الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

لجنة

قسم

اللّغة والأدب العربي

الرواية الجزائرية في محفل النقد العربي

كتاب "النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار"

لعبد الله الخطيب نموذجا قراءة في المنهج والإجراء

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي.

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
– شنوفي زهرة

إشراف الدكتورة:
– لوصيف غنية

السنة الجامعية: 2023/2022

إهـــــــــــداء

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير، فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي (والدي الحبيب) الرحمة على روحه الطاهرة .

إلى من جعل المولى عز وجل الجنة تحت قدميها ووقرها في كتابه العزيز (أمي الغالية) حفظها الله .

إلى من كان لي السند والعضد، رفيق كفاحي في مسيرة الحياة زوجي العزيز.

إلى نبض قلبي ، فلذة كبدي ابنتي منال.

إلى كل من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب .

مقـــــدّمـــــة

مقدّمة:

احتلت الرواية الجزائرية المعاصرة مكانة في سياق الإبداع العربي سمحت لها بأن تكون موضوعا لدراسات وبحوث مختلفة من حيث المناهج والإجراءات والتوجّهات، وذلك بفضل تمثّلها لمتطلّبات الإبداع الأدبي المعاصر سواء منها الفنية (البنائية–الشكلية) أو الجمالية (تلك التي تخصّ الموضوع والتفاعل مع المحتوى)، وقد أسهم في انتشار سمعة الرواية الجزائرية مجموعة من النقاد الجزائريين والعرب والغربيين. ومنهم الناقد العربي "عبد الله عمر الخطيب" الذي نشر سنة2008 دراسة عن روايات الكاتب الجزائري الكبير "الطاهر وطار" موسومة بـــــ "النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار." وهو العمل النقدي الذي استرعى انتباهنا من حيث إحاطته بحثيا بكلّ أعمال وطار الروائية مستخدما مجموعة من الإجراءات المستمدة من المناهج النقدية المعاصرة ضمن إطار تحليل البناء اللّغوي.

يعود سبب اختياري لهذا الموضوع إلى رغبة ذاتية في اكتشاف العالم الروائي عند الروائي الجزائري الكبير "الطاهر وطار" ومعرفة مسالك القراءة النقدية لأعماله، وقد تعذّر عليّ جمع كل الدراسات النقدية حول أعماله، ثم أدركت أن لا الوقت ولا مستوى الشهادة التي أنا بصددها يسمحان بمثل ذلك العمل، إلى أن عثرت على كتاب واحد يدرس كلّ روايات الطاهر وطار، فلم أتردّد في جعله موضوعا لمذكّرتي. ومحتوى الكتاب دراسة تندرج ضمن "تحليل البناء اللّغوي"، القائم على الربط بين المنظور اللّغوي والنقد الأدبي الحديثين في تحليل النصوص الروائية، وهو بذلك منهج قابل للتأويل ومنضبط تحت أسس غير محدودة من تعدّد القراءات واختلاف الرّؤى.

يمكن صياغة إشكالية هذا البحث في التصور التالي: كيف يمكن دراسة شبكة العلاقات اللّغوية في مجموعة من الأعمال الروائية؟ بمعنى: هل هناك منهج كفيل بمعاينة البناء اللّغوي في كل مستوياته في مجموعة من الأعمال الروائية ولو كانت لمؤلّف واحد؟ أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون محاولة لفهم هذا البناء عبر معاينة مستوياته باستخدام مجموعة من المناهج النقدية حسب ما تتطلبه طبيعة كلّ مستوى من مستويات البناء اللّغوي؟

وفيما يخصّ المنهج المتّبع في دراستنا هذه فإنه يأخذ خصوصيته من طبيعة الدراسة التي تندرج في سياق نقد النقد، ولو أنها أقرب إلى القراءة الحرّة، لذلك فالمنهج هو أقرب إلى قراءة القراءة منه إلى منهج نقدي مؤسّس على إجراءات معروفة يتّصف بها هذا المنهج أو ذاك، ما يجعل دراستنا أقرب إلى مساءلة النتائج التي توصّل إليها الناقد عبر معاينة الإجراءات المستخدمة في المناهج التي اعتمدها في دراسته حول النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار.

تقع هذه الدراسة في ثلاثة فصول، عرضت للنسيج اللّغوي في أعمال وطّار الروائية، وسنحاول تتبّع عناصرها بما يسمح برصد طبيعة المنهج المستخدم فيها وإجراءاته التحليلية بما يفضي بنا إلى نتائج هي من صميم مخرجات توظيف المنهج وأدواته الإجرائية. وسنستخدم لذلك المنهج الوصفي الذي يكفل لنا معاينة مكونات الخطاب النقدي، مطعّما بأدوات التحليل التي تسمح بقراءة الخطاب النقدي وليس الابداعي فقط، على اعتبار أنه إذا كان الخطاب الأدبي موضوع النقد، فإن الخطاب النقدي هو موضوع نقد النقد، وهذا ما نتلمّس الخوض فيه.

في الفصل الأول نتتبّع محاورة الناقد للنص الموازي في الأعمال المدروسة، وبحثه في العلاقة بين عتبات النص ومضمونه، باستثمار نتائج البحث السيميائي في دراسة عتبات النص كعلامات دالة، خصوصا العنوان، في دراسة عناوين الأعمال المدروسة لغويا ودلاليا.

ونبيّن في الفصل الثاني طرائق دراسة الظواهر الأسلوبية في الروايات المدروسة من خلال دراسة: التكرار، التتابع والقصر، الحذف والقطع، التقطيع، باستخدام المنهج الأسلوبي.

وسنعاين في الفصل الثالث مستويات اللّغة السردية ولغة تقنيات السرد الروائي، ودلالاتها وفروعها وجزئياتها بالشكل والكيفية التي درس بها الناقد تلك المستويات.

في الأخير، لا يفوتني وأنا أنهي هذه المقدّمة، أن أتوجّه بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة على هذا العمل، الدكتورة الفاضلة "غنية لوصيف" على قبولها تسجيله ومتابعته، وعلى ما صرفته من وقت وجهد في قراءته وتنقيحه، والشكر موصول للسادة الأساتذة أعضاء لجنة القراءة والتقييم على جهدهم ووقتهم وملاحظاتهم، أجرهم على الله وعسى أن يكون في ميزان حسنتاهم.

الفصل الأول: لغة النّص الموازي في أعمال وطّار الروائية: السيميائية في محفل العناوين.

1 – مهاد نظري: نقد النقد في مضمار النشأة والاشتغال.

2– إضاءة على روايات الطّاهر وطّار:

2–1– لغة الفضاء النصّي.

2–2– لغة التنويه.

2–3– لغة الإهداء.

2–4– لغة المقدّمة.

2–5– الكتابة الأفقية والعمودية.

2–6– لغة البداية: "الفاتحة النصية" في روايات الطاهر وطار.

2–7– لغة النهاية: "الخواتيم" في روايات وطار.

2–8– سيمياء العنوان.

1- مهاد نظري: نقد النقد في مضمار النشأة والاشتعال:

من المسلّمات أنّ "ممارسة الأدب والفن أسبق من الوعي بمصطلحاتهما ومفاهيمهما، وفي الوقت نفسه يبدو أن الإحساس بمراجعة الأدباء الأدب، قد رافق عملية إنتاج الأدب تلك، وبذلك فإنه يمكن إرجاع البدايات الأولى لنقد النقد إلى زمن بواكير التشكّل الأوّل للنقد نفسه."[1]

وإذا كان كذلك، فإن نقد النقد قد لازم التشكّل الأول للنقد الأدبي ولذلك فقد اعتبرت نظرية أرسطو في المحاكاة "البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا ممّا يمكن عدّه نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر على نظرية أستاذه أفلاطون في المثل التي وردت في كتابه الجمهورية، إذ يجعل الصفتين (النظري) و (التطبيقي) بين قوسين لأن الفكر النقدي في تلك المرحلة التاريخية المبكرة لم يكن قد عرف نقد النقد ناهيك عن تصنيفه إلى نظري وتطبيقي."[2]

ومعنى هذا الكلام أن بدايات نقد النقد قد انبثقت من الأدب نفسه الذي كان بدوره موضوعا للنقد الأدبي، على اعتبار أنّ من غير المعقول أن يكون النقد موجودا من غير موضوع يختصّ به: "يستحيل أن يكون النقد موجودا وحده أو مستغنيا عن غيره، فهو مثله مثل كل الخطابات المعرفية، خطاب حواري ولا نصل إليه إلّا من خلال اختبار زاوية نظر معقولة وملائمة نصطنعها أداة للفهم وإطارا، وهذا يعني لزوما أنّ أهمّ ما يجب أن نبحث عنه لفهم النقد هو أن نحدّد زاوية النظر تلك، فهي التي تجعلنا نختلف أو نتّفق وتجعل لاختلافنا شرعية

1- باقر محمد جاسم، نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر،ع3، المجلد37، مارس2009، ص107.

2- نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر ع1 المجلد38، سبتمبر2009، ص10

الانتساب إلى المعرفة."[1] وليس هذا مثار الإشكال الوحيد في هذا الوافد المستجدّ في هذا المجال إذ" تبدو وضعية نقد النقد في عصرنا مثيرة للتساؤل من وجوه عدّة، فأكثر من ناقد ينبّه إلى وجود نقد للنقد ويحدّد موضوعه وعلاقته بالنقد ويذكّر فعله بأنساقه ودوره في مراجعته وتقويمه، غير أنّ ذلك لم يقر لنقد النقد موقعا بارزا في مجال الفكر، ولم يوسّع عملية التعريف به، ولم يهيّئ جهازا نظريا يوضّح بنيته المفهومية ويحدّد معالمه ويكشف عن عوامل ظهوره وحوافزها خاصة، فثمة تضخّم نقدي يقابله ضعف نقد النقد."[2] وهذا شأن كل معرفة جديدة، لذلك نزعم أنّ ما سنقوم به لا يعدو أن يكون مجرّد محاولة بسيطة في سبيل الممارسة التطبيقية التي تروم مساءلة النصّ النقدي من زاوية التزامه بالمقولات والإجراءات التي يصرّح باستخدامها وتناسُب النتائج المتوصّل إليها مع طبيعة الإجراء المستخدم في القراءة والتحليل.

2 – إضاءة على روايات الطّاهر وطّار: الإجراء وأفق التساؤل:

هذا المبحث عبارة عن مدخل تساءل فيه الناقد عن "الدور الفعلي الذي تضطلع به العتبات في النصوص الأدبية؟ هل تمتلك جميع المفاتيح الممكنة لقراءة النصوص وفهمها؟ هل تؤثر في النص حقا أم النص يؤثر فيها على امتداد مساحة القراءة؟ ما علاقة العتبات بعضها ببعض؟ هل ثمة علاقة بين العنوان والعتبات المتلاحقة؟ أنستطيع قراءة العتبات بمعزل عن النص المحكي؟ "[3]

1– محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب1999، ص10.

2– نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، ص55.

3– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن2008، ص15.

ثمّ بيّن المقصود بـــ"النص الموازي" ليتبصّر مدلولات هذا المصطلح ويرى إمكانية تطبيقه على الروايات المدروسة، ووصل إلى أن الرواية تدرس ضمن سياق النص الموازي في إطارين، الأول: يلتفت إلى النص الفوقي الخارجي للرواية وهو ما يتعلّق بخارج الكتاب، والإطار الثاني هو النص المحيط، وأهمّ عناصره: العنوان والغلاف بجناحيه والتنويه والإهداء والحواشي.

2-1- لغة الفضاء النصّي: ويقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة على جناحي الغلاف، وهو يلاحظ أنّ أغلفة كلّ روايات الطاهر وطّار استقطعت جزءا من الرواية، وقد يكون هذا المقطع قد تكرّر كثيرا في الرواية، و دوّن على الغلاف الخلفي منها، وهذا المقطع عادة ما يكون اللازمة في الرواية. مما يوحي للقارئ بأهمية هذا المقطع، بل هو مفتاح مواز لمفتاح العنوان لسبر بعض أغوار النص وفك بعض مغاليقه، أو لترسيخ فكرة المقطع المجتزأ في ذهن القارئ حتى لا تبارحه إبان القراءة.

2-2- لغة التنويه: وقد كشف الناقد هنا كيف أنّ "الطاهر وطار" قد عمد إلى التنويه في مقدمة رواياته، وهو يسهب أحيانا فيها، يقول في "الشمعة والدهاليز" :"استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرواية، ولكن هذا لا يعني أبدا أنني كتبت سيرة أحدهم."[1]

2-3- لغة الإهداء: تصنِّف الدراسةُ الإهداءات الواردة في روايات "الطاهر وطار" حسب طبيعتها إلى مجموعة من الأصناف ويجملها الناقد على النحو التالي:

1- الطاهر وطّار، الشمعة والدهاليز، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا2003، ص5.

أ- إهداء رمزي: ويكون المهدى له في هذا النمط شخصا هو رمز لقضية أو حالة إيجابية أو صاحب مواقف نضالية عرفت بتاريخها المجيد. وجلّ روايات الطاهر وطار التي تحي إهداء تندرج ضمن هذا النمط، لأنه ابن الجزائر يعيش من أجلها. ففي رواية" اللاز" خصص صفحة تلي صفحة العنوان مباشرة كتب وسطها بخط أندلسي:

"**الإهداء**

إلى ذكرى.. جميع.. الشهداء. ط . و.[1]

جاء الإهداء بخط مغاير للخطوط التي كتبت بها أحداث رواياته هو الخط الأندلسي الذي يجد فيه المغاربة اتصالا مع الحضارة الأندلسية المندثرة، إنّها حضارة المغرب التي تضاهي حضارة المشرق. وبرأي الناقد فإنّه لا يمكن أن يعد هذا التخطيط عارضا كما قد يبدو للبعض بأنّه من باب الزخرفة لا غير، فقصدية الروائي في اعتماد الخطوط والألوان لها ما يسوغها في عمله الفني ما دام أنّه مبدع يعي ضرورة علامات الترقيم ووجودها وتناثرها في العمل، والحال نفسه في اختيار الخطوط والرسوم.

يمكن القول إنّ شكل الإهداء عبارة تكاد تخرج من حلق الروائي، "إنها تعاني حشرجة في صدره وبكاء مرّا، يودع الشهداء بالدموع، عبارة توحي بالألم الذي يعتصر الروائي وهو يردد إهداءه إلى "جميع" لم يستثن أحدا، إنهم في ذاكرته يعيد ذكراهم كل يوم، جميعهم أبناء شعب واحد، كلهم "شهداء" القضية."[2]

1- الطاهر وطّار، اللاز، ط4، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1983، ص2.

2- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطّار، ص22.

إنّ "الطاهر وطار" يحمل بصيغة الإهداء عبء النضال الشعبي، فلم يميّز بين أحد من أبناء الشعب الجزائري فكلهم مادام أنهم ماتوا في سبيل القضية الأولى "تحرير الجزائر" فلهم التحية والذكرى والإكبار.

يفتح هذا الإهداء للقارئ أبوابا للولوج إلى المتخيّل السردي، ما علاقة "اللاز" الذي يعني "القصير القذر" بالشهداء وذكراهم؟ هل الرواية ستقص علينا خبر مشرّد في الشوارع؟ لكن الإهداء يحول دون الاستغراق في هذا التفكير الشطط. إنّها قصة شهداء وشهادة ونضال. مع ذلك فإنّ ما يثير الانتباه هو كلمة "جميع" التي وردت بالبنط العريض، وهي برأي الناقد تثير فكرتين: تتمثّل الأولى في أنّ إحياء ذكرى الشهداء قد تمّ على نحو انتقائي ومن هنا جاءت هذه العبارة لتصحّح هذا الوضع وتؤكّد أنّ التخليد لابد أن يشمل جميع الشهداء وليس بعضهم فقط. أمّا الفكرة الثانية فتتمثل في أنّ المؤلف يكون بهذه العبارة قد وضع روايته في إطار النقد الاجتماعي الذي يستهدف الخطاب الأيديولوجي الرسمي الذي عمل على تكريس فكرة الانتقاء في التعامل مع موضوع شهداء الثورة وهكذا "فإن الطاهر وطار بهذا الأسلوب ينطلق من فكرة أن المعارضة لا تأتي بالضرورة من خارج الجهاز بل تأتي من الداخل لتمثل وجهة نظر شخص ما أو جماعة معيّنة قد تمّ إقصاؤها".[1]

وفي رواية "الزلزال" جاءت صفحة الإهداء مقابلة لصفحة التقديم وكتب عليها بالخط نفسه الذي كتبت به أحداث الرواية:

" **الإهداء**

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطّار، ص23.

إلى المناضلين العماليين وإلى كل من بنى ويبني الثورة الزراعية في الجزائر، مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدّم. ط . و".

وهو مثلما يلاحظ عليه الناقد إهداء أيديولوجي، يحمل بعض معتقدات الروائي،.. وبلا ريب سيدرك القارئ شخصية الروائي وأيديولوجيته، ويستطيع أيضا أن يحدد من خلاله زمن كتابة الرواية، "من بنى ويبني الثورة الزراعية في الجزائر" فهو إذن إبّان الثورة الزراعية استحضر الماضي واستشرف المستقبل[1]. وهو أيضا "يضع القارئ في زاوية واضحة عن مضمون الرواية، ويزيل الإيهام في العنوان، فالزلزال ليس كما تبادر إلى ذهن القارئ زلزال كوني، أو زلزال القيامة. و وطار بمثل هذا نمط من الإهداءات يومئ للقارئ بسهولة عن مضمون الرواية."[2]

أمّا رواية "عرس بغل" فقد جاء الإهداء فيها في صفحة مستقلة تلي صفحة العنوان كتب عليها بالخط نفسه الذي كتبت به أحداث الرواية:

" **الإهداء**

إلى إحسان طبري عضو المكتب السياسي لحزب "تود"، المنفي عن وطنه طيلة سبع وعشرين سنة.اقرأ في كفيك يا رفيق: جبالا من نار حمراء، وإيوانا أسود يتآكل. وأراك على مهر، تشق إيران، وتضيئه بنجمة في لون النار. ط. و"[3]

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطّار، ص24.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- الطاهر وطار، عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1982، ص4.

إنّ السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن القارئ لهذا الإهداء هو بلا شكّ: من هو إحسان طبري؟ فتجيب عبارات الإهداء "عضو المكتب السياسي لحزب تود". وما حزب "تود" وما أجندته الوطنية، ولماذا نفي هذا العضو عن وطنه.؟ إنه إهداء يؤرخ لحدث ما، وإن الروائي بهذا التأريخ يدفع القارئ إلى تقليب ورقات روايته ليعرف زمن كتابة الرواية أو صدورها الأول على الأقل، ثم يجد القارئ نفسه أمام خطاب سياسي اشتراكي سمته الاقتضاب "يا رفيق" فالروائي و العضو المنفي بلا ريب من أنصار الفكر الاشتراكي، ثم لا يبرح القارئ يؤكد هذه النتيجة بعد قراءته لبقية سطور الخطبة السياسية، "جبال من نار حمراء" "نجمة في لون النار" وهذا ما يقودنا إلى السؤال عن دلالة النار؟ ولماذا كررها مرتين في عبارة قصيرة كهذه؟ وغيرها من الأسئلة التي تتعالق مع أسئلة العنوان، فتكشف حينا عن دلالات العنوان، وتعمّق حينا آخر الهوة بين الإهداء والعنوان، وهي بهذا تزج بالقارئ سريعا في أحداث رواية "عرس بغل".[1]

ب- إهداء ذو مؤشر داخلي: وهو موجه إلى أحد عناصر العمل الأدبي، أو إحدى شخصيات المتخيّل السردي، وفي هذا النمط قد يساعد الإهداء في فهم العنوان أو تعزيزه. وهكذا نقرأ في رواية "الحوات والقصر" الإهداء في الصفحة التي تقابل صفحة البيانات الأولى وكتب عليها بالخط نفسه الذي كتبت به أحداث الرواية:

"**الإهداء**

إلى كلّ علي الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان. ط. و"[2]

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص25.

2- الطاهر وطّار، الحوات والقصر، دار البعث، الجزائر1980، ص2.

يكشف الإهداء عن أولى شخصيات النص "علي الحوات" وهو بذلك يدخل القارئ مباشرة في أجواء النص وشخصياته و يعالق بين الإهداء والعنوان، لكنه بذلك يزيد من الأسئلة المتفجرة في ذهن القارئ، هل قصة الحوات حقيقية؟ من علي الحوات؟، ليكتشف القارئ في العبارة التالية "في أي عصر كان" أنها قصة رمزية، فهي تحكي قصة رجل يماثله رجال في عصور وأزمنة مختلفة، ولكن، هل هي خاصية في الحواتين؟، تجيب العبارة الأخيرة عن هذا التساؤل الهام "وبأي صفة كان".[1]

وبذلك فإنّ الناقد يستنطق لغة الإهداء بغرض الكشف عن مدلوله ومحموله الإيديولوجي والعاطفي فيما يشبه القراءة الحرّة رغم ما يشير إليه من استخدام لهذا المنهج أو ذاك، تبقى إجراءات المنهج غائبة، وتبقى قراءته شخصية وحرّة.

2-4- لغة المقدّمة: تكمن الغاية من المقدمة التي يكتبها المبدع نفسه في تأمين قراءة جيدة للنص. وهو هدف يمكن التمييز فيه بين مطلبين: "مطلب قراءة النص ومطلب أن تكون هذه القراءة جيدة".وقد تنبه وطار لهذا المطلب في مقدمة روايته "رمانة" و"تجربة في العشق"و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ففي "رمانة" لفت وطار قارئه إلى أن رمانة يمكن أن تقرأ في سياق رواية "اللاز" بل جاءت وليدة الفترة التي كتبت فيها "اللاز"[2]، وفي رواية "تجربة في العشق"، يطلب وطار من قارئه أن يتفطّن إبان قراءته الرواية لأسلوبها الجديد ولمنهجها المختلط الذي أفسح فيه المجال للمضمون ليتشكل، وللشكل ليقولب مع المضمون، وليتحرر في الوقت نفسه من قابليته. وعلى هذا الأساس طالب الكاتب من القرّاء أن يتعاملوا مع رواياته "ومع هذه

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص25.

2- الطاهر وطار، رمانة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1981، ص6.

الرواية بالذات، التي ستجدون فيها مذاقا، لم تتعوّدوه في باقي رواياتي."[1] كما يدّعي وطار في المقدمة نفسها أن قراءة روايته سواء بالتسلسل التصاعدي أو بالتسلسل التنازلي، أو بدون تسلسل تؤدي الغاية نفسها، فليس هناك تطور لحدث بقدر ما هناك بحث عن وجود حدث ما، يكون موضوع كتابة."[2]

أمّا رواية "الولي الطاهر" فقد كشف وطار في مقدمتها عن الموروث الشعبي والتاريخي اللذين استمد منهما أحداث الرواية، وعن الشخصية التي اتكأ عليها في فلسفة الأحداث[3]. وانبرى وطار في "الشمعة والدهاليز" يوضح للقارئ كيفية قراءة الرواية وأنه أسهم في تسهيل عملية القراءة بتقسيمه الرواية إلى لوحات مفصولة بنجمات[4].

تؤكّد مقدّمات وطار، مثلما يشير إلى ذلك الناقد، على مصداقية أعماله وجدية القصد فيها، وهي السمة الغالبة على كل مقدماته، فلا تكاد تجد رواية تبرح هذه السمة، فهو يؤكد فيهن جميعا أن أحداث رواياته أنما من واقع الحياة، من الجزائر،من أحداث عاصرها أو يعاصرها:"إن رمانة عمل سياسي، مهما بدا مسطحا، فإنه لا يخلو من الرمز."[5] "إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد وسريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا."[6]

1- الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،1989، ص8.

2- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص9.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا2003، ص8.

4- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

5- الطاهر وطار، رمانة، ص6.

6- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص7.

"هذه الرواية "الزلزال" من الجزائر، وإذا كان القارئ العربي عرف الكثير عن الجزائر في العهد الاستعماري، والجزائر أثناء الكفاح التحريري، والجزائر جغرافية بكل أنواع الجغرافية، فهل يعرف شيئا عن جزائر الاستقلال"[1]. "ألفت الانتباه إلى أن الشخصية المحورية للرواية وإن تواجدت في تاريخ الجزائر الحديث، لم يوظف منها في الرواية، إلا حالتها التي هي حالة المثقف في هذا البلد... وإنني أنشرها، كأحد مشاريعي في السبعينات وكخاتمة، لرصد حركة التحرير الوطني في الجزائر من1962إلى1979."[2]

إنّ أهمّ ما في مقدّمات وطار، برأي الناقد، أنّه تعمّد إبداء بعض الآراء الفكرية والأيديولوجية والنقدية، ولم تقتصر ظاهرة الإرهاب لديه على تلك الذهنيات، بل انتقلت إلى ذهنية المثقف أيضا "وكم يحلو لمعيد في الجامعة أو صحافي في جريدة أو مجلة، أن يصرح في حق قيمة من قيم إبداع أمته، المعاصر، يهتم بها في كل أرجاء الدنيا، وتعد حولها دراسات، وبحوث، يحلو لهذا الإرهابي أن يستل خنجره فيغتال هذه القيمة معلنا للعالم، منتشيا أنه أجهز على هذا الكاتب بعد ترصد أو بالصدفة، وأنه حسنا فعل."[3] لقد جاءت صرخته هذه المرة أقوى من كل المرات السابقة، لقد كانت حادة ومدوية في عمله الأخير"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، وفي مقدمة الرواية "كلمة لابد منها" يتساءل وطار بوجه النقاد الذين يحملون مشرط الإلغاء: "أي فرق بين الإلغاء بالذبح، على حافة النيل، لأديب عالمي، وبين إلغائه بالكلام السهل في صحيفة أو مجلة؟."[4]

1- الطاهر وطار، الزلزال، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص5.

2- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص11.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص6.

4-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2-5- الكتابة الأفقية والعمودية: تخبر قراءة روايات وطّار عن توظّيفه الكتابة الأفقية بشكل كامل، إلا إذا اقتضى الأمر في الحوار أو الدعاء الذي كان يردّده الولي الطاهر في روايتي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، أو بعض التجليات القليلة التي كانت تنتاب الشاعر في رواية "الشمعة والدهاليز". وهنا نسجّل سكوت الناقد عن التفصيل في المسألة، ونعتقد أن سبب ذلك هو الطبيعة النثرية للرواية، فلو تعلّق الأمر بالشعر لأمكن التفصيل فيها، على اعتبار أن التشكيل البصري خاصية أقرب إلى الشعر منها إلى النثر.

2-6- لغة البداية: "الفاتحة النصية" في روايات الطاهر وطار: نوّع وطار في أعماله الروائية أنماط بداياته وذلك بتعدد زوايا النظر إليها، فجاءت بداياته ترسم لوحات فنية تحفز قارئها على الولوج في أعماق نصوصها بغموضها المثير أحيانا وببساطتها الشعبية أحيانا أخرى. وكانت على النحو التالي:

1- البداية العادية: يمثل الناقد لهذا النوع ببداية "العشق والموت في الزمن الحراشي" التي عدّها وطار متممة لرواية "اللاز" لذا جاءت البداية عادية، خالية من أي إثارة رغم جمالها.تبدأ الرواية بحوار بين سائق اللاندروفر بلقاسم، وجميلة-الطالبة المتطوّعة- ولهذه البداية دلالتها الخاصة، حيث يكشف الحوار الذي استهلت به عن تعدد الشخصيات في الرواية، عكس "الزلزال" القائمة على البطولة الفردية.

2- البداية المثيرة: جاءت جلّ أعمال وطار الروائية على النمط المثير، ففي "الحوات والقصر" يقدم وطار رؤية في الصراع بين المثقف والسلطة من خلال قصة علي الحوات والقصر، فجاءت البداية تثير القارئ لمعرفة ما حصل لجلالة الملك الذي عاش ليلة رهيبة "كانت ليلة ليلاء على جلالته، تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان. قال حوات يقف

على صخرة منبسطة، مخاطبا بقية الحواتين المنبثين على حافة الوادي، في صف طويل..."[1] وقد بث وطار خلال هذه البداية التي هي حوار بين الحواتين جملة من الرؤى الفكرية والسياسية التي يريد أن يوظفها على امتداد النص.

وتبدأ رواية "اللاز" بحوار يكشف فيه وطار عن مضمون الرواية منذ الكلمة الأولى في النص:

– إيه...إيه...الله يرحمك يا السبع.

– سيد الرجال.

– عشر رصاصات، ومات واقفا.

– يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم ويعيط – زغردي أمي حليمة زغردي–[2].

تُظهر الرواية من خلال الحوار بين أفراد مجموعة تقف على شباك توزيع المساعدات، رؤية ارتدادية لهؤلاء الأفراد الذين يتذكّرون سيرة الشهداء، إنه مشهد يبعث على الأسى والتحسر على ما آلت إليه نتائج ثورة المليون شهيد، وهي بوقوف ثوارها القدامى أمام شباك المساعدات تفقد معنى الثورة والشهادة والتضحية. وهي مثلما يمكن للمرء أن يلاحظ، بداية تقود إلى اليأس من إمكان صناعة مستقبل أفضل، فالأوضاع لم تتغير، وما كسبه الشعب الجزائري من ثورة أملوا أنها ستغير واقعهم لم يكن سوى دريهمات لا تكفي أحدا.

1– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص9.

2– الطاهر وطار، اللّاز، ص9.

تبعث بداية "الزلزال" على إثارة القارئ إلى مواصلة القراءة، حيث تبدأ بهذا الشكل:"حاسة الشم تطغى على باقي الحواس، في قسنطينة، في كل خطوة، وفي كل التفاتة، وفي كل نفس، تبرز رائحة متميزة، صارخة الشخصية، تقدم نفسها لأعصاب وقلب المرء."[1] هذه البداية تجعل القارئ يربط بين عنوان الرواية وبين جملة البداية على النحو التالي: لاشك أن ثمة زلزالا مدمرا أتى على مدينة قسنطينة فدمر مبانيها، وقتل أهلها، وخرّب عمارتها، مما حدا بالروائح أن تنتشر في كل مكان حيث جثث الموتى ملقاة على قارعة الطريق لا تجد من يواريها الثرى. وقد استطاع وطار من خلال جملة البداية هذه أن يواصل فعل القراءة والتصور بين العنوان وبين عتبة النص المحكي، من خلال إثارة القارئ ودفعه لمواصلة استكشاف أحداث هذا الزلزال.

أمّا بداية "رمانة" فيمكن تسمية بدايتها ببداية النهاية، حيث تمّ البدء فيها بسرد النهاية، أي بعد ما ينتهي الحدث، وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل. وفي هذه البداية يتم التلاحم بشكل جلي مع النهاية، فجمل السرد الأولى وجمل الخاتمة كأنها جملة واحدة، بدأت في الأولى رمانة باستجلاء مواطن جمالها على سرير التاجر، وانتهى السرد بفتح التاجر للباب فقطع الاستذكار عليها.

وتأتي بداية "عرس بغل" ضمن "تيار الوعي" حيث يخلو فيها الحاج كيان بنفسه، يجذب أنفاسا من غليونه، ومبحرا في عوالم الماضي الزاخرة مع القرامطة والزنوج، فيشعر بأنه المتنبي أو حمدان قرمط[2]. وتكمن القيمة الجمالية لهذا النوع من البدايات فيما يتحقّق فيه من "تخييل يسعى

1- الطاهر وطار، الزلزال، ص9.

2- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص37.

إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقي الذي يقدّمه مجموعة من المعلومات في حاجة إلى متابعة لتفسيرها داخل النص."[1]

3- البداية الغامضة: وتمثلها رواية "تجربة في العشق"، حيث تبدأ الرواية بحالة من الهذيان وترديد العبارات غير المفهومة، واستخدام تراكيب وجمل متلاحقة غير منسجمة، مما يؤدي إلى انعدام الانسجام في الوقائع والأحداث على امتداد مساحة النص. إن هذه البداية المضطربة تشي باضطراب نفسية البطل "المستشار" الذي وجد نفسه تائها في حقول الرفض والعزل والإقصاء: " التسمع التاسع والتسعون بعد.. عملية تحد حاسمة في حياتي. دوري. دوري. ميم...جيم...نون... واو...نون. ستكون بحق ضربا من الإدهاش، لا يتفق عنه، سوى خيال، غير مسؤول، ولا حتى لبق، عملية البحث عن القطرة الأولى التي كانت السبب في نشوء البحر، أي بحر من البحار، وحتى عن الوادي أو النهر، الذي كان مصبه. الأصل الأول فيه. البحر. عملية اختصارية، وتلخيصية، فيها كثير من التواضع الكاذب، والذكاء الصبياني، ذكاء الجهلة الذين يعمدون إلى تلفيق المعطيات البدائية..."[2]

يقرأ الناقد في هذه البداية عتبة معلوماتية تقدّم شحنة تخييلية تتضمن بوادر الغرائبية، فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش، وغموضها شيء مقصود تفرضه طبيعة الحدث الغرائبية، كما توجبه الطريقة التجريبية التي أرادها وطار في هذه الرواية[3]، ولا يمكن توصيفها بأكثر من ذلك، في نظرنا، لأنها لم تصل إلى درجة العجائبية.

1- شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، ع 61، سنة1999، ص90.

2- الطاهر وطّار، تجربة في العشق، ص12.

3- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص38.

2-7- لغة النهاية: "الخواتيم" في روايات وطار: تتنوّع نهايات روايات وطار كما تتنوع بداياتها، حيث جاءت النهايات أحيانا مثيرة تفتعل حماسة في نفسية المتلقي تدفعه إلى التفكير في أحداث الرواية وتصور تتمة لبعضها، وأحيانا كانت نهايات الروايات عادية تقليدية مغلقة. وتؤدي هذه النهايات بأشكالها المتنوعة دورا بارزا -لاسيما المفتوحة- في تحقيق أهم غايات الإيهام بالواقع الفني، وذلك من خلال تخيل نهايات جديدة غير متناهية وفق رؤياهم الخاصة(القرّاء)، مما يثير تساؤلات شتى تضفي على العمل الفني طابعه المميز، وعلاماته الدلالية الشائقة.[1]هكذا يقرأ الناقد بنية الخواتيم ودلالاتها في روايات وطّار، في مسرد يعطف نتائج الدراسات السيمائية لـــ فليب هامون" فيما يخص النهايات، على ما بدا له من دلالات خاصة لنهايات روايات وطار، ويمكن معاينة ذلك على صعيد الممارسة، ففي رواية "اللاز" لم تبارح صفحاتها العبارة التي كان اللاز يرددها منذ أن فقد عقله "ما يبقى في الوادي غير حجارو" فجاءت الخاتمة تحمل هذا الإعلان بل الخطاب السياسي، كما يرى وطار، في نهاية الرواية. إن اللاز بما تحمله من أحداث وما ترمز إليه من دلالات واقعية جاءت نهايتها لتؤكد أنه "لا يصح إلا الصحيح" ولا يبقى في الوادي غير حجارته[2].

أمّا نهاية رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" فهي نهاية سعيدة للقارئ، ففيها استعاد اللاز وعيه بعد غيبوبة استمرت عشر سنين، واستفاقته في نهاية هذه الرواية لها دلالتها الرمزية التي تعني أن الشعب استعاد حريته "انتهت الأسطورة إذن كما تنتهي المسرحيات الكوميدية والأفلام السينمائية محدودة القيمة، بالنهاية السعيدة المفتعلة. لماذا؟ لأن اللاز هو الشعب، ولأن

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص48.

2-المصدر نفسه، ص49.

الشعب هو المستقبل، ولأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل.[1]وهي حقيقة لا يمكن استبعاد إثرها على حياة الناس، فلولا الإيمان بالمستقبل لما فعل إنسان شيئا.

جاءت النهاية في رواية "الزلزال" لتخدم عنوان النص، وهي تحمل العنوان وتفسره، تكشف عن زلزال مخيف في صدر بطل الرواية "بولرواح" وفي الطريق إلى المستشفى، لم يبق في أذنيه إلا ثلاثة أصوات: صوت الحضري المطربش يهتف: يا سيدي راشد صاحب البرهان، وصوت يغرد مع الرباب: يا سيدي الطالب داويني نبرا، وصوت يعلن في رنة مغربية متوجعة: الكلام المرصع فقد المذاق والحرف البراق ضيّع الحدّة."[2] إنها نهاية مخالفة لنهايات كلّ الروايات الأخرى في هذه المرحلة، التي جاءت نهايات رواياتها عادية تنتهي بانتهاء اللوحة وتغلق سرديتها بموت البطل أو اعتقاله أو ما شابه، على عكس الروايات الأخيرة التي كانت النهاية فيها لوحة مستقلة وعتبة ينبغي الوقوف عندها.

ففي "الشمعة والدهاليز" جاءت الخاتمة لوحة مستقلة ميّزها الروائي بأن فصلها عن النص السردي بعلامات دالة وأفدها في صفحة ونصف الصفحة، وقد جاءت هذه الخاتمة في لوحتين اثنتين: اللوحة الأولى مدهلزة كما هي أحداث النص، لا تلوي على شيء سوى إثارة القارئ. واللوحة الثانية: صورة مكرورة عن مشهد الفتاة الحالمة الذي تكرر في غير مشهد من أحداث الرواية، وهي لوحة كررها وطار على غلاف الرواية الأخير "تقف عند رأسه، فتاة طلبت إذنا خاصا بذلك في الثانية والعشرين، وجهها غلامي..."

– ينظر: فاروق عبد القادر، من أوراق نهاية القرن، غروب شمس الحلم، الدر الثقافية، القاهرة2002، 1ص62.

2– الطاهر وطّار، الزلزال، ص223.

وجاءت النهاية في رواية "الولي الطاهر" فصلا ختاميا مستقلا كما هو الحال في "الشمعة والدهاليز"، حيث أفرد لها صفحة مستقلة بعنوان "هبوط اضطراري" وهو عنوان يوحي بانتهاء غير عادي للرحلة التي انتهى منها الولي الطاهر منذ الوهلة الأولى في الرواية، فلماذا عاد ليهبط مرة أخرى؟ ولماذا كان الهبوط اضطراريا ما دام أنه قرر العودة إلى مقامه الزكي؟ . ثم تأتي لوحة النهاية "لسبب ما كانت الشمس سوداء.كان الظل فيها.حلة كسوف لا محالة، قرر الولي الطاهر أن يؤدي صلاة الكسوف فلم يجد في ذاكرته سوى الفاتحة وسورة الأعلى، فاستعان بهما في كل الركعات، وفي كل مرة يتوقف عند الآيات..."[1]

وهكذا فقد جاءت معظم النهايات في روايات الطاهر وطار مأساوية، تنتهي إما بموت البطل أو مقتله. ففي اللاز يذبح زيدان بالسكين، ويفقد اللاز عقله. وفي "العشق والموت" يلقى القبض على مصطفى إبان محاولته حرق وجه جميلة بالأسيد. وفي "الزلزال" تلقي الشرطة القبض على بولرواح قبل أن ينتحر. وفي "الحوات والقصر" تقطع يدا الحوات و لسانه و تفقأ عيناه. وفي "عرس بغل" ينتهي خريج جامع الزيتونة في ماخور، يتعاطى الحشيش في مقبرة مهجورة، وتؤول حالة العنابية إلى دمار وهلاك على يد حاتم لولا أن الحاج كيان أنقذها. وفي "تجربة في العشق" ينتهي الحال بالمستشار إلى الوقوف لساعات طويلة يتسمع تحت عامود هاتف. وفي "الشمعة والدهاليز" يقتل الملثمون الشاعر.وفي "الولي يعود" تتحول الفتاة الجنية إلى أتان يركبها الولي. وفي "الولي يرفع يديه.." تنتهي مشاهدها الكثيرة نهاية مأساوية:يقتل عرفات دحلان، يقتل صدام حسين، ينفد البترول من الخليج العربي...

1- الطاهر وطّار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 143،

2-8- سيمياء العنوان:

توطئة: يدرك الناظر إلى عناوين أعمال وطار الروائية وموضوعاتها أنها جاءت منسجمة مع الهمّ الجزائري ومعبرة عن واقعه ومعاناته ونضاله، وتميل بعض عناوينه إلى الإيحاء، ويتكئ بعضها على الرمز، ويحيل بعضها الآخر على صور الوقائع الحياتية ، ويتفاعل بعضها مع المكان حينا، ويتداخل مع الروائي، ويزاوج بعضها بين الذاتي والموضوعي، والواقعي والخيالي.

يمكن تقسيم مكوّنات عناوين أعمال وطار الروائية إلى ثلاثة أقسام[1]:

أوّلا: عناوين قصيرة جدا، تتكون من كلمة واحدة: "اللاز"، "الزلزال"، "رمانة"، ويعمد الروائي إلى اختيار عنوان قصير لروايته ليشكل ومضة تتكرر باستمرار في أحداث روايته وتنتقل من صفحة إلى أخرى، وتبقى عالقة في ذاكرة المتلقي الذي يختصر مضمون الرواية في كلمة أو يبرز بطلها على غلاف رواياته. والناظر إلى عناوين "وطار" يلاحظ أنها جاءت إما اسما كما تقدّم أو جملا اسمية كما في النمط الثالث من أنماط العناوين عنده، وهذه العملية تمكّن العنوان من الاكتفاء بذاته معتمدا على اسم البطل أو الحدث.

ثانيا: عناوين متوسطة الطول، تتكون من كلمتين أو ثلاث: "الشمعة والدهاليز"، "تجربة في العشق"، "الحوات والقصر"، "عرس بغل".

ونلاحظ أن بعضا من هذه العناوين جمع بين متناقضين: شمعة/ دهليز، حوات/ قصر، عرس/ بغل وهذا التناقض له ما يبرره في المتخيل السردي(كما يبين ذلك لاحقا).

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص61 وما بعدها.

ثالثا: عناوين طويلة، تتكون من جملة مفيدة: "العشق والموت في الزمن الحراشي"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء". وهذه العناوين تنتمي إلى النمط الجملي الطويل الذي يضم مكونات تتضافر لتشكل نصا يقوم بدور العنونة.

إنّ هذا التباين في طول عناوين الروايات يشكّل لوحات فنية، ويسهم في التمازج النوعي بين النص والعنوان. ومن الملاحظ على هذه العناوين أنها تقدم معرفة باستخدام "الـــ" التعريف والإضافة، كما أنّ "أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان."[1]

– سيميائية "رمانة"(مناضلة اشتراكية):

1– قراءة سيميائية في العنوان: بعد أن يقدّم الناقد بطاقة تعريفية لرواية "رمانة" وسبب تأليفها ويصفها من حيث الشكل والمحتوى، يتأمل في غلافها ويلاحظ موقع العنوان فيه، فالعنوان بما يكتسبه من أهمية بارزة ضمن العناصر الأخرى المكونة للغلاف، لا يخفى أن ثمة قصدية لتبئيره أيقونا يحيل على العالم الروائي الذي وراء الغلاف، ولكن لماذا احتل العنوان على المستوى الموقعي الفضاء السفلي للغلاف ولم يتصدر موقعا أكثر بروزا؟.

إنّ ورود العنوان في موضع هامشي من الغلاف له برأي الناقد دلالته في سياق المتن النصي، إنه يتضافر مع صورة الغلاف ليحيل على الشخصية المهمشة في عالم رواية "رمانة" فالشخصية الأساسية "رمانة" تنتمي إلى الهامش، إلى قاع المجتمع، إنها فتاة "عاهرة"، لكنها صاحبة مبدأ نضالي، وحتى الفضاء المهيمن في الرواية هو فضاء مهمش منسي. من خلال هذه

1– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب1986، ص65.

العتبة النصية (العنوان) يمكن الدخول إلى عالم "رمانة" الرواية، فالعنوان هنا أضحى خير هاد في التيمة الأساسية في الرواية.وهذا أول جواب لأسئلة "جيرار جنيت" الأربعة المتعلقة بالعنوان: "أين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟.[1]

ثم يطرح السؤال الثاني: لماذا عنون وطار روايته بـــ "رمانة"؟ ومن "رمانة"؟ أهي اسم لفتاة؟ أم أنها الفاكهة المعروفة. فإذا كانت الفاكهة المعروفة فما علاقتها بنص روائي؟ وإذا كانت اسم لفتاة فلماذا سماها وطار رمانة؟ لمَ لمْ يختر لها اسم آخر يعرفه الجزائريون ويسمون به بناتهم؟. وهو ما يجيب عنه المحور الموالي.

2- تناص العنوان مع النص الروائي: رمانة من خلال الرواية اسم لفتاة، فما القصدية التي عمد إليها وطار من هذا العنوان؟

"رمانة" هو اسم بطلة الرواية، تتمظهر في القصة على شكلين:

الأول: إنها جميلة تجذب الناظر ويتسابق إليها الجميع، المحترم والسيد و القاضي ورجال البحرية. الثاني: إنها تعيش في عالم كتوم لا تكشف عن نفسها وعن أسرار حياتها لأحد، وكذلك هو الحال في حبة الرمان التي تغلف نفسها من الخارج بقشرة لا يبصر الناظر إليها شيئا عن حقيقتها.

"رمانة" التي ترمز للشعب الجزائري، تباع وتشترى كما هو الرمان في سوق الخضار، يتسابق إليها الطامعون الذين يملكون المال ليستولوا عليها.

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص66.

إن وطار بترميزه هذا أراد فضح الساسة الذين يتهالكون على مقدرات الجزائر فينهبونها ثم يرفسون ما تهافتوا عليه إذا انقضت مصلحتهم منه.[1]

– سيميائية "اللاز" (الثورة الحمراء):

1– قراءة سيميائية في العنوان: يخطو الناقد في دراسة هذا العنوان الخطوات نفسها التي خطاها في دراسة "رمانة"، فهو يقدّم بطاقة تعريفية للرواية، ويقرأ سبب تأليفها في مسرد سريع، ثم يصفها خارجيا ويذكر عدد صفحاتها، وداخليا من حيث المحتوى. وأول سؤال يسأله نيابة عن المتلقي ما المقصود باللاز؟ وهل لهذا الاسم جذر في العربية؟ أم هي إحدى المصطلحات الشعبية؟ أم أنه اسم معرّب من الفرنسية؟.

يورد الناقد في تعريف اللاز، من مصادر مختلفة، أنّه :"أسرة لبنانية من أصل فارسي، وكانت من القبائل شديدة المراس في القتال العسكري، استقرت في مناطق شروان مطلع القرن الثامن عشر، وقد واجهت روسيا القيصرية في مناطق القوقاز، باعتبارها قبائل إسلامية، رفضت الحكم الروسي. ويقول وطار: "كانت (اللاز) وهي باللاتينية (الآس) والمقصود به هو رمز للشعب إلى الواحد المفرد الذي لا تتغير قيمته إلا نادرا حتى في الحجر أو في الورق".[2]

يدفع هذا بمجموعة من الأسئلة المشروعة، ما قيمة هذا القصير القذر؟ هل هذه الرواية تحكي قصة لقيط تركه والداه بعد أن استلذوا بجريمتهم زمنا ثم ولّوا الأدبار؟ هل عانى هذا اللقيط من حياة بائسة في الشوارع والأزقة فانبرى وطار لسرد قصته؟ أم أن هذا اللقيط من وحي الخيال؟

---

1 – ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص67.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص70.

ومن متاهات لا وجود لها؟ لماذا اختار وطار هذا المسمى ليضعه عنوانا لروايته؟ هل تعاطف وطار مع هذا المنبوذ ليسرد قصة حياته؟.

تشكل هذه الأسئلة منعطفا أوليا عند البدء بفعل القراءة، ويتّجه الذهن إلى تفسير العنوان على شكل مغاير بعد اكتشاف جزء من حقيقة الرواية، فلا يبرح المتلقي أن يعلم أن هذا اللقيط القذر المشرّد المتسكع هو "الجزائر"، الشعب الجزائري.. اللاّز رمز للشعب الجزائري الذي يكتب وطار معاناته، ولكن كيف يكون هذا اللّقيط رمزا للشعب الجزائري؟.

إنّ الشعب الجزائري الذي ترك لسنوات طويلة يتخبط في سراديب التيه، يتشرد هربا من الحروب والفتن، هو كاللقيط الذي لا أب له ولا أم، لكنه قادر كما هو حال "اللاز" في نهاية المطاف على أن يتمرد على واقعه القذر، وعلى ازدراء الناس له، إنه سيتمرد على مسلسل حياته ويثبت أنه ابن الثورة وابن الوجود وابن المستقبل وابن المستحيل. اللاز لم يعد في نهاية الأمر لقيطا مشردا ينأى القارئ بنفسه عن أن يقرأ قصته، إنه صاحب قضية أكون أو لا أكون. والاسم الذي يتخذه البطل"اللاز" يشير مجازيا إلى معنيين متناقضين: الدلالة على سوء الطالع والدلالة أيضا على البطولة، وينطبق هذا التناقض في المعنى تماما مع الدور الذي يقوم به. وعنوان هذه الرواية يمثّل تعبيرا عن ثقافة وطار الاشتراكية الماركسية، من خلال فهمه لقانون وحدة الأضداد وصراعها.[1]

2- تناص العنوان مع النص الروائي: لا تخفى رغبة وطار من توظيفه لهذا الاسم أن يرمز إلى أن الشعب الجزائري لم يعد يمتلك مرجعية ذات قرار سيادي توحد صفوفه وترعى مصالحه. إنه شعب يتخبط، ليس له أيديولوجية يتمسك بها، فهو بين أصالته العربية المفقودة وسراب فرنسيته

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص71.

المفروضة، فقد هويته. إنه كاللاز ليس له بيت يأوي إليه وليس له راع يشرف على مصالحه، الناس يحتقرونه ويتمنون الخلاص منه، لكنه لم يلبث أن تمرد على هذا الواقع المرير وحمل على عاتقه همّ الثورة، وضحى بكل ما يملك في سبيل الجزائر، أضحى المخلص الرمز للشعب الجزائري.[1] وهي في الحقيقة القراءة التي يمكن أن يستخلصها أي منهج يوظفه الناقد نظرا للبعد الإيديولوجي الصارخ للرواية ولعنوانها.

– سيميائية "العشق والموت في الزمن الحراشي"(لا لعودة الإرهاب):

1– سيميائية العنوان:

– **الثنائيات في العنوان:** عودا على بدء، يقدّم الناقد مرّة أخرى، في وفاء واضح لمسار الدراسة، بطاقة تعريفية للرواية، ولمحة عن سبب تأليفها ووصف خارجي وداخلي للرواية، ثم يقرأ تكوين العنوان هنا من كلمتين أو تركيبين فيلاحظ أنهما يشكلان ثنائية متضادة "العشق والموت" وفي هذه الثنائية يعكس العنوان طرفي نقيض، وتتولد عن هذه العلاقة تناقضات وتعارض يؤدي إلى صراع تكشف عنه أحداث الرواية.

إنّ الكلمة الأولى التي تواجه القارئ في هذا العنوان هي العشق، فأي شيء أراده وطار؟ وما نهايته؟ هل استطاع العاشق أن يبلغ مراده؟ ومن أولئك العاشقون؟ أذكر وأنثى من البشر؟ أم عاشق لبلده ووطنه؟ وهل ثمة تضحيات حدثت في مسيرة هذا العشق؟. ثم يأتي المكون الثاني:

1 – عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص72.

"الموت" الذي يعني انتهاء كل شيء، الموت الذي يفتح بوابة من الأسئلة، هل مات العاشق؟ لماذا جمع بينهما رغم تناقضهما بحرف العطف(الواو)؟.[1]

وبرأي الناقد فإن بقية العنوان تطرح أسئلة حائرة، قوامها: ما الذي قصده وطار بـــ"الزمن الحراشي" هل الحراش يعني الظلم والفساد؟ أم البرجوازية والإقطاعية؟ أم الفهم الخاطئ للدين؟ أم إنها تجمع كل هذه الدلالات، فيعني أنه الزمن غير العادل؟.[2]

ما تبوح به هذه الرواية هو أنها الجزء الثاني من رواية اللاز أي أنها ثنائية حمل الجزء الأول منها عنوان اللاز، لذا نجد الرواية تواصل قصة اللاز وبطولته وهذيانه في الشوارع، بيد أنه أدخل شخصيات جديدة تقيم علاقات مع الشخصيات القديمة. وقد عنون وطار لهذه الرواية بـــ"الكتاب الثاني" وهذا له بعد سيميولوجي، فقد أطلق المسلمون "كتاب" على القرآن الكريم و النحويون على كتاب سيبويه، فلا شك أن وطار قصد بذلك رفع شأن هذا المؤلف وإبانة أهميته.[3]

2- تناص العنوان مع النص الروائي: يشكل هذا العنوان، برأي الناقد، طابعا محددا يدل على العوالم التي يعيش فيها وطار، حيث الألم يعتصر قلبه، وشبح الموت يدق بابه كل ليلة، فهو يرى انه في زمن الموت، وهو بين هذا الرعب وبين الطموح الذي يلف مخيلته ليعيش حالة من الاستقرار في وطنه.[4]

---

1 – ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص74.

2 –المصدر نفسه، ص75.

3– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار،ص75.

4– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

ويحاول وطار في هذه الرواية رسم صورة ديناميكية لواقع الجزائر المعاصر في ظل العلاقات الإنتاجية الجديدة، فعنوان الرواية له أكثر من دلالة، وتعبير "الزمن الحراشي" مستمد من "سوق الحراش" حيث تلعب البرجوازية لعبتها بالسوق الموازية للسوق المحلية.[1]

والرواية بتناقض ثنائيتيها تعبر عن التناقض الموجود في المجتمع وعن التوزيع غير العادل للأراضي الزراعية، فتفضح البرجوازية والقوى التي تتحالف معها.[2]

– سيميائية "الزلزال"(رواية الإرهاب):

1– سيميائية العنوان: يتألف عنوان هذه الرواية من مركب واحد، وهو مركب شيئي "الزلزال". يلفت هذا العنوان فضول القارئ لمعرفة قصة هذا الزلزال، في أي مدينة وقع؟ ومن ضحاياه؟ ومتى كان ذلك؟ أهو زلزال القيامة؟ أم زلزال كوني؟.

بيد أنّ كلمة "رواية" التي تتوسط صفحة الغلاف تزيل الإبهام عن بعض هذه الأسئلة وتسرع في الزج بالقارئ إلى ولوج النص وتبين حقيقة هذا الزلزال. "وعلى هذا الأساس يعدّ عنوان الرواية (الزلزال) النواة الدلالية الأصلية التي تتفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى."[3]

2– تناصّ العنوان مع النص الروائي: يبحث الناقد أوّلا مسألة هامة قوامها: كيف يدخل العنوان والرواية في علاقة تكاملية وترابطية، الأول يعلن والثاني يفسر، ويفصل ملفوظا مبرمجا إلى درجة إعادة إنتاج أحيانا، ويلاحظ قارئ رواية الزلزال أنّ العنوان يرتبط بالمتن الروائي ارتباط

1– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص75.

2– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

3– المصدر نفسه، ص79.

السبب بالنتيجة، إنه يمثل فعلا مفتاح النص، إنه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة.

ويبحث في مرحلة تالية النهاية المتوقعة التي يرمي إليها النص، ذلك أنّ الزلزال يوحي بحدوث التغيير والتحول "قسنطينة الحقيقية انتهت، أقول زلزلت زلزالها، لم يبق من أهلها أحد كما كان. لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار. هدما عالما وأقاموا آخر."[1] والزلزال هنا يتمثل في أكثر من وجه: فهناك أولا الزلزال الطبقي الذي تحدث عنه بالباي الصديق القديم للشيخ بولرواح. والزلزال الثاني: وهو الزلزال الأكبر الذي يرى الشيخ بولرواح علاماته من حوله في قسنطينة الجديدة التي أصبح ينفر منها، ويرجو دمارها. والزلزال الثالث: هو زلزال الوعي الذي ظل الشيخ بولرواح يعانيه منذ دخوله إلى قسنطينة إلى خروجه من جسر الشياطين في طريقه إلى المستشفى. والزلزال الرابع: هو الذي يرهص به المؤلف المضمر، ويعلن عن نذره بواسطة العلامات التي ينثرها في النص[2]. إن إشارة الزلزال تحيل على ظاهرة طبيعية أرضية انفجارية، والمتن الروائي يحاول تعرية فئة اجتماعية تتخذ من الأرض قاعدتها الأساسية لاستمرار بقائها وهيمنتها، فالزلزال من هذا المنظور فعل إيجابي يكسر ويفتت القاعدة الخلفية للإقطاع.

1- الطاهر وطار، الزلزال، ص28.

1- ينظر: جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، لبنان2003، ص75.

– سيميائية "الحوات والقصر":(أسطورة المثقف والسلطة):

1– سيميائية العنوان: يلاحظ الناقد على هذا العنوان شبهه بعناوين قصص الخرافات والأساطير والمغامرات، وهو "يقدم نفسه منذ البداية على شكل مشكلة، فكيف لصياد مبتذل أن يصل القصر؟ وأي قصر هو؟ إنه قصر الملك الذي لا يمكن أن يصل إليه إلا بعد تجاوز قرى سبع.[1]

يتشكّل عنوان "الحوات والقصر"، برأي الناقد، من ثنائية متنافرة تخدم إغرائية العنوان، فتثير في المتلقي تشويقا مبعثه الدافع لكشف العلاقة بين الحوات والقصر، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن العنوان طعم أخذ به منحى آخر يوجهه نحو الصراع بين السلطة والشعب.

تشير الدلالة الحقيقية لكلمة "حوات" إلى شخص يحترف الصيد، فيستدعي إلى الذهن على الفور الفضاء الممتد، سواء أكان برا أم بحرا، مكانا واسعا يصطاد فيه الحوات، ولكن ماذا يصيد هذا الصياد؟ ما المغامرات والمخاطر التي تجشمها؟ هل عاد بحظ وافر؟ أسئلة تقفز إلى ذهن المتلقي منذ الوهلة الأولى لقراءة العنوان.

ثم يأتي المكون الثاني "القصر" المكان ليزيد أفق التوقع، إنه القصر، ولكن ما علاقة الصياد بالقصر؟ هل جرت مغامراته بداخله وفي سراديبه؟ أم هو مكان متخيل في النص المتخيل الذي اعتمد على الأسطورة بنية له؟ فمكونا العنوان الأساسيان، وأسلوب تركيب العنوان منهما يذهبان بالذهن إلى دلالات مجازية، هل حقا يمكن لصياد مبتذل أن يطأ القصر؟.[2]

---

1 – عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص82.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2- تناص العنوان مع النص الروائي: يرمز الحوات إلى الطبقة الكادحة المؤمنة بحريتها وقدرتها على التغيير، فالحوات هو المخلص لأبناء المجتمع بكافة فئاتهم(مثل اللاز).

تؤرخ الرواية لصراع دموي بين السلطة ومعارضيها، حيث تتكشف البنى الفكرية الاجتماعية النفسية لشخصيات رجال السلطة وممارساتها لتصبح خلفية لواقع معين يتعرض فيه معارضوها إلى شتى أنواع القمع حاول الكاتب عرضه عبر وجهة نظر خاصة تتعاطف مع معارضي السلطة، ولكنها تتخفى وراء حياد قلق بما يجعل الرواية تتصل مباشرة بالتاريخ السياسي حتى يتماهى معه بطريقة حوارية تحاول أن تنشئ صلة حية بين صدمة العنف وضياع الحوار السياسي، وتلاشي الكثير من الثوابت وبين البناء الروائي الذي يقوم على استخدام ضمير الغائب الناسب لعرض الوقائع التاريخية السياسية لأنه يضفي نوعا من الحيادية على السرد.[1]

- سيميائية "غرس بغل": (تعرية الواقع):

1- سيميائية العنوان: يتحدّد العنوان بأنه نص موازي للبنية النصية التي تستغرقها الرواية، لأنه ليس من السرد. وهو يمارس في أولى عمليات الإدراك اشتغالا بصريا في حالته الأولى على أنه جسد مكتوب يحيل على قيم متولدة من أمزجة القراءة.

يثير هذا العنوان شأن أشباهه من العناوين جملة من التساؤلات الأولية، ويفتح أمام المتلقي شرفات التأويل المطلة على دلالاته الممكنة، فالعنوان هنا يشتمل على مكونين، الأول "عرس" والثاني "بغل". وهذان المكونان تربط بينهما علاقة الإضافة التي تضيق الاستعمال الواسع للكلمة الثانية، وتجعل إضافتها إلى الأولى إضافة تجمعهما في تركيب مؤلف من جزأين، لا يكتمل

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص83.

المعنى العام لهذا التركيب إلا بالتحامهما معا. إذن نحن أمام تركيب لا نستطيع أن نحلل الجزء الأول بمنأى عن الجزء الثاني الذي يقوم عليه أساس التركيب لفظا و معنى.[1]

وعنوان "عرس بغل" يختصر داخله حدود الدلالة العائمة في خطية تتدلى منها لمحة إشارية خاطفة ومقصودة ومتعلقة بشخصية "البغل". هذا العنوان نظام معقد الشيفرات يرمي بعالم من الإحالات، فـــ"عرس بغل" مدلول مركب، يسوق إلى قارئه جملة من التركيبات والقيم المجتمعية التي تحيط بهذا المدلول.

فالعرس كدليل اجتماعي نجده يتكرر باستمرار لتحقيق أهداف دينية غايتها إصباغ هالة القداسة على العلاقة الزوجية، بمعنى العرس المهيكل في العقد الاجتماعي، فيما البغل هو الصورة الرمزية لمجمل الإحالات التي يريد بها الكاتب أن يبرر منطقه السردي. لكن العرس منسوب إلى البغل، فهو لصيق ببيان الشخصية، وهنا تكمن الوظيفة الإجرائية للعنوان ليتوقف باهت الدلالة، فيستمر القارئ باحثا عن هذه الخصوصية المتصلة بهذا البغل متسائلا: لماذا سيقام للبغل عرس؟ ومن ذا البغل؟ هو بغل على الحقيقة أم على المجاز؟.لقد عمد وطار إلى تركيب متنافر وغير معهود في المنطق ليترك الخيال يعيد تركيب الأشياء.

2- تناص العنوان مع النص الروائي: يخبر عنوان "عرس بغل" عن توافر أجواء الهيمنة، فعند قراءة المتلقي للعنوان باعتباره نصا صغيرا على غلاف الرواية تهيمن عليه تلك الإيحاءات القوية لموضوع حاسم: إننا ومنذ البداية ندخل في عالم متناقض يسري تناقضه على جميع أجزاء الرواية وحبكتها ولغتها.[2]

---

1 - عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص85.

2- المصدر نفسه، ص87.

ويندرج هذا العنوان ضمن الموروث الشعبي فـــ"عرس بغل" في التراث الشعبي هو العرس الذي لا مناسبة له، وفي الرواية له دلالة خاصة، فهو الوسيلة التي تحافظ بواسطتها البرجوازية على مكانتها ونفوذها. ويأتي السياق السردي ليؤكد هذه الفكرة، إذ الواقع العربي الذي يحاول رصد حركته يراه متدهورا تتناحر فيه البرجوازيات العربية، وتتنافس على استلام مقاليد الحكم. وهي إحدى القراءات الممكنة، ولكنها لا تلغي الحق في قراءة أخرى.

– سيميائية "تجربة في العشق":("الأنا" ورفض الآخر):

1– سيميائية العنوان: تجربة: إشارة مبكرة من العنوان لما سيشمله مضمون النص من تجارب خاضها البطل، فهل في النص ما يؤكد ذلك؟ أم أنها مجرد استدراج من وطار للمتلقي ليبحث عن تجربة ما..في العشق. أما نوعية هذه التجربة فقد تلتها شبه الجملة لتزيل عنها الإبهام والغموض وتدخل القارئ في جو من الحب والود. فالقارئ إذن أمام بوابتين: التجربة، التي قد تكون فاشلة وقد تؤدي غرضها، فهي تجربة تحتمل الصواب والخطأ.

والثانية: في العشق، ولكن السؤال المفترض في سيميائية "العشق والموت" يعود ليكرر نفسه هنا، من العاشق؟ ومن المعشوق؟ وهل ثمة تضحيات بذلت في سبيل هذا المبتغى؟.

ومع هذا العنوان الموارب يكون وطار قد ترك إكمال المهمة لمتلقيه الذي يجتهد في معرفة ما يعنيه كاتبه من عنوانه. إنه عنوان محفز للدخول إلى عوالم النص لمعرفة ما التجربة وما مصيرها.[1]

1 – عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص90.

2- تناص العنوان مع النص: يعرض مضمون النص جوانب من تجربة المستشار في عشقه، ولكن ليس لمحبوبة، بل عشق لمبادئ حاول تحقيقها نهضة للجزائر وإنقاذا لحياة ملايين البشر، لكن هذه التجربة باءت بالفشل ولم تتحقق رؤية عاشقها ولم تؤد بغيتها، بل وجد الفرد الواعي نفسه في معزل عن أدوات التغيير التي قامت على تضحياته وأمثاله من الثوار، حتى أصدقاؤه ورفاقه خذلوه، فوجد نفسه في دهليز معتم قاده إلى الانعزال ونكران الذات.[1]

- سيميائية "الشمعة والدهاليز":(رواية التشظي):

1- سيميائية العنوان: يتألف عنوان هذه الرواية من مكونين يربط بينهما حرف عطف، وهو عنوان يفتح بوابات التأويل على مصاريعها؛ يطرح الناقد حول هذا العنوان مجموعة من الأسئلة المفتاحية: فأي شمعة أراد الكاتب وأي دهليز؟ لماذا قدّم الشمعة على الدهليز؟ ولماذا أفرد المكوّن الأول "الشمعة" وجمع المكون الثاني"الدهاليز"؟[2]

ويجيب بما يفيد بأنّ عنوان الرواية وحده عندما ينطوي على دلالتين متناقضتين لغة(الإفراد والجمع) ومضمونا (الضوء والظلمة) فإنّه يكفّ عن أن يكون تركيبا حياديا، ويلقي بظلاله ليصف حالة تصادم بين الوعي واللاوعي، بين الضوء والظلمة، بين الخير والشر. أما العطف هنا فلا يبقى في حدود تعريف النحويين، كونه تابعا يتوسط بينه و بين متبوعة حرف عطف. كما أن الواو لا تفيد مطلق الاشتراك والجمع فقط، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة.

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص91.

2- المصدر نفسه، ص93.

هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني بين صيغة المفرد في الشمعة وصيغة الجمع في الدهاليز.[1]

2- تناص العنوان مع النص الروائي: تلخّص كلمة "الدهليز" تلخص بشكل أيقوني هذا العالم الروائي بسراديبه ومستوياته المختلفة، ففصول الرواية المتصلة، تقوم بمثابة دهاليز بعضها للأحداث والآخر للحالات النفسية وعلائقها بتداخل واضح. هكذا يرى الناقد في هذه الرواية مدخلا للمتاهة في الزمان والمكان والمعضلات لتقول شيئا، لتوقد شمعة دلالية، فما هي هذه الشمعة الدلالية وكيف يتسرب ضوؤها عبر الدهاليز الحالكة، وإلى أية مساحة؟. وبوسعنا كقرّاء أن نتتبع حركة النص لنرقب تجليات هذه الشمعة تدريجيا كما يشف عنها سطحه، بما يفيد أنّ هناك شموع كثيرة، منها ما يتمثل في الحضارة العصرية في عيون المتفرنسين الذين دخلوا نمط الحياة الغربية وقرروا أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين: الماضي والمستقبل. أما التجلي الآخر للشمعة، برأي الناقد، فيتم التعبير عنه بطريقة بالغة الجمال، بالعلامة السيميائية على وجه التحديد،كما تتمثل في رقصة التعبير عن الشخصية الجزائرية، وهنا يتخلى النص عن المباشرة الأيديولوجية الخادعة، ليقدم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، إذ يشكل الحفل تحديا للسلطة بفعل هذه الرقصة الجنوبية المفعمة بالصدق والحيوية والطموح لصياغة المستقبل بشكل يستجيب لكلّ نزوعات العرق والجنس والدين والوعي واللاشعور، مما يجعل فن الإيقاع أقوى من الكلمات "ها هنا الجزائري ابن الجزائرية شمعة في الدهليز"[2].

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص94.

2- المصدر نفسه، ص95.

– سيميائية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" (لا للإرهاب):

1– سيميائية العنوان: يعكف عنوان هذه الرواية من خلال مدلوله غلى صعيد ما يبوح به النص على استرداد الذات كغنيمة بحدّ ذاتها، فهو ينهض بالعودة من الماضي كي تستمر الحياة رغم المرارات والجراحات والفقد.

ويقرأ الناقد في ذلك إحالة على عوالم صوفية وأجواء الأولياء، من هذا تكتسي العودة طابعا خاصا في هذا العمل، كما تأخذ الأجواء الصوفية بعدا روحيا غير عادي.

تتكوّن الرواية من ثمانية فصول، لكل فصل عنوان مغاير، وهنا يصير العنوان الرئيس عنوانا جامعا لعناوين داخلية، ولكي يكون جامعا فعليه أن يكون مهيمنا وملخّصا ومعتصرا لأهم خيوط النص ومعبرا عن فكرته الأساسية.[1]

يقرأ الناقد مكونات العنوان الرئيس للرواية من خلال عناصره اللّغوية التالية:

المكوّن الأول: "الولي": يكتسب هذا المكون دلالات دينية هامة، إذ يستمد قداسته من محورين: الأول أنه اسم من أسماء الله تعالى. والثاني من المعتقد الشائع بين المسلمين، فالولي عند المسلمين يتمتع بهالة قدسية عظيمة، فهو من تطهرت روحه من دنس الدنيا، فاستقامت سيرته، وخلصت سريرته. وكان عند الناس وجيها.لذا فإن الولي يتمتع بشعبية واسعة في أوساط الناس، لأنهم يتقربون منه ظنا منهم –لجهلهم– أنه يشفي المرضى، ويكون سببا لقربهم من الله. فبطل

1– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص98.

الرواية اكتسب منذ اللحظة التي التصق به هذا اللقب هالة قدسية وحرمة صوفية مستمدة من عظمة الثالوث المحرم.[1]

المكوّن الثاني:"الطاهر": لماذا هو طاهر؟ هل هو اسم؟ أم صفة؟ إذا كان اسما فهل هو الطاهر وطار؟ وإذا كان صفة، فهل كل ولي طاهر، وإن اقترف الموبقات؟ أم أنّ الولي لا يقترف النجاسات لأنه منزّه عنها؟. أسئلة هذين المكونين تبقى مع القارئ ليتحقق من تطابق المكونيين أو مفارقتهما لحقيقة الولاية والطهر[2] على مدار أحداث الرواية.

المكوّن الثالث:"يعود": ورد هذا المكون زمنيا على صيغة الفعل المضارع الذي يعني الاستمرارية والبقاء والتطلع نحو المستقبل والعودة ومشتقاتها من الأسماء الأثيرة عند الشعوب التي تعاني ويلات الحروب أو الفتن الداخلية،فهل زالت أسباب الهجرة ليعود الولي إلى الوضع الأول والمكان الأول؟ يحمل هذا المكون دلالات دينية و تاريخية واجتماعية. وتتقاطع العودة في هذا العنوان وفي الرواية مع عنوان ومضمون مجموعته القصصية "الشهداء يعودون ها الأسبوع"، ففكرة العودة في كلا الحالين تتخذ معنى رمزيا، يحمل في طيه معنى العودة إلى الأصل، أو المنطلق الأول، أي المبادئ التي قامت عليها ثورة التحرير في مجموعة"الشهداء.." أو القيم الروحية الصافية للإسلام في عهده الأول كما في حال رواية "الولي الطاهر.."، ومن هنا تأخذ العودة في كلا العملين معنى الملجأ أو الملاذ الذي يحتمي به الإنسان حين تختلط الأمور وتقع الانحرافات ويدنّس المقدس.[3]

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص98-99.

2- المصدر نفسه، ص99.

3- المصدر نفسه، ص100.

ومن مكوّنات العنوان "مقامه": يشكّل "المقام" مكونا فضائيا يخبر عن الحيّز أو المكان، حيث المجاز يستوعب الدلالة الحقيقية، ليصير المقام رمزا للوطن الأول. و يفتح المقام هنا بابا لأسئلة جديدة، هل المقصود بالمقام: المكان؟ أم المقام المرتبة؟. ويخلص الناقد إلى نتيجة مؤدّاها أنّ لفظ "المقام" مثل لفظ "الولي" يحمل هالة قدسية، فالمقام حقيقة معنوية يوجدها المقيم.[1]

المكوّن الخامس: "الزكي" : يمكن قراءة مضمون هذا المكون من خلال مواجهته ببعض الأسئلة من قبيل: هل المقام زكي دائما؟ ألا يمكن أن يصيب المقام(المكان/المرتبة) ما يزيل عنه قداسته؟ لماذا هو زكي؟ لارتباطه بالمقام؟ أم لأنّ وطّار أراده كذلك؟ وهل هو بالفعل زكي؟. وهي أسئلة تثير في وجدان القارئ حيرة أدخلها إليه وطار قسرا و زجّ به في دهليز كدهليز روايته، ذلك أنه بعد أن يطّلع على العمل الروائي يكتشف أنّ الولي ليس وليا، بل يخوض في نجاسات البشر وحماقاتهم، وطهارته ليست طهارة حقيقية فهو يتحد في كل ليلة مع أربعين فتاة، ويرتكب المجازر ويسفك الدماء ويخوض الحروب، فهل يبقى بعد هذه طهارة؟.[2]

2- تناص العنوان مع النص الروائي: إنّ الولي في النصّ ليس صوفيا محترفا، بل هو مجرّد كائن مطارد يمارس الحياة المشحونة بالأخطاء والتضليل، يضطر إلى أن يباشر البحث عن مقام شيّد على أنقاض الأخطاء والتضليل، ممّا جعل عالمه عبارة عن حياة مخنوقة ومعقدة تتسم بالكثافة والتيه. أما عودة الولي الطاهر فهي عودة الظاهرة الإسلامية التي يعتقد وطار أنها بدأت مع "أحمد بن حنبل" وحمل رايتها "ابن تيمية" ثم واصل المسيرة "محمد بن عبد الوهاب" وأخيرا "حركة الإخوان المسلمين" ثم ما يجري في الجزائر، مع ذلك فإن فكرة العودة لا تمثل الموقف

1-عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص101.

2- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

الفكري للمؤلف نفسه، ولكنها تقرر واقع حال شخصيات الرواية، إنها حالة يقرأ بها الفنان التاريخ.[1]

تتناول رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، أحداث العنف السياسي الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء وخاصة في المرحلة الأخيرة، حيث نجد إشارات واضحة في الرواية إلى المفاوضات التي جرت بين الجيش الوطني الشعبي والجيش الإسلامي للإنقاذ.[2]

– **سيميائية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء:(رصاصة في الواقع العربي المنافق):** تجاوزا لما تم ذكره في "الولي يعود" يلج الناقد مباشرة إلى بقية المكونات، فيقرأ في "الرفع" علامة سيميائية تشي أنّ الخالق في السماء، وأنّ الاستنجاد به من الأرض يتطلب أن ترفع يديك إلى السماء، التي يتجلى الله – تبارك في علاه– فيها.ورفع اليدين علامة على الاستغاثة للخروج من المأزق، وطلب المساعدة. والدعاء ملاذ المكروب، ودلالة ضعف، وهو من المأثورات الإسلامية الهامة، و وطار بزجه بمورفيم "الدعاء" في العنوان، يشعرنا أن الحاجة إلى الآخرة والفناء ونهاية الحياة، غدت في ذهن الروائي الذي قارب الثمانيين ماثلة أمام ناظريه.

إنّ أسلوبية هذه الرواية باعتمادها على الصوت والصورة وبابتعادها عن مخزون الذاكرة تؤكد على إشارة وطار الاعتذارية، وعلى الرغم من ارتباط هذه الرواية بنصين روائيين آخرين هما "الشمعة والدهاليز" و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إلا أن المتلقي لا يحتاج لهذه المرجعية في تعامله مع أحداثها قراءة ونقدا، لأن المفتتح لا تتعدد مساربه، وما عرفناه عن الولي الطاهر لا يلزمنا بإضافات نحتاجها من المرجعيات السابقة، لقد قسّم وطار روايته إلى

1–عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص102–103.

2–المصدر نفسه، ص103.

تسعة أقسام معنونة تفسيريا أو دلاليا، وفي بعض الأحيان جاء العنوان مغايرا، على سبيل السخرية[1] والمحاكاة الساخرة التي اتسمت بها أجزاء كبيرة من هذه الرواية.

1- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص108.

الفصل الثاني : أسلوبية الظواهر اللّغوية في أعمال وطار الروائية: من جماليات التكرار إلى شعرية التناصّ.

1- أسلوب التكرار:

1-1- تكرار الكلمة.

1-2 - تكرار العبارة.

1-3 - تكرار فقرة كاملة.

1-4- تكرار بعض الجمل والأساليب الإنشائية و الخبرية.

1-5- تكرار التفاصيل السردية.

2- أسلوب التتابع والقصر.

3- أسلوبا الحذف والقطع.

4- أسلوب التقطيع.

5- التناص.

5-1- التناص الديني.

5-2- التناص الأدبي.

الفصل الثاني : أسلوبية الظواهر اللّغوية في أعمال وطار الروائية: من جماليات التكرار إلى شعرية التناص:

1- أسلوب التكرار: يقرأ الناقد ابتداء مفهوم التكرار في اللّغة وفي الاصطلاح، فتتجلّى له دراسة التكرار في اعتناءها بالإيقاع الروائي، لأن الإيقاع هو التكرار بالدرجة الأولى، ولكنه تكرار مقصود وموظف لغايات فنية ونفسية وفكرية في العمل الفني.[1]

وقد "تميّزت لغة روايات وطار بأسلوب مفارق، ساخر، اتبعه في رواياته، وكان له أثر واضح في كل الأساليب الأخرى الموظفة في رواياته. وقد وظّف وطار في جلّ رواياته أسلوب التكرار بشكل واضح، وتبدى في تكرار الحروف والألفاظ والتراكيب بشكل مدروس مما كان له اثر واضح في الدلالة."[2] وفي تفصيل هذا المجمل يمكن أن نعاين العناصر التالية:

1-1- تكرار الكلمة: وظف وطار هذا النمط بشكل واضح في معظم رواياته، سواء في اللغة السردية الوصفية أو لغة الحوار.

ففي رواية "رمانة" يعبر وطار عن انفعال القاضي الذي تفاجأ بوجود شخصية كبيرة في بيت رمانة لممارسة الفاحشة، فرحب به قائلا: "شرف عظيم، شرف عظيم"[3]. وليعبر وطار عن حالة الإرباك التي أصابت الرجل الذي التقى برمانة في شقته فسألها إن كانت تبحث عن زوج فردّت عليه: "-لا أريد زوجا مثلك، إنني لم لأخطفك، ولا أبغي إبعادك عن أبنائك.

- أقصد، أقصد...

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطّار، ص112.

2-المصدر نفسه، ص113.

3- الطاهر وطّار، رمانة، ص17.

- ارتبك، وارتشف، وأشعل سيجارة، والتزم الصمت."[1]

وقد جاء تكرار اللفظ في رواية "رمانة" ليبلور المشاعر والأحاسيس وليكشف عن حالة الاستهجان التي انتابت "صالح" وهو يرى صورة رجل يراقص امرأة عارية في محفظة رمانة، فمدّ يده وأخرج الصورة من المحفظة وسأل رمانة عن الرجل والمرأة فأجابت أنهما زوجة القاضي و بوعلام، فردد:"- هو ذا، هو ذا..حضرته.لا حول ولا قوة إلا بالله."[2]

وكانت وظيفة التكرار في بداية "اللاز" التعبير عن حالة الأسى التي يعيشها الشيخ الربيعي الذي يقف على شباك المنح بحثا عن المال بعد أن شارك طويلا في معارك التحرير: "إيه إيه الله يرحمك يا السبع."[3] وقد ردد الربيعي هذه العبارة مرة أخرى وهو يستذكر أيام الثورة، فالسارد مسكون بهذا الموقف الذي يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة: "إيه إيه...الله يرحمك يا السبع...كنت وحدك عشرة رجال."[4]

وقد وردت جملة كبيرة من الألفاظ المكررة في حوارات الشخصيات يفيد التكرار فيها تأكيد الدلالة أو الحالة الشعورية المسيطرة على الشخصية:" حق ربي، وحق ربي يا عمي الشامبيط... سامحني، سامحني، إذا رجعت اقتلني. حق ربي، وحق ربي."[5]، "أنت اللاز...أنت اللاز...أمك مريم بنت عمي، وأنت اللاز.. عمي زيدان، أنت أبي؟ أنت...أنت.. عندي أب إذن."[6]

1- الطاهر وطّار، رمانة، ص33.

2- المصدر نفسه، ص42.

3- الطاهر وطار، اللاز، ص9.

4- المصدر نفسه، ص10.

5-المصدر نفسه، ص14.

6- المصدر نفسه، ص65.

أما رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" فقد جاء التكرار فيها قليلا، ومرد ذلك إلى قلة الحوار ومواقف الانفعال في الرواية وغلبة لغة السارد على معظم المتخيّل، ومن أمثلة التكرار في هذه الرواية، ما جاء بلغة السارد واصفا "جميلة" بلغة انفعالية غرضها التلذذ بذكر المكرر فيما يبدو: "مناضلة، إنك مناضلة، مناضلة، رفيقة يا جميلة."[1]

أما رواية "الزلزال" فقد استوعبت عددا كبيرا من أنماط التكرار لاسيما تكرار الجمل، وقد أتى تكرار العبارات مؤديا بعض الوظائف التي شغلها في روايات أخرى عند وطار.

من أمثلة التكرار في "الزلزال" ما ورد على لسان الشيخ بولرواح ردا على خديعة الحكومة للشعب في بث الروح في الاشتراكية: "لا.لا. الحرية حرية. الاستقلال استقلال. الحكم حكم. السلطة سلطة."[2] فالعبارة المكررة جاءت تأكيدا للكلمة الأولى وتوثيقا لها. ويأتي التكرار لتصوير الإيقاع السريع للحياة الخارجية المنعكس عبر نفسية بولرواح المضطربة، فيأتي التكرار بغير انتظام وبجمل قصيرة ومقطوعة لتصوير سرعة الإيقاع: "الدنيا تغلي، تموج، تغلي، تموج. أربعة شوارع كبرى وتبتلع. الساحة تبتلع وتدفع. العربات هاربة."[3]

تكشف عبارات التكرار في بعض المقاطع الحالة المتردية التي تسري في جسد الشيخ بولرواح الذابل الذي لم يقو على كتم صرخته المزلزلة: "يا سكان مدينة قسنطينة. الزلزال. الزلزال. يا آل بولرواح. الزلزال. الزلزال."[4] يكشف هذا النص عن التمزق الحاد الذي يعيشه بولرواح، والعزلة التي وضعه فيها وطار إزاء مجتمعه، فقد فقد صلته بالمجتمع وأصبح يحس بغرابة كل شيء يحيط به.

1- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص43.

2- الطاهر وطار، الزلزال، ص13.

3- المصدر نفسه، ص52.

4- المصدر نفسه، ص209.

أمّا رواية "تجربة في العشق" فهي رواية التكرار والتقطيع، يكثر فيها التكرار بشكل ملحوظ، وتكاد تكون لغة السارد قد قامت على أساس التكرار في كثير من لوحات الرواية، وهو ما وقف عليه الناقد بالتفصيل، فالجملة الأولى في الرواية اتكأت على تقنيتين: التكرار والتقطيع، وهذا مؤشر واضح إلى ما ستكون عليه لغة الرواية انسجاما مع مشاهد المتخيّل الذي لا يكاد بطل الرواية يستقر على حال حتى تضطرب أموره ويفقد استقراره: "عملية تحد حاسمة في حياتي. دوري. دوري. ميم... جيم...نون...واو...نون"[1]. ويكاد يكون الفصل الأول من الرواية فصل التكرار، حيث نعدّ فيه عشرات الكلمات المكررة التي تدل في غالب الأحيان على حالة الجنون والاختناق التي تنتاب لغة السرد في هذا الفصل: "مسألتي أنني عاشق. مسألتي أنني عاشق، حتى الجنون. نون نون. جنون، عاشق. عاشق. هذه مسألتي. ولا نملة، ولا قطار، وليؤكل المخ الفولاذي، ولينفث القطار الدخان، فعما قريب، لن يكون هناك قطار، أو حاجة إلى قطار، سيسافر العاشق على ظهر العشق، وان يحتاج إلى وصول. مجنون. مجنون."[2]

إنّ هذا المقطع بتكرار كلمات العشق والجنون فيه يوحي للقارئ بالحالة النفسية التي تنتاب السارد الذي لا يكاد ينفك يردد هذيانه في كل فقرة من فقرات هذا الفصل، لذا فإن استخدام هذا النمط من التكرار بهذا الشكل يعد جزءا من الوضع السيكولوجي لأزمة الشخصية.

يقلّ تكرار الألفاظ في روايات وطار الأخيرة، ومن الأمثلة القليلة على ذلك ما نجده في رواية" الشمعة والدهاليز" وقد جاء ليكشف حالة اليأس والتمزق التي يعيشها الشاعر حيث الكذب و النفاق الاجتماعي، وتزوير الحقائق: " قال في نفسه، وانهمك يستعيد أيام المحنة الكبرى.خواء. خواء. يأس. يأس. قنوط. قنوط."[3]

1- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص12.

2- المصدر نفسه، ص25.

3- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص158.

يمثل التكرار في هذا المقتبس بؤرة دلالية هامة، فدلالة الكلمات المكررة مؤشر على عدم جدوى الفعل، بل إنها مبعث اليأس و الخيبة والفشل.

وفي غمرة استذكار الشاعر لصورة الحياة المريرة يخلو بنفسه فيمرّ عليه شريط ذكريات يومه، وتبرز من بينها صورة الفتاة التي لم تغادر مخيلته منذ زمن بعيد، هذا المشهد المفعم بحرارة الحب والشوق يعبر عنه وطار بما ينسجم مع سياقه: "تلتفت. تبتسم. تلتفت. تبتسم. كأنما هي تنتظرك. تدفع. تدفع. تدفع أكثر. لا جدوى. المسافة هي هي."[1]

أمّا رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فيعبر السارد فيها عن حالة الذهول التي يعيشها الولي الطاهر عندما عاد إلى مقامه فلم يعثر على بابه لفقدانه الذاكرة: "وميض. وميض. مناظر تتشكل وتختفي."[2] لهذا التكرار دلالة سيميائية، مفادها مدى سخرية وطار من الواقع المعيش، إنها سخرية من سلوكيات الواقع الجزائري. ويكشف وطار عن حالة الأسى و الألم التي يعيشها شخوصه وسط حالة من الذهول الصاخب الذي يرافقهم في حياتهم فيوظف التكرار ليؤدي هذا المعنى: "يتكرر. يتكرر. يتكرر الدعاء من حناجر رجالية ونسائية."[3]

1-2- تكرار العبارة: وظف وطار في معظم رواياته لازمة تكررت من صفحة لأخرى، وتكرار هذا النمط يدل بشكل مباشر على أهمية هذه العبارة المكررة التي هي غالبا ما تحمل لغز الرواية أو الرسالة الهامة التي يريد الروائي أن يرسلها على متلقيه، بل اللازمة عادة ما تكون المفتاح لفعل القراءة الأولي.

تظهر في رواية "اللاز" اللازمة على لسان اللاز منذ أن فقد والده، ويمتد هذا الصراخ من اللاز على مساحة المحكي في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" بل إن اللاز لم ينطق في هذه الرواية سوى

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص153.

2- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 19.

3-،المصدر نفسه، ص27.

بهذه الكلمة التي تعني الكثير عند وطار. فاللاّز رمز الشعب الذي فقد الثقة برجالات الثورة الذين تحولوا عن أهدافهم الوطنية ليشتغلوا بالسياسة والتنازع على الكراسي، يصرخ بين الحين والآخر "ما يبقى في الوادي غير حجاره". وقد اكتسبت هذه اللازمة بعدا رمزيا يراد به أن الأصيل الجوهري الثابت المتماسك هو الذي سيكتب له الانتصار في النهاية.[1]

لا تبارح اللازمة في رواية "الزلزال" لسان الشيخ بولرواح وهو يرددها كلما رأى تغير الأحوال في قسنطينة، وهي آية مقتبسة من كتاب الله(يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى). يجسد وطار من خلال ترديد الشيخ بولرواح لهذه الآية حالته المضطربة التي يتمنى زوال النعمة عن الناس ونزول العذاب بهم.

وفي رواية "عرس بغل" تتكرر عبارة "أنا قليلة الوالي" التي لا تفتأ "علجية" تكررها كلما سمعت حوارا بين شخوص الرواية الرئيسيين، في حين لا تسلط الكاميرا على هذا الصوت المنبوذ فتطلق صرختها في وجوه من يتجاهلونها "أنا قليلة الوالي". ففقدان "علجية" للأهل والسند دفعها لأن ترفع عقيرتها بترديد هذا الغناء، فهي تعاني الوحدة رغم عيشها الجماعي، تعاني الحرمان بمختلف أشكاله، بدءا من الحرمان العاطفي إلى حرمان الأمومة وبالتالي الخوف من المستقبل.

أمّا رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فقد جاءت اللازمة فيها الدعاء الذي لم يفارق الولي الطاهر طوال رحلته ولهج به كلما حلّ به كرب أو مصيبة: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف" فقد تكررت هذه اللازمة على امتداد الرواية، وهي تكشف عن حالة الولي الذي يعيش حالة من الشدة والتيه والدهلزة باحثا عن الشمعة المفقودة التي ما فتئ ينشدها منذ "الشمعة والدهاليز" ولم يعثر عليها بعد.

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص124.

إنّ وطار بهذا النسق اللغوي المتكرر على لسان الولي الطاهر يرسم صورة المواطن الجزائري الناقد عن المخرج الآمن لمزلقه السياسي والاقتصادي.[1]

يسخر وطار في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" من الواقع العربي الذي لم يعد للحياة فيه طعم: "إننا نغرق، إننا نغرق."[2] ويستهزئ من حياة العرب التي لا تعني شيئا دون نفط، فتأتي جملة متكررة تثبت ذلك، وهذا النمط التكراري يقوم على التوليد وذلك من خلال تتابع العبارة المكررة في حوار الشخصيات: "هاهي سيدة إماراتية، تلتف في لباس من الحرير أسود، على وجهها نقاب، وردي، ولا يبين إلا عينيها الكبيرتين، الدعجاوين هاتين. إنها تمسك بخناق شاب هندي وسيم.

– أتهرب هكذا؟

– لا نفط.

– أضاعف ماهيتك، عد معي.

– لا نفط.

– أدبر لك الجنسية.

– لا نفط.

– اللعنة على النفط. ما دخله فيما نحن فيه.

– العرب نفط. أنت نفط. أنا نفط. وافد يعني نفط."[3]

1– ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص125.

2– الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص61.

3–المصدر نفسه، ص96.

ويقرأ الناقد في العبارات المنفية قاعدة متينة تحكم ربط النص بعضه ببعضه الآخر، فالنفط هو أداة الوجود ومبرر البقاء، فمادام "لا نفط"، فلا قيمة للحياة في تلك البلاد.[1]

1-3- تكرار فقرة كاملة: يستجلي الناقد في هذا النوع من التكرار كيف عمد وطار في روايتي "الشمعة والدهاليز" و "الولي الطاهر يود إلى مقامه الزكي" إلى تكرار فقرة كاملة وجعلها بمثابة لازمة تتكرر في مواقف عدّة، بيد أن هذه اللازمة لم تأت على لسان أحد الشخوص بل جاءت على لسان السارد، فهو يرسم صورة في مخيلة الشاعر في "الشمعة والدهاليز"، وفي مخيلة الولي الطاهر في الولي الطاهر، تأتيه في أحلك الظروف وفي أصعب الأوقات.

هكذا يرصد في "الشمعة والدهاليز" كيف تكررت الفقرة التالية أكثر من خمس مرات، آخرها غلاف الرواية الأخير: "...تقف عند رأسه، فتاة طلبت إذنا خاصا بذلك، في الثانية والعشرين، وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان، في طرفي الوجه، تبدوان، كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي، أو لكليوباترة، أو كأنهما لغزالة، لهما مضاء حاد، ولهما تودد سخي. أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان، كلما تنفست، خنابتاهما ممتلئتان بعض الشيء فوق فم صغير رقيق الشفتين، ذقنها الدقيق، تزينه فلجة، رقيقة، يضرب لونها إلى بياض وسمرة وزرقة، ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية."[2]

وفي رواية "الولي الطاهر يعود.." تكررت الفقرة التالية عدة مرات، أهمها ما جاء في الصفحة108، حيث تكررت الفقرة مرتين في الصفحة نفسها: "تراءت له تملأ الأفق، بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كالحتا السواد، فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة".[3]

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص128.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص187.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص108.

وهذا الأسلوب التكراري جاء ليخلق إيقاعا داخليا خاصا يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات التي تتولد من اللغة الشعرية.

1-4- تكرار بعض الجمل والأساليب الإنشائية و الخبرية: هنا يرصد الناقد تكرار بعض الجمل ذات الأسلوب الإنشائي والخبري في مواطن عدة من روايات وطار، وأغلب التكرار كان في حوارات شخوص الرواية. ومن أمثلة ذلك ما جاء يعري الخور الذي تعيشه الجماعات المسلحة في الجزائر التي لا تفرق عند سفك الدماء بين احد من الناس، وقد جاء التكرار في صورة جنائزية كئيبة: "لا حيّ في الحي إلا من يتقرر سبيها.

- لا إله إلا الله. أشهد أن لا إله إلا الله. أشهد أن محمدا رسول الله.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا إخوتي، يا إخوتي.

يهوي الساطور. يتدفّق الدّم. يتطاير الرأس.

- يا أبي، يا إلهي، يا أمي، يا خويا قدور.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- يا العسكر، يا الحكومة.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

- أنا معكم منذ البداية ولم أخن، لم أش بكم، لم أش بأحد، أعفوني وسترون.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.

– لا أنبت الله لكم زرعا، ولا درّ لكم ضرع، يا أولاد الخونة، يا لقطاء عسكر فرنسا، أنا امرأة لا أخافكم ولا أخاف سواطيركم، أو بنادقكم، أو فؤوسكم، اقتلوا، اقتلوا النساء والأطفال والعجزة والمرضى.

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس.....[1]

كما يكرّر وطار في" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" بعض الجمل ليسخر من خطابات بعض الساسة الذين جمعوا الناس في ساحة كبرى وتقدم الزعيم ليخطب "أنا جمعتكم اليوم، لنشترك في الفرحة العارمة التي تعم شعبنا في أنحاء فلسطين. وكل فلسطين.أكرر و أمام الصحافيين، كل فلسطين."[2]

أمّا المشهد الختامي في الرواية، فيأتي التكرار فيه ليكشف عن حالة الذل والهوان التي لحقت بأحد الزعماء العرب: "– ما ترانا فاعلين بك يا صدام حسين؟

– إخوة كرام وأبناء إخوة كرام.

فكّر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟

– حاكموه حاكموه، نحاكمه جميعا.

هدرت الأصوات فاهتز لها شارع أبي نواس.

– حاكموني على ما فعلت.

فكّر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟

– يا صدام حسين، نحاكمك، فقط على ما لم تفعل.

– لم أفعل أشياء كثيرة.

1– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص96–98.

2– الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص104.

فكّر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة؟."[1]

وفي "الزلزال" يأتي تكرار أسلوب النفي وتكثيفه في مشهد اقتحام الضابط الفرنسي لمأوى عمار، ليبرهن على ضياع الشباب وإبادتهم إبان الحرب: "لم يخرج عمار.

زمجر الضابط مرّة ثانية: – وقعت يا عمار. ليس لك من مفلت. سلّم نفسك.

لم يخرج عمار.

– أمنحك فرصة أخيرة يا عمار. لقد وقعت ولا فائدة من التعنت...

لم يخرج عمار.

– واحد.

لم يخرج عمار.

– اثنان.

لم يخرج عمار."[2]

وهذا النمط من التكرار يمثل ولعا أسلوبيا في التنفيذ الوصفي لا يقل أهمية عن الإيقاع الموسيقي الذي تقوم به القوافي الشعرية برأي صلاح فضل.

1–5– تكرار التفاصيل السردية: ويمكن فيها معاينة ما يلي:

1– الطاهر وطار، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، ص114.

2– الطاهر وطار، الزلزال، ص94.

– **تكرار بعض الأفكار:** عمد وطار إلى تكرار بعض الأفكار لتثبيت فكرة ما في ذهن المتلقي أو لتنبيهه على موقف ما يريده السارد. ففي "الزلزال" ورد على لسان أبي ذر الغفاري حينما طاف في إغفاءة الشيخ بولرواح: "طريق الله أن تخدم عباد الله. طريق الله أن تقاوم أعداء عباد الله. طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال."[1] فوطار بتوظيف شخصية أبي ذر الغفاري، يسرد على لسانه منظوره الأيديولوجي، ويؤكد المبادئ التي ينبغي أن يلزم الثوري نفسه العمل على تحقيقها للوصول إلى طريق الله ثم طريق النضال المفضي إلى الحرية الحمراء.

وفي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يؤكد إجرام العقلية المتطرفة التي لم تفرق بين أحد من رجالات الأمة حتى قررت أن تغتال نجيب محفوظ، فيرسم لوحة ضدية جاءت اللغة فيها تحكي رغبة نجيب محفوظ في الموت من خلال تكراره لهذه العبارة المخيفة: "تقرر أن يموت، تقرر أن يموت ذبحا، تقرر أن يموت في رابعة النهار."[2] إنّ السرد المتكرر بهذا الشكل يمتلك بعدا سيكولوجيا يوحي بنفسية السارد، حيث الموت قرار اتخذ ولا رجعة عنه، لكن عليه أن يقرر كيفية موته ووقته، وهو ما فصّل فيه الناقد بشكل يخبر عن معرفة واسعة بالجوانب المتعدّدة لظاهرة الإرهاب كما عالجها وطار.

– **تكرار بعض المشاهد:** وهنا فضّل الناقد استخدام أسلوب الشذرة أو العناصر المقتضبة في تحليل تكرار المشاهد السردية، مثل محاولة إحدى شخصيات الرواية إعدام أخرى، لتضارب مصالحهما الشخصية، العقيدية، الحزبية. ومن ذلك في رواية "اللاز" ذبح الشيخ زيدان، وفي "العشق والموت" محاولة مصطفى ذبح جميلة، وفي "الشمعة والدهاليز" ذبح الملثمين السبعة للشاعر.

1– الطاهر وطار، الزلزال، ص122.

2– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص52.

ومنها أيضا: انتهاء الرواية بموت أو انتحار بطلها أو أحد أبطالها الرئيسيين: ففي "اللاز" يموت زيدان ذبحا، وفي "الزلزال" يجن الشيخ بولرواح ويحاول الانتحار. وفي "الشمعة والدهاليز" يموت الشاعر ذبحا، وفي "الولي الطاهر يعود.." تموت بلارة، وفي "الولي الطاهر يرفع يديه.." يقتل صدام حسين.

وملخص كلّ هذا أنّ التكرار لم يأت عفويا في روايات وطار، بل جاء لتأكيد جملة من الوظائف التي تمنح لغة السرد معنى متماسكا، وتؤدي رسالة هامة من المرسل إلى المرسل إليه وهي:1- تأكيد دلالة معنى ما، أو جملة ما أو موقف ما. 2- وصف حالة شعورية مؤلمة. 3- التلذذ بذكر المكرر. 4- تعرية واقع مؤلم. 5- إبراز بعض الأفكار التي يهدف الروائي إلى تبليغها من خلال السرد أو أحد شخوص الرواية. 6- السخرية من مشهد ما أو الاستهزاء به. 7- خلق إيقاع داخلي خاص يعضد الدلالة وينبه إلى الانزياحات التي تتولد من اللغة الشعرية[1].

- **تكرار التيمة الروائية:** حيث تكشف قراءة الناقد المتفحصة لأعمال وطار، كيف أنه بدءا من رواية "رمانة" وانتهاء بالعمل الروائي الأخير الجديد سرديا "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" ينشغل وطار بتيمة واحدة، يعيد إنتاجها من عمل إلى آخر بشكل متفاوت، وهي "فشل التغيير واستحالة تحقيق المدينة الفاضلة على أرض الجزائر"[2].

وقد تبدت له هذه التيمة المكرورة روائيا عبر تجليين: أولهما يبدو معنيا بهموم السياسة والثورة الجزائرية، التي يتم من خلالها هجاء الواقع ومؤسساته، ونقد المشروع السياسي بسوط لاذع. والانتصار للمشروع الاشتراكي الذي هو المخلّص اليسوعي. والثاني يعنى بفضح البرجوازية، وتسلط رموزها على ممتلكات الشعب الذي ليس هو في نظرهم سوى عبيد في أقطاعاتهم الشخصية، وهو تجل اجتماعي. هذه التيمة التي كرّس وطار أعماله الروائية محاولا تعريتها، وإعادة إنتاجها في أعماله الروائية في غير ملل.

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص135.

2-المصدر نفسه، ص136.

ففي "رمانة" و"عرس بغل" يفضح وطار البرجوازية ويعري واقعها المأزوم ويستشرف زوال هيمنتها، حتما.

في "اللاز" و"العشق والموت في الزمن الحراشي" يخبو حماسه بإحداث التغيير المنشود، ويعري واقع المؤسسة الثورية/السلطوية، التي انشغلت في تحقيق مآربها عن النظر في مصالح الشعب الجزائري.

وفي "الزلزال" و"الحوات والقصر" و"تجربة في العشق" يعيد وطار إنتاج التيمة الروائية التي لا تبرح تنذر بوجود أزمة فكرية بين المثقف/السلطة/ المتدين. وتخفت حماسته في نضج دولة اشتراكية ذات مساحة حوارية، ديمقراطية.

أمّا ثلاثيته "الشمعة والدهاليز" و"الولي الطاهر يعود.." و"الولي الطاهر يرفع يديه.."ففيها تنطفئ حماسته وتتلاشى وتفقد الأمل في المدينة الفاضلة، بل لم تعد "يوتوبياه" تساعده في تصوّر عالم خال من القتل والدمار والإبادة، فضلا عن الحرية والمساواة والعدالة.

مع ذلك فإنّ التكرار لا يعني بالضرورة ضيق العالم الروائي، فالروائي إذا شغلته قضية معينة، فإنّ نتاجه يغدو بمثابة تنويعات لهذه القضية، وينبغي أن تمرّ هذه عبر شبكة علاقات وشخصيات وتفصيلات متغيرة من عمل روائي إلى آخر، تغني المتخيّل السردي وتفسح عوالم أكثر اتساعا وعمقا. فضلا عن إغنائها بوشائج تشدّ لحمة العمل الروائي.[1]

2- أسلوب التتابع والقصر: كشف الناقد، فيما يخصّ هذين الأسلوبين، بروزهما منسجمين ومتداخلين معا في النسيج اللغوي عند وطار، وتميزت لغة الرواية عنده، غالبا، بقصر جملها في كثير من العبارات، كما تميّزت بتتابع الألفاظ المفردة والجمل تتابعا سريعا، دون ذكر حرف العطف الرابط بينها، مما يجعل أسلوب القصر متداخلا مع أسلوب التتابع، وكأن القصر أصبح جزءا من التتابع. ولتجاوز الإطناب نقدم مثالا من كل

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص136-137.

رواية: "خفق قلبي...هل هو يغازلني، وتيقظت أنوثتي...رفعت بصري إليه، وتأملته مبتسمة، وساءني أن تكون نظرته عادية، واستجمعت قواي."[1] "انهمرت دموع الجميع. بكوا بصمت. خفقت قلوبهم أكثر. ارتعدت أوصالهم، ارتفع نواحهم."[2] "ارتفعت. نزلت. علت انخفضت. تيمنت. تيسرت. انقلبت على ظهرها تبعد حرارة المحرك على ما يبدو."[3] "الأيدي ممتدة. الألسنة تلهج. الأجساد تتقدّم وتتأخر. الأقدام لا تتحرك."[4] "ينام بعينين مفتوحتين. يبول. يتغوّط. يبرد. يدفأ. لا يهمه في آخر الرحلة شيء. لقد جاء من أجل ذلك."[5] "تصعد. تنزل. تنزل. تصعد. تجيء تروح. تروح تجيء."[6]

والنتيجة التي يصل إليها تحليل الناقد لهذه الأمثلة مفادها أنّ وطار قد استطاع بوساطة هذه الجمل القصيرة تلخيص العديد من المواقف الدالة التي يحتاج سردها إلى فقرات، بيد أنه لجأ إلى هذا الأسلوب الذي ساعده في تجاوز الكثير من إسهابات السرد وأضفى على المتخيّل السردي رشاقة وجاذبية.

ويأتي أسلوبا القصر والتتابع دون عطف فينوعان بين عطف الجمل وعطف المفردات، بما يناسب السياق العام لهذه أو تلك: "نازلين، صاعدين، مقبلين، مدبرين، خفافا، ثقالا، في هذا البحر."[7]

"إنهم يغنون. يزفون عروسا. الطبول والدفوف، تزأر، المزامير و"الرنات"، تصدح. الزغاريد، تلتهب رانة."[8]

1- الطاهر وطار، رمانة، ص86.

2- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص187.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص102.

4- الطاهر وطار، الزلزال، ص99.

5- الطاهر وطار، عرس بغل، ص78.

6- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص18.

7- الطاهر وطار، الزلزال، ص12.

8- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص48.

ويمكن استخلاص أسلوب وطار في هذا النمط حيث سرعة الإيقاع، فالجمل قصيرة جدا وسريعة، فليس هناك أي نوع من البطء أو التطويل أو البحث عن التفاصيل، فوطار استغل طاقة اللغة في أقصى درجات التشكيل والتعبير والتفجير في أعماقه لتتوازى وتتساوى مع لحظة الانفعال والتوتر والتدفق المشاعري لديه.[1]

3- أسلوبا الحذف والقطع: يبدأ الناقد في معالجة هذا المبحث بتحديد مفهوم الحذف وتبيين أقسامه كما وردت عند النقاد، ويستجلي وظيفته في النصوص الأدبية ويورد مواطنه في روايات وطار، وقد وردت في رواية "رمانة" أمثلة كثيرة على هذين النمطين من بينها: "خرجت أمي المسكينة، تبحث عن عمل، يوما وثانيا وثالثا...وعاشرا."[2] وهذا الحذف في هذا السياق يدل على اختصار السارد لشيء معلوم عند القارئ، فليس ثمة حاجة لسرد الأيام العشرة، فاستعاض عن ذلك بنقاط قصد الاختصار.

يلجأ وطار إلى الحذف ليسعف شخوصه في الهروب من إتمام بعض الجمل التي قد يحرجهم إتمامها، فحينما ركبت رمانة مع شاب في ليلة هروبها من بيت بوعلام سألها السائق: "ارفعي الخمار عن وجهك.

لماذا؟

قد تكونين عجوزا، أو....من يدري."[3]

ويلجأ وطار إلى أسلوب الحذف ليكشف عن حالة الإرباك والاضطراب التي تنتاب شخوص رواياته لموقف ما، ففي رمانة يظهر وطار "صالح" في حالة مربكة حينما رأى صورة للرجال عراة هم وأزواجهم: "- ذلك هو السيد المحترم.

- أس...أس... لا تتكلّمي عنه... محترم جدا... لا تنظري إليه...

1- ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني،، إربد، الأردن1995، ص73.

2- الطاهر وطار، رمانة، ص9.

3- المصدر نفسه، ص31.

– إنني أعرفه جيدا...

– وهنا الآخر... سبحان الله... هو

– السيد القاضي...

– صه... قاضي القضاة.. هذه أرقام هاتف.. هذه رموز.. و.. هذه بطاقة تعريفك."[1] ويعرّي وطار موقف الجماعات المسلحة المتطرفة التي تعترض الأبرياء فتعدمهم دون محاكمة، فيرسم لوحة مؤلمة لأم رؤوم ترضع ولدها فلم يدعها القتلة تتم جملة الاستغاثة: "رضعة واحدة فقط لوليدي، اسمعوا إنه يصرخ عطشان. رضعة واحدة يا مؤمنين. وافعلوا بي بعدها ما تشاؤون. رض...

يهوي الساطور. يتدفق الدم. يتطاير الرأس."[2]

أما أسلوب القطع فقد ورد في رواية "الحوات والقصر" في حوار بين الحواتين الذين يستذكرون الليلة الليلاء التي تعرض فيها الملك لحادثة مرعبة: "– كان جلالته محظوظا.

– لا أحد يعلم. حتى تظهر أولا نتائج الليلة الليلاء.

قاطع حوات آخر زميله بلا مبالاة."[3]

وفي رمانة: "أمامي أمران، إما أن التحف وأعود إلى حينا لأشتغل مع أخي، وإما أن أستقر في المدينة... وهذا يتطلب...

قاطعني:

1– الطاهر وطار، رمانة، ص43.

2– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص97.

3– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص9.

– سكنا منفردا، أو عملا في أسرة."[1]

وفي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" : "خفضت رأسها. ظلّت صامتة. فبادرها:

– لا حياء في الدين، لقد كلفني الله برعايتكن، فيجب أن أعلم كل صغيرة أو كبيرة في حياتكن في المقام الزكي.

– ولكن يا مولانا؟

– ولكن ماذا؟ ثم ما اسمك أنت؟"[2].

وفي رواية "الزلزال": "انكسرت كالجرة منذ زمن بعيد، ولم يبق في نفسي شيء، يوم لك ويوم عليك. مرحبا... ولم يدعه الشيخ بولرواح يتمم."[3]

4– أسلوب التقطيع: يعاين الناقد ورود هذا الأسلوب في رواية "تجربة في العشق" بشكل خاص ليدل على الحالة المزرية التي يعيشها بطل الرواية.

وأمثلة التقطيع في هذه الرواية كثيرة جدا كلها تؤدي الوظيفة الأساسية التي تتبدى في وصف الحالة المضطربة والمزرية لبطل الرواية، وأكثر الفصول احتواء على أسلوب التقطيع هو الفصل الأول الموسوم بـــ"التسمع التاسع والتسعون بعد..." ومن أمثلة ذلك:

1– الطاهر وطار، رمانة، ص50

2– الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص66.

3– الطاهر وطار، الزلزال، ص30.

"عملية تحد حاسمة في حياتي. دوري. دوري. ميم.. جيم... نون.. واو.. نون." ميم.. جيم... نون... واو... نون[1]. الذين وقعوا في البئر، ثم وجدوا منفذا من هنالك، يصب في كأس. لا. توقف." ، "جي...جي...ميمي... دوري. دوري. ولقد داهم القطار النملة التي تحمل مخي في كفها، وتزغرد، حيث لم يبق من الجثة أمام الكلب الأجرب، إلا مخها، وكان..."[2]، "مج... مج... جججج... دوري يا عزيزتي. دوري..آه."[3]، "يلعن... ميم... جيم... ميم... نون. دوري.. دوري."[4]، " نون... واو... جيم... جيم... دوري. قل أعوذ برب الفلق."[5]

يلاحظ الناقد ما يبدو جليا للقراءة وهو أن الكلمات في المقتبسات السابقة مبعثرة، ممزقة الأوصال إلى حروف من خلال فك ارتباطها الطباعي، مما أنتج تشكيلا بصريا موازيا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظّي. وبعد أن لعب وطار في تقطيع كلمة مجنون وتقديم بعض الحرف على الأخرى، عمد إلى تقطيع كلمة دوري: "دو..دو..دوري... ها أنني عدت."[6]

وعمد وطار إلى ما يسمى "الكتابة الصوتية" في محاولة إلى لفت انتباه القارئ وإمكانية التركيز بمساحة صوتية أطول، وذلك من خلال تكرار الحرف المقصود تكرارا طباعيا: "ج. ج . ج . ج . . ج."[7]

5- التناص: في البدء يستحضر الناقد المفاهيم المتعدّدة والمختلفة للتناص بدءا بـــ"جوليا كريستيفا" و"رولان بارت"، ثم يرصد أنواعه في روايات الطاهر وطار:

1- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص12. 5-المصدر نفسه، ص13.

2-الطاهر وطار، تجربة في العشق، 16.

3-،المصدر نفسه، ص18.

4-المصدر نفسه، ص19.

5-المصدر نفسه، ص20.

6-المصدر نفسه، ص33.

7-المصدر نفسه، ص17.

5-1- التناص الديني: استدعى وطار عددا كبيرا من النصوص المختلفة المستوحاة من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وأقوال الأئمة، والأشعار ومقتطفات من الأمثال العربية، فضلا عن تناصه لجملة من النصوص المستوحاة من الأدب العالمي.

- **التناص مع القرآن الكريم:** يلاحظ الناقد أولا كيف تحفل روايات وطار بقدر كبير من التناصات القرآنية التي وظفها حسب ما يقتضيه الموقف، وهذا مؤشر على احتفاء وطار بلغة القرآن الكريم ، برهنة منه على اتكائه على الموروث الديني في تعزيز أفكاره أو إشارة إلى تعرية واقع الاستغلاليين الذين يحاولون لي عنق الآيات القرآنية كما يحلو لهم أو يروق لمصالحهم الذاتية، ولكثرة هذه التناصات سنعرض فقط لقسط من مرجعيات النصوص المتكئة في زوايا باطنة أو ظاهرة على القرآن الكريم.[1]

في رواية "الزلزال" استلهم وطار الآية الثانية من سورة الحج، وجعلها لازمة للسان الشيخ بولرواح ليعبر عن الزلزال الذي يكتنف بولرواح منذ أن شاهد التغيرات التي طرأت على قسنطينة. وتبدأ عملية التناص بالآية القرآنية(يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد)، وغالبا ما وظفها كما هي في السورة، وأحيانا اقتبسها بالمعنى "تذهل كل مرضعة عما أرضعت. تضع ذات الحمل حملها، ترى الناس سكارى وما هم بسكارى."[2]

ومن تناصه مع لغة القرآن الكريم، ما جاء ليبدي التناقض الصارخ في فهم الدين عند بولرواح ويعري نفسيته الفرعونية، فهو رغم زعمه أنه خريج جامع الزيتونة ومدير المدرسة إلا أنه تزوج امرأتين في آن بحجة أنه ربهما الأعلى: "أنا الشيخ بولرواح زواجي هذا بكما هو الخامس "أنا ربكما الأعلى" ما أبيحه مباح،

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص149.

2- الطاهر وطار، الزلزال، ص113.

وما أحرمه حرام. تعريا. امتثلتا."[1] فبولرواح وجماعته يوظفون الخطاب الديني ويرفعونه شعارا لهم، وهم واقعون تحت تأثير الفهم القاصر والمنقوص والمجتزأ للدين.

أما رواية "الشمعة والدهاليز" فيتناص فيها وطار مع الآية القرآنية(سيماهم في وجوههم من أثر السجود) رافضا أن تكون هذه الثلة الربانية التي مدحها الله عزّ وجلّ بالإيمان في مشهد دموي، حيث يحمل هؤلاء السلاح بأيديهم كأنها عقارب لادغة، فكيف لمؤمنين بالله سبحانه يطيلون السجود في الليل يعمدون إلى حمل السلاح في النهار في مشهد يرعب الآخرين.

ويتناص مع الآية القرآنية:(اقرأ باسم ربك الذي خلق) ليعدل من خطاب الإسلاميين، فوطار تعاطف مع الإسلاميين حينما فازوا في الانتخابات الجزائرية، وكان رافضا لقرار الجيش بإلغاء الانتخابات غير أنه لم يكن راضيا عن أجندة هذا الحزب، فهو يعدل هذا الطرح، و يعمد إلى تطعيم مقاطعه السردية ببعض الصياغات القرآنية الدالة: "لا تكفي لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله، تلكم ليست إلا وسيلة لإنقاذ الهوية، لاستعادتها، للكفاح باسمها، إنما الله. الله هو العقل. الله هو حقيقته التي بثها في الكون وفي الكائنات."[2]

إنّ وطار بتناصه السابق يمهد للمتلقي استقبال نصه باتكائه على نص قرآني يضرب على وتر يشجعه على الاسترسال، باستقبال النص لأنها تداعب أرضية متأصلة في كيان المسلمين، وهي الآية الأولى التي نزلت على محمد علية الصلاة والسلام، وهو بهذا يثبت القارئ أن من حقه بوصفه مسلما أن يعدل من أطروحات الإسلاميين وأجندتهم ما دامت مثلومة. وهذا ما يسمى التوظيف النفعي للنص القرآني، أي أن مقتضيات الحال الروائية استدعت توظيف نصوص قرآنية بذاتها، ولحمولتها الدينية والوعظية، في الوقت الذي كان فيه من الممكن استعمال كلام أخر، غير أن النص القرآني يؤدي، وظيفة السلطة العلوية.

1- الطاهر وطار، الزلزال، ص220.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص148.

أما رواية "عرس بغل" فقد استدعى فيها وطار كثيرا من الآيات القرآنية، وضفرها في لغته الروائية، كل حسب طبيعتها الدلالية لكل استدعاء، منها: ما صرّح به الطالب الزيتوني يوم أن دخل معهر العنابية صارخا في وجه العاهرات أن عدن إلى الله، فأمرت العنابية الفتيات بإدخاله إلى غرفته، فاستذكار هذا الطالب جملة من الآيات أسعفه على تحمل كل ما قد يصيبه من مكروه: "وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم"، "يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"،(باسم الله مجراها ومرساها.)[1]

أمّا "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فقد غزت التناصات القرآنية حناياها، بوصفها آلية إبداعية توسل بها وطار لبناء علائق دلالية أسست لرؤيا نصوصه وأنساقها، فأضاء بها وطار مسار النص لتحقيق هذه الرؤى، ومنها: يتناص وطار مع الآية القرآنية(من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدّلوا تبديلا.)[2] في معرض سخريته من الواقع العربي، وتعريضه بالحكام الذين ليست لديهم مساحة لقبول الرأي الآخر إلا بالقتل والإبادة: "ما أن استوى السيد الرئيس في مقعده يترأس الاجتماع، ....حتى نهض قائلا: "دقيقة صمت على روح ابني و أخي محمد دحلان، الذي شاءت الأقدار أن يستشهد على يد أحب الناس إلى قلبه. قال عز من قائل... رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر."

ابتسم أحدهم، وهو ينظر إلى أحدهم، وكأنما يكرر الجملة الأخيرة، من ينتظر."[3] يمتحّ هذا النص من نص له مرجعية دينية وسلطة عليا، وهو صادر عمن يملك السلطة، فهو متعال زمانيا ومكانيا، ونلمس اتكاء فاعل الخطاب على الخط الجهادي الموصل إلى ضفاف الشهادة والتضحية في سبيل الله والداعي إلى ولوج الحياة الآخرة.

1- الطاهر وطار، عرس بغل، ص50.

2- القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآية 23.

3- المرجع السابق، ص104.

أما "العشق والموت" فورد التناص فيها في أكثر من موطن أدى كثير منها وظيفة الإشارية، حيث يلمح السارد من خلاله إلى انتماءات قائلها الدينية. ومنها:

يعرّي وطار حماس الشاب "مصطفى" الذي لا يتمالك نفسه حينما يرى الثورة الزراعية تتقدم في طريقها للانتشار، فيدعو عليهم بالدمار والهلاك: "هاهي جهنم تتفتح أبوابها السبعة، وتلتهم كل كافر، يناصر الحكم الملحد، هاهو طوفان نوح يغرقهم وسط الأرض الحرام، التي يسطون عليها. لا نبقى سوى نحن. في جنة عرضها السماوات والأرض(رب لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا. إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا.)[1]

أما روايتا "رمانة" و "الحوات والقصر" فقد خلتا من أي تناص قرآني مباشر أو غير مباشر.

– **التناص مع الحديث النبوي الشريف:** استدعى وطار لغة الحديث النبوي الشريف في مواطن قليلة جدا من رواياته.

في رواية "الزلزال" يتناص وطار مع الحديث النبوي الشريف "أن يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربتها."[2] في إشارة من الشيخ بولرواح إلى أن نهاية هولية تنذر بزوال العالم الذي امتلأ زورا وبهتانا، فمن الطبيعي أن ينزل زلزال يدمر الملاحدة والكفار من أهل قسنطينة الذين أشار إليهم الحديث النبوي "ترى الحفاة"، إنه تناص على لسان بولرواح بلغة مفارقة ساخرة.

يستدعي وطار على لسان بولرواح الحديث النبوي "كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة" في إشارة إلى انتهازية بولرواح الذي يتمسك بجزء من الدين على حساب مسائل دينية تمتد إلى اهتمامات إنسانية واجتماعية، فبولرواح لا يتورع عن فعل الفاحشة مع محارمه أو الخادمات عنده، ولا يرحم الفقير، بيد أنه

1– القرآن الكريم، سورة نوح، الآيتان26–27. وينظر: الطاهر وطار: العشق والموت في الزمن الحراشي، ص13.

2– الطاهر وطار، الزلزال، ص29.

يرى أن الدين هو الابتعاد عن البدع المستحدثة، فيتبدى من توظيف ذلك الحديث تناقض بولرواح: "إنما الدين هو الدين، وليس شيئا آخر. الدين الإخلاص للسلف. وكل بدعة ضلالة."[1] "في الجنة يقضي المؤمن يومه الطويل الكبير، في افتضاض الأبكار."[2]

تحفل رواية "الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء" بالتناص مع لغة الحديث النبوي في إهداء الرواية: "إلى الشاعر الكبير سميح القاسم. من رأى منا منكرا فليغيره، بيده، وإن لم يستطع فبلسانه، وإن لم يستطع فبقلمه، وهذا أقوى الإيمان."[3] وهو إهداء أثيله الحديث النبوي الشريف: "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وهذا أضعف الإيمان." ولكن الناقد لا يقوم بتخريج الحديث، وهذا ديدنه مع كل الأحاديث النبوية الشريفة التي يتناص معها كلام السارد او كلام الشخصيات.

ويستدعي وطار خطبة فتح مكة:"ما تظنون أني فاعل بكم: قالوا أخ كريم وابن أخ كريم" فيوظفها في مشهد ساخر من موقف الرئيس العراقي–الأسير– بيد مجموعة من أبناء الشعب الذين يستنطقونه: "– ما ترانا فاعلين بك يا صدام حسين؟

– إخوة كرام وأبناء إخوة كرام.

فكّر أن يقول، لكن سأل نفسه، ما الفائدة.؟"[4]

وفي "الشمعة والدهاليز" يستدعي وطار/السارد حديثا نبويا يعده صك غفران لكل أخطاء الماضي، بما فيها من قتل وسفك للدماء، طمعا في تهدئه أوضاع البلاد الدموية: "الإسلام يجب ما قبله، وكما لو أننا نلنا غفرانا

1– الطاهر وطار، الزلزال، ص18.

2–المصدر نفسه، ص125.

3– الطاهر وطار، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، ص2.

4– المرجع السابق، ص114.

شاملا، وأسلمنا من جديد."[1] ويلاحظ من استدعاءات وطار للحديث النبوي الشريف أنه لم يأت به بهيئته التراثية الكاملة متنا وتخريجا.

- **التناص مع أقوال الأئمة والسلف:** ورد هذا النمط من التناص في موضعين اثنين على امتداد المتخيل السردي في روايات وطار وهما:

في رواية "العشق والموت" يقول الإمام مالك: "يموت الثلثان لإصلاح الثلث، ولا شك أن الزنا مع ثريا كالدواء المحرم. كأكل لحم الدابة من الدواب قصد العلاج."[2] فوطار يستدعي هذا القول على لسان مصطفى الذي يحاول أن يجد المبرر الشرعي لفعل الفاحشة مع ثريا قصد دعوتها للدين. وهذا تنميط لعقلية مصطفى- التيار الإسلامي الذي يخلط بين القواعد الشرعية والمصالح الذاتية-.

والموضع الثاني في رواية "الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء" حيث يستدعي قول الإمام مالك ليبرهن على لسان مراسل الشاشة السوداء في واشنطن على تنافس القارتين الأوروبية والأمريكية في بسط نفوذهما على مناطق الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، ومواجهة خطر المسلمين الذين يرددون قول الإمام مالك الدال على الجهاد: "الأمريكان يريدون أن يقف معهم الأوروبيون، إيمانا منهم بأنهم يشكلون امتدادا وتواصلا واحدا... وللمسلمين الحقن وهم أصحاب المبادرة إذ يقولون، لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها."[3] واللافت أنّ وطار استدعى في كلتا الحالتين شخصية الإمام مالك من خلال مقولتيه، وهذا عائد فيما يبدو إلى شيوع المذهب المالكي في مناطق المغرب العربي.

- **التناص مع الأثر الصوفي:** تم استدعاء لغة الصوفية في روايات الطاهر وطار بشكل لافت سيما في روايتي "الزلزال" و "الولي الطاهر يعود.."، ومرد ذلك غلبة الشخصيات الدينية على مجرى الأحداث.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص81.

2- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص171.

3- الطاهر وطار، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، ص85.

ففي "عرس بغل" يتناص وطار مع العبارة التالية من الأثر الصوفي:"ترى من أكون اليوم؟ المتنبي؟ حمدان قرمط؟ زكرويه الدنداني؟ المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يهم؟ ليس في الجبة سواي. سوى رحى في حجم الأرض تطحن، والألم يقطر."[1] وهذا الاستدعاء الصوفي "ليس في الجبة سواي" قول مأثور عن الحلاج "ما في الجبة إلا الله وما في الجبة إلا أنا" فاستدعاء وطار لهذا الأثر وبالنظر إلى السياق العام غرضه إضفاء طابع من العشق الصوفي على مشهد تناول الحاج كيان للحشيش.

في "الشمعة والدهاليز" يتم التناص مع الأثر الصوفي ذي العبق الديني، في أكثر من مفصل من النص، فيوظف اللغة الصوفية في تهويماتها الروحية وكثافتها الشعرية التأملية ليضفي على المقطع السردي طابع التنويع والتمطيط، ومنها: "يا الهي، لئن كنت لا أراك كما يراك العوام، ولئن كنت أراك كما يراك ابن عربي، والسهروردي، والخيام، والعدوية والحلاج، نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة. فإنني يا إلهي أعجز عن فهم بعض مشيئاتك، فألهمني إلى فهم هذا الحصار الذي تضربه علي عينان سوداوان، حتى صارتا النور الذي يعم كياني."[2] ثم يحاول وطار أن يبرر استخدام هذه اللغة الصوفية وهذا الوجد الصوفي للشاعر بأنه واقع تحت تأثير "عليها نحيا وعليها نموت."[3]

والحال نفسه في رواية "الزلزال"، التي ترسم صورة وجدانية لبولرواح الذي يجد نفسه مشدوها لمقامات الصوفيين وتكاياهم في قسنطينة، فحين كان يبحث عن زاوية سيدي راشد انتابته حالة صوفية: "- النهج محدود يا بويا.

- ومن أين أذهب إلى سيدي راشد؟

1- الطاهر وطار، عرس بغل، ص6

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص140.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

سأل الصبي الذي حذره من الانحدار، وراح ينتظر إرشاده، وعيناه تجولان في الجدار: هنا فقدت الأزقة والأنهج العناوين. الرائحة أيضا فقدت موجاتها. لم تعد هناك حاجة إلى شخصية مميزة هنا. الكل كالواحد والواحد كالكل. ليس في الجبة سوى الحلاج."[1]

يتناغم هذا التناص مع رؤية بولرواح للأشياء في قسنطينة، فهو يرى أن كل شيء لم يعد له قيمة أو اعتبار بل الأزقة والشوارع واحدة، والعمارات الشاهقة والبنايات الخربة متساوية، فالكل واحد والواحد كالكل.

- **التناص مع الأثر المسيحي والمعتقدات الأخرى:** يستدعي وطار ما يعرف عند النصارى بصكوك الغفران ساخرا من هذا النمط التعبدي، ومن سي رضوان الذي نصّب نفسه أسقفا يمنح ويمنع الجنة عن الناس: "راح كش يتباكى، ويؤلب المصلين، ضد سي رضوان، قائلا لهم، لقد نصّب نفسه أسقفا نصرانيا يتلقى الاعتراف، ويعطي صكوك الغفران، يوافق على التوبة ويرفضها. هذا كفر وهذا انحراف عن أصول الإسلام وبدعة. وعندما وجد بعض التأييد، شرع في رواية النكات عن الاعترافات في النصرانية."[2]

يسخر وطار-كعادته- من الديانة اليهودية التي تتظاهر بالتسامح والتفتح، فتعلق لوحة على كنيس يهودي مكتوب عليها("ذلك أن بيتي هذا سيكون مصلى لجميع الشعوب." ترى لم أبرزوا هذه الآية أو الحديث أو الحكمة؟... مجرّد تظاهر بالتسامح والتفتح أمام الشعب الأوروبي.)[3]

وقد عمد وطار في مثل هذا التناص إلى تحويل المتعالي/المقدس إلى الساخر أو المدنس، حيث استحضر الآية التوراتية كنص تزييني زخرفي كاليغرافي، وقدّمها في مشهد ساخر، هزلي. ويستحضر وطار من المعتقد الهندوسي بعض المفاهيم، لكن دون مغزى أو دلالة: "نامسكار جميلة نامسكار. إنك فعلا. دنيازاد

1- الطاهر وطار، الزلزال، ص128.

2- المصدر نفسه، ص155.

3-المصدر نفسه، ص196.

خطيبتي. أنت أيضا خلقت من روح ريح الحياة. إن روحك وروحي وروح دنيازاد، توائم في التناسخ مع الروح الأعظم."[1]

5-2- التناص الأدبي:

- التناص الشعري:

1- استدعاء بعض أبيات معاصرة: يستلهم وطار بيتين شعريين، في مجال سخريته من الشعراء الذين يشترون أشعارا ودواوين، ويضعون على غلافها أسماءهم، وهم لا يعرفون عن مضمونها شيئا، فيورد هذه الأبيات ممثلا على شعر أحدهم: "علم الحساب علم رفيع/ به تشتري وبه تبيع/ ما ضاع درهم قط بحساب/ وبلا حساب ألوف تضيع."[2] ويسخر وطار من شعراء اليوم سخرية لاذعة متناصا مع شعر ناسبا إياه إلى شاعر عربي: "فهذا محمد العيد آل خليفة الشاعر الفحل الذي يعجب الطلبة والأساتذة به يصف قنبلة هيروشيما قائلا: تفجرت قنبلة في هيروشيما فتركت كل شيء هشيما. ويتحدث عن المرأة وواجباتها السياسية، فيقول: يا بنات الجزائر كن للاستعمار ضرائر."[3]

2- استدعاء بيت مفرد: يورد وطار بيتا من شعر ابن زيدون في ولادة، هازئا من الذين يحاولون تقليده ومعارضته، متكئين على استخدام حرف النون في آخر الكلمة، ومعتمدين على المضاف والمضاف إليه:

"أضحى التنائي بديلا عن تدانينا *** وناب عن طيب لقيانا تجافينا.

1- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص63.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص106.

3-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

وهي إمكانية كبيرة لقصيدة مطولة، دون الاضطرار إلى كلمات بعينها، فيكفي الشاعر أن يعتمد على المضاف والمضاف إليه إلى آخر ما في اللغة من مفردات."[1]

ويورد وطار بيتا للمتنبي، ينتقد فيه فلسفة المتنبي، الذي هو امتداد للبرجوازية العربية-بحسب وطار- وصورة عن البيروقراطية التي تسيطر على كثير من ذهنيات الشعراء العرب، : فالموت أعذر لي، والصبر أجمل بي *** والبر أوسع، والدنيا لمن أغلبا."[2] ولكن الناقد لا يوثق مصدر البيت من ديوان المتنبي، وهذا أيضا ما لم يفعله مع بيت ابن زيدون.

وهو تناص يشير إلى ثنائية القوة/ الغلبة، فخاتم- إحدى شخصيات الرواية- يشبه المتنبي الذي صاغ الفتوة على مبدأ القوة. فالتاريخ يعيد نفسه صورة جديدة، ومن أراد أن يفهم الحاضر عليه أن يفيد من التاريخ وأحداثه وهذه ضرورة ملحة، فوجود "فتوة" يعتمدون القوة بدلا من العقل والحكمة انعكاس لصورة الماضي الذي يعتمد على القوة.

3- استدعاء البيت محوّرا: "كنت آمل أن آتي من صلبي بمن يشدون أزري، لكن الرياح تجري بما لا تشتهيه السفن."[3] "إن بقاءهم(اليهود) ربما كان يكون أفضل بالنسبة لنا... تجري الرياح بما لا تشتهيه السفن."[4]

إنّ تضمين النص الروائي لمقروء أدبي مثل الشعر الذي يمجد الماضي والحاضر، يخلق حالة من الإيهام، تكسر السياق الخطي للسرد، وتسعى إلى خلخلة البنى السردية، وتوجد تعددية صوتية، وذلك باستبطان وعي الشخصيات بما يضيفه إلى السياق الروائي في سعيه لإقامة علاقات مع الواقع، وفي ذلك ترتيب جديد

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص106.

2- الطاهر وطار، عرس بغل، ص61.

3- الطاهر وطار، الزلزال، ص142.

4- ،المصدر نفسه، ص197.

لمقروئية الموروث البلاغية والشاعرية والأيديولوجية، بالإضافة على تأكيد سلطة المقول السابق في المقول اللاحق.

– **الأغنية الشعبية:** أعاد وطار توظيف الأغنية الشعبية وجعلها جزءا من اللحمة الروائية، وقد بدت الأغنية في رواية "عرس بغل" محورا هاما تتكئ عليه بعض الشخصيات في بثّ همومها، لما تكتنزه الأغنية الشعبية من خصوصية إبراز التوجع الإنساني مشاعر التواصل بين الشخصية والحالة النفسية المعبّر عنها. وقد استلهم وطار بعض المقاطع الشعبية، ومن ذلك: "يا جاري يا حمود يا جاري دبّر عليّ/ الناس تبات رقود وأنا النوم حرام عليّ/ يا عمي الخياط/ خيّط لي جبة سورية."[1]

ففي "عرس بغل" كان المقطع الشعري السابق يتردد من العاهرات في الماخور اللائي كن ينتظرن زبائنهن، ومن مكسورات القلب، ينظرن بأسى إلى هذه المهنة المبتذلة.

أما في رواية "رمانة" فقد وردت الأغنية على لسان "علجية" شقيقة رمانة، التي رحل عنها زوجها، ففتحت كوخها على مصراعيه لتقتات منه."وأنا الوحدانية. وأنا قليلة الوالي. عيني يا عيني. رحنا وراحوا عنا ولا حد منا اتهنا."[2]

وما يلاحظ على هذه المقطوعات وغيرها، أنها تعبر بشكل عام عن الحب والهيام والجنس، الذي كانت ترتقبه الشخصيات وتنتظر تحققه من حين لآخر.

– **التناص مع لغة التراث:** لم تخل رواية من هذا النمط من التناص، حيث وظف وطار جملة من الأمثال الدارجة التي تتوافق مع بنائية رواياته ودلائليتها، فاستعان بها في إثراء مضمون رواياته وإذكاء لغة السرد بما يمنحها الديمومة والاتصال باللغة العربية من جهة، والشعبية الجزائرية من جهة ثانية.

1– الطاهر وطار، عرس بغل، ص75. ووردت أيضا في رمانة، ص22.

2– الطاهر وطار، رمانة، ص170.

في "رمانة" يوظف وطار المثل "ما يخص الكلب غير السروال" في سياق تهكم رمانة على رأي خالها الذي يعتقد أن الحي الذي تقيم فيه رمانة لا يهتم بالتعليم. فتوظيف مثل هذه الأمثال المستوحاة من التراث الشعبي الزاخر يتناغم مع واقعية شخصياته وتمثيلها الصادق لبيئتها، وزمانها.

يستدعي وطار في "الحوات والقصر" المثل "الزيت من الزيتونة والحوت من البحر" ويكرره في مواطن متفرقة من الرواية، وجلّ هذه المواطن تخدم السياق الذي وظفت فيه ومنها: "حاول أحدهم أن يدفع له نقودا، فغضب وانتزع السمكات:الزيت من الزيتونة والحوت من البحر، ولا حاجة لنقودكم."[1] وهذا التوظيف يخدم الصبغة التي يريد وطار أن يصبغها على علي الحوات، وهي تواضعه، وحبه للخير، وصنعه للمعروف، إنه يعد الحوات لمهمة عظيمة ينبغي أن يكتنز صاحبها صفات رسولية.

تمتح رواية "الزلزال" جملة كبيرة من الأمثال الشعبية ذوات الوجود السياقي الذي يحمل من الإيجابية ما يبرر وجوده، من ذلك: "قلت لك يا أختي إن خبزهم يابس لا يصلح إلا في المرق. على كل حال يعطوننا كثّر الله خيرهم. حيثما شاء الحي وضع رأس الميت."[2] ففي هذا التناص يكشف وطار عن نفسية الإقطاعيين الانتهازيين الذين يمنون على الفقراء بإعطائهم الخبز الجاف.

وهروبا من الوقوع في محظور استدعاء المثل الشعبي في لغة السرد لجأ وطار إلى حيلة الانخراط في تيار الوعي وكسر تيمة السارد الذي يتكلم: "- أنا عبد المجيد بو لرواح. عم الطاهر صهرك. مدير ثانوية بالجزائر العاصمة. وعالم في الدين والنحو والصرف. ألم تسمع بي قبل اليوم؟

- حدّثنا عنك سي الطاهر. نعم حدّثنا عنك.

1- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18.

2- الطاهر وطار، الزلزال، ص137.

أعلن، ثم راح يفكر: "لو كان يحرث ما باعوه" لا يسأل عنه طيلة هذه المدة، ثم يتقدم يعلن عن نفسه أنه عمه..."حنان الدجاجة بلا رضاعة."[1]

وتناص هذين المثلين في سياق تيار الوعي لا يعبر عن المعاني الماضية فحسب، بل يضفي على السياق مدلولات معاصرة أيضا، حيث يعري فساد نية بو لرواح في البحث عن أقربائه والتعرف عليهم وتبيان أنانيته وجشعه ونفاقه الاجتماعي.

وتحفل رواية "عرس بغل" بالأمثال الشعبية التي تعامل وطار معها بوعي كبير خدمة للمشهد الذي يرسمه، فحينما أراد الجيدوكا، النادل في معهر العنابية، قتل خاتم، عشيق العنابية، أورد مثلا أبان من خلاله أن على المرء أن يستغل تنفيذ مخططاته قبل أن تفوته الفرصة: "سأعرف كيف أنتقم للبوكسور. سألعب ورقة غروره ولأسقطه من اللحظة الأولى "بل على الخرب قبل أن تصير مساجد."[2]

واستخدام مثل هذا النوع من الملفوظ يقرب التجربة المسرودة من القارئ، حيث يعكس بعض الانفعالات السريعة وردود الفعل غير المجهزة مسبقا تجاه بعض المواقف في الحياة مما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث.

وفي "العشق والموت في الزمن الحراشي" تناص وطار مع لغة الأمثال بعدد كبير، جلّها أمثال شعبية أضفت على اللوحات السردية لمسات ومشاهد من واقع الحياة العامة، ومنها: يصف إبراهيم، أحد الطلاب المتطوعين، زميله مصطفى: "رأسه في الطين وهو يقول آمين."[3] وهذا المثل ينطبق على مصطفى الذي يعاني من متاعب وظروف قاسية، بيد أنه يبدي عظمة كاذبة، بحيث أنه يظهر نفسه بمظهر المنبسط الذي لا يواجه أي مشكل.

1- الطاهر وطار، الزلزال، ص105.

2- الطاهر وطار، عرس بغل، ص40.

3- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص160.

وتعد "اللاز" من أكثر الروايات استدعاء للغة التراث، وتناصا معها، ومرد ذلك إلى أنها ملحمة شعبية يحتاج شخوصها للأمثال كونهم يصدرون عن فطرة شعبية. وذا مؤشر على اندماج المقروء الثقافي والتراثي في ذاكرة وطار ثم تسريبه إلى المتخيل السردي بأسلوب أدبي مرهف. ولعل المثل الشعبي الذي غدا لازمة على لسان اللاز على امتداد المتخيل في اللاز "ما يبقى في الوادي غير حجاره" هو أكثر الأمثلة تكرارا في هذه الرواية وفي رواية "العشق والموت"، وهو مثل يوحي بأن الأشياء غي الأصيلة لابد أن تزول ويبقى الشيء الأصيل والحقيقي. ونظرا لقيمة المثل وارتباطه بالواقع، فقد سرى بين شخصيات الرواية، وغدا كلمة سر بين مناضلي الثورة، وهو زيادة على ذلك مستمد من واقع الحياة اليومية لشخصيات الرواية، وعبّر به وطار عن رؤاه المستقبلية، وثقته في انتصار قضية الثورة الاشتراكية، فالرواية بدأت به وتكرر كثيرا في ثناياها وانتهت به أيضا، وما ذلك إلا مؤشر على قيمته وفحواه التي ما تنفك تؤكد على أن كل ما هو أصيل وصحيح وحق باق، بينما الباطل والشر ستزول كما تزول كل الأشياء الزائدة عن حجارة الوادي الثابتة، "لذا راحت ترن في أذنيه جمل بعضها سمعها في الريف، وبعضها تلقنها في القرية "أعطها بالدين، وما تلوحهاش في الطين"، "لو كان يحرث ما يبيعوه"، "ما ترهنه بعه."[1] وغير هذا في الرواية كثير.

أثقل وطار في رواية "الشمعة والدهاليز" من استدعاء المثال الشعبية، ووظفها إيجابي في سياقات دالة، رغم أن ورود بعضها لم يكن إلا لكسر السرد الروتيني وإكساب لغة المتخيل الإثارة والتجديد. ومن ذلك: "اقتنع الضابط السابق سي إسماعيل، شأنه شأن باقي الأحياء ، بأن"من ولى على الجرة تعب" وأن المثل الذي يقال على لسان الذئب "اللي تتلفته أجريه" فيه كثير من الحكمة والصواب."[2]

يسخر وطار، كعادته، في رواية "الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء" من الذين يساعدون شارون في بناء الجدار العازل فيجلبون له الاسمنت ثم يندّدون ببنائه في المحافل الدولية: "ذكرتني بجدار العار الذي يبنيه

1- الطاهر وطار، اللاز، ص20.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص81.

شارون، والذي لا يفصل فقط بين مدينة واحدة، وإنما يفصل بين وطن برمته، بمختلف مدنه وقراه، بين شجرتي الضيعة الواحدة، وبدل أن يموت دونه، أعضاء السلطة، راحوا يجلبون له الاسمنت من مصر. ولله في خلقه شؤون."[1] فهذا المثل ينساب مع الرواية التي تطفح بالسخرية والاستهزاء ومفارقة الواقع وتكشف كثيرا من العيوب والعورات عند العرب، كما يرى وطار.

– **التناص مع الأدب العالمي:** برز هذا النمط من التناص في روايات وطار في ثلاث روايات، "اللاز"، "العشق والموت" و"الشمعة والدهاليز".

ففي اللاز يستدعي وطار مقطعا من نشيد الأممية ردده الكابتن الإسباني وزيدان حينما أمر الشيخ بذبحهم: "انهضوا معذبي الأرض/ هبوا أيها المحكوم عليكم بالجوع/ فالحق يدمدم في فوهات براكينه/ إنها حمم النهاية..."[2]

أما رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" وهي أكثر الروايات تناصا للأدب العالمي ورموزه، فقد وردت في غير موضع، منها: ما أورده السارد على لسان جميلة عن نفسه: "تمنيت لو أنني أقرأ كف برهما ذات يوم، وأهمس في أذنه:"نهايتك نيّرة تجلّلها الظلمات".

ويستشهد وطار لتأكيد مقولاته وإثبات جدوى رؤاه الفكرية، بمقولات مأخوذة من مقالات لنين ومنها: "أدركي بكل عمق، بكل الأعماق إنكن متطوعات. و"إن من لا يغمض عينيه قصدا كي لا يرى الحقيقة، لا يمكنه إن يظل بعد هذا."[3]

كما تناصّ الكاتب مع الأغنية الشعبية الفرنسية والنشيد الوطني الفرنسي، تعريض بوطنية هؤلاء المهتمين بالنشيد الوطني الفرنسي، "عزف اليهودي عزفا منفردا على الكمان،..ثم ارتجل لحنا فلكلوريا، لأغنية سجلها

1– الطاهر وطار، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، ص51.

2– الطاهر وطار، اللاز، ص271.

3– الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص55.

راؤول جورنو "طهر يا المطر، صحة لا يديك، لا تجرح وليدي لا نغضب عليك" ...انبعث لحن النشيد الفرنسي: إلى السلاح مواطني، شكلوا فيالقكم. العلم المدمى ارتفع. ليس سوى الدم الفاسد يغسل خنادقكم."[1] وهو تعريض ضمني بفئة كانت، وربما مازالت، تحن إلى أيام المستعمر الغاشم.

1- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي،ص 72.

الفصل الثالث: مستويات اللّغة السردية وتقنيات السرد الروائي: من بنية الخطاب إلى لغات الأجناس التعبيرية المتخلّلة.

1- مستويات اللّغة السردية:

1-1- لغة الوصف.

1-2- لغة المشهد الحواري.

1-2-1- الحوار الخارجي.

1-2-2- تيار الوعي.

2- بنية اللغة الحوارية.

2-1- اللغة الفصحى.

2-2- اللّغة الوسطى.

2-3- اللّغة العامية.

3- الأغنية الشعبية والمثل الشعبي.

4- اللّغة الشعرية.

5- لغة الحديث الإذاعي.

6- لغة الرسائل.

7- لغة تقريرية مباشرة.

8- المنظور الروائي.

الفصل الثالث: مستويات اللّغة السردية وتقنيات السرد الروائي: من بنية الخطاب غلى لغات الأجناس التعبيرية المتخلّلة.

1- مستويات اللّغة السردية:

1-1- لغة الوصف: لتوضيح العلاقة بين السرد والوصف يحلّل الناقد هذا المشهد من رواية "الشمعة والدهاليز": "أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين، على تفاهتهم. على تفاهة اللعبة في يد اللاعب. أكون أحد أضرحة بني آجدار بتهارت، عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار ويتفرع من أولى هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان يفضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات تربط بينها دهاليز وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل ثالث دهاليز تنطلق من مداخل الضريح ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة وأربع صغيرة كائنة بالأركان ويربط بينها دهاليز."[1]

يحتوي الملفوظ السابق على نمطين اثنين: سرد(مونولوج) ووصف. يؤدي النمط الأول مهمة السرد على نحو واضح. أما النمط الثاني فيقوم بمهمة الوصف على الوجه الكامل، وكأنه يرسم صورة الدهاليز بشكل فوتوغرافي. وهو يمثل العالم الحسي "دهليز، ثلاث قاعات، دهاليز متفرعة، قاعات أخرى، دهاليز أخرى.." ومحتواها الأصيل "الضريح"، وهذان النمطان(السرد والوصف) عبّرا عن التنازع النصي. أما النمط الثاني(الوصف) فقد استعان من خلال رسمه لصورة الدهليز بالسرد، كما هو واضح في الملفوظ السابق، وهذا يعني في النهاية أن كلا النمطين(السرد والوصف) قد استعان بالنمط الآخر في أداء مهمته الأساسية،

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص10.

ممّا أضفى على السرد صفة التمثيل الخاصة بالوصف، فجعله حيويا. وأضفى على الوصف صفة الحركة الخاصة بالسرد، فجعله حيويا أيضا.[1]

وفي "الزلزال" يحقق الوصف حضورا كبيرا يتمظهر من خلال الوحدات الوصفية التي يرسم المكان "قسنطينة" وتعرف القارئ بأحيائها وشوارعها وطرقاتها. بل أنه يدرك من خلال هذه الوحدات الوصفية ما طرأ على المكان من تغيير بعد الثورة عما كان عليه قبل الثورة: "ألقى نظرة خاطفة على الصف الطويل الذي يقف عند مدخل المصعد، ثم على الجسر الضيق المعلق بالحبال الفولاذية، ثم على الأخدود العظيم، الذي يفصل بين ضفتي النهر، ويقف حاجزا بين المدينة وبين جزء كبير منها، ثم على الصخرة الملساء المنحدرة مع جانبي الأخدود في نتوءات والتواءات تتخللها أشجار وغيران، وتحوم حولها حمامات دكناء وناصعة تبدو كالصوف المنفوش تذروه ريح بطيئة. شعر بإحساس غريب يملأ نفسه. حتى إنه فكّر أن لونا ما، داكنا جدان على أية حال، انصب في قلبه، وراح يحاول حصر هذا الإحساس، أو اللون. ثم، كأنما نسيه فجأة."[2]

يستعرض الوصف السابق المكان محددا موقعه وصفاته، راسما صورة واقعية بصرية للمتلقي، هذا المكان الذي يحمل آلاف البشر، وينتظر لحظة الزلزال المدمر ليفتك بالبشر. ونلاحظ أن هذا الوصف لم يأت ليؤدي وظيفة تزيينية، بل جاءت هذه الوقفة الوصفية، لتكشف عن المكان الذي سيغدو مسرحا للأحداث ومآلا لتبيان نفسية بولرواح الممزقة، التي لم تر سوى اللون الداكن يسيطر عليها وينتشر في أنحائها الملوثة.[3]

إنّ الوصف في "الزلزال" لا يمكن فصله عن السرد إذ لا يستطيع الناقد أن يلحظ وصفا صرفا، بل هناك وصف مسرود يقدمه السارد، وبهذا يكون وطار قد حقق معادلة صعبة في الكتابة الروائية بجعله الوحدات

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص186-187.

2- الطاهر وطار، الزلزال، ص14.

3- المرجع السابق، ص189.

الصيغية القصية مندغمة ومتلاحمة، فغالبت الحدود بين ما هو سردي وما هو وصفي وما هو حواري، وتجلى النص في صورة وحدة سردية كبرى.[1]

ويكثر الوصف في رواية "اللاز" و"عرس بغل"، ويؤدي الوصف فيهما وظائف كثيرة، فمن خلال كثرة التشبيهات والاستعارات والصور الفنية المتعاقبة[2]، يصف السارد رحلة اللاز إلى الجبال، فيقول: "مدّ يدا مرتجفة نحو زر صغير وضغط..استدار المحرك، ثم توقف..أعاد الضغط ثانية، زأر المحرك يعلن عن استسلامه التام، وخضوعه المطلق لكل رغبة يتلقاها... وأطلق العنان للسيارة تثب وكأنها خطيئة تتخلص من ضمير متمرد...ثم ضغط بقدمه على السراع، فأنّت السيارة، وانطلقت في سرعة جنونية.."[3]

ويوظف وطار اللغة الشعرية في وصف العالم اللاحسي ونقله إلى عالم حسي، فيخلق وحدات إيقاعية صغيرة، تنقلنا من عالم الحياة إلى عالم الموت: "الجمجمة ترتفع. الفضاء يتحول إلى رحى. الهيكل الضخم في رحى. لا يقاوم. لا يهمه. أنت أيضا لا تقاوم. لا يهمّك شيء، لا قانون، ولا غاية. ليس هناك سوى جعجعة الرحى. إنه يتلاشى، الجسم الصلب يتحول إلى ذرات. الذرات تملأ الفضاء...فكا الرحى يدوران متعاكسين بسرعة. الذرات سعيدة. أنت أيضا سعيد. الجعجعة تهدأ، الذرات تسبح متداخلة، الهياكل الصغيرة تتشكل، هذه رجلك اليمنى، وهذه اليسرى، هذان فخذاك، هذا عجزك، هذا عمودك الفقري، هذا صدرك، هذا عنقك، هذا رأسك. أنت هيكل عظمي بين الهياكل، في جب عظيم وسط المقبرة المهجورة."[4] يستحضر هذا الوصف صورة تراجيدية تجسد الموت، لأنه يتحول إلى عالم مرعب، تعاني منه شخصية الحاج كيان الذي يرى الأشياء على حقيقتها حال هيمانه في سبحات الخيال والعالم الآخر بمجرد أن يضع الحشيش في فمه. إن مثل هذا الوصف يجسد الواقع النفسي للشخصيات، ويبدو كأنه رامز لقوة القدر التي تقبض على مصير

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص190

2-المصدر نفسه، ص189.

3- الطاهر وطار، اللاز، ص124.

4- الطاهر وطار، عرس بغل، ص10.

الشخصيات. وقد وظف السارد اللغة الشعرية في بناء أجواء كابوسية، مما رفع اللغة من مستواها العادي إلى مستوى الشعرية.[1]

وقد لاحظ الناقد في "العشق والموت"، بعد تحليلها، دورا رياديا للوصف في تبيان نفسية مصطفى وجلاء شخصيته كما هو الحال في الزلزال.[2]

وبالطريقة نفسها جاء وصف المستشار في "تجربة في العشق"، حيث كشفت الوقفات الوصفية الكثيرة عن حالة "المستشار" والمواقف الانفعالية التي عايشها بمرارة واضطراب شديدين، مما يدفع بالقارئ إلى التعاطف مع الشخصية والتعايش مع حالتها، والوقوف على تجارب المستشار الروحية والنفسية، وذكرياته، وتخيلاته، وآماله وطموحاته، وآلامه.. وقد قلّ الوصف في بعض أعمال وطار التي تتكئ على بسط الآراء الفكرية أو معالجة المسائل الثورية، ذلك أن هذا النمط من الروايات ليس في حاجة إلى الوصف، فالأفكار والمواقف والآراء تقدم من خلال السرد والحوار.[3]

1-2- لغة المشهد الحواري:

1-2-1- الحوار الخارجي: للحوار حضور كبير في روايات وطار-لا سيما الأولى منها-(رمانة، تجربة في العشق)، لنقرأ هذه الأمثلة، وكيف حلّلها الناقد:

"سألته، بعد أن انتهى من استنطاقي، عن كل تصرفاتي، وعن ما دار بيني وبين ساعي البريد من حديث، وحين فرغ من قراءة الرسالة سألني:

- ماذا تقولين؟

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص191.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3-المصدر نفسه، ص192.

– ما معنى رفيقة؟

– آه. إن الذين يعملون من أجل الفقراء، والعمال الذين يقومون بواجبهم، يطلقون على بعضهم ألقاب الرفيق، والرفيقة، هل فهمت؟

– وهل سماء الرفاق صاحية، في الحين الذي تكون فيه سماء غيرهم مغيمة؟

– كيف عرفت ذلك؟

– لقد قال الرفيق ساعي البريد.

– رائع. ذلك رمز، حين لا نكون مهددين بالخطر، نخبر بعضنا بأن السماء صاحية، والعكس رسالة شفوية جميلة، يحلو لكل رفيق أن يبلغها لرفيقه.

– إذن أنت في أمان.

– نعم يا رمانتي. يا رفيقتي. يا رفيقتنا."[1]

يلاحظ الناقد في المقتبس السابق أنّ السارد/ الشخصية المحورية = رمانة، تولت التقديم المسبق للحوار بينها وبين من تناديه (خالي) ثمّ انتهى دور السارد، ولم نشاهده ساردا بل محاورا متعلما. وهذا المشهد الحواري يندرج تحت وظيفة "الحوار التعليمي".[2]

وجاءت كثير من المشاهد الحوارية في "اللاز" تكشف عن ثقافات الحزبيين أو فصائل جبهة التحرير الوطني. ويورد الناقد هذا المشهد منها: "أطرق الشيخ قليلا، ثم قال باللغة الفرنسية وبصوت خافت: – اتخذ

1– الطاهر وطار، رمانة، ص 86.

2– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص197.

القرار في شأنكم. بالنسبة لزيدان لابد من تبرؤه من العقيدة وانسلاخه من الحزب وإعلان انضمامه إلى الجبهة...وبالنسبة لكم أنتم، التبرؤ أيضا، والدخول في الإسلام.

كان لكلمات الشيخ الموجزة وقع الصاعقة في نفوس الأوروبيين، أما زيدان، فلسبب ما، ارتسمت على شفتيه الرقيقتين ابتسامة قصيرة، ثم قطب حاجبيه وراح يحدق بصرامة في عيني الشيخ الذي أضاف:

– لكم الخيار في أن تجيبوني فورا، أو أن تجيبوني فيما بعد.

– هذا جنون.

– كيف يفكر هؤلاء الناس؟

– ما معنى كفاحكم إذن؟

ردّد ثلاثة أوروبيين، وفضّل رابع الصمت، بينما استرق القبطان الاسباني نظرة إلى زيدان كأنما يحيل عنه كل القضية، بينما عقد هذا أصابع يديه وقال بالفرنسية أيضا:

– وإذا لم تتم الاستجابة لهذه الطلبات، فهل هناك حلّ آخر؟

– آه. نعم. الذبح.

قال الشيخ بهدوء، فرفع الاسباني رأسه وتساءل:

– وهل يمكن أن تصدقونا بسهولة إذا أعلنا لكم عن استجابتنا لرغباتكم؟

– تكتبون بيانا تدينون فيه مواقف أحزابكم، نتولى إرساله إلى الصحافة العالمية. نعم نصدقكم بسهولة، ولم لا.

– هكذا إذن؟

علّق القبطان الاسباني، في حين قال زيدان:

– الذبح للخونة وللمضادين للثورة، أما نحن..أما نحن بأي عنوان نذبح.

– لسنا في مجال مناقشة يا زيدان. أمامنا أمر يجب أن ننفذه جميعا.

ردّ الشيخ في صرامة. فتساءل فرنسي كان مزارعا:

– نحن متطوعون جئنا نعينكم، إذا لم تقبلوا تطوعنا وإعانتنا، لا يجوز لكم أن تساومونا في حياتنا وعقائدنا.

– لسنا بصدد مناقشة قلت."[1]

يلاحظ الناقد بداية أن المشهد الحواري لم يكن حوارا خالصا، بل تناوب السرد معه في إكمال المشهد، ورسم دلالته العميقة، والكشف عن ملامح المتحاورين، مما يعكس صورة بصرية واضحة.

غير أن بعض المشاهد الحوارية جاءت مقحمة وكان من الممكن أن يستغني السارد عن جزء كبير منها ويستبدلها بسرد مباشر يوضح المغزى دون الخوض في التفاصيل والخطب الرنانة التي ينبغي أن تغيب عن المشاهد الحوارية، ويورد مثالا لذلك:

"عليكم من اليوم أن ترفضوا العمل دون أجرة. أنتم وبغالكم وجمالكم. قوموا كرجل واحد ضد هذه التصرفات الخارجة عن القانون والعرف. وها أنا أكلف باسم نقابة صغار الفلاحين المسؤول الذي ستنتخبونه أنتم بأنفسكم، حسب الطرق الديمقراطية، بالدفاع عن مصالحكم. أمام المحاكم.أمام الشيوخ. أمام القيادة...

...بعد دقائق طويلة، من التصفيق والهتاف، التفت إلى القبطان يسأله:

– هل لحضرة القبطان أسئلة يوجهها؟

– أهذا ما ستقوله في باقي الاجتماعات؟

1– الطاهر وطار، اللاز، ص122.

– نعم ويشرفني أن تكون من جمهوري. أنت وترجمانك.

– ذاك موضوع آخر.

– وأنتم أيها الحاضرون. هل لديكم ما تقولونه؟

– لا يعطوننا سوى أربعة كيلو من القمح أو الشعير في الشهر. أما السكر والقماش والزيت والقهوة والصابون فلم نسمع بها سوى الآن من فمك.

قال فلاح، بكل شجاعة، فأضاف آخر:

– إن الأولاد والنساء. لا يجدون ما يسترون به عوراتهم. الناس هنا يسرقون أكفان الموتى من شدة الحاجة..."[1]

ويورد السارد –أحيانا– مشاهد حوارية لا تتناسق مع الحدث الروائي، فبولرواح جاء على قسنطينة مستعجلا للبحث عن أقاربه لتوزيع الأراضي عليهم ورقيا، ويصور السارد بولرواح مستعجلا في كل حين، ثم فجأة في مشهد حواري، يبطئ السارد القص، ويطيل الحوار بين بولرواح ونينو، دون أن يكون للحوار فائدة في هذه المهمة التي جاء لأجلها بولرواح، وهذا تناقض بين المشهد الروائي العام والمشهد الحواري الطويل، إلا أن يكون وطار قصد من هذا الحوار الكشف عن نفسية بولرواح الاستغلالية والتقائها بنينو البرجوازي السابق.[2]

1– الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص182.

2– ينظر: الطاهر وطار، الزلزال، ص29.

1-2-2- تيّار الوعي: إن الحوار في روايات وطار يتوزع على عدد من الأشكال بدءا من الحوار وانتهاء بمناجاة النفس، والتداعي الحر، ووصف الوعي..ويرتبط ذلك بطبيعة الفعل الدرامي الذي يخلقه النص الروائي.وسنعرض بعض النماذج دون الفصل بين هذه الأنواع:[1]

في "رمانة" أدى حضور "أنا" الشخصية إلى طبع المادة المحكية بطابع "المسرود الذاتي" حيث سمح وطار لبطلته بالتعبير عما يعتمل في ذاتها، وما تجيش به هذه الذات من انفعالات، وما يراودها من أفكار، وأحلام، مما وفر للمتلقي فرصة الدخول إلى هذه الذات: "عرفت الطريق المؤدي إلى حينا القصديري، ولكن لم يخطر لي قط أن أقصد إلى هناك، فسيلحقني ويجدني، ويسترجعني ويخنقني ويقذف بي في البحر... ماذا سأفعل؟ إنني لست سوى بضاعة، ويقين إنني من البضائع الثمينة... سأشتغل لنفسي... الربح الكثير خير من الربح القليل، والربح السريع خير من الربح البطيء...سأجمع نقودا ونقودا، وسأشتري منازل في المدينة...وسأخضع قلوب سادة محترمين..."[2]

وتكتظ رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" بالحوارات الداخلية والحوارات التي تندغم مع السرد، وتسعفه في خلق عالم روائي يندغم فيه الذاتي بالموضوعي، والحاضر بالماضي، والإحباط بالأمل، والعزيمة بالخذلان: "ظلّ يجري ويجري، لا يفكر إلا في الوصول السريع، واقتحام التكميلية، وتشويه وجه جميلة. سقط مرات عديدة ونهض لم يكن يهمه أن يسقط أو يتعثر، أو أن تخدش الأعواد الجافة لحمه. جميلة. جميلة. اليوم تنتهي خرافة جميلة.

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص214 وما بعدها.

2- الطاهر وطار، رمانة، ص30.

الكاهنة كانت على ديانة اليهود. بل كانت مسيحية، عميلة للرومان. الكاهنة كانت ساحرة، يسكن روحها الشياطين...الساحرة. الساحرة. لولاها لما ظهر كسيلى، قاتل الإمام عقبة بن نافع، لما وجد الشجاعة الكافية لرفع سيفه على صاحب الرسول الأعظم. سأقطع دابرها.."[1]

هذا المونولوج هو حوار بين مصطفى وذاته ومن خلاله يتعرف المتلقي على الحالة التي يعيشها "مصطفى" بعد أن اتخذ قراره بحرق وجه جميلة والوقوف أمام المجموعة الاشتراكية التي تقودها.

وتتضمن رواية "عرس بغل" نوعا جديدا من المونولوج يندرج ضمن ما يسمى "أحلام اليقظة/ التخيل" ويعد التخيل فيه إحدى وسائل الحوار الداخلي، حيث تقوم المخيلة بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية. وكثيرا ما يتحدث الحاج كيان مع شخصيات تاريخية قديمة، يحاورها ويتحدث معها، أو يستبطن الحديث معها، وأغرب هذه المونولوجات/أحلام اليقظة، ما دار بين الحاج كيان وملك الموت[2]: "اعتراه خوف وهلع شديدان، أغمض عينيه، وأحنى رأسه، وقبض ركبتيه وذراعيه، وراح ينتظر متوقعا الضرب من لحظة لأخرى.

– من هناك؟

– وهل أنت ميت جديد؟

– لا، أنا لست ميتا جديدا. أنا ميت منذ الأزل. أنا مت قبل أن يخلق العالم كله. حتى قبل أن يكون هناك موت."[3]

1– الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص207.

2– عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص216.

3– الطاهر وطار، عرس بغل، ص11.

وفي "الزلزال" يبدو الشيخ عبد المجيد بولرواح للوهلة الأولى شخصا عاديا، جاء لزيارة قسنطينة، لكن الحوارات الداخلية التي يجريها مع ذاته توضح الأسباب التي دفعته لهذه الزيارة، وتفضح النوايا التي تقف وراء زيارته وبحثه عن أقاربه الذين تنصّل منهم في الماضين وتكشف طبيعته وموقفه من الخطوات الاشتراكية في الحاضر[1]، يقول السارد: "انطلق بصره مع الجسر، واستعاد شيئا من الاطمئنان رغم تداخل السيارات، والراجلين... في حركة فوضوية. هؤلاء الناس، وهاته السيارات في حركة مرتجلة. بدأت الحياة القسنطينية تضيع من ذاكرتي. قرر ثم أضاف قبل أن ينقل بصره إلى فوق. وينتقل به في بطء. هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة. عريض وقصير، سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي. كل شيء من هذه الناحية يبدو على عهده، خضرة الأشجار، تميز البنايات وتباينها، هناك الثانوية، وهناك المستشفى، وهناك مخزن الحبوب الشاذ الوضع.."[2]

إن المرسل والمتلقي في هذا الملفوظ هو الشخصية عينها، فمناجاة النفس تؤدي غاية معينة تتمثل في تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ .

وتتشابك صياغة مناجاة النفس مع صياغة الحوار الخارجي في كثير من مواضع رواية "الشمعة والدهاليز" حيث نجد صيغة جديدة مختلفة، تشير إلى الإفادة من المناجاة من خلال استخدام حوار يبدو خارجيا من حيث ترتيبه الكتابي أو سياقه الحواري[3]:

"الزوجة تعينك في الحمام، تعينك في المطبخ، تعينك في الفراش، تمنحك أولادا وبناتا، تجدهم في أول وآخر أيامك...

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص218.

2- الطاهر وطار، الزلزال، ص10.

3-المرجع السابق، ص219.

كي أتزوج علي أن أهدّ كل بنيان شيدته منذ أربعين سنة، وأقيم بنيانا جديدا.لا داعي لذلك إطلاقا. نام. نام على مرأى من الجميع."[1]

أما "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فقد لاحظ عليها الناقد قلة الحوار وعناصره وطغيان القص الروائي، حيث تكفل السرد بمهمة توصيل المادة الحكائية والكشف عن مواقف الشخصيات وتكوينها النفسي، فجاءت المونولوجات الداخلية مندرجة ضمن السرد الروائي، مما اكسبها أهمية بالغة تمظهرت في سبر أغوار الشخصية وتبيان مواقفها من الأحداث[2] : "كان الولي الطاهر على قناعة بأن القصر الأول، هو المقام الزكي، إنما، كما تساءل، هذه القصور الفاجرة ما الذي أتى بها إلى هنا؟ ثم ما الذي جعل صوامعها، تختفي دون أن تخلف أثرا؟ والأبواب والنوافذ، أين ذهبت، وكيف يدخل ويخرج هؤلاء المقيمون بها؟"[3]

ثم يستنتج الناقد وظيفة أخرى للحوار في روايات وطار تتمثل فيما توفره للكاتب من فرص لرصد المستويات المختلفة للغة الواحدة وإبراز ظاهرة التنوع الكلامي داخل النص الواحد، لأن لكل شخصية روائية مفرداتها ولغتها وأسلوبها الذي هو جزء من تكوينها الاجتماعي والثقافي والفكري، وهذا التنوع والتباين في المستويات اللغوية يضفي على النص حيوية، وينأى به عن رتابة السرد، ورتابة الصوت الواحد والصيغة الواحدة. وهو يقدّم أمثلة لذلك من بعض روايات وطار يمكن معاينتها في مدونة البحث.[4]

2- بنية اللّغة الحوارية: لاستجلاء اللغة الحوارية في أعمال وطار الروائية يمكن عرضها من خلال مستويات لغوية هي: اللغة الفصحى واللغة الوسطى، واللغة العامية، بغرض الكشف عن مدى ملاءمة لغة الحوار للموقف الروائي وجديتها وصدقها وحيويتها.

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص150.

2- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص221.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص60.

4 -المرجع السابق، ص221 وما بعدها.

2-1- اللّغة الفصحى: يستعمل هذا النمط اللغوي في السرد الذي يكون فيه السارد مسيطرا على لغة السرد أي أن الصوت السردي للسارد غير الممسرح هو الناطق بهذه اللغة.إذ إن هذه اللغة تتميز بالجزالة والمتانة والرصانة وقوة التراكيب:

"سألته مرة، هل يحب الهواري، ارتسمت وسط لحيته بسمة وهمس:

– أيهما أكثر؟ الثقة أم الحب؟ إنني أثق فيه. مصيرنا واحد. كلانا يغالب الزمن الحراشي. كلانا غير واثق من الوسائل التي بين يديه. إنه مثلي يصطاد في الماء العكر.

– و ما هو الزمن الحراشي؟

– آه. ذلك اصطلاح، لن تدركيه يا جميلة إلا إذا اصطحبتني يوم الجمعة القادم إلى سوق الحراش.

:

– حيدر أباد. أفرا. بومباي. دلهي الجديدة. الزمن الحراشي، هو الذي يعكس الواقع المرعب للفوضى ولاختلال موازين القوى."[1]

يستنطق وطار شخصياته أحيانا(كما في هذا المقطع) بلغة فصيحة، حتى ولو كانوا غير عرب(كما في اللاز) وفي ذلك تدخل من السارد في عفوية الحوار وبساطته، فضلا عن ذلك فإن بعض المتحاورين من ذوي الثقافة البسيطة كالمزارع الفرنسي فكيف له أن يشارك في حوار أعلى من مستواه الثقافي، مما يعني أن تدخل السارد في حوار شخصياته قد يخرجها عن نطاقها العفوي وسلاستها، ويؤطرها في سياق رؤية السارد وفكره الذاتي.[2]

1- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص44.

2- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص228.

2-2- اللغة الوسطى: وهي لغة تجمع بين جزالة الفصحى وقوة تراكيبها ويسر العامية وسهولة ألفاظها:

"- لعلهم جاءوا يفسدون عرسنا.

- من يدري كل شيء جائز. هذا العرس دبره الأعداء وأنصار الظلام. أنا غير مطمئن إليه ففيه الكثير من التحدي لجلالته، أو بالأصح للقصر....

- سننجو، سننجو، أنا لي غربالي أتخفى تحته. وأنت غريب لا يمكن أن تهاجم، ولعلك تختفي تحت الغربال، أما قومي، فلم يبق ما يمكن أن يؤخذ منهم. الشرف افتقدوه. الملح افتقدوه. القنافذ جمعوها. البصر دفعوه."[1]

"- المعلمة فسخها ربي.

- أترين، في آخر عمرها من تعشق.

- ومن تعشق؟ تعشق هزّيا يحب غيرها."[2]

يتضمّن المقتبسان(وغيرهما كثير) وعيين نحويين أحدهما فصيح يسعى لحماية قواعده الخارجية عن طريق التركيب العربي، والآخر عامي، أصبح أكثر فاعلية، وصار متحديا لقداسة المعجم الفصيح، مع اللغة الوسطى. والهدف من ذلك هو الجمع داخل العبارة الواحدة بين العامية بوصفها لهجة محلية والفصحى. ونلاحظ أن بعض العبارات في المقتبس السابق حاولت الاحتفاظ بالتركيب العربي العامي، إلا أن الشخصية حاولت تفصيحه، من مثل: "المعلمة فسخها ربي"، "يخلق من الشبه أربعين"، "أنا لي غربالي أتخفى فيه"، وتفصيح العامية مظهر من مظاهر التشخيص اللغوي، وخاصية تسعى لإعادة تشكيل الكتابة، وتوظيفا لتنويع لغة السرد.[3] ولأكثر من ذلك يمكن القول إن التعدّد اللّغوي في الرواية يسهم إلى حدّ كبير في تشييد الإيهام

1- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص164.

2- الطاهر وطار، عرس بغل، ص70.

3 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص230.

بواقعية الشخوص المتكلّمين على اعتبار اختلاف مستوياتهم الاجتماعية، ما ينتج عنه بالضرورة تعدّد لغوي صار من مميزات المجتمع الذي تصفه الرواية.

2-3- اللّغة العامية: هي لغة بسيطة شعبية تتمظهر بشكل جلي في محاور عديدة من الروايات، منها:

"- راسي يا حمود خويا راسي. أنا مريضة.

- أحبابنا يا عيني بالروح جاروا علينا.

- هات بيرتين هات".[1]

"- لقد روضته يا يما على قبول الأمر الواقع. قصرة عامة وطبق. من هاته الجريدة إلى تلك. - ما هو مستواك.التاسعة.فقط. فقط. لكن أحسن العربية وأرقن جيدا.

- وهل اشتغلت قبل اليوم؟

- مع الأسف لا.

- قد نحتاجك في المستقبل عودي يوما آخر...البطالة ضاربة أطنابها..."[2]

إن استعمال العامية في المقتبسات السابقة له ما يبرره، ففيه بث الروح الواقعية في الحوار، وإظهار التباين الثقافي بين الشخصيتين.

1- الطاهر وطار، عرس بغل، ص24.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص135.

وتستعمل اللغة الدارجة قصد إشاعة جو الألفة ورفع الكلفة تجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة وبالتالي الإيهام بواقعية ما جرى.[1] وهذه أيضا من مميزات الرواية المعاصرة التي تميل أكثر إلى رواية الأحداث بضمير المتكلّم وتستخدم نوع "الرؤية مع" في سبيل تحقيق حوارية الخطاب.

3- الأغنية الشعبية والمثل الشعبي: لقد لعبت مفردات وتراكيب الأغاني الشعبية والمثل الشعبي دورا كبيرا في إضفاء النكهة المحلية على الرواية. وقد استعان وطار بهذه المفردات للتعبير عن اللهجات التي يتحدث بها مجتمعه الشعبي، وذلك دلالة على تنوع هذا المجتمع. وقد أورد وطار أغاني شعبية في بعض رواياته يمكن التمثيل لها بما يلي:

"حالي مضرور يا بوطيبة عجّل داوني"[2]، "أرواح أرواح، وكي نشوفك نرتاح، ويتغير حالي آه"[3]، عيني يا عيني. رحنا وراحوا عنا ولا حد منا اتهنا."[4]

إن المقاطع الغنائية السابقة تعبر بوضوح عما تعانيه الشخصيات من هموم وآلام، وتوافقت تلك المقطوعات الغنائية في مضمونها مع ما تطمح إليه الشخصيات المترنمة بها، ومعظمها يرتد إلى السير الشعبية العربية.[5] وكالعادة لا يفصّل الناقد أكثر في دور هذه المستويات اللّغوية في تشكيل التعدّد اللّغوي والصوتي في الرواية رغم أنه أكثر مظاهر حداثة الخطاب الروائي العربي وتمثّله لمفهوم الرواية في النظرية الروائية المعاصرة.

---

1 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار،ص231 .

2- الطاهر وطار، عرس بغل، ص83.

3-المصدر نفسه، ص132.

4- المصدر نفسه، ص170.

5 -المرجع السابق، ص233.

4- اللّغة الشعرية: لنقرأ هذا الملفوظ: "قصدت غرفة الحمام مباشرة، غسلت وجهي، وتقدمت إلى المرآة لأسرح شعري...بهرتني صورتي/ وتراءى لي وجهي غريبا كل الغرابة عني.هذه المرة الأولى أنظر فيها إلى المرآة بهدوء واطمئنان وصفاء نفس منذ غادرت حينا..كان وجهي أشد بياضا، وأكثر امتلاء.. زالت النتوءات، واستدار ذقني.."[1] يمزج هذا الملفوظ أزمنة الرواية، فتداخل الماضي بالحاضر والمستقبل، ووشى كل بالآخر، فكما زالت النتوءات عن وجه رمانة واستعادت رونقها وجمالها، فإنها وعبر مدلولات الألفاظ في الزمن ستستطيع استعادة حريتها وقمع البرجوازية التي تحكمت فيها مدة طويلة، لأن الحاضر سيدخل لعبة التعاقب الزمني ليصبح زمنا ماضيا بالنسبة للمستقبل الذي يصبح بدوره زمنا حاضرا. والزمن المستقبل لما كانت رؤية الحاضر إيجابية فإن المستقبل سيحمل رؤية إيجابية أيضا، فزوال النتوءات زوال للواقع المر وتبشير برؤية مستقبلية واعدة.[2]

وتزخر بعض مقاطع رواية "الحوات والقصر" بلغة رمزية ساخرة، تجسد حالة التمزق التي تسيطر على شخوص الرواية، وقد أفاد وطار من هذه الألفاظ الرمزية الموحية التي تبشر بالصمت والإذعان حيث تتشخص الكلمات وتتحول إلى كيانات ثائرة تطارد من خانها: "ارتفع النغم، مضطربا صاخبا، وبدأ توتر العازف يرتفع ويشتد، انتقل توتره فجأة إلى المتجمهرين، وأخذت أصابعهم تتقبض وتنفتح، تقلصت عضلاتهم، اصطكت أسنانهم. ازداد هيجان النغم.. الشقوق تنفتح في الأرض. ملايين الثعابين تخرج من بطنها. من السماء ينزل ذباب أسود يغم الدنيا إلا عين تنغلق، اللهب يلفع الجلود. لم يبق هناك عزف. لم يعد هنالك عزف. ليس سوى الامتلاء والفيضان."[3]

1- الطاهر وطار، رمانة، ص38.

2 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص236.

3- الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص90.

استطاعت اللغة أن تسبر أغوار الشخصية وأعماقها، وتكشف همومها الداخلية، وتعكسها على نفسيات الشخوص الهامشيين، وتقولبها بلغة تثير عند المتلقي إحساسا بالدهشة والإثارة، وبث الجو الحزين المشوب بالقلق.[1]

تمتد اللغة بتجلياتها آخذة بعدها الجمالي، ومركزة على البعد الوظيفي التوصيلي من خلال بنية النظام الكلي الدلالي، وما تختزنه من امتداد للذات والجماعة في بنية الرواية. تقول الشخصية/ الأنا، بعد تمهيد السارد: "همدت أنات القصبة، ودقات البندير، استلقت إلى جانبه، عرى صدرها، وراح يمتص ثديها ويبكي. ضمت رأسها إلى صدره، وانهمكت بدورها في بكاء مر. لو أني سحابة أطوف بالدنيا كلها، ثم أختار حقل برتقال عطشان فأدفق عليه، خيوط ماء زلال. أسري في العروق، ثم أصعد مع الأغصان، فأتفتح زهرات بيضاء، ثم أنطلق عبيرا، نحو جميع العاشقين والعاشقات، أقتحم كيانهم، فأنزل أطفالا، بنين وبنات."[2]

يصف الناقد لغة هذا الملفوظ بأنها نسيج متشابك، من خلال بنيتها الدلالية، وقد جاءت بمدلولات عميقة في بنية الرواية الكلية، ولكن هذه المدلولات، لا تتكشف بظاهر اللغة، وإنما بباطنها ومكامنها.[3]

تحفل بعض روايات وطار الأخيرة بعدد من المقاطع التي تقترض من الشعر شفافية اللفظ ورهافة الحس وإيحاء الصورة وألوانها، وشاعرية اللغة عادة ما تكون منسجمة مع طبيعة المادة الروائية(الأفكار، المواقف، الحالات النفسية)، وكذلك مع طبيعة الشخصية التي يتم السرد بلسانها. فبطل "الشمعة والدهاليز" قدم منذ البداية على أنه شاعر يهتم بالفلسفة وعلم الاجتماع، وهذا التقديم يهيئ القارئ لاستقبال المقاطع الشعرية مبررة الوجود، ومسوغة البناء: "استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل، المجروح

1 – ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص237.

2– الطاهر وطار، عرس بغل، ص55.

3 –المرجع السابق، ص238.

بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة والتقارب، من شارع لآخر."[1] وقد جاء هذا المقطع على صورة دفقات شعورية تختلط فيها اللغة الشعرية من خلال التشبيهات، والمجاز، بلغة النثر المحكية.

تبني اللّغة نسيجها من خلال التوظيف الخفي واللمّاح للأسطورة، حيث جاءت اللغة في كثير من مواضعها في روايات وطار بلغة رمزية تسخر من العالم وتناقضاته: "مجنون. مجنون. مجنون. م. مجن.. م.ج. نووو.. ن.. وانزلق القطار، وخرج عن القضيبين الأمردين فابتلعته ضفدعة في بركة مجاورة، مرسوم على رأسها لام ألف، فتحول إلى غاز لا لون له، تسري فيه تيارات كهربائية فاترة النشاط. لكن في الواق واق، استولت اللعينة جدته على الوضع، وأجبرته على الزواج منها، فلم يكن هناك في الواقع أي فرق بين النملة والقطار والمخ والأثافي، ولا بيني وبين بروموثيوس."[2]

يرسم السارد هذه المشاهد الروائية بجو أسطوري، ليتمكن من تصوير مأساة شخصية "المستشار" التي عاشت مرارة تجربتها الحياتية، حيث تغيب كل القيم والمبادئ والأسس إذا تعارضت هذه مع مصالح الآخرين ذوي المناصب السلطوية.[3] وذلك بلغة كثيفة ومشحونة دلاليا بظلال كثيفة.

5- لغة الحديث الإذاعي والمرئي: وظف "وطار" هذا المستوى اللّغوي في روايتي "الشمعة والدهاليز" و "الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء" ومن أمثلة ذلك: "بسم الله الرحمن الرحيم. هنا إذاعة الرحمن من الجزائر. نداء إلى الإخوة الشيوخ الأشاوس، أعضاء المجلس الأعلى للحركة. سيعقد المجلس بإذن الله تعالى وحوله، اجتماعه الأول في ظلّ الدولة الإسلامية المباركة، اليوم على الساعة الخامسة بعد الزوال، بمسجد السنة،

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ، ص9.

2- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص34.

3 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص240.

بباب الوادي، لينظر في مسائل ذات أهمية بالغة، بالنسبة لمصير دولتنا وأمتنا، ويتخذ القرارات الضرورية بشأنها، فعلى جميع أعضاء المجلس، أينما كانوا أن يتوافدوا..."[1]

إن الخطاب الإسلامي الجديد الذي بثته إذاعة الرحمن، يحمل بعض الدلالات اللّغوية ومنها :

- الاسم الذي تسمت به الإذاعة، إذاعة الرحمن.

- احتواء النداء على ألفاظ إسلامية كثيرة: "الإخوة، الشيوخ، بإذن الله تعالى وحوله.."

- تحديد موعد الجلسة بعد الزوال.

- مكان الجلسة: مسجد السنة. إشارة إلى الاقتراب من الشريعة الإسلامية.

- باب الوادي: التلميح إلى معركة باب الوادي وهي إشارة سيميائية إلى منظور الحركة للتاريخ الإسلامي.

يقرأ الناقد في نداء الخطاب الإذاعي استخفافا خفيا من السارد بهذا الخطاب الجديد سببه إدراج النداء للصلاة على رسول الله بعد البسملة وهو ليس من سنن القراءة القرآنية،[2] وهو ما يمكن إدراجه ضمن المحاكاة الساخرة بوصفها صورة من صور اللّغة في الخطاب الروائي المعاصر.

أمّا رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" فقد جاءت بنمط جديد من أنماط السرد حيث بنيت أساسا على تقارير صحفية من مراسليها في أنحاء من العالم، وهذا النمط الجديد مكّن السارد من التدخل بشتى الطرق بين الشخصية والمروي له.[3]

1- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص98.

2 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص247.

3-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6- لغة الرسائل: قلما جاء هذا المستوى اللغوي في روايات وطار، ويتم التعرف عليه من خلال نمط كتابتها، ويتم إدراج محتواها في النص، وقد وردت صراحة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في موضعين اثنين، ضمّنهما السارد في المتخيل السردي، ليكسر رتابة السرد، وينوّع فيه. والرسالتان أرسلتا من أحد الثوار في الجبل، تتضمنان الدعوة إلى الحوار مع الحكومة: "بسم الله الرحمن الرحيم. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته... أي نعم سيدي... من الجبل أكتب إليك، بعدما قرروا قتلي وقررت أن أعيش، وصادق الله على قراري، فنجاني من القوم الظالمين...لو تدري كم تصير الحياة شهية ومقدسة تحت القصف وزخات الرصاص؟

:

:

ودمت في رعاية الله وحفظه. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

2 شوال 1418.

1998/1/30. عبد الله عيسى لحيلح."[1]

لكن الناقد لا يحلّل هذا المستوى اللّغوي، ويكتفي بتجميع الأمثلة حوله، رغم أنه مستوى يكشف درجة وعي الكاتب بقيمة التعدّد اللّغوي في الرواية المعاصرة.

7- لغة تقريرية مباشرة: تتوزع هذه اللغة عبر امتداد النص، وهي تمس الجانب النظري الفكري، وذلك من خلال مناقشة قضايا عامة يتعمق الروائي/السارد في طرحها حتى تبدو أنها مقحمة لا طائل منها سوى تبيان وجهة نظر السارد الشخصية: "سأسأله حالما ألتقي به، وسأناقشه بحدة، في كل رأي يبديه. لن أدعه

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص124.

يهرب، كعادته، إلى الضباب الشعري، والرموز الصوفية... لقد تجرأ وأثار الموضوع. يكفيه هذا. أثاره باسم جبهة التحرير الوطني، كأحد إطاراتها، ولم يثره باسم الحزب الشيوعي الجزائري. أثاره كمثقف ومناضل وطني نزيه، وليس غير. وفي لأية ظروف، أثار المسكين الموضوع."[1] ومرّة أخرى، من دون أن يحلّل الملفوظ، يورد الناقد ملفوظا آخر فقط للتدليل على وجود هذا المستوى اللّغوي، رغم القيمة الفنية والتركيبية التي تضفيها الملفوظات الغيرية من هذا النوع على العمل الروائي: "كباحث اجتماعي سأقترح على الهيئات الطبية الخاصة، وعلى المنظمات الدولية الصحية والاجتماعية، على مؤتمر الإسكان بصفة خاصة، البحث عن كيفية نزع جينات الغريزة الجنسية لدى الإنسان، هذه التي تلازمه ليل نهار، فتجعله، يعمر الكون بلا حساب، وتعويضها بغريزة حيوان ثديي آخر، متزن، تلك التي تثور من سنة لأخرى، أو حتى أكثر ستثور الثائرة..."[2]

يرى الناقد بأنّ إيراد مثل هذه اللغة العلمية في الرواية قد يصيب المتخيل السردي بثغرات، ويسهم في رتابة السرد، وتسلسل الأحداث وتناسقها، وترابطها. إلّا أنّ اللّجوء إليها قد يفسر أحيانا برغبة السارد في إظهار قدراته العلمية والأحيائية والجغرافية، وهذا أيضا غير مبرّر في العمل الروائي.[3] وهو رأي غير مفهوم من ناقد يشتغل على روايات معاصرة، ذلك أنّ تعدّد مستويات اللّغة في الرواية المعاصرة ظاهرة محبّبة ومبرّرة جماليا وتركيبيا، ذلك أن من يتكلّم في الرواية ليس بالضرورة هو الكاتب إنما شخوص من المجتمع لها اعتباراتها الخاصة ومستواها العلمي والاجتماعي الخاص، ولها لغتها الخاصة، إنها إثراء للغة العمل الروائي في الحقيقة وليست أبدا مدعاة لرتابة السرد بحكم اختلافها عن لغة السرد.

1- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص187.

2- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص138.

3 - ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص250.

8- المنظور الروائي: صوت السارد في روايات الطاهر وطار: في "رمانة" يرد السرد بلغة الضمير "أنا" المتكلم المفرد، الذي يروي القصة من بدايتها إلى نهايتها فيما عدا المقدمة والخاتمة، فالرواية كلها استذكار بضمير "الأنا" الذي ترويه رمانة عن نفسها، وبهذا تغدو الرواية ضربا من السيرة الذاتية، حيث يصبح السارد واحدا من الشخصيات: "مرّ أسبوع على دفن أبي، بائع البيض المتجول، فتزوجت "علجية" أختي الكبرى، من البرادعي، جارنا بمبلغ زهيد جدا، أكلناه أنا وأمي وأختاي في أيام قلائل، وانطرح المشكل من جديد.لم يخلف المرحوم شيئا، سوى الكوخ القصديري. خرجت أمي المسكينة، تبحث عن عمل...[1]

إنّ أسلوب ضمير المتكلم "أنا" يزج بالقارئ إلى فكر السارد وإدراكه وفهمه، وهذا يعني أن فهم القارئ واستيعابه للأصوات مرهون بما يقدمه السارد من تفاصيل وتأويلات مختلفة، والسرد بضمير المتكلم يمكّن المؤلف دون افتعال أن يدخل إلى أعماق عقل بطله ومعرفة أسرار فكره وشعوره وتقديمها بأسلوب تيار الوعي.[2]

وتظهر في "اللاز" رؤية السارد العارف بكل شيء، إنه سارد يتكلم من الخلف، لذلك تتيح هذه الرؤية حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات، فلا يقف في وجه السارد أي حاجز في رؤيته للوقائع والأحداث، وقد اهتم السارد بتتبع سير أحداث الشخصية المحورية من خلال أسلوب الاسترجاع، وقصد منه أن يتسنى للقارئ فهم أحداث العمل الروائي والحصول على معلومات إضافية تعينه على تتبع مجريات الأحداث[3] ويمكن أن نقدّم على ذلك هذا المثال:

"- إيه إيه الله يرحمك يا السبع.

- سيد الرجال.

1- الطاهر وطار، رمانة، ص8.

2- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص254.

3- المصدر نفسه، ص256.

– عشر رصاصات، ومات واقفا.

– يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم و يعيّط– زغردي أمي حليمة زغردي– إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلا على شهدائهم.. علّق الشيخ الربيعي في نفسه، على ما التقطت أذناه، من تأوهات شيخين يقفان أمامه، وعجوز وأرمل، تقفان إلى جنبه، ثم سرح بصره الذابل في الصف الطويل أمامه."[1]

يشرح الناقد موقع السارد هنا بما يظهره في موقع العليم المطلق الذي يطلع على خلجات النفس فيسبر أغوارها، ويغوص في أعماقها، مستلهما ما يدور في خلدها، ومنذ اللحظة الأولى يبسط السارد هيمنته على السرد من خلال هذه الممارسة التي تعلم أكثر مما تعلمه الشخصية عن نفسها. وقد تكرر هذا النمط من الرؤية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي" بكثرة، وكذلك في رواية "الزلزال"، حيث يقوم السارد بالهيمنة على الشخصية الروائية والولوج إلى عالمها الداخلي وتتبع الفعالية التي تجري داخل ذات الشخصية وتسجيل وقع الأشياء، فالسارد لا يسرد أحداثا روائية، وإنما يسرد المونولوجات الداخلية لبولرواح، ويعرض كل ما تقع عليه عينه وكل ما تسمعه أذنه من أقوال، وذلك من خلال الحوارات الداخلية.[2]

يبدو السارد في مواطن كثيرة بمثابة الكاميرا الراصدة، وهذا النمط من الرؤية مهيمن في حاضر الأحداث التي يرويها السارد بصوته: "تقلصت المادة السائلة في صدر الشيخ بولرواح فجأة، ثم تمددت بسرعة عجيبة. شعر بالرعشة تهزّ كيانه، ثم بالحمى تعتريه. قضقض أسنانه، وشبك أصابع يديه، وأحس بالحاجة إلى الجلوس، قابله مقعد خال فارتمى عليه، واستسلم للأنظار تنصب عليه، مستغربة اقتحامه لهذا العالم."[3]

1– الطاهر وطار، اللاز، ص9.

2– ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص259.

3– الطاهر وطار، الزلزال، ص78.

يدرك قارئ "الحوات والقصر" الموقع الذي يقف فيه السارد بسهولة، حيث يجده يتأمل ما يدور من حكايات وينسج حولها هواجسه، وانطباعاته، ومواقفه، دون أن يشعر القارئ بمركزيته، فهو يترك للشخوص الفرصة لكي يحكوا حكاياتهم: "قاطع حوات آخر زميله بلا مبالاة، فأضاف الحوات الأول:

– بعضهم يقول اللصوص، وبعضهم يقول الأعداء.

– وما الفرق بين اللصوص والأعداء؟.

تساءل أحدهم فأضاف آخر:

– نعم. لا فرق بين اللصوص والأعداء. العبرة فيما يريده هؤلاء اللصوص والأعداء.

– أهاه، رجعتم لكلامي، هنا يكمن الفرق.

قال الحوات الأول. فتساءل الآخر:

– نعم اللصوص شيء والأعداء شيء آخر. لكن ما علاقة جلالته بهم؟

فانبرى الحوات الأول ويداه ترشان نخالة، فاسدة، فوق الماء المتطاول على صخرته المنبسطة:

– اللصوص يريدون المجوهرات والثمائن. أما الأعداء فيريدون السلطان نفسه. يريدون القضاء على جلالته. لإبداله بآخر أو لتغيير النظام بصفة كاملة..."[1]

يلاحظ الناقد حالة التبادل في ممارسة مهام الرؤية بين أكثر من سارد، ذلك أن الرؤية الخارجية لا تدوم طويلا، فيطل السارد العليم من موقع عليّ، يرى كل الشخصيات، وينقل حركاتها ومشاعرها، ويحيط بحياتها من كل جوانبها، وينقل أقوالها بأسلوب مباشر تارة وغير مباشر تارة أخرى:

1– الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص10.

"مرّ الليل، مرّ اليوم الأول، فالثاني، فالثالث. اضطرت حال الأطفال المتردية الشيخ الملتحي إلى الإفتاء. قال الأمر يصدر من الحاضرين، أما وأنهم غابوا فإنه من العبث أن نطلب منهم أمرا."[1]

"استوقف غريب علي الحوات في طريق القرية السادسة....

الغريب، مرّة يتحدث باسم صاحب الجلالة، ومرّة باسم أعدائه، ومرة يقول إنه من الأنصار العاملين في السرية، بقيادة جلالته."[2]

وتتداخل الأصوات حتى يصبح من غير الممكن التمييز بين صوت السارد وصوت الشخصية: "بيد أن الغزاة سخروا منهم، عندما رأوا البهجة على وجوههم.. أيها المتصوفون الغفل لم أسرعتم فاستهنتم بالأمر."[3]

لكن الناقد لا يشرح سبب هذه المراوحة بين أنواع الرؤية التي نتجت أصلا عن تغيّر نوع السرد، رغم القيمة الجمالية والفنية لأسلوب المراوحة بين أنواع السرد وبالتالي أنواع الرؤية، ويكتفي بتعداد الأمثلة حول كل نوع، وهي واحدة أخرى من هنّات هذه المدونة النقدية.

في "عرس بغل" يتخذ السارد موقع السارد العليم، فيقدم الشخصيات من خلال الرؤية الخارجية التي ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بشخصيات الرواية: "عندما اجتاز الحاج كيان، سياج الصبار المحيط بالمقبرة، ووجد نفسه يتسلل بين القبور، في دربه المعتاد، تساءل:

– ترى من أكون اليوم. المتنبي، أم حمدان قرمط، أم زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم؟

وقبل أن ينزل خلوته، وقف كالمعتاد يدرس الوضع...

1–الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص69.

2– المصدر نفسه، ص76.

3– المصدر نفسه، ص71.

أنزل سلته بخيط إلى القعر، وراح يستعين بأغصان التينة الهرمة إلى النزول، مؤكدا لنفسه أن الحذر مطلوب، وأن النهار لا يزال طويلا."[1]

يتولى السارد بضمير الغائب(السارد العليم) استرجاع ماضي الشخصية الذي يبدو أنه على معرفة به مقدار معرفة الشخصية. يسترجع أدق التفاصيل والأحداث الصغيرة.[2]

وهذا كلّ ما يشرح به الناقد نظام السرد ونوع الرؤية في هذه الرواية رغم ما تتيحه قراءتها من إمكانية التوسع في معالجة موضوعة بنية السرد.

في "تجربة في العشق" يتميز الخطاب السردي بطغيان شخصية "الأنا" بضميرها الغائب، والمتكلم في محاولة لجعلنا ننسى وجود السارد، وهذا يعني أن السارد يستحيل إلى شخصية تروي الأحداث. ولعل السبب في استعمال وطار لضميري المتكلم والغائب، أنهما يمثلان مدخلا للكشف عن المستويات المتعددة بما في ذلك البعد التركيبي لشخصية المستشار، الذي يحمل القدرة إلى جانب الإقصاء، وينظر إليه على أنه محدود النظر، رغم اتساع آفاقه[3].

إن الانتقال في السرد من صورة الـــ"هو" إلى صورة الـــ"أنا" والـــ"نحن" يمثل انتقالات متقلبة من بوح الذات إلى القرين وبوح القرين إلى الذات وتوحدهما في لحظة معينة، وهذا التنويع في مصادر السرد يندمج جدليا مع حالة الذات المنشطرة، ومع حالة الهذيان التي تعيشها الشخصية المحورية.[4]

وتستخدم" الشمعة والدهاليز" ضمير الغائب وهو أبسط الصيغ الأساسية للرواية، حيث طغى هذا الضمير في الماضي على السرد، ونجد غلبة الصيغ الماضية على المضارعة:"استيقظ الشاعر مرعوبا،..تساءل

1- الطاهر وطار، عرس بغل، ص5.

2- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ص263.

3-المصدر نفسه، ص264.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بصوت عال.."وهذا الشيوع للأفعال الماضية يقترن غالبا بطريقة السارد الغائب عن مسرح الأحداث إن أسلوب ضمير الغائب يشكل هنا محورا جوهريا في الرواية، وقد جاء السرد مشحونا بالهواجس التي تتخذ شكل حديث النفس للنفس.[1]

وفي "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يختفي السارد/الشخصية ويتولى عوضا عنه عملية السرد، سارد يسرد بضمير الغائب. وهو سارد يلتزم بقربه ومعرفته للشخوص وأحداث الرواية وأفضيتها. يتنقل بحرية في الزمان والمكان، ويقوم بدور الناقل الأمين المتتبع لمجريات الأحداث . ويمكن الإشارة إلى أن النص يطفح بخطاب الشخوص مدمجا في خطاب السارد، رغم إدراك القارئ التمييز أحيانا بين الخطابين.[2]

وتبدأ رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" بهذه العبارة: "أعاد الولي الطاهر تأمل الشمس التي كان اعتراها الخسوف، فبهره الوهج، وتساءل عم يبحث. نسي أنه كان هناك قبل لحظات. خسوف كلّي فجائي، لم يتنبأ به لا العرافون ولا المنجمون ولا العلماء."[3]

إنّ المفتاح الأول الذي ندخل به إلى عالم هذه الرواية هو اعتماد وطار على تقنية"ضمير الغائب" حيث اتبع أسلوب "الرؤية مع" وأحيانا الرؤية من الخارج، فبطل الرواية منذ البداية يجهل/ينسى بعض المواقف التي عايشها وتفاعل معها، لكنها لم تخف على السارد العليم الذي يطلع على خبايا الأشياء.[4]

وفي الجزء الثاني تعتمد الرواية ضمير المتكلم"نحن" وقلّما يتدخل السارد ولكن تدخله مكشوف. فمعظم أجزاء الرواية تسرد من خلال مراسلي الشاشة الكبيرة ومذيعها، لكن السارد يتدخل في بعض الأحيان ليحول الكاميرا من مشهد لآخر أو يوجه الحدث في سياق مختلف:"سنعود إليك فيما بعد، فبين أيدينا، بيان صادر

1- ينظر: عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار،ص264.

2-المصدر نفسه، ص265.

3- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص5.

4-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

عن جميع الحكومات العربية. أوردته الوكالة الأمريكية للأخبار، يتعلق بالحالة، والغريب هو هذا التشابه الكبير في الموقف، وفي الصيغة، بل وحتى في المفردات التي احتواها البيان...."[1]

أخيرا يمكن القول إنّ وطار لا يستأثر بسارد معين، فالرواية الواحدة قد تحتوي على أكثر من راو، كما أن السارد قد يتلون داخل الرواية الواحدة فيبدو ظاهرا مرّة، ويختفي مرّة أخرى، ويتحدث بضمير المتكلم مرة، وبضمير الغائب مرة أخرى.

1- الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص38.

خـــــــاتمـــــــة

خاتمة:

في ختام هذا الجهد المبارك بإذن الله، يمكن القول بأن الناقد لم يلتزم بمنهج نقدي واحد، ما جعل إمكانية تتبع نتائج المنهج أمر على قدر من العسر، لذلك فإن نتائج بحثه يمكن معاينتها على مستوى الفصول منفردة، ولكن هذا ليس عيبا أو منقصة من جهد الناقد، لأن المقاربات المعاصرة لم تعد تعتمد على منهج واحد لسبب بسيط هو أن النص موضوع النقد لم يتشكّل وفق رؤية واحدة أو أحادية القطب، ما دعا إلى توظيف التكامل المنهجي الذي تتيحه المناهج المتقاربة في فلسفتها وفي إجراءاتها خصوصا، على غرار ما تتيحه السيميائية والأسلوبية والبنيوية، وهي في تصوّرنا المناهج الثلاثة التي اعتمدها الناقد في قراءته للنسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، نظرا لقدرتها على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات متقاربة، ووفق طرائق نقدية خاصة، ولا يسع الباحث في موضوع لغة الأعمال الأدبية الاستغناء عنها.

– إنّ كلّ عمل نقدي بحاجة إلى منهج يستهدي به، أو أكثر من منهج، وذلك رغبة في أن يكون عمله مؤطرا بنظرية أو بخلفية واضحة المعالم، وقد وفّق الناقد في رأينا المتواضع بأن جمع لدراسته أكثر من منهج، إذ يستحيل مثلا دراسة كلّ مظاهر لغة الخطاب الأدبي بمنهج واحد، إذ كيف يمكن دراسة العنوان وهو مكوّن لغوي أسلوبي؟ أو كيف يمكن أن ندرس صورة اللّغة سيميائيا؟ في الحالة الأولى تنفعنا السيميائية أكثر، وفي الحالة الثانية فائدة الأسلوبية جمّة. كما لا تخفى قيمة التكامل المنهجي في معالجة القصور المعرفي الناتج عن الوفاء لمنهج واحد.

– درس الناقد شعرية الأجناس المتخللة الأدبية وغير الأدبية ضمن مبحث مستويات اللّغة السردية، والحقيقة أنها تشكّل مستوى لغويا مكتفيا بذاته نظرا لطبيعة لغتها المنفتحة على كلام المستويات الاجتماعية المختلفة، ولكنها (الأجناس المتخللة) لا تشكّل مستويات لغوية مختلفة فحسب، إنها أيضا تمثّل رؤية ممهورة بنتائج إدخالها على بنية عمل أدبي يفترض أنه له شكل الخاص وبنيته الخاصة، لكن الرواية حين تدخل تلك الأجناس إلى بنيتها

تجرّدها من كل خاصية بنائية أو أسلوبية، لتندمج في البنية العامة للرواية وفي أسلوبها الذي يصبح أسلوبا متعددا بحسب اللّغات المستعملة في كلام الشخوص، وهذا لم تتمّ دراسته في العمل موضوع هده الدراسة.

– احتفى الناقد كثيرا بالتناص عند وطار فعدّد وجوهه وأشكال العلاقات التي تقوم بين نصوص الروايات والنصوص الأخرى القديمة والحديثة، العربية والغربية. فكان التناص دليلا حيا على التفاعل مع مختلف اللغات وتعدد الأجناس المتخللة باتساق في ثنايا النص الروائي. وهذه في الحقيقة نتيجة طبيعية فكل رواية هي تناص، لا يمكن أن تخلو رواية من التناص، لأنه لا يمكن أن يكتب إنسان رواية وهو لم يقرأ في حياته رواية، ولا يمكن لإنسان أن يكتب عن شيء لم يره أو يسمع به أو يقرأه، وبالتالي فإن الرواية هي ردّ على ما سمعن الروائي أو قرأه أو عايشه، ليس شيئا كبيرا أن نقول عن الرواية أنّ فيها تناصا، الشيء الكبير هو أن نكشف الموقف ممّا تمت قراءته أو سماعه أو معايشته.

– يمكن للمرء أن يلاحظ مع الناقد ما شغلته اللغة الشعرية من حيز كبير في لغة الأعمال المدروسة، فحققت للرواية انزياحا لغويا قرّب صورها من عالم الشعر، ووجّه الانتباه إلى ضرورة البحث عن القيمة الجمالية والفنية والدلالية التي يكسبها هذا النمط للسياقات النصية التي يرد فيها، ولا يضيف الناقد أكثر من هذا، ولا يقول لنا بمعرفة الكاتب لطبيعة الخطاب الروائي المعاصر الذي صار يعمد إلى مزج المستويات اللّغوية والأسلوبية في بنية الرواية تحقيقا لمبدأ التعدّد في كل شيء في الرواية أسوة بميلاد "المتعدّد" في المجتمعات التي أنتجت الرواية، من جهة، وتحقيقا لمبدأ هدم التصنيف الأجناسي المتوارث، وهو ما يكشف معرفة وطار بما يتم الاشتغال عليه في نظرية الأدب المعاصرة وفي مناهج النقد الجديدة..

– من نتائج بحث الناقد أن السارد قد ظهر في أعمال وطار الروائية متعدد الأشكال والصور، وهو يروي موهما بالغياب، لكن الناقد لا يفسّر لنا أسباب ذلك ولا يؤوله حتّى، وفي رأينا المتواضع أن وطّار يفعل ذلك ليقول لنا إنه لا هو ولا كلّ ساردية يعرفون الحقيقة المطلقة، حقيقة ما حدث في الجزائر منذ الاستقلال، هناك

تنويع في أشكال السرد وفي طبيعة السارد كمسعى لملامسة الحقيقة من جوانب متعدّدة لا يعرف أحد الحقيقة المطلقة.

– يمكن ملاحظة وقوف الناقد على تنويع السارد في استخدام الضمير في السرد، وربط هذا التنوع برؤية المؤلف وطبيعة تجربته الروائية، ورأى أن ذلك يعبّر عن موقف المؤلف من خلال وجهة نظر السارد. والحقيقة التي لم تعد خافية في الدراسات النقدية المعاصرة هي أن خطاب المؤلف في الرواية غير خطاب السارد، أي نعم كلّ ما في العمل الروائي يمرّ على عقل الكاتب وقلمه، ولكن السارد ليس هو المؤلف أو الكاتب، فإذا كان في الرواية أكثر من سارد فهل يعني ذلك أنها لأكثر من كاتب؟ الواقع أن تعدّد الساردين يعني أن السارد الواحد لا يعرف كل شيء وليس موجودا في كلّ مكان، لقد كان ذلك من مهام الراوي في الحكاية وليس السارد في الرواية.

– وقف الناقد على استطاعة وطار أن يعرّي الواقع العربي المنافق ويسخر منه بأسلوب لغوي رشيق، وتوظيف كوميدي ساخر، لكنه لم يفعل ذلك ضمن صورة اللّغة التي جاء فيها وهي المحاكاة الساخرة، حيث يتم استعمال لغة الآخرين في غير السياق الذي وردت فيه من أجل السخرية من الخطاب الذي تحمله، وتمت معالجة المسألة في سياق فن قديم هو فن السخرية.

– لعلّه من أكثر مظاهر هذه الدراسة حداثة هو ما أبرزته في بنية اللغة الحوارية من ميل لدى الروائي إلى تطوير الحوارية اللسانية للمحكي من خلال توظيفه لأنماط لغوية متعددة، كما بيّنت اتساع مساحة اللغة الفصحى بالقياس إلى سائر مستويات اللّغة التي كشف عنها حوار الشخصيات من جهة ولغات الأجناس التعبيرية المتخلّلة في متن الرواية من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

- مدونة البحث:

2- عبد الله الخطيب، النسيج اللّغوي في روايات الطاهر وطار، ط1، دار فضاءات، الأردن20008.

- مصادر البحث:

3- الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،.1979

4- // //، الحوات والقصر، دار البعث، الجزائر.1980

5- // //، رمانة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.1981

6- // // ، عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.1982

7- // //، اللاز، ط4، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.1983

8- // //، العشق والموت في الزمن الخراشي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، د.ت. الجزائر

9- // //، الزلزال، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ت. الجزائر.

10- // //، الشمعة والدهاليز، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا.2003

8- // //، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا.2003

9- // //، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء،(لم تكن قد نشرت أثناء إعداد الكتاب) وكانت منشورة على الموقع: www.wattar.cv.dz/lire/riouayat/waly-2htm

- المراجع:

10- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني،، إربد، الأردن1995.

11- جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، لبنان2003

12- فاروق عبد القادر، من أوراق نهاية القرن، غروب شمس الحلم، الدر الثقافية، القاهرة.2002

13- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب.1999

14- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب1986.

المجلات والدوريات:

15- باقر محمد جاسم، نقد النقد أم الميتانقد، محاولة في تأصيل المفهوم، مجلة عالم الفكر،ع3، المجلد37، مارس.2009

16- شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، ع 61، سنة.1999

17- نجوى الرياحي القسنطيني، في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد38، سبتمبر2009.

الفـــــــــــهرس

– الفهرس:

إهداء.

مقدّمة.....4–6

الفصل الأول: لغة النّص الموازي في أعمال وطّار الروائية: السيميائية في محفل العناوين 7–42

1– مهاد نظري: نقد النقد في مضمار النشأة والاشتغال..... 7–8

2– إضاءة على روايات الطّاهر وطّار..... 8–9

2–1–لغة الفضاء.....9–9

2–2–لغة التنويه.....9–9

2–3–لغة الإهداء.....9–14

2–4–لغة المقدّمة.....14–16

2–5–الكتابة الأفقية والعمودية.....16–16

2–6–لغة البداية: "الفاتحة النصية" في روايات الطاهر وطار.....17–20

2–7–لغة النهاية: "الخواتيم" في روايات وطار.....20–23

2–8–سيمياء العنوان.....23–42

الفصل الثاني : أسلوبية الظواهر اللّغوية في أعمال وطار الروائية: من جماليات التكرار إلى شعرية التناص 44–78

1- أسلوب التكرار.....44-57

1-1- تكرار الكلمة.....44-48

1-2- تكرار العبارة.....48-51

1-3- تكرار فقرة كاملة.....51-52

1-4- تكرار بعض الجمل والأساليب الإنشائية و الخبرية.....52-54

1-5- تكرار التفاصيل السردية.....54-57

2- أسلوب التتابع والقصر.....57-59

3- أسلوبا الحذف والقطع.....59-55

4- أسلوب التقطيع.....55-62

5- التناص.....**62-78**

5-1- التناص الديني.....63-71

5-2- التناص الأدبي.....71-78

الفصل الثالث: مستويات اللّغة السردية وتقنيات السرد الروائي: من بنية الخطاب إلى لغات الأجناس التعبيرية المتخلّلة.....80-108

1- مستويات اللّغة السردية.....**80-91**

- لغة الوصف.....80-83

- لغة المشهد الحواري.....83-88

- تيار الوعي.....88-91

2- بنية اللغة الحوارية.....**91-95**

2-1- اللغة الفصحى.....92-92

2-2- اللّغة الوسطى.....93-93

2-3- اللّغة العامية.....94-95

3- الأغنية الشعبية والمثل الشعبي.....95-96

4- اللّغة الشعرية.....96-98

5- لغة الحديث الإذاعي.....98-100

6- لغة الرسائل.....100-100

7- لغة تقريرية مباشرة.....100-101

8- المنظور الروائي.....102-108

خاتمة.....110-112

قائمة المصادر والمراجع.....113-114

الفهرس.....116-117