رقم القيد:

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت

Centre Universitaire Belhadj Bouchaib-Ain Témouchent

معهد:الآداب و اللغات
قسم:اللغة و الأدب العربي
مخبر:الخطاب التواصلي الجزائري الحديث

أطـروحــة

مقدمة من اجل نيل شهــادة الــدكتــوراه

ميدان: اللغة و الأدب العربي

شعبة: دراسات لغوية

تخصص: لسانيات عامة

من إعداد: الطالبة بن عيسى أسماء

العنوان

العتبات النصية و دلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار

ناقشت علنا، بتاريخ 06 / 06 / 2020 ، أمام أعضاء لجنة المناقشة المكونة من :

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
عبد الجليل منقور	أستاذ	رئيسا	المركز الجامعي بلحاج بوشعب لعين تموشنت
بلوافي حليمة	محاضر أ	مشرفا مقررا	المركز الجامعي بلحاج بوشعب لعين تموشنت
بوخاتم مولاي علي	أستاذ	ممتحنا	المركز الجامعي بلحاج بوشعب لعين تموشنت
تيرس هشام	أستاذ	ممتحنا	جامعة سيدي بلعباس
رحال هشام	محاضر أ	ممتحنا	المركز الجامعي لغليزان
خثير عيسى	محاضر أ	ممتحنا	المركز الجامعي بلحاج بوشعب لعين تموشنت

السنة الجامعية 2020/2019

إهداء

إلى الوالدين الكريمين اللذين أستمدّ منهما عزمي و إصراري، أدامهما الله تاجا فوق رأسي و حفظهما من كلّ سوء.

إلى من شاركوني أيام الطفولة ، و قاسموني صروف الدهر و كرور الأيام ،إخوتي و أختي الغالية حبّا و مودّة.

إلى أساتذتي بقسم اللغة و الأدب العربي تقديرًا و عرفانا.

إلى من خالط الثّرى جسده الغالي، عمّي دعاءٌ بالغفران.

إليكم جميعا أهدي هذا الجهد العلمي.

شكر و عرفان

أوّل الشّكر لله خالق الكون و ميسّر الصّعاب الذي أعانني بفضله و نعمته على إنجاز عملي هذا، و هداني سبل النجاح في مسيرتي العلمية.

ثم أتوجّه بالشكر الجزيل مع خالص المودة و التقدير لمشرفتي الدكتورة" حليمة بلوافي" التي لم تبخل علّي يوما بعلمها و نصائحها، أطال الله في عمرها و جعلها نبراسا للعلم و الأدب.

و عرفانا بالجميل أقدّم شكري أيضا إلى السادة أعضاء اللجنة المناقشة كلٌّ باسمهِ و منزلتهِ الّذين شرّفوني بقبول مناقشة ما أنجزت، و منحوني من وقتهم الثمين للدفع به نحو الاستقامة و الصواب.

هذا دون أنسى من مدّ لي يد العون، إذ أخصّ بالذكر السيد المحترم بن زنفور عبد القادر بمكتبة محمد ديب (تلمسان) ، و الأستاذة الدكتورة حطري سمية، و الدكتورة جريو خيرة، و الدكتور عبد الرزاق علا .

جزاكم الله عنّي خير الجزاء

مقدمة

تعدّ الرواية عالما سرديّا متكاملا على صعيد التشكيل و التعبير ، إذ مع تسارع وتيرة التطوّر أضحت هي المتربّعة على عرش الأدب ما أدى- بالضرورة- إلى الكم الهائل من الدراسات التي اهتمت بها على حساب الشعر.

و يرجع هذا الاهتمام إلى كونها أكثر الأجناس الأدبية استيعابا للمتغيرات ، فضلا عن انطوائها على جماليات أيقونية و دلالية تسمح بالولوج إلى عالمها الساحر قصد مساءلتها و تأويلها.

و بإمعان النظر في تلك الدراسات نجد بأنها لا تخرج عن نمطين اثنين ، إذ يتعلق النمط الأوّل بالخارج النصي كصاحب النص و ظروف النص و غيرها، أو البنيات الداخلية المتمثّلة في الشخصيات و الزمان و المكان ...الخ.

أما النمط الثاني، فيتعلق بالعلامات السيميائية التي تحيط بالمتن ، و التي اصطُلِح عليها " العتبات النصية" التي جاءت في سياق ردّ الاعتبار لما هو هامشي في نظر النقاد و الدارسين ردحا من الزمن.

فروح النص في عتباته التي تقوم بإحيائه حين تعطيه ذلك البعد التداولي كونها منجمًا من الأسئلة التي تستفزّ القارئ عندما يستعصي النص عن المراودة ، مما يساعده على الغوص في أعماقه للتحاور مع المتخيّل السردي.

فهي- إذن- علاماتٌ دلالية ذات صلة واضحة بالنص الذي تشكّل تخومه ، حيث تسهم في الإحاطة به إحاطةً كلّيةً عن طريق الإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة التي تمثل عموميته و مدلوليته الإنتاجية و التقابلية.

وكما أوحى به العنوان، فإن بحثنا- هذا -الموسوم:" **العتبات النصية و دلالاتها في النص الروائي للطاهر وطار**" يندرج ضمن الدراسة الثانية التي تتأسّس على جملة من النوافذ و الإضاءات التي تفضي إلى نتائج حتمية مُحدثةً التغيير الذي تحكمه المقاربة التأويلية لما يحفّ جوانب النص.

و لما كانت الرواية الجزائرية حلقة من الإبداع العالمي، حيث بلغت منزلة كبيرة على يد ثلّة من الأدباء الذين لمعت أسماؤهم في هذا الفن، فإننا ارتأينا أن نلج الموضوع (العتبات) من بوابة أحد الأعلام البارزين ألا و هو الطاهر وطار في مقاربة دلالية لعتبات رواياته ، حيث تجمع بين ماهو لساني و غير لساني.

و ذلك وفق الآليات التي استقر عليها في بيئته الأصلية سنة 1987 ضمن كتاب " عتبات" الذي شكّل فتحا نقديا ، و نقطة تحول كبرى في تسليط الضوء على نظير هذه المباحث النقدية التي كاد يطويها الإهمال و سوء التقدير.

ففي تلك المرحلة دخل النقد مرحلة البدائل و التحولات المعرفية ، إذ تجاوز النقّاد و على رأسهم المؤسّس جيرار جنيت Gèrard Genette صاحب الكتاب المشار إليه سابقا موضوع البويطيقا poétique الذي هو معمار النص، لتغدو الشعرية عنده ما أسماه بالمتعاليات النصية التي اكتسب بها الخطاب الأدبي ظلالاً جديدةً، و توسّعت مجالاته إلى أن طال العتبات النصية.

و تجدر الإشارة إلى أنّ الانتقاء يرتبط في مستواه الذاتي برغبة قديمة في كشف العوالم السّردية التخييلية للكاتب، أما السبب الموضوعي ، فيتعلق بالنزعة الأيديولوجية التي طغت على كتاباته، حيث يؤمن بالمقدرة التي تمتلكها الرواية

كجنس أدبي مفتوح على معانقة المشاكل السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية، و تطويعها ضمن هيكل السرد.

علاوة على ما تمتلكه من قوة حضور لافت للعتبات النصية التي تحمل مادة خصبة قابلة للمعالجة و التحليل بالتزام الحيطة و الحذر ، من أجل تفادي الخروج عن السياق الذي تدور حوله كل رواية.

ومن ثم ارتأينا أن تكون إشكالية البحث- شكلا ومضمونا- مصوغة على النحو الآتي: **ماهي دلالات العتبات النصية في روايات الطاهر وطار؟.**

فهذا التساؤل الرئيس يضمر تحته إشكالات أخرى تتعالق مع الموضوع مفادها: **ما طبيعة العتبات في روايات الأديب، و هل نجح في استثمارها؟ و هل تقدم هذه العتبات خطابا ابتغى من ورائه خلق حالات تتقاطع مع السياقات العامة لأعماله؟ و ماهي التيمات الأساسية في تشكيلها؟.**

تلك- إذن- الإشكالات التي نخالها أساسية، و نروم معالجتها بما يقتضيه العمل العلمي من دقة و موضوعية، حيث تشكّل الإجابة عنها موضوع هذا البحث في تقسيماته المتعدّدة و المتنوعة.

و الحقيقة أن هذا المنجز لا ينفصل عن مشروع استهلّ مقاربة العتبات لدى الطاهر وطار، بل ثمة دراسات سابقة في الأمر ، و لكن لا تعدو كونها مقالات تناولت بعض المكوّنات المناصية بكيفية متفرقة ضمن رواية فقط، و منها ما تناول عدة روايات و عتبة واحدة.

فعلى سبيل المثال قدّمت " نعيمة سعدية" دراسة بعنوان" **استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار– أنموذجا**– "التي درست فيها عتبة الغلاف بكل ما تحتويه من صورة و لون و تجنيس، علاوة على العنوان بنوعيه الرئيس و الفرعي، و كذلك الإهداء و المقدمة.

ومن جهتها " فوزية بوالقندول" تناولت الرواية نفسها بدراسة عتبة العنوان فقط، حيث وسمتها " **سيميائية العنوان في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار**".

و ثمة دراسة أخرى لصاحبها "بادي مختار " الذي تناول العنوان أيضا ، و لكن في عدة روايات للأديب سمّاها" **إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار أروع من أن تقتنصها شبكة الناقد المتحذلقة**".

و على شاكلته قدّم لنا" عز الدين جلاوجي" مقالا موسوما" **العتبات و التحول في روايات الطاهر وطار**" الذي عالج فيه عنوان كل من "الزلزال" و "الشمعة و الدهاليز" و" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

أما هذه الدراسة المتواضعة ، فقد حاولت معالجة العتبات لدى الروائي بمنهجية دقيقة عن طريق تقسيمها إلى نوعين هما "العتبات المحيطة الخارجية" و" العتبات المحيطة الداخلية"، فضلا عن" النص الفوقي" لإفادة القارئ ببعض ما أنجز عن أعمال الطاهر وطار الروائية من نصوصٍ فوقية .

و عن أهميتها، فهي مساهمة في إثراء معرفة الدارسين حول هذا الموضوع ، و تقديم صورة مستوفية الملامح و السمات لعتبات النص الروائي ، و كيفية تناولها و تحليلها.

و قد قادت طبيعتها إلى تبني **المنهج الوصفي** الذي يقوم من خلاله الباحث بوصف الظاهرة المراد دراستها عن طريق جمع معلومات و أوصاف عنها، و كذا **المنهج التحليلي** الذي يرتكز على الشرح و التحليل لطبيعة الشيء.

فأما المنهج الوصفي، فينطبق على الفصل الأول النظري الذي يصف الظاهرة العتباتية و صفا دقيقا يشمل ماهيتها و تأصيلها و نشأتها، بالإضافة إلى أهميتها و أنواعها و أقسامها و إجراءاتها.

كما ينطبق على الفصل الرابع الذي يصف الدراسات التي أنجزت عن روايات الطاهر وطار ضمن أوعية المعلومات المتمثلة في الكتب و المجلات و الرسائل، فضلا عن الحوارات التي شارك فيها بنفسه.

و عن المنهج التحليلي، فيخصّ الفصلين الثاني و الثالث لاحتوائهما على مقاربة العتبات النصية لكل رواية، سواء ماكان منها خارجيا أو داخليا للوقوف على دلالاتها و استنطاقها.

و قد كانت العمدة لهذه الدراسة جملة من المراجع التي شكّلت محاورها الأساسية ، حيث كانت سندا لنا في استجلاء بعض المفاهيم التي تتعلق بالأبعاد الوظيفية للعتبات، كما يسّرت لنا سبل التحليل وفق آلياتها الإجرائية.

فمن تلك المراجع على سبيل المثال لا الحصر عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص) لعبد الحق بلعابد ، و كتاب (عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر) ليوسف الإدريسي، و كتاب (عتبات الكتابة في الرواية العربية) لعبد الملك أشهبون، و كتاب (هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل) لشعيب حليفي، وكتاب (العتبات النصية في رواية الأجيال العربية) لسهام السامرائي.

ونظرا لطبيعة البحث الواسع في عالم العتبات، فإنه اعترضت سبيلنا عدة صعوبات، لاسيّما مع المنهج التحليلي الذي يرتكز عليه هذا المفهوم النقدي، و ذلك لما يتميز به من الصرامة التي حتّمت علينا دراسة أغلب العتبات التي بلغ عددها إحدى عشرة عتبة لكل رواية من الروايات النموذج.

بالإضافة إلى صعوبة أخرى تمثلت في تعدّد الإنتاج الروائي للأديب الراحل الطاهر وطار الذي يغلب عليه الطابع السياسي و الأيديولوجي ، حيث يتميز باختلاف موضوعاته و تشابك قضاياه.

و بناءً على خصوصيته و ما أثاره من إشكالات، خاصة الإشكال الرئيس، فقد ارتأينا نمطا من المنهجية في توزيع المادة العلمية على أربعة فصول ، حيث خصّصنا في الفصل الأول المعنون" **التأسيس النظري للعتبات النصية**" إطارا نظريا شاملا ، إذ يشمل الماهية و المصطلح، و التأصيل و النشأة ، و كذا الأهمية و الوظائف و الإجراءات التطبيقية.

و جاء الفصل الثاني موسوما" **العتبات المحيطة الخارجية و دلالاتها في روايات الطاهر وطار** "، الذي قمنا فيه بالمقاربة الدلالية للعتبات المحيطة التي تقع خارج النص الروائي.

و عن الفصل الثالث الذي حمل عنوان " **العتبات المحيطة الداخلية و دلالاتها في روايات الطاهر وطار**" ، فيشمل بيانه صور العتبات الداخلية و ما تدلّ عليه في علاقتها بالمتن السردي.

أما الفصل الرابع الذي وسمناه" **النص الفوقي لروايات الطاهر وطار**" فقد انتقلنا فيه من العتبات التي تحضر في الرواية إلى النصوص التي تتشكّل بعيدا عنها متجلّيةً في الهوامش التي كُتِبت حول روايات الأديب.

وقد خلُصنا بعد معالجة موضوعنا إلى جملة من النتائج التي نحسبها تشكل عتبة لدراسات لاحقة ، و ذلك لاعتقادنا بأن دراسة واحدة قاصرة بأن تلمّ بموضوع العتبات النصية لدى الطاهر وطار أو روائي آخر في شمولية المنهج و أبعاد الدلالة.

و في الختام حسبنا أننا بذلنا الجهد ، فإن كان فيه ما نطمح إليه فذلك من توفيق الله عز وجل و سداده، و إن تعثّرنا فهذا من طبيعة البشر، و رحم الله امرأً أهدى إلى أخيه عيوبه.

كما لا يسعني إلّا أن أشكر أستاذتي المشرفة الدكتورة حليمة بلوافي على رحابة صدرها، و قوة صبرها في تتبع مراحل هذا البحث منذ أن كان فكرة طرحت للدراسة حتى استوى على عوده.

و الله وليّ التوفيق

الباحثة أسماء بن عيسى

بني صاف–الموافق :2019/12/8.

الفصل الأوّل

التأسيس النظري للعتبات النصّية

توطئة:

يتناول هذا الفصل بالتنظير ماهية العتبات النصية و المصطلح الدال عليها، مرورا بالتأصيل العربي و النشاة الغربية، و كذا الأهمية و الوظائف، ثم الإجراءات التطبيقية الخاصة بها.

و عليه نؤسس لجملة من الإشكالات المعرفية مفادها: ماذا تعني العتبات؟ و كيف ترجم النقاد العرب للمصطلح الأجنبي ؟ و ماهي إرهاصاتها في التراث العربي ؟ و كيف نشأت في الفكر الغربي؟ و ماهي إجراءاتها؟.

ذلك ما نروم الإجابة عنه، ليكون بمثابة الأرضية التي تهيّئ لنا العبور نحو الجانب التطبيقي لهذا المفهوم النقدي الذي يكتسي أهمية كبيرة في مقاربة النص، إذ كل عتبة منه هي رسالة مشفّرة، ومضمّنة بعلامة دالّة و معبّرة يفكّكها المتلقي بلغته الواصفة.

1-الماهية و المصطلح:

1-1 الماهية:

إن أوّل قضية تستلزم البحوث الإنسانية من الدارسين معالجتها هي قضية المصطلح و تحديد ماهيته، ذلك أن تحديدها هو أساسٌ يبنى عليه ما يتبعه من خطواتٍ لاحقة.

و لما كان موضوع بحثنا جزء لا يتجزأ من تلك الدراسات، فإنه كان لزاما علينا أن نقف عند المصطلح الرئيس له، أي العتبات النصية ، سواء في معناها اللغوي أو من الناحية الاصطلاحية العلمية.

أ/العتبة لغة:

المعنى المعجمي لأية مفردة هو المرجعية الأولى لها في القاموس الخطابي ، و على غرار الألفاظ العربية ، فإن لفظة " العتبة" قد شهدت عدة تعريفات خصّها بها المعجميون القدامى.

وعليه يقول الجوهري(ت393هـ):" و العَتَبُ: الدّرَج؛ و كل مرقاةٍ منها عَتَبَةٌ؛ و الجمع عَتَبٌ و عتَباتٌ. و العتبة أسكفّة الباب، و الجمع عتبٌ"[1].

و يقول أحمد بن فارس (ت395هـ) " العين و التاء و الباء أصل صحيح، يرجع كله إلى الأمر فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره. ومن ذلك العتبة، و هي أسكفّة الباب، و إنّما سمّيت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل و عتبات الدُّرجة [مراقيها]"[2].

أمّا ابن منظور(ت711هـ) فيعرّف العتبة على أنها" أسكفة الباب التي توطأ و قيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة، السفلى،و العارضتان العضدتان، والجمع عتبٌ وعتباتٌ و العتب: الدرج، و عتّب عتبة، اتخدها. وعتب الدرج: مراقيها إذا كانت من خشب و كل مرقاة منها عتبة"[3].

---

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، مادة (عتب).

[2] أحمد بن فارس بن زكريا القزويني، مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،(د.م)،(د.ط)، 1979 ، مادة (عتب).

[3] محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ ، مادة (عتب).

نستخلص من التعريفات السابقة أن أغلب المعاجم العربية اتّفقت على كون العتبة هي "أسكفّة الباب" ، مما يعني أن هذه المفردة تفيد" الارتقاء"، كما توحي بالتوقف عند محاولة الدخول إلى شيء ما. و منه نتساءل: **ما علاقة المعنيين بالسياق النقدي الاصطلاحي؟.**

إجابة عن التساؤل نقول عن علاقة المعنى الأول ، و كأنّ العتبات وُضِعت ليرتقي منها القارئ إلى باحة النص وفضائه بشكل تدريجي حتى لا يتعثّر حين يصطدم بالغموض و الإبهام إذا انكبّ على المتن غير مكترث بعلاماته المصاحبة.

أمّا المعنى الثاني، فيتجلّى في كونه يتوقّف أمام محطّات كثيرة قبل ذلك الاقتحام ، سواء التي تستوقفه في الخارج، أي العنوان واسم المؤلف و الصورة و اللون و التجنيس، أو في الداخل كالتصدير و الإهداء و المقدمة و غيرها.

و من ثم ، فإنّها تشبه الأبواب الحقيقية للمنزل؛ لأنه مثلما لانجد في الدار بابا واحدا بعتبته، و إنما أبوابا عديدة و متفرّقة ، فإن النص أيضا لا يمتلك عتبة واحدة ، بل عتبات كثيرة يشترك في صياغتها كل من المؤلف و الناشر.

ب- اصطلاحا:

جاء المفهوم الاصطلاحي للعتبات مفتوحا لتعدّد و تباين أنساقها بين الداخل و الخارج ، إذ تنوعت تعريفات الدارسين بشأنها ، سواء في دراساتهم العامة، أو منهم من تصدّى لها بمؤَلَّف يعالجها دون سواها.

بيد أنه- في جميع الأحوال- يشكّل هذا الموضوع حقلا قائما بذاته له أدواته الإجرائية التي تميّزهُ عن غيره من الحقول المعرفية ، حيث أضحت العتبات هاجسا ملحّا في الدراسات السردية بعد أن كانت في وقت سابق مهملة.

و عليه نستهلّ ماهيتها بتعريف عبد الرزاق بلال الذي يقول في سياق تعريفه للمقدمة:" و ليس خطاب المقدمات سوى جزء من نظام معرفي هام هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسيparatexte و تعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش و هوامش و عناوين رئيسة و أخرى فرعية و فهارس و مقدمات وخاتمة.و غيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا لا يقلّ أهمية عن المتن، بل إنّه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها"[1].

أمّا باقي التعريفات –على سبيل المثال لا الحصر–، فقد ورد في معجم السرديات قول مؤلفيه: " النص الموازي هو مجموع العناصر النصية و غير النصية التي تتدرج في صلب النص السردي، لكنّها به متعلّقة و فيه تصبّ، و لا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النص السردي مادة خامّا، عاريا دون نصوص و عناصر علاميّة و خطابات تحيط به"[2].

ومن جهته الإدريسي عرّفها قائلا:"عتبات النص بنياتٌ لغويةٌ و أيقونيةٌ تتقدم المتون و تعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها و أشكالها و أجناسها، و تقنع القراء باقتنائها، و من أبرز مشمولاتها: المؤلف، و العنوان، و الأيقونة، ودار النشر، و الإهداء و المقتبسة، و المقدمة..."[3].

---

[1] عبدالرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص– دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب،(د.ط)،2000،ص:16.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010،ص:462.

[3] يوسف الإدريسي،عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، ط1،2015،ص:21.

كما عرّفها أحد الدارسين بقوله: " يطلق هذا الاصطلاح" العتبات" أو" النصوص الموازية" على جملة عناصر تحيط بالمتن أو المؤلَّف (بفتح اللام)، بمثابة بيانات، إمّا توضيحية أو توجيهية أو مرجعية أو تجنيسية، و يدخل فيها العنوان، و المقدمة و بيانات النشر..."[1].

نستشف من الحدود الاصطلاحية أنّ العتبات عبارة عن مداخل أوّلية تنسج شبكة من العلاقات مع النص الذي تحوم حوله لكي تعرّف بهُويّته، سواء من حيث عنوانهُ أو مؤلِّفهُ أو طبيعتهُ التجنيسية و هلمّ جرا.

هذا بالإضافة إلى دورها في القراءة و توجيه القارئ الذي لا يمكن له أن يتجاوزها ، ذلك أنها تعكس براعته في الإلمام بالدلالات التي تؤدي به إلى فهم خبايا النص و أسرار مكنوناته.

فهي –إذن– ليست مجرّد ظواهر نصية طارئة أو ثانوية، بل مكوّن جوهري من مكونات النص الذي تسهم في بناء كيانه و تشكيل لحمته، فضلا عن كونها معلما يضيء طريق المتلقي نحو فهمه.

1-2المصطلح:

أولى الدارسون العرب عنايةً فائقةً للمعارف في الضفّة الأخرى، و خاصة في ظلّ تشعّب العلوم، و تعدّد التخصصات .

---

[1] أحمد المنادي، النص الموازي آفاق المعنى خارج النص، علامات، جدة، مج16، العدد61، 2007، ص:139.

بيد أنّ الأمر لا يتعلّق بالاهتمام الصادر عنهم بقدر الاختلاف الحاصل بينهم ، حيث تباينوا في نقل المعرفة الغربية ما جعل الواقع المعرفي لدينا في وضعٍ متأزّم كون خطابه يتخبّط في عشواء المصطلحات.

و من المجالات المعرفية التي مسّها التضارب مجالُ الدراسات النقدية، إذ تُشكّل ترجمة المصطلح النقدي عقبة كبرى أمام الباحثين ، فغالبا ما نجد مقابلات مترجمة للمصطلح الواحد.

ومن أمثلته اللفظ الأجنبي لموضوع هذه الدراسة الذي يرجع الاضطراب في ترجمته إلى طرح جيرار جنيت لمصطلح le paratexte أوla paratextualité كمرادف لمصطلح seuil؛ لذا اختلفت المقابلات العربية بشأنه.

و يجدر بنا قبل اقتفاء أثر تلك الترجمات أن نقف باختصار عند الأصل التركيبي له، فهو ذو صيغة مزدوجة من كلمتين هما texte التي تعني نص، و paraالتي تحمل معاني متردّدة "ما بين(مواز، و شبيه، ومماثل، ومحاذ،و مصاحب،..إلخ)، و التي انسحبت على الصياغة المصطلحية عند فعل الترجمة"[1].

و عليه، فإنه يتشابه مع صيغ أخرى وافدة إلى منظومتنا النقدية المعاصرة كمصطلحي"الميتناص" métatexte ، و" التناص" Intertextualité اللذين سنرجع إليهما في جزئية لاحقة من هذا البحث.

---

[1] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية " دفاتر التدوين" لجمال الغيظاني (أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص :133.

عودا على بدء لمسألة الترجمات المتعددة، فإنّنا نعرضها بعزوها إلى أصحابها مع الشاهد، ثم التعليق عليها و ترجيح إحداها فيما يلي:

أ- المطارحات التُرجميّة للمصطلح:

أدى غياب التنسيق العربي الموحد، و الفعل الاتّفاقي أثناء ترجمة مصطلح paratexte إلى زخم هائل من المقابلات العربية.

فمن الدارسين من ترجم هذا المصطلح بـ: "موازي النص" شأن " محمد الهادي المطوي" الذي يقول: " من هؤلاء الأعلام نذكر كلود دوشيه، و ليو هوك، و جيرار جنيت الذي خصه بفصل في كتابه" عتبات" درسه فيه من حيث هو نوع من أنواع التعالي النصي. هو موازي النص كما سبق بيانه"[1].

أما" محمد بنيس"، فنجده يستعمل مصطلحا قريبا هو" النص الموازي " تحت عنوان " التقليدية و نصها الموازي"، حيث يعني لديه " العناصر الموجودة على حدود النص، داخله و خارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته ، و تنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي ، كبنية و بناء ، أن يشتغل و ينتج دلاليته"[2].

و قد آثره كل من "أحمد السماوي" في كتاباته منها دراسته الموسومة" الأدب العربي الحديث دراسة أجناسية" ، وكذلك "عبد الفتاح الحجمري" في كتابه" عتبات النص: البنية و الدلالة" ، و سيزا قاسم في كتابها " القارئ و النص (العلامة و الدلالة)".

---

[1] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، عالم الفكر، الكويت، العدد1،1 يوليو 1999، ص:455.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها(التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:76.

كما تبنى" رشيد بن حدو" مصطلح " النصوص المحاذية" بقوله:" إنّ لفظة رواية هي بالأحرى دال ينتمي إلى النصوص المحاذية، أي كل ما يسبق النص أو يمهد له أو يحيط به"[1].

و من جهته" أنور مرتجي" وظّف مصطلح " المابين نصية" في سياق حديثه عن جملة الأنماط المشكلة للتعالي النصي، حيث قال:" النوع الثاني من التناص هو أقل بروزا، يسميه جنيت بالمابين نصية:paratexte "[2].

هذا بالإضافة إلى ترجمات أخرى منها " النص المصاحب"، و" محيط النص"، و "المناص" ، و" عتبات النص".

فالترجمة الأولى اعتمدها "محمد يحياتن" بقوله:" اقتفاء لآثار جيرار جنيت (...) يطلق لفظ النص المصاحب على مجموع الملفوظات التي تحيط بالنص : العنوان، العنوان الفرعي، التقديم ، الضميمة postface، فهرس الموضوعات الخ"[3].

و الترجمة الثانية من استعمال" أحمد يوسف" الذي قال:" أشار جيرار جنيت في كتابه"تطريسات" palampsestes إلى محيط النصparatexte الذي سيصبح فيما بعد" عتبات"[4].

---

[1] برنار فاليط، النص الروائي تقنيات و مناهج، ترجمة: رشيد بن حدو، منشوراتnathan paris, ،1992، ص:22.

[2] أنور مرتجي ،سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987، ص:57.

[3] دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص :91.

[4] أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية مقاربة في خطاب الإهداء " شعر اليتم في الجزائر أنموذجا"، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد15، 2001، ص:170.

وعن الترجمة الثالثة استعملها كل من" عبد العالي بوطيب" بقوله:"و تأتي أهمية هذا المناص(paratexte) الضروري لقراءة الرواية من اعتبارات شكلية ثلاثة"[1].

و كذلك المغربي الآخر " سعيد يقطين الذي صرّح: " إنّنا نستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، و نسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة و الذيول و الملاحق و كلمات الناشر و الكلمات على ظهر الغلاف، وما شابه"[2].

أما الترجمة الرابعة فقد توسّلها الإدريسي القائل: " لقد كان سياق ظهور الكتابات المهتمة بدراسة عتبات النص محكوما بالرغبة في التنبيه على قيمة الموازيات النصية و أهميتها في كشف جوانب من معنى النص و بيان خصائصه الجمالية، انطلاقا من موقعها الاستهلالي"[3].

ب-التعليق و الترجيح:

1- التعليق:

ما ذُكِر من ترجماتٍ يكشف حجم الاختلاف بين الدارسين في ترجمتهم للمصطلح النقدي عامّةً، و لمصطلح الدراسة خاصّةً.

---

[1] عبد العالي بوطيب، برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي، البيان الكويتية، العدد324-325، 1 يوليو1997، ص:34.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص و السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:99.

[3] يوسف الإدريسي،عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، ص:22.

فالتّباين الحاصل لدليلٌ على سعة اللسان العربي و ما يمتاز به من طواعيةٍ و مرونةٍ، غير أنّه في الوقت ذاته ليس مبرّرا لغياب التنسيق لدرجة أنّ القارئ منا عندما يصطدم بالكم الهائل من الترجمات سيشعر حينها أنّ كلّ دارسٍ أسّس لنفسه مدرسة مستقلة. و هنا يحق لنا إثارة التساؤل التالي: **هل هو اختلافٌ بغرض التنافس أم خدمةً للنقد العربي؟.**

فالاحتمال الأوّل يسقط عنهم مصداقية البحث النقدي و العلمي بوجه عام، بينما الاحتمال الثاني يشفع لهم اختلافهم ، ذلك أن كل باحث في مختلف الأقطاب العربية متشبّع بثقافة و فكر خاص ينصهر بالضرورة في مصطلحه.

وفي نهاية المطاف لا مناص من الاعتراف بأنه من الصعوبة بمكان القيام بتحديد نهائي للمفاهيم النظرية التي تزخر بها العلوم الإنسانية بشتى مجالاتها؛ لأنها مبنية على تعددية المعاني.

ذلك– إذن– التعليق العام أمّا الخاص بكل ترجمة ، فإنه بالنظر إلى كل مصطلح من المصطلحات السابقة و فحصه نصل إلى مايلي:

1–موازي النص:

يتأرجح هذا المصطلح(موازي النص) بين القبول تارة و الرفض تارة أخرى، فهو مقبولٌ دلاليًا ، ذلك أنه يعني وجود نص و ما يوازيه من عناصر سواء أكانت خارجية أم داخلية.

و لكنه في الوقت نفسه مرفوضٌ من الناحية اللغوية؛ لأنّ واضعه حافظ على التركيب الأصلي للغة المنطلق دون أن يراعي خصوصيات اللغة الهدف التي تنصّ على أسبقية الموصوف؛ فالموازاة هنا صفة للنص و ليس العكس[1].

2- النص الموازي:

إن هذا المصطلح (النص الموازي) لا يعكس المدلول بدقّة كونه يحمل معنى " الندّية" ، باعتبار الموازاة تعني التساوي و التكافؤ في الدرجة، و هذا غير ملائم لموضوع بحثنا .

فعلى الرغم من قيمة العتبات و أهميتها في الممارسة النقدية التطبيقية ، إلّا أنه لا يمكن أن ترقى إلى مستوى النص الأصلي المركزي، حتى و إن كانت تمثل نصوصا قائمة بذاتها.

3- النصوص المحاذية:

لا يختلف اثنان في صحة هذا المصطلح (النصوص المحاذية) إن تركيبًا و إن دلالةً، و لكنه مجرّد ترجمة تعليمية ذات طابع توصيلي لا أكثر و لا أقل ، حيث تهدف إلى توصيل المعنى للمتلقي كما هو بالحفاظ على الحمولة المعجمية و الدلالية في اللغة الأصل.

4- المابين النصية:

يعدّ مصطلح" المابين نصية" بتركيبته الغريبة نوعا ما مستغلقا عن فهم القارئ العادي، فما بال نظيره المختص.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، قصد رفع القلق عن المصطلح النقدي، علامات، جدة ، مج15، العدد58، سبتمبر 2005، ص:186.

و مع أن التعريف الذي قدّمه أنور مرتجي كان صائبا إلّا أن التسرّع و عدم الكفاءة الترجمية قد حالتا دون تحقيق الغرض من قصد المصطلح، زيادة على أنه يؤدي إلى الخلط ، ذلك أن التناص قد حظي بالمقابل الترجمي نفسه [1].

5- النص المصاحب:

لئن كانت ترجمة" النص الموازي" تحمل دلالة "الندّية "كما –أسلفنا الذكر- فإن هذه الترجمة(النص المصاحب)- كما يبدو- توحي بالقوة و التحكّم، و كأن العناصر المحيطة تفرض قوتها على النص و تتحكّم فيه، بحيث لا يمكن له أن يتشكّل دونها.

و الحقيقة هي أنه إذا كانت بعض العتبات تمارس قوتها على النص، و ليس باستطاعته الاستغناء عنها كالعنوان و الفاتحة و الخاتمة ، فإنه ثمة أخرى هي التي تخضع له كالمقدمة ، حيث غالبا ما تحضر حين يتّسم المتن بالخطورة كأن يعالج المؤلف قضية سياسية، فيحتاج في هذه الحالة إلى خطاب مقدماتي احتراسي مثل الذي قام به وطار في رواياته على سبيل المثال.

6- محيط النص:

هو مصطلح ضيق دلاليا ؛ لأن صاحبه أحمد يوسف استعمله مقابلا للمصطلح الأجنبي paratexte عوضpéritexte، مما يعني أنّه يقترن بأحد أقسام العتبات فقط ألا و هو" النص المحيط" ، و بالتالي فإنه لا يصلح.

7- المناص:

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، قصد رفع القلق عن المصطلح النقدي، ص: 186.

هي الترجمة الأكثر غموضا- في تقديرنا- ، إذ يرجع هذا الغموض إلى صفة الإفراد التي تميّزها إلّا أنه رغم ذلك ليست بعيدة عن المصطلح الأجنبي، باعتبار الفعل" ناصى" في العربية من معانيه" المقابلة و الاتصال" كقولنا: ناصى الشيءُ الشيءَ أي قابله واتصل به[1].

فالعتبات النصية تقابل المتن المركزي، و منها ما يتّصل به كالخاتمة و الفاتحة، حيث ترتبطان به ارتباط الجسد بالرأس.

2- الترجيح:

بعد فحصنا للمصطلحات السابقة لم يبق سوى مصطلح واحد ، أي "عتبات النص" الذي يعد الأنسب لتسمية هذا الحقل المعرفي، ذلك أنه ذو طابع وظيفي، فهو يوحي بالوظيفة التي تضطلع بها العناصر المسيّجة للمتن عكس الترجمات السابقة التي أغلبها وصفية[*].

فقولنا "العتبات النصية" يجعل القارئ المتلقي يستحضر العتبة الحقيقية، فيعقد المشابهة بينهما. فمثلما للمنزل عتبة تقذف بنا إلى داخله، فللنص كذلك عتباتُه التي تساعدنا في الولوج إليه.

وما نعزّز به الاختيار أيضا هو رأي أحد الدراسين الذي فضّل المصطلح ذاته ، و ذلك لثلاثة أسباب قام بحصرها فيما يلي:

---

[1] ينظر الموقع التالي:

www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مناص/

[*] نقصد بالوصف هنا أن كل الترجمات الحرفية قامت بوصف العتبات من حيث هي موازية للنص أو مصاحبه له ، و ليس منها ما يوحي بالوظيفة التي هي الأصل و الأساس.

1-شهرة المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة.

2- شمولية إحاطته بمفهوم جيرار جنيت، ففيه يتحقق التداخل و الانفصال و الاتصال ما يجعل عتبات النص أشبه بعتبة المنزل، فلا ولوج إلّا بها و لا خروج إلّا بالمرور عليها.

3- المماثلة فهو لا يحمل أي معنى مغاير للمعنى الغربي[1].

تلك- إذن- أزمة و إشكالية المصطلح الأجنبي "paratexte" الذي تباين نقادنا العرب المعاصرون في ترجمته إلى العربية، فهم يعانون الاضطراب عكس الغربيين الذين بلغوا من النضج المنهجي مبلغا كبيرا أتاح لهم تلقي المصطلح و تطبيقه إجرائيا دون إشكال.

بيد أنه رغم هذا الزخم الهائل ، أو ما أطلق عليه " عبد الحق بلعابد" البابل المصطلحي، فإن هذه الترجمات كلها تصبّ في مجرى واحد ، أي مجموع العناصر المحيطة بالمتن، ممّا يعني أنّ الكاتب و هو بصدد التأليف يكتب نصّين أحدهما مركزي، و الآخر موازي أو مصاحب.

و بعد هذه الوقفة المفاهيمية للعتبات النصية، و مايعتري المصطلح الأجنبي الدّال عليها من إشكالية الترجمة، فإنّنا نمرّ فيما سيأتي من عنصر إلى التأصيل لها في النص القرآني و التراث العربي، و كذلك إلى النشأة كما نظّر لها الغربيون على اختلاف مشاربهم الفكرية.

---

[1] ينظر: أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة" تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، مقاليد، ورقلة، العدد7، ديسمبر 2014،ص: 292.

2-التأصيل و النشأة الغربية:

2-1 التأصيل للعتبات في النص القرآني و التراث العربي:

نروم في هذا العنصر التأصيل للعتبات النصية ضمن منبعين أساسيين هما النص القرآني و التراث العربي، و ذلك بدءً بالمصدر الأول تحت عنوان " إشارات العتبات في القرآن الكريم" ، ثم المصدر الثاني الذي يندرج تحت عنوان آخر هو " مرجعية العتبات في التراث العربي".

أ-إشارات العتبات في القرآن الكريم:

كان القرآن ولا يزال مدارًا للبحوث والدراسات، فهو المعين الذي لا ينضب لكلّ المعارف والعلوم ، و لئن ذكرناه في هذا المقام؛ فلأننا نروم البحث عن إشارات موضوعنا فيه؛ لكونه من أخصب النصوص الإبداعية التي عرفتها البشرية على الإطلاق.

فهو الملهم الأول للنقاد و الدارسين عموما، ولعلّ أبرز ظاهرة تستوقفنا في الكتاب العزيز، حيث تعدّ من صميم العتبات هي أسماء السور و فواتحها التي يتحول بها إلى كتاب معجز.

1-أسماء السور:

أسّس الخطاب القرآني منظومة تسمياتية متنوعة، إذ لكل سورة من سوره تسميتها الخاصة التي هي" بمثابة عناوين لها؛ دالة على صفات القرآن الكريم في مجالات إعجازه"[1].

---

[1] عباس أحمد أرحيلة، العنوان حقيقته و تحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2015، ص:72.

وهي التي أعطت الوعي للشعراء و الكتاب بظاهرة العنونة لما تحمله من سمات فنّية تحيل على التميّز، ومن سماتها المعجزة أنها اسمية موجزة و تناسب مضمون النص المعنون.

و بالرغم من الاختلاف بشأن مصدريتها إلّا أنّها قابلة للدراسة، لاسيّما وفق "المقاربة السيميائية "التي تعطي لهذه العناصر المتصدّرة أهمية قصوى في فهم النص، و الوقوف على صدى معانيه في المتلقي.

و عن ضرورة الاهتمام بها يقول بدر الدين الزركشي(ت794ه):" ينبغي النظر في وجه اختصاص كل سورة بما سميت به، ولا شكّ أن العرب تراعي في الكثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشيء من خلق أو صفة تخصّه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق إدراك الرائي للمسمى. و يسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، و على ذلك جرت أسماء سور القرآن الكتاب العزيز؛ كتسمية سورة البقرة بهذا الاسم لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها و عجيب الحكمة يها.و سميت سورة النساء بهذا الاسم لما تردد فيها من كثير من أحكام النساء، و تسمية سورة الأنعام لما ورد فيها من تفصيل أحوالها، و إن كان قد ورد لفظ الأنعام في غيرها"[1].

فالذي يفهم من القول هو أنّه ثمة صلة قوية بين حيثيات السورة و عنوانها، ومن ثم لا يجوز أن نضع عنوان سورة لأخرى.

[1] بدر الدين الزركشي،البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط1957،1، 270/1.

بيد أن القاسم المشترك بينها – من دون شك– هو الوظيفة التي يؤديها كل عنوان من العناوين الفرقانية ألا وهي " الإغرائية" التي تعمل على غواية المتلقي، و إدخاله في عملية القراءة و التأويل.

ومما يؤكد قيمة هذه العتبة(العنونة أو التسمية) هو أن الكتاب العزيز نفسه قد حظي بتسميات عديدة بلغت خمسة و خمسون(55) اسما أشهرها القرآن الكريم، فلا "يوجد نص عربي ، و غير عربي قبل ظهور الإسلام يحمل عنوان" القرآن الكريم" إلّا كتاب الله عزّ وجل إذ أن الله سبحانه و تعالى سماه اسما مخالفا لما كان يألفه العرب في عنونة كلامه"[1].

فهو الوحدة العنوانية المركزية، أما عن باقي التسميات كما أحصاها العلماء في مصنفاتهم، خاصة كتب علوم القرآن، و التي هي مبثوتة في آياته تعالى منها الفرقان و الكتاب و التزيل و الذكر ...الخ.

2-فواتح السور:

يطلق اصطلاح فواتح السور أو الخطاب المقدماتي على ما يتصدّر بداية كل سورة، حيث يقرع أذن القارئ ، و يسهم في تنظيم الرسالة القرآنية ، كما يرتبط هو الآخر بالسياق التنزيلي و ظروف انتاجها[2].

---

[1] محمد عويس ، العنوان في الأدب العربي النشأة و التطور، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1988، ص:84.

[2] ينظر: غمشي بن عمر، سميولوجيا الاتصال في الخطاب الديني"قصص الأنبياء في القرآن الكريم نموذجا"، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف:لعقاب محمد، جامعة الجزائر3، 2010/ 2011، ص:22-23.

و مما لا غرو فيه أنّ هذه المقدمات لا تتعالق مع افتتاحيات سابقة في نصوص من كلام العرب و نظمهم، فهي إنجازٌ غيرُ مسبوق ممّا يدلّ على إعجازيتها، حيث تتمظهر في أساليب كثيرة منها البسملة و الأحرف المتقطعة.

أ-البسملة:

مفتاح القرآن ، و أول ما جرى به القلم في اللوح المحفوظ، و أول ما أمر الله به جبريل عليه السلام أن يقرأه النبي محمد صلى الله عليه و سلم.

وهذه الافتتاحية تحضر في جل السور القرآنية عدا سورة التوبة/ براءة ، حيث تحمل دلالات إيمانية تبعث على السكينة في قلب القارئ لكتابه عز وجل، كما تؤدي واجب الاعتراف بالربوبية .

و للإشارة فقد تجاوزت مقامها الحقيقي، فهي"خطاب قولي مرتهن بالنص الديني (...)، وتم ترحيل هذا المفتتح(...)إلى مجالات دنيوية مرتبطة بفن القول الشفوي منه و المكتوب حيث غدا سمة أسلوبية مخترقة لكل الأزمنة والأمكنة تحمل عناصر قوتها من بعدها الديني"[1].

وفي اللغة هي كلمة منحوتة من لفظ بسم الله الرحمن الرحيم ، و تحديدا من حروف كلمتي بسم و الله اختصارا و تخفيفا .

ب-الأحرف المتقطّعة:

وردت الأحرف المتقطعة من مثل الم ،كهيعص، طس، حم ، عسق و غيرها في بعض السور القرآنية، حيث ظلت إلى يومنا هذا غامضة و محيرة، بالرغم من محاولات العلماء في تفسيرها.

---

[1] عبد الملك أشهبون، فواتح السور في القرآن الكريم ، الموقع التالي:
https://tasamoh.om/index.php/nums/view/28/568

و هو ما عبّر عنه المفكر "مالك بن نبي" رحمه الله الذي قال:" لقد حاول معظم المفسرين أن يصلوا من موضوع هذه الآيات المغلقة إلى تفاسير مختلفة مبهمة، أقل أو أكثر استلهاما للقيمة السحرية التي تخص بها الشعوب البدائية الكواكب ، و الأرقام والحروف. و لكن أكثر المفسرين تعقلا و اعتدالا هم أولئك الذين يقولون في حال كهذه بكل تواضع:" الله أعلم""[1].

فهي سرٌّ من أسرار الله تعالى، و رسالة للبشر بأنهم مهما بلغوا من العلم الدنيوي، فإنهم لن يطلعوا على كثير من الأسرار مما يجعلهم دائمي النظر و الاجتهاد للوصول إلى الحقيقة.

ذلك- إذن- المنبع الأول في التأصيل، و لئن كان يتضمن إشارات العتبات النصية ، فإنّ قرينه أي الحديث الشريف قد أتى بلفظها، و ذلك في أحد الأحاديث التي أوردها البخاري على لسان إبراهيم عليه السلام [2].

فالعتبة في سياقه جاءت بمعنى" المرأة "حين أراد أن يتفقد تركته، و ذلك بحكم أنّها تحفظ ما بداخل البيت من أسرار يأبى أصحابها أن تنتشر بين الناس مثلها مثل العتبة تماما[3].

---

[1] مالك بن نبي ، الظاهرة القرآنية، ترجمة: عبد الصبور شاهين، تقديم: محمد عبد الله دراز و محمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4، 1987، ص:276.

[2] لم يذكر الحديث لطوله ، لذا ينظر: أحمد بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، دار الحديث القاهرة، 2004، ج6، رقم 3364، ص:445.

[3] ينظر:عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2013، ص: 30.

ب-مرجعية العتبات في المصنفات التراثية.

تتصدّى هذه الجزئية للبحث عن إشارات العتبات ضمن المنبع الثاني، أي التراث العربي، حيث يؤطرها التساؤل التالي: هل طرق العرب قديما باب العتبات على النحو الذي قام به الدارسون حديثا؟.

إن المتمعّن في عديد المصنّفات القديمة سيلحظ مدى تطابق أفكار العرب و تصوّراتهم مع المنطلقات النظرية التي قامت عليها أدبيات" عتبات النص" في الفكر الحديث، مما يعني أنّهم كانوا يميزون- في وقت مبكر جدا من ثقافتهم- بين مستويين من الخطاب أحدهما أساس، و الآخر موازي[1].

و منه يمكن القول بأنّ القدامى قد ساعدوا المحدثين في إرساء بعض المعارف لهذا المبحث النقدي على الرغم من أن طريقتهم لم تكن ممنهجة ، إذ لم يكن ثمة نظرية بالمعنى الحقيقي أو تطبيقات عملية صارمة.

فمثلما يقال، فإن الظاهرة تسبق المصطلح مع العلم أنّ هذا السبق لم يكن بالفهم نفسه في الفكر الحديث من أن العتبات هي مفاتيح نقدية للنصوص الأدبية، بل لا يتعدى كونها ضرورة من ضروريات التأليف و الكتابة.

و عليه نستهل كلامنا بالجاحظ (ت255ه) الذي حدّد شروطا للكتابة بقوله: " وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة، إلى بعض من يشاكله، أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخرمه و يختمه، و ربما لم يرض بذلك حتى يعنونه و يعظمه"[2].

---

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر،ص:27.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مصطفى بابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، 98/1.

فالمتأمل في القول السابق يجد بأنه ثمة إشارة صريحة إلى أهمّ عتبة نصية ألا وهي عتبة العنوان. و منه نتساءل: ما مدى تجليات هذا المكوّن المناصي في تراثنا العربي؟.

إنّ العنوان بوصفه نصّا موازيا قد سجّل حضورا بارزا في التراث العربي من حيث الكتب المؤلفة في شتّى أصناف العلوم، إلّا أنه قد غاب في أحد جوانبه فترة من الزمن ، أي في الشعر الذي تحدّى ظروفا عصيبة في رحلته إلينا ما أدى إلى ضياع الكثير منه.

و يرجع سبب الغياب إلى الاعتماد على المشافهة في العصر الجاهلي ، حيث كان الاهتمام الكبير بالشاعر الذي ينشد ما ينظم من شعر، أما مضمون القصيدة فتحدّده المناسبة التي ينشده فيها.

ضف إلى ذلك أنه من الصعب آنذاك عنونة قصيدة بعنوان يختزل كل مضمونها الذي يتميز باختلاف الموضوعات،إذ لم تظهر عنونة هذا الجنس إلّا حديثا على يد المعاصرين نتيجة تأثرهم بالثقافة الغربية.

و في ذلك يقول الغذامي:" و العناوين في القصائد ماهي إلّا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب– و الرومانسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلّد القصائد عناوين. ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان. و إذا حدث ذلك فإنّ العنوان حينئذ يكون صوتيا– لا دلاليا– كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري..الخ. وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية"[1].

[1] عبدالله الغدامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص:235.

و إلى جانب ما جاء به "الجاحظ" ، فإنّنا نلفي أيضا ممن قدموا لنا إشارات صريحة للعتبات أولئك الذين اشتغلوا على الكاتب و أدبه ،ممن تشكّل لديهم الوعي بضرورة اتباع سنن خاصة في الكتابة أمثال: ابن قتيبة، والصولي، والبطليوسي، و الكلاعي و غيرهم.

فمصنفات هؤلاء الأعلام لا تقتصر قيمتها على تحديد الخصائص البنيوية لعناصر الخطاب الواصف المركزي، و كذا وظائفها التداولية للكتاب أو الكاتب أو القارئ، و لكنّها تكشف- علاوة عن ذلك- بعض التجلّيات لما تواضع الدارسون المعاصرون على تسميته بعتبات النص بالمنظور الحديث[1].

و لعلّ أبرز من نمثّل به هو أبو بكر الصولي (ت335ه) الذي وعى أهمية العنوان أيضا، حيث أشار إليه في مواضع كثيرة منها قوله: " و الأحسن في عنوان الكتاب إلى الرئيس أن يعظم الخط، ويفخمه "[2].

و إلى التصدير قائلا:" سألت أبا خليفة الفضل بن حباب الجمحي عن ابتداء الكتاب ببسم الله الرحمن الرحيم، فقال: سأل ابن عائشة عبيد الله محمد بن حفص عن ذلك، فقال: حدثني أبي أن قريشا كانت تكتب في جاهليتها" باسمك اللهم"، كان النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك، ثم نزلت سورة هود وفيها" بسم الله مجراها و مرساها"" فأمر النبي صلى الله عليه وسلم بأن يكتب في صدر كتبه:" بسم الله"، ثم نزلت في سورة بني إسرائيل" قل ادعوا الله و ادعوا

---

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ،ص:28.

[2] أبو بكر محمد بن يحي الصولي ،أدب الكُتَّاب، تعليق: محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية،مصر، (د.ط)،1341ه،144/1.

الرحمن أيا ما تدعو فله الأسماء الحسنى"، فكتب: " بسم الله الرحمن"، ثم نزلت في سورة النمل: إنّه من سليمان و إنه بسم الله الرحمن الرحيم". فجعل ذلك في صدر الكتب إلى الساعة"[1].

و لكن رغم تفطّن الرجل لهاتين العتبتين و غيرهما ، فهو لم يتناول العتبات سوى من باب لفت الانتباه، و توجيه اهتمام الكتاب إليها و قيمتها ليس إلّا.

ومن جهته صاحب الخطط المقريزي(ت845هـ) قدّم لنا الرؤوس الثمانية منها العنوان بقوله:" اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت بأن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض العنوان و المنفعة و المرتبة صحة الكتاب ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء و أي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[2].

هذا دون أن نغفل ما أظهره نقادنا القدامى من اهتمام بالغ بالمطالع ، أو ما أطلقوا عليه تسمية الابتداء و الاستهلال، حيث يراد به" أن يتألق المتكلم أول كلامه، و يأتي بأعذب الألفاظ، و أجزلها و أرقها وأسلسها و أحسنها، نظما و سبكا، و أصحّها مبنى، و أوضحها معنى أخلاها من الحشو، و الركة و التعقيد، و التقديم و التأخير الملبس و الذي لا يناسب"[3].

---

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي ،أدب الكُتَّاب ، 31/11-32.

[2] أحمد بن علي تقي الدين المقريزي ،المواعظ والاعتبار بذكر الخطط و الآثار، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998 ،9/1.

[3] علي صدر الدين ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع: تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الشريف،ط1968،1،34/1.

و قد اهتم به كل من أبي هلال العسكري(ت395هـ) في الصناعتين، إذ قال: " قال بعض الكتاب: أحسنوا معشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان و قالوا ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله"[1].

و أيضا حازم القرطاجني في المنهاج(ت684هـ) بقوله:" كان لفواتح الفصول بذلك بهاء و شهرة ازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر"[2].

و كذلك بالانتهاء الذي عرفه ابن رشيق (ت456هـ) قائلا:"و أمّا الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يتبقى في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه ، و إذا كان أوّل الشعر مفتاحا له، و جب أن يكون الآخر قفلا عليه"[3].

و هناك عتبة أخرى ، و إن لم نكن قد تطرقنا إليها في بحثنا التي نجد إرهاصاتها لدى علي بن الحسين المسعودي(ت326هـ) الذي ذكر عناوين كتبه ضمن مقدمة كتاب مروج الذهب .

فهذا العمل" هو الدور الذي تضطلع به عتبة الغلاف الخلفي أو الصفحة ما قبل الأخيرة في الوقت الحاضر، فغالبا ما تدرج دور النشر مؤلفات الكاتب السابقة في إحدى الصفحتين محاولة منها لجذب القارئ إلى الكتاب و استمالته"[4].

---

[1] أبوهلال العسكري ،كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ،ط1، 1952، ص:431.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد لحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 1986، ص:297.

[3] أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1963، 215/1.

[4]سهام السامرائي،العتبات النصيةفي روايةالأجيال العربية، دارغيداء،الأردن، ط2016،1، ص:19.

تلك- إذن-بعض النماذج التي تثبت أصالة هذا المفهوم النقدي في تراثنا العربي، فالعرب القدامى احتفوا بالعتبات قبل أن يتطرق الغربيون إليها، غير أن ما ينقصهم كما- أسلفنا الذكر- هو الطريقة المنهجية، فلم يعرف أسلافنا أنها ستلقى رواجا كبيرا بعدهم؛ لذا اكتفوا بالإشارة إليها دون التعرض للعلاقة التي تربطها بالمتن.

2-2 النشأة الغربية:

أ-إرهاصات التأسيس:

لم تظهر العتبات كحقل معرفي قائم بذاته دفعة واحدة، و إنّما اضطلع بوضع اللبنات الأولى لها ثلة من الدارسين الذين لامسوا هذا المفهوم النقدي، و إن لم يفصّلوا بالقدر الأوفى الذي يسمح بانتشارها كمفهوم مستقل.

فلو نرجع إلى الوراء في فترة السبعينيات و بداية الثمانينات، بإمكاننا أن نرصد جملة من الدراسات الأوّلية التي نعرضها فيما يلي:

*** كلود دوشي Claud Duchet:**

اشتغل ضمن مقالٍ له في مجلة الأدب سنة 1971 بعنوان:" من أجل سوسيو-نقد"، حيث عرّف فيه المناص بأنه المنطقة المترددة التي تجمع بين مجموعتين من السنن إحداهما سنن اجتماعي ذات مظهر إشهاري، و الثانية تلك السنن المنتجة أو المنظمة للنص[1].

[1]ينظر:عبدالحق بلعابد،عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2008، ص:29.

*** جون دوبوا Jean Dubois:**

تعرض للمناص في كتابٍ له(1973) يحمل عنوان .L'Assommoir de Zola Société, discours,idéologie ، و هذا في خضم حديثه عن" الميتناص" ، حيث قام بتعيين حدوده و عتبته[1].

*** فليب لوجان Philippe Lejeune:**

تناول المناص ضمن كتابه" الميثاق السردي"سنة 1975،حيث عرض لما سماه " حواشي النص" أو " أهداب النص" التي تتمثّل في اسم السلسلة، و اسم الناشر، و حتى اللعب الغامض للاستهلال[2].

*** مارتان بالتار Martin Baltar:**

تطرّق إلى المناص في كتابٍ مشترك[*](1979)،وقد تميّزت معالجته بدقة مفاهيمية كبيرةما جعل محاولته من أقرب المحاولات إلى ما قام به جنيت لاحقا [3].

ففي سياق حديثه عن النص و موضوعاته نجده قد قدّم تعريفا له، إذ وصفه بأنّه " مجموع تلك النصوص التي تحيط بالمتن أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، و عناوين الفصول و الفقرات الداخلة في المناص..."[4].

---

[1] ينظر: ، عبدالحق بلعابد،عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:29.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:29-30.

[*] l'écrit et les écrits problème d'analyse et considération didactique

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:30.

[4] المرجع السابق، ص.ن.

و لعلّ الفرق الذي يفصل بين المحاولتين هو أنّ محاولة بالتار بيداغوجية تعليمية، و هو ما لم يقم به جيرار الذي أضاف الطرح النقدي الإبستمولوجي[1].

و إلى جانب هذه المحاولات نجد صدى المناص يتردد في إنجازات أخرى مثل كتاب A.compagon(1979) عن الاقتباس المسرحي، إذ تناول صاحبه مصطلح الكتابة المحيطةPérigraphie كمنطقة وسطى بين خارج النص و النص[2].

كما تطرّق المعجم الأدبي المختص في التاريخ والمواضيع والتقنيات إلى المناص، حيث ذكر أنّ أوّل من اقترحه هو T.M.Thomasseau (1984)ضمن مقالٍ له بعنوان" قصد تحليل المناص المسرحي"، إذ يضم من وجهة نظره عناوين الأحداث المحتملة، و قائمة الشخصيات الزمنية و الفضائية، و توصيف الديكور...الخ [3].

وكذلك ما كتبه هنري ميتيرون Henri Mitterrand في مقال يرتبط بالعنونة(1979) ، و في كتابه" خطاب الرواية"(1980) الذي عرض فيه إلى المناطق المحيطة بالرواية،و التي تدفعنا لقراءتها مثل: اسم الكاتب، و الناشر، و صفحة العنوان، و الصفحة الأخيرة للغلاف...الخ [4].

تلك –إذن–بعض الإرهاصات التي سبقت التنظير الحقيقي للعتبات لدى الغربيين ، و التي فتحت الباب على مصراعيه أمام المؤسس" جيرار جنيت" الذي يعدّ ما جاء به تتويجًا لها و لغيرها .

---

[1] ينظر: عبدالحق بلعابد،عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:31.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه،ص.ن.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:32.

ب- التأسيس الحقيقي:

يعد جيرار جنيت أوّل من اهتدى إلى بلورة تصوّر عام وواضح يستجلي من خلاله المكونات الإجرائية التي ترسم معالم هذا الحقل النقدي من العنوان، و اسم المؤلف، و الإهداء، و المقدمة و غيرها .

و لم يتحدّد لديه بصفة مستقلة و تامة إلّا بعد الحركية المعرفية التي شهدتها الشعرية poétique باعتباره أحد أقطابها ، حيث اجتهد كثيرا في تطوير مفهومها من مُؤَلَّف لآخر، أي من الصور الثلاث و جامع النص، مرورا بأطراس، ثم و صولا إلى عتبات.

فكما يقول أحد الدارسين هو:" صاحب مشروع علمي رصين لا يخرق المراحل ، و لا يصدر عن هم طارئ، يتخلى عنه كلما استنفذ أغراضه، أو قلت دائرة الاهتمام به، و إنّما عن وعي منهجي مرن متفتح على إنجازات الآخر"[1].

و عليه لم يخطئ الفيلسوف و الناقد الأدبي الفرنسي" رولان بارت" لما احتفى بعودة الشعريين جاعلا من جنيت على رأس الأعلام المعاصرين ، كيف و هو الذي ربط بين ماضي الشعرية و حاضرها .

1- الشعرية في الصور الثلاث(figure1-2-3):

لم يبحث جنيت في الصور عن صورتها الشعرية فحسب- كما ذهب إلى ذلك عبد الحق بلعابد-، و لكن على سبيل المثال كيف تشكّل الحكي فيها، و هو من أهم الموضوعات السردية[2].

---

[1] مصطفى منصوري، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، دار رؤية مصر،ط1، 2014، ص:41.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:25.

فالرجل أولى اهتماما كبيرا للمحكي مستفيدا من محاولات تحليله وفق ما رسمته معطيات التحليل اللساني بدءً بالشكلانيين الرّوس إلى غاية التداولية، مما يؤكد اتساع مداركه المعرفية.

2- الشعرية في النص الجامع:

تتحدّد الشعرية في كتاب" النص الجامع" الصادر سنة1979 على أنّها مجموع المقولات العامة التي تبحث في/ عن أنماط الخطاب و الصيغ القولية، و كذا الأجناس الأدبية [1].

ففي هذا العمل ناقش جيرار جنيت قضية التجنيس التي تندرج ضمن نظرية الأدب، باعتبار البويطيقا أنفقت كل جهودها للبحث في آليات الأدبية بنيةً و دلالةً ووظيفةً، حيث قام بتتبّع مسارها التاريخي منذ شعرية الفيلسوف اليوناني أفلاطون و نظيره أرسطو، وصولا إلى عصر متأخر.

3- الشعرية في أطراس:

انتقل جنيت في كتابه" أطراس" الصادر سنة 1982 بالشعرية إلى مفهوم آخر أطلق عليه تسمية "المتعاليات النصية "، أو " الماوراء نصية" ، حيث قصد بها "تلك العلاقة التي توحّد نصا بنص آخر سابق، أي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة مباشرة أو ضمنية"[2].

هذا الحقل الذي يتجاذبه مصطلحان آخران هما الحوارية و التناص مع هيمنة واضحة للمصطلح الأخير.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص) ،ص:25.

[2] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية" دفاتر التدوين" لجمال الغيظاني(أنموذجا) ، ص:96.

ففي النقد العربي الحديث نجد" العديد من الدارسين يعنونون دراساتهم و أبحاثهم ب" التناص" ، رغم استفادتهم المباشرة من كتابات " جيرار جينيت"، ربما لسهولة جريان مصطلح التناص على اللسان العربي، و كفايته على المستوى الدلالي"[1].

و ليس هذا فحسب، بل ثمة مصطلحات أخرى مغايرة في اللفظ لا المعنى تقابل التعالي النصي جاءت كلهاعلى وزن(التفاعل) من قبيل:"" التعدي النصي "(...)، و" التعالق النصي"، و " التفاعل النصي""[2].

و قد تمكن" جيرار جنيت" من تحديد هذه الظاهرة النصية في خمسة مظاهر متنوعة هي التناص، و المناص، و الميتناص، و النصية الجامعية / معمارية النص، و النصية المتفرعة.

1- التناص intertextualite:

يتلخص مفهوم" التناص" في أن يحضر المبدع لنصه نصا آخر إمّا بداعي الاستشهاد أو المعارضة أو التلميح أو السرقة[3].

و قد اعترف جنيت بأن هذا المصطلح من وضع جوليا كرستيفا كرستيفا Julia Kristeva التي تعرفه بأنه " جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها و تمثلها فإننا نستبدل مفهوم الذوات بمفهوم التناص"[4].

---

[1] نور الدين الفيلالي، التعالي النصي مفاهيم و تجليات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2016، ص:15.

[2] المرجع السابق، ص:17.

[3] ينظر: رفيقة سماحي ، التناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، دروب للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2016، ص:84.

[4] موسى لعور، التناص في رواية" الجازية و الدراويش" لابن هدوقة دراسة من منظور لسانيات =

فالنص– إذن– بالمفهوم الكرستيفي هو عبارة عن فسيفساء من المعارف ، و لا يُعتقد أنها بساطا كاملا و متكاملا ، و إنما هي محاولة لإثارة القارئ الذي يقوم بفك شفرتها بالاعتماد على ذخيرته المعرفية.

أما جيرار جنيت فقد عرّفه قائلا:" أما أنا فأعرّفه، بطريقة لا شك مكثفة، بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص. بمعنى، عن طريق الاستحضار (...)، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر؛ بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد (citation بين مزدوجتين، بالتوثيق، أو دون توثيق معين).أو بشكل أقل وضوحا و أقل شرعيةMoin canonique(في حال السرقة الأدبية plagiatكما عند لوترميان مثلا)؛ وهو افتراض غير مصرح به،و لكنه أيضا حرفي. أو بشكل أقل وضوحا، بعد، و أقل حرفية في حال التلميحl'allusion؛ أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه و بين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال"[1].

نستشف– إذن – بأنّ جنيت لم يخرج عن سابقيه من الدارسين في تعريفه لمصطلح التناص، و لكنه كان أكثر تحديدًا في طرحِه له، حيث قام بضبط أشكاله في ثلاثة أنماط كالآتي:

= النص، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: بلقاسم دفة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009/2008، ص:71.

[1] جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر و نقد، المغرب، العدد16، فبراير 1999، ص:130.

أ- الاستشهادcitation:

يتميز بالوضوح و الصراحة من خلال النقل الحرفي لمقطع من مقاطع أحد المؤلفين مع وضع المنقول بين مزدوجتين بالتوثيق أو دونه.

ب- السرقةplagiat:

عدّها جنيت من الأشكال غير الشرعية للتناص، وقد ساق مثالا عن لوترميان الذي وصف عمله بالممارسة الحقيقية للسرقة الأدبية.

ج- التلميح allusion:

هو أقل وضوحا و أقل حرفية ، إذ يحتاج المتلقي إلى جهد كبير لإدراك العلاقة بين الملفوظين.

ذلك- إذن- النمط الأول من أنماط التعالي النصي الذي يعني، سواء عند جيرار جنيت أو غيره من الدارسين حضور نص غائب ضمن آخر حاضر.

2- المناص paratexte:

سبق و أن فصّلنا فيه ضمن أوّل جزئية من هذا الفصل إلّا أنّ ما سنضيفه من مفهوم هو للمؤسس نفسه الذي عرّفه قائلا:" النوع الثاني مكون من العلاقة الأقل وضوحا، بصفة عامة، و الأكثر عدا عن المجموع الذي يشكله العمل الأدبي، ويرتبط النص بهذا المعنى بما أسميه نصه الموازيparatexte و يمثله(العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام) الرسوم، نوع الغلاف، و أنواع أخرى من إشارات الملاحق،

و المخطوطات الذاتية و الغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة،و أحيانا بشرح رسمي و غير رسمي؛ بحيث إنّ القارئ الحصيف و الأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها"[1].

فالمناص– إذن– هو تلك العناصر التي أتى جنيت على ذكرها في التعريف ، حيث تساعدنا على الولوج إلى النص، و الغوص في دهاليزه العميقة .

و قد مثل لنا" بنموذج من رواية(عوليس–ulysse) لجيمس جويس التي كانت تحتوي قبل نشرها على عناوين فصول يستحضر كل واحد منها حلقة من حلقات (الأوديسا–odysse)، إلّا أن هذه العناوين الداخلية حذفت أثناء نشر الرواية ، و مع ذلك بقيت عالقة بأذهان النقاد "[2].

ويقوم هذا النمط على جملة من المبادئ أو الأنظمة منها النظام المكاني(أين؟)، و النظام الزماني(متى؟)، و النظام المادي(كيف؟)، و النظام التداولي(ممن و إلى من)، و النظام الوظيفي(ماذا نفعل به؟)[3].

3– الميتناص«métatexte »:

يطلق عليه أيضا تسمية " النصية النقدية" ، أو " النصية البعدية"، إذ عرّفه جنيت بقوله: " النوع الثالث من التعالي النصي(...)الذي أسميه"النصية الواصفة (...)هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه، دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره"[4].

---

[1] جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ص: 131.

[2] نور الدين الفيلالي، التعالي النصي مفاهيم و تجليات، ص:45.

[3] يراجع أكثر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:51–58.

[4] جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار حسني، ص: 132.

فالميتناص –إذن– هو حوار نقدي ساكت بين نصين هما النص الأصلي ، و الثاني عبارة عن بنية مستقلة، حيث يقوم أحدهما بانتقاد الآخر، و لكن دون الاستشهاد أو الاستدعاء ، وقد يصل الأمر إلى عدم الذكر كما جاء في التعريف.

5– النصية الجامعة/ معمارية النص «Architexte »:

تسعى هذه العلاقة إلى تحديد انتماء نص ما إلى جنس من الأجناس الأدبية، وقد نعتها جنيت بالبكماء لكونها لا تتقاطع – على الأكثر– إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي تحدد صنف المؤلف، إذ يقول: "النوع الخامس الأكثر غموضا وخفاء هو "النصية الجامعة (...) المحددة أعلاه؛ ويتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماما بحيث لا تتقاطع –على الأكثر– إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي التي لها طابع صنافي خالص مثل: العنوان البارز كما في "أشعار"، "دراسة"، "رواية الوردة"... أو، في أغلب الأحيان، مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد... والتي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف"[1].

فهذا النوع – إذن –يعدّ أساسيا بالنسبة إلى إنتاج النص، ذلك أنه يعلن عن انخراطه في نُظُمٍ قد تأسّست سلفا، كما تتجلّى أساسيته في عملية التلقي، إذ لكلّ قارئ ذوقه الخاص في تفضيل الأجناس الأدبية.

أمّا النوع الرابع الذي أطلق عليه تسمية " النصية المتفرعة" فقد أخّره لأهميته، حيث صرّح: « أرجأت عمدا الإشارة إلى النوع الرابع من النصية المتعالية لأنه هو وحده، ووحد فحسب، الذي سيشغلنا هنا مباشرة، وهو الذي سأنعته من الآن فصاعدا

[1] جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ص:132.

بـ"النصية المتفرعة "Hupertextualité وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا (ب) –الذي سأسميه نصا متفرعا–، بنص سابق(أ) سأسميه "نصا أصلا Hypotexte"[1].

تلك– إذن– جملة" المتعاليات النصية" التي لا ينبغي لأي باحث أو ناقد كان في خطاب العتبات أن يغفلها أو يتجاوزها، ذلك أنّ "المناص" أو" النص الموازي" هو حلقة من حلقاتها.

3– الشعرية في عتبات :

حقق جنيت في كتابه عتبات"seuils" ما كان مؤجّلا في أطراس ألا و هو تخصيصُ الدراسة للمناص دون سواه ، إذ يعدّ محطة رئيسة لكلّ دارس يسعى إلى فكّ شفرة العتبات النصية و استنطاق مكوّناتها.

فقد انتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص؛ لأنه أراد توسيع منطقة الحفر إلى مناطق متاخمة للمتن كونه اقتنع بأن الأخير قلّما يرد عاريًا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تؤدي دورا كبيرا في إنتاج دلالتهِ و توجيهها[2].

وفي الوقت نفسه لم يُخفِ تهيبه من الموضوع ، و هذا ما لمسناه في قوله:" فلنحذر من المناص"، ذلك أن أي اجتياز غير موفّق لتلك السياجات سيؤدي حتما إلى الفهم الخاطئ للنص.

ورغم ذلك تبقى العتبات ضرورة لا مفرّ منها، باعتبار قراءة النصوص مشروطة بها، فمثلما لا نلج المنزل قبل أن تطأ أقدامُنا عتباتِه الحقيقية، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى النص دون المرور بعتباته المجازية .

---

(1) جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ص:133.

(2) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:27–28.

(3) المرجع السابق، ص6.

3-الأهمية و الوظائف:

يأتي هذا العنصر اعترافا بأهمية العتبات، و ما تؤديه من وظائف أغلبها إحالة مرجعية، مما يخفف من حدة التوتر الذي يعتري القارئ حين يشرع في تلقي الأثر الأدبي و استهلاكه.

3-1أهمية العتبات النصية:

إن العتبات النصية ليست أمرا هامشيا كما يعتقد بعض الدارسين، بل تكتسي أهمية بالغة جدا تلقي بظلالها على عناصر العملية الإبداعية بدءً من المؤلف ، مرورا بالنص، ثم وصولا إلى القارئ.

أ-المؤلف:

إنّ أوّل من نفتتح أهمية هذا المفهوم النقدي له هو المؤلّف بوصفه السابق الذي يسبق النص، كما يسبق قارئه من حيث الوجود الإبداعي، إذ تشكّل العتبات وسيلة مناسبة لديه لتبليغ رسالته إلى المتلقي الذي يقوم بفكّ شفراتها الرامزة.

ولأجل ذلك؛ فإنّه يتوخّى الدقة في صياغتها، لاسيّما ما تعلق بالعنوان الذي ينبغي أن يصاغ بطريقة مراوغة ما يجعله عصيّا على القبض، و يحتمل تأويلات عديدة تدفع بالقارئ إلى تحديد دلالته من خلال البحث في تعالقه مع النص الأصلي لغويا و دلاليا.

و لعلّ أبرز من نمثّل به في هذا السياق هو الطاهر وطار الذي استطاع أن يربط حلقة وصل بين نصوصه الروائية و ما يسيّجها من عتبات، مما يفتح آفاقا واسعة للقراءة و التأويل كما سيأتي معنا لاحقا في الجانب التطبيقي.

فالكاتب– إذن– لا يكتب نصّا دون مصاحباته لإدراكه بأن المتن المركزي ليس مكتفيا بذاته وممتلئا بكينونته التشكيلية ، بل يحتاج إلى ما يوازيه، فيضيف إليه و يكشف عن جوهر وجوده.

ب–النص:

يأتي النص في المرتبة الثانية بعد صاحبه ، إذ لا يوجد متن يُقَدَّم عاريًا من مجموع المحيطات التي تحيط به.

فهي تعود عليه بالنفع في أمورٍ شتى منها مهمة الهُويّة الخاصة التي يحققها العنوان الرئيس بوصفه خطابا كاليغرافيا ، حيث يرتبط ارتباطا وثيقا بحاجة النص الداخلية، فضلا عن ما يقوم به التجنيس الذي يحدد النوع الأدبي له.

كما يوجد من السياجات التي تتولى التنظيم حتى يخرج العمل في أبهى حلّة، إذ يتعلّق الأمر بالعناوين الداخلية التي تشكل حلقة انتظام النص في دلالاته السطحية و العميقة، و التي بدونها ينفرط عقده.

و بشكل عام، فإن أهمية العتبات للنص، سواء الخارجية أو الداخلية تتجلّى في دورها الأساسي المتمثّل في تفسيره و إضاءة جوانبه الغامضة، فلا يمكن فهمه إلاّ بمساءلة ملحقاته و استنطاقها.

فمثلما قال المؤسس الفرنسي "جيرار جنيت"–المشار إليه سابقا– مبينا وظيفتها هي كونها" خطابا أساسيا، و مساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، و هو النص"[1].

[1]G.Genette:Seuils, Editions Seuils, COLL. Poétique. Paris, 1987,p:16.

ج-القارئ:

هو الذي يستنطق تلك العناصر بعد أن تجذبه إليها و تستهوي ملكته القرائية، إذ بدونه لا يمكن أن تمارس تأثيرها على النص الأصلي ، إذ يمسك بتلابيب العلاقة، و يعمل على تحقيق الربط بينهما.

فالصلة -إذن- بين القارئ و العتبات هي صلة تأثير متبادل ، فمثلما يؤثر فيها، فهي أيضا تؤثر فيه ؛ لأنّها تشحنه بالدفعة الزاخرة إلى أعماق النص، إذ إنّ غيابها سيقلقه حتما كونها تسعفه في تحليله بنيةً و دلالةً و مقصديّةً .

و هنا أيضا نستحضر قول المؤسس عنها أنّها البوابة الرئيسية للدخول قرائيا إلى بهو النص الروائي، ومن ثم التعرّف على متاهاته ، و تلمّس أسرار لعبته، و إدراك مواطن جمالياته [1].

بالإضافة إلى أن العتبات تحافظ على حسن التلقي ، و هو ما ينهض به الخطاب التقديمي و الاحتراسات، و كذا التوجيه نحو النموذج القرائي المحدّد مثلما يفعل التجنيس و اسم المؤلف و المقدمة في دور آخر.

تلك أهمية العتبات ومع ذلك لا يتورّع صنف من الدارسين في عدّها ترفا فكريا ، و منهم من يراها مجرد مكمّلات يمكن الاستغناء عنها دون أن يحدث الخلل في نسيج النص و بنائه[2].

---

[1] ينظر: جبرار جنيت، خطاب الحكابة، ترجمة: محمد معتصم و آخرون ، المجلس الأعلى للثقافة،(د.م) ، ط2، 1997، ص:15.

[2] ينظر: سهام السامرائي، العتبات المصية في رواية الأجيال العربية، ص:29.

3-2 وظائف العتبات النصية:

إن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كل من يبحث في هذا المجال: **هل للعتبات وظائف تقوم بها أم وُجِدت اعتباطًا و تعسّفًا؟.**

يأتي هذا في ظل ما أثارته من حيرة لدى الدارسين نظرا للغموض الذي يكتنفها، إذ يعبّر أحدهم عن ذلك بقوله:" هل النص الموازي جزء من النص أم مجرد عتبة و ذيل وهامش و تكملة؟ هل هو جزء من الفضاء الداخلي للنص أم أنه مجرّد كلام غفل يتموضع داخل حدوده؟"[1].

إجابة عن ما سبق نقول بأن العتبات ليست خطابًا بريئًا يُرصّع فضاء النص ، بل تضطلع بتحقيق وظائف عديدة يمكن لنا اختزالها فيما يلي:

1-الوظيفة الجمالية:

ذات صلة بشكل الكتاب، حيث تقوم العتبات بتنميقه من خلال العنوان الجميل، و المقدمة المثيرة، و طريقة رصف العناوين الداخلية، و شكل الطباعة و رسم الكلمات، فكلّها تعطيه صورة جمالية ، كما تزيد من شغف القارئ المتلقي له[2].

2- الوظيفة الإخبارية:

تتمثل هذه الوظيفة في الإشارة إلى معطيات غلافية في غاية الأهمية على غرار اسم الكاتب، و دار النشر...الخ[3].

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007،ص:26.

[2]ينظر: آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان- الغلاف- المقتبسات)، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، مج3، العدد16، يوليو، 2014، ص:51.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص:52.

3- وظيفة تسمية النص:

فالعنوان بوصفه عتبة أساسية، و نصا صغيرا داخل نص آخر كبير ، فإنّه يحيلنا على اسم الكتاب[1].

4- وظيفة التعيين الجنسي للنص:

يتمّ من خلالها تعيين جنس العمل الإبداعي ، و انتمائه إلى سلسلة أدبية معينة (رواية، شعر، مسرحية، قصة...)[2].

5- الوظيفة التداولية:

تتجلى هذه الوظيفة المسماة التداولية في استقطاب المتلقي و إغوائه للولوج إلى عالم الكتاب شيئا فشيئا[3].

6- وظيفة تحديد مضمون النص و مقصديته:

تؤديها العناوين الداخلية، وعنوان صفحة الغلاف، والخطاب التقديمي، والتنبيهات قصد إبراز الغاية من تأليف الكتاب[4].

---

[1] ينظر: محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي،E-KutubLtd شركة بريطانية مسجلة في انجلترا برقم:5713024، لندن، ط1، حزيران/يونيو 2017، ص :124.

[2] ينظر:عبد المجيد علوي اسماعيلي، عتبات النص مقاربة نظرية ،الموقع التالي:

http://www.dades-infos.com/?p=17989

[3] ينظر: آمنة محمد الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان- الغلاف- المقتبسات)، ص:51.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص:52.

4-الإجراءات التطبيقية :

نروم في هذا العنصر الوقوف على إجراءات العتبات النصية، و التنظير لها تمهيدا للدراسة التطبيقية التي سنقوم من خلالها بتطبيق هذا الحقل النقدي على النموذج السردي المتمثل في روايات الطاهر وطار.

بيد أنه يجدر بنا قبل ذلك أن نعرّج على أنواعه و أقسامه، حيث اتّضح لنا بعد الاطلاع على ما كُتِب حول العتبات أنها تتوزع على أنواع و أقسام كثيرة، و لكن بشكل غير منتظم، لذا ارتأينا تنظيمها عن طريق ضبطها في ثلاثة أصناف بالاستناد إلى معايير مختلفة .

أ- المعيار المكاني:

تنقسم العتبات باعتبار الفضاء الذي تنشط فيه إلى نوعين هما العتبات الخارجية و العتبات الداخلية، إذ تتّخذ الأولى من الخارج مكانا لها ، بينما تجْنحُ الثانية إلى الداخل ما يجعلها أكثر قُرْبًا من النص الأصلي.

1- العتبات الخارجية seuils externes :

يندرج ضمن هذا النوع كلّ "ما نجده مثبّتا في صفحة الغلاف الخارجية: كالعنوان و اسم المؤلف و التعيين الجنسي و صورة الغلاف...بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة(الصفحة الأخيرة)"[1].

و ينضوي تحته أيضا ما يطلق عليه تسمية" النصوص المحاذية اللاحقة" التي تتمثّل في الاستجوابات الصحفية و الحوارات و الاعترافات و الشهادات.

---

[1] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط1، 2016، ص:38.

2- العتبات الداخلية seuils internes :

يشمل هذا النوع من العتبات "كلّا من الإهداء و الخطاب التقديمي و النصوص التوجيهية و العناوين الداخلية و الحواشي، علاوة على التذييل...و لهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب، أي بالمتن المركزي، فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية"[1].

ب- المعيار التأليفي:

تنقسم العتبات باعتبار المسئول عنها إلى نوعين أيضا هما العتبات النشرية الافتتاحية، و العتبات التأليفية، حيث نوضح الفرق بينها فيمايلي:

1- العتبات النشرية الافتتاحية seuils éditorials:

يراد بالعتبات النشرية الافتتاحية تلك الإنتاجات المناصية التي تعود إلى الناشر الذي ينخرط بدوره في عملية صناعة الكتاب و طباعته رفقة معاونيه [2].

و عن أنواعها فتنقسم إلى "النص المحيط النشري" و "النص الفوقي النشري"، ولكل نوع مجموعة من المكوّنات التي تندرج تحته، حيث يشتمل الأوّل على الغلاف وصفحة العنوان و الجلادة jaquette و كذا كلمة الناشر، بينما يضمّ الثاني كلّ من الإشهار و قائمة المنشورات و الملحق الصحفي لدار النشر[3].

---

[1] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية ص:38.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص) ، ص:45.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص:46.

2- العتبات التأليفيةseuils auctorials :

يُراد بالعتبات التأليفية تلك المصاحبات الخطابية التي تقع مسؤوليتها أساسا على المؤلف للكتاب، إذ تتمثل في اسم الكاتب أو المؤلف، و العنوان، و العنوان الفرعي، و الإهداء و الاستهلال...الخ[1].

فهذا النمط- إذن- يجعل ما خطّط له الكاتب، و ما رسمه من صورة مسبقة منعكِسًا بوضوح على نصّه، مما يؤكد مسؤوليته على ما يكتب.

و على غرار سابقه، فإنّه ينقسم إلى قسمين هما: "النص المحيط التأليفي" و" النص الفوقي التأليفي"، كما يضمّ كلّ قسمٍ جملة من المكوّنات التي نبيّنها من خلال الجدول التالي[2]:

النص المحيط التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
اسم الكاتب – العنوان الرئيسي و الفرعي- العناوين الداخلية- الاستهلال- المقدمة- التصدير- الملاحظات- الحواشي- الهوامش	**العام**	**الخاص**
	اللقاءات الصحفية و الإذاعية التلفزيونية-الحوارات- المناقشات- الندوات- المؤتمرات-القراءات النقدية.	المراسلات العامة و الخاصة-المسارات – المذكرات الحميمية- النص القبلي-التعليقات الذاتية

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:48.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

ج- معيار الثبات و التغير:

تنقسم العتبات باعتبار طبيعتها إلى نوعين كذلك هما" العتبات الثابتة" و"العتبات المتغيّرة"، حيث نوضّح الفرق بينهما فيما يلي:

1- العتبات الثابتةseuils fixes :

هي التي تتعالق مع كل نص، و لا يمكن الاستغناء عنها في أيّ مؤلَّف ، حيث تشمل كل من المؤلِّف، و العنوان، و الفهرس، ومكان النشر أو المؤسسة الناشرة، و تاريخ النشر[1].

2- العتبات المتغيّرة seuils variables:

هي التي بإمكاننا الاستغناء عنها، و ذلك بالنظر إلى طبيعة الموضوع أو ذوق الكاتب أو الناشر و رؤيتهما، و يدخل ضمنها الأيقونة والإهداء و كلمات الشكر و المقتبسات و المقدمة[2].

تلك- إذن- أنواع العتبات، أما عن أقسامها بناءً على ما سبق، فهي تتمفصل إجرائيا إلى قسمين أو بالأحرى مصطلحين يحددان آلية اشتغالها، إذ نعبّر عنهما في المعادلة التالية:

النص المحيط+النص الفوقي= العتبات النصية.

فالقسم الأول، أي النص المحيط[*]péritexte يطلق على جلّ ما يدور بفلك النص من مصاحبات كاسم الكاتب، والعنوان، والعنوان الفرعي، و الإهداء

---

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص:56.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[*] يسمى أيضا " النص الحاف". يراجع جليلة الطريطر، في شعرية العتبات النصية حنا مينا =

و الاستهلال...الخ، ممّا يعني كلّ ما تعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر في الصفحة الرابعة منه[1].

و قد أخذ لدى المؤسس"جيرار جنيت" حيّزًا واسعًا بلغ أحد عشر فصلا في كتابه "عتبات" ، و تندرج تحته نصوصٌ ثواني نوضحها فيما يلي:

1- النص المحيط النشري péritexte éditorial:

يرى جنيت أنّ هذا الفرع تتحكّم فيه دار النشر ، إذ يشمل الغلاف و الجلادة و كلمة الناشر و السلسلة، حيث عرفت هذه العناصر تطورا كبيرا مع تقدّم الطباعة الرقمية[2].

2- النص المحيط التأليفي Péritexte auctorial:

يرتبط هذا القسم من خلال تسميته بالمؤلِّف، و هو يضمّ تحته كل من اسم الكاتب و العنوان و العنوان الفرعي و العناوين الداخلية، و كذا الاستهلال و التصدير و التمهيد و غيرها [3].

فالنص المحيط- إذن -بشكليه هو ما تعلّق بالعناصر التي تتواجد إلى جانب النص الأصلي ، سواء تلك التي يتكفّل بها الناشر أو التي هي من صنع المؤلف.

= نموذجا: ثلاثية بقايا صور، المستنقع، القطاف، علامات، جدة، مج7، العدد29، سبتمبر1998، ص:177.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:49.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

أمّا القسم الثاني ، أي" النص الفوقي"[*] épitexte فيطلق على الخطابات الخارجية التي تتموقع خارج الكتاب كحلقة وسيطة تشمل الاستجوابات والمراسلات الخاصة، و كذلك اللقاءات، و الندوات و غيرها[1].

و في تعريفٍ آخر لأحد الدارسين هو كل "ما كُتِب عن المؤلّف من دراساتٍ و مؤلفات ورسائل علمية و مقالات و أبحاث و حوارات و مراسلات خاصة"[2]. و للإشارة فإنه يمثّل باقي فصول كتاب " عتبات" ، و ينقسم بدوره إلى نصوص ثواني نوضحها فيما يلي:

1- النص الفوقي النشري épitexte editorial :

يضمّ هذا الفرع كل من الإشهار و قائمة المنشورات، و كذا الملحق الصحفي لدار النشر و غيرها من المعطيات الفوقية النشرية[3].

2- النص الفوقي التأليفي épitexte auctorial :

ينقسم حسب المؤسس جنيت إلى قسمين هما:" النص الفوقي العام"، و كذا" النص الفوقي الخاص"، إذ نبيّن الفرق بينهما فيما يلي:

أ-النص الفوقي العامépitexte public :

---

[*] يسمى أيضا " النص الموجه". يراجع جليلة الطريطر(مذكور سابقا).

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:49-50.

[2] محمد رشدي عبد الجبار دريدي ، النص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية- دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2010، ص:5.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:50.

يشمل اللقاءات الصحفية والإذاعية التلفزيونية التي تقام مع الكاتب، وكذا المناقشات والندوات التي تعقد حول أعماله، والتعليقات الذاتية التي تصدر عنه فيما يخص كتبه[1].

ب- النص الفوقي الخاص épitexte privé:

يضمّ هذا الفرع كل من المراسلات، و المسارات(confidances)، والمذكرات الحميمية، والنص القبلي(avant- texte) و غيرها[2].

فالنص الفوقي- إذن- هوما تعلّق بالعناصر المتواجدة بمعزل عن النص الأصلي، سواء التي يتكفّل بها الناشر، أو التي من صنع المؤلف كما في القسم السابق.

و رغم التباين بين القسمين، إلّا أنه يشكّلان نقطة التقاء كونهما يمثّلان محور العناصر التي تسيّج المتن ، فضلا عن أنّه مثلما للنص المحيط قيمته في تفسير النص ، فإنّ للنص الفوقي أهميّة أيضا ؛لأنّه يزوّد القارئ بجملة من الدراسات التي أنجزت عن نصّه.

عودا على بدء للإجراءات التطبيقية، و التي ليست كلّها، بل اعتمدنا في دراستنا على إحدى عشرةَ عتبة ، نوضحها فيما يلي:

أوّلا- الإجراءات الخارجية:

1-عتبة الصورة image:

مع تطوّر الفكر النقدي أضحى كل ما يحيط بالمتن صالحا لمقاربته بما في ذلك الصور التي تتصدّر أغلفة الأعمال الإبداعية، حيث تعدّ خطابا بصريا و علامة

---

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:50.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

أيقونية تشتغل بكيفية وظيفية، و ليست مجرّد حلية شكلية أو سدّ فراغ. ومنه نتساءل: **ماهي الصورة ؟ و فيما تتمثل أهميتها؟ و ماهي وظائفها؟.**

أ-ماهية الصورة:

جاء في اللسان لابن منظور:" الصورة هي الشكل(...)قال تعالى :﴿ في أيِّ صورةٍ ما شَاءَ ركَّبكَ﴾ و الجمع صُوَرٌ و صِورٌ، و صُوْرٌ، و قد صوَّره فتصوَّر (...)و تصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي ، و التّصاوير: التماثيل"[1].

فالصورة- إذن- في معناها اللغوي تحيل على التمثيل و المشابهة، ذلك أنه مهما بلغت من الدقة لا يمكن أن تكون مطابقة للأصل عدا صورة الإنسان الخلقية ، فهي كما أرادها الله عز وجل له.

أمااصطلاحا، فإنّه من الصعوبة بمكان تحديدها لسببين؛ أحدهما تداول المصطلح في علوم متباينة، أمّا السبب الثاني فهو وجود مصطلحات أخرى تتداخل معها أو بالأحرى تفضي إليها على غرار الانعكاس و التمثيل و التشخيص و غيرها، مما يخلق نوعا من الاضطراب لدى القارئ في محاولة تحرّي الصلة بينها .

و مع ذلك سنأتي بتعريف نحسبه الأقرب إلى دراستنا، حيث بادر كل من "غريماس"و كورتيس" في معجمهما السيميائي إلى وضع حد لها بالقول: "السيميائيات البصرية كوحدة قابلة للتمظهر و التجلي، هي في الحقيقة رسالة مكونة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها"[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور).

[2] A.j Greimas,Joseph courtes : sémiotique ,dictionnaire raisonnés de la théorie de langage,Ed Hachette,Paris ,1979,p181.

و عليه فإنّ الصورة – من منظور الباحِثَيْن– عبارة عن علامة تواصلية في موضوعها و طريقتها و قصديتها.

ب–أهمية الصورة:

غالبا ما تتموقع الصورة في وسط الغلاف، ليكتسي موقعها الإستراتيجي أهمية كبرى في إثارة المتلقي و جذبه ، لا سيّما القارئ ذو الحس النقدي، حيث تقوده إلى مسبار التأويل بحثا عن دلالاتها، باعتبار كل دال بصري إلا و له دلالة.

و مما لاشك فيه أنّ فهمهُ لها يمثل جزءًا كبيرا من فهمهِ للعمل الإبداعي ككل ؛ لأن الصورة تشخّص القصد العام للمؤلف، و تختزل النص بمعطياته السردية قصة كان أم رواية ...الخ.

و من ثم لا مفر له منها، و لا يمكن أن يحدّ من سطوتها أو يتنكر لفاعليتها في بعث القراءة و تنشيط الفعل القرائي لديه، لاسيّما في ظل الاهتمام المتزايد بها نظرا لما أحدثته من ثورة في حياة البشرية، حيث غدت الوسيلة المهيمنة على التواصل الإنساني ليس في الخطاب الأدبي فحسب، بل أينما نولي وجوهنا تخاطبنا الصورة.

ج– وظائف الصورة:

بناءً على ما سبق يمكن القول بأن الصورة تؤدي مجموعة من الوظائف هي الدلالية و الإغرائية و الاختزالية.

1–الوظيفة الدلالية:

فالصورة بوصفها رسالة مرئية مثل الكلمات و الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من قبضة المعنى، ذلك أن اللغة البصرية المسئولة عن توليد مجمل دلالاتها هي لغة

تحكي الفكرة بلغة الشكل و الخط، و اللون و الظل، و الملامح و الاتساق البصري و التنوع لتضعها في سلم القراءة ، و تنتهي بها إلى الفهم و الإدراك بواسطة إعمال العقل و مهاراته[1].

و مع ذلك ينبغي الحذر منها؛ لأنه مثلما تكون- في كثير من الأحيان- مطابقة للمتن فتخدمه ، فإنها قد تكون أيضا بعيدة عنه ، و مجرد واجهة أمامية تزيّن غلافه لا أكثر و لا أقلّ.

2-الوظيفة الإغرائية:

تتأسّس هذه الوظيفة على ما قلناه سابقا من أن الصورة تقوم بإغراء المتلقي، و استفزازه وجدانيا وذهنيا من أجل الولوج في عالم النص السردي، و منه البحث عن الوشائج التي تربطه بها.

3-الوظيفة الاختزالية:

تتجلّى هذه الوظيفة في كون الصورة تحمل وحدات غرافيكية ملغّمة بإشارات تختزل المضمون ، فتكون العلاقة بينهما إما توافقية أو رمزية أو موحية.

2-عتبة اللون couleur:

يؤدّي اللون دورا هامّا في فهم ما بداخل الكتاب ، إذ لا يستطيع القارئ تجاهله فهو أول ما تتلقاه العين بعد العنوان أو قبله في كثير من الأحيان. ومنه نتساءل: **ماهو اللون؟ و فيما تتمثل أهميته؟ و ماهي وظائفه؟.**

---

[1]ينظر:نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2016، ص:29-30.

أ-ماهية اللون:

جاء في اللسان عن اللون أنه " هيئةٌ كالسواد و الحمرة، و لوَّنته فتلوّن و لونُ كل شيٍ ما فصل بينه و بين غيره، و الجمع ألوان"[1].

فهذه العتبة بناءً على التعريف الذي أورده ابن منظور تقترن بحاسة مهمّة لدى الإنسان، حيث تمثّل دعامة أساسية في تواصله مع محيطه، ذلك أن نسبة كبيرة من المعرفة تصل إليه عن طريق البصر.

أما في الاصطلاح فأخذت طابعا علميا متقدما نظرا لتطور العلم، و اختلاف البيئة التي يحيا فيها المحدثون ، فهي" خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة، حيث يتوقف اللون الظاهري للجسم على طول موجة الضوء الذي يعكسه"[2].

و لعل هذا التعريف الفيزيائي بعيد عن موضوع دراستنا ، لذا سنأتي بتعريف آخر يقترب منه ،إذ يقول صاحبه بأنّ اللون " أهم الأركان التشكيلية خاصة في الزخرفة ، التصوير، الديكور، التنسيق"[3].

و نضيف إليه- بدورنا -مصطلح" الرسم" بما أننا في سياق الحديث عن الصورة التي تتصدر أغلفة الأعمال الإبداعية، حيث تبدعها أنامل رسّام ماهر يتقن دلالات الألوان و مواصفاتها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (لون).

[2] نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون و دلالاته في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: حسن محمد الربابعة ، جامعة مؤتة، 2010، ص:11.

[3] نسرين حسن عاجل، جمالية اللون في رسوم فيصل لعيبي، جزء من متطلبات مادة بحث التخرج، إشراف: م.م محمد عباس، القادسية، 2018، ص:6.

ب-أهمية اللون:

يعدّ اللون من المكوّنات الطبيعية في حياة الإنسان، حيث اكتسب قيمة كبيرة منذ القدم، و ذلك في مختلف الحضارات الإنسانية المتعاقبة.

بيد أن منزلته قد تضاعفت في وقتنا الحاضر بفضل التطور الحاصل على المستوى التقني، لدرجة أن بعض الدول لم تتوان في تخصيص مؤسسات لكي تدرّس فيها طاقة الألوان.

هذا وترجع أهميته في كونه يحسم الفوارق و الاختلافات بين الأشياء ، حيث تمّ اكتشاف الأمر منذ عصر الإنسان البدائي الذي كان يحيا في الطبيعة التي تعدّ مصدره الأول في التعرّف على هذه النعمة التي أنعم الله بها عليه.

فكما تقول كلود عبيد أنّها تلاحقه " في الملبس، و المسكن، و الأدب و الفن، (...) في الاجتماع، و علم النفس،في السياسة، في العقائد و الأديان..."[1].

أمّا عن أهمّيته في إطار بحثنا، فهو يؤدي دورا مهما في فهم المضمون مثل الصورة تماماالتي ترتبط ارتباطا وثيقا به ؛لأنها لا تتأسّس- في أغلبها- إلّا باللون الذي يجلب نظر المتلقي إليها ، فضلا عن أن تحليله جزء لا يتجزأ منها، فلا يمكن للقارئ الذي يقرأ الصورة قراءتين وصفية و دلالية أن يتجاهل اللون، بل يخصص له مساحة لكي يقف عند دلالته هو الآخر.

ج- وظائف اللون:

يؤدي اللون وظيفتين أساسيتن ألفيناهما في العتبة السابقة، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الدلالية، ذلك أن كل لون له دلالات خاصة به.

---

[1] كلود عبيد ، الألوان(دورها ، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة و تقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص:7.

و في سياق متصل، فإن هذه المعاني تسهم في نقل الدلالات المضمرة و الأبعاد المستثرة في النفس البشرية ؛ لأن الصورة و اللون جزء من لغة عالمية تفقهها جميع الشعوب في العالم[1].

أما عن الوظيفة الثانية فهي الإغرائية ، ذلك أن الألوان باختلاف درجاتها تؤثر في المتلقي الذي ينجذب إلى لون دون آخر، حيث يرتبط ذلك " بمجموعة من الخصائص الفردية: اختلاف الأذواق و الطبائع، و سرعة التأثر و بطئه، و درجة هيجان المشاعر، و الإحساس الفني ،و نوعية اللون المعبر عنه و قدرته على الجذب و التأثير "[2].

و الحقيقة أنه مثلما لا نتصور الكون بدون ألوان، فإنه لا يمكننا أن نتصور واجهة كتاب دونها، فهي التي تغرينا للدخول إليه و اكتشاف أسراره.

3-عتبة العنونtitre:

لم تحظ عتبة نصّية بمثل الاهتمام الذي حظي به العنوان ، سواء لدى صاحبه ، ذلك أن " الناص(المنتج) يدرك تمام الإدراك أن من شروط تداول الكتاب أو النص أن يكون له عنوان(...) و لذلك فهو يحاور نصه ، يؤول مقاصده الكلية، ثم يحولها إلى بنية مختصرة و مختزلة"[3].

---

[1] ينظر :نعيمة سعدية، التحليل السيميائي و الخطاب، ص:30.

[2] الأخضر ميدني حويلي، الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار قباني، مجلة دمشق، مج21، العدد3-4،2005، ص:113.

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل و مسالك التأويل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص:7.

و العنوان هو آخر ما يضعه المؤلف ، ليسم به نصه لما يحمله من ثقل و اكتناز دلالي و حمولة ترميزية، لاسيّما في الأعمال الإبداعية المتمثلة في الرواية و القصة و المسرحية ...الخ.

أو للمتلقي الذي يتعامل معه بوصفه مفتاحا للنص الذي يتيح له الدخول إلى عوالمه دخولا رسميا و شرعيا، فكما يقول محمد عبد المطلب أن " تناسي العنوان أو إهماله يجعل التعامل مع النص عموما تعاملا غير شرعي ، و عدم الشرعية يتبعه نوع من السلوك المغلوط، حتى يضطر القارئ- أحيانا- إلى القفز و التسلق و الاختطاف، و ينتهي به الأمر إلى امتلاك النص امتلاكا مشوها أو منقوصا"[1]. ومنه نتساءل: **ماهو العنوان؟ و فيما تتمثل أهميته؟ و ماهي أنواعه ووظائفه؟.**

أ-ماهية العنوان:

أ-1 لغة:

ورد مفهوم العنوان تحت مادّتين هما " عنن" و " عنا"، حيث جاء في المادة الأولى:" عَنَّ الشيء يَعِنُّ و يعُنُّ عَنًّا و عُنُونا و اعتنَّ: اعترض و عرض؛ ومنه قول امرؤ القيس: فعنّ لنا سِربٌ كأنّ نعاجه. و الاسم العَنَنُ و العِنانُ" [2].

أمّا المادة الثانية فقد جاء فيها " ومعنى كل شيء: مِحنته و حاله التي يصير إليها أمره. وروى الأزهري عن أحمد بن يحي قال: المعنى و التفسير والتأويل واحدٌ. وعنيْتُ بالقول كذا: أردت. وعنى كل كلام و معناتُهُ ومعنيّتُهُ: مقصده، والاسم العناء"[3].

---

[1] محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر 2001، ص:19.

[2] لسان العرب، مادة(عنن).

[3] المصدر السابق، مادة (عنا).

يظهر مما سبق أنّ المادة الأولى (عنن) تفيد معنى الظهور و الاعتراض، بينما المادة الثانية (عنا) تفيد معنى القصد و الإرادة.

بيد أنّه رغم اختلاف المادتين كما ذهب إلى ذلك محمد فكري الجزار– من النقاد اللغويين المعاصرين– إلّا أنهما تشتركان في الدلالة على المعنى، و كذا على الوسم و الأثر [1].

أ–2 اصطلاحا:

إذا جئنا إلى مفهوم العنوان من الناحية الاصطلاحية، فإننا سنلفي المحدثين ما فتئوا يحاولون رسم تصور نظري خاص بهذا المصطلح، سواء أتعلّق الأمر بالغربيين أم بالدارسين العرب.

فمن الجانب الغربي نستحضر التصور الذي جاء به الفرنسي "لوي هويك " Leo Hoek الذي يعدّ من أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه" سمة العنوان" ، حيث أشار فيه إلى أنّ هذه العتبة اليوم ليست نفسها التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أضحت العناوين موضوعا صناعيا ذات أثر بالغ يؤثر في كل من القارئ و الجمهور و النقد و المكتبيين،و هي تحت طائلة تعليقاتهم بغرض القبض عليها، حيث يتخصص فيه المشتغلون على العنونة، أي العنوانيون(titrologues) الذين يقومون بتحليل تلك الكتلة الخطية (graphique)أو الأيقنوغرافية (iconographique) أي الطباعية التي تتواجد إما على صفحة العنوان أو الغلاف[2].

---

[1] ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1998، ص:16.

[2]ينظر :عبدالحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:66–67.

كما أن الباحث نفسه قدّم تعريفا شاملا للعنوان، حيث وصفه بقوله:" مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، و كذا الإشارة إلى المحتوى العام، و أيضا إلى جذب القارئ"[1].

ومن جهته " كلود دوشي"Claud Duchet قد حدده:" كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، و فيه أساسا تتقاطع الأدبية و الاجتماعية"[2].

ولكن رغم أهمية المحاولتين السابقتين تبقى محاولة "جيرار جنيت" هي الرائدة في بابها، حيث قدّم دراسة شاملة و عامة عن المتوازيات النصية منها العنوان الذي عالجه بدقة و عمق.

أمّا في الثقافة العربية، فإنّنا نستعرض كذلك بعض التعريفات التي صاغها الدارسون العرب، ثم نعرّج بعدها على جملة من الأعمال التي تناولت هذه العتبة بالدراسة و البحث.

فقد عرّفه" بسام قطوس" بأنه عبارة عن " نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية و رمزية و أيقونية...، وهو كالنص، أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، و قد يتعالى عن النزول لأي قارئ"[3].

---

[1] عبد الملك أشهبون،العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،سورية، ط1،2011،ص: 17.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:67-68.

[3] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص:6.

و قيل: " رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية و تحدد مضمونها، و تجذب القارئ إليها، و تغريه لقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النص و محتواه"[1].

كما عرّفه أحد الدارسين بوصفه " أوّل عبارة مطبوعة و بارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو ليعيّنَهُ، و يؤكد تفرده على مرّ الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلاقية عدولية،يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات و التنبؤات، حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة و صفاته الرمزية "[2].

تلك- إذن- بعض الحدود الاصطلاحية للعنوان في الفكر العربي التي تسمو به لتجعله في أعلى المراتب، و من ثم لا يمكن النظر إليه كباقي العتبات لا من حيث البنية التركيبية ، و لا من حيث الدلالة، و لا من حيث الوظيفة، بل هو أعلاها شأنا و منزلة .

أما عن الدراسات التي أُنجزت بشأنه، فإننا نعرض أبرزها بعزوها إلى أصحابها في الجدول التالي:

اسم المؤلف	عنوان الكتاب
بسام قطوس	سيمياء العنوان
عبد الملك أشهبون	العنوان في الرواية العربية

[1] هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري- قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا- مجلة جامعة دمشق، مج29، العدد(2+1)، 2013، ص:390.

[2] عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، مج7، العدد2، 2014، ص:126.

محمد بازي	العنوان في الثقافة العربية التشكيل و مسالك التأويل
محمد فكري الجزار	العنوان و سميوطيقا الاتصال
محمد عويس	العنوان في الأدب العربي النشأة و التطور
خالد حسين حسين	في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية
عباس أحمد أرحيلة	العنوان حقيقته و تحقيقه في الكتاب العربي المخطوط

ب-أهمية العنوان:

ترجع أهمية العنوان مثلما ذهب "شعيب حليفي" إلى كونه" عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤَلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية"[1].

فهو الذي يعمل داخل فعل قرائي شمولي ، ليؤثر كما هو الشأن للموضوع العام ، أي العتبات في عناصر العملية الإبداعية بدءً بالمؤلف الذي يحدد علاقته بمن حوله من القراء ، ثم النص الذي يوضح هويته و يشير إلى مضمونه.

فالعلاقة بين الطرفين هي علاقة وظيفية بمعنى أن العنوان" يقوم بوظيفة التنبيه على من كان سببا في وجوده، و هي علاقة كيان لغوي موصوف بالافتقار و كيان لغوي ثان غني"[2].

---

[1] شعيب حليفي،هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص:11.

[2] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية "دفاتر التدوين" لجمال الغيظاني (أنموذجا)، ص:129.

و هذا ما يتم اكتشافه عن طريق الترابط الدلالي بين المرسل و المرسل إليه ، حيث إن العلاقة جزء من المشروع السيميائي الكبير، باعتبار السيميائية تخترق العنوان بوصفه إشارة أو علامة مرهونة بدلالة النص.

أما للقارئ ، فهو فرصة حقيقية تسعفه في إظهار قدراته التأويلية، باعتباره نصا مكثفا و مشحونا بالدلالات رغم بنيته المعجمية الفقيرة.

فالعنوان كما يقول" محمد بازي" حمّال وجوه ، و كل قراءة هي " بداية نحو الممكن في عالم المعنى، و تأرجح لا ينتهي بين المعاني الممكنة ، أو إضافة إلى ما يمكن أن يخلقه اختلاف الأجهزة القرائية لدى المتلقي من تعدد في الأفهام و تباين في التأويلات"[1].

و بناءً على ماسبق أضحى هذا العنصر المناصي ذا قيمة كبيرة في الدراسات بعد أن كان في وقت سابق مجرد صفة للكتاب مع العلم أنه لم ينل عناية أغلب النقاد رغم انتباه الدارسين الغربيين له و نشأة ما يطلق عليه علم العنونة.

بيد أن الدارسين الذين اهتموا به درسوه من مختلف النواحي و الزوايا، إذ اشتغلوا عليه تركيبيا و دلاليا و تداوليا[2].

ج-أنواع العنوان:

يتمظهر العنوان في أنواعٍ كثيرة، حيث يتولى كل نوعٍ منها القيام بمهمة معينة، سواءٌ أكان العنوان الرئيسي أم المزيّف أم الفرعي أم الشكلي أم التجاري. و فيما يلي بيان ذلك:

---

[1] محمد بازي ، العنوان في الثقافة العربية التشكيل و مسالك التأويل، ص:19.

[2] ينظر: أبو بكر العزاوي، الحجاج و الشعر- نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر- دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، المغرب،العدد7، 1992، ص:101.

* **العنوان الرئيسي أو الحقيقي أو الأصلي le titre principale)**: هو عبارة عن بطاقة تعريفية تُكسب النص هُويّته[1].

* **العنوان المزيّف(faux titre)**: يتموضع مباشرة بعد العنوان الحقيقي، و هو بمثابة ترديد له، غير أن هذا التكرار يضطلع بدور التقوية من جهة، وبمهمة استخلاف العنوان الحقيقي من جهة أخرى في حال ضياع صفحة الغلاف[2].

* **العنوان الفرعي(sous-titre)**: يأتي بعد الرئيس لتكملة المعنى، ويمثل عنوانا لفقرات أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب،حيث يُسمّيه الدارسون" العنوان الثاني" أو " الثانوي"[3].

* **العنوان الشكلي" أو" الإشارة الشكلية"**: تتجسد مهمته في تمييز نوع النص و جنسه عن باقي الأجناس الأدبية(قصة، رواية، شعر، مسرحية...)[4].

* **العنوان التجاري(titrecourant)**: يقوم بدور الإغراء، وغالبا ما يرتبط بالمجلات و الصحف، أو المواضيع التي توضع للاستهلاك السريع، إذ لايخلو من البعد الإشهاري[5].

---

(1) ينظر: شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأوّل: السيمياء و النص الأدبي، ص:270.

(2) ينظر: عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته و أنواعه-،مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية ، بسكرة، العدد 2-3 ، جانفي – جوان ، 2008،ص:14.

(3)ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص:15.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

د-وظائف العنوان:

حدّد جيرار جنيت أربع وظائف للعنوان تتمثل في الوظيفة التعيينية، و الوظيفة الوصفية، و الوظيفة الإيحائية، و الوظيفة الإغرائية.

1-الوظيفة التعيينية fonction designative :

تضطلع بدور التسمية، فالعنوان هو" اسم العمل، تماما مثل أسماء العلم و أسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص و المواضع التي تعيّنها"[1].

و عليه، فإن هذه الوظيفة تساهم في إبراز هُويّة النص و انتمائه، و ذلك ما يحققه عنوان الأعمال الإبداعية، لاسيّما الرواية بامتياز.

2-الوظيفة الوصفيةfoncton descriptive:

هي التي بواسطتها إمّا " أن يصف العنوان النص من خلال إحدى ميزاته، أو أن يصف العنوان الجنس الأدبي للنص أو الاثنين معا"[2].

فالعنوان هو أوّلا و قبل كل شيء عبارة عن وصف، حيث يحمل إخبارا واضحا بمضمون الكتاب و دلالة دقيقة عليه.

3-الوظيفة الإيحائية fonction connotive:

تسمى أيضا بالدلالية الضمنية، و هي التي تدفع بالعنوان إلى حمل إيحاء معين، حيث ترتبط أشدّ الارتباط بالوظيفة السابقة، سواء بقصد من الكاتب أم بدونه، كما أنّها ضرورية ، باعتبار العنوان شأنه شأن أي ملفوظ آخر يمتلك طريقته في الوجود وأسلوبه

---

[1] جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة سيميائيات، وهران، العدد3، 2008، ص:9.

[2] محمد صابر عبيد، مغامرة الكتابة ، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2016،ص: 70.

الخاص، فضلا عن كونها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح ، و لكنّها ليست قصدية ما جعل "جيرار جنيت" يدمجها أوّل الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم قام بفصلها عنها [1].

4-الوظيفة الإغرائية fonction seductive:

تقوم بالتأثير من خلال شكل العنوان و قدرته على الترغيب والإقناع بقيمته، حيث يؤدي دورا إشعاريا بجذب القراء أي الجمهور إليه [2].

فالعنوان له جاذبيته خصوصا في الأعمال الإبداعية ذات الطابع السينمائي، ذلك أن عناوينها هي إشهارية بالدرجة الأولى.

تلك- إذن- عتبة العنوان اللزومية التي لا يمكن للكاتب أن يؤلف كتابا دونها، مثلما لا يمكن للقارئ أن يضرب صفحا عنها، حيث تمثّل الجسر المؤسّس لنقطة الانطلاق نحو النص من أجل فكّ غموضه.

و بالنظر إلى قيمتها المعرفية الكبيرة أضحت موضوعا مشتركا لجميع التخصصات، إذ يهتم بها اللساني و السيميائي و عالم النفس و عالم الاجتماع و الناقد و غيرهم.

4- عتبة اسم المؤلف(nom de l'auteur):

---

[1] ينظر: مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف: داود محمد، جامعة وهران، 2014/2013، ص:53.

[2] ينظر: زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة- مقاربة سيميائية-، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: عبد الوهاب ميراوي، جامعة وهران،2012/2011، ص:12.

لعلّ أهم عنصر يضمّه الغلاف الخارجي بعد العنوان هو اسم المؤلف لما له من دور في استمالة المتلقي للعمل الأدبي ، و بخاصة إذا كان صاحبه معروفا في الساحة الأدبية .

فكم هي كثيرة الإبداعات التي ارتبطت شهرتها بشهرة مؤلّفيها بغض النظر عن أدبيتها و فنيتها. ومنه نتساءل : **ماهو اسم المؤلف؟ وأين يتموقع؟ و متى يظهر؟ و ماهي وظائفه؟.**

أ-ماهية اسم المؤلف و موقعه و توقيته:

يراد بهذه العتبة الاسم الشخصي للمؤلف الذي غالبا ما يتموقع في أعلى الصفحة الأمامية للعمل الإبداعي، فهي- إذن- تحتل موقعا استراتيجيا مميّزا ما يجعل القارئ غير قادر على تجاهلها أو إغفال دورها في صنعة الكتاب.

و قد يساعدها على ذلك تنميقهُا بكيفية تتناسب جماليا مع لوحة الغلاف ، فتكتب مائلة إمّا في اليسار أو اليمين، مع ما تحمله من حمولة دلالية تفسر الارتباط الوثيق بين الكاتب و نصه.

و من ثم ، فإن اسم المؤلف" يمثّل عتبة قرائية مهمة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النص (...)إذ يشكّل ثقلا معرفيا على متلقيه"[1].

فهو يشير إلى تعالقات ذهنية مع هوية صاحبه ، و ما يمكن أن يستحضره المتلقي من بيئته و انتماءاته التي تؤثر حتما في النص المنتج.

[1] سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص:44.

و إلى جانب الموقع الذي يتحدد بأعلى الصفحة الأولى(الواجهة)، فإن اسم المؤلف يمتلك توقيتا أيضا الذي يرتبط بصدور الطبعة الأولى من الكتاب ، مثلما قد يظهر في باقي الطبعات التي تصدر لاحقا.

ج-وظائف اسم المؤلف:

حدّد "جيرار جنيت" ثلاث وظائف لعتبة اسم المؤلف هي وظيفة التسمية، و وظيفة الملكية، و وظيفة الإشهار.

فالوظيفة الأولى تقوم بتثبيت العمل لصاحبه بإعطائه اسمه[1]، بينما الوظيفة الثانية تقف دون التنازع على أحقيته ، ذلك أن اسمه هو العلامة الدالة على ملكيته الأدبية و القانونية لعمله [2].

أما الوظيفة الثالثة فتعني أن اسم الكاتب و كذا شهرته تجذبان القارئ للاطلاع على الموضوع ، فكثير من القراء يفضلون القراءة لأسماء بعينها[3].

تلك- إذن- عتبة اسم المؤلف التي كانت و لا تزال رهينة التحوّلات المنهجية التي طرأت على النقد المعاصر بدءً من المرحلة السياقية ثم النسقية ، وصولا إلى مرحلة الاهتمام بجوانب العمل الأدبي ، أي العتبات.

---

[1] ينظر: نزار عبد الغفار السامرائي، عتبات النص الصحفي مدخل نظري، الباحث الإعلامي، بغداد، العدد24-25، 2014، ص:242.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:242.

وهي بجميع أشكالها سواء الحقيقي أو المستعار[*] لا يمكن أن نتصوّرها بمعزل عن "الأدب الموازي"paralittérature ، إذ لا بدّ كما ذهب دانيال كويغناس Daniel Couégnas من " وضع اسم ، أو بمعنى آخر إنشاء هويّة أدبية"[1] التي ستفيد القارئ ليس إخبارا فحسب ، بل تحليلا و فهما للمتن المركزي.

5- عتبة المؤشر الجنسي(indication générique).

تعد هذه العتبة معيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، حيث تعمل على ضبط النص أو الخطاب ، و تحديد نمطه الذي يساعدنا في تحليله. ومنه نتساءل: **ما هو التجنيس؟ و أين يتموقع؟ و متى يظهر؟ وماهي وظائفه؟.**

أ- ماهية التجنيس و أهميته:

يعرف التجنيس بأنه مفهوم أدبي و نقدي و ثقافي يهدف أساسا إلى " تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية "[2].

و عن أهمّيته، فهو أحد المسالك المهمة في الولوج إلى عالم النص ، ذلك أن المتلقي يتلقى العمل الإبداعي من خلال جنسه.

هذا بالإضافة إلى كونه نظامًا رسميًّا يعبّر عن مقصدية كل من المؤلف و الناشر لما يريدان نسبته للنص، مما يعني أن القارئ لا يمكنه أن يهمل المؤشر الجنسي، وحتى

---

[*] يوجد إلى جانب الاسم الحقيقي و المستعار نوع آخر هو الاسم المجهول anonymat.

[1]Daniel Couégnas , Introduction a la paralittérature ,Ed : seuil , Collection poétique, Janvier , 1992, p: 34.

[2] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا و سؤال التجنيس، الموقع التالي:
http://www.adabislami.org/magazine/2018/01/3264/182

إن لم يستطع تصديقه أو الإقرار به فهو باق كموجه قرائي للعمل الإبداعي الذي بين يديه[1].

ب- مكان التجنيس و توقيته:

يظهر التجنيس عادة في صفحة الغلاف أو صفحة العنوان، وقد نجده في الموضعين معًا، مثلما قد يوضع في قائمة كتب المؤلف بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب أو في قائمة منشورات دار النشر. و هذا كله في الطبعة الأولى الأصلية، ثم يتوالى ظهوره في الطبعات اللاحقة، و قد يغير فيه الكاتب فيخرجه من جنس إلى آخر[2].

و تأكيدا للفكرة الأخيرة، فإننا نسوق مثالا العمل الأدبي " رمانة" للطاهر وطار الذي طبع أوّل الأمر ضمن المجموعة القصصية " الطعنات"، ليخرج بعدها كعمل مستقل في جنس الرواية.

ج- وظائف التجنيس:

مما ينبغي الوقوف عنده في سياق الحديث عن هذه العتبة هو الوظائف التي تضطلع بتحقيقها ، حيث تؤدي وظيفتين بارزتين هما" الإخبارية "و" التوجيهية".

فعن الوظيفة الأولى التي تسمّى أيضا باسمّ التواصلية"، فهي تعني إخبار القارئ و إعلامه بجنس العمل أو الكتاب الذي سيقرأه، بينما الوظيفة الثانية توجهه إلى طبيعة مقاربته وتحليله ، ذلك أن الرواية تختلف عن الشعر و القصة ...الخ.

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:89.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:89-90.

تلك- إذن- عتبة التجنيس التي هي أشبه بتعاقد أدبي مبرم بين المرسل والمرسل إليه الذي غالبا ما يدخل برؤية تجنيسية مسبقة تسمح له باستكشاف النص الذي بين يديه تشريحًا وتأويلًا.

ثانيا- الإجراءات الداخلية:

يأتي هذا العنصر تتمة لإجراءات العتبات النصية ، و ذلك بالتنظير للمكونات الداخلية من تصدير و إهداء و مقدمة، و فاتحة و خاتمة و عناوين داخلية.

1- عتبة التصدير(épigraphe).

تعدّ هذه العتبة الأكثر إثارةً و تشويقًا في نفس المتلقي لكونها تفيض بالكثافة الدلالية، فهي ليست مجرد عبارات تعمل على تنميق الكتاب و تزيينه.

فالكاتب غالبا ما يقتبس مقولات تحمل رموزا و إشارات دالة على النص، و ذلك عن طريق" الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مناخ تناصي ، بكل ما يجلبه معه من المواضعات و التقاليد الفنية و الفكرية التي تصوغ اتجاه العمل مع النص و تسهم في تحديد طبيعة وعينا به"[1].ومنه نتساءل: **ماهو التصدير؟ و أين يتموقع؟ و متى يظهر؟ وماهي وظائفه؟.**

أ-ماهية التصدير:

يعرف التصدير كعتبة داخلية بأنه عبارة عن" فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله و تعزيزه"[2].

---

[1] سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، ص:105.

[2] حمداني عبد الرحمان، استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني- مقاربة سيميائية-،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير ،إشراف: بلقاسم الهواري، جامعة وهران،2011/2010، ص:146.

يبدو- إذن- من التعريف السابق أن هذا المكوّن المناصي يُشترط في صاحبه أن يكون ذا شهرة حتى يتسنى لمؤلف ما الاستشهاد بقوله، كما يحلينا على الغاية المرجوة منه ألا و هي " التوضيح" و "التعزيز".

ب- مكان التصدير وتوقيته:

غالبا ما يرد التصدير في الوسط؛ أي أنّه يتوسط الإهداء والاستهلال، حيث يأتي بعد الأوّل و قبل الثاني، إذ يعد من أقرب العتبات الداخل نصية للعمل السردي و مضمونه التي لا يتم وضعها عشوائيا .

فهي تسهم بدورها في " فتح ثغرات تنطوي(...)على أهمية بالغة في فك شفرات كثيرة في المتن النصي لما لها من مساس جوهري بالمنطقة الحرة الواعية من مساحة إبداع النص، و في توسطها المفصلي و الحيوي و المؤثر بين عتبة العنوان و المتن النصي"[1].

و تجدر الإشارة إلى أنه ثمة موضع آخرٌ يتموضع فيه التصدير ألا وهو نهاية الكتاب، و تحديدًا في آخرِ سطرٍ منه مفصولا ببياض، إذ يعرف باسم" التوقيع"، و من ثم نحن إزاء نوعين هما:

1- التصدير البدئي الأوّلي (épigraphe liminaire):

هو النوع الذي يقع في بداية الكتاب، حيث يقوم بتنشيط أفق انتظار القارئ عن طريق ربط علاقة بين التصدير، و النص المنخرط في قراءته[2].

---

[1] محمد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007، ص:51.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص: 108.

2- التصدير الختامي النهائي (épigraphe terminale):

يقصد به النوع الذي يقع في آخر الكتاب بعد قراءة النص و الانخراط في عوالمه، و هو بمثابة كلمة ختامية نخرج بها [1].

أمّا عن التوقيت، فالتصدير يظهر في الطبعة الأصلية الأولى، ويمكن استبداله بتصدير لاحق(épigraphe tardive)،أي في فترة لاحقة، وقد يصل الأمر إلى اختفائه تماما إمّا بقرار من المؤلف أو بإهمال من الناشر[2].

ج- وظائف التصدير:

تؤدي عتبة التصدير مجموعة من الوظائف المهمة، سواء للعنوان أو للنص أو للقارئ ، حيث نعرضها فيما يلي:

ج-1 وظيفة التعليق على العنوان:

هي الوظيفة التي تقوم بالتبرير،و لا تتحقق هذه التبريرية إلّا إذا كان العنوان مبنيا على الافتراض أو التلميح أو إعادة التشكيل الساخر[3].

ج-2 وظيفة التعليق على النص:

هي التي" تقدم تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا و جلاء، بقراءة العلاقة الموجودة بين التصدير و النص"[4].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:108.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:111.

[4] علي صليبي المرسومي، بلاغة القصيدة الحديثة تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة قراءات في شعرية عبد الرزاق الربيعيّ، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، 2014، ص:13.

ج-3 الوظيفة السيكولوجية العاطفية:

تسعى هذه الوظيفة إلى تفعيل عاطفة المتلقي حسب " استيمدال"على هامش روايته الأحمر و الأسود، حيث رأى بأنّ التصدير ينبغي أن يصعّد الحساسية و الانفعال لدى القارئ[1].

ج-4 الضمان غير المباشر:

تسمى هذه الوظيفة بوظيفة الكفالة أيضا، وقد نعتها "جيرار جنيت" بالمنحرفة، ذلك أنّ الكاتب لا يأتي بالتصدير المقتبس لأجل فحواه، وإنّما من أجل صاحبه لتنزلق شهرته إلى عمله[2].

تلك- إذن- عتبة التصدير التي تعين المتلقي على استكشاف النسق الذي خطّه المبدع في النص بغية استنطاقهِ و تأويلهِ، فضلا عن كونها ذات قيمة تداولية تعمل من خلالها على إغراء القارئ للولوج إلى عوالمه الخفية.

2- عتبة الإهداء(dédicace).

يشكّل الإهداء(dédicace) إحدى العتبات التأليفية الهامة التي لا تخلو من القصدية، سواء في انتقاء عبارات المهدي(dédicateur) أو في اختيار المُهْدَى إليه(dédicataire).

فالكاتب "بهذا الإهداء أو ذاك ، يحاول خلق جسر من التواصل بين النص و القارئ. هذا الجسر، و إن كان واهيا كما يظهر من الوهلة الأولى ، و لا يتعدى

---

[1] ينظر: حمداني عبد الرحمان ،استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني" مقاربة سيميائية"، ص:147.

[2]ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:111.

بضعة أسطر لدى البعض، بل بضع كلمات لدى البعض الآخر ، إلّا أنه يظل موجها إضافيا من موجهات معرفة الكاتب و النص على حد سواء"[1]. ومنه نتساءل: **ماهو الإهداء؟ و ما هي أشكاله و أنواعه؟ و فيما تتمثل وظائفه؟.**

أ-ماهية الإهداء :

إن الإهداء في أبسط تعريفاته هو " تكريم للمتلقي و احتفاء به و تعبير عما يحظى به من اعتبار و تقدير من قبل المؤلف"[2].

و كما هو معلوم، فإنه ينفرد بصفحة مستقلة كدليل على منزلته من بين مكوّنات العمل الإبداعي، و ذلك لكي يؤدي دوره التكريمي، فهو عبارة عن ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية.

و عن أهميته في الصلة بالنص المركزي ، فإنّه يساعد القارئ على فهمه و تفسيره ، و ليس كما يعتقد الجاحدين لقيمته بأنه مجرد أسطر شكلية لا تخدمه لا من قريب و لا من بعيد.

ب- أشكال الإهداء و أنواعه:

إنّ البحث في تفاصيل هذه العتبة يستلزم منّا أن نميّز بين شكلين لها، كما نميّز أيضا بين أنواعها المختلفة.

1-أشكال الإهداء:

---

[1] عبد الملك أشهبون ، عتبات الكتابة في الرواية العربية ، ص:203.

[2] عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، نشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، ط1، 1998،ص:131.

يتّخذ الإهداء شكلين متباينين هما "إهداء الكتاب" ، أي تلك العبارات الإهدائية التي تندرج ضمن صفحة من صفحاته التمهيدية، و كذلك " إهداء النسخة" الذي هو بخطّ يد المؤلف للقارئ الذي يشتري نسخة من العمل.

هذا وكلا النمطين محكوم بعاملي المكان و التوقيت، فالأوّل حسب "جيرار جنيت" كان يوضع في أعلى الكتاب أو رأسه في القرن السادس عشر للميلاد، و حاليا يتموقع في الصفحة الأولى التي تأتي بعد صفحة العنوان مباشرة[1].

كما أنه قد يتواجد في أماكن أخرى، باعتبار الكتاب قد تتعدد أجزائه، وفي هذه الحالة من الممكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص، أو يجمل الإهداء في جزء أو مجلد من العمل فقط.

أما الصنف الثاني فيأتي في صفحة الواجهة(page de garde)، و يستحسن أن يكون في صفحة العنوان المزيف (page de faux titre) [2].

و بخصوص التوقيت فيشتركان فيه، أي حين يصدر الكتاب في طبعته الأولى ، غير أن مايميّز إهداء العمل هو أنّه قد يضاف إليه آخر لاحقا، أو قد لا يضعه الكاتب ثم يستدرك الأمر.

2- أنواع الإهداء:

يرد الإهداء في أنواع مختلفة منها" الإهداء الخاص" و" الإهداء العام" و" الإهداء الذاتي"، حيث نوضح الفرق بينها فيما يأتي:

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:95.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:101.

أ- الإهداء الخاص:

هو الذي يُتوجه به إلى شخصيات تربطها بالمؤلف علاقة حميمة مثل الأب، الأم، الزوج ... الخ كما في إهداء مجموعة "كيف نشتري الشمس" لملاحة الخاني ، حيث تقول فيه: إلى زوجي صلاح ذهني[1].

ب- الإهداء العام:

هو الذي يتوجه به الكاتب إلى" شخصيات غير محددة أو إهداء إلى هيئات أو منظمات أو مؤسسات أو أحزاب سياسية ، أو رموز وطنية لها مكانتها في المجتمع"[2].

ومن بين صيغه تمثيلا لا حصرا ما أوردته قمر الكيلاني في مجموعتها " عالم بلا حدود"، إذ جاء نص الإهداء الذي أهدته إلى كل عربي فلسطيني على النحو التالي:

" إلى" فلسطيني" صغير..صغير..

قضت عليه الحرب قبل أن يولد..

و إلى فلسطنيين آخرين صغار...

يولدون رغم الدم و النار و العذاب"[3].

و أيضا ما كتبته غادة السمان في " القمر المربع"، و في " زمن الحب الآخر"، إذ جاء إهداء المجموعة الأولى الذي توجهت به إلى متخيل أطلقت عليه صفة حبيب كالآتي:

---

[1] ينظر: باسمة درمش، عتبات النص، علامات ، جدة، مج16، العدد61، 2007، ص:77.

[2] عائشة آغا، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر –جيل التسعينات أنموذجا–، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ، إشراف: منصوري مصطفى ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس، 2018/2017، ص:112.

[3] باسمة درمش، عتبات النص ، ص:78.

" أهدي هذا الكتاب إلى حبيب

لم يغادرني يوما اسمه الدهشة!"[1]

أمّا عن المجموعة الثانية فقد خصّت الإهداء فيها للنسيان الذي هو في حقيقته توجُّهٌ لذاكرة الإنسان، إذ تقول فيه:

" إهداء ما..

أهدي هذا الكتاب إلى النسيان،

آملة أن يرفضه! .."[2].

ج- الإهداء الذاتي:

هو إهداءٌ حميمي من نوع خاص و نادر الوجود، إذ يراد به أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة مثلما فعل " جويس" في أوّل عمل له بعنوان " حياة حافلة " الذي يقول فيه : " إلى روحي نفسها، أهدي أوّل إبداع حياتي"[3].

كما أن هذه العتبة تنقسم إلى أقسام أخرى بالاستناد إلى معايير مختلفة، سواء على مستوى الصيغة التركيبية أو التصريح و التلميح أو الأنواع الأدبية أو الصوغ اللغوي.

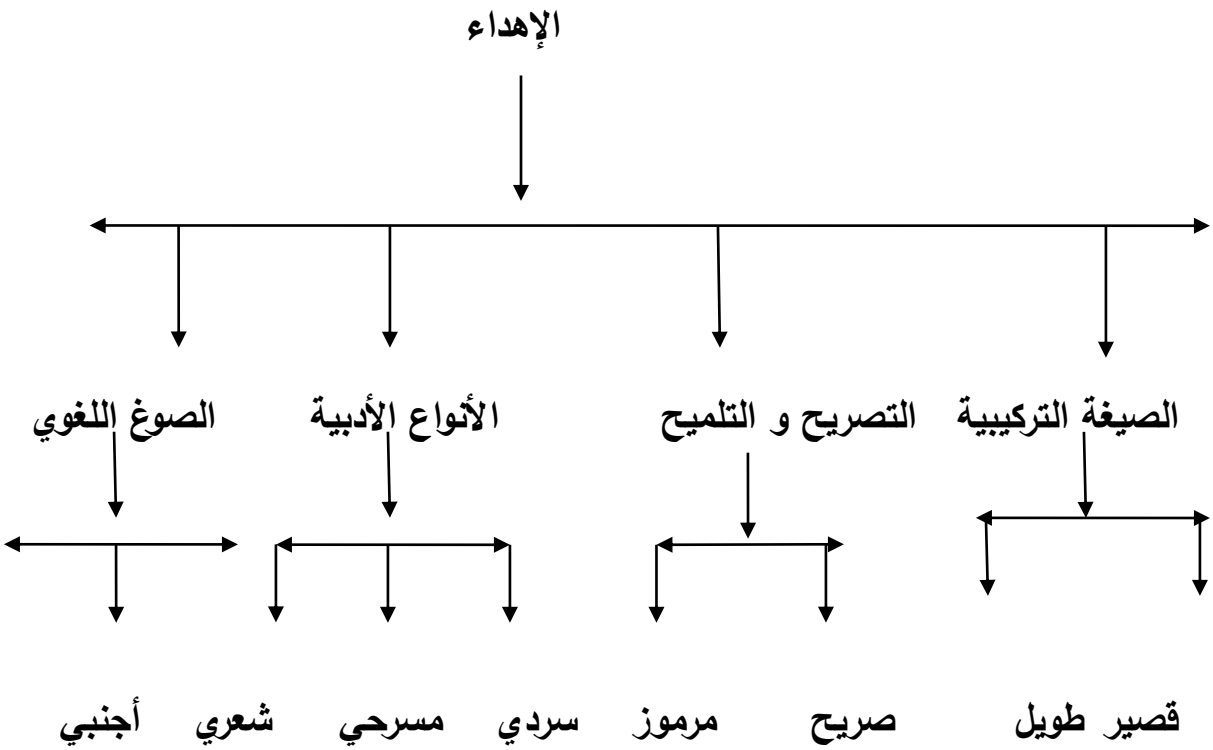
---

[1] باسمة درمش، عتبات النص ، ص:78.

[2] المرجع السابق، ص:78-79.

[3] ورد هذا المثال: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص:239(في الهامش).

و كل قسم من الأقسام السابقة يضم تحته من نوع إلى ثلاثة أنواع، حيث نكتفي بالإشارة إليها في الخطاطة التالية[1]:



ج- وظائف الإهداء:

إنّ الإهداء في النصوص، سواء الشعرية أو السردية ليس تحشية زائدة ، بل يتعدّى ذاته بوصفه نصّا من فلان إلى آخر، ليضطلع بمجموعة من الوظائف التي تتمثّل في تحقيق الغايات التالية:[2]

***غاية أخلاقية- تربوية:**

هي التي تتجلّى في الإهداءات الخاصة التي تُوجّه لذوي القربى، و من يمتلكون حظوة كبيرة لدى الكاتب.

---

[1] **يراجع شرح الخطاطة مفصلا:** عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، **ص:210:-216.**

[2] **ينظر: المرجع السابق، ص:243-244.**

***غاية إيديولوجية:**

يُراد بها أن يتضمّن الإهداء حالة الغليان الاجتماعي و المد السياسي ، أو حالة الانكسارات التي عاشها و لا يزال الكاتب، و خيبة أمله في الحلم بمجتمع يسوده العدل و الحرية و الديمقراطية بعد مراحل ما بعد الاستقلال.

***غاية البوح و المكاشفة:**

و هنا تتمكّن الذات من التنفيس عمّا يجيش في صدرها من تناقضات ذاتية ، حيث يقوم الروائي بتكثيف مضمونها في نوع الإهداء الذاتي خاصّة.

***غاية جمالية:**

هي التي تعكس تراوح الحساسية الأدبية ما بين التقليدية و الجديدة، و ذلك بناءً على الصياغة اللغوية و الرؤيا الشاعرية، و طبيعة إيراد التيمات المعبر عنها في هذه الإهداءات.

و من جهته" عبد الحق بلعابد" ذكر للإهداء وظيفتين أساسيتين تنسحبان أكثر على إهداء النسخة هما الوظيفة الدلالية و الوظيفة التداولية.

1- الوظيفة الدلالية:

هي الوظيفة التي تبحث في دلالة الإهداء و ما يحمله من معنى للمهدى إليه، و العلاقات التي سيقوم بنسجها من خلاله[1].

2- الوظيفة التداولية:

مهمة جدّا" لأنّها تنشّط الحركية التواصلية بين الكاتب و جمهوره الخاص و العام، محققة قيمتهاالاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه"[2].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد ، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:99.

[2] المرجع السابق، ص.ن.

تلك –إذن –عتبة الإهداء التي لا تقلّ أهمية عن سابقاتها الخارجية والداخلية على حدٍّ سواء ، بل تؤدي دورا مساعدا في دخول المتلقي إلى فضاء النص ، و من ثم استكشاف دلالاته واستقراء بنياته وتحديد مقاصده.

3- عتبة المقدمة(introduction):

تعدّ هذه العتبة من أكثر أشكال الخطاب التمهيدي تداولا ، حيث تأتي في مستهلّ العمل الإبداعي إما من تدبيج المؤلف نفسه فتسمى مقدمة ، أو من الغير فتسمى في هذه الحالة إمّا تقديما أو تقريظا.

وقد أولاها النقاد اهتماما كبيرا، فهي " شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات التي يتعهدها الباحثون (...) بالتحليل انطلاقا من إجراءات محددة، و افتراضات خاصة بهدف الوصول إلى ثوابث كلية لها كفايتها النظرية و العلمية، و قدرتها على الوصف و التفسير"[1]. ومنه نتساءل: **ماهي المقدمة؟ و ماهي أنواعها؟ و فيما تتمثل وظائفها؟.**

أ-ماهية المقدمة :

هي " العتبة seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن...إنّها نص جدّ محمّل و مشحون، إنّها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من إشكاليات عصره...إنّها مرآة المؤلف ذاته"[2].

و عن أهميتها فتكمن في كونها تكشف للقارئ المتلقي مجمل الحيثيات المتعلّقة بالعمل الذي يقبل عليه، سواء طبيعة الموضوع و إطاره المعرفي، أو الدوافع الذاتية

---

[1] سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص:119.

[2] عبدالرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص:52-53.

و الموضوعية. ما يجعله في وضع نفسي جيد يؤهّله للفهم و القدرة على استيعاب النص بشكل صحيح.

و عليه يمكن تشبيهها بوثيقة الهُويّة التي تكشف لنا عن هوية النص حين يقوم الكاتب بإعطاء بعض التوجيهات التقويمية، و المفاتيح المهمة التي تسعف في تأويله.

مع العلم أن الاهتمام الكبير بها ليس في الفكر الحديث فحسب بل منذ القدم، إذ كانت حاضرة بشكل مكثف في الثقافة العربية ، حيث يزكي هذا الرأي العديد من المصنفات التراثية التي جاءت مصدّرة بمقدمات منها ما هو متشابه كالتشابه القائم بين مقدمتي كتاب "الشعرو الشعراء" لابن قتيبة الدينوري(ت276ه)، و كتاب" طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي(232ه).

و نذكر أيضا من بين الكتب الذي تضمنّت مقدمات افتتاحية إلى جانب المصدرين السابقين" شرح ديوان الحماسة " لأبي علي المرزوقي(ت421ه)، و كذا "ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" للعلامة ابن خلدون(ت808ه)[1].

و ما يلاحظ في تلك الفترة هو أن القدامى لم يطلقوا مصطلح" مقدمة" على مقدماتهم، بل الذي ثبت عنهم هو استعمال مصطلح "خطبة"، حيث تتداخل الكلمتان مع بعضهما إلى جانب مصطلحات أخرى تزاحمهما من قبيل: التمهيد و المدخل و التصدير و المطلع و الفاتحة و الاستهلال و الخطبة...الخ.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، الخطاب المقدماتي، الموقع التالي:
http://mail.almothaqaf.com/qadaya2009/68600.html

بيد أنّه بالإمكان التمييز بين هذه المصطلحات، حتى وإن لم يكن في معاجم اللغة ما يدلّ على الفرق الحاسم بينها، حيث جعل " عبد الرزاق بلال" كل مصطلحٍ منها ذا صلة بحقل معرفي معين مثل " الفاتحة" الذي يكاد يختص بالدراسات القرآنية، إذ يستعمل أهل الاختصاص في هذا المجال مصطلح "فواتح السور" ويعنون بها أوائلها، كما أنّ أم الكتاب يقال لها فاتحة القرآن[1].

و تختص كل من لفظتي "المطلع" و" الاستهلال" بالنصوص الشعرية الكلاسيكية التي درج فيها الشعراء العرب القدامى على استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الرحلة و الراحلة قبل التطرّق إلى الغرض الرئيس[2].

و عن مصطلحات" التمهيد" و" المدخل" و" التصدير" فالأغلب على الظن أنّها ترد متلازمة، و لا تكاد تخرج عن معنى المقدمة، و إن كان هناك بعض الدارسين ممن سعوا إلى التمييز و إقامة الفرق بينها[3].

و للإشارة ، فإن هذا الخلط أو التداخل قد ظهر أيضا في الدراسات الغربية الحديثة بدليل التباين بين رأي جيرار جنيت، و رأي جاك ، حيث اختلفا في مشمولات المقدمة التي تنضوي تحتها.

فالأوّل رأى بأنها تشمل" المدخل و التوطئة و الديباجة و الحاشية و الملخص و التمهيد و التقديم و الاستقصاء و الاستهلال و الفاتحة و الخطاب التمهيدي و القول الأمامي" [4].

---

[1] ينظر: عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص– دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ، ص:35.

[2] ينظر:المرجع السابق، ص:35–36.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:36.

[4] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، ص:74–75.

أما الثاني رأى أنها تتميز عن المدخل باعتباره يمتلك " موقعا أكثر نسقية ، و أقل تاريخية و ظرفية لمنطق الكتابة، إنه وحيد و يتعاطى مع مسائل معمارية ، عامة و جوهرية. ويمثل المفهوم العام في تنوعه و تمايزه الذاتي ، أما المقدمات ، فهي على العكس، تتعدد من طبعة إلى أخرى، و تأخذ في الاعتبار تاريخانية أكثر اختبارية، إنها تجيب عن ضرورة ظرفية"[1].

و في الثقافة العربية الحديثة، فإن الشعراء قد ساروا على نهج أسلافهم القدامى، إذ يقول محمد بنيس:" لقد سار كل من البارودي و شوقي على سنة عربية قديمة في تقديم الشعراء لدواوينهم، و لربما كان أبو العلاء المعري من بين أوائل الشعراء العرب القدماء الذين وضعوا تقديما، ونذكر هنا تقديمه لكل من سقط الزند ولزوم ما لا يلزم ،و هي السنة التي اتّبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية"[2].

هذا و لم يقتصر التقديم على الشعر فحسب، بل ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر بعض الروايات الحديثة التي استهلّها أصحابها بمقدمات تشرح ما بداخلها، حيث نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تلك المقدمة التي أوردها "جورجي زيدان" في روايته التي أرّخ فيها لحصار مكة، و اعتصام ابن الزبير على عهد الأمويين.

ب-أنواع المقدمة :

تتّخذ عتبة التقديم أشكالا مختلفة سنحاول ضبطها بمعيارين اثنين هما" الشكل" و "المؤلف"، حيث نحصل وفق المعيار الأول على الأنواع التالية:

---

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر ، ص:75.

[2] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها(التقليدية)، ص:85.

1- المقدمة/ الرسالة:

هذا النوع من المقدمة هو في الأصل" جواب عن سؤال من أحدهم إلى المؤلف يكون بمثابة حافز للتأليف مثلما نجد في مقدمات كثيرة منها مقدمة ابن وكيع لكتابه" المنصف""[1].

2-المقدمة/ الحوار أو المناظرة:

ولعلّ أبرز مثال هي مقدمة الآمدي في الموازنة [2] التي من مقاطعها: "فإن كنت – أدام الله سلامتك –ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورةً . وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[3].

3- المقدمة/الشعر:

هي المقدمة التي" تتخذ الشعر أسلوبا لها ، فكثيرا ما نجدها في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له،و قد نجدها كذلك في بعض الأعمال السردية"[4].

---

[1] عبد الرزاق بلال مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص:43-44.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:44.

[3] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر ، دار المعارف، القاهرة ، ط4،1994،1/5.

[4] عبد الرزاق بلال مدخل إلى عتبات النص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص:44.

أمّا عن المعيار الثاني الذي نقصد به توقيع المؤلف لها، بجيث نحصل على ثلاثة أنواع تتمثل في المقدمة الأصليةautentique،والمقدمة الغيريةapocryphe ،و المقدمة التخييلية fictive.

فالمقدمة الأولى هي التي يوقعها باسمه ، و المقدمة الثانية باسم كاتب آخر، و المقدمة الثالثة باسم مستعار، فضلا عن أنواع أخرى؛ كأن يكتب مؤلف واحد من مجموع المؤلفين الذين أصدروا كتابا مشتركا، فيوقعها إمّا باسمه أو باسم مؤلفي الكتاب[1].

و يمكن إلحاق ثلاثة أنواع أخرى أتى بها شعيب حليفي هي المقدمة التقريظية التي تكون ذات طابع تجاري إشهاري، و المقدمة النقدية التي تدخل في حوار مع الكاتب لإبراز أصالة المكتوب، و المقدمة الموازية للنص ، حيث تكون مستقلة و مباشرة تلفت الانتباه للتيمات و الأسئلة المطروحة[2].

ج- وظائف المقدمة :

تتعدد وظائف المقدمة نظرا لتعدد و اختلاف طبيعتها وسياق تأليفها، حيث نذكر من تلك الوظائف الوظيفة التكوينية أو التوجيهية، و الوظيفة الاختيارية، و الوظيفة الاختزالية، و الوظيفة الدفاعية، ووظيفة التعليق على النص.

1- الوظيفة التوجيهية:

هي التي تضطلع بدور تنبيه القارئ و إخباره بأصل الكتاب وظروفه، فضلا عن مراحل تأليفه و تكوّنه، و كذا القصد منه [3].

---

[1] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، ص:77.

[2] ينظر: شعيب حليفي ، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص64-65.

[3] ينظر:عبد الرزاق بلال مدخل إلى عتبات النص-دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ص:51.

2-الوظيفة الاختيارية:

لا يقتصر الاستهلال على توجيه القارئ المتلقي فحسب، ولكن ما يرغب في قراءته أيضا. و هذا الأمر لا يمكن للكاتب القيام به على الدوام، فهو لا يعرف قُرَّاءه جميعا، بيد أنّ باستطاعته أن يختار جمهوره ، وذلك من خلال تعيينه في المقدمة كأن يخصص كتابه لفئة معينة من الشباب، أو أن يوجه قصصه للأطفال، أو رواياته للنساء و هلمّ جرّا[1].

3-الوظيفة الاختزالية:

تتولى هذه الوظيفة عرض السمات و الخطوط العريضة لما هو آتٍ في النص، ولكن دون أن يغني ذلك عن الاطلاع عليه[2].

4-مصادرة الانتقادات و تقييم عمل المؤلف:

هي الوظيفة التي يتحدّد الهدف منها في مصادرة الانتقادات، فتصبح المقدمة على إثر ذلك بمثابة خطاب دفاعي حجاجي[3].

5-وظيفة التعليق على العنوان:

هي الوظيفة التي تقوم بالتعليق على العنوان من حيث الطول و القصر وما شابه ذلك ، و غالبا ما تتخذ الصيغة التساؤلية" كيف" كأسلوب لها[4].

---

[1]ينظر:عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:121.

[2] ينظر: حمداني عبد الرحمان، استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني – مقاربة سيميائية- ، ص:23.

[3]ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)،ص:122.

تلك– إذن– عتبة التقديم أو الخطاب المقدماتي التي تسهم بشكل أو بآخر في رسم إستراتيجية النص و فتح أبوابه أمام المتلقي، باعتباره المفعّل للدلالات، والباحث دوما عن المعنى المضمر.

وعلى الرغم من كونها تمثّل المرحلة المتأخرة ضمن حركية تسلسل الخطابات العتباتية إلّا أنّها لا تقلّ أهمية عنها، ذلك أنّه تزوّد القارئ بالمعرفة قبل أن يلج إلى فضاء النص الداخلي.

4– عتبة الفاتحة النصية(incipit).

من المكوّنات النصية التي أولاها النقاد اهتمامهم تنظيرا و تطبيقا– و لو بعد وقت متأخر – لدينا الفاتحة النصية(incipit) أو ما يطلق عليه البداية ، فلكلّ نص بدايته التي ينطلق منها.

هذا العنصر المناصي الذي لا يعدّ وليد الدراسات الحديثة فحسب، بل يرتدّ إلى التراث النقدي اليوناني و الكلاسيكي ، و كذلك إلى تراثنا العربي القديم، حيث تكمن قيمته في توجيه القراءة قبل الولوج إلى العالم التخييلي.

و عليه ما من شأنه " أن ينشئ علاقة توتر مثالية و ضرورية بين القراءة و النص السردي منذ اللحظات الأولى للمواجهة"[1]. ومنه نتساءل: ما **الفاتحة ؟ و فيما تتمثل أهميتها؟ و ماهي أنواعها ووظائفها؟.**

[1] محمد صابر عبيد ، التجربة و العلامة القصصية رؤية جمالية (أوان الرحيل) لعلي القاسمي ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ، ط1، 2011، ص:49.

أ-ماهية الفاتحة النصية :

إنه لمن الصعوبة تقديم مفهوم جامع للفاتحة النصية، إذ يرجع ذلك- كما يقول أشهبون- إلى أنّها " لا تخص المجال اللساني وحده، بل تستعمل في مجالات أخرى عديدة (الحكي الشعبي، المسرح، الموسيقى...). حتى المقاربات التي قدمت في المجال اللساني، تنوعت و تفاوتت، و تراوحت بين فنون أدبية مختلفة، منها: البداية السردية ،الخطابية، و الحجاجية...هذا ما انعكس على طبيعة تمثل و تحديد مصطلح " البداية" نفسه، و مقابلته بمرادفات اصطلاحية متنوعة و متفاوتة: المطلع، الاستهلال، المفتتح، المدخل..."[1].

فمن التعريفات التي حاولت الإحاطة بها تعريف الناقد "أندري دال لنقو" الذي قال: " إنّ الفاتحة النصية قطعة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل و (تفترض إسناد الكلام إلى سارد خيالي يوازيه متقبلٌ سرديٌ يصغي إليه، و هو الآخر متخيل) و تنتهي بحدوث أوّل قطيعة هامة في مستوى النص "[2].

يتّضح من التعريف أن الفاتحة ذات موقع استراتيجي مميز، كما أنّها ليست مجرد كلمة واحدة ، و إنّما هي أوسع من ذلك.

و للإشارة ، فإن إشكاليتها لا تقف عند المفهوم، بل تتجاوزه إلى التحديد ما دفع بالدارسين إلى تقديم بعض الحلول التي نعرضها فيما يلي[3] :

---

[1] عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص:15-16.

[2] جليلة الطريطر ، في شعرية الفاتحة النصية : حنا مينا نموذجا، ص:148.

[3] ينظر: سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص:145.

أ- الفواصل التي توحي بالانتقال النوعي من مستوى العبور من الانفتاح إلى ما بعد (النجوم و النقاط و غيرها).

ب- البياض أو الفراغ الذي يقوم بالفصل بين الفاتحة النصية و ما يليها فصلا ضمنيا.

جـ- اعتماد الروائي على بعض السياقات السردية الموحية بنهاية البداية مثل: هكذا إذن، وأخيرا، وبعد هذه المقدمة...الخ.

د- اللجوء إلى بعض التقنيات السردية كتغيير الصوت السردي، أو حدوث النقلة من التبئير، أو الخروج من أسلوب السرد إلى أسلوبين آخرين هما الوصف و الحوار، أو كتغيير زمنية القص .

و هناك تصور آخر يفيد بأن النص الأدبي يبنى على ثلاث مراحل أساسية هي الجملة الأولى ، ثم الفقرة الأولى ، و أخيرا النص إجمالا.

فعن حدود الجملة/ البداية ، فهي تخضع إلى ثلاثة معايير قام بعرضها أشهبون على النحو الآتي[1]:

1-المعيار الطباعي(typographique): يراد به اعتبار " البداية "كتلة من الكلمات التي تقع بين نقطتين، ففي الفرنسية عادة ما تفتتح الجملة بكلمة تبتدئ بالحرف الكبير(Majuscule)، و تنتهي بنقطة نهاية تقوم بقفلها.

2- المعيار الدلالي(sémamtique): يقصد به أن الجملة هي كتلة من الكلمات التي يفترض أن يكون معناها مكتملا.

3- المعيار التنغيمي(intonatif): يحمل هذا المعيار بعدا تنغيميا مميزا ، حيث يحدد عن طريق الوقفتين.

[1] ينظر: عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية،ص:20-21.

ب-أهمية الفاتحة النصية و أنواعها :

تتجلى أهمية الفاتحة النصية في ضوء علاقتها بعناصر العملية الإبداعية بدءً بالعنصر الأول أي المؤلف، فالبداية هي" الإشارة الدالة على نجاح الكاتب أو فشله في استمالة المتلقي إلى عالمه التخييلي أو النفور و الصدّ عنه فكلما كانت البداية مثيرة و مشوقة و فاعلة حرضت المتلقي على الاستمرار في التواصل و التفاعل مع الحدث السردي"[1].

و عن العنصر الثاني أي النص، فيمكن تلخيص قيمة" الفاتحة النصية" له في النقاط التالية:

أ -تحديد المنطلقات الأساسية التي تتجسد في كل من الفضاء الزماني و المكاني، و كذا الشخوص الروائية.

ب- تحديد الكينونة ، فالبداية" تمثّل عتبة إستراتيجية يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق و الوجود كخطاب متصل، أي المرور من مجال الواقع إلى مجال الخيال من الماقبل إلى ما البعد و ذلك بوساطة خطابية في فضاء الكتابة و القراءة"[2].

ج- تحديد القيمة بالانفراد عن باقي النصوص، فالبداية هي " اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه و عاديته، فإذا نجح النص في صياغة قواعد تباينه، و استطاع منذ لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الإبداع. أما إذا كان

---

[1] سهام السامرائي، العتبات النصية في(رواية الأجيال) العربية، ص: 143.

[2] المرجع السابق، ص: 144.

النص مجرد نسخة مكرورة من نصوص كثيرة أخرى، أصبحت بدايته تكرارا لنشاط نص سابق"[1].

أما عن العنصر الثالث، أي القارئ فيمكن تلخيص أهمية الفاتحة النصية له هو الآخر على النحو التالي:

أ- تسهيل عملية الانتقال من الواقع إلى اللاواقع ، فالبداية" تمثّل جسرا نصيا يتم فيه شروع القارئ من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل"[2].

ب- القذف به في صلب الأحداث، حيث" تضع البداية القارئ في السياق، إذ و بمجرد الإتيان على قراءتها يتم طرح السؤال: وماذا بعد؟ ما الذي سيكون؟"[3].

ج- توجيه القراءة لديه قبل الولوج إلى عالم النص، " فالبداية هي عتبة أولى- بعد العنوان- للتخييل و بناء إدراك أولي تتشكل معه أحاسيس و أفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان أو اسم المؤلف الحقيقي"[4].

و فيما يتعلق بأنواعها ، فإنه يمكن الحديث عن ثلاثة أنواع هي البداية العادية، و البداية المثيرة، و البداية الغامضة.

1-البداية العادية:

---

[1] صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل، فلسطين، العدد21-22، 1 يوليو 1986، ص:142.

[2] سهام السامرائي، العتبات النصية في(رواية الأجيال) العربية، ص:144.

[3] صدوق نور الدين ، البداية في النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1994، ص:19.

[4] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، ص:92.

يراد بهذا النوع أنها تسرد الوقائع بلغة لا نشعر من خلالها بتلك القفزة النوعية، فكم هي كثيرة البدايات التي رغم جماليتها تخلو من الإثارة.

بيد أنّها كما قال حليفي:" لعبة مع القارئ لاستدراجه في غفلة منه ، إلى مجاهيل تنفجر، فجأة، من هذه العادية"[1].

2-البداية المثيرة:

هي البداية التي تؤثر في القارئ و تشدّ انتباهه، بل و تخلق دهشة لديه من خلال التنويع السردي و اختلاط الأزمنة داخل الجملة الواحدة.

و هذا النوع " يتجلى في الرواية البوليسية و الخيال علمية و العجائبية و كل الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة"[2].

3-البداية الغامضة:

هي التي تتميز بغموض كلماتها و عباراتها، بالإضافة إلى تعقيد الأفكار التي تعالجها مما يعسر على القارئ فهمها.

و هذا النوع " شأن روايات الخيال العلمي ، التي تجيء بدايتها غامضة دلاليا نتيجة المعلومات المعقدة على الفهم مثل المحكى الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة المعتمدة على الوصف و الإشارة البعيدة"[3].

و يضاف إلى هذه الأنواع أنواعٌ أخرى هي البداية البعدية، و البداية الوسطية، و البداية القبلية، حيث نوضحها بدورها فيمايلي:

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، ص:98.

[2] المرجع السابق، ص.ن.

[3] المرجع نفسه، ص:102.

1-البداية البعدية:

يطلق عليها الدارسون بداية نهاية ، حيث يتم من خلالها السرد بحدث منتهي ، أي في الزمن الماضي سواء القريب أو البعيد.

و كمثال عنها " دوائر عدم الإمكان" لمجيد طوبيا، فهي تبدأ الحكي" بعد موت هنومة ، و كل ما سيتم حكيه هو استرجاع لما قبل موتها"[1].

2-البداية الوسطية:

هي التي تبدأ بحدث وسطي أثناء جريان الحكي السردي ، حيث يبدو و كأنه بتر، لتتقدم بعده الرواية شيئا فشيئا، و لكن تتعزز كل حين بمشاهد من الماضي من أجل بعث الأحداث التي يتم القفز عليها[2].

و كمثال عنها "وقائع حارة الزعفراني " لجمال الغيظاني" لما اقتنص الحدث من وسطيته ثم عاد بالاسترجاع إلى نقطة البداية"[3].

3-البداية القبلية:

يراد بهذا النوع تلك البداية التي هي عبارة عن تمهيد للحدث الرئيسي، مما يسهل على القارئ استقبال الموضوع بصورة واضحة.

و كمثال عنها" فقهاء الظلام" لسليم بركات التي " جاءت بدايتها الكبرى و بدايتها الصغرى- على حد سواء- قبلية، لتروي أحداثا تجري قبل ولادة بيكاس"[4].

---

[1] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، ص:105.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:105-106.

[3] المرجع نفسه، ص:106.

[4] المرجع نفسه، ص.ن.

ج- وظائف الفاتحة النصية:

تضطلع الفاتحة النصية بتحقيق وظائف عديدة لعل أبرزها الوظيفة الإغرائية، و الوظيفة الاستهلالية، و الوظيفة الدرامية، حيث نوضح ماهية كل وظيفة منها فيما يلي:

1-الوظيفة الاستهلالية:

يطلق عليها أيضا تسمية الوظيفة التنميطية حسب" ديل لونقو" ، حيث تؤدي دور الافتتاح في النصوص عامة[1].

2-الوظيفة الإغرائية:

هي الوظيفة التي تعمل على تحفيز القارئ، و تحافظ على زمن القراءة لديه بصفة دائمة غير متقطعة [2].

و للإشارة، فإنه من الصعوبة تحديد أشكالها ، و لكن من الممكن تعيين بعضًا منها كالإلغاز، و الإضمار في تعليق الدلالات الرئيسية لفهم النص، و تنويع عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب عن طريق الانزياح عن المألوف و مفاجأة المتلقي[3].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد ، مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر،2008/2007، ص:217.

[2] ينظر: نزار قبيلات، العتبات النصية: رواية " أوراق معهد الكتبا" لهاشم غرايبة نموذجا، دراسات، العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج41، العدد3، 2014، ص:249.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي(تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة)، ص: 218.

3-الوظيفة الدرامية:

يقصد بها ولوج الفاتحة النصية إلى معترك السرد، فنكون بذلك أمام بداية إمّا بعدية(استرجاع الأحداث السابقة) ،أو بداية وسطية(الانطلاق من لحظة حدثية مهمة)، أو بداية قبلية(استباق الحكي تمهيدا لما سيأتي بعد ذلك من أحداث روائية)[1].

تلك- إذن- عتبة الفاتحة التي تشكل المجال الذي ينعقد فيه عقد القراءة ، و لحظة الإبلاغ بإحكام عن النسيج المضموني للنص ، كما أنّها طاقة إغوائية تعمل على جذب المتلقي وتوريطه في لعبة الحكي .

5- عتبة الخاتمة النصية(excipit):

لئن كانت الفاتحة تؤثر في بدايات النصوص الأدبية عامة و السردية خاصة، فإن الخاتمة النصيةexcipit تؤثر بدورها في التشكيل النهائي لها.

و قبل أن نعرّج على ماهية هذه العتبة و إشكاليتها ، فضلا عن أهميتها و أنواعها و كذا وظائفها المختلفة، فإنّه ينبغي التنبيه إلى أنه إذا كانت الخواتيم تعلن عن إغلاق النص، فليس بالضرورة أن يكون قد بلغ نهايته.

يقول" حميد لحمداني" في هذا السياق:" ومن البديهي أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النص"[2].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي(تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة) ، ص:219.

[2] حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات، جدة، مج12، العدد46، 1424هـ، ص:8.

كما ننبه أيضا بأنها ليست بالضرورة الجملة الأخيرة أو المقطع الأخير من الرواية؛ لأن المؤلف قد يبلغنا نهاية الأحداث و يستمر بعدها في الكلام، إما تعليقا عليها أو موضحا المغزى منها، فنحصل على نهاية مقفلة.

و قد يحدث أنه يقطع الحديث قبل أن يبلغنا بها ، فلا نعرف المصير الذي آلت إليه الشخصيات، سواء الرئيسية منها أو الثانوية، فنكون أمام نهاية عكس الأولى أي المفتوحة.

أ-ماهية الخاتمة النصية :

يعرّفها أصحاب " معجم السرديات" بقولهم: "موضعٌ يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب و انفتاحه في آن، و يسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يسترجع عناصر القصة عبر إعادة القراءة أو التذكّر و يأخذ الخطاب في كليته شكليّا و دلاليّا و يذهب في التأويل و إدراك الرسالة ما يتجاوز الظاهر من المرويّ أو الخطاب الراوي"[1].

نستشف من التعريف أن الخاتمة النصية أخطر مما نتصوّر، ذلك أنّها تكشف مدى مهارة القارئ بناءً على قدرته في إدراك ما تحيل عليه من نص جديد هو "نص الفهم" الذي يصل إليه عبر التأويل الذي يختلف من متلق إلى آخر.

و مثلما الفاتحة تشكل صعوبة في تحديدها، فإن الخاتمة تؤرق القارئ أيضا ما دعا الدارسين لوضع بعض المؤشرات الدالّة عليها، حيث لخّصها أشهبون على النحو الآتي[2].

---

[1] محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص:167.

[2] ينظر: عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية، ص:242-253.

1-صيغ ختامية مأثورة:

يراد بها أن ينتهي العمل بصيغ مشهورة على غرار" تمت" و" انتهت"، أو " النهاية" التي درج الروائيون العرب التقليديون على توظيفها.

2- صيغ ختامية أخرى بواسطة اثبات التواريخ:

يراد بها تثبيت تاريخ الانتهاء ، حيث نضرب مثالا نهاية رواية " يا بنات اسكندرية" لادوارد خراط التي جاء توقيعها (إدوراد خراط، الثانية فجرا يوم الخميس 18 طوبة 1705(26 يناير 1989)).

3- صيغ ختامية لروايات متسلسلة:

يراد بها موقف مثير أو مشوق تنتهي به الروايات المتسلسلة التي تعد ظاهرة أدبية مألوفة في الآداب العالمية و العربية عل حد سواء ، حيث تأخذ شكل ثنائية أو ثلاثية أو رباعية أو خماسية ...الخ مثل ثلاثية " نجيب محفوظ" ، أو رباعية عبد الله العروي و غيرها.

4-روايات لا تنتهي بل تتوقف:

يراد بها أن يسترسل الروائي في سرد أحداث روايته إلى أن يجد نفسه مجبرا على وضع حد للصيرورة الحدثية، فيوقف السرد دون تعيين نهاية محددة. فالرواية في هذه الحالة تتوقف و لا تنتهي ، و هو ما يطلق عليه اصطلاحا بالنص المفتوح.

ب-أهمية الخاتمة النصية و أنواعها :

إن الخاتمة ذات أهمية كبيرة لكونها تدفع القارئ نحو قراءة ثانية للعمل الإبداعي، فبعد أن نتعرّف على النهاية سنسعى إلى التعرّف على العلامات و الطرق التي أوصلتنا إليها، حيث تكون قد رسخت في أذهاننا.

فهي " النقطة التي تتجمع فيهاو تنتهي إليها خيوط الحدث كلها فيكتسب معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه"[1].

كما أن محاولة تأويل عمل أدبي شعرا كان أم سردا ممثلا في القصة أو الرواية و ما شابه يستلزم منّا انتظار نهايته ، و إن أهملنا ذلك سيكون تأويلنا ناقصا و مضطربا.

فالخاتمة- إذن- تشكّل ميثاقا ضمنيا مع متلقي مفترض ، و لها " أفق انتظار يترواح بين الاستجابة و التخييب، إذ بات مألوفا أن يضع الروائي نصب عينيه موقف القارئ الذي ينتظر بلهفة و شوق ما ستسفر عنه الأحداث و الوقائع"[2].

أما عن أنواعها ، لاسيّما في الجنس الروائي، فهي تتنوع بين النهايات الروائية السعيدة، و النهايات الروائية المأساوية[3].

ج- وظائف الخاتمة النصية:

تؤدي الخاتمة النصية ثلاث وظائف مهمة هي الإغلاقية و الإغرائية و الدرامية، حيث نوضحها فيما يلي:

1-الوظيفة الإغلاقية:

هي التي تعمل على غلق الفعل التخييلي لكي تضعنا خارج اللعبة السردية[4].

---

[1] حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل بيروت، ط3، 1979، ص:53.

[2] عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية، ص: 232.

[3] ينظر التفصيل: المرجع السابق، ص:258-277.

[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة)، ص:251.

2-الوظيفة الإغرائية:

هي ذات بعد تداولي الذي تقوم من خلاله بشدّ انتباه القارئ لاستكمال النص حتى يعرف ما تؤول إليه النهاية[1].

3-الوظيفة الدرامية:

هي التي يتحدد فيها بروتوكول الخروج السردي و مواثيق القراءة التي قامت ببنائها الفاتحة النصية طوال المسار الروائي. فعند الوصول إلى النهاية فهذا يعني أن الحدث قد انتهى و لن يتبعه شيء آخر، ليتم الولوج في بروتوكول مغاير ألا و هو فهم الخاتمة النصية[2].

تلك- إذن- عتبة الخاتمة اللزومية ، فلا يمكن لأي كاتب كان أن يفضّ يديه من الكتابة دون أن يسلّم قارئه مفاتيح ما كتب، و حتى إن لم تكن بطريقة واضحة فعلى المرسل إليه أن يتبينها اعتمادا على عاداته القرائية و ذخيرته المعرفية، فإمّا أن يصيب أو يخيب.

6- عتبة العناوين الداخلية(intertitres).

تعدّ ضرورية للنص ، حيث تساهم في بناء كيانه و توضيح مراحله الكبرى، مما يسهل من مقروئيته لدى القارئ. ومنه نتساءل: **ماهي العناوين الداخلية ؟ و أين تتموقع؟ و متى تظهر؟ و ماهي وظائفها؟.**

---

(1) ينظر: عبد الحق بلعابد، المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة) ، ص:252.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص:253.

أ- ماهية العناوين الداخلية:

تعرف بأنّها " عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، و بوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول و المباحث والأقسام و الأجزاء للقصص و الروايات و الدواوين الشعرية..."[1].

فهذه العتبة- إذن- تختلف عن العنوان الرئيس، باعتباره ضرورة حتمية ، بينما هي اختيارية رغم أهميتها ، حيث يمكن الاستغناء عنها.

كما نضيف أيضا أنّ العنوان الرئيس موجه إلى جمهور أوسع الذي يصافحه بصريا قبل اقتناء العمل، أمّا العناوين الداخلية فتتجه إلى جمهور أضيق، أي الذين قاموا باقتنائه وشرعوا في القراءة أو على الأقلّ في التصفّح.

ب- مكان العناوين الداخلية و توقيتها:

إنّ الأمكنة التي تتخذها العناوين الداخلية لا تخرج عن موضعين اثنين، فقد نجدها إمّا على رأس كل فصل/ مبحث أو في الفهرس(قائمة المواضيع).

و في حال مجيئها في المكان الأول، فإنّها تتخذ شكلين تكون في أحدهما مستقلة عن العنوان الأصلي، و في الآخر مقابلةً له. فيكون الأصلي على اليمين، و الداخلي يسارا [2].

أمّا عن توقيت ظهورها، فغالبا ما يكون الطبعة الأصلية ، لتستمر إلى صدور الطبعات اللاحقة، إلّا أنّه قد تختفي أحيانا بإرادة المؤلف نفسه[3].

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:124-125.

[2] ينظر : المرجع السابق ، ص:126.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص.ن.

ج- وظائف العناوين الداخلية:

لم يتحدث جيرار جنيت عن وظائف العناوين الداخلية، و لربّما في ذلك دلالة على كونها تؤدي الوظائف نفسها التي يؤديها العنوان الرئيس مع مراعاة خصوصيات كل نوع، غير أن عبد الحق بلعابد أبى إلّا أن يضع لها وظيفة أساسية تضطلع بتحقيقها ألا وهي الوصفية.

يقول معللا هذه الوظيفة :" لأنّ العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/ شارحة(méta-titres) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي"[1].

و نضم إليها -بدورنا -وظيفة أخرى هي" التوجيهية" ، ذلك أنّها ترسم للقارئ معالم النص و توجهه نحو فهم تفاصيله، إذ إن غيابها يعقّد من عملية الإدراك لديه، و بالتالي يشعر بالغموض و الالتباس.

تلك- إذن- عتبة العناوين الداخلية التي تتصل بأسلوب الكاتب في تنظيم نصه، كما أنّها تتصل بطرائقه الكاشفة عن قدرته في توجيه القارئ المنخرط في عمليّة القراءة.

خلاصة الفصل:

إنّ ما نخلص إليه في هذه الجزئية الأولى من البحث هو أنّ العتبات ظهرت نتيجة الاهتمام المتزايد بالنص، و بوجه أدق بعد صرخة جنيت التي تعالت بعدها الأصوات متجهة صوب هذا الميدان الخصب الذي لقي صدى كبيرا من النقاد العرب

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص:126-127.

المعاصرين الذين استجابت أقلامهم لصدى الصوت الجنيتي- إن صح التعبير- ، فظهرت دراسات و بحوث كثيرة لباحثين مشارقة و مغاربة خاصةً طالت تلك المنطقة البحثية المثيرة.

و التي على الرغم مما يعاب عليها من تباين في ترجمة المصطلح الأجنبي، إلّا أنها شكلت جهودا يشار إليها بالبنان لما لها من فضل السبق و الريادة في بسط الأفكار المتعلقة بهذا الحقل النقدي.

كما نخلص إلى أن العتبات ذات صلة واضحة بعناصر العملية الإبداعية، سواء للمؤلف الذي تعدّ وسيلة من وسائله الإبلاغية، أو النص الذي يشكل بؤرة من البؤر المكثفة لها، و القارئ الذي تتيح له أبواب الولوج إلى المتن قراءة و تحليلا.

بالإضافة إلى الوظائف التي تضطلع بتحقيقها،حيث تتنوع بيين الجمالية و الإخبار و التسمية و المقصدية، فضلا عن التعيين الجنسي و التداولية.

و بعد هذه الوقفة التنظيرية التي لا مناص منها ضمن هذا الموضوع القديم و الجديد في آن نجد أنفسنا في سياقٍ يستدعي الصيغة التساؤلية التالية: **كيف يمكن للعتبات أن تشتغل في الخطاب السردي الروائي؟**.

فهذا الطرح يقودنا إلى الجانب التطبيقي الذي نفتتحه بالكشف عن دلالات العتبات المحيطة الخارجية في النصوص الروائية للطاهر وطار، فذلك ما نروم إنجازه في الفصل الموالي .

الفصل الثاني

العتبات المحيطة الخارجية و دلالاتها في روايات الطاهر وطار

توطئة:

يتناول هذا الفصل بالدراسة و التحليل دلالات العتبات المحيطة الخارجية لروايات الطاهر وطار المتمثلة فيمايلي:

اللاز، الزلزال، الحوات و القصر، عرس بغل، رمانة، العشق والموت في الزمن الحراشي ، تجربة في العشق ، الشمعة و الدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، قصيد في التذلل.

و قد حرصنا على انتقاء أهم العتبات و الأكثر إفادة لموضوع بحثنا من صورة و لون ، و عنوان و اسم المؤلف و التجنيس من أجل استكشاف أبعادها الدلالية، و من ثم فتح أبواب النصوص الحاملة لها.

و تجدر الإشارة إلى أنّ تعاملنا معها لم يخضع للترتيب الزمني(تاريخ النشر) ، بل حسب ما فرضته علينا ظروف البحث و حيثياته.

1- دلالات العتبات المحيطة الخارجية في" اللاز":

تعدّ اللاز الصادرة سنة 1974 إحدى الإنجازات الرائدة التي أسهمت في التأسيس الفعلي للرواية الناضجة بالجزائر، كما تعدّ نقطة التحوّل في المسار الإبداعي لصاحبها الذي انتقل بقلمه من جنس القصة القصيرة إلى الجنس الروائي.

وما قد يجهله الكثيرون هو أن هذه الرواية التي استمدّت خصوبتها من الواقع الثوري لم تكن لتظهر لولا غلطة[*] كتبت لها الرواج على نطاق واسع جدا، لتسجّل

[*]أوضح وطار حكاية نشر روايته في الجزائر، حيث تم تنظيم مسابقة أدبية فاز فيها مناصفة =

وقتها حدثا هامّا لفت إليه أنظار النقاد و متتبّعي الحركة الأدبية، حيث أُطلِق عليها رواية الصدفة [1].

و عن السياق العام لها ، فهي تعالج قصة شاب لقيط يدعى" اللاز" الحامل لكل الشرور التي جعلت منه شخصا مذمومًا في قريته، إذ تمكّن من ربط علاقة وطيدة مع الضباط الفرنسيين عن طريق التردد على الثكنة ، إلّا أنه لم تُسجّل ضدّه أي خيانة لأبناء وطنه.

ومع استمرار الحكي تأتي مرحلة تستيقظ فيها نزعته النضالية، حيث يقوم بتهريب المجندين الجزائريين ، فيتعرض إلى الوشاية، ثم التعذيب دون أن يقرّ، ليتم بعدها تهريبه نحو الجبل الذي يتخلّص فيه من صفة اللقيط عندما يجد نفسه إلى جانب والده "زيدان " المناضل الشيوعي.

و بعد تعديل مسار الحياة تحل الفاجعة حين يشهد لحظة اغتيال أبيه ذبحا بأمر من ممثل جبهة التحرير ، فيموت هو الآخر و لكن موتًا نفسيّا يصيّره من عاقل إلى مجنون يجوب شوارع القرية مردّدا " ما يبقى في الواد غير حجاره".

= مع أبي العيد دودو لكن في القصة القصيرة ، و عندما سلمت الرواية لمدير النشر عبد الرحمن مضوي ظنّ بأنّها هي الفائزة في المسابقة، و دون أن يقرأها حولها إلى الطبع مباشرة . ينظر: الخير شوار، حوار جديد عن رواية قديمة مع الطاهر وطار ، الموقع التالي:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=37122

[1] ينظر: زهرة ديك، من روائع الأدب الجزائري مقتطفات من نصوص أبرز الأدباء الجزائريين(كاتب ياسين، الطاهر وطار، رشيد ميموني)، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)، 2014، ص:21.

أ- دلالة الصورة:

سنشتغل على غلافين لهذه الرواية، إذ يتعلّق الأوّل بالطبعة الصادرة عن موفم للنشرو التوزيع، أمّا الثاني فيرتبط بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية بالاشتراك مع الدار العربية للعلوم ناشرون.(ينظر الشكلين أدناه).

و باعتبار الغلاف عتبة مركبة ، فإنه ينبغي تفكيكه إلى أجزائه ، ثم الخروج بمدلول مناسب للنص، مما يعني أنه يتطلب قراءتين إحداهما وصفية ، و الأخرى دلالية ناتجة عن التحاور بينه و بين المتن.

1- القراءة الوصفية للغلاف الأول:

من شروط الغلاف المثير أن يمتلك القدرة على جذب المتلقي في الحوار التواصلي بينهما القائم على النظر، ذلك أن هذه العتبة تخرجنا من الحقل الإنشائي ، لتدخلنا إلى حقول أخرى تُعنى بالتشكّل البصري، وما يعقده من علائق مع عوالم الفن التشكيلي و التصوير الشمسي و التشكيل الأيقوني[1].

و هو ما ينطبق على غلاف" اللاز" ضمن الشكل الأوّل الذي يعد لوحة تشكيلية ذات طابع سريالي ، حيث تتداخل عبرها مجموعة من الدوائر في شكل بصمات تتحرك في اتجاهات متباينة.

فمرة تتساقط كحبات الثلج الملونة فوق قمم الجبال و على سفوحها، و مرة تتصاعد نحو السماء تاركة أثر، ومرة أخرى تتقاذف بقوة من الأرض مثل الحمم البركانية المتوهجة.

و عليه، فإن النظر إلى هذه اللوحة الزيتية بمعطياتها الوصفية يجعلنا نتساءل: ما دلالة تلك البصمات في علاقتها بالمضمون السردي للرواية؟. هذا ما سنحاول مقاربته في العنصر الموالي.

---

[1] ينظر: سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية ، ص:46.

2- القراءة الدلالية:

إن البصمات لاتخرج عن دلالتين ، إذ تفيد الدلالة الأولى بأنها تعبّر عن الثوّار و ما قاموا به حين ثاروا كالبركان في وجه العدوّ الفرنسي ، و خاضوا ضده معارك القتال التي أسقطتهم شهداء، فتصاعدت أرواحهم إلى السماء مخلّفين عطر الشهادة و أسماءَهم التي يحفظها التاريخ من ذهب.

و منه نخلص إلى كون الغلاف هو لوحة فنية تعبيرية، حيث تعبر عن الشهداء الذين دخلوا ميدان الوغى ، فنابت البصمات عن مواقفهم الخالدة بعد أن فجروا الثورة، و صنعوا مجدا عظيما من البطولات و التضحيات.

فالمعروف عن الثورة الجزائرية في بقاع العالم أنها ثورة شعبية لتحرير الإنسان من الهيمنة و الاستعباد و القهر الذي يفرضه أي مستعمر على وجه الأرض ، و ذلك برجال اتخذوا من الجبل مأوى لنضالهم، و الشهادة هدفا لهم ،فضحوا بالنفس و النفيس في سبيل الوطن.

أمّا الدلالة الثانية، فمؤداها أن البصمة ترتبط بالصراع الخفي الذي دارت أحداثه الفكرية و الأيديولوجية بين الثوار أنفسهم، باعتبار " اللاز" قد أُلّفت لهذا الغرض أكثر من سابقه.

فقد سعى كل طرف من الأطراف المتناحرة إلى فرض منطقه، و من ثم ترك بصمته في تاريخ الثورة، لذا جاء التحليل منصبا على حركة الشخصيات المتنافرة داخل الرواية ؛ لأن اختلافها يتيح الكشف عن الواقع الثوري في تلك الفترة .

فهي–إذن– الدلالة الأكثر ارتباطا بالمتن التي يؤيدها المشهد الحواري في أواخر السرد ،إذ بدا فيه الصراع جلياّ بين طرفين أحدهما يساري انفتاحي، و الآخر إسلامي محافظ يفضّل المواجهة بشكل مستبد.

فالطرف الأوّل هو "زيدان" المناضل العقائدي الحرّ، والحامل للقناعات الغربية الصارمة ، حيث هاجر إلى فرنسا في فترة شبابه،و هنالك تلقفته "سوزان" المناضلة الشيوعية التي قادته نحو الفكر الماركسي بعد أن أخذ قسطا من التعليم، و بفضلها بلغ في النشاط السياسي و الحزبي شأنا كبيرا.

ليلتحق بعدها بالمقاومة الوطنية المسلحة في إطار الحزب الشيوعي الجزائري(*)، حيث أراد المشاركة بدوره في الثورة، و لكن دون التنازل عن عقيدته من أجل الطبقة المحرومة التي حُرِمت حق الحياة قرابة قرن و نصف من الزمان.

فالرجل يؤمن بالعدل كمقوّم أساس لبناء كيان أي مجتمع و تشييده ، و بأن المساواة هي الكفيلة بالقضاء على الفوارق الاجتماعية و الطبقة البرجوازية المتسببة في فقر الشعوب و بأسهم.

ومن ثم، فإن نزعته النضالية لم تقف عند حدود الدفاع عن الوطن، بل تجاوزتها إلى إرساء دعائم الفكري الإنساني الرافض للظلم، و الساعي إلى تحقيق الحق من زاوية نظر شيوعية تماثلت في النص في شكل نسق من الأفكار المترابطة.

(*)ظهر هذا الحزب في عشرينات القرن الماضي كفرع للحزب الشيوعي الفرنسي، حيث لم يُظهر اهتماما واضحا بقضية القوميين و مطلب الاستقلال، بل اعتمد مطالب اجتماعية كتحسين معيشة السكان، و رفع الأجور ، و تحقيق العدالة الاجتماعية ...الخ.

أمّا الطرف الثاني فهو "الشيخ مسعود" رمز الحركة الإصلاحية التي عرفتها الجزائر على يد جمعية العلماء المسلمين ، إذ يمثل الفكر الديني المتعصّب الذي عانى كثيرا أثناء مناقشته للأوّل، فكل ما يحسن قوله أن الجبهة أمرت بحلّ جميع الأحزاب، و لا تقبل انضمام مناضليها إلّا بعد الانسلاخ من عقيدتهم.

فهو– إذن– شخصية قوية من جهة السلطة و النفود ؛ لأنها تشتغل تحت جناح القيادة العليا التي تنفذ أوامرها بكل جبروت و قوّة و تسلّط، ولكن ضعيفة من حيث المرجعية الأيديولوجية.

فأمثال هؤلاء عانوْا الانفصام، حيث قاوموا الاستعمار ظاهرا، و عاشوا في عالمه البرجوازي مضمونا. لذا أقلقه هاجس الشيوعية، و أراد أن يضع حدّا لتواجد هذه الأيديولوجية الدخيلة واقتلاع جذورها من الأساس، إمّا بالتراجع عن الانتماء و التوبة، أو التصفية الجسدية التي ستريحه و جماعته، إذ يُفسح لهم المجال لقيادة الثورة، فيصبح الجو مناسبا بعد الاستقلال[1].

و بالتالي كأن الثورات في العالم " مقصورة على فئة معينة (...) و ليست حقا مشاعا لكل المظلومين أو المؤمنين بالتغيير و الباحثين عن الحرية و العدل و السلام بصرف النظر عن الجنس و العقيدة و الأرض و الانتماء"[2].

---

[1] ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر ،ط1، 2005،ص:80.

[2] النعاس سعيداني، التمثلات الفنية لصورة الثورة في الخطاب الروائي الجزائري روايات الطاهر وطار أنموذجا، مجلة المقال ، سكيكدة، العدد 3، 2018، ص320.

وما يدلّ على تعصّبه هو الأحكام الصادرة عنه في المواجهة كأن يدخلوا في الإسلام، و إلّا نالوا جزاءهم ككفرة، و ألحقوه بالكفارة التي تعطي تصورا مغالطا مفاده أنّ إعدام " زيدان" كان لدوافع دينية لا سياسية.

فالطاهر وطار رغم حنكته الأدبية قد وقع–هنا– في فخّ "المبالغة" أثناء رسمه لشخصية الشيخ المتسلّط، غير أن مبالغته لها ما يبرّرها–حسب اعتقادنا– ، ذلك أن الرجل أراد أن يفضح استغلال الطبقة البرجوازية للدين، حيث تستعمله كوسيلة لخدمة مصالحها الشخصية المُهدّدة.

فمسعود يمثّل واحدا من أفراد التنظيمات الدينية المتزمتة التي سقطت طعما سهلا في أيدي الإمبريالية سقوطا حرا، بكل ما تحمله الخيانة من معنى الذي جعله يتجرد من إنسانيته في حركة سريعة تمثلت في فعل الذبح و الاستئصال حين أنهى حياة زيدان على مرأى من ابنه اللاز.

و عن الغلاف الثاني فهو مثير أيضا، و لكنّ صورته ليست بحاجة إلى جهد تأويلي كبير مقارنة بسابقتها، ذلك أنّها تعطي الانطباع من الوهلة الأولى بأن المضمون السردي يتعلّق بالثورة المجيدة .

بيد أنه رغم البساطة التي يتميز بها، إلا أننا سنعامله معاملة الغلاف الأول، و ذلك بتطبيق القراءتين الوصفية و الدلالية عليه.

1– القراءة الوصفية:

يختلف غلاف الطبعة الثانية عن سابقه، و ذلك لكونه يضم لوحة من نوع آخر أي الفوتوغرافية وليست التشكيلية، حيث يكمن الفرق بين النوعين في أنّ" الصورة في

الرسم تتميز بكونها مصنوعة باليد، فردية و ثابتة، ويصدق هذا الأمر نفسه على الصورة الفوتوغرافية (...) ، و لكنّها تختلف عنه و تشكل حقلا مستقلا بذاته لكونها منجزة آليا"[1].

و عن معطياته – كما نرى– عبارة عن تجمع بشري من عشرات الجزائريين على اختلاف أعمارهم و جنسهم يحملون الراية الوطنية عاليا.

و هو ما يتناسب تماما مع العنوان، باعتبار كلمة" اللاز" من معانيها البطل[2]، و الذي تظهره الصورة من وقفة رجالية و نسائية على حدٍّ سواء، يؤكد بأنّ الشعب الجزائري بطل ، و على درجة كبيرة من الوعي الذي جعله يقهر واحدا من أعتى الاستعمارات في العالم.

فمع تغير الوضع بدخول المحتل الفرنسي انتفضوا نتيجة صوتٍ قويّ يحمّس النفوس، و ينشر أفكار النضال الثوري بين أفراد المجتمع، فاستجاب له المثقف و حتى الأمي الذي لا يفقه شيئا.

و لعلّ ذلك ليس بغريب مادام الثورة " في حقيقتها (هي) حدث خارق للمألوف (...) تغير كل شيء حتى المستحيل يتحقق لأن مجرى التاريخ يغير و كل شيء يصبح قابلا للتغيير و التلوين"[3].

---

[1] محمد غرافي، قراءة في السميولوجيا البصرية، عالم الفكر ، الكويت، مج31، العدد1، يوليو– سبتمبر، 2002، ص:224.

[2] ينظر: نصيرة زوزو،الشخصيات الثورية في رواية اللاز للطاهر وطار،مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، العدد7 ، 2011، ص:74.

[3] النعاس سعيداني، التمثلات الفنية لصورة الثورة في الخطاب الروائي الجزائري روايات الطاهر وطار أنموذجا،ص:315.

فهذه الميزة هي التي جعلت من الثورات كيانا مقدسا منها الثورة الجزائرية ، و لكن وطار نزع عنها هذا الرداء ، ليكشف عن عورة الصراع بين أبناء الوطن الواحد الذي رافق حلم التغيير و الاستقلال.

2- القراءة الدلالية:

توحي الصورة في الغلاف بالصمود القوي و الوقوف وجها لوجه ضد المستعمر من أجل إثبات قوة الشخصية الجزائرية في النضال و التحدي ، و في الوقت نفسه حفاظا عليها من الضياع .

فالفرنسيون كما سجّلت الذاكرة التاريخية وظفوا مختلف الأساليب لإخضاع الجزائر أبرزها القضاء على مقوّمين أساسيين هما "الدين" و" اللغة " قضاء كليّا ، عساه يذيب الحركية الشعبية، و يوقف لهيب المقاومة المسلحة.

بيد أن الجزائريين كانوا على وعي باختلافهم عن الإنسان المحتل دينا و لغة ، لذا راحوا يحاربونه بكل ما أوتوا من عزم ، و لولا هذا الوعي لما تغيرت أوضاعهم من حياة الاستعمار و الدمار إلى حياة الحرية و البناء.

و على حد تعبير " رابح تركي"، فإن" إدراك أي شعب لمقومات شخصيته الوطنية و القومية، هو بداية الطريق السليم لتقدمه، و رقيه، و ازدهار شخصيته، و بالتالي مساهمته بطريقة فعالة في التراث الثقافي و الحضاري، سواء على النطاق المحلي الخاص به أو على النطاق الإنساني العام"[1].

---

[1] رابح تركي، التعليم القومي و الشخصية الجزائرية، دراسة تربوية للشخصية الجزائرية(1931-1956)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، الجزائر، 1981، ص:21.

علما أن هذا الشعور الإيجابي لم يكن في بادئ الأمر قد سيطر على الجزائريين ، بل كانوا ينظرون إلى المستعمر بنظرة الرضا و القبول لكونه يمثل صورة الإنسان الحضاري و المثقف.

و هو ما عبّرت عنه الرواية بالقول:" ما هو الداعي لذلك إخراج ...الفرنسيين(...) صحيح أنه كان يشعر باختلافه عنهم، و لكن مع ذلك كان يشعر بأنهم الأسياد... بكل ما يتميزون به... فهم، قوة... نظافة...جمال..."[1].

فالتصرفات الفرنسية الظالمة كانت سببا في تفجير الطاقة الثورية ، و لم تقتصر على انتزاع الهوية الوطنية و الدينية فحسب، بل تجاوزتها إلى التعذيب بعد إلقاء القبض على الثوار و الزج بهم في السجن.

فالمستعمر الفرنسي كان يظن بأنه عن طريق القسوة و القهر و انتهاك حرمة الجسد يضع حدا لكفاح الجزائري، و لكن ماحدث العكس، فكلما زادت حدة البطش قابلتها زيادة في إرادة الصمود و المقاومة.

و عليه يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة أنه في كلا الغلافين، قد نجح المصمم في التعبير عن" اللاز" ، حيث حملت صورتهما ما يعكس مضمونها، و يتصل بعوالمها.

بيد أن الغلاف التشكيلي كان الأكثر نجاحا –من منظورنا– ؛ لأنه عبّر عن المقصود ، أي الجانب الخفي من الموضوع الذي قصد الروائي إيصاله للقارئ، مما يوحي باختلاف زاوية النظر لكل مصمم.

---

[1] الطاهر وطار، اللاز، (د.ن)، (د.م) (د.ط)، (د.ت)، ص:31.

فصاحب الغلاف الثاني كانت نظرته سطحية للمتن، فجاء غلافه عاديا، بينما نظرة صاحب الغلاف الأول كانت عميقة، فأبدع لنا غلافا ذا حمولة معرفية نتوسلها في الرموز ، أي تلك البصمات التي أحالتنا على الوضع المتوتر و الصراعات الهامشية أثناء الثورة التي كان سببها أيديولوجي أكثر مما هو ثوري.

و بما أن اسمه قد غاب ولم يذكر، فإنه يصعب علينا معرفة إن كان ذا صلة بالروائي ، و بالتالي فإن وطار يثق في قدرته و مهارته على الاستجابة لمدونته بعد تفاعل عميق.

و إلا، فثمة احتمال أول مفاده أن الكاتب قد وضع التصميم ، ثم سلمه للناشر أو احتمال ثاني هو أنه لم يقدّمه ، و لكن تدخّل في تصميم الغلاف الذي قام مصمم خاص من دار النشر بتصميمه.

و في جميع الأحوال، فإن الصورة بهذا الشكل تكثف دلالات النص و توجّه مسار قراءته ، و تعين القارئ على فهم المضمون أو بالأحرى المسكوت عنه الذي كشف عنه الروائي في لحظة تفكيكية للتاريخ الوطني بغية خلخلة المكرس و المهيمن.

ب- دلالة اللون:

يشكّل اللون علامةً بصرية و عنصرا ثقافيا بامتياز، ذلك أننا لا نستطيع مقاربته إلّا من وجهة نظر اجتماعية.

و من هذا المنطلق، ورغم التعقيد المنهجي سنحاول قراءته في غلاف اللاز بدءً بالغلاف الأوّل الذي تضمّن لونين بارزين هما الأحمر و الأسود، ثم مرورا إلى الغلاف الثاني.

فالأحمر هو من الألوان الحيوية التي أخذت أهمية كبيرة في الحياة الإنسانية، حيث تتوزع دلالته بين الحركية و العاطفة ، ذلك أنه يرمز إلى القوة و القدرة و الحياة ، كما يدلّ على الحب الملتهب [1].

و إلى جانب الدلالات السابقة ثمة دلالتان هما الأكثر اتصالا بالمتن ، حيث ترتبط الدلالة الأولى بالجانب الأيديولوجي الفكري، أي الفكر الشيوعي التي ينتمي إليه المناضل الحر زيدان .

فكما هو معلوم قد" برز اللون الأحمر على الصعيد السياسي في القرن العشرين، و ذلك حين اتخذت الحركة الشيوعية العالمية الراية الحمراء لتكون شعارا لها و تغدو رمزا لثورتها الدموية المنشودة"[2].

أمّا الدلالة الثانية فهي" الدم و القتل"، إذ تتعلق بالثورة ضد المستعمر التي لا تقوم إلّا على سفك الدماء، فمع كل معركة متجدّدة يسقط عدد من الضحايا المخلصين في شهادتهم لله و للوطن.

و عن اللون الأسود، فإنّه من الألوان التي يختلف تأثيرها النفسي على الإنسان ، فهو محبّب للنفس تارة ، و مكروه تارة أخرى كما عند العرب في القديم الذين كانوا يتشاءمون حتى من النطق به.

---

[1] ينظر: ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر ،إيران، العدد9، السنة الثالثة، ص:93.

[2] عبد الباسط محمد الزيود ، ظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان (أنشودة المطر نموذجا)، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، الأردن، مج 41، العدد2، 2014، ص:593.

و لعلّ أكثر دلالاته اتصالا بالمتن هي السلبية المطلقة [1]، حيث ترتبط بالشخصية البطلة التي دون اسمها به على الغلاف.

فالسوداوية علقت باللاز في مرحلة أولى من حياته، إذ نشأ متحرّرا من كل سلطة قمعية ما جعله يتمرّد على المجتمع ويتصف بشتى أوصاف الشرّ ، فهو شخصية منبوذة اجتماعيا تحاول التعبير عن وجودها بالمشاكسة و الشغب.

و لكن سرعان ما انتفض على ذلك الواقع المرير، و تحول إلى شخصية إيجابية ذات دور فاعل في الحياة، حيث اندمج في المجتمع، لاسّيّما مع الثوار ، ليصبح من المدافعين عن الوطن، و بالتالي أثبتت أنه الابن الشرعي للجزائر بصرف النظر عن قضية الانتساب الأبوي.

و عن الغلاف الثاني، فنلاحظ فيه حضورا بارزا لكل من اللونين" الأخضر" و "البنفسجي"، إذ يعد اللون الأوّل من الألوان الباردة الذي ترتبط شهرته بالطبيعة الحيّة، و ذلك لكونه يرمز إلى الخصب و النماء.

و من دلالته أيضا الأمل [2] التي ترتبط بالمتن، و تحديدا الثوار الذين يتطلّعون إلى التحرر و العيش بعد المستعمر في يسرٍ ورخاء، حيث نذكر من مقاطع الرواية ما يؤيد هذا المعنى:" يخرج الفرنسيون، يفقر الأغنياء و ينعدمون، ينام جميع الناس على الشبع. نقرأ كلنا "[3].

---

[1] ينظر: كلود عبيد، الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها،ص:64.

[2] ينظر: المرجع السابق ، ص:93.

[3] الطاهر وطار، اللاز، ص: 31.

فالوضع الاجتماعي أبّان الثورة لم يكن في أحسن أحواله، و هو ما صوّره الكاتب من خلال الحياة التعيسة للثوار ، فأغلبهم نبتوا من طبقة اجتماعية فقيرة منهم على سبيل المثال لا الحصر حمو الذي عاش ظروفا مزرية ، سواء في منزله أو في عمله المرهق داخل كهفٍ وسط الزبالة و الدخان، أين يصارع الفرن ليسخّن ماء الحمام مقابل أجر زهيد.

ومن ثم فإن الحيثيات المصاحبة للثورة ضمن اللاز تندمج في رؤية واحدة هي الرؤية الإنسانية الممزوجة بالتفاصيل السياسية زمن الحرب، و من ثم نستطيع التمييز بين بعدين هما البعد الوصفي الذي يصف أوضاع الحياة الاجتماعية في تلك الفترة ، و البعد النقدي الخاص بالصراع الفكري الأيديولوجي.

و في سياق متصل ما يؤكد فكرة أن الأدب " ظاهرة اجتماعية و هو بهذا الوصف يشتبك مع عديد الظواهر الاجتماعية الأخرى، بحيث يصح القول أنه لا يمكن فهم الأدب في حقبة تاريخية محددة بغير تحليل دقيق للظروف السياسية و الاقتصادية السائدة في نفس الحقبة"[1].

أمّا البنفسجي الذي يعد من الألوان المعتدلة فمن معانيه العمل العاقل [2]، حيث ترتبط هذه الدلالة بالثوار أيضا الذين تميّزوا بتخطيطهم الدقيق و المتوازن، إذ نسوق مثالا قول الروائي:" جمع زيدان وحدته على بعد بضع مئات أمتار من كوخ سي الفرحي، ثم قسمها إلى أربع فرق صغيرة، ثلاث تتكون كل واحدة منها من سبعة جنود. الأولى تذهب إلى الناحية الشمالية، لتحطم المركز الكهربائي، وخزان الماء، و الجسر

[1] السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي ، مصر، 1988، ص:185.

[2] ينظر: كلود عبيد، الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها ، ص:119.

الجسر رقم 17 و الثانية تتولى تنفيد حكم الذبح في الخونة العشرة، في الدواوير الثلاثة، بالناحية الوسطى. أمّا الثالثة فستقوم في الناحية الغربية بعملية قطع الأعمدة الهاتفية، وزرع الألغام على المسالك الجبلية، وإحراق ضيعة المعمر شيخ بلدية القرية. تبقى الفرقة الرابعة، والمتكونة من عشرين جنديا، فإنّه يقودها بنفسه لشن هجوم في الناحية الشرقية على المركز العسكري في محطة القطار،حتى تتمكن قافلة السلاح القادمة من الحدود، من المرور، دون أن يتفطن إليها العدو"[1].

فصاحب التخطيط بناءً على المقطع السردي السابق هو "زيدان" المكون تكوينا جادّا في الخارج أهّله للقيادة و التسيير في الثورة التي التحق بها بمحض إرادته تحت لواء الحزب الشيوعي.

فهو لا يرى بأسا في المحافظة على عقيدته الحزبية مع بقاء الانتماء للثورة و الإخلاص لها، ذلك أن المهم في رأيه هو تحقيق الاستقلال ، حيث يعد كما قال واسيني الأعرج " الشخصية الوحيدة التي استطاعت أن تطرح قضية الثورة بشكل صحيح و علمي"[2].

و مع ذلك، فإنه اتهم من الشيخ بالتآمر مع الحزب الشيوعي الفرنسي من أجل تخريبها، حيث جاء هذا الاتهام نتيجة التمسك بالمبادئ الشيوعية التي لم يتخلّ عنها، لدرجة أنه فضل تسليم رقبته للسكين الحاد دون خوف أو تردد.

---

[1] الطاهر وطار، اللاز، ص:71.

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ط)، 1989، ص:42.

و بهذا يكون وطار قد قدّم لنا شخصية زيدان" كبطل ملحمي تراجيدي مشحون بالقوة والتحدي ، فهو يتمتع بكل خصائص و قدرات البطل المأسوي ، الذي يواجه مصيره بحسم، رغم مشاكسة الظروف الخارجية لواقعه و أحلامه"[1].

و علاوة على ذلك هو بطل مثالي، حيث تتجلى مثاليته في كونه يؤمن بالروح الجماعية و ليس الفردية بدليل أنه ربط مصيره بمصير الزملاء، و لم يختر الحل الذي ينجو به بمفرده. فقد قتل مع الرفاق الذين آمنوا بالمعتقدات نفسها ، و اختاروا طريق الموت على التراجع.

فهذه العتبة– إذن–، فضلا عن كونها تمنح الغلاف بعدا جماليا، فإنها جاءت خادمة للمضمون أيضا شأن سابقتها الصورة التي لا تنفصل عنها .

فقد نجحت، سواء في الغلاف الأول أو الثاني في لملمة أفكار المتن ، حيث اشتغلت اشتغالا فاعلا لم يخرج عن الإطار المحتوياتي للرواية. فهي جزء لا يتجزء من نص كلي يخبر عن الأحداث التي تنفعل بها و تتفاعل معها.

وبما أن الأغلفة في الروايات تتنوع بتنوع المتون، إذ لكل رواية غلافها الخاص ، فإن الألوان تتغير دلالاتها بالضرورة، مما يعني أن ما قاربناه من ألوان في هذه الرواية ستختلف معانيه في الأعمال السردية اللاحقة حسب طبيعة المتن.

ج– دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

---

[1] إدريس بودبية، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، عنابة ، الجزائر، ط1، 2011، ص:66.

يراد به المستوى الذي يتناول عتبة العنوان سطحيا عن طريق التعامل مع بنيتها التركيبية، و كذا المعجمية مع ربط تلك المعطيات بالمتن حتما.

أ- البنية التركيبية:

إن عنوان الرواية هو جملة اسمية مبتورة؛ أي ناقصة لا تحمل إضافة ، أو بمعنى آخر كلمة " اللاز " وقعت مبتدأ لخبر محذوف.

فالطاهر وطار اشتغل على آلية" الحذف النحوي" التي تعدّ خاصية مكونة للعنوان الحديث الذي كما – أسلفنا الذكر– في التنظير يتميز ببنيته الفقيرة، و لكن مشحون بالدلالات المختزلة للنص.

و عن علاقة هذا الإفراد بالرواية ، فإنه يرتبط بالحالة المأساوية التي انتهى إليها البطل " اللاز" حين أضحى وحيدا يجوب شوارع القرية بعد أن كان رفقة الثوار في الجبل الذي تعرّض فيه لصدمة المشهد الاغتيالي لأبيه زيدان.

فمنذ تلك اللحظة القاسية جدا فقد وعيه ، لينتقل من حالة اللاوعي إلى حالة روحانية جديدة لا يردد فيها سوى العبارة الشعبية "ما يبقى في الوادي غير حجاره" التي ظلّت عالقة بلسانه.

ب- البنية المعجمية:

تخلو المعاجم العربية القديمة من مفردة العنوان، ذلك أنّها ذات أصل أجنبي يعود إلى الكلمة Laz، لذا سنحاول الكشف عن دلالتها في المعجم الثقافي الخاص باللسان الجزائري المحلي.

فالوحدة المعجمية "اللاز" تعني في الثقافة الشعبية المحلية- حسب ما ذهب إليه- الناقد " عبد الملك مرتاض"، ذلك الشخص ذو النزعة الشيطانية ، أو صاحب الذكاء و اللباقة ، أو المتطير منه[1].

و عن علاقه هذه المعاني بالرواية، فهي تتجلى في الصفات التي اتصفت بها الشخصية البطلة، حيث كان اللاز شريرا لا يفارق أبواب و باحات المدرسة، ليضرب و يسرق و يهدد، كما تميّز بذكائه الذي جعله يتسلل إلى الثكنة العسكرية للعدو، و يقوم بمصاحبة ضباطها.

و هذا كله جعل سكان القرية، خاصة الشيوخ يتطيرون منه ، إذ جاء في الرواية: " هذا اللاز ، تقوده دورية ..إن شاء الله هذه الضربة الأخيرة. تريحنا و تريح جميع خلق الله"[2].

و من ثم، نستطيع القول بأن وطار قد وُفق إلى حد كبير في اختيار العنوان لباكورة أعماله الروائية -تأليفا لا نشرا-، وذلك وفق ما يتناسب مع التفاصيل السردية التي قدّمها لقرّائه.

ثانيا/ المستوى العميق/ الداخل النصي co- textual:

هو الذي يتناول العنوان في علاقته بالنص مباشرة ، أو بتعبير آخر مقاربة دلالة العنوان بناءً على السياق العام للمضمون.

---

[1] ينظر: علي ملاحي : هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، (د.ط)،2،2011/ 164.

[2] الطاهر وطار، اللاز، ص: 8.

و عليه تتأسّس علاقة العنوان " اللاز" بالرواية من تساؤلٍ مفاده: هل كان ممكنا أن تحمل الرواية تسمية غير التي صدرت بها؟ و إن كان الأمر كذلك فماهي؟ و لماذا فضّل الأديب التسمية الأولى على وجه التحديد ؟.

إجابة عن ما سبق نقول "نعم" كان من الممكن أن تصدر الرواية باسم آخر ألا وهو اسم "زيدان" ، باعتباره بؤرة الصراع الذي حاول وطار إجلائه للقارئ ، و لكن وقع اختياره على " اللاز" الابن كتسمية لروايته دون غيرها.

يقول معللا ذلك:" رواية" اللاز" لم يكن فيها بطل واحد..ف"حمو" بطل وزيدان بطل (...) و البقية كلهم أبطال، لكن المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث هو اللاز، فلولا اللاز لما عرفنا زيدان أصلا، ولما عرفنا حمو، فكلما تنقل اللاز نكتشف حدثا، حتى إن رحلة زيدان إلى القيادة العامة كان اللاز معه، و لولا هذا الأخير لما استطعنا تتبع الرحلة"[1].

فاللاز – إذن– هو البؤرة المركزية التي تنطلق منها الأحداث الروائية تباعا و لا يمكن أن تنفصل عنها ، فزاوية الرؤية مشرّعة على الشخصية المعنون بها العمل السردي.

بيد أن التعليل الذي قدمه الروائي شكلي، إذ يعتمد أساسا على الحضور الكثيف للبطل داخل الرواية بوصفه المحرّك لأغلب أحداثها، كما أنه ليس مقنعا بدليل ثمة روايات كثيرة يحمل بطلُها الميزة نفسها، و لكن وُسمت بعنوان غير اسمه.

[1] الخير شوار، حوار جديد عن رواية قديمة مع الطاهر وطار ، الموقع المذكور سابقا.

و منه، فإن التعليل العميق الذي جعله يفضل عنوان" اللاز "هو ذاك الذي يستند إلى الطابع الأيديولوجي للرواية أو بالأحرى لصاحبها، حيث يفيد بأن الانتقاء لم يكن عبثيا أبدا. فالأديب ظلّ متمسّكا بحاسته المشّككة في الماركسية وشرعية استمرارها، سواء أثناء الثورة أو بعدها[1].

و بما أنّ ممثل الفكر الشيوعي زيدان قد أُعدم كان لابدّ أن يترك من رماد تجربته خليفة غير شرعي لكي يواصل السير على دربه. وكأن بالكاتب يريد القول بأن اللاز سيواصل حمل المشعل و الدفاع عن الشيوعية رغم فقدانه للوعي [2].

و بذكر زيدان ، فإنه ينبغي التنبيه إلى أنّ هذه الشخصية ليست من وحي الخيال، بل واقعية، حيث تعد إسقاطا لشخصية حقيقية في النضال الوطني ، أي"العيد العمراني" الذي نال المصير نفسه .

يقول الروائي في حوار له:" زيدان في رواية" اللاز" هو العيد العمراني عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الجزائري و قد ذبح من طرف زملائه و رفقائه في الكفاح رفقة مجموعة من الفرنسيين منهم موريس لابان"[3].

فالطاهروطار منذ أن بلغ مسامعه مقتل هذا المناضل الشيوعي الكبير بدأ التفكير في "اللاز"، و كان ذلك في شهر أيلول 1958، حيث راح يتساءل عن الأسباب،

---

[1] ينظر: علي رحماني ، خضراوي زينب، قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، بسكرة، العدد1، 2009، ص:186-187.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:187.

[3] ابن الزيبان، وطار في حوار للأحرار الثقافي، مجلة التبيين، العدد35، 1 نوفمبر 2010، ص:172.

و عرض نفسه لوضع الخلاف مع الرفاق في الجبهة إلى أن اتّضح له بأن هذا الذبح ، و هذه الممارسات الشنيعة، إنّما هي إقصاءٌ مُتعمّد للفكر و للرأي الآخر في حركة التحرّر الجزائرية.

فالعنوان– إذن– في الرواية الأولى من روايات الأديب مرتد من داخلها كونه يحمل اسم أحد شخوصها، كما أنه لم يوضع اعتباطا، بل يرتبط ارتباطا وثيقا بأيديولوجية المؤلف الماركسية الشوعية.

4– دلالة اسم المؤلف:

يأتي اسم الأديب في صدارة الغلافين بالأسود، ليحقق وظيفتي "التسمية " و " الملكية" ، مما يعني أن الناشر كان عادلا معه حين وضع اسمه في المقدمة ، باعتباره المالك الحقيقي للرواية.

و ليس هذا فحسب، بل اختياره للموقع يوحي باستشعار المنزلة التي يتمتع بها لدى قرائه ، فتتحقق" الوظيفة الإشهارية " ؛ لأنّ المتلقي حين يرى اسم الطاهر وطار على رأس الغلاف سيقبل على العمل و كله شغف لمعرفة ما يجري بداخله نظرا للطابع التأليفي الذي يتميز به الرجل، كما يبني جملة من الأفكار المسبقة.

ومن ثم، فإنّ هذه العتبة تسهم و بشكل كبير في تشكيل التصوّر القبلي لدى القارئ حين يتواصل أول مرة مع العمل الإبداعي، وهو لأجل ذلك لا يعبأ لأي مظهر من مظاهر النصوص المحيطة بقدر ما يركّز نظره على اسم الكاتب[1].

---

[1] ينظر: نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للغات و الآداب، العدد12، ديسمبر 2015، ص:79.

أما في علاقتها بسياق الرواية، فتحيل على تفسير مغاير يرتبط بشخصية الأديب، ذلك أن وطار باسمه الذي يتصدّر عمله، كأنه يعلن عن حضوره القوي في الكشف عن خبايا فترة حساسة امتنع عنها أدباء آخرون لما لها من التبعات التي قد تجر بصاحبها إلى مصير مجهول و غامض.

و عليه نلمس منها دلالة " الجرأة" ، في ظل الموضوع الشائك الذي عالجه، أي الإشكالات التي صاحبت الثورة بكل خلفياتها التاريخية مع العلم أنها ليست سوى الوجه الآخر للتناقض الطبيعي الذي يحصل في أي ثورة بما أنها تضمّ فئات غير منسجمة طبقيا حتى و إن كان هدفها واحد ألا و هو الاستقلال[1].

و قد أتى هذا الجهد الجريء في سياق هيمنة المرجعية التاريخية على الخطاب الروائي الجزائري مطلع السبعينات و ما تلاها، حيث تزامن ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية مع فجر الاستقلال، فكان من الطبيعي جدا أن تعكس ظروف المرحلة الراهنة.

و بما أن الثورات جزء من التاريخ، فإن لكل ثورة أدبها الذي يعبّر عنها و يشيد ببطولات الأبناء، فليس هناك ثورة بدون أدباء الذين توفّر لهم موضوعات جديدة تحفّزهم على الإبداع الأدبي.

و لعلّ الفرق بين الثورة التي يؤرخها التاريخ ، و التي يحكيها الأدب هو أن" حقائق السرد ليست حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبيّن

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 494.

له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها"[1].

فهذه العتبة– هنا– فضلا عن سلطتها التوجيهية، حيث قامت بتوجيهنا نحو إدراك صاحب الرواية ، فإنها قد قدمت إشارة دلالية تخدم المتن، باعتبار أي عتبة إلا و لها إحالة إيحائية تعبر عن النص.

هـ– دلالة التجنيس:

يشتغل التجنيس اشتغالا ملفتا للنظر في وسط الغلاف الأول، وفي الطرف اليسار للغلاف الثاني كإعلان صريح عن طبيعة العمل الذي صنعه الأديب، مما يهيئ نفسية المتلقي لاستقباله.

و عليه يمكن القول بأن وطار يميل إلى الوضوح ؛ لأنه أبعد القارئ عن دائرة التخمين، إذ يعد المؤشر الجنسي الذي اختاره في محلّه لكون الرواية تحسن التعبير عن ارتباط المبدع بالواقع مقارنة بالأجناس الأخرى.

و في سياق متصل نستحضر من تصريحات الرجل ما يثبت ذلك قوله في حوار:" الرواية ليست مجرد حكاية فقط و إنما هي حياة ننقلها كما السينما فصورتنا في الرواية هي المفردة"[2].

و عن علاقة هذه الوظيفة(التعبيرية الواقعية) بالسياق العام ، فإنّها تتأسس على التساؤل: عن أي واقع عبّر وطار في اللاز؟.

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص:218.

[2]استجواب أجراه م.ع. أوزغلة مع الأديب الطاهر وطار، مجلة التبيين،العدد1،35 نوفمبر2010، ص:180.

لقد عبر عن واقع خطير يتمثل في مناهضة الفكر الحرّ لدرجة التصفية الفظيعة، مما يعني أن الصراع أثناء حرب التحرير أخذ شكلين أحدهما ظاهر أي الفرنسي الجزائري، والآخر جزائري خفي بين الثوار أنفسهم.

و بهذا تكون اللاز قد انبنت على " التصادمية الأيديولجية" بين ثنائيتين إحداهما كبرى؛ أي الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري ، و الثانية صغرى ضمنية ؛ أي البرجوازية الوطنية ضدّ الأطراف الشيوعية.

فالرجل أعاد النظر في تاريخ الثورة المجيدة كونه لم يطمئن للتاريخ الرسمي المبني على التواطؤ ، حيث يخفي الانحرافات و التجاوزات بين الثوار معتمدا في ذلك على السرد الروائي.

فالرواية كما يقول المغربي شعيب حليفي: " جنس تعبيري يبحث عن أفق مختلف ينزع نحو خلخلة المكرس و المعطى و الرسمي والمألوف وكل هذا لا يتأتى إلا بالمزيد من البحث و المغامرة و نزع القدسية عن تاريخ ترسبت بداخله كل التصدعات و الهزائم و الأكاذيب"[1].

وما نؤكد به ما سبق هو تصريح المؤلف في حوارٍ له قائلا: " وفي رواية" اللاز" ركزت على جدلية الصراع بين العقل و الخرافة، بين اليمين الذي ينفرد بتوجيه و استغلال حركة التنمية، و بين غيره من القوى الاجتماعية الحية"[2].

---

[1] شعيب حليفي، المتخيل و المرجع(سيرورة الخطاب) ، مجلة فصول، العدد66، مارس 2005، ص234.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 101/4.

فالقول السابق يُظهر موقف الأديب من الصراع الفكري أثناء الثورة ، حيث يضعه في صف المناهضين لليمين المتمثل في الفئة البرجوازية التي تسعى لخدمة مصالحها الشخصية ، إذ وصف وجودها بالخرافة دلالة على عدم الإيمان بها.

و في المقابل مساندته للقوى الاجتماعية الحية التي قصد بها– من دون شك– أصحاب الحركات" الشيوعية" و "الاشتراكية" التحررية التي ربطها بالعقل، مما يعني أنه يؤمن بمبادئها و يراها منطقية.

فهذه العتبة– إذن– لم تخرج هي الأخرى عن الإطار العام لتباشير الفكرة الجريئة التي طرحها وطار في روايته، حيث تعكس الواقع الثوري الوطني من خلال ميزة الواقعية التي تتسم بها.

و ذلك في حدود رؤية الكاتب الاشتراكية التي ظهرت منذ البداية عندما أبدى تعاطفه مع فئة الطبقة المسحوقة من الشعب ممثلة بالشيخ الربيعي و من وقفوا في الطابور الطويل، مرورا إلى زيدان المناضل اليساري الشيوعي الذي لقي حتفه على يد مسعود الرجعي المستبد.

2–دلالات العتبات المحيطة الخارجية في الزلزال:

تعد الزلزال ثاني تجربة روائية للطاهر وطار، حيث صدرت للمرة الأولى خارجيا في بيروت بلبنان سنة 1974، و للمرة الثانية داخليا بالجزائر عام 1976 ، إذ لا تخرج هي الأخرى عن دائرة الانتماء إلى الواقعية النقدية.

فقد قام فيها الروائي بتجسيد التحولات الزراعية مع مطلع السبعينات تجسيدا كما يراه واسيني الأعرج " ليس بالشكل السياسي التهريجي المباشر، و لكن بكل ما يمكن أن

يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير، التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصراعات الدائرة على الساحة"[1].

فهي– إذن –أُلّفت لغرض معين شأن سابقتها اللاز ، حيث بإمكاننا التمييز بين الروايتين بالاستناد إلى طبيعة الموضوع فيهما، إذ تعدّ اللاز رواية ثورية سياسية، أما الزلزال فهي رواية اجتماعية بالدرجة الأولى.

و عن السياق العام لها، فتعالج قصة أحد الإقطاعيين يدعى عبد المجيد بو الأرواح ، إذ بمجرّد سماعه قرار التأميم (الأرض لمن يخدمها) بادر إلى التفكير في حيلة يرواغ بها الحكومة، حيث قادته إلى قسنطينة مسقط رأسه، ليبحث عن أقارب له لم يكن قد زارهم منذ مدة بغية تسجيل أراضيه باسمهم تسجيلا صوريا (على الورق) يقضي بعدم حيازتهم لها إلّا بعد وفاته كونه عاقرا.

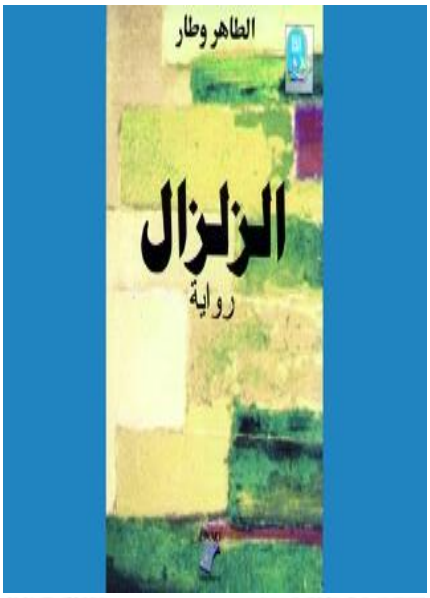
و في خضم تلك الرحلة الشاقة يعبّر عن تدمّره من الوضع الذي آلت إليه المدينة بعد الاستقلال، فقد فقدت صورتها الجميلة التي كانت عليها أيام الاحتلال ، لتتحول إلى مدينة الرعاع الذين هجروا بواديهم ، و ملئوا شوارعها بضجيجهم و عبثهم.

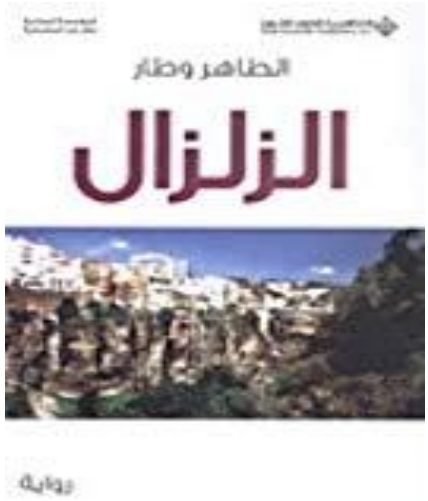
ومع تتابع الأحداث تأتي النهاية التي لم تكن متوقعة، حيث فشل في تنفيذ مخططه الأمر الذي قاده إلى الجنون ومحاولة الانتحارمن أعلى الجسر وسط أنظار الحضور ، إذ كادت المأساة أن تتم لولا تدخل الشرطة التي حالت دون ذلك، فتغيّر به المصير نحو مستشفى الأمراض العقلية.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:536.

أ- دلالة الصورة:





تطرح الصورة أو الأيقونة في كلا الغلافين مشهدا حكائيا نتلمّسه في تلافيف النص، إذ تتعالق معه علنا أمام أعين المشاهد.

فهي-إذن- مرآة عاكسة كونها تطرح تيمتين من جنسه، حيث تتمثل التيمة الأولى في "الأرض" التي يجسدها الغلاف الأول، بينما تتمثل التيمة الثانية في" قسنطينة" التي يجسدها الغلاف الثاني.

1- القراءة الوصفية للغلاف الأوّل:

إن الغلاف الأول التشكيلي هو لوحة بسيطة جدا، ذلك أن المصمم لم يقم باجتهاد فني كبير إلا أنه استطاع أن يوصل الفكرة الرئيسية ، أي الأرض، باعتبارها الأساس لمشروع الثورة الزراعية الذي عالجته الرواية.

فكما يبدو، فإنه يأخذ شكل مساحات أو قطع أرضية مجزأة، حيث تتنوع بين الأخضر و اليابس ، و بذلك يكشف عن العالم الداخلي للرواية القائم أساسا على فكرة الأرض التي دفعت البطل إلى أن يثور على الواقع السياسي .

كما دفعته أيضا إلى مدينة قسنطينة بعد غياب طويل ، ليبدأ حملة الدفاع عن ممتلكاته في فضاء تراجيدي مفجع و ملعون قيامي[1]على حد تعبير "عمار بلحسن" في دراسته لهذه الرواية.

2- القراءة الدلالية:

جاء الغلاف ملائما للموضوع الذي ساق لأجله الطاهر وطار روايته ، حيث نطقت الصورة التشكيلية له بلسان النص، أي الأراضي الزراعية مثلما أسلفنا في العنصر الوصفي السابق.

فالملكية العقارية كانت حديث 1972 بالجزائر، إذ تقرر انتزاعها من المواطنين الملّاك للحدّ من الامتلاك الفردي، بحيث لا تزيد ملكية العائلة الواحدة سبعة هكتارات، وما زاد يوضع تحت تصرّف الدولة التي كانت تهدف بقيادة رئيسها بومدين إلى تجسيد التضامن بين ملاك الأراضي الذين يتناقض حجم ملكيتهم مع الحد الأقصى المسموح به ، و بين مجموع الفلاحين المعدمين .

---

[1] ينظر:عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهروطار، التبيين، الجزائر، العدد7، 1993، ص: 110.

و عليه ما يمكن أن يضمن الاستقرار الاجتماعي، و الطاقة الإنتاجية الغزيزة مع الحرص على تنفيذ العملية في جو يسوده التكامل بين الفلاحين و الشباب المفعمين الذين حملوا لواء التطوع و التوعية.

فالقضية –إذن– لم تكن عملية تنموية فحسب، و محدودة المجال في الزراعة فقط ، بل هي عمل حيوي ، و مشروع قومي يكمن القصد منه في تجنيد كل فئات الشعب بما يدعم الوحدة الوطنية.

و ضمن هذا المسعى ظهر بعض الملاك في تلك الفترة؛ ممن تخلوا عن أراضيهم طواعيةً لصالح التعاونيات الفلاحية ، حيث كانت تُنشر مثل هذه الأخبار في الصحف اثباتا لروح التضامن الشعبي،و بالتأكيد لم يكن البطل واحدا منهم .

و لكنها في الوقت نفسه أثارت العديد من ردود الأفعال ، فهناك من حاول التشكيك في التعاون ، كما همس البعض من أن ملكية معظم الجزائريين لمساحات كبيرة مردها التواطؤ مع السلطة الاستعمارية.

و عليه بناءً على ما سبق ، فإنّه يندرج ضمن" **النوع الواقعي**" من بين أنواع الأغلفة التي تتصدر الأعمال السردية الروائية ، حيث يراد به أنه يعبر عن " حدث أو مجموعة أحداث تُقدّمها الرواية"[1].

فالحدث هو الثورة الزراعية التي يطول الحديث عنها ، بينما الذي يعنيناهو موقف الملاك الأغنياء منها في صورة بو الأرواح الذي يمثل فئة الإقطاعيين و موقفها الرافض لقرار الدولة الإصلاحي.

---

[1] عبد الله بن عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، تقديم : شكري عزيز الماضي،(د.ن)، الأردن، (د.ط)،(د.ت)، ص:11.

هذه الشخصية التي تعكس وجهين متوازيين في المجال الحركي للرواية ، أحدهما ظاهر و آخر خفي ، أي الديني و اللاديني مثلما سنرى.

و عن الغلاف الثاني المصور تصويرا فوتوغرافيا كما في اللاز قبله، فإننا نقرأه هو الآخر قراءتين وصفية و دلالية فيما يلي:

1- القراءة الوصفية:

إن الغلاف الثاني يصوّر قسنطينة، مما يعطي الانطباع بأن وقائع الرواية تدور في هذه المدينة التي تمتلك حضورا بارزا في النصوص الروائية الجزائرية وفق أبعاد دلالية متنوعة(رمزية، أيديولوجية، تراثية...) .

فهو- إذن- غلاف مكاني بامتياز،و منه نستخلص بأن المكان مثلما لا يتشكل بمعزل عن العناصر السردية كالشخصيات و الأحداث و غيرها ، فإنه لا يتشكل بمعزل عن عناصر النصوص الموازية .

فالطاهر وطار جعل من مدينة ابن باديس صرحا فنيا و جماليا لأحداث و مشاهد روايته، حيث تنتقل الشخصية الرئيسية في الأمكنة و الشوارع عبر التواصل الجسري، أي الجسور السبعة.

2- القراءة الدلالية:

يتناسب هذا الغلاف مع المضمون شأن سابقه، و لكن ليس من حيث الثورة الزراعية و الأرض، و إنما من حيث الفضاء الذي يؤطره.

فهو يعكس إحساس الرواية- إن صح التعبير- التي تتنفس الفضاء القسنطيني من البداية إلى النهاية الذي يمكن معالجته حسب المعطيات الروائية من زاويتين هما زاوية الهروب، و زاوية التحول.

فالهروب يرتبط بالبطل الذي اختار قسنطينة مسقط رأسه التي احتضنت نشأته و تعلمه للخروج من الأزمة ، فهي مهد الطفولة و معقل الأقارب الذين يرى فيهم السبيل الوحيد و الملجأ الآمن للحفاظ على ممتلكاته.

فقسنطينة– إذن كانت المورد الرئيس لبحر الأحاسيس الذي يتدفق عبر شرايين القلق و التناقض داخل أوردة بوالأرواح الذي تباينت انفعالاته بما يجتاح عقله من أفكار يختلط فيها الماضي بالحاضر.

أما زاوية التحول، فترتبط بالتحول الكبير ما بعد الاستقلال في التركيبة البشرية، حيث نزح إلى هذه المدينة سكان القرى و الأرياف الذين قلبوا الأمور رأسا على عقب بحثا عن العيش.

و لما كان أولئك يفتقدون للوعي الحضاري ، فقد أدى الأمر إلى ضياع المقومات الثقافية و العلمية ، إذ عبر عن الحالة بو الأرواح بقوله: " لا. لم يبق في قسنطينة علم أو ثقافة؛ مجيئهم إلى هنا لا معنى له، سوى أنّهم جاءوا يعجلون في قيام ساعةالمدينة ، بوسخهم و فسقهم و فجورهم"[1].

فالبطل– كما يبدو– من المقطع السردي ناقم كثيرا على الضعفاء من الفلاحين والبطالين و المتسولين، كيف و هو قصد مدينة الجسور خصيصا لكي يقطع الطريق عليهم؛ حتى لا يستفيدوا من مشروع الثورة الزراعية على حساب ممتلكاته.

فهو يدرك جيدا مدى أحقيتهم في الملكية كونهم ناضلوا عشرات السنين ضد المستعمر بدءً من الانتفاضة الوطنية بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري ، و لكنّ حب التملك و النفوذ قد طغى عليه.

[1] الطاهر وطار ،الزلزال، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص:95–96.

هذا و قد اتهمهم بالخمول و الكسل بقوله:" إنهم كسالى ، لم يعودوا يرضون بالعمل في الأرض ، جاءوا المدينة لتعطيهم الحكومة العمل"[1].

فهو كإقطاعي بطبيعة الحال لا يرغب في تحسن أوضاع المساكين و الفقراء بأن يصبحوا ملاكا، أو موظفين لدى الدولة و أصحاب مكانة راقية ، بل يروقه أن يبقوا تحت سيطرة و استغلال الإقطاعيين المتسلطين مثله .

فهذا الإحساس نابع من شعوره الطبقي الذي تجذّر في وعيه و لا وعيه ، حيث يؤمن بالطبقية و المفاضلة بين فئات المجتمع الذي ينقسم في نظره إلى طبقة مالكة غنية ، و أخرى كادحة تخضع للسيطرة و التحكم.

و يصطدم هذا مع الرغبة الواقعية للناس ، حيث كان معظمهم يرغبون في عمل ثابت ، و كذا هم على وعي تام بما توفره الحكومة الاشتراكية من التطبيب و السكن و العلاج ...الخ.

و من ثم يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة –هنا– أنها تشتغل بكيفية لصيقة بالنص و قريبة منه، سواء من حيث الموضوع الذي يعالجه بالنسبة للغلاف الأول، أو من حيث الفضاء المكاني بالنسبة للغلاف الثاني.

ب– دلالة اللون:

سنشتغل ضمن هذه العتبة على ألوان الغلاف الأول، حيث يقف المشاهد أمام لوحته التشكيلية ليتأمل الثلاثية اللونية التي تميزه ، إذ تتمثل في كل من اللون الأخضر، و اللون البنفسجي، و كذلك اللون الأسود. و منه نتساءل: **ما دلالة هذه الألوان، و ما علاقتها بالرواية؟.**

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص: 12.

إجابة عن ماسبق نقول بأنّ الأخضر، فضلا عن دلالة الأمل التي ارتبطت به في "اللاز"، فإنه يحمل دلالات مغايرة منها: القوة[1]، و كذا الدفاع و المحافظة على النفس[2]. و البنفسجي الذي ربطناه بالعمل العاقل، فإن من دلالاته الثروة أيضا [3]. في حين تضاف إلى الأسود دلالة أخرى هي خيبة الأمل[4].

أما عن علاقة هذه الألوان بالرواية، فهي ترتبط ارتباطا وشيجا بها، حيث نستهل عملية الربط بمعاني الأخضر، إذ تمثّل القوة صفة البطل" بو الأرواح" الذي كان يستغل كل من حوله، لاسيّما أقربائه المعدمين الذين داس عليهم، فقاسوا الأمرين منه بالاستيلاء على أراضيهم إمّا مقايضة أو تهديدا.

و لعلّ أبرز من نمثّل به هو ابن عمه عبد القادر الذي كان يرغب بشراء متجر للغرابيل ، و لكن وضعيته الاجتماعية وقفت عائقا دون تحقيق مبتغاه.

جاء في الرواية:" و ما هذا الضمان مقابل نقودي؟ نحن أبناء عم و لا نحتاج إلى مثل هذا! – لكن يد المنون تحصد كل يوم، و من أدرانا. على الموت و الحياة.– تكتب وثيقة. لا تكفي ففي حالة إخلاسك لن يعوضني دخولك السجن نقودي(...) ترهن أرضك.– أونصل إلى هذا الحد يا عمي؟ على الموت و على الحياة على النجاح و على الإفلاس"[5].

---

[1] ينظر: كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالاتها)، ص:93.

[2] ينظر:عيسى متقى زاده، خاطره أحمدي، دلالة الألوان في شعر المتنبي، إضاءات نقدية، إيران، العدد4، أيلول2014، ص:135.

[3] ينظر: الموقع التالي: https://www.almrsal.com/post/741020

[4] ينظر: عيسى متقى زاده، خاطره أحمدي، دلالة الألوان في شعر المتنبي، ص:135.

[5] الطاهر وطار، الزلزال، ص: 78–79.

أما الدفاع و المحافظة على النفس، فهي ردة الفعل التي صدرت عنه، إذ لم يخضع لقرار الحكومة بدليل أنّه قد قطع الكيلوميترات في سبيل الحفاظ على ثروته قبل أن تطالها يد التأميم، و يتم توزيعها على الضعفاء الذين يُكنّ لهم الكراهية و للدولة أيضا، إذ لم يتوان بالدعاء عليهم بزلزال مدمّر يسحقهم جميعا .

و لعلّ هذا الشعور طبيعي جدا، و إن كان يتنافى مع تكوينه العلمي ، حيث درس في جامع الزيتونة ، و ساهم في الوعظ و الإرشاد بزعامة الشيخ ابن باديس رحمه الله.

بيد أن ما تعرّض له لم يكن هيّنا ، فقد كان بمثابة الصدمة التي قادته نحو الإحساس بالضياع ، و لم يستطع أن يهضم قرار الدولة ، فصبّ جام غضبه عليها و على المستفيدين من عامة الشعب و الفقراء .

و من ثم، فإن الشخصية الرئيسية التي شكّلت قوام الرواية هي شخصية متأزمة نفسيا، إذ تعاني صراعا قويا ما بين " الأنا الشخصية بكل ما فيها من نوازع و أبعاد ، و ما في الواقع من تغيرات ومغايرات"[1].

و بخصوص البنفسجي، فالملكية و الثروة هي ممتلكاته ، حيث ورث بعضها عن أبيه الذي تكوّنت لديه بفعل التواطؤ، فالوالد خان القبيلة حين فتح الأبواب للفرنسيين، فعلّقوا له النياشين و أعلنوه زعيما للمنطقة ، فضلا عن مكافئته بأرض كبيرة جدا. و الباقي تحصّل عليه الابن بالطرق المشار إليها.

---

[1] زغينة علي، شخصية الشيخ العالم و أبعادها في رواية " الزلزال" للطاهر وطار، مجلة البحوث و الدراسات ، الوادي، العدد4، يناير 2007، ص: 259.

أمّا عن خيبة الأمل المرتبطة بالأسود ، فهي خيبته في إيجاد أقاربه على الحالة التي كانوا عليها من قبل حتى يتسنى له فرض قوته عليهم و استغلالهم مثلما فعل سابقا، حيث فوجئ بكون الذين كان يعوّل عليهم في تجسيد حيلته قد تحوّلوا مع تحوّل المدينة ، إذ أضحى أغلب أقاربه موظفين لدى الدولة ، فمنهم من نال رتبة عسكري أو موظف سام، و آخر نقابي أو أستاذ و هكذا..

و باستثمار معنى "السلبية المطلقة" أيضا الذي اشتغلنا عليه في رواية "اللاز"، فيمكن القول بأنه يرتبط- هنا -بالانحراف الخلقي لآل" بو الأرواح"، ذلك المتمثّل في الشذوذ الجنسي و ما يليه من قتل الضحية.

جاء في الرواية قول البطل:" زوجة أبي الصغرى ، قالت كلاما فظيعا. أبوك قتلها. خنق أنفاسها. ترك زوجاته الأربع، و طلبها لغسل قدميه. أغلق الباب خلفها، و انفرد بها. في صباح الغد، وجدناها ميتة..وجدنا الدم في قميصها. كان عنقها أزرق. كانت آثار الأصابع في عنقها"[1].

و جاء أيضا "زوجة أبي الصغرى كانت في السادسة عشرة. راودتني عن نفسها. مانعت و مانعت، ثم انسقت معها"[2].

و للإشارة، فإنّ لقب العائلة نفسه يوحي بالمعنى السابق، ذلك أن تسمية " بو الأرواح" تحيل على مرجعية سلبية في الذاكرة الشعبية الجزائرية،حيث يكنّى بها الشخص المجرم الذي تعدّ الجريمة سلوكا عاديا لديه.

---

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص:246-247.

[2] المصدر السابق، ص:247.

و هو في الغالب تفكير من يعانون عقدة و اضطرابا نفسيا كما هو حال البطل الذي من أبرز دوافع سلوكه العدواني عقدة العقم و عجزه عن علاجه، فقتل نساءه و نساء العائلة للتخلص من هذا العار الذي يخدش رجولته.

فاللون كذلك جاء مكثفا بالمتن، حيث عبر عن أغلب مواصفات الشخصية المركزية ، ليسهم بدوره في فك شفرة الزلزال كنص يحمل جماليات الوصف رغم طابعه السياسي الأيديولوجي.

ج- دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ- البنية التركيبية :

على غرار اللاز، فإن العنوان في" الزلزال" جملة اسمية ناقصة، إذ يتكون من مفردة واحدة فقط، ليواصل وطار بذلك اشتغاله على آلية الحذف النحوي في ثاني عمل روائي له.

و لعلّ الإفراد هنا أيضا يرتبط بالمتن ، و تحديدا بالشخصية البطلة له التي تصارع قرار الحكومة وحيدةً دون سند ينقذها من جحيم الحاضر المتمثل في التجريد من الملكية و الثروة.

و حتى عندما اهتدت إلى حيلة تضمن لها الحفاظ على ممتلكاتها، فإنّها ظلّت على تلك الحالة بعد أن جابت شوارع قسنطينة شارعًا شارعًا ، و لكنّها في الأخير لم تصل إلى مبتغاها.

ب- البنية المعجمية:

سنقوم هنا بمقاربة العنوان معجميا من خلال البحث عن معاني مفردته في المعاجم العربية، حيث جاء في الصحاح للجوهري:" وزلزل الله الأرض زلزلة وزِلْزالاً، بالكسر، فَتَزَلْزَلَتْ هي. والزَّلْزالُ بالفتح الاسمُ. والزَّلازِلُ: الشدائدُ"[1].

ومن جهته أبو القاسم محمود الزمخشري(ت538هـ) قد أورد في أساس بلاغته: " و أصابته زلازل الدهر: شدائده"[2].

نستشف- إذن- بأن المعنى اللغوي للمفردة التي اختارها الأديب عنوانا لا يخرج عن دائرة دلالية واحدة بُؤَرُها الشدة و المصيبة و البلاء، كما أنها تحيل على التغيير بتجلياته المختلفة. ومنه نتساءل: **ما علاقة هذه المعاني بالمضمون السردي ؟.** هذا ما سنقاربه في العنصر الموالي.

ثانيا/ المستوى العميق:

إن المعاني السابقة ترتبط بالرواية من جانبين أولهما الحركة الباطنية التي تصيب الأرض فتشقّها، مما يؤدي إلى تغيير سطحها، و خلق ملامح جديدة على أنقاض القديمة.

و هذا المعنى يتجلى في دعاء الانتقام بلسان البطل بولرواح حين دعا على الدولة و المواطن البسيط بقوله:" يا صاحب البرهان، يا سيدي راشد(...)حركها بهم و بمنكرهم و فسقهم و فجورهم"[3].

---

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، مادة(زلل).

[2] محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة ، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998، مادة (زلل).

[3] الطاهر وطار، الزلزال، ص: 11.

فالرجل تأثر كثيرا بعد خطبة المسجد عن يوم القيامة التي رسمت في مخيلته جو الزلزال المهيب ، و ذلك باقتلاع الصخرة التي تقوم عليها قسنطينة ، فتغوص بالرعاع في قاع الوادي الكبير.

أما الجانب الثاني فيتمثل في الثورة الزراعية، ذلك أنّ مشروع الإصلاح الزراعي بمثابة الزلزال الذي سيقوم بتعرية فئة اجتماعية من الجذور التي تجعل من الأرض سببا في البقاء و الهيمنة على الآخرين.

ليصبح الزلزال بهذا المنظور–الثاني عبارة عن فعل إيجابي يكسر القاعدة الخلفية للإقطاع ، و بذلك تتخذ هذه الكلمة معناها الشمولي، و تعن بكل بساطة إسقاط زمام المبادرة من أيدي طبقة لتلتقطها طبقة أخرى [1].

ومن زاوية نظر مغايرة، فإنه ثمة معنى آخر ألا و هو الإحساس الذي انتاب البطل" بو الأرواح" حين عجز عن الوصول إلى هدفه، ليتحول الزلزال إلى شعور داخلي يحطّم مناعة المقاومة والصمود، حيث بلغ الخوف مداه، و اليأس منتهاه إلى أن أصيب بالجنون الذي قاده إلى محاولة الانتحار.

و عليه ، فإن عنوان الرواية قد أخذ بعدا ترميزيا مكثفا ، إذ كما يقول فريد الزاهي في الحكاية و المتخيل" يمتح(...) من الخارج النص ليرمي بنفسه في الدلالة المرجعية التي تسكنه"[2].

---

[1] ينظر: بلقاسم إيمان فاطمة الزهراء، المستوى التركيبي في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة الأثر، و رقلة، العدد16، 2012، ص:77.

[2] فريد الزاهي، الحكاية و المتخيل، دراسات في السرد الروائي و القصصي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص74.

فيدخل بذلك في علاقة تكاملية معه حيث يرتبط به ارتباط السبب بالنتيجة ما يعزز من مقولة أن العنوان المفتاح الضروري للنص، كما يمكن تشبيه الصلة بينهما بالعلاقة التي تربط الجسد بالرأس.

د- دلالة اسم المؤلف:

تواصل عتبة" اسم المؤلف" في " الزلزال" سيطرتها الواضحة على صدارة الغلاف، مما يحقق الوظائف نفسها التي تحققت في الرواية السابقة.

و يضاف إليها دلالة" الجرأة" التي تختلف طبيعتها –هنا- تماما، فلئن كان الطاهر وطار قد تجرّأ في " اللاز" على طرح إشكاليات دقيقة تتصل بالثورة المسلحة، فإنّه في هذه الرواية يكشف عن أعداء الثورة الزراعية الحقيقيين في ظل ما شهدته الجزائر من تحوّلات ديمقراطية هامة.

فقد استطاع ببراعته الأدبية و الفنية أن يصوغ نموذجا بشريا معاديّا للتقدم، ليبين على إثر ذلك الكيفية التي يتحول بها المثقف التقليدي إلى متطرف ديني بلسان البطل نفسه في شكل مونولوج داخلي لا ينقطع أو يتقطّع إلا بما يكشف عن جوانب جديدة في العالم الخاص به.

و هنا تحديدا تكمن قيمة هذه الرواية التي ترجمت إلى لغات أخرى، أي في ميزة بطلها الإقطاعي المتعصب و الرافض لكل ما هو جديد، فهي من الأعمال القليلة التي أولت اهتمامها بهذا الجانب المهمل في الكتابة الروائية، باعتبار الاهتمام منصبّ أكثر على النماذج المسايرة للتقدم و الداعية إليه.

و لعل الدلالة السابقة تتناسب مع ميزة الرواية كونها ذات طابع نقدي، حيث ينتقد فيها الروائي" خطاب الوحدة القومية الذي تتبناه السلطة نظرا لتعارضه مع الاختلافات الموجودة في التركيبة الاجتماعية للشعب"[1].

بيد أن هذا النقد لا يعني البتة أنه يرفض مشروع الثورة الزراعية القومي ، بل هو مساند و مدعم له بصفته اشتراكيا ، بحيث" يتم القضاءعلى الملكيات الكبيرة، و توزيع أراضي الأغنياء الزائدة على الخماسين و غيرهم ممن كانوا يشتغلون في الأرض دون أن يملكوها"[2].

ولو أن التدعيم لا يعني الاطمئنان و الثقة ، و إنما يدرك جيدا بأن قرار الإصلاح شيء و الواقع شيء آخر، ذلك أن القيادة السياسية في نظره من القمة إلى القاعدة غير ثورية، بل بيروقراطية و معادية للثورة.

و هو ما دفعه إلى التصريح الجريء الذي صرح به في اجتماع عام بنادي الصنوبر، حيث قال أمام هواري بومدين آنذاك دون حرج أو تردد:" كيف نصعد على سلم و كل درجاته مسوسة"[3].

فتلك الحادثة التي احمرّ لها وجه الرئيس، فرفع الجلسة لم تصدر عن الأديب إلا بغرض التنبيه، إذ قام بالتلميح إلى طبيعة الذين كانوا يشتغلون تحت جناحه من أعضاء مجلس الثورة، و هم في الأصل معروفين كأعداء لها.

---

[1] دبي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة و النقد الاجتماعي، التبيين، الجزائر، العدد16، 2000، ص:71.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة ،الجزائر،(د.ط)، 2000،ص:29.

[3] علي ملاحي، هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 53/4.

هـ- دلالة التجنيس:

على شاكلة" اللاز" ،فإن التجنيس- هنا- يحيل على واقع تعكسه الرواية ، ذلك المتمثل في الهيمنة الإقطاعية على الأراضي الفلاحية بعد الاستقلال من فئة اجتماعية لم يكن همّها خدمة الأرض كما هو حال البطل" بو الأرواح" الذي لا يراها مجرد قطعة ترابية ، بل هي العرض و الشرف.

و إلى جانب هذا الواقع، فإنه ثمة واقع أشد خطورة نستخلصه من العمق السردي ، إذ يتعلّق بتحويل الفكر الديني إلى أداة لتبرير الاستغلال الاجتماعي ، و هو يرتبط بسابقه ؛ لأن الشخصية المركزية بمواصفاتها الإقطاعية الانتهازية و الاجتماعية هي دينية، باعتبار ماضيها التعليمي و ثقافتها .

فكما يقول محمد ساري" لا نتجول طويلا في القراءة حتى تظهر لنا ملامح شخصية برجوازية دينية تنظر باحتقار إلى الشعب..."[1].

فبو الأرواح الذي نشأ نشأةً دينية في رحاب الشيخ بن باديس ينظر إلى الاشتراكية على أنها منكرٌ، ذلك أنها ستنزع عنه ما يملكه من ممتلكات ، والتمليك حسبه منصوص عليه في الذكر الحكيم.

جاء في الرواية بلسانه:" قرأنا العلم الشريف، وجالسنا العلماء، و كافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة ، و لم نعثر، على هذا المنكر. لا الشيء لمن يملكه، و التمليك وارد في القرآن الكريم ..."[2].

---

[1] ساري محمد، البحث عن النقد الأدبي الجديد ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1، 1984 ، ص:169.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص:9-10.

فهذا الأمر يوازي ما حدث في الواقع ، حيث ارتفعت أصوات أصحاب العمائم آنذاك تزعم بأن الله فضّل بعضهم على بعض في الرزق ، و بأن النظام الجزائري أصبح يتبع البدع نتيجة تأثره بالأفكار الغربية الشيوعية.

فمعظم هؤلاء يمثلون– إن صح التعبير– ذيلا للفرنسيين المنهزمين، حيث لا يشكل الدين لديهم سوى وسيلة لا أكثر من أجل الحفاظ على القدر الرفيع و المصالح الشخصية المهددة.

و بما أن بطل الرواية من الشخصيات التي عايشت العلامة ابن باديس، فلا بد من التنبيه إلى كون وطار" لا يريد أن يحاكم ابن باديس و لا جمعية العلماء، من خلال موقفه من بوالأرواح، و لكن من الواضح كذلك أنه يشك في إخلاص الكثير من مريدي هذه الجمعية"[1].

وقد برر المتن سبب تصرف بوالأرواح، إذ يكمن في كون التعلم لديه لم يكن بنيّة التفقّه في علوم اللغة و الدين، ، و إنّما لاكتساب المكانة المرموقة .

لذا جاءت شخصيته مريضة و شاذة ، حيث تحمل تناقضا صارخا، فهو يظهر في ثوب الورع و الملم بالدين و أحكامه ، و في الوقت نفسه يوظف تلك الأحكام لخدمة منافعه الخاصة.

فهذه العتبة– إذن– المتمثلة في التجنيس تعد مؤشرا توجيهيا يؤشر على جنس الزلزال ، فضلا عن كونها تسهم في مقاربة المتن ، و فهمه وفق السياق العام الذي تدور فيه الأحداث السردية.

---

[1]محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ، 1983، ص63.

3-دلالات العتبات المحيطة الخارجية في الحوات و القصر:

صدرت" الحوات و القصر" في خضم الموجة التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين ، حيث ظهرت روايات تتّكئ على الموروث العربي القديم، بعد أن كان هذا الجنس يهجس بالتقنيات الغربية سابقا.

فهي نصّ أسطوري يتناصّ مع بعض الحكايات العربية الذائعة ، لاسيّما قصة " السندباد البحري" ضمن عوالم ألف ليلة و ليلة.

وقد تضمّنت أسلوبا مغايرا في المعالجة و الطرح ما جعلها انعطافة بارزة في مسيرة الأديب الروائية، ذلك أن الطاهر وطار "كمبدع و فنان أصيل يدرك بشكل جيد، أن المنتج، الخالق (فنيا)، لا يكتفي أبدا بالأشكال الجمالية الجاهزة و لكن على العكس من ذلك، فهو يعبر عن حقائق و مشاكل العالم، و مجتمعه، بوسائل أكثر قابلية للإيصال من غيرها"[1].

و عن السياق العام الذي تدور فيه، فهي تعالج قصة "علي الحوات" الأخ الأصغر لثلاثة إخوة "سعد" و "مسعود" و "جابر"، حيث دار بينه و بين الصيادين حديثٌ عن محاولة الاغتيال التي تعرض لها الملك في اليوم الثامن من رحلته عندما تصدّى له مجهولون ما أسفر عن مقتل عدد كبير من حاشيته .

و في أثناء الهجوم برز ثلاثة فرسان ملثمين يهتفون بحياة جلالته و بسقوط أعدائه، و في الحين تولّى هؤلاء مناصب الحجابة و رئاسة الحراسة و الاستشارة ، و عاد الموكب إلى القصر.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:578.

و ثمة رواية أخرى لأحد الصيادين تفيد بأن الفرسان الثلاثة ظهروا من بين المهاجمين و دخلوا خيمة السلطان، و خرجوا ليعلنوا عن تسلمهم لهذه المناصب، و لا أحد يعلم شيئا عن مصير جلالته.

و رغم تضارب الروايتين فإنّ" علي الحوات" قرّر أن ينذر أحسن سمكة يصطادها احتفاءً بنجاة الملك ، و انهمك في الصيد حتى تحقق حلمه باصطياد واحدة أسطورية عجَبَ لها كل من رآها.

ثم انطلق في رحلة شاقة عبر القرى السبع ، و عند وصوله إلى القصر تحمّل أهوال التفتيش المضنية ، و لكنه في الأخير لم يحظ بمقابلة الملك، و عوقب بدل أن يجازى بقطع يده اليمنى حتى المرفق.

و مع ذلك قرر بدافع الخير الذي جُبِل عليه أن يصطاد باليد الواحدة سمكة أخرى يجدد بها النذر الذي قطعه على أمل أن يتمكّن من لقاء الملك في المرة الثانية ، غير أنه فشل أيضا في بلوغ مسعاه و تقطع يده اليسرى ، و يعاود الكرة لتفقأ عيناه، ثم يقطع لسانه في آخر محاولة قام بها.

تلك القسوة الفظيعة دفعت سكان القرى الذين تعلقوا به وأحبوه إلى أن يثأروا له فاتحدوا جميعا، و دكّوا أسوار القصر الذي لم يجدوا فيه سوى إخوة علي الأشرار الذين قتلوا الملك و استولوا على العرش.

أ- دلالة الصورة:

1-القراءة الوصفية:

يطالعنا المكوّن البصري على الغلاف في شكل لوحة فنية تُظهر طرفين أحدهما رجل واقف يحمل بيده سمكة عجيبة في وزنها و لونها ، حيث يبدو من مظهره البسيط أنه من الطبقة الكادحة التي تكافح من أجل العيش.

أمّا الطرف الثاني، فيتمثّل في امرأة مكتحلة العينين و الحاجبين التي تأخذ وضعية الجلوس بالاتكاء على اليد اليسرى و تحتها اليد اليمنى، حيث يبدو من شكلها أنها من الطبقة البرجوازية الغنية.

فهو –إذن– غلاف يحيل على التوازي بين الغني و الفقير ، أو بتعبير أدق يستند إلى العمل السردي بين الحاكم و المحكوم. ومنه نتساءل : ما دلالة الصورة في علاقتها بالسياق العام للرواية؟.

2-القراءة الدلالية:

إن الصورة في الغلاف ترتبط ارتباطا قويا بالمتن، مما يعني أن المصمم وعى جيدا مضمون الرواية، و ما ترمي إليه من أبعاد سياسية خطيرة ، فهي من أخطر روايات الطاهر وطار؛ لأنها تفضح العلاقة الجائرة بين النظام و شعبه .

و لعلّ ما يؤكد ذلك هو كيفية الجلوس المندرجة ضمن تقنيات الجسد الإنساني الكثير الحركة التي تعدّ "البوابة للولوج إلى العالم العميق للذات. فهي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرّد و الخصوصية، كأشكال الوضعة والاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النظرة ونبرة الصوت ، وشكل الجلوس..."[1].

فالمرأة بوضعيتها الجلوسية الدالة على اللامبالاة ترمز إلى السلطة الحاكمة في البلاد و طريقة التعامل التي تتعامل بها مع الشعب، حيث تدير ظهرها له و ترفض كل صلة بأي شكل من الأشكال .

و هي في حقيقة الأمر حال الدول العربية أغلبها، حيث تسيّرها عائلات لديها طبقات من المساعدين الأتباع الذين يسيرون على نهجهم، أما باقي أفراد الشعب فيشكلون- في نظرهم- الخطر الداهم الذي يهدد النفوذ، لذا يتحاشون التواصل معهم، و كل من يحاول التقرب من القصر، و الكشف عن المستور فيه يكون مصيره العذاب في السجن أو المنفى.

[1]سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،(د.ط)،2006، ص:88.

فالعلاقة بين الطرفين هي علاقة تباعد و انشطار، و هو ما جسده الروائي من خلال القطيعة بين القرى السبع و القصر المحاط برجال ليسوا سوى حفنة من اللصوص و المجرمين الذين يحاولون تغيير النظام بالانقلاب على الملك.

و من ثم نستخلص بأن الصورة أو الأيقونة في غلاف" الحوات و القصر" تندرج ضمن" النوع الواقعي" الذي ألفيناه في" الزلزال"، حيث عبّرت عن حدث عالجته الرواية ألا و هو "الحدث السياسي" المتمثل في الاضطهاد و القهر الذي تعرض له البطل الذي يمثل الشعب بأكمله أو القرى السبع حسب معمار الرواية.

كما نخلص أيضا إلى كونها لم تتصرف كنص موازي مستقل ، و إنّما خضعت للعلاقة الحتمية بينها و بين العتبات الأخرى، لاسيّما العنوان الذي جاءت مكمّلة له ما يجعلها لا تنفك عن المطالبة بمزيد من التأويل المضاعف.

بل إن القارئ لن يفهم الصورة إلّا بعد إطلاعه على العنوان استنادا إلى ما ذهب إليه عبد المالك أشهبون بقوله: " لابدّ من التأكيد على أن صورة الغلاف لا تفصح عن ذاتها، كشكل تصويري لموجود ما ، إلا بعد قراءة العنوان . فالصورة أشبه ما تكون برسم مبهم و غامض"[1].

فهذه العتبة كانت سندا لمتن" الحوات و القصر" ، و مكملة لدلالته و ملخصة لمحتواه، حيث تحمل بعدا رمزيا أشبه ما يكون بنغمة الألم الذي لطالما عانت منه الطبقة الكادحة الممثلة في الشعب أمام جبروت السلطة و قهرها.

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص:146.

ب- دلالة اللون:

تزحر اللوحة التشكيلية للحوات و القصر بمجموعة من الألوان منها الأزرق، و الأبيض، و الأصفر التي سنحاول قراءتها عن طريق ربطها بالمضمون كما في الروايتين السابقتين.

فالأزرق من أهمّ الألوان في الكون، حيث يقترن وجوده أساسا بالسماء، و هو يحمل دلالات كثيرة، إذ يرجع ذلك لتفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، و كل درجة تحمل معاني خاصة بها.

فالقاتم" يدل على الخمول و الكسل و الهدوء و الراحة ، كذلك في التراث فهو مرتبط بالطاعة و الولاء و التأمل و التفكير، و أما الفاتح فهو يعكس الثقة و البراءة و الشباب، و يوحي بالبحر الهادئ و المزاج المعتدل ، أما الأزرق العميق فيدل على الشعور بالمسؤولية و الإيمان برسالة يمكن تأديتها"[1].

و إلى جانب الدلالات السابقة، فإنه ثمة دلالتان أيضا يؤديهما هذا اللون هما "الصدق(...) و الإخلاص" [2] اللتان ترتبطان أشدّ الارتباط بالمضمون السردي.

فعن الدلالة الأولى، فهي الميزة التي يتميز بها البطل " علي الحوات" الذي ابتعد عن طريق الضلالة فلم يسرق يوما ، أو يكذب ما جعله قدوة في الاستقامة و الصلاح بين أبناء قريته.

---

[1] أحمد عبدالله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني،بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: يحي جبر وخليل عودة ،جامعة النجاح الوطنية، نابلسن فلسطين، ص:51-52.

[2] ليلا قاسمى حاجى آبادى، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، ص:96.

و على العكس منه تماما إخوته الثلاثة الذين اجتمعت فيهم كل صفات الشرّ، حيث امتهنوا السلب و السرقة و القتل و مخاطبة سكان القرية بأفحش القول و ابتزاز مالهم و شرفهم.

ففي الوقت الذي يقضي فيه الرجل الطيبّ وقته في ممارسة مهنته بالوادي، و عند عودته يوزّع السمك على سكان القرية، فإن الإخوة الأشرار يسكنون الغابة بعد أن يبثّوا الرعب في نفوس الناس، و يزعزعوا استقرارهم.

جاء في الرواية " سعد، أخوه الثاني وقف عصر يوم الثلاثاء في الساحة، و فتح الكيس الذي كان على ظهره ، و هتف:

يا سكان القرية . أيها الكلاب التعساء. تعالوا أفهمكم الحقيقة.

تجمهر الناس حوله، في حلقة كبيرة ، و راحوا ينتظرون ما سيفعل . فتح الكيس، و حمله من أسفله ليفرغ ما فيه.

سقطت عجوز يابسة زرقاء. جاحظة العينين مفتوحة الفم.

(...) لقد خنقتها بأصبعين و في وسعي أن أخنق سبعة منكم بيد واحدة. من له اعتراض؟

أطلق سعد صرخة مدوية، و انطلق نحو الغابة"[1].

و جاء أيضا :" مسعود أخوه الثالث . حمل ظهر اليوم الرابع ساطورا و خنجرا و اقتحم متجر الشيخ بن داود .

[1] الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2،1984، ص:19-20.

– يا الشيخ بن داود يا شيبة الذل. أعطني كل ما تملك من نقود و كل ما في متجرك من ذهب و فضة و مجوهرات أنا مسعود اليتيم، أخ جابر و سعد و لص اللصوص"[1].

و عليه فإنّنا أمام نموذجين مختلفين ، فالأوّل الفردي هو" رمز الخير" الذي يمثّل شريحة البشر المتسامية التي تسعى دوما لتجسيد القيم و المبادئ الراقية في المجتمع ، أما الثاني الجمعي فهو" رمز الشر و الفساد" الذي يعوّض إخفاقه الاجتماعي بالسلوكات الشاذة.

و هنا لابد من الإشارة إلى حضور المظهر الأول من مظاهر المتعاليات ، أي التناص إلى جانب النص الموازي، حيث يتناص هذا التناقض بين علي و إخوته مع " أسطورة أزوريس" التي تعبّر عن " الصراع الأزلي بين الخير و الشرّ، إذ كان أوزوريس إله الخصب و النماء ، يجسد الخير، بينما جسد شقيقه " ست"– الإله المستغل، الجشع، الذي يطمح إلى السيطرة بكل الوسائل غير الأخلاقية"[2].

و عن الدلالة الثانية، فتتجلى في نية "علي الحوات" تجاه القصر ،حيث جاء بلسانه:" أوصل السمكة إلى القصر وأعبر للحاجب أو لرئيس الحرس، أو لكبير المستشارين، أو حتى للطباخ، عن ولائي وإخلاصي، ثم أعود"[3].

فالإخلاص بلغ به حدّ السذاجة غير المقبولة التي قادته نحو الانتحار البطيء؛ حين كان يفقد في كل مرة عضوا من أعضائه.

---

[1] الطاهر وطار ، الحوات و القصر، ص: 20–21.

[2] عبد الحليم منصوري، الأبعاد التراثية للبطل في رواية الحوات و القصر للطاهر وطار، مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، العدد2، 2005، ص:174.

[3] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص:51.

و لعلّه الأمر الذي يعيب هذا العمل، فالروائي وقع في فخ التصوير المبسّط لبطله، و هو ما لم نتعوّد عليه في رواياته السابقة، سواء في اللاز التي كان بطلها أصعب شبّان قريته ، أو الزلزال التي تميّز بطلها بالتسلّط و حبّ الذات.

بيد أن هذه السذاجة تخفي ورائها هدفا عظيما، ذلك أن مشروعه لم يكن عفويا أبدا، فهو مع كل رحلة يمرّ عبر القرى السبع لكي يستشيرها بدءً من قريته التحفظ إلى غاية قرية الأعداء.

و في الوقت نفسه يتعرّف على أحوالها عن كثب، و يحاول نقل انشغالاتها للقصر إلى أن يتمكن في نهاية المطاف من تأليف القلوب ، و تحقيق التضامن بين سكانها بعد أن كانوا في السابق كل قرية منعزلة عن الأخرى لا تتفق معها، مما ولّد الكثير من مظاهر البؤس و الشقاء.

و قد بدأت بوادر هذا التضامن، و القضاء على المشاكل السياسية بوصول الوفد الطبي المرسل من طرف سكان قرية " الأعداء" إلى نظيرتهم قرية " المتصوفة" لتطبيب عيون أهلها.

أما اللون الثاني أي الأبيض فهو الجامع لكل الألوان، و المصنف ضمن الفئة الباردة التي تثير الهدوء و الطمأنينة في نفس المتلقي.

و عن دلالاته فهو يبعث على " الأمل و التفاؤل، و الصفاء و التسامح"[1]، فضلا عن " الوضوح (...) و السرور و العفة و البكارة"[2].

---

[1] حنان بومالي، سيميولوجيا الألوان و حساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، ورقلة، العدد23، ديسمبر 2015، ص:142.

[2] الصادق الميساوي،الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، العدد36،1 يناير1995، ص:254.

و لعلّ أكثر المعاني السابقة ارتباطا بالمضمون السردي هي" الأمل"، و " التسامح"، حيث نلمس المعنى الأول في المحاولات المتكررة التي قام بها البطل علي الحوات من أجل بلوغ مسعاه.

فعلى الرغم من فشل محاولته الأولى في ظل الاستنطاقات و الإهانات الموجهة إليه من الحراس، ثم تعذيبه بقطع يده اليمنى حتى المرفق إلّا أنه ظلّ يأمل في دخول القصر، و مقابلة الملك تعبيرا عن فرحته بنجاته.

و بذلك يكون الطاهر وطار قد أبدع لنا بطلا أسطوريا بسمات ملحمية خارقة، ومزودا بصفات النبل و الشجاعة التي تؤهله للقيام بمهمته الاجتماعية الصعبة في سبيل تعميم التعاون و الخير.

و المعنى الثاني، أي التسامح يتجلى في تصرّفه بعد التنكيل الذي طاله من إخوته، فهو لم ينتقم منهم، بل اختار الصفح عنهم، حيث تجسّد ذلك في قوله: " لقد عقدت العزم أن لا أتعرض لكم بسوء إطلاقا. أنتم إخوتي، أولا و قبل كل شيء، فكيف لي أن أضركم"[1].

أمّا الأصفر، فهو حادّ و عنيف، فضلا عن كونه لون متقلّب، إذ ليس له إيحاءات ثابتة يستقرّ عليها.

كما يعدّ من الألوان المقدسة في مختلف الحضارات، حيث ترجع قداسته إلى اقترانه " بصفرة الشمس، و ذلك لما ترمز له(...) من القوة، بالإضافة إلى ما تحدث في الأرض من نور و إشراق "[2].

---

[1] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص:248.

[2] عبد العزيز غنام المطيري، الدلالة النفسية للون في شعر الطبيعة في العصر الأندلسي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: عبد الرؤوف زهدي، جامعة الشرق الأوسط ، 2014، ص:45.

ومنه نستخلص بأنه أكثر الألوان "إضاءة و نورانية"، و قمّة في "التوهج و الإشراق"، حيث ترتبط هذه الدلالة بملامح البطل "علي الحوات" الذي يشع النور من وجهه كما وصفته الرواية.

و هنا كذلك يحضر مظهر التناص بنوعه الديني من خلال التقاطع بين البطل و علي رضي الله عنه بناءً على خلفية دينية لدى الشيعة مفادها أن نورا نزل من السماء ليشمل آل البيت بمن فيهم علي و أبناؤه[1].

و عليه يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة بأنها أخذت مرجعيتها من المتن ، باعتبار اللون هو خطاب واصف لنصه ، كما أنه بمثابة العضد الذي لا ينفك عن الصورة التي تقوم باقتصاد أدلة النص حتى يتم التخلص مما يسميه رولان بارت فاشية اللغة الأولى.

ج- دلالة العنوان:

أولا/ المستوى السطحي:

أ- البنية التركيبية:

يتكون عنوان الرواية من دالّين هما دال " الحوات" و دال " القصر" ، حيث تربط بينهما أداة العطف " الواو"، مما يعني أننا أمام جملة اسمية مركّبة من "معطوف" و "معطوف عليه".

---

[1] ينظر: عبد الحليم منصوري، الأبعاد التراثية للبطل في رواية الحوات و القصر للطاهر وطار، ص:181.

فالطاهر وطار قد ألغى صيغة الفعل تماما، ليس هنا فحسب، بل في جميع رواياته، سواء السابقة التي رأيناها أو اللاحقة التي سنعالجها.

ومن السمات الإيجابية للمكوّن الاسمي أنّه " يجعل العنوان يسبح في عالم لا تحده حدود ، فهو غير مرتبط بزمن؛ لأنه يعانق المطلق ، فهو حر في تحركاته و تقلباته الدلالية، التي لا تستوعبها قراءة واحدة، إنه خارج الزمن، و النوع و خارج هيمنة أفكار القارئ"[1].

و كما هو شائع في أوساط الدارسين، فإن الجمل الاسمية توحي بالثبات و الاستمرارية عكس نظيرتها الفعلية التي توحي بالتجدّد. ومنه نتساءل: عن أي ثبات عبّر عنوان الرواية؟.

إن الثبات حسب ما جاء في المضمون السردي هو ثباتٌ معنوي ؛ أي تمسّك البطل" علي الحوات" بالنذر الذي نذره لجلالة الملك رغم ما تعرّض له من تنكيل على يد إخوته الأشرار، فكلما حاول الاقتراب من أسوار القصر يجد نفسه مرميا بعيدا عنه، فاقدا لعضو من أعضائه.

و هذا يثبت المروءة التي يتمتع بها أفراد الطبقة الكادحة، فهؤلاء إذا قطعوا وعدا التزموا به و لو كلّفهم حياتهم، حيث تقابلها خساسة الطبقة البرجوازية المتمثلة في السلطة التي تدّعي خدمتها للشعب و احتضانها لآماله ، و لكنّها في الواقع ترفض كل صلة به كما أسلفنا الذكر.

---

[1] حسيني فتيحة، التناص الذاتي عبر العتبات في رواية " الشمعة و الدهاليز"، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، المركز الجامعي الوادي، العدد1، 2009، ص:56.

ب- البنية المعجمية:

سنقف في هذا العنصر عند المعنى المعجمي للفظتي العنوان، حيث يراد بالقصر ذلك البيت الفخم الواسع[1]، أما لفظة "الحوات" فليس لها وجود في معاجمنا العربية، و لكنها حاضرة في المعجم الثقافي الشعبي، إذ تشير بدورها إلى زمرة اجتماعية تحترف مهنة الصيد.

وكما نلاحظ، فإن اللفظتين بما تحملانه من معنى تشكلان مفارقة عجيبة جدا، فهما ثنائية متنافرة، حيث " تخدم إغرائية العنوان ، فتثير في المتلقي تشويقا مبعثه الدافع لكشف العلاقة بين الحوات و القصر"[2]، فمن غير المعقول أن تجتمع الكلمتان مع بعضهما، خاصة و أن كل واحدة منهما تمثّل فئة بعينها.

و عليه، فإن نظرة المتلقي للعنوان من الوهلة الأولى تصطدم بتساؤل منطقي مفاده: **ما صلة الحوات بالقصر؟**، ليتلاشى عن ذهنه الغموض بعد القراءة الفاحصة لهذا السحر السردي الذي يخفي وراء أسطره دلالات عميقة مهمته الكشف عنها و إجلائها.

ثانيا/ المستوى العميق:

إذا سلّمنا بأن انتقاء وطار لعناوينه ليس أمرا بريئا ، و لكنه يهدف إلى إبلاغ رسالة معينة إلى المتلقي، بحيث تختزل كل دلالات النص الأصلي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: كيف يشتغل العنوان بوصفه ميسما دالا على هذه الرواية؟.

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004، مادة (القصر).

[2] عبد الله بن عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:61.

إجابة عن ما سبق نقول بأن العنوان يشتغل بشكله الأسطوري ، ذلك أنّه يتكون من لفظتين عجائبيتين تعبّران عن الجو العام للمضمون السردي؛ أي الصراع الدائر بين السلطة و الشعب أو الغنى و الفقر.

فهو- إذن- ذو طابع أيديولوجي محض، بيد أن الذي يثير الانتباه فيه ليس المسألةالأيديولوجية في حد ذاتها ؛لأنّها عادة متأصلة في الكاتب بدءً من أولى رواياته، و إنّما الطريقة التي قُدّمت بها.

فالطاهر وطار قد بوثق منظوره في بوثقة أسطورية عجيبة، و ذلك من خلال لفظتي "الحوات" و" القصر" ، حيث تحيلان على عالم الأساطير والحكايات العالمية الموغلة في القدم.

و هو ما يؤكده الناقد" مخلوف عامر"في سياق دراسته للرواية، إذ يقول: "و العنوان ينبئ أيضا عن عجائبية تذكّر بماض سحيق كان القصر فيه محل أسرار و غرائب على نحو ما نجده في أجواء " ألف ليلة و ليلة" و ما شابهها"[1].

فالوحدة المعجمية الأولى له ترمز إلى الفقر و التهميش، خاصة و أن مهنة الصيد مرتبطة في الثقافة الشعبية المحلية و المغاربية عموما بالفئة البسيطة التي تناضل من أجل العيش بكرامتها.

كما ترمز أيضا إلى الصبر و الالتذاذ بتجدّد التجربة بين كل صيد ، فضلا عن التحمل الشديد للأذى و الإصرار على تحقيق الهدف مهما بلغت الصعوبات أعلى درجة.

---

[1] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ص:163.

و قد لمسنا هذا في الشخصية البطلة(علي الحوات) التي فقدت معظم أعضائها في سبيل تحقيق الخير، و رغم ذلك لم تيأس بل أصرّت على عدم الاستسلام و المواصلة في مواجهة الأعداء.

أما الوحدة المعجمية الثانية فترمز إلى" السلطة" التي تمثل حجر عثرة في وجه التقدم، و كل ما هو إيجابي في صالح الشعب، فطبيعتها الجوهرية هي الظلم و التعسف و الاستغلال.

و من ثم، يمكن القول بأن هذه العتبة كانت سندا للأديب في تقديم رؤيته الاشتراكية ، ذلك أن جزء منها، أي كلمة " الحوات" لا تخص البطل وحده ، بل تعبّر عن الفئة الكادحة بأسرها التي تؤمن بحريتها و قدرتها على التغيير.

د- دلالة اسم المؤلف:

يتمظهر اسم " الطاهر وطار" في صدارة الغلاف ، ليتقدم كل العناصر الموازية فيه عدا التجنيس ، إذ يتمركز في الوسط باللون الأبيض ما يجعل دلالة " الجرأة" هنا ترتبط بما تحمله الرواية في طياتها.

فهي مثل" اللاز" تكشف المسكوت عنه، حيث" تدين في جوهرها مسألة الظلم ، و تفضح العلاقات الجائرة بين الحاكم و المحكوم بحثا عن شكلٍ أكثر شفافية لأساليب الحكم"[1].

[1] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمد طرشونة، المغاربية للطباعة، المغرب، 1999، ص:432.

هذا الجور الذي يرجع كما- أسلفنا الذكر- إلى رفض أي علاقة مع الشعب، و هو ما عبّر عنه الروائي من خلال رسمه لفضاء القصر الملكي؛ الذي يقع في أقصى السلطنة ، إذ يعدّ" بمثابة القلعة الحصينة التي يعسر اكتشاف ما يحدث داخلها و خفايا النظام الذي يسيرها و القوى التي تحكمها ، الطريق إليه وعرة و محفوفة بالمخاطر"[1].

و كما يبدو ، فإن هذا التوصيف ينطبق على السلطة الحاكمة في الجزائر التي كانت- زمن الرواية و قبله-، كما لا تزال إلى يومنا هذا شيئا غامضا جدا، و مدكوكا بالأسرار السياسية ما يدفع بالشعب في كثير من الأحيان إلى التمسك بالإشاعات و الأقوال المتضاربة.

و من ثم نعود لنصرح ثانيةً بأنها واحدة من أخطر روايات الطاهر وطار إن لم نقل أخطرها ، ذلك أنّها تنظر إلى النظام الجزائري من زاوية الإدانة و النقد، حيث تحلل طبيعته الحقيقية دون تزييف.

فالروائي قدم قراءة لواقع الحكم في البلاد بوصفه فاعل و مشارك في صنع خطوط اليومي، بل الأكثر من ذلك منخرط في النضال بشكل دائم انطلاقا من الوعي الخاص به الذي يميزه عن غيره.

هـ- دلالة التجنيس:

بخلاف الروايتين السابقتين، فإن هذه الوحدة الجرافيكية هنا تقع في صدارة الغلاف قبل كل من اسم المؤلف و العنوان و الصورة ، لتؤدي الوظيفة الدلالية نفسها ألا و هي

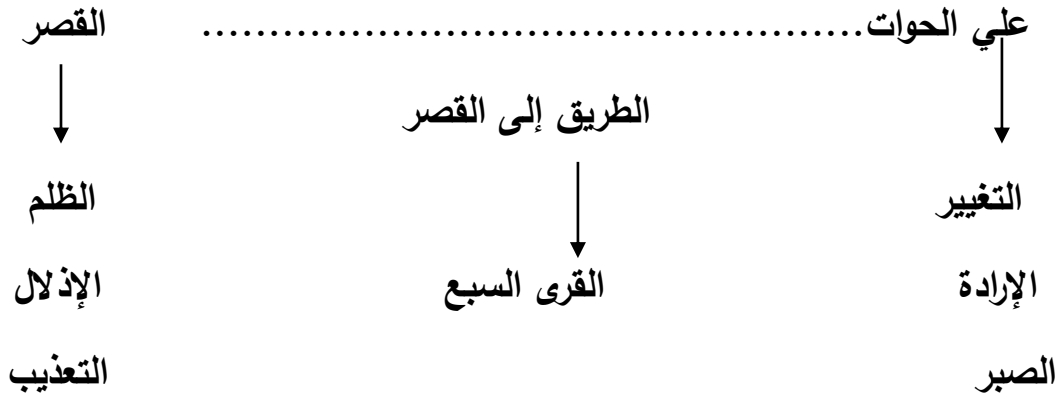
[1] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص:447.

" التعبيرية الواقعية" مادامت" الحوات و القصر" تنتمي إلى جنس الرواية الأكثر تعبير عن الواقع من بين الأجناس الأخرى.

فالطاهر وطار من خلال هذا العمل السردي الخطير قد عبّر عن واقعين أحدهما قد سبق الإشارة إليه ضمن عتبة " اسم المؤلف"، أي " القمع و الظلم " الممارس من النظام الحاكم.

و هو ما يظهر في علاقة البطل بالقصر، إذ في كل محاولة يسعى فيها إلى دخوله، يقابله أفراد الحاشية بشتى أنواع العذاب و الإهانة و القسوة. و فيما يلي توضيح تلك العلاقة من خلال الترسيمة التالية:

علاقة صراع



أمّا الواقع الثاني، فيتمثل في الوضع السياسي الذي ميّز البلاد في الستينات حتى مطلع السبعينات من القرن الماضي، حيث شهدت تكالبا شرسا على السلطة ، و لكنّها أحجمت عن ذكر الأسماء صراحة، و نزعت إلى استخدام الجوّ الأسطوري لتتمّكّن من خرق المسكوت عنه ، حيث تنتقد بجرأة عملية الاستحواذ بالقوة ، مما حوّل القصر إلى القيادة العليا لكل عصابة سوء فيه.

و هو ما يتجلى في كيفية صعود إخوة علي إلى الحكم في ظروف مضطربة و مشوبة بالغموض. فهذا الأمر كما يتساءل أحد الدارسين ألا " يذكرنا ببعض من قفزوا إلى السلطة في بلادنا و نسوا أصولهم الشعبية و ماضيهم و انقلبوا على شعبهم و رفاقهم ليخدموا مصالحهم؟ فكيف أمكن للمؤلف أن يقيم من لبنات موهومة و عناصر سحرية خيالية عالما واقعيا"[1].

و عليه، فإن الرواية كما يبدو هي تلميح إلى قضية الهيمنة على الحكم التي سادت الجزائر بعد الاستقلال، أو بتعبير دقيق هي إدانة لما قام به هواري بومدين يوم 19 جوان من سنة 1965 ضد حكم الرئيس المدني أحمد بن بلة .

ففي هذه الحادثة السياسية الشهيرة انقسمت الكتلة الوطنية إلى فريقين خوّن الأول منهما الثاني، وأطاح به في حركة أسماها تصحيحا ثوريا، ووصف الثاني عمل الأوّل بالانقلاب العسكري الديكتاتوري.

فالحوات و القصر قد عالجت موضوع الصراع على السلطة بكيفية رمزية؛ لأنه مهما بلغت جرأة الأديب الطاهر وطار أقصى الحدود لا يمكن أبدا أن يواجه النظام بشكل مباشر.

و هو ما اعترف به في أحد حواراته قائلا: " في رواية الحوات و القصر، عالجت موضوع الصراع على السلطة بتعبير رمزي ، لأنني لا يمكن أن أواجه السلطات و أقول للحاكمين ، أنكم عصابات لصوص"[2].

---

[1] عبد القادر بوزيدة، رحلة علي الحوات أم رعلة الوعي، مجلة اللغة الأدب، جامعة الجزائر، العدد16، 2003، ص:9.

[2] إدريس بودبية، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص:256.

و ما يلاحظ هو أنّها لم تأت على ذكر زمان معين، مما يكسبها شمولية و اتساعا في التأويل والقراءة ، فالزمان فيها هو كل زمان لا تطبق فيه العدالة بين أفراد المجتمع.

4-دلالات العتبات المحيطة الخارجية في عرس بغل :

يواصل الطاهر وطار في" عرس بغل " تشريح الواقع في الجزائر، و لكن هذه المرة بإسناد البطولة إلى شخصية دينية تختلف عن التي في " اللاز" و "الزلزال"، سواء في الطباع و الأهداف، أو حتى في النمو داخل النص.

و عن طبيعة هذا العمل يقول الأعرج:" و إذا بدأنا القضية من البداية، و حاولنا تحديد، مرامي الطاهر وطار، من خلال" عرس بغل " تصفعنا منذ البداية صعوبة الموقف، و خطورته. فنحن لا نواجه مهمة أدبية بحتة و سهلة المدرك ، أو اعتيادية، بل على العكس من ذلك ، فالمسائل المطروحة ، سياسية بالدرجة الأولى ، و بأقصى ما يمكن أن تحمل الكلمة من معان "[1].

و لئن كانت خطورة الرواية السابقة تكمن في فضحها للنظام الجزائري و صلته بشعبه، فإن خطورة هذه الرواية تتجلى في الفضاء الذي اختاره الأديب للشخصية البطلة و ما يحيط بها من شخصيات ثانوية.

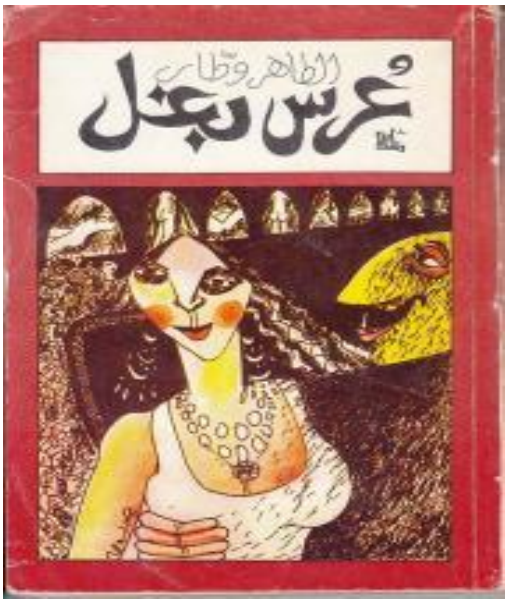
و عن السياق العام ، فهي تعالج قصة رجل يدعى" الحاج كيان"، حيث تبنّى في شبابه الدعوة إلى الإسلام لمّا كان طالبا في جامع الزيتونة، كما كان منضويا تحت لواء تنظيم سري للإخوان المسلمين متأثرا بشخصية حسن البنا.

[1] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية، ، ص:99.

و قد دفعه الحماس القوي إلى الذهاب بعيدا حين افتتح تجربته من دار البغاء ، و لكنه لم يحقق الانتصار، بل فشل عند أوّل محاولة و جد فيها نفسه مستسلما أمام إحدى المومسات، فيمارس معها الزنا و يشرب الخمر، و تستل فكرة الدعوة من ذهنه نهائيا. و يتهم من أجلها بالقتل العمد ، فيحاكم ويقتاد إلى كيان التي قضى فيها سنوات مسجونا.

ليعود للمرأة ذاتها و يستقر في معهرها، و لا يغادره إلّا يومي السبت و الأحد ، حيث يلجأ إلى مقبرة مهجورة ليتعاطى الحشيش خلف أسوارها، و في الوقت نفسه يطلق العنان لأفكاره المتداخلة التي يختلط فيها الماضي بالحاضر بالمستقبل.

أ- دلالة الصورة:



1-القراءة الوصفية:

يقف المشاهد لغلاف رواية " عرس بغل" وجها لوجه مع امرأة شبه عارية تعطي الانطباع من الوهلة الأولى بأنّها من المنتمين إلى عالم الماخور، و ليست ممن يتوارين إما خوفا أو حياءً.

و يأتي هذا الوصف بالاستناد إلى ما ترتديه من لباس فاضح والمساحيق التي تستعملها، بالإضافة إلى المؤشر الأبرز ، أي يد الرجل التي تحتضنها ما بين الخصر و النهد الأيمن.

و في سياق الوصف دائما، فإن الصورة كما يبدو تنتظم ضمن مسار واضح تقسمه العين– آليا– إلى إطارين هما المقدمة و الخلفية، حيث سيطرت المرأة المومس على الإطار الأول.

أما الإطار الثاني، فيتأسس على أشكال هي عبارة عن أقواس عددها تسعة، وكأنّها مداخل غرف الماخور، وعند المدخل الأول على اليسار توجد دوائر صغيرة تشبه رؤوس الزبائن.

2– القراءة الدلالية:

أحسن المصمم انتقاء اللوحة التشكيلية التي جاءت مناسبة للمتن، ذلك أنّ الرواية قد طغت عليها مشاهد الفساد التي كان بطلها الحاج كيان، و ثلة من النساء على رأسهن " العنابية" صاحبة الماخور، إذ يكشف وجودهم في هذا الفضاء عن الصراع الطبقي الذي كان سائدا في الجزائر ، و لا يزال مستمرّا إلى يومنا.

فهؤلاء قد لجؤوا إلى هذا المكان القذر رغما عنهم بعد أن عجزوا عن التواجد في صف الطبقة البرجوازية التي يصفها الروائي بالهيكل الجبار، إذ جاء في الرواية: " الهيكل الجبار يتكون، يملأ العالم كله ، كل الفضاء، هذا هو الهيكل المنتظر، ما أسعد أن تكون منه، أنت ذرة لا ترى بالمجهر في هذا الهيكل الضخم، و أنت كل هذا الهيكل، ما دمت لا تحدد موضعك منه، فأنت لا شيء بالنسبة إليه"[1].

[1] الطاهر وطار، عرس بغل، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص:9.

فالإحساس بالعجز قد ولّد صراعا داخليا يتجلّى فيما تعانيه الشخصية البطلة في جلسات الحشيش المدوخة داخل المقبرة التي لا تغادرها إلّا مع صبيحة الأحد حين تنزل إلى العين لتغسل ثيابها، ثم تتجه نحو المسجد.

ففي هذا الفضاء المهجور تتحرر ذاكرتها، لتزحف نحو تاريخ الأمة الإسلامية، فتستعيد مواقفها، و تتقمص شخصياتها المعروفة على غرار المتنبي، و حمدان بن قرمط، و المعتصم و المنتصر و غيرهم، مما يدل على اغترابها عن حاضرها وواقعها اليومي.

و من ثم ، فإن هذه الفئة المظلومة فرديا و اجتماعيا حين صعب عليها تحديد كينونتها في المجتمع الراقي اختارت طريق التحرر و الانعتاق تعبيرا عن رفضها للمعاناة و الألم في ظل الطبقية و اللاعدل.

ولعل ما يلفت الانتباه هو المكان الذي اختاره الروائي لها الذي يحمل بعدا رمزيا، خاصة و أنه للموتى من البشر ما يحيلنا على القول بأنه يرمز إلى موت الضمير السياسي للحكام اللذين سعوا إلى تحقيق طموحاتهم بدلا من خدمة الشعب، و إرساء مبادئ العدالة في المجتمع الجزائري.

فالجزائر الدولة حققت سيادتها السياسية أمام العالم بالقضاء على المستعمر، و لكن الجزائر المجتمع قد مسّها الاضطراب بانتشار الطبقية و احتكار الثروات من فئة انتهازية همها خدمة مصالحها الشخصية .

و بالتالي ما أدخل شعبها في الصراع الاجتماعي الذي يعد عملية معقدة تختلط فيها المتناقضات من عام و خاص، و ماضي و حاضر ، و موضوعي و ذاتي، و لكنه في النهاية لا يخرج عن هدفين هما الحفاظ على البقاء في الكون أو العمل على تحسينه بتحسين الأوضاع الاجتماعية.

فهذه العتبة –إذن– تشتغل بموازاة مع المحكي، حيث اختزنت وعيا بالعالم الذي تدور فيه أحداث عرس بغل المكثف بمشاعر و انفعالات الفئة التي تعالجها، لاسيّما البطل الحاج كيان الذي يستنجد بشخصيات غابرة متأثرا بعظمة التغييرات في واقعهم.

ب– دلالة اللون:

يزين غلاف "عرس بغل" مجموعة من الألوان أبرزها" الأسود" و" الأبيض" و "الأصفر"، فضلا عن البني و البرتقالي بشكل ضئيل، إلّا أنّنا سنقتصر في مقاربتنا الدلالية لهذه العتبة على اللون الأكثر اتصالا بالمتن ألا و هو الأسود الذي ترتبط سلبيته المطلقة بالفضاء الذي تجري بداخله معظم الأحداث السردية.

إنّه الماخور الذي" يفتقد فيه الإنسان كرامته و آدميته و يصبح سلعة كباقي السلع تشترى بأثمان محددة، ويمثل هذا المكان المجتمع الجزائري، أو المجتمعات العربية المتخلفة ككل و العلاقات الجائرة التي تحكم أفرادها "[1].

و هو حسب ما جاء في الرواية مثل أي مؤسسة يشتغل بها عمال،و يتحكم في إداراتها مدير، غير أنّهم و إن اختلفوا في المناصب، فهم سواسية من حيث البؤس و الشقاء، فالكلّ يحلم بالهروب من ذلك السجن.

[1] بن جدو موسى، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2008، ص: 320.

و منه نستخلص بأن هذه الفئة تعاني نوعين من الصراع أحدهما خارجي، أي الاجتماعي المعقّد الذي سبق الإشارة إليه، و الثاني داخلي أفرزه المكان القذر الذي لم يجدوا سبيلا غيره لطلب الاستمرار في الحياة، و تغيير أوضاعهم المزرية إلى واقع أفضل و أطيب.

و ما يضاف أيضا هو أن سلبية هذا الفضاء لا تقتصر فقط على مظاهر الفساد التي تسود فيه من رقص و لهو و مجون، بل تتعدّاها إلى مختلف الجرائم الاجتماعية كالقتل و السرقة و غيرها.

فالظاهرة الأولى تتجلى في الرواية من خلال جريمة القتل التي ارتكبها البطل الرئيس "الحاج كيان" مردّها حبه الشديد للعنابية ، حيث قضى على إثرها سنوات عديدة مسجونا في المنفى.

و بالتالي، فإن الماخور كفضاء سلبي داخل الرواية و خارجها لا يشتغل بمفرده ، بل يتجانس مع فضاءات مكانية أخرى على غرار المنفى و المقبرة التي جاءت كلها لتخدم رؤية الأديب الفكرية.

أما الظاهرة الثانية فتمثل في محاولة النهب التي تعرضت لها صاحبة الماخور ، و لكنّها باءت بالفشل نتيجة تدخل " الحاج كيان" بالكشف عن حقيقة السارق الذي حاول استدراج الضحية و سرقة أموالها.

فهذه العتبة– إذن– ترتبط ارتباطا مباشرا بالمتن عبر جدلية الإضاءة و التفاعل الدلالي بينها و بين الفضاء الذي يؤطره، حيث تلتقي معه في التعبير عن الخطورة التي تحذق بالمنتمين إليه.

ج- دلالة العنوان:

أولا/ المستوى السطحي:

أ- البنية التركيبية:

يتكون عنوان الرواية من كلمتين هما" عرس " و " بغل" ، حيث يربط بين هذين المكونين علاقة الإضافة التي تجعل كل مكوّن بحاجة إلى الآخر ، ذلك أن المعنى العام للتركيب لا يكتمل إلّا بالتحامهما.

وكما يُلاحظ فإن السمة التي تطبعه هي" التنافر"، فالأديب عمد إلى الأسلوب البلاغي القائم على تركيب غير مألوف في المنطق، و هو مايسميه بسام قطوس بالاستعارة التنافرية[1].

و بالتالي ما يفسح المجال أمام القارئ المتلقي الذي يتوقف حائرا أمامه، فيترجم تلك الحيرة في جملة من التساؤلات تفتح له شرفات التأويل التي يطل من خلالها على دلالاته الممكنة.

و لعل أبرزها تساؤلين هما :هل الحيوان يقام له عرس؟ وهل البغل على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز؟.

ب- البنية المعجمية:

يقول ابن منظور في مادة عرس:" و قد أَعْرسَ فلان أي اتّخذ عُرسًا. و أعْرسَ بأهله إذا بنى بها و كذلك إذا غَشيها، و لا تقل عَرَّسَ و العامة تقوله"[2].

---

[1] ينظر : بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص54.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (عرس).

و يقول أيضا في مادة بغل التي تشكل الجزء الثاني من العنوان ": هو الحيوان السحاج الذي يُركب، و الأنثى بغلة،و الجمع بِغال، و مبغولاء اسم للجمع. و البغّال صاحب البِغال"[1].

نستشف- إذن- بأن العرس يكون للعاقل من الإنسان لا الحيوان ، أي باقتران الذكر و الأنثى اقترانا رسميا بهدف إحياء العلاقات الاجتماعية ، حيث لا يخرج إلى زواج الحيوانات أو الجمادات و ما شابه.

بيد أن الطاهر وطار قد فاجأ المتلقي بهذا العنوان المثير الذي يوحي بأنه ثمة أمرٌ مزيف لا أساس له. و منه نتساءل: **ما هو هذا المزيف الذي يحضر داخل الرواية ؟**.هذا ما سنوضحه في المستوى الدلالي العميق.

ثانيا/ المستوى العميق:

إجابة عمّا سبق نقول بأن المزيف في الرواية هو العرس الوهمي الذي جرت أحداثه في الماخور من تنظيم العنابية بغية الخروج من الأزمة بشكل سريع، حيث دعت إليه رفيقاتها من الحانات الأخرى و زبائنهن من الأعيان الذين قدّموا لها الهدايا القيّمة من المال و سواه.

و في الوقت نفسه تتّبع التقاليد المتعارف عليها في أعراس المواخير، فإمّا أن تساعد الفقراء بختن أطفالهم، أو تحج إلى البيت الحرام، إذ تقول: " نعم. يجب أن يكون هناك حج أو ختان، العرس يجب أن يكون له وجه حقيقي"[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (بغل).

[2] الطاهر وطار، عرس بغل، ص:62.

و عن علاقته بالسياق العام للرواية، فهو تخطيط فاشل لا يصلح ؛ لأنه لا يخدم إلّا صاحبته ، و لا يؤمّن للفقراء و المساكين سوى إعانة مالية مؤقتة بدلا من تحقيق العدالة الاجتماعية الدائمة التي يحلمون بها.

و لهذا جاء اقترانه بحيوان البغل الذي يتميز بالعقم، حتى أنهم يربطون في الثقافة الشعبية العربية ولادة البغلة بيوم البعث أي القيامة؛ بمعنى عندما تلد البغلة بغلا تنتهي الدنيا مما يدل على استحالة ذلك الأمر.

و إزاء عقم هذا المشروع يُحتّم الطاهر وطار عدم إنهاء العرس مبقيا على الحل الذي طرحه البطل الحاج كيان، حيث يتمثل في قرمطة المجتمع التي سنفصل فيها لاحقا ضمن عتبة التجنيس.

فهذه العتبة –هنا– تتميز بطابعها الشعبي ، فعرس بغل بناء على التناقض المشار إليه سابقا يرتبط بما هو مستحيل في التراث الشعبي ، و في المتن له دلالة خاصة ، فهو الوسيلة التي تحافظ بواسطتها العنابية و مثيلاتها على المكانة البرجوازية بما يترتب عنه من مداخيل تضاف إلى عائدات الزبائن.

ومن ثم تصنف ضمن العناوين المبنية على الترميز، مما يدفع القارئ إلى التأويل لإيجاد ألوان –إن صح التعبير– من التطابق بينها و بين المتن رغم الغموض الذي يكتنفها عند القراءة للوهلة الأولى.

د– دلالة اسم المؤلف:

يتموقع اسم الأديب في الصدارة ككل مرة، ولكنه يبدو متباينا عن الروايات السابقة، ذلك أنّه دُوِّن بلون أسود خافت لا يكاد يظهر للمتلقي.و منه نتساءل: إلى أي شيء توحي هذه الكيفية في الظهور ؟.

إجابة عن التساؤل نقول بأن الكيفية التي جاءت بها هذه العتبة و كأنها توحي بالحياء و الخجل، و كأنّ بالطاهر وطار يستحي من قارئه و يخجل منه، لذا جاء اسمه مستترا وراء العنوان، و ليس بخط بارز كعادته.

بيد أن هذه القراءة التأويلية لا تنفي دلالة الجرأة المرتبطة به، فاسمه المتصدر يدل على جرأته هنا أيضا، و ذلك بالاستناد إلى المضمون السردي الذي جرت أحداثه ضمن فضاء محظور في العرف المحلي.

فالروائي كان جريئا جرأة كبيرة في انتقاء الماخور كمحدد لمسار الرواية المكاني، فهو الذي يعطيها هويتها، حيث يكمن حظره في اعتباره مؤسسة لتوفير اللذة و الجنس، ناهيك عن ما يحدث فيه من رقص وغناء و شرب للخمور.

و من جانب آخر، فإن الجرأة تتمثل في كونه تطرّق إلى مسألة الفساد الأخلاقي في الجزائر بعد الاستقلال التي تحاشاها أدباء زمنه نظرا لخطورتها، فهي تمسّ شرف المجتمع الجزائري و قيمته من بين المجتمعات المحافظة.

و لكن رغم ما يميز هذه الرواية من إباحية إلّا أن الذي يشفع للطاهر وطار هو الهدف الذي ألفه لأجلها، حيث يتمثل في الكشف عن الواقع السياسي الذي كان سببا في نظيره الاجتماعي.

فالبلاد انقسمت إلى طبقة برجوازية مسيطرة على خيرات البلاد وثرواتها ، و أخرى كادحة عانت كثيرا، إذ لم تجد سبيلا لإنهاء المعاناة سوى الانغماس في مستنقع الفساد من أجل الحصول على المال.

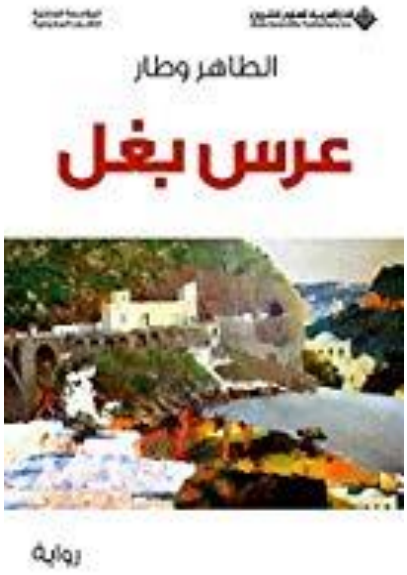
ومن ثم ، فإن الماخور الملعون لم يكن فضاء عاديا في الرواية ، فكل" الإيحاءات المحيطة به تحيل إلى ضرورة إدخال عنصر التأويل لفهم هذه الرواية السياسية بامتياز "[1].

فهذه العتبة –إذن– تحمل رؤية دلالية تتقاطع مع سياق المتن من جهة الفضاء الذي تحتكم إليه أحداثه، وكذا من جهة الموضوع المعالج فيه الذي يعد من الطابوهات الاجتماعية كونه يعالج فئة محتقرة في المجتمع.

هـ- دلالة التجنيس:

يُلاحظ على الغلاف الذي نشتغل عليه أنه يخلو من التجنيس، و لكن في المقابل ألفيناه في غلافين آخرين، حيث يتموقع في وسط الأوّل على الطرف اليمين، و في أسفل الثاني على اليسار. (ينظر الشكلين أدناه)

الشكل1



الشكل 2

[1]علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية و حوارات مختارة، 548/1.

و بغض النظر عن الطبعة التي وردت فيها هذه العتبة، فإنّنا سنسعى إلى تأويلها تأويلا دلاليا، و ذلك باستثمار المعطى الواقعي كما في الروايات السابقة.

فالتجنيس– هنا– يرتبط بالقصد الذي رمى إليه الطاهر وطار ألا وهو التعبير عن الواقع الجزائري بكل سلبياته و تناقضاته من خلال عينة اجتماعية حتّمت عليها الظروف المعيشية السيئة بعد الاستقلال الانجراف في تيار الفساد.

مع العلم أنّ هذا العالم الصغير المتناقض كما يرى واسيني الأعرج: " ليس بديلا أبدا للعالم الكبير و لكن محاولة للإفصاح عن الجرح و مسبباته، و محاولة مداواته من الأساس"[1].

و ليس هذا فحسب، أي لم يكتف وطار بتصوير الواقع و تشخيصه، بل بادر إلى تقديم الحلول المناسبة بدءً بتجريب الدين، ثم وصولا إلى اقتراح البديل المتمثل في الفكر القرمطي.

فالبطل بموروثه الديني المتشدّد قد أخفق في مجابهة تركيبات المجتمع المعقّدة، ليدرك في الأخير بأن " مصير الإنسانية جمعاء القرمطة. لا صلاة و لازكاة، و لا وعظ و لا إرشاد يؤثر في قلوب الجياع . دينهم العدل"[2].

ومن ثم، فإنّ الرواية–كما يبدو– دعوة إلى عزل الدين عن هموم و مشاكل الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، فالمجتمع لا بحاجة إلى المواعظ الدينية لكي يستقيم، و إنّما إلى تخطيط سليم يضمن العدالة بين مختلف أفراده.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:556.

[2] الطاهر وطار، عرس بغل، ص: 74.

و ما ينبغي التنبيه إليه هو الذكاء الذي يتمتع به الروائي، فهو يدرك مدى خطورة أن تعتنق شخصية إسلامية فكر الملحدين، لذا نجده قد مارس نوع من التحايل الفني على المعارضين حين قام بالتنقيب عن شخصيات من عمق التراث العربي لينقل بها فكرته الأيديولوجية.

فأسلوب" القرمطة" الذي دعا إليه بلسان بطله هو نسبةً إلى" حمدان بن قرمط" مؤسس الدولة "القرمطية" التي انشقّت عن الدولة "الفاطمية" إثر ثورة اجتماعية قال عنها الدارسون بأنها من أوائل الثورات الاشتراكية في العالم.

فهذه العتبة –إذن– ارتبطت أكثر ما ارتبطت بالفكر الوطاري الذي أسقطه على بطله" الحاج كيان" المصطبغ بفكرته الأيديولوجية التي تنشد الإصلاح السياسي، و من ثم تحقيق العدالة الاجتماعية

5–دلالات العتبات المحيطة الخارجية في رمانة :

تعدّ رمانة من الأعمال السردية المتميزة للطاهر وطار، و لكنّ ظهورها أثار جدلا واسعا في أوساط الدّارسين ، ذلك أنّها نُشرت أوّل الأمر ضمن المجموعة القصصية " الطعنات" ، ثم في عمل روائي مستقلّ.

وعن السياق العام لها، فهي تطالعنا بقصة فتاة جميلة تدعى" رمانة" التي استغلّت غياب زوجها" تاجر التحف"، لتخلد إلى نفسها في غرفة النوم ، و تستحضر محطّات هامة من ماضٍ تعيس عاشته، حيث بدأت الرحلة النضالية و هي ابنة الستة عشر عاما من عمرها.

ففي تلك المرحلة انقلبت حياتها رأسا على عقب حين توفي والدها المعيل الوحيد للأسرة، فاضطرّت لكي تسلك ووالدتها طريق البغاء، و استمرّت فيه إلى أن صادفت رجلا أعطاه الروائي صفة المتخفي في زيٍّ بدوي الذي أعاد إليها إنسانيتها الضائعة ما جعلها تشعر بالطمأنينة معه و تناديه " خالي".

أ-دلالة اللون:

تخلو " رمانة" من الصورة التشكيلية بخلاف الروايات السابقة ، لذا سنستهل قراءتنا الدلالية بعتبة اللون، حيث يتوزع الغلاف على ثلاثة ألوان هي الأزرق الغالب ، و الأحمر الذي دُوِّن به العنوان و اسم الكاتب، و كذا الأبيض الذي خُصّ به جنس العمل الإبداعي.(ينظر الشكل أدناه)

فالأزرق ينطوي على دلالات عديدة ، إذ نتخيّر منها ما يتناسب و تفاصيل المتن دلالة الشعور بالمسئولية[1] التي ترتبط بالرجل المجهول الذي التقت به البطلة صدفة ، فأدخلته منزلها ونادته هي و أختاها خالي.

فالروائي أظهره في صورة المخلص الذي يرغب في تطهير المجتمع، و تحقيق العدل فيه. جاء بلسانه: " أهرب من الشرطة و العسكر ، أنا و جماعات كثيرة ، لأننا نريد تغيير الأوضاع ، نريد القضاء على مصدر الآلام ،و يتعلّم كل الناس ويتداوون و يشبعون ، و يسكنون في المباني الضخمة ، و لا يذلون، ولا يسيطر عليهم تاجر أو سمسار ، أو أي سيد آخر..إنك لا تفهمينني"[2].

فهذا اللون–إذن– قد ارتبط بالانتماء الأيديولوجي للأديب الذي أسقطه على بطله بحكم أن الرجل السابق يساري مثله، حيث يؤمن بأنه يجب القضاء على الاستغلال و الاستغلاليين.

و منه نستخلص بأن الرواية تنقل دور اليساريين بعد الاستقلال الذين سعوا إلى بناء مجتمع جزائري واعي، إذ يبدو هذا من خلال الدور الذي لعبه الخال مع رمانة، فهو لم يقم باستغلالها كما فعل الأغنياء، و إنما علّمها القراءة و الكتابة.

و عن اللون الثاني ، أي الأحمر فإنه يحمل دلالةً ترتبط بالشخصية البطلة و تفاصيلها ألا و هي الحركة [3] ، ذلك أن رمانة قد تحولت من حال إلى آخر ، حيث

---

[1] ينظر: ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، ص:96.

[2] الطاهر وطار، رمانة، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 54.

[3] ينظر: ليلا قاسمي حاجي آبادي، مهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، ص:93.

كانت تمارس سلوكها المنحرف أوّل الأمر داخل كوخهم الحقير، و لكنّها حظيت بعد ذلك بعرضٍ مغرٍ قدّمه لها و لوالدتها السمسار الأعرج.

تقول مؤكّدةً فعل الحركة بنفسها: " لم أنتظر جواب أمّي ، إنما أسرعت للالتحاف، و قصدت مباركة و إن هي إلّا دقائق حتى كنّا خارج الحي، عند العين نغسل أقدامنا من أوحال دروبنا ، و نضع فيها أحديتنا. و انطلقنا نمشي بسرعة رغم احتجاجات العجوز الأعرج"[1].

فالوجهة كانت المدينة التي شكّلت الحلم الذي سعت البطلة إلى بلوغه، حيث وُفِّق الأديب الطاهر وطار إلى حد كبير في اختيارها، باعتبار البغاء هو لعنة الحواضر الملازمة لها.

فهذا الفضاء قاسي جدا لا يكترث بالضعفاء في المجتمع الذين يعانون المتاعب الاجتماعية، و إكراهات الظروف الاقتصادية ما يدفعهم إلى اختيار أقذر الأماكن بغية الحصول على المال، و بالتالي تلبية حاجياتهم و حاجيات العائلة كما فعلت رمانة التي كانت تحرص على تعليم أختيها و تأمين حياة فضلى لهما.

أما الأبيض الذي يرمز إلى " الطهارة و النقاء" فهو في علاقته بالمتن يكشف عن الأصل النقي للبطلة ، ذلك أنها ليست فاسقة بإرادتها الحرة ، و لكنّ غياب الإنصاف و اللّاعدل الاجتماعي الذي يستبدّ بالبلاد كان سببا في انصياعها حين اختارت طريق البغاء لتحسين ظروفها المعيشية.

---

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص: 8.

ومما يدلّ على نقائها هو أنّها سئلت ذات مرة من أحد زبائنها قائلا: "تبغين عيشة شريفة "[1]، فأجابته" نعم"[2].

فأمثال هؤلاء في الواقع الاجتماعي يعانون حرقتين؛ إحداهما حرقة القدر السيء الذي وضعهم في طبقة اجتماعية متردية، و الثانية هي حرقة ضياع القيمة و الشرف بطريقة تعسّفية رغما عنهم .

فهذه العتبة –هنا– مرآة لذلك النسيج المواصفاتي التي تتميز به الشخصيات داخل الرواية، سواء الشخصية البطلة أو التي قلبت كيان الرواية ، أي الخال اليساري الذي مثّل يوتوبيا الحلقة المفقودة التي بحثت عنها رمانة منذ زمن طويل.

ب– دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ– البنية التركيبية:

يتكوّن العنوان من مفردة واحدة فقط التي تتموضع في الفضاء السفلي للغلاف، حيث يأتي قبلها كل من اسم المؤلف، و كذا لفظ التجنيس. و منه نتساءل: **ما دلالة الإفراد و التموقع في علاقتهما بالمضمون السردي؟.**

إنّ الإفراد في العنوان دلالة على الحياة التي تعيشها هذه الفئة من المجتمع ، فهي تحيا في عالم منفرد صنعته بنفسها نظرا لظروفها الاجتماعية القاهرة ، إذ تتباين فيه مع الأسوياء من البشر في السلوك و الطباع.

---

[1] الطاهر وطار، رمانة،ص: 38.

[2] المرجع السابق، ص.ن.

أمّا عن التموقع فهو يتناسب مع سياق المتن النصي لكونه يحيل على معنى التهميش، ذلك أن الشخصية البطلة فيه تنتمي إلى قاع المجتمع، و حتى الفضاء المهيمن في الرواية هو فضاء مهمش خاص بتلك الفئة المحتقرة من المجتمع.

ب- البنية المعجمية:

إن لفظ رمانة في الأصل مشتق من " رمن" ،إذ يقول ابن منظور ضمن هذه المادة الثلاثية: " الرُمَّانُ: حمل شجرة معروفة من الفواكه، واحدته رمانة"[1].

ذلك- إذن- المعنى المعجمي للعنوان ما يدفعنا إلى القول بأنه عنوانٌ مخادع ، حيث يخدع المتلقي للوهلة الأولى حين يظن بأنه اسم الفاكهة المعروفة ، بينما هو في الحقيقة اسم الفتاة التي بُني بتفاصيلها كيان هذا العمل السردي.

و قد لا ينخدع به، و لكن في الوقت نفسه يحمله على الحيرة و التساؤل: **هل رمانة هنا اسم فاكهة أم فتاة؟.**

و بما أنّ الكتابة كلام ناقص على حد تعبير جاك دريدا و جماعة التفكيكيين، فإنه سيستفيد من إحدى خصائصهم ألا و هي الإرجاء، حيث يؤجل المقصود إلى حين قراءته للمتن فيزول عنه الإبهام، و يتمكن من تحديد المعنى الحقيقي للعنوان.

ثانيا/ المستوى العميق:

لقد استعان وطار-كما أسلفنا الذكر- باسم الفاكهة في تسمية روايته، مما يضعنا أمام حتمية التساؤل التالي: **ما علاقة هذه التسمية المستعارة بالمتن؟.**

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمن).

إن العلاقة – تتمثل على –سبيل المقاربة– في كون الفتاة تقتسم مع الفاكهة ميزتين ، حيث تتجلى الميزة الأولى في جمالها، فهي جميلة جدا يتسابق إليها الرجال، كما هو حال حبّة الرمان التي تأسر قلب كل من ينظر إليها .

يقول الروائي في وصفها: " رفعت بصرها إلى المرآة ، فقابلتها نفسها: جميلة رائعة... الشعر منسدل ، أسود ناعما، على عنق أبيض طويل، و على صدر مكتنز عريض. العينان لوزيتان عسليتان حالمتان.

الأنف مستقيم لا يشوبه عيب، متناسق مع الوجه المستدير و الذقن الممتلئة الجميلة، و الفم الصغير، تعبر شفتاه القرنفليتان عن دعوة دائمة، لانتظار همسة دافئة منه..."[1].

أمّا الميزة الثانية، فمثلما فاكهة الرمان تغلّف نفسها بقشرة، إذ يصعب على المشتري معرفة حقيقتها إن كانت جيدة أم رديئة، فإن الفتاة رمانة تعيش في عالم كتوم تأبى فيه أن تكشف عن أسرارها لمن يحيطون بها من البشر.

و ما زاد من تكتّمها هو لقائها بالرجل اليساري حيث كان يكلّفها بإيصال الرسائل السرية لرفقائه في المجموعة التي تأسست بغرض الدفاع عن الشعب، و إنقاذه من الاستغلال بتأمين حياة مثالية يسودها العدل و المساواة.

فالعنوان– إذن– في هذه الرواية يحمل بعدا تناصيا واضحا كفعل تحويلي مفتوح على الأنساق الخارجية بما أن وطار حوّل الفاكهة إلى اسم بشري، إذ يدل ذلك على حرصه الشديد على توظيف الأسماء ذات المعجمية الشعبية في الجزائر.

---

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص:5.

كما يبدو متأثرا بالعرب قديما التي كانت تسمي أبناءها ببعض التسميات ذات الصلة بالحياة اليومية.

ومن جانب آخر هو عنوان رمزي ، حيث يرمز إلى الجزائر بما أن الرواية تدور في إطار اجتماعي سببه السياسة بالدرجة الأولى ، وكأن البلاد مثل حبة الرمان التي تباع و تشترى في السوق .

فالطاهر وطار بهذا الترميز أراد فضح الساسة الفاسدين الذين يتسابقون على خيرات البلاد لينهبوها، و يستأثروا بخيراتها بدل تحقيق العدل الاجتماعي بين الشعب الفقير ما يعاكس سياسة القضاء على الفقر الذي يقود بعض الناس بطبيعة الحال إلى الفساد الأخلاقي .

ج- دلالة اسم المؤلف:

يقع اسم المؤلف " الطاهر وطار " في صدارة الغلاف بخطٍّ أحمر غليظ ما يجعل الجرأة –هنا- ترتبط بطبيعة العمل الذي بين يدينا، فهو-إن صحّ التعبير- عُهْرٌ أدبي يتجلّى في البنية السطحية للرواية، ذلك أن الإطار العام الذي تدور حوله هو البغاء و ممارسة الفواحش.

و لكن في المقابل تختزن في بنيتها العميقة خطابًا مشفّرا لا يدركه إلّا القارئ الحصيف الذي يحسن التغلغل، و استنباط المعاني المتخفية بين السطور ، كما يفهم المقصود خلف الشخصيات المجسّدة، لا سيّما الرئيسية منها.

فالرجل أراد بهذا المنجز السردي الخطير إماطة اللثام عن غياب" العدالة الاجتماعية"في البلاد، حيث شهدت و لا تزال إلى يومنا هذا صراعا طبقيا حادّا نتج عن عوامل متجانسة عبر حقب زمنية فارطة.

لذا من منطلق يساري قد ربط بين الخلل الطبقي في المجتمع و بين الفساد الأخلاقي، محاولا بذلك أن يستثير شفقتنا على البطلة التي وقعت ضحية للفقر من جهة و الجهل من جهة ثانية.

ومنه ، فإن رمانة ليست مجرّد عمل سافر مثلما وصفها بعض أشباه القراء الذين رموا المؤلف بالانحطاط الفكري، و إنّما هي رواية سياسية هادفة، ذلك أنها تمثل وجها آخر من قضية العدل الاجتماعي شأنها شأن عرس بغل.

فالروائي الهادف كما يقول وطار : " لا يكتب روايات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه و مضامين إنتاجه ، إنما يكتب رواية واحدة ، يظل طوال حياته يؤلفها ، إلى أن ينتهي...إنه ينظر إلى موضوعه ، من مختلف الزوايا..."[1].

فهذه العتبة- هنا- تشتغل اشتغالا لا يختلف عن الروايات السابقة ، فهي بنية خارجية تضفي بدلالتها على المتن النصي ، لتسهم في فك شفرته و فتح مغاليقه ذات الطبيعة الاجتماعية السياسية.

د- دلالة التجنيس:

لا يجد القارئ صعوبة في تصنيف نص " رمانة" فخانته الجناسية واضحة جدا ، ذلك أن الغلاف قد احتوى على الوصف(رواية) الذي مثلما نلاحظ يتموقع في الوسط على اليمين بخط أبيض رفيع مقارنة بباقي العتبات .

و باستثمار دلالة الواقعية التي ترتبط بهذه العتبة سنجد بأن الرواية التي بين يدينا قد عبّرت عن واقع مؤلم للغاية بعد الاستقلال ألا هو الفقر المدقع الذي عانت منه

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص:3-4.

الطبقة الكادحة من الشعب، و تحديدا فئة النساء اللواتي لا معين لهم ، حيث لم يجدوا سبيلا للعيش سوى الطرق غير الشرعية.

و ليس هذا فحسب، بل إلى جانب الحياة المزرية قد عانوا أيضا من الاستغلال المسلّط عليهم من طرف أفراد الطبقة الغنية الذين استغلّوا فقرهم و ضعف حيلتهم لإشباع شهواتهم الرخيصة.

ومن ثم، فإن هذا العمل السردي قد عمل على تأثيث الصورة النسوية للمرأة الجزائرية المقهورة في كرامتها ، إذ قام الروائي الطاهر وطار بكسر الطابو الاجتماعي عن طريق كشف المستور و المسكوت عنه في المجتمع الجزائري.

فسخّر لذلك بطلته رمانة بكيفية فنية مثيرة ، حيث لا تمثل نفسها فحسب ، و إنّما تمثل فئة بعينها تباع و تشترى كما لو كانت سِلعةً في السوق يتسابق إليها الفاسقون ممن يملكون المال بغية استغلال ظروفها القاسية.

فهذه العتبة– هنا– تقترب من أجواء المتن ما يجعل الخيوط الدلالية بينهما تنم عن ارتباط كبير ، إذ تعقد تشابكها التعبيرية الواقعية التي تميز جنس الرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

6–دلالات العتبات المحيطة الخارجية في العشق و الموت في الزمن الحراشي :

جاءت رواية" العشق و الموت في الزمن الحرّاشي " لكي تتمم الصورة التي رسمها وطار للفرد الجزائري، و هو في دوّامة البحث عن ذاته المفقودة وسط واقعٍ استعماريٍّ مستبد .

فكما يرى الأعرج قد" ورثت كل تناقضات الثورة الوطنية، و تجسّد فيها الصراع بشكل أكثر وضوحا، و لم تعد القضية الوطنية، و التحررية هي الهاجس الرئيسي، الذي كان يخفي تحته الكثير من التناقضات و المفارقات ، فتضارب المصالح في ظل هذه المرحلة يطفو إلى الأعلى بوضوح و يخلف صراعا مرا بين القوتين الرئيسيتين اللتين تشكلان بنية أي مجتمع طبقي كان"[1].

و عن السياق العام لها ، فهي تعالج موضوع" الثورة الزراعية "وما صاحب هذه القضية السياسية من أفعال أبرزها التطوع الطلابي الذي واكب أغلب الثورات التي دعت إليها السلطة الجزائرية بعد الاستقلال.

هذا و تدور الأحداث ضمن محورين أساسيين، حيث يتمثل الأول في الطلبة التقدميين على رأسهم جميلة التي سعت رفقة زملائها إلى نشر الفكر الاشتراكي وسط الفلاحين، أما الثاني فيتجسّد في الطلبة الرجعيين بقيادة مصطفى الذي حارب مع أعوانه الأفكار الغربية، و دعا إلى التمسك بمبادئ السلف الصالح.

أ/ دلالة الصورة:

[1] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية أنموذجا دراسة نقدية، ص:59.

1- القراءة الوصفية:

تختلف هذه العتبة- هنا-، فهي ليست لوحة تشكيلية من رسومات وألوان ممتزجة، بل العنوان الفرعي قد ناب عنها بشكله المثير، و كأنه هو الصورة ، حيث يتوسط الغلاف الأزرق بخط أبيض أقرب إلى الكوفي الذي يثير المتلقي أكثر من أي عنصر موازي آخر.

وكما نلاحظ فإنه يحمل كلمة رواية مرت علينا سابقا ما يحيلنا على التساؤل التالي: ما سر التكرار الذي عمد إليه الطاهر وطار؟. هذا ما سنجيب عنه في المقاربة الدلالية ضمن العنصر الموالي.

2- القراءة الدلالية:

إن التكرار الذي قام به الروائي لم يكن اعتباطيا، و إنّما جاء بغرض " التنبيه"؛ أي تنبيه القارئ إل كون الرواية التي بين يديه لا تمثل عملا مستقلا بذاته، و إنما هي في الأصل امتدادٌ لنص آخر يسبقه ألا و هو اللاز.

و في سياق متصل، فإن هذا التكامل بين النصين تؤكده علامتين أوّلهما الفضاء المشترك، ذلك أن الثورة سواء التحريرية زمن الاستعمار ، أو البنائية بعد الاستقلال قد اتخذت من القرية مكانها الرئيس الذي تحقق أهدافها منه .

أما العلامة الثانية فتتمثّل في الشخوص، إذ يتكرر حضور عدد من شخصيات " اللاز" في النص الثاني، و هو حضور يوحي باستمرار الخلافات الأيديولوجية في مرحلة البناء و الثورة الديمقراطية الحديثة.

و منه نستخلص- إذن- بأن الذات الأصلية التي" قد ارتسمت بعض سماتها في النص الأوّل ، لم تكتمل لذا يأتي النص الثاني ليبين واقع الذات الجزائرية بعد الاستقلال"[1].

بيد أنه رغم انفصالهما زمنيا إلا أنهما ذات واحدة من حيث المبدأ، فالجزائري الذي حارب الطبقة البرجوازية في الثورة ضد المستعمر قد استمر في عمله بعد الاستقلال في ظل قانون الثورة الزراعية الإصلاحي.

ولكنّ الفرق يكمن في البيئة السياسية التي نشطت فيها كل ذات ، حيث يؤكد ذلك قول جميلة: " المهم في المرحلة الراهنة ، هو أن تزول أحكام الثوريين المسبقة ضدّ بعضهم و أن تتشكل جبهة حقيقية ، من كل من يؤمن بالثورة الزراعية"[2].

فالمقطع السردي السابق هو إشارة واضحة إلى قصة زيدان مع مسعود ، ذلك أن العمل الإجرامي الذي قام به الشيخ لا يقبله مناضلو الاستقلال ، بل يرغبون في تطور مجتمعهم عن طريق التعاون مع الآخر، و الإصغاء إليه بدلا من إقصائه.

فهذه العتبة –هنا- قد أسهمت بدورها في فك شفرة النص، فهي تتعالق معه ، و في الوقت نفسه تبين علاقته بسابق عليه تأكيدا للفكرة الأيديولوجية التي تحمل فحواها المناضلة جميلة و رفاقها، و التي ينتسب إليها الروائي نفسه.

ب- دلالة اللون:

---

[1] حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) مقاربة – سوسيو-ثقافية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران،2005،ص: 73.

[2] الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص:18.

يتوزع غلاف الرواية على لونين بارزين هما الأبيض و الأزرق، فما علاقتهما بالمضمون السردي للرواية؟.

إن الأبيض في السياق الدلالي العام يرمز إلى الطهارة و النور، و كذلك إلى الغبطة و الفرح، فضلا عن النصر و السلام[1]، بينما الأزرق من دلالاته الإخلاص كما –أسلفنا الذكر – سابقا في الحوات و القصر.

و عن علاقتهما بالمتن، فإن اللون الأوّل يرتبط به من حيث دلالة النصر التي تتجلى في مظهرين أحدهما عام، و الآخر خاص.

فالمظهر العام يخص الفكر التقدمي الذي انتصر على التخلف و الرجعية حين عجز الطلبة الأصوليون عن تحقيق هدفهم، و تحديدا القائد مصطفى الذي فشل في تشويه وجه جميلة الاشتراكية بالحامض حين قام بالتسلل إلى غرفتها.

جاء في الرواية ما يؤكد هذا الانتصار قول بعطوش:" أترون؟ الثورة الزراعية، صخرة، سيتحكم عليها قرنا كل رجعي ، يحاول أن ينطحها"[2].

فهذا الإخفاق يتنبأ له القارئ من البداية أو على الأقل يضعه في دائرة تخميناته، و ذلك بالاستناد إلى المواصفات التي أعطاها الروائي لمصطفى، فهو حسب ما جاء في الحكي معقد وشاذ تنتابه نوبات الصرع كلّما تعرض للغضب أو السرور، و لا تنقضي عنه إلّا بعد الاستمناء.

---

[1] ينظر: مرضية آباد ، رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، إضاءات نقدية، إيران، العدد8، السنة الثانية، 2012، ص: 17.

[2] الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص: 185.

أمّا من الجانب الديني ، فهو شخص متدين يبادر إلى إلقاء الدروس الدينية في المسجد، و يحث أصحابه على المواظبة في أداء الصلوات و الاقتداء بالصحابة الكرام رضوان الله عليهم.

فبين الوصف الأوّل و الثاني نستخلص بأنه يعاني انفصاما في شخصيته، فتارة يرتدي ثوب الملتزم، و تارة أخرى يستسلم لشهواته. و من ثم فكيف له أن يقود فكرا بعينه في وجه المد الاشتراكي.

أما المظهر الخاص فهو يرتبط بالبطلة جميلة ذات الجسم الفاتن و العينين الساحرتين، حيث حققت الانتصار حين قهرت ظروف المرض القاسي من جهة، و الرجعيين من جهة أخرى.

فالفتاة كما قدّمها وطار في بداية روايته هي شخصية مريضة جسديا، و لكنها لم تستسلم لمرضها ، بل واصلت في ظل الألم و المعاناة طريقها نحو التطوع ، و العمل لصالح الفقراء بغية إخراجهم من حياة التعاسة و الشقاء.

و عن هزمها للرجعيين فجاء نتيجة إيمان الفلاحين بها ما جعلها تشعر بالثقة أكثر، إذ يقول الروائي في وصف شخصيتها القوية: " مناضلة. إنك مناضلة. مناضلة رفيقة يا جميلة. واحدة من نخبة قليلة، لها الشجاعة لترفع عقيرتها بلا تردد و خوف، و لا خجل"[1].

فهي– إذن– شخصية ثورية بامتياز، بل إن تسميتها في حدّ ذاتها ترتبط بالثورة لكونها تحيل على مناضلات في التاريخ الوطني كجميلة بوحيرد، و جميلة بوعزة ما

[1] الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي ، ص: 28.

يدفعنا إلى القول بأن وطار لا يختار شخصياته خبط عشواء، و إنما لهدف يخدم الغرض العام لعمله.

و فيما يتعلّق باللون الأزرق، فهو بدلالة الإخلاص ينسحب على الفريقين معا ، و لكن بشكل عكسي، حيث إن الأول مخلص لأفكاره الاشتراكية، أمّا الثاني فمخلص لأفكاره الأصولية التي تؤدي إلى التخلف و القهقرى.

ومن جانب آخر، فإنه يرتبط بطلاب الجامعة الذين ما انفكوا يساندون الدولة في مشاريعها لصالح الشعب منها المشروع الزراعي الذي يهدف إلى استرداد الأراضي الفلاحية و منع احتكار رجال الإقطاع.

فقد " كانوا أوّل من تصدر طريق الريف و أخذوا يفسرون ميثاق الثورة الزراعية و يبررون تضليل كبار الملاكين العقاريين و يبينون(الخطوط العريضة)، مفسرين ضرورة التعاونيات و الاتحادات الفلاحية"[1].

فهذه العتبة–هنا– أيضا تحمل إشارة قوية تشير بها إلى المتن ، و على وجه التحديد إلى الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تتنازعان في إطار العهد الإصلاحي الذي قادة بومدين بعد توليه الرئاسة في الجزائر.

ج– دلالة العنوان:

أولا/ المستوى السطحي:

أ– البينية التركيبية:

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية و حوارات مختارة، 197/2.

يعدّ عنوان هذه الرواية من أطول عناوين و طار الروائية إلى جانب الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، حيث يتكون من أربع مفردات يجمع بينها حرف العطف الواو.

و كما نلاحظ فإن مفردتين منه تشكلان طرفي نقيض هما" العشق" و" الموت"، مما يوحي للقارئ بوجود تصادم و صراع داخل الرواية.

دون أن نغفل العنوان الفرعي كذلك ، حيث تقدم الرواية نفسها على أنها الجزء الثاني للاز، خاصة و أنها تواصل قصة الهذيان في الشوارع ،إلا أن الروائي أدخل شخوص جديدة تتحاور مع الشخصيات القديمة.

ب- البنية المعجمية:

يراد بالعشق في معاجم اللغة :"فرط الحب، و قيل أيضا: هو عُجب المحبّ بالمحبوب"[1]، بينما الموت يراد به "ضد الحياة"[2].

وعن لفظتي" الزمن" و"الحراشي، فإن اللفظة الأولى" اسم لقليل الوقت و كثيره"[3]، أما الثانية من الفعل" حرّش" أي " أفسد و أغرى بعضهم ببَعض"[4].

بعد عرضنا لمعاني المفردات المكونة للعنوان يمكن القول بأنه يثير جملة من التساؤلات مفادها: من العاشق و من المعشوق؟ و ما علاقة الموت؟ و ما معنى الزمن الحراشي؟.هذا ما سنجيب عنه في المستوى الدلالي العميق ضمن العنصر الموالي.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة(عشق).

[2] المصدر السابق،مادة(موت).

[3] المصدر نفسه، مادة(زمن).

[4] المصدر نفسه، مادة(حرش).

ثانيا/ المستوى العميق:

إن العاشق في الرواية هم المتطوعون التقدميون الذين تمسّكوا بمعشوقتهم الثورة الزراعية إلى آخر رمق، و سعوا جاهدين لإنجاح مشروعها، و نشر مبادئها وسط الفلاحين لإخراجهم من براثن الظلم و الفساد.

و عن علاقة الموت، فتتجلّى في كون الانتصار المحقّق قد قابله بطبيعة الحال موت الطرف الآخر الرجعي، و لكنه موت معنوي ، حيث سجّلت الرواية عجزا فكريا فادحا للفئة المناقضة ما جعلها تنحو نحو السلوك الإجرامي الخطير في صورة ما فعله قائدها مصطفى الذي تسلّل إلى غرفة المناضلة الاشتراكية جميلة من أجل تشويه وجهها بالحامض.

أمّا الزمن الحراشي حسب المعنى اللغوي هو الزمن الذي تغيرت فيه المبادئ و القيم، باعتبار المدّعين للتدين هم السبب في قلب كيان المجتمع على غرار ما صدر عن ممثلي الحركة الإسلامية الذين حاولوا إفساد علاقة التعاون بين الفلاحين و المتطوعين.

جاء في الرواية ما يؤكد هذا المعنى:" ترددوا كثيرا قبل أن يسجلوا أنفسهم في قوائم المستفيدين من الثورة الزراعية. لقد راجت في الريف الجزائري بسرعة فائقة، فتاوى دينية مفادها أن الاستفادة من الأرض حرام . ذلك أن هذه الأرض مستولى عليها بالقوة، و هي عند الله، شاء العبد أم أبى، ملك لأصحابها الأصليين ، ثمرتها حرام و الاستفادة بها كفر"[1].

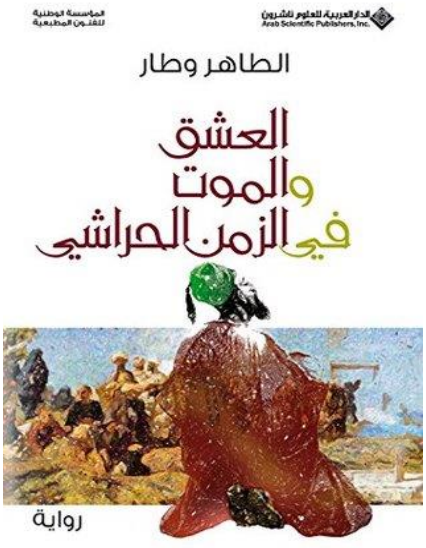
[1] الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص:30.

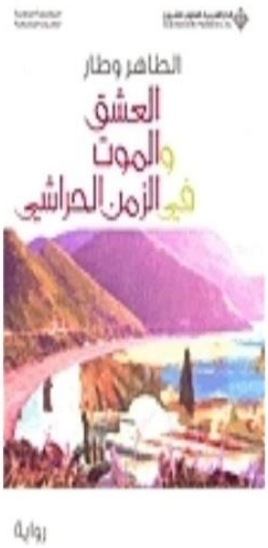
فالعنوان– إذن– قد خدم المضمون في هذا العمل و تماشى مع أحداثه السردية ، حيث قام الروائي بجمع الصور المشتتة ، ثم تجميعها من جديد في بؤرة محددةهي عبارة عن بنية مقولاتية يتقاطع فيها الفصيح مع اللهجي.

و قد جاء مبنيا على الإثارة و التشويق لاجتماع المتناقضين فيه، مما يحتم على القارئ الاستعداد الجيد و الحذِر لتلقيه بمكر قرائي مضاد للتحقق من التطابق بينه و بين المتن السردي.

د– دلالة اسم المؤلف:

تنازلت عتبة المؤلف في الغلاف عن الصدارة للعنوان ، حيث تغيّر موضعها من الأعلى نحو الطرف الأيمن في الأسفل، و لكنها في طبعات أخرى ظلت محافظة على موضعها المألوف في الأعمال السابقة. (ينظر الشكلين أدناه).





فعن دلالة الموقع الأوّل؛ لربما توحي بأن وطار غير منحاز لأحد الفريقين سواء التقدمي أو الرجعي ، بل مصوّر فقط يحاول أن يرصد بعدساته كل جديد يطرأ على الساحة الجزائرية، و لو أن النهاية تنفي ذلك.

أما الموقع الثاني ، فيدلّ على جرأته المرتبطة بسياق الرواية، حيث وضعت يدها على الصراع الجوهري في المجتمع الجزائري ، وتحديدا في المرحلة الوطنية الديمقراطية ما بين الاشتراكيين والرجعيين الذين تختلف منظورات و تصورات كل منهما الفكرية و الأيديولوجية.

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الجرأة تتعدى الشكل الخارجي، أي العتبات لتمتدّ إلى العمق السردي حين قام الروائي بإقحام ذاته في السرد من خلال شخصية " برهما" التي تضمنت جميع أفكاره و المبادئ التي يؤمن بها.

و ليس هذا فحسب، بل حتى الشخصيات الأخرى جاءت منسجمة مع اتجاهه الماركسي الذي بسطه على الرواية ، و كأنها عبارة عن دمى يحركها كيفما يشاء، و ينطّقها بلسان تفكيره.

و من ثم، يمكن القول بأن وطار في هذه الرواية قد سقط في فخ الدعوة الصريحة و المباشرة لإقامة المجتمع الاشتراكي الذي يحلم به، و نبذ المجتمع الرجعي الذي يعد في نظره سببا في التخلف و الرجعية.

يقول أحد الدارسين ألا و هو إدريس بودية مبررا هذا السقوط و الحضور القوي في المتن إلى حد التحاور مع أبطال القصة:" و كأنّي به يشكّ في إيصال رسالته إلى

القارئ . إلى درجة أنه يتدخل أحيانا كثيرة لتوضيح فكرة، أو ليعبر عن موقف، و ما إلى ذلك...يظهر ذلك في معظم الأحيان على شكل مونولج "[1].

فهذه العتبة– هنا –أيضا شكّلت بؤرة دلالية للمعنى المرتبط بالمتن الحكائي، حيث أخذت منحيين أو بالأحرى دلالتين لا تخرجان عن الإطار أو السياق العام الذي سيقت لأجله الرواية .

هـ– دلالة التجنيس:

بالنظر إلى الغلافين السابقين سنلاحظ حضور عتبة التجنيس في الموقع نفسه، بخلاف الغلاف الأول الذي تنعدم في واجهته الأمامية .

و بغض النظر عن الطبعة التي وردت فيها هذه العتبة، فإننا سنقوم بقراءتها دلاليا مثلما فعلنا مع سابقاتها، إذ إنّ العشق و الموت تمتلك بدورها خصوصية من الواقع أهّلتها لكي تُصنّف ضمن الكتابات الواقعية التي ميّزت نشأة الرواية الجزائرية في فترة السبعينات.

فالروائي استطاع أن يلمس الجوهر و يكشفه، كما أن قدرته قد ساعدته على حشد الوقائع التاريخية و قولبتها ضمن إطار روائي في غاية التنظيم، و ضمن أنساق جمالية جد متقدمة مدركا أن الرواية أكثر الفنون الأدبية تصويرا لحركة الإنسان في علاقته بالمجتمع[2].

و بالتالي ما يدفعنا إلى الاعتراف بقيمته الفنية، فهو يؤمن إيمانا راسخا برسالة الأدب التي تعني الالتزام بالتاريخ، و الإيمان بحتمية التقدم.

---

[1] إدريس بودیبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص: 88.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص:519.

لذا قد ضمّن روايته رسالة أيديولوجية تنزع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي الجزائري ما يجعل من مقولة الفيلسوف جورج لوكاتش تنطبق عليه مفادها: " أن الواقعية تجدد نفسها في أعمال كل فنان عظيم"[1].

و عليه تأسيسا على ماسبق ،فإن هذه الرواية تدور حول الواقع الجزائري في فترة الاستقلال عندما سعى الراحل بومدين و أتباعه إلى السير في طريق الاشتراكية مبتدئين بالأرض من خلال مشروع الثورة الزراعية.

فهذا المشروع قد أفرز إلى السطح صراعا مريرا بين قوتين متصارعتين ، إذ لكلٍّ منهما نظرته الخاصة. فثمة مثقفون ينحازون إلى التوجه الاشتراكي الشيوعي، و آخرون إلى الدين محاولين الدفاع عنه ، وفكّه من مخالب الفكر الغربي الذي يريد القضاءعليه و الاستقرار مكانه.

وكما – أسلفنا الذكر– في البداية، فإن هذا الصراع هو امتداد للذي في اللاز بين زيدان الممثل للفكر الشيوعي التقدمي، والشيخ المجسّد للفكر السلفي الرجعي، أو بتعبير آخر هو صراع بين الإسلام كدين ، و بين الشيوعية كأيديولوجية لاقت قبولا في بيئتها الغربية الأصلية، و لكنّها اصطدمت بحجر عثرة في الواقع العربي الإسلامي.

مع العلم أن المشكلة ليست في الإسلام ، و إنما في المنتمين إليه ، إذ كما يقول غارودي:" هي نوع من اضطراب في العلاقة التي تربط بين المسلم و إسلامه و بين حضارته ، أو بمعنى آخر هي جمود المسلم ، أي عدم تجاوب المسلم مع الإسلام من ناحية ومع الحضارة من ناحية أخرى"[2].

---

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة: أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص:21.

[2] علي زغينة، إشكالية الشهادة بين المفهوم الديني و التوظيف الأيديولوجي في روايتي اللاز =

فهذه العتبة– هنا– أيضا تؤدي دورها في الميثاق القرائي ، حيث وجهت عملية القراءة لنص العشق و الموت في الزمن الحراشي بما يكشف عن خطورة الموضوع المعالج فيها أي الصراع الفكري الإيديولوجي.

7–دلالات العتبات المحيطة الخارجية في تجربة في العشق :

تعدّ رواية "تجربة في العشق" من أطول أعمال" الطاهر وطار" الروائية، حيث تناولت في صفحاتها الوضعية التي يعيشها المثقف في الجزائر، و الحالة التي يكابدها نتيجة معارضته للسلطة.

و مثلما للروايات السابقة ما يميزها، فإن ميزة هذه الرواية تتمثل في كون صاحبها استطاع في "إطار حركية التجريب، التي تصب في مجرى ثقافي متحول على المستوى الغربي، أن يمارس(...) نوعا من الكتابة الهذيانية الاستفزازية، و قد تسلّح بالمونولوج كوسيلة لإنجاز خطابه و توصيله عبر رؤية أحادية مشوشة، هي رؤية الراوي/ البطل"[1].

أما عن السياق العام لها، فهي تعالج قصة مستشار في وزارة التعليم العالي كان في السابق مديرا للمسرح إلّا أن السلطات أبعدته عن العمل المسرحي بسبب انتمائه اليساري. و بدل أن يتخّذ قرار مقاطعتها قد رضخ لمنصب من مناصبها ، و أضحى تابعا لمؤسساتها.

=1و2 الطاهر وطار لـ: الطاهر وطار، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، العدد3 ، 2002، ص: 11.

[1] الطاهر روابنية، الكتابة و إشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، التبيين، الجزائر، العدد6، 1993، ص:88.

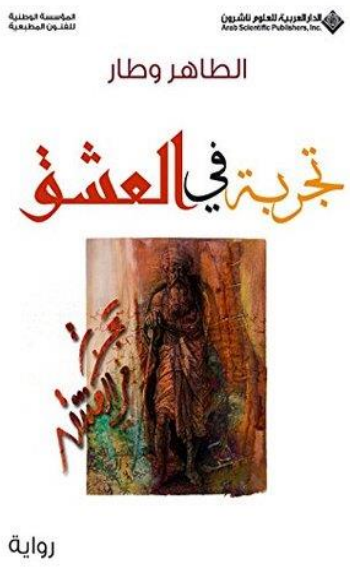
و في خضم تلك التجربة يتلقى مكالمة هاتفية من سعادة الوزير يأمره فيها بالمجيء على عجل، وهو ما امتثل له، ليتعرف على السبب لحظة وصوله ألا وهو وثيقة بأسماء الطلبة و الطالبات و الأساتذة الشيوعيين، و أماكن تواجدهم و اجتماعاتهم و مخططاتهم .

فالوزير قد دعا المستشار لكي يستشيره في المسألة، ومن دون تردد يدلي برأيه في إحالة الأمر على القيادة الثورية، حيث رفع الأوّل سماعة الهاتف و طلب الرئاسة ليأخذ الإذن بمقابلة عاجلة تتعلق بأمن الدولة.

و ما هي إلّا لحظات حتى دخل الثاني في مواجهة مع الشيوعي النائم بداخله منذ إقالته من المسرح، فتعتريه حالة من الجنون في محاكمة ذاتية لنفسه: هل هو شيوعي ملتزم أم تابع لمؤسسات الدولة التي تدين الشيوعية؟.

فيجد نفسه في نهاية المطاف ضمن منزلة بين المنزلتين، فيقوم بالاعتراف أمام الوزير بأنه لا يزال متمسكا بمبادئه و أفكاره اليسارية.

أ- دلالة الصورة:



1- القراءة الوصفية:

يحتوي الغلاف الخارجي لرواية " تجربة في العشق"على صورة تشكيلية تتوسط المساحة البيضاء، حيث تُظهر رجلا يحمل عصا باليد اليمنى ، كما يأخذ وضعية الاتكاء على جذع شجرة.

فصورة هذا الشخص الغريب بشكله تقف من الوهلة الأولى في وجه القارئ المتلقي ما يجعل القراءة أو المقاربة تتحول إلى هاجس التعرف عليه ، و على علاقته بالمضمون السردي.

و عليه يثير في الذهن التساؤل التالي: من يكون هذا الرجل يا ترى؟ ، و ما صلته بالسياق العام للرواية؟.هذا ما سنتولى الإجابة عنه في المقاربة الدلالية ضمن العنصر الموالي.

2-القراءة الدلالية:

إن الشخص يمثل البطل المستشار رغم أن الغلاف لا يعكس المضمون بشكل صحيح و دقيق، باعتبار المعطيات التي تحملها صورته ليست نفسها تفاصيل المتن، بل حتى الهيئة تبدو بعيدة جدا عن زمن كتابة هذا العمل و فكرته.

فبدل أن يصوّر لنا المصمم الشخص بلباس حديث، وكذلك على اتصال بعمود الهاتف فقد صوره على اتصال بشجرة. فهل معنى هذا أنه لم يقرأ العمل،و وضع الغلاف بطريقة ارتجالية؟.

و لكن مع ذلك فإن الفكرة سليمة أي تواجد الرجل وحيدا ما يحيلنا على القول بأنها حالة المستشار الذي انعزل عن الناس، و راح يقيم علاقة عشق مع العمود الهاتفي الذي يبدو لغيره مجرّد كائنات طفيلية.

فهذه الحالة الصوفية كما يراها وطار، و ليس الغرام بمعناه الحقيقي ترجع إلى الخصوصية التي يكتسبها ذلك العمود المنتصب في ذهن البطل ، كيف و هو الذي كان الوسيلة لخيانة رفقاء الأمس من الشيوعيين.

جاء في الرواية: " لفت انتباه حضرة المستشار، أوّل مرة هذه ثلاث سنوات، كان يومها عائدا من الوزارة، و بالضبط إثر استشارة خاصة ، طلبها سعادة الوزير"[1].

فمنذ تلك اللحظة دخل في رحلة حميمية معه التي وصلت إلى حدّ الذوبان ، لعلّه يسيطر على الكلمات و العبارات التي تسرّبت من خلاله، و من ثم التكفير عن الخطيئة التي قام بارتكابها.

فبالأمس كان رفيقا للشيوعيين ، حيث شارك معهم في نهضة وطنية للبلاد من خلال ترأسه لفرقة مسرحية ، و مساهمته في الإبداع الفني الأيديولوجي، و اليوم أضحى خائنا لهم .

فالغلاف– إذن– رغم كونه ليس دقيقا إلّا أنه يعكس جانبا من جوانب هذه الرواية المبنية على التشويق و اللعب بأعصاب القارئ الذي تنتابه الحيرة بمجرد قراءته للعنوان "تجربة في العشق" كما سنرى ضمن العتبة الخاصة به.

---

[1] الطاهر وطار ، تجربة في العشق، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 49.

ب- دلالة اللون:

إن مصمم الغلاف باعتباره فنان تشكيلي، فهو يدرك -من دون شك- دلالات الألوان، حيث يبدو ذلك من توظيفه لجملة منها بشكل متناسق، حيث تتمثل في الأبيض و الأسود و الأحمر و الأخضر...الخ.

و لعلّ أكثر الألوان اتصالا بالمتن هما الأحمر و الأسود، حيث يرتبط كل لون منهما بتفاصيل الرواية.

فالأحمر يتعلّق كما - أسلفنا الذكر- سابقا بالحركة الشيوعية، مما يعني أنه يتناسب مع شخصية البطل الرئيس، فهو شيوعي و مناضل يساري سابق قبل أن يتنكّر لتاريخه ، و يصبح تابعا لمؤسسات الدولة.

وما يلاحظ عند القراءة هو أن الروائي أعطاه صفة العموم، بدليل أننا لم نعثر على اسم له غير لقب المستشار ما يجعلنا نظنّ في البداية أنه من صنع الخيال، ليتضح بعد ذلك أن الرواية من السيرة الذاتية ، حيث تتناول شخصية جزائرية من الواقع الثقافي المسرحي ألا و هو مصطفى كاتب.

و ما يؤكد ذلك هو حوار وطار للمساء الذي جاء فيه:" إن حضرة المستشار البطل الرئيس لتجربة في العشق هو خمسون في المئة من نوع شخصية وطنية معروفة في عالم الثقافة و المسرح"[1].

[1] الزاوي. م، الرايس. س، من الصعب أن تحب عمود هاتف، صحيفة المساء، 28 شباط، 1989، ص: 11.

و يضيف قائلا أيضا في السياق ذاته: " هو مصطفى كاتب مدير المسرح الوطني الجزائري حاليا، و هو أحد رموزنا التاريخية الذي أبعد عن المسرح في السبعينات بتهمة أنه يساري"[1].

و بالانتقال إلى اللون الأسود، فإن سلبيته المطلقة ترتبط- هنا- بالممارسة التعسفية للسلطة و جبروتها ضدّ المثقف ما نتج عنه صراع قوي الذي استعان الأديب في التعبير عنه بالرجوع إلى الأساطير من أجل بناء عالم سحري موازي لعالم الواقع و مفسّر له.

فهذا التعانق عبر تلويناته التعبيرية أكسب عنصر الصراع في الرواية " بعدا دراميا (...) بحيث يخيل إلينا أن الصراع انتقل من مستوى المتخيل الواقعي، أي من كونه صراعا بين البشر(...) إلى مستوى الخيال الأساطيري، بحيث أصبح الفضاء الروائي " مجالا ديناميا لصراع الأرباب و الآلهة و القوى الكونية المتشاحنة""[2].

هذا دون أن نغفل دور اللغة الصوفية أيضا ما أدى إلى كسر الرتابة في توظيف الأسلوب التعبيري المباشر. فالرواية كانت صوفية بامتياز بدءً من عنوانها الذي سنشتغل عليه ، بالإضافة إلى حضور تعابير لكل من السهروردي، و محي الدين بن عربي و غيرهما.

فهذه العتبة- هنا- أيضا اندفعت صوب النص ، لتعقد معه ميثاقا على الصعيد الدلالي ، فكانت بمنزلة النواة الدلالية التي تتكثف فيها معانيه، و ذلك في إطار العلاقة أو الوظيفة التأويلية التي تربط بينهما.

---

[1] الزاوي. م، الرايس. س، من الصعب أن تحب عمود هاتف ، ص:11.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 1/123-124.

ج-دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ-البنية التركيبية:

يتكون عنوان الرواية من اسمين أحدهما نكرة أي مفردة" تجربة"، و الآخر معرفة أي مفردة" العشق"، حيث نحصل بذلك على جملة اسمية من" مبتدأ "و "خبر" شبه جملة جار مجرور.

و كونه بهذه الصفة، فمعناه أنه يحيل على الثبات الذي يرتبط- هنا- بشخصية البطل الذي لم يستطع فعل أي شيء أمام قوة السلطة و جبروتها، بدليل أنه عجز عن مواجهة الوزير حين استشاره بأمر الوثيقة.

جاء في الرواية ما يؤكد هذا المعنى:" ألم يكن من المفروض أن يثور حضرة المستشار ، قائلا: إن للإهانة حدودا و إنه يمكن أن يستشار في كل شيء، إلّا في مثل هذه المسائل"[1].

ومن جانب آخر، فإن الثبات يرتبط به فكريا؛ لأنه ظلّ محافظا على أيديولوجيته، بالرغم من أن استيقاظ نزعته الشيوعية- من جديد- قد جاءت متأخرة بعد أن رضخ للسلطة و أوامرها.

ب- البنية المعجمية:

سنكتفي بالمعنى المعجمي لكلمة" تجربة"، ذلك أنّ كلمة" العشق" تطرقنا إليها في الرواية السابقة. فالتجربة كما في- المعجم الوسيط- قول مؤلِّفِيه:" رجلٌ مُجرِّب: عرف الأمور و جرَّبها"[2].

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:51.

[2] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط ، مادة (جرّبه).

و الحقيقة أن العنوان بهذا التركيب و ما يحمله من معاني يثير جملة من التساؤلات منها تساؤلين عادا ليكررا نفسهما في هذه الرواية مفادهما: **من العاشق؟ و من المعشوق؟**. هذا ما سنجيب عنه في العنصر الموالي.

فهو–إذن– موارب لا يفتح مصراعيه إلا بالتأويل سعيا وراء المعنى، و ما يخفيه من إشارات ظاهرة و باطنة تتناسب مع السياق العام للمتن السردي.

ثانيا/ المستوى العميق:

إن العاشق هو البطل" المستشار" الذي خاض تجربة عشق ، و لكنّ المعشوقة لم تكن أنثى ، بل كان عمود الهاتف الذي يقبع في أحد شوارع المدينة المضاءة، حيث توحّد معه بالطريقة الصوفية كما– أسلفنا الذكر سابقا– توحّدا كاملا مع كل زيارة إليه. جاء في الرواية :

"إلى أين أنت ذاهب؟

حيث تعودت أن أذهب كل يوم"[1].

بيد أنه مع تكرار اللقاءات أتى يوم انتهت فيه تلك الرحلة بعد أن قام عمال البريد و المواصلات بصبغ الأعمدة الهاتفية عدا واحد فقط الذي دفع أحدهم رشوة لكي لا يصبغ ؛ لأنه عمود المستشار.

و لكنّه أصيب بالخيبة حين اقترب منه، و انتظر كعادته اتصالا يربطه به دون جدوى. و أثناء الالتصاق نعق غراب أحمر فوقه الذي يرمز إلى " اعتلاء السلطة و هيمنتها على الحقيقة"[2].

---

[1] الطاهر وطار ، تجربة في العشق ، ص: 169.

[2] عبد الله بن عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:66.

فهي لا تترك من يعرّض مصالحها للخطر مثلما فعلت مع هذا البطل الذي منعته من أداء وظيفته الإبداعية ذات الحمولة الأيديولوجية ، و حتى بعد أن انضم إليها تأجّجت نار العداوة بينهما.

و عليه فإنها كانت وراء هذا الموقف المخادع ، فلم يسلم منها، لاسيما و أن خطر أيديولوجيته قد تفاقم أكثر لما تولى المنصب ، حيث قام بدعوة الشخصيات اليسارية التي تخالف فرنسا.

ومن جانب آخر، فإن العشق يرتبط بالمبادئ الشيوعية التي حلم بتجسيدها على أرض الواقع ، غير أنها باءت بالفشل بسبب القمع و التسلط حين قامت السلطة بغلق مسرحه خشية أن ينتشر هذا الفكر بين أفراد الشعب.

و منه يمكن القول أن هذه العتبة –هنا – مخادعة، بحيث تخدع القارئ بمعناها السطحي، بينما هي في الحقيقة صورة معقدة تتلاشى فيها أضواء الحقيقة لتعوضها دلالات التضمين المجازي.

كما أنها مستمدة من المتن ، إذ كانت مفتاحا مهما من مفاتيحه بما كشفت عنه من خبايا داخل تركيبته الإبداعية التي سخّرها الأديب ليفضح حقيقة السلطة و تعاملها مع المثقف في الجزائر.

د– دلالة اسم المؤلف:

يتموضع اسم المؤلف" الطاهر وطار" في الأعلى متصدرا الغلاف وسط المساحة البيضاء منه ما يجعل دلالة الجرأة– هنا– ترتبط بطبيعة الرواية التي هي عمل نقدي بامتياز.

فالرجل كان جريئا في نقده اللاذع للسلطة، و محاولة فضحها حتى تتضح حقيقتها المتمثلة في اغتيال الفكر و نبذ كل مثقف يدافع عن استقلاليته، حيث تعمل على تدجينه كما فعلت مع البطل الذي أقصته من مجاله الإبداعي.

أو بالأحرى مع مصطفى كاتب الإنسان الفنان الذي كان ينشط في خلايا جبهة التحرير الوطني الذي أبعده نظام الشاذلي بن جديد عن المسرح بتهمة أنه يساري مشاغب قبل أن يعين في وزارة التعليم العالي.

فقد عاش في أوج السلطة الجزائرية كمستشار موظف لدى الوزير، و لكنها سلطة تهمّشه و تغرّبه، فهو يقرأ جيدا و لكن لا يمارس قراءته سوى على مستوى الهذيان و اللاوعي.

وليس هذا فحسب، بل كان النقد موجها للشيوعيين أيضا الذين تنكروا لمبادئهم الشيوعية ، و أضحوا تحت جناح السلطة تتحكم فيهم كما تشاء، إذ جاء في الرواية ما يؤكد هذا المعنى قول فجرية: " كانوا يريدون أن يوقعوك بكل صفة، فوقعت لهم، بأن وهبتهم نفسك ، مستشارا موظفا في وزارة التعليم التالي"[1].

فهذه الشخصية جعلها الروائي لسان نقده، حيث يتمثل حضورها في الرواية كونها معشوقة المستشار إلى جانب " أولغا" ، حيث أحبّهما دون الأخذ بعين الاعتبار ذلك التضاد، فالأولى عربية، و الثانية مستشرقة روسية.

ومن ثم فإن هذه العتبة –هنا– كما في الروايات السابقة تتجاوز كونها بنية إشهارية تعرف بصاحب العمل الطاهر وطار إلى كونها بنية دلالية تسهم في توجيه دلالة النص و تأطيرها.

---

[1] الطاهر وطار ، تجربة في العشق ، ص: 164.

هـ- دلالة التجنيس:

وردت عتبة التجنيس أو المؤشر الجنسي في أسفل الغلاف بخط أسود فاتح لتحيطنا علما بجنس العمل الذي بين يدينا ألا و هو الرواية.

فهي تعكس- هنا- أيضا واقعا بعينه ما يحيلنا على التساؤل: عن أي واقع عبر الأديب في روايته " تجربة في العشق"؟.

إجابة عن ما سبق نقول بأن" تجربة في العشق" تغوص في أعماق مرحلة بعد الاستقلال، لتعبّر عن واقع السلطة المستبدة في تعاملها مع الفئة المثقفة التي قامت بإحالتها إلى الهامش عن طريق تجريدها من مهامها الإبداعية التي تحيا بها.

ومن ثم ، فإن البطل يمثل نموذجا من ضحايا الثقافة الفاسدة بسبب السياسيين ، أو بتعبير أدق يمثل وطار إلى جانب شخصية مصطفى كاتب السابقة، ذلك أن الرجل كان مراقبا ، و أجبر على التقاعد و هو لم يبلغ الخمسين.

فالرواية- إذن- و كأنها جاءت بمثابة تصفية حساب بينه و بين السلطة ، حيث قام بفضح تسلطها و جبروتها؛ لأن تحرر المثقفين يهدد وجودها و استمراريتها في تحقيق المطامع، و خدمة مصالحها الشخصية.

و لأجل قطع الطريق أمامهم، فإنها تعمد إلى تفادي الاتصال بهم إلاّ لإغرائهم و استمالتهم بدلا من الإنصات إلى أفكارهم لعلّها تسهم في رقي البلاد و إخراجها من ظلمات الفساد و التخلف.

و لعلّ ما يؤكد هذه القطيعة هو عشق عمود الهاتف من طرف حضرة المستشار الذي يرمز إلى فقدان الحوار و التواصل، حيث رفضت السلطة التعايش معه بدليل تفادي الوزير استشارته لكونه غرابا أحمر أي مثقفا شيوعيا.

و عليه فإن حالة الجنون الذي ليس بمعناه المُتوهّم، وإنّما جنونٌ لم تفقد فيه الشخصية الرئيسية وعيها بالكامل هي التي سمحت للبطل المستشار المثقف بممارسة انتقاده، أو بالأحرى نقد الطاهر وطار الذي جاء بلسانه.

ومن ثم، فإن هذه العتبة– هنا– تشتغل بالكيفية الوظيفية نفسها في الروايات السابقة، حيث جاءت تلبية و استجابة دلالية للمقولة المركزية التي يرتكز عليها العمل السردي.

8–دلالات العتبات المحيطة الخارجية الشمعة و الدهاليز :

لئن كانت" اللاز" أوّل رواية تجرّد الواقع الثوري من ثوبه ، فإن" الشمعة و الدهاليز" لها ميزتها هي الأخرى ، حيث تندرج ضمن أولى الإنتاجات الروائية خوضا في ظاهرة العنف التي شهدتها الجزائر مطلع التسعينيات.

فالرجل كتبها وهو واقعٌ تحت ضغط جملة من الأسئلة التي أفرزها المناخ الجزائري في تلك الفترة مفادها: كيف تولد العنف في الجزائر ؟ لماذا تحول دين المجادلة بالتي هي أحسن إلى المصادرة بالتي هي أقمع؟ كيف تسممت الحياة بالرعب؟ متى بدأ السقوط هل من زمن قريب أو بعيد؟.

و للإشارة؛ فإنّ الهدف منها ليس نقل وقائع الأزمة، و إنّما البحث عن جذورها ومسبّباتها. وفي ذلك يقول:" وقائع الشمعة و الدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات1992 التي خلّفت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرّف على أسباب الأزمة و ليس عن وقائعها و إن كنت وظفت بعضها"[1].

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 6.

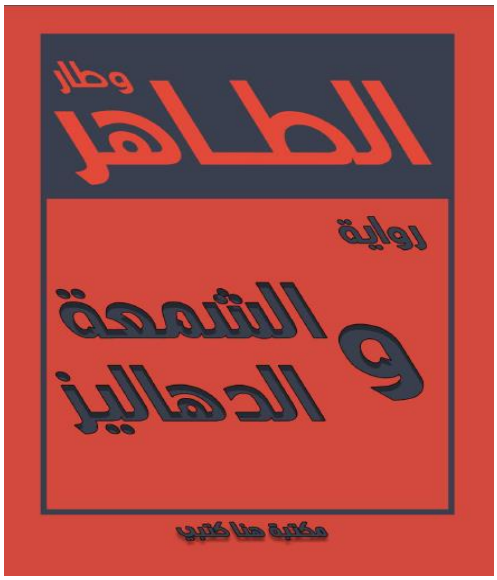
أما عن السياق العام لها، فهي تحكي قصة أستاذ جامعي و شاعر يساري الذي استيقظ على وقع أصوات تنبعث من الخارج تُكرّر عبارة لا إله إلّا الله محمد رسول الله عليها نحيا و عليها نموت عليها نلقى الله.

ليتّضح له بعد النزول بأنها أصوات الجماعات الدينية المسلحة التي تردّد أول الأمر في التقرب منها، و لكن بعد ذلك دخل في حوارٍ معها، فيعجب به قائدها المعتدل، و تتوطد العلاقة ، فينال الشاعر منصبا في الدولة الإسلامية.

ومع استمرار الحكي ينتهي به المصير في نهاية العمل السردي إلى محاكمةٍ قاسية جدا داخل منزله، عن طريق توجيه التهم إليه من أشخاص مجهولين، قبل أن يتركوه جثة هامدة في دمائها.

أ-دلالة اللون:

يخلو غلاف هذه الرواية من الصورة التشكيلية ، لذا نستهل قراءتنا الدلالية بعتبة اللون ، ثم يليها العنوان و اسم المؤلف و التجنيس.(ينظر الشكل أدناه)



فهو – كما نلاحظ– يقوم على ثنائية لونية تتمثّل في اللون الأحمر و اللون الأسود مع سيطرة واضحة للأول.

فالأحمر يعدّ من أقوى الألوان تأثيرا على حاسة البصر لدى الإنسان ، حيث ارتبط منذ القدم بالإيماء إلى الدم، و ما يعنيه من الصراع و القتل و الموت، و أيضا الثورة و الحرب[1].

و من ثم، فإنه يتناسب مع تفاصيل الرواية ، لاسيّما في أواخرها حين جسّدت تفاصيل المشهد الاغتيالي في حق البطل .

فهذا التجسيد هو شهادة أدبية من عمق الواقع الجزائري المظلم الذي انفجرت فيه سيولُ الدّماء ، إذ تحولت الجزائر في التسعينات إلى موطن الصراعات الأيديولوجية وما ترتّب عنها من مجازر دموية عنيفة.

ففي تلك الفترة الحرجة جدا من تاريخ البلاد انقسم المجتمع الجزائري إلى طوائف ، حيث احتمت كل طائفة وراء شعارها الفكري الذي تصارع من أجله ما أدى إلى ظهور تيارات متعددة على غرار التيار السياسي الذي تمثله السلطة الحاكمة، و التيار الديني الذي تمثله الحركة الإسلامية، و التيار الثقافي في صورة البطل صاحب الفكر الشيوعي كما أسلفنا الذكر.

أمّا الأسود فهو أكثر الألوان هيمنةً على حياة البشر، حيث يؤدي دلالات متعددة منها: الخوف من المجهول و التكتم، و الحكمة و الرزانة، و غيرها [2].

---

[1] ينظر: عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزاهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان(أنشودة المطر)، ص:593.

[2] ينظر: رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي، ص:20.

و لعلّ أكثر الدلالات السابقة اتصالا بالمتن هي دلالة الخوف من المجهول بوصفها حالة الشاعر الذي يعيش الوحدة والانعزال ، حيث يترجم خوفه في المساءلات بشتى أنواعها الفكرية، و السياسية ، و الاقتصادية، و الاجتماعية.

جاء في الرواية:" أكون أحد أضرحة بني أجدار بتاهرت: عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن بعض، بدهليز طوله بضعة أمتار و يتفرع من أولى هذه القاعات عن اليمين و عن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات ربط بينها دهاليز، و تحيط بالهيكل الأوّل الذي يحيط به بدوره هيكل به دهاليز تنطلق من مدخل الضريح، ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة و أربع صغيرة كائنة بالأركان و يربط بينها دهاليز.."[1].

فالمقطع السردي السابق يكشف عن معاناة فكرية كبيرة للبطل، ومن ثم فإن الشخصية المحورية التي تحرّك دواليب الرواية غامضة ، حيث ينعكس غموضها في الحياة اليومية ، فهي لا تعرف حتى أسماء جيرانها و لا عدد أفرادهم.

و لكنها استطاعت الخروج من تلك الحالة بالولوج وسط الحشود الإسلامية الثائرة مفصحةً بذلك المجال أمام الدهليز المظلم في أعماقها أن يتنور، لعلّها تسدّ فجوة من الفجوات التي تجتاح عقلها.

فهذه العتبة –هنا – بناءً على ماسبق كان خيارها مدروسا تبعا لمضمون المتن و منحى مسار السرد ، حيث ما فتئت تقدم الإفادة للعمل السردي الذي تصاحبه، فجاءت شارحة و مفسرة له.

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص:9.

ب-دلالة العنوان:

عنوان رواية " الشمعة و الدهاليز" متكامل و موازي لكل حيثيات و تفاصيل الأحداث فيها ، و ذلك من خلال ثنائيتين جامعتين للدلالات السردية ، حيث يومئ إلى وجود صدام تجسده الشخصيات المهيمنة و الفاعلة فيها.

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ-البنية التركيبية:

يتكون عنوان الرواية من دالّين هما دال " الشمعة" و دال" الدهاليز" ، حيث تربط بينهما أداة العطف" الواو"، ليشكّلا بذلك جملة اسمية مركّبة من معطوف و معطوف عليه. وما دامت الجمل الاسمية تدل على الثبات، فإنّنا نتساءل: ما علاقة هذا المعنى بالمتن السردي؟.

إن القارئ للرواية سيلفي فيها العديد من المواقف ذات الصلة بالمعنى السابق أوّلها حين وقف البطل مذهولا من أصوات الجماعات الإسلامية ، حيث جاء في الرواية: "سراديب كثيرة انفتحت في دهليزه، انبعثت منها قضايا و مسائل و نظريات و يقينيات كثيرة جعلته يحجم، و يكتفي بالوقوف مع جدار بناية في منجى من قنابل الغاز و الرصاصات المنبعثة مغردة من حين لآخر"[1].

فالشاعر في تكوينه الثقافي و الفكري، ورؤيته للمستقبل يختلف عن هذه الفئة المجتمعة التي استسلمت للماضي و الفكر الرجعي، لذا انتابته حيرة كبيرة ترجمتها تساؤلات فكرية كثيرة ، فمنعه التردد من الانضمام إلى حشود لا ترى في الإسلام سوى الجبة و اللحية.

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص:15.

بيد أن الأمر سرعان ما انقلب إلى ضده ، ذلك أن الرجل كونه مثقفا ، فهذا يعني أنه ملتزم بقضايا مجتمعه ، و لا يجوز له- مهما كانت الظروف- أن ينعزل عن الواقع الذي يعيش فيه رغم التباين و الاختلاف، فراح ينزل مع النازلين ، ليتبادل الحديث مع الجماعة بحثاعن عوامل التحول الذي عرفه الجيل الجديد بالرجوع إلى الدين و سراديب الماضي.

أما الموقف الثاني، فيتمثّل في عجزه عن مواجهة الملثمين السبع الذين اقتحموا منزله عنوة دون سابق إنذار ، حيث لم يحرك ساكنا إلى أن وضعوا حدا لحياته بعد جملة من التهم المنسوبة إليه.

يقول الروائي:" بوغت فلم يدر ما يفعل و اختلطت السيناريوهات التي كان قد وضعها منذ سنوات في حالة ما إذا هوجم(...) راح يتأملهم بينما كانوا يتفحصونه بدقة مطمئنين بأنّه لا يوحي بالخطر"[1].

فالشاعر بمفرده لا يستطيع مواجهة ذلك الكم في نهاية تراجيدية لا تمثل شخصا واحدا فقط، خاصة و أن وطار لم يحدد لبطله التراجيدي اسما طيلة أطوار العمل الروائي ، بل جميع المثقفين الجزائريين الذين لاقوا المصير نفسه بمحاولتهم إنارة شمعة وسط الدهاليز المظلمة.

تلك- إذن- البنية التركيبية بما تحمله من معنى الثبات الذي يلقي بظلاله على النص، و تحديدا الشخصية البطلة التي تلقت موقفين أحدهما يبعث على الحيرة في بداية الرواية، و الآخر على الفزع في نهايتها.

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز ، ص:156-157.

ب-البنية المعجمية:

سنقف عند مفردتي " الشمعة" و" الدهاليز" معجميا ، حيث تعني المفردة الأولى " مُومُ العسل الذي يُستصبح به و أشمع السراج: سطع نُورهُ"[1]، بينما تعني المفردة الثانية ما بين الباب و الدار[2].

نستشف- إذن- بأنّ معنى" الشمعة" في الأصل مرتبط بالنور و السطوع، أما الدهاليز فتنصرف إلى السياق اللغوي الذي يحيل على الضيق و العتمة، و كل ما هو عميق و مظلم بشكل عام.

و منه يتبادر إلى ذهن القارئ التساؤل التالي: ما علاقة المعنيين بالسياق العام للرواية؟. هذا ما سنجيب عنه في العنصر الموالي.

ثانيا/ المستوى العميق:

إن عنوان الرواية يكشف عن حضور ترميزي مكثف من خلال لفظتي " الشمعة" و " الدهاليز" ، حيث ترتبط كل مفردة منهما بالسياق العام للرواية.

فالترميز كوسيلة فنية شائعة لدى الكتاب و الشعراء هو " ظاهرة لافتة في أعمال وطار الروائية. فهو بهذه الأداة الفنية يقدم ما يريد من أفكار متكئا على البعد الإشاري للإحالات الرمزية"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب ، مادة(شمع).

[2] ينظر: المصدر السابق، مادة(دهلز).

[3] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية ، أمانة عمان الكبرى ، عمان، 2004، ص:277.

فعن الرمز الأوّل ، أي الشمعة بما تحمله من معاني معجمية، فإنه يرمز إلى الرؤية التي يتبناها كل طرف من الأطراف المتصارعة ، إذ يرى فيها الأنسب لإخراج الجزائر من أزمتها السياسية.

ففي الوقت الذي يرى بعض المثقفين بأن الفكر الاشتراكي هو الذي يتناسب مع العصر، و بأن الدولة الإسلامية تؤدي إلى التخلف، فهؤلاء دعاة التنوير و الوعي الذين ينشدون التغيير و خلق نمط حياتي جديد أساسه التقدم و العدل الاجتماعي.

فإن الإسلاميين يرفضون الغزو الفكري الأجنبي للبلاد ، و يدعون إلى الرجوع للأصالة من أجل حسم التشتت ، حيث ضم هذا الفكر اتجاهات متابينة في مسألة الاعتدال و التطرف.

ومن جانب آخر، فإن الشمعة ترمز إلى الإنسان الواعي الذي يؤمن بحق الجماهير في تسيير نفسها وفق نظرتها للحياة، إذ تعود هذه الدلالة على الشاعر في المتن ،كما يمكن أن تعود على القيادي الإسلامي عمار بن ياسر.

بيد أن الأوّل هو الأكثر مناسبة، خاصة و أنّ الشمعة مصيرها الانتهاء و الزوال ، حيث تحترق لتضيء على الآخرين، و هو نفسه مصير الشاعر الذي انتهت حياته في غمرة الانشغال بمعالجة هموم وطنه؛ محاولا إنارته وإخراجه من السراديب المظلمة التي تمتصه.

أما الرمز الثاني، أي الدهاليز ، فإنه يرمز إلى الأنفاق المظلمة التي أقحم فيها الشعب الجزائري عنوة، و لم يجد السبيل الأنسب للخروج منها، حيث كابد ويلاتها،

و ذاق طعم العلقم طيلة سنوات المحنة، جرّاء الأوضاع السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية المتردية .

فالبلاد عاشت في تلك الفترة أزمة حادة لم تعرف مثلها من قبل، حيت كادت تنسف أسس المجتمع و تقوض أركان الدولة إن لم يتم تداركها و معالجتها في الوقت المناسب و بطريقة جذرية[1].

بعد القراءة الدلالية للفظتي العنوان، و ربطهما بما يناسبهما في المتن لم يبق لنا سوى الوقوف عند" الواو "التي هي الأخرى بحاجة إلى مقابل دلالي يوضح المقصود منها. و منه نتساءل: على من تعود الواو يا ترى؟.

إن الواو هنا يمكن وصلها بطرفين اثنين، حيث يتمثّل الطرف الأول في الشعب الجزائري الذي يعيش وسط الأزمة حائرا ، خاصة أولئك الذين يعانون ضيق الفكر و محدودية الوعي.

أمّا الطرف الثاني فهو "النظام الحاكم" الذي يحاول أن يقضي على الفكرين معا؛ أي الفكر الاشتراكي بمفهومه الصحيح الذي يتعارض مع سياستهم القائمة على النهب، وكذا الفكر الإسلامي الذي يهدد أمن البلاد و استقرارها.

فالعنوان– إذن –في هذه الرواية قد أشار إشارة ترميزية إلى مضمونها ، حيث شكّل نقطة ارتكاز لكل التفاصيل السردية ما يحيلنا على القول بأنه يحقق المتعة و التلذذ للقارئ من خلال تناسبه مع الأحداث التي تستمد وجودها من الصراع الأيديولوجي في أبعاده المتنوعة.

---

[1] ينظر: محمد محمود الخزعلي، على مفترق طرق: دراسة في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، مجلة التواصل ، عنابة، العدد14، 2005، ص: 273.

د- دلالة اسم المؤلف:

كعادته اسم الأديب" الطاهر وطار" يتصدّر الغلاف في" الشمعة و الدهاليز" بلون أحمر مثير على المساحة السوداء، ما يجعل دلالة "الجرأة" –هنا– ترتبط بما حملته هذه الرواية في طياتها.

فالأديب أعاد اقتحام عالم المحظور، ليكشف عن أصعب الفترات التي مرّ بها النظام الجزائري؛ حين وقع في مأزق تفككك الأيديولوجية الماركسية، و تصاعد الأيديولوجية الدينية.

هذا الطرح الخطير الذي مثّل له بشخصيتين هما" الشاعر" المثقف صاحب الفكر الاشتراكي، و الآخر المهندس الإسلامي "عمار بن ياسر" في مواجهته لوالده المناضل السابق في صفوف الجبهة الذي ليس فردا ضمن العصابة المفترسة التي سيطرت على البلاد بعد الاستقلال من أجل خدمة مصالحها الشخصية، إلّا أنه كان يمنّي النفس بأن يكون والياأو سفيرا وما شابه.

فالشاعر سيكون في بداية الأمر رافضا لكل من السلطة و التيار الديني، ذلك أن الأولى عجزت عن تحقيق أهداف الشعب و طموحاته في ظل الحزب الواحد الذي اكتفى قادته بترديد الخطابات الحماسية الفارغة ، لتنقطع مع الانقطاع عن الشعب بعد استلذاذ السلطة و التفرّد بالنعم باسم الثورة.

أما الثاني، فهو في نظره مجرد تيار رجعي يقوده مجموعة من الأصوليين ليس باستطاعتهم تقديم البديل المقنع و الكافي الذي يخرج البلاد من ظلماتها نحو النور بتحسين وضعيتها السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية.

بيد أن الموقف قد تغيّر بعد ذلك، حيث أضحى البطل على اقتناع ببعض أفراد الحركة في صورة قائدهم "صاحب التوجه المعتدل في تصوره لقيام الدولة الإسلامية، البائن في المساحات التي خصّصها الروائي كمقاطع حوارية متبادلة بين فكر الشاعر و فكر عمار، تنتهي بتأسيس علاقة صداقة زكّت الشاعر لاعتلاء كرسي وزارة الفلاحة في دولة الحكم الإسلامي"[1].

هكذا –إذن– عبّر الروائي عن تلاشي الاشتراكية في البلاد من خلال الشخصية البطلة التي انساقت وراء التيار الديني المناهض للنظام الحاكم ، و أصبحت جزءا منه ما أدى إلى اغتيالها في نهاية الرواية.

فهذه العتبة–هنا– ارتبطت بقصدية الرواية التي عمد وطار إظهارها ، أي الانتقال و التحول الذي عرفته البلاد لظروفٍ فرضها صوت الشعب بعد أحداث أكتوبر 1988 كما سنفصل ضمن عتبة التجنيس.

د–دلالة التجنيس:

باستثمار فكرة الواقعية التي ترتبط بهذه العتبة سنجد بأن الرواية قد عبّرت عن واقعٍ خطير للغاية، خاصة و أنها تتزامن مع الانقلاب السياسي الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد أحداث أكتوبر 1988.

فهذا الواقع الجديد بكل ما يحمله من تناقضات يتمثل في التحول من الأحادية الحزبية التي مارسها الحزب الواحد بعد الاستقلال إلى التعددية الحزبية. ومنه انفتحت الجزائر على الاختلاف باختلاف ثقافة شعبها ، وتنوع ألسنته و أفكاره .

---

[1] فاطمة عماري، تجليات الثنائية الضدية في رواية الشمعة و الدهاليز، التبيين الجزائر، العدد33،،2009،ص:210.

إنه "مفترق طرق على مستوى مسيرة المجتمع، فقد وصلت الأمور إلى نقطة لا يجوز بعدها استمرار ما كان سائدا في الماضي ، بل لابد من ولادة جديدة (...) و إلّا كان الموت نهاية ذلك المجتمع"[1].

ففي ظل هذا الانفتاح ازدادت الأمور سوءًا حين دخلت البلاد نفقا مظلما من العنف في فترة حرجة تعددت فيها مظاهر الأزمة السياسية المعلنة، و هو ما اصطلح على تسميتها باسم" العشرية السوداء" أو "سنوات المحنة".

ومن ثم، فإنّ "الشمعة و الدهاليز" قد تصدّت لمعالجة الإرهاب المظلم، حيث حاول صاحبها البحث عن الأسباب و المرجعيات التي أوصلت الإنسان الجزائري المتحول باستمرار إلى اعتماد العنف كوسيلة للوصول إلى مبتغاه.

و ليس هذا فحسب ، بل عالجت أيضا واقع الظلم ضد المثقف في صورة البطل الذي اغتالته أيادي الغدر، حيث يبقى هذا الاغتيال علامة استفهام محيرة من قتل البطل و لأي سبب؟.

و لو أن المعطيات كلها توحي بأن المتسبب في مقتله هو النظام نتيجة تعاونه مع الدولة الإسلامية التي كانت تشكل الخطر المهدد لاستمراريته في قيادة البلاد، و من ثم مواصلة خدمة مصالحه الخاصة.

جاء في الرواية:" اتصل بك أشرار،يعملون على قلب النظام الجمهوري الديمقراطي بالعنف و القوة، يستعملون الدين و يحتكرون الإسلام، جذورهم تمتد خارج البلاد ، و تتصل بقوى أجنبية حاقدة على شعبنا و على قيادته"[2].

---

[1] محمد محمود الخزعلي،على مفترق طرق: دراسة في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار،ص:278.

[2] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز ، ص:158.

فهذه العتبة– هنا– لها بعد واقعي مشدود إلى النص بنيّة البحث عن قصد السارد (المرسل) الذي استوحى موضوعه من الظروف و الأحداث ، لينتج لنا رواية يختلط فيها الواقع بالحلم ، و الماضي بالحاضر.

ليواصل الواقع الظلامي في جزئه الثاني ضمن رواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" التي سنعالجها بعد هذه الرواية ، باتباع الخطوات نفسها مع الروايات السابقة بدء من الصورة ، وصولا إلى التجنيس.

9–دلالات العتبات المحيطة الخارجية في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي :

تعدّ " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تجربة جديدة خاضها وطار في ظرفٍ قياسي جدا ، ذلك أنّها كانت ناضجة في رأسه منذ سنوات عديدة، إذ يقول:" كتبتها خلال عشرين يوما في منطقة " شنوة" الجبلية المطلة على البحر غرب الجزائر العاصمة، في أشرس سنوات التقتيل الجماعي"[1].

و عن السياق العام لها ، فهي تحكي قصة وليّ طاهر ضائعا، إذ تراءت له قصورا عديدة تشبه مقامه الزكي، فراح يستحضر ما مرّ به رغم أنّ ذاكرته لا تسعه حتى لاستذكار ما يحفظه من القرآن لأداء صلواته .

فيتذكر المقام الذي أقام فيه منارةً للعلم هروبا من الوباء الذي عمّ المجتمع ، حيث انتشرت مظاهر الفسق و المجون، و انقلبت أحوال الناس بشيوع الزناو الاختلاط، و تداول الخمر ما جعل المؤمنين يهربون بدينهم إليه.

---

[1] الموقع التالي: http://massareb.com/?p=6315

و لكن ما حدث أنّ وباءً آخر مسّ الهاربين ، فمن بين المؤمنات تظهر واحدة مجهولة لتطلب من كل رجلٍ أن يتزوّجها و إلّا لحقته لعنة "مالك بن نويرة" الذي قتله خالد بن الوليد.

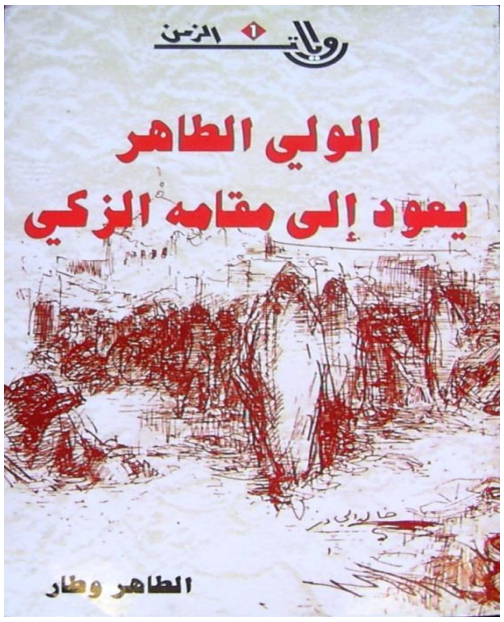
فتلك الحادثة التي أثارت جدلاً واسعًا في أوساط المسلمين، فاختلفوا في الحكم عليها هي التي بنى عليها الطاهر وطار روايته. و منه يتأسس التساؤل: ما علاقتها بالمتن الروائي؟.

إجابة عن ذلك نقول لعلّ الغرض الذي لأجله وظّف الكاتب هذه القصة هو التأكيد على أقدميّة المسألة المتمثلة في الخلاف بين المسلمين، فهي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، خاصة و أنّ الرواية قد شهدت تصويرا أشبه بالسينمائي لصورة المسلحين و هم يعبرون الأودية للقتال ، إذ من خلال الوصف الذي قدّمته يتّضح بأنّهم الإرهاب الذين اتخذوا من الجبال حصنا لهم.

ضف إلى ذلك مشاهد أخرى كالتعريج على مدينة الجزائر، و تحديدا إلى العالم السفلي أين الخمر و الملاهي، و غير بعيد عنه جحيم الموت يحصد الأرواح دون مراعاة للإنسانية.

فالرصاص يخترق الأحياء، و الأوامر واضحة لا تفيد إلا شيئا واحدا هو القتل، و لعل المشهد الأكثر تأثيرا في النفوس هو المرأة التي ترجوهم بأن يسمحوا لها بإرضاع ابنها، و لكن الساطور يظل سيّد الموقف و يفعل فعلته.

أ- دلالة الصورة:



1- القراءة الوصفية:

غلاف الرواية هو لوحة تشكيلية من توقيع الفنان العراقي " علي الجادر" الذي جسّدها في شكل تخطيطي يخلو من التفاصيل المعقدة.

فكما يبدو تُظهر لنا كمّا بشريا هائلا يقوده رجل طويل ، حيث يرتدي جبّة بيضاء مع قلنسوة يداري بها رأسه، مما يعطي الانطباع بأنه الولي الطاهر الذي بُني بتفاصيله كيان هذا العمل السردي.

و ما يُلاحظ هو شطب معالم الوجوه ما يحيل على التساؤل التالي: **ما دلالة هذا الإخفاء في علاقته بالرواية؟**. هذا ما سنتولى الإجابة عنه ضمن القراءة الدلالية في العنصر الموالي.

2-القراءة الدلالية:

إذا حاولنا ربط الإخفاء بالمتن في مقاربة تأويلية بسيطة نقول بأنه يؤدي دلالتين كأقل تقدير، حيث ترتبط الدلالة الأولى بضياع المنزلة العظيمة للولي ، ذلك أنه أضحى تائها بلا هُويّة يجوب" الفيف" فوق عضباء بعد أن كان يشرف على القصر ذي الأبواب السبعة الذي أراد فيه بناء مجتمع إسلامي صالح .

أمّا الدلالة الثانية، فترتبط بشخصيته التي لم تكن واضحة، بل متعددة الوجوه و متناقضة؛ فمرة بطل صوفي، إذ يؤكد ذلك الشطحات الصوفية التي يتخذها الروائي بين الحين و الآخر لكونها تسهم في رسم المعالم الفكرية للرواية.

ومرة أخرى إنسان مسلم تائه، فضلا عن ظهوره أيضا بصفة الحاكم المتسلط، و الإرهابي العنيف الذي يحارب في الجبل.

و عن الجمع الغفير وراءه، فإن الضبابية التي تميّزهم و عدم الوضوح، و كأنّها ترمز إلى الشعب الجزائري في تلك الفترة.

فالرواية قد عالجت زمنا حساسا من تاريخ البلاد؛ أي العشرية السوداء التي لم يفقه منها الجزائريون شيئا، و ظل السؤال الذي يراودهم: من المتسبب في الفتنة أهو النظام أم الجماعات الإرهابية المسلّحة؟.

ليتّضح بعدها أن المسئولية تقع على عاتق الطرفين، فمثلما الجماعات المسلحة -الخارجة عن القانون- كانت طرفا في الأزمة، فإن النظام أيضا، ذلك أنه من الخطأ تزييف الحقائق بتشويه سمعة طرف بعينه ، و التغاضي عن الآخر إما إرضاءً له أو خوفا منه.

و في سياق الحديث عن تلك الجموع دائما نلاحظ اختلاف هيئاتها بين الجالس و الواقف و غيرها من الأوضاع الأمر الذي يوحي بالحالة التي يعيشها الشعب الجزائري في التفكير و الرؤية .

و لعلّ ما يثير الانتباه هو الشخص في الطرف اليمين، حيث يبدو كأنه امرأة تجلس مطأطأة رأسها ، و علامات الأسى بادية على محيّاها. و هنا نتساءل :**إلى ماذا ترمز هذه المرأة بالاستناد إلى السياق العام للرواية ؟.**

إنّ المرأة –في اعتقادنا –ترمز إلى الجزائر الأم التي ألمّ بها الحزن جرّاء ما يحدث بين أبنائها من تناحر قوي ، حيث إن المتأمل بدقة سيلحظ بأنّ الرسّام لم يحجب وجهها ، و في ذلك دلالة على أنها لن تضيع أبدا ، بل سيأتي يوم تشرق فيه شمس السلام لتزيّن سمائها.

و هو ما حدث فعلا ، عن طريق إصدار ميثاق" الوئام المدني" الذي بادر به الرئيس بوتفليقة بعد توليه الحكم ، حيث حظي بموافقة الأغلبية من الناخبين، مع وجود أقلية معارضة بحجة أنه جاء لطيّ جرائم الماضي التي ارتكبها أشخاص يرفضون الاعتراف أمام ضحاياهم.

فهذه العتبة– هنا– هي معطى دلالي للنص، حيث امتلكت رؤية تعبيرية عبرت من خلالها عن بعض تفاصيل المتن باختراقها للمشهد السردي، ما جعلها تنفتح على معاني اجتماعية و سياسية .

ب- دلالة اللون:

يطغى على الغلاف لونين بارزين لعين المتلقي هما"الأحمر الأرجواني والرّمادي"، إذ يحمل اللون الأوّل " سمة القتل المصبوغ بدم الشعوب، و الموت و الجحيم"[1]، مما يوحي للقارئ بأنّه إزاء نص تصادمي مشحون بالمواجهات الدّامية، كيف و هو يعالج مرحلة ارتُكِبت فيها جرائم فظيعة كان وقعها في القلوب معادلا لوقع الثورة التحريرية إن لم نقل يفوقها.

فالدم يتقاذف في كل مكان تقاذف الحمم البركانية ، و الدخان يتصاعد من المنازل هاربا نحو السماء، بل حتى الطيور فرّت إلى وكورها، إذ هالها منظر الموت وفقدت شهيتها للحياة.

أمّا الرمادي الذي يعدّ لون الضباب، فجاء هو الآخر مناسبا جدا للمتن السردي؛ لكون الرواية التي بين يدينا تمثّل نموذجا لضبابية الهُويّة التي عرفها الفرد الجزائري التسعيني.

فقد عاش تلك الفترة الحرجة فاقدا لهُويّة الزمان و المكان، إذ لم يعد يدرك كنه العيش ، فلا زمان يعرف ليله من نهاره من دخان المتفجرات الأسود،و لا مكان آمن قد تعوّد الاستقرار فيه ، و يقابله الآخر القاتل الدموي المجهول، و الصّانع للاّهُوية الوطنية.

فمع فجر كل يوم جديد يستيقظ الجزائريون على مسرحية تراجيدية نهايتها القتل و الدم التي يتقن أدائها أولئك الخارجون عن الدين و القانون، نتيجة صراعهم القوي و المرير مع السلطة السياسية الحاكمة.

---

[1] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي و الخطاب، ص:31.

و إلى جانب اللونين السابقين يحضر اللون" الأسود" أيضا الذي ترتبط سوداويته المطلقة بالجماعات الإرهابية المسلحة التي لم تكن تميّز بين كبيرٍ أو صغيرٍ، أو بين رجل و امرأة.

فالقتل كان عبثيًا، و قد مُورس دون وعيٍ شاملٍ ، حيث كان الهدف واضحا ألا وهو زعزعة استقرار البلاد نكايةً في النظام الحاكم دون الأخذ بعين الاعتبار الشعب البريء الذي دفع الثمن غاليا.

فهذه العتبة–هنا– قامت بالحفر دلاليا، لتعبر في البنية العميقة للنص، حيث عكست الوضعية السياسية التي مرت بها البلاد ، و التي مردها الحالة الاجتماعية للشعب المقهور.

فالعلاقة بينه و بين السلطة الحاكمة في تلك الحقبة من الزمن لم تستند إلى عقلانية الحقوق والواجبات ؛ أي إلى منطق التكافؤ و إنما إلى قهر في مختلف أشكاله و أبشع صوره.

و بالتالي ما أدى إلى اهتزاز رمز الدولة في العقل الشعبي نتيجة الفجوة بين الوعود الرسمية المعلن عنها و نتائجها التي لم يجد لها المواطن الجزائري أثرا على أرض الواقع.

ج– دلالة العنوان:

أولا/ المستوى السطحي:

أ–البنية التركيبية:

إنّ أوّل ما يلفت انتباه المتلقي للعنوان هو طوله، ذلك أنّه طويل مقارنة بعناوين الأعمال السابقة، إذ لا يضاهيه في الطول سوى " العشق و الموت في الزمن الحراشي"، و كذلك الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.

فهو يتكون من علامات لسانية تم تركيبها وفق نسق نحوي معين نتج عنه جملة اسمية تتركب من مبتدأ و صفة، بالإضافة إلى جملة فعلية تتكون من فعل و جار و مجرور ونعت.

و من ثم، فإنه نص صغير انبثق من نص أكبر منه، و يختزله في الوقت ذاتهِ، حيث منحه هذا الحجم موقعا استراتيجيا مميزا ، إذ ينتشر على مساحة كبيرة من الغلاف باللون الأحمر المثير.

ب-البنية المعجمية:

سنقف- هنا- عند معنى كل مفردة من المفردات المعجمية المشكّلة للعنوان، و ذلك بالاستناد إلى المعاجم العربية القديمة ، فضلا عن المعجم الديني، والمعجم الثقافي الشعبي.

الولي:

جاء في اللسان لابن مظور: "ولي: من أسماء الله تعالى: الولي هو الناصر، و قيل: المتولي لأمور العالم و الخلائق القائم بها، و من أسمائه عزّ وجلّ: الوالي، و هو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيها"[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة(ولي).

و الولي لدى المسلمين هو " العارف بالله و صفاته، و الفاني عن حالة الباقي في مشاهدة الحق "[1].

أما في الثقافة الشعبية، فهو أشبه بالوسيط الروحي بين الناس و خالقهم ، حيث يتقرّبون منه جهلا لكي يشفي مرضاهم، و يزوّج أبناءهم، و غيرها من الطقوس الشعبية الغريبة.

نستشف إذن بأن كلمة" الولي" المجرّدة يُكنّى بها شخصٌ صالحٌ في الدنيا، و هي مشتركة بين الربّ و عباده، غير أنّها لدى بعض العامة ممن أصابهم وباء الجهل قد أحيطت بهالة عظيمة بلغت درجة التقديس المحرم .

الطاهر :

تستعمل هذه الكلمة للدلالة على اسم العلم ، ذلك أنه قد جرت العادة في اللهجة الجزائرية و المغاربية عموما، تسمية الأشخاص بهذا الاسم، و هو في الأصل طاهر+ أداة التعريف(ال)مثل : السعيد، البشير، الربيع...الخ.

كما تستعمل للدلالة على الصفة أيضا ، فتعني كما أورد ابن منظور " التنزّه عمّا لا يحلّ؛ و هم قوم يتطهّرون أي يتنزّهون من الأدناس(...) و رجل طَهِرُ الخُلُق و طاهرُهُ، و الأنثى طاهرة ، و إنّه لطاهر الثياب إذا لم يكن دنس الأخلاق"[2].

يعود:

---

[1] خديجة الشامخة، الطاهر وطار و الرواية الصوفية رواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ، مجلة البحوث و الدراسات، الوادي، العدد14، 2012، ص:285.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة(طهر).

هو الفعل الذي يبدأ به الشق الثاني من العنوان، حيث جاء بصيغة" المضارع" الذي يدلّ على الاستمرارية و ديمومة الحياة، و كذا التطلّع نحو المستقبل.

و عن دلالته في الثقافة الدينية، فهو يرتبط في الإسلام بعودة "المهدي المنتظر" الذي يعدّ ظهوره إحدى علامات الساعة الكبرى.

أمّا في العرف الشعبي، فالذاكرة الشعبية تحفل بالكثير من الأمثال التي تضمّ هذه الكلمة، إذ نذكر تمثيلا لا حصرا المثل القائل" اللّي يعاود يعطيه المعاود"، فهو" بمثابة دعاء بالشر على صاحبه، أو الإصابة به لمن يعيد فعل شيء غير مستحب مرة أخرى"[1].

إلى:

تفيد معنى انتهاء الغاية، أي بلوغ الهدف المراد التعبير عنه، سواء أكان زمانيا أم مكانيا ، و هو أشهر معاني هذا الحرف في العربية.

مقامه:

يقول ابن منظور:" المقام الكريم هو المنبر، و قيل: المنزلة الحسنة"[2]، فأيّ المقامين أراد وطار أهو المكان أم المنزلة؟.

أمّا المقام في الثقافة الدينية فله معنى روحي، إذ يعني منزلة معينة يرتقيها المريدون و المريدات المتصوفة في سفرهم إلى الله تعالى من أجل الوصول إلى رحاب الحضرة القدسية.

---

[1] علي ملاحي، هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 522/1.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة(قوم).

الزكي:

ورد في المعجم الوسيط" زكا الشيء زُكُوًّا، و زكاة: نما و زاد. و فلان : صلح و تنعم و كان في خصب فهو زكي. أرض زكية: طيّبةٌ، خصبةٌ"[1].

فهذه الصفة إذن تطلق على الشيء الذي ينمو و يزداد، و على الأرض الطيبة الخصبة، و على الإنسان في حال صلاحه و نعيمه.

ثانيا/ المستوى العميق:

سنقوم- هنا -بمقاربة العنوان الرئيس في ضوء العلاقة التي تربطه بسياق المضمون السردي ، و لعلّ السؤال الذي يقودنا إلى هذه المقاربة الدلالية مفاده: هل كان الولي الطاهر طاهرا فعلا؟.

إن ما جاء في تفاصيل الرواية يثبت عكس ما في هذه العتبة من أن الولي طاهر بدليل مشاركته في العمل الإجرامي رفقة المسلحين في الجبال، إذ يقول السارد في هذا الشأن" الله أكبر. هتف الولي الطاهر و هو يصوب مدفعه الرشاش نحو طائرة، كانت تحوم فوقه. ضغط بإصبعه بقوة على الزناد، حتى أحس به يكتوي بحرارة الحديد "[2].

و بالتالي ما يحيلنا على القول بأن العنوان الذي أمامنا مخادع ، حيث يخدع القارئ للوهلة الأولى حين يوحي له بأن البطل صالح شأن أولياء الله الصالحين، و بأن المسألة لا تعدو كونه كان غائبا، ثم عاد إلى مقامه الزكي.

---

[1] إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، مادة (زكا).

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2004 ،ص:31.

و من ثم يتبادر إلى ذهننا تساؤل آخر مفاده: هل يعقل أن يصنع وطار عنوانا بالولي الطاهر، ثم يضع له مواصفات مناقضة في المتن؟!.

إجابة عن ذلك نقول بأن المقصود بالولي ليس المعنى المألوف في الثقافة الشعبية و الدينية ، ذلك أن الولاية هنا ليست صوفية ، بل ولاية أدبية رمزية، مما يعني أن العنوان ذو طابع ترميزي محض.

فالولي الطاهر– حسب فهمنا– ترمز إلى الحكم الإسلامي السياسي، والمقام يرمز إلى الجزائر، و العودة –ههنا– هي عودة الجماعات الإسلامية إلى الواجهة السياسية ، حيث ترى في حكمها أنّه الأنسب لإعادة المسلمين إلى نبع الإسلام الصافي في عهده الأوّل.

أما من وجهة النظر السياسية ، فهي تهدف إلى الإطاحة بالنظام السياسي المسيطر بعد أن فشل في تحقيق طموحات الشعب لأسباب بنائية تتعلق بالتركيبة البشرية التي يقوم عليها حزب جبهة التحرير الوطني.

فكما أسلفنا الذكر في اللاز كان مفتوحا لجميع الأطياف شريطة أن ينسلخوا من عقيدتهم و ينتمون إليه بوصفهم أفرادا لا جماعات أو أحزاب، و بالتالي ما لم يساعد على خلق البديل للأديولوجية الاستعمارية.

فالسلطة الحاكمة التي ورثت الثورة الوطنية بعد الاستقلال فشلت في بناء مجتمع يتخلص من السلبيات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية التي عانى منها الجزائريون أبّان فترة الاستعمار.

د- دلالةاسم المؤلف:

يتباين اسم المؤلف في هذه الرواية عن الأعمال السابقة ، ذلك أنه لم يأت في الصدارة ، و إنما في الأسفل بخط أسود غليظ فوق أرضية رمادية فاتحة. ومنه نتساءل: ما دلالة هذا التموقع ، و كذا اللون الذي يميّز هذه العتبة؟.

فعن التموقع ، و كأن به يدلّ على الحيادية؛ بمعنى أن الطاهر وطار يعيش موقف المحايد لما يحدث في تلك الفترة الدامية ، إذ ليس منحازا لأي طرف من الأطراف المتصارعة.

و بالتالي ليس إلّا شاهد عيان على المشهد الظلامي الدامس الذي سيطر على البلاد حتّى تحول نهارها إلى ليل، حيث قام بتجسيد الحالة و التعبير عنها بأسلوبه الفني الخاص .

أما اللون ، فإنّ الأسود القاتم الذي دوّن اسمه به ، فهو يوحي بالنظرة التشاؤمية السوداوية ، حيث لبس عباءة التشاؤم من الوضع السائد آنذاك، ذلك أن الطريق مسدود و الموت محتم لما أضحى عليه الناس في وطنه من تكالب يؤدي بعضهم بعضا دون رحمة.

هـ- دلالة التجنيس:

نص" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" قد سيق في جنس الرواية الذي يكاد يطغى على عصره، ليعبّر لنا عن واقع كان سائدا في تلك الفترة من تاريخ الجزائر الحديث.

ومما يدل على واقعية هذا العمل قول الروائي في المقدمة:" إنّ هذه الرواية رغم ما فيها من تجريد و سريالية، هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها و بكلّ اتجاهاتها و أساليبها أيضا"[1].

فالطاهر وطار قد صوّر في روايته بعض المشاهد من سنوات الجمر حين كان الجزائريون يتحدّون الموت الخاطف للأرواح في أبشع صورة، و كان الغدر عنوانا للحياة وقتها، إذ مع كل يوم جديد يستيقظون على مسرحية الذبح التي يتقن أدائها أولئك الخارجون عن الدين و القانون.

فهذا العنف له أسبابه التي مهّدت له في مقدّمتها أحداث أكتوبر 1988 التي تعدّ المنعطف الخطير، حيث تولّد انفجار شعبي يردد شعارات مناهضة للنظام، و هذا بعد أن سيطر رجال المال و الأعمال على البلاد، و تمتّعوا بكافة الامتيازات في مقابل الشعب الفقير الذي تخبّط في الغلاء و البطالة و الحرمان.

و كانت نتيجة تلك الانتفاضة دستورا جديدا وضعه الشاذلي بن جديد، و الذي أقرّ فيه بالتعددية السياسية والإعلامية في الجزائر، وفتح مجال النشاط واسعا لكل التيارات مهما كان انتماؤها، كما أقرّ بحرية التعبير، و إعطاء الفرصة اقتصاديا للقطاع الخاص.

لتدخل البلاد بعدها في مرحلة أخرى حاسمة نتيجة القرارات السابقة ألا و هي مرحلة الانتخابات بعد انقسام السياسيين إلى ستين حزبا و نيّفا، حيث فازت بها الجبهة

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الزمن ، الرباط، (د.ط)، 2000، ص:12 (طبعة أخرى).

الإسلامية للإنقاذ ما حذا بالجيش إلى التدخل لإلغائها بحجة أسلوب الترهيب الذي استعمله الفيس في حملته الانتخابية.

ففي نظر النظام كان خطابا سياسيا عنيفا و غير مسئول غرضه تغذية الروح العدائية في أوساط الشعب المتذمر من الأوضاع برمتّها الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية ، و من ثم تنمية التعصّب الديني.

و بالتالي، فإن إيقاف المسار الانتخابي كان الشرارة الكبرى التي أشعلت فتيل الحرب الأهلية بأكمله، حيث سلكت الجماعات الإسلامية المتطرّفة طريق العنف الذي تجاوز التخريب المادّي ليصل إلى المجازر الدموية العنيفة .

ومن أجل نقل هذه الصورة المأساوية اختار أديبنا شخصية محورية تحمل المضمون الذي يريد إيصاله إلى القارئ ، حيث كانت مثالا للذين غرقوا في مستنقع العنف في ظل الفراغ السياسي و الكوارث السياسية و الاجتماعية.

فالولي الطاهر هي جزء ثاني للشمعة و الدهاليز، حيث واصلت التعبير عن حالة الاحتقان سنوات التسعين التي عاشها الشعب الجزائري ، و هو يبحث عن ذاته المستلبة التي ينشدها في دولة مستقلة ذات سيادة.

10-دلالات العتبات المحيطة الخارجية في الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء :

تعدّ " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" من الروايات الحافلة بالأحداث و العوالم الغامضة، إذ تمكّن فيها وطار من توسيع رقعة الكتابة، لتشمل العالم و ما يعانيه من انقسامات، حيث ينقسم إلى عالم قوي تمثله أمريكا و دول أوروبا ، و عالم ضعيف تمثله الدول العربية التي لا حول لها و لا قوة.

و عن السياق العام لها ، فقد أيقظ وليه من حالة الغيبوبة بكيفية سياسية على وقع ما سيشاهده عبر شاشة لا يحّدها نظر ، حيث يقدم المراسلون تقاريرا عن أحوال الدول العربية بعد أن حلّ بها الظلامُ فجأة.

فهي–إذن– تمتلك خصوصية بدورها تتمثل في إقحام القنوات الفضائية للغرض السياسي كميزة تضاف إلى المشاهد السينمائية التي شهدتها روايات كتاب آخرين، و كذا ما وظفه الروائي صنع الله إبراهيم من قصاصات صحفية.

أ–دلالة الصورة:

1– القراءة الوصفية:

تُظهر الواجهة الأمامية لغلاف" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" الذي أبدعه الفنان السوري" سعد يكن" رجلا يصارع الأمواج الزرقاء المتلاطمة بيديه و رجليه ، حيث يتمايل يمينا و يسارا.

فذلك الوضع كما يبدو نتيجة الكسر الذي تعرّض له قاربه ما جعله يواجه خطر الموت وحيدا في عرض البحر الهائج. ومنه نتساءل: **ما دلالة الصورة في علاقتها بالمتن السردي؟**. هذا ما سنجيب عنه في العنصر الموالي.

2- القراءة الدلالية:

إن الصورة أو الأيقونة بما تحمله من معطيات سابقة ذات صلة بالمضمون الحكائي ، لا سيّما باستثمار دلالتي العزلة و التمايل.

فالمعطى الوصفي الأول يكرّس الحالة التي يعاني منها الإنسان العربي -مهما كان انتماؤه و جنسه- الذي يعيش وحيدا بمعزل عن التطور، عكس الآخر الغربي الذي يسبح ضد تيار الجهل و التخلف.

و عليه ما حذا بالبطل الولي الطاهر في المتن الذي يعيش أجواءً صوفية وسط الفيف أين يتواجد مقامه الزكي إلى أن يتضرع للمولى عز وجلّ قائلا:" يا خافي الألطاف. سلط علينا ما نخاف"[1] ، إذ تغير دعائه السابق " نجنا مما نخاف" بعد أن لاحظ ثبات الأوضاع على حالها في الأمة العربية.

وكانت أول ملامح الاستجابة نضوب النفط و تحوّله إلى ماء زلال ، حيث جاء في الرواية:"...عندما يصير القار ماءً زلالا ، و تسود الجبب و القمصان و العمامات فتنزع ، و تخشوشن الأيدي (...).و يكون الدين لله، و الحكم للناس"[2].

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2004،ص:25.

[2] المصدر السابق، ص:23.

ففي هذا العقاب الإلهي فائدة إيجابية للعرب حتى يستفيقوا من حالة الجمود و الكسل الملازمة لهم التي ترسّخت لديهم على مسافات قرون متعاقبة، ما أدى بالدول المتقدمة إلى استغلالهم بطريقة بشعة في صورة أمريكا و أتباعها الذين سلّطوا عليهم الحروب و الدّمار.

و بالتالي الاتجاه نحو تصحيح أخطائهم و تطوير قدراتهم العلمية و المعرفية في شتى المجالات، إذ إن الوضع عندهم يشبه فقدان الرؤية في البحر مثلما يعاني منها الرجل في الغلاف .

أما المعطى الوصفي الثاني فيدل على عدم صلابة الشيء و قوته ما يحيلنا على القول بأنه يعكس ضعف شخصية الفرد العربي و عدم توازنها، فهي متذبذبة و تفتقد إلى المبادئ القوية ماجعله يتجرّع كؤوس الوهن على كافة الأصعدة.

وهنا يرتبط الأمر بالحكام أكثر الذين يخضعون لتبعية الأنظمة الغربية ما ينعكس بالسلب على شعوبهم الذين يدفعون ثمن ضعفهم عن طريق المعاناة من كل أشكال القهر و السلب.

و أحيانا قد يصل الأمر إلى النزاعات الطائفية ، فكما يقول برهان غليون في هذا السياق أن " النخب و الأنظمة القائمة تراهن في سبيل الاستمرار في السلطة على استراتيجية تفتيت المجتمع و دفع عصبياته الواحدة في وجه الأخرى و منع التواصل و التفاهم على قاعدة فرق تسد"[1].

[1] برهان غليون، العرب و تحولات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص246.

و من ثم، فإن اللوحة التشكيلية في الغلاف هي عقد مشترك مع المتن ، باعتبار ما تحتويه من علامات تتشظى بداخله، و ترتبط بقصديته في الكشف عن حقيقة الأمة العربية المتخلفة و الغارقة في تبعيتها.

فالطاهر وطار بعث بهذا العمل رسالة قوية مفادها أن التغيير أضحى ضرورة حتمية عن طريق الإرادة القوية النابعة من صلب الفرد العربي الذي يعاني كما يبدو أزمة عقل هي الأخطر من نوعها.

ولا يتحقق ذلك في الواقع إلا من خلال تضافر الجهود ما بين الحكام و الشعوب دون أن ننسى فئة المثقفين الذين عانوا و لا يزالون تسلطا و قمعا تفرضه عليهم السلطة السياسية.

ب-دلالة اللون:

تتوزّع الواجهة الأمامية على عدة ألوان أبرزها الأزرق و الأحمر و الأسود، حيث نقوم بقراءتها دلاليا بالاستناد إلى السياق العام للرواية.

فالأزرق الذي يرتبط بالبحر في الصورة، فإنه يرمز إلى ضياع الأمة العربية و تشتّتها في غفلة لا حدود لها ، فهي إلى جانب خضوعها للأنظمة الغربية تتناحر بينها بدل الاتحاد و مواجهة العدو.

و لعلّ ما يؤكّد هذا الصراع قول الروائي:" إن الغمة التي شهدتها الأمة العربية ، أمس و اليوم، تعود إلى تمزق الوطن العربي و إلى خلافات العرب فيما بينهم"[1].

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص:74.

فهذا الوضع تأتي الولايات المتحدة الأمريكية على رأس الأنظمة المتسببة فيه التي تعكس صورة الاستلاب في المنطقة، حيث تعمد إلى سياسة الهيمنة عبر إثارة الفتن بين الدول العربية ، و من ثم إيجاد الثغرة للتسلّل بحجّة حلّ النزاع.

و ليس هذا فحسب، بل و تعمل على تنمية العصبيات الداخلية و النزاعات الطائفية الدينية و القبائلية في المنطقة الواحدة- كما أسلفنا الذكر- من أجل زعزعة استقرارها الأمني، و إضعاف وجودها.

و لعل أبرز ما نمثّل به في هذا السياق هو ما حدث في "السودان " من صراع مسلح قوي باسم" الحرب في دارفور" الذي اندلعت أحداثه سنة 2003، عندما قامت مجموعتان متمردتان بقتال الحكومة السودانية المتهمة باضطهاد سكان دارفور من غير العرب.

و عن رمزية اللون الأحمر ، فهي تحيل على الدم ، ذلك أن هذه الصراعات قد خلفت العديد من الضحايا منها الصراع المشار إليه ، حيث راح ضحيته مئات الآلاف من المدنيين، واتهم بسببه الرئيس السوداني عمر البشير بارتكاب جرائم ضد الإنسانية من قبل محكمة العدل الدولية.

أما الأسود، فإنه يرسم فضاءً تشاؤميًا، خاصة و أنه ارتبط باسم المؤلف الطاهر وطار؛ مما يعني أنه يعكس الحالة النفسية له، فالرجل متشائم إلى حد كبير من الوضع الذي آلت إليه الأمة العربية.

كما أنه يرمز إلى الكابوس الذي تعيشه هذه الأمة في ظل قوة و جبروت العالم الغربي و سيطرته. ففي الوقت الذي يمثّل فيه الغربيون نموذج التقدم و السيطرة ، فإن

العرب يمثلون نموذج التخلف و التبعية الأمر الذي كان سببا في انهزامهم و انكسارهم، فهم لا يتأثرون بأصحاب الضفة الأخرى إلامن حيث الأمور الشكلية.

يقول الروائي معبّرا عن ذلك: " فالثقافة البدوية ، لم تختف هنا، و ليس معقولا أن تختفي لمجرد ظهور العمارات الزجاجية الشاهقة، و الطرق العريضة المستقيمة، و السيارات الآسيوية البراقة، و حلول الويسكي محل لبن (الحلال)، و النوق"[1].

و بهذا استطاع الفضاء اللوني البصري أن يستوعب مضامين المتن السردي، حيث يرجع ذلك- من دون شك- إلى براعة الرسام و مهارته، مما يؤكد اطلاعه على العمل و فهمه للغرض من تأليفه.

فهذه العتبة شأن الأيقونة قبلها حملت قصدية النص، و مقصدية صاحبه الذي هو كاتب فكرة بالدرجة الأولى لا يحمل القلم إلا لموقف فكري أو وضع معين محلي كان أو خارجي أو المزج بينهما.

ج-دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ- البنية التركيبية :

جاء عنوان هذه الرواية طويلاعلى شاكلة سابقه(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، فهو عبارة عن جملة اسمية مكونة من مبتدأ و صفة و خبر جملة فعلية، بالإضافة إلى المفعول به، و الجار و مجرور. و هنا نتساءل: ما دلالة هذا الطول في علاقته بالسياق العام للرواية؟.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص: 36.

إن الطول–هنا– قد يدل على طول مأساة العرب المنهزمين بسبب تبعيتهم للآخر الغربي، إذ لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا.

فهذه الدلالة تشتغل إلى جانب دلالة أخرى أَلِفناها مع الروايات السابقة ألا و هي " الثبات و عدم الحركة" مادام العنوان اسميا، فهم لم يحرّكوا ساكنا للخروج من بوثقة الخضوع و السيطرة.

ب–البنية المعجمية:

تجاوزا لما ذكرناه سابقا من مكوّني "الولي "، و "الطاهر"، فإننا نلج مباشرة إلى باقي المكونات المشكلة للعنوان.

فالمكوّن الأوّل هو الفعل " يرفع"، حيث جاء في اللسان:" الرفع: ضد الوضع، رفعته فارتفع رفْعًا نقيض الخفض في كل شيء ، رفعه يرفعُه رفعًا و رفع هو رفاعة و ارتفع، و المرفع ما رُفِع"[1]

و المكون الثاني هو " اليد" ، إذ أورد ابن منظور أيضا " يدي: اليد: الكف، و الجمع أيدٍ، و اليد القوة، قال أبو إسحاق : اليد من أطراف الأصابع إلى الكف ، و قال ابن جني: اكثر ما تستعمل الأيادي في النعم"[2].

أما المكوّن الثالث و هو " الدعاء" الذي يعني" الطلب والابتهال"، إذ يُقال:" دعوتُ اللَّه أدعوه دعاءً: ابتهلت إليه بالسؤال، ورغبت فيما عنده من الخير"[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة(رفع).

[2] المصدر السابق، مادة(يدي).

[3] أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، (د.ط)،1987، مادة (دعو).

بعد عرضنا لمعاني العنوان المعجمية، فإننا نتساءل: **ما علاقتها بالمتن السردي؟**، إذ نجيب عن ذلك في العنصر الموالي.

ثانيا/ المستوى العميق:

التحديدات اللغوية السابقة ترسم في أذهاننا صورة الولي الطاهر، و هو يرفع يديه للسماء متضرّعا لله عز و جل، ذلك أن هذه الطريقة هي التي تميّز المسلمين عن غيرهم من ذوي الديانات الأخرى كالمسيحيين و اليهود.

و الملاحظ أن المورفيم الدال على ذلك " مقترن بحرف الجرّ(الباء) الذي يدلّ على الاستعانة، ممّا يعني الواسطة بين العبد و ربّه.

فالدعاء هو من المأثورات الإسلامية المهمة مصداقا لقوله تعالى في الذكر الحكيم (أدعوني أستجب لكم)، حيث يلجأ إليه العبد ملاذا للخروج من الشدة و الضيق الذي يصيب الإنسان في الحياة.

أمّا عن علاقتها بالسياق العام ، فهي ترتبط به من حيث طلب التغيير، فالولي رفع يديه في المقام الزكي لدعاء الله تعالى بأن يغيّر أحوال المجتمع العربي، فاليد هي العضو الذي من خلاله يعبّر الإنسان عمّا يسيطر عليه من أحاسيس و مشاعر أكثر من أي عضو آخر.

فعلى سبيل المثال يستعملها الغريق للاستنجاد ، كما يستعملها الجندي في حال الاستسلام، و لكنه في المتن استسلام و خضوع لله عز وجل الذي يستوي على عرشه استواءً يليق بعظمته و جلاله.

و الحقيقة مثل هذه العناوين تشعر بأنه ثمة إله يسير الكون إلى غاية الآخرة و الفناء و نهاية الدنيا ، فلا يكون شيء إلا بإذنه.

و عليه نستشف بأن العنوان في هذه الرواية يمتلك طبيعة مرجعية كونه يحيل على النص، كما أنه مثير جدا، بحيث يفجّر في ذهن القارئ جملة من التساؤلات حول فحوى الدعاء ، و السبب الذي دفع الداعي إلى دعوته .

د-دلالة اسم المؤلف:

يثير اسم المؤلف أو الكاتب الانتباه في الغلاف ، حيث يتموقع في الوسط على الطرف الأيسر، مما يدلّ على أنّ" الطاهر وطار" قد نقل واقع العالم ، و تحديدا المجتمع العربي بشكل حيادي.

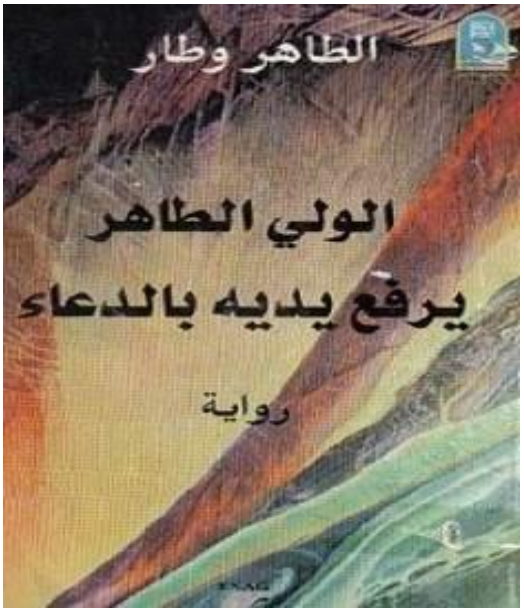
و لعل ما يدلّ على ذلك هو قوله في المقدمة: " بالنسبة لي- كما أحس- و ليس لي غير هذه الوسيلة ، الحالة مرضية، أعيش أعراضها و أحاول التعرف عليها، تاركا للباحثين بمختلف أنواعهم وضع وصفات العلاج و سأظل في جميع الأحوال ، أطاردهم بمعايشة الحالة"[1].

فالأديب- إذن- يكتفي بالتعرّف على الحالة و نقلها كما هي للقارئ ، فهو مجرد مصوّر للوقائع و ليس من شأنه التدخل فيها، بل يترك الأمر للمتخصصين حتّى يبادروا بإيجاد الحلول و العلاجات المناسبة لها.

و في المقابل نجده ضمن غلاف آخر يتموضع في الأعلى متقدّما على جميع العتبات الأخرى ، حيث نعرضه فيما يلي:

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص: 10(طبعة أخرى).



فالصدارة هنا ، إنما تدل–كما دأبنا– على جرأة الأديب، فالطاهر وطار كان جريئا في طرقه للقضايا السياسية في العالم ضمن متن إبداعي طغى عليه البعد الأيديولوجي الذي يطبع أغلب أعماله الروائية إن لم نقل كلها.

و من بين مظاهر تلك الجرأة أنه وظف شخصيات، ومواقف حقيقية في المتن على غرار الحوار الذي دار بين" ياسر عرفات" و "صائب عريقات"، كما أن هناك حضور قوي لأسماء ثقيلة مثل "صدام حسين"، و القائد الليبي معمر القذافي ، و جورج بوش، و شارون و غيرهم.

فالمزج بين هذه الشخوص العربية و الأجنبية في نص واحد هو في حد ذاته دليل على خطورته ، حيث يشير إلى كون ما يعاني منه العرب هو نتيجة التحكم الغربي و السيطرة التي تمارسها كل من أمريكا القوة العظمى في العالم ، وكذا الدول التي تسير على نهجها.

و عليه، فإن اسم المؤلف –هنا– أسهم بدوره في إضاءة هذا النص و توضيحه شرحا و تفسيرا إلى جانب العتبات الخارجية السابقة.

و على حد تعبير لحمداني، فإن هذا العنصر المناصي" حين يرتقي (...) إلى مستوى النص ، فإنه ينتعش و يتحرك ، و يهب نفسه بحق للقراءة . أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول"[1].

هـ–دلالة التحنيس:

يحضر التجنيس في الغلافين معا ، و ذلك في أعلى الأول و أسفل الثاني ، إذ نستثمر دلالة الواقعية أيضا، حيث استطاعت رواية" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" أن تحبل بأزمات العالم ، و تطرح الأسئلة السياسية الراهنة، لاسيّما الوضع العربي المخزي الذي يثير الانفعال في نفس كل يملك نخوة تحفظ له كرامته مثل المؤلف الطاهر وطار.

لذا حاول أن يعكس الواقع، و يمّرر رسالته من خلال الشخصيات التي وظفها مما يؤكد قول "مرتاض" بأن " مشكلة كل روائي هي ذاتيته ، و إيديولوجيته، و ثقافته، و لغته ، و ذوقه، و عاطفته ، ثم هي معاناته في التخلص من هاجس إسقاط كل ذلك على شخصياته، و على لغاتها، و أفكارها، و أذواقها و إيديولوجيتها أيضا"[2].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ، ص:59.

[2] الموقع التالي:

http://alantologia.com/page/20139/

فالرجل بوصفه مبدعا يكتب ما يعايشه و يشعر به لدرجة التحليل و التنبؤ، و هو ما يميزه عن غيره من المواطنين العاديين الذين يعايشون الأحداث و يواكبونها مثله، و لكن ليس بالفهم نفسه.

و لعلّ أكثر شخصية عبّرت عن أغراضه هي شخصية "عبد الرحيم فقراء" الذي يؤدي دور الصحفي ، أي المهنة نفسها التي امتهنها، حيث أعطاه مواصفات رجل الإعلام العربي الصادق الذي ينقل الأخبار بكل صدق و أمانة.

فهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على ذكائه في رسم معالم هذه الشخصية وفق ما يرضي أهدافه، باعتبار الصحافة متى كان لها أناسٌ صادقين يمارسونها تكون الوسيلة المناسبة لفضح كل ما هو سلبي منه ما يتصل بالمتن ، أي أوضاع العالم ، و بخاصة الأمة العربية و حكّامها.

و عليه، فإن هذا النص الوطاري هو صورة موازية لما نلتقطه يوميا عبر القنوات الفضائية من أحداث يندى لها الجبين، حيث عبرت عن الواقع المر الذي يعانيه العرب من تحكم و تبعية غربية بسطت جناحها على كل المجالات، لاسيّما في المجال السياسي و نظيره الاقتصادي.

و في الوقت نفسه هو رسالة بليغة جدا للنهوض، و نفض غبار الأزمة بإرادة صلبة فلاذية تصنع للأمة العربية هيبتها أمام نظرائها الغربيين ، و تعيد هويتها المصادرة بدل أن تكون مجرد نيزك في فلك غيرنا .

11-دلالات العتبات المحيطة الخارجية في قصيد في التذلل :

تعدّ " قصيد في التذلل" آخر ما أبدع وطار في مسيرته الحافلة، حيث ألّفها في ظروفٍ استثنائية موزعة بين المرض و العلاج و الغربة في فرنسا.

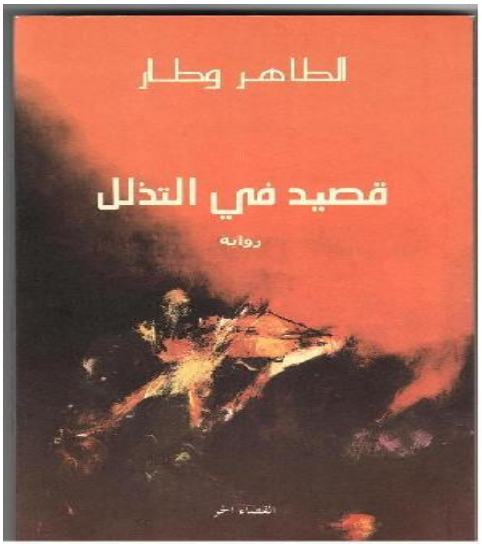
و قد اعتبرها الأكثر تميّزا من بين ما كتب لا لشيء؛ إلّا لأنّها أنقذته من فخّ المرض المحكم، و من التفكير في الاغتراب الذي طال به.

و عن السياق العام لها، فهي تعالج قصة شاعر مثقف، و صاحب قضية نضالية الذي اتّخذ من جنس" الشعر" وسيلة فنية و أيديولوجية مناسبة للتعبير عن الأفكار و المبادئ التي يؤمن بها.

بيد أنّه كفر به بعد ثلاثين سنة من النظم، وراح يتذلل للحصول على منصب راقي، حيث عُيِّن على رأس مديرية الثقافة، و من ثم أصبح منضويا تحت جناح السلطة يزكّي تصرفاتها.

أ- دلالة الصورة:

على غرار اللاز و الزلزال سنشتغل في هذه الرواية على غلافين اللذين نعرضهما فيمايلي. (ينظر الشكلين 1 و2 أدناه).



1-القراءة الوصفية للغلافين:

قام بتصميم لوحة الغلاف الأوّل الفنان العراقي" جبر علوان" ، و لعلّ أبرز ما يشدّ انتباه المتلقي لها هو الرسم الذي يتموقع في الأسفل على جهة اليسار، حيث يبدو للوهلة الأولى أنّه مجرّد بقع لونية متصلة، و لكن المتّأمل فيه بدقة سيكتشف بأنه صورة لشخص يعزف على آلة الكمنجة.

أما الغلاف الثاني المجهول المصمم، فقد شغلت صورته حيّزا كبيرا مقارنة بالسابق، إذ جاءت في شكل وجه بشري شبه مكتمل مع بروز واضح للعينين.

ومن ثم نستحضر السؤال المنهجي الذي ألفناه مع الروايات السابقة، حيث ينطبق على الغلافين معا مفاده: **ما علاقة هذا الرسم بالمتن السردي للرواية؟**. هذا ما سنجيب عنه ضمن القراءة الدلالية في العنصر الموالي.

2- القراءة الدلالية للغلافين:

إجابة عن ما سبق نقول بأن الرسم أو بتعبير أدق الشخص الماثل في الغلاف الأول هو انعكاس تصويري للشخصية المحورية المثقفة التي تحوّلت من كونها ذات شاعرة مستقلة إلى ذات تابعة للسلطة تلهث ورائها.

فالمصمم عقد تشبيها بين طرفين هما الفنان الموسيقي و المثقف، فمثلما الأول يتقن العزف على أوتار آلته الموسيقية، فإن الثاني يتقن التذلل للسلطة لكسب رضاها، و من ثم الحصول على منصب في إحدى مؤسساتها.

و هو ما صوّرته الرواية من خلال الشاعر الذي تذلل للسلطة حتى غدا مديرا للثقافة على حساب معتقداته التي كانت أساس مهمته النبيلة في الكشف عن خبايا محيطه الغارق في الفساد و التعفّن.

أما عن الغلاف الثاني، فإن علاقة الرسم فيه بالرواية تتمثل في كونها علاقة ترميزية، ذلك أن" العين" ترمز في هذا المقام إلى السلطة التي لا تُبعد عينها عن المثقف ليتمتع بكامل حريته.

فالصلة بين الطرفين يحكمها الشكّ والتوجّس، و الافتقاد للمصداقية ،لاسيّما من الطرف الأعلى الذي يهاب الأدنى كثيرا، فيوصد في وجهه كل الأبواب بداعي الأمن و النظام.

مع العلم أنّ هذه المراقبة هي مهمة تقليدية اعتاد عليها المثقفون في بلادنا على غرار الشعراء و الروائيين الذين قرأوا لها ألف حساب، فأوجدوا سلوكيات للمسايرة مثل اللجوء إلى الرمزية و غيرها.

فهذه العتبة –هنا–حملت إشارات رمزية تحيل على موضوع النص، أي التذلل الذي أضحى عليه المثقف في بلاد الروائي ، و كذلك على طبيعة العلاقة بينه و بين السلطة الحاكمة.

ب- دلالة اللون:

سنشتغل ضمن هذه العتبة على الغلاف الأوّل ، إذ وظّف المصمم له جملة من الألوان المتناسقة، حيث يؤدي كل لون منها دلالة معيّنة إلّا أنّنا سنكتفي بالألوان الأكثر اتصالا بالمتن ألا و هي الأسود و الأحمر.

فالأسود كما نلاحظ يشغل خلفية الشخص العازف على الكمنجة، أما الأحمر فيشغل الخلفية التي دوّن عليها كل من اسم المؤلف و العنوان، فضلا عن عتبة المؤشر الجنسي.

و عليه انطلاقا من هذه المعطيات سنحاول قراءة اللونين قراءة دلالية في علاقتهما بالمضمون السردي للرواية.

فالأسود في أصله يدل على السلبية المطلقة كما –أسلفنا الذكر– ، حيث يمتزج في الغلاف باللون الأصفر، ليوحي مثلما يقول أحمد مختار عمر إلى " سلوك متطرف من نوع أو آخر "[1].

و مادام قد ارتبط بالعازف؛ فمعناه أنه يرمز إلى السلوك الذي قام به البطل ، ذلك أنه ليس من شيم المثقفين الأوفياء التخلي عن مبادئهم ، و الجري وراء السلطة مقابل الحصول على المناصب.

و لمّا كان هذا البطل شاعرا ينظم الشعر، فإنه انشغل بالتذلل عن إبداعه الشعري ، و حصر تفكيره في تحقيق أهداف النظام منفذّا لأوامره ضد المثقفين، و الثائرين من الرفاق.

و ما نضيفه هو أن الشخص يتموقع في اليسار ما يرمز إلى المسار اليساري في الجزائر، و كذا الثنائية الجدلية بين الثقافي و السياسي، خاصة و أن الخلفية باللون الأسود التي ترمز بدورها إلى السلطة، و سعيها إلى إطفاء شعلة النور في المثقف، و محاولة القضاء عليه و تحطيمه.

و عن اللون الأحمر، فكما يقول أحمد مختار فإنه" يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم و الغزو. في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي و بالشجاعة و الثأر "[2].

---

[1] أحمد مختار، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص: 195.

[2] المرجع السابق، ص: 184.

و لعلّ أكثر الدلالات السابقة ارتباطا بتفاصيل الرواية هما دلالتي" الهجوم" و" المزاج القوي"، حيث تتمثل الدلالة الأولى في كون الطاهر وطار كان جريئا في غزوه للسلطة من جهة، و من جهة أخرى للمثقفين الذين باعوا ضميرهم، و تخلوا عن مسئولياتهم في محاربة الفساد بشتى أشكاله.

أمّا الدلالة الثانية فتتجلى في كونه كان قوي المزاج رغم المرض و المعاناة ، حيث كتب قصيد في التذلل بأصبع واحد عندما كان يصارع بالكيماوي ورما سرطانيا يريد أن يسلب منه الحياة، و يحرمه من متعة الكتابة و الإبداع.

فهذه العتبة–هنا– أيضا هي بمثابة إشارة سيميائية دالة وواضحة على خبايا و أسرار المتن السردي، حيث تختزن معطيات هامة تسهم في فك شفرته، فضلا عن ارتباطها بصاحبه .

ج– دلالة العنوان:

أوّلا/ المستوى السطحي:

أ– البنية التركيبية:

يلاحظ على عنوان الرواية أنه عبارة عن جملة اسمية تتكون من مبتدأ و خبر شبه جملة جار و مجرور.

و من ثم، فإنه يحيل على الثبات الذي يرتبط بالبطل في واقعه الجديد تحت جناح السلطة التي تمكنت من تثبيت دوره في المجتمع حين قامت بإلغاء مهمته النضالية كمثقف، و تقييده بمنصب لا يستطيع أن يحرك فيه ساكنا للتعبير عن الأفكار و المبادئ التي يؤمن بها.

جاء في الرواية ما يؤكد هذا المعنى: " أنا قلت للشعر و الشعراء باي باي ، منذ بدأت أسعى لهذا المنصب الخداع"[1].

فقبل التحول كان الشاعر صاحب رسالة سامية يحاول من خلالها فتح أعين المجتمع الأعمى الذي لا يرى ما حوله من فساد و تسلّط، و لكنه للأسف أصبح هو الأعمى أو بالأحرى المتظاهر بالعمى لخوفه من السلطة المستبدّة.

ب- البنية المعجمية:

جاء في اللسان لابن منظور: "و القصيد من الشعر ما تمّ شطر أبياته و في التهذيب شطر أبنيته، سمي كذلك لكماله و صحة و زنه، قال ابن جني: سمي قصيدا لأنه قُصِد و اعتمد، و الجمع قصائد ، و قال الجوهري القصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة"[2].

أما عن لفظة التذلل، فقد جاءفيها: " الدلّ: الخسة و استذله كله بمعنى واحد و تذلل له أي خضع له، و الذل نقيض العز، و المذلة من قوم أذلاء"[3].

نستخلص بعد عرضنا لمعاني اللفظتين السابقتين أنّهما تتفقان مع مضمون الرواية، حيث نوضح ذلك في العنصر الموالي.

ثانيا/ المستوى العميق:

إن المبتدأ " قصيد" يؤدي دورا ترميزيا ، حيث يرمز إلى الشعراء المعنيين بالرواية من بين فئة الأدباء الذين يشكلون كيان أي مجتمع في مستواه المثالي.

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2010، ص:15.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة(قصد).

[3] المصدر السابق، مادة (ذلل).

و عن الخبر " في التذلل" ، فهو يخبرنا عن الحال السيء و المخجل الذي آلوا إليه ، حيث أضحوا في تذلل و خضوع تام.

و كما- أسلفنا الذكر – في البناء التركيبي، فإنه جار و مجرور ، حيث ينطبق الوصف الأوّل على السلطة ، بينما يعكس الوصف الثاني وضعية المثقف الذي جُرّر به نحو الفضاء العفن، ليتحول من مناضل لا يخشى أحد إلى مشارك في جريمة الفساد السياسي المنعكس على الثقافة.

و من جانب آخر، فإن القصيد تتجلى فيما كتبه البطل الشاعر الذي ألقى قصيدة تعمّد فيها إظهار ما يشعر به نتيجة التذلل الذي فُرِض عليه، حيث جاء في الرواية من مقاطعها: " حزني على الشهيد وما حلم...حزني على الثورة و ما أتاها ...حزني على الاشتراكية و من تولاّها"[1].

و كأن بهذا المقطع السردي يختزل الحالة النفسية للطاهر وطار الذي خاب ظنه في المثقف الاشتراكي الشيوعي، إذ تخليه عن المبادئ جعل الروائي يفقد الأمل في ثورة إشتراكية تحقق العدل و الإنصاف في المجتمع الجزائري.

و عليه نستطيع القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة أنها جاءت موحية إلى درجة كبيرة بما تحتويه الرواية في داخلها ،مما يؤكد أنّ العنوان يساعد في فك رموز النص، و تسهيل مأمورية الولوج إليه.

د-دلالة اسم المؤلف:

يتموضع اسم المؤلف في صدارة الغلاف باللون الأبيض على خلفية حمراء، ليتقدم كل العناصر الموازية فيه من عنوان، و صورة، و تجنيس.

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص: 142.

و من ثم، فهو يحيل كما ألفنا في الروايات السابقة على جرأة الأديب الطاهر وطار في الطرح ، إذ كان الرجل جريئا جدا في نقده للسلطة و المثقف، ذلك أن كل طرف قد أساء من جهته إلى الثقافة و المثقفين.

بيد أن أكثر الطرفين تأثيرا فيه هو الثاني، باعتبار السلطة مكشوفة لديه ، فهو ليس أديبا فحسب ، بل سياسي ترسّخت قدمه في السياسة منذ 1956 تاريخ انضمامه إلى الثورة و جبهة التحرير الوطني.

فالرواية –إذن– جاءت تعبيرا عن خيبة الأمل التي أصابته لانسحاب المثقف من ميدان النضال مثلما كان عليه الوضع في حقبة الستينات و السبعينات عندما كان المثقفون في الطليعة لا يسبقهم أحد.

فهذا التراجع قد بدأ في فترة التسعينات الدموية التي قرّر فيها المثقفون السكوت خوفا من القتل العشوائي الذي طالهم، ، حيث لم يترك المتطرفون صوتا من أصوات الجزائر إلّا و أسكتوه.

ليأتي بعدها جيل آخر، أي جيل الألفية الذي فضّل الاستمرار في الاختفاء تحت جناح السلطة راضيا بكل قراراتها دون نقد أو اعتراض.

هـ–دلالة التجنيس:

تتباين هذه العتبة في موقعها، ذلك أنّها جاءت في الوسط ضمن الغلاف الأوّل، و في الأسفل ضمن الثاني.

و لعلّ الموقع الأكثر اتصالا بسياق الرواية هو الأوّل الذي يوحي بكون الطاهر وطار عاش وسط المشهد الثقافي ، لذا فهو على دراية تامة بما يحدث داخله من تهميش ، و محاولة إقصاء المثقف و تدجينه.

و على غرار الأعمال السابقة، فإنه أي التجنيس يعبّر هنا أيضا عن واقع أراد الطاهر وطّار إجلائه للقارئ، حيث يتمثّل في الفساد الذي ينخر جسد الثقافة الجزائرية بسبب السياسيين.

فالرواية كشفت حقيقة العلاقة بين المثقف الجزائري و سلطته، أي ما عالجته اللاز قبلا عندما كان زيدان عرضة للمضايقات، ثم الذبح ، و كذا ما عالجته تجربة في العشق من خلال بطلها المستشار الذي أوصلته لدرجة الجنون.

و لئن كانت اللاز قد حظيت بكتاب ثاني، أي العشق و الموت في الزمن الحراشي ، فإن هذه الرواية هي جزء لا يتجزّأ من تجربة في العشق إلّا أن الروائي كان أكثر تحديدا حين خصّ بالمعالجة فئة الشعراء من المثقفين.

فهذه الفئة قد طرأ عليها من التحول ما أدى إلى إهانة أهمّ فن من الفنون الثقافية ألا و هو الشعر الذي فقد رسالته السامية نتيجة تصّرف بعض الشعراء في صورة البطل الذي كان يواجه السلطة بأفكاره ، لكنه تخلّى عن مهمته النبيلة ، ليتحول إلى صوت مؤسساتي خاضع بعد أن كان صوتا فكريا حرّا.

فهذا التصرف هو نتيجة ممارسات التعسف التي تعرّض لها، ذلك أنه كما يقول " ادوارد سعيد" عن السلطة " تحاول دائما إغراء المثقف للانضمام إلى أجهزتها و أحزابها و قنوات سيطرتها السرية"[1].

فالفساد الثقافي لا يشكل سوى عينة واقعية فقط من أنواع الفساد المنشتر في البلاد، حيث يسبقه كل من الفساد السياسي، و الاجتماعي، و الإداري...الخ .

---

[1] ادوارد سعيد، خيانة المثقفين، ترجمة: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات و التوزيع و النشر، دمشق، 2011، ص37:-38.

خلاصة الفصل:

لقد قمنا– إذن –في هذا الفصل بمقاربة الجزء الأوّل من الموضوع ، أي العتبات المحيطة الخارجية ضمن روايات الطاهر وطار ، حيث بلغ عددها خمس عتبات هي الصورة و اللون و العنوان و اسم المؤلف و التجنيس.

و لعلّ أبرز خلاصة تم تسجيلها هي أن كل العناصر السابقة دون استثناء تتعالق مع المتن الذي تسيّجه ، حيث أعادت إنتاج موضوعه بكيفية مختزلة تعتمد أساسا على التكثيف و الإيحاء .

و بالتالي مما يحقق" الوظيفة الإغرائية" التي تضطلع بدور إثارة القارئ المتلقي و استدراجه إلى تصفح أوراقه ، فضلا عن كونها تساعده كثيرا في فهمه، و استكناه مضامينه الخفية.

و بما أن لكل جزءٍ نظيره الذي يتممه، فإنّنا سنرصد لاحقا فاعلية العتبات المحيطة الداخلية؛ لكونها هي الأخرى تشكل ملفوظات أو نصّيات تسهم في تنشيط فعل القراءة و خدمة القارئ .

و عليه نطرح التساؤل التالي: إلى أي مدى يمكن لهذه السياجات أن تفك شفرة النصوص الروائية للأديب النموذج؟. هذا ما سنبينه ضمن تفاصيل الفصل الموالي الذي نروم دراسته.

الفصل الثالث

العتبات المحيطة الداخلية و دلالاتها في روايات الطاهر وطار

توطئة:

سنواصل في هذا الفصل عملنا التطبيقي مع النوع الثاني، أي العتبات المحيطة الداخلية التي سنقوم بمساءلتها هي الأخرى ضمن الروايات ذاتها.

و تجدر الإشارة إلى أنّها متفاوتة، مما يعني أنّ ما نلفيه في رواية قد لا نجده بالضرورة في غيرها ، كما نشير أيضا إلى كوننا استثنينا منها عتبة " الهامش" على أن نعود إليها في دراساتنا اللاحقة .

1- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في اللاز:

أ- دلالة الإهداء:

يظهر أن وطار من الأدباء الذين يؤمنون بقيمة الإهداء في تقديم النص ، و بأنّه يؤطّر المعنى سلفا بدليل أنه وظّف هذه العتبة في أولى رواياته بشكل مقتضب ، حيث صاغها على النحو التعبيري الآتي:

" **إلى ..ذكرى..جميع الشهداء**"[1]

فكما يبدو تندرج ضمن نوع "الإهداءات الرمزية" التي يكون فيها المهدى إليه رمزا لقضية أو حالة إيجابية أو صاحب المواقف النضالية[2]. و منه نتساءل: **ما علاقة هذا النوع بالمضمون الحكائي ؟.**

هذا النوع جاء مناسبا جدّا للرواية ؛ كونها تعالج موضوع الثورة التي لم تكن لتحقّق الانتصار لولا التضحيات التي قدّمها الشهداء الأبرار الذين ضحّوا بالنفس و النفيس

---

[1] الطاهر وطار، اللاز، ص:5.

[2] ينظر: عبد الله عمر الخطيب،النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:14.

من أجل الوطن ، فهم رموز– بحق– للقضية الجزائرية ، و أصحاب المواقف البطولية التي هزّت كيان العدو الفرنسي الغاشم.

و بطبيعة الحال، فإن معظم الناس قد يمرون على هذه العبارة مرور الكرام ، ذلك أنّها جاءت في سياق مألوف هو الاستشهاد الذي يحدث في أي ثورة في العالم.

بيد أنه في الحقيقة تثير الانتباه من خلال اللفظ " جميعا" الذي لم يرد للتنميق، بل قصدية الروائي الطاهر وطار في اعتماد هذه الكلمة واضحة، و لها ما يسوغها ، حيث ترتبط بالمسكوت عنه.

و من هذا المنطلق، فإن الإهداء في هذه الرواية يتجاوز بنيتة السطحية التي تتنافى مع التفكير السليم، ذلك أنه لا يعقل لأي إنسان عاقل أن يميز بين من كانت نيتهم مشتركة في تحرير الوطن، فكلهم ناضلوا لأجل قضية واحدة.

وعليه لكي يؤدي معنى عميق جدا يتّصل بالصراع الفكري الذي كان حاصلا أثناء الثورة المجيدة. فالروائي باستخدامه لهذه المفردة قد ألمح إلى أنّ صفة الشهداء لا تقتصر على من استشهدوا على يد المحتل ، و إنّما تشمل أيضا أولئك الذين قتلوا على أيدي رفاق السلاح من الشيوعيين الأحرار .

و عن وظائفه ، فإنّه يؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الوظيفة الأولى في " **الأخلاقية التربوية**" كونه موجّه إلى الشهداء الذين يمتلكون حظوة كبيرة لدى وطار و الشعب الجزائري عامة ؛ كيف وهم الذين وهبوا أعمارهم لتعيش الجزائر حرة مستقلة .

أما الوظيفة الثانية فهي " **الدلالية** "؛ لأنه يحمل معنى للمهدى إليه، فإهداء الأديب روايته لهذه الفئة هو تكريمٌ لهم ، سواء شهداء النوع الأول الذين ناضلوا في سبيل الوطن، أو شهداء النوع الثاني الذين ناضلوا في سبيله و سبيل المعتقد الفكري.

و من ثم ، فإن هذه العتبة– هنا– لا تخلو من قصدية تضيء مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر ، حيث تنطوي على دلالة رمزية و إيحائية تعضد هذا المتن الإبداعي الذي يتماهي فيه البعد السياسي مع نظيره الأيديولوجي.

ب–دلالة المقدمة:

درج الطاهر وطار على تقديم رواياته بمقدمات تمهيدية ، إذ يقول مبيّنا سبب اهتمامه بها :" الكثير من رواياتي وضعت لها مقدمات قصيرة هي شبه مفاتيح للقراء و النقاد بصفة خاصة. لأن هناك، في رأيي، قراءة مستعجلة لا تفرق بين كاتب له أبعاد و له آفاق و له تجربة وخبرة، و كاتب مبتدئ؛ فهم يقرأونك كما لو كنت أي فلان، و لهذا أعطي بعض المفاتيح لأقول للناس احذروا هذه المطبات أو بعض الانزلاقات التي يمكن أن تقعوا فيها"[1].

و اللاز بصفتها أوّل رواية للأديب من حيث التأليف لا النشر قد جاءت مصدّرة بمقدمة، أو ما سمّي " كلمة المؤلف" التي اشتملت على دلالتين متناقضتين هما دلالة الصدق و دلالة المراوغة.

فالدلالة الأولى، تتمظهر في مظهرين يتعلّق أوّلهما بتأطير الرواية زمنيا، حيث حدّد الروائي زمن تأليف روايته قائلا:" هذه القصة بدأت التفكير فيها في شهر سبتمبر 1958، بعد الإعلان عن التشكيلة المؤقتة للجمهورية الجزائرية، و شرعت في كتابتها في شهر ماي من سنة 1965، بعد تراكم الخلافات داخل صفوف جبهة التحرير الوطني، و بعد الشروع في وضع أسس لإنجازات متعددة اقتصادية و اجتماعية"[2].

---

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة ، 37/4.

[2] الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط3، 1981، ص: 7.(طبعة أخرى)

أمّا المظهر الثاني، فيتمثل في توضيح الغرض المقصود منها، إذ يقول في هذا الشأن: " حتى أنهي هذه، حتى أصل إلى التعرية عن آخر الجذور . بعد ذاك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادي العزيزة"[1].

نستخلص-إذن- من المظهرين أن وطار استغرق وقتا طويلا بين التفكير في الرواية والشروع في تأليفها ، حيث بلغ سبع سنوات كاملة ، و هي فترة كان بإمكانه أن يبدع فيها أكثر من عمل أدبي.

بيد أن السبب- من دون شك- هو طبيعة الموضوع و حساسيته ، مما اقتضى منه التريث كل هذا الوقت من أجل أن تكتمل صورته في ذهنه، و من ثم إيصاله إلى القارئ بشكل صحيح و دقيق.

علاوة على انشغاله بالأوضاع الحرجة- كما ذكر- التي كانت تمرّ بها البلاد من خلافات سياسية بين قادتها، و كذا محاولة إعادة البناء بإقامة الأسس و اللبنات للمنجزات الاقتصادية و الاجتماعية.

كما نلحظ أيضا مدى جرأته في تحديد الغرض الذي يصدم به المتلقي للمقدمة ، حيث كشف بصريح العبارة عن نيّته في تجريد الواقع الثوري من ثوبه و تعريته عن آخره، إذ في ذلك إشارة منه إلى كون التاريخ الذي فرضه الخطاب الرسمي على الشعب الجزائري هو تاريخ مزيّف يتعارض مع الذاكرة الشعبية .

وعن الدلالة الثانية،أي المراوغة فتتأسس هي الأخرى على مظهرين،إذ يتعلّق المظهر الأوّل بنفي صفة التأريخ عن نفسه،حيث صرّح قائلا بكل تحفظ:" إنّني لست مؤرخا، و لا يعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية

[1] الطاهر وطار ، اللاز، ص:8.

وقعت أو وقع فيها ما يشبهها..إنّني قاص، وقفت في زاوية معينة ، لألقي نظرة- بوسيلتي الخاصة- على حقبة من حقب ثورتنا"[1].

أمّا المظهر الثاني فيتجلى في الوعد الكبير الذي قطعه على نفسه من أنه سيكتب رواية عن الثورة و الإنجازات التي حققتها بعد الاستقلال، إذ يقول:" سأقتطع من عمري سنوات أخرى، ساعة فساعة، لأضع رسما جميلا لبلادي الثائرة...بلاد التسيير الذاتي و الثورة الزراعية، و تأميم جميع الثروات الطبيعية، و المسيطرة على تجارتها الخارجية، و المتصنعة، و المتثقفة، و الواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم، و إلى جانب مريدي الحرية و السلام و العدل"[2].

و لئن كانت الدلالة الأولى، أي الصدق -على ما يبدو- منطقية يقبلها العقل و النقد ، فإن الدلالة الثانية، أي المراوغة ليست كذلك، و بالتالي ما يحيلنا على التساؤل: ما سبب التضليل الذي لجأ إليه وطار ، و هل نجح فيه؟.

إجابةً عن ذلك نقول بأن الأديب لجأ إلى أسلوب المراوغة والتضليل لدفع أنظار النظام عن روايته نظرا لخطورتها، فهي تفضح المسكوت عنه في الثورة و التاريخ الوطني الجزائري المقدس في أعين الكثير من الجزائريين.

و لكنه لم ينجح ، بل ورّط نفسه أكثر فأكثر حين استعمل الوصف" رسما جميلا" لما سيصنعه مستقبلا، حيث يفهم منه بأن الرسم الذي في روايته الآنية هو رسم قبيح، فيكون قد حكم عليها بالإدانة.

---

[1] الطاهر وطار ، اللاز، ص:7-8.

[2] المصدر السابق، ص:8.

أما وظائف هذه المقدمة بناءً على ماسبق، فتتمثل الأولى في الوظيفة" التوجيهية" ، ذلك أن الطاهر وطار قد نبّه القارئ إلى ظروف العمل الذي أنجزه ، إذ تتعلق بالخلافات التي حدثت داخل جبهة التحرير ، و كذلك مرحلة بناء الدولة المستقلة.

و عن الوظيفة الثانية فهي" مصادرة الانتقادات و تقييم عمل المؤلف"، حيث كانت مقدمته في جانب معيّن دفاعية حجاجية في وجه النقاد قبل أن يسنوّا أقلامهم عليها ، و ذلك– كما أسلفنا الذكر – عندما نفى عن نفسه صفة التأريخ لكي لا يتّهم لربّما بالتقصير في نقل الحقائق أو بتزييفها.

فالرجل قد أخبرهم من الوهلة الأولى بأن عمله لا يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ رغم وقوعه أحيانا فيما يشبهه، و إنما هو قاص حاول أن يعبّر عن حقبة الثورة برؤيته الخاصة كمناضل سياسي و مثقف.

ومن ثم، يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة –هنا– أنها بمثابة شهادة توثيقية لأول الإنجازات الروائية للطاهر وطار القادم من القصة القصيرة ، حيث تحمل أسئلة الكتابة فيه ماهية و تعليلا و هدفا.

ج– دلالة الفاتحة النصية:

تبدأ رواية "اللاز" القصّ السّردي بمونولوج داخلي من تجسيد "الشيخ الربيعي" وسط من يشاركونه الغاية التي هو حاضرٌ لأجلها أمام مكتب المنح لاستلام المساعدات المادية، حيث كانت فرصة حقيقية لتذكر شهدائهم الأبرار ، و الترحّم على أرواحهم الطاهرة. و فيما يلي جزء منه:

"– ايه ايه الله يرحمك يا السبع.

– سيد الرجال.

– عشر رصاصات، و مات واقفا.
– يوم حضر أجله. كان المرحوم يهجم و يعيط–زغردي أمي حليمة زغردي–"[1].

يُلاحظ– إذن– بعد هذا العرض أن الرواية بدأت بوعيٍ تاريخي يستجلي الحاضر من رحم الماضي ، فالروائي" ينقلنا عبر ذكريات الشيخ الربيعي إلى لحظة قائمة في الماضي، لنسير معها، عبر بداية جديدة، و كأن الزمن في طريق تشكّله التدريجي و الطبيعي"[2].

و لعل هذا الأمر ليس بغريب ما دام أديبنا رحمه الله من كتّاب الرواية الحديثة الذين كما قال عنهم المغربي" عبد الملك أشهبون" أنهم في تعاطيهم مع معطى الزمن " يتخطون الزمن الفيزيائي بأبعاده الثلاثة المألوفة: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، ليصهروا كل ذلك في صيرورة متداخلة و متمازجة"[3].

ذلك الزمن الحقيقي الموضوعي، إلّا أنه ثمة نوع آخر في هذه البداية ألا و هو " الزمن النفسي" الذي يعيشه الفرد بمعزل عن ماهو خارجي.

فشخصية الشيخ الربيعي المجسّدة للافتتاح غارقة في تفكيرها، و تعيش زمنا خاصا بها وحدها من خلال مخاطبة ذاتها و تذكّر الماضي، فبدون قصد منه أصبح غير واعٍ بالزمن الطبيعي حوله، و مكتّف بزمنه.

و لعلّ ما يهمنا –في هذا المقام– هو النوع الأول، أي الموضوعي الذي بواسطته نحدّد صنف هذه البداية ، فهي تصنّف ضمن خانة" البدايات المثيرة " التي تخلق دهشة لدى القارئ بواسطة اختلاط الأزمنة.

---

[1] الطاهر وطار، اللاز، ص:6.
[2] عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:25.
[3] عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية، ص:120.

فالرواية بدأت عبر الماضي– الحاضر، إذ برؤية ارتدادية تُظهر لنا أفراد الطابور الطويل و هم يتذكرون سيرة شهدائهم الأبرار، و يتلون أخبارهم.

أمّا عن دلالتها، فإنّها تقودنا إلى الحسرة و اليأس ، حيث يرتبط الإحساس الأوّل بالنتيجة التي آل إليها حال الشهيد الذي ضحّى بنفسه من أجل الوطن، فقد صار مجرّد بطاقة في الجيوب تستظهر عند الحاجة.

و ما يؤكد ذلك قول الربيعي: " أنانيين نرضى بأن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، تستظهر أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر ...ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة..."[1].

و عن الإحساس الثاني، فيتعلق بالوضع الذي انكشفت عليه الحياة بعد الاستقلال ، فهو لا يبعث على التفاؤل لغياب الانسجام و التوافق الاجتماعي . فالأحوال لم تتغير ، بل ازدادت تعقيدا، ذلك أن ما كسبه الشعب الجزائري من ثورة كان أملهم منها أن تغّير واقعهم نحو الأفضل لم يكن سوى دريهمات لا تكفي أحدا.

و عن وظائفها ، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة " الاستهلالية" ، ذلك أنّها قامت بدورها الافتتاحي لعمل الطاهر وطار الذي أبى إلّا أن تكون بداية أولى رواياته زمنية بامتياز، مما يؤكد إدراكه لقيمة الزمن الذي يرتبط بوجود الإنسان، حيث قال عنه مرتاض:" الزمن؛ هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى ، بل حيثما استقرت بنا النوى؛ بل حيثما نكون؛و تحت أي شكل، و عبر أي حال نلبسها. فالزمن كانه هو وجودنا نفسه..."[2].

---

[1] الطاهر وطار، اللاز، ص: 6.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص: 171.

أما الوظيفة الثانية فهي "الدرامية" ما دمنا أمام بداية استرجاعية ، أي استرجاع الأحداث السابقة، حيث قام المسترجع الشيخ الربيعي باستحضار ذكرى ابنه الشهيد الذي وصفه بالسبع كناية عن شجاعته.

و من ثم يمكن القول في ختام المقاربة الدلالية لهذه العتبة –هنا– أنها قدمت لنا نشرة موجزة عن فضاء الرواية و أشخاصه الواقفين في الطابور ، حيث بدا فيها الروائي –إن صح التعبير– ممزقا بين العالم الذي يمثله كونها رواية واقعية ، و العالم النصي التخييلي الذي يرغب في تقديمه.

هذا بالإضافة إلى كونها بداية إغرائية تغري القارئ للولوج إلى العمق السردي، ذلك أنها جرت بأسلوب المونولوج الذي أضفى عليها طابع الإثارة و التشويق.

د– دلالة الخاتمة النصية:

لقد جاءت نهاية" اللاز" في صفحة مستقلة ، حيث واصلت فيها شخصية الربيعي دورها الفاعل ، و لكن هذه المرة ليس الدور الافتتاحي و إنما الإقفالي؛ أي إنهاء السرد ضمن حوارٍ يختلف عن السابق ، إذ تحوّل إلى خارجي بمشاركة " اللاز" و "قدور".

ولعلّ السؤال الكلاسيكي و الشائع الذي نطرحه في هذا المقام مفاده: ما نوع هذه الخاتمة هل هي مفتوحة أم مغلقة؟.

إجابة عن ذلك نقول بأن خطاب النهاية أو الخاتمة في" اللاز " هي من النوع المفتوح على احتمالات كثيرة (...) كما يستطيع القارئ المشاركة في التأليف من خلال تصوّر النهاية التي ترضي طموحه[1].

[1] ينظر: لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص:86.

و يأتي هذا الحكم عليها بدليل العبارة التي انتهت بها " ما يبقى في الوادي غير حجاره" التي كان يرددها البطل اللاز أثناء مساءلة الشيخ الربيعي له، ما يجعل القارئ منّا أمام نص جديد يوسع من أفق القراءة لديه.

فالمقولة السابقة هي عبارة عن مثل شعبي يشير في الثقافة الجزائرية إلى بقاء كل ما هو أصيل و حقيقي، أي لا يصح إلّا الصحيح، و لكن ما الدلالة التي يؤديها بالاستناد إلى السياق العام للرواية؟.

إن المثل- هنا- هو خطاب سياسي بامتياز، و هذا بناءً على القصد الذي أراده الطاهر وطار، و كأنّه يريد القول بأنّ البقاء و الأصالة للفكر الاشتراكي الذي رأى فيه في" تلك المرحلة بذور الخلاص لكل الأشقياء من أمثال اللاز الشخصية الرمز التي تمثّل كافة أبناء الشعب الجزائري المسحوقين بكل ما يتحملونه من متاعب و مآسي"[1].

و إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة، فإنه يرمز إلى انعدام التغيير ، فالواقع الاجتماعي – كما -أسلفنا الذكر- لم يتغير بعد الاستقلال، و لم يشهد ازدهار الطبقة الكادحة رغم كل التضحيات التي قدّموها أثناء الثورة ، فالفقر ظل ملازمهم يحزّ بنابه حتى بلغ أعماق أجسامهم.

و عن وظائفها ، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الأساسية المسماة " الإغلاقية " التي يسعى النص من خلالها إلى الانتهاء و الانغلاق على نفسه بوصفه منتجا لغويا مستقلا بذاته.

---

[1] سليم بتقة، الريف في الرواية الجزائرية دراسة تحليلية مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص:112-113.

فهذه الوظيفة قد أغلقت الفعل التخييلي ووضعتنا خارج اللعبة السردية للرواية، بحيث انتهت معها حكاية الثورة من وجهة نظر المؤلف الذي كشف عن خبايا هذه الفترة الحسّاسة من تاريخ الجزئر بكل جرأة و شجاعة.

أما الوظيفة الثانية فهي " الدرامية" ، ذلك أنها وضعتنا أمام بروتوكولين هما بروتوكول الخروج السردي الذي يتحّدد باللازمة " ما يبقى في الواد غير حجاره" التي تكررت مرتين ، مما يعني أن الحدث قد انتهى ولن يتبعه شيء آخر، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة النصية و تأويلها على نحو ما قمنا به.

2- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في الزلزال :

أ- دلالة الإهداء:

يأتي الإهداء في" الزلزال" بعد عتبة التقديم بخلاف" اللاز" التي أتى فيها أولا ، ثم تليه المقدمة ، إذ يقول فيه الروائي:

" إلى المناضلين العماليين و إلى كل من بنى و يبني الثورة الزراعية في الجزائر، مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدم"[1].

فكما يبدو هو إهداءٌ مؤدلج، حيث تحمل عبارته الطويلة دلالة " الإشادة و الثناء "على كل من يسعى إلى التجسيد الصحيح للديمقراطية في الجزائر عن طريق مشروع" الثورة الزراعية" الذي يعدّ من صميم الفكر الاشتراكي كونه يهدف إلى تحويل جذري للإنسان الريفي الذي ظلّ رهين أسس اقتصادية و اجتماعية فاسدة.

[1] الطاهر وطار، الزلزال ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، (د.ت)، ص:7.(طبعة أخرى).

و لعل ما ينبغي أن نشير إليه في سياق الحديث عن هذه الثورة- هنا- هو أنّها مسّت كل الميادين و القطاعات الحيوية في الجزائر و ليس مجال الزراعة فقط ، سواء أتعلّق الأمر بالقطاع الثقافي أم الصناعي.

فعن الميدان الأوّل ، ذلك أنه " لا يمكن لثورة أن تبلغ أهدافها، إذا كانت من صنع شعب أغلبيته من الأميين (...) فالعمل الثقافي يجب أن يسهم في رفع المستوى الفكري و النفسي للجماهير، و تغيير العقليات ، دعما للاستقلال الوطني و التطور الاقتصادي و الاجتماعي"[1].

أما الميدان الثاني؛ فلأن" دعم الاستقلال و بناء الاشتراكية، و إرادة التمنية الاقتصادية يتطلب أكثر من مجرد انتهاج سياسة تصنيعية جريئة بل تقتضي القيام بثورة صناعية حقيقية ترمي (...) إلى إحداث تغييرات عميقة في البنيات الاقتصادية للبلاد، لتنتقل من اقتصاد تقليدي يعتمد على قطاع العامة و الأنشطة الزراعية ، إلى اقتصاد عصري تتداخل و تتكامل فيه الأنشطة الإنتاجية المتميزة"[2].

عودا على بدء إلى هذه العتبة بوجهها العام ، فإنها لا تنفك من إزالة الإبهام الذي يعتري العنوان الرئيس ، حيث يحتار القارئ في فكّ شفرته بين الزلزال الكوني الحقيقي ، و الزلزال بمعناه المجازي.

فبمجرّد قراءته للإهداء سيضعه في زاوية نظر كاشفة عن المضمون السردي ، ليدرك بأن الرواية تسير في منحى التحولات الزراعية التي شهدتها البلاد مع مطلع السبيعينيات ، و من ثم يستخلص بأن الزلزال هو زلزالها.

---

[1] حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية(الطاهر وطار) مقاربة سوسيو- ثقافية، ص:105-106.

[2] المرجع السابق، ص:109.

أما عن وظائفه، فهو يؤدي وظيفة بارزة هي" التداولية "؛ لأنه ينشط الحركية التواصلية بين الطاهر وطار و قرائه ما يجعلهم يتفاعلون مع نص الزلزال كما هو الشأن في سابقه اللاز ، ذلك أن كلا النصين يعالج موضوعا من عمق الواقع الجزائري، سواء واقع الثورة في الرواية الأولى، أو واقع المجتمع في الرواية الثانية.

ب- دلالة المقدمة:

صدّر وطار روايته" الزلزال" بمقدمة ضمن الطبعة الصادرة عن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، حيث عمد فيها إلى تحديد بعض الأمور منها ماهو ذاتي يتعلّق به، و منها ماهو موضوعي يتعلّق بالرواية.

فعن الأمور الذاتية نجد بأن الكاتب قد أبان عن خصوصيته المتمثلة في الصراع الذي يعانيه نتيجة تواجده وسط نمطين مختلفين، إذ صرّح قائلا:" لا قيمة كبرى، لوجودي كإنسان، يصارع عقليتين متناقضتين، عقلية القرون الوسطى التعميمية التجريدية، وعقلية الواحد و العشرين العلمية التكنولوجية"[1].

فالاعتراف السابق يبدو تلميحا إلى الوضع المتخلّف بعد الاستقلال ، إذ كانت البلاد لا تزال قائمة على التبعية بعد أن خرجت من حرب الدمار بتركة استعمارية ثقيلة كان على المسئولين فيها أن يحسبوا ألف حساب قبل الشروع في تصفيتها.

فالكل يدرك أنّه في تلك الفترة من الزمن التي تلت الثورة المسلحة لم يكن ثمة اقتصاد جزائري مستقل و قائم بذاته ، و إنّما كان هناك اقتصاد تابع و مسيّر في العاصمة تحت الضغط الدائم للباريسيين.

---

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص:5.

و حتى في ظل الحركية التي تبناها النظام من خلال تطبيق المنهج الاشتراكي، فإن هذا النهج الاقتصادي و السياسي لم يكن ناجحا ، ذلك أن اللجوء إليه لم يكن بنظرة مستقبلية ، و استراتيجية واضحة المعالم .

فمؤسسات الدولة الوطنية انتزعت الاستقلال من الاستعمار، ورفعت شعارات التحول الاشتراكي والثورة الزراعية، ولكنها لم تفلح إلا في بناء مجتمع انطوى على تناقضات أفضت إلى الكارثة اللاحقة التي لم ينتبه إلى إرهاصاتها من يحول دون وقوعها .

علما أن هذا التطبيق جاء على شاكلة البلدان العربية التي لم تكن لتنحو نحو الاتجاه الرأسمالي لعدة أسباب تاريخية و اجتماعية[1].

ومن جانب آخر قام في النوع نفسه بتأكيد قيمة إصداراته قائلا:" إنّما فنّي، هو – كما قلت– نتاج تفاعل حضاري، في منطقة معينة من المناطق العربية، التي تعرضت كلها، بهذه الدرجة أو تلك، لريح العصر التي تحمل حينا، بذور الحياة، و أحيانا تأخذ بذور الحياة و تخلف بذور الموت"[2].

فالطاهر وطار– إذن– حريص على سمعة فنه، لذا قام بتصنيف ما يكتب ضمن خانة الفنون الناتجة عن عوامل حضارية مختلفة في منطقة عربية هي الجزائر دون شك التي هبّت عليها ريح العصر بما تحمله من أفكار منها ما هو إيجابي، و منها ماهو سلبي.

أمّا بخصوص النوع الثاني الموضوعي، فقد قام بتحديد الإطار الزمني لروايته بقوله: " و إذا كان القارئ العربي، قد عرف الكثير عن الجزائر في العهد الاستعماري، و الجزائر أثناء

---

[1] يراجع: طعيمة الجرف، أبحاث في المجتمع العربي : القومية العربية و التطور السياسي للمجتمع العربي ، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1964، ص:262–263.

[2] الطاهر وطار، الزلزال، ص:5.

الكفاح التحريري، و الجزائر جغرافية بكل أنواع الجغرافية، فهل يعرف شيئا عن جزائر الاستقلال؟"[1].

فالذي يظهر من القول السابق هو الرغبة الجامحة التي تحدو الروائي في تقديم جزائر ما بعد الاستقلال التي تصارعت فيها النقائض و المفارقات بعد أن قدّمها في فترة الاستعمار.ومنه نتساءل: ما سرّ هذا الإصرار؟.

إجابة عن ذلك نستحضر رأي أحد الدارسين الذي ذهب في تبريره إلى أن رغبة الأديب هي " تأمل انهيار النموذج الذي يمثل القديم وينتسب إلى الماضي، تأكيدا لوعود المستقبل التي حملت أمل إقامة مجتمع ديموقراطي متقدم" [2].

و من ثم نستخلص بأن وطار يحقد على من يقف عائقا في وجه التقدّم بدليل أنه قاد بطله بو الأرواح بكل أصوله الاجتماعية و مواقفه الفكرية إلى انهيار محتوم في آخر الرواية، حيث انتهت به و هو في طريقه إلى مستشفى المجانين.

و يضيف ذات الدارس ألا و هو" جابر عصفور" مسوغا آخرا بقوله: " وفي الوقت نفسه، توجيه بعض النقد إلى بعض المظاهر السالبة لتحولات المجتمع الجديد لجزائر ما بعد الاستقلال"[3].

فالروائي قام في هذه الرواية بنقد فئة الإقطاعيين الذين تمسّكوا بالأراضي الزراعية و احتكروها لأنفسهم بدل أن يقفوا في صف الثورة الزراعية و قانونها الذي أصدرته السلطة ، فتتحقق المصلحة للجميع.

---

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص:5.

[2] جابر عصفور، الزلزال، الموقع التالي: http://www.alhayat.com/article/1002040

[3] المصدر السابق.

و عن وظائف هذه العتبة هنا، فإنها تؤدي وظيفة بارزة هي " التوجيهية"، ذلك أنه كشف للقارئ عن القصد من تأليف عمله الذي يكمن في تسليط الضوء على مرحلة ما بعد الاستقلال و إنجازاتها كم وعد من قبل، حيث ضمّنها سعي الدولة الحثيث إلى التحديث الزراعي لتحسين أوضاع الفلاحين ، و من ثم القضاء على الإقطاعية البرجوازية حسب الهدف الذي ترمي إليه الرواية.

ج- دلالة الفاتحة النصية:

جاءت الفاتحة أو البداية في رواية "الزلزال" ذات دلالة حسّية، حيث صاغها الطاهر وطار على النحو التعبيري الآتي:

" حاسة الشم تطغى على باقي الحواس، في قسنطينة في كل خطوة، و في كل التفاتة، و في كل نفس، تبرز رائحة متميزة، صارخة الشخصية، تقدم نفسها لأعصاب و قلب المرء"[1].

فالروائي قدّم حاسة الشم كأول شيء يقوم به البطل بو الأرواح لحظة وصوله إلى قسنطينة من أجل تنفيذ مخططه المضاد للحكومة و لمشروع الثورة الزراعية.

بيد أن المتأمل سيلاحظ بأنه لم يحدّد المحسوس ما يحيلنا على القول بأنها فاتحة إغرائية، حيث تغري القارئ لمواصلة فعل القراءة بغية التعرّف على طبيعة تلك الرائحة هل هي طيبة أم كريهة؟.

كما يلاحظ أيضا أن هناك صلة واضحة بينها وبين العنوان، بحيث يقول في نفسه قد حدث زلزال مدمّر أتى على قسنطينة فدمّر ، و قتل أهلها، و خرّب مبانيها، مما

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص:4.

حدا بالروائح أن تنتشر في كل مكان منها، حيث جثث الموتى ملقاة على حافة الطرق لا تجد من يواريها الثرى.

تلك- إذن- القراءة الأولية التي تشيد بها بداية الزلزال بالاستناد إلى عنوانها من المتلقي ،إلّا أنه حين يغوص في المتن سيدرك حتما أن ما وصل أنف البطل هو خاص بالمدينة و أجوائها، سواء أتعلّق الأمر بمأكولاتها، أم رائحة سكانها الفقراء ،و كذلك ما تعلّق بالروائح الصادرة عن المهن التي يمتهنونها كالجلد و عطر الحلاق و غيرها.

وما نضيفه في سياق مغاير تماما هو أنه ثمة ميزة أخرى تطبع هذه البداية إلى جانب دلالة الحسّية ألا و هي كونها مكانية بامتياز، و ذلك من خلال الفضاء القسنطيني المتميز الذي يؤطرها.

ومن -دون شك-، فإن لجوء الروائي إلى توظيف الفضاء الجغرافي له ما يبرره، إذ يشكّل قناعا يختفي وراءه للتعبير عن أفكاره و معتقداته التي يؤمن بها. فكما يقول أحد الدارسين عن المكان عموما أنه يقدم الحل للمبدع " حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، و هنا يتحول المكان إلى رمز و قناع يخفي المباشرة، و يسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله"[1].

فالأديب الطاهر وطار وجد في فضاء قسنطينة العتيقة متنفّسا لينقل رؤيته الخاصة الرافضة للبطل الذي يمثل واحدا من المئات الذين انطووا على عدائهم الحاد لعمليات التحديث و أفكار الحداثة.

---

[1] حكيم أومقران ، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية(الطاهر وطار) مقاربة سوسيو-ثقافية ، ص:113.و أيضا: حسنين أحمد طاهر، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 1988، ص: 23.

أما عن وظائفها فهي تؤدي وظيفتين بارزتين هما" الوظيفة الاستهلالية "، حيث أدت دور الافتتاح النصي، أما الثانية فهي " الدرامية" ، ذلك أننا أمام بداية يمكن اعتبارها إما وسطية؛ أي الانطلاق من لحظة حدثية مهمة ،أو قبلية أي استباق الحكي تمهيدا لما سيأتي بعد ذلك من أحداث روائية.

ففي كلتا الحالتين لم يبدأ الروائي روايته بحدث الوصول الذي يفترض أن يحل أولا كأن يقول وصل بو الأرواح قسنطينة ، ثم يأتي بعده بالشم ، و إنما بدأ بالحاسة لما لها من دور سيستند إليه في إيصال رسالته إلى القارئ.

فالطاهر وطار كان ذكيا في استثمار حاسة الشم المهمة لدى الإنسان في إظهار مدى تعلّق الإقطاعي بالأرض . جاء بلسان بطله ما يؤكد هذا المعنى:" هاه. رائحة التراب، الحمد لله. أخيرا رائحة التراب"[1].

د- دلالة الخاتمة النصية:

جاءت الخاتمة في الزلزال متصلة اتصالا عضويا بالمتن ، إذ لم تحظ بصفحة مستقلة كما هو الشأن في سابقتها اللاز.

و لئن كانت البداية قد شهدت سيطرة واضحة لحاسة الشم، فإن النهاية عرفت حضورا مكثفا لحاسة السمع، حيث انتهت الرواية على وقع ثلاث عبارات سمعية ظلّت عالقة بأذن البطل كالتالي[2]:

-صوت الحضري المطربش يهتف: يا سيدي راشد يا صاحب البرهان.

-و صوت يغرد مع الرباب،" يا سيدي الطالب داوني نبرا".

---

[1] الطاهر وطار، الزلزال، ص:54.

[2] المصدر السابق، ص:319.

– وصوت يعلن في رنة مغربية متوجعة: الكلام المرصع فقد المذاق و الحرف البراق ضيع الحدة.

و من ثم فهي ذات دلالة حسّية أيضا، و لكنّ الإحساس –هنا– يختلف في ظروفه عن الفاتحة؛ لأنّ البطل فيها كان واعيا بما يحدث حوله، أمّا في النهاية فقد فَقَد عقله، مما يعني أنّها خادمة للعنوان و مؤكدة له ، ذلك أن ما أصاب بو الأرواح كان نتيجة زلزال القرار السياسي الذي أدّى إلى تدمير حالته النفسية.

فبعد قرابة ست ساعات بحثا في مدينة قسنطينة الصاخبة بضجيج رعاعها كما يصفهم لم يتمكن من تنفيذ مخططه ضد الحكومة، ليدخل على إثر ذلك في دوامة مظلمة عجز فيها عن تحديد موقعه و زمنه.

وما نضيفه هو أنّها نهاية رمزية ، حيث ترمز إلى احتضار الطبقة البرجوازية على الأقل داخل المتن السردي الحكائي، فالروائي قد بشّر بموت الإيديولوجبة الإقطاعية و حلول الإيديولوجية الاشتراكية محلّها .

أما عن وظائفها، فهي مثل اللاز تؤدي وظيفيتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة " الإغلاقية " ، ذلك أنها أغلقت الفعل التخييلي ، بحيث انتهت معها حكاية الطبقة الإقطاعية بطريقة المؤلف الخاصة.

أما الوظيفة الثانية فهي " الدرامية" ، ذلك أنها وضعتنا أمام بروتوكولين هما بروتوكول الخروج السردي الذي يتحدد بالعبارات السمعية السابقة ،مما يعني أن الحدث قد انتهى ولن يتبعه شيء آخر، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة النصية و تأويلها على نحو ما قمنا به.

هـ- دلالة العناوين الداخلية:

تضم رواية الزلزال مائتين و أربعة و عشرين صفحة تتوزع على سبعة فصول نوضحها في الجدول الموالي:

عنوان الفصل	الحيز المكاني
باب القنطرة	37-09
سيدي مسيد	68-38
سيدي راشد	140-69
مجاز الغنم	167-141
جسر المصعد	189-168
جسر الشياطين	209-190
جسر الهواء	224-210

يلاحظ على العناوين الفرعية في الجدول أعلاه أنّها اسمية ما يحيلنا على دلالة الثبات التي ترتبط- هنا- بموقف " بو الأرواح" الذي ظلّ رافضا لقرار الحكومة طيلة فصول الرواية.

تلك- إذن- الملاحظة الأولى، أما الملاحظة الثانية أن كل عنوان يحمل تسمية جسر من جسور قسنطينة العتيقة.

فالطاهر وطار قد استلهم هندسة هذه المدينة في بناء الشكل المعماري الداخلي لروايته، إذ يقول مؤكدا ذلك في أحد الحوارات:" إنّني كتبت رواية الزلزال في شكل مدينة في معمارية قسنطينة"[1].

[1]رزاقي عبد العالي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة الجيل، بيروت، مج9،العدد4، أفريل 1988، ص:88.

و يضاف إلى الملاحظتين السابقتين أن عدد الفصول جاء مساويا لعدد الجسور في الواقع، و كأن البطل الرئيس سلك سبعة جسور بحثا عن أقاربه. و من ثم نحن إزاء نوعين من الدلالة للجسر الواحد إحداهما دلالة حقيقية، و الأخرى دلالة مجازية نستمدها من معطيات الفصل الذي يعنونه.

1- باب القنطرة(الصدمة):

يعدّ " باب القنطرة" من أقدم الجسور في المدينة، فقد بناه الأتراك عام 1972، و قام الفرنسيون بهدمه، ليبنوا عليه الجسر القائم حاليا منذ سنة 1863 [1].

أمّا مجازا فهو يحمل دلالة " الصدمة" التي أصابت البطل نتيجة التغيير الذي أحسّ به، حيث لم يألف قسنطينة كما كانت عليه في الماضي أيام الاحتلال الفرنسي؛ عندما كانت تزيّنها الأنوار، و تعطّرها رائحة الغادات الأوروبيات و الإسرائيليات اللاتي يملأن شوارعها كالحوريات بهجة و حبورا.

فهذا الإحساس قد تبلور لديه انطلاقا من حاسة الشم ، و تليها حاسة البصر التي صنعت بدورها انطباع التحول في ذهنه، ثم حاسة السمع حين استرعى انتباهه و هو في طريقه إلى الجامع الكبير صوت شيخ كبير السن ذي طربوش أحمر يعبّر عن تدمره من الضيق الذي أصاب المدينة.

فقسنطينة التي تقبع فوق صخرة كبيرة وضخمة جدا زاد عدد سكانها بنصف مليون بعد الاستقلال، حيث أضحت تضم خمسمائة ألف ساكن عوض مائة و خمسين ألف في عهد الاستعمار.

---

[1] ينظر: طرشي أحلام صابرينة، صناعة النحاس بقسنطينة دراسة فنية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: زريوح عبد القادر، جامعة تلمسان،2012/2011، ص:42.

2- سيدي مسيد(الموت و الفناء):

هو أعلى جسور قسنطينة بناه الفرنسيون عام 1912، و يطلق عليه كذلك تسمية " الجسر المعلق" ، حيث يقدر ارتفاعه ب 175م ، و طوله168م[1].

أمّا مجازا فهو يحمل دلالة " الموت و الفناء" بناءً على إحساس الزلزال الذي سيطر على البطل منذ سماعه لخطبة الإمام في المسجد ، حيث لم يتوان في الدعاء على سكان قسنطينة بزلزال مدمّر يسحقهم جميعا.

فالموت و الدمار وسيلتا بو الأرواح في القضاء على الرعاع -حسب تعبيره- الذين تركوا قراهم و بواديهم ليلتحقوا بالمدينة، ذلك أن هؤلاء الفقراء يريدون مشاركته أراضيه التي يملكها بقرار من الدولة .

و هم في الحقيقة أولى منه لكونهم ساهموا في الثورة و جلبوا الاستقلال ، و بالتالي كان من حقهم على وطنهم أن ينالوا ما ضحوا من أجله.

3- سيدي راشد(التحول و زلزال الأقارب):

هو أعلى و أضخم جسر حجري يحمله سبعة و عشرون قوسا، يبلغ قطر أكبرها 70م، و يقدر علوه ب 105م، و طوله 447م، و عرضه 12 م. و قد بدأت الحركة المرورية تسري فيه منذ 1912[2].

أما مجازا فهو يحمل دلالة " التحول و زلزال الأقارب " ؛ لأن في هذا الفصل تبدأ التحولات المفاجئة التي تنذر بانهيار البطل بو الأرواح ، حيث تفاجأ بتغير حالة أقاربه نحو الأفضل، باستثناء صهره الحلاق الذي غادر الدنيا شهيدا.

---

[1] ينظر: طرشي أحلام صابرينة، صناعة النحاس بقسنطينة دراسة فنية ، ص:42.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

4- مجاز الغنم(التحول و زلزال الأقارب):

يعدّ جسر "مجاز الغنم " امتدادا للشارع المسمّى" رحماني عاشور"، و نظرا للضيق الذي يتميّز به فهو أحادي الاتجاه[1].

أما مجازا فهو يحمل الدلالة نفسها في الجسر السابق ، مادام الفصل قد شهد مواصلة البطل لرحلة البحث عن الأقارب.

فقد أصيب بخيبة أمل أخرى حين أدرك التحوّل الذي طرأ على ابن عمه عبد القادر الغرابلي الأمي الذي صار أستاذا في الثانوية بعد أن تعلّم في السجن، ليشعر الشيخ بعد هذا الخبر بثقل يشده إلى الأرض، و بانتفاخ يقطع أنفاسه.

5- جسر المصعد/ ملاح سليمان(الخيانة):

هو عبارة عن ممر حديدي مخصص للراجلين فقط، حيث يصل طوله 15 م، و عرضه مترين و نصف، كما أنه يربط بين شارع السكك الحديدية ووسط المدينة[2].

أمّا مجازا فهو يحمل دلالة " الخيانة" ، فعائشة زوج بو الأرواح ماتت على يد أبيه بعد مراودته لها ، و خيانة عبد المجيد لأبيه مع زوجته.

و من ثم، فإن الانحراف النفسي لدى العائلة يتعدى الأنانية الزائدة و كره الآخرين إلى الشذوذ الجنسي الذي يجعل الأب لا يتورّع عن الزنا بزوجة ابنه، و الابن أيضا لا يتورع عن الزنا بزوجه أبيه.

---

[1] ينظر: طرشي أحلام صابرينة، صناعة النحاس بقسنطينة دراسة فنية ، ص:42-43.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص:42.

6- جسر الشياطين(الجنون) :

يعرف بأنه "جسر صغير يربط بين ضفتي وادي الرمال و يقع في أسفل الأخدود"[1]، أمّا مجازا فهو يحمل دلالة" الجنون ".

ففي هذا الفصل تعرّض بو الأرواح لنوبة من الهذيان ، حيث كان يتحدث بصوت عالي جدا، و الأطفال يلاحقونه ضاحكين، ثم يكررون ما يقوله إلى أن صاح متسائلا عن مكانه فأجابوه بصوت واحد في جسر الشياطين.

7- جسر الهواء(الحصار):

يحمل هذا الجسر دلالة " الحصار"[*] الذي أخذ شكلين أحدهما "معنوي"، أي حصار الماضي و تداعياته ، و الثاني "مرئي" يتمثل في محاصرة سكان قسنطينة لبو الأرواح أثناء محاولة الانتحار التي كانت فاشلة نتيجة تدخل الشرطة التي منعته من ذلك ، فتغيّر به المصير نحو مستشفى الأمراض العقلية.

3- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" الحوات و القصر".

أ- دلالة الإهداء:

إن هذه العتبة- هنا- تختلف تماما عن الروايات السابقة كونها ذات مؤشر داخلي ، فهي موجّهة إلى إحدى شخصيات المتخيل السردي ألا و هو البطل الرئيس للرواية. فقد صاغها الطاهر وطار على النحو التعبيري الآتي:

---

[1] طرشي أحلام صابرينة، صناعة النحاس بقسنطينة دراسة فنية ، ص:43.

[*] ملحوظة:

لم نعثر على تعريف حقيقي لهذا الجسر، لذا اكتفينا بمعناه المجازي داخل الرواية.

"إلى كل علي الحوات في أي عصر كان و بأية صفة كان"[1]

ومن ثم، فإنها تحمل دلالة " الإشادة" التي تدخل القارئ –من الوهلة الأولى –في جوّ النص، و لكن في الوقت نفسه تفجّر في ذهنه جملة من التساؤلات أبرزها: من علي الحوات، و ما الذي قام به حتى يحظى بهذه المنزلة العظيمة؟.

ليكتشف بعد القراءة المتأنية لهذا السحر الأسطوري أن علي الحوات مجرّد إنسان بسيط اشتُهر بصدقه و صلاحه في القرية ، فضلا عن أنه كريم يقدّم ما يصطاد من السمك مجانا للناس دون استثناء.

جاء في الرواية ما يؤكد المعنى الثاني: " يترقبه كل سكان القرية ليوزع عليهم باسما صيده ، هذا سمكة ، و ذاك سمكة ، و ذاك اثنين و ذاك ثلاثة"[2].

فالرجل– إذن– رغم فقره لم يقم باستغلال غيره و الإساءة إليهم كما فعل إخوته الأشرار، بل لم يمارس حتى حقّه في البيع من أجل الحصول على المال ليسدّ به حاجاته، مما يدلّ على بساطته في العيش و النظرة إلى الحياة.

و لعلّ هذه البساطة تتأكد من الرحلة التي قادته نحو القصر، إذ لم تكن بدافع المصلحة الخاصة ، ذلك أن نيّته لم تكن رشوة الملك بالسمكة بغية الحصول على منصب، و إنّما للتعبير عن الفرح بنجاة جلالته.

فهي– إذن– رحلة الوعي كما وصفها الأعرج " بشروط وجوده الإنساني التي من خلالها تتكرّس مواقفه الخيرية و يضطر بالمقابل حين يصطدم بالواقع المعقّد ، إلى تصحيح مواقف سابقة ربما كانت قد بنيت على مجرّد النية الحسنة. و السياسة لا تحتمل ذلك"[3].

---

[1] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص: 7.

[2] المصدر السابق، ص:18.

[3] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا– دراسة نقدية–، ص:123.

أما عن المنزلة العظيمة، فترجع إلى النتيجة التي آلت إليها تلك المغامرة المحفوفة بالمخاطر، حيث يعود إليه الفضل في لم شمل القرى السبع المتناحرة بعد أن كانت في السابق منعزلة ، و غارقة في المشاكل مع التعرّض الدائم لظلم حرّاس الملك.

و عن وظائفها، فثمة وظيفة بارزة هي" الوظيفة الدلالية " نظرا لما يحمله هذا الإهداء من معنى للمهدى إليه الذي هو في الحقيقة ليس ممثلا لنفسه فحسب، و إنما يرمز إلى فئة بعينها مّمن يسعون إلى تحقيق الخير رغم قساوة الظروف و صعوبتها.

ب- دلالة الفاتحة النصية:

لم يخرج الحديث في الفاتحة النصية للرواية عن محاولة الاغتيال التي تعرّض لها الملك في اليوم الثامن من رحلته الطويلة. و فيما يلي جزء منها:

"- كانت ليلة ليلاء، على جلالته، تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان.

قال حوات، يقف على صخرة منبسطة، مخاطبا بقية الحواتين المنبثين على حافة الوادي، في صف طويل فقاطعه أحدهم .

_ كان جلالته محظوظا.

_ لا أحد يعلم ، حتى تظهر أولا نتائج الليلة الليلاء.

قاطع حوات آخر، زميله بلا مبالاة، فأضاف الحوات الأول:

_ بعضهم يقول اللصوص، وبعضهم يقول الأعداء"[1].

[1] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص:9.

فكما نلاحظ هي بداية" إغرائية" نظرا للغموض الذي يكتنفها ، حيث تغري القارئ المتلقي لكي يستمر في فعل القراءة من أجل التعرّف على مصير جلالته الذي لا يتحدد إلّا في أواخر الرواية.

و إلى جانب الإغراء، فإنّها تتميز بالإثارة أيضا شأن بداية اللاز لاختلاط الأزمنة فيها التي تنوّعت بين الماضي و الحاضر، حيث يمثّل الأوّل زمن الحادثة ، بينما الثاني هو زمن سردها الذي تجسّد ضمن حوار خارجي متبادل بين الصيّادين .

و لعلّ الأديب الطاهر وطّار قد استعمل هذا النمط من البداية لكي " يترك حركة الرواية تتطوّر بشكل" تلقائي"، دون تدخل منه لفرض رؤية أو منظور معين"[1].

و عن الدلالة التي تحملها ، فهي " الشك و الارتياب" الذي طغى على الحادثة، سواء من حيث النتيجة التي آلت إليها ، فالصيادون يجهلون مصير الملك إن كان حيّا أم ميّتا، أو من حيث المتسببون فيها أهم اللصوص أم الأعداء؟.

أما وظائفها ، فإنها تؤدي وظيفتين بارزتين هما "الوظيفة الاستهلالية"؛ لأنّها أدّت دورها الافتتاحي لهذا النص العجائبي الذي يحمل أبعادا سياسية خطيرة كما- أسلفنا الذكر- في المقاربة الخارجية كونه يمسّ النظام الحاكم للبلاد.

أما الوظيفة الثانية فهي " الدرامية" ، ذلك أنّنا أمام بداية بعدية، أي استرجاع الأحداث السابقة التي تتمثل في حادثة الاغتيال، و قطع الطريق على ملك السلطنة من أشخاص مجهولين ، حيث جرى الاسترجاع بعيدا عن القصر، مما يؤكد القطيعة بين السلطة و الرعية المغلوبين على أمرهم.

---

[1] عبد القادر بوزيدة، رحلة علي الحوات أم رعلة الوعي، ص:15.

ج- دلالة الخاتمة النصية:

تتصل الخاتمة في الحوات و القصر بالمتن كما هو الشأن في رواية الزلزال ، حيث صوّر فيها الروائي جموع الأهالي في انتفاضتها ضد القصر تعبيرا عن تضامنهم مع الصياد الضحية.

جاء في الرواية:" يقال إن الهجوم تم فعلا وأن المراكز السبعة استسلمت قبل أن تصلها الجيوش الجرارة التي شكلتها القرى السبع، وأن الجيش السلطانى، انهزم قبل أن يخرج لملاقاة الغزاة، وأن أبواب القصر التسعة والتسعين، بما فيها السرية والخلفية اتفتحت قبل أن تدك، وأن كل من في القصر كانوا مصطفين رافعين أيديهم مستسلمين"[1].

و من ثم ، فإنّها نهاية ذات دلالة" سياسية" بامتياز مفادها أنه مهما بلغ طغيان الحاكمين و استبدادهم، فإن الإرادة الشعبية سيأتي عليها يوم لكي تنتصر فيه على الظلم و القهر، و بأن من يتربع على عرش السلطة ليسوا سوى بشر مصيرهم الزوال لا محالة.

أما وظائفها ، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين هما الوظيفة" الإغلاقية" أوّلا؛ لكونها أنهت الحكي بانتهاء قصة علي الحوات المأساوية، حيث تعرّض إلى أقسى ما يمكن أن يتعرّض له المرء في حياته.

و عن الوظيفة الثانية فهي " الدرامية" التي تضعنا أمام برتوكول الخروج السردي الذي يتحدد بعبارة(سد غريب1974/7)، لننتقل منه إلى برتوكول الفهم ، حيث نفهم منها بأنها نهاية تعكس أيديولوجية الأديب ، فالبديل السياسي و طبيعة الحكم الذي يرتئيه الرجل هو أنّه لا وجود لحاكم و لا محكوم، بل الشعب هو الذي يحكم نفسه بنفسه.

---

[1] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص:266.

وما يعزز ذلك قوله داخل المتن الحكائي: " إنّ كل الرعية تحولوا من تلقاء أنفسهم إلى سلاطين، بما في ذلك سكان القصر "[1].

و من جانب آخر، فإنّها نهاية رمزية، بحيث ترمز إلى انتصار الخير الإيجابي على الشر السلبي، ذلك أن أعداء علي الحوات لم يمنعوه من تعميم الخير الذي و إن لم يتجسّد في شكله المادي، أي تقديم السمكة لجلالة الملك إلّا أنه تجسّد معنويا باتحاد القرى السبع التي أضحت بفضله قرية واحدة يساعد سكانها بعضهم بعض.

و ذلك بخلاف ما كانوا عليه في السابق من صراع قوي هو في صالح القصر ، ذلك أن الحكام في كل مكان يدركون بأن اتحاد الرعية ووعيهم يشكّل الخطر الذي يهدد كيانهم، لذا يسعون دائما لإثارة المشاكل بينهم.

4- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في عرس بغل:

أ- دلالة الإهداء:

افتتح وطار روايته "عرس بغل" بإهداءٍ يقول فيه:" إلى إحسان طبري عضو المكتب السياسي لحزب توده، المنفي عن وطنه طيلة سبع و عشرين سنة.

أقرأ في كفك يا رفيق : جبالا من نار حمراء، و إيوانا أسود يتآكل. و أراك على مهر، تشق إيران ، و تضيئه بنجمة في لون النار.."[2].

فالمتلقي لهذه العبارات ستتقدح في ذهنه تساؤلات عديدة أبرزها: من إحسان طبري؟ و ماهو حزب توده؟ و ما علاقة هذه الشخصية بالكاتب ؟.

---

[1] الطاهر وطار، الحوات و القصر، ص:267.

[2] الطاهر وطار، عرس بغل، ص:5.

إن التساؤل الأول سيلفي إجابته – من دون شك– في الإهداء ذاته، فالمهدى إليه، و هو مفكر يمتلك عضوية سياسية في الحزب المذكور ، بل أحد المؤسسين له. فقد ظهر على الشاشة في السبعينات ليعلن توبته من التجسّس ، ذلك أنه كان مع زملائه عملاء لموسكو، و جواسيس للاتحاد السوفياتي.

و عن التساؤل الثاني سيجد بعد التنقيب في التاريخ أن هذا الحزب ولد من رحم الحزب الشيوعي الإيراني الذي تأسّس عام 1920 بقيادة " حيدر عمو أوغلي" ، و اعتبر غير قانوني سنة 1933 ، و لكن سنحت الفرصة لإعلان نفسه مرة أخرى دون استخدام الاسم الشيوعي، حيث ظل محظورا، واستعملت بدله تسمية" توده" الجديدة.

أما العلاقة التي تربط بين هذه الشخصية السياسية و الروائي هي علاقة فكرية ، فهما يحملان "نفس الرؤية ، و لهما نفس الطرح الأيديولوجي "[1].

و لا يبرح القارئ أن يؤكد هذه النتيجة بعد قراءته للأسطر الأخيرة من هذا الإهداء ، إذ جاء فيها عبارة" جبالا من نار حمراء" التي ترمز إلى الفكر الشيوعي الذي يرتبط بالأحمر كما رأينا في المقاربة الخارجية.

و هنا تُثار جملة أخرى من الأسئلة مفادها: "ما دلالة النار؟ ولماذا كررها مرتين في عبارة قصيرة كهذه ؟ وما علاقة إيران حتى ينشغل إحسان طبري بإضاءتها بنار حمراء؟ هل لقربها من الاتحاد السوفييتي منبع الشيوعية و الاشتراكية؟ أم لكونها حكومة ثورية تدعي حملها لأيديولوجية إسلامية؟ فهي بالتالي على نقيض الاشتراكية؟"[2].

---

[1] هشام موساوي، اشتغال الإهداء في الرواية المغاربية من الممارسة الاجتماعية إلى الممارسة الأدبية، مجلة العلوم الاجتماعية، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، العدد2، ديسمبر 2017، ص: 60.

[2] عبد الله بن عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص: 16.

و عن الدلالة التي يحملها هذا الإهداء فهي " أيديولوجية سياسية " ، بالإضافة إلى دلالة أخرى إنسانية هي "التعاطف"، حيث أظهر الروائي تعاطفه التام مع شخص إحسان طبري المنفي لمدة سبع و عشرين سنة، محمّلا إهدائه رسالة أمل بقرب انقضاء الأزمة .

أمّا وظائفه، فهو يؤدي وظيفة بارزة تتمثل في "الأخلاقية التربوية"، ذلك أنّه ما كان للطّاهر وطّار أن يهدي روايته إلى " إحسان طبري" لولا مكانة الرجل عنده، فهو من الثائرين مثله أصحاب فكرة و مبدأ تتحرك في دائرته دلالات معتقدية تخاطب الآخر بمنطق التغيير.

ب- دلالة الفاتحة النصية:

لقد عمد وطار في فاتحة روايته " عرس بغل" إلى الاستفادة من عنصر" المكان" لتصوير حالة بطله الرئيس، إذ يقول: " عندما اجتاز الحاج كيان، سياج الصبار المحيط بالمقبرة، وجد نفسه، يتسلل بين القبور، في دربه المعتاد، تساءل:

– ترى من أكون اليوم، المتنبي، أو حمدان بن قرمط، أو زكرويه الدنداني، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم؟"[1].

فالمقبرة كما جاء في الرواية هي الملجأ الذي أَلِفَ " الحاج كيان" اللجوء إليه، و لا يمكن أن يتخلف عنه أبدا، حيث يختلي بنفسه ليجذب أنفاسا من غليونه، و في الوقت ذاته لكي يبحر في عوالم الماضي الزاخرة ، و يسافر نحو أدراج الخيال.

ومن ثم نستخلص بأنها بداية تنطوي على دلالتين إحداهما دلالة "الهروب"، و الأخرى هي دلالة"الاسترجاع".

[1] الطاهر وطار، عرس بغل، ص:6.

فالدلالة الأولى هي هروبٌ من الحاضر الفاسد، و قد خبره و عاشه بنفسه عندما تمكنت العنابية مثلما قال من أن " تزعزع جامع الزيتونة بسواريه، و بمشايخه و فقهه و نحوه و صرفه و تجويده، و تحوله إلى هزي يحج إلى كيان"[1].

أمّا الدلالة الثانية فهي انبعاث معالم الماضي باستحضار التاريخ، و تقمص شخصيات تاريخية معروفة على غرار المتنبي و حمدان و زكرويه لعلّه يستعيد الهُويّة و المكانة التي فقدها في حياته الواقعية حين كان داعيا مصلحا يحاول تمثّل الأشعري أو الغزالي أو الشيخ حسن في كامل وعيه و قناعاته.

و ما نضيفه هو أن هذه الفاتحة تندرج ضمن نوع البدايات الإغرائية ، ذلك أنّها تخاطب أفق انتظار المتلقي القارئ بما قدمه وطار من معطيات هي في حاجة إلى متابعة منه لتفسيرها داخل النص.

و هذا بطبيعة الحال بعد أن تفجّر في ذهنه جملة من التساؤلات أبرزها تساؤلين اثنين مفادهما: ما الذي قاد البطل إلى هذا المكان المهجور؟ و ما علاقة الشخصيات التي استحضرها بالسياق العام للرواية؟.

و عن وظائفها فهي تؤدي وظيفتين بارزتين ، حيث تتمثل الوظيفة الأولى الأساسية في "الاستهلال" كونها افتتحت نص" عرس بغل " ذي الطابع الاجتماعي السياسي الذي عرّج فيه الكاتب على الطبقة الفاسدة من المجتمع.

أما الوظيفة الثانية ، فهي" الدرامية"، ذلك أننا أمام بداية قبلية ، أي استباق الحكي بتواجد البطل في المقبرة منعزلا تمهيدا لما سيأتي، حيث يفصّل الأديب أسباب هذه الحالة في العمق

[1] الطاهر وطار، عرس بغل، ص:67.

السردي حين يبين اصطدام معتقدات" الحاج الكيان" بالواقع الاجتماعي المتمثل في الطبقية و اللاعدل ما أدى إلى تغيير أفكاره.

ج- دلالة الخاتمة النصية:

لقد جاءت الخاتمة في "عرس بغل" ضمن فصل مستقل عنونه الكاتب *بـ:* " سقراط يفسد حسابات خاتم الهزية"، حيث صوّر فيه حادثة السرقة المشار إليها سابقا عندما تعرّضت العنابية المسئول الأوّل عن المحل لمحاولة النصب من عشيقها" خاتم" بعد العرس الوهمي الذي أقاموه في الماخور.

و من ثم، فإنّها نهاية تحمل دلالة" الخيانة و الغدر" مما يؤكد قذارة هذا الفضاء و خطورة العيش فيه، فهو ليس مكانا للدعارة فحسب، بل مسرحًا لمختلف الممارسات السلبية التي تصدر عن البشر كالسرقة و القتل ..الخ.

و عن وظائفها، فإنّها تؤدي وظيفتين بارزتين ،حيث تتمثل الوظيفة الأولى في الإغلاق ؛ لأنها أنهت السرد التخييلي لهذه الرواية التي يطبعها التناقض بدءً من عنوانها الذي يوحي للقارئ بأنه سيلج في عالم متناقض، ثم مرورا ببطلها الذي يقضي يومين في الصلاة و قراءة القرآن ، بينما باقي أيام الأسبوع في سهرات الماخور مع النساء الذين يتنافسون على خدمته.

أما الوظيفة الثانية فهي " التداولية" التي تشد انتباه المتلقي لاستكمال النص حتى يعرف ما تؤول إليه النهاية، حيث شهدت استمرار الحاج كيان في ذلك المكان، و لم يغير موقفه بالخروج منه و مغادرته.

و منه نستخلص بأن الاستمرارية و الثبات في الخاتمة يرمزان إلى تمسّك وطار بأفكاره التي يؤمن بها، لاسيّما و أنه أسقطها على البطل الرئيس الذي غرس فيه فكرة البشرية دينها العدل و ليس الوعظ و الإرشاد الديني.

د- دلالة العناوين الداخلية:

لقد قسّم وطار روايته إلى عدة فصول، إذ يحمل كل فصل منها عنوانا خاصا به التي نبيّنها في الجدول التالي:

عنوان الفصل	الحيز المكاني
مراحل الرحلة	16-7
أنفاس السبوت	28-17
التحديق في المرآة	.36-29
خاتم الهزية	43-37
دم الإمام	.52-45
حنين النار و حنين الريح	.69-53
جاري يا حمود دبر علي	.78-71
الحاج كيان	.86-79
جرار القطران	.94-87
العرس عرس و إن كان عرس بغل	.102-95
الكائن الكلي في البعد الكلي	.110-103
الصورتان	.118-111

المعارضة الحمقاء	.126-119
الودر	.134-127
عرس بغل، عرس بغل مهما كانت الأمور	.139-135
...و الدنيا لمن غلب	.146-141
طعم ماء النبع الواحد	.153-147
شكوة الماء	.162-155
عصفور الجنة	.168-163
من أجل حياة النفوس	.176-169
السباحة	.182-177
الحسابات المتوازية	.190-183
الباطن و الظاهر	.198-191
التبخر	.202-199
سقراط يفسد حسابات خاتم الهزية	.207-203

نلاحظ- إذن- بأن عرس بغل جاءت مليئة بالعناوين الداخلية التي بلغ عددها أكثر من عشرين عنوانا، منها أربعة مفردة و البقية مركّبة.

كما نلاحظ أيضا أن جميعها اسمية، حيث نقوم بالوقوف عند دلالة بعضها مع الربط بمضمون الفصل فيما يلي:

1-مراحل الرحلة:

يمثل أوّل عنوان فرعي بدأت به الرواية الذي يحمل دلالة" الانتقال و التغيير" ، حيث صوّر فيه الروائي انتقال البطل إلى المقبرة ، إذ مرّ في ذلك بمرحلتين تتمثل المرحلة الأولى في اجتياز سياج الصبار المحيط بالقبور ، بينما المرحلة الثانية في إنزال السلة بواسطة خيط إلى القعر مستعينا بأغصان التينة الهرمة.

هذا و قد صحب الانتقال المادي بجسده انتقالا آخرا معنويا بعد الجلوس ، حيث انتقل بذاكرته القوية إلى عالم الماضي بأعلامه الثائرين لعلّه يجد في أحدهم هويّته الضائعة. يقول: " ترى من أكون اليوم؟ المتنبي؟ حمدان بن قرمط؟ زكرويه الدنداني؟ المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بغا؟"[1].

و كما صوّرت الرواية، فإن هذا التغيير من مكان إلى آخر قد تمّ باللوازم التي ترافق" الحاج كيان" كل يوم سبت ، لاسيّما غليون الحشيش الذي يتفحّصه بدقة قبل أن يضرم النار فيه، ناهيك عن حلوى الترك و قارورة العسل.

2- دم الإمام(الضغط و الخوف):

يمثل خامس عنوان فرعي في الرواية، إذ يحمل دلالة" الضغط و الخوف" التي تمثل حالة البطل الداعية في بداية مشواره الدعوي قبل أن يتحول إلى هزي.

---

[1] الطاهر وطار، عرس بغل، ص:7.

فالروائي قد صوّر في الفصل الذي يعنونه تلك الخطوة الجريئة التي أقبل عليها الحاج كيان حين تصدى لمهمة الإرشاد و الوعظ في الماخور كأول فضاء قابل للهداية اقتداءً بالإمام حسن البنا.

فالرجل و هو يحاول الشروع في عمله أصابه ضغط شديد، و انتابه خوف لا مثيل له، حيث عبّرت عنه الرواية بالقول: " شعر أوّلا بركبتيه ترتجفان. وبقلبه يهتز، و بفراغ مهول يحيط به، إلّا أنّه سرعان ما صعد الدم إلى رأسه، و لعبت ضبابة رمادية على عينيه، و غشيت بصره. اعترته حماسة قوية"[1].

3-سقراط يفسد حسابات خاتم الهزية(الفشل)

يمثل آخر عنوان فرعي في الرواية، إذ يحمل دلالة" الفشل" في تحقيق الهدف المنشود بفعل فاعل، حيث صوّر فيه الروائي فشل "خاتم الهزية" في سرقة العنابية ، لينتهي به المطاف بين يدي الشرطة التي قامت باعتقاله.

و يأتي هذا الإخفاق بفضل الحاج كيان الذي تفطّن للأمر قبل وقوعه، حيث وصفه الروائي بسقراط نظرا لفطنته و ذكائه.

5- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" رمانة".

أ- دلالة المقدمة:

لقد صدّر وطار روايته" رمانة" بخطاب مقدّماتي سمّاه" كلمة المؤلف" التي صاغها على ما يبدو بهدف التفسير و التوضيح.

---

[1] الطاهر وطار ، عرس بغل، ص:34.

فعن الميزة الأولى ، ذلك أنه فسّر للقارئ سبب التحوّل الذي طرأ على جنس هذا الإبداع الأدبي ، حيث تحوّل كما- أسلفنا الذكر- من القصة إلى الرواية، فضلا عن كونه فسّر السبب الذي فرض عليه التجنيس البدئي.

يقول في سياق السبب الأول: "هاهي، رمانة، تستقل بنفسها، و تخرج من مجموعة " الطعنات"، فلقد اقترح ذلك كل من كتب عن المجموعة تقريبا. بل، إنّ بعضهم وصف رمانة بالاضطهاد، عندما اعتبرت قصة قصيرة"[1].

و يقول في سياق السبب الثاني:" لقد فرضت ظروف النشر الصعبة في الستينات ، أن يعمد الكاتب ، إلى جمع أقصى حجم ممكن من كتاباته في كتاب واحد ، ليتيح للناس الاطلاع عنها، لأنه متأكد، أن فرصة صدور كتاب آخر له ، نادرة جدا، و لربّما لن تتكرر مرة أخرى"[2].

فالطاهر وطار- إذن- قد خضع في تأليفه لهذا العمل إلى عاملين اثنين ، حيث يرتبط العامل الأول بظروف النشر التي كانت سائدة في تلك الفترة، أمّا العامل الثاني بالتلقي بعد أن رأى النور ضمن مجموعة قصصية، و هو ما لم يعجب الدارسين الذي اعتبروا تصرف الروائي اضطهادا في حق عمله .

وعن الميزة الثانية ، فلأنّه أوضح طبيعة ما أنجز مصنّفا إياه ضمن خانة الإبداعات السياسية. يقول:" و لكن أؤكد من جانبي ، أن رمانة، عمل سياسي، مهما بدا مسطحا، فإنه لا يخلو من الرمز"[3].

---

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص:3.

[2] المصدر السابق، ص.ن.

[3] المصدر نفسه، ص.ن.

و من ثم ، فنحن إزاء مقدمة تفسيرية توضيحية ، بالإضافة إلى الوظائف التي تضطلع بتحقيقها، حيث تتمثل في الوظيفة " التوجيهية" ، و كذا وظيفة" مصادرة الانتقادات و تقييم عمل المؤلف".

فعن الوظيفة الأولى؛ لأنّ الطّاهر وطّار قد أحاط قارئه علما بأصل الكتاب الذي كان قصة، ثم تحوّل إلى رواية ، و أيضا بظروف تأليفه التي تتمثل في كونه كان منشغلا بالفصل الأخير لرواية اللاز، ثم معوقات النشر بعد أن أقبل على نشره.

أمّا الوظيفة الثانية ، ذلك أنه أبدى شعورا غير واضح بقوله: " لا أزعم أن رمانة رواية، و لا أثق في أنّها قصة..لكنني متأكد من أنّها تمثل بالنسبة لي ، فترة الانتقال، من لون أدبي إلى لون آخر. تمثل نفسا جديدا و تطلعا جديدا، و هيكلة فنية جديدة"[1].

فبهذا القول قد قطع الطريق أمام النقاد بكيفية مراوغة تشعرنا بالتحايل ، فهو يتحايل لكي لا ينتقدوا روايته، لاسيّما و أنه كما صرّح في مرحلة انتقالية، فإما ينجح أو يفشل.

ب- دلالة الفاتحة النصية:

تبعث فاتحة" رمانة" على الإثارة و التشويق ، حيث تدفع القارئ لمواصلة فعل القراءة، و الغوص في أعماق الرواية نظرا للطابع الوصفي الذي يطغى عليها ، إذ برع الروائي في تحديد ملامح بطلته، و كذا في وصف الفضاء المكاني الذي تتواجد فيه.

فعن المعطى الوصفي الأوّل فقد سبق الإشارة إليه[*]، حيث صنع وطار لرمانة مواصفات جسدية حسب ما جادت به مخيّلته الواسعة، فكانت شخصية غير نمطية تصدم المتلقي الذي لم يألف مثل هذه الشخصيات الروائية .

---

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص:3.

[*] يراجع عتبة العنوان ضمن الفصل السابق.

أما المعطى الثاني فيقول عنه: " فنجان القهوة يفور، تنبعث منه رائحة لذيذة، و أشعة الشمس تخرق زجاج النافذة و الستار السابري المزركش، و تستقر على جزء كبير من السرير، فتضفي على لون اللحاف الوردي سحرا يبعث على النشوة و الأحلام"[1].

و عليه نحن أمام بداية ذات دلالة وصفية بامتياز، و ليس هذا فحسب ، بل ثمة دلالة أخرى تميّزها ألا و هي" الاسترجاع" ، ذلك أن أحداث الرواية هي استذكار كامل على سرير نوم البطلة في بيت زوجها التاجر، حيث هربت من لحظة الحاضر بكل رفاهيته و نعيمه إلى الماضي التعيس بتفاصيله البائسة.

و في سياق متصل بالدلالة الثانية، فإن اعتماد الكاتب على هذه التقنية هو نوع من التحايل الفني كما في المقدمة حتى تخف أقلام النقاد عليه، حيث تصبح الرواية بهذا الشكل اعترافات داخلية للبطلة، بينما هو لا يعدو كونه وسيطا ينقل للقارئ حكاية رمانة ، أو بالأحرى حكاية فئة من المجتمع الجزائري.

أما عن نوعها، فهي بداية عادية رغم جمالية الوصف فيها ، حيث لا نشعر بالصعوبة في فهمها، ذلك أن الروائي وظّف مصطلحات يسيرة قد يستعملها أي شخص في وصفه ، بل وظّف حتى الدارجة التي تتمثل في كلمة السابري.

و لكنّها– من دون شك– لعبة مع القارئ لاستدراجه في غفلة منه إلى مجاهيل تنفجر فجأة من هذه العادية حين يلج في العمق السردي ، و من ثم التعرف على ما عانت منه الشخصية الرئيسية منذ وفاة والدها.

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص: 5.

و ما نختم به هو الوظائف التي تؤديها، حيث تشتمل على وظيفتين بارزتين هما "الوظيفة الاستهلالية" ، و كذا "الوظيفة الإغرائية" التي تعمل على تحفيز القارئ، و تحافظ على زمن القراءة لديه بصفة غير متقطعة عندما يتفاعل مع تلك المقدمة الجميلة .

ج- دلالة الخاتمة النصية:

جاءت الخاتمة مُعاكسة تماماً للفاتحة من حيث الاسترجاع، فلئن كانت الثانية- كما رأينا- قد فسحت المجال لهذه العملية أن تتم ، فإنّ الثانية قد وضعت حدّا لها حين دفع زوج البطلة عليها الباب قاطعا بذلك حبل تفكيرها في الماضي.

و على غرار العتبات النصية في الرواية، فإن هذه العتبة تحمل دلالة من جهتها للمتن، حيث تتنوع بين الألم و الاحتقار.

فالشعور الأوّل يرتبط بإحساس العجز الذي أحسّت به رمانة عندما عجزت عن مواصلة استحضار الذكريات ، لا سيّما ما تعلّق بالرجل اليساري الذي أعاد إليها إنسانيتها. يقول الروائي في هذا الصدد: "و آلمها أن لا تستعيد بقية أيامها، خاصة اللحظات التي استشهد فيها خالها بين يديها"[1].

أمّا عن الشعور الثاني، فهو إحساسها تجاه زوجها تاجر التحف الوضيع مثلما نعتته الذي اشتراها ووضعها في منزله كما يضع أي تحفة ثمينة، ثم انصرف إلى جشعه ليجمع كل ما توفّر لدى الآخرين.

[1] الطاهر وطار، رمانة، ص: 65.

و عليه فإن البطلة رغم كونها تحوّلت إلى العيش في مقام اجتماعي جديد ، و أضحت سيدة من سيدات المجتمع الراقي إلّا أن ذلك الوضع لم يشبع الجموح الذي فجّره الخال اليساري في أعماقها بأن تكون الحياة عادلة مع الجميع دون استثناء.

فهي تدرك جيدا بأن الرجل التاجر الذي ينتمي إلى الطبقة الراقية لم يتزوّجها إيمانا بأنه لا فرق بين غني أو فقير، بل استغلّ حالتها الاجتماعية البائسة في الظفر بها، خاصة و أنها ذات جمال صارخ يجعل الرجال يلهثون ورائها ، لاسيّما الأغنياء منهم.

فالنهاية في رمانة هي من النوع المأساوي ، و لكن المأساة هنا ليست قتل كما في الروايات البوليسية و ماشابه، و إنّما مأساة نفسية نظرا لشعور الاستغلال الذي يجتاح البطلة التي ليست سعيدة رغم الفضاء البرجوازي الذي تعيش فيه.

أمّا عن وظائفها، فإنّها تؤدي وظيفتين بارزتين ، حيث تتمثل الوظيفة الأولى في الإغلاقية؛ لأنّها أنهت لنا هذا العمل الاجتماعي و السياسي في آن واحد، بينما الوظيفة الثانية هي الدرامية التي عند قراءتنا للزمكان (الجزائر جانفي 1969) نمارس بروتوكول الخروج السردي ، باعتبار الرواية بهذه الجملة قد انتهت.

لنلج في بروتوكول مغاير هو الفهم الذي نستحضر من خلاله كل المعطيات التي تخزّنت لدينا بفعل القراءة التي قمنا بها ، إذ تمكننا من فهم النهاية فهما لا يخرج عن نطاق السياق العام للرواية مثلما قمنا به.

6- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" العشق و الموت في الزمن الحراشي".

أ-دلالة الفاتحة النصية:

جاءت البداية في هذه الرواية بسيطة في شكل حوار متبادل بين الطالبة جميلة و بلقاسم سائق الاندروفير ، حيث نورد نصها كالآتي:

"- المقعد الأمامي ارتح.

- هيا تفضلي من هنا.

- في الحق يا جميلة ، هذا مكانك أنت.

- الاندروفير تهتز من الخلف بعنف.

لم تجب جميلة السائق و بعض زميلاتها، ولم تتنازل للإلحاح الصادق،و تهالكت في الخلف"[1].

و من ثم، فإنها فاتحة مندرجة ضمن النوع العادي الذي ألفيناه في الرواية السابقة(رمانة)، حيث تسرد وقائع عادية بلغة مألوفة لا يشعر معها القارئ المتلقي بقفزة نوعية و هو يباشر عملية القراءة.

أمّا الدلالة التي تحملها فهي " القوة"، أي قوة الشخصية التي تتمتع بها البطلة جميلة، فقد قامت بما أملت عليها نفسها، و لم تكترث للطلب الموجه إليها، و كأن بالأديب الطاهر وطار يريد من الوهلة الأولى أن يبرر سبب انتصار هذه الطالبة المناضلة.

فلولا شخصيتها القوية لما استطاعت أن تصمد أمام مصطفى ممثل التيار الرجعي إلى آخر لحظة حين حاول التخلص منها عن طريق التسلل إلى غرفتها بقيننة الحامض، حيث شكّلت عقدة نفسية لديه.

و إلى جانب هذه الدلالة ، فإنها تمتلك ميزة البوح و المكاشفة، حيث يكشف الحوار فيها عن الكم الهائل من الشخصيات التي تبني كيان هذا العمل السردي، بخلاف الزلزال التي شهدت بطولة فردية من تجسيد الشيخ بو الأرواح.

---

[1] الطاهر وطار، العشق و الموت في الزمن الحراشي، ص:4.

فطبيعة الموضوع -من دون شك- هي التي فرضت على الكاتب هذا النمط الجمعي، فالرواية تسعى إلى إبراز العلاقات المتشابكة بين الناس في ظل قانون الثورة الزراعية، إذ لكل طائفة رأيها الذي تدافع عنه و تتمسك به.

و عن وظائفها، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين ، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الاستهلالية كما في الروايات السابقة، بينما الوظيفة الثانية هي الدرامية ؛ لأننا أمام بداية وسطية ، أي الانطلاق من لحظة حدثية مهمّة تتمثل في ركوب الاندروفير، مما يثير التساؤل في ذهن القارئ حول الوجهة المقصودة و كذلك السبب .

لكيتشف بعد تتابع القراءة المتأنية بأنّ الفضاء المقصود يتمثل في إحدى القرى المجاورة للعاصمة ، أمّا الدافع فهو التطوّع لتوعية الفلاحين بمشروع الإصلاح الزراعي لكونه الخطوة الإيجابية نحو يوتوبيا العدالة الاشتراكية.

ب- دلالة الخاتمة النصية:

جاءت نهاية " العشق و الموت في الزمن الحراشي" سعيدة ذات دلالة تفاؤلية، حيث قضى فيها وطار على حلم الإسلاميين في تحقيق مرادهم بفشل مصطفى في تشويه وجه جميلة بالحامض فاسحا بذلك الطريق أمام الاشتراكيين لكي يتابعوا نضالهم من أجل فتح أعين الفلاحين الفقراء، و إنقاذهم من الاستغلال.

ومن ثم يمكن القول بأنّها نهاية أيديولوجية تُظهر مدى انحياز الكاتب و تعاطفه مع التيار الماركسي . ففضاء النص" يزخر بالأحكام و التعاليم و القيم الإيديولوجية المبثوثة، المنطلقة من منظور الراوي المهين و المتتبع لحركة الشخوص و الأحداث" [1].

[1] إدريس بودبية، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص:120.

و ما ينبغي التنبيه إليه هو أن الأديب وطار في إدانته للتيار الرجعي المتخلف يميّز جيدا بين الدين الإسلامي كعقيدة، و بين نظرة هذه الجماعة له، و ما تقوم به من تأويلات لتعاليمه وفق ما يتناسب و معتقداتهم.

فالرجل حسب نمط التفكير الخاص به يرى بأنّه " إذا كان الدين ضرورة، فإن الاشتراكية هي الصيغة العصرية التي ولدت نتيجة لتطور الفكر الإنساني، في صراعه الطويل بحثا عن الحقيقة، حتى توصل إلى كشف القوانين العلمية التي تحكم حركة المجتمع و تطوره نحو حياة أفضل خالية من الاستغلال"[1].

ومن جانب آخر فإن السعادة تتجلّى في صحوة" اللاز" من غيبوبته التي دامت لسنوات طويلة، حيث تحمل هذه الاستفاقة دلالة رمزية مفادها أن الشعب قد استعاد حريته ، لاسيّما بعد انتصار الاشتراكية التي تمثّل أمل الطبقة الكادحة في تغيير وضعيتها.

أمّا عن وظائفها، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين ، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الإغلاقية، بينما الوظيفة الثانية هي الدرامية من خلال بروتوكولي الخروج و الفهم على نحو ما قمنا به.

7- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" تجربة في العشق".

أ-دلالة المقدمة:

لقد غطّت مقدمة رواية" تجربة في العشق" صفحتين كاملتين، و كعادته الطاهر وطار يلجأ إلى التأمين حتى يصدّ الأبواب في وجه النقاد، و في الوقت نفسه لكي يضع قارئه في الصورة.

[1] خالد محي الدين، الدين و الاشتراكية. نقلا عن: بن جمعة بوشوشة، سبق ذكره، ص:335.

و من ثم ، فإنها ذات دلالة احتراسية، حيث يتمظهر الاحتراس في مظهرين أوّلهما حين طلب من المتلقي لعمله أن يتفطن جيدا لطبيعة الأسلوب فيه، فهو يختلف عن باقي أعماله نظرا للاختلاط الذي يميزه.

يقول في هذا الصدد:" ومن هذا المنطلق أطلب من قرائي، أن يتعاملوا مع كتاباتي، و مع هذه الرواية بالذات، التي سيجدون فيها مذاقا، لم يتعودوه في باقي رواياتي. لقد فرض علي المجنون– و هو محور هذه الرواية– جنونه و لربما لهذا السبب ، جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي. الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، و بدون أي تسلسل"[1].

أمّا المظهر الثاني فيتجلّى في تحفّظه الشديد بخصوص بطل الرواية في الواقع، فهو لم يصرح باسمه ، و إنما اكتفى بالقول:" أختم هذه الكلمة– تأشيرة وضع الرواية بين يدي القارئ و الناقد معا– بلفت الانتباه إلى أن الشخصية المحورية، للرواية حتى و إن تواجدت في تاريخ الجزائر الحديث ، لم يوظف منها في الرواية، إلّا حالتها التي هي حالة المثقف في هذا البلد، و أن ما عدا ذلك،هو من الضرورات الفنية لبناء الرواية، شأنها في ذلك شأن باقي شخصيات رواياتي"[2].

و ينبغي الإشارة إلى كون هذا المظهر قد نجده ضمن عتبة مستقلة لم نتطرق إليها في هذه الدراسة ألا و هي عتبة" التنويه" ، حيث تتمثل أهميتها في تحذير القارئ من الاعتقاد المسبق بأن شخصيات الرواية واقعية أو تمثل أشخاصا بعينها ، و إن كان هناك تطابق في الأسماء و الأمكنة.

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:5.

[2] المصدر السابق، ص:6.

و الحقيقة أنه لا فائدة منها في روايات الطاهر وطار ، ذلك أنّ الأديب قد كشف في حواراته عن المقابلات الواقعية من الشخوص لأغلب رواياته على غرار العيد عمراني الذي يقابل زيدان في اللاز ، و يوسف سبتي مقابل الشاعر في الشمعة و الدهاليز، و مصطفى كاتب مقابل المستشار في تجربة في العشق.

ب-دلالة الفاتحة النصية:

تصنف فاتحة أو بداية " تجربة في العشق" ضمن نوع " البداية الغامضة" التي تتبدى معالم الغموض فيها من خلال دلالات عباراتها و كلماتها، بالإضافة إلى تعقيد الأفكار و صعوبة فهمها، حيث يمثل هذا النوع حافزا لإضاءة النص السردي الذي يحاول إخفاء شيء ما[1].

جاء فيها:

" التسمع التاسع و التسعون بعد...

عملية تحد حاسمة في حياتي. دوري . دوري.

ميم..جيم..نون...واو..نون.

ستكون بحق، ضربا من الإدهاش، لا يتفق عنه، سوى خيال،غير مسئول، و لا حتى لبق، عملية البحث عن القطرة الأولى التي كانت السبب في نشوء البحر ، أي بحر من البحار، و حتى عن الوادي أو النهر ، الذي كان مصبه، الأصل الأول فيه. البحر.

[1] ينظر:عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص: 27.

عملية اختصارية ، و تلخيصية، فيها كثير من التواضع الكاذب، و الذكاء الصبياني، ذكاء الجهلة الذين يعمدون إلى تلفيق المعطيات البدائية، لتصير لديهم أمام محدثهم، قضية، أو مسألة، ذات طابع علمي ، علماني، على الأصح"[1].

فالطاهر وطار نسج مونولوجا في شكل خليط من الجمل غير المفهومة يتخللها من حين إلى آخر ماهو واضح من الجمل ، حيث يمتدّ هذا الأسلوب إلى داخل الرواية ما يجعل القارئ يفقد تركيزه ، و من ثم القدرة على تتبع الأحداث.

و منه يمكن القول بأنها فاتحةٌ مضطربة تغلب عليها دلالة الاضطراب ، و لكنّها في الوقت ذاته مناسبة جدا للمتن، فهي تشي باضطراب نفسية البطل المستشار الذي وجد نفسه تائها بين أفكاره الشيوعية، و الإقصاء المتعمد للسلطة.

فلا هو بشيوعي منضبط يمارس أفكاره بكل حرية دون تضييق ، و لا هو خاضع بمحض إرادته ، مما يعني أنّها رواية الصراع بين الأنا و الآخر مثل نظيرتها الزلزال تماما.

و عن وظائفها ، فتشتمل على وظيفتين بارزتين بدءً بالاستهلال، ثم مرورا إلى الإغراء، لأنها تغري القارئ منّا الذي يواصل فعل القراءة من أجل التعرف على ما ستؤول إليه هذه الطلاسم.

أمّا بشأن الوظيفة الدرامية، فإنه من الصعب تحديدها ؛كوننا لا نعرف إن كنا أمام بداية بعدية أو وسطية أو قبلية بسبب الغموض الذي يقف عائقا دون ذلك.

ج- دلالة الخاتمة النصية:

لقد انتهت رواية" تجربة في العشق" بكيفية مأساوية ، حيث إنّها عادة وطار في أغلب رواياته، بيد أنها مأساة معنوية ترتبط بالإحساس الذي سيطر على البطل بعد رحلة الولع بعمود

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:7.

الهاتف المنتصب أمامه ألا و هو إحساس " الخيبة و الخداع" الذي ترجمه في ملفوظ "غشوني"[1] أثناء تواجده بالمكان الذي اعتاد زيارته.

فالرجل عجز عن محادثة معشوقه بالكيفية الصوفية، ليطلّ من على رأسه غرابٌ يعطي لهذه النهاية طابعا ترميزيا ، إذ ترمز كما- أسلفنا الذكر- في المقاربة الخارجية إلى السلطة التي لا يمكن لها أن تقوم بدون ثقافة .

و كما أنه لا سلطة بغير ثقافة، فلا ثقافة إلا ولها أوجه من السلطة ، لذا يقوم النظام باستقطاب المثقفين و أدلجتهم مثلما يرغب ، وما إن يرفضوا يمارس لعبته القذرة التي تتمثل في الخداع و المراوغة مثلما حدث مع البطل الذي لم يحصد شيئا من عمله كمستشار في الوزارة سوى الجنون الذي قاده إلى الشارع .

أمّا عن وظائفها فهي تؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الإغلاقية، ذلك أنّها أغلقت الفعل السردي ، و انتهت معها حكاية السلطة و المثقف من وجهة نظر المؤلف الذي كشف عن خبايا هذه العلاقة القائمة على القهر و التسلّط و الخداع .

أمّا الوظيفة الثانية فهي " الدرامية" ، ذلك أنها وضعتنا أمام بروتوكول الخروج السردي الذي يتحّدد باسم الكاتب و المكان و الزمان (الطاهر وطار الجزائر 1988)، مما يعني أن الحدث قد انتهى ولن يتبعه شيءٌ آخر، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة و تأويلها على نحو ما قمنا به.

د- دلالة العناوين الداخلية:

تتكون رواية " تجربة في العشق" من مائة و سبعين(170) صفحة تتوزع على ثمانية عشر فصلا نذكر ها في الجدول التالي:

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:170.

عنوان الفصل	الصفحة(من- إلى)
التسمع التاسع و التسعون بعد...	7- 19 .
الأغلال توجع بروميثوس	20-27.
أرغيس يخيب أمل بروميثوس	28- 36.
سر الجزاء المتجزئ	37- 46.
نظرة فابتسام...	47- 58.
الجذوة المتقدة	59- 69.
قرة العين	70- 79.
الصراخ في الوادي	80- 87.
مانغالا لا تغني	88- 98.
صدر أولغا الرحب	99- 107.
ما يزعج التينة	108- 117.
الكابوس	118- 123.
بوركينافاصو تتدخل	124- 130.
دائرة الطباشير الجزائرية	131- 145.

المشي إلى الخلف	146- 154.
جازين يسكر	155- 160.
الهامة	161- 168.
الغراب الأحمر	169- 170.

بعد عرضنا لعناوين الفصول سنقوم بمقاربة بعضها على غرار ما قمنا به سابقا مع عرس بغل على النحو التالي:

1-التسمع التاسع و التسعون بعد...(الحسّية):

يؤدي هذا العنوان دلالة الحسّية التي تتناسب مع فحوى الفصل الذي يسمه ، حيث يعالج استماع البطل (حاسة السمع) إلى مسجّلته التي تحوي الذكريات و الأحداث التي تخصّ العالمين العربي و الغربي.

يقول المستشار:" إلى الغد با مسجلتي العزيزة، يا ذاكرتي العجيبة،علي الآن أن أنام ، أؤهل نفسي ليوم عشق قادم"[1].

وما ينبغي التنبيه إليه هو أنّه يعكس ثقافة الأديب الدينية، ذلك أنه يحمل الرقم تسعة و تسعون(99) الذي هو رقم أسماء الله الحسنى، إذ يعدّ عددا فرديا، مما يعني أنّه يرتبط بحالة البطل الذي يعيش الوحدة و الانعزال في جو خاص به.

2-الأغلال توجع بروميثوس(المعاناة و الوجع):

يؤدي هذا العنوان دلالة المعاناة و الوجع، فالأديب قد صوّر لنا في هذا الفصل عمل البطل في وزارة التعليم العالي و معاناته فيها.

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:20.

لذا شبّه هذه الحالة بحالة بروميثوس في الأساطير اليونانية الذي يعدّ إلها للنار، حيث عانى المستشار كثيرا لدرجة أنّه تمنّى تحوّل لسانه إلى مجموعة تقول للعالم بأسره" في هذا القدر من الامتثالية المغتصبة و الجدية الكاذبة و الوقار المصطنع كفاية"[1].

3- أرغيس يخيب أمل بروميثوس(الخيبة):

يؤدي هذا العنوان دلالة الخيبة، و كما نلاحظ فإنه يضمّ شخصيتين هما أرغيس و بروميثوس . وما يعنينا- هنا - هو الشخصية الأولى، فأرغيس الإله الذي يرعى الكون كله، حيث شُبّه به الوزير .

فهو كما جاء في الفصل قد خّيب أمل المستشار بخذاعه و نفاقه ، حيث ردّ عليه في حوار داخلي قائلا:" لن تستطيع يا زيوس أن تقتل البشرية، و لن تستطيع يا أرغيس أيها الخائن ، أيها الذليل أن تمنع وجود اللحظة"[2].

8- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" الشمعة و الدهاليز".

أ-دلالة التصدير:

تتميز رواية " الشمعة و الدهاليز" بكونها الوحيدة التي احتوت على عتبة التصدير ، حيث جاءت عباراتها كالآتي:

"طسين الواحد و الصفر

إنّما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشبت بأن لا يسجد لغير الواحد. و بذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك، جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر فتحول كل ماعدا الواحد إلى صفر، وكل ما عدا الصفر إلى واحد"[3].

---

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص:20.

[2] المصدر السابق، ص:33.

[3] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 7.

فكما نلاحظ هو تصديرٌ ديني ، حيث استثمر وطار قصة إبليس مع آدم عليه السلام في التعبير عن رفض النظام للتعددية ، مما يكسبه بعدا دلاليا يتمّثل في صفة الغرور التي تتقاطع فيها السلطة مع الشيطان.

فإبليس منعه غروره من السجود لآدم؛ لأنه من طين فكيف له وقد خُلق من نار أن يسجد له، ليبدأ منذ ذلك الحين الصراع الأزلي بينه و بين الإنسان. فهكذا أيضا بالنسبة لقادة جبهة التحرير الذين دفعهم غرورهم الثوري إلى رفض التعددية الحزبية ، و كأنه لا يوجد مؤهلين سياسيا غيرهم.

و ليس هذا فحسب، بل وصل الأمر درجة اتهام المعارضين بالطمع و التعصّب، حيث جاء في بيان الرئاسة آنذاك:" لا يمكن بأي حال من الأحوال إقامة التعددية الحزبية من البداية مع أوساط تطمح في السلطة و في الحصول على الامتيازات في إطار ديمقراطية مظهرية تغذيها مزايدات ديماغوجية و عصبيات جهوية و فئوية"[1].

أما عن وظيفته فيؤدي وظيفة بارزة تتمثل في " التعليق على النص"، إذ هو بمثابة مفتاح إجرائي للرواية ، ذلك أنّ الأديب وجّه القارئ نحو السبب الرئيس للموضوع المعالج فيها، حيث أشار إلى كون الشرارة التي أشعلت فتيل الحرب الدموية هي إلغاء الجيش لنتائج الانتخابات التشريعية.

فبهذا الإلغاء المفاجئ ثارت مختلف الحساسيات و القناعات الكامنة منذ سنوات طويلة من الزمن ، وتبلورت مختلف الأفكار الإيديولوجية الممثلة لفئات الشعب في شكل تيارات معارضة للسلطة الحاكمة.

---

[1] مصطفى بلعور، حزب جبهة التحرير الوطني و مسار الإصلاحات السياسية في الجزائر، مجلة الباحث، قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد4، 2006، ص:101.

ب- دلالة الإهداء:

يواصل الروائي الطاهر وطار اهتمامه بهذه العتبة في " الشمعة و الدهاليز"، إذ جاء نصّها كالآتي: "إلى روح الشاعر و الباحث يوسف سبتي الذي كان يتنبأ بكل ما يجري قبل حدوثه"[1].

فكما نلاحظ هو إهداءٌ نثري تقريري لشخصية قد تكون غير مألوفة لدى بعض القرّاء، و مألوفة لدى بعضهم الآخر.

و في كلتا الحالتين تثار الأسئلة، حيث يطرح النوع الأول تساؤلا مفاده : من هو يوسف سبتي؟ و ما صلته بالروائي؟. و يضيف الثاني الذي يدرك سيرة الرجل: ما علاقة هذا الإهداء بالمعطى العام للرواية؟.

ليكتشفا على التوالي بأن يوسف سبتي أستاذ و كاتب جزائري شيوعي يكتب بالفرنسية، وقد تميّز بشخصيته المتفردة و نشاطه الدؤوب ، و كذا بالأفكار الجريئة،حيث تم اغتياله سنة 1993 ، و لم تعرف الجهة المسئولة عن ذلك، أهم الإسلاميون أم النظام الذي لم تكن تعجبه كتاباته؟.

و عن صلة الرجل بالرواية ، فهي واضحة وضوح الشمس ، إذ تتجلى في الشخصية البطلة التي تمثله حتى و إن نفى الأديب ذلك جملة و تفصيلا بقوله: " استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي و معارفي في وضع شخوص الرواية، و لكن هذا لا يعني أبدا أنني كتبت سيرة أحدهم"[2].

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 4.

[2] المصدر السابق، ص:5.

و لعلّ ما يؤكد هذا الاستنتاج هو قرينة " الشاعر"، إذ هي نفسها صفة البطل الذي يعدّ شاعرا ينظم الشعر. ومن ثم، فإن إهداء الشمعة و الدهاليز هو مؤشر يؤشر إلى مضمون الرواية، وفي الوقت نفسه إلى بطلها الحقيقي.

ومما يثير الانتباه فيه هو صفة التنبؤ الدالة على الاستشراف، إذ تعتبر منطقية ، خاصة و أن المهدى إليه صاحب فكر شيوعي اشتراكي، والاشتراكية كما هو معلوم تنتمي إلى المذهب الواقعي في الأدب.

فهذا التوجه يرى أصحابه بأنّ " الشاعر الحق(...) محكوم عليه بأن يحلق أبدا بين عالمين هما: الحاضر و المستقبل. فالحاضر كيفما كان؛ منطلق المستقبل، و لا تتميز خيوطه إلّا على ضوء" الأمس"، و" الغد"[1].

و عن الدلالة التي يحملها فهي" الترحم" الذي يبدو في بنيته السطحية ترحما على "يوسف سبتي"، و لكنه في بنيته العميقة ترحم أيديولوجي على روح الاشتراكية التي لقيت حتفها في عتمة الدهليز الإسلامي.

أمّا وظائفهُ فهو يؤدي وظيفة بارزة هي الدلالية لما يحمله من معنى للمهدى إليه، فهو صديقه الذي أسّس معه الجاحظية، و كأن بالروائي يحاول تدارك سكوته المريب، وتعليقاته الملتبسة أحياناً على اغتيال عدد من زملائه، خاصة و أنه ظهرت أصوات على اختلاف توجهاتها لتدين سلبية وطار التي وصفت بالتواطؤ .

---

[1] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1984، ص:331.

ج- دلالة المقدمة:

خصص الروائي صفحة و نصف للمقدمة ، حيث صاغها في شكل ملاحظات تأمينية يحمي بها عمله من النقاد، ومن ثمّ فإنّها ذات دلالة احتراسية مثل مقدمة " تجربة في العشق" ، إذ نعرض تلك الاحتراسات على النحو الآتي:

أ- الاحتراس الأوّل:

تصدّى وطار من خلاله لنفي صفة السيرة الذاتية عن روايته، حيث قال:" استعنت ببعض خصائص و مميزات شخصية لأصدقائي و معارفي في وضع شخوص الرواية، و لكن هذا لا يعني أبدا أنني كتبت سيرة أحدهم"[1].

و الحقيقة أن هذا الاحتراس لا فائدة منه، خاصة في ظل وجود الإهداء الذي ذُكِر فيه اسم" يوسف سبتي" ذكرًا صريحًا ، فلو لم يُذكر الرجل لنجح الأديب في مراوغة القارئ و تضليله.

هذا ، فضلا عن أنّه ثمة حوارٌ يثبت العكس ، إذ صرّح فيه قائلا:" ف "الشمعة و الدهاليز" كان لها خطاب و توجه نحو إسلام السلطة و لكن لها تناقضاتها و إشكالياتها، حيث يلاحظ أن البطل الذي هو يوسف سبتي و أحد أبطالها وهو المرحوم عبد القادر حشاني و لكن تنطفئ تلك الشمعة"[2].

ب- الاحتراس الثاني:

جاء في شكل اعتراف ، حيث اعترف وطار بأنّ "الشمعة و الدهاليز" تختلف عن باقي الروايات ، ذلك أنه لم يستطع التقيّد بالمخطط الذي رسمه لها ، فثمة أحداث و تفاصيل خارجة

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 5.

[2] ابن الزيبان، و طار في حوار لـ: الأحرار الثقافي، ص:174.

عن إرادته. يقول: "على خلاف باقي رواياتي، في هذا العمل ، لم أستطع الالتزام حتى بجزء من المخطط الذي وضعته له"[1].

و الواقع أن ما حدث للروائي طبيعي جدا لسببين يتعلّق الأوّل منهما باختلاف الحالات التي يعيشها المبدع أثناء عملية الكتابة، أما السبب الثاني فيرتبط بالظروف التي كُتبت فيها الرواية، فقد تعددت الدهاليز في تلك الفترة الحرجة.

ج-الاحتراس الثالث:

على غرار الاحتراس الأول، فإن هذا الاحتراس قد أخذ طابع النفي أيضا ، حيث قدم فيه الروائي ملاحظةً ينفي على إثرها كون روايته عملا تاريخيا متسلسلا ، أو ممنطقا محسوبا، ثمّ يعرف زمنها قائلا:" إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر ، و التنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم ، ومن هذه الواقعة إلى تلك . و لقد تعمدت حينا و اضطررت حينا آخر إلى، طي الزمن، و جعله وقتا حلميا ، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة، الإحساس بها يغلب طولها أو قصرها"[2].

و من ثمّ، فإنّ الزمن في الشمعة و الدهاليز هو زمن متشظي، حيث يقصد بهذا النوع أن أبعاده تخضع للتشظي و التكسر ، و تجاوز كل إشارة زمنية تقود القارئ نحو التتابع.

و يظهر هذا بوضوح في الفصل الأول الموسوم" دهليز الدهاليز" الذي تتقاطع فيه البنية الزمنية و تتشابك ، حيث يبدأ بالحاضر و يرتد إلى الماضي ثم يعود إلى الحاضر، و هكذا تستمر الرواية في مراوحة بين الأزمنة ، و لكن بصورة مضطربة[3].

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 5.

[2] المصدر السابق، ص:5-6.

[3] ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:116.

وما يلاحظ في سياق الحديث عن الزمن ضمن المقدمة ذاتها هو أن الطاهر وطار قد منح الأفضلية للقارئ حتى يقوم بصياغة التاريخ وفق فهمه للرواية.

د- دلالة الفاتحة النصية:

تشترك فاتحة" الشمعة و الدهاليز" مع فاتحة" الزلزال" في الطابع الحسي، بيد أنّها تختلف عنها في نوعية الحاسة أي السمع التي تجسّدت في صحوة البطل مذعورا على وقع هدير بشري قوي.

يقول الروائي:" استيقظ الشاعر مرعوبا،على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع، متفاوتة القوة و التقارب من شارع لآخر"[1].

فالقارئ أوّل ما يقع بصره على هذه البداية سيدرك بأن الرواية تسلّط الضوء على واقع غامض و مخيف، باعتبار الأديب قد نهل من معجم لغوي في غاية الشدة، حيث يتمثل في كلمات مرعوبا، تمزق، الليل، المجروح، القوة التي توحي بالخوف و الفزع.

ومن بين الدلالات التي حملتها هذه الفاتحة أيضا هي الزمن و الفضاء و الحدث[2]، إذ يعمل كل من العنصرين الأوّل و الثاني جنبا إلى جنب، ذلك أنه" لا يوجد مكان بدون زمان و لا زمان بدون مكان، فالمكان بطبيعته زمني، و الزمن بطبيعته مكاني"[3].

---

[1] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 8.

[2] ينظر:عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:29.

[3] إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ، إشراف: محمد عباس، ، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013، ص:162.

فالزمن– هنا– هو الليل؛ لأنه وقت السكينة و الهدوء عكس النهار الذي يمثل وقت الضجيج و الصخب، مما يوحي بذكاء ودهاء من صدرت عنهم الأصوات، فهم على يقين بأن الليل سيجعل صوتهم يصل إلى كل شخص حتى و إن كان نائما فيصحو على غرار ما حدث للشاعر الذي صحا من نومه مفزوعا.

و بخصوص الفضاء فهو الشارع الواسع الأرجاء بوصفه المكان الأنسب للتعبير عن الرأي، و إيصاله إلى الطرف المعني، بخاصة إذا كان المرسِل هو حشد كبير من الأشخاص المتجمهرين.

أما عن الحدث فهو صوت بشري جماعي كسر هدأة الليل و حوله إلى نهار، غير أن مصدره غير واضح لدى القارئ ما يجعله يتوق للتعرف على طبيعته ، فيستمر في قراءة الرواية إلى أن يدرك أنه صوت الجماعات الإسلامية المسلّحة.

و من جانب آخر، فإنّها بداية من النوع المثير نظرا لاختلاط الأزمنة فيها ، حيث نضرب مثالا الجملة الأولى التي اجتمع فيها الفعل استيقظ من الماضي، و الفعل تمزق من المضارع.

فوطار بهذين الفعلين صنع وصفا نصفه حقيقي و نصفه مجاز، حيث يجذب المتلقي و يستدرجه للغوص في القراءة ، و التفاعل مع هذا العمل السردي الذي جاء صدى للأحداث التي كان يعيشها الشعب الجزائري في بداية التسعينات.

أما وظائفها، فهي تؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة الأساسية، أي الاستهلال ، بينما الثانية هي الدرامية ، ذلك أننا أمام بداية وسطية لانطلاق الرواية من لحظة حدثية مهمة.

فالسرد انطلق من لحظة استيقاظ الشاعر، ليتجه رويدا رويدا نحو الحدث الأكبر ألا و هو ولوجه في الجماعات المسلّحة، حيث كسر بذلك حالة العزلة التي تسيطر عليه، بعد أن كان يخلو بنفسه في سكنه الوظيفي الذي منح له من طرف المعهد الذي يدرّس فيه.

هـ- دلالة الخاتمة النصية:

لقد جاءت خاتمة "الشمعة و الدهاليز" مؤكّدة لعنوانها ، ذلك أنّ شمعة انطفأت وسط دهاليز، إذ يتعلّق الأمر بالبطل الشاعر الذي لقي حتفه تحت قبضة الملثمين السبع بعد أن قاموا بمحاكمته.

فهي -إذن- نهاية تراجيدية مأساوية من النوع المغلوق ، حيث توقّف فيها الحدث عند آخر مقطع سردي، و لكن في الوقت نفسه تفتح بوابات كبيرة من الأسئلة المفتوحة و المشروعة.

فمقتل الشاعر بهذه الكيفية الجنونية يجعل القارئ يطرح مايلي :" من قتل الشاعر؟ لماذا قتل الشاعر؟ من أولئك الذين دخلوا عليه مقنعين؟ ما الجريمة التي ارتكبها الشاعر ليقتل؟" [1].

و في سياق آخر، فإنّها تأكيدٌ على ما قلناه سابقا من أن الرواية تعالج تلاشي الإيديولوجية الاشتراكية و تصاعد نظيرتها الدينية، و ذلك بناء على ما جاء فيها بلسان عمار:" أيها الشهيد! أيها الشاعر الشهيد! أيها الوزير الشهيد ! أيها الشهيد الأوّل في تاريخ الجمهورية الإسلامية"[2].

---

[1] عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، ص:36.

[2] الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 170.

فليس من المعقول أن يقول القائد الإسلامي هذا الكلام عن الشاعر لو ظل متمسّكا بموقفه الأوّل الرافض لهم، فقد انساق فعلا وراء الفكر الديني و أصبح واحدا من رجاله،و بالتالي استحق التأبين.

و من هذا المنطلق نستطيع الإجابة عن التساؤلات السابقة بدءً بالسؤال الأوّل، حيث تسبّب النظام في مقتل الشاعر لانضامه إلى الدولة الإسلامية ، و ذلك عن طريق رجال ملثمين من حاشيته ، إذ تتمثل الجريمة في عدة تهم أبرزها التهمة التي أوردناها آنفا ألا و هي التآمر مع أعدائه من أجل قلب كيان الدولة.

أمّا وظائفها ، فهي مثل سابقاتها تؤدي وظيفيتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة " الإغلاقية"، ذلك أنّها أغلقت الفعل التخييلي ، بحيث انتهت معها حكاية المثقف و ماعاناه في سنوات المحنة أو العشرية السوداء.

و عن الوظيفة الثانية فهي" الدرامية" ؛ لأنها وضعتنا أمام بروتوكولين هما بروتوكول الخروج السردي الذي يتحدد بالعبارة الأخيرة" شاطئ ابن حسين"، وكذلك الزمن(ثلاثاء 16 أغسطس1994) ، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة و تأويلها على نحو ما قمنا به .

و- دلالة العناوين الداخلية:

المتأمّل في البناء الداخلي لرواية" الشمعة و الدهاليز" سيجد بأنّها تتوزع على ثلاثة عناوين داخلية نوضح دلالتها فيمايلي:

1- دهليز الدهاليز(الغموض):

يحمل العنوان الفرعي الأوّل دلالة الغموض في أقصى درجاته، حيث يوحي بأنه ثمة مشكلة أخطر هي أصل المحنة .

و لعلّ أكثر ما ينطبق في الفصل مع هذا المعنى هو حالة العتمة التي يعيشها البطل الشاعر ، و كذلك أسلوب تفكيره، إذ يرجع سبب هذه الحياة المتدهلزة إلى وعيه الذي يشكل خطرا كبيرا ، فهو لم يجد السبيل لإنقاذ الناس مما هم فيه من ضلال ، فاختار طريق الوحدة و الانعزال.

2-الشمعة(الإضاءة):

يحمل العنوان الفرعي الثاني دلالة الإضاءة ، ذلك أن الشمعة من الأدوات التي تضي للناس ظلمتهم . ومنه نتساءل: ما علاقة هذا العنوان بمضمون الفصل؟.

إن العنوان يرمز إلى" الخيزران" فيه ، فبعد مرحلة العزلة و متاهات التفكير العميق تتار حياة الشاعر بها، أي الفتاة" زهرة" التي أحّبها، و لكن البطل كان يطلق عليها تسمية "الخيزران". جاء في الحوار المتبادل بينهما:

"- أتدرين لمن تشبهين؟

-لا.

- قالت متحفظة، كأنما خشيت أن تتمادى في الانسجام مع هذا الغريب، غريب الأمر.

- للخيزران"[1].

و هذا بدوره يقودنا إلى تساؤل آخر مفاده: ما دلالة الخيزران إذا ما ربطناها بالسياق العام للرواية؟.

[1]الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، ص: 89.

إنّ الخيزران هي بصيص الأمل الذي يشدّ البطل الشاعر إلى الحياة، أو بمعنى أدق هي الحضارة ، لاسيّما و أنه ربطها بالخليفة العباسي هارون الرشيد.

فالرجل– من دون شك– لم تشهد الأمة العربية و الإسلامية استقرارا و ازدهارا مثلما عرفته في العصر الذي تولى الخلافة فيه.

3–طبيب(الأمل و الشفاء):

يحمل العنوان الفرعي الثالث دلالة الأمل و الشفاء، حيث صوّر لنا الروائي في فصله محاكمة الشاعر من طرف الملثّمين وقتله.

و من ثم ، فإنّه يرمز إلى الشخص الذي يبحث عنه وطار أملا في أن يشفي النزيف الدموي الذي غرقت فيه الجزائر نتيجة تصارع التيارات الفكرية و الإيديولوجية بينها، وما أوجده هذا الصراع من انشقاق أفراد الأمة الواحدة.

9– دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".

أ–دلالة الإهداء:

لقد أهدى وطار روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي إلى شخصيتين وصفهما بعملاقي الفكر العربي ، حيث جاء فيه:" إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر.

المرحوم الدكتور حسين مروة

والدكتور محمود أمين العالم أطال الله في عمره قد نتحايل على النهر، فنحصر ماءه، وإن في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين"[1].

[1]الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:3.

فالأوّل اللبناني ناقدٌ و فيلسوف، أما الثاني المصري مفكّرٌ و باحث، حيث تكمن الصلة التي تربطه بهما في كونه يتقاسم معهما الهمّ الأيديولوجي ، ذلك أن كليهما معروف بالنضال في مصف ما يسمى بالتيار اليساري.

و من ثم، فإن الإهداء هنا ذو قصدية واضحة ولم يوضع اعتباطا ، حيث يوحي بدهاء صاحبه الذي جسّد إيديولوجيته عن طريق شخصية ميتة هي حسين مروة الذي اغتيل في الحرب الأهلية ، و أخرى حيّة(زمن الرواية).

و كأنّ بالطاهر وطار يريد الإشارة إلى أنّ المثقف الشيوعي لن تنطفئ شمعته، فإن ذهب واحد فسيحمل الآخر المشعل و يُكمّل المسار النضالي، ذلك أن السمة المثلى في الفكر البشري أنه لا يفنى بفناء الأشخاص، بل تظل الفكرة قائمة بذاتها.

و لعلّ ما يثير الانتباه فيه هو الشق الثاني الذي يحمل ثنائية تقابلية ما بين النهر و الشمعة التي ترمز إلى الشيوعية. فمثلما لا يمكن لهذه الأداة أن تشتغل مرة ثانية بعد احتراقها، فإن هذا الفكر ينبغي أن يطبق في حينه قبل فوات الأوان ، حيث يرى فيه الطاهر وطار المقتدر الذي يصلح لأن يكون البديل لاستعادة المجد الضائع.

و ختاما فإن هذا الإهداء يؤدي وظيفة بارزة كالتي في عرس بغل، إذ تتمثل في الوظيفة"الأخلاقية التربوية"، ذلك أنّه ما كان لوطّار أن يهدي روايته إلى هذين العملاقين كما وصفهما لولا مكانتهما عنده، فهما مثل إحسان طبري و ثلة من المثقفين العرب الثائرين.

ب- دلالةالمقدمة:

لقد افتتح وطار روايته بكلمة لابدّ منها ، حيث أفصح فيها عن طبيعته الخاصة و كذا طبيعة العمل المنجز، و كأنه يخاف وقوع المتلقي في مطبّات عديدة، خاصة و أن النص ذو طبيعة سياسية خطيرة.

و من ثم، فإنّ فالمقدمة في" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ذات دلالة تأمينية. و الواقع أن مثل هذه التأمينات هي إساءة للقارئ ، ذلك أنها تقيّد حرّيته في الوقت الذي ينبغي أن يمنح له القدر الكافي من الاستقلالية.

1- تبرير موضوع الرواية:

فالطاهر وطار قدم تبريرا لموضوع روايته البعيد عن العمل الإبداعي مفاده أنّ هاجسا خفيا يراوده، ذلك المتمثّل في حقّ القارئ مشاركته الحالة التي يعيشها.

يقول في هذا السياق:"مهما اعتقد الكاتب، أنه يؤلف لنفسه بالدرجة الأولى، وأن «غيره عليه أن يستمتع، إن وجد متعة، أو أن لا يدخل في حسبان العمل الإبداعي أصلا.غير أن هاجسا خافيا، يظل يلح عليه، بأن لغيره الحق، في مشاركته، حالته. هذا الهاجس يحتّم علي أن ألتجئ إلى عمل، لا صلة له أصلا بالعمل الفني، و لا بالعملية الإبداعية"[1].

فالتبرير السابق يضع حدّا للنقاد حتى لا يمارسوا سلطتهم النقدية على نوعية الموضوع الذي اختاره، فقد أوضح لهم من البداية أن سبب اختياره له هو إقحام القارئ في الحالة التي يعيشها، لاسيّما المتلقي المحلي ، لكونه يحيا الإحساس نفسه ألا و هو الخوف و الترقب في ظلّ الأزمة السياسية الخطيرة.

2- رفض التحطيم و الإقصاء:

فالطاهر وطار يرفض تحطيم العمل الأدبي و إقصاء الأديب من أولئك الذين يقرؤون الأعمال بمعزل عن بعضها، و عن مسار كاتبها و شخصيته التي تكوّنت عبر السنين ، حيث شبه مهمّتهم بمهمة الدركي ، إذ بجرة قلم يلغون العمل أو الكاتب نفسه، وكأنهم دركي يقف في

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص: 5.

منعرج طريق لتسجيل المخالفات من منطلق قانون الطرقات. فالمسألة تعود إلى مستوى حضاري، ذلك أن الإنسان في عالمنا العربي والإسلامي- كما قال-" ما يزال لم يتلخص من ذهنية الإقصاء والإلغاء، والدوس على كل قيم ومثل الآخر...».[1].

و لعلّ الأديب كان عرضة لمثل هذا التصّرف من أشباه النقاد، أو ربّما يحمي نفسه مسبقا حتى لا يقع في شراكهم.

3- تحديد موضوع الرواية و مسار الكتابة:

فالطاهر وطار قام بتحديد موضوع روايته الذي سبق و أن أشرنا إليه، أي حركة النهضة الإسلامية، إذ يصرح في هذا الصدد قائلا:" إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا"[2].

و يقول موضحا مسار كتابته:" أنا فخور بأنّني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة"[3].

و ما ينبغي الإشارة إليه ضمن السياق الثاني هو أن الأديب من منظور بعض الدارسين يكون قد ارتكب جناية أدبية- إن صحّ التعبير- التي تتمثل في الإشادة بالنفس و الافتخار بها، حيث يعدون الأمر تهوّرا و سفاهة.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:11.

[2] المصدر السابق، ص:8.

[3] المصدر نفسه، ص:9.

فمن بين هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر حميد لحمداني الذي يقول :" لا يلجأ الكتاب بالفعل إلى امتداح أنفسهم بشكل مباشر إلّا إذا هم كانوا حقا متهورين لأنهم بذلك يفقدون كل شيء منذ البداية"[1].

4- خلفيات الرواية:

لقد أحاط وطار قارئه علما بأنه اتكأ على خلفيتين ، إذ تتعلق الأولى بقصة خالد بن الوليد مع مالك بن نويرة التي تباين فيها خليفتان لا نقاش في نزاهتهما.

ففي الوقت الذي رأى عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن تصرّف خالد يعد جرما، و هو موقف في غاية الصرامة، فإنّ أبا بكر الصديق رضي الله عنه اختار طريق الشك في صوابه و بأن له أجر واحد.

أمّا الخلفية الثانية فتتجلى في قوله:" إن الفنان فيَّ، يقرأ التاريخ ومضة، بل« حالة »بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة"[2].

ففي القول السابق تلميح إلى الطريقة التي قام من خلالها بسرد الأحداث و عرضها ألا و هي طريقة التصوف، و لعلّه كان يهدف باعتماد هذه الأجواء إلى التغيير و إزالة الرتابة عن الرواية العربية.

ج -دلالة الفاتحة النصية:

تنطلق فاتحة الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي من بؤرة المكان، حيث تمكّن الروائي من خلق نقطة فضائية تشتغل كمرجع للأحداث. يقول:" توقفت العضباء فوق التلة الرملية ، عند

[1] حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي(بحث نظري)، ص:44.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:9.

الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل ، بشكله المربع وطوابقه السبع"[1].

فهي كما نلاحظ بداية ذات مواصفات متنوعة أبرزها أنّها فعلية ومفتوحة، حيث تتجلى الصفة الأولى في كونها بدأت بالفعل " توقفت" الذي يوحي بالانتهاء، و هو انتهاء جزءغير معلوم بالنسبة إلينا ، فنحن نجهل من أين عاد الولي الطاهر بعد الغياب الطويل ، ذلك أن الروائي لم يخبرنا بالأمر .

و بخصوص الصفة الثانية، فلأن الفضاء المكاني الذي يؤطر هذه البداية هو فضاءٌ مفتوح، حيث يرتبط –على سبيل المقاربة– بشخصية الروائي، باعتبار المكان المفتوح هو الوسيلة للهروب من حالات الاغتراب التي يحسّ بها المثقف إذا لم يجد جامعا بينه و بين المحيطين به.

فالطاهر وطار يعاني حالة شعورية يغمرها الحنين إلى المجد الضائع ، و التي جسدها في بطله الولي الطاهر الذي يتوق للعثور على مقامه الزكي الذي أقام فيه منارة للعلم و الأخلاق.

و عن نوعها ووظائفها فهي بداية عادية ، حيث تسرد الوقائع بلغة بسيطة كما هو الشأن في رمانة و العشق و الموت في الزمن الحراشي.

كما تؤدي وظيفتين بارزتين، حيث تتمثل الوظيفة الأولى في الاستهلال، إذ أدّت دورها الافتتاحي في افتتاح هذا النص السردي الذي يفوح بالعبق الصوفي، بينما الوظيفة الثانية هي الدرامية كوننا أمام بدية وسطية ؛ لأن الرواية انطلقت من لحظة حدثية مهمة هي الوصول إلى التلة الرملية.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2003، ص: 11(طبعة أخرى)

د- دلالة الخاتمة النصية:

لقد جاءت النهاية فصلا مستقلا تحت عنوان" هبوط اضطراري"، وما يعنينا في هذا المقام ليس العنوان في حدّ ذاته ، ذلك أننا سنقاربه ضمن عتبة العناوين الداخلية، و لكن ما جاء تحته . يقول الروائي:

" لسبب ما كانت الشمس سوداء.

كان الظل فيها.

حالة كسوف لا محالة، قرر الولي الطاهر، أن يؤدي صلاة الكسوف، فلم يجد في ذاكرته سوى الفاتحة وسورة الأعلى، فاستعان بهما في كل الركعات، وفي كل مرة يتوقف عند الآيات: «.....سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى فذكر إن نفعت الذكرى سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحي...»"[1].

فالملاحظ- إذن- بأنّها نهاية سوداوية بناءً على الوصف الذي أعطاه الروائي لكوكب الشمس ما يقودنا إلى التساؤل التالي: ما المقصود بالشمس هنا، و إلى ماذا ترمز سوادويتها؟.

إن الشمس هي الحرية التي سطعت في سماء البلاد حين قرر النظام الحاكم بعد ضغط شعبي رهيب إعطاء الضوء الأخضر للفئات المختلفة كي تمارس حريّتها السياسية، و لكن سرعان ما اندثر شعاعها و استقر بدله كسوف خانق.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص:143.

و عن سوداويتها فإن هذا الكسوف الذي طغى عليها و حوّل لونها من أصفر مشرق إلى أسود مخيف يرمز إلى الجزائر التي بحثت عن من يضيء مستقبلها فلم تجد أمامها سوى الحركة الإسلامية، غير أنها خدلتها بإلقائها في دهليز مظلم .

و ما ينبغي الوقوف عنده أيضا هو نسيان الولي الطاهر للقرآن الكريم ، حيث يؤدي بدوره دلالة ترميزية، إذ يرمز إلى الإسلاميين الذين نسوا كل القيم و الأخلاق الدينية في شريعتهم السمحاء، و انساقوا وراء شيطانهم الذي وسوس لهم بالعنف في حق أبناء وطنهم.

أمّا وظائفها، فهي تؤدي وظيفيتين بارزتين، حيث تتمثل الأولى في الوظيفة " الإغلاقية" ، ذلك أنّها أغلقت الحكي السردي ، بحيث انتهت معها حكاية الولي الطاهر الضائع في الصحراء، أو بالأحرى حكاية العشرية السوداء.

أما الوظيفة الثانية فهي" الدرامية" ، ذلك أنها وضعتنا أمام بروتوكولين هما بروتوكول الخروج السردي الذي يتحدد بالعبارة الأخيرة" شنوة الشاطئ"، وكذلك الزمن(أوت 1999) ، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة و تأويلها على نحو ما قمنا به حين ربطناها بالجزائر و الحركة الإسلامية فيها.

هـ- دلالة العناوين الداخلية:

تتوزع رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي على ثماني لوحات أو فصول(طبعة منشورات الزمن)، حيث تحمل كل لوحة عنوانا على النحو التالي:

رقم اللوحة	العنوان	الحيّز الذي تشغله
1	تحليق حر	29-16
2	العلو فوق السحاب	60-31

3	السبهللة	83-62
4	في البداية كان الإقلاع	128-85
5	محاولة هبوط أوّلي	130
6	محاولة هبوط ثانية	134-132
7	محاولة هبوط أخرى	137-136
8	هبوط اضطراري	139

يلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن عناوين اللوحات متباينة الطول ، فأطولها هو عنوان اللوحة الرابعة، و أقصرها عنوان اللوحة الثالثة، حيث نقف عند دلالة بعض العناوين فيما يلي:

1-تحليق حر(التحرر):

هذا العنوان هو عبارة عن جملة اسمية مركبة من مبتدأ و خبر أو مسند و مسند إليه، حيث يحمل دلالة التحرر من قيود يأبى البطل الوقوع فيها ، فعودته لم تكن في مكان منغلق بل فيف واسع الأرجاء.

ففي الفصل الذي يعنونه عالج الروائي بداية رحلة الولي حين ينزل في مكان غريب لا يعرف أي فضاء أو زمان هو فيه ، و يشرع في استحضار الذكريات من صور و أخيلة لا تفارق ذاكرته.

2- العلوّ فوق السحب(العبور و الانتقال):

جاء هذا العنوان جملة اسمية أيضا تتكون من مبتدأ و خبر شبه جملة، حيث يحمل دلالة الانتقال و العبور من مرحلة إلى أخرى ، فبعد أن كان التحليق في فضاء أرضي رحب أضحى في العلوّ و الارتفاع مجازا.

و المرحلة الثانية هي أكثر ضبابية مقارنة بسابقتها مادام قد جرت فوق السحاب، حيث تتناسب و تفاصيل الفصل الذي عالج فيه الروائي انتقال الولي بذهنه من ذكريات المقام إلى صور القتل و الحروب التي شارك فيها ، إذ تعادل مرحلة العنف التي شهدتها الجزائر في العشرية السوداء.

9- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

أ- دلالة الإهداء:

لقد أهدى وطار روايته إلى" سميح القاسم" ، إذ يقول :" إلى الشاعر الكبير سميح القاسم ..." من رأى منا منكرا فلغيره ، بيده، و إن لم يستطع فبلسانه ، و إن لم يستطع فبقلمه و هذا أقوى الإيمان "[1].

فهو- إذن- إهداءٌ يستوفي شروطه من المهدي و المهدى إليه اللذين تجمع بينهما الصلة الإبداعية لكون الأول أيقونة الكتابة الروائية الجزائرية ، و الثاني صوت مدوي في سماء الإبداع الشعري الفلسطيني.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص:1.

و ما يثير الانتباه فيه هو التناص الديني، حيث يتقاطع مع حديث النبي صلى الله عليه و سلم" من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه و ذلك أضعف الإيمان"[1].

فالروائي استبدل منكم بـ: " منا" ، و كلمة بقلبه بـ: " قلمه"، و كذلك أضعف بـ: " أقوى"، مما يعني أنه أُرسل لكل مثقف ، و ليس سميح القاسم وحده الذي يتجلى دوره- هنا- في كونه يرمز إلى النخبة المثقفة التي يراها وطار قادرة على الإصلاح بفضحها للأوضاع بواسطة القلم الذي يجمع بين اليد و اللسان.

كما نضيف أيضا أن اختيار المهدى إليه فلسطينيا لم يكن عفويا باعتبار الأديب- هنا- يمارس النقد ، فهو يستهدف السلطة الفلسطينية ، و تحديدا الرئيس الراحل ياسر عرفات صاحب العلاقات السرية مع إسرائيل.

و عن وظائفه ، فهو يؤدي وظيفة بارزة تتمثل في الأخلاقية التربوية لما يملكه الشاعر من حظوة كبيرة لدى الطاهر وطار، بدليل أنه اختاره من بين ثلة من الشعراء الفلسطنيين على رأسهم محمود درويش.

و ختاما يمكن القول بأن هذه العتبة -هنا- قد حملت إشارات ذات دلالات توضيحية مرتبطة بالنص و محددة لسياق تلقيه، حيث خرجت من بعدها الوظيفي كممارسة اجتماعية إلى البعد الأيديولوجي.

ب- دلالة المقدمة:

---

[1] ينظر الحديث: زين الدين أبو الفرج عبد الرحمن، جامع العلوم و الحكم شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تعليق و تحقيق: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2008، ص:698.

صدّر وطار روايته بمقدمة كما هو الشأن في أعماله السابقة، إذ هي عبارة عن خطاب توجيهي بامتياز لكونها تحمل شفرة الرواية التي بين يدينا من خلال وظائف كثيرة تضطلع بها أبرزها "التبريرية" و" التوجيهية" .

فعن الوظيفة الأولى؛ لأنها تبرّر لنا العنوان ، حيث صرح قائلا: " و كما هو واضح من العنوان، فإن الولي الطاهر في هذا العمل الجديد، اكتفى بأضعف الإيمان ، و هو المواجهة بقلبه، إذ دعا ربه، أن يسلط على الأمة ما تخافه و تخشاه، حتى تخرج من عنق الزجاجة التي وضعه الآخر فيها"[1].

و عن الوظيفة الثانية؛ فلأنها قامت بإخبارنا بظروف تأليف الكتاب التي تتمثل في الأوضاع التي يمر بها العالم ، لا سيما في البلدان العربية و الإسلامية التي تعد المتضرر الأكبر إن لم نقل الوحيد في ظل سيرورة الأحداث ، ذلك أن الدول الغربية هي المتحكمة التي تفرض قوتها و ليس العكس.

يقول الروائي: " لم أكن إطلاقا، أنوي كتابة رواية هذا العام، فلدي مشاريع قصص قصيرة، يلازمني بعضها منذ ما يزيد عن عشر سنوات، بالإضافة إلى إرهاق سنة كاملة من الجهد في الجاحظية، لكن ضغط الظروف العالمية، و الوضعية في العالم العربي و الإسلامي، فرض علي رواية، لم أعايشها، سنوات عديدة، كما هو الشأن لباقي أعمالي"[2].

و عليه ، فإنه بهذا الخطاب المقدماتي قد حمى متنه من الانحراف الذي قد يقع فيه القارئ حين قام بتصويب أفق الانتظار المتشكل لديه بقراءة العنوان منذ الوهلة الأولى، مما يضمن القراءة السليمة له .

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص:2.

[2] المصدر السابق، ص:3.

فهو– إذن– بمثابة عقد تواصلي مبرم بينهما، أو لنقل جواز مرور الذي يحمي من شطط التأويل و سوء التقدير، إذ يبدو ذلك من عنوانه " تأشيرة عبور" الذي يفوح بالعبق الصوفي.

ج– دلالة الفاتحة النصية:

تتأسس بداية هذه الرواية من قطبين أساسيين هما الزمان الصريح من خلال قرينة الشمس التي تعد المكون الفعال في انطلاقة الحكي السردي.

و كذلك الفضاء المكاني المتمثّل في الفيف، باعتبار الرواية هي امتداد لسابقتها، حيث يؤكد ذلك قول الروائي الطاهر وطار في مقدمته : " لقد جاءت هذه الرواية، جزءا ثانيا للولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (...) الموضوع واحد والشخوص هم، بأسمائهم و صفاتهم و بخصوصياتهم "[1].

أما عن دلالتها فهي" بداية غامضة"، حيث تصور لنا البطل في حيرة يبحث عن شيء ما ، إذ انتقل من حالة إلى أخرى صورها السارد بقوله:" أعاد الولي الطاهر تأمل الشمس التي كان اعتراها الخسوف، فبهره الوهج، و تساءل عم يبحث. نسي أنه كان قبل لحظات، خسوف كلي فجائي، لم يتنبأ به لا العارفون و لا المنجمون و لا العلماء"[2].

و إذا وصلنا هذا الغموض بالسياق العام للرواية ، سنجد بأنها ترتبط ارتباطا شديدا به، فما الخسوف إلّا الوضع السوداوي القاتم الذي تمر به الدول العربية من محيطها إلى خليجها نتيجة السيطرة و الخضوع للأنظمة الغربية.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص:2.

[2] المصدر السابق، ص:3.

كما أن البحث الذي يمارسه البطل هو بحث عن الهوية العربية المفقودة ، حيث يحاول إيجاد الحل لإخراج العرب من أزمتهم.

و ما يثير الانتباه فيها، أي هذه البداية هو التناص ذو المرجعية التاريخية الذي يتجسد في شخصية بلارة التي أوقفت الحرب القائمة بين " بني مالك الناصر" و ابن عمه " تميم بن المعز" بقبولها الزواج مع المالك الناصر من أجل حقن الدماء.

و للإشارة، فإنها من الشخصيات التي ترددت أقلام المبدعين عليها ليس في الرواية فحسب بل في النظم أيضا ، حيث نذكر تمثيلا لا حصرا" مفدي زكريا" الذي يقول في إحدى الأبيات مادحا إياها[1]:

"أشير" ما زال بها شاخصا***** كأنها قبلته الثانية

و قصر " بلارة" لمّا تزل******* بلارة" عن سحره حاكية

يحنو " أميمون" على نجمها **** فترعش اللؤلؤة العاتية

قل لابن حمديس أمن رقّة ال *** بلار صاغ البحر و القافية؟

أم من ذهاها صاغ ألحانه ******ألم تكن بلارة داهية؟.

بيد أن الطاهر وطار وظفها بشكل مغاير داخل الرواية جاعلا منها رمزا للفتنة الأمازيغية ، و تخلي المرأة عن تقاليدها، لتتحول إلى فاقدة للحياء ، حيث تتحكم فيها قوى خارجية تريد أن تمرر رسالتها من خلالها ، و ذلك بإنجاب نسل جديد يملأ الفيف.

---

[1] حورية بن سالم، المظاهر الشعرية في وصف مدينة بجاية الناصرية لمفدي زكريا، مجلة الخطاب ، تيزي وزو، العدد2، 2007، ص:139.

و من ثم ، فإن الفاتحة في هذه الرواية تشيد لعالم تأويلي مشبع بالفنية العالية التي سعى من خلالها الطاهر وطار إلى رسم أبعاده التخييلية، و لفت انتباه القارئ حتى يلج إلى أعماق المتن السردي.

و ختاما فإنها تؤدي وظيفتين ، إذ تتمثل الأولى في وظيفة الاستهلال، حيث أدّت دورها الافتتاحي في افتتاح هذا النص ذي الطبيعة السياسية التي تجاوزت ماهو محلي، أي مشاكل البلاد إلى ما يرتبط بالعالم و تناقضاته.

أما الوظيفة الثانية ، فهي الدرامية كوننا أمام بداية وسطية ، حيث انطلقت الرواية من لحظة حدثية مهمة هي تأمل الشمس من طرف الولي الطاهر.

د- دلالة الخاتمة النصية:

لقد وردت الخاتمة ضمن فصلٍ مستقل حمل عنوان " ويل العراق يا مويلية" ، حيث صوّرت في شكل خبر صحفي على التلفزيون محاكمة الطاغية " صدام حسين"، و قتله على يد امرأة لم يعرف أحد هُويّتها.

جاء فيها: " انتزعت المسدس الذي كان يتجه إلى القلب ، من يده. صوبته إلى رأسه.ضغطت. انطلقت الرصاصة. التفتت إلى الجماهير المحتشدة. زعقت:

"فليسترج الجميع. الناس لا ينتحرون بالأوامر.

قال القائلون:

-ربما كانت إحدى بناته.

ربما كانت زوجته، أو إحدى عشيقاته.

ربما إحدى من رمّل من العراق أو من الكويت"[1].

و من ثم إذا ربطناها بالسياق العام يمكن القول بأنها نهاية رمزية، بحيث ترمز إلى المصير المأساوي الذي ينتظر الأمة الإسلامية إذا استمرت على حالها المخزي من الفساد و التبعية و التخلف.

و لعل ما يعيبها هو أن وطار تصرّف في حقيقة المصير الذي ناله الرئيس العراقي السابق قاتل الأطفال و ذوي القربى كما وصفه، و ذلك من حيث المتسبب فيه الذي ليس امرأة مجهولة من باب التخييل السردي.

فلو حافظ على الحقيقة في الواقع السياسي ، أي إعدامه على يد الأمريكان لكان مناسبا جدا لتيمة الرواية ؛ لأن الرجل كان عميلا لهم بشهادة الذين اشتغلوا في محيطه أشهرهم " محمد المشاط" في مذكراته التي كتبها بعد الاستقالة على إثر الغزو العراقي للكويت.

فأمريكا قلبت الطاولة على صدام الذي يمثل نموذج الحكام المتجبرين ، الذين تسببوا في النزاعات بين الدول العربية ، حيث سجل التاريخ صراع العراق في زمنه مع كل من إيران سنة1980 الذي وُصف بحرب الخليج الأولى، و كذلك الكويت سنة1990.

و عليه ، فإن هذه العتبة أسهمت بدورها في إضاءة المتن ، إذ أنتجت لنا نصا آخرا موازيا للنص المكتوب ألا هونص الفهم الذي لا يخرج عن الفكرة الرئيسية له، مما يحقق الوظيفة الدرامية.

هذا بالإضافة إلى وظيفتها الأولى و الأساسية التي تتمثل في الإغلاق، حيث أغلقت لنا الفعل التخييلي للرواية الذي يشبه مسلسلا صُورت لقطاته السياسية من مختلف بقاع العالم بأسلوب إخباري أقل ما يقال عنه أنّه بسيط.

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 111.

هـ-دلالة العناوين الداخلية:

تتوزع رواية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" التي تقع في مائة و عشر صفحة على تسعة عناوين فرعية(طبعة منشورات الزمن) ، حيث نعرضها في الجدول التالي:

العنوان الفرعي	الصفحة(من – إلى)
التحذيق في الزمن	19-11
التأرجح المتقاذف	27-21
العكس أصح..	31-29
رسالة من تحت السواد الدامس	69-33
ما نخاف...	100-71
الإرهاب ينتصر	111-101
خذني معك	118-113
انقلاب السحر	122-119
ويل العراق يا مويلية	126-123

و تجدر الإشارة إلى أننا سنقارب بعض العناوين التي تحمل في بنيتها نبرة سياسية على غرار رسالة من تحت السواد الدامس، ما نخاف، الإرهاب ينتصر.

1-رسالة من تحت السواد الدامس(السوداوية و العتمة):

يتميز هذا العنوان بخاصية الطول، فهو أطول عنوان فرعي يحمل دلالة السوداوية و العتمة ، حيث تدور أحداث اللوحة التي يسمها حول دعاء" الولي الطاهر" بأن يسلط الله على العرب ما يخافون منه.

و بعد فراغه انفتحت شاشة كبيرة تعرض الكارثة العظمى التي هي موجة الظلام التي اجتاحت الدول العربية . جاء في الرواية: " فإننا لم نعد نرى بعضنا البعض، الظاهرة عامة ، في رام الله كل شيء يجري في الظلمة ، التي ما بعدها ظلمة"[1].

فالمذيعون نقلوا الخبر بالصوت فقط دون الصورة لشدة الظلام الدامس، حيث اسودّ ضوء الشمس، و لم تنفع معه أية إنارة ما دفع الخبراء في العالم لكي ينكبوا على دراسة هذه الظاهرة الغريبة.

و عليه بناء على ما سبق فإن هذا العنوان الفرعي يمتلك طبيعة سياسية ، حيث ترمز السوداوية فيه إلى حال العالم الذي يقوم على الصراع بين الأنا و الآخر، و تحديدا الدول العربية الضائعة ، و الفاقدة لهويتها تحت سيطرة الغربيين ، و هو ما حذا بالولي الطاهر إلى الدعاء عليها ، فاستجاب الله له.

2- ما نخاف؟(الخوف و الهلع):

يحمل هذا العنوان الفرعي دلالة" الخوف " الذي يتملّك الناس على اختلاف أعمارهم ، فكل شخص يتأثر في حال مشاهدته لشيء مجهول و غير معتاد ما يؤدي إلى ثباته في مكانه دون القيام بأية حركة.

و عن علاقة دلالته باللوحة التي يسمها ، فإنها حالة البطل " الولي الطاهر " وهو يبصر الشاشة بظلامها الدامس، إذ انتابته نوبة الهلع التي أعجزته عن التعليق ، حيث جاء في الرواية: " و ساد الصمت إلى جانب السواد لم يعلق الولي الطاهر، و أعاد بصره إلى الشاشة التي انبعث فيها النور"[2].

---

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص: 30.

[2] المصدر السابق، ص: 72.

فهذه الحالة النفسية نتيجة ما عرضه المذيعون من أخبار تبعث على التهويل لما آل إليه مصير العرب ، و لكن سرعان ما خفف الروائي من حدتها بعودة نور الشمس الذي انقشع من جديد، و رسم أجواء أخرى يسودها الفرح و الاستبشار.

و من ثم فهو عنوان سياسي شأنه شأن سابقه ، حيث يمثل في حقيقة الأمر شعور الروائي "الطاهر وطار " الذي عكسه في بطله ، فهو ككاتب و مثقف يحمل هم الأمة العربية على عاتقه.

3- الإرهاب ينتصر(الانتصار):

يحمل هذا العنوان الفرعي الثالث و السادس في ترتيب العناوين دلالة الانتصار، حيث يوحي بوجود طرفين أحدهما منتصر و الآخر منهزم .

و عن علاقته باللوحة التي يعنونها، فإنها قد صوّرت إشاعة مفادها أن الإرهاب هو السبب في الكارثة التي عمّت العرب ، فتعدّدت التأويلات و التحليلات بشأنها ، سواء من المناصرين أو الرافضين.

و لعل أهم خبر هو ترشيح "بن لادن" لقيادة المسلمين في مصر، حيث يعد انتصارا كبيرا للإرهاب ، إذ جاء في الرواية: " فتم إعلان الشيخ بلادن على رأس الدولة المصرية خليفة للمسلمين، فالثورة ثورته"[1].

و عليه لا يخرج هذا العنوان عن الميزة التي تميز سابقيه ، فهو سياسي، لا سيّما و أن الإرهاب من أعظم الكوارث التي حلت بالبلدان العربية تحت مسميات مختلفة منها تنظيم القاعدة الذي كان شائعا أكثر في فترة الرواية.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص:98.

10- دلالات العتبات المحيطة الداخلية في" قصيد في التذلل".

أ-دلالة الإهداء:

لقد صدّر الأديب روايته بإهداء طويل يندرج ضمن الإهداءات ذات الطابع الفكري كونه موجه لأحد أعلام الأدب و الثقافة ألا و هو الروائي الليبي" إبراهيم الكوني" ، حيث جاء فيه :

" إلى الروائي القدير إبراهيم الكوني

صاحبك رهن بعيره فظل يتألم ندما..أما أصحابي فرهنوا أنفسهم...و هو فارحون"[1]

و عليه ، فإنه يؤدي دلالة واضحة على ثقة" الطاهر وطار" في المثقف العربي الحقيقي في صورة المهدى إليه المتبحر في تاريخ الديانات و الأدب و الفلسفات الذي يستمد لغة كتابته من النصوص العربية الكلاسيكية ، و كذا من مشاهد الصحراء و المعتقدات الدينية و غيرها من الروافد المعرفية.

فلم يكن ليختاره من ثلة الأدباء لولا إعجابه الشديد به، فهو يعتبره قامة من قامات الإبداع العربي الذي يسيطر عليه دون وعي ، حيث رشّحه لجائزة نوبل كأول كاتب عربي يستحقها إلى جانب الروائي اللبناني أمين معلوف.

و ما يؤكد ذلك هو حوارٌ له قال فيه: " و أعتبر الروائي الليبي إبراهيم الكوني ظاهرة استثنائية (...) مقتدر يكتب الرواية على أصول الملحمة الإغريقية بلغة عربية فصيحة جدا و شاعرية يختص في الكتابة عن التوارق و جعل من فضاء الصحراء ماسة كلما غيرنا اتجاهنا

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص:7.

تلقي بضيائها الساحر بشكل خاص ، كما أنه كاتب أمازيغي و هذا بالنسبة لي عودة إلى جذور الأجداد"[1].

و إلى جانب هذه الدلالة، فإنه ثمة دلالة أخرى نستشفها من عبارته الثانية ألا وهي المرارة و خيبة الأمل التي تتناسب مع السياق العام للرواية ، لا سيّما في قول الروائي أما أصحابي فرهنوا أنفسهم... و هو فارحون.

فالروائي هنا يقصد النخبة المثقفة من الشعراء أصحابه و أصحاب الروائيين عموما الذين رهنوا قلمهم و منزلتهم بالاستسلام و الخضوع للسلطة التي تعمل بكل ما تملكه من نفوذ على إبعاد المثقف عن الساحة الثقافية ، حيث كان و لا يزال مشكلتها العويصة التي لم تتمكن من حلّها.

و من ثم، فإن هذه العتبة –هنا– جاءت عاكسة لمرارة صاحبها بعد أن خاب أمله في الشاعر الذي لم يحافظ على رسالته السامية، و مبادئه القومية، بل سقط في فخ السلطة التي جرّدته من شخصيته القوية ، ليصبح مجرد خاضع ينفذ الأوامر.

أما عن وظائفها فهي تؤدي وظيفة أساسية تبدو بشكل بارز هي "الوظيفة الدلالية "نظرا لما يحمله الإهداء من معنى لأبراهيم الكوني الذي يعد تكريما و تشريفا له رغم أن الأديب و ظفه في سياق الخيبة و الحسرة.

ب–دلالة الفاتحة النصية:

بدأت هذه العتبة بجملة فعلية ، حيث يقترن هذا النمط – كما هو معلوم– بالحركة و التغيير الذي يعد في هذه الرواية تغييرا فكريا كان بمثابة الزلزال الذي اجتاح عقل الشاعر ، فأضحى متمردا على تفكيره السابق .

---

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 329/4.

يقول الروائي : " لا حت بوادر ما أسماء بالكارثة عندما أحس، و لأول مرة في حياته، أن كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر، بما في ذلك ما قاله هو ، و صدر للناس في أكثر من ديوان، لا أهمية له، و أنه مجرد نصب على الناس، بالكلمات، و نصب على الشاعر أيضا من طرف المفردات"[1].

و من ثم هي بداية تحمل دلالة" التحول" التي تخلق الدهشة في نفسية المتلقي ، حيث يحتاج إلى تفسير في المرحلة اللاحقة ، و هذا بعد أن يترجم دهشته في التساؤل التالي: **ما** سبب التغيير الذي أصاب تفكير الشاعر؟.

فغموض هذه البداية شيء مقصود عمد إليه الروائي حتى يجذب القارئ و يثير شهيته لمواصلة فعل القراءة، فتتحقق بذلك الوظيفة الإغرائية إلى جانب الوظيفية الأساسية التي تتمثل في الاستهلال أو ما يطلق عليه تسمية الوظيفة التنميطية كما- أسلفنا الذكر- في الجانب التنظيري.

و عن نوعها فهي تندرج ضمن نوع البدايات القبلية ، ذلك أنها بمثابة تمهيد للحدث الرئيسي ، فهي تروي أحداثا قبل أن يصبح البطل الشاعر موظفا لدى الدولة في منصب مدير الثقافة مما يهيء المتلقي للرواية ، و يعطيه الانطباع لكي تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع بصورة واضحة.

و ما نضيفه هو أن كلماتها وظفت ، و انتقيت بذكاء كبير من الكاتب لتخدم عنوان الرواية (شعر ، ديوان، الشاعر..) ، حيث ترتبط كلها بمعنى القصيد التي هي أبيات من الشعر يضمها ديوان من تأليف شاعر.

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص:9.

ج-دلالة الخاتمة النصية:

جاءت النهاية في هذه الرواية ضمن فصلٍ مستقل كما في سابقتها، و لكنّها لم تحمل أي عنوان، حيث تبدو مثيرة تفتعل حماسة في نفسية المتلقي الذي تدفعه إلى التفكير في ربطها بالسياق العام .

فقد صوّر فيها الروائي تحليق طائرة في السماء ثم نزولها، حيث هبط منها وزير الصيد البحري ، و تبعته كوكبة ترتدي لباسا أبيضا هو خاص بشبه الجزيرة و الخليج ، إذ جاؤوا لاصطياد الطيور.

و من ثم ، فإنّها نهاية رمزية، حيث ترمز إلى السلطة و ما قامت به ، حيث اصطادت الشاعر ووضعته في شباكها بأن حرمته من أداء مهمته النبيلة التي تتمثل في الدفاع عن المبادئ التي تخدم المجتمع.

فهي –إذن– مريضة و ضالة و جاهلة غايتها إفساد كل ما يرقى بالمثقف في مقابل سعيها وراء ما يخدم مصالحها الشخصية.

و عن نوعها ووظائفها ، فهي نهاية مفتوحة تفتح الباب على مصراعيه للممارسة التأويلية وفق الفهم الخاص بكل متلقي، كما تؤدي وظيفتين بارزتين ، حيث تتمثل الأولى في وظيفة الإغلاق، حيث أغلقت لنا الفعل التخييلي للرواية.

أما الوظيفة الثانية فهي" الدرامية" ، ذلك أنها وضعتنا أمام بروتوكولين هما بروتوكول الخروج السردي الذي يتحدد بالعبارة الأخيرة (باريس 3 أكتوبر 2009)، بينما البروتوكول الثاني يتمثل في فهم الخاتمة و تأويلها على نحو ما قمنا به حين ربطناها بالفعل السلبي للسلطة.

د- دلالة العناوين الداخلية:

بخلاف الروايات السابقة، فإن هذه الرواية قد اشتملت على عنوانين فرعيين فقط هما " الرهن" و" البيع"، حيث يحمل الأول دلالة الحبس ، ذلك أن الرهن من معانية اللغوية حَبْس الشيء، ومنه قوله تعالى :﴿ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ﴾[1]، أي محبوسة بكسبها و عملها.

أما الثاني فيحمل دلالة المقابلة، ذلك أن البيع هو مقابلة السلعة بالنقد، و يقال لأحد المتقابلين: مبيع، و للآخر: ثمن.

و عن علاقة هذين المعنيين بالسياق العام، فإن المعنى الأوّل يرتبط به من حيث أن السلطة رهنت البطل فصار محبوسا في مديرية الثقافة كمجرد موظف يخضع للأوامر، و يتقاضى أجرا مقابل ذلك.

بينما المعنى الثاني يرتبط بها من حيث أن المثقف عموما ، و الشاعر الذي يمثله في المتن قد باع نفسه و مبادئه من أجل المنصب بعد أن كان يملك ما هو أغلى منه، أي الكلمة التي يحارب بها الفساد و الظواهر السلبية في المجتمع، ليتحوّل من إنسان مناضل إلى مدلول خاضع.

خلاصة الفصل:

على غرار الفصل السابق قد قمنا -هنا-بدراسة جميع روايات الأديب الطاهر وطار، و ذلك بمقاربة الجزء الثاني من موضوعنا ، أي العتبات المحيطة الداخلية ، حيث بلغ عددها ست عتبات هي التصدير ، و الإهداء، و المقدمة، و الفاتحة النصية، و الخاتمة النصية، و العناوين الداخلية.

---

[1] سورة المدثر، الآية:38.

و مثلما النوع الأوّل يحمل قيمة دلالية كبيرة ، فإن هذا النوع أيضا ، حيث يسهم بدوره في تكوين نقاط فهم لقراءة محددة لا تخرج عن السياق العام للنص، مما يساعد القارئ في فكّ شفرته.

و بما أن العتبات لا تقف عند النوعين السابقين– كما رأينا– في التنظير سابقا، فإنّنا سنعالج لاحقا النوع الثالث، أي النص الفوقي ، حيث نطرح التساؤل التالي: إلى أي مدى حظيت روايات الطاهر وطار باهتمام الداراسين ؟. هذاما سنبينه في الفصل الموالي من خلال الدراسات التي سنقف عليها.

و التي تتنوع، لتشمل الكتب المؤلفة ، و الرسائل التي نوقشت في الجامعات، سواء الماجستير أو الدكتوراه، و كذا المقالات العلمية المنشورة، فضلا عن الحوارات التي شارك فيها الأديب، و الحميميات التي كُتِبت عنه.

الفصل الرابع

النص الفوقي لروايات الطاهر وطار

توطئة:

يأتي هذا الفصل استكمالا للعتبات، أي ما تعلّق بالنص الفوقي الذي لا يتواجد ماديّا ملحقا ضمن الكتاب ذاته، و إنما يتشكّل بعيدا عنه ، حيث يفصل بينهما البعد الفضائي و الزماني من دراسات نُشِرت ضمن أوعية المعلومات المشار إليها سابقا .

ومثلما للنص المحيط قيمته ، فإن الموازي الخارجي epitexte يمثل قوة دلالية ضاربة تحيط بنص مركزي، حيث يستفيد الدارس كثيرا ممّا كُتِب من دراساتٍ عن العمل الذي يرغب في دراسته.

ومن ثم لا يمكن فصل النصوص الفوقية عن مواثيق القراءة، فهي تتحكّم بدورها في المتلقي و تشترط مساره ، و تنتظم استراتيجيته قصد التوغّل داخل النص و تحصيل دلالته الظاهرة و الباطنية.

أ- الكتب المؤلفة:

حظي الطاهر وطار ببعض المؤلفات التي استطاعت أن تحقّق التفاعل مع نصوصه الروائية ، لعلّ أقدمها كتاب" الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية" لواسيني الأعرج الصادر سنة 1989.

فهذه الدراسة حاولت" أن تبحث عن وطار المبدع ، عن وطار الروائي و عن قيمته التأسيسية – التاريخية"[1].

[1] واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية، ص:5.

و قد استهلّها المؤلف بعرض الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري ، لينتقل في القسم الثاني الذي عنونه" البحث عن تجربة روائية أصيلة" إلى دراسة بعض الروايات المتمثلة في اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي و الزلزال، بالإضافة إلى عرس بغل و الحوات و القصر.

و من المؤلفات الحديثة كتاب نقدي يحمل عنوان" تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية" لصاحبته الأردنية (لينة عوض) الذي صدر سنة 2004 عن أمانة عمان الكبرى.

ففي هذا العمل تمكّنت الباحثة من إجلاء التوفيق الذي حققه الكاتب بين الفكر الاشتراكي الذي ينتمي إليه و يناضل من أجله، و بين توظيف الرمز بتقنياته و أساليبه الفنية التجريبية.

و قد قسّمته إلى بابين درست في الباب الأول القضايا الإيديولوجية و تشكيلها روائيا عند الروائي ، أما الباب الثاني فقد تناولت فيه البنية الروائية، و قبلهما تمهيد يضع تجربة وطار في سياقها من التجربة الروائية في الجزائر.

كما ثمة دراسة صدرت سنة2005 لصاحبها الباحث (حكيم أومقران) بعنوان " البحث عن الذات في الرواية الجزائرية الطاهر وطار نموذجا مقاربة سوسيو- ثقافية" عن دار الغرب الجزائري بوهران.

فهذا العمل جاء مواكبا للتغيير الذي مسّ المجتمع الجزائري من الأحادية السياسية التي مارسها نظام الحزب الواحد بعد الاستقلال(حزب جبهة التحرير الوطني) إلى التعددية الحزبية .

وقد قسّمه إلى ثلاثة فصول يسبقها تمهيد تناول فيه مفهوم الذات لغة و اصطلاحا في مجالات معرفية مختلفة: نفسية و اجتماعية و فلسفية.

أمّا الفصل الأول فقد عالج الذات الجزائرية أبّان الاستعمار الذي استهدف هُويتها بوسائل كثيرة منها ما هو ديني ، و منها ماهو تعليمي، و كذا القمع العسكري ضمن القراءة التحليلية لرواية اللاز.

كما عالج فترة الاستقلال ضمن "العشق و الموت في الزمن الحراشي" التي عبّرت عن الصراع القائم بين المناصرين للنهج الاشتراكي و الرافضين له.

وجاء الفصل الثاني ليعرض انشطار الذات ضمن " الزلزال " و" عرس بغل" ، أي عندما يعيش الإنسان في حالة افتقار" إلى التفاعل بين مكونات ذاته(الفردية و الجماعية) كاتجاهاته ، و أفكاره و عاداته ورغباته ، و قيمه(الفردية و الجماعية)، وتصوره لنفسه و نظرته العامة إلى الحياة"[1].

ثم الفصل الثالث الذي رسم حياة الجزائري في خضم الانقلابات التي طفت على السطح بعد أحداث أكتوبر 1988 من خلال " الشمعة و الدهاليز" ، ذلك أن الذات الجزائرية في هذه الفترة " خاصة بعد فشل التجربة السياسية التعددية في أول ممارسة لها تعيش حالة تغييب ، إذ كل فئة من الفئات السياسية سواء الديمقراطية أو الوطنية أو الإسلامية أو اللائكية تمارس نشاطاتها وفق أسس سلبية تقوم: على الرفض و الإقصاء"[2].

---

[1] حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا) مقاربة سوسيو-ثقافية، ص: 95.

[2] المرجع السابق، ص: 14.

و في سنة 2008 نشر (عبد الله بن عمر الخطيب) كتابا بعنوان" النسيج اللغوي في روايات الطاهر" هو في الأصل رسالة علمية قدّمها لنيل درجة الدكتوراه من كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية.

و قد تناوله المؤلف في ثلاثة فصول ، حيث عالج الفصل الأوّل النص الموازي في أعمال وطار الروائية وفق المنهج السيميائي الذي استطاع به إماطة اللثام عن الصلة بين عتبات النص المتخيّل و مضمونه.

أمّا الفصل الثاني قد تناول ظواهر لغوية أسلوبية اعتمادا على المنهج الأسلوبي كالتكرار، و التتابع و القصر، و الحذف و القطع و التقطيع، بينما الفصل الثالث فقد عرض لمستويات اللغة السردية ، و لغة تقنيات السرد الروائي و دلالاتها و فروعها و جزئياتها ضمن المنهج التكاملي.

و قبل هذه الفصول تمهيدٌ حاور العلاقة القائمة بين اللغة و الأدب، و إمكانية النظر إلى الأدب من زاوية الدراسات اللغوية و اللسانية، فضلا عن أهمية مثل هذه الدراسات في سياق الخطاب العربي الحديث.

ومن المؤلفات أيضا ما عرفته سنة 2011 من مؤلف مهم جدا، إذ يتعلق الأمر بما كتبه (إدريس بودیبة) تحت عنوان " الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار" الصادر عن منشورات بونة للبحوث و الدراسات بالتعاون مع وزارة الثقافة الجزائرية.

فهذا الكتاب يمثل واحدا من أهم الدراسات عن أدب وطار، حيث تعامل صاحبه مع الشكل الروائي "بوصفه بنية، تتضمن رؤية متجادلة مع مرجعيتها الاجتماعية"[1].

[1] إدريس بودیبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ص: 302.

هذا وقد قسّمه إلى أربعة فصول ، حيث قدّم في الفصل الأوّل لمحة تاريخية عن مسيرة الرواية الجزائرية بدءً من الفترة التي سبقت السبعينات ، إذ أمدنا فيها بمجموعة من النماذج على غرار غادة أم القرى، و الطالب المنكوب، و الحريق، و صوت الغرام، مرورا إلى مرحلة السبعينات التي تعدّ القفزة الحقيقية للنهوض الفني في الجزائر بواسطة روائيين متميزين أمثال محمد عرعار ، و عبد الحميد بن هدوقة، و الطاهر وطار.

و عن الفصل الثاني فقد خص فيه الدراسة للروائي وطار ، إذ عالج أول ما عالج روايتي "اللاز" و" العشق و الموت في الزمن الحراشي" ،حيث ركز في الرواية الأولى على بطلها الثوري من المنظور الواقعي، و تناول في الرواية الثانية المتكأ الأيديولوجي و رؤية الواقع .

و الفصل الثالث درس فيه رواية" الزلزال" من حيث الأنساق الدلالية و نظام بنائها ، و ذلك بعناصر مهمة تشمل سير الرواية، و الوظائف الدلالية ، والمبنى الحكائي ، بالإضافة إلى الفضاء الروائي و الزمن و المكان.

أما الفصل الأخير ، فقد تناول فيه مسألة المنظور و الإسقاط التاريخي في "الحوات و القصر" ، و كذا تحولات الاتصال و الانفصال في رواية " تجربة في العشق" التي طبق عليها بعض المفاهيم السردية، سواء على مستوى البنية السطحية كالإنجاز و الكفاءة و الإيعاز و الحكم أو العميقة من خلال عنصرين هما الأدوار الغرضية، و مستويات الرواية و التأويل.

و جدير بالذكر أن هناك كتب أخرى لها علاقة بالطاهر وطار ،و لكن من زاوية نظر أخرى، حيث ألف كل من " علي ملاحي" و" زهرة ديك" كتابين يتشابهان نوعا ما، و لكنهما يختلفان في الحجم.

فالكتاب الأوّل الموسوم:"هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة" يقع في أربعة أجزاء ، إذ يحوي بداخله مجموعة كبيرة من الدراسات بأقلامٍ جزائرية و أخرى عربية لكتّاب و باحثين و إعلاميين تناولوا الأعمال الأدبية للروائي بالدراسة و النقد، فضلا عن المختارات من الحوارات التي أجراها الأديب، و الحميميات و التوقيعات النقدية ، و قبسات بلسانه.

أمّا الكتاب الثاني الذي يحمل عنوان" الطاهر وطار هكذا تكلم...هكذا كتب" يندرج ضمن سلسلة" أدباء جزائريون" ، إذ تناولت فيه الباحثة حوارات الأديب الأكثر جدلا ، كما عرضت بعض القراءات النقدية لأهم أعماله ، فضلا عن اعترافاته، و ما قيل عنه....الخ.

ثانيا/ الرسائل الجامعية:

يضم هذا العنصر ما توفر لدينا من رسائل في الجامعات قد عالجت روايات الطاهر وطار، حيث تتنوع بين الماجستير و الدكتوراه التي نعرضها مرتبة ترتيبا هجائيا حسب أسماء مؤلفيها في الجدول التالي:

اسم الباحث	عنوان الرسالة	الدرجة العلمية	الجامعة	النصوص المدروسة
إبراهيم سواكر	دلالات السرد في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار.	ماجستير	الحاج لخضر-باتنة	الشمعةو الدهاليز.

إبـــــراهيم فضالة	شخصيات رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار دراسة سيميائية.	ماجستير	المدرسة العليا للأساتذة – الجزائر.	الشـــــــــــمعة و الدهاليز
	لغة الخطاب في روايتي الطاهر وطار " الزلزال" و" الشمعة و الدهاليز".	دكتوراه	جامعة الجزائر 2	الزلـــزال–الشـــمعة و الدهاليز.
الجمعي بن حركات	التشكيل الفني و الرؤية الواقعيـــة فـــي الكتابـــة الروائيـــة عنـــد الطـــاهر وطار مقاربة تحليلية.	دكتوراه	الحاج لخضر–باتنة	كل الروايات عدا رمانـــة و الـــولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.
رقية لجباري	التنـــاص فـــي روايـــات الطاهر وطار	دكتوراه	الحـــــــاج لخضر–باتنة	كل الروايات عدا الولي الطاهر يرفع يديـــه بالـــدعاء و قصيد في التذلل.

زراييب آسيا	تحليل الخطاب الروائي : روايــة الــلاز للطــاهر وطــار نموذجــا دراســة سيميائية.	ماجستير	جامعة الجزائر 2	اللاز
بــن زيــادي عمر	الحقول الدلالية للخطاب السـردي: روايـة الزلـزال للطاهر وطار نموذجا.	ماجستير	جامعة وهران	الزلزال
عبد الرزاق بن دحمان	الرؤيــة التاريخيــة فــي الروايــــة الجزائريــــة المعاصرة روايات الطاهر وطــار أنموذجــا دراســة تحليلية تفكيكية.	دكتوراه	الحـــــــاج لخضـــــر- باتنة.	الـلاز-عرس بغل- الزلــزال-الحــوات و القصـر-الشـمعة و الـدهاليز-الـولي الطـاهر يعـود إلـى مقامه الزكي.
غنيــة ســيد عثمان	موضــوعة الجــنس فــي الروايــــة الجزائريــــة المعاصــرة عــرس بغــل للطاهر وطار نموذجا	ماجستير	جامعـــــــة الجزائر2	عرس بغل

لزهـــــــر مساعدية	الحضـور الأسـطوري فـي الروايـــــة الجزائريـــــة المعاصـــرة ، " روايـــات واسيني الأعرج و الطاهر وطار أنموذجا"	دكتوراه	الحـــــــاج لخضـــــر– باتنة.	كـل الروايـات عـدا الـــلاز و رمانـــة و العشـق و المـوت فـي الـزمن الحراشـي و قصيد في التذلل.
لطيفة قرور	هاجس الراهن فـي ثلاثيـة الطـاهر وطـار الشـمعة و الـــدهاليز، الـــولي الطـاهر يعـود إلـى مقامـه الزكي الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء.	ماجستير	جامعـــــــة قسنطينة1	الشـــــــــــمعة و الـدهاليز–الـولي الطـاهر يعـود إلـى مقامه الزكـي–الولي الطـاهر يرفـع يديـه بالدعاء
منيرة شرقي	الرؤيـــة السياســية فـــي روايات الطـاهر وطـار – دراسة موضوعاتية.	دكتوراه	جامعـــــــة العربـــــــي التبسي–تبسة	؟؟

نائل سفيان	تجليات التراث في روايتي " الزلزال" و الحوات و القصر" للطاهر وطار	ماجستير	جامعة تلمسان	الزلزال–الحوات و القصر.
نجوى منصوري	الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا– مقاربة تحليلية تأويلية.	دكتوراه	الحاج لخضر–باتنة	اللاز–الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي– الحوات و القصر.

فالانطباع الذي يخرج به القارئ لمعطيات الجدول هو الاهتمام الذي حظي به الطاهر وطار أو بالأحرى مدوناته الروائية التي سجّلت حضورا نوعيا في البحث الجامعي بشكل متكافئ بين درجتي الماجستير و الدكتوراه.

كما نلمس ذلك التوازن بين جامعتين هما الحاج لخضر و الجزائر، حيث احتضنت الجامعة الأولى مناقشة ست رسائل ، بينما الجامعة الثانية ثلاث بفارق رسالتين فقط ، و يضاف إليهما المناقشات التي تمت في كل من المدرسة العليا للأساتذة ، و جامعتي وهران وتلمسان ، فضلا عن جامعة العربي التبسي ، و جامعة قسنطينة.

وما يلاحظ هو أن أكثر رواية تناولها الباحثون بالدراسة هي رواية الشمعة و الدهاليز، سواء مستقلة أو مع الروايات الأخرى التي ألّفها الأديب.

فمن النماذج السابقة نختار على سبيل المثال لا الحصر، لنقدم لمحة موجزة عن محتواه رسالة "دلالات السرد في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار" لنيل درجة الماجستير، حيث اهتم صاحبها إبراهيم سواكر بدلالات الصيغ السردية في الرواية النموذج .

فالباحث اختار هذا الموضوع كما يقول؛ لأن" الدراسات التي تناولت السرد الروائي الجزائري عموما و السرد الروائي لدى الطاهر وطار خصوصا (...) الجزء الأكبر منها مال إلى أنماط من المعالجات التقليدية التي شاعت في نقدنا العربي ، الذي تأسس على أيديولوجية سياسية و اجتماعية بعيدا عن أجواء النص الداخلية"[1].

وقد قسّمه إلى ثلاثة فصول ، حيث عرض الفصل الأوّل لمسألة تداخل العلاقات السردية، بينما الفصل الثاني فقد خُصّص لدراسة البناء الفني مركزا على الزمن و الفضاء المكاني و الشخصية الروائية.

أما الفصل الثالث فقد تناول دلالات الخطاب السردي للرواية بمعالجة أنماط السرد و الأنواع السردية، بالإضافة إلى النسيج اللغوي و العنوان، و كذا التفاعل النصي و توظيف التراث.

و في الدراسة التي قدّمها إبراهيم فضالة لنيل درجة الماجستير أيضا ضمن تخصص الأدب ، فقد تناولت شخصيات" الشمعة و الدهاليز" وفق المقاربة السيميائية.

---

[1] إبراهيم سواكر، دلالات السرد في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: عبد الرحمن تركي، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2013/2012(المقدمة).

وجاء تقسيمها إلى ثلاثة فصول ، إذ عالج الباحث في الفصل الأوّل أهمية الشخصية الروائية قديما و حديثا ، و كذا مفهومها في الدراسات المعاصرة، لاسيّما عند "فلاديمير بروب" و" ألجيرداس غريماس" و" تزفيطان تودوروف" و " كلود بريمون" و "فيليب هامون" مع عرض مختصر لآراء الناقد الأخير، وهي محاور ثلاثة: دال الشخصية ومدلولها ومستويات وصفها، و الإشارة إلى تصنيف الشخصيات.

و عن الفصل الثاني فقد ولج فيه باب التطبيق بدراسة الشخصيات المرجعية لرواية "الشمعة والدهاليز" حسب تصنيف "فيليب هامون" إلى تاريخية و سياسية وثقافية، واجتماعية ومجازية وأسطورية.

أما الفصل الثالث فقد ركّز فيه على الوظائف السردية و الصفات التأهيلية، إذ "بعد تمهيد يضم تقسيم النص إلى وحدات حيث لخص مضمونه وأبرز مدى حضور كل شخصية في الرواية. تطرقت الدراسة إلى الوظائف السردية للشخصيات الفاعلة، وتوزيع العوامل وبيان العلاقات بين مختلف الشخصيات. أما تحديد المؤهلات فقد تم بتطبيق المقياسين الكمي و النوعي ، حيث تم تعيين كل شخصية على حدة، و التقابل فيما بينها، و توزيع الشخصيات جغرافيا، و ختم الفصل بمقروئية الأسماء"[1].

و ما تعلق بأطروحة الدكتوراه التي قدمها لجامعة الجزائر2 ، فقد سعى من خلالها إلى استجلاء اللغة الرائية في الخطاب الروائي للأديب الطاهر وطار، معتمدا في ذلك على المنهج الأسلوبي.

[1] الموقع التالي: http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/chemaa/fedhala.htm

كما أنه عالج مجموعة من القضايا اللغوية ضمن روايتي الزلزال و الشمعة و الدهاليز، و من حيث التركيب اعتمد التكرار كسمة أسلوبية حققت انسجاما في الخطاب، كما وقفت الدراسة على بعض الصور الأدبية التي تجسد الانزياح اللغوي .

أما دراسة "التناص في روايات الطاهر وطار" للباحثة رقية لجباري فقد قسّمتها إلى مدخل و أربعة فصول، حيث تناولت في الأوّل جذور التناص كإرهاصات أوّلية في الثقافة العربية ، و كذا ماهيته في الأدبين الغربي و العربي حديثا.

و عن الفصول فقد جاء الأوّل موسوما" عتبات النصوص" ، إذ تطرقت فيه إلى ما سمّاه الفرنسي جيرار جنيت العتبات النصية أو النص الموازي موضوع دراستنا، بينما الفصل الثاني الذي بعنوان" التناص مع الموروث العالمي" فقد أدرجت فيه ثلاثة مباحث هي حضور النص الميثولوجي، و التقاطع مع النصوص السردية ، بالإضافة إلى التقاطع مع الفكر الاشتراكي الشيوعي.

أما الفصلان الأخيران فقد عالجت فيهما التناص أيضا ، سواء على مستوى الموروث العربي في الفصل الثالث، أو الذاتي في الرابع.

ومن جهتها لطيفة قرور عالجت في دراستها الموسومة " هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار(الشمعة و الدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)"علاقة الخطاب الروائي الجزائري بقضايا الراهن"[1]، حيث قسمتها إلى مدخل

[1] لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار (الشمعة و الدهاليز،الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) مقاربة بنيوية تكوينية ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: رشيد قريبع ، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص: أ(المقدمة).

استعرضت فيه أهم الظروف المحيطة بالإبداع الجزائري، و تحديدا المرحلة التي بزغ فيها نجم الكاتب الطاهر وطار.

أما الفصول فقد عالجت على التوالي تطور الفكر الأيديولوجي و خلفية الأزمة الجزائرية، و كذا مراحل الرواية الجزائرية عند الطاهر وطار و علاقتها بالراهن، فضلا عن" تجليات الأزمة و قضايا الرواية لديه.

ثالثا/ المقالات العلمية:

ينهض هذا العنصر على تقديم بعض المقالات العلمية المنشورة في المجلات القديمة و الحديثة ، حيث نراعي –هنا – أيضا الترتيب الزمني، أي تاريخ النشر في العرض ضمن الجدول التالي:

اسم الباحث	عنوان المقال	اسم المجلة	السنة	الرواية المدروسة
الصميلي يوسف	رواية اللاز للطاهر وطار	الفكر العربي / بيروت	1982	اللاز
الطاهر روابنية	الكتابة و إشكاليات المعنى– قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	1993	تجربة في العشق

عمار بلحسن	صـــراع الخطابـــات القـص و الإيـديولوجيا فـــي روايـــة الزلـــزال للطاهر وطار	التبيين / الجزائر	1993	الزلزال
روبرت لاند	الطاهر وطار الموضوع الثوري في روايتي اللاز و الزلـزال مـا يبقـى فـي الواد غير حجاره	التبيين/ الجزائر	1994	اللاز و الزلزال
عبـد الـرحمن زناقي	مـــدخل إلـــى روايـــة الحوات و القصر	التبيين/ الجزائر	1995	الحـــــــوات و القصر
عبـد القـادر هني	الحـــوات و القصـــر و حكايـة الصـياد فـي ألف ليلة و ليلة	التبيين / الجزائر	1995	الحـــــــوات و القصر
الأخضـــــــر الزاوي	قـراءة فـي روايـة الـلاز للطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	1998	اللاز

حكيم أومقران	المثقف و أزمة الذات في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	التبيين / الجزائر	2000	الشمعة و الدهاليز
دبي كوكس	روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة و النقد الاجتماعي	التبيين / الجزائر	2000	اللاز و عرس بغل و الزلزال
عمار زعموش	جدلية الواقع و الفن في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	التبيين / الجزائر	2002	رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
الخزعلي محمد محمود	على مفترق طرق : دراسة في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	التواصل / عنابة	2005	الشمعة و الدهاليز
عبد الحليم منصوري	الأبعاد التراثية في رواية الحوات و القصر	مجلة العلوم الاجتماعية/ سطيف	2005	الحوات و القصر

رابح لطرش	الترتيب في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	مجلةالآداب و العلوم الاجتماعية/ سطيف	2006	الشمعة و الدهاليز
مريم لطرش	المثل الشعبي في رواية اللاز للطاهر وطار	التبين/ الجزائر	2006	اللاز
الطاهر روابنية	الفضاء و الدلالة اشتغال مدينة قسنطينة في رواية الزلزال	مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثربولوجيا و العلوم الاجتماعية/ وهران	2007	الزلزال
علي زغينة	شخصية الشيخ العالم و أبعادها في رواية" الزلزال" للطاهر وطار	مجلة البحوث و الدراسات/ الوادي	2007	الزلزال

نعيمة فرطاس	الفضاء الروائي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار مقاربة سيميولوجية تطبيقية	مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية باتنة	2007	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
عبد العالي بشير	قراءة في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	مجلة الآداب و اللغات/ تلمسان	2008	الشمعة و الدهاليز
عبد الله شطاح	إيديولوجيا التقاطبات المكانية في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	التبيين / الجزائر	2008	الشمعة و الدهاليز
عبد الناصر مباركية	تلقي الشخصيات التاريخية و الأدبية و الفنية في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	مجلة العلوم الإنسانية/ قسنطينة	2008	الشمعة و الدهاليز

نعيمة سعدية	فضاء المناصة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	التبيين/ الجزائر	2008	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
بادي مختار	إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	2009	الزلزال و اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي و غيرها.
حسين بوحسون	الموقف الإيديولوجي في رواية الزلزال للأديب الطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	2009	الزلزال
سعدية نعيمة	إستراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار- أنموذجا	أبحاث في اللغة والأدب الجزائري/بسكرة .	2009	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

علي رحماني زينب خضراوي	قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار	قراءات/ بسكرة	2009	اللاز
فاطمة عماري	تجليات الثنائية الضدية في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	2009	الشمعة و الدهاليز
فتيحة حسيني	التناص الذاتي عبر العتبات في رواية " الشمعة و الدهاليز"	اللغة العربية و آدابها/ الوادي	2009	الشمعة و الدهاليز
إبراهيم فضالة	بناء الشخصيات الأدبية في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار على ضوء آراء فليب هامون	التبيين/الجزائر	2010	الشمعة و الدهاليز

بن جماعي أمينة	الشخصية الأوديبية في رواية الطاهر وطار: الشمعة و الدهاليز	التبيين/الجزائر	2010	الشمعة و الدهاليز
حفناوي بعلي	الطاهر وطار في الشمعة و الدهاليز من متاهات التجريب إلى التجربة الصوفية	التبيين/الجزائر	2010	الشمعة و الدهاليز
رشيد كوراد	أزمة الواقع و تشكل الرؤية	التبيين/ الجزائر	2010	تجربة في العشق
زياد شيبان فهيمة	التجريب و النص الروائي(البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات و القصر للطاهر وطار أنموذجا	أبحاث في اللغة والأدب العربي/بسكرة.	2010	الحوات و القصر
عبد القادر بوزيدة	رحلة علي الحوات أم رحلة الوعي	التبيين/ الجزائر	2010	الحوات و القصر

عبدلي محمد السعيد	رواية اللاز و سلطان الذاكرة	التبيين/ الجزائر	2010	اللاز
العربي بنجلون	عرس بغل جدلية الواقعي و الخيالي	التبيين/ الجزائر	2010	عرس بغل
عز الدين جلاوجي	العتبات و التحول في روايات الطاهر وطار	قراءات/ بسكرة	2010	الزلزال و الشمعة و الدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
علجية مودع	هامشية المثقف و رهانات السلطة قراءة في مشروع الطاهر وطار الروائي	مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري/ بسكرة	2010	اللاز و الزلزال و الحوات و القصر و عرس بغل العشق و الموت ... الشمعة و الدهاليز و قصيد في التذلل

علي خفيف	أشكال التناص الأسطوري عند الطاهر وطار	التبيين/ الجزائر	2010	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
لجباري رقية	انفتاح النصوص الروائية للطاهر وطار على القصص القرآني	مجلة الآداب و العلوم الإنسانية/ باتنة.	2010	الزلزال والحوات و القصر و عرس بغل و العشق و الموت في الزمن الحراشي و تجربة في العشق و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
منصوري نجوى	ظاهرة التعالق النصي في روايات الطاهر وطار الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا	مجلة الآداب و العلوم الإنسانية/ باتنة.	2010	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

نبيلة زويش	النـزوع الصـوفي فـي روايـة: الـولي الطـاهر يعود إلـى مقامـه الزكـي للطاهر وطار	الخطاب/ تيزي وزو	2010	الـولي الطـاهر يعود إلـى مقامـه الزكي
نعيمة فرطاس	سـيميائية العنـوان عنـد الطـاهر وطـار روايـة الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا	التبيـــــين/ الجزائر	2010	الـولي الطـاهر يعود إلـى مقامـه الزكي
نصيرة زوزو	الشخصيات الثورية في روايـة الـلاز للطـاهر وطار	مجلـة المخبـر أبحـاث فـي اللغـة و الأدب الجزائـــري/ بسكرة	2011	اللاز
بلقاسـم إيمـان فاطمة	المسـتوى التركيبـي فـي روايـة الزلـزال للطـاهر وطار	الأثر/ ورقلة	2012	الزلزال

حكيم أومقران	تجليات الخطاب الروائي الجزائري المعاصر في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	الأثر/ ورقلة	2012	الشمعة و الدهاليز
خديجة الشامخة	الطاهر وطار و الرواية الصوفية رواية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	مجلة البحوث و الدراسات/ الوادي	2012	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
بن دحمان عبد الرزاق	تاريخ المكان و تخييل المرجع في رواية الزلزال للطاهر وطار	العلوم الإنسانية/ بسكرة	2012	الزلزال
عبد القادر عبد البار	إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	الأثر/ ورقلة	2012	الشمعة و الدهاليز

عروي عمر	التشكيل اللساني في حوارية الرواية عند الطاهر وطار الشمعة و الدهاليز أنموذجا	الأثر/ ورقلة	2012	الشمعة و الدهاليز
عقالي نجاة	الصورة السردية في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	الأثر/ ورقلة	2012	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
غنية بوضياف	الأبعاد الدلالية في رواية اللاز للطاهر وطار	مجلة اللغة العربية و آدابها/ الوادي	2012	اللاز
منى بشلم	الفضاء الجغرافي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	الأثر/ ورقلة	2012	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

بن يطو عبد الرحمان	بناء الشخصية المركزية و فضاء أسفل المدينة رمانة للطاهر وطار أنموذجا	الأثر/ ورقلة	2012	رمانة
حميد علاوي	رمانة للطاهر وطار بين الخطاب الإيديولوجي و الرؤية الفنية	مجلة الحكمة للدراسات الأدبية و اللغوية	2013	رمانة
بن ستيتي السعدية	بين التشخيص و المتخيل في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	حوليات الآداب و اللغات/ المسيلة	2013	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
عبد الرزاق علا	جمالية الفضاء المكاني في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار"	مجلة اللغة العربية و آدابها/ الوادي	2013	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

علي ملاحي	سوسيولوجيا الهوية في ثقافة النص الروائي عند وطار	مقاربات/ الجلفة	2013	الزلزال و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي و الشمعة و الدهاليز و عرس بغل و قصيد في التذلل و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
نعيمة فرطاس	البنية الزمنية في رواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار تطبيق مفاهيم جيرار جنيت	حوليات الآداب و اللغات/ المسيلة	2013	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
بوالسليو نبيل	الإيديولوجي في الرواية الجزائرية / رواية : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي-نموذجا-	مجلة البحوث و الدراسات الإنسانية/ سكيكدة	2014	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

سعيد تومي	الرواية الجزائرية المعاصرة بين الواقعية و الأدلجة رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار أنموذجا	مجلة اللغة العربية و آدابها/ البليدة	2014	الشمعة و الدهاليز
سماح بن خروف	التناص الديني في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار	مجلة المدونة/البليدة 2	2014	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
الشريف بوروبة	الرؤية و البنية المركزية في رواية اللاز للطاهر وطار	مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية/ باتنة	2014	اللاز
كبري روشن فكر علي رضا كاوه نوش آبادي	الجزائر و الثورة في رواية اللاز	مجلة اللغة العربية و آدابها/ البليدة	2014	اللاز

منيرة شرقي	بنية الزمن في رواية اللاز للطاهر وطار	إشكالات/ تمنراست	2014	اللاز
سمير خالدي	معجمية الأسماء و دلالاتها الوظيفية في رواية الزلزال للطاهر وطار	مجلة الحكمة للدراسات الأدبية و اللغوية	2015	الزلزال
سنوسي شريط	الأسطورة و المعنى مقاربة سيميائية لرواية الحوات و القصر للطاهر وطار	قراءات/ معسكر	2015	الحوات و القصر
عادل بوديار	الانتماء الإنساني في الثورة الجزائرية قراءة في رواية " اللاز " للطاهر وطار	المقال/ سكيكدة	2015	اللاز

محمد الصالح خرفي	الديني و الإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة روايات الطاهر وطار أنموذجا	قراءات/ بسكرة	2015	اللاز و العشق و الموت في الزمن الحراشي و الشمعة و الدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
منيرة شرقي	الأبعاد الفنية و الإيديولوجية للفضاء في رواية الزلزال للطاهر وطار	مجلة النص/ أم البواقي	2015	الزلزال

بومدين صالح	اللاز أو المسكوت عنه في تاريخ الثورة	مجلة البحوث و الدراسات الإنسانية/ سكيكدة	2016	اللاز
سماح بن خروف	التناص الديني في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار التشكل و الدلالة	العلامة/ ورقلة	2016	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
سهيلة بوساحة	الأنساق الثقافية في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار	مجلة كلية الآداب واللغات/ بسكرة	2016	قصيد في التذلل
صالح جديد	تجربة الطاهر وطار الروائية في بعديها الإيديولوجي و الاجتماعي	المقال/ سكيكدة	2016	الزلزال و اللاز

عبد الرزاق علا	تعالق الشخصية مع ذات السارد في الخطاب الروائي رواية العشق و الموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار – أنموذجا–	مجلة اللغة العربية و آدابها/ الوادي	2016	العشق و الموت في الزمن الحراشي
غنية لوصيف	اشتغال العجائبي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا	قضايا الأدب/ البويرة	2016	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
منيرة شرقي	توظيف التراث في رواية قصيد في التذلل للطاهر وطار	مجلة النص/ أم البواقي	2016	قصيد في التذلل

بلقاسمي حفيظة زينب قدوش	ترجمة العنوان الروائي بين الدلالة و الإشهار عنونة الطاهر وطار اللاز و الزلزال أنموذجا	التواصل/ عنابة	2017	اللاز و الزلزال
حسينة سلام	تمظهرات التاريخ الإسلامي في الرواية الجزائرية" رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنموذجا	مجلة اللغة العربية و آدابها/ الوادي	2017	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
عبد الرزاق علا	الشخصية الصوفية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار	العلامة/ ورقلة	2017	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
أسماء بوبكري	عناوين الثلاثيات الروائية الجزائرية قراءة في " الانتقالات المشهدية" ، محمد ديب وأحلام مستغانمي و الطاهر وطار	مجلة البدر/ بشار	2018	الشمعة و الدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

أسماء بن عيسى–حليمة بلوافي	خطاب العتبات و دلالته في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	مجلة الخطاب و التواصل/ عين تموشنت	2018	الشمعة و الدهاليز
بن صفية عبد الله	خطاب النهضة و سؤال المآل في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار مقاربة سردية	آفاق للعلوم/ الجلفة	2018	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
ليلى كواكي	سؤال التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة – رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار أنموذجا	مجلة أبعاد/ وهران	2018	الشمعة و الدهاليز

محمد بكادي	أثر توظيف المصطلح الصوفي في الرواية الجزائرية المعاصرة ، رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار – أنموذجا–	مجلة كلية الآداب و اللغات/ برج بوعريريج	2018	الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
محمد ملياني	سيميائية الشخصية في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	مجلة اللغة الوظيفية/ الشلف	2018	الشمعة و الدهاليز
النعاس سعيداني	التمثلات الفنية لصورة الثورة في الخطاب الروائي الجزائري روايات الطاهر وطار أنموذجا	العمدة في اللسانيات و تحليل الخطاب/ المسيلة	2018	اللاز

سواكر ابراهيم حميداتو علي	التفاعل النصي في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار	جسور المعرفة/ الشلف	2019	الشمعة و الدهاليز
عبد الواحد رحال	خطاب الغروستيك في الرواية الجزائرية مقاربة في روايتي رأس المحنة لعز الدين جلاوجي و الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء للطاهر وطار	إشكالات/ تمنراست	2019	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء
ليلى غيت زروقي م	العامية و الفصحى في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار نموذجا	جسور المعرفة/ الشلف	2019	عرس بغل و اللاز

مريم بورقبة	واقع التاريخ في الرواية الجزائرية " الطاهر وطار أنموذجا"	رفوف/ أدرار	2019	عرس بغل و اللاز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

فمن النماذج السابقة نختار على سبيل المثال لا الحصر، لنقدم لمحة موجزة عن محتواه " الأبعاد الدلالية في رواية اللاز للطاهر وطار"، حيث درست صاحبة هذا المقال غنية بوضياف بعض الدلالات الضمنية في الرواية النموذج على غرار الدلالة الأيديولوجية، و الدلالة الثقافية ، و الدلالة الحضارية، و الدلالة الإنسانية.

و في المقال الموسوم " قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار" درس كل من علي رحماني و زينب خضراوي الرواية نفسها على مستويات متعددة هي سيميائية العنوان ، و سيميائية الشخصيات، و سيمياء المثل.

أما مقال" شخصية الشيخ العالم و أبعادها في رواية " الزلزال" للطاهر وطار"، فقد درس صاحبه " علي زغينة" شخصية الشيخ بو الأرواح بطل الرواية من أبعاد كثيرة هي البعد الشخصي، و البعد المزاجي ، و البعد النفسي، و البعد الاجتماعي الطبقي ، و البعد الديني، و البعد القيمي.

و من جهته "عبد القادر هني" في دراسته" الحوات و القصر و حكاية الصياد في ألف ليلة و ليلة" تناول ظاهرة التناص بين النموذجين.

يقول في هذا الشأن:" إذا قرأنا" الحوات و القصر" للروائي الجزائري الطاهر وطار، فإنّنا نحس أنّ بعضا من أحداثها بالإضافة إلى بعض الأخبار ذات الطابع الخرافي الواردة في أضعافها ذات صلة واضحة بعوالم ألف ليلة و ليلة، لاسيّما في حكاية" الصياد" التي تتقاطع مع " الحوات و القصر" في كثير من المواضع. و من ثم فإن تطبيق التناص على هذه الرواية سيلقي بعض الضوء على علاقتها بالنص التراثي المشار إليه"[1].

وما يمكن تأكيده بعد الاطلاع على هذا العمل الذي نشر بمجلة اللغة و الأدب هو أن الباحث قد حدّد مواطن التفاعل بدقة، و بطريقة منظمة بدءً بلحظة البداية، مرورا بجذع النص، ثم و صولا إلى لحظة النهاية.

د- الحوارات:

لئن كنا فيما سبق قد عرضنا للنص الفوقي الذي أنتجه القراء، فإن ما سنعرضه في هذه الجزئية هو بمشاركة الطاهر وطار نفسه الذي حظي باهتمام كبير من الصحفيين و الدارسين الذين أبو إلّا أن يحاوروه، و يوثقوا محاوراتهم ضمن الجرائد و المجلات.

فهذه الحوارات التي تعود إلى سنوات خلت قد تضمن كل حوار منها رؤية مميزة لدى الكاتب، و هي سمة نلتمسها فيه.

فوطار المحاوَر" لا يكرر نفسه في حواراته...لا يلوك الأفكار نفسها، و الأعمق من ذلك أن كل حوار منها يمثل نافذة يطلق منها شذرات فكرية حارقة في الغالب"[2]. و فيما يلي عرضٌ لبعض الحوارات على النحو الآتي:

---

[1] عبد القادر هنّي، الحوات و القصر و حكاية الصياد في ألف ليلة و ليلة، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد9، 1996، ص:81.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، 5/4.

1-الطاهر وطار مدار الزمن القادم.

أجرى هذا الحوار معه" عبد العزيز غرمول"، حيث نشر بمجلة الثقافة التونسية سنة 1984(عدد خاص-32)[1].

2-الطاهر وطار..المبدع و الرأي الآخر.

أجرى هذا الحوار معه " بلقاسم بن عبد الله" ، حيث نشر بجريدة الجمهورية بوهران يوم 25 فبراير 1985 في شكل بورتريه[2].

3- اكتشفت أن الهم الفلسفي لازمني من أول عمل لي.

أجرى هذا الحوار معه " بشير مفتي" ، حيث نشر بجريدة السياسة الجزائرية سنة 1994، ضمن العدد 25[3].

4- اميل حبيبي و الطاهر وطار في حوار فكري.

أجرى هذا الحوار معه " اميل حبيبي" ، حيث نشر بمجلة التبيين ضمن العدد الحادي عشر لسنة 1997[4].

5-أنا كاتب و لست مداحا هذا ما قاله وطار دون حرج.

أجرى هذا الحوار " محمد هشام" ، حيث نشر بجريدة اليوم(الجزائر) يوم 14 جوان 1999، ضمن العدد 113[5].

---

[1] ينظر الحوار كاملا:علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهروطار مقامات نقدية وحوارات مختارة ،4/110-130.

[2] ينظر الحوار كاملا: المرجع السابق، 4/21-24.

[3] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه، 4/216-220.

[4] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه، 4/131-149.

[5] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه، 4/190-197.

6- أخدم الجيل الجديد... و هدفي خدمة الجزائر حضاريا.

أجرى هذا الحوار معه " م.ع أوزغلة" ، حيث نشر بجريدة النصر(قسنطينة) يوم 15 أكتوبر 2000 [1].

7- أنا أنتظر تكريم أمة وليس تكريم شلة لا أمثل الجاحظيين سياسيا ..لا أستطيع العيش خارج الجزائر.

أجرى هذا الحوار معه " غنية قبي" ، حيث نشر بجريدة الشروق يوم الاثنين 23 أفريل 2001 ضمن العدد141 [2].

8-أحالوني على التقاعد بسبب الزنجية و الضابط وطار في حوار لـ: الأحرار الثقافي.

أجرى هذا الحوار معه " ابن الزيبان" ، حيث نشر بجريدة صوت الأحرار الثقافي يوم الفاتح ماي 2005 [3].

9- الطاهر وطار يصدر مذكراته في السبعين.

أجرى هذا الحوار معه " م.ع أوزغلة" ، حيث نشر بجريدة النصر سنة2006[4].

10- الطاهر وطار لا وجود لثقافة و لا إبداع عربيين.

أجرى هذا الحوار معه " ابن تريعة "، حيث نشر بجريدة المساء يوم 28 يناير 2008[5].

---

[1] ينظر الحوار كاملا:علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهروطار مقامات نقدية وحوارات مختارة ، 4/34-48.

[2] ينظر الحوار كاملا: المرجع السابق، ص4/227-235.

[3] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه، 4/49-64.

[4] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه، 4/179-189.

[5] ينظر الحوار كاملا: المرجع نفسه،4/25-33.

11- الطاهر وطار أنا رجل بدوي أمازيغي.. و العربية دخيلة عليّ.

أجرى هذا الحوار معه " بوعلام رمضاني " ، حيث نشر بجريدة الشرق الأوسط يوم 22 أكتوبر 2009 ضمن العدد11286.[1]

12- الطاهر وطار لحيتي غير سياسية.

أجرى هذا الحوار معه "رمضان بلعمري" ، حيث نشر بمجلة التبيين سنة 2010[2].

ذلك- إذن- ما تعلّق بالمؤلفات، و الرسائل، و المقالات، و الحوارات، إذ لا ندّعي الإحاطة بها كلها؛ لأنه من الصعوبة بمكان على الباحث الإلمام بها و حصرها، خاصة في ظل تعدد أوعية المعلومات، و كثرة الدارسين في مجال اللغة العربية.

و للإشارة، فإنه ثمة أنواع أخرى يمكن إدراجها في النص الفوقي ألا و هي التوقيعات النقدية، و كذا الحميميات. و فيما يلي عرض لبعضها على النحو الآتي:

أ-التوقيعات النقدية:

يراد بها ما أنجزه الباحثون عن الطاهر وطار من كتابات لا هي بمعنى الدراسة، و لاهي بالوقفة الأخوية، حيث أعطاها هذا المصطلح الباحث" علي ملاحي" الذي نعرض ما جاء به من أمثلة عنها في الجدول التالي:

---

[1] ينظر الحوار كاملا: علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة،4/253-261.

[2] ينظر الحوار كاملا: المرجع السابق،4/198-202.

عنوان التوقيعة النقدية	اسم الكاتب	الجـزء/ الصـفحة فـي الموسوعة
حدث الطاهر وطار فقال...	عبد الرحمان مزيان	4/426-434.
مع " سي الطاهر وطار و صداقة ربع قرن.	بشير خلف	4/435-445.
الطاهر وطار أو عندما تغتال السياسية المثقفين	أبو جرة سلطاني	4/446-452.
شخوص أعمالي لها مراجع واقعية و على الحوات هو بن بلة مشاهد من سيرة الأديب اطاهر وطار.	م.ع. أوزغلة	4/453-461.
برج الكتابة العالي مؤسس الرواية العربية في الجزائر الطاهر وطار	أحمد علي هلال	4/462-468.
الطاهر وطار ..أسطورة السرد برؤيا معاصرة	حسب الله يحي	4/469-478.
إرهاصات التحول من القصة إلى الرواية أنموذج الطاهر وطار	إياد نصار	4/479-487.

الطـــــاهر وطـــــار أو الشـــــمعة و الدهاليز التي تحولت إلى منارة.	عبد الله خمار	491-488/4.
قراءة تأملية في رواية الولي اطاهر يعود إلى مقامه الزكي.	أحمد بناسي	500-492/4.
رحلة الطاهر وطار عبر الثورات الثلاث(الثورة التحريرية، ثورة البناء، ثورة الصراع السياسي)	وريدة خيلية	512-501/4.
الروائي الخصب و الموقف الثابت الطاهر وطار	محمد العيد بهلولي	515-513/4.
نادية بشيوعية لا تنفي وجود الله قراءة في مذكرات الطاهر وطار	الطيب ولد العروسي	521-516/4.
توثيق مأساة المثقف الحاكم عند الطاهر وطار..	محمد رضوان	528-522/4.
قصـيد فـي التـذلل: الطـاهر وطـار أو ازدواجية المناضل الأديب	مليكة بومدين	534-529/4.

راهب في" دير الجاحظية " الروائي الجزائري الطاهر وطار	الخير شوار	4/535-537.
(شمعة) السؤال، و (دهاليز) الذات المتعالية قراءة في رواية الشمعة و الدهاليز للروائي الجزائري الطاهر وطار	سعيد هادف- المغرب	4/538-543
رواية " اللاز" للطاهر وطار تذبح الشيوعية بيد الثوار	سميرة سليمان	4/544-549.
مقاربة في رواية – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- للروائي الطاهر وطار مغزى المكان...	جمال غلاب	4/550-557.

ب-الحميميات :

يراد بها ما خطته أنامل الكتاب من عبارات عبّروا من خلالها عن الانفعالات و المشاعر الإخوانية تجاه الرجل ، حيث نعرضها هي الأخرى في الجدول الآتي:

عنوان الحميمية	**اسم الكاتب**	**الجزء/ الصفحة في الموسوعة**
في مديح الطاهر وطار	نجيب العوفي-المغرب.	4/ 559-563.
جاحظية الطاهر وطار وقفة متأنية	عبد الرحمن مجيد الربيعي	4/564-567.

السفر الأخير الراحل الطاهر وطار	محمد الزاوي	572-568/4.
الطاهر وطار أبو الرواية الجزائرية الحديثة	واسيني الأعرج	577-573/4.
وجد في النثر ضالته طفل بدوي حاول الغناء و لم يفلح، حاول الشعر و لم يفلح..	محمد شعير	584-578/4.
(إذا مات وطار فمن الحي إذن؟) الطاهر وطار المتظاهر بالموت...	ياسين سليماني	587-585/4.
ذكريات الطاهر وطار خرج من عباءته جيل من الروائيين و الروائيات الذين يكتبون باللغة العربية	جابر عصفور	593-588/4.
الأب الذي نود أن نقتله..و لا نريده أن يذهب	بشير مفتي	597-594/4.
رجل دولة بقلب شاعر و يدي مهندس... الموت بالنسبة له تجربة.. و حالة فنية يريد أن يعرفها أيامه الأخيرة...قبل الرحيل	عمار مرياش	605-598/4.

خلاصة الفصل:

نلمس في نهاية هذا الفصل التطبيقي الثالث مدى قيمة الأديب الطاهر وطار ، حيث يؤكد ذلك الكم الهائل من الكتابات التي حظي بها، و التي جادت بها أقلام الدارسين، لاسيّما من كانوا متخصصين في مجال الأدب و الدراسات النقدية .

و كما رأينا، فإنها تنوّعت ما بين المؤلفات المطبوعة القديمة و الحديثة، و كذا الرسائل الجامعية ، فضلا عن المقالات في مختلف المجلات، سواء العلمية منها أو التي تصدر لغرض ثقافي.

بالإضافة إلى الحوارات نتيجة التهافت عليه لمحاورته، ومعرفة آرائه من خلال طرح الأسئلة التي يمتزج فيها الأدبي بالثقافي بالسياسي، و تنضم إليها التوقيعات النقدية و الحميميات المعبرة عن المشاعر الإخوانية تجاهه.

خاتمة

نخلص بعد هذه الرّحلة الاستكشافية إلى أن العتبات النصّية همزة وصل و لحظة حاسمة جدّا في الربط بين المتلقي و النص، إذ لا يمكن للقارئ أن يرتحل سريعا إلى أغوار المتن دون المرور عليها ، و انتهاج خطواتها الإجرائية.

كما أنّها ليست عناصر صامتة لا معنى لها، بل ناطقة بفعل الممارسة التأويلية، لكي تشدّ من أزر دلالات النص و مقتضياته.

أمّا من الناحية التطبيقية للموضوع ، فإن النماذج المنتقاة استحضرت أغلب العتبات الخارجية و الداخلية، و هو ما دعانا إلى اختيارها من أجل الوقوف على قيمة هذا المفهوم النقدي في فكّ شفرة النص ، و فتح مغاليقه.

فالطّاهر وطار وظّف عتبات رواياته بقصدية واضحة أبانت عن إدراك كبير منه لقيمة ما يحيط بالمتن و فاعليته في توجيه القراءة، لا سّيما و أنها اصطبغت بدلالات ترتدّ إلى نزعته الأيديولوجية.

ومن هذا المنطلق توصلنا إلى جملة من النتائج التي نختزلها في النقاط التالية:

– تتمتع أغلفة الطاهر وطار بقوة جذب قرائية بناءً على الصور و الألوان المختارة بدقة، حيث تنسج علاقات رمزية مع متون الأعمال التي تتصدرها.

– تمارس عناوين الطاهر وطار خرقا دلاليا يثير حيرة لدى القارئ التي تدفعه لكشف أغوار النص الذي يصبح في هذه الحالة شرحا للعنوان و ليس العكس.

– يؤدي اسم المؤلف" الطاهر وطار" دور إثبات الانتماء و تأكيد الهويّة، و إضفاء الانتساب الجنيالوجي الحقيقي لرواياته، فضلا عن إسهامه في تحليلها شرحا و تفسيرا من خلال موقعيته.

– يشتغل التجنيس كمعيار تصنيفي في روايات الطاهر وطار من خلال ثنائية الثبات و التغير، أي ثبات الجنس الأدبي في مقابل تغير حقيقته الموضوعية التي تستند إلى وظيفته التعبيرية الواقعية.

– يأتي التصدير في روايات الطاهر وطار من جنس خطاب الاستشهاد ، ليهيّء القارئ إلى كيفية التعامل مع المتن النصي، و بالتالي فتح إمكانات تأويلية ثرة.

–يتسم الإهداء في روايات الطاهر وطار بكونه خاصا من جهة ، و من جهة ثانية بالثراء الدلالي مما يجعله عتبة محاورة تؤثر في توجيه القراءة لدى المتلقي.

–يتميز الخطاب المقدماتي في روايات الطاهر وطار بكونه ذاتيا و تأمينيا أيضا ، ليشكّل جسرا قرائيا ناجعا يحمي القارئ من الانزلاقات و الانحرافات.

– أظهرت روايات الطاهر وطار وعيا سرديا عاليا بأهمية الفاتحة النصية ، فهي البؤرة الأولى التي ينفتح بها السرد، التي تسعى إلى إثارة القارئ و تحفيزه للدخول في ميدان النص و متنه.

– كشفت روايات الطاهر وطار عن اهتمام كبير بالخواتم ، و إدراك قيمتها كونها تسهم في بناء النص السردي و تماسك لحمة نسيجه مع الحفاظ على الملامح العامة لهذه العتبة في الجنس الروائي، إما مفتوحة أو مغلقة.

– عملت عتبة العناوين الداخلية على المساهمة في هيكلة نصوص الروائي و المحافظة على اهتمام القارئ لإكمال مهمته في قراءتها.

ليبقى ما قمنا به مقاربة فقط، بحيث هي قابلة للنقد و التعديل من القرّاء لهذا العمل ، حيث يشكّل لديهم لبنة أساسية لبحوث أخرى، إما نقدا أو تفصيلا أو تداركا و ما شابه.

و في الأخير ، فإن بحثنا هذا المتواضع ليس سوى جهد المقل؛ لأن خطاب العتبات أوسع مما نعتقد ، فثمة عتبات أخرى كثيرة لم يتسنّ لنا الوقوف عليها على غرار الهامش ، و دار النشر، و كلمة المؤلف،و غيرها التي نتركها لمن يضع يديه على هذه الأطروحة لكي يشتغل عليها.

والله ولي التوفيق و السداد.

ثبت المصطلحات

عربي	فرنسي
اسم المؤلف	nom de l’auteur
الإهداء	dédicace
التصدير	épigraphe
التصدير البدئي	épigraphe liminaire
التصدير الختامي النهائي	épigraphe terminale
تصدير لاحق	épigraphe tardive
التلميح	allusion
التناص	Intertextualité
الحرف الكبير	Majuscule
الخاتمة النصية	excipit
السرقة الأدبية	plagiat
الشعرية	poétique
صفحة العنوان المزيف	page de faux titre
صفحة الواجهة	page de garde
الصورة	image
عتبات	seuils
العتبات التأليفية	seuils auctorials
العتبات الثابتة	seuils fixes

seuils externes	العتبات الخارجية
seuils internes	العتبات الداخلية
seuils variables	العتبات المتغيرة
seuils éditorials	العتبات النشرية الافتتاحية
intertitres	العناوين الداخلية
titre	العنوان
titre courant	العنوان التجاري
le titre principale	العنوان الرئيسي
sous-titre	العنوان الفرعي
faux titre	العنوان المزيف
titrologues	العنوانيون
incipit	الفاتحة النصية
Périgraphie	الكتابة المحيطة
iconographique/ graphique	الكتلة الخطية/ الأيقنوغرافية
couleur	اللون
confidances	المسارات
intonatif	المعيار التنغيمي

sémantique	المعيار الدلالي
typographique	المعيار الطباعي
introduction	المقدمة
autentique	المقدمة الأصلية
fictive	المقدمة التخييلية
apocryphe	المقدمة الغيرية
paratexte	المناص
dédicataire	المهدى إليه
dédicateur	المهدي
para	موازي/ شبيه/ مماثل/محاذ/ مصاحب
indication générique	المؤشر الجنسي
métatexte	الميتناص
texte	نص
épitexte	النص الفوقي
épitexte auctorial	النص الفوقي التأليفي
épitexte privé	النص الفوقي الخاص

النص الفوقي العام	épitexte public
النص الفوقي النشري	épitexte éditorial
النص القبلي	avant– texte
النص المحيط	péritexte
النص المحيط التأليفي	péritexte auctorial
النص المحيط النشري	péritexte éditorial
النصية الجامعة/ معمارية النص	Architexte
الوظيفة الإغرائية	fonction seductive
الوظيفة الإيحائية	fonction connotive
الوظيفة التعيينية	fonction designative
الوظيفة الوصفية	foncton descriptive

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أوّلا / مدونات الدراسة(روايات الطاهر وطار)

1. تجربة في العشق، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

2. الحوات و القصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

3. رمانة، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

4. الزلزال، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

5. الزلزال، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، (د.ت).

6. الشمعة و الدهاليز،(د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

7. عرس بغل، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

8. العشق و الموت في الزمن الحراشي،(د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

9. قصيد في التذلل، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

10. اللاز، ، (د.ن)، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

11. اللاز، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط3، 1981.

12. الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2004.

13. الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، الدار البيضاء، ط1، 2005.

14. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر،(د.ط)، 2004.

15. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، منشورات الزمن ، الرباط، (د.ط)، 2000.

16. الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ،منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2003.

ثانيا/ الكتب العربية:

17. إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004.

18. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكّل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر،ط1، 2005.

19. أحمد بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، دار الحديث القاهرة، 2004.

20. أحمد بن علي تقي الدين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط و الآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998 .

21. أحمد بن فارس بن زكريا القزويني مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،(د.م)،(د.ط)، 1979 .

22. أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، (د.ط)،1987.

23. أحمد مختار عمر ، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.

24. إدريس بودويبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث و الدراسات ، عنابة ، الجزائر، ط1، 2011.

25. أنور مرتجي، سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987.

26. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط1957،1.

27. برهان غليون، العرب و تحولات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.

28. بسام قطوس سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

29. أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أدب الكُتَّاب، تعليق: محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية،مصر، (د.ط)،1341هـ.

30. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمد طرشونة، المغاربية للطباعة، المغرب، 1999.

31. بن جدو موسى، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2008.

32. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد لحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 1986.

33. حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل بيروت، ط3، 1979.

34. حكيم أومقران، البحث عن الذات في الروايةالجزائرية(الطاهر وطار) مقاربة سوسيو- ثقافية ، دار الغرب، وهران،2005.

35. رابح تركي، التعليم القومي و الشخصية الجزائرية، دراسة تربوية للشخصية الجزائرية(1956-1931)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، الجزائر، 1981.

36. رفيقة سماحي، التناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، دروب للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2016.

37. زهـرة ديـك، مـن روائـع الأدب الجزائـري مقتطفـات مـن نصـوص أبـرز الأدبـاء الجزائريين(كاتـب ياسـين، الطـاهر وطـار، رشـيد ميمـوني)، دار الهـدى، الجزائـر، (د.ط)، 2014.

38. زين الدين أبو الفرج عبد الرحمن، جامع العلوم و الحكم شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تعليق و تحقيق: ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2008.

39. ساري محمد، البحث عن النقد الأدبي الجديد ، دار الحداثة للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1984 .

40. سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008.

41. سـعيد بنكـراد، سـيميائيات الصـورة الإشـهارية، أفريقيـا الشـرق،الدار البيضاء،(د.ط)،2006.

42. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص و السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

43. سـهام السـامرائي، العتبـات النصـية فـي روايـة الأجيـال العربيـة، دار غيـداء، الـأردن، ط1،2016.

44. السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي ، مصر، 1988.

شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005.

45. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار سورية، ط1، 1994.

46. طعيمة الجرف، أبحاث في المجتمع العربي : القومية العربية و التطور السياسي للمجتمع العربي ، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1964.

47. عباس أرحيلة العنوان حقيقته و تحقيقه في الكتاب العربي المخطوط، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2015.

48. عبد الحق بلعابد ،عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2008.

49. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، المغرب،(د.ط)،2000.

50. عبد الله عمر الخطيب، النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، تقديم : شكري عزيز الماضي،(د.ن)، الأردن، (د.ط)،(د.ت).

51. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

52. عبد الملك أشهبون، البداية و النهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

53. عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، ط1، 2016.

54. عبد الملك أشهبون،العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،سورية، ط1،2011.

55. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.

56. عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، نشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، ط1، 1998.

57. عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مصطفى بابي الحلبي، مصر، ط2، 1965.

58. عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2013.

59. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1963.

60. علي صدر الدين ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع: تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الشريف،ط1968،1.

61. علي صليبي المرسومي، بلاغة القصيدة الحديثة تمظهرات الشكل وتجوهرات الدلالة قراءات في شعرية عبد الرزاق الربيعيّ، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، 2014.

62. علي ملاحي، هكذا تكلّم الطاهر وطار مقامات نقدية و حوارات مختارة، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، (د.ط)،2011.

63. فريد الزاهي، الحكاية و المتخيل، دراسات في السرد الروائي و القصصي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

64. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر ، دار المعارف، القاهرة ، ط4،1994.

65. كلود عبيد، الألوان(دورها ، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة و تقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2013.

66. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

67. لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية " دفاتر التدوين" لجمال الغيظاني(أنموذجا)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

68. لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا و جماليات الرواية ، أمانة عمان الكبرى ، عمان، 2004.

69. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل و مسالك التأويل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.

70. محمد بنيس، الشعر العربي بنياته و إبدالاتها(التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

71. محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي،E-KutubLtd شركة بريطانية مسجلة في انجلترا برقم:5713024، لندن، ط1، حزيران/يونيو 2017.

72. محمد صابر عبيد ، التجربة و العلامة القصصية رؤية جمالية (أوان الرحيل) لعلي القاسمي ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ، ط1، 2011.

73. محمد صابر عبيد، شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007.

74. محمد صابر عبيد، مغامرة الكتابة ، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2016.

75. محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر 2001.

76. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي النشأة و التطور، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1988.

77. محمد فكري الجزار، العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1998.

78. محمد القاضي و آخرون، ، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

79. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ، 1983.

80. محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط3، 1414ه .

81. محمود محمد الزمخشري، أساس البلاغة ، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1998.

82. مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، (د.ت).

83. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة ،الجزائر،(د.ط)، 2000.

84. مصطفى منصوري، سرديات جيرار جنيت في النقد العربي الحديث، دار رؤية مصر،ط1، 2014.

85. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

86. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.

87. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)،1984.

88. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية ، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987.

89. نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2016.

90. نور الدين الفيلالي، التعالي النصي مفاهيم و تجليات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 2016.

91. أبو هلال العسكري، ،كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي و شركاه، القاهرة ،ط1، 1952.

92. واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

93. واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ط)، 1989.

94. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت، ط1،2015.

ثالثا/ الكتب الأجنبية:

95.A.j Greimas,Joseph courtes : sémiotique ,dictionnaire raisonnés de la théorie de langage,Ed Hachette,Paris ,1979.

96. Daniel Couégnas , Introduction a la paralittérature ,Ed : seuil , Collection poétique, Janvier , 1992.

97.G.Genette:Seuils, Editions Seuils, COLL. Poétique. Paris, 1987.

رابعا/ الكتب المترجمة:

98. ادوراد سعيد ، خيانة المثقفين، ترجمة: أسعد الحسين، دار نينوى للدراسات و التوزيع و النشر، دمشق، 2011.

99 . برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بن حدو، منشوراتnathan , paris، 1992.

100. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة : أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

101. دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.
102. مالك بن نبي ، الظاهرة القرآنية، ترجمة: عبد الصبور شاهين، تقديم: محمد عبد الله دراز و محمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4، 1987.

خامسا/ المقالات العلمية:

103. أحمد المنادي، النص الموازي آفاق المعنى خارج النص، علامات، جدة، مج16، العدد61، 2007.
104. أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية مقاربة في خطاب الإهداء " شعر اليتم في الجزائر أنموذجا"، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد15، 2001.
105. الأخضر ميدني حويلي، الفيض الفني في سيميائية الألوان، عند نزار قباني، مجلة دمشق، مج21، العدد3-4،2005.
106. آمنة الطويل، عتبات النص الروائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان- الغلاف- المقتبسات)، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، مج3، العدد16، يوليو، 2014.
107. باسمة درمش، عتبات النص، علامات ، جدة، مج16، العدد61، 2007.
108. أبو بكر العزاوي، الحجاج و الشعر- نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر- دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، المغرب،العدد7، 1992.
109. بلقاسم إيمان فاطمة، المستوى التركيبي في رواية الزلزال للطاهر وطار، مجلة الأثر، و رقلة، العدد16، 2012.
110. جليلة الطريطر، في شعرية العتبات النصية حنا مينا نموذجا: ثلاثية بقايا صور، المستتفع، القطاف، علامات، جدة، مج7، العدد29، سبتمبر 1998.
111. جوزيب كامبروبي بيزا، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلة سيميائيات، وهران، العدد3، 2008.

112. جيرار جنيت، أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة: المختار حسني، مجلة فكر و نقد، المغرب، العدد16، فبراير 1999.

113. حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي، مجلة علامات، جدة، مج12، العدد46، 1424هـ.

114. حنان بومالي، سيميولوجيا الألوان و حساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، ورقلة، العدد23، ديسمبر 2015.

115. حورية بن سالم، المظاهر الشعرية في وصف مدينة بجاية الناصرية لمفدي زكريا، مجلة الخطاب ، تيزي وزو، العدد2، 2007.

116. دبي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة و النقد الاجتماعي، التبيين، الجزائر، العدد16، 2000.

117. زغينة علي، شخصية الشيخ العالم و أبعادها في رواية " الزلزال" للطاهر وطار، مجلة البحوث و الدراسات ، الوادي، العدد4، يناير 2007.

118. ابن الزيبان، وطار في حوار للأحرار الثقافي، مجلة التبيين، العدد35، 1 نوفمبر 2010، ص:172.

119. الشامخة خديجة، الطاهر وطار و الرواية الصوفية رواية" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ، مجلة البحوث و الدراسات، الوادي، العدد14، 2012.

120. الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، العدد1،36 يناير1995.

121. صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، الكرمل، فلسطين، العدد21-22، 1 يوليو 1986.

122. الطاهر روابنية، الكتابة و إشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار، التبيين، الجزائر، العدد6، 1993.

123. عـامر رضـا، سـيمياء العنـوان فـي شـعر هـدى ميقـاتي، مجلـة الواحـات للبحـوث و الدراسات، مج7، العدد2، 2014.

124. عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزاهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب ديوان(أنشودة المطر)، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، الأردن، مج 41، العدد2، 2014.

125. عبد الحق بلعابد، قصد رفع القلق عن المصطلح النقدي، علامات، جدة، المملكة العربية السعودية، مج15، العدد58، سبتمبر2005.

126. عبـد الحلـيم منصـوري، الأبعـاد التراثيـة للبطـل فـي روايـة الحـوات و القصـر للطـاهر وطـار، مجلـة الآداب و العلـوم الاجتماعيـة، جامعـة فرحـات عبـاس، سـطيف، العـدد2، 2005.

127. عبد العالي بوطيب، برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي، البيان الكويتية، العدد324-325، 1 يوليو1997.

128. عبـد القـادر بوزيـدة، رحلـة علـي الحـوات أم رحلـة الـوعي، مجلـة اللغـة الأدب، جامعـة الجزائر، العدد16، 2003.

129. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته و أنواعه-،مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية ، بسكرة، العدد 2-3 ، جانفي – جوان ، 2008.

130. عبـد القـادر هنـي، الحـوات و القصـر و حكايـة الصـياد فـي ألـف ليلـة و ليلـة، مجلـة اللغة و الأدب، الجزائر، العدد9، 1996.

131. علي رحماني، ، زينب خضراوي ، قراءة في ضوء المفاتيح السيميائية لرواية اللاز للطاهر وطار، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، بسكرة، العدد1، 2009.

132. علي زغينة، إشكالية الشهادة بين المفهوم الديني و التوظيف الأيديولوجي في روايتي اللاز 1و2 الطاهر وطار *لـ: الطاهر* وطار، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، العدد3 ، 2002.

133.عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهروطار، التبيين، الجزائر، العدد7، 1993.

134. عيسى متقي زادة، خاطره أحمدي، دلالة الألوان في شعر المتنبي، إضاءات نقدية، إيران، العدد4، أيلول2014.

135. فاطمة عماري، تجليات الثنائية الضدية في رواية الشمعة و الدهاليز، التبيين الجزائر، العدد33، 2010.

136. ليلا قاسمي حاجي آبادي، ممتحن مهدي ، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر،إيران، العدد9، السنة الثالثة.

137. محمد غرافي، قراءة في السميولوجيا البصرية، عالم الفكر ، الكويت، مج31، العدد1، يوليو – سبتمبر، 2002.

138. محمد محمود الخزعلي، على مفترق طرق: دراسة في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار، مجلة التواصل ، عنابة، العدد14، 2005.

139. محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، عالم الفكر، الكويت، العدد1،1 يوليو 1999.

140. مرضية آباد، رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، إضاءات نقدية، إيران، العدد8، السنة الثانية، 2012.

141. مصطفى بلعور، حزب جبهة التحرير الوطني و مسار الإصلاحات السياسية في الجزائر، مجلة الباحث، قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد4، 2006.

142. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة" تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا"، مقاليد، ورقلة، العدد7، ديسمبر2014.

143. نجاة عرب الشعبة، قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، حوليات جامعة قالمة للغات و الآداب، العدد12، ديسمبر 2015.

144. نزار عبد الغفار السامرائي ، عتبات النص الصحفي مدخل نظري، الباحث الإعلامي، بغداد، العدد24-25، 2014.

145. نزار قبيلات، العتبات النصية: رواية " أوراق معهد الكتبا" لهاشم غرايبة نموذجا، دراسات، العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج41، العدد3، 2014.

146. نصيرة زوزو، الشخصيات الثورية في رواية اللاز للطاهر وطار،مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، العدد7 ، 2011.

147. النعاس سعيداني، التمثلات الفنية لصورة الثورة في الخطاب الروائي الجزائري روايات الطاهر وطار أنموذجا، مجلة المقال ، سكيكدة، العدد 3، 2018.

148. هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري- قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا- مجلة جامعة دمشق، مج29، العدد(2+1)، 2013.

149. هشام موساوي، اشتغال الإهداء في الرواية المغاربية من الممارسة الاجتماعية إلى الممارسة الأدبية، مجلة العلوم الاجتماعية، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، العدد2، ديسمبر 2017.

سادسا/ الرسائل الجامعية:

150. إبراهيم سواكر، دلالات السرد في رواية الشمعة و الدهاليز للطاهر وطار ، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: عبد الرحمن تركي، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2013/2012.

151. إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه ، إشراف: محمد عباس، ، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013.

152. حمداني عبد الرحمان، استراتيجية العتبات في رواية (المجوس) لإبراهيم الكوني– مقاربة سيميائية–،بحث مقدم لنيل درجة ماجستير ،إشراف: بلقاسم الهواري، جامعة وهران،2011/2010.

153. زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة– مقاربة سيميائية–، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير ،إشراف: عبدالوهاب ميراوي، جامعة وهران،2012/2011.

154. سليم بتقة، الريف في الرواية الجزائرية دراسة تحليلية مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009.

155. طرشي أحلام صابرينة، صناعة النحاس بقسنطينة دراسة فنية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: زريوح عبد القادر، جامعة تلمسان،2012/2011

156. عاشة آغا، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر–جيل التسعينات أنموذجا–، إشراف: منصوري مصطفى، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2018/2017.

157. عبد الحق بلعابد، مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على راويات محمد برادة)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر،2008/2007.

158. عبد العزيز غنام المطيري، الدلالة النفسية للون في شعر الطبيعة في العصر الأندلسي، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: عبد الرؤوف زهدي، جامعة الشرق الأوسط ، 2014.

159. غمشي بن عمر، سميولوجيا الاتصال في الخطاب الديني"قصص الأنبياء في القرآن الكريم نموذجا"، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف:لعقاب محمد، جامعة الجزائر3، 2010/ 2011.

160. لطيفة قرور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار (الشمعة و الدهاليز،الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) مقاربة بنيوية تكوينية ، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: رشيد قريبع،جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009.

161. محمد رشدي، عبد الجبار دريدي ، النص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية– دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2010.

162. مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه إشراف: داود محمد، جامعة وهران، 2014/2013.

163. موسى لعور، التناص في رواية" الجازية و الدراويش" لابن هدوقة دراسة من منظور لسانيات النص، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: بلقاسم دفة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2009/2008،

164. نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون و دلالاته في القرآن الكريم، بحث مقدم لنيل درجة ماجستير، إشراف: حسن محمد الربابعة ، جامعة مؤتة، 2010.

165. نسرين حسن عاجل ، جمالية اللون في رسوم فيصل لعيبي، جزء من متطلبات مادة بحث التخرج، إشراف: م.م محمد عباس، القادسية، 2018.

سابعا/ الحوارات و المقالات في الصحف:

166. استجواب أجراه م.ع. أوزغلة مع الأديب الطاهر وطار، مجلة التبيين،العدد1،35 نوفمبر 2010.

167. عبد العالي رزاقي ، حوار مع الطاهر وطار، مجلة الجيل، بيروت، مج9،العدد4، أفريل 1988.

168. م. الزاوي ، الرايس. س، من الصعب أن تحب عمود هاتف، صحيفة المساء، 28 شباط، 1989.

ثامنا/ الملتقيات:

169. شقروش شادية ، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأوّل: السيمياء و النص الأدبي، بسكرة،7-8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة.

تاسعا/ المواقع الإلكترونية:

170 .www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/مناص/

171.https://tasamoh.om/index.php/nums/view/28/568

172. http://www.dades-infos.com/?p=17989

173.http://www.adabislami.org/magazine/2018/01/3264/182

174.http://mail.almothaqaf.com/qadaya2009/68600.html

175.http://www.alnoor.se/article.asp?id=37122

176.https://www.almrsal.com/post/741020

177 .http://massareb.com/?p=6315

178.http://alantologia.com/page/20139/

179.http://www.alhayat.com/article/1002040

180 .http://www.khayma.com/wattar/lire/chahadat/chemaa/fedhala.htm