الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم: اللغة العربية

الرقم التسلسلي: .....
رقم التسجيل : .....

موضوع البحث

حضور التراث في ثنائية الطاهر وطار

-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة :
فوزية بو القندول

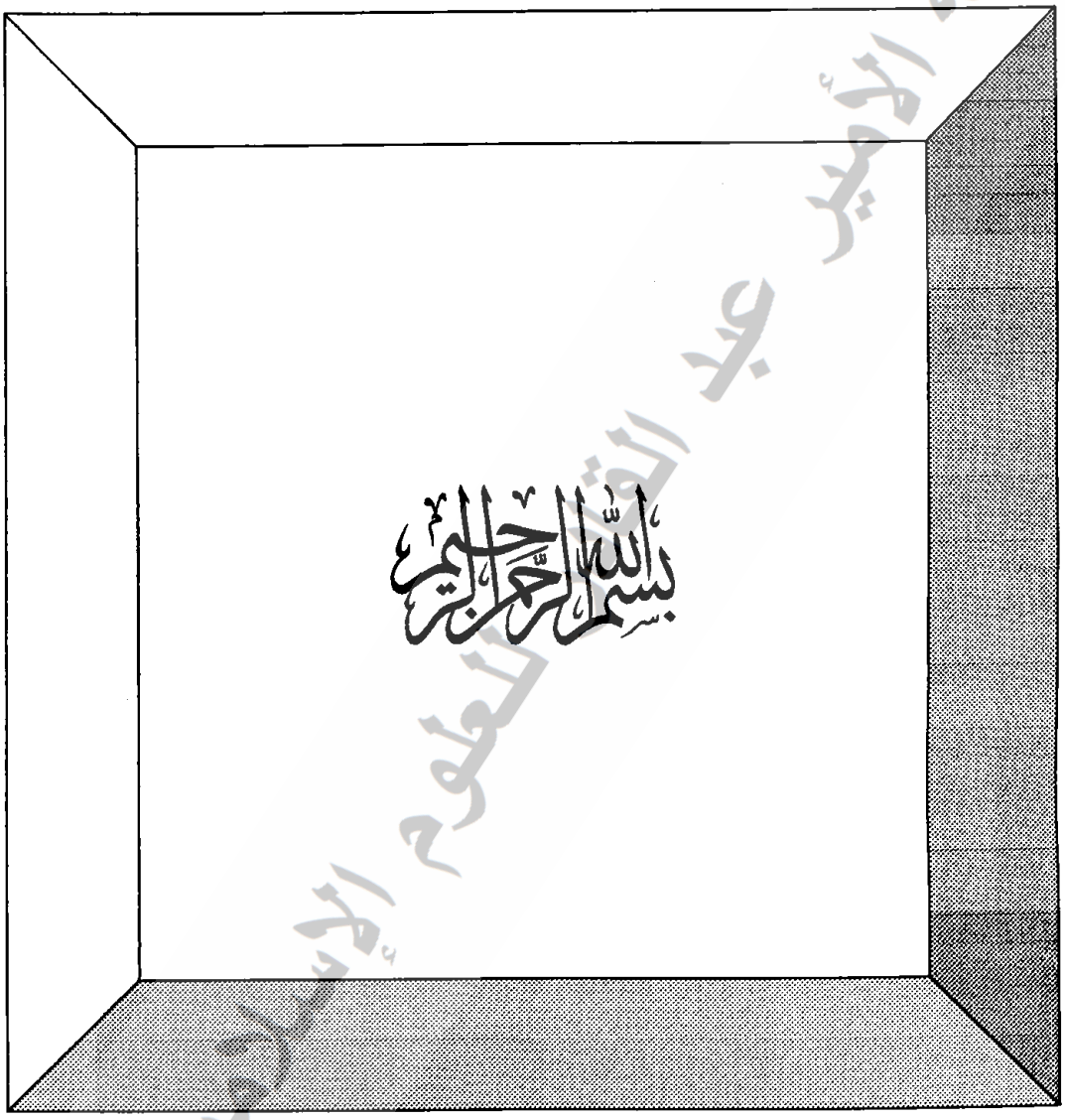
إشراف الدكتورة
سكينة قدور

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الصفة	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية
1-	رئيس	.....	.....
2- د. سكينة قدور	مقرّر ومشرف	أستاذ محاضر	جامعة الأمير عبد القادر
3-	عضو	.....	.....
4-	عضو	.....	.....
5-	عضو	.....	.....

السنة الجامعية: 1428/ 1429 هـ الموافق لـ 2007 م- 2008 م.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى الغائب الحاضر :

أبي ،ألف رحمة على روحه في الدار الخالدة.

الطالبة /فوزية بوالقندول

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة:

إنّ العودة إلى التراث لا تعني الانقطاع عن الحاضر برهاناته المختلفة، إنما الحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الضرورة في كيفية تعاملنا معه خدمة للراهن وتأصيلا للحداثة.

و على هذا الأساس فإن من متطلبات هذا الحاضر تجاوز الفهم التراثي للتراث و تأسيس لفهم حداثي للتراث، على حد قول الجابري.

وإذ نتحدث هنا عن التراث ، فإننا سنركز على الدراسات التي اهتمت بحضور التراث في الإبداع المعاصر ، لا على الدراسات التي تناولت مقاربة النصوص التراثية وفق رؤيا حداثية.

يعدّ ظهور الرواية الجديدة ثورة على أنماط الرواية التقليدية ودعوة لمسايرة الواقع الجديد وتحطيم الرتابة والضجر.

لكن مهمة تحليل الواقع أو وضع الوصفات العلاجية لأزمات مجتمعية ليس من مهمة الرواية المعاصرة، بل إنها تمارس لعبة ذكية أساسها التخييل لتتخلص من وصاية الواقع والمجتمع وتجنح بعوالمها نحو المغايرة والابتكار.

إنّ حضور التراث في الراوية العربية، يشكل جزءا من مشروع قراءة التراث التي تقوم على الانزياح والتجاوز لخلق نص جديد، مغاير، إشكالي ، لا يرضى بالواقع، بل يبحث عن شيء ما وراء الواقع.

ولعلّ كل ذلك جعل الرّوائيين يتعمقون أكثر في تمفصلات المجتمع ويبحثون عن واقع آخر يشبه أو يتقاطع مع واقعهم، ممّا ولد – بوعي كبير- حوارا مع تراث الأمة في تشكّلاته الممتدة، فيحقق للمنجز الروائي المتعة الجمالية والقيمة الفنية والرؤية الفكرية.

إنّ الرواية العربية قد حقّقت نقلة هامة بالعودة إلى التراث الذي أفادت منه خاصة في البنية العامة للرواية أو في اللغة أو طرائق السرد أو تصوير الشخصيات ، و كل هذا أسهم في إعادة قراءة التراث و الانفتاح على الأشكال السردية الأخرى كالمقامة والسيرة والحكاية الشعبية والأسطورة.

إذا كانت الرواية العربية قد تموقعت وسط التمفصلات المتعددة والمختلفة للرواية الجديدة بشكل عام ، فإن الرواية الجزائرية لم تكن بمنأى عن متغيرات الحاضر بأوجهه الكثيرة.

إنّ الرواية الجزائرية المعاصرة قد حاولت أن تجيب عن أسئلة الراهن الجزائري بكل ما فيه من تناقضات وراحت ترسم لنفسها مسارا خاصّا يعكس واقعا محليّا و يؤسّس لرؤية روائية معاصرة ترتبط ارتباطا جدليا بالرّاهن وتبحث عن العلاقة بين حاضر الإنسان وماضيه ولكن من منظور روائيّ جديد يخلخل القيم الموروثة ويستعيد علاقته المقطوعة مع التاريخ.إنّها رواية التّحوّلات لمنظومة مجتمعية بأكملها وهي أيضا رواية التحديث في مستويات الخطاب الفنّي و الرؤية الداخلية للواقع.

وتعدّ تجربة الرّوائي "الطّاهر وطّار" مع التراث إحدى العلامات البارزة في الممارسة الإبداعية الجزائرية. ولعلّ علاقة "وطّار" بالتراث تطرح تساؤلات عديدة تبحث في مدى اتصال أعماله الإبداعية بالموروث وفيما إذا كان هذا الملمح أصيلا أم من المستحدثات الفنية لديه.

و لتقصّي هذه الظّاهرة الفنية وقع اختياري على روايتيه الأخيرتين لغلبة تجربة الامتياح من التراث عليهما .

وقد استقرّ رأيي في الأخير على أن يكون موضوع بحثي: حضور التراث في ثنائية الطاهر وطار:

" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي"،

" الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء" -نموذجا-

بعد جمع الأعمال الروائية "للطاهر وطار" و التي تمكنت من الحصول عليها كلها ـــ تسع روايات ـــ ما عدا رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" ، شرعت في قراءتها محاولة الوقوف على أهم تقنيات السرد المعتمدة من طرف الكاتب ،فتأكّد لي توظيفه للتراث بوعي و قصدية واضحين ، و لكنّ حضوره يبرز بصورة جليّة في روايتيه الأخيرتين ما جعلني أعتمدهما مدوّنة هذا البحث. عندها عدت إلى أهم المراجع العربية والمترجمة و الدراسات النّقدية التي تناولت هذا الموضوع في مختلف الدوريات المتخصّصة ، فاستفدت بصورة خاصّة من المراجع التي تناولت ظاهرة حضور التراث في الرواية العربية وأخصّ بالذّكر كتاب "توظيف التراث في الرواية العربية" لمحمد رياض وتار، و " جمال الغيطاني والتراث" لمأمون عبد القادر الصمادي ، و كتاب " الرواية و التراث السردي" لسعيد يقطين.

بالإضافة إلى مراجع أخرى مكمّلة استفدت منها في بعض جوانب هذا البحث محاولة تتبّع حضور التراث في الرواية العربية بشكل عام و الرواية الجزائرية بوجه خاص متقصّية تمظهر هذا الملمح الفنّي في روايات الطّاهر وطّار, وهو أصعب ما واجهني ، بسبب قلة الدّراسات التّطبيقية على العملين الروائيين الأخيرين.

إنّ ما أتطلّع إلى تحقيقه من خلال هذا البحث هو: كشف المعالم الإبداعية في النّص الروائي الجزائري لأنّه على الرّغم ممّا فيه من ثراء سرديّ و توظيف لآليات جديدة ، إلاّ أنّ كثيرا من النصوص الروائية ما زالت بحاجة إلى البحث و التشريح والدراسة، كما أن قراءاتي لأعمال

"الطاهر وطار" و ما تضمنته من تقنيات سردية و ما تحمله من" تراث"، كلّ هذا استفزّني للغوص في العالم الإبداعي لهذا الكاتب.

إذا كانت الرواية ليست ذات وجه واحد حتى نقول بإمكانية التعامل معها من جانب منفرد ، فهي مادة لغوية لكنّها في الوقت نفسه تحمل بصمات مبدعها، كما لا يمكن فصل النص الروائي عن الأنساق الفكرية والأيديولوجية للمجتمع الذي انبثق منه.

هذه الأحكام جعلتني أعتمد في إنجاز فصول هذا البحث المنهج السوسيو-بنائي، لأنّ العمل الروائي بنية لغوية و جمالية، وهي منطلقات المنهج البنيوي، و بالمقابل أيضا لا تعدّ هذه اللغة جوفاء مخبريّة مجرّدة من السّياق التاريخي أو النفسي، بل تحمل دلالات و أبعادا، كما تعكس تصّورات الكاتب و رؤيته للأشياء و العالم.

و لتحقيق هذا المقصد قسّمت البحث إلى ثلاثة فصول يتقدمها مدخل عدا المقدمة والخاتمة.

ففي المدخل المعنون : حضور التراث في الأدب العربي المعاصر والمقسّم إلى جزأين، وقفت في الجزء الأول منه عند مصطلح التراث بوصفه مصطلحا خلافيا، ثم عرّجت على الدوافع التي كانت وراء رجوع الأدباء إلى التراث. أمّا الجزء الثاني فقد تحدّثت فيه عن علاقة الأدب العربي بالتراث، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بالرواية، لأقف على مدى تجلّي هذه الظاهرة الفنية بأبعادها المختلفة .

-أما الفصل الأول، والذي يحمل عنوان: الرواية الجزائرية والتراث، فحاولت من خلاله الإجابة عن سؤالين هامين هما: ما هي أبعاد تجلي ظاهرة العودة إلى التراث في الرواية الجزائرية، وهل تم التركيز على روافد تراثية دون أخرى؟. وقد كانت الإجابة عن هذين السؤالين سريعة إثر

الوقوف على بعض النماذج الروائية التي جسّدت- و بشكل بارز- هذه الظاهرة.

و إذا جئنا إلى الفصل الثاني من البحث و عنوانه:" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي": متاهة العودة وتجليات الأزمة/ فإنّ الكشف عن معالم التراث في هذا النص كان غايتنا الكبرى من خلال مباحثه الثلاثة و هي:

- تمظهر التاريخ وأشكال تأويله في الرواية: بما يتضمّن من حدث تاريخي و سرد تاريخي وشخصية ومكان تاريخيين.

- حضور التراث الديني الإسلامي في النص: ووقفت عند مشكّلاته الأساسية الثلاثة:

* توظيف النص القرآني سواء المستقل عن السرد أو المتداخل معه وحضور الشخصية الدينية وتبيان التداخل بينها وبين الشخصية الصوفية ثم أظهرت مدى استفادة الكاتب من القصص القرآني محاولة الكشف عن علاقته بالنص الروائي وما يحمله من أبعاد داخل السياق السردي.

- " الولي الطاهر" بين المقامات والأحوال: وبينت فيه تقاطع بعض الملامح الصوفية مع الملامح الدينية مستنبطة أشكال تمظهر الشخصية الصوفية في الرواية ، ثم حاولت رسم معالم المكان الصوفي والذي يشكل أساس النص بدءا من العنوان وانتهاء بالمتن وختمت هذا المبحث بالحديث عن توظيف الفكر واللغة الصوفيين.

أما عن الفصل الثالث فاخترت أن يكون عنوانه : "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء": ترهين التراث والبحث عن الخلاص/ وخصصته للحديث عن المباحث نفسها التي تناولتها في الفصل السابق: التاريخي,الديني،الصوفي مع الإشارة إلى العناصر المستحدثة في هذه الرواية وتعليل غيابها في النص الأول، والعكس.

وانتهيت بعد رصد تجليات التراث في الروايتين إلى نتائج حول خصوصية التجربة "الوطارية" أذكر منها:

- طغيان المسحة الدينية والصوفية على النصين مما يوحي بتراثية وأصالة الكاتب، فالروايتان تنضحان بمعجم ديني و صوفي زاخر يكشف عن جهد إبداعي كبير في سبيل إنتاج نصّ مميز وخاصّ.

- تميز النصين بنضج واضح على الصعيدين التقني واللغوي حيث تفرّد "وطار" في هذين النصين بتوظيف لغة تراثية مميزة مستفيدا من معجم تراثي عربي بمختلف تنويعاته، بالإضافة إلى توظيفه لتقنيات روائية متعددة كالاسترجاع والاستشراف والحلم والتوالد الحكائي..، مما يعكس تجربته الإبداعية الطويلة و مراسه في مجال الكتابة الروائية.

كما ضمّنت البحث قائمة من المصادر والمراجع و فهرس تفصيلي لمحتويات البحث.

و لا يسعني أن أختم هذا التقديم دون أن أشير إلى أن هذا البحث ما كان ليكون لولا ما لقيته من توجيهات أستاذتي المشرفة الدكتورة"سكينة قدور"، فلها أرفع خالص شكري وتقديري و أنا أدين لها بالكثير مما جاء في هذا البحث من توفيق، ولي دونه ما فيه من خلل أو تقصير.

و الله ولي التوفيق

قسنطينة في 12-5-2008.

المدخل

حضور التراث في الأدب العربي المعاصر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أما قبل ...

إنه من الصعوبة بمكان، التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظرية في حقل العلوم الإنسانية، لأنها مبنية أصلا على مبدإ تعددية المعاني،هذا ما يجعل منها مجالا خصبا تلتقي فيه كل الأبحاث الأكاديمية الهادفة إلى إغناء الخطاب المعرفي وتطوير مسألة القراءة النقدية. وقد بات من الضروري جدا، التعامل مع المصطلح النقدي كمظهر هام من«مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة، بوصفه قاسما مشتركا بين الثقافات الإنسانية المختلفة»[1] .

إذا كان الغربيون قد بلغوا مستوى من النضج الفكري والنقدي مما أتاح لهم إدراك المصطلح، وسمح لهم بتطبيقه وتداوله إجرائيا دون تحفظ، فإن نقدنا العربي لم يصل بعد إلى المستوى الذي يستطيع فيه التحرر من الحذر و الوجس الذي يتعامل بهما مع "المصطلح".ومازلنا —للأسف ،وبعد مرور ردح كبير من الزمن–نجد كثيرا من الاضطراب والتباين وعدم الوضوح في ضبط وتداول المصطلح اللساني والنقدي، مما يزيد الأمور تعقيدا على الباحثين والدارسين.

ومن هذا المنطلق وجب —اليوم– الحرص على«الوصول إلى رصيد اصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي،وأحيانا الجهل وعدم الاطلاع على المصطلح الموحد في مضانّه الأصلية»[2].

من المسائل النقدية التي لازالت تشكل مصدر التباس وغموض بالنسبة للباحثين مصطلح "التراث" الذي بقي دون تحديد دقيق وصارم لأدواته الإجرائية وتمفصلاته المختلفة.

وإذ نتحدث هنا عن "التراث" فإننا سنركز على الدراسات التي اهتمت بحضور التراث في الإبداع المعاصر،لا على الدراسات التي تناولت مقاربة النصوص التراثية وفق رؤيا حداثية.

وهذا يجعلنا نتعامل مع التراث ليس بوصفه قالبا جامدا، بل باعتباره ثابتا يتحول إلى متغير، كما يتحول الماضي إلى حاضر والبعيد إلى قريب.

---

[1] – فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي.ص170.

[2] – المرجع نفسه،ص171.

إذن فالحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الحاجة إلى تحديث كيفية تعاملنا معه خدمة للراهن وتأصيلا للحداثة.

إذ لا يمكننا التعامل مع التراث بوصفه بناء مستقلا عن ذواتنا وحاضرنا لسبب بسيط مؤدّاه أن «التراث موجود بنا وفينا في الوقت نفسه، فضلا عن أن وجوده الموضوعي لا يعني انفصاله المطلق عنا، بل يعني أنه —رغم بعده التاريخي- مازال يؤثر فينا بالقدر الذي نؤثر فيه وكأنه يشكّلنا بالقدر الذي نشكّله»[1].

فالتعامل مع التراث لا يعني الانقطاع عن الحاضر أو التنكر للوجود الآني بل «إن من دواعي تشكيل وعي جديد وعميق بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا العودة إلى تراثنا الأدبي والفكري ومعاودة التفكير فيه..إننا كما نقرأ ماضينا نقرأ مستقبلنا»[2].

ومن هذا المنطلق يعتقد (محمد عابد الجابري) أن أساس الإشكال إنما يكمن في تكلس وتقوقع واجترار هذا الماضي، وهو ما عبر عنه ب"الفهم التراثي للتراث". وعليه كان لزاما علينا تجاوز هذا الفهم إلى فهم"حداثي للتراث"[3].

إن " التراث"مصطلح خلافي غامض «لذا تعددت التعريفات واختلف الباحثون حول تعريفه وتحديد مقوماته... فالتراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي واللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب»[4] .

وقد جاء في لسان العرب: «الوِرْثُ و الـــوَرْثُ و الإرْثُ والوِراثُ و الإراث و التراث، واحد.

و التراث أصل التاء فيه واو، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب»[5].

وبحسب هذا التحديد فإن"التراث" كلمة تجمع بين معنيين، حيث تدل على ما خلفه السلف من آثار مادية (وهذا ميراث)، وروحية(وهذا إرث).والدلالة التي تحملها كلمة

---

[1] –جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للطباعة والثقافة، الطبعة الرابعة، 1990،ص08.

[2] – سعيد يقطن، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، الدار البيضاء،المغرب الطبعة الأولى،1997،ص05.

[3] –ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991، ص15.

[4] –محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2002،ص21.

[5] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج6، (د.س)، مادة " ورث"

"تراث" كمصطلح، تعني النظم الثقافية والعادات والتقاليد التي انتقلت من جيل إلى جيل آخر.

وبالتالي يكون هذا المفهوم غير بعيد عن المعنى اللغوي للكلمة و« يعتمد أساسين :

1- انتقال الملكية من فرد إلى فرد أو من جيل إلى جيل ..الخ

2- نهاية وجود الفرد، الجيل..، الناقل للملكية»[1]

ومما ينبغي ذكره في هذا المقام أن لفظ " تراث " قد اكتسب مضمونا جديدا لم يعرف في الاصطلاح العربي القديم والذي يشير إلى تركة الميت أو الهالك من "ميراث " و " إرث " ... أو هو « عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله، لكن التراث قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر، عنوانا على حضور الأب في الابن »[2] أي السابق في اللاحق والماضي في الحاضر.

ولما كان التراث " بهذا المعنى الإحيائي الجديد ، فقد تعددت مواقف الباحثين منه . ونميز هنا بين ثلاثة مواقف هي : « الموقف الذي دعا إلى إعادة التراث ، والموقف الرافض الذي دعا إلى تجاوز التراث والموقف الجدلي الذي سعى إلى رؤية الماضي في ضوء الحاضر ، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي »[3] .ومثل هذه المواقف المتضاربة قد يدخلنا في متاهة الاختلاف مع ذواتنا. ويبدو أن الإشكال الأوّلي الذي لدينا مع التراث- والذي يجعل مواقفنا منه متباينة في بعض الأحيان ومتنافرة في أحايين كثيرة — هو منحه طابع التقديس المطلق أو التدنيس الكلي، فيجرنا ذلك إلى التعامل معه على أنه نص غير قابل للتأويل، وعليه فإنه يجب علينا أن ننظر إلى التراث كرأس مال رمزي، نزنه بميزان الموضوعية البعيدة عن البكائية أو الانفعالية. ونحن نعتقد أنه ما لم نمارس العقلانية في تراثنا وما لم نفضح أصول الاستبداد ومظاهره في هذا التراث فإننا لن ننجح في تأسيس وعي خاص بنا،[4] قادر على مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد الفكري والثقافي العالمي.

---

[1] – سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، " إيتراك" للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الأولى، 2000،ص"ع".

[2] –محمد عابد الجابري ، التراث و الحداثة ، ص 43.

[3] – محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية ، ص 38.

[4] – ينظر محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص17.

كما أنه من الخطإ عزل التراث بأنساقه المتعددة عن سياقه التاريخي الذي أوجبه، ولا نقصد هنا بالتاريخي المفهوم الزمني الكرونولوجيكي، لأن التاريخ من هذا المنظور يمثل "حاصل الممكنات التي تحققت "، كما عرّفه أحد المؤرخين الألمان[1]،وقد يكون التراث على أساس هذا التعريف هو إعادة تحقيق ممكنات قد حصلت فعلا في زمن مضى.

وإذا كانت مواقف الباحثين من التراث قد تباينت إلى هذا الحدّ من الاختلاف، فإن هذا المصطلح قد «وظف في الخطاب النهضوي العربي الحديث توظيفا مضاعفا، فمن جهة كانت الدعوة إلى الأخذ من التراث والرجوع إلى الأصول ميكانيزما نهضويا-ومن جهة أخرى كانت الدعوة نفسها رد فعل ضد التهديد الخارجي الذي كانت تمثله وما تزال تحديات الغرب... مما جعل تلك الدعوة إلى التراث، تتخذ صورة ميكانيزم للدفاع عن الذات»[2]. إذن... فالسؤال الإشكالي الذي نطرحه الآن على أنفسنا:- لماذا كل هذا الإهتمام بالتراث؟- لماذا ارتد أدباؤنا على أعقابهم؟ قد يكون"الماضي" رقعة فنية ملهمة أو منطقة تاريخية آمنة وقد يتعلق الأمر باستعراض أدبي جماعي أو هو بحث عن هوية ضاعت في متاهة خطاب ابستيمولوجي غربي، فهل العودة إلى التراث ضرورة حضارية أم مجرد حالة فردية تعكس فعلا ذاتيا معزولا؟؟؟..وحتى نجيب عن كل هذه التساؤلات، علينا بداية عرض الأسباب أو الدوافع التي جعلت مبدعينا- شعراء كانوا أو روائيين- يعودون إلى "التراث". والتي يمكن إيجازها في الآتي:

1- دوافع فنية: تمثلت في الإحساس الكبير بثراء التراث والبحث عن مواطن الجمال الفني والإبداعي وتفجير منابع تنوع هذا التراث وغناه ومحاولة استغلال هذه الإمكانات للخروج من إطار الجزئية والذاتية والاندماج في الكلي والمطلق والشمولي والموضوعي.

2- دوافع نفسية: أصبح الشعور بالإقلاع من جديد ضرورة نفسية ملحة بعد معاناة طويلة مع الجمود والرداءة. فالنهوض الفكري يمثل بالنسبة للعربي

---

[1] - ينظر : د. أحمد زياد محبك، فانتازيا السحر والخيال في الحكاية الشعبية، مجلة الثقافةاصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 12، جوان 2007، ص62.

[2] - محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص25.

عنصرا مناعيا ضد عقدة التخلف والنقص ولا خير من "تراثنا" كمنطقة أمان واطمئنان، على عكس " الانبهار" بالآخر الذي كان يمثل ثقافة الخوف.

3- دوافع ثقافية حضارية: تمثلت في التأثير الكبير لحركات إحياء التراث في الأدب بشكل عام، حيث أدرك الأدباء أنه بات من الضروري الانتقال من مرحلة التعبير عن الموروث إلى مرحلة تمثله وحضوره، والبحث عن النمذجة الفنية الحاضرة في التراث الغائبة في الراهن للاستفادة من مخزونه في نقل التجارب المعاصرة ويعود ذلك إلى تأثر أدبائنا بدعوة "الشاعر والناقد"ت-س إليوت" الذي نادى بضرورة ارتباط الشاعر بماضيه وموروثه"[1].

4- دوافع سياسية: التحرر من الخطاب السياسي الأجنبي بعد نكسة 67 فالآخر كان يعني التبعية، وعلى هذا الأساس كان البحث عن هوية سياسية ضرورة لتشكيل هوية فنية وثقافية، كما أصبحت الشخصيات التراثية قناعا للتستر خلفها لتجنب الصدام مع السلطة.

إنّ حضور التراث في إبداعنا العربي، جزء من مشروع قراءة التراث « حيث لا ينفصل في التلقي تفرد نص من النصوص وتميزه عن كونه جزءا لا يتجزأ من نسيج التراث. فاستعادة التراث تعني استعادة نصوصه المشرقة»[2]، والتراث هنا يستدعى بغرض الانزياح والتجاوز لخلق نص جديد، مغاير، إشكالي، لا يرضى بالواقع، بل يبحث عن شيء ما وراء الواقع .

وعلى ما يبدو فإن الإشكالية المطروحة في الوقت الراهن ليست في إنتاج فكرة جديدة، ولكن في كيفية التسويق لها، لأن القيمة المطلقة الآن ليست في ابتكار المعرفة بل في بناء إستراتيجية ناجعة لهذه المعرفة البشرية، التي عندما تصبح متجاوزة من طرف الزمن والتاريخ والإنسان، تفقد موقعها داخل الخطاب الإبستيمولوجي الراهن.

---

[1] - ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،1997،ص22.

[2] - نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.الطبعة الأولى 2003، ص92.

وإذا كان أدباؤنا يطمحون إلى خلق معرفة جديدة، أي أدب جديد من خلال مثاقفتهم فنيا مع التراث، فإنه من الخطإ الاعتقاد بأن كل هذا الاهتمام بالتراث إنما يتم على حساب الاهتمام بالأدب نفسه، فتوظيف الروائيين مثلا« للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياسا لتطور الفن الروائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية»[1] .

ومن هذا المنطلق غيرت الرواية العربية اتجاه مسارها، ونظرتها إلى القديم، وصارت مختلفة، حادثة من مواد تراثية مفككة ومعادة الترتيب، منساقة إلى حقول الطاقة الإبداعية وساعية إلى إعادة تشكيل النص وفقا للمحيط السوسيو- ثقافي المتموقع داخل سياج عقلي سجالي صدامي متحرر من فردنة الفكر ومصفّى من الرسوبات الإديولوجية الماضوية والوجدانية.

وإذا كنا نتحدث هنا، عن شيء له علاقة مكينة بالماضي أو بالقديم فإنه من واجبنا الابتعاد عن الفهم السطحي البسيط" للقديم والجديد" هذا الفهم « الذي يجعل القديم هو كل ما في تراثنا، والتقليد هو مسايرة هذا التراث ومحاكاته، بينما الجديد هو الذي يأتي من الغرب حتى ولو كان قديما عندهم»[2]. فالعلاقة بين الماضي والحاضر متشابكة تشابكا عضويا قويا« فالشاعر وهو يكتب قصيدة يضع نفسه في مواجهة كل سالفيه ومع الشعر المخزون في ثقافته ولذا قال رُولان بارت" (إن الطلائعية ليست سوى شكلا مطورا للماضي، واليوم انبثاق من الأمس) فالمتنبي مخبوء في شوقي وأبو تمام في السياب وعمر ابن أبي ربيعة في نزار قباني »[3].

ومن هنا فإن تعدد الرؤى، وتباين وجهات النظر حول التراث ومستوياته مرتبط بتباين وتعدد وجهات النظر من الحاضر نفسه، لأن التراث في النهاية هو « محصلة لصراع إنساني عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة ومتعارضة في آن. وبقدر موقفنا من الحاضر نميل-بوعي ودون وعي- إلى الاختيار و التأكيد، والنفي

---

[1] - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،ص31.

[2] - عمار زعموش، إشكالية الواقعية والتراث في النقد العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري ،قسنطينة، العدد12ديسمبر 1999، ص198.

[3] - سعيد يقطين، الكلام والخبر ، ص05.

والإثبات، وننحو صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل»[1]. فلولا ذلك ما اختلفت نظرة "العقاد" عن نظرة "طه حسين" وهما من جيل واحد، ولما تباينت نظرة هؤلاء عن نظرة الجيل اللاحق وهكذا...

وقد كان الشعر سباقا في الأخذ من التراث والرجوع إلى الماضي" الإنساني" بوجه عام والعربي بوجه خاص، كما أنه لا يمكن أن تكون لنا رؤيا شاملة حول إشكالية استدعاء التراث في أدبنا العربي دون التعريج على توظيفه من طرف شعرائنا، وليس معنى ذلك أن بحثنا سيولي وجهه شطر الشعر بتمفصلاته ولكنه حديث عن الجزء داخل الكل واستقراء للخاص وسط العام.

انتشرت ظاهرة حضور التراث في الشعر المعاصر على نحو لم يعرفه من قبل، لما يمثل هذا التراث- بروافده وينابيعه- الأرض الخصبة التي ينهل منها مبدعونا دون شعور بالحرج بعدما تخلصوا من عقدة الانبهار بالآخر.

وكثيرا ما ارتد شاعرنا المعاصر إلى تراثه، فما خذله هذا التراث مرة... «وكانت شخصيات التراث هي هذه الأصوات التي استطاع أن يعبر من خلالها عن أتراحه وأفراحه... وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المختلفة»[2] وأصبح انتشارها ظاهرة لافتة للانتباه.

غير أن النقد لم يول هذه الظاهرة من العناية والاهتمام ما يكفي حيث لا نجد « إلا إشارات متناثرة خلال بعض الكتب... أو المجلات الأدبية»[3]. وإن كنا سنفرد الحديث عن حضور التراث في الشعر المعاصر فليس ذلك من باب التفصيل المترف وإنما من باب الضرورة لأن الشعر هو أحد وجوه الأدب ولا يمكن القفز عليه أو تجاوزه وإلا سنكون أمام رؤيا مبتورة أو لوحة غير مكتملة .ومما تجدر الإشارة إليه، أن هناك عوامل مختلفة جعلت شعراءنا يتصلون من جديد بموروثهم،ولعل هذه الأسباب هي متداخلة مع الدوافع العامة من جنس التي ذكرنا آنفا، وهي دوافع يصعب-في الأصل- الفصل بينها لأنها محكومة بجدلية التأثر والتأثير وهي عوامل«بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه

- جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص09.

- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، 1997،ص08.

- المرجع نفسه، ص08.

في العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث[1]. وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر لمختلف التصنيفات التراثية.

إن علاقة شعرائنا بموروثهم بدأت بواكيرها مع التيار الإحيائي في أوائل عصر النهضة،حيث اتجه الوجدان العربي للبحث عن "الأنا" متقصيا طريقة تخلصه من ثقافة الانفعالية والحماسية والاندفاعية وثقافة القفز على المراحل، ومن ثقافة الفعل ورد الفعل التي كانت مهيمنة على كل تفاصيل أدبنا ، وأحسن الشاعر العربي أنه يجب أن يصبح هو المبادر بالفعل وليس مجرد واجهة تنتظر ما ينتجه الغرب ، ليحدد نوع رد الفعل وشدته ، وبالتالي ، وقف الأدب في هذه الحقبة التاريخية وجها لوجه مع الأفكار والتصورات الجديدة وحاول التخلص من "فوبيا" " PHAUBIE" الذي كان ولايزال يتغذى من ثقافة الإقصاء.

إن الشاعر المعاصر قد أدرك أن رجوعه إلى التراث هو قمة التأصيل للحاضر، فالحداثة عنده-انطلاقا من هذا التصور- ليست تعبيرا عن حاجة تفرضها متغيرات الراهن، ولكنها تعبير عن حالة، يتجاوز فيها السابق مع اللاحق، والماضي مع الحاضر، والتراث مع الحداثة.

أما المعضلة التي وضعت شعراءنا- في هذه المرحلة الإحيائية — بين حد السيف ويدي قناص-كما يقال- هي سقوط بعضهم في خطإ التبعية للغرب من خلال التأثر بموروث الآخر ،فحلت محل "زرقاء اليمامة " "عشتار" ومكان "الحلاج"" سيزيف"، وإحداثهم قطيعة معرفية مع تراثنا ظنا منهم أن التراث الغربي هو المرجعية الفنية والأدبية التي يمكن من خلالها استنطاق دلالات جديدة في القصيدة العربية وبالتالي إحداث نقلة نوعية على كل المستويات والأصعدة. إلا أن النشاط الأسطوري عند الإحيائيين كان كميا لا نوعيا.

فمسخ الهوية العربية ووجد الشاعر نفسه في مأزق آخر هو البحث عن الأنا ولما أدرك الشعراء خطأ ما وقعوا فيه ، تنبهوا إلى أن العودة إلى القديم ليست مجرد دعوة إلى التقليد أو المحاكاة ، بل هي تثمين للتراث في حد ذاته ، وأن الإقلاع الحضاري دون الإتكاء على الماضي هو إقلاع هش وقد يقودهم هذا إلى الوقوع في خطإ التبعية مرة أخرى.

وبعودة شعرائنا إلى التراث العربي ، تحققت للأدب إنجازات فنية كثيرة ، نذكر منها:

---

[1] - المرجع السابق،ص15.

1- العودة إلى الأنساق الفنية الشعرية واستلهام مواطن الإبداع والجمال فيها، بوصف "القديم" هو الأنموذج الفني الراقي.

2- ترقية العناصر الحضارية التي تشكل المقومات الأساسية للأمة وأعني بذلك، اللغة و الدين و التاريخ، ومحاولة خلق علاقة تكامل وتفاعل بينها ، لا علاقة صدام وتفكك.

3- ترقية التاريخ كملفوظ ثقافي وهو خطاب يعيد فيه الأديب صياغة الأحداث والوقائع بشكل يمزج فيه بين التاريخ واللاتاريخ.

4- الوفرة النوعية للإنتاج الشعري، ويعد هذا مؤشرا إيجابيا لأنه يعكس ثقافة الانتقاء في هذا العصر على عكس ما عرف به في بداية النهضة من وفرة كمية أثرت سلبا على الإنتاج الأدبي وكرست لثقافة التبعية و الاستهلاك.

5- الانفتاح على أدوات التعبير الدرامي، فامتزج الشعر بفنيات السرد وتحرر الشعراء من الغنائية، وامتازوا بموضوعية أكبر وهو مظهر من مظاهر الوعي الفني والإبداعي.

ومع كل هذه الإنجازات التي تحققت من خلال استلهام الشاعر الحديث لموروثه إلا أنه قد يؤخذ على بعضهم اغترافهم من التراث بشكل يجعل قصائدهم توصف ب"الطلاسم"، ومبررهم في ذلك أنهم يكتبون للنخبة، وبالتالي على قرائهم أن يمتلكوا مرجعية ثقافية واسعة للوصول إلى فك الشيفرات التراثية (الأسطورية منها خاصة) التي يلغمون بها قصائدهم.

ويبدو أن هذا الإشكال قد وسع الهوة بين الشاعر ومقروئيته ، كما يبدو أيضا أن هذا التصادم من الأسباب التي جعلت الشعر في عصرنا يتراجع إلى مرتبة ثانية بعد السرد، وبالتالي توسعت مقروئية الفن الروائي، بينما تقلصت مقروئية الشعر. وعلى الرغم من ذلك، فإن كثيرا من شعرنا اتصف بثرائه وغناه نتيجة امتياحه من التراث المتنوع بمصادره، ويمكن تصنيف هذه المصادر إلى خمسة هي الأكثر شيوعا في الشعر:

التراث الديني-التراث التاريخي- التراث الصوفي- التراث الشعبي والتراث الأدبي. ولكنني سأركز على النوعين الأول والثاني لكثرة تداولهما من قبل الشعراء.

وإذ نسبت هنا الدين والتاريخ إلى التراث وقلت :التراث الديني،أفلا يفجر هذا بداخلنا السؤال الملغوم : هل الدين تراث ؟ بل الأكبر من كل ذلك : هل القرآن تراث؟؟؟...

« أما التاريخ ، فإننا نرى بأنه تراث... إذ إن حقيقة الأحداث التاريخية لا توجد شاخصة في فراغ الهواء، ولكن من خلال الآراء المختلفة للمؤرخين في كتبهم التي هي – بلا شك – تراثية»[1]

ولكن ماذا عن الدين، وبالتحديد عن القرآن؟؟

إذا كان أدبنا المعاصر يرتكز على الموروث التاريخي الذي فصلنا فيه واعتبرناه تراثا – ما في ذلك شك- وسلمنا بدءا أن الدين أيضا تراث – إذا اعتمدنا المفهوم السابق للتراث-، فهل نعتبر القرآن- وهو الذي يشكل المعلم الأول لهذا الدين- تراثا ؟

-هل مشكلتنا نابعة من تخوفنا الكبير إزاء التعامل مع الدين أم رفضنا إدراج القرآن ضمن التراث هو لمجرد الرفض وحسب؟

كلنا يطمئن إلى أن القرآن الذي توارثناه جيلا بعد جيل- بوصفه المقدس الذي لا يمكن القدح في خصوصيته كنص- يختلف بالضرورة و بالطبيعة وبالكينونة عن نصوص أخرى "كألف ليلة وليلة " مثلا ، كمعلم تراثي أدبي جمعي يوضع في مصاف النصوص التراثية العالمية والتي يدين فيها كل سارد بفضل " شهرزاد " عليه في فن القص والحكي.. وهو أيضا- أي ألف ليلة وليلة- نص ما يزال عائشا في ذاكرتنا الإنسانية المشتركة، على الرغم من مسافته التاريخية والزمنية الطويلة، وبالإضافة إلى كل هذا وذاك، فنحن أيضا نطمئن إلى أن "القرآن" نص يتصف بالاستمرارية و الديمومة في الزمان و المكان والتاريخ، وبما أن الوجود الحي للنص القرآني محقق وثابت فإن ذلك يضمن استمرارية التراث، فاستمرار النص يعني استمرار التراث.- وإن كان هذا التراث منته زمنيا-، فالقرآن- طبقا

[1] – سعيد شوقي محمد سليمان ، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص"ف"

لهذه المقدمات المنطقية- جزء من الدين ولكنه- حسب اعتقادي- ليس تراثا بالمفهوم الاصطلاحي للفظ.. لأنه لم يمض و لم ينته.

ولكن«الحق أن ليس ثمة انفصال بين الدين والتراث... وإن كانا ليس واحدا..»[1] بل هي علاقة ينصهر فيها الواحد بالآخر وهكذا «يرتبط التراث بالدين برباط شامل محكم...

يتحول خلاله النص الديني إلى مصدر للتراث، بلا لبس أو إبهام، استنادا إلى رؤية الدين كمركز شامل للحياة»[2].

والملاحظ أننا لم نعتمد في بحثنا هذا مصطلح "التراث الديني"بدلالاته الواسعة لأن ذلك سيوسع مجال الدراسة ويجعلها متشعبة في نطاقات عدة ، منها ما يتصل بالإسلام ومنها ما يتعلق بأديان أخرى كـــ" المسيحية –اليهودية" وإنما قولنا بالتراث الديني كلفظ يترادف مع مصطلح "الإسلامي" بعيدا عن ذلك التصنيف المشاع في البحوث المرتبطة بمقارنة الأديان.

وعلى هذا الأساس لجأ الشعراء إلى تلك الينابيع التراثية وتشربوا من معينها،وأصبحت القصيدة العربية الحديثة لوحة فسيفسائية ناطقة بما خبأته قرون من الزمن والتاريخ والحضارة.

وإذا كان التراث الديني يشكل مصدرا هاما من مصادر التراث العام عند الشعراء ،فإنه يعد أيضا بأحداثه وشخصياته مصدر إلهام للكثيرين منهم،فقد وظفوا قصص الأنبياء والتابعين وبعض الشخصيات الدينية كشخصية "محمد"- عليه الصلاة والسلام- وشخصية"موسى"و"عيسى"و"أيوب"و"مريم"و"فاطمة"و"الحسين"...الخ

إلا أن أكثر الشخصيات الدينية التي تمثل حرجا في توظيفها من قبل الشعراء ،هي شخصية الرسول –عليه الصلاة و السلام-لما لها من مكانة في وجدان الأمة ،فلم يتم توظيفها كعنصر متغير الملامح أو متماش مع معطيات الراهن وتعقيداته،وإنما اكتفوا بالتعبير عنها أو بالأحرى ،بنقلها كما هي في التاريخ فعلا،خشية الوقوع في خطإ تشويهها أو تمثيلها بشكل يمس بخصوصيتها وقداستها .

---

[1] – رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، نظرية نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت لبنان الطبعة الأولى، 1989، ص92.

[2] المرجع نفسه،ص90.

وقد أخذت شخصية –محمد صلى الله عليه وسلم-«دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين ،وأكثر هذه الدلالات شيوعا هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه»[1].كما في بعض قصائد الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب"[2].أو "محمود درويش"[3]وغيرهما.....كما أنهم –أي الشعراء- لم يكتفوا بتوظيف شخصية محمد-صلى الله عليه وسلم-بل عمدوا أيضا إلى استلهام ما في ديننا من قيم أخذوها من القرآن والحديث والسيرة النبوية وسيرة الخلفاء وقصص الأنبياء وقصة خلق آدم وحواء وعلاقة الإنسان بالله والآخرة و الحساب ...الخ.

وإذ تحدثنا هنا عن التراث الديني ،فقد وجدنا إشكالا آخر مفاده أن الموروث الديني قد يكون تاريخيا في الآن نفسه ،لأن الفصل بين ما هو ديني وما هو تاريخي صعب للغاية، فبعض الشخصيات أو المواقف أو الأحداث المتعلقة بالموروث الديني تدخل –بالضرورة- ضمن إطار التاريخ ويصعب حينها الفصل بينهما،ولكن قد نحل الإشكال إذا اعتبرنا سلفا أن ما هو ديني لا يتعارض مع ما هو تاريخي وأنه لا مجال هنا للتفكير في الفصل بينهما أصلا وهكذا نتعامل مع الإشكال بمنطق"اللا إشكال "وبموجب التداخل المنطقي والموضوعي بينهما فتسهل علينا حينها مهمة تحديد الروافد التراثية التي وظفها المبدعون ،وتكون الدراسة على أساس هذا التصنيف المبدئي مجدية ودقيقة.

كما استلهم الشعراء من التاريخ ما يعينهم على التجديد في قصائدهم فاستنطقوا في أبياتهم "صقر قريش(عبد الرحمان الداخل)و"صلاح الدين الأيوبي"و"طارق بن زياد"و"شجرة الدر"و"كليوباترا"وغيرهم وجعلوا منها شخوصا قديمة بملامح حديثة تشارك هموم وفجائع المواطن العربي ،كما أعادوا بعث أحداث تاريخية متناهية في القدم،فاستدعوا "غزوة بدر"و"فتح مكة"وانقسام الخلافة الإسلامية"و"سقوط الأندلس"و"الحروب الصليبية".....الخ

ولعل قائمة الشعراء الذين وظفوا مثل هذه الشخصيات التاريخية المميزة أو الأحداث المعروفة ستطول ،ولكن قد نضرب على بعضهم أمثلة على سبيل الإعجاب بإنتاجهم الشعري وتفردهم في تجربة توظيف الموروث التاريخي بتنويعاته ومنهم:

---

[1] علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية،ص78

[2] ينظر: بدر شاكر السياب ،قصيدة "في المغرب العربي"،ديوان السياب،دار العودة 1971،ص394.

[3] ينظر ،محمود درويش ،ديوان"عاشق من فلسطين"،قصيدة "نشيد الرحال"دار الآداب ،بيروت 1969،ص128.

"أدونيس"(علي أحمد سعيد)وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ومحي الدين البرادعي [1]بقصيدته المطولة الشهيرة "أوراق مبعثرة من تاريخ الأندلس"[2]،حيث تحول الشعر الحداثي على يديه من الرؤية إلى الرؤيا ،فخرج عن القاعدة،وانزاح عن السائد وأعاد تشكيل التاريخ من جديد،وبقصيدته هذه –يحاول استفزاز القارئ ليشاركه في البحث عن إعادة ترتيب لهذه الأوراق المبعثرة...أوراق من تاريخ الأندلس ...فالأندلس «هي أحد مكونات البنية اللاشعورية الثاوية في العقل العربي،من خلال الوعي بها يتم إنتاج الثقافة العربية المعاصرة»[3].

فهي تمثل الفردوس المفقود،وحين يتم استدعاء هذا المنفى بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء ،فانه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا.

إن الشاعر المعاصر ،ومن خلال استدعاء هذا الموروث الهائل من تاريخه بات أقرب إلى الموضوعية في تناول تجربته،وفي إنتاجها شعريا «فلم نعد نتلقى ذاتية الشاعر بقدر ما نتلقى موقفه الذاتي منها»[4].من خلال إبراز العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر ،فالشاعر يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن الآخر والعكس صحيح.

والشاعر المعاصر في تناوله للرموز التاريخية أو الأسطورية ،يعود غالبا إلى الشخصيات«ذات التأزم الدرامي في سياقها التاريخي أو الأسطوري ،وقلما يعود إلى تلك الشخصيات التي تخلو حياتها من هذا التأزم»[5].

وليست عودة التاريخ وإحياء التراث في أدبنا إلا حلقة من حلقات التواصل مع الماضي والتأثر بحيثياته ونقاطه المشرقة المضيئة وكل ذلك يدرج ضمن إطار ما قد يعرف "بالمثاقفة"التراثية التي تقوم أساسا على التفاعل بين الماضي والحاضر.

---

[1] خالد محي الدين البرادعي ،شاعر وكاتب مسرح وناقد عرف بغزارة مسرحه الشعري ،ولد بمدينة "يبرود"سورية،له زهاء خمسين كتابا.

[2] ينظر ديوانه:"أوراق من هذا العصر"،الطبعة الأولى،1996(دن)،ص72.

[3] اعتدال عثمان،إضاءة النص ،دار الحداثة،بيروت،الطبعة الأولى،1988،ص10.

[4] سعد الدين كليب ،وعي الحداثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1997،ص46.

[5] المرجع نفسه،ص72.

وقد لا يتسع مقام البحث إلى التفصيل الدقيق لكل مصدر على حدة ولكننا اكتفينا بالحديث عن أكثر المصادر تداولا بين الأدباء وهي :الديني و التاريخي بينما نشير إلى المصادر الأخرى:الصوفي والشعبي والأدبي على سبيل الذكر لاغير.

وإذا كانت الظاهرة الإحيائية التي لازمت الأدب العربي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر،قد أسهمت في اتجاه الثقافة العربية إلى إعادة بعث النموذج الشعري القديم وتقليده في الوزن والموضوع والقوافي....فإن الأدباء قد التفتوا«وإن بدرجة أقل من اهتمامهم بإحياء الشعر ،الى إحياء النثر العربي القديم ،فكتب "ابراهيم اليازجي"(مجمع البحرين)مقتديا بمقامات بديع الزمان الهمذاني »[1]،وهذا ما جعل الظاهرة الإحيائية تؤثر بشكل أو بآخر في تأخر ظهور الرواية العربية بمفهومها الفني المعروف الآن،لأن الشكل الروائي في مرحلة الإحياء كان أقرب «إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية كالمقامة والرحلة والسيرة ...الخ»[2]

والملاحظ أن الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث في الرواية العربية كانت مصطبغة بالصبغة الشعبية البحتة،لشدة ما التصقت بالسير والحكايات ، والأدب الشعبي المتصل بالعامة «فحذت الرواية في مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السرد،حذو القصص الشعبي .وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة»[3].

وبالتالي فإن الرواية العربية التي وظفت الموروث الشعبي في هذه المرحلة"الابتدائية"تختلف شكلا ومضمونا عمّا هي عليه الآن وقد حققت نقلة هامة بالعودة إلى التراث القصصي والسردي أو طرائق السرد أو تصوير الشخصيات ،وكل هذا أسهم في إعادة قراءة التراث.

وإذا أردنا سرد نماذج عن روائيين امتاحوا من التراث العربي بوجه خاص والإنساني بوجه عام،فإن ذلك سيطول ،ولكن ذكر بعضهم سيفي بالغرض ،فمنهم:"نجيب محفوظ"في (ليالي ألف ليلة)و(ملحمة الحرافيش)،و"جمال الغيطاني"في (الخطط)و(التجليات)و"واسيني

---

[1] محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص25

[2] المرجع نفسه،ص27

[3] المرجع نفسه،ص28

الأعرج"في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)و"سالم بن حميش "في (الحاكم بأمر الله)و"محمود المسعدي"في (حدث أبوهريرة قال)"وعبد الحميد بن هدوقة"في (الجازية والدراويش)و"فرج الحوار*"في(النفير والقيامة)

ومثلما لجأ شعراؤنا إلى الروافد التراثية المختلفة لينهلوا منها فإن الروائيين أيضا سلكوا الطريق ذاته،إذ شكل التراث الديني والتاريخي والصوفي والشعبي وغيره مادة حكائية ذات أهمية لا يستهان بها ،بل إن بعض الروايات طبعت بطابع هذه الروافد وأصبح التاريخ أو الحكاية الشعبية صبغتها العامة التي تصبغ بها ،فاتصلت الرواية العربية بالتراث الديني بمصادره المختلفة«القرآنية والتوراتية والإنجيلية ،بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف ،والتراتيل الدينية والفكر الديني ،ولاسيما فكرة المخلص والفكر الصوفي الذي حظي باهتمام عدد من الروايات »[1]وأشكاله المتعددة من نصوص وبنى وقصص وأفكار .

وبالإضافة إلى التراث الديني ،استدعت الرواية "التاريخ"نصا وسردا وأحداثا وشخصيات «مما يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية ،وتتأتى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقعي و المعيش تصويرا فنيا تخييليا»[2]

فالمبدع الروائي يملك حرية مطلقة في هدم التراث ثم إعادة بنائه من جديد كما فعل "جمال الغيطاني"في (الزيني بركات)و"المسعدي "في (السد).

وإذا كنا نقر بوجود عناصر التجربة الصوفية في الشعر فإنه«يمكن أن يكون تقريرا يصدق-أيضا-على صلة الرواية بالتصوف في عدد من النماذج الروائية العربية»[3].

ويعد الفصل-أيضا-بين ما هو ديني وصوفي شائكا للغاية ،إذ يتداخل الدين والتاريخ ، والدين والتصوف في كثير من الأحيان،فقد«عرف نجيب محفوظ الخطاب الصوفي في ثلاث روايات...هي "اللص و الكلاب"...و"أولاد حارتنا"..و"ملحمة الحرافيش "-وفيها قدم

---

*من مواليد عام 1954 بتونس،حصل على الإجازة في اللغة و الآداب الفرنسية ،يعمل أستاذ اللغة الفرنسية،من مؤلفاته الروائية :النفير والقيامة 1985،الموت والبحر والجرذ 1985،المؤامرة 1991،التبيان في وقائع الغربة والأشجان 1996.

[1] المرجع السابق4 ،ص139.

[2]محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص101

[3]مأمون عبد القادر الصمادي ،جمال الغيطاني والتراث ،مكتبة مدبولي ،القاهرة،1992،ص50.

الصوفي بديلا للواقع المعيشي...لتصوير شخصيات الرواية ،والفضاء الروائي ،بالإضافة إلى إدخاله في الرواية عن طريق التناص»[1].

وبذلك تكون الرواية العربية قد وظفت الموروث الصوفي بمستويات مختلفة ،إن على مستوى الخطاب أو اللغة أو الشخصية ،مما أتاح للفن الروائي إحداث نقلة هامة الى مستوى سردي جديد.

ومما يميز –أيضا–ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية انفتاح النص الروائي على الأشكال السردية الأخرى كالمقامة والسيرة على الرغم من إفتقارها للبنية الفنية العامة التي تميز الرواية ،فكل تلك الأشكال ،ليست سوى نمط سردي يدرج ضمن الأجناس النثرية المنبثقة عن بعضها البعض .وقد أدرك المبدع العربي أن توجهه إلى التراث هو «توجه من وعى أن المسؤولية الملقاة على عاتق الروائي بوصفه مسؤولا عن إنتاج الثقافة،هي البحث عن شكل جديد للرواية العربية ليخرجها من إسار الشكل الغربي من جهة ،ويحقق لها الانتماء إلى التراث من جهة أخرى»[2].

وإن كنا قد تعرضنا لإشكالية حضور التراث في الرواية العربية –بهذا الإيجاز–فإننا سنتحدث عن القضية بكثير من التفصيل والتدقيق في الفصل اللاحق ،حيث سنركز فيه الحديث عن الرواية المعاصرة أو كما تسمى "الرواية الجديدة"التي أخرجت الإبداع من التراجيديا وأدخلته عالم السخرية فأصبحت مهمة الرواية اليوم هي محاولة الإجابة عن الأسئلة المقلقة للإنسان.

ثم سنلقي الضوء على تجليات التراث في الرواية الجزائرية من خلال نصوص ثلاثة هي :"رمل الماية"،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"(لواسيني الأعرج)و«معركة الزقاق»(لرشيد بوجدرة)وبعض نصوص الطاهر وطار التي وظف فيها التراث،لأنها نصوص يتعدد فيها التراث ويتنوع ،بين التاريخي والديني والشعبي،وتختلف أشكال تمظهراته وتتباين مستوياته الدلالية.

---

[1] محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص167

[2] المرجع السابق ،ص198

الفصل الأول
الرواية الجزائرية
و التراث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد الحرب العالمية الثانية تغيرت كثير من المفاهيم ،لعل أهمها تغير قيمة الإنسان بعدما شهده العالم من تطور في كل المجالات .

فظهرت الرواية الجديدة لتكون ثورة على أنماط الرواية التقليدية ودعوة لمسايرة الواقع الجديد الذي سحق الإنسان من دون رحمة ،ومن ثم فقد كانت الرواية الجديدة دعوة لتحطيم الرتابة والضجة المستمرتين لأن "الجديد""هو منطق اللامنطق ،لا شيء فيها ثابت أو نهائي ،كل شيء متحول وكل ما تقدمه للمتلقي مشكوك فيه لأن النص ليس إلا مشروعا «يتعاون فيه القارئ و المؤلف على بنائه ،فلا شيء استقر وانتهى أمره ،لا بداية ولانهاية، تتعدد البدايات أو تتعدد النهايات ،وكل ذلك بهدف أن يظل القارئ واعيا ،وأن يشارك المؤلف في الأحداث »[1]

وعلى حد قول "ألان روب جرييه""A.Rgrillet"فالروائي «لا يمكن أن يكون إلاّ إلها»[2]هذا الإله الذي يخلق عالما ورقيا من الممكنات والمستحيلات ....،عالم يسمى الرواية .هذه الرواية التي «اغتدت على عهدنا هذا ،وقبل عهدنا هذا أيضا الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم »[3].

فهي فضاء مفتوح متحرك تهدم فيه كل الحدود ليعاد بناء عالم جديد تمارس فيه الذات حريتها في التخييل والسؤال.

لم يعد من وظائف الرواية الجديدة إعادة إنتاج الواقع ،بل هي لعبة جميلة بين الواقع والتخييل.فمحاولة نقل الرواية للواقع وتصويره فوتوغرافيا-على غرار الرواية التقليدية —ينتج نصا مشوها ،ليس هو الواقع وليس النسخة الأصلية منه «فالروائي الجيد...هو من يجعل روايته حلبة ثورة على اللغة داخل اللغة ثم ينسحب مخلفا وضعا "مأزقيا"بين النص ومتلقيه»[4].

---

[1] حسن الأشلم،الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى ،مجلس الثقافة العام (دط)القاهرة 2006،ص41.

[2] ينظر:ألان روبيه جرييه،نحو رواية جديدة ،ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى ،دار المعارف،القاهرة(دط)(دت)،ص123

[3] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت،ديسمبر 1998،ص16

[4] عبد الوهاب منصور ،الكتابة الروائية...لماذا ،مجلة الثقافة ،فبراير 2004،ص31

إنّ الرواية فن «بألف وجه ،وترتدي في هيئتها ألف رداء فتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل ،مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا»[1].حيث إن مصطلح الرواية في اللغة الفرنسية هو (Roman)وهذا المصطلح «يعكس وجهة النظر تجاه بروز فن الرواية إذ أنه يعني المؤلّف المبتذل المكتوب بلغة مبتذلة والمصطلح منقول من أصله اللاتيني الذي يعني اللغة العامية،فحتى سنة 1600 لم تكن الرواية إلا نقلا للآثار الكلاسيكية الرفيعة وتحويلها الى أدب شعبي هدفه التسلية وإدخال المتعة إلى القارئ »[2].

وعلى هذا الأساس فإن نضوج الرواية وتحولها إلى فن واضح المعالم قد «تأخر مقارنة بغيرها من الفنون كالشعر والمسرح ما أكسبها قدرا من الحرية أو المرونة شكلا ومضمونا ، فالرواية صنف أدبي سريع التطور و التبدل تبعا للتغيرات الحاصلة في الواقع الموضوعي »[3].

وإذا كانت الرواية العربية جزءا لا يمكن فصله عن الرواية العالمية الجديدة بشكل عام ، فإنها تأثرت –شأنها شأن الرواية الغربية–بمستجدات راهنها ومعطيات عصرها وراحت تبحث عن هويتها بعيدا عن "الآخر"هذه المرة،وانكبت على قراءة الواقع ومشاكله المختلفة .

إنّ الرواية العربية قد تعرضت لكثير من التطورات شكلا ومضمونا «وهي ما تزال تتعرض لصنوف من التجريب استجابة للظروف الحضارية والثقافية ووفقا لظروف مبدعيها والعوامل الفاعلة في إبداعهم فإنهم يجربون في اتجاهات مختلفة ولهم الحق في أن يخلقوا الأشكال التي تستجيب لتجاربهم وتناسب إيقاعات أرواحهم وأفكارهم ومشاعرهم»[4].

وانطلاقا من ذلك ،فإن الرواية ستبقى الشكل الفني غير المنجز،غير المستقر في تقاليده حتى الآن «فإنّ أحدا لا يمكنه أن يفرض شكلا ثابتا ولا يمكنه أن يزعم أن الرواية العربية الحديثة شكل غربي،مثلما لا تستطيع الرواية العربية أن تصطفي لنفسها شكلا ثابتا واحدا

---

[1] عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية ،ص11

[2] ر.م ألبيرس ،تاريخ الرواية الحديثة ،ترجمة جورج سالم ،منشورات بحر المتوسط ،بيروت،الطبعة الثانية 1982،ص233

[3] أ.أ مندلاو،الزمن والرواية ،ترجمة:بكر عباس ،مراجعة احسان عباس ،دار صادر ،بيروت،الطبعة الأولى ،1997،ص19-20.

[4] إبراهيم السعافين ،تحولات السرد،دراسات في الرواية العربية ،دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان،الأردن ،الطبعة الأولى 1996،ص22

ولعلنا نصل إلى القول إن كل رواية لها شكلها الخاص وإنها يمكن أن تتناص مع أعمال أخرى«عربية أو غربية»بل إن حركة التأثير والتأثر أنشط ما تكون الآن »[1]

ولعل هذا التصور هو الذي جعل الروائيين العرب يتعمقون في تمفصلات المجتمع والبحث عن واقع آخر يشبه أو يتقاطع مع واقعهم هم،فأخذوا يحاورون وبوعي شديد وتقارب مباشر مع تراث الأمة،فبرزت ظاهرة استلهام التراث في الرواية العربية بوجه عام ، ولم تكن هذه الظاهرة مجرد استجابة لحاجة ما يفرضها المجتمع وإنما «هي متشابكة ومتشعبة لا يجوز أن تفهم فهما آليا يضيق هامش الحرية في الإبداع،مثلما أن التراث ،وهو ضروري وأساسي من غير شك،لا ينبغي أن يفرض فرضا ،إذ إن على الكاتب أن يتعامل معه بحساسية وحذر من جهة وبحب عميق من جهة أخرى»[2].

ويبدو أن الرواية –باعتبارها نوعا جيدا –قد «قدمت لنا "قراءات" خاصة لهذا التراث تبرز خصوصيتها في "الكتابات"الروائية التي تظهر انتاجيتها في تقديم "نصوص"جديدة تتأسس على قاعدة "استلهام"النص السردي القديم و"استيعاب"بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع ،وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقف منه ،بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر و المستقبل »[3].

ولا يحملنا هذا التصور على النظر إلى التراث على أنه البديل للراهن والعصر و الواقع «مادمنا نفهم العصر ،بأنه عصر "الآخر"(الغرب)ولا نعتبره "تصعيدا"لواقعنا الذاتي العاجز والمتخلف والمنهزم ولا "خلاصا"من هموم مشاكل تؤرق أمتنا ...ولا نصا في "الخلفية"

أو مخدعا سحريا ،ولكنه كواقع ما يزال يمتد بيننا وجزءا أساسيا من كياننا الذاتي الوجداني والتخييلي»[4].

إن حضور التراث في الكتابة الإبداعية الجديدة ،يعني أن المبدع أثناء تحليله للنتاج الفكري والمعرفي التراثي ،يحاول تجاوز ذلك الانفصال بين النص التراثي وأشكال الوصاية وتجسيداته الفكرية و الجمالية و بين ما يظهره التراث وما يحمله في جوهره،وأمام هذا الواقع

---

[1] المرجع السابق ،ص22 .

[2] المرجع نفسه ،ص106

[3] سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي ،المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى أغسطس 1992،ص 32

[4] المرجع نفسه ،ص144

تسعى الكتابة الإبداعية لتحرير جانب المعرفة التراثية في مختبر الكتابة لخوض مغامرة تحليل وتفكيك الخطاب التراثي.

فالروائي في استلهامه لتراثه ،هو بصدد خوض تجربة الهدم والبناء للنص التراثي ،وتلك الجدلية تجعله يتجاوز الانفصال بين النص الروائي وأشكال الوصاية (المعرفية)التي يحملها التراث ،وعلى هذا الأساس يمكنه تحرير رؤيته للتراث وبالتالي تأسيس رؤية إبداعية تتلاءم ورؤية العالم.

وفي إطار التفكيك والتلحيم،أو الهدم والبناء يتولد النص الجديد نص من التراث لواقع لم يعد من التراث ،واقع "ما بعد التراث"،ذلك النص المنصهر براهن الإنسان الذي لا يؤمن بسكون الماضي وانغلاق المعطى التراثي على نفسه وبالتالي سيتم السعي لبناء ذات واعية بماضيها مؤسسة لرؤية ابستمولوجية استشرافية للمستقبل وبالتالي «يقترن المتخيل في الكتابة الجديدة بحاضر الحياة في كل لحظة من لحظات التواصل والتصالح مع الذات والآخر ،لأنه يكسر التكرار ويخرج على أطر المألوف ويخلق إيقاعا زمنيا ممتدا لا علاقة له بالضرورة، - بالزمن العام–زمن التراث فالمتخيل حين يخلق هذه الزمنية الخاصة فإنه يبدع وجودا مختلفا يوفر إمكانية التوازن الذاتي والجماعي مع الراهن»[1]

إن النص الذي يمتح من التراث،إنما ينقل صاحبه من مجرد التأريخ إلى الإبداع ،إلى اكتشاف مستويات جمالية فنية في الموروث من جهة،و إلى الإخبار عن ذلك المسكوت عنه من جهة أخرى ،إنها سلطة إعادة الخلق البارعة و البحث في أسئلة الهوية والكتابة.

إذن ،النص التراثي نص غير منته وما ينبغي له أن يكون ،وعلى الذات المبدعة أن تختبره بجدية وعلاقتها بالتراث لتحقق التوازن المطلوب في عملية البعث التي أشرنا إليها آنفا، ذلك التوازن الذي يستحضر الماضي في تشكلاته الممتدة ليذهب بالمنجز الروائي نحو التجريب والمتعة الجمالية والقيمة الفنية.

وعندما يلتقي التراث و الرواية «يصبحان كالمرايا متناظرة تتراءى فيها الأبعاد متداخلة وتبدو فيها الذات رواية مروية و رائية مرئية»[2].

---

[1] محمد نور الدين أفاية،المتخيل والتواصل ،دار المنتخب العربي،الطبعة الأولى (دت)،ص17

[2] عمر حفيظ،كتاب الأمير لواسيني الأعرج ،أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ ،مجلة عمان،مجلة ثقافية تصدر عن أمانة عمان الكبرى ،العدد 140 فيفري 2007،ص08

قد يسأل سائل:لماذا يلتفت الروائي إلى زمن مضى ،ويعيد بناءه وتركيبه؟أليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفي؟

إذا انطلقنا من مبدإ يقضي بنفي المقابلة بين الحاضر و الماضي فإننا سنؤسس لوجهة نظر مختلفة مفادها أن «الحاضر في حاجة إلى أن يتأمل الماضي عسى أن يتم الفصل المعرفي بين زمن مضى و لم يعد منتجا مخصبا وزمن آخر يتشكل الآن ...والتأسيس للوعي لما بين الأزمنة من فروق معرفية هاجس من هواجس الرواية العربية المعاصرة»[1]

وإذا كنا قد بدأنا نتخلص من عقدة ثنائية(الماضي،الحاضر)فإنه ينبغي علينا أيضا أن نتخلص من هيمنة فكرة تصوير الرواية للواقع ،أو بمعنى آخر ،إسقاط الماضي الذي ليس هو بواقع الراهن،على حاضر لا يمتد بواقعه الماضي ،فلكل زمان واقعه الخاص كما ينبغي لنا في هذا السياق أن «نميز بين شيئين اثنين ،بين كون الرواية الجديدة لا تهتم بالواقع الاجتماعي وبين كونها تتخذ موقفا من القضية الاجتماعية»[2]

إنّ مهمة تحليل الواقع أو وضع الوصفات العلاجية لأزمات مجتمعية ليس من مهمة الرواية المعاصرة،بل إنها تمارس الآن لعبة ذكية أساسها التخييل لتتخلص من وصاية الواقع والمجتمع وتجنح بعوالمها نحو التجاوز والمغايرة و الابتكار.

واذا كانت الرواية العربية قد تموقعت وسط التمفصلات المتعددة والمختلفة للرواية الجديدة بشكل عام ،فإن الرواية الجزائرية لم تكن بمنأى عن متغيرات ذلك الراهن الذي أفضى بالإنسان إلى تيه كبير على مستوى القيم والوجود وفهم الذات وكينونتها.

إن الرواية الجزائرية المعاصرة،قد حاولت أن تجيب عن أسئلة الراهن الجزائري بكل ما فيه من تناقضات مخيفة ومرثيات حزينة ووجود ممسوخ ،فاتجهت في فترة السبعينيات والثمانينات إلى استعادة التاريخ النضالي للشعب الجزائري ضد الاستعمار.تلك الرقعة المشرقة من ماضينا «وذلك في صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال وحدث النصر وما تولد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة والتعبير عن الموقف

---

[1] المرجع السابق ،ص9

[2] حميد الحميداني ،الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ،دراسة بنيوية تكوينية،دار الثقافة ،الدار البيضاء المغرب،الطبعة الأولى 1985،ص74

السياسي »[1] فعمل الروائيون على استحضار صورة الحرب ومخلفاتها ومن ذلك رواية"اللاز"للطاهر وطار (1972)و"التفكك"لرشيد بوجدرة(1982)،حيث تموقف هذا الأخير من الحزب الشيوعي منتقدا إياه ،وراح "واسيني الأعرج"يعيد المشهد ذاته في "نوار اللوز"(1983).

كما حاولت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة الزمنية تجسيد الممارسات الاستعمارية ضد الجزائريين من تعذيب وتقتيل وتشريد.

ولعل هذه الروايات "المؤدلجة"هي من أبرز النصوص توظيفا لصور الحرب بمختلف تمظهراتها وعكست الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الجزائري عقب الاستقلال دون أن نغفل تبليغ أفكار أصحابها وتصوراتهم الإيديولوجية ومواقفهم من الثورة الزراعية والاشتراكية وكل القضايا الخاصة بدواليب السلطة والحكم بعد انتهاء الحرب ضد الاستعمار .

أما رواية أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين فإن أصحابها قد حاولوا نزع اللثام عن واقعهم وراحوا يؤسسون لرؤية روائية فنية معاصرة .ترتبط ارتباطا جدليا بالراهن وتبحث عن تلك العلاقة "اللامرئية"بين حاضر الإنسان وماضيه ،ولكن من منظور روائي جديد يخلخل القيم الموروثة ويستعيد علاقته المقطوعة بالتاريخ ويهدم تلك الحدود الوهمية التي أقامها "الدوغمائيون"المتماهون في الذاتوية والفردانية والمنغلقون وسط سلطة البكائية والذوبان في الماضي دون البحث عن سبل الإدراك والوعي كشرطين أساسيين للعودة إلى التاريخ.

إن الرواية الجزائرية المعاصرة هي رواية التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية لمنظومة مجتمعية بأكملها أخرجت لنا هذه التحولات روايات ونصوص برؤية جديدة وإبداع حديث وأيضا بقاموس "مصطلحي"غير مألوف يتصدره مصطلح"الإرهاب".

إن الواقع أقسى من أن يتجاهله المبدع أو الكاتب ،وعندما يؤلف رشيد بوجدرة روايته"تيمون"(1994)أو يكتب الطاهر وطار "الشمعة و الدهاليز"(1995)من تحت أنقاض القتل والذبح ،ويصدر واسيني الأعرج "سيدة المقام"(1996) و"ذاكرة الماء ،محنة الجنون

[1] بن جمعة بوشوشة ،اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،"المغاربي"للطباعة والنشر ،الطبعة الأولى 1999،ص82.

العاري"(1997)،ويؤلف بشير مفتي "المراسيم و الجنائز"(1998)وابراهيم سعدي "بوح الرجل القادم من الظلام"(2002)والحبيب السائح "تماسخت"(2002). وغيرهم كثير كأمين الزاوي وجيلالي خلاص وأحلام مستغانمي...فإن ذلك يعني بأن الإبداع المتزامن مع الأحداث الدموية الفظيعة والمرعبة ،إنما يمثل قمة التحول في مستويات الخطاب الفني والرؤية الداخلية للواقع.

ويبدو أن هذا الواقع المتناقض على جميع الأصعدة وأن رائحة الموت المنبعثة من أرجاء هذا الراهن المؤلم الفارغ من كل شيء إلا الموت،جعل الكتاب –الذين بلغوا حالة تشبع بصور الذبح والقتل –يعودون إلى الماضي ،إلى التراث ،كنوع من البحث عن ضوء "شمعة"وسط"الدهاليز"باعتبار الماضي رقعة مطمئنة آمنة لا تحيل على القتل والصراخ والعويل لبعدها الزمني عنا،لكن التاريخ العربي مليء بالقتل والدمار من وجهة نظر مغايرة .وكأن تاريخنا ظاهرة "فجائعية"في أصله وكأن العرب ظاهرة "صوتية"بطبعهم ،ينتجون الضجيج ليبرروا لذواتهم أسباب تقاتلهم وما راهننا إلا تاريخ مضى يعود بصورة أخرى وبوجه مختلف .

ويعد"الطاهر وطار" و"واسيني الأعرج"و"رشيد بوجدرة"من أبرز الروائيين الجزائريين توظيفا للتراث ،فبعد"الشمعة والدهاليز"خرج الطاهر وطار من صمته وكتب لنا "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"وسيأتي الحديث عنهما مفصلا في الفصل الآتي.

أما واسيني الأعرج فقد راح يغوص في التاريخ البعيد من خلال "رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "و"كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد"،مستنطقا التراث بكل تشكلاته ومحاولا قلب موازين الماضي وخلخلة الذاكرة و القفز على المنجز السائد.

إن الرواية الجزائرية اليوم تحاول أن تكون كتابة إبداعات مستمرة يتداخل فيها اليومي بالتاريخي والواقعي بالمتخيل والجسدي بالشعري كما تحاول الانفتاح على التراث العربي والإنساني،باحثة عن أشكال جديدة لا تركن إلى المنجز الفني،فهدمت الحدود بين الماضي والحاضر ،وجعلت الأول ممتدا عائشا في الثاني وسعت في مجملها إلى تحديث الفنيات الروائية من خلال تخييل التاريخ و"شعرنة"Poétisation الخطاب السردي.

وبتوجه الرواية الجزائرية المعاصرة ،إلى توظيف التراث فإنها تهدف إلى تأصيل خطابها في الموروث السردي وتخليصها –كما كان في الرواية العربية بشكل عام–من هيمنة الرواية الغربية من خلال إعادة قراءة التراث في ضوء التحولات الراهنة التي دفعت بالمبدعين إلى مراجعة ماضيهم لتأسيس وعي جديد بهذا التراث.

وإذا كان الحديث هنا عن علاقة الرواية بالتراث،وبالتاريخ فإنه من الأنفع الإشارة إلى أن هناك فرقا بين الرواية التاريخية والرواية التي توظف التاريخ ، "إذ إن الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاهما توظف التاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ ، فإذا كان الخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية ويطبعها بطابعه ،فتبدو الشخصية مسطحة وذات بعد واحد ،بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية والرؤية السردية في الرواية التاريخية،فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها ،فتقدمه بطريقة جديدة ،تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي»[1].

ولعل ذلك سيتضح بشكل جلي عند الوقوف على رواية "رمل الماية "و"معركة الزقاق"باعتبارهما من أبرز النصوص نضوحا بالتراث التاريخي والديني منه خاصة ،وبوصفهما من النصوص التي أثارت كثيرا من التساؤلات وزعزعت بعض الثوابت الراسخة في ذاكرة وفكر المتلقي العربي.

وقد كان تحليلنا لتلك النصوص على سبيل التحليل الوصفي العام دون الغوص في التمفصلات الفنية الدقيقة للروايتين لأن مجال ذلك سيكون مع روايتي"الطاهر وطار"أساس هذا البحث في الفصل اللاحق.

[1] محمد رياض وتار،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص104

«رمل الماية»[1]

واسيني الأعرج

ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعد رواية «رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للكاتب (واسيني الأعرج)«نموذجا لحضور التراث التاريخي،فالتراث يحضر بكثافة ولا يرتبط بفترة زمنية محدودة ،بل يأخذ امتداده في التاريخ العربي الإسلامي حاضرا وماضيا،بحيث لا نشعر بأي انفصال بين الذات الكاتبة وبين ما تكتب»[1].

إن حضور التراث في «رمل الما.ية»ليس على سبيل الزينة الفارغة أو صرعة من صرعات الحداثة،بل نجد التراث يسكن النص كما يسكن صاحبه ،وهو نص مثقف لروائي مثقف ولقارئ يجب أن يكون أكثر ثقافة.

يستفزنا الكاتب لنفض الغبار عن تاريخ نسيناه أو امحى من ذاكرة كثيرين منا،ويدفعنا لتقليب صفحات تراثنا الذي تجاهلنا انتماءنا إليه ويحاول من خلال استدعاء التراث في روايته أن يخلق نصا جديدا مغايرا للتاريخ ،إنه لا يعيد علينا ما حدث في الأندلس وغرناطة ولكنه يتجاوز ذلك وينـــزاح عنه لنجد أنفسنا نسافر عبر الزمن ونلتقي بأبي ذر الغفاري وكأنه النموذج المفقود في راهننا و«هي النمذجة التي تتوق إلى تحقيق النص الروائي المغاير للمسائد عبر مسالك التجريب التي تشكل مدارات تحولها وتغيرها لتعكس نزعة رفضها للنص السابق ،وهاجس تجاورها له من خلال تدميره بعد مجاورته ومحاورته»[2]

والأسلوب المتبع في رمل الماية «ليس الأول لدى واسيني ،إذ بدأ هذا التوجه منذ روايته «نوار اللوز»التي وظف فيها السيرة الشعبية بشكل جديد.فلم يبق أسير السيرة الهلالية ولكنه تجاوزها بتوظيف نابع من قراءة نقدية للتاريخ»[3].

عندما يستدعي «واسيني الأعرج»ماضينا،فهو لا يعود إلى«ألف ليلة وليلة»ليكررها أو ليستشهد بفقرات منها ،بل يعيد قراءة أحداث «ألف ليلة وليلة»ويستنسخ من شهرزاد التي سكتت في الليلة الواحدة بعد الألف لأنها لم تعد،تدري ما ستقوله لشهريار —امرأة أخرى هي «دينازاد»وفي الدنيا حياة لا موت،فهي امرأة لا تخاف ولكنها تصمت وإن كانت شاهدة من بعيد على ما يحدث.

---

[1] مخلوف عامر ،حضور التراث في الرواية الجزائرية ،د ـ ـ ـ مخبر السرد العربي ،جامعة منتوري ،قسنطينة ،العدد01 جانفي 2004،ص221.

[2] عدنان بن ذريل ،النقد و الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ى1989،ص104.

[3] مخلوف عامر ،حضور التراث في الرواية الجزائرية،ص222.

يحاول نص«رمل الماية»استنطاق التاريخ والإخبار عن المسكوت عنه Le non dit مادام «وراقو السلاطين والحكام» قد زيفوا الحقائق وأخفوا ما لا ينبغي إخفاؤه.

إن السلطة التي ينتقدها "واسيني"هي سلطة اللازمان واللامكان لا يحدها تاريخ ،قد تكون من عبق الماضي أو صوت الحاضر وقد تغزونا في يوم ما من المستقبل ،إنها "الجملكية"وهي «نحت من كلمتين هما الجمهورية والمملكة..،فلا هي جمهورية خالصة ولاهي مملكة خالصة»[1]وماذا يخلق هذا التدجين غير اللقطاء والورثة غير الشرعيين؟!!

من هذا المنطلق ومن تلك«الالتفافة الذكية تبدأ،كتابة النص الجديد الذي لا يغازل القديم ولا يسير إلى جانبه ولا يعاونه،بل يستدعيه بوعي جديد ومن أجل كتابة جديدة تتجاوز المألوف لتخوض مغامرتها الخاصة المطبوعة بعصرها وبسائر العصور »[2]

وبهذا يتحول التراث بداخلنا إلى روح تسكننا مع روحنا وليس لوحة فنية نعلقها هنا أو هناك لنـــزين بها واجهات بيوتنا.

[1] المرجع السابق،ص223.

[2] المرجع نفسه،ص224.

أشكال السرد الروائي:

اتخذ السرد الروائي في رواية«رمل الماية»لواسيني الأعرج ،أشكالا متعددة ،بحيث أتاح للسارد حرية الحركة في الرقعة الروائية أو بالأحرى النصية ولعل أهم هذه الأشكال:

1-نصّية التاريخ في الرواية:

ونعني بذلك حضور بعض النصوص التاريخية بلفظها ومعناها وكما وردت في مصادرها التاريخية،حيث إنّ هذه النصوص تأتي على شكل بناء سردي مستقل عن النص،لكنه ضمن السياق السردي،وقد جعلها الكاتب محصورة بين قوسين ،وكان الروائي يقطع سرده ليزج بها في النص ،يقول البشير الموريسكي "بطل الرواية :«....سأتذكر فيما بعد كلاما قرأته لصاحب نفح الطيب (المقري)حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف:«تسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات،ونهبوا أموالهم،وهذا ببلاد تلمسان و فاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة،وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس،فسلم أكثرهم ،وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا ومتيجة الجزائر....»[1].

2-انفتاح الحاضر على الماضي في "رمل الماية":

يتميز السرد التاريخي عموما بانتشار صيغة الماضي ،في الوقت الذي يحاول فيه الكاتب جعل السرد الروائي متصلا بالحاضر منفتحا عليه،فكأن ما حدث في الماضي يتكرر في الحاضر وإن بأشخاص وأمكنة مختلفة ،يقول السارد«قال وهو يحاول أن يسترجع الذاكرة بكاملها :يروى يا سيدي البشير ،أن الموريسكي الأخير القادم من غرناطة (أنت)رأى في الغيوم بداية النهايات القريبة.

وضع قلبه بين يديه ونادى كل الأوفياء في الدنيا أن يستمعوا إلى شجيه وحنينه .كانت الموجات الجبلية تسرق كلماته الطيبة واحدة واحدة.فقد صار لمس المدينة مستحيلا ،والريح لم تكن لترحم أي واحد ،والوصول إلى اليابسة لم يعد ممكنا»[2].

---

[1] واسيني الأعرج ،رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،دار الإجتهاد عن المؤسسة الوطنية للكتاب ،لافوميك،الجزائر 1993،ص46.

[2] المصدر نفسه،ص118-119

ولعل انفتاح الحاضر على الماضي إنما متعلق أساسا بتلك الصلات الميثافيزقية بين فعل الماضي "كان"وصيرورة هذا الفعل في الحاضر ،فما"كان"هو غير منته حتى وإن انقضى زمنه، لكنه حاضر بجوهره وفكره ولا يمكن قطع تلك الخيوط اللامرئية بين ما كان وما هو كائن، لأن طبيعة الأزمنة هي الامتداد،ولكنه امتداد يطول ويقصر ،يختفي ويظهر ،يؤرخ للاتاريخ، و"ويؤنسن"الزمن ويكرره كما يتكرر التاريخ والإنسان ،صانع هذا التاريخ.

3-لاخطية الزمن في «رمل الماية»:

إن التسلسل الخطي للزمن من أهم ما يميز السرد التاريخي «إذ يكفي أن نضع الأحداث في تسلسل زمني حتى نحصل على سرد تاريخي»[1]، يخضع لمنطق البداية والوسط والنهاية ،بينما يتكسر الزمن في السرد الروائي كما تتكسر المشكّلات الأخرى للرواية كالشخصيات والأمكنة والأحداث ،فالسرد الروائي "الجديد"يتقن لعبة التقديم والتأخير في الزمان «فاحترام التسلسل المنطقي للزمن لم يعد شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية،وذلك بتدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل ،وإما بالتمزيق والتبديد»[2].وبالتالي فقد نشأ عن رفض احترام التسلسل الزمني المنطقي في السرد الروائي رفض للتاريخ نفسه وهدم له،إذ عرضت رواية «رمل الماية لأحداث تاريخية كثيرة منها ،حادثة مقتل "الحلاج"»[3]ولكن دون احترام لتسلسل الزمن في ذلك ،بينما حدد التاريخ مراحل قتل الحلاج على الوجه التالي :

1-اتهمته السلطة بالكفر والزندقة

2-تم القبض عليه

3-مثوله للمحاكمة

4-حُكم عليه بالصلب والحرق

5-أُحرقت جثته ونُثر رمادها في نهر دجلة

---

[1] عبد الله العروي ،مفهوم التاريخ ،الطبعة الأولى،المركز الثقافي العربي ،بيروت،1992،ص75.

[2] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية،ص30.

[3] ينظر ،واسيني الأعرج "رمل الماية"،ص126وما بعدها.

أما واسيني الأعرج في روايته ،فلم يلتزم بهذا التسلسل التاريخي الواقع وإنما كسره ليخضع الحدث التاريخي لجمالية النص الروائي .

وورد مقتل "الحلاج"في النص على النحو التالي:

1-القبض عليه(حتى يبين أن السلطة قمعية تقبض على الأشخاص قبل اتهامهم).

2-مثوله للمحاكمة .

3-اتهامه بالكفر و الزندقة .

3-حرق جثته ونثر رمادها في نهر دجلة.

4-الحكم عليه بالصلب والحرق .

وليس هذا التجاوز في الأحداث إلا تجاوزا في الزمن والتاريخ و«الرواية الجديدة ...ترفض مفهوم الزمن ،محاولة التملص منه بالعبث به والنيل منه ،والتشكيك في أمره بتقديمه حيث يجب أن يؤخر وبتأخيره حيث يجب أن يقدم ،وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد»[1]

4-حضور الحدث التاريخي في "رمل الماية":

استمد الكاتب من التاريخ أحداثه،وراح يبني روايته مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اعتمدها كأداة فنية وتقنية روائية جمالية للوصول إلى غايته.

وظف الكاتب أحداث سقوط الخلافة وأحداث سقوط أخرى في التاريخ العربي بدءً-حسب الروائي-بالخليفة عثمان بن عفان –رضي الله عنه-وانتهاء بالراهن أين يتجبر "بنو كلبون"في البلاد فيقتلون العباد .كما أشارت الرواية للأحداث الخاصة بإفشال محاولة ثورية قام بها "أبو ذر الغفاري"و"ابن رشد"،كما تعرضت لسقوط غرناطة واعتقال الناس وتعذيبهم بوحشية في محاكم التفتيش بعد سقوط الخلافة في الأندلس.

أرادت الرواية أن تؤكد استمرارية الماضي في الحاضر يقول بطل الرواية"البشير الموريسكي":«ماالذي تغير من الزمن القديم حتى الآن ،ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد ؟؟"إيزابيلا" كانت لا تتنفس إلا روائح

[1] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،ص35.

الموت "فرديناند"كان ينام على جلود المارانوس والموريسكيين .ما الذي تغير؟نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة بين غرناطة ونوميدا-أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير....»[1].

إذن،في الماضي ،باع محمد الصغير (أبوعبد الله)غرناطة مقابل أجساد"القشتاليات"،وفي الحاضر يبيع الحكام أوطانهم للأجانب وتسلم البلاد"لبني كلبون"يفعلون فيها ما يشاؤون ويخونون في الحاضر كما خان غيرهم في الماضي وكان"البشير الموريسكي"شاهدا على عصره المظلم حين قال :«كان يصرخ"الحلاج"،وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس .قالوا خذوا البلاد وأعطونا الذهب و الكرسي والغلمان،ولا تخلعوا عنا الحكم .لكنهم في لحظة هوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر.المعتصم،المتوكل،المنصور قتل أباه واعتلى خلافة الكرسي ،وانتهى مسموما،المستعين ...المهدي ،المعتمد ،الموفق ،المعتضد،المقتدر أحد الأجداد الذين مايزال دمه يسير في وجوه حكام هذا الزمن الأرقط،في قلب كل واحد منهم المقتدر القادر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامة.تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد،وأشعلوا النار في المدينة والأعياد.القلة التي صرخت في المدينة ،نفيت خارج الأسوار،وقتلت في الفلوات دهسا بالجياد،أو دفنت حية عارية أو صلبت »[2].

5-استدعاء الشخصية التاريخية في الرواية:

حاول الروائي استدعاء شخصيات من التاريخ في "رمل الماية"وظهرت في بعض الأحيان أو المقاطع بأسمائها الواقعية كأبي ذر الغفاري و معاوية ابن أبي سفيان وعثمان بن عفان وابن رشد و الحلاج...

كما وظفت الرواية الشخصيات التاريخية من خلال سرد بعض أقوالها التي مازالت محفورة في الذاكرة الثقافية للمتلقي و«الملاحظ أن ثمة طريقتين لسرد أقوال الشخصيات التاريخية فإما أن ترد في السرد بحذافيرها، كما هي في الأصل التاريخي ، وهنا يستخدم الكاتب علامات التنصيص ، فيضع كلام الشخصية التاريخية بين قوسين صغيرين وإما أن ترد

---

[1] واسيني الأعرج،رمل الماية ،ص66.

[2] المصدر نفسه،ص150.

أقوالها متداخلة مع السرد الروائي ،عن طريق الراوي الذي يسرد ما قالته الشخصية التاريخية»[1]

وقد أنطق الكاتب –مستعينا بضمير المتكلم–شخصية أبي ذر الغفاري حينما جعله يتحدث عن نفسه ويقص تجربة النفي في الصحراء ومحنته مع الخليفة "عثمان بن عفان"و"معاوية بن أبي سفيان"وهو حديث لا يعرفه إلا"أبو ذر"كما لا يعرفه أيضا الراوي البطل "البشير الموريسكي"،يقول أبو ذر :«أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل،منصوب على تل الربذة،بجوار نخلة مغبرة ظلت تنحني وتنحني حتى ظللتني عن آخري أنا وزوجتي وابنتي (ابنته)عمارة،وابني ذر،الغيمات القليلة التي غطت رؤوسنا طوال الرحلة بدأت تموت عطشا وجوعا ...إني ثقلت على الحاكم الرابع بالحجاز كما ثقلت على معاوية بالشام»[2]فهو المنفى –إذن –كما يقرأه البعض في سيرة "أبي ذر".

ولم يكتف الكاتب باستنطاق الشخصيات التاريخية بل جعلها تتحاور فيما بينها وكأنها شخصيات روائية، فأبو ذر الغفاري يحاور معاوية بن أبي سفيان كما لو كانوا جميعا جزءا من الرواية نفسها لا جزءا من التاريخ، حيث قيل إن خلافا شب بين معاوية ابن أبي سفيان وبين أبي ذر الغفاري حول حرف (الواو)الذي ورد في قوله تعالى:«يا أيها الذين آمنوا،إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله {و}الذين يكترون الذهب و الفضة ولا ينفقونها في سبيل الله،فبشرهم بعذاب أليم»[3].

حيث استدعى معاوية أبا ذر وراح يسأله:هاه يا أبا ذر،الأغنياء يشكونك لأنك تحرض الفقراء عليهم.

---أنهاهم عن تكديس الأموال

–الله هو الآمر الناهي ،أتنكر علينا نعمته تعالى؟!!

–الآية تقول يا سيدي:«والذين يكترون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم »

---

[1] محمد رياض وتار،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص114.

[2] واسيني الأعرج ،رمل الماية ،ص37.

[3] سورة التوبة ،الآية 34.

-لكن الآية نزلت في الأحبار و أغنياء أهل الكتاب من الرهبان ولا يشمل حكمها المسلمين

-لا؟!!نزلت فيهم وفينا

(.....)

-أنت تشوه الآيات يا ابن بنت الرفيعة .حرف الواو(و)غير وارد في هذه الآية بالذات صحح نفسك قبل أن آمر بقطع رأسك .

...تآمر الجميع على حذف الواو ،حرف الفقراء ،من الآية فتقطع الصلة بينها وبين السابق أي القسم الأول من الآية.....أقيمت الدنيا و لم يستطع أحد إقعادها .جرى الجميع باتجاهات مختلفة تناطحت رؤوسهم و لم يتفطنوا ،كل واحد يصرخ:الواو.....الواو.....أعيدوها إلى ذويها ...لم تقعد الدنيا إلا بعد أن أستنفر أبيّ بن كعب ،فاستقام المعنى الذي اندفعنا من ورائه:«يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلوا أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله (و)الذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله ،فبشرهم بعذاب أليم»[1].

-هكذا استقام المعنى يا سيدي

-أنت هذي يا ابن رملة بنت الرفيعة

-لا يا سيدي،حين سقطت الواو سقطنا معها.

-ماذا تقول أيها الكافر؟؟؟

-بهذا المعنى الذي تريدونه يصبح فقرنا مبررا إلهيا وآكلنا يصبح حلالا

-كل ما في الدنيا هو مال الله

(....)

-لقد أغنيتم الغني وأفقرتم الفقير»[2]

---

[1] وردت الآية في الرواية "ليأكلوا"والأصل"ليأكلون"،ولعله خطأ مطبعي.

[2] واسيني الأعرج"رمل الماية"ص26-27-28

إذن يحاول الكاتب إعادة كتابة التاريخ حين «يتنطع السرد في رواية "رمل الماية"بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد بسبب ما تعرض له التاريخ من تزييف على أيدي الحكام والسلاطين الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب و مصالحهم»[1]

ويحاول واسيني الأعرج إعادة كتابة تاريخ حدث مرة واحدة لأنه يرى بأن "الوراقين"–وهم مؤرخو الملوك والسلاطين –إنما كانوا يكذبون علينا بتزييفهم للحقائق التاريخية ويتقاضون مقابل ذلك الزيف أموالا طائلة ويعيشون في مأمن من التعذيب أو النفي أو الموت «كتب أحد الوراقين : «كان أبو عبد الله مد الله ملكه ،وأطال في عمره ،لا يأكل إلا إذا تفقد الرعية ولا ينام إلا إذا وضع رغيفه الشخصي في فم اليتيم والمحتاج .وفي أيام المحنة التي مرت بها مملكة غرناطة ،يحكي عنه المحنكون وأصحاب الحكمة أنه نزع لحمة من ذراعه وشواها لصغير كان في الترع الأخير من حياته شواها وقدمها له،فرد فيه الروح ، ودفع عنه شر الموت الزؤام....

بكى أبو عبد الله كثيرا ،تحسرا على الرعية لكن جبرائيل طمأنه بأن للبيت ربا يحميه...»ثم ختم الوراق حديثه بالسخط على القوالين الذين يجعلون من الحبة قبة،ويكذبون.....لعن الله الكذابين ،المارقين والزنادقة الذين يشيعون الكذب عن جلالته،والذين يصلون نارا ذات لهب في الوقت المناسب.....»[2].

ويذهب المذهب بالراوي إلى أبعد من ذلك ،حيث وضح اللائمة على "الطبري"فيما حدث لأبي ذر الغفاري ،واصفا"الطبري"بأنه مؤرخ الحكم و الحكام قائلا له:«ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك ؟!لماذا جردته من كل حنين وشوق لقد كنت وراقا لغيرك.

تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن ينتبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلا مرة واحدة في كل سبعة قرون.كنت تظن أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبدا ،وأن الذين يقرأون بعيون مفتوحة لا ينطفئ نورها، لن يوجدوا أبدا .ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقاطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون.

---

[1] محمد رياض وتار ،توظيف التاريخ في الرواية العربية،ص122.

[2] واسيني الأعرج ،رمل الماية،ص134.

ماذا فعلت بالحرف الوهاج ؟؟؟ إنه يقف عاريا خجولا بعد أن سقطت عنه كل الألوان التي خبأته وراءها.هي الحقيقة يا صاحبي التي تأكل كل شيء و لا تؤكل بسهولة كتبت وأنت تضع كيس النقود الذهبية في جيبك:كان معاوية واسع البلعوم ،يأكل في اليوم سبع مرات ...يالقلمك أيها الطبري ما الذي شوقك إلى هذا التخريف ؟؟؟ألم يكن ممكنا أن تكون قوالا مثلما كان أخيار السابقين ؟الصدق في القلب واللسان ،والرأس و العمر على حد السيف»[1]

إذا كان "واسيني " قد خلخل الأسس التاريخية للتراث،وجعل القارئ في مواجهة اشتباكية لمساءلة الذات عن حقيقة ما وقع فعلا،فكيف للقارئ العارف بتاريخه،الدارس له،المسكون به منذ مئات السنين أن يشكك فيما وقع ،هل زيف لنا "الطبري"التاريخ فعلا؟هل التاريخ الذي قرأناه في الكتب وتم حشو أدمغتنا به ونحن أطفال،هو تاريخ اللاتاريخ ،كذب مقابل حفنة نقود!!!

إذا كان نص "رمل الماية"يقوّض كل ما توارثناه وتحفظه ذاكرتنا الجمعية،فأين هي إذن الحقيقة؟هل لعب المتخيل "الواسيني"بعقولنا فلم نعد نميز بين الواقعي التاريخي وبين المتخيل الإبداعي ؟!

إنها محنة المحن،تلك التي وضعتنا فيها رواية"رمل الماية"علامات استفهام متأزمة ،مأزومة سافرة،عجائبية ،دمرت كل "جيناتنا"الابستيمولوجية الموروثة،زرعت فينا "جينات"أخرى لا نعرف لونها أو هويتها أو زمنها ،لقد أوصد علينا المخيال الروائي "أبواب الحديد"وأدخلنا"مسالك المهالك"وجعل تاريخنا كله يمحى في "الليلة السابعة بعد الألف"الفجائعية،و لم نعد ندري إن كان تراثنا هو فعلا كما نقلته إلينا كتب التاريخ أم أننا نعيش مغالطة وأكذوبة ضخمة كشفت حيثياتها"رمل الماية"من أجل معطى يقتضي منا إعادة مساءلة تاريخنا للوصول إلى حقيقة المسكوت عنه في تراثنا.

[1] المصدر نفسه،ص25.

«رمل الماية»والتراث الديني(الإسلامي):

وظفت الرواية المعاصرة النص الديني بمختلف مصادره وقد يكون وراء حضور الدين في المتن الروائي ،دافعان هما [1]

أ-أن التراث الديني ،في قسم منه ،هو تراث قصصي ،لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث الديني والإفادة منه في التـــأسيس لرواية عربية خالصة.

ب-أن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي ،لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.

وما قد يقال عن الرواية العربية ،ينسحب بشكل عام على الرواية الجزائرية المعاصرة ، فبالإضافة إلى توظيفها للتاريخ وظفت النص الديني بمختلف أشكاله سواء تعلق الأمر بالقرآن أو الحديث أو قصص الأنبياء أو الفكر الديني الذي يجسده المتصوفة في أكثر الحالات.

في «رمل المايةفاجعة الليلة السابعة بعد الألف» استفاد"واسيني الأعرج"من قصة أهل الكهف ،وهم فتية هربوا بدينهم من ملك ظالم يحكم مدينة "دوقيانوس"قاصدين كهفا نائيا في أعلى الجبل حيث ناموا في الكهف ثلاثة قرون ويزيد-كما يذكر ذلك القرآن الكريم — ولما استفاقوا ظنوا أنهم ناموا ليلة واحدة ،ولما أرسلوا أحدهم لشراء الطعام،انكشف أمرهم وعادوا مرة أخرى إلى الكهف ولكن ليموتوا فعلا وللأبد.

حاول"واسيني"أن يستفيد إلى أقصى حد من قصة"أهل الكهف"كي ينسج بها تفاصيل قصة "البشير الموريسكي"بطل الرواية ،بحيث يجعله يعيش تجربة تشبه في مجملها أحداث قصة فتية الكهف فبطل«رمل الماية»البشير كان يعيش في حي "البيازين"بغرناطة وعندما تعرض الموريسكيون لملاحقات السلطات هرب"البشير الموريسكي"من الحي واتجه إلى بلاد بعيدة حيث اعترضته مخاطر كثيرة أثناء فراره ولكنه كان ينجو منها في كل مرة إلى أن تلاطمته أمواج البحر ودفعت به إلى شاطئ مهجور ،حيث عثر عليه"الحكماء السبعة"وقادوه إلى كهف مهجور وأبقوه هناك ،ونام"البشير"،ولما استيقظ خرج من الكهف فوجد راعي أغنام

[1] محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص139

ينتظره فأخذه إلى "جملكية"نوميدا-أمدوكال فأدرك أنه نام ثلاثة قرون ونيف ،وقرر العيش في مملكة شهريار ابن المقتدر بالله ،ملك"الجملكية".

فإذا وازنا بين قصة أهل الكهف وقصة"البشير الموريسكي"فإن "واسيني الأعرج"قد بنى أحداث "البشير"على العناصر السردية الأساسية في قصة أهل الكهف ويمكن أن نجمل ذلك في الجدول التالي :

قصة أهل الكهف	قصة البشير الموريسكي
-هروب الفتية إلى الكهف بعد ملاحقة الملك لهم	-سلطات التفتيش تطارد البشير فيهرب لاجئا إلى كهف
-نوم الفتية ثلاثة قرون ونيف	-نوم البشير ثلاثة قرون ويزيد
-الإستيقاظ واكتشاف الحقيقة	-الإستيقاظ واكتشاف الحقيقة
-العودة إلى مدينة دوقيانوس	-العودة إلى نوميدا –أمدوكال

وقد جاء على لسان "الموريسكي"في "رمل الماية"الفرق الجوهري بين قصته هو وقصة أهل الكهف حين قال:«.....تأكدت هذه،المرة أن الزمن الذي مر لم يكن هينا ،وأن ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ بينما ما حدث لي ،هو بعيد عن هذا كله.فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ»[1].

والمعلوم أن القصة في القرآن الكريم وردت«لتقديم الموعظة والإعتبار بما حدث للأقوام السابقة،لذا تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار و التاريخ منها إلى القصة الفنية»[2].

ولعل ذلك أهم ما يميز السرد القرآني إذ يميل إلى«الإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة فقصة أهل الكهف ،على سبيل المثال عبر عنها السرد القرآني بآيات قليلة ،أما السرد الروائي فقد عني بالتفصيلات ،ورصد تفاصيل الحدث بدقة معتمدا في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة وولد أحداثا جديدة ،وأفعالا سردية أخرى .

[1] واسيني الأعرج،رمل الماية ،ص48.

[2] عبد الله ابراهيم،موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت،الطبعة الأولى 2005،ص540.

وقد ارتكز السرد الروائي إلى الراوي المشارك ،أي الذي يروي بضمير المتكلم،ويشكل شخصية محورية»[1]ليحدثنا بتفاصيل جرت له وهو داخل الكهف ،وتلك تفاصيل مسكوت عنها في القصة القرآنية لعدم أهميتها بالنظر إلى جوهر القصة يقول الموريسكي :«....حاولت أن أقنع نفسي بأن ما يجري لا يمكن أن يكون امتدادا لكابوس الحاكم الرابع (؟؟؟؟)

مددت يدي باتجاه الفجوات ،نزعت الأتربة ،بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى،قطعا ،قطعا حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت.بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها ...هل يعقل أن يكون كل هذا الزمن قد مر على اللحية التي أصبحت تملأ وجهي ؟؟؟.....عندما نزعت الأتربة،بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح وتميل باتجاهي ...وهي تنقلع من جذورها...اندفع الضوء بقوة،وأصبحت أميز بين الأشكال التي كانت تحيط بي»[2].

وإذا كانت الرواية قد ذكرت تفاصيل قصة "البشير"في الكهف فإن عنصر المشابهة والتقاطع بين القصة القرآنية والسرد الروائي وصل في بعض الأحيان إلى التداخل بحيث يصعب التفريق بين ما هو واقعي وما هو متخيل كتنبيه"الملثمين السبعة"للبشير الموريسكي بأن الكلب الذي يحرسه على مدخل الكهف هو نفسه الكلب الذي كان مع "فتية الكهف":«...قال له علماء المدينة فيما بعد أنه الكلب قطمير كما وصلهم من إحدى روايات حسن البصري»[3] .

وهكذا نجد أن «بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير و الشر شيد على المفاصل الرئيسية للقصة الدينية بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ الصراع بين قوى الخير وقوى الشر»[4].

---

[1] سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان،الطبعة الثالثة،1997،ص287.

[2] واسيني الأعرج ،رمل الماية،ص47-48

[3] المصدر نفسه،ص49

[4] محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،ص157

"الموريسكي"بطل رمل الماية ،مخلص الأمة:

يقوم"البشير الموريسكي"بطل رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،رمل ماية"بوظيفة المخلص الذي انتظرت الأمة قدومه لتخليصهم من عصابة "بني كلبون"الذين عاثوا في الأرض فسادا ،فحولوا البلاد إلى حلبة صراع تعج بالظلم و القهر والاستبداد،ولعل "البشير"هو رجاء هذه الأمة ومنفذها إلى عالم آخر ينقرض فيه"بنو كلبون"ويصيرون ترابا ويحل السلام على البلاد.

رفع"واسيني "مرتبة"البشير"إلى مقام القديسين والأولياء ولعل اسم"البشير"يحمل دلالات كثيرة تعزز فكرة المخلص أو المبشر بزمن جديد قادم لا محالة .حين هرب "البشير"إلى الكهف قال له الملثمون السبعة :«حين تقوم ستجد من ينتظرك»[1]،«كانوا متأكدين أنك ستأتي بعد ثلاثة قرون بالتمام والكمال»[2].

وحين استيقظ "البشير"وخرج من الكهف قال له الراعي :«جئتنا الآن لتقف شامخا على حافتي العقل والجنون،هو ذا أنت الآن كما صاغتك كتب الأولين والفقهاء وذوي العلم المكين ...نبضك يا سيدي العظيم يملأ أصداء المدينة بكاملها.لو تأخرت ساعة واحدة، ستموت الرعية كلها»[3].

إذن لقد ظهر "البشير"أخيرا«بعد غياب طويل ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي»[4]،ويفند تزييف الوراقين وكتاب السلاطين للتاريخ وحقيقة ما وقع فعلا بدءا،من نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الربذة ومرورا بسقوط الخلافة في غرناطة و انتهاء بسنة 1987 حين(انهار الوطن وسقطت الدولة في يد "بني كلبون"،الحكام الجدد) .

---

[1] واسيني الأعرج،رمل الماية،ص421

[2] المصدر نفسه،ص50

[3] نفسه،ص53

[4] نفسه،ص11

«معركة الزقاق»

[رشيد بوجدرة]

مغامرة التجريب وقراءة الموروث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

هل مهمة الروائي اليوم هي المغامرة في تجريب الأشكال الجديدة بخلخلة الأشكال القديمة؟

إن الرواية الجزائرية المعاصرة ،قد أصبحت ترفض النموذج والقالب والنص المثال وهي ترفض أيضا أن تكون مجرد حاشية أو تذييل أو صدى لصوت آخر غير صوتها ،وهي بقدر ما تتفاعل مع مرجعيات ونصوص كثيرة إلا أنها تظل تبحث عن صوتها الخاص،صوت فرادتها الذي يميزها عن غيرها.

ومثلما كان "لوسيني الأعرج"فرادته وصوته الخاص ،كان "لرشيد بوجدرة"كذلك تميزه وحضوره .ففي "معركة الزقاق"التي ألفها عام (1986)،يحاول الكاتب محاورة التاريخ قبل أن يحاور الموروث «بل إنه يذهب إلى الموروث بحثا عن التاريخ ،تاريخ تفتش عنه الكتابة ....وطبيعة هذا البحث تعطي قراءة المورث بعدا تاريخيا ،وتمد الكتابة ،التي تحاوره بأبعاد تاريخية أخرى ،ولا يصدر البعد التاريخي عن حاضر مرفوض ولا عن ماض مقدس،بل عن الحوار بين الزمنيين بوعي ثقافي ومعرفي ،يحسن التمييز بينهما ويعرف أن الرواية تستطيع الإتكاء على موروث ثقافي لا يعرف معنى الرواية»[1]

إذن يحاول الكاتب وهو يسعى الى رواية أخرى ،البحث عن قراءة فاعلة للموروث وكتابة تعيد إنتاج القراءة الفاعلة بشكل آخر.

وإذا كانت القراءة الفاعلة «تخلق القارئ الذي يخلق أسئلته،فإنها، في لحظة الكتابة تخلق النص المختلف الذي يحيل على زمن الكتابة المبدعة قبل أن يتوقف أمام ماض مستعاد وحاضر يسكنه التهافت»[2].

وعلى هذا الأساس فإن النص المنتمي إلى الزمن المستعاد لا يقول ما يشاء،بل ما شاءت له الكتابة المبدعة أن يقول ولا يطرح من الأسئلة إلا ما وضعه المبدع على لسانه.

إن"رشيد بوجدرة"يكتب نمطا جديدا من الرواية ،يتطلب درجة كبيرة من التمكن في ميدان المقاربة الأدبية وجهدا مكثفا في المجال الفكري والمعرفي.

---

[1] فيصل دراج،نظرية الرواية والرواية العربية ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى ،1999،ص230.

[2] المرجع نفسه ،ص231.

"معركة الزقاق"نص يحيلك على الماضي ،لكن يوهمك أنك لم تبرح راهنك من خلال الفتى"طارق"الذي يشبه حضوره في النص حضور التاريخ في الذاكرة ،إنها ذاكرة الكاتب في اشتغالها على الرواية.

تمثل"الرافعة"و"طارق" والذاكرة دائرة واحدة ويمكنك أن تضع بدايتها من أي نقطة تشاء،فالرافعة وهي مغروسة في الزقاق بحركتها العمودية الدائمة ،لا تعكس سوى ذاكرة"طارق"الذي رفض أن يرتدي جلباب أبيه وحاول تكسير مالا يكسر ،كأن يشكك في نسبة الخطبة الشهيرة "لطارق بن زياد".

والكاتب بهذا يخلخل قيما معرفية محفورة في لاوعينا ووعينا الجمعي ،شأنه في ذلك شأن "واسيني الأعرج" في "رمل الماية"إذ تحير "طارقا"أسئلة كثيرة غريبة يثيرها فيه أستاذه،فيذهب إلى التاريخ يسأله عن صحة نسبة تلك الخطبة "لطارق"،يقول أستاذه ابن عاشور «.....ومن الغريب أن الرواية الإسلامية لا تحدثنا عن طارق بشيء قبل ولايته لطنجة،بل إنها لتختلف في أصله ونسبه»[1].

«فقيل هو بربري لم يكن عريقا في الإسلام والعروبة،والظاهر أنها من إنشاء بعض المؤرخين المتأخرين ،صاغها على لسان طارق مع مراعاة فروق المكان و الزمان »[2]ثم يتابع الأستاذ كلامه مشككا في أن تكون الخطبة التي نعرفها هي فعلا لفاتح الأندلس "طارق بن زياد"يقول:«ولكن في لغة هذه الخطبة وروعة أسلوبها وعباراتها ما يحمل على الشك في نسبتها لطارق بن زياد»[3]

فيعلق الفتى"طارق"«يريد الأستاذ ابن عاشور أن يزيد في الطين بلة ،لماذا حفظناها عن ظهر قلب ...قال كمال.إذن من هو الشخص الذي وضع هذه الخطبة قال أحدهم ،النابغة المجهول ...تركنا هذا الإفتراض حول نسبة خطبة طارق بن زياد أيتاما والحرب تدور رحاها»[4]

---

[1] رشيد بوجدرة ،معركة الزقاق ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1986.،ص67

[2] المصدر نفسه،ص99

[3] المصدر نفسه،ص98

[4] المصدر نفسه،ص98-99

ويتداخل هنا تاريخ الثورة المسلحة القريب (والحرب تدور رحاها)والتاريخ العربي الإسلامي البعيد (طارق بن زياد)ويحاول الكاتب بهذا التناغم مزاوجة التاريخ بين"الحربين"حرب الثورة الجزائرية وحرب"طارق بن زياد"في فتح الأندلس ،وكأن النص يخلق لنا وجهين،أحدهما نسائل به ثورتنا والآخر نعري به تاريخنا ،هذا وجه طردنا به المستعمر من أرضنا وذاك الوجه فتحنا به الأندلس ووضعنا على أرضها أول خطوة نحو الإسلام ،«...لماذا حفظناها عن ظهر قلب»إذا لم تكن الخطبة لطارق و«الحرب تدور رحاها»...والعساكر يجوبون طرقات المدينة ...ويقتحمون المنازل....فجاءوا في إحدى الأيام فجأة يفتشون دارنا بحثا عن الأب فلم يجدوا إلا النساء والأطفال والعم حسين وهو يرتعش تحت سطوة الخوف فيصعدون لأي سطح ويكتشفون الشعارات المناوئة لفرنسا ولحضورها في البلاد...»[1].

"طارق"الابن ،يعاني من سلطة أبيه وتحاصره أسئلة أستاذه من كل الجهات :ما أصل "طارق بن زياد"،هل هو فارسي أم بربري ،وهل الخطبة من إنشائه أم من إنشاء غيره ونسبت إليه ؟«لماذا قتلوا ابن المقفع والحلاج ،لماذا أهان موسى طارقا وأوقفه مكانه ورمى به في السجن لماذا اخترع التاريخ هذه الخطبة التي حفظها الأطفال في المدارس وتغذى منها الساسة و لم يكتبها ذاك البربري الزناتي ،...سرق أبي كراس التاريخ زاد في التزييف إضافة»[2].

يبدو أن كل شيء عرفناه عن ،وفي تاريخنا أصبح مزيفا ،"فواسيني الأعرج"يقول على لسان "البشير"إن الوراقين وكتاب السلاطين زيفوا التاريخ مقابل شهواتهم ودراهم معدودة ،ويأتينا "رشيد بوجدرة"في "معركة الزقاق "ليقول على لسان"طارق"إن خطبة "طارق"ليست"لطارق"وأنه مشكوك في أصله ونسبه «تحدر من مغربنا رجل باللثام ملأ اسمه كتب التاريخ وهواجس صاحب القرار سماني طارقا هز كياني هذا اسم بثقله وحوانيت التاريخ اكتظت سلعا مزيفة مغشوشة،هل خطبته هي أم لا هل زناتي أم همداني ،هل غار منه موسى»[3].

---

[1] المصدر السابق ،ص100

[2] نفسه،ص124

[3] نفسه،ص125

إنها مساءلة التاريخ التي لا تتوقف،هو البحث عن الحقيقة المغيبة فلا نحن ندري من هو "طارق"فعلا ولا نحن متأكدون أن خطبته تلك هي له أم لغيره؟ وما تلك الأسئلة إلا بوابة أخرى يفتحها أمامنا الكاتب و يتركنا نتيه كما تاه "أبو ذر الغفاري"في صحراء الربذة .

يشعر البطل "طارق"أنه يحمل التاريخ على كاهله ،لماذا أسماه أبوه طارقا ...ألم يجد "رشيد بوجدرة"منفذا آخر للولوج إلى تاريخ"ابن زياد"غير تسمية بطله"طارقا"؟!،بطل الاستقلال يستعيد ماضيه القريب "حرب التحرير"ويسائل الماضي البعيد"فتح الأندلس"ولا يجد ما يفعله غير النظر الى تلك الرافعة ومراقبة ورشة العمل تلك.

ومع أن اسم"طارق"كبطل للرواية لا يبدو لائقا باعتباره غير متداول في المنظومة الاسمية الجزائرية إبان حرب التحرير –فما كان معروفا هو مثلا :محمد،أحمد،مصطفى ،عمار العربي،قدور،لخضر،شعبان ،حسن،حسين...الخ أما "طارق "فهو من الأسماء التي برزت أكثر مع الأجيال الجديدة التي انفتحت على العالم–لكن كل ذلك لا يعدو أن يكون مجرد حيلة فنية اعتمدها الكاتب ليحرك خيوط التاريخ،تاريخ الأندلس ،وما تطابق الاسمين (طارق–طارق بن زياد)إلا وجها من وجوه تحميل الإنسان الراهن مسؤولية الوقوف وجها لوجه مع تاريخه لتعريته وخوض معركة الواقع بكل تناقضاته.

تشكل الرافعة في الرواية ،بحركتها العمودية المتوازنة عمل الذاكرة التي اتخذها الكاتب كتقنية من أجل التداعي ،وقد كان هذا التداعي عفويا في النص على الرغم من شيوع الكم المعرفي الهائل وروح الكاتب المشبعة بالمعرفة العلمية والعمق الفلسفي،فهو كاتب يشترط على القارئ الفهم كأساس وللذوق ولا يرى أن الواحد يستقيم في غياب الآخر.

تتماهى أسئلة"البطل"ويقف القارئ حائرا لأنه توقع وهو يقرأ الأسطر الأولى أن الكاتب بصدد تصوير معركة "طارق بن زياد" في فتح الأندلس ،لكن الوهم بذلك يتقشع لمجرد أن يضع الكاتب أمامه تفاصيل لمعركة أخرى هي الثورة الجزائرية.

وتزداد حيرة القارئ كلما ازدادت حيرة "طارق" وهو يسترجع ذكرياته عن عذابات الاستعمار وعن ذلك الأستاذ الذي حشى دماغه بمعلومات لا أول لها ولا آخر «(وفي شهر رجب سنة إثنتين وتسعين جهز موسى بن نصير جيشا من العرب والبربر يبلغ سبعة آلاف مقاتل بقيادة طارق بن زياد وكان يومئذ حاكما لطنجة .ومن الغريب أن الرواية الإسلامية لا تحدثنا عن فاتح الأندلس بشيء قبل ولايته طنجة بل إنها لتختلف في أصله ونسبته ،فقيل

هو فارسي من همذان ،كان مولى لموسى بن نصير ،وقيل إنه من سبي البربر ،وقيل أخيرا إنه بربري من بطن من بطون نفزة ،وهذه فيما يظن أرجح رواية ...ويبدو أن طارقا تلقى الإسلام عن أبيه زياد...وهكذا يكون اسم فاتح الأندلس كالتالي :طارق بن زياد الزناتي لا طارق بن زياد الليثي وهي نسبة لم يكسبها طارق إلا بعد خروجه من الأندلس وتوليه إحدى ولايات المشرق)»[1].

والملاحظ أن كل ما جاء في هذا القول(النص)تعمد الكاتب وضع السطور أسفله والمرجح أن ذلك يُعْزى لنقله إياه حرفيا من إحدى مصادر التاريخ الكبرى-كما أشار إلى ذلك في إحدى فصول الرواية-كابن خلدون والمقري والبلاذري وابن عذارى المراكشي وغيرهم.

إذن إنها عملية غربلة للمعلومات ،يقوم بها "طارق" لتتم بعدها عملية الانتقال التدريجي من الجمع إلى الفرز ومن التلقي إلى التساؤل.

أشكال السرد الروائي في "معركة الزقاق":

استدعى الكاتب التاريخ من خلال مشكّلات ثلاثة:

1-حرب التحرير الجزائرية ،وتمثل التاريخ المشترك بين الكاتب والمتلقي (الجزائري بوجه خاص)

2-فتح الأندلس و هو التاريخ العربي الذي تم استدعاؤه للمواجهة والمساءلة

3-المنمنمة:لوحة تعكس معركة فتح الأندلس معلقة على جدار "طارق" وقد اعتمد الكاتب في استدعاء العناصر الثلاث أشكالا سردية منها :

1-التنصيص التاريخي: ونعني بذلك ورود بعض النصوص التاريخية كما هي في مصادرها ،وقد تعمد الكاتب إتباع تقنية تميزها عن باقي السرد الروائي برسم أسطر أسفلها سواء فيما تعلق بالحديث عن نسب طارق بن زياد الأصلي أو في حديثه عن حرب التحرير وما تكتبه الجرائد من أخبار عن المجاهدين أو حتى فيما يتعلق بالخطبة الشهيرة لطارق بن زياد.

[1] المصدر السابق ،ص106-107

لعبت الذاكرة الدور الأول في استحضار حرب التحرير ،واعتمد الروائي على أخبار الجرائد لتوثيقها ،فهو يتكئ على مرجعيات مختلفة لعرض التاريخ ،وكانت الصحف من أهم المرجعيات إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر،وهي وجه يعكس ما يدور في دواليب السياسة والسياسيين:

«يقبض على شمس الدين....استطاع إذن أن يرضي كبرياءه..أخذوه إلى أحد مراكز التعذيب مربوطة قوائمه بحبل معقود حول عنقه...طلبوا منه الاعتراف بأنه شارك في عملية ذبح الجنود التابعين للفيف الأجنبي الأربعة أو الخمسة.صرح بأن هذه التهمة خرافة ..كرر الكلام نفسه مدة أيام دون أن يغير فاصلا...قال أثناء التعذيب ،ما متُّ تحت صفعات الوالد فلن أموت تحت تعذيبكم»[1].

أما عن التنصيص الخاص بتاريخ فتح الأندلس ،فيكاد يكون ميزة النص الأساسية وشكله السردي البارز،إذ نلاحظ ورود نصوص تاريخية كبنية مستقلة مميزة بالتسطير وكأن الكاتب يتعمد قطع السرد ليزج بتلك النصوص داخله«(؟أيها الناس :أين المفر؟البحر من ورائكم و العدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق و الصبر .وأعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللئام ،وقد إستقبلكم عدوكم بجيوشه وأسلحته وأقواته موفورة.وأنتم لا وزر لكم إلا سيوفكم ولا أقوات لكم إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم .وإن امتدت بكم الأيام على افتقاركم ولم تنجزوا لكم أمرا.ذهبت ريحكم وتعوضت القلوب عن رعبها منكم الجرأة عليكم.فادفعوا عن أنفسكم خذلان هذه العاقبة من أمركم بمناجزة هذا الطاغية ،فقد ألقت به إليكم مدينته الحصينة)»[2]. إلى آخر الخطبة..

وظفت الخطبة وهي على الرغم من طولها ،فقد زجّت بأكملها في النص،ولا يبدو ذلك عشوائيا أو على سبيل الزينة ،ولكنهامحاولة إسقاط التاريخ على راهن لم يعد فيه أمثال"طارق بن زياد"وهو راهن لكثرة ما خذل أصحابه راحوا يبحثون في دواليب ماضيهم عما يمكن أن يثبت لهم بأنهم قوم شجعان بالفطرة وأنهم يدافعون عن أوطانهم المسلوبة مهما كانت جسارة العدو...ولكن التاريخ لن يعود!!.

---

[1] المصدر السابق ،ص127-128

[2] نفسه ص72-73

-تشكل المنمنمة —وهي لوحة فنية تظهر جيوش طارق ومعركة الفتح-خطابا تاريخيا داعما للنصوص التاريخية الواردة في الرواية ،وهي (أي المنمنمة الواسطة) التي تصل ماضي (طارق)بحاضره،وكأن الكاتب يوميء لنا بأننا لا نملك من هذا الماضي إلا صورة رسمت كما أراد لها الرسام أن ترسم.

وإذ تمثل هذه المنمنمة محورا أساسيا في السرد الروائي إلا أنها لا تظهر لنا على صورة واحدة أو ثابتة،بل يصفها الكاتب على لسان (طارق)أوصافا متعددة وكأنه ينقلها إلينا من زوايا مختلفة فمرة يصفها كما يلي:«كانت المنمنمة تحتوي على عشرة فرسان .أما طارق فكان يظهر راكبا فرسه في الصف الرابع ....لكن....لم يكن القائد المظفر يحمل علامة خاصة تدل على مقامه وما يتمتع به من وجاهة .لقد كان يتوسط الكوكبة ليس إلا.

فيحيط به ثلاثة جنود إلى يمينه وثلاثة إلى شماله ...إنما خيولهم هي التي توحي لوحدها بوجودهم .وكأن الرسام أراد تسليط الأضواء على التفاصيل والجزئيات والحيوانات والرايات وترك جانبا طارق بن زياد وصحبه،حتى إنه راح يرسم بعض الخيول المفقودة فرسانها ...تعمد ذلك ليس نكاية بطارق وإنما شغفا بالخيل التي صورها بدقة عجيبة ...لذا فقد ظهر أفراد الكوكبة متكلفين متجمدين....وقد فقدوا كل حيوية وحركة....»[1].

وإذ يفرد الكاتب هذه التفاصيل عن المنمنمة ،إنما كي يخبرنا بأنها لا ترسم التاريخ بل تقوله ،ثم يعود في مقام آخر ليصفها توصيفا إضافيا مغايرا بعض الشيء للتوصيف الأول «.....فبرز القائد العظيم بمظهر آلي متخشب،فاقدا لكل خصاله الإنسانية ،فيضرب الشك في ذهن المشاهد وتداخله الشكوك...فيظن أن طارقا راح ضحية الطائفية والعصبية،إذ إن الرسام الذي وضع المنمنمة لم يعطه صفة لأنه من أصل بربري ...لكن كل هذه الاعتقادات تبقى وهمية لأن طارقا يحتل المكانة المرموقة في المنمنمة»[2].

تلك إذن هي المعادلة التي يخوضها طارق ويحاول فك شيفراتها ،معادلة يصعب عليه الوصول إلى حلها ،أطرافها ثلاثة:طفولته المرتبطة بحرب التحرير وطارق بن زياد الذي حيره وهم حقيقته أو حقيقة وهمه،حسب المؤرخين ،وحسب أستاذه بن عاشور ،والطرف الثالث

---

[1] المصدر السابق،ص105

[2] المصدر نفسه ،ص107

الذي لا يبارح تفكيره لأنه دائم النظر إليه وهو تلك المنمنمة المعلقة على جدار مكتب والده والتي يحاول استنطاقها لتقول له الحقيقة.

2-حضور الحدث التاريخي في "معركة الزقاق":

انبنت الرواية على أحداث تاريخية تعد فاصلة في التحولات التي شهدها التاريخ العربي والخلافة الإسلامية عموما .ولما كان الحدث لصيقا تماما بالتاريخ ،فإن استحضاره دعم المسار السردي للرواية وشكل أهم عناصرها ورسم الملامح العامة لشخصيتها .

ويتجلى استحضار الحدث التاريخي في تصوير مظاهر الحرب التحريرية ضد فرنسا من تفتيش للبيوت وتعذيب للمعتقلين وتدمير للمدن والقرى:

«كانت الحرب.....النساء المتظاهرات رحن يقفن في الهواء،قففهن المملوءة قمامة وخضرا متعفنة وتركنها تسقط...فوق رؤوس العساكر...التونسي يبكي عند إهدار زيته من قبل المتظاهرات اللاتي أحرقن بهذه الطريقة وجوه العديد من الجنود .كانت المدينة مغتاظة.. انتشرت صلاة الجنازة.....أشهر الجنود حرابهم وراحوا يقطعون كل ما يصادفونه،فقطعوا رأس الطفل ،ففصلوه عن جسمه بحذاقة ومهارة»[1].

ينساب الحدث التاريخي وتتداخل ثورة التحرير مع ثورة الفتح الكبير في تناغم سردي يصعب التفريق فيه أحيانا بين الواقع والمتخيل ،ويتحول حدث فتح الأندلس إلى تاريخ من نوع خاص «ليس هو توالي الأيام والليالي كما يقول الطبري ،وليس تلك الأحداث التي تزخر بها كتب التاريخ وهي تتناول إحدى لحظاته .ذلك أنه يقتنع اقتناعا تاما بأن لا حقيقة في التاريخ المدون لأن شيئا أساسيا يفلت منها هو"جوهر الزمن"وذلك ما نجده كامنا في معاناة الإنسان تجاه الزمن وهو يتحول من الحاضر إلى الماضي ،ومن المستقبل إلى الماضي .إن هناك مغيبا أو مسكوتا عنه في كل كتب التاريخ ،التي تعنى بالحوادث»[2].

إنه ذلك التاريخ الذي جسده لنا رشيد بوجدرة في "معركة الزقاق"تاريخ يقيم قطيعة معرفية مع كل ذلك الكم المعلوماتي الذي حشيت به أدمغتنا وذاكرتنا و«(أجاز طارق بن زياد البحر سنة اثنين وتسعين من الهجرة بإذن أميره موسى بن نصير في نحو ثلاثمائة من

---

[1] نفسه،ص139.

[2] سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي ،ص93.

العرب وانتهب معهم من البربر زهاء عشرة آلاف فصيرهم عسكرا ونزل بهم جبل الفتح فسمي جبل طارق به..،وكتب طارق بن زياد إلى موسى بن نصير بالفتح والغنائم فحركته الغيرة....فخشي أن ينسب ذلك الفتح العظيم إليه دونه فكتب إليه ألا يتقدم حتى يلحق به....وتلقى طارق بن زياد موسى بن النصير ،وانقاد واتبع ،فتمم موسى الفتح توغل في الأندلس إلى برشلونة في جهة الشرق،وأربونة في الجوف الإفرنجي ...ودوخ أقطارها وجمع غنائمها...)»[1].

3-استدعاء الشخصية التاريخية:

اعتمد الكاتب تقنية الاسترجاع لسرد أحداثه،وجعل"طارق" هو السارد الأساسي لهذه الأحداث وكأن"طارقا"هو مركز السرد حرصت الذاكرة الجماعية أن تذوب فيه،فضاع الأصل في الفرع،والجميع مذوب فيه.

فنحن لا نفرق إن كان"طارق"هو من يسرد أم والده أم صديقه "شمس الدين"أم أستاذه"ابن عاشور"بالإضافة إلى تلك الشخصيات التاريخية الهامة التي يسرد"طارق"على لسانها أحداث حرب التحرير أو فتح الأندلس ،مما يوحي بواقعية الأحداث لا بتاريخيتها وحسب.فتلتف الأحداث في تمظهرها واتساقها حول ذاكرة لا تستمد وحداتها أو سماتها من تاريخ مباشر بعينه ،ولكنها تراكمات لأزمنة متعددة متداخلة ومختلفة الذوات الفاعلة فيها.

تنتشر داخل السرد الحكائي ،بعض الشخصيات التاريخية ،إذ تتكرر تباعا دون أن يغفل السرد ذكرها ،فشخصية"طارق بن زياد"محورية في هذا الاستدعاء من حيث تربعها على كل حكاية ،وراح"طارق"من خلال الذاكرة التاريخية المجمعة في الكتب –يسرد لنا كل تفاصيلها ،من أصل ونسب وتاريخ وانتصارات وخلافات مع من حولها وبصماتها في الفتح الإسلامي للأندلس وعلاقتها مع ملوك الأمم الأخرى«(من طارق إلى يوليان،لأنه نزل على الصلح وإنه له عهد الله وذمته أن لا يترع عنه ملكه،ولا أحد من النصارى عن أملاكه،وإنهم لا يقتلون ولا يسبون أولادهم ولا نساءهم ولا يكرهوا على دينهم،ولا تحترق كنائسهم ما تعبد....كتب في أربع من رجب سنة اثنين وتسعين من الهجرة،شهد على ذلك ...الخ)»[2].

---

[1] رشيد بوحدرة،معركة الزقاق،ص119-120.

[2] المصدر السابق،ص170

ولم يكتف السارد باستحضار شخصية تاريخية واحدة ،بل جعل شخصية "طارق بن زياد"هي مركز استقطاب لشخصيات أخرى تحرك معه الأحداث فاستحضر"موسى بن نصير"والملك"يوليان""ولرذريق"وكذلك أشار إلى مؤلفي مصادر التاريخ الكبرى من أمثال "البلاذري"و"ابن عبد الحكم"و"ابن الأثير"و"ابن خلدون"ولم يتم استحضارهم إلا كأسماء يدعم بها الاستشهاد والتأريخ وصحة التوثيق.

لم يحول الكاتب الشخصيات التاريخية إلى شخصيات مستنطقة وحسب بل جعلها جزءا من السرد دون أن يقدم لها بما يوحي بأنها هي التي تتحدث،واتبع بذلك أسلوبا خفيا لكشف المسكوت عنه في التاريخ من دون أن يظهر ذلك كما تتبع تقنية وضع السطور أسفل النصوص التاريخية لتمييزها عن السرد الروائي دون أن يحيل على ذلك في هامش أو حاشية وكان من الأجدر لو أشار في الهامش إلى المصدر[1]الذي اعتمده في نقل الخطبة أو النصوص الأخرى وهذا يعني أنه تعمد التقاط هذه النصوص دون غيرها ،واستحضار هذه الشخصيات دون أخرى،وحتى وإن تميز هذا الفعل الفني بالقصدية إلا أنه اكتسب عفوية من طريقة توظيفه في النص.

استدعاء التراث الديني في "معركة الزقاق":

لم تستحضر "معركة الزقاق"التراث الديني إلا من خلال تقنية واحدة هي استدعاء النص الديني وبصفة أدق، النص القرآني ،وبشكل أكثر دقة آية واحدة تتكرر في كل الرواية ولكن بطرق مختلفة ،فمرة ترد كاملة ،ومرة مجزوءة ،ومرة ترد موجزة في كلمة واحدة تخدم السياق السردي ،وهي الآية الثانية و العشرون من سورة البقرة والتي جاء فيها :

«ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن،فإذا تطهّرن فأتوهن من حيث أمركم الله،إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين».

ويوظف الروائي هذه الآية دون وضعها بين معقوفتين أو مزدوجتين ،كما هو شائع بالنسبة للآيات القرآنية ،إنما يستعمل طريقة التسطير أسفلها شأنها في ذلك شأن النصوص التاريخية المشار إليها آنفا .

---

[1] مثلا:أحمد المقري المغربي المالكي الأشعري ،نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب،الطبعة الأولى المطبعة الأزهرية المصرية سنة 1302هـ،الجزء الأول ،ص112.

كما أن أسلوب التسطير ذاك ،إنما لتمييزها عن بقية السرد ولعل ذلك يشبه طريقة وضعها بين معقوفتين ،ولكنه يبتر الجزء الأهم منها «ولا تقربوهن حتى يطهرن»،وذلك تأكيد صريح على موقفه من الآية بل من القرآن بوجه عام.

كان الطفل "طارق" يرفض كتابة هذه الآية التي كان يمليها عليه شيخ الكتاب «.....واعتزلوا النساء في المحيض....أمي طاهرة...أمي طاهرة يقول أكتب أكتب كلمة....يصفعني يقول أبي هذه أمانة على عاتقك لا تحاسبني!»[1]،«..أين طفولتي يسألونك عن المحيض ركضت إلى المنزل أمي طاهرة طاهرة »[2]«أمي طاهرة قل هو أذى ...دخلت الجامع السفلي عند الصحن كان الضوء منحدرا وجلبابي يلف الركبتين وذعري يلف جسدي لمحته يختار لي حبلا وعصا ويقول صاحب القرار والطابع يقول أكتب رفضت الضرب تعنفت تقوقعت أمي طاهرة هل ستموت أمي »[3]«لمحت المؤدب الضرير يختار لي قصبا فيقول أكتب . لم أكتب .قلت أمي طاهرة عفيفة.قال أكتب :ويسألونك عن المحيض قل هو أذى قال لن أكتب ،أمي طاهرة ،قال أكتب وإلا فلقناك.قلت أضرب ،فضرب و أدمى القدمين .ثم مشيت على الجرح راكضا إليها أطالب بحقي في فهم هذه المعضلة ،فوجدتها في البستان تنشر غسيلا....صفعتني .قلت أنت طاهرة أنت عفيفة ،ثم مشيت»[4].

فالملاحظ هنا،أن الآية أتت في كل شاهد بشكل مختلف وفي سياقات مختلفة ولكن السارد يؤكد في كل مرة رفضه لكتابتها ولعل رفضه ذاك نابع من براءة الطفولة ومن علاقته بأمه التي لم يعرف عنها إلا الطهر.

وعلى الرغم من انتساب هذه الحركات الطفولية إلى البراءة و العفوية إلا أنها لا تخلو من إشارات لاسعة تظهر موقف الكاتب من الدين أو ما يتعلق بالتراث المقدس بشكل عام.

فالموقف من كتابة الآية ليس عفويا بريئا وإن صدر على لسان طفل في الكتّاب ،لأن الأطفال في الكتاتيب لا يملكون ذلك المستوى من الإدراك والوعي و الفهم بحيث يستطيعون فيه تبني هذه المواقف،فهم يحفظون بشكل آلي وتلقائي الآيات التي يمليها عليهم شيخ

---

[1] السابق،ص46

[2] نفسه،ص55.

[3] المصدر نفسه،ص56.

[4] نفسه،ص83

الكتّاب،وفي أغلب الأحيان لا يفهمون ما يحفظون ،وعلى ذلك ،فالكاتب هنا أراد أن يظهر بعض مواقفه من"المقدس"ليضع المتلقي وجها لوجه مع موروثه،وانطلاقا من كل ذلك،يكون الكاتب بهذا الموقف قد أثبت للمتلقي علاقة الإبداع بالإديولوجيا وأن الرواية الجزائرية لم تتخلص إلى الآن من سلطة"الأدلجة" التي تفرض هيمنتها على الفن و الإبداع.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

«الطاهر وطار» والتراث
المسار والتحول

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّ تجربة «الطاهر وطار»الروائية هي إحدى العلامات البارزة في المتن الروائي الجزائري «لا من حيث كونه يأتي في طليعة الكتاب الأكثر غزارة وإنتاجا ،بل من حيث ممارسته الإبداعية على الوجه الذي أحدث تطورا مذهلا في التعاطي السردي في الحقل الروائي»[1]

وتعد تجربته هذه بداية طريق لكتابة عرفت-وقتها-بولعها الكبير بالأيديولوجيا ،خاصة وأن "وطار" ليس مجرد ذات تمارس حقوق المواطنة وواجباتها ،ولكنه روائي فاعل مشارك في صنع خيوط"اليومي"و"المعتاد"،متموقع داخل المجتمع كمثقف عضوي على حد تعبير "أنطونيو غرامشي"و مستغرق في تفاصيل الخيار النضالي بشكل لا يخلو من القصدية الفكرية والفنية ولعل ذلك من الأمور التي رتبت لميلاد الرواية المؤدلجة التي اتصف بها كتاب الجيل السبعيني في الجزائر.

حاول الروائي"الطاهر وطار"،من خلال كتاباته،أن يستوعب قضايا المجتمع بمختلف توجهاتها وتعقيداتها ،مستمدا رؤيته الإبداعية من واقع مجتمعي متناقض ،تحكمه المفارقات بين انحلال خلقي وتشبث بالقيم و الدين ،وبين الوفاء والخيانة ،والجهل والوعي وكل تلك التناقضات التي يصرخ بها الواقع المثقل بالطابوهات والصدامات والصراعات.

إن علاقة"الطاهر وطار" بالتراث ،تطرح عدة تساؤلات و إشكالات تبحث فيما إذا كان حضور التراث في الأعمال الإبداعية "الوطارية"أصيلة أم دخيلة ،أو بعبارة أدق ،هل حضور التراث واكب المسار الروائي لوطار منذ بداياته أم هو من المستحدثات الفنية التي ظهرت في رواياته الأخيرة،وإذا كان التراث حاضرا في كتاباته فعل تختلف تمظهراته وأشكاله أم أنه اقتصر على بعض روافده فقط؟.....

عندما نتتبع الأعمال الروائية للطاهر و طار ،نجد التراث يحضر فيها في بعدين أساسيين :الأول حرب التحرير الجزائرية والآخر التراث العربي الإسلامي.

ففي روايته"اللاز"(1972)يستحضر الكاتب الثورة الجزائرية بوصفها حدثا وفيا جدا للحظته التاريخية،فهي تتخذ من أحداث سنة 1958 الإطار الزمني الذي تتحرك في مداره وحاولت الكشف عن ملابسات الثورة وأعبائها وحتى أخطاءها،وذلك بإعتماد تقنية

---

[1] سليم بوعجاجة،الروائي الطاهر وطار،تحولات الكتابة ...ثبات الرؤية،مجلة الثقافة،تصدر عن وزارة الثقافة ،الجزائر،العدد ما بعد 118 ،فبراير2004،ص37

الاسترجاع ،ولعلها الطريقة الأكثر توفيرا لحرية الإنتقال بين الفضاءات المتعددة الزمانية منها و المكانية و«لقد كان الارتداد إلى الماضي في أعمال "وطار" مرتكزا دائما للموازنة والنقد فضلا عن كونه حيلة فنية لتكسير التسلسل الواقعي لزمن الحكاية الأصلية»[1]

حاولت"اللاز"إسقاط القناع عن المسكوت عنه في الثورة الجزائرية وكشف الممارسات والصراعات الخفية وسط مناضلي جبهة التحرير الوطني،ويبدو أن كل تلك الصدامات كانت العنصر المغيب في التاريخ الوطني ،مما جعل الإبداع يأخذ على عاتقه مهمة الكشف عنه،لأنه واقع،وإن كان قد حدث فعلا،فإنه لا ينقص من شأن الثورة و بطولاتها.

يحاول الروائي في نصه"اللاز"البحث عن ذلك الطرف الذي أقصاه المجتمع، (زيدان)،بذبحه لإتهامه بأنه شيوعي كافر دس في الثورة لإفشاء أسرارها وإحباط مخططاتها النضالية.

ويبدو أن الروائي في "اللاز"قد انحاز بشكل واضح للحزب الشيوعي حيث ركزت رؤيته السردية على كشف خبايا تلك العلاقة التي تربط المثقف الشيوعي "زيدان"بلقيط يكتشف في النهاية أنه إبنه،يسمى "اللاز".وهي شخصيات تتحكم –على مستوى التخييل- في تحريك خيوط الرواية «كما تساهم-على مستوى الواقع التاريخي –في تفجير الثورة وهي تسد أدوارا تحكمها العفوية و التلقائية،ولا تخضع إلى سابق تخطيط»[2].

ينتهي السارد من حيث يبدأ ،وتتيه بنا الرواية بين البداية و النهاية وفي النهاية لا نجد أنفسنا إلا وقد بدأنا من جديد ،وكل ما يجمع البداية بالنهاية هو خيط الذاكرة التي تمنح اسم"اللاز"لشخص متماه في الغموض و الضبابية يبدأ لقيطا مدنسا فقد كان «وصمة عار على جبين القرية بسبب ما اتسم به سلوكه من انحراف»[3] وينتهي قديسا بريئا ممتدا في الثورة بل «إنك الآن أفضلنا جميعا يا "اللاز" لأنك لا تحس بشيء ،لأنك ما تزال تعيش الثورة ،بل لأنك الثورة»[4].

---

[1] مخلوف عامر ،أثر الإرهاب في الكتابة الروائية،مجلة عالم الفكر ،تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب،الكويت،218 العدد الأول يوليو،سبتمبر 1999،ص312

[2] مريم لطرش،المثل الشعبي في رواية اللاز للطاهر وطار ،مجلة التبيين،تصدر عن الجاحظية،الجزائر،العدد 25 سنة 2006،ص50.

[3] الطاهر وطار،اللاز،رواية ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الطبعة الثالثة،(1972)،ص164.

[4] نفسه،ص277.

تتبني رواية "اللاز"أساسا على المثل الشعبي ،وهو وجه من أوجه التراث الشعبي بوجه عام.وهو يعكس انتماء الشخصيات السردية لبيئة شعبية عميقة،فالعنوان ذاته يحمل في شكله كما في مضمونه النزعة الشعبية،لأن لفظ "اللاز"لا ينتمي أصلا إلى اللغة العربية الفصيحة ،إنما هو نابع من بيئة شعبية تواضع أصحابها على استخدام قاموس لغوي لا يتعدى حدودهم الجغرافية والفكرية ،كما أنه الرقم الأقوى والمسيطر والفائز المنتصر في أوراق لعبهم.

يتخلل الرواية التراث الشعبي وبوجه أدق المثل الشعبي ،حيث استحضر الكاتب أمثالا معروفة في أوساط المجتمع الجزائري «مايبقى في الواد غير أحجاره»،وهو مثل يتكرر في النص الروائي ما يقارب ثلاث عشرة مرة بأشكال مختلفة ،تتباين في كل مرة على مستوى بنيتها الدلالية أو بنيتها التداولية الوظيفية.

ويحاول الكاتب أن يعمق من دلالة المثل في كل مشهد،و كأنه في تصاعد هرمي بحيث يصل إلى تأكيد المسلّمة القائلة بأن الجزائر للجزائريين ولا أحد غيرهم يمكن أن يحل مشاكلهم ،وهم أحق الناس بالوطن.

يخاطب"حمو"اللاز قائلا «...دورك في أن تخبر أحمزي بالموعد الذي يخرجون فيه الباقي لا يهمك ، كلمة السر بينك وبين المناضل هي :ما يبقى في الواد غير احجاره يقولها ثلاث مرات ....دخل اللاز ثملا قذرا وهو يردد .....ما يبقى في الواد غير احجاره»[1].

وإذ يتكرر المثل مرارا في الرواية،فإنه ينقل المتلقي من متخيل روائي إلى واقع حادث بالفعل ،فشخصية"زيدان"شخصية ثورية مناضلة،تتحول إلى شخصية شيوعية كافرة وتعدم باسم الثورة لتصير رمزا للخيانة ويقف اللاز«مشدوها لا يصدق عينيه وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه صاح في رعب ،مايبقى في الواد غير احجاره»[2].

وليس في الواقع هذا الموقف إلا «تصريح الكاتب بفقدان الثورة لرشدها ومسارها»[3].

ولم يكن هذا المثل هو الوحيد في الرواية ،بل استحضر الكاتب أمثالا شعبية أخرى،ضمن سياقات ـــ أيديولوجية يؤمن بها هو ،وهي أمثال فاعلة ومؤثرة في الخطاب

---

[1] الطاهر وطار ،"اللاز"،ص52.

[2] المصدر السابق،ص273

[3] دبي لوكس،روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي ،ترجمة :بوعلي كحال،مجلة التبيين،الجاحضية،الجزائر،العدد16،سنة2000،ص687.

الروائي ،وفي الحدث أيضا ،وليست مجرد تنويعات فنية أو عناصر تزيينية يجمل بها الكاتب سرده،بل تم استثمارها بوصفها خلاصة تجارب إجتماعية ونفسية عميقة،ويمكن حصر تلك الأمثلة الشعبية في الجدول التالي:

المثل المستحضر	الصفحة
-مايبقى في الواد غير احجاره	10
-أعطيها بالدين وما تلوحهاش في الطين	20
-لو كان يحرث ما يبيعوه	20
-زواج ليلة تدبيره عام	23
-كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل	30
-سال المجرب لا تسال الطبيب	33
-الشامي شامي والبغدادي بغدادي	46
-النخالة تحلب الدجاج	83
-مذبوح للعيد ولا لعاشورا	116
-أزرق عينيه لا تحرث ولا تسرح عليه	117
-الدوام يثقب الرخام	275

وكما تأسست الرواية على الذاكرة الشعبية ،فاستلهمت منها المثل الشعبي "ما يبقى في الواد غير احجاره"الذي كان هو مفتتحها وعمادها الذي اتكأت عليه في بناء عالمها السردي،فقد كانت العبارة الأخيرة من الرواية مثلا شعبيا أيضا«الدوام يثقب الرخام»،مما يعني أن التراث الشعبي مجسدا في المثل و البيئة الشعبيين حاضر بشكل أفقي وانتشاري في الرواية لأنه يمثل «مخزونا عريقا داخل وجدان البيئة الثقافية للمجتمع »[1]الجزائري واستحضار هذا المخزون هو جزء من عملية التركيب المعقدة في نسيج الخطاب السردي،وبالتالي تتداخل

[1]حلمي بدير ،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ،دار المعارف،القاهرة،الطبعة الأولى ،1986،ص99

النصوص الفرعية المجسدة في الأمثال الشعبية إلى جانب النص المركزي في تداخل مليء بالتداعيات و الأبعاد المختلفة و المتنوعة في آن واحد،ولكنها متلاحمة ذات إمتدادات موغلة في التعميق والبحث عن تجليات الذات الجزائرية بكل تعقيداتها وغرابتها وطرافتها في بعض الأحيان.

ولم يقتصر التراث الشعبي على رواية"اللاز"بل امتد أيضا إلى رواية"تجربة في العشق (1989)،ولكن توظيف التراث الشعبي هذه المرة لم يتجل من خلال المثل الشعبي،بل تمظهر في الخرافة و«هي حكايات تكونت في أصلها من أخبار مفردة ،نبعت من حياة الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي»[1].

فقد أفرد الروائي للخرافة بعض فصول روايته،بل جعل عناوين هذه المقاطع السردية مستمدة من شخصيات خرافية قديمة تحولت مع المد الزمني والحكائي إلى شخصيات أسطورية تشبه الآلهة في قدراتها الخارقة مثل توظيفه لـــ"آرغيس وبروميثيوس"في «الأغلال توجع بروميثيوس»[2]و«آرغيس يخيب آمال بروميثيوس»[3].

لكن المضامين لا تمت بصلة للعناوين ،بل إنها عملية إسقاط مباشرة على الواقع يحاول فيها البطل وهو مثقف من الدرجة العليا ،قاده علمه إلى الجنون،فأخذت ذاكرته تدور حول ما فيها وتطفو بثقافته على السطح.

وقد أتقن"وطار"هذه اللعبة الفنية الذكية ليقول ما يريد على لسان«م.ج.ن.و.ن»ولا يلقى انتقادات من أحد كما أن "وطار"في هذه الرواية ومن خلال المثقف المجنون،بدا ملما بحيثيات تاريخية وثقافية عميقة وحاول أن يظهر ذلك بذكره لبعض الأدباء "كطه حسين"و"شكسبير"والفلاسفة "كبريخت"و"جورج مارشني"و"موريس توريز"وغيرهم.

وقد اعتمد الكاتب الخرافة و الأسطورة كتقنية في لبناء عوالمه السردية ،لا من أجل عرض تفاصيل الخرافة أو الأسطورة نفسها ولكن لإعادة قراءة تراث إنساني ضارب في التاريخ ثم معاودة التفكير فيه بشكل جديد،لأن قيمة التراث الشعبي ممثلا في الخرافة

---

[1] نبيلة ابراهيم،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،مكتبة غريب ،القاهرة،الطبعة الثالثة،1989،ص92.

[2] الطاهر وطار ،تجربة في العشق،رواية،نشر مكتبة الاجتهاد ،الجزائر،1989،ص28.

[3] نفسه،ص40.

والأسطورة لم تكن في ذاته ولذاته ،بل فيما يمكن أن يحققه من تداخل واندماج بحركة الحاضر والراهن،فعندما التقت الأسطورة والخرافة بالواقع ،أصبحا كالمرايا متناظرة،لا يفصل بينهما إلا خيط رفيع عميق هو المتخيل أو المخيال الروائي وتلك المنطقة البرزخية هي التي كشّفت اليقين بعدم امتلاك الحقيقة .

وإذا كانت روايتا"اللاز"و"تجربة في العشق"صارختين بالتراث الشعبي ،فإن رواية "الزلزال"(1974)تنضح بالتراث الديني ،ولعل "الطاهر وطار" يكون«من أبرز من وظفوا الدين في روايات السبعينات توظيفا إديولوجيا .فالدين لصيق بشخصية طبقية كما مثلها "عبد المجيد بو الأرواح"في (الزلزال)»[1]وكما هي الحال مع شخصية "حمدان قرمط"في رواية"عرس بغل"(1982)،فالدين في نظر "وطار"ليس منفصلا عن الحياة السياسية والاجتماعية للمجتمع وأنه وظف لأغراض سياسية واضحة هي اقتناع"وطار"بأن للإشتراكية أصولها أو جذورها في الإسلام ،وقد أصبح هذا المعطى عنده ظاهرة فنية بارزة في إبداعاته بعدما كان مجرد قناعة فكرية ذاتية أو توجه أيديولوجي .

و"الطاهر وطار"وإن استدعى شخصيات دينية في كتاباته فهي غالبا ما تعكس الوجه الآخر للدين ،أي ذلك الذي يتعاطف مع الفقراء والبؤساء والمعذبين.

فشخصية"عبد المجيد بوالأرواح"في "الزلزال"شخصية متدينة تقترب كثيرا من شخصيات الأولياء والصالحين ،وقد اختار لها هذا الإسم لروحانية صاحبها ،"فوطار"لا يختار التسميات جزافا بل يحاول تصحيح بعض المفاهيم الموروثة من خلال تلك التسميات والشخصيات ،وذلك ما حدث أيضا مع شخصية"حمدان قرمط"في "عرس بغل"حيث أرجع أصل تسمية "قرمط"لا إلى من يقارب خطواته عند المشي ،بل أبعد من ذلك ،هو المقاربة بين الناس بدعوى عدم التفرقة ،وهو بهذا يحاول مقاربة شخصية"حمدان قرمط"بشخصية "حسن الشيخ"والراجح أنه يقصد "الشيخ حسن البنا"مؤسس حركة الإخوان المسلمين في مصر.

وقد ثبت في التاريخ أن"قرمط"هذا هو رأس القرامطة كلهم وإليه نسبهم.وقيل إن لقبه يعني (أحمر العينين)كما قيل إنه كان يظهر الزهد ودعا إلى ديانة هي مزيج بين الوثنية واليهودية و النصرانية والإسلام،وألزم تابعيه بشراء السلاح وأفشى فيهم إباحة الأموال والفروج وأعفاهم من الصلاة والصوم ومن جميع الفرائض فكان يتخفى وراء هذا الاسم

---

[1] مخلوف عامر ،حضور التراث في الرواية الجزائرية،مجلة السرديات ،قسنطينة ،العدد الأول ،جانفي 2004،ص214.

ليدعو إلى تقويض الخلافة العباسية والى إقامة عقيدةجديدة يدعو فيها الى شيوعية المال والنساء.

ومن ثم انتشرت دعوته بين القبائل وتأسست حركة باطنية تنسب إلى "قرمط"كان ظاهرها التشييع لآل البيت وحقيقتها الإلحاد والإباحية وهدم الأخلاق.

وبهذا يعد"قرمط"-على رأي الكثيرين-أول مؤسس لحركة الشيوعية في التاريخ ،وقد تبنت هذه الحركة اللون الأحمر لتلك الحمرة التي كانت في عيني "قرمط"وعلى هذا الأساس،فإن توظيف "وطار"لهذه الشخصية المريبة إنما يعكس وجهة نظر لديه ،ويبين عن مواقفه الإيديولوجية التي ما فتيء يفصح عنها كلما أتاحت الفرصة ذلك.

ومن المؤكد أن الكاتب لا يجهل كل ما ذكرناه عن شخصية "قرمط"لكن من الغريب أن يقارب بينها وبين شخصية "حسن البنا"وهي مقاربة خطيرة إذا كانت تتصف بالقصدية ولا يبدو أنها غير ذلك ،إذ لا تفسير لجعل الشخصيتين في كفة واحدة،سيما وأن المعروف هو تناقض دعواهما تناقضا واضحا،"فقرمط"كان يدعو إلى الانحلال والإباحية و"حسن البنا"كان يدعو إلى المنهج الإسلامي الذي يتميز برقي الأخلاق ،فماذا إذن قد يربط بين هذين الدعوتين غير تحيز الكاتب لكل ما هو شيوعي؟.

إنّ موقف الكاتب في الرواية واضح بالنسبة للإسلام و"للإسلاميين"ولا يعدو كل ذلك إلا أن يكون تجسيدا لخطاب أيديولوجي سياسي من الدين بشكل خاص.

إنّ الكاتب في أعماله الروائية ،ينقل للمتلقي خطاباته الأيديولوجية وفكره السياسي باللجوء إلى الآيات القرآنية والشعارات الدينية والشخصيات المعروفة في التراث الإسلامي .وليس ذلك إلا نقلا لما يجري فعلا في الواقع مما يجعل «أعماله الروائية في كثير من الأحيان عرضة للمباشرة والتقريرية ،وكأن الرواية في هذه الحالة لا تكسب شرعيتها من أدبيتها بقدر ما تكسبها بفضل الخطاب السياسي الذي ينحاز إليه»[1]

تبدو شخصية "بو الأرواح"في (الزلزال)حاملة لرؤية مفادها انتهاء عصر الإقطاع الذي تمثله الطبقة البرجوازية التي دعمها النظام الاستعماري،وهو ما جعل خطابه مكشوفا ،دعائيا لا يحتاج إلى فك ترميزاته أو شيفراته.

---

[1] المرجع السابق ،ص210.

كما لم يظهر التراث الديني في (الزلزال)مجسدا في شخصية (بوالأرواح)فحسب،بل أيضا في النص القرآني .إذ استحضر الكاتب آيات قرآنية تخدم السياق السردي والرؤية الفكرية للنص:«الدنيا غرارة يا الشيخ،الحمد لله،مرحبا بقضائه وبرضائه "إنا لقادرون على أن نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين"...عقب الشيخ بو الأرواح ثم طأطأ رأسه يتلو في سره بقية الآية بتأثر بالغ :"فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلاقوا يومهم الذي يوعدون ،يوم يخرجون من الأجداث سراعا،كأنهم إلى نصب يوفضون،خاشعة أبصارهم ترهقهم ذلة ،ذلك اليوم الذين كانوا يوعدون...»[1]

وتحاول الرواية أن تعمق فكرة ارتباط أو ربط الدين بالواقع ،فتجعل من "بو الأرواح"الشخص الأكثر تأملا في الكون (الواقع)والأكثر التصاقا بالدين وتنبؤا بما سيقع«الزلزال الحقيقي إحساس .نعم والله جل وعلا وصفه ،إحساسا «تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى»[2]

وإذا كان التراث الديني قد وظف في (الزلزال)من خلال شخصية (بوالأرواح)والآيات القرآنية ،فإن هذا التراث حاضر في "عرس بغل"من خلال شخصية (حمدان قرمط)-كما أشرنا سابقا-وكذلك من خلال الفكر الديني الذي سيطر على كل السياقات الروائية،فاستحضر الكاتب جامع الزيتونة بعلمائه ،ونقل إلى القارئ رأيه في الفكر المعتزلي وفي أبي الحسن الأشعري وغيرهم :«اسمعوا أيها الملاحدة هناك أربع شخصيات في التاريخ الإسلامي ذات وزن عظيم .محمد .بن عبد الله بن عبد المطلب الذي جاء بالإسلام ،صلوات الله عليه .وأبو الحسن علي الأشعري الذي افتك علم الكلام من أعداء الإسلام واستعمله لنصرة الإسلام ،وأبو حامد الغزالي ،إنكم لا تعرفون الغزالي ،لكن إحفظوا هذا الاسم ودعوه في هذا الزعيم المصري الذي ظهر أخيرا ،يدعو إلى الجهاد في سبيل الله .حسن الشيخ/ أيها الملاحدة ،أسس حزبا ،أساسه الكتاب والسنة و الجهاد في سبيل الله حسن الشيخ ليس عالما دينيا غارقا في النظريات والتفسير وإنما هو قائد ،ومعلم ومجاهد...»[3]

---

[1] الطاهر وطار،الزلزال،رواية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر،الطبعة الثالثة،(دت)،ص25.

[2] المصدر السابق ،ص29

[3] الطاهر وطار،عرس بغل،رواية،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر1982 ،ص31.

والملاحظ من هذه الاستدعاءات،أنها فجرت دلالات جديدة،داخل النص،لما أحدثه حضورها من جدلية تتصادم مع رؤى المتلقي وتحدث قطيعة معرفية مع ذاكرته الموروثة لأنها تستند في الأصل على رؤية شخصية ذاتية تعكسها وجهة نظر الكاتب وفكره الخاص وهي في الوقت نفسه تحيلنا على تاريخ مشترك وفكر تتقاطع فيه هويتنا ومشكّلات تراثنا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

-رواية-

الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

﴿مناهة العودة وتجليات الأزمة﴾

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول:
تمظهر التاريخ وأشكال تأويله في رواية:
" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي."

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما قبل النص.

1-التظهير واستراتيجية العنوان :

يطالعنا الكتاب بعنوان طويل نوعا ما وغريب بعض الشيء"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وكتب تحته: رواية .

فالنص يعلن عن نفسه باعتباره رواية، أي نوعا أدبيا خاصا ،له أسئلته و رهاناته الجمالية ومرجعياته الفنية والتقنية .وهي رواية انزاحت عن طقوس التشكيل الروائي المعروف ببداية ونهاية ،فلا نكاد نعثر ونحن نقرأها على خيط يصل بداية الرواية بنهايتها أو أولها بآخرها ، فتغيب هوية النص ونتيه' وسط مشاهد وتداعيات مبعثرة هنا وهناك ونصاب بحالة من الذهول أو الغيبوبة النصية ولا نعرف ما إذا كنا نقف على الحقيقة فعلا- وهي أننا نقرأ رواية – أم أننا نتمسك بخيط رفيع يفصل بين الواقع والخيال أو بين الحقيقة والوهم فننصهر في الأجواء المعتمة كما انصهرت أجواء الحلم والذكر والحضرة والصلاة بطقوس الموت والقتل ونجد أنفسنا في الأخير أمام كتابة تشبه حالة هذيان ، يراوغنا فيها المحموم فلا نحن نحصل على الحقيقة ولا نحن نعيش داخل سراب . إنّها حالة التشظّي الباهر الذي به يتحقق لنا الجمال الفني الذي لا حدود له .

وإذ يلفت انتباهنا عنوان الرواية الطويل ،فإنه يستوقفنا لمزيد من التأمل والتمعن فيما قد يحمله من دلالات،ولا يبدو أن ألفاظ العنوان قد تم جمعها على هذا الشكل من قبيل الصدفة أو التخالف .بل إنّ صاحبها يتغيّا استنطاق مدلولات يخفيها المتخيل الروائي ذاته .

فالعنوان -كما يظهر لأول وهلة – ذو مقصدية واضحة وهو خال من الغموض يبدو تركيبه مألوفا ذا بعد تداولي ،و لكنه لا يدل على مجرد عودة"ولي "إلى "مقام". إنّه تجسيد لواقع سياسي جزائري مأزوم للغاية،ولا أدل على ذلك من تصريح الكاتب نفسه في صفحات النص الأولى :"إن هذه الرواية رغم ما فيها من تجريد وسريالية هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها واتجاهاتها و أساليبها "[1].وهي تفتت الظاهرة الإسلامية بشقيها العنفي والسلمي،وتتكئ على حادثة مقتل الصحابي الشاعر

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، رواية منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 1999، ص08.

"مالك بن نويرة"من قبل الصحابي القائد "خالد بن الوليد"لتؤكد أن القتل في التاريخ العربي يواجه"بفتاوى" مختلفة تنبع من تكييف المجتهد للحادثة. وجعل الكاتب من تلك الحادثة متكأ ليكشف عن البعد التاريخي لحوادث القتل بين المسلمين ويعرج بعدها على القتل في الزمن الراهن .

بدا العنوان لأول وهلة أنه بعيد تماما عن الواقع والحاضر إلا أن المتمعن فيه يوصل القارئ إلى حقيقة مفادها أن ثنائيات الماضي والحاضر والأنا والآخر،والدين والسياسة تشق هذه الرواية من أولها إلى آخرها لتكشف عن مأساوية وعي فردي في ظاهره ؛هو وعي الروائي. ولكنه في الواقع وعي جماعي هو وعينا نحن أو وعي كل مثقف يريد أن يمارس النقد والسؤال والكشف والتعرية ،فيواجه بالكبت أو القمع أو التكفير و لم لا التصفية والقتل .

وعلى هذا،تقنّع الكاتب بنصه من عنوانه إلى آخر صفحة فيه حتى يفلت من التهم التي قد تلحق به ،فترديه في قعر الجحيم لأن نصوصه "مراوغة ، حمالة أوجه ،يريد صاحبها أن يقول ولا يقول .يريد أن يرضي الرحمان والشيطان .طبيعي أن تتشابك خطاه وأن يعثر بين التخفي والمكاشفة والتشفي "[1].

إن عنوان النص لا يدعي امتلاك الحقيقة ،أو الوصول إلى اليقين.إن قوامه هو السؤال عما إذا كانت كل الأجوبة المحتملة قد تكفي لبناء منجز فني متميز بفرادته .

يخلق الكاتب شخصية ويسميها "الولي" . فالخلق لا يستوي دون تسمية .و"الطاهر" مخلوق قبل أن يكون اسما أو صفة .فهل "الولي الطاهر" هو "الطاهر"؟وهل "الولي" هو الوجه الآخر الداخلي "للطاهر"؟إذ صفة الطهارة تلتصق طبيعيا "بالولي" ولكنها لا تنفيه أو تنكره .بل هي تابعة له باللفظ ،متوالية له في المرتبة ترفعه مقاما لا ينبغي لغيره أن يرتقيه. فتتداعى بالطهارة في زمن عصي على النقاء .

---

[1] حفناوي بعلي، الطاهر وطار في الشمعة والدهليز ، من متاهات التجريب إلى التجربة الصوفية ، مجلة التبيين ، صادرة عن الجاحظية ، العدد27، فيفري 2007، ص123.

تحمل لفظة "الولي" دلالات التدبير والقدرة والفعل وتتوسل الحدس والاستشراف أو الرؤيا، ويتكشف لها بعض ما يغيب عن الناس .وقد شاع في الثقافة الدينية أن الولي صاحب كرامات "وكرامة الولي بإجابة دعوة وتمام حال وقوة على فعل وكفاية مؤنة يقوم لهم الحق بها وهي مما يخرج عن العادات ".[1]

فالولي إنسان طاهر بطهارة الأنبياء،ولكن المتعارف شعبيا أيضا هو الولي الصالح وتواضع الناس على تسمية بعض الأمكنة المقدسة لديهم ببعض أسماء أولياء الله الصالحين كالأضرحة غالبا. أما الكاتب فقد فضل أن يبرز رجل الدين هذا بثنائية اسمية مخالفة للسائد تتجسد في (الولي –الطاهر).فوجود الاسمين متجاورين في أكثر من موضع، ينفي احتمال الاعتباطية المفترضة التي قد تكون جمعتهما معا .فالتسمية تلعب دورا مهما في رسم الشخصيات وذلك ينفي عنها عشوائية الانتقاء" حيث يفترض أن تكون قادرة على أن تقنع القارىء بصدق الحياةالقصصية التي تصورها"[2].

ولكن شخصية "الولي"طرحت علامة استفهام كبرى: من هوفي الواقع؟ أو من هو في التاريخ أي من هو في التراث؟

لقد حاول الكاتب تشفير روايته ولكنه وقع في فخ المكاشفة فضبطته سلطة المتلقي متلبسا بمواد تراثية مما جعله حبيس همة الإسقاطات الواضحة المبينة.

و"الولي" هنا يجسد فعل العودة. وقد وظف الروائي هذا الفعل في صيغة المضارع (يعود) لأن العودة فعل تاريخي ممتد واقعيا إلى الآن ،وجوهره يكمن في "...ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا شدّد على كلمة أرضنا .كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت"[3].

---

[1] أبو بكر محمد الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق محمود عبد الجليل وطه عبد القادر سرور، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ، 1960، ص74.

[2] حسن الاشلم، الشخصية ، ص381.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص11.

تحيل العودة على الهروب من وباء أصاب الناس جميعا،وليس من ملجإ آمن إلاّ المقام. فهو رمز الطهارة و الرفعة وهوالمكان الصوفي المتصل بالعالم الفوقي النقي المتره عن الدنايا والفساد الإنساني.

وإذ صال" الولي "وجال في الصحراء،فإن ذلك يحيلنا على واقع ينعدم فيه الأمان والاستقرار .وقد يحيل الولي أيضا على شخصية سياسية ما يرجح أنها شخصية الرئيس"عبد العزيز بوتفليقة" الذي كان غائبا عن الأرض ثم عاد إليها .وقد كتب الروائي هذا النص في التاريخ نفسه الذي نصب فيه "بوتفليقة"رئيسا أي سنة 1999.

إن فعل العودة يقتضي بالضرورة طرح السؤال التالي: من أين أتى الولي وما هو المكان الذي جاء منه فارا باحثا عن مقامه الذي وصفه الكاتب "بالزكي" لرائحته ونقاوته وطهارته.

وبهذه العودة يتوق الولي الطاهر إلى ولادة نسل جديد "نسل كل الناس ،نسل أولياء الله الطاهرين ،ينتشر في الأرض فيملأها .يغير الله أقواما بقوم. يذهب السلالة المصابة بالوباء .ويأتي بنا سلالة لا تعرف الغضب ولا الجشع ولا الكراهية ولا الحقد تنفر من سفك الدماء .وتنفر من رائحة البارود"[1] .ولعل ذلك هو الإسلام الصافي إسلام الرعيل الأول من المؤمنين الذين لم يقتلوا بعضهم باسم الدين.

فالوباء هو تلك الفتنة التي اشتعلت بين الأخوة الأعداء ولكن غيبة الولي عن مقامه بحثا عن الذات الضائعة وسط كل تلك الرؤى الغامضة أدخلته في ضياع آخر، إذ هرب من الوباء الذي حلّ بأبناء أمته فوجد الوباء في مقامه من جديد. إنّ الولي لا يكاد يفيق من كابوس حتى يدخل في آخر ولهذا تكاد العودة تفقد غايتها لأنها شبيهة بدوامة لا بداية لها ولا نهاية .

إن العودة بالنسبة للولي الطاهر تعد أمرا بالغ الأهمية والخطورة .إنها مسألة حياة أو موت .إنها عودة ذاكرته التي تخيل أنه فقدها إلى الأبد "لا يدري الولي الطاهر كم

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص123.

استغرقت هذه الغيبة.فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة كما قد تكون قرونا عديدة »[1] ففعل العودة إلى المقام، ارتبط بعودة الذاكرة إلى ذهن الولي. وكأنه قبل العودتين كان يعيش حالة لا وعي وانقطاع عن العالم في ظل الصراعات والحروب القائمة وليس المقام الزكي إلا تلك الذاكرة المفقودة لأنها تمثل الباعث الأول على العودة بعد حالة انفصام عن الذات وعن الله «...تدفعني رغبة غامضة إلى الحث في العودة واللحاق بشيء ما لا أدريه»[2].

إن العودة إلى المقام ليست عودة على مستوى الجسد إلى المكان وإنما هي عودة على مستوى الإدراك إلى فضاء شاسع أسماه الكاتب "المقام"، والمقام كفضاء مكاني ليس إلا مجموعة من العلاقات الروحية . وحسب ما يعرف في الثقافة الصوفية «فلكل مقام بدء ونهاية وبينهما أحوال متفاوتة .ولكل مقام علم ولكل حال إشارة ومع كل مقام إثبات ونفي وليس كل ما نفي في مقام كان منفيا فيما قبله ولا كل ما أثبت فيه كان مثبتا فيما دونه »[3].وكذا العلاقات النفسية والعقلية التي استوجبتها الأحداث والشخصيات المشاركة فيها .وبذلك يصبح "المقام" فضاء دلاليا يجمع الواقعي بالمتخيل ويسهم في "أنسنة" المكان لأنه امتداد للإنسان الحال به ولذلك يجب مراعاة أن الفضاء المكاني «بناء يتم إنشاؤه 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»[4].

وإذ وقفنا هذه الوقفة المتأنية عند العنوان فلأن الكاتب قد حملنا على ربط عودة الولي إلى المقام "بعودة الشهداء هذا الأسبوع" وكأن الروائي يستفز في المتلقي معلومات ثاوية في ذاكرته حتى يفتح أمامه المجال للوصول إلى نقطة تقاطع بين عودة الولي و عودة الشهيد لأن كليهما عاد من أجل البحث عن الأصل؛فالشهداء عادوا ليبحثوا عن تلك

---

[1] المصدر السابق ص13.

[2] المصدر نفسه ص111.

[3] أبو بكر محمد الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص88.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، الفضاء الزمن، الشخصية ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى، 1990، ص30.

القيم التي أسست لها ثورة التحرير. والولي عاد بحثا عن ذلك الإسلام الخالي من وباء القتل والحرب والفتن.

2-الإهداء: استحالة العودة:

يوجه الكاتب في إهدائه خطابا إلى اسمين معروفين محسوبين على التيار الاشتراكي وهما (حسين مروة) و(أمين العالم).ويحاول هذا الخطاب أن ينتقد التيار الشيوعي الذي يمثل العودة المستحيلة بعد انهياره لأنه لا أمل في "الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين"[1] وشمعة الشيوعية قد انطفأت إلى الأبد نتيجة المطبات التاريخية التي وقع فيها حكام وقادة الاتحاد السوفياتي سابقا.

وتلك الإشارة تحيل على النبوءات التي سبق للكاتب وأن كشف عنها في أعماله الأدبية السابقة .وكثيرا ما تنبأ "وطار"بوقائع نتيجة استقراء عميق ومطول لبعض المعطيات السياسية أو الواقعية بشكل عام.

3-الافتتاحية:القارئ المثقف:

يدعونا الكاتب في فاتحة الرواية إلى التسلّح بثقافة تراثية لفهم مضامين النص"فالتاريخي" ممتد في"الواقعي".وهي علاقة التاريخ (ما وقع) بالواقع(ما يقع).وتطابق المتخيل والواقعي "فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيا ومعيشا"[2].

والنص يتوجه إلى قارئ"عارف" مثقف يشترط عليه الكاتب أن يلم بالتراث وإلا "سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات .كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط"[3].

ويبدو أن الأمر لا يتوقف عند مجرد الطلب ولكن الكاتب يترك فراغات بيضاء يتعين على المتلقي ملأها بخبرة معينة أو بخطاب قد يتعارض وفكر السارد ولكنه أبدا لا يدنو عن المستوى المرجعي للنص.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ،ص03.

[2] سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ، أغسطس، 1992، ص51.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص10.

كما يقر الروائي بصريح العبارة أنه كاتب سياسي ،وأن نصه هذا يدرج ضمن الأدب السياسي .ولعل أكثر المطبات إقلاقا -كما يقول -في هذا النوع من الكتابة هو "الانحياز ضد أو مع هذا الرأي أو ذاك .وأن نجعل الحادثة التاريخية حالة درامية"[1].

ويبدو أنه استفاد من هذين المطبين في جعل النص مغلفا بشكل لم يسبق أن قام به مع نصوصه الأخرى .فاكتفى بالوقوف وسط"هذا" و"ذاك"حتى لا يحسب على أي تيار لأنه كاتب يكثر الكلام حول انتمائه السياسي والإيديولوجي .كما أنه استطاع أن يلبس الحوادث والشخصيات التراثية لبوسا دراميا تخييليا .هذه التوطئة إذن هي الحد الفاصل بين ما حدث وما كان بإمكانه أن يحدث .بين الواقعي والمتخيل أو بين بداية المتلقي القارئ لروايته وبداية الروائي الكاتب لنصه .

4-العناوين الداخلية..وإغراء التأمل:

ينطوي نص "وطار"على حركة متواترة تسلم حدثا إلى غيره وشخصية إلى مايليها وتربط تفاصيل دقيقة صغيرة بتفاصيل أصغر وأدق متوجهة إلى قارىء ينتظر كيف ستنتهي الحكاية التي لاتنتهي،قارىء "يرى الحياة حدثا جاريا. توسطه إنسان آثم وآخر ينتظر انتصار الخير"[2]

وقد تبدو الحكاية بسيطة قبل تكاثرها .لكنها تتشابك بعدالتكاثر وتتعقد لتصبح سؤالا ضخما .يراوغ به صاحبه -بمكر- يرضيه ثم يلقي به في متاهة الغموض.

إلا أن هذا الغموض هو الذي يشكل المعرفة المغايرة التي تنتجها الرواية .وهي معرفة وإن كشفت عن الواقع فهي لا تغيرمن الواقع شيئا ولكنها قد تغير رؤية الإنسان لهذا الواقع.

يتعامل نص"وطار"مع الموروث على أنه قطعة فنية ناقصة يحاول "هو"الكشف عن نقصها .ويبدو أن الحكاية لا تكتمل إلا إذا كانت ناقصة .وعلى هذا الأساس فإن الروائي

---

[1] المصدر السابق، ص08..

[2] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص240.

في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"يعيد كتابة الموروث بشكل جديد ليمنحه امتدادا آخر وإن هو بصدد الكشف عن نقص هذا الموروث لأنه بصدد إعادة الحياة له.

وبناءً على ذلك وانطلاقا من مبدإ "المغايرة"الروائية التي تبناها الكاتب فإن فهم وتأويل نصه يختلف من قارىء إلى آخر ومن وجهة نظرإلى أخرى .وهذه التعددية "القرائية "-إن صحت العبارة- تقتضي نصا انفجاريا .منفتحا على قراءات محتملة.

تستولد رواية "الولي الطاهر"فضاءها من متواليات تنشر العزلة والفقد والمعنى المستحيل .غير أن التفاصيل تجتمع وتتقاطع في "فعل روائي"يحدد دلالاتها عنوانه:-العودة- كما لو كان الغياب اللامرئي الذي استقر فوق مجتمع ائتلف مع أزمته ،يغدو مرئيا في نظر البطل الذي عاش أزمنة مغلقة وانصرف للبحث عن درب العودة هل هو اغتراب المكان أم اغتراب الحاضر أم كليهما معا.

إنه الولي"البطل الإشكالي"بكل صوره .المغترب المتماهي في الاغتراب والإنسان المستلب الذي يطارد عالما من المرايا المرعبة .وكل مرآة تتداخل مع أخرى لتفضي جميعها إلى فراغ،وما تكاثرالمرايا إلا دليلا على الضياع .. ليس الولي غيرذلك البطل الباحث عن الحقيقة المفضية إلى الفشل والإخفاق .وهو فشل تصنعه الذاكرة الماكرة .التي تتوزع على التذكر والنسيان والبوح وعلى فتنة الحكايات وثقل الأرشيف الموجع .وكل حكاية تتفتح على غيرها .تبنيها العناوين الداخلية للمقاطع في الرواية ،وهي عناوين تعكس جهدا إبداعيا واضحا في بنائها إنها مغرية بالتأمل فـ"تحليق حر"سيطير بالولي إلى أزمنة وأمكنة متماهية في الاتساع والبعد ،بحيث لا يوقف "عضباءه"ولا "ذاكرته"شيء.

أما "العلوفوق السحب" فإنها "حالة "صوفية ،لا يرى المتصوف في العالم السفلي غير الشر والدنو. إن المتصوف يصبو إلى المقام الأعلى أين يجد "حبيبه" فينصهر بمحبوبه ويتخلص من آدميته ليصل إلى مرتبة "الملاك "الطاهر.

يختلط الحق بالباطل وتضيع كل الخطوات في "السبهللة" ويوشك الإنسان على الانقراض لأنه مات "ألف ميتة وهو يبحث عن جديد دون أن يدري عمّ يبحث"[1].ولكن

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص93.

الإنسان لم يمت، إنه يعود ليكمل سبيله ففي "البداية كان الإقلاع "ونزل آدم معمرا أرضه لكن نسله تقاتل من أجل كل "بلارة"في هذا الكون.والموت المشتهى مستمرمادام "الإقلاع" لم يحلق عاليا.

لا تنتهي الحكاية إنها تحاول أن تصطنع لنفسها نهاية لكنها تبدأ في كل مرة نعتقد أنها ستنتهي.يُداخلها الغموض وندخل نحن دوامة ولا ندري أي القرارات سنتخذ أنضع الحد لكل شيء في "محاولة هبوط أولى" أم نترك ذلك "لمحاولة هبوط ثانية"ولكن الأمر سيغدو أمرا واقعا حين نواجه ولأول مرة ودون أن نريد "الهبوط الاضطراري"لسبب لا نعرفه قد يكون متعلقا بنا أو بالسماء. ولكنه على أية حال الهبوط الذي سيخلق الحكاية الكبيرة المتوالدة عن تلك الحكايات الصغيرة غير المكتملة ونكون في الأخير قد نجونا من الوقوع في شباك الحكا ية "العاقر" التي تموت بمجرد ولادتها ولا تترك حكاية تخلفها أو ترثها .

يستحضر الكاتب التراث التاريخي من خلال عناصر أربعة ..

الحدث التاريخي –السرد التاريخي – الشخصية التاريخية–والمكان التاريخي .

أولا– تداخل الحدث التاريخي بالحدث الروائي

يتداخل الحدث التاريخي بالحدث الروائي من خلال مشكّلات تراثية ثلاثة..

1–تداخل حادثة مقتل "مالك بن نويرة"بالإرهاب:

ترصد الرواية لحظة حرجة من التاريخ الوطني المعاصر تمثلت في الأحداث السياسية التي رافقت تجربة التعددية الحزبية ومحورها الأساسي هو نموذج السلطة .

والمتأمل في هذه الرواية يلاحظ أنها بنيت على معلومات تاريخية يعرفها القارىء وتشكل جزءا من ثقافته العامة .وليس من المقبول أن نتصور أن العمل الروائي يهدف بصورة رئيسية إلى تقديم رسالة مجردة تتمثل في "مفردات معينة تأتلف في معنى متكامل. فالرسالة تتشكل في الرواية من خلال عالم فني فلا تغدو هدفا أخيرا أو ناتجا بل مكوّنا من مكوّنات هذا العالم المعقد النسيج"[1]

[1] إبراهيم السعافين، تحولات السرد، ص108.

إنّ "الطاهر وطار"في هذا النص لايعيد كتابة الخطاب التاريخي لكنه انطلاقا منه يكتب رواية، إذن الزمن و التاريخ يتقاطعان عنده، التاريخ ذلك الحدث المؤطر بزمن ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الحدث عن زمنه، عن تاريخه وبالتالي ينصهر التاريخ بالزمن الذي يكونه و يتفاعلان معا للتأثير في السياق الروائي .ومن ثم تحديد الرؤية التي تدورفي فلكها الأحداث إذ"ليس الإحساس بالزمن غير محاولة الإمساك –باللحظة- قصد مقاومة الفناء أو العدم"[1].

وقد جاءت الرواية – تبعا لذلك – تجسيدا لجماليات التفكك أو القبح.فالعالم الروائي في هذا النص يلفه التشظي والتناثر والجهل والسطحية والخديعة والخواء الذي يتولد عن الخواء.

تبدأ الرواية بنبرة موشحة بالبراءة والسطر الأول منها يحيلك على عالم مليء بالهدوء والصفاء (التلة الرملية والزيتونة والفيف والمقام الزكي).

لكن البراءة تزداد توطدا لتزداد خداعا في اللاحق .يتناثر بعدها الزمن بين مقاطع متفرقة ويطل علينا ذلك الزمن كثيفا ينفي البداية البريئة الخادعة فهل سيؤول كل شيء إلى انزياح موجع بين ما رغب الإنسان به وما آل إليه؟

صرّح الكاتب في فاتحة الرواية بأنه استند "في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان لا نقاش في نزاهتهما، موقفين متضادين هي حالة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة، قال أبو بكر رضي الله عنه لقد اجتهد خالد.. وخلاصته أنه يشك في إصابته. فله أجر واحد "[2].

ولكن الكاتب لم يجعل من هذا الحدث التاريخي مجرد متكإ بل أساسا انبنت عليه الرواية كلها وحاول ربط القتل في الماضي بالقتل في الحاضربل يتداخل" القتلان"، بحيث يصبح الفصل بينهما ضربا من الترف الذي يصعب كثيرا على المتلقي اعتماده.

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، ص92.

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص11.

يبدو تداخل الحدث التاريخي بالسرد الروائي في النص من خلال حادثة مقتل الصحابي "مالك بن نويرة" على يد الصحابي "خالد بن الوليد "التي جعل منها الكاتب دعامةبنى عليها أحداث روايته.والملاحظ أن النص لم يورد هذه الحادثة على سبيل التمثيل أو الاستشهاد وإنما كعنصر سردي وظفه الكاتب كنوع من المساومة قامت بها شخصية تاريخية هي "بلارة"-التي سيرد ذكرها لاحقا-إذ استغل الروائي مصير هذا الشاعر في جعل العلاقة بين "الولي " و"بلارة" علاقة يحكمها المصير المحتوم .فبلارة ساومت "الولي "بقولها «تزوجني وإلا لحقتك لعنة الجافل مالك بن نويرة»[1] والجافل هو من جفل الإبل. أي منع زكاتها فكان مصيره القتل على يد خالد بن الوليد. لكن الأمر الذي يدعو إلى الغرابة والتساؤل هو اعتماد الكاتب حادثة كهذه أساسا لروايته وهي حادثة اختلفت حولها الروايات كثيرا .بل إن المؤرخين تناقلوها بتفاصيل غير متطابقة إلى درجة أن بعضهم[2] قد ذهب إلى تكذيبها وجعل منها حادثة مختلقة من طرف الرواة وقد يفسر هذا الموقف بالحرص على عدم تشويه شخصية صحابي جليل كخالد بن الوليد.

يطالع النص القارىء بالحادثة دون مقدمات تذكر «رفع إلي المقدم تقريرا مطولا يشكو فيه من أعراض يخشى أن تكون بداية للوباء الذي هربنا منه. يا جناب الولي الطاهر يامولانا .مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنظلة، الذي قتله سيدنا خالد بن الوليد في حرب الردة يثير هذه الأيام اهتمام الطلبة والطالبات»[3].

واللافت للانتباه مدى التداخل بين هذا الحدث التاريخي القديم وبين ما يحدث الآن من قتل باسم الإسلام. ويبدو هذا التداخل من خلال عبارة "هذه الأيام"، التي تحيل القارىء على الحاضر مع أن مقتل مالك بن نويرة حدث انتهى منذ زمن بعيد .وجوهر الحدث ليس في ذاته إنما وظف كنوع من الامتداد بين ما حدث وما يحدث.

---

[1] المصدر السابق، ص25.

[2] ينظر مثلا: محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، ج3، المكتب الإسلامي، بيروت، ط8، 2000، ص69.

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص46.

وكأن الكاتب أراد القول إن قتل المسلمين لبعضهم البعض باسم الدين نفسه ،ليس أمرا مستحدثا. والدليل أن خالد بن الوليد الصحابي المسلم قتل مالك بن نويرة المسلم الذي كُلف من طرف الرسول عليه الصلاة والسلام بجمع الزكاة .

أراد السارد أن يجعل من القضية أمرا غير منته حين أشار إلى ضرورة العودة إلى كتب التاريخ للتأكد من الواقعة "لقد تعاقبوا الواحد تلو الآخر على دار الكتب يطلبون كتب التاريخ، الطبري، واليعقوبي، البلاذري،ابن بسام الكلاعي البلنسي حتى كتاب الأغاني"[1].

"فالطبري"في(تاريخه)مثلا يذكر هذه القضية بشيء من الاختلاف عن غيره يقول:"..هومالك بن نويرة بن جمرة التميمي اليربوعي وشاعر من بني تميم أسلم على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وكان على صدقات قومه فلما توفي الرسول رد صدقاتهم إليهم وامتنع من تسليمها، وقتله خالد بن الوليد في حرب المرتدين .وتوسط خالد أرض البطاح .والبطاح يومئذ رجل من أشراف بني تميم يقال له "الجفول" لأنه جفل إبل الصدقة ومنع الزكاة .بث خالد السرايا في بلاده فوقفت سرية على مالك بن نويرة .وإذ هو في حائط له ومعه امرأته وجماعة من بني عمه ..فلم يعلم مالك إلا والخيل قد أحدقت به فأخذوه أسيرا وأخذوا امرأته معه .فأتوا بهم جميعا إلى خالد بن الوليد.. فأمر بضرب أعناق بني عمه فقال القوم (إنا مسلمون فعلام تضرب أعناقنا) قال خالد (لأقتلنكم) فقال له شيخ منهم (أليس أبوبكر قد نهاكم أن تقتلوا من صلّى إلى القبلة) فقال خالد (بلى قد أمرنا بذلك لكنكم لم تصلّوا قط) فوثب أبو قتادة إلى خالد و قال (لأني كنت في السرية فلما نظروا إلينا قالوا من أنتم قلنا مسلمون فقالوا ونحن المسلمون ثم أذنّا وصلّينا وصلّوا معنا) فقال خالد (صدقت ياأبا قتادة إن كانوا قد صلوا معكم فقد منعوا الزكاة ..ولابد من قتلهم) فضرب أعناقهم ثم قدم إلى مالك بن نويرة ليضرب عنقه .فقال مالك (أتقتلني

[1] المصدر السابق، ص47.

وأنا مسلم أصلي للقبلة) فقال خالد (لو كنت مسلما لما منعت الزكاة ولا أمرت قومك بمنعها والله لما قلت بما منامك حتى أقتلك)"[1].

وتتقاطع هذه الحادثة التاريخية مع أحداث الراهن حين يعتمد الكاتب الصيغة السردية نفسها في الكشف عن الأحداث الدموية التي فتكت بالمجتمع الجزائري .فيسأل السؤال نفسه الوارد في رواية "الطبري " حين التقت السرية بقوم مالك (من أنتم ،نحن مسلمون وأنتم.نحن المسلمون) يقول السارد "جاء سرب آخر من الطائرات،بدا من بعيد، وسرعان ما بلغ المنطقة .ظل يحوم عاليا ثم ولّى دون أن يطلق لا نارا ولاقذيفة .كبّر الجميع ولغطوا بلغة غير مفهومة .ثم تسابقوا يسلّمون على رأس الولي الطاهر .ويسألونه من يكون .ومن أين جاء ومن أرسله .-مسلم؟..مسلم.."[2].

يتساءل الولي في حيرة "هل يمكن الشك في إسلام مالك إلى درجة قتله؟"[3].

غير أن الرواية الواردة في (تاريخ) "الطبري"تذكر أن خالدا إنما قتل أبا نويرة ليس لمنعه الزكاة وحسب ،وإنما كي يظفر بأجمل امرأة في الجزيرة وهي " أم متمم" زوجة مالك ابن نويرة "..فالتفت مالك بن نويرة إلى امرأته .فنظر إليها ثم قال . يا خالد بهذا تقتلني (أي من أجلها) .فقال خالد (بل بالله أقتلك. برجوعك عن دين الإسلام .وجفلك إبل الصدقة .وأمرك لقومك بحبس ما يجب عليهم من زكاة أموالهم .ثم قدمه خالد فضرب عنقه ويقال إن خالدا تزوج بامرأة مالك ودخل بها في الليلة نفسها وعلى ذلك أجمع أهل العلم"[4] .

يستفيد السارد من الرواية التاريخية ويجعل من مالك بطلا عظيما "غير أن مالكا وينبغي التسليم في صدق إسلامه تصديقا لعمر بن الخطاب ،يجب إضافته إلى مضّافٌ من شرب كأس الفتوة ولبس سراويلها. لقد قرروا يا ولي الله الطاهر أن يرفعوا إليك عريضة

---

[1] أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1991، ج3، ص224.

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص35.

[3] نفسه، ص48.

[4] الطبري، التاريخ، ج2، ص274.

يستأذنونك فيها بإقامة صلاة الغائب على مالك بن نويرة»[1] .ثم يتعجب السارد على لسان المريدات كيف قبلت "أم متمم" أن تكون زوجة لقاتل زوجها «تقول البنات يا مولانا الولي الطاهرلماذا لم تحزن أم متمم على زين الرجال وأشرفهم .الشاعر الذي لا شك فيه أنه استلهم معظم شعره من جمالها .لقد انسجمت أم متمم بسرعة حسب سياق الأحداث التاريخية. مع سابيها قاتل زوجها وميتم ابنها "متمم ".فماذا في أمر هذه المرأة. هل قضت فترة العدة كما يقول الشرع أم لا كيف أبدت أم متمم كل هذا الإستسلام وهذه اللامبالاة تجاه ما جرى لها أو على الأقل ما جرى حولها ؟.»[2]

هل السائل هنا الطالبات فعلا.أم هو الكاتب يحاول استنطاق التاريخ . كي يفهم ما حدث فعلا وكي يجعل المتلقي هو أيضا في حالة مساءلة، للبحث عن تفاصيل مسكوت عنها في تاريخ "الطبري "و"الواقدي"وغيرهما؟.والملاحظ أن "ابن كثير"في (البداية والنهاية) قد اتفق في كل تلك التفصيلات مع التي ذكرها "الطبري"في(تاريخه)إلا أن "ابن كثير" قد أشار إلى سوء خطاب صدر من مالك بن نويرة، يفهم منه الردة عن دين الإسلام وأنه بعدما قتل خالد مالكا وتزوج زوجته في الليلة نفسها «طبخ برأس مالك طعام هذه الليلة وغضب أبو قتادة لدرجة أنه عاهد الله أن لا يشهد مع خالد حربا بعدها »[3].وهذه تفصيلة لم يذكرها الطبري وقد أوردناها في هذا المقام عن ابن كثير، لنلفت الانتباه إلى اعتماد الإشارة نفسها «ما كان رد فعلها وهي ترى رأس مالك. أثفية لقدر ..وأن شَعره ليدخن ..أكانت "أم متمم "هي التي وضعت القدر فوق رأس مالك.»[4]

يتعجب القارئ كيف اعتمد الكاتب حادثة كهذه وهي مختلف عليها في الأصل بين المؤرخين والرواة .ثم كيف يعقل أن يكون الصحابي خالد بن الوليد قاس إلى الحد الذي يطبخ طعام ليلة زفافه برأس زوج المرأة التي دخل عليها ثم كيف يكون سيف الله المسلول ذاك القائد الشهم وهو يتزوج امرأة في الليلة نفسها التي قتل فيها زوجها؟ !.

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص49.

[3] الإمام الحافظ ابن كثير القرشي، البداية والنهاية ، تقديم محمد عبد الرحمان المرعسكي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ، ج6، ص322.

[4] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص49-50.

تضيع الأجوبة وسط الأسئلة ويقف الكاتب والسارد والقارئ في ذهول لا يملك من أمره شيئا و تبقى الحقيقة هي تلك النجمة التي لا يمكن الوصول إليها مهما علت الأيادي وارتفعت الرؤوس .

ولما كانت هذه المسألة التاريخية مختلفا حولها في كتب التاريخ فإنه اختلف حولها أيضا بين الخليفتين أبي بكر وعمر "ومن الصحابة من كان على رأي عمر في تخطئته خالد بقتله لمالك وقد كان أبو بكر يرى أن خالدا في ذلك كان مجتهدا معذورا لأنه أمر الجند في ليلة شديدة البرد بقوله (ادفئوا أسراكم) فظن القوم أنه أراد بالإدفاء (وهي لفظة وردت هكذا على لغة كنانة) القتل .فقتلوهم .وقتل ضرار بن الأزور مالك بن نويرة"[1]

ويتبنى السارد موقف عمر "أو لا تدري أنه مات مرتدا على يد خالد بن الوليد نحن على رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه في مسالة مالك بن نويرة "[2]لأنه يرى أن "مالك بن نويرة الشاعر سلم في دينه وامرأته وابنه أو أبنائه"[3] يحاول الكاتب إعمال المخيال الروائي بهذه الحادثة فيجعل المريدين جميعهم "مالك بن نويرة "،والمريدات كلهن "أم متمم " ويقرر أن يزوج كل مالك من أم متمم بغية محاربة الوباء وولادة النسل الجديد "..بعد الحالة الأخيرة عند الزيتونة.اتخذ كل مالك بن نويرة منا .أم متممه .والليلة زفاف زوجوهم.الطيبات للطيبين. يا مالك بن نويرة إنما أم متمم حرمُك والزفاف الليلة .وليس في هذا المقام يا مولانا ما عدانا سوى مالك بن نويرة . وأم متمم . إنها إرادتك كما أشرقت، هذه إرادتك يا مولانا. ألم تقل أن أمة الإسلام في حاجة إلى مزيد من المسلمين وإنه يباهى بنا يوم القيامة ."[4].

يعكس هذا المقطع السردي حالة "السبهللة"كما سماها الكاتب في عملية العنونة الحكائية، وهي حالة تعكس الفوضى لا في ذهن "الولي" ولا في المقام الزكي ،ولكنها حالة فوضى عمت الأشخاص كما عمت الأمكنة والأزمنة فوضى الأخلاق والقيم

---

[1] ابن كثير، البداية والنهاية، ج6، ص322.

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص78.

[4] المصدر السابق، ص79-80.

والأفكار.حالة من الجنون الجماعي سماه الكاتب "الوباء"،أساسه الانحلال الأخلاقي واختلاط الحق بالباطل وغياب الوعي والدين. وكأن المجتمع العربي يمر بحالة مأزومة ضيقت عليه الخناق وأغلقت عليه في عنق زجاجة، فأمة الإسلام لم تعد تتصف بسلوك الإسلام .وأمة "إقرأ" لم تعد تقرأ وعمّ الجهل والقبح والتفكك والفراغ في كل شيء،إنها ليست حالة من يقيم في المقام، إنها حالة "سبهللة " تجعل الإنسان "لا هو بالنائم ولا هو باليقظ" [1] بين الوعي واللاوعي .

يحاول النص البحث عن زمن جديد يظهر فيه التاريخ "في أزمنة انتقال الإنسان من شرط يعرفه إلى آخر لا يعرفه تماما .فلا يظل حيث كان ولا يصل إلى ما اعتقد أنه وصل إليه .وقد يتجلى الانتقال في تقويض الإنسان الباحث عن زمن جديد" [2] . ويبدو أن الزمن الذي يبحث عنه الولي الطاهر هو مستحيل الوجود الآن،زمن "نسل كل الناس، متطهر من الأوبئة يؤدي الأمانة، كما أمر بتأديتها ، يصلح في الأرض ولا يفسد" [3].تنتشر حادثة مقتل مالك بن نويرة بشكل أفقي في الرواية وتتداخل مع السرد الحكائي بحيث يصعب أحيانا الفصل بينهما . كما يصعب الفصل أيضا فيما إذا كانت الرواية تعيد علينا قراءة التاريخ أم أنها عملية مزج التراث بالراهن في لعبة فنية ذكية يعترف لصاحبها بالدهاء الاستيتيكي (esthétique).نكاد ننهي الرواية ولا تنتهي الحكاية .يستدعي الكاتب إلى آخر فصل في النص حادثة مالك لكنه هذه المرة محاورا لا محايدا ."..توقف عن الحفر .واقترب من الرأس الذي كان قبل لحظات جمجمة فعل فيها القدم.

-صلّ عليّ فإنّ قتادة لم يفعل ذلك.

-من أنت.

-مالك بن نويرة

-المرتدّ لا يصلّى عليه. ولا يدفن في مقابر المسلمين

---

[1] المصدر السابق، ص81.

[2] فيصل دراج، الرواية و تأويل التاريخ ، ص261.

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود ..، ص124.

-طبّقْ عليّ رأي عمر بن الخطاب.

- ما رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه فيك .ما أعرفه هو رأيه في خالد.

-إستخرِجْ الورقة التي بين أسناني .

فتح الولي الطاهر الورقة وراح يقرأ.. "قال أبو قتادة .فجئته فقلت ..أقاتل أنت هؤلاء القوم .قال نعم .قلت والله ما يحل لك قتلهم ولقد إتقونا بالإسلام .فما عليهم من سبيل ولا أنا تابعك على قتلهم .فأمر بهم خالد فقُتلوا .قال أبو قتادة .فتسرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر وعظمت عليه الشأن .فاشتد في ذلك عمر وقال:أرجمْ خالدا فقد استحل ذلك .فقال أبو بكر .والله لا أفعل إن خالدا تأول أمرا فأخطأه"[1].

وكما يظهر للقارئ فإن الورقة التي إدعى السارد أنها بين أسنان جمجمة مالك بن نويرة ،ما هي في الحقيقة إلا مقطع من رواية أحد المؤرخين في كتبه ويرجح أن هذا الجزء بالذات – والذي جعلهالكاتب بين معطوفتين لتمييزه عن بقية السرد الحكائي – إنما هو مأخوذ من "البداية والنهاية"لابن كثير لأنه معتمد بلفظه ومعناه كما ورد في النص الأصلي.

والواقع أن الحوار الذي دار بين "الولي" و"مالك" إنما هو حوار افتراضي حمال أوجه متعدد القراءة والتأويل ويظهر موقف الروائي من الحادثة وبالذات من الصحابة بشكل خاص .فالكاتب جعل "مالكا" شخصية افتراضية الوجود في الراهن .فلو عاد "مالك" ليعيش بيننا لكان ربما قد سأل الأسئلة نفسها في محاولة لتبرئة ذمته وإعطاء مبررات منطقية لرفضه أن يقتل من طرف خالد.كما يبين المقطع المأخوذ من طرف الكاتب أن أمور القتل في الإسلام خاضعة لاجتهاد الفتوى فيها .يثبت ذلك – حسب الرواية – ماجاء على قول أبي بكر "إن كان خالد تأول أمراً فأخطأه فهو معذور"[2].

ويظهر موقف الكاتب حين يربط القتل الماضي بالقتل الحاضر ويحاول إقناع المتلقي أن الحل الأمثل لمأساوية الحالة العربية هو العودة إلى الإسلام الأول لأن الواقع أصبح مليئا

---

[1] المصدر السابق، ص124.

[2] ابن كثير ، البداية والنهاية ،ج6،ص324.

بصور قتل المسلمين لبعضهم البعض وكأن كل المسلمين في نظره هم"مالك بن نويرة " المقتول وكلهم "خالد بن الوليد "القاتل والعلة في القتل الإسلام نفسه:"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. اللهم إبعث فينا عمر بن الخطاب وعمرو بن العاص ويزيد بن أبي سفيان وشرحبيل بن حسنة وخالد ابن الوليد .

اللهم لقد بلغ الذل فينا مداه .اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حدا لا ترضاه أمة .فجأة انطلق مدفع رشاش يحصد الراكعين الساجدين الداعين ربهم ..لقد امتلأ مسجد خليل الله بدم عباد الله باسم الله"[1]

صورة متماهية في الفظاعة والتناقض ؛يحارب المسلمون بعضهم البعض فيتقاتلون في بيوت الله بعد أداء الفرائض وكل طرف يزعم أنه على حق في زمن ضاعت فيه كل الحقوق.

تتداعى الأفكار في ذهن الولي .ويقصد الكاتب تقصي المقاطع الحكائية بجعلها تتوالد من بعضها البعض.يستوقفنا المقطع المعنون "العلو فوق السحب" ونتساءل ما علاقته بمقتل الشاعر "مالك بن نويرة" لكن سرعان ما نجد أنفسنا أمام الإجابة الكبرى: إنه قتل بيد مسلمة. و"العلو فوق السحب"بحث وسط الجبال الجزائرية عن جذور الأزمة التي شبت بين الأخوة .كيف وصل هؤلاء إلى التقاتل إلى الحد الذي يتفرقون فيه ،فيصيرون فرقا وأحزابا بعضهم في المدن والقرى ،وبعضهم الآخر في الجبال .يصدرون الفتاوى و يخططون لقتل هذا وذاك .يعيش الولي حالة من التشظي الداخلي بين العطف على مالك والحيرة في أمر خالد وبين وجوده "عرض جبال لا يعرفها .تتخللها وديان غزيرة المياه .وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود .بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر .لهم لحى مخضبة بالحناء تبلغ لدى بعضهم الركب .يرتدون جلاليب رمادية، تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في عيونهم الكحل وفي شفاههم السواك تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدة"[2].

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص130.

[2] المصدر نفسه، ص31..

المسلحة

إنه وصف شديد الدقة لفريق من "الجماعات الإسلامية" في أحد الجبال .يتمادى الكاتب أو السارد في ذكر تفاصيل المعارك الدائرة بينهم ليكشف عن اختلافهم فيما بينهم حول مسائل القيادة والحكم وحتى القتل.وبين هؤلاء وهؤلاء يتيه مالك بن نويرة "ما الداعي إلى نصرة هؤلاء وحدهم. قال في نفسه. وفوجئ الأعداء الماكرون بشاب لا يتعدى السابعة والعشرين قويا يافعا ينتصب حاملا مدفعا رشاشا ويصب جام غضبه وحقده على الذين كان واحدا منهم .ارتفعت الحناجر تكبر وتهلل .وامتلأ النهر بالجثث حية وميتة ودكن لون الماء .واسودت السماء "إن تنصروا الله ينصركم "ردد الجميع .بينما الخناجر تستل والاشتباك الجسدي يقوى ويعنف .والأجساد تتساقط من كلا الطرفين"[1].

لم يكن كل ذلك إلا حلما استفاق منه بعد نومة عميقة .للحظة ظن أنه أصبح "مالك بن نويرة ".وليس الحلم إلا حيلة فنية لجأ إليها الكاتب ليقول على لسان بطله ما يريد ويتملص بذلك من مسؤولية الوقوف "للحساب"أو الرد على "التهم" و... يتداخل الموروث التاريخي بالواقع الشائك وتضيع الحقيقة أمام مقتل "مالك بن نويرة" على يد "خالد بن الوليد "كما ضاعت الحقيقة في الراهن الجزائري .ويقف الكاتب بين "الضّياعيْن"لا يعرف ما يفعل بموروثه الغامض ولا يدري كيف يواجه واقعه الملغوم وكأن الروائي يرى في هذا الموروث "مبتدأ للكتابة تنطوي على عنصرين متلازمين هما الوعي المأزوم والهوية المأزومة .فالوعي لا يرحل عن زمنه إلى آخر مضى حقيقيا كان أم متوهما إلا إذا كان يضيق بزمانه ويهجس بالبديل .فكل رحيل تقمص يلبس فيه من ارتحل أرواحا قديمة .معتبرا أن أرواح زمانه بئيسة ومغطاة بالدنس والوعي المأزوم وعي بهوية أضاعت مكانها فلا هي بالموقع الذي أرادته ولا هي بالمكان الذي تحن إليه"[2]

وعلى هذا الأساس فإن الحنين إلى الماضي رفض للحاضر وللهوية التي جاء بها وبحث عن هوية أخرى متباعدة الزمان و التاريخ.

---

[1] السابق ص33.

[2] فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص236.

2-حروب "الردة"و"الجماعات الإسلامية ":

إنّ من صور التداخل بين الحدث التراثي والحدث الروائي،.ما اعتمده الكاتب في نصه بحيث جعلنا ونحن نقرأ عن صور الحرب التي خاضتها "الجماعات الإسلامية "ضد من تسميهم" "الكفار" أو "الطاغوت" أننا أمام تلك الحروب التي خاضها خالد بن الوليد ضد "المرتدين" عن الإسلام بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويشكل ذلك التداخل قمة الامتداد بين الماضي والحاضر وإن كان الفرق بين "الحربين"شاسعا،كما يثبت الواقع والتاريخ لأن العدو في حروب الردة واحد ،واضح معروف.إنه الذي خرج عن الإسلام لأنه كان يرى أن الدين هو "محمد" وبموته يموت الدين .فتصدى الخلفاء و الصحابة لتلك الموجة الخطيرة على الإسلام والمسلمين.

تناول الكاتب حروب الردة بنوع من الوعي الفني الكامن داخل العبارات والتراكيب .ينتحل "الولي" شخصية أحد المحاربين مع خالد بن الوليد.يقف شاهدا على حرب لم يخضها لكنه يحكيها"كانوا قد دخلوا مرارا ولما أخلينا معسكرنا .حاول المشركون حمل مجّاعة .فلا يستطيعونه لما فيه من الحديد ولأن خيولنا لا تزال"تناوشهم".فلما رجعنا، ووثبنا عليه لقتله هاتفين "اقتلوا عدو الله .فإنه رأسهم وإنهم إن دخلوا عليه أخرجوه .."وخالد رضي الله عنه مريض على سريره .وجعل يسوق حنيفة .حتى ردهم وقتل منهم قتلى كثيرة"[1].

تتداعى الحكاية وتغوص في تفاصيل متشابكة .تتداخل حرب مضت مع أخرى أنتجها واقع مأزوم .يتحول "الولي" من محارب مع" خالد " ضد المرتدين إلى محارب مع "الجماعة" ضد"الطاغوت":"بدأ الرمي يخف من الجانب المقابل .تقدّم الفوج الأول من هذا الجانب يقتحم الوادي قُوبل بوابل من الرصاص لكن التغطية حسنت .فتمكن الفوج من احتلال تلّة تخلى عنها العدو .ولحقه الفوج الثاني .كان الولي الطاهر ضمنه ..وجد الولي في نفسه قوة خارقة .فكان وحده يقوم مقام عشرة محاربين أشداء .ما جعله محط أنظار الجميع.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص41.

تسلل وراء صخور ضخمة واحتمى بواحدة منها وكان قد اجتاز النهر .واستغرق في الضرب .دون مراعاة لخصم معين ..هتف الولي الطاهر وهو يصوب مدفعه الرشاش نحو طائرة كانت تحوم فوقه ..تقرر وقف إطلاق النار من جميع الأطراف وتشكيل قوة موحدة بقيادة الولي الطاهر تزحف على العاصمة لاستردادها"[1] .

تتداخل "الحربان" في تناغم فريد ويصعب على المتلقي الفصل بين الماضي والحاضر .الحقيقة والوهم ،الوعي واللاوعي .ويقرر الكاتب أن يضعنا في الحد الفاصل بين العقل والجنون .ولا ندري هل "الولي الطاهر"شخص من هذا الزمان أم أنه حبيس الماضي البعيد. كما أننا لم نعد نعرف هل نقرأ الماضي بوعي الحاضر؟ أم نكتفي بالتفرج عليه مادام الراهن ليس إلا وجها آخر للماضي .

وكما تشبع تراثنا وتاريخنا بذاكرة القتل والدم ،يفيض حاضرنا بالصور نفسها. مادامت مساماتنا الفكرية واحدة ،وما دام تاريخنا هو عينه ،مرايا متناظرة تعكس الصور نفسها والأحداث ذاتها .

3-مقتل "مالك بن نويرة"في أرض الشيشان:

يمتد التداخل التاريخي للأحداث و يضع قدميه هذه المرة على بلاد المسلمين من غير العرب،يخوض الولي حربا في الشيشان ،ويكتشف أن مالك بن نويرة هو من جديد أحد القتلى الذين لقوا مصرعهم في حرب ليست حربهم .

ومع أن الكاتب لم يعلن صراحة أنه بصدد الحديث عن حرب الشيشان ،إلا أن المرجح أنه يقصدها ، فقد وظف جملة حروفها المقطعة ،إن جمعت تشكل كلمة"شيشان" و هي عبارة وردت في سياق النص كنوع من الإحداثيات التي رصدها القمر الصناعي الروسي وقدمها للجيش للعثور على العدو ."خط العرض شين زائد ياء ،خط الطول شين زائد ألف ونون ..عند النقطة الوسطى لشين خط الطول ينبغي أن يسقط الصاروخ"[2].

فلو قمنا بجمع عبارة (شين +ياء+شين+ألف+نون)فسنحصل على كلمة "شيشان".

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص32-33-35.

[2] المصدر نفسه، ص126.

إذا كان مقتل مالك بن نويرة المسلم على يد خالد بن الوليد المسلم وإذا كان القتل حاصلا بين الجماعات الإسلامية المسلمة في الجزائر وبين السلطة والشعب المسلمين، فإن القتل في الشيشان أيضا حاصل بين الموالين (المسلمين) لحكومة روسيا ،وبين "المجاهدين"المسلمين المعارضين الذين يريدون إنشاء جمهورية مستقلة. التقاتل نفسه حاصل في كل زمان ومكان والقضية دائما (إقامة الدولة الإسلامية)، ومالك بن نويرة سافر عبر الزمن وعادت إليه الحياة ليشهد حربا غير متكافئة بين المسلمين الجزائريين وحربا أخرى أكثر فظاعة بين المسلمين الشيشان ."..اقترب الصفير ، التقى الصاروخان، عند النقطة الثالثة لشين الثانية ، هوت البناية بكل من فيها ..مدّ يده ، أزاح حجرة مستديرة صوانية وإذا بجمجمة تظهر من خلفها ، سمع أنينا ..راح يعرّي عليها شيئا فشيئا ..وضعها جانبا ..أدفنها مهما كان الأمر ..ألقي نظرة عليها ، فإذا بها تكتسي لحما، وشعرا كثيفا ..اقترب من الرأس الذي كان قبل لحظات جمجمة .

-صلّ عليّ فإنّ قتادة لم يفعل ذلك .

-من أنت؟

-مالك بن نويرة.

-المرتد لا يصلى عليه ولا يدفن في مقابر المسلمين"[1]

إذن ، كلما اتخذ الولي الطاهر موقعا له في حرب ما ، وجد مالك بن نويرة شريكا -بصورة ما-في تلك لحرب ، تعددت أوجه الصحابي الشاعر وأجمعت كل الحروب أن يقتل فيها ، ولا تعني كثيرا طريقة الموت بقدر ما يعني أنه يجب أن يموت على أية حال، لأن القرار كان أصلا بيد خالد بن الوليد ، كما تقول ذلك كتب التاريخ ،وسواء أصاب خالد أم أخطأ، فإن النتيجة نفسها تتكرر في كل الأزمنة والمعارك ..مقتل مالك بن نويرة بأيد مسلمة.

والجدير بالذكر أن الكاتب ، وإن وقف على مثل هذه الأحداث التاريخية مطولا، وجعل منها أحداثا متحركة وسط المتن الحكائي، وفاعلة في السياقات السردية ، فإنه في

---

[1] المصدر السابق، ص126، 128، 129.

مقام آخر اكتفى بالإشارة والتمويه فقط بأحداث تاريخية متعددة تشكل جميعها صفحة من التاريخ العربي والذاكرة التراثية الجمعية المشتركة"تعال يا ولي الله الطاهر الإنقاذي ..اندفع ثعبانا يتلوى ..خاض بدرا، خاض أحدا، اتخذ موقفا في السقيفة مع الأنصار ، ثم غيره إلى جانب المهاجرين .ناصر الأمويين ثمّ تراجع إلى الهاشميين ، وفي صفين "روى سيفه بالدم" حتى وصل إلى الماء وارتوى ، وقبل ذلك في واقعة الجمل ساهم في عقر مطية أم المؤمنين عارض موت مالك بن نويرة مع قتادة ..وكان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب ، وفي فتح دمشق ،وحصار بيت المقدس ، وقطع مع طارق بن زياد المضيق ، وتوغل مع عبد الرحمان الداخل ، حتى نهاية المعركة ،وقاد العسكر الذي رافق بلارة ابنة الملك تميم بن المعز ،إلى بيت الناصر بن علنّاس بن حماد ، واستشهد مرات ،مرة في عيينة مدافعا عن محمد بن عبد الوهاب ، ومرة مع الأمير عبد القادر دفاعا عن الزمالة"[1].

إذن ..إنه التراث التاريخي الممتد من "بدر"إلى "الزمالة"عرف فيه المسلمون كل أنواع الحروب، وكأن تراثنا العربي لا يستقيم إلا بحد السيف ، وكأنّ تاريخنا المشترك لا يكتب إلا بأحرف حمراء قانية ،تتخذ أحداث ذلك السجل الطويل موضعها في السرد فتوسع الهوة بين بطل في حالة جنون وقارئ في حالة وعي مجنون ويتضيق التاريخ بين زمن حسبناه مضى لكنه ما يزال عائشا فينا.

ثانيا–توظيف السرد التاريخي في بناء السرد الروائي:

راح الكاتب يسرد ما كان في تراثنا من أحداث تاريخية مختلفة لا من أجل عرضها وحسب ولكنه اتكأ عليها ليبني سرده الروائي ويؤسس متنه الحكائي .

فالأحداث التاريخية التي تتميز بالانتهاء والمضي، تصبح داخل السرد الروائي مستمرة،تدبّ فيها الحياة من جديد ،ويصير الماضي مستمرا .

وقد اعتمد الكاتب هذه الخاصية من خلال توظيف بعض التقنيات السردية وهي متنوعة في النص بين الحلم والتداعي والتوالد الحكائي الذي يحيل المتلقي على تفاصيل غاية في الدقة .

---

[1] المصدر السابق، ص145.

تطالعنا صيغة الماضي في مفتتح النص ،وهي صيغة تدعم بناء السرد الحكائي على أساس السرد التاريخي ، لأن أهم خاصية تميز السرد التاريخي هي اعتماد الفعل"كان" وكأنّ الكاتب أراد أن يغرس في أذهاننا أن ما سيقوله لا ينتمي إلى زمننا ،مع أن ما مضى، مازال مرتبطا بما هو كائن ، لأن جوهر الإنسان هو هو لا يتغير.

تتداعى السرود التاريخية ،بعضها خلف بعض ، يؤسس الكاتب متنه على لبناتها ويجعلها جزءا لا يمكن قطعه من الحكاية "كانت "حنيفة" ..حملت أول مرة ، فكانت لها الحملة، وخالد رضي الله عنه مريضا على سريره ، حتى خلصت إليه فجرد سيفه وجعل يسوق حنيفة، حتى ردّهم وقتل منهم قتلى كثيرة ، ثم كرّت حنيفة حتى انتهوا إلى فسطاط خالد رضي الله عنه ، فجعلوا يضربون الفسطاط بالسيوف .."هجم أحدهم يهم بقتل أم متمم و"رفع السيف عليها فاستجارت بمجّاعة، فألقى عليها رداءه وقال . "إني جار لها، فنعمت الحرة ، وعيرهم وسبهم ، وقال ."تركتم الرجال وجئتم إلى امرأة تقتلونها،عليكم بالرجال "..[1].

وإذا كان السرد التاريخي يعتمد فقط أسلوب الحكي بحياد تام، وذلك باستعمال ضمير الغائب فحسب ،فإن السرد الروائي ينوع الضمائر ليصبغ رؤيته السردية بعمق أكبر، فإذا كان الكاتب قد استلهم من التراث كل تلك الوقائع التاريخية –التي أشرنا إليها سابقا– ليجعل منها محور سرده الروائي ، فإنه لم يعد يمثل دور المؤرخ المحايد الناقل للتاريخ كما هو ، بل تجلى دوره في جعل السرود المختلفة جزءا من متنه الحكائي في النص بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو تاريخي وما هو روائي، كما جعل شخصياته التاريخية أصلا شخصيات روائية تحرك خيوط الرواية كما حركت فعلا خيوط التاريخ ، وفاعلة في النص كما كانت فاعلة في التراث فيستنطق الكاتب أم متمم زوجة مالك بن نويرة لا لتقول التاريخ وحسب ولكن لتسرد قصة يفرضها السياق الحكائي :"..دخل الولي الطاهر إلى مكتبه ..ثم أمر المقدم أن يدخل عليه البنات واحدة فواحدة ..ما اسمك أنت؟ –أم متمم .

كيف حال أم متمم ؟ –تتوق لمالك – لكنها لئيمة –ربما ذنبها أنها قبلت سبي الإسلام ، كما تقبل المسبيات عبودية الجاهلية ..

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص41-42.

هذا ليس حديثي وحدي ، إنما هوماجمعنا عليه الرأي ، أم متمم كانت مصابة بعمى القلب ، بعد أن أذهلها موت مالك ووقوعها في أسر خالد ، ولعلها كانت ترى في خالد مالكا .- إنكِ حسنة الحديث أما خطر ببالكنّ أن أم متمم ، كانت على صلة سابقة بخالد بن الوليد –كلا[1]

إذن تتحول أم متمم مرة إلى "مريدة"قاطنة بالمقام فتحدث الولي بضمير الغائب عن أحداث تبدي رأيها فيها محاولة تقديم تبريرات عن عدم حزنها على مقتل زوجها مالك وعن قبول الزواج بخالد ، وفي المرة نفسها ، تتبادل المرأتان الأدوار وتصير "المريدة" "أم متمم" وتنطق بضمير المتكلم ساردة الحادثة التاريخية ، مدافعة عن نفسها ومبينة عن مشاعر الشوق لزوجها الفقيد"مالك"، وبين هذه المرة وتلك ، تتنوع الضمائر ويصير التاريخ حكاية في رواية ،وينسى القارئ أنه يقرأ "التاريخ " ،بل يستحضر "الحكاية"كما هي في النص ويغيب عن ذهنه أنه أمام شخصية تاريخية حقيقية، ويعيش فقط معها وهي تتحرك داخل المتن شخصية ورقية تاريخية تشاركه الأثر ولا تقدم له الحقيقة.

ثم تتدخل بلارة ابنة المعز ،ليتحول البناء السردي إلى هرم قاعدته "التاريخ" وقمته "الحكاية" ، وليست بلارة تلك الشخصية المغرية الغاوية للولي ،ولكنها التاريخ ذاته يطل على القارئ فيدفعه للبحث والتنقيب عمّا كانت عليه في الماضي وكيف جاءت إلى "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "لتكون الجزء الذي سيغير الأقوام من "التقاتل"إلى "التراحم".

يتدخل السرد التاريخي ، ليوقف السرد الروائي حينما يسأل الولي:"هل لك اسم يا أمة الله ؟"فتجيب ."بلارة ، بلارة ابنة الملك تميم ابن المعز زوجة الناصر بن علّناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز مالا يحد ، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار أخذ منها دينارا واحدا وأعاد إليه البقية .ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي ، لذا ما أن يقوم قصر في أي برّ كان إلا وكنت سيدته الأولى والأخيرة .أنزل من السماء فأتخذ موقعي ..

---

[1] المصدر السابق، ص73-75-76.

كنت يا مولاي الطاهر ، كابنة مجّاعة قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر "تربة العز"، لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كلّ متمرد ، إنما لأقي قومي شر الحرب وويلاتها"[1].

إنه التاريخ يتكلم ،ينبعث الموروث من أجداث الماضي ليؤسس النص، ولاشك أن الكاتب قد استعان بكتب التاريخ ليحول نصوصه المبنية ضمائرها للغائب إلى متن حكائي يستنطق على لسان الشخصيات بضمير المتكلم "أنا".

وقد ورد عن بلارة والناصر أن "خامس ملوك الدولة الحمادية وهو الناصر بن علّناس وأصله "علاء الناس" قد كان جريئا على سفك الدماء ، جوادا عالي الهمة ، تغلب على الثوار ، حافظ على الممالك الغربية توسع في الجهات الشرقية ،واختطف بجاية ونسبها إليه وعني بالعمارة ، وقصده الشعراء .وكان الناصر يقع في تميم بن المعز ويقدمه في مجالسه، ووقعت بينهما حروب ثم اصطلحا سنة واحد وستين وزوج تميم ابنته بلارة من الناصر وسيرها إليه من المهدية في عسكر، واصطحبها من الحلي والجهاز مالا يحد ، وحمل إليه الناصر أربعين ألف دينار فردها عليه وأخذ منها دينارا واحدا ، وابتنى لها الناصر قصرا باسمها"[2].

ولعل القارئ سيلاحظ مدى التطابق بين ما جاء في النص التاريخي الذي عرضناه وبين ما جاء على لسان الشخصية الروائية "بلارة " مما يؤكد استثمار الكاتب للتراث التاريخي سردا وشخصيات ليؤسس لنص مثقف يطالب فيه قارئه بأن يتسلح بثقافة تراثية هو أيضا.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص91.

[2] مبارك بن محمد الميلي ، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1976. ص615.

ثالثا.أشكال توظيف الشخصية التراثية.

1-تحويل الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية:

من المفيد جدا الوقوف عند مفهوم الشخصية الروائية على وجه التحديد .وقد يكون التعريف بها تعريفا شاملا مسألة مبنية على مجرد احتمال ، لأنه "ليس هناك تعريف واحد صحيح والباقي تعريفات خاطئة ...ومن الطبيعي أن يكون لمصطلح واسع الانتشار كالشخصية تعريفات متعددة مختلفة"[1] وبناءً على ذلك فإن اعتماد تعريف قريب إلى العلمية والموضوعية يعد مخرجا من مأزق الوقوف عند تعاريف كثيرة قد لا تفي بالمقصد .

فالشخصية الروائية هي "مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، ومن دونها تضحي الرواية ضربا من الدعاية المباشرة والوصف التقريري ،والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث ، فالأفكار تحيا في الشخصية وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معينين لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين وفي زمن معين"[2].

وانطلاقا من ذلك فإن الشخصية التراثية تاريخية كانت أو غير ذلك يمكن أن تخرج من دهاليز الماضي وتمارس تمثّلها وانغماسها في دواليب النص الروائي سواء بوجودها الحقيقي التراثي أو بقناعها السردي الدرامي ، ولاشك أن تلك الشخصيات التراثية تمثل "مخزونا عريقا داخل وجدان البنية الثقافية للمجتمع العربي"[3].

وسنلتقط من الشخصيات التاريخية تلك التي تمثل العنصر المحرك للأحداث.

أ-مالك بن نويرة :

وهي شخصية تاريخية ذات أبعاد تراثية مقنعة حيث تمّ "إخفاؤها تحت قناع من السمات الروائية المعاصرة بهدف فني ينحو إلى الترميز غالبا"[4] .وقد استدعى الكاتب

---

[1] محمد سيد غنيم، الشخصية دار المعارف المصرية ، القاهرة ، سلسلة "كتابك " 1983، ص04.

[2] نفسه، ص05.

[3] حلمي بدير ، أثر الأدب الشعبي الحديث، دار المعارف ، ط1، 1986، ص99.

[4] سعيد شوقي سليمان ، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، ص134.

شخصية" مالك بن نويرة "بنقله مباشرة وبشكل ثابت من التراث إلى السرد الروائي ، وجعل منه عنصرا يتفاعل مع الحاضر كما تفاعل مع الماضي ، واستنطقه الروائي بحيث ألبسه في كل سياق لبوسا مختلفا، فكان مرة المقتول على يد "خالد بن الوليد"وكان ثانية المسفوك دمه على يد "الجماعات الإسلامية " وشارك أخرى في حرب الشيشان فقتل،ورفض الولي الصلاة عليه بوصفه "مرتدا " عن الإسلام .

وإذ جعل الكاتب شخصية مالك تبدو على هذا الشكل المتنوع فقد حاول ممارسة لعبة فنية ذكية بامتياحه من التراث ،حادثة كهذه بالذات ،فهل يعيش الروائي لحظة الإغراء (séduction) الجمالي والغواية الفنية أثناء رجوعه للتراث دون أن يتورط بأحاسيسه في لعبة اجتذاب الأصوات التراثية له ، وفضاءاته الخارقة ، ومن ثمّ تنحيه –وبحياد تام – عن دور القارئ الناقد لهذه النصوص التراثية وتقمصه لشخصية المبدع الذي يمارس ترهين (actualisation) الماضي ؟

الواقع أن الكاتب "لا يؤول لنا التراث ولكنه يعيد كتابته "[1]،من منظور تجربته الذاتية و تصوره الذهني وأفقه المعرفي والذوقي .وعليه فقد خضعت شخصية "مالك بن نويرة" التاريخية إلى عملية استحضار أفقي في المتن السردي وكان حضورها المباشر في النص إما عن طريق الحوار المقنّع بينها وبين الولي :" جلس الطالب الأول قبالة الولي الطاهر ، فبادره بالسؤال ..

–ذكّرني بما أسمتك به أمك؟–مالك بن نويرة .

–هكذا مالك بن نويرة الجفول دفعة واحدة –نعم يا مولاي – أو لا تدري أنه مات مرتدا على يد خالد بن الوليد ؟ نحن على رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه في مسألة مالك بن نويرة"[2].

وإما عن طريق الوصف بضمير الغائب حتى كأنه يخرج عن نطاق المتن ليعود من جديد إلى دفتي كتب التاريخ :"مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنظلة ، الذي قتله

---

[1] شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية ،منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2007، ص15.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص76

سيدنا خالد بن الوليد في حرب الردة ، يثير هذه الأيام اهتمام الطلبة والطالبات ..اتفق الذكور بعد بحث وتنقيب ، على أن مالكا بن نويرة الجفول كان" شاعرا شريفا وفارسا بارزا ،ممتعا بالجمال "..هل حفظ الرواة شعره أم تجاهلوه ؟..وهل كان شعره يستحق أن يكون ضمن الديوان العربي أم لا؟ ..وهل كان إسلامه صادقا إلى درجة أن يكون محل ثقة رسول الله صلى الله عليه وسلم فيبعثه من جملة المصدقين في العرب ، عكرمة وحامية ابن سبيع الأسدي والضحاك بن سفيان ، وعدي بن حاتم وغيرهم وهم صحابة عليهم رضوان الله .هل يمكن الشك في إسلام مالك إلى درجة قتله؟لو أن مالكا لم يقتل،هل كانت الحرب تتواصل ؟ويسقط من الضحايا ما سقط؟..لقد قرروا يا ولي الله الطاهر أن يستأذنوك بإقامة صلاة الغائب على مالك بن نويرة[1].

ب–أم متمم:

هي شخصية تراثية ، و لم تدخل كتب التاريخ إلا لسببين :

الأول،أنها زوجة مالك بن نويرة الشاعر الذي اختلف حول مقتله خليفتان بحجم أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما.

الآخر ،أنها وقعت سبية لخالد بن الوليد وتزوجها في الليلة نفسها–كما تقول كتب التاريخ–وتذكر الروايات أنها طبخت عشاء ليلة زفافها من خالد على قدر يشتعل برأس زوجها.

استحضر الكاتب شخصية "أم متمم" ليوازي حضور زوجها "مالك ". وقد عمد إلى توظيفها بالأسلوب نفسه الذي وظف به شخصية "مالك" ،إذ استدعاها في المتن الحكائي مقنعة بقناع "طالبة " أو "مريدة" تقيم في أحد طوابق المقام الزكي فحاورت الولي وكأنها على علاقة به محاولة الإجابة عن تساؤلات احتمالية وضع الكاتب نفسه محل القارئ لطرحها على التاريخ وعلى شخصياته :"..ولكن يا مولانا ؟– لكن ماذا..ثم ما اسمك أنت ؟ –أم متمم.–أم متمم؟ تقولين؟–لقد قررنا كلنا أن نتسمى بهذا الاسم — قررتن ذلك هكذا؟...لتكون المناحة التي نقيمها على روح مالك بن نويرة في مستوى

---

[1] المصدر السابق ، ص 46-48-49.

الحزن الذي كان يجب أن يصيب قلب زوجته .همّ أن يقول لها إنكن تتدخلن في شؤون التاريخ ،إلا أنه عدل"[1].

ليست المريدات من يتدخلن في شؤون التاريخ ،إنما هو السارد يخرج التراث من الكتب ، يستدعي أحداثه وشخصياته يمنحها حياة أخرى ليست لها ويضعها أمامه يتفرج عليها وهو يحركها بأصابعه كما يشاء دون أن يحاسبه التراث أو التاريخ ،لأن الدفاع الأكبر الذي يتولى مناصرته هو حرية الإبداع .

تطل علينا "أم متمم" مرة أخرى في ثوب غير الأول ،يتحدث عنها السرد ولا تشارك في حواراته ،لا يقف الكاتب محايدا لما حدث ، إنه يتورط مرة أخرى في لعبة إبداء الرأي ونقل التجربة الذاتية والتفكير الخاص "اتفقت الطالبات على أن "أم متمم"بالإضافة إلى جمالها الفتان الذي ربما لم تعرف جزيرة العرب مثله،هي صاحبة شخصية قوية ،فقد تصدت لفرسان المسلمين وصدهم عن قتل مجاعة ،وهي التي قتل زوجها شكا في إسلامه لم تخش أن تتهم بأنها تضمر الشرك ،وأنها إحدى المرتدات ، فوق كل ذلك اكتسبت ثقة خالد بن الوليد بسرعة خارقة ،إلى درجة ائتمانها على أسير خطير كمجاعة"[2].في بعض الأحيان يتماهى الراوي بالشخصية فيشكلان صوتا سرديا مزدوجا إلى درجة نتساءل فيها من يتكلم هل هو السارد (الكاتب) أما السارد(الشخصية) ؟وبالتالي يصعب تمييز الشخصيات المشاركة في القصة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من التاريخ "تقول البنات يا مولانا الولي الطاهر ،لماذا لم تحزن أم متمم على زين الرجال وأشرفهم ، الشاعر الذي لا شك أنه استلهم معظم شعره من جمالها ؟ لقد انسجمت أم متمم بسرعة حسب سياق الأحداث التاريخية ،مع سابيها قاتل زوجها وميتم ابنها متمم .فماذا في أمر هذه المرأة ؟ هل قضت فترة العدة الشرعية أم لا ؟"[3] .

ليس هذا إلا صوت الكاتب نفسه يسائل التاريخ ويستفز القارئ للمساءلة نفسها يحاول مراوغتنا ، إنه يمنح الشخصيات التاريخية أبعادا تخيلية "طالما أنها تتعرف كعلاقات

---

[1] المصدر السابق، ص70.

[2] نفسه، ص47.

[3] نفسه، ص49.

روائية ، وتستمد دلالاتها من البنية الروائية التي أقصت شخصيات المؤرخ ووضعت مكانها شخصيات مغايرة أعطاها الروائي هوية جديدة"[1]،هي الهوية السردية ،يمارس الكاتب من خلالها حق الانتقاد دون محاسب:"إن تصرف أم متمم تجاه مجّاعة تصرف انتهازي لم تجره على أنه احتمى بها ،أو لأنها واثقة من إسلامه ومن براءته أو على أنه ضيف خالد الذي يقتسمه الطعام رغم أنه أسير "بين القتل والترك" ، أو على أنه "سيد أهل اليمامة "وشريف قومها شأنه شأن مالك بن نويرة ،قايضته حياتها بحياته ، وظلت وفية لأنها لا تدري لمن تكون الغلبة ،كيف أبدت أم متمم كل هذا الاستسلام وهذه اللامبالاة تجاه ما جرى لها أو على الأقل ما جرى حولها ؟ ما كان رد فعلها ، وهي ترى رأس مالك أثفية لقدر؟ .. أكانت أم متمم هي التي وضعت القدر فوق رأس مالك"[2].

ج–بلارة :

تأخذ بعض **الأسماء** في الرواية بعدا خاصا ، للدلالة المباشرة ،فيتحول الاسم إلى محور جوهري يلخص حقيقة الشخصيات ،فالاسم المطلق على الشخصية "بلارة"يحيل على مكون واقعي أو خلفية معرفية أو تاريخية على وجه التحديد ،لكنه لا يبقى كذلك داخل النص ، حيث يخضع مفهومه ودلالته للسياق النصي الوارد فيه .

لقد شكلت "بلارة" كامرأة – وهي الشخصية التاريخية التي أشرنا إليها سابقا – لغزا محيرا أرّق البطل وأدخله سراديب مظلمة ، امرأة تجمع بين المتناقضات تسكن محبها بسحرها ، وتتحول بعدها إلى سؤال كبير .من تكون هذه المرأة التي تشبه "الفتنة الأمازيغية لم تكن ساحرة لا ولم تكن جنية من جنيات الفيف الخالي، ولا شيطانا رجيما"[3].

إنها امرأة تثير بجسدها صورا وأخيلة تغوص في عمق الذات وما يعتورها من هواجس وانفعالات في اتجاه البوح حينا، وصوب الكتمان حينا آخر.

---

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص234.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص49.

[3] نفسه، ص118.

ولما كان الجسد خارطة، بمعنى ما، تقتضي لقراءتها لغة خاصة وبالتالي يرتبط بصورة أو بأخرى، بعالم الجنس واللذة ، فإن لطقوس التفكير بهذا الجسد ،لغة ومتعة، تذهب إلى إثبات ما لاشتغال الذاكرة والحنين من أثر في إنعاش قلب "الولي".

يحوّل الكاتب شخصية "بلارة"-المعروفة تاريخيا بأنها المرأة التي ضحت من أجل التوفيق بين قومين متناحرين بزواجها من الملك الناصر بن علّناس – إلى شخصية روائية محركة للحدث والسرد من خلال توطيد العلاقة بينها وبين الولي ، إذ تستنتج العلاقة بين "بلارة "و"الولي" في نسق من التعارضات المفتوحة:

الحب /الحقد، الرغبة/التمنع، الاشتهاء/الهروب....وكل تلك التعارضات تتكشف عن صِدام كبير بين الروح والجسد ، تحاول فيها رغبة الجسد (بلارة)أن تقهر طهارة الروح (الولي)وكأن علاقة الروح والجسد علاقة مساومة ، فإما الرغبة وإما الموت .."- ماذا تريدين؟

-أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون "كل الناس" ، من هنا أو هنالك تلتقي رغباتنا يا مولاي أيها القطب الّرباني ..، هيا يا مولاي ، هيت لك.

-أستغفر الله العظيم ..يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف...

-تريد بي شرا يا مولاي ؟-أمسكها بقوة من كتفيها ، يدفعها إلى الخلف .-أحذرك يا مولاي من سفك دمي ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون"[1]

يخلق الكاتب التعارض ويمضي ، ويدرك القارئ وقع العبث فيزداد الفراغ ويشهد الإبداع على عبث التاريخ الذي محاه السّرد بجرّة حُلْم .

لقد شكل اندماج الشخصيتين (بلارة) التاريخ و(بلارة) المتخيل وانصهارهما داخل العملية السّردية عالما حافلا بالأسئلة الكونية والإنسانية، تعايش فيها الواقعي والمتخيل بأشكال متفاوتة ،تبعا لطبيعة الأدوار المسندة للشخصية .وفي هذا السياق الإبداعي الطافح بالأسئلة والإحالات ،نعثر على جملة مواقف ذات قيمة وأهمية قصوى ، تمس بعض المناحي الوجدانية التي تعمل في الذات البشرية بدرجات متباينة ،تلك التي تخص علاقة "الولي"

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص90-92.

"ببلارة" من أوجه التصادم بين الحب والخوف والرغبة والألم والموت .يمضي بنا النص في تعقيد العلاقة الاشتباكية بين التاريخ والسرد، فيجعل من "بلارة" الكائن الذي دبت فيه الحياة بعدما دفنه الماضي.يحاول الكاتب أن يعيد حكاية المرأة بصورة أخرى، يبدأ حكايتها من حيث انتهت في كتب الرواة ،لكنه –بالسرد- يمنحها دورا آخر، يتواتر فيه الجنس والموت، إذ يمثلان دورة الحياة المغلقة ،فالجنس - في النص-موت بشكل ما ،والموت انبعاث لجنس جديد "نتزوج ونأتي بنسل جديد ،نسل كل الناس"[1].

إذن،الكاتب يخضع الحياة للتطور البيولوجي الطبيعي الذي يحكمه جنس ،فموت فحياة أخرى لجنس جديد،وتلك هي سيرة الطبيعة وقوانينها.

غير أن الجسد الذي صوره الكاتب من خلال تجاويف اللغة الحالمة داخل حيّز حالم أيضا ، قد توقف عن أن يكون ذلك البعد "الجنسانوي" المعروف "فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسدا واقعيا ،ليغدو جسدا ثقافيا بالدرجة الأولى، ومتى ما مسّ الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها"[2] "تتقدم منه ..رشيقة ،لطيفة ، ينبعث منها السحر ، موجات من نور راح ينظر من خلالها إلى الناس والكائنات في مختلف أصقاع الأرض، بل ها هي النجوم في المتناول، ها هي الزهراء ،وها هو عطارد ، وها هي العقرب،القمر تحت قدمي، والمشتري والمريخ في متناول بصري"[3].

ولكنه "ولي طاهر" يفتكّ نفسه من دهليز الشهوة وليس "للشهوة بعد ذلك إلا أن تركع لسلطان العقل تنتقل في ديره وتتلمس أسواره العالية وتقبع في مؤسسة الزواج لتحترم قوانينه وعاداته" [4].

فتجول في خاطر "ولي الله" أفكار يتذكر أول غواية لآدم :

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص86.

[2] شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية ،ص78.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص88.

[4] مصطفى الكيلاني ، الجسد في حكاية من " ألف ليلة وليلة " مجلة الفكر العربي المعاصر ، أيار ، حزيران، 1990، ص97.

"لو أنني متأكد مما تقولين أيتها الجنية ، لتزوجتك على بركة الله.-أحذرك يا مولاي من سفك دمي ..تموت ألف ميتة وميتة وسيسقي كل صقع رفع فيه الآذان ..أحذرك يا مولاي من سفك دمي"[1].

لماذا يغلق الكاتب حواره على الفجيعة ،يؤسس لمقولاته(المقاطع) على هشاشة الوجود الإنساني الذي يخلق الرغبة ويخطئ كيفية تحققها .

"الولي"يشتهي "بلارة" ، لكن الشهوة هنا غير قابلة للرهان ، فإما أن يشتهيها على طريقتها وإما الموت.تلتقي الشهوة والموت في مفترق واحد يتقا طعان ولكنهما ينـــزاحان عمّا قصدا ورغبا، وكأن الرغبة —حسب السارد- أن يكون الموت هو النهاية الوحيدة ، فهل لهذا الموت طعم آخر لايشتمّ عبقه غير التاريخ ؟

يعبث المكر الروائي بالمتلقي ويقرر قتل الرغبة بدل قتل الإنسان .."تمكن منها أخيرا، هتفت مرعبة :-أقتلني خنقا يا مولاي وإياك وسفك دمي —وهل لك دم يا ابنة النار؟بلغ الغضب ذراه ..امتدت يداه معا فسلّتا قرطين من أذنيها ، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع ..تأوهت متألمة ..إلى أن غابت نهائيا"[2] .

ماتت الرغبة إذن وبقي الإنسان ،كي لا تموت الحكاية ،فكتابة الحكاية هي موتها وبعثها في أن واحد ،تموت في وجودها المستقل وتنبعث في علاقات الكتابة .هي إذن تلك العلاقات التي تجعل الأمكنة والأزمنة شخصيات واضحة الحضور ،تمثل الفعل الإنساني الذي يتسع إن تحرّر زمنُه من مكانه والذي يضيق إذا ساوى فيه الزمان المكان ،زمن الحيرة لانهائي والمقام لن يكون هو المكان الأخير في الواقع بل يستنزف الإنسان الازمنة العائمة" إلى قرار التبدد والتداعي .

والملاحظ أن الكاتب اعتمد هذه الشخصيات الت[illegible] المتحركة والفاعلة في الحدث والسرد لا لكونها تمثل زمنا تراثيا وحسب (التا[illegible] تلتم)،ولكن بوصفها أيضا أسماء تراثية مميّزة (مالك بن نويرة، أم متمم، بلاّ[illegible] خر) تتفاعل مع مدلولاتها ووظائفها في المتن

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطا[illegible] همه الزكي، ص90.

[2] المصدر نفسه،

السردي حيث تسهم في "توليد دلالات إيديولوجية تمتح من تقنية الأسماء ومن ارتباطها بمضمون الشخصيات الحاملة لتلك الأسماء وما سبق يأتي في سياق أن الروائي يسعى وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[1].

وذلك يدعو إلى عدم تجاهل أن تفكير الروائي بالأسماء التي يطلقها على شخصياته أمر حاصل بداهة لأنه يدخل في صميم واجباته تجاه العالم التخييلي الذي أنشأه وتجاه الرؤية المطروحة التي يتقصدها.

فالاسم ليس مجرّد علاقة لغوية تربط القارئ بالشخصية ،إنه يرتبط بعملية ذهنية يحركها مدلوله المختزن في الذاكرة القرائية للمتلقي ،إنه لغم دلالي يستفزّ القارئ ويدخله في عملية بحث مستمرة عن العلاقة التي يمكن أن تربط الاسم بدلالته المضمونية داخل النص.

2-نمذجة الشخصية التاريخية :

إذا كان "مالك بن نويرة" و "أم متمم" وبلارة" شخصيات تاريخية أوجدها الماضي وحوّلها الكاتب إلى شخصيات روائية فاعلة فيما بينها وتحرك خيوط الحكاية بتجاويفها . فإنّ النص قدّم لنا أيضا شخصيات ترتبط ارتباطا مكينا بالتراث التاريخي ، حفرت أسماءها في تلافيف الذاكرة الجمعية العربية ، ولكنها لم تقدم في الرواية على أنها شخصيات متحركة بل جعلها الكاتب مجرد "نماذج" تاريخية عاكسة لنماذج بشرية موجودة في الواقع.

وقد ركز في ذلك على "النمذجة" السلبية ، إذ لم يستدع – في هذا الإطار – شخصيات فاعلة، وإنما مجرد أسماء تحيل على دلالات اقتضاها السياق السردي العام.ويبدو أن ذلك يدخل أيضا ضمن لعبة "استعراض" الثقافة التراثية للكاتب.

يترسخ لدى المتلقي –وهو يقرأ تلك الأسماء غير المتحركة في النص- تصور مفاده أنّ النماذج المقدمة من طرف الكاتب لا تحيل في التاريخ كما في المتخيل السردي إلا على

---

[1] حسن الأشلم ، الشخصية، ص387..

ألوان القبح والشر ،فقد ارتبط اسم "سجاح"بالخديعة والدّهاء ،وهي المرأة التي ادّعت أنّها مؤمنة بنبوّة "مسيلمة" المزعومة فأغوته إلى أن اطمأن إليها ثمّ قتلته في فراشها وقامت تدّعي أنّها "النبية" بعده لكن "سجاح" المتخيل الروائي لا تطيح "بمسيلمة" –كما في التاريخ – بل تريد إغواء "الولي الطاهر" :"ليدخل عليّ المقدم –نعم مولاي–أدخل عليّ سجاحا – أولجها الباب وأغلق عنها ، كما أمر الولي ، لم تنتظر أن يؤذن لها لا بالسفور ولا بالجلوس، كانت هي هي ...في وقاحة بيّنة – ماذا تريدين ؟ – أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون "كلّ النّاس" –ولماذا اخترتني أنا بالذات ؟ – أنت قطب حقيقي ..أنت مثلي يا مولاي الطّاهر والذين أرسلوني إليك يريدون ملء هذا الفيف بنسل خاص"[1].

إذن هي "سجاح "تلعب الدور نفسه،الدّهاء والخديعة والغواية ولكن لهدف آخر وبشكل آخر "فسجاح" المتخيل ترتدي "سروال جينز بعضه مبيضّ وبعضه محتفظ بزرقته الدّكناء ،وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي بعيدا عنها غير مبالية بموقعه ..كانت تمضغ علكة"[2].

إن كلّ هذا الوصف يحيل على المرأة في هذا العصر ،تلك التي تحمل تسمية عربية "كسجاح" ولكنها بشكل غربي .

إنها المرأة العربية "المتعصرنة "الممسوخة بين الأنا والآخر .وتبقى "سجاح" النموذج الفني السلبي الوحيد الذي جعل منه الكاتب شخصية محاورة للبطل لكن دون أن تكون فاعلة في الحدث أو السرد ،أما باقي الشخصيات التي أوردها سواء كانت نماذج إيجابية أو سلبية ،فلم تظهر في النص إلا بأسمائها دون وظائفها الفاعلة في السرد الروائي،كشخصيات الصحابة والخلفاء أمثال عمر بن الخطاب وأبي بكر الصديق وخالد بن الوليد ، فلم ترد إلا في سياق الحديث عن مقتل "مالك بن نويرة" ولم تتخذ شكلا روائيا آخر مغايرا للتاريخ،لأنها شخصيات لها وزنها وسلطتها المعنوية في الفكر العربي وبالتالي يكون الاقتراب منها نوعا ما من المغامرة الخطرة على النص والكاتب معا."بعضهم اهتم بخالد بن الوليد

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص82-84.

[2] نفسه، ص86.

رضوان الله عليه وراح يتساءل عمّا لو نفّذ مطلب عمر بن الخطاب رضي الله عنه وأقيم الحد عليه ،من يكون الظالم ومن يكون المظلوم؟"[1].

أما الشخصيات التاريخية الأخرى ،فقد وردت في المتن الحكائي كأسماء لا غير ، مما يبين أن الكاتب –الذي دعا القارئ أن"يتسلح بثقافة تراثية "–هو نفسه متسلح بتلك الثقافة كنوع من إثبات الذات الروائية والإبداعية والثقافية بوجه عام ، يقول السارد عن الولي "كان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب...وقطع المضيق مع طارق بن زياد وتوغل مع عبد الرحمان الداخل وقاد العسكر الذي رافق بلارة إلى بيت الناصر"[2] .

وقد اختار الكاتب ذكر هذه الأسماء باستعمال تقنية الحلم حتى يبدو وكأنّ الأمر مجرد خلط لأفكار وصور وذكريات في ذهن البطل أو لنقل حالة هذيان يعيشها الولي بين الوعي واللاوعي وهي تقنية تساعد على إقناع القارئ بصدق حالة الضياع التي يحياها الولي، تلك الحالة التي يتخبط فيها الإنسان العربي المعاصر.

رابعا .توظيف المكان التراثي في بناء المكان الروائي

"الفيف" -امتداد التاريخ العربي:

يستمد المكان بعده الهندسي من وظيفته المبدئية داخل بنية النص الروائي المتمثلة في تجميع العناصر الشكلية، فالمكان هو "الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[3] .وتتحرك داخله الشخصيات وهو مجالها الذي تبث من خلاله دلالاتها سردياً وحوارياً ، وإلى جانب كلّ ذلك يتمتع المكان بأبعاد دلالية تدعم الرؤية المطروحة داخل النص .يحمل المكان خصوصية نفسية، كما يعبّر عن رؤية،بل عن جوهر الإنسان وكينونته ، إنها تلك الألفة مع الوجود. فالنص الروائي "يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميّزة"[4] .

---

[1] المصدر السابق، ص48.

[2] نفسه ص145.

[3] حسن الأشلم، الشخصية، ص457.

[4] نفسه، ص459.

في سطر واحد ، هو السطر الأول من الرواية ،عرض الكاتب لكل الأمكنة السردية التي ستتحرك ضمنها الأحداث والشخصيات "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"[1].

يأخذ الفيف – والمراد به الصحراء – بعدا مركزيا ، منه تشتق الشخصيات وهو يشتق من ذاته، مكان واضح ومحتجب في آن واحد ،ينشر الألغاز ،مكان سريّ لا تختفي خلفه الأسرار، كأنه المقدس الذي ليس بمقدس، ويتحكم في مقاطع النص المعنونة بغموض يتطابق مع غموض المكان ذاته ، تأتي إليه الشخصيات وتذهب دون أن تتمركز ، فلا هي بقيت فيه ولا هي رحلت عنه إلى الأبد لأن "علاقات المكان الغامضة أصبحت بديلا عن عوالم البشر"[2] .واعتمادا على هذا الشكل الحكائي يستدعي الكاتب بشرا،شخصيات ليصرفهم مرة أخرى ،وكما جاؤوا يرحلون ، ملغمين بالأسرار ،وتبنى كل الرواية على الخطاب الاحتمالي الذي لا يفضي بنا إلى حقيقة أو يقين وكما بدأت الحكاية تنتهي ،عالم لا نهائي من الاحتمالات .

لكن ،ما الذي يرسل بالكاتب إلى صحراء عذراء لم تسقط عليها بعد لعنة النفط وما الذي يأخذ بيده إلى "فيف" يشبه المنفى،وهل يتحول المنفى إلى وطن يبنيه منفي أوحد؟ فكيف يؤسس الواحد وطنا؟!..

إن الصحراء ذاكرة مكانية تاريخية إضافية، تزيد اتساعا كلما تحددت بأحياز،إنه الهروب من وطنٍ ممّنْ لا وطنَ له.وبقدر ما يحاول الكاتب في روايته أن يستجير بزمن مضيء "يتكرر إلى ما لا نهاية ،فإنه وبقدر مساوٍ وموازٍ يلوذ بمكان ناصع النقاء والمكان الذي تقدس ،مكان مركز تولد فيه الأشياء سوية وينفتح على السماء الطاهرة، مكان لا تيه فيه ولا سدم، يحمل الإنسان إلى غايته دون مشقة"[3].

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص11.

[2] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص250.

[3] المرجع السابق، ص252.

يستدعي الكاتب الصحراء كمكان تاريخي متشدق بالذاكرة العربية ، إذ ارتبط الفرد العربي بالصحراء منذ الأزل و"الفيف "بشساعته وحره وامتداده شخصية مسيطرة في"الولي" قائمة بذاتها ،إنها المكان الذي يبعث على الصفاء الذهني ،و"الولي" شخصية علمتها الصحراء أصول التأمل وأمدتها بالحلم .

ويتجلى "الفيف" في علاقته بالولي في أبعاد ثلاثة متداخلة :

-معنى الصحراء المشكّل من توحد الموت بالحياة .

-ناموس الصحراء القائل بسيطرة قوة الطبيعة على الإنسان.

-واستقرار الصحراء في شساعتها وصفائها حتى يكاد يمحو معه الإحساس بالزمن "فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة كما قد تكون قرونا عديدة"[1].

وإذا كان المقام هو المكان الأكثر انتشارا في الرواية فإن "الفيف" هو المكان الرئيسي الثاني الذي يقابلنا ، وقد اختاره الكاتب للدلالة على الوحدة والاتساع واللاتناهي والجدب والجفاف والخلاء والعزلة والرهبة والانفتاح والتوجس والتيه.....الخ.

وهو دال تاريخيا أيضا على الأصالة والبداوة التي تميز الإنسان العربي حتى وإن تمدن وهو أيضا منبع الإسلام الصافي والذات النقية ، ولكن الكاتب استحضره في روايته لأن الصحراء تمثل مصدر رخاء العرب لبتروها وآبار نفطها ،فهي الحامي لمصالحهم واقتصادهم ورخائهم وهي أيضا مُطمّع "الآخر"فيهم .

غير أنّ الكاتب استحضر هذا المكان التاريخي القديم أصالة ، بشكل سريالي، أو لنقل تجريدي ، ثمّ ما الذي أجبر الكاتب على اختيار هذا المكان المنفتح على كل المستويات على الرغم من وجود اختيارات كثيرة كالقرية مثلا أو المدينة أو الجبل ....

ويعلل الكاتب دوافع توظيفه للصحراء كمكان روائي بقوله :"إن العالم الثالث يتمركز في الجنوب"[2] وعلى ما يبدو فإنّ كلمة "جنوب" لايقصد بها ذلك البعد الجغرافي للكلمة ، ولكنّ الظّاهر من هذه الكلمة هو طرحه لتلك الثنائية المعروفة (شمال

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص13.

[2] - س. انتشراح ،"الطاهر وطار يفرج عن الولي الطاهر الذي عاد إلى مقامه الزكي" جريدة الصحافة 9/11/

/جنوب)،الشمال الذي يمثل الثراء والجنوب الذي يمثل الفقر ، وهي ثنائية تحيل على دلالة أيديولوجية سياسية بالدرجة الأولى وتجعل نصه بصدد إقامة مقارنة بين ما يحدث على المستوى المحلي (الجزائر) وما يحصل في دول العالم المختلفة ، ولذلك جعل "المقام" – وهو المكان الرئيسي الأول – معزولا في صحراء شاسعة حتى يؤكد تلك القطيعة الموجودة بين الشمال والجنوب ،بين المحلي والعالمي ،بين الأغنياء والفقراء .

يخرج "الفيف" من إطار المكانية ،ويصبح "حالة" يعيشها الولي داخل كوامنه تلهث وراءه امرأة لا هي "إنسية" ولا هي "جنية" لاهي "أم متمم"ولا"سجاح" ،تحاول أن تمارس معه دور "الحافظ" للنسل البشري بأن تملأ "الفيف" :"أدار رأسه ربع دائرة فلم يقابله سوى الفيف يمتدّ بحرا أصفر تحت قبة زرقاء ،بحث عن باقي القصور فلم يعثر لها على أثر ،لعلّني كنت في "حالة ما" ..يتحد الجوهر بالجوهر ونشرع كلنا الجوهر والعرض في إنجاب نسل جديد ، نسل "كلّ الناس "كما تقول بلارة ، نسل أولياء الله الطاهرين ، ينتشر في الأرض فيملأها"[1].

إذن ،لا"الفيف" يمكن أن يكون مكانا واقعيا ولابلارة هي"بلارة ابنة تميم بن المعز"،ولا مماثل "للمقام" ، إنها حالة من "السّبهللة" عاشها "الولي" كي يقاوم الجنون أو الانتحار أو الفناء .ثم إنّ وصفه للفيف في بعض المواقف يأخذ دلالة أخرى تلك التي تحيل على يوم القيامة حيث "كل ما هنا مستوٍ ،الكثبان مع الكثبان، والوهاد مع الوهاد والمنبسطات مع المنبسطات يشبه ومَد يشكل حالة الطقس ، ولولا تزاحف الرمال تُشكّل أسراب جراد قادم من بعيد، لكان المنظر عبارة عن رسم منسوخ أو صورة مكررة ..يا إلهي ، مع أن الكون كونك ،فإنني لا أدري أينني منه أعلى الأرض أم في كوكب غيرها ، أفي الحياة الدنيا أم في الآخرة الباقية"[2].

ولكن الإجابة عن ذلك تأتي حينما يدرك الولي أنه يعيش إحدى" الحالات" الصوفية، فالفيف بالنسبة إليه ليس سوى تلك الأخيلة والأحلام التي يراها ،ومجيء الولي من مكان ما "لايدريه "إلى ربوع رملية شاسعة تمتد إلى الأفق ،يحيل على تلك الخصوصية

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي، ص123-124.

2- نفسه ، ص 62، 63.

النفسية التي تربطه بالمكان فأن"تتجول في الصحراء يعني تغيير المكان ،وبتغييره ، وبالتخلي عن مدركات الإنسان العادية ،فإنه –الإنسان – يتواصل مع المكان المجدّد جسديا ..إن هذا التغيير للمكان المجدّد يظل مجرد عملية عقلية ..لأننا لا نغير المكان بل نغيّر طبيعتنا "[1].

إذن ،المكان هنا يقوم في المخيال ولا يقوم في الواقع ، فصحراء "وطّار" ليس لها ما يعادلها إلا في عجائبية نصه السّردي ولا غرابة في ذلك فالرجل يتمتع بثقافة إبداعية روائية خاصة ويمتلك بين يديه آليات الإجراء السردي مما يمكنه من خوض غمار التجريب كما عُرف عنه دائما .

[1] غاستون باشلار ،جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ، ط5، 2000، ص187..

المبحث الثاني:
حضور التراث الديني
[الإسلامي]
في:
" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أول إشكال يصادفنا في هذا المبحث هو تداخل التراث الديني بشكل عام ،بغيره من روافد التراث الأخرى (التاريخي والصوفي)فما هو صوفي مثلا هو بالضرورة ديني ،والتمييز هنا سيكون تبعا للصفة الغالبة ، وقد تحمل بعض العناصر التراثية الروائية أبعادا متداخلة فتكون مزيجا من الأنماط التراثية المشكلة من التاريخ والدين والتصوف في آن واحد ،فقد تكون الشخصية مثلا ذات بعد تاريخي وديني وصوفي في الوقت نفسه وعلى هذا الأساس فقد يشار إلى الرافد التراثي نفسه ولكنه يأخذ في كل مرة بعده الذي نحن بصدد الكشف عنه.

أشكال تمظهر التراث الديني (الاسلامي).

I- توظيف النص الديني (القرآن)

1-النص الديني المستقل عن السرد الروائي:

استدعى "الطاهروطار" كثيرا من آيات القرآن الكريم بلفظها ومعناها وموضوعة بين معقوفتين ،وضمّنها مقاطعه الحكائية سردا ووصفا وحوارا ،تمايزت دلاليا حسب طبيعة الاستدعاء .وقد ظل القرآن مواكبا لنص الرواية مما يؤكد عمق اتصاله بالثقافة الدينية في أعماله الروائية على الرغم من توجهاته الإيديولوجية المعروفة.

وقد تنوع شكل استدعاء النص القرآني لدى الكاتب ما بين أجزاء من سورة أو آية كاملة ، أو جزء فقط من آية .ولا مجال للشك في أن استدعاء النص القرآني في أي شكل من الأشكال السابقة يحمل في طياته دلالات الاستدعاء في النص الروائي.

لكن الجدير بالذكر ، أن الكاتب اعتمد سورة واحدة هي "سورة الأعلى "في كل الرواية ،ولكنه لم يأت بها كاملة قط،وإنما جزّأها إلى آيات معينة ، يعيدها في مواضع مختلفة حسب ما يقتضي السياق السردي ذلك،واكتفى في الوقت نفسه بالإشارة وحسب إلى سورة الفاتحة دون الإتيان على سردها في المتن "قرأ سورة الفاتحة وسورة الأعلى ،وتوقف عند الآية :"سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثمّ لا يموت فيها ولا يحيا"[1].

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص12.

والملاحظ أن هذا النوع من الاستدعاء ويقصد به النص الديني المستقل عن السرد الروائي إنما تميز عن المتن بأن وضعه الكاتب بين معقوفتين ،وقد جاء موزعا في اثني عشر موضعا ،وردت فيها الآيات طويلة في سياقات تطلبت إطالة المشهد السردي ، وقد يكون ذلك تعميقا للأثر الناتج من ارتطام النص القرآني بالنص الروائي ، أو ربّما تلخيصا مشفّرا للأحداث الجارية في الرواية أو تعبيرا هاجسا عن شجون النفس وعذاباتها ، يقول السارد "صلىّ الركعة الأولى بالفاتحة ،وسورة الأعلى، قرأها مرتين وتوقف قليلا عند الآية "سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى "وأعاد في الركعة الثانية بعد الفاتحة سورة الأعلى ،وتوقف هذه المرة كثيرا عند الآية "سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثمّ لا يموت فيها ولا يحيا"[1] .وفيما يلي جدول للآيات الواردة بين معقوفتين في النص الروائي:

[1] السابق ص30.

الآية كماوردت في النص الروائي	رقم الصفحة	الآية كما وردت في المصحف	السورة رقم الآية
1- "سيذكرمن يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لايموت فيها و لا يحيا "	12	متطابقة	الأعلى من الآية 10إلى 13
2- "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولوشاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا "	12	متطابقة	الفرقان الآية 45
3- " يحسبه الضمآن ماء "	13	متطابقة	النور 39
4- " باسم الله مجراها ومرساها "	19	متطابقة	هود 41
5- " سبح اسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى "	25	متطابقة	الأعلى 01
6- " سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى "	30	متطابقة	الأعلى 6-7-8
7- " إن تنصروا الله ينصركم "	33	متطابقة	محمد 08
8- "افعل ما تؤمر به ستجدني إن شاء الله من الصابرين "	57	غير متطابقة والأصل فيها :" افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين "	الصافات 102
9-" رب إني لما أنزلت علي من خير فقير "	64	غير متطابقة والأصل فيها :" رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير "	القصص 24
10- " قضى الله أمرا كان مفعولا "	103	غير متطابقة والأصل فيها : "ليقضي الله أمرا كان مفعولا "	الأنفال 42
11- " إن يشأ يذهبكم ويأت بخلق جديد "	124	متطابقة	فاطر 16
12- " واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم "	73	متطابقة	آل عمران 103

والملاحظ بداية أن الآيات المرقمة على التوالي في الجدول (7-8-9)قد وردت في النص الروائي غير متطابقة مع النص الأصلي (المصحف) وبعبارة أدق جاءت الآية من سورة الأنفال، خاطئة تماما في الرواية أما الآية(8-9) فقد غير فيهما الكاتب جزئيا وأضاف الجار والمجرور(به) إلى الآية "افعل ما تؤمر" وغير صيغة "إليّ" في قوله "لما أنزلت إلي " بصيغة "عليّ ".

ويستنتج من هذه الملاحظات أن تغيير الكاتب لهذه الآيات قد لا يكون من باب القصد أو التعمد ولكن التفسير المرجح لذلك أن الكاتب اعتمد على حافظته وذاكرته، خاصة وانه أعتمد آيات مشهورة .

كما يلاحظ أن سورة الأعلى وردت مجتزأة موزعة على أربعة مواضع بينما كانت المواضع السبعة الباقية لآيات مختلفة ،وقد يفسر هذا التوزيع المقصود مدى ارتباط الشخصية الروائية بالأبعاد التي تعكسها "سورة الأعلى " بالذات ،ففي الموضع الأول ارتبطت الآيات برجوع الذاكرة إلى ذهن الولي ،وأحال الموضع الثاني لها على التعوذ من الشيطان الذي يوقع البشر في الخطيئة .فيستعيد وعيه ،بأن يتعوذ ،ويلعن الشيطان الرجيم ويصلي على النبي صلى الله عليه وسلم ويسارع إلى الوضوء الأكبر"[1] .

أما السياق الثالث فقد اقتضى تلك الآية من السورة نفسها "صلى الركعة الأولى بالفاتحة وسورة الأعلى، قرأها مرتين ...ما أن "حيّ وزكيّ"حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة ،فوجد نفسه، يثب قافزا يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل ..يا خافي الألطاف، نجنا مما نخاف"[2] .

وهي حالة من النسيان داهمت الولي الذي استفاق من نومه أو حالة إغماء فلم يجد المقام الزكي أمامه وامّحت الآيات الأخرى من سورة الأعلى من صدره .

وختم الكاتب روايته بآيات من السورة نفسها ليؤكد أن "الولي" مازال يعاني فراغا في ذاكرته ولا يحفظ شيئا من القرآن غير الفاتحة وسورة الأعلى وأن كل ما ورد من وقائع

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص25.

[2] نفسه، ص30.

وحروب وتقاتل لم يكن سوى حالة من حالات تعب الذاكرة التي تستعيد صورا وأخيلة متداخلة فيشعر المرء أنه بين حالة اليقظة والنوم والحقيقة والخيال "لسبب ما كانت الشمس سوداء ،كان الظل فيها ..حالة كسوف لا محالة قرر الولي الطاهر أن يؤدي صلاة الكسوف ، فلم يجد في ذاكرته سوى سورة الفاتحة وسورة الأعلى ،فاستعان بهما في كل الركعات..."[1].

2-النص الديني المتداخل مع السرد الروائي:

ويعد هذا النوع من الاستحضار ،المشكّل المميز للرواية ،فهو ينتشر في الحكاية من بدايتها إلى نهايتها،وإذا أردنا أن نخضعه لعملية حسابية واستدعت عدّ هذا النوع صفحة فصفحة ،فإن عدد المواضع التي تداخل فيها النص القرآني بالنص السردي يقارب الخمسة والعشرين ،ويمكن تصنيفها كالآتي:

أ-بناء شكلي للنص الديني:

جزء من هذه النصوص استعمل فيه الكاتب البناء الشكلي فقط للقرآن "ركز في دعائه بعد الركعتين على أن لا يجعله الله من الأشقياء الذين يصلون النار الكبرى،وأن لا يعدم الذاكرة مرة أخرى ،أو بالأصح أن يستعيد ذاكرته كلها"[2] .أو قوله :"..فقد تكون الدنيا صلحت بعدي فظهر أولياء ظُهّر آخرون عمّروا هذا الفيف الرهيب ،ليعلو ذكر الله،آناء الليل وأطراف النهار،ولعل الدعوة انتشرت ،فضاق المقام الزكي .."[3] وقوله "النهار مثل مقامي الزكي ، يتضاعف ،يتوقف الميقات ولا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدّون"[4] والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية ، فهي تزيد عن سبعة عشر نموذجا مما يؤكد أن الكاتب أراد أن يلائم شخصية "الولي" ،وهي شخصية دينية في أصلها ، مع اللغة التي تتحدث بها. بالإضافة إلى ترسيخ الرؤيا التي تتبناها الرواية ،وهي رؤيا دينية تسقط ما يحدث في المخيال الروائي على الواقع.

---

[1] المصدر السابق، ص156.

[2] نفسه، ص12.

[3] نفسه، ص13.

[4] نفسه ص 16

ب–الدعاء:

ونصنّف هنا نوعين من الدعاء :نوع يمثل اللازمة في الرواية ونوع آخر ،يختلف باختلاف السياقات السردية .أما النوع الأول ،فالمقصود به الدعاء الذي لازم الرواية من أولها إلى آخرها ،وهو"يا خافي الألطاف، نجنا مما نخاف "،وقد تكرر بالصيغة نفسها سبعا وثلاثين مرة ،يؤكد الكاتب في كل مرة مدى تعلق الولي بهذا الدعاء ،فهو يخاف من شيء ما لا يدريه ولعلّ ما رآه أو ما تخيله من صور وأحلام وذكريات جعل منه شخصا صاحب يقين قوي فيما قد يؤدّيه له الدعاء، بالإضافة إلى أن الولي شخصية متديّنة ،وهو يعلم أن طريقة اتصاله بخالقه تكون عن طريق الدعاء ،بل الإلحاح فيه "وهذه الشمس الذاهلة هل فقدت اتجاهها،ضاع عنها المشرقان والمغربان فلا تدري أين تذهب؟ يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف ..لاشك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدون .ياخافي الألطاف نجنا مما نخاف"[1] .

أما النوع الآخر من الأدعية ، فقد استدعاها الكاتب ليعزّز فكرة الشخصية الدينية وبالتالي الرؤية التي تبنتها الرواية من الأساس "اللهم يا ذا الجلال والإكرام،لا تنسنا ما أقرأتنا"[2] أو قوله "...اللهم يا من خلقت وسويت وقدرت فهديت وأخرجت المرعى فجعلته غثاء أحوى حفّظنا ما أقرأتنا ويسرنا لليسرى"[3].

فالولي يملك كل اليقين في ضرورة الإخلاص في الدعاء لتتحقق الاستجابة "ودعوْنا الله جماعة أن ينجي أمّة دينه من الوباء الذي أصابها وأن يحفظ المقام الزكي من شر ما خلق وأن يرزقنا من حيث لا نحتسب"[4].

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص16

[2] نفسه، ص 16.

[3] نفسه، ص 12.

[4] نفسه، ص 39.

II–توظيف الشخصية الدينية:

سبقت الإشارة في مقدمة هذا المبحث إلى التداخل بين العناصر التراثية المختلفة،كما سبق القول بأن الفصل بين ما هو ديني وصوفي يعد ضربا من "الترف " الإجرائي والتقني الذي لا يوصل إلى نتيجة موضوعية فالشخصية الدينية مثلا ،قد تكون صوفية وهذه ليست صفة لصيقة بها ،بينما الشخصية الصوفية دينية في الأساس وبالتالي فإن التمييز في النص الروائي سيكون على أساس تلك العلاقة الرابطة بينهما وهي علاقة قائمة عن طريق استخدام لغة التراث نفسه ،وسنكتشف أن الشخصية المحورية في الرواية والمقصود بها "الولي الطاهر" تتلون بين الموقف الديني مرة والموقف الصوفي مرة أخرى تبعا للسياق السردي والمشهد الحكائي الذي وضعت فيه .

وإذ نركز على شخصية الولي ،فلأنها الشخصية الدينية المحركة لدواليب السرد في النص ،فمنها تبدأ الحكاية و بها تنتهي ،أما باقي الشخصيات الدينية التي وردت في النص كشخصية خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب فلم تكن شخصيات فاعلة متحركة مطورة للأحداث، وإنما اكتفى الكاتب بذكر أسمائها حسب ما اقتضى السياق التاريخي فقط لذلك.

يتشكل البعد الديني في شخصية الولي من خلال القراءة الدائمة لآيات القرآن الكريم وإقامة الصلوات والذكر والدعاء ،وهي أفعال تلتصق بكل شخص متدين متصل بخالقه، وتحيل هذه الأفعال على الالتزام الديني الذي كان يتميز به الفرد العربي في بداية الإسلام (الصافي)وفي كل زمان أيضا وقد جعل الكاتب من الولي الشخصية الممثلة لذلك النبع الطاهر للإسلام حينما جعله يلتزم بالصلوات ويذكر الله ويدعوه وكذلك يصد المرأة التي مثلت الغواية والخطيئة في الرواية،ومثلما بدأت الرواية بمشهد الصلاة انتهت بالمشهد نفسه."..قرر أن يترل فيصلي ركعتين تحية لله،وتحية للأرض ..."[1]، "حالة كسوف لا محالة قرر الولي الطاهر أن يصلي صلاة الكسوف"[2].

---

[1] المصدر السابق، ص 11.

[2] نفسه، ص 156.

وكما تلا الولي آيات سورة الأعلى في أول خطوة له يخطوها على أرض العودة ،قرأ الآيات من السورة نفسها عندما قرر "الهبوط الاضطراري"في فيف لا ينتمي إليه "قرأ الفاتحة وسورة الأعلى،وتوقف عند الآية "سيذكر من يخشى ...لا يموت فيها ولا يحيا"[1].و"...لم يجد في ذاكرته سوى الفاتحة وسورة الأعلى،فاستعان بهما في كل الركعات"[2]

ولكن جعل الكاتب الوليّ يجوب صحراء خالية من الحياة والناس فيه إحالة على التيه الذي يعانيه الفرد المسلم في حاضرنا ،وكأن الكاتب أراد أن يقول أنه لا يكفي أن يقيم المسلم الصلاة ويقرأ القرآن ويدعو الله ،فلابد من البحث في التاريخ الإسلامي عن سر نجاح المسلمين الأوائل في التعايش مع واقعهم ،ذلك الإسلام النقي الذي نفتقده اليوم والذي عبر عنه الكاتب على لسان بطله بقوله :"ننهض هؤلاء المستكينين الجهلة الأذلاء ونبدأ من حيث بدأ العرب الأوائل .نعيد الجهاد في سبيل الله إلى ما كان عليه ونستأنف الفتوحات،نستعيد القسطنطنية والمغرب والأندلس ونصل هذه المرة إلى موسكو وباريس وكوبنهقن والهند والسند وكل العالم ،يدخل الناس أفواجا في دين الله ربهم أو يدفعون الجزية"[3].

والملاحظ على هذا الشاهد تلك العبارة التي وظفها الكاتب حين قال "نعيد الجهاد ..إلى ما كان عليه"والمقصود واضح فالجهاد على طريقة "الراهن" ليست هي المطلوبة والنص يريد التأكيد على خوض "الجهاد"على طريقة المسلمين الأوائل ،لا الجهاد الذي يفضي بالأخوة إلى التقاتل كما أن الجهاد الذي يتغياه الروائي هو ذلك الشبيه بالفتوحات الإسلامية القديمة حيث يكف العرب عن التطاحن فيما بينهم و يستنهضون شعوبهم "لفتح البلدان الغربية"(موسكو –باريس–كوبنهقن–الهند–...)

وفي ذلك دعوة إلى الالتفات لنشر الدين (الإسلام الصافي)في بلاد الغرب "إنما يامولانا أنت بدورك تتوق إلى نسل جديد محصن ضد الوباء ،ينشأ على إسلام صاف ويتحول إلى جيش تغزو به العالم فاتحا للبلاد مجبرا العباد على الدخول في الإسلام"[4].

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص 156.

[3] المصدر نفسه، ص 66.

[4] المصدر نفسه ، ص87.

كما أنما رسالة مشفرة للحركات الإسلامية المعاصرة التي انحرفت عن مغزى الجهاد الحقيقي.

III–توظيف القصص القرآني:

ويتمحور ذلك في الاستفادة من بعض القصص القرآني على وجه التحديد إذ لجأ الكاتب إلى الإشارة –بشيء من التخفي والتمويه–إلى قصتي "إبراهيم وإسماعيل "وقصة "أهل الكهف " و"يوسف "بأسلوب يتماشى والسياق السردي الذي وردت فيه هذه القصص ،فوظف قصة النبي "إبراهيم" عليه السلام في مسألة ذبحه لابنه "إسماعيل"وتلك الرؤيا التي صدقها فكافأه الله "بذبح عظيم" ولكن دون أن يذكر شيئا يتصل بالحكاية إلا عندما أورد الجزء من الآية :"افعل ما تؤمر ستجدني إنشاء الله من الصابرين ".

وقد استقى هذا المشهد القرآني لتصوير حالة الولي الذي صار يحارب مع "الجماعات الإسلامية "في مصر ،وكان هو منفذ محاولة اغتيال الروائي "نجيب محفوظ " بأمر من "الجماعة " ..."تقرر أن يموت ...تقرر أن يموت ذبحا ..لقد قرأ الفلسفة وسكنه من سكن السهروردي فعاد في كتبه الأولى يبحث عن جذور الوثنية في تجاويف الوديان والأهرامات ثم سوّى بين الإخوان المسلمين والملاحدة والشيوعيين ،وراح يستنطقهم في أعمال كثيرة ثم "سجن" الله في حارته وجعل الأنبياء فتوة العهود المتخلفة ، فهمه النصارى واليهود فكافأوه ليكون رمزا وقدوة ونصبا لمخنا الفاسد.–"لأموتن ذبحا"إفعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين"[1]. كما أورد نتيجة هذا الاغتيال بعبارة تعود في أصلها إلى التعبير القرآني عندما قال:"إنطلق الخنجر من يدي ،وسال الدم ..اغتمّت الدنيا تكدر ماء النيل فدى الله مصر والعرب والمسلمين بذبح عظيم"[2].هل ينتقد الكاتب بهذا ،القاتل أم المقتول؟ لقد إغتال الروائي في نصه الكاتب "محفوظ" على عكس الواقع .إذ تعرض الحائز على"نوبل" إلى محاولة اغتيال فعلية، ولكنه نجا منها بأعجوبة بينما يذهب "وطار" إلى إنجاح هذه المحاولة في روايته رمزا لآلة الإرهاب التي حصدت شخصيات أدبية وثقافية في الجزائر.

---

[1] المصدر السابق، ص 56-57.

[2] المصدر نفسه، ص57.

كما استفاد الكاتب من قصة "يوسف "عليه السلام مع امرأة العزيز في بناء المشهد السردي الذي يمثل التقاء "الولي" بـــ"بلارة" وصور "الولي" في هيئة الرجل الفائق الجمال المتعفف عن الفواحش (كيوسف)و(بلارة) التي دعت "الولي" إلى الخطيئة كامرأة العزيز، وقد جسد تلك الدعوة بالعبارة القرآنية نفسها التي استعملتها "زليخة"مع "يوسف" "..هيا يا مولاي ..هيت لك"[1].

ولكن الولي يتمنع كما تمنع يوسف ويدفع (بلارة)عنه كما فعل يوسف ويضع حدا للغواية التي مثلتها المرأتان في المشهدين القرآني والروائي "..كاد الولي أن يلين ..أستغفر الله العظيم ..يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف قال وأمسكها بقوة من كتفيها إلى الخلف "[2] وكان مشهد "زليخة "وهي تقد قميص يوسف من "دبر" يتقاطع مع مشهد" الولي" وهو يدفع" بلارة" إلى" الخلف ".

أما قصة "أهل الكهف" فقد تجسدت أبعادها في النص من خلال تصوير مشهد اللجوء إلى الفيف والتضرع لله والهروب بالدين خوفا عليه من الوباء "هذا هو عرض الوباء الفتاك الذي ألمّ بنا ،عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة بلغت حد المواجهات المسلحة، والحروب الطاحنة ما تزال تتواصل. إرتأيت أنّ "الهروب بدين الله"عنصر مهم في المواجهة، نقيم في هذا الفيف، نتضرع للمولى عساه يفرج الكرب ،فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام ،وفي نفس الوقت نُهرّب ما نقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا ،نلقنهم دينهم ونزوجهم ونعمر بهم الفيف منشئين أمة محصنة"[3]

إذن استبدل الكاتب "الكهف" بالفيف ،لكن الغاية هي نفسها (الهروب بدين الله)والتضرع له لحماية هذا الدين من الوباء ويقصد به (المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة) التي ما تزال متواصلة بين المسلمين ،إنها ببساطة عملية إسقاط لما يحدث في الواقع الجزائري .ويذكر الكاتب العبارة نفسها (الهروب بدين الله)في موضع آخر من النص يحيل فيه على مكان آخر أكثر أمنا،ليس هو الفيف هذه المرة، ولكنه المقام الزكي "الطابق

---

[1] المصدر السابق، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص 91-92.

[3] المصدر نفسه ، ص 23.

السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي ..أسسها عباد الرحمان،هاربين بدين الله ، عندما انتشر وباء خطير"[1].إنه الواقع "الفاسد "الذي دفع بالولي —مع عباد الله (الرحمان) إلى الهروب بدين الله (الإسلام الصافي) إلى مكان آخر أطهر وأنقى هو (المقام الزكي)حيث يتحصن من تلك الحالة التي أصابت المسلم المتذبذب في إسلامه ،فلا هو بالمسلم الخالص ،ولا هو بالكافر الخالص ،ويفسر الكاتب ذلك التذبذب بلجوء المسلم إلى شرب الخمر ، بل إلى "شراء الخمّارات من اليهود والنصارى"[2]مما يؤكد الحال المزرية التي وصل إليها المسلمون في هذا الواقع المخجل والحاضر المأزوم.

[1] المصدر السابق، ص21.

[2] نفسه، ص 22

المبحث الثالث:

الولي الطاهر بين المقامات والأحوال

في :

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يذهب ابن خلدون للتعريف بالتصوف فيقول: "..هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين ،ومن بعدهم طريق الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى ،والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها ،والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه ،والانفراد عن الخلق في الخلوة والعبادة"[1] وتنحصر عندهم أعمال القلوب في "التصديق والإيمان واليقين والصدق والإخلاص والمعرفة والتوكل والمحبة والشوق والوجد،وغير ذلك من أحوال الصوفية ومقاماتهم"[2].

ويشكل التراث الصوفي "اللغة التي تلفظ بها الصوفيون على مر العصور ،مفردات وتراكيب ونصوص ،تعبيرا عن مكنونات نفوسهم وصلتهم بالذات العليا وعلاقتهم بالناس ..ولقد استقرت هذه اللغة وجودا بحيث شكلت معينا لغويا خاصا بها، له مفرداته الخاصة ومصطلحا ته المميزة ونسقه في التعبير"[3].

وإذ أشرنا في المبحث السابق إلى تداخل التراث الديني بالصوفي في بعض تشكلاتهما فلا شك أن هناك فروقا بينهما أهمها اللغة .حيث إن "لغة الخطاب الصوفي تختلف عن لغة الخطاب الديني لأنها تقوم على رؤية خاصة للكون والمكون وتمثل موقفا خاصا من الخالق والمخلوقات ..إنها تعبر عن عالم مدهش تعجز عنه اللغة العادية"[4].

وبالتالي فإن تعاملنا مع التراث الصوفي في النص سيكون أيضا تبعا للصفة الغالبة — كما ذكرنا من قبل — وقد نجد أنفسنا أمام شواهد يتقاطع فيها التراثان (الديني والصوفي) معا.

---

[1] عبد الرحمان بن خلدون ، مقدمة بن خلدون ، ضبط وشرح وتقديم د.محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت 2005، ص432.

[2] محمد حلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي ، شخصيات ومذاهب ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1984، ص09.

[3] سعيد شوقي سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص294.

[4] فاتح علاق ، شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، مجلة التبيين، الجاحظية ، العدد27، فيفري 2007، ص13.

يستميز النص بحضور واضح للتجربة الصوفية ،وهذا الحضور يشغل مساحة كبيرة مما يدفعنا إلى القول بأن الحضور الصوفي كان جليا لدرجة أنه صار جزءا مهما من أجزاء المتن وميزة فريدة في الخطاب السردي للكاتب .وقد تجلى هذا الحضور من خلال مشكّلات ثلاثة:

I–حضور الشخصية الصوفية.

1–الولي الطاهر:

تظهر شخصية الولي في النص بوصفها لازمة مواكبة للروايتين الأولى والثانية ،وهذه اللازمة تستمد ثباتها من تحول شخصية شعبية دينية إلى شخصية صوفية محورية داخل بنية النص ،تلتقي حولها مختلف الشخصيات ؛(بلارة –مالك بن نويرة –أم متمم ...الخ)بخلفياتها الإيديولوجية المتعددة ،لتعكس حركة الصراع الدائر و تسهم في إثراء دلالات النص الشمولية حتى وإن كانت تلك الشخصيات محدودة على المستوى الكمي لكنها متسعة على صعيد الدلالة ،بل تتجاوزها إلى بعد رمزي مكثف.

وقد فرضت شخصية الولي "اللازمة "ثنائية تطال بُعديْها الخاص والعام ،حيث تظهر الخلفية الاجتماعية في البعد الخاص أما في البعد العام فتتجلى الدلالات الرمزية العامة المكثفة التي تطال مختلف البنى.

وإذا تأملنا دلالة "الولي" العامة والمتعارف عليها ،فإننا نلقي معاني التدبير والقدرة والفعل والاستشراف أو الرؤيا وتتكشف لها بعض ما يغيب عن الناس، غير أن شخصية "الولي الطاهر" في الرواية تفتقد لهذه الدلالات،بل إنها تتسم بالسلبية وهذا ما يجعلنا نستنتج أن الكاتب أراد بالولي ،الإنسان العربي الذي بدأ يفقد نوعا من الخصوصية العربية التي تميزه.

وإذ استحضر الكاتب شخصية صوفية كشخصية الولي، فليس الهدف من ذلك خوض غمار الحديث عن التصوف والمتصوفة ،وإنما لتكون الشخصية الصوفية مشكّلا أساسيا للشخصية الروائية إذ يلتبس الأمر على القارئ للنص ويتساءل عما إذا كان الولي يعكس مواطنا كان غائبا عن أرضه ثم عاد إليها أم يحيل على شخصية لا وجود لها في

الواقع أصلا وإنما من صنع المخيال الروائي .يشكل "الولي"بالنسبة لذاته وجهة نظر مطلقة والآخرون لايضيفون شيئا عليه فهو يلتمس الحق عن طريق تقصي المقصود الموحى وتأويل ما لا يتفق ظاهرا مع الدليل العقلي ،ولهذا نراه يكرر دائما ذلك الدعاء "ياخافي الالطاف نجنا مما نخاف"،وهو أيضا يسلك طريقا حدسيا للمعرفة الإلهية مبنية على الكشف والإلهام كالتي عند الصوفية ."لقد نجوت منها وتخلصت،.. من شرها بعد أن كادت تظلني نهائيا فكيف لي الآن وقد مكنني ربي من سواء السبيل أن أخشى هذا المشوار القصير"[1].

يُكابر "الولي"حصار الأخيلة والصور المتداخلة الباهتة ويقرر المضي في "عودته"إلى أن يصل إلى "خلوتي و طريقي إلى الله"[2] .وكأنّ الولي قبس من الوجود يهتدي إلى علاج يقوي بها النفس أكثر من تقويته للجلد،يصارع الولي الشهوة الإنسانية ويصد رغبته بمجرد أن تتعارض مع "طريقه" إلى "حبيبه".."يهزني الهفو فأهفو إلى حبيبي ،يأخذني حيث يشاء ،يقرئني فلا أنسى وييسرني لليسرى"[3] .

تلك هي "المعرفة " التي يصبو إليها الولي "معرفة ذوقية كشفية إلهامية باطنية تأتي القلب مباشرة دون إعمال العقل ودون استخدام الحواس"[4].

لا يخاف الولي ،وقد تدثر بمنظور صوفي،الموت بل يهابه،وفي الهيبة خشية واحترام يعود إلى زمن الوصل والصفاء بعد ما غادر زمنا مالحا مشوبا بالمرارة .يأخذ الكاتب على عاتقه مهمة الدخول إلى جمالية الكتابة وهو يختبر الولي في مواجهة الموت الذي تعده به "بلارة" :

"..أحذرك يا مولا ي من سفك دمي ..ستلحقك بلوى البحث عني ..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 سببا

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص20.

[2] نفسه ، ص21.

[3] نفسه ، ص40.

[4] محمد جلال شرف ،دراسات في التصوف الإسلامي، ص68.

لحربهم"[1] ومع ذلك يرفض الولي الوقوع في الخطيئة ويختار سفك دم "بلارة"على الرغم مما ينتظره "امتدت يداه معا فسلّتا قرطين من أذنيها ، وسال الدم على عنقها الطويل.."[2]

إنه الولي المتصوف الرافض للغواية ،العارف لطريقه فالخطيئة تحول دون ترقي الإنسان إلى مقامات عليا ترفعه إلى الله وتقربه منه وبالتالي فإن رفض "الولي"لإغراءات "بلارة "يعد أسمى تجربة في مجاهدة النفس .

إن" الولي "شخصية صوفية تسعى إلى التخلص من الأنا الفردية لتصل إلى الأنا العليا ولا يكون ذلك إلا بالسيطرة على سلطة الجسد وشهواته والسمو إلى "الإلٰهي "في سبيل الوصول إلى الحق والفناء فيه لكن الولي لا يمثل فقط تلك الشخصية الصوفية المتعبدة ،إنه أيضا يتماهى في السرد ويتداخل صوته وصوت السارد بحيث يصعب الفصل بينهما ،فقد جعله الكاتب شخصية محورية يتقمص شخصيات أخرى ليقول على لسانها ويفعل ما كان عليها فعله ،فقد رأينا الولي تداخل مع "مالك بن نويرة" بحيث جعله الكاتب يفسر أسباب مقتله ،كما اتخذ الولي موقعه في الحروب الدائرة بين فصائل الجماعات الإسلامية المختلفة وفي حروب الشيشان وأصبح قائدا على مجموعة دبرت لاغتيال"نجيب محفوظ"وفي كل هذا يتقمص الولي صوت "السارد"أو الكاتب ولا نعرف بالضبط من يتكلم هل هو الطاهر وطار أم الولي، ويبدو أن كل الشخصيات هي لسان حال صانعها تتحرك بخيوط خفيّة أساسها حبكة الكاتب وإتقانه الإبداعي .

2-شخصيات صوفية أخرى .

لا شك أن علاقة الولي بالشخصيات الأخرى لا تتوقف عند هذا الحد ،بل إنه يأخذ مكان أي شخصية يأتي بها الكاتب ،فها هو يحل في "السهر وردي"وهو شخصية صوفية شهيرة .والسهر وردي ،"هو أبو حفص عمر بن عبد الله بن محمد الملقب شهاب الدين السهر وردي ..كان فقيها شافعي المذهب شيخا صالحا ورعا كثير الاجتهادفي العبادة والرياضة وتخرج عليه خلق كثير من الصوفية ..وقرأ الأدب وكان شيخ الشيوخ في بغداد

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص 119.

[2] نفسه، ص 154.

و له نفس مبارك وله تواليف حسنة منها"عوارف المعارف "[1] وقد اشتهر عنه الفكر "الإشراقي" الذي يرى أن نور الله هو مصدر الكون و قد قصد الكاتب بتوظيفه لهذه الشخصية "الإسلامي المتطرف"الذي يعدم "نجيب محفوظ" ."...انطلق الخنجر من يدي يد صاحبي السهرر ودي الحديث"[2]فعبر عن موقفه من الحادثة بلفظة "حديث"في إشارة إلى" الإسلامي المعاصر" "نقرر أن يجوعوا فيجوعون ،نقرر أن يموتوا فيموتون "[3] وكأن مصائر الناس في حاضرنا أصبحت بيد "أفراد الجماعات الإسلامية" كما أشار إلى ذلك الكاتب .

يتميز استحضار هذه الشخصية بالقصدية الواضحة ،لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: لماذا تم إسقاط شخصية "السهر ودي "على ذلك النحو في هذا المقام بالذات (قتل الفكر)؟مع أن حضوره هنا يتعارض مع الحقيقة وتاريخيا ثبت أن "السهرر ودي "مجنيٍ" عليه وليس جانٍ إذ قتل بسبب أفكاره و بعض "شطحاته الصوفية" ،والثابت أن "صلا ح الدين الأيوبي" هو من أمر بقتله وهو لم يتجاوز الثمانية والثلاثين من عمره لكن الروايات اختلفت في طريقة قتله فمنها أنه مات جوعا ومنها أنه قتل بالسيف أو السم أو أنه خنق بسلك معدني حتى الموت .فلماذا إذن يستحضره الكاتب كقاتل مع أنه يتقاطع مع "محفوظ" في غاية القتل وهي "الأفكار"؟

كما استدعى الكاتب ،وإن على سبيل الإشارة فقط، شخصية صوفية أثارت الجدل بكتبها وأفكارها وهي شخصية "ابن عربي" صاحب مذهب وحدة الوجود ومؤلف "الفتوحات المكية"و"الرسائل" ولكن استدعاءه يحيل على ذلك التمزق الذي يعيشه الإنسان العربي (ممثلا في الولي)،فلا هو صاحب ثقافة إسلامية أصيلة ولا هو صاحب ثقافة غربية ،يقول "الولي":"رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر غيري ،نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبابن عربي والمتنبي والجاحظ والشنفرى وامرئ القيس وزهير

---

[1] ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج3، ص446

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

بن أبي سلمى ومحمد بن عبد الوهاب ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني ،ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وانجلز ولينين وسارتر وغوركي وهيمينغواي وهيغل ودانتي»[1] .

إنه الكاتب يكشف عن نفسه ويعرّيها ،فهو مزدوج الثقافة أو لنقل "الأيدولوجيا" ،فقد كان في بداية حياته «بقسنطينة طالبا متدينا من طلبة معهد الإمام عبد الحميد بن باديس،ينتظرني أبي وأهلي وناس قرية مداوروش لأكون إمامهم ومفتي شؤونهم ،التّقي ، الورع أُصلي بالجامع الأخضر الظهر ...»[2] وهوخرّيج "الزيتونة"أيضا.

ذلك هو النصف الأول الذي تحدث عنه الكاتب على لسان "الولي" (الحال في نجيب محفوظ)،ذلك النصف المتشبع بالثقافة الإسلامية بمصادرها المختلفة ،أما النصف الثاني فتجلى في «مسرحية الهارب التي كتبتها في الخمسينات ،وفي عز مساءلاتي الأيديولوجية أرد بها على العملاقين جون بول سارتر والبير كامي»[3]

إنه التمازج إذن ،تزاوج مالا يتفق خطا ولامسارا ،«فنصف الروح لي ونصفها الآخر يسكنه غيري "[4]، حاول الكاتب أن يجد حلا لهذا التمزق لكنه لم ينجح .

«حاولت استعادة أنا،نصف أنا الضائع فما أفلحت ،حاولت التخلص من الآخر فاخفقت»[5].

هل أراد الكاتب بقوله هذا أنه يتقاطع مع "نجيب محفوظ" الذي سكنه "السهرورودي"؟،إذن تلك هي الإشارات الوحيدة لشخصيات صوفية معروفة أراد بها الكاتب ربط الماضي بالحاضر وكشف نقاط التقاطع و الالتقاء بين ذاكرة مضت وأخرى تتأسّس الآن .

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص 57.

[2] الطاهر وطار، أراه –المذكرات الشخصية- دار الحكمة، 2006، ص56..

[3] نفسه ، ص55.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص57.

[5] نفسه ، ص57.

2-حضور المكان الصوفي.

1-المقام:

هو أول مكان يقابلنا ..نتصادم معه ويصدمنا بقدسيته لدى المتصوفة بما فيه من طقوس دينية وخشوع وإجلال لأنه رمز من رموز العزلة والتعبد والاتصال بالعالم الفوقي الأعلى ،والمقام في اللغة الصوفية ، مرتبة ،و"المقام ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب بما يتوصل إليه بنوع تصرف ويتحقق به بضرب تطلبه ومقاسات تكلف .فمقام كل أحد موضع إقامته عند ذلك وما هو بمشتغل بالرياضة له وشرطه أن لا يترقى من مقام إلى مقام آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[1]

فاستعمال الكاتب "للمقام"كمكان روائي في النص ،دال على درجة معينة من التجريدية التي تطلّبها هذا العمل الفني ،فالمقام هو الكلمة المفتاحية الأولى التي لا تغادرنا بدءا من العنونة إلى المتن الروائي وكما سبقت الإشارة إليه في التظهير،فإن المقام لا يبدو في الرواية مجرد بناء هندسي وحسب ،بل يبدو أحيانا كشخصية حية لأنه يمارس تأثيراته القوية على "الولي" ،فهو يتعدد ويتضاعف أحيانا ويفقد بعضا من مكوناته (الصومعة – النوافذ-الأبواب...) أحيانا أخرى.

"أين ذهب المقام ؟أين ذهب باب المقام ؟أين ذهبت الأبواب والنوافذ تساءل الولي يلتف بالجهات الثلاثة الباقية، عساه يعثر على باب أو نافذة ،فقد يكون الذين أخفوا الصومعة ،قد غيروا مواقعها"[2]

إن الكاتب جعل المقام في حالة ضياع كلي لصومعته حتى لا يتمكن أحد من ولوجه أو الخروج منه ،وهذا الانغلاق يفسر حالات الوعي واللاوعي التي يمر بها الولي إذ يفقد الزمن بعده ويتيه الولي بين الفيف المترامي الأطراف وبين الجبال والشعاب بين حالة السلم

---

[1] ابو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف ، دار الكتاب العربي، بيروت ،-د.ط- -د ت- ، ص 32.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص29.

والصلاة وحالة الحرب والفتن والردة ثم من ولي طاهر صالح عابد تقي إلى عسكري يحمل سلاحا ويحارب عدوا يعرفه ولا يعرفه .

وقد اعتمد الكاتب أسلوب الوصف الدقيق للمقام ،حتى يجعل القارئ أكثر قربا منه للتعرف على تفصيلاته ومكوناته، يندهش الولي وهو يصفه."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 يتشكل من جناح واحد هو المصلى به محراب تغطيه الزرابي ، الطابق الذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات الذي يليه نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم ،الطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي"[1]

إذن بإمكان أي رسام تشكيل هذه اللوحة الفنية،كما بإمكان المتلقي رسم صورة ذهنية عن المكان ،إذ بدا في التوصيف وكأنه بلد صغير منفرد لأنه يمثل رمزا أكثر منه بناءً قائما في صحراء إنه الحقيقة المكانية الكامنة في المعرفة العليا للذات وللآخر .

يبدو المقام وسط الصحراء وكأنه دولة وسط أخرى وقد يحيلنا ذلك على ما قد عرف في وقت ما"بالدولة الإسلامية"، والمتأمل للوصف المعطى من طرف الولي،للمقام سيدرك أنه يمثل الهرم الاجتماعي وعلاقته بالسلطة ،فطابق الزوار مثلا منفتح على مصراعيه لاستقبال الزائرين ،وقد يفسر ذلك النزعة الشعبية التي يتصف بها الدين ،فهو لا يفرق بين الناس ويساوي بين الرجل والمرأة دون النظر إلى جنسهم .

أما الطابق الثاني الذي جعله الكاتب مخصصا للعلوم الدينية وعلوم القرآن على رأسها فإن "الدولة الإسلامية"تستمد أحكامها وتشريعاتها من القرآن بالإضافة إلى العلوم التي تؤسس عليها توجهاتها الفكرية

أما الطابق الثالث ،ففيه المصلّى ويعتبر المسجد أهم ركيزة في الإسلام لأنه مجمع الناس به يتماسكون فيتحقق العدل بينهم ويتساوون في الحقوق و الواجبات.

---

[1] المصدر السابق، ص 21.

أما الطابقان الرابع والخامس فهما مكان إقامة الطلبة والطالبات والملاحظ هنا أن المرأة خصص لها طابق مستقل ،إشارة إلى مكانتها في الإسلام ولتساويها مع الرجل في طلب العلم ،فلم يكن في المقام طابق الطلبة وحسب لأن العلم لا يقتصر عليهم فقط ولكن المقام يسع الاثنين كالمسجد تماما ."والدولة الإسلامية "لا تقوم على رجالها فقط ولكن للمرأة دورها في هذا التأسيس .أما الطابق السادس ،فقد خصص قسم منه للمؤونة وقسم آخر للشيوخ لأن الشيوخ يتمتعون بقيمة ومرتبة خاصة ضمن السلم الاجتماعي العام.

والطابق السابع مخصص للولي ،ففيه يجد خلوته ويحقق اتصاله بالعالم العلوي، وقد يمثل طابق الخلوة السلطة والنظام وكل تلك الطوابق ما بين الأول (عامة الناس)والسابع (السلطة) إنما تمثل الشرخ المجتمعي بين الشعب والنظام وقد حاول الكاتب بهذا أن يغوص في تلافيف المجتمع الجزائري ليشرح الأزمة ويكشف عن أبعادها وملابساتها.

والجدير بالذكر هنا ارتباط المقام كمكان صوفي بالرقم سبعة حيث نجد "سبعة قصور—سبعة طوابق —سبعة أيام" [1]"الطوابق هي هي سبعة"، "قصر ذي طوابق سبعة"[2]، "جعلناه سبعا طباقا "[3]،"طاف بالمقام الزكي سبع مرات"[4]، "..حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام "[5].....الخ فلهذا الرقم الأسطوري مرجعية عميقة في التراث الإسلامي والثقافة الشعبية ،فقد ارتبط هذا الرقم بدلالات كثيرة منها السماوات السبع والأراضي السبع والبحور السبع والأيام السبع والبقرات السبع في القرآن والسنابل السبع والسنوات السبع* والمعلقات السبع وغير ذلك من الدلالات التي ترتبط بالمرجعية الثقافية والدينية لهذا الرقم.

---

[1] المصدر السابق، ص 21

[2] المصدر السابق، ص 17.

[3] المصدر السابق، ص 23.

[4] المصدر السابق، ص 30.

[5] المصدر السابق، ص 38. ،47-48.

* ينظر سورة يوسف، ،

2-الزيتونة:التوحد مع الفراغ:

ترتبط شجرة الزيتون في التخييل العربي بالقداسة والبركة وحتى بالنسبة لشعوب كثيرة ،فقد ارتبط غصن الزيتون بالسلام والأمان .ولقد ورد ذكر شجرة الزيتون في أكثر من موضع في القرآن الكريم كما أقسم بها الله في قوله "والتين والزيتون"[1] وذكرت في سورة النور «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية»[2]

إن استحضار شجرة زيتون في فراغ سحيق لفيف متماه في الشساعة يحيل على حالة الولي ،الإنسان العربي الذي لم يعد في حياته شيء غير الفراغ والوجود في هذا الخلاء البعيد هو قمة التوحد مع الذات إذ كيف يختار الكاتب جعل شجرة واحدة تنمو في صحراء إلا إذا كان هدفه هو عودة الولي والتظلل تحتها من لهيب شمس حارقة حرقة الواقع والحضر ؟ إن شجرة الزيتون ليست إلا في متخيل الكاتب وتلافيف ذاكرة الولي فحضورها يشبه استحضار حالة صوفية تنقل المتعبد من وميض إلى آخر .وهي أيضا "الجزء" الحال في الكل والباعث على التأمل في راهن مليء بالمأساوية والفراغ الداخلي لكن يبدو أن وجود هذه الشجرة في النص مفتعل إلى حد ما ،إذ كيف لشجرة زيتون أن تنبت في صحراء "توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله"[3] ودليل افتعالها من طرف الكاتب أن وجودها مرتبط بالمنابع الدراسية للمؤلف من جهة حيث تخرج من "الزيتونة" التي كانت قبلة الطلاب والدارسين المغاربة وهي تحيل من جهة أخرى على الضياع الذي يمثله تفرد شجرة في صحراء فقد يدل ذلك على تيه كبير وصل إليه الإسلام في بلاد العرب والزيتونة هي الرمز الذي يجمع المسلمين ومادام "الجزء"قد ضاع وتاه فإن "الكل" أيضا سيضيع والتركيز هنا على "الجزء" دون "الكل"إنما راجع إلى السمات الأسلوبية للكاتب وقد رأينا في الفصل السابق من خلال تحليل بعض نصوصه أنه كثير التجزئة و أن أهم مفاتيح فهم نصوصه المشفّرة هو إدراك ترميزات "الجزء"و"الكل"

---

[1] سورة التين، الآية 01

[2] سورة النور ، الآية 35..

[3] نفسه ، ص 30.

في خطاباته .واستدعاؤه لتلك العناصر المكانية التراثية ،ليس من قبيل الصدفة فوطار كاتب تراثي وهو روائي يتقن الجمع بين الخيالي والواقعي في استدعاء باهر يتحول فيه المقدس إلى تاريخي، والأسطوري إلى حقيقي في تناغم يومئ بعمق التجربة الإنسانية والإبداعية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3-توظيف الفكر الصوفي

1-توظيف فكرة المخلص

تحيل شخصية الولي على فكرة "المخلص"،التي هي في الأصل فكرة صوفية[1]،إذ رجع إلى الأرض كي يخلص الأمة من الوباء الذي لحقها «..كالجرب سرت عدوى الفسق والفجور والاستخفاف بكل قيم الأولين ،لكن الناس لم يعودوا يحكون جلودهم .أولوا الأمر بثوا أجهزة سموها تلفزات يملئونها بدواهم وببنات مسلمات عاريات متبرجات ، وبما يمدهم النصارى أو يصنعونه هم من أفلام ملأى دعارة وفحشا.لا أحد أعلن عن بقائه على إسلامه ولا احد أعلن عن خروجه منه ،وعن ملته الجديدة .إذا ما نبه أحدهم إلى واجبه أو نهي عن منكر رد مستغربا "كلنا مسلمون "هذا هو عرض الوباء الفتاك الذي ألم بنا»[2]

إذن مهمة الولي الطاهر صعبة جدا ، إن عليه إخراج الأمة من هذه المحنة وتخليصها من هذا المرض الذي لا دواء له "..ارتأيت أن الهروب بدين الله عنصر مهم في المواجهة ، نقيم في هذا الفيف نتضرع للمولى عساه يفرج الكرب فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام وفي نفس الوقت نهرب ما نقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا نلقنهم دينهم، ونزوجهم ونعمر بهم الفيف منشئين أمة محصنة»[3].

الرواية وظفت شخصية الولي،كمركز للخلاص وكما هي في المخيلة الشعبية تلك الشخصية التي يعتقد عامة الناس إنها تتوسط بينهم وبين الله فتساعدهم في حل أزماتهم وتفريج كروبهم فأخضعها الكاتب لما تخضع له الشخصية الروائية ،فزج بها في السرد وكأنها هي كل تلك الشخصيات التي وردت في النص،كما حملها على الحوار والحديث مع باقي الشخصيات.

---

[1] ينظر: عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية،دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1،دمشق ،2006 ، ص86.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص 23.

ولما كانت شخصية الولي شخصية صوفية غير معروفة الملامح ويصعب تحديدها في التراث فهي تحمل الملامح العامة للصوفيين ولكنها لا تحدد بالضبط من المقصود تراثيا على عكس الشخصيات التراثية الأخرى (بلارة-أم متمم-مالك) فهي ذات أبعاد تراثية حقيقية كما سبق أن رأينا ويبدو الدافع من توظيف فكرة الخلاص هو تصوير المجتمع الذي يعج بالفساد والاضطهاد والظلم ، مما استدعى في نظره ظهور المخلص الذي يبني عليه الآخرون آمالا كبيرة ، وعليه فإن توظيف "ولي طاهر" في النص، كان أشبه بتوظيف الأنبياء والقديسين، فقد ظهر "الولي" بعد غياب "دام قرونا" وبالتالي فإن الناس ينتظرونه ليغيروا واقعهم "ولماذا اخترتني أنا بالذات ؟ للصفة التي تتمتع بها، فأنت قطب حقيقي ، من خلال مخك وخلاياه ، اعلم أنهم ظلوا يرصدونك عدة قرون »[1]

2- توظيف فكرة "الحلول "

يمتح الكاتب من الفكر الصوفي "مقولة الحلول " وتتخذ في النص ألفاظا تدل عليها "كالإتحاد والتوحد " وهي فكرة تقوم أساسا على " الوحدة المطلقة " المتعلقة بالذات الإلهية العليا إذ " يزعمون أن الكل واحد وهو نفس الذات الإلهية مع أن المحققين من المتصوفة المتأخرين يقولون إن المريد عند الكشف ربما يعرض له توهم هذه الوحدة »[2]

وقد اتخذت هذه الفكرة تفاريع كثيرة إلى حد الإيغال في القول بإلهية الأئمة والتقاة والأولياء.

وأسقط الكاتب فكرة "الحلول " على تلك العلاقة التي تربط " الولي " " ببلارة " فقد جعل منها الكاتب "حواء " أخرى " لأدم " آخر، ويشكلان معا الحكاية البشرية الجديدة " لم أفهمك عندما كنت تتوقين إلى الحلول والاتحاد والتوحد ، آملة في نسل جديد يجسد كل الناس »[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص 84

[2] عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، ص 436.

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود ...ص 124

وفي " توحد " الولي وبلارة سيختفي الوباء ، إن "بلارة " هي "ذات " الولي التي فارقته مع ضياع ذاكرته، وهي الذات نفسها التي رجعت إليه حينما عادت إليه ذاكرته بعودته إلى الأرض .

لم يكتف الكاتب بتوظيف فكرة " الحلول " المتعلقة بتوحد " الولي " و" بلارة " وإنما ذهب إلى أبعد من ذلك وجعل من النسل الطاهر جيلا من الأولياء أو كما قال « نسل كل الناس ، الله يحل في خليفة الله »[1] و " يتوحد الكائن في الكائن ،كما يتوحد في خالق الكائن»[2]. وقد قامت وحدة الوجود " على أساس فكريتن خارجتين عن العقيدة الإسلامية هما: الاتحاد والحلول ، أي اتحاد الإنسان بالله أو بعبارة أصدق محاولة تأنيس الله .. وكل ما يفيد التشبيه والتجسيم كما حدث في عقيدة اليهود ، والحلول الذي يعبر عن تأليه الإنسان وحلول اللاهوت في الناسوت كما حدث في المسيحية .. أما الإسلام فلا يؤمن بالاتحاد والحلول»[3].

ولعل انعدام الذات المنجبة "للنسل المتوحد في الخالق " يحيل لزوما إلى التبدل في العلاقة بين رجل وامرأة ففي الوجود والعدم ما يستدعي الاتصال والانفصال ينفصل الولي عن بلارة التي تحوله إلى "صانع" الأرض الظاهرة المحصنة ضد الوباء ، ويسلمه ذلك الانفصال من لوعة إلى أخرى لأن في العدم تحرر من الاتصال، وفي الوجود عبودية للمحبوب تضيق وتتسع تبعا لحيثيات "الحلول" و "التوحد".

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،ص124.

[2] نفسه ، ص74.

[3] محمد حلال شرف ، دراسات في التصوف الإسلامي ، ص334.

3-توظيف اللغة الصوفية :

تشكل اللغة الوعاء الحامل للفكر ،واللغة العادية تختلف عن اللغة الصوفية من حيث إن الأولى هي "لغة المعلوم أما اللغة الصوفية فهي لغة المجهول تتجاوز المألوف إلى المدهش"[1] وبالتالي راح الكاتب يستفيد من لغة التراث الصوفي ،فتحولت اللغة السردية إلى رموز لا تقول ولكنها توحي ،تصور ولكن لا تفسر ،وتثير لكن لا تحدد .

ولعل شرح المفردات الصوفية الورادة على لسان شخصيات النص تتطلب اجتهادا مفهوميا كبيرا ،إذ إن المعجم الاصطلاحي الصوفي ثري إلى درجة تتداخل فيه المترادفات .

ومن الألفاظ الصوفية التي شكلت لغة الرواية ،لفظ " الذكر " والذكر ،كما يراه المتصوفة ،هو الغذاء الذي تتم به تنمية الروح وبالمعنى نفسه وظفه الكاتب لبحث الآخرين على تحمل بلواهم بالذكر :" يا مولانا الولي الطاهر .. لعل أخدنا بالمقام الذكي مصاب بهذا الوباء ! — إذا ما مس الوباء الرّوح ،فلا علاج غير الاستحمام بالذكر "[2] إذن، يشكل "ذكر الله " الخلاص للروح من الوباء الذي قد يلم بها، بل إن الذكر هو " العلاج" من كل داء يتشبع الكاتب بالتراث الصوفي ، فكرا ولغة ،وراح يمدح من مفرداته بحيث تتداخل ولغة السرد ،ويخيل للقاري في لحظة ما أنه بصدد القراءة عن شخصية " الحلاج " أو " ابن عربي "، وليس عن " الولي " الذي يتمتع بكرامات يحيل فعل عودته إلى مقامه على فعل العودة إلى الزمان والمكان .

ليس الولي شخصا عاديا، إنه صاحب "كرامات"، والقول بكرامات الأولياء الصالحين " أمر صحيح غير منكر ،وإن مال بعض العلماء إلى إنكارها فليس ذلك من الحق .. وإنكارها نوع من المكابرة "[3] و" هذا المقام الزكي كرامتي .. هذا البناء الشامخ أمام عجز القوم عن شق الرمل بالعربات، فتعذر إيصال مواد البناء ، فكانت ضرخة مدوية مني، استغرقت سبعين يوما،كان على إثرها البنيان قائما "[4]

---

[1] – فاتح علاق ، شعرية الخطاب الصوفي في القصيدةالجزائرية ،مجلة التبيين ،ص 13

[2] – الطاهر وطار ،الولي الطاهر يعود ،ص 45

[3] – عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، ص 438 .

[4] – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود ..ص 52

إذن ، الولي الطاهر ، صاحب كرامات ، وهو يشبه في ذلك أكابر السلف ممن اشتهر عنهم الحدس بالغيب وكشف " العلويات " وغير ذلك.

ويتواصل امتياح الكاتب من اللغة الصوفية، حينما وظف مصطلحات من أهم مصطلحات المتصوفة وهو " الحال " « فالتصوف سلسلة من الأحوال والمقامات »[1] فالحال نوع من العبادة الناتجة عن مجاهدة النفس وكبت شهوات الجسد« ربما لا تعدو مسألة " الجنية " أن تكون حالة صوفية ،بلغناها بالصلاة والذكر »[2]

ويجمع الكاتب،على لسان الولي ،وفي عبارة واحدة عدة ألفاظ من المعجم الصوفي حتى تتطابق شخصية " الولي " الصوفية مع اللغة التي تتحدث بها « .. أرى القطب، نور الأنوار ،سيدنا الولي الطاهر ما الذي أعمى بصائر الآخرين ؟- الوجود يا مولانا»[3]

و « القطب " عند المتصوفة معناه " رأس العارفين " و" يزعمون أنه لا يمكن أن يساويه أحد في مقامه في المعرفة حتى يقبضه الله ثم يورث مقامه لآخر من أهل العرفان»[4].وقد تكررت لفظة " قطب " في أكثر من مقام بالمعنى نفسه،وربط الكاتب بينهما وبين أحاديث المريدات وبلارة و ذلك لتأكيد فكرة مفادها أن « الصوفية ترى أن الطريق لمعرفة الله هو التصفية والتجرد من العلائق البدنية للوصول إلى الكشف »[5]

كما يأخذ مصطلح "قطب" في الشاهد المقدم دلالاته من لفظة " الأنوار " وقد جاء في "القطب" « أنه الغوث باعتبار التجاء الملهوف إليه وهو عبارة عن الواحد الذي هو موضع نظر الله في كل زمان ،أعطاه الطلسم الأعظم من لدنه،وهو يسري في الكون وأعيانه الباطنة والظاهرة سريان الروح في الجسد .. وزنه يتبع علمه ،وعلمه يتبع علم الحق ، ،وعلم الحق يتبع الماهيات غير المجهولة ..والقطبية الكبرى هي مرتبة قطب الأقطاب وهو

---

[1] – إبراهيم مدكور، : في الفلسفة الإسلامية ، منهج وتطبيق ، دار المعارف القاهرة ، الجزء 2 ، ص69

[2] الطاهر وطار ،الولي الطاهر يعود إلى .. ص 78

[3] نفسه ،ص 79

[4] – ابن خلدون ،المقدمة ،ص437 .

[5] محمد جلال شرف ، دراسات في التصوف الإسلامي، ص29.

باطن نبوة محمد عليه السلام ،فلا يكون إلا لورثته "[1] إذن " الولي" بهذا المعنى الموظف من طرف الكاتب هو وريث " الأنبياء " يأخذ عنهم العلم والمكاشفة وعلو الروح وتنور " البصيرة " التي لا يصيبها " العمى " مادامت متعلقة بالذات العليا.

أما عن لفظة " الوجد " التي كررها الكاتب في أكثر من موضع فهو " ما يصادف القلب ويرد عليه من واردات المحبة والشوق والإجلال والتعظيم وتوابع ذلك »[2]

فالكاتب جسد فكرة "المعرفة " لا بمعناها الأولى (العارف) ولكنه جعل الولي " قطب الأقطاب" وريثا للأنبياء غارقا في حالات"وجد" ومحبة "للمحبوب " الذي لا يفنى ، وذلك إغراق من الكاتب في التصوف حتى وإن كانت شخصية " الولي" تقع في تلك المنزلة البرزخية (المابين) الواقع والخيال .وإنما ذلك إبراز لجهد المؤلف في تداعي الجزء الذي يفضي إلى الكل ،وكأنه تدرج بالولي من المرتبة الأولى في التصوف عبر السرد الحكائي المتوالد ،إلى آخر المراتب وهي المعرفة التي يتم بها كشف الحجب .

---

[1] د/ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي ،قراءة في الأحوال والمقامات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، لبنان ،الطبعة الأولى 2001 ،ص391

[2] – ابن القيم الجوزية ،مدارج السالكين بين منازل" إياك نعبد وإياك نستعين " تحقيق : محمد حامد الفقي،دار الكتاب العربي بيروت لبنان،الطبعة الثانية 1983 ،الجزءالثالث ،ص68

الفصل الثالث:

رواية

"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

-ترهين التراث والبحث عن الخلاص-

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما قبل النص :

1-دلالات العنوان :

يطالعنا، مرة أخرى الكتاب بعنوان طويل، مشكل من كلمات مألوفة : "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء "، وهو يعلن مرّة بعد مرّة عن طهارة "وليّه". ويفضل هذا الوصف عن توصيفه "بالصالح" ولعل تبرير ذلك يعود إلى دافع صرّح عنه الكاتب في مفتتح روايته قائلا :"....وقد تجنبت (الصلاح)، حتى لا أتطاول على المرتبة التي يتمناها الأنبياء ، وحتى أتخلص أيضا من كثير من قوانين وطقوس التصوف التي لست في الحقيقة لا في حاجة إليها ولا أستهدفها "[1].

إنّ الدافع للإصرار على إلصاق صفة "الطهارة " بالولي نابع من سببين: أولهما أن الولي لا يعدو أن يكون – في نظر الكاتب- مجرد إنسان عادي مهما بلغت مرتبة طهارته فهو لا يرقى إلى مصاف الأنبياء، مع أن "الصلاح "صفة قد تلتصق بالولي كصفة الطهارة بالذات .أما السبب الآخر ، والذي لا يبدو منطقيا لأنه يتعارض مع المضامين في المتن الأول والثاني ، فهو المتعلق بطقوس المتصوفة، مع أن الولي يمارس هذه الطقوس في النصين، من ذكر وحضرة ، ويقول بما قاله الصوفيون من حلول واتحاد وتوحد وخلوةوتكشف .....الخ.

إلاّ أن الأمر يبدو وكأنه عملية مراوغة ذكية من طرف الكاتب ، فهو يظهر عدم قصديته لتوظيف طقوس الصوفية مع أنه يمارسها . حتى يبين للقارئ أن الأمر نابع من "عفوية " إبداعية فنية ، وليست بحثا في التاريخ أو التراث . مع أن امتياحه من التراث بروافده ظاهر للعيان وهو القائل عن نفسه "لست خرّيج جامعة ، أنا ابن التراث العربي الذي تشبعَت به روحي ونما بين أحضانه فكري ، إلى درجة أنه حين يدق جرس بيتي أحيانا ، يساورني شعور أن الواقف أمام الباب هو امرؤ القيس "[2] ، إذن كيف لهذا الرجل التراثي ، الذي يوظف "الولي " بطل

1- الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، رواية ، موفيم للنشر والتوزيع – الجزائر ، ص 07 .

[2] عياش يحياوي ، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين ، الجاحظية العدد 15 ، 2000 ، ص78

الروايتين ، المتدثر بالثوب الصوفي ، أن ينفي علاقته بالتصوف أو تفكيره في أن يتغيّاه في كتاباته ؟

يختار "الولي الطاهر" طريق "العودة" للبحث عن كينونته في الرواية الأولى، ولكنه في النص الذي بين أيدينا ، يدرك أن عودته وحدها لم تفعل شيئا، و لم تغير ما جاء لتغييره ، فرأى أن كل تلك "المجاهدة " لم تف بأغراضه، فاكتفى – في هذا النص– بأضعف الإيمان وهو "الدعاء" .

تنتشر في الرواية ، بدءا من العنوان وانتهاء بالمتن، لغة الدعاء ، ومشهد الولي وهو رافع يديه إلى السماء ، يحيل على كل إنسان عربي معاصر يعيش حالة يأس كبرى لا يعرف ما يفعل، ولا يفعل ما يريد يتخبّط في واقع مليء بالصراعات والتناقضات والتطاحن، ويتذكر أن لا شيء قد يرفع عنه البلاء وحالة القنوط هذه، غير التوجه "بالدعاء "للخالق علّه يفرج الكرب.

يقرن الكاتب فعل الدعاء برفع اليدين، وهي حركة آلية تصدر عن كل داع وتعكس آخر الحلول بالنسبة للإنسان الذي يشعر بالعجز عن حل كل المعضلات.

كما يشير هذا الفعل إلى تلك الصلة العلائقية المتينة بين الإنسان وخالقه، ففعل "الرفع" يكون بالضرورة إلى شيء ما يتصف بالعلوية والبعد والقدرة ولا أدل على ذلك من الخالق "الله" ، لكن هذا الولي لا يرفع إلى الله شكوى مثلا أو احتساب في أمر ما ، إنما هو دعاء لم يفصح الكاتب عن محتواه وفحواه ، وترك ذلك لاجتهاد القارئ أو لنقل لرغباته حسب ما تقتضيه حاجاته ، فلكل رغبة خفية في أن يتوجه إلى الله بدعاء ما ، أو لقضاء حاجة معينة ، ولكن الفعل في حد ذاته يحيل على حالة تذلل وخضوع لقوة الشعور بالضعف الإنساني والحاجة إلى من هو أكبر وأعظم وأقوى ،وإذا كان العنوان بمثل هذا الوضوح والقصدية، فإنه لا يخلو من التكثيف والإحالات ، إنه يعكس واقعا جزائريا وعربيا مأزوما

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا :تداخل الحدث التاريخي بالحدث الروائي :

تربطنا بداية النص الثاني بنهاية النص الأول ، ويعيدنا الكاتب إلى نقطة الصفر ، فندرك ونحن نقرأ أول سطر من "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " أننا لم نتحرك خطوة من مكاننا ، نتأرجح بين الماضي والحاضر ولكن دون أن نتغير نحن أو يتغير التاريخ "..أعاد الولي تأمل الشمس التي كان اعتراها الكسوف ، فبهره الوهج وتساءل عمّ يبحث ، نسي أنه كان هناك قبل لحظات ، كسوف كلي فجائي ، لم يتنبأ به لا العرافون ولا المنجمون ولا العلماء "[1].

ويبدو أن الكاتب لا يريد أن يستفيق من حالة الغيبوبة التي انتابته وهو"يخلق "شخصية ويسميها " الولي" ...فعبارة "أعاد"التي افتتح بها نصّه تحيلنا فورا على الفعل "يعود" الذي ارتكز عليه في عنونة النص الأول "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وفي ذلك إشارة واضحة على الصلة المكينة بين النصين وبين العودتين وإن اختلفت غايتهما أو وجهتهما .

إذا كان النص الأول قد انبنى على حادثة مقتل الصحابي "مالك بن نويرة" الذي شكل مقتله على يدّ خالد بن الوليد أساس الحكاية من أصلها ،فإن هذه الحادثة لم يرد ذكرها في النص الذي بين أيدينا بالتفصيل نفسه وإنما أشار إليها الكاتب إشارة واحدة وبجملة وحيدة ، محاولا ربط النصين حتى لا يفقد القارئ حلقات الرواية ولا تضيع منه أجزاء النص "مالك بن نويرة ....ياكبدي ....خدعت أيها الشاعر الممتع بالجمال"[2]

يعيدنا الكاتب بهذا السطر عن "مالك بن نويرة"إلى نصه الأول وكأنه يقول إن الحديث عن فعل القتل الممتد من الماضي إلى الحاضر، مازال هو موضوع حكايتنا ، و لم يحلنا السطر الأول من روايتنا على البراءة كما فعلت "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "من خلال سرد الأمكنة التي تبعث على الهدوء والصفاء

---

[1] – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 09

2–نفسه، ص 11.

(الزيتونة،التلة الرملية، الفيف، المقام)، بل إن بداية النص الذي نحن بصدد البحث فيه تجعلنا نخاف مما سيأتي وتعري الوضع كما كان وكما هو فعلا ، ولا تمارس معنا الخديعة ، فحالة "الكسوف " الكلي التي تحدّث عنها الولي لا تبشر بخير وستكون لها تبعات كارثية لا قبل للقارئ بها .

يتداخل الواقع بالخيال ويصير الحدث في الحالتين واحدا ، ولا ندري هل نحن في الماضي أم في الحاضر ، تتناثر الأزمنة وتخرج عن منطق "العادة" التي تخلو من الزمن ، ويتربع الحدث في مجازه الزمني ويتوارى الكاتب عن الأذهان ليؤسس لبطله نوعا جديدا من التاريخ ، تاريخه هو بدلالته "الوطّارية" الخاصة يكتفي بوضعها في الحد الفاصل بين الحقيقة والسراب.

1- غرناطة تسقط على يد أمريكا:

يعبق التاريخ بروائح "غرناطة"، التي تمثل إحدى حلقات العصور العربية المتألقة بالمجد والحضارة ولا تزال إلى اليوم تؤثر بصداها في وجدان الأمة العربية ، فقد كانت "الأندلس" ، إسبانيا اليوم مهد الفن والفكر والأدب والفلسفة ، لكن استحضارها في "الأدب " عموما ، كان يعكس دائما حسرة العربي على فقدان جوهرة كالأندلس ، بل أصبحت في بعض الأعمال الأدبية – كالنص الذي بين أيدينا– رمزا للضعف العربي والسقوط الذي يهدد كل رقعة إسلامية مهددة من طرف الغرب .

كما تمثل الأندلس، ذلك الحلم المفقود الذي ضاع بموت "صقر قريش "(عبد الرحمان الداخل) والناصر والمنصور وأصبحت الدولة دويلات ، بل إن كل مدينة في الأندلس تشكل مملكة على رأسها أحد ملوك الطوائف يديرها كما يشاء ويتحكم في مصائر العباد وفقا لهواه مما جعل التناحر على أشده بين المدن (الطوائف) فطمّع الأعداء بتفرق الأهواء فضاعت الأندلس إلى الأبد .

إنه التاريخ يعود إلينا بوجهه الآخر،كما يريد لـه "وطـار" أن يعـود ويتحـول قصر"غرناطة"على يـد الكاتـب إلى فنـدق بإحـدى مـدن الخلـيج يقـيم فيـه "الولي"الهارب من أزيز الطائرات الأمريكية.

يستحضر الكاتب أحداث الـسقوط والتمـزق، لكـن الـسقوط لم يكـن في مكانه التاريخي بل في الخليج العربي :"يحاول أن ينام في أحـد مـدن الخلـيج ، فيمنعـه أزيز الطائرات الأمريكية التي تحوم تحت حاجز الـصوت ، يـصمد في قلعـة غرناطـة يوما أو أياما ، وعندما يلتفت إلى جنبه لا يجد أحدا"[1].

تتداعى صورة السقوط القديمة و تطفح علـى سـطح الـذاكرة الجمعيـة لكـنّ تصادما يحدث من بعيـد حـين يـدرك القـارئ أن الـتي سـقطت فعـلا هـي "الكويت"إثر احتلال العراق لها وليـست غرناطـة ...تتقـاطع صـورة الماضـي مـع الحاضر ، الأندلس التي ضيّعها حكامهـا فانقـسمت إلى "مملكـات" صـغرى وسـط "مملكة "كبرى فتشظّت على جغرافيتها وصـار لكـل "مدينـة" ملـك مـن ملـوك "الطوائف" يستقوي الواحد منهم علـى الآخـر بمـدد البربـر والفرنجـة ليحـاربوا بعضهم البعض ، بصورة احتلال العراق (العربية) للكويت(العربيـة) وتمـزق الخلافـة الإسلامية والقومية العربية إلى شظايا ، كل شظية تـسمي نفـسها دولـة ، ويرفـرف علم ما في سمائها ، تستعين بالأعداء (أمريكا وأوروبا) للإطاحـة بالدولـة الأخـرى ويضيع الحلم العربي في التوحد ، ويصير الحاضر أكثـر مأسـاوية مـن الماضـي حـين يباع الوطن مقابل برميل نفط أو كـيس مـن القمـح :"هربـوا جميعـا وتركـوه البعض جبن ، البعض باع ، لم يجد مبررا للبقاء في أرض ليـست أرضـه ، وفي وطـن وهمي ، صنع بالغواني وبالموسيقى وبـالخمور والملـذات"[2] والتلميـح هنـا واضـح فكما سقطت الأندلس إثر اللـهو والخمـور والـشهوات ، سـقطت أيـضا الـدول العربية (الخليجية) بالتحديد في يد الـسيطرة الأمريكيـة تـتحكم في قراراتهـا كمـا تشاء ولا رادع يردها أو يوقفها .

---

1 "- المصدر السابق ، ص 18 .

2 المصدر السابق ص18.

يتواجه "الولي " ، الإنسان العربي الضائع في راهنه ، مع الماضي وجها لوجه يحاول تفسير الأسباب التي جعلت الكل يهرب ويبيع لكنه لم يجد جوابا «...فكر أن يولي وجهه شطر المشرق، فيكون آخر اللاحقين، إلا أن غليانا وفورانا في دمه، فرض عليه أن يظل مرابطا .أطلق آخر سهم بين يديه وتلقى أول سهم في صدره ، فانمحت غرناطة وانمحى الأندلس، إثر غمضة عين »[1]

2-" صدام حسين" يسقط في "بدر" :

يتقاطع التاريخ في مفترق الزمن ، فتعود "غزوة بدر"عابرة كل الأزمنة والأمكنة ، وقد غلب الأسلوب العجائبي على المشهد الحكائي في محاولة من الكاتب لإقناع المتلقي أن التاريخ يعود بصورة أخرى وكأنها عملية "مسرحة" للأحداث واختزال لقرون من الضياع بين المشهدين "غزوة بدر"رمز نصر المسلمين الأوائل و"سقوط العراق" رمز الانهزام الأكبر الذي بثته التكنولوجيا المرئية على الهواء مباشرة ليتحول الفرد العربي بعد ذلك إلى مجرد رقم على الشمال دون هوية ودون غاية «شبه دوران داخل الزمن ...في دوامة عرضها من نهر السينيغال إلى دكة ، وطولها من معركة بدر إلى مثول صدام حسين أمام المحكمة .. المنطقة تنغمر بالجيوش . الساحة تمتلئ بالمسيحيين »[2]. إنه تاريخنا (تعاد صياغته)ولا نفعل شيئا.

يستميز المشهد الدرامي بإعمال واسع للمخيال الروائي ، ويقف "الولي" حائرا مذهولا ، مع من سيحارب ، وهل "صدام حسين "مع "محاربي بدر" أم في الجهة المقابلة للتاريخ ؟

يخلخل الكاتب منظومتنا التاريخية، ونحاول معه استيعاب ما حدث طوال خمسة عشر قرنا، و"استيعاب حال العرب وحال المسلمين عموما "[3] .

---

[1] المصدر السابق ،ص18

1 نفسه ص 18.

[3] نفسه ص 20.

يرسل الكاتب شيفراته النصية للقارئ من خلال هذا الإسقاط ، ويحاول فك رموز الإشكال ، ويستحضر "غرناطة " التي باعها أبناؤها وسقطت بلا مقاومة وهرب منها الجميع ، في عملية إسقاط فنية ، تحيل على "العراق " التي هرب منها "حاكمها " وتركها دون مقاومة وخلّى سبيلها للأعداء ، كما تحيل على أهل الكويت الذين رفضوا المواجهة وفضلوا "الهروب" جميعا حاملين معهم ما غلا ثمنه وخف وزنه «إذ من المعلوم أن هناك مدنا كاملة في إسبانيا يمتلكها الكويتيون ، وقد قيل فيها ، إنها أندلس وهمية ، لا ينقصها سوى ولادة ، وابن زيدون ، وزرياب وابن عباد »[1].

كل الصور تتداخل ، سقوط الأندلس على يد الأعداء ، سقوط الكويت على يد "الإخوة" والسقوط الأشنع "لبغداد " على يد الإخوة والأعداء ". ويذهب المخيال الروائي بعيدا ليستحضر أول حدث (حرب)في التاريخ الإسلامي ، غزوة بدر التي هزمت فيها فئة قليلة فئة كثيرة ويطرح مفارقة عجيبة، كيف لأولئك أن ينتصروا على جيش لا قبل لهم به في أول مواجهة بين قوتين غير متكافئتين في الموازين الحربية ، بينما تنهزم أمة بأكملها (من المحيط إلى الخليج ومن الفرات إلى النيل)مع ما لديها من عتاد وعباد أمام قوة واحدة؟

إنها مفارقة "الخزي" والخذلان فتسقط عاصمة الرشيد أمام الأعين كلها لأن الإيمان بالقضية — كالذي كان موجودا في بدر — لم يعد موجودا. كل ما هنالك (النفط) وأرصدة البنوك و شعوب لم تبك أوطانا ضاعت بل «إلى اليوم ما يزال الكثيرون يلحون على الأمم المتحدة أن تعوّضهم ما نهب منهم من حليّ يمتلكون فواتيرها من باريس»[2]إثر الغزو الأحمق الذي وقف التاريخ العربي أمامه عاجزا عن الفهم والاستيعاب يبكي مجدا لم يعد يقوى على صنعه وتعود الصورة الأولى "الأندلس" لتخدش حياء الواقع المخزي ، ويعود مجاهدو "بدر "ليسائلوا

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 96 .

[2] نفسه ، ص 96 .

"خليفة" هذا العصر الذي فضل الاختباء بدل الجهاد، والموت بشرف دفاعا عن حضارة وجدها جاهزة تنتظره فاتحة أبوابها في قصور بغداد .

افترض الكاتب ، بعدما لملم شتات الصورة بكاملها ، حوارا مع صدام حسين اعتمد فيه المراوغة، لا على مستوى الفكرة فحسب ، إنما أيضا على مستوى المدراك الخاصة للمتلقي، إذ جعله يتخيل وضع المتهم الذي يُسأل عما لم يرتكبه من جرائم بدل أن يحاكم على ما قام به في الواقع :

«- ما ترانا فاعلين بك يا صدام حسين ؟

- إخوة كرام وأبناء إخوة كرام .

-يا صدام نحاكمك فقط على ما لم تفعل .

- لم أفعل أشياء كثيرة .

نحاكمك على المسائل التالية يا صدام حسين :

- لم تسمع لنصيحة فرانسوا ميتيران ، بالانسحاب من الكويت .

- لم تنسحب من الحكم بعد هزيمة الخروج من الكويت .

- لم تنتحر إثر سقوط بغداد .

- لم تنتحر والعلوج يلقون القبض عليك .

- لم تبصق على وجه القاضي الذي استجوبك .

- هل تعترف بما لم تأت يا سيادة الرئيس ؟

- نعم أعترف.

- أقتلوه الجبان أقتلوه ، قاتل الأطفال وذوي القربى .

اهتز شارع (أبو نواس) بالهدير الذي انطلق من حناجر المحتشدين وظل يتكرر عدة مرات..»[1]

---

[1] المصدر السابق ، ص 112 – 113

إنها صورة متماهية في المأساوية ، وقد أنتجت المراوغة الذكية التي اعتمدها النص في هذا المشهد الدرامي الذي يخلف غصة في حلق المواطن العربي ، نوعا من التعالق الحميم بين الكاتب والقارئ ، فتوحدت رؤية العالم المتكامل ، ولعل من أهم منجزات "وطار "الفنية كفاءته وقدرته على تشكيل الصورة العامة للمشهد الروائي بعناصر غاية في البساطة ، لكن بأثر فني غاية في الجمال ، وسيشعر القارىء العربي ، كما شعر الكاتب ، بالحنق على رئيس كان من المفترض ألاّ يقع في يد "العلوج "ليرضخوه ذليلا أمام محاكمة يقودها عراقي بأسئلة أمريكية ، والحوار الدائر كله يعكس تلك العلاقة الانتقامية بين المواطن والحاكم وهو أيضا محل تخزين للإضافات السلبية المتراكمة في مخزوننا العربي الواقع تحت سلطة القمع والعقاب التي تتحكم في علاقة القاعدة بالقمة والحكام بالشعوب .

ثانيا :تداخل السرد التاريخي بالسرد الروائي:

يطالعنا النص الثاني ، كما في النص الأول ، البناء في صيغة الماضي ليدعم بها الكاتب السرد الروائي المنبني على أساس السرد التاريخي وقد اعتمد فيها أيضا الفعل (كان) الذي يحاول به إقناع القارئ "بماضوية" الأحداث وانتهائها في الزمن.

تشكل بعض السرود التاريخية ، وهي تلك التي تبناها الكاتب في عرض بعض الأحداث ، مرتكز الرواية وبناءها العام ، لكن الملاحظ أن النصوص التاريخية المعتمدة من طرف الروائي في النص الذي بين أيدينا هي نفسها تلك التي اعتمدها في النص السابق ، بلفظها ومعناها وموضعها في الحكاية ونعني بذلك ما جاء على لسان "بلارة"الشخصية الملازمة "للولي"وهي تقدم نفسها لا للولي ولكن للقارئ ، وكأن الكاتب يتخيل أن المتلقي قد لا يطلع على النص الأول "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "وبالتالي يجهل "بلاّرة" التي سيكون حضورها في النص الثاني مواكبا لظهور شخصية الولي وحسب .فكان إذن حريا بالكاتب تقديمها مرة أخرى في هذا النص ليصل حلقات النصين ببعضهما البعض :

«بلارة ابنة الملك تميم بن المعز ، زوجة الناصر بن علّناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحليّ والجهاز ما لا يحد ، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار ، أخذ منها أبي دينارا واحدا ، وأعاد إليه البقية ، ابتنى لي قصرا منيفا سماه باسمي .لذا ما إن يقوم قصر في أي برّ أو فجّ ، إلاّ وكنت سيدته الأولى والأخيرة .كنت يا مولاي الولي الطاهر كابنة مجاعة قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر تربة العزّ ، لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كل متمرد ، إنما لأقي قومي شر الحروب وويلاتها»[1]. وهذا الشاهد هو نفسه ما جاء في رواية "الطبري"[2] كما رأينا سابقا.

ليس الكاتب هو من يتحدث ، وليست "بلاّرة" هي من تسرد الواقعة ، إنّه التاريخ، قد يكون "الطبري" أو"ابن كثير" أو أحد المؤرخين الأوائل فحتّى "وطار" نفسه وضع هذا الكلام بين علامتي تنصيص كاعتراف منه بالأمانة على التاريخ وكإشارة إلى أن الكلام ليس من صنعه لكنه، وهذا أكيد، لم يعتمد على الخيال في هذا المقطع السردي وليس أصدق من التاريخ ليقول ما قاله .

لم تكن الحقائق التاريخية مقتصرة على هذا المشهد المكرر، ،إنما أوقف الكاتب سرد حكايته ليزج بسرد آخر ، هو التاريخ بذاته .

وكما في النص الأول ، فإن المقطع نفسه يتكرر في الرواية الثانية وبالأسلوب نفسه وكأن الكاتب يفتح نصه على أزمنة متعددة لا تحكمها المصادفة ، فقد بدأ من وثيقة أولى محددة المكان والزمان وهي وثيقة التاريخ الحاصل وانتهى إلى أخرى ، زمانها غير متوقع وعصيّ على التعيين والتحديد، إنه (تاريخ الرواية) غير الحاصل إلاّ في المتخيل النصي : «...ارتمت في أحضانه تراءت له أم متمم تضع القدر على رأس زوجها ثالث الأثافي ، تراءت له سجاحا تختلي بمسيلمة فتمنحه نبوّتها ثم تستلّ عليه السيف»[3]ولكي يوثق الكاتب لمخيال

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء .ص 9-10

[2] ينظر ،الطبري (التاريخ)الجزء الثاني ، 340 أو ابن كثير ، البداية والنهاية ، ج4 ص 234

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 13

التاريخ، فقد اختار في هذه الرواية أن يشكل هامشا أسفل الصفحات، يحيل فيه القارئ على بعض ما قد يجهله عن الشخصيات المذكورة في النص (كمالك بن نويرة وسجاح ومسيلمة و أم متمم) وهو إجراء ليس تقنيا كما قد يبدو ولكنه التوجس من قارىء لم يتسلح بثقافة تراثية كما طالبه الكاتب في الجزء الأول من الرواية .

ثالثا :أشكال تمظهر الشخصية التاريخية:

أوّل ملاحظة ينبغي ذكرها في هذا المقام أن الشخصيات التاريخية التي استحضرها الكاتب في الجزء الثاني من الرواية ، ليست هي نفسها الشخصيات في الجزء الأول ، إذ تغيرت ملامحها ، بل كان استحضار بعضها على سبيل الإشارة التي يقتضيها السرد فقط ، وهذا الإجراء سيجعلنا نغير ترتيب ظهور الشخصيات التاريخية تبعا لأهميتها في النص و درجة انتشارها في الرواية .

1- "بلاّرة" بين الواقع والخيال :

تتخذ شخصية "بلارة "في النص أوجها متعددة ، مختلفة لكنها متداخلة :

الإنسانة: عندما تتحدث عن زواجها من علّناس كي تقي قومها شر الحروب، وهي بهذا الوجه تصبح الشخصية التاريخية المعروفة :«أنا بلارة ابنة تميم ابن المعز ، زوجة الناصر بن علّناس .....قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر ...لا لكونه سلطانا قويّ النفوذ أذلّ كل متمرد ، إنما لأقي قومي شر الحرب وويلاتها »[1].

الجنية :عندما تحاول إقناع الولي بالغواية فتسعى إلى إيقاعه في الخطيئة فهو يقول :«لا أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا ، لو أنني متأكد مما تقولين أيتها الجنية لتزوجتك على بركة الله وسنة رسوله »[2] ولكن الولي لن يتزوجها بل سيسفك دمها فينفصل الحلم عن صاحبه ويفقد العالم سحره في نظر الولي ويستولي الفراغ

---

[1] المصدر السابق، ص10

[2] نفسه ، ص13

على الحكاية كلها ويتحول السرد الحكائي إلى حيـــاة فارغـــة ، يـــدور فيهـــا الـــولي على نفسه ويفقد روحه كلما تخيل أنه وجدها .

الوجه الملائكي:

حيث تظهر كمخلوق نوراني سماوي يعلم الغيب فيخاطبـــها الـــولي علـــى هـــذا الأساس بقوله:

"متى تتنزلين يا ابنة النور ؟"[1] وهي تحاول أن تكـــشف للـــولي مـــا ســـيحدث في المستقبل ، إنها تحدس و تستشرف وتحدثه بأسرار لا يعرفهـــا وهـــي بـــذلك تتقاســـم معه حالته الصوفية وكراماته ولولاها لما غير الولي دعـــاءه مـــن "يـــا خـــافي الألطـــاف نجّنا مما نخاف "إلى "يا خافي الألطاف سلّط علينا ما نخـــاف " وكأنهـــا حوّلـــت الـــولي من شخص سلبي منعزل خائف على الدوام ، إلى شـــخص مـــستعد للتغـــيير وقابـــل لتحمل المصير الذي اختاره بنفسه.

إنّ "بلاّرة" التي تظهـــر بأوجههـــا المختلفـــة الإنـــسية والجنيـــة والملائكيـــة لا تعكس سوى الفرد العربي المتناقض في داخلـــه العـــائش في حالـــة انفـــصام كاملـــة لا يدري من يكون ولا ما يريد ولا ما سيفعل ، فلا هـــو متمـــسك بعروبتـــه ودينـــه ولا هو مُنتم للغرب بحضاراته وعلومه ، وتلـــك الحالـــة جعلـــت منـــه فـــردا متخلخـــل الثوابت فاقدا لتوازنه النفسي والاجتماعي.

2-" مالك بن نويرة "الحاضر الغائب :

إذا كانت شخصية "مالك بن نويرة" قد اتخـــذت لهـــا موقعـــا أفقيـــا في الجـــزء الأول ، فانتشرت في الرواية بشكل كامل ، فإنها في الجزء الثاني لا تكـــاد تظهـــر بـــل استحضرها الكاتب في موضع واحد ووحيد في السرد الروائـــي :"مالـــك بـــن نـــويرة .. ياكبدي ...خدعت أيها الشاعر الممتع بالجمال"[2].

---

[1] – الطاهر وطار، الولي الطاهر، يرفع يديه بالدعاء، ص13.

[2] نفسه، ص11.

ويبدو أن الكاتب بهذه العبارة قد حسم موقفه بالنسبة لمقتل "مالك "فلم يكن متموقفا بشكل واضح في النص الأول ، فقد حملت عباراته أوجها مختلفة وآراء متباينة ، يقول فيها ولا يقول ، تارة يلمّح وأخرى يصرح ، أما في هذا الجزء الذي نحن بصدد دراسته ، فقد وقف موقف الخليفة "عمر بن الخطاب "وإن لم يفصح عن ذلك بصريح العبارة ، لكننا نستنتج أنه يشفق على مقتل "مالك بن نويرة "في الوقت الذي يدين "خالد بن الوليد"بذلك ، لأن عبارة "يا كبدي، خدعت " تحمل معناها في ذاتها ولا تحتاج إلى اجتهاد مفهومي كبير لتوضيحها .

أما عن مبرر الوجود الوحيد لشخصية "مالك " في الرواية ، فيبدو أنها محاولة إنعاش لذاكرة المتلقي فيما يتعلق بهذه الحادثة بالذات بالإضافة إلى أنه (أي الكاتب) قد أحال في الهامش على التعريف بهذه الشخصية لمن لا يعرفها أو ينساها ، خاصة وأن الفارق الزمني بين صدور الروايتين يعد طويلا ومعتبرا .فخمس سنوات كفيلة بمحو بعض التفاصيل من تلافيف ذاكرة القرّاء وفضلا عن كل هذا فقد يكون قارىء الجزء الثاني غير مطلع على الجزء الأول[1] . وعلى هذا الأساس فإن طريقة توظيف الروائي لشخصية "مالك " تبدو مفتعلة لأنها غير فاعلة في الحدث، إنها فقط صلة الوصل بين ما كان وما هو كائن ، إن الكاتب يرسخ فكرة واحدة هي أن التاريخ يعيد نفسه حتى إن كان ذلك بأشخاص آخرين وأمكنة أخرى .

3- شخصيات تاريخية متفرقة :

استحضر الكاتب شخصيات متفرقة اكتفى بذكرها على سبيل الإشارة بما يقتضيه السرد لا غير ، غير أن شخصية" أم متمم" زوجة "مالك"لم يأت الكاتب على ذكرها إلا كخيال عابر حتى يربط بينها وبين زوجها مالك ، وقد جمع هذا النوع من الشخصيات غير الفاعلة في موضع سردي واحد مشترك ، لأنه لن يأتي

[1] صدر النص الأول عام 1999 والثاني عام 2004.

على ذكرها في مواضع أخرى من النص :"..يا مولاي هيت لك ..توقفي يا سجاح ارتمت في أحضانه ، تراءت له أم متمم تضع القدر على رأس زوجها ...تراءت له سجاحا تختلي بمسيلمة فتمنحه نبوتها ثم تستل عليه السيف"[1].

بالإضافة إلى هذه الشخصيات التي يشترك النصان في إيرادها فقد انفرد النص الثاني بذكر شخصيات أخرى ، كرسائل ملغومة يبعث بها الكاتب ليفجّر أفق انتظار القارئ ويستفز ذاكرته منها شخصية "عقبة بن نافع "التي اختار النص أن يذكر موته أو بالأحرى قتله ، ما دام النص كله يتحدث عن القتل بدءا من مالك بن نويرة وانتهاء بالشعوب العربية بمختلف شرائحها الاجتماعية وانتماءاتها الأيديولوجية يقول السارد:"لاتنس أن عقبة بن نافع رحمه الله ، ظل –دون أن يدرى- تحت تهديد الذبح، طوال المسافة بين المغرب الأوسط والمغرب الأقصى ذهابا وإيابا، إلى أن تمّت العملية الشنيعة في التكتم التام"[2].

اللافت للانتباه أن الكاتب ينحو دائما باتجاه الشخصيات التي قتلت ذبحا إما في الواقع أو الخيال، وقد سبق أن رأينا محاولة اغتيال "نجيب محفوظ" في الرواية الأولى ، وقد اختار له الكاتب أن يموت ذبحا على يد الولي ، ولعل في ذلك إشارة إلى "وحشية "أفراد الجماعات الإسلامية المسلحة، حسب الكاتب ، التي ارتكبت المجازر في الجزائر على طريقة حزّ الرؤوس وقطع الرقاب .

أما عن مقتل القائد التاريخي "عقبة بن نافع "، فما هو معروف تاريخيا أن الروم استفردوا به وحاصروه في طريق عودته إلى القيروان وظل يقاتلهم بسيفه حتى استشهد ، لكن الكاتب أشار إلى أن موت هذا القائد كان ذبحا أيضا وهو أمر مستغرب وغير واضح .

1- المصدر السابق ، ص 13 .

2 المصدر نفسه، ص71.

ولعل لفظة "الذبح "التي وردت في النص مقصود بها القتل بوجه عام ، أما إذا كان المقصود هو الذبح فعلا فالأمر يبقى مبهما بالنسبة إلينا وتفسيره الحقيقي لا يملكه إلاّ الكاتب.

وإلى جانب شخصية "عقبة بن نافع "، يوجه الكاتب على لسان البطل انتقادا إلى" ابن خلدون " من خلال عبارة أوردها له معتبرا إياه من الذين أولوا «الاهتمام بالبربر ، مرة يعلي من شأنهم ، ومرة يذمهم»[1]، يقول :«يقول ابن خلدون يذم على ما هو واضح من عبارته»[2] :«كل تواتر يفيد القطع إلاّ تواتر أهل المغرب»[3]

وعلى ما يبدو فإن المصطلحات المستعملة في العبارة ، مصطلحات أصولية إذ إن التواتر هو الإجماع على صدقية أمر ما، لا يتسرب الشك إلى يقينه لأنه قطعي الثبوت ، وقد وصف "ابن خلدون " حسب الكاتب أهل المغرب بأنهم لا يتميزون بقطعية تواترهم بل إن الشك يتسرب إلى قضاياهم فلا يصلون إلى اليقين.

والمحيّر في أمر الكاتب اعتماده على ما شذّ من إدراك أو معرفة الناس ،وما خفي لديهم من مثل هذه التفاصيل، فاعتماده على جملة واحدة لابن خلدون قد يوحي بجهد "معلوماتي" كبير قام به الكاتب ليؤسس لروايته وسيظل القارئ يدور في حلقة "التسلح" بالثقافة التراثية التي طالبه بها الكاتب.

يحاول الكاتب ربط الماضي بالحاضر من خلال كلمة "تواتر" ، وراح يسرد على لسان الإعلام الذي يمثله "عبد الرحيم فقراء"، بعض الإشاعات التي تتسرب هنا وهناك حول محاولة انقلاب تدبر ضد الرئيس في الخفاء وقد تساءل الصحفي إن كان هناك "تواتر"في المعلومات التي وفدت إليه من وكالة الأنباء الجزائرية لكن البطل تستوقفه لفظة "تواتر"

1- السابق ، ص 70.

2 نفسه ص70

3 ابن خلدون المقدمة، ص 217

وتطفو إلى سطح ذاكرته جملة قرأها لابن خلدون عن تواتر أهل المغرب كي يبث فكرة مفادها أن رأي بن خلدون في" البربر "صحيح وأن كل ما يبثونه في إعلامهم غير قطعي أبدا ، وهذه لفتة من الكاتب أراد من خلالها توجيه نقده إلى الإعلام الجزائري ، الذي يحتسبه ، كما ورد في نصه ، مجرد بوق للسلطة ولسان حال السياسيين فيها .

رابعا : حضور المكان التاريخي لبناء المكان الروائي :

1-الفيف ...ولعنة النفط :

إذا كان "الفيف "في الرواية السابقة قد أخذ بعدا تاريخيا خاصا يحيل على الأصالة والألفة مع التاريخ العربي ، فإنه في هذه الرواية يأخذنا إلى عالم مليء بأسرار الحكم ودواليب السلطة .

لم تعد "الصحراء"-في هذا النص- ذلك المكان المليء بالأسرار،الملغوم بأنواع الأسئلة المتماهية في الغموض و لم يعد "الفيف" المكان التاريخي المتشدق بالذاكرة العربية ،إنه الآن مرتبط بالثروة العربية ..ثروة النفط ..الذهب الأسود .

يوطد"الولي" علاقته بالمكان في تناغم عجائبي ..تتداعى الأحيزة في الرواية وكأنها في عملية مخاض عسير ، يتموقع الكاتب وسط التداعيات المتوالدة ، لكنه لا يجد مكانا يستقر فيه ، كل الطرق تؤدي إلى "صحراء "ويحضر السؤال المرعب: ماذا قد يفعل العرب دون نفط؟

وعن السؤال المرعب يحضر الجواب الأكثر رعبا:" عندما يصير القار ماء زلالا، وتسود الجبب والقمصان والعمامات تنتزع ، وتخشوشن الأيدي وتخضر الفيافي القاحلة ويصير التراب هو الوطن والجار هو القبيلة والعشيرة ويكون الدين لله والحكم للناس»[1]

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص23.

يستفز الكاتب أفق القارئ ويجعله عاجزا عن فهم هذا الاستشراف ويثير فضوله لمعرفة أكثر ، لكن السارد لا يترك المتلقي قلقا تائها وإنما يقدم له هذا التنبؤ بملمح دال عليه مع بداية القسم الثالث من الرواية ، حيث يتغير الدعاء "اللازمة " (يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف) الذي ظهر على نمط ومضمون واحد منذ الرواية الأولى ،فيصير في النص الثاني :"يا خافي الألطاف سلّط علينا ما نخاف" .ويستجيب الله للدعاء وتظهر النبوءات "الوطارية" إذ يفصل بين الدعاء وموضع تحققه مسافة فصول ، ولم يظهرها الكاتب دفعة واحدة ، بل جعلها متشظية داخل النص كتشظي الدول العربية تماما ، فأفصح عن تحقق النبوءات ولكن دون ترتيب كما وردت عليه في قول "بلارة" ولعل أهم تغيير يمس المكان "المقدس"الصحراء هو ذلك الذي يتعلق بأقدس ثروة عند العرب، عرب الخليج خاصة ، النفط.حيث يتحقق ما كان يخشاه "الولي" ، بقول المراسل "عبد الرحيم فقراء" : سيداتي سادتي أوردت منذ لحظات وكالة الأنباء الأمريكية نقلا عن مصادر البنتاغون أن بترول الشرق الأوسط قد تحول إلى سائل غير معروف حتى الآن ، وقد شمل هذا المسخ العجيب كل الآبار حتى تلكم التي دخلت مرحلة الاستعمال الحديث »[1]

إن هذا الفصل بأكمله سيفرد فيه المؤلف الحديث عن تحول نفط الخليج إلى ماء وما سيترتب عن ذلك من تبعات ونتائج عكسية على أهل "البترول" والعالم العربي بشكل عام، وأول تجل لتلك النتائج هو التخلص من التبعات الاقتصادية حيث تعود العمالة الآسيوية إلى موطنها الأصلي :"..ها هي سيدة إماراتية تلتف في لباس من الحرير الأسود .

" إنها تمسك بخناق شاب هندي وسيم :

-أتهرب هكذا؟

[1] المصدر السابق، ص91.

-لا نفط

-أضاعف ماهيتك ، عد معي

-لا نفط

-أدبر لك الجنسية

- لا نفط

- اللعنة على النفط .ما دخله فيما نحن فيه ؟

- العرب نفط .أنت نفط . أنا نفط ..."[1]

إذن تتحول الصحراء ، الصفاء والهدوء ، إلى لعنة لا حدود لها :"يقول عبد الرحيم فقراء :"منعنا من التصوير ، كما منعنا من استعمال الهاتف الخلوي ..كان السبب في ذلك أن جبب وقمصان وكوفيات الجميع اكتسبت لونا أزرقا ؟؟وقد قال المسؤولون هنا ، إن إظهار سكان المملكة وسكان المشيخات بهذا اللون غير النبيل يجعلنا نبدو فعلة نفط ،أو أجانب وفدنا نسترزق ، دعونا نغير قمصاننا ، ونغير ما على رؤوسنا ..."[2]

إذن بتحول الصحراء إلى رمال لا فائدة تطال منها ، تحول اللباس الخليجي من الجبة البيضاء والكوفية والعمامة ، إلى مآزر بلون أزرق وهو اللون الذي يرتديه العمال في كل العالم ، ويريد الكاتب بذلك توجيه رسالة إلى عرب الخليج مفادها أن اعتمادهم على النفط الموجود في صحاريهم هو الذي جعل الأعداء "أمريكا"و"إسرائيل" يخططون دائما للإطاحة بالعرب طمعا في ثرواتهم ، وهو بذلك يدعوهم إلى الاعتماد على سواعدهم(عندما تخشوشن الأيدي) للنهوض باقتصادهم ويعود العربي إلى أصله (خدمة الأرض)،(فتخضرّ الفيافي القاحلة ويصير التراب هو الوطن)وليس النفط هو الوطن .

---

[1] المصدر السابق،ص 95

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 87

والحق أن القارئ بات يخشى على نفسه من تنبؤات الطاهر وطار ، فرواياته السابقة الذكر كالزلازل واللاّز ، قد تنبأ فيها لما حدث في "الشمعة والدهاليز"فهل ستكون تنبؤاته في الولي الطاهر محلّ تحقيق في المستقبل أم أن الكاتب يرى العالم كما لم يكن عليه يوما ، وهل تلك النظرة الاستشرافية للمستقبل لا تعكس سوى قراءته السياسية للوضع الراهن بما يحمله من تناقضات وفوران على كل المستويات .

والملاحظ أنه قد ذكر التغييرين الأول والثاني فقط دون أن يستمر في الإعلان عن النبوءات الأخرى وذلك لدافع أو مبرر واحد ، هو أن تحول النفط إلى ماء وتغيير الجبب والقمصان إلى اللون الأزرق سيؤدي بالضرورة إلى النتائج الأخرى أي زوال الاستعمارين الأمريكي والإسرائيلي وبالتالي يصبح التراب هو الوطن ، ومن ثم تتوحد الأقطار الإسلامية فيكون الدين لله والحكم للناس وهم العرب الذين سيشمرون عن سواعدهم للعمل بعدما ينضب نفطهم ، فيحققون بعملهم ثروات كبرى وتخضر الفيافي الجدباء كما كانت في الحضارات العربية السابقة ويعود للعرب مجدهم الذي فقدوه بسبب نفطهم واعتمادهم على الغرب والعمالة الأجنبية في خدمة بلدانهم مما أدخلهم في حالة فراغ وكسل رهيبين لم يعد بمقدورهم النهوض منهما .

2-أمكنة تاريخية أخرى: هل يعود بها الماضي:

إذا كان "الفيف" هو مبتدأ الرواية ومنتهاها ، وهو المكان الأشمل، منه تنبثق الشخوص والأحداث وإليه تعود ولا تختفي ، فإن بعض الأمكنة (التاريخية) قد شكل حضورها معلما من معالم استحضار التاريخ بكل حيثياته وتفصيلاته .

في(التأرجح المتقاذف) يرتمي الولي داخل الأزمنة ويحط في المكان دون أن يدري أنه لم يرحل عن مقامه لحظة واحدة تترامى ذكريات التاريخ أمام خلاياه العربية ، ويأخذه اللازمن إلى أحد الفنادق بإحدى مدن الخليج ...يحاول أن ينام

...فيمنعه أزيز الطائرات الأمريكية التي تحوم تحت حاجز الصوت»[1] .يلتقطه اللامكان ، ويقذف به في "قلعة غرناطة ، يوما فيومين ، فأياما ، وعندما يلتفت إلى جنبه لا يجد أحدا»[2].

تخلق الرواية المكان وتطويه ، تلغي تعاقب الجغرافيا وتستبقي الفراغ تحول الحياة إلى مجرد سرد وفراغ ..(لا يجد أحدا) وغرناطة (مهد العلوم والحضارة)تسقط كما سقط كل شيء مدّته الحكاية إلى فراغ الذهول والدهشة ...من الصحراء إلى غرناطة ...مسافة قهر وخذلان ، تُباع المسامات العربية ويتوحد الغدر بالجبن "هربوا جميعا البعض جبُن ، البعض باع ، والبعض لم يجد مبررا للبقاء في أرض ليست أرضه ، في وطن وهمي ، صنع بالغواني وبالموسيقى وبالخمور والملذات »[3]

إذن ... يهرب "الولي" من أرض الخليج المحتلة ، تتقاذفه كرة الزمن إلى الوراء يحاول البحث عن الاطمئنان داخل قصر التاريخ ، لكن "غرناطة" تخذله "أطلق آخر سهم بين يديه ، وتلقى أول سهم في صدره ، فانمحت غرناطة وانمحى الأندلس ، إثر غمضة عين منسابا في الزمان متلاشيا في المكان»[4] إذن ...سقطت الأندلس ،"ولم يعد للعرب ثورة أو حضارة يفخرون بها ويتحول المجد إلى كابوس ينشر وجوده على إنسان قوامه العجز والنقصان [5].

تتداعى الأمكنة التاريخية لتصنع الحكاية ، يخلق الكاتب المكان ويرحل تاركا وراءه وضعا مأزوما ، بين القارئ والمكان والتاريخ ، ينتسب الجميع إلى زمن عاثر يتجاوز المعقول ..يتعامل الكاتب مع المكان لا ليحييه بل ليرسل به إلى الموت ، وينفتح النص بذلك على وطأة الزمن الذي يتساوى فيه الحضور والغياب

---

[1] المصدر السابق، ص18.

[2] المصدر السابق ص 18

[3] نفسه ص 18

[4] نفسه، ص18.

[5] نفسه، ص18.

بلا خصام :" في عاصمة الرشيد سيداتي سادتي وباقي المدن العراقية استيقظ الناس ليجدوا أن القطط فرت منهم ويجد الكثيرون منهم أنفسهم يحتضنون العلوج الأمريكان وقد نصبت أسواق في معظم المدن العراقية ، يبيع فيها الناس أسلحة وعتادا .."[1].

تتفسخ الصورة وتتشظى مرايا التاريخ وينجرح المتلقي بسكين المكان المستدعى المنسوب إلى "شخصية " توطد معنى الحضارة في ذروتها ...كيف تتحول خلافة "الرشيد" إلى مرتع (للعلوج) الأمريكان ؟

يتخاصم المشهدان ، ويشمئزّ التاريخ حين يجمع بين الصورتين ، وتتحول عاصمة "هارون الرشيد"من قبلة للعلماء والفقهاء والقضاة والشعراء إلى مرتع للقطط والعلوج وأسوإ صور الحياة الراهنة.

يتلبس المشهد السردي ، المكان الروائي ، بأسوإ أنواع المأساوية ويبكي التاريخ على ذاكرة مفقودة ينسحب الموت والنسيان منها ويستدعي الفناء و يتركه يتشدق بالمكان حتى يجهز عليه.

لم يعد" لعاصمة الرشيد " التاريخ المزهر للحضارة العربية ، تحولت "بغداد" على يد أبنائها العرب إلى "مزبلة" للتاريخ ، يذرف عليها "هارون" الدموع متحسرا مواسيا .فقد كانت جديرة بما هو أفضل ولعل في أقدارها ما يعوضها عن تجربة العذاب.

يتركنا الكاتب في مهب الريح ويمضي ، ويخنقنا السؤال الكبير:

"ماذا بمقدور "الرشيد"أن يفعل لعاصمته الملأى بالقطط والعلوج غير العزف على أوتار الموت والقفز على حبل الرقص الجنائزي ؟ وهل "سيفكر العراق بجدية في استعادة الدولة العباسية ومجدها"[2]

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع ص73

[2] نفسه ص 74

المبحث الثاني:

التراث الديني [الإسلامي] مواقف وآراء

في رواية

"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تقديم :

من الملامح الهامة التي نلحظ حضورها في غالبية أعمال الطاهر وطار الملمح الديني "ودوره من خلال ممثليه(شخصيات داخل النص)بصنع الأحداث وتوجيهها ، بما يرسم لوحة استشرافية وقفت لأن ترصد بإحساس واقعي مرهف، ما اعتمل في البنية التحتية للمجتمع الجزائري من تيارات سيكون لها دورها الفاعل والمؤثر مستقبلا حيث رصد قبل أي كاتب من جيله تشكيل تيارات الإسلام السياسي في رحم جبهة التحرير قبل الاستقلال ليلاحق تطورها بعد ذلك"[1] ولعل هذه القراءة الإستشرافية الذكية لمتغيرات المجتمع الجزائري يتوّجها الطاهر وطار بروايتيه الأخيرتين .

وكما سبق وأن رأينا في الفصل السابق ، فإن حضور التراث الديني وبشكل أدق "الإسلامي" منه ، كان معلما أساسيا في الرواية كما كان حضوره سمة بارزة في تشكيل عناصر الرواية المختلفة .

إلاّ أن الملاحظة الأولى التي نسجلها في هذا المقام ، أن التراث الديني في الرواية الأولى كان حضوره أقوى وأكثر كثافة منه في الرواية الثانية قيد الدراسة،، ولعل ذلك راجع إلى دافعين :

الأول : أن طبيعة الموضوع المتناول في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تقتضي الكشف عن الأزمة من جذورها ، ولا يخفى على القارئ أن قضية "الحركات الإسلامية"التي تناولها الكاتب في نصه ، كانت تلزمه بضرورة التقديم لها كي يستوعبها القارئ بالإضافة إلى أنه اتكأ في عمله على حادثة "إسلامية" هي مقتل "مالك بن نويرة" على يد "خالد بن الوليد" واختلاف الصحابة حول المسألة مما يقتضي توظيف بعض القضايا الدينية أهمها "التراث الإسلامي ".

أما الدافع الآخر فإن شخصية "الولي الطاهر" الدينية الصوفية كانت تتطلب لغة تراثية لعل أهمها هي لغة "الدين" حتى يقنع الكاتب القارئ بصدق شخصيته

1- إسماعيل فهد إسماعيل ، الطاهر وطار ، المغامرة والحدس ، مجلة التبيين الجاحظية العدد15. 2000 ص67 .

وصدق الحدث الأول في النص هو العودة كما أن الجو الحكائي العام والمقصود ، الشخصيات والأحداث ، والأمكنة (الدينية والصوفية) كان يتطلب حضورا قويا للدين بتمظهراته المتعددة ، أضف إلى ذلك فإن شخصية "الولي" في النص الثاني لم تعد تظهر على ذلك الشكل "المتعبد "فقط و لكنها اختفت بشكل ما ، ليحل الكاتب أمامها مجسّدا في شخصية "عبد الرحيم فقراء" حتى يتسنى له قول ما يريد والإدلاء بآراءه السياسية والتعبير عن فكره الأيديولوجي دون قيود ، كما يمكنه نقل الواقع كما هو ، مما يجعل النص الأول أقرب إلى التخييل بينما يقترب النص الثاني من "الواقعي "الراهن بكل تجاويفه .

أشكال تمظهر التراث الديني (الإسلامي) : أولا /توظيف النص الديني :

إذا كان حضور النص الديني ، والمقصود به القرآن في الرواية الأولى مكثفا، مميزا بين معقوفتين ، منقولا من مصدره بلفظه ومعناه فإن النص الثاني "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" لم يستحضر فيه الكاتب آية واحدة مميزة بعلامات تنصيص ، ولعل خلوّ الرواية من الآيات القرآنية راجع إلى الأسباب من جنس الذي ذكرنا آنفا .

لكن الرواية لا تخلو من "التراث الديني " ولعل الشكل الأول لتمظهره هو:

1- تداخل النص القرآني بالسرد :

انتشر في الرواية هذا النوع من الاستحضار ، وقد فضل الكاتب في هذا النص عدم الاعتماد على الآيات القرآنية الموضوعة بين مزدوجتين إنما استحضر بعض الآيات و لم يميزها بعلامات تنصيص بل جعلها متداخلة مع السرد الروائي وكأنها جزء لا ينفصل ، ولعله من الأجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن أول استحضار للنص الديني في الرواية كان في "الإهداء "، حيث اعتمد الكاتب على الحديث النبوي بخلاف النص الأول الذي لم يرد فيه حديث شريف واحد .

ولقد كانت لنا وقفة مع "الإهداء "في بداية هذا الفصل ، ويمكن تفسير حضوره على سبيل التنويع "التراثي " الذي يتغياه الكاتب حتى إن كان قد حوّر

في الحديث الأصلي و لكنه استعمل الشكل نفسه وترتيب العناصر التركيبية نفسها "إلى الشاعر الكبير سميح القاسم . من رأى منكم منكرا فليغيره بيده وإن لم يستطع فبلسانه ،وإن لم يستطع فبقلمه، وهذا أقوى الإيمان »[1].

أما النص الأصلي المعروف فهو:"عن أبي سعيد الخذري قال : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان "[2] رواه مسلم .

وقد اقتضى السياق الروائي ، وفكرة الموضوع المطروق في الرواية أن يتصرف الكاتب في الحديث على هذا النحو . ولكنه تحوير أضاف مسحة جمالية ودلالية مميزة ، تكريسا لفكرة "سلطة" القلم والكلمة لأن الكاتب يرى أنه يمكن التغيير بالقلم "ففي البدء كانت الكلمة"أما حضور القرآن بشكله فقط ومتداخلا مع السرد فورد في أكثر من موضع ، ولعل ذلك يقارب الأربعة عشر مقاما سرديا نجملها في الجدول التالي :

[1] – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص 06

[2] الإمام مسلم ، صحيح مسلم ، كتاب الإيمان ، ص 297

النص الديني في الرواية	الصفحة	ما يطابقه في المصحف	السورة والآية
1-هيت لك	12	﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الابواب وقالت هيت لك ﴾	يوسف 23
2-جعلناه سبعا طباقا	22	﴿ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا. ﴾	نوح 15
3-راجعة الى ربها راضية مرضية	22	﴿إرجعي إلى ربك راضية مرضية ﴾	الفجر 31
4-لا تعمى الابصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور	63	﴿فإنها لا تعمى الابصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور. ﴾	الحج 44
5-مصر التي قال تعالى أدخلوها آمنين	65	﴿وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين ﴾	يوسف 99
6-يولج الليل في النهار والنهار في الليل وهو على كل شيئ قدير	65	﴿يولج الليل في النهار ويولج النهار في اليل وهو عليم بذات الصدور ﴾	الحديد 06
7-عبس وتولى أن جاءه الأعمى	66	﴿عبس وتولى ،لأن جاءه الأعمى ﴾	عبس 01 02
8-ومارميت إذ رميت ولكن الله رمى	67	﴿فلم تقتلوهم ولكن الله قتلهم وما رمين إذ رميت ولكن الله رمى ﴾	الأنفال 17
9-إنا لله وإنا إليه راجعون	78	﴿الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون ﴾	البقرة 155

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

10-رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر	102	« من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا . »	الأحزاب 23
11-وما أصابكم من مصيبة إلا بإذن الله	102	« ما أصاب من مصيبة إلا بإذن الله . »	التغابن 11
12-ولن يصيبنا إلا ما كتب الله	102	« قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا . »	التوبة 51
13-ويا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم	103	« يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم . »	محمد 07
14-لن ترضى عنك اليهود والنصارى حتى تتبع ملتهم	106	« ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم . »	البقرة 120

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أول ما يلاحظ في الجدول أن بعض الآيات وردت مطابقة تماما لما هي عليه في المصحف الشريف كما رأينا ، ولكن البعض الآخر ، تصرف فيه الكاتب وفقا لما يقتضيه السرد ، ويبدو أنه يشعر بحرية هذا التصرف بوصف الآيات غير موضوعة بين مزدوجتين ومتداخلة مع المتن الحكائي مما يمنح للكاتب فضاء أوسع للتصرف فيها وفق الحدث والشخصية ومستويات الحوار ، مثلما جعل الآية "من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر" فقد جاءت على لسان الرئيس الراحل "ياسر عرفات "إثر خطاب له مع أعضاء حكومته :"دقيقة صمت ترحما على روح ابني وأخي محمد دحلان ، الذي شاءت الأقدار أن يستشهد على يد أحب الناس إلى قلبه . قال عز من قائل:"..رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه ، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر»[1]

كما نلحظ أن استدعاء هذه النصوص المتداخلة مع السرد الروائي لم تقتصر على شخصية الولي بوصفها شخصية دينية يناسبها هذا النوع من اللغة والحوار كما في النص الأول، إنما على العكس تماما ، فقد جعل الكاتب شخصيات أخرى فاعلة في النص هي التي تتحدث بهذه اللغة مما يؤكد على شيئين هامين :

أولهما : أن الرواية ، بخلاف النص الأول ، اعتمدت انفتاحا أكبر على كل المستويات ، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو الأحداث.

آخرهما :أن "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" وسعت فضاءها الروائي وسافرت عبر الأزمنة الخيالية والواقعية وتخلصت من عقدة الحديث عن "الأزمنة العربية " وسعت إلى الانفتاح على كل الأزمات، من المحيط إلى الخليج ، ولم تتوان في تعرية الواقع مهما كانت حقيقته موجعة أو مأزومة.

2- الدعاء :

تنتشر في الرواية الثانية كما في الرواية الأولى ، لغة الدعاء ، ولعل هذه اللغة هي من بين أكثر صنوف اللغة التراثية شيوعا في النص وهي أدعية تغلب عليها

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه ، ص102

المعاني القائمة على طلب تفريج الكروب وتخفيف الشدائد واللطف فيما قدر الله على الإنسان ، ولكن بصيغة تختلف عن تلك التي رأيناها في النص الأول ، إذ غير الكاتب قوله من "اللهم يا خافي الألطاف نجّنا مما نخاف " إلى "يا خافي الألطاف سلّط علينا ما نخاف " لأن تحقق ما يخافه هو تفريج الكرب في ذاته .

لكن الولي ليس هو من غير صيغة الدعاء ، إنما ورد ذلك على لسان "بلارة" بصوت الكاتب الذي يستشرف مستقبل العرب والعالم أجمع دون نفط .

والملاحظ أن "وطار" لم يركز في هذا النص على ذكر الولي مرتبطا بصورة الصلاة وقراءة القرآن (الأعلى أو غيرها) كما في النص الأول وإنما اكتفى بالإشارة إلى الفعل (الصلاة) دون ذكر الصيغة التي ترافق هذا الفعل ، وانصب كل تركيزه على الفعل الأهم في الصلاة وهو "الدعاء" لارتباطه بعنوان ومغزى الرواية من جهة ، ولأن (الدعاء) هو الذي سيحقق التغيير الحاصل في مجريات الأحداث من جهة أخرى :"-متى تنتزلين يا ابنة النور ؟ -عندما يصير القار ماء زلالا ، وتسود الجبب والقمصان والعمامات تنتزع ، وتخشوشن الأيدي ، وتخضر الفيافي القاحلة ، ويصير التراب هو الوطن ، والجار هو القبيلة والعشيرة ، ويكون الدّين لله والحكم للناس .-إنّ هذا مخيف يا بلارة ؟

- فادْعُ الله أن يسلطه علينا ، وعلى عباده»[1].

من هنا بدأ "الولي" بالتغيير ، أذعن لأوامر بلارة وقرر أن يغير دعاءه علّه الوباء ينكشف و يزول "توضأ، صلّى ركعتين، رفع كفيه يدعو مغمض العينين: يا خافي الألطاف سلّط علينا ما نخاف. ظل يصلي ويكرر الدعاء تسعة وتسعين مرة ، إثر كل ركعتين، متجهّدا ، الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التّوسل .. حتى خيّل إليه أن صوتا ملائكيا يأتيه :

1- المصدر السابق ، ص 23 .

-أبشر أيها الولي الطاهر،ربّك استجاب لدعاء ظل ينتظره منذ سقوط الدولة العباسية»[1]

إنه استحضار لمنطق "إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم "[2].

والكاتب أدرك أن الله لا يبدل أحوال العباد ما لم يسعوا هم إلى ذلك كما نوّه إلى أن التغيير كان لا بدّ له أن يحصل منذ سقوط الدولة العباسية رمز الحضارة العربية ، وكأن الكاتب أراد أن يقول إنّ العرب لم ينهضوا منذ ذلك السقوط ، وقد ازداد أمرهم سوءا في الحاضر لاعتمادهم الكلّي على نفط الصحاري ، وبالتالي فإنّ الدعاء بتحوّل النفط إلى ماء سيدفعهم إلى استرجاع ما فقدوه منذ السقوط لأن شروط الحضارة قائمة على الإنسان والتراب والزمن ، وما دامت هذه الشروط متوفرة لديهم فما يمنع من أن يعيدوا الحضارة العربية التي ضاعت . وسيكون بعد الاستجابة لهذا الدعاء كل تلك التبعات والنتائج سواء على العربي أو العالمي ، وسيفرد الكاتب فصولا من روايته في عرض النتائج ، محاولا تخيل وضعية مأزقية قد تحل على العالم إذا فقد العرب نفطهم .

وقد تكرر هذا الدعاء الداعي للتغيير مرتين فقط في كل النص بخلاف الدعاء الأول في الرواية السابقة ، ويبدو أن الكاتب قد قرر أن يكون دعاء " يا خافي الألطاف سلط علينا ما نخاف "مرة على لسان بلارة حينما حاولت إقناع الولي بذلك ، ومرة عندما نطق به الولي بعد صلاة دامت دهرا وظل فيها الولي رافعا يديه بالدعاء .

ولعل الدافع في عدم تكرار الدعاء أن الاستجابة قد تحققت فلم يعد هناك من داع ليلح الولي في توجيه الدعاء لله "أبشر أيّها الولي الطاهر ربك استجاب لدعاء ظل ينتظره" [3] وقد أوحى الدعاء بمنطق الرواية ، ولكن الرواية لا يحكمها

---

[1] المصدر السابق، ص25.

[2] سورة الرعد، الآية 11.

[3] الطاهر وطار، يرفع يديه بالدعاء، ص25.

منطق ، وعلى القارئ أن يستوقف الزمن ويسرح بخياله في نبوءات"وطار"، لكن العقل يعجز عن تخيل احتمالية فقدان العرب لنفطهم ، وماذا لو حصل ذلك إذن؟

ثانيا: توظيف الشخصية الدينية:

1- الولي الطاهر:

ترتبط شخصية "الولي" بالملمح الديني وتتوطد به أكثر فأكثر ولكن ذلك الارتباط حوّلها من شخصية إيجابية ، في النص الأول حيث رأيناه يجاهد ويحارب ويبث في مسائل التاريخ ويكون في لحظة أكثر من واحد ، مرة مالك بن نويرة ومرة يقاتل في الشيشان وأخرى قائدا على جماعة تدبر لقتل نجيب محفوظ ...بينما اكتفى في هذه الرواية "بالدعاء وحده "إنه الإنسان الخامل الضعيف الذي لم يعد له من قدرة إلا التحلي بأضعف الإيمان (الدعاء) . فهل يرى "وطار" أن (الكلمة) التي وصفها بأنها أقوى الإيمان في الإهداء ، هي نفسها (الدعاء) الذي ارتكز عليه في نصه كي يحصل على التغيير المطلوب ؟ فماذا قد يجمع بين تغيير المنكر (بالقلم) وتغييره (بالدعاء)؟ وهل في هذا دعوة للفرد العربي أن يجلس في مكان ما ، يصلي ويظل يدعو حتى تحصل الاستجابة ويزول (المنكر)؟

يتراءى للقارئ أنه فهم المنطق الذي اعتمدته الرواية ، لكنه يتصادم مع رؤاه كلما تعمق في النص ، ليكتشف أن الكاتب أدخله في متاهة الانبهار والاستسلام للخديعة الروائية ، إنها رواية غير محكومة بمنطق مما يجعلها تلزم المتلقي التخلص من منطق (الواجب والمفروض) ليغوص في عالم احتمالي لا نهاية لتأويلاته .

لا تزال شخصية "الولي" الدينية ، على حالها ترتبط بالخالق عن طريق الذكر والصلاة ، تتعفف عن السقوط في الغواية مع امرأة لا تشبه إلا نفسها، تتداعى صور تلك العلاقة الشائكة بين امرأة ورجل ، ولكن الولي المتدثر بطهارته ينتصر على الخطيئة:"-هيا يا مولاي ، هيا ...هيت لك .-أستغفر الله العلي العظيم ، أستغفر الله ،ياخافي الألطاف نجّنا مما نخاف .-هيت لك ..-توقفي يا

سجاح .رأت الشر في عينيه ...امتدت يداه فسلّتا قرطين من أذنيها وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع "[1]

كما ظهر الولي، حسبما تقتضيه شخصيته المتدينة ، رجلا عابدا ، عاكفا على الصلوات والذكر والدعاء "اعتلى سجادا من جلد الغزال وانطلق يؤدي ركعتي تحية المقام والملائكة استغرقت الركعتان دهرا لا يعلمه إلا أهل الذكر .."[2]

بالإضافة إلى الصلاة والأدعية ، فشخصية "الولي" مازالت تتمسك بمسألة (الهروب بدين الله) كحلّ للوباء الذي اكتسح العالم العربي وهي مسألة فلسفية تبحث في أغوار و جوهر الأمور المتعلقة بالإنسان وصلته بالعقيدة:"ها هنا زمن الوباء الذي عمّ ليس فقط العالم العربي إنما كل العالم الإسلامي .زمن صار فيه العرب والمسلمون جندا للمسيحيين يحملون أسلحتهم ويلبسون ألبستهم ويروّجون لعقائدهم .زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي والبدء من البداية واجبا"[3].

إذن لم يعد الوباء –كما في النص السابق – متعلقا فقط بالقيم والأخلاق والمبادئ العليا التي فقدت في حاضرنا ، إن الوباء أخذ شكلا آخر مغايرا ، شكلا يتصف بالامتداد ، أين يهيل الإنسان المعاصر (العربي) التراب على أصالته وانتمائه ويروّج فقط لثقافة الآخر .

ولكن ، هل في انكباب الولي الطاهر المتضرّع ، على الدعاء رافعا يديه بالليل والنهار سيضع حلاّ للإشكال ؟ أم أن الكاتب أراد تمرير رسالة مغلقة مفادها أن اعتماد بعض"الإسلاميين " الآن على الاعتكاف في المساجد والتفرغ للصلاة والدعاء لن يحلّ المشكلة أبدا ؟ فالعمل عبادة .

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 12 -15 .

2 نفسه ص 16.

3 نفسه، ص21.

2-**شخصيات دينية أخرى**:بالإضافة إلى شخصية الولي ، فقد استحضر الكاتب شخصيات (دينية) أخرى لم يتمّ استدعاؤها في النص الأول ، وأول شخصية نقابلها هي شخصية 'أحمد بن حنبل' أحد الأئمة الأربعة ، وصاحب المذهب "الحنبلي " لكن استحضاره يثير الغموض في تموقف الكاتب من الدين والشخصيات الدينية :"ترتفع الكرة أحمد بن حنبل ينتصر من فكّر كفر ، ولا شيء هنالك سوى الغدوّ والرّواح في السبيل الذي عبده السلف الصالح"[1].

إن اللغم الدلالي الذي حمّله الكاتب لعلم مثل "أحمد بن حنبل" يفوق احتمال هذه الشخصية في ذاتها لماذا ربط انغلاق "السلفيين" على أنفسهم ورفضهم لأفكار الآخر بشخصية "ابن حنبل"فهل يرى الكاتب فعلا أن صاحب المذهب الفقهي الكبير لا يدعو إلى التفكير وبالتالي رفض العلوم المختلفة أو الفلسفات ، ويجعله يتبنى موقف تكفير المفكّرين والمثقفين ؟ .

إن هذا الاستحضار المريب لهذه الشخصية الهامة ، شبيه تماما بلغز استحضار شخصية "السهروردي" في النص السابق حيث جعله الكاتب قاتلا لرمز من رموز الثقافة والإبداع "نجيب محفوظ"فهل يعني هذا أن كل 'إسلامي'هو بالضرورة عدوّ للآخر المخالف له في الفكر أو الاتجاه؟

يتداعى الاستحضار بحيث يقرّ الكاتب أنه لا وجود لمنهج آخر يجب إتباعه غير النهج المحمدي ، أو بصورة أدقّ أراد القول إن على المسلمين إتباع ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم وحسب .

ويعزز هذا التأويل قوله :"...ولا نور غير النور الربّاني، المنارة التي اتّقدت في غار حراء، هي التي ينبغي أن لا نحيد عن التحديق فيها، والالتفاف حولها، فهل تستطيع الفراشة ، أن تتجاهل المصدر ؟"[2].

---

[1] المصدر السابق ، ص 19

[2] نفسه ص19.

تحيل عبارة(المنارة التي اتقدت في غار حراء)على بداية الدعوة للإسلام حين بعث الله عز وجل بمحمد صلى الله عليه وسلم نبيا للأمة كافة كما اعتبرها الكاتب (المصدر)الذي لا يجب أن نتجاهله ، ولكن هل يعني هذا أن كل الجهود البشرية الأخرى (العلماء والدعاة وغيرهم) لا يجب الأخذ بها .

إن استحضار الكاتب لشخصية "أحمد بن حنبل" يحيل على موقف الكاتب من الجماعات الإسلامية المسلحة التي تبنت آراء الإمام وغيره وقاتلت في سبيلها . ومعلوم أن الإمام اتخذ موقفا فكريا من قضية شائكة معقدة في عصره ، وهي قضية ذات أبعاد فلسفية متشابكة، إنها مسألة خلق القرآن التي سميت ب"محنة الإمام " .

حيث «خالف ابن حنبل المعتزلة في قولهم بأن القرآن مخلوق كسائر المخلوقات الأخرى، وردّ عليهم بأن القرآن كلام الله قديم غير مخلوق فقال معظم الذين عاصروه بقول المعتزلة خوفا من المأمون وظلت هذه القضية قيد التداول إلى أن جاء "المعتصم الذي أمر بجلد "الإمام " وحبسه ومنعه من الصلاة بالناس والإفتاء بعد خروجه من السجن ووضعه تحت "إقامة جبرية"حتى يغير قوله ولكنه ثبت على رأيه على الرغم من مناظرة الفقهاء والقضاة له و لم يجد بعدها المعتصم إلاّ أن يقول :قهرنا أحمد »[1].

وهو اعتراف بانتصار النقل على العقل في مثل هذه القضايا الغامضة وهو كذلك تأويل عبارة الكاتب "أحمد بن حنبل انتصر من فكّر كفر".

كما استحضر النص (شخصيات إسلامية) أخرى تعكس أيضا موقفه من الدين ، حيث أشار إلى" أبي هريرة" أشهر رواة الحديث الشريف مجرد إشارة سريعة لكنها غامضة "يهبط في الزمان ليجد نفسه في مجلس خليفة من الخلفاء ، أو يستمع إلى أبي هريرة يقدح ذاكرته لكي لا يكف عن الرواية [2]»

---

[1] ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، المجلد الأول ص 64

[2] الطاهر وطار ، الولي يرفع يديه بالدعاء، ص17.

يحول الكاتب الولي إلى شخصية تتمتع بقدرة خارقة ، تسافر عبر الزمن ، والحقيقة أنه سفر في الذاكرة لا غير إذ يتخيل الولي نفسه جالسا في مجلس خليفة ما أو يستمع إلى "أبي هريرة "(يقدح ذاكرته) ، والقدح هنا يحمل معنيين ، إما الطعن في شيء وإما الغُرف منه لإخراج ما فيه و أيّا كان المعنى المقصود من طرف الكاتب فإنّ إسقاط الشخصية هنا يبقى غير واضح بل يثير بعض التساؤلات :

-هل لحضور هذا الاسم شيفرة دلالية لا يدرك رقمها السري إلاّ الكاتب ، وهل يخدم حضور أبي هريرة سياقا ما في المشهد الرّوائي أم أنه مجرّد استعراض لثقافة تراثية ؟أم هو تلميح إلى غلبة السماع على القيام بالفعل وتفضيل الكسل على العمل كما لفت الكاتب الانتباه إليه من قبل بإشارة "ما بعد النفط".

ثالثا :توظيف الفكر الديني :

إذا كان الفكر الديني في النص الأول قد انصبّ كله على استفادة الكاتب من القصص القرآني (يوسف-أهل الكهف- إبراهيم)فإنّ هذا الفكر قد تنوع في النص الثاني ، ما بين الحديث عن بعض آراء الكاتب في "الجماعات الإسلامية"وبين مختلف الرؤى "الدّينية" الأخرى .

تعود إلينا فكرة "الهروب بدين الله"من جديد ، ويستثمر الكاتب في نصه الثاني تلك الغاية التي من أجلها راح يبحث عن مقامه الزكي .

فإذا كان الوباء هو الانحلال الخلقي وتذبذب العقيدة عند المسلمين في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، فإن الوباء الذي اكتسح العالم الإسلامي في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"هو من نوع آخر "ها هنا في زمن الوباء الذي عمّ ليس فقط العالم العربي ، إنما كل العالم الإسلامي ، زمن صار فيه العرب والمسلمون جندا للمسيحيين ، يحملون أسلحتهم ويلبسون ألبستهم ويروّجون لعقائدهم، زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي والبدء من البداية واجبا"[1].

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء .ص21.

إذن يتحوّل المسلمون ، حسب الكاتب إلى "جند" للمسيحيين ، واللفظة هنا إذ تحمل بعدها الديني (المسيحية)فإنّها تأخذ أيضا بعدها التاريخي والجغرافي ، ففي زمن ما كان المسلمون هم أول أعداء الصليبيين ، قادوا ضدهم حروبا كثيرة ، واسترجعوا على إثرها بلدانا مغتصبة وفتحوا أمصارا أخرى عديدة أدخلوا أهلها في دين الإسلام ، أما في هذا الزمن (زمن الوباء)فقد صار المسلمون تبعا للغربيين يستوردون منهم الأسلحة ليحاربوا بعضهم بعضا ويرتدون ملابس تعكس ثقافتهم وتتنافى مع قيمنا كما يقدمون لهم خدمات كبيرة تتعلق بعقيدتهم وهي حملات التبشير والدخول في المسيحية في كل يوم وكل قطر عربي .وبالتالي فقد نتج عن كل هذا يأس من الخروج من المأزق الكبير "فالمحاولات ، بلغت حدّ المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة ، ما تزال تتواصل ، ارتأيت أن الهروب بدين الله عنصر مهم في المواجهة . نقيم في هذا الفيف نتضرع للمولى عساه يفرج الكرب . فيضع حدا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام ، وفي نفس الوقت نهرّب ما نقوى عليه من الشبّان إناثا وذكورا نلقّنهم دينهم و نزوّجهم ونعمّر بهم الفيف ، منشئين أمة محصّنة"[1].

تتشكل فكرة "الهروب بدين الله"إحدى الغايات التي كانت تميّز الرسائل السماوية المختلفة ، إذ كان يسعى الأنبياء والرسل إلى تهريب من آمن معهم من القوم حرصا على دينهم من الضياع أو تراجع أقوامهم عنه إثر التعذيب والتنكيل الذي يلقونه على يد الملوك أو السلاطين ، ولكن فكرة "الهروب بالدين" التي يطرحها الكاتب في النصين لم تكن بسبب الخوف من الموت ، بل من الوباء ، ويعتقد الروائي أن الوباء أخطر من الموت ، لأنه يتفشى في الناس بعدواه وينتشر كالطفيليات و يصبح أمر الإمساك به من المستعصيات التي تصعب على المعالجين وبالتالي تفاديه من الأساس هو حل المعضلة ، ولكن التفادي الذي يطرحه الكاتب ليس الوقاية من الوباء وإنما عزله ، وهي طريقة ناجعة للقضاء عليه ، فالعزل سيكون في مكان خال أصلا من الوباء (الفيف)وهو المكان الذي يتّسم

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء .ص21.

بالامتداد و الشساعة بحيث يسع كل الهاربين وبالتالي ، سيحقق العزل تقليص الانتشار ويتضاءل الوباء إلى أن ينقرض .

لكن أليست هذه الفكرة مثالية إلى أبعد حدّ؟ ، أوليس هذا الفيف هو جمهورية أخرى لم يأت بها أفلاطون أم أن الكاتب يؤمن فعلا بذلك العالم "الطوبوي" المتماهي في الخير والعدل والفضيلة ؟

إذن ، تتلامح فلسفة الكاتب الدينية التي تؤمن بالمحبة والخير والعدالة والنماء، كما تتلامح رؤيته للعالم والعلاقات الإنسانية وجوهر الوجود البشري في صورته النموذجية السكونية الصافية .

يكرّس الكاتب فكرة "الإسلام الصافي "ويحاول أن يظهر مآخذ "الجماعات الإسلامية "في حاضرنا ، وراح يستحضر الماضي ، النبع الأول للتاريخ الإسلامي من خلال إقامة حلقة وصل تربط رؤية الأوائل للدين واجتهاداتهم فيه وفلسفة "الأواخر" لهذا الدين وتفريعاتهم له حيث أشار ، كما في النص السابق إلى ضرورة الأخذ من "المصدر" منوّها بأن الرجوع إلى النبع الأوّل للإسلام بات ضرورة ملحّة :"...المنارة التي اتّقدت في غار حراء ، هي التي ينبغي أن لا نحيد عن التحديق فيها ، والالتفاف حولها ، فهل تستطيع الفراشة أن تتجاهل المصدر؟"[1]

يرى الكاتب أن للدين الإسلامي مصدرا واحد هو (الوحي في غار حراء)وعليه فتفرّق المسلمين نتيجة التعدد في التيارات الدينية هو أكبر خروج عن المصدر الأصل، وكأنه بطريقة ما يريد القول : إذا كان النص القرآني واحدا، فلماذا إذن تتعدد الاتجاهات والتيارات والأحزاب ، كيف يصدر عن الواحد ذلك التعدد ؟

لكن، ألا يعد "التعدد" ضرورة (دينية)وحضارية ملحّة ؟قد يكون الاحتمال الذي يجيب عن هذا التساؤل الذي تطرحه رؤية الكاتب ، أن العلاقة

1- المصدر السابق ، ص19

بين القرآن والواقع الاجتماعي والتاريخي المتغير ، هي علاقة تأويل، قراءات متعددة لنص واحد ، وبالتالي تتعدد التيارات بتعدد القراءات، فيصير للنص (الأصل) نصوصا أخرى (فرع) تعكس وجهات نظر مغايرة لبعضها البعض وإن كانت كلها تصب في جوهر النص الواحد .

لكن يبدو أن الكاتب لا يرفض التعدد والتنوّع وإنما ينتقد الاقتتال بسبب الخلاف فكل يزعم أن دينه هو الصحيح ويلغي خمسة عشر قرنا من المعرفة والاجتهاد .

يسترسل الكاتب في استحضار رموز الدين الإسلامي لتتموقف من بعض القضايا:" تنزل الكرة . محمد بن عبد الوهاب يستيقظ في الجزيرة ...امتدّت يداه لكل شيء في الوقت الواحد ، فأضاع كل شيء ، وتحولت حركة أمة إلى انتصار قبيلة "[1].

يخص الشاهد، مؤسس الحركة الوهابية ، بحديثه محاولا انتقاد نهج ما يعرف "بالسلفية" مشيرا إلى ضياع المشروع "الوهابي"(التنويري).

وتحوّله من مشروع لنهضة أمة بأكملها إلى مجرد (انتصار) لقبيلة (آل سعود)وبالتالي أُجهض المشروع النهضوي ، ومات في حدوده الجغرافية الضيقة وصارت الحركة (الوهابية) تيارا (سعوديا)بالدرجة الأولى بعدما كانت تستنهض الشعوب ضد الاستعمار والجهل والفقر ويعزز هذا التأويل ما ذهب إليه "وطار" حين قال :"..إن الحركة الإسلامية الحديثة بدءا من الوهابية إلى محمد عبده ، هي بشكل ما معادية للاستعمار والتخلف ...من هذا المنظور يجب ألاّ نحكم على كل الحركات الإسلامية على أنها حركات إرهابية لأن لها رؤيتها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، وهي تفعل في الوقت الذي اكتفت فيه المنابر بالكلام ...ومازلت أرى أن الحركات المتنوّرة في التيار الإسلامي هي امتداد لحركات

1- الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص20 .

التحرر الوطنية »[1]وبالتالي لم يبق "سوى الاستيعاب . استيعاب ما حدث طوال خمسة عشر قرنا واستيعاب حال العرب وحال المسلمين عموما"[2] لتتضح الصورة بشكل أدقّ وليتمكن (العربي)من تغيير تاريخ واقعه الرّاهن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] عياش يحياوي ، حوار مع الروائي الطاهر وذار ، مجلة التبيين ، العدد 15 ص83

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص20 .

المبحث الثالث:

التجليات الصوفية

في رواية

" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا توظيف الشخصية الصوفية :

1- الولي الطاهر: الشاهد على التاريخ.

إذا كانت شخصية" الولي الطاهر "شخصية دينية في الأساس فهي أيضا شخصية صوفية ، وقد أشرنا سابقا إلى ذلك التداخل بين الملمح الديني والملمح الصوفي ، وارتأينا التعامل مع الملمحين تبعا للصفة الغالبة و"الولي الطاهر" يتمظهر مرة كشخصية دينية حينما يرتبط ذلك بالصلوات والأدعية والذكر ومرة كشخصية صوفية عندما يتعلق الأمر بطقوس "المتصوفة" وقوانينهم .

نتصادم مع "الولي "، والولي شخصية لا تنقصها المفارقات "كخالقها" (وطار)، يتراءى لنا البطل وهو يبحث عن أصل وجوده ، ما دام يشكل هذا الوجود الجوهر الكلي لكينونته ، يذهب ويعود ولا يجد لذاته سرّ التناهي .

إذا كانت لفظة "ولي" تنضوي على دلالات القدرة والرؤيا والاستشراف والقوة والكشف فإنها في النص تفتقد لكل هذه المعاني ، إنها الشخصية الصوفية "السالبة" ولا تعكس سوى الإنسان العربي الفاقد لقدرة التغيير . لقد فقد "الولي"في هذا النص ما يجعله فردا "عضويا" في المجتمع و يبدو أن الروائي أراد فقط أن يجسد فكرة "الخرجنة"(extériorité)التي نادى بها "آلان روب جرييه"والتي تقضي بجعل العالم شيئا خارجيا بالنسبة للبطل ، ينظر إليه من بعيد لا يفعل فيه شيئا ولا يتفاعل معه لأن "العلاقات التي تربطنا اليوم بالعالم المحيط بنا لم تعد علاقات ملكية مثلما كان في القرن الماضي ، أين كان الإنسان نفسه مركزا للكون وتبريرا له ومعناه السامي ...العالم اليوم لم يعد ملكا لنا ، كما لم يعد ممكنا أن نعتبر أنفسنا محورا للعالم أو تفسيرا نهائيا له "[1]

لم يعد الولي إذن ، ذلك المحور المشكل لمركز الكون (الصغير)المجتمع الاحتمالي الذي يفرضه الكاتب في النص ، إنه فقط مركز لذاته ، يحسبها داخل

1- آلان روب جرييه الرواية والواقع ، ترجمة رشيد بن حدو ، منشورات عيون ، الطبعة الأولى ، البيضاء 1988 ص31.

مقام "وهمي "مكتفيا بالدعاء في انتظار (استجابة)تؤزم الوضع أكثر مما قد تفك عقده .

وإذا كان "الولي " في الإصطلاح الصوفي هو"من أهل العلم بالله على نعت العيان من الولي وهو القرب وقيل من توالت طاعته وتحقق قربه واتصل مدده "[1].

فإنه في النص مثال الإنسان المتصل بالله "الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق ..."[2]

إن شخصية الولي "اللازمة "المتصلة بالروايتين ، لم تعد تعكس ذلك الفرد الذي مثلت "عودته "إلى الأرض البحث المتناهي عن الذات والهوية الغائبتين أو التفكير في تحويل المكان المعزول إلى عالم متماهي الحضور والفاعلية ، بل أصبح في النص "الشخصية الصوفية "التي تنتظر زمن المعجزات أن يعود و تبني كل عالمها "المتوقع "على احتمال تحقق دعاء .

وإذا كان الولي المتدثر بلباس صوفي قد سعى إلى التغيير في الجزء الأول من الحكاية ، فإنه في هذا النص يتدثر باللباس نفسه ولكنه لا يسعى إلى التغيير هو بذاته بل يتّكل على "دعاء"يحوّل العالم إلى "جمهورية "أخرى لا تشبه تلك التي صورها "أفلاطون" ولعل الكاتب بهذا يهدف إلى تجسيد فكرة "اليوتوبيا"[3]التي تجعل الإنسان يحلم بعالم لا متناهي العدل والخير والفضيلة ، عالم يدين المجتمع القائم ويعارضه بحثا عن مجتمع آخر ينعم بالطمأنينة والسعادة ويؤرخ لزمان جديد وتاريخ مغاير تماما .

---

[1] – ابن عجيبة الحسني ، مصطلحات التصوف ، إعداد وتقديم عبد الحميد صالح حمدان ، مكتبة مدبولي الطبعة الأولى 1999 ص 35 .

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص 25 .

[3] مصطلح جاء في كتاب "اليوتوبيا"لتوماس مور ، الصادر عام 1516 .

يلائم الكاتب "اللغة" "بالولي" ويجعل من بطله إنسانا رافضا للمعاصي والغواية متشوقا إلى الذات العليا ساعيا إليها :"فالروح لا تتوق إلاّ لما لها صلة أو ارتباط به"[1] .

وعندما "يؤذن لشظايا الروح أن تلتئم تتوحد الروحان وتصيران بدنا واحدا ."[2]

وبهذا تصير شخصية الولي إذن "حالة" تعيش حالات متعددة تخترق جميع الأزمنة و الأمكنة ، تتحوّل إلى شخصية إعلامية لتنقل كل ما تراه في العالم ، يتعدد الواحد ليصير(الكل)و كأن هذا التعدد أبديّ يمتد في الماضي والحاضر دون انقطاع، وكما كان الولي في النص الأول يتعدد فيصبح هو "مالك بن نويرة" وهو كل المريدين فقد تحوّل في هذا النص إلى كل المراسلين في أنحاء العالم ، كما أخذ مكان "صدام حسين" ليجيب عن أسئلة افتراضية أو تخيل أنه كان بالإمكان أن تطرح عليه . هو منطق اللامنطق ذلك الذي يحكم به الكاتب روايته حتى تصير كل الشخصيات مكررة لنفسها عبر التاريخ لتغيب الحدود بينها وتصير هاربة في كل مكان وزمان يصعب القبض عليها أو الإمساك بحيثياتها .

وعلى خلاف النص الأول الذي استدعى فيه الكاتب شخصيات صوفية واقعية أخرى كالسهروردي وابن عربي ، فإن النص الذي بين أيدينا لا وجود فيه لشخصيات صوفية فاعلة غير شخصية "البطل "الولي الطاهر ، ولعلّ مردّ ذلك ، تميّز النص بالصبغة الواقعية أكثر و ترهين الأحداث بحيث يغلب " الواقعي " على "الخيالي " ، وبعدما كان الولي تائها في "فيف" يبحث عن مقامه الزكي ، نجده هنا مجرد شاهد على ما يجري ومعايشا لتلك الحالة السوداوية الظلامية التي وصل إليها العالم العربي .

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص16 .

[2] نفسه ، ص 22.

2-"فقراء"، شخصية الولي المكررة :

اللافت للانتباه أن الكاتب وإن جعل من الولي الطاهر بطلا صوفيا من خلال ارتباطه بمقام خلوته وتعبده أو ترديده للدعاء والذكر فإنه (أي الولي)لا يمتلك معاني (الولاية)الصوفية في ذاتها وإنما جعلها الكاتب موزعة بدلالاتها على شخصيات أخرى كبلاّرة وسجاح والأهم من ذلك المراسل "عبد الرحيم فقراء".

يشكل "فقراء" صوتا سرديا يمتح من الولي صفاته ، وكأنها شخصية مستنسخة منه ، تسافر عبر كل الأزمنة وتحل في كل الأمكنة باسم واحد "عبد الرحيم فقراء" ، وهو اسم حقيقي لمراسل في قناة حقيقية يقول عنه المراسل: «..ونلفت انتباهكم سيداتي سادتي إلى أننا جميعا تسمينا بعبد الرحيم فقراء حتى لا نضطر للتفكير في أسماء بعضنا كل مرة فيضيع وقت ما أحوجنا إليه ، فمراسلونا ينبثّون في كل أنحاء العالم ، ثم إن لهذا الاسم بالذات إيحاءا معينا يرتبط بالمثقف وبرجل الإعلام»[1].

إذن، يتفرق الجميع على واحد ، ويحل الواحد في الكل ولقد حوّله الكاتب بإجراء غاية في الفنية والإبداعية من مفرد إلى جمع ومن شخصية إلى شخوص ومن مكان واحد إلى أمكنة متعددة .

واختيار النص لهذه الشخصية بالذات كان دقيقا وقدم الكاتب تبرير ذلك الاختيار في الشاهد المذكور آنفا ، حيث إنّ تسمّي كل المراسلين باسم واحد سيوفر (لا الوقت كما قال الكاتب) بل جهد المتلقي في حفظ أسماء كل المراسلين وقد يشتت تركيزه وتضيع الفكرة وسط الحشد الكبير من الأسماء ، ويبدو أنها حيلة تقنية ذكية جدا تلك التي اختارها الكاتب للتملّص من كثرة الأسماء ، وهي حيلة تكشف عن تجربة ومراس إبداعيين لخبرة كتابية مجرّبة.

1-الطاهر وطار، الولي طاهريرفع يديه بالدعاء ، ص30

بالإضافة إلى هذا التعليل فالكاتب يقرّ أن لهـذا الاسـم إيحـاءا خاصـا ، إنـه رمز المثقف ورجل الإعلام الفقير بالدرجة الأولى وهذه صفة مـستوحاة مـن اللقـب "فقراء" الذي جاء في صيغة الجمع ليشمل الكل .

إن أهم صفة تحلىّ بها "عبـد الـرحيم فقـراء" هـي الكـشف أو المكاشـفة وكما تتكشف شخصية "الولي "على أشياء تغيب عـن أذهـان النـاس فـإن أحـداثا كثيرة غابت عن المشاهدين الذين تحوّلت تلفـزاتهم إلى نقطـة سـوداء كـبيرة جـراء الظاهرة الظلامية التي حلت فجأة على الأرض وصـار إثرهـا النـهار لـيلا حالـك السواد ، فكان "فقراء"حريصا على كشف ما يخفى على الفـرد العـربي وينقلـه إليـه بمنتهى النزاهة والدقة والصراحة إلى درجة أنـه إثـر انقطـاع الإرسـال في إحـدى تغطياته للأحداث ، قطع المذيع الخط مـن خـلال فاصـل قـصير نقلـت وبـشكل مباغت عبارات كـان مـن المفتـرض أن تكـون سـرية تـضمنت حـوارا بـين "ياسرعرفات" وكبير المفاوضين الفلسطينيين "صـائب عريقـات"ممـا جعـل المراسـل "فقراء" عالما بأشياء غائبة عن المشاهد وبذلك يكـون المراسـل نـاقلا للحـدث مـن أي مكان يرغب فيه المتلقي الاسـتماع إلى أخبـاره وكـذلك حـضوره كشخـصية "حالّة" في كل الأزمنة والأمكنة والوقائع ، يمد الكاتبَ بحرّية أكبر ليقـول مـا يريـد دون أن يشعر بثقل الاعتراف ودون أن يكون تدخله في مجريـات الأحـداث مباشـرا وصريحا .

ثانيا :توظيف المكان الصوفي :

1- الفيف: بين التجريد والواقع :

لم يعد المقام هو المكان الأول الذي يقابلنـا كمـا في الـنص الـسابق لأنـه لم يحافظ على خصوصيته (التأزمية) ، بل أخذ "الفيـف" الـذي كـان ثـاني المكـان في الرواية الأولى ، مكانه باعتباره مركز كل الصراعات القديمـة والحديثـة ، فهـو منبـع الإسلام الصافي وهو مقصد الهاربين بدين الله وهو أيضا سـبب اللعنـة الـتي لحقـت بالعالم إثر تحول نفطه –الثروة الكبرى –إلى ماء .

لا يظهر المكان "الفيف" بأطره الجغرافية المتحددة ، بل يبدو مكانا حلميا تجريديا بعيدا عن الواقع ، مكان تصير فيه الجهات الأربع لغزا يصعب فكه ، يتنقل فيه الولي لا كإنسان ولكن كحالة ثابتة ومتحوّلة في الوقت ذاته ، وكل تلك التنقلات ما بين "نواقشوط ، الرباط ، الجزائر، تونس، ليبيا ، مصر ، عمان، القدس، دمشق، بغداد ، الخليج ، فالجزيرة"[1] لا تتم على مستوى جغرافية الأرض ولكن على مستوى البصر أو ما قد يتراءى للولي أنه رآه فيتوحد التجريد مع السراب وينتجان عالما سرّيا يصعب الإمساك به.

وعلى الرغم من عزلة المكان وتجريديته فهو على علاقة بالواقع مما يضفي عليه غرابة ، حيث يتحول الفيف من رحمة إلى لعنة ينشر الخوف والفزع والتوجس وينعدم فيه الأمن والصفاء والثراء بانعدام نفطه ، ويفقد "الفيف " بعده "التخليصي" للفارين بدين الله إليه كما يفقد دلالته في الحماية من شيء ما ، وتفقد الحقيقة قيمتها حينذاك ، فيشارك الكل في صنعها ولا يعرف من مع من أو من ضد من وينصهر الخيال بالواقع حتى يبلغ الانصهار ذروته ثم يتحول الكل إلى سراب .

يؤسس الكاتب للخراب في "فيفه" فيغدو المكان كابوسا مرعبا يخيف الجميع بلا استثناء ، وتصبح الصحراء " كالجسد البشري يبدؤه الموت من الأسفل ، وها قد بدأ قيام الساعة من العالم العربي ،كما بدأت أيضا الرسالات السماوية من هنالك »[2] فتضيع مقاصده ولا يغدو سوى نقطة في الكون ، تنشر الفراغ السحيق وتستوي الأزمنة حتى تبدو كأنها القيامة ، وتتلامح فكرة "الجنوب " من جديد من خلال عبارة (من الأسفل) حتى يخال القارىء أن كل اللعنات لا تحطّ إلاّ على العرب في العالم السفلي من الفضاء الكوني.

يفقد "الفيف "خصوصيته كمنبع للخيرات ، باطنه "نفط" وظاهره بذخ يطفح من "البنوك"ويصير المكان "الحلمي" ، واقعا خياليا تنتجه "حالة "غيبوبة لا

---

[1] – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص18

[2] المصدر السابق ،ص 47

ندري إن كانت للولي أم للكاتب ، وهي حالة تشبه أيضا "حمىّ الهذيان " يرى فيها المحموم ما لا يراه غيره ويقول ما لا يعقل أو يتمنطق وتنبني الرواية على مجرد "حالة" ، يحكمها الإستشراف المعتاد لوطار ، ويبقى القارئ مذهولا أمام السؤال الاحتمالي الذي لا يجد له جوابا : ماذا لو حصل فعلا ما تخيله الكاتب وتحوّلت الصحراء إلى آبار مياه بدل آبار نفط ؟يمكن حينها، أن تصير الرمال أتربة ، ما دامت الآبار ستفيض بالماء ،فتزرع الصحاري "وتخضر الفيافي القاحلة ويصير التراب هو الوطن "[1] ويؤول كل شيء إلى أصله : تراب وماء .

2- المقام : الحاضر الغائب:

تبدأ الحكاية من الحدث لا من المكان على خلاف النص الأول ، يربط الوليّ بالمقام خيط رفيع جدا ، بشبه الخيال ، تبدو الحكاية كلها شبه غائبة ، إنها مجموعة من الصور والمشاهد المبعثرة المتراكمة تدخل الولي في تفاعل مع الزمان والمكان .

يلمح الولي الحقيقة في ثنايا "المكان"المعتمة ، حقيقة الإنسان الراهن المتنامية الباحثة عن ماهيتها تتصاعد الأصوات والأخيلة ولا يلقي الولي في المقام إلاّ ذاته المتشظية إلى كل الناس.

لا يحدق الولي هذه المرة كثيرا في مقامه بحثا عنه لقد وجده ، مكان فارغ من كل شيء ، لا مريدين فيه ولا مريدات ، لا طلبة فيه ولا طالبات طوابق فارغة لا تفضي إلا إلى الفراغ

تتجاذبه أصوات كأنها جاءت من العالم الفوقي الغيبي ، ولا يدرك أن كل ما دار وما يدور حوله ليس إلا من صنع خياله ، تحضره "بلارة" بعطرها وصوتها ولكن المكان فارغ تماما منها "جاءته دعوة من صوت نسائي هيئ له أنه سمعه قبل

1- نفس المصدر السابق ص 23

الآن في مكان ما من الكون وبمناسبة ربانية ما أدخل يا مولاي »[1] وسيظل الولي يبحث عن شيء ما لا يدريه ما دام هذا المقام خال لا حياة فيه.

لم يعد المقام مركز الكون بالنسبة للولي كما كان ، ولم يجد فيه غير "تماثيل لرجال في جناح ولنساء في جناح ثان تنتصب على مقاعد من خشب ، عليها نقوش جميلة ومؤثرة بقماش مطرز بالذهب ، تتوسط الجناحين مقصورة ، يتربع فيها شخص من طين لحيته في حجره ، أمامه منضدة صخرية ، فوقها أدوات وسجلات تحجرت يعلوها غبار أصفر كثيف »[2].

وكأن العالم الحي المتحرك الذي كان يعمر المقام الزكي ، لم يعد سوى مكانا شبيها بمتحف أثري مرّ عليه الزمن فانعطف وضيع وجهته إلى الأبد . فهل سيتمسك الولي بالمكان رغم "تحجره"ليبدأ بمساءلته ؟

لم يعد يرتبط المقام بالفيف، غير أنه يشكل جزءا ، من تلك الصحراء التي سقطت عليها لعنة النفط، والولي ، يتخذ له نافذة (الشاشة) ليشاهد من خلالها كل ما يجري ، والمشهد كله في منتهى العجائبية يجسد زئبقية المكان "...اقتحم الطابق السابع ليجد نفسه في مقامه.قاعة فسيحة ليس لأبعادها حدود ، كلما امتدّ البصر امتدت ،إن طولا وإن عرضا وإن علوا،كل ما فيها ، هلامي ، شبيه بأخيلة النائم ، يشعر فيها المرء بأنه يتواجد في كل ذرة مما يقع أو وقع عليه بصره، كما يشعر بملئه لكل الأزمنة ، إلى درجة أنه يحس بالانعدام ، كائن وغير كائن، هو، هو وليس إطلاقا هو »[3] إنها منتهى "الفانتازيا " في التوصيف ، قاعة تمثل الجزء تتحول إلى مقام هو الكل ، يتماهى الجزء في الكل ويشكلان عالما صوفيا شبيها بالحلم ، باللاوعي ، باللامنطق ، تضيع ذات الولي في المقام ولم يعد يعرف هل هو هو أم هو ليس هو .يتضخم الجزء ذرة فذرة ويحوّل العالم إلى كون صغير يتربع على كف يد يعيش فيه حالما ولا يشعر أبدا بمسام جلده ...إنه

---

[1] الطاهر وطار الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 10.

[2] المصدر السابق، ص10.

[3] نفسه ، ص16.

الانعدام الكلي والفناء في المكان داخل المكان ومساءلة الذات عن المعلوم والغيبي والملغّز والمتنائي الذي تحدسه البصيرة ولا يراه البصر .

ثالثا : توظيف الزمن الصوفي :

يخرج الولي عن الزمن ويتم إلغاؤه ليصير زمنا صوفيا يحلق فيه ويتأرجح بين الثبات في نقطة ما "لسبب ما كانت الشمس سوداء . كان الظل فيها حالة كسوف لا محالة ، قرر الولي أن يؤدي صلاة الكسوف "[1] .والتوقف مع الشخوص لطرح السؤال اللغز "هل يتعلق الأمر بقيام الساعة "[2] . فيتوقف الزمن ويتعالى عن كل الأبعاد فلا يعود يظهر فيه التاريخ ، لا ماض ولا حاضر ولا مستقبلا حيث تصير فيه الشخصيات شخصية واحدة وأحداث التاريخ (من بدر إلى مثول صدام للمحاكمة)حدثا واحدا ، وكل ما جرى ويجري وسيجري هو شيء واحد وفي زمن واحد ، ويكون النص بذلك قادرا على استيعاب الواقع (المؤسطر) بصراعاته المتنامية من أجل البقاء وإيجاد تفسير للعالم وللعلاقات والأشياء وتحديد معنى لما حدث و يحدث .

يعيش الولي الأزمنة الثلاثة متداخلة يزاوج فيها بين الحلم واليقظة بين الحقيقة والوهم "يرى الولي الطاهر الأزمنة التي مر بها وهي قرون و قرون ولكن لا يعلم في أي زمن هو الآن"[3] يعيش مرة الماضي مع مالك بن نويرة وبلارة بنت تميم ويعايش الحاضر مع صائب عريقات وياسر عرفات وصدام حسين وعبد الرحيم فقراء ويستشرف المستقبل مع عرب دون نفط، دون احتلال أمريكي وإسرائيلي .

ومن خلال الاسترجاع (ترهين الماضي) والاستشراف (ترهين المستقبل) جعل الكاتب وليه يعيش حالات لأزمنة متعددة متداخلة ، إنه زمن حالم ،بل هو زمن الحلم كما يقول عنه الكاتب:"الزمن البيولوجي هو الزمن الحقيقي للإنسان،

---

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ص 156.

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص31.

[3] نفسه، ص16.

أما زمن الحلم فهو الزمن الذي نحضر فيه مع آدم وهو يهبط من الجنة ، ونحضره مع حفيدنا الذي سيولد لنا بعد ألف سنة"[1]

إن الزمن الصوفي الحالم غير محكوم بمنطق الزمنية ، وهو غير محدد لا منطقي، مطلق ، صوفي يجذب الماضي والمستقبل معا .

إنّ الزمن الذي جعل الكاتب وليّه يدور في مداره هو ذلك الذي انعتق من سلاسل العقل الذي يمنطقه وجنح إلى الخيال الذي يبعث به ويدثّره مرة بالماضي ومرة بالحاضر ومرة بالمستقبل وأخرى بهم جميعا في الآن نفسه إلى الحد الذي "يعسر على المرء أن يمسك بكل الأزمنة في الآن الواحد ، خاصة عندما تتكدّس كلها في لحظة واحدة"[2] فيغيب منطق اللازمن أو لا منطق الزمن ويحضر فيه التذكر وتختفي الذاكرة ويذوب الراهن داخل الحلم ويصير التاريخ الواحد متعددا ويرى الجزء (البطل)الكل (التاريخ)في ومضة واحدة "بين يقظة ونوم ، بين الوعي بمجريات الأمور وبين توهم حدوثها ، بين تحليق انسيابي وعوالم لازوردية ، وغطس في بحر من حرير"[3] ينكشف الزمن حاملا معه حقيقته ويعبره الولي لمحة كأنها البرق . يحضر مقتل مالك من الماضي البعيد ويبكيه التاريخ كما لم تفعل "أم متمم" وتعود بلارة ابنة تميم ليعيش معها الولي أحلام يقظة يجسد فيها الكاتب تلك العلاقة المتشظية بين امرأة ورجل وأخيرا يكون عابرا للأزمنة في مركبة لا يحدها خيال أو بصر فيعيش حالة من الصعب التصديق بوقوعها وهي أزمات العالم العربي وصراعاته بتحول النفط إلى ماء ، كل هذه الحالة في لمحة واحدة سريعة متسارعة تبدو فيها كل الأزمنة متساوية كأنها تستقدم التاريخ وتستبعده فتنتسج كل الحكاية في سخرية شاملة وعبث لامتناهي وسلطة إبداعية تهدر المنطق و تعبث به ؟

---

[1] ناصر عراقي ، يحي البطاط ، حوار مع الطاهر وطار ، مجلة دبي الثقافية ، صادرة عن وزارة الثقافة إمارة دبي العدد 09 فبراير 2006 ، ص52.

[2] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص 16

[3] نفسه ، ص 27

رابعا:توظيف اللغة الصوفية:

وضع الكاتب لنفسه تكتيكا تعبيريا خاصا وراح يتحرك ضمن جغرافيا لغوية محددة وواضحة قد تتعدد أشكال تضاريسها ولكنها تظل خاضعة لمناخ سياقي موحد تتحكم فيه طبيعة شخصية الولي التي بالإضافة إلى أنها صوفية فهي شخصية تعبيرية وإيحائية في الوقت نفسه .

وإذا كان النص الحداثي يبحث عن خرق المُسائد وهدم الاحتذاء فإن اللغة ستكون العنصر أو السلاح الذي يفتك بجواهر الأشياء ويجعلها عارية من طقوسها السّرية :" تريد أن تكون مجهولة ، إنما قدرها أن تكون وسيلة لغاية أو طريقا لمعنى "[1]

إنّ أي لغة قد تعكس فلسفة الكاتب وفكره ونمط ممارسته للوظائف الجمالية والفنية والتعبيرية .وعلى هذا الأساس فلغة "وطار" في هذا النص ، حاولت الامتياح من المعجم التراثي الصوفي لتلائم شخصية الولي مع لغته ولتكون عناصر الرواية كلها (الصوفية منها خاصة)في اتساق كامل وتناغم يظهر قدرة المبدع وجودة النص .

تستوقفنا اللغة الصوفية في أكثر من مقام ، وكأن الرواية كلها ليست إلا لعبة كلمات تتحالف مع الشخوص لتخرج لنا ذلك المعجم الزاخر بالمعاني التي تحوّل من عاديتها إلى سحرها ومغايرتها للمألوف .

تشدنا عبارة"باب المعشوق"ويخال القارئ أن الكاتب بصدد الحديث عن حالة عشق بين شخصين ، لكن المعنى ليس هذا أبدا إنها حالة من " الحب المفرط الذي يُخاف على صاحبه منه ..فالعشق و إن كان محبة تجاوز الحد ، فهو لا يعدو كونه إحساسا مفرطا في المحبة يستشعره المحب تجاه محبوبه ...وهذه صفة الأحوال عموما "[2]

---

[1] عدنان بن ذريل ، اللغة والدلالة ، آراء ونظريات ، دمشق، 1981، ص13.

[2] أمين يوسف عودة ، تجليات الشعر الصوفي ، قراءة في الأحوال والمقامات ص 208

ويقف الولي مشدوها ، ينتظر استجابة الدعاء و"الله وحده يعلم كم زمنا انقضى على التوسل الحثيث أمام باب المعشوق"[1]

فالولي مفرط في محبة الله وقد أظهر هذا التعبير بشكل مباشر تعكسه لفظة "المعشوق"فلا ملاذ غير" باب الله" يظل ينتظر أن تنفتح عليه لتفرج كربه .

تتلامح اللغة الصوفية في النص وتأخذ بالقارئ إلى عوالم غيبية ويقرّ الولي بالحكمة الإلٰهية بعدم مكاشفة الإنسان للأشياء"تذكرت ما كان وما سيكون ، مما علمه الله لآدم عليه السلام وجرت حكمته أن لا تتكشف الأسماء إلا بميقات"[2]

والمكاشفة "حضور القلب مع الرب بنعت البيان غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل وتطلب السبيل ويكون أيضا مع الحجاب بنعت القرب في مقام المراقبة وهو للعُباد والزُهاد ونهاية الأسرار"[3]

ولعل تلك الحكمة في عدم التكشف ، انبنت عليها مصائر المخلوقات وعززت يقينها بالغيب مما يجعلها مطمئنة للقضاء .

يقبض الولي على ذاته قبل أن تنسل منه ، يتيه في الفيف بحثا عن نصفه الآخر الذي لحقته بلوى سفك دمه ولما عرف الحقيقة أدرك أنه "عندما يؤذن لشظايا الأرواح أن تلتئم أكون لك وتكون لي"[4] ولكنّ بلارة لم تكن أبدا للولي ظل يصلي كي يمسك بتلافيف روحها و"استغرقت الركعتان دهرا لا يعلمه إلا أهل الذكر ،استيقظ منه الولي الطاهر فرحا ، نشيطا ، يقظ الروح والجوارح"[5]

---

[1] – الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ص25

[2] نفسه ،ص 25.

[3] ابن عجيبة الحسني ، مصطلحات التصوف ص 27

[4] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ،ص 22

[5] – نفسه ، ص16

وليس الذكر إلا «ركن قوي في طريق الوصـــول ... وذكـــر العامـــة باللـــسان وذكر الخاصة بالجنان وذكر خاصة الخاصة بالروح»[1] ولهذا كان الـــولي فرحـــا يقـــظ الروح بالذكر ، إنه من خاصة الخاصة ،إنـــه ولي الله الطـــاهر الـــذي لا ينقطـــع عـــن الذكر ولا تكف يداه عن الدعاء .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] ابن عجيبة الحسني ، مصطلحات التصوف ، ص 15.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة:

إن البحث في إشكالية حضور التراث في الرواية الجزائرية عامة وروايات الطاهر وطار خاصة ،جعلني أخلص إلى جملة نتائج أرى من الضروري الإشارة إليها في خاتمة هذا البحث ،وقد وزعتها إلى ثلاثة مدارات هي :

أولا:المنهج والنص

أ)إن النص الروائي الموظف للتراث لا يحمل وجها واحدا حتى نقول بإمكانية تحليليه من هذا الجانب أو ذاك،كما فعلت البنائية التي تناولت البنية اللغوية فحسب،بل إن الفهم الشمولي للنص الأدبي –كالرواية مثلا-لا يمكن أن يتحقق إلا بالتقاء آليات المنهج البنائي من جهة ،والمنهج السوسيولوجي من جهة أخرى، لأن النص الروائي كبنية لغوية لا يمكن فصله عن أنساقه الثقافية والاجتماعية ...خاصة وأن اللغة الإبداعية ليست لغة مخبرية جافة مجردة.

ب)إن النقاد العرب وهم يسقطون الآليات الإجرائية للنقد البنائي على النص الأدبي الحديث يشعرون بانفصام بين أمرين ،وتزداد حدة هذه الشكوى عندما يتعلق الأمر بالقصة أو الرواية ،كما هي الحال عند"سعيد يقطين"مثلا ،الذي يرى بأنه يتحرك فوق أرضيتين مختلفتين :المناهج الغربية من جهة والرواية العربية من جهة أخرى.

لهذا ينبغي التفكير جديا في بناء نظرية نقدية عربية نابعة من رحم الأدب العربي خاصة وأن المناهج النقدية لا يمكن فصلها عن المرجعية الفلسفية والأنساق الثقافية التي ولدت منها.

ثانيا–الرواية الجزائرية:

إن الرواية الجزائرية تمكنت من تجاوز مرحلة "إحياء"التراث من خلال ظاهرة التأثر به التي عرفتها البدايات الأولى للرواية العربية عمومًا ،حيث توجهت الرواية الجزائرية إلى توظيف التراث بشكل واع من خلال جدلية الهدم والبناء وإحداث تغييرات على الشكل

التراثي بما يتلائم ومعطيات الراهن ورؤية المبدع،وذلك للتخلص من وصاية النص القديم وإنتاج نص جديد هو الرواية وبالتالي إعادة إنتاج التراث وإخضاعه لمقتضيات الراهن وقراءته في ضوء الحاضر وقراءة الحاضر في ضوئه مثلما تجلى لدينا مع الروائيين "واسيني الأعرج"في " رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "و"رشيد بوجدرة"في (معركة الزقاق)الذين استفادا من التاريخ العربي ووقفت أعمالهما وجها لوجه مع هذا التاريخ لمساءلته وإعادة إنتاجه بعيدا عن سلطة المؤرخ وهيمنة النص التاريخي.

ب)أما على المستوى الفني والتقني ،فقد استطاع البحث أن يقف على إمكانات الروائيين الجزائريين (الأعرج،بوجدرة،وطار) اللغوية والتعبيرية من خلال المعجم التراثي الموظف في نصوصهم مما يؤكد مقدرتهم على الامتياح من التراث والاستفادة من منابعه حتى وإن كان في تراثنا ما لم يستغل بشكل كامل إلا أنّ استخدام بعض ذخائره يحقق للكاتب تميزه وللنص جماليته وخصويته.

ج) تتقاطع النصوص الروائية التي كانت حيز الدراسة والتحليل في توظيف عنصر التاريخ ببُعديه الأساسيين:حرب التحرير الجزائرية والتاريخ العربي الإسلامي ،وذلك لإقامة حوار ثقافي فكري بين الماضي و الحاضر ،والتأسيس لرؤية جديدة غايتها تجاوز القطيعة الابستمولوجية بين التراث والحداثة.

ثالثا:روايات الطاهر وطار :

1–نتائج عامة :من خلال الوقوف مع الأعمال الروائية المختلفة للطاهر وطار تبين لنا ما يلي:

أ)أن الطاهر وطار ،بوصفه كاتبا روائيا واقعيا :شاهدا على أحداث عصره متفاعلا مع قضايا مجتمعه كمثقف عضوي ، لم يدخر جهدا في التعبير عن معاناة الإنسان الجزائري المعاصر ، سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي ،وهو كاتب تشكل الكتابة عنده فعلا إختلافيا (differentiel) تختلف مع سابقتها وتخرج عن المسائد وتبني

لنفسها منظومة خاصة بها حتى وإن صرح بأن روايته هي امتداد ليبعضها البعض وأنه كما قال:«بصدد كتابة رواية واحدة كلما تعبت وضعت لها عنوانا جديدا».

ب)طغيان الملمح الديني على جل نصوص وطار ،منذ"عبد المجيد بولرواح"في (الزلزال)إلى "الولي الطاهر"في (المقام)،مما يؤكد أنه من بين أكثر الروائيين الجزائريين في الجيل السبعيني خاصة ،الذين وظفوا الدين توظيفا أيديولوجيا صارخا ،كما يبين ذلك أيضا عن المنابع الدراسية للكاتب ،مثلما صرح في مذكراته الخاصة"أراه"«كنت طالبا متدينا من طلبة معهد الإمام عبد الحميد بن باديس ينتظرني أبي وأهلي وناس قرية مداوروش لأكون إمامهم ومفتي شؤونهم،التقي الورع»

ج)أن الدين في نظر وطار ،ليس منفصلا عن الحياة السياسية والاجتماعية للمجتمع وأنه وظف لأغراض سياسية هي اقتناع "وطار"بأن للإشتراكية أصولها في الإسلام ،وقد أصبح هذا المعطى عنده ظاهرة فنية بارزة في إبداعاته ،بعدما كان مجرد قناعة فكرية ذاتية أو توجه أيديولوجي .

2-نتائج خاصة:إن دراستنا للعناصر التراثية الموظفة من طرف "الطاهر وطار"في روايتيه :«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»و«الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء»جعلتنا نكشف عما يلي:

أ)أن حضور التراث بروافده المختلفة (التاريخية ،الدينية ،الصوفية) يشكل أساس النص الأول "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بدءا من العنوان وانتهاء بالمتن،بينما قل توظيفه في الرواية الثانية (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)لغلبة الطابع الواقعي عليها فالولي فيها تحول إلى شاهد على عصره ينقل ما يحدث في العالم عن طريق شخصية"المراسلين الصحفيين"عبد الرحيم فقرا ء.

ب)أن الطاهر وطار في هذين النصين يريد أن يقول و لا يقول ،حيث يغلف روايته بقناع فني ،تلبسه شخصياته ليقول من خلالها ما يريد،ولكن في الأخير ،تنتهي حكايته كما بدأت ،ولا يفهم القارئ ماذا قصد وطار بكل هذا ،وما موقفه من الأزمة

الجزائرية ومن التيارات الإسلامية التي أراد أن يقرأ مسارها وتوجهاتها ولكن دونما تصريح واضح عن رأي ودون أن يتموقف من أي تيار ،فهل هذا هو خياره الجديد بعدما كان دائما واضح الرأي والتوجه؟

ج)زوال الاعتقاد الراسخ في ذهن المتلقي أن أحداث التراث عصية على الاستحضار من طرف الكتاب الجزائريين المعاصرين ،والدليل على ذلك أن الطاهر وطار جعل من حادثة مقتل الشاعر "مالك بن نويرة"على يد"خالد بن الوليد"متكأ لبناء روايته ليربط القتل في الماضي بالقتل في الحاضر.

د)طغيان المسحة الدينية والصوفية على النصين،مما يوحي بتراثية وأصالة ثقافة الكاتب، فالروايتان تنضحان بمعجم ديني وصوفي زاخر كما يكشف عن جهد إبداعي كبير بذله الكاتب في سبيل إنتاج نص مميز وخاص.

هـ)تميز النصين بنضج واضح على الصعيدين التقني و اللغوي حيث تفرد وطار في هذين النّصين،بتوظيف لغة تراثية مميزة مستفيدا من معجم تراثي عربي بمختلف تنويعاته بالإضافة إلى توظيفه لتقنيات روائية متعددة كالاسترجاع والاستشراف والحلم والتوالد الحكائي ،مما يعكس تجربته الإبداعية الطويلة ومراسه في مجال الكتابة الروائية.

وأخيرا ، أقر بأن النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث تحتاج إلى مزيد من التنقيح والضبط،وأعتقد أن السبل ما تزال مفتوحة أمام الباحثين للغوص في ظاهرة حضور التراث في الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا،والولوج أكثر إلى مكونات التراث وتفصلاته المختلفة من أجل بناء رؤية عامة لا تخلو من الموضوعية والعلمية.

المصادر والمراجع:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المصادر والمراجع :

أولا :المصادر :

1-القرآن الكريم (رواية ورش)

2-الحديث النبوي ،صحيح مسلم ،شرح النووي ،تحقيق الصبايطي ،دار الحديث ،القاهرة ،الجزء الأول ،الطبعة الأولى ،1994

***-روايات الطاهر وطار :**

3-تجربة في العشق ،نشر مكتبة الاجتهاد،الجزائر،1989

4-الزلزال،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،الطبعة الثالثة،(د.ت)

5- عرس بغل ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،الطبعة الثالثة،سنة 1982

6- اللاز،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ،الطبعة الثالثة،1972.

7-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ،منشورات التبيين،الجاحظية ،الجزائر،1999.

8-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ،موفيم،للنشر و التوزيع ،الجزائر،2005

***-روايات أخرى:**

9-رشيد بوجدرة ،معركة الزقاق المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1986

10-واسيني الأعرج ،رمل الماية ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،دار الاجتهاد عن المؤسسة الوطنية للكتاب ،لافوميك ،الجزائر،1993.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا:المراجع.

أ)المراجع العربية :

1-إبراهيم السعافين ،تحولات السود،دراسات في الرواية العربية ،دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان،الأردن ،ط1، 1996 .

2-إبراهيم مذكور ،في الفلسفة الإسلامية ،منهج وتطبيق ،دار المعارف ،القاهرة ،الجزء الثاني .

3- أحمد المقري ،نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب،المطبعة الأزهرية المصرية ،الطباعة الأولى ،1302هـ،الجزء الأول .

4- إعتدال عثمان ،إضاءة النص ،دار الحداثة ،بيروت ،الطبعة الأولى ،1988 .

5- أمين يوسف عودة ،تجليات الشعر الصوفي ،قراءة في الأحوال والمقامات ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى ،2001 .

6-بدر شاكر السياب، ديوان السياب ، دار العودة ، 1971.

7- أبو بكر محمد الكلاباذي ،التعرف لمذهب أهل التصوف ،تحقيق محمود عبد الجليل ،عبد القادر سرور ،دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة ،1960

8- بن جمعة بوشوشة ،اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،المغازي للطباعة والنشر ،الطبعة الأولى ، 1999.

9- جابر عصفور ،مفهوم الشعر ،دراسة في التراث النقدي ،مؤسسة فرح للطباعة والثقافة ،الطبعة الرابعة ،1990

10- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ،تاريخ الأمم والملوك ،دار الكتب العلمية ، بيروت،لبنان،الطبعة الثالثة ،1991،الجزء الثالث

11- حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ،الفضاء ،الزمن ،الشخصية ،المركز الثقافي العربي ، بيروت،الدار البيضاء ،الطبعة1 ،1990 .

12- حلمي بدير ،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ،دار المعارف،القاهرة ،الطبعة الأولى ، 1956

13- حميد لحميداني ،الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ،دراسة بنيوية تكوينية ،دار الثقافة ، الدار البيضاء ،المغرب ،الطبعة الأولى ،1985.

14-خالد محي الدين البرادعي، ديوان أوراق من هذا العصر ، الطبعة الأولى ، 1996.

15- ابن خلكان،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ،تحقيق إحسان عباس،دار صادر ، بيروت،لبنان ،الجزء الثالث.

16- رفعت سلام ،بحثا عن التراث العربي ،نظرية نقدية منهجية ،دار الفارابي ،بيروت،الطبعة الأولى، 1989.

17- سعد الدين كليب ،وعي الحداثة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1997

18-سعيد شوقي أبو سليمان ،توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ،"إشراك"للطباعة والنشر ، القاهرة ،الطبعة الأولى ،2000.

19-سعيد يقطين ،الكلام والخبر ،مقدمة للسرد العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،الطبعة الأولى، 1997.

20-سعيد يقطين ،الرواية والتراث السردي ،المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى، أغسطس،،1992.

21-سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان ،الطبعة الثالثة، 1997

22-الطاهر وطار ، أراه (المذكرات الشخصية) دار الحكمة ، 2006.

23- عبد الله إبراهيم ،موسوعة السرد العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،الطبعة الأولى ،2005.

24-عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2006.

25-عبد الله العروي ،مفهوم التاريخ ،الطبعة الأولى ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،1992.

26-عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ،الكويت ،ديسمبر 1998

27- ابن عجيبة الحسني ،مصطلحات التصوف ،إعداد وتقديم عبد الحميد صالح حمدان ،مكتبة مدبولي ،الطبعة الأولى 1999

28-عدنان بن ذريل ،النقد والأسلوبية ،بين النظرية والتطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1989

29-عدنان بن ذريل ،اللغة والدلالة ،آراء ونظريات ،دمشق 1981.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

30-علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار الفكر العربي ، القاهرة ،1997.

31-فاضل ثامر ،اللغة الثانية ،في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي .

32-فيصل دراج ،نظرية الرواية والرواية العربية ،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان ،الطبعة الأولى، 1999.

33- فيصل دراج ،الرواية وتأويل التاريخ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2004.

34- أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري ،الرسالة القشيرية في علم التصوف ،دار الكتاب العربي ،بيروت(دط)(دت).

35-ابن القيم الجوزية ،مدارج السالكين بين منازل "إياك نعبد وإياك نستعين"تحقيق ،محمد حامد الفقي ،دار الكتاب العربي ،بيروت،لبنان ،الطبعة الثانية ،1983

36-ابن كثير القريشي ،البداية والنهاية ،تقديم محمد عبد الرحمان المرعسكي،دار إحياء التراث العربي ،بيروت،لبنان ،الجزء السادس .

37-مأمون عبد القادر الصمادي ،جمال الغيطاني والتراث ،مكتبة مدبولي ،القاهرة ،1992

38-مبارك بن محمد الميلي ،تاريخ الجزائر في القديم و الحديث ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،1976

39-محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2001.

40-محمد سيد غنيم ،الشخصية ،دار المعارف المصرية ،القاهرة ،سلسلة"كتابك"،1983

41-محمد عابد الجابري ،التراث والحداثة ،المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى ،1991.

42-محمود درويش ، ديوان عاشق من فلسطين، دار الكتاب ، بيروت، 1969.

43-محمود شاكر ،التاريخ الإسلامي ،المكتب الإسلامي ،بيروت ،الطبعة الثامنة ،2000

44-محمود نور الدين أفانية ،المتخيل والتواصل ،دار المنتخب العربي ،الطبعة الأولى ،(دت)

45-ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ج6، د .ت.

46-نادر كاظم،المقامات والتلقي ،بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان ،الطبعة الأولى ،2003

47-نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،مكتبة غريب ،القاهرة ،الطبعة الثالثة ، 1989.

ب/المراجع المترجمة:

1-ألان روب جرييه ،نحو رواية جديدة ،ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ،دار المعارف ،القاهرة (دط)(دت).

2- ألان روب جرييه ،الرواية والواقع ،ترجمة رشيد بن حدو ،منشورات عيون ،الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ،1988.

3-أ.أ.مندلاو ،الزمن والرواية ،ترجمة بكر عباس ،مراجعة إحسان عباس ،دار صادر ،بيروت ، الطبعة الأولى ،1997.

4-ر.م البيرس ،تاريخ الرواية الحديثة ،ترجمة جورج سالم ،منشورات بحر المتوسط ،بيروت،الطبعة الثانية ،1982

5-غاستون باشلار ،جماليات المكان ،ترجمة غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان ،الطبعة الخامسة 2000.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا–الدوريات:

1–مجلة التبيين ،الجزائر ،العدد 15،سنة 2000.عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار.

2––مجلة التبيين ،الجزائر ،العدد 16،سنة 2000.دبي لوكس، روايات وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي ، ترجمة بوعلي كحال.

3–مجلة التبيين ،الجزائر ،العدد 25،سنة 2006. مريم لطرش، المثل الشعبي في رواية اللاز للطاهر وطار .

4–مجلة التبيين ،الجزائر ،العدد 27،سنة 2007.حفناوي بعلي، الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز.

5–مجلة الثقافة الجزائرية،الجزائر ،العدد 118،فبراير 2004. سليم بوعجاجة ، وطار تحولات الكتابة وثبات الرؤية.

6– مجلة الثقافة الجزائرية،الجزائر ،العدد 12،جوان 2007. أحمد زياد محبك، فانتازيا السحر والخيال في الحكاية الشعبية.

7–مجلة دبي للثقافة ،وزارة الثقافة ،العدد 9،فبراير 2006. ناصر عراق ، يحي البطاط ، حوار مع الطاهر وطار.

8–مجلة السرديات ،مخبر السرد العربي ،جامعة منتوري–قسنطينة–،العدد1، 2004. مخلوف عامر، حضور التراث في الرواية الجزائرية.

9–عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت،العدد28، 1999. مخلوف عامر أثر الإرهاب في الكتابة الروائية.

10–مجلة العلوم الإنسانية ،جامعة منتوري –قسنطينة–،العدد 12، 1999 عمار زعموش، إشكالية الواقعية والتراث في النقد العربي المعاصر.

11–مجلة عمان –مجلة ثقافية ،عمان ،العدد 140،فيفيري 2007. كتاب الأمير لواسيني الأعرج أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ.

12–مجلة الفكر العربي المعاصر ،مجلة ثقافية ،أيار،حزيران ،1990.مصطفى الكيلاني، الجسد في حكاية من " ألف ليلة وليلة".

فهرس المحتويات:

المحتوى	الصفحة
المقدمة	أ-ز
-المدخل:حضور التراث في الأدب العربي المعاصر.....	1
-**الفصل الأول** :الرواية الجزائرية و التراث	18
-رواية رمل الماية لواسيني الأعرج :ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة	27
-رواية معركة الزقاق لرشيد بوجدرة: مغامرة التجريب وقراءة الموروث.....	42
-الطاهر وطار والتراث :المسار والتحول.....	55
الفصل الثاني:رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" متاهة العودة وتجليات الأزمة.....	65
المبحث الأول: تمظهر التاريخ وأشكال تأويله	66
المبحث الثاني:حضور التراث الديني (الإسلامي).....	108
المبحث الثالث: الولي الطاهر بين المقامات والأحوال	120
الفصل الثالث:رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"(ترهين التراث والبحث عن الخلاص).....	138
المبحث الأول:مساءلة الماضي واستشراف المستقبل	146
المبحث الثاني: التراث الديني(الإسلامي) مواقف وآراء.....	166
المبحث الثالث:التجليات الصوفية في النص الروائي.....	184
الخاتمة.....	198
المصادر و المواجع.....	203
فهرس المحتويات.....	210

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية