وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل.م.د)

التخصص : أدب جزائري

فاعلية الأسطورة في تشكيل الخطاب السردي روايات الطاهر وطار -أنموذجًا-

من إعداد الطالبة:

بختة حدوش

المناقشة بتاريخ..../..../..... من قبل اللجنة المكونة من:

غيبوب باية	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	جامعة الشلف	رئيسا
مداني أحمد	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	جامعة الشلف	مقررًا
عشاب آمنة	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	جامعة الشلف	ممتحنا
فرحات فاطمة الزهراء	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	جامعة الشلف	ممتحنا
بخولة بن الدين	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	المركز الجامعي آفلو	ممتحنا
بن كعبة سيدي محمد	الرتبة: أستاذ محاضر قسم –أ-	جامعة البليدة -2-	ممتحنا

الموسم الجامعي 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ ١١﴾ الآية 11- سورة المجادلة

﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٢٨٦﴾ الآية 286-سورة البقرة

شكر وعرفان

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿لَئِن شَكَرۡتُمۡ لَأَزِيدَنَّكُمۡ ۖ ﴿٧﴾﴾ -سورة إبراهيم، الآية: 7.

أتوجه بالشكر والتقدير والاحترام إلى:

الأستاذ المشرف على أطروحتي الاستاذ الدكتور **أحمد مداني** الذي أسأل الله عز وجل أن يسعده في الدنيا والآخرة.

إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة وقراءة هذه الأطروحة.

إلى كل أساتذتي بكلية الآداب والفنون جمعة حسيبة بن بوعلي الشلف

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى والدتي العزيزة وإلى روح والدي الغالي وإلى الإخوة والأخوات وإلى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية، وإلى كل من قرأ البحث واستفاد من هذا البحث.

حدوش بختة

مقدّمة

يتطور النموذج الروائي دوما، على مرّ السنين استجابة للتغيرات التي تقع حوله من ذلك استدعاؤه لتقنية (الأسطورة) التي ساهمت في بنائه فنياً، وحاولت تمرير رؤياه الفكرية. فأعلنت الرواية بتبنيها الأسطورة، هوية في السرد ودخول في جدل الكتابة، لما تمنحه هذه الأخيرة من طاقة رامزة، ودلالة واسعة تخدم الموقف الإيديولوجي للكاتب الروائي.

وهو ذلك التوجه الذي تبناه (الطاهر وطار) في كتاباته، حيث امتازت نصوصه بفاعلية ثرية في التنويع في الأساليب والتوجه نحو التجريب. فكان أن استدعى الموروث الأسطوري في روايات: الحوّات والقصر، العشق والموت في الزمن الحراشي، تجربة في العشق، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي وغيرها.

وهذا الموروث الأسطوري هو ما تشتغل عليه هذه الدراسة، وتهدف إلى إبراز دور الأسطورة وأهميتها في خدمة فاعلية سياسية واجتماعية وفنية لتأطير العملية الإبداعية وفق هيكل أسطوري. فكان أن تبلورت الإشكالية الآتية:

كيف وظفت الرواية الجزائرية المعاصرة (الأسطورة)؟. وهل ساهم هذا التوظيف في تحقيق جمالية للنص الروائي؟.

هل خدمت الأسطورة باشتغالها كتقنية على الموضوعات الاجتماعية والسياسية والدينية فنية روائية تخدم الجمال والفن؟ هل حققت الرواية من وراء القناع الأسطوري تمرير الرمز السياسي والاجتماعي والديني؟.

ما مدى اشتغال وطار على البنية الأسطورية التراثية وكيف وظفها؟ وهل كان التوظيف كليًا أو جزئيًا. وكيف اشتغل على مكونات الخطاب السردي من خلال أسطورية الشخصية والزمكان والمكان والحدث الأسطوري؟ وما مدى نجاحه من خلال ذلك في أسطرة النص الروائي؟.

ولمعالجة هذه الإشكالات، توزع البحث إلى مقدمة، مدخل، وثلاث فصول، الأول نظري والثاني والثالث تطبيقي، حيث تضمن **المدخل** جهازًا مفاهيميًا يتمثل في مفهوم الخطاب لغة واصطلاحًا ومفهوم الخطاب السردي وأهم المقولات الكبرى للخطاب السردي كالزمن مع التعريج على مفهوم الرواية ومعه مفهوم الفاعلية.

أما الفصل الأول: فقد تم وسمه بـ: "الأسطورة في الأدب" عرفنا من خلاله الأسطورة لغة واصطلاحا وذكرنا أنواعها، ثمّ تطرّقنا إلى بعض المفاهيم المجاورة لمفهوم الأسطورة كالخرافة والحكاية الشعبية والعجيب بعدها كان عنصر الأسطورة في الأدب، وقد تتبع هذا العنصر الأسطورة في الشعر العربي والجزائري والرواية العربية والجزائرية. وهذا ما استوجب إضافة عنصر آخر وهو النقد الأسطوري لما له من دور وأهمية في تتبع الظاهرة الأسطورية في الأدب وكذلك تجلياته في النقد العربي المعاصر.

أما الفصل الثاني: فخصصناه لدراسة عنصر الشخصية الروائية ووسمناه بـ: الشخصية الأسطورية في كل من روايات الحوّات والقصر، تجربة في العشق، العشق والموت في زمن الحراشي، الشمعة والدهاليز، ورواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

أما الفصل الثالث: فوسمناه بـ: فاعلية الزمان في تشكيل الخطاب السردي في روايات الطاهر وطار من خلال دراسة عناصر الزمن والمكان والحدث في الخطاب السردي، وإبراز فاعلية الزمكان (الكرونوتوب) في الروايات السابقة الذكر.

وختمنا البحث بخاتمة ضمناها أهم النتائج التي خرجت بها هذه الرحلة البحثية: التي اتبعت فيها (المنهج الوصفي التحليلي)، إضافة إلى الاستعانة في الغالب بـ (منهج النقد الأسطوري) (mythocritique) لأنه الأداة الأكثر استجابة في تتبع ملامح الأسطورة في المتن الروائي.

أما المصادر التي تأسس عليها هذا البحث يمكن ذكر أهمها منها: روايات الحوّات والقصر، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، موسوعة أساطير العرب عن

الجاهلية ودلالاتها لمحمد عجينة، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة لعلي ملاحي، المقام النقدي الأول، والمقام النقدي الرابع، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار لإدريس بودية.

أما عن الصعوبات التي اعترضت هذا البحث، نذكر في مقدّمتها ضيق الوقت، على اعتبار أنه موضوع متشعّب يحتاج إلى وقت أكثر وهذا ما اكتشفناه في الفصل التطبيقي.

وفي الأخير ، لا يفوتنا التوجه بالشكر الجزيل والامتنان الخالص إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور أحمد مداني على نصحه، ومدى صبره وحسن توجيهاته نفعنا الله بعلمه وحلمه، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة السادة الأساتذة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث وتصويبه كل ذلك من أجل تقوية البحث وتخفيف من هناته العلمية والمنهجية

حدوش بختة

2021/07/15

مدخل

الخطاب السردي الماهية والمفهوم

1-مفهوم الخطاب

2-مفهوم الخطاب السردي

3-مقولات الخطاب السردي

4- مفهوم الرواية

5-مفهوم الفاعلية

1- مفهوم الخطاب: Discours

أ. لغة:

أثار مفهوم (الخطاب) الكثير من الجدل والاهتمام البالغ على جميع الأصعدة، فكثيرًا ما نسمع عن الخطاب السياسي، الخطاب الاجتماعي، الخطاب الصُحفي، والخطاب الأدبيّ والخطاب النقدي وغيرها، إذ يستدعي هذا الأخير الضبط الاصطلاحي الذي هو لغة: "من مادة (خَ.طَ،بَ) فالخطاب والمخاطبة: مراجعةُ الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبةً وخطابًا. وهما يتخاطبان، والمخاطبةُ صيغة صرفية تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن.

قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيبُ، لا يجوز إلاّ على وجه واحد، وهو أنّ الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به الخطيب، فيوضع موضع المصّدر .

معجم التهذيب: قال بعض المفسرين في قوله تعالى: "وفصْلُ الخطابِ"؛ قال: هو أن الحكم بالبينة أو اليمين، وقيل: معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحُكم وضده وقيل: فصل الخطاب، الفقه في القضاء"[1].

ولقد وردت لفظة (الخطاب) في القران الكريم بصيغ مختلف في مواضع عده منها:

- ﴿وشددنا ملكه واتيناه الحكمة وفصل (خطاب)﴾ سورة ص الآية: 20.
- ﴿رب السماوات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه (خطابا)﴾ سورة النبأ الآية: 78.
- ﴿إن (خاطبهم) الجاهلون قالوا سلاما﴾ سوره الفرقان الآية: 25
- ﴿ولا (تخاطبني) في الذين ظلموا﴾ سورة هود الآية: 11.
- ﴿قال فما (خطبك) يا سامري﴾ سوره طه الآية: 20.

[1] ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الإفريقي) ت: 711هـ، لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، (1414هـ، 1996م)، ص 856.

وورد في الكشاف للزمخشري بمعنى: "القصدُ الذي ليس فيه اختصار مُخل، ولا إشباع ممل"[1]ومنه نخلص إلى أن معنى الخطاب في المعاجم التراثية : يشمل كل إنجاز كلامي ولغوي يَستعمله المخاطِب، ويتوجه به إلى مُخاطَب، يحقق غرض وغاية ليس به اختصار ولا طول ممل.

ب. **اصطلاحًا:**

فقد ورد مفهوم الخطاب في القاموس الفرنسي (la rousse) بمعنى :

« discours n m 1. Développement oratoire, allocution prononcés en public,

2-conversation, entretien.

3-…développement inutile ; vaines paroles.

4-énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue de son nchaînement».[2]

بمعنى: أن مفهوم الخطاب هو ملفوظ يُلقى في محادثة عامة... أو هو كلمات فوق الجملة تُنطق وتُعبر عن وجهة نظر ما، ومنه، "فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني هو الاسم (discoure) المشتق بدوره من (discurrere)،الذي يعني (الجري هنا وهُناك)،(الجري ذهابًا وإيابًا) وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالرفض العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال وغير ذلك من الدلالات للغة الأوروبية الحديثة إلى معنى العرض والسرد..."[3]. و بتجاوز المعنى المعجمي نجد أن لمصطلح (الخطاب) تعريفات عدة فهو عند **هاريس** (**Harris**) يعني "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تُكّون مجموعة منغلقة، يُمكن من خلالها معاينة بنية سلسة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل

[1] الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، مصر، د. ت، ج 5-6، ص125.

[2] La rousse, dictionnaire de français, édition Larousse, Paris, 2012, p125.

[3] جابر عصفور، آفاق العصر ، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص47-48.

في مجال لساني محض"[1]، فهو من وجهة نظر اللسانيات (جملة) أو مجموعة جمل ذات علاقات داخلية تستوجب آلية توزيعية لتحليلها. وهو عند الفرنسي **بنفينيست** (**Benveniste**) فعل تواصلي حيوي ينتجه الفرد (التلفظ) يؤثر فيه الأول على الثاني بطريقه ما إذ وفي ذيك يقول: " الملفوظ منظورًا إليه من وجهه آليات وعمليات اشتغاله في التواصل... وبمعنى آخر الخطاب بمعناه الأكثر اتساعًا، هو كل تلفظ يفترض متكلمًا ومستمعًا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[2].

وكثيرا ما يتداخل مفهوم (الخطاب) بمفهوم (النص)، وقد أثارت هذه الإشكالية جدلاً واسعًا في الدراسات الأدبية والنقدية، بدءًا من **دي سوسير** (**de Saussure**) وصولا إلى **كريستيفا** (**Kristeva**) و**غريماس** (**Greimas**) **ولوتمان** (**Lotman**) ...و الشكلانيين الروس **وجيرار جنيت** (**Gérard Genette**) وغيرهم، هو ما ساهم في ظهور عدة طروحات حول النص والخطاب، منها ما يسوي بينهما-أي الخطاب والنص – على اعتبار أن كلًا منهما ملفوظ يتكون من كلمة أو جملة أو من جمل، ومنها ما يميز بينهما من ذلك **"ليتش"** و"**شورت** (**Leech & Short**) من خلال ما سميناه ببلاغة الخطاب وبلاغة النص...حيث يتم ربط النص ببنيات خارجية تتم من خلال القرّاء أو التناص. أو المستويات القيمية للظاهرة الأسلوبية، وبهذه الصفات يتميز النص عن الخطاب، ويأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ"[3].

ولقد تحدث الناقد المغربي "سعيد يقطين" عن هذه المسألة بإسهاب في منجزه "تحليل الخطاب الروائي" وتبنى وجهة النظر التي تميز بينهما إذ يقول: "بإدخالي النص كمفهوم متميز عن الخطاب، وإعطائه بُعد المستوى الدلالي، وجدتني أعُطي النّص دلالات خاصة، عكس ما نجده مع

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1989، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص13-14.

السرديين الذي يعتبرونه مرادفًا للخطاب...وعلى اعتبار أن للنص مفهومًا مختلفًا عن الخطاب، بأن له مكوناته الخاصة به –والتي لضمان الانسجام– لا يمكن إلا أن تكون توسيعًا لمكونات الخطاب..."[1]. ومنه انطلاقا مما سبق، نخلص من التعريفات السابقة أن الاستعمال الاصطلاحي (للخطاب) ينطلق بعيدًا ويمزّق الدال ليدخل في آفاق دلالية غير منتهية فـ"للخطاب وقعٌ دلالي لا يُستهان به، ففي علم اللسانيات تُعدّ الجملة نموذجًا مصغرًا للخطاب لذا يرى مارتينيه (André Martinet) أن الجملة على الرغم من أنها تمثل المقطع الأكثر صغرًا، فإنها تعبر عن الخطاب، وتمثله تمثيلاً تامًا. فلو تم تقطيع الخطاب وتفتيته فسيتبين أنه عبارة عن مجموعة من الجمل المنظمة والمترتبة ترتيبًا قصديًا. هذا ما حدّده فوكو (Michel Foucoult) حينما عدّ الخطاب شبكة متداخلة من العلاقات المتنوعة، تنتج بكيفية ما نصًا في صورة خطاب ذي دلالات متعددة، ومن المنتظر أن يكون هذا التنوع في العلاقات تنوعًا مطردًا، فالعلاقات قد تكون علاقات اجتماعية، أو سياسية أو ثقافية، مما يسهم في إضفاء التنوع بشكل فعّال في الخطاب ودلالته"[2]، ومنه يأخذ معنى الاهتمام بالخطاب اتجاهًا أكثر جدية، بل قد يكون اتجاهًا مؤدلجًا، حينما يتم عدّ الخطاب استراتيجية بشكل أو بآخر "إذ صح النظر إلى الخطاب بوصفه "استراتيجية التلفظ" أو بأنه نظام مركب من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية. –بالمعنى السابق–، بهذا المعنى يصح النظر إلى الخطاب بوصفه "برنامج التلفظ" الذي يخضع لنظامه خلال عملية التلفظ. أو يخرج أو يتمرد عن نظامه في الوقت نفسه، إنه نظام القول أو الفعل (ودوافعهما) الذي يمكن وعينا، ويكّيف سلوكنا، أو لنقل إنه النظام البرنامج الذي يصوغ وعينا، ويوجّه إرادتنا وسلوكنا التواصلي"[3].

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ص53.

[2] ميّ السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مملكة البحرين، ط1، 2014، ص61.

[3] عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص12.

نخلص أن الخطاب هو ما ينتج عنا من أقوال وأفعال سواءًا كانت بصورة مباشرة أم غير مباشرة أم بصورة أخرى، وهو الكيفية التي يعمل بها العقل ويُدرك بها الأشياء أو هو الوعي المدرك لما حوله. كما أن الخطاب "هو منظومة للسلوك التواصلي يتم خلالها التفاعل الموظف بين طرفي العملية التواصلية، وقد أكد هذا المفهوم بانفينيست (Emile Benveniste) حينما عرّف الخطاب بأنه الحالة الفعلية للغة التي تحتاج في تواصلها إلى شركاء فعليين عبر وجود مُخَاطب ومُخاطِب، لذلك أجمع أغلب اللغويين أن الخطاب هو الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص. فحينما يتم تحليل الخطاب، فمن الضروري أن يتم دراسته وتمحيصه من خلال علاقته بالظروف التي رافقت إنتاجه"[1] وعليه لا يُمكن عزل الخطاب عن الظروف المحيطة به تحديدًا كظروف إنتاجه لأنها جزء منه إذ أن "الخطاب ليس وسيلة لنقل المعنى فحسب، فالخطاب وسيلة لتكوين المعنى، وهو بهذا وسيلة لإدراك العالم، وتأويله قبل أن يكون معنى منقولاً"[2]، "ومما يعزز هذا المعنى أو هذا المفهوم أن الخطاب عبارة عن جزء من الأفعال من منظور الكتابة أو الكلام أو نوع من أنواع الأفعال، وهذه الممارسة الفعلية هي عنصر رئيس من منظومة الكون والعالم، بل هي عنصر فعّال ومؤثر جدًا، وحينما يكون الخطاب نتاج شبكة من العلاقات والأطراف يطرح السؤال نفسه هنا"[3]. "من أين، إذن يجب أن ننطلق في عملية تحليل الخطاب/التلفظ؟ هل علينا أن ننطلق من البنية الخطابية التي ينطوي عليها الملفوظ كمنجز، أم من البنية التحتية أو العميقة للملفوظ؟ أو كما فعل ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) عندما حلل الخطاب بوصفه تلفظا؟ أم علينا الانطلاق من البنية السطحية للملفوظ، أي شكل الملفوظ أو من طبقته الظاهرة"[4]، من هنا يمكننا النظر إلى الخطاب على أنه نشاط حيوي وفعل إنساني متكامل يدل على صاحبه، ومن

[1] ينظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب التحليلي النصي في البحث الاجتماعي، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص63.

[2] خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، ط1، 2007، ص 94 .

[3] ميّ السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ص62.

[4] عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، ص14.

جهته يدل على علاقته بفحوى خطابه وفق ظروف اجتماعية، وقيم وأفكار، تُحقق أغراضًا معينة من خلال هذا الخطاب في بنائه الظاهر والباطن. الذي بدوره —الخطاب- يحتمل المعنى الصريح و المباشر كما يحتمل التخفي والمراوغة. ف"كل خطاب يسعى إلى نقل معنى، وبالقدر الذي ينقل به معنى، فإنه يبحث كما يقول، ليدركه، ويخفي حيرته، ويطوي الكشف عن كثير من المعنى الذي يتوارى في ثنايا الخطاب، ويوفر له السرد مسارب ممتازة"[1].

وقد ينفصل الخطاب "عن القارئ ليدخل كل منهما في خطوط متشابكة، هنا وهناك، نتيجة للمراوغة والمشاكلة التي ينتهجها الخطاب، ولكن سرعان ما يستعيده القارئ في النتيجة النهائية، ليجعله يصل إلى نتيجة ما كيفما كانت هذه النتيجة، فكل قارئ يمتلك نتيجته المفردة التي تفتح المجال للخطاب على تعدد الدلالات والتأويلات، وتعدد الدلالات والتأويلات للخطاب الواحد لا يلغي أهمية الوظيفة المباشرة والأولية للخطاب، حيث يفترض من الخطاب التأثير على المخاطَب سواء من حيث الألفاظ أو المعاني، ولتحقق هذه الوظيفة في الخطاب يقتضي إنتاج أقوال وأفعال سواءًا كانت بصورة مباشرة أو غير مباشرة أو بصورة أخرى

"[2] وجود مرسل ورسالة ومرسل إليه، "بالضرورة تحقيق وظيفة أخرى تمثل على الأقل بالنسبة إلى المخاطَب الغاية النهائية من الخطاب، وتتمثل هذه الوظيفة في فرض شروط التأثير على المخاطب، وإقناعه بزيادة قدر مخاطبه نفسه، وهذا يعني أنه يتوجب على المخاطب، لكي يقنع المخاطَب بزيادة قدره واستحقاقه لشروط الجائزة أو العفو، أو زيادة القدر ، أن يقنعه أولا بزيادة قدر خطابه، وما ينطوي عليه من معان وأفكار، على معنى أنه يتوجب عليه أن يُمكن لمعانيه في قلوب مخاطبيه، حتى يتمكن هو نفسه من تلك القلوب..."[3]، أي أن هذا الخطاب لا تكون له قصد ووظيفة، إلا إذا كان خطابًا متميزًا له القدرة على التأثير والنفاذ إلى قلوب وعقول القرّاء فاتحا بذلك المجال لهم لتعدد القراءات وخلق تأويلات ودلالات لا نهاية لها.

[1] خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، ص95.

[2] ميّ السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ص63.

[3] عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، ص93.

2-مفهوم الخطاب السردي:

1/ مفهوم السرد:

أ. لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور أن السرد: "تَقْدِمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضُه في أثر بَعض متتابعًا. سَرَدَ الحديثَ ونحوه: يَسْرُدُهُ سردًا إذا تَابعَه. وفلانٌ يسردُ الحديثَ سردًا إذا كان جيد السياق له... وسرد القرآن تابع قراءته في حذر... والسرد: المتتابع... والسرد تتابع الحلق بعضه في بعض"[1]، و"هو بهذا يعني توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2].

وقد وردت لفظة (السرد) في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى مخاطبًا داوود عليه السلام: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[3]، ف " السابغات هي الدروع التي تغطي الفخذين، وهي في الغالب للفارس، وتنسج من حلق الحديد حلقة حلقة بتتابع وتناسق وترتيب، فإذا كانت مضاعفة فتنسج حلقتين حلقتين وبتتابع وتناسق وترتيب أيضا"[4]، ومنه فالدلالة المعجمية (للسرد) تعني التوالي والتتابع والنسيج.

ب. اصطلاحًا:

فيعني: "قص خبر، أو أخبار، أو حدث أو أحداث، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم ابتكار الخيال"[5]، و"السرد(narative): الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (س.ر.د)، ص165.

[2] الفرابي، (أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري) ت 393هـ، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، مادة (س.ر.د)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979 م، ص487.

[3] سورة سبأ، الآية: 11.

[4] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2014، ص12.

[5] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص198.

(غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم"[1]، فالسرد هو فعل وعملية يقوم بها راوٍ لإنتاج حكي وقصة ما، سواء أكان هذا الفعل حقيقيًا أمو خياليًا لمتلق ما، وقد يكون واحدًا أو أكثر مباشرًا أو غير مباشر، حيث وجد هذا الفعل منذ وجود البشرية على حد تعبير "رولان بارت" أن السرد "حاضر في الأسطورة والخرافة والتاريخ والحكاية والقصة والملحمة والمأساة والكوميديا، إنه يبدأ –يعني السرد– مع تاريخ الإنسانية نفسها لم يوجد أبدا شعبا دون سرود"[2]، والسرد أيضا هو "الطرقُ التي يقدم بها الواقع نفسه للإدراك...فهو الطريقة التي تقدم بها الأحداث، أو الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث في أثناء تقديمها خياليا"[3]، ونخلص من خلال ما سبق أن السرد: هو الطريقة التي تقدم بها الأحداث سواء أكانت حقيقية أوم خيالية، وهو يستوجب أركان ثلاثة هي:

1-وجود قصة.

2-وجود راوٍ لها.

3-وجود جمهور أو متلقٍ (مستمع أو قارئ) تُروَى له هذه الأحداث.

وعلم السرد: narratologie: "علم يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد (بصرف النظر عن الوسيط أو الميديا المعروضة" كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السيمة المشتركة بين كل أشكال السرد (على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما) وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على انتاجهم وفهمهم..."[4]. وقد

[1] جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص145.

[2] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص05-06.

[3] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص215.

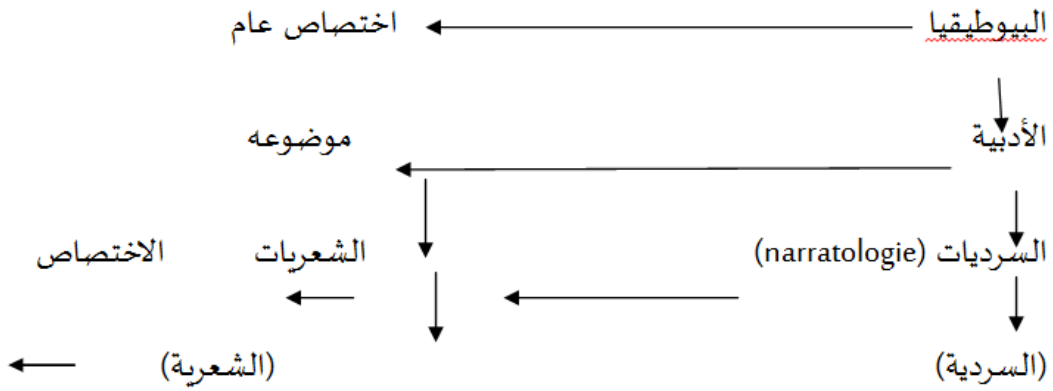
[4] جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 157.

شهد مصطلح (علم السرد) تضاربًا في التعريفات والمفهوم والترجامات عند المشتغلين بالبحث السردي والنقد الغربي والعربي على حد سواء نتيجة لتداخل مفاهيم عدة كالحكاية (récit) التي قد تركز على المنطوق والشفهي. ومرة مع مصطلح العرض (showing) أي الإظهار وهو ما يتناسب أكثر مع الجو الدرامي والمسرحي. ومرة أخرى مع الإخبار (telling) الذي يعنى بالأحداث التي تقوم بها وتفعلها الشخصيات.

هو ما أدى إلى ترجمة "علم السرد" بـ: narratologie و narrativity عند النقاد الغربيين الأوروبيين والأنجلو أمريكيين. أما عند النقاد العرب فاستقر "علم السرد" على مصطلح (السرديات) وهي ترجمة كل من سعيد يقطين، و حميد لحميداني و راكز أحمد و محمد معتصم، و فاضل ثامر على اعتبار أن هذه الترجمة مقبولة قياسا على الرياضيات واللغويات... وغيرها.

ويربط الناقد المغربي سعيد يقطين (علم السرد) ب (البيوطيقيا) وفقا للترسيمة التالية:

ونلاحظ أن موضوع (علم السرد) هو (السردية) أي ما يجعل (الخطاب السردي) سردًا أو متسما بالسرد.



2.الخطاب السردي:

يقول سعيد يقطين: "لما كانت "السرديات" مجالا من مجالات "البيوطيقيا" كما حددناها... وكان موضوع البيوطيقا هو الخطاب الأدبي، فإن السرديات تأتي لتخصص موضوعها، ضمن الإطار النظري العام في "الخطاب السردي" وتأتي "السوسيوسرديات" لتوسيع موضوعها "أفقيا"

متجاوزة بذلك المظهر اللفظي "إلى الدلالي" وتصبح بذلك منتقلة من الخطاب إلى النص، وبتوسيعها الأفقي تشي باحتمال أو بإمكان توسع الإطار النظري العام الذي تشتغل فيه (البيوطيقا) وانتقالها من نظرية الخطاب الأدبي إلى (سوسيو-بويطيقا) تبحث في "نظرية النص الأدبي". وبعد ذلك إلى "سوسيولوجيا النص" أو "السوسيو نص" متجاوزة بذلك النص الأدبي إلى "النص" أيا كان نوعه وأسلوبه"[1] ف :

الخطاب السردي "نوع من الخطاب تُعرض فيه ملفوظات وأفكار الشخصية بكلمات السارد كأفعال ضمن أفعال أخرى –خطابا- عن كلمات تم التلفظ بها أو أفكار تقابل خطابا يتعلق بالكلمات... وهو مع الخطاب الإخباري (الخطاب المباشر). والخطاب المنقول (خطاب غير مباشر) ... وفق واحد من الطرق الأساسية الثلاثة لتقديم ملفوظات الشخصية القولية وأفكارها"[2].

فالخطاب السردي ينضوي ضمن إطار السرديات التي تدرس طرائق تقديم محتوى القصة وتسمى سرديات الخطاب "موضوعها (الخطاب) وطرائق التعبير عنه، وهو اتجاه السرد عند كل من (بارت وتوردوف وجنيت) (أي يهتم بالمبنى الحكائي)، الهدف منه الإمساك بالأشكال الصياغية في الخطاب الذي تتمظهر عبره القصة وأحداثها"[3]، ومنه يُعنى الخطاب السردي ب"طرائق عرض تحولات الأحداث من حاله إلى أخرى ويقصد السرديون ب narratevity (السردية) النشاط الموجه إلى دراسة صيغ وطرائق الخطاب السردي في عرض أحداث القصة و(السردية) تتسم بالتحوّل والاختلاف لأنها ترتبط بأنماط تحول صياغة الخطاب "التي هي من اهتمام الـ (narratology) وتتصل بالنوع الأدبي... تهتم بالسرد (الخطاب) وتتعلق بصيغ تمثيل

[1] سعيد يقطين، الخطاب الروائي، ص 36.

[2] جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص156-157.

[3] أمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 11433 هـ- 2012م، ص 92.

الأحداث...و (narratevity) (السرديه) ترادف مصطلح (narratology) السرديات، لأنه يتصل بالسرد (الخطاب) والمبنى الحكائي والصيغ"[1].

وذلك فإن "مصطلح السرد لم يعد حبيس المفاهيم الكلاسيكية التي تجعله لا يبرح حقل القصة أو الحكاية، وقد أضحى مجالا تتمظهر من خلاله كيفيات انتظام الكلام وتلاحق متتالياته والبحث في معماريته المعتمدة في مجموع مقولاته العامة، ومن ثمة يدل الخطاب السردي على النص المقرر من حقيقته المادية، ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معينة، وتستغرق قراءته زمنا معلوما، كما يخضع إلى ترتيب زمني معين و الى فضاء الانتظام والتمظهر وعليه فان مجال مفهوم السرد أضحى يشمل الخطابات الأدبية واللاأدبية، مروية أم مقروءة..."[2] .

وبهذا فإن السرد يُعدُّ من أهم انجازات البحث في مجال العلوم الإنسانية، له مناهج خاصة وإجراءات مكنته من دراسة النصوص السردية والروائية والحكايات العجيبة والأساطير فبذلك اشتغلت السرديات بمكونات الخطاب السردي وانقسمت بحوثها في هذا الحقل إلى تيارين:

التيار الأول: يهتم بالسردية اللسانية: التي تجلت في جهود جنيت، وتوردوف ورولان بارت، وهي تيار يُعنى بدراسة الخطاب السردي في مستويات التركيب والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

التيار الثاني: يتعلق الأمر **بالسردية الدلالية** كما تجلت في جهود بروب وغريماس وهو تيار يعني بالبنيات العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب وصولا إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد"[3]، و على الرغم من تباين التيارين في الدراسة والأهداف إلا أنهما يشتركان في إنتاج معرفه تطمح لمقاربه

[1] ينظر: أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 92 .

[2] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص11.

[3] ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2006، ص51-52.

(الخطاب السردي) بمختلف مستوياته وأنتجت مقولات لتحليل الخطاب السردي كالمؤلف والقارئ والصيغة والزمن... وغيرها.

3-مقولات الخطاب السردي:

يتسم تحليل الخطاب السردي بعدّة مقولات كبرى وأخرى صغرى، وذلك حسب تصنيف جيرار جنيت من تلك المقولات:

1- الزمن: "يتوقف نجاح البنية على مهارة القاص، وبهذا فالسرد سياق تبديلي ضد التكرار، كما تمثل جماليه السرد في حد ذاتها تلذذ المخيلة بمتعة الانسياب لشريط الزمن بنوعيه (المادي والنفسي)، باعتبار أن الزمان عنصر فعال في عمليه السرد، كما أن للزمن شعرية تتجلى في ما يسميه جيرار جنيت بالمفارقات السردية التي تجعل السرود والمرويات تتأرجح بين الاستذكار والاستشراف، وتستقر في نقطة السارد أو المرسل، كما أنه يتمركز في نقطة وسط ويمكن وسمها بدرجة الصفر السردي"[1]، لذا فالدراسة النظام الزمني لحكاية ما لا بد أن يكون وفق مفارقات وهي:

1) الاسترجاع: Analepsies: تعد هذه التقنية "من أهم التقنيات السردية، ومن خلاله يأخذ السارد زمام المبادرة في الزمن، فيقطع الزمن الحاضر ليرحل إلى الماضي الذي سرعان ما يأخذ طريقه في الحاضر فيكون جزءا من نسجه"[2]، فهذه التقنية تمثل الرجوع إلى الخلف لاستحضار الأحداث والمساهمة في ربطها مع الحاضر والاسترجاع نوعين:

أ. **الاسترجاع الداخلي** **A**nalepssis interne: وهو ذلك "الاسترجاع الذي تكون فيه الأحداث قريبة من زمن السرد، وتقع في محيطه، كأن يترك الحدث الحاضر لينتقل إلى حدث

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي ، سردية الخبر، ص 14.

[2] ضياء غني لفتة، كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص44، ص54.

سابق"[1] في هذا المفهوم يأتي الزمن بمعنى القفز من زمن الحاضر إلى زمن ماضٍ إما لاستحضار حدث أو تقريبه أو توضيحه.

ب. **الاسترجاع الخارجي Analepssis externes**: تقوم هذه التقنية على "استرجاع الأحداث التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي"[2] ويرتبط بالأحداث التي تجري في (الآن) وتُروى بصفه الحاضر.

2- **الاستباق: prolepses**: هي تقنيه مغايرة للاسترجاع، تعني المشي بالسرد إلى الإمام "الحكاية تقوم فيها على ضمير المتكلم، الذي يُرخص للسارد تلميحات عن المستقبل لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره في الحكاية، والاستباق وظيفته هي الإعلام عن أمر سيحدث في المستقبل آو التنبؤ بما سيأتي في ما بعد"[3]. والاستباق على نوعين:

أ. **الاستباق الإعلاني**: "هو عبارة عن تصريح من طرف الكاتب عن حدث أو ملحوظة أو إيحاء أوّلي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقًا. وقد يأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجزوء"[4] بمعنى الإخبار عن حدث كأن يقول الكاتب غدا سأذهب إلى مصر .

ب. الاستباق التمهيدي: بمعنى أن يمهّد الراوي بما سيأتي وهذا "النوع يضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثًا سيجري تفصيله فيما بعد سيأتي غير قابل للنقض أو امتناع الحدوث"[5] فالراوي هنا يخبر ويمهد له دون الخوض في تفاصيله.

---

[1] ضياء غني لفتة، كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص56.

[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مسويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص166.

[5] المرجع نفسه، ص168.

3- الديمومة (المدة) (Duration): وقد حددها جيرار جنيت وقصد بها مقارنة "مدة حكاية ما بمدّة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وهي عملية أكثر صعوبة ذلك لمجرد أن لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيًا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته"[1] لذلك فإن "المدة أو الاستغراق الزمني يقارن بين زمن القصة وزمن السرد من حيث تسارع الأحداث أو ارتباطهما، ليتم اكتشاف المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث متناسبة مع الطول الطبيعي أم غير متناسب"[2] إلا أنه "إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمنى (la durée) وقياسها غير ممكنة...فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، وهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ انطباعًا تقريبيًا عن السرعة الزمنية أو التباطئ الزمني"[3].

لأجل ذلك اقترح جيرار جنيت لدراسة هذه الحركة السردية أربع تقنيات حكائية للكشف عن كيفية اشتغال الحكي وفقا لمستويين هما:

- **تسريع الحكي**: الذي يضم كل من (الخلاصة) و(الحذف).
- **وتبطيئ الحكي**: والذي يشمل كل من (الوقفة) و(المشهد). ونعرض لذلك فيما يلي:

1-تسريع الحكي: يكون تسريع الحكي "عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة وذكر أهم ما حدث فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددهة دون الإشارة إلى ما حدث"[4] إذ يعني ذلك أن تسريع السرد هو "ضمور زمن القصة مقابل الزمن السردي الأخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأن زمن ما قد أُنجز وتم

[1] جيرار جنيت، خطابة الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997 ص.101

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، ص169.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م، ص76.

[4] علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص54.

تجاوزه"[1] فقد يلجأ الكاتب إلى اختصار حدث ويشير إليه بشكل مجمل بحيث يستغرق زمنا أقل من زمنه الطبيعي، وهو ما قد يُكْسب النص قيمة جمالية، تمكن القارئ من سرعه الفهم، وليتحقق هذا المستوى اقترح جنيت تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ/ **الخلاصة أو المجمل (sommaire)**: رمز له جنيت بالمعادلة الآتية:

زمن الحكي < من زمن الحكاية.

إذ تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث و وقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزلها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة من دون التعرض للتفاصيل"[2] ويمكن أن تظهر الخلاصة في مظهرين: إما محددة أو غير محددة بحيث تفهم من سياق الكلام.

ب/ **الحذف أو القطع (Ellipssis)** : ويرمز له ب: زمن الحكي= 0 وزمن الحكاية = ن ومنه زمن الحكي < ∞ زمن الحكاية.

والحذف "تقنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]مما يعني أن "السرد يغفل لحظة من الحدث"[4] وهو عند جنيت ثلاثة أقسام:

1. الحذف الصريح: وهو "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح سواءً أجاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية أم تأجلت الإشارة إلى تلك المدة حيث استئناف السرد لمساره"[5] إذ أن الحذف الصريح نوعان:

---

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص170.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص156.

[4] علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص55.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

أ/ حذف محدد: ويتم فيه "تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن عدّها دليلاً واضحًا على أن النص يتضمن حذفًا زمنيًا"[1] ومن ذلك مثلا مرت سنتان.

ب/ حذف غير محدد: وهو "ما تمت الإشارة إليه في النص ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار أو فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق"[2] ومن ذلك قول الكاتب مرت سنوات طويلة.

2. الحذف الضمني: ويعني تلك الحركة "التي لا يصرّح في النص بوجودها بالذات، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية"[3] أي أن الحذف لا يظهر في النص ولا توجد إشارة تدل عليها، وإنما يكتشفه القارئ نتيجة حدوث خلخلة في الاستمرار الزمني.

2- تبطيء الحكي: هو الحركة المعاكسة لتسريع الحكي، فتبطيئ السرد هو بمثابة "الحركة المضادّة لتسريع السرد؛ أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه بالتباطؤ أو حتى الإيقاف"[4] ويتم ذلك باستعمال تقنيتين هما المشهد والوقفة.

1/ المشهد (scène): رمز له جنيت ب: زمن الحكاية = زمن الحكي. و"يقصد به المقطع الحواري الذي يأتي عبر المسار السردي، وقد يحقق تساوي الزمنين بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[5] بمعنى أن المدة المستغرقة في زمن الحكاية تساوي المدة المستغرقة في زمن القصة.

2/ الوقفة (pause): يرمز لها ب: زمن الحكي = ن، زمن الحكاية = 0

---

[1] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1432هـ-2011م، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] جيرار جنيت، خطابة الحكاية، ص199.

[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص177.

[5] ينظر: جيرار جنيت، خطابة الحكاية، ص108.

إذ أن زمن الحكي ∞ > من زمن الحكاية.

فالوقفة "تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويُعطل حركتها"[1] إذ "تظهر قدرة الوقفة في إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي لتقحم الوصف في منظومة الحكي، مما يؤدي إلى توقف زمن الحكاية"[2] إذ يستمر الإبطاء في الحكي إلى أن يتوقف فاسحًا المجال بذلك للوصف.

4- التواتر (fréquence): التواتر أو التردد هو: "العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث، فالحدث يقع وتُروى حكايته، وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تُروى حكاية واحدة تختصر كل التوقعات المتشابهة"[3]ويرتبط ب "مسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد"[4].

وخلاصة القول، إن جيرار جنيت قد حدد صيغًا متعددة ومتشعبة للزمن، تكشف ثراء النص السردي الذي يتميز ببنية زمنية متشظية، تتفرع إلى دلالات ومعانٍ عدة تستدعي القارئ للمساهمة إلى اكتشافها.

5-الصيغة: تعرف بالرؤية أو المنظور السردى "وهي وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقها عرض الوقائع والمواقف لذا نجد **جون بولين (Jon Paulien)** قدم ثلاث مجموعات رئيسية:

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

[2] ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص310.

[3] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص184.

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص70.

1. **رؤية من الخلف** (**vision par derrière**): شُبيه بالتبئير* في درجة الصفر ، وبوجهة النظر المحيطة بكل شيء، والسارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر مما يعرفها أي واحد من الشخصيات .
2. **رؤية مع** (**vision avec**): شبيهة بالتبئير الداخلي، والسارد يحكي فقط ما يعرفه أي واحد من الشخصيات.
3. **رؤية من الخارج** (**vision du de hors**): شبيهة بالتبئير الخارجي والسارد يحكي بعض المواقف والوقائع التي يعرفها واحد أو أكثر من باقي الشخصيات"[1] ومنه تشمل الصيغة خطاب الأفعال وخطاب الأقوال التي تقوم بها الشخصيات.

6-الصوت (**voix**):

الصوت السردي "مجموعة السيماءات التي تسم السارد، وبعامة اللحظة السردية، والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود. والصوت له مدى أكثر من الشخص، ورغم أنه أحيانا يجري تضامه ويخلط بينه وبين وجهة النظر ، إلا أنه يجب التفريق بينهما: فالأخير أي الشخص يفضي بمعلومات عن ذلك الذي (يرى) ويتصور، والذي تتحكم وجهة نظره في السرد بينما الأول أي الصوت يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه الخطة السردية"[2] بمعنى أن الصوت أكبر من الشخصية فقد يتماس مع وجهة النظر التي يتخذها السارد.

---

*التبئير : (focalisation): المنظور الذي من خلاله تُعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها (جنيت) وحينما يتغير هذا الوضع أحيانا أو يصعب تحديده (حينما لا يكون هناك قيد مطرد إدراكي أو تصوري يتحكم في المادة المقدمة). فإن السرد يوصف بأن تبئيره في مستوى الصفر أو خال من التبئير. والتبئير في درجة الصفر هو سمة الروايات التقليدية و الكلاسيكية... وهي التي تتعلق بعامة بما يعرف بالراوي المحيط بكل شيء. ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص87.

[1] المرجع نفسه، ص 225.

[2] المرجع نفسه، ص245.

4-مفهوم الرواية:

أ. لغة:

ارتبط معنى و"مفهوم الرواية بالماء وكل ما يتصل به من إناء يحمل فيه كالمزادة وغيرها..."[1].

ب.اصطلاحًا:

إذ يقول عبد المالك مرتاض عنها في كتابه "في نظرية الرواية" أنها "جنس أَدَبِيٌّ رَاقٍ. ذات بنيه شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتري إلى هذا الجنس الحظيّ والأدب السّري"[2] إذ أن "الرواية (nouvel) في الأدب سرد نثري خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد، مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية"[3]، فالرواية قصة أوجدتها ظروف ما، تبحث عن قيم أصيلة حيث "تظهر الرواية بشكل مختلف في البنية والولادة، فهي من حيث الولادة أثر موضوعي لشروط اجتماعية معقدة، تنحسر فيها الشفافية وتتلبس فيها علاقة الإنسان مع ذاته ومع العالم. وهي من حيث البنية ترصد تناقضا متعدد المستويات، يشمل الفرد في عالميه الداخلي والخارجي، والهدف الذي يسعى إليه، والأدوات التي تُوكل إليها لتحقيق الهدف"[4] فالرواية جنس أدبي صادر عن واقع نشاز يتوسل بشكل فني بحثا عن قيم مفقودة "تتضمن أيضا لغة الفرد المباشرة واللغة التي يشتاق أن يتحدث بها، ولعل هذه البنية في عناصرها الممزقة والموزعة على عالمين قيمين مختلفين، هي التي تعّرض لها لوكاتش (**Lukács**) حيث قام بصياغة المعنى الروائي بالأشكال التالية، لذا كان يقول "إن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يمتلك صوره كاريكاتيرية يكاد بكل ما هو

[1] ينظر: سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص33

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 200،ص37

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص183.

[4] فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص15.

جوهري في شكله يشبهها إلى حد عدم التمييز بينهما"[1] حيث أثبتت الرواية أنها الجنس الأدبي الأكثر مرونة في احتواء قضايا العصر إلا غير أنها أصبحت تلقب ب "ديوان العصر".

تقوم الرواية على دعامة أساسية وهي اللغة أي اللغة الإبداعية التي تختلف من مبدع إلى آخر "كما نلفى الرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر وهو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية. المتفرعة عنها حكايات أخرى في العمل الروائي. ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" والمقامات بوجه عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخراة كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي والاستقدام والاستئخار.."[2] أضف إلى ذلك عنصر الشخصية إذ تعد المكون الأول للعمل السردي التي تقوم بحدث معين وتتحرك في إطار زماني وآخر مكاني تؤطرها تقنيه الوصف.

هذا ما جعل الخطاب الروائي يمارس عن طريق التذوق الفني أو عن طريق الإبداع باعتباره جنسًا أدبيًا محددًا، "ثم إن الخطاب الروائي هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها، ولو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الروائيين مادة قابلة للحكي وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[3] بمعنى أن المادة الأصل في الرواية هي المادة الحكائية، التي تشمل الشخصية والحدث والزمان والمكان (الفضاء) لكن طريقة تقديم هذه المادة تختلف من مبدع إلى أخر . حيث حظيت المادة الحكائية "أو المضمون" باهتمام الباحثين والدارسين من ذلك "تصور الشكلانيين الروس يميز ضمن العمل الحكائي ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي يقول

[1] فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، ص15.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص37.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص07.

توماشفسكي (**Tomashevsky**): إنني أُسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة في ما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل في مقابل "المتن الحكائي"، يوجد "المبنى الحكائي" الذي يتألف من نفس الأحداث"[1] فالمادة الحكائية هي نواة الرواية التي تستوجب راويًا يروي الحكاية تكون موجهة إلى مروى له أو مجموعة من القرّاء ومتلقين بغية الوقوف والمشاركة في فنية هذا العمل الروائي.

ويعرف ميشال زيرافا (zéraffa) الرواية بأنها "نوع سردي نثري في مستوى أول، وفي مستوى ثانٍ يكون هذا القصص حكاية خيالية، وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع تاريخي عميق. وأخيرا فإن الرواية فن: في أجزائها كما في كلها، وهي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولا جماليا يُفضل استعمال بعض المحسّنات"[2]، فمن خلال هذا القول، نخلص إلى أن الرواية سرد نثري، مكتوب تزاوج في وقائعها وأحداثها بينما هو واقعي وآخر خيالي، وهي خطاب له مقومات ومكوناته وتقنياته الخاصة، موجه إلى قرّاء بغية إحداث تأثير جمالي وفني مبرزة بذلك قيم هاوية أو ثاوية في مجتمع ما.

والرواية أنواع تختلف باختلاف الباحثين ووجهات نظرهم وتختلف باختلاف منتجي العمل الروائي بحد ذاتهم، أفضى ذلك إلى ظهور أنواع عدة منها: الرواية الكلاسيكية، الرواية الفنية، الرواية التاريخية، الرواية الواقعية التسجيلية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، الرواية السير الذاتية الرواية الإيديولوجية...وغيرها.

[1] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص29.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوت تفاعلي) بدعم من عمادة البحث العلمي جامعة فيلادلفيا، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006/1427، ص 86.

5-مفهوم الفاعلية (Effectiveness):

عرف مصطلح (الفاعلية) تضاربًا في التعريفات، نتيجة ارتباطه بمجالات عدة، وثمة تجاذب بين مصطلحي (الفاعلية والفعالية) منهم من يجعلها ذات معنى واحد، في حين بعض الباحثين يفرق بينها، لذا فالفاعلية تتخذ تعريفًا لغويًا وآخر اِصطلاحًا:

أ. لغة:

تأخذ الفاعلية معناها اللغوي من الجذر فعَل أي "...من فعلت الشيء، كقولك كسرته فانكسر وقد جاء بمعنى أفعل، وجاء بمعنى إفعال بكسر اللام"[1] و"فاعلية: مصدر صناعي من فاعل مقدرة الشيء على التأثير، فاعلية وسيلة...دواء...أو حل"[2]. وبهذا فالفاعلية لغة تعني الفعل والحركة والقدرة على إحداث التأثير.

ب.اصطلاحا:

تعني "القدرة على تحقيق الأهداف وتعتمد هذه القدرة على معايير مستخدمة في قياسها على النموذج المستخدم..."[3] ويعرفها ايزوني (etzioni) بأنها "...القدرة على تأمين الموارد المتاحة واستخدامها بكفاءة لتحقيق أهداف معينة..."[4] وهي أيضًا "درجة أو مستوى من التميز في تحقيق الأهداف"[5]، ومنه نخلص أن معنى الفاعلية: هو العمل على بلوغ أعلى درجات الإنجاز

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص292.

[2] ناصر سيد أحمد، محمد درويش، مصطفى محمد أمين عبد الله، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، 1429هـ/2008م، ص403.

[3] ينظر: صالح بن نوار، فعالية التنظيم في المؤسسات الاقتصادية مخبر علم الاجتماع الاتصال للبحث والترجمة، 2006، ص84.

[4] ينظر: حسين حريم، إدارة المنظمات منظور كلي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010، ص92.

[5] ينظر: سعيد المصري، التنظيم والإدارة، الدار الجامعية، مصر، دط، 2002، ص333.

والتأثير لتحقيق نتائج تنزاح إلى معنى الإيجابية التي تقترن بنفس صاحبها وشعوره بالمسؤولية اتجاه أمر معين، من ذلك المسؤولية الأدبية التي يحملها على عاتقه الكاتب والروائي.

فالروائي هو الذي يعيد بناء لغته وتشكيلاته وفق الغرض المقصود، باستخدام أدوات ملائمة (اللغة الأسطورية) متجاوزا بذلك الحدود العادية، ويخضع ذلك كله لتجربته الذاتية بعيدا عن الجمود، فيفتح بذلك آفاق النص الروائي أمام المتلقي، وهو ما يعطي تعددا للقراءة واختلافًا في وجهة نظر المتلقين اتجاه نصه الروائي.

وأخيرًا نخلصُ أن (الفاعلية)استخدام معطيات وأدوات معينة وتوظيفها بشكل جيد ومتميز، للوصول إلى أهداف وأغراض معينة، تقوم ذات أو مؤسسة باستخدام وسائل الوصول إلى نتائج، من ذلك الفاعلية في الأدب، فاعلية الأسطورة في تشكيل الخطاب السردي، بمعنى حركة ودور هذه الأخيرة في انجاز غايات فنية وجمالية واجتماعية وسياسية في العمل الروائي وهو ما قام به الكاتب الجزائري الطاهر وطار باستخدام الأسطورة في روايته، مبرزا قدرته على توظيف هذه الأداة والوسيلة، ومدى تمكنه من الطريقة لأجل غرضه المراد. وهو ما سيشتغل عليه هذا البحث في الفصول اللاحقة، لإبراز دور وأهمية وفاعلية الأسطورة كرافد مهم في تحقيق قناعات واهتمامات وأهداف الروائي من جهة، وبناء جمالية وفنية الرواية الجديدة في تبني البناء الأسطوري من جهة أخرى.

الفصل الأول

الأسطورة في الأدب

1-مفهوم الأسطورة.

2-الأسطورة في القرآن الكريم

3- أنواع الأسطورة.

4- الأسطورة والمفاهيم المجاورة.

5-الأسطورة في الأدب.

6-الأسطورة والرواية.

7-الأسطورة في الرواية الجزائرية.

8-النقد الأسطوري.

9-المنهج النقدي الأسطوري.

10-تجليات النقد الأسطوري في الأدب والنقد العربي المعاصر.

1- مفهوم الأسطورة:

أ. **لغة:** من مادة (س ط ر)

تقتضي المفهوم المعجمي البحث عن لفظ الأسطورة في المعجمات العربية، حيث نلفي **ابن منظور** يقول: سطر" السَّطْرُ والسَّطَرُ: الصّفُ مِنَ الكتابِ والشجر والنّخْل ونحوهما، قال جرير:

مَنْ شَاءَ بَايَعْتُه مَالي وُخُلْعَتَهُ مَا يَكْمُلُ التّيْمُ في دِيوانِهِمْ سَطَرَ

والجَمْعُ من ذَلِكَ أَسْطُرُ وأَسْطَارُ وأَسَاطِيرُ، عن اللّحْيَانِيِّ، وسُطُورُ. ويُقَالُ: بَنَى سَطْرًا وغَرَسَ سَطْرًا. والسَّطْرُ: الخَطُ والكِتَابَةُ، وهو في الأصل مَصْدَرُ. اللّيثُ: ويُقَالُ سَطْرٌ من كُتُبٍ وسَطْرٌ من شَجَرٍ مَعْزُولَينَ ونحو ذلك؛ وأنشد: إنّي وأَسْطَارٍ سُطِرْنَ سَطْرَا لقائلُ: يا نَصْرُ نَصْرًا نَصْرَا.

في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾[1]؛ خبرُ لابتداء محذوف، المعْنَى وقالوا الذّي جَاءَ بِهِ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ، مَعْنَاهُ سَطَّرَهُ الأَوَّلُونَ، ووَاحدُ الأساطير أُسْطُورَةٌ كما قالوا أُحْدوثَةٌ وأَحاديث. وسَطَرَ يَسْطُرُ إذا كَتَبَ، قال الله تعالى: ﴿ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (1)﴾[2] أي ما تكْتُبُ الملائكةُ وقد سَطَرَ الكتابَ يَسْطُرُهُ سَطَّرَهُ واسْتَطَرَهُ. وفي التنزيل: ﴿وكُلُ صغير وكبير مُستَطَرُ﴾[3]

وسَطَرَ يَسْطُرُ سَطْرًا: كَتَبَ واسْتَطَرَ مثله. قال أَبُو سَعِيدٍ الضَّرِيرُ: سَمِعْتُ أَعرابيًا فصيحًا يقول: أَسْطَرَ فلان اسمي أي تجاوزَ السطر الذي فيه اِسْمِي فإِذَا كَتَبَهُ قِيلَ: سَطَرَهُ.

ويُقَالُ: سَطَرَ فُلَانُ فُلانًا بالسَّيف سَطْرًا إذا قَطعَهُ به كأَنهُ سَطْرُ مسْطُورُ؛ ومنْه قيلَ لسَيْفِ القّصّاب: ساطُورُ. الفَرَّاءُ: يُقَالُ للقصاب سَاطِرُ وسَطَّارُ وشَطّابُ ومُشْقَّصُ ولحّامُ وقدَارُ وجزَّارُ

[1] سورة الفرقان، الآية: 05.

[2] سورة القلم، الآية 18.

[3] سورة القلم، الآية 53

وقال ابن بُرْزَخ: يَقُولُونَ الرّجُل إِذَا أخطأ فكَنَوْا عَنْ خَطَئِه: أَسْطَرَ فلان اليوم، وهو الإِسْطَارُ بمعنى الإِخْطَاءِ. قَالَ الأَزْهَرِي: هو ما حَكَاهُ الضَّرِيرُ عن الأعرابي أَسْطَرَ الشيء أي جَاوزَ السَّطْرَ الذي هو فيه. والأساطيرُ الأباطيل. والأساطيرُ: أحاديثُ لا نظام لها، واحِدَتُها إِسْطارُ وإِسْطارَةٌ. بالكسر، وأُسْطِيرُ وأُسْطِيرَةٌ وأُسْطُورُ وأُسْطُورَةٌ بالضم.

قال قومُ: أساطِيرُ جمع أَسْطَارٍ وأسْطارُ جمعُ سَطْرٍ. وقال أبو عُبَيْدة: جُمِعَ سَطْرُ على أَسْطُرٍ ثم جُمِعَ أَسْطُرُ على أَسَاطِير، وقال أبو الحَسن: لا واحدَ له، وقالَ اللحياني: واحد الأَسَاطِيرُ أُسْطُورَة وأُسْطير وأُسطيْرة إلى العَشْرَة. قال: ويُقَالُ: سَطْرُ ويُجْمَعُ إلى العَشرةِ أَسْطَارً، ثم أساطيرُ جمعُ الجمعِ. وسَطَّرَها: ألَّفهَا. وسَطّرَ علينا: أتانَا بالأساطير.

اللَّيثُ: يُقَالُ سَطَرَ فلان علينا يُسطّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه البَاطِلَ.

يُقَالُ: هو يُسَطَّرُ مالا أصل لهُ أي يُؤلَّف. وفي حديث الحَسَن: سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال لهُ: واللهِ إنك ما تُسَيْطرُ عَلَيَّ بشيء، أي ما تُرَوِّجُ. يُقَالُ: سَطَّرَ فلان على فلانٍ إذا زخرف له الأقاويلَ ونمّقها، وتلكَ الأَقَاوِيلُ الأساطيرُ والسُطْرُ"[1].

وورد في معجم "الصحاح" للفرابي قوله: "أَسْطَرَ السَّطْرُ: الصف من الشيء يُقَالُ: بنى سَطْرًا وغَرَسَ سَطْرًا، والسَّطْرُ الخَطُّ والكتابةُ. وهو في الأصل مصدَرُ. والسَطَرُ بالتحريك مثله. قال جرير:

شَاءَ بَايَعْتُه مَالي وُخُلْعَتَهُ مَا يَكْمُلُ التّيْمُ في دِيوانِهِمْ سَطَرَ

مثلَ سَبَبْ وأَسْبَاب، قال رؤية:

إنِي وأسْطارٍ سُطِرْنَ سَطرا لقَائِلُ يا نَصْرُ نَصْرًا نَصْرا.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 363 وما بعدها.

ثُمَّ يُجْمَعُ على أساطير وجمع السطر أسطر وسطور مثل أفلس وفلوس والأساطير: الأباطيل الواحد أُسْطُورَةٌ بالضم وإسْطَارَةٌ بالكسر".[1]

ويحدد ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة" الجذر اللغوي للأسطورة فيقول: "سَطَرَ السّينُ والطّاءُ والرَّاءُ أَصْلُ مُطَّرِدُ يدلُ على اصْطِفَافِ الشيء، كالكتاب والشّجر وكل شيء اصطَّفَ، فأما الأساطيرُ، فكأنَّهَا أشياء كُتِبَت من الباطلِ فصار ذلك اسمًا لها مخصوصًا بها، يُقَالُ سَطَّرَ فلَانُ علينا تَسْطِيرًا إذا جاء بالأباطيل ووَاحِدُ الأساطير إسْطَارٌ وأُسْطُورَةٌ. وممَّا شذَّ عن الباب المسَيْطِرِ وهو المتَعَهّدُ للشيء المتسلط عليه"[2].

ما نلاحظه على التعاريف السابقة أن المعجمات العربية تتفق أن الجذر اللغوي للأسطورة يعني: سَطْرُ النخل أي (الخط) وتعني أيضا "أباطيل" وأحاديث لا نظام لها. فالأسطورة هي اشتقاق من المصدر الثلاثي (سَطَرَ) حيث يبدو للوهلة الأولى أن المعنى بين (السطر) أي الخط و(الأسطورة): أحاديث وأباطيل متباعدين في المعنى، إلا أن المتأمل في الكلمات: السطر والأسطر والسطور والأساطير يجعلنا نقرأ أن المفهوم الأسطورة في المعاجم العربية يمكن أن يختزل في خمس نقاط:

«الكتابة، أو ارتكاب الخطأ أو قول الأباطيل عن المعنى الأخير يقول ابن منظور: وسطّرها: ألّفها، وسطّر علينا: أتانا بالأساطير، يُقَالُ سطّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها ... الأساطير في موروثنا اللغوي هي إذا الأباطيل أي أحاديث لا نظام لها ... تشبه الباطل وزخرفة

[1] الفرابي، اللغة وصحاح العربية، ج2، ص 684.

[2] ابن فارس، (أحمد بن زكريا القزويني الرازي أبو الحسن) ت 395هـ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون دار الفكر، د ط، (1399 هـ- 1974م)، ص 72 وما بعدها.

الأقاويل وتنميقها فهي في النهاية "إخطاء" و"تأليف"»[1]. هذا المفهوم الأول الذي يقترب من نواة الأسطورة بمعنى التزام السطر وعدم الخروج عنه وتجاوزه، أما العنصر الثاني فهو "الباطل ... الأباطيل أي الجمع، جمع "الضياع" و"الخسر " و"الهزل" و"السحر" و"اللهو" و"الجهالة" و"الكذب" و"الادعاء" ... وهو سهل الربط مع "الإخطاء" كما أنه يفتح الباب بسهولة على العنصر الثالث أي "الأحاديث التي لا نظام لها" هذه الأخيرة هي بالتأكيد ما يشذ عن المنطق والعقلانية والصواب وهي الهذر والتحرّص من إطلاق الكلام على كوامنه"[2]. وهو ما يحيلنا إلى العنصر الرابع « "زخرفة الأقاويل وتنميقها" لكي تصبح هذه الأقاويل مقبولة، يصار إلى زخرفتها وتنميقها، أي إلى إقحام الجمالية والبلاغة في كلام يختلق عشوائيا بهدف جعله مقبولا عبر إضفاء الفتنة والسحر عليها.

يجتمع هنا: "الاختلاق" و(الأسطورة) ليتكون منهما العنصر الخامس في كوكبة: التأليف ولملمة شتات القول في "الحكاية" تجتمع فيها كل العناصر السابقة»[3]. وهو المعنى العام الذي يرى أن الأسطورة بدأت نتيجة لعملية تسطير الكلمات، وكل ما يدخل فيها من هذا المعنى، ومن نقله من الصيغة الشفوية* إلى نسج حكاية قام بها أبطال وآلهة.

---

[1] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، مراجعة بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 2008، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص 10-11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

* حيث أن هناك من يرى أن الأسطورة في "اليونانية Mythos وهي من الإنجليزية Myth وعلى ذلك فإن المعنى في اللغتين الشيء المنطوق ... وهو المعنى القريب من كلمة Mouth الإنجليزية التي تعني "الفم" بمعنى أن الأسطورة، إذا الكلام المنطوق أو القول" ينظر: فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، 2002، ص 22.

ب. اِصطلاحًا:

تجدر الإشارة إلى أن الباحثين والنقاد والدارسين اختلفوا أكثر فيما اختلفوا في تعريف (الأسطورة) كلٌ حسب مجال تخصصه ومنهج دراسته، ففي اعتقاد:

جيمس فريزر (James Frazer): أحد أكثر المهتمين بالأسطورة والسحر في كتابه "الغصن الذهبي" أن:« الأسطورة نشأت علمًا بدائيًا يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان وأنها متأخرة عن الطقوس».[1] يشير أن البدايات الأولى للأسطورة كانت نتيجة التفكير الطفولي الأول للإنسان البدائي آنذاك، وقوى الطبيعة في محاولة للتكيف وفهم عناصر الطبيعة حيث كانت «بمثابة الدستور الاعتقادي الذي يفسر الحاضر ، ويؤمن المستقبل ... ذات غايات عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها أو إقامة نظام اجتماع بالذات»[2]. فكانت نتيجة الممارسة التفكيرية الأولى ومثال على اكتمال عقل الإنسان وتفكيره، ودخوله لحياة اجتماعية. وهو ما جعل الباحث الفرنسي مارسيا إلياد Mercea Elide يقول أن: «الأسطورة تروي تاريخًا مقدسًا، تروي حدثًا جرى في الزمن الأول (البدائي) وهو زمن البدايات، وبعبارة أخرى تحكي الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا (تأثير القوى الغيبية) سواء كانت هذه الحقيقة المطلقة أو كانت حقيقة كونية أو كانت مجرد حقيقة جزئية لكنها تبقى دائما قضية متعلقة بعملية الخلق».[3]

فكانت الأسطورة بذلك «محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة. أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 04.

[2] سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، مصر، ط3، 1999، ص 29.

[3] ينظر: مارسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، الإشراف الفني جمال أبطح، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص 10

بعد». [1] حيث ارتبطت الأسطورة ببلاد الإغريق التي كانت كلها عبارة عن أقاليم تكاد تكون معزولة عن بعضها بعض إلا من خلال ممرات بين المرتفعات الجبلية، وكان لهذا التقسيم الأثر الكبير على خلق أسر ودويلات لكل منها نظامها الخاص ولكل جماعة أو عشيرة أو قبيلة إلاهها الخاص، وهو ما مهد للإغريق أن يكتسبوا التفكير الفلسفي الجدلي والفن الدرامي والنظام الديمقراطي، فأخرج الإغريق للعالم وفرة من الأساطير هو ما جعل **هاملتون** (**Hamilton**) ترى أن: «أساطير الإغريق منذ اللحظة التي بدأ إدراكنا لوجودها، كانت قد سمت فوق الشراسة والفضاضة القديمتين وذلك انطلاقا من كونهما قد صيغت بأقلام شعراء كبار يأتي في طليعتهم **هوميروس**(**Homeros**) وإلياذته التي كتبت بلغة غنية ورقيقة ورائعة، وهي تجسيد جلي لمخاض تعبيري قديم، يمثل برهانا ساطعا على الحضارة»[2] . فجسدت الأسطورة بذلك الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول.

لذلك فالأسطورة حقل دلالي ينطوي تحت ظله كلمات عدة، قد تختلف في معانيها، لكنها تصب في مجرى فيه الماضي، التاريخ، الخيال، المقدس والحدث، حيث مثلت «الأسطورة أحد مرتكزات الأنثروبوجيا (**anthropologie**) أو الأناسة كما يحلا للبعض أن يقولوا أو "علم الإنسان" إلى ترجمة حرفية للعبارة، مع الإشارة إلى أن عبارة "ليفي ستراوس" (**Levi Strauss**) التي تعرف الأنتروبولوجيا (**anthropologie**) بأنها دراسة الفكر البشري»[3]. إذ حددتها علاقتها بالعلم والتاريخ والموسيقى واللغة وأثبت دورها في النسيج الكلي للفكر الإنساني

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2002، ص 23.

[2] مارسيل ديتيال، إختلاق المثولوجيا، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

ودرسها في أعمال عدة خاصة في "الأنتروبولوجية البنيوية" و"الفكر البنيوي" و"الطوطمية"* و"الأسطوريات" حيث جمع في هذا الأخير حوالي خمس مائة وثمان وعشرون أسطورة من أماكن متباعدة من أمريكا والمناطق المدارية وقام بإخضاعها للدراسة مما مكنه ذلك أن يخلص إلى «أن الأسطورة تشتمل على الزمن القابل للإعادة وأيضا الزمن غير القابل للإعادة (ineversable) ولغتها لها خصائص التزامن والتتابع التي أكدها "دي سوسير"، لذا فإن زمن الأسطورة يمكن تمثيله في ضوء ذلك كما يلي:

الزمن القابل للإعادة= الزمن البنيوي = اللغة = التزامن.

الزمن الغير القابل للإعادة = الزمن الإحصائي = الكلام = التتابع»[1].

فوجود هذين الزمنين في رأي ستراوس هو ما جعل الأسطورة تمتلك خاصية (اللغة) (التزامن) وخاصية (الكلام) (التتابع) بمعنى «توثق الأسطورة هنا ارتباطها باللغة في مستوياتها المختلفة وبالزمن في حركته وسكونه وانعكاسه وتصبح مقترنة بالبنية الأنتروبولوجية، بل متماهية معها»[2] فالأسطورة بهذا المعنى «تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن timelless، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل. وجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها، ولكن في القصة التي تحكيها ... فهي لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع بشكل خاص وتتابع فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية

* **الطوطمية** (Totemism): هي ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين جماعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمى الطوطم، والطوطم يمكن أن يكون طائراً أو حيواناً أو نباتاً أو ظاهرةً طبيعية أو مظهراً طبيعياً مع اعتقاد الجماعة بالارتباط به روحياً. وكلمة طوطم مشتقة من لغة الأبجوا الأمريكية الأصلية.

[1] كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتحقيق: شاكر عبد الحميد، مراجعة عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، بغداد، العراق، 1986، ص 5.

[2] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، ص 22.

لها في حالة حركة دائما»[1]. هذا ما يجعل للأسطورة معنى إذ يرى أن: «تحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مستوياتها أو مضامينها أو حدودها وأنه يركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي استهدف الكشف عن الأبنية الموحدة لهذه الأساطير، وهو يرى أن هذه الأبنية ... تتجلى خلال عملية تحليل الأسطورة، والكيفية التي ينبثق بها الفكر الاواعي في الوعي خلال عملية التحليل النفسي ولذلك يغدو الكشف عن هذه الأبنية نوعا من أنواع التحليل النفسي الثقافي»[2]، هذا ما جعل ليفي ستراوس يعطي الأهمية البالغة للوحدات والعلاقات المكونة للأساطير.

في حين يرى "**سيغموند فرويد**" (**Sigmund Freud**) أن الأساطير هي عبارة عن «ترسبات نشأت بسبب عمليات اللاوعي، وفي اللاوعي قبو يختزل الخيالات الجنسية دون أن يكون العقل الواعي على علم بها.»[3] بينما يرجع تلميذه "**كارل غوتساف يونغ**" (**Carl Gustav Jung**) الأمر إلى «طبقة خارجية من اللاوعي الشخصي ولكنها على طبقة أعمق لا تنتمي إلى الخبرة الشخصية، وليست قضية شخصية بل هي فطرية، هذه الطبقة يدعوها "اللاوعي الجمعي"، وتستقر فيه التصورات البدائية أو النماذج العليا التي تتمثل بدورها رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي، تعبر عنها الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية، وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر»[4]. ومن هنا يسجل العديد من الدارسين التقارب بين "الأسطورة" و"الحلم" ... وبالجمع بين الأسطورة والحلم، فيدخل علم النفس التي يستند إليها والتي ماهي في غالبيتها سوى إفرازات اللاوعي فرديا كان أم جماعيا، وأنها ليست بعيدة بالنتيجة عن هذر وعبث ولا منطق "الأباطيل" التي تشكل أساس تعريفات الأسطورة، هكذا تصبح تلك

[1] ينظر: كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 06. بتصرف

[3] عمر عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية-الأسطورة والرمز-الانتشار العربي-بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 27.

[4] المرجع نفسه، ص 27.

الإفرازات "مادة" حقيقية يُصار إلى دراستها وتحليلها، سعيا إلى الخروج بخلاصات عن علاقة الإنسان بذاته و "بتاريخ قبيلته" الذي ليس هو من التاريخ المنطقي أو العلمي بشيء»[1] غير أن الأسطورة تعرف أبعاد ومظاهر ومفاهيم أخرى بحسب خلفيات وتخصصات المهتمين بها.

وبالحديث عن علم النفس والأسطورة ننتقل إلى الفلسفة التي تعد مجرد ظلال وأوهام هذا مع «الفلسفة العقلانية مع ديكارت Dekartes والوضعية مع أوغست كونت kounte Oughstالتي حكمت على المخيلة واعتبرتها سيدة الخطأ والظلال، وهي نفسها التي أنكرت الأسطورة معتبرة إياها خيالات وأوهاما باطلة تعود إلى طور سذاجة البشرية»[2]. في حين كان هيجل "Hegel" وارنست كاسيرر "Ernest Kasearer" رأي آخر حيث «أكد هيجل أن للأسطورة علاقة داخلية ضرورية مع الهيمنة الأم التي تسعى إليها ظواهر الفكر. أما أرنست كاسيرر فقد تنبه إلى أن الأسطورة تقع ضمن دائرة المعرفة النظرية والفن والأخلاق أي ضمن نظام أشكال التعبير الفكرية»[3]. يتضح مما سبق أن آراء الفلاسفة تضاربت حول الأسطورة منهم من نسبها إلى الخيال، بينما جعلها الآخرون معرفة ممهدة وسابقة للفكر، في حين جعلها بعضهم «حكاية تروي مجموعة الأعمال المنظمة التي كان يقوم بها الملك أو الإله. تلك الأعمال التي كانت الطقوس تحاول أن تشخصها، فكأنما تعطي الأسطورة حلا لإشكال يوضع»[4]. وبذلك فالأسطورة أكثر ما ارتبطت بالممارسة الطقوسية والمعتقد الديني.

وهو الأمر الذي جعل من الأساطير: «محاولة غير علمية، لجأ إليها الإنسان في مرحلة ما، قبل العلوم لتفسير الظواهر الكونية وقضايا الحياة والموت والخلق والإنسان والشعائر الدينية والعادات

[1] مارسيل ديتيال اختلاف المثولوجيا، ص 20-21.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ، ص 61.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، اختيار وترجمة، محمد سبيلا، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 25.

والتقاليد وغيرها، وهي أنواع ما يفسر الطقوس الدينية، ومنها ما يعلل الظواهر ويختلق كائنات روحية لها دور في تنظيم العالم وتخريبه، ويكون الكاهن هو الوسيط بين هذه الأرواح وبين الإنسان، فينشأ السحر ومنها أسطورة تاريخية قد يكون لها أصل ولكن المبالغة فيه أوجدت أحداثا خارقة وأبطالا يصعدون إلى مراتب الآلهة أحيانا»[1]. حيث تصبح الأسطورة تعبير عن عبادة وطقس ديني ومظهر أنثر وبولوجي وهو ما جعل من «الأسطورة (Myth) سرد تقليدي يتعلق في العادة بالاعتقاد الديني والطقسي، الذي يُعبر عن الوضع المثالي للأشياء ويبرره. ووفقا لليفي ستراوس فإن بنية الأسطورة يمكن أن يعبر عنها بمجموعة رباعية من المتشابهات تتعلق بزوج من المتيمات Mythemes المتباينة: A :B :C :D(A and B, c and D)حيث تكون Aبالنسبة ل Bمثل C بالنسبة ل D، وهذه التركيبة هي التي تولد لنا دلالة الأسطورة، حيث يتم فيها تبسيط نوع من التناقض غير القابل للنقض بتعليقه بآخر أكثر شيوعا، فمثلا في أسطورة "أوديب" فإن التباين بين الأصل البشري وغير البشري لأصل الإنسان يعلّق بالتباين الأكثر قولا للمبالغة في تقييم علاقات القرابة وعدم تقييمها»[2]، فأمام النقص الإنساني والعجز البشري أمام الظواهر الطبيعية من زلازل وبراكين وعواصف ورعود، ومن هنا أسطر الإنسان الأول نظام لهذه الظواهر التي لم يجد لها تفسير، واعتقد بوجود أرباب وقوى غيبية لها قوة خارقة تفوق قواه في تسيير هذا الكون. فكان أن جعل لكل ظاهرة إلهًا فكسب "زيوس" (**Zeus**) السماء، بينما استأثر "بوزيدون" بالبحار، وكسب "هايدس" باطن الأرض ... وأيقن أن حتى هذه الآلهة أحيانا لا تقدر على كل شيء، فهي الأخرى تشترك مع الإنسان في بعض المقومات، فتغار وتحسد وتنتقم وتتواطئ وتنهزم.

[1] محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي) المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 2003، ص 84.

[2] جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات) ص 140.

لذا «يقر الباحثون أن الأسطورة ترتبط دائما ببداية الحياة على الأرض ... منذ مارس الإنسان القديم طقوس العبادة لمظاهر الطبيعة المختلفة التي تحيط به ... ولم تكن تلك الطقوس إلا سعيًا فكريًا لتفسير كثير من غوامض هذه الطبيعة والكشف عن مجاهيلها ... ويبدو أن الإنسان كان يرمي من وراء ذلك إلى كسب ودّ هذه القوى لكي تفتح أبواب العالم أمامه يغوص خلالها ... ويفسر كثيرا من ظواهره»[1]، وهو ما يفسره الكم الهائل من الأساطير المتعددة بتعدد القبائل والشعوب وهو ما جعل لكل شعب من هذه الشعوب طقسا خاصا وبذلك «ارتبطت هذه الطقوس الأولى بالتراتيل والأناشيد الكلامية المصحوبة بالموسيقى في المعابد القديمة التي قدس الإنسان فيها القوى الخفية ... كما ارتبطت كذلك بألوان السحر والشعوذة التي أغرقت الإنسان في عالم الخيال»[2]. الأمر الذي أدى إلى الاختلاف حول نشأة الأسطورة بين العديد من النظريات، منها ما ربطتها بالوجود الإنساني الأول ومنها ما ردتها إلى منشأ ديني وآخر تاريخي، ومنها ما جعلت منها عنصرًا رمزيًا فقط يرد إلى عناصر الطبيعة وظواهر الكون.

وفي هذا الشأن أيضا «قد تحدث "نور ثروب فراي" عن الأسطورة باعتبارها القوة المعرفية المحورية التي تعطي الطقوس معنى رمزيا مثاليا، ولهذا السبب اعتبرها من النماذج العليا (Archétypes) المؤثرة في الفكر البشري إلى حد جعل معظم الأعمال الأدبية الكبرى في العالم ذات صلات خفية أو ظاهرة بالأساطير والطقوس البدائية والحكايات الشعبية»[3].

والمتأمل في التعاريف السابقة يرى أنها يمكن الجمع بينهما على أن الأسطورة كانت بناء على تفسير أحداث وظواهر طبيعية وبداية الكون ونظامه باجتهاد جماعي وشعبي يُعبر عن توجه

[1] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 89، 1404هـ- 1984، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

[3] نور ثروب فراي، في النقد والأدب والأسطورة، ترجمة وتقديم وتعليق: عبد الحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1989، ص 29-33.

ديني ونفسي واجتماعي وأنثروبولوجي قوامه الصراع الأزلي بين الخير والشر، فهي «ثمرة الخيال البشري من موقع معين وإلزامي إلى قيام عمل ما»[1]. وهي محاولة لتحديد المصير في هذا العالم الطبيعي والاجتماعي والثقافي، ليس من باب وصفه، بل من منطلق تأمله وتدبره ومحاولة الخروج بنتيجة.

ويمكن أن نخلص إلى أن «الأسطورة (Mythe)

أ. هي قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية، ذات شخصية ممتازة، ينبني عليها الأدب الشعبي.

ب. تستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون (مج12). لتفسير صعوبة فهم النُظُم الكونية كما تبدو للإنسانية»[2]. سواء أكان ذلك من «الناحية الأخلاقية أم من الناحية الميتافزيقية، فالأسطورة بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها عِلْمًا بأن السرد الذي يبتكره قد يُضفي عليه الإنسان –وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان– قيمة دينية واضحة»[3]. هذا التعريف يجعلنا نقترب من المفهوم المعاصر للأسطورة حيث إن "معاني (ميثوس) كانت قد تعرضت في العصور القديمة إلى الكثير من المتغيرات، دون أن يتطابق أي منها مع ما يشير إليه الاستخدام المعاصر الشائع لهذه الكلمة»[4]. فمن «جهة أخرى وجدنا أن اللغة العربية قد مارست توسيع دائرة اشتقاقها المتحورة حول "الأسطورة"، والمنطلقة من حيز المصدر "سطر" فأجدت أو تقلبت "الأسطرة" و"المؤسطر" مثلا: إضافة إلى الفعل (أسطر)، لكن الكلمات الثلاث الأخيرة، تعني على التوالي **التحدث بالأسطورة أو**

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، ص 68.

[2] مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، (طبعة منقحة ومزيدة) بيروت، لبنان، 1984، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

[4] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، ص 16.

اختلاقها أو تدوينها، ثم من **يقوم بذلك**، ومن ثم **الفعل الدال عليه**، وجميع ما ذكرنا يمثل نشاطا أو شخصا أو فعلا يدور في ذلك المثولوجيا أو يلامسه ليس أكثر»[1]. فإذا ما بحثنا عن مقابل ذلك في القاموس الفرنسي لاروس (La rousse) وجدنا:

1. Myth m .recit mettant en scéne des etres surnaturels. des action imaginaires des fantasmes collectifs,

2. Allégorie philosofique

3. construction de l'esprit dénuée de réalité

4.representation symbolique : le mythe du progrés»[2]

وخلاصة المعاني المستقاة من هذه العبارات ذات اللسان الفرنسي أن الأسطورة هي حكاية تضعنا في مشهد لذوات غير طبيعية وأفعال جماعية متخيلة وعجيبة، وهي حكاية فلسفية وبناء روحي خال من الحقيقة تقدم رمزا ما. ونلاحظ أن معنى هذا التعريف يتفق مع معنى تعريف "وجدي وهبة" للأسطورة في **معجم المصطلحات العربية للغة والأدب** الذي قدمناه سابقا.

ومنه تشتق كلمة: «(Mythologié)

1. enssemble des mythes et des légendes propose à un peuple, à une civilisation.

2. étude des mythes»[3]

[1] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، ص 29.

[2] La rousse, dictionnaire de français, P 281.

[3] Op cit, P 282.

بمعنى أنّ:

«كلمة "ميثولوجيا" تعني في الوقت نفسه، كما قلنا: مجمل أساطير شعب ما أو شعوب متعددة، وتعني العلم الذي يتناول تلك الأساطير أيضا، كما يعني جذرها اليوناني(mûthoi) الخرافة إضافة لذلك، سواء كان شخوصها خارقين أم لا، ويكون "الميثولوجي" بالنتيجة ما يتعلق بالأسطورة أو الخرافة أو عالم الأساطير، و"الميثوغرافي" مدّون الأساطير أو مؤلفها...»[1].

وبهذا يمكن أن علم الأساطير (Mythologie) يختص «بدراسة العقائد التي وجدت لدى الشعوب القديمة، والسابقة لنزول الأديان السماوية المعروفة، وبعض علماء الأساطير يعتبرها بمثابة أديان قديمة كتبت بلغة الشعر، وكانت الشعوب القديمة ترتلها في ساحات المدن القديمة في مناسبات معينة.

ويُقَالُ أنها سميت أساطير لأنها:

أولا: سطّرت على الآجر (الطين المشوي) في العراق القديم، وثانيا: لتميزها عن الأديان السماوية ولذلك يُقَالُ، أساطير الأولين. أي أديانهم الدنيوية لا السماوية، ومن أكثر الشعوب القديمة التي اشتهرت بأساطيرها والتي يذكرها الدارسون الشعب اليوناني القديم وشعوب بلاد ما بين النهرين (العراق)»[2].

فالأسطورة إذن هي: «قصة تراثية اكتسبت من الأهمية ما يجعلها تُحفظ وتُتداول من جيل إلى جيل داخل ثقافة معينة، قصة تروي أفعال آلهة أو أبطال أو كائنات ملحمية، حققوا بطولاتهم في زمن غير زمننا في "الزمن القديم" زمن يختلف عن ذاك الذي تبلغه الاستقصاءات التاريخية.

[1] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، ص 28-29.

[2] المرجع نفسه، ص 313.

هكذا نكون إذن أمام نموذج من السرد يكتسب خصوصية من قدرة شخوص التي تفوق الأبعاد البشرية، ومن مواصفاتها خارقة لمغامرات تنصلت من حكم التعريف من ضوابط المنطق والعقلانية. حيث ندخل هنا في زمن عبارة "كان يا مكان "، "كان في قديم الزمان"، أي "زمن البدايات" المتموضع مع مكانه وشخوصه خارج المقاييس والمواصفات المعتمدة في عصرنا الممتد من فجر التاريخ البشري المعروف»[1]. وهو التعريف الذي يتوافق مع ما أشرنا إليه في بداية هذا الطرح النظري لغة واصطلاحا.

ولقد حظيت الأسطورة وتكاثرت الدراسات التي تناولتها بشكل متزايد خلال القرنيين الماضيين سواء أكان ذلك بصيغة مباشرة أفقية أم عمودية ثقافيا، من خلال دراسة ميثولوجيا شعب أو ثقافة أو حضارة ما لجماعة بشرية معينة، أو بدراسة شخصية أسطورية معينة، سواء في مجال الأنثوغرافيا* أو الأنثنولوجية والأنتروبولوجيا.

والذي يعنينا من هذا الطرح أن «المسألة ليست لغزا ولا نحن ندور في حلقة لا مخرج منها، إذ يبدو أن الأسطورة عاشت قبل أن تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائي، من حياة كل الشعوب، ثم أصبحت فنا وعلما وعقيدة وتفكير أو قل فلسفة. بل لعلها أصبحت كما يقول العلامة "لويس سبنس" دستور الحياة والموت في قالب قصص»[2]. ولعل ما نقصده في الطرح النظري لمعنى الأسطورة هو ما تقوم عليه من رمز وإيحاء، ومدى توظيفها في الأدب والدراسات الأدبية من شعر ونثر وتحديدا "فن الرواية"، لما تنطوي عليه من فاعلية، وهو ما يتكفل الجزء التطبيقي من هذا البحث بدراسة نماذج من الرواية الجزائرية المعاصرة ولتوضيح كيف تفاعل الخطاب السردي معها وكيف تفاعل معها المتلقي فيما بعد.

[1] مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، ص 16.

* الأثنوغرافية: هي نصوص وابتكارات أدبية تنقل القارئ المعلومات الأنثروبولوجية وهي صياغات فنية وصفية تفسيرية.

[2] أحمد كمال زكي، الدراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1980، ص 29.

ومهما اختلفت الآراء في مفهوم الأسطورة فإنها تتفق على حقيقة هامة وهي «أن الأساطير أصبحت تحكي حكايات قوامها الرغبة في السيطرة على الطبيعة، ولهذا فقد ارتبطت بالسحر وسيطرة رجال الدين –الكهان عند العرب– بهذا السحر على الرقاب، وذلك حين يستمطرون السماء أو حين يشفون المريض، أو حين يخبرونهم ببعض الغيب»[1]. هذا يعني أن للأسطورة أنواعا عديدة وكثيرة وسنتطرق إلى بعض منها في العنصر الموالي من هذا البحث. و«لا شك أن طقوس الكهان، بما فيها من أسجاع تسجل انفعالات متناقضة. ولكنها في الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليد، وتجعل لهذا المجتمع شخوصا يهتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى يقول "شكري عياد" حول بطل الأسطورة "بطل موضوعي" بمعنى ما قبل الذاتية أي يعيش مع جماعته دون تفرد"[2]. هذا ما يفضي إلى القول أنه من «الممكن اعتبار كل أسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة، حيث يسجل الجميع أفكارهم، وهذه الأفكار مهما تتشعب فإنها تتضمن الجزء (القولي) الذي كان يصاحب الطقوس البدائية، وهو ما يقصد بالكلمة (myth)وقريبة منها الكلمة القديمة mythos»[3] وحتى إن اختلفت الحقائق حول هذه الدلالات في تعريف الأسطورة والخلط بينها وبين عدة مفاهيم كالحكاية وغيرها، «فإننا نحيله إلى المظان القديمة، ومن تحصيل الحاصل أن يُقَالُ إن أحد الأسباب في غموض هذين الفنيين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما غيبيا بما يناقض الدين، "فالأساطير" أحاديث "لا نظام لها" وأسطر أخطئ في قراءته" و" سطر تسطيرا" ألف علينا وأتانا بالأساطير " والسطر الأقاويل المنمقة المزخرفة" و"الأسطورة الحديث الذي لا أصل له"، وما أشبه ذلك في معظمه، بما يقدم من أقوال بين يدي الآلهة، لذا يكون فيه الخطأ والكذب إلى جانب التنميق والزخرفة حتي لتدخل فيه أسجاع الكهان، من بعض الوجوه !. و قد استعمل "القرآن الكريم" "لفظة" "الأساطير" بالذات فيما لا أصل له من أحاديث"[4]. وهو العنصر الموالي الذي سنمر إليه.

[1] أحمد كمال زكي، دار الدراسات في النقد الأدبي، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] المرجع نفسه، ص 30-31.

2-الأسطورة في القرآن الكريم

لقد كان موقف الإسلام واضحا من الأسطورة «إذ يقرر بعض دارسي الأدب أن ما وصل إلينا من تراث الجاهليين لا يدل صراحة على وجود تراث أسطوري كبير بسبب إهمال الرواة المسلمين في عصر التدوين، كما رأوه فيه ما لا يتفق وعقيدتهم الإسلامية، منطلقين في ذلك من الفهم العام للأسطورة من حيث كونها كل شيء يناقض الواقع أو بتعبير آخر ما لا وجود له في الواقع»[1]. حيث وردت لفظة الأساطير في تسع تسعة مواضع من القرآن الكريم هي على التوالي:

1. ﴿ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[2]
2. ﴿ لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾.[3]
3. ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[4]
4. ﴿لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[5]
5. ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ﴾[6]
6. ﴿لَقَدْ وُعِدْنَا هَذَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[7]
7. ﴿ آَمِنْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾[8]
8. ﴿إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[9]
9. ﴿ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾[10]

---

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م، ص 33.

[2] سورة الأنعام، الآية، 25.

[3] سورة الأنفال، الآية 31.

[4] سورة النحل، الآية: 24.

[5] سورة المؤمنون، الآية: 83.

[6] سورة الفرقان، الآية: 05.

[7] سورة النمل، الآية: 68.

[8] سورة الأحقاف، الآية: 17.

[9] سورة القلم، الآية 15.

[10] سورة المطففين، الآية: 13.

إن تفسير أي لفظة من القرآن الكريم يكون بإدراجها ضمن سياق الآية وما يليها وما يسبقها، حيث إن أول ملاحظة تستشف من قراءة الآيات البينات من الذكر الحكيم، ورود كلمة أسطورة بصيغة الجمع "أساطير " في تسعة مواضع يضاف إليها كلمة (الأولين)، إذ تتفق الآيات في مجملها على معنى عام مفاده «تكذيب المشركين لرسالة محمد بعامة والقرآن بخاصة فكانوا يصفون القرآن بأنه أساطير الأولين، أي أباطيل وخرافات الأولين ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾(الفرقان:الآية05) ﴿إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾(القلم : الآية 15)»[1] كما توحى أيضا كلمة "الأولين" أن كفار قريش كانوا يجادلون النبي صلى الله عليه وسلم فيما جاء به، ولم يستسيغوا هذا الجديد الذي عدوه غريبا، وأنهم كانوا على دراية واطلاع على قضايا وآثار الأولين كقضايا الخلق والبعث والوجود والعقائد الإيمانية. لذا فإن «في سورة الأنعام تدعو الآيات الناس إلى التوحيد بناء على دلائل وبراهين عقلية، فالله خالق السموات والأرض جاعل الظلمات والنور خالق الإنسان من طين هو المستحق للعبادة الخالصة، والرسول هنا يذكرهم بالحقيقة كاملة، حقيقة الوجود وغايته ومنتهاه بدلائل سمعية عقلية، وبشواهد وآثار يرونها حولهم».[2] أما في سورة الأنفال وهي من السور المدنية التي تصور «أول المواجهات بين المؤمنين والمشركين في "غزوة بدر" وتتناول أسباب هذه المواجهة التي كانت نتيجة طبيعية لاستمرار هؤلاء لدخول في النفق المظلم بسبب عتوهم وتحديهم للحق ورفضهم الاتعاظ وعدم القبول مبادئ دعوة جديدة تخالف معتقداتهم...»[3]. والمعنى ذاته ورد في "سورة النحل" «حيث حين يسأل المستكبرون ماذا أنزل ربكم؟ يقولون حكايات وأساطير الأولين على الرغم من أن لب الوحي ينبذ الشرك والدعوة إلى التوحيد وإخلاص العبودية لله والتدبر في جمال خلقه وروعة إبداعه»[4]، فالأمر

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 33.

[2] جمعية التجديد الثقافية، (قسم الدراسات والبحوث في الجمعية التجديد الثقافية الاجتماعية)، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2009، ص 111.

[3] المرجع نفسه، ص 114، بالتصرف

[4] المرجع نفسه، ص 115. بالتصرف

صار بيّنًا فلو جمعنا مقولات الكفار وربطنا معانيها لخلصنا بأنهم في «الأساس قد كفروا بالتنزيل ... وأن النبيَ صلى الله عليه وسلمَ قد قام بافتراء النبوة ونسبة القرآن إلى الله وهو في الحقيقة "أساطير الأولين اكتتبها وأمليت عليه».[1]

بينما يختلف المعنى في "سورة الأحقاف" حيث «يختلف الموقف هنا فطرفا الحوار هما أبوان صالحان مع ابنهما المشرك ودعوته إلى الإيمان بالله وبالبعث والحساب فيرد الابن بأنه غير مستعد للإيمان بهذه الخرافات»[2]، فالمتأمل في تفسير الآيات أن (أساطير الأولين) كانت معروفة لدى الجميع، جاءت لتكذيب الدعوة المحمدية وأن مضمونها هذا مستلهم من أكاذيب وأحاديث باطلة تعود لأمم سابقة.

3-أنواع الأسطورة:

خلصنا من خلال التعاريف السابقة أن الأسطورة لا تنطوي على مفهوم محدد نتيجة لارتباطها بمواضيع وعلوم ومناهج عديدة، فهي مرة قضية مقدسة تروي أحداث حضارات سابقة، ومرة تحكي محتويات وأفكار فلسفية ومرة تكون طقوسا تحكي بطولات آلهة أو أنصاف آلهة، يتواجد فيها الإنسان وتكون مكملا لها لا أكثر مما جعل الأسطورة تقرأ عدة قراءات تتاخم المناهج المتعددة للدراسات الأسطورية حيث "تكمن الفكرة الأساسية في مشروع فيكو للكتابة: (العلم الجديد) في اعتقاده أن البشرية مرت بأطوار هي على التوالي:

العصر الأسطوري ثم العصر البطولي ثم العصر الشعبي، يولد كل عصر من هذه العصور أنظمته الفكرية الخاصة به، في العصر الأسطوري تبتعث الرهبة الدينية خوفا من قوى الطبيعة، ونظام قانوني للأسرة، وشعرا وأسطورة يسمى "فيكو" الحكمة الشعرية التي يملكها الدين الطبقي ويعطي

[1] جمعية التجديد الثقافية، (قسم الدراسات والبحوث في الجمعية التجديد الثقافية الاجتماعية)، الأسطورة توثيق حضاري، ص 116. بالتصرف

[2] المرجع نفسه، ص 117. بالتصرف

العصر البطولي نموذجا آخر يسود فيه العقل، والأبطال وحكم الأرستقراطيين ومع العصر الشعبي ترتفع العامة إلى مضاف الحكم وتقرر نظمها الفكرية الخاصة وشرائعها وأدواتها المعرفية بما فيها اللغة ونظام الكتابة".[1]

وبعد الذي ذكرناه يمكن أن نقسم الأسطورة إلى عدة أنواع منها:

1. أسطورة التكوين:

يمثل هذا النوع اللقاء الأول للإنسان البدائي مع الطبقة التي تصور لنا عملية الخلق، ويحكي كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، سواء كانت هذه الحقيقة كلية عن الكون ككل أو عن جزئية كتشكل حرير ما أو نبات أو شيء آخر، وهي من أكثر الأساطير انتشارا وتعرف أيضا ب " ألأسطورة العليا" أسطورة الطوفان والخلق الأول، وهي تعبير عن نظام للعالم تصوره الإنسان نتيجة لموقف اتخذه يختلف عن موقفنا اليوم"[2].

هذا من حيث التعريف، أما من حيث موضوعها التي تبحث فيه فنجدها تبحث هذه الأسطورة في أكثر المسائل غموضا وصعوبة، تنظر في لكون وجديته وتحاول توضيح بدء الحياة وما مرت به من مراحل، حتى اكتملت في النبات والحيوان والإنسان"[3].

ويمكن أن نمثل لهذا النوع ب"أسطورة التكوين السومرية" التي تنص على ما يلي:

1– في البدء لم يكن هناك إلا الآلهة(نمو)وهي الحياة الأولى التي ولد منها كل العناصر.

2– أنجبت (نمو) (آن) إله السماء المذكر و (كي) إلهة الأرض المؤنثة وكان ملتصقين.

3– تزوج (آن) ب (كي) فأنجبا (أنليل) إله الهواء

---

[1] سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي (محاولة في بلاغته المعرفية من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات العمل، بيروت–لبنان، 2015، ص 15.

[2] ماجدة محمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص08.

[3] طلال حرب، أولية النص، نظرات النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1419هـ–1999م، ص 94.

4– أبعد (أنليل) أباه عن أمه فرفع السماء وبسط الأرض وأخذ يهب بينهما

5– لم يكن ثمة نوربيل بين ذلال ذات مساء فأنجب (أنليل) إبنه (نانا) إله القمر فبدد الظلام وأنار الأرض

6– أنجب (نانا) (أوتو) إله الشمس الذي تفوق عليه بالإضاءة

7– قام أذليل بعد ذلك بخلق مظاهر الحياة الأخرى.

وتشتهر هذه الأسطورة إلى أن الإله كان في البدء وأن المياه هي الأسبق إلى الوجود خرج منها عنصر التراب والهواء ثم ظهر إله النور من الهواء إذ أن عناصر الحياة أربعة هي: الماء والتراب والهواء والنار وقد قام الإله (بوذا) بخلق الأشكال الحية كافة.[1]

من خلال هذا النوع من الأسطورة يطفو إلى السطح المعنى القائل أن الإله أرقي وهو يُجلّى عناصر الكون ونظامه وأجرامه ومنه وعنه تولد أبطال الحياة جميعا.

2. الأسطورة الطقوسية:

تشتمل هذه الأسطورة الجانب الكلامي، ومثاله ما أودع الإنسان فيها من خلاصة تفكيره وبداية تأمله تمثل اللحظة النظرية الأولى للإنسان البدائي لكن هذه الأسطورة لم تكن قصة تروى فحسب بل كانت تتضمن طقوسا، تمثل وتعكس العالة الاجتماعية في عصرها، وقد ذهبت "فريزر" إلى أن " الأسطورة قد اشتملت من الطقوس، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التي تأسست، يبدو الطقس خاليا من المعنى ومن السبب والغاية، وتخلق الحاجة لإعطاء تفسير له وتبرير"[2].

[1] طلال حرب، أولية النص، نظرات النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبين، ص 74.

[2] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت– لبنان، دط، 1980، ص 12.

فهناك من يرى أنها ترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته وتدخله في صلب طقوس، وهناك من رفض هذا المنحى مؤكدا أن الأسطورة بنصها وطقوسها "تهدف إلى تحقيق نهاية عملية، فهي تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو تدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسوة أو نظام اجتماعي قائم، وما إلى ذلك فهي والحالة هذه عملية في منشئها وغايتها"[1]

وفي هذا الشأن يرى "مانيلوفسكي" (**Manylovsky**) أن الأساطير التي وما هنا عن جميع شعوب الأرض ليست "سوى جسم بلا روح إذ تنقص دراستها المعرفية الواسعة عن التنظيم الاجتماعي الذي نشأت فيه وعادات أصحابها وسلوكهم، لكن هناك يعني الأساطير وصلت إلينا مع طفولتها، وحملت ما كان يواكبها من احتفالات كأسطورة(تموز) أو (أدونيس) وهي الآلهة التي ترمز إلى القوى المنتجة في الطبيعة، وقد عدت روح الحقل يلائم موتها وبعثها، تبدل الفصول أو تواري المياه النباتية في الشتاء وظهورها في الربيع، فكانت تقام لها الاحتفالات ومرثيات كل عام... فبكاء الناس على أدونيس مثلا هو بكاؤهم على ذهاب الخصوبة وطول القحط والجذب احتفالهم ببعثه وحياته من جديد هو صورة لأملهم بعودة الخصب إلى أرضهم... فكانوا يحملون تماثيله في الشكل حجما ميتا، ويشيعونها للدفن ثم يلقون بها في البحر أو النهر وفي عرض الأماكن يحتفلون ببعث في اليوم الثاني.

ومن أمثلة الأسطورة الطقوس "أدونيس": فهو الإله " جدد" والإله آدون و"الإله" "تموز الأكصر" عند السوريين وبلاد ما بين النهرين، والذي حوله الإغريق إلى "أدونيس" وهو "النعمان" الذي مازال في لغتنا العربية، وبعض اللغات الغربية يطلق على الوردة البرية القانية اللون التي تخرج من الأرض مع الربيع... ويسميها العرب شقائق النعمان "أي جراح النعمان " (أدونيس) وفي اللغة الإنجليزية تسمى الوردة ب: أنيمون المشتقة من النعمان فما يزال في عقولنا بقية من المعتقدات القديمة بأن هذه الوردة الربيعية، قد نبتت من دم "أدونيس" القتيل، وهي تحمل لونه إلى

[1] فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، ص 12.

الأبد، فهي عيد الفصح الذي يتطابق توقيته تقريبا مع توقيت "الأدونيا الربيعي" يتم الاحتفال بموت السيد المسيح عليه السلام في اليوم الأول يوم الجمعة الحزينة وبعثه في اليوم الثالث يوم أحد الفصح وتقوم النساء في إيطاليا قبل عيد الفصح بإعداد حدائق أدونيس بنفس الطريقة التي اتبعتها نساء الكنعانيين والبابليين قبل آلاف السنين، ففي بعض مرتبات الطرائف المسرحية، نجد السيدة مريم تندب أبناء المسيح هذا أجمل المخلوقات الهاجنة"[1] والأمر الطقسي ذاته يُقَالُ الآلهة المختلفة.

3. الأسطورة التعليلية:

يستوفي هذا النوع من الأساطير جانب الكشف والتعليل لعناصر الطبيعة وظواهرها التي أثارت اهتمام الإنسان الأول ونقلته إلى التأمل بحثا عن تعليل، لهذا انبثقت الدراسات إلى أن الأسطورة التعليلية أضفت على الإنسان البدائي النزعة الإيمانية وهي الاعتقاد أن الأشياء والكائنات والنباتات والحيوانات أرواحٌ فحاول بالتالي الإنسان البدائي أن يعلل على طريقة كل ظاهرة تستدعي النظر والتي لا يجد لها تفسيرا بخلق حكاية أسطورية تشرح سر هذه الظاهرة الطبيعية التي يكاد يصادفها ويعيد إليها أحداث خارقة شاركت فيها الآلهة" ففي الميثيلوجيا الإغريقية الرومانية تعليل لبقاء شجرة الدلب خضراء مدى العام إذ تذهب هذه الميثولوجيا إلا أن جون بيتر كبير الآلهة سحر نفسه ثورا أبيض واختطف "أوروبا" ثم تزوجها تحت شجرة دلب فخلدت عليها أوراقها منه ذلك اليوم فهي لا تيبس ولا تسقط أبدا... أما عند العرب فقد نظروا نظرة تعليلية للكواكب... وعللوا مواقع بعضها فقالوا إن سهيلا هو الأم الذي أطلقه العرب على عدة نجوم في النصف الكرة الجنوبي يستعان به في الاستدلال على جهة الجنوب والشعرة (أي المسير) أشد النجوم تألقا في كوكبة الكلب الأكبر والشعرة تشرق اصعة الضياء، وتزيد في اللمعان عن سائر نجوم الكواكب فتعلل أن سهيلا والشعرة كانا زوجين فانحدر سهيلا فصار يمانيا فأتبعته

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 227.

الشعرة العبور فعبر المجرة فسميت العبور، وأقامت القميساء فبكت بفقد سهيل في عامصة عيناها فسميت عمصاء لأنها أخفى من الأترى.[1]

وتذكر أحد الأساطير الفلسفية التي حاولت تحليل سبب اختلاف لون بشرة الإنسان من منطقة لأخرى "أن تنوع ألوان العروق البشرية راجع إلى ساعة الخلق عندما وضع الإله الخالق حفنة من الطين في الفرن لصنع الإنسان. وفي المرة الأولى أخرج الإله الطين قبل نضجه فكان الإنسان أبيض، ففي الثانية تأخر إخراجه فاحترق، فكان الإنسان الأسود، وفي الثالث أخذ الطين كفايته من النضج فخرج الفلبيني البرونزي"[2]

إذ تعد هذه الأخيرة من أطرف الأساطير التعليلية التي تعبر عن النظرة للونين الأبيض والأسود لدى الشعب الفلبيني.

4. أساطير الآلهة:

تعرف الأسطورة على أنها قصة تلعب الآلهة وأنصار الآلهة الأدوار الأساس فيها وكثيرا ما صورت الميثولوجيا الأخقين الآلهة بصورة أشخاص منها ما هو طيب ومنها ملا هو أناني وآخر شرير فهم يحبون ويكرهون ويتشاجرون ويتصارعون يتعاونون ويتقاتلون، فكان بذلك أن امتلأت

---

[1] ينظر، طلال حرب، أولية النص، ص 96 (بتصرف)

❖ **تموز tamous** أسطورة بابلية شهيرة: رب المحاصيل والإنبات الذي يمقت كل شتاء ويعود في كل ربيع صار زوج عشتار أو عشيقها، وقد مضت عشتار إلى العالم السفلي لإحضاره معها إلى الأرض، فكان حاكم اوروك كان يسمى ديبوزي عند السومريين وهو يجمع من الحطب والنماء الجفاف والموت، ثم العبارة المتجددة حبا وغلبة على الموت

❖ **ادونيس adounis** انتشت عبارة هذا الإله في شرق البحر الأبيض المتوسط واتخذه الإغريق ربا لإنبات والإخصاب، تقول الأسطورة إنه كان في رحلة صيد بينما فاجأه خنزير بري فقتله، ومن دمه نبتت شقائق النعمان " وهناك تماثل بين أدونيس والرب البابلي تموز، والرب المصري أوزيرس...

❖ كانت أوروبا على شاطئ البحر فرآه زيوس (جوشير) فاغرم بها واختطفها، قيل أنها ابنة فونيكسا.

[2] فرانس السواح- مغامرة العقل الأولى، ص 11.

الأساطير بقصص الآلهة، وهي قصص متنوعة وغنية فتارت نجد صراعا هائلا بين اللهة كصراع "إيزيس" و"أوزيريس" مع سيت" في الأساطير الفرعونية وصراع "أنانا" و "أريشكوبيحال" في الميثولوجيا السومرية... وكورا نجد قصص من مولهة كقصص زوس في الميثولوجية اليسونانية أو جونيشر في الميثولوجية الرومانية أو غرام من آلهة وآلهة أخرى ... أو قصصا متنوعة كنزول إلاه أرضي إلى الجحيم أو سعي إلاه لدى رئيس الآلهة للحصول على أمر ما[1].

وما يمكن ملاحظته على هذا النوع، أنها تتداخل على الأنواع السابقة الأساطير التي ذكرناها كأسطورة الكوفيين والأسطورة التعليلية أو الأسطورة الأثونية سواء كان تفسيرا لمعتقد اعتقده الإنسان الأول وتعليله لظاهرة طبيعية ما لتكف مع الطبيعة كخطوة أولى أو للسيطرة كلها.

وأساطير الآلهة كثيرة ومتنوعة مما يشق على الفرد أن يحصيها أو يعدها، ويمكن أن نورد في الصدد مثال عن أسطورة سيزيف"sysyphus " ابن أيول وملك كورنس من حكم عليه بعد موته بعقاب أبدي، وهو أن يدحرج في الجحيم صخرة إلى أعلى الجبل لتسقطها فيعود غلى دحرجتها من جديد.

5. الأساطير البطولية:

وتعرف أنها" الجولة البطولية مثل سيرة هيرقل الأوديسة، ترتكز على إبراز شعب ما أو مكان ما أو شخص ما" [2].

وهي ثلاثة أساطير لمجموعة من الأبطال الخارقين الذين اضطلعوا بمهمات صعبة وأحيانا مستحيلة لتحقيق هدف يفوق القدرة البشرية أحيانا أو لقيادة قبائلهم أو شعوبهم إلى محطة الأمان"[3].

[1] ينظر: طلال حرب، أولية النص، ص 99- 100 (بتصرف)

[2] ماجدة محمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص 08.

[3] طلال حرب، أولية النص، ص 101.

ولعل من أشهر الأساطير التي تحكي بطولات الأبطال الخارقين في أسطورة "جلجماش" (Gilgamache)* "إذ يجمع الدارسون على أنه كان ملكا في بلاد سومر يحكم مدينة أوروك وكان ثلثاه إله والثلث الباقي منه إنسانا تأثر كثيرا بموت صديقه أنكيدو (الذي كان ذا قوة جبارة حارب جلجماش أولا ثم صار صديقه الحميم) لذا انطلق باحثا عن الخلود الذي تمتلكه الآلهة، وبعد أن خاض الأهوال وقاسى الصعاب الجمة، نحصل على عشبة الخلود ولكنه تقاعس في الاحتفاظ بها فضاعت منه وضاعت حياته. وهناك أيضا "أسطورة أخيل" (achilles) بطل الإلياذة الذي أحبته آلهة القوة الخارقة، ليقود قومه في حربهم ضد الطرواديين وعندما غضب اعتزل الحرب فدارت الدوائر على قومه ولم يتمكنوا من الانتصار إلى أن عاد، وفتك "بهكتور" (hiktour) بطل الطرواديين الذي قتل في فطرقل صديق أخيل الحميم"[1]

هذا عن الأساطير اليونانية أما في تراثنا العربي فجعل هو الآخر بمعطيات خارقة امتازت بقوة طفلة وامتلكت سمات أسطورية كعطف الآلهة وتشخيص قوي بغية لمساعدتها في قيادة قبيلتها وشعبها نذكر من ذلك مثلا "سيف بن ذي يزن" و "عنترة بن شداد" وغيرهما

6. الأسطورة الرمزية:

تشتمل بعض الأساطير على بنية رمزية أو بالأحرى يمكن قراءتها قراءة رمزية فالآلهة أو الأشخاص الرئيسيون يرمزون إلى مفاهيم مجردة، فالأسطورة ليست رمزا لغويا على حد تعبير "دوري سوكولوف" في أنشئت العناصر الكونية مثلما المدة وديع بشور في كتابة المثولوجيا الورقية في الصفحة الثامنة فالأسطورة منطقها الرمزي الذي تتعامل به مع معطيات الواقع والفكر، إنها مثل الشعر" [2]

* عثر عليها بلهجات عربية مختلفة وبأزمان وأمكنة مختلفة، مما يدل على انها كانت منتشرة ومعروفة على نطاق واسع من قبل الألف الثاني قبل الميلاد، وهي مكتوبة بالخط المسماري على إثنا عشر لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام 1863، (العراق) وهي الأن بالمتحف البريطاني، ويرى الباحثون أنها أقدم قصة كتبها الإنسان

[1] ينظر: طلال حرب، أولية النص، ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

إذ تعتبر شكلا رمزيا أصلا من أشكال الحضارة الإنسانية، إنها ذلك القالب الرمزي الذي نصب داخله آثار الإنسان منذ ما قبل الفلسفة وما قبل العلم كذلك"[1]

وهو ما أدى إلى "التوقف بينهم عنه بعضهم عند ظاهرة الرمز في الأسطورة، ولعلهم غَلَوْا في تقديرها، إذْ ذهبوا إلى أن الأسطورة، هي الشكل القصصي لذلك الرمز النمطية العليا"[2]

و"مهما يكن التفاوت بين الأصناف من حيث الدلالة، فإن أكثرها على مر التاريخ دلالات حية وغنية ومتطورة حسب القيم التي يريد الأدباء أو المفكرون أن يعبروا عنها بواسطة الأسطورة"[3].

وقد استعمل الشعراء المجد كون الظاهرة من هذه النوع في صورهم. الشعرية، كما أن بعض المواقف الإنسانية كاليتم أو الوحدة أو النشوة أو النصر أو الذلة والهزيمة أو غير ذلك تتجسد في شخصية أو قصة أسطورية تمثلها خيال الأديب الفرد أو الخيال الجماعي الذي تعبر عنه مأثورات الشعبية في مجمع ما.[4]

مما أعطى الأسطورة بمختلف أنواعها وظيفة تعليلية اهتمت بنشأة المعنى، وقد التصق بالعلم، ومن هنا ترتبط الأسطورة ارتباطا وثيقا بالتراث بوصفه ذاكرة وتأويلا للماضي من جهة، وترتبط بالمستقبل بوصفها حلما (يوتوبيا) يعنى بالمستحيل والممكن معا من جهة أخرى، وكما يقول "جون ريكو" (**John Rico**) إن من دون نظرة الأسطورة التراجعية تحرم الثقافة من ذاكرتها ومن دون نظرتها التطلعية تحرم من أقلامها، وقد تؤدي الأسطورة في أفضل أحوالها وظيفة تفاعل إبداعي من دعاوى التراث واليوتوبي...[5]

---

[1] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، ص67.

[2] جبر إبراهيم جبران: الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص 05.

[3] ماجدة محمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص 09.

[4] مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية اللغة والأدب، ص 33/32.

[5] ماجدة محمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص 09.

وعلى هذا الأساس يؤدي توظيف الأسطورة إلى تفعيل اللغة وتجسيدها، مما يؤدي إلى إعادة بعثها في نسق رمزي يؤطره الخيال والحلم.

4- الأسطورة والمفاهيم المجاورة:

تتداخل الأسطورة ومفاهيم عديدة، منها ما تتشابه بعضها، ومنها ما تتقاطع معها ومنها ما تختلف عنها تماما، من ذلك الخرافة والحكاية الشعبية والخيال والعجيب، وقد سبق وأشرنا إلى هذا في بداية العرض النظري لهذا البحث:

1. الخرافة Fable

في الأخرى شهدت عدة تعريفات كونها الأخت الشقيقة للأسطورة حيث:

"وورد في لسان العرب (الخرف)، وهو فساد العقل من الكبير، والخرافة هي الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة، أن خرافة من بني عذرة أو جهينة اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه، فكان يحدث بأكاذيب وذلك مما رأى يعجب الناس منها، فكذبوه فجرى على ألسنة الناس.

وفي معجم إكسفورد معنى أكثر تحديدا، وهو أنها المعتقد غير العقلاني، أو الذي لا أساس له، ويعرفها أحمد المربى أستاذ الأدب الشعبي بأنها خوف أو خشية غير عقلانية أو اعتقاد غير عقلاني في متن غير معروف غامض أو متخيل، أو اعتقاد غير يقيني أو محير أو عدم ربا وكل هذه التعبيرات تشير إلى الموقف العاطفي الذي يحكم الخرافة، ودائما ما نمنح الخرافة غطاء مبهرا فنسميها تارة حكمة للقدماء، وتارة أخرى علم التنجيم، أو ننسبها إلى التراث الديني كالحسد مثلا، لذلك تأثر بها أصحاب النظرة العقلانية الذي كتب أنه شاهد بعض الناس إذا نظر إلى نعجة نظرة خاصة أماتها"[1]

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 19.

هذا يعني أن الخرافة تعبر عن أحاديث في حالة ومعتقدات وهي تروي حكايات غريبة وعجيب، ونلمس في هذا الصدد تطلعات واجتهادات عند عبد المالك مرتاض في هذا الشأن إذ يقول في كتابه الميثولوجيا عند العرب: " عدنا إلى أمهات المعاجم العربية التي أومأت إلى ما نريده من وراء هذا الانطلاق لهذا المفهوم الأدبي وإذا كان ابن منظور في "لسان العرب" سكت عن الخرافة ولم يومئ إليها، فإن الجوهري ذكر أن الخرافة اسم رجل من عذرة استهوته الجن، فكان يحدث بما رأى، فيكذبونه فقالوا(حديث خرافة) على غير أن الفيروز أبادي نقل هذا النسق عنه بحرفه وزاد علمه، "أو هي حديث مستملح، الكذب، بينما ذهب أبو عثمان الجاحظ إلى أن الخرافة رجل بني عذرة، استهوته الشياطين وقد أضاف الجوهري أيضا بأن "الراء فيه(أي في لفظ خرافة) مخططة ولا تدخله الأف واللام لأنه معرفة إلا أن تزيد به الخرافات الموضوعية في حديث الليل... [1]

ويضيف مرتاض مستعرضا مصطلح الخرافة في المعجمات العربية قائلا: "وقال أبو عثمان الجاحظ في معرض حديثه عن الميثولوجيا العربية: "... وزعمتم أن الجن خنقت حرب بني أمية وخرقت مرداس بني أبي عامر وخنقت الفرس المغنى، وأنها قتلت سعد بن عبادة... فأنتم أملياء بالخرافات أقوياء على رد الصحيح وتصحيح السقيم"[2]

ليخلص أن مفهوم الخرافة يعني النكالة يؤيد هذا القول قول الزمخشري: "وأتحفه بخرافة نكلتها وخرفتها، أي ثمار الخريف بمعنى " ثمر خريفها أي بمعنى أجود رطبها، والعلاقة الدلالية هنا بادية لكل من يفقه العربية، فأجمل الحديث وأعذبه وأطيب الكلام وأرطبه، إذا قدم في مجلس أنس لا يعادله إلا أجود الرطب وألذه، فالجامع بين المعنى الأصلي والمعنى الطارئ هو اللذة والجودة

[1] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

والعذوبة فكأن هذه الحكايات التي تقدمها القاص الشعبي تحت اسم "الخرافة" هي فعلا خرافة النخيل أي ما جيء منه من أجود الرطب وأحلاه مطعما، وألذه مذاقًا. وهذا وجه من التأويل.[1]

ويضيف قائلا: "وأما ان تكون آتية من خرف الرجل إذا فسد عقله من الكبر، ويصبح مدلول الخرافة مقدما في معرض الذم على عكس الاحتمال الثلاثي الأول، فالخرافة هنا تصبح بمعنى الهذيان والفراغ وانعدام المنطق وغياب المعقول، وهذا وجه آخر من التأويل.[2]

فالخرافة في رأي مرتاض من خلال ما تسوقه المعاجم العربية من دلالة اتفاقية تحتمل تأويلين اثنين مرجحا في ذلك التأويل الأول إذ يقول: " ونحن نميل إلى الاحتمال الأول الذي قد يكون آتيا إما من اسم خريف النخلة، وهو وجه عجيب في إدراك العلاقة الدلالية بين شيئين وشيء وآخر، وهو الوجه الذي به تتعلق والرأي الذي إليه تميل وإنما أن يكون منقولا من اسم الرجل الذي تزعم الأساطير العربية أنه رجل من بني عذرة استهوته الجن: وسواء علينا أكانت الخرافة آتية من اسم هذا الرجل العذري الذي تتحدث عنه الأنباء بأن الجن استهوته أم من خرافة النخلة بمعنى ثمرتها الجيدة اللذيذة فإن الأمر في الحالتين مقبول بيدا أن العلاقة الأولى المنقولة عن اسم هذا الرجل قد تكون أمثل وأدنى إلى المنطق إذا راعينا أن خرافة هذا قد ارتبطت حياته العامة بالهذيان الذي يقل عنه وأشيع حوله: وأنه ينبأ بالغيب وأنه كان يزعم المزاعم للناس، وذلك لاتصال وقع بينه وبين الجن حينما كانوا يزعمون"[3] نخلص في الأخير أن لفظ الخرافة على هذا النوع من الأدب إنما هو مراعاة للأصول الاشتقاقية وإنما يعرف بالأدب الخرافي يكاد منبوذ في الأدب العربي القديم والحديث باستثناء عمل ابن المقفع في كليلة ودمنة.

ولما انتقلنا من المعجمات العربية، نجد أيضا أن الغربين يختلفون في ضبط مصطلح الخرافة إذ "يطلق عليها في اللغة الفرنسية لفظ (faible) وفي الانجليزية (faible) (مع اختلاف المنطق

[1] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] المرجع نفسه، ص 12- 13.

طبعا) وفي الإسبانية (fabula)... ولعل أحسن تمييزات بين هذه المفاهيم تلقيها مدققة في معجم المترادفات الفرنسي الذي يعرف الخرافة la faible على أنها "قصة قصيرة خيالية تكتب الشعر أكثر مما تكتب بالنثر ، وربما كانت نوثولوجية غايتها توضيح فكرة مجردة لبلوغ هدف أخلاقي أو عدمه حيث يكون التشبيه في الحيوانات والأشياء"[1]

كذلك تقدم المعاجم العربية لمفرداتها الأولية كالجذر القوي (خ ر ف) كلما من شأنه أن يخرج عن المألوف والصدق، وكل ما يخرج عن الواقع بالغرابة الحديث المتسامح من الكذب، رجل اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث وخبرات مما رآه فيعجب الناس منها (كذبوه) فيكذبونه كما أن الخرافة تطلق على ما هو متسامح ويتوجب الكذب في أحاديث الليل.

فهي إذن " تنتمي إلى عالم الاستملاح والاختلاق والغرابة والتسامر، وما يمثل التعجب وعدم التصديق، هذا التعريف للخرافة وقد لا يحتاج إلى صياغة إحصائية كي يبقى جليا ويعاد تثميره ويتقرر استمراره[2]

وبالعودة إلى المعاجم العربية دوما نجد قد قدمت عبر الجذور اللغوية كلمات عديدة منها:

فساد العقل من الكبر أي " خروجه عن السداد والاستقامة والمعهود (خرف)، وهو خرف أخرفه الهرم) وهنا يعد أيضا تعريف الخرف إحصائي وسديد ومع تدبر الجذر المذكور ينتقل إلى قراءة تستحق العناء، وإن قامت على تحليل لغوي ألسني، متوفد بالمعترض وعلى تخيل لعمل اللغة من حيث النمو والاعتناء بمفردات جديدة المراد والحال هذا هو أن خرافة ذلك الذي من عذرة أو جهدة ق ورد في نص وفي تعبير هو كالمثل أو القول المأثور أو الكلمة الشعبية أو النادرة فقد قيل حديث خرافة كي يعنوه بذلك أنه حديث وهو على غرار حديث ذلك الرجل محل اسمه" وهذا يعني أن الخرافة، "نشأت بمعنى الحديث أو المخترع أو الملفق أو الهارب عن الجن محل المخترع والمتخيل لحكايات مختلفة موضوعية عن (الجن) مستندة إلى مرجعية ثابتة هي أن الجميع يقررون

[1] نقلا عن R .bally. dictionnaire deseynonyes. Fable نقلا عن عبد المالك مرتاض.

[2] علي زيغور، التحليل النفسي للخرافة والتضخيم والرمز، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1429هـ- 2008م، ص 82.

أصلا ومسبقا بوجود تلك المخلقات اللامرئية وبأنها مفسدة للعقل تسكن الإنسان وتأخذه إليها... وقد يعيد الجني "المسكون الخرف " إلى السوائية النفسية أو إلى أصله وعقلانيته الاجتماعية المعهودة"[1]

فالخرافة تشمل كل ما هو غير طبيعي وغير معهود وكل ما هو خارق.

كما أطلقت اللغة كلمة أو صفة خريف على فصل من فصول السنة لأنه يتميز بالخرف، أي الخروج عن المألوف في القطاف، وهو بكلمة أوضح حديث خرافي أو كأحاديث خرافة ذلك الرجل الخرف العجيب الكاذب الترهي والمخترع لصور غير المعروفة والحكايا المنسوجة وبإخباريات أو الأسمار المستعملة المثيرة للعجب والتخيل والدهش بل والطعن وعدم التصديق"[2]للأحاديث المنسوجة والباطلة والحكايات الملفقة التي لا أصل لها والتي يسودها الخيال ف "الكلام الخرفي هو إذن... يخرف (يحرف وينحرف ويسرف) أي هو كلام هذائي ويتعلق أننا ندافع عن هذه القراءة اللغوية أو لربما الأسنية بالهرب إلى وصفها بأنها قراءة فنية خرافية تخيلية لكنها تعبير ورأي أو تخيل ينتمي إلى عالم الفنون الجميلة وأمراض اللغة والفكر وتفكك الذاكرة والتشخيص"[3]

وعلى هذا الأساس" تتأسس الخرافة وأخواتها على مسببية خرافية غير مفسرة بالأسباب والعوامل بقدر ماهي سببية تخيلية ذهنية تشاركية بين الطبيعة والإنسان والحيوان مرغوبة وغير واقعية مرفوضة على الظواهر والأحداث، فمنطلق الخرافة هو منطلق المخيال، وهو عقل أو ذكاء الاختلاق والهوية والأهواء والرغبة المعتقدة والأنسوجة الإيمانية إنه منطلق أو رواسب إنسان الكهوف التي ما انفكت يوما عن تغذية الذاكرة البشرية، والوعي الجمالي والهم المعيشي والنفسي والبيولوجي عند الإنسان، وفي النوع عند الطفل والراشد وفي السوي واللاسوي والواعي واللا واعي"[4]

[1] علي زيغور، التحليل النفسي للخرافة المتخيل والرمز، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

[3] المرجع نفسه، ص 84.

[4] المرجع نفسه، ص 86.

ومما لا شك فيه "أن الخرافة مرتبطة ارتباطا طفوليا مع العقل البشري وتنامت مع النمو العقلي للإنسان، وأصبحت الخرافة في غياب العقل توفر إجابات شافية للأسئلة المصيرية الملحة التي يطرحها الإنسان عن الطبيعة والكون وحاجات الجسد تلك الإجابات لم تكن محسوبة أو محسومة، بل إنها تفتقر إلى مبرراتها الواقعية ولكنها حققت حضورها الفاعل في المراحل الفطرية للمجتمعات البشرية، على مستوى المعتقد والسلوك والممارسة اليومية ومساعدة الإنسان على التكيف والانسجام"[1]

"كما أنه يشع في معنى الأسطورة التي تشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل ولا يشملها أيضا ذلك التشويه الضبابي لشخصية حقيقية ما إلا في أذهان الناس بإطراد من أمثال الساسة ونجوم السينما والرياضة فينسى الناس العاديون لها صفات خارقة للعادة هي الواقع بمثابة تعريف لهما يشعرون به منتفاهة أو ذلة"[2]

والقناعات العاجلة لتساؤلات الإنسان البدائي، وهو المعنى الذي جعل من الخرافة والأسطورة مصطلحين متشابهين ومتداخلين إلى حد التطابق في المفهوم العام لكن الأسطورة والخرافة في المفهوم العلمي الدقيق تختلفان بعض الشيء حيث أن " الخرافة في اللغة تعني فساد العقل فهي نقيض الفكر الحر، وقد تفسر على أنها الأسطورة وهذا تفسير غير منضبط لأن الأسطورة ترتبط بمكان وزمان معينين، وتكشف عن ظواهر إنسانية واجتماعية وتاريخية لها وجودها القائم، وتعالج ثنائية الخير والشر"[3]

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 20.

[2] مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 33.

[3] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 22.

فكثيرا ما "تتردد على الألسنة كلمتا خرافة وأسطورة بوصفهما كلمتين مترادفتين فالأسطوري والخرافي كلمتان متساويتان، فتماما في المعنى عند الكثير من الناس، وذلك لأن كليهما يصور الشيء البعيد في المنطق والمعقول"[1]

و"لكننا عندما ندرس الأنواع الأدبية الشعبية يتوهم علينا أن نفرق تفرقة تامة بين الأسطورة والخرافة إذ أنهما أدبي يختلفان تماما من حيث الدافع والشكل"[2]

فقد تقترب وتقترن الخرافة بالسحر والشعوذة وتقترب من الأسطورة من التفكير والعقل المقرون بالخيال و "الأسطورة مجموعة من الوقائع ينظمها صراع له بداية ونهاية ومعلومتان، بينما لا تملك الخرافة مثل هذه الممكنات الواقعية، حيث أنها تنبني على محض افتراضات باطلة اكتسبت على مر الأيام القبول والتبني في مراحل ظمور الوعي الاجتماعي وتبنى الخرافة يعني إبطال قاعدة العلة والمعلول التي هي دعامة الذهن الثابتة في الربط بين السبب والنتيجة"[3]

إضافة إلى ذلك فـ " الأسطورة لا تنبت إلا في المجتمعات المعقدة، والتي لها رصيد حضاري مثل الحضارة الإغريقية والهندية وحضارة ما بين النهرين، ويتنما تتحكم الخرافة بالشعوب المختلفة التي لا ترى في كثير (على مجتمع الحيوان إلى أن هناك صلة خطيرة بين الأسطورة والخرافة (ألا وهي اعتمادها على عنصر الخيال، حيث دونه لا تقوم الخرافة ولا تتجرد الأسطورة من قيمتهما الجمالية ولا الأخلاقية ولا السحر أيضا، وهي عملية خيالية لنقض الواقع والتحكم فيه، ولذا كان ولا يزال حاصنا للأفكار والوقائع الناشطة فيما وراء المنطق، ولذا يعمد إلى ممارسة عمليات سطو منظمة على الوعي مثلما يحدث في التنويم المغناطيسي لتمرير تلك الأفكار.[4]

[1] محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (متنظور اجتماعي نفسي)، ص 54.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.

[3] هاني الكايد، موثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 22.

[4] المرجع نفسه، ص 22. 23.

تؤسس الخرافة سلطتها على المسلمات بالتزييف وتحيط نفسها بحصانة تنقص من قيمة المعالجة بعقلانية، وتطبيق فضاء ساذجًا وعلى أساس مقياس درجة الوعي لتوضح مدى الجذور الذي تقوم به الخرافة والمجتمعات في ظروف مواتية، وعلى سبيل المثال تصف هنا تاريخ الأقوام التي استوطنت الجزيرة العربية قبل الإسلام لاحظنا الكثير من الخرافات والمعتقدات كانت وليدة الحياة الصحراوية البسيطة وطابع البداوة السائد فيها، فمع وصول الديانة المسيحية وقبلها اليهودية حافظت الجزيرة العربية على وثنيتها ولم تتخلّ عن عبادة المظاهر الطبيعية كالحجر والكواكب والنجوم.[1]

فقد ثبت أن العرب كما في الشعوب القديمة قد عبدوا الكواكب والنجوم لا سيما القمر والشمس، وقد جاء هذا في القرآن الكريم، حيث وصفهم بعبادة كواكب أخرى مثل الشِعْرَى التي تعبدها خزاعة وقيس من ذلك أصنام الكعبة هبل[2].

فلم يكن من السهل على حملة الرسالات الدينية والمبشرين أن يجتثوا تلك المعتقدات الراسخة وحتى مع ظاهرة المعجزة لخلخلة القناعات القائمة في الذهنية البدوية الساذجة، وبعد أن استتب الأمر للدين الجديد وجدت الخرافة رواجا وقبولا لاستفادتها من البعد العربي الذي تأسست عليه النظرية الدينية، كان الذين نبتوا أضاهم في مستهل الدعوة إلى الإسلام سرعان ما التزموا بها بعد زمن قصير، مما يبرهن على تمسكه هذه القناعات من سلطة مطلقة على المجتمعات المنطلقة.[3]

وإذا ما بسطت الخرافة سلطتها على ثقافة المجتمع وهذا يجعلنا نقول إنّ الأسطورة غير الخرافة التي تحضى الوهم غير أنه يمكن اعتبار هذه الأخيرة "بمثابة العينة الممثلة لقطاعات الأناسية تظهر كنمط سردي (أسرودي) يصوغ فهما للطبقة والظواهر ويقدم حلا (بلاغيا) أو استعاريا للفحوات أي للغامض والمجهول والاعتباط للنوبات النفسية والانفعالات المكبوتة والغرائز المقموعة الملجومة،

[1] هاني الكايد، موثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 23.

[2] ينظر: طلال حرب، أولية النص، : 117/115/114.

[3] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 83.

والمخاوف والمشاعر بالعجز، أمام الطبيعة المتعسفة، وفي المجتمع المعادي وحيال المصير والقدر ....وترمز للشيء والصورة واللا متمايز، وبذلك فالخرافة أنسوجة تخييلية مختلفة...وخطاب هدائي أو منسوج عصابي، شبه القرب ....بالتصورات والهوامات بالتمثلات والتخيلات"[1] فمكنت بذلك الأدب أن يتعامل معها بطاقات قابلة للإطلاق وإعادة صياغة قضايا الشعوب المعاصرة.

2. الحكاية الشعبية (conte populaire):

أول ما يتبادر إلى أذهاننا بذكر مصطلح الحكاية الشعبية، أنها تلك المدونة الشفهية المروية " التي يتداولها القروي كشاهد في ليالي ما قبل الإنتاج على الإعلام المرئي ثم المرئي المسموع، وهي أيضا السّكب (version) اللغوي أو النسيج اللفظي أو السرد الإعلامي، الذي يعبّر عن تصورّات وتخيّلات عن تمثلات واعتقادات أو إرادات"[2] هذا ما يجعل الحكاية الشعبية " شكل قديم من أشكال الأدب الشعبي يعود إلى آلاف السنين، فقد ظهرت كنوع من الأدب إلى حقبة مبكرة للغاية، وقد وصلتنا إلى نماذج من الأقاصيص ...ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد، بل ذهب بعض الباحثين إلى أن الحكايات الشعبية وحكايات الحيوان بالتحديد في بداية الأساطير[3]، وأنها أكثر قيمًا وبدائية منها، إذ أنها كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكار والمعتقدات، أي أن أكثر هذه المعتقدات كان يتجسد في شكل حيوانات وطيور"[4]، حيث تلتصق هذه الحكاية بمصطلح "الشعب" مثلاً ومضمونًا مما يعني أنها الوعاء الحامل لآلامه وآماله ومعتقداته وبداية تطلعاته الأولى لما يجري حوله من الطبيعة وأمثلة الكون والوجود وهي نفس التطلعات التي أوجدت الخرافة والأسطورة. إذ " تكشف الخرافة والأسطورة وأخوات الحكاية الشعبية عن تأسّسها على أوليات دفاعية وعلى عالم اللاعقل، وغير العقل ومجافي العقل فهي بإيجاز تغطية للعجز البشري والقصور

[1] هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، ص 85.

[2] علي زيغور، التحليل النفسي للخرافة والتضخيم والرمز، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص.86

[4] ينظر: طلال حرب، أولية النص، ص121.

المعرفي، ولغياب القدرة والمهارة والكفاءة. والانجراف إلا كان والشروط في اعتماد العقل والمنطق، وهي تعويض وإبدال وهروب وتخيل، وردود لفظية وإسقاطيه [إضفائية] وعلاجات سحرية والتوائية"[1] مما يعني أنها من مفرزات العقل البدائي " وباكورة الفكر الأدبي، أي الأشكال الأدبية الأولى التي عرفتها البشرية، فهي سجل ثري، ومفتوح أمام الباحث الأنثروبولوجي لما تنطوي عليه من معلومات، تقود الباحث الأنثروبولوجي إلى رصد معالم الحياة التي عاشتها مجموعة بشرية معينة كالمستوى الثقافي والحضاري، والاستقرار الاجتماعي والخلفية العقائدية، وما يرتبط من طقوس وعادات"[2]

ترتبط الحكاية الشعبية عادة بأصول تاريخية، هو ما جعل بعض الغربيين يعرفونها على " أنها قصة شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي" وهو ما يطلق عليه (légende) بالفرنسية و(legend) بالإنجليزية و(legenda) بالإسبانية"[3]. إذ نلقى هذا المعنى في القاموس الفرنسي larousse كما يلي:

"légende, récit merveilleux au les faits historiques sout transformés par l'imagination populaire ou l'invention poeitique…[4]"

ولقد أشرنا سابقًا إلى أن الحكاية الشعبية ارتبطت بالشعب شكلا ومضمونًا "ولعل عذا المفهوم من الأدب الشعبي أن يكون هو .... والأعم في تراجمنا الأدبي من .... كثيرًا في السير الشعبية تقوم عليه كثيرًا، فإذا كان هذا النوع يعرف على نحو ما رأينا، أي أنه قصة شعبية تقوم على أصول تاريخية ما. فإن كثيرًا من السير الشعبية تنضوي تحته، ومنها سيرة عنترة بن شداد

[1] علي زيعور، التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، ص13.

[2] غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة" لغبريال غارسيا ماركيز، أنماطها، ومواصفاتها وأبعادها، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 69.

[3] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص15.

[4] La rousse, dictionnaire français, p 241-242.

وجانب من سيرة علي بن أبي طالب، ومغامراته في وادي .....الغول ذي السبعة رؤوس. كما تذهب إلى ذلك بعض الأساطير، وليقل مثل ذلك في سيرة بني هلال، وليقل مثله في غيرها مما يشبهها"[1] وفي هذا المعنى يميل عبد المالك مرتاض إلى تداخل المفاهيم بين المتعلمين للغة العربية، الذين يلبسون معنى الخرافة بمعنى الأسطورة، ومعنى الأسطورة بمعنى الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية، ويرد ذلك في رأيه إلى قصر التجربة النقدية العربية حول هذه المفاهيم.

تعد " الحكاية الشعبية سجلاً حافلاً بمعتقدات الشعب وعاداته، نجد فيها الإيمان الحار بالله والأنبياء، وقد صورت نصرة الأولياء الصالحين...، كما تعكس أيضا إيمانًا شديدًا بالجن والعفاريت وبالسحر وقدرة التعاويذ والتمائم، وكان مسخ الإنسان إلى حيوان، وتحويله من صورة إلى صورة، وتجسد الجن في أشكال منوعة، إنسانية وحيوانية، كما يؤمن الشعب بقدرة الجن الخارقة وقدرتها على الإتيان بعظائم الأمور على نسق ما مر في قصص النبي سليمانَ عليه السلامَ وربما أكثر"[2] فهي " جميع الأشكال القصصية التقليدية، وتضم الأشكال المجسمة لرغبات الشعوب البدائية إلى جانب الإبداع القصصي"[3]

يتحرك عدد كبير من الحكايات الشعبية ويصور الصراع بين الخير والشر، وصراع النفس مع ذاتها بغية الانتصار للفرد الفاعل في المجتمع وترصد تطورات وتسلط الضوء على الأزمات في الوسط الشعبي وفقا للأشكال وسمات فنية عديدة. الأمر الذي أدى بالباحثين إلى الاختلاف في إطلاق المصطلحات على مضامينها. فانقسمت بذلك إلى أنواع عديدة نذكر منها:

1- الحكاية الخرافية:

يقصد بها " ذلك الشكل القصصي ذو الطابع العالمي الذي يطلق عليه دارسوا الفلكلور في العالم مصطلح (merveilleux conte)، وقد استخدم الباحثون العرب لتعيين مجموعة من

[1] عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص16.

[2] طلال حرب، أولية النص، ص 124-125.

[3] مجد وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات، الغريب في اللغة والأدب، ص 152.

التسميات من بينها، الخرافة، الحكاية السحرية، والحكاية العجيبة"[1] " انطلاقا من بنيتها الحافلة بالعجائب إذ تصور هذه الحكاية عالمًا عجيبًا مليئًا بالسحر والسحرة والأدوات الخارقة، والحيوانات التي تعقل وتكلم أحيانا والجن والعفاريت"[2]، تمتاز الحكاية الخرافية بخصائص تكاد تكون ثابتة، أو ....." الأدب الشعبي العالمي عناية خاصة فاحتلت الصدارة في .....العالمية **مثل:**

أنتي أرني (باحث فنلندي من أنصار المدرسة التاريخية الجغرافية، له مصنفات شهيرة في ميدان الفولكلور، ألف بالاشتراك مع .....طومسون سلسلة بالإنجليزية تحمل اسم: the types the folktale,folklores,communication.

في سنة 1973 وضع هنكلي وسميت طومسون سميت حوافر الأدب الشعبي واشترك مع أنتي أرني في وضع يثبت أنماط الحكايات الشعبية).

خصص لها العالم الألماني فريد ريتش فون دير لاين كتاب سماه: Das Marchen قامت بترجمته إلى العربية نبيلة إبراهيم واسمه "الحكاية الخرافية"، نشأتها مناهج دراستها فنيتها كما خصصت فصلاً لموضوع نفسه في كتابها: أشكال التعبير الأدب الشعبي، وقد تم اعتماد مواد الحكايات الخرافية الرّومية ذات الشهرة العالمية"[3] ولعل أشهر دراسة للحكاية الشعبية الخرافية ما قام به الباحث الشهير فلاديمير بروب(Vladimir propp) الذي قام باستخلاص إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية من خلال الدراسة التي قام بها .... حكاية روسية عصية 1928. حيث كانت دراسته منطلقًا لدراسات أثرت الناقد الأدبي من بينها دراسات كلود ليفي ستراوس والسيميائي "غريماس" الذي خلص في دراسة بمنهج يضم 20 وظيفة ذكرها في كتابه السيمانتيكا البنائية (la sématique stucturale).

[1] عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، الجزائر، ص5.

[2] طلال حرب، أولية النص، ص127.

[3] عبد الحميد بورايو، الحكاية الخرافية للمغرب العربي، ص 5و6.

"تؤكد الحكاية مهما كانت أحداثها عجيبة وخارقة أن الإنسان قادر على التغلب على أكثر السحرة خبثًا وأشد العفاريت قوة"[1] ولنا في الموروث العربي أمثال عديدة من تلك ما ورد في حكايات (ألف ليلة وليلة) حكاية الصياد والعفريت، حيث تمكن الصياد بالرغم من ضعفه أن يتغلب بعقله وبكائه على ....مارد جبار شديد الجيروت.

"ويسمي المجتمع التقليدي في المغرب العربي الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدّارجة حجاية وخرافة وخريفية وبالأمازيغية أما شهوس، حيث تروى عادة في سهرات السّمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوس عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية الوبرية، ويحرّم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب يأذى في نفسه أو ذريته"[2].

2- الحكاية الواقعية:

من أحد أنواع الحكاية الشعبية، الحكاية الواقعية التي تختلف اختلافا تمامًا عن الحكاية الخرافية العجيبة " فهي تقوم على حدث واقعي وتمتاز جزئياتها بالسمة الواقعية، فلا عجب ولا خارق، وقد لا يكون هناك سحر ولا ساحر، بل أحداث واقعية عادية حمّلها القاص المغزى الذي يريده"[3] ويمكن أن يندرج في هذا السياق حكاية: غانم بن أيوب وقوت القلوب، أي إحدى من حكايات ألف ليلة وليلة التي هي حكاية " فتاة تدعي قوت القلوب، جارية الرشيد ومحضيته، تغار منها السيدة زبيدة زوجة الرشيد، فتعمل على دفنها حية وتشاء الصدف أن يشهد غانم بن أيوب الخدم يدفنون الصندوق الذي وضعت فيه، فينقذها ويحن إليها ويعود الخليفة بعد ذلك بمدة، ويكتشف حقيقة ما جرى لقوت القلوب، فيظن أن غانم بن أيوب اعتدى عليها، فيلاحقه لكن

[1] طلال حرب، أولية النص، ص127.

[2] عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص7.

[3] طلال حرب، أولية النص، ص 132.

غانمًا يفر ويمرض، ثم تقابل قوت القلوب الخليفة، وتحكي له ما جرى على وجه الحقيقة، فيعفو عن غانم الشارد حتى تجده فتكون الفرحة الكبرى، ويزوجها الخليفة جراء أمانة غانم وعفته"[1] ومنه نلاحظ أن مضمون الحكاية الواقعية يتأرجح بين قيمة الخير والشر لتؤدي في الأخير رسالة في المجتمع.

3- الحكاية البطولية:

تروى حكاية البطل الشعبي " والانفعالي إذا قلنا إن الحكاية البطولية هي من أهم الحكايات الشعبية، فقد أعجب الشعب دائمًا بالأبطال ونسجوا أهم الأساطير.

فالبطل الشعبي إذن قائد لا يأخذ على عاتقه قضية تخص المجموع، فيقاوم الأعداء ببطولته الخارقة. وربما بالأدوات السحرية التي ترصد له أيضًا. وكلما كانت مثل حال الأمة قاسية ومستعصية كبرت صورة البطل وعظمت بطولاته وازدادت العناية الإلهية به، فالبطل الشعبي صورة للحل، ويقاس في شخصيته ملامح الأزمة التي يعيشها الشعب ويجسد القوة اللازمة للتغلب على المشاكل التي تعصف به"[2]

4- الحكاية الرمزية allégorie:

تأخذ الحكاية الرمزية أنواعًا منها:

أ- حكاية خيالية ترمي لإبراز مغزى خلفي يذكر في أول الحكاية أو آخرها، وخاصة ما يمثل فيها الحيوان دور الإنسان في الكلام والعمل مثال ذلك: حكايات (كليلة ودمنة) لابن المقفع (142هـ).

---

[1] ألف ليلة وليلة (طبعة دار العودة) ص172. نقلاً عن: أولية النص لطلال حرب ص 132.

مجموعة من الحكايات أخذ العرب هذا اللون الأدبي عن الفرس، وزادوا عليه حتى طفت الزيادة على الأصل وكتاب (ألف ليلة وليلة) أصله كتاب فارسي صغير اسمه (هزار أفسانه) (الألف خرافة)، ترجمته العرب من....إلى العربية في أواخر القرن 3 هـ ثم وسعوه وفرّعوه بما زادوا عليه من أساطير العرب والهنود والأمراء والفرسان في الجاهلية ....ينظر: مجدي وهبة-كامل المهندس، معجم مصطلحات الأدب، ص 151-152.

[2] طلال حرب، أولية النص، ص139-140.

ب– سرد خيالي أو قصة أسطورية لأحداث خارقة "[1] وهناك أنواع عديدة للحكاية الشعبية منها: الحكاية الوعظية، التعلمية وغيرها

3. العجيب:

يتدافع مجموع المعنى الأسطوري عدة مصطلحات منها العجيب (السحري) حيث نلغي القراءة اللغوية له في المعاجم العربية كما يلي: " عَجَبَ: العجب إنكارها يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَبُ: أعجاب...والاستعجاب شدة التعجب....والتعاجيب: العجائب....والعجب الذي يلزم به الحجة عند وقوع الشيء، وأعجبه الأمر: حمله على العجب: والعجيب: الأمر يتعجب منه وأمر عجيب معجب"[2] وهو عند القزويني: " حيرة تعرض الإنسان لقصوره في معرفة سبب الشيء أو معرفة كيفية تأثيره فيه"[3]، أما في معجم الخليل ف" العجيب والعجاب فرق، أما العجيب فالعجب يكون مثله. أما العجاب فالذي تجاوز حد العجب"[4]، ومنه يمكن أن نقرأ معنى العجيب إلى المعاجم العربية تكسير المألوف وعدم التصديق به تصاحبه دهشة وحيرة لدى المتلقي، كما ورد لفظاً (عجيب) في "القرآن الكريم" في مواضع عدة نذكر منها قوله تعالى في سورة الكهف: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾[5] تصويرًا لحالة الدهشة والحيرة لدى الكفار عند سماع قصص القرآن.

لكن بعد هذا التَّقديم لابد أن نعرج على مفهوم العجائبي.

---

[1] مجدي وهبة–كامل المهندس، معجم المصطلحات الأدب والقصص، ص 152.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 580–588.

[3] القزويني زكريا بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: محمد بن يوسف القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص7.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة (عجب)، ترتيب ومراجعة: داود سلوم، داود سلمان العنبكي، إنعام داود سلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2004.

[5] سورة الكهف، الآية: 09.

4. العجائبي:

ضبط Tzvetean todorove مصطلح العجائبي(fantastique) في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي بقوله: " التردد الذي يحسب كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهر، فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل"[1]، ثم يضيف أن " العجائبية تتحقق فقط في لحظة التردد le temp d'une hésitation وبعد هذا التردد يقرر القارئ إما إعصار أن القوانين الواقع قادرة على تفسير الظاهرة، ومن ثمة تصبح في إطار الغريب (étrange) أو أن الظاهرة تحتاج إلى قوانين جديدة لتفسيرها ومن ثم يصبح في إطار العجيب le merveilleux [2]، بمعنى أنه لكي يتحقق العجيب لدى تودوروف لا بد أن يكون هناك تعارض يتأرجح بين قطبي الواقعي واللاواقعي أو الطبيعي، وهو الشكل الذي استفاد منه الخطاب السردي المعاصر ولقي اهتمام العديد من الدارسين وخاصة في التجريب الروائي ويشترط تودوروف لتحقق العجائبية بشروط هي:

"**الشرط الأول**: لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية، والشرط الثاني: أن يكون هذا التردد محسوسًا بالمثل من طرف شخصيته: فيكون دور القارئ مرفوضًا إليها، والشرط الثالث ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات، تعبّر أية طريقة عن موقف نوعي يقصي المناولين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أو غير

---

[1] Tzveetan todorov : introduction à la littérature fantastique, édition du siel 1970, p 29.

étrange : هو الغامض من الكلام والخراق من التخرق، الكذب والافتراء واحد ينظر

ابن منظور: مادة غرب ومادة خرق

[2] Tzveetan todorov : introduction à la la littérature fantastique, p 29.

التمثيل المرجعي)[1]، ومنه يتحقق المشكل .....نتيجة تداخل الواقع والخيال، يشهره القارئ نتيجة للحيرة الناتجة بدورها عن شيء غريب، إذ يرد هذا المعنى في القاموس الفرنسي على النحو الآتي:

"linguistique :

1. crée par la fantasie, l'imagination : vision fantastique
2. ou ilentre des étres surnaturels : ontes fantastiques.
3. incroyable : lusive fantastique[2]"

بمعنى: ينشأ الفانتيستيكا عن الخيال الناتج عن النظرة، أو بين الأشياء والأشخاص فوق طبيعية المدهشة والمذهلة.

5.الخيال:

لعل الدافع لإخراج مصطلح الخيال كأحد العناصر لهذا المدخل المفاهيمي، دون ضبطه ضبطًا لغويًا واصطلاحيًا يكون بقدر الارتكاز على المفهوم الخيالي الذي من شأنه أن ينجز المعنى المجازي أو الصورة الرمزية التي تشتغل عليها الأسطورة، لإنتاج فاعلية توظيفها في الخطاب السردي، وهي الغاية المتوخاة من هذا البحث والتي تنشدها في الجانب التطبيقي منه.

في مجال الأنثروبولوجيا: تعد الأسطورة أحد الخطوط العريضة له: هي ما يعني أنها تنطوي وتمتاز بطاقة رمزية، توحي بدلالات نفسية واجتماعية وسياسية وفنية عديدة، وهذه الدلالات لا تكتشف إلا بالتأمل: المخيلة (l'imaginative) والخيال : (l'imagination) إذ تبنى الأسطورة على على هذا الأخير الذي يجعلها " منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية: تحت تأثير نسق ما والأسطورة في بداية .....لأنها تستخدم سياق الرواية الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والأنموذجات إلى أفكار، وفي توضيح لنسق أ مجموعة من الأنساق، وكان الأنموذج

[1] تزفيطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي: تر: الصديق بوعلام تح: محمد برادة دار الكلام، الرباط- المغرب، ط1، 1993، ص18.

[2] La rousse, dictionnaire de français, p 168.

يحفز الفكرة والرمز يولد الاسم"[1] لذا فالخيال يعد أهم التقنيات التي يعتمدها الكاتب في ابداعاته الفنية لأنه: "يقوده إلى الصورة الفنية التي تنبع في مخيلة المبدع ورؤيته التي ترجع بدورها إلى الصياغة أو تأليف الكلام كما ترجع إلى الخيال الذي يضفي على الأشياء الجامدة حياة إنسانية بالتشخيص والتجسيد"[2] فالخيال يجعل من الأسطورة تقدم مادة لغوية تفضي إلى معنى رمزي.

وبعد الحديث عن معنى الأسطورة ومظاهرها المختلفة ينبغي أن نتساءل عن مفهومها في الأدب

5- الأسطورة في الأدب:

نهل الأدب من الأسطورة، وجعل منها المادة الأولية في بنائه ذلك أن " التصور الأسطوري للعالم، هو تصور الدرامي من أن يقوم على أساس من الصراع بين الإنسان والعالم، وقد كان الإنسان دائما هو الطرف المهزوم في هذا الصراع...ولأن طبيعة الأسطورة تنطوي على الحركة والفعل والنمو والمد والجزر جميعًا لذا"[3] كانت متكأ النصوص على مستوى المضمون وشعرًا ونثرًا لإعطائه تحول هو على مستوى الشكل ومنحه فائض للمعنى وجعله أكثر تعبيرًا عن آلام وآمال المجتمعات، فأقبل الشعراء والروائيون على مادة الأسطورة " وكأنهم اكتشفوا معينًا ثمينًا لا ينضب. " إذ تتحرك اللغة في المملكة الوسطى بين " اللامحدود" و"اللا مثالي" فهي تحول غير المحدود إلى فكرة محددة، ثم تحتفظ به داخل عالم التحديدات .....وهكذا توجد في عالم التصوّر الأسطوري والديني أنساق مختلفة (تجل عن الوصف) يمثل أحدها أدنى حدّ التعبير اللفظي، ويمثل الآخر أعلى حد له. ولكن بين هذين القيدين البلدين تقررهما طبيعة التعبير اللفظي نفسه، تستطيع اللغة أن تتحرك بحرية كاملة وتكشف عن كامل ثروة قوتها الإبداعية وتمثالها الفني، حيث يبحث كاسيرر عن الأصل المشترك بين اللغة والأسطورة يجده في الاستعارة الجذرية) التي تشكل شرطًا للصياغة اللفظية

[1] جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها) تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1426-2006، ص39.

[2] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، 1989، ص 241.

[3] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، 68

نفسها أو المعاني الأسطورية والمفاهيم اللفظية على السواء، فالاستعارة في التكيف الحقيقي للتجربة الحسّية والفكرية في المنظومتين اللفظيتين والأسطورة معًا".[1]

وكما للغة أهمية في الأسطورة فكذلك الخيال حيث ارتبط الخيال بالأسطورة حيث مر هذا الأخير (الخيال) بعدة مراحل وهي على التوالي:

الخيال الأسطوري باعتباره أشكالاً على مستوى محور الكلمة. والخيال اليوتوبي الذي يشتغل الاستعارة على مستوى محور التصور، ثم الخيال اللفظي الذي يشتغل الاستعارة على محور الشيء والمرجع الخارجي"[2]

ويعد الخيال اليوتوبي هو النظير المماثل للخيال الأسطوري مع أنه يختلف عنه في حرياته على مستوى التصور. بخلاف محور الكلمات في الخيال الأسطوري، ويعود الأصل الاشتقاقي في الكلمة (يوتوبيا) أو (utopia) إلى الجذر اللاتيني الذي يعني (اللامكان) أي ليس ثمة مكان كهذا. وربما كان "توماس مور" أول من صاغ هذا المصطلح سنة 1615 في كتابه (يوتويب).

وفي العادة تشير كلمة (يوتويب) إلى خيال مجتمع كامل يتأسس على نقد اجتماعي من لدن العالم الذي يعيش فيه من يكتبونها، وهي مستمدة من التلاعب بكلمتين اغريقيتين تعنيان " مكان طيب" و"لا مكان". والأرجح قد تقترن كلمة يوتويب) وتنوعاتها:

اليوتيوبي واليوتيوبية في حين ينظر إليها بإعجاب بما هو غير عملي وغير واقعي و...."[3]

جبرية مبهمة مكانها العقل الباطن"[4]

[1] سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي، محاولة في بلاغية المعرفة عن الأسطورة حتى العلم الوصفي، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] ينظر: مفاتيح اصطلاحية جديدة (مادة يوتويب)، ص771 نقلاً عن سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي محاولة بلاغية المعرفة، ص 281.

[4] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 178.

قد ظهرت في نصوص من عرفوا بمدرسة الديوان شكري والعقاد والمازني إضافة إلى شعراء المهجر أمثال إيليا أبو ماضي وجبران وعلي محمود طه وغيرهم ممن انتهجوا المي ثولوجيا من الميثولوجيا نتيجة لتأسسها على الرمز والإيحاء.

"والحقيقة أن إمكانية أيه أسطورة لا يمكن أن تشتعل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعّلق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قيمهم، فليست الإقليمية الفيصل في تقييم التعبير فضلاً على أن الأساطير في بدئها كانت للحدود، وهؤلاء ورثوا انتفاءهم جيلاً عن جيل ...."[1] فأقبلوا على الأسطورة .....أكثر من ذلك أسطورة برومتروس" و"أدونيس" و"فينوس" وزيوس" وغيرها.

والواقع أنه "لم يكن الوعي الفني عند أولئك الشعراء في غالبيتهم على مستوى من النضج، بحيث يمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة"[2] " فقد يلجأ الشاعر إلى جعل الرمز الأسطوري إطارًا فنيًا، يقول من خلاله ما يريد باعتباره شاعرًا يعيش عصرًا مختلفًا عن عصر هذا الرمز الأسطوري...إنه يصب في هذا الإطار أفكاره وتجربته المعاصرة، وهذا المنهج بطبيعة الحال يختلف عن مجرد سرد دقائق الأسطورة في القصيدة وكأنه بحث تاريخي بحت " إن يغيب الفن وتغيب قدرة الشاعر على تطويع الرمز. وهناك أسلوب آخر يتمثل أو مجرد الإثارة إلى الأسطورة أو بعض عناصرها"[3] من ذلك ما اعتمده أحمد شوقي في الكثير عن استعارة[4].

وما فعله شوقي فعله حافظ إبراهيم في استخدامه الأسطورة التعبيرية أو الإشارة إليها وقد " تتسم هذه الإشارة باستدعاء اسم الشخصية أو الإحالة عليها ...أو ذكر ملمحًا من ملامحها المعروفة...وهناك منهج ثالث بجانب الإطار والإحالة، وذلك أن الشخصية أو الرمز الأسطوري قد يكون من الفن بحيث يحمل أكثر من دلالة معاصرة، تتيح للشاعر أن يختار أيضا ويسوق قصيدته

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص172.

[2] يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب- بيروت- لبنان، دط، 1994، ص30

[3] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، ص 68.

[4] المرجع نفسه، ص68.

من خلالها...فقد يتناول شاعران شخصية واحدة لكنهما يختلفان في النظر إليها...وهذا بطبيعة الحال يؤكد وجود منهج ....اختياري مقتحم لعالم الرمز وكأن الشاعر هنا يحدث ...جديدة عن طريق الدلالة التي اكتشفها وحده"[1] كما يوجد هناك أيضا " منهج رابع يتمثل في محاولة الشاعر هنا بتوسيع (العمود الفقري) الأسطورة، ولا يلتزم (بالإطار)، ولا شك أن هذه الرؤية لا يقبل عليها الكثيرون لصعوبتها فهي تسير في اتجاه معاكس لمنهج الإطار أو القناع، والشاعر هنا مطالب أيضًا لكي يكسب عمله عنصر الجدة والجودة معًا. أن يقع على معطيات يتوارى مع هذا المناهج مثل الفولكلور والأساطير الشعبية"[2]

و"للعقاد في شعره مجموعة من القصائد أطلق عليها قصص وأساطير، وهي مستمدة من الأساطير القديمة اليونانية والفارسية والعربية...وبعضها استخدمتها من واقع احساسه العصري، من هذه الأمثلة: كوكب في الأوقيانوس-غادة أثينا-أو رمز وأهرما أكاروس- ابليس ترجمة: شيطان وغيرها] لكننا لا تكاد نجد غير قصة تروى بالشعر..يحكيها الشاعر كما هي دون تدخل منه، إنه يروي الأسطورة القديمة نثرًا أحيانًا ثم يحكيها شعرًا فلا نكاد نجد فرقًا واضحًا من مما كتب نثرًا وما حكاه شعرًا"[3]

كما اهتم أيضًا "على محمود طه" بذكر وتصوير بعض الأساطير " كأسطورة (فينوس) ربة العمال، حيث يقول في قصيدته (جانة الشعراء).

أو تلك حانته؟ فواجبًا أم صنع أحلام وأهواء

ومن الخيال أهل واقترب؟ (فينوس) خارجة من المادي"[4]

وحين نتصفح ديوانه تستوقفنا مطولته (أرواح وأشباح) التي كتبها عام 1938 إلى جانب قصائده الأخرى التي تتناول الأساطير بطريقة سردية دون وعي بدلالة الرمز الأسطوري وإمكانية

[1] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص69.

[4] ممدوح السكاف، الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، ع 3، 1988، ص59.

إضافة إلى التعبير المعاصر"[1] بخلاف: "أبي القاسم الشابي"1 حيث أعطى الأسطورة دورا ودعا إلى ضرورة تمثلها أو العودة إليها ودعى .... إلى ضرورة الاهتمام بها لأنها عالم مليء بالحركة وضرورة تحسس ألوان الحياة فيها وكل ما من شأنه ينبض ومما يُقال في هذا الصدد:

"كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال فآلهة رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر، يقرأها الباحثون فيحسون أنها صادرة في مخيلة قوية وإحساس فياض يشمل العالم، ويحس بأدق أنباض الحياة، فكما أنهم قد جعلوا اللعب له والجمال، فكذلك جعلوا للحكمة آلهة والشعر والموسيقي إلها، ولغيره من المعاني العمومية، ومظاهر الكون الرائعة أرواحًا وحياة تحس وتشعر، بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية، تحس بتيار الحياة في كل موجود"[2]

وبعد الحرب العالمية الثانية تغيرت نظرة الشاعر للأشياء فوظف الأسطورة بنوع من التميز والتجديد، فخرج من مستوى الرؤية المحددة إلى مستوى التفضيل والتأثر وتعمق التجربة، وصاحب ذلك ثورة فنية عرفت بمدرسة الشعر الحر" التي تبنت وجهة نظر تقول إنّ الأدب " هو أسطورة قد أزيحت من مكانها وأفضل طريقة لفهمه هو العودة إلى النص الأسطوري الصحيح"[3].

وقد أقبل القراء المعاصرون على الأسطورة ورأوا فيها أنها حلة فنية ممكنة وأقوى صفة مؤثرة لإعادة تشكيل الواقع وحالات الاستيلاب والهزائم التي مر بها الإنسان والمجتمع العرابي. " حيث كثر كثرة لافتة التجاء شعراء هذه المدرسة إلى الأساطير واستخدامها بنحو متوسع. وقد كانوا واقعين تحت تأثير شاعر غربي معروف هو الشاعر الانجليزي " اليوت" (Eliot)[4] فأضحت الحاجة إلى توظيف الرمز الأسطوري نتيجة التحولات السياسية والاجتماعية والحضارية والفكرية

[1] أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، ص69.

[2] أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1961، ص40.

[3] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1973، ص16.

[4] أنيس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، دط، 1971م، ص 163.

الجديدة في العالم العربي الواقع تحت أثر الانتكاسة، واهتزاز القيم والمبادئ فكان جل الشعراء يسيرون على رموز الانبعاث والتجدد والخلق والشجاعة والتضحية، يتعاملون بإرادة خاصة عند: صلاح عبد الصبور، وخليل حاوي والسياب وأمل دنقل وغيرهم، فكان أن كثرت الرموز عند أمثال: تموز أوديس: عشتارد وديك الجن وغيرها.

ويمكن أن نمثل في هذا الصدد لتجربة شعرية ناجحة للأسطورة وتفاعلت معًا بنجاح وهي: قصيدة (مدينة السندباد) لـ "بدر شاكر السّياب" الذي يحكي فيها واقع العراق وما شهده من ركود وتخاذل وتجبر لسلطة، فوظف فيه (أسطورة أدونيس) للرمز على أمل إعادة بعث الأمل وتغيير الواقع فيقول في هذا المقطع:

" نود لو أعادنا الإله
إلى ضمير غيبة الملبّد العميق
نود لو سعى بنا الطريق
أهذا أدونيس هذا الخواء
وهذا الشحوب وهذا الجفاف
أهذا أودنيس أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد
أزاهر لا تعقد
مزارع سوداء من غير ماء
أهذا انتظار السنين الطويلة
أهذا صراخ الرجولة
أهذا أنين النساء
أودنيس يا لاندحار البطولة"[1]

[1] بدر شاكر السّياب، الديوان، مجلد 1، ص 464-465-161.

استعار الشاعر أسطورة (أدونيس) وتعامل بمنطق فاعل، شكلاً ومضمونًا بغية تصوير وضع مزر للبلاد في صرخة مملوءة بالغضب والثورة والوجع، دعوة إلى الرغبة في النهوض والتجدد وإعادة بعث المجد العربي والشعبي الضائع.

فقد نجح الشعراء المعاصرون في توظيف الأسطورة بشكل لا مثيل له باللجوء إلى تقنية الكشف والتركيز ونبذ المباشرة، وهو ما أضفى على القصيدة جمالية الاكتناف على الإصرار والرموز والإيحاء، في سياق فني، يمنح الإنسان المعاصر إعادة اكتشاف ذاته وتعميق تجربته بصفة شمولية وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بما تملك من طاقات متجددة.

ومن ذلك أيضا القصيدة الجزائرية:

حيث وظف شعراء معاصرون أمثال أحمد عاشور، عبد العالي رزاقي، الأخضر فلوس، أبو القاسم خمار، وأبو القاسم سعد الله وغيرهم، الأسطورة العالمية والعربية في قصائدهم بطريقة فنية في صورة واقع الجزائر تعبيرا عن رفض الاستعمار والتوق ..... الحجرية والتحرر، فكان أن وظف (أبو (قاسم خمار)أسطورة (سيريف) رامزا الأمة المقلوبة التي لا ينتمي عذابها حيث يقول في قصيدته: (اللغة الحمراء)

"لن يرفع (سيريف) الصخرة

لن تلمع في شهم ريشة

أشاج الهندي الأحمر

ذكرى مرة

تتفخر"[1]

[1] أبو القاسم خمار، ربيع الجريح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1967، ص34.

أعاد أبو القاسم خمار مشكل مذلول أسطورة سيريف ليرمز لها بموقع الإتيان الرافض لذل والهوان به ما نفذ مدلول أسطورة سيزيف بصورة مختلفة عند أحمد عاشوري حيث يقول:

" هذا سيزيف

يهزم أشباح الخوف

يرجع منتصرا

يدخل مهزو قصر المملكة"[1]

كما نجد العديد من القصائد الحرة التي وظفت الأسطورة تعبيرا عن الحرية رافضة قيود الاستعمار وعالم الباطل من ذلك ما جاء في قصيدة أبي القاسم سعد الله إذ يقول:

"هذا ربيعك يا فينوس .....

عرس الطبيعة واسى بالعناقيد

وضمحي الكون أنداد معطرة

على الخلود على حب وتغريد[2]

حيث رمز بالآلة فينوس إلى الجزائر محتفيا بعودة الحرية والأمل والانتصار على الباطل

6- الأسطورة والرواية:

تعددت معالم الأسطورة وارتبطت بتفاصيل عديدة من مشاهد الدرس المجتمع، وهي "قصيدة تجمعها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات محافظة على ثباتها منذ فترة

[1] أحمد عاشوري، أزهار البراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987، ص21.

[2] أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط3، 2010، ص84.

طويلة تتناقلها الأجيال، زيادة على الطابع الجمالي الذي تتمتع به أو ما يعرف بالخيال المشترك للجماعة، كما تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها ،بحيث تجري أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي تتمتع فيه بسلطة عظيمة وقدسية على عقول الناس ونفوسهم ، وهذا ما جعل بعض الباحثين يعرفونها بأنها قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة في العقائد القديمة أو إحدى الفوارق الطبيعية "[1].

في حين تعرف الرواية على أنها" سرد نثري خيالي طويل عادة تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد، وهذه العناصر هي :أ/الحدث: وهو الذي تزداد أهميته أي روايات المغامرات والروايات البوليسية، ورواية الرعب ورواية العجائب التي تدور حوادثها في بيئة مخفية وحشية. ب/التحليل النفسي: ويسود الرواية التحليلية ورواية السيرة الذاتية التي تسير في شكل اعترافات من المؤلف. ج/تصوير المجتمع: ويسيطر على الرواية التاريخية ورواية المغامرات التي يقوم بها الصائمون على وجوه والتي تصور حياة الفلاحين أو طبيعة أخرى من الشعب والتي تصف حياة أسرى أو الحياة عصر من العصور"[2].

فعلاقة الأسطورة بالرواية" تتأتى من كون الأسطورة، تتمتع ببنية لغوية رامزة، وبناء فني استحوذ على تطلعات الأديب، لتلتقي بعد ذلك الأسطورة مع الرواية ، في اتصال يشف عن قابلية بين الاثنين للتبادل والمناولة، ضمن معطيات كل واحد منها، ولعل السبب في هذا التلاقي بين الاثنين كون الرواية أي رواية" لها أسطورتها الخاصة التي تتشكل من خلالها "[3].

فضلا عن طبيعة هذا الأرق الشعبي والواقع الذي تعيش الشعوب كذلك تكون الأسطورة محطة استقصاء غير محددة لطبيعة الاستيلاب الذي يعيشه الفرد، مما يجعل الروائي يرمز بسبب

[1] سلمان مظهر، أساطير من الغرب، مطابع الشعب، القاهرة، مصر، د ط، 1969، ص03.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، المصطلحات الغربية في اللغة والأدب، ص 183.

[3] ميشال زيران، الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، دار النوار، اللاذقية، سوريا، 1989، ص16.

الضغوط السياسية، وتسلط الدولة، لتكون هذه الأسطورة جزءا من حالة استشراق المستقبل، فضلا عن حلحلة حالة الانفصام واليأس التي يعيشها الفرد في ظل واقع مؤلم وقاس"[1].

ومن نقاط التقاء الأسطورة والرواية، خصوصية مفرداتها وشكلها الفني، فالحبكة والشخصية والموضوع، والصورة الأدبية، في مزج وتبديل لعناصر شبيهة موجودة في الأسطورة، ومرد قدرة الأدب على تجريبها هو امتلاك الأديب للمخاطبة الأسطورية امتلاكه السلطة السحرية التي نشعر بإزائها ببهجة مضطربة، أو بفزع أمام عالم الإنسان"[2].

أما عن طبيعة إسهام الأسطورة وتوظيفها في الرواية فإنه يكون بعدة طرق منها: "تفسير الظواهر وحل المشكلات الطبيعية بطريقة أسطورية، كما في الملاحم القديمة، أي إنهاء غضب الإله ولرضاه. التبرك بالأولياء والدراويش والصالحين، ورضاه واستثمار بعض الأساطير القديمة لتكون جزءا من بنية السرد الروائي ولاسيما أساطير الطوفان وبرج بابل والإله المخلص وغيرها"[3].

كما تشترك معها في الطابع الخيالي واللغة الرامزة المقنعة، فلغة الأسطورة" لغة رمزية حوارية مخاتلة، تستند في قراءاتها على البعد التأويلي لها، إذ تحمل بين طياتها (بنيات) تأويلية متعددة تخضع لقراءات متعددة، والسبب في ذلك أن الأسطورة تتعامل مع الكون والطبيعة ووسائل غيبية أخرى، فلا بد أن تحاكي لغتها هذه الأجواء كما أن لغة الأسطورة لغة طقوسية لا بد أن تكون مورابة، إذ هي لغة " تقوم على توليد ذاتها، فهي خطاب ينطلق من رمز اللغة، موظفًا سجلات قديمة أو معاصرة، قائمة على الاستبدال والتعويض والتوافق"[4] لذا نجد شيئا من التوافق والانسجام

[1] ماجد عبد الله القدسي، مستويات اللغة السردية في الرواية، ص154.

[2] نور ثروب فراي، وبلاغة الأسطورة صبحي حديدي، مجلة الكرمل، ع 40-41، 1991، ص 86.

[3] سعد عبد الحسين العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2011، ص110.

[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 226.

بين لغة الأسطورة ولغة الرواية، وربما أن الأسطورة تحاول الإفلات من الخانة الضيقة، اعتمادًا على حل وسط، وهي بذاتها الحل الوسط، لأنها كفيلة بإظهار المفهوم القصدي، فإنها لا تواجه سوى نوع من الخداع اللغوي، واللغة تستطيع فحسب، أن تطمس المفهوم، وربما أن الروائي وهو يستعين باللغة الأسطورية، يريد أن يكنى -إن صح التعبير- فإن ابراز معطيات اللغة الأسطورية .....تأويلات لأنها لغة رمزية"[1].

عرفت الرواية العربية التوظيف الأسطوري في المتن الروائي، نتيجة احتكاكها بالرواية الغربية الفرنسية والإنجليزية، ونتيجة إعجابها بتجليات الأساطير في تقنيات الحكي والسرد، بدأت بذلك مع أربعينيات القرن الماضي تظهر محاولات الرواية العربية. وجنحت إلى النزوع الأسطوري لقدرته الرامزة في تصوير هموم الإنسان والمجتمع الغربي حيث " أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث بأشكاله وتجلياته كافة، يشكل معلمًا واضحًا رغبة في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية، إما بالحلم والفانتازيا أو باستحياء الأساطير"[2]، وكأن " الرواية العربية اكتشفت سحر التعبير بإمكانات اللغة المتعددة، ولكنها انتبهت إلى غنى التراث الغربي، وشقت دائرة اشتقاقها من الرصيد العجائبي والأسطوري والصوفي، وهكذا أكدت استقلاليتها الفعلية عن نموذج الرواية الغربية بنمطها الرومانسي والواقعي"[3].

فكان أن استلم الروائيون أساطير الموت والانبعاث أسطورة من "أدونيس" و"أوزويريس" كراوية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم 1933 ورواية (السّد) عام 1955 لمحمود المسعدي التي وظف فيها أسطورة "بروميوس"، أما نجيب محفوظ فقد استلهم أسطورة آدم عليه السلام في روايته

[1] ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة الردية في الرواية العربية، ص 155-156.

[2] سيد حامد النّساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، نقلا عن: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011، ص 27.

[3] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص 12.

(أولاد حارتنا) عام 1955 وفعل عيسى الناعوري أيضا في روايته: (مارس يحرق معداته) حيث يقول في توظيف الأسطورة الأسطورية في مقدمة روايته: " رأيت أن الحرب هي السبب الأهم في عدم تحقيق السعادة البشرية، فرأيت أن أجعل روايتي دعوة لتقبيح الحرب، وتحبيب السلام، فاخترت أن أجعل إله الحرب الأسطوري عند الرومان القدماء، يندم على أفعاله القبيحة في إثارة الحرب وقذف البشرية بالويلات المريعة، فيحرق أدوات حربه، وينزل إلى الأرض ليعيد إليها السلام الذي فقدته بسبب جريمته"[1].

وهكذا فقد أقبلت الرواية " وانفتحت على عالم أوسع حين استغلت الأسطورة والأحداث التاريخية والوقائع الحضارية، كأدوات تعبير تجعلها قادر ة على الإمساك بالتجارب الإنسانية من زوايا شفافة وعميقة الدلالة"[2] فبعد " هزيمة 1967 ازداد توظيف الأسطورة في الرواية العربية، ترسيخًا وتنويعًا فأقبل الروائيون على توظيفها توظيفًا عميقًا، فأصبحت عنصرًا ابداعيًا تكوينيًا في حل الروايات العربية، الصادرة منذ سبعينات القرن العشرين، كما هو الحال في رواية السوري حليم بركات في روايته (عودة الطائر إلى البحر) وإميل جيني في روايته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعد أبي النحس المتشائل 1972)، والفلسطيني جبران إبراهيم جبرا في روايته (البحث عن وليد سعود) 1978، والمصري إدوارد الخرّاط في روايته (رامة والتنين) 1980"[3]، كما تزايدت وتيرة التوظيف في أواخر القرن العشرين ومنها رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوفي الصادرة 1992.

7-الأسطورة في الرواية الجزائرية:

"وظفت الرواية الجزائرية من خلال تعاملها مع التراث الشعبي الشفوي منه والمكتوب، الأساطير، لتفتح آفاقا جديدة على التاريخ والمجتمع وعليه فإن قراءة التاريخ من خلال الأسطورة

[1] عيسى الناعوري، مارس يحرق معدّاته، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1955، ص 9.

[2] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص12.

[3] عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب الحديث والمقارن، مجلة إشكالات معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، ع 11، 2017، ص 197.

مكنت الكتابة الروائية التي استرجعت التاريخ كي تحقق تأثيرًا بالغا على مستوى الرؤيا وعلى مستوى اللغة"[1]، مما جعل الروائيين الجزائريين يميلون إلى "استقطاب عناصر الأسطورة في عرض قضايا الانسان العصر، بل يحاول بعضهم ولا سيما الشباب منهم أن يغلفوا أفكارهم في صور ورموز تجعل نتائجهم أكثر غرابة من نتاج سابقتهم، ولسنا نزعم أنهم في تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد إلى عصر الخرافة، باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضاياهم، وإنما نزعم أنهم بدوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم"[2].

ومن هنا فإن توظيف الأسطورة شمل الرواية وفقا طريقتين:

الأول: الطريق المباشر:

يمثل هذا الاتجاه: "أولئك الكتاب الذين استهوتهم أساطير الليالي "وحكاياتها الخرافية فأصبحوا يكتبون على غرارها، إما على سبيل التقليد أو المحاكاة أو على سبيل الاستحياء والاستلهام، ويبدو على الروايات المتأثرة بهذا الاتجاه أنها تكاد تكون امتدادًا لأساطير الليالي وحكايتها لا من حيث روح الحكاية فحسب، بل من حيث الأحداث والشخصيات والعناصر السردية الأخرى، كذلك وقد كان يمثل هذا الاتجاه معظم كتاب الرواية الجزائرية في عهد الاستعمار، والذين كانوا يهدفون بالدرجة الأولى إلى تصوير أوضاع شعبهم نتيجة هيمنة الاستعمار وطغيانه والدعوة نتيجة لذلك إلى تصفية وجوده في الوطن"[3].

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة ومآل، وهران-الجزائر، 2006، ص 40.

[2] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 180.

[3] سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديثة، الأردن-أربد، ط1، 1431هـ-2010م، ص 356.

الثانية: الطريق الغير المباشر:

ويرجع إلى التعامل بالتفسير الأسطوري باعتباره أقرب تفسير لأنه يرتبط بالأعماق أو بلاوعي الجماعي إذا أخذنا بما يقول "يونج" (**Jung**) فلقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة في الثلث الثاني من هذا القرن يتجه نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق أغوارها عاملا مشجعا للاستقطاب الأسطوري، ولا سيما عندما أخذ الكتاب يغيرون على اللامعقول على أنه أحد مجالات العلوم للنفس"[1] ذلك أن الأدب اللامعقول (inationnel) "شكل من أشكال الدراسات نشأ بعد الحرب الكونية الثانية بمثابة رد فعل من المسرح الكلاسيكي والبرجوازي الذي ابتعد عن الحياة، وأصبح هذا الأدب يهتم بما هو غير معقول وكل ما يبعث على التشاؤم، وعبث الوجود وقد استمد أصوله من الدادية(le dadaisme) والسريالية (le surréalisme) الاتجاهات المنافسة للعقل ويميل إلى السخرية والتهكم ويمثل هذا الأدب في فرنسا "صامويل بكيت" (samuelbecket) و"أوجين يونيسكو" (eugéneionesco) وفي إنجلترا "إدوارد فرنكلين ألبي" (edward franklin albee) و"هارولد نبتر" (haroldnipter) وفي اسبانيا "بونسيلاجارديال"[2](poncelajardiel)و"معنى هذا أن الأدب اللامعقول ماهو على نحو من الأنحاء إلا بعثا جديدا للأساطير، ما دامت العناية قد اتجهت إلى الخوض في المتاهات اللاوعي وفوضوية الأحلام"[3]، بالإضافة إلى ذلك "فإن المجتمع الجزائري الذي ظل تحت نير الاستعمار أكثر من قرن وربع قرن، فقد عرف تحولات اقتصادية واجتماعية وفكرية جذرية، وقد دفعت هذه الوضعية الجديدة للأدباء إلى التفكير وإعادة النظر في بناء البلاد، وتصليح أوضاعها الموروثة، وقد وجدوا في الرواية الجنس الأدبي الأكثر ملائمة لتشريح بعض الأوضاع السائدة في البلاد ولا سيما منذ بداية السبعينيات حيث إنهم ضمنوا أعمالهم الروائية كثيرا من

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 180.

[2] ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 365.

[3] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 180.

العناصر التراثية التي تعبر عن مواقفهم الأيديولوجية واتجاهاتهم الفنية"[1]، ولعل من أهم الروائيون الذين استعانوا على الملمح الأسطوري في المعنى الروائي من الذين اهتموا بتوظيف الرمز الأسطوري توظيفًا بالغًا، محمد ديب وكاتب ياسين والطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهم، ومع "اختلاف المواقف وتعدد النزاعات التي أصبحت ظاهرة للعيان فيما يكتبون فإنهم كانوا يرون أن الغاية من تناصهم مع التراث هو إعادة تفسير لعناصره بدلا لآلات جديدة، وهم إنما اتفقوا على الغاية من توظيف التراث فإنهم لم يتوقفوا على طريقة أو منهج الذي يحققون به الحداثة المنشودة، وقد كان ارتباطهم في هذا الاتجاه بواقعهم الشعبي، سببا مباشرا في تنامي الشعور لديهم في الاعتراف من الرصيد الرمزي الكبير الذي ورثته "الليالي" من الأساطير بفضل مادتها السردية ..... فيمكن للروائي استغلالها من الجانب التناصي والفني، وكذلك من خلال أسلوبها الخيالي السحري وأجوائها الخرافية والأسطورية"[2]، التي يمكن أن تمثل في هذا الاتجاه برائعة عبد الحميد بن هدوقة (الجازية والدراويش) الرواية الجزائرية المشهودة لها بثرائها بالتراث الأسطوري "وجازية في معناها الشعبي هي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء.

كما أن السيرة الهلالية تعد من الناحية الخارجية النص المؤسس بمجموعة من الكتابات الروائية كان الهدف في توظيف السيرة بإضافة دلالات جديدة أي إخراجها من سياقها الاجتماعي والتاريخي، و الاشتغال عليها بصفة مبدعة وهو الوصول الى تأسيس خطاب روائي جديد حول الأسطورة ذاتها، للكشف عن قضايا اجتماعية وسياسية معاصرة "[3]وبالتالي لجأ الروائيون الى توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية و الخرافة سعيا منهم لمعرفة الانسان المعاصر، وشرح الظواهر الاجتماعية والسياسية الجديدة، ومحاولة للتكيف والتعبير في موقف ، وشرح دواخل النفس الإنسانية وتوتراتها ومحاولاتها.

[1] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 357.

[2] المرجع نفسه، ص 357.

[3] جعفر يايوش الأدب الجزائري الجديد التجربة والمأل، ص 4142

وهكذا كان الأدب حيث كان دائما تأويلا رمزيا للواقع، ويضيف عليه مسحة جمالية تجمع في طياتها الجانب الحقيقي و " الأسطوري كسيرورة موطئة لعملية الانتقال من المقدس الى المدنس، وإذا كان الأدب بخاصة، والفنون على العموم مخزنا أساسيا لحفظ الأساطير فإن الأسطورة الأدبية تضيف الى الأسطورة البدائية دلالات جديدة ويتضح أن توظيف الأسطورة في النص الروائي كنص "الجازية والدراويش" ليس إلا حجة للتعبير عن قضايا ذات بعد واقعي، يرتبط بالمجتمع بما فيه من العادات والتقاليد والطقوس الأسطورية الموروثة جيلا عن جيل"[1]

وهناك الأمثلة الكثيرة من الرويات الجزائرية التي تتقاطع مع أساطير قديمة العهد، بحيث صيغت بطريقة فنية وقالب روائي إبداعي وخيالي بمنتهى الروعة، لذا نستطيع القول إن الروائي استطاع تحسين التراث الأسطوري لإنتاج مقولات جديدة، تؤسس لنقد سياسي للواقع الراهن، بل ولإنتاج معرفة جديدة استنتجها بفعل آلية التناص والحوارية بين النصوص الأولية والتي صارت بفعل الزمن قابعة في أعماق الذات البعيدة ولكن كاتب الرواية بفضل آلية الاسترجاع البعيد استطاع تفعيل المحمولات الفكرية والمضمون الأسطوري لجعله أساسًا في استفزاز الضمير الجمعي، وتحريك إرادة القول وإرادة الفعل بل وإرادة الرفض"[2]

ونجد رواية الطاهر وطار تميز عن تلك التي كتبها عام 1974 ونشرت على صفحات جريدة الشعب سنة 1975 ثم أصدرتها دار البعث للطباعة والنشر في عام 1980، حيث أضافت الرواية "تجربة في العشق" و"الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي"، وهي النماذج التي يشتغل عليها الفصل التطبيقي لهذا البحث، حيث تتمثل هذه الأخيرة هذا الاتجاه الراخر بالتراث الأسطوري بحيث تحمل رواية "الحوات والقصر" تقاطعات تراثية واسطورية اذ تواجه القارئ مسألتين أساستين الأولى تتجلى في طبيعة المضمون الذي احتضن موضوع العلاقة بين السلطة

[1] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 42-43.

[2] المرجع نفسه، ص 53 54.

والرعية دون الارتباط بزمان أو مكان محدد، رئيسهم هذا مع طبيعة العمل الروائي الذي اختاره مؤلفه لمثال قصصي تراثي بكل ترميزاته ومرجعياته وبخاصة حكايات ألف ليلة وليلة"[1]

وخلاصة القول أن الرواية الجزائرية الجديدة قد استغلت على الأسطورة موسع فبرز الى السطح نماذج روائية رائدة لكتاب أمثال عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطاو وعبد المالك مرتاض واحلام مستغانمي وغيره من الذين طعموا المتن الروائي الجزائري بالطعم الأسطوري وفق لغرضين الأول جمالي فني والثاني أيديولوجي يهدف لإبراز الواقع الاجتماعي وإدانة الواقع الاجتماعي والسياسي سواء أثناء الفترة الاستعمارية أو أيام الثورة وفترة الاستقلال وكذا فترة الإرهاب العشرية السوداء، وبهذا الارتباط الوثيق بين الأسطورة والأدب توطدت العلاقة بالنقد والأدب.

8-النقد الأسطوري:

بدأت بوادر العلاقة بين الأسطورة و النقد الأدبي مع اهتمامات كوكيتوا ومنطلقا نوريز جزاي حيث كانت الفلسفة الميدان الخصب لهذه الدراسة وكانت فكرة كوكتو وانتقاءه للتهميش الذي طال النصوص القديمة فقد "اهتم بالأساطير القديمة وكتب أربع مسرحيات استمدها من التراث الاغريقي اليوناني من أهم مسرحياته الالهة الجهنمية التي استعمل فيها "أسطورة أوديب" أما ثرويقراي فتشير اكتشافاته إلى إمكانية تحويل النقد الادبي إلى علم حقيقي و لا ول مرة ويثني قوله ان العلم الصحيح يستطيع أن يقف عند التحليل البنيوي للموضوع و بالمشابهة المقارنة تبين إلى القصيدة وليد والشاعر أم والناقد قابلة وممرضة يربط الا حزمه ويخبر الأم إن كان الوليد ذكرا أم أنثى ثم يغسله و يقدمه إلى العالم الخارجي"[2].

ظهر مصطلح (Mythocritique) أول ما ظهر في النقد الحديث وارتبط بدراسة الأساطير وعلاقتها بالآتي: "وأول استعمال له كان 1934 في دراسة فوريكين المسمى "نماذج

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمثال، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص37.

نمطية الأمل في الشعر، ثم في دراسات له عند "ليفي ستراوس" عن (البنيات الأولية للقرابة) عام 1949، وتلاها بدراسات أخرى عام 1954 وفي عام 1956 أصدر رولان بارت دراسته الشهيرة المسماة "الأساطير".

وقد حرصت المدرسة الوظيفية الإنجليزية على أن تكون "رابطة في هذه المناسبات دراسة الأسطورة بدراسة العبادة ثم في مبدأ مضمونه الذي هو تحديد خريطة جغرافية وفلسفية في آن للنظام العالم هذا مع تقارباته وما عادته فقه اللغة وتفسير اللغة القديمة وأهم النصوص التي تمتد جذوره إلى التراث الاغريقي، وأخيرا في مبدأ أشكاله المتتابع والمجزئ على غرار المناظر الأرضية وخطوط الشواطئ وقمم الجبال ومسالك الصحاري التي يجولها سكان أستراليا الأصليون في أحلامهم إنه طريق شقه التحليلي البنيوي الذي جربوا وراءه كل أنماط المقاربة الأسطورية الأخرى"[1]، ويجمع الدارسون أن الأنثروبولوجيا كانت تضم دراسة الأسطورة، وفيها برزت نظريات عديدة أبرزها نظرية (إدوارد تايلور) أحد رواد المدرسة الأسطورية التي ترى أن العقلية البدائية لا تتناقض والعقلية المتحضرة ذلك أن صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها.

ومن أبرز علماء الانثروبولوجيا الدين اهتموا بدراسة الأسطورة والنقد الأسطوري نجد "السر جيمس فريزر" من خلال مؤلفه الموسوعة الغصن الداهي الذي يرى أن " الشعيرة أو الأسطورة بالنسبة للناقد الأدبي بها محتوى العمل الدراسي والغصن الذهبي من وجهة نظر النقد الادبي في مقاله عن المحتوى الطقسي للدراما أي أنه بعيد بناء الطقس النموذجي الأصلي، الذي يمكن أن تكون المبادئ العامة للدارس قد نشأت عنه منطقيا وليس زمنيا، ويرى قراي أن كتاب قريزر "الغصن الذهبي" يفهم من الظاهر أنه عمل الأنثرولوجيا ولكن تأثيره الأعظم كان أكثر تأثيرًا، أي أنّ حقل النقد الأدبي كان أكثر منه في الحقل الانثروبولوجي"[2].

[1] سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، طبية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2005، ص 73.

[2] بيار وميشال ابراز وآخرون، معجم الانثروبولوجيا الانثولوجيا، تر واشراف: مصباح الصمد مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1432هـ-2011م، ص69.

وبعد الغصن الذهبي "ظهرت دراسات عديدة حول الأسطورة النقد الأسطوري حيث "نشرت الأغلبية هاريسون"[1] الفن القديم والشعائر وهو خلاصة عن صلات الغربي بين شعر الخصب البدائية و الإنتاج الارقي المتمثل في المسرحيات وفن النحت ثم تليها دراسات "كورنفورد" في السنة الموالية بعنوان "أصول الملهاة الاتيكية" وحلل فيها الملهاة الاغريقية على الامن نفسها ثم تلتها دواشين تشتغل نفس المنهج جمال "جيسي وستون" ولورد راحلان"[2].

فأما لورد راجلان (**Lord Raglan**) "فقد كان كتابه" البطل دراسة في الكلاسيكي الأسطورة والدراما" منهم الكتب المعاصرة وإن لم تلق اقبالا وتذوقا دراسة الأبطال التقليدين والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل رويبن هود، وسيحفر يد وآثر و أو خولين، وأديب وروميكوس وموسى وغيرهم، قد درس هؤلاء الابطال تصور لأمل واحد، هو الأنموذج البطولي الأعلى فكتابه ليس تاريخا ولكنه مأخوذ في طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية ، وقد اعتمد في محتواه على فريزر وهاريمون ووستون".

غير أن الدراسة الرائدة للنقد الأسطوري، والأسطورة هي التي نشأت عن " المدرسة البنائية و"مؤسسها "ليفي ستراوش" الذي انتقد الاتجاه التطوري موضحا أن أصحابه يعتقدون أن الحضارة الغربية هي الأرقى في التطور الإنساني نسبة الى الجماعة البدائية التي كانت بمثابة مراحل طبقة للتطور، ويرى أن العقل البشري هو واحد عند البدائي وعند الحضري، لأنه يستخدم نفس العمليات العقلية، ويختلف ويبين طريقة تعامله مع الأسطورة فهو يعكس من تقدمه من الأنثروبولوجين لا يعبأ بالعثور على الأسطورة الاصلية بل انه يعامل على الروايات على قدم المساواة كما استأنف ستراويس ذو إصابة في الأساطير مستعينا بالمشابهات الانثروبولوجية" ونتائج

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب، دار اليازوي العلمية، الأردن، ط1، 2013، ص 299.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 299-300.

التحليل النفسي فظهر في كتابه بوضوح إيمانه بفكرة وجود أساس شعوري عميق في الإنسان إلى جانب شعوره الواعي"[1]

وعلى الرغم " من أن أهداف ستراويس ودراساته قد أسهمت إسهاما فعليا في تأسيس منهج في النقد الأدبي، وهو المنهج النبوي غير أن التقنيات التي استخدمها في تقنيات المنهج الأسطوري التمثلات الأسطورية واللاشعور الجمعي والبناء القبلي مع محاولة الوصول الى نوع من الجدولة الرياضية أو المصفوفة الجبرية التي تعبر كل التحولات والتجمعات الممكنة في الذهن البشري اللاشعوري وتحولت الأسطورة في ضوء منهجه البنيوي، كما لو كانت مجرى ظاهرة تشبه غيرها من الظواهر الطبيعية، وتمثل بالتالي دراسة علمية موضوعية. بعيدا عن مضمونها أو محتواه الاعتقادي"[2] وعلى هذا النظام تليح نظريته النقد الأسطوري وتعتبره من نتاج الادبي الجمعي وقد استرعى هذا الاوعي اهتمام النقاد في ميادين الأخرى ولم يقتصر على الأدب وحده فالناقد الغنى " عز اهام كولبير يعبر هذه الناحية اهتماما خاصا فهو يشبه هذا اللاوعي (بالنهر) الذي يجري تحت أرض كلسي، فيمكن أن ينفجر ويصبح سيلا عارما بعد الأمطار الغزيرة، وكذلك تيار اللاوعي ضمن الممكن أن يقذف إلى الواعي بالصور الفنية، ويرى أن هذا التيار فرضي لا يمكن البرهنة عليه إلا أن يقذف إلى الواعي بالصور الفنية، ويرى أن هذا التيار فرضي لا يمكن البرهنة عليه إلا أن من الممكن التلميح إلى وجوده اعتمادًا على جوانب عزيرته من التجربة و السلوك النابعين من المخيلة النفسية"[3].

[1] كلود لفي ستراوس، مقالات في الاناسة، تر: حسين قبيسي، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983 ، ص61.

[2] مخذي الجزيري، التشوية والتنوع البشري وكلود لفي ستراوس، دار الوفاء لدين الطباعة والنشر، الإسكندرية–مصر، 2002، ص143.

[3] حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص87.

9-منهج النقد الأسطوري

وعلى هذا الأساس شهدت الدراسات النقدية المعاصرة اهتماما متزايدا بتوظيف آليات منهج النقد الأسطوري في مقاربة النصوص الإبداعية شعرا ونثرا، واختلفت في طرائق توظيفه إذ أنّ "المنهج النقدي الأسطوري يقوم على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الابداعية ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة، ثم يصنفها تصنيفًا نوعيًا لم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي ومدى احتفاظها بخصائصها كشخصية أو حادثة أو موتيفا أسطوريا، من خلال احتفاظها الحد الأدنى الخصائص الجوهرية ومدى تحولها داخل العمل الادبي"[1]إذ يقوم هذا المنهج وفق لأليتين أو يعود إلى أمرين.

1. قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي " أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الاساطير، والذي يمنحا خاصتي التشكيل والتحول، لكي يصبح جزءا بنيويا للعمل الأدبي بنفس ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية و الجمالية للمبدع"[2]
2. قدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي الأسطورة "شخصية أو حادثة أو موتيفًا أي تحويل الأسطورة إلا وجود جمالي يخدم رؤى المبدع من خلال جملة التحولات والتحويرات وفي التشوهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أو تلك"[3]

وتجدر الإشارة الى أن النقد الأسطوري هو مرحلة متأخرة من مراحل تطور النقد الجديد والتي تعرف باسم نقد النماذج العليا" اذ يتعمل هذا النقد في جذوره بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة.

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب، ص297

[2] المرجع نفسه، ص297.

[3] المرجع نفسه، ص 298.

10-تجليات النقد الأسطوري في الادب والنقد العربي المعاصر:

تأخر ظهور النقد الأسطوري عندنا إلى أواخر السبعينيات نتيجة لعدة ظروف وضعت ظهور هذا التيار كطغيان عدة نظريات على الساحة النقدية كالتوجه الماركسي والوجودي والفرويدي" مع أن حضور الأسطورة في الأدب العربي الحديث المعاصر ، عرف حضورًا مبكرا مع بديات بدر شاكر السياب الشعرية، ومع البدايات الروائية لكاتب ياسين في روايته (نجمة) من خمسينيات القرن الماضي (1956)، وأنه كان العالم العربي قد عرف قبل ذلك بقليل أي قبل فترة السبعينات، دراسة أولى، تعتبر بذرة التوجه النقدي الأسطوري في النقد العربي إضافة إلى دراسة سعد رزوق الأسطورة في الشعر المعاصر سنة 1959)، والتي يرى فيها أن استقبال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، كان بسبب استقبال شعر "إليوت" في قصيدته (الأرض الييباب) والتي عرفنا لها أول محاولة تحسين من طرف عباس محمود العقاد في قصيدته: (الأرض الخراب)"[1]فـ" كما أن قصيدة "إليوت" ترثي حضارة الغرب المحتضرة المسرعة الى الموت المحتوم كذلك نجد الشاعر العربي الحديث ينحوا هذا المنحى، فهو ليس أكثر من صدى الشاعر الإنجليزي و الأمريكي إليوت، والفرق بين الشعراء العرب وبين إليوت هو أنهم عمدوا إلى الرموز الشرقية الأسطورة، و ابتعثوا آلهة شرقية لم ترد عند إليوت"[2]

أما " الدراسة الثانية التي ظهرت هي " مضمون الأسطورة في الفكر العربي)، بيروت 1973 لخليل أحمد خليل و هي لا تعتبر دراسة أدبية بقدرما تعتبر تشخيصا لاتجاه الفكر العربي نحو الميتافيزياء، بعده بسنوات ظهرت دراسة أخرى بعنوان "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث " بيروت 1978 لريتا عوض " التي اكتفت بتلمس جانب الموت في الشعر العربي، وهو جانب هام من دون شك"[3]

[1] جعفر يايوش، الأدب الجزائري التجربة والمآل، ص 38.

[2] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب، بيروت-لبنان، 1999، ص09.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، ص 38 39.

في حين نجد بعض المقاربات في النقد العربي المعاصر قام بها مجموعة من النقاد الباحثين منطلقة هي الأخرى من النقد الأسطوري لدى إليوت نذكر من بينهم نذير العظمة خلدون الشمعة أحمد كمال، وجبر إبراهيم جبرا.

ضمن مظاهر التوجه الأسطوري والرمزي من عناوين أعمال "العظمة" على اعتبار أن الكتب تقرأ من عناوينها، كانت "اللحم والسنابل" اشارة إلى المسيح، والعشاء الأخير و"السنابل" رمز للذات الأخضر إشارة إلى أدونيس و الأندلس إشارة إلى الأسطورة اليونانية المتهورة، و"الشيخ والمغارة" والجماعة إلى دم المسيح المصلوب و" المعراج" يشير إلى حادثة المعراج وتداخل الرمز الأسطوري، و(أوراك تبحث عن جلجامش) يوحي بأسطورة جلجامش و" الشعر التموزي" إشارة إلى أسطورة تموز أخيرًا (سفر العنقاء) تلميحًا إلى أسطورة الموت والبعث.

يستخلص من هذه الاشارات أن الناقد يقدم لنا مجموع أعمال حفريات أسطورية ونموذجًا حيًا للناقد الأسطوري"[1]. تأثر فيها العظمة بالنقد الجديد إلى حد النخاع، كما اتخذ العظمة القصة " مجالاً لدراسة الأسطورة، فدرس المجموعة القصصية الأسطورية الفلكلورية " سيدنا قدر" لمبارك ربيع ينطلق من المنهج المقارن، ويجري مقارنة بين الأساطير التي تتضمنها والأساطير التي تتضمننها رواية حليم بركات" عودة الطائر إلى البحر" فيرى أن مقدرة مبارك في الفن القصصي لا تتوفر إلا عند القلة من الكتاب أمثال " بركات" متوسلة بالأسطورة، تجعل منه قاصًا متفردًا يطرح مشكلات الانسان المعاصر، من خلال التطمين الأسطوري أو الرمزي، ويدعم طاقات التعبير اللغوي بطاقات أخرى، تخلف لنا عوالم فنية مركبة على حين ينقلها بركات من المرئي إلى اللامرئي ومن المحسوس إلى أعمق مشاعر النفس وخطوات عبر الرمز الأسطوري"[2] إذ يعالج العظمة " موضوع الأساطير عند العرب لكنه لا يقارن بينها وبين بعضها فحسب، بل يدرس تأثيراتها الأدبية عربيًا وعالميًا،

[1] نذير العظمة، سفر العنقاء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص8.

[2] نذير العظمة، سيدنا قدر، مجلة المعرفة، ع 182، أيار 1977، ص 79.

فيتطرق إلى استخداماتها الصورية والدلالية عند تشوسر وتكسبير والسيّاب وأدونيس وحاوي وجبر الأسطورية وتدل على عمق في الرؤية الفنية وعلى خبرة في المثاقفة"[1]

ويعد كتاب: سفر العنقاء حرية ثقافية في الأسطورة تكتب فيه عن الحياة والموت والغناء والبعث " وعن ثنائية المادة والصورة، يلتقي هدف العظمة مع هدف في منهجها الأسطوري في التأكيد على ربط الماضي بالحاضر، والتغلغل عميقًا في جذور حضارات المنطقة والشرق، لكنه لا يغفل على الإطلاق الربط بين الآداب العالمية قديمها وحديثها"[2]

كما يدخل (خلدون الشمعة) " بأعماله النقدية .....في دائرة النقاد الجدد، الذين تأثروا بإليوت، حيث ظهرت أثاره جلية في بعض كتاباته النقدية، إذ يصدح في المطالبة بالبديل النقدي، المتمثل في استقصاء وسبر أغوار النص وتحليل رموزه الأسطورية، وقد ذكر بصراحة في مقدمة " الشمس والعنقاء" إنه سيحاول" الإسهام في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي الأوربي الأمريكي"[3] حيث يقوم منهجه " على تأويل النماذج العليا أو الأساطير ويبدو في هذا المجال متأثرًا بالناقد الجديد الأمريكي "ولسون نايت" (**Wilson Knight**) أحد تلامذة إليوت، ويذهب الشمعة إلى أن المنهج يطبق على الاعمال التي لم تعد عظمتها موضوع نقاش، ويشدد مثل النقاد الجدد على الوظيفة الاستكشافية لأهمية الجنس الأدبي وميزته وتفرده، ويرفض النصوص الرديئة بعد أن يحللها وفق معايير جمالية رمزية.[4]

أما أحمد كمال زكي فيتجه اتجاهًا مغايرًا إذ تبرز محاولاته " في المنهج الأسطوري من منظور نقدي أنجلو أمريكي في بحوث معظمها تدور أساسًا حول تفسير الشعر قديمه وحديثه تفسيرًا أسطوريًا، وتدعو إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهمل، الذي لم يهتم أحد بتطويره وهو حين

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب، ص313.

[2] المرجع نفسه، ص313.

[3] خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 32.

[4] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب ، ص 313.

يدعو إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز التي تكمن في الأساطير، لا يقدم تفسيرًا جديدًا للأسطورة، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها نمطا من أنماط التعبير المرتبط بالأصول الأدبية القديمة أو " بالحالة الوجودية الأولى"[1]، حيث يرى أحمد زكي من خلال هذا التوجه أن الاهتمام بتفسير الشعر أسطوريًا، هو دلالة على أن الشاعر يملك القدرة على إعادة تشكيل الصورة ذلك أن الأسطورة في نوع من المجاز أو التصوير الأدنى الشائع الأعمال الأدبية.

كما انصرف جبرا إبراهيم بتوجهه الأسطوري المتمرس على المتابعة المتفحصة للشعر العربي باحثًا ومنقبًا عن أوجه استعمال الأسطورة متأثرًا في منهجه بـ "إليوت" حيث كان يهدف كلاهما إلى " تحقيق غايات عديدة، إذ يطمح كلاهما إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة أو إلى التصريح بكآبة من كآبة وانحلال العالم المعاصر، وتقديم البديل لهذا العالم المتناقض، حيث رفضوا قوانين القهر والصراع، ومن خلال هذا المنهج كشف عن ما يكفيان في دخيلتهما من انكسارات حضارية راهنة، فكانت استعانتهما بالرموز الأسطورية للخروج من المدار المعلق، التي تجعل من التجربة الفنية حية، يحاول فيها الفنان تشكيل العالم الأفضل، حاول جبرا أن يبحث عن العالم الذي يمكن أن يعيده إلى طبيعته الأولى المتوازنة، يلائم فيه بين تجسيد البدائي وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلقه من جديد، فلم يجدر غير العودة إلى الوعاء الأول، هذا الوعاء يتمثل في الأساطير"[2] ونخلص إلى أن " استلهام جبرا المنهج الأسطوري من إليوت أن الأسطورة أموت مضامين جديدة أثرت في نقده وتكاملت لديه منهجا أسطوريا مما أضفى عليها دما جديدا ، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولا إلى عالم يفجره الاستلهام، ويحاول جبرا من هذا العالم على طريقة إليوت أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي، ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري في البحث عن النماذج الأصلية في الأدب، والتي اهتم إليوت بالبحث عن دلالات لدى الشعوب البدائية، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 177-178.

[2] جبرا، الأسطورة والرمز خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدًا، منشورات وزارة الإعلام، العراق، بغداد، 1933،ص222

المنطقة"[1]، فاتجاه جبرا في نقده الأسطوري كان محاولة البحث في دور الصور المجازية والكنايات والرموز، وتوضيح كيف تخزن الأسطورة الطاقة الإيحائية التي بإمكان القارئ أن يفجرها أثناء تلقيه.

بعد أن رأينا العلاقة بين الأدب والأسطورة وما بينهما من صلات قوية وتدخلات مؤثرة في الأدب بصفة عامة، وفي أجناسه الأدبية كالرواية وغيرها بصفة خاصة، ينبغي أن نعرج في هذه الدراسة على مدى ارتباط الشخصية الأسطورة وتفاعلها مع الحديث التاريخي، في النص السردي عند الروائي الطاهر وطار.

[1] ح فناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب، ص317_318.

الفصل الثاني

الشخصية الأسطورية والتفاعل المتعالق مع التاريخ في روايات الطاهر وطار

1-فاعلية الشخصية الأسطورية

2-الشخصية البطلة الأسطورة في رواية "الحوّات والقصر"

3-تمظهرات التعالق التاريخي للشخصية البطلة الأسطورية في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي

4-الحضور الأسطوري للشخصية البطلة الأسطورة في رواية "التجربة في العشق"

5-التفاعل التاريخي مع الشخصية الأسطورة في رواية "الشمعة والدهاليز"

6-الشخصية الأسطورية وتعالقاتها التاريخية في الأنساق السردية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي

1- فاعلية الشخصية الأسطورية:

الشخصية مُكَون هام من مكونات الخطاب السردي، وهي عنصر هام لفهم الفضاء الروائي، فالشخصية الروائية "حسب "بارت" كائنات من ورق، وينبغي التميز بين(الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي): فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها. والثانية خاصة تعني شخصًا معينًا في رواية معينة، له سماتها الخاصة وصفاتها النفسية والجسمية المحددة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام".[1]

مرّ مفهوم الشخصية الروائية بتطورات تباينت من خلالها الروئ والمفاهيم، فهي من وجهة نظر التحليل البنيوي "بمثابة (دليل) signe له وجهان: أحدهما (دال) signifiantوالآخر (مدلول) signifie فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما (الشخصية) (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها..."."[2] فما الاهتمام بهذا العنصر إلا لكونه "محل اهتمام القارئ والكاتب على حد سواء، فهي محط رحال الرؤية، ومنبعها الرئيسي. كما أنها نقطة تقاطع عناصر البنية: زمانيًا ومكانيًا ووصفيًا ولغويا، فهي بؤرة النص الروائي. الذي يصعب تصور بنيته من دونها، فتعالق الشخصية مع غيرها هو المولد للدلالات الإيديولوجية، والرابط للنص بسياقه التاريخي والاجتماعي في مستويي الإنتاج والقراءة".[3] ومنه، يرى الباحثون أنه لتحديد هوية الشخصية الروائية لابد من توفر عنصر أساس وهو القارئ لأنه "هو الذي يكّون –بالتدرج وعبر القراءة– صورة عنها، وذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة هي:

1–مَا يُخبر به الراوي.

2–ما تُخبر به الشخصيات.

3–ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

---

[1] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، اتحاد الكتّاب العرب–دمشق– سوريا، دط، 2005، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2006، ص10.

ويترتب عن هذا التصّور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القرّاء. واختلاف تحليلاتهم"[1]وبذلك فالشخصية "...أداة فنية يستحدثها الكاتب المشتغل بالسرد لوظيفة هو متطلع إلى رسمها. فهي شخصية لغوية قبل كل شيء بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه".[2] ومما سبق يمكننا أن نخلص أن للشخصية الروائية تعريفات عديدة نتيجة لدورها وأهميتها الكبيرة، فهي "المحور العام الرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث، وعليه يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة، وقيمتها"[3]. وإن كان فيليب هامون (**ph.Hamon**)يرى "أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[4]، فهي من وجهة نظره ثلاث فئات:

1-فئة الشخصيات المرجعية: هي شخصيات تُحيل إلى عوالم خارجية مألوفة وتتضمن الشخصيات الأسطورية والاجتماعية والمجازية بحيث"تُحيل هذه الشخصيات على معنى ثابت حددته ثقافة ما قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافات (...) وعادة ما تتشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل"[5]، ومنه يمكن للعمل الروائي أن يتضمن شخصيات ذات مرجعيات مختلفة منها:

أ/الشخصيات التاريخية: هي شخصيات مستوحاة من التاريخ العالمي أو القومي، أو هي "الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ، يتفرع هذا النوع إلى عدة أنواع مختلفة، مثل المرجعية السياسية (معاوية أو رشيد) أو المرجعية الدينية (الصحابة

[1] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص12.

[2] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2007، ص90.

[3] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين نجيب الكيلاني وأحمد علي كثير، دراسة فنية موضوعية، دار العلم والإيمان، ط1، 2009، ص40.

[4] فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم ع الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008، ص45.

[5] المرجع نفسه، ص35-36.

رضي الله عنهم) ويمكن أن تكون بعض الشخصيات ذات أكثر من مرجعية، وذلك عندما يكون لها في التاريخ أكثر من وجه فعلي بن أبي طالب رضي الله عنه مثلا قائد وسياسي وإمام... وفي دراسة هذه الشخصيات يحتاج الدارس إلى معرفة الخلفية المرجعية التاريخية لضبط الحدود بين ما هو أمر واقع، وما هو من أمر الأدب والفن".[1].

ب/الشخصيات الدينية: تمثل طائفة دينية معينة، عادة ما تكون ملتزمة بالمعتقدات الدينية، ويسهل على القارئ اكتشافها و"هي تحمل فكرًا عقائديًا وأخلاقيًا، وتأخذ دور المرشد داخل العمل الروائي. ويتحدد ذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها، والفكر الذي تدعو إليه".[2] ولهذه الشخصيات الدور الكبير في الأحداث، كونها تؤدي دور المرشد والمصلح، وتحضى بالاحترام والتقدير، نتيجة لتأثيرها على المجتمع والرأي العام.

ج/الشخصيات التراثية: "يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية، ويعتمد قص واقعها في شكل روائي، وتعتمد الشخصية على التوظيف الكلي للعنصر التراثي، وعلى الرؤية الفردية عند الخلاص، وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية".[3]

د/الشخصيات الأسطورية: هي شخصيات "تحكي قصة خرافية أو تراثية تدور حول كائن خارق القدرات، وأحداث ليس لها تفسير طبيعي".[4] وهي شخصيات ذات قدرات خارقة تفوق القدرات البشرية للشخص العادي. وتكون هذه الشخصيات في الغالب مستوحاة من الأساطير (آلهة، أنصاف آلهة)، كما هو الحالة في الآلهة اليونانية وتوظيف هذه الشخصيات في الرواية هو انعكاس لصور المجتمع وتفكيره.

---

[1] الصادق بن ناعس فسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض السعودية، ط1، 2009، ص191.

[2] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين نجيب الكيلاني وأحمد على كثير، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] فتحي إبراهيم محمد، معجم المصطلحات الأدبية، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1988، ص27.

2-فئة الشخصيات الإشارية (الواصلة):

وهي حلقة الوصل بين الكاتب والقارئ بواسطتها يستطيع الكاتب أن يمرر رسالته حيث إنها "شخصيات ناطقة باسم جوقة التراجيديا القديمة المحدثون السقراطين، شخصيات عابرة، رواة، وما شابهم..."[1]

3-فئة الشخصيات الاستذكارية:

"ما يحدد هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ لنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة... تكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ. بعبارة أخرى، إنها شخصيات للتبشير، تقوم بنشر أو تأويل... مشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع والاستشهاد بالأسلاف...".[2]

إضافة إلى ذلك، الشخصية الروائية أنواع، منها الشخصية الرئيسية، وهي "الشخصيات البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي، وتعتبر الشخصية الرئيسية المحرّك الأساس لأحداث الرواية، لتقوم بتطويع الحدث ودفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، لكنها هي الشخصية الحوارية, وقد يكون في ذلك منافسا أو خصمًا لهذه الشخصية".[3] ذلك أنها تتمتع بالفنية في العمل الروائي، وكذا بالاستقلالية في الرأي والحرية في الحركة داخل النص السردي. وهو ما يكون التركيز عليه في العنصر الموالي، ولتكن البداية بالشخصية الأسطورة في رواية الحوات والقصر.

[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] صبيحة عود زغرب غسان كنفاني، جماليات الخطاب في السرد الروائي، مجدولاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، دت، ص44.

2-الشخصية البطلة الأسطورة في "رواية الحوّات والقصر":

إن ما "يُميز الشخصيات الأسطورية في الشخصيات العادية، هو أن الأولى تتصف بالقدرة على الإتيان بالخوارق والمعجزات، والسّمو والتسامي عن الصغائر. والسعي الدؤوب في سبيل تحقيق ما هو مفيد للمصلحة العامة على حساب المصلحة الفردية، كما أن الأسطورة تُفرّغ شخصياتها وتجردها من العواطف الدنيئة والقبيحة مثل الغضب والثورة والحقد والحسد والحُمق، وتحصّنها أيضا من عوامل الخوف والتشاؤم والشعور بالوهن والضعف في تحقيق أهداف سامية".[1] ومن ذلك، تعددت "الشخصيات الأسطورية" في رواية "الحوّات والقصر"، بين العجيبة الخارقة المتسامية، وبين شخصيات تتسم بالشرور والخبث، هو الشأن الذي جعل هذه الشخصيات "عجينة طيّعة في يد الأديب ليعبر بها عن قضايا المجتمع الدينية والسياسية والفكرية. وهي وإن لم تكن واقعية لتساميها وقدرتها غير المحدودة في الإتيان بالخوارق والمعجزات، فإنها في كثير من الأحيان تنبثق من الواقع لتعبّر عنه. حيث يكون التلاحم بين الواقع والخيال"[2] ومن نماذج ذلك في رواية الحوات والقصر نجد الشخصيات الآتية:

1. شخصية علي الحوّات:

من الوهلة الأولى، تبدو رواية "الحوّات والقصر" ذات طابع أسطوري خُرافي، ذي صلة واضحة بعوالم "ألف ليلة وليلة" تحديدا في حكاية (الصيّاد)، من خلال شخصية (علي الحوّات) وشخصية (الصيّاد) في "الليالي". وإذا "شرعنا في البحث عن علاقة "الحوّات والقصر" بحكاية الصيّاد في "ألف ليلة وليلة"، فإن أول ما يلفت انتباهنا هو أن "الطاهر وطار" استخلص عنوان روايته هذه من مضمون حكاية (الصيّاد)، ذلك أن الحكاية تُعالج ضمن ما تعالج قضية صيّاد فقير جاء ليقدّم حصيلة صيده إلى الملك (أي إلى القصر)، ليعطيه ما يكفيه شر الفاقة، غير أننا

[1] سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص330.

[2] المرجع نفسه، ص330- 331.

نلاحظ أن الطاهر وطار استبدل لفظة "الصياد" بلفظه "الحوّات" التي تؤدي داخل الرواية نفس الوظيفة التي تؤديها لفظة (الصيّاد) في الحكاية".[1]ومع أن وطار استلم الصبغة الخرافية لهذه الشخصية، إلا أنه قام بعملية تحوير كبيرة لتخدم رؤيته وموقفه.

فـ"الصيّاد عبّر عنه وطار بالحوّات، والشبكة أضحت عنده صنارة والبحر أصبح واديًا. وهذه السميات لا تحمل من حيث دلالاتها المفردة معاني جديدة: لكنه-أي وطار- من خلال الحوار الذي أداره بين جماعة الحواتين وهم يرقبون صناراتهم الملقاة في ماء الوادي، واستطاع أن يشحن المشهد بدلالات جديدة ذات صبغة سياسية لا يؤديها المشهد الوارد في النص الأصلي. فبينما يظهر الصيّاد في ألف ليلة وليلة مشغولا في هذه اللحظة بكسب قوت يومه فحسب. فإن الحواتين في الرواية مهتمون فضلا عن ذلك، بما يجري في السلطنة من أحداث ذات دلالات سياسية ستكشف الرواية عن تفاصيلها..."[2]

تتجلى أسطورية شخصية علي الحوّات، حيث تأخذ لها أبعادًا ومرجعيات أسطورية تاريخية ودينية من خلال (الاسم) الذي يتقاطع مع شخصية "الإمام علي بن أبي طالب"، إذ "يُعلن صراحة أنه استوحى اسم "علي" من سيرة "الإمام علط: فهو صاحب المبادئ والمثل والقيم، وهو أيضا الساذج إلى حد ما. ولكنه مهما كانت هزيمته الآنية فهو في المستقبل المبدأ المنتصر".[3]

ففضلا "عن اسمه الذي يحمل ما يحمل من أبعاد رمزية وإيحاءات دلالية عند عامة المسلمين، فهو يحمل أبعادًا ودلالات أخرى أهم وأعظم عند الشيعة العلويين، فهو عندهم يتجسد في الرعود ويظهر في البروق كما حدث لعلي الحوّات"[4] إذْ "يُقال أنه مرّ في وضح الشمس، دون أن يراه

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة، المقام النقدي الأول، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع 1432هـ-2011م، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] ينظر: سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص373.

أحد، تكوّر مثل غمامة، واقتحم الشوارع، ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعّر يلتفّ في الرّمال ويركب الرياح السموم. البعض لم يتفطن قط للزوبعة، بينما البعض استغرب حدوثها في غير موسمها"[1] و"لعله قد وجد في هذه الشخصية التراثية نموذجا يحتذى به في الصبر على المكاره والتجلّد على الشدائد. وقد جسد ذلك في شخصية علي الحوّات، الذي تعرض هو الآخر لأنواع شتى من التعذيب والتصفية الجسدية من أجل تبليغ عقيدته. والإستماتة في سبيل نشر الخير، مهما كلّفه ذلك من خسائر، لأن البطل ينتهي جسدًا ومادة، ولكن تظل مبادؤه قيمة خالدة وحية في النفوس".[2]

أضف إلى ذلك أنه من مميزات الشخصية الأسطورية الإتيان والقيام بالخوارق، من ذلك ما ورد على لسان السارد، يصف علي الحوّات قائلا "راحوا كالمبهورين يسيرون خلفه في صف طويل حتى خرج، تعرّت صبية في الثانية عشرة ، ووثبت تقف في طريقه تدعوه لمضاجعتها، فرفع أصبعه، وحركه حركات متعددة، وإذا بها تستعيد ثيابها وتقفز إلى الصف لتسير في الإيقاع العام. ارتدت عجوز شمطاء في ثياب عروس، وأتت بكرسي اقعدته في عرض الطريق، وراحت تطلبه بيدها. عندما اقترب منها نفخ عنها فالتهمتها نارٌ زرقاء، وتذاوبت دون أن تخلف أثراً".[3]

كما تنماز الشخصية الأسطورية بصفة التحول، إذ "يُقال أنه تحوّل وهجاً كأن تفتق عنه قطب الأقطاب، على الأرض سبع دورات محفوفاً بالحوريات والجنيات، نزل بالوادي تشكل على رأسه تاجٌ باهرٌ، طاف على القرى السبع حملها بين ذراعيه، وضمها إلى بعضها، هوى قطب، ذاب جبل، تحوّل هو والتاج إلى وهج، وارتفع إلى عنان السماء"[4].

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1980، ص57.

[2] سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص373.

[3] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص57.

[4] المصدر نفسه، ص168.

اشتغل الطاهر وطار على هذه الشخصية اشتغالا واضحا، إذ أنها "تأسطرت بفعل الزمن والجدل الديني والسياسي وإختلاطها بسير الأبطال والملاحم الشعبية، حتى بلغت درجة من التهويل والتقديس، أضفاه عليها بعدها الديني، إذا اتخذت القصص التي نسجت حولها طابع التسليم المطلق، مما أسهم في تأسطرها"[1] فعلى الرغم من أن وطار أضفى عليها صفات أسطورية، إلا أن لها مرجعية تاريخية، هذا ما من شأنه أن يُفعل الذاكرة ويُحفز الدلالة والتأويل.

شخصية (علي الحوّات) في المتن الروائي تكاد تتطابق وشخصية (علي بن أبي طالب) من حيث صفات الكرم والطيبة ودرجة الإيمان والصبر، إذ يقول السارد "لقد نصبوك في قلوبهم وليًا من أولياء الله، بل رسولاً من رسله، بل إلها من الآلهة، أنه وليهم، أنت نبيهم وملكهم وسلطانهم، وإلههم".[2] وكذلك في قوله "يا سيدنا يا علي الحوّات يا حبيب الله".[3] فوطار هنا يستلهم الشخصية من التراث الإسلامي ولا يُصرّح بها تماماً، بل يُلمح ويعطي قرائن لينبه القارئ إليها، من ذلك صفة الولاء المطلق، والطاعة من طرف سكان القرى لعلي الحوّات يظهر ذلك في قول السارد "انحنت لأول مرة في تاريخها، ولم يكن الإنحناء لأحد سوى لعلي الحوّات... ويبدو لي أن بني هرار مستعدون للتضحية في سبيل علي الحوّات، وبالتالي في سبيل القضية كلها"[4].

مرة أخرى يُقر وطار بمدى التشابه بين شخصية علي بن أبي طالب، وبطل الرواية في أحد حواراته قائلا "أما فيما يخص علي الحوّات فكان من جملة الأبعاد والتي وضعتها لشخصيته في ربطه بتاريخنا. وبتالي محاولة اقتدائه بشخصية الإمام علي بن أبي طالب... وحتى في مسار هذه الرواية، ينهزم "علي الحوّات" كل مرة مثلما انهزم على بن أبي طالب. ولكن الهزيمة لعلي الحوّات كانت

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الثاني، ص341.

[2] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] المصدر نفسه، ص151.

الانتصار بالنسبة للقرى السبع". [1] فكل هذه الصفات وأخرى تساهمت في بناء البطل الأسطوري الذي تحلم به الجماعات البشرية والشعوب التي تتطلع إلى مُخلص لها من الظلم والاستبداد. لا يصبو هذا البطل إلى طبع أو مال أو جاه.

2. الشخصية البطلة في تقاطعها مع أسطورة بروميثوس:

تظهر أسطورية الشخصية البطلة في تقاطعها مع أسطورة بروميثيوس حيث تمكن وطار من "صياغتها صياغة رمزية تخدم الرؤية الفنية من خلال الترميز للأجنحة المتصارعة في السلطة، والمتحكمة في رقاب الجماهير... وهو ما يمنحه بعداً فنياً تأويلياً".[2] أسطورة برمثيوس (prométheus) تعني صانع البشر وسليل عمالقة التيتان اسمه يعني: "الفكر الفطن" حيث "تولى مسؤولية خلق البشر والكائنات الأرضية بمساعدة أخيه... ولكي يبحث الحياة في المخلوقات، لابد أن يحصل على مبدأ الحياة من الأولمب، والذي هو التار لأنها عندما تؤخذ سلبًا دون مباركة من "زيوس" تفقد قيمتها كلها. ولما كان برومثيوس ميالا للبشر حريصًا على شؤونهم، فقد علمهم كيف يخدعون الآلهة أثناء الذبائح الاحتفالية والأضحيات فيقدمون لها الأجزاء الخسيسة والعظام، ويحتفظون لأنفسهم بأفضل ما فيها. ولما اكتشفت الآلهة هذا أرسلت امرأة اصطناعية مجردة من الفكر والروح، مزودة بكل مظاهر الجمال، للغواية، فيشد وثاقه إلى صخرة ضخمة، ويسلط عليه نسوراً عملاقة مفترسة تزود يومياً، وتنهش كبده"[3].

---

[1] عبد العالي رزاقي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة الجيل، ع4، أفريل 1988، ص88 نقلا عن: علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الثاني، ص345.

[2] علي ملاحي هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الثاني، ص356.

[3] ينظر: أحمد ديب شعيبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة، طرابلس-لبنان، ط1، 2006، ص64.

في الرواية، يتجلى هذا المعنى الأسطوري فيما قام به علي الحوّات، من مساعدات لسكان القرى السبع، تماما كما يسهر بروميثوس على راحة البشر وإسعادهم، ويتفارق معه أن علي الحوّات كان يُعلم الرعية وسكان القرى، كيف يحبون الملك و يتصالحون مع القصر.

بينما كان بروميثوس يُعلم البشر كيف يخدعون الآلهة، ويتحايلون عليها "أثبت أن القصر شيء، وأن الرعية شيء آخر، وأن نظرة القصر إلى الرعية هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدوّاب وغير ذلك، مما خلق ليؤدي له خدمة، وليس ليتلقي منه خدمة".[1] يشقى بروميثوس من أجل البشر، ويُضحي في سبيل إطعامهم بسرقة النار ومنحها إياهم لطهو الطعام، تمامًا كما يشقى علي الحوّات في مساعدة سكان القرى.

وذلك حيث تصب هذه الرمزية مباشرة في أهم الجوانب الحياتية للبشر وهو "الطعام"، أي سبب الوجود والحياة. إذ يقول السارد في الرواية "يصطاد كامل اليوم ولا ينقطع إلا ليشوي سمكة جميلة يتغذى أو يتعشى بها، طعامه من الماء كما يُقال، يرقبه كل سكان القرية ليوزع عليهم باسما صيده، هذا سمك، وذاك اثنتين، وذلك ثلاثة، "لقد أكلنا جميعًا من سمك علي الحوّات". هذا ما كان يقوله كل من يتحدث عنه... علي الحوّات عاد بكيسين كبيرين من السمك فتحها في ساحة القرية، ووقف بينهما مزهوا وكلّما مرّ به أحد، أو اقترب ، سأله عن عدد أفراد أسرته، وأعطى له مقدارًا من السمك، حاول أحد أن يدفع له نقودًا، فغضب وانتزع منه السمكات: الزيت من الزيتونة والحوت من البحر ولا حاجة لنقودكم"[2].

وظّف وطار الصفات الأسطورية النبيلة لبروميثوس في بطله علي الحوّات، ليرتقي لهذه الشخصية من خلال هذه الصفات إلى مصاف البطل الرمز. ويتشابه أيضا البطلان في صفتي التحدي والتضحية، وفي محبة الناس لهما، فكما أحب البشر برميثوس، أحب سكان القرى السبع

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص17-18.

علي الحوّات " كل القرى تتحدث عنك، ذكرك في كل لسان، مواليد هذه الأيام يُطلق عليهم اسمك"[1] "لقد أحببناك يا علي الحوّات، أحببناك يا مولاي، قبل أن نراك، أحببناك حلماً صوفيًا رائعاً".[2]

ويتشابه البطلان الأسطوريان أيضا، في العقاب الذي أُنزل بهما، أنزل على برمثيوس عقابُ وذلك بتقييده على جبل القوقاز ونهش النسور كبده ولحمه ليلاً. أما في الحوّات والقصر فقد قاموا بقطع أعضاءه "أعلنوا في ساحة قرية التحفظ، أنه لن يهدأ لهم بال، حتى ينتقموا لعلي الحوّات... وأعلن المتصوفون أنه لانتقام لعلي الحوّات من أعدائه، ليس أفضل من ربط الأعداء بالأغلال والقيود، هي رأس قمة النسور ليموتوا نهشًا، تارة من أعينهم، وتارة من فروجهم، وتارة من ألسنتهم، وتارة من قلوبهم".[3]

ومنه نخلص إلى أن " تأثر وطار بهذه الأسطورة هنا واضح، ثم إنه قال –كما سبق- (إنّه التراث)، ولعله لا يقصد التراث العربي الإسلامي فحسب بل وحتى التراث العالمي الإنساني أيضا"[4]. وهو ما جعل الرواية تنزع النزوع الأسطوري الذي يُخفف من سلطان العقل ويسمح للخيال أن يطفوا ليفجر طاقة تأويلية تخدم رؤية إيديولوجية.

3. الشخصية البطلة وأسطورة سيزيف:

تأسطرت شخصية علي الحوّات، وتقاطعت مع أسطورة "سيزيف" الذي عُوقب في العالم السفلي وحكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي، بأن يحمل صخرة ضخمة إلى أعلى قمة الجبل

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص181.

[2] المصدر نفسه، ص167.

[3] المصدر نفسه، ص254،255.

[4] سعيد سلاّم، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص375.

وعندما يتمكن من إيصالها، تتدحرج الصخرة إلى الأسفل، فيعيدها مرة ثانية. فيقع معه الشيء نفسه وهكذا إلى الأبد".[1]

وتبدو ملامح الأسطورة واضحة في الرواية التي بين أيدينا، من خلال محاولة على الحوّات في كل مرة إيصال السمكة إلى القصر، فكان في كل مرة يُعاقب من طرف الأعداء "انتشر بين كافة الرعية أن علي الحوّات عُوقب بدل أن يجازى"[2] فعلي الحوّات أيضا تعرض لعقاب قاسٍ في كل مرة، جرّاء إصراره على تحقيق نذره، فكان أن عوقب في المرة الأولى بقطع يده اليمنى، "فعلي الحوّات القلب النابض بالخير وبالطُهر، طُعن في أعز ما يملك أيها العمى، لقد حزت يده اليمنى حتى المرفق، وأسفاه وأسفاه ! إن فقد الحوّات يده فماذا يبقى له ليكونا حوّاتاً"[3].

في توظيف هذا الرمز الأسطوري دلالة واضحة على علاقة السلطة بالرعية، وتحديداً الطبقة البسيطة (مثلها ممتهنو الصيد). وأن السلطة (ممثلة في القصر) تنتهج سياسة القمع والتنكيل، إذا تجرأ أحد من الاقتراب من دواليب الحكم وشؤون السياسة فالأمر بقطع يدك اليمنى، أنه أراد أن يحرمك من الصيد، من أحب شيء إلى نفسك، من تعبيرك عن وجودك وكيانك".[4]

غير أن هذا لم يزد الحوّات إلا عزيمة وإصرار فكان أن قام بالمحاولة مرة ثانية، أملاً منه في النجاح والتوفيق. إلا أنه لقى نفس العقاب بقطع يده اليسرى أيضا "استيقظ علي الحوّات على الضجيج، وعلى الألم في ذراعه اليسرى. النساء ينحن، ويرسلن آهات كأنها فحيح أفاعي. الرجال

[1] ينظر: ألبير كامو، أسطورة سيزيف، نقله إلى العربية زكريا حسن، منشورات دار الحياة، بيروت-لبنان، دط، 1912، ص138.

[2] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص131.

[3] المصدر نفسه، ص134.

[4] المصدر نفسه، ص224.

يبربرون بأصوات عالية. قلبه يعتصر، وشيء كالحز بالسكين، أو الكي بالنار ينبعث من ذراعه اليسرى".[1]

كل هذا لأجل أن يؤكد وطار مرة أخرى –مع محاولة علي الحوّات مرته الثالثة في الوفاء بنذره– على العداوة الشديدة بين القصر وبين الرعية، والتي هي بمصادرة حرية التعبير بقطع لسانه وفقأ عينيه، إذ يقول "بينما كان وفد القرى السبع، ينتظر رجوع علي الحوّات من القصر، قلقًا بعد أن أوشكت الشمس على الغروب، جاء فارس من قرية الأعداء يعلمهم بأن علي الحوّات عُثر عليه في مدخل المدينة مُغمى عليه والدماء تسيل من فمه"[2] ف"لقد أراد علي الحوّات أن يُعبر عن ولائه وطاعته، مدفوعا بطيبة قلبه، فمنعوه من ذلك، لقد عاقبوه شر عقاب، انتزعوا منه يده، حتى ينزعوا عنه صفته، وانتزعوا لسانه حتى لا يقول لهم الحقيقة التي رآها".[3]

قد تظهر السلطة والممارسة السياسية على أنها ديمقراطية وعادلة، غير أن الواقع عكس ذلك، هذا ما تجلى في رحلة علي الحوّات باتجاه القصر، كبطل خرافي أسطوري يتجاوز كل الحواجز والصعوبات، لتحقيق غاية المجتمع والشعب في مواجهة قوى الشر، والرغبة في التعبير والانتصار لحرية التعبير، غير أنه كما ورد في الرواية "أن أحسن خدمة تقدم للقصر الابتعاد عنه".[4] إلا أن معاناة علي الحوّات والنتكيل به، كانت الشرارة التي أيقظت الشعب بضرورة الوعي والتحرك ضد ظلم القصر، واستبداده بالثورة عليه وتحقيق العدالة.

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص227.

[2] المصدر نفسه، ص242.

[3] المصدر نفسه، ص245.

[4] المصدر نفسه، ص16.

4. شخصية السمكة الأسطورة:

إن الشخصيات في المحكى الأسطوري "هي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع. أي إنها إحدى المكونات الأساس في تحديد الفانتاستيك، من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي، والأفعال المتجسدة من الحركات والأقوال".[1] من ذلك، الشخصية السردية الخرافية التي عادة ما يستحضرها السارد، ليعضد أسطورية المسرود، ويحقق بذلك أبعادًا إيديولوجية وفنية.

جاءت (سمكة) علي الحوّات الأسطورية لتمثل أول دور مساعد للشخصية الرئيسية في رحلتها الأسطورية. إذ يقول السارد عن عجائبيتها "كانت منبسطة عند قدميه في طول يزيد عن المتر، وعرض يزيد عن ربع متر، متدثرة بردائه، بينما كان هو يرتجف، وكأنما يعتريه الخوف. ويُقال إنها، عندما وصلت أمامه، تحدثت إليه يُقال إنها أعطته بعض الأوامر، قبل أن تغوص في الماء باحثة عن الصنارة... ظلت نذهب وتجيئ، كلما كانت أمامه، وثبت إلي فوق وحدقت فيه ملياً، السمك يعرف أصحابه، والسمك يعرف الطعام الذي ينبغي أن يأكله...".[2]

هنا لجأ الطاهر وطار إلى تقنية السرد المزاوج بين المألوف واللامألوف والواقع واللاواقع في رسم شخوصه الروائية، لأن "اللاواقع يفتح المجال أمام التصوير الفني، وتكسير حدود الواقع من أجل وضع حدود جديدة يرسمها التخييلي وهو يحاكي الواقع أو يعيد إنتاجه".[3] وهو ما سماه "جيرار جينيت" بإعادة "إنتاج خطاب الشخصيات وفكرها في الحكاية الأدبية المكتوبة"[4]، فتقنية الخروج عن الواقع، والإغراب في رسمه يحقق روائيًا جمالية المحكى المسرود. وهو ما قال عنه

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص170.

[2] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص26.

[3] سعيد جبّار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص201.

[4] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص63.

"الجاحظ" أن "الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[1] وهذا ما يجعل (السمكة تبعث الدهشة في نفس المتلقي.

فالشخصية وتصرفاتها، تشب إلى حد كبير تصرفات الإنسان، فهي سمكة تختلف عن الأسماك العادية في صفاتها وتصرفاتها، حيث "يُقال إنها سمكة مسحورة، حملتها جنيات من نهر الأبكار ورمتها في وادينا، بعد أن أعطتها التوصيات اللازمة لمساعدة علي الحوّات...، ثم إن ألوانها التي لا يمكن حصرها، أو تميزها، ليست ألوانا عادية... يُقال أيضا إن علي الحوّات، أغمى عليه، حالما رأى الشاهد يهتز، ولم يستعد وعيه إلا بعد أن كانت سمكة نهر الأبكار بين قدميه، تتنفس كالإنسان، وتبحلق كالعجل، فلا تحاول مثل بقية الأسماك العودة إلى الماء، يُقال إن حواراً دار بينها وبين علي الحوّات".[2]

ويواصل السارد توصيف الجانب الأسطوري لهذا الحيوان –(السمكة)– في قدرتها على الكلام والعيش خارج الماء بقوله "سآتي معك يا علي الحوّات إلى القصر، وسأظل حية... كل ما أشترطه، بل شرط المقادير علينا معا، يا علي الحوّات، هو أن تعيدني إلى هذا الوادي في حالة إذا لم أصل مطبخ الجلالة، لا تزال أمامي مهام في وادي الأبكار، فعلي أن أعود أن أنفذ مهمتي في واديكم هذا... أنا جئت من واد الأبكار، محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به، هو أن أصعد إلى الحافة، وأتمدد عند قدميك، وها أنني فاعلة"[3].

كما يتضمن المشهد الآتي أحداثًا ذات مرجعية واقعية، لكنها مستوحاة من أحداث أسطورية خارقة متجاوزة حدود المعقول، إذ يقول السارد "أنه عندما بلغ مدخل القرية أنزل السمكة وأنزل معها الرداء. راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك، انهزم الأعداء وولوا هاربين ومرّ علي الحوّات بسلام. يقل أن السمكة عندما نزلها علي الحوات راحت تصوت

[1] أبو عثمان عمر بن الجاحظ، البيان، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة–مصر، ط4، ص102.

[2] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص29–30.

كالأفعى وتخرج من لسنها متواظا لا زورتيا لفعتهم الحرارة الحارقة فولاربت ومرّ علي الحوات بسمكته المسحورة"[1].

ومرة أخرى، يؤكد وطار على عجائبية هذه الشخصية وقدرتها على التحوّل بقوله "يُقال إن علي الحوّات مرّ على القرية يركب براقاً، السمكة المسحورة تحوّلت عند مدخل القرية براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوّات بُراقهُ ودخل قرية بنى هرار كالفادح، انبهر الناس، فظلوا يحملقون، حتى خرج علي الحوّات".[2]

وهكذا تواترت عجائبية هذه الشخصية على طول المتن الروائي، بصفاتها وأفعالها الخارقة، مساهمة بذلك في تشكيل أجواء أسطورية زادت من جمالية مسرود (الحوّات والقصر)، هذا العالم الأسطوري الذي يملؤه السحري والخرافي والغامض. الذي يتعاضد فيه المعقول واللامعقول، الواقعي واللاواقعي، الطبيعي والفوق طبيعي، فعادة ما يتم اللجوء إلى الحيوان العجيب في البناء الحكائي للرواية الذي يمكن أن يُدرج في إطار الوظيفة السحرية عند "فلاديمر بروب"، إذْ أن اللجوء إلى هذه الأدوات والأشكال لتقديم المساعدة للبطل وخدمة أبعاد إيديوليوجية.

5. شخصية العذراء الأسطورة:

يواصل وطار رسم الصورة الفنية التي تحقق اللغة الأسطورية واللفظة السحرية الكثيرة في راوية (الحوّات والقصر). حيث " تبرز اللغة الأسطورية في تلازم أصلي لا فكاك منه تنبع منه كلتهما ولكنهما تصيران بالتدرج عنصرين مستقلين. فهما فرعان متباينان من الجذر الأبوي نفسه، ومن دافع الصياغة الرمزية نفسها، يصدران عن الفاعلية العقلية الأساسية نفسها أي تركيز التجربة الحسية البسيطة وتقويتها، فهي تلفظات الكلام، وفي التصورات الأسطورية البدائية، تجد العملية الداخلية نفسها اكتمالها، فكلتاهما نتاج توتر داخلي، وتمثيل لدوافع ثابتة، واستشارات في أشكال

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص59.

وصور موضوعية محددة".[1] يواصل تقديم شخصية أسطورية أخرى، ساهمت مساعدة لعلي الحوّات، كما ساهمت في تشكيل الأحداث الغريبة والعجيبة من ذلك شخصية العذراء التي تنهل من أسطورة (هيسيتيا) اليونانية –الربّة العذراء– "إذْ تقول الأسطورة أنه بعد الإطاحة بعرش (زيوس)، تنافس على طلب يدها كل من "بوسيدون" و "أبولو" إلا أن "هيسيتيا" رفضت كل عروض الزواج، وأقسمت أن تظل عذراء إلى الأبد، ولم تكن العذرية وحدها موضع افتخار "هيسيتيا"، فقد كانت دون سائر آلهة الأولمبيوس، هي الوحيدة التي لم تشترك في حروب أو منازعات. ولهذا السبب استجاب "زيوس" لرغبتها، في أن تكون الذبيحة الأولى من نصيبها في أي حفل عام للقرابين، وأن تحتل في أي منزل مكانة الوسط، وبذلك أصبحت "هيستيا" كما يتبين من اسمها "ربة الموقد"، ورمز الحياة العائلية التي يسودها السلام والتضامن والهناء".[2]

وهناك شخصية (العذراء) في المسرود من الشخصيات المساعدة، وقد سميت (العذراء، لأنها الوحيدة التي نجت من الغزو الذي تعرضت له قرية التصوّف، حيث "هاجم ألف فارس وفارس، لا يعرف أحدٌ جنسهم ولا لغتهم، كتفوا الرجال بأسلاك نحاسية وهجموا على النساء وافتضوا جميع الأبكار، ولم تنج سوى عذراء واحدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء، استطاعت أن تختفي تحت غربال فنجت. لم يرها المعتدون فظلت عذراء"[3] رغم الاختلاف والتعارض بين أسطورة هيستسيا التي رفضت كل عروض الزواج، وبين عذراء الحوّات والقصر التي قبلت عرض أهل قريتها في الزواج من علي الحوّات. من خلال تلك أراد وّطار أن يبين لنا لصورة المرأة في المجتمع الجزائري. ويصوّر العنف الممارس ضد النساء وتحديداً طابوا الاغتصاب في مجتمع يسوده قانون الغاب، دون أن تحرّك السلطة ساكناً اتجاه أمر هؤلاء النسوة.

---

[1] كاسير أرنيست، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2000، ص158-159.

[2] ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://or-wikipidia org./wiki ، 2021/04/15، 15:20.

[3] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص69.

رغم أسطورية وعجائبية (عذراء وطار التي استطاعت الاختفاء تحت الغربال، فقد قدمها بمعنى مغاير من صورة المرأة العادية إلى صورة (حورية) و(ملاك) يرمز لقيمة الطاهرة والعفة إذ يقول "كانت العذراء جميلة، زادتها الخفارة جمالاً وروعة، تأملها علي الحوّات, فبدت له مع وهج شمس الضحى، حورية ساحرة، طويلة رشيقة، عنقها يصعد من صدرها عريضًا طويلاً، شفتاها قرمزيتان، ممتلئتان، وجهها مستدير، عيناها خضراوان، وشعرها أسود فاحم...".[1]

وبالتالي فنتيجة لطهرها أصبحت (المرأة (الأسطورة)، قدمها (الشيخ الملتحي) كهدية لعلي الحوّات) البطل الأسطوري بقوله "يا سيدنا يا علي الحوّات، يا حبيب الله، تقبل منّا هديتنا لك هذه العذراء الطاهرة النفس".[2] متمنين له كل الإستقرار وحياة زوجية ملؤها السلام والهناء، تليق ببطلهم الأسطوري.

6. العدد الأسطوري سبعة وفرقة علي الحوّات الأسطورية:

عادة ما يستدعي المبدع، البناء الأسطوري الذي يرتبط بالزمن الماضي البعيد أو القريب و"يستحضر منه ما يناسب عمله من وقائع وأحداث. وقد يكون غرضه من هذا الاستحضار هو التماثل أو التشابه أو التحويل والتحوير أو النقد والمعارضة. وقد تهدف الأسطورة أو الحكاية المستحضر الإمتاع والتسلية".[3]

ففي الحوّات والقصر عمد وطار إلى القناع الأسطوري لتمرير الواقع السياساوي بكل تدرجاته وعلاقاته بالشعب وفقا لطابع رمزي غرضه النقد والمعارضة، ومن جهة تخلل هذا البناء لحظات أسطورية تهدف إلى الإمتاع والتسلية والإدهاش، بإضفاء صفة الغريب والخارق على بعض الأحداث والشخصيات من ذلك العدد الأسطوري سبعة (07) الذي له دلالات رمزية خاصة

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] سعيد سلاّم، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص353.

في نفس المجتمع الشعبي، والذي انتشر على طول المتن الروائي بشكل كبير، فنجد القرى السبع والمراكز السبعة، ودوران سبع مرات وسبعة أيام وغيرها.

ذلك لأن "للأعداد في الفكر الأسطوري كياناً خاصًا ومعنى قدسيًا يجعلها محاطة بها شبه سحرية. ويسند إليها خواص تجعلها ذات تأثير".[1] رصدها البشر لتكون الدال على عالم أسطوري ثار خلفها و"لذلك كان العدد إلى جانب الفضاء والزمان بمثابة العنصر الثالث المتحكم في هندسة العالم الأسطوري، بناء على أن كل تشاكل بين محتويين لا يتعبر مجرد علاقة بينهما إنها صلة حقيقية تجمع بينهما وتربط الواحدة إلى أخرى فتضفي الانسجام".[2] ومنه فقد "حرص وطّار أن يساير العقلية الشعبية ومعتقداتها الأسطورية بوصف سلوكاتها وتصرّفاتها، من خلال توظيف هذا الرقم للإحساس بالأثر السحري الذي يُحدثه في الذهنية الشعبية العربية الجزائرية... وتوظيف وطّار له في هذه الرواية خاصة بهذه الكثرة دليل على مدى تأثيره السّحري... على الخيال الشعبي".[3]

بالإضافة إلى القرى السبع، ووفد الأعضاء السبعة الذي رافق علي الحوّات في رحلته الثالثة إلى القصر، والخطباء السبعة الذين رحبوا بعلي الحوّات في قرية بني هرار. هناك (فرقة ذات سبعة أفراد) تكوّنت لنصرة علي الحوّات. فهي فرقة عجيبة "أعضاؤها سبعة فتيان يحملون رباباً، وطبلاً ونايًا ورقاعاً وقلماً ودواة ونشاباً وعلماً أسود رسمت عليه باللون الأبيض السمكة التي اصطدها علي الحوّات"[4] وهي عنصر مساعد للبطل علي الحوّات.

وتكمن أسطوريتها في ألحانها الخارقة وتأثيرها العجيب على سكان السلطة ف"هذا رامي الرماة، في إمكانه أن يسقط ذبابة بنشابه، وهذا قاذف القذافين، لبندقيته سبع جعبات تنطلق

[1] محمد عجينة، "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها العربية"، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ج2، ط1، دت، ص196.

[2] المرجع نفسه، ص196.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبية في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص26.

[4] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص185.

دفعة واحدة، وفي إمكانه أن يسقط أو يصيب العدو من سبع جهات. أما حامل شعار الفرقة، فبوسعه والشعار في يده، أن يفك سبعة صفوف، وأن يفتح جبهة رأس الغول. سنطوف في القرى والمدائن، سنبهر الناس بالحقيقة وسننصر علي الحوّات... علي الحوّات الذي هو أنتم أو أكثر، أنتم مضاعفون سبع مرات"[1].

ولشباب هذه الفرقة قوة خارقة للمألوف، ولها ألحان سحرية، لها تأثير عجيب على نفوس المستمعين. وبرز دورها أثناء هجوم الجيش على قرية التحفظ، فما أن كلمهم فارس حتى تجلي دورها العجائبي "... وسرعان ما انطلق اللحن يصعد إلى السماء مشحونا بالشوق والذوبان، وإن هي إلا لحظات، حتى كان المتجمهرون يتثاءبون، والفرسان الملثمون يتقدمون إلى الساحة في حذر، كانوا حوالي المائة والخمسين، مدججين بأسلحة مختلفة. أخذ النوم يداهم الجميع عدا الشبان السبعة الذين كانوا ينتظرون الاستسلام الكامل. التف الفرسان الملثمون بالساحة، ثم راحوا يرسلون شخيرهم ويستلقون على السروج، الواحد بعد الآخر، قفز الشبان الستة في حين واصل السابع الربط بين الأرواح وعوالم الخدر الساحرة. انتزعوا الأسلحة من الفرسان، ووضعوها في أيدي أهل القرية...".[2]

فبفضل قواها الخفية وألحانها العجيبة استطاعت السيطرة على الجيش وإدخاله في سبات عميق. وتتجلى أيضا عجائبية اللحن المربوط بعالم السحر من خلال قول العذراء لعلي الحوّات، وهي تصف فرقة نصرته "رحنا نرقب متعجبين فرقة نصرتك، وهي تقوم بعمل عجز الأنبياء والمرسلون والعلماء والحكماء والمحاربون عن القيام به. كان صاحب الناي لا يعزّف فحسب، إنما يتذاوب يتذاوب بكل ما في الكلمة من معنى، ويتلوى، ويتلوى، تحمّر وجنتاه وتحمرّ، وتنفتح أوداجه وتنفتح، تنفتح عينه، تنغلق عيناه، يتلوى عنقه، ينفتح صدره، ويرق، ويتصبّبُ العرق من

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص194.

[2] المصدر نفسه، ص203.

كامل جسده وتخضر شفتاه، كان يعاني، كان المسكين يعاني، يُعاني آلام إبلاغ الناس شيئا. ما أصعب تلك ! وما أشق العملية ! لكن ما أروعها في تلك".[1]

وتضيف واصفة دورها الأسطوري في إخراج الروح من الجسد، مساعدة بذلك الأطباء في علاج المخصين. والنساء الهائجات في قرية الحطة قائلة، "بعده تقدم صاحب الرباب، ما إن تذاوب قليلاً، حتى انسلت أرواح المخصين والنساء الهائجات وارتفعت إلى السماء اللازوردي وراحت تستحم في نهر الغفران، نام المخصون، نامت المسعورات... عليهم أن يشكّوا كل المخصين وأن يسقوهم دواء. وهم نائمون، وعليهم أن يحقنوا النساء... سيظل صوت الرباب يعلو ويعلو. وسيظل عمل الأطباء متواصلاً. وإن وصلت الإمدادات من مدينة الأباة اليوم بالذات. فلن تستغرق العملية سوى ثلاثة أيام".[2]

كما أنَّ اللافت هنا أن السارد لا يقدم هذه الخوارق، قصد الإمتاع وإضفاء الجو الأسطوري فحسب، بل جاءت أسطورية فرقة نصرة علي الحوّات لتخدم غاية تهدف إليها الرواية، وهي غاية ذات بعد اجتماعي تعني أنه لتحقيق الثورة على الظلم لابد للرعية من وعي جماهري ينم على التعاون والاتحاد بين أفراد المجتمع ودعم البطل علي الحوّات القائد لمشروع عدالة اجتماعية. فلتحقيق هذا لابد من إصلاح العلاقات الاجتماعية.

7. شخصية المناوءة الأسطورة وأسطورة أوزوريس:

تروي أسطورة أوزوريس "الصرّاع الذي قام بين "أوزوريس" إله الخصب، والتناسل والخير، وهو الذي علم المصريين زراعة القمح والشعير، ودّربهم على عصير وإنتاج الخمور. فأحبه الشعب فلقد ساد العدل في فترة حكمه. أما أخره "ست" إله الظلام، الذي كان يحقد كثيراً على "أوزوريس" ويحسده على حب الشعب له. فأعد في يوم من الأيام وليمة، وأتي بتابوت فاخر، وطلب من

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص231- 232.

[2] المصدر نفسه، ص232 -233.

المدعويين الاستلقاء فيه. ومن يجده مناسباً له يستطيع أخذه. وكان "ست" قد أعده على مقاس "أوزوريس" فلما استلقى فيه أغلق "ست" وأعوانه التابوت ورموه في النيل. فمات "أوزوريس" غرقا، وأخذت تبحث عنه زوجته "إيزيس" حتى وجدته، ولكن "ست" أفلح في سرقة الجثة وقطعها إرباً إربا.

وقام بتفريقها في أماكن مختلفة في مصر، ولكن "إيزيس" استخدمت السحر و تمكنت من إعادة تركيب جسده وحملت منه ولد (بالسحر أيضا)، وهو "بورس" ولما كبر انتقم لأبيه".[1]

ويرى النقاد، أن هذه الأسطورة تتشابه وقصة سيدنا "يوسف" عليه السلام، والواردة في القرآن الكريم، إذ تروي كتب التفاسير أن "يوسف عليه السلام" رأى في صغره رؤيا فقصها على أبيه "النبي يعقوب". عندئذ عرف الأب أن ابنه سيكون له شأن عظيم، مخافة من حسد وكيد إخوته، حذّره بعدم قص ما رأى على إخوته. ولما كان يوسف أحب الأبناء إلى قلب يعقوب، تآمر إخوته عليه، واتفقوا على قتله، وطالبوا من أبيهم أن يرسله معهم للرعي، وهناك أجمعوا على إلقائه في الجب. وأخبروا أباهم أن يوسف قد أكله الذئب، لكن يعقوب لم يصدقهم، لتمر السنين ويصبح يوسف عزيز مصر، ويجمع شمله بعائلته من جديد وتتم الرؤية.

وبذلك تجسد قصة "سيدنا يوسف" ومعها أسطورة "أوزوريس" الصراع بين الخير والشر. جسدها وطار في شكل أسطوري في "الحوّات والقصر"، بين البطل (علي الحوّات) الذي يرمز للخير، وبين النموذج المضاد، المجسد في المقربين من البطل والمتمثل في (إخوته الأشرار) الذين كادو له كيداً.

وقد اتسمت أسطورية هذه الشخصيات في تكوينها الذاتي الخارج عن المألوف، والمخالف للطبيعة السليمة، التي تظهر في صفاتهم وأفعالهم الشنيعة اتجاه أهل القرية من جهة، واتجاه أخيهم علي الحوّات من جهة أخرى. فجابر "أخوه الكبير عاد مع طلوع الشمس، بكيس على ظهره

[1] ينظر: طلال حرب، أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ص99.

يَقطر دماً، فتح الكيس في الساحة وهتف: كل من يحاول الاقتراب من أفج رأس بهذا الفأس... أنا جابر اليتيم سرقت هذا الطفل وفحشت فيه ثم قتلته بهذه الفأس، من يحاول أن يتقدم مني أفج رأسه من طلبت منه نقوداً أو حلياً أو مجوهرات، ولم يستجب لطلبي في تسع دقائق فعلتُ بابنه أو بابنته مثلما فعلت بهذا الطفل. أتفهمون هيا تفرقوا... ثم قصد الغابة ليتخذها مأوى ومقراً ينطلق منه لارتكاب الشرور والآثام".[1]

أما سعد فأخوه الثاني هتف: "يا سكن القرية، أيها الكلاب التعساء تعالوا أفهمكم الحقيقة... فتح الكيس، وحمله من أسفله ليفرغ ما فيه، سقطت عجوز يابسة زرقاء جاحظة العينين مفتوحة الفم، أنا سعد اليتم هذه أم المرحومة أمي، أرسلتها إلى الحمام لتسرق لي مجوهرات المستحمات. فلم تفعل قالت أنها تخاف. فكان مصيرها مثلما ترون. هل تفهمونني من اليوم فصاعداً يجب إعتباري سيد القرية... لقد خنقتها بأصبعي، وفي وسعي أن أخنق سبعة منكم بيد واحدة، من له اعتراض؟ أطلق سعد صرخة مدوية، وانطلق نحو الغابة".[2]

أما "مسعود أخوه الثالث، فقد حمل ظهر اليوم الرابع سطورا وخنجراً واقتحم متجر الشيخ داود، يا شيخ بن داود يا شيبة الذل أعطني كل ما تملك من نقود، وكل ما في متجرك من ذهب وفضة ومجوهرات. أنا مسعود اليتيم، أخو جابر وسعد ولص اللصوص...".[3]فهؤلاء الثلاثة بالرغم من أنهم إخوة علي الحوّات إلا أنهم عرفوا بمكرهم الشديد وكيدهم له، حسداً منهم علي طيبة قلبه وحب الشعب له. تماماً كما حقد "ست" على "أوزوريس" ووضعه في التابوت ورماه.

وشر هؤلاء الثلاثة لم يكن مع أهل القرية فحسب، واعتراضهم لموكب الملك في غابة الوعول التي أصبحت وكراً لهم حيث قاموا باغتياله وقتل "أفراد حاشيته، الحاجب، ورئيس الحرس وكبير المستشارين... في تلك الأثناء برز ثلاثة فرسان ملثمون يهتفون بحياة جلالته، وبسقوط أعدائه،

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصد ر نفسه، 20-21.

ويعملون السيف في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوّا هاربين. في حين توفي الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة، ورئاسة الحراسة والإستشارة...".[1]

فبعد إغتيال الملك، قاموا أيضا بإلحاق الأذى بعلي الحوّات وذلك بتنكيل به وتمزيق أعضائه. كما تجلى في أسطورة "ست" وتقطيعه لجثة أخيه إرباً إرباً، فتمكن هؤلاء من قطع يده اليمنى إلى المرفق، فبتبر يده يردون أن ينزعوا عنه موهبة الصيد التي احترفها منذ الصغر. فالصيد بالنسبة له هو الحياة. كما قاموا أيضا ببتر يده اليسرى. ولم يكتفِ المجرمون بهذا فحسب بل تمّادوا في الشرّ والمنكر إلى أبعد من ذلك فقد قطعوا لسانه لذلك فإنه وماذا يفعل عند جلالته بعد أن فقد ذراعه ولسانه".[2]

ويتواصل ظلم علي الحوّات من طرف إخوته، حيث صاح أخوه جابر "فلتفقأ عيناه"[3] فهنا جسد وطار هذه المرموزة الأسطورية تصويراً منه لواقع المجتمع الجزائري متفاعلاً بذلك ومتعاطي مع أزمات ومشكلات المشهد السياسي، وأن الأمر إذا تعلق بالمصلحة الشخصية والطموح الفردي إلى السلطة، يصبح كل شيء مباحا، حتى القتل والتنكيل، و حتى ولو كان على حساب من هم جزء من لحمنا ودمنا وقومنا، فوطار حمّل الإخوة الثلاثة أدوار سياسية واجتماعية، فهم لم يتمكنوا من خلال أفعالهم من إعاقة البطل في الوصول إلى القصر، بل قاموا بالتنكيل به وتصفيته جسديا.

كما أن أسطورية (إخوة علي الحوّات) جاءت مكتنزة الدلالة كاشفة المخبوء عن بعض الحقائق الاجتماعية والسياسية، لما تضمنته فنيا من جمالية القبح، وهو بعث الشعور بالاشمئزاز والقرف. أضفى ذلك إيقاعاً جمالياً له وقع قوى على المتلقي وذلك بتفعيل الشعور بالشفقة والتعاطف مع البطل جرّاء معاناته مع إخوته، التي لا يمكن أن تكون معاناة أي شخص طيب في أي مجتمع ما.

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص244.

[3] المصد ر نفسه، ص264

وبذلك نتوصل إلى تجلي الوعي الأسطوري ضمن التشكيلات الحكائية اللغوية الأسلوبية سواء ما تعلق برسم الشخصيات ووظيفتها، أو من خلال مستوى التعبير المتضمن للسحري الخارق والأسطوري في مختلف تمظهراته كالغرابة وجمالية التعقيد وجمالية القبح.

وبعد دراسة هذه الرواية من حيث شخصية البطل الأسطوري، آن لنا أن ننتقل إلى تحليل الشخصية الأسطورية في رواية العشق والموت في زمن الحراشي:

3-تمظهرات التعالق التاريخي للشخصية البطلة الأسطورية في رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي":

ينحو وطار ويتبنى في أعماله الروائية اللغة الأسطورية، الحاملة للفكر عامة والفكر الأسطوري خاصة، ومختلف ما يندرج ضمنه من الخطابات. التي هي موضوع للأساطير أو للنظرة الأسطورية عن أصلها، وعلاقة الدال بالمدلول فيها، وعن سلطان الكلمة مكتوبة ومنطوقة، فالعلاقة بين الأساطير واللغة علاقة تماثل واضحة، يتسم الخطاب الأسطوري من خلالها بما تتسم به اللغة لانتمائته في آن واحد إلى مجال البنى الدائمة وإلى البنى الزمانية والشخصيات الأسطورية، ومن تلك الأساطير: أسطورة براهما.

أسطورة براهما:

استوحى وطار الأسطورة في روايته: العشق والموت في الزمن الحراشي "بشكل أليغوري. وفي إطار ضيق رامزاً بذلك لمرحلة تاريخية مرّت بها الجزائر في سبعينيات القرن الماضي مجسداً بذلك النضال والصراع الطبقي الاشتراكي. ففيها "نلتقي بشخصية المؤلف الذي يتكلم عن نفسه، كعنصر من عناصر الوعي الجماعي الذي يجري في وعي جميلة، كمؤلف لرواية "اللاز"، هذا اللاز الذي تلتقي به في القرية التي تطوعت فيها، كما نلتقي به يمتزج في شخصية براهما، يتحرك في أحداث مختلفة يملك زمام الأمر، صاحب الحل والربط في فهم الواقع وتحليل الوضع السياسي

السائد".[1] حيث يرد ذلك "على لسان جميلة... تمدح وطار وبراهما، اللذان يكونان جانبين لشخصية واحدة، تصفه بكلمات رقيقة، وتضعه في محل مسكين، يجب أن نعطف عليه، لأنه وحيد ويعيش مشاكل كثيرة...".[2]

وبذلك، تطالعنا في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي أسطورة (براهما) التي تعنى في الفكر الهندوسي "الإله الخالق" فهو "خالد ومن خلوده تستمد كل الموجودات التي أوحدها خلودها. ففي الهندوسية ثلاث عقائد انعتاقية: "السمسارا" (samsara) ويمكن أن تترجم بالتناسخ، والوجود فيها يتكرر المرة تلو الأخرى في الوصول إلى (الموكش) أي التحرر. "والكارما" (karama) وهي الحالة التي يعاد مولد الروح الفردي، فيها تبعًا للأعمال الحسنة والسيئة، فالذات الواحدة تمر عبر (كارما) وفي كل مرة تحاسب على ما أتته في (الكارما) التي سبقتها. أما (الموكش) أو (النرفانا) في البوذية فهي التحرر من علائق الحياة غير الحقيقية المتميزة بالكبر والمرض والموت والحُزن والخوف، وكل أنواع الألم وإلى الأبد. لتحل محلها الحياة الحقيقية ذات السعادة والسلام المطلقين".[3]

وتظهر أسطورة براهما في الرواية رمزاً للكاتب الطاهر وطار، ورد هذا على لسان شخصية جميلة كالتالي "إنها تُخلط بين... (اللاز)، وبين مؤلف الرواية، الذي تسميه (براهما)..."[4] وقولها "برهما، في رواية (اللاز) كان عبقريا حقا"[5]، وقولها أيضا "أحبهم جميعا: برهما، مراد، اللاز، الهواري، وعمى إلقاء"[6] في تمثلها للمؤلف في قناعه البراهمي، وإلى كل من يملكون الفكر الإشتراكي. فإذا كانت أسطورة (براهما) ترمز إلى الحياة والخلود، فهي في المسرود ترمز للفكر

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص356.

[2] المرجع نفسه، ص357.

[3] كيم يونغ، الفكر الشرقي، تر: طلعت مراد بدر، منشورات جامعة عمر المختار، ليبيا، ط1، 1998، ص39.

[4] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار بن رشد للطباعة والنشر، دط، دت، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص141.

[6] المصدر نفسه، ص151.

الإشتراكي الشيوعي الذي كان الشعب الجزائري يسعى لتبنيه، يظهر ذلك في قول وطار على لسان جميلة قائلا "لقد خطر لها أنها لم تكن نُترجم نداء اللاز، ولم تكن ترثي زيدان وإنما كانت تؤبن برهما... ويمكن وضع حد لنضال أي مناضل بقتله، أو بزجه في السجن، أو بنفيه، أو بإغداق المغريات عليه، لكن براهما يستحيل أن تمحى أثاره، لقد حارب الرجعية من داخلها وبلغتها، وهذا ما يثير حقدها أكثر، نحن كلنا زبد نذهب في الهواء، أما هو فهو الماء إن (براماتا) الذي لا يدرك إلا بالعقل وحده، الطيف الخفي، والمحيط بجميع المخلوقات، أظهر ذاته بذاته، فصارت هذه البذرة بيضة ذهبية لها لمعان كالشمس وانبعث منها براماتا ذاته، في صورة برهما جدّا العالم كله".[1] ثم تقول "أما اللاز فهو الحقيقة السرمدية، هو الظلمة، هو أصل الأصل، والشموس لا تنير، لو لم تكن هناك ظلمة، وأية قيمة للشموس بلا ظلمة'.[2] برهما في الأسطورة هو ربّ كل شيء، ويُقال أنه الشمس التي تلد الحي من الحي، وبعد أن يتخذ صورة الشمس يتحوّل إلي عظيم جديد.

في الرواية، الأمر ذاته بالنسبة للتوجه الاشتراكي الذي يُمثل الأصل، والذي يجب أن تُرد إليه العقول البشرية. هو لو طار الماء المنبع الأصل لوجود العالم كله، وهو النور الذي سيخلص البشرية من هذا الظلام والصراع، تماماً رمز (اللاز) إلى (الشعب)، و(الشعب) هو أصل كل وجود في جميع الحركات التحررية.

رمز لهذا وطار بقوله " وقال لي برهما أن الأصل هو الظلمة، وإنّ المجرّات والشموس والكواكب، ما هي إلا عوارض حدثت على الظلمة... بهذا الإقناع وحده. يمكن للمناضل أن يناضل، ويمكن للمُحب أن يُحب، ويمكن لطارق بن زياد أن يحرق نفس"[3]إذ تحضر أسطورة الإله براهما مرة أخرى بقوله "حضر المؤلف في ذهنها بالصورة التي رسمتها له (براهما) الذي شطر جسمه

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص151.

[3] المصدر نفسه، ص150-151.

وجعله شطراً في صورة رجل، وشطراً في صورة امرأة، وخلق من تزاوجها رجلاً عظيماً، يدعوه الهنادكة "برات" وندعوه "اللاز".[1]

وترمز الأسطورة هنا إلى المؤلف "باعتباره إلهاً خالقًا، ربما يُرّد إلى قدرته على استحداث الشخصيتين الرئيسيتين اللتين جسدتا فكره الاشتراكي: زيدان المناضل المقاتل المضحي الرجل، وجميلة رمز الإصلاح الاقتصادي والزراعي ومساهمة الشباب والشابات في العمل التطوعي (المرأة وهاتان الشخصيتان هما اللتان حملتا (اللاز) –رمز الشعب– على النهوض مرتين: ألأولى حاملاً السلاح مقاتلاً، والثانية مساهماً في حركة الإصلاح، أي أن اجتماع الرجل والمرأة أوجد (اللاز) الشعب".[2] لذا تضيف جميلة في إشارة منها إلى رابط الأمومة التي تصلها باللاز قائلة "أ يْقَنتْ بأن هناك صلة دم بينها وبين اللاز أنا أمة بل أخته، بل روحه، أنا نبضات قلبه، أنا هذا الخلايا التي تمارس الحياة في جسمه، أنا مسرحياته ووجوده".[3]

إذ أن اللاز هو الوارث لفكر (زيدان). ومن هذا الفكر النضالي يقع التناسخ الذي يرمز لاستمرار الكفاح وخلود النضال الفكري الاشتراكي "هذا الطفل يجب أن يرثَ كل الخلايا"[4] ف"لكل عصر لاز... لكل عصر جميلة... وفي كل شبر من بلادنا تنام أو تستيقظ جميلة... إن جميلة لي دائما وأبداً امتداد لجميلة في هذا البلاد حتى أنه ليصعب على المرء أن يميز بين تنهنان وبين باقي الجميلات"[5]

[1] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص22.

[2] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية (بين الإيدولوجية وجمالية الرواية)، أمانة عمان الكبرى، عمان–الأردن، دط. 2004، ص282.

[3] الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص29.

[5] المصدر نفسه، ص87–89.

ومن ذلك يمكننا القول إن "انشطار الجسد الإلهي إلى رجل وامرأة يرمز إلى فاعلية الفكر الاشتراكي تتحقق بالرجل والمرأة معاً. إلا أن جعل الجسد الأصل المنشطر إلهيًا لهو أمرٌ يخالف الأسطورة الهندية، إذ في الأصل وُجد الإنسان، أو لنقل الوجود الإنساني ثم اصطنع من ذاته بصفة الآخر".[1] حيث تشير الأسطورة إلى أن "الروح الكوني" تشكل في شكل إنسان، ولكنه خاف الوحدة والعزلة فمزق نفسه قطعتين قطعة، تحولت إلى امرأة وأصبحت زوجته. وقطعة بقيت كما هي، ومن هنا بدأ الخلق الإنساني.

وتتشابه هذه الأسطورة مع(أسطورة آدم) التي وردت بروايات عديدة منها: " جَبَلَ الرّب الإله، آدم تراباً من الأرض، ونفخ في أنفه سمة حياة، فصار آدم نفساً حية. وغرس الرب الإله، جنة في عدن شرقاً. ووضع هناك آدم الذي جَبَلهُ... فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام: فأخذ واحدة من أضلاعه، وملأ مكانه لحماً. وبنى الرب (الإله) الضلع الذي أخذه آدم، امرأة وأحضرها إلى آدم. فقال آدم هذه عظم من عظامي ولحمٌ من لحمي، هذه تُدعى امرأة لأنها من أمرئ أخذت. لذلك يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته ويكونان جسداً واحداً".[2] وفي هذا المعنى ورد قوله تعالى في (القرآن الكريم) ﴿خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ ٱلْأَنْعَٰمِ ثَمَٰنِيَةَ أَزْوَٰجٍ ۚ يَخْلُقُكُمْ فِى بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمْ خَلْقًا مِّنۢ بَعْدِ خَلْقٍ فِى ظُلُمَٰتٍ ثَلَٰثٍ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ ٱلْمُلْكُ ۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۖ فَأَنَّىٰ تُصْرَفُونَ ۝٦﴾[3]. هكذا استلهم وطار أسطورة الخلق التي تشير إلى فاعلية الإنسان وقدرته في التغيير و الاستمرارية. أعطاها البعد الطقوسي والخارق خيالياً في تمثيلٍ منه لفكرة التضحية من أجل الخلاص والدفاع عن المبادئ وعن الوجود.

---

[1] بارند جيفري، المعتقدات الدينية لدي الشعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1993، ص154.

[2] العهد القديم، سفر التكويني، الإصحاح الثاني، ص7-8/ ج24. نقلا عن: لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الوراثية، ص283.

[3] سورة الزمر، الآية: 6.

وإذا كان هذا التفصيل حول رواية العشق والموت فما هو تفصيل الطاهر وطار حول بطلة الأسطورة في رواية التجربة في العشق؟

4-الحضور الأسطوري للشخصية البطلة الأسطورة في رواية "التجربة في العشق":

يُركز وطار في رواية "تجربة في العشق" بشكل إليغوري على أسطورة (بروميثيوس) من خلال استلهام الخصائص الذاتية للشخصية الأسطورية ذاتها، ومن خلال أيضا أنماط العلائق الأسطورية التي تجمعها بغيرها من الشخوص الأسطورية. وردت أسطورة بروميثيوس في الميثولوجيا اليونانية على عدة روايات من ذلك "أن الإنسان قد أوجدته الأم الأولى الأرض، ولما يوحى الحكم (زيوس) بعد أبيه (أخرونس) أراد السيطرة على البشر... فرأى (بروميثيوس) أن نجاة البشر من اضطهاد (زيوس) لا تتحقق إلا بالمعرفة، فما كان منه إلا أن خدع "هيفستسا" الحداد إله الصناعة. وسرق قبساً من النار ووهبها للبشر، وهنا ثارت ثائرة (زيوس) وعزم على الإيقاع بالبشر والقضاء عليهم وحكم بأن يغرقوا تحت خضم المياه، غير أن (بروميثيوس)، كان ساهراً متيقظا فأمر ابنه وزوجته أن يصنعا فلكاً يأويان إليه وكان ذلك. ومن نسلها عادت الحياة إلى البشر من جديد. ويطلع (بروميثيوس) على سر من أسرار البشر الآلهة، وهو كون (زيوس) إذا اتخذ (ثيتس) خليلة قد تنجب له ابنه من شأنه أن يخلعه على العرش. فيأبي البوح بهذا السرلزيوس ولهذا يوعز الأخير إلى أبنائه أن كبلوا (بروميثيوس) إلى جبل القوقاز. ويسلّط عليه (زيوس) عقاباً ينهش كبده في آناء النهار، وما نهش منه الطير يعود ويتكّون أثناء الليل. ويبقى يورميثيوس على حاله هذه ثلاثين ألفا صامداً يتوّعّد (زيوس) بمصير سيء. وبعد هذا الزمن يأمر (زيوس) بفك قيود (بروميثيوس). وهنا يُفضي (بروميثيوس) بسره للإله (زيوس). ولما كان قد أسدى خدمات عدة لبنى البشر يكرّم الأثنيون (بروميثيوس) بجعله أبا العلوم والفنون"[1] ففي "رواية (تجربة في العشق) يتخذ (الممثل) بطل الرواية من (بروميثيوس) قناعاً له مرتكزاً على أبرز سمات (بروميثيوس) الأسطورية وأهمها المعرفة التي تمكنه

[1] ينظر: فؤاد بربارة، الأسطورة اليونانية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1966، ص67-98.

من تحدي السلطة الممثلة (بزيوس) إنها قيم الرفض"[1] ف"حادثة بروميثيوس مع الوزير... تفرعت كلها على ما يبدو من سب رئيسي هو ضرورة أن يخرج المرء ذات مرة في حياته لسانه للعالم كافة و"[2] "ترميزات هذا القناع يُحللها (وطار) في نصه واحداً واحداً، ذلك أن قوة (بروميثيوس) تحدد بالمعرفة وكذلك المستشار الذي بوساطة معرفته، يبتغي الوقوف في وجه السلطة في ثبات، رغم كل ما يواجهه".[3]

وفي هذا يقول وطار "في رأيي أن بروميثيوس تجدد كل ليلة كل لحظة. في أولئك الباحثين في جميع الميادين، والذين ينتزعون لا محال و كل أسرار الطبيعة والكون نعم كما تفضلت بالقول، فما الذي أزعج الإله عندما عرف البشر سر النار؟ أليس هذا الإله رمزاً للسيد المستغل المستبد، الذي يملك وسائل القوة".[4] فأمام هذا السيد المتسلط الذي يُمثل السلطة ممثلا بزيوس يقف بروميثيوس بقدرته ومعرفته ف"بروميثيوس سرق النار، والجزائري الشهم سرق القدرة".[5]

ونخلص مما سبق، أن وطار استدعى أسطورة بروميثيوس ليزيل حاجز القداسة بين ما هو سلطوي، وما هو شعبي في الجزائر، من خلال إزالة الحاجز في الأسطورة بين ما هو متأله وما هو بشري (زيوس) و (بروميثيوس) يضيف قائلا "تكون اللحظة، يقضي زيوس حاجته مع إيو، حتى وإن كانت بقرة، هذه اللحظة الآن، الآن، هي ملك يدى، ولن تستطيع يا (زيوس) أن تقتل البشرية، حتى فيك أنت"[6] ويواصل السارد قوله "قضاء حاجة (زيوس) إشارة إلى التعلق الشهواني بالسلطة عند من يتولاها، وهو تعلق يشع حتى بأدنى الطرق، مما يزيا القداسة المصطنع عن السلطة السياسية. لكن (بروميثيوس) بمعرفته هو وحده من يُرهب هذا السلطويّ الشبق –إذْ يتخذ البطل

[1] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص286.

[2] الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدار والنشر، ط1، 1989، ص36.

[3] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص286.

[4] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص186.

[5] المصدر نفسه، ص68.

[6] المصدر نفسه، ص68.

من خلاص برومثيوس في النهاية بشارة بالقدرة التي تمتلكها المعرفة- بقدراته البشرية، وهي ترمز إلى القدرة الشعب المستنير الذي حمل له علماؤه (النار) ديمقراطية المعرفة".[1]

وقد عبّر هذا وطّار في الرواية بقوله "لقد كانت آلهة الإغريق والرومان، أكثر ألوهية بالنسبة لآلهة مصر، مع أن اعتزاز بومثيوسها ببشريته يفوق اعتزاز كل برومثيوسات اليوم... لم يعلن بشريته فحسب إنما مارسها، أتاها، وعمل على رفعها إلى مستوى الربوبية حيث فرض ديمقراطية المعرفة، قال للجميع ‘ن زمن العذاب موقوت، وعهود الاغتنام في حياة الشعوب، مهما طالت، ليست سوى سحابات صيف قاريّ"[2]. وفي هذا يشير وطار أنه بإمكان الشعب أن يحكم نفسه بنفسه إذا توفرت لديه المعرفة، وهو يفتخر كونه-الشعب- من الطبقة العاملة التي تترفع عنها السلطة وتهينها. ثم إن الشعب يعرف تماماً حقيقية هذه السلطة وكيف وصلت إلى أصحابها، ويظهر ذلك في الموتيف الأسطوري التالي "اعلمو جميعاً أن (برومثيوس) يعرف سر ميلاد (أبفوس) أحفاده، وأنه يحفظ عن ظهر قلب نغمات مزمار (هيرميس) بل إنني أنا (برومثيوس) من وضع تلكم النغمات، وما (هيرموس) سوى عازف"[3] "إنه ينتقد السلطات الاشتراكية التي تقمع الاشتراكيين الحقيقين بدعوى الحفاظ على السلطة الوطنية مع أن هؤلاء الذين يخضعون هم الذين أسسّوا كمل وصل إليه السادة. ومع ذلك لا يكون مصيرهم إلا أن يعذبوا كما عُذب (برومثيوس)".[4] ويضيف وطار ويقول عن برومثيوس "أنا هنا، في الأصفاد. والقساوة تلطم روحي ليل نهار".[5]رغم ذلك فهو ثابت ينتظر لحظة الخروج من هذا النفق متجاوزاً كافة الأعين الراقبة وصانعاً الإجتماع بين الشعبي والسلطوي، البشري والإلهي ف"لن تستطيع ي أرغيس أيها الخائن

[1] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص287.

[2] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص58-59.

[3] المصدر نفسه، ص59.

[4] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص288.

[5] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص59.

أيها الذليل، أيها الإمتثالي النذل، أن تمنح وجود اللحظة حدوثها..."[1] إذ تروى أسطورة آرغيس أنه "عملاق جعلته (هيرا) يتولى حراسة (إيو)، له رأس فيه مئة عين. إذا نام أغمض خمسين وسهرت العيون الأخرى، قهره (هرميس) بأنغامه الشجية، ثم نام ملء عيونه كلها، وحرُرت (إيو)".[2] تتقاطع هذه الأسطورة وشخصية (المسشار) في الرواية، بذكره الإشتراكي إذ يرى أنه يستطيع أن يملأ الأرض، بمن يدركون حقيقة إمكانية حكمهم لأنفسهم مع كونهم من العامة.

أنه (أبفوس) الناتج عن اجتماع ما هو بشري بما هو إلهي ف"الطريقة زيوسية محضّة، لمسة يد... بدل أبفوس واحد. أربعة أجنحة، أنثيان وذكران، يغادرون الأرحام في أربعة أشهر عوض تسعة أشهر. يخرجون واعين ملمين بجميع أسرار الكون، ينطقون بكل لغات العالم... ويتناسلون بعد سنتين"[3]و" هو حل أسطوري محض، فالتعارض بين السلطة والشعب. الذي يقابل في الأسطورة التعارض بين الإلهي والبشري، تحدد صدرورته إمكانية التواصل في النهاية عبر تيمة الزاوج، وهذه الثيمة الأسطورية تتكرر كثيراً عند وطار بترميزاته. إن التعارضات أسطورياً إلا موضوعات تدخل إطارها الجدلي لتعبّر بتعارضاتها عن إمكانية إلتقاء"[4]و"الحل الأسطوري للتزاوج يماثل تماماً بنية (التناقضات التي تحل وتنهي أيه إشكالية) لأنها تحقق بالتساوي تزاوج طرفين متحدين في النهاية"[5] وهذه الصورة لمح إليها وطار حين ذكر نقيضها.

إن الحالة التي وصل إليها الوضع في الجزائر، هي من طبيعة السلطة حتى يبقى الإنسان مستلباً ومضطهداً وتابعاً، ومعرفة بروميثوس هي التي ستجعله يتحرر من كل ذلك حيث يقول السارد "باختصار، بعث الألوهية في كل كائن بشري، يفتح الأبواب التي أغلقتها كائنات طبعية

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص58.

[2] ينظر: فؤاد بربارة، الأسطورة اليونانية، ص108.

[3] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص68.

[4] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص289.

[5] كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والموسيقي، تر: خليفة الخياري الإتحاف، ع42، 9 نوفمبر 1993، ص31-40-45.

كضريبة أخرى سبقت البشر في الوجود، حسداً له من هذه الصفة التي تجعله يتجاوزها ويستغني عنها وخوفاً منه، أن يسمو في جميع الحالات إلى ما فوق البشرية فينبعث الكون".[1]

وكذلك فقد يتجلى الأسطورة في شكل ترميزي، مدّ الرواية بطاقة إيحائية، قدّم فيها التاريخ مذوتاً والذات مموضعة، واتخذ من الأسطورة قناعاً فنياً عبّر به في تقاطعات اليومي والواقعي.

وردت أيضًا (أسطورة برومثيوس) في المونولوج التالي (للمستثار الشخصيات البطلة) في قول السارد "آهاه، عنده برومثيوس، هذا الإنسان، أو هذا الإله الإنسان. لا شك أنه بدوره كان عاشقاً وإلا كما فعلوا به ما فعلوا. لا شك أنه يعيش الحالة بين الحالتين، والمنزلة بين المنزلتين لا شك أنه ليس إلا أنا".[2](فالمشتثار) هو برومثيوس الذي يلقى العذاب في سبيل حياة أفضل لبني البشر، وعُرف برومثيوس بالتضحية في سبيل الآخرين، مثلما اتصف المستثار بهذا الصفة إذ ورد هذا في قول السارد " داعي النسور تحدث فتحة، وتخرج الكبد، أسيلي الدماء...، إن النسور يأتي بعضها من الأسفل، وبعضها من الخلف. لا يمكن، فالسلسلة التي تربطني بالصخرة تشدني ولا تسمح لي بالإنحناء، لن نعطي لها الفرصة...".[3] في هذا المقطع السردي يشبه وطار المستثار البطل الأسطوري ببرومثيوس في تحديه وقوته في التّحمل وفي الصبر، حيث إنه لم يرضخ للوضع المفروض على المثقف من سخرية وتهميش –تماماً كما لم يرضخ برومثيوس للعذاب والتنكيل الذي سلطه عليه زيوس.

وفي الأسطورة، برومثيوس تكمن (من المعرفة)، وعرف السر فقام بسرقة النار ومنحها للبشر ليعطيهم الحياة، في الرواية، كذلك تمثل وطار المعرفة في المستثار حيث يقول "إن برومثيوس إله انتمى إلى البشر بإعطائهم سر النار، سر الطاقة، وهل تعتقد أن السر أزعج الإله عندما عرف البشر سر النار؟؟ أليس هذا الإله رمزاً للسيد المستغل المستبد، الذي يمتلك وسائل القوم، علينا

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص102.

على كل حال أن لا نستسهل هذا التحليل".[1] ثم يضيف قائلا "لم تُعمر غرفتكم هذه ثلاث سنوات، ما أقبح فعلكم ! ما أقسى قلوبكم ! ما أرذلكم ! توهمتم أن التينة تموت بمجرد قطع جذعها أو إحراقها. لو كنتم جذوراً أصلية في التينة لهزئتم من العالم أجمع قائلين: برومثيوس لا يمكن أن يموت لأنه يملك سرّ الآخرين، لكنكم توهمتم أن الفنان يمكن أن يقتل، مولى التينة يمكن أن يقتل فرحتم تتباكون، وتذبلون"[2].

كما يرمز هذا المقطع السردي إلى أن أي فعل ثوري خلاّق وإيجابي، هو مصدر إزعاج وقلق للسلطة التي تسعى إلى أن لا يعرف، ولو بالقوة. تمامًا، كما أزعج الآلهة حصول البشر على مصدر النار، وامتلاك برومثيوس لأسرار المعرفة وأسرار الحياة والموت. ومنه، تمكن وطار وببراعة من صهر الرمز الأسطوري، وإسقاطه على الوضع الاجتماعي فأكسب بذلك النص لمسة إبداعية وجمالية جديدة.

1.أسطورة سيزيف:

تتقاطع شخصية (المستثار) مرة أخرى، وأسطورة (سيزيف) الإغريقية في شكل رمزي معبرة عن عبثية الوجود الإنساني في الحية بقول السارد "ستصل، ستصل... كابد كابد، ما المعاناة أمام بهجة الانتظار... سيزيف... الوصول إلى القمة، والنجاة من المعاناة..."[3] فتكرار المستثار وهو تكرار عبثي جسده الفعل (ستصل) و (كابد)، تماماً كما كرر سيزف محاولاته العبثية في الوصول إلى القمة في كل مرة. غير أن تكرار المستثار هو تكرار عن وعي وإرادة وتصميم محفوف بالمخاطر والتضحية في سبيل الوحدة الوطنية، وشحن الجماهير وتقوية الصفوف من أجل تغير الوضع المزري المفروض. من ذلك قول وطار في المقطع الموالي "همس لي مرة بأن الحزب يباركني ويبارك نشاطي،

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص199.

[3] المصدر نفسه، ص47.

ليس هدفنا أن ننفرد بالعمل الثوري وأن تحتكر الثورة. والمهم أن يعمل كل منا في ميادنه من أجل المصلحة العليا للوطنية والتخلص من المعاناة".[1]

توظيف الرمز الأسطوري (سيزيف) وصل حد التماهي بغية تقديم قراءة رمزية للوضع الاجتماعي والسياسي. قام فيها وطار بعملية تحوير كبيرة ليقدم فيها المستثار الثائر الذي يسعى ليأسس فعل التغيير والرفض والنهوض بالوطن. هو حال أي مواطن معاصر متشبع بقيم أصيلة، حتى وإن كابد المعاناة التي عاناها البطل الأسطوري ى(سيزيف) مع عثيية القدر يرفع صخرته كل مرة.

2.أسطورة القرابين والعدد الأسطوري سبعة (07):

الطقس، هو سلسلة من الحركات تستجيب للاحتياجات الجوهرية، حركات يجب تنفيذها وفقاً لتناسق معين وتبعاً لاشتقاق هذه الكلمة من السانسكرتية، فهي تعني ما هو مطابق النظام، وأصلها يضيع في ليل الأزمنة، ويبقى مجهولاً من قبل الذين يمارسونه رغم أنهم احتفظوا به وفقاً لذاكرة المتوارثة.

قد تعتمد الرواية في بنائها على موتيفات "خرافية لها دلالاتها العامة في وجدان الجماعة، ويمكن توظيفها بعد أن تُعدل بالأسلوب الذي يرتضيه منطق الفنان ومدى صدقه، ولكل فنان رؤيته، ومعطيات الأساطير لابد أن تتكشل وتتغير ويصبح النظر إليها على أساس كونها أساطير فقط، من أكثر الأمور تعسفا. بل أكثرها بعداً عن الجادة. وينبغي أن يوازنوا بين أبعاد الأسطورة التي يستخدمونها، وأبعاد المشكلة التي يعانونها. فمن البديهيات التميز بين الخرافات الأسطورية والعلمانية العصرية، حتي عندما تتوحد جمبعاً فتصبح من الليجوريا والواقع".[2]

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص44.

[2] زكي أحمد كمال، الأساطير دراسة حضارية، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1979، ص92.

من ذلك تجلت (أسطورة القرابين) التي تعني "فعل مقدس كهدية إلى الإله أو الكائن الروحي ليحافظ على العلاقة المقدسة بين الإنسان والإله، ويكون القربان في شكل إنسان أو حيوان، أو فواكه أو زرع أو خمر".[1] في الرواية، وردت أسطورة القرابين بشكل مقتضب في قول السارد " ما بلغت الاستغاثة أذن أحد، ولم تعد أن تكون خاطرة ذاتية في ظرف جد ذاتي،... تنبعث أولاً، تنبعث، مادام الأولون؟ النيل أم دجلة... تلك المنفرجات بين الجبال الصخرية المتآهبة في يوم خلقت لاستقبال ضحايا في أية لحظة، والتي تضيع فيها الضحية حتي تستقر جثة فاترة حزينة يائسة... وا..وا... لا مغيث واجه قدرك وحدك".[2]

وترمز القرابين بشكل مباشر لعلاقة السلطة بالرعية. تماما كما تقدم القرابين في الأساطير القديمة للآلهة تقربا منها، إما خوفاً أو طمعاً. كما أن إسقاط أسطورة القرابين شحن نص الرواية بهامش قرائي كبير فاتحا بذلك بعداً تأويليًا للنظام السياسي السائد آنذاك ومتناقضاته، هو ما منح النص رصيدًا ثقافيًا ومعرفي ذا دلالة جمالية.

إضافة إلى ذلك، وظّف وطار (العدد سبعة 07) في هذه الرواية بوعي تام، لدلالته في المعتقد الشعبي ليعضد الخطاب الأسطوري بلغة ورمز، ذلك أنه "استلهام الأسطورة أو استحيائها على نحوّ كلّي أو جزئي ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخييل روائية تتصل بأكثر من سبب مع ما هو أسطوري"[3] من ذلك قول السارد "قرر أن يحتفل بالمولد النبوي الشريف، اشترى عليه شمع ثمين وضعها في غرفة الفيلة السبعمائة..."[4]" ظلت الأسلاك تأخذ وتعطي وظل حضرة المستثار في حالة توحد تام وتفرد خالص، من السابع إلى السابعة بالتوقيت

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأول، ص95.

[2] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص80.

[3] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص07.

[4] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص99.

الأراضي الظاهري..."[1] وقوله أيضا " وعندنا الثلج بلغ سبعة وسبعين متراً"[2]"عندما تكون أولغا تتحدث، عيناها تلتقطان شيئاً تبعثر في القارات السبع"[3] وقوله في مقطع آخر "مديرُ الشركة الوطنية للآلات الدقيقة، نعم هو يعينه في الخط، لا تقطع الحضارات معكم، سبع ثلاجات من دوات البابين، سبعة أجهزة ملونة"[4]

كما وظف وطار العدد سبعة، واشتغل على طاقته الأسطورية، فأعطى بذلك النص الروائي أجواء أسطورية، تنهل من أجواء السيرة الشعبية و الحكاية الخرافية والملحمية وبذلك أكسب الصفة الأسطورية والفنية السحرية التي طفت على متن الرواية.

فتجربة في العشق رواية اختار لها وطار الرمز الأسطوري بمختلف عناصره، فجاءت الشخصيات والمكان والأحداث أسطورية خادمة بذلك بعدًا سياسيًا اجتماعيًا يعكس تماماً حركة التغير و الصراع الاجتماعي والاقتصادي.

5-التفاعل التاريخي مع الشخصية الأسطورة في رواية "الشمعة والدهاليز":

صدرت (الشمعة والدهاليز) سنة 1995 عن منشورات الجاحظية. الرواية مهداة إلى روح (المثقف يوسف سبتي) الذي يقول عنه وطار، أنه كان يتنبأ بكل ما يجري قبل حدوثه. ومنه، (الشمعة والدهاليز) رواية تنسج الكتابة، وتعمد الرمز والدلالة البعيدة شكّل استلهام الأسطورة فيها، وأضحى أداة جمالية تقدم المعرفة وتطرح التساؤل عن الوجود وأزمة التاريخ والهوية والأنا والآخر ووعاء يحاصر الإيديولوجي.

[1] الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص27-95.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص104.

[4] المصدر نفسه، ص97.

تتقاطب في الرواية شخصيتان أسطوريتان رئيستان هما (سيدي بولزمان) و(الخيزران) وهما شخصيتان تراثيتان ساهمتا في بناء المعمار الروائي، وغطت الواقعي والسياسي والإيديولوجي بما هو أسطوري خرافي. (سيدي بولزمان) في صورة للمثقف الذي مثّل لها وطار ب(الشاعر) في قوله " شاعر باللغة الفرنسية ومهندس أدرس علم الاجتماع، وأحب كل ما يمتن لغتي العربية أما عدا ذلك، فلا أهمية له."[1]

وسرعان ما يتحول إلى أسطورة وولي من أولياء الله الصالحين (سيدي بولزمان)، في قول السارد " الرجل يحترم نفسه، ويحترم جيرانه وقالت النساء أمره أمر وشأنه شأن ولربما ساعد على هذا الاستنتاج، ما فاهت به أخته للجارة من أنها بلغته رغبة أمه الملحة في الزواج فقال لها محتاراً أن الزواج يلتهي عن قراءة الكتب، لو كان يملي معنا في الجامع لقلنا أنه أحد أولياء الله".[2]

وتتطعم الرواية باستلهام هذه الأسطورة في قول السارد "إنه جدك سيدي بولزمان حفيد رسول الله –عليه الصلاة والسلام–. زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلالي وصلى بالأولياء الصالحين، لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، ولا ما إن كان ميتاً فعلان يتحدث عن نسله جيلا إثر جيل، الحديث نفسه، وينتظرون تجليه من جيل لآخره ومع أنه لا يبخل في الظهور إلا لمن أحبهم من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان. حافة الزمان يا ابنتي والله أعلم. هي التي تقع بين عصر وعصر. لقد ظهر في قرية أبيك غداة اندلاع الثورة، لا أكثر من واحد، ومنهم أبوك. يقود الواحد منهم إلى المسجد، وفي الطريق يقول له، انتظروا الجمع والتقصير. يظهر مرة شاباً يافعاً، ومرة كهلاً، ومرة شيخاً هرما، إننا يا بنتي على حافة الزمان تأملي ما يجري. لقد نزع الرجال السراويل واكتحلوا واستلكوا، وتعطروا، ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالإسلام. لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعاً. بالأمس القريب، قبل سنوات قليلة، كانت المساجد فارغة لا يؤمها إلا الشيخ والمرضى، وفجأة امتلأت بالشباب من الجنسين ولكأنها ضاقت المساجد

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت– لبنان، ط1، 1996، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص13.

فحولت الساحات إلى مصليات يعبد الناس فيها ربهم، ويرجمون بعضهم. ألسنا يا بنتي على حافة الزمان؟ ألا يحق لجدك بولزمان الظهور؟"[1].

حيث يشير هذا المقطع السردي إلى الوقائع التي أشعلت الأحداث الدموية المتمثلة في إلغاء السلطة لنتائج انتخابات سنة ألف وتسع مئة واثنين وتسعين مما أدي إلى التشبث بالنظام الآحادي والذي مثلته السلطة مما أثار حساسيات وأفكار إيديولوجية تمثلت في تيارات معارضة للسلطة أهمها التيار الإسلامي الذي مثّل أخطر قوة هددت هيكل النظام بعد أن فشلت السلطة التي ورثت في تحقيق مشروع المجتمع، وتمثل الصراع في الشمعة والدهاليز في شخصية عمار بن ياسر الذي يمثل الشباب الحامل لأفكار جديدة والذي يقف في مواجهة والده (جيل الثورة)"[2] "وتكمن عبقرية الطاهر وطار في أنه حوّل هذا الخطاب اليومي إلى خطاب فني بإعمال الخيال لإحداث الأثر المناسب في المتلقي عبر هدم هوة بين الواقع والخيال في هذه الرواية".[3]

(سيدي بولزمان) شخصية أسطورية يكتنفها الغموض، شخصية مثقفة تجمع بين الدين والعلم والمعرفة والحقيقة. هي (شخصية الولي) الذي يمثل معتقدات الشعب الجزائري تجلى ذلك في قول السارد " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهم حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم"[4] حيث يتخذ (سيدي بولزمان) "الشاعر حالة التدهلز هذه رد فعل على عصره المظلم الغامض الذي تحكمه الكليات والأصول، بل تفضي فيه الأمور إلى تفاصل التفاصيل، وكلها غامض يمتص الوعي والإدراك. وأمام ظلمة التدهلز القائمة

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص99.

[2] البار عبد القادر، إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار: http://manifirt.univ-ourgla . Ag/index/semtnaires/archive/faculte des langues، 2021/05/20، 19:20.

[3] محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي، إصدارات أي كتب، لندن، ط1، 2017، ص70.

[4] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

يجد رغبة قوية في البحث عن الخلاص، عن الشمعة التي ترشده داخل هذه الدهاليز، فيقرر أن يخرج من عزلته، ولا يفعل ذلك إلا من أجلها من أجل شمعته"[1] حيث يقول "قرر أن ينزل إلى المدينة، أو بالأحرى أن يتتبع مصدر الأصوات ليعرف ماذا هناك، ماذا يجري بالضبط فالمسألة مهما كان الأمر تعينه منذ أن قرّر أن ينغمر ويخوض مع الخائضين بسببها حبيبة الروح، شمعة دهليزه، الشمعة الوحيدة التي انبثق نورها في دهليزه التي يتمني أن لا تنطفئ... وها هو الضريح المنغلق منذ أزمان، ينفتح ليدب فيه النور والنبض".[2]

يجسد هذا المقطع السردي، حالة الرفض للواقع في المجتمع الجزائري من قبل الشباب الذي لم يبق لهم إلا تجريب الخيار والبديل الإسلامي، حمّلها وطار للمثقف والشاعر الماركسي (عمار بن ياسر) أو (سيدي بولزمان) كما تقول الأسطورة الشعبية، حيث تبنت هذه الحركة شعار: "لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله". "تمني لو أنه يدخل وسطهم ويندمج في جذبهم مفسحاً المجال للدهليز المظلم في أعماقه أن يتنور ولو للحظات، إلا أنه أجهم".[3]. وبذلك طرح وطار في الشمعة والدهليز، هو طرح للخيار الأخير الذي لا بديل عنه على الرغم من أنه نور مزيف وأمل لا جدوى منه، وحركة لا تصل إلى مخرج. إلا أنه البديل الوحيد ضد حالة الاستيلاب الثقافي الذي تورطت فيه الجزائر.

صوّر وّطار في الشمعة والدهاليز، حالة الضياع التي عاشها الجزائريون، من خلال بطله الأسطوري (سيدي بولزمان). المجسد في الفعل الثوري الذي قام به الشاعر المثالي والمتسامي المصمم على البحث عن (الشمعة) وسط هذا الظلام، تكنتمل هذه الوظيفة بوجود شخصية أسطورية أخرى (الشمعة) التي تساهم في الخروج من هذه العزلة، وتسعى إلى ظهور نور يدخل هذه الدهاليز.

[1] لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، بين الإيديولوجيا وجمالية الرواية، ص87.

[2] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص18.

يقول السارد "وتجلت له بعينيها الدعجاوين، اللتين تحمل في نظراتها إيحاء متواصلاً باستغاثة وطلب نجدة من وحدة وعزلة قاتلتين، وظمأ مزمن للحنان والعطف. بقوامها الطويل الرشيق، تتسربل ثوباً عسلي اللون، وتغطي رأسها بحجاب أبيض، تجلت شمعة تتوهج في قلبه نوراً".[1]

فالأسطورة هي (الشمعة) وهي (الجزائر)، وهي مرة (العارم) "العارم اللهم بارك، العارم كانت جميلة، بضة حمراء، مكتملة في العشرين من عمرها، راودها عسكريّ هام بها، وهي في الواد مع بعض الأطفال، تغسل الصوف، قدّرت أن قدرها أن تستسلم. أو أن تنتحر. أو أن تتنازل عن الشرف الذي أوصاها به زين الشباب الدّوار مختار خطيبها، أو أن تجد سبيلاً آخر...".[2] وهي مرة "الجيكوندة، حبيبة جميع الناس خرجت من لوحتها، لتترجم ابتسامتها المبترة إلى كلمات إنسانية رقيقة في صوت رقيق يميل إلى الانطلاق من الأنف قليلا، فيضفي آلفة عائلية"[3] ف"الجيكوندة هذه شخصية أسطورية وظفها الكاتب لإثراء الرواية، ونوع هذه الأسطورة رمزية".[4]

-الشمعة الأسطورة "إنها المرأة الحلم/... الجزائر العربية التي تخلصت من تبعات الاستعمار، الجزائر التي يسعى لأن تسكنه إلى أن يصلا إلى حالة التوحد المطلق، حالة اجتماع الفكر والوطن، ليرتقيا معاً، لتكون المرأة (الجزائر) الحقيقة الوحيدة التي أضاءت له ظلمات روحه منذ كان طالباً يرقص على الألحان الجزائرية الأصيلة في مدرسة فرنسية".[5] فهي "اللحن ابن اللحن... الجزائري ابن الجزائرية وقع مغمى عليه، ولم يدر ما الذي حدث بعد ذلك، لم يسمع الهتافات التي انفجرت

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص88,

[4] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمال، ص52.

[5] ريتا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص89.

في القاعة: تحيا الجزائر حرة مستقلة، ترددت الأصوات من أركان مختلفة، بالغة الفرنسية ولم يسمعها، حَمَلوه حملاً إلى سريره فاقداً الوعي كما هو شأنه الآن".[1]

حيث، يصّور هذا المقطع السردي إشكالية الشعب الجزائري كما وصفه (عمار بن ياسر)، وهي إشكالية الذات والجوهر الحقيقي، وأن الشمعة الوحيدة هي الهوية العربية الجزائرية. ودون ذلك كل الدهاليز، السلطة الفاسدة والإرهاب وفرنسا تسقط أمام هذا النور.

مرة أخرى جعل وطار من الخيزران أسطورة بوصفه التالي " أطلت في مخيلته، بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين، في طرفي وجهها، بحيث تبدوان، كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي، أو لكليو باطرة، أو كأنها لغزالة، لهما مضاد حاد، لها تودد سخي، أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل، منخراه صغيران، يروحان يهتران كلما تنفست. ختابتاهما ممتلئان بعض الشيء فوقهم فم صغير رقيق الشفتين، يحلو لها دائما أن تصبغه بأحمر شفاه وردي باهت خلفت. ذقنها الدقيق، تزينه فلجة رقيقة تكبر وتصغر حسب حالتها الصحية، يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو، في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية"[2] فـ"هذه الأسطورة حضارية يوظف فيها (أسطورة تاريخية)"[3]، كما يجسد فيها وطار نوعًا من التعالق النصي بين نص حاضر وآخر غائب، إذ من شأن ذلك أن يقود القارئ إلى التعرف وإنتاج فاعلية نصية جديدة.

إذن الشمعة والمرأة الأسطورة بالنسبة (لسيدي بولزمان) هي الدولة الحلم، هي الحضارة وهي الجزائر. وهي أيضا (أسطورة الخيزران) التي يقول عنها "يتروح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو، في الوقت الواحد آسيوية إفريقية".[4]" إنها الخيزران بقوامها وجمالها، وقوتها التي استطاعت بها أن تقتل أحد أبنائها لتورث الآخر الحكم، طالما أنها رأت أنه الأحق والأفضل.

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، 71-72.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص58

[4] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص83.

يراهم الشاعر على أمله الذي يتجلى حين يؤكد هوية جزائرية عربية تعرف كيف تختار قادتها"[1] فلقد "قتلت الخيزران الأم البربرية، ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم، هارون الرشيد إنما جاء محمولاً على ذراعي أمة ملطخة اليدين بالدم. دم الابن الآخر"[2]

من خلال هذا المقطع الوصفي، حّول وطار "البناء الأسطوري في جماليته الروائية... وحتى اللغة التي ارتكز عليها وطار ذاتها، لم تخرج عن هذه الأجواء الغريبة التي لا تصدق ولكنها مع ذلك مقنعة، لأنها مستوحاة من روح الشعب..."[3] الذي جسده الرمز الأسطوري (الخيزران) الحامل لكل اتجاهات والتوجهات، فما دور لخيزران في توجيهه هذا التوجيه أهي حقا الشمعة الشمعة التي أنارت دهاليز في أعماقه؟".[4]

أسطورة الخيزران في الرواية هي " يوتوبيا وصول الفكر الإنساني إلى السلطة، إنها الجزائر بإرادتها وأصالتها. تستطيع أن تقرر من هو أحق بها، لا أحد يستطيع إخضاعها عنوة، ولا تخضع إلا لصاحب هوية جزائرية أصيلة. صحيح أن كل شيء يحيل إلى العبث"[5] حيث إن الجميع واثق من أن كل ما حدث في هذا البلد عارض زائف، وأن الطريق مع ذلك مسدود أمام تغيير نافع"[6]، غير أن الأمل باقٍ في الجذور والأصول، وهو ما جسده ويجسده التماهي بين المرأة الخيزران و(هارون الرشيد) في قول السارد "لم لا تكون هارون الرشيد؟ يحتمل لو أنني ألبس غير هذا اللباس، ولو أنني ألبس غير هذا اللباس، ولو أنك كنت أكبر مني لتضعني على رأس الخلافة"[7] " لقد اخترق النور الضريح، وتكشفت دهاليزه، إنها بداية الاختراق، ولقد اتقدت شمعة نورها كنور

[1] ريتا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص91.

[2] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص81.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986، ص591.

[4] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص82.

[5] ريتا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص91.

[6] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص111.

[7] المصدر نفسه، ص107.

الشمس... الشمعة صغيرة يا إلهي، الدهاليز كبيرة يا إلهي، لكن النور قوي"[1] "تخرج من خلف الخواء تركب دراجة صدئة، تبصرها قدامك على بساط أخضر يملأ الأفق... الخيزران تهتف من أعماقك، من كيان كيانك —الخيزران– يعم الضباب، يمحو البساط الأخضر لا وراء، لا أمام، لا يمين، ولا شمال، لا خيزران، لا أنت لا خواء".[2]

وبذلك يرى السارد هذه المقاطع السردية الأسطورية أن الشمعة (الخيزران هي يوتوبيا الخلاص وهي النور، الأمل والحلم المجسد في الوعي الشعبي، الباحث عن الذات والهوية. وهو الذي افتقرته الجموع بانفعالها وتطرفها، مما دفعها إلى الارتداد إلى الهاوية. صوّرها وطار تصويرًا خلاقًا ومبدعًا وبقدرة فنية جيدة، حيث مكن التوظيف الأسطوري وأكسب الرواية، وظيفة فنية ومعرفية أثبتت قدرتها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية لدولة الجزائر وعبّرت عن أزمة الإنسان المعاصر..

6–الشخصية الأسطورية وتعالقاتها التاريخية في الأنساق السردية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

إن الرواية هي "عملية بحث دائم يسعى إلى تعرية واقع مجهول وإن اكتمالها وكما لها مرهونان ببحثها المستمر إنها مغامرة ومجازفة في تعالقها بالأنساق السردية والثيمات الحكائية المشبعة بالمعنى، ومنها المتعاللي الأسطوري بصفته الحاضنة الفكرية والفلسفية يؤصل علاقة التواشج والتراسل عبر المنصومات والتلميحات والتضمينات، وكلها شرايين تعمد المنجز السردي الروائي وتشبعه بالطاقة الحكائية السردية. التي تجعل من النص الروائي فضاء حكائيا يزخر تبأثثات عجائبية وغرائبية تصنع

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، 132.

[2] المصدر نفسه، ص147.

المتعة والإدهاش"[1] هو ماتضمنته رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، المنجز السردي التاسع (09) من أعمال الطاهر وطار الروائية، ومن بين الشخصيات الأسطورية:

1. أسطورة الولي:

جاءت رواية "الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في هيكلها الفني، واعتمدت "الملامح الأسطورية... والتناص بين المخيلة الشعبية، ولا وعي المبدع ففي الحقيقة لم يوظف الكاتب في روايته أساطير بالمعنى الحقيقي، وإنما وظف بعض العناصر التي يمكنها أن تتناص مع ممارسات ذات أبعاد صوفية واسطورية في المخيلة الشعبية مثل فكرة الأولياء والمزارات والكرامات وغيرها."[2]

الشخصية البطلة في الرواية هي "شخصية الولي الطاهر"، وهي الرمز منذ "التحليق الحر" إلى "الهبوط الاضطراري، نلمس فيها البعد الديني الصوفي القائم على التخلي والتحلي. بمعنى ترفع النفس عن الدنايا والتحلي بالمبادئ والفضائل وهو ما سمته بيرج فيتر Evelyn Birgvitey بالهاجيوغرافيا" وعرّفته بأنه "خطاب ذو توجه باعث على التقوى في إرتباطه بقديس بمعنى إنسان مقدم تاريخيا على أنه حقيقي و ذو أخلاق سامية"[3] فهي إذن "بلاغة لأنها بدقة خطاب مدح، اقناع وبرهنة... الهاجيوغرافيا تعمل على الإثبات فهي إذن خطاب ثناء"[4] لذا فهي "تسعى إلى اقناع المستمعين بضرورة الفعل والتضرع إلى الله، إما بشكل مباشر، وإما عن طريق الاقتداء بالقديس، وحثهم على التماس رضاه ومساعدته، والسارد في مثل هذا النوع من الخطاب يعمل

[1] عبد القادر عميش، غيبوب باية، تجاور الشعري والجمالي، قراءات في روايات ياسمين صالح نصوص أخرى (دراسة)، دار الخيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2020، ص249.

[2] علي ملاحي، مكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص324..

[3] Evelyn Brigevitey ;le légendes ;litterateur traditions oraleset ecritures dans les ttistories des sainter poétique : seuil : novembre.1987. p387.

[4] Op cit, P 388.

على إلصاق بعض الجزئيات في محكيه، قصد جعل الأحداث المعنية ذات مصداقية بربطها القوي بالتاريخ عبر عناصر معينة... وبالتالي الإقناع بقدسية من يكون كذلك".[1]

وهكذا اشتغلت رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي وذلك عند "رفعها لهذه الشخصية إلى مصاف الأولياء الصالحين القادرين على الإتيان بالمعجزات وتحقيق الكرامات بحكم ورعهم وزهدهم وتقواهم في الحياة مما جعل دعواتهم وشفاعاتهم مقبولة ونتيجة لذلك ألفينا جل الموجودات التي تحوّط "الولي الطاهر" منساقة، طائعة، تمشي بأوامره وتنتهي بنواهيه".[2] إذ يقول السارد سأل "المقدم: هل سمع ما يسمع، فانحنى معتذراً: العفو يا مولاي الولي الطاهر لا كرامة إلا لاولياء الله الطاهرين".[3]

وإن الولي الطاهر فقد الذاكرة لمدة لا يعرفها، وعندما استفاق. تذكر أنه كانف مقيماً بإحدى القصور التي كانت تحيط به من كل جانب، ومنه أخذ يبحث عن قصره الأول، وكلما انتقل إلى قصر يحدثنا عن جزء من حياته في مقامه الزكي، وبالتالي تتفعل هذه الشخصية البطلة بمهمة تجاوز الواقع والتمرد عليه والتوجه نحو المغامرة و التضحية وفق صفات خارقة بوصف عجائبي إذ يقول السارد عنها "آه، أخيراً تنفس الولي الطاهر من "أعماقه وقال بصوت منخفض لا يدري ما إن كان يخاطب نفسه أم يخاطب الأتان العضباء: بحول الله وحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا، شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكّد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته كل هذا الوقت."[4]

ويقول أيضا "نزل على العضباء ومال بربع دائرة يميناً، قبالة قصر آخر، شبيه بهذا المفترض إنه المقام الزكي. صلى الركعة الأولى بالفاتحة وما أن حي وزكي حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة

[1] علي ملاحي، مكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص578-579.

[2] المرجع نفسه، ص579.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص13.

فوجد نفسه، يثب قافزا يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل: ياخا في الألطاف نجنا مما نخاف، طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم يسقط عند أرجل العضباء، يتخبط مصروعاً، مرفوع السبابة يتلو الشهادة، وجد نفس عرض جبال لا يعرفها، تتخلها وديان عزيرة المياه، قوية السيلان"[1] إلى أن يقول "أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر فاستدارت إلى اليمين ربع دائرة، وانطلقت تطوي الفيف، غير مبالية بالرمل، رخوه ويابسه، رفع الولي الطاهر رأسه يتأمل السماء، فكانت الشمس كما هي منذ توقف عند الزيتونة اليتيمة، فوق التلة الرملية. تتموقع وسطها رغم حدة حرارتها، فإنها تبدو ذابلة وبلهاء"[2]

يحمل هذا المقطع السردي رؤية فلسفية شبه أسطورية لولي من أولياء الله،. الولي الطاهر الذي هو " شخصية تاريخية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة عاشت في الماضي ثم أتت إلى حاضر".[3] حيث " نام تلكم الليلة نوماً مضطرباً، استيقظ منه أكثر من مرة تداهمه كوابيس متعددة في مظهرها، لكن في وجوهرها هي كابوس واحد".[4] هذه "بعض حالات الاغتراب والتشظي، بعدها يلي دور الروح لتسرد ما رأت في غيابها ذاك. وكل ما تسرده عجائبي أو سحري، أوله طابع صوفي. وفي هذا الحال يتدخل الراوي لتحديد طابع العجائبي"[5] بقوله "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، أو تكون ساعة، كما قد تكون قروناً عديدة".[6]

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص45

[2] المصدر نفسه، ص70

[3] عفاف المعطي، حاضر الرواية في المغرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة-تونس، ط1، 2003، ص95.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص85.

[5] عبد القادر عميش، الخطاب بين فعل التثبيت وآليات القراءة، مركزية البنية وإمبرالية الدلالة، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، دت، ص159.

[6] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص15.

وفي "حال الغيبوبة أو الإغماء أو حتى الحُلم أو المنام، يترتب عنها فقدان أو إدراك للزمن الذي يترتب عنه فقدان للمكان، وهذه حال شبيهة بحال المتصوف الذي يسرد ما رأى بعد استعادة وعيه".[1] فالولي الطاهر شخصية صوفية وهو الشيخ والمريد، والشيخ الأكبر المقام الزكي صاحب الكرامة والمعجزة التي تتناسب مع شخصية (البطل الأسطوري) التي تحتاج لخوض تجربة التغير إلى الكثير من الخوارق المدعومة بعجائبية المتصوفة وكرامات الأولياء الصالحين وهو ما جعله بطلًا متساميًا يقول عنه السارد "قرر الولي الطاهر، بينما تتواثب في ذهنه ومضات من صوّر باهتة، لا يدري أهي لـ(حالات) في الزمان أم لأخرى في المكان، قفز إلى ظهر العضباء يتمتم كأنه يرجوها الانطلاق: باسم الله مجراها ومرساها، خفضت العضباء أذنيها أو بالأصح آذانها، وراحت تخب بحماسة وبلطف، كأنها هي تشفق على حمولتها الثمينة"[2] " ...وجدنا أنفسنا هنا كل في الذرى، وفوق كل تلة من طين أو من حجر... نغوص في العمق ونعلو كل موجة".[3] يواصل وطار استخدام الخطاب الفانتاستيكي الذي تُقدمه اللغة الصوفية، من خلال إنزياحات مُؤسسة على التّخيل وقوة الإلهام ليعضد أسطورية الشخصية البطلة الخارقة بقوله "صعدت إلى خلوتي، حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ أنها استغرقت سبعة أيام ويقولون أنهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الصالحين الذين سبقونا على مثل هذه السجدة..."،[4] إلى جانب هذا يواصل الكاتب في أسطرة هذه الشخصية المحورية ذات الكرامة والطهارة والتقديس الذي يؤشر على حضر الخطاب الصوفي في وصف المواقف والأحداث والابتهالات التي توشحت بها هذه لمدرسة الذي بها هذه المدونة لتنصيب البطل صاحب الكرامة الدينية "دولياً صالحًا وبطلاً أسطورياً، وزعيماً دينياً، يتولد عن صفة التقديس عند أتباعه الولاء المطلق، والطاعة العمياء التي تجلت من خلال الرواية

[1] عبد القادر عميش، الخطاب بين فعل التثبيت وآليات القراءة، ص159.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص20

[3] المصدر نفسه، ص50

[4] المصدر نفسه، ص10.

في شخصية الولي الطاهر التي اكتسبت ولاء أهل الفيف والمقام الزكي"[1] قائلا "...عندما انحنت على كتفيه، تتمسح عليه، وانحنت وتناولت يده الكبيرة، وراحت تلثمها، لم يكن الولي الطاهر يرى أي حرج في ذلك. فمن الأمور العادية أن يلثم مريد أي شيء في جسد أو ثوب وليّه، أو يأكل فضلة طعام تركها، أو أن يمتص عظمها أو ظفر برتقال أو شيء من ذلك القبيل خلفه، أوتي يُقبل موطئ قدميه...".[2]

هذه الأجواء الصوفية وعوالم الأولياء الصالحين والتي جسدتها شخصية (الولى الطاهر)، تدعو إلى القيم الروحية الصافية للإسلام في عهده الأول، وتدعو إلى العودة إلى الملجأ و الملاذ الذي يحتاج إليه الإنسان حينما تختلط الأمور، وتقع التجاوزات ذلك أن الرواية ترمز لحقيقة ساد فيها التطّرف والقتل والتدمير في الجزائر، تاهت فيه عن المسار الصحيح. وتستعرض فيه الأوجه المختلفة للضياع الإيديولوجي الذي عاناه المجتمع الجزائري يظهر هذا في المقطع السردي الآتي "أحذرك يا مولاي من سفك دمي، ينمحي مخزون رأسك... تجوب الفيف هذا مئات النسين، فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عليه تبدأ البداية... تشارك في حروب جرت وفي حروب تجري وفي حروب ستجري إلى جانب قوم تعرف. وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدرى لماذا يحاربون... ستلحقك بلوى حز الروؤس، وحنق الأطفال والعجائز... تموت ألف ميتة ويسقي دمك كل صقع رُفع فيه الآذان. وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد، دون أن تدري عمّا تبحث".[3]

فالولي الطاهر هو "صورة الشعب الذي يُستلب في وعي ديني ساذج يضاد الهمجية الثقافية الغربية. فلا يري الحل إلا في الانكفاء الصوفي على الدين، إلا أن هذا لم يكن حلاً حقيقياً بل إنه لا يقل خطورة عما يتعرضون له من غزوة ثقافي موجه من قبل السلطة أو الغرب، ويؤكد هذا أنه

[1] على ملاحي، هكذا تكلم طاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص329-330.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص154.

في اللحظة التي كان للجميع فيها أن يفكر في قلب الموازين –حتي المرجعيات الدينية عُولجت بطريقة مختلفة، إنها المهدية (رمز العقل) من حاول حفز جموع الشابات والشبان في المقام الزكي – المكان البديل من حالات الغيبوبة الفكرية التي تتجلى في الواقع على التفكير"[1] من ذلك يقول السارد "التحق بالمقام الزكي خلقٌ كثير، تجلبهم البركات والكرامات... وانضّم إلى حلقات الدراسة مائتا شاب ومائتا شابة، وشابة واحدة منهن، لا أحد يعرف لها أصلاً أو فصلاً... تقول كلما سُئلت أنها وفدت من بعيد، ذاكرة من حين لحين اسم المهدية باحثة عن ضالتها في المقام الزكي".[2] فهي أزمة سياسية وحالة استلاب جعلت أطراف المجتمع يتصارعون دون سبب، تحركهم أطراف أجنبية تتحكم فيهم كالدمى "لم يفهم من لغتهم ومما يفعلون، سوى إطلاق الرصاص على أناس في الطرف الآخر من الوادي لهم نفس القلنسوات، نفس اللحى، ونفس الجلابيب والمعاطف، ولربما تفوح منهم نفس رائحة المسك... بدأ الرمي لا يخفّ من الجانب المقابل، تقدم الفوج الأول من هذا الجانب يقتحم الوادي، قوبل بوابل من رصاص... تمكن الفوج من احتلال تلة تخلّى عنها العدو ولحقه الفوج الثاني. كان الولي الطاهر ضمنه".[3]

فهذا هو عصر الولي الطاهر وأحد أسباب غيبوبته الصوفية، إذ يقول " رأيتني ممزقا بين أنا وبين آخر غيري، نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف، وبابن عربي والمتنبي والجاحظ... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس انجلز ولنين وساتر ودانتي نصف الروح لي والنصف الآخر يسكنه غيري، أنا جسمي ومظهري الخارجي لم يبق منه سوى شبح... حاولت استعادة أنا، نصف أنا الضائع، فما أفلحت، حاولت التخلص من الآخر فأخفقت".[4]

[1] ريتا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية، ص95-96.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص31.

[4] المصدر نفسه، ص56-57.

يجسد وطار من خلال هذا المقطع السردي، حال الإسلام دون علم دون معرفة وهو الذي كان السبب في مشاكل اقتصادية وفكرية وسياسية، وأن السبيل للخلاص يوتوبيا هو ما يطمح إليه (الولي الطاهر) بإنشاء نسل جديد يتكئ على العقل للخروج من النزاعات والتطرف، وهو نسل ارتباط الولي الطاهر بالعضباء رغبة في خلاص البشرية، حيث يقول السارد على لسان العضباء " أريد أن أعيش معك، وأن تمنحني ولداً يكون كل الناس. يا مولانا، أنت بدورك تتوق إلى نسل جديد، محصن ضد الوباء ينشأ عن إسلام صاف، ويتحوّل إلى جيش تغزو به العالم فاتحاً للبلاد، مجبراً العباد على الدخول في الإسلام. من هنا وهناك، تلتقي رغباتنا يا مولاي... ولكن الدين عند الله الإسلام، ومن أدراك أن النسل (كل الناس) الذي ننجبه لا يهتدي إلى الحقيقة فيتبع الإسلام".[1]

فتوظيف الموتيفات الأسطورية في هذه الرواية، منها الشخصية الأسطورية الصوفية أعطى الرواية بعداً ميتافيزيقيًا، وآخر إنسانيًا يحمل في طياته الوعي الجمعي للمجتمع الجزائري والأمة العربية، فقد كان توظيفها في الرواية منسجماً مع طبيعتها الفنية وسعتها الخيالية، وما العودة إلى (الأسطورة) سوى محاولة للخلاص من هذا التوتر والصراع والقلق والتمزق والتشيئ وتحقيق وحدة المجتمع، والوجود الإنساني.

2. الشخصية البطلة وأسطورة أديسيوس:

يبحث الكاتب في الأسطورة عن الاستعارة، وهذه الاستعارة قد تتوسل اللغة أو الخيال الأسطوري. ولتوليد الأسطورة من الواقع لابد من فعل التعالق بين الواقع والفانتازيا، وطريقة رصد هذا الواقع أسطوريا لابد له من تقنيات فنية كالخوارق والتحوّل والامتساخ والتعجب. أو بمحاكاة الفكر الأسطوري ومجاراته عن طريق تقنية تجاوز الواقع والتعافي عليه أي الاتكاء على الصنعة الفنية

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص87.

للرواية. أو عن طريق استلهام رموز نموذجية من الأسطورة من ذلك الزمان والمكان الأسطوري وكذا الشخصية الأسطورية.

تتكئ رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي على أسطورة إغريقية مشهورة وهي (عودة أوديسيوس) –تجلى ذلك من خلال (فعل العود) الذي مارس (الولي الطاهر) والمتجلي في نمائه عبر أحداث الرواية– إذ يعد (أوديسيوس) البطل الأسطوري في الأوديسة لهميروس. وهو "... صاحب فكرة حصان طروادة التي مكنت الإغريق من الوصول إلى ما وراء طروادة. فأوديسيو.. أو أوليس.. هو ملك إيثاكا الأسطوري، ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة... عُرف بذكائه الماكر وهو مشهور جداً بعودته إلى وطنه، بعد رحلته استغرقت عشر سنوات مليئة بالأحداث... ومغامرات طويلة وشاقة مليئة بالمخاطر والإغراءات ومغامرات أسطورية في جميع انحاء البحر الأبيض المتوسط..."[1] وهو ما جسده هوميرس في ملحمة تاريخية أسطورية تكملة لأحداث (الإلياذة)، التي تعرض حرب طروادة وبطولة اليونان في حرب. غير أن (الأوديسة)، تصور الجاني الثاني الممثل في (البطولة الفردية) للبطل الأسطوري المحّمل بروح المغامرة والمتميز بالذكاء الخارق والقوة العجيبة في التصدي لقوى الآلهة القاهرة والمسيطرة على إدارة الإنسان الذي بفضل قوته حقق فعل العودة إلى الوطن.

أما رحلة (الولي الطاهر) كانت بدايتها تحليق أسطوري ف"العودة هي عودة وسفر جوي حيث التحليق والعلو السحاب وصولا إلى الهبوط الاضطراري... اللوحة الأولى التي هي "(تحليق حر) وهي تُعد المشهد الافتتاحي للنص الروائي والتحليق الحر هو الذي يكون حراً من أي قيد من القيود، وبدون أن يكون معهم أي شخص، ويُلاحظ أن كلمة التحليق تحمل معنى الحرية. وقد لا يكون تحليقاً حقيقياً إنما تكون سباحة فكرية وخيالية عبر الزمن الحاضر والأزمنة الماضية السحيقة،

[1] ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، الموقع: https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia، 2021/04/14، 15:20.

فعلى الرغم من أن المسافة لا تتعدى الميل الواحد إلا أن سير الولي طال"[1] يقول السارد "ذاكرة الولى الطاهر تستعيد صوراً وأخيلة عن وقائع جرت لكن لا يميز. أو حتى يتصور زمن وقوعها الأمس واليوم والسنة الماضية والقرن الماضي، كلها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر"[2] فالتحليق الحر يحمل معنى الانعتاق و محاولة التحرر.

ثم تسمو رحلة الوحي الطاهر لتصبح (العلو فوق السحاب) وهي مرحلة "تبدو أكثر ضبابية وهشاشة من سابقتها، بما أنها تمت فوق السحاب، فبعد أن كان التحليق يتم في الفضاء الرحب، انتقل البطل إلى طبقة أخرى أكثر ارتفاعا، ليغوص في قلب التاريخ الإسلامي محاولاً استجلاء الأوضاع السابقة، واستحضارها لما فيها من تشابه".[3] فقد تحولت أحلام الولي الطاهر إلى كوابيس يخوض فيها معارك وحروب دامية، وفق طابع عجائبي وغيبي لامعقول، تماماً كما لاقا أوديسيوس في رحلته تلك الويلات والمصاعب التي جعلت منه بطلاً أسطورياً.

وسبب عودة الولى الطاهر هو الفساد الذي عم بلاد الإسلام والمواجهات المسلحة بين المسلمين، حيث أراد الولى جمع شملهم وتنشئتهم تنشئة صحيحة، إذ يقول السارد "نقيم في هذا الفيف نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، يضع حداً لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرب ما نقوي عليه من الشبان إناثاً وذكوراً نلقنهم دينهم ونزوجهم ونعمّر الفيف منشئين أمة محصنة".[4] وقد تكون العودة هي "العودة إلى أصول الدين الإسلامي وتكوين أمة

[1] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، (1431هـ-2010م)، ص156.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص23.

[3] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص526.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص26.

إسلامية محصنة أنشأهم في المقام الذي يتشكل من سبعة طوابق يقيم به (الطلبة والطالبات، المريدون والشيوخ) من أجل الدراسة والتحصيل العلمي في أصول الدين وعلوم الآخرة".[1]

لقد تحقق فعل العودة عند أوديسيوس في الأسطورة. وتحقق مع الولي الطاهر بعد أن لاقت رحلة عودتة أهوال وحروب، يقول السارد عنها "أحست لحظتها، أنني خرجت من وادٍ غزير الماء قوى السيلان. من وسط كر وفر بين قوم يتشابهون في ألبستهم. وفي لحاهم، وفي رائحة العطر التي تعبق منهم. كان عليّ أن أتدخل. ضغطت على زناد المدفع الرشاش الذي كان بين أحضاني، فراح يهدهم متواثباً في حمية وصرامة، خيانة وغدر، انسحاب زحفاً، ظل المدفع الرشاش يهمهم وظللت في أغير مواقعي... قررت أن لا أنسحب حتى تنجلي المعركة. فالذين انسحبوا... أكيد أنهم سيعودون...".[2]

إنَّ الطاهر وطار هنا يطرح قضية الفكر الإيديولوجي السائد بواسطة خطاب مُقنع بالعجيب والأسطوري على من سمّاهم بهواة السياسة وغواتها إذ يقول "لا تنتظر –مطلقا– من هواة السياسة وغواتها. عندنا ومن شايعهم من "المثقفين الإداريين" أن يخرجوا جماهير الناس من حالة البداوة و (الاعرابية) إلى قيم المجتمع المدني الحقيقي. لأن هؤلاء وأولئك ما تبوّؤا ومايتبوا إلا بفضل أخلاق البداوة. من عشائرية، وروابط قبلية وجهوية، وولاءات طائفية وعصبات أسرية وحميات جاهلية مقيتة".[3]

ففي العلو فوق السحاب "من الواضح أن الولي الطاهر، هنا يعود إلى الماضي والتاريخ الإسلامي، ليعيد ويأخذ منه الدور البطولي لخالد بن الوليد الذي حارب المرتدين، فقضى عليهم، فهو حسب نظرته سوف يصلح الأمة الإسلامية من جديد، كما فعل خالد بن الوليد. ولذلك فإنه يحلق بعيداً عن الجزائر حول الأمة العربية بشكل عام فهذه دلالة التحليق فوق السحاب ليرى

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص157.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص60

[3] المصدر نفسه، ص65

حال الأمة الإسلامية وقد اختلف، وغرق الناس في المعاصي"[1] "إنهم يغنون يزفون عروساً بالطبول والدفوف، تزأر المزامير. والرنات تصيح الزغاريت تلتهب رانة".[2] فيذهل هذا الوضع الولي الطاهر، ويشتت فكره ويحس بالضياع، غير أنه سرعان "ما يلبث أن يستفيق من غيبوبته هذه، ويَخلص إلى أنه سوف ينطلق بحد السيف من أجل أن يعيد أمجاد المسلمين من جديد، ويعيد القسطنطينية، والمغرب والأندلس"[3]و"نصل هذه المرة موسكو وباريس و كوبنهاجن، والهند والسند وكل العالم، يدخل الناس أفواجاً في دين ربهم أو يدفعون الجزية".[4]

في المرحلة الثالثة من الرحلة والتي سمّاها وطار (بالسهللة) حيث قدمم شرح لهذا المصطلح، في الصفحة إحدى وسبعون من الرواية، يقول عنها أنها حالة صوفية كاذبة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه فلا هو نائم ولا هو باليقظ. هذه الحالة من التيهان التي عاشها المجتمع الجزائري بعد أحداث 15 أكتوبر 1988. وهي الأحداث التي أدخات الجزائر في حالة صبابنة إجتماعية وفوضي سياسية.

ما يميز هذه المرحلة "حدث غريب يصب أهل المقام، وهو دخول الجنية في حياة المريدين، ومن ثم ظهورها إلى الولي الطاهر. ومما سبب ضوضاء وجلبة في المقام. ويهتم الولي الطاهر بقتلها "[5] فتقول له " أحذرك يا مولاي من سفك دمي ستلحقك بلوى حز الروؤس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة وحرق الأحياء".[6] فهي من جنس الجن الذين يقتلهم والاعتداء عليهم يجلب المصائب لمن هم بذلك، ولكن الولي الطاهر لا يخافها فهو الولي المحصن بالذكر والقرآن، فلابد أن

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص157.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص48.

[3] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص158.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص60.

[5] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص158.

[6] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص83.

تكون عودته فيها إصلاح لأهل المقام، لذلك يقرر قتلها، وتتأوه متألمة، وتختفي في ضباب رمادي حتى تتلاشي"[1].

عنْون الطاهر وطار المرحلة الرابعة من الرحلة بعنوان (في البداية كان الإقلاع حيث " يقرر الولى الطاهر وطار بأنه لابد أن يعود إلى المقام الزكي، ولكنه لا يريد أن يعود إلى المقام الزكي بل هو يبحث عن شيء آخر، ولكنه لا يعرفه بالضبط ما هويته وكينونته. إنه يشير إلى مدينة الجزائر، التي عمّ بها الفساد... كما يشير إلى ممارسات إرهابية يقوم بها هو وأعوانه ضد أفراد الشعب الجزائري لأنهم سادت بينهم الملاهي والفساد عم بينهم فلابد من محاربة الفساد وإلا سوف يفقد صلاحيته كولي من أولياء الله".[2]

بعدها يعيش الولى الطاهر حالات هبوط إلى مقامه الزكي ولكن لا ينجح نتيجة لمروره بحالة ذهول جرّاء ما وصلت إليه البلاد من فساد وفوضى، احتكم فيها إلى الذكر و بتكرير لازمة في كل مرة يا خافي الألطاف نجنا مما نحذر ونخاف.

ومنه، يختم وطار الرواية بفصل سماه (هبوط اضطراري)، هو الذي "اختتم به الولي الطاهر رحلته، ولم يكن هذا الهبوط إلا نتيجة لحالة الكسوف، التي عاشها العالم في أواخر القرن العشرين، وبذلك يكون مرغماً على الهبوط مصطدماً بحادثة واقعية أجبرته على الابتعاد عن سياحته الفكرية، وغوصه في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، فلا يرى غير الظلام والسواد، ولا يتبقى له إلا الصلاة إلى لربّ العباد، وقراءة سورة الأعلى، لعلى الله ينجه وينجي أمته من موارد السوء والهلاك"[3] يقول " قرأ الفاتحة وسورة الأعلى، وتوقف عند الآية ﴿فَذَكِّرۡ إِن نَّفَعَتِ ٱلذِّكۡرَىٰ ۝٩ سَيَذَّكَّرُ مَن يَخۡشَىٰ ۝١٠ وَيَتَجَنَّبُهَا ٱلۡأَشۡقَى ۝١١ ٱلَّذِي يَصۡلَى ٱلنَّارَ ٱلۡكُبۡرَىٰ ۝١٢ ثُمَّ لَا

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص158.

[2] المرجع نفسه، ص159.

[3] المرجع نفسه، ص159.

يَمُوتُ فِيهَا وَلَا تَحۡيَىٰ ﴿١٣﴾ ﴾"[1] وعليه، يُمثل "الولى الطاهر" الرجل الصوفي المتدين، إحدى الشخصيات العجائبية في تاريخ التصوف الإسلامي التي تنماز بالقدرة الهائلة على الإتيان بالخوارق والمعجزات ويمكن أن تتحول في المخيلة الشعبية الجمعية وتتشابه مع شخصيات عجيبة وعجيبة خارقة أخرى كشخصية الخضر عليه السلام، وشخصية المنقذ المجهول من خلال ما اتصف به الولي الطاهر من صفات وأدوار في الحياة. ف"الولي الصالح صاحب الكرامات، هو من يقوم بأفعال خارقة من أجل إقناع العامة بصدق تصوفهم وزهدهم وإخلاصهم لله، كالمشي على الماء والجلوس في الهواء"[2] تماماً كما تجلي في شخصية الولي الطاهر الذي اتخذ من (العضباء) ناقة له، مسماة على ناقة الرسول صلي الله عليه وسلم وسيلة للسفر والتنقل بين القرون والعصور، وظهرت بالتالي كحيوان خرافي مستوحى من واقع البيئة العربية الصحراوية، ككرامة للولي "والمؤكد لدى الأولين والأخرين من لاتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر و إحدى معجزات وخوارق هذا الزمن".[3]

الرواية، قدّمت رحلة أسطورية قام بها الولى الطاهر للوصول إلى المقام الزكي محاولاً منه حل الأزمة الإسلامية. انتهت إلى قتل (بلارة) الجنية التي أثارت الفتنة في المقام وأربكت المريدين والمريدات. مجسداً بذلك لفتنة عاشتها الجزائر. طعّمها وطار بالنفس الأسطوري والملحمي والصوفي، ومتوسلا فيها بعالم الأسطورة والصوفية نرجع لها ومنه، نحى وطار في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي المنحى الإيديولوجي ذاته الذي نحاه في روايات الحوّات والقصر، العشق والموت في زمن الحراشي والشمعة والدهاليز جسد لنا فيها البطل المغترب والمتشظي ، وطرح فيها سؤال الهوية واختار لها الرمز الأسطوري والتاريخي وفق بناء يوتوبي كان عنصرًا أساسًا ومحوريًا في معالجة قضايا سياسية وإيديولوجية.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص18.

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2003، ص192.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص19.

وعليه، " حينما يوظف الأديب الأسطورة في نصه، يوظفها لإبعاد دلالية تأويلية مقصودة، فهي لا تصدر إلا من كونها نتاج حالة انفعالية شعوريا تتجاوز حدود العقل، وهي تهدف إلى إرسال رسالة محددة في أعماقنا. ومن هنا فإنها لم توظف عبثاً، وتترسب الأساطير في لاوعي المبدع، كموروث جمعي عاش المبدع وتمازج به ومعه، حتى تحين لحظة التوهج. تلك اللحظة التي تشعل فتيل الإبداع لتجعله يعود نابشًا أعماقه"[1] وتجعله باحثا كما هو قابع في كيانه ليستطيع التعبير عما يحيط به، وعما يعيش من واقع.

[1] مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ص164.

الفصل الثالث

فاعلية الزمكان في تشكيل الخطاب السردي في روايات الطاهر وطار

1- الزمن في الخطاب السردي

2- المكان في الخطاب السردي

3- الحدث في الخطاب السردي

4- فاعلية الزمكان (الكرونوتوب) في تشكيل الخطاب السردي

5- دور فاعلية الزمكان الأسطوري في بناء رواية "الحوات والقصر"

6- تجليات فاعلية الزمكان الأسطوري في تشكيل البنية السردية في رواية "الشمعة والدهاليز"

7- الزمكان الأسطوري وفاعليته في النسق السردي لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

1- الزمن في الخطاب السردي

مقولة "الزمن" مقولة متعددة المظاهر، ومختلفة الوظائف، عرفت جهودًا كثيرة من طرف النقاد لضبط ماهيتها وإدراكها. بدءا بجهود الشكلانيين الروس الذين درسوا مقولة الزمن ضمن "نظرية الأدب". ثم تلتها جهود "جورج لوكاتش" (Georg Lukács) الذي ربط مقولة الزمن بالفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر. أما على الصعيد "البنيوي فقد أثار رولان بارت قضية الزمن السردي في مؤلفة درجة الصفر في الكتابة، إذ أعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبّر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"[1]. في حين ينقلنا "تودوروف" نقلة نوعية في التعامل مع مقولة الزمن إذ قسّم الزمن إلى ثلاثة أصناف هي:

"**1- زمن القصّة**: ذلك الزمن الخاص بالعمل التخيلي.

2-زمن السرد: ذلك الزمن المرتبط بعملية التلفظ.

3-زمن القراءة: ذلك الزمن المطلوب لإنجاز النقص قراءة"[2].

حيث أنها كلها أزمنة داخلية يضاف إليها مجموعة من الأزمنة الخارجية والتي هي:

"**زمن الكاتب**: المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف

زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لإهمال الماضي

الزمن التاريخي: **ويظهر** في علاقة التخيل بالواقع"[3].

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 109.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 154.

إلا أن "جيرار جينيت" استطاع من "خلال كتابه "خطاب الحكاية" أن يترجم هذه الجهود المستغلّة في قضية الزمن إلى فهم أكثر فاعلية في التعامل مع زمن الرواية، فبدأ بتسويق نظرته القائلة بأن زمن الرواية زمن مزيف لا يعكس الزمن الحقيقي للمادة القصصية الفعلية"[1].

لذلك يعد الزمن عنصرًا أساسًا وفعّالًا في الخطاب السردي. ذلك أنه يعتبر أهم الركائز التي يستند عليها العمل السردي، فهو "سياج يربط كل عناصر السرد، فإشارته المبثوثة في جزيئات العمل السردي تؤثر وتتأثر، وهذا التشابك ينتج دلالات جديدة، تسهم في خلق عالم القصّة"[2]. ف "به تسجل الحوادث والوقائع، وعن طريقه تنموا وتتطور. أو تتراجع وتنكمش، وهو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق ولا يوجد بصورة مادية يمكن تلمسها، بل نلمس تأثيره فيما حوله من خلال مضيه غير المرئي وغير المحسوس"[3]. وله "القدرة على التحلل داخل مكونات العمل السردي (مكان، وحدث، وشخصية) فيوصف بأنه لحمة الحدث...، وقوام الشخصية"[4]. و "هو من ثم حقيقة مجرّدة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[5].

وبذلك، يعد "الزمن من بين الانتظامات الأساسية التي تتميز بين الحكاية والخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي، ولذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث، كما وقعت بالفعل. أما على مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعا لاعتبارات أخرى، يحددها الراوي فتنتكس المتوالية الحديثة وتتلاشى لحساب بنية جديدة يحددها المقام

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

[2] عبد القادر سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص 83.

[3] سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، دط، 1970، ص 01.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 207.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 07.

السردي"[1]. وعليه، فهذا هو "الوضع الجديد الناتج عن تغيير المتواليات الفعلية والحدثية هو الذي يميز أهمية القصة، وهذا المنطق الذي يؤكده الشكلانيون الروس في تحديدهم لمفهوم الخطاب السردي، يعتمده تودوروف منطلقا للتميز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل والتضمن، والتناوب"[2]. وهو ما يمكن أن تركز عليه دراستنا للزمن الروائي من خلال تمظهره في العمل السردي، رابطة بذلك الأجواء والأزمنة الأسطورية ودورها في تشكيل الخطاب السردي.

2-المكان في الخطاب السردي:

يتشكّل الخطاب السردي و "تنهض البنية السردية في تشكلها على عنصر المكان بوصفه المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، وهو الحيز الذي تجتمع فيه عناصر السرد"[3]، فالخطاب السردي إطار زماني وآخر مكاني تتحرك فيه الشخصيات.

و"حينما تلجأ إلى وصفه بدقة فإنك تسعى لتقديم معلومات جديدة للرواية، أو تمهد لدخول شخصية، أو التعريف بشخصية مضمرة، لأنه وصف موجز جدا أو مكثّف، وهو وصف غير محايد، يمتزج بالإحساس والمشاعر والإسقاط الذاتي"[4] فمن أهم وظائفه "أنه يسهم في تصوير المعاني داخل الرواية، إذ لا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل يمكن أحيانا للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"[5].

ويمكن أن تتعطل هذه الأداة إذا خلا المكان من عناصر السرد "إذ لا تكون للمكان أهمية تذكر إلا عندما يحدث شيء ما في حدود الجغرافية، ومن هنا تظهر العلاقة التي تربط المكان بما

[1] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2008، د ط، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

[3] جيرارد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 214.

[4] أحمد زياد، تجليات المكان في رواية ميرا مار، مجلة الموقف الثقافي، ع 28، 2000، ص 25.

[5] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 70.

حوله، إذ أن الشكل المكاني لأي نص أدبي هو اللحظة الزمنية له، وكما أنه لا يوجد زمان بلا مكان ولا مكان بلا زمان"[1]. ففي العمل السردي يرتبط المكان بعناصر السرد الأخرى من شخصيات وأحداث، ووجهة النظر والحوار... وقد يلجأ السارد لإعطاء لمحة عن الشخصية (سلوكها، وطبائعها، ونفسيتها) من خلال مكان تسكنه لأن "اختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا في بناء الشخصية البشرية (قل لي أي تحيا، أقل لك من أنت) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خرج هذه الحدود لتسبغ كل ما حولها بصيغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[2].

اهتمت الدراسات الحديثة بهذا المكوّن السردي، حيث أصبح عنصرا حكائيا مهما، يتواجد عن طريق اللغة هو ما أدى إلى تداخله مع مصطلحات عديدة منها: الفضاء والحيز . حيث جعل "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) المكان أكبر من كونه حيزا لأنه "كون حقيقي بما للكلمة من معنى"[3].

في حين نجد "حسن بحراوي" يحصر مفهوم الفضاء ويجعله مطابقا للمكان، فهو فضاء لفظي بامتياز... لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمّله طابعا مطابقا... لمبدأ المكان نفسا"[4]، إذا كان هذا هو مفهوم الفضاء فإن له أنواعًا منها أربعة أشكال هي:

"**الفضاء الجغرافي**: هو الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال.

فضاء النص: هو المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية "

[1] عبد الله العروة، تداخل البنية السردية والتركيبة والرؤية للعالم، الغربة واليتم، مجلة الأقلام، ع 7، 1987، ص 103.

[2] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، عدد 6، 1986، ص 83.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 36.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي يخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيها من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشب والمسرح.[1]

وعليه، تشير دلالة الفضاء إلى " المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا، يفضو فهو فاض وفضى المكان وأفضا إذ اتسع، وأفضا فلان إلى فلان إذا وصل إليه، وأصله أن سار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء الخالي الواسع من الأرض"[2].

أما الفضاء اصطلاحا "هو الحيز الزمكاني الذي تظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدّة، تتصل بالرؤية الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي"[3]. ذلك أن، "الفضاء الروائي لا يرتبط بالزمان والمكان فحسب. على الرغم من تلازمهما الوثيق، إذ لا يوجد زمان بلا مكان ولا مكان بلا زمان. بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والرؤى السردية"[4]. وبهذا يمكن القول، "إن المكان والبنية الموصوفة يؤثران في الشخصية، يحفزانها على القيام بالأحداث، بل يدفعان بها إلى العمل، وبذلك فإن وصف البنية، والمكان هو وصف للشخصية"[5]. أما ما يخص الحدث فيمكن

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 62.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف. ض. أ) ج 12، ص 15-16.

[3] بان البنّا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 21.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

[5] ابراهيم خليل، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 1999، ص 150.

القول أنه إذا "لا توجد أحداث لا توجد أمكنة"[1]. لذا "فإن بناء الفضاء الروائي، يكون مرتبطا بخطية الأحداث السردية، ومن ثم يكون المسار الذي يتبعه السرد"[2].

مر مفهوم المكان بنقلة نوعية "إذ تحول من مجرّد ديكور أو وسط يؤطره الأحداث في الرواية التقليدية إلى محاور حقيقية، يدخل عالم السرد، يحرر نفسه من أغلال الوصف التقليدي وذلك عن طريق إسقاط الكاتب الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط الذي تعيش فيه"[3]. وللمكان أنواع، اختلف النقاد والباحثون في تحديدها منها:

1. المكان الواقعي:

هو "التأطير المكاني الذي ينقل الواقع بطريقة فنية، إذ يجد القارئ نفسه أمام أماكن القصة بما تمنحه من صدق الإحساس والواقعية، وهذه الواقعية لا تعني البعد في المثاليات والتحليق بأجنحة الخيال، إذ لابد أن يسقط الروائي إحساسه الشخصي على جغرافية المكان المأخوذ من الواقع المعاش"[4] والمكان الواقعي قسمان:

أ. **المكان العام المفتوح:** وهو المكان المشاع للجميع حدوده متسعة ومفتوحة.

ب. **المكان الخاص المغلق:** هو المكان الذي يخص الأفراد أو فردا واحدا حيث "يتحرك الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن، تتدرج من الخاص الشديد الخصوصية لغرفة النوم إلى العام المشاع بين كل الناس (الشارع)، ولكل من هذه الأماكن حالتها"[5]. ويتبادر إلى الذهن أن دلالة المكان المفتوح تكن عادة مفتوحة بالحرية والسعادة والحالة النفسية المستقرة، إلى حين يقترن المكان المغلق بما في الانطواء والعزلة والحزن أو حتى الكبت والاضطهاد.

---

[1] حسن بحراوي، الفضاء الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 76-77، 1990، ص 32.

[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، بغداد، ط3، 1987، ص 326.

[3] ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر وأحمد عبد الرحيم، ص 197.

[4] بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 28-29.

[5] سيزا قاسم، القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002م، ص 396.

3- الحدث في الخطاب السردي:

الحدث ركن من أركان البناء السردي، حيث تدور به مجمل دلالات النص الروائي وأفكاره وبذلك يعد العنصر الأساسي في تكوين القصة، ومن دونه تصبح القصة شكلا لفظيا أو خبرا مباشرا مسطحا. إذ "يشكل الحدث مسرحا تتطور فيه حركة الشخصيات. مقترنًا بزمان ومكان، محملا بدلالات بعدّة وقد حدد بعض النقاط أبنية للأحداث هي:

1-البناء المتابع (وهو تتابع الوقائع في الزمن).

2-البناء المتداخل: (وهو تداخل وقائع في الزمن).

3-البناء المتوازي: (وهو توازي الوقائع في الزمن).

4-البناء المتكرر: (وهو تكرار الوقائع في الزمن)."[1]

3-1- البناء المتتابع:

الراوية "هي سرد لأحداث، لكن ما يميز بناءها، الكيفية التي تقدم بها هذه الأحداث، فإن مكان بناؤها قائم على سرد أحداث متعاقبة (حدث تلو آخر) وبخط مستقيم منذ (نقطة البدء على نقطة النهاية)، سمي هذا البناء بـ (البناء المتتابع)، وهو "الذي بدأ بنقطة محدودة ويتتابع إلى وصول إلى نهاية معينة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف"[2]. بمعنى سرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني، ويعد هذا النوع من السرد أقدم الأنواع في البناء الروائي وأبسطها، ارتبط أكثرها بالنص الشفوي، وهو ما سماه تودوروف بـ (التأليف) أو السرد التسلسلي".

[1] عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1988م، ص 27.

[2] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1944م، ص 28.

3-2- البناء المتداخل:

هو "البناء الذي يعمل على تنظيم الأحداث وترتيبها، بحسب التسلسل الذي يطمح إليه الروائي في إطار نصه القصصي، وليس بحسب تسلسلها الطبيعي. إذ يهمل التسلسل الزمني مما يؤدي إلى تقاطع الأحداث وتداخلها، دون ضوابط منطقية، وذلك بالاعتماد على تقنية استرجاع أحداث الماضي، واستباق أحداث الحاضر إلى المستقبل"[1] و "الروائي في هذا النمط لا يحكم بإدراج الأحداث لما وقفت. فيبدأ بالحدث الأول ثم ما يليه من أحداث أخرى. بل يلتزم بترتيب زمني قوامه تداخل مستويات الزمن من الماضي والحاضر والمستقبل"[2].

3-3-البناء المتوازي:

"وهو البناء الذي يعمد إلى تفسير الرواية على محاور عدّة، تتوازى في زمن وقوعها. ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نفسيا وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها، تنموا وتتطور إلى أن يلتقي في قائمة الرواية أو قد تطال معلقة"[3]. ومن جملة الخصائص "التي يمكن أن تلمسها في البناء المتوازي طبيعة العلاقة التي تربط الوقائع...، إذ ترتبط بعلاقات سببية أو علاقات سردية، تتجاوز فيها الأحداث، كما يعد هذا النمط من أنواع: (أبنية الحدث) الجديدة، و أكثرها تطورا. لما يتصف به تعقيد بنائي يحري النص ويزيد من قيمته النفسية"[4].

3-4-البناء المتكرر:

وهو البناء "الذي يتعدد فيه سرد الحدث الواحد لأكثر من مرّة، ويتم التكرار بواسطة شخصيات الرواية، تبعا لتعدد الرؤى، إذ أول الرؤى المتباينة التي تروي تلك الأحداث جلّ

---

[1] العربي بن جلول، النص المفتوح، روايات في الخطاب القصصي والروائي المغربي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1986، ص 10.

[2] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 39.

[3]. المرجع نفسه، ص 54.

[4] المرجع نفسه، ص 36.

اهتمامهم، وهذا ما جعل الأحداث تتكرر بإطارها العام، لكنها تتباين في بعض التفاصيل. فتحدد أهمية الحدث بحسب الرؤى التي تقدمه، ومدى علاقة الراوي بذلك الحدث الواحد مرات عديدة وبتغير الأسلوب"[1]

4-فاعلية الزمكان (الكرونوتوب) في تشكيل الخطاب السردي:

الحدث "لا يوجد إلا في تأطير مكاني، ما عند ذلك نقول في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات، فمن المستحيل أن يوجد الحدث في اللامكان، فهو بحاجة إلى الإطار المحدد لخصوصيته فارضا عليه تعاملا خاصا، يتمثل هذا التعامل في مقدار وصف المكان وبيان تأثيره"[2] لذا فإن ظهور "الشخصية الروائية ونمو الأحداث التي تسهم فيها، هو ما يعمل على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"[3]. وعليه، فالحدث هو "فعل الشخصية وحركتها داخل القصة، وهو يرتبط بوشائج مع بقية الأدوات الفنية الأخرى ولا سيما الشخصية"[4]. كما أنّ الحدث "داخل العمل القصصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة. صحيح أنه يشبهه في خطوطه العامة ولكن عنصر الخيال يدخل طرفا مهما في عملية الخلق الفني"[5].

كما أنّ، "صلة الفضاء بالزمان والمكان في النص الحكائي، تظهر أكثر عمقا من المكونات السردية الأخرى، ويمكننا ملاحظة أن البحوث التي تصدت لدراسة الفضاء في السرد، تعد حديثة

[1] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 64.

[2] بان البنّا، البناء السردي، الرواية الإسلامية المعاصرة، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، رؤية تنظيرية: مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998م، ص 42.

[5] أحمد رحيم كريم الكفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، دار صفاد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ، ص 246.

العهد، وهذا لا يمنع من أن الأقدمين تنبهوا إلى الترابط الحاصل بين كل من الزمان والمكان"[1]. ويطلق على الترابط الحاصل بينهما بـ (الكرونوتوب) فـ "الكرونوطب (الزمكان) يعني الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا باستمرار مكونا أساسيا، إذ لا يمكن عزله في مجموعة (الكرونوطب) الأدبي إلا في تحليل تجريدي، ذلك أن في الفن والأدب عموما كل التعريفات الزمكانية هي غير منفصلة في بعضها، وتحمل دائما قيمة انفصالية، إن التفكير على مستوى التجريد، يمكن بتأكيدات بتأمل الزمان والمكان منفصلين ويعطي القيم الانفعالية"[2].

ويعد مصطلح " (الكرونوتوب، le chronotop) من المصطلحات النظرية النقدية المعاصرة، وقد اصطنعه وأشاعه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" بكتابته مستلهما إياه من الكتابات الرياضية والفيزيائية، وجاعلا منه مفهوما يتشكل من شكل ومحتوى"[3] ويقصد به ارتباط الزمان بالمكان ارتباطا جدليا لا انفصال بينهما، إذ يعرفه بقوله "من جهتين سوف نطلق على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان، والمستوعبة في الأدب استيعابا فنيا باسم (الكرونوتوب، le chronotop) مما يعني حرفيا الزمان والمكان"[4]

وبذلك، فالعلاقة بين الزمان والمكان في الخطاب السردي" علاقة وطيدة عضوية يحتاج الواحد منها إلى الثاني في جدلية مستمرة، وكل منها يفترض الآخر ويتحدد به، كما يرى البعض"[5]

---

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 53.

[2] منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الرباط، دط، 1983، ص 23-24.

[3] ينظر: ترفيتان تودروف. ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة دار فارس العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1986، ص 77.

[4] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1990، ص 05.

[5] ينظر: خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط، مؤسسة اليمامة، الرياض، دط، 2001، ص 05.

كأن الذي بينهما نوع من التساكن والاحتواء، والتداخل إلى الدرجة التي يمكن أن نلغي فيها الزمن فراغا دون مسكنه في المكان. حيث يضل تائها إلا أن يجد مكانا يسكن فيه وأن المكان فراغا "لا تحولات، لا تجليات له. دون أن يتعدّل مع الزمان"[1]. وهو ما يجعلها في وضعية تجادل وتفاعل بين علاقتهما في تشبع النص السردي، حيث تنصهر علاقات كل منهما في مصدر واحد يجمعهما فتتقاطع الانسياق، وتتمازج الوحدات ويقع الاندماج. " إذ يتكثف الزمن في منظور باختين ويتراس ليصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، ويندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث... علاقات الزمان تتكثف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان"[2]

ومن هنا ينشأ " لنا الوقوف على أهمية تجادل الزمن والمكان، وتضافرهما وتكوينهما للكرنوتوب الذي يعد مكونا جوهريا من مكونات الخطاب الروائي. بل إن دوره مهم في استجلاء كثير من الدلالات والقيم الفنية داخل التشكيل السردي، وهو ما يؤكده باختين حيث يرى أن أي دخول إلى دائرة المعاني لا يتم إلا من بوابة الزماكانات"[3]

وعلاقة الكرونوتوب بالمحكى الأسطوري، علاقة تنهض في جوهرها على خاصية تكوينية لكل من عنصري الفضاء والزمان في بناء خطاب سردي محايث بينهما، بدرجة عالية من كثافة الإدهاش والتعجب والتخييل، على الرغم من الإقرار بدءا من أن لكل محكي تمظهرات كرنوتوب خاصًا به. إلا أن التمظهر الأساس للكرنوتوب في الرواية التي تشتغل على البعد الأسطوري والعجائبي يظهر في كونه " وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبي فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء عصيا على التحديد بسهولة"[4].

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص 328.

[2] ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 06.

[3] المرجع نفسه، ص 239.

[4] شعيب حليفي، شعرية الرواية فانتاتاشتيكية ، ص 185.

ومن هنا ذهب مخائيل باختين إلى أن " العلاقة التفاعلية بين الزمان والمكان واضحة، وإن تم الفصل بينهما أثناء الممارسة الإجرائية في مقاربة العمل السردي، وذلك من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات بعضها مع بعض مما يصنف على المادة القصصية بعدا إنسانيا واضحا. فالشخصيات الحكائية تدرك الزمن القصصي إدراكا نفسيا وتتحرك ضمن فضاء متأني تتأثر به ويؤثر فيها، ومنها تظهر العلاقة بين الزمان المكان في علاقة فعلى هذا الأخير في الزمان ورد فعل الزمان على المكان على حد تعبير (غاستون باشلار)"[1] وهو ما يمكن أن نركز عليه في العنصر الموالي.

5–دور فاعلية الزمكان الأسطوري في بناء رواية "الحوات والقصر":

1. كرنوتوب العتبة:

قديما قيل : "الكتاب يعرف من عنوانه"، وهذا "القول المأثور يحمل أكثر من دلالة ويفتح على أكثر من جواب لن العنوان يعد مفتاح عالم الكتب إن لم يكن هو بابه الرئيسي... ففي اللحظة تصدم فيها عين القارئ بالعنوان تكون العالم الروائي في كمال مجهول، لأنه يمثل حرف التعارف الأولى ولحظة التجسير الأساسي بين القارئ والنص من جهة وبين ما هو مجهول أو ما هو مطور (التشكيل). يتعرف عليه القارئ بالتدرج، ليصبح بعد ذلك المجهول معلوما" [2]. ومن جهة أخرى "يتشكل... ويغدو العنوان موقع التلاقي بين الكتاب (الاكتئاب) بالمفهوم المتداول، والمتعارف عليه بصفة (عتبة) ممهدة لولوج عالم النص وخارجه، وهو بذلك المقترح يعمل بطريقة

[1] ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 08.

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الرباط، دط، 2011، ص 11-14.

غير مباشرة على التخفيف من حدّة التهديد الجديد المفاجئ، والغامض في النص الذي يروم القارئ استكشاف مجاهله"[1].

على هذا الاعتبار، "يسمى (العنوان) في الخطاب الروائي موقعه الخاص والمتميز انطلاقا من بنية استراتيجية سيميائية، كما يعلن عن وجوده بصفته "نصً مصغرًا" micnotext... فهو علامة تسمى للكشف عن ملامح المجهول المنتظر (النص)، وتخلق جوًا من الألفة يتأنس بها القارئ، قبل أن ينخرط في مرحلة استكشاف النص والتسلسل إلى رحابها الداخلية"[2].

وعليه، تبنت الرواية الصوغ العنواني في مظهره التركيبي، مرة بالإنجاز ومرة باللجوء إلى العناوين الطويلة. من ذلك كانت الرواية (الحوّات والقصر) ذات عنوان يظهر في جملة قصيرة التركيب من اِسمين يشكلان ثنائية بين (الحوّات) الذي هو الشخص الرئيسي للرواية مجسدا بهذه الشريحة العريضة من المجتمع الجزائري التي تمتهن الصيد ومكاني شظف العيش وبين (القصر) (المكان) التراثي الذي عادة ما يرد في القصص الغابرة والأسطورية. ليسوق هذا المركب (عتبة) "ترسم عوالم ملحمية وصراعية بين البطل والقصر"[3]، كما أنها توحي بحمولة دلالية ومرتبة ثقافية ذات المرجعية الاجتماعية والسياسية التي تجسد الصراع بين السلطة، ممثلة في (القصر) و(الرعية) ممثلة في رمز الحوّات (فئات الشعب) مغذية بذلك المحكي الأسطوري الذي ينتظره المتلقي.

وبذلك، "وظفت الرواية (الحوّات والقصر) في بنائها وسير أحداثها التراث الشعبي المحلي... وربما كان هذا التراث هو الغالب على الرواية، ومن عناصر هذا التراث أن هيكل القصة أو الإطار العام لتسيير أحداثها، ومشهد من القصص الشعبية المحلية المتداولة في الجزائر، وبقية الدول العربية، فالصراع الذي يقوم بين بطل الخير، بريء ومحبوب شعبيا، وبين غيره من الأشرار ومصارعته للأهوال المختلفة في سبيل تعميم الخير كل هذا معروف في التراث الشعبي العربي، وحتى صراع

[1] Jean louis mor hange ,bncipit narratves in poetique n 104, 1995, p :395.

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 14-16.

[3] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 226.

الإخوة الأعداء، أو بالشكل الذي نراه في الرواية موجود في التراث ومتداول في القصص الشعبية بكثرة"[1] من ذلك أن دلالة (القصر) في الحكايات الشعبية تدل على الغرائب والأسرار، من منطق أنه (مكون مكاني).

2. الكرنوتوب الأسطوري:

تنهض "نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأن الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية. وتنهض في داخلها بعض الحقائق الداخلية والأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز–تمّ استيعابها–بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي"[2] و " في ضوء ذلك فالأسطورة ليست مجرّد سرد لقصّة رمزية، إن هي إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد، فالصوّر لا يمكن فصلها عن الفكر، إنها تمثل الشكل الذي أصبحت الحرية فيه واعية بذاتها"[3].

تهيكل الإطار الزماني والمكاني للحوّات والقصر في الهيكل الأسطوري، ومن هذه العناصر ما أشار إليه الكاتب نفسه، كالأعاجيب والأفعال الخارقة التي تحفل بها الرواية والذهنية الشعبية التي تتضح في الخرافات والمبالغات والتقديرات غير الموضوعية والمعرفةغير الصحيحة والخاطئة للكون. والأجواء الشعبية بصفة عامة التي تظهر في المواقف والتعريفات وفي طريقة التفكير والكلام وفي الأماكن (القرية ومساحتها، الغابات والوهاد، الشعاب والوادي). ووسائل النقل (الحصان والبغل والحمار) وتسميات (جابر–سعد، مسعود، علي) والأسلحة (السيف، النشاب، القوس، والسم) والآلات الموسيقية (رباب، الطبل، الناي) أدوات الكتابة (الرقاع، والقلم، الدواة) الخ...[4].

---

[1] بن جدو موسى، الشخصية الدينية لروايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص 364.

[2] سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، عمان، الأردن، د ط، د ت، ص 36.

[3] ه. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة والانسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا ابراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، ط 1، 1960، ص 18.

[4] بن جدو موسى، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، ص 354–355.

وعليه، الحدث هو المادة التي تتشكل منها اللغة في الخطاب السردي، وهو المحور الذي تنهض عليه الرواية و" لعلّ أهم ما يميز الحدث الأسطوري عن الحدث السردي العام الذي نصادفه في الأجناس السردية الأخرى. هو التهويل وطلب الخوارق، والتغريب ونشدان العجائب وكل ما من شأنه الخروج عن مدى الحاجة، والند عن مرمى من العقل"[1]. فطبيعة الحدث في الخطاب الروائي تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي.

ومنه، تستند رواية (الحوّات والقصر) على الحدث الأسطوري من خلال علاقات لغوية رمزية، انحرفت بها عن المألوف والمعتاد، وفق أجواء من عجائب والسحر اللا معقول حيث قال عنها وطار "الحوّات والقصر... أسطورة، يتوفر فيها العنصر الأسطوري وجو الأسطورة من حيث الخوارق"[2] تدخل القارئ منذ اللحظة الأولى في أجواء النص الأسطوري بأحداثه وشخصياته وفق متتاليات سردية تتضمن قيمة دلالية أسطورية. حيث قدّم فيها وطار رؤيته التي جسّد فيها الصراع القائم بين السلطة والشعب. إذ يضيف قائلا "وحتى إن كانت أسطورية محصنة فعلاقاتها بالواقع محسوسة وهي علاقة متبينة وحميمة... الحوّات والقصر، تطرح قضية حرية التعبير. ومعرفة من هم في الحكم. واعتقد أن هذه نقطة، نقطة عامة بالنسبة لنا في العالم الثالث كلّه، حيث لا نعرف أن هناك سلطة أتوقراطية، أتحدث في الزمن الروائي. أو سلطة مستمدّة من الشعب والانتخابات- أي ديموقراطية- ولا نميز بين هذه السلطة..."[3] وبذلك أن الأسطورة نص إبداعي يضم مجموعة من الخصائص تمكن الكاتب التحرر من سطوة الواقع للكشف عن صلات الإنسان بمجتمعه. والبحث عن التغير.

صرّح وطار في استدعاء البناء الأسطوري، واستخدام هذه المادة قائلا "...فبأي شيء أعبّر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه... نعم قد تبدو قريبة من نفس القارئ هذه

[1] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 71.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة، المقام النقدي الرابع، ص 126-127.

[3] المرجع نفسه، ص 128.

الأسطورة، وهذا ما قصدته أنا بالضبط عندما اخترت هذا الأسلوب في الرواية. سواء من حيث البناء الفني أو صياغة المضمون، قصدت أن أقرّب القارئ إلى حد كبير من الذهنية العربية، التي هي أولا وقبل كلّ شيء ذهنية للترقية تعتمد على الرموز والإشارات"[1]، حيث تتداخل الأسطورة ومفاهيم عديدة منها ما تشابه معها ومنها ما تتقاطع معها ومنها ما تختلف عنها من ذلك الخرافة و"العناصر التي نسج منها وطار روايته هي أشبه بتلك العناصر التي تشكّل منها عالم ألف ليلة وليلة السحري العجائبي، فالقرى والسلطان والحراس والحجاب، والفرسان الملثمون، والسهام والأقواس، والنشاشيب والجنيات الشيقات، والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا، والماء الذي ينشق لحركة قصبة على القوات، كما انشق ماء البحر لموسى عليه السلام، كل هذه العناصر مما امتلأت به الرواية تحمل القارئ إلى عالم سحري وتنقله إلى أجواء ألف ليلة وليلة، وحتى تلك العناصر والتفاصيل التي يذكرها الروائي وهو يصف..."[2]. يبرز البناء العجائبي والأسطوري من خلال استخدام لغة الوصف التي تمتاز بالمبالغات الأسلوبية والانزياحات المؤسسة على تقنية التخييل والإبهام حد التماطي في سرد أحداث الرواية.

يتأسس الحدث الأسطوري في الحوّات والقصر وفق محورين:

- أحداث الليلة الليلاء
- ومحور أحداث رحلة علي الحوّات أثناء مروره بالقرى السبع باتجاه القصر.

تبدأ الحركة الروائية بالحوار الذي دار بين مجموعة الصيادين وعلى الحوات في معرض قد ينجم عن محاولة الاختيال التي تعرض لها السلطات "كانت ليلة ليلاء على جلالته. تعرّض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرّض لها سلطان

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 128.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

قال حوّات، يقف على صخرة منبسطة مخاطبا بقية الحوّاتين المنبثين على حافة الوادي، في صف طويل فقاطعه أحدهم.

كان جلالته محظوظا. لا أحد يعلم، متى تظهر أولا نتائج الليلة الليلاء.

قاطع حوّات آخر زميله بلا مبالاة، فأضاف الحوّات الأول:

بعضكم يقول اللصوص، وبعضكم يقول الأعداء.

وما الفرق بين اللصوص والأعداء؟

تساءل أحدهم، فأضاف آخر:

نعم، لا فرق بين اللصوص والأعداء. العبرة فيما يريده هؤلاء اللصوص أو الأعداء"[1].

ويتوالى سرد الليلة الليلاء على ألسنة الصيادين ليقول أحدهم "كان هذا رأيي من الأول، لولا حكاية الليلة الليلاء، وجلالة السلطان واللصوص والأعداء، هذه لهتفوا: علي الحوّات دائما هو الأول علي الحوّات دائما يصطاد أكثر. التفت فجأة إلى الحوّات الأول يواصل حكايته: بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات يواصل قص الوعول.

لست أدري ما موقف جلالته من اصطياد السمك، لم نسمع به قط في الوادي، قاطعه أحدهم فأنبر آخر يرد:

موقف الملوك والسلاطين والأمراء، وكل العظماء، واضح من الصيد، إنهم بطبعهم ميالون إلى الجري وراء الأشياء، ولا يواجهون الأمور مثلنا، ثم يروحون يحاولون التغلب عليها.

هذا التفسير سياسي.

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 09-10.

قال آخر:

نعم سياسي القنص فروسية ورياضة، بينما الاصطياد صنعة ومهارة يدوية وهذا من اختصاص الرعية. هذا كل ما في الأمر، علم الجري والمواجهة وغير ذلك من العبارات السياسية"[1]

ليتواصل الحوار في سرد الحدث بين الصيادين حيث "هتف الحوّات الأول:

أرأيت يا علي الحوّات، كيف يقاطعونني؟ مع أن الأمر يتعلق بليلة ليلاء، عانى فيها جلالته الأهوال العظام. فإنهم لا يبدون أي اهتمام.

أنت تتهمنا يا أبا جمعة.

تسأل أحدهم فرد عنهم:

أريد أن أقول إن المسألة على جانب من الأهمية، فجلالته تعرّض إلى محاولة قتل. بل يقال إنه قتل.

قاطعه أحدهم، فبادر آخر:

لا يمكن أن يموت جلالته على يد أعداء، أو لصوص. إنه تحت رعاية الله وحفظه.

لو تركتموني أروي الحكاية كما وقعت، تعلمون أن خال جاري رضيع بستاني القصر. لقد بلغتني الحكاية منه..."[2]

الحوار يكشف عن وضع يختفي فيه مصدر استقاء المعلومة الحقيقية مما يفتح المجال في ورودها على إشاعات تتخذ لها طابعًا سحريًا متخيلاً حيث "يروي الحدث نفسه روايتين مختلفتين: الرواية الأولى تتم عبر عملية مناوبة (relais de manateur) فالحكاية التي يرويها الحوّات

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 11-13.

[2] المصدر نفسه، ص 13-14.

كما جرى في الليلة الثامنة في غاية الوعول نقلها عن راوٍ آخر نقلها هو بدوره عن راوٍ آخر. فنجد أنفسنا أمام سلسلة من الرواة الذين لا تعرف شيئا كثيرا عنهم، كما هو الحال في الحكايات الشعبية التي تنقل مشافهة وفي حكايات ألف ليلة وليلة. أو في الكثير من الأخبار في الأدب العربي القديم"[1].

ويمكن أن نلخص ذلك في التركيبة الآتية:

"بستاني القصر.....خال جار الحوّات.....الحوات.....الراوي.....المؤلف"[2].

راوٍ أول (1) راوٍ ثاني (2) راوٍ ثالث (3) راوٍ رابع (4)

وهنا "لا يتدخل الراوي المؤلف ليصحح ما يرويه هذا أو ذاك لينحاز إلى هذه الرواية أو تلك بل يترك الروايات المختلفة، أو يوحي لنا أنه بتركها تزدهر وتتشعب في حرية وتنقل الأحداث من زوايا مختلفة. فتتشعب المنظورات وتتراتب"[3]. إلى أن يقول الرد: "(في اليوم الثامن) من رحلة جلالته، تصدى له مجهولون قيل أنهم كمنوا له قيل أنهم هاجموه في المخيم. مع طلوع الشمس، مات عدد كبير من حرّاسه، وبعض أفراد حاشيته.

الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين. اقترب المهاجمون يهتفون بحياة جلالته وبسقوط أعدائه، ويحملون السيف في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوّا هاربين.

في حين تولى الفرسان الثلاثة، مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة والاستشارة وعاد الموكب إلى القصر.

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 28-29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع الأول، ص 29.

لقد نجا حينئذٍ جلالته.

ومن يكون هؤلاء الفرسان الملثمون.

لكن أنا بلغني عكس هذا، يقال أن الفرسان الثلاثة، إنما برزوا من بين المهاجمون، وأنهم دخلوا إلى خيمة جلالته وخرجوا يعلنون عن تسلم هذه المناصب، ولا أحد يعلم ما كان مصير جلالته"[1].

فالحدث الأسطوري هنا اتخذ شكل الأخبار في تفسير أصل الأشياء، وعلّة ظهورها إلى الوجود ليتداخل البناء الأسطوري بين طرفي ثنائية الواقع والأسطورة، من خلال الشخصيات والعالم المتخيل والفضاء المكاني. ومن خلال ذلك قرر علي الحوّات أن ينذر أحسن سمكة يصطادها ويقدمها للسلطان احتفاء بنجاته من الموت المدبر.

وفعلا، استطاع اصطياد (سمكة أسطورية) ليجسد بذلك (أسطورة تقديم القرابين) التي عرفت منذ القديم، وعرفها العرب في الجاهلية تنتمي لاعتقادات كانت مسيطرة على عقولهم، منها تقديم القرابين للآلهة، ظهر ذلك في قوله "أنذروا لجلالته أحسن سمكة أصطادها خلال هذا الأسبوع احتفاءًا بنجاته"[2]. ليجعلها هدية ووسيلة للوصول إلى جلالته.

وبذلك، ينطلق الحدث الثاني بانطلاق (علي الحوّات) باتجاه (القصر) في رحلة طويلة عبر محطات مكانية متعددة مرورا (بالقرى السبع). ومن هذا الموقف المفصلي ينطلق معه السرد الروائي بانطلاقة خطية مستقيمة، تبدأ من النهر إلى القرية الأولى، فالثانية، فالثالثة...وصولا إلى القصر.

إن (الزمن الأسطوري) "هو الزمن الدوري الذي نجده في شكل حقيقة أنثروبولوجية في جميع الحضارات القديمة، والقائم على إمكانية تكرار الزمان مع تكرار الأفعال النموذجية المحاكية لفعل

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 14-15.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

مقدس أول، ولا يختلف هذا الزمن عن الزمن الأول زمن أساطير الخليقة لأن أساطير الخليقة تنطوي على أن الخلق عمل متجدد أبدا"[1]، كما أن (المكان) جزئية من النص الروائي. والنص الروائي مقاطع وصفية تعنى بتمثل الأشياء الساكنة، وأخرى سردية تعنى بالأحداث وسريان الزمان. وبالتالي فالرواية بعدان الأول: أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والثاني: عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث.

وكما أشرنا سابقا، حظي المكان الروائي باهتمام بالغ من طرف النقاد في الدراسات المعاصرة. إذ نجد (عبد الملك مرتاض) في أكثر من عمل نقدي له، يطلق مصطلح (الحيّز) مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Es space , space). وفي ذلك يقول: "إن مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ. في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل... أما المكان فإنا نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[2]. وإذا تأسس المكان الروائي على اللغة فهو " مكون لغوّي تخيلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصوّر"[3]، وتعامل الروائي معه، لا يتم النظر إليه كأشكال وأحجام وفراغات ومناظر، وإنما باعتبار كل هذا "مجرّد رموز لغوية"[4] حاملة للكثير من الدلالات الجمالية والوظائف الفنية، ذلك أن النص الروائي يخلق " عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة.

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها، ج 2، ص 194.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 185.

[3] سليمان كاسد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، 2003، ص 127.

[4] عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 94.

ويجمع النقاد أن المكان الروائي هو مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص تجعله يمثل "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الراية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية بالعمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[1]. وهكذا، يتأسس المكان الروائي في خيال القارئ، وليس في العالم الموضوعي فقراءة الرواية هي "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ. فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد في القارئ"[2].

في (الحوّات والقصر) اتخذت أحداث القصة شكل الرحلة "أي الانتقال من مكان إلى مكان، وهو رمز كما يرى بعض النقاد للقدرة على الفعل، وإمكانية التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين، عكس الانطلاق في مكان واحد، دون التمكن من الحركة والتغيير، والمكان الذي يقع فيه أحداث القصة هو ضفّة الوادي والقرى السبع ومراكز الحراسة، ثم القصر ، والفضاء الذي تقع بين هذه الأماكن والذي يتحرك فيه علي الحوّات في رحلته إلى القصر"[3]. فمن خلال هذا، يمكن أن نقسم أماكن الرواية إلى قسيمين:

- **أماكن مغلقة:** جسّدها وطار إلى مراكز الحراسة والقصر.
- **أماكن مفتوحة:** تتمثل في وادي الأبكار، غابة الوعول، القرى السبع.

ومن هذه الأماكن المتعددة، يطلعنا وطار بحيز مكاني أسطوري، تعددت فيه الأمكنة، واتخذت لها عدّة مدلولات استقلت على المعنى الأسطوري. فكانت بذلك رواية (الحوّات والقصر) إلى جانب "كونها نصا فنيا يستلهم عالم الحكاية الأسطورية، بغية تفجيرها كأداة فنية للتدليل على

[1] ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص 05.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 74.

[3] علي ملاحي، هكذا يتكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 39.

معنى في الواقع الاجتماعي، فإنها أيضا عمل أدبي يحمل روح الحداثة وهموم العصر"[1] وبالتالي، جاء المكان داخل المحكى الأسطوري فضاء حيويًا لتوليد العجيب واللامألوف، ليخرج بدلالات في الأماكن التي قصدها بطل الرواية في رحلته إلى القصر ومن تلك الأماكن المقصودة لدى البطل هي:

1. نهر الأبكار:

أول إطار مكاني في الحوّات والقصر هو نهر الأبكار" الذي يمثل بداية أحداث الرواية، والمكان الذي يقضي فيه علي الحوّات وقته ويمارس فيه مهنته في صيد الأسماك، فلم يكن "يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدّته على كتفه ويتسرّب مع الشعاب. قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها، وأحيانا كثيرة يبيت هناك"[2] فنهر المكان هو المكان الذي يمثل مصدر رزقه ومجموعة الصيادين، لكنه يتحول إلى مكان أسطوري، عندما يمنح علي الحوّات (السمكة الأسطورية) التي تقول "أنا جئت من واد الأبكار محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به هو أن أصعد إلى الحافة وأتمدد إلى قدميك، وها أنا فاعلة"[3].

وبالتالي، يحقق وادي الأبكار "ويرمز لأبجدية التواصل مع الطبيعة، ويقدم شكلا لصياغة زمن الحياة، فتصبح الأسطورة تاريخا، وسؤالا متاحا مع الوادي الناهض بمفرده"[4] في إرساء دعائم المكانية في النص الروائي.

ومن هنا، تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان المرجعي "في خلق المعنى داخل الرواية. ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة، للتعبير

[1] علي ملاحي، هكذا يتكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 39.

[2] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 29-30.

[4] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 257.

عن موقف الأبطال من العالم"[1]. فيكون بذلك علي الحوّات والسمكة هما الفاعلان في هذا الكان كون السارد ركّز فيه على وصف الحوّات والسمكة الأسطورية الخارقة لأن من طبيعة الوادي عادة أن يمنح الصيادين سمكًا عاديًا، لكنه تحوّل إلى مكان عجيب خارج عن المألوف.

2. غابة الوعول:

أسماء الأمكنة وأوصافها التي تنهل من الخلفية الأسطورية، تحوّل المكان إلى رمز وقناع يسمح لرؤية المبدع أن تتسرّب من خلاله فيختفي المكان الموضوعي ليفسح المجال للمكان النفسي. وعادة ما يقدم الروائي المكان الروائي وفق تقنية الوصف. والوصف يقوم على مبدأي "الاستقصاء والانتقاء، وهما متناقضان. فلاستقصاء يصف كل ما تقع عليه عين الروائي، ولا يدع تفصيلا إل ذكره، بخلاف الانتقاء الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركا للقارئ مجالا للإيحاء" [2].

تأتي "غابة الوعول" في الحوّات والقصر، فضاء لحادثة اغتيال السلطان من طرف إخوة علي الحوات الثلاثة، التي كانت وكرا لأفعالهم الشنيعة، إذ يقول الرد "بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات، يواصل قنص الوعول... وفي اليوم الثامن من رحلة جلالته، تصدى له مجهولون قيل إنهم كمنوا له وقيل أنهم هاجموه في المخيم مع طلوع الشمس. مات عدد كبير من الحراس. وبعض أفراد حاشيته. الحاجب ورئيس الحرس وكبير المستشارين. اقترب المهاجمون من خيمة جلالته ويهتفون بسقوطه وبموته. ولم يبق بينهم وبينه إلا عدّة أمتار في تلك الأثناء برز ثلاثة فرسان ملثمين يهتفون بحياة جلالته وسقوط أعدائه، ويحملون السيف في رقاب المهاجمين الذين لم يلبثوا أن ولوا هاربين. وفي تولي الفرسان الثلاثة مناصب الحجابة ورئاسة الحراسة والاستشارة وعد الموكب إلى القصر"[3].

[1] إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 257.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب الشعري لدراسة، أتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص 72.

[3] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 12-14.

عمد وطار إلى تغريب المكان بالسرد العجائبي لينجزه كمجازفة لبنيات دلالية على الرغم من الغابة تنهل من الخيال واللاواقع إلا أنها تومي إلى دلالة أحداث سياسية. قدمها وطار واختار لها وعاء (الغابة) ليرمز إلى قانون الغاب السائد، ليسقطه على صفات غير إنسانية وسلبية على الوطن كالعدوانية، والعنف، والتحول السلبي للسياسة. لتكون غابة الوعول منطلق أحداث نص الرواية، ووصفا للحدث الأساس، وهو حادث اغتيال السلطان، وتولي إخوة علي الحوات المجرمين دواليب الحكم.

ومنه، بذكر المقطع السردي المذكور أعلاه تمويهات مجازية كثيفة يطبعها الشعور بالانكسار والاغتراب اتجاه ما يجري في المشهد السياسي، في ظل هذا الوطن الموجود بالعنف والموت. فالغابة كانت مجالا واسعا للحركة السردية، واتخذت حيزا واسعا للأحداث. وهو حيز المملكة المتخيلة، والتي تشمل القرى السبع ونهر الأبكار والقصر، ومراكز الحراسة. بعد أن كانت الغابة مكانا للترفيه والتنزه والطبيعة البكر، تحولت إلى وكر للصوص والمجرمين، لارتكاب مختلف الآثام والجرائم.

3. القرى السبع:

القرى السبع هي "أماكن تخيلية، ولكن لها بعدٌ رمزيٌّ يحيل إلى أشياء في الواقع، كما سنرى، واللافت للنظر أن الكاتب لا يكاد يصف هذه القرى السبع ما عدا شيئا قليلا عن القرية السابعة أو القصر. ونحن لا نكاد نعرف هذه القرى إلا من خلال سكانها فهي لا تنسب إلى مكان معين محدد جغرافيا بشكل واضح، بل تنسب إلى الطبع الغالب على سكانها، فتكسب مدلولها من خلالهم. كما تكتسب مدلولها أيضا من خلال موقعها وموقفها من القصر، كمكان تخييلي يرمز إلى السلطان"[1]

رواية الحوّات والقصر، اتخذت لها شكل الرحلة الأسطورية ، و الرحلة تعني التحوّل من مكان الى مكان، و التي تحتوي تحتها مفاهيم عدّة كالعمق و الإثارة والاكتشاف .اكتشاف الآخر

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 39.

والعوامل المتباينة، و ما يشكل عمق الرحلة هو الحيّز الفاصل بين بداياتها و نهاياتها حيث تعاقب الأحداث، وتوالي المشاهد والتصوير للأفاق الممتدة والتنقل في المكان والتراتبات الاجتماعية .

وبذلك، "فالرحلة بفعل ما تتوفر عليه من خصائص ومواصفات، تعتبر إحدى البنيات التخيلية الاكثر التصاقا بمدارات الكتابة الروائية ...، وهي بنية حكائية مفتوحة على الطريق الطويل الحافل بالمفاجآت و المحطات و الحواجز "[1]. والقرية كمكان "تعتبر من الولادات البكرية الأولى للأمكنة. شأنها شأن رحم الأم، وبيت الطفولة"[2]. فهي "عالم مجرّد يتشكّل ويتصوّر من خلال الأحلام والآمال والرؤى الذهنية والوجدانية، ويمتد في أكناف الطفولة البدائية..."[3]. وقرى وطار السبع ارتبطت بالسرد العجائبي الذي يسعى إلى تغريب المكان الذي "ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل النقائض والشعور بالغريب غير القابل للقبض، وهو ما يصطلح عليه تودروف بالحيرة والدهشة"[4].

إضافة إلى ذلك، تبنى وطار صيغة السرد العربي القديم تحديدا "الليالي" ف "عبقرية التشكيل العربي في رائعة "ألف ليلة وليلة" تمثل في تعاملها مع الأحياز وقدرتها العجيبة، وذلك يفضل عبقرية الخيال الشعبي، على إنشاء هذه الأحياز وإعطائها أسماء عجائبية تمنحها الشرعية الجغرافية الوهمية"[5]. كما تعد من " أكثر الآثار الأدبية الإنسانية ازدخاراً، إن لم تكن أزخرها إطلاقا فعلا بالتنوع في الحيز، والتنوع في الفضاء والقرابة وفي تقديم المكان للمتلقي"[6].

---

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منشوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2005-2006، ص 03.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 101.

[3] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 117.

[4] شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاسكية، ص 18.

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 161.

[6] المرجع نفسه، ص 161.

تنفتح "الليالي" على العالم المتخيل، فتشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة، كما تتوفر على مدن خيالية وأخرى مرجعية. تنفتح أيضا الحوّات والقصر على أحياز أسطورية هي كالآتي:

1- القرية الأولى:

هي قرية (علي الحوّات)، والتي أنجبت أيضا إخوته الثلاثة، المعروفون بشرورهم وقدرتهم على إلحاق الأذى بالناس، وهم (جابر، سعد، ومسعود) وهي (قرية التخطط). يصر سكانها على عدم التدخل في قضايا القصر وشؤونه، لأن "موقف القرية واضح، نعم واضح، اللّهم حوالينا ولا علينا. إن خيرا وإن شرًا، الولاء للقصر يتمثل في الابتعاد عنه، وتجنبه سواء بالخير أو بالشر"[1].

2- القرية الثانية:

يقول عنها السارد "فما إن دخل القرية الثانية حتى استقبلته جماهير غفيرة، تتطلع إلى السمكة المدثرة في الرداء"[2]، هذه القرية ترفض الاستجابة لطلب علي الحوّات ولا تعطيه شيئا من الهدايا التي طلبها. إلا أن أحد الشباب يتقدّم منه، ويسلم رسالة لها مخطط لإنشاء سد سيجعل من المملكة جنة عظيمة وبذلك إذ يقول "لقد توصلت إلى طريقة عجيبة لإقامة سد عظيم على الوادي بتكاليف قليلة، وفي ظرف جد قصير، ستتمدد القنوات كالشرايين في كامل السلطنة، وستخضر الأشجار، وتتطاول النباتات، وتكثر الأسماك وتعظم، لن يبقى في السلطنة فقيرٌ أو جائع حتى الشرور تنقص... المشروع موضح في هذه الرسالة، فتفضل خذها يا علي الحوّات وقل لجلالته، هذا ما في وسع عبد فقير مخلص أن يقدمه له، نذرا بمناسبة نجاته"[3].

---

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

[3] المصدر نفسه، ص 43-44.

3-القرية الثالثة:

تختلف عمّا سبقها من القرى وذلك في أحداثها، فقد أحسن أهلها استقباله، ولكن بينما كان علي الحوّات منهكا في الحديث مع الناس، أقبل ثلاثة فرسان ملثمين، وقتلوا أحد الشباب ثم انصرفوا.

4-القرية الرابعة:

في (قرية بني هرار) التي عرفت بشرّها وعدوانيتها، وقد نصح الناس علي الحوّات بعدم المرور بها. ولكن استطاع أن يعبرها بمساعدة قوى خفية دون أن يصيبه مكروه "يا علي الحوّات، لا فائدة من التوقف في هذه القرية، أو من توجيه السؤال لأي أحد. إنهم كلهم في هذه القرية مصابون بعاهة الشر. يأكلون ولا يشبعون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر وينهون عنه"[1].

5-القرية الخامسة:

هي (قرية التصوّف)، وقد استقبلت علي الحوّات بحفاوة، وسط أهازيج وزغاريد وطلقات البارود، تتعرض هذه القرية للكثير من الغزو والعدوان "آخر غزوة لم يمر عنها شهر، هاجمها.. ألف فارس وفارس، لا يعرف أحدهم جنسهم أو لغتهم أو دينهم، كتفوا الرجال بأسلاك نحاسية وهجموا على النساء، واغتصبوا جميع الأبكار، لم تنجُ سوى عذراء واحدة أطلق عليها من يومها اسم العذراء، استطاعت أن تختفي تحت غربال فنجحت، لم يرها المعتدون فضلّت عذراء. من يومها قرّر المتصوفون أن تفتض بكرة كل وليدة من طرف الشيخ الملتحي قبل أن تبلغ أربعة أسابيع"[2]. عند مغادرة علي الحوّات القرية قام المتصوفة بتقديم عذراءهم الوحيدة لترافقه في رحلته إلى القصر.

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 68-69.

6-القرية السادسة:

هي (قرية الحطة) أوز (قرية المخصين). عرف عنها الخضوع والاستسلام التام للقصر. فكل نسائها هن جواري السلطان، ويقال إن حكيم القرية قد أعطى لرجالها عقارا أفقدهم رجولتهم وتحولوا إلى مخصين، بخلاف نسائهم الكاشفات دوما عن عوراتهن والمصابات بلعنة الهيجان الجنسي، ولما طلب علي الحوّات منهم تقديم هدية لجلالته، أخبروه أن كل ما في قريتهم هو لجلالته. تقدم شاب من علي الحوّات ليخبره أنه قد صنع عقّارا يعيد لرجال هذه القرية فحولتهم غير أنهم رفضوا، وتباينت الأقوال حول مصير هذا الشاب الذي لقي حتفه، قبل أن يعطي العقار لعلي الحوّات.

7-القرية السابعة:

هي (قرية الآبات) و(الأعداء) فنظرتهم للقصر هي نظرة ازدراء، لأنه في نظرهم وكر للصوص وقطاع الطرق. لكن رغم ذلك استقبلوا (علي الحوّات) بحفاوة واقتادوه إلى مقر الضيافة، ومنحوه بغلة وجوادا ليحمل سمكته، ويواصل رحلته إلى القصر.

4. في القصر:

ينتهي المسار السردي للرحلة بوصول علي الحوّات إلى القصر، بعد أن قطع (سبع قرى) وتحاور مع سكانها، ها هو الآن أمام (سبعة مراكز في القصر) "استوقفه الحرّاس في المركز الأول، وطلبوا التفتيش، فتشوه جيدا وراحوا يتبادلون نظرات غريبة مع بعضهم، ومعه. وبعد وقت قصير سأله رئيس الحراس: هذه هدية القصر، وأين هديتنا نحن؟

أتعتقد أننا نسمح لك بالمرور بهذه البساطة"[1]. وفي "المركز الثاني يطلب الأسير لاستنطاقه، عندما همّ علي الحوّات ركوب الجواد، نهره حارس قائلا، لا يحق أن تكون هدية جلالته في المقام

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 122-123.

الثاني، اركب البغل واحمل السمكة على الجواد"[1]. فبعد عراقيل واستنطاقات وصل إلى المركز الثالث وفي "المركز الثالث، أعادوا معه نفس العملية، وطلبوا منه نفس المعلومات، وحين أذنوا له بالمرور، أمر بالاحتفاء، اخلع نعلك فأنت في طريق القصر، ومن هذا يتوجب السعي احتفاء"[2].

وفي "المركز الرابع أعادوا معه نفس العمليات، ثم أسروه بالسر مطأطئ الرأس"[3]. أما في "المركز الخامس، أدخلوا ثيابه إلى مطهرة بخروها بعقاقير، ثم أعادوها له. أمروه بالدخول إلى الحمام ثم حلقوا شعر رأسه وذقنه وأمروه بمواصلة السير..."[4]. أما في "المركز السادس، فأعادوا معه جميع العمليات بجميع تفاصيلها ثم فحصو أسنانه وأنبوه لعدم تنبه المركز الخامس إليها، ثم أعطوه ملحا ونخالة وليفا وأمروه بتنظيفها جيدا"[5] ثم "فتشوه وفحصوه جيدا في المركز السابع وتبادلوا مراسلات مطوّلة كتابية وشفاهية مع مكتب الحاجب، ثم عصبوا عينيه وقادوه إلى حيث لا يعلم"[6].

من هنا تضاربت الآراء حول المصير الذي آل إليه. لكن الذي حدث أن علي الحوّات قد وجد مغشيا عليه، مقطوع اليد اليمنى في المرفق ومرمي في قرية التصوف هو وبغلته وجواده "استقبل المتصوفون العمى، علي الحوّات استقبالا حزينا يليق بالخيبة التي عاد بها، كانوا يندبون وينوحون، ويطلبون من العذراء أن تذرف من الدموع، ما يليق بالحزن الكبير بين الحين والآخر. تصدر عن أحدهم عبارة مواساة. الألم الكبير والحزن الأعظم ذروة التصوف بعدها تأتي الغيبوبة في الإشراقة الكبرى، فيولد ما يرهبه السلاطين والطغاة الجبابرة"[7].

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص 126.

[3] المصدر نفسه، ص 127.

[4] المصدر نفسه، ص 127.

[5] المصدر نفسه، ص 127.

[6] المصدر نفسه، ص 128.

[7] المصدر نفسه، ص 132.

لكن علي الحوّات أخبرهم أنه سيعود من جديد إلى الواد، ويصطاد سمكة أخرى ليهديها إلى السلطان قائلا" سأصطاد بيد واحدة، سأنذر لجلالته أجمل سمكة أصطادها، إذا كانت السمكة الأولى أفلتت، فإن السمكة الثانية لن تفلت من الشص، وإن أفلتت فإلى الثالثة، فإلى غيرها"[1] كل ذلك أملا منه في تقديم النذر ورؤية السلطان.

انعقد مؤتمر كبير نتيجة التخيل بعلي الحوّات. تكلّم فيه رؤساء القرى وانطلقت أصوات التأييد والهتاف. تدعو بتنصيب علي الحوّات ملكاً، ومنه قدّمت قرية الآباة عرضا لمداواة عيون المتصوفة، وأرسلت دواء لتخفيف أوجاع علي الحوّات، وأعلنت بذلك قرية المتصوفة مشاركتها لقرية الأعداء في العداء على القصر.

وعند مرور علي الحوات بقرية (بني هرار) أخبره أهلها بأنهم يصرون على الانضمام لصف المتمردين ولما وصل إلى قريته (قرية التحفظ) وجد أن سكان قريته، قد انقضوا على فرسان القصر وقتلوهم بعد أن جرّدوهم من أسلحتهم.

اصطاد علي الحوات سمكة ثانية تشبه الأولى في أسطوريتها. وقرّر أن يجمع بعضًا من الذهب ليقدّمه لحراس المركز حتى يسهلوا له الوصول إلى السلطان. واتجه صوب القصر أملا منه في رؤية السلطان. لكن حدث أن وجد مرّة أخرى مقطوع اليد اليسرى في (قرية الحطب). نتيجة لهذا، قرّر السكان تشكيل وفد يتكون من سبعة أعضاء يمثلون (القرى السبع) لمرافقة علي الحوّات إلى القصر، لكن بعد وصول الوفد إلى القصر، لم يسمح لهم بالدخول إلا علي الحوّات، وبقى الوفد ينتظر خارج القصر.

في القصر الأسطوري "طلبت جارية من علي الحوّات أن يغير ثيابه بثياب أليق بمقام صاحب الجلالة، وساعدته على ارتداء قفطان مطرّز بالذهب واللؤلؤ، ووضعت في رجله حذاءً فخمًا وعطّرته، ووضعت العصابة على عينيه، وراحت تتقدم بخطوات...وهي تهمس: اتبعني، اتبعني، لا

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 136.

عليك الطريق مستقيم، سارت به حوالي أربع ساعات، ثم أودعته لجارية أخرى، ظلّ يتبعها حوالي أربع ساعات أخرى، ثم تولت أمره جارية ثالثة، فرابعة، فخامسة، فسادسة، فسابعة... أزاحت الجارية العصابة عن عينيه، فراح يفتحهما ببطء منبهرا بالأنوار المتلألئة من الزبرجد والياقوت والذهب والفضة، كانت القاعة جد فسيحة تعطي جدرانها ستائر سابرية هفهافة من كل لون، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان. لا يدري الإنسان أهي منبعثة من أشعة الشمس أم من غيرها"[1].

لكن عند وقت الغروب جاء فارس من (قرية الأعداء)يخبرهم أن علي الحوّات قد وجد مغميا عليه والدماء تسيل من فمه بعد أن قطع لسانه وفقئت عيناه.

انتشر الخبر بسرعة في (القرى السبع) فقرر سكانها الثورة ضدّ القصر. حيث "أعلنوا في (ساحة التحفظ). أنه لن يهدأ لهم بال حتى ينتقموا لعلي الحوّات. نقطع يد الحاجب اليمنى ورجله اليسرى... نقطع يد رئيس الحرس اليسرى مع رجله اليمنى... أما كبير المستشارين فنقطع لسانه وأنفه... الانتقام الحقيقي هو ذلك الذي يكون من السلطان الغافل ذاته وأعلنوا في (القرية الثالثة). أن الانتقام يجب أن يكون من اللصوص ومن حاميهم أيضا. وأنهم لن يضعوا السلاح حتى ينصروا علي الحوّات"[2]. وكان للسكان ما أرادوا فهجموا على القصر، ودكّو أسواره، واكتشفوا الحقيقة بأنفسهم وأن "هؤلاء هم إخوة علي الحوّات المجرمون السفاحون، لقد اعترفوا في الساحة وكشفوا عن سرائرهم الخبيثة هذا هو العرش إذن"[3].

أما عن علي الحوات فيقال إنه "رفع من القصر بقوة خارقة، صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر حصانا بسبعة أجنحة، امتطاه علي الحوّات وطار به إلى واد الأبكار. وإن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته"[4]. يقال إن "الهجوم تمّ فعلا، وأن المراكز

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 258-259.

[2] المصدر نفسه، ص 254-255.

[3] المصدر نفسه، ص 266.

[4] المصدر نفسه، ص 265.

السبعة استسلمت قبل أن تصلها الجيوش الجرارة التي شكلتها (القرى السبع)، وإن الجيش السلطاني انهزم قبل أن يخرج لملاقاة الغزاة، وأن أبواب القصر التسعة والتسعين.. بما فيها السرية والخلفية انفتحت قبل أن تدرك.."[1].

ويزيد السارد توضيحًا لذلك قائلاً "يقال إن السلطان والسلطانة برزا ضمن جيش (مدينة الأباه) وأعلنا بكل تواضع أنهما مجرد مواطنين وإنهما اقتنعا"[2] "يقال إن دموع علي الحوّات أغرقت القصر في فيضان، وأن جدران القصر، وكل صخوره تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب، فما إن فقأ الحراس عيني علي الحوّات حتى انهار كل شيء ونجا علي الحوّات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به"[3] و "يقال إن علي الحوّات، ما إن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسًا هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق، وعندها وصلت جيوش الانتقام. لم تجد سوى الرماد"[4] و "يقال أشياء كثيرة حول نهاية السلطنة، وعلي الحوات والقصر، وكل الأقاويل تجمع أن القصر انتهى، وأن حلم المتصوفين تحقق، والمهم في كل الحكاية أن علي الحوّات. المهم أكثر من أي شيء إن الحقيقة تجلّت وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به"[5].

وبتلك الأحداث الأسطورية التي يرويها وطار في الرواية "تنهض نظرية الأسطورة والرمز على الاعتقاد بأن الأساطير جميعها ذات فعالية مجازية ورمزية. وتتضمن في داخلها بعض الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز. ثم استيعابها بمرور الزمن على

[1] الطاهر وطار، الحوّات والقصر، ص 266.

[2] المصدر نفسه، ص 266.

[3] المصدر نفسه، ص 267.

[4] المصدر نفسه، ص 267.

[5] المصدر نفسه، ص 267-268.

أساسا ظاهرها الحرفي"[1] و"في ضوء ذلك فالأسطورة ليست مجرّد سرد لقصة رمزية. إن هي إلا ثوب اختاره البدائي بعناية للفكر المجرّد فالصورة لا يمكن فصلها عن الفكر: إنها تمثل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها"[2].

ومع انتهاء أحداث الرواية، تحمل رواية (الحوّات والقصر) "تقاطعات تراثية أسطورية، إذ تواجه القارئ مسألتين أساسيتين الأولى: تتجلى في طبيعة البناء الفني الذي استلهم أسلوب الحكاية الشعبية. والثانية: تكمن في طبيعة المضمون الذي احتضن موضوع العلاقة بين السلطة والرعية، دون ارتباط بزمان أو مكان محدد. وينسجم هذا مع طبيعة العمل الروائي الذي اختار مؤلفه الشكل القصصي بكل ترميزاته ومرجعياته، وبخاصة حكا حكايات ألف ليلة وليلة"[3].

فنص (الحوّات والقصر)، هو نص مرحلة بكاملها، مرحلة من الوعي والصحوة الاجتماعية التي تبنتها جدلية التعدي والتصادم، والولاء والطاعة إلى الثورة، إذ تكشف نظرة القصر إلى الرعية حيث "تنطلق أحداث الرواية من صيغة بدائية تمثل الرعية في واد والقصر (الذي يرمز إلى السلطة) في واد آخر، ولا تعرف الرعية شيئا في أمور القصر، الذي لا يخرج الصراع حول السلطة من دائرته إلا عن طريق الإشاعات. يحدث تحول نوعي في هذا الوضع عندما يقرر علي الحوّات أنه سينذر نذرا لجلالته احتفاء بنجاته من محاولة قتله"[4].

فالأحداث الأسطورية لهذه الرواية، هي رمز للثورة والنضال بكل تدرجاتها، حيث يحتدم الصراع فيشكل محورا بكل التموجات والتوترات، هذا التدرج تبعه تدرّج في الوعي "فكل رحلة من رحلات علي الحوّات، تمثل مرحلة من الوعي، وكل بتر عضو من أعضائه يمثل درجة من

[1] سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 36.

[2] هـ. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، ص 18.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري، التجربة والمال، ص 43.11

[4] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 42.

الصحوة"[1] وقد عمد وطار التدرّج في الأحداث لرسم هيكل دائري لرحلة علي الحوّات والقصر، من جهة والتفاعل بين أهالي (القرى السبع) و (علي الحوّات) من جهة أخرى، وهذا التصادم والتفاعل يقوم على مرجعية تاريخية تنحدر من ذلك الاتّساق الذي عما في وسط شعبي وعرف معاناته وآلامه وآماله فقد "أهدى وطار روايته هذه إلى كل علي الحوّات في أي عصر كان وبأية صفة كانت"[2].

ويتدرج وطار في سرد الأحداث الأسطورية في الرواية تكون "الوضعية النهائية هذه المرة: نهاية القصر، وتحقيق حلم المتصوفين وهكذا لم تكن الرواية تصويرا رمزيا للواقع فحسب، بل كانت تعبيرا عن حق واستشرافا للمستقبل"[3].

وبهذا، فالكاتب الروائي هو منتج وخالق فني لمعنى وتوجه ورؤية، لا يكتفي أبدا بالأشكال الجاهزة. بل لابد من تجريب وسائل أكثر فاعلية، لإيصال والتعبير عن حقائق ومشاكل مجتمعه من ذلك ما يمكن أن تمنحه (الأسطورة) من القدرة على التعبير أكثر اتساعًا.

فعلاقة الفكر الأسطوري بالسلوك الاجتماعي، شيء واقع ونعيشه يوميا. وبذلك، فالأسطورة لم تتلاش في أي مجتمع من المجتمعات، لأنها تشكل جزءًا مهما من بنائه الفوق روحي، وحتى وإن تغيرت مرتكزاتها الاجتماعية والجمالية وأشكالها.

كما أنها تعكس علاقة جدلية في البنية الاجتماعية، فـ "الفكر الأسطوري الشيء القائم على أساس غيبي لا عقلاني في الكثير من مرتكزاته في تضخيمه الصريح، وله منطقه الخاص، وهو مختلف بكل تأكيد من حيث الشكل عن الموضوع الملموس"[4]. ومن هذا المنطلق فأسطورة (علي

[1] سعاد عربي، تجليات حوارية في رواية الحوّات والقصر للطاهر وطار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2010-2011، ص 57.

[2] جويدة النصر، الراوي الطاهر وطار يكشف: علي الحوّات وأحمد بن بلّة، الثلاثاء 16 ماي، 2006، ص 17.

[3] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 47.

[4] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 584.

الحوّات والقصر) لا يمكن تفسيرها إلا وفق هذا المنظور الأكثر واقعية والذي لا يلغي الواقع الاجتماعي الذي أفرزته هذه الأسطورة وغيرها من الأساطير.

وإذا كان هذا حال فعالية الزمكان الأسطوري في رواية الحوات والقصر، فماهي تمظهراته في رواية الشمعة والدهاليز

6- تجليات فاعلية الزمكان الأسطوري في البنية السردية في رواية "الشمعة والدهاليز":

1-كرونوتوب العتبة:

كتب الطاهر وطار عملين روائيين في التسعينات، وهما "الشمعة والدهاليز" و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" والعملان يشتركان في ملامح واحدة: "ملمح هذا الاشتراك أنهما مكتوبان بعد صعود الحركات الإسلامية في الجزائر. وأنهما يناقشان هذا الصعود بالذات حين تصاعدت المواجهات بين السلطة والجماعات الأصولية. وغرقت الجزائر كلها في العنف المضاد، وقامت الجماعات بعمليات اغتيال وإرهاب واسع النطاق للكتاب والصحفيين والفنانين ورجال الأدب والفكر. ولم تقتصر على المفرنسين فقط بل طالت حتى المعربين"[1]. وبذلك أثبت وطار قدرته على "الاستمرار في الممارسة الابداعية بطريقة نسب منتظمة.. حيث يتمتع وطار بهاجس المغامرة الفنية وتطويره المستمر لأدواته، وقدرته على تنويع بنيته الروائية، والانتقال من شكل إلى شكل آخر بسهولة ويسر، مع الوفاء لموقفه الفكري العام، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والانسان والحياة.. كما تتدرج أعماله في سياقاتها المختلفة. لتؤرخ لكل التحولات والسيرورات الحاصلة في المجتمع الجزائري، منذ الثورة المسلحة إلى الاستقلال، مع التركيز على الألوان المحلية للجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية.."[2].

[1] حفناوي بعلي، الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، من متاهات التجريب إلى التجربة الصوفية، مجلة الكين، العدد 27، 2007، ص 123.

[2] ينظر: إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 46.

تفتتح هذه الرواية بـ "التقاطب الحاد الممتلئ بالدلالة بين الشمعة والدهاليز وبين الدلالات المترتبة عن الرمزين اللذين يتعاليان عن حدود دلالتهما اللفظية إلى المعاني الكثيرة التي تحملها الشمعة"[1] التي "تحمل دلالة النور والفرح والانفراج والصبر أيضا، لتكون علامة دالة على أن الحياة لا يمكن أن تسير وفق نفق مظلم إذ لابد من النور الكاشف المبدد لهذا السواد الذي يملأ التاريخ الوطني. ولذلك تكررت اللفظة كثيرا في نص الرواية، وكانت الأولى في العنوان...أما الدهاليز فهي رمز لصورة التاريخ المظلم، سواء في الماضي أو الحاضر، ولذلك تتكرر الكلمة كثيرا في نص الرواية باعتبارها ذات دلالة قوية ضمن المعنى العام الذي تمثله إيديولوجية الرواية"[2] والدهاليز حيز مكاني يعني "المداخل من الباب إلى الدار"[3] وهو يمكن أن يمثل المكان المغلق "كما يرافق هذا المكان من انغلاق حياة الأشخاص الذين يعيشون فيه لما لهذا المكان من ظلال متكاثفة وهيكلية تشبه الكهف في العصر الحجري السحيق، وشقوق نسجت عليها العناكب خيوطًا من الزمن"[4].

ومن مفهوم الدهليز وإيحائاته الدلالية نستشف، "منذ اللحظة الأولى لمباشرة النص على توقع حرب ضروس ومنازلة ملحمية بين النور والظلمة. الهدى والضلالة، ثم سرعان ما نصطدم بعدم تكافؤ الفرص بين وحدانية الشمعة وجمعية الدهاليز ،بين المفرد المقدّم والجمع المؤخر، نتساءل عن المعنى المغيب انطلاقا من كون العلامات النصية غير مرئية من حيث التعريف. بما يحتم علينا البحث على المعنى الخفي، الذي يلتبس به التقديم والتأخير، والإفراد والجمع"[5] ذلك المعنى الخفي الذي يمكن لنا نخلص من خلالها أن لفظة الشمعة ترمز للخير والأصل، وما دون ذلك هو عكسه، ومن بين الآليات التي استعان بها وطار لتوظيف المفاهيم الأسطورية

[1] علي ملاحي، هكذا تحدث الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 489.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص 76.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 2004، ص 300.

[4] ينظر: بنهان حسون السعدون، المكان في قصص حكمت صالح، مجلة دراسات موصلية، ع 43، جامعة المزمل، العراق، 2014، ص 120.

[5] علي ملاحي، المقام النقدي الأول، ص 490.

أ. الكرونوتوب الأسطوري:

في "الشمعة الدهاليز"، وظف وطّار عوالم الأسطورة ليمثل لواقع سياسي أسطره بخلخلة الواقع وتكسير المألوفية، فزرع الفوضى في الأحداث والفضاءات. وقلب موازين الزمن المألوف، فاتكأ على تمظهرت الأسطوري من شخصيات أسطورية لتقريب المكان، وكل ما هو ملحمي وسحري لتأثيث هذا المسرود.

ذلك أن "القصد الأدبي الفانتاستيكي هو بالطبع هو قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعية، بواقعية ثانية، فيصبح الإبهام فانتاستيكي لتركيب احتمالين الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر لا عقلي ميطا تجريبي (ميتولوجي)، والذي ينقل اللاواقع فوق طبعي"[1].

وفي الرواية، قدّم وطّار تلاعبات زمانية تتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل، نجده مرّة يقدم أحداثًا مستمدة من تاريخ الجزائر، تحديدا للثورة المجيدة التي جسدها في رمز المرأة الأسطورة (العارم وقضية الضابط الفرنسي). ليعود مرّة أخرى إلى الحاضر، ويذكر أحداثًا تتعلق بمسار الحركات الإسلامية. ليدخل مرة في دهاليز السرد ويصبغه بصبغة صوفية، بقوله: "لا زمان. عندما يكون الكائن في البدء وفي المدى. ينتفي البدء والمدى. ويكون الزمان واحدا، ويكسب الصفر خصوصيته. ما الزمان سوى العلم بما حدث أو يحدث فيه. ما لم يحدث حدث، فلا زمان هناك. خواء. خواء، تخرج من خلف الخواء، تركب دراجة صدئة. تبصرها قدامك، على بساط أخضر يملأ كل الآفاق"[2]. ليدخل هذا التلاعب الزمني الدهشة في ذهن القارئ، وذلك كله لخدمة رؤية إيديولوجية تعبر عن المحنة التي أليت بالجزائر.

[1] Srine Bessierere : le recit fautartique poetique de l incretion, paris.ed larousse. 1974. P32.

[2] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 123.

ويزيد وطار هذا الجانب من الرواية وضوحًا بقوله "فالمسألة مهما كان الأمر، تعنيه، منذ أن قرّر أن ينغمر ويخوض مع الخائضين، بسببها، حبيبة الروح، شمعة دهليزه، الشمعة الوحيدة، التي انبثق نورها في دهليزه، والتي يتمنى أن لا تنطفئ، والتي وثق من أن نورها أقوى من جميع الأنوار. ذلك. أنها من نوره هو نور السموات والأرض. وهو الضريح المنغلق منذ أزمان، ينفتح ليدب فيه نوره النّابض"[1].

فيقول أيضا "لم يكلف نفسه التثبت من الوقت، فذلك يكلفه الخروج عن طقوس، وإيقاد النور، ثم إنه لا داعي لذلك في هذه اللحظات، فما بهم هو معرفة ما يجري، في الخارج، ثم إنه، وهو هناك يسأل أحدهم عن الوقت، وقد يستخرج ساعته الجيبية، تحت نور مصباح قوي، ويتعرّف على الوقت. هذا إذا كانت هنالك ضرورة فعلية لذلك. بالتأكيد إن زمن ما يحدث حاليا ابتدأ قبل الآن ولا ربما قبل الليلة... زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل، هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة. إنه وقع قدامي الواثب. والمهم، هو زمن الوثوب وليس زمن النزول، فما ذاك سوى محصلة لإرادة نفذت"[2].

من ذلك نلاحظ "أن الحضور الترميزي المكثف إلى أبعد الحدود لمفردتي (الشمعة والدهاليز)، يمكن أن يمثل لوحده آلية قرائية كفيلة بتفكيك البناء النصي الفني والمضموني، من خلال تتبع المعاني الأيديولوجية والفلسفية والمعرفية التي توحي بها ظلال الرمز الذي يحيل بقوة إلى الواقع الجزائري"[3].

وبهذا فإن وطار "يفتح فعل الأسطرة في العمل الروائي باب الولوج إلى بنيات سردية عجائبية، وذلك بتغريب ملامح وهيئات الشخصيات وتجنب الوصف الواقعي المتوقع والمعلوم

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 11-12.

[3] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطّار، المقام النقدي الأول، ص 486-487.

مسبقا لدى القارئ"[1]. فالأسطرة كما يعرفها سعيد بنكراد هي "ليست خلقا لعالم خيالي لا رابط بينه وبين ما يؤثث الكون الإنساني العادي، وإنما هو إجراء يقوم بنقل الحدث الواقعي داخل حدود الخرافة"[2]

و هذا كله لنقل أحداث غريبة، يقول وطّار عنها في الرواية "هنا بيت القصيد. إنك تفتح أيها الشاعر المنبهر، هذا الموج أحد سراديب الدهليز، الذي أوصلك إلى ما أوصلك إليه من حالة ووضع. حركة التحرر الوطني، و من فقراء المدن و الناس ، إلا أن قيادتها كانت من النخبة التي تثقفت في مدارس و معاهد و جامعات الاستعمار، و رغم ما انجزته في طريق القطيعة مع الاستعمار، فإنها لم تعر المسألة اللغوية ما تتطلبه من اهتمام، و كما تعتبر الشعب الجزائري كله مجسدا فيها، و ما دامت هي لا تعرف لغة أخرى غير الفرنسية و لا تشعر بالنقص، لأنها لا تقصر في حق معاداة الاستعمار ، فلا خوف على هذا الشعب .

لا خوف عليه"[3].

فهذا المقطع السردي كفيل بأن يصّور الأحداث التي كانت سببا في دخول الجزائر في دوامة العنف و الفوضى، حيث يضيف قائلا "يكفيها و يكفي الشعب الجزائري، إنه في حياته اليومية، و بصفة حضارية عامة، غربي و بشكل ما شرقي. له تقاليد و طقوس يحيا ويموت، يفرح و يحزن بها، أعراسه تختلف عن أعراس الفرنسيين، كذا جنازاته، في طريقة أكله، تختلف تمام الاختلاف. في حين يستعمل الفرنسيين الطاولة و المقاعد، يستعمل الجزائري المائدة و الخواف، ثم إن النساء عموما يلتحفن سواء بلحاف أبيض أو أسود. مثلما هو الشأن بالنسبة للشرق الجزائري."[4].

---

[1] عبد القادر عميش، غيبوب باية، تجاور الشعري والجمالي قرادات في روايات ياسمينة صالح ونصوص أخرى، ص 242.

[2] Homas pauel. Univers de la fiction . ed seueil :paris ,1988p100

لعلاقي سعيد بن كراد، السرد الروائي و تجربة المنفى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 2008،ص 131.

[3] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص، 15،16

[4] المصدر نفسه، ص 16.

ويقول أيضا "يكفي الشعب الجزائري، الاحتماء بالإسلام، وقد ظلّ خطباء الحركة الوطنية يتقربون إلى الشعب بالخطاب الديني. حتى إنهم سموا المناضلين من أجل الاستقلال الوطني مجاهدين، وعنونوا جريدة الثورة بالمجاهد، ثم تجرؤوا وغيروا العنوان من المقاومة إلى المجاهد، كل ذلك انتسابا إلى هذا الشعب، وإلى ماضيه. إنما أغفلوا عنصر اللغة"[1].

ويواصل السارد تقديم بعض عناصر الأسطورة لتزداد فعالية الإيهام بواقعية الحدث، وتحقيق الصلة بأحداث الواقع من ذلك المكان الأسطوري المتمثل من حيث الشاعر.

ب.البيت الدهليز:

هو المكان الذي احتضن الشخصية الرئيسية (الشاعر أوسيدي بولزمان)، وحتى يكتمل المشهد الأسطوري يعمد الروائي الانفتاح على فضاء يعج بالتأثيث الأسطوري، وإلى أسطرة كل عنصر سردي له صلة بهذه الشخصية.

إن أهمية معرفة المكان ومغزاه، يعد متكأ في استقراء قيمة أحداث التضامن ببعدين مهمين: بعد فني وبعد حياتي. فأما البعد الفني فاعتبار المكان أحد عناصر السرد المهمة في النثر الأدبي، مثله مثل الحدث واللغة والشخوص والزمن. أما الحياتي فيكمن في الذاكرة الجماعية التي عانت الكثير من فقدان المكان حتى عند اشتياق إلى المكان الضائع"[2] وتلك صفة تلازم الأمكنة الروائية.

البيت الدهليز هو المكان الذي احتضن الشخصية الرئيسية، يقول عنه السارد "الطويلة في المدخل العريض بما عليها من كتب وأقلام وأدوات مطبخ. ها هنا. مع كرسيها الحديدي. على اليمين بابان: واحد يؤدي إلى بيت الحمام والثاني إلى المطبخ. الثلاجة هناك تئز محتجة على انفتاحها كامل النهار، قبالتها، بابان أيضا: واحد لغرفة متسعة تحوي جهازًا تلفزيًا وسلسلة موسيقى ستيريو مغبرة، وسخانا غازيا... الباب الآخر كرواق عريض به خزائن جدارية ويؤدي يمينا

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 16.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الرابع، ص 551.

إلى غرفة التلفزة وشمالا إلى غرفة متسعة بها سرير عريض، من الواضح أنه غير مستعمل، وبها عدّة أغراض ملقاة كما اتفق، هناك ثلاثة أبواب واحد ألصقت عليه ورقة كبيرة عليها علامة الطريق، ممنوع المرور، وهو المرحاض. الثاني لغرفة تتكدس بها في فوضى، آلاف الكتب باللغتين العربية والفرنسية، وبعض صور لكتاب وفنانين، وأصداف بحرية متآكلة، وبقايا أعشاب ملتصقة من مناطق مختلفة، تنتظر الترسب والتصفيق. وقد ألصقت عليه ورقة بها رسم تخطيطي آخر، بأقلام ملونة لضريح أجداري يبدو في شكل دوامة لولبية، الثالث لغرفة بها سرير لشخص واحد، ومئات الكتب والمجلات ومكتب تنتظم عليه، على خلاف باقي الأشياء المبعثرة، أوراق مسودة وبيضاء، وأقلام وعدّة قواميس. لكل الغرف نوافذ تطل على الخارج، وبلاط موحد ذو نقوش ملونة جميلة"[1].

لكنه يتحول إلى "مكان أسطوري" و "مقام" يحتضن شخصية أسطورية، إذ يقول السارد عنه "أكون أحد أضرحة بنى أجدار بتهارت: عندما يدخل الداخل من الدهليز يجد قبالته ثلاث قاعات مفصولة بعضها عن البعض، بدهليز دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثان، متركب بدوره من خمس قاعات تربط بينهما دهاليز، وتحيط بالهيكل الأول الذي يحيط به بدوره هيكل به دهاليز تنطلق من مدخل الضريح، ويشتمل على ثماني قاعات كبيرة وأربع صغيرة كائنة بالأركان، ويربط بينهما دهاليز..."[2].

فالبيت الضريح في الرواية يتحول إلى رمز أسطوري، يصرّح بدلالة حيث "أمكن التعبير عن القطيعة بين الحاكم والمحكوم باستعارة التقاطب المكاني، الأمام، الخلف الذي يقدم رمزي الاستيعاب، الفارق الزمني الممثل للتخاطب، معنوي آخر. هو الأبناء والآباء، حيث تتجلى صور

[1] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 09.

أخرى لدهاليز الواقع عبر صراع الأجيال، جيل الثورة وجيل الاستقلال وهي موضوعة تكرر بصورة لافتة للنظر في الرواية بالعشرية السوداء، معبرة عما أسميناه (خيبة ما بعد الاستقلال)"[1].

وبعد هذا "يعلن الفضاء حضور الطاغي وصخبه الذي يقطع على الشاعر توحده وسكون عالمه التأملي الخالص ليعلن عن واقع غير الواقع الذي عرف، يمارس سطوته ويدفعه إلى الخروج من دهليزه الفكري لمواجهة الواقع والناس والحركة الجديدة التي دبّت في (دهليز) الوطن بفضل (شمعة)"[2] يظهر هذا في قول السارد " لو لم تكن متفرّدة في حال شيء، لما أثارت اهتمامي. لقد بانت لي شمعة في دهاليز الضريح البارد"[3].

ويمكن أن نكلها في هذا العنصر إلى أن هذا الإبداع الذي يستلهم هذا المنجز من منجزات المخيلة البشرية، ويتطلب جوهرا مطابقا. يتجاوز دوال الأسطورة، أو مضمونها السردي، إلى ما يسمى: "دلالة الدلالة" ولذلك فإن "أسطرة" الروائي لنطقه، أو استلهامه لأسطورة ما، لا يكمنان في إعادة إنتاج تلك المنجز، بل بتفجيره برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفا من الراهن"[4]. بمعنى "عصرنة" الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي، وتحويل النص المؤسطر من كونه عملا مكتملا إلى كونه عملا قيد الاكتمال، وذلك بالقراءة المنتجة له، والتي تعيد كتابته من جديد وهي تحاول تفكيك ما يتناسل فيه من إحالات نصية، تزيد ما هو خارج نصي عمقا وثراء، وتعددا في مستويات التأويل"[5]، لقد تسربت فكرة الأسطورة إلى فكر الطاهر وطار وهيمنة على عملية السرد عنده، ومن بين تلك الروايات رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 502.

[2] المرجع نفسه، ص 491.

[3] الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص 95.

[4] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، ص 163.

[5] المرجع نفسه، ص 163.

7- الزمكان الأسطوري وفاعليته في النسق السردي لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

1. كرونوتوب العتبة:

لطالما كانت الأسطورة تعبر عن كلام وأمور حدثت في الماضي، فهي تهتم بشؤون الناس في الماضي. بأخبارهم وبأحداث مرّت عليهم وفي زمن قد انتهى.

ومن الجدير بالذكر، أن أكثر المصطلحات التصاقا بمفهوم الأسطورة هي الخرافة "فالخرافة والأسطورة تعنيان بأمور خارقة غير طبيعية، متجاوزة لحدود الواقع المعقول والفارق الأهم بينهما أن الأسطورة رغم غرابتها، فهي حقيقة في نظر صاحبها وسامعيها على عكس الخرافة التي لا يعتقد بصحتها ولا بصحة كل أحداثها"[1].

"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" "عنوان مثير وغريب، لكاتب ومؤلف عوّد قرّاءه على الإثارة والغرابة، والعمق في الطرح والتفكير، إن قارئ رواية الطاهر وطار يجب أن يتسلح بثقافة واسعة، مبحرة في التاريخ الإسلامي والعربي والعالمي، والثقافات المختلفة الشعبية والعالمية، إضافة إلى اللغة والأدب وعالم الفن الروائي... حتى يتسنى له أن يفهم رواية الطاهر وطار"[2]. ذلك أن "العنوان ينطوي على جانبين مهمين، الأول: هو البحث في المعنى اللغوي لكلماته ومفرداته، والثاني: البحث فيه من ناحية مصطلحية صوفية فالولي والمقام من المصطلحات الصوفية المتعارف عليها"[3].

عند البحث في معنى العنوان وعلاقته بالمكان والزمان، لابد من تفكيك مفرداته والبحث في بنيتهما، إذ تميز هذا العنوان بالطول "فالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" جملة خبرية تامة المعنى،

[1] مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ص 161.

[2] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، ص 152.

[3] المرجع نفسه، ص 152.

حيث يعني الولي لغة "حال من ولي أمرا أو قام به، والنصير والمحب والصديق ذكرا والحليف والصهر والجار والعقيد والتابع والمطيع. يقال: المؤمن ولي الله. و(ولي العهد): وارث الملك"[1].

أما الطاهر وطار فهو يعني "النقي، يقال فلان طاهر الثوب والذيل أو العرض، بريء من العيوب، نزيه شريف"[2] و "يعني النقي النزيه، إذن هناك شخص وصف بأنه ولي مؤمن صالح وطاهر، يعود أي يرجع إلى مقامه الزكي"[3].

ويعني المقام "(موضع القدمين) و (المجلس) والجماعة بين الناس والموقف المهم، والضريح كضريح الحسين بن علي، والسيدة زينب رضي الله عنها"[4]. فعندما "يقرأ القارئ الرواية يحس لها النفس الملحمي والأسطوري والصوفي، وعليه فإنه بالتأكيد سوف يعاود قراءة هذه الكلمات وفق سياقها الصوفي لكي يفهم الرواية فهما دقيقا"[5].

وعند إسقاط العنوان عند المعجم الصوفي يبرز لدينا معانٍ هي:

إن الولي اسم من أسماء الله الحسنى وهو "المحب للأولياء، الناصر للأنبياء. وهو الذي تولى شؤون العباد، فأوصلهم إلى غاية المراد وولاية الله لأحبابه أزلية وعنايته لهم أبدية"[6] وكذلك الولي هو العبد، اسم يطلق على الشخص التقي الشديد الإيمان وهو " العبد الذي يتولى الله سبحانه أمره، فلا يكله إلى نفسه لحظة، ومن يتولى عبادة الله تعالى وطاعته، فعبادته تجري على التوالي من غير أن يتخللها عصيان"[7].

---

[1] مجمع اللغة العربية، القاموس الوسيط، دار عمران، مصر، ط2، 1985، ص 01-11.

[2] المرجع نفسه، ص 589.

[3] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص 153.

[4] مجمع اللغة العربية، القاموس الوسيط، ص 798.

[5] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 153.

[6] ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، مصر، ط1، 2004، ص 434.

[7] المرجع نفسه، ص 434.

حيث "يفهم من الكلام السابق أن الولي شخص تقي انقطع لعبادة الله تعالى، والولي بهذا المعنى يأخذ قيمة رفيعة عند المسلمين، وله الوجاهة والسيادة عند المجتمع، فمن الناس من يتبارك بدعاء الأولياء لهم، بل إنهم يعملون لهم النذور، ويحاولون استرضاءهم والتقرب منهم ويخشون غضبهم"[1] فمن العنوان تنحو الرواية المنحى الأسطوري المبني على الإدهاش والغرابة.

عن هذه الرواية، قال وطار "سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموما نفسه مضطرا إلى مواجهة بعض المفردات والمصطلحات، كما يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط" وعذري أني حاولت تقديم ملحمة وليس فقط قصّة"[2]. كما يمكن أن يقرأ العنوان كالتالي:

فالطاهر يحمل معنى الاسم من مثل اسم مؤلف الرواية (الطاهر وطار)، وكما يدل على صفة النقاء والتقوى، وقد تحول المعنى إلى الصوفية، ليكون أحد مصطلحاتها الذي "يعني من عصمة الله من المعاصي والمخالفات والآثام، وينقسم إلى أقسام عديدة: طاهر الباطن وهو من عصمه الله تعالى عن الوسواس والهواجس والتعلق بالأخيار، والطاهر السر وهو من لا يذهل عن الله طرفة عين، والطاهر السر والعلانية وهو من قام بوفاء حقوق الحق والخلق. وطاهر الطاهر وهو من عصمه الله من المعاصي"[3].

و"يلاحظ أن الطاهر يعد مصطلحا أساسيا عند الصوفية، وينطوي على أقسام عديدة ويحتمل معنى الرواية أن يكون هذا الولي المعصوم من الأخطاء، القريب من الله تعالى. والذي يحق له أن يمارس الولاية على الأشخاص العاديين، فإنه يعود، وهذه العودة تحمل أهمية كبيرة في التاريخ الإسلامي والعالمي"[4].

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 153-154.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 14.

[3] ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، ص 262.

[4] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 154.

و"العودة تحمل معاني دينية وأدبية، ومن أمثلة العودة الدينية، عودة (المهدي المنتظر) وهو إنسان مصلح من المسلمين، ويعد ظهوره علامات الساعة الكبرى، ينشر العدل في الدنيا بعد تفشي الظلم والجور، كما يجتمع بعيسى –عليه السلام– بعد نزوله تماما، كعودة أهل الكهف عندما ذهب أحدهم إلى المدينة بورقة نقدية ووجدان الزمن قد تغير، وتغير الناس وطريقة تعاملهم، فطلب من الله العودة إلى عالم الروح عالم الكهف والموت"[1].

ومن "أمثلة العودة الأدبية، عودة أديسيوس في ملحمة (الأوديسة) التي تجسم لنا الكثير من المشاق والمعاناة. التي كادت تودي بحياته لولا عناية الإله أثينا. كما يذكر على سبيل المثال عودة أوزريس إلى قصره بعد أن حاول أخوه طوفان قتله لينال القصر، وللحكم في الأسطورة المصرية "إيزيس""[2].

و"كل هذه المعاني تعتبرها كلمة العودة. فأي ضرب من ضروب العودة يقصده الطاهر وطار في روايته. هل هي عودة المصلح أم المفسد، هل ستغير هذه العودة شيئا من مصير الإنسانية وشخوص الرواية أم أنها ستشكل ردة في مصير الإنسانية"[3].

هذه العودة تكون إلى المقام وهو ليس مكانا ماديا ملموسًا، بل هو هو شيء معنوي يعبّر عن المكانة والمنزلة، إذ يعنى "مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل فيما يقام به من المجاهدات والرياضات والعبادات، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[4] كما "أنه لكل نبي من الأنبياء مقام. فآدم –عليه السلام– مقامه التوبة، ونوح الزهد، ومقام داود الحزن، وإبراهيم مقامه التسليم، ومقام موسى الإنابة، ومقام عيسى الرجاء، ومقام يحي الخوف، ومقام محمد الذكر، والزكي يعني الطاهر، وقد يعني كذلك المقام المادي أي المكان الذي يستغرقه

[1] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 154.

[2] المرجع نفسه، ص 154-155.

[3] المرجع نفسه، ص 155.

[4] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 12.

الولي من مثل القصر الذي يجلس فيه المريون ويتعلمون فيه أصول الصوفية في الرواية، وقد تجتمع الدلالتان في المقام"[1].

وبذلك يكون هو "المكان الرمز. والذي يحيل إلى إحالات واقعية وزمنية ينطلق الكاتب من خلالها ليبحث عن كنة ويقين في زمن انتقدت فيه أوتاد" [2]. ومن هذا القول يمكن القول أن العنوان يحمل معنى الأسطورة، حيث تمتلك الأسطورة صلاحية مطلقة يتجدد شكلها بتجدد الوعي والاستخدام أو التوظيف الفعّال بما تحمله من زخم معرفي ثقافي وفني جرى الخطاب السردي يتكئ عليها، على اعتبار أنها نتاج حقبة زمنية ماضية تعكس سياقات فكرية. فلسفية، دينية، لغوية وأدبية تحقق بذلك الحداثة لاستلهام التراث.

وعلى اعتبار أن العنوان هو "المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغوارة وتشبهاته الوعرة"[3].

نقرأ من خلال العنوان ونستشف أن (العودة) هي عودة تاريخية يرتد فيها وطار إلى التاريخ المقدّس والتاريخ الأسطوري، ليرسم بها الواقع السياسي المعاش.

تتجسّد هذه (العودة) من خلال الفعل (يعود) الذي "يبقى من بداية إلى نهاية الرواية، وهو في حركة غير قادرة على مكان العودة، فصفة يعود تجعل الراوي يعود مرّة واثنتين وثلاثا، وربما أكثر بحثا عن مقامه الزكي. تبع الفعل المضارع "يعود" بحرف الجر "إلى" الذي يدل على الانتهاء وتحديد المكان المخصص للعودة، وكأن الروائي أراد أن يجعل وليه يعرف هدفه فيصل بسرعة وبأقل جهد، تأتي الصفة الأولى بعد الإهداء، وكلمة التقديم (تحليق حر)"[4] لندعم هذا التأويل من خلال قول

[1] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 155.

[2] نعيمة فرطاس، سيميائية العنونة عند الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، www.maktob.com

[3] جميل حمداوي، السيموطيق والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، 23 يناير مارس 1997، ص 90.

[4] محمد بن زيان، النص والمحنة (2) رسالة الأطلس، عنوان 319 الصادر 12-19-11، 2000، ص 04.

السارد "توقفت العضباء فوق التلة الرملية عند الزيتونة الفريدة، في هذا العبق، قبالة المقام الزكي. المنتصب هناك على بعد بعيد، بشكله المربع وطوابقه السبعة، آه، أخيرا"[1]. من خلال هذا رواهم أن الولي الطاهر قد عاد إلى مقامه الزكي (المكان) بعد أن غاب عنه مدة طويلة تنفس من أعماقه، بعد رجوع يدل على الشوق والحنين إلى المقام.

2. الكرونوتوب الأسطوري:

إن الأسطورة بنية حركية تنهض على تمظهرات مختلفة للحدث التي ترمز بدورها إلى الدورات المختلفة للحياة، حيث "ينهض كل محكى روائي، بكل فعالية سردية أيا كان الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه على عاملين أساسين: "معنى" و " مبنى" أو: "قصة" و"حبكة"، أو: " قصة" و "خطاب"، أو: "حكاية" و " سرد"، وسوى ذلك من أسماء تحيل إلى الثنائيات المعبرة عن تأرجح السرود، عامة بين هذين العاملين"[2]. إذ أن من سمات ما هو أسطوري وهو إنتاج فعالية وإنتاج محكى رامز.

رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" زانت بين نمطي السرد الأساسيين: الإخبار والحوار وصيغة المحكى يحال ما هو عجائبي وخارق وصوفي وذو طابع أسطوري. طبع ذلك العلاقات الزمانية التي لا يمكن إدراجها إلا منسوبة للعلاقات المكانية من ذلك قول "كاسيرر" أنه "لا يوجد أي تمايز واضح بين هاتين العلاقتين، إذ أن كل توجه في الزمن يفترض توجها في المكان"[3]. ذلك على اعتبار أنّ "الأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن وهي فكرة تقابل الاستخدام الواقعي والفيزيائي والتاريخي، والميطولوجيا تعاين الزمن على أنه سلسلة من الأحداث التي لا تنتهي.

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 13.

[2] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 165.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

أي سياق زمن محدد، إنما تقوم فكرة الزمن الأسطوري على التجسيم"[1] حيث غلب على الرواية التي بين أيدينا الزمن الاسترجاعي .

يبدأ الحدث والمكان الفانتازي وكل ما هو عجيب يقول السارد "كانت القبلة عادة عندما يكون في هذا الموقع، وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة. استدار من جديد فوجد نفس المقام ضلّ يستدي. حتى أكمل دائرة بأكملها. وظلّ المقام يتعدد رفع رأسه يطلب اتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل، لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنم على أي توجه لها"[2].

ويقول أيضا "عندما يسقط الولي في حضرة طيبة، لا جدوى لا لمكانه ولا لزمانه ومحاولة معرفة تلك، إفساد للحالة"[3]. حيث "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظة، وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"[4].

يبدأ السارد في توصيف رحلة الولي الطاهر اتجاه مقامه الزكي، ووصف لحالة الضياع والتشظي والانكسار التي تعتريه على طول المتن الروائي. والتي يرمز من خلاله لحال الشعب العربي تشيء وسلبه الغرب كل المقومات. كل هذا يتأسس على البناء اللولبي للأحداث المبنية على الاسترجاعات. منها استرجاع التاريخ الإسلامي. واسترجاع الواقع السياسي، والاسترجاع الكياني، وهو العمود الفقري للنص، المتعلق بالحالة العجيبة والغريبة التي تسود المقام الزكي والتي تعتري الولي الطاهر طوال السرد.

[1] إبراهيم عبد الله غلوم، التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة، فصول مج 11، ع 1، القاهرة، 1992، ص 289.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

عاد وطار إلى (حروب الردّة) لما لها من تماثل وتشابه مع أحداث الرواية، حيث مثّل لها بشكل واضح في فصل "العلو فوق السحاب"، إذ يقول "وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر، لهم لحى مخضبة بالحناء، تبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب وعليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة، في عيونهم الكحل، وفي شفاههم السواك. تعبق منهم رائحة مسك بالغ الحدة. لم يفهم لغتهم وما هم يفعلون سوى إطلاق الرصاص على أناس من الطرف الآخر من الوادي، لهم نفس القلنسوات و نفس اللّحى، ونفس الجلابيب ونفس المعاطف. ولا ربما تفوح منهم نفس رائحة المسك ومن تلك، كانت البنادق تسعل والرصاص يغرّد من ضفتي الوادي..."[1].

استعان وطار بالأسطورة في رسم عالمه الروائي، يوصف الأحداث العجيبة التي عاشها الولي وفي علاقته بالمقام الزكي، حيث تتحول أحلام الولي إلى كوابيس مرعبة، يخوض خلالها حروبا ومعارك ساخنة، دون أن يعرف السبب الذي يجبره على القتال. ورغم أنه يستفيق إلا أنه لا يلبث أن يغوص مرة أخرى في قلب التاريخ الإسلامي. ليفاجئ بحادثة هامة، وقعت في صدر الإسلام الأول وهي "خروج (مجاعة بالمرارة) ثائرا لبني عامر لما فعله (خالد بن الوليد) بعد ردّتهم. إذ قتلهم ومثّل بهم تماما كما فعلوا بالمسلمين. وأبقى (خالد) على حياة (مجاعة) إكراما له لشرفه في قومه بني حنيفة، لكن بني حنيفة ينكرون مرّة أخرى... هذه الحادثة بالذات فتحت بابا للتساؤلات كثيرة من طرف الطلبة والطالبات في المقام الزكي [2]".

يقول السارد عنها " الذكور يهتمون بمالك الحقول. والإناث يهتممن بزوجته أم تميم، اتفق الذكور بعد بحث وتنقيب على أن مالك بن نويرة، كان شاعرا وفارسا بارزا ممتعا بالجمال، اتفقت الطالبات على أن متمم بالإضافة إلى جمالها الفتان... هي صاحبة شخصية قوية تصدت لفرسان

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 29.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الأول، ص 526.

المسلمين وصدّتهم عن قتل مجاعة... بعضهم اهتم بإسلام (مالك) وهل كان صادقا إلى درجة أن يكون محلّ ثقة رسول الله فيبحث من جملة المصدقين في العرب... بعضهم اهتم بخالد.. وراح يتساءل كما لو نفّذ مطلب عمر بن الخطاب..."[1] وفي هذا تصوير للحياة في المقام، وهي حالة من الضياع والتشتت وعدم الفهم، أراد من خلالها وطار إسقاط التاريخ على الوضع السياسي المتردي في البلاد العربية.

من خلال ما سبق، تمكن وطار من "إدماج الغرائبي بالعالم الواقعي. ومحاولة الهروب من هذا العالم عن طريق استحضار التراث التاريخي، وهذا ما فعله ... في الرواية التي بين أيدينا، حينما يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطق والتاريخي والطبيعي، ومخضع كل ما في الوجود من الطبع إلى الما ورائي لقوة واحدة فقط، هي قوة الخيال المبدع المبتكر"[2].

يظهر تشظي الذات في الرواية، من خلال سردها اللامعقول وفوق الطبيعي على حد تعبير تودوروف "أن العجائبي يتحدد أيضا بصفته إدراكا خاصا للأحداث الغريبة. إدراك يُعْزَى إلى القارئ المتماهي مع الشخصيات. لكن البحث عن طبيعة هذا الإدراك، يجب أن يتجاوز الطريقة إلى الدلالة. أي على الأحداث الغريبة ذاتها"[3]. من ذلك عمد وطار إلى وصف الحالة التي كانت تعتري الشخصية المركزية، الولي الطاهر إذ "يبدو من خلال العديد من فقرات النص أن الولي لم يكن مدركا للوقت بسبب حالة الضياع والتشظي التي كان يعاني منها، ولعلّ فقدان الإحساس بالزمن كان يقابله أيضا فقدان معرفة المكان، واختلطت عليه كل الأنظمة الميقاتية الواقعية، لأن الزمن الذي كان يعيش فيه داخل الرواية هو زمن الواقع"[4]. حيث إن "الاتجاهات الأربعة فقدت مدلولاتها، الشمس في ذهول عميق، إنه يوم ربك، ألف سنة مما يعدون، أعطى الأرض منه لحظة

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 48.

[2] عرجون الباتول، نحو رواية عجائبية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، مجلة الثقافة، ع 21، 2009، ص 114.

[3] تازفيتان تودوروف، مدخل الأدب العجائبي، تر:الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص 123.

[4] عرجون الباتول، نحو رواية عجائبية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 115.

سميت بالزمان، وقسمت إلى ليل ونهار وأشهر وسنوات وقرون وساعات ودقائق وثوانٍ وإن شاء الله أطال اللحظة وإن شاء قصّرها"[1].

وحين "يتجلى التماثل بين هذه الأزمنة من خلال فكرة الحرب والحقيقة الضائعة، والسعي نحو تفسير الواقع من خلال العودة إلى التاريخ والموروث الماضي، سواء كان قريبا أو بعيدا سافر الولي إلى هذه الأزمنة بواسطة وسيلته أو كرامته المتمثلة في (العضباء) وحالات الغيبوبة الصوفية"[2]، حيث عمد من خلالها وطار إلى قطع السرد وكولاج للأحداث وتكسير الزمن بتبني "فنيات الحكي الصوفي للبنية التراثية التي تؤسس لولوج عالم ما ورائي، أو غيبي فوظف لغة (الألفاظ) وعبارات تحدث ما يمكن تسميته بالتعمية أو الإغماض في الحكي: كالإغماء أو ذكر الضباب وما شابه ذلك، وكلها تعابير تشير إلى حالة التشظي التي تطرأ على "الولي الطاهر" وكلها تشير إلى بداية مرحلة الاغتراب الروحي"[3].

حيث إنها "حالات شبيهة برحلة روح الصوفي التي تتشظى عن الجسد الذي تثاقل إلى الأرض. فالروح هي التي تتحول في لحظة شطح صوفي أو إبداعي إلى راو تروي ما رأت في رحلتها، وهي التي تملي على الجسد المختلف عن رحلتها، تملي ما رأت وما رأته هو كله عجائبي وسحري [4]. من ذلك تظهر سرمدية الزمن وعجائبه في الرواية من خلال وصف السارد الذي يتضح في العبارات السردية الآتية:

- عندما يسقط الولي الطاهر مغميا عليه (ص15).
- استفاق الولي الطاهر، فتح عينيه (ص 33).
- أصابتني رصاصتان من مسدّس تافهة فأردتاني (ص 53).

[1] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 19.

[2] عرجون الباتول، نحو رواية عجائبية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 114.

[3] عبد القادر عميش، الخطاب بين فعل التشبث وآليات القراءة، ص 157.

[4] المرجع نفسه، ص 158.

- عندما انتهى الولي الطاهر من صيحته وفتح عينيه (ص 54).
- استيقظ الولي الطاهر (ص 81).
- استفاق الولي الطاهر من ذهوله (ص 119).

وكل هذا يتم بواسطة لغة أسطورية إذ أن "من أهم ما يميز... اللغة الأسطورية أنها على مستوى عال من الرموز والإيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية، كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس"[1]. وبذلك، "فإن اللغة في خطاب الأحداث خاصة في الأغلب الأعم... يحقق لنفس هذه السمات كلها أحيانا أو أجزاء منها أحيانا ثانية، إذ لا يكتفي بتمرّده على الموضوعات الأسلوبية للكتابة الروائية التقليدية فحسب، بل يبتكر أيضا وسائل التجريب الجمالي، وكل ما يبت صلته بتلك الموضوعات من جهة وما يمكنه من إشادة أنساق لغوية مغايرة لأنساق مستقرّة من جهة أخرى"[2].

يرتبط الحدث عادة بزمان ومكان، تتحرك في شخصية تقوم بأفعال وسلوكيات تحمل معنى ودلالة، والشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي شخصية أسطورية هي "ولي متصوف وله من الكرامات، ما تتيح له معرفة دواخل الأمور، مثل حالة التشظي، والاستبصار، فإن الولي يعيش حالة من الذهول. المتفاجئ بغرابة الأحداث، فحين وصوله المقام يتفاجأ بأن الوضع غير مستقر، ويكشف عن فتنة حادثة في المقام بين المريدين والمريدات، كما يرتحل وناقته العضباء. فيتفاجأ بأن الأوضاع تخالف الشريعة الإسلامية، وأن الولي الطاهر الذي يعود إلى الزمن الحاضر. بعد غياب استمر ألف عام يرى الأمور مختلفة عن أوضاع المسلمين في الماضي فكان هذا السبب في دهشته وجهله للأحداث، وساعدته رحلته وتنقلاته على العضباء في كشف الأحداث وسير أغوار الواقع"[3].

[1] مبروك مراد عبد الرحمان، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1991، ص 212.

[2] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 68.

[3] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 295.

من هنا، تصيب هذا الولي حالة من السهللة وهي حالة تصيب المتصوف فتلتبس عليه الأمور ولا يدرك ما حوله إذ "تحدث فتنة في المقام من رؤيا يراها كل من في المقام، حول شخصية إنسانية زائدة في المقام. تدعي بأنها بلارة، كما يكشف عن لبس حول شخصية رحلية زائدة تدعي بأنها شخصية الشاعر مالك بن نويرة. فيبدأ الولي الطاهر بالتحقيق في الموضوع لكشف هذه الشخصية التي تحدث الفتنة في المقام"[1].

ومن خلال ما سبق، تسعى رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي من خلال بنائها الأسطوري إلى "إدانة التاريخ الإسلامي، الحافل بالعنف والدماء عبر التطرّق إلى حروب الردّة التي حدثت بعد وفاة النبي الكريم -صلى الله عليه وسلّم-، ويتهم الولي الطاهر أن المسلمين اليوم يعيشون هذه الحالة، ويجب أن يحاربهم، كما فعل المسلمون الأوائل"[2].

3. المقام الزكي:

تبدأ حكاية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، بوصول (الولي الطاهر) إلى (المقام الزكي). ومحاولة حل أزمة الأمة الإسلامية بالسعي إلى إنشاء دولة إسلامية مبنية على أسس الإسلام. وينتهي به الأمر إلى قتل (بلارة) الجنية التي أثارت الفتنة في المقام الزكي، وأربكت المريدين والمريدات. عن هذا يقول السارد ".. هذا المقام الزكي لن يتطهّر إلا إذا تخلص من هذه الجنية نعم جنية، و إلا كيف تزعم الولاية، ثم تزعم النزول من السماء. ثم تطلب القضاء على المسلمين و أهل الكتاب وباقي الأمم بإنجاب نسل جديد فيه كل الناس، و ليس أي ناس، ما الذي ضرّها أن تبقي الناس على ما هم عليه ناس [3] " .

[1] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 295.

[2] المرجع نفسه، ص 187.

[3] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص77-78.

مقام الولي الطاهر هو" عبارة عن قصر ذي طوابق سبعة، كل طابق له وظيفة أساسية يؤديها، و يقطنه جمع من الطلبة و الطالبات، مائتا طالب و مائتا طالبة بالإضافة الى المقدم والمعلمين والمشايخ وعلى رأس كل ذلك الولي الطاهر.."[1].ذلك أن، هذا المقام هو مكان أسطوري بناه الولي نتيجة فتنة أصابت المؤمنين، صمم على النحو الآتي "الطوابق هي بتمامها و كمالها، طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحين جناح الرجال و جناح النساء والمقصورة التي تتوسطها، حيث يتخذ المقدم مكتبه، موقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد هو المصلى به، محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه، مرقد للطلبة والمريدين. الذي فوقه مرقد الطالبات و المربيات الذي يليه، نصفه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه و يعدّون دروسهم، الطابق السابع خلوتي وطريقي.."[2]

من خلال هذا المقطع السردي يقدم السارد وصفا دقيقا للمقام الأسطوري الذي استطاع الكاتب بقدرته الإبداعية أن يجعله أقرب إلى الواقع و كأنه فندق مزين و مصمم لأجل مهمة معينة ف"على الرغم من أن الإبداع فعالية فردية فإن ثمة" فاعلا جمعيا" بتعبير غولدمان (Goldmon) يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع حوله ".[3] وفي "نهوض أشكال تعبيرية جديدة تمليها تحولات الواقع، وتعبر عما يتصادى داخله من أسئلة وعلى أكثر من مستوى.

ويتجلى هذا الفاعل في حقل الأدب الذي تبدو فيه عمليات صنع المعنى النصي، بوصفها... مقالا لعمليات صنع المعنى الاجتماعي"[4]، "كما يتجلى من خلال تلك الهلة القائمة عادة بين "الخيال السوسيولوجي" الذي يتسم به عمل الباحث الاجتماعي، والذي يحاول استقراء

[1] علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، المقام النقدي الرابع، ص493.

[2] الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 21.

[3] ينظر: غولدمان لوسيان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عردوعي، دار الحوار الأذقية، ط1، 1993، ص 232.

[4] أبو العينين فتحي، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكالات المنهج، مجلّة عالم الفكر الكويتية، ص 169.

الدلالة الاجتماعية لأية فعالية فردية "والخيال الأدبي" الذي يتسم به العمل المبدع، والذي يمكنه من تكثيف الخبرة الإنسانية وصياغتها صياغة جمالية"[1].

المقام الزكي هو قصر ينتقل فيه الولي من قصر إلى قصر آخر، ليعثر في الأخير على ركام بدون صوامع، يعثر على صندوق، وهذا الصندوق وكأنه علبة سوداء يعثر عليها عند سقوط الطائرة. وعندما قام بفتح هذا الصندوق وجد أخبارا تتحدث في واقع سياسي جديد، يشمل اتفاقيات هدنة، وصندوق النقد الدولي، وطائرات أمريكية تغير على السودان وغيرها من الأحوال السياسية للأمة الإسلامية.

إن المقام الزكي ذا سبع طوابق في الرواية هو رمز "لنظام الدولة الإسلامية الذي كان سائدا في قطرنا الجزائري، وهو جزء من العالم الإسلامي، فالطابق الأول نجد فيه المقدم ومكتبه وهو معدّ لاستقبال الجمهور، وهذا يعني أن الإسلام ذو نزعة شعبية وهو متفتح على الجميع، أما الطابق الثاني فهو خاص بتعليم القرآن والشريعة خلافا لما نسمعه الآن"[2].

في حين أنّ الطابق الثالث "فيه المصلى. وهذا يعني أن نظامنا الإسلامي لم يعرف يوما من الأيام فصل الدين عن الدولة، أو اللائكية أو العلمانية التي تجعل مؤسسات الدولة محايدة، أما الطابق الذي يليه فهو خاص بالطلبة والطالبات المريدات. وهذا يعني أن نظامنا كان ديمقراطيا لا يفرّق بين الرجل والمرأة، أما الطابق السادس فهو خاص بالشبوح وهذا يعني أن المعلمين والمشايخ كانت لهم مكانة محترمة في السلم الاجتماعي، أما الطابق الأخير فهو خاص بالولي. وهو رمز لرئيس الدولة أو أمير المؤمنين"[3]. وبذلك يكون الطاهر وطار قد قدّم وجهته ورؤيته للواقع السياسي للأمة وفق بناء أسطوري تخيلي، ينم عن قدرته الإبداعية في إعادة تشكيل الواقع بطريقة فنية.

[1] لوسيان غولمان، مقدمات في وسيولوجية الرواية، ص 168.

[2] علي ملاحي، هكذا تكلّم الطاهر وطار، المقام النقدي الرابع، ص 496.

[3] المرجع نفسه، ص 496

إضافة إلى ذلك، لم يتوان وطار في توظيف كل ما هو خارق وفوق طبيعي وأسطوري وصوفي إذ أن "هناك تمثل واضح للصوفية في النص الروائي... حيث نجد الراوي ستثمر صفات خارقة للعادة وأفعال فوق طبيعية في نصه الروائي، ويلقيها على أبطاله، وقد يلقي بظلاله على علاقة أحد شخوص بجسده حيث يكثر في التراث الصوفي في تسخير الأجساد فيغيب الصوفي عن جسده وهذا التوظيف المستثمر للصوفية أضفى"[1]. "علاقة جديدة مع التراث الديني والسردي والفلسفي، كانت نشاطا تخيليا خصبا. وإثراء للغة الروائية واشتغالا على الذات والجسد"[2] وهذا كله من شأنه أن ينشط الفاعلية الروائية ويغذي التأويل وينتصر للتلقي، وبذلك أنتج الإشتغال على الأسطورة بناءًا سرديًا متفردًا خلخل الخطاب السردي لينتج فاعلية ثرة تتشظى على مستوى التأويل والتلقي على مدلولات رامزة مجسدة لواقع رمزي معين.

[1] مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ص 39.

[2] نبيل سليمان، في المعنى الروائي العربي العجائبي- مجلّة الرافد، ع 29، 2000، ص 73.

خاتمة

تظهر قيمة البحوث والدراسات من خلال النتائج التي تقدمها وذلك وفق آليات البحث التي يتبناها الباحث في الدراسة بغية الخروج بعمل متكامل. وعليه، خرجت الرحلة البحثية من خلال هذه الدراسة بعدّة نتائج منها:

1. الخطاب السردي هو كل متكامل، ووحدة متراصّة بين شخصيات وزمان ومكان، تجسّد حكاية وقصّة وفق تقنيتي الوصف والسرد، وأن الفصل بين هذه العناصر هو فصل نظري وفاعلية كل عنصر تقدّم من خلال ترابطه وتوتشجه مع باقي العناصر الأخرى المشكلة للخطاب السردي.
2. الفاعلية الروائية تتحقق من خلال الأدوات والإجراءات التي يتبناها الروائي ليجسد رؤية وتوجه، من خلال نصه السردي، ووفق المنظور الذي يتبناه داخل النص.
3. الأسطورة، بناء فني وآلية إجرائية تنشّد الخيال والرمز والطاقة الإيحائية. التي من شأنها أن تشحن الخطاب السردي بإنتاجية قرائية، تفتح التلقي، وتغذي التأويل. ومن شأنها أيضا، أن تمنح الروائي الحرية في الاشتغال على المبنى الحكائي الذي يجسد واقعا ما حتى التماهي.
4. استدعاء الأسطورة في الرواية يكون وفق توجهات عديدة. قد تستدعي الرواية الأسطورة ككل، أو تستدعي جزءًا من أجزائها وعنصرًا من عناصرها. وهو ما فعله الطاهر وطار في الروايات محل البحث والدراسة. حيث قام بعملية تحرير كبيرة للأسطورة العالمية والمحلية والحكاية الشعبية والموروث الصوفي.
5. روايات الطاهر وطار محل البحث والدراسة، حيث تشكل منظومة رائدة في تاريخ الكتابة العربية والجزائرية. كونها مثلت النص التأسيسي والنص التجريبي والنص الحداثي. وبالتالي جسّدت كل مراحل تطور النص الروائي العربي والجزائري.

6. الاشتغال على مادة الأسطورة في الرواية يختلف من روائي إلى آخر، وهو من شأنه أن يحقق فاعلية روائية، ويمنح خصوصية في الكتابة لدى كل كاتب روائي ومدى الدرجة التي يشتغل عليها، وهذا ما ظهر بشكل واضح في روايات الطاهر وطار.
7. فاعلية الأسطورة في الرواية، ترتبط بالمتلقي أي المرسل إليه وبالكاتب أي المرسل، من خلال براعته في أسطرة النص وخلخلة الواقع وتكسير مألوفية التلقي، وزرع الفوضى واللامنطق في الحدث والزمان والمكان والشخصية.
8. إن توظيف الأسطورة في الرواية مكّن عند الطاهر وطار من ظهور تيار جديد في النقد يعرّف بالنقد الأسطوري الذي أخذ على عاتقه البحث في الصور الأدبية وربطها بمعناها ومعرفة الدرجة التي انزاحت فيها الرواية عن الصورة الأولى الأسطورية.
9. شكل الحضور الأسطوري للشخصية الأسطورية لدى الطاهر وطار تعالق مع البنية التاريخية هو ما أدى بروايات الطاهر وطار اشتغال على مادة التاريخ العربي والعالمي.
10. روايات الطاهر وطار اشتغلت على الحدث التاريخي وفق الزمن والمكان الروائي حد التماهي هو ما جعلها مدونة تاريخية تجسد رؤية وتوجه إيديولوجي ينشده الكاتب بِاتخاذه عدة مدلولات.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. المصحف الشريف، رواية حفص عن عاصم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1437هـ-2016م.

المصادر

1. الطاهر وطار، الحوّات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1980.

2. الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار بن رشد للطباعة والنشر، دط، دت.

3. الطاهر وطار، تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدار والنشر، ط1، 1989.

4. الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت- لبنان، ط1، 1996.

5. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

المراجع باللغة العربية

1. ابراهيم خليل، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 1999.

2. إبراهيم عبد الله غلوم، التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة، فصول مج 11، القاهرة، 1992.

3. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 2004.

4. أحمد ديب شعيبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة، طرابلس-لبنان، ط1، 2006

5. أحمد رحيم كريم الكفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، دار صفاد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1433هـ

6. أحمد عاشوري، أزهار البراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987
7. أحمد كمال زكي، الدراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1980
8. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005
9. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000
10. أمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 11433 هـ- 2012م
11. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط1، 1997
12. أنيس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، دط، 1971م
13. بان البنا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2014
14. جابر عصفور، آفاق العصر ، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997
15. جبر إبراهيم جبران: الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980،
16. جبرا، الأسطورة والرمز خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدًا، منشورات وزارة الإعلام، العراق، بغداد، 1933
17. بن جدو موسى، الشخصية الدينية لروايات الطاهر وطار، دار الشروق للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008

18. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة ومآل، وهران-الجزائر، 2006
19. جمعية التجديد الثقافية، (قسم الدراسات والبحوث في الجمعية التجديد الثقافية الاجتماعية)، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2009
20. حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثقافة العام، ليبيا، 2006
21. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009
22. حسين حريم، إدارة المنظمات منظور كلي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010
23. حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتفويض الخطاب، دار اليازوي العلمية، الأردن، ط1، 2013
24. حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007
25. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م
26. حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999
27. خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط، مؤسسة اليمامة، الرياض، دط، 2001
28. الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، منشورات جامعة منشوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2005-2006

29. خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997

30. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة (عجب)، ترتيب ومراجعة: داود سلوم، داود سلمان العنبكي، إنعام داود سلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2004.

31. خيري الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، ط1، 2007

32. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1973

33. زكي أحمد كمال، الأساطير دراسة حضارية، دار العودة، بيروت لبنان، ط2، 1979

34. الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق: محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، مصر، د. ت، ج 5-6

35. سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، (1431هـ-2010م)

36. سعد عبد الحسين العتابي، الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2011

37. سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، دط، 1970

38. سعيد الغانمي، فاعلية الخيال الأدبي (محاولة في بلاغته المعرفية من الأسطورة حتى العلم الوصفي، منشورات العمل، بيروت-لبنان، 2015.

39. سعيد المصري، التنظيم والإدارة، الدار الجامعية، مصر، دط، 2002

40. سعيد جبّار، الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004

41. سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديثة، الأردن-أربد، ط1، 1431هـ-2010م

42. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1989،

43. سلمان مظهر، أساطير من الغرب، مطابع الشعب، القاهرة، مصر، د ط، 1969

44. سليمان كاسد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، 2003

45. سليمان محمد سليمان، المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005

46. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، طبية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2005

47. سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، عمان، الأردن، د ط، د ت

48. سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، مصر، ط3، 1999.

49. سيد حامد النّساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، نقلا عن: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011

50. سيزا قاسم، القارئ والنص والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002م

51. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985

52. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994

53. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1944م

54. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997

55. الصادق بن ناعس فسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض السعودية، ط1، 2009.

56. صالح بن نوار، فعالية التنظيم في المؤسسات الاقتصادية مخبر علم الاجتماع الاتصال للبحث والترجمة، 2006

57. صبيحة عود زغرب غسان كنفاني، جماليات الخطاب في السرد الروائي، مجدولاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، دت

58. ضياء غني لفتة، كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار حامد، عمان، الأردن، ط1، 2011

59. طلال حرب، أولية النص، نظرات النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1419هـ-1999م،

60. عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، الجزائر

61. عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012

62. عبد السلام بن عبد العالي، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، اختيار وترجمة، محمد سبيلا، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001

63. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة دار محمد علي، تونس، ط1، 2003

64. عبد القادر سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001

65. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2006

66. عبد القادر عميش، الخطاب بين فعل التثبيت وآليات القراءة، مركزية البنية وإمبرالية الدلالة، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، دت

67. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012

68. عبد القادر عميش، غيبوب باية، تجاور الشعري والجمالي، قراءات في روايات ياسمين صالح نصوص أخرى (دراسة)، دار الخيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2020

69. عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1988م

70. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الرباط، دط، 2011.

71. عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989

72. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 200

73. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2007

74. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبية في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987

75. عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009

76. عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986

77. أبو عثمان عمر بن الجاحظ، البيان ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط4

78. العربي بن جلول، النص المفتوح، روايات في الخطاب القصصي والروائي المغربي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1986،

79. عفاف المعطي، حاضر الرواية في المغرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة-تونس، ط1، 2003

80. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010

81. علي زيغور، التحليل النفسي للخرافة والتضخيم والرمز، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1429هـ- 2008م

82. علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقامات نقدية وحوارات مختارة، المقام النقدي الأول، كنوز الحكمة للنشر والتوزيع 1432هـ-2011م

83. عمر عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية-الأسطورة والرمز-الانتشار العربي-بيروت، لبنان، ط1، 2009،

84. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2008، د ط

85. عيسى الناعوري، مارس يحرق معدّاته، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط1، 1955

86. غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة" لغبريال غارسيا ماركيز، أنماطها، ومواصفاتها وأبعادها، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012

87. ابن فارس، (أحمد بن زكريا القزويني الرازي أبو الحسن) ت 395هـ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون دار الفكر، د ط، (1399 هـ- 1974م).

88. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، 2002،

89. فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى، 1989

90. فتحي إبراهيم محمد، معجم المصطلحات الأدبية، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1988

91. الفرابي، (أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري) ت 393هـ، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، مادة (س.ر.د)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1979

92. فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت- لبنان، دط، 1980

93. فؤاد بربارة، الأسطورة اليونانية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1966

94. فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط2، 2002

95. أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1961.

96. أبو القاسم خمار، ربيع الجريح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1967.

97. القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط3، 2010

98. القزويني زكريا بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: محمد بن يوسف القاضي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006،

99. لعلاقي سعيد بن كراد، السرد الروائي و تجربة المنفى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 2008،

100. لينا عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية (بين الإيدولوجية وجمالية الرواية)، أمانة عمان الكبرى، عمان-الأردن، دط. 2004

101. ماجدة محمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000،

102. مبروك مراد عبد الرحمان، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1991

103. مجدي وهبة كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، (طبعة منقحة ومزيدة) بيروت، لبنان، 1984،

104. مجمع اللغة العربية، القاموس الوسيط، دار عمران، مصر، ط2، 1985

105. محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي) المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر

106. محمد بن زيان، النص والمحنة (2) رسالة الأطلس، عنوان 319 الصادر 12-19-11، 2000.

107. محمد تحريشي، قراءات في الخطاب الروائي، إصدارات أي كتب، لندن، ط1، 2017،

108. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمنطيقا السرد، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008

109. محمد عجينة، "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها العربية"، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ج2، ط1، دت،

110. محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، اتحاد الكتّاب العرب-دمشق-سوريا، دط، 2005

111. محمد عزام، شعرية الخطاب الشعري لدراسة، أتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005

112. مخذي الجزيري، التشوية والتنوع البشري وكلود لفي ستراوس، دار الوفاء لدين الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، 2002

113. ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، دار الجيل، مصر، ط1، 2004

114. ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الإفريقي) ت: 711هـ، لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، (1414هـ، 1996م).

115. منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الرباط، دط.

116. ميّ السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مملكة البحرين، ط1، 2014

117. نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين نجيب الكيلاني وأحمد علي كثير، دراسة فنية موضوعية، دار العلم والإيمان، ط1، 2009،

118. ناصر سيد أحمد، محمد درويش، مصطفى محمد أمين عبد الله، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، 1429هـ/2008م

119. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2003

120. نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013

121. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2002،

122. نذير العظمة، سفر العنقاء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1997

123. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مسويات الخطاب في الرواية التاريخية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006

124. نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1432هـ-2011م

125. هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010م

126. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986.

127. ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986

128. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب- بيروت- لبنان، دط، 1994

المراجع المترجمة

1. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، نقله إلى العربية زكريا حسن، منشورات دار الحياة، بيروت- لبنان، دط، 1912
2. بارند جيفري، المعتقدات الدينية لدي الشعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1993
3. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999
4. بيار وميشال ابراز وآخرون، معجم الانثروبولوجيا الانثولوجيا، تر واشراف: مصباح الصمد مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1432هـ-2011م
5. ترفيتان تودروف. ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة دار فارس العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1986
6. تزفيطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي: تر: الصديق بوعلام تح: محمد برادة دار الكلام، الرباط- المغرب، ط1، 1993
7. جيرار جنيت، خطابة الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 1997 .

8. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000

9. جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003

10. جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها) تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1426-2006،

11. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982

12. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984،

13. غولدمان لوسيان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عردوعي، دار الحوار الأذقية، ط1، 1993

14. فليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم ع الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008،

15. كاسير أرنيست، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1

16. كلود لفي ستراوس، مقالات في الاناسة، تر: حسين قبيسي، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983

17. كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتحقيق: شاكر عبد الحميد، مراجعة عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، بغداد، العراق، 1986

18. كلود ليفي ستراوس، الأسطورة والموسيقي، تر: خليفة الخياري الإتحاف، ع42، 9 نوفمبر 1993

19. كيم يونغ، الفكر الشرقي، تر: طلعت مراد بدر، منشورات جامعة عمر المختار، ليبيا، ط1، 1998

20. مارسيا الياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، الإشراف الفني جمال أبطح، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991،

21. مارسيل ديتيال، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، مراجعة بسام بركة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر 2008

22. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1990

23. ميشال زيران، الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، دار النوار، اللاذقية، سوريا، 1989،

24. نور ثروب فراي، في النقد والأدب والأسطورة، ترجمة وتقديم وتعليق: عبد الحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1989

25. نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب التحليلي النصي في البحث الاجتماعي، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009

26. هـ. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة والانسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا ابراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، ط 1، 1960

المراجع الأجنبية

1. Evelyn Brigevitey ;le légendes ;litterateur traditions oraleset ecritures dans les ttistories des sainter poétique : seuil : novembre.1987
2. Homas pauel. Univers de la fiction . ed seueil :paris ,1988p100

3. Jean louis mor hange ,bncipit narratves in poetique n 104, 1995

4. La rousse, dictionnaire de français, édition Larousse, Paris, 2012

5. Srine Bessierere : le recit fautartique poetique de l incretion, paris.ed larousse. 1974.

6. Tzveetan todorov : introduction à la littérature fantastique, édition du siel 1970

المجلات

1. أحمد زياد، تجليات المكان في رواية ميرا مار، مجلة الموقف الثقافي، ع 28، 2000

2. أحمد سويلم، الأساطير في الشعر المعاصر، الفيصل، مجلة ثقافية شهرية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ع 89،

3. بنهان حسون السعدون، المكان في قصص حكمت صالح، مجلة دراسات موصلية، ع 43، جامعة المزمل، العراق، 2014

4. جميل حمداوي، السيموطيق والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع 3، 23 يناير مارس 1997

5. جويدة النصر، الراوي الطاهر وطار يكشف: علي الحوّات وأحمد بن بلّة، الثلاثاء 16 ماي، 2006

6. حفناوي بعلي، الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، من متاهات التجريب إلى التجربة الصوفية، مجلة الكين، العدد 27، 2007

7. صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، رؤية تنظيرية: مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998م

8. عبد العالي رزاقي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة الجيل، ع4، أفريل 1988

9. عبد الله العروة، تداخل البنية السردية والتركيبة والرؤية للعالم، الغربة واليتم، مجلة الأقلام، ع 7، 1987

10. عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب الحديث والمقارن، مجلة إشكالات معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، ع 11، 2017،

11. عرجون الباتول، نحو رواية عجائبية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، مجلة الثقافة، ع 21، 2009

12. أبو العينين فتحي، التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكالات المنهج، مجلّة عالم الفكر الكويتية

13. نبيل سليمان، في المعنى الروائي العربي العجائبي- مجلّة الرافد، ع 29، 2000

14. نذير العظمة، سيدنا قدر، مجلة المعرفة، ع 182، أيار 1977،

15. نور ثروب فراي، وبلاغة الأسطورة صبحي حديدي، مجلة الكرمل، ع 40-41، 1991،

16. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، عدد 6، 1986

الرسائل الجامعية

1. سعاد عريبي، تجليات حوارية في رواية الحوّات والقصر للطاهر وطار، مذكرة لنيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2010-2011

2. نعيمة فرطاس، سيميائية العنونة عند الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي أنموذجا، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

المواقع الالكترونية

1. البار عبد القادر، إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار: http://manifirt.univ-ourgla . Ag/index/semtnaires/archive/faculte des langues، 2021/05/20، 19:20.

2. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، الموقع: https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia، 2021/04/14، 15:20

3. ويكيبيديا الموسوعة الحرة: http://or-wikipidia org./wiki ، 2021/04/15، 15:20.

الملخص

Résumé

Abstract

الملخص:

ساهمت تقنية (الأسطورة) في بناء الخطاب السردي، ومكنته من تمرير رؤياه الفكرية. فأعلنت الرواية بذلك هوية في السرد وجدل في الكتابة، نتيجة لما تمنحه هذه الأخيرة من طاقة رامزة ودلالة واسعة تخدم التوجه الايديولوجي للكاتب الروائي.

من ذلك، تبنى الطاهر وطار الأسطورة في كتاباته، هو ما منح هذه النصوص فعالية ثرة والتنوع في الأساليب، فكان أن استدعى وطار الأسطورة في رواية الحوات والقصر، تجربة في العشق، العشق والموت في زمن الحراشي، الشمعة والدهاليز، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. وهو ما اشتغلت عليه هذه الدراسة التي تهدف إلى إبراز دور الأسطورة وأهميتها في خدمة فاعلية سياسية واجتماعية وفنية، لتأطير العملية الإبداعية وفق هيكل أسطوري سواءًا في توظيف الشخصية الأسطورية أو الزمكان (الزمان والمكان) الأسطوري في الرواية.

فاستدعاء الطاهر وطار للأسطورة في الروايات المذكورة كان وفق توجهات عديدة، فكان إن استدعت الرواية الأسطورة ككل أو تستدعي جزءًا من أجزائها وعناصر من عناصرها، حيث قام فيها وطار بعملية تحوير كبيرة للأسطورة العالمية والمحلية والحكاية الشعبية والموروث الصوفي. وهذا من شأنه أن يشحن الخطاب السردي بإنتاجية قرائية تفتح التلقي، وتغذي التأويل، وتمنح الروائي الحرية في الاشتغال على المبنى الحكائي الذي يجسد واقع ما حد التماهي.

Résumé :

La technique (de la légende) a contribué à construire le discours narratif, et lui a permis de transmettre ses visions intellectuelles. Le roman annonce ainsi une identité dans la narration et une polémique dans l'écriture, du fait de ce que cette dernière donne une énergie symbolique et une large connotation qui sert l'orientation idéologique du romancier.

A partir de là, Al-Taher Wattar a adopté la légende dans ses écrits, ce qui a donné à ces textes une richesse et une diversité de méthodes, il a donc convoqué Wattar de la légende dans la narration d'Al-Hawat et d'Al-Qasr, une expérience amoureuse , l'adoration et la mort au temps d'Al-Harashi, la bougie et les couloirs, et le pur gardien revient à sa position honorable. . C'est sur quoi a travaillé cette étude, qui vise à mettre en évidence le rôle et l'importance du mythe au service de l'efficacité politique, sociale et artistique, afin d'encadrer le processus de création selon une structure mythique, que ce soit dans l'emploi du personnage légendaire ou l'espace-temps légendaire (temps et lieu) dans le roman.

L'invocation de la légende par Al-Tahir Watar dans les récits mentionnés était selon plusieurs directions, donc si le roman rappelait la légende dans son ensemble ou une partie de ses parties et éléments de ses éléments, dans lequel Wattar a effectué une transformation majeure du monde et la légende locale, le conte folklorique et la tradition mystique. Cela chargerait le discours narratif d'une productivité de lecture qui ouvre la réception, nourrit l'interprétation et donne au romancier la liberté de travailler sur la construction narrative qui incarne la réalité d'une certaine identification.

Abstrait :

The (legend) technique contributed to building the narrative discourse, and enabled him to pass on his intellectual visions. The novel thus announced an identity in the narration and controversy in writing, as a result of what the latter gives a symbolic energy and a broad connotation that serves the ideological orientation of the novelist.

From that, Al-Taher Wattar adopted the legend in his writings, which is what gave these texts a richness and diversity in methods, so he summoned Wattar of the legend in the narration of Al-Hawat and Al-Qasr, an experience in love, adoration and death in the time of Al-Harashi, the candle and the corridors, and the pure guardian returns to his honorable position. . This is what this study worked on, which aims to highlight the role and importance of myth in the service of political, social and artistic effectiveness, in order to frame the creative process according to a mythical structure, whether in the employment of the legendary character or the legendary space-time (time and place) in the novel.

Al-Tahir Watar's invocation of the legend in the mentioned narrations was according to several directions, so if the novel recalled the legend as a whole or part of its parts and elements of its elements, in which Wattar carried out a major transformation of the global and local legend, folk tale and the mystical tradition. This would charge the narrative discourse with a reading productivity that opens reception, nurtures interpretation, and gives the novelist the freedom to work on the narrative building that embodies the reality of a certain identification.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

الإهداء

مقدّمة .....أ

مدخل: الخطاب السردي الماهية والمفهوم

1-مفهوم الخطاب.....6

2-مفهوم الخطاب السردي.....12

3-مقولات الخطاب السردي.....17

3-الرواية.....24

4-مفهوم الفاعلية.....27

الفصل الأول: الأسطورة في الأدب

1-مفهوم الأسطورة.....31

2-الأسطورة في القرآن الكريم.....47

3- أنواع الأسطورة.....49

4- الأسطورة والمفاهيم المجاورة.....58

5-الأسطورة في الأدب.....75

6-الأسطورة والرواية.....82

7-الأسطورة في الرواية الجزائرية.. 68

8-النقد الأسطوري.....91

9-المنهج النقدي الأسطوري.....95

10-تجليات النقد الأسطوري في الادب والنقد العربي المعاصر.....96

الفصل الثاني: الشخصية الأسطورية والتفاعل المتعالق مع التاريخ في روايات الطاهر وطار

1-فاعلية الشخصية الأسطورية..... 103

2-الشخصية البطلة الأسطورة في رواية: الحوّات والقصر.. 107

3-تمظهرات التعالق التاريخي للشخصية البطلة الأسطورية في رواية "العشق والموت في زمن الحراشي".....127

4-الحضور الأسطوري للشخصية البطلة الأسطورة في رواية "تجربة في العشق".....132

5-التفاعل التاريخي مع الشخصية الأسطورة في "رواية الشمعة والدهاليز".....140

6-الشخصية الأسطورية وتعالقاتها التاريخية في الأنساق السردية في رواية "الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".....147

الفصل الثالث: فاعلية الزمكان في تشكيل الخطاب السردي في روايات الطاهر وطار

1-الزمن في الخطاب السردي.....164

2-المكان في الخطاب السردي.....166

3-الحدث في الخطاب السردي.....170

4-فاعلية الزمكان (الكرونوتوب) في تشكيل الخطاب السردي. 172

5-دور فاعلية الزمكان الأسطوري في بناء رواية "الحوات والقصر".....175

6-تجليات الزمكان الأسطوري في تشكيل البنية السردية في رواية "الشمعة والدهاليز".....236

7- الزمكان الأسطوري وفاعليته في النسق السردي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".....246

خاتمة.....223

قائمة المصادر والمراجع 226

الملخص..... 245

فهرس الموضوعات.....249