

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة -

التناص في رواية الشمعة والدهاليز

للطاهر وطار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي

تحت إشراف:

الدكتور / محمد زغينة

إعداد الطالبة:

فتيحة حسيني

لجنة المناقشة

رئيسا			
مشرفا ومقررا			
عضوا مناقشا			
عضوا مناقشا			
عضوا مناقشا			

السنة الجامعية: 1422 - 1423 هـ

2001 - 2002 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوْتَادَ مِنْ طِينٍ
وَالْبَشَرُ مِنْ سُلْطَانٍ

الإهداء

إلى روح والدي التي ما تزال ترف بين جوانحي.

إلى والدي التي علمتني وبدفنتها احتضنتني.

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل الذين أتناص معهم

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

إن النص أو الإنتاج الروائي يرتبط أساسا بالتطور والتراكم المعرفي لأن مادته المجتمع. فالأعمال الروائية مشدودة إلى إيقاع الحياة. والكتابات الروائية الحديثة قد تحسست نسمات الحدائث فاندجحت فيها واستعارت روح الأسطورة وروح التراث الإنساني العميق، وأضافت إليها إسقاطات جديدة.

فالنص الروائي ما هو إلا نتاج لنصوص كثيرة قبله أو معاصرة له، يتقاطع فيها مع كثير من التيارات اتفاقا أو اختلافا، حسب المنظور الفني أو النظرة الخاصة للفنان.

ومن هنا جاء اختياري لتقنية التناص الذي عرفه النقد الأدبي، وضمه إلى رحاب المصطلحات التي يحفل بها النقد الحديث، والذي استثمر للاسمنينج بالجنس الأدبي وطرح صيغة النص المتعدد والذي يتوالد في الآن عينه من نصوص سابقة عليه.

وجاء اختياري لرواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار بسبب اهتمامي بالأدب الجزائري عامة، وتتبعي لقراءة إنتاجه الروائي بخاصة، ومن ثم كان وقوفي على شيوع هذه الظاهرة في رواياته بشكل ملفت يسترعي الاهتمام ويدعو الباحث إلى استجلاء صور التناص وأشكاله المختلفة، ليضع خريطة ثقافية تضم المراجع التي اهتدى إليها الروائي الجزائري في هذا العالم المتصارع الأفكار، المتلاطم بأموج الحدائث.

وسيحاول موضوع المذكرة من خلال هذه التقنية فتح القناة على عالم النص للتواصل والتحاور معه، ذلك أن هذه القناة لا تخرج عن النص ولا تكتفي به بل تتفاعل معه وتسعى في الوقت نفسه لاستحضار عوالم أخرى امتصها النص إثباتا أو نفيا، نقلا أو تعميقا، تكثيفا أو تفكيكا ليكون النص الجديد قطبا يجمع بين الدوال ليقدم المعنى المطلوب ويدل القارئ على معالم الروائي ومرجعياته الثقافية والسياسية بخاصة؛ لأن رواية "الشمعة والدهاليز" للروائي وطار موعلة في التراث، مبنية على أحداث سياسية ثقافية، جعل منها الروائي بؤرة العمل الأدبي، إذ اتكأ فيها على حوادث تاريخية حاول إسقاطها على واقع الأحداث في الجزائر بإشارات تاريخية مستثمرا كل ثقافته التراثية ذات البعد الإسلامي متعانقة مع الفكر الإيديولوجي.

فكان عمله الروائي متناصا ذاتيا تتوالد منه نصوص أخرى لا يمكن قراءتها قراءة إبداعية أو علمية دون معرفة بالمنابع الرئيسية التي استقى منها الطاهر وطار أفكاره.

ونتيجة لهذا الخضم الثر من التقاطعات عنونت مذكرتي هذه بـ : (التناص في رواية

الشمعة والدهاليز)، وقسمتها إلى مدخل وأربعة فصول:

. تناولت في المدخل مساحة تناصية للعبات، حيث للممت هذه البوابات عند العرب

كما بقيت حائرة وأنا أقرأ روايات الطاهر وطار إذ وكأنها عبارة عن نسخة مكررة من عدة وجوه
إذ لا يمكن استلال بعض التناصت الذاتية دون أخرى مما حدا بي إلى التركيز على نماذج معينة.
ولعل أهم دراسة شدت انتباهي هي للناقدة "دبي كوكس" في مقال لها في مجلة التبيين
إضافة إلى كتابات د/ عبد الملك مرتاض، وما عثرت عليه في "الإنترنت" من حوارات مع الروائي
وبخاصة حوار محمد بن عبد الكريم ومجدي إبراهيم، إضافة إلى استفادتي من بعض مقالات إدريس
بوديبة وغيره من دارسي الرواية الجزائرية الحديثة بخاصة.
ورغم ذلك فقد اجتهدت قدر المستطاع وبخاصة في استقاء الدراسات الحديثة الأجنبية
والمترجمة، والعربية، متوسمة في كل ذلك أن أصل ولو إلى قدر بسيط لتفكيك تناصت هذه الرواية.
ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور/ محمد
زغينة الذي تتبع هذه المذكرة منذ أن كانت فكرة إلى أن أصبحت واقعا، ولا يفوتني إلا أن
أتقدم أيضا بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لكل أساتذتي الذين علموني في كل المراحل، وكذلك
إلى أسرة مكتبة قسم اللغة العربية وآدابها.
وآخر قولي هذا ما أمكن من ملتمته في هذه الفترة الوجيزة العسيرة التي شحت فيها المصادر
والمراجع. ومهما يكن فالحمد لله الذي وفقني إلى أن أهي هذه المذكرة. وما توفيقي إلا بالله.

مدخل

المعنى والمدخل نظري

أولاً-العنوان

- 1) مفهومه.
 - 2) دلالاته.
 - 3) العنوان والتعاليم النصية.
 - 4) وظيفة العنوان.
 - 5) العنوان وأفق التوقع.
 - 6) شعرية العنوان.
 - 7) غواية العنوان.
 - 8) العنونة في السرد.
 - 9) تعدد الوظائف في العنوان.
- ثانياً-التقديم (كلمة المؤلف).
- ثالثاً-الإهداء.

إذن كانت الرواية تتم إما بحفظ الرويات كما أخذها المتعلم عن شيخه من غير تعديل، وذلك بحفظها عن ظهر قلب، ثم تطورت العملية إلى التدوين. ولقد ظلت حركة انتشار الشعر عن طريق المشافهة إلى أن جاءت الحاجة الماسة إلى تدوينه، فرجحت كفة التدوين عن كفة المشافهة. ولقد ورد في رسالة بشر بن المعتمر التي تكشف عن رجحان كفة المكتوب عن المروي : (مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن حبله بن مخزومة السكوني الخطيب وهو يعلم فتياهم الخطابة فوقف بشر، فظن إبراهيم انه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النظارة، فقال بشر: أضربوا عما قال صفحا، وأطروا عنه كشحا، ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتتميقه⁽¹⁾. وتعتبر حركة الجمع، والتدوين هي أول حركة تاريخية لحمايته وتحقيقه ونشره⁽²⁾، ذلك أن الشعر قد تعرض خلال فترة المشافهة التي عايشها إلى ما تعرض له من آفات النقل، فكل خبر ينقل عن الرواة تتعدد روايته، وقد أدى التمسك بالرواية أن بعض الكتب اتخذت صوراً متعددة حسب الرواة فراو يوجز، وراو يطيل... وراو يضيف⁽³⁾ حتى جاء الرواة المحققون فتصدوا لذلك.

ولقد تعرض الحديث لما تعرض له الشعر من التزييف و الوضع إثر حكم عثمان بن عفان (رضى الله عنه)... و زاد الأمر سوءاً، وضع الأحاديث لأغراض سياسية إما تأييدا لاتجاه أو طعنا في اتجاه آخر، أو تقريبا من حاكم أو زرعاً للبليلة.

وللحديث الشريف المتزلة الثانية في التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم، ومن الطبيعي أن يولي المسلمون الأوائل اهتماما ليس بقليل بروايته بطريقة سليمة، فكانت فكرة الضابط السلوكي للحديث، وهي الإسناد، وتتبع الرواة بالتجريح والتعديل.

و حين نتحدث عن السند فإننا نتحدث عن خصوصية أساسية من خصائص التفكير الإسلامي، إذ إن دراسة السند يمثل إنجازاً عقلياً رائعاً في مسيرة وتاريخ الحركة العقلية⁽⁴⁾ فلا يذكر السند إلا ويذكر معه الحديث فهما متلازمان.

وقد سمع الزهري (ت124هـ) إسحاق بن عبد الله بالمدينة يحدث فيقول: (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال له قاتلك الله يا ابن أبي فروة ما أجرأك على الله!! اسند حديثك)⁽⁵⁾.

(1) - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت، ج 1، ص 135.

(2) - ينظر: عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي، ص 19.

(3) - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي، ضيعته، مباحه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط 6: 1972، ص: 147.

(4) - ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث و أثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، 1983

ص 74.

(5) - ينظر: عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي، ص 39.

ولقد كانت للإسناد قيمة كبيرة، بل إن أمة الإسلام قد رفعت بهذه الخاصة، فلولا الإسناد⁽¹⁾ لقال من شاء ما شاء.⁽²⁾

ويكفي هذا دلالة على الحرص بقضية الإسناد وربط بين عصر الراوي والرسول صلى الله عليه وسلم بسلسلة من الرواية حتى يصل الإسناد إلى السامع صحيحا. ولقد أدى الاهتمام البالغ الأهمية في تشريح المصادر إلى تأليف مجلدات في الرواة، أو رجال الأسانيد من خلال تتبع حياتهم أو سلوكياتهم.

وقد نشأ علم الجرح والتعديل مع نشأة ظهور الرواية في الإسلام. ولم يظهر بقواعد وأصول إلا في النصف الثاني من القرن الثاني، وكان أئمة الحديث يشددون في حكمهم على معرفة أحوال الرواة وفي هذا العمل صيانة للسنة من الدخيل.

ونستطيع أن نؤكد على أن علماء الحديث صدروا في هذا الميدان عن نظرية حددت مسار المنهج وأفضت بهم إلى طرائقه ووسائله ومعايره. واستطاعوا أن يطبقوا النظرية تطبيقا عمليا أفاد الأمة الإسلامية في توثيق الحديث بوصفه المصدر التشريعي الثاني، كما أفاد أيضا الفكر البشري في إرساء قواعد منهج ينقد الخبر، وذلك عن طريق دراسة الإسناد وأحوال الراوي.

ولقد التزم العلماء الاعتدال في بيان أحوال الرواة، فلم يتناولوا في جانب الراوي إلا ذكر جانب الحديث، فتناولوا أمور العدالة، وأمر الحفظ، والضبط والإتقان، ومما يعتري ذلك من وهم أو نسيان أو اختلاط، فكان بحثهم علميا وموضوعيا⁽³⁾.

وحديثهم عن الشخص الذي يقبل قوله في الجرح والتعديل، واشتروا فيه العلم والتقوى والورع والصدق والأمانة ومعرفة أسباب الجرح والتزكية، والبعد عن التعصب.

ثم انصب اهتمامهم على البحث عن أسباب الضعف، فوجهوا اهتمامهم إلى الشخص الراوي من حيث طريقة أخذه عن الآخرين، أو ما تعلق بالكذب. وكان لهم أسلوب انتهجوه في معرفة الكذب بأن يذكر تاريخ وفاة المروي عنه، وساعدهم في ذلك إطلاعهم الواسع

(1)-السند في اللغة، ما أسندت إليه من جدار وغيره، وفي العرف طريق متن الحديث ويسمى سند الاعتماد الحفظ في صحة الحفظ في صحة الحديث وضعفه عليه. وسند الحديث ما يذكر قبل المتن. والإسناد عند المحدثين هو رفع الحديث إلى قائله.
لينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص74.

-وينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة سند)، ج3، ص241-245.

وينظر: الفيروزبادي، تاج العروس، ج2، ص130.

(2)-ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره، ص112.

(3)-ينظر: المرجع السابق، ص113.

وبحثهم المستمر، والتنقيب عن حياة الرواة، ودرايتهم بضبط تواريخهم، والأمكنة التي يتواجدون فيها، كل هذه الأسباب يسرت لهم ضبط الكذب.

ومن هنا كان اهتمام المحدثين بذكر تاريخ المواليد وتاريخ الوفيات لتجرى عملية تمحيص الرواة، ومعرفة صحيح قولهم من كذبهم. وكانت الدقة العلمية في التزامهم بضبط الوقت بكل سماع، وضبط تاريخ قدوم المحدث البلد في طلب العلم، نتج عن هذا التدقيق وأثمرت جهودهم بظهور مؤلفات تختص بضبط مواليد المحدثين ووفياتهم⁽¹⁾ لكشف أكاذيب الرواة.

وإذا نحن عرضنا للحديث عن أمور الإسناد والجرح والتعديل خلأتنا نبين أسبقية مجهودات الأمة الإسلامية، في هذا المجال ثم ما جرت به المنافسة بين المحدثين واللغويين من تجريبات.

فلقد كان لظهور التجريح أثره في علماء الأدب واهتمامهم، بل زادت واتسعت دائرة مجاراتهم لهم في أدق التفاصيل⁽²⁾.

هذه القواعد السليمة التي طبقها علماء الشعر القديم ورواته حتى يتفوا عنه المدخول والمزيف⁽³⁾. وقد كانت أولى عملياتهم تمييز الرواة من المتهمين بالانتحال من أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر، ومحصوا الأسانيد والمتون، مما يدل دلالة ساطعة الوضوح خطورة توثيق الرواية وهو أن عدم وجودها يعني صعوبة⁽⁴⁾ دراسة الشاعر، وأن الدراسة تضطرب ويدخلها الوهن.

إن في تطلب أسانيد الكتب غاية سامية ألا وهي الرجوع إليها ومطالعتها، فإن علم الباحث حرص الأقدمين على روايتها في السند علم أن لها مقاما في سماء العلوم والمعارف.

وكانت سلسلة الإسناد في اللغة تنتهي إلى طبقتين؛ فالطبقة الأولى يمثلها عمرو بن العلاء، وحماد الراوية، ثم خلف الأحمر، والمفضل الطي ومن في طبقتهم، أما الطبقة الثانية فهم تلامذة هذه الطبقة، وبهذا ينقطع الإسناد إلى هؤلاء فقط.

ويعتبر الإسناد اللغوي المنسوب إلى أبي الأسود الدؤلي (ت 170هـ) ويعرفه النحاة بتعليقة أبي الأسود من أوائل⁽⁵⁾ الإسناد اللغوي في وضع العربية ونسبه إليه نصر بن عاصم. وقد

(1) - ينظر: محمد ضياء الرحمان الأعظمي، دراسات في الجرح والتعديل، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1995 ص 86.

(2) - التفاصيل: كرتبة الراوي، اللغة، تفضيل لغة قبيلة عن لغة قبيلة أخرى.

(3) - ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله، مصادره، ص 160.

(4) - المرجع السابق، ص 165.

(5) - ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، ص 77.

انبرى قدامى العرب لكتاب العين فأخذوا يدرسونه ويتحققون من نسبه⁽¹⁾، والمكان الذي شاع فيه، والزمن الذي صدر فيه.

وهذا الجاحظ المتوفى (255هـ) يهمل ذكر السند، فهو أحيانا يكتفي في الشعر بذكر قائله دون أن يذكر أي إسناد قبله أو يسند الشعر أو الخبر إلى أحد رواة الأدب دون أن يذكر اسم الشاعر أو صاحب الخبر قال مثلاً: (قال أبو عمرو بن العلاء:) كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب.....⁽²⁾.

ونرى محمد بن سلام الجمحي ينقل عن بعض أشياخه دون إسناد، قال (كان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر).

وقال أبو عبيدة أيضاً، يقال للفارس شجاع، فإذا تقدم ذلك قيل بطل، فإذا تقدم ذلك قيل بهمة.⁽³⁾ وبهذا يمكن أن نقرر أن الإسناد في اللغة لم يكن أصلاً ثابتاً في أصول الرواية اللغوية، ولم يكن ركيزة أساسية ليحتكم إليها في الدرس اللغوي، كما كان في رواية الحديث خاصة في الفترة الأولى، وإنما بدأ يأخذ شكل القاعدة المنزومة في القرن الثالث والرابع، ومن ثم أصبح ضبط الدواوين وتصحيحها بالرواية أي السند⁽⁴⁾.

ولم يتناس الدرس العربي الاهتمام إلى جانب الإسناد، الاهتمام بالجانب المادي، للكتاب أو النص باعتباره عملاً علمياً أو فنياً أولاً، ثم كوثيقة أثرية حضارية، فظهر الاهتمام بالأركان المادية للكتاب⁽⁵⁾؛ فالجلد ونوعيته، والخبر المستعمل والورق والألوان، وبذلك أعطوا للكتاب قيمة قد تفضل قيمته قيمة صاحبه⁽⁶⁾. ذلك أن الكتاب باعتباره أثراً أو قيمة مادية تعيش عبر الأزمان، وتتواجد في كل مكان، على عكس صاحبها، فهي تفوقه في استمرارية الحياة والعطاء والتواجد، فهو يحمل بصمات صاحبه الفكرية والفنية وإلا لاختل الأمر علينا، ولما فصلنا بين مؤلف وآخر.

(1)- ينظر: عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي منهجه وتطوره، ص 63.

(2)- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 241.

(3)- المرجع نفسه، ص 250.

(4)- ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، ج 1، د ت، ص 486.

* من أوائل الكتب التي تحدثت عن كتب التعديل والتجريح هي:

* كتاب مراتب النحويين للحلي وتظهر أثر ألفاظ المحدثين.

* يمكن الرجوع إلى: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث، ص 137.

(5)- ينظر: فيصل الحفيان، فن فهرسة المخطوطات، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1999، ص 38...58.

(6)- ينظر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل- بيروت، دط، 1997، ج 1، ص 75.

لقد كانت مجهودات الدرس العربي واضحة في اعتنائها بإخراج الكتاب في أحسن صورة، وذلك من خلال تقسيم⁽¹⁾ الكتاب، إلى أبواب، وفصول... ولقد تنبه الأوائل في وضع علامات للفصل⁽²⁾ بين أجزاء الكلام، بترك حيز أبيض كدليل على انتقال المؤلف من فكرة إلى أخرى، أو باستعمال دائرة، وبتغليط الخط باستعمال اللون الأسود أو الأحمر.

لقد كانت مجهوداتهم واضحة، ومنهجيتهم علمية تنم عن تفكير سديد، بالاهتمام بالكتاب، وفي المحافظة عليه، وأيضا في عملية التلقي من طرف القارئ، إذ إن هذه العلامات - الفصل سواء بالرموز أو بالألوان - تساعد في عملية القراءة والاستقبال، وضمان لنجاح عملية القراءة وانتشار الكتاب واشتهاره.

ولقد كان لتطور صناعة التأليف، دور في تدبر شكلياتها التي هي في الحقيقة لا تفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فتكلموا عن الكتابة وأنواعها، والخط ورتبه باعتبار أن الاهتمام بالخط وبجودته هي عملية تابعة للعمرة أي الحضارة⁽³⁾. فهي عملية إفرازية لعوامل حضارية تتبعها اهتمامات بالخط، فالخط هو قراءة للعصور واهتداء إلى مدى رقيها وتحضرها.

ومن بين عناصر عتبات النص في الدرس العربي: الختم.

الختم هو من خطط الكتابة السلطانية، يستعمل في الوظائف الملوكية: وهو وضع نقش على الكتاب، فتسمعونهم يقولون: ختم الشيء وعليه، طبعه وأثر فيه بنقش الخاتم⁽⁴⁾ وهي علامة تدفع عن الكتاب العاهات⁽⁵⁾ ويحفظه من الضياع أو أي انتساب مغلوط فيه، أو أي آفة من آفات التأليف، ولذلك كان من قوانين ديوان الرسائل كما في قول ابن خلدون: (وكان الكاتب يصدر السجلات مطلقة ويكتب في آخرها اسمه ويختم عليه بخاتم)، فوجوده دليل على صحة الكتاب وبذلك استحق أن يكون أحد المكونات الأساسية في العتبات.

والنوع الثاني من الخطط الكتابية ومن مكونات العتبات عند الأوائل، هو التوقيع⁽⁶⁾. وهذا الشعار القصير قد يكون في صدر الكتاب أو في خاتمته، والتوقيع عندهم يجب أن يصدر بإيجاز وبلاغة، أو أن يحذو الكاتب حذو التوقيعات المثالية. ونظرا للمكانة التي تحتلها هذه العتبة (التوقيع) فقد وضعت لها عدة شروط أهمها البلاغة، وهذا الأمر جعل عبد الحميد الكاتب يوجه

(1)- ينظر: عبد الحميد دياب، تحقيق التراث العربي، ص 307.

(2)- المرجع نفسه، ص (209-300) على التوالي.

(3)- ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ج 1، ص 463..

(4)- ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 2، ج 1، 1972، ص 218.

(5)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، ج 12، 1992، ص 163.

(6)- ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص 272-273.

كلمات (1) إلى الكتاب؛ كلمات تختصر معنى الأخلاق والعلم ومعرفة الخط والبلاغة. ويختزل التوقيع (2) المعاني الكثيرة في ألفاظ قصيرة مختلفة حسب اختلاف الموضوع.

لقد احتلت العتبات أهمية عند الأوائل بحيث لم يكونوا ليرضوا بالكتاب ما لم يكن معنونا ويؤكد لنا ذلك قول الجاحظ: "وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكلة أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يجزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه." (3)

يكشف هذا النص عن مكون أساسي من مكونات عتبات النص في الدرس العربي وهو العنوان؛ والعنوان معناه من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله، وتظهر أهميته من وضعه في بداية المصنف أو غلاف الكتاب الخارجي؛ لأنه يقوم باستراتيجية البوح والكشف عن الموضوع، الذي يتناوله المتن، والمجال الذي ينتمي إليه. وقدما قيل العنوان من العناية (4).

ولقد اشتهرت في تاريخ الحركة الثقافية الإسلامية مصنفات الأوائل بعناوين كتبهم، وليس بأسماء مؤلفيها، فإن ذكر كتاب الكامل عرفناه للمبرد، وإن ذكر الاقتضاب عرفناه للبطلوسي... إلخ. ولقد شاعت العناوين وذاع صيتها في كل مكان دليلا على أهمية العنوان (5) في موازاة المتن، لذلك كان الاهتمام باقتناء العناوين التي تختصر موضوعات مصنفاتهم، مع استعمال السجع (6) والبلاغة وقدما قال الجاحظ: (أن لا ابتداء الكتاب فتنة وعجبا) (7).

لعل أهم مظاهر العتبات قدما ما تعلق بالمقدمة والخاتمة، نظرا لخصوصيتهما المميزة، إذ كانتا ترتبطان بالأصول الدينية، فكانت تصدر عن فلسفة إسلامية شملت النص القرآني، ثم تطورت فيما بعد لتأخذ أبعادا أخرى؛ أبعادا فنية وبلاغية وشملت خطابات متعددة.

(1) - ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص 276.

(2) - من التوقيعات ما يكون بالآية القرآنية أو الشعر أو منقوشا على متحف أثري أو مبنى معماري أو تحفة أثرية.

(3) - الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 98.

(4) - ينظر: إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، ج 2، ص 633.

(5) - ورد في لسان العرب: العنوان، عننت الكتاب أي عرضته له وصرفته إليه، وقال ابن البري: العنوان هو الأثر قال وكلمة

استدللت بشيء تظهر على غيره فهو عنوان له.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13، ص 294 (مادة عنا).

(6) المصنفات التي اعتمدت السجع مثال: الجواهر الحسان في تفسير القرآن للثعالبي، والنفح الطيب من غصن الأندلس

الطيب، لأحمد بن محمد المقرئ التلمساني، ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان... إلخ.

(7) - الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 88.

فكانت أعمالهم تفتتح بالبسملة⁽¹⁾ وتختتم بالحمدلة والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم. وبما أن الخاتمة هي آخر ما يتعلق بالأسماع، فلقد اشترطوا لها شروطا وهي أن تتميز بالجودة، والبلاغة، وأن يكون لها مغزى وهدف يعلق بذهن السامع.

إلا أن مفهوم المقدمة، يتداخل مع مصطلحات أخرى، وتتقارب في معانيها، كالفاتحة، والتصدير، والمدخل، والمطلع، والاستهلال، وغيرها من المصطلحات، فلا يكاد الباحث يجد فرقا واضحا بين هذه الاستعمالات، إلا أنه قد اختص ببعض منها في حقول معرفية خاصة، فشاعت وأصبحت ملازمة لها كمصطلح الفاتحة تتعلق بمجال الدراسات القرآنية، فالمقدمة وإن كانت تحتل الصدارة بالنسبة لفضاء الكتاب، إلا أنها ترتدي أشكالا مختلفة من شأنها أن تظهرها بشكلين مختلفين، أحدهما متصل بالتأليف كأن يسبق المؤلف لدراسته بنص⁽²⁾ يسبق عمله كمقدمة لعلم الكيمياء وهنا يظهر الترابط بين المقدمة والتمن، ومن خلاله تعاقد بين المؤلف والقارئ.

أما الشكل الثاني وهو مقدمة علم، كمقدمة ابن خلدون الذي هو عبارة عن نظريات وضعها. ولكن الملاحظ والمؤكد أن العلماء الأوائل شاع عندهم استعمال مصطلح الخطبة وليس المقدمة. وقد لامس هذا الموضوع ابن خلكان في إحدى تعليقاته حيث يقول: (وكان العلماء يقولون "إصلاح المنطق"⁽³⁾ كتاب بلا خطبة، و "أدب الكاتب" تأليف ابن قتيبة⁽⁴⁾ خطبة بلا كتاب؛ لأنه طول الخطبة وأودعها فوائده).⁽⁵⁾

لاشك في أن المصنفين العرب قد أيقنوا ما للمقدمة من أهمية سواء من حيث الوظيفة التي تلعبها في تمهيد أجواء الدرس أم حرصها على شد ميول القارئ، ضمانا وتوقيعا على تقبل العمل. لذلك فنحن نجد مصنفاتهم قد تحلت بمقدمات أحاذة يهيم القارئ بأسلوبها المتجانس، وحرصهم عليها

(1) - ينظر على سبيل المثال: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 3، 1963، ص 15. (الافتتاح بالبسملة).

(2) - H.Achette, D. du français, ENAG, édition Algérienne 1992, p1292.

(3) - ابن السكيت، إصلاح المنطق، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر (186-244).

(4) - ابن قتيبة، أدب الكاتب، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، م.السعادة، مصر، ط 4، 1963، ص 16. وينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمتسني ببغداد، ط 2، 1963، ص 65-66

يقول قدامة في المقدمة: "وما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه..." ص 65.

(5) - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج 6، ص 400.

وهكذا نجد أن العتبات النصية قد كان لها حظ عند الأوائل إلا أنها يعوزها هو الجانب النظري، حتى تكون في موضع ينطلق فيه من أسس وأفكار هذه الأمة.

إذ يطلق على أوائل السور وفواتحها فهي عناوين السور وقد أولاها المفسرون عناية كبيرة بتقديم تخرجات متعددة سواء للسور التي يتأتى فيها الإعراب، أو الفواتح التي لا يتأتى فيها الإعراب كالتى افتتحت بالحروف⁽¹⁾.

في حين أن بعض المصطلحات (كالمطالع) والاستهلال وهي كأية ظاهرة فنية⁽²⁾ أتت ثمارها بعد محاولات وتجارب موصولة، قد بدت وكأنها تقنيات مرتبطة أكثر بالشعر التقليدي، حيث درج الشعراء على الاستهلال قصائدهم بطريقة معينة.

ولقد تناول النقد العربي القديم منه والحديث بالدرس هذه المطالع في دلالتها وأبعادها النفسية والفنية والحضارية⁽³⁾.

فهذه المطالع تزخر بالحياة، وتتدفق من كلماتها خفقات قلب شعرائها الباكين على الديار وعلى الصبا، لذلك فمع التشابه العام لصورة المقدمة، إلا أنها تختلف من شاعر إلى آخر؛ لأنها تعبر عن تجربة متميزة.

أما إذا رجعنا إلى مصطلح التمهيد والمدخل والتصدير فهي، قاسمها المشترك في المعنى لا يخرج عن معنى المقدمة، وقد تعني تمهيداً لعلم من العلوم⁽⁴⁾.

وتحتل المقدمة موقعها الهام ضمن خطاب عتبات النص، وذلك لأسباب هامة مرتبطة بفضاء المقدمة، أي ما يرتبط بكيفية بنائها، ووظيفتها، وشكلها الذي انتهت إليه.

(1) - ينظر: بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، ج2، 1980، ص171.

(2) - ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970، ص72.
- أيضاً ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1982، (من 203 إلى 274).

(3) - المرجع نفسه، ص72.

(4) - H. Achette, MR: (préface), p:1292.

ب- من منظور الدرس الغريبي

عتبات أو بوابات التواصل التي هي بمثابة مدخل يساعد على الولوج إلى النص وتلقيه. فهي تمكن القارئ من الانفتاح على معمارية النص وأبعاده الدلالية والثقافية، ومن جهة أخرى تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة⁽¹⁾.

فهذه العتبات تصلنا أحيانا بجذور التناصت مع النصوص الأخرى، ولكن ليس بالمطابقة الجزئية بل عن طريق الاستيطان لمعالم نص في نص آخر؛ لأن الأديب مهما كان، فإنه لن يكون صادقا في إعطاء مفاتيح إحساساته وعواطفه وانفعالاته بمدلولها الحقيقي، نتيجة لظروف كثيرة، فمنها ما يتصل بذاته أو وظيفته أو فنية النص، مما يفرض عليه إشارات خفية ليطلق سراح قلمه من عوائق كثيرة، ويكون هذا عن طريق التمطيط بالشرح، أو بالاستعارة، أو بالتكرار أو بالإيجاز والتصحيف والقلب⁽²⁾.

لعل هذا ما جعل بعض النقاد الجمالين يفصلون الإنتاج الأدبي عن كل مؤثر خارجي، وعزله عن حياة الأديب نفسه، وينتهون إلى إعفاء الأدب إعفاء تاما من واجب الصدق بأي مفهوم من مفاهيمه⁽³⁾. وعلى العموم فإن تعريف العتبات يمكن أن يكون كالتالي:

فهي أسماء عديدة لـ (خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، السياجات،...) لحقل معرفي واحد يسميه جينات بكل دقة النص المحيط؛ أي كل ما يوجد حول النص، وعبره تقتحم أغوار النص. وهذه العتبة من شأنها أن تساعد المتلقي في إمساك الخيوط الأساسية للعمل المعروض، ويفكك جيران جينات العتبات إلى نص محيط (peritexte) ونص فوقي (epitexte)⁽⁴⁾ ويتضمن النص المحيط العنوان، المقدمة، وعناوين فرعية، وملاحظات الكاتب، واهدائه، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالغلاف والصورة أو كلمة الناشر.

أما النص الفوقي (peritexte) فهي الخطابات الموجودة خارج الكتاب ومتعلقة به، كالمراسلات والاستجابات والتعليقات

(1)- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 56.

(2)- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 125 وما بعدها.

(3)- ينظر: محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانصاف، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967، ص 756.

(4)- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 1، مج 28، 1999، ص 102.

والقراءات، وهو بهذا يعد المناص (paratext) أحد أنماط تعالياته النصية التي جددتها*.

ويعتبر النص الموازي أكثر المفاهيم شيوعاً، حيث كتب فيه جيرار جينات كتابه عتبات

(seuils).

أما سعيد يقطين - المتأثر بالغرب-، فيعرف النص الموازي، بقوله (إن المناص (paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيتان هما النص والمناص (paratexte) وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجي المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل).⁽¹⁾ فسعيد يقطين يدخل المناصات الخارجية في نطاق المقدمة والذبول والملاحق، وكلمات الناشر كل ما على ظهر المؤلف -ظهر الغلاف-، فهو يرى أن المناصات الخارجية مهم دورها في التحليل.

فالمؤلف (بفتح اللام) أيا كان لا يمكن أن يقدم عارياً من هذه النصوص، التي تسيجه، فقيمتها لا تتحدد بمتنه فقط بل أيضاً بسياجته وبواباته. فهي تفيد في فتح ما غلق على الفهم وقراءتها قراءة سليمة.

ونحن نعترف للدرس الغربي بالسبق إلى عقلنة موضوع العتبات وتنظيمه نظرياً وتطبيقياً. وهذا ما يعوز الدرس العربي، وهو الجهاز النظري، الذي يؤطرها، حيث إن كتاب جيرار جينات (عتبات) بمثابة محطة لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب العتبات، ذلك لما ضمه من أشكال هذه العتبات.

وقد اعترت الدرس الغربي قبل هذه الجهود، إرهاصات نظرية، تمثلت في ملاحظات بورخيس⁽²⁾، إذ لاحظ غياب توفر تقنية لدراسة المقدمات، دون أن نغفل ذكر مجهودات مجلة الشعرية ومجلة الأدب الفرنسية إذ قامت هذه الأخيرة بتحليل البيانات ومقاربتها مقارنة لسانية وإيديولوجية.⁽³⁾

* المناص - المناص - الميتناص - النص اللاحق - معمارية النص.

(1) - سعيد يقطين، افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص111.

(2) ، (3) - ينظر: بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمة النقد العربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،

د ط، 2000، ص24.

أولاً- العنوان:

1- مفهومه:

يمثل العتبة الأولى من عتبات النص، فهو يعلن عن قصدية النص ويكشف بنيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهمية خاصة في كشف الخصوصية النصية عند التلقي عبر سياقات نصية، تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه، كما تربط النص بالعنوان.⁽¹⁾ والعنوان سمة العمل الفني أو الأدبي، من حيث إنه يضم النص في عملية اختزالية، ويحتزن فيه بنيته أو دلالاته أو كليهما.

إن قراءة في مدلولات العنوان اللغوية تحيلنا على مراقبتها بل أشبه بالصوصق بالمعنى الاصطلاحي، وهي: (الظهور، الخروج، القصد، الإرادة، الوسم، الاعتراض، الاستدلال، الأثر والتعريض).⁽²⁾ فالعنوان يمثل:

أ) علامة على الكتاب، علامة لسانية تصور وتعني وتشير إلى المحتوى العام للنص حسب رأي ليوهوك⁽³⁾.

ب) إن العنوان يعرض نفسه للقارئ، إذ لا يمكن الولوج إلى النص دون تفقده قصد اكتشاف بنيته وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية.⁽⁴⁾

(1)- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 59.

(2)- يقع الباحث في لسان العرب على مادتين هما أمس العلاقة بالعنوان، الأولى (عنا) والثانية (عنن).

أ- مادة عنا لها معان منها: ينظر: ج 13، ص 290-296.

1- الظهور/ عنت الأرض بالنبات.

2- الخروج/ أخرجت الشيء أي عنونته.

3- القصد/ عنيت فلانا عينا أي قصدته.

4- الإرادة/ عنيت بالقول كذا أي أردت.

5- الوسم/ العلامة أو السمة.

ب- مادة عنن منها: ج 15، ص 101-107.

1- الظهور/ عن الشيء. بمعنى ظهر.

2- الاعتراض/ عن، يعن. بمعنى اعترض، عرض.

3- الاستدلال/ كلما استدلت بشيء تظهره على غيره.

4- الأثر/ قال ابن بري العنوان: الأثر.

5- التعريض/ يقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح.

(3) Leo HOEK, La marque du titre, Mentan, éditeur, LAHAYE, Paris, New York, 1981, p28.

(4) - ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1، مج 28، 1999، ص 98.

ج- الدلالة البصرية أو الإيقونية: إن معنى الظهور والاعتراض في اللغة يشبه ما اصطلح عليه بالإيقونة، والفضاء الذي يشغله العنوان في صفحة الغلاف، وكيفية تشكله الهندسي؛ أي التركيز على الفضاء البصري كما يشير إلى ذلك ترنس هو كس⁽¹⁾.

د) القصدية: ففي العنوان بوح بنوع ما من قصد المؤلف⁽²⁾، وربما تحيل هذه القصدية إلى مرجع ذهني أو سياسي أو أيديولوجي.

هـ) مدلولية العنوان: أي دلالة على محتوى النص أي احتواء دلالاته.

ي) العنوان نص والنص هو العنوان:

يرى الباحث جيرار فينيه إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلة كبرى، (العنوان النص)⁽³⁾، أي إن العنوان بنية رحيمة تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو المولد.

و) علامة تختزن أكبر ممكن من طاقات إخبارية يفجرها القارئ.

2- دلالاته:

العنوان أول عتبة تواجه الدارس قصد استنطاقها واستقراءها، فهو يغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة. إذ يرى كوهين إن العنونة من صفات النشر؛ لأن النشر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عنها؛ لأنه يفترق إلى الفكرة التركيبية "التي يكون العنوان تعبيراً عنها"⁽⁴⁾، وقد يكون مطلع قصيدة عنواناً لها، وقد يكثف ويختزن معنى القصيدة كلها. وقد تذكر القصيدة حسب رويها*.

والعنوان بالنسبة للنص، كالأم بالنسبة للطفل تطعمه في كل حين، ومن شأن هذا التطعيم أن يزيد في اتساع النص وتمطيظه. فهو المحور⁽⁵⁾ الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه. فالنص شظايا موزعة، يللمم أجزاءها العنوان فيكون سيفساء.

(1)-ينظر: بسام قطوس، السيمياء العنوان، وزارة الثقافة، مطبعة البهجة، عمان-الأردن، 2002، ص31.

(2)-ينظر: المرجع نفسه، ص31.

(3)-Leo HOEK, La marque du titre, p286.

(4)-J. Cohen: Structure du langage poétique, Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie, Bussierre, Saint Amand Cher, le 7 Décembre 1977, P 159.

* يقال على سبيل المثال: قصيدة ميمية لأبي الطيب المتنبي أو قصيدته الدالية أو نونية البحري، أو همزية البصري... إلخ.

(5)-ينظر: بسام قطوس، المرجع نفسه، ص41.

إن العناوين أنظمة دلالية، فهي تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وبيدولوجية⁽¹⁾، حسب بارت، الذي دعم رؤيته باللباس والطبق والسيارة... إلخ ويبدو أن بعض العناوين تشكل طاقة انتباهية وإخبارية، عن مقصدية المؤلف، إلا أنه ليست كل العناوين على هذه الشاكلة، فثمة أخرى يستعصي أمرها، وتبقى متمنعة معرضة إلا عن طريق نظام فك الشفرات وإيجاد المفتاح الإجرائي للنص المطلوب. وبخاصة في المجال الشعري، لتتحسس به نبض النص، ونوعية تضاريسه التركيبية على المستوى الدلالي والرمزي. ومن هنا تأتي أهمية الحدس في اختيار العنوان من طرف المؤلف، حيث يعمل على بناء تصوري يحمله العنوان، ويأتي القارئ المبدع فيعيد إنتاجه أو تركيبه⁽²⁾.

إن العنوان بوصفه بنية مختزلة، قد لا تفهم دلائله بسهولة إلا بالعودة إلى النص، فسنائله في ضوء معرفتنا للنص، ويرجع السبب إلى افتقار العنوان الشعري إلى السياق⁽³⁾، هذا الافتقار يمنحه دلائل جمّة يستحيل حصرها أو تحييزها.

ولكن إذا كان من شأنه أن يحتوي على معنى النص، فهل هذا معناه أن يكون متطابقاً للنص بحرفية تامة في المعنى وبأقصى الحدود؟ فكثيراً ما نقرأ عناوين قصائد، يلفها كثير من الغموض، وتلك يعتبرها إيكو جمالية، يحققها العنوان الذي يشوش الأفكار ويبلبلها⁽⁴⁾ لا أن يرتبها، فمثل هذا العنوان قد يخلط الأوراق، ويقلب الأدوار، ويشتت أجزاء نفس المتلقي.

3- العنوان والتعاليات النصية أو التناص:

باعتبار أن العنوان نص مواز له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، فمن خلال طبيعته الإحالية والمرجعية، فغالبا ما يضمن أبعاداً تناصية إما تحاوراً أو استنساخاً أو استلهاماً، يقول ميشال فوكو: (فحدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضيف عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز. ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى).⁽⁵⁾ ورغم الجهود المبذولة في تحديد مدلول العنوان، إلا أنه لا يمكن حصرها.

(1) -Leo HOEK, La marque du titre, p280-131

(2) -ينظر: صالح جديد، القراءة الحرة الشمولية الرؤية والأفاق، مجلة الفيصل، الرياض - المملكة العربية السعودية، السنة 24، ع280، يناير فبراير 2000، ص68.

(3) -ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص43.

(4)

(5) -جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص109.

4- وظيفة العنوان:

للاستفادة من آراء جاكوبسون في تحديد وظائف الشعرية، فقد أشار الدارسون إلى وظائف العنوان وهي الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والانتباهية، والجمالية، والميتالغوية. أما جيران جينات فيحددها بأربعة أساسية ألا وهي: الإغراء، والإيجاء، والوصف، والتعيين⁽¹⁾. بيد أنه لا يمكن حصر الوظائف في الأدب⁽²⁾ ناهيك أن الوظائف تختلف من جنس إلى آخر، وأن المدارس الأدبية تختلف نظراً للحياة وفلسفتها التي تعكس ذلك.

5- العنوان وأفق التوقع:

كيف يتلقى القارئ العنوان؟ يبدو الإجابة عن هذا السؤال لا تقل صعوبة عن مواجهة النص ذاته.

فإذا كان العنوان تتوفر فيه جميع الوظائف فهل معنى ذلك أنه يمكن تأويله بسهولة؟ فكثيراً ما تخرق⁽³⁾ هذه العناوين أفق القارئ، وتؤدي به إلى تأويله لفهم النص، وهنا يتطلب أفقا معينا يتلاقى فيه العنوان والقارئ، فإما أن يفضل القارئ وإما أن يتمنع العنوان.

6- شعرية العنوان:

تحدث النقد الحديث عن شعرية القصائد، كما هي عند تودوروف ورومان جاكوبسون وشعرية الرواية عند باختين. فالعنوان يمثل شعرية النص أو يحيل إليها ذلك أن (العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر)⁽⁴⁾. فالعنوان يشوش أفكار المتلقي ويلقي بها في فضاء التخيل، ويستفز قدراته الثقافية والفكرية في مواجهته ويرمي بها في عتمة التأويل للنص ولهذا عد مفتاحاً إجرائياً.

7- غواية العنوان:

كثيراً ما لامست عيوننا عناويننا للكتب العربية القديمة تغري عين القارئ، قبل أن يمارس عملية قراءتها، فتبهره وتأسره، وهو في هذه الحالة يمارس السلطة⁽⁵⁾ فهو الموجه للنص. ومن هنا تأتي أهمية المؤلف في اختيار العنوان وطريقة تأسيسه له؛ لأن في تأسيسه تأسيساً للنص أيضاً.

(1)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص107.

(2)-Leo.HOEK, La marque du titre, p273

(3)-M.R.72.

(4)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص98.

(5)-Leo.HOEK, La marque du titre, p283.

فكثيرا ما تطالنا هذه الدهشة إثر قراءة عناوين سببه أن المؤلف يرتفع بمستوى لغته من المستوى المعجمي إلى المستوى الخلاق في إبداعية عنوانه حيث يتكره في صورة جديدة. والحديث عن الشعرية⁽¹⁾، يحيلنا إلى الحديث عن المراوغة؛ لأنها سمة من سمات الشعرية فمنطق الشعرية هو التشويش وخلق الفوضى وزرع اللبلة في ذهن المتلقي، ولعبة تحتاج إلى صبر وأناة.

8-العنوان في السرد:

تبدو العنوان في مجال النشر علميا أو أدبيا أكثر إخلاصا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة، وإن كنا لا نعدم وجود مثل هذه السمات. فالعنوان ألصق بالنشر منها في الشعر. وتبدو وظيفة التعيين أقرب إلى النشر كما تحدث عنها ليوهوك⁽²⁾ وكثيرة هي عناوين الروايات التي تحيل إما إلى واقع سياسي أو تاريخي أو واقع اجتماعي. إلا أن هذه المؤلفات تعتمد على المتخيل السرد.

ويظل العنوان مفتاحا تأويليا يقترب أحيانا من النص، ويبتعد عنه في أحيان أخرى، وتبقى عملية التأويل على عاتق القارئ، لذا نجد وظائف عدة للعنوان؛ إحالية وبنائية، تداولية وبصرية وأيقونية ودلالية⁽³⁾ كما يذهب إلى ذلك معظم الباحثين.

9-تعدد الوظائف في العنوان الواحد:

إذا كانت وظائف العنوان تتعدد في المتخيل السرد، فيصعب على الناقد تحديدها تحديدا دقيقا وبخاصة إذا كان العمل ينم عن انزياح، فقد تتعدد الوظائف في عمل واحد. ففي الوقت الذي تحيل فيه إلى مرجعية ما، فهي في الحين ذاته تدل على بعد رمزي دال أو أي مغزى آخر أراداه المؤلف⁽⁴⁾.

فقراءة بعض الروايات الجزائرية "كسيدة المقام" لواسيني الأعرج أو "الشمعة والدهاليز" لـ (وطار) تطلعننا على إحالتها لواقع اجتماعي، وتعكس وعيا به، وتعطي في الوقت ذاته دلالات رمزية موحية. ويبقى للعنوان دوره في عملية التواصل مع النص معقدة لأبعد التصورات.

(1)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص63.

(2)-Leo.HOEK, la marque du titre, p273

(3) - M.R, p273.

(4)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص147.

ثانياً- المقدمة:

تظهر المقدمة كعنصر هام من عناصر خطاب العتبات لاعتبارات كثيرة، منها ما يرتبط بشكلها، ومنها ما يرتبط بوظيفتها وبنائها. فإذا كان العنوان جنساً له مكوناته البويطيقية وخصائصه البنيوية فكذلك المقدمة. يقول جيرار جينات: (إن التقديم كالعنوان هو جنس)⁽¹⁾ فباعتبارها مظهراً وقسماً من أقسام النصية فهي بمفردها جنس أدبي كالعنوان والنقد، ولذا يمكن أن نطبق عليها ما طبقناه على العنوان نفسه، ونكتفي بما في العنوان من دلالات تحيلنا إليها.

ثالثاً- الإهداء :

يعتبر الإهداء⁽²⁾ عملاً ترابطياً وتداخلاً يجب فهمه وكشف كنهه والترسبات التي دفعت بالكاتب لصياغته بهذه الطريقة أو تلك، وإهماله يعني إهمال دليل، ومعلم من معالم تضيء لنا بعض دهاليز النص؛ لأن الإهداء يعكس لنا المشاعر الإنسانية للأديب وخبراته وعلاقته وتكامله الواعي مع الآخر كجزء من نسيج إنساني أصيل، لا تحكمه الانعزالية بل الحوارية والاستمرارية مع الآخر.

وتظهر المناسبات وبخاصة في الشعر التقليدي كبرابات تكشف عن ارتباط النص، وتواصل الفرد مع المقدس، مع التاريخ، مع الذات، ففي كثير من النصوص المناسباتية تتناص نصوص الأدباء مع النصوص المقدسة أو الموروث. وهكذا فالمناسبات مضيئة لتشاكلات النص. فالعتبات أخذت الكثير من اهتمام الباحثين نظراً لدورها الذي تلعبه والوظائف التي تؤديها.

وهذا ما سأحاول تطبيقه على "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار.

المقدمة
الشمعة والدهاليز
الطاهر وطار

(1)- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع1، الكويت، مج28، 1999، ص105.

(2)- لسان العرب، ابن منظور، (مادة أهدى)، ج15، ص357.

الفصل الأول

عنايات البحث "دراسة تطبيقية"

- أولاً- المكونات الشخصية للظاهر وطار.
- 1 المصدر العربي والأجنبي.
 - 2 اللحظة التاريخية.
 - 3 الظاهر وطار روائياً.
 - 4 فكره.
- ثانياً-التناص عبر البوابات.
- أ-العنوان.
- 1 الشمعة.
 - 2 دهليز.
 - 3 الواو.
 - 4 البناء الخارجي للرواية.
 - 5 الدلالة الدرامية.
 - 6 خصوصية لفظ الدهاليز.
 - 7 خصوصية لفظة الشمعة.
 - 8 المكان الروائي من خلال لفظة الدهاليز.
 - 9 الشمعة والدهاليز عنوان للاستحالة.
 - 10 الشمعة والدهاليز عنوان للأسطورة.
- ب-العناوين الفرعية.
- 1-دهليز الدهاليز.
 - 2-العنوان الفرعي الثاني "الشمعة".
 - 3-العنوان والإيديولوجية.
 - 4-سلطة العنوان.
 - 5-خصوصية عنوان الرواية.
- ثالثاً-الإهداء.
- 1-رابعا-التقديم.
 - 2-خامسا-الغلاف.
 - 3-سادسا-الألوان.
 - 4-سابعا-التجنيس.

أولاً- المكونات الشخصية للطاهر وطار

يقف النص أمام القارئ، كحضور مغلق، والمطلوب من القارئ أن نجد العناصر الغائبة عن النص، حتى يحقق بها للفن وجوداً طبيعياً فلا وجود إلا للنص والقارئ؛ وهذان العاملان يتآزران في صناعة الأدبية حسب رأي ريفاتير⁽¹⁾.

فالنص عبارة عن نسيج، من خيوط محكمة الترابط، وتطعيمات يقوم بدور التطعيم فيها الروائي لإعطائه الحصانة الكافية، سواء من حيث أفكاره، أم من حيث تميزه الشكلي؛ وهذا التطعيم يزيد من كثافة النص، ومن تعدد مراجعه، وهو أيضاً يمنع من إيجاد النسب الصحيح للنص؛ لأن النص (إنتاج بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة)⁽²⁾.

فإذا ضاع نسب النص الذي بين أيدينا بين نصوص كثيرة من خلال تكون النص عبر طبقات جيولوجية، كل طبقة تضيف إلى عصر من العصور، أو من خلال تلقح النص بأنساب من نصوص عديدة، فكيف يمكن أن تكون الخطوة الأولى في تفكيك هذا النص؟ وكيف يمكن أن نصل إلى خيوط نسبه الأصلي، وكيف يمكن أن نحفر في ترسباته الكونية أو المادية حتى تكون لنا معلماً؟

فالتعامل مع النص في الحقيقة محاورة بين طرفين هما: القارئ والنص، ولكن شريطة أن تكون سلطة النص غير لاغية للمكونات الثقافية للقارئ⁽³⁾، فالمحاورة فيها انسجام بين الطرفين.

فالنص الذي بين أيدينا (الشمعة والدهاليز) هو ذلك الأثر أو الإنتاج الذي بقي من خلال عملية النشاط النفسية والتاريخية؛ فقراءة تناصاته لا يعني الاكتفاء بالسطوح التناصية اللامعة في جسد النص، بل يعني التوجه إلى قراءة هذه التناصات من خلال عملية الإنتاج ذاتها، أي أثناء تخلف النص وتناصاته، وقت صراع النص مع النصوص الأخرى داخل الذات الكاتبة.

فإنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطائها دلالات جديدة نابعة من الوضع السسيوتقافي لمؤلف النص.⁽⁴⁾

(1)- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، ص 81.

(2)- المرجع نفسه، ص 92.

(3)- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 38.

(4)- المرجع نفسه، ص 39.

وتعني هذه المنهجية؛ أننا نبحث في إنتاج النص الروائي وتخلقه خلال تشكله عبر الذات الكاتبة، وهذا معناه أننا نلجأ إلى إجراء أولي، وهو التعرف على التكوين النفسي والسوسولوجي والمعرفي للكاتب، ودور هذا التكوين في إنتاج النص وتناصاته⁽¹⁾.
فالعملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية نصية، والقارئ يجهد نفسه لتفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول أن يستوعبها ويتمثلها ويحولها في بنيتها النصية لتصبح جزءاً أساسياً من بنيتها وبنائه⁽²⁾.

فالنص في حقيقته، يتشكل في البدء من الذات؛ ذات المؤلف الخاضعة لشروط وظروف سوسيواقتصادية وثقافية ونفسية، هذه الشروط من شأنها أن تؤثر وتساعد في تكوين الإنتاج الأدبي.

وهذا النص المنتج، ليس نصاً محايداً أو معزولاً، بل هو نص مولد خضع في ولادته لعدة نصوص أخرى متشعبة ومختلفة المرجعية وتعود أساساً هذه العملية إلى الذات الكاتبة.
فالتحليل السوسولوجي والثقافي والنفسي يستطيع فهم العملية الإبداعية في أبعاد أغوارها وأعمق محتوياتها الاجتماعية والطبقية⁽³⁾.

لأن الأدب نتاج اجتماعي طبقي لصيرورة التاريخ والتطور الاجتماعي؛ بحث عن إنسانية الإنسان عن القيم الحقيقية التي ينشدها الإنسان لروحه أينما وجد، والبحث عن ملاءمة النظام الاجتماعي الاقتصادي لمهمة الشخصية الإنسانية الكاملة⁽⁴⁾.

فدراسة تناص النصوص تبدأ إذن بالولوج إلى عالم المؤلف، ذلك العالم الذي وفقه تم إنتاج النص متناغماً مع التكوين الاجتماعي والثقافي؛ حيث إن هذا التكوين هو الذي يسهم في التراتب الهرمي لنصوص المجال التناصي داخل حيز الذات المؤلفة⁽⁵⁾.
ولقد أسهم في التكوين الاجتماعي الثقافي للروائي (الظاهر وطار) عاملان:

(1) -حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص39.

(2) -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص91.

(3) -ينظر: عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسوسولوجية من الرواية، "الرواية بين الدراسة التحريية والبنوية"، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 922، ص30.

(4) -ينظر: عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسوسولوجية من الرواية، "الرواية بين الدراسة التحريية والبنوية"، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 922، 14 أبريل 1978، ص30.

(5) -ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص53.

-أولهما: عامل ثقافي يخصص تنوع الينابيع الثقافية والمصادر التي ارتوى منها الروائي وكونت رصيده الفكري.

-والعامل الثاني: يخص المرحلة أو الفترة التاريخية التي عايشها الروائي وطبيعته هذه المرحلة، ذلك أن إلقاء الضوء على البيئة والمرحلة التاريخية كتمهيد لدراسة النص لا يساعد فقط على فهمه وإنصافه بمدي من ظروفه وملابساته بل يساعد أيضا على تتبع الجذور العميقة للنبذة الأدبية وطبيعة الأرض التي منها (انبثقت، حتى لا يكون اهتمامنا اهتماما بالفرع دون الأصل، أو نستلذ لأصل مجتثا من أرضه)⁽¹⁾.

فطبيعة هذه المرحلة وتميزها بأحداث وتبنيها لنظام معين ووضعية المجتمع ومراحل تكونه وفق تراتب زمني وتغير بنياته الاجتماعية، وأثر ذلك كله على انتماءاته الفكرية؛ كلها لها الدور الفعال في إنتاجه.

فعندما نقول بالمجتمع، لا نقول بالمجتمع الجزائري الضيق؛ بل أيضا بالمجتمع الدولي وتحركاته المهولة، لأن المجتمع الجزائري يدور ويسبح في فلك وكنف المجتمع الأكبر. والحديث عن تكوين الطاهر وطار الثقافي يدعونا إلى العودة بالزمن إلى الثلاثينيات من عمر الجزائر، والنظر في وضعية الثقافة وموضع المثقف في تلك الحقبة، وبخاصة ذي الاتجاه الثوري التحرري.

فالبنية الثقافية عاشت حينها صراعا فكريا بين المثقفين ومشكل الازدواجية الثقافية التي تركت بصماتها على شخصية المؤلف، ومن هنا: تنقسم مصادر ثقافة الروائي وطار إلى مصدرين:

1- المصدر الأول العربي والأجنبي:

ويتعلق الأمر بالمصادر العربية والأجنبية. ويرجع في ذلك إلى والده، الذي أراد له نشأة دينية، حاله في ذلك الوقت حال جميع الجزائريين المحافظين، حتى يشب ويصبح شيخا، فكان توجيه والده له لتلقي علوم الدين في مدارس جمعية العلماء المسلمين التي لعبت دورا في نشر الثقافة في الجزائر، وهذا دليل على تمسك الجيل الأول، باللغة والثقافة الأصلية والعودة إلى تراث السلف، وإلى تاريخه، وفي هذا تعبير عن التمسك بالكيان الجزائري المنفصل عن فرنسا. ليواصل بعدها مشواره التعليمي والتحصيلي في جامع الزيتونة بتونس، شأنه شأن الطلبة الجزائريين الذين تتوق أنفسهم إلى الأخذ من العلوم من الزيتونة.

(1)-صالح حربي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص22.

وقد كانت تونس تمثل جسرا ثقافيا يربط بين الجزائر والعالم العربي، كما أنها كانت تعتبر ملجأ وملاذا للمنفيين من أهل الفكر، ومركزا لنشر مؤلفات بعض الكتاب الجزائريين⁽¹⁾ وذلك بسبب قلة المطابع⁽²⁾

كان لهذا الزمن الذي قضاه في جامع الزيتونة، تأثير في نمو شخصيته العلمية والثقافية، وفي تكوينه الفكري.

ومع بؤادر الحرب التحريرية، اقتضى الظرف أن لا يستمر فيها، فعمل في تونس ثم قرر الالتحاق بصفوف المجاهدين، فشارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني عام 1956م⁽³⁾.

يقول "الطاهر وطار" عن هذا المصدر: (... من حسن حظ الكاتب العربي أن له امتدادا عبر التاريخ، عصر الماضي، عصر المستقبل، أنا عندما أدخل مكتبي، أجد الشنفرى، وأجد أبا العلاء المعري، وأجد الإمام البخاري، وأجد عبد الوهاب البياتي، وأجد البارودي، وأجد محمود درويش، وأتصور أني في الصباح سألتقي أحدهم لأن هؤلاء باستمرارهم زادي ورصيدي).⁽⁴⁾

ولذلك فهو يصرح ويثبت انتماءه إلى هذا المصدر: (أنا ابن هذا التراث العربي الذي تشبعت به روحي وغما بين أحضانه فكري).⁽⁵⁾

لقد كان لهذا الاتصال بجامع الزيتونة، وعلمائها وبالتراث العربي منعرج ذو أثر بليغ في شخصية "وطار"؛ في نفسه وأدبه؛ حيث قال عن هذا المصدر: (من حسن حظ الكاتب العربي...) وطبيعة هذه الثقافة التي استقاها "وطار" هي تراثية كلاسيكية.

هناك مؤثرات شكلت وعيه وثبتت أقدامه على طريق الإبداع. لقد فتح عينيه في الخمسينات وهي فترة العصر الذهبي للأدب، عصر النهضة الحقيقية، عصر نشاط الترجمة، والطباعة والتسويق حيث أصبحت الكتب تتداول بسهولة بين البلدان العربية. قرأ أيامها جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وزكي مبارك، وأمين الريحاني، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم. كما استفاد من الترجمات كثيرا.

(1)-تذكر على سبيل المثال: كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد السنوسي الزاهري الذي صدر في تونس بجزئيه

1926 و1927.

(2)-ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص

161.

(3)-ينظر: سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس بيرس، لبنان، ط1، 1995، ص83.

(4)-جهاد فضل والطاهر وطار، وجهها لوجه، مجلة العربي، الكويت، ع 446، 1996، ص67.

(5)-عياش بجاوي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 15، 2000، ص78-79.

لقد تورد عندما اطلع على فلسفة أمين الريحاني، حيث اتسعت مداركه و أفقه حينها تطاول شغفه إلى قراءة إنتاج الوطن العربي، فتحول من الجانب الذي يخاطب العقل (المدارس الدينية) إلى الجانب الذي يخاطب الوجدان وروح الإنسان. فكتابات خليل جبران برومانسيتها الجميلة، وميخائيل نعيمة بمنهجه النقدي، وتوفيق الحكيم بفكره الفلسفي. فهو يعترف ويصرح بأنه ابن الخمسينيات⁽¹⁾ (الواقع أنني ابن الخمسينيات) فهو من بقايا رومانسية خليل جبران خليل وغيره كثير. ويتضح هذا في كتاباته الروائية بشطحاتها الرومانسية. ولا يستأنس "وطار" مما أخذه من التراث بل يستزيد من جرعاته في كل حين ويعود إليه باستمرار، فالتراث يشكل عنده إحدى الخلفيات الأساسية التي يركز عليها في كتاباته الروائية (أطالع باستمرار خاصة الكتب التراثية وكتب الصوفية)، وهذا يلاحظ من شطحات صوفية في رواية "عرس بغل" في كل من جلسات الحاج كيان. ورواية "الحوات والقصر" في ما يتعلق بقريبة الصوفية، فالتراث هو الحصانة؛ لأن الحصانة تأتي من التنوع، فهو يستفيد من عمقه التاريخي والتراثي، أما الحدائة فتأتي من الغرب.

أما المصدر الثقافي الثاني: فهو غربي يعود إلى أسباب إطلاع الروائي "وطار" على الزاد المعرفي الغربي، فهو أديب راحل، جواز سفره إحساسه الإنساني وإحساسه الفني المهرف، بالإنسان وبالجمال وبالحب، فهو يمر بالملاحم اليونانية، معرجا على الآداب الغربية التي أنتجتها المدارس الغربية من كلاسيكية إلى رومانسية إلى رمزية إلى سوربالية، فيحدث عنده ما يسمى بالتخزين المعرفي، وتزيد رحلاته واختلاطه بالشعوب وثقافتها ولغاتها مساهمة في ازدواجية ثقافته لتنوع رحلاته بين المشرق والمغرب مما زاد من حصيلة إطلاعه. وبين المصدر العربي والغربي يكون الامتلاء المعرفي الذي يكون رصيد الروائي "وطار" (نصفي ممتلى بالقرآن الكريم وبالحدِيث النبوي الشريف وبابني عربي ... ونصفي الآخر ممتلى بماركس وإنجلز ولينين ... وهيغل ودانتي).⁽²⁾

كما اكتشف "وطار" الفلسفة الوجودية فأنهمك في قراءة سارتر وألبير كامو وكان لهذه القراءة أثرها في إخراج مسرحيته المعنونة (المبارب) وهي التي تعارض الوجودية، وهي مقاطعة لها. ومدرسته كما يقول تتألف من ثلاث مصادر هي: (همنجواي، سارتر، ومكسيم جوركي).⁽³⁾ إذن يمثل كل واحد من هؤلاء مدرسة برمتها، حتى أنه يعترف بمدى تأثيره بهمنجواي

(1)-محمد بن عبد الكريم، الطاهر وطار، أنا من بقايا رومانسية جبران، مجلة بيان الثقافة، العدد 81، 29 يوليو 2001.

A12 Wattar, H.TM

(2)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص56-57.

(3)-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، العدد 9920، 18 شعبان 1470هـ، 1999.

A12 Wattar, H.T M

وبأسلوبه في الكتابة الروائية من حيث استعمال اللغة وأسلوب التقشف في استعمال اللغة الدقيقة.

هذه صورة لحقيقة الروائي "الطاهر وطار" حقيقة تجمع إنسانا مزدوجا بين الزيتونة المشرقية الإسلامية من جهة، والماركسية من جهة أخرى. إذن هو الصراع المحتدم في نفس الروائي بين منهجين، إسلامي وماركسي، وهذه الحال هي نفسها التي تعيشها بلاده الجزائر.

ويرجع الروائي "وطار" هاجس الكتابة إلى الزمن الأول من طفولته، حين امتزج فيها الخوف مع البراءة، القسوة والخوف مع الخيال الواسع، مع جمال الطبيعة وجمال البادية، حيث ولد؛ فهو ابن الطبيعة البربرية الجميلة، ونشأ في مرتفعات جبلية عالية محاطة بالأشجار حيث سمع حكايات الجدات ممتزجة بعواء الذئاب، فاختلط الخيال عنده بالسحر والواقع والأمل بالخوف. فكان يلتجأ دائما إلى التأمل، لأن صحته لم تكن تساعد على اللعب مع أترابه.

فحاول أن يبوح عن شيء يختلج داخل نفسه، وأن يعبر عن هاجس يسكنه ويحركه؛ حاول أن يغني وأن يستمع لنفسه ولصوته وهو يغني.

كما استمع لحكايات ألف ليلة وليلة، وكان كلما عاد إلى القرية، يعيد ما قرأه ويصوغه بلغة محلية دارجة يفهمها المحيطون به ويضيف إليها الكثير من خياله.⁽¹⁾

لقد اجتمعت الطبيعة التي فتح عينيه عليها، والمصادر العربية التي قرأها في صغره فأثر في بداية كتاباته وقد ساعده سفره إلى تونس لنشر أول محاولة له ومن هناك قرر أن يكون قاصا.

إن الروائي "وطار" تسكنه روح الشعب فهو يصرح قائلا: (أنا مسكون بالشعب)⁽²⁾ وبكل إيجابياته وسلبياته، بكل تعددياته اللغوية والثقافية، مسكون بكل عظمته، وبكل جنونه، وبكل ألوانه المختلفة. فهذا الجنون وهذا السكون جعله يحفظ الأمثال والأغاني الشعبية التي تقطر تاريخا واجتماعا، ويحتفظ في ذاكرته، برقصات المجتمع التي تجسد معاني كثيرة وخصبة لا يدركها إلا العاشق الواله بهذا الشعب والقريب منه، فكان بذلك فنه ذاكرة للشعب؛ لأنه مسكون بجغرافية وطنه، بجباله، وفضاءاته ومناطقه العالية، المفتوحة والمغلقة، فراح يغوص في أعماق المجتمع، باحثا، كاشفا عن التناقضات، محرضا شخصياته على البوح والاعتراف بكل الأسرار. فمادته الروائية - في معظم رواياته - هي تعبير عن هذا الشعب عن الهم الجماهيري بكل شمولية

(1)-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM .A12 Wattar

(2)-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM .A12 Wattar

ندوته بيانته بمناسبة عيد العلم، 2001/04/16.

وصدق⁽¹⁾. فهو يترصد همومها الواسعة، ويتحدث عن لغتها البسيطة، ويرتكز على تراثها، وتاريخها وينقب داخل فولكلورها، ويبحث عن أدق اللحظات المعبرة عن هذا الهم الجماعي الإنساني فيبلغ ذروته مع الأغنية والمثل الشعبي الذي يحسن تمثله أيما تمثيل.

فالروائي "وطار" يمتلك ثروة تراثية ساعدته في إنتاج روايات شعبية وملحمة ذات أبعاد جماهيرية من خلال توظيفه لشخصيات شعبية مشبعة بالشعبية، فهذه التراثية لها بعدها التاريخي والاجتماعي.

لكن لمن يكتب "وطار" هذه الإبداعات؟

لقد حمل شيخ الروائيين "وطار" شعارا (أكتب للكون)⁽²⁾ للغير (هو) مهما كان هذا الغائب (هو) وأينما وجد وفي أي زمان.

فالكاتب عنده محاولة خلق وانسجام الفرد مع الكل، فالدافع على الكتابة هو نداء إلى الآخر، دعوة إلى التآلف والالتقاء⁽³⁾.

فالإبداع عنده جسر يصل بين المبدع والمتلقي، على متنه يتم احتضان الأفكار وتآلفها وتقاربها؛ فالكاتب على حد تعبيره مثل الصرخة أو الزغرودة، فهي قضية لا تم المبدع وحده أو علاقته بنصه، بل تم الكل، وإذا كان "وطار" يكتب للغير، أين وجد هذا القارئ؟ ليس يهم أن يكون متواجدا مع زمن الكتابة، فقد يكون على بعد سنوات، فهناك كتابات يتوقع أن تقرأ على بعد سنوات (فهناك قراء أعتقد بثقة أنهم ليسوا موجودين اليوم لكنهم سيوجدون بعد عشر سنوات أو بعد قرن أو بعد عدة قرون)⁽⁴⁾. فإذا كانت الكتابة هي أغنية يسمعهما للكون فإنها بالنسبة إليه خارج القيمة، فلا توجد أية قيمة مادية تضاهي أو تساوي قيمة العمل الفني؛ لأن الكتابة هي جزء من روح الإنسان، أو كما يعبر هو (نبضات قلوبنا وأرواحنا نرسلها إلى الآخرين)⁽⁵⁾ فنبضة القلب هي الحياة، هي الروح التي تدب فينا وتحركنا، وليس للروح قيمة تساويها.⁽⁶⁾

(1) - ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989،

(2) - مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM.12 Wattar

(3) - مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM.12 Wattar

(4) - مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM.12 Wattar

(5) - مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM.12 Wattar

(6) - أشار إليه في ندوة بمناسبة عيد العلم بولاية باتنة 2001/04/16.

والكتابة عنده أولا هي هواية، وهي أشبه ما يكون بسمكة السلمون⁽¹⁾، وإذا كانت كذلك فالقلم الذي يهواه هو عدوه وهو يخيفه ويرهبه.

ولا يرضى "الروائي وطار" بكتابات أبدأ، لأن الكتابة عنده عبارة عن حالة تعقبها حالات أخرى.⁽²⁾

وفي جو الحديث عن الكتابة فقد هيمنت على كتابات وطار، إتكاؤها على السياسة إلى درجة صارت ميزة لها، وتحتل التصورات الإيديولوجية والسياسية شطرا غير قليل في إبداعاته. فدافعه للكتابة السياسية هو كونه: مناضلا وطنيا (وبحكم أنني كاتب مناضل، يدفعني النضال إلى الكتابة قبل أي شيء آخر).⁽³⁾

لقد فتحت الثورة المسلحة عينيه على الحياة، ففاضل في صفوفها فضلا عن انتمائه إلى الحزب الواحد حزب جبهة التحرير قرابة العشر سنوات، هذا ما جعله يحتك بالجمهير ويتعرف على آلامها. وتابع من ثم النضال عن طريق الكتابة. فهذه الأخيرة تحاول وضع الأصبع على الصراعات الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري وبكل ما تحمله من إيجابية وسلبية.

ويرى "وطار" أن الواقعية الاشتراكية⁽⁴⁾ هي الصيغة التي ظهرت في الوجود بسبب تطور الفكر الإنساني، والتي تبحث عن اكتشاف قانون علمي يحكم تطور المجتمع، والتي تنشُد حياة تخلو من الاستغلال، وتصور لعلاقات تربط بين الأفراد، هذه الصيغة ذات طبيعة اشتراكية بين الشخصية والمجتمع.

ومن هنا لم تكن أعماله الإبداعية جهدا أو إنجازا مستقلا عن القضية الجماعية، وهذه قناعة "وطار" التي أتت نتيجة وعيه التاريخي بعملية التطور البشري وأيضا من قناعته بأن الشعب هو القوة الدافعة للتحرّك لذلك وجب أن يكون العمل الإبداعي يخدم مصالحه ويعالج مشاكله، ويشخص أمراضه؛ عمل إبداعي فيه تلتحم الفكرة السياسية بالمنهج المتبع.

فـ "وطار" وبإيمانه بهذا المنهج أو بهذه الإيديولوجية يقيم علاقة بين العام والخاص، وتصبح أعماله الإبداعية تلتقط المادة الحياتية، وهكذا تصبح الواقعية الاشتراكية عنده العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي.⁽⁵⁾

(1)- أشار إليها في الندوة نفسها.

(2)- من تصريحاته في الندوة أيضا بمناسبة عيد العلم: 2001/04/16.

(3)- واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً، ص 132.

(4)- المرجع نفسه، ص 14.

(5)- واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً، ص 15.

إن الواقعية الاشتراكية، تلتحم التحاماً يمتد إلى العمق مع الواقع والحياة، ولذلك فـ "الطاهر وطار" قد تبني هذا السبيل من خلال وضعه نماذج فردية للأحداث، وتحليل العلاقات بصورة تعكس الماضي والحاضر، بل ربما يتنبأ بالمستقبل⁽¹⁾، على أساس منظور علمي لعملية التطور بتحليل السلبيات، رغبة في تجاوزها والانتصار عليها.

كما يؤمن بهذا المنهج، ويصل به إيمانه إلى حد الاعتقاد الفعلي. هذا ما جعله يرتبط في أعماله بالواقع اليومي رغبة منه في تزويد القارئ بمتعة جمالية حقيقية، مربية إياه على مواجهة الواقع لا الهروب منه؛ فأعماله تعمل على تربية تذوق الحياة والجمال⁽²⁾ كما تعمل على تعليم النضال والدفاع عن المبدأ والحق، لأن الاشتراكية تتطور من خلال عملية النضال.

فهو كاتب ملتزم، مؤمن بمبادئ الاشتراكية، ولذا فهو يمكن لها ويدافع عنها، ويغرس بذورها في رواياته بشتى الأساليب والفنيات والتقنيات.

2. المصدر الثاني للحظة التاريخية:

اللحظة التاريخية أو طبيعتها بظروفها التي عايشها الأديب، والمناخ الاجتماعي الذي كان تنفس فيه شهدت توترات اجتماعية وسياسية هامة⁽³⁾، وقد زادت الحدة مع احتفال فرنسا بالذكرى المثوية لاحتلال الجزائر، وظهور شعور التحدي لدى الجزائري، فهذه الأسباب التي أدت إلى التوتر ترجعها الوثائق المعاصرة إما إلى أسباب اقتصادية وإما سياسية أو عرقية⁽⁴⁾.

وهي مرحلة فهم الذات والاستعداد للثورة التي شارك بنفسه، مرحلة انتقال من المفاوضات السياسية إلى العمل المسلح، فالشعب أصبح في هذه الفترة غيره بالأمس، ذلك أن الوعي القومي⁽⁵⁾ أخذ في الظهور والانتشار، وقد انحصر هذا الوعي في معنى الكفاح الذي يفسره رفض الرضوخ لفرنسا والسعي للاستقلال عنها، هذا الوعي دليل النضج السياسي⁽⁶⁾.

(1)-ينظر: رمان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص47.

(2)-ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص147.

(3)-ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945)، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الجزائر، ط2، ج3، 1977، ص37.

(4)-المرجع نفسه، ص38.

(5)-ينظر: يحيى بوعزيز، الإيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية من خلال ثلاثة وثائق جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص139.

(6)-المرجع نفسه، ص140.

ولقد استمر انقسام البنية الثقافية للمجتمع كما هو معروف قبل فترة الثلاثينيات على نحو جعل هذا الانقسام يستمر، وجعل عصر الأديب يشهد صراعا بين المثقفين راجعا أساسا إلى اختلاف طبيعة المنهج؛ فاتجاه محافظ تراثي تعلق بمبدأ العروبة والإسلام كما هو شعار جمعية العلماء المسلمين. واتجاه تعلق بمبدأ المساواة كما وضعه مشروع "فيوليت" متأثرا بنسبمات الغرب. فما هو موقف الروائي من كل هذه الثقافات المزدوجة؟ لقد حاول التوفيق بين الطرفين (نصفي) ممتلى بالقرآن..... ونصفي.... بدانتي⁽¹⁾.

ولا ننسى أن للعمل السياسي دوره الأساسي في بلورة مفاهيم أفكاره، فتكون لديه وعي سياسي، مما جعله يقرأ الأوضاع الراهنة قراءة نقدية واستشرافية كل هذه العوامل تفاعلت وأثرت في شخصه وفكره، مما يؤدي بنا إلى التساؤل التالي:

مدى ارتباط أعمال "وطار" بالأيديولوجية أو خطاب السلطة؟ فالذي لا شك فيه أن أعمال الروائي هي ذات طابع أيديولوجي حيث تضمنت الثورة الثقافية⁽²⁾ ويمكن القول إنها استجابة للخطاب السياسي، حيث كانت الثورة الثقافية أداة لاسترجاع الهوية الجزائرية والكرامة التي افتقدتها أثناء تواجد الاستعمار الفرنسي بالوطن، كما كان التعريب عنصرا محركا للثورة الثقافية التي استغلتها الدولة كوسيلة للحفاظ على الوحدة الوطنية في أطروحاتها.

وقد تمثلت روايات "وطار" الخطاب الأيديولوجي من خلال أحداثها وشخصياتها. ولكن ما مدى ارتباط أعماله بالنقد الاجتماعي؟ إن الباحثة (دي كوكس)⁽³⁾ تشير إلى أن أعماله قد تضمنت العنصرين معا (السلطة والمجتمع) وذلك تعبير عن الظروف التاريخية التي أنتجتها.

وأما ما يراه أحمد حجاز في تحليله لأعمال وطار: (إن أعماله السياسية أو كتاباته هي عملية تضامن، فليس الصعوبة في التنديد بالمستبدين بل هو صعوبة تبني وتطبيق مبدأ يصب في مسار التضامن مع جماعات تتسم بالتصدع والبطولة؛ لأنها هي الفاعلة في التاريخ)⁽⁴⁾.

(1)- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 56-57.

(2)- دي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة بوعلی كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ع 16، ص 64.

(3)- دي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة: بوعلی كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 16، 2000، ص 76.

(4)- دي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة: بوعلی كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 16، 2000، ص 76.

وبذلك يعد الطاهر وطار ابن المرحلة الاشتراكية، ومنظرا لها من الوجة الإيديولوجية
- في رواياته- مسائرا لها، متقنيا نظريات الاشتراكية، محاولا تجسيدها في الواقع الجزائري بكل ما
يملك من تقنيات إلى حد معارضة النظام ذاته (1) حين ينحرف عن هذه الإيديولوجية.

(1) - كما ذهب إلى ذلك بمناسبة عيد العلم 2001/04/16 بيانه .

ثانيا- الطاهر وطار: روائيا

الروائي عضو في المجتمع، يعيش أبعاده جميعا، اجتماعية، سياسية، اقتصادية، وثقافية، يتأثر به ويتفاعل معه، وهو في تأثيره وتفاعله يتطلع برؤية خاصة تنبع أساسا من داخله، ولا شك أن مجموع العوامل تحدد نوعية اتجاه الكاتب، وتميل برؤيته نحو هذا الاتجاه أو ذلك. فالراوي ينتقي موضوعه من الحياة، كما أنه لا شك في أن جميع موضوعات الأدب مستقاة أساسا من الحياة (الواقع).

فالصفات المفروضة في الروائي (هي نفسها الصفات التي يجب توافرها لدى الأديب عامة)⁽¹⁾ فيجب أن يتميز بموهبة حادة في اختراق أعماق النفس وبمخيلة خلاقة لإشاعة الحياة في صفحاته، وبإحساس رهيف قادر على التقاط معطيات المجتمع والحياة، ويتمثلها من خلال شخصيات أعماله الروائية؛ شخصيات تتفاوت في ملامحها ومواقفها وأبعادها الإنسانية. فالروائي في عمقه شخصية، إنسانية متميزة عن غيرها من الشخصيات، بجوهرها وحدودها، وأبعادها وإمكاناتها.

فهو إنسان يستهويه التعبير الفني ويجذبه، وفي الاستهواء تعبير عن النفس وما يخالجه من أشاتات والتماعات الخواطر والمشاعر.

إنسان عبر رحلة عمره، اختزن تجارب ذاتية كونت شخصيته وصقلتها، فكل ما تثيره الأحداث من أحاسيس وآراء ومواقف، ورؤى، وكل ما يرتجف ويهتز له كيانه في لحظة من لحظات حضوره كإنسان يسعى في هذا الوجود وكفرد ينتمي إلى هذا المجتمع، نجده حاضرا في كتاباته.

ومن هنا تقوم كتاباته بمثابة مقاما للروح والكشف عن مشاعر خاصة، وأحداث هامة، تستوقفه، فيستجليها، فيكون لها الأثر في نفسيته فيسطرها فنا جميلا في صفحات رواياته.

أما ذات الفنان فتحمل إلينا دلالات تكوينه النفسي والذهني، وملكنته الإبداعية الخالقة وتاريخه الشخصي⁽²⁾. فالعمل الروائي هو جماع ذات الأديب من ناحية، وموضوعية العالم من ناحية أخرى، والتراث الأدبي من ناحية ثالثة؛ فالدلالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية تدخل في الجزء الخاص بموضوعية العالم.

(1)- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص129.

(2)- المرجع نفسه، ص125.

فالبحث في تخلق نص (الشمعة والدهاليز) من خلال تداخلاته النصية يدخلنا مباشرة إلى ترسيته وأعماقه متجاوزين بذلك السطوح التناسية اللامعة في جسد النص والتي تخفي تحتها النصوص المكونة المتقاطعة والمتصارعة داخل الذات المؤلفة⁽¹⁾.

لأن العمل الروائي عند "الطاهر وطار" سبب لمسبب، وعلّة لمعلول، وصورة لأصل سابق يوازيه، ذلك أن العمل الأدبي لا يتشكل من فراغ. وينطبق القول على النص الذي نحن بصدد دراسته، فقد أسهم التكوين السسيوثقافي والمعرفي عند "وطار" في تشكل هذا النص، بل إن فكره السياسي الذي تفتق في لحظات تاريخية معينة: هي لحظات الحرب التحريرية الجزائرية، ومشاركته فيها، تعتبر رد فعل للمرحلة التي عايشها، وهي أيضا صورة عن كره الروائي "وطار" للسيطرة، والخضوع، وتقييد الحريات، وإيمانه بالثورة، وبالتغيير وبجرية الأفكار، جعله يعبر في روايته هذه عن أصحابها.

إن تتبعه للمجتمع وترصده له جعله يرتبط بالواقعية التي تقدم حقائق الحياة الداخلية والخارجية، ما هو متعلق بالنفس ونوازعها وأهوائها، إلى جانب تصوير المجتمع، فالواقعية في مضمونها تهدف إلى التغلغل في النفس البشرية.

حقيقي، أن النفس البشرية هي مجال الفن بصفة عامة بمعنى أن الفنان يحاول أن يعبر عن داخله الذي هو بالتالي جزء من داخل آخر، أو هو متشابه مع غيره في هذا بدرجة أو بأخرى. فالجماعة ترسب في نفس "وطار" وفي أوعيته روااسب خلفتها الأحداث اليومية الخاصة والعامّة، وتراكمت فوقها أحداث أخرى كثيرة تعترض حياة الإنسان يوما بعد يوم.

إن تتبع "وطار" للمجتمع وتحركاته من الحرب التحريرية إلى غاية الاستقلال وما بعدها، جعله يترصد الأفكار في مواقعها واستراتيجياتها وتغيراتها، والبحث في أسبابها وعلتها⁽²⁾؛ هذا التبع علة نشوء عمله الروائي (الشمعة والدهاليز) حيث تسربت جملة النصوص السياسية والسسيولوجية من ذاكرة "الطاهر وطار" إلى حلبة التناس لأنها لم تسجل حضورها فقط بل كانت الغلبة لها في صراعها في حلبة النص.

وللسياسة عند الروائي "وطار" شقان:

(1)- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص53.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص6.

الشق الأول:

يتمثل في انتمائه إلى حرب التحرير، وانضمامه إلى صفوف الثوار.

والشق الثاني:

هو انتمائه السياسي إلى الحزب الاشتراكي الشيوعي الذي تمثلته الجزائر بعد استقلالها، وكان هذا الحزب الذي انحاز له بعد الاستقلال، يمثل موقفه الثابت مقاما عنده وكما يمثل الخلفية المعرفية السياسية التي اكتسبها "وطار" والتي قرأها عن فلسفة النظام والحكم عند الماركسيين أو الاشتراكيين.

فالفكر السياسي الوطاري - إن جاز التعبير - متمثل في الفكر السياسي الفلسفي الماركسي. فخطابات "وطار" تنطلق من هذا الزخم السياسي والفلسفي، فهي تترجم نظريات ماركسية في إطار اهتمامه بأنظمة الحكم ودراسة المجتمع.

وتصدر أهمية "وطار" الروائي عن كونه كتب أعماله الروائية منذ بداية مشواره الفني باللغة العربية⁽¹⁾ مع مجابليه أمثال عبد الحميد بن هدوقة وزهور ونيسي، رغم أن اللغة التي كانت شائعة في كتابة التعبير الفني هي اللغة الفرنسية عند جيل عايشه "وطار" أمثال: محمد ديب، وكاتب ياسين، مولود فرعون، ومالك حداد وغيرهم. وبلسان هذا الجيل عبر محمد ديب عن مأساة التعبير بالفرنسية (إنني منفي في لغة عدوي)⁽²⁾.

لأن "وطار" لم ينخدع بالهامش، بل تمسك بمتن الثقافة العربية وعاش في صميمها، بين ضلوعها وفي أحشائها، وكتب إبداعاته الروائية باللغة العربية، رافضا الدخول تحت لواء الكتابة الفرنسية، وهو بذلك يؤكد مرة أخرى انتماءه إلى اللغة الأم، وإلى تراثها العظيم. وهو الذي يعتبر أن الكتابة الأصيلة هي زرع في أرض الغير⁽³⁾.

لقد كان لوجود كتابات باللغة الفرنسية عاملا محفزا بالنسبة إليه، على تقديم كتابة رفيعة المستوى، ترتفع إلى تلك التي تقدمها الكتابات الفرنسية، التي انفتحت على ثروات الأدب

(1)- ينظر: فاروق عبد القادر، نظرة طائر إلى عالم الروائي الجزائري الطاهر وطار، مجلة العربي، فرنسا، ع10، 2000، ص56.

(2)- ينظر: فاروق عبد القادر، نظرة طائر إلى عالم الروائي الجزائري الطاهر وطار، مجلة العربي، فرنسا، ع10، 2000، ص56.

(3)- مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999، H.TM.12 Wattar A12

الفرنسي المتطور الذي نضجت أساليبه الفنية. لذلك فهو يعتبر وجود الأدب بالفرنسية عاملا مساعدا له.⁽¹⁾

هذه هي مجمل العوامل التي أثرت في شخص الروائي "وطار" وفكره في أخرج مراحل الجزائر، التي تمر بها، إنما لحظة تحقق النبوءة؛ الزلزال؛ زلزال المجتمع بنياته الثقافية، السياسية، وإنما الذات الرافضة للهيمنة والخضوع، للآخر، ناتج عن الشرخ في الذات الجزائرية⁽²⁾.
فالمجتمع الجزائري تتنابه هالة من الانزواء والفردية فإذا كانت الرواية (الشمعة والدهاليز) هي المعمار الروائي للتاريخ، فهي شهادة عن الواقع أرادها الطاهر وطار كذلك⁽³⁾.
وبذلك يكون الطاهر وطار، عربي اللسان، اشتراكي المذهب، جزائري الموطن، إنساني التصور.

(1)-ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص84.

(2)-ينظر: عياش مجاوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع15، 2000، ص83.

(3)-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

ثالثا- فـكـره

إن الأديب الذي يفتقر إلى وجود شعور يربطه بمجتمعه وإلى علاقة ديبالكتيكية، تحكمها أواصر عنيقة، وقوية بمجتمعه، أديب في الواقع يفتقر إلى أول شرط في الإيديولوجية الاشتراكية؛ لقد نما وطار مع جنين الثورة وانغمس فيها، فهذه هي العلاقة التي تجمعها بهذه الثورة. وقد اتبع هذا الخط في معظم إنتاجه الأدبي فلعب دورا مزدوجا؛ دور الأديب ودور المناضل مع إخوانه المناضلين في التعريف بالثورة، وبكل مميزاتها، وقدم لنا من خلال أعماله نماذج عديدة، وصورا للمناضل الحقيقي، وكل هذا فعله في إطار الخط الثوري الذي اختاره لنفسه وهو يحس أنه يساهم في بلورة الفكر الاشتراكي⁽¹⁾ للمسيرة الوطنية بالجزائر.

يقول جون بول سارتر: (إن كشف الحقيقة معناه التغيير، وبهذا يمكن اعتبار التغيير الكاشف والرافض فعلا من أفعال الثورة)⁽²⁾.

لقد أعطى "وطار" مفهوما مغايرا للثورة التي معناها واحد عند عامة الناس، إلا أن "وطار" يفرق بين نوعين من الثورة؛ ثورة تهدم الشكل القديم، وثورة تبني عليها؛ وهي الثورة الاجتماعية بالقياس إلى الثورة المسلحة، فإذا كانت الثورة الأولى -الثورة المسلحة- قد أرادت أن تهدم الشكل القديم وتزيله من الحياة، فإن الثورة الاجتماعية تقوم بعملية الهدم لكن هذا الهدم يتميز بالإيجابية فيعرف بها من قصة الطاحونة بأنها (...غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان الهشيمة ويغذي العروق الحية لتزهر الحياة وتخصب)⁽³⁾.

فهذا الهدم يتناول الجذور الميتة للمجتمع على حد تعبير "وطار" (الطحالب) ولكن هذا الهدم يقوي العناصر الصالحة للحياة ويعمل على إبقائها، وبهذا يندرج موقف "وطار" في الإيديولوجية الاشتراكية من بابها الواسع.

فالثورة رؤية تجعل من الهدم عملا أساسيا لإزاحة كل ما هو هشيم ضعيف مضر، وتقوية وتركيز الأصل الثابت الذي مثله مثل الشجرة الطيبة التي أصلها ثابت لا يتزعزع، فعملية الهدم مثل الغيث، إنما تصيب من تصيب من الأشياء البالية، المترعزة التي ليست لها جذور أو أصول ولا ثوابت، بينما تزيد في قوة ما هو ثابت وأصيل.

الثورة عنده إذن هدم، في وقت الحرب (حرب التحرير) وبناء قي وقت السلم.

(1)- ينظر: صالح حربي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص 13.

(2)- سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض، ص 250.

(3)- الطاهر وطار "الطعنات"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3، سنة 1981، ص 8.

فالبناء بناءان مادي ومعنوي، فأما المادي فهو ضروري لاستمرار حياة المواطنين، وأما البناء المعنوي فهو يتمثل في وضع أسس صحيحة سليمة للمسيرة الوطنية. فلذلك نجد "وطار" يلح على ترتيب هذا الوضع، الذي من شأنه أن يرتاح له جميع المواطنين، هذا الوضع يكون (بالشكل الذي يلائم جميع الناس) (1). إن وضع أسس تلائم جميع الطبقات هو البناء الصحيح ويتوقف نجاح البناء المادي على نجاح البناء المعنوي.

لقد كانت الثورة المسلحة من صنع الشعب؛ من صنع المرأة والرجل، أي إن الثورة الجزائرية تتميز بالشعبية، هذه الحقيقة التي أثبتتها التاريخ، وإذا كان السلاح قد سكت بعد ليل الاستعمار، ونيل الاستقلال واسترجاع الشعب لسيادته، فمعنى هذا أن الثورة الجزائرية لم تتوقف، بل هي مستمرة؛ لكن هذا الاستمرار يحمل وجهها مغايراً، وهذا يرجع إلى طبيعة المرحلتين أكثر مما هو راجع إلى العقيدة الثورية (2).

إن الشعوب تقف في الخافل الدولية ضد الإمبريالية والاستعمار وفي ذلك يرى "الطاهر وطار" أن على الشعب الجزائري أن يستمر في كفاحه حتى يتحرر كلياً ونهائياً من كل عبودية، يقول في ذلك: (إن الواجب لم ينته، ولن ينتهي إلا حين يكون كل الناس، حتى تكون صورة عنده، حتى تذوب كل الرواسب ... ففي الحين الذي انزاح عن كاهلهم عبء ما كان يسمى بالواجب ... انضاف إلى كاهلهم عبء جديد بل واجبات) (3).

إذن فـ "الطاهر وطار" يرى أن الواجب المتمثل في النضال مستمر، خط الواجب؛ واجب الماضي والحاضر متصل، والثورة مستمرة متواصلة في صورة جديدة ولن تنتهي هذه الثورة كما يرى، وهي مسبب لا يزول إلا بانعدام السبب وهو اختفاء جميع الفوارق الاجتماعية، وأشكال التعسف الاجتماعي فإذا كانت الثورة في الماضي مهمة بإخراج المستعمر وأعدائه، فاليوم هي موجهة ضد الاستغلال والفوارق الاجتماعية، وإن كان الاستعمار بالأمس يمثل هماً وعبئاً واحداً؛ فالיום قد زادت الهموم وأصبحت الأعباء كثيرة، وبالتالي تتعدد الواجبات وخاصة في فترة بداية الاستقلال كوجود الإقطاعية والبرجوازية ... إلخ.

فالروائي "وطار" تنبه إلى مسألة (الواجب) الذي لم ينته وهو بذلك يشير إلى الإنسان المناضل الحقيقي الذي ما أن يضع السلاح المادي (البندقية) إلى أن يرفع سلاحاً آخر وهو مبادئه

(1)-الطاهر وطار، الطعنات، ص110.

(2)-ينظر: صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص15.

(3)-الطاهر وطار، الطعنات، ص130.

التي بفضلها يناضل. كما أشار إلينا "وطار" كقراء أن من حق كل جزائري أن يتحرر من كل الفوارق من كل العبوديات من كل ممارسة احتكارية. يقول في هذا الصدد: (لقد قيل ... لا يسجد بعد اليوم جزائري لجزائري، فهل يعقل أن نبقي للشركات الاحتكارية ساجدين؟⁽¹⁾

إن هذه الثورة التي اهتم بها الروائي وطار ظلت تعبر عن عروبتها، وهي ميزة هامة للثورة ولذلك فقد اتخذ وطار موقفا فنيا جسده لنا من خلال لعبة الحرب التي يختارها الأطفال على أساس أن بعضهم يمثل فرنسا وبعضهم يمثل العرب. يقول في يوميات فدائي على لسان أحد شخصياته: (كنت وقتها صغيرا، لا أتجاوز الرابعة عشرة، ألعب مع ابن عمي، نخوض غمار معركة عنيفة كالتي تدور في قالمة، وخراطة وسطيف، تارة هو العرب يغلبني، وأنا الفرنسيون، وتارة أنا العرب حين أغلبه وهو الفرنسيون)⁽²⁾.

ولذا نادى وطار باستمرار الثورة والحفاظ عليها، لأن للثورة المسلحة امتدادا يشمل الثورة الزراعية⁽³⁾ كما نبه إلى الأخطار التي تقف في وجهها ذلك أنه وضع أصبعه على صراعات المرحلة الوطنية الديمقراطية وما تحمله هذه الصراعات من إيجابيات وسلبيات والتي تتزاحم في رحم الإنجازات الديمقراطية والثورة الزراعية ومن بين هذه الأخطار فكرة الإقطاعية وفكرة البرجوازية.

لقد أتاحت لنا أعماله الإطلاع على تجربة الثورة الزراعية، كنتيجة ارتباطه العضوي كمتكفف بينه وبين الطبقات العاملة، والحديث عن الثورة الزراعية يقودنا إلى استرجاع صورة القرية⁽⁴⁾ وما قاسته من ويلات الاستعمار؛ لأنها كانت الطعم الأول لغذاء الثورة، وهذا المشروع "مشروع الثورة الزراعية" عانى من عقبات الإقطاع⁽⁵⁾ التي نبه إليها في أعماله التي من خلالها يجبرنا على الوقوف وجها لوجه أمام واقع طبقي، فيضعنا أمام نموذج الإقطاع، هذا النموذج الذي لا يؤمن بالاشتراكية، لأنها غير نابعة من الواقع الجزائري بل هي مستوردة، يقول على لسان بطله: (الشياطين الملاعين يخطط لهم الروس بأدمغة إلكترونية ينقلون خططهم حرفا حرفا)⁽⁶⁾.

(1) - الطاهر وطار، الطعنات، ص 131.

(2) - المصدر نفسه، ص 41.

(3) - ينظر: محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1983، ص 19.

(4) يمكن الرجوع إلى: العشق والموت في الزمن الحراشي في هذه النقطة.

(5) الإقطاع يتمثل في الملكية بالدرجة الأولى، يقوم على نزعة اقتصادية، يستحل الاحتكار وكانت الثورة الزراعية طريقا للقضاء عليه.

(6) - الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3، 1980، ص 110.

ويرى وطار أن عرقلة الثورة الزراعية، يقف وراءها وسط استعماري ما يزال حلمه تعقير بذرة الثورة الزراعية والثورة الاشتراكية، يقول وطار على لسان أحد الشخصيات: (المعركة لا تنتهي عند هذا الحد يا عمي عبد القادر، لو كان الأمر بهذه السهولة والبساطة لما كشفوا عن أنفسهم إطلاقاً. هؤلاء الطلبة وعددهم لا يتجاوز السبعة لا يمثلون أنفسهم، وإنما يعكسون تياراً قويا خيوطه تتفرع على كامل بلادنا، وتلتقي مع أخرى تتفرع على كامل العالم)⁽¹⁾. فإجهاض الثورة الزراعية هو ضرب للمكتسبات الديمقراطية كلها كما يذهب الطاهر وطار.

والخطر الثاني الذي أشار إليه والذي يهدد الثورة الزراعية هو البورجوازية. فالبورجوازية ليست خطراً يهدد مسيرة الثورة الزراعية فقط، بل يهدد الجو العام؛ بما أنها رؤية تتغلغل داخل أوساط الشعب.

فالبورجوازية هي عقلية وسلوك أكثر منها قوة مالية، فالقضاء عليها كروية حياتية ينبغي جهداً كبيراً؛ لأنها تهدد الثورة الزراعية، ومن أكبر الأسباب المساعدة على تفشي الذهنية-البورجوازية هي دعوتها إلى العيش السهل. وعبر عنها وطار في قصة اشتراكي حتى الموت (كم أحب السفر في مثل هذا الجو كنا نتعشى معا في الشريعة، ونرقص، ولربما بتنا هنالك طريق البرجوازية سهل؛ الانحدار ثم الانحدار ثم الانحدار نحو قتل الوقت)⁽²⁾. فهذا الفرد البرجوازي يميل إلى السهولة، إلى قتل الوقت.

والبرجوازي يميل إلى الامتياز في الحياة، بتنمية امكاناته الفردية على حساب وطنيته، والتعالي على الطبقات الشعبية في جميع أمور الحياة، حتى يتسنى للناس ذلك الفارق الذي يفصل بينهم؛ فالبرجوازي يريد أن يخلق عالمه بعيداً عن جميع طبقات الشعب كما يقول وطار: (ما أكثر الاعتبارات في الحياة الرأسمالية والبرجوازية)⁽³⁾.

لقد أخذت قضية مفهوم الثورة عند "وطار" قسطاً كبيراً من فكره وفنه، لذا فهو يقف وقفة طويلة عند ظاهرة الثوري بالبطاقة التي تمكن لحاملها من إثبات انخراطه في صفوف التحرير؛ هذه الظاهرة التي استفحلت بعد الاستقلال، وزادت من حدتها في السنوات الأخيرة، فكانت "عين وطار" ترى المستقبل وتفحصه، وتعرف إلى أي مدى ستصل به هذه الأمور، ويستفحل أمرها يقول على لسان أحد شخصيات روايته: (كل شيء بالبطاقة اليوم...؟ الماضي الثوري لا بد

(1)- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص39.

(2)- الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984، ص98.

(3)- المصدر نفسه، ص90.

من بطاقة تشهد عليه، النضال لا بد من بطاقة تثبته. حسن السيرة، لا بد من بطاقة. الحياة فقط لم توضع لها بطاقة نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهه لأن البطاقة هي الصح.⁽¹⁾

ومقابل هذه القوى التي تريد الرجوع بالتاريخ إلى الوراء - حسب تعبيره - تقف قوى أخرى تعرض نفسها للموت، هذه القوى تحدث عنها "الروائي وطار" فنيا، هذه القوى لا يهتمها أن تذبح مثلما ذبح "زيدان"⁽²⁾، وأن يشوه وجهها بالحامض، مثل ما شوه وجه "جميلة"⁽³⁾، فهذه القوى تناضل وتدرك جيدا أن العوالم الجميلة ستحقق كثرة من نضال العامل والفلاح.

لقد عبر "وطار" عن هذه القوى في صورة "جميلة" التي تمثل التضحية في سبيل إنجاح الثورة الزراعية وإنجاح الاشتراكية (إنك يا جميلة منتصرة، قهرت الظروف والمحيط والذات، اعتقت تماما حتى بلغت حد النضال من أجل أعتاق غيرك، أعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين والظلم والعسف)⁽⁴⁾.

وفي إطار دفاعه عن الثورة التي تعني إيجاد أسس سليمة وهدم شكل قديم، من شأنه أن يعرقل مسيرة الثورة، يقف الروائي "وطار" متناولا نماذج اجتماعية متجاوزا الوصف إلى النقد ولعله أبرز قاص جزائري كما يقول محمد مصاييف سمح لنفسه لحد الآن بتناول القضايا الحيوية بالنقد الجريء هو الطاهر وطار⁽⁵⁾.

فانتمأؤه إلى المجموعة، يجعله يضع يده على المشاكل الاجتماعية التي هي مشاكلة في الأخير، ولهذا كان منه انعكاسا لما يسود في المجتمع يقول: (فلكي يدخل المرء الإدارة ينبغي له أن أكتاف فرعون أو شمشون الجبار ... أو على الأقل تكون أخته في جمال الجازية)⁽⁶⁾.

هذا هو موقف "وطار" من الثورة، وموقفه من الجو الذي أعياه والذي يتنفس منه، وهذه هي رؤيته للثورة ودفاعه عنها. وهذا هو فكره الذي تبلور في رواياته، ولنعكس فيها فكون ثورة جديدة؛ ثورة تحرير الإنسان من ربقة الإنسان بمنهج اشتراكي الرؤية، والتصور.

(1) - الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984، ص166-167.

(2) - ينظر: الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ط4، ص273.

(3) - ينظر: الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص120.

(4) - المصدر نفسه، ص33-34.

(5) - ينظر: محمد مصاييف، النثر الجزائري الحديث، ص36.

(6) - الطاهر وطار، الطعنات، ص69.

أولاً-العنوان (الشمعة والدهاليز)

أ-العنوان يتصدر النص، ويتعلق بالمسارات الدلالية التي يحملها فهو محتويه ويعمل على
تهيئة القارئ لتلقيه، و"الشمعة والدهاليز" عنوان للرواية، يستحق من القارئ وقفة من خلالها،
يتأمله، يفككه في ضوء النص، وفي ضوء الواقع الراهن، الذي يحيل إليه.
العنوان يتكون من دالين ويتوسطهما حرف عطف، فلغويا يمكن تفحص هذين الدالين
كالتالي:

1-الشمعة:

يلاحظ القارئ أن الروائي أفرد لفظة الشمعة من العنوان جاعلا إياها في أعلى الصفحة
ووسط السطر مما يشير إلى أنه فضلا عن الغاية الجمالية، بتوجيه سمة التناسق بين اللفظين: إلى
وظيفة دلالية، وهذه الوظيفة كي تتوضح لابد من البحث في ما وراء لفظة الشمعة، وتفكيك
معانيها المعجمية.

فقد ورد في لسان العرب:

الشمع، موم العسل الذي يستصبح به، الواحدة شمعة وشمعة⁽¹⁾، وأشع السراج: سطع نوره.
والشمع والشموع والشماع والشماعة والشمعة. والطرب والضحك والمزاح واللعب.
والشموع: الجارية اللعوب الضحوك، قيل هي المزاحة، الطيبة الحديث التي تقبلك ولا تطاوعك
على سوى ذلك⁽²⁾.

وهي مادة تفرزها النحل وتصنع منها بيوقا المسدسة، ونجد أن الدلائل تتقارب إلى حد
الالتحام في معنى واحد.

وبما أن الشمعة كثيرة الاستعمال وكثيرة الدلالات في مختلف الديانات فالشمع في
الكتاب المقدس⁽³⁾، مادة معروفة سهلة الذوبان بالحرارة ووردت في المزامير (4/22) إصحاح،
و(5/27)، وفي متى الفقرة (4/1)⁴.

(1)-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 8، ص 185-186.

(2)-ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، ص 494.

وينظر: عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988، ص 347.

(3)-ينظر: نخبة من الأسانذة، قاموس الكتاب المقدس، منشورات مكتبة المشعل، بيروت، ط 6، 1981، ص 521-524.

شمع: خبر يعني سمع، بالعبرية أما شمع؛ اسم عبري بمعنى الله يسمع، ومصدرها من معنى السمع.

شموع: معنى مسموع من الله، ولها معنى آخر: جاسوس، أما لفظة "دهاليز" فتأتي في وسط السطر، بعد لفظة الشمعة.

2-دهلـز:

الدهليز، فارسي معرب، والدهليز بالكسر ما بين الباب والدار، والجمع الدهالز⁽¹⁾ ومن هذه الاستعمالات، يتبين لنا أن الشمعة استعملت بمعنى النور والمرح، وكلها صفات إيجابية، مصدر خير. والدهليز استعمل بمعنى المكان الفاصل بين الدار والباب.

3-الـواو:

واو العطف، والعطف هنا لا يبقى في حدود تعريف النحويين باعتباره تابعا يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف، كما أن الواو هنا لا تفيد الجمع ومطلق الاشتراك فقط، بل أيضا هي تشير إلى المصاحبة الزمنية الحالية، لا ترتيب فيها ولا تعاقب ومرد ذلك هي يمكن اجتماع متناقضين في لحظة واحدة حسب رؤية جدلية فاجتماعها هو توليد الشرارة.

ووفق هذا تكون الواو هي السلطة التي تجمع بين النور والظلام، بين التحرر والظلامية، بين الاشتراكية والإقطاع، بين الفكر النير والفكر الاستبدادي؟ فتكون بذلك الدهاليز "الاسلاماوية" والشمعة "التقدمية" والواو "الأعور" بتعبير أهل الكتابات التي ترى بعين واحدة فتجمع بين المتناقضات للقضاء على الكل باسم "السياسوية" لأنه لا يمكن للمستبد أن يعيش في النور.

إفراد الشمعة مقابل الدهاليز:

أما إفراد الشمعة مقابل الدهاليز، التي جاءت في صيغة جمع تكسير، فالإفراد ذو دلالة واضحة على غلبة الدهاليز وكثرتها، يقول الراوي في الرواية في الفصل الأول تحت عنوان دهليز الدهاليز: (إنها تفاصيل التفاصيل... بل إن سراديب تفتح أمامك فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليز آخر، يفتح على سراديب تمتصك فتزل وتنزل لا إلى مكان... بل إلى دهليز وسراديب ممتصة أخرى)⁽²⁾.

(1)-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص349. وينظر: عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص213.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

ويتضح أن الدالين (الشمعة والدهاليز) وقوعهما على طرفي نقيض، فالشمعة ترمز إلى النور، والدهاليز ترمز إلى الظلمة، ذلك أن لفظة الدهاليز تستحضر لدينا صورة السرايب والمتاهات والكهوف وغيرها من الرموز التي توحى بالغموض وعدم الوضوح والصفاء، وجهل المصير، والأمور غير متوقعة. أما الشمعة فهي عكس ذلك، رمز النور وهي التي تبدد الظلام وتكشفه.

فتقديم الشمعة على الدهاليز، أمر له ما يسوغه؛ لأن الواقع مليء بالدهاليز يلفه الغموض، والمصير المجهول، في حين أن الشموع قليلة.

الشموع الواضحة في ذاتها، الرامزة للوضوح، فالشمعة واحدة فكذلك كان الشاعر المثقف الثوري المحكوم عليه بالإعدام واحدا، وكذلك كانت الخيزرانة واحدة، بينما المثلثون كثيرون وغير واضحين، فالشاعر معروف؛ اسم يعرفه التاريخ الإنساني وتعرفه الإنسانية منذ وجدت، يعرف نسبه، وامتداده في عمق العصور، وأيضا الخيزرانة لا يجهل نسبها أحد، ولا أهدافها ولا تاريخها.

بينما المثلثون العديدون تلقهم ضبابية الانتماء، وتحف بهم غشاوة سوداء لا يعرف لهم مصدر محدد، أو اتجاه معروف، تتنازعهم الشكوك. وهذه الكثرة هي علامة عدم الوضوح، في حين أن الشمعة واحدة معدودة، فمن باب المنطق أن يتصدر المعلوم المجهول، والواضح الغامض، والمعدود المختلف.

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

4- البناء الخارجي للرواية:

اقتضى البدء في العنوان بالشمعة، ولفظ الدهليز يعقبه، مما يجعل الخير هو الأصل، والشر مطاردا له؛ يعاديه ولا يصادفه؛ فترتيب العنوان الدهليز بعد الشمعة متعقبا له لا متأخرا عنه، فكان الروائي "وطار" يريد أن يجعل الخير هو الأصل في الإنسان، والشر مناوتا له، ومعقبا له بيد أنه يعكس الأمر في بنائه الداخلي للرواية. وكأن الروائي يقف في حيرة بين جدلية الأصل والفرع؛ هذا الصراع الذي يطرح مشكلة إنسانية، تضرب بأطنابها في عمق تاريخ الإنسانية (صراع الآلهة؛ آلهة الخير وآلهة الشر) أو صراع الإنسان الأول (هايل وقابيل) كما في الأسطورة اليونانية، وفي الكتب المقدسة.

فالبحث في مدلولية الشمعة والدهاليز بحث في عملية البدء بدء التكوين، أسئلة تعانق الإنسان منذ وجد وهو يرتاد الحقيقة. فهذا الترتيب ينم عن مقصدية المؤلف في خلط أوراق المتلقي وخرق أفق توقعه خاصة عندما عكس عملية بنائه الداخلي⁽¹⁾.
فعالم الرواية وعالم الدهاليز، يدخل فيه القارئ من دهليز إلى دهليز آخر، وكلما تعقدت هذه السرايب كثرت الحيرة، وزاد التساؤل حول هذه الظلمات التي تتخذ أبعادا نفسية وأبعادا اجتماعية وتاريخية وسياسية، إنه عالم يطغى فيه الشر على الخير؛ فعالم الشر متعدد؛ لأنه هو صراع الوعي واللاوعي.

5-الدلالة الدرامية:

يقوم عنوان الشمعة والدهاليز على موقف درامي، يقترب كثيرا من التجارب الروائية الحديثة المتجاوزة للتقاليد الروائية التقليدية، والتي تعتمد على التجسيد والتجسيم من خلال تأكيدها على المكان الاجتماعي العام.
فالذي يتلقى هذا العنوان؛ فهو لا يقرأ عنوانا يدل على مكان محدد أو زمان معروف إنما هو بصدد عنوان يقف فيه موقفا غامضا يتسم بالتجريد، ويمتلك القدرة على البوح بكل شيء، وعدم القدرة على قول أي شيء.

فكل شيء في الحياة يقوم على التوالد؛ النور من الظلمة، والظلمة من النور ﴿تُورِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُورِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾⁽²⁾ فبعد الليل يأتي النهار لكن لا يوجد هناك -ولا نعتي مجالا مطلقا- فاصل بين النور والظلمة، وتخرج النور والظلمات من بعضها هو الذي يكون مفهوم الصيرورة.

وفي هذا السياق الذي يدركه "وطار" والذي يتزع فيه مزعا اجتماعيا فلسفيا يأتي عنوان الرواية، والذي استثمر فيه رصيده الفلسفي والاجتماعي والأخلاقي والنفسي؛ وبهذا المعنى فإن العنوان وما يمنحه من معطيات هو موقف درامي غير متجانس الدلالة لأنه يحترم ترتيب العناوين الفرعية.

حيث يتمثل هذا الموقف في دلالة الحدث الروائي المركزي، متمثلا في موت الشاعر المثقف (المغدور) في الفصل الثاني من الرواية (الشمعة) وأسباب موته التي ذكرت في الفصل الأول من الرواية (دهليز الدهاليز) إذ بدأ باسترجاع الأسباب والظروف ثم ذكر الموت.

(1)-ينظر: عبد الملك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للأديب الجزائري "الطاهر وطار"، مجلة العربي، الكويت، العدد 451، يونيو 1996، ص112.

(2)-آل عمران، 26-27.

فإذا نحن بصدد عنوان يقوم على حدث درامي غير متجانس لأنه لا يأخذ شكل احترام أو علاقة استلزام كما في المنطق الرياضي.

فما أن يدخل القارئ إلى العالم الداخلي للرواية، وهو مدفوع بالمعطى الحدوثي المفترض ممثلاً في تمهيش المثقف وقتله حتى تتجلى له الدلالة التي لم يفصح العنوان عنها، وإن كان قد لمح إليها، وتتمثل هذه الدلالة إعطاء تدليلات وشروحات مسبقة للوضع الاجتماعي والسياسي والثقافي، الذي أدى إلى اغتيال شجرة المثقف الشاعر وهذا ناتج عن تغييب الدور الوظيفي للعلم - الحوار - للمثاقفة في حياة الشعوب بأكملها وفي حياة الشعب الجزائري بخاصة.

6- خصوصية لفظة الدهاليز:

هذا الجزء الثاني من العنوان يقوم على مادة لغوية، دخيلة على الرصيد اللغوي المعجمي للغة العربية، وفيما يبدو لأن كلمة دهليز تدل على مكان بين الباب والدار. أما دلالاته الحديثة المتراضع عليها وهي الظلمات، سواء أكان المشار إليه هو المكان، أم المكان المظلم، فهذا يعني بحكم وظيفة الدهليز هو الهامش، فهذا المؤشر يتزع بنا منذ البداية مترعاً سياسياً، وهو حالة الجهل والظلام والتمهيش التي يعيشها المثقف.

7- خصوصية لفظة شجرة:

تحيل في وعي المتلقي إلى وجود حياة إنسانية مرتبطة بالشقاء المادي والمعنوي، وذلك من خلال مجموعة من الدلالات الضمنية والتي هي من أهم خصائص الشمعة:

(أ) الاحتراق ليستضي الآخرون (التضحية).

(ب) قصيرة المدى في الاستعمال، لا يمتد نورها طويلاً.

(ج) تحيل على طبيعة وجودها في مكان مظلم، ملتوي، بعيد عن الأماكن النيرة (مكان مترو) بعيد عن قلب الحضارة، على عكس من كلمة مصباح وما يحيل عليه من إحساس بالظهور والامتداد والقوة.

هذه المعطيات الدلالية السلبية لكلمة الشمعة تكثف وتجمع في العلاقة المكانية الثانية من هذا العنوان ذلك أن الشمعة ضعيفة وضيئة بسبب كثرة الظلام. فقد استحالت وظيفتها من الإضاءة باقترانها بالدهاليز الشديدة الظلمة.

8- المكان الروائي من خلال لفظة الدهاليز:

يتصف بالظلام وبالفراغ من عالم المعنويات والذي على النقيض تمتله (الشمعة)، فإدراك وطار للعالم الروائي في هذه الرواية -حسب ظني- إنما هو إدراك شخصيائي (الأشخاص)؛ إذ ونحن نعاين العناوين الرئيسية والفرعية والنص، نحس اهتماما بالإنسان (الفاعل) (أو المفعول به) أكثر من بالزمان والمكان المفعول فيهما.

وكلمة دهليز تضعنا أمام مجموعة احتمالات ابتدائية كعادة وطار في ذلك:

فقد يكون الذي شكل الدهاليز إما الحالة المزرية المعنوية والمادية التي يعيشها الشعب، والتخلف الحضاري المرعب الذي يطبع حياة القاعدة الشعبية المهمشة والتي ما زال وعيها يتشكل تشكلا أسطوريا، أو تكون لغياب الوعي وقد يكون متصلا بالآثار السلبية للحرب التحريرية على مجتمع هش متخلف.

والأرجح أن هذه الاحتمالات تتكامل في ما بينها لتكون صورة الدهاليز المتمثلة في

الوضع الآتي:

فبطل الرواية الأستاذ، الشاعر، الذي ينير درب الجماهير بعلمه، والذي يحترق حتى يستضيء الآخرون فيرمز له بالشمعة فقاسمهما المشترك هو الإضاءة. أما مجموعة المثلثين فيرمزون إلى مجموعات وجهات معينة رامزة، وإن كانت تتفق في رمز واحد الظلام والظلم.

9- الشمعة والدهاليز عنوان للاستحالة:

استحالة تعايش نقيضين على طول المدى والخط، استحالة تعايش الوضوح والغموض؛ العلم والجهل، الحوار والانفتاح والانغلاق. فهذا النور الباهت الذي لا يمكن له أن ينفذ إلى الظلمات كلها، ظلمات السرايب والدهاليز، فكما اختلفت تسمية السرايب هذه حسب الشكل وحسب المعنى إلا أنها تبقى تدل على معنى واحد؛ فالاختلاف في الظاهر، والباطن واحد هو العنف (1).

وإن كانت الشمعة رمزا للأمل، إلا أنه أمل ضعيف؛ يعززه الإحساس بالانزواء والانقطاع وعدم القدرة على التكيف مع الواقع، فتبدو حركة اليأس مهيمنة.

(1)-ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص313-

أما الشمعة فهي تعبير عن أمل الخروج من العزلة والاندماج في حركة المجتمع؛ فالشمعة أمل المثقف في معانقة مجتمعه وأفكاره. إلا أن العنوان يؤكد استحالة الأمل وخيبة الرجاء.

10- الشمعة والدهاليز عنوان للأسطورة:

كثيراً ما نجد خصائص عامة لروح الإنسان مجسدة في عمل فني⁽¹⁾ والذي أبدعته هي عبقرية⁽²⁾ على جانب كبير من الوعي بحركة التاريخ، وبإحساس مرهف بالروح، ولا تعدم ذلك العمل الذي هو بين أيدينا، الذي يرصد حركة مجتمعه ونزعاته.

هل العنوان رمز لأسطورة سندبادية تبحر في المكان؛ سندبادية البر، لا سندبادية البحر، فهي إبحار في عالم المناهات، والظلمات، حيث العتمة التي تخفي ما لا تبدي؟

أم هو تأكيد مرجعية شخصية "بروميثيوس" المتمرد على الآلهة، الذي يقود حرباً ضدها من أجل مساندة الجنس البشري، بقبس من نار، مما يعرضه للعقاب الشديد، مثله مثل بطل الرواية الذي يتعرض للاغتيال؟ فإذا كان هذا القبس الذي يشترك فيه اقتسام الزعامة اثنان؛ واحد يضرب بجذوره في أطاب التاريخ والآخر يطفو الآن فوق سطح هذا الزمن؛ ويظل القبس من النار والنور هو الذي خلد كلا منهما؛ فإذا كان حلم بروميثيوس هو مساندة بني الإنسان؛ فالشمعة هي حلم الجماهير وحلم المثقف في تحقيق كل ما ناضل من أجله يوماً ما؛ إنها ثنائية المعرفة، والجهل عبر الزمن الإنساني.

ثانياً- العناوين الفرعية:

في الرواية عنوانان:

أ- دهليز الدهاليز⁽²⁾: لم يحترم "الطاهر وطار" الترتيب في وضع عنوانه الفرعي حسبما وضعه في البناء الخارجي، فإذا كان في بداية الأمر -أي العنوان الأساسي- أراد أن يجعل الخير هو الأصل والشر مناوئاً له، بيد أنه في بنائه الداخلي وضعنا أمام حتمية الشر: هو أصل في الكون. فعندما اصطدم بهذا الواقع؛ الواقع الذي يتنفسه، تبدد الحلم والتفاؤل الذي أرضعته له مذاهب الواقعية تشاؤماً، فكان حلمه أن يتبدد الظلام بقوة النور، نور المبادئ الاشتراكية، لكن واقع بلاده، جعله يعكس المعادلة.

(1)- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة الشعبية للنشر والتوزيع، الرياض، د ط، دت، ص 306.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 9.

دهليز الدهاليز⁽¹⁾، فصل من رواية يتجاوز فضاءه الروائي واحدا وتسعين صفحة، في فترة تعلمه بالثانوية واتصاله بالثقافة الاشتراكية واليساريين، ومن ثم مرحلة الثمانينات وما فيها من تناقضات فكرية وثقافية وجدلية الماضي والحاضر وذلك من خلال الاسترجاع السردي.

فالتركيب هنا (دهليز الدهاليز) ليس مجرد مضاف ومضاف إليه، بل يحمل دلالة قوية تعني أنه أصل الدهاليز وأكبرها فهو جذر المشكلة وأصل الخنة⁽²⁾.

فالإحساس بمحس الصراع يأخذك إلى ترتيب العناوين والغلبة للأقوى، فالصراع الذي تجسده الكلمات أو المقاطع أو التراكيب تجسيداً للصراع تاريخي؛ صراع الطبقات، وتبادل الأدوار فالأمل كان يأخذ "وطار" أن يغلب عالم الوضوح والنور على عالم الظلام، لكن الواقع أثبت عكس ذلك.

فالعناوين الفرعية محطات وتمويهات تشبه صاحب الناي الذي يلون تمويهاته بتلون المواقف وهذا في حد ذاته تناص مع اللون الشعبي الذي يريد من خلاله الروائي، أن يجد نمطا روائيا خاصا به كسياسي وصحفي، وخصوصا بتوجهه الاشتراكي، لذلك فهو يكسر الخطية ويحطم الترتيب الأولي مثلما يكسر إيقاعاته الغنائية الشعبية، فهو يتناص مع التراث على مستوى الأحداث والأزمان.

لقد تكسرت خطية الترتيب مثلما تكسر تفاؤله الذي أبداه في بداية الأمر، تكسر هذا التفاؤل على إيقاعات الواقع الصاخبة العائمة، ولا يرى في وسط هذه الضبابية إلا شمعة واحدة مهمشة، فهو في هذا الفصل يقدم صورة تحمل سوداوية هذا الواقع، وغموضه، بتعددته المجهولة الأصل والنوايا ومرارته، مما جعل الروائي يعيد ترتيب أوراقه، فيغلب طابع السوداوية على التفاؤل، وطابع التشاؤم على الأمل.

وبما أن العنوان هو وحدة صغرى⁽³⁾ لوحدة كبرى، أو هو النواة التي ينسج منها النص وباعتبار العنوان تكثيفا⁽⁴⁾ للنص، فهذه اللفظة "الدهاليز" قد تمطت مدلولاتها عبر النص متكررة في سياقات مختلفة، والهدف منها هو تعميق الانفعالات، وزيادة الإحساس بمعناها بعمق؛ لأن الروائي يزاوج بينها وبين لفظة "السرديب" ويجعلها مرادفة لها في المعنى، يقول في ذلك: (لا

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9 إلى غاية ص99.

(2)-مخلف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة الفكر، الكويت، العدد1، مج28، 1999، ص311.

(3)-Leo HOEK, la marque du titre, p152.

(4)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص101.

تجد بابا في دهليز القضية ... بل إن سراديب تفتتح أمامك فتروح تترل مدفوعا بقوة ... وكلمما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر يفتح على سراديب⁽¹⁾.

دهليز الدهاليز هو البحث عن الأصل، وهذا ما أشرت إليه في البداية، هو البحث عن رأس الخيط فهو يبدأ من بداية المشكلة وبداية تكون هذه الدهاليز، فالفصل الأول هو بحث في الدهليز الأول، في أساس الإشكال؛ فدهليز الدهاليز في الحقيقة حدث ابتدائي تأسيسي، يفيد إمكانية التحول والتغير انطلاقا من دهليز واحد إلى دهاليز كثيرة. انطلاقا من هذا الدهليز الذي يعني المكان المظلم وباتجاه (الدهاليز) هذا التغير يتم عبر الزمان، وهذا معناه أن الدهاليز لها دلالة الحدث عبر الزمن والمكان: الدهاليز = (زمكانية) تكونت عبر محطات تاريخية التي قد وصفها لنا الراوي داخل السرد، ويتجانس العنوان الفرعي هذا مع محتواه المضموني، في ترتيب سرد الأحداث، ويأتي الموقف المعبر على دلالة الحدث المركزي متمثلا في نشر الأوراق الماضية التي يسترجعها (الراوي) والمعبر عنها بأصل أو جذر المشكلة، إنه الماضي؛ إنه التاريخ. وبما أن الصيغة التي ركب بها العنوان هي التعريف باللفظة بالإضافة، إذن فالأصل معروف.

ب-العنوان الفرعي الثاني: الشمعة

الشمعة: عنوان للفصل الثاني⁽²⁾ عدد صفحاته مائة وسبع صفحات، وبعد الغزلة والانقطاع تأتي الشمعة الخيزرانية، كبصيص من نور لتشد الشاعر إلى الحياة. فيأدها الإحساس الجميل إلى درجة التصوف، وتصبح صورة غير قابلة للوصف، فإذا هو بالنسبة إليها وليا من أولياء الله الصالحين. وإذا هي بالنسبة إليه الشمعة، الخيزرانة، البربرية، التي تقتل ابنها لتمكن للإبن الآخر من استعلاء العرش، فكأنما هي صورة الجزائر⁽³⁾ التي تأكل أبناءها حتى يتناوب حكمها. والخيزرانة هي أيضا تلك التي جمعت بين العرب والبربر وأنجبت حاكما للبلد، إذن الشمعة هي عنوان للحضارة، للأمل الذي يأتي بعد السوداوية، أمل يرجع إلى قلب الشاعر، روح التفاؤل.

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 11.

(2)-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 100.

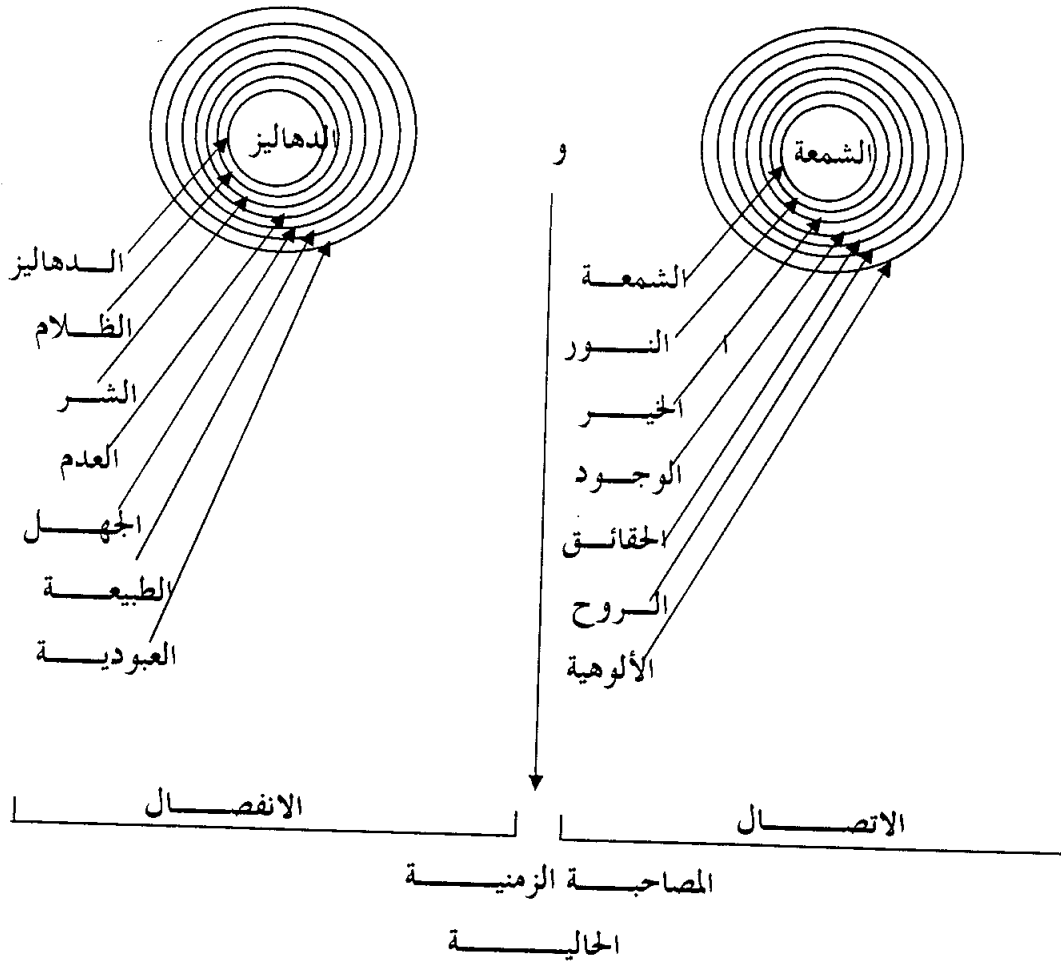
(3)-ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1، مج 28، 1999، ص 312.

والشمعة هي عنوان للاتصال؛ لأن الخيزرانة أعطت معنى لحياته، وأعطت دفقا جديدا لوجوده، فهي صوت لم يألفه ولون واضح جميل؛ لأن الشمعة مصدر للنور، والنور هو مبدأ الخلق والظهور⁽¹⁾، والظلمة هي العدم، فالإتصال يكون بالروح لأنها النور.

أما الانفصال فيكون بالجسد؛ لأنه ظلمة و عدم، فالظلمة تجسد الطبيعة؛ لأن الظلمة أصل سابق عن النور⁽²⁾، ومن هنا كان الشر سابق للخير في اعتقاد الطاهر وطار، وبذلك قدم الظلام على النور.

وبذلك نجد أن كلا من الشمعة والدهاليز هي حلقات تتسع دوائرها مع اتساع المتن،

وتتعدد دلالتها وفق الترسمة الآتية:



(1)- ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لندرة للطباعة والنشر، بيروت،

لبنان، ط 1، 1981، ص 218.

(2)- المرجع نفسه، ص 218.

11-العنوان والايديولوجيا:

يقول رولان بارت: لا يوجد أي عنوان لا يحمل آثارا إيديولوجية فلا يوجد عنوان

بري⁽¹⁾.

فالايديولوجيا تعكس أفكارا وقيما، وتعكس مبادئ ووعي المجتمع، والتي تضمن توزيع الأدوار (المستغل-المستغل)، إذن هو صراع الايديولوجيا بين الطبقة المهيمنة والطبقة الخاضعة وتحتفي إيديولوجيا الطبقة المهيمنة لكنها تظهر في اللغة، تظهر في لغة الدهاليز، والسراديب. ووفق هذا تكون الواو هي السلطة الجامعة بين الظلام والنور، بين الاشتراكية والإقطاعية، تجمع بين المتناقضات لتخلق لغة الدهاليز. إذن فالعنوان يتناص مع هذه الأيديولوجيا في أنه يحمل معنى ممارساتها.

12-سلطة العنوان:

يمارس العنوان سلطته⁽²⁾ عن طريق شكله وموقعه؛ فهذه السلطة تأتي من حيث موقعه على رأس المتن. فالعنوان دليل النص، وفي وسط بياض الصفحة الخارجية يكون محايدا عن النص (المتن)، وفي ورقة خاصة (الغلاف) وبخط كبير وواضح، فهو يسير النص، ويرمج القراءة مسبقا لأنه أول شيء يطالع القارئ ويصدمه، ويفتح له آفاقا نحو الرواية، فهو الدليل، والمنارة التي تهدي القارئ، بل معلم حقيقي ومفتاح للتلقي ولذا قيل أول الشيء "مفتاحه"⁽³⁾.

13-خصوصية عنوان الرواية "الشمعة والدهاليز":

- أ) عنوان الرواية موغل في التجريد، يلفه معنى أسطوري دال على المتاهة.
- ب) اعتمد على لغة شعرية وظيفتها الإيحاء والرمز والتكثيف.
- ج) العنوان يولد المكان (دهاليز) والشخصيات (الشمعة).
- د) عنوانه صورة مركزية تتمثل في الجزائر، مختزلة فيها جميع العناوين السابقة (تناص).
- هـ) العنوان يختزل صورة الجزائر بوصفها بؤرة كل التناقضات الإيديولوجية، والمعنوية، والحضارية، وبوصفها منبع ووعي طبقتها الثورية التي طالما دافع عنها الروائي "وطار".

(1) -Leo HOEK, la marque du titre, p280.

(2) -M.R, p 283.

(3) -ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص217.

فالعنوان "الشمعة والدهاليز" بهذه الإضافة له دلالات كبرى، وقد اختاره الكاتب عن وعي رامز ليؤثر في المتلقي، وليجعله يشاركه الإبداع والتفكير، وممارسة دوره في التفسير كل حسب رؤيته وفق نظرية القراءة والتلقي.

ثانياً- الإهداء:

يتصدر الرواية إهداء هذا هو نصه:

(إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبي، الذي كان يتنبأ بكل ما يجري، قبل حدوثه) (1).
الإهداء بطبيعته يعكس مشاعر إنسانية يحتضنها فؤاد الأديب ويبرز لنا خبراته، وعلاقته مع الآخر، كدليل حوار حقيقي يكشف لنا مغزى النص.

فالإهداء مقدم إلى روح شخصية صديقة لشخص الروائي "وطار"، وقد خص هذه الروح بالنعته وهي روح (يوسف سبي) ونعته بالشاعرية والبحث، وتوافق هذه الشخصية، الشخصية الروائية في المستوى الثقافي والفكري، وإن لم تكن هي بذاتها المقصودة، وما يلفت انتباهنا أمران:

الأمر الأول:

قضية التنبؤ: وهي عملية استشرافية للمستقبل، وهي عقيدة الواقعية الاشتراكية التي تخلق بين الماضي والمستقبل (2)؛ فهذه الواقعية الاشتراكية تمتاز بالأمانة التاريخية والقومية والحزبية، والالتحام بالواقع؛ فظهور الواقعية الاشتراكية هي بمثابة استجابة لمقتضيات الأحداث والتاريخ، والاضطرابات التي عاشتها الشعوب، ومن هنا يأتي التنبؤ الذي ينفرد به أصحاب هذا المنهج؛ وهذا سببه تبني الفنان والمبدع لقضية العامل؛ أي (الطبقة العاملة)، ومن ثم تحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس الماضي أو الحاضر فقط، بل تشير إلى طبيعة تطورها في المستقبل (3)، إذن فالفنان الواقعي انطلاقاً من رؤيته للواقع، يستطيع أن يكشف عن القوى، التي تحرك المجتمع، ويبيّن بذلك منظوره للمستقبل على أساس واقعي وعلمي ... وإن مدى الارتباط بالتاريخ وبمنطق الصراع الطبقي هو الذي يحدد صحة التنبؤ أو فشله. فكأنما إهداء الروائي جاء ليؤكد صحة تنبؤ صديقه المرحوم يوسف سبي ومدى ارتباطه بهذا الواقع، ومدى تفهمه لصراع الطبقات وبخاصة في الجزائر.

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص3.

(2)- ينظر: نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص331.

(3)- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص14.

الأمر الثاني:

هي صفة الشاعرية التي أصبغها على شخص "يوسف سبتي" وصفة البحث، فصفة الشاعرية لا تنفي صفة البحث؛ لأن الفن بحث واكتشاف، ولهذا يفترض في الفنان المعرفة التاريخية للواقع والبحث المتواصل لخلق نماذج قادرة عن الشعور والتعبير عن حياة معاصريه بعمق ومجدية. والشاعرية، تعني جملة الإحساس (sensation) (وهو قدرة إدراك الشيء أو الأمور الموجودة والمخيلة بالفنان)⁽¹⁾. فالشاعر عند الواقعيين الاشتراكيين هو دليل الأمة، في منحها، وظروفها العصبية، وهو بشيرها ونذيرها الذي بإمكاناته الشعورية والإحساسية أن يعبر عن أعمق جراحاتها، فهو الذي يحمل الفهم الصحيح للحياة، والإدراك السليم لتجرباتها، ولحركة التاريخ والفهم لرسالة الفن⁽²⁾، لأن الشاعر يحمل قبسا من النار يحرق به الزيف، وقبسا من نور لينير طريق الأجيال، مستعينا في ذلك بالتراث الماضي ومعطيات الواقعي.

والجمع بين الشاعرية والبحث؛ جمع بين العاطفة والعقل، أو بلغة صوفية بين الروح والجسد، وبذلك يكون الإهداء إلى الإنسان المثال والمثل؛ والقدوة ومما يزيد الإهداء عمقا؛ أن المهدي إليه قد تنبأ واستراح من هذا "الواقع الدهليز" الذي كان شعبة فيه، فخفت روحه، وبقيت الدهاليز التي تتشعب بنا كل يوم ولسنا ندري متى نخرج من متاهاتها؟

ومن هنا يكون الإهداء: اعترافا حقيقيا بأزمة الثنائية الكبرى "الظلام والنور"، وتيهان الجزائر في سراديب السياسة. فكان الإهداء معلما آخر يشير، ويرمز إلى متن الرواية التي يكون بطلها شاعرا، ويموت في زمن الدهاليز "الاسلاماوية" -حسب فكر الطاهر وطار- عاشقا، فتموت بذلك معشوقته الجزائر بموته، وبذا فالترحم كان على العاشق والمعشوق معا؛ وتكون بذلك الرواية لونا من ألوان التأبين للاشتراكية وبكاء للمعرفة البرومثيوسية، ونداء للاشتراكيين للإستفاقة وفتح أعينهم على الواقع المدهلز الذي يحيطهم بالخطر.

(1)- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982، ص501.

(2)- نسيب نشاوي، المدارس الأدبية، ص333.

ثالثاً- التقديم :

إذا كان الإبداع عموماً هو عملية إرسال لنبضات روح وقلب الفنان، إلى الآخر، ومحاولة منه لخلق جو انسجام للتعبير عن الذات وهمومها، وتوجيه المتلقي، فإن الإبداع عند وطار -أيضاً- هو جسر على متنه يلتقي طرفان (المبدع والقارئ). فالإبداع عنده مثله مثل الصرخة أو الرغردة فهو وسيلة للتوحد مع الكون⁽¹⁾.

وباعتبار أن التقديم جنس⁽²⁾ أدبي مثله مثل النقد أو العنوان فقد صدرت روايته "الشمعة والدهاليز" بتقديم، وهذا ما يكشف عن انشغال الروائي بالمتلقي وبعملية القراءة، سواء أكان المتلقي قارئاً عادياً أم ناقداً، أم غير ذلك.

وتعتبر المقدمات عند وطار شبه مفاتيح للقراءة، وللقاد خاصة. ذلك أن هناك في رأيه قراءة مستعجلة⁽³⁾ لا تفرق بين كاتب له أبعاده وله آفاق وله تجربة وخبرة، وكاتب مبتدئ، فيقرأونه كما لو أنه أي فلان. ولهذا فهو يعطي في المقدمة ويكشف عن بعض المفاتيح التي يمكن للقارئ أن يفتح بها باب النص ويلج داخله.

وبلغة "وطار" فهذه المفاتيح هي عبارة عن إشارة قانونية مفادها "احذروا هذه المطبات أو الانزلاقات التي يمكن أن تقعوا فيها".

أما توجيه المقدمات فيما يخص النقاد والباحثين خاصة الذين يقرأون الأعمال معزولة عن بعضها، وعن مسار الكاتب، وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين، فهذا الناقد أو الباحث يقرأ هذه الأعمال مرة باسم مدرسة أو باسم نظرية نقدية حديثة لم يهضمها بعد⁽⁴⁾... وبجرة قلم يلغي هذا الناقد العمل الإبداعي أو الكاتب نفسه.

ويشبهه وطار بالدركي، الذي مهمته فقط تسجيل المخالفات. وبهذا الصنيع "الوطاري" في وضع المقدمات هو أشبه بعملية التأمين لعمله الروائي، حتى لا تسجل له ملاحظات أو مخالفات حسب رأيه، وحتى يضمن القراءة السليمة الخالية من الشوائب، ومن أيضاً توجيه هؤلاء الذين يقرؤون قراءة مستعجلة أو قراءة تغيب فيها عن أذهانهم مسيرته العملية والإبداعية.

ومن جهة أخرى فإن الطاهر وطار يضع في الحسبان "الجماهير" هؤلاء الذين يريد أن تصلهم أصواته (فإني كثيراً ما أعطي مفاتيح مكشوفة لرموزي، حتى لا أبقى كاتب النخبة، أو

(1)- الطاهر وطار، أنا من بقايا رومانسية جبران، حاوره محمد بن عبد الكريم، A12. Wattar, H. TM

(2)- ينظر: د/جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، ص105.

(3)- حاوره: محمد بن عبد الكريم، بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع81. A12. Wattar, H. TM

(4)- حاوره، مجدي إبراهيم، مجلة الجزيرة، ع9920، 1999. A12. Wattar, H. TM

كاتباً يعتمد على تفهم الأجيال القادمة لأعماله⁽¹⁾. هذا الالتصاق بالجمهور بمومها، والكتابة وتمهيد جوها بهذا التقديم، وتكريسها لخدمة هذا الجمهور.

إن البعد التفهيمي للعمل الإبداعي عنده، لا يحقق فائدته المرجوة عند وطار إلا بقدر اقترابها من الجماهير ومن فهمها، إن العمل الفني يكتسب حيويته باهتمامه بأشكال صياغة بواباته التي تقربه من الناس؛ فبقدر تعامل هذا العمل مع الناس، بقدر ما يحقق ما يصبو إليه المبدع، لذلك يقول (الفنان مسؤول عن عمله الفني، بقدر ما كان العمل منتهاها فهو يساهم في التريبة الثقافية)⁽²⁾.

لقد وجد وطار العلاقة بينه وبين الآخر في تقديم عمله، وفي عمله هذا (الشمعة والدهاليز) قدم مجموعة ملاحظات يرى أنها ضرورية:

الملاحظة الأولى:

1) نفى وطار عن كون روايته سيرة ذاتية، وإن هو استعان بملامح بعض أصدقائه⁽³⁾. والواقع إن مثل هذا التنبيه قد لا يخدم القارئ العارف بالمسار التاريخي لوطار، وبصداقته التي ربطته مع المرحوم سبتي، لأن حضور ملامح شخصيته ملفت للنظر في الرواية. أما الذي يجهل أمر "سبتي" فإنه لا يؤثر ولا يعتمد على هذه المعرفة في هذه القراءة، فالنص هو الذي يعبر عن ذاته، والقارئ هو الذي يحاور ويستنتق النص دون أن يلجأ إلى إسقاطات خارجية لتعيه على فك شفراته، فالبحث في النص غايته، ليست تحصيل المعلومات بقدر ما هي المتعة الجمالية.

الملاحظة الثانية:

يوضح لنا "وطار" أنه في روايته هذه لم يستطع الالتزام بمخطط مسبق على خلاف رواياته السابقة⁽⁴⁾. فقضية الالتزام تعني القصدية، في بناء الرواية، فإذا كان يعتمد في رواياته السابقة التخطيط، فإنه في هذه الرواية قد وضع تصميمًا مسبقًا، إلا أن هناك تفاصيل ولحظات خرجت وفلتت عن نظام التصميم والإطار الذي وضعه، وهذه مسألة ترجع إلى طبيعة الإبداع في حد ذاته. والحالات التي يعيشها المبدع أثناء الكتابة.

(1)-راسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجًا، ص132.

(2)-المرجع نفسه، ص134.

(3)-ينظر: الشمعة والدهاليز، ص6.

(4)-المصدر نفسه، ص6.

الملاحظة الثالثة (1):

يستبعد "وطار" عن عمله كونه عملاً تاريخياً متسلسلاً أو منطوقاً أو محسوباً. ويعرفه في المتن (إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلك، من هذه الواقعة، إلى تلك) (2).

إن الروائي وطار يستبعد عن ذهن القارئ وضع صورة جاهزة لقراءته، وهي تسلسل الأحداث تاريخياً، وصفة المنطقية التي تنفي الفنية في العمل، والعملية الحسابية التي تنفي معنى الخيال، إنه يستبعد عن عمله التاريخية والمنطقية والحسابية، فكأنه بذلك يسبق لعملية القراءة بافتراضات تمنع عنها الملاحظات.

إنه زمن يختلط فيه زمن أهل الكهف، والزمن الحاضر، وتداخل الأحداث ماضيها بحاضرها، ثم يسافر بالواقع من الحاضر إلى زمن الماضي، والعكس أيضاً، ويسترجع التاريخ ويرحل بالتاريخ وبالواقع إلى زمن الكهوف. إنه روائي، كاتب يسبح في الزمان، فيعلو مرة على سطح الحاضر، ويتزل إلى أعماق التاريخ الغابر، ففي وقت واحد ينطلق من القرون الساحقة، أو من ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم إلى يومنا هذا فلا نجد أحداً من المبدعين لا يوظف التاريخ. أو يستغني عن مرحلة من مراحل، أو ما قبل الإسلام، كما يقول: (إننا كرة تتناوس فتضرب فوق هذه الحدائة، التي نحيها الآن، ونزل في الزمن إلى بدايات تاريخنا، كمنتمين إلى العالم العربي والإسلامي، وكأفارقة وبربر لنا أيضاً مخزوننا الثقافي والحضاري) (3).

ومن الأفضلية أن يترك الأمر للقارئ في هذه الحالة الذي بإمكانه أن يصوغ التاريخ وفق فهمه، ووفق نوعية قراءته، كما يقول وطار: (إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرح به، هو هذا الذي يستكشفه القارئ الكريم) (4).

الملاحظة الأخيرة:

وقائع "الشمعة والدهاليز" تجري قبل انتخابات (92) التي خلقت ظروفًا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة، وليس وقائعها وإن كنت وظفت بعضها) (5).

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 6.

(2) - المصدر نفسه، ص 6.

(3) - حاوره: محمد بن عبد الكريم، بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع 81، A12. Wattar, H.TM.

(4) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 6.

(5) - المصدر نفسه، ص 6.

لم يعد الخطاب الروائي يهتم بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل أصبح يعتمد إلى كسر خطية الزمن، وهي سمة من سمات التجديد، وقد حدد الروائي أن وقائع روايته تجري قبل أحداث 92 أو الانتخابات، ولعله من باب حرصه على نفي ترصد الوقائع وتسجيلها، أي كيلا تصبح الرواية تسجيلية، "ولعله أيضا من باب تأكيد قدرته⁽¹⁾ على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها".
وبهذا فإن التقديم لون من ألون الهروب من التأويل، بل ضرب من "تعمية المتلقي"، لأن الرواية مغموسة في السياسي، والإيديولوجي؛ وهذا ما كشفته لنا بوابتها التي تظافت جميعها حول محور واحد هو الصراع الأيديولوجي في فترة الثمانينات؛ فترة ظهور التعددية الدهليزية التي تحمل الرواية شعارها "الشمعة والدهاليز".
وعلى العموم: إن بوابات النص قد أضاعت لنا كثيرا من متاهات المتن، ووضعتنا على "الجرح الوطاري" الذي تنبأ فيها بموت الاشتراكي وتحول الجزائر إلى زمن "الدموية" وقتل المثقف، وهذا ما سنراه في متن الرواية.

(1) - مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1994، ص311.

رابعاً - الغلاف

بما أن العتبات تستحضر آليات الاستقبال، فالغلاف هو بوابة التناص وهو الذي يلف "الأثر"، فقد تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص⁽¹⁾.
فغلاف رواية الشمعة والدهاليز يحمل إشارات تمكن القارئ من إرشاده إلى مجمل النصوص التي تتناص فيها مع هذا النص.

يتكون هذا الغلاف من وحدة جغرافية واحدة، هي رسم لوجه رجل، تدل تقاسيم وجهه على سنه الذي يتأرجح بين الأربعينيات أو بداية الخمسينيات، وملاحظه تقف أمام القارئ هادئة، ربما تدل على هدوء نفسيته ورزاقته، وتبقى عيناه منفتحتين تعبر عن دهشة هذا الشخص لشيء يجري أمامه؛ يكشف النص عنه في ما بعد عيناه تحملان صفاء بريئاً لا تكشف عن خصوصية معينة، وفمه مفتوح يبدو أنه في حالة اندهاش أو تفاجيح

وصورة هذا الرجل واضحة المعالم، غير ممحوة أو مطموسة تكون علاقة واضحة بينها وبين عنوان الرواية؛ لقد اندهش هذا الرجل - أي الشمعة - الرمز لمجمل الدهاليز التي تتراءى له ظلها وعمتها من بعيد، وتشكل تضاريسها الممتدة في الماضي. وهي تمضي أمامه قدماً فهو في حالة اندهاش كامل يسجل له هذا الموقف فمه المفتوح وعيناه الممزقتان، ففتح الفم دلالة على التعجب والاندهاش، أو تأهب واستعداد للكلام، وهذا الاندهاش المصاحب لفتح حاستين: اندهاش لأمر مستقبلي أو هو قيد التحقق.

إن الصورة التي اختارها المؤلف، النظرة إلى الحياة بعيون هذا الشخص، لم تصبى مجال رؤية "وطار"⁽²⁾ بل تعبر عن تفكير الإنسان في ماضيه وحاضره ومستقبله.

وما يساعدي على الارتياح لمثل هذا التأويل، هو أن اسم وطار قد سبقت كتابته على العنوان، مما يشعرني بأن هذه الرواية تنبأ بمستقبل وطن يعيش فيه الكاتب. وهذا الجنس الأدبي من صنيعه قد تنبأ له؛ ولم يكن للكاتب أن يكتب إبداعاً دون معرفة تاريخ مجتمعه، وتتبع مراحل تطوره واستشراف مستقبله. فكانت الشخصية المرسومة على الغلاف تحمل تقاسيم وجهه، مما يحمله الروائي "وطار" في فكره، وتوحي بما توحي به من اندهاش مما يندھش له الكاتب "وطار" من وضعية وطنه المستقبلي؛ إنه التنبؤ والاستشراف لبلاده من خلال ما تعانيه من تناقضات وصراع واصطدام في فترة تسجيل هذا العمل الفني.

(1) - ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 148.

(2) - ينظر: روبرت لاند، الطاهر وطار، الموضوع الثوري في روايتي اللاز والزلزال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 08،

فالصورة تسجل باندهاشها صرخة المبدع الروائي؛ صرخة من أعماق نفسه الحساسة،
الغارقة في الحساسية، إنها صورة تناص بإيماءاتها مع الواقع الراهن، واقع رواية "الشمعة
والدهاليز".

ويغرينا الغلاف الحامل لصورة ضخمة لرأس شخص دون بقية جسمه، بالدخول إلى
التناسق من خلال الوحدة الجغرافية الواضحة الملامح؛ فمعنى هذا إن الروائي وطار يعرف هذه
الشخصية تماما، معرفته بما هي مشدوهة له أو ما سوف يندهش له الجميع، ومعرفة بأفكار هذه
الشخصية وخوارج نفسها، ما جعله يضع مثل هذا الموقف من الصورة وهي (مفتوحة العينين)
فمعنى هذا أنه يعرف كل ما يمكن أن يجعل هذه الشخصية تنفعل له، وقد أراد لهذه الذات أو لهذه
الشخصية أن تكون وحدة جغرافية يظهر رأسها؛ لأن الرأس هي معقل العقل الإنساني، ومقر
الفكر وما يحمله من تخزين لأفكار وتصورات وتجارب وقراءات للواقع البشري؛ فالرأس هي
المنطقة المفكرة، والمدبرة وهي الجزء المضيء في دهليز النفس البشرية.

ولعل ما يجب التذكير به ما يخص تكوين "الطاهر وطار" السوسيوثقافي، في تقاطعه مع
ذاكرته النصية لما له من أثر في عمله وعلاقته بالصحافة⁽¹⁾ ولكي نفهم هذه العلاقة بين الصورة
(صورة الغلاف) وبين تكوينه نجد مثل هذه الصور توضع على ظهر أغلفة المجلات أو على
صفحات الجرائد ضمن العمود الذي أنزلت تحته أو المقال.

فالغلاف صورة إعلامية، ضخمة، من مهامها إبراز وإظهار الوجهة الإخبارية للصورة
وحتى نفهم الغلاف وتناصاته مع الصحافة، أو مع الصور الإعلامية بالأصح، فكلاهما موزع
لإعطاء فكرة عن الخبر المنشور أو المكتوب، حتى وإن كانت الصورة ليست مخصصة أو مرتبطة
بالعمل أو المقال إلا أنها يمكن أن تشير إليه. فهي قصدية، لأنها وسيلة من وسائل الإيضاح،
والتوجيه الإعلامي.

فاللتفات إلى مثل هذا التناسق الإعلامي على وجه الخصوص، يمثل لنا سيطرة الجو
الإعلامي في هذا العصر، وسيطرة مجتمع الاعلامات، فهو يعكس لنا جوا إعلاميا من خلال
الغلاف الذي أثر فيه، من خلال معرفتنا المسبقة بعلاقة وطار بالواقع وبالصحافة.
إن الغلاف لوحة اشهارية، ومعلما من معالم الدخول إلى عالم الرواية بكل ما فيه من
دهشة وغرائبية. وبخاصة حين نقرأ الألوان ونحاول أن نسقطها على المضمون.

(1)- الطاهر وطار يدير مجلة التبيين (الجاحظية).

إن الطاهر وطار كان كاتباً صحفياً أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال بل لقد أسس مجلة باسم جمعياته الثقافية
"الجاحظية"؛ فالصحافة من أهم مصادره الرئيسية.

خامساً: الألوان:

إن الفنان "وطار" يمتلك معرفة عن العالم وعن سبل تطوره، وإن كان قد عبر عن هذا الواقع بفضل الكلمات، فإنه أيضا يمتلك معرفة جمالية، حيث صير الكلمات ألوانا يتناس من خلالها في المعنى الذي يحمله نصه "الشمعة والدهاليز".

إن الوجه الذي يتجلى ويرتسم فوق الغلاف الخارجي غارق في السوداوية؛ سوداوية الماضي، وسوداوية الحاضر؛ هذه السوداوية هي الطابع السلبي للمسيرة التاريخية، وللتجربة الوطنية، إنها بمثابة النقد الموجه لمسيرة الثورة؛ لأن النقد في جوهره يحمل رعشات القلق على مصير الكيان الوطني، وبذرات الاهتمام.

فإذا كان الجنس الأدبي "الرواية" هي الأداة الكاشفة، فكذلك الألوان التي تحتضن صورة هذا الجنس فهي معبرة وموحية، فإذا كانت للكلمة وزنها، فللون أيضا تأثيره.

إن اللون ظاهرة، من بين مظاهر التعبير الفني والجمالي⁽¹⁾، فهي حلية يتميز بها الفن الروائي، وهذه الظاهرة تؤدي وظيفة هامة إلى جانب الوظائف التعبيرية.

فاللون يقدم لنا دلالات نفسية، لما تثير فينا من مشاعر وأحاسيس وتبعث على التفكير

والتدبير.

إن ثنائية اللون على غلاف الرواية (الأسود والأبيض) دعوة للقارئ في هذا العمل، لكي يتنبه إلى أن توزيع الألوان من طرف الروائي الفنان لم يكن عبثا⁽²⁾ بل تكاملت هذه الألوان وتداخلت مع حركة الواقع والمجتمع لونا وصورة.

لقد تناس وطار في ثنائته: ثنائية العنوان وثنائية الألوان (الشمعة والدهاليز) (الأبيض والأسود). وتناس أيضا في مدلولات الكلمات التي تكون العنوان، وفي مدلولات العنوان: الأمل والتشاؤم.

فإن اللون الأبيض، الذي يشير إلى الصفاء والنقاء والهداية والحب والخير والحق وإثارة المشاعر الإنسانية النبيلة، فهو لون معبر في الدرجة الأولى؛ يعبر عن وجه هذا الشخص الذي يرتسم على وجه الغلاف الخارجي وينتمي بصفاته إلى هذا الوطن ويعبر عن صفاء قلبه ونقاء سيرته، وامتلاك مشاعر الحب للجميع طالبا الحق من أجلهم. وهذا اللون يرمز أيضا إلى الأمل

(1)- ينظر: ليلي محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المحلة الثقافية، السنة السابعة، ربيع الثاني/ جمادى الأولى، ع37-38، 2000، ص68.

(2)- ينظر: ليلي محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المحلة الثقافية، السنة السابعة، ربيع الثاني/ جمادى الأولى، ع37-38، 2000، ص68.

والتفاؤل، فهذا الأبيض الذي يسبح في السواد المحيط بكل الجوانب يدعو إلى التفاؤل بوجود بصيص من نور أو من أمل؛ هذا التفاؤل الذي يرتبط بالواقع الاشتراكي وبفكر وطار وإيديولوجيته.

إن استعمال "وطار" للونين معا منبعث من إحساس جمالي بقيمة اللون ودلالته، وأيضا من ذاتيته الفنانة القادرة على أن تصوغ وتؤلف بين اللون والمعنى الذي يرتضيه ويعبر عنه. إن وطار يمزج بين الأبيض والأسود ليؤكد موقفه من مجريات الأحداث، وبالرغم بالأمل الذي أشار إليه ببياض الوجه، إلا أن الواقع الذي يعيشه مسود، وبذلك أبان لنا اللونان موقف وطار الفكري.

لأن استخدام وطار اللون الأسود الذي يحيط باللون الأبيض يرمز إلى قضية كبرى من قضايا مجتمعه على نحو هادف.

وغني عن القول: إن القرآن قد استخدم اللونين للدلالة على الوجوه المؤمنة والوجوه السود الكافرة ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ، فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ، فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ، وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ (1).

وفي الحقيقة إن الروائي يتناص مع القرآن في استخدام الدلالات نفسها للبياض والسواد. ويتناص أيضا مع مدلولات عنوانه، والنص الروائي نفسه.

وهذا الاستخدام يؤكد لنا وعيه بكيفية ربطه بين المضمون والشكل وبين الفكرة واللون؛ فهذا التمازج هو الذي يعطي في النهاية خلاصة فكره، وبذلك تتناص: الكلمة، والصورة، واللون، لأنها جميعا تؤدي إلى إشكالية البياض والسواد مما يؤدي بالقول إن الطاهر وطار فنان كلمة، وصورة، ولون في روايته هذه جميعا تتلاحم لتؤدي الوظيفة البلاغية والجمالية.

(1) - آل عمران: 106-107.

سورة

معادسا - التجنيس:

للدخول إلى رواية "الشمعة والدهاليز"، النص الذي كتبه الروائي "وطار" سنة 1994، على شاطئ بن حسين. هناك مداخل أساسية، تساعدنا على قراءة تناصاته المتداخلة والمتشابكة، فالمسلك الأول للولوج إليه هو البحث عن التجنيس.

وإذا كانت عتبات النص هي المدخل الطبيعي، والمسالك التي تهيئ القارئ لتلقي النص؛ لأنها بوابات للتواصل من شأنها أن تساعد القارئ على بناء دلالاته؛ لأن عتبات النص هي العناصر المؤطرة لبنائه؛ أي تحمل في طياتها وظيفة تأليفية، وتحاول كشف استراتيجية الكتابة⁽¹⁾.

فالتجنيس هو العتبة الأولى، لدخول النص. حيث أعطاه "وطار" اهتماما وقت تشكل نصه، ولهذا يلاحظ بخط واضح غليظ، على صفحة الغلاف الخارجي والداخلي، فإذا كان جنس الشيء وهو أعم من النوع ويعني المشاكلة، والتصنيف⁽²⁾، فقبل الشروع في قراءة أي عمل فني أم عملي، كان لا بد من ذكر جنس العمل حتى يكون بمثابة تحضير أو هيئة نفسية للقارئ أو تنبيه له حتى تستعد مداركه، وتفتح نفسه لتقبل العمل واستقباله؛ فالتجنيس بمثابة علم يهتدى به إلى عوالم النصوص، فكم هي كثيرة النصوص التي تمر على القارئ وتشبه فيها العناوين وتتقارب، رغم أنها تنتمي إلى مختلف الأجناس الأدبية أو العلمية.

فالتجنيس عملية تصنيفية وعلامة لغوية دالة على أصل النص ونوعيته أو ماهيته.

لقد ذكر "وطار" جنس عمله، ليثبت لنصه ما أراد، بمعنى هناك قصدية؛ فإن أراد الكاتب لعمله "القصة" أو "الرواية" ذكر ذلك، وإن أراد أن يخرق أفق القارئ، تنازل عن ذلك وترك القارئ يكتشف بنفسه.

فحن نرى التجنيس الذي وضعه "وطار" واضحا في أسفل الصفحة، متوسطا إياها، ولم يكتب في أحد الهوامش، وأراد لعمله (النثري) كأسلوب قول يختلف عن الشعر أو عن أساليب أخرى.

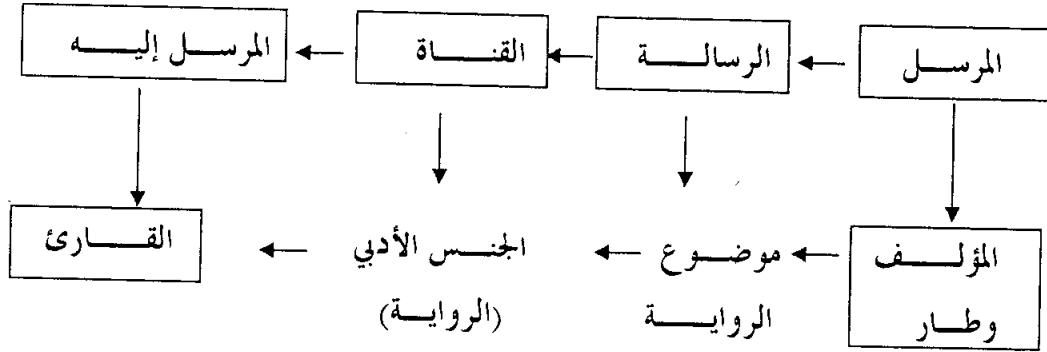
والرواية كفن حديث، يحتاج صاحبها في كتابتها إلى حالة من الاستقرار، والرؤية الواضحة؛ الرؤية عن بعد أي أن يحافظ على مسافة تضمن صدق الرؤية، وهذا -ربما- ما يحاول إثباته "وطار" من خلال وضع هذا التجنيس حتى يضمن لقرائه، أنه في حالة استقرار وأنه يمتلك الأداة ويمتلك إدارتها في الوقت نفسه.

(1)- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 56.

(2)- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة جنس)، مج 6، ص 43.

* الجنس وهو الضرب من كل شيء، وهو من المشاكلة والجنس أعم من النوع، والجانسة هي التصنيف.

وعمليا ككل إنتاج لغوي، فإن الرواية تجد وظيفتها في مسار تبليغ وتوصيل رسالة الباث أو المرسل. فهي القناة التي عبرها يمرر المؤلف رسالته:



فالمؤلف يبني ويشكل كلمة (رسالة) ثم يرسلها عبر قناة (الجنس الأدبي) إلى الطرف الثاني وهو القارئ. فالتبليغ وسيلة الرواية (الجنس) لتحقيق وظيفتها الاجتماعية الملموسة⁽¹⁾؛ لأنه تبادل خطاب موجه للقارئ، وهو عملية مبنية على ترتيب وتنظيم العناصر السردية؛ أي تكشف عن استراتيجية الكتابة عند "وطار" وبذلك يشارك ويساهم القارئ في محاولة إنجاح عمل الكاتب. وهكذا أراد الروائي "وطار" لعمله الوضوح والتعيين مبعدا للقارئ عن دائرة التخمين في تعيين عمله في خانة أخرى؛ لأنه من العوامل الفاعلية في تحديد أفق التلقي⁽²⁾، وطبيعة الاستجابة الأدبية للنص الفني هي قضية التجنيس، فالتسميات النوعية أو التصنيف تجري إلى عملية التلقي عند القارئ بناء على مجموعة من الخبرات والتقاليد الأدبية، وإمكانات تأويلية و أيضا التناسية التي قد يطرحها القارئ أثناء عملية القراءة.

فالتجنيس بمثابة الوخزة الأولى التي تنبه القارئ إلى نوعية النص، الذي سيفكك شفرته، فقبل أن يدخل عوالم النص، يتزود بآلية، ويضع في حسبانته أي نوع من العوالم سيلج؛ فالروائي وطار -هنا- قد أسعف قراءه بهذه البطاقة التعريفية حتى يضمن القراءة السليمة لرسالته (موضوع الرواية)، ولإنتاجيته الغنية ووصولها إلى القارئ، فهي تأشيرة تسمح بالدخول أو عدمه، تأشيرة يحملها القارئ المبدع أو القارئ المنتج الذي يريد أن يساهم في إنتاجية النص من جديد. فاحترام قانون التجنيس في هذا العمل، راجع إلى المعرفة بهذا اللون الإبداعي والقناعة برسالته، التي ييئها للمتلقى أينما وجد وفي أي زمن سيقف إزاء هذا النص موقف المعلوم والموثوق

(1)- ينظر: عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص134.

(2)- ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص111.

منه. وبخاصة إن وطار يصرح بأنه يكتب لقارئ قد يتوقع أن يقرأ عمله على بعد خمسين سنة⁽¹⁾.

وإذا كان التجنيس مساعدا لعملية التلقي فإن غيابه يصيب القارئ بحالة من الحيرة أثناء هذا التلقي لأنه سوف يحاول أن يستنتج التجنيس للنص الذي يمثل بين يديه، وقد يصيب في ذلك وقد يخطئ. وهذا ما تفاداه "وطار" وهو عدم ترك خانة التجنيس فارغة بل قد أملاها، حسب ما تميله تقاليد العمل الأدبي، فهو لم يشأ أن يسلم عمله لمهب الرياح أو الاستنتاجات الفردية أو الجماعية. فهو يرسى عملية التجنيس ويضبطها؛ لأنه أراد أن يسيج نصه، ويحكم تسيجه، ويحدد أفق القارئ؛ هذا الأفق الذي تطرحه روايته؛ وهذا العمل نابع من علم وطار بالصفة التجنيسية لنصه وبموضعه ضمن الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد يجلب التجنيس مجموع الخبرات النصية والتقاليد الأدبية الخاصة بنوعية الإنتاج؛ لأن القارئ مسبقا يختزن في ذاكرته مجموع خبرات تخص الأعمال الفنية التي يستدعيها حال قراءته للتجنيس؛ هذا الاستدعاء يجعله يحسن قراءة العمل وتناوله وفق ما يلائم هذه الخبرات. فالتقاليد الأدبية تفرض نفسها على العمل الأدبي وعلى القارئ في ممارسة القراءة والتحليل أو التأويل أو الترميز؛ ذلك أن كل جنس أدبي يتوفر في جملة ما يتوفر عليه من سنن وأعراف اتفق عليها في المجال الأدبي.

وهذا التجنيس الذي من شأنه أن يفتح أبوابا تناصية أثناء القراءة يحقق آليات التلقي وأول هذه الآليات: هو ربط النص بالنصوص المشابهة له - أي من نوعه - فهو بمثابة اتفاق وعقد بين المؤلف والقارئ⁽²⁾. ونص "الشمعة والدهاليز" نص قد سبق في نوعية الأجناس التي تكاد تغطي في عصر الروائي والذي أصبح يحتل مساحة قرائية كبيرة بسبب التقنيات التي عرفت بها وبسبب اهتمام الدراسات النقدية التي قُتِمَ به.

لماذا أراد الروائي وطار لعمله الجنس الروائي؟

إنها المعمار الروائي للتاريخ؛ بل إنها شهادة عن الواقع، وهي تحتضن كل عناصر الصراع، وهي أيضا "ممارسة والممارسة دائما تحمل توثبا نحو المجهول"⁽³⁾.

(1) - ينظر: محمد بن عبد الكريم، الطاهر وطار أنا من بقايا رومانسية جبران، حوار أجراه معه، العدد 81، سنة 2001.

A12 Wattar, H. TM

(2) - ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 112.

(3) - عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسسيولوجية من الرواية بين التراثية التحريية والنبوية، مجلة المجاهد، الجزائر، ع 922،

14 أبريل 1978، ص 30.

فتضاريس الواقع الذي تصوره الرواية فتبدع فيه من جديد يحتاج إلى قدرة مفكر وموهبة أديب وحساسية فنان كي يلج المرحلة التاريخية التي هو بصدد تصويرها. فيشكل لنا من هذه اللوحة الكبيرة وجهها، ويرسم فيه نوعية هذا الجنس (الرواية). إنه يرسم ويخط بأنامله ويضع بصماته، حيث يعثر القارئ أثناء القراءة على هذه البصمات والحدوش التي أحدثتها هذه المرحلة التاريخية وطبيعتها التي يعيش آثارها الواضحة المعالم في كتابات المبدع ونوعية عمله فيتحسس تضاريس هذا الواقع المشترك فقد تشكلت أجسامها وارتسمت ظلالها في هذا الجنس الأدبي فيحدث نوع من الائتام والاتفاق⁽¹⁾، وأيضا الانتماء المزدوج (مبدع وقارئ) إذ يجذبهما هذا الواقع الذي تجسده (الرواية) كجنس أدبي تصب فيه حساسية الفنان وتستعمل عدسته التي تلتقط ما لم يستطع رؤيته.

هكذا أراد الروائي "الطاهر وطار" لعمله أن يكون جنسا معروفا ومنتشرا ومرغوبا فيه في هذه الفترة التاريخية، ولكن فما المعنى الذي تحمله الرواية لديه ؟
فهي اغناء الحياة، هي إقناع بالأفكار الإيديولوجية التي يتنفسها في نطاق حركة وتطور هذا الارتباط بالواقع الطبقي والموقف الاجتماعي والإيديولوجي.
فالرواية عنده: هي كشف ورفع ستار عن عالم معقد ومتناقض يعيش تناقضا ته الصارخة كل يوم، في سلوكاته وأفكاره، ومسيرة بنيته الاجتماعية.
وهنا تعرض الرواية نفسها على المؤلف في اختياره لها. لأن الرواية تعرف كيف تلبس هموم الواقع ومشاكل المجتمع وهي التي تعرف كيف تعبر عن ارتباط المبدع بالواقع.
والرواية -أيضا- عنده هي رؤية أو لنقل إن الرواية تسجل لحظة قراءة، ولكنها قراءة تعمية وتصفح للأمور من خلالها تكونت رؤية واضحة؛ هذه الرؤية لم تكن وليدة الصدفة (spontanité) بل هي وليدة المعاناة والمعاشية، فهي احتضان لفكر المبدع وللواقع معا؛ لأنها تتناول القارئ كإنسان يتصل بهذا الواقع كمفرد وتتناول مجتمعه، وبذلك تبني رؤيتها.
لقد ذكر وطار التجنيس ككتلة لغوية مألوفة ومختزنة في ذاكرتنا واستجابتنا لها سوف تكون وفق هذا الاختزان. فكلما ذكرنا هذا الجنس كان التصور المصحوب هو وجود شخصيات وأحداث وصراع وحبكة،... إلخ. فنحن كقراء لا نستجيب إلا بفعل الإشارات الهادفة التي توضع في شكل طازج أمامنا.

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص112.

فوطار يدرك تمام الإدراك أن ما يصح على جنس لا يصح على آخر، وأن القواعد التأويلية تختلف باختلاف الأجناس، وقد اعترف "كولر" بأن الأعراف التي نطبقها على جنس أدبي لا تصح على جنس آخر⁽¹⁾.

ولذلك أراد الأديب هذا التجنيس وعاء لعمله الإبداعي المرتبط بواقعه الذي يصب فيه فكره وإحساسه، وهكذا أراد الرواية وسيلة يحقق بها وظيفة إيصالية لفكره وامتعة فنية لقارئه. إنه جنس أكثر مرونة لاستعاب الأفكار وتحليلها دونما قيود على الكلمة. لذا وجد "وطار" علاقة تربطه بمجتمعه من خلال الجنس الروائي الذي اختاره وفق قناعاته وانتمائه الفكري. ومن خلاله حقق بعدا جماليا وأيديولوجيا.

إن الرواية كجنس أدبي، تجربة حبلية بالآفاق الزاخرة التي تفتح أمام موطنها الجزائر. وفي محافظتها على الثورة وعلى انتصاراتها وأيضاً على استمراريتها.

إن النشر أشد التصاقاً بالواقع⁽²⁾، والرواية لأولها، فالرواية رحبة تعالج مجتمعات رحبة وشخصيات مختلفة المشارب، تتفرغ أهواءها ومواقفها، لأنها فن يكشف ويقدر كل ما هو جميل، ويزيح الغطاء عن جوهر السلبية التي تعيق مسيرة التطور الجماعي.

إن الرواية عند "وطار" هي جنس ملتصق بحياة الجماهير من أجل بقاء واستمرار الجمال في الحياة، فالكلمة لها وزنها، والرواية كجنس أدبي هي (موقف مدرّوس أمام جيل يتخذ ويقيى شاهداً عليه)⁽³⁾.

لقد ظلت وما زالت مسيرة الرواية تؤكد لنا التصاقها بحياة الشعب، وتحمل آلامه وتحتضنها، وهي تعبر عن تطلعاته المشروعة، لتعزيز الكفاح، ولتعميق التناقضات. فالرواية كجنس أدبي تلعب دوراً متزايداً في قربها من المجتمع وفي كشف الجمال* في الحياة⁽⁴⁾ ويشقى أنواعه.

(1) - ينظر: رمان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 179.

(2) - ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ص 57.

(3) - محمد مصاييف، النشر الجزائري الحديث، 98.

* ليس مفهوم الجمال هو المفهوم العادي، المقصور على جمال الطبيعة والمرأة. فالجمال في الأدب والفن هو قيمة عليا قوامها التلاؤم بشقى أنواعه التلاؤم بين الظواهر المادية، والتلاؤم في الأفكار والمواقف، هو التلاؤم الحسي، من خلال تلاؤم الحواس، والتلاؤم الروحي من خلال الفكر. ينظر: سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1980، ص 30.

(4) - ينظر: سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، ص 30.

الفصل الثاني

"التناسخ الذاتي"

أولاً-العنوان

أ-نوعية عناوينه.

ب-ثنائية العناوين.

ثانياً-تناصاته الذاتية من حيث ترميزه لعناوينه.

ثالثاً- التناسخ الذاتي من حيث الإهداء.

رابعاً- التناسخ الذاتي من حيث كلمة المؤلف.

خامساً- التناسخ الذاتي من حيث الألقاب.

سادساً- التناسخ الذاتي من حيث التراث الشعبي.

سابعاً- التناسخ الذاتي من حيث الأعداد.

أ-العدد سبعة.

ب-العدد ثلاثة.

التناسص الذائى عبر العتبات

إذا كانت العتبات أو النصوص المصاحبة هي جملة النصوص التي تحيط بالنص، تعمل على تعرية استراتيجيات النص الأصلي⁽¹⁾، فهي تعد من النظير النصي أو النصية المرادفة، فهي جملة العتبات أو المداخل التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص فيدخل بذلك النص الروائي في تحاور معها، وهذا الحوار يعتبر من أعلى وجوه التفاعلات النصية⁽²⁾.

وسنحاول بالدراسة أن نكشف عن بعض هذه النصوص التي تتمثل عبر التناسصات الذاتية عند وطار، ونقف على النقاط المشتركة مع النص الأصلي ونقترب منه ونكشف أغواره. فالتناسص الذائى يحاول أن يبحث عن وطار المبدع، الروائي، وعن كيفية تشكيله لبواباته وعن قيمته التأسيسية داخل حيز الكتابة الروائية وذلك حسب ما يأتي:

أولاً-العنوان:

العنوان أول لقاء مادي يلتقي بالقارئ، فهو أول ما يصادفه في أية عملية قرائية، يتلقاه بوصفه (بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها)⁽³⁾. فضلا عن ذلك إنه علامة ثقافية تعكس للمتلقى عالما اجتماعيا أو واقعا عن طريق النص⁽⁴⁾. فهو علامة إبلاغية، يخبر القارئ عن النص المقدم ويحفزه على قراءته.

فالعنوان؛ يشارك في عدم محدودية النص أي انفتاحه⁽⁵⁾، هذه المشاركة هي التي كشفت عن تناسصات "وطار" ذاتيا من خلال هذه العتبة النصية، بحيث إن قراءة لمجمل عناوينه تكشف عن خصوصيات يتناسص فيها الكاتب مع نفسه:

أ) العناوين عبارة عن أسماء.

ب) ثنائية العناوين.

ج) ترميز العناوين.

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص30.

(2)-المرجع نفسه، ص30.

(3)- يوسف الأطرش، دلالة العنوان في رواية "غدا يوم جديد"، الملتقى الوطني الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة،

برج بوعربريج، 1999، ص190.

(4)-Leo HOEK, La marque du titre, p28.

(5)-Leo HOEK, M.R, p, 28.

أ- إن قراءة لمجموعة عناوين الكاتب، يلاحظ نوعية عناوينه وأنها صيغت بكيفية اسمية، بحيث إن الروائي قد ألغى صيغة الفعل وهذا له نتائج، بحيث يعطي لأعماله النوعية الاسمية الذي تعرفه جوليا كريستيفا بنوع (holophrastique) ⁽¹⁾ أي الاسم الذي يعمل لنفسه كأنه جملة.

ف (اللاز)، و(الزلزال)، و(الحوات والقصر)، و(العشق والموت في الزمن الحراشي)، و(تجربة في العشق)، و(الشمعة والدهاليز)، و(الطعنات)، و(المهارب)، و(الشهداء يعودون هذا الأسبوع) كلها عناوين اسمية.

ومن ايجابيات المكون الاسمى إنه يجعل العنوان يسبح في عالم لا تحده حدود، فهو غير مرتبط بزمن ؛ لأنه يعانق المطلق، فهو حر في تحركاته وتقلباته الدلالية، التي لا تستوعبها قراءة واحدة، إنه خارج الزمن، والنوع وخارج هيمنة أفكار القارئ ⁽²⁾.

فمهما حاول المتلقي أن يحصر دلالاته، فهي لا تنضب أبدا، ولا يمكنه أن يهيمن عليها بسلطته.

فالجملة الاسمى تؤدي المعنى، فهي بالنسبة للعنوان تؤدي دور الإبلاغ المسبق، فإذا كان العنوان بنية يتجانس ويتشابه مع بنية النص الدلالية؛ أي التكافؤ السيميائي بين العنوان والمتن فمعناه إن أعمال "وطار" تتشابه في ما بينها مؤكدة تناصاته الذاتية والعنوان إحداها.

وتعمل العناوين في علاقة عكسية بين طول الجملة الاسمى وبين إخباريتها ⁽³⁾ بحيث تصبح العملية الاختزالية أكثر تركيزا وتكثيفا، فعنوان رواية (اللاز) عنوان اسمى يتكون من كلمة واحدة لكنه يختزل مدلولات واسعة، مثله مثل عنوان (الزلزال) أو (الطعنات)، حيث يتناص وطار في هذه الخاصية لأنه يجعل أعماله تعونها أسماء، وإن كانت جملا قصيرة إلا أن مساحتها الإخبارية واسعة.

ويحتمل النوع الاسمى درجة عالية من التكرار (stéréotype) ⁽⁴⁾ وهذا التكرار قد يكون لأسباب مختلفة، وفي أعمال مختلفة، وهذا التكرار من شأنه أن يجعل العنوان ملكا للسيميائية؛ فالعناوين الاسمى تبدو أكثر حرية والذي يحد من استقلاليتها هو النص.

إن العنوان مرتبط بنصه، وفي الوقت نفسه يتداخل مع عناوين أخرى للمؤلف نفسه، للجنس نفسه، وللعصر نفسه، ومعها يكون مثلا ونموذجا يتممط معناه ويتسع.

(1)- V. Leo HOEK, La marque du titre, p 28.

(2)- V. M.R, p61.

(3)- V. M.R, p63.

(4)-V. M.R, p64.

إن تركيب النموذج يحدد مكوناته، وهذا ما يطلق عليه كلود ديشيه تناص العناوين⁽¹⁾. وهذه النمذجة للعناوين ليست قسما مغلقا، بل لها قواعدها وكفاءتها التي بإمكانها أن تولد التكرار غير المحدود، فعناوين وطار تشكل في مجملها -بفضل التكرار- الذي سببه هذه التناصات الاسمية "فكرة مقروءة" وبالتدقيق تشكل عائلة متحدة لتركيب العناوين.

إن ملاحظة تركيب هذه العناوين تبين مدى تناص وطار في الأبعاد التي يرسمها لعناوينه. فعناوين مثل: (الشمعة والدهاليز)، (الحوات والقصر)، (العشق والموت في الزمن الحراشي) تبين العناصر المهيمنة فيها. فهي العناصر الأولى من جمل العناوين: (الشمعة)، (الحوات) و(العشق)، فهي المفاتيح التي من خلالها ترى الأبنية والعناصر وتفاعلاتها جميعا في ضوء الصراعات التي تتجلى في الروايات كلها.

فالشمعة في معناها هي الشاعر المثقف الذي يؤمن بحق الجماهير في تسيير نفسها وقف نظرتها للحياة، وهي نفسها الحوات الذي يسعى إلى تغيير الأوضاع الاجتماعية لصالح الشعب، وهي نفسها جميلة العاشقة للمبادئ الاشتراكية التي تحلم بتغيير حال الطبقة الكادحة..

... إذن هي جملة عناوين تختزل معنى واحدا وهو الإيمان بأحقية الطبقات والإيمان بالبدأ الاشتراكي الذي هو سلاح هذه الجماهير، أو هذه الرموز الاشتراكية التي ترمز إلى الصراع والتضحية من جهة فالمثقف الذي يفتال، والحوات الذي يفقد أجزاء من جسمه، وجميلة التي تتعرض للتشويه بالحامض، وزيدان الذي يذبح، هذه التضحيات مربوطة بالصراع ولذا جاءت المقابلة بين اسمين: (الشمعة ≠ الدهاليز)، و(الحوات ≠ القصر)، و(العشق ≠ الموت)، فهذه الكلمات بما فيهما من اسمية وتكرارية وثبات واستمرارية في الرواية وخطوطها السياقية تدل على قصديتها. (فالدهاليز)، و(القصر)، و(الموت) توحى بالاطراد، فتكرارها الدلالي المرتبط بتكرار حدوثها في الزمان يوحي بمدى رمزيتها للنموذج الواحد وهذا ما نراه فيما يلي:

فالقصر في رواية (الحوات والقصر) و (الدهاليز: في رواية الشمعة والدهاليز)، و(الموت في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) كلها رموز، فـ "القصر" هو مكان الغنى والترف فهو الأرستقراطية، و"الدهاليز" مكان المتاهات، والظلام و"الموت في الزمن الحراشي" حيث تتفرق فيه أجزاء الإنسان ورد كل جزء إلى أصله⁽¹⁾ فمعنى المكان يتكرر ويتناص فيه وطار، وعبر هذه التناصات يكرر ذاته؛ فـ "القصر" كمكان يحجم فيه الصراع والتناقض ما بين الشعب والطبقة

⁽¹⁾ V.Claude DUCHET, Sociocritique, Centre de Recherche de l'Université de Paris- VIII, p92.

⁽¹⁾ -سعاد الحكيم، المعجم الصوري، ص303.

الحاكمة، و"الدهاليز" كمكان يزيد في إبراز التناقضات ما بين المتقف الذي هو في الحقيقة عيون الأمة، وحامل مبادئها، و"الموت" هو المكان الذي يفقد فيه الإنسان أجزاءه -روحه وهي في الرواية بمعنى الروح الاشتراكية بالنظر إلى "العشق" الذي يعني الاكتساب وتصعيد المحبة لسائر أجزاء الجسم⁽¹⁾-. فهذه الأسماء المعبرة عن المكان، تكرارها الدلالي مرتبط بتكرار حدوثها في الزمان، توحى بالاطراد.

وهكذا يكون الصراع الجدلي هو الترافق الذي هو نسيج للحياة والرواية معا. فبنية الجملة والتركيب النحوي جميعا تحيل إلى اختيارات "وطار" فهي تصنيفات دالة تشير إلى (المراجع الإيديولوجية، وصورة رؤيوية تعود إلى طبقة اجتماعية)⁽²⁾. إن الصراع على كلمة أو جملة أو تركيب يوحى بتزاع خطابي وصراع اجتماعي. ذلك أن الكاتب يعيش نصوصه في سياق اجتماعي لغوي؛ هي لحمته وسداه، فيستوعبها أثناء الكتابة. إن عناوين "وطار" الاسمية تختزل معنى الصراع والذي هو من منظور ماركسي (الطبقة السائدة، الطبقة الخاضعة)، (الصراع الطبقي، التوازن الاجتماعي)، (الوعي الجمعي، الوعي الطبقي).

إنها مدونة خطابية مرتكزة على ثنائيات وتعارضات، بالإضافة إلى نوعية العناوين، فوطار -أيضا- يتناص في تعريفها بأداة التعريف "الـ" مثل: (اللاز)، (الزلزال)، (الشمعة والدهاليز)، (العشق والموت في الزمن الحراشي). فالروائي يحدد الظواهر ولا يتركها غامضة، وهذا التحديد يستر انتباه القارئ إلى مجموع معلومات مسبقة وتحفزه باستعادة المعرفة⁽³⁾ بشأن التعريف والتخصيص والتحديد والتكبير. فالقارئ لجمل هذه العناوين يكون خلالها معلومات مسبقة فيما يخص معانيها وما تحمله قبل قراءته للنص.

(1)- المرجع نفسه، ص 1029.

(2)- عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، مجلة فصول، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة، ع (1-2)، مج 8، 1979، ص 131.

(3) - V. Leo HOEK, La marque du titre, p72.

ب-ثنائية العناوين:

الثنائيات تعبر عن جوهر الصراع، فنصوص "وطار" محورة من حيث موضوعها، إذ يتناص الكاتب في ما يتعلق بلعبة بين متعارضين، متنافرين التي تخضع أسماءها إلى التكرار والتغير:

الشمعة والدهاليز

العشق والموت

الحوات والقصر

فهي تملك المحور السيميائي نفسه (الموجب والسالب)، ويتناوبان في مسار لا يحده شيء سوى (الافتراض الأصلي المتعلق بالاختيار الحتمي) ⁽¹⁾ السالب والحتمي، السالب أو الحتمي. عنوان رواية الشمعة والدهاليز يتناص مع عناوين الروايات التي تعالج الصراع الجوهري السائد في كل مرحلة من مراحل الجزائر، فوطار لا يأخذ الصراع كشكل هامشي، فهو صراع طبقي؛ جذلي وفق الرؤية الماركسية.

فبدءا من رواية (اللاز) الذي يكون أحد طرفي الصراع، والذي تفرض شخصيته نفسها على الروائي في كل عمل، ولكن بشكل مغاير وبنفس القيمة المضمونية؛ لأن هذه الشخصية ترتكز عليها كل أساسيات الطروحات؛ هذه الشخصية تبقى حاملة لسمات عصرها، التزعة الثورية، والحمية الوطنية، والجرأة.

لقد ورثت كل خصوصيات أبي الثورة "زيدان"؛ حامل المبادئ الاشتراكية، المتشبع بأفكارها، والمتفهم لصلاحيتها. فهو نموذج للبطل الثوري الذي (يجب أن نغير الحياة باللاز يا ابني. عليك الآن أن تعمل في خط واضح. ومن أجل هدف واضح) ⁽²⁾؛ هذا البطل الذي ذبح بيد الشيخ الذي يمثل الاتجاه الديني المرتبط بمصالح الاستعمار لعدم وعيه: (... أما الآن فعلي أن أنفذ قرار القاهرة. إذا ما صح فهمي، فإنكم ما تزالون تصرون على ...) ⁽³⁾.

لقد اختار وطار هذه الشخصية لتعبر عن حقيقة الصراع تماشيا مع الفترة التاريخية، ولم يفت الكاتب أن جعل مقابل هذه الثنائية -زيدان، الشيخ- ثنائية أخرى، تجسد الصراع في المرحلة الوطنية الديمقراطية متمثلة رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"؛ فموت طرف الثنائية الأولى "زيدان" لم يؤد إلى موت قناعة "وطار" بالمستقبل الاشتراكي، فهناك المتطوعون الذين يخلفونه ليمارسوا الاشتراكية في شكل التطبيق في أرض الواقع؛ وهي أرض الثورة الزراعية. فهم

(1)-جوليا كر ستيفا، علم النص، ترجمة/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص27.

(2)-الطاهر وطار، اللاز، ص96.

(3)-المصدر نفسه، ص270.

المخلصون لزيدان، وهم عنصر الثنائية الثانية الموجب الذين يحملون فصائل الدم الأحمر الاشتراكي.

فـ (جميلة الثورة الوطنية كانت تكافح في واجهة واحدة. بل كانت تدافع عن نفسها وعن إخوانها من بني جلدتها، لا غير أما جميلة الثورة الديمقراطية الشعبية، فتكافح في واجهات لا حصر لها، إنها تهاجم، وهذا ما يميزها، ويقدها عن باقي الجميلات ... إن جميلة هي دائما وأبدا في هذه البلاد امتداد لجميلة⁽¹⁾).

ويجسد الموت في هذا العنوان للرواية - وهو طرفها الثاني من الصراع - شخصيات رجعية تقودها شخصية مصطفى الطالب، تقف ضد تحقيق المبادئ الاشتراكية، تستر باسم الدين وهي بذلك تخلف طرف الصراع في الثنائية الأولى "الشيخ" الذي ذبح "زيدان". يقول وطار في شأن هؤلاء، على لسان أحد الرجعيين*: (من منكم يتولى أمر العاهرات الضالات؟ لقد أحضرت قنينات الأسيد "ACIDE" ينبغي أن تصب كلها على أوجههن وأشعرهن)⁽²⁾.

كما تناص وطار في عناوينه مع عنوان رواية "موضوع المذكرة" حيث طرح هذه الثنائية المتصارعة، وقف السياق التاريخي والاجتماعي ووفقا لمتطلبات المرحلة التاريخية، فالشمعة رمز المثقف تبقى حاملة لبذور مبادئ زيدان، تحمل الهم الجماهيري؛ لأنها عاشت الثورة، وتطوراتها، فهو يدرك معنى "اللاز" الذي هو الشعب، الذي يتصرف وقف مبادئه من منطلق أنه مثقف يؤمن بشرعية الجماهير وفي حقها فيما يخص حرية آرائها (شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود، قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين)⁽³⁾.

إلا أن الشمعة (المثقف) تتصارع مع قوة أخرى وريثة للقوة الرجعية - للثنائية الأولى والثانية من العناوين - ويتم اغتياله بيد هذه القوة (سيدي الرئيس). لقد أجرينا تجربة في إطار متابعته وترصده، فوضعناها أمامه في الطريق، بواسطة قمرنا الفضائي وبالتعاون مع أصدقائنا الأمريكان والروس، في غير الجلباب والحجاب فلم يتعرف عليها ... ينسف يا سيادة الرئيس ما

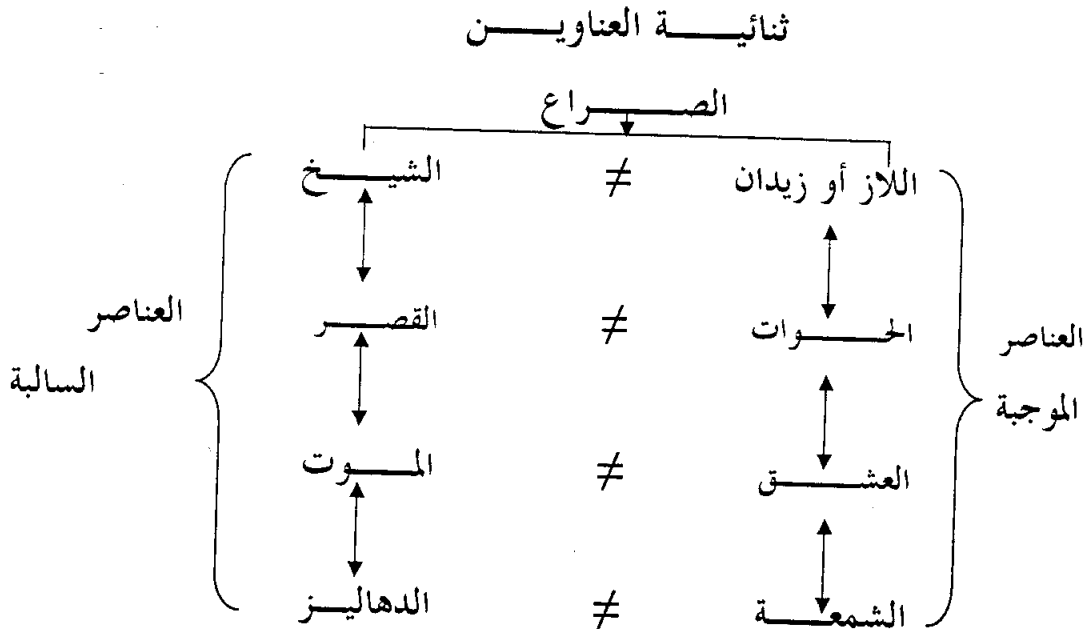
(1) - الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 79.

* وفق مفهوم الطاهر وطار

(2) - الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 130.

(3) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 21.

بنيانه منذ 1832 في هذا البلد المسكين (1) لقد جسدت ثنائيات العناوين تناسبا من حيث تركيبها ومن حيث مضامينها ومدلولاتها، في تجسيد الصراع وفقا للمرحلة التاريخية، إيماننا بالجمهير وتعبيرا عن آلامها وأحلامها؛ فهو يحدد هذه الجهات الرجعية في كل عمل ويتناص بذلك في هذا التحديد من حيث المستوى اللغوي في طريقة تركيبه للعناوين عن طريق التحديد بـ (ال أداة التعريف) وفي التحديد المعنوي لعاني هذه المركبات، والتي تدل على مصادر الرجعية وفق الترسمة التالية:



(1)- الطاهر وطار، المصدر السابق ص 200-201.

ثانياً-تناصاته الذاتية من حيث ترميزه لعناوينه:

يتناص وطار في إضفاء صفة الرمز على عناوينه، فإذا كانت الشعوب موهومة رموزها، فإنها ترى في "اللاز" من خلال إبداعه أشياء، فاللاز يمثل التضحية، اللاز هو الماضي والمستقبل، وهو المسيرة النضالية وهو الوقوف لتحقيق الاشتراكية هكذا يبدأ وطار في إعطاء "اللاز" أبعاداً رمزية ثم يتطور ويأخذ أبعاداً أخرى: (الذراعان مصلوبتان، الصدر بارز، الرأس مرفوع، القدمان متلاصقان) ⁽¹⁾. إنه يأخذ صورة المسيح، يأخذ شكل الأنبياء في قداسته وهكذا يتحول اللاز في ذهن الشعب من ابن مجهول النسب إلى ولي من أولياء الله، وعلى المتوال نفسه، يقدم لنا وطار شخصية أخرى وهي شخصية المثقف في الشمعة والدهاليز يتشكل في الرواية من طفل شارك في الثورة إلى أستاذ إلى شاعر إلى هارون الرشيد، إلى بولزمان، ليصبح ولياً من أولياء الله. (هارون الرشيد لعبة نارية، هارون الرشيد لعبة دموية، هارون الرشيد لعبة سيدي بولزمان) ⁽²⁾.

هكذا يتناص وطار في وضع الرموز، التي اكتسبت رمزيتها من خلال تضحياتها؛ فاللاز: المسيح، يضحي فيصلب من أجل الآخرين، والشمعة رمز المثقف، تحترق لتضيء الآخرين. وبنفس المهارة يتناص وطار الروائي في تشكيل رموزه من خلال عناوينه المتناص، فعلى الحوات بطل رواية "الحوات والقصر" ⁽³⁾، فعلى كبعد شعبي رمزي يمتزج اسمه بحركة التاريخ، يمتلك المبادئ الاشتراكية، بقاءه سببه المقومات التاريخية التي يمتلكها. فعلى تلفه تصورات: الشجاعة والنقاوة فهي مترسبة في عقلية الجماعات وترجع هذه الأوصاف إلى البطل الأسطوري الرامز إلى الأمر الخالق، المحقق للمستحيل في سير الملاحم التاريخية ⁽⁴⁾.

فضلاً عن هذا فهناك الجماليات التي تحدثها هذه التناصات من حيث التبرعم أو التوالد ⁽⁴⁾ Bourgnement الدلالي في العناوين الذي يعطي جمالية لا تقل عنها جمالية التناغم الذي نحسه بين هذه الثنائيات العنوانية.

وعلى العموم فإن البطل الروائي عند الطاهر وطار هو نفسه في معظم رواياته يخرج من البيئات الفقيرة، ويرقى سلم النضال إلى أن يصير أسطورة، بل بطل رواياته يتناسخ من حيث التسمية وفقاً للظروف المرحلية في الجزائر.

(1)- الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 8.

(2)- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 173.

(3)- ينظر: الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1984.

(4)- ينظر: شكري عزيز الماضي، نظرية في الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت- لبنان، ط 1، 1986، ص 206.

ثالثاً-التناص الذاتي من حيث الإهداء:

الإهداء، عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالات توضيحية⁽¹⁾. فهي تبوح بأفكار "وطار" التي وجهها إلى قرائه؛ فالإهداء الذي يتصدر الرواية "الشمعة والداهليز" هو إهداء تحمل عناصره روح النص، فهو أشبه بكومة تلج. كلما انفصلت جيباتها أفرزت لنا المعنى. والشخصية المهدي إليها هي روح شخصية يوسف سبتي يقول وطار: (إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي، الذي كان يتبأ بكل ما يجري قبل حدوثه)⁽²⁾.

فالكاتب يقوم بإنشاء الروابط بين أجزاء النص في تكوين التوقعات المبكرة لدى القارئ، ويكون (التقارب بين هدف الكاتب وتفسير القارئ كلما كان الكاتب قد وفق في حسن اختيار هذه الروابط فالروائي يؤسس وينشئ التوقعات عما سيأتي)⁽³⁾.

إن إهداءه الذي يؤسس لبعض التوقعات موجه إلى روح صديقة، والذي وجد فيه طرفاً من الأدب لأنه شاعر وعالم متبصر بالأمور وباحث وحكيم فيه لحة من الحكمة؛ فهو متبني بالأمور؛ لأن الإهداء عتبة نصية لا تخلو من القصدية⁽⁴⁾. فهذه القصدية تظهرها في الشخصية المهداة.

العبارات التي صدر بها الكاتب روايته:

فهذه العبارات تعبر عن الوضع الاجتماعي والثقافي للروائي "الطاهر وطار" ليكون الإهداء نصاً موازياً للنص الروائي فروح يوسف سبتي شخصية عامة تمثل روح مثقف عاش عصر "وطار" وتربطه به علاقة ثقافية وفن وسياسة. ويؤكد لنا هذا الإهداء الذي يوجه إلى رجل تتجمع فيه هذه السمات؛ سمة الفن والثقافة والسياسة أن يضع على غلاف روايته كلمة "رواية أي التجنيس، لأنه يؤمن بدور العمل الروائي، في توعية الجماهير، مثلما يؤمن "يوسف سبتي" بأن مجتمع الطبقات لا يقبل بالفن المحايد⁽⁵⁾، بل هو يؤكد على ضرورة انسجام الفن والجماهير؛ لأنه أدوات التعبيرية عن طموحاته وأحلامه وآلامه، وأداة الفنان أيضاً ليتواصل مع الجماهير.

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص64.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص3.

(3)-فالح شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1995،

ص361.

(4)-حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص64.

(5)-واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص11.

فلا يمكن للفن أن يكون إنجازاً فردياً مستقلاً عن قضية الجماهير فالعمل الإبداعي جزء من القضية الجماعية فالفنان يستمد من روح الجماعة قوته واستمراريته وهذه قناعة عند "وطار" الروائي وعند يوسف سبتي والدكتور حسين مروة، والدكتور محمود أمين العالم حيث يقول في إهدائه: (إلى عملاً في الفكر العربي المعاصر المرحوم الدكتور حسين مروة والدكتور محمود أمين العالم، أطال الله في عمره ... (1).

لقد كان الإهداء إلى حسين مروة وهو كاتب وناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية، وإلى محمود أمين العالم؛ فهاتان الشخصيات من الرموز الثقافية والفكرية العربية المعاصرة؛ شخصيتان تحملان بذور الاشتراكية مثلما يحمل يوسف سبتي، فنحن نتكئ في ذلك بأن هناك قصيدة في هذه العتبة حيث يمكننا التأكيد على أن وطار لا زال حاملاً هواجس الواقعية الاشتراكية (2). وبذلك يتناص الروائي وطار ذاتياً من خلال هذه العتبة ويجعل أعماله مهداة إلى أشخاص قاسمها المشترك هو الثقافة والشاعرية، والإحساس بالواقع والإيمان بالجماهير فهذه قناعة جاءت لوعيه التاريخي بعملية التطور الإنساني وهو يشير بإهدائه إلى أن شمعة المثقف لا تنطفئ بل يذهب وتبقى أعماله تنير الواقع من بعده فالإهداء وإن كان دافعه إنسانياً عموماً، فله دافع فكري وعقائدي إيديولوجي يتناص فيه روح يوسف سبتي مع روح حسين مروة وشخص محمود أمين العالم مع الروائي وطار ذاتياً على مستوى الأفكار وعلى مستوى النظرة إلى التاريخ.

بحيث أضحت هذه الشخصيات تتداخل؛ فيوسف سبتي وحسين مروة، ومحمود أمين العالم أسماء متنبئة بالمستقبل لذلك نلاحظ أنه خص يوسف سبتي بذلك فهو يتناص ذاتياً مع الجزء الثاني من إهدائه في روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي حيث يقول: (قد نتحايل على النهر فنحصر ماءه، وإن كان في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين) (3).

فقد استند وطار في الجزء الأول على فلسفة يونانية بطريقة تناصية تخالفية، قام بتحويل الرأي والذي أصله لا يمكن أن نستحم بماء النهر مرتين (4) فتناص وطار يقع من حيث هذا الإهداء في أن شخص يوسف سبتي قد تنبأ بمجريات الأحداث وسلبية نتائجها، وأنا لا يمكن أن نعيد حركة التاريخ بالواقع والظروف والنتائج نفسها. فالتاريخ يعيد نفسه لكن حركة التاريخ

(1)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص3.

(2)-محمد بن زيان، سلسلة النص والحنة (02) رسالة الأطلس، باتنة (الجزائر)، العدد319، 2000/11/19، ص18.

(3)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص3.

(4)-محمد بن زيان، سلسلة النص والحنة (02) رسالة الأطلس، باتنة (الجزائر)، العدد319، 2000/11/19، ص18.

لا تسمح أن تعيد الحادثة كما هي لأن الإنسان لا يخضع للتجربة فهو كائن حي، وليس مادة جامدة، يختلف باختلاف الظروف والعوامل والزمن، وحتى وإن أعدنا التاريخ ووقائعه فهل يمكن أن نحصر الظروف والأشخاص وأن نحصل على النتائج نفسها؟ الإنسان يتطور، يتغير ويتجدد بتجدد مفاهيمه وأفكاره فيوسف سبتي في الإهداء الأول* تنبأ بما سيجري وأنه لا يمكن إعادة التاريخ كما هو، وتصدق نبوءته في الإهداء الثاني** حيث يقول وطار أننا لا يمكن أن نستضيء بنور الشمعة الواحدة مرتين وقد صدقت النبوة حين اصطدم الشاعر بنتيجة تنبئه واصطدمت حركة العودة إلى المقام بهذين القولين وقبلها قال وطار "الذي ولي على الجرة تعب" (1).

فعودة التاريخ بحيثياته تستوجب عودة الأشخاص الذين دفعوا بحركة التاريخ دفعة قوية، في مثل إيمان عمار بن ياسر، وجرأة طارق بن زياد، وتحدي أحمد بن حنبل، وصرامة أبي ذر الغفاري بالإضافة إلى وجود شخصية تمثل القيادة -شخصية القائد الأعظم- رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقيام دولة إسلامية يستوجب الفهم الصحيح لحركة التاريخ، والفهم الصحيح لجزئيات الأمور، والمعرفة المستجدات.

نلاحظ كيف وطار يكرر ذاته من خلال هذه العتبة ويعيد فكره ولكن في غير ما ملل أو توقع، لأنه يؤكد صدق استنتاجاته من خلال شخصياته المقترحة في الإهداء، لأن ما يوسف سبتي وحسين مروة، ومحمود أمين العالم إلا وجهها آخر لشخصية "وطار" الروائي فهو يثبت للقارئ مدى قراءته للتاريخ وفهمه له، من جهة ومن جهة أخرى يثبت صحة وجهة نظر أصحاب الفكر الواقعي الاشتراكي ومدى صحة انتماهم الإيديولوجي؛ الأموات منهم والأحياء. فهذا يدل على استمرارية منهجه الأيديولوجي.

فالإهداء نص حساس؛ فهو يلخص العمل الإبداعي في حد ذاته، لهذا ربط وطار بين عتبي نصين لروائين؛ لأن بين خيوطهما المتناصرة والمتداخلة تواسلا. ويبقى للقارئ المبدع أن يكشف ذلك. وكأنما الروائي ينشر ذاته من خلال بوابات أعماله هذه الذات الثابتة في مواقفها وآرائها ونظرتها إلى الواقع ومستقبل. فعبر هذه العتبة تنتشر ذات المؤلف ونشتم رائحة أفكاره مثلما نشتمها في المتن الروائي.

إن هذا التناسل في مجال البوابات ينم عن مشروع روائي تناسل فيه عتبة الإهداء؛ من حيث اختيار الكاتب لشخصياته المهداة إليها التي قامت بكشف مقاصده وإيمانه بشرعية حقوق

* الإهداء الأول يتعلق برواية الشمعة والدهاليز

** الإهداء الثاني يتعلق برواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

(1) -الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص57. وهذا مثل شعبي جزائري.

الجماهير لأنها وسيلة لخدمتهم؛ فهذا الإهداء ييوح بنوعية النصوص التي سوف نجدها في المجال التناسي.

عندما نعود بالاعتبات في ما يخص الإهداء في إبداعات وطار للسنوات الأولى فنحن نلمس الروح نفسها والذات نفسها يقول في إهداء عمله "الزلزال" (إلى المناضلين العماليين، وإلى كل من بني وبني الثورة الزراعية في الجزائر مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدم) (1). إن هذا الإهداء الذي نحن بصدده كتبه الروائي في زمن السبعينات أيام قيام الثورة الزراعية فيكشف الإهداء عن التناس الروائي في نوعية الأشخاص المهدي إليهم فهم الطبقة العاملة والطبقة المناضلة التي تعبر عن الطبقة البروريتارية والتي تتبنى الواقعية الاشتراكية، ومع هذا التبنى تولد شخصية جديدة شخصية إيجابية في الأدب الاشتراكي التي تعبر عن الرغبة في تغيير الأوضاع وإعادة البناء. فوطار يتناس من حيث إنه يعبر شخصياته اهتماما وهذا الذي يتبناه على صعيد إبداعه الروائي ومشواره الفني فإذا كانت شخصية هذه الطبقة المناضلة عاملة، ومنتجة فكذلك شخصية يوسف سبتي في رواية الشمعة والدهاليز هي شخصية باحثة ومنتجة. في إطار الفكر الاشتراكي، فإذا كانت جهود الطبقة العاملة والمناضلة فهي لصالح الشعب فالثقافة بنيت على معطيات لصالح العمال.

فالإهداء كعتبة نصية عند وطار علة لمعلول سابق، وصورة لأصل سابق عليها، فهذه العتبات تشكلت لحاجة اجتماعية فهي تحافظ على علاقته بالأصل لذلك فعتباته تابعة لنصوصها. فكل إهداء يعبر عن طبيعة المرحلة التي نزل فيها وقد ساعد تكوين "وطار" السوسيوثقافي والمعرفي في تشكل اهداءاته بل وفكره السياسي الذي ناضل من أجله والذي منه تنطلق وتتأسس خطابات العتبات.

فوطار بهذه الإهداءات، يضع خطة لقارئ ضمني (2) يقيم جسرا بينه وبين النص بانصرافه أساسا إلى المتلقي وإلى الظروف الاجتماعية التي يتم فيها التلقي.

فوطار يقيد عمله بوسائط، ذلك أن هناك دائما شيئا يقيد التفسير (3)، فإهداءاته تحمل رسالة، ويحتل الكاتب في هذا الملفوظ مكانة مركزية تتميز بإرسال الرسائل بصيغة الغائب مثل: "روح يوسف سبتي" في رواية الشمعة والدهاليز، وإلى "روح الشهداء" في رواية اللاز فهو يؤسس

(1)-الطاهر وطار، الزلزال، ص7.

(2)-ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ط1،

ص19.

(3)-المرجع نفسه، ص241.

فاعلا لمشروعه يستثمره ويبنى عليه الخطاب الروائي. غير أن تناص وطار في اهداءاته لأرواح يطرح اشكالا في غاية التعقيد، بحيث يصبح الغائب موضوعا ولكن المرسل "الروائي" يدرك أن موضوع روايته لا يستحيل فك رموزها لأنه يضع القارئ في مركز المشروع التفسيري فيسهل عليه ملفوظات الإهداءات.

ويكشف لنا التناص الذاتي عن حميمية عتبة الإهداء ذلك أنها تنتسب إلى مؤلف واحد، ورغم كتاباته المتباعدة في الرمز، فإنها تنبئ عن فكر واحد لم يتغير! تعيش هذه العتبة في بيئة واحدة فهي منذ ولادتها تحمل في طياتها بذور الفكر الاشتراكي التي تختبئ وراء الشخصيات المهدى إليها العمل.

رابعاً-التناص الذاتي من حيث: كلمة المؤلف:

"كلمة المؤلف" قالها وطار وهي عملية تحضيرية للقارئ لاستقبال عمله، فهي إحدى عتبات النص، وتشهد انتباهنا كقراء، لأنها ممارسة المؤلف الذي يحدد مسارات التلقي⁽¹⁾، فهو يرسل مفهومه، وهذا ما يكشف عن انشغاله بالتلقي سواء أكان قارئاً عادياً أم ناقداً أم غيرهما يقول: «بالفعل، كثيراً من رواياتي وضعت لها مقدمات قصيرة هي شبه مفاتيح للقراء وللنقاد بصفة خاصة»⁽²⁾.

فكان الكاتب في تناصه الذاتي من خلال هذه العتبة النصية يريد أن يوجه القارئ وأن يرسم له طريقاً لتتبع مسارات العمل ليكون له معلماً يهتدى به وفق ما خطته أنامله، وأملاه فكره، وحتى يجنب قارئه وعمله مطبات كثيرة. فهذه التقديمات أحكام مسبقة، لها دورها في بناء التوقعات لدى قارئ النص، حيث تجعل هذه الأحكام المسبقة القارئ مستعداً لتقبل التوقع على أنه حكم فعلي⁽³⁾.

كما يتناص وطار ذاتياً من خلال مضامين هذه المقدمات إذ يقول في رواية الشمعة والدهاليز: (قبل أن أدع القارئ يلج الدهاليز التي وجدتني أخرج منها بعد انتهائي من كتابة هذه الرواية، أود أن أبدي بعض الملاحظات أرى ضرورتها)⁽⁴⁾.

(1)- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 150.

(2)- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 9.

(3)- فالج شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1989، ع 1، مج 28، ص 363.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 5.

فوطار يضع مقدماته، بفاتيح يلج بها القارئ نصوص المؤلف⁽¹⁾ وهي تغدو ملاحظات ضرورية حسبه؛ وإذا حاولنا تفسير التناصت الذاتية من خلال العتبة أو الدور الذي تلعبه في توجيه المتلقي سنجد أن لها وظيفتين:

الوظيفة الأولى تمهيدية، تعمل على تمويه نوع من القراء المتلقين للعمل الروائي من أصحاب الموقف المتشدد وهم القراء غير العاديين، أي قراء صُنِّعوا نوعياً خاصة، عارفين بكتابات "وطار" أو بجيادته الشخصية؛ فالمقدمة عنده، توضح مواقفه ليتحاشى نوعاً من القراء. يقول (وللنقاد بصفة خاصة، لأن هناك في رأيي، قراءة مستعجلة لا تفرق بين كاتب له أبعاد وله آفاق وله تجربة وخبرة، وكاتب مبتدئ، فهم يقرأونك كما لو كنت أيُّ فلان، لهذا أعطي بعض المفاتيح ...)⁽²⁾. فالمقدمة لافئة خاصة لناقد مسعجل أو متشدد وقارئ مبتدئ، فالناقد المتشدد من شأنه أن يلغي العمل أو يلغي الكاتب بجرة قلم⁽³⁾ على حد قول وطار، متخذاً نظرية جديدة لم يهضمها كبطاقة يتذرع بها أو باسم انتمائه لمدرسة من المدارس. أما القارئ المبتدئ فإنه يجهل مسيرة "وطار" الروائية، فهو يقرأه بعيداً عن شخصيته الفنية التي اكتسبها على مر السنين فهو كاتب له أبعاد وله آفاق وتجربة وخبرة ولكن هذا المبتدئ يقرأه كما لو كان أي فلان.

وما نستنتجه من هذه الملاحظات إن الطاهر وطار يريد أن يقنع القارئ لأنه ربما في أعماله الأخيرة هذه يخالف في كتاباته تقنية الأعمال الأولى، أي ما ألفه القارئ وما علق بذهنه من تقنيات الكتابة عنده.

لقد كانت هذه التناصت في عتباته رسائل توضيحية إلى القارئ، ويذكر وطار في هذه العتبات نوعية الشخصيات التي بنى عليها رواياته، فيقول في رواية الشمعة والدهاليز: (استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرواية، ولكن هذا لا يعني أبداً أنني كتبت سيرة أحدهم)⁽⁴⁾ ويتناص هنا مع مقدمة رواية أخرى حين يقول (اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان لا نقش في نزاهتهما موقفين متضادين ...)⁽⁵⁾.

فوطار يعطي للقارئ مفاتيح النصوص، ويبين تقنية الكتابة عنده، حيث إنه يقدم للقارئ كيف نسج نصه وأبوابه نواة اتخذها في بناء عمله وربما هي عملية يتحاشى فيها نقد القارئ العارف

(1)-ينظر: محمد بن عبد الكريم، بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع 81. A12, Wattar, H.TM.

(2)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الرواية، ص 5.

(3)-محمد بن عبد الكريم، مجلة بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع 81. A12, Wattar, H.TM.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 5.

(5)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 9.

عليه توجيه التهمة؛ بل إنه يأمل في قارئ يقرأ البعد الذي هو أبعد ما في لفظه وظاهره في الحاضر ليقف على حقائق التجربة.

فأعمال وطار تنزل إلى الواقع "واقع يوسف سبتي" وتسافر عبر التاريخ لتلتقط ما يلائمها ويلائم نظرتها وفلسفتها للحياة ثم تحاورها وقف مبادئها التي تلتزم بها.

هذا الاختيار للشخصيات ينم عن تناص وطار في اختيار الوحدة المطلوبة التي تنم عن الذوق في التناسب والتي تربط بين موضوع الرواية وبين الموقف التاريخي أي إننا لا نشعر بنوع من الإقحام ⁽¹⁾ فللوحدة التي يتناص فيها وطار هي صنعة نفسية وعقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفني لدى الكاتب ومقدار حساسيته ⁽²⁾.

فإذا كانت الرواية عند وطار هي الواقع، هي التاريخ، هي الجزائر التي هي بؤرة أعماله التي يتناص فيها، فهو يخلق في هذا الواقع الجزائري ويرجع إليه يقول في مقدمة الزلزال (هذه الرواية "الزلزال" من الجزائر، وإذا كان القارئ العربي، عرف الكثير عن الجزائر في العهد الاستعماري، والجزائر أثناء الكفاح التحريري، والجزائر جغرافية لكل أنواع الجغرافية فهل يعرف شيئاً عن جزائر الاستقلال؟) ⁽³⁾.

فروايات وطار هي الجزائر، هي الواقع؛ فهذه المعادلة هي التي تتوزع عناصرها عبر أعمال وطار ليقدم الجزائر الجديدة للقارئ، الجزائر التي بدأت بعد قرن ونصف من الاستعمار، بدأت من الصفر؛ الجزائر الجديدة التي انسلخ كيانها عن الكيان الفرنسي.

يريد وطار عبر هذه المقدمات أن يرسم وجه الجزائر في كل مراحلها وخطوات تاريخها، فنلاحظ كيف يتناص وطار مع وقائع الشمعة والدهاليز يقول وطار: (وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992، التي خلقت ظروفًا أخرى لا تعني الرواية) ⁽⁴⁾.

فوطار يتماهي في رسم اللحظات التاريخية المهمة في حياة الجزائر فالمرحلة الأولى مرحلة ما بعد الاستقلال، أي مرحلة الأحادية، مرحلة التعددية (التسعينات). فهذه البوابات هي عتبات للتاريخ ندخل من خلالها عوالم النص وعالم تناص وطار مع ذاته لتكشف استراتيجية الكتابة عنده، وتقنيات البسرد.

(1) -عمر الدسوقي، المسرحية نشأتماً، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ص326.

(2) -عمر الدسوقي، المرجع نفسه، ص326.

(3) -الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980، ص5.

(4) -الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

بشخصيته أو القارئ الذي يعيش هذه الظروف التي تعالجها الرواية؛ فوطار يتجنب خسارة قراء ألفوا أنواعاً إبداعية الماضية، ويريد في الوقت نفسه أن يكسب قراء عذرهم أقم لا يمتلكون ثقافة روائية تمكنهم من فك شفرات النص. فهو في أعماله الأخيرة يحدد المنطلق؛ وهو ارتكازه على شخصيات معينة ليبي وفقها أو عليها نصه الإبداعي، فإذا كانت الشخصية التي جعلها المنطلق في رواية الشمعة والدهاليز هي شخصية صديقه "يوسف سبتي" فإنه في روايته الأخيرة اتخذ من شخصيتين يعرفهما التاريخ شخصية عمرو بن أبي بكر رضي الله عنهما منطلقاً.

فوطار يختار شخصيتين الأولى واقعية معاصرة والثانية تاريخية يستحضرها عبر مواقفها المعروفة. فوطار إذن ينطلق من التاريخ، هذا التاريخ هو الذي يشكل أعماله فهو يكرر ذاته عبر بوابته النصية، فكأنما يشعر بأنه دخل في منعرج جديد في مسيرته الإبداعية تخالف سابقاتها لذلك فهو يدعم خطواته ومشروعه الجديد بمثل هذه الملاحظات أو الكلمات التوجيهية.

أما الوظيفة الثانية لهذه العتمة والتي من خلالها تكشف تناصاته الذاتية فهي إعلانها عن كتابة جديدة وعن قراءة جديدة مغايرة للتاريخ وللقراءة الكلاسيكية؛ فهي قراءة جديدة للواقع بناء على مجريات الأحداث التي عرفتها الساحة الجزائرية؛ ويمد ارتباط الشخصيات ومدى تأثيرها وتأثيرها في العملية التاريخية.

إن وطار بذلك يرسم فلسفة خاصة بالتخييل عنده وربطه بالتاريخ أو بالواقع، فلسفة تنم عن دقة الملاحظة وعن استنتاجات يبنها وفق فرضياته وملاحظاته هذه الفلسفة التي تلبس التاريخ بثوب الخيال وليس الخيال في ثوب الواقع.

إن وطار بوصفه مبدعاً يدرك أنه لا يمكن أن "يجيد عن الخط الذي ترسمه الثقافة لتوليد النصوص. فهو يدرك أن هذا العصر لا يصلح لكتابة السير الذاتية، أو سرد الوقائع بطريقة تقريرية أو استحضار الماضي بطريقة كلاسيكية أي الكتابة الإسقاطية التي تتعامل مع النصوص كأنها وثيقة لإثبات قضية⁽¹⁾. فوطار يدرك أن العمل أصبح خلية تتحرك عناصرها داخل النص وخارجه، تكسر كل الحواجز بين النصوص؛ فالكتابة الإبداعية الحديثة تعني في ما تعنيه: الغوص في باطن الأمور، وباطن الشخصيات والتاريخ، فهي فهم وإدراك لحقائق الأمور، في معطاهما الجوهرية وفي صورة جمالية فالنص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص⁽²⁾.

وبالمقابل يتناص وطار في توجيه ملاحظاته لنوعية من القراء الذي يريد منهم أن يقرأوا إبداعاته متجنبين الروح التقليدية حيث يكون الناقد متمصاً دور المدعي العام الذي وظيفته تقلي

(1) -/د/ مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1987 ص 14.

(2) -المرجع نفسه، ص 27.

وانتقاء وطار ليس للحظات التاريخية المهمة فقط، بل للعناصر المهمة في شخصياته التي ينسج حولها أعماله؛ فهذا الانتقاء هو جوهره تعبیر عن صلب العمل الفني ومضمونه فهو يجعل العناصر التي تخدم موضوعه تظهر وتطفو على سطح العمل، بينما تختفي تلك التي لا تخدمه، فيقول في الشمعة والدهاليز (لقد اكتفيت بما تجلّى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص) (1).

ويتناص في هذا الانتقاء في عمل آخر حين يقول (التراجيدي في مسألة مالك الشاعر... ليست في موتاً وإنما في النذر العيف الذي حققه خالد) (2) فهذا الانتقاء لشخصياته وفقاً لمتطلبات الموقف يقود إلى الحصول على جمالية عظيمة (3).

كما يدل هذا التناص على كيفية قراءة وطار للواقع وللتاريخ؛ إنها مهارة كبيرة وفنية أكبر في ربط الزمنين، زمن ولى، وزمن حاضر، وشخصية ماضية وشخصية الحاضر. فوطار يبني أعماله على المأساوية فشخصياته تجسد المأساة، فهو يختار هذه الشخصيات لأن الرواية يتوقف نجاحها على قوة الشخصية لذلك فهو يحاول أن يجانس بين شخصياته وشخصيات التاريخ. ومن خلال التناص في العتبات، تدلنا الشخصيات عند وطار أنها تلح عليه وتحفزها على البحث عنها في الواقع، بين الوجوه المعبرة أو في صفحات التاريخ المتراكمة فهو يفحص الشخصية التي تتجلى فيها سمة المأساة التي تستحق الكتابة.

فالرواية من خلال هذه التناقضات هي ميدان رحب يلتقي فيه "يوسف سبتى" بالمناضلين الثوريين، محمود أمين العالم، حسين مروة بأبطال رواياته. بهارون الرشيد، بالشاعر الجاهلي،... يلتقون في حلبة واحدة حلبة التناص الروائي.

فوطار يقرأ التاريخ لكنه يقرأه بأسلوبه الذي ترسمه له أفكاره وأيديولوجيته وثقافته (إن الفنان يقرأ التاريخ ومضنة، بل حالة بالتعبير الصوفي) (4) فهو يتناص مع قوله: (الزمن ليس تاريخاً متسلسلاً منطقياً ومحسوباً، إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكّر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك) (5) إن التاريخ عنده بوابات يدخلها الروائي : أنى وكيفما شاء.

فهو كالكرة التي تقذف إلى مستوى الحداثة أو تنزل في الزمن إلى بدايات التاريخ، إنه لا يخضع التاريخ للتراتبية أو التعاقبية المحسوبة والمنطقية إلا حدود يقف عندها وطار. إن التاريخ

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

(2)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

(3)-ينظر: ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972، ص15.

(4)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

عنده زمن للتقل لأن هذه التناصت تحيل القارئ إلى نصوص سابقة للرواية تدخل في مكونات العمل الروائي. هني توالدية النصوص (1).

إن عتبات النص عند الطاهر وطار تتداخل في جزء كبير حيث تشكل فيما بينها نقطة تقاطع للمشروع الروائي وفكره وأيديولوجيته، وفي الوقت نفسه حلقات متصلة، بحيث تضحي الواحدة منها علة لمعلول وهي التي تسبقها، ففي عتبة رواية "الشمعة والدهاليز" تطرح مجموع المشاكل التي تعانيها الجزائر في العشرية الأخيرة والتي أسبابها ذكرت في الأعمال السابقة وفي الوقت نفسه نجد أن عتبة النص الأخير تجيب عن معظم المشاكل المطروحة في رواية الشمعة والدهاليز (وقائع الشمعة والدهاليز الرواية ... هدفها التعرف على أسباب الأزمة ...) (2).

وتصبح هذه الأزمة هي القاسم المشترك بين عتبة عمليين (لعلني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز ويطحها أصدقائي ومعارفي) (3).

كما تبين لنا هذه التناصت كيف يتبع وطار حركة التاريخ، وكيف يعطي لها من فنه ووقته، وفكره، وكيف تلونها إيديولوجيته التي يدين بها فهو يربط النصوص ببعضها ويجعلها في عملية تداخل سواء على مستوى الأفكار أم على مستوى تقنية الكتابة بل يعطي مفاتيحه للقارئ حتى لا يقع في المطبات والانزلاقات فالمادة الروائية غزيرة، مما جعله يضطر إلى تفسير بعض التقنيات (اضطرت في الأخير أن أجد من مساحة هذا الدهليز أو ذاك تخفيفا على بعض القراء فوضعتها في شكل لوحات مفصولة بنجمات ...) (4) ولكن هذا التوضيح هو أيضا موجه لنوعية من القراء؛ منهم القراء المبتدئين، الذين يجهلون تقنيات ومستويات الكتابة، ومنهم قراء آخرون، وهم النقاد الذين ربما يأخذون على وطار مثل هذه الأساليب في الكتابة، يقول في موضع آخر: (... فلم أضع نهاية إنما اقترحت نهايات واكتفيت بخاتمة) (5).

إن الكاتب يريد أن يضمن القراءة السليمة، ولربما القراءة التي يريد القارئ في سبيل مهمة التواصل عن طريق جهود للإفهام وذلك عن (طريق المدخل الاستعراضي لموضوع النص، وشرحه وتحديد وإكماله وإبراز المهم فيه بواسطة وسائل مختلفة) (6).

(1)-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص22.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(3)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص10.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(5)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص10.

(6)-فالح شيبب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1999، ع1، مج28،

فوطار يحل مشكلة الاتصال في طرح بعض عوامل السياق المهمة للفهم. هكذا جاءت العتبة "التقديم" عند وطار نصا يلف النص الأصلي كتقرير نقدي للقراءة الممكنة رغم أن هذه البيانات والتوضيحات ربما كانت ضارة بالرواية من الوجهة الفنية إذ يسوق القارئ إلى التوقف عند المستوى الحر للمادة الأولية فلا تجعله يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية. لكن في الحقيقة إن القارئ واقع في ذلك أثناء قراءة النص نظرا للخلفية المعرفية التي يحملها. فالنص المصاحب ليس عائقا للمتلقي، لأنه يقرأ من خلال ذاكرته، ولأن للنص أيضا ذاكرة لا يستطيع القارئ التهرب منها لأنها المادة الأولية للنص والقارئ. ولا تغفل تقسيم الكاتب لأعماله إلى عناوين فرعية تصب كلها في المعنى الأصلي أو العنوان الرئيسي. فكأن هذه العناوين الفرعية هي بناء هرمي لأفكار النص، وإيضاح العلاقات بينها.

فتقسيم النص هي طريقة تنظيم المجال السردي، بطرق إيضالية مع مراعاة متطلبات القارئ وتوقعاته الممكنة لأن القارئ أضحي أكثر تقبلا من النص ذاته، فالروائي وطار يقرأ هذه الذات القارئة على نحو ما كانت الذات القارئة تقرأه⁽¹⁾.

فوطار يقسم نصوصه بوضوح بواسطة العناوين الفرعية والفقرات وإشارات التقسيم الخاصة كالنجمات يقول في ذلك: (اضطرت في الأخير أن أحد من مساحة هذا الدهليز... فوضعتها في شكل لوحات مفصولة بنجمات...) (2).

ولا نحسب وطار بعيدا عن أجواء النظريات النقدية التي تضع بؤرة التفسير هي القارئ، فالخاصية النصية مضافة على عاتق القارئ ذاته⁽³⁾.

بفضل هذه الجهود الإفهامية يتناص وطار في تقسيم أعماله وفي طريقة خلق استعداد لدى القارئ لتتم عملية التواصل.

(1) - ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 340.

(2) - الظاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 6.

(3) - ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 19.

خامسا - التناص الذاتي من حيث الألوان:

إن اللون منذ وجود الإنسان، سحره الذي يمارسه عليه وسره الذي يبقى مع هذا الإنسان، ومدى تأثير لون على لون عند فرد أو عند جماعة بشرية معينة. فمن المستحيل أن نتصور علما دون ألوان.

وإذا تعرضت للتناصّات الذاتية للروائي "وطار" من حيث اللون، كدراسة غير مسبقة فيها أعلم ضمن الدراسات التي تناولت رواياته بالدراسة والتحليل، فذلك لأن ظاهرة الألوان تشكل إحدى التضاريس الثقافية التي يستقي منها ويتداخل فيها مع روافد أخرى، والتي تفسر طريقة تفهمه لمعنى الكتابة.

وقد أوضحت قراءتي لرواياته استخدامه للون الأبيض واللون الأسود، والأحمر إذ يتناص ذاتيا من خلالها، ويحيلنا على مرجعيات مختلفة.

لقد استخدم الكاتب هذه الألوان في معاني مختلفة، الصفاء والثبات والوضوح، والقيادة والتضحية، والتهيان والغموض، وفي الجمال الأصيل، والأصالة والحقيقة. كما استعملها في معاني الثورة والامتنال لمبادئ الاشتراكية. ومما يزيد فكره وضوحا.

إن العودة إلى شخصية الروائي "وطار" وإلى زمن الطفولة، وترعرعه في أحضان أسرة بربرية، تقطن مناطق جبلية، قد تكون عيناه امتصت كثيرا من هذه الألوان، وخالجتها نفسه وجعلتها تؤثر بعضها وكل ما تحمله هذه الشخصية من مواقف اتجاه هذا الواقع الذي كرس له فنه، ونضاله، وحياته. فكانت بعض الألوان مركزا أساسيا في توضيحها⁽¹⁾.

فاللون الأبيض والأسود في روايته ليستنطق الدلالات الكامنة فيها ويفجر مخزونا قهما ليقربنا من عمله الفني؛ فاللون يوح بأفكاره، ومواقفه اتجاه ما يعيشه، وما يفترضه، وما يستنتجه⁽²⁾.

لأنه من بين العناصر التي عملت على توضيح المعنى وتوصيل رسالة المؤلف، لإضفاء صفة أو إعطاء لبعض شخصياته الصفة الريادية، ولعل أكبر دليل على ذلك هو معنى العنوان ذاته "الشمعة"؛ فاسمها يدل على اللون الذي تحمله وهو البياض الناصع، ولم يكتب "وطار" بذلك بل أكد على معنى البياض في النص بحيث وصف هذا المثقف الذي يحمل وظيفة ولون الشمعة بقوله:

(1) - ينظر: إبراهيم الخاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع59، السنة

الخامسة عشر، صيف 1997، ص93.

(2) - الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص98.

(طيب ما في ذلك ريب عليك هتزر أبيض، وعلى رأسك قلنسوة بيضاء، يسد أنفك وفمك
كمامة بيضاء يحيط بك أشباح ملفوفون كلهم بالبياض)⁽¹⁾.

فوطار يريد أن يتأنس بهذا اللون، ليعمق معنى الطهارة، ومعنى النقاء، وصفة الملائكية
التي تحملها شخصية المثقف في المجتمع، فهو المخلص من الوباء والأمراض، لقد فضل الروائي هذا
اللون ليدل على ما يريده رابطا بين اللون الأبيض والخلفيات العقائدية⁽²⁾ حيث إن هذا
اللون مقدس ومكرس عند الرومان وكذلك النصارى والمسيح كثيرا ما يمثل في هذا اللون الأبيض
فهو المسيح المخلص للبشرية، مثله مثل المثقف الذي يحمل معنى الخلاص من الآلام. وهذا هو
الذي أدى بالكاتب لاختيار هذا اللون الدال عليهما الإثنتين. فهو يستفيد من الصيغة التي تعطيها
الديانات القديمة للون الأبيض ومن نظريات المثل العليا.

إن المثقف، تفرغ للبحث، ووهب حياته للعلم فهو يتحدى الطبيعة البشرية ولا يشغله أي
هم من هموم الدنيا⁽³⁾. ولذا يتناص الكاتب تناصا ذاتيا تألفيا في هذا المعنى الذي يرمز للتحدي،
في رواية أخرى يقول: (لقد رفض اللون الذي اختاروه رفضا باتا صاحب الزمان، لا يمكن أن
يبدو إلا في لون النقاء والنور)⁽⁴⁾. إنه يرفض أن يكون إلا في لون واحد هو الأبيض رمز النقاء
والنور.

كما يتناص الكاتب مع القرآن⁽⁵⁾ لأن البياض أهم لون من ألوانه؛ إنه لون الشريعة
السمحاء ولون مفضل عند نبيه في جميع مظاهر العبادة. فهو يتناص تناصا تألفيا، حيث تغدو
الشخصيات الرئيسية في أعماله حاملة في إيجابية من خلال تعابير اللون الأبيض، الذي من خلاله
يعبر فنيا وجماليا عن مواقفه، وهي دعوة للقارئ لتأمل لون هذه الشخصيات الجوهري بل إن
اللون الأبيض عند وطار يعلن عن مواقف ثابتة: (النقاوة والنور عكس اللون الرمادي الذي يعلن
عن حيادية سلبية اتجاه الألوان؛ فالأبيض يقف بثقة نفس واعتداد بين الألوان لا ليؤكد الأصالة
فحسب، وإنما التفتح الواعي على جميع الألوان الأخرى)⁽⁶⁾، فالرمادي يرمز للأحادية
والانعزال عن الألوان الأخرى أي مشكل الاتصال بالجماهير، فالرمادي (خال من أي إثارة أو

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص149.

(2) - ينظر: أحمد مختار عمر، الألوان واللغة، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982، ص164.

(3) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص98.

(4) - الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص198.

(5) - ينظر: يوسف / 84، طه / 66، الشعراء / 33، النمل / 12.

(6) - الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص201.

اتجاه نفسي إنما منطقة متروعة السلاح⁽¹⁾. إن اللون الأبيض يأخذ معناه من الثقافة الشعبية، التي تعشق العيش الجماعي، وتعشق المحافظة على لونها الذي يدل عليها، حتى تضمن استمرارية نسلها ومعنى انتمائها بين الشعوب.

في حين يختار الكاتب اللون الأسود، الذي له طعم ورائحة خانقة، حين ما يصير الأبيض أسوداً بفعل قوة ما. تريد أن تمحو الصفاء وتحيلها إلى سيجار يلبوث الأجواء: (وتتحول إلى سيجار، ما أن تشعله حتى تمتلئ القاعة بالدخان الأسود)⁽²⁾. هكذا أراد أن يروج لبطل روايته؛ شخصية المثقف "الشمعة" التي لها صفات الملائكية، خدمة للجماهير، ولكنها تحطم وتشعل كالسيجارة؛ فتموت شيئاً فشيئاً، وتستحيل صفاتها الإيجابية وعطاؤها، دخاناً يملأ الأفق ضباباً، لا مجال للرؤية فيه. ويستحيل هذا البياض إلى السواد. لقد أريق البياض، واستحال إلى لون مناقض تماماً هو السواد، فسلب اللون يدل على العدمية والفناء⁽³⁾.

وللمتلقي أن يتخيل هذا الجو، الذي عمل فيه اللون دلالاته المتنوعة في حسه وانفعالاته⁽⁴⁾ وما يرمز إليه.

فالرمز يلعب دوره عند الروائي في تشكيل اللونين الأبيض والأسود ليولد ما يشاء من المعاني المتدفقة القريبة والبعيدة، فقد استخدم ألفاظاً لتعبر عن معاني هذين اللونين ذلك أن الفنان عليه أن يعبر بألفاظ محدودة للتعبير عن معان غير محدودة، فيلجأ إلى اللغة ويستخرج منها دلالات كثيرة تحقق مبتغاه. فقد استعمل لفظتين لغويتين "الشمعة" و"الدهاليز" عنواناً للرواية ليتناص تناصاً تآلفياً مع الموروث الشعبي: فالشمعة في الذاكرة الشعبية ترمز إلى النور والبياض، حتى أننا في استعمالنا الخلي نقول فلان أبيض كالشمعة، وفي الصمود: نقول فلان واقف كالشمعة. وترمز الدهاليز إلى السواد، وهكذا تظهر الخلفية الثقافية للروائي من خلال اللونين، ولعل أبرزها التراث الشعبي، والذاكرة الشعبية التي يحفظ لها وطار الكثير من رموزها وعاداتها لأنه يريد أن يعزز انتماءه إليها.

إلا أن هذين اللونين يلعبان على وتيرتين حساسيتين من أوتار الفكر الوطاري، بحيث تتوالد معاني الشمعة أي البياض في شكل تصاعدي إيجابي، ففي كل مرة يأخذ بعداً معنوياً أكبر من

(1)- ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 150.

(3)- ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

(4)- ينظر: إبراهيم الخاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع 59، السنة

الخامسة عشر، 1997، ص 98.

سابقه، وأوضح (تجميعها). في حين فالسواد والدهاليز تشكل في حلقات تنازلية لا يمكن فهمها إلا بتفكيكها (عزلها).

لقد أراد وطار أن يتلاعب بمذنب اللونين لحساب فكره وما يؤكدده هو التناص الذاتي بين العنوان والنص بحيث عبر عن الأحداث التي مارسها رجال الحركة الإسلامية في الليل أي السواد، والسواد لا ينسف عما يجري فيه ويحتبئ فيه، واستعمل النهار ليصف تحركات الشاعر المثقف. فالبياض ظاهر للعيان.

إن وطار من خلال تناصاته الذاتية يكشف عن خلفية معرفته بالفنون الجميلة، ذلك أنه يدرك أن اجتماع لونين ووقوفهما على حدي النقيض يثير المشاعر ويقرب المعنى: الأبيض ≠ الأسود فالأبيض تظهر إيجابياته من خلال نقيضه الأسود.

كما يكشف بذلك عن قيم حضارية تتمثل في اللباس في فترة زمنية يقول: (إن النساء عموماً يلتحفن سواء بلحاف أبيض أو أسود مثلما هو الشأن بالنسبة للشرق الجزائري) (1). ويتناص ذلك مع قوله في موضع آخر: (... عليه جبة بيضاء وبرنس صوفي أبيض، على رأسه عمامة حرير صفراء، عليها دوائر متقطعة من خيط وبري أسود) (2).

إن التناص يكشف لنا عن الخلفية المعرفية التي يستقي منها وطار إنما التراث، الذي عاشه بجسمه وفكره وفنه، فهو يتشكل صورة ولوناً. إنه الماضي الثري فهذا اللباس ولونه يمثل أصالة الشعب وعاداته المرسومة في نفسه، فهناك لباس نلبسه وأخر... يلبسنا، ويسكن أرواحنا، فيميز الشعب الواحد عن بقية الشعوب حتى في لباس نسائه من خلال ألوانها.

إن مثل هذه الاستعلامات اللونية الدقيقة، تجعل من روايات "وطار" وثيقة تاريخية تؤرخ لعادات شعبية في اختيار ألوانها من جهة ومن جهة أخرى تطبع فنه بما.

ولذلك محاسن بطلات رواياته، يستعين باللون ودلالته فيستخدمه استخداماً فنياً راقياً. ولاشك أن الألوان التي وظفها تشكل إحدى عناصر الجمال عندنا، إذ يجمع بين الأبيض والأسود دلالاته يدرك القيم الفنية لهذا التمازج (بين لمعان الأسود الصقيل وبين اشعاع الأبيض اللامع) (3).

ولاشك أن وطار قد وضع يده على الجمال بمذنب اللونين؛ فالعين تقتسم الأسود الصقيل والبياض المشع فهو يتناص في رسم هذه الصورة حيث يقول (بيضاء مستديرة الوجه، عيناها

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 19.

(2) - الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 11.

(3) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 148.

كبيرتان، كالحتا السوداء، فمها صغير، مستدير مكتر الشفتين، أنفها أفتس يضي على ملامحها مسحة هرة أو لبوة⁽¹⁾. وأيضا يتناس من خلال هذا اللون مع رواية أخرى (عينها الكبيرتان، الممتلئتان سودا وبيضا ناصعين... الوجه المستدير ذي الشفتين المكترتين والأنف القصير... فيجعلها لبوة سوداء)⁽²⁾.

فهذه العيون التي تتسع كاتساع الكون، مع امتثال اللون الأسود الشديد وشدة بياض الدعج، يعث على الانسجام ذلك أن التضاد بين اللونين يؤدي إلى التوازن حيث يستميل كل من المتضادين اللون الآخر بما أنه وضع بجانبه⁽³⁾.

فاللونان يخلقان تنافسا وصراعا على حد قول وطار (عينها يتبارى فيهما البياض

و السوداء)⁽⁴⁾.

لقد أبان الكاتب من خلال تناصاته في التشكيل اللوني للأبيض والأسود، عن جانب من مواقفه الفكرية والإيديولوجية. فهو يرى أن قوة حضور المثقف يكاد يكون مغيبا، فيشبهه باللون الباهت مثل نور الشمعة، فلا نكاد نلمس له بريقا وإشعاعا مثل عيون بطلته، ويمزجه بالدهاليز التي تحيطه، فيصبح لون الأبيض لا قوة له. ومن هنا تبرز أهمية اجتماع اللونين في تحديد موقفه من وضعية المثقف في المجتمع ذلك أن (الأبيض منصبع لا يصبع والسواد صابغ لا منصبع)⁽⁵⁾.

ويتناس غلاف الرواية بالنص في وضعية الألوان تناسا تآلفيا ليكشف عن وحدة الفكرة التي يرمي إليها وذلك وعيا منه بدلالاتهما وإمكاناتهما في توضيح المعنى وخاصة أن الطبقة الشعبية تميز بين معاني اللونين ودلالاتهما الرمزية تتخطى المعنى القريب إلى المعنى الأكثر عمقا.

إلى جانب هذين اللونين، يتناس وطار في توظيفه للون الأحمر، الذي يرمز إلى التضحية، إلى الثورة، إلى التغيير، والشوعية. (البحار والمحيطات والآبار والمستنقعات يغلي ماؤها، فيرتفع إلى عنان السماء ويتزل ثم يحمر ويصير دما يتجلط)⁽⁶⁾.

(1)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص69.

(2)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص222.

(3)-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص138.

(4)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص214.

(5)-إبراهيم الحاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإسلامية، جامعة الكويت، ع59، السنة الخامسة

عشر، 1997، ص102.

(6)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص205.

إنه اللون الذي يعيره اهتماما الذي تلوثت به إيديولوجيته (أبوك زيدان الله يرحمه. كان يلبس واحدة رمادية، مزينة بالأحمر... واشترط أن يكون لون الصوف الأحمر طبيعيا) (1).
إن اللون الأحمر يكشف عن الأصل الإيديولوجي وحقيقة زيدان، التي هي بالتالي حقيقة الكاتب وهي إيديولوجيته التي ينتمي إليها.
ومن خصوصية اللون الأحمر أنه إذا طلي بشيء، يبدو أكبر من حجمه الحقيقي، حيث هناك علاقة بين وضوح الرؤية واللون الأحمر فهو يستخدم في إبراز الأشياء بسبب وضوحه للعيان (2).

وأول مهمة يصبو إليها الكاتب، كرسالي اشتراكي هو تكبير حجم هذا اللون؛ لأنه يؤمن بالمعنى الذي يحمله (3). فقد توزع هذا اللون في أعماله توزعا ناريا متوهجا، بحيث يحصل كل اسم منتم إلى المذهب الاشتراكي، يقول وطار على لسان شخصياته في رواية اللاز (يقين أن الأحمر اللعين هو الذي يخطط لهم... تدرّب في صفوفنا وتنقف في مدارسنا، وسبقتنا إليه موسكو...) (4).

ويتناص وطار في المعنى الذي يحمل اللون الأحمر مع رواية أخرى يقول (هذا الطفل يجب أن يورث الخلايا البيض، والحمر وحتى السود...) (5) إن هذه الخلايا التي سيرثها هي خلايا الاشتراكية، التي تضمن استمرارية هذا النسل والحفاظ على هويته.
وعلى العموم فإن الألوان عنده تحدد ملامح الشخصية المتوسطة كما في قوله: (... وجهها غلامي، عيناها المنتصبان في طرف الوجه، تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي، أو لكليوباترا، أو كأنهما لغزاة... يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد آسيوية إفريقية) (6).

(1) - الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص10.

(2) - ينظر: ليلي محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المجلة الثقافية، المكتب الثقافي السعودي (بريطانيا - إيرلندا)، السنة السابعة، ع (37-38)، 2000، ص69.

(3) - كلمة أحمر عند الروس مرادفة لكلمة جميل والعلم الأحمر رمز لنظامهم الاجتماعي وقد سبق حبهم للأحمر تفكيرهم في الشكل الحاضر لنظامهم الاجتماعي.

ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص186.

(4) - الطاهر وطار، اللاز، ص84.

(5) - الطاهر وطار، العشق في الزمن الحراشي، ص29.

(6) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص152.

فاللون الأزرق يمثل البربر الذين لم يبق منهم على هذه الصفة إلا الطوارق في التاسيلي، الذين يمثلون قمة الحضارة البربرية. والأبيض الذي يمثل الحضارة المتوسطية، أما الأسمر فيمثل الإنسان العربي، المشرقي، الآسيوي. فهذه المرأة امتزجت ملامحها من هذه الحضارات ولعل هذا ما تؤكد به بطلته روايته "الخيزرانة" التي ورثت كل هذه المورثات. واستطاعت أن تقلد ابنها الأكبر الحكم في تلك الآونة⁽¹⁾. إنما تعبر عن الأصالة فيها، (إفريقية على أبيض متوسطية، عروبة على بربرية)⁽²⁾.

فالألوان ليست ذات أبعاد تلوينية جمالية فقط، بل لها دلالات حضارية سياسية ولذلك فهو يفسر إشكالية اللون في الشرق الجزائري على أنها من الشيعة⁽³⁾.

فتناصاته الذاتية تكشف عن حبه للإطلال من خلال هوس الكتابة ومعانقتها على التاريخ فهو لا يفرق كما يقول (بين أصحابي وأصدقائي - فأبطالي هم أصحابي، صديقي "نسبتي" في الشمعة والدهاليز، أنا بدوي شاوي، صانع وحداد، كالأفمي أنسلخ من جلدي ولكن أحفظ هويتني)⁽⁴⁾.

لقد تناص وطار من خلال الألوان ذاتيا بدءا بالأبيض والأسود الذي يمثل ثنائية الحياة، والصراع الذي يولد تطور التاريخ، في حين أن اللون الأحمر استخدمه كلون معبر عن الفكر الذي يؤمن به ويوجه القارئ وجهة معينة. أما بقية الألوان فوزعها توزيعا جماليا لإضفاء بعض الملامح الجمالية وفقا للتقاطعات النصية التي من خلالها يمرر مضامينه.

(1)- ينظر: عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام/ مؤسسة الرسالة، بيروت، 1959، دط، ج1، ص395 إلى 397.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص26-27.

(3)- محاضرة ألقاها بالمحافظة الوطنية بباتنة 2001/04/16.

(4)- محاضرة ألقاها بالمحافظة الوطنية بباتنة 2001/04/16.

سادسا- التناص الذاتي من حيث التراث الشعبي

تمهيد:

إن التناص مع التراث الشعبي في رواية الشمعة والدهاليز ضارب بجذوره إلى الأعماق لأن (التراث الشعبي يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديدا، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكييفه وفقا لمتطلبات حياتها... بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذا التراث شعوريا أو لاشعوريا) (1).

ولذلك يكون التراث مصدرا من مصادر الطاهر وطار؛ لأن الطاهر وطار من الذين يتعاملون تعاملًا مباشرًا مع الأدب الشعبي، لأن الأدب الشعبي يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكونية كبيرة وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد وبخاصة حين تتحول هذه الأشياء إلى رموز وتنصهر فيها لتكون الشفرة التي يتعامل الفنان من خلالها مع الحياة والكون؛ إذ لا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية التي اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا (archétype) بل تتعداها لتشمل كل شيء في الحياة (2).

المثل الشعبي:

المثل (3) شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين الناس، على مختلف أعمارهم ومستواهم وجنسهم. فهو عبارة عن (حكم جمعت في تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والذوق، وهي تدخل في جميع مظاهر الحياة... فهي صالحة في كل زمان ومكان، لأنها نتيجة تجارب اجتماعية أو فردية. وهي خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني، أي تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة) (4).

(1) -نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، سبتمبر 1983، ع4، مج 3، ص25-26.

(2) -ينظر: نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، سبتمبر 1983، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1983،

ع4، مج 3، ص32-33

(3) -ابن منظور، لسان العرب، مج11، ص612. يقال: تمثل فلان، ضرب مثلا، وتمثل بالشيء، ضربه مثلا.

وينظر: الجواهري، الصحاح، ت/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط3، ج5، ص1816.

(مثل: كلمة تسوية، يقال هذا مثله ومثله، كما يقال: يشبهه، والمثل ما يضرب به من الأمثال. ومثل الشيء أيضا: صفته).

وينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص236.

(4) -محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص33.

إن الحديث عن تناص الروائي مع التراث الشعبي وتقاطعاته معه من خلال المثل هي حاجة ملحة تفرضها القيم الثقافية والفكرية الأصيلة للشخصية الوطنية.
فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب وآلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعب، يصور حركته الاجتماعية والثقافية والفكرية⁽¹⁾.
إن تتبعي لتناصات وطار، وضعت يدي على مجموعة أمثال تتكرر على مستوى رواياته وهي كالتالي:

- من ولي على الجرة تعب⁽²⁾.

- الدوام يثقب الرخام⁽³⁾.

- الذي تتلفته اجريه⁽⁴⁾.

- الزيت من الزيتون والحوت من البحر⁽⁵⁾.

- تيب لا جار ولا حبيب⁽⁶⁾.

لكن أكتفي بتحليل نموذجين لأبين تناصاته الذاتية عبر هذا اللون التعبيري:

1) الزيت من الزيتون والحوت من البحر: عنوان للانهازية.

يضرب هذا المثل لأخذ الأمور من أصلها ومنبعها؛ فالزيت كمادة سائلة نتحصل عليها من الزيوت، بعد عصرها والحوت يصطاد من البحر؛ فهذا أمر بديهي لا يحتاج إلى ذكاء. لكن وطار قد تناص مع المثل تناصا تخالفيا، بحيث جعله يوافق معنى روايته حيث أراد "وطار" أن يعبر

(1) - محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص11.

(2) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص29.

(3) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص49.

الطاهر وطار، اللاز، ص275-276.

(4) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص70.

الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص29.

(5) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص124.

الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص92-100-101-202.

الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18.

الطاهر وطار، الزلزال، ص76-77.

(6) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص15.

الطاهر وطار، الزلزال، ص178.

عن فكرة الانتهازية وهي أخطر ظاهرة متفشية في الوسط الاجتماعي. فربط هذا المعنى بالمثل، حيث إن شجرة الزيتون لا تحتاج إلى جهد وعناية لثمر، مثل الانتهازي الذي لا يبذل جهداً في الحصول على مبتغاه ورزقه، والحوت من البحر، ملك مشاع للجميع، فهو شبيه بكل ما هو مباح عند الانتهازيين الذين يستيحبون أموال الشعب التي هي حق للجميع.

إن مثل هذا التناص الذاتي يكشف عن تأكيد وطار على خطورة هذه الظاهرة. فليس التكرار من أجل التكرار، بل هو تأكيد على خطورة هذه الظاهرة. بل يؤكد على ضرورة الانتباه إليها والسعي للقضاء عليها، فهو يتبع جذورها من أيام الثورة، التي عبر عنها بالمثل، و بالحوار ("اللاز" قال: زيدان يفرق بين الناس وينظر إليهم نظرات مختلفة ويعاملهم معاملات خاصة ... حاول مرة أن يفهمني فقال: في الحياة نوعان من الناس، نوع يعرف مثلك ومثل كل العمال والعاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق ... وما لم تتحطم النوع الثاني فإن عرق الإنسانية يظل يسيل هدرا، مصلحة كل نوع تتعارض مع مصلحة النوع الآخر ولهذا فهما عدوان لدودان ...)⁽¹⁾. فالمثل ليس حكرا على فئة معينة بل هو يخاطب جميع الفئات. لذلك فوطار يتناص معه لأنه يعكس حياة المجتمع كما يعكس تفكيره⁽²⁾، وسلوكه، ومعتقداته وثقافته.

فالانتهازية تصور وسلوك، تهدد مصالح الجماهير وبالتالي مصالح الثورة، فهي تعيش على حساب الآخرين (أنظر حولك ! بأموال الشعب، التي يسمونها أموال الثورة، يستوردون أفخم السيارات، يملأونها مجانا بالبترين ثم ينطلقون هم وسواقهم ونساؤهم وأطفالهم. كيف تريدهم أن يفكروا فينا، نحن بعد ذلك، أو في الحافلات التي تضج بنا)⁽³⁾.

إن في تناصات وطار مع المثل دليل على امتلاك الأديب لشعور قوي يربطه بالمجتمع، وهو أول شرط في الإيديولوجية الاشتراكية. فائتماءه للمجموعة يجعله يضع يده على المشاكل الحساسة التي تثقل كاهل الشعب.

فالمثل كأداة فنية يتناص فيها المؤلف، ليضمن وصول رسالته التي بثها من خلاله؛ لأن المثل لا يعيش بعيدا عن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بل يعيش وسطها، وربما هي التي تمنحه حق الاستمرارية لأنه ما يزال يحمل القدرة على التعبير عنها.

(1)- الطاهر وطار، اللاز، ص107.

(2)- ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص68.

(3)- الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص93.

ولغة الشخصيات لم تكن بعيدة عن لغة المثل، فهي أكثر التصاقا بالواقع ومعرفة به، وأشد من تأذى بهذا الواقع الأمة، لذلك فتناصات وطار من خلال المثل تعكس فلسفة تفكير شخصياته حين تتلفظ به عبر الروايات، أو المناسبة التي أثارها حولها⁽¹⁾.

فالطاهر وطار يتناص ذاتيا كذلك في ترديد المثل، كما يتناص في محتواه الإيديولوجي أي الحديث عن الانتهازية وكشفها باعتبار أن كشف الحقيقة معناه التغيير، والتغيير الكاشف والرافض يعد من أفعال الثورة؛ لأن الرفض أهم وسائل الثورة⁽²⁾.

إن تناصات وطار تكشف عن نيته وقصده في عملية بث هذا المثل، فبالإضافة إلى الحكمة التي يطلق من أجلها، فهو أيضا نقد سلوكي يريده ليرتبط بالموضوع الذي استدعى المثل لأجله. فهو ينبه الغافلين إلى الانتهازية التي تتدعي خدمة الجماهير؛ إنما كما يقول لنين هي أخطر الانتهازيات⁽³⁾.

فالخطاب الإيديولوجي يتناص فيه وطار من خلال المعنى الذي حمله المثل، فهو نقد موجه إلى المجتمع، لمحاربة مثل هذه السلوكات، وتنبه لمن يجهل الأمر للحفاظ على استمرارية الثورة ومكتسباتها، فهو يخاطب الجماهير باللغة التي تفهمها والتي تعبر عنها بصدق.

2) من ولي على الجرة تعب⁽⁴⁾: عنوان للتناقض بين الماضي والحاضر.

يضرب هذا المثل لمن يجتر الماضي؛ فالجرة هي الأثر؛ أي استقصاء الطريق الذي سلكه الإنسان؛ والعودة دائما تحمل معها الآلام، تتعب الإنسان بسبب هذا الماضي. وسواء أكان هذا الماضي محزنا، أم مفرحا؛ حين يسترجع الإنسان فترات قوته وسعادته ويقارنها بالحاضر فيجزع ويجزن للوضع الذي آل إليه. لذلك فالعودة دائما تتعب الإنسان.

والطاهر وطار قد ضمن رواياته هذا المثل، كما ضمنها في رواية الشمعة والدهاليز، وهذا تناص ذاتي؛ فالتناص عنده يملية الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها في خصم هذا التهافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي.

إن وطار تناص مع المثل تناصا تآلفيا من حيث المعنى؛ لأن الشخصية الروائية التي أطلقت هذا المثل عاشت أحداث الثورة، وهي شخصية (إسماعيل: والد الشاعر)، فلاستذكار الماضي

(1) - ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص 68.

(2) - ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض، ص 250.

(3) - الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 72.

(4) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 77.

وينظر: الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص 29.

يستدعي توقفا كاملا لأن هذا الوراثة جبال من الهموم والآلام، وجراح ومتاعب من بطولات وانكسارات، ولذا يستغرب الإنسان هذه العودة إلى المبادئ التي تلوثت بدم هؤلاء المضحين، لأن المبادئ الثورية التي آمنوا بها، ومقارنة الوضع الماضي بالحاضر يتعب الإنسان من جراء هذه العودة لأنه سيرى أمورا تسير في غير موضعها، وأشخاصا في غير أمكنتهم؛ فهذه الجرة المتعبة (...) وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن، يحمي أمن البلاد، والعباد وليكن قاتل الأرواح في الماضي إمام مسجد الآن (1)، إنما مأساة الثوري حينما يجد كل شيء مقلوبا.

لقد جاء هذا المثل -الذي يمثل الماضي الثوري- على لسان إسماعيل المجاهد، الذي واكب الثورة منذ صباه، لكن كل ما عمله وقام به في الماضي ولى مع الماضي كما يقول بسرعة خارقة، والذي أحرزه من سمعة ثورية فات، كما فات الماضي نفسه.

إن إدراك الحياة ووعي جوانبها، هو الذي جعل شخصية مثل "إسماعيل" المجاهد ومن مثله أن يكونوا لأنفسهم أسلوبا للتعبير عن متطلبات الحياة وحاجاتها الخاصة، والتعبير عن أحلامهم وآلامهم، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية من الحياة. إن استعمال هذا المثل من حيث لغته الموحية وغرضه الثاقب في أدق العبارات الموجزة والبلغة أدى سياقاً جمالياً وفكرياً (2).

فالمثل ينساق مع الشخصية المرددة له، فهو يعكس أفكارها وثقافتها وسلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها (3) عبر نص الشمعة والدهاليز، وباقي نصوص الروايات المتناصرة معها، وبالتالي فهو يعكس فكر الذات الكاتبة أثناء تقاطعها مع الموروث الشعبي كما يكشف الخلفيات المعرفية التي يتعامل معها الكاتب من جراء تكراره للمثل في عدة أعمال.

فوظيفة المثل "من ولى على الجرة تعب" عند الكاتب: فهو يعمل على تثبيت القيم والثواب الثورية، والقيم الاعتقادية، ويوجه سياسياً وإيديولوجياً إلى معرفة حقيقة الماضي الثوري ومن جهة أخرى فهو ينتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي.

هذا الحاضر المزيف، والذي سيصبح (جيلاً يحمل هذه السمة التي يحفظها له التاريخ، ويظل الإحساس بالذنب يلازم هذه الأجيال مستمرا مع اقتسام التركة) (4) كما يقول الكاتب.

فالرجوع على الجرة عند "إسماعيل" وغيره يتعدى ويتعب لأن الجرة تحمل صرخات التناقض بين الماضي والحاضر.

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص78.

(2)- ينظر: محمد مرزوق، الأدب الشعبي في تونس، ص33.

(3)- ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص68.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص78.

لقد اختصر المثل كل ما أراد وطار أن يبثه في رسالته في كلمات جامعة وبلغية، قريبة من فهم جميع المستويات، موجهة وناقدا، وكانت هذه الأمثال بمثابة خطابات إيديولوجية حَمَلَهَا وطار أفكاره. وفي الوقت نفسه كشفت لنا عن روافده وما كانت هذه التكرارات إلا تأكيد لقضية جماهيرية بالغة الأهمية بالنسبة للمسيرة الوطنية، وتأكيد على المعوقات التي تقف دون تطورها.

سابعاً- التناص الذاتي من حيث الأعداد:

ما أروع أن يعبر الفنان، عن عالمه ياغراقه في عوالم كثيرة، ملونة ليزيد في ثراء وفهم عالمه. إن الروائي "وطار" قد عرف من التراث ليروي به نصه الروائي بأنواع من الشراب المختلف، وليطفي نهمه الخيالي، بهدف التعبير عن موقفه ورؤيته.

إن التراث نص في زاخر، يُفجّر كأداة فنية للتدليل على معنى في الواقع الاجتماعي. والرواية شأنها شأن الكائنات، تتلاقح من بني جنسها، لتتوالد منها دلالات (تجاوزها وتغنيها أو توقف على النقيض منها) ⁽¹⁾. والرواية تستمد قيمتها الأدبية والفكرية من التراث.

أ- العدد "7" سبعة:

إن الأعداد مثلها مثل اللون تأخذ معناها ومدلولها من الظروف التي تعيش وسطها. فهناك أعداد يكثر التعامل بها عن سواها، ومرده إلى لغزها السحري المرتبط بالإنسان وبداية التفكير. فالأعداد ليس لها تعريف محدد، فهي من المجردات تأخذ شكلها من السياق.

لقد أولع الكاتب باستخدام جملة من الأعداد، وتوقف عند نماذج من نصوص "وطار" السبعية والثلاثية، حيث يتناص ذاتيا من خلالها، ويضمنها نصوصه ذلك أنها أكثر ورودا في المعتقدات.

إن التناص عبر التراث مستوى يعبر عن العلاقات التي يعقدها وطار مع نصوصه، فهي تكشف عن الخلفية التي يتعامل معها ⁽²⁾ ولا ريب أن الكاتب ينسج عالمه الإبداعي وفق مفهومه للكتابة وللإبداع. إنها تعكس فكره ونظراته الخاصة به؛ فهو في تناصاته يعكس وحدة المنهل.

إن العدد "7" ارتبط في وظائفه الأولى، بالفكر الديني سواء ما تعلق بالقرآن الكريم ⁽³⁾، أو في الكتاب المقدس (القديم والجديد) ⁽⁴⁾، فهو يتردد في الإنجيل والتوراة، وتتفق جميع الكتب

(1)-عبد الحميد عقار، "الكتابة وسؤال الكينونة"، مجلة المسألة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، ص13.

(2)-ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.

(3)-الإسراء: 44. ﴿تَسْبِحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ﴾.

(4)-ينظر: سفر التكوين، الإصحاح الثاني "فأكملت السماوات والأرض وكل جندها وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل وبارك الله اليوم السابع وقدهس". نقلا عن: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص164.

السماوية على أن الله خلق السماوات والأرض في ستة أيام وخصص اليوم السابع للاستواء على العرش ⁽¹⁾ وجاء في قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكُمْ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ، ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ﴾ (1).

كما هو شديد الحضور في الحكايات الخرافية، وله شأن في العبادات وبخاصة الحج والطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة، يكون سبعة أشواط وهكذا. (يتردد العدد سبعة في القرآن الكريم أيضا كثيرا وبالحسبان تردد أربعاً وعشرين مرة ولم يحدث لأي عدد آخر أن تردد مثله) (2).

ونجد للصوفية علاقة بالعدد "7" فهم يستعملونه كرمز. فالأسماء الإلهية عددها سبعة عندهم: (الحي، العالم، المرید، القادر، السميع، البصير، المتكلم) (3).

إن لهذا العدد شأنًا لارتباطه بالأديان السماوية (4) والوثنية، والأساطير، والطقوس والفولكلورات، وبالحضارة الإنسانية (5).

لقد جعل الكاتب هذا العدد، يتكرر في جميع أعماله، بصيغ معجمية ودلالية مختلفة، حسب ما يتطلبه الموقف، فقد جعله ليدل على الزمن لأنه له مرام أخرى يقول في رواية "الشمعة والدهاليز": (دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس. يكفي، ليلتفت الناس إلى شؤونهم والإنخذالات والانكسارات تبلغ أحيانا كثيرة حدا لا يصدق الإنسان أن طاقة بشرية تتحملة) (6).

فالعنى مرتبط بعدد السنين، ليعبر عن حجم المعاناة التي كابدها الشعب والتي استمرت لمدة سبع سنوات. فالعدد يلتصق بجرح الجماهير والشعوب وآلامها، فإن كان العدد "7" يدل على الكثرة في التراث الشعبي فـ "وطار" قد تلفت لمثل هذا الانسجام بين "الواقع الذي هو مدة الثورة" وبين دور العدد في الكشف وفي تضخيم وتحويل أمر الجراح؛ فسبع سنوات متواصلة في

(1)-الأعراف، 54.

(2)-عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص 25.

(3)-محمد الصغير، "العدد 7 في التراث الديني والإنساني"، مجلة المسألة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، ص 125.

(4)-في اليهودية والمسيحية: الزامير السبعة les sept isaumes de la pénitence والكلمات السبع للمسيح، والأسرار السبع.

(5)-العجائب السبع: أهرام الجيزة، منارة الإسكندرية، حدائق بابل، جدار رودس باليونان، هيكل ديانا بتركيا، ضريح الملك موزول، تمثال جوبيتار باليونان.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 77-78.

الشقاء، تعني الكثير، تعني ركاما من الأنين، جبالا من المصاعب، كتلا من التأوهات والحرمات،
تعني في كل هذا المكابدة والصبر.

لقد تناص وطار في هذا العدد، وفي المعنى ذاته في موضع آخر فيها هو في رواية "الحوات
والقصر" يقول: (لقد نذرت أجل سمكة لمولاي السلطان وسألني، سأنتظر أسبوعا وسأحدد بعد
انقضائه نذرا آخر لمدة أسبوع ...)⁽¹⁾.

ما يبدو عليه المعنى أنه ارتبط بعدد الأيام، إلا أنه يوحي بقوة الحوات وصبره وتوقه إلى
هدفه. فإذا كانت مدة سبع سنوات صبر فيها الشعب وتكفي لتحقيق عهد جديد فأیضا سبعة
أيام صبر فيها الحوات تكفي لتحقيق النذر، وإنما هي المدة التي يحددها العرف كأقصى حد لكل
أزمة الأسبوع.

ويبلغ وطار في تناصاته عبر هذا العدد في التعبير عن جوهر الموضوع الذي يريد التحدث
عنه من خلال بلورة "الصراع" عبر عمله "الشمعة والدهاليز" واليد التي تقف وراءه، يقول:
(كانوا سبعة ملثمين فلا تبدو من وجوههم إلا أعينهم، في أيديهم رشاشات وفي أحزمتهم
سيوف)⁽²⁾.

فالعدد سبعة يشير إلى عدد الأشخاص، لكن وطار بحدة ذهنه أراد أن يكشف عن حقيقة
مرجع هؤلاء، بل أراد أن يعبر عن هول الموقف، حين يقف الواحد إزاء السبع وحين تقف
الشمعة وحيدة محاطة بسبع دهاليز، وهو جوهر موضوع الرواية، فسبعة إزاء واحد مخالف
للقوانين والروح العرفية.

إن وطار يستغل العدد سبعة الدال على الأشخاص، يقول: (رد الشيخ عبد المجيد بو
الأرواح على صبي في الثالثة عشرة، حافي القدمين، ممزق السروال، عليه مريول باهت ... عيناه
زرقاوان، وجهه جميل، شعره على كتفيه أصفر لامع لو كان ولدي لألبسته الدمقس
ولزوجته سبع زوجات)⁽³⁾.

فعدد الزوجات السبع كثير بالنسبة لرجل واحد، ومخالف للشرائع والأعراف، مما يدل
على المبالغة ليكشف لنا حقيقة عبد المجيد بو الأرواح المريبة الشاذة.

فوطار يتناص في دلالات العدد سبع الذي يكشف حقيقة وسلوكات الأشخاص الذين

يود أن يعبر عنهم.

(1)-الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص28.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص189.

(3)-الطاهر وطار، الزلزال، ص62.

فهذا العدد عنده تمزج دلالاته بالأمر السياسي والأخلاقية والفلكلورية المنتشرة في التراث الشعبي. ولم يكن توظيفه له عاريا مجردا من قيم ومعاني. إنما يدل على الخيال الشعبي⁽¹⁾. فوطار يحرص على أن يبقى ملتصقا بمعتقدات الشعب، مفسرا لبعض السلوكات كاشفا عن جوهر الصراع، بل فاضحا أحيانا أخرى له.

ب- العدد "3" ثلاثة:

إن للعدد ثلاثة دورا متميزا عند العرب الوثنيين والمسلمين⁽²⁾ فقد ورد ذكره في القرآن الكريم في مواضع كثيرة⁽³⁾: ﴿آيَتِكَ أَلَا تَكَلِّمُ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا...﴾⁽⁴⁾. كما ارتبط بالنص الثاني من التشريع وهو الأحاديث النبوية⁽⁵⁾، وبالأمثال الشعبية العربية. وارتبط باللغة العربية* لذا يوجد حضوره في الحكايات الخرافية وفي الطقوس كالتثليث عند النصارى، والتثليث في الوضوء عند المسلمين، وفي غيرها... إلخ. فقد تناص وطار في استثمار هذا العدد، ليعبر عن فكره ورؤيته للواقع الذي يعيشه المجتمع؛ فالطبقات الشعبية تميل إلى هذا اللون من العدد والشرقية منها بوجه خاص، لأنه يدل على هيمنتها على خيالها وفكرها واعتقادها؛ وربما أبعد من ذلك. يقول وطار في رواية "الشمعة والدهاليز" على لسان أحد الشخصيات: (الإنسانية في ظلها الأخيرة، والظلم أيها الأخ الكريم هي الليالي الثلاث الأخيرة من القمر وشمعتها الوحيدة هي انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام)⁽⁶⁾.

(1)-عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص26.

(2)-محمد شنب، حول "العدد ثلاثة عند العرب"، تعريب وتوثيق: عبد الحق زريوح، مجلة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد،

تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002، ص152.

(3)-ينظر: سورة النساء/ 171، المائدة/ 73، هود/ 65، الكهف/ 22، ومريم/ 10، والنور/ 58، وفاطر/ 01، والزمر/

06، والنجم/ 19-20.

(4)-آل عمران، 41.

(5)-روي عن ابن عباس رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله: (الشفاء في ثلاثة، شربة عسل، وشرطة

محم، وكية نار)، مختصر صحيح البخاري للزيدي، جمعه وعلق عليه: كمال بن بسيوني الأبياري، دار الجليل، بيروت، ط2،

1994، ص511.

* من حيث تقسيم الكلمة، والجذور وأنواع الأفعال... إلخ. ينظر: محمد شنب، حول "العدد ثلاثة عند العرب"، تعريب

وتوثيق: عبد الحق زريوح، مجلة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002، ص152.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

إن الكاتب أراد أن يكشف عن القضية، وعن أهداف عناصر الحركة، فالعدد هنا يؤكد من جانبهم وصول الإنسانية إلى فمأية المطاف ودليل ضعفها، وهذا يستوجب قيام نظام جديد، فـ "وطار" أراد كشف النوايا ويتناص في ذلك مع روايته "الزلزال" (أصبح سيدي بو الأرواح يقص علي إن أبا ذر الغفاري، وأنا لا أعرف من يكون أبو ذر هذا وقف على رأسه في المنام ثلاث مرات. في كل مرة كان يقول له: طريق الله أن تخدم عباد الله. طريق الله أن تقاوم أعداء عباد الله. طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال)⁽¹⁾.

ولتجسيد الصراع، وتمهيد الطريق أمام المبدأ الاشتراكي اختار وطار العدد الذي يؤكد ما يصبو إليه السيد بو الأرواح فالعدد ثلاثة جاء ليكشف عن غرمة الاشتراكيين وتأكيدهم على مدى صدقهم في اختيارهم لمنهجهم.

هكذا اختار وطار التراث الشعبي، كوسيلة للتعبير عبر التناصات الذاتية ليكشف عن خلفيته التراثية الزاخرة الغنية التي تغني نظرية تعبيره عن الطبقات الشعبية، ومدى التحامه بها، ومدى تأثير هذه الأعداد على عقلية وخيال الشعوب. وهو يكررها في أعماله كلها ليحيل على مرجعيات منسجمة كسنفونية بمستوياتها الواقعية والخرافية.

(1) - الطاهر وطار، الزلزال، ص 121-122.

الفصل الثالث

التنصص الداخلي^{٧٧}

- أولاً- التنصص مع القرآن الكريم.
- ثانياً- التنصص مع الحديث النبوي الشريف.
- ثالثاً- التنصص مع التاريخ الإسلامي.
- رابعاً- التنصص مع المذروث الشعبي.
- خامساً- التنصص مع الأدباء الجزائريين.
- أ- التنصص الذاتي من حيث فكرة المثقف وعلاقته بالوضع الأمني.
- ب- التنصص مع السيرة الذاتية للأدباء..

أولاً- التناسع مع القرآن الكريم:

يتطلع النص الروائي إلى تناسعه مع النص المقدس لترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن على أرقى مستوى في الأسلوب، وأيضاً لتفجير طاقات دلالية خاصة⁽¹⁾ بحيث يكون الإتكاء عليه في تشكيل عمله الروائي. ومن هنا تأتي الحاجة إلى النص القرآني بوصفه نصاً "إعجازياً" مشتركاً بين القارئ والكاتب.

وإذا تأملنا رواية "الشمعة والدهاليز" ستظهر لنا تناسعات الكاتب مع الفضاء القرآني مساحة كبيرة. وهذا التناسع يركز على تيمات تعمق من دلالاتها الرواية وانشغالاتها الفكرية والنفسية، وهذا ما نراه في التالي:

حيث يتناسع مع القصص القرآني من حيث المصدر والمنبع: إذ إن الرواية عبارة عن متاهة أو تيهان وهذا مستل من قصة تيه بني إسرائيل التي يقول فيها تعالى: ﴿فَإِنَّمَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾⁽²⁾؛ وهذا التيه يقول عنه المفسرون: إنهم يسرون دائماً ولا يهتدون إلى الخروج منه ولذا قال يزيد بن هارون: سألت ابن عباس عن قوله تعالى: ﴿فَإِنَّمَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾⁽³⁾ قال: (فتاهوا في الأرض أربعين سنة يصبحون كل يوم يسرون ليس لهم قرار، ثم ظلل عليهم الغمام في التيه... إلخ)⁽⁴⁾. وهذه القصة جزؤها الأول نجده في الشمعة والدهاليز والجزء الثاني نراه في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وبخاصة فتح بيت المقدس مع المساء وإيقاف الشمس قبيل الغروب وبذلك تكون الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي عبارة عن رواية واحدة مقسمة إلى جزئين، أو مرحلتين؛ ففي الرواية الأولى استل مسألة التيه من القصص القرآني، وفي الرواية الثانية كان الجواب على هذا التيه وهو ما حدث للولي الطاهر في عودته⁽⁵⁾.

هذا من حيث التناسع الكلي لأن الطاهر وطار كان يتقمص روح عصره ويعيش متاهات السياسة في بلاده بفكر يشف عن ثقافة موسوعية فكانت روايته رحلة مأساوية تمازج فيها الظلام والتهيه والألم واللامعقول والسريالي بالواقعي بصراع لا ينتهي وكل ذلك لإصلاح الواقع برؤية

(1)- ينظر: مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة 24،

ع 288، سبتمبر 2000، ص 54.

(2) ، (3)- المائدة، 26.

(4)- الحافظ عماد الدين بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1970، مج 2، ص 539.

(5)- ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج 2، ص 539 وما بعدها.

عن الناس، والذي اضطر ذات يوم التزول إلى الساحة والخوض مع الخائضين، ومنها كانت معاناته ومأساته وكانت نهايته. (من الذي أوصلني إلى هذه المواصل؟ ... هل كانت هي السبب؟ وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحمل نظراتهما إيماء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة ...) (1).

(أكانت الشجرة التي أكل منها آدم وحواء لعنة أبدية بالغواية؟) (2). فهذا الإيماء إذا ملمت خيوطه، يكون إحساسا بأن وطار يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام، يوم كان في الجنة وحرمت عليه شجرة معينة ولكنه حين غوي، كانت شقاوته، ومن ثم كان هبوطه إلى الأرض.

فالفجوة التي تناص فيها وطار مع القرآن بفعل ثمرة الشجرة، تتغير في النص الروائي فهي بفعل سحر المرأة (الفتاة زهيرة) ومن ثم كانت مأساة الشاعر وموته.

فالغاية الفنية هي تبرئة الأستاذ "الشاعر" من غوايته بالفتاة فكانت الفتاة هي الطارئ* من جنس الحدث (3) (الشجرة) الذي تحمله فكرة الرواية وهذا الطارئ من الأسس الفنية التي استخدمتها الرواية لتصل إلى ما تهدف إليه. والملاحظ أن التناص ورد على شكل توظيف ضمني لقصة آدم. فوطار يستلهم النص القرآني بطريقة تتجاوز مجرد الاقتباس الضمني، ليعبر من خلال تداخل النصوص عن الوضع الحاضر الذي يبقى تطارده هذه اللعنة بسبب انزياحه عن المبادئ المرسومة له، ومن ثم كانت غوايته، ثم مأساته وموته.

وبذلك يشكل نص الشمعة والدهاليز مبادرة لتفكيك الكلام المتناص عبر تفكيكاته الساخرة وتفتيت شفراته الإيديولوجية وإظهار الضمني وهو احترام عملية التاريخ، فيقول على لسان أحد الشخصيات الإسلامية (هذه المرة تنجز ياذن الله سبحانه وتعالى ثورة إسلامية حقيقية، ثورة ربانية تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية) (4).

ولعل ما يؤكد صحة ما ذهبت إليه قول الشاعر (... كيف تم الأمر بمثل هذه السرعة، لقد كانت كل الفرضيات تستبعد حدوث هذا، لكن ها هو يحدث وها هي الدولة الإسلامية تقوم بدون دوي مدافع ولا سيلان دماء على ما يبدو... وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحملان نظراتهما إيماء متواصلا ... لم يجب امرأة قبلها قط) (5).

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص30.

(2)- المصدر نفسه، ص137.

(3)- خالد أحمد أبو جندى، الجانب الفني في القصة القرآنية منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن)، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، (الجزائر)، 1983، ص122.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص28. وينظر: النور/ 35.

(5)- المصدر نفسه، ص28-29-30.

* الطارئ: الحدث الطارئ الذي يدخل على الرواية.

فهو يدمج موقفين في موقف واحد، موقف جاد في موقف عاطفي ليكشف عن مدى التنافرين المتحاورين: الشاعر ورئيس الدورية ويكشف عن فكره المتناس مع القرآن الكريم. وفي الوقت نفسه يعطي موقفا وجدانيا، بل يكشف بأن بطله (الشاعر) تورط في هذه المسيرة الإسلامية وهو ينظر إلى الإسلاميين بأنهم يفكرون بطريقة مدهلزة، ولذلك قال على لسانهم (ستوقد شمعة الخلافة إن شاء الله رب العالمين من هنا ... من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين ... إنك تطمح إلى اقتحام دهليز خطير والتعرية على سرايب لا متناهية) (1).

وبهذين الموقفين المختلفين لشخصين يتحاوران؛ هذا بفكر اشتراكي والآخر بفكر إسلامي يكشف لنا كيف يغترف الكاتب من الثقافة القرآنية بطريقة تخالفية لأن هذه الشجرة المباركة اللاشرقية واللاغربية تتحول في ذهن الشاعر إلى دهاليز مدهلزة بل سرايب لا متناهية فيحوها من مجالها النوراني الإلهي إلى المجال الأرضي السرداب؛ لأنه مادي يؤمن بأن كل ما في هذه الحياة هو مادة، وبالمادة يسيطر الإنسان على الكون (2).

فهذا لون من ألوان الإيهام بالاستشهاد القرآني بينما الحقيقة تقول عكس ما يفهم لأول وهلة، وهذه مهمة الفنان بتأسيس مشروعية خطابية تنكئ على سلطة المرجع القرآني لإقناع القارئ ومعارضة الخطابات الأخرى. ويستعمل الآيات والسور ضمن استراتيجية دلالية تؤول النص المقدس وفق تصوره إذ لفته ليست لغة قرآنية بل هو حديث ألبسه الإيديولوجيا ليقوم بتحويله من قدسية نص معترف به إلى قدسية تصور وتدعم نظرتة وفرضياته للأحداث ونزع دلالات النص القرآني ووضعها في سياقات أخرى مخالفة إذ يرى بأن: (الله هو العقل "الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق ... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم" ... فعيناها تملآن الكون، كل حرف في هذه الوريقات من سواد عينيها ...) (3).

فالظاهر وطار يحاول من خلال هذا النص أن يوحد بين آي القرآن (الله نور السموات والأرض) وبين التفكير المادي الذي يؤمن بأن الله هو العقل فهذا التداخل الفكري وهذا المزج لون من ألوان تناص التخالف. وبذلك يوجه وطار النص الغائب ويضفي عليه من عنده. ولعل هذا ما يشير إليه يوسف زيدان حين يقول معرفا التناص (هو استيطان نص سابق في سياق نص

(1)-الظاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص28.

(2)-المصدر نفسه، ص12.

(3)-الظاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146-147.

لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز⁽¹⁾.

إننا حين نقرأ نصه الذي استشهدنا به تتوالد معاني جديدة وهذا ما ذهب إليه ريفاتير (Riffatère) حين قال: (إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين)⁽²⁾.

فتناص وطار مع المقدس قصدي، وليس برينا، لأنه صاحب رسالة إيديولوجية لا يحيد عنها مهما حاول إيهام المتلقي.

وهذا ما نراه في تناصاته الجزئية مع القرآن الكريم، إذ يستدعي معاني آيات مع شيء من التحوير كما في قوله: (إنما فضل الله العلماء من خلقه)⁽³⁾، فقد استله وطار من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾⁽⁴⁾.

فهذا اللون من التناص قصدي يهدف الأديب من خلاله استدعاء نص سابق أو عنوانه أو دلالاته أو بناء النص السابق بعد تحويره أو تمثله لفته وأسلوبه⁽⁵⁾.

لقد أراد الكاتب من وراء هذا التناص اتكائه على مخزونه الثقافي ليخدم دلالة نصه ويبقى وفيما لعنوان روايته "الشمعة" أي شمعة المثقف العالم فأسقط جزءا من الآية وأهمل الجزء الثاني "فضل" لأنه يريد أن يذكر فضل العلماء، فالعلماء هم اللذين يصلون إلى الحقائق من خلال الآية بينما الطاهر وطار استخدمها استخدامها سياسيا تبريريا فيه الكثير من التهكم من الذي وجه إليهم القول أي الشاعر⁽⁶⁾.

(1)- يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الخامس عشر، ع2، صيف 1996، ص154.

(2)- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص17.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

(4)- فاطر، 28.

(5)- ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط5، 1995، ص117-119.

(6)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

وهذا ما نراه كثير من استدعاءاته لآي القرآن الكريم يقول وطار (الله يهدي من يشاء، ومن يضل الله فماله من هاد) (1). فهذا النص قد تناص مع قوله تعالى (ذَلِكَ هُدَى اللَّهِ يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ، وَمَنْ يَضِلِ اللَّهُ فَمَالَهُ مِنْ هَادٍ) (2).

فمع الحذف والتحوير يؤسس تناصا حدثيا بشيء من الابتسار وهذا ما نجده كثيرا في تناصات الأدب الحديث (3).

وكل ما يهدف إليه وطار هو إنتاج نص جديد في أبعاده الموضوعية والفنية مع قلب بعض الحقائق المقدسة، وأحيانا يؤدي به هذا إلى الاختلاف الكلي مع المقدس كما في "الله هو العقل" (4) (الله هو نور السموات والأرض جائز ولربما واجب، وحتى إذا لم يكن المرء مؤمنا فبالإمكان التأويل) (5).

فهذا اللون التناصي هو تحوير وتجريد المقدس من دلالاته وإعطائه معاني جديدة، تحويلا للدلالات المرجعية وإيجاد تصور سياسي وفق رؤيته الاشتراكية وهذا ما جعله يضيف ويتصرف في الآية القرآنية مثل قوله: (يَرْزُقَهُ اللَّهُ مَنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ) (6)، فهو استلهمه من قوله تعالى: ﴿يَرْزُقُهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ﴾ (7) برؤية مادية، وليس وفق المفهوم القرآني.

لقد تعامل وطار مع المقدس كتعامله مع التراث سواء بالحذف أم بالزيادة والتحوير أو الاستدعاء الكلي لآيات القرآن، أو إدخال آيات في معاني آيات أخرى، أو الإشارة الجزئية وكل ذلك لأن ثقافته الموسوعية أمدته بمثل هذه الألاعب الأسلوبية كما هدته لإثراء لغته الفنية ليعبر عنها تعبيرا فنيا. ولكن القارئ سيصطدم بتخالف مع ما هو متواتر وخاصة في قوله: (الإسلام كان وما يزال نور السموات والأرض، نور على نور رغم ذلك نغض الطرف ونعتبره تعبيرا أدبيا،

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

(2)-الزمر، 23.

(3)-ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر الغربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العدد 82-83، يوليو، أغسطس 1991، ص22.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

(5)-المصدر نفسه، ص12.

(6)-المصدر نفسه، ص115.

(7)-الطلاق، 03.

صادرا عن أحد الذين قال فيهم تعالى: ﴿ يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون ... ﴾، وأنت تؤمن وتعمل صالحا⁽¹⁾.

فيعتبر القرآن صادرا عن شاعر من خلال تناصاته مع آيات قرآنية⁽²⁾ إن تناصات وطار لا تعبر عن لغة قرآنية بل هي أحاديث ألبسها الإيديولوجيا، وذلك عن طريق تقاطعاته القرآنية لينجز انزلاقا من قدسية معترف بما إلى قدسية تبرر تصوره للتاريخ وللمجتمع⁽³⁾ ويرتفع دلالات أصلية للنص القرآني ويضعها في سياقات مغايرة.

إن تناصاته مع القرآن تحاول إنتاج دلالات مناسبة لخطاب شخصياته الروائية ومن ثم يعبر عن نقطة مبدئية: عدم اعترافه بقيام هذه الدولة الإسلامية الجديدة حسب اعتقاده المخالف للتطور التاريخي، لتهميش المثقف وتهميش فعالياته في المجتمع.

لكن الحديث عن القيمة الجمالية التي أضافها التناص للبناء الروائي. فمع استظهار الشواهد* يلاحظ أن هناك تآملا كاملا على النص بحيث يتناص ويتقاطع وطار مع آية كاملة أو آيات عديدة.

إن التناص (لا بد أن يكون مجرد نحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي وتجعله من تلقاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين)⁽⁴⁾.

ويكتفي الكاتب بلمحة خاطفة يستثير في نفس المتلقي مشاعر تقربه من تعاطفه مع شخصية "المثقف" وتوجيه القارئ إلى معاناته الفكرية واللغوية وازدواجية الخطاب

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص202.

(2) - الشعراء، 226.

(3) - عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية "الزلزال"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج8، ع1-2، مايو 1989، ص139.

* (إن ينصركم الله فلا غالب لكم وسبحان من نصر عبده وهزم الأحزاب وحده) ينظر الرواية، ص74، آل عمران: 160.

* الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق ... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما يعلم)، ينظر الرواية، ص147.

* وهناك في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، ينظر الرواية، ص192.

* أنفروا خفافا وثقالا وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون، ينظر الرواية، ص95، التوبة: 41.

(4) - مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، السنة 24، ع288، سبتمبر 2000، ص56.

فتناصه خاضع لعوامل الحفظ التي نشأ عليها الأديب. ومن جهة أخرى فتناصت وطار تصادم العقيدة التي هي جزء أساسي من ثقافة المتلقي، والجرأة في مثل هذا ليست من الفن في شيء⁽¹⁾. وعلى العموم إن الطاهر وطار ارتحل كثيرا في القرآن الكريم لكنه أعطاه أبعادا إيديولوجية، وفنية اشتراكية وتصورا ماديا. والنص الروائي في علاقته مع النص القرآني ساهم في البناء. وهذا يعني أن النص كإنتاجية هو علاقة توزيع وهدم وبناء من خلال تداخله مع النص القرآني الذي يتقاطع ويتحاith معه⁽²⁾، من خلال عدة ملفوظات مأخوذة من عدة نصوص. وعلى مستوى المضمون فإن آيات القرآن تستجيب لتجربة البطل ومعاناته وحلمه في التغيير مما جعل الكاتب يستعير بعض هذه المعاني لتكون معلما له يهتدي به في هذه الرواية؛ لأن الاهتداء قد يكون سالبا أو موجبا وفق تصور المرسل.

ثانيا- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

ومع الحديث النبوي، لا يبتعد وطار عن تصوره للقرآن من خلال عملية التناص، لأنه استحضره في نصه الروائي وأعاد كتابته وفق تجربته الشعورية، ووفق منطق نصه؛ بإشراق عبارته وبلاغته. قال الرسول (ص): (بعثت بجوامع الكلم ونصرت بالرعب ...) ⁽³⁾. فهو يداوم على استعمال تناص التخالف؛ أي اصطدام السياقين أو بنيتين إحداهما للأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني وفكري جديد⁽⁴⁾، ويستخدم الحديث الشريف، وسيلة فنية لتبرير موقف يعارض معنى الحديث، بل يكون ضد مقاصده الشرعية، يقول في ذلك: (لقد قبلته من صميم قلبك، وما يضير إنه يشبه المختار وجدي يرحمه الله كان يقول "إنما الأعمال بالنيات" ⁽⁵⁾ فقد استل قوله من الحديث (إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى ...) ⁽⁶⁾.

(1)-مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، السنة 24، ع 288، سبتمبر 2000، ص56.

(2)-ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص19.

(3)-ينظر: ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، شرح صحيح البخاري، ت/ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، ج6، دت، ص128. رواه الشيخان.

(4)-ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، ص117-119. أخذنا عن: كمال أبو ديب .

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص37.

(6)-رواه الشيخان مسلم والبخاري، ينظر: الإمام النووي، شرح متن الأربعين نوية، تحقيق: عبد الله بن إبراهيم الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982، ص7.

وينظر: البخاري، صحيح البخاري، دار الفكر، لبنان، ج4، 1981، ص252.

وينظر: صحيح البخاري الألف المختارة، اختيار وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص9-10 (حديث إنما الأعمال بالنيات).

فالحديث يدل دلالة واضحة على أن كل فرد يثاب حسب نيته. فالأمور بمقاصدها والنية هي التي تفرق بين العادة والعبادة⁽¹⁾، وقد استخدمه وطار من باب إن الغاية لا تبرر الوسيلة فهذا الحديث أراد أن يصحح المفهوم الحقيقي في الربط بين المنهج والتطبيق، وتصحيح المفاهيم الخاطئة؛ إذ لا يمكن التذرع بهذا الحديث لخدمة المصالح والتزوات الشخصية فهو نقد موجه للأخطاء التي صاحبت المسيرة الثورية في الجزائر وللحركة الإسلامية أيضا.

ونجد تناص التخالف في قول وطار: (القضاء عليك فريضة على كل مسلم ومسلمة)⁽²⁾. لقد وظف وطار هذا النص توظيفا ساخرا ماسخا، تلاعب بالمقدس، وهذا التصور نجده كذلك في قوله: (إنما الدين النصيحة هذه مسألة أخرى)⁽³⁾ لقد أخذ قوله من الحديث النبوي الشريف (الدين النصيحة: قلنا: لمن؟ قال: لله ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم)⁽⁴⁾.

فوطار تعامل مع نص الحديث بالتناص التخالفي، حيث حول مجراه ليتج عنه حوار جدلي جديد؛ بين النصين المقدس والروائي لأنه يريد بنصه أن يقول أن لا دخل للنصيحة في التعليم أو في التوجيه من باب لا دين في السياسة، بينما الحديث النبوي يفترض النصيحة فريضة على كل مسلم. فالروائي يستخدم الحديث لغرض أيديولوجي يقول: (علينا جميعا أن نتواطأ فنغض الطرف عما نعرفه عن بعضنا في الماضي القريب والبعيد ليكن هذا الجيل كله جيل تواطئ جيلا يلاحقه الإحساس بالذنب والإثم حتى آخر حياته. الإسلام يجب ما قبله وكما لو أننا نلنا غفرانا شاملا وأسلمنا من جديد)⁽⁵⁾. فالنص مستل من الحديث النبوي القائل: (الإسلام يجب ما قبله)⁽⁶⁾ أي الغفران، إلا أن وطار استخدمه من باب المونولوج التهكمي الساخر من البرجوازية التي تستخدم هذا الحديث استخداما مخالفا لدلالته المرجعية أي من باب عفا الله عما سلف في تذرعهم لتفسير معنى انتهازيتهم، فالحديث يشرع لإشكالية الجاهلية والإسلام؛ أي بين فترتين فالحديث يريد به وطار أن ينسبه إلى البرجوازية منكرا عليها ما تذهب إليه. فهو في حقيقته نقد اجتماعي وفقا لفكره الاشتراكي. كما يتناص عن طريق الحذف، فهو كما يقول باختين: (كلمة تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات

(1)- المرجع السابق، ص 18.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص 197.

(3)- المصدر نفسه، ص 202.

(4)- رواه مسلم، الإمام النووي، شرح متن الأربعين النووية، الحديث السابع، ص 42.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص 78.

(6)- علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، دار الريان للتراث، دار الكتاب العربي، القاهرة، بيروت، ج 1، 1407 هـ،

غريبة من أحكام القيمة والتأكيدات وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى، تختلط بالبعض وتنفرد من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة⁽¹⁾.

فقد بنى قوله وفق الحديث الشريف (العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة)⁽²⁾ حيث أسقط كلمة (العلم) وعوضها بكلمة (القضاء عليك)؛ لأن مجال الحديث الشريف هو العلم، بينما مجال النص الجديد هو العنف. فتناص بطريقة تجعل القارئ يصطدم بالنص لأنه مشحون بطاقة تعبيرية مخالفة. ربما تتوافق مع قول لوران جينيه: (هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص يحتفظ بزيادة المعنى)⁽³⁾. حيث إن الدهاليز المظلمة تقضي على الشمعة النيرة وهكذا "تناص الحوار" بين النص القديم والنص الجديد بتوظيف واع من طرف الروائي للنص الغائب (العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة) فهو يعتمد النقد المؤسس⁽⁴⁾.

فهو يتجه بهذا النص الجديد إلى نقد هذه الجهة التي تغتال شخصية المثقف وينقدها بنص أصلي مؤسس وهو الحديث الشريف حتى تكون جحته دامغة وباللغة التي يتقونها . وعلى العموم إن الطاهر وطار في تناصه مع الحديث النبوي الشريف كان فناً ساخراً يحسن القياس اللامنتظمي والتلاعب بتوظيف المعاني والمفردات؛ لأنه أديب هضم التراث وأحسن تمثله وفق تصوره وفكره الاشتراكي، لأنه يؤمن بالاجتهاد أكثر ما يؤمن بالمحافظة وبذلك استطاع أن ينفلت من حيث الدلالة من النص الغائب ليرسخ النص الحاضر.

ثالثاً - مع التاريخ الإسلامي:

يعرج وطار في روايته على مرحلة تاريخية واجتماعية مع بداية التسعينات والتي تمثل التناقض والتراع الفكري والثقافي وقيام جدلية التقليد والحداثة وعلاقة الماضي بالحاضر، صراع الأجيال ويمثل ذلك بالتالي: لقد استيقظ الشاعر في سكون الليل، تفرقه أصوات، يخرج ليعرف ما يجري "هؤلاء جماهير كادحة ... ماذا يفعلون بصدد ماذا هم الآن؟"⁽⁵⁾. فهو يطرح إشكالية الهوية الثقافية بشكل في ومنطقي لأن وطار يريد البحث عن جذور الأزمة الجزائرية، بتفصيل

(1) - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من النبوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، أبريل 1998، ص362.

(2) - ينظر: عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، ج1، 1356 هـ، ص543. وينظر: عبد الحميد بن باديس، مجالس التذكير، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1983، ص196.

(3) - ترفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر/ أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1987، ص109.

(4) - عبد الحميد هيمية، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص93.

(5) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص18.

الواقعة عن طريق التراث، ليفكك غموضها، إنما قصدية التعبير عن التطابق؛ تطابق تاريخي وواقعي، المتخيل والحقيقي⁽¹⁾.

ولا يعني التطابق إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع إنما تناصت وتقاطعت تدل على الصراع من أجل هذه الحياة أو صراع من أجل الخروج منها.

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

إن وطار يكشف عن أزمة الفكر وربط الهوية والثقافة بالتعصب الديني والرجوع إلى التراث تشبثاً لا تمييز فيه، بل يغيب الفهم الصحيح.

فهذه الجماعات ترى بأن الرجوع إلى التراث هو الأساس في الاحتفاظ بمهيتها، وما هذا

الهندام إلا دليل على أفكارهم يقول عمار: (نعلم عن أنفسنا بلباس يخلصنا وحدنا ذكورا وإناثا يلتحي رجالنا ويغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدين الجميع معلنين أننا هنا لا نخشى

لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب)⁽²⁾.

لقد كان في تناصه مع التاريخ في هذه الجزئية من شخصية "عمار بن ياسر" تناصاً تخالفياً،

حيث يفرغ هذه الشخصية من دلالاتها التاريخية المتعارف عليهما ويضفي عليها صفة ثورية، مناهضة للحكم.

لأن شخصية عمار بن ياسر في التاريخ متفائلة؛ لأنها تمتلك العقيدة الصحيحة، والقناعة

الموضوعية وأدلة منطقية على الإيمان بالدين الجديد، والغوص في العالم الجديد، ويؤمن "عمار بن

ياسر" بأن القيادة تمثل جميع الشروط لنجاح الحركة.

ورغم أن وطار أعطاه صفة الريادة والقيادة في الرواية، إلا أنه لم يبد تفاؤلاً لعدم تكامل

الشروط العلمية لنجاح الحركة، لأن عمار بن ياسر وجماعته يمثلان عنصرين متناقضين، حيث إن

القيادة "عمار" (في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة يناصر العقل والاعتدال، ويبغض

الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر. وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر)⁽³⁾.

(1)- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1، ص51.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدماليز، ص87.

(3)- المصدر نفسه، ص27.

إلا أن الأفراد الذين ينتمون إلى الحركة يقول 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 أيدي أمثال هؤلاء الشبان ...)⁽¹⁾.

فلذلك فتناصاته جاءت تخالفية، لأن الكاتب برؤيته الفكرية الثابتة يقدم لنا شخصية عمار محبطة لا تملك كل القناعات بالأفراد الذين انضموا تحت قيادته، قلوبهم متفرقة لا يملكون روح الوحدة (آه لو أن الخطر يأتي من الخصوم وحدهم جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق)⁽²⁾. كل هذه المقدمات التي يقدمها الشاعر تنبئ بفشل الحركة مستقبلا ولذلك فهو يقول: (أقول لكم ولغيركم إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم على الأقل بهذا الشكل الغبي)⁽³⁾.

إنه شكل العنف والسلاح والموت، الذي يرفضه الروائي، لأن هذه الحركة قد خالفت بداية الدعوة في التبليغ باللسان والمجادلة والحوار والكلمة الطيبة.

وتمثل شخصية عمار بن ياسر الشخصية المضادة لشخصية الشاعر، لأنها تحلم بإقامة دولة دينية تعيش الثقافة التراثية ومحابدة عن باقي أنواع المعارف والثقافات ولكن الشاعر يدرك أن هذا سيفتح دهاليزا أخرى. (إن من جملة السرايين الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد)⁽⁴⁾.

لقد كانت تنبؤات وطار تتقاطع مع التاريخ الإسلامي من خلال سير حركته، وكان يعلم أن إقامة دولة إسلامية لا يتأتى بين عبثية وضحاها، وهذا الفشل أيضا سببه أفراد الحركة وهو عدم توحد النبع الذي يستقي منه هؤلاء، وأيضا طريقة التلقي لهذا النبع. إن الحركة لا ترسم منهجا تتبعه، إن الجيل الأول لعمار بن ياسر التاريخي فهم المنهج الذي يقرون بين العلم والعمل، إنهم جيل توحد في النبع الذي يتلقى منه⁽⁵⁾.

إن أفراد الحركة لم يسجلوا إلا جملا إيديولوجية (الخلافة الإسلامية، الدولة الإسلامية، الحكم الإسلامي، الجمهورية الإسلامية)⁽⁶⁾ بدون أي حوار حول الدلالات الفكرية والسياسية

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص22.

(2) - المصدر نفسه، ص92.

(3) - المصدر نفسه، ص24.

(4) - المصدر نفسه، ص25.

(5) - ينظر: السيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982، ص17.

(6) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص23.

والمعرفية لتطور هذه التعبيرات وارتباطها مع التراث والتاريخ الإسلامي. إنه الجهل بعلاقات الأفكار بالتاريخ، وصراعات المجتمعات على السلطة⁽¹⁾.

لقد أدرك الشاعر أن البناء القاعدي للجماعة وللحركة لم يأخذ وقته الكافي مثلما أخذه عمار بن ياسر وأصحابه، يقول وطار: (فكر الشاعر أن يسأل، كيف تم الأمر، يمثل هذه السرعة؟ ولقد كانت كل الفرضيات تستبعد حدوث هذا، لكن ها هو يحدث)⁽²⁾.

إن بناء النفوس والجماعات يستغرق في العمق والتثبيت، لأن الأفراد يترجمون هذا النضوج، إن تناصت وطار تكشف عن دراية بالتاريخ، وبتاريخ الحركة وبتاريخ الأفكار على الأخص ومعرفة بطبيعة الجيل الأول وطبيعة المنهج الذي اتبعوه. فهو بتناصاته يربط بين الماضي والحاضر ليوجه هذا الحاضر توجيهها معينا.

فمواجهة الواقع عند "عمار بن ياسر" وأفراد الحركة في الرواية هي هروب إلى التراث، هروب من الواقع، من التفتح، إلى تحويل المنهج الإسلامي المتحرك إلى نظريات جامدة⁽³⁾. فقيام دولة بعقبة التضحية ذلك أن الروائي يؤمن بأن للتاريخ قوانينه التي تتحكم في مسيرته: (لا ينبغي تجاهلها ولا بد من الاستفادة من دروس التاريخ)⁽⁴⁾.

إنه من خلال تناصه مع التاريخ الإسلامي في فترة العباسيين يكشف أن شخصية هارون الرشيد لم يكن اعتلائه العرش إلا نتيجة لعبة نارية⁽⁵⁾ أو دموية. لقد جاء نتيجة دم الابن الآخر⁽⁶⁾، فالتاريخ العربي مليء بالصراع، دموي الطابع، سوداوي اللون، إنه مدهلن.

إن المعنى النصي ليس شيئا موجودا بذاته، ولكنه نتيجة تداعيات المؤلف، فالأرضية التي يقوم عليها العمل هنالك هي الأرضية نفسها هنا: فالمعاني تنشأ من تفاعل النصوص المتناص.

فالروائي بتقاطعاته مع التاريخ يخلق شكلا فنيا يعبر به عن الواقع بقوة، ويمده هذا التاريخ بأدوات فنية يصوغ بها الزمن الحاضر، زمن الرواية، فوطار يرى أن المسافة الفاصلة بين شخصية

(1)- ينظر: عمار بلحسن، من تسييس الثقافة إلى تثقيف السياسة، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع4، 1992، ص15.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص29.

(3)- ينظر: السيد قطب، معالم في الطريق، ص45.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص97.

(5)- المصدر نفسه، ص97.

(6)- المصدر نفسه، ص97.

* الخبزانة قتلت ابنها الهادي واستلم الرشيد الحكم: ينظر، مصطفى علم الدين، الزمن العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص88.

العصر الحاضر هي ليست دائما كبيرة جدا ولا وجود للحدود بين الإنسان⁽¹⁾ كما قارن وطار بين حال الشاعر المثقف المهتمش في ضريحه وحال أبي ذر الغفاري من خلال تناصاته مع السيرة الذاتية لأبي ذر وهو يتساءل مع نفسه (وتمنى هو لو يتمكن أحدهم فيجيبه لماذا حكم على أبي ذر الغفاري بالسير وحده والموت وحده والبعث وحده؟)⁽²⁾.

لقد كانت قضية أبي ذر الغفاري التي أهداها حياته هي الوقوف في وجه السلطة والمال وهي تلك مشكلته مع المجتمع.

لقد أراد وطار من خلال تناصاته أن يدعم شخصية الشاعر المناضل أثناء الثورة وبعد الإستقلال، فاستغل هذه الشخصية لأن الشاعر المثقف هو رمز للحوار والتفتح، فأراد أن يكشف عن الأسباب التي جعلت من هذه الشخصية تسير وتموت وتبعث وحدها ! إنه النضال المستمر للتغيير والكلمة الصادقة، إنه التناص بين صفة أبي ذر والشاعر فليس السيف أداقهما للتعبير إنه تناص من حيث الحدث ومن حيث الشخصية، فمن حيث الحدث فالأوضاع السياسية التي عرفها زمن "أبي ذر" هي نفسها التي عرفها زمن الشاعر وهو دخول مرحلة جديدة⁽³⁾.

لقد كان نتيجة وقوفه وصموده ضد السلطة، نفيه إلى المدينة، (لقد اعتزل أبو ذر الجماعة، ولكن ليس عزله عن التعامل مع المجتمع، إنما عزلة شعورية)⁽⁴⁾.

لقد رأى الشاعر أهيار القيم، "كل شيء يتفسخ، الشعر ينسل، الجلد يتقشر، اللحم يتحلل، العظم يتفتت، ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان الذي ظل يمتدك بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية)⁽⁵⁾.

إنه يشير إلى مسألة الصدق والتضحية (إن الحياة التي يشرها الحواريون والقديسون والشهداء والصالحون لا يمكن أن تنبني إلا بالصدق وما الصدق إلا الشهادة وما داموا أحياء فهم سفهاء)⁽⁶⁾.

(1)-مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ت. نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،

دمشق، 1976، د.ط، ص193.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، 162.

(3)-ينظر: خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، دار الجيل بيروت، 1994، ص74.

(4)-ينظر: أسيد قطب، معالم في الطريق، ص20.

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهليز، ص157.

(6)-المصدر نفسه، ص159.

هذا هو الصدق الذي مثله أبو ذر طيلة حياته، إنه الصدق الجاهر⁽¹⁾، جهر بالحق وتحذ للباطل، وإن صدق لهجته تدل على صدق اعتقاده والاعتقاد ما أغناه عن السيف. إن أبا ذر عاش وحيدا إيمانا بما يعتنقه وصدقا به، ودفاعا عن المغبونين، لأن المال أصبح حكرا ومزية، ومات وحده، وسيبعث في التاريخ وحده من خلال بطولاته، إنه الموقف نفسه لقد عاش الشاعر وحيدا في ضريحه، فلعل الذي جعله يعيش وحده هو الذي جعل عمار بن ياسر يتزل إلى الشارع (أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه أتحوّل إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسرديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول)⁽²⁾.

لقد وجد الشاعر نفسه بين نقيضين: طرف يريد أن ينسلخ من أصالته انسلاخا كاملا، وطرف يريد أن يعود بالزمن قرونا منكرا ظروف وشروط العصر. ولكي يعبر عن هذه الفكرة وعدم الفهم الصحيح لشروط التقدم والمرحلة التاريخية استحضر شخصية "علي بن أبي طالب". لقد كان على العلماء أن يجمعوا بين الحالتين حالة علي بن أبي طالب، الذي يغسل كل مساء بيئهم مال المسلمين حتى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا، وبين حالة الذي رأى فيه معلم الأمة الشبح، الروح التي لا تختلط بالأجساد أو بالمادة وأن يستخلصوا منهما كحالة واحدة اعمل لديناك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا)⁽³⁾.

(إن علي بن أبي طالب وأنصاره الأولين وعلى رأسهم أبو ذر الغفاري يمثلون الجانب الإنساني الكريم في مرحلة واسعة من مراحل تاريخنا الذي شحن ... بأحداث الاعتداء على حقوق الإنسان)⁽⁴⁾.

إن الحالتين التي يشير إليهما وطار هي العقل والروح فأبو ذر الغفاري يمثل الجانب الروحي للثورة وهو الصدق والوقوف في وجه الاستغلال والجانب العملي والتطوري مثله علي بن أبي طالب -كرم الله وجهه-، إنه الطرح الثنائي لعلاقة تقوم على الفهم الصحيح كما يقول: (الفهم الذي يقوم على العلاقة الجدلية بين المثالي وبين المادي، بين الملائكية فينا وبين الحيوانية)⁽⁵⁾.

(1)- ينظر: خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، ص72.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهليز، ص9.

(3)- المصدر نفسه، ص163.

(4)- جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970، مج2، ص14.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهليز، ص164.

إن شخصية علي وأبي ذر ثنائية: فشخصية علي هي الظلال التي ألقها علي مر التاريخ، ففي أكنافها ناضل المناضلون ضد الظلم وبخاصة الشيعة.

ولعل أروع ما عرف به هو الكشف عن مبدأ ثورية الحياة وقابلية الأحياء للتطور والانتقال من حال إلى حال، فهي تطور لا يسكن في سبيل الجماعة. وهذا التطور سنة طبيعية لا تعوقها قوة فإذا توقف التطور فهو مسحوق بعجلة الحياة⁽¹⁾ ويصبح خطوات إلى الوراء على حد تعبير وطار في فهم عملية التطور التاريخي.

لقد كانت تناصت وطار في فهم عملية التطور التاريخي مع نصوص التاريخ تألفية في تقاطعها مع شخصية علي، إذ إنه عاش عصراً حافلاً بصراعات عنيفة بين قوتين؛ قوة مصلحة اجتماعية، وقوة تريد الاحتفاظ على الامتيازات.

إن مفهوم وطار للحرية يتناص فيه مع المفهوم العلوي ذلك نتيجة فهمه للسياسة وللحكم والتي تشكل علماً هو علم إحياء الشعب⁽²⁾. فوطار يمتص مواقف علي ويعبر عنها في شخص الشاعر فكلاهما يضع السياسة والحكم في خدمة الشعب بكامله لا في خدمة أفراد، يقول وطار في ذلك (منذ صباه كان عبارة عن مهر ملجم تركبه المصلحة العامة)⁽³⁾. ومن أجل الشعب كانت السياسة وكان الحكم الذي وضعه علي -كرم الله وجهه- .

إن وطار حينما أراد أن يدلي بمنهج صحيح وجده في شخصية علي ومنهجه المتكامل بين الجانب الروحي والعقلي متمثلاً في جعل الشعب يراقب الحكام للحفاظ على حقوقه ولا يتأتى ذلك في منهجه إلا بالعلم.

فبالعلم ينتفي جهل الناس، إذن هو توحيد بين العلم والعمل⁽⁴⁾ ويتناص في ذلك مع الروائي حين يقول: (... لن يطول ذلك سيجبرهم الله على ركوب السؤال. ما هذا، لماذا، كيف؟ وسيضطرون لتجزئ ما لا يتجزأ والتعرف على جينات النملة السوداء والنملة الحمراء ... الله هو العقل)⁽⁵⁾.

فالعلم عند وطار هو أساس لانحذاء كلمة السيد ويبقى المسود والآلة، العقل والإنسان.

(1)- ينظر: جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج2، ص96.

(2)- ينظر: عباس محمود العقاد، عبقرية الإمام علي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص10.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص30.

(4)- جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج2، ص83.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

لقد أدرك علي الحرية كضرورة اجتماعية لا يستقيم مجتمع دونها كما فهم الفهم الصحيح للمساواة، وفي هذا يقول وطار " تتساوى مع الجميع كأسنان المشط وتمد يدها إلى حقها" (1).

إن تقاطعات وطار مع النص التاريخي كان تناصا تآلفيا في اعتقاده بمنهج علي؛ منهج يجمع بين العقل والروح وشخصية تفهم الأمور، وتحسم الثورة على الاستبداد من أجل التغيير، وتؤمن بتطور التاريخ من أجل تعميق إنسانية الإنسان، وبذلك تكون الصورة التي احتفظ بها لهذه الشخصية الديمقراطية الاشتراكية (2). فإذا به عنوان لكفاح المستضعفين لأنه يجمع بين الاجتماع والاقتصاد والخلق والوجدان جميعا (3).

لقد مثل علي معان اجتماعية عميقة الجذور في حياة الأفراد والجماعات وإن غلفت بمعان دينية (يفسح كل مساء بيت مال المسلمين حتى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا)، ومنها كان المنطلق في الفهم الصحيح، وهذا ما أراده وطار لحركة عمار بن ياسر، ليقول لنا إن الثائرين عبر الأزمنة يجمعون على أن الثورة لا تكون إلا على الفساد والظلم والاستبداد، فعلي بن أبي طالب وأبوذر الغفاري والشاعر في الرواية وكذا عمار بن ياسر كلهم أدوا دورا واحدا هو النضال في سبيل المجموع المقهور.

ونلاحظ بأن استدعاء هذه الشخصيات الإسلامية المعارضة يكون دائما في روايات الطاهر وطار تناصا تآلفيا لأن مواقف هذه الشخصيات تناسب وتتواءم مع ما يذهب إليه الروائي، ويطلبه ويتمناه.

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص 144.

(2) - جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج 2، ص 186..

(3) - المرجع نفسه، ص 69.

رابعاً- التناص مع الموروث الشعبي:

تمهيد:

يظل التراث الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحتوي مختلف الألوان المعرفية الكثيرة كالتاريخ، والمعتقدات والسحر، والدين؛ لأن الأدب الشعبي يتقاطع مع كل المعارف، فهذا التقاطع نعيشه؛ فالذاكرة الشعبية تتحاور مع كل الألوان المعرفية والثقافية، فهي تمتاز بالشمولية ولذا نجد كاتبنا وطار يتحاور مع هذا التراث ويتقاطع معه؛ لأنه ابن بيئته فهو لا ينطلق من فراغ ولكنه يستله ويطبعه بطابعه وذلك بتفجير النص السابق بما يلائم تصوره؛ لأن التناص: (وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه) ⁽¹⁾. وذلك كالتالي:

1-المثل:

يتناص الروائي "وطار" مع التراث من خلال المثل، لقد تعامل معه بكل سخاء، لأنه يتودد إلى الجماهير، وبالتالي فهو يختار آلتها الكلامية.

ولقد وضحت كيف يتناص "وطار ذاتيا" من خلال تكرار عدة أمثال، عبر عدة روايات، وسأوضح كيف يتناص وطار مع التراث من خلال رواية واحدة هي " الشمعة والدهاليز" موضوع المذكورة، مع التراث وأبعادها الدلالية التي يرمي إليها.

لقد وضعت يدي على مجموعة أمثال في هذه الرواية منها:

- الدوام يتقب الرخام ⁽²⁾.
- سبة ووالتها حدور ⁽³⁾.
- إذا لم يحن يكندر ⁽⁴⁾.
- صلاة القياد جمعة واعياذ ⁽⁵⁾.
- يخلق من الشبه أربعين ⁽⁶⁾.
- الذي ما عندوش لحباب يزوروه الكلاب ⁽⁷⁾.

(1)-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص134.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص49.

(3)-المصدر نفسه، ص137.

(4)- المصدر نفسه، ص110.

(5)- المصدر نفسه، ص155.

(6)- المصدر نفسه، ص105.

(7)- المصدر نفسه، ص153.

-المكتوب في الجبين لا بد أن تراه العين⁽¹⁾.

-اخرج لربي عريان يكسيك⁽²⁾.

-الزبن يغيب⁽³⁾.

-خذ بنت العمومة ولو كانت بايرة، وخذ الطريق المعلومة ولو كانت دايرة⁽⁴⁾.

لكن سأكتفي بتحليل نموذجين لأبين كيفية تناصاته مع المثل والوصول إلى دلالات النص

وإيحائته المتعددة.

أ-المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين⁽⁵⁾: عنوان للقدر

يظهر خطاب الفئات الشعبية في الرواية بلغة تراثية، تجد في "المثل" مفرداتها ومصطلحاتها

ودلالاتها، ذلك أن المثل خير منفذ للتعبير عن طبيعتها وعقليتها؛ أي معرفتها عن عمق، لأنه

يتغلغل في خبايا نفسياتها وكل ممارساتها الاجتماعية فيصير ترجمة لها وعنوانا⁽⁶⁾.

إن مثل (المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين) يأخذ بعين الاعتبار إشكالية القدر التي

يتناص وطار من خلالها مع هذا التراث لأن هذه الإشكالية طالما أنشأت الجدل بين ما هو مسير

ومخير.

فالتبقة الشعبية تؤمن بأن الإنسان ليس هو من يخلق أفعاله، بل هو مدفوع دفعا في أصغر

أموره بفعل القوى وهي القدر⁽⁷⁾.

وهذا ما جعل وطار يعالج مشكلة شعبية بلغة شعبية. ويورده على لسان (زوجة المجاهد

إسماعيل أي والد الشاعر) فهي عنصر من المجموعة، وحين تتحدث فإن الضمير الجمعي هو الذي

يتحدث. فكل ما تؤمن به هو جزء من إيمان الكل، هذا الكل الذي لا يؤمن بصنع قدره بنفسه،

فهو فكر مستكين لإيديولوجيا متحكمة، ولأفكار غيبية خاطئة حسب فهم وطار إنه يلوي رقبة

المثل في الاتجاه الذي يخدم فكره فهو كاتب يبحث عن التغيير. وبذلك تكون الأمثال هي المفاتيح

الإجرائية التي بما يلج إلى عقول مدهلزة مظلمة. فهي بمثابة إبر توخز الوعي الجماهيري، وتحرك

(1) -الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص83.

(2) -المصدر نفسه، ص119.

(3) -المصدر نفسه، ص37.

(4) -المصدر نفسه، ص111.

(5) -المصدر نفسه، ص83.

(6) -ينظر: محمد سعيد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص12.

(7) -ينظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971، ط3، ص156.

المهم لتعرف كيف تصنع أقدارها، وترفع غطاء الاستسلام بدعوى "القدر"، والمكتوب،
والحظ،... إلخ.

إن المثل الشعبي توجيه إيديولوجي يعطي للكاتب الشرعية بحكم أنه يكتب هذه الجماهير
ويدافع عن قضاياها لأن وطار يريد أن يكشف أن العقم والقصور الذي يصيب هذه الفئة
الاجتماعية هو من جراء طريقة تفكيرها، ولا شك أن الاستكانة بإزاء القوى المهيمنة والقدر،
يطمس كل حافز بشري ويوقف المسيرة الثورية.

فتناصه مع التراث يكشف لنا عدم استساغته لفكر كل الأمثال بل هو يتناص تخالفيا معها
إنه ينتج دلالة جديدة تتجاوز الدلالة التقليدية وفق رؤاه ووفق المواضيع المستحدثة التي يتطرق
إليها، فالفقارئ يلحظ في هذه الأمثال والتي تتعلق بالسرد فبقدر ما تعيد بناءه قدامه وبقدر ما
تحاكيه تحوله وتعارضه (1).

وبذلك يكون هذا المثل لونا من ألوان تغيير المفاهيم والاعتقادات وتصحيحها؛ فاستدعاءه
ليس تمسكا وإنما لنقده وإعطائه دلالة جديدة، دلالة تمكينية ساحرة.

ب- يخلق من الشبه أربعين (2): التاريخ يعيد نفسه

يؤمن وطار بأن التاريخ مسرح والممثلون يتداولون الأدوار في هذه المسرحية التاريخية،
ولكل دوره وفق هذا الترتاب الزمني، وهذا ما برهن عليه في روايته الأخيرة "الولي الطاهر يعود
على مقامه الزكي". إذ الحوادث تتشابه والمآسي تتكرر في العالم الإسلامي؛ صراع إيديولوجي بين
جهتين إن المثل يتناسب مع مستوى الشخصية التي أرسلته: الفتاة زهيرة، فالشاعر يشبهها
بالخيزران (3) المرأة البربرية التي ولت الحكم ابنها الأكبر وقتلت ابنها الأصغر.

فالتاريخ يعيد نفسه وإن كان لا يعيده بشكل تطابقي فالأحداث تتشابه مثلما تتشابه
الأشخاص، وقد يمكن أن يؤول أمر "الشاعر" إلى حاكم مثل هارون الرشيد لو أن التاريخ أنصفه
مثلما أنصف هارون الرشيد في الماضي، لو كان هذا "الأستاذ" المثقف قد وضع في مكانه الحقيقي
والأنسب "أي الاشتراكي في الجزائر".

إن وطار يناقش أمورا جادة في حياة هذه الأمة، وهي مشكل المثقف ووضعيته.

(1)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، 121.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص105.

(3)- المصدر نفسه، ص109.

لقد تعامل مع المثل تعاملًا صادقًا حيث منحه الرؤية الواسعة والأفق الواسع بالإضافة إلى كونه يحقق قيمة جمالية فهو أيضا يحقق وظيفة فكرية وثقافية⁽¹⁾. ومن خلال تناصه مع التراث فإن المسحة المثالية لشخصيات رواية "الشمعة والدهاليز" تقوم بتأسيس مشروعية خطابية تركز على سلطة المرجع التراثي لإقناع القارئ المستقبل للعمل، ومعارضة الخطابات الأخرى حيث تستعمل معظم شخصياته المثل بأنواعه وتؤول المثل حسب فكرة الكاتب ومشروعه الإيديولوجي.

لقد حققت هذه الأمثال والتي هي بمثابة خطابات، الوظائف التعبيرية والتعبوية توافقًا بما أنها محلية مع النص المكتوب باللغة العربية (الرواية) توافقًا آخر مع خطاب إيديولوجي تغييري وتقدمي عن طريق التفاعل الذي تحدثه مع الجماهير لأنها تلي احتياجاتهم النفسية والاجتماعية⁽²⁾. وبهذا نرى كيف استطاع الكاتب توظيف المثل الشعبي وكيف أعطاه دلالات جديدة.

2- العدد سبعة (7):

إن تناص وطار مع التراث، تناص داخلي يكشف لنا عن نوع من العقود التي يبرمها مع النصوص الأخرى.

ولا يسعنا أن نكرر ما ذكرناه بالنسبة للعدد "7" في التناص الذاتي حيث يكرر الكاتب ذاته عبر هذه الأعداد، إلا أنني سأبين كيف يضمن الكاتب عبر نصه الروائي هذا التراث. فالعدد سبعة كما ذكرت سابقًا مشدود إلى الناحية الدينية والطقوسية والخرافية والفلكلورية، ونجد في هذه الرواية "الشمعة والدهاليز" قد تناص مع التراث لاشتغال الكاتب بدلالات معينة.

فهذا العدد يدل على الزمن ويتمثل في عدد أيام الأسبوع وهي الوحدة الكاملة لحسبان الزمن فالיום السابع رمز للتكوين؛ أي تكوين سبع أيام الخلق، فوطار يستعمل هذا العدد ليتناص فيه مع قصة الخلق سواء كما هي مذكورة في القرآن الكريم: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُدَبِّرُ الْأَمْرَ...﴾⁽³⁾. فالיום السابع لا يكتمل إلا بتجمع وانضمام الأيام الست التي قبله، أو كما هي متداولة في الإنجيل والتوراة حيث (إن الرب أكمل السموات والأرض وكل جندها وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح فيه وبارك الله اليوم السابع وقدسها)⁽⁴⁾.

(1) - ينظر: محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 03.

(2) - ينظر: نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، ع 4، 1983، ج 2، مج 3، ص 26.

(3) - يونس: 03.

(4) - ينظر: سفر التكوين الإصحاح الثاني.

يقول وطار في ذلك في رواية الشمعة والدهاليز: (دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس يكفي ليلتفت الناس إلى شؤوهم وشؤون أهليهم) (1). فلفظة يكفي، معناه قد اكتملت الدورة وبلغت أمدها دورة الحرب، وآن الوقت حتى تبدأ دورة الحياة الجديدة، فدورة الزمن تكتمل بسبعة أيام، والحلقة في الثورة الجزائرية قد اكتملت بسبع سنوات من الحرب الضروس.

فإذا كان العدد سبعة رمزا لتكوين الأسبوع، فسبعة سنين رمز لتكوين حياة جديدة، فالأسبوع يحسب بعدد أيامه، والحرب تحسب بآلامها وشقائها الجسد في الشعب. فالعدد سبعة يثير معنى الكثرة والمبالغة، فكما استراح الرب في اليوم السابع بعد عملية الخلق فكذلك حق للشعب أن يستريح بعد سبع سنوات حرب، وإذا كان الله تعالى قد استوى على العرش في اليوم السابع فمن حق الشعب أن يحكم هذه البلاد بعد هذا العناء ليدبر أموره. إن وطار يخفق عمله حزنا لحزن الشعب وآلامه فهو يحس بما يحسه من معاناة ويتألم لما يتألم له، لقد جعل عمله قلبا نابضا في جسد وروح هذه الجماهير.

إن وطار لا يكاد يرح هذا العدد حتى يعبر عن جوهر الصراع الذي أرادت أن تعالجه روايته "الشمعة والدهاليز" صراع الحقيقة والغموض، العلم والنور، الوضوح والمناهة، ويجسده هذا العدد: (كانوا سبعة ملثمين فلا تبدو من وجوههم إلا أعينهم) (2)، إن هؤلاء الأشخاص الملثمين يشبهون أشرار الحكايات الخرافية، حيث يتخفون تحت أقنعة ليحجبوا حقيقتهم الداخلية ونواياهم عن الناس، إن عددهم سبعة وإن اختلفوا حسب عددهم، والذي يدل على ذلك نواياهم الراحدة، ينامون في خندق واحد، ولا يجيا أي منهم إلا بوجود الآخر (3). فهذه الأشخاص السبعة تشكل جزءا مهما من المنطق الداخلي لبناء الرواية لأنها تشكل حقيقة الدهاليز الدالة على الكثرة، وهكذا تسقط الأقنعة، وتنكشف الهوية، بمضمون التهم التي يوجهها كل واحد. إن وطار بذكائه الفني، عندما يشير إلى سبع ملثمين، وكأنه يحفر في جهة معينة هي الحفر على الهوية والأصل، ليؤكد ذلك:

أولا-العنوان الفرعي للرواية دهليز الدهاليز.

وثانيا- عندما شرع الشاعر في استعراض قهم الملثمين الستة ولكنه يقى الملثم السابع مجهولا، وإن البحث عن الشخص السابع أو الملثم السابع والذي عكف الراوي عن معرفة مكانه

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

(2)- المصدر نفسه، ص189.

(3)- ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1999، مج28، ص316.

الحقيقي الذي يحتله في مجتمعه. فالبحث عن "السابع" المحذوف هو البحث عن الكاتب نفسه الذي يهيمن على خطاب المثلثين. ويتحكم بتطور عملية التاريخ وبخطاب كل واحد من المثلثين، وفي ذلك إشارة إلى هيمنة السابع وخطابه، وكأن السابع يمتلك القداسة⁽¹⁾.
هكذا يتناص وطار مع التراث الشعبي فينتهك هذا النص الشفاهي ليعطي أفكاره هوية شعبية.

3- التناص مع الأغنية والرقصة الشعبية:

الرقص الشعبي عموماً، هو من إبداع الناس، أفرزته الحياة فهو يعكس أعمال الناس: أفراحهم وأحزانهم وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم الدينية، والسحرية، والاجتماعية. فالرقص هو المرآة العاكسة لتاريخ الشعوب وعاداتها الاجتماعية⁽²⁾ ووطار يتمتع بوعي طبقي، لذلك فهو يجعل من شخصية بطل الرواية الشاعر تعكس هذا الانتماء المتجذر فروايتيه احتوت على نفس شعبي (الغناء، الرقص والناي، والبرنس) فقربت عمله إلى مضمون السلوك الشعبي الجزائري الريفي مما أعطى لها قدرات التوصيل لرسالته للتقرب من جمهوره.
فالأغنية التي اختارها بطل الرواية هي (مرواح الخيل) وهي تصاحبها الرقصة، فهو يختار الأغنية المناسبة للحظة التاريخية المناسبة لها. فالأغنية تجسدها أساطير عدة تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاسـتفـزاع⁽³⁾، فهو يستعمل الأغنية التي تجسدها الأسطورة المرتبطة بالأبطال⁽⁴⁾، أغنية "الخيـل": حين يتذكر الشاعر الأغنية التي تدل قدرتها في خلق انسجام عمل جمعي فيلقي الهموم من خلال التلاحم الجمعي (لقد كانت أميني وما تزال أن أكون قصاباً... أريد أن أكون قصاباً في الأعراس)⁽⁵⁾. فهو يريد أن يعزف لحنا ترسبت نغماته في الجماعة الشعبية (لو كنت قصاباً أعزف لحن مرواح الخيل وأعزف حتى أرقصهن كالمهرات...)⁽⁶⁾.
إن العزف عنده يصبح حالة نفسية، فهو ينمي عنده الإحساس بقدرته على إنجاز فعل ما أو مواجهة واقع ما⁽⁷⁾ وهو أرقاص الفتيات كالمهرات حتى يتعبن.

(1)- ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 164.

(2)- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دار المعارف بمصر، 1965، ص 143.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 63.

(4)- ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 13.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 44.

(6)- المصدر نفسه، ص 44.

(7)- عبد اللطيف الراوي، الشعر والعمل والتأثير المتبادل، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980،

إن الشاعر وهو عائد من الساحة التي تضم أعضاء الحركة الإسلامية، أحس بواقع يواجهه، في خضم هذه الصراعات المختلفة، فهو في حالة يحتاج إلى الوقوف إزاءها، لكن بإعادة التوازن بينه وبين الوضع المستجد وذلك عن طريق العودة إلى الأصل الجماعي وهي الأغنية والرقصة الشعبية (احتزم، ثم ارتدي البرنس، واتجه إلى غرفة التلفزة، قلب ضمن أسرطة عديدة واستخرج شريطا ... وانطلق يرقص على اللحن الفلكلوري الذي تجسده أساطير عدة تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاستفزاز) (1).

فلكي يصعد وطار الموقف داخل هذه الصراعات الطبقية، استثمر الأغنية والرقصة الشعبية بإمكاناتهما التعبيرية (2) حتى يتقرب بها إلى طبقات الشعب إنما التعبير عن الأصل (ها هنا الجزائري ابن الجزائرية ... لبيق الجوهر، الشاعر المستوعب لكل شيء، السيد الذي لا يسوده أحد ... اللحن ابن اللحن ... الجزائري ابن الجزائرية) (3).

إن أمرا يفرض عليه، وهو انتماءه إلى الجماعة الإسلامية، فكان المفروض عليه هو أن ينجز الأعمال، لذلك فهو يستفز داخله النفسي عن طريق اللحن حيث يبدأ بتهويمات وينتهي بتوقيع نغمي يتلاءم ويتلاحم مع الترتيلات الشعبية، فاللحن والرقص يعطيانه القدرة على المواجهة مثلما يواجه الخيل والخيال، ويصاحب الرقص، حركات اليد والرجل، وتزداد طاقة الجسم على الاستمرار وكلما استمرت نغمات اللحن تسارعت معها حركة الجسم، مثلها مثل حركة المجتمع وعلاقتها بالفرد، فيغدو اللحن والحركة في قمة التلاحم والتداخل.

وهكذا تحتل وظيفة اللحن والرقص الشعبيين على الاستذكار بل زيادة في الاستذكار واسترجاع الماضي إلهما يلخصان تاريخ الشاعر وتاريخ الوطن كما يلخص تاريخ الرقص الشعبي عند الشعوب قصة حياتهم الشعبية التي فيها نشأ الرقص ليعكس حياتهم (4).

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص63.

(2)- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص73.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص73.

(4)- فوزي العتيل، الفلكلور ما هو؟ ص144.

فإذا كانت الرقصات في الماضي مرتبطة بزيادة الإنتاج (الخصب) ⁽¹⁾ فهي عند وطار
استزادة في التذكر والاسترجاع وزيادة في المواجهة، أن يرفع العقبات من طريق الفرس كلما
حيل بينها وبين الانطلاق.

وفي حالة التوحد بين اللحن والرقص، فهناك التوحد بين الشاعر والآلة (المزمار والقصة)
فيصبح جزءا منها تحركه وتصبح جزءا منه ويفتح عن هذا التوحد اللاوعي فقدان الوعي (انحى
في هنيهات قلائل كل من كان هناك حتى الزمان والمكان، فقط كان البرنس يتطاير ... العارم
تختال الضابط ... المختار وأي ... الليل يهبط قسما ... لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها غوت ...
المكان منعدم الزمان منعدم، ليس سوى الشاعر، سوى مهاتما، ليس سوى الجزائر، فليرقص،
ليرقص، ليرحل عبر الأزمنة والأمكنة، خاطرة تاريخية ... ها هنا الجزائري ابن الجزائرية لسنم
الذات وليسمح كل ما هو تافه، كل ما هو عارض ليقب الجوهر ...، وقع مغميا عليه ولم يدرك ما
الذي حدث بعد ذلك ...) ⁽²⁾.

أصبحت الرقصة واللحن، مخدرين ⁽³⁾ إنما تشبه رقصات الصوفية حيث يسيطر العالم
الباطن على ذات الشاعر لأنها أغاني تخاطب العاطفة، تخاطب الجماعة، إنما حبه للجزائر؛ لأن
وطار لا يستثني الطبقات الشعبية، لذلك فهو يقرب بفره من الجماعات ويؤكد أنه أدقا
التعبيرية.

وهكذا تأخذ الأغنية بعدها الطبقي كجزء من الثقافة التي تعبر عن الظروف الاقتصادية
والاجتماعية في الجزائر بخاصة والعالم العربي بعامة، لأنه يريد أن يعطينا دلالة عميقة تتمثل في أن
الشعب لا يعرف الفرح إلا حين يعود إلى فلكلوره وعاداته، ولا يستريح ولا ينفس عن نفسه إلا
به، وكل ذلك يدل من جهة أخرى عن انتقاء هذه العادة الفلكلورية نتيجة لتأزم الأوضاع، ولذا
نرى الشاعر يتمنى أن يرقص، أن يغني، إنه في حالة مأساوية.

وهكذا يكون التناص مع التراث بمثابة نسيج كرنفالي يتقاطع فيه وطار مع نصوصه،
مكونا من خلالها خطابات تحاصر الانتهازية والقدرية والإقطاعية وكل العوائق التي تقف في وجه
التقدم من أجل خلق مجتمع ثوري والتفتح على البعد الواقعي والعمق التاريخي، لأن هذا النسيج

(1)- المرجع السابق، ص 147.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 71-72-73.

(3)- ينظر: عبد اللطيف الراوي، الشعر والعمل والتأثير المتبادل، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

1980، ع 5، ص 25.

المتناس من خلاله في حقيقته عملية انتقائية لخطابات متنوعة، ويتجسد في شكل مدونة لتراث الثورة ومبادئها الإيديولوجية.

ومن هنا تتمتع روايات وطار النص التراثي وتعيد إنتاجه؛ لأنها تتماشى مع مشروع التحول الاجتماعي ومبادئ الثورة، منتجة دلالات تتجاوز الدلالة التقليدية إلى الدلالة المستحدثة دون قطع الصلة بالقديم مضيفاً للرؤاه موضوعات مستحدثة حسب تصوره، ولذا يكون التناس مع التراث تناساً جمالياً رسالياً. لأن (التناس عمل ثقافي من طبيعته التمثيل والحوار والتفاعل)⁽¹⁾ مع الآخر. فالمبدع ينطلق من حيث انتهى الآخرون، والاهتمام بالعنوان كطاقة دلالية تحت القارئ على قراءة مستوى تناسه مع الموروث والكتب المقدسة؛ الموروث الفكري والأدبي العربي والعالمي.

ورغم أن العنوان يعلو النص، وهو يعلن عن بدايته إلا أنه يفتقر إلى مرجعية ملحوظة قبل الولوج في النص. لكنه يدل ولو بشيء قليل على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، وهو الرواية، ويتكئ على تراث سابق له.

فكلمة الشمعة "رمز" استعمله الكاتب، بدافع التساؤل عن علاقة الكاتب بهذا الرمز والجواب مفتوح على التأويل لنرى التقاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فوجود الشمعة في بداية النص هو انبعاث لوجود عالم مثقف في بداية المسيرة التاريخية، ليتهدى به مثل الشمعة فإحالة وطار إلى الشمعة إحالة إلى معناها في حياة الشعب ووظيفتها مثل وظيفة المثقف فهي إنارة الطريق المادي، والمعنوي لدى المثقف. فهذا التناس يحيلنا إلى روح الرمز، رمز الشمعة في حياة كل الشعوب وفي كل العصور وإلى دورها الإيجابي. ولا يخفى في هذا التناس العنوي مع الرمز الشعبي من أن المثقف هو رمز المثقف المهتمش فتناسها مع الموروث الشعبي يجعلني أستنتج أنها تقدم معلومات وتحيل إلى مرجعيات وليست مجرد قراءة للعنوان فقط.

إن مجرد قراءة هذا العنوان تكفي لتمدنا من المعرفة التي نحاول أن نتأكد منها ومن صدقها بعد قراءة النص لتتضح العلاقة التي أراد الكاتب تجسيدها وإبرازها عبر دلالات كثيرة في النص. وليس غريباً أن نلاحظ توزع كلمة الشمعة، فتأخذ استعارات النور؛ فهذه الصورة الرمزية في الثقافة الشرقية لها دلالتها ففي الأدب العربي انتشار واسع للصورة النورانية وتطور

(1) - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، ص 120.

كبير وأصبح كأنه عنصر من عناصر السلطة الذي يوجد في التشكيل الفني⁽¹⁾ أو الرمزي للسلطة.

إن الأبطال مثل الشموس :

كالشمس في كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغربا⁽²⁾

فهم يصارعون ضد الظلام، ويتزلون إلى فضاء الموت ويرجعون غائمين.

إن نورانية المثقف متمثلة ومتشكلة بنورانية الشمعة التي تجعل المثقف بمثابة عقل محرك ومنظم لمجتمعه إن نور المثقف كالعقل المحرك للتاريخ.

خامسا- التناس مع الأدباء الجزائريين:

تمثل الكتابة الروائية عند جيل الروائي الذي يعاصره وطار مجالا للتواصل، ذلك أن النصوص الروائية تنتج بعضها من خلال التآلف أو التخالف في غياب الدرجة الصفر على حد تعبير رولان بارت⁽³⁾.

إن نص الشمعة والدهاليز يتناس مع بعض الروايات ذلك لأنها تطرح جملة من القضايا التي يزخر بها الواقع الجزائري؛ هذه الموضوعات تقتضي تعبيرا مثل الرواية. فكل مرحلة أعطى لها الروائي وطار نمطا روائيا من حيث المحتوى والخطاب. فواكبت روايته التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية التي شهدتها فترة السبعينات، وهي تصوير لأزمة تحول المجتمع بعد الاستقلال.

ومن ذلك تناس وطار مع أدباء جزائريين في إغارة اهتمامهم لكل التناقضات والترعات الفكرية وقيام جدلية الحداثة والتقليد، وعلاقة الحاضر بالماضي، والماضي بالحاضر. فيتعرضون إلى القضايا السياسية ويصورون الصراع بين المثقف ودوره في المجتمع، وعلاقته بالسلطة. ومن هنا يتناس وطار بعمله الروائي "الشمعة والدهاليز" مع أدباء جزائريين في محورين أو نقطتين أولهما: الوضع السياسي وثانيهما: المثقف وعلاقته بالوضع الأمني في البلاد.

كجريتجلى الوضع السياسي في النص الروائي الجزائري من خلال تناول الأدباء لظاهرة "تسييس الإسلام" أو الإسلام السياسي الذي عاشه الشاعر الجزائري، وقد عبر عنها وطار وجسدها من خلال استدعاء شخصية عمار بن ياسر الذي يرمز للصبر في سبيل الدين الذي

(1) - ترجمة/ خوسيه ميغيل بويرطا، البنية الطوبولوجية لقصور الحمراء، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإتحاد القومي لبنان،

العدد (19-20)، 1992، ص19.

(2) - ينظر: ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار صادر، بيروت، مج1، ص248.

(3) - ينظر: عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص96.

اعتنقه. كذلك أعمال واسيني الأعرج⁽¹⁾ الأخيرة (منحدر المرأة المتوحشة) و(سيدة المقام)⁽²⁾ أو رواية (الانزلاق)⁽³⁾ لعبد الحميد عبد القادر، أو رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي⁽⁴⁾. فهي كلها تتناول مشكلة تراوج السياسة والإسلام؛ أو ما يطلق عليه الإسلام السياسي.

ويعالج وطار هذه الظاهرة في روايته "الشمعة والدهاليز"، معالجة نقدية، تعبر عن موقف الرفض كما عبرت أيضا أعمال واسيني الأعرج على الموقف نفسه، ف شخصية عمار بن ياسر أو شخصية الولي في روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي⁽⁵⁾، لم يكن رفضا صارخا محمدا، بل جاء الرفض يتلون بلون الهدوء، حيث وضع سلبيات الحركة الإسلامية من حيث انعدام التكافؤ بين القيادة والذين ينتمون إليها، فلم يكن الرفض مشهرا به في وجه المتهمين بل جاء من خلال تقديم أدلة وتحليل يدلان على عدم الانسجام بين القيادة والأفراد. إنه يرسم الشرخ الذي يؤمن به "عمار بن ياسر" قائدهم في د خلية نفسه بأن الأفراد المنتمين للحركة لا يملكون كل الشروط العلمية والثقافية والحضارية لقيادة مجتمع يقول: (آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق)⁽⁶⁾. أما موقف بشير مفتي في (المراسيم والجنائز) فالموقف لا يكاد يكون واضحا⁽⁷⁾.

ويمكن القول إن ظاهرة الإرهاب عند رشيد بوجدره تستند إلى مرجعية تاريخية من حيث إن التاريخ يسير في اتجاه أمامي ولا يمكن العودة إلى الوراء. وسيبقى هذا العنف محطة سوداء في طريق التاريخ ولكنها لا توقف عقبات التاريخ⁽⁸⁾.

هكذا يكشف التناص توحدهم فكر وطار مع الأدباء في معالجة قضايا الراهن السياسي، ووضعية المثقف وهذا يدل على وعيهم بطبيعة الأزمة ورهاناتها، ووعي بطبيعة التناقضات ومحاولة الإمساك الموضوعي الواعي بتناقضات هذا الواقع والسيطرة عليه ومن ثم تغييره أو تحويل وجهته.

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.

(2)-واسيني الأعرج، منحدر المرأة المتوحشة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1997.

(3)-واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991.

(4)-بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

(5)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص92.

(7)-ينظر: إبراهيم سعدي، الرواية الجزائرية والراهن، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هذوقة، مديرية الثقافة لولاية برج

بوعرييج، سنة 2000، ط1، ص234.

(8)-مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1999، ع1، مج28، ص309.

ب-التناص من حيث فكرة المثقف وعلاقته بالوضع الأمني:

يحتل المثقف الحدائي موقعا هاما في الإبداعات الجزائرية، لأن المثقف هو الصورة النموذجية للإنسان المتفتح، الذي يمتلك أسلوب المناقشة والحوارية مع أطراف آخرين، متجنباً كل نزعة تدعو للعصية سواء لمذهب أو لرأي.

فهو النور الذي به يهتدي المجتمع، وكان عرضة لمأساة الوضع الأمني، هذا ما جعل وطار يتناص مع الكثير من الأدباء في هذه النقطة، فشخصية المثقف التي تتقاطع فيها النصوص الروائية كانت بمثابة الشخصية المحورية، تدور الأحداث وتنبني عليها أعمالها.

فالشخصية التي تناوها وطار هي شخصية الشاعر الأستاذ الجامعي، ذلك كون الشاعر أكثر إحساسا وشعورا ووعيا ولذا شبهه بـ "غاندي"، مما يدل على مسالته وتجنب التزايدات، وإدانة العنف، لأن شخصية الأستاذ الجامعي دليل على المستوى الثقافي والفكري. وهذا ما نجده أيضا في رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي⁽¹⁾؛ فالمثقف صحفي وروائي، كما نجد هذا أيضا في رواية (الانزلاق) لحميد عبد القادر⁽²⁾؛ فشخصية عبد الله الهامل أيضا شخصية صحفية فهو بدوره قارئ للتاريخ، وهذا ما يتقاطع أيضا مع الشخصية الرئيسية عند واسيني الأعرج في روايته (سيدة المقام)⁽³⁾ فهي راقصة بالي، والراوي أستاذ جامعي، يغتال في الأخير كما اغتيلت كل هذه الشخصيات المثقفة في هذه الروايات. فواسيني الأعرج لا يكتفي بذكر ما حطمه الإرهاب، بل يعطي لهذه الظاهرة بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي؛ فاغتيال راقصة البالي، هو اغتيال للجمال وللفن وللحرية، فالكاتب يهتم بنبش أعماق الظاهرة، ليدق ناقوس الخطر الذي تعيشه المدينة البيضاء⁽⁴⁾ الرامزة للتحضر والثقافة، باعتبار أن المدينة ثمرة الثقافة، وتعبير عن تفاعل الثقافة المحلية بالحضارة العالمية وامتزاج بين الهوية الذاتية والهوية المعاصرة الموضوعية⁽⁵⁾.

كما نجد في رواية جيلالي خلاص⁽⁶⁾، الراوي شخصية محورية مثقفا، وصحفيًا يحقق في قضية اغتيال الكاتب "منصور"، والمؤرخ "قادر".

(1)- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

(2)- عبد الحميد عبد القادر، الانزلاق، منشورات مارينور، الجزائر، 1998.

(3)- واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائر، 1991.

(4)- ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 1، 1999، مج 28، ص 317.

(5) - ينظر: ترهان خليل، خاضعت اغتيال العقل حرم لنشر، البيضاء، 1999، ص 157.

(6) - ينظر: جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور، 1998، وينظر أيضا: إبراهيم عباس، البحث في

مكانة الرواية الجزائرية، دراسة بيبوغرافية تحليلية، ص 216.

دراسة عليوت كاعتبال العقل موقف للنشر المؤسسة الجزائرية للمؤرخين
المطبعة والنشر للجزائر 1990 ص 151

إن رواية وطار "الشمعة والدهاليز" شخصيتها المحورية "الشاعر الذي يغتال في ظروف غامضة ومرعبة. المثقف إذن هو الشخصية الرئيسية لأنه الضحية الأولى للوضع الأمني وأيضاً لأنه الموجه الأكبر لإدانة الإرهاب.

إن ظاهرة التناص عند الأدباء الجزائريين من حيث رصد الأوضاع الراهنة على الساحة السياسية ليست مجرد مواكبة للحدث بل هي تحضر في الذهن، ولذلك فقد تركت بصماتها في الكتابة عامة والكتابة الروائية بخاصة.

ومن هنا تكون تناسات وطار مع الروائيين الجزائريين في توحيد فكرتهم في مفهوم التغيير الذي لا يكون بإقصاء العلم أو الثقافة فأى سياسة ثقافية تقوم على فرض إيديولوجي على العقل سواء أكانت ترائية أم حدائية فإنها تقتل "الحوار" ⁽¹⁾ وبالتالي تقتل الثقافة، وهي بذلك تقضي على أي تغيير وبذلك فالروائيون يصادقون على حرية الثقافة والمثقف.

ب- التناص مع السيرة الذاتية للأدباء:

لقد عرفت الرواية الجزائرية في المرحلة الأخيرة تحولات سواء في الرؤية أو الخطاب نظراً للتغيرات التي عاشتها الجزائر. وانعكس هذا التغيير على المجال الثقافي، فظهرت كتابات تترع نزعاً واقعية. والإحساس بالإخفاق اتجاه هذا الواقع ما أدى إلى ظهور التزعة الذاتية.

وإن دراسة رواية "الشمعة والدهاليز" رامت في بدايتها البحث في أسباب الأزمة، منطلقة من السيرة الذاتية لشخصية "يوسف سبتي" لكونه صديقاً للروائي وطار، فهو لا يجهل من أمره شيئاً، يقول وطار في ذلك: (استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخص الرواية) ⁽²⁾.

إنه ينطلق من التجربة الذاتية ليتجاوزها بعد ذلك إلى مسالك التخيل وفضاءاته ⁽³⁾ فهو يتقاطع ويتناص مع بعض أسس السيرة الذاتية وهذا ما أورده وطار بأنه اكتفى بما يتجلى من مأساوية في سيرة "سبتي" (اكتفيت بما تجلى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك انطلاقاً مما وقفت عليه من ملاحظات) ⁽⁴⁾.

(1) - ينظر: برهان غليون، إغتيال العقل، ص 367.

(2) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 5، ينظر التقديم.

(3) - بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع 2، 1995، ص 181.

(4) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 5.

فالتناص يكون في عنصر المساوية ومن هنا ينتقل الواقعي إلى واقع متخيل وينسج الروائي خيال روايته، حيث يحصل التناغم بين الذاتي والخيالي لإمكانية إقناع القارئ - المتلقي عن طريق البطل.

واعتماد وطار هذا النوع من التناص مع السيرة لأنه واقعي ينطلق بروايته التي تجسدها شخصيات واقعية، ويزيد في التواصل بين الفردي والجماعي، الذاتي والموضوعي، الواقعي والتاريخي.

وتشكل الذات أو السيرة تناصاً مع الرواية من حيث العودة إلى الماضي مركزاً على الذاكرة أو النقاط الحاضر وربطه بالماضي.

وبناء الرواية يتم في بعض الأحيان على ضمير المتكلم (أنا) حين يعود السارد بالأحداث يسترجعها وصيغة المؤلف هي أكثر دلالة على التماهي بين المؤلف (وطار) ويوسف سبتي والسارد.

إن الإشارة إلى المراحل التي قطعها البطل وتواجهه أثناء الثورة وتواجهه بجامعة قسنطينة، وممارسته التعليم بالجامعة وما إلى ذلك كل هذا يتداخل فيه الواقعي بالتخيل، المكتوب بالحلم.

وتشخيص وطار يقوم على تصوير حياة الفقر، التشرد والمآسي فالماضي؛ (وأنا في تلكم الحالة المزرية حذائي مرقع من كل جهة، ومع ذلك لا يمانع من إفساح المجال للمياه تقتحمه من حيث شاءت، سروالي بدوره صمد عدة سنوات، ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط وأصابع أُمي ... مدرستي ليس فيها فقير غيري كلهم أبناء موظفين في الإدارة الفرنسية ...⁽¹⁾ إنه يللمم كثيراً من تجارب حياته الفنية بالأحداث لكن هذه التجربة الذاتية تتقاسمها الجماعة وهذا ما جعله يصوغ عملاً فنياً حيث تناص فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة عن الواقع الجماعي وإضفاء صفة التخيل. فالسيرة هنا انزياح عن مجرياتها الضيقة نحو العام⁽²⁾.

فوطار يتناص مع السيرة الذاتية ويتقاطع معها في مشاهد انتقائية يختارها وطار وفق ما يتطلبه بناء روايته.

والرواية "الشمعة والدهاليز" لا تلجأ إلى عملية التأريخ لحياة يوسف سبتي أو سيرته الذاتية بل هي عملية كشف عن أوضاع ماضية أو قديمة وحديثة كانت سبباً وأصلاً في تشكل الدهاليز التي تقف عائناً في انتشار النور نور المعرفة.

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 42.

(2) - ينظر: فضيلة الفاروق، السيرة الروائية ومزاج المراهقة، ملنقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج

بوعربريج، 2000، ص 192..

فهذه التناصت مع السيرة الذاتية هي في حقيقتها نقد موجه لعدة أطراف بدءاً من الذات إلى العادات والتصورات والاعتقادات، إلى الثقافة، ونقد للسياسة. وإن توجه وطار لتناصاته مع سيرة ذاتية هو في جوهره تعبير عن أزمة الذات في مواجهة الصراع الذي أوجدته التحولات.

الفصل الرابع

"التنصص الخارججي"

التنصص مع الموروث الفري.

أولا- التنصص مع الأسطورة.

ثانيا- التنصص مع الأدب الفري.

أ- التنصص مع الحس الملحمي اليوناني.

ب- التنصص مع الفن المسرحي الشكسبيري.

ثالثا- التنصص مع الفكر الإشتراكي.

أ- التنصص مع الفكر الماركسي.

ب- التنصص مع الفكر اللينيني.

التناص مع الموروث الغربي

يتناص وطار مع نصوص الموروث الغربي المتنوع القديم والحديث. ويتلخص في عنصر الثقافة الاشتراكية خاصة التي سادت إبان المد الاشتراكي والميثولوجيا اليونانية، بألوانها وأنواعها وتقاطعاتها وتكاملاتها وبذلك يكون النص الوطاري قد كون العملية الإبداعية ذاتيا وداخليا وخارجيا، وذلك وفق قول لوران بارت: (الكتابة ليست سوى إيقاع القراءة نفسها، وهي خطابات اخترقت الذات اختراقا بعد تشبعها فسكبتها في لحظة على مربعات من الورق؛ فالكتابة ... هي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة التي يغدو فيها التناص عملا لذاكرة المبدع الحضيف والمتلقي الكفاء)⁽¹⁾.

وهذا ما يتجلى وبخاصة في النصوص ذات الأبعاد المتطابقة أو المتقاربة أو ذات الجذور السلطوية على الكاتب، والتي امتصها بنسق فني أو بتحويلات ثقافية وإسقاطات حضارية، وهذا التناص الخارجي يكشف لنا هيمنة الفكر الاشتراكي المعاصر على الكاتب ووجهته التي تناغم معها الكاتب استجابة لحداثة ماركسية معاصرة.

وعلى العموم فإن التناص الخارجي ما هو إلا طبعة جديدة من طبقات الأدب المقارن للحركة الدائمة المتدفقة التي تتشابك فيها العلائق والقيم الإنسانية عبر التاريخ الموغل في القدم سواء عن طريق الاتصال المباشر أو غير المباشر وهذا ما نراه في التالي:

(1)- لوران بارت، لذة النص، ترجمة/ فؤاد صفار، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988، ص6-10.

أولاً-التناص مع الأسطورة:

إن التأمل في رواية "الشمعة والدهاليز"، يحس أن النص فيه امتداد إنساني روحي، خارج الزمن الحاضر فهو رحلة كبرى في متاهة. ولذا يكون الرحيل عبر الرواية إطلالة على الماضي، وعودة إلى الحاضر، نشدانا للحقيقة والانبعث لأن السفر بشمعة عبر متاهات يتماهى فيها الواقعي والحلم في حركة درامية؛ سفر يجمع الميثولوجي والجذور الملتحفة بطيات التاريخ ووقائع الآني، لقد تناص خطاب الشمعة والدهاليز مع المتاهة كعودة إلى البدايات الأولى، وكربط بين مشروعين هما المشروع الفلسفي بوصفه منبعاً للرؤى الأخلاقية، والمشروع الجماعي الذي يعيد الحوارية، أي صوت الآخر وصورته⁽¹⁾.

إن العالم الذي تعيشه الرواية؛ عالم يكتنفه التناقض وتتسع ثغراته وفجواته إذ أصبح القلق سمة لعالم متناقض متصارع يشكو الإرهاق؛ والتمزق بين الأديان واللغات ووضع اقتصادي متأزم؛ فكانت ضبابية الرؤية. والأسطورة أحد منابع اللاشعور، بالإضافة إلى أنها النص المشترك بين الإنسانية جمعاء؛ وهذا النص يعود إلى أصل واحد: وهي النماذج العليا⁽¹⁾. وبما أن وطار له إنصات دؤوب لعمق المجتمع ليعبر عن أسباب التشويه والمتاهات التي أصابته، لجأ إلى الأسطورة التي تقوم أساساً على الصراع بين اليأس والأمل؛ الموت والحياة، كما في عنوان الرواية بين الأمل المتمثل في (الشمعة) واليأس المتمثل في (الدهاليز) وهذا كله للوصول إلى الخلاص. فكان الملجأ الأسطورة لأنها لفت موضوع الرواية⁽²⁾، فجاءت لتعالج قضايا اجتماعية سياسية لها البعد الوطني والإنساني الذي يراعى عند كل فنان إحساسه بالشعبية؛ لأن وطار وجد في الأسطورة لغة الصراع للحياة التي تعيشها أجواء روايته وتحياها شخصياتها. ولذا تناص وطار مع العالم الأسطوري من خلال امتصاصه لمعاني أسطورة متاهة⁽³⁾ أردياني بنت مينوس، الذي سحرت بحب نيسوسالذي جاء إلى مدينة كريت ليحارب الوحش وبمساعدهما نجا من الموت، أعطته كبة خيط فكان الخيط يرافقه حيثما تاه ونتيجة لذلك كان هذا الخيط معلماً يهتدي به إلى النور (الخروج من المتاهة).

(1) Zahra A. H. Ali, *Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's, The Sea, The Sea*, ANNALS, Kuwait, University, V.M 19, 1998- 1999, p7.

(1)-ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص287.

(2)- V. Simone FRAISSE, *le mythe d'Antigone*, librairie Armand Colin, Paris, 1974, p8.

(3)-ينظر: أوفيد: مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، تر: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص230.

وينظر: petit Robert: du nom propre, Paris, 1994, p 114

وينظر:

إن الكاتب بفضل امتصاصه لمعاني الأسطورة يولد صورة عميقة لتجربته التي تمتد عبر الزمان؛ لأن العناصر التي استلهمها بعد أن اكتشف البعد النفسي الخاص في تجربته الشعرية المرتبطة بمواقف الأسطورة وبشخصياتها استدعت منه في الظروف الآنية استدعاء الأسطورة حتى تكون طابعا خاصا لهذه التجربة الشعرية.

فأسطورة "المتاهة" تتعدد دلالاتها بحيث تتميز بالامتلاء فهي لا تقف على مغزى بل أكثر من واحد⁽¹⁾ فإذا نحن وقفنا عند الرمز "الدهاليز" الذي يرمز له بالظلام، وبالغموض وبضبابية الرؤية وبالكهوف وبالسراديب وبالمتاهات، فهي تجمع أكثر من مستوى من الدلالة. فهذه اللفظة "الدهاليز" لها معنى في نطاق التجربة الخاصة لوطار. وتلخص تجربة إنسانية شاملة ممتدة، ولذا عبر بها عن كل ما يربطه بواقعه، بنفسه وبالكون ككل. وهذه العلاقات هي التي تعطي معاني الأمل أو اليأس، النور أو الظلمة، الرفض أو الاستسلام،.... إلخ.

فأعباء التعبير عند وطار يتقاسمها الفردي والجماعي وبخاصة إن الجمعي هو الذي يأخذ من اهتمامه الكثير وبذلك فهذه اللفظة "الدهاليز" التي تعبر عن المتاهة قد حملت أعباء التعبير عنه؛ لأن الأسطورة كأسلوب تنري يكتشف فيه الناس المعنى الذي ما زال يعنيه⁽²⁾، وبذلك أوضحت الرواية واقعة إنسانية علفة ذات مغزى رمزي.

ويكون الخيط الذي أمدت به "أرديان" لثيسوس في الأسطورة حتى يهتدي به إلى الطريق هو الأمل للشاعر بتجاوز المحقق وقد استخدم وطار الشمعة ككلمة ذات رمزية مشتركة بين الناس لكنه أضفى عليها أبعادا أخرى وهي من كشفه الخاص⁽³⁾؛ فتصبح الشمعة هي الأمل الذي ينير به ظلمات الدهاليز. إنما الخيط الرقيق الذي يربط الشاعر بمجتمعه وبالجمهير الكادحة التي طالما ضحى وأعطى لها من فكره ونضاله.

هذا الخيط العنصر استغل وطار وساغه وفق رؤيته الخاصة في عالم روايته ليصبح خيط

التاريخ⁽⁴⁾.

فاعتماد وطار العودة إلى طبيعة الدهاليز وتحليلها لا يعرض الوقائع فقط بل يفسر ويشرح كل ظاهرة تفسيرا تاريخيا وإظهار صلتها بالماضي، ومدى تأثيره على الحاضر والتصوير الصادق

(1)- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص203.

(2)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(3)- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص198.

(4)- ينظر: حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، 1975، ص301.

من الناحية الموضوعية والفنية.

فكان البحث عن الحقيقة داخل متاهة كبرى بحلم ضعيف هو الشمعة.

لقد كانت المتاهة التي رسمتها الأسطورة لتضليل العين عندما تتأمل تعرجات سبلها التي تدل على أنحاء مختلفة، فقد جعل الصانع لها السبل المضللة وذلك بأن صنع دروبا مختلفة⁽¹⁾ تشبه في كثير المتاهة التي ضاع فيها "الشاعر البطل". فهي لا تشير إلى معنى محدد بل يضع فيها الإنسان بين التمزق الديني واللغوي والسياسي، ليس على المستوى الوطني فحسب بل على المستوى العربي، الإفريقي والآسيوي؛ تلك المتاهات التي قال عنها وطار على لسان الشاعر: (إنها تفاصيل التفاصيل، أدخل القضية أو المسألة الواحدة، ملايين إن لم تكن ملايين القضايا، بدون تحليلها والوقوف عليها، كلها لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها. بل إن سراديب تفتح أمامك فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر يفتح على سراديب، تمتصك فتترل وتترل لا إلى مكان إنما لدهاليز وسراديب ممتصة أخرى)⁽²⁾.

فمثلما قدر صانع المتاهة اليونانية بفننه وبراعته في إقامة مثل هذا البناء فكذلك قدر أيضا الشاعر ومعه علماء الاجتماع بأن هذا الوضع دهليز كبير مظلم، مظلم وغامض⁽³⁾. إنه تناص يجعل من أهل العلم والخبرة هم المقدرين لمعنى المتاهة.

إن الذي صنع المتاهة اليونانية هو اختلاف الأماكن وتعددتها فكذلك امتص وطار هذه المعاني وأعاد صياغتها في روايته، حيث غدت الأماكن المختلفة هي القضايا المتعددة التي ولدت معاناة الشاعر والتي يعجز معها التحديد، ومعرفة أصل القضايا ومشاكلها. إنما متاهة تحضر فيها كل القضايا، إنما كالزوبعة التي تطمس الرؤية كلما حاول أحد أن يحللها ويعرف كنهها⁽⁴⁾.

فوطار يستغل أسطورة المتاهة كروية فنية رمزية يثري بها البناء الروائي⁽⁵⁾ ليعبر عن ثنائية "النور والظلام" ولذا فإن ذاكرته النصية تمتد إلى التراث الإنساني ومنه يتم عبر التناصات توليد النص الجديد عن طريق الهدم وإعادة البناء من جديد⁽⁶⁾.

(1)- ينظر: أوفيد، مسخ الكائنات، ص 230.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 10.

(3)- المصدر نفسه، ص 12.

(4)- ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 11.

(5)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(6)- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 206.

للواقع الذي يتطلبه المنهج الاشتراكي حيث مسؤولية البطل في "الحبل" المتناص في معناه الذي يمد الماضي بالحاضر والمستقبل.

لقد كانت الشمعة تعبر عن التجدد والحياة، ولكن الحالة التي دخل فيها المجتمع من الاختلاف والسقوط كشفت عن زيف التاريخ والعجز عن تحقيق المشروع الثوري ونتيجة هذه التناقضات يأمل وطار في أسلوب جديد في التفكير، فتأثير نزعتة التاريخية واضحا عبر استرجاعات يبين لناها هذه المناهات ويبحث في أسبابها، فالذي خلق الدهاليز هو التمزق بين اللغات والتمزق الديني وضياح الهوية وازدواجية الخطاب واختلال القيم وهي جملة من القضايا خلقت التيهان "للشاعر"، لكن الأصل في هذه الشبكة، وفق ما صاغه العنوان الفرعي للفصل الأول: "دهليز الدهاليز" أساس الإشكال الذي أراد الكاتب طرحه، والذي أدى إلى تخلق هذه الدهاليز أساسه "العزلة" أي عزلة المثقف وقميشه، عن المجتمع وهو الذي يرمز للشمعة، مما جعل الكاتب يتناص مع النص الماركسي في رفضه للمثالية الهيجلية والتي تعطي الأسبقية للفكر، وفصله عن الواقع، وهذه الفلسفة هي التي جرت الإنسان إلى المناهات⁽¹⁾.

إن تناصات وطار تتداخل في تحاورها مع الفن التراثي القديم والنص النظري الفلسفي الهيجلي، لذلك فوطار يقول على لسان الشاعر وهو يحاور نفسه، يقول: (هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بم سيأمر، لا شك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري ويعيد قولته كان المنطق عند هيجل يقف على رأسه، فجعلته يقف على رجليه)⁽²⁾.

إنه تحاور مع نصوص من شأنه أن يوسع معنى المناهة في خدمة رؤيته التي تبحث عن الأسباب وفق النظرية الماركسية، من امتصاصه لأدوات تعبيرية وهي الأسطورة من أجل أن يجعل القارئ يتفهم عمله؛ فالأسطورة تضيف معنى فلسفيا على الوقائع، لأنها تضم معنى التنظيم ومن غيرها تظل التجربة الروائية ممزقة⁽³⁾.

ويتناص النص الروائي مع الأسطورة لكونه النسيج الأدبي المهم للأفكار وللنصوص الإنسانية الخالدة، لأن وطار من خلال محاورته للنصوص المتداخلة يحول أصل المناهة الحقيقي من الهيجلية المثالية المجردة إلى أساسها الربط والصلة بين الإنسان والمجتمع.

فالمناهة كلها تتحدث عن مجموع التناقضات التي مردها إلى غياب العنصر الفعال في التغيير؛

(1)- ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص230.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(3)- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص228.

فجدلية التغيير والحركة التي يتبناها الروائي وطار تتجاوز المتاهة والاعتراب حينما تكتشف الذات حقيقتها؛ فالمتاهة تنتهي بإدراك الذات للحل المناسب وهي وعيها بصلتها بالواقع وأن البيئة الاجتماعية هي من صنع تحركها⁽¹⁾.

فوطار من خلال تناصه مع النص الأدبي المتمثل في الأسطورة كنموذج يحث قيمته ويقترح موضوعا حيويا ويوجه الفعل نحو المستقبل⁽²⁾ ومع تقاطعه مع النص الفلسفي الهيجلي تناصا تخالفيا، ومع النص الماركسي تناصا تآلفيا؛ لأنه يحلل المتاهة وينقد فكرة الفصل بين الفكر والواقع.

فهو بذلك يعزز اتجاهه من خلال تناصاته إلى العمل والبناء وإلى اندماج المثقف بالمجتمع وعندها تتحقق إنسانية الإنسان⁽³⁾. وذلك هو الأمل أو الخيط الذي يبقى "الشاعر البطل" متعلقا به مثلما تعلق "ثيسوس" بالحبل في الأسطورة حتى نجوا.

فالشاعر يغدو هو "ثيسوس" الذي يغامر ويتزل إلى قلب المتاهة، ذلك أن أسطورة المتاهة تتمثل كصورة تطرح معنى المغامرة الإنسانية⁽⁴⁾ أو كنموذج يحتوي على قيمة تقترح موضوعا حيويا، وهذه المغامرة الإنسانية ما هي إلا تعبير عن الاهتمام بالجماعة.

إن الغايات التي ينشدها "الكاتب" متعددة في توظيفه للأسطورة، ولعل أهمها تقديم نموذج يحتوي على معنى المغامرة وتجربة مسبقة، ويوجه الفعل نحو المستقبل، هذا النموذج الذي يعيشه بطل روايته، هذا كي يؤثر في القارئ حتى يضم صوته إلى الكاتب في إعادة بناء رؤية جديدة للعالم وتشكله.

ولا يعدم عمل التناص مع النص الأسطوري ما يحققه من جماليات تظهر في التدايعات⁽⁵⁾، باعتماد الكاتب على خياله الواسع وعلى ثقافته المخزونة، فقد جاءت تدايعاته في توليد معاني اللفظتين "الشمعة" و"الدهاليز" على طول النص الروائي، فتوحي كلمة "الشمعة" لكل ما هو رمز للوضوح، للعطاء، للاتصال، للعلم، للنضال، للحلم والأمل، بينما توحي "الدهاليز" بتدايعات أخرى لتكون معنى كل ما هو عائق في وجه النور والنضال والتغيير؛ أي القوة المعطلة وهو بهذا أضاف عمقا لروايته⁽⁶⁾ لأن من جرّاء التدايعات يزيد في تعميق معنى الدهاليز وزيادة الانفعال

(1) - ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص230.

(2) - V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(3) - ينظر: حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، نشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص303.

(4) - V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6

(5) - ينظر: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1984، ص93.

(6) - عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص93.

والإحساس بها.

بل إن المتأهة تبدو أكثر عمقا حين يصبح "الشاعر البطل" المثقف يؤمن بالاستحضار - وبعض الخرافات عند الشيوعيين- والتجلي وبذلك استطاع الكاتب أن يستدعي أسطورة المتأهات ويزاوجها بالتراث الصوفي، مما أعطى الأبعاد الجمالية السابقة.

ثانيا-التناص مع الأدب الغربي

أ-التناص مع الحس الملحمي اليوناني:

إذا كان الأدب اليوناني يتحدث عن صراع الأبطال مع القدر، أو مع قوة خارقة عظيمة، فإن وطار يختار صراعا له أهميته عند قارئه وفي عصره.

فهو يحاول أن يمسح أحداث روايته على طريقة اليونانيين ويجعل مأساة البطل (1) في اغتياله. والخاصية الأساسية التي يعيد فيها الروائي النص الغائب أهمية حياة فرد أو حتى حياة جيل واحد، إنما أجيال متعددة، تحضر في جسد الرواية؛ جيل يمثل الماضي والحاضر وآخر يمثل المستقبل. هذا التعدد في الأصوات يجعل من الرواية تقترب من الملحمة، ويجعل الكاتب بطله (الشاعر) فردا بطوليا لا ينفصل عن العالم والجماعة التي ينتمي إليها (2)، وفي ذلك يقول الروائي: (استعنت بما تجلئ من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك، انطلاقا مما وفقت عليه من ملاحظات ولم يساورني أحد بدخائله) (3).

فالعامل الروائي بمعناه الملحمي يتناص فيه وطار مع الأدب الغربي؛ لأن الشخصيات تكشف عن جوهر الأمور حين تتحرك في مواقف معينة (4).

إن صراع الطبقات ضد الانتهازية يعمل عند الروائي على انتشار النشاط الإنساني في إطار من البطولة (5)، فيكسب عمله الروائي صفته المأساوية من اغتيال البطل كاستدلال على مأساة العقل.

ولعل الخاصية الأساسية في امتصاص معنى المأساة هي معالجتها لموضوعات جديدة، ففيها صراع بين جهات مختلفة؛ لقد تشكل الموضوع الرئيسي في الرواية عند الكاتب منذ زمن طويل قبل كتابة هذه الرواية، حيث عالج مشكلة الإطار الإسلامي الرجعي في رواياته الأولى، وتنبأ لتوقع

(1)-ميليت وجيرا بتلي، فن المسرحية، ترجمة/ صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص38.

(2)-محمود كسير والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص53.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

(4)-ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة/ مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص43.

(5)-المرجع نفسه، ص94.

تطوراته المستقبلية، وحاول فهم هذه الأزمة كتجربة قاسية. فروايته لوحة تصور الهزات السياسية والاقتصادية التي يطالعا بها عن طريق وصفه لبعض العائلات الجزائرية.

فروايته بحث في أسباب الأزمة، والتي جعلت الوعي التراجيدي لبطله يتنامى.

فبالأمس كان الأشخاص يعتقدون أن حركة التاريخ تسير تحت إمرة العقل والعلم وأنها ذات هدف ولكن بعد سنوات، بدأوا يتأكدون من زيف هذه الأقوال، وفي خضم الصراع يظهر لنا هيئة العالم الواقعي الذي لا يتسم بالوضوح.

إن روايات وطار ظلت تجسد تاريخ الثورة الثوري التي خاضت المعركة كي تستأصل استغلال الطبقة المناضلة. وفي روايته "الشمعة والدهاليز" يستعرض التاريخ الثوري للشخصيات من أجل أن يحصل على شكل جديد يمثل هذه الطبقة⁽¹⁾ فلا ينفك يعيد في كل انتاجاته الروائية، لبطولات الثورة، وبطولات مناضليها، ثم مرحلة بناء الاشتراكية ليوضح للقارئ كيف أن أعماله قد ناضلت بشكل يماثل نضال الاشتراكيين؛ فروايته تقترب من العظمة الملحمية⁽²⁾، وهذه الملحمية تظهر أن الفرد البطولي كالشاعر في هذه الرواية لا يفصل عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه والصراع بالذات هو الذي يطور العناصر الملحمية، ويوقظ النفوس العاجزة والمستسلمة حسب قول الروائي (المكتوب في الجبين لا بد أن تراه العين)⁽³⁾، وتجعل منهم قادة في المستقبل وتخرج بذلك رجالا الذين حجبتهم ظلمات وسرايب الانتهازية، ويقفون بمبادئهم وقيمهم وبصورة نيرة واضحة (كالشمس) وهكذا يمكن أن يستعيروا لأنفسهم مميزات أبطال الملاحم.

إن علاقة الرواية الواقعية الاشتراكية وخصائص الأسلوب الملحمي، تعطي لمسألة التراث الواقعي في المرحلة الحالية معنى ذا أهمية.

فالرواية الواقعية الاشتراكية تنطلق من الواقع أي كل ما يميز هذه الفترة، فرواية "الشمعة والدهاليز" تنطلق من الواقع التاريخي⁽⁴⁾، وبذلك يصرح وطار: (وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفًا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها)⁽⁵⁾.

فهذه المشاكل قد نمت في الأوساط الاجتماعية، ووطار يعيها بشكل جيد؛ لذلك فالواقعية

(1)- ينظر: محمود كسير والسعيد الورقي، يُعلم اجتماع الأدب، ص 51.

(2)- ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص 101.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 83.

(4)- عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا، ص 104.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 6.

الاشتراكية لا قبل هذه الظروف بل تدرسها وتحللها في إطار عمل نقدي حتى تستوفيها حقها. فالنقد بالمفهوم الماركسي نقد هدم، ثم إعادة بناء، أي إنه نقد ثوري، الغاية منه التغيير الجذري (1) أي البحث عن أصل المشكلة والأزمة وإيجاد حل لها، ومن هذا المنطلق يتناص وطار مع المفهوم النقدي ويمتص هذا النص ويجوِّله إلى كيفية تطبيقية في اختيار عنوان فرعي (دهليز الدهاليز) لروايته التي مدلولها البحث عن أصل الدهاليز، ومن هنا يأتي البحث عن جوهر الأزمة أو الخيط الأصلي الذي انبثقت منه الدهاليز.

فهذه معالجة لكل التناقضات التي يحدث بينها الصراع الذي من شأنه أن يؤدي في الأخير إلى التغيير؛ فمسائل الأسلوبية للفترة التي عاجلها في روايته يمكن تجاوزها عن طريق النقد الماركسي؛ لأن النقد في الماركسية تتغير أهدافه طبقاً للمرحلة وطبيعتها.

إن للواقعية الاشتراكية تطوراً بفعل التناقضات الاجتماعية، ومن ثم فرواية وطار تسير ضمن ما اقترحه المنهج الإبداعي الواقعي الاشتراكي، وهو الهدم بهدف التغيير. إن وطار من خلال روايته في تقاطعه مع الشكل الملحمي يعبر على أنه يمثل الملحمة كشكل ينتمي وينضوي تحت التراث الواقعي الاشتراكي، فمثلما يتقاطع الكلاسيكي الأول بالواقعية الاشتراكية مع الكلاسيكيين البرجوازيين (2) فكذلك تتواصل الرواية مع الملحمة الاشتراكية، فوطار يتناص ويتقاطع مع الفن الملحمي باعتبار أن الأعمال الفنية والنصوص تتوالد من بعضها (3).

إن وطار عبر تناصاته مع نصوص الأدب الغربي، يكشف عن كيفية تمثلها لها، إذ ينطلق من الواقع بهدف التغيير، وهو يخضع الأجناس الأدبية لانتمائها الفني خدمة لأفكاره وتأكيداً على الحوار والتواصل مع الآخر.

(1)- ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص30.

(2)- ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص103.

(3)- ينظر: مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص22.

ب-التناص مع الفن المسرحي الشكسبيري:

جعل وطار الأرضية التي ينطلق منها هي مجالات المجتمع والسياسة والنضال الاجتماعي، وقد وضع فنه في خدمة هذه الطبقات الشعبية، لأن كل كلمة من كلماته، وكل عمل من أعماله كما يقول ألبير كامي، هي "نضال سياسي" (1). وقد تكون كلمته تبرر ما ذهب وطار إليه في التصاقه بالجماهير (وبحكم أنني كاتب مناضل، يدفعني النضال إلى الكتابة قبل أي شيء آخر) (2)، فالفنان يطرح مشاكل المجتمع كشكل جمالي ثوري قريب من فهم الجماهير.

فالمذهب التاريخي الذي اعتمده الواقعية ساعد وطار على إدراك الماضي جيدا، وكان بذلك يحفظ للشخصيات التاريخية دورها. ولقد عني وطار بهذا المنهج حين قال في روايته: (الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا أو منطوقا محسوبا) (3). إذن فهو يعتمد التاريخ، بل ينتقل من فترة تاريخية إلى أخرى ذلك لأنه ليس مؤرخا بل فنانا يؤرخ بفنه.

لأن الأدب الاشتراكي الواقعي ينظر إلى الماضي والحاضر، ويستشرف المستقبل من أجل التغيير؛ فمن خلال تناصاته، فالرواية لا تسجل-فقط- التفاصيل الواقعية، بل تقدم رؤيا للوجود (4) فهي ترجمة صادقة للحياة الاجتماعية ليصبح العمل الروائي يزاوج بين البعد الفني ونشر الأفكار. فالكاتب انطلق من الطبقة حتى يصبح العمل يمس الوضع الإنساني عامة. وهذا ما يضمن للعمل الاستمرارية والخلود.

فرواية "الشمعة والدهاليز" تعكس-أساسا- حالة إيديولوجية للمجتمع الجزائري في مرحلة هامة من تاريخه حين قام الكاتب بمسح اجتماعي للواقع الجزائري، ففتق برؤيته الفكرية للمجتمع والإنسان نماذج فنية من خلال قضايا إيديولوجية عاناها المثقف الجزائري، وحاول أن يفتح المجال للحلول، كما خاض جدلا فكريا مع الفكر الشعبي الذي يختار الحيادية والاستسلام وهنا: يتناص وطار مع مفهوم همنجواي في طرح سبب اليأس الإنساني (5) بطرحه بطريقة المثلى الشعبي (المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين) (6) بل طرحه بطريقة ثورية.

إن وطار حين اقترح نموذج المثقف فإنه يطرح التناقضات ويوضح المأساة التي عاشها المثقف

(1)-ينظر: مجموعة مؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص203.

(2)-واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص132.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(4)-ينظر: محمود كسر والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، ص98.

(5)-ينظر: مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص104.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص82.

الجزائري في القرن الحالي وبذلك يأخذ بمفهوم التراجيديا عند أرسطو، لأن مفهومه للبطل التراجيدي كما يقول: (إن التراجيديا يثارها لعاطفتي الشفقة والخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف ولكي يتحقق هذا الأثر لا بد أن يكون البطل التراجيدي أفضل من الفرد العادي)⁽¹⁾.

لقد عاش "الشاعر" بطل الرواية في هذا المجتمع الذي نذر نفسه له، وعانى من الازدواجية في الفكر واللغة والخطاب السياسي مما جعل قدرته تنهار؛ فمعاناته الفكرية أنه وجد نفسه بين نقيضين؛ طرف يريد الانسلاخ من أصالته ملغيا التاريخ، وطرف يريد العودة بالزمن قرونا سحيقة منكرا شروط العصر، وهذه المعاناة جعلته يتساءل: (صعدت من ساحة أول ماي، ساحة الدعوة يومها والتهافتات تملأ أذني لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله مهموما مغموما، روعي أثقل من أن يحملها جسدي، يعذبها سؤال محير بدأ يطل علي كثيرا مستفزا منذ مدة طويلة هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما، هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء صلة ما؟ الآخرون، الطرف الآخر، أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، وخط الحياة الغربية، وأغلقوا على أنفسهم يحتمون بالظلمة رافضين أية شعة حولهم، قرروا فيما بينهم وبين أنفسهم، أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين، الماضي والمستقبل)⁽²⁾.

وتزداد المعاناة اللغوية حين يريد أن يعبر عن مشاعره، فلا تسعفه اللغة الأجنبية، ولذلك يتجنب الحديث عن المرأة الجزائرية العربية إلا بما توحى به اللغة الفرنسية؛ إنها لا تستطيع أن تفي وصف أمه، أو خالته، أو ابنة خالته "العارم" فالمخزون المترسب⁽³⁾ من "لامارتين"، ورامبو، ومنتسكيو، وهيغو، قد رسب في ذاكرته وتشكل في أعماقه⁽⁴⁾ يقول الروائي: (حاول أن يكتب باللغة العربية، أن يقول على غرار شعراء المعلقات، وفحول شعراء الغزل، لكن الانغلاق في لغة القاموس التي يتلقاها في شكل متخلف جدا بالنسبة للغة العربية جعلته يعدل...)⁽⁵⁾.

أما معاناته من جراء محاولات طمس الهوية الوطنية بعد الاستقلال فيكشف خطورة الأمر، يقول في ذلك: (يحضره مديروه على مر السنوات المنصرمة فرنسيين أولاد فرنسيين، لا يرحمون وطنهم، ولا يشفقون عليه. اللهم أسوأ إمام في هذا البلد، يحافظ على الهوية، ولا أحسن عالم يؤدي

(1)- سيم سرحان، كتابات في المسرح، تقدم/ سيد علي إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص65.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص42.

(3)- ينظر: عمر أوكان، النص والسلطة، ص98.

(4)- ينظر: المصدر نفسه، ص101.

(5)- المصدر نفسه، ص102.

بالأمة إلى متاهات الاغتراب، يجهز على هذه الأمة وعلى ما تبقى منها⁽¹⁾.

أما المعاناة الأخرى فهي النفاق بأنواعه، وازدواجية الخطاب؛ إذ أصبح المسؤولون يتقنونه، يقولون أشياء ويمارسون أخرى؛ خلاف وتضاد بين الشكل والمحتوى، وبذلك أرهقه هذا النفاق يقول وطار في هذا الباب من المعاناة: (تحدثوا باسم الاشتراكية، تحدثوا باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام والإيمان، تحدثوا باسم اللاتكزية والإلحاد، حاولوا أن يجعلوا من بلدنا الآمن قاعة كبرى في مستشفى جمعوا فيها كل المرضى وراحوا يحقنون كل مريض بالدواء الذي يلائم مرضه، هكذا هيى لهم، لكن المرضى تبيّنوا أنهم مصابون بمرض واحد هو هذا الخطاب الكاذب، هذا النفاق الذي فقد كل مذاق وطعم له)⁽²⁾.

لكن ازدواجية الخطاب ليست وقفنا علينا، وها هو يصاب بالإكتئاب أثناء عودته من زيارة بلغاريا بعد أن صدم باختيار القيم التي كان يؤمن بما طيلة حياته، بسبب ضعف أصحابها أمام إغواء "الدولار" وسقوط "الجمهورية الفاضلة" التي كان يحلم بقيامها: الاشتراكية والعدل وتكافؤ الفرص، يقول وطار على لسان البطل: (كل شيء يتفسخ: الشعر ينسل ويتساقط، الجلد يتقشر، اللحم يتحلل، العظم يفتت، ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان الذي يمطر ككذبا بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية ... يباع لينين وماركس وانجلز، بالورقة الخضراء، وبجبة علك أمريكية ويبيع الوطن والعالم أجمع بسرور جتر أو بعلبة مساحيق زينة مصنوعة في الغرب)⁽³⁾.

هكذا يحدد "الشاعر" فترة انهيار القيم في العالم الاشتراكي والعالم العربي والجزائري على الأخص بعد الاستقلال مما أدى إلى اختلال القيم والموازن، يقول في ذلك وطار إن: (حفاظ بعض سور من القرآن صاروا معلمين وأساتذة، دكتور يحتل مقعدا في الجامعة، يتخرج عليه باحثون وباحثات، ... ليس له شهادة الثانوية العامة، لا يعرف حسابات الزاوية القائمة والحادة والمنفرجة ... ومع ذلك هو دكتور دولة)⁽⁴⁾.

لقد اختلّت كل الموازين والمعايير: (الجهل يعم، السطحية تعم، السدجل يطغى، الفكر يتفكك، أشبه ما يكون بكبة خيط تتدحرج من فوق إلى أسفل، وشمعة تحترق في

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص186.

(2) - المصدر نفسه، ص75.

(3) - المصدر نفسه، ص161.

(4) - المصدر نفسه، ص160.

دهليز مغلق ومهمل⁽¹⁾.

إن المثقف يرى ما يدور حوله، ويعرف خطورته ويدرك عواقبه، لكنه مهمش؛ فالجهل والسطحية يعمان البلد، لذا فقد الثقة فيمن حوله لكذبهم؛ فهذا كله دفعه إلى مأساته التي يجسدها أمران: فأما الأمر الأول فهو العزلة عن المجتمع، في ضريحه (متزله)، فهي المكان الذي تبرز فيه السلطة في حالتها العارية، فالمثقف في الإطار الاشتراكي يعني دليل الأمة في الحنة؛ فهو الذي يعبر عن أعمق صراعاتها وهو الذي يحمل قبس النور ليبين الطريق ويحرق الزيف⁽²⁾ وذلك بفضل نضارة الماضي وهذا ما يحاول الكاتب أن يكشفه من خلال زيف الأقوال التي يحاول إيرادها وبذلك تناص مع التراث الغربي ذي الفهم الجديد للحياة، ولحركة التاريخ. كما تناص مع المفهوم الأرسطي للبطل التراجيدي حين يقول سمير سرحان عن مفهوم التراجيدي عند أرسطو: (إن التراجيديا ... تحقق التطهر من مثل هذه العواطف ... ولكي يتحقق هذا الأثر لابد أن يكون البطل التراجيدي بأفضل من الفرد العادي)⁽³⁾.

فالبطل في الرواية يفوق الفرد العادي، وهذا دفع وطار لاختيار شخصية "الشاعر" الأستاذ لأنه يحمل معنى القلب والعقل معا.

ومأساة بطل الطاهر وطار تأتي من معاناته من هذه التناقضات التي تتمثل في ضرب الهوية، وازدواجية الخطاب واختلال الموازين ومشكل اللغة مما يزيد في معاناته لفقدان العالم لفعاليته الاشتراكية التي كان من أجلها يناضل الكاتب (والبطل في الوقت نفسه).

وهنا يتناص النص الوطاري الجديد مع النص القديم الأرسطي في أنه كلما ازادت معاناة البطل التراجيدي كلما ازادت عظمته كشخصية مأساوية ونما إدراكه للعالم؛ ففكرة المعاناة في مفهومها الاشتراكي تعني أن (الوجود بلا حاجات، لا يعبر عن وجود، وأن كائنا بلا معاناة فهو كائن لا وجود له)⁽⁴⁾. فالمعاناة تخلق عند الإنسان العاطفة والإحساس؛ لأن إنسانية الإنسان عند الكاتب تتحدد بمفعول المعاناة.

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 160.

(2) - ينظر: ميلت وجيرا بنتلي، فن المسرحية، ص 333.

(3) - سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص 65.

(4) - عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص 190.

ولأن الكاتب يرى في المضمون الأدبي للبطل "الشاعر" أساساً للواقعية الاشتراكية. فهو الشاعر المثقف الذي ينظر إلى العالم حوله، ويحتل موقعا فهو يبصر بعين المستقبل الفكر الذي يحمله وطار له. ولذا ولدت معاناة الشاعر من تلحم التناقضات مما جعله يفقد القدرة على الاحتمال فأهوار ومرض نفسيا، وأصابه خلل ذهني، يقول الكاتب يصف حالته: (حلق رأسه بالموسى، مشى حافيا، ظل فترة غير وجيزة، حدث نفسه في الشارع لاعتنا كل كاذب على هذه الأرض ... ظل وصيه، المكلف من طريق القرية كلها، على لسان المختار يرقبه من بعيد، إلى أن خرج إلى الشارع بدون سروال، حينها تدخل الوصي اليقظ بكل حزم وحماس، وأدخله عيادة نفسية، ليخرج بعد يومين، أو بعد شهرين وربما أكثر، بأمر من الطبيب) (1).

إنه انقياد الوعي، الذي كان يحرك "الشاعر"، فانطفأ في نفسه النور مما جعله يفقد مبررات حياته التقليدية (2)، ولم يعد إلا كائنا حبيس ضريحه (مترله) فعاش العزلة.

إن عزلة المثقف تعني انطفاء مصباح العقل وتيهان الجماهير في دهاليز مظلمة، ذلك أن الثقافة التي يرمز لها البطل هي التعبير الحسي عن علاقة الفرد بهذا العالم وهي ثمرة هذا المجتمع كما يراها الماركسيون وانعكاس لهذا الواقع الموضوعي (3) وبما أن البطل لم يعد يعكس هذا المجتمع بعد تحولاته واهتزازاته مما أدى به إلى العزلة.

وعندما ينسحب "الشاعر" ينطفئ مصباح القلب وتبرد جذوة المشاعر، ويصبح المجتمع لا عقل ينظمه ولا قلب يحركه، وليبني بينه وبين أجزائه روابط المودة. وبذلك استطاع وطار أن يستدعي المأساة التراجيدية الشكسبيرية التي تعني صراع البطل مع نفسه، لأن مجال الصراع يتحول عند شكسبير إلى داخل نفسية البطل (4)، هكذا جعل وطار صراع البطل داخل نفسه جراح معاناته لقضايا مختلفة لذلك فهو يمنحه قدرات عقلية (مثقف، أستاذ جامعي، يتقن الفرنسية)، ونفسية خارقة (شاعر وحكيم) وبذلك يكشف لنا أن الضعف البشري الذي هو جزء من تكوينه النفسي هو الذي أدى به إلى مصيره المأساوي.

وهكذا تمتص رواية "الشمعة والدهاليز" معنى الأثر التراجيدي وهو الشفقة والفخر بالبطل، الذي أعاد وطار صياغته بعد امتصاصه من النص القديم، وفق ما يتطلبه منطق النص (5) حيث يأتي

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 159.

(2)- ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص 40.

(3)- ينظر: مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، 1985، ص 29-32.

(4)- ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص 67.

(5)- شكري عزيز الماضي، في النظرية والأدب، ص 211.

الفخر في الرواية ناتجا عن كون البطل يعرف كل ما يجري حوله، ويعرف مصيره، ويصبح هذا المصير سببا للتأمل أكثر، يقول وطار على لسان البطل: (أنا هذا الجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحوّل إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم)⁽¹⁾ ويضيف الكاتب قائلا: (ومن جديد يتحتم علي أن أهدم شيئا ما، لكنه في ذاتي هذه المرة. أن أتخطم أنا)⁽²⁾.

إن فكرة الجنون تجعل من نص وطار يتناص مع مفهوم شكسبير وذلك من خلال الحالة التي وصل إليها الشاعر: (مشى حافيا، فترة وجيزة، حدث نفسه في الشارع ...) ⁽³⁾، ورغم أن المعاناة تؤدي إلى إدراك الحياة، وفهمها فهما صحيحا لكن الشاعر يصاب بما أصيب أبطال شكسبير: (الملك لير، وهاملت وماكيث).

ويواصل وطار امتصاص النص القديم لشكسبير حول مفهوم قوة البطل، بحيث إن فكرة الخلل الذهني الذي أصاب الشاعر لا تفقده القدرة على الإدراك، بل تزيد في حدتها⁽⁴⁾، وكلمة زادت، اتضحت التناقضات الصارخة والأزمة الحادة والشرخ الذي أصاب المجتمع ولذا يقول البطل "الشاعر" في لحظات انهياره للطبيب: (لا صدر اليوم يا سيدي الطبيب يضع عليه الشعب رأسه ويكي. كلهم تحولوا إلى تجار ورجال أعمال ومضاربين ... إلى شعب عاد، بعد أن كانوا طليعة وقضوا على كل طليعة أخرى. إنني لا أريد أن أبكي أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت له ذرة من العقل هنا عندنا وهناك في بولونيا، في بلغاريا، في الإتحاد السوفياتي، حيث يباع الله بدولار، ويباع لينين وماركس أنجلز بالورقة الخضراء ويبيع الوطن والعالم أجمع)⁽⁵⁾.

إن التناقضات لا تعني الوطن الجزائري فحسب، بل العالم كله. الذي يسبح في التفسخ والتناقض مع ماضيه ومع مبادئه المقدسة؛ العلوية والموضوعية؛ سلوكا واعتقادا.

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

(2) - المصدر نفسه، ص187.

(3) - المصدر نفسه، ص159.

(4) - ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص70.

(5) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص161.

إن الروائي وطار جعل شخصية الطبيب تعلق على هذا الإدراك الذي بلغه "الشاعر" المريض، قائلًا: (أمسك الطبيب بيده، وراح يضغط عليها، متمنيا أن لا يفسد الرحمة التي نزلت عليه بالحديث) ⁽¹⁾.

بهذا عمَّق وطار معنى التحمل والمعاناة عند "الشاعر" وبالتالي دل على إنسانية وإحساس أبطال الواقعية الاشتراكية التي أرادها لباسا لروايته. وهذه المعاناة تزيد في إدراك التناقضات التي تؤكد معنى "الدهاليز" بصيغة الجمع كما هو في عنوان روايته؛ فتدهلزت كدهاليز المأساة الأوروبية. أما وصول البطل إلى درجة الرحمة يعود إلى أن الخلل يعمق معنى الخبرة عند البطل، ويتوصل بها إلى التطهير، لذلك يقول وطار: (استغرق في البكاء، التهيت الحرارة في صدره وصعدت بسرعة إلى حلقه، وتشنجت عضلات وجهه، ثم تولت عيناه مهمة إطفاء الحرائق. الدموع تنهمر بغزارة خارقة لا يذكر أنه بكى بالدموع وناح بمثل هذا الصوت قبل الآن قبل اليوم) ⁽²⁾.

ثم إن عودة البطل وخروجه من العزلة تدل على عودة الوعي التي كانت سببها المعاناة والتي بدورها تحقق الوجود الفعلي للعقل ⁽³⁾، فحين تحرك "الشاعر" يريد أن يفك عن نفسه العزلة التي أخرجته منها عاطفة الحب؛ حبه لأهل وطنه وللفتاة زهيرة، وعاطفة الصداقة. فقد أعاد الثقة إلى نفسه وانفتح الضريح وخرج "الشاعر" ليعود إلى الحياة من جديد، يقول وطار: (فالمسألة مهما كان الأمر تعنيه منذ قرر أن ينغمر ويخوض مع الخائضين بسببها) ⁽⁴⁾. ولذلك كانت صداقته لـ "عمار بن ياسر" الذي نزل إلى الشارع للأسباب نفسها التي دفعته إلى العزلة، يقول: (شعر بالتجاوب معه، ووجد في بقايا الخلاسية هذه ما يوحي بأصالته كجزائري، فيه شيء من كل شيء، إفريقية على أبيض متوسطية، عروبة على بربرية، فقرر في نفسه أن يتجاوز حدود التحفظ مع هذا الشاب وأن يرفع قليلا الستار الحديدي لباب الدهليز) ⁽⁵⁾، وبذلك خرج بروح الشاعر وعقل الأستاذ الجامعي معا، وحين تحرك ليحمل مصباح العقل إلى الجماهير الشائرة حتى لا تتيه في الظلمات، ليشحنها بنبض قلبه الصادق حتى يحصنها من النفاق وازدواجية الخطاب، يتحركت

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص162.

(2) - المصدر نفسه، ص162.

(3) - ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص190.

(4) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص12.

(5) - المصدر نفسه، ص27.

الأيدي الخفية وقتلته وكانت المأساة الثانية.

فتداخلات النصوص: النص الروائي مع نص شكسبير، مع النص الاشتراكي هي الوسيلة في تدعيم فكرة المعاناة والإحساس بالجماهير انطلاقاً من تصريحه: (لقد اكتفيت بما تجلّى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك...) (1) فهذه المأساوية أدت إلى إدراك صحيح للعالم ومعرفة للقوى التي تتحكم فيه رغم أن نهاية البطل كانت مأساوية، إلا أنها تثير إعجاب القارئ بالبطل الذي يعرف الموقف الذي وضع فيه نفسه بفضل الإمكانيات التي تعطيها إياه الواقعية الاشتراكية والفكر الماركسي الذي هدفه الارتباط بالجماهير والخروج برؤية جديدة تجمع بين الجانب المادي "العقل" والروحي المتمثل في الدين؛ لأن البطل حين خرج هذه المرة؛ خرج يحمل العقل المادي، والقلب الذي ينبض بروح الدين، وما كانت صداقته لـ "عمار بن ياسر" رمز القيادة الجماعية الإسلامية إلا توحيده مع المفهوم الإسلامي في الجزائر (احتواء الاشتراكيين للحركة الإسلامية حسب المفهوم الوطاري؛ أي خطوتين إلى الوراء وخطوة إلى الأمام)، وما كان خروجه أيضاً إلا حياً "للخيزرانة" التي تجمع بين العرب والبربر، لأنها رغبة في الجمع بين الماضي والحاضر.

إنها رؤية تناسب الوضع وتفيد التغيير. ذلك أن المجتمع فقد كل مبررات التوتر الخلاق (2)، الذي تدفع به الطاقات الاجتماعية من جديد ولذلك لجأ وطار إلى مبرر أسمى والذي جسده "عمار بن ياسر" الإسلامي الحركي؛ لأن الإسلام يحمل مبرراته الكفيلة بتحقيق التوتر في الطاقات الاجتماعية في هذا العصر وبخاصة في الجزائر.

وهكذا تتداخل النصوص وتتقاطع في نص الرواية لتكون حصيلتها رؤية جديدة للمستقبل وفق الروح التراجيدية التي استلها من اليونان أو التي استلهمها من شكسبير أو من الأدب العالمي بصفة عامة؛ لأن الروح التراجيدية في حقيقة الأمر مشتركة بين كافة الشعوب ومنتشرة عبر كل الآداب العالمية إلا أنني حاولت أن أخصص بعض الأدباء المعروفين بهذا اللون التراجيدي من باب تقريب الفكرة للمتلقي.

(1) - الطاهر وطار، الشمعة والداهليز، ص5.

(2) - ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص44.

ثالثا-التناص مع الفكر الاشتراكي:

أ-مع الفكر الماركسي:

إن "وطار" يستترف المرجعية التاريخية /الاشتراكية برؤية مقارنة بين الماضي والحاضر من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث وما شهدته هذا المسار من انحرافات حادت عن الطريق المرسوم لها، التي رسمتها جهود الثورة وتضحياتها.

فالتاريخ الاشتراكي هو المادة التي تتشكل به الرواية وتتلون بلونه الإيديولوجي، وتناص الرواية مع تاريخ الفكر الاشتراكي بمكوناته الأساسية من أحداث وشخصيات وعلاقات وجماليات آخذا برأي لينين بأن الرواية مرآة للثورة، فهي تهدف إلى السيطرة على عملية التطور⁽¹⁾.

لهذا انغمس الكاتب في تاريخ الجماعة، انطلاقا من عقيدته خدمة للجماهير ونزولا إليها وفي ذلك يقول: (هؤلاء جماهير. جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها، أن يقف ضدهم؟)⁽²⁾.

وتظل شخصية الشاعر منشدة إنشادا قويا إلى هذه الظاهرة محاولة معرفة كنهها ثم تحليلها (لكن هذا النهر لا بد من الاستحمام فيه وها أنذا أحد أفراد هذا الشعب، تمكن من المعرفة والإطلاع ويقال عنه إنه مثقف، ها أنا ذا على حافة النهر إما أن أنزل مع النازلين وإما أن أظل متفرجا إلى أن يقذفوني بالحجارة)⁽³⁾، فالشاعر لا يمكن أن يخوض التجربة إلا إذا نزل إلى القاعدة يقول في ذلك: (وأنا لا يمكنني أن أكون مثلهم إلا إذا كنت معهم ... هذه قاعدة سياسية واجتماعية)⁽⁴⁾.

يحاول وطار من خلال السرد الروائي أن يطرح إشكالية الهوية الإيديولوجية لما كان يدور في العشرية الأخيرة من أفكار ومبادئ كانت مؤسسة على الانفعال والانتهازية واللاعقلانية، وفي ذلك يتناص مع ماركس تناسا تألفيا من خلال امتصاص أفكاره وإعادة صياغتها وفق متطلبات البناء الروائي، ووفق متطلبات اللحظة التاريخية يقول ماركس: (إن فترة التطور الاجتماعي التلقائي

(1)- ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص100.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص18.

(3)، (4) المصدر نفسه، ص179.

تبلغ نهايتها مع الرأسمالية حين تبدأ الفترة التي يصنع فيها الإنسان التاريخ صنعا واعيا وهادفا فينتهي التاريخ العفوي، ويبدأ التاريخ المكون تكويننا واعيا وهادفا⁽¹⁾.

ولما كانت التناقضات التي تتم في مجرى تطور المجتمع الاشتراكي هي من طبيعة المجتمعات، فالنتطور يظهر كعملية حلزونية، وهو تطور يكرر مراحل قد انقضت لكن هذا التكرار الجديد يأتي بطريقة مختلفة وإيجابية.

فوطار من خلال الحوار الداخلي الذي يجري في نفس الشاعر تظهر تناصاته مع الفكر الماركسي في محاورته في تحليل الظاهرة، (هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بم سيأمر، لاشك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري ويعيد قولته، كان المنطق عند هيجل يقف على رأسه فجعلته يقف على رجليه)⁽²⁾.

إن وطار من خلال استحضار شخصية ماركس، يجد المنقذ لتفسير هذه الظاهرة التي تكتسح الشارح الجزائري، لإيمانه بالجدلية المادية، والتي تعني بالتطور الذاتي للأشياء، ذلك أن هذه الظاهرة تعني وجود تعارض بين متناقضين أي وجود مواقف مختلفة إزاء هذه المتعارضات والمتناقضات، والعقل الإنساني يضطر إلى تفهم هذه الأطراف المتغيرة والمتناقضة حتى يصل إلى الحقيقة. فالمفهوم المتناقص فيه يأتي من التطور وهذا هو موقف الفلسفة الماركسية، التي تعني بجدلية التناقض بين الجديد والقديم الناتج عن الحركة والتطور⁽³⁾.

فالمنقذ الطبقي الذي يشير إليه وطار هو المنهج الجدلي المادي، فماركس كمنقذ لهذا المنهج يرى أن الاشتراكية وحدها تملك المصلحة في المعرفة العلمية للمجتمع. ذلك أن ماركس توصل بتحرير الجدلية الذاتية عند هيجل إلى جدلية مادية وما تطور الفكر إلا انعكاس لتطور المادة⁽⁴⁾.

فلكي تتم عملية الانتقال من نظام اجتماعي إلى نظام آخر يرى وطار أنه لابد من وجود عدد من التناقضات (contradictions) ولكي تزول تأتي مجموعة من الإجراءات التعديلية

(1) - أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي - القضايا العامة، تعريب/ محمد سلمان حسن، دار الطباعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ج1، 1978، ص117.

(2) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(3) - ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980، ص23.

(4) - ينظر: فتح الرحمن أحمد محمد الجعلي، الإيمان بالله والجدل الشيوعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1984، ص16.

وهذه العملية هي الديالكتية⁽¹⁾.

إن وطار يتناص في مفهومه للجدلية مع ماركس الذي يعترف بذلك عن طريق زميله أنجلز: (أصبحت ديالكتية الأفكار نفسها مجرد انعكاس واع للحركة الديالكتية للعالم الحقيقي فأصبحت الديالكتية الهيكلية قائمة على رأسها الذي كانت واقفة عليه فأصبحت قائمة على رجليها)⁽²⁾، إنه تناص تألفي من حيث وحدة المنهج، ووحدة التأثير بالفكر الهيجلي.

إن وطار لا تقف تناصاته مع الفكر الماركسي في المفهوم، بل تتجاوزها إلى منهجية التحليل للظاهرة التي يجد لها تفسيراً، يقول: (سيقول ماركس أولاً ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية في أن تنجز التحول الطبقي إما إلى الاشتراكية أو إلى الرأسمالية)⁽³⁾ ذلك أن البرجوازية تفتقر إلى الجانب الفكري لإمكانية التصور والتبع التاريخي لحركات المجتمع، وتفتقد إلى منهج يسايرها في فهم طبيعة المجتمعات والأفكار مثل المنهج الماركسي الجدلي. وهذا -زجماً- ما كان يظنه ماركس حينما قال: (إن النظام الاجتماعي البرجوازي يبلغ ما قبل تاريخ المجتمع الإنساني إلى خاتمته)⁽⁴⁾.

ثم يشير وطار حسب تناصاته التألفية مع الفكر الماركسي إلى قضية مهمة في المنهج الاشتراكي وهي قضية التنبؤ، يقول وطار: (وعلى العالم أن يتنبأ طبقاً للمعطيات العامة باتجاه هذا التغيير)⁽⁵⁾. فمنهج الواقعية الاشتراكية يحتمل أسساً تاريخية طبقية، لاتصاله بالتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية التي منها تأتي عملية التنبؤ⁽⁶⁾. وهذا التنبؤ عند وطار نتيجة تبنيه النظرة التاريخية للمجتمع.

انطلاقاً من معطيات القوانين التي تحرك العالم؛ فخطاب وطار متوجه إلى المثقف ذلك أن الإنسان البسيط لا يمكنه الغوص في أعماق الظاهرة، أما الإنسان المثقف فهو الإنسان الاشتراكي الاقتصادي المحترف الذي يكتشف الجوانب المعقدة في النظام الرأسمالي، فوطار على هذا الأساس

(1)- ينظر: أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص 77.

(2)- أوسكار لانكه، المرجع نفسه، ص 77.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 141.

(4)- أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص 117.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 141.

(6)- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص 12.

التناسي يطرح علاقة البناء الفوقي بالبناء التحتي⁽¹⁾ وهو مبدأ أساسي في الاقتصاد الماركسي ذلك أن وطار يعي جيدا أن البنية الفوقية * لها دورها في التعبير عن البناء التحتي، وهذا عكس ما نراه في جماعة عمار بن ياسر وعلاقتها بالقيادة.

إن المرامي والأهداف التي من وراء أفكار ماركس يتناص وطار ويتقاطع معها؛ فهي أهداف الثورة والتغيير، حيث يقول: (حيثما وجد شباب وعمال فهناك تطلع إلى التغيير وعلى المناضلين أن يجعل نصب عينيه اكتشاف إمكانية جعل هذا التغيير لصالح طبقته)⁽²⁾.

هناك تداخل في معاني ومرامي الخطاب بين الطاهر وطار وماركس إنه خطاب موجه إلى فئة معينة، وإلى قارئ معين، القارئ الذي يحمل رؤية اشتراكية في تخير الأساليب التي تجعل من هذه الظروف تعمل لصالح طبقته. وهي إيجاد إمكانية الهيمنة على التطور الاجتماعي وخلق الظروف التي تمكن للاستعمال القوانين استعمالا واعيا؛ فتناصاته تكشف عن استعداده لمواجهة المتناقضات وذلك بإيجاد حل هادف وهو توجيه المجتمع وفق الأفكار الاشتراكية، وهذا لا يتأتى إلا بنشاط المناضلين، وباستعمال القوانين الموضوعية التي تحكم المجتمعات⁽³⁾. وهذا ما أكسبه حاسة التفاؤل للتأثير في مجرى التاريخ لصالح الجماهير.

إذن هي دعوة اشتراكية يتناص فيها وطار مع الفكر الاشتراكي الماركسي بالتضحية والتوجيه لتعلم (كيف نغير طرائق النضال ضد العدو حين تتغير الظروف)⁽⁴⁾. وهو أيضا خطاب يتناص فيه النص الماركسي القديم بالنص الوطاري الحديث المبني على الاستمرارية في هذا النضال والمنهج نفسه.

ب-التناص مع الفكر اللينيني:

إن الحوار الداخلي للشاعر، يكشف كيف أن وطار يتناص تألفيا مع أفكار لينين، فهو يتنبأ مسبقا بما سيكون موقف لينين، من الظاهرة التي تعيشها الجزائر، وهي العودة إلى الماضي وكأن لينين هو الذي يحلل الوضع في الجزائر.

لأن لينين مصدر لا ينضب من الأفكار الديالكتية، والتنظيم الثوري، الذي يتمتع به،

(1)-ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، ص56.

* البناء الفوقي، مجموع الأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية والفلسفية للمجتمع والعلاقات والتنظيمات التي تنفق مع هذه الأفكار.

أما البناء التحتي: هو علاقات الإنتاج المادية وهي التي تشكل بناء القوى الإنتاجية، المرجع نفسه، ص56.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(3)-ينظر: أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص117.

(4)-لينين، المختارات، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، مج8، 1977، ص18.

والتبصر بالأمر السياسي، فيمتص وطار نصوصه ويعيد صياغتها بالدلالة نفسها، لأنه متأكد بأن لينين يمتلك تفسيراً لما يحدث في الجزائر، وأنه لا يكفي بتريديد ألفاظ الرجعية والأصولية والظلامية⁽¹⁾؛ ذلك أن لينين عاش فترة غنية بالدروس التحليلية للوضعية التاريخية (لقدرته على قراءة الأمور والغوص في جوهرها ومهارته في التمييز بين الخيوط الديالكتية)⁽²⁾.

إن تناصت وطار مع نصوص لينين بكيفية واسعة، ومسترسلة، تشكل بعداً كبيراً في ما يخص تضاعف الظواهر المتناقضة، إنه البحث عن توضيح هذه المتناقضات؛ ووطار بتناصاته مع الفكر الاشتراكي اللينيني، يعيد تقييم أفكاره واستنتاجاته بلغة "الوضعية الراهنة"، لأن لينين لو لاحظ هذه التناقضات حسب وطار لقال: (الله كان دائماً وأبداً حليف المسلمين والمضطهدين وإنه من حق ومن واجب هؤلاء أن يلتجئوا إليه طالما ضيقت البرجوازية عليهم الخناق وكلمما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي أو عن تحقيق ما وعدوا به)⁽³⁾.

فاجتمع له نزعة الآخروية والتي في حال الضياع يرجعون إلى التراث بحثاً عن الهوية وهذا في حقيقته هروب من الواقع⁽⁴⁾. فوطار من خلال تفسير لينين يريد أن يوضح عقدة التصادم الحضاري عند الإنسان العربي، لأن من طبيعة المجتمعات وجود التناقضات الاجتماعية والسياسية. طيها كما يتناص وطار مع ما انتهجه لينين تطبيقياً في سبيل الانتصار على العدو وفي ذلك يقول: (ما يضير إذا كان قطع خطوة إلى الأمام مستحيل، العودة إلى الوراء ومحاولة الذهاب إلى الأمام من جهة الخلف)⁽⁵⁾.

إنه يأخذ من نصوص لينين ويحتفظ لها بدلالاتها وهو يحاول ترشيد النخبة المؤمنة بهذا الفكر؛ فهي عملية توجيه إيديولوجي بما يسمى بالمراجعة وهي نفسها التي ارتأها لينين في تلك الحقبة، حيث قال: (كان لنا من اللجوء الآن إلى الطريقة القديمة، الطريقة البرجوازية، ومن الموافقة على دفع ثمن عال جداً مقابل خدمات كبار الاختصاصيين البرجوازيين ... وهذا التدبير ... وهو أيضاً خطوة إلى الوراء خطتها سلطة دولتنا الاشتراكية وطبيعي أن الاعتراف بأننا نخطو خطوة إلى الوراء سيحمل خدم البرجوازية على المهاتفة ... إنما ينبغي لنا أن ندرس خصائص السبيل الجديد ... المؤدي إلى

(1) - ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 141.

(2) - ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا "نظرات جديدة على بلادنا وعلى العالم"، ترجمة العربي سي لحسن، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص 21.

(3) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 142.

(4) - ينظر: عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، ص 245.

(5) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 142.

الاشتراكية (1)

فاخطوة إلى الوراء لا تعني التراجع، بل الاستعداد إلى الوصول إلى الغاية إلى تحقيق الاشتراكية، إن العمل الفني عند وطار متعة جمالية مبنية على الواقع، ورسالة إيديولوجية. فأهداف الكاتب تتضح من خلال التصريح اللينيني، وهو تغيير النظرة المروية، إنه يعلم شعبه كما علم لينين شعبه النضال ضد الانتهازية والرأسمالية، وتبقى حساسة التفاؤل مسيطرة عليه كما سيطرت على لينين في تسيق الشمعة على الدهاليز، إنه يتفاءل بقدرة الجماهير في التغيير. إن هذا التفاؤل الذي جعل ذاكرة وطار تستحضر معنى نص لينين (قد تقذفنا الحرب إلى المؤخرة، وقد تنتزع منا عدة مواقع ... ويكون انتصار البروليتاريا أمرا واقعا أو على الأقل محتوما) (2).

إن وطار يؤمن بأن التاريخ لا يتراجع ولا يتخلى عن منطقة (3) ولا تطول المناقشات التي تعتريه، إنما نبوءة وطارية تفاؤلية تحمل من سمات تفاؤل لينين بأن الانتصار حليف الجماعات الطبقة البلوريتاريا ويرى وطار من خلال تناصه مع قناعة لينين بأنه (لا تكفي "لا إله إلا الله، عليها نوحا وعليها نموت، وعليها نلقى الله" تلكم ليست إلا وسيلة لإنقاذ الهوية ... للكفاح باسمها إنما الله، الله هو العقل) (4).

إن هذه الحركة الإسلامية حسب رأي وطار، تتعامل مع الواقع على أنه كتلة غيبية، لا كحركة جدلية؛ إن هذه الكلمات هروب إلى الماضي، وإلى الوراء، وهذا لا ينفع، بل هي دعوة منه إلى العلم، ودراسة التكنولوجيا (الآلة) التي كانت سبب الدهاليز (5)، وليس الاكتفاء بدراسة الفكر الخالص، وهي أيضا دعوة لمرحلة متقدمة من الاشتراكية وهي الشيوعية التي في ظلها ساد شكل واحد للملكية العامة لوسائل الإنتاج من خلال العلم والتكنولوجيا (6).

إنها دعوة للتفكير في عناصر المرحلة الحضارية الانتقالية (7) يقول في ذلك: (سيضطرون لتجزئ ما لا يتجزأ، والتعرف على جينات النملة السوداء والنملة الحمراء، وعلى ذاكرة الماء إن

(1) - لينين، المختارات، مج 8، ص 20.

(2) - لينين، المرجع السابق، ص 83.

(3) ، (4) - ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 146.

(5) - ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 12.

(6) - ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، ص 38.

(7) - ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص 168.

كانت للماء ذاكرة⁽¹⁾.

إن وطار يمتص الفكر الماركسي ويعيده بالمدلولات نفسها؛ فهو تناص تآلفي إذ تم عودته إلى التاريخ السياسي الاشتراكي على نماذج يراها إيجابية لأنها كانت واعية بدورها التاريخي⁽²⁾ إنما شخصيات سياسية مناضلة تعلق بنفسها على الحدث وتضعه في إطاره الصحيح؛ ليعطي المصادقية لأفكاره عبر التناصت مع نصوصها.

إن وطار يسترجع الماضي الذي حدث بالأمس القريب فقط، لكن ما أشد ما تبدو هذه المرحلة بعيدة عن الحاضر؛ لأنها تمثل تقطعا بينها وبين الحاضر، إنما الدهاليز التي ساعدت على تحطيم الحلم الثوري القديم "الحلم الاشتراكي" وذلك بانتهاج خطاب جديد منفصل -حسب ظنه- كل الانفصال عن الحركات الاجتماعية والعمل السياسي الضروري، واليوم تغيرت أشياء وهي إعلان عن ميلاد تحولات مستقبلية.

إن إعادة تشكيل الأرضية الاجتماعية تصح من القوة، وإن النقلة التي يشهدها الشارع السياسي الجزائري هي في طور التعمق، وإن الرتيرة الزمنية تتصارع بصورة جارفة، وبصورة مدهشة وفيها تجري إدانة أخطاء الحزب الماضي.

إن وطار يمتص النصوص ويجاورها لطرح مشكل الأفكار التي كانت سببا في فشل المشروع الاشتراكي، يقول: (يضع خريطة للمناطق التي تظهرت فيها الظاهرة بسوريا، بمصر، بالجزائر، ويكتشف بسرعة أنها المناطق التي ضحكت فيها البرجوازية الوطنية على ذقن الجماهير بالتطبيق الكاذب والمشوه للاشتراكية حلم الناس الذي سيظل يراودهم إلى يوم الدين)⁽³⁾.

إنه امتصاص لتجارب سابقة وتحليلات لظواهر مشابهة أعاد صياغتها ودراستها وفق الراهن الجزائري من خلال تقاطعاته مع الرؤية "الغوربا تشوفية": (إن الصعوبات التي اصطدنا بها من خلال السنوات الأخيرة، ليست قائمة في طبيعة النظام الاشتراكي، بل في استخدام ناقص لإمكانياته وهذه الصعوبات، ليست قائمة في الديمقراطية الاشتراكية من حيث هي ديمقراطية اشتراكية بل في كونها لا تؤدي وظيفتها بالتمام)⁽⁴⁾.

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

(2)-ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص267.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص142.

(4)- ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص8.

إنها الحدود المفروضة على النظام الاشتراكي حسب وطار وتلك السلوكات التي عرفلته
كي يأتي بشماره؛ إن وطار يطرح سببا من أسباب الدهاليز وهو خلل في عالم الأشخاص⁽¹⁾.

إن الروائي تدرس بفعل القراءة للمسار الاشتراكي الماركسي واللينيني ما جعله يطرح مثل
هذا الطرح الذي يتناص فيه مع نصوصهم إنه إدراك للواقع، وهاجس لعودة القيادة الاشتراكية
ولكن برؤى جديدة. ومن حيث التكامل بين الشكل والمحتوى وعدم انسجامهما⁽²⁾ ومردده حسب
محاورة النص القديم هو: (الهوة أصبحت قائمة بين الأقوال والأفعال، وهو أمر لا يزيد سوى في
مضاعفة سلبية الجماهير وقلة إيمانها بالشعارات المعلنة)⁽³⁾.

وفي إطار التغيير يؤمن الكاتب بالتغيير الجذري، لأن من شأن التغيير الجزئي إحداث
تفاعلات جزئية يسبب تغلبها على التفاعل الرئيسي. إنه يؤمن باستئصال البذرة المسببة لإتلاف
النتاج الاشتراكي، فيقول: (... في بلادي قص الرأس تنشف العروق)⁽⁴⁾، وكأن وطار يحترم
ويؤمن بإعادة الهيكلة السفيائية في إطار الإصلاح وهي استفادة من فهم أفضل لأخريات أعمال
لينين، إنما عملية استقرائية وتحويرية لكل تلك الأفكار التي امتصها عبر قراءاته ووفق قناعاته والتي
تمد القارئ فهما أفضل لأسباب أزمة المجتمع لأنه يعيد صياغة هذه الأفكار حسب قول غورباتشوف:
(لا نستطيع تغيير شيء دون العمل على تحويل جذري للأفكار والنفسيات والتنظيم وأساليب العمل
في جميع المستويات ... وكان لابد من إجراء عملية تغيير للأشخاص في جميع المستويات؛ شخصيات
جديدة عينت في مناصب المسؤولية من بين الذين فهموا هذه الوضعية جيدا ولديهم أفكار عما
ينبغي عمله وكيفية ذلك ...) ⁽⁵⁾.

لقد تناص وطار مع الفكر الماركسي اللينيني بتآلف في كل أجزائه وحيثياته؛ ذلك أنه يقرأ
التاريخ السفيائي والمشاكل والصعوبات التي اعترته، والتي كانت شبيهة في درجة كبرى بمشاكل
الوطن الجزائري وبهذا تتداخل وتتناص الأفكار والتحليلات والنتائج ليخرج برؤية جديدة وفق ما

(1)- ينظر: مالك بن بني، بين الرشاد والتهيه، دار الفكر، دمشق، 1985، ص43.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص158.

(3)- ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص97.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاتيز، ص159.

(5)- ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص25.

يقتضيه الوضع، فتناصاته تعبر عن (خطوة في طريق إيديولوجية جديدة)⁽¹⁾ كما يصرح وطار بذلك، وهي تقوم على حطام من الإيديولوجية المهشمة الحقيقة ولا نعدم الناحية الجمالية، ولذا يعالج في روايته الفن والمجتمع لإدراكه لفعالياته⁽²⁾.

ويكشف تناص الرواية مع النصوص الغربية المختلفة تصعيدا لدلالة التناهي في الشاقف، وتظهر التناصات موقف الرواية الإيديولوجي الذي يمثله وطار. وبذلك يطرح تناص الرواية حوارا بينها وبين تاريخ الأفكار.

هكذا ساهم النص الغائب في كثافة الغموض في هذه الرواية لكونه تركيبة موسوعية معقدة من الموروث الروائي والحضاري العربي والغربي المتعدد في أشكال حضوره. وتتناص الرواية مع هذه النصوص جعلها تمثل حلقات متصلة مضيئة أبعادا للرواية مما عمق الإحساس، فكانت علامات دالة على تحول المجتمع وسيرورة الجنس الروائي أيضا، دون أن نغفل المسحة الجمالية التي أضفتها هذه التناصات على الرواية، والتناغم بين النصوص المتداخلة.

(1) - محمد بن زيان، سلسلة النص والمحنة، (2)، الأطلس، ع319، 2000، ص18.

(2) - مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص209.

الحمد لله

بعد هذه الرحلة في رواية (الشمعة والدهاليز) للكاتب الروائي الجزائري الطاهر وطار يمكن لي أن أقول: إن رواية الشمعة والدهاليز (1955) تختزل مجمل تجارب الطاهر وطار الشكلية الجمالية من الزلزال واللازم مروراً بالعشق والموت في الزمن الحراشي. حيث النص الجديد ينازل النص القديم، ويتوكأ على البحث النقدي المعاصر (التناس)، (المثقف/ الأستاذ/ الشاعر): عالم إجتماعي وظيفته طرح الأسئلة انطلاقاً من علمه الاجتماعي. إذ كانت هواجسه تحول دون إعطاء أجوبة حاسمة تتعبه لأن إبداعه الروائي هذا يتشظى في سياق محطم باحثاً عن الأسباب الحقيقية التي دفعت بلاده بالوصول إلى هذه الحالة.

فالدهاليز: رؤية فنية تتداخل فيها الأزمان وتتشابك اللحظات والصور، لتصبح استرجاعات بعيدة تستحق العنوان الذي حملته الرواية الدهاليز، فهي رواية تعشق الزمن أو لنقل إنها رواية حملت من تهديدات الزمن الضائع الكثير لتلتقي في امتزاج لذيذ مع الواقع النفسي والاجتماعي فتقاطع الأزمنة وتتشابك حتى يصبح كل شيء صراعاً من أجل الحياة بمعانيها المختلفة أو من أجل الخروج منها.

وفي ظل تداخلات كهذه يضع الزمن المنطقي عند "الراوي" الشخصية المركزية ويصبح الزمن اللاوعي من استرجاع واستذكار وهواجس واستبطان ويشتبك الحاضر مع الماضي في لحظات الزمن واللازم وبخاصة تلك اللحظات الثورية التي عاشها وهو طفل يعيش ضروباً من البطولات، وها هو يستحضرها الآن ويسقطها على الحاضر فتتداخل كل هذه الرؤى ضمن رؤية جديدة للواقع الجديد؛ وبذلك يمكن استخلاص الملاحظات التالية:

أولاً: إن هذه الرواية كانت معلماً خاصاً وبنية خاصة ضمن روايات "الطاهر وطار" إذ كانت تركيبية موسوعية معقدة سواء من حيث بواباتها أم من حيث تناصاتها الذاتية في امتصاصها لآثاره السابقة، فقد ساهم النص الغائب في كثافة هذا الغموض لكونه تركيبية معقدة ذاتياً، وحضارياً، عربياً وغريباً؛ فكان حضور النص الغائب حضوراً متنوع الدلالة يمكن تأويله وفق مرجعيات مختلفة، لعمق إحساس الأديب بالواقع المعيش، واستحضاره للتاريخ لترسم آفاق جديدة دالة على تحولات المجتمع، وصورته. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الرواية كانت معلماً من معالم فكره الجديد، وفق إيديولوجيته المتجددة أيضاً؛ ففيها نجد الصراع بين الفرد والمجتمع، وافترض البحث عن الأزمة مكوناً أساسياً في المحكي الروائي، وافترض نوع من الكليّة في رؤية العالم؛ وبذلك تعانق التراثي التاريخي مع الأسطوري، والواقعي مع السريالي، والمقدس مع الإيديولوجي؛ لأن الكاتب صدر في تحليله عن منظور تاريخي فلسفي واقعي، يعكس اهتمامات الفلسفة الاشتراكية، أمام مواجهتها للظروف التي أوجدتها في فترة التفتح على العولمة.

ومن ثم كانت هذه الرواية متناهية، يتيه فيها الشاعر البطل عبر عالم جديد متناقض الرؤى لا منطقي المظاهر، متسارع الحركة.

وبهذا استطاع وطار عبر هذه المتاهات إظهار الرواية شكلا يسمح بالتفكير بمآزق العصر الراهن وتناقضاته، لأنها شكلت عنده ملحمة بكلية ممتدة في الحياة، ولم تعد معطى بكيفية مباشرة؛ إذ أصبحت محايدة للمعنى، طامحة للكلية.

ثانياً: يمكن القول إن بوابات النص الوطاري كانت متناغمة متصلة، دالة في معظمها على التركيب البنائية للنص الكامل، فكانت استراتيجية ومعمارية النص، وأبعاده الدلالية والثقافية، واضحة متجلية من خلالها.

فهذه البوابات أو العتبات أوصلتنا إلى جذور بعض التناصات سواء عن طريق المطابقة الحرفية أم عن طريق الاستبطان لمعالم نصوص أخرى؛ فكانت مفاتيح إحساساته وعواطفه وانفعالاته بملولها الحقيقي لأنها تتصل بذاته، وفنية نصه، وما يفرض عليه من خلفية، وبخاصة في عنوانه وإهدائه وتقديمه إذ أضفت لي هذه العتبات جوانب النص، وأشارت إلى بعض مضان التلاحق والتعاقب فيه، مما كشف لي عن قصديتها كلها؛ لأن الطاهر وطار تكامل عنده هذه التقاطعات لتكون بالضرورة البنية الفنية التي حكمت روايته، وتحكمت في *** فكانت بذلك سيميولوجية أشر بها الطاهر وطار هذه الرواية.

ثالثاً: أما في التناص الذاتي فإن الكاتب امتنص وحول كثيراً من نصوصه السابقة إلى سياق نصوص جديدة في الرواية موضوع الدرس، فتارة يحاورها جزئياً وطوراً كلياً، محاورة ائتلاف، وبخاصة في البوابات، وكذلك في التراث الشعبي سواء في ضرب الأمثال أم في تكرار الأعداد، لأن الطاهر وطار مبدع يغترف كثيراً من الواقع، ويلتصق به بحبوية وقدرة على التعبير ومطابقة الموقف، ودفع الحدث إلى التأزم.

رابعاً: وفي التناص الداخلي نجدته يلتجئ إلى فاعلية النص القرآني بخاصة إذ تراوح التناص فيها بين الإجتراح السلبي الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر على نحو صامت بتقنية التخالف، وطوراً بامتصاص الدوال اللغوية وإعطائها دلالات مخالفة للنص المقدس، وتارة أخرى يلتجئ إلى تناص الحذف خدمة لرؤيته، وسياق أسلوبه.

ومهما يكن فقد إتكا وطار على القرآن لتأسيس مشروعية خطابية تنعكس على سلطة المرجع القرآني لإقناع القارئ ومعارضة الخطابات الأخرى؛ فاستعمل الآيات والسور ضمن استراتيجية دلالية، تؤول النص المقدس وفق تصوره للتاريخ والمجتمع وتبرير هذا التصور.

خامسا : أما مع النص النبوي المقدس، فقد تناص معه بشكل اقتطاع جزء من الحديث ودمجه في النص الروائي بطريقة امتصاصية تقوم على التحوير والتغيير للنص الغائب؛ فجاء مزيجا تناصيا وكأن الغرض من ذلك عملية نقدية يوجهها لبعض المفاهيم الخاطئة التي واكبت المسار الثوري أو انتشرت إبان قوة الحركة الإسلامية كما نجد في دلالاتها الإيجابية إلى عدم قدرة هذه الحركة على الربط الصحيح بين المفاهيم والتطبيق؛ فكان التجاهل إلى الحديث النبوي الشريف أيديولوجيا نقديا.

وبذلك عكست لنا رواية (الشمعة والدهاليز) مظاهر المجتمع الجزائري في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات، وثقافة الفئة الظاهرة في تلك الآونة؛ فكشفت لنا عن التكوين الاجتماعي الثقافي للروائي الذي يتمثل في ينباع الفكرية الثقافية التي كونت رصيده المقدس من جهة، ومن جهة أخرى في فكره الاشتراكي الذي كان وليد مرحلة معينة في الجزائر. كما كشف لنا هذا التناص عن المرحلة التي عايشها الكاتب وحاول إيجاد أهم مصوغات الكتابة عنها، فمنحت بذلك النص أضواء تساعد على الولوج إلى الواقع.

سادسا : التناص مع الفكر والقصص الإسلامية، إن وطار كبقية الكتاب الاشتراكيين العرب، يستدعي بكثرة تلك الشخصيات الثورية المناوئة للسلطة منذ فجر تأسيس الدولة الإسلامية على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وأشهر هذه الشخصيات "عمار بن ياسر"، "علي بن أبي طالب"، "أبو ذر الغفاري"، إضافة إلى بعض الشخصيات التي تعتبر شخصيات خارجة عن العقيدة الإسلامية كشخصية "حمدان قرمط" وغيرها، وبذلك يبدو النص الوطاري زاخرا بالشخصيات الإسلامية ومواقفها مما يؤكد على مدى ارتباط الكاتب بالشخصيات التي ارتبطت بالطبقات الشعبية والتحامه بها، فكان التناص في هذا اللون وسيلة تواصلية مع الجمهور؛ لأن مواقف هذه الشخصيات تتناسب مع ما يذهب إليه الروائي وفق رؤاه وتصوره.

سابعا : أما مع الأدب العربي، فإن وطار يتناص مع مبدعي جيله مما يكشف عن مجالات التواصل، في طرح مشاكل مشتركة بين الروائي وجيله من الروائيين وبخاصة الاشتراكيين منهم كواسيني الأعرج، وبشير مفتي؛ لأن هؤلاء جميعا يؤمنون بمفهوم واحد للمجتمع وللثورة حسب المرحلة التي يعيشونها لذا ارتبط بهم ارتباطا نضاليا، فانفتح نصه على نصوصهم ورؤاهم ومواقفهم.

ثامنا : أما في التناص الخارجي المفتوح، فقد استفاد وطار من أسطورة المتاهة اليونانية، حيث وظفها توظيفا يتفاعل مع النص الحاضر، وبذلك تتعاقب آليات الأسطورة مع آليات الفن الروائي عند وطار؛ وهو في توظيفه لها امتص روحها دون أن يشير إلى أبعادها ووسع من مدلولاتها، إلا أن

الأسطورة كروح تسكن هذه الرواية بدءاً من بوابات النص إلى آخر الرواية وبخاصة تيهان الشاعر الاشتراكي المثقف الذي صار درويشاً يستحضر الأرواح ويؤمن بعكس ما كان يدعو إليه؛ وبهذا استطاع وطار أن يغامر وأن يواجه النص الأسطوري من خلال هذه الازدواجية بين الرؤية الاشتراكية بالثقافة الإسلامية، والأصل الأسطوري للمتاهة، وبهذا أكسب حساً إنسانياً وجدانياً للرواية خارج الزمن الحاضر، فكانت بذلك رحلة في متاهة كبرى، ويكون الرحيل فيها إطلاقة على الماضي وعودة إلى الحاضر، مما يدل على موقف الرفض للواقع وعشق الحقيقة والانبعث بشمعة عبر متاهات يتماهى فيها الواقعي والحلم في حركة درامية؛ سفر يجمع الميثولوجي والجذور المتحمة بطيات التاريخ ووقائع الآتي، لأن القلق يحيم على المبدع في عالم متناقض متصارع متمزق بين الإيديولوجيات والمقدس، وبين لغات ووضع اقتصادي متأزم مما جعل الواقع الجزائري واقفًا متاهياً، ضبابي الرؤية ولعل التجاوزه إليها يعود إلى أن الأسطورة هي النص المشترك بين الإنسانية جمعاء.

تاسعاً: كما تناص المبدع مع الفكر الماركسي تناصاً تألفياً كلياً إذ نجد في الرواية تحاوراً مع جدلية هيغل وبخاصة حين يدخل البطل المتاهة، ويعترب فيزداد تيهاناً، لأن وطار يستترف المرجعية التاريخية الاشتراكية من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث وما شهدته هذا المسار من انحرافات، فكان الجدل التاريخي الماركسي هو المادة التي تشكلت به الرواية وتلونت بلونه الإيديولوجي، بمكوناته الأساسية من أحداث وشخصيات وعلاقات وجماليات وتحليله للظاهرة الإسلامية في الجزائر سواء من حيث المتناقضات أو من حيث الإجراءات التعديلية للعملية الديالكتيكية متأثراً بغورباتشوف أشد التأثر، سواء في البناء الفوقي للمجتمع أو في البناء التحتي أو في المبدأ الأممي الماركسي وكل ذلك بحثاً على استمرارية النضال وتمرس وطار بفعل القراءة لهذا المسار الاشتراكي، ويمكن أن نصنف الطاهر وطار ضمن مبدعي الاشتراكية الجديدة التي دعا إليها غورباتشوف.

كما تناص من حيث الروح المأساوي ببعض الفكر المسرحي اليوناني لأن روايته بحث في أسباب الأزمة التي جعلت الوعي التراجيدي لبطله يتنامى والحس التاريخي الثوري يعلو الرواية، فكان بذلك يخضع الجنس المسرحي للجنس الروائي ويعود إلى المذهب التاريخي الذي اعتمده إذ ساعده على إدراك الماضي جيداً وتحليل الحاضر تحليلاً منطقياً لإستشراف المستقبل ولعل التجاوزه إلى المأساة يعود إلى أنما تخلق عند الإنسان عاطفة وإحساساً ورد فعل مما يجعله يتطهر كما ذهب إلى ذلك أرسطو في مقولاته الشهيرة.

وهكذا فإن هذه الرواية استطاعت أن تفتح لنا نوافذ كاتب ملتزم بالفكر الاشتراكي مؤمن بالثقافة الشعبية متسلح بتراث عربي إسلامي عريق.

مهما يكن فإنه لا يمكن لي في هذه العجالة أن ألمم كل ما تعرضت له الرواية من خلفيات

وجماليات وإنما أبرزت ما يمكن إبرازه ويعود الفضل في ذلك إلى كل أساتذتي اللذين أمدوا لي يد
العون والاهتمام وبخاصة أستاذي المشرف الذي كان خير معين لي في رحلتي هذه منذ أن كانت
فكرة إلى أن أصبحت واقعا ملموسا.

وفي الأخير أقول إن الكمال لله سبحانه وتعالى وأنني مهما بذلت من جهد فلن أقول الفصل
وأرجو من المولى العلي القدير أن يوفقني إلى ما فيه الخير والسداد.

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المصادر:

القرآن الكريم برواية ورش.

- 1-الإمام البخاري، صحيح البخاري، دار الفكر، لبنان، 1981.
- 2-الإمام النووي، شرح الأربعين نورية، تحقيق: عبد الله بن إبراهيم الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982.
- 3-عبد الرؤوف المنوي، فيض القدير، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، ج2، 1356.
- 4-علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، دار الريان للتراث، دار الكتاب العربي، القاهرة، بيروت، 1407هـ.
- 5-عبد الحميد بن باديس، مجالس التذكير من حديث البشير النذير، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1983.
- 6-الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980.
- 7-الطاهر وطار، الطعنات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981.
- 8-الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1982.
- 9-الطاهر وطار، اللازم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1983.
- 10-الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984.
- 11-الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
- 12-الطاهر وطار، تجربة في العشق، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، دط، 1989.
- 13-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995.
- 14-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999.

ثانياً-المراجع:

- 1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1972.
- 2- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 1972.
- 3- إبراهيم بيوض، في رحاب القرآن، تفسير سورة النور، جمعية التراث، القرارة، الجزائر، ج6، 1998.
- 4- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- 5- إبراهيم سعدي، الرواية الجزائرية والراهن، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لبرج بوعرييج، الجزائر، ط1، 2000.
- 6- إبراهيم عباس، مكانة الرواية الجزائرية، دراسة بليوغرافية-تحليلية، كتاب الملتقى الثالث، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، الجزائر، 2000.
- 7- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945)، معهد البحوث والدراسات العربية -معهد العلوم الاجتماعية-، الجزائر، 1977.
- 8- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971.
- 9- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982.
- 10- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.
- 11- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة الشعبية للنشر والتوزيع، الرياض، دت.
- 12- أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ترجمة: محمد سلمان حسن، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1978.
- 13- أوفيد، مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، ترجمة: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.
- 14- باهية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي (1925-1967)، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

- 15- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، مج2، 1980.
- 16- برهان غليون، اغتيال العقل، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1990.
- 17- بسام قطوس، سماء العنوان، وزارة الثقافة، مطبعة الهجة، عمان- الأردن، 2002.
- 18- بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.
- 19- بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2000.
- 20- تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط1، 1987.
- 21- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجليل- بيروت، ج1.
- 22- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجليل- بيروت، ج1، دط، 1992.
- 23- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- 24- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982.
- 25- جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، 1970.
- 26- جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.
- 27- جوليا كريستيفا (Julia CRESTIVA)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
- 28- جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور، 1998.
- 29- حجر (ابن) العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن
- 30- الحافظ عماد الدين بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، مج2، 1970.
- 31- حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية،

- مطبعة طربين، دمشق، 1975.
- 32- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- 33- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970.
- 34- خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن)، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1983.
- 35- خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، دار الجيل، بيروت، 1994.
- 36- خلدون (ابن)، المقدمة، دار الجيل، بيروت، ج 1.
- 37- خلكان (ابن)، وفيان الأعيان وأبناء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، مج 6.
- 38- رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996.
- 39- رشيد بن مالك، مقدمة في السيمياء السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.
- 40- رشيق (ابن)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 3، 1963.
- 41- روبرت هولب (Robert HOLB)، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1994.
- 42- رولان بارت (Roland BARTHE)، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سيحان، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1988.
- 43- رولان بارت (Roland BARTHE)، نظرية النص، ترجمة: فتحي الشملي وعبد الله الصوله ومحمد القاضي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ع 27، 1988.
- 44- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - دندرة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 1، 1981.
- 45- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1967.
- 46- سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 1980.
- 47- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1989.

- 48- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- 49- السكيت (ابن)، إصلاح المنطق، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، (186-244).
- 50- سمر روجي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس بيرس، طرابلس-لبنان، ط1، 1995.
- 51- سمير سرحان، كتابات في المسرح، تقديم: سيد علي إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
- 52- سيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق بيروت، ط9، 1982.
- 53- شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1983.
- 54- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 55- شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1972.
- 56- صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- 57- صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.
- 58- صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط5، 1995.
- 59- عباس محمود العقاد، عبقرية الإمام علي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دت.
- 60- عبد الحميد عبد القادر، الإنزلاق، منشورات مارينور، الجزائر، 1998.
- 61- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، سطيف-الجزائر، ط1، 2000.
- 62- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، ط2، 1984.
- 63- عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1977.
- 64- عبد العزيز حمودة، المرايا المخدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، أبريل 1998.

- 65- عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- 66- عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988.
- 67- عبد الله الركبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، دط، 1978.
- 68- عبد الحيد دياب، تحقيق التراث العربي، منهجه وتطوره، منشورات سمير أبو داوود، المركز العربي للصحافة-أهلا-القاهرة، 1983.
- 69- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
- 70- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 71- عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحدائثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز، كتاب الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، الجزائر، 2000.
- 72- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- 73- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 74- عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- 75- عمر دسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، دت.
- 76- عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج1، 1959.
- 77- فتح الرحمن أحمد محمد الجعلي، الإيمان بالله والجدل الشيوعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1984.
- 78- فضيلة الفاروق، السيرة الروائية ومزاج مراهقة، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، الجزائر، 2000.
- 79- فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو؟ دار المعارف، مصر، 1965.
- 80- قتيبة (ابن)، أدب الكاتب، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1963.
- 81- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى

بيغداد، ط2، 1963.

82-كمال أبو ديب، النص الشعري، بيروت، 1987.

83-لينين، المختارات، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، مج8، 1977.

84-مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط4،

1984.

85-مالك بن نبي، بين الإرشاد والتهيه، دار الفكر للطباعة والتوزيع، دمشق، 1985.

86-مالك بن نبي، تأملات، دار الفكر، دمشق، 1985.

87-محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية التطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية،

الجزائر، 1998.

88-محمد ضياء الرحمن الأعظمي، دراسات في الجرح والتعديل، عالم الكتب للطباعة

والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1995.

89-محمد طاهر(ال) بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس،

المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج18، 1984.

90-محمد مرزوقي (ال)، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، 1967.

91-محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر

والتوزيع، الجزائر، 1983.

92-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،

بيروت، ط3، 1992.

93-محمد نويهي (ال)، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام، معهد البحوث

والدراسات العربية، القاهرة، 1967.

94-محمود كسبر والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، 1995.

95-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،

1987.

96-منظور (ابن)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مج (3، 5، 6، 11، 12،

13، 15)، 1992.

97-ميجان الرويلي وسعاد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا

ومصطلحا نقديا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2000.

98-ميخائيل غورباتشوف، بيرسترويكا، ترجمة: العربي سي لحسن، المؤسسة الوطنية

- للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.
- 99- نسيب نشاوي، المدارس الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
- 100- نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981.
- 101- واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية: "الرواية نموذجاً"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 102- واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1996.
- 103- يحيى بوعزيز، الإيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية من خلال ثلاث وثائق جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
- 104- يوسف لطرش (الـ)، دلالة العنوان في رواية "غدا يوم جديد"، الملتقى الوطني الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعرييج، الجزائر، 1999.
- 105- يوسف حسين بكار، بناء القصة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1982.
- 106- مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ترجمة: نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.
- 107- نخبة من الأساتذة، قاموس الكتاب المقدس، منشورات مكتبة المشعل، بيروت، ط6، 1981.

شالنا: الدوريات:

- 1- المجاهد، ع 922، 14 أفريل 1978، الجزائر.
- 2- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، 2، مج 8، 1979، مصر.
- 3- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، ج2، مج3، 1983، مصر.
- 4- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، مج15، 1996، مصر.
- 5- مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، ع5، 1980، الجزائر.
- 6- مجلة الوحدة، السنة السادسة، ع82، 83، يوليو-أغسطس، 1991.
- 7- مجلة المساءلة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، الجزائر.
- 8- مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الاتحاد القومي، ع19، 20، 1992، لبنان.
- 9- مجلة التبيين، الجاحظية، ع4، 1992، الجزائر.
- 10- مجلة التبيين، الجاحظية، ع8، 1994، الجزائر.

- 11-مجلة التبيين، الجاحظية، ع15، 2000، الجزائر.
- 12-مجلة التبيين، الجاحظية، ع16، 2000، الجزائر.
- 13-مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، ع2، 1995، الجزائر.
- 14-مجلة العربي، ع446، 1996، الكويت.
- 15-مجلة العربي، ع451، 1996، الكويت.
- 16-المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، س15، ع19، صيف 1997، الكويت.
- 17-مجلة عالم الفكر، ع1، مج28، 1999، الكويت.
- 18-مجلة الفيصل، المكتب الثقافي السعودي، س7، ع37، 38، 2000، بريطانيا-إيرلندا.
- 19-مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة 24، ع288، 2000، السعودية.
- 20-مجلة الحدث العربي والدولي، ع10، نوفمبر-ديسمبر، 2000، فرنسا.
- 21-مجلة المصطلح، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع1، 2002، الجزائر.
- 22-رسالة الأطلس، ع319، 2000، باتنة-الجزائر.

رابعا-المراجع الأجنبية:

- 1-Claude DUCHET, Sociocritique, Nathan, université information, formation, centre de recherche de l'université, Paris VIII.
- 2-H. ACHETTE: Dictionnaire du français, ENAG, Édition Algérienne, 1992
- 3-Leo H. HOEK, La marque du titre, (dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle), Mouton éditeur, LAHAYE. Paris, NEW YORK, 1981.
- 4-Le petit Robert: du nom propres "dictionnaire universelle".
- 5-J.COHEN, Structure du langage poétique, Achevée d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Bussières, Saint Amand "cher", 7 Décembre 1977.
- 6-Simone FRAISSE, Le mythe d'Antigone, librairie Armand Colin, Paris, 1974.
- 7 Zahra A. H. Ali, Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's, The Sea, The Sea, ANNALS, Kuwait, University, Volume XVIII, Monograph 129, 1998-1999.

فهرس الموضوعات

03 الإهداء (1)
04 مقدمة (2)
08 مدخل (3)
20 أولاً - العنوان
20 (1) مفهومه
21 (2) دلالاته
22 (3) العنوان والتعاليات النصية
23 (4) وظيفة العنوان
23 (5) العنوان وأفق التوقع
23 (6) شعرية العنوان
23 (7) غواية العنوان
24 (8) العنونة في السرد
24 (9) تعدد الوظائف في العنوان
25 ثانياً - التقديم
25 ثالثاً - الإهداء
26 الفصل الأول: عتبات البحث
27 أولاً - المكونات الشخصية للطاهر وطار
29 (1) المصدر العربي والأجنبي
35 (2) اللحظة التاريخية
38 (3) - الطاهر وطار روائياً
42 (4) - فـكـرـهـ
47 ثانياً - التناص عبر البوابات
47 أ - العنوان
47 (1) الشمعة
48 (2) دهـلـز
48 (3) الـسـواو
49 (4) البناء الخارجي للرواية

50(5)الدلالة الدرامية
51(6)خصوصية لفظ الدهاليز
51(7)خصوصية لفظة الشمعة
52(8)المكان الروائي من خلال لفظة الدهاليز
52(9)الشمعة والدهاليز عنوان للاستحالة
53(10)الشمعة والدهاليز عنوان للأسطورة
53ب-العناوين الفرعية
53-دهليز الدهاليز
55-العنوان الفرعي الثاني "الشمعة"
57(11)العنوان والإيديولوجية
57(12)سلطة العنوان
57(13)خصوصية عنوان الرواية (الشمعة والدهاليز)
58ثالثا- الإهداء
60رابعا- التقديم
64خامسا- الغلاف
66سادسا- الألوان
68سابعاً- التجنيس
73الفصل الثاني: التناص الذاتي
74أولا-العنوان
75أ-نوعية عناوينه
78ب-ثنائية العناوين
81ثانيا-تناصاته الذاتية من حيث ترميزه لعناوينه
82ثالثا-التناص الذاتي من حيث الإهداء
86رابعا- التناص الذاتي من حيث كلمة المؤلف
93خامسا- التناص الذاتي من حيث الألوان
100سادسا- التناص الذاتي من حيث التراث الشعبي
105سابعاً- التناص الذاتي من حيث الأعداد
105أ- العدد سبعة

108ب-العدد ثلاثة.
110الفصل الثالث: التناص الداخلي.
111أولا-التناص مع القرآن الكريم.
118ثانيا-التناص مع الحديث النبوي الشريف.
120ثالثا-التناص مع التاريخ الإسلامي.
128رابعا-التناص مع الموروث الشعبي.
137خامسا-التناص مع الأدباء الجزائريين.
139أ- التناص الذاتي من حيث فكرة المثقف وعلاقته بالوضع الأمني.
140ب-التناص مع السيرة الذاتية للأدباء.
144الفصل الرابع: التناص الخارجي.
144التناص مع الموروث الغربي.
145أولا-التناص مع الأسطورة.
150ثانيا-التناص مع الأدب الغربي.
150أ-التناص مع الحس الملحمي اليوناني.
153ب-التناص مع الفن المسرحي الشكسبيري.
161ثالثا-التناص مع الفكر الاشتراكي.
161أ-التناص مع الفكر الماركسي.
164ب-التناص مع الفكر اللبني.
170الخاتمة.
176قائمة المصادر والمراجع.
186فهرس الموضوعات.