الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

- البويرة -

كلية الأدب و اللغات

قسم : اللغة و الأدب العربي

Ministre de l'enseignement
Supérieur et de la recherche
Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj
-Bouira-
Tasdawit Akli Muhend Ulhag
-Tubirett-

العنوان

شعرية الرواية التسعينية

* الشمعة و الدهاليز * - أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس

اعداد الطالبة :

- عشيط حكيمة

- رافد هاجر

- عبدات يوسف

إشراف الأستاذة :

- دحماني لمياء

السنة الدراسية : 2015 / 2014

مقدمة:

مقدمة:

تأثر المشهد الروائي في الجزائر بالأحداث السياسية و الثقافية التي وسمت التجربة الجزائرية منذ مطلع التسعينات وشكلت منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر فقد وقعت الجزائر في مواجهة دموية هي الأولى من نوعها، تشابكت فيها خيوط الأزمة إلى حد الحرب الأهلية غير المعلنة والتي هددت بنسف أركان الدولة وتقويض أسس المجتمع مما أحدث صدمة عنيفة في الوعي الشعبي والرسمي أيضا.

ولعل خير من عبر عن محنة الجزائر هم الأدباء ونذكر الطاهر وطار في روايته "الشمعة والدهاليز"الذي أبدع حقا في رسم معالم الفترة التسعينية بفضل تميزها وخصوصيتها وجدة موضوعها الذي يمتد إلى مسافة تاريخية هامة من عمر الجزائر وقع اختيارنا على هذه الرواية لإنجاز هذا البحث المعنون ب: شعرية الرواية التسعينية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار. أنموذجا . .

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع بالذات لسببين رئيسيين: أحدهما ذاتي والآخر موضوعي. أما الذاتي فيتعلق باهتمامنا الكبير بالأدب الجزائري، وأما السبب الموضوعي فإن جل ما اطلعنا عليه كدراسة لهذه الرواية فهي محصورة في دراسة البنية السردية وغير ذلك، في حين لم تحض الرواية بدراسة شعريتها ولم تلق الاهتمام الذي تستحقه. لذلك أردنا أن ندرس شعرية الرواية في

مظاهرها الرمز، التناص والصورة الشعرية وهذا قصد إبراز فرادتها الأدبية التي نالت الرواية بفضلها شهرة واسعة.

تتمحور إشكالية هذا البحث حول: ما مدى شعرية الرواية التسعينية في "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار؟ اعتمادا على عناصر كالتناص، الرمز والصورة الشعرية كما أشرنا سابقا.

ولمعالجة الإشكالية وضعنا خطة تتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة. بحيث خصصنا الفصل الأول لمفهوم الشعرية عامة وركزنا فيه على أهم أعلام الغرب تودوروف ومن أعلام العرب اخترنا كمال أبو ديب وأدونيس. وذلك لتبيان مدى إمكانية توظيف تلك المفاهيم للكشف عن شعرية الرواية موضوع البحث.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة تجليات الشعرية في رواية "الشمعة والدهاليز" وارتأينا أن نتطرق أولا إلى التناص ثم الرمز فالصورة الشعرية. وختمنا بحثنا أخيرا بخاتمة هي حوصلة للنتاج التي تحصلنا عليها أثناء بحثنا.

ونشير هنا إلى أننا اعتمدنا على المنهج الوصفي والتحليل من أجل الكشف عن شعرية الرواية.

وفي سبيل انجاز هذا البحث صادفتنا مجموعة من العراقيل والصعوبات والتي ترتبط بقلة المراجع إما لعدم وجودها أو لندرتها في المكتبات الجزائرية.

وفي الأخير نرجو أن يكون هذا العمل كدفعة لمحاولات أخرى في هذا الموضوع . موضوع الشعرية. ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد ونرجو أن نكون قد وفقنا في تناول هذا الموضوع، وإعطاءه حقه فإن أخطأنا فمن أنفسنا و الشيطان، وإن أصبنا فمن الله وحده.

مدخل

مدخل:

أولا: مصطلح الشعرية.

يعتبر مصطلح الشعرية (Poétique) من المصطلحات الحديثة التي دخلت ميدان الاستعمال النقدي مع بداية القرن العشرين، وذلك على أيدي الشكلانيين الروس وممثلي حلقة براغ اللغوية، غير أن استعماله لأول مرة كان قبل ذلك بكثير، حيث استعمله أرسطو عنوانا لكتابه (البيوطبقا) أو فن الشعر[1].

أما المترجمون و النقاد العرب المعاصرون فقد ترجموا هذا المصطلح إلى عدة صيغ لفظية عربية أحصاها "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية" وجعلها على شكل مخطط توضيحي مفصل، ذكر فيه عشرة مصطلحات عربية مقابلة ل(Poétique) مع ذكر أسماء مستعملها وقد رتبها "حسن ناظم" حسب درجة الاستعمال على النحو التالي:(**الشعرية الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب ، الفن الإبداعي، الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر بيوطبقا، وبيوتيك.**)[2] ويرجع هذا التعدد في الترجمات لنفس المصطلح إلى ما يعرف بأزمة المصطلح في الساحة النقدية العربية ككل. وتجاوزاً لهذه الأزمة فإننا فضلنا استعمال أشهر صيغة عربية مقابلة للمصطلح الغربي (Poétique) ألا وهي " الشعرية".

---

[1]- ينظر: فضل ثامر، اللغة الثانية، ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،1994، ص101.
[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص18.

وقد وظف مصطلح " الشعرية" من قبل كثير من الدارسين العرب نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "شكري المخبوت" و"رجاء سلامة" في ترجمتها لكتاب " تودوروف" المسمى (Poétique) وكذلك ترجمة "محمد الولي" ومبارك حنوز" في ترجمتها لخمسة نصوص ل " رومان ياكبسون" في كتاب عنوناه ب " قضايا الشعرية"...

عرف مصطلح "الشعرية" اضطرابًا آخر مستوى المفهوم، فقد استعمل للتعبير على مدلولات تختلف حينًا و تتوافق أحيانًا أخرى سواء على صعيد النقد العربي أو الغربي، و ذلك ما أشار إليه "حسن ناظم" حين أكد أننا نواجه بخصوص مصطلح " الشعرية مفهومًا يكاد يكون واحدًا بمصطلحات متعددة من جهة، ونواجه من جهة أخرى مفاهيم وتصورات مختلفة بمصطلح واحد، وقد وضح "حسن ناظم" ذلك بقوله: " **إن الأولى تتخلص في مفهوم عام...منها شعرية "أرسطو" و نظرية النظم عند "الجرجاني"، والأقاويل الشعرية عند "القرطاجني" أما الجهة الثانية فتتخلص في النظريات التي وضعت في إطار الشعرية كما هو الحال في نظرية التماثل عند "ياكبسون"، و نظرية الانزياح عند "جون كوهن" و نظرية الفجوة – مسافة التوتر - عند " كمال ابوديب**"[1] ، نفهم من ذلك أن مصطلح الشعرية قد استخدم للدلالة للتنظير للأدب واستنباط قوانينه على نحو ما كان عند " أرسطو" و"الجرجاني" و"القرطاجني"، أما المفهوم الخاص فقد شمل محاولات المحدثين في نفس المجال كما هو الحال عند ياكبسون و"كوهن"و"ابوديب"، ولكن الفرق بين الفريقين (القدماء والمحدثين) يكمن في الوعي باستخدام

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص11.

مصطلح "الشعرية"إذا لم يوظفه القدماء في أعمالهم وإنما تم إدراجها حديثا ضمن هذا المصطلح أما المحدثون ،فقد كانوا هم من وظف هذا المصطلح (الشعرية) في أعمالهم النقدية .

ونشير إلى أن مصطلح "الشعرية" بوصفه مصدرًا اصطناعيا منسوبا إلى الشعر ما يصادفنا في الكتب التراث النقدي العربي حسب ما ذكره "حسن محمد نور الدين": << **حيث يقودنا إلى عمل أو صناعة علم أو فن الكتابة الشعرية أو كتابة الشعر، أو كيفية نظم الكلام عامة وعمل الشعر خاصة** >>[1] لكن نلحظ أن اللفظة بهذه الصيغة تحديدًا قلما يراد بها الإبداع النثري في كتب التراث النقدي العربي وهو ما يبدو جليا عند الناقد "حازم القرطاجي" حيث يستعملُ في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مصطلح " الأقاويل الشعرية" << **والتي تشمل عنده الإبداع الشعري والنثري معًا شريطة أن يتوفر في كل منهما عنصر المحاكاة والتخييل.**>>[2].

إن مصطلح "الشعرية" بمفهومه الحديث والذي سنتطرق إليه مصطلح غربي المنشأ وانتقل إلى الاستعمال النقدي العربي في إطار حركة التأثير والتأثر والترجمة النقدية والأدبية.

[1]- حسن محمد نور الدين، الشعرية و قانون الشعر، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 2001، ص 08

[2] -أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق:محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص 28.

ثانيا: الرواية التسعينية.

لقد كانت فترة التسعينات حافلة بالروايات التي" **تحاول أن تأسس لنص روائي يبحث عن تمييز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويًا بتميز المرحلة التاريخية التي أنجبته وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية،التي استطاع من خلالها من الروائيين أن يستلهموا الأحداث ولشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به و ما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب وسواء كان أستاذًا أم كاتبًا أم صحفيًا فإنهم يشتركون جميعًا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما بأن الموت يلاحقهم."**[1]

وما زالت رواية فترة التسعينات وما بعدها مشدودة لتلك الروية الإيديولوجية ويرجع ذلك للأوضاع المأسوية التي يمر بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفن، فكل النصوص الروائية التي ظهرت في فترة المحنة، حاولت أن تعكس ما تعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي، وهذا ما يؤكد عليه الخطاب الروائي الجزائري في فترة التسعينات.

" إن الإرهاب ليس حدث بسيط في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذا استغرق مدة غير قصيرة لكن انشغال

[1]- حسن حمزي،فضاء المتخيل،مقاربات في الرواية، ط1،منشورات دار الاختلاف، 2002، ص 191.

الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه إن يتنصل منه."[1]

إذن فموضوع العنف إعلاما بالإرهاب كان محور معظم الأعمال الروائية التسعينية حيث تقول آمنه بعلي: **<<يلتقي الطاهر و طار في "الشمعة والدهاليز" مع واسيني الأعرج في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تتبعها، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في "فتاوى زمن الموت" ومحمد ساري في "الورم"، وبشير مفتي في " المراسيم والجنائز"...>>**[2].

إذًا فالرواية هي "**شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات المثقف المعذبة فهي تجسيد في أحد أوجهها حضور ذات المثقف ومحنته في الرواية الأزمة إنها ثقافة الوطن المجروح الذي عاش وعايش في فترة التسعينات الألم والأوجاع من الإنسان العادي البسيط إلى نخبة المجتمع فلم يسلم أحد من هذه المحنة التي كانت بداية أزمة سياسية ثم تحولت إلى عنف دموي."**[3]

[1]- مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، د ط ،مجلة عالم الفكر،المجلد 22، العدد الأول سبتمبر،1999، ص 304.
[2]- آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، د.ط، دار الأمل للنشر و التوزيع، د. ت ، ص 77.
[3]- شنوفة علال، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسي، د.ط، منشورات الاختلاف، 2000، ص310.

ومن بين الروايات التسعينية نذكر:<<"**رمل الماية (1993)**، "**سيدة المقام**" **(1995)** "**ذاكرة الماء**"**(1997)**، و "**حارسة الظلال**"**(1999)**، **وهذه الروايات كلها للروائي واسيني الأعرج** >>[1]، ورواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة(1994)، و" الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار (1992).

[1]- عبد الله أبو الهيف، الإبداع السردي الجزائري- دراسة- ، د. ط ، الطباعة الشعبية للجيش، الجيش، الجزائر، ص 188.

الفصل الأول: مفهوم الشعرية

1/ عند الغرب:

- تيزفيطان تودوروف.

2/ عند العرب:

- كمال أبو ديب.

- أدونيس.

سوف نتعرض فيما يلي لمفهوم الشعرية عند الغرب ولقد اخترت الباحث "تيزفيطان تودوروف " لاهتمامه بالشعرية في مجال السرديات والرواية خاصة . أما عند العرب فقد اخترت " كمال أبو ديب " وأدونيس " باعتبارهما من بين أهم الدارسين العرب الذين خاضوا في ميدان الشعرية وكانت لهما نظرة خاصة .

1/ عند الغرب :

أ/ تيزفيطان تودوروف :

سنحاول التطرق لمفهوم" الشعرية "لدى المنظر تيزفيطان تودوروف، في كتابه "الشعرية" الذي اهتم فيه بتحديد مفهوم الشعرية وبيان الفروق بينها وبين التأويل والنقد وعلاقتها بميادين أخرى، كما أنه خصص جزءا هاما للكشف على مستويات تحليل الخطاب الأدبي ليختمه في الأخير بتصور حول آفاق الشعرية و مستقبلها، ولعل هذا ما جعل الدارس "فاضل ثامر" يقول عنه :<< **انه الناقد المهم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية، والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات، حتى الوقت الحاضر** .>>[1]، وهذا ما سيظهر جليا فيما بعد.

ولكننا نرى انه من المهم أن نتطرق لمفهوم الأدب عامة عند تودوروف قبل أن نتحدث عن مفهوم الشعرية عنده، فهو يرى أن <<**الأدب نظام ولكنه ليس نظاما رمزيا أوليا كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو الأمر مع اللغة في أحد معانيها، إنما هو نظام ثانوي**

[1]- فضل ثامر، اللغة الثانية، ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، 1994، ص102.

يستعمل كمادة أولية نظاما موجودا قبلا للكلام.>>[1]ونفهم من هذا أن الأدب نظام ثانوي يقوم على أساس نظام قبلي هو نظام اللغة.هذا يؤكد تودوروف أن الأدب يرتكز على أمرين هما :

. اللّذة أو الاهتمام الخاص الذي يثيره لدى القارئ.

. الوعي باللّغة المميزة عن لغة الخطاب العادي .[2]

ويهتم " تودوروف "بشرح هذا الوعي باللّغة الأدبية المتميزة عن اللّغة العادية من خلال تمييزه بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي حيث يرى أنه :<< **يوجد قطبان داخل الوعي الإنساني للكلام ،الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (abaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة المرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس، فهو كلام لا يصلح إلا لأن يفهم وفي مقابله هناك الخطاب الثخن المكسو جيدا برسوم وصور لا يجعل ما خلقه مرئيا وسيكون بذلك كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته.>>**[3] ونستنتج من قول" تودوروف "هذا أنه يعتمد معيار الشفافية والثخونة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية.

والشفافية كما هو واضح من اسمها تسمح بالوصول إلى ما وراءها مباشرة دون واسطة أو تأويل، وهذا ما يحدث لمتلقي لغة الخطاب العادي، فلكل كلمة مدلول محدد سلفا أو صورة ذهنية متعارف عليها في أوساط مستعملي تلك اللغة، فتكون العلاقة بين الدال والمدلول حينئذٍ علاقة شفافة واضحة.

---

[1]- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ط 1، دار قرطبة،الدار البيضاء، المغرب،1990، ص 18.
[2]- تودوروف، الشعرية، شكري المخبوت ، رجاء سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، 1990، ص 10.
[3]- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 22.

أما الثخونة فهي خلاف الشفافية اللغوية حيث تشكل الثخونة حاجزا يمنع من الوصول إلى المعنى الدقيق الواضح، بمعنى أن الثخونة توجد الثخونة نوعًا من الغموض الفني الذي يستدعي الاجتهاد في التأويل، والغموض ناتج عن ذلك الاستعمال الخاص للغة، استعمال ينتج اللذة التي أشار إليها "تودوروف" سابقًا.

بعد أن عرفنا مفهوم الأدب "تودوروف" والفرق بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي نصل الآن إلى تحديد مفهوم الشعرية عنده حيث يرى أنها:<<**مقاربة للأدب مجردة وباطنية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل.**>>[1]. ونفهم من هذا أن الشعرية مفهوم شامل يسعى من خلاله إلى تأسيس نظرية عامة تشمل كل قوانين الإبداع الأدبي الداخلية، لذلك فهو يؤكد أن الشعرية << علم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.>>.

ومعنى ذلك أن الشعرية تهتم بالكشف عما يمنح الأدب أدبيته، سواء كان من الشعر أم نثرًا، كما أنها تعني بما يمكن أن يكون أكثر مما هو كائن من الإبداعات الأدبية، وهو ما يتجلى عندما يقول محددًا موضوع الشعرية << **ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي.** >>[2].

[1]- تودوروف، الشعرية، شكري المخبوت ، رجاء سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، 1990، ص 23.
[2]- المرجع نفسه ، ص 23.

ويرى الدارس " حسن ناظم " أن تحديد " تودوروف " السابق لموضوع الشعرية إنما هو مبني أساسا على الفرق الذي أقامه النافذ " رولان بارت " بين الأثر الأدبي وبين النص، فالأثر الأدبي حسب تحديده هو من إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة والتأويل يقول " حسن ناظم " شارحًا ذلك: << **هاهنا إذن نص للمؤلف ونص القارئ وطبقا لهذا ينفي " تودوروف " أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي موضوعا الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لانهائية** >>[1].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشعرية عند " تودوروف " تتجاوز حدود الشعر إلى النثر فكتابه " الشعرية " مخصص بالدرجة الأولى للسرديات، وما يحتويه من مفاهيم وطريقة في التحليل الأولى للسرديات، وما يحتويه من مفاهيم وطريقة في التحليل تتعلق أساسا بالأعمال السردية حيث يعلن عن ذلك منذ بداية الكتاب قائلا:<< **وستتعلق كلمة الشعرية، في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية**>>[2].

إن طموح "تودوروف" لإيجاد شعرية شاملة تعنى بدراسة الأعمال الإبداعية شعرية كانت أم نثرية، جعله يرفض تلك الأبحاث التي تسعى إلى دراسة الشعر في مقابل النثر، باعتبار الأول انزياحا عن الثاني، مثلما فعل "جون كوهن" الذي يرى أن الشعرية علم موضوعه الشعر، ومن هذا المنطلق أقام نظريته على أساس مفهوم الانزياح أي العدول عن كل ما هو عادي ومألوف

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 34.
[2]- تودوروف، الشعرية، ص 24.

إلى اختراعات على مستوى الكلام مما يكسبه تلك السمة الشعرية، ثمة إذن كلام عادي حسب "كوهن" و آخر غير عادي، الأول يمثل المعيار و الثاني الانزياح عنه، وهما يمثلان قطبين تتموقع بينهما رسائل لغوية (أي نصوص) تقترب من أحدهما أو تبتعد عنه، وعلى أساس هذا البعد أو القرب تتحدد شعرية وجمالية الكلام من عدمها.

إن هذين القطبين المتناظرين ليسا سوى الشعر والنثر في نظر "كوهن"، ومن أجل ذلك انتقده "تودوروف" بقوله:<<**من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر إذ أن الشعر والنثر يمتلكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب.**>>[1]، وعليه نلحظ أن شعرية "تودوروف" أكثر شمولية واتساعا من شعرية "كوهن"، ذلك أن "كوهن" فقصر الشعرية على الشعر في حين حرص "تودوروف" على الدعوة لشعرية الأدب بفرعية الشعر والنثر وإلى البحث عن السمات الخاصة التي تحقق تميزها.

2/ عند العرب:

أ/ كمال أبو ديب:

يعتبر "كمال أبو ديب" من بين الدارسين العرب في العصر الحديث المهتمين ب"الشعرية" وبكيفية تمظهرها في النصوص الإبداعية الأدبية، كما يوضحه كتابه "في الشعرية" الذي خصصه كله للتعريف بمفهومه للشعرية والوقوف على متابعتها من خلال تحليل نصوص أدبية عربية وغربية.

[1]- كمال أبو ديب ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 17.

ويعرف "كمال أبو ديب"الشعرية بأنها :<<**خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، إن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، ولكنه في السياق الذي تنشا فيه هذه العلاقات وفي هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية** >>[1].

نفهم من هذا التعريف أن الشعرية تتولد من خلال التراكيب اللغوية المكونة من ألفاظ عادية، غير أن ورود هذه الألفاظ في سياق علاقات معينة هو الذي يمنحها صفة الشعرية التي بدورها تنعدم في سياقات أخرى مختلفة، لذلك فإن "أبو ديب" يؤكد أن دراسته تلك << **تطمح إلى رصد الشعرية في تجسيداتها في النص منطلقة من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية** >>[2] أي أنه يطمح من خلال دراسته إلى إظهار تجليات الشعرية في النص .

ويرى "كمال أبو ديب" أن الشعرية هي إحدى وظائف ما أسماه بالفجوة: مسافة التوتر التي يعرفها " أبو ديب "بكونها << انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر بين كونين وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية>>، وكان هذا الباحث في توضيحه لمفهوم الفجوة أو مسافة التوتر بين الشعرية والملتقى، فالملتقى هو الذي يستشعر ما أسماه بالانتقال الحاد بين كونين الحاد أو بين مجموعتين دلاليتين متمايزتين، هذا الاستشعار لهذا الانتقال الحاد هو كنه الشعرية المبني أساسا على التمايز والاختلاف عن المألوف من التراكيب اللغوية فالشعرية كما

[1]- كمال أبو ديب ، في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص 14.
[2]- المرجع نفسه ، ص 18.

يوضح "كمال أبو ديب" تعد مفهوما << **جوهريا لا خصيصة تجانس وإنسجام وتشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللإنسجام واللاتشابه واللاتقارب.**>>[1]

و إذا كانت "الشعرية" تنبع من فكرة الاختلاف عما هو معهود ومتداول ومن فكرة العدول والانزياح، فان "كمال أبو ديب "يحدد نمطا خاصا من الانحراف هو الذي يراه مولدًا للشعرية ويحدده بقوله:<<**إن نمط الانحراف هو الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرًا للشعرية هو الانحراف الداخلي، أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا دلاليا أو تصوريا أو فكريا أو تركيبيا.**>>[2]

إن ما يمكن ملاحظته هنا بالنسبة لمفهوم "الشعرية" عند كمال أبو ديب<<**هو اتسامها بنوع من الشمولية، معنى ذلك أن الشعرية ليست سمة الأعمال اللغوية في مستوياتها الدلالية والفكرية والتركيبية فحسب، بل إنها تتعداها إلى الخارج اللغة بحيث يمكن أن تصادف في الحياة أو من خلال تجارب السابقين سلوكات أو مواقف يمكن أن توصف بالشعرية**>>[3].

ومعنى هذا أن " أبو ديب " يرى أن الشعرية تتسم بالشمولية كما يصف المواقف والسلوكات التي يصادفها الإنسان في حياته بالشعرية.

ويتفق الدارس "صلاح صالح" في هذه الفكرة مع "كمال أبو ديب" حيث يرصد هو الآخر مواقف وسلوكات في التراث العربي ويصفها بالشعرية، حيث يرى أن <<**رحلة امرئ القيس إلى الأناضول والتي انتهت بموته تعد سلوكا شعريا وأن قصيدة الخطيئة التي تناولت حكاية**

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 28.
[2]- المرجع نفسه، ص 141.
[3]- المرجع نفسه، ص 144.

الأعرابي الذي يذبح ابنه ليطعم ضيفه كانت تناولا لسلوك أو موقف شعري خالص>>[1] غير أننا نشير إلى هذه الفكرة من باب الإضافة و التوضيح لمفهوم الشعرية عند "كمال أبو ديب".

ب/ أدونيس:

ينظر أدونيس في مؤلفه "الشعرية العربية" نظرة تطويرية، وفق المحيطات التاريخية التي مرّ بها الشعر العربي منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة، ذاكرًا أهم العوامل المؤثرة في تطور الشعرية، مثل القرآن الكريم، الذي حققت معه قفزة نوعية منذ مرحلة الشفاهية إلى التدوين والكتابة

وقد استهل أدونيس مؤلفه "الشعرية" بالحديث عن الشعرية الشفوية << وكان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسم الحي، وكان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام...و في هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام>>[2] فهو يرى أن العلاقة بين الصوت و الكلام هي علاقة عميقة وغنية ومعقدة في نفس الوقت.

ثم يقول أدونيس <<نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه خصوصا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة...حركية وإنما دائما شكل من أشكال احتراف التقنين و التقعيد، إنها تبحث عن الذات و العودة إليها. >>[3] وبهذا نجد أنه يدعو إلى قراءة جديدة للتراث الشعري العربي من أجل إكمال ما غاب عن الخليل والنقاد اللاحقين.

ويضيف أيضا:<<**إن ذلك الخطاب التقعيدي الواحد، المتواصل يخفي وراء صمتا وغيابا**

[1]- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص 242.
[2]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب،بيروت، 1989، ص 5.
[3]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 31.

ونقصا. ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري، تكشف عن الغياب والنقص، وتستنطق الصمت.>>[1] وفي هذا تأكيد لما أشرنا إليه سابقا.

ثم ينتقل من الشعرية الشفوية إلى شعرية القرآن الكريم، والتحول الذي شهدته فيقول: "**هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا و شاملا:به وفيه تأسست النقلة من الشفاهة إلى الكتابة من الثقافة البديهية و الارتجال إلى الثقافة الرؤية و التأمل.**"[2] وهو يبين لنا الدور الذي لعبه القرآن الكريم في التطور أو لنقل الانتقال من الشفاهة إلى التدوين، ومن الرؤية البسيطة الساذجة إلى الرؤية التأملية الواعية و المدركة .

ولقد توصل أدونيس على أن جذور الحداثة الكتابية بصفة عامة والحداثة الشعرية العربية بصفة خاصة موجودة في النص القرآني، بحيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية لم تكتفي بوضع أسس نقدية جديدة لدراسة النص، بل قامت بابتكار علم للجمال جديد، وذلك ما مهد لنشوء شعرية عربية جديدة[3].

وسر الشعرية عند أدونيس "**هو أن تظل دائما كلاما ضد كلاما، لكي نقدر نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة. أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها**

---

[1]- المرجع نفسه، ص 32.
[2]- المرجع نفسه، ص 35.
[3]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 50،51.

وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر."[1] أي أن الكلمة تنزاح عن معناها المعجمي لتوحي إلى معنى غير الذي تحمله الكلمة في حقيقتها أو لنقل في معناها الأصلي.

ثم يصل أدونيس إلى شعرية الحداثة العربية، والتي يرى أنها يجب أن تبحث من منظور الإبداعية العربية " **فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولا وتاريخا، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية وفي إطار القضايا التي أثارتها أو أنتجت عنها."**[2] وقد شخص أدونيس الأوهام التي أحاطت بالظاهرة الشعرية العربية، في إطار الحداثة، ووجه لها انتقاداته وهذه الأوهام هي:

- **الوهم الأول:** متعلق بالزمن أي أن الحداثة هي الارتباط اليقظ باللحظة الراهنة، وأن ما حدث الآن، متقدم بالضرورة على ما حدث أمس.
- **الوهم الثاني:** يرى أن الحداثة هي الاختلاف عن القديم وأن مجرد الاختلاف على ما سبق دليل الجدة.
- **الوهم الثالث:** متعلق بالمماثلة والمتابعة للثقافة الغربية لأنها مصدر الحداثة، ولا حداثة خارج الشعر العربي ومعاييره.
- **الوهم الرابع:** متعلق بالتشكيل النثري، أي أن مجرد الكتابة النثرية في الغرب دخول في الحداثة.

---

[1]-:أدونيس، الشعرية العربية، ص 78.
[2]- المرجع نفسه، ص 89.

- **الوهم الخامس:** متعلق بالاستحداث المضموني، أي أن كل نص شعري يتناول انجازات العصر وقضاياه، هو بالضرورة نص حديث[1].

ويخلص أدونيس إلى أن شعرية الحداثة العربية نشأت في مناخ أمرين مترابطين: تمثل البعد الإنساني الحضاري ذلك الذي أخذ يتأسس في بغداد،مع بدايات القرن الثامن، تمثل وعي و حساسية في الوقت نفسه، وبعد استخدام اللغة العربية شعرية بطرق جديدة تحتضن هذا التمثل وتبينه[2].

[1]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 95،94،93.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 97،96.

الفصل الثاني: تجليات الشعرية في رواية "الشمعة والدهاليز" - أنموذجا -.

1/ التناص.

2/ الرمز.

3/ الصورة الشعرية.

نبذة عن الروائي:

الطاهر وطار روائي ومسرحي وقاص جزائري، ولد في 15أوت 1936 بباتنة.

تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين وفي جامع الزيتونة، شارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني، عمل بعد الاستقلال مشرفا على الملحق الثقافي لجريدة الشعب ورئيسا لصحيفة" الجماهير"، أصدر ثلاث صحف أسبوعية وهي: الأحرار، الجماهير. الشعب الثقافي. وقد شغل منصب مدير عام للإذاعة الوطنية للإعلام رفض انتخابات 1992. حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون وكرس حياته للعمل الثقافي والتطوعي كما أنه ترأس الجمعية الثقافية الجاحظية.

نذكر أن الروائي الطاهر وطار توفي بعد صراع مع المرض في 12أوت2010. مخلفا وراءه العديد من الآثار أدبية. ومن بينها نذكر: دخان من قلبي، الجزائر...وهي مجموعات قصصية. الهارب، على الصفة الأخرى وهي مسرحيات. ومن الروايات: اللاز والزلزال، الحوات والقصر، تجربة في العشق، الشمعة و الدهاليز...[1]والتي نحن بصدد دراستها.

[1]- ينظر: http://ar.wikipedia.org/w/index.php

تلخيص مضمون الرواية:

إنّ الظروف التي سادت في الجزائر، طيلة عشرية كاملة دفعت العديد من الروائيين إلى لمس جرح الجزائر العميق، حيث حاولوا إبراز أسباب وتجليات هذه الأزمة، سواء بالنقل المباشر أو غير المباشر للأحداث، فحصر التّفسير الاجتماعي والسياسي والتاريخي وحتى الصحفي، مع عدم إهمال الجانب الشعري في السرد ولغة الكتابة.

فقد استطاع الكثير من الروائيين أن يقدموا نصوصا سردية تحصل تجارب ورؤى عميقة ملتصقة بالأزمة، ومن هؤلاء الرّوائيين نجد الطّهر وطار في روايته "الشمعة والدهاليز"[1]، التي تعد رؤية مغايرة يقدّمها صاحبها للمجتمع الجزائري، رؤية أفرزتها معطيات جديدة من انقلابات سياسية بعد 05 أكتوبر 1988م ، وتعددية ثقافية وتحرّر المجتمع لإرساء مبدأ حريّة التّعبير (الديمقراطيّة).

لا توجد حكاية واحدة في "الشمعة والدهاليز"، بل هناك عدّة حكايات متداخلة مكانيا متذبذبة بين الماضي والحاضر والمستقبل.

حاول الرّوائي في فصلين تقديم صورة مشهديّة، عن أسباب التراجيديا، التي حصلت في الجزائر، و هي رواية واقعة في مائتين واثني عشر (212) صفحة من الحجم الكبير.

صدرت الرّواية سنة 1995، وهي السّنة التي كانت فيها الثورة الجزائرية ومقاومة الشّاعر البطل للمستعمر، وكيف كان يحاول مساعدة المجاهدين.

[1]/ الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، د/ط،موفم للنشر و التوزيع، الجزائر العاصمة،الجزائر، 2007.

وذلك من خلال الاستحضار أي العودة إلى الماضي، فمن خلال الذكريات وترسبّات الماضي، ثم بعد الاستقلال يصبح هذا الطفل شاعرا وأستاذا جامعيّا يسكن لوحده في سكن بالحرّاش.

ذات يوم يستيقظ الشّاعر على أصوات تمزّق سكون اللّيل، منبعثة من الساحة أوّل ماي فيحاول معرفة ما يحصل، لذا يتوجّه نحو المكان ليجد تجمّعا كبيرا من الناس الذين يلبسون لباسا واحدا ويهتفون بكلمة واحدة:" لا إله إلا الله محمّد رسول، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله." يؤثّر هذا المشهد في الشاعر، فيقف مشدودا كل الإنشاد فيسعى جاهدا لإشباع رغبته وفضول نفسه، لمعرفة جوهر وكنه هذه الظاهرة، وفي وسط هذه الحيرة و حب الاطلاع. يلتقي " بعمّار بن ياسر" هذا القائد الذي يحمل فكرا مضادا له، بحكم أنّه يحلم بدولة دينية، لكن الشّاعر يبقى بين مؤيد و رافض.

بعدها ينقلنا " بعمّار بن ياسر" . عن طريق الاسترجاع إلى الماضي، يسرد حياة والديه وصراع الآباء و الأبناء ليدخلنا إلى دهليز آخر من الكوارث و التّخلف.

وفي الفصل الثاني والأخير يلتقي الشّاعر بحبيبة قلبه " زهيرة " فيبادلها الحبّ والاحترام إلى درجة الصّوفية، وتعيد هي إليه في المقابل رمق الحياة، ونسيم الحبّ، وروح الانبعاث، لكن حبهما التّعبدي سوف لن يدوم طويلا، لأنّ مجموعة من الملتحقين كانت تترصد كل خطواته من مكان لآخر، وبعد هذه المراقبة تقتحم عليه منزله ليلا، وتقوم بمحاكمته بعدّة تهم لم يفهم

منها شيئا، ليخرج في النهاية بنتيجة واحدة هي إعدامه، دون أن يكون له الحق في معرفة ذنبه. فيقع الشّاعر في النهاية صريعا يتخبط في دمه.

1/ التناص:

توصل الدارسون للآداب المختلفة إلى اكتشاف جسور التواصل، ونقاط اشتراك بين الآداب، وهذا ما سماه النقاد بالتناص.

وقد ظهر مصطلح التناص في منتصف ستينات القرن الماضي على يد الباحثة جوليا كريستيفا. وقد عرفه "محمد مفتاح" بقوله:" **أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة يمتصها المؤلف ويجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.**"[1] بمعنى أن الكاتب يتصرف في النص ويحاول فيه استحضار النصوص القديمة اعتمادا على تقنيات مختلفة في توليد نص جديد.

ومن أنواع التناص نذكر:التناص التاريخي، التناص الديني، التناص الأدبي والتناص الأسطوري.

وسنحاول من خلال هذا العرض تسليط الضوء على بعض نماذج التناص الموجودة في الرواية والتي قام الطاهر وطار بتوظيفها.

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط3، المركز العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص 122.

أ/ التناص التاريخي:

ونعني به: "**تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي للرواية تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي الذي يرصده ويسرده وتؤدي غرضا فكري أو فنيا أو كليهما معا.**"[1]

ومن أمثلة هذا النوع من التناص نجد أن الطاهر وطار يعرج في روايته على مرحلة تاريخية واجتماعية مع بداية التسعينات." فهو يطرح إشكالية الهوية الثقافية بشكل فني ومنطقي لأن وطار يريد البحث عن جذور الأزمة الجزائرية بتفصيل الواقعة عن طريق التراث، ليفكك غموضها، إنها قصديه التعبير عن التطابق، تطابق تاريخي واقعي، المتخيل والحقيقي."[2] ولا يعني التطابق إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ و الواقع إنها تناصات وتقاطعات تدل على الصراع من أجل الخروج منها.

والمرحلة التاريخية والاجتماعية التي أشرنا إليها سابقا تمثل التناقض والنزاع الفكري والثقافي وقيام جدلية التقليد والحداثة وعلاقة الماضي بالحاضر، صراع الأجيال وما يمثل ذلك في الرواية: " **لقد استيقظ الشاعر في سكون الليل الذي تمزقه أصوات يخرج ليعرف ما يجري هؤلاء جماهير، جماهير كادحة...ماذا يفعلون؟ بصدد ماذا هم الآن؟.**"[3] فيتناص الروائي مع

---

[1]-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص 29- 30.
[2]- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1992، ص 51.
[3]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 11-20.

التاريخ الإسلامي، في مراحل بداية الدعوة والزمن الأول للإسلام، حيث تحضر شخصية "عمار بن ياسر"التي تمثل التيار الديني.

فالطاهر وطار يكشف لنا عن أزمة الفكر وربط الهوية والثقافة بالتعصب والتشدد الديني برجوعه إلى التراث. فهذه الجماعات ترى بأن الرجوع إلى التراث هو الأساس في الاحتفاظ بهويتها وهندامهم إلا دليل على أفكارهم. يقول عمار بن ياسر:

" نعلن عن أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا. يلتحي رجالنا ويغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدين الجميع معلنين أننا، هنا، لا نخشى في الله لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين للموت، للسجن، لكل المصائب."[1]

في الحقيقة نجد أن الطاهر وطار يفرغ شخصية عمار بن ياسر من دلالتها التاريخية المتعارف عليها ويضفي عليها صفة ثورية، مناهضة للحكم، ويعد هذا تناصا تخالفيا لأنه خالف شخصية عمار بن ياسر الحقيقية هذه الشخصية التي كانت متفائلة في التاريخ لأنها متأكدة من أنها تمتلك العقيدة الصحيحة ومقتنعة بها، كما أنها امتلكت أدلة منطقية على الإيمان بالدين الجديد(الدين الإسلامي).

ورغم أن الطاهر وطار منح شخصية عمار بن ياسر صفة القيادة في الرواية، إلا أنه لم يكن متفائلا لعدم تكامل الشروط لنجاح الحركة،لأنه وجماعته يمثلان عنصرين متناقضين. حيث أن قيادة عمار بن ياسر وهو:" **في الثلاثين،مهندس في النفط، قيادي في الحركة يناصر**

[1]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 91.

العقل والاعتدال ويبغض الجهل و التطرف، اسمه الحركي بن ياسر. وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر."[1] غير أن جماعته حسب الروائي:**"كان الملتحون مسلحين وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين يدي أمثال هؤلاء الشبان..."**[2]

فلذلك نقول أن تناصات الطاهر وطار جاءت تخالفية وذلك لأن الكاتب برؤية الفكرية الثاقبة يقدم لنا شخصية عمار محبطة وليست مقتنعة بالأفراد الذين انضموا تحت قيادته فقلوبهم متفرقة ولا يمتلكون روح الوحدة.

ب/ التناص الديني:

ونعني به: **"تداخل نصوص دينية مختارة _ عن الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... _ مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما."**[3]

نجد أن الطاهر وطار في روايته "الشمعة والدهاليز" تناص مع القرآن الكريم بشكل كبير وهذا التناص يركز على تعميق دلالة الرواية وانشغالاتها الفكرية والنفسية...

إن الروائي قد أوهمنا باستشهاده بالقرآن الكريم بينما عند ربطنا لأحداث الرواية

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 29.

[2]- المرجع نفسه ، ص 25..

[3]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص 37.

واستشهاد الكاتب بالنص القرآني نجد أنه قد وظفه لأجل إقناع القارئ ومعارضته الخطابات الأخرى، فلقد حاول الطاهر وطار من خلال قوله: "**الله هو العقل " الله هو اقرأ بسم ربك الذي خلق...اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم "...آه ، عيناها تملآن الكون، كل حرف في الوريقات من سواد عينيها...**"[1] أن يوحد بين آية القرآن "**الله نور السموات والأرض.**"[2] وبين التفكير المادي الذي يؤمن بأن الله هو العقل فهذا التداخل الفكري ينم عن استعمال الروائي التناص التخآلفي.

إن التناص عند الطاهر وطار، قصدي وليس عفوي، لأنه صاحب رسالة إيديولوجية لا يحيد عنها مهما حاول إيهام القارئ بأنه تخطاها.

في الحقيقة إن الطاهر وطار قد جال كثيرا في القرآن الكريم لكنه أعطاه بعدا إيديولوجيا وفنيا، وتصورا ماديا. كما أنه استطاع بتوظيفه للنص القرآني أن يستجيب لتجربة البطل ومعاناته وحلمه في التغيير، مما جعل الكاتب يستعير بعض هذه المعاني لتكون معلما له يهتدي به في هذه الرواية.

[1]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 145-146.
[2]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 146.

ج/ التناص الأدبي:

وهذا النوع من التناص يعني:" **تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا ونثرا مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته.**"[1]

ونجد أن الطاهر وطار قد وظف التناص مع المثل والذي يدخل ضمن التناص الأدبي ولو بشكل غير مباشر، فالأمثال تعبر عن تلك الحالة الشعورية على لسان الرواية مثل قوله: "**من ولى على الجرة تعب.**"[2] وهذا المثل هو عنوان للتناقض بين الماضي والحاضر، فهو يضرب لمن يعود إلى اجترار الماضي المليء بالذكريات، فالجرة هي تتبع الأثر أو لنقل استقصاء الطريق الذي سلكه الإنسان، والعودة دائما تحمل معها الآلام والمرارة، فيتعب معها الإنسان لتذكره للماضي سواء أكان الماضي محزنا أو مفرحا، فحين يتذكر الماضي المحزن يتألم لما لاقاه من مصاعب، وحين يسترجع فترات سعادته وقوته ويقارنها بالحاضر يحزن ويتألم للوضع الذي آل إليه، لذلك ففي كلتا الحالتين نجد أن العودة دائما تتعب الإنسان.

إن الروائي قد تناص مع المثل تناصا تآلفيا، فقد جسد المعنى الذي كان يصبوا إليه.لأن الشخصية الروائية التي أطلقت هذا المثل عاشت أحداث الثورة، وهي شخصية (والد الشاعر: إسماعيل)، فالاستذكار يتطلب منا أن نتوقف. لنعود إلى مبادئ الثورة التي آمنوا بها، تلك

---

[1]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص 40.

[2]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 81.

المبادئ التي قد تلوثت بدم المضحين، وجراء مقارنة الوضع الماضي بالحاضر، نجد أن الإنسان يتعب من هذه العودة، لأنه سيرى أمورا تسير في غير موضعها، وأشخاصا في غير أمكنتهم، فهذه الجرة متعبة، يقول: "... **وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن يحمي أمن البلاد، والعباد وليكن قاتل الأرواح في الماضي إمام مسجد الآن.**"[1]

لقد جاء هذا المثل على لسان إسماعيل المجاهد، الذي عايش الثورة، لكن كل ما قام به في الماضي ولى بسرعة خارقة. إن هذا المثل ينساق مع الشخصية المرددة له، فهو يعكس أفكارها وثقافتها وسلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها، ولدى الروائي. فهذا المثل يعمل على تثبيت القيم ومن جهة أخرى ينتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي "**ليكن هذا الجيل كله جيل تواطؤ، جيلا يلاحقه الإحساس بالذنب والإثم حتى آخر حياته.**"[2]

إن وظيفة المثل "من ولى على الجرة تعب" عند الكاتب من جهة تعمل على تثبيت القيم والثوابت الثورية، والقيم الاعتقادية، وتوجه سياسيا وإيديولوجيا إلى معرفة حقيقة الماضي الثوري ومن جهة أخرى تنتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي. فهذا الحاضر يرضى بالتواطؤ فحسب الروائي: "**تم اقتسام التركة دون كتابة فريضة بتواطؤ غريب...**"[3]

فالرجوع على الجرة عند "إسماعيل" وغيره يتعب لأن الجرة تحمل صرخات التناقض الجارح بين الماضي والحاضر.

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 81.
[2]- المرجع نفسه، ص 82.
[3]- المرجع نفسه، ص 82.

لقد اختصر المثل كلما أراد وطار أن يوصله لنا في رسالته، وذلك من خلال كلمات جامعة وبليغة وهادفة في نفس الوقت، كما أنها بمثابة خطابات إيديولوجية حملها الروائي أفكاره وعبرت عن روافده.

د/ التناص الأسطوري:

ونعني به استحضار الكاتب لبعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات لتعميق رؤية معاصرة يراها الكاتب في القضية التي يطرحها.[1]

لقد أراد الطاهر وطار أن يعود بنا إلى عالم الخيال العجائبي وذلك بمزجه بين الخيال والواقع في إسقاطه لمجموعة من الأساطير التي تنتمي إلى الماضي البعيد عن الواقع الحاضر.

ومن بين الأساطير التي وظفها الروائي نجد " أسطورة سيدي بولزمان "، فعندما تحكي الفتاة لأمها عن الشاعر الذي تعرفت عليه وعن آخرين تعرضوا لها في الطريق وعمن اقتادها لصلاة العصر في المسجد ترد عليها الأم قائلة: **"إنه جدك بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلاني وصلى بالأولياء والصالحين. لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، ولاما إذا كان ميتا فعلا. يتحدث عنه نسله جيلا اثر جيل، الحديث نفسه، وينتظرون تجليه من جيل لآخر. ومع أنه لا يبخل في الظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله من ذريته ولا يظهر إلا على حافة الزمان - من أجل هذا سماه الجزائريون "بولزمان "- وحافة الزمان يا ابنتي والله أعلم هي التي تقع بين عصر وعصر. لقد ظهر في قرية أبيك غداة الثورة...يظهر مرة شابا يافعا، ومرة شيخا**

[1]- ينظر: حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري - مذكرة ماجستير – جامعة الجزائر، 2007-2008، ص 143.

هرما... تأملي ما يجري لقد نزع الرجال السراويل، واكتحلوا واستاكوا وتعطروا، ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام، لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعا."[1]

ويرى صلاح فضل أن هذا "هو التفسير الأسطوري، سيدنا الخضر متشكلا بعباءة جزائرية."[2]

ونجد أن أسطورة " سيدي بولزمان " كاد التصديق بها إلى أسمى المقامات فنجدهن يقلن : **"الشايلله يا سيدي بولزمان، الذي ننتظر بثقة وأمان تحقيق إرادته فينا."**[3] وهذا الإيمان المطلق نابع من عن الثقافة الشعبية آنذاك، وذلك للتصديق بالأولياء والصالحين. فنجد أنهم ينحرون بعد طلب أمر منه ويتحقق: **"...من يومها بدل الخمارة بالمسجد، ونفذ أمر سيدي بولزمان، الذي ذبحت له في القرية عجلا أطعمته للفقراء كما وعدت."**[4]

إن هذه الأسطورة تضفي على الرواية المسحة الأخرى المضادة للعقل والمقابلة للتحليل أو التفسير الاجتماعي للأحداث، فيكشف عن الوجه الآخر لغيبوبة الوعي وانحطاط المستوى الثقافي في الجزائر.

ولقد جاء تناص الروائي تآلفيا، لمطابقته للثقافة الشعبية التي كانت تؤمن بشكل كبير بالأولياء والصالحين.

---

[1]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 122.
[2]- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، الجزائر، 1997، ص 24.
[3]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 127.
[4]- الطّاهر وطّار، الشمعة و الدهاليز، ص 127.

إذ استطاع الطاهر وطار في روايته "الشمعة والدهاليز" أن يتناص من عدة منابع وينهل منها، فنجد أنه أسقط شتى أنواع التناص فمنها ما جاء تخالفيا ومنها ما جاء تآلفيا، مما أضاف صبغة مميزة وخصوصية تفردت بها الرواية، وهذا في الحقيقة ينم عن ثقافة الروائي الواسعة

2/ الرمز:

يشير محمد هلال غنيمي إلى مفهوم شامل و مفصل للرمز فيقول: "**هو كل أداة لغوية تحمل وظائف جمالية تكتسب قيمتها مع المكونات الأخرى للرمز فهو عمل ذهني تشترك فيه طاقة كامنة في نفس ووجدان الكاتب، بحيث يلجأ إليه للتعبير عنها ولا يستخدم الرمز للدلالة على أشياء مادية يمكن الإفصاح عنها، وإنما هو محاولة ليقوم بها الكاتب لنقل حالته النفسية إلى المتلقي ليبعث فيه نوع من الانجذاب والاندماج مع النص الأدبي ولكي يثير في نفسه مشاعر وأفكار لا تفصح عنها اللغة، فاللغة في بعض الأحيان تعجز أن تعبر عن النواحي المستترة والرمز في هذه الحالة هو الصلة بين الذات والأشياء و به تتولد عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.**"[1]

والرمز أنواع نذكر: الرمز الطبيعي، الرمز التاريخي، الرمز الأسطوري والرمز الديني.

ومن الرموز التي وظفها الروائي الطاهر وطار في روايته نذكر على سبيل التمثيل - لا الحصر - بعض النماذج:

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط3، نهضة مصر للطباعة و النشر، 2004، ص 315.

أ/ المرأة:

لقد هيمنت المرأة كدلالة رمزية في الرواية، فالمرأة هي في الحقيقة كائن حي تشير إلى صور الجمال ورقة المشاعر، كما أنها رمز للعطاء والشرف. لكنها في الرواية حملت دلالات أخرى كتحقيق الديمومة والتواصل للنسل البشري كما تمثل صورة المرأة الجزائرية المكافحة، فهي إذن ارتبطت بالكفاح و النضال ونجد ذلك في قول الروائي: "...**المرأة تساعد الثوار في أمور كثيرة، فهي التي تنجب الرجال وتكبرهم حتى يقووا على حمل السلاح وهي التي تحافظ على رائحة الأوكار، فيظل الرجل يتشمم تلك الرائحة ويحن إليها ويمل كل جهده ليعود إليها. وما تلكم الرائحة إلا الشرف الذي يدافع عنه الرجال في كل زمان ومكان. واقتنع أكثر، عندما شاهد نساء الدوار يقمن بكل ما كان الرجال يقومون به، من حرث وزرع وحصاد، بالإضافة إلى تموين الثوار بالألبسة التي يصنعن جزءا مهما منها في المنازل، وبمختلف أنواع التموين.**"[1]

ب/ النور:

إن كلمة نور هي الأكثر تداولا لدى الكاتب، وفي الحقيقة كلمة نور لا تتحقق فاعليتها إلا حينما يقابلها الظلام وهذا الأخير هو المقابل الضدي، والنور هو الخلاص الذي يطلبه جميع البشر لأجل التحرر من جبروت الظلام، ونجد ذلك من خلال قول الروائي:

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 34.

"...**تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا.**"[1] وقوله أيضا: "**هي بالذات شمعة دهاليزي، وسراديبي،هي، هل أحببتها حقا؟**"[2]

إن النور هو الشيء الذي حرم منه الشاعر، ولم يسعد به إلا عند لقاء حبيبته "زهيرة" فهي الشمعة التي أضاءت بنورها ظلمة قلبه فالنور هو رمز الصفاء والحياة، إنه الشيء الذي يمنح الأشياء الأخرى وجودها، ويمدها بالحياة.

فالنور هو المعادل الفني للحياة السعيدة المليئة بالأفراح والحب، لكنها هنا خرجت عن معناها الحقيقي وهو الضياء إلى معاني الأمل والحياة والحب. إذن فالنور هنا هو رمز طبيعي.

ج/ الظلام:

تعتبر كلمة ظلام أحد أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية وذلك انطلاقا من العنوان "الشمعة والدهاليز"وتحمل كلمة الظلام دلالة سلبية في الرواية فهي رمز لأجواء الحزن والاكتئاب، فالظلام هو العنصر الفعال في الرواية والذي يراه دائما الشاعر مانعا عنه رؤية النور، فهو يحمل دلالات أخرى وهي الوحدة والكآبة والوحشة والحزن، كما يمكن أن يرمز إلى المجهول الذي سيلقاه الشاعر حيث يقول الطاهر وطار: "...**وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح عن سراديب تمتصك فتنزل وتنزل، لا إلى مكان بل إلى دهاليز وسراديب ممتصة أخرى.**"[3]

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 33.
[2]- المرجع نفسه، ص 46.
[3]- المرجع نفسه، ص 34.

ويظل السواد أو الظلام هو العنصر المتحكم في الدلالة السلبية في الرواية، فهو يرتبط بمواطن الحزن والخوف من المجهول، وبهذا تكون كلمة الظلام قد خرجت عن معناها الحقيقي وهو السواد الحالك المرتبط بالليل إلى دلالات أخرى كما أشرنا سابقا. فالظلام يجمع داخله كل ما هو سوداوي ومشئوم وكل ما يثير بداخل الشاعر الحس الاكتئابي وتحجب كل ما هو جميل. فالظلام رمز طبيعي.

د/ الدهليز:

وكلمة دهليز فارسية " **وتعني المسلك الضيق الطويل المظلم.**"[1] وكلمة دهليز تحمل دلالة قوية تدل على أن هناك أكبر دهليز يبعث الرعب والخوف في نفسية الإنسان ورغم أنه منار بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم وغامض ومخيف ومرعب في نفس الوقت، كما أن المشكلات التي يحاول أن يعالجها الروائي لم تكن سوى سراديب مظلمة كلما حاول الإنسان التأمل فيها ازدادت ظلمة، فالرواية إذن هي عالم للتوهان في الزمان والمكان والشخصيات وحتى المشكلات، كل ذلك لنتعرف في هذا الجزء عن الجماعة الإسلامية وعن الشاعر وطفولته وماضيه.

فالدهاليز في الحقيقة هو المسلك الضيق الطويل لكنه في الرواية يرمز إلى خروج الجزائر من الثورة ليدخل في دهليز آخر وهو دهليز الجماعة الإسلامية ووجد الشاعر نفسه يذوب في هذه الدهاليز فلا يخرج من واحد إلا ويجد نفسه قد دخل دهاليز أخرى ويقول الروائي

[1]- إبراهيم سعدي ومجموعة من المؤلفين، أشغال الملتقى الثالث، عبد الحميد بن هدوقة (أعمال وبحوث)، ط5، رابطة كتاب الاختلاف الجزائر، 2000، ص 24.

بهذا الصدد: "**...وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح عن سراديب تمتصك فتنزل وتنزل، لا مكان بل إلى دهاليز وسراديب ممتصة أخرى.**"[1]

و/ الشمعة:

من المبهج أننا عندما نقرأ الرواية نجد في كل مرة شمعة جديدة وسط كل تلك الظلمة فالكاتب كان دائما وبطريقة فنية جميلة، يترك مساحة ليتغلغل منها النور لأعماق الظلمة، حتى ولو كان قليلا فهو كفيل بإنارة جزء من تلك العتمة.

وبما أن الرواية تتحدث عن جماعة مسلحة، فقد صرح صاحبها منذ البداية أن الشمعة الأولى في الحياة هي الإسلام: "**الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب الإنسانية في ظلمتها الأخيرة.**"[2]

ولو تمعنا قليلا في الرواية نجد أنها تحمل تجليات أخرى للنور، حتى ولو لم تكن مباشرة، كما هي في الشمعة الأولى، لكن مغزاها عميق وأهمها أنها رمزت للمرأة الجزائرية قديما وحديثا بحيث نجد أنه جسد هذه الشمعة في شخصيتين هما: الشخصية الأولى وهي العارم تلك المجاهدة التي رمزت إلى الشمعة التي ساعدت وأنارت طريق المجاهد في الثورة. أما الشخصية الثانية فهي زهيرة (الخيزران)، وهي الشمعة التي أنارت دروب ودهاليز الشاعر.

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 13.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.

وشمعة أخرى تظهر لنا في الشاعر الوطنية، حيث يقول الراوي: **"ها هنا الجزائر، بن الجزائرية، شمعة في الدهليز."**[1]

فالشمعة هنا رمزت إلى المرأة التي ساندة المجاهد في الثورة، والمرأة التي أنارت بحبها دهاليز الشاعر، وأظهرت في هذا الأخير حب الوطن، إذن فالشمعة رمزت إلى الثورة والحب.فمهما تعددت الظلمات والدهاليز، فإن الحياة تبقى مستمرة لوجود شموع تنير لنا الدروب كاشف يملأ التاريخ الوطني.

لقد شحن الكاتب روايته بمجموعة من الرموز التي اختارها من أجل أن يؤثر في نفسيتنا نحن كقراء، سواء من حيث الألفاظ المعبرة عن الثورة أو الألفاظ التي مثلت بيئته ووسطه الذي عاش فيه بعد الاستقلال، فإن استخدام الروائي لهذه الألفاظ ينم عن خبرة واسعة وقمة في الإبداع جعلت هذه الألفاظ تتخلى أو لنقل تفرغ من دلالتها أو معناها المعتاد لتصبح رموز الحالات النفسية باطنة، تجعله يحلم بالأفضل لوطنه وتحقيق السعادة لأبناء هذا الوطن من خلال وجوده معهم.

3/ الصورة الشعرية:

يقودنا مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث إلى الإشارة أن أول من اهتموا بدراسة الصورة هم جماعة الديوان، لقد دافعوا عن مذهبهم الجديد، وذلك في تحديد الأصول والمقاييس الفنية للصورة الشعرية الجديدة.

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 76.

فنجد مثلا ميخائيل نعيمة الذي يرى " **بأن الشاعر هو من لا يصف إلا ما تراه روحه حتى وإن كانت رؤيته ناقصة.**"[1]

فمفهوم الصورة " **متجدد من عصر إلى عصر ثقافي آخر ومن ناقد متميز إلى ناقد آخر.**"[2] وبهذا تظهر صعوبة تحديد المصطلح والإجماع على تعريفه تعريفا محددا ودقيقا غير أن النقاد أجمعوا أن مصدرها هو الخيال و الواقع .

ونجد أن الطاهر وطار قد وظف في روايته كلا من الصورة التشبيهية والصورة الإستعارية والصورة الكناية، وقد اخترنا بعض النماذج المتناثرة هنا وهناك لكل نوع من الصور الشعرية فنحن لم نعتمد على مقطع بل على الرواية ككل فنجد:

أ/ الصورة التشبيهية :

هو تقريب شيء من شيء آخر يشاركه في صفة أو أكثر، بواسطة أداة ظاهرة أو مضمرة، قصد المدح أو الدم كقولنا: (البحر كالمرآة صفاءا)

فالبحر مشبه والمرآة مشبه به، والصفاء وجه الشبه، والكاف أداة التشبيه، وهذه تدعى أركان التشبيه، ومن التشبيه ما قد تحذف أداته أو وجه الشبه فيه، أو يحذف كلاهما معًا نحو قول الروائي: " **ماذا لو بطحها العسكري في الوادي كالسبع**"[3]، حيث شبه بول عند هجومه على العارم بالأسد فهو المشبه، والأسد هو المشبه به، والكاف أداة التشبيه، وهذا النوع من التشبيه

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و مظاهره، ط3، دار العودة، بيروت- لبنان-، 1981، ص 127.
[2]- محمد علي الكندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث،ط1، دار الكتابة الجديدة المتجدة، 2003 قرنجي، ص 24.
[3]- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص 40.

يسمى التشبيه المرسل، وهو الذي ذكرت فيه الأداة والمشبه و المشبه به، ومن هذا النوع نذكر مثالا آخر في قول الروائي:"**كنت كالقطة تلعب بالفأر قبل أن تجهز عليه وتأكله.**"[1] حيث شبهت العارم نفسها بالقطة عندما كانت تتلاعب ببول الضابط الفرنسي قبل أن تقتله.

نجد أيضا التشبيه البليغ في قوله: "**إنهم أسود العرين**"[2] حيث شبه الرجال بالأسود، ووجه الشبه بينهما هو "القوة والشجاعة"، حيث حذفت فيه الأداة ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ.

وقوله أيضا: "**إنما نظل منارة، ترسل إشارتها عبر الضباب**"[3]، حيث شبه الحمامات بمنارة خافتة، فحذف الأداة وذكر المشبه والمشبه به.

أما التشبيه الضمني: فهو الذي لا يصرح فيه بأركـان التشبيه، بل يفهم في سياق الكلام. ومن الأمثلة على ذلك نذكر في قوله: " **تم اقتـسام التركة دون كتابة فريضة**"[4]، فقد شبه الجزائر بالتركة.

أما التشبيه التمثيلي، فهو التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه منتزع من متعدد، ومن أمثلة ذلك نجد قول الروائي: "**أرفع رأسي فأراك شجرة، وأراك جدار عمود هاتف أو نور**"[5].

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 41.
[2]- المرجع نفسه، ص 40.
[3]- المرجع نفسه، ص 68.
[4]- المرجع نفسه، ص 82.
[5]- المرجع نفسه، ص 169.

لقد وظف الطاهر وطار كثير من التشبيهات، وهذا صار في كلام العرب حيث قال قائل: "**هو أكثر كلامهم، فهو يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، ولهذا أقبل جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن عنه أحد**"[1].

ب/ الصورة الإستعارية:

هي "**مجاز لغوي يقوم على تشبيه حذف أحد ركنيه الأساسين، أي المشبه أو المشبه به مثل: (مشى الداء في مفاصله)**"[2].

وللاستعارة ثلاثة أركان: المستعارة له(المشبه)، والمستعار منه (المشبه به) والمستعار أو الجامع (وجه الشبه)، والاستعارة قسمان:

- **تصريحية:** هي التي يذكر فيها المستعار منه، ويحذف المستعار له، نحو: (أيّها الثّعلب لا تخدع الناس بادّعائك).

- **المكنية:** هي التي يذكر فيها المستعار له ويحذف المستعار منه، نحو: (ابتسمت السماء) ومن بين الاستعارات التي وظفها الروائي في روايته نجد: "**عيناه الزرقاوان تمتلئان رغبة**"[3] وهي استعارة مكنية، شبه العينان بالدلو الذي يمتلأ بالماء، فحذف المشبه و هو (الدلو)، وأبقي على أحد لوازمه وهو الفعل (ملأ).

---

[1]- كميل سعادة، المصباح في التحليل و البلاغة، (د.ط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، 1973، ص 7.
[2]- راجي الأسمر، البلاغة العربية الواضحة، ط1، المكتبة الثقافية، بيروت، 1998، ص 53.
[3]- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص 38.

وأيضا في قوله:" **على أصوات تمزّق سكون اللّيل**"[1]، حيث تشبّه الأصوات بالإنسان أو الكلب الذي يقوم بفعل التمزيق، وهي أيضا استعارة مكنية، فحذف المشبّه به وهو (الإنسان) أو (الكلب)، وأبقى على أحد لوازمه وهو لفظة تدل عليه وهي (تمزّق).

ونجد الاستعارة التصريحية في قوله: " **يا واحد الشيطان**"[2]، شبه الطفل الصغير بالشيطان، فصرح بالمستعار منه (الشيطان)، وحذف المستعار له (الطفل).

وقوله أيضا: "**إنّما هذه العقارب بين أيديكم**"[3] في هذا المجاز اللّغوي شبه الرّوائي البنادق بالعقارب، فصرّح بالمشبه به (العقارب)، وحذف المشبّه (البنادق) على سبيل الاستعارة التصريحية.

الطّاهر وطّار متمكن من اللّغة بحيث استطاع توظيف الكثير من الاستعارات، وجعل من الجماد حيّاً، ومن الخيال واقعًا، ومن المجرّد محسوسًا، حيث ألبس الألفاظ ثوبا جميلا وجعلها تمثّل معاني كثيرة، ودلالات واسعة، وإيحاءات بعيدة.

نلحظ أنّ هذا المجاز اللّغوي يعطي سحرا للعمل الأدبي الفني، وذلك لكونه طريقة من طرق التوسع في التعبير والمجاز في الكلام، وقد قال الجرجاني عن الاستعارة: "**هي تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللّفظ حتى تخرج من الصدّفة الواحدة عدّة من الدور**

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 11.
[2]- المرجع نفسه، ص 44.
[3]- المرجع نفسه، ص 207.

وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، و من خصائصها أيضا أنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليّة."[1]

ج/ الصورة الكنائيّة:

هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، أي أن يتكلم عن شيء والمراد غيره، نحو: (فلان طويل اللسان)، وتنقسم الكناية باعتبار المكنّى له إلى ثلاثة أقسام:

- كناية عن صفة.
- كناية عن موصوف.
- كناية عن نسبة.

ومن الكنايات الواردة في الرواية نجد قوله: " **تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا**"[2] وهي كناية عن شدة جمال زهيرة وتمسكه بها.

وفي قوله أيضا: "**روحي أقل من أن يحملها جسدي**"[3] كناية عن الهّم والحزن.

وكذلك نجد قوله: "**يطلق ساقيه للريح، و هو يلتفت يمنة و شمالا.**"[4] وهي كناية عن الخوف الشديد والذعر.

---

[1]- محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية، 1995، ص 625.
[2]- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص33.
[3]- المرجع نفسه، ص 46.
[4]- المرجع نفسه، ص 59.

خاتمة:

خاتمة:

توصلنا من خلال دراستها الوصفية التحليلية لرواية "الشمعة والدهاليز" لخاتمة فقد كان تتبعنا لمعالم شعريتها كفيلا بأن نكتشف سر نجاحها وشهرتها في فترة التسعينات ولغاية اليوم.

1/ إن تناصات الطاهر وطار في روايته "الشمعة والدهاليز" كانت جد موفقة، فقد نوع في تناصاته وأعطانا مزيجا رائعا من خلال تناصه مع الدين والأسطورة والأدب والتاريخ، كما أنه جاء بلوني التناص وهما: التناص التآلفي والتخالفي...

2/ ونجد أن الروائي قد نوع كذلك في الرموز فمنها ما رمز إلى الديمومة والنسل ومنها ما رمز إلى الحب وأخرى رمزت للتوهان...فقد أخرج بعض الألفاظ عن دلالتها الحقيقية وصبغها بلون جديد أخرجها من الرتابة والمعتاد.

3/ تنوعت الصورة الشعرية في الرواية بين الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة الكنائية مما قرب إلينا رؤية الروائي وأوضحها.

وأخيرا، ومما ذكرناه آنفا نخلص إلى القول بأن الطاهر وطار قد وفق بشكل كبير في إظهار شعرية روايته، بحيث أنه بتوظيفه لهذه الخصائص الفنية وبهذا الكم الرائع وتنسيقه لها أضفى عليها جمالية ورونق مبهر. واستطاع أن يعبر عن عشرية سوداء ويؤرخ لهذه المحنة من تاريخ الجزائر.

قائمة المصادر

والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

أ/ الكتب:

1/ الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، د.ط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر 2007.

2/ أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق:محمد لحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

3/ أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، 2000.

4/ تودوروف، الشعرية، شكري المخبوت ، رجاء سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، 1990.

5/ آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، د.ط، دار الأمل للنشر و التوزيع، د. ت.

6/ أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، **1989**.

7/ حسن حمزي،فضاء المتخيل،مقاربات في الرواية، ط1،منشورات دار الاختلاف، **2002**.

8/ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

9/ حسن محمد نور الدين، الشعرية و قانون الشعر، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، **2001**.

10/ حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري - مذكرة ماجستار – جامعة الجزائر، **2007-2008**.

11/ راجي الأسمر، البلاغة العربية الواضحة، ط1، المكتبة الثقافية، بيروت، **1998**.

12/ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، المركز الثقافي، بيروت، **1992**.

13/ شنوفة علال، المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسي، د.ط، منشورات الاختلاف، 2000.

14/ صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، الجزائر، **1997**.

15/ صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، **2003**.

16/ عبد الله أبو الهيف، الإبداع السردي الجزائري- دراسة- ، د. ط، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

17/ عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ط1، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

18/ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه ومظاهره، ط3، دار العودة بيروت (لبنان)، 1981.

19/ فضل ثامر، اللغة الثانية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

20/ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

21/ كميل سعادة، المصباح في التحليل والبلاغة، د.ط، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1973.

22/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، ط3، المركز العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.

23/ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكتابة المنجدة، 2003 قرنجي.

24/ محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، د.ط، دار المعرفة الجامعية، 1995.

25/ مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، د ط ، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول سبتمبر، 1999.

26/ إبراهيم سعدي وآخرون، أشغال الملتقى الثالث، عبد الحميد بن هدوقة (أعمال وبحوث)، ط5، رابطة كتاب الاختلاف الجزائر، 2000.

ب/ المواقع الالكترونية:

27/ .http://ar.wikipedia.org/w/index.php.