تمة:

بعد الغوص في العمارة الروائية للطاهر وطار وما احتوته من جماليات وتقنيات فنية جعلتها تكون مميزة، إذ تستحق بذلك الدراسات لاكتشاف كل هذه السمات، فها نحن الآن نصل إلى آخر ثمرات عملنا الذي تناولنا فيه بنية السرد الروائي في الرواية الجزائرية المعاصرة، لأحد مؤسسي هذا الفن السردي في الجزائر "**الطاهر وطار**".

فإن رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" هي رواية حفلت بالعديد من الأبعاد والدلالات، وكانت بذلك أرضنا خصبة للدراسة، بل تستحق دراسات عديدة من جميع الجوانب وبكل أنواعها، وما عملنا هذا إلا نقطة من بحر دراسات المتخصصين في كل من: المكان، الزمان، الشخصيات، بالإضافة إلى تقنية السرد الروائي، وتوظيفه للتراث عموما دون أن ننسى استخدامه للرمز الذي عدّ ميزة **الطاهر وطار** في كل أعماله الأدبية.

وعلى ضوء هذه الدراسة، خلصنا إلى مجموعة من النتائج، يجدر بنا أن نسجلها في الخاتمة كإشارات مضيئة وموجهة للمضي مستقبلا في دراسة الرواية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، وبالخصوص روايات **الطاهر وطار**، وهذه النتائج هي:

1- احتواء الرواية الجزائرية على خاصية تميزت بها دون الأقطار العربية الأخرى، ألا وهي ازدواجية اللغة في الكتابة الروائية باللغة العربية وباللغة الفرنسية، حيث كانت الازدواجية أحد العوامل المساعدة على تجاوزها الحدود الوطنية وصولا إلى العالمية متحدية بذلك لغة ولسان المستعمر.

2- إن الروائي "**الطاهر وطار**" قد عمد إلى الخوض في مسالك التجريب، وذلك بهدف تعرية الواقع والدعوة إلى الانفتاح على نصوص مشبعة بدلالات الفوضى والعنف، بمعنى أنه أول من جرب الكتابة في مثل هذه المواضيع (الإرهاب) رغم عالميتها.

3- إن عنوان الرواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" تضمن عدة أبعاد، من البعد المكاني إلى الزماني، وحتى التشخيصي، ومن جهة أخرى كان العنوان كنص موازي لمضمون النص الروائي، وكلا الأبعاد لعبت دورا هاما في بناء أحداث الرواية وتأزمها، وذلك تعبيرا عن أبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية وايديولوجية وحتى التاريخية والشعبية...

4- نجد الروائي قد اختار الشخصيات عن قصد ووعي، فكل شخصية لها واقعها في التاريخ، سواء أكان الإسلامي **كالخليفة أبو بكر الصديق وعمر ابن الخطاب، والصحابي خالد بن الوليد ومالك بن نويرة**، أم المحلي الثوري **كالأمير عبد القادر، مخلد بن كرادة**، أم العقائدي الأيديولوجي مثل **جون بول سارتر وكارل ماركس**...، على اعتبار أن الروائي يعتنق الفكر الماركسي.

5- وقد بينت لنا الرواية قدرة الكاتب على التلاعب بالزمن من خلال انتقاله من الحاضر إلى الماضي، ومن الماضي إلى الحاضر بكل سهولة، ليكسر بذلك الزمن الخطي في الرواية التقليدية، واعتماده أيضا على الإيقاع من خلال تبطئة وتسريع السرد، وكذا استغلاله لتقنية التكرار، وهذا ربما للتأكيد على ضبابية الأحداث في الرواية، كما هي في الواقع أيضا.

6- كما اختار الروائي مكانا غريبا لا هو حقيقي ولا هو خيالي، وهذا للدلالة على غرابة الأحداث التي كانت بين لحظة الغيبوبة ولحظة الحلم.

7- وما يلاحظ أن الروائي اعتمد على تقنية خاصة في سرد أحداث روايته انطلاقا من بدايتها إلى نهايتها، فكان في اهداءه وفي كلمة لابد منها وفي مضمون الرواية قصدية واضحة في إدراجها، وفي تعبيرها عن الواقع العربي عامة والجزائر خاصة، فكانت تقنية هذه وعودته إلى التراث واستخدامه للرمز تحمل في طياتها مقاصد ودلالات متعددة.

8- أما بالنسبة للغة، فكانت لغة شعبية بسيطة، مستهلة من التراث الشعبي الديني، تحيل إلى النشأة الإسلامية للروائي.

ولم نستطيع أن ننهي هذا البحث دون أن نرسم لمحة عن كاتب هذا العمل الأدبي المتميز، من أجل التعريف بحياته الاجتماعية والفنية، ورغبة منا في تعريف القارئ بالكاتب، وكذلك قمنا بتخليص وجيز للرواية، لتسهيل قراءتها وفهم محتواها للقارئ.

ولينتج لنا في النهاية لوحة مكملة عبرت بصدق ووعي، عن حقيقة التجربة لتكون شهادة في تاريخ الوطن، وفي أذهان الجيل الصاعد الذي يحلم بالديمقراطية، والتي يجب أن تبنى على أساس العدل والمساواة، وعلى أساس أن يجتمع فيه الكل على إعمال العقل، والوقوف على مبدأ واحد مهما اختلفت مشاربه وتوجهاته، وهو "**الوطن**" فوق الجميع.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا إلى حد بعيد في تقديم فكرة -ولو بسيطة- عن خصائص بنية السرد الروائي عند "**الطاهر وطار**".

أولا: مفهـــوم الرواية:

لغة: "رَوِيَ: قال ابن سيدة في معتل الألف: رُوَاوَة موضع من قبل بلاد بني مُزْيَنة. وقال في معتل الياء رَوِيَ من الماءِ بالكسر ومن البن يَرْوِي ورِوِيَ أيضا... ورَوِي النّبْتُ وتَرَوَّى تَنعَّم!...

ويقال: رَوَيْتُ على أهلي أَرْوِي ريَّة، وقال ابن السكيت: يقال رَوَيْتُ القوم أَرْوِيهِمْ إذا اسْتَقَّيْتُ لَهُمْ.

الرَّوِيُ الساقي، الرَّويُ الضعيف، والسَّوِيُ الصحيح البدن والعقل.

ورَوى الحديث والشعر يروِيهْ رِوَايَّةً وتَرْوَّاهُ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: أنها قالت: تَرَوُّوْ شعر حُجَيَّةُ ابن الْمُضْرَّبِ فإنه يعين على البِرِ، وقد رَّواْنِي إياه، ورجل رَاْوٍ.

والرَّوِيَّةُ: التفكير في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموزة، وفي حديث عبدالله شر الرَّوَايَا روايا الكذب، قال ابن الأثير: هي جمع رَويَّة وهو ما يّرْوِي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يزُورُ ويُفكِر[1].

إصطلاحا:

لا يوجد تعريف جامع ومانع للرواية كنوع أدبي ومرد ذلك إلى أنها من الحقول المعرفية غير المكتملة الدلالة، حيث أن كل باحث يدلي بدلوه فيها، فيرى **باختين** مثلا: أن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يبقى دائما قيد التشكيل، فإنه يأخذ فرادته من مميزات المبدع.

كما يرى البعض الآخر أن الرواية "مسخ للقصة الملحمية، تقع في مستوى عائلي وإلى حد ملائكي، تتضمن وجهة النظر هذه بصفة واضحة أطروحات المؤرخ المجري لوكاتش ومن هذا المنظور كان لنقاد آخرين، مثل مارت روبرت Marthe Robert فضل في تشبيه الرواية بالإبن الذي فاز شيئا فشيئا بآدابه النبيلة متخليا عن ميوله الساخرة، ظل دون كيخوتةDon Quichotte، غارغانتوا Gargantua أو بانتاغرول Pantagruel من الوجوه الهزلية، ومع ديفو Defeo أو ريشاردسون Richardon، أصبحت الرواية جدية، الحياة الخاصة، النفسانية الفردية نشاطات الطبقات الكادحة تأخذ بالتدريج مكان الأعمال العظيمة لأبطال الملحمة.

الرواية نوع مهيمن حاليا وهو أيضا – وبحق – النوع الذي ظل بصفة دائمة وبكيفية ساطعة يسائل هيمنة وبلاغة الخيال[2].

---

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، مجلد 6، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان،2000، ص 271-272-273.

[2]- برنار فاليت: **الرواية le roman مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي**، تر: عبد الحميد بورايو، ب ط، دار الحكمة، الجزائر،2000، ص 19.

إن مصطلح "رواية "كما تشير القواميس ظهر في العصور الوسطى، ليعني أولا قصصا شعرية مثل: تريستان وإيزوت Tristan et Iseut، ثم قصصا نثرية مثل: رواية رونار Le Roman de Renart لكن هناك ملمح آخر لصيق جدا بمفهوم الرواية، بمفهوم الحكاية، وفيما بعد بمفهوم القصة: "إنه حضور قصة ذات حوادث حقيقية أو خيالية، هكذا يكون الأداء والملفوظ السرديان هما اللذان يمكن اعتبارهما بمثابة العناصر المهيمنة في التلقي الأصلي للنوع".

في هذه الأثناء، وتحت تأثير القصص المجازية مثل: رواية الوردة.Roman de la Rose، الروايات البطولية أو أغراض الفروسية، لا ماديسيدوغول L'amadis de Gaule، يبدو أن المفهوم سرعان ما تطور في اتجاه فكرة الخيال Fiction.

ويبين ذلك بوضوح تعريف هواي Huet المشهور في القرن السابع عشر :"إن الأمر يتعلق بمجموعة حكايات مصطنعة لمغامرات معينة، مكتوبة بنثر فني، بغرض إمتاع وتعليم القراء "[1]

منذ هذه اللحظة التبس مصطلح رواية بمصطلح روائي، ويبدو أن الكلمة أصبحت لها معاني جافة، نجدها عند بالزاك Balzac تتعلق بشكل الأكاذيب، كما يدل على ذلك الاستعمال التالي: لكن امرأ متحمسا، امرأ لا تكون الحياة لديه، إن صح التعبير، سوى سلسلة من الشعر الفاعل، والذي يصنع دائما روايات عوض أن يكتبها، امرأ عمل بصفة خاصة، يكون مأخوذا بشيء يبدو مستحيلا[2].

حيث عرّفها مخائيل باختين بقوله: أن الرواية هي فن نثري، تخيلي طويل نسبيا . وهو فن بسبب طوله ،يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة ذلك أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها، جميع أنواع الأجناس التعبيرية[3].

وتعرف الرواية Roman بمعناها العام: قصة نثرية طويلة تصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال، والمشاهد معتمدة على السرد وعنصر التشويق، وأول رواية عربية هي رواية زينب لمحمد حسين هيكل ظهرت عام 1914 ثم جاء بعده كوكبة من الروائيين أشهرهم: نجيب محفوظ وغيره.

وللرواية أنواع كثيرة من أشهرها: الرواية التاريخية، الرواية النفسية، الرواية الاجتماعية، الرواية الأسطورية، الرواية الخيالية...[4].

---

[1]- برنار فاليت: **الرواية le roman مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي**، المرجع نفسه، ص 20.

[2]- برنار فاليت: **المرجع نفسه**، ص 20.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 21.

[4]- محمد بوزواوي: **قاموس مصطلحات الأدب**، ط1، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 138-139.

ويرى كل من محمد فري ومحمد أحميد أن "الرواية جنس أدبي نثري خيالي، يعتمد السرد والحكي وتجتمع فيه مكونات متداخلة أهمها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والرؤية الروائية، ويمكن تمييز الرواية عن الأسطورة بإنتمائها إلى كاتب محدد معروف، وعن الحكي التاريخي أو الواقعي المباشر بطابعها الخيالي، وعن الملحمة باستعمالها للنثر، وعن الحكاية والقصة بطولها، وعن الحكي البسيط بطابعها السردي المركب.

"تبقى الرواية شكلا مغلقا ومفتوحا في الآن نفسه، فالرواية نص والنص له صورته الأيقونية المغلقة، إلا أنه متداخل المكونات، منفتح على الأنماط التعبيرية الأخرى، وتتسم الرواية بتيارات عالمية ظهرت في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، ويعد مؤلفو الروايات غير الخيالية من أصحاب هذه التيارات، ويود كتاب هذا التيار أن يجمعوا بين الأسلوب الوثائقي عن الأحداث الحقيقة وتقنية الكتابة الروائية، وبالتالي فقد أصبحت الرواية اليوم شكلا أدبيا عالميا[1].

ويعرفها الدكتور حسين فيلالي قائلا: "هي نوع من أنواع السرد القصصي، تحتوي على العديد من الشخصيات لكل منها اختلاجاتها وتداخلاتها وانفعالاتها الخاصة، وتعتبر الروايات من أجمل أنواع الأدب النثري، وتمثل النوع الأحدث بين أنواع القصة والأكثر تطورا وتغييرا في الشكل والمضمون بحكم حداثته[2].

تتناول الرواية مشكلات الحياة، ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع الذي شهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن.

[1]- محمد بوزواوي: **قاموس مصطلحات الأدب، المرجع نفسه**، ص 141.

[2]- محمد بوزواوي: **المرجع نفسه**، ص 145.

ثانيا: حالة الرواية في الجزائر :

"إن النثر أشد إلتصاقا بالأرض من الشعر، وقد تجلت هذه الحقيقة في النثر الجزائري عامة، والرواية خاصة"[1]،فقد عرفت الجزائر حركة أدبية تزامنت مع انتهاء الحرب العالمية الثانية التي استطاعت أن تبلور الوعي الجماهيري، وتعمقه لتدفع به أكثر إلى الأمام، يضاف إلى ذلك الزحم الثوري لمختلف الانتفاضات عبر التاريخ الجزائري، وعلى رأسها ثورة الفلاحين[2] ".

وإذا كان الشعر هو الغالب، لأنه أكثر الفنون تعبيرا عن اللحظة الآنية التي يغلب عليها طابع الجو الحماسي أكثر من الجو التأملي التفكيري، فالنثر كذلك حقق الشيء الكثير على قلته وبدأ يشق طريقا متقدما من خلال مضامينه الإنسانية، وقد استطاعت مختلف الانتفاضات توجيهه نحو كل ما هو واقعي وثوري، وأخذ ينسلخ في الكثير من نماذجه عن الأجواء الرومانتيكية و الميتافيزيقية التي لازمته لفترة تاريخية ليست بقصيرة.

وقد ساعد الأدباء الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية ظرف خاص، زيادة على الأجواء الثورية التي فرضها عليهم الواقع كذات مستقلة عن وعيهم، استفادة بعضهم من الكتابات الفرنسية التقدمية بكل انجازاتها الفنية، خصوصا وأن معظم كتابنا كانوا مطلعين بشكل جيد على اللغة الفرنسية، وعلى رأس هؤلاء أحمد رضا حوحو مثلا، ومع كل هذا لا يمكننا أن نقول إن الحركة الأدبية في الجزائر كانت تسير على خطوط متقطعة وهي بذلك كانت تجد تفسيرها اجتماعيا في المراحل التي مر بها تشكل الوعي الجماهيري بالقضية الوطنية، فمع وضوح مطالب الحركة الثورية والوطنية في الجزائر، وتعمقها بعد الحرب العالمية الثانية كان لابد على الجزائر أن تبحث عن شكل جديد للتعبير عن أدب يمكنها من الاتصال بجمهور غير الجمهور التقليدي الذي تعود السكونية والحياة الرتيبة[3].

وإذن فمن البديهي جدا أن يكون تعاظم الحركات الوطنية قد ساعد على ظهور القصة كفن متكامل الخصائص، فقد كان هذا الفن هو الوعاء القادر على احتواء جميع القضايا الخاصة بالمرحلة التاريخية التي تواجد فيها فن القصة، خصوصا بعد انتفاضة 1945 التي غيرت مسارات الحركة الوطنية السياسية.

فالفترة التي تمتد من 1945 إلى 1954 وإلى سنة 1962، إذن ليست تحولا جذريا في التاريخ النضالي للجزائر فحسب، ولكنها كذلك أخصب فترة في المجال الأدبي على الاطلاق قبل الاستقلال فهي التي شهدت

---

[1]- أبو القاسم سعد الله: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**،ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966، ص 52-53.

[2]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ب ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 62.

[3]- **المرجع نفسه**، ص 63.

اكتمال فن القصة والرواية، فقد أصبح في مقدور الجزائر وهي تواجه الاستعمار أن تضع في قوالب سياسية ونفسية واجتماعية المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي من حيث الصورة الكاملة[1].

وبالتالي فالواقع الثقافي وطوره، كان خاضعا للواقع السياسي الذي كانت تعيشه الجزائر، ومن ثم فقد حمل الأدب الجزائري في داخله كل تناقضات الحركة الوطنية الأمر الذي شعب اتجاهاته الفكرية والايديولوجية، وأدواته التعبيرية، بحيث اشتعلت اللغة الفرنسية إلى جانب اللغة العربية، كسلاح وجهه كتاب مناضلون إلى صدر المستعمر، وهذه الحالة ربما انفردت بها الجزائر عن غيرها من الأقطار العربية، وهذا ما يعرف بظاهرة الازدواجية في الأدب الجزائري، فلم تعرف الأقطار العربية الأخرى هذا الوضع، فاللغة العربية وإن أصابها الجمود في فترة معينة أثناء الحكم العثماني أو الاستعمار الفرنسي، فإنها لم تتعرض للتدمير والمنع بحكم القانون.

كما هو الشأن بالنسبة لها في الجزائر، وكل ما تعرضت له أحيانا هو وضعها في المقام الثاني في المدارس مثلا كما في بعض فترات الاحتلال الانجليزي في مصر، ولكن سرعان ما كانت هذه الحالة الشاذة تعود إلى جادة الصواب، وكذلك الأمر في فرض اللغة الفرنسية في سوريا إلى جانب، أو على حساب اللغة العربية، ولكنها لم تطغ على اللغة الأصلية أبدا[2]، وإذا كان قد ظهر في الأقطار العربية كتاب وأدباء ثقفوا وتعلموا لغات أجنبية وكتبوا بهذه اللغات، إلا أنهم لم يشكلوا فئة أو طبقة تتخذ من هذه اللغات أداة للبيان والتعبير، وإنما كان العكس حيث كانت العربية هي الأصل والأساس، أما اللغات الأجنبية فكانت رافدا غدى الثقافة العربية فساعد على تطورها وإكمال جوانب النقص في آدابها.

ومن ثم لم يظهر الازدواج في اللغة والأدب والثقافة عامة، ومن هنا أيضا لم يحس الأدباء في البلدان العربية الأخرى بالانفصام الذي أحس به أباء الجزائر الذين كتبوا بالفرنسية، وهذا الانفصام يرجع إلى أن هؤلاء ولدوا في بيئة عربية ولقنوا في طفولتهم لغتهم القومية –فصحى كانت أو دارجة– فأثرت في تفكيرهم وإحساسهم، وكلما تعمقوا في الثقافة الأجنبية نسوا ما لقنوه في صغرهم من جهة، واتضح لهم الفارق بين الماضي وبين ما تعلموه بلغات أجنبية أخرى، فأثر هذا أيضا في تفكيرهم وطرائقهم في التعبير.

فاللغة إلى جانب أنها مادة ووسيلة للتعبير، فهي تعكس روح الشعب وروح الحضارة التي ينتمي إليها الفرد والأمة...،وهي بهذا تمثل جزء من التفكير لا وسيلة للتعبير عنه فحسب"[3].

---

[1]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق**، ص 64.

[2]- عبد الله خليفة الركيبي: **القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر**، ب ط، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 240.

[3]- **المرجع نفسه**، ص 241.

وهذا ما يؤكده مصطفى فاسي بقوله: "إن الرواية الجزائرية حديثة العهد بالظهور والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة، إلا أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي، فإذا ما استثنينا المحاولات الأولى البسيطة والمتمثلة في غادة أم القرى، الطالب المنكوب، الحريق، فإن ريح الجنوب تبقى تلك الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقة القوية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية"[1]، وتختلف الآراء في تحديد البداية الفعلية لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ففي أول عمل روائي جزائري يذهب أبو القاسم سعد الله وعبد المالك مرتاض إلى اعتبار الرائد الحقيقي هو "عبد المجيد الشافعي" بروايته "الطالب المنكوب"، بينما ينفي عبد الكبير الخطيبي ظهور الرواية في الجزائر قبل الاستقلال[2].

ففي ظل الظروف الاقتصادية المزرية التي عاشتها الجزائر بكل تناقضاتها، كان طبيعيا أن ينشأ وضع ثقافي مهزوز إلى حد بعيد ويفتقد الكثير من مقوماته الأساسية، فالفن القصصي الذي ورث رصيدا ثوريا جادا ومشرقا، كان عليه أن يحقق قفزة كمية ونوعية، الشيء الذي لم يتم وحتى المجموعات القصصية والكتابات الأخرى التي وجدت في هذه الحقبة التاريخية لم تضف شيئا جديرا بقدر ما حاولت اجترار الماضي برؤى جد متخلفة، وهناك استثناءات بكل تأكيد، وحتى الذين تصدوا لمشاكل ما بعد الاستقلال بشتى ظروفها، ومن بينهم محمد المنيع، لم يضيفوا الكثير إلى الرصيد القصصي في الجزائر[3].

هذا في وقت كانت فيه الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قد قطعت أشواطا كبيرة وحققت انجازات فنية ضخمة، لا على المستوى المحلي وحده، ولكن على المستوى العالمي كذلك، ساعدتها في ذلك ظروف خاصة افتقدتها الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، من بينها ثقافة الروائيين أنفسهم الذين كانوا متفتحين على آخر للإنجازات الروائية العالمية، إضافة إلى الرصيد الروائي الجيد الذي خلفه كتاب متجزئون فرنسيون تجنسوا قبل بداية الثورة الوطنية العظمى بقليل، وكتاب جزائريون كذلك[4].

وقد صاحب هذا ظهور مهام جديدة، قديمة أو أساسية وهي القضاء على النظام الرأسمالي (الاستعماري) عن طريق الثورة وقيام النظام الاشتراكي محله، في الوقت الذي بدأت الرأسمالية –بإعتبارها تشكيلة اقتصادية اجتماعية– تفقد أهميتها التقدمية وأصبحت تعيق التطور الاجتماعي (الامبريالية).

إلا أن الأمر تطلب عشرات السنوات، فبقي الفن يسير على وتيرة الثقيلة، إلى أن جاء الطاهر وطار وحاول بإبداعاته إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من "التابوت" اللغوي والمضامين المستهلكة.

---

[1] – مصطفى فاسي: **دراسات في الرواية الجزائرية**، ب ط، دار القصبة للنشر حيدرة، الجزائر، 2000، ص 03.

[2] – إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ب ط، الجزائر، 2007، ص 38.

[3] – واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المرجع السابق، ص 84.

[4] – **المرجع نفسه**، ص 86.

ومع بداية عقد السبعينيات التي شهدت تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت الولادة الثانية والأكثر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية[1]، إلى درجة أن الخطاب الرسمي هو الخطاب الاشتراكي قد انعكس بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير من الأعمال كـ: الأكواخ تحترق لـ محمد زتيلي، والشمس تشرق على الجميع لـ إسماعيل غموقات، والزلزال لـ الطاهر وطار، ومجموعة القرار لـ الحبيب السائح، وبعض كتابات واسيني الأعرج، والزاوي أمين، وعمار بلحسين[2]...

إن الكتاب المبتدئين في فترة السبعينات، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية، كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الايديولوجي السائد، ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية، إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، لم ينجهم من الفجاجة والتسطح إلى حد تغيب أدبية الأدب، حتى ليبدأ العمل حاملا لفكرة أو موقف لا للذات المبدعة بوجدانها ومشاعرها، ومما يجدر ذكره أن فترة السبعينات وإن غلب فيها التوجه المضموني في الكتابات الأدبية إلا أنها الفترة التي تكشف فيها الانتاج باللغة العربية، وكذلك تأسيسا سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء أصبحت لهم مكانة محترمة فجاءت اللاز مثلا كإنجاز فني جريء وضخم يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية لا من جهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن من جهة التناقضات الداخلية كانت تحدث داخل الحزب الواحد، والشيء نفسه قام به مزراق بقطاش في روايته الأولى: طور في الظهرة فقد حاول أن يغطي فنيا انجازات الثورة الوطنية التي لم تتح فيها الظروف الصعبة للرواية العربية في الجزائر، وأن تقوم بدورها التاريخي[3].

فمنذ أن ظهرت أعمال الطاهر وطار بدأ النقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدية إلى عناصر التفوق والتفرد التي طبعت أعمال هذا الروائي الجديد، ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ينطلق من موقف الشفقة أو الدعم العاطفي، ولكنها أصبحت تنتزع الإعجاب والتقدير وغطت بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية الأخرى في الجزائر، وانتزعت بذلك الصدارة في مجال البحوث النقدية والتغطيات الصحفية والإعلامية، لذلك فإن الرواية هي الجنس الأدبي الذي يبدو مجالا ملائما لتحليل الأدب المغاربي، فهي لا تتميز فقط بنغمة أصيلة لأنها مولود جديد في الأدب العربي، يقدم لنا خدمة تساعدنا على فهم مظاهر الترابط الثقافي، بل يشكل كذلك التقاط طريقة ثقافية معينة يبدعها الخيال[4].

---

[1]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، المرجع السابق، ص 89 – 90.

[2]- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر**، ب ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 07-08

[3]- واسيني الأعرج: **المرجع السابق**، ص 90.

[4]- إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص 40.

ومن ثم فالأدب الروائي الجزائري حاول مواكبة الأحداث، وقد استطاع في الكثير من نماذجه تغطية منجزات الثورة الوطنية حتى ولو جاء ذلك متأخرا، وأن الاختلافات المطروحة حول كيفية هذه التغطية ترجع أساسا إلى التوجهات الفكرية والجمالية لدى كل أديب على حدة، بالإضافة إلى التناقضات التي أفرزتها هذه الثورة الوطنية، وهذا الجيل المتمثل في كل القوى الديمقراطية والوطنية التي تعمل ضمن جهة عريضة تعادي الاستعمار بمختلف أشكاله.

وتعرف الساحة الأدبية اليوم جيلا آخر يجرب كتابة الفن القصصي وتنبئ أصواتهم بمستقبل واحد للحرف العربي، في الوقت الذي يتعالى فيه صوت الزاوي أمين ويعلن انتقاله إلى الكتابة باللغة الفرنسية، وقد صاح مالك حداد من قبل معترفا بأن الفرنسية منفاه وهو الذي يتقنها، وأعلن رشيد بوجدرة يوما عن عودته إلى الكتابة باللغة العربية مع أنه أثبت مقدرة عالية في الكتابة باللغة الفرنسية.

فإذا كان الدافع يعود إلى أن العربية لغة المحرمات والقيود، فإن تاريخ الأدب العربي يشهد منذ ما قبل الإسلام إلى اليوم، على أنها ظلت تخرق الثالوث المحرم، وإذا كان الدافع فنيا فإن الإبداع لا يتحقق إلا عبر اللغة التي يرضعها الأديب ويتقنها ويتنفسها وتسكنه، وإذا كان في الأمر طموح العبور إلى رحاب العالمية، فهذه لا تتحقق إلا من خلال المحلية، فأما إذا كانت المسألة لا تتعدى البحث عن شهرة أو مال، فمن العبث أن نتحدث عن الإبداع.

ثالثا: مفهوم السرد :

لغـــة:

سرد: السَّرْدُ في اللغة: تَّقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحَدِيْثُ ونَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعهُ.

وفلان يَسْرُدُ الحَدِيْثُ سَرْدًا إذا كان جيْدُ السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يَسْرِدُ الحديث سِرْدًا أي يتابعه ويستعجل فيه.

وسَرَدَ القرآنَ: تابع قراءته في حذَرٍ منه، والسَّرْدُ: المتتابِع، وسرد فلان الصوم إذا ولاهُ وتابعهُ، ومنه الحديثُ: كان يَسْرُدُ الصومَ سَّرْدًا، وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسْرُدُ الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم وإن شئت فأفطر، "وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم واحد فردُ وثلاثةُ سَرْدُ، فالفرد رَجَبُ وصار فردًا لأنه يأتي يأتي بعده شعبان ورمضان وشوال والثلاثةُ، السَّرْدُ: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم"[1].

إصطلاحـا:

"السرد هو الخطوات التي يقوم بها الحاكي وينتج عنها النص القصصي"[2].

ويميز "جيرار جينيت G.Genette "في كتابه أمثلة ثلاثة **Figures Ttois** ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي:

- **الحكاية "Diégése ou Histoire** ": أي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما وتتعلق بشخصيات من نسجِ خيال السارد، لديها ردود فعل وتصرفات هي على نطاق الدراسة، من مشمولات التحليل الوظائفي.
- **السرد "Narration"**:وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي).
- **الخطاب القصصي أو النص "L'énonce ou Discours Narratif"**: وهو العناصر اللغوية –كل نظام يخول التعبير– التي يستعملها السارد موردا لحكايته في صلبها[3].

وأيسر تعريف **للسرد** هو تعريف **رولان بارت** له بقوله: "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة "[4].

---

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، ج7، مصدر سابق، ص 165.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ب ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 78.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر: **المرجع نفسه**، ص 78.

[4]– عبد الرحيم الكردي: **البنية السردية للقصة القصيرة**، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص 13.

كما يعرف السرد على أنه **الحكي** عامة ويقوم على دعامتين أساسيتين :

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة[1].

ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتَمَدْ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

كون أن الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يَحْكِي، وشخص يُحْكَى لَهُ، أي وجود تواصل بين طرفين، الأول يدعى **راويا أو ساردا Narrateur**، والطرف الثاني يدعى **مرويا له أو قارئا Narrataire**، والمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي، وإذا نحن تجاوزنا القضايا التي تناقشها البنائية في هذا المجال، وهي متعلقة مثلا بالتمييز بين الكاتب والراوي، وبين القارئ والمروي له، فإننا نستخلص من كل ما سبق أن الرواية أو القصة بإعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية[2]:

وأن "**السرد**" هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.

فالقصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة الي يُقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول **كيزر**: "إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له".

ويميز الشكلاني الروسي **توماتشفسكي** بين نمطين من السرد:

سرد موضـوعي Objectif

وسرد ذاتـــي Subjectif.

ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: من وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.

---

[1]- حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ب ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص 45.

[2]- حميد لحميداني: **المرجع نفسه**، ص 45.

ففي "السرد الموضوعي" يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤولهُ، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

وفي "السرد الذاتي" لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به، نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية[1].

ثم توالت الاهتمامات بنظريات السرد في الدراسات البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها، فعني بالسرد كل من: ميخائيل وباختين، وفلاديمير بروب وجيرار جينيت، وكلود بريمون وغيرهم...[2]

ونظرا لتعدد الدراسات التي عنيت بالسرد خاصة في أوروبا خلال القرن العشرين، فإننا نلاحظ اختلافات بين نظريات السرد التي كانت سائدة آنذاك حتى يرى "والاس مارتن ": أن البنيويين الأوائل أكدوا في نظرياتهم السردية على اطار التحليل الشكلي، كما ناقش السيميولوجيون والنقاد الماركسيون التقاليد الثقافية والمحيط الاجتماعي وعني الشكلانيون الروس في دراستهم للسرد بالتقاليد الأدبية.

كما عني فريق آخر من النقاد بدراسة النقد القائم على دراسة استجابة القارئ، أي أنهم اهتموا في دراستهم السردية بموقف القارئ تجاه العملية السردية، وفريق آخر عني بوجهة النظر في العملية السردية [3].

فالدراسات التي عنيت بالسرد عديدة وشكلت تيارات واتجاهات مختلفة بداية من المدرسة الشكلانية الروسية ونهاية بالدراسات البنائية بمختلف أنماطها واتجاهاتها وأقطارها.

ومن ثم يصعب الوصول إلى مفهوم محدد للسرد يتفق عليه كل النقاد بما فيهم الشكلانيين والبنائيين، لأن المفهوم يخضع للتيار أو الاتجاه السردي الذي يتبناه كل فريق بمعزل عن الآخر، وبالتالي تجدر الاشارة بنا إلى أن هناك فارق بين علم السرد نفسه إذا صح أن يسمى علما، وبين الدراسات الأدبية المعنية بنظرية الرواية، ونظرية القصة القصيرة، ونظرية القصص الخرافية، وغيرها من الأشكال السردية.

إن الفارق بينهما يمكن تلخيصه في جانبين متضمنين في صيغة المصطلح الانجليزي لهذا العلم: الجذر اللاتيني Narration وفي اللاحقة Logy، ويتعلق الجانب الأول بالمادة التي يتخذها هذا العلم موضوعا لبحثه، والتي يعمم عليها أحكامها، والجانب الثاني يتعلق بالمنهج المتبع في دراسته لهذه المادة وفي استنباط القوانين التي تحكمها هذه الدراسات التي اتخذت من السرديات مجالا لها ومن العلم منهجا، لم تسر في طريق واحد، ولم تؤد إلى نتائج واحدة،

---

[1]- حميد الحمداني: **بنية النص السردي**، المرجع السابق، ص 46-47.

[2]- مراد عبد الرحمن مبروك: **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2002، ص 29.

[3]- مراد عبد الرحمن مبروك: **المرجع نفسه**، ص 30.

ويدل على ذلك اختلاف أصحاب الدراسات السردية مفهوم السرد، ويدل أيضا على تنوع الاهتمامات السردية، إذ أن بعض المشتغلين بالسرديات يهتمون بالمستوى الخطابي اللغوي في الظاهرة السردية، ومن ثم فإنه يولي عنايته للأشكال السردية المكتوبة، والبعض منهم يركز على التركيب السردي والصيغ، والبعض الآخر يهتم بالدلالة التركيبية أو الخطابية، من ثم نشأت اتجاهات متعددة في دراسة السرد، وتبلورت في مجاله مدارس كثيرة، صاغت فلسفتها في نظريات مستقلة، ولعل السبب في هذا الاختلاف يكمن في جانبين هما:

1- أن دراسة السرد هي محاولة لتطبيق منهج علمي على مادة غير علمية، لم تُخرِج طبيعة السرد عن أصلها الإنساني المتقلب المتمرد على قوانين الثبات[1].

2- أن الضلع الثالث من أضلاع البحث العلمي الخالص "المادة والمنهج والباحث"، فاتجاهات الدراسات السردية تختلف باختلاف المجالات المعرفية الايديولوجية لعلماء السرد، كالاتجاهات الأسلوبية عند اللغويين والاتجاهات الأنثروبولوجية عند علماء الأنثروبولوجيا، والاتجاهات النفسية عند علماء النفس....[2].

[1]- عبد الرحيم الكردي: **السرد ومناهج النقد الأدبي**، ب ط، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 81-82.

[2]- عبد الرحيم الكردي: **المرجع نفسه**، ص 83.

المبحث الأول: تقنية سرد أحداث الرواية

دأب المختصون في المسرح أو السينما أو على شاشات التلفزيون يهتمون كثيرا بشيء اسمه الديكور، بل أصبح عتبة يقف عندها المعنيون بالأمر مطولا، بل تجاوز ذلك إلى الأكثر من هذا، فأصبح نجاح أي عمل فني سواء في السينما أو في المسرح أو فيلم أو مسلسل تلفزيوني مرتبطا بمدى مناسبة هذا الديكور مع الموضوع المعالج أو المطروح، ومن هنا يمكن أن نقول بأن الديكور هو بمثابة التقنية السردية التي يعتمد عليها الكاتب في سرد أحداث روايته.

ونشير هنا أن تقنية السرد التي نريد أن ندرسها ليست فقط بمعنى السرد الذي هو ركن من أركان الرواية، وإنما تلك التقنية السردية التي اعتمد عليها **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته، هذه بصفة عامة ابتداءا من العنوان إلى آخر نقطة وضعها، والتي سيتم توضيحها فيما سيأتي، حيث أن لكل روائي تقنية خاصة، يقدم بها لنا أحداث روايته، فهذه التقنية تختلف من روائي إلى آخر، بل من رواية إلى أخرى عند كاتب روائي واحد في بعض الأحيان، إذن ما هي التقنية السردية التي اعتمدها الطاهر وطار في سرد أحداث روايته؟.

*ـ لقد تضمن النص الروائي **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** الإهداء الذي كان يتصدر بداية الرواية علما أنه سبقته ورقتان: الأولى كتب عليها عنوان الرواية في الأسفل، والثانية كتب عليها اسم الكاتب والعنوان، بالإضافة إلى كلمة الرواية وكذلك دار النشر، وبعد الإهداء كانت **"كلمة لا بد منها"** التي هي بمثابة مقدمة للرواية والتي كانت أيضا بقلم **الطاهر وطار**، بالإضافة إلى توزيعه للنص الروائي على ثمانية عناوين ألا وهي: "تحليق حر" ويليه مباشرة "العلو فوق السحب" ثم "السبهللة" وبعدها "فن البداية كان الإقلاع" ثم "محاولة هبوط أولى" و "محاولة هبوط ثانية" وأيضا "محاولة أخرى" وأخيرا "هبوط اضطراري"، بالإضافة إلى كل هذا نجد الفهرس في آخر الرواية، علما أن الرواية تضمنت 133 صفحة، وهذا بمثابة وصف للهيكل الذي تقوم عليه الرواية إن صح التعبير.

وقبل التطرق للمضمون الروائي، أي الطريقة التي اتبعها **الطاهر وطار** في سرد أحداث الرواية، وجدنا هذا السؤال يطرح نفسه بإلحاح: لماذا جاء إهداء الطاهر وطار بهذه الطريقة؟ "إلى عمالقة الفكر العربي المعاصر، إلى شخصية أخذ الرحمان روحها، وإلى شخص ما زال على قيد الحياة، وتلك الكلمات التي أدرجها في آخرها بطبيعة الحال، ليس إهداء عفويا وزد على هذا خلفت مكان المقدمة عنوان آخر ألا وهو "كلمة لا بد منها".

حيث تحدث عن الكاتب، عن الناقد، عن نفسه، عن مضمون هذه الرواية الذي وصفه في آخرها بأنه ملحمة وليس قصة، فقط لماذا هذه التقنية؟ سنحاول قدر الإمكان تفسير بعض الأشياء التي لجأ إليها **الطاهر وطار** فيما يخص الإهداء و"كلمة لا بد منها" فنبدأ بالإهداء الذي جاء كالآتي:

إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر.

المرحوم الدكتور حسين عروة.

والدكتور محمد أمين العالم أطال الله في عمره قد

نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة،

وتستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة

بنور الشمعة الواحدة مرتين.

ط.وطار.

أول ما يلفت النظر أن **الروائي** يحصر إهداءه في عملاقين من عمالقة الفكر العربي المعاصر، **"حسن عروة"**، و**"د. محمود أمين العالم"**، وكأنه يعترف بأن عمالقة الأدب العربي المعاصر هما هذان الشخصان المذكوران، ومن ثم حمل هذا الإهداء دلالة التخصيص والاستثناء والاقتصار على هذين الشخصين، كما نقرأ أنهما بمثابة قدوة **للطاهر وطار** خاصة في المجال النقدي وكأنه بهذا الإهداء استثنى هذين الشخصين من ذلك الوصف للنقاد في **"كلمة لا بد منها"** والتي سيتم توضيحه أكثر فيما سيأتي، أي في دراسة كلمة لا بد منها.

كما نجده في إهداءه هذا تقديم الشخصية الميتة على الشخصية التي ما زالت على قيد الحياة لا لشيء وإنما دعوة وإشارة منه لنا بالاستفادة من الأحياء قبل وفاتهم، فمن العادة السيئة للعرب تكريم العمالقة والعظماء والإحساس بقيمتهم بعد وفاتهم، وأكبر دليل على هذا ما أورده **الطاهر وطار** مباشرة بعد ذكره للدكتور **"محمود أمين العالم"** وكأنه يلفت بهذا انتباهنا للاستفادة من هذا الأخير قبل أن ينتقل إلى جوار ربه، فشبهه بتلك الشمعة التي لا نستطيع الاستفادة من نورها إلا مرة واحدة من جهة، ومن جهة أخرى يمكن القول بأن هذا ما هو إلا التفاتة طيبة من أديب جزائري حيال أدباءنا العرب وتنويه واعتراف لهم بمجهوداتهم الجبارة التي ساهموا بها في إضاءة درب النقد والأدب العربي على حد السواء، فقد جرت العادة أن يخصص الإهداء للعائلة والمساعدين على إنجاز هذا العمل ولكن **الطاهر وطار** أبى ذلك.

هذا فيما يخص إهداء **الطاهر وطار** في هذه الرواية، أما العنوان الذي يليه فهو **"كلمة لا بد منها"** التي عوضت في هذه الرواية مكان المقدمة، وقد جاءت بقلم **الطاهر وطار** علما أنه اختفى من هذه الرواية التقديم الغيري لها وكذلك كلمة الناشر ،حيث ارتأى وطار أن يقدم بنفسه لهذا العمل الإبداعي ،وقد رأى في هذا التقديم إنارة للناقد والباحث وللقارئ خاصة ذلك الذي يقرا الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذلك .....وكأنه يريد أن يقول هذا التقديم هو بمثابة جواز سفر حتى يستطيع كل من القارئ والباحث والناقد الولوج في عوالم النص الروائي.

وفي تقديمه هذا اتبع **طاهر وطار** إستراتيجية معينة مبتدءا في ذلك بتنبيه الكاتب بضرورة مشاركة الغير في هذا العمل الإبداعي، ولا يستطيع الكاتب أن يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى ثم يواصل ليقول أن المقدمة هي إنارة للكاتب وللناقد وللباحث عن الناقد في البلاد العربية، ثم يغير مسار حديثه ،وليتحدث عن نفسه ويفتخر بكونه كاتبا سياسيا شبه متخصص في حركة التحرير العربية والجزائرية بصفة خاصة، لينتقل مباشرة بعدها ويتحدث عن أهم محطة في النص الروائي وهو حديثه عن حادثة **قتل خالد بن الوليد للمالك بن نويرة**، لينوه في الأخير بأن القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية، سيجد نفسه مضطرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما أنه يجد صعوبة في العثور على رأس الخيط، وأخيرا معتذرا بأنه حاول تقديم ملحمة وليس قصة.

فالحديث عن بقية الحوادث التي كانت في مضمون النص الروائي، وذلك لأنه يفتح قضية من قضايا الإسلام الكبرى، وبهذا وكأن الروائي يوصي على إبداعه هذا من ذلك الناقد والقارئ والباحث الذي تحدث عنهم فتحول بذلك إلى أب على فراش الموت يوصي أولاده من أذى الآخرين –الناقد والقارئ والباحث–، ولهذا كانت المقدمة **مقدمة ذاتية**، وذلك لمنح فرصة للتوصية على عمله الإبداعي، وكذلك ليخشى من الفهم والتأويل الخطأ لأعماله الروائية، ولذلك نجده يدافع عن نفسه في المقدمة.

أما بالنسبة لحديثه عن حادثة قل **خالد بن الوليد لمالك بن نويرة** في المقدمة وكأنه يريد أن يمنح للقارئ مفاتيح النص الروائي، وذلك لينير دري القارئ ساعيا بذلك إلى تنبيهه وتوجيهه إلى الصعاب التي تقوم عليها الرواية، حيث نجده يقول في المقدمة: "إن المقدمة وما يشبهها إنارة للقارئ، وللناقد، والباحث ..."[1]،وبهذا الحديث يثير انتباه القارئ لأهمية هذه الحادثة في الرواية.

وما يمكن قوله أن الطاهر وطار وبهذه الكلمة المتكونة تقريبا من **05 صفحات** أراد أن تكون **جواز سفر لابد منه**، حتى يغوص كل من القارئ والباحث والناقد في الأثر الأدبي، وهي أيضا شكل من أشكال التعليق السابق على نص لاحق.

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المصدر السابق، ص07.

ويمكن أن نستخلص أيضا من هذه الكلمة **للروائي الطاهر وطار** عدّة وظائف منها:

أولا/ وظيفة تنبيه لكل من الناقد والكاتب، فالكاتب في نظره لا يكتب لنفسه بالدرجة الأولى، وإنما لغيره الحق بالمشاركة، أما فيما يخص الناقد فعليه أن يحترم عمل الكاتب، وأن يتسم ويتصف بالموضوعية قدر الإمكان، وأن يبتعد عن الهدم ويساهم في عملية البناء.

ثانيا/ وظيفة تبريرية، وذلك من خلال قوله إنه لا يهدف بهذه الكلمة إلى الدفاع عن نفسه أو عن عمله.

ثالثا/ وظيفة إخبارية، ويتمثل ذلك في قوله بأن هذا العمل وما فيه من رمزية وتجريدية وسريالية، فإنه عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها، وأنه فخور بكونه كاتب سياسي، وكذلك يخبرنا بصعوبة تحويل الواقع العادي والتاريخي إلى عمل أدبي وفني ودرامي.

رابعا/ وظيفة إضاءة وإنارة بالنسبة للقارئ والباحث والناقد، وهذا من خلال حديثه عن حادثة قتل **خالد بن الوليد لـ: مالك بن نويرة**.

خامسا/ وظيفة اعتراف، حيث يعترف بصعوبة هذا العمل على القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية.

سادسا/ وظيفة اعتذار، ويتمثل ذلك من خلال اعتذاره بأنه قدم ملحمة وليس قصة.

وما نستخلصه أن الروائي المبدع **الطاهر وطار** حاول على إثر هذه الكلمة أن يضع الخيط المحرك للرواية بيد القارئ، وأن يوصي على عمله ويؤمنه من الأيدي العابثة، ورغبة منه أن يشرح ويفسر بعض الأمور التي يراها تستحق الذكر والشرح.

*ـ كان ذلك فيما يخص الجانب المرافق لمضمون النص الروائي، أما فيما يخص الكيفية التي اتبعها الروائي في سرد أحداث الرواية، أي الطريقة والكيفية التي حكى بها **وطار** أحداثه، او بشكل أوضح **ضمير الحكي** الذي اعتمد عليه في السرد، فلوحظ أنه قد استخدم **أسلوبا تناوبيا في الحكي أو في السرد**، فنجد حضورا فعالا **للضمير الغائب** وكذلك **ضمير المتكلم**، بالإضافة إلى **ضمير المخاطب**.

فضمير الغائب نسجل له حضورا في بداية الرواية، ويستمر هذا الحضور حتى وضع نقطة النهاية، حيث يقول السارد: " توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتهب ها هنالك في بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة"[1].

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 13.

وأول ما يلفت الانتباه افتتاح الرواية **بضمير الغائب**، وهذا من أجل ان يصف لنا ذلك المكان الخالي الذي نزل فيه **الولي الطاهر**، زد على هذا من أجل إيراد وصف لحالة شخصية **الولي** وكيف كانت؟.

كما يسجل هذا الضمير حضورا في النص الروائي بشكل مكثف، باعتبار السارد على دراية بالأحداث والشخصيات، ومثال آخر لهذا النوع الحكائي: "عندما وقع الولي الطاهر مصروعا وسط الحلقة، توقف الهيجان، وكبر الناس، وكان النهار قد سطع من المشرق مع شمس ذابلة..."[1].

ومن الملاحظ أن هذا الضمير يلجأ إليه **وطار** حينما يريد ان يفسر بعض الأشياء المتعلقة أما بالشخصية، أو بالمكان، أو عن مشهد يريد أن يصوره لنا، أو عندما يعبر عن أفكارهم وحالاتهم وتطلعاتهم...

وأكثر من هذا هو المحرك الأساسي والحقيقي لعجلة السرد، علاوة عن تنظيمه لأحداث السرد.

كما نجد **ضمير المتكلم**، فهو يعد من الضمائر التي اعتمدها **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته هذه مثل حوار **الولي الطاهر** مع إحدى المريدات المقيمات في المقام، حيث جاء فيه:

- "ماذا حدث لك البارحة؟ أو لا تعلم يا مولاي؟"
- وكيف لي أن أعلم، وأنا كنت في الحضرة، ثم إن الأبواب موصدة، دونكن ... ما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل مولاي الولي الطاهر[2].

إن هذا الحوار الذي دار بين **الولي وإحدى المريدات** ما هو إلا طريقة حتى يتمكن كلاهما من معرفة الحقيقة، ويصل كل من **الولي والبنت** إلى كشف السر، وقد لجأ **"وطار"** إلى هذا الحوار حتى يجعله منفذا لإدراج الحديث عن حادثة قتل **خالد بن الوليد لمالك بن نويرة**، وأيضا حتى يجعل من هذه الحادثة حالة درامية من خلال أن البنات يتسمين كلهن **بأم متمم**، والذكور كلهم **بمالك بن نويرة**.

وهناك أيضا العديد من الشواهد والأدلة التي تبين حضور **ضمير المتكلم** في الساحة السردية للرواية، ومن الملاحظ أن هذه المقاطع السردية التي حاولنا التدليل بها على وجود هذا الضمير في النص الروائي، نجده يتميز بالتنوع، كونه يرجع إلى الماضي ويتحدث عنه، ويرجع به إلى الحاضر، كما ينتقل هذا الضمير ليدل على المستقبل، أي ينبئنا بتطور الأحداث الروائية، وبهذا الضمير أحضت الشخصية عند **الطاهر وطار** ساردا فعالا ومشاركا في الأحداث.

---

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 77 .

[2] – **المصدر نفسه، ص**61.

حيث نجد **"د.كمال الرياحي"** يقول في هذا الصدد: "إن التماس الذي نلاحظه بين جنسي السيرة الذاتية والروائية والرواية... من خلال اعتماد الكاتب على **ضمير المتكلم** يجعلنا نطالع ساردا مشاركا وفاعلا"[1].

بالإضافة إلى هذين الضميرين الذين أشرنا إليهما من قبل، نجد ضميرا آخر يشارك بدوره في بناء الخطاب السردي، ألا وهو **الضمير المخاطب**، علما أنه قليل الحضور في الرواية، مقارنة بضمير الغائب والمتكلم، فهو أحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، كما أنه يتم تحديد هذا النوع السردي انطلاقا من علاقته بالضمير المتكلم، الذي اشرنا إليه سابقا، وفي هذا الصدد تقول **بهيجة مصداق:** "هو أحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة، وبما أن هذا الشكل السردي لا يتحدد إلا من خلال علاقته **بضمير المتكلم** ...، **فضمير المخاطب** موجود بوجود **ضمير المتكلم**، وهذه العلاقة هي التي حتمت على الكتاب أن يكتبوا **بضمير المخاطب**، ولكن في سياق علاقاته **بضمير المتكلم**..." [2].

وبما أن رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** كانت تتضمن مقاطع حوارية كثيرة، فيها هذان **الضميران** أي **المخاطب والمتكلم**، مثل حديث **"بلارة"** مع **"الولي الطاهر"**.

- أريد العيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون كل الناس.
- أي ناس...
- الذين حملني التلفاز إليك من عندهم كل الناس، صينيون، أمريكان، هنود ...
- ولماذا إخترتني أنا بالذات؟.
- للصفة التي تتمتع بها، فأنت قطب حقيقي...
- وهل يكفي ولدا واحد[3].

ومن خلال هذا الحوار الذي دار بينهما، نجد ان كل واحد منهما يكون مخاطبا بحسب السياق، فنجد مرة تكون **بلارة** هي المخاطبة، ومرة أخرى يكون **الولي الطاهر** هو المخاطب، ومن هذا المشهد نلاحظ أن **"الولي"** يسأل و**"بلارة"** تجيب.

---

[1] – كمال الرياحي: **حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل**، ط1، دار مجدولاب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005، ص118.

[2] – بهيجة مصداق: **التصوف في الرواية العربية لولي الطاهر يرفع يده بالدعاء أنموذجا**، المرجع السابق، ص39

[3] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 73.

ونجد حضور لهذا الضمير ليس ممزوجا **بضمير المتكلم**، ومثال ذلك حديث **المقدم مع المريدات** دون أن يتحدثن معه، إذ نجده يقول:

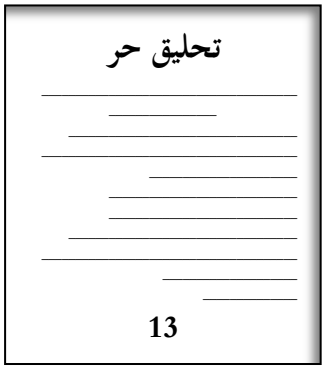
- أسمعن يا أخوات **الولي الطاهر** مولانا بطلب ام متمم، فمن كانت منكن هي تتقدم...
- أنت يا من تخلفت عن الجميع، تعالي، مولانا يريدك انت بالذات[1].

وأول ما يلاحظ على هذا النوع، أنه جاء قصيرا جدا، فقد استعمل من أجل ان يتم بواسطته اكتشاف **أم متمم** الحقيقية، وقد تمت عملية التحقيق بهذا الضمير الخطابي.

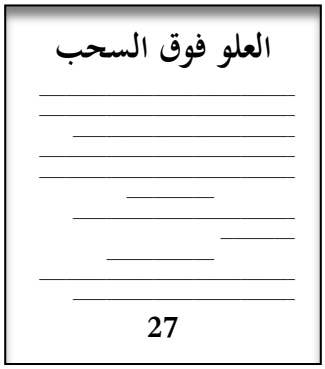
وما نستخلصه من هذا المزج بين الضمائر الثلاث: **"الانا والهو وأنت"**، هي تقنية من التقنيات التي اعتمدها **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته، وبناء تطور الحدث السردي، حيث تمكن الروائي من الوفيق بين الضمير والحدث، أي استدعاء الضمير المناسب وفق الحدث الذي يناسبه.

ويمكن القول ان الروائي العظيم قد استفاد كثيرا من هذا الشكل السردي الذي لم يؤدي وظيفة دلالية فحسب، وإنما حقق وظيفة جمالية من جراء ذلك التنويع، واستحضارها في بعض الأحيان في مقطع واحد، وهذا التعدد والتنوع راجع إلى تمكنه من المزج بين الأشكال بشكل إبداعي، ليساهم في التأثير على القارئ، وايصال كل ما يريد ايصاله للقارئ أو المتلقي.

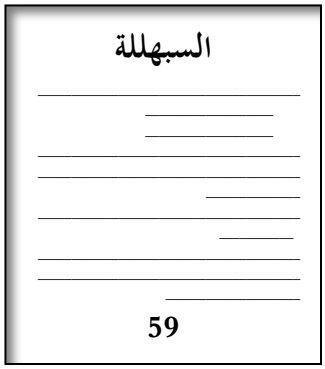
*- هذا فيما يخص **التناوب السردي** الذي لجأ إليه **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته، أما من بين التقنيات السردية الأخرى التي اعتمدها في سرده، وما يمكن أن يلاحظه القارئ، أو ما لفت انتباهنا هو أنه لم يعتمد تقنية الفقرات الكبيرة في السرد، أو ما يمكن قوله أن حضورها كان قليلا جدا مقارنة بالفقرات الصغيرة التي تتراوح بين سطرين إلى أربعة أسطر، فيكون بعدها نقطة الوقف نصيب من الوضع، وفي بعض الأحيان لينتقل من فكرة إلى فكرة أخرى عبر هذه الفقرات الصغيرة، ويمكن أن نمثل لها بالشكل الآتي، فمعظم صفحات الرواية تكون على هذا النحو:



الشكل رقم (01)



الشكل رقم (02)



الشكل رقم (03)

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 13.

هذا الشكل يخص نظام الكتابة التي اعتمدها **الطاهر وطار** على صفحات الرواية، ومن جهة أخرى نجده وهو يسرد أحداث روايته يقطع السرد فجأة عن حدث معين، ثم يدرج حدثا جديدا لا علاقة له بالأول ليواصل الحديث عنه -أي منقطع عنه- في المساحات السردية الموالية نحو ما نجده في الصفحة 36 و37، فينتقل من حديثه عن الحالة الصوفية التي آل إليها **الطاهر وطار** عندما ذهب إلى الزيتونة من أجل الذكر إلى حديثه عن **"مجاعة"**، وكيف أنقذته **"أم متمم"** ليواصل بعدها الحديث عن المشهد المنقطع عنه في المساحات السردية الموالية **-أي المشهد الأول-**.

كما نجد من التقنيات التي لجا إليها **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته **توظيفه اللغة التراثية والشعبية،** بالإضافة إلى **اللغة القرآنية،** أي توظيف لكلمات قرآنية والتي تواتر ذكرها بشكل اقتباس بدون المحافظة على آية القرآنية، فمثلا نجد في النموذج الأول (**التراثية**) نجد: العضباء، الفيف، القرطاس، أما النموذج الثاني (**الشعبية**) نجد: الولي، المقام، التبريج، تعشينا، ...، والنموذج الثالث (**القرآنية**) تمثل في: يقرئني، ييسرني لليسرى، خلقت وسويت قدرت، فهديت، وأخرجت المرعى فجعلته غثاء أحوى ...، وغيرها.

كما لم يقف **الطاهر وطار** وهو يسرد أحداث روايته هذه عند حدود **اللغة النثرية** فقط، بل عرف أيضا **توظيفا للشعر لهذا الفن العربي القديم** على مستوى المساحة السردية الكلية.

فنجد مثلا في صفحة 33 على لسان السارد:

لَيْس الْفَتَى كُل الْفَتَى عِنْدَنَا إلاَّ الْذِي يَنْهَى عَنِ الْفَحَشِ.

يَأْتِي إِلَى الْإِسْلاَمِ مِنْ بَابِهِ وَيَتْبَع الْحَقَ بِلاَ غِشِ[1].

وأيضا على لسان **الولي الطاهر** يقول:

وَأَنَا حُنَيْن وَمَنْزِلِي الْنَجْفُ وَمَا نَدِيمِي إلاَّ الْفَتَى الْقَصْفُ.

أَقْرَعُ بِالْكَأْسِ ثَغْرَ بَاطِيةِ مُتْرَعَة نَارِيَة وَأَغْتَرِفُ[2].

فبالرغم من أن **وطار** ليس شاعرا على حد علمنا، بل هو روائي إلا أنه لم يستطع التخلص من تلك الصبغة العربية حتى وهو في الفن النثري المعاصر، وأبى إلا أن يكون مرافقا له.

وبالإضافة إلى كل هذا نجد **الطاهر وطار** ميز بين أسلوب الرسائل وأسلوب السرد، ولم يتعامل مع رسالة **"عيسى لحيلح"** بكونها جزء من السرد، وإنما أعطاها صبغتها الرسائلية.

[1] - **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامع الزكي، **المصدر السابق، ص** 33.

[2] - **المصدر نفسه، ص** 47.

فالقارئ وأثناء مطالعته لهذه الرواية يلاحظ ذلك الفرق بين أسلوب السرد، وبين أسلوب الرسائل عندما يقرأ رسالة الشاعر "**عيسى لحيلح**" في الأجزاء الأخيرة من الرواية.

كما نجد تقنية أخرى برز وجودها في الرواية، وهي تلك **البياضات** التي كان يتركها الروائي بعد الانتهاء من كل عنوان في الرواية، أي العناوين الداخلية، فأحيانا يترك صفحة بيضاء بكاملها، وأحيانا أخرى ما يقارب صفحة، ومرة ما يقارب صفحة ونصف، وهذا لا لشيء وإنما من أجل أن يترك الحرية للقارئ في التأويل والتفسير، وحتى يمنحه فرصة المشاركة في إنتاج دلالة هذا العمل الأدبي المتخيل المنطلق من الواقع، وزد على هذا فإن ترك البياض أصبح عند الكتاب المعاصرين سمة في كتاباتهم، فأضحى السكوت عن الشيء أفصح من التصريح به، ومع كل هذا نجده أثناء الانتقال من عنوان إلى آخر في رواية ينتهي بوضع فاصل ختامي كالآتي: (* * *)، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك أيضا من تغييرات مكانية على مستوى الرواية، مع تغيير في مسار سرد أحداث الرواية، علما أنه كان في العنوان الواحد داخل الرواية يقسم إلى أجزاء وترقم.

ومن التقنيات التي اتبعها في سرد أحداث روايته نجد جانب العودة إلى الماضي واستخدام الحاضر في الرواية، والاعتماد على التراث كمادة ينهل منه موضوعه، كما كان **الطاهر وطار** يتكئ كثيرا على الرمز والتلميح لبعض الأشياء، بحيث نجد في كل كتاباته وأعماله الأدبية التعقيد والرمز الذي أصبح تقنية من تقنياته وسرد أحداث رواياته وإنتاج أعماله الأدبية.

كما نلاحظ في هذه الرواية عبثية الزمن وفوضى المكان وأسطر الواقع مع اعتماد **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته على شخصيتين بطلتين بشكل كبير، اولها "**الولي الطاهر**" وثانيها "**بلارة**"، وأخيرا ينتهي الروائي بتلخيص أحداث الرواية انطلاقا من "**محاولة هبوط أولى وثانية**" ليتركها نهاية مفتوحة بعد ذلك فيما أسماه "**محاولة هبوط اضطراري**"، ومن ثم عدت خاتمة الرواية، فهي إشارة من **وطار** بوجود رواية أخرى تكون بمثابة جزء ثان لهذه الرواية، وهو فعلا ما تحقق بعد ذلك بميلاد رواية "**الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**".

المبحث الثاني: توظيف التراث.

عادة ما يرتبط مفهوم التراث بالماضي وثقافته وعاداته وتقاليده، فهو ليس كتلة جامدة، إنما هو جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان، ومن واقعه المعيش، كما أن القديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات، فالحركة الأدبية الحديثة اليوم خاصة الروائية منها هي امتداد للتراث بكل تجلياته وتمظهراته، فلا حاضر دون ماض، ولا مستقبل دون حار، ومن ثم فتوظيف التراث في أي عمل أدبي سواء أكان شعريا "قصيدة" أو نثريا "رواية" مثلا هو رؤية جديدة تتم بربط الماضي بالحاضر، وفي ضوئها يبدع الكاتب إبداعه الجديد، فالإبداع تواصل الكاتب مع التراث وعودته إليه، وليس انقطاعه عنه، فالحاضر ليس هدما للقديم "**التراث**"، بل هو إعادة تشكيل جديد له على ضوء ما تقتضيه التجربة والرؤية الإبداعية الحديثة، حتى يغدو الحاضر والماضي حلقتان لسلسلة واحدة، أي تشكيلة متواصلة لعقد منظوم.

وإذا عدنا لرواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" وجدنا **الطاهر وطار** استلهم تجربته الإبداعية هذه من المزج بين التراث والحاضر، وأول ما يتبادر للذهن أن **الطاهر وطار** كان واعيا بأهمية التراث وما له من تأثير في الاعتراف بوجود كيان وموقع الأمة من الأمم في العالم، فالأمة التي تزخر بثروة تراثية، لها ميزانها بين الأمم الاخرى، وكما يقول **أحسن مزدور**: "أمة بلا تراث، أمة بلا جذور، بل هي أمة بلا مستقبل"[1].

ونستشف أيضا من عودة **الطاهر وطار** للتراث والنهل منه رغبته ودعوته لنا نحن العرب عامة وكجزائريين خاصة بالمحافظة على كياننا وتوحدنا كأمة عربية وحدَّها الإسلام في السابق، وبذلك تكون أمة متبوعة لا تابعة، ولكن الواقع يبين عكس ذلك، وهذا ما أرق الروائي **وطار** وجعله يعود للتراث بسبب ذلك التشتت، ذلك الضياع الذي يعاني منه الإنسان العربي والمسلم على حد سواء.

فكما عاد **الولي الطاهر على مقامه الزكي، عاد الطاهر وطار** إلى الماضي، وأية عودة هي، هي عودة لم تقتصر على ماضي الأمة الإسلامية وما شهدتها من أحداث تاريخية متعلقة بقتل **خالد بن الوليد لمالك بن نويرة**، وكذلك قضية **سجاج ومسيلمة**....

بل تجاوزتها إلى الوقت الراهن "**الحاضر**" لتصور لنا ما عاشته الجزائر في عشريتها السوداء، وما عرفته البلدان العربية من أحداث، وكذلك عودته هذه للتراث نابعة من حاجة فنية صاغها في قضايا اجتماعية وواقعية.

[1] – أحسن مزدور: **مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص17.

فالازدواجية بين الرجوع إلى **التراث التاريخي** الإسلامي القديم واستخدام الحاضر لا لشيء، وإنما هي رؤية **الطاهر وطار** بأن ما يعيشه الحاضر من أزمات وصراعات هو نتيجة تراكمات عاشها الماضي بشكل من أشكال تلك الصراعات وتلك الحروب، ثم حديثه عما عاشته الجزائر في عشريتها السوداء لإشارة منه بأن حاضرنا هو استمرار لماضينا وامتداد له، فالتناحر والتقاتل والتصارع بين الإخوة في البلد الواحد كما حدث في الجزائر وفي لبنان، وبين الدول العربية الأخرى.

هذا ما قرأناه من تلك التقنية التي اعتمدها **الطاهر وطار** في هذا العمل الأدبي المتخيل من هذه الرواية، فقد استعمل هذه التقنية إلا ليلفت نظرنا بأن ما نعيشه اليوم هو حتما ما كان سائد بالأمس، وحتى يقول: التاريخ لا يعيد إلا نفسه، وما يؤكد ويدعم قولنا هذا ما جاء في الرواية على لسان السارد: "قال في سره، ما أفعله، وفعلته، ويفعله أولياء الله لا يعدو أن يكون كذلك، فما حدث هو مصير ما سيحدث، حياتنا مقام، والأحداث فيها أبواب، تقضي بنا إليها، دون غيرها"[1]، حيث تدل **ما أفعله** على الزمن الماضي، وتدل **فعلته** على الزمن الحاضر، و**يفعله** تدل على زمن المستقبل، هذا وإن دل على شيء فإنما يدل على ترابط الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.

فما حدث في الماضي هو حتما نتيجة لما يحدث، ولما سيحدث أيضا، وهي كما اختصرها **الطاهر وطار** الحياة في المقام، والأحداث هي أبواب في هذا المقام، ونمثل لهذه العلاقة بهذا المخطط:

حياة الأمة العربية + الجزائرية = المقام.

أحداث الحياة = أبواب في المقام.

فما هو حاضر اليوم في الجزائر وما عاشته في عشريتها السوداء لأكبر دليل على أنه منذ القدم لم يتم الفصل والتحقيق في عدّة قضايا، إذ أن حادثة قتل **خالد بن الوليد لمالك بن نويرة** الذي كان قتله باسم الدين، بعد أن شك في إسلامه واتهامه بالردة بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، والتي عرضها علينا **الطاهر وطار** في شكل عمل أدبي متخيل، حيث تسمى كل الذكور –المريدون– المقيمون بالمقام الزكي باسم **مالك بن نويرة**، وكل البنات –المريدات– الموجودات بالمقام ايضا تسمو بـ **أم متمم**.

ويتجسد ذلك من خلال رجوعنا إلى قرينة لفظية وردت على لسان **الولي الطاهر**، حيث يقول: "كل الإناث أم متمم، كل الذكور مالك بن نويرة، أنا كذلك في نظر البنات مالك بن نويرة"[2].

لكن هذا العمل الأدبي المتخيل لم يكن من أجل عرض حادثة تاريخية، وإنما لأغراض أخرى، علما أنه لم يتم الفصل في هذه الحادثة آنذاك، ولا حتى اليوم.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 62.

[2] – **المصدر نفسه، ص** 67.

وما نصل إليه من كل هذا أن قصدية الروائي في توظيفه **للتراث التاريخي** لا لشيء، وإنما ليخرج منه برؤية متفتحة الأفاق، واضحة المعالم، عميقة الدلالة، لتصل بذلك إلى توثيق الصلة بين الأزمنة "الماضي والحاضر والمستقبل" في إطار علاقة جدلية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر، والحاضر أساسا يبنى عليه المستقبل، فتصبح هذه المراحل الزمنية حركة متصلة لا تنفصل، حيث أضحى الحاضر يكتب للماضي، والماضي يكتب للحاضر، والماضي والحاضر يكتبان للمستقبل، فكما عاد **الولي** إلى **مقامه**، عاد **وطار** إلى **التاريخ**، فحفر ونبش فيه وأعاد طرحه، وجعله محل المساءلة من جديد، **فالروائي الطاهر وطار** لم يقف عند حدود **الشخصية التاريخية** "**خالد بن الوليد، مالك بن نويرة...**" فقط، إنما وظف أيضا **الشخصية التراثية** مثل: "**شخصية الطبري، واليعقوبي، والبلاذري، وابن بسام...**"، لكن ذكره لها كان ذكرا عابرا فقط.

أما فيما يخص **التراث الشعبي** في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" فقد كان له هو الآخر نصيب واضح، إذ أنه مس الشخصية الرئيسية للرواية وهي: **شخصية الولي الطاهر** التي لها بعدها الشعبي، فيكفي أن نذكر كلمة "**الولي**" حتى يتبادر في الأذهان أنه ذلك الشخص الصالح التقي الذي تقام من أجله احتفالات خاصة تصاحبها طقوس شعبية فلكلورية، كما تحمل هذه الشخصية بعدا صوفيا، وتوظيفه للتراث الشعبي في هذه الرواية للدلالة على تأكيد عمق اتصاله بالثقافة الشعبية، والذي ظل مصاحبا ومواكبا لكل إبداعاته الأدبية الفنية.

ولم يقف أيضا عند حدود توظيف **التراث التاريخي أو الشعبي** فقط، بل تجاوزه إلى **توظيف الثقافة الدينية** بنوعيها، من توظيف لقصص وآيات قرآنية في حد ذاتها، والذي كان إما استحضارا للنص القرآني نفسه أو إيحاءا مستعيرا ببعض ألفاظ وعبارات من القرآن، فمن ناحية توظيف القصص القرآني نجد توظيفا لقصة **آدم** عليه السلام، ويتضح ذلك على لسان السارد في قوله: "ربما فكر آدم هكذا، بدأته الغواية، من هذا الجانب فيه، جانب تأجيل حسرته وأسفه والاعتذار إلى وقت آخر"[1].

ونجد توظيفا لقصة سيدنا **يوسف** عليه السلام، والذي كان بطريقة إحالية تدل عليها العبارات التالية: "هيا يا مولاي هيا، هيت لك، أستغفر الله العلي العظيم، أستغفر الله، يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف، هيت لك، توقفي يا سجاح، انتصب الولي الطاهر، بينما هي تتقدم منه ...، يا خافي الالطاف نجنا مما نخاف، ومما تخاف يا مولاي؟، مما أخاف؟ سأل الولي الطاهر أيضا نفسه، فاكهة وهبها المولى، أمد يدي إليها، أقطفها، وهذا كل ما في الأمر، فلم الخوف!"[2].

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 77.

[2] – **المصدر نفسه، ص** 77.

أما من ناحية **توظيف النص القرآني** فقد تواتر ذكره على طوال المساحات السردية للرواية، فمن الآيات التي تم استحضارها كاملة، وما جاء على لسان **الولي الطاهر** في قوله: "... سنقرئك فلا تنسى، إلا ما شاء الله، إنه يعلم الجهر وما يخفى"[1].

وكذلك ما جاء على لسان السارد نقلا عن **الولي الطاهر** في قوله: "... سنقرئك فلا تنسى، إلا ما شاء الله، إنه يعلم الجهر وما يخفى، ونيسرك لليسرى، فذكر إن نفعت الذكرى، سيذكر من يخشى، ويتجنبها الأشقى، الذي يصلى النار الكبرى، ثم لا يموت فيها ولا يحي..."[2].

وما نستنتجه من دلالات استعماله **للتراث الديني**، كون الشخصية الرئيسية **"الولي الطاهر"** والتي هي العمود الفقري الذي يقوم عليه الهيكل الروائي، حيث كانت شخصية صوفية دينية، وهذا ما استلزم من الروائي **وطار** استحضار ذلك الكم الهائل من الآيات القرآنية، إما بذكر النص القرآني كاملا، أو بطريقة إحالية له، أو توظيف لقصصه.

وأيضا نجد أن **"الطاهر وطار"** لم يقف عند حدود توظيف **التراث التاريخي والديني والشعبي** فقط، بل تجاوز كل هذا إلى توظيف **التراث العالمي**، والذي تجسد في توظيفه لقصة **"ألف ليلة وليلة"** والذي نلمسه من خلال ذكره لعدد المريدات المقيمات في المقام، والذي بلغ 201 بنت، وهذا تناص مع **ألف ليلة وليلة**، كما نجد حضور **لملحمة قلقامش** في الرواية، ويتمثل ذلك من خلال طلب **بلارة** الزواج من **الولي الطاهر** رغبة منها في إنجاب جيل جديد، أو نسل ولا كل الناس، ونفس الشيء بالنسبة **لملحمة قلقامش**[3]، حيث طلبت **"عشتار"** الزواج من **قلقامش**، حيث قوبل كل من الطلبين بالرفض.

فعودة **الطاهر وطار** إلى الماضي والاستعانة بعناصره التراثية التي يراها جوهرية تمتلك صلاحيات البقاء والتفاعل في نصوص وأعمال روائية، إذن فهو لا ينظر على الماضي على أنه بديل عن واقعه، بل يعود إليه لتلبية حاجات موضوعية ودرامية، وليفجر فيه طاقاته الإبداعية الكامنة، فهو واع بفكرة أن النص الأدبي اليوم بما فيه النص الروائي لم يعد يقتصر على جانب واحد فقط، وإنما هو مفتوح على عدة نصوص أدبية أخرى.

وهنا تكمن أهمية هذا العمل الذي يعكس سعة إطلاع **الطاهر وطار**، وهذا ما اسهم في إثراء روايته **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**، وجعلها نصا مفتوحا على عدة نصوص أخرى، لأننا في العصر الحالي **–القرن 20–** هو عنصر **التناص**.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 111.

[2] – **المصدر نفسه، ص** 133.

[3] – **طه باقر**: ملحمة كلكامش، ب.ط، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1995، ص 07.

المبحث الثالث: توظيف الرمز.

يعتبر الرمز من أهم وأبرز التقنيات التي يعتمدها الكاتب الروائي اليوم هو سرد أحداث روايته، حيث أصبح يتكئ على الرمز من أجل معالجة قضية يريد أن يطرحها، فيلجأ إلى الرمز للدلالة على رغبة مكبوتة في لا شعوره تمنعه من قولها والتصريح بها، ونلمس من هذا التوظيف للرمز رغبة الروائي في التلميح والابتعاد عن المباشرة واللجوء إلى الترميز، حتى يمنح للقارئ فرصة التأويل والتفسير من خلال ما يلمح إليه الكاتب وما يرمز إليه، ومن ثم فقد أعطى الكاتب المعاصر اهمية كبيرة للقارئ، ونظرا إليه كذات فاعلة في النص الروائي فلم يصبح يتعامل معه معاملة الذات غير الفاعلة، وإنما تعامل معه بكونه ذاتا ذكية فاعلة تستطيع الوصول إلى ما يلمح إليه الكاتب من بعض القرائن التي يلجأ إليها هذا الأخير.

وبالرجوع إلى عملنا هذا نجد **الطاهر وطار** من الروائيين الذين يحضر عندهم الرمز في إبداعاتهم الفنية بكثرة، حيث أصبح الرمز سمة بارزة لكل أعماله الأدبية انطلاقا من **اللاز** مرورا **بالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،** ووصولا على **الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.**

وبالعودة إلى رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" نجد أن الرمز عرف عدّة تمظهرات، إذ نجد **الطاهر وطار** قد وظف الرمز التشخيصي، والرمز المكاني، والرمز الحيواني، وكذا الرمز العددي والزماني...

ونبدأ أولا بإظهار **الرمز التشخيصي،** والذي تجسد في الشخصيتين البطلتين لهذه الرواية، ألا وهي شخصية "**الولي الطاهر**" و"**بلارة**"، فبعد قراءتنا للرواية وجدنا **وطار** يرمز إلى الأصالة، وهذا ما توصلنا إليه من خلال بعض القرائن الموجودة في الرواية، فأول قرينة تدل على هذا، ما كان يرتديه **الولي الطاهر** من ملابس تقليدية كبدلة إفرنجية.

وكذلك الوصف الذي جاء على لسان السارد: " شاب يافع، على رأسه شماغ أبيض وعقال أسود، لحيته تنحدر من اليمين كحرف الراء...، وحاجباه كعينيه يشبعان بالسواد، عليه بذلة إفرنجية، داكنة اللون، وفي قدميه حذاء يشع بالسواد بدوره"[1].

كما نجد أن **الولي** يرمز **للأصالة** من خلال اسمه، وتظهر أصالته من خلال رفضه لطريقة ارتداء الملابس الضيقة وتصرفات الرجال والنساء المعاصرين من نزعهم للعمامة وللجبة....

كما نجده يأخذ رمز **السلطة** باعتباره المسؤول الأول في المقام، وصاحب الطابق الأعلى والذي كان الحاكم الفاصل لمشاكل المريدين والمريدات اللذين كانوا يأتونه للفصل في مشاكلهم.

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 72.

أما فيما يخص **"بلارة"** فهي ترمز للحداثة، وهذا ما نستشفه من خلال تصرفاتها وطريقة لباسها، والتي كانت مثل الذين تحدث عنهم **الولي الطاهر**، ويؤكد ذلك قول السارد: "طرحت جلبابها، ثم قميصها حريريا ورديا، ثم سروال جينز، بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بزرقته الدكناء، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي..."[1].

هذا فيما يخص **الرمز التشخيصي**، أما **الرمز المكاني** فنجده من خلال المجتمع الذي تقلص في الرواية ليصبح هو **المقام**، فغدا المقام هو الحياة وأضحت الأبواب التي فيه حوادث هذه الحياة، حيث يقول السارد: "حياتنا مقام والأحداث فيها أبواب تفضي بنا إليها دون غيرها"[2]، كما نجد المقام هو ذلك المكان الذي يعاني من الوباء، أي ذلك المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة الذي يعاني من الفساد والأوبئة التي تحل به.

فالمقام هو رمزا **للمجتمع، والمريدين والمريدات** رمزا **للناس، والوباء** هو رمز **للفساد والتخلف والانحلال الخلقي والاجتماعي** الذي أصبح يعاني منه كل من المجتمع الجزائري والعربي.

أما فيما يخص **الترميز العددي**، فنجد له حضورا قويا في الرواية، وذلك من خلال تكرار **العدد 07** على مدار الساحة السردية للرواية، حيث عرف تواترا ملحوظا، فأول ذكر له كان على لسان السارد: " الطوابق هي سبعة، بتمامها وكمالها، طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل...، الذي يليه نصفه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم، الطابق السابع"[3].

وكذلك في قوله: "بعد الليلة السابعة، رفع القناديز إلى عريضة..." [4]، وكذلك في قوله: "صعدت إلى خلوتي حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام..." [5].

وإذا تساءلنا عن رمزية **العدد 07** لوجدنا أنفسنا نخرج ونبحث عنه خارج مضمون الرواية، فكان بذلك عدد أيام الأسبوع (07 أيام)، و الأرض والسماء (07) أيضا، والسعي بين الصفا والمرة أيضا (07) مرات، والرجم بسبع حصيات، وعجائب الدنيا (07)، وبهذا نلاحظ أن العدد 07 إرتبط بالفكر الديني.

وقد لجأ الروائي إلى توظيف **العدد 07** حتى يضفي على أعماله تلك الشمولية، وليعطيها أبعادها الثقافية والتراثية، الشعبية، الدينية، كما نجده قد وظف أعدادا رمزية بكثرة مثل: 03، 99، 200، 2001.

وعند تصفح صفحات الرواية لا نقف عند تلك الأعداد فحسب، بل نجد أعدادا أخرى مثل: 1، 2، 33، 70، ...إلا أننا اكتفينا بدراسة هذه الأعداد لأنها عرفت تواترا ملحوظا على طول المساحة السردية الروائية.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 86.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 62 .

[3] – **المصدر نفسه**، ص 21 .

[4] – **المصدر نفسه**، ص 24 .

[5] – **المصدر نفسه**، ص 35 .

كما عرفت الرواية توظيفا للرمز بشكل آخر، وهذه المرة ما يسمى بـ **الترميز الزماني**، حيث نجد مثلا لفظة "**الليل**"، التي لا يقصد بها الليل الحقيقي، وإنما يقصد بها تلك الأوضاع السوداوية الدموية، وتلك الفتنة الأهلية التي عرفتها الجزائر، حيث نجد السارد يقول: "والآن، وفي هذا الخضم، وهذا الليل، هذا النفق السياسي، هل يعود ما كان إلى ما كان"[1]، فنجد السارد هنا يتساءل إن كانت الجزائر ستعرف بزوغ فجر جديد ونهار مضيء.

أما بالنسبة **للترميز الحيواني**، فنجد مثلا "**العضباء**" التي صاحبت **الولي الطاهر** رحلته في بحثه عن مقامه الزكي، فغدت بذلك وكأنها شخصية حقيقية، حيث كان **الولي** يتحدث وإياها طوال رحلته، وكأنها إنسان يفهم كل ما يقوله، ويقاسمه كل ما يعانيه، فأول ما نسمع كلمة "**العضباء**" يتبادر في ذهننا **ناقة الرسول** ﷺ، التي عرفت عدّة مسميات منها: "**القصواء الجدعاء**" وكذلك "**العضباء**".

كما نلمس توظيف اسم ناقة الرسول ﷺ الرغبة في التبرك والتيمن، وكذلك يتشابه دور **الولي الطاهر** والرسالة التي جاء بها **محمد** ﷺ، **فالرسول** جاء من اجل الإرشاد والقضاء على الجهل، ولإنارة الأمم جميعا من خلال الدين الإسلامي، وكذلك الحال بالنسبة **للولي الطاهر** الذي عاد لإصلاح ذلك الفساد الذي حل بالمقام أثناء غيابه عنه، فكلاهما جاءا من أجل الإنارة والإصلاح.

كما نجد أيضا توظيفا آخر للحيوانات مثل: "**الكلب، والقطة، والحمامة البنية**"[2]، حيث يصف لنا الروائي كيف تصرفت الحيوانات مع أصحابها بعد انتهاء الحرب، فنجد **الكلب** حينما تعرف على الجثة والرأس المناسب لها ارسل عواءا وذهب مسرعا ليضع الرأي إلى جانب الجثة، أما **القطة** فحينما تعرفت على جثة صاحبها، ارتمت فوقها وراحت تغتسل بلسانها كما يفعل كل قط عندما تدفئه شمس الصباح، **والحمامة** لم تسلم من أيدي القتلة، فكان مصيرها نفس مصير صاحبها.

ومن خلال ذكره للحيوانات نستشف أن الروائي المبدع **الطاهر وطار** كانت له الرغبة في طرحها للدلالة بها على مدى انحطاط القيم الإنسانية، وتفكيك الروابط الاجتماعية، حتى أصبح الحيوان يعطف ويحن على الإنسان.

وفي الختام نقول أن **الروائي الطاهر وطار** عمد إلى استعمال الرمز بصورة مكثفة، فما تطرقنا إليه إلا قليل من الكثير، بل هو قطرة في بحر مترامي الأطراف، وقد هدفنا بدراستنا هذه للرمز للإشارة إلى وجود هذه السمة، وهذه الخاصية التي برزت في إبداعات الكُتّاب الروائيين المعاصرين بما فيهم "**الطاهر وطار**"، علما أن توظيفه **للرمز** كان مواكبا ومعبرا عن الموضوع الذي طرحه في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**".

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 117 .

[2] – **المصدر نفسه** ، ص 95 .

المبحث الأول: خصوصية الزمان

اعتبر الزمن منذ الأزل هاجسا حقيقيا في حياة الإنسان، ولا يزال حتى وقتنا الحاضر، حيث يمكن القول إن الشعوب التي أحسنت استخدامه واستغلاله رتبت في مصاف الدول المتقدمة، في حين أن الشعوب التي لم تدرك أهميته ولم ستثمر، بقيت متخلفة إلى حد الساعة.

وقد أصبح للزمن قيمة جوهرية في العصر الحديث، بل أدقها وأهمها كونه جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وقوة تفعل فيها باستمرار، وللزمن عدة أنواع: نجد الزمن التاريخي، والزمن الرياضي، واجتماعي، وآخر ديني، وزمن أسطوري، وحتى الزمن النفسي[1].

بالإضافة إلى الزمن الأدبي الذي أحسن الأدباء استثماره واستغلاله والتلاعب به في أعمالهم وروائعهم الأدبية، حيث لعب الزمن دورا أساسيا في بناء الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي هو محور اهتمامنا، فلا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني[2].

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن: الرواية الجديدة حاولت منذ ظهورها أن تخلق عالمها الروائي المتميز، وذلك باستعمال تقنيات سردية خاصة، لعل من أبرزها ما كان في توظيف الزمن توظيفا يجعل منه البطل في الرواية، بحيث لم يعد الروائي يهتم بالتسلسل الكرونولوجي للأحداث، بل إنه جعل يفجر الزمن بحيث تتداخل خيالات الماضي مع أحلام المستقبل في لحظة من الحاضر قد لا تتجاوز يوما واحدًا.

وفي هذا السياق يرى "**بورجس Borges** "أن العمل الروائي المعاصر لم يعد يتجلى في رصد مسيرة الفرد أو جيل بأكمله، متتبعا بذلك صيرورته الزمنية وفق نظام خطي يمتد قدما إلى الأمام، بل إن مهمته باتت تنحصر في التداخل الزمني الذي قد تمثله ليلة واحدة في حياة البطل[3].

بينما يذهب "**آلان روب**" غريبه إلى أن الرؤية الجديدة –حسب تصوره– تنفي أي انعكاس أو تماثل مع الزمن الواقعي، لأنها تؤكد على وجود زمن وحيد هو **زمن الحاضر** "**زمن الخطاب**"، أما الحاضر قبلا أو بعدا فلا وجود له[4].

واستئناسا بما تقدم يجدر بنا أن نثير بعض الاشكاليات الهادفة إلى تحديد مفهوم الزمن وأهم الدّارسين له وكيف قسموه، وتنطوي هذه الاشكالية تحت ثلاثة أسئلة هي: ما مفهوم الزمن لغة واصطلاحا؟ كيف يقسم الزمن؟ وأهم من قسمه؟.

---

[1] – عبد الصمد زايد: **مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة**، ب ط، دار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 306.

[2] – إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص 98-99.

[3] – إلهام علول: **جماليات النظام الزمني في الرواية الحديثة**، مجلة منتدى الأستاذ، العدد 3، قسنطينة، أفريل 2007، ص 129-130.

[4] – إلهام علول، المرجع نفسه، ص131.

إن مفهوم الزمن وحدوده لم يكونا بالشيء الهين لدى الفكر الإنساني بصفة عامة، بحيث تناثرت حوله الرؤى وتباينت المواقف في مختلف الميادين العلمية، لذا تصبح عملية تعريفه وتحديد معالمه بدقة، عملية لا تخلو من الصعوبات، بينما كل ما يمكن التطرق إليه هو محاولة الإحاطة ببعض خصوصياته حسب ما أشارت إليه بعض المؤلفات، وأولهما في تراثنا العربي اللغوي **لسان العرب** الذي يذكر في مادة **زمن** بأنه "اسم قليل الوقت وكثيره"[1].

ثم يذكر التفرعات الدلالية للمادة وأوجه الاختلاف في الاستعمال العربي بينها وبين **الدهر**، ثم يأتي **بطرس البستاني** ويجدُ في التفريق بين **الزمن والدهر** قائلا: "إذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى قليل الوقت وكثيرهُ، فإن **الدهر** يعبر عن المدة الكثيرة فقط.

كان هذا هو الشق **اللغوي** لمفهوم **الزمان**، أما الوجه الثاني له والمتعلق بالحد **الاصطلاحي** فقد عُرف على أنه "مظهر من مظاهر السرد وعنصر مهم في بناء الخطاب الروائي، فهو الذي ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات والأمكنة المماثلة في شريط السرد، حيث يعمل على بلورتها ومزجها من أجل تحقيق الخطاب الذي يمنحه شكله وصورته النهائية "[2].

وأول من اشتغل على الزمن في الرواية هم **الشكلانيون الروس**، حيث أوجدوا **المتن الحكائي Fable** أي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، ويمكن أن يعرض المتن الحكائي بطريقة عملية **Pragmatique** حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد **المبنى الحكائي** الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا[3].

ووضح **توماشفسكي** المصطلحين ويرى بأن الأحداث إما أن تخضع لمبدأ **السببية** فتراعي نظاما وقتيا معينا، وإما أن تعرض دون اعتبار زمني، يسمى النظام الأول **بالعمل ذي مبنى**، أي قصة قصيرة أو رواية، أو قصيدة ملحمية، وسمى الثانية **بالعمل الذي لا مبنى له**، أي كتابات وصفية، شعر وصفي، أو تعليمي، أو غنائي...[4].

---

[1] – ابن منظور: **لسان العرب**، المصدر السابق، ج7، ص 60.

[2] – بهيجة مصداق: **التصوف في الرواية العربية لولي الطاهر يرفع يده بالدعاء أنموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة القاضي عياض آسفي، 2006، ص39

[3] – تر/ ابراهيم الخطيب: **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982، ص180.

[4] – إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص 100.

أما **تودوروف** فقد قسم الزمن إلى قسمين: **داخلـــــي وخـارجـــي**[1].

حيث قسم الزمن الداخلي بدوره إلى ثلاثة أنواع هما :

أولا – زمن القصة "زمن الملفوظ Récit ".

ثانيا – زمن الحكاية "زمن المضمون Histoire ".

ثالثا – زمن السرد أو القراءة "فعل الحكي والسرد Narration "[2].

وبذلك نخلص إلى أن دراسة النظام الزمني في الرواية هي دراسة مزدوجة على الأقل، فهناك من جهة **زمن الملفوظ القصصي أو المدلول**، أي الحكاية نفسها بوصفها تسلسلا زمنيا، وارتباط بين الأحداث، ومن جهة أخرى **زمن الخطاب** أي ترتيب السارد للأحداث في النص كدال[3].

فرواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** رواية جزائرية يتمثل مبدعها **الطاهر وطار** فيها تقنيات الرواية الجديدة، ويهتم خلال هذه المقاربة بالنظام الزمني أو بعبارة أخرى ببيان كيف يترتب زمن الخطاب بالنسبة لزمن القصة في هذه الرواية، وعليه سنوضح كيف ترتب زمن القصة بالنسبة لزمن الوقائع باعتبار الأول هو الحاضر الروائي، والثاني هو الذاكرة، ثم كيف تم الولوج إلى هذه الذاكرة؟ وهل خضعت استعادة الماضي إلى خطية زمنية أم إلى اللعب بالزمن؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة نستثمر ما جاء به الناقد الفرنسي المشهور **جيرار جينيت** من خلال معاينته لعدة أعمال إبداعية، حيث ميز في دراسته **"بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية** "فمنح مصطلح **القصة** للتدليل على المدلول أو المضمون السردي، ومصطلح **الحكاية** للتدليل على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه[4].

وقد قسم **دراسته للزمان** إلى ثلاثة مستويات سنتبعها في دراستنا لمكون **الزمـان** في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** وهي :

أولا: المفارقات الزمنية أو كما تسمى بالتنافرات الزمنية"L'ordre Temporel":

يعرفها **جيرار** بقوله: هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[5].

---

[1] تزيفطان تودروف: **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 48.

[2] – بشير ضيف الله: **مقاربة سيميولوجية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار**، جريدة الأحرار، العدد 3350، 25 فيفري 2009، ص 14.

[3] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، المرجع السابق، ص 78.

[4] – وحيد بن بوعزيز: **حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،2008، ص 197.

[5] – جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – حلي عمر، ط2، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، المغرب، 1997، ص 47.

وفي هذا السياق يمكن التمييز بين نوعين من المفارقات الزمنية الاسترجاع والاستباق وقبل دراستهما يجدر بنا التنويه إلى **زمن القصة "زمن الملفوظ"** في رواية **الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، وذلك بالاعتماد على بعض القرائن اللفظية الموجودة في الرواية، والتي تسمح لنا باستخراج هذا الزمن: جاء في الرسالة التي وجدها **الولي الطاهر** قرينة لفظية "ست سنوات من الحرب "[1]، وبالرجوع إلى تاريخ نهاية كتابة الرسالة نجد سنة 1999 وبإجراء عملية حسابية (1999-06-1993) نجد سنة 1993 هي بداية زمن القصة ويقابلها في الواقع العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، ونهايته هو سنة 1999.

وقبل الحديث عن المفارقات الزمنية وتمظهراتها في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** تجدر بنا الاشارة إلى مفهوم كل من **الاسترجاع والاستباق**.

أ . الاسترجاع Analepsies: ويأخذ تسميات متعددة منها (اللاحقة الارتداد- التذكر-الاستذكار) وهي كلها مسميات عدة لمعطى واحد ويعرف الاسترجاع حسب **جيرار** على أنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد[2].

ويرى **جيرار** أن كل استرجاع يشكل بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي يضاف إليها-حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي[3].

وبالعودة إلى رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** "وتقضي هذه التقنية **"الاسترجاع"** نجد منها ما يلي: استرجاع في قوله: "خطرت له خاطرة لم يشأ أن يفصح عنها، لم يشأ أن يقول: ربما أنجبت الأخوات المائتان وواحدة، نسلا تضاعف في كل هذا الوقت الذي قضيته في الغياب"[4].

وإذا بحثنا في دلالة هذا الاسترجاع وجدناه يتضمن عدة دلالات، لعل أهمها بغية إعلامنا بما حدث للولي من أحداث منها حادثة المائتين وواحدة من السبات قبل غيبوبته هذه، وربما يقصد **الطاهر وطار** بهذا الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات عن شخصيات بغية التمهيد لها والتي سيكون لها أثر كبير في أحداث هذه الرواية.

وكذلك في قول السارد يظهر استرجاع آخر: "ذاكرة **الولي الطاهر** تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع جرت، لكن لا يميز أو حتى يتصور زمن وقوعها الأمس واليوم والسنة الماضية والقرن الماضي، كلها آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 116-117.

[2] – جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، المرجع السابق، ص 51.

[3] – جيرار جينيت، **المرجع نفسه**، ص 60.

[4] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 15.

وقد يقصر، "ها هي **بلارة** بنت تميم بن المعز تعاوده، كما خاض المعركة الفاصلة معها، وليس كمجرد رغبة، ظلت تدفعه في **الفيف** سعيا وراء لا شيء[1].

والقصد من هذا الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات عن عنصر مهم من عناصر السرد ألا وهي شخصية **بلارة**، كما نجد استرجاعا آخر جاء على لسان **الولي الطاهر** في قوله "مما أخاف؟ سأل **الولي الطاهر** أيضا نفسه، فاكهة وهبها المولى، أمد يدي إليها أقطفها، وهذا كل ما في الأمر فلم الخوف؟ ربما فكر آدم هكذا، بدأت الغواية، من هذا الجانب فيه جانب تأجيل حسرته وأسفه والاعتذار إلى وقت آخر"[2].

وهذا الاسترجاع دليل على تبرير **الولي الطاهر** لتصرفاته مقارنة مع ما حدث لأبينا آدم ووقوعه في تلك الخطيئة التي نهاه الله عنها، وما تجدر الاشارة إليه أن معظم الاسترجاعات الخارجية كانت عبارة عن ذكر لحوادث وشخصيات تاريخية غابرة في الزمن مثل: **أم متمم، خالد بن الوليد، مالك بن نويرة...**، ومن دلالة هذا الارتداد إلى الوراء كان من أجل إسقاط ماضينا على حاضرنا، وكأنه يريد أن يقول ما حاضر اليوم واقع الجزائر خاصة والأمة العربية عامة –إلا امتداد لذلك الماضي **قتل خالد بن وليد لمالك بن نويرة**– وأيضا حتى لا نضع جدارا عازلا بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل، فلا يمكن أن نعيش في حاضر منفصل الماضي...

ومن ثم يمكن القول أن مشهد "هبوط أولى ومحاولة هبوط ثانية ومحاولة هبوط أخرى وهبوط اضطراري" هي عبارة عن استرجاعات داخلية لما سبق ذكره في الرواية والتي امتدت من الصفحة مائة وخمسة وعشرون إلى الصفحة مائة وثلاثة وثلاثون (125-133).

وإذا عدنا لرصد دلالاتها وجدناها نهاية مفتوحة، اشارة من الكاتب على استمرارية هذا العمل الروائي، وهذا ما تجسد فعلا في روايته الثانية "**الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**" وهي بشكل من الاشكال امتداد لرواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** "بالرغم من بعض التغيرات.

كما نستشف من هذه النهاية المفتوحة لرواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** "هي فسحة تركها **الطاهر وطار** للقارئ فاتحا المجال أمامه للتأويل وهي دعوة منه، وفي نفس الوقت للمساهمة في إنتاج دلالة هذا العمل الإبداعي المتخيل.

ونجد استرجاعا داخليا لم يتجاوز زمن القصة أي بداية السرد وذلك في قول الشاعر عبدالله عيسى لحيلح: "لكن عند هذا الحد تذكرت القتلى، فعليهم رحمة الله ورضوانه، أما أنتم فالسلام عليكم"[3].

---

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

[2] – **المصدر نفسه**، ص 77.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 117.

وهذا الاسترجاع يظهر في آخر رسالة الشاعر عيسى لحيلح دليلا على تأسفه لظاهرة قتل الجزائريين لبعضهم البعض، ووقوفا وإشارة منه للقتلى الأبرياء العزل الذين قتلوا لجرم لم يرتكبوه.

وإذا جئنا للبحث في دلالة هذه الاسترجاعات عامة – الداخلية والخارجية- وجدناها تتمركز في نقطتين أساسيتين، **الأولى**: تتعلق بالكاتب، حيث أنها تظهر قدرته على الابداع في الكتابة، من خلال تلك الاسترجاعات ورجوعه للماضي وتوظيفه له، فاستدعاؤه لهذه الحركة الزمنية لدليل قاطع على براءته ومهارته الروائية، وتمكنه من تقنية الكتابة الروائية.

والثانية: تتعلق بالوظيفة الدلالية، فتكمن أساسا في إبراز بعض الحقائق حيث أن هذا الاستذكار أثبت من جهة تاريخية الأحداث المتمثلة في قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة، كما أثبت من جهة أخرى واقعية الأشخاص المتمثلين في: مالك بن نويرة، خالد بن الوليد، **بلارة** بنت تميم، الناصر بن علناس، مسيلمة...، وكل هذا يعبر عن إيمان الكاتب بأن التاريخ لا يعيد إلا نفسه.

ومن هنا نستطيع القول إن **الطاهر وطار** لم يلجأ إلى هذه التقنية اعتباطا، وإنما كان استخدامه لها عن وعي واقتدار، فقد حوت في طياتها غايات كثيرة، وبذلك استطاعت هذه التقنية أن تبين لنا قدرة **الطاهر وطار** وتمكنه من عنصر **الزمن**، فاستعماله لها ما هو إلا نوع من التوازي والتكافؤ بين الماضي والحاضر.

وبالموازاة مع المفارقة الزمنية الأولى الاسترجاع تأتي المفارقة الزمنية الثانية وهي:

ب ـ الاستباق Prolepses: وقد عرف هو الآخر تعددا في التسمية مثل: السابقة، التوقع، التنبؤ، وقد عرفه **جيرار جينيت** على أنه "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما "[1].

بينما عرف الاستباق عند كل من **جميل شاكر وسمير المرزوقي** على أنه: "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الاشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث Anticipation"[2].

ونجد هذه التقنية واضحة وجلية في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**، وهذا ما نلمسه من توقعات **بلارة** من خلال ملامح وجه **الولي الطاهر** وحركاته وتغير لون وجهه، والتي تنبأت له من خلالها إلى خطر سيلحقها.

وقد تجسد هذا في قولها: "تريد بي شرا يا مولاي، أقرأ ذلك في كل حركاتك وسكناتك، وفي لون وجهك الذي ما فتئ يزرورق"[3].

---

[1] – جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، المرجع السابق، ص 51.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، المرجع السابق، ص 80.

[3] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 77 – 78.

بالإضافة إلى **استباقات** أخرى وردت على لسان **بلارة** في مثل قولها: "أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر عليَّ، حتى وإن كنت تحت قدمك، أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة، تجوب **الفيف** هذا، مئات السنين، فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عنه، تبدأ من البداية أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون، أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى حز الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء، تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كل صقع رفع فيه الآذان وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث"[1].

وكل هذه الاستباقات دالة على استقراء **بلارة** لمصيرها المحتوم على يد **الولي الطاهر** من خلال إطلاقها العنان لمخيلتها لما ستؤول إليه، وما سيصل إليه **الولي الطاهر** من خلال فعلته تلك، وبمعنى آخر إحساسها بأن موتها سيكون على يدي **الولي الطاهر** من خلال تلك الاشارات.

وهذا ما سيتحقق فعلا في الصفحات الموالية لهذه الاستباقات على لسان الراوي في قوله: "امتدت يداه معا فسلتا قرطين من أذنيها، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع، تأوهت متألمة، ظلت لحظات تتأوه ثم راحت كلما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا"[2]، ومن ثم يمكن أن نعتبر هذا الشاهد اثباتا حقيقيا لتنبؤات وإشراقات **بلارة**، إذن يمكن القول إن توقعاتها كانت صائبة وصريحة وحقيقية لما سيأتي وما ستؤول إليه شخصيتها هذا من جهة، ومن جهة أخرى تنبؤاتها لما سيحدث للولي الطاهر، والتي تكلف السرد فيما بعد بتحقيقها على مساحة الصفحات الموالية من الرواية أي من الصفحة 81 إلى صفحة 124، حيث يقول الراوي: "فقد هزته الصرخات من الداخل، مقرونة بدوي انفجارات قنابل مختلفة الأنواع والأصوات، كانت الصرخات منبعثة من نساء ومن أطفال، ومن رجال من مختلف الأعمار، كما يبدو... أخذته رعشة، واعترته حمى، وداهمته غمى، فكبر وشمر على ذراعيه، وارتمى يخوض أوار مجزرة ملتهبة "[3].

وأيضا في قول **بلارة** واستشراقها بأن **الولي الطاهر** سيبحث عنها من جديد دون أن يدري عما يبحث، فقد تحقق هو الآخر في قول **الولي الطاهر**: "الآن أدري عما أبحث، أبحث عن **بلارة** بنت تميم بن المعز- أبحث عن نفسي، أدمع، لأول مرة يصاعد الدفء من صدره إلى وجهه ورأسه، بينما قلبه يهتز خافقا"، سطت دمعة **الولي الطاهر** فوق

[1] - **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 79.

[2] - **المصدر نفسه**، ص 80.

[3] - **المصدر نفسه**، ص 83.

الرمل، تحت شجرة الزيتون، ففاضت ماء زلالا، شق في الرمل طريقه ساقية، تتلألأ مالئة الفيف، اختفت **بلارة**، ربما لم تختفي، لكن عينيه المليئتين بالدمع لم تتمكنا من رؤيتها، أبصرها ولا أراها[1].

وهكذا دواليك لكل الاستباقات التي جاءت على لسان **بلارة** تتحقق قطرة فقطرة في مساحات سردية موالية لتلك التنبؤات، كما تجدر الاشارة بنا إلى أن كل ما سبق الحديث عنه هي **استباقات داخلية** كان لها نصيب كبير من التحقق في النص الروائي.

أما بالنسبة **للاستباقات الخارجية** فنذكر منها على سبيل المثال قول **الطاهر وطار**: "فقد تكون الدنيا صلحت بعدي فظهر أولياء طُهر آخرون عمروا هذا الفيف الرهيب، ليعلو ذكر الله، أناء الليل وأطراف النهار، ولعل الدعوة انتشرت، فضاق المقام الزكي، واضطر الإخوان إلي التوسع[2]"، وكذلك في قوله: "ولا شك أن الليل سينتظر ألف سنة مما يعدون[3]".

وأيضا قول **الطاهر وطار**: "لحبيبي، يأخذني حيث يشاء، يقرئني فلا أنسى، وييسرني لليسرى[4]"،وما جاء على لسان السارد:<<وسيحكم الله بينه وبين مالك بن نويرة[5]>>، وقوله أيضا: "هل يأتي يوم يعود فيه إلى الحياة العادية، يدافع فيها عن نفسه"[6].

أما مقاصد ووظائف هذه الاستباقات فهي الدفع بعجلة السرد إلى الأمام، وكذلك حتى يضع **الطاهر وطار** القارئ في موضع الترقب والانتظار من جراء تلك الاستباقات وخلق حالة من التشويق لدى القارئ.

ومن ثم نقرأ بأن **الطاهر وطار** وظف هذه التقنية –الاستباق– عن قصد واقتناع منه بدورها في الدفع بعجلة السرد إلى الأمام، حيث جعل **الطاهر وطار** قرائه يعيشون حالات زمنية متداخلة من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص14.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 15.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 17.

[4] – **المصدر نفسه**، ص 36.

[5] – **المصدر نفسه**، ص 43.

[6] – **المصدر نفسه**، ص 118.

ثانيا: الديمومة "سرعة السرد La Durée":

يعرفها كل من **سمير مرزوقي وجميل شاكر** في قولهما: "يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين **زمن الحكاية** الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، **وطول النص القصصي** الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئه له"[1].

ومن ثم يمكن التمييز بين أربعة أنساق لتمظهر إيقاع السرد والتي حصرها **جيرار جينيت** في: **الحذف، الوقفة، المشهد، الخلاصة**، وسنتعرف على الواحدة تلوى الأخرى، وسنبدأ أولا وقبل كل شيء بـ:

أ. الوقفة Pause:وتسمى أيضا الاستراحة، يعرفها **إدريس بودية** بقوله: "هي حركة سردية على النقيض من الحذف، تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن، أي تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب"[2]،ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف ويسميها **جيرار جينيت** بـ **"الوقفات الوصفية Pauses Descriptives"**، والمعادلة الزمنية للوقفة كما يقول **جيرار جينيت** هي: "أن يكون زمن الحكاية يساوي صفر، وزمن السرد يساوي<ن>، إذن زمن السرد في الاستراحة يكون أكبر بصورة لا نهائية من زمن الحكاية"[3]، زمن الحكاية > زمن السرد "القصة".

إذن **فالوقفة** هي تقنية تعطيل السرد إلى جانب **المشهد**، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث وترابطها وقد عرفت رواية: **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** توظيفا كبيرا لها لكننا سنقتصر في دراستنا هذه على ذكر مثالين أو أكثر مبينين الغرض من وراء توظيف هذه **الوقفة**، نذكر على سبيل ما جاء في وصف المقام على لسان **الولي الطاهر** في قوله: "الطوابق هي سبعة، بتمامها وكمالها، طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل، بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبة وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه خاص بتعليم القرآن الكريم والشريعة، وبعض العلوم، يسع لأربعمائة طالب وطالبة، الذي يليه يتشكل من جناح واحد، وهو المصلى، به محراب تغطية الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد الطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم[4].

---

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، المرجع السابق، ص89.

[2] – إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص106.

[3] – أحسن مزدور: **مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص99.

[4] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 21.

كان هذا الوصف الملم بالمقام الزكي وطوابقه وما يختص به كل طابق على انفراد، وذلك تعظيما للمقام وترجع تلك الإطالة في الوصف إلى التعريف به بدقة متناهية يرمي من خلالها إبراز ملامح المقام الذي كان يعيش فيه، فهذه الوصفة دليل معرفته الجيدة بمقامه وبتفاصيله المكونة له، والتي ما زالت ملامحه ومواصفاته مخزونة في ذهنه.

بالإضافة إلى أننا نستقرئ من كل هذا مدى اهتمام **الولي الطاهر** بهذا المقام ومدى عظمته إلى درجة التعريف به، وبأدق تفاصيله المكونة له، هذا من جهة ومن جهة أخرى يرجع اعتماده لهذه التقنية السردية من أجل تحقيق وظيفة تزينية لهذا الخطاب السردي.

كما نجد أيضا نموذجا آخر للوقفة الوصفية على لسان **الولي الطاهر** في وصفه لأحد المعارك التي شارك فيها، حيث يقول: "حمي الوطيس واشتد، وارتفعت الخناجر تكبر من هذه الضفة ومن تلك، كانت البنادق تسعل والرصاص يغرد من ضفتي الوادي، وكانت المدافع تنبح من قمم الجبال، العرق يتصبب، والغبار يتطاير، والحفر تنتفخ، والدخان يصبغ لون السماء الأزرق، والدماء تصبغ التراب والماء معا"[1].

إن الغرض من وراء إبراز هذا المقطع الوصفي السردي إظهار هول وشدة وقوة المعركة التي أصبح **الولي الطاهر** طرفا فيها وهو لا يعلم سببها ولا لماذا قامت حتى أنه أعطى للشيء المادي صفة الكائن الحي، فوصف البندقية بأنها تسعل، وكذلك وصف الرصاص بالتغريد والمدافع بالنباح لا لشيء وإنما لشدة وهول هذه المعركة هذا من جهة، وكذلك من أجل تحقيق وظيفة جمالية من خلال هذا الانزياح الأسلوبي الذي وظفه بمنح إحدى صفات الكائن الحي إلى شيء مادي، وكأنه منح الحياة لمن لا حياة له.

بالإضافة إلى هذا نجد وقفة وصفية أخرى، وهذه المرة على لسان السارد وهو يصف كيف امتدت يدا **الولي الطاهر** لقتل **بلارة** والحالة التي آلت إليها **بلارة** وهي تقتل حيث يقول: "امتدت يداه معا فسلتا قرطين من أذنيها وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع، تأوهت متألمة، ظلت لحظات تتأوه، ثم راحت كلما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا"، غرضه من كل هذا وصف ملامح غضب **الولي الطاهر** والطريقة التي تم بها قتل **بلارة**، وهل فعلا سفك دمها الذي كانت تحذره منه قائلة: "اقتلني خنقا يا مولاي وإياك سفك دمي"[2]، ففعلا قتلت **بلارة** بالطريقة التي كانت تخشاها.

ومن ثم يواصل السارد وصف حالة **بلارة** وهي تموت وكأنها إجابة عن سؤال يطرحه القارئ عن نفسه: لماذا كانت **بلارة** تطالب **الولي الطاهر** بقتلها خنقا وليس بسفك دمها؟.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص29.

[2] – **المصدر نفسه**، ص80.

أي أنها لا تريد الموت بسيلان الدم وتفضل الخنق عليه لا لسبب وإنما طريقة سفك الدم كانت أصعب على **بلارة** من الخنق، فأورد **الطاهر وطار** هذه **الوقفة** الوصفية لتحقيق الوظيفة التفسيرية التي يطرحها القارئ على نفسه، بالإضافة إلى تحقيق لمسة تزينيه وصبغة جمالية فنية للخطاب فضلا عن الوظيفة الرئيسية للوقفة **تعطيل حركة السرد**.

كما نجد أنموذجا آخر **للوقفة الوصفية**، حيث يصف فيها السارد **الشكل الخارجي** أي **الوصف الجسدي** لشخصية **بلارة** قائلا: "بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان حالكتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة"[1]، والغرض من هذا الوصف المتكرر عدة مرات في الرواية في صفحة مئة(100) مرتين، وفي الصفحة الواحد وستون(61) والصفحة ثلاثة وستون(63) إبراز ملامح شخصية **بلارة**، والتأكيد عليها وعلى جمالها الذي لم تستطيع من خلاله إغواء **الولي الطاهر**.

وبالإضافة إلى هذا نجد عدة وقفات وصفية أخرى في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" نذكر منها دعاء **الولي الطاهر** "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"[2]، الذي تكرر أكثر من مرة على مدار المساحة السردية الروائية يحمل في كل ذكر له دلالة معينة، ففي هذه الحالة مثلا كان يساهم في تعطيل **حركة السرد بتواتره** عدة مرات وبما أننا لا نقوم بعملية إحصائية لهذه التقنية السردية "**الوقفة**" وإنما هدفنا هو إبراز وجودها في الرواية وتبيين اعتماد **الطاهر وطار** على هذه التقنية هو من أجل تعطيل عجلة السرد وتعطيل سير الأحداث أيضا وهذا تصويرا للمكان كما لاحظناه في وصف المقام الزكي وإما من أجل تصوير إحدى المعارك التي شارك فيها **الولي**.

وجاءت هذه التقنية **الوقفة** لإبراز ملامح وصفات الشخصية معينة ونشير أن كل هذا لم يأت اعتباطيا وعشوائيا وإنما لكل وقفة دلالتها في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**".

ب . المشهد "Sence":هو على عكس الخلاصة، ترد فيه الأحداث منفصلة بكل دقائقها[3]

و**المشهد** "عبارة عن قص مفصل تصادفه في المقاطع الحوارية وهو في السرد أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار، وهذا ما يقصده جيرار جينات بالمحتوى الدرامي (Contenu Dramatique) لأن المواقف الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد القصصي"[4]

ويحقق "**المشهد** عند جيرار جينات تساوي الزمن بين الحكائية والقصة تحقيقا عرفيا"[5].

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 100.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 123.

[3] – أحسن مزدور: **مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية**، المرجع السابق، ص 98.

[4] – إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص 109-110.

[5] – جيرار جينات: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، المرجع السابق، ص 108.

وإلى جوار **الوقفة** نجد **المشهد** الذي يعد التقنية الثانية المساهمة في تعطيل السرد الروائي، فهو تقنية مهمة إلى جانب كل من السرد والوصف في إدارة الأحداث وترابطها، ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة من رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** وذلك من بداية النص الروائي إلى نهايته، فقد وظفها **الطاهر وطار** على شكل حوار بين شخوص الرواية، ومن بين المشاهد البارزة التي وظفها الكاتب ذلك الحوار الذي دار بين الولي الطاهر وبين البنات المقيمات في المقام الزكي أي 201 بنت بسبب بكائهن دائما لما يتعرضن له في منتصف الليل، وقد تميز هذا الحوار بالطول نسبيا حيث امتد من الصفحة (60) إلى غاية الصفحة (66) مع بعض مقاطعات أحيانا من طرف السارد لتوضيح بعض الأشياء الغامضة حيث يقول:

- "ماذا حدث لك البارحة؟ أو لا تعلم يا مولاي؟"
- وكيف لي أن أعلم، وأنا كنت في الحضرة، ثم إن الأبواب موصدة، دونكن... ما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل مولاي الولي الطاهر.
- وما يحدث كل ليلة عند منتصف الليل يا أمة الله!.
- خفضت رأسها، ظلت صامتة فبادرها:
- لا حياء في الدين ،لقد كلفني الله برعايتكن ،فيجب أن أعلم بكل صغيرة أو كبيرة في حياتكن بالمقام الزكي.
- ولكن يا مولانا ؟.
- لكن ماذا ؟ثم ما اسمك أنت ؟.
- أم متمم ؟.
- أم متتمم !! تقولين؟.
- لقد قررنا أن نتسمى كلنا بهذا الاسم.
- قررتم ؟ هكذا.
- لتكون المناحة التي نقيمها على روح مالك بن نويرة في مستوى الحزن الذي كان يجب أن يصيب قلب زوجته...
- طيب، لم تحدثين عما جعلكن تبكين كلكن ؟.
- أمن الضروري يا مولانا أن أخبرك بما تعلم ؟.
- لا يعلم الجهر وما يخفى سوى الأعلى الذي خلق وسوى... والذي قدر فهدى.
- أضاف ثم قال في إلحاح، وقد لعن الشيطان الرجيم
- لتفرغ من المسألة ماذا يحدث لكن عند منتصف كل ليلة ؟

- أنت يا مولانا – أنا ؟ – ما بي أنا ؟.
- تقتحم على الواحد... إلى أن تصرخ بأعلى صوتها ،يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف.
- وكيف علمتن أن من يفعل ذلك هو أنا ؟.
- تراك في الظلمة يا مولانا جسدا نورانيا كما الأن ،بكل ما فيك
- سبحان الله العلي العظيم، هل تصدقن أنتن أنني أتجرأ في الوقت الواحد إلى كل هؤلاء الرجال؟.
- لا يمكن أن تشك في كرامة صاحب الكرامات.
- هكذا إذن ؟ انصرافي وادخلي، التي بعدك...
- دخلت الثانية ،جلست ،اقترب منها ،حيته بتقبيل كتفه، ثم جلست"[1].

تحدث معها كما فعل مع الأولى وكذلك الثالثة لكن لا يمكن إبراء حديثهما لأنه طويل ،إن هذا المشهد الحواري الطويل بين **الولي الطاهر** والبنات وتسميتهن كلهن باسم أم متمم، وكلما دخلت واحد على الولي كان لها نفس الملامح، وأن **الولي** هو الذي يأتي الواحدة منهن في منتصف الليل هو أقرب من اللاواقع أكثر من الواقع.

والغرض من هذا الحوار هو الحديث عن أم متمم ومالك بن نويرة ومحاولة منه إعطاء وخالد بن الوليد والوقوف على جزئيات هذه الواقعة التاريخية بطريقة أدبية متخيلة وإعطائها صيغة درامية.

زد على هذا هي حركة من حركات تعطيل عملية السرد والدفع به إلى الأمام أي وقوف الكاتب على تفاصيل هذه الحادثة وبالإضافة إلى هذا المشهد الحواري نجد **الولي الطاهر** بعد البنت الثالثة يواصل حواره مع الذكور المقيمين بالمقام الزكي حيث يقول **الولي الطاهر** بعد جلوس الطالب الأول قبالته:

- ذكرني بما أسمتك به أمك.
- مالك بن نويرة.
- هكذا مالك بن نويرة الجفل، دفعة احدة.
- نعم يا مولاي.
- أو لا تدري أنه مات مرتدا، على يد خالد بن وليد؟.
- نحن على رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه، في مسألة مالك بن نويرة.
- تقول نحن، أو كبرت إلى هذا الحد؟... قام الولي الطاهر مستاءا، ثم طلب الموالي، دخل سلم مقبلا يد الولي الطاهر وظل واقفا.

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص**61-62-63.

- اجلس، من أنت؟ وذكرنا باسمك.
- مالك بن نويرة.
- ما شاء الله[1].

إن الغرض من هذا **المشهد الحواري** هو التطرق إلى قضية مالك بن نويرة ومحاولة **الطاهر وطار** إعطاء بعض الآراء حول هذه القضية التاريخية انطلاقا من جعلها مشهدا دراميا قريبا من الخيال، أكثر منه من الواقعة التاريخية فعلا، ومن الملاحظ أن هذين المشهدين وسيلة مناسبة حتى يتطرق الكاتب لقضية قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة وتصرفات زوجة أم متمم وأكثر من هذا لفتح **الطاهر وطار** باب المساءلة حول هذه القضية التاريخية المسكوت عنها، ودعوة منه لإعادة النظر فيها وفي صدق أحداثها، هذا من جهة ومن جهة أخرى حتى يربط **الطاهر وطار** هذه الحادثة مع الواقع المعيشي في الجزائر خاصة، وما شهدته البلدان العربية مؤخرا أي ربط الماضي بالحاضر لوجود شبه بينهما، فما حاضر اليوم إلا امتداد لما وقع بالأمس، ومن زاوية أخرى وبشكل أدق فهذان المشهدان وتسمية البنات كلهن باسم **أم متمم** والذكور باسم **مالك بن نويرة**، واهتمام **الولي الطاهر** بالسؤال عن أسمائهن ليس ضربا من العشوائية والاعتباطية، وإنما ليبرهن على ما قلناه في فتح باب المساءلة في هذه القضية مرة أخرى، لكن بطريقة أدبية متخيلة في مشهدين دراميين مثيرين للإعجاب.

بالإضافة إلى هذين المشهدين نجد مشهدا آخر دار بين **الولي الطاهر** و**بلارة**، والذي تميز هو الآخر بالطول، علما أن السارد كان يقطع المشهد الحواري إما بالوصف لشخصية أو ذكريات تتذكرها كل من الشخصيتين، حيث امتد هذا الحوار من صفحة 72 إلى غاية الصفحة 80، جاء فيه ما يلي:

- "لم تنظر أن يؤذن لها بالسفور ولا بالجلوس، كانت هي هي، لكن تمضغ علكة في وقاحة بنية".
- الأخريات نائمات؟.
- وأين يريدهن أن يكن؟ كيف توصلت إلى الجوهر بعد أن غمرتك بالعرض؟.
- سبحان الذي يعلم الجهر وما يخفون، لقد سعيت من أول يوم إلى لقائي: فها أنك هنا، فماذا تريدين؟.
- أريد العيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون كل الناس.
- أي ناس...

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 66-67.

- ... بلارة. بلارة ابنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الذي سرب إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد، تصحبين من الحلي والجهاز ما لا تجد، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينارا واحدا وأعاد إليه البقية... الآن أعرف ما إذا كنت غنية أم لا؟.
- أحذرك يا مولاي من سفك دمي، بمنحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة ونقطة فنقطة، تجوب الصيف هذا، مئات السنين، فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عنه، تبدأ من البداية..."[1].

إن هذا **المشهد الحواري** لا يورده الكاتب هكذا اعتباطيا، وإنما الغرض منه تكريس اتجاه لا واقعي عجائبي، بالإضافة إلى أنه يفسح المجال للقارئ ليتعرف على طبائع الشخصية من الناحية النفسية والجسدية والفكرية، فمن خلاله نستكشف قوة وشجاعة وذكاء **بلارة**، وكذلك فطنة وصلابة أعصاب **الولي الطاهر**، هذا من جهة ومن جهة أخرى أبرز هذا المشهد بعض القضايا التي سيتكفل السرد فيما بعد بمهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على جزئيات هذه الوقائع العجائبية اللاواقعية.

وفي الأخير نقول أن هذه التقنية "**المشهد**" التي اعتمدها الكاتب كانت بارزة في الرواية، فإلى جانب هذه المشاهد التي ذكرناها هناك العديد من المشاهد الأخرى التي جاءت إما لتعطيل سرعة السرد وسير الأحداث، وإما لإبراز قضايا وإعطاء الرأي فيها

كما نشير إلى أن الكاتب اعتمد هذه التقنية **المشهد الحواري**، علما أنها تقنية مسرحية، فلم يقض **الطاهر وطار** عند حد كتابة الرواية والقصة، وإنما هو كذلك كاتبا مسرحيا، بالإضافة إلى أنه اعتمد على هذه التقنية كوسيلة لإقناع المتلقي باحتمالية وقوع هذا العالم العجائبي الغرائبي الخيالي الذي قدمته الرواية.

جـ ـ الإيجاز: "المجمل" ويمكن تسميته بـ **الخلاصة** Sommaire **أو الملخص** Résumé هي كلها مسميات بمعنى واحد، ألا وهو الإيجاز التي بعد حركة سردية من حركات تسريع سرعة السرد، بالإضافة إلى التلخيص والاختزال، إذ يعتمد عليها الكاتب في سرد أحداث الرواية.

ويعرفه كل من **جميل شاكر وسمير مرزوقي** بقولهما: "هو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة، فالمجمل يتميز إذا بحساب طول النص بقصر كمي، وتكون المعادلة الخاصة بالمجمل النظرية: زمن النص < زمن الحكي"[2].

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 72-73-77-79.

[2] – **سمير مرزوقي وجميل شاكر**: مدخل إلى نظرية القصة، **المرجع السابق، ص** 89-90.

وما يلاحظ على هذه الحركة أنها عرفت حضورا قويا في رواية: **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** فنجد مثلا قوله: "بعدها بأيام رفع الشيوخ، نفس العريضة، تكاد تكون بنفس المفردات"[1].

وكذلك في قوله: "بعد ايام جاءتني مائتا عريضة"[2]، وقوله أيضا: "بعد ايام من هذه الهجمة التي لم نشأ إزعاجكم بها أول الأمر"[3].

ومثل هذا النوع من **الإيجاز** كثير الحضور في الرواية، فقد جاء ذكره من طرف **"الطاهر وطار"** لعدم التفصيل في وصف تلك الايام التي لم يذكر وصفها لقلة أهمية الأحداث التي وقعت فيها مكتفيا بالإشارة إليها، وترك الحرية للقارئ في تخيل ما جرى في تلك الأيام الموجزة من جهة، ومن جهة أخرى رغبة منه في الدفع بعجلة السرد إلى الأمام، كما يوجد **إيجاز** آخر في قوله: "ترددت حوله آلاف المرات"[4]، والغرض من هذا الإيجاز تجنب التكرار حتى لا يضطر للقول ترددت حوله مرة واثنين وثلاثة وأربعة... وجمعها في "آلاف المرات" رد على ذلك للمبالغة والتمويل في عدد المرات التي دارها **الولي** حول هذا القصر الذي يفترض أنه المقام الزكي.

وكذلك نجد الكاتب يوجز لنا حادثة قتل **خالد بن الوليد لمالك بن نويرة** في حرب الرذة تقريبا في سطرين، بينما إذا عدنا إلى التاريخ العربي الإسلامي وجدناها قد حدثت في مدة زمنية طويلة.

حيث نجده يقول: "مالك بن سيد بني يربوع وكل حنظلة الذي قتله سيدنا خالد بن الوليد في حرب الرذة، يشير هذه الأيام اهتمام الطلبة والطالبات"[5].

ونستشف من وراء هذا الإيجاز الذي عمد الكاتب إليه إعداد القارئ لما سيأتي من أحداث في المساحات السردية الموالية، وأيضا من أجل ملء الثغرة الحكائية هذا من جانب، ومن جانب آخر إذا ربطناها بما جاء قبلها في قوله: "يخشى أن تكون بداية الوباء الذي هربنا منه، نجد الطاهر وطار يرمي إلى أن الخلافات بين العرب والمسلمين ليست وليدة اللحظة، وإنما هي بنت الماضي البعيد الذي توارثته الأجيال اليوم وكأنه يريد أن يقول ما الحاضر اليوم إلا هو ماضي البارحة، فالتاريخ لا يعيد إلا نفسه.

وبذلك يمكننا القول بأن الروائي اعتمد على هذه التقنية السردية كثيرا، فالنص الروائي يزخر بعدد غير يسير من هذه **الخلاصات**، فاقتصرنا على ذكر بعض منها للبرهنة على وجود هذه الحركة السردية في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 25.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 26.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 41.

[4] – **المصدر نفسه**، ص 20.

[5] – **المصدر نفسه، ص** 41.

فالهدف منها إما الدفع بعجلة السرد إلى الأمام، وإما لتصوير الماضي مثل **حادثة قتل خالد بن الوليد**...وغيرها، وإما لتصوير ما سيحدث من أحداث جديدة في الرواية.

د ــ الحذف: ويسميه **جيرار جينيت** بـ L'ellipse، وقد ترجمه **سيزا قاسم** بـ **الثغرة**، وترجمه أيضا **حميد لحميداني** بـ **القطع**، بينما ترجمه **موريس أبو نصر** بـ **الحذف**، وهو يطلق على أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد وإيقاعه الزمني.

كم حدده **جيرار جينيت** بمعنى أنه في حركة الحذف يكون زمن السرد يساوي صفر، وزمن الحكاية يساوي (ن)، حيث تشير (ن) في لغة الرياضيات إلى عدد غير محدد، إذن يكون زمن السرد في الحذف أصغر بصورة لا نهائية من زمن الحكاية"[1].

زمن الحكاية = 0. **أما زمن القصة = ن.**

وتعد تقنية **الحذف** من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الكاتب الروائي في سرد أحداث روايته، فهي تشترك في هذه الوظيفة مع **الإيجاز**، بالإضافة إلى مساهمتها في الدفع بوتيرة السرد إلى الأمام، وهذا إما لتفادي **الإطالة** أو هي رغبة في الكاتب.

وإذا جئنا لرصد وتتبع هذه الحركة السردية في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" ألقيناها كثيرة الاستعمال، نذكر منها على سبيل المثال، تلك الفراغات التي يتركها **الطاهر وطار** أثناء سرده لأحداث الرواية.

حيث نجده يقول: "وهذه الشمس الذاهلة، هل فقدت اتجاهها ضاع عنها المشرقات والمغربات، فلا تدري أين تذهب...؟"[2]،ويعود هذا **الحذف** في اعتقادنا لرؤية ايديولوجية خاصة **بالطاهر وطار**

ويوجد حذف آخر في قوله: "الدائرة ضاقت لا فائدة من العد أنا والعضباء، نتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة... لا أستطيع تأمل المداخل ولا النوافذ، أعلو فأعلو، إنني أعلو إلى السماء فلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الذي أمامي وتمتد إلى ما لا نهاية"[3].

والغاية من وراء هذا الحذف تجنب التكرار والإطالة، وكأنه بهذا الحذف يريد أن يقول: لا أستطيع تأمل لا الطابق الأول ولا الطابق الثاني ولا الثالث ولا الرابع... ولا السابع، وكذلك الحال مع المدخل والنوافذ.

---

[1] – **أحسن مزدور**: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، **المرجع السابق**، ص 96.

[2] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 17.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 18.

وكذلك توجد حذوفات في كل من الصفحة 34 و44 و103، الغرض من ورائها تجنب التكرار أو لقلة أهمية الحدث مقارنة مع باقي أحداث الرواية والغرض من هذا الحذف ترك حرية للقارئ في تأويل وتخيل وتفسير ما حدث لهذه الشخصية بعد أن قذف بالهاتف وسارع يحاول مغادرة البناية.

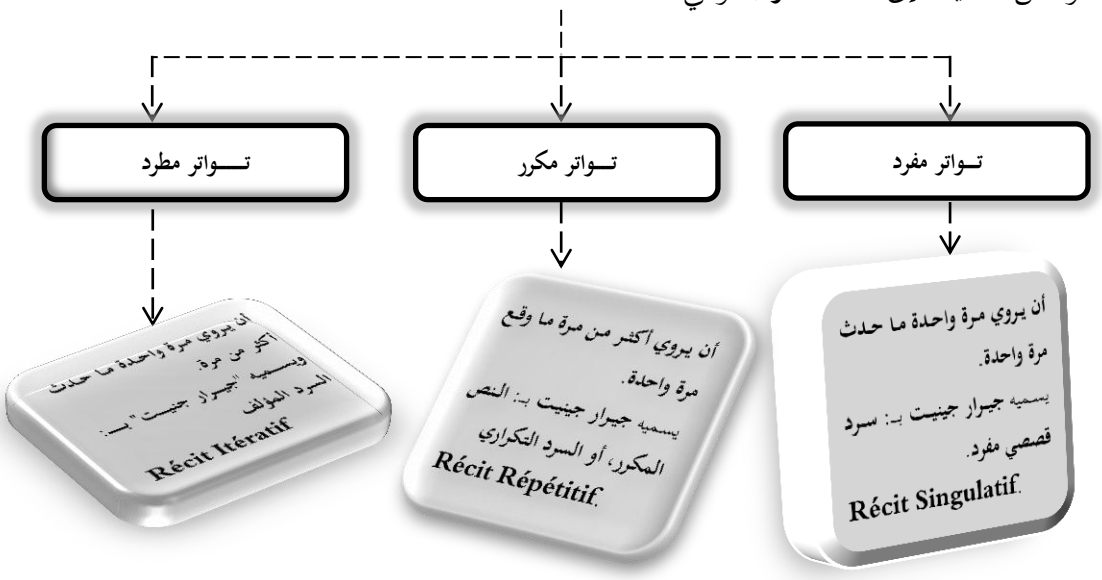
ونشير إلى أنه توجد حذوفات كثيرة من هذا النوع في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"، إلا أننا اكتفينا بالإشارة إلى بعضها حتى لا يكون عملنا عملا إحصائيا.

بالإضافة إلى هذا نجد شكلا آخر من أشكال الحذف ومظهرا جديدا من خلال تلك البياضات التي كان **الطاهر وطار** يتركها في بداية الصفحة، أو حتى في نهايتها، أو عند انتهائه من مشهد وانتقاله إلى مشهد آخر، وكأنه يرمي من خلال هذا إلى السكوت على بعض الأشياء، حيث إن كتمانه لها افصح وأبلغ من قولها والتصريح بها للقارئ.

وفي الاخير نقول إن الروائي اعتمد كثيرا على هذه التقنية السردية، لتجنب التكرار أو لعدم أهمية هذه الأحداث المحذوفة، أو لتشويق القارئ وترك الحرية له للغوص وللإبحار في عالم الخيال، وكأنها دعوة للقارئ للمشاركة في إنتاج دلالة هذا العمل الأدبي الفني، لكن بطريقة أخرى دون نسيان الوظيفة الرئيسية لهذه التقنية، ألا وهي تسريع وتيرة السرد في الرواية، وأيضا المساهمة بشكل من الأشكال في تماسك وتلاحم أحداث الرواية.

ثالثا: التواتر:

ويعرفه **جميل شاكر وسمير المرزوقي**[1] على أنه: "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية وسمي باللغة الفرنسية La Fréquence"، ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أضراب وهي:



[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، المرجع السابق، ص 96.

وقد جدنا توظيفا كبيرا لهذه التقنية ـ التواتر ــ في سرد أحداث رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**، ونبدأ أولا وقبل كل شيء بـــ:

أولاـ التواتر المفرد: وقد عرف هذا النوع من التواتر حظا وافر من الذكر، ويظهر ذلك جليا من خلال قراءة **الولي الطاهر** لسورة الأعلى والفاتحة طوال المساحة السردية الروائية، بداية من الصفحة 14، في قول السارد: "قرأ الفاتحة، سورة الأعلى وتوقف عند الآية: "سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى، ثم لا يموت فيها ولا يحي..."[1]، وكذلك في قوله على لسان **الولي الطاهر**: "نقرأ عليه جهرا سبح اسم ربك الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى"[2].

وكذلك في قول السارد "صلى الركعة الأولى بالفاتحة وسورة الأعلى قرأها مرتين"[3]، وتكرر هذا في كل الصفحات: 56، 62، 72، 111...من الرواية، وكذلك في قول **الولي الطاهر**: "يهوى الساطور، يتدفق الدم، يتطاير الرأس"[4]، وقد تكرر هذا في كل من الصفحتين: 90، 91 من الرواية، وإذا عدنا للبحث في دلالة هذا التواتر المفرد لوجدناها رغبة **الطاهر وطار** في نقله للواقع **"زمن الحكي بحذافيره، وبأدق تفاصيله"**.

ثانيا ــ التواتر المكرر: ويظهر ذلك جليا في قتل **الولي الطاهر لبلارة**، وقول السارد: "امتدت يداه معا فسلتا قرطين من أذنيها، وسال الدم على عنقها الطويل الرفيع"[5]،وكذلك في قوله أيضا: "يراها، يرى الدم يسيل من أذنيها المشقوقتين، وهو يسيل القرطين الأمعين منهما"[6]، فقد تم قتل **بلارة** مرة واحدة، لكن تكرر موتها في أكثر من صفحة، وهذا تأكيد من **الروائي الطاهر وطار** على انتصار الانسان على الجن **"بلارة"**، وكذلك انتصار الحق على الباطل هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أيضا تواتر مكرر يظهر في تحذير **بلارة للولي الطاهر** من سفك دمها وتفضيلها الخنق بدل القتل، وكذلك تنبؤها بما سيحدث **للولي الطاهر** وإن هو قتلها، ويظهر ذلك في كل من الصفحة: 79، 101، 102، 131، 132، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل على أن **الطاهر وطار** استعمله للتأكيد منه على دور **بلارة** الفعال في تحريك أحداث الرواية.

---

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 14.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 24.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 27.

[4] – **المصدر نفسه**، ص 89.

[5] – **المصدر نفسه**، ص 80.

[6] – **المصدر نفسه، ص** 101.

ثالثا ــ التواتر المطرد: ويتجسد ذلك في حديث **الولي الطاهر** عن شخصية الشاعر **عبد الله عيسى لحيلح**، والتي تم الحديث عنه مرة واحدة، وذلك في ذكره لرسالته التي بدأت من الصفحة 113 إلى 115 من رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"، هذا وإن دل على شيء فإنما يدل على قلة أهمية هذا الحدث، بل الشخص مقارنة بأحداث أخرى، فاكتفى بذكره مرة واحدة، ويمكن أن يعكس هذا الذكر المطرود ايديولوجية معينة **للطاهر وطار**.

وما يمكن قوله أن هذه التقنية **–التواتر–** عرفت حضورا قويا بأنواعها الثلاثة طوال المساحة السردية الروائية، فقد جاء بها للتأكيد على قضية معينة مقارنة بها أو بأخرى، أو انطلاقا من فكرة أو ايديولوجية معينة.

وفي الأخير ما يمكن قوله أن دراستنا لعنصر **الزمن** لم تكن بغرض إحصاء جميع مظاهر الزمن التي تشكلت منها رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"، وإنما اقتصر عملنا هذا على الإشارة لوجود هذه التقنيات وغنى النص السردي الروائي بها هذا من جهة، ومن جهة أخرى لدليل على حسن استثمارها من طرف **الطاهر وطار** أحداث تاريخية، ومن ثم موغلة في القدم ليعرف بذلك تجاوزا للواقع وخرقا له مكتفيا بالإشارة إليه من خلال تناوله ما حدث للجزائر في عشريتها السوداء.

وما يمكن ملاحظته أيضا تلاعب **الطاهر وطار** بعنصر الزمن واستخدامه لتقنية **الارتداد** لأكبر دليل على براعته وتمكنه وتلاعبه **بالزمن** فغدا بذلك مواكبا لما عرفته الرواية الجديدة في تجاوزها **للزمن الخطي الكرونولوجي**، فكان **الزمن** متداخلا بين عدة أزمنة من **ماضي وحاضر ومستقبل**.

المبحث الثاني: خصوصية المكان

إن خلق المكان هو من أبرز الضروريات التقنية في الخطاب الروائي، فأهميته لا تقل عن أهمية الزمان والشخصيات، لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان، بل لا بد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي أو مكان يصوره الكاتب بواسطة اللغة، على خلاف الأمكنة الأخرى في السينما والمسرح التي تتم مشاهدتها بالعين، فالمكان في الرواية هو الذي يجعل أحداثها محتملة الوقوع، بمعنى أنه يقوم القارئ بواقعيتها، ولذلك فالروائي يكون دائم الحاجة إلى رسم المكان الذي تقع فيه أحداث روايته، غير أن رسم هذا المكان يختلف من راوي إلى آخر، ومن رواية إلى أخرى.

وفي هذا الصدد يقول **حسن بحراوي** في كتابه **"تجربة الطاهر وطار الروائية"**: "... إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب، وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي"[1].

أما المكان في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** فقد كان بارزا ومعلنا عنه منذ البدايات الأولى للسرد أي الحكي، فكان بذلك فاتحا للرواية، ويتجسد ذلك في قوله: "توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتهب ها هنالك في بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة"[2].

ومن هذه الفقرة الأولى نجد معظم الأماكن التي اختارها **الطاهر وطار** فضاءا لروايته مثل: **التلة الرملية، الفيف، الزيتونة، المقام الزكي...**، وهذا ما سيظهر جليا في المساحات السردية القادمة، كما نلمس من الصفحة الأولى أيضا تلك العلاقة الحميمة التي ربطت الشخصية بالمكان، وهذا ما ظهر واضحا في حديث **الولي الطاهر** مع نفسه في قوله: "نحول الله وحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا"[3].

بالإضافة إلى ما جاء على لسان السارد: "شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت"[4]، وأيضا في قوله: "ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله، وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي"[5].

---

[1] – **لينة عوض**: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجية وجماليات الرواية، عمان، الأردن، 2004، ص 212.

[2] – **الطاهر وطار**: **الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 13.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 13.

[4] – **المصدر نفسه**، ص 13.

[5] – **المصدر نفسه**، ص 13.

ومن الملاحظ هنا أن **الطاهر وطار** كانت له الرغبة في تعريف القارئ بالأماكن من الوهلة الأولى، التي ستكون مسرحا لأحداث الرواية من جهة، ولإبهام القارئ بحقيقة وقوعها من جهة أخرى، ومن ثم يكون هذا الفضاء الحكائي حاضرا في أذهان القراء، وإن دل على هذا الشيء، فإنما يدل على براعة الروائي العظيم **طاهر وطار** وتمكنه من هذا المكون السردي، وعليه سنقوم برصد أهم الأمكنة التي أخذت حيزا كبيرا وتواتر ذكرها على طول المساحة السردية للرواية، حيث نجد في مقدمتها:

أولا ـ الفيف:

إذا عدنا وبحثنا في دلالة **الفيف** لوجدناها ذلك المكان الرحب الواسع الأفق، تلك الصحراء الخالية الجرداء، التي تنعدم فيها الحياة وتستحيل، فهو مكان لا يصلح إلا للانعزال والخلوة بالذات، وهذا ما يدفعنا في حال من الأحوال إلى طرح السؤال التالي: لماذا اختار الطاهر وطار هذا الموقع الجغرافي الخالي، موطنا لعودة الولي الطاهر؟ أي ذلك الفيف الخالي من جنس اسمع البشر[1].

إن الانعزال صفة تميز بها الروائي **الطاهر وطار** في حياته، أي انعزاله من حين إلى آخر عن الحياة الاجتماعية في بيته الصيفي فأبى بذلك، إلا أن تكون هذه الصفة الانعزالية متجسدة في شخصية البطل لهذه الرواية، ومن خلال هذا يبدو لنا وكأن **الولي الطاهر** هو نفسه **الطاهر وطار**، والمقام الزكي هو بيته الصيفي، ومن ثم هي حالة من الاغتراب والإحساس بالاختناق والحصر والاستهجان مما يحدث في العالم العربي عامة والجزائر وطنه الأم خاصة، ورغبة منه كذلك في الهروب إلى الوطن، إلى مكان أو منفذ يزول فيه كل هذا الإحساس وهذه المعاناة، فلم يجد غير الفيف بكل ما فيه من صفات يصلح لذلك، هو ذلك العالم المرهف، عالم حلت به البركات، ويتجلى ذلك في قوله: "عند الزيتونة الفريدة، في هذا الفيف كله"[2]، فالمكان مبارك بوجود هذه الشجرة المباركة، فعادة ما ارتبط اسم الفيف والصحراء بالنخيل وليس بشجرة الزيتون، وبهذا اكتسب المكان طابع القديسة والبركة من خلال هذا الوصف في الصفحة الأولى، فجاء المكان كإطار مجرد من كل وصف تزييني أو جمالي، فلا نجد حالة الانبهار أو المبالغة في وصف هذا الفيف، فاكتفى بقول التلة الرملية والزيتونة الفريدة في مقابل انبهاره بالمقام الزكي ووصفه له وصفا دقيقا من جميع نواحيه وطوابقه السبعة من خلال قوله: "توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتهب ها هنالك في بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة"[3]، هذا كله من جهة.

---

[1] – **كريم الهزاع**: ظاهرة الفيف في الكتابة الروائية لدى الروائي الكبير الطاهر وطار (الصرخة)، ضمن مجلة الإضاءة، العدد3096، حوار المتمدن.

[2] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 13.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 13.

ومن جهة أخرى فقد حمل الفيف بعدا آخر في الرواية ليدل على عالم الجن، حيث إنه العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخوص هويتها فيصبح الإنسان جنيا والجن إنسانا، هو الفيف ذلك المكان الذي لا يستطيع الإنسان الوجود فيه إلا عبر الحلم مثل قوله: "أنتم يا من هنا، إنسا أم حبا، كنتم أنا شيخكم أن **الولي الطاهر**، صاحب المقام الزكي"[1]، وكذلك قوله: "أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، كنتم أمركم باسم الذي يعلم الجهر وما يخفى، أن تفتحوا الأبواب، وأن تكشفوا عن هوياتكم"[2]، وقوله أيضا: "هذا المقام الزكي لن يتطهر إلا إذا تخلص من هذه الجنية، نعم جنية، وإلا كيف تزعم الولاية"[3].

وقوله: "لو أنني متأكد مما تقولين أيتها الجنية، لتزوجتك على بركة الله"[4]، وقوله أيضا: "الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا؟"[5].

وفي الأخير ما يمكن قوله أن مكان الفيف أو الصحراء امتاز بصفة اللامحدودية الجغرافية، أو بالأصح أين كان موقع هذا **الفيف** في العالم؟ لا هي صحراء المغرب العربي، ولا صحراء المشرق العربي، ولا غيرها من صحاري العالم، علما أن **الفيف** كان مكان محبا **للولي الطاهر** أثناء رحلته تلك بحثا منه عن المقام **الزكي**.

ثانيا ـ المقام الزكي:

يعد المقام الزكي ذلك الفضاء الثاني الذي تدور فيه أحداث رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**، فلأجله كانت عودة هذا **الولي** باحثا عن هذا **المقام**، وهذه العودة الباحثة تحمل في طياتها الرغبة في الانعزال عن العالم، وفي ذلك الهيكل البنائي المتمثل في **المقام** بحثا منه عن الاستقرار والأمان والهدوء والطمأنينة في خضم ما تعيشه الجزائر خاصة والوطن العربي عامة.

وقد كانت هذه الانعزالية ملازمة لجل أعمال **طاهر وطار** الأدبية مازجا فيها بين الخيال الأدبي والحقيقة الواقعية التي أرقته، فكانت بذلك بصمة واضحة في أعماله، حيث أنه دفع بالبطل الرئيسي لهذا العمل الإبداعي الروائي إلى الانعزال والعودة إلى مكان عزلته.

كما كان يفعل دائما بعودته إلى منزله الصيفي حتى ينعزل عن المجتمع، فنجد مثلا تجسيدا للمكان في القبر في روايته "عرس بغل"، وكذلك الأمر بالنسبة للغرفة في رواية "تجربة العشق"، والبيت في "الشمعة والدهاليز" وصولا إلى المقام في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 33.

[2] – **المصدر نفسه، ص** 46.

[3] – **المصدر نفسه، ص** 74.

[4] – **المصدر نفسه، ص** 78.

[5] – **المصدر نفسه، ص** 79.

وترجع رغبة **الولي الطاهر** في الانعزال عن العالم نتيجة لإحساسه بالضعف وعدم قدرته على تغيير الواقع المعيش، ففضل الهروب والابتعاد إلى عالم آخر **"عالم الخيال"**، لتجسيد ذلك في حالة من الغيبوبة وحالة من الذهول المصحوبة بحمى ورعشة كانت تصيبه، فيجد نفسه ينتقل من مكان إلى آخر قصد البحث عن هذا **المقام**، فيحارب أناسًا يعرفهم وآخرون لا يعرفهم، حاملا البندقية لا يفهم ما يدور حوله.

ثم يقرر في الأخير خوض الحرب التي لا يعرف سببها، فرغبته في التغيير جعلت تلك الغيبوبة التي تصيبه تكون على شكل معارك وحروب، يكون المنتصر فيها دائما وأبدا هو-**الولي الطاهر**-، وتظهر حالة الغيبوبة تلك جليا في الصفحات: 31، 32، 33 على التوالي، وهذا على سبيل المثال، فهناك مثيلاتها في مساحات سردية قبل وبعد هذه الصفحات المذكورة، ولقد كان هذا الانتقال **للولي الطاهر** من معركة إلى أخرى انتقالا من مكان إلى آخر، فالمعركة في حد ذاتها تأخذ حيزا مكانيا.

زد على ذلك تلك الغيبوبة التي جسدت رغبة **الولي الطاهر** أو كذلك رؤية **الطاهر وطار** هي ما تعرف **باللاشعور** الذي جاء به **"سيغموند فرويد"** في تحليله النفسي، والتي يرى فيها أن الرغبة تصاحب الإنسان في حالة نومه وغيبوبته، وهذا ما يعكس فعلا في الشخصية المحورية للرواية، أي**–الولي الطاهر–** الذي كان يرغب في تغيير ذلك الواقع المزري والمأساوي الذي عاشته الجزائر في عشريتها السوداء، وما عاشه العالم العربي أيضا.

وكذلك الرغبة في التغيير تتجسد أيضا من خلال **دعاء الولي الطاهر**: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"[1]، فقد اكتفى بالدعاء بعد مشاركته في عدة حروب، وهذا ما يتناص مع قول **الرسول** ﷺ: "من رأى منكرا فليغره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطيع فبقلبه وذلك من أضعف الإيمان".

وقد اتخذ **المقام** في الرواية اسم القصر الذي يدل على الرفعة والسمو والسلطة والحكم، **فالولي الطاهر** كان ذو قوة ونفوذ وسلطة في **المقام**، باعتباره المسؤول الأول والأخير فيه، ويتجسد ذلك من خلال مكوثه في الطابق السابع وهو أعلى الطوابق، والتي يكون فيها المسؤول عادة، فقد كان كل طابق مخصصا لغرض معين، وينسب **الولي الطاهر المقام** لنفسه في قوله: "أنتم يا من هنا، إنسا أم جنا، أنا شيخكم **الولي الطاهر**، صاحب المقام الزكي"[2].

ويمكن القول أن **المقام الزكي** من أهم الأمكنة بالنسبة للروائي، لأنها نالت حظا وافرا من الذكر والوصف والانبهار عبر كامل المحطات السردية للرواية، **فالمقام** "القصر" كان دوما هاجسا يبحث عنه **الولي الطاهر**، والذي بقيت تفاصيله عالقة في مخيلته، فجاء وصف لذلك القصر في قوله: "الطوابق هي هي، سبعة بتمامها وكمالها، طابق

[1] – **الطاهر وطار**: **الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 111.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 33.

الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه، جناح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما، حيث يتخذ المقدم مكتبة وموقع الاستقبال، والطابق الذي يليه خاص بتعليم القرآن الكريم والشريعة، وبعض العلوم، يسع لأربعمائة طالب وطالبة، الذي يليه يشكل من جناح واحد هو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد للطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم، والطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي"[1].

وبالموازاة مع هذه الأمكنة **"الفيف، المقام الزكي"** توجد أمكنة أخرى في الرواية لم يقع قلم الدراسة عليها، فأردنا التركيز والاقتصار على الأمكنة البارزة التي لها حضور قوي وخصوصية فعالة وأثر بارز في الساحة السردية، فمن الأماكن التي اعتبرناها ثانوية قياسا بالنسبة لأثرها على الأحداث والشخصيات نذكر منها: الزيتونة، الجبل، التلة الرملية.

وتوجد أيضا بعض البلدان نحو: القاهرة، أمريكا، دمشق، الشيشان، البوسنة والهرسك، كوسفو...إلخ، ونقرأ من كل هذا أن **الطاهر وطار** أراد محاولا قدر الإمكان توسيع أحداث روايته من أجل أن تتصف بصفة الشمولية، ولا الانحصار في مكان واحد.

وما يمكن استخلاصه من دراسة **بنية المكان**، أنه مكان منقطع عن العالم من جهة، فهو فضاء خيالي أسطوري ذو طابع تجريدي حلمي بعيد عن الواقع، لا يخضع للحدود الجغرافية الصارمة، بل تجاوزها كثيرا من خلال لا محدوديته في الواقع الجغرافي، والتي تميز بها كل من الفيف والمقام، ومن جهة أخرى هو فضاء متصل بالعالم في ذاته من خلال ما ذكره الروائي **الطاهر وطار** لأماكن واقعية ذات حدود جغرافية متفق عليها مثل: مصر، أمريكا، دمشق، البوسنة، الهرسك، الجزائر...إلخ.

وقد اكتسب **المكان** من خلال ثنائية الخيال والواقع طابعه الانعزالي الفوضوي والغيبوبي الأسطوري، وهو كما يقول **الدكتور إبراهيم عباس**: "المكان بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأدب، فهو مانح الهوية وصابغ المعنى على الشخصيات والأحداث، فهو بؤرة نص العالم الروائي والعالم الإنساني معا"[2]، ومن هنا يتبادر في ذهننا إشكالية صغيرة تتمحور في: إلى أي مدى استطاع الروائي طاهر وطار تحقيق هذا المطلب الفني أو التقنية الفنية في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"؟.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 21.

[2] – **د. إبراهيم عباس**: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 46.

المبحث الثالث: خصوصية الشخصيات.

يعد مكون الشخصية لبنة من اللبنات المحورية في البناء السردي الروائي، حيث لا يمكن تصور أي عمل أدبي سردي بدون شخصيات.

إذ يقول **ايف رويتر**: **"كل قصة هي قصة شخصيات"**[1]، **فالشخصية** هي المكون الذي تنظم من خلاله معظم عناصر الرواية إن لم نقل كلها، فهي بمثابة العمود الفقري والمحرك الأساسي للأحداث الروائية، قد تساهم بشكل من الأشكال في تطوير وتنامي أحداث الرواية، وهذا ما يجعل منها عنصرا غير تابع للأحداث، وإنما هي مكون من المكونات الأساسية للحدث.

فمصطلح الشخصية مصطلح هام تجاذبته عدة اختصاصات وعلوم وحقول من بينها: علم النفس الأدبي، علم اجتماع الأدب، الشعرية، البنيوية، الشكلانية، السردية، السيميائية...، بالإضافة إلى تحليل الخطاب، ويعود ذلك لأهمية هذا المصطلح ومكانته التي يحتلها في أي دراسة تطمع لرصد المكونات السردية للعمل الأدبي[2].

وسرعان ما عرف مفهوم **الشخصية** إدراجا داخل العمل التخيلي للعمل الروائي، فأضحت الشخصية مرتبطة بفعل المطالبة بقدر ارتباطها بالنص السردي التخيلي Fictif، حيث أصبح القارئ يعيد بناء الشخصية من جديد، فغدت الشخصية بذلك مرتبطة ارتباطا وثيقا بنشاط القراءة[3].

إذا اعتبرنا **الشخصية** عبارة عن امتداد لصورة سلوكية بكل أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية داخل سرد روائي متخيل لا تخضع لعفوية كل من الكاتب والمتلقي، وإنما هي عملية تتميز بالوعي محملة بشحنة دلالية تظهر من خلال فعل القراءة، وإذا عدنا وتصفحنا رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** نقول: هل استطاع الروائي الكبير طاهر وطار تحقيق هذا المطلب الفني؟.

إذا رجعنا للرواية لوجدنا كل شخصية لها وظيفة تقوم بها، وتتكامل هذه الوظائف في بناء الرواية وتشكيلها الفني، بحيث لا تكتمل أية شخصية إلا بعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

لا الزمان هو الزمان، ولا المكان هو المكان، فتصبح الشخصية شخوصا مختلفة تعيش في الماضي والحاضر، **فالولي الطاهر** له شخصية **الولي**، وفي بعض الأحيان يصبح هو **مالك بن نويرة**، بل أكثر من ذلك يصبح كل **المريدين** بالمقام الزكي "مالك بن نويرة"، **والمريدات** أم متمم(كل الإناث أم متمم، كل الذكور مالك بن نويرة...)، نتيجة وصول الوباء أو السبهللة إلى المقام الزكي لتصير الشخوص مكررة لنفسها عبر التاريخ تعيش الماضي والحاضر، وتغيب الحدود بين

---

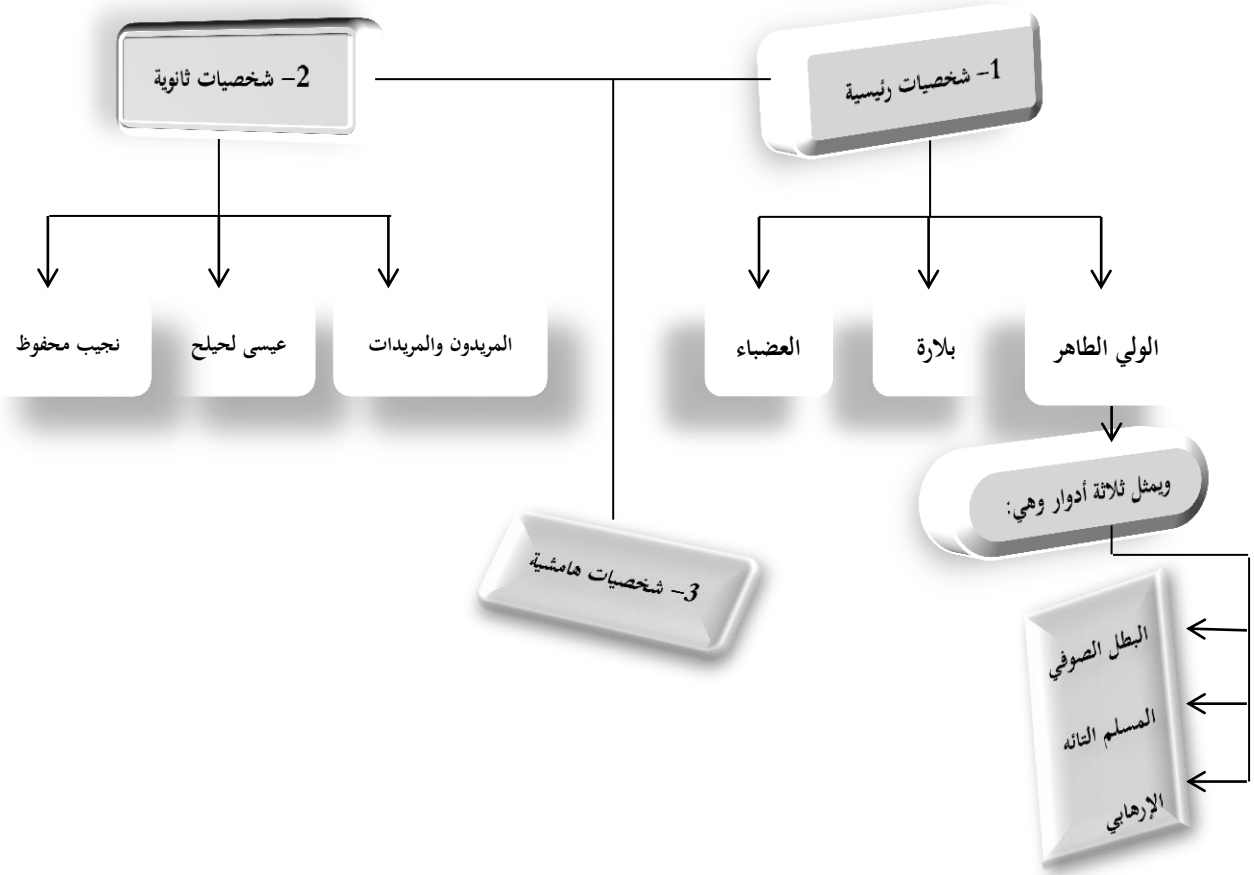
[1] – **جويدة حماش**: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص 56.

[2] – **جويدة حماش**: **المرجع نفسه**، ص 23.

[3] – **المرجع نفسه**، ص 58-59.

الزمنيين، وأكثر من ذلك يحل **الولي الطاهر** في عرس دم بالجزائر[1]، بالحلم وهلوساته، وعبر الكرامات يحترق **الولي الطاهر** كل شيء، وتبقى الشخصية بهذه الصفات مبهمة وهاربة، لا يمكن القبض عليها بسهولة، لأنها أسطورية دائمة السير والبحث متسائلة أسئلة كثيرة، لها كرامات وخوارق تحاول أن تقدم تفسير لما يجري.

وتنقسم الشخصيات في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" إلى :



أولا ـ الشخصيات الرئيسية:

أ ـ الولي الطاهر: بطل الرواية، **فالولي** يرمز للسيادة والزعامة والسلطة، أما **الطاهر** فيرمز إلى النقاء، الورع، التقوى، العفة...،

و**الولي** يبحث عن قصره فهو النواة التي تجيء وتذهب منها وإليها الأحداث، فقدم لنا المؤلف شخصية **الولي** على أنها شخصية رئيسية، كما يسميها **واسيني الأعرج بالشخصية الجذع**[2].

حيث نتعرف على **الولي الطاهر** أولا ومن خلاله نتعرف على الشخصيات الأخرى، وقد جمع **الطاهر وطار** في هذه الشخصية كل المتناقضات، فهي متعددة الوجوه، فمرة بطل صوفي، ومرة إنسان مسلم تائه، ومرة حاكم متسلط وإرهابي.

[1] – **الطاهر وطار**: **الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 21.

[2] – **واسيني الأعرج**: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، **المرجع السابق**، ص 86.

هو رجل يعود من مكان غير محدد في الرواية للبحث عن مقامه الزكي ومعه عضباؤه، كما هو واضح في الصفحة الأولى من الرواية: "توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتهب ها هنالك في بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة...، تنفس **الولي الطاهر** من أعماقه، وقال بصوت منخفض: لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه أم أرضنا، شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت"[1].

وقد أخذت الشخصية الرئيسية اسم **الولي الطاهر** وهو بمثابة نعت للرجل العائد الباحث عن مقامه الزكي، وليس اسم علم للشخصية، وقد جاء وصفه في الرواية على لسان السارد بأنه: "شاب يافع، على رأسه شماغ أبيض وعقال أسود، لحيته تنحدر من اليمين كحرف الراء، ومن اليسار كراء أيضا لكنها مقلوبة، الراءان تلتقيان عند نقطة كبيرة في حجم الذقن، أنف مقعوف، وحاجباه كعينيه يشبعان بالسواد، عليه بذلة إفرنجية، داكنة اللون، وفي قدميه حذاء يشع بالسواد بدوره"[2].

1)- البطل الصوفي: يستمد هذا البطل من التراث كرامات الأولياء (لقد وهبتني لنصرة دينك ووهبتني كرامتك، لا تنسى ما أقرأتني، ولا تجعل الوباء يصل إلى قلبي، ولا إلى محني)[3].

وهو حامي الفيافي من الوباء الذي مس الناس، (نعم، أنا صاحب المقام الزكي، وسيد هذه الفيافي وحامي الأمة من الوباء)[4]، فهو يعيش خارج الحضارة في شطحات صوفية في وقت حققت فيه الشعوب الأخرى الرفاهية عن طريق استثمار العلوم، يركب عضباء في عز غزو الفضاء بها يتموج داخل الزمن الإسلامي الغاص بالأزمات، (خف الإيقاع ولم يكن هناك لا نور ولا ظلمة، لا بياض ولا سواد، الأعين مغمضة، والأيدي كما الصدور تعلو وتنخفض... يهزني الهفو فأهفو لحبيبي، حيث يشاء بقربتي فلا أنسى، ويسرني لليسرى)[5].

ومن خلال تحليقاته إلى عهد **عمر بن الخطاب**، ستكون له كرامات تشبه معجزات الأنبياء والمرسلين، فهو في عصرنا هذا نبي سلبي، فالكرامة هي بعث للماضي والحاضر، فهو يهرب من جلده، ويحن إلى عصور خلّت لا هو فيها، ولا هو في الحاضر.

---

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

[2] - **المصدر نفسه**، ص 72.

[3] - **المصدر نفسه**، ص 63.

[4] - **المصدر نفسه**، ص 68.

[5] - **المصدر نفسه، ص** 40.

2)– المسلم التائه: ذلك الرجل الذي كان يتبدد خوفه من الحياة البائسة، فنجده كان يدعو مرارا وتكرارا متضرعا وداعيا للمولى عز وجل أن ينجيه مما يخاف، وهذا ما يتجسد في قوله: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف، يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف...لحبيبي، يأخذني حيث يشاء، يقرئني فلا أنسى، وييسرني لليسرى"[1].

نجد أيضا الروائي يصف كيفية صلاة **الولي الطاهر**، قرأ الفاتحة وسورة الأعلى وتوقف عند الآية: "سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحي"[2].

وفي الركعة الثانية وجد نفسه يتلو "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا"[3]، وهذا ما يوضح لنا جهل الشخصية لأمور الدين ذاته، وفي هذا المعنى ما برز سقوط الحركة الإسلامية في متاهات الفتنة، **فالولي الطاهر** الذي يعتبر مشروع إقامة الدولة الإسلامية لا يحسن حتى إقامة الصلاة، فهو إذا ما قرأ مصليا يقرأ القرآن منكوسا، وهو أن يبدأ بالمعوذتين، ثم يرتفع إلى البقرة، والسنة خلاف ذلك، وهذه إشارة إلى محدودية مستوى الإسلاميين في الجزائر...

3)– الإرهـــابي: وهنـا نجـده يمتلـك كـل المواصـفات الإرهـابي، بحيـث يصـدر الأوامـر، يقتـل الأبريـاء (توزعـوا علـى كـل بيـت، ولا تبقـوا علـى مـن جـرت عليـه الموسـى، ولا مـن لم تجـر عليـه، مـن حاضـت ولم تحـض، عـدا مـن نعـني لكـم سـيهن) [4]، وهـو صـانع الوبـاء عنـدما تتهمـه إحـدى الفتيـات بقولهـا: "تقـتحم علـى الواحـدة منا فراشها فتظل تأتيها إلى أن تصرخ: يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"[5].

وما يمكن استنتاجه أن شخصية **الولي الطاهر** كانت شخصية متعددة الأبعاد والدلالات، فمن بعد مرجعي تاريخي ثقافي صوفي ديني إلى بعد تواصلي زماني "الماضي والحاضر"، بالإضافة إلى البعد الرمزي، حيث كانت **شخصية الولي شخصية فكرة أكثر منها واقعية من لحم ودم.**

فقد عبر **الولي الطاهر** عن أفكار ورؤية وأيديولوجية الكاتب، ومن ثم فهي شخصية متعددة الوظائف ضمن إطار الرواية، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل ويعتبر سبب اختياره بطل أولي للرواية في مقابل شخصية **بلارة.**

ب–ـ بـــلارة: تـأتي في المقـام الثـاني مـن حيـث أهميتهـا، إذ تـواتر ذكرهـا طـوال المسـاحة السـردية للروايـة، مقارنـة مـع **الـولي الطـاهر**، فهـي لا تقـل أهميـة عنـه، بـل عرفـت بـدورها حضـورا قويـا ومشـاركة فعالـة، سـاهمت في تغيير وتنامي أحداث الرواية، موصلة إياها إلى قيمتها وذروتها.

---

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المصدر السابق**، ص 36.

[2] – **سورة الأعلى**، الآية: 13.

[3] – **سورة الفرقان**، الآية: 45.

[4] – **الطاهر وطار، المصدر نفسه**، ص 36.

[5] – **المصدر نفسه**، ص 71.

هـذه الشخصـية التاريخيـة هـي جـزء مـن الحـديث، فهـي تابعـة للشخصـية الرئيسـية، ومـرآة لهـا، كمـا أنهـا تبلورهـا أكثـر إذ يصـفها الكاتـب بأنهـا: "بيضـاء مسـتديرة الوجـه، عيناهـا كبيرتـان، كالحتـا السـواد، فمهـا صـغير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة"[1].

إن **بلارة** شخصية واحدة لعدة شخوص في الرواية، حيث اتخذت عدة صفات كانت:

ـــ **بـلارة إنسـانة** فهـي تلـك البنـت الوافـدة إلى المقـام الزكـي، والـتي تـدعي أنهـا **بنـت تمـيم بـن المعـز** ويظهـر ذلـك في قولـه: "هـا هـي بـلارة بنـت تمـيم بـن المعـز تعـاوده، كمـا خـاض المعركـة الفاصـلة معهـا، ولـيس كمجرد رغبة، ظلت تدفعه في الفيف سعيا وراء لا شيء"[2].

وإلى جانـب هـذا الوصـف الخـارجي، يصـف سـلوكها بالمبـادرة والشـجاعة علـى لسـان السـارد: "لم تنظـر أن يؤذن لها بالسفور ولا بالجلوس، كانت هي هي، لكن تمضغ علكة في وقاحة بنية"[3].

حيث كانت **بلارة** الشخصية التاريخية **"أم متمم"** التي أخذت بعدين: بعدا واقعيا من خلال أن شخصية أم متمم شخصية واقعية في التاريخ، هذا من جهة ومن جهة أخرى اعتقاد **الولي الطاهر أن بلارة** هي **أم متمم**، فجاءت لتنفي ذلك في قولها: "أولا يا مولانا الطاهر، انا لست سجاحا، ولا ام متمم، ولا أية امرأة اخرى غيري..."[4].

ـــ **بـلارة بصـفات جنيـة:** تحضـر بـلارة في الروايـة بصـفات جنيـة، حيـث تـتكلم ولا يسـمعها إلا **الـولي الطاهر**، ويظهر ذلك جليا في الحوار الذي جرى بين كل من المقدم و**الولي الطاهر**.

حيـث يقـولان: "ولكـن الشـيطان يـا مـولاي **الـولي الطـاهر**، لا جـنس لـه، سـأل المقـدم: هـل يسـمع مـا يسمع، فانحنى معتذرا، العفو يا مولانا **الولي الطاهر**، لا كرامة إلا لأولياء الله الطاهرين"[5].

وكذلك عندما يقول **الولي الطاهر لبـلارة:** "لو أنني متأكد مما تقولين أيتها الجنية، لتزوجتك على بركة الله"[6]، وكذلك في قوله: "وهل لك دم يا ابنة النار؟"[7]، فبلارة تمثل حالة إغواء شيطاني، تريد إغواء وتظليل **الولي الطاهر**، لكنه لا يكترث لها ولمطالبتها بالزواج منه، وينتهي به المطاف لقتلها حتى يصون نفسه وينفي شرها.

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق**، ص 63.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 20.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 83.

[4] – **المصدر نفسه، ص** 76.

[5] – **المصدر نفسه**، ص 60.

[6] – **المصدر نفسه**، ص 78.

[7] – **المصدر نفسه**، ص 60.

ـ **بلارة بصفات ملائكية:** إذ نجد هذه الصفحة حاضرة في الساحة السردية، بحيث لطالما بحث عنها **الولي الطاهر** خاصة بعد تأكده بأنها ليست شيطانة، ولا تريد به شرا، ودليل ذلك ما جاء في قوله: "سأتصفح محتوياته الكثيرة مع بلارة"[1]، وكذلك في قوله: "لقد ومضت ها هنالك عينان سوداوان، هما لبلارة دونما شك، بل إن هاتا تناهي إلى سمعهن، يقول له: تعالى يا ولي الله الطاهر، لإنقاذي"[2].

وبعد أن كانت **بلارة** ابنة النار، أصبحت شخصية محبوبة يبحث عنها **الولي الطاهر**.

تبدو شخصية **بلارة** في ظاهرها شخصية شريرة من خلال محاولتها إغواء **الولي**، لكنها شخصية طيبة من خلال ذلك القصد النبيل في زواجها من **الولي الطاهر**، وتكوين جيل جديد ليس كبقية الأجيال، وبالتالي فقد جمعت بين النقيضين الخير والشر.

كما جاءت **بلارة** في الرواية شخصية فكرة لا شخصية حقيقية من لحم ودم، فبلارة ترمز إلى **الجزائر**، ولعل أول معنى على جزائريتها هو وصفها **بالفتنة الأمازيغية** على حد قول **الولي الطاهر**: "بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة، لا ولم تكن جنية من جنيات الفيف الخالي، ولا شيطانا رجيما"[3].

بلارة شخصية صارمة وشجاعة متحدية لشخصية **الولي الطاهر**، فقد عرفت صراعا دائما ومستمرا معه، وهذا ما يظهر جليا في الصفحة 74 من بدايتها إلى نهايتها.

وإذا عدنا للبحث في دلالة اسم **"بلارة"** ومعانيه وجدناه في أول الأمر ليس اسم علم، وإنما صفة لها، فاسم بلارة يحمل دلالة الاحتواء، وهذا ما تجسد فعلا في الرواية، حيث حملها الكاتب عدة شخصيات وعدة صفات: إنسانة، جنية، ملائكة، شجاعة وصارمة...، بالإضافة إلى ذكائها وحدسها وأحاسيسها الصادقة.

كما أنها شخصية رامزة تحمل في حياتها رمز **الحداثة** من خلال طريقة لباسها، وبعض تصرفاتها، حيث يصفها السارد بقوله: "طرحت جلبابها، ثم قميصها حريريا ورديا، ثم سروال جينز، بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بزرقته الدكناء، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي..."[4].

وإذا عدنا إلى تاريخ الدولة الحمادية وحضارتها، نجد أن **بلارة** من الدولة الزيرية، ابنة الأمير **"تميم بن المعز"**، وقد وقع اتفاق صلح بين الأميرين الحمادي والزيري، وزوج **تميم** ابنته **بلارة** من **الناصر**، فاستطاعت أن توحد الدولتين.

---

[1] – **الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المصدر السابق**، ص 119.

[2] – **المصدر نفسه**، ص 120.

[3] – **المصدر نفسه**، ص 100.

[4] – **المصدر نفسه**، ص 86.

ج- العضباء: هي الأتان وسيلة نقل قديمة، واستعمال الدابة خصيصا، له عدّة دلالات، فهي "**رمز السلام**"، كما يمكن أن تكون رمزا لدابة القيامة حين تأتي هذه الدابة على كل شيء، ويستل الإيمان صدور الناس، وتدنو الشمس من رؤوس العباد، يقول الروائي: "هذه الشمس المذهلة، هل فقدت اتجاهها؟، ضاع عنها المشرقان والمغربان، فلا تدري أين تذهب".

ثانيا: الشخصيات الثانوية:

هي مرتبطة ارتباطا وثيقا **بالولي الطاهر**، وسنتعرف عليها من خلال جولته للبحث عن مقامه الزكي وهم:

أ/ المريدون والمريدات: وهم طلاب الانتساب إلى الطريقة الصوفية، وهي بمثابة مرتبة يمر بها السالك في طريق التصوف، الذي يجب أن تتوفر فيه صفات جيدة كالسمع والطاعة والولاء لشيخ الطريقة الصوفية.

فهم ذكور وإناث مفصولين عن بعضهم البعض تربطهم علاقة غامضة، يحرك خيوطها **الولي الطاهر**، الطابق الذي يقيم فيه المريدون هو الطابق الرابع، بينما نجد الطابق الخامس مخصص للمريدات، وكلا الطابقين محاصرا من كل الجهات ولا تصله الشمس، فالعلاقة بين الجنسين علاقة ظلامية تحدث في الليل.

لكن ليس بالمعنى المادي، وإنما عن طريق الحلم، لقوله: "إنها تأتي الواحد منا عند منتصف كل ليلة، توقظه وتقول: يا فلان ابن فلان أخطبني من **الولي الطاهر**"[1].

وهذا الفصل في العلاقة هو شرح مجتمعي زكى نار الأزمة الإسلامية، فتكشف لنا هذه الشخصية نفسية الشاب الجزائري المتأوهة من واقعها المتناقض، فكل المريدات يبرأن **أم متمم**، وتسترها على مجاعة وزواجها من **خالد**، والطلاب كذلك يبرئون **مالك ابن نويرة**، ويطلبون إقامة صلاة الغائب على هذا الشاعر، وفي هذه التصريحات هنات تبرير من خطيئة، **فالولي الطاهر** هو البطل في صراعه مع الهزائم، يتعرض لطلقة في جبينه وأخرى في قلبه، لكنه يواصل وهو يتماشى مع رؤية الكاتب "**الطاهر وطار**"، فقد استمر رغم ما اتهم به، مع أنه سارد للتاريخ، وبأن خطاباته يغلب عليها السطحية والتبشيرية، وتغيب عنها الروح الفنية الأدبية، كذلك لحقه التهميش والإلغاء عن طريق النقد الذي يريد القضاء عليه ككاتب، ويدرك أنه صور لنا التاريخ بطريقة فنية، ونجح في رسم بطله الذي عبر لنا بوضوح عن رؤى الكاتب، وعرّى الواقع، وكشف متناقضاته بصورة نقدية للعولمة والانحلال الخلقي الذي تسرب لنا من خلال الأجهزة، فيجب أن نبحث عن أسس الحضارة، ونتخلص من وحلها القذر.

ب/ عيسى لحيلح: شخصية ثانوية تمثل المثقف الجزائري ودوره في الأزمة، لقد كان أستاذا جامعيا وشاعرا، يعشق الشعر داخل الجامعة وفي الملتقيات الأدبية، ليصبح في الأخير يكتب الشعر في الفضاء المفتوح، نحو الأعلى في

[1] - **الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المصدر السابق**، ص 25.

الجيل يكتب بيد، ويمسك البندقية بأخرى، فهو رمز للمثقف الجزائري الذي شارك في الأزمة، عكس ما يذهب إليه البعض، وهو أن المثقف بقي واقفا يتفرج، بل نقلها –الأزمة– من الفضاء الحضري إلى الريف–الجبل–.

ونجده يقول: "أي نعم من الجبل أكتب إليك، بعدما قرروا قتلي وقررت أن أعيش وصدق الله على قراري فنجاني من قوم الظالمين... لو تدري كم تصير الحياة شهية ومقدسة تحت جحيم القصف وزخات الرصاص"[1].

إنها مفارقة غريبة يطرحها الكاتب من خلال شخصية "**عيسى لحيلح**" الذي يعيش بالنقيض، وقد ركز **الطاهر وطار** على إدراك رسالة الأديب، عضو الجيش الإسلامي لإنقاذ **عيسى لحيلح** في متن الرواية، فيقول: "بحوزتي رسالتان من أديب وصديق أجبرته الظروف على أن يكون في خندق غير الخندق الذي يتواجد فيه، ليكتب لي رسالة أولى يبرز فيها التحاقه بالعمل المسلح، خوفا وهروبا من محاولات الاغتيال التي تعرض لها أربع مرات، وكما لو أنها وصية حملني إيّاها كي أبلغها للناس حالة وقوع حادث ما، أو شيء من ذلك القبيل، والرسالة الثانية هي خدمة للوئام المدني، وأنه رجل وئام وسلام، ووجهها إليَّ لأنه يثق بي"[2].

ج/ نجيب محفوظ: هو ذلك الروائي المصري، الذي حاز على جوائز نوبل للآداب، قيل عنه الكثير، "فهمه اليهود والنصارى، فكافأوه ليكون رمزا وقدوة لمخنا الفاسد"[3]، وهناك من المسلمين من اعتبروه مكسبا عربيا إسلاميا يجب الافتخار به، ومنهم من اعتبره خدعة يهودية ولعبة غربية...إلخ، وبهذا يكون قد اختلف فيه، وانتهت المعركة بطعنه بسكين من طرف مسلمين متشددين.

"انطلق الخنجر من يدي صاحبي، يدي الصهرودي الحديث"[4]، وبهذا نجد أن ظاهرة الإرهاب لدى **الطاهر وطار** لم تقتصر على تلك الذهنيات (السياسيون)، بل انتقلت إلى ذهنية المثقف أيضا، وهذه الشخصية التي تمثل تمزق المثقف العربي الإسلامي، الذي أصبح خليط من مواقف وثقافات متناقضة بكل سلبياتها، "رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر غيري، نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم، وبالحديث النبوي الشريف، وابن عربي... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وانجلز ولينين..." [5].

---

[1] – **الطاهر وطار**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 134.

[2] – **المصدر نفسه، ص** 138.

[3] – **المصدر نفسه، ص** 56.

[4] – **المصدر نفسه، ص** 57.

[5] – **المصدر نفسه، ص** 57.

ثالثا: الشخصيات الهامشية:

هي شخصيات تؤدي أدوار جزئية، لكنها لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسية[1]، فهي تحضر من خلال ملامحها الجسدية، وبما أن الكاتب يعود إلى التراث التاريخي، فإنه يوظف شخصيات تراثية، كان لها واقع كبير في التاريخ، وهي شخصيات مساعدة في تسيير أحداث الرواية، والغرض من توظيفها الإعلان عن فكرة ما، وهي تمثل عدّة مضامين، مضمون تاريخي، مضمون ثوري سياسي، والآخر مضمون أيديولوجي.

أ/ المضمون التاريخي:

إن **الطاهر وطار** يدعو إلى قراءة تلك الشخصيات قبل إصدار أي حكم، فهو يستدعي شخصية الشاعر **متمم بن نويرة** ويبعثه حيا من خلال استرجاعه أو إعادة بعث حادثة دار حولها جدل كبير في التاريخ الإسلامي، وتتمثل في مقتل **مالك بن نويرة** زعيم ببني تميم على يد **خالد بن الوليد**، وذلك أثناء حروب الردة، وقد خلقت هذه الحادثة جدلا سياسيا وفكريا وصل إلى حد اختلاف **أبو بكر الصديق** "رضي الله عنه"، **وعمر بن الخطاب** "رضي الله عنه" بعد زواج **خالد من أم متمم (زوجة ابن نويرة)**، وتشكيك الناس في دينه ومروءته، فطالب **عمر** بعزل **خالد** بسبب فعلته، وأتهم **أبوبكر** بالتخاذل وتعطيل الشريعة، وهنا يعكس لنا الروائي التناقضات والاختلافات الموجودة في المجتمع الإسلامي منذ القدم.

ب/ المضمون الثوري السياسي:

وذلك في استحضار الروائي للزعيم والثائر البربري **"مخلد بن كراد"**، الذي ثار على القائم بأمر الله الفاطمي، والذي كانت نهايته الموت، وقد استخدمه المؤلف هنا بدعوة إلى البحث عن الظروف والملابسات التي أجبرته على النهج في هذا المسلك، كما أنه وجد في مأساته ومأساة غيره من الثوار معادلا موضوعيا لما يحدث في جزائر القرن العشرين.

ج/ المضمون الأيديولوجي:

وهي الرموز التي انتهى إليها **"الطاهر وطار"** كروائي حمل هواجس الواقعية الاشتراكية في فترة ما، حتى وإن حاول التمويه بتبنيه الخطاب الديني الإسلامي، فهي نظرة حلم الإنسان في تحقيق العدالة الاجتماعية[2]، وهو السر الذي جعله لا يستغني عن **حمدان قرمط** قائد ثورة الزنوج، مما يدل على ترسب الإيديولوجيا الاشتراكية، وقد عبرت عنه الشخصية الرئيسية، وهذا دال على قوله: رأيتني ممزقا بين أنا وبين

[1]- إدريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، المرجع السابق، ص92.

[2]- **إدريس بودية، المرجع السابق**، ص98-99.

آخر غيري، نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم، وبالحديث النبوي الشريف، وابن عربي... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وانجلز ولينين وسارتر..." [1].

وهو تمزق رهيب يعكس حالة الانفصام والازدواجية الفكرية التي تعاني منها هذه الشخصية.

والملاحظ أن **الطاهر وطار** يحسن التقاط هذه الأسماء وتعامله معها، فيه نوع من الذكاء، إذ نجد تقريبا لا يوظف إلا أسماء أشخاص عاشت معاناة كبرى، وكانت ضحية قضية معينة، وكانت نهايتها مؤلمة، أو مجهولة، أو مختلفا فيها، ومهما ادعينا الإحاطة بأسماء هذه الشخصيات أو توغلنا في دراستها، فإننا لا نستطيع سبر أغوارها النفسية، كما هي في ذهن الروائي "**الطاهر وطار**"، لأنها تعدُ عنده عالم غير محدود، بل كلما توهمنا القبض على إحدّاها ومحاصرتها، إلا واكتشفنا بعد حين أنها أفلتت من قبضتنا، نظرا لكونها علامات مركبة، الشيء الذي منحها وجوه متعددة تستدعي المزيد من التأمل الوعي، تركيبتها الفسيفسائية هذه لا يلملمها إلا العنوان، إذ تكون تارة رمزية موحية بدلالات عميقة اختارها الروائي، وتارة ليشوش على فكر المتلقي، وأخرى ليضعه في مفترق الطرق، فكانت بذلك علامات يهتدي بها القارئ إلى دوال مختلفة، إلى إشكالية الجزائر في هذه الفترة التاريخية وعلاقتها بالماضي البعيد والقريب، فهي رسمت عالما متناقضا ثقافيا وسياسيا واجتماعيا.

[1] **الطاهر وطار: الولي الطاهر** يعود إلى مقامه الزكي، **المصدر السابق، ص** 57.

مقدمة

نصيدي:

أولا ـ مفهـــــوم الـــــرواية.

ثانيا ـ حـــالة الرواية في الجزائر.

ثالثا ـ مفهـــــوم الـــــسرد.

نصـ ، الـ انـي:

ت السردية ـــفي ـاية.

المبحث الأول: خصوصية الزمان.

المبحث الثاني: خصوصية المكان.

المبحث الثالث: خصوصية الشخصيات.

ل الثا ث :

نراتيـ ـية مرد ـيف وايـ ـة.

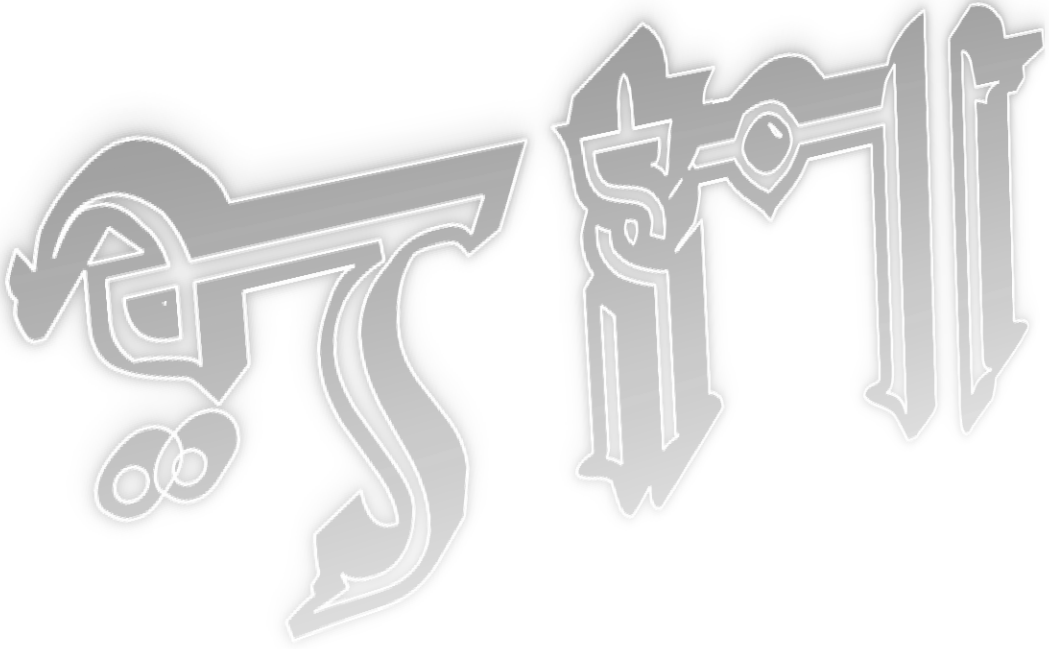
المبحث الأول: تقنية سرد أحداث الرواية.

المبحث الثاني: توظيـــف التــراث.

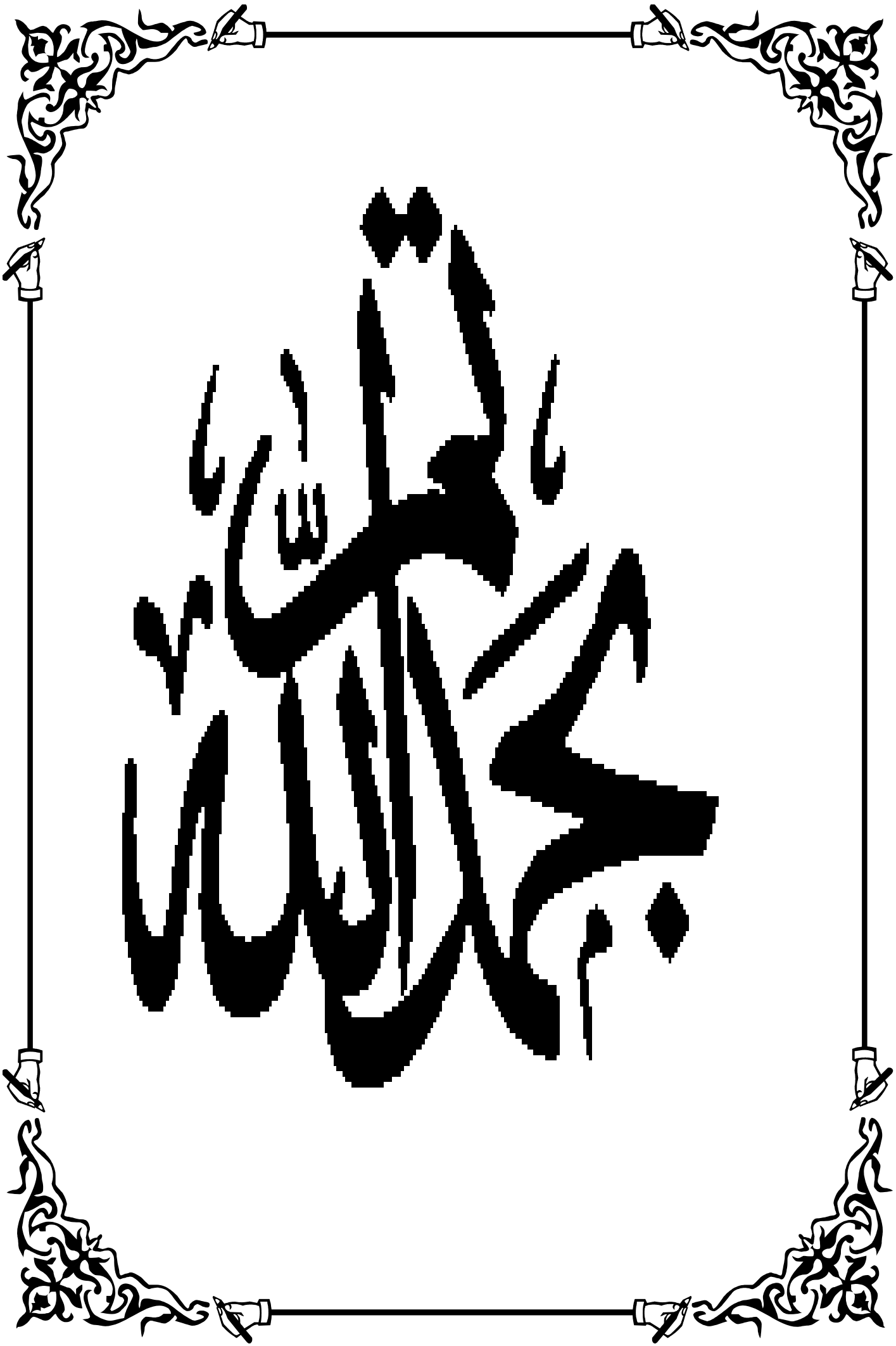
المبحث الثالث: توظيـــف الـــرمز.

خاتمة

الملحق



قائمة المصادر والمراجع



الطاهر وطار:

هـو كاتـب جزائـري مـن مواليـد 15 أوت 1936 في سـوق أهـراس، في بيئـة ريفيـة وأسـرة أمازيغيـة تنتمـي إلى عـرش الحراكتـة الـذي يتمركـز في إقلـيم يمتـدّ مـن باتنـة غربـا (حركتـة المعـذر)، إلى خنشـلة جنوبـا، إلى ما وراء سدراتة شمالا، وتتوسّطه مدينة الحراكتة عين البيضاء.

ولـد **الطـاهر وطـار** بعـد أن فقـدت أمـه ثلاثـة بطـون قبلـه، فكـان الابـن المـدلل للأسـرة الكبـيرة الـتي يشرف عليها الجد المتزوج بأربع نساء أنجبت كل واحدة منهن عدة رجال لهم نساء وأولاد أيضا.

وقـد رحيـل "**أب الروايـة الجزائريـة" الطـاهر وطـار** بعـد معانـاة مـع المـرض عضـال، وذلـك يـوم الخميس 12 أوت (أغسطس) 2010 بالجزائر العاصمة، عن عمر يناهز 74 سنة.

حيـاته:

يقـول **الطـاهر وطـار** أن جـده كـان أميـا لكـن لـه حضـور اجتمـاعي قـوي فهـو الحـاج الـذي يقصـده كـل عـابر سـبيل حيـث يجـد المـأوى والأكـل، وهـو كبـير العـرش الـذي يحـتكم عنـده، وهـو المعـارض الـدائم لممثلـي السـلطة الفرنسـية، وهـو الـذي فـتح كتابـا لتعلـيم القـرآن الكـريم بالمجـان، وهـو الـذي يوقـد النـار في رمضان إيذانا بحلول ساعة الإفطار، لمن لا يبلغهم صوت الحفيد المؤذن.

ويقـول أيضـا أنـه ورث عـن جـده الكـرم والأنفـة، وورث عـن أبيـه الزهـد والقناعـة والتواضـع، وورث عـن أمـه الطموح والحساسية المرهفة، وورث عن خاله الذي بدد تركة أبيه الكبيرة في الأعراس والزهو الفن.

تنقـل **الطـاهر** مـع أبيـه بحكـم وضـيفته البسـيطة في عـدة منـاطق حـتى اسـتقر المقـام بقريـة مـداوروش الـتي لم تكـن تبعـد عـن مسـقط الـرأس بـأكثر مـن 20 كلـم. هنـاك اكتشـف مجتمعـا آخـر غريبـا في لباسـه وغريبا في لسانه، وفي كل حياته، فاستغرق في التأمل وهو يتعلم أو يعلم القرآن الكريم.

التحـق بمدرسـة **جمعيـة العلمـاء** الـتي فتحـت في 1950 فكـان مـن ضـمن تلاميـذها النجبـاء، أرسـله أبـوه إلى قسـنطينة ليتفقـه في معهـد **الإمـام عبـد الحميـد بـن بـاديس** في 1952. انتبـه إلى أن هنـاك ثقافـة أخـرى موازيـة للفقـه ولعلـوم الشـريعة، هـي "**الأدب**"، فـالتهم في أقـل مـن سـنة مـا وصـله مـن كتـب **جبـران خليـل جبـران ومخائيـل نعيمـة، وزكـي مبـارك وطـه حسـين والرافعـي وألـف ليلـة وليلـة وكليلـة ودمنة**

ويقول **الطاهر وطار** في هذا الصدد:" الحداثة كانت قدري ولم يملها علي أحد. راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة والسينما"، وفي مطلع الخمسينات، التحق بتونس في مغامرة شخصية عام 1954، حيث درس قليلا في جامع الزيتونة.

وفي 1956 انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى 1984. تعرف عام 1955على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي، فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمة، فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي وأسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية. استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه، وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني، رغم أنه يكتب في إطاره.

عمله في الصحافة:

عمل في الصحافة التونسية: لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها، وعمل في يومية الصباح، وتعلم فن الطباعة. أسس في 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة، ثم أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها، ليعود في 1973 ويأسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة لجريدة الشعب، أوقفتها السلطات في 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين.

عمله السياسي:

عمل من 1963 إلى 1984 بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن 47.

كما شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 1991 و1992، وعمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات واتخذ موقفا رافضا لإلغاء انتخابات 1992 ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون محاكمة، ويهاجم كثيرا عن موقفه هذا، وقد همش بسببه، وكرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989 وقبلها كان قد حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر.

السيناريوهات:

مساهمات في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية حيث حول قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز. كما حُولت قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج. مثلت مسرحية الهارب في كل من المغرب وتونس.

مواضيع الطاهر وطار:

يقول إن همه الأساسي هو الوصول إلى الحد الأقصى الذي يمكن أن تبلغه البرجوازية في التضحية بصفتها قائدة التغييرات الكبرى في العالم. ويقول إنه هو في حد ذاته التراث. وبقدر ما يحضره بابلو نيرودا يحضره المتنبي أو الشنفرى.

كما يقول: "أنا مشرقي لي طقوسي في كل مجالات الحياة، وأن معتقدات المؤمنين ينبغي أن تحترم. عمل الكاتب في كل الميادين والنشاطات السياسية".

وأجمل القصائد التي قيلت في رثاء الاديب الكبير **الطاهر وطار** بعنوان: (سلاماً **وطار**)

هل ستعود هذا الأسبوع...؟
(حيدر طالب الأحمر)
أم طعنات الجزائر قضت عليك...!
لا... اعتقد انك عَبرت إلى ضفةٍ أخرى..!
هل طرتَ يا **وطار** أم انه دُخان قلبُك طار...؟
أم انك تريد الخلاص من الدهاليز...! لكنك تحتاج إلى شمعة!
لا أعرف ماذا حل بك يا **وطار!**
أم انك تريد الخلاص من الدهاليز...! لكنك تحتاج إلى شمعة!
أم انك تمر بتجربةٍ في العشق ؟
أنه ليس زمن الحراشي.
بل انه زمن الزلازل يا **وطار**
نعم انه زمن طعنات الجزائر
بل ليس فقط هم...! بل حتى الولي **الطاهر** كان معهم
هل هذا لأنك شاركت بعرس بغل ؟
حسبك شرقيةٌ... فالمغربيةُ، هي أصلاً ما تريد

وسيبقى الولي **الطاهر** يرفع يده بالدعاء لك يا **وطار**

فوداعاً لك يا **وطار**..

مؤلفاته:

المجموعات القصصية:

- ❖ دخان من قلبي.
- ❖ الطعنات الجزائر.
- ❖ الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

المسرحيات:

- ❖ على الصفة الأخرى
- ❖ الهارب
- ❖ الشهداء يعودون هذا الاسبوع.

الروايات:

- ❖ اللاز
- ❖ الزلزال
- ❖ الحوادت والقصر.
- ❖ عرس بغل
- ❖ العشق والموت في الزمن الحراشي
- ❖ تجربة في العشق
- ❖ رمانة
- ❖ الشمعة والدهاليز.
- ❖ الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
- ❖ الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
- ❖ قصيدٌ في التذلل

الترجمات:

- ❖ ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان: الربيع الأزرق، الجزائر 1986.

تلخيص رواية "الوي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

تعد رواية "**الوي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" من روايات المبدع الكبير **الطاهر وطار**، كتبها سنة 1999، وأصدرت عام 2004، وحتى نتحدث عن مضمون هذه الرواية ارتأينا أن نقوم بتلخيص كل عنوان جاء في الرواية على حده، فنستهل هذا العمل بعنوان:

1- تحليق حر:

بدأ هذا المشهد بوصف للمكان، ووصف لحالة شخصية **الولي** العائد بعد غياب، وبعد وصوله نجده يبحث عن اتجاه الشمس، ليكشف اتجاه القبلة حتى يصلي ركعتين تحية للمسجد، وتحية للمقام، وأخيرا تحية للزيتونة، فقرأ الفاتحة وسورة الأعلى، وفرح لعودة ذاكرنه لهذه الآيات وهذه السور، ظل **الولي** يتضرع إلى الله رافعا يديه بالدعاء، لكن الشمس لم تتحرك، بقيت في منتصف السماء ...

وهنا كان تداعي الأحداث والعودة إلى الوراء، حيث الغيبة متذكرا بذلك المريدين والمريدات اللذين كانوا يقيمون في المقام، وهنا كانت فوضى المكان وملابساته التي ارتبطت بالمقام والقصر، ليبادر حديثه عن الوباء الواصل إلى البلدان العربية، ذلك الوباء الذي لم يفرق بين الولد والبنت، وبين المرأة والرجل، وبين الذكر والأنثى، الذكر ينزع العمامة والجبة، ويقمط نفسه في أردية ضيقة، والمرأة تحسر رأسها بعد أن تصبغ شعرها وتدليه مناسبا على كتفيها ... ليتحدث في الأخير عن البنت الواصلة من المهدية إلى المقام، وما فعلته بالمريدين والمريدات أثناء إقامتهما في المقام.

2- العلو فوق السحب:

هي المرحلة الثانية مراحل السرد الروائي، يبدأه السارد بتساؤل **الولي الطاهر** عن المقام، عن نوافذه، عن أبوابه، ليدعو بدعائه المعروف "يا خافي الألطاف، نجنا مما نخاف"، ثم ليصلي ركعتين فتصيبه بعدها حمة مصحوبة برعشة، وليجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان ...، ليجد نفسه وسط قوم لا يعرفهم، على رؤوسهم قلنسوات من صوف ...، لهم لحى مخصبة بالحناء ...، يرتدون الجلابيب ...، في عيونهم الكحل، لم يفهم من لغتهم، وما يفعلونه سوى إطلاق الرصاص لتبدأ المعركة في هذا الحين، فأصبحت البنادق تسع والرصاص يغرد، وكان **الولي الطاهر** ضمن هؤلاء المحاربين، لتتواصل المعركة ويكون هو ضمن المجموعة الفائزة التي كان قائدا لها، ليتوج في الأخير بتهليل المشاركين معه في الحرب ...، الذين سألوه من أين أتى؟ ...، ليعود **الولي** إلى حالته الطبيعية بعد أن استفاق من هذه الغيبوبة، ليجد الشمس لا تزال في مكانها، وليسمع بدوره ذلك الأنين ينبعث

من المقام الزكي، فينادي المريدين والمريدات، وليعلمهم بعودته، أي بعودة صاحب المقام، وليواصل بعدها سيرته تجاه القصر الموالي، فيسمع صوتا يعرفه ليتذكر مظهر المريدين والمريدات اللذين كانوا يقيمون في المقام، وكيف كانت تلك الفتاة تتحدث معه ...، وكيف رفعت عليه شكوى من طرف المقيمين بالمقام، ليقرر **الولي** الخروج والمبيت عند الزيتونة، وليقضي ليلة في الذكر والتسبيح، لتصيبه حالة صوفية ... ويتذكر بها حادثة أم ميمم، وكيف أجارت مجاعة، ثم يرجع مرة أخرى ليتذكر شهيق وبكاء البنات...، ثم ينتقل السارد للحديث عن مالك بن نويرة وكيف قتله خالد بن **الولي**د، وكيف أصبح محط اهتمام الطلبة والطالبات المقيمين بالمقام الزكي، حيث اهتم الذكور بمالك بن نويرة الشاعر الشريف ...، كما اهتمت البنات بجمال أم متمم، وكيف كسبت ثقة خالد بن **الوليد** ...، ليستعيد **الولي الطاهر** وعيه مواصلا البحث عن المقام، متسائلا عما أصاب هذا الفيف؟، ثم يجد نفسه بعدها في القاهرة، وقد اختفت منها العمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات، وحتى الأزهر انطمست معالمه ...، وبعدها يجد نفسه في حفل زفاف ...، ليتقرر إنهاء هذا الحفل بمعركة الموت ...، ولتصيب **الولي الطاهر** في هذه المعركة برصاصتين، واحدة في القلب، وأخرى في الجبهة ...، ولما انتهى من صيحته فتح عينيه ليجد نفسه أمام قصر مغلق الأبواب.

3- السبهللة:

وهي المرحلة الثالثة من الرواية، إذ نجد فيها أن **الولي** وصل أمام القصر الثالث، غير أن الأبواب والنوافذ مغلقة، والشمس ما زالت تتوسط السماء، ثم هتف معلنا عودته لمن استولوا على مقامه، حيث يذكرهم بآخر عودة له، وكيف وجد المئتان بنت وواحد يبكين، وكيف قرر إعادة الفحص ...

وما ميز هذه المرحلة "السبهللة" دخول **الولي** إلى مكتبه من أجل مساءلة الفتيات واحدة تلوى الأخرى، عما يحدث لهن، ومساءلة الذكور واحد تلوى الآخر ...، وهنا أسمت البنات أنفسهن باسم "أم متمم"، وتسمى الذكور باسم "مالم بن نويرة"، وهنا طلبت **بلارة** الزواج من **الولي** ...، وبعدها حان موعد زواج الطيبين بالطيبات، فالمئتا طالب يتزوجون المائتا فتاة، وبقيت واحدة ...، ومن ثم تنتقل **بلارة** لتصبح هي "أم متمم" ...

وبعدها يقرر **الولي الطاهر** قتلها، فتحذره من ذلك ...، لكن يديا **الولي** امتدت إلى عنقها الطويل الرفيع، فتأوهت متألمة، ثم راحت كلما أشهقت متأوهة، تختفي في ضباب رمادي إلى أن غابت نهائيا.

4- في البداية كان الإقلاع:

استيقظ **الولي الطاهر** مرة أخرى، فوجد نفسه تحت جدار ...، فمسح يديه بالرمل من الدم الذي كان عالقا بهما، والذي لا يدري مصدره، ولا يهتم لمعرفته ...، ثم قرر أن يواصل سبيله، فقد يكون المقام الزكي قريبا من هنا ...، لتتوقف العضباء أما القصر الرابع ... فسمع **الولي** صرخات منبعثة من رجال ونساء، ذكور وإناث، ومن مختلف الأعمار، لتعاوده رعشة وتعتريه حمى، وتداهمه غمى ...، فكبر وشمر ذراعيه وارتمى يخوض مجزرة ملتهبة، مدينة الجزائر تبدو من بعيد ... في حلة حمراء ... أولاد رايس وولاد عادل يحاصرهم الرصاص من كل حدب وصوب ... تطاير للرؤوس هنا وهناك ... تناثر للدخان، القنابل يا للهول ... الفؤوس تعمل في الأجساد، والقلوب بلغت الحناجر ... لم يسلم من هذه المجزرة إلا الكلب الذي يعوي عواءا قاتلا، والقط كأنما يحاول تعديد أنفاسه، وطفل وبعض الشبان المذعورين ... لتظهر بعد كل هذا **بلارة** مبتسمة تملأ الأفق، لتصبح **بلارة** الفتنة الأمازيغية ... ثم بعدها يتذكر كيف قتل **بلارة**، ويتأكد بنفسه بأنه يبحث عنها، حيث يقول: "الآن أدري عما أبحث، أبحث عن **بلارة** بنت تميم بن المعز، أبحث عن نفسي ... ثم يواصل سيره مع عضباؤه، وفجأة تختفي العضباء ... ليجد نفسه أما الجبل ... وأمامه فأس، فينحني ويبدأ بالحفر صندوقا يحوي بداخله جمجمة مالك بن نويرة، ورسالة عيسى لحيلح ...، ليصف لنا في الأخير كيف كان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب في دمشق، وكيف قطع المضيق مع طارق بن زياد، ثم يتراءى له ثقب وتتراءى له **بلارة** في الأفق، لكن الجدار ليس فيه أي ثقب، كان هذا توهما منه فقط ...، ولا تزال العضباء تعلف الشعير والشمس في منتصف السماء، والضلال معدومة، لتأتي في الأخير مجموعة من المحاولات منها:

محاولة الهبوط الأولى.

محاولة الهبوط الأولى.

محاولة الهبوط الأولى.

وهي عبارة عن استرجاعات وتلخيص للعناوين السابقة الذكر، لتصل في الأخير إلى عنوان:

5- هبوط اضطراري:

يصف فيه حالة الكسوف، ثم يقرر **الولي** تأدية هذه الصلاة، علما أنه لم يوجد في ذاكرته سوى سورة الفاتحة، وسورة الأعلى، فاستعان بهما في كل الركعات.

ملخص:

يعالج الموضوع الموسوم بـ: البنية السردية عند **الطاهر وطار**في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أحد أهم العناصر الأساسية المكونة للرواية، والمتمثل في البنية السردية ووظيفتها في أحداث الرواية السابقة والتي هي محل الدراسة كأنموذج.

وعليه فقد شكلت البنية السردية من المنظور الزماني والمكاني وحتى التشخيصي منعطفا حاسما في بناء العمل الروائي.

كما عالج البحث دراسة النظام الزمني في الرواية من مفارقات زمنية كالاسترجاع والاستباق، والإيقاع السردي بسرعته وبطئه، وكذا التواتر دون أن ننسى الفضاء المكاني ودوره في بناء أحداث الرواية، والشخصيات أيضا بدورها الرئيسي أو الثانوي المساهم في رصد السرد الروائي.

وقد عالج الموضوع أيضا تقنية سرد أحداث الرواية، وكذا توظيف الروائي للتراث والرمز، مما زادها رونقة وحضورا فعالا على الساحة الأدبية.

الكلمات المفتاحية: البنية السردية، الرواية، المكان، الزمان، الشخصيات.

Résumé:

Le travail de recherche intitulé: "la structure narrative chez TAHER OUATAR dans son roman " **EL Ouali Taher retour à son saint lieu**" traité l'un des éléments fondamentales dans l'architecture du récit qui' est la structure narrative et son rôle dans le déroulement des évènements de ce roman qui est notre corpus.

Sur le plan spatio -temporel et même au miveau des personnages, la structure narrative a constitué.

Dans la construction de l'œuvre littéraire.

Cette recherche traite aussi la structure du temps dans le roman comme l'anticipation et retour en arrière, le rythme de la narration par sa lenteur et sa rapidité et la péripéties.

Sans oublier le rôle de l'espace et la contribution des principaux personnages et le secondaires dans la focalisation de la narration.

Le sujet de la recherche traite aussi la technique de la narration et le recours au patrimoine et au symbole, ce qui a mise en valeur sa présence dans l'espase littéraire.

Les Mots de clés:la structure narrative- le Roman- le emplacement- le temps- les Personnages.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كليــة الآداب واللغــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: 13/MD12/173.

نذ الطاهر وطار

إية " : إلى مقامه الزكي"

- ذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

* فاطمة غضبان

إشراف:

د. جلول دقي

لجنة المناقشة:

الأستاذ: عبد القــادر العربي رئيـــــسًا.

الأستاذ: شاذلي بن جديد طيفور ممتحنًا.

الأستاذ: جلـــول دقي مشـــرفـــــًا.

تــاريـخ المنـــاقشة: **24** ماي **2015**.

السنة الجامعية: **2015/2014**.

موضوعات

مقدمة ..... ب.ت.ث.

فصل تمهيدي.

أولا ـ مفهـــــوم الـــــرواية ..... 05-07.

ثانيا ـ حـــالة الرواية في الجزائر ..... 08-12.

ثالثا ـ مفهـــــوم الـــــسرد ..... 13-16.

الفصل الثاني: دراسة المكونات السردية في الرواية.

المبحث الأول: خصوصية الزمـــــان ..... 18-37.

المبحث الثاني: خصوصية المكـــــان ..... 38-42.

المبحث الثالث: خصوصية الشخصيات ..... 43-52.

الفصل الثالث: استراتيـــجية الـــسرد في الروايـــــة.

المبحث الأول: تقنية سرد أحداث الرواية ..... 54-62.

المبحث الثاني: توظيـــــــف التـــراث ..... 63-66.

المبحث الثالث: توظيـــــــف الـــرمز ..... 67-69.

خاتمة ..... ج.ح.

الملاحق.

قائمة المصادر والمراجع.

*. القرآن الكريم.

قائمة المصادر والمراجع:

مصادر:

1. **محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور**: لسان العرب.
   - مجلد 6، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان،2000.
   - مجلد 7، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان،2000.
   - مجلد 10، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان،2000.
2. **وطار الطاهر**: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

المراجع:

1) **آمنة يوسف**: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.
2) **برنار فاليت**: الرواية le roman مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ب ط، دار الحكمة، الجزائر،2000.
3) **بن بوعزيز وحيد**: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،2008.
4) **بودیبة إدريس**: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ب ط، الجزائر، 2007.
5) **تزيفطان تودروف**: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.
6) **بوزواوي محمد**: قاموس مصطلحات الأدب، ط1، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.
7) **جينيت جيرار**: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم – عبد الجليل الأزدي – حلي عمر، ط2، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، المغرب، 1997.

8) **حماش جويدة:** بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007.

9) **الخطيب ابراهيم:** نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982.

10) **الركيبي عبد الله خليفة:** القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ب ط، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

11) **زايد عبد الصمد:** مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ب ط، دار العربية للكتاب، تونس، 1988.

12) **سعد الله أبو القاسم:** دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966.

13) **طه باقر:** ملحمة كلكامش، ب.ط، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1995.

14) **عباس إبراهيم:** تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

15) **عوض لينة:** تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجية وجماليات الرواية، عمان، الأردن، 2004.

16) **فاسي مصطفى:** دراسات في الرواية الجزائرية، ب ط، دار القصبة للنشر حيدرة، الجزائر، 2000.

17) **الكردي عبد الرحيم:** البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.

18) **الكردي عبد الرحيم:** السرد ومناهج النقد الأدبي، ب ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

19) **كمال الرباحي:** حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، ط1، دار مجدولاب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005.

20) **لحمداني حميد:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ب ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000.

21) **مبروك مراد عبد الرحمن:** آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2002.

22) **مخلوف عامر**: الرواية والتحولات في الجزائر، ب ط، منشورات اتحاه الكتاب العرب، دمشق، 2000.

23) **المرزوقي سمير وشاكر جميل**: مدخل إلى نظرية القصة، ب ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

24) **مزدور أحسن**: مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.

25) **واسيني الأعرج**: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ب ط ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1986.

المجلات:

1- **بشير ضيف الله**: مقاربة سيميولوجية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار، جريدة الأحرار، العدد 3350، 25 فيفري 2009.

2- **علول إلهام**: جماليات النظام الزمني في الرواية الحديثة، مجلة منتدى الأستاذ، العدد 3، قسنطينة، أفريل 2007.

3- **كريم الهزاع**: ظاهرة الفيف في الكتابة الروائية لدى الروائي الكبير الطاهر وطار (الصرخة)، ضمن مجلة الإضاءة، العدد3096، حوار المتمدن، الجزائر، 2010.

ائل الجامعية:

1- **مصداق بهيجة**: التصوف في الرواية العربية **"الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء"** أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة القاضي عياض آسفي، 2006.

مقدمة:

زخرت الحياة الثقافية في الجزائر بكم هائل من القصص ودواوين الشعر وعشرات الروايات والمسرحيات، ثم ارتكزت الاهتمامات ورجحت الكفة لصالح الرواية، نتيجة لامتلاكها مقومات التأثير في المجتمع المعاصر والتغيير، محاولة بذلك معالجة مشاكله هذا من جانب، ومن جانب آخر لامتلاكها القدرة الفنية وتميزها عن غيرها من الفنون بقدرتها العجيبة على احتواء هموم الانسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

فالرواية هي سرد لمجموعة من الاحداث ورصد الشخصيات التي تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية وهي غير مفككة أو مبعثرة، بل يحكمها نظام معين هو الذي يكشف عن إيديولوجية النص وكيفية تواصله.

اخترنا في بحثنا هذا الموسوم بـ: "**البنية السردية عند الطاهر وطار** -رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** أنموذجا- أن نتحدث عن بنية السرد في الرواية.

فكان **الطاهر وطار** وجهتنا و"**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" محطتنا لكونها تعكس واقعا جزائريا بالخصوص وواقعا عربيا بالعموم والذي لا يزال مستمرا ليس في الجزائر فحسب، ولكن في سائر البلاد العربية وحتى العالمية.

أما عن سبب اختيارنا لدراسة الفن الروائي الجزائري فكان في البدء مجرد قناعة ذاتية ثبتها الافتنان المتواصل بالرواية، قبل أن يتحول هذا الاعجاب ذاته إلى قناعة فكرية، وترسخت قناعتنا أكثر بأن الرواية هي أكثر الجسور الأدبية الحاملة لقيم المجتماعت في عصرنا الحاضر، ومن هنا كان توجهنا تحديدا للرواية الجزائرية لأنها جديرة بالاهتمام والدراسة، وهذا ليس تعصبا منا بالتأكيد، ولكن لقرب نصوصها وأجوائها من نفسنا وخاصة هذه الرواية، وأيضا لقلة الدراسة المتخصصة بشأنها، ولكي نسهم في تسليط الضوء على هذا النوع الأدبي الذي ولد متأخرا في الجزائر —مقارنة بالفنون الشعرية— ولكنه استطاع أن يغني النص الروائي العربي ويثمنه بروافد تعبيرية جديدة لم تكن متوقعة منه أو منتظرة مقارنة بماهو موجود في الدول العربية الأكثر عراقة في الممارسة الروائية، وأيضا بسبب عزوف بعض الدارسين والباحثين عن دراسة الأدب الجزائري بسبب تعاليهم عنه واستخفافهم به أو نظرتهم إليه نظرة ازدراء ونقص، مقارنة مع الآداب الأخرى سواء أكانت عربية أم أجنبية، فهدفنا بدراستنا هذه هو إثبات وجود أدب جزائري راق جدير بالدراسة والتناول.

وقد اخترنا في بحثنا هذا أن نتحدث عن بنية السرد الروائي رغبة منا في دراسة النص ذاته والتعرف على مايحتويه من جماليات فنية وأدبية، فأرتأينا أن تكون دراستنا للراوية دراسة سردية تنظيرا وتطبيقا، أما فيما يخص الإشكالية التي نريد طرحها من خلال اختيارنا لهذا الموضوع فتتمثل في الآتي :

ماهي مميزات وملامح البناء الروائي عند **الطاهر وطار**؟.

وتتفرع عن هذا الاشكال الجوهري والمحوري مجموعة من الإشكالات هي:

كيف عرض **الطاهر وطار** روايته؟. وماهي التقنية التي لجأ إليها في سرد أحداث رواية **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**؟، وماهي خصائص الكتابة الوطارية؟، وكيف تصرف **الطاهر وطار** بالزمن؟.

كيف ساهم كل من المكان والشخصيات في تصعيد أحداث الرواية؟، كيف وظف **الطاهر وطار** التراث؟، كيف استخدم الرمز في الرواية؟، وماعلاقة كل من ذلك التوظيف والاستخدام بمقصديته؟.

هي أسئلة يمكن الاجابة عنها من خلال هذا البحث الذي اقتضت منهجيته تقسيمه إلى مقدمة وثلاث فصول وخاتمة، إضافة إلى ملحقين، أما الفصل الأول فكان تمهيديا خصصناه للبحث عن مفهوم الرواية وحالتها في الجزائر، وألحقنا بذلك مفهوم السرد الروائي.

بينما تبدأ الدراسة التطبيقية مع الفصل الثاني تحت عنوان دراسة بنية مكونات السرد من زمان ومكان وصولا إلى الشخصيات، علما أننا في بنية الزمان لم نقم بعملية إحصائية لكل المفارقات الزمنية، وإنما حاولنا الإشارة إلى وجودها في النص الروائي بكم هائل دون التطرق إليها بالدراسة كلها، أما فيما يخص المكان فقد ركزنا فيه على دراسة الأماكن المهمة والبارزة والتي تواتر ذكرها في الرواية، أما بالنسبة للشخصيات فقد قصرنا الدراسة على الشخصيات المهمة والرئيسية والمحركة للحدث الروائي، مع الإشارة لشخصيات أخرى إشارة طفيفة لنصل في الأخير إلى الفصل الثالث والموسوم بـ: إستراتيجية السرد في الرواية وقد ضم ثلاث مباحث أولهما تقنية سرد الأحداث الروائية والذي حاولنا فيه الإشارة إلى كل تقنية عمد إليها **الطاهر وطار** في سرد أحداث روايته وذلك من خلال دراستنا العنوان إلى آخر كلمة بالرواية، ويليه مبحث توظيف التراث وفيه كانت وقفتنا عند أكبر القضايا التي تطرق إليها **الطاهر وطار** من خلال رجوعه إلى التاريخ، محاولين بذلك إعطاء بعض التفاسير لهذه العودة التاريخية، وختمنا رحلتنا البحثية هذه بمبحث عنوناه: توظيف الرمز، متناولين فيه بعض الرموز التي لجأ إليها **الطاهر وطار** في بناء عمله الروائي، ومحاولين فك شفرات هذه الرموز لينصب اهتمامنا ويقتصر على رصد بعض الرموز البارزة والمتواترة في الرواية بشكل واضح.

وما يمكن التنويه به أن ترتيبنا لهذه المباحث كان عن اختيار وقصد، حيث إن الفصل الأول إستدعى حضور الفصل الثاني وهذا الأخير إستدعى بدوره حضور الفصل الثالث، حيث أن كل فصل كان لابد أن يحتل المرتبة الأولى، إذ كانت بدايتنا في الدراسة انطلاقا من المضمون من دراسة للزمان والمكان والشخصيات، لنصل في الأخير إلى فصل إستراتيجية السرد.

ولتكون خطة بحثي ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لها، غير أنني لم ألتزم بمنهج واحد فقط، فتبعت **المنهج الوصفي التحليلي**، ويتخلله في بعض الأحيان **المنهج البنيوي لجيرار جنيت**، لا سيما في المفارقات الزمنية.

وقد اعتمدت على مجموعة من الكتب كانت لي بمثابة سند اتكأت عليها، تأتي في مقدمتها رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" للطاهر وطار، وحميد لحميداني في **بنية النص السردي من منظور الأدبي**، وبودية إدريس في **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**...

ولا ننكر أنه قد اعترضت طريقنا مجموعة من الصعوبات تمثلت في صعوبة الحصول على هذه الرواية، بالإضافة إلى قلة المصادر والمراجع، وقلة خبرتنا في مجال التحليل الروائي، فكانت بذلك أول محاولة منا لدراسة هذا الفن الأدبي، وعلى العموم فهي صعاب طبيعية تجعل البحث ممتعا وشيقا.

كما لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر الكبير والعرفان الأكبر للأستاذ المشرف "**دقي جلول**" على كل ما قدمه لنا من ترحاب بنا، ومساعدات وتوجيهات علمية، فكان مشجعا لنا على المضي قدما في البحث والتنقيب، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى اللجنة المناقشة، وأتمنى أن أكون قد وضعت لبنة في بناء صرح البحث العلمي في جامعتنا.

ولا شكر يعلو على شكر الإله، فلولاه ما كنا مسلمين، ولولاه ما تكلمنا اللغة العربية، وهو القادر على كل شيء، فأحمدك ربي حمدا كبيرًا، وأشكرك إلهي وأنتظر المزيد من البحوث العلمية.

ويظل عملي هذا مجرد محاولة بسيطة كقطرة ماء في بحر ،بالنظر إلى الدراسات التي سبقتني والتي سوف تأتي بعدي فأنا لست أول من تطرق إلى هذا الموضوع، ولا أخر من سيدرسه، ورحم الله إنسان جاء بعدي ووجد عيب في رسالتي صححه أو نقص فأتممه.

وفي الختام نأمل أن تكون هذه الدراسة دعوة لبداية التوجه نحو الإقبال على دراسة الرواية الجزائرية، خاصة إبداعات **الطاهر وطار** وتقريبها من القارئ الجزائري والعربي على حد السواء.

ونسأل الله التوفيق والسداد.