التناص آلية لوصل المتخيّل بالمرجع في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـــ"الطاهر وطار".

د. سعدية بن ستيتي، أستاذ محاضر"أ"

أستاذة النقد الأدبي المعاصر

قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، الجزائر

Sadia.benstiti@univ-msila.dz

(مُلَخَّصُ البَحث)

عوّدنا الكاتب الجزائري "الطاهر وطار" في أعماله الروائية على وصل النص المتخيّل الروائي بالمرجع مستعملا في ذلك تقنية التناص. فيظهر تحاور الثقافات وترابطها وتنافرها، وهو بذلك يعالق ما أمكن من النصوص على تباينها ويعيد بعثها من جديد في المقام المناسب ممّا يخصّب النص الراهن ويجعله أكثر قوّة وجمالا، ولكن في روايته الأخيرة «الولي الطاهر يعود إلى مكانه الزكي» وظفّه بشكل مغاير؛ ذلك أنّه اعتمد على السرد التجريدي الذي يقوم على زمان ومكان وشخصيات يصعب الإمساك بها أو تحديديها؛ إذ أنّه فرض فضاء متخيّلا لم نعهده في كتاباته السابقة، وكان التناص سبيله في الربط بين أجزاء المتخيّل. فما هو التناص كآلية للربط بين المتخيّل والمرجع؟ وكيف عالق المتخيّل الروائي المرجع عن طريق التناص؟

الكلمات المفتاحية: التناص، المتخيّل، المرجع، معالقة، تداخل.

١- مهاد نظري حول ظاهرة التناص في الكتابة السردية:

إنّ التناص ظاهرة تميّز الكتابات المعاصرة سواء أكانت شعرية أم سردية أم درامية، وهو على مستوى السرد عبارة عن تداخل مجموعة من النصوص في نص واحد، وبذلك فإنّ طبيعة معالجة ظاهرة التناص في مجال الكتابة السردية لا يُهتم فيها بالجانب الأفقي (السانكروني) للتركيب السردي فحسب، إنّما يتعدّاه إلى الجانب العمودي (الديانكروني) المتعلق بما يستند إليه التركيب السردي من مرجعية وإيوالية، لذلك فالقراءة هنا، ستقوم على عنصر التأويل، وتأويل أيّ عنصر من العمل يختلف من قارئ إلى آخر، وهنا تخلق جدلية بين القارئ والنص المقروء، «وكلّ شيء مكتوب هو على نحو ما موضوع لعلم التأويل»، (هانز، ١٩٩٦، صفحة ١١٢). والنص عبارة عن مساحة مخصّصة لمعالقة الموروث الفكري والفني بكلّ أنواعه سواء ما اتصل منه بالتاريخ أو الأسطورة أو تيارات فكرية محدّدة

أو نصوص أدبية بعينها كان لها وقع خاصّ في الساحة النقدية، ويكون ذلك وفق إمكانية فنيّة يقوم بها الكاتب، أطلق عليها النقاد ظاهرة التناص؛ إذ خلالها يفجّر الكاتب معان جديدة من خلال محاورة النص السردي للتاريخ والحياة، والموروث الشعبي، والنصوص الأخرى، وكل المراجع المختلفة سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، «ويمكن من ثمّ قراءة تاريخ منضّد ذي زمنية، مجزأة وإرجاعية وجدلية مجزاة ... غير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد،... ومتكونة من أنماط ممارسات دالة تظل سلسلتها المتعددة بدون نهاية أو أصل، هكذا استظهر معالم تاريخ مغاير، سيكون متحكّما في التاريخ الخطّي، إنّه تاريخ الدلاليات المنضّد بشكل إرجاعي» (كريستيفا، ١٩٩٧، صفحة ١١).

وظاهرة التناص (l'intertextualité) ليست دخيلة على الأدب العربي، بل كانت موجودة، لكن، ليس بمصطلحها العلمي الحداثي، إذ هناك ما يشبه الظاهرة، من تضمين واقتباس ومعارضات وسرقات أدبية وغيرها... (صبري حافظ، ١٩٨٦، صفحة ٨٠) وما يفرّق اصطلاحية (التناص) عن هذه الأشكال هو أنّ مفهومها الحديث يدعو إلى الحوارية بين النصوص، وانسجام كلّي، بحيث يبدو النص وكأنّه رداء يضم مجموعة من الدرر والحليّ، أُلِّف بينها بشكل فني كي تبدو أكثر تناسقا، ولهذا فالتناص ظاهرة ترتبط فنيّا بطبيعة بناء النص، وليس عبارة عن نقل استنساخي لبعض النصوص التراثية.

يمكّننا التناص من معرفة النص من اللاّنص؛ أي أنّنا نضع النص الروائي في أبعاده الدلالية الجليّة والخفيّة، لنجعل منه نصّا متفتحا على نصوص أخرى، وهذا يحتاج قارئا متمكنا بشتّى وسائل القراءة النقدية المعاصرة، ليسدّ الثغرات المتفرّقة بين ثنايا النص وبالتالي سيصل إلى خيوط معالقات النص بنصوص سابقة بمختلف أنواعها وبذلك سيجعل منه نصّا متفتحا على إحالات أخرى. ومع ذلك فالتناص لا يغيّر من المسار السردي للرواية، ذلك أنّها تشتمل طبعا على الموضوع الرئيسي والرؤية الضمنية التي تقوده، وهذا بالرغم من تعالقه في مرّات عديدة مع نصوص أخرى.

ويوضّح "فلاديمير كريزنسكي"(Wladimir Krisinski) الجوانب التي ينبغي أن يركّز عليها الباحث أثناء تعرضّه لتداخل النصوص، ملخّصا إيّاها كما يلي: (كريز نسكي، ١٩٩٢، صفحة ٢٠٨)

١- العلاقة المتماثلة نصيّا بين نص رواية ورواية أخرى؛ أي نوضّح العلاقات التي تدلّ على انزياح رواية خاصة عن الرواية الأنموذج، التي يقدّمها الوعي النقدي بمثابة رواية تقليدية.

٢- تسجيل المكونات الاستشهادية؛ تتمثل في مؤلَّفات أدبية، فلسفية، شعرية، شذرات من اللّغات الجماعية روائيا بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا.

٣- الإحالة على نصوص فنية أخرى.

علينا في موضع آخر أن نفرّق بين ما هو محاكاة، وما هو تناص، فأحيانا نقرأ نصوصا في الرواية تفتقد إلى الخصوصية الأدبية، فتبدو لنا كأنّها حكاية تفتقد إلى النظام السردي المحبوك ولا نلحظ فيها أي إعمال فكري من الكاتب، إنّما هي مجرّد محاكاة لقراءات مهضومة ليس لها وقع جديد؛ ذلك أنّ أساليب السرد حاولت تحطيم المبنى التتابعي لأحداث الحكاية، وبذلك نتج التنوع الجديد، المتمثّل في الرواية.

نولي الاهتمام في التناص بجانب محاورة النصوص بعضها البعض؛ أي علينا التركيز على الجانب الدلالي الذي له قوّة فاعلة في تحديد هويّة التناص، ويبيّن"بيير زيما"(Pièrre Zima) دور التحليل التناصي، يقول: «فالتحليل التناصي ليس له، إذن، أيّ علاقة بالدراسة الأمبريقية للاستشهادات المحصورة في التساؤل حول معرفة أيّة نصوص شفهية أو مكتوبة، يمكن أن نجدها في العالم الأدبي، كما أنّه لا علاقة له بالمرّة بتحليل بلاغي يستهدف تقنيات الكاتب، إنّه يجب أن يلقي الضوء على النص الأدبي في سياق حواري» (زيما، ١٩٩١، صفحة ٢٠٤).

إنّ ما يزيد التناص أهمية هو تنازع المستويين الملحمي والواقعي حول مبنى الرواية ومتنها، فيُمدّانها بقوة إبداعية كبيرة، وهذا ما يجعل رواية ما، تروي أحداثا تاريخية أو واقعية، ومع ذلك لا تبدو لنا خطابا تقريريا أو صحفيا، بل تبدو بقوة فنية تظهر في رحلتها في التاريخ الملحمي والواقعي، لتنتقي ما هو دالّ فيه، فتربط الحلقات المفقودة بين الماضي والحاضر (إبراهيم، ١٩٩٠، صفحة ٣٢).

وقد بدأ التنظير للتناص عند الشكلانيين الروس، حيث أسموه بمصطلح "الحوارية"، وهذا ما تطرّق إليه "شكلوفسكي"(Victor Chklovski) وأخذه عنه "باختين"(Mikhaïl Bakhtine)، الذي طوّره، حيث يرى "باختين": «أنّ اللّغة قائمة على العدد اللساني القائم على الحوار، الذي هو سلسلة من الحوارات من المجتمع، ويفهم موضوع الخطاب بفضل الحوار» (باختين، ١٩٨٧، صفحة ٤٦). وهذه

الرؤيــة تنفــي وجــود نــص خــال مــن أيّ تعالقــات نصــيّة ، إذ لا وجــود للــنص البــريء الذي يخلو من هذه المتداخلات النصيّة.

إنّ وجــود التــداخل والتفاعــل بــين النصــوص، جعــل مــن الدارســين والنقــاد يعــدّوه ظــاهرة ســيميائية وأســموه بــ"تداخل النصــوص"، وبهــذا يكــون كــل نــص كمــا يقــول " فانســون.ب.لايتش"(Vincent.B.Leitch): «لــيس ذاتــا مســتقلة أو مــادة موحّــدة، ولكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى» (Leitch, 1983, p. 59) .

وقد ذهبت "جوليا كريستيفا"(Julia Kristeva) في كتابها "علم النص" (مركّزة على النص الشعري) أنّ كلّ نص يحيلنا إلى نصوص أخرى، وبذلك نقرأ خطابات كثيرة داخل خطاب واحد دون أن نشعر، بحيث يأخذ المدلول الشعري عددا من المدلولات مرجعا له، ولقد أطلقت الباحثة "جوليا كريستيفا" على الظاهرة اسم "الصحيفة" والتي تعني: «امتصاص نصوص معاني متعدّدة داخل الرسالة الشعرية» (كريستيفا، ١٩٩٧، صفحة ٧٨).

على الرغم من أنّ الباحثة ركّزت على الشعر إلاّ أنّ تحديدها لعملية التناص كان دقيقا منطقيا، بحيث يمكن تعميمه حتّى يشمل جنس الرواية.

وقد أشار "محمد مفتاح" إلى أنّ التناص ظاهرة لغوية معقدة تتطلّب ثقافة كبيرة من طرف المتلقي، فيقول: «إنّ الكتابة لا تنطلق من العدم، بل هي نتيجة معرفة وخبرة واسعتين، شأنها شأن القراءة، لأنّ التناص أداة تتحرك عضويا في المعرفة، وأنّه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان والإنسان» (مفتاح، ١٩٨٥، صفحة ١٣١).

وتعرض "محمد مفتاح" إلى أشكال التناص في النص، فهي ظاهرة قد تكون اعتباطية تعتمد في النص على ذاكرة المتلقي، أو تكون اختيارية، وبالتالي توجّه القارئ نحو أبعاد النص الدلالية، ففي هذه الحالة يركّز على الخلفية المعرفية للقارئ والكاتب معا، أي على عملية الإنتاج وعملية التأويل (مفتاح، ١٩٨٥، صفحة ١٣١).

إن النص لب يحمل لغة وحسب، ولا مجرد شكل، بل هو كيان متكامل ويشغل حيزا ثقافيا ومعرفيا أدى إلى وجوده، فالموروث اللغوي والثقافي سابقين لوجود النص. ومنه ففرضية وجود تناص في النص الإبداعي أمر حتمي لا مفرّ منه ولا مجال لإلغائه، فالنصوص تترك نفسها في مواقف كثيرة ولا تنطلق من العدم، بل هي خلاصة لكتابات سابقة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة (وغليسي، ١٩٩٦، صفحة ١٤٥).

كـذلك نشـير إلـى "جوليـا كريسـتيفا" (Julia Kristiva) التـي اعتبـرت الـنص مزيجـا مـن نصـوص عديـدة أطلقـت عليهـا الفسيفسـائية، فـالنص برأيهـا متشـكل مـن العديـد مـن التحـف والمختـارات مـن النصـوص السـابقة سـواء بشـكل واضـح صـريح، أو خفـي متضـمن. ذلـك أن الكاتـب فـي أصـله قـارئ اطلـع علـى العديـد مـن النصـوص عبر مراحل تكونه ككاتب وتغلغلت في لا شعوره لتصبح فيما بعد تجربة إبداعية.

إذن تـربط "جوليـا كريسـتيفا" الـنص بالإنتاجيـة، فهـو لـيس بنيـة منغلقـة وهـو ينـتج بـالقوة قواعـد كتابتـه الخاصـة (مجموعـة مـن الكتـاب، ١٩٩٧، الصـفحات ١٨٧-١٨٨). كـلّ هـذا يؤكـد أنّ الـنص لـيس بنيـة سـطحية، بـل هـو تشـابك لعلاقـات متعـددة، والقـارئ الفحـل هـو الـذي سـيتمكن مـن أغـواره وفـق مـا تقتضـيه القـراءة النقديـة المعاصرة.

ويـأتي "رولان بـارث" الـذي جعـل التنـاص وسـيلة تـرابط وتصـارع وتحـاور بـين الثقافـات مـن خـلال النصـوص الأدبيـة؛ إذ يـرى أن الأصـل فـي الـنص هـو تمكـن المؤلـف مـن توظيـف مـا يليـق مـن النصـوص فـي المقـام المناسـب ليزيـد الـنص ثقـلا وخصـوبة لتوليـد دلالات قويـة، فـالنص الـذي لا يعتمـد علـى هـذا السـند هـو نـص بـلا ظلّ. (بارث، ١٩٩٤، الصفحات ٢١-٢٤)

كمـا اعتبـر "دريـدا" التنـاص عتبـة حواريـة يمكـن مـن خلالهـا البحـث عـن الآخـر الغائـب ولكـن بالاعتمـاد علـى لغـة الـنص. نشـير فقـط فـي هـذا المقـام بـأن "دريـدا" لـم يسـتعمل مصـطلح "التنـاص" بـل عبـر عنـه بكلمـة أخـرى هـي "الأثـر" (Le Trac) ربمـا بـذلك أراد أن يثبـت أن للـنص آثـار يسـتقطبها ممّـا سـبقه مـن نصـوص وسـياقات ومرجعيات (لحميداني، ٢٠١٤، صفحة ٢٠٩).

لكـن "دريـدا" لا يكتـف بمصـطلح الأثـر الـذي لـم يقصـد بـه التنـاص وحسـب بـل قصـد بـه أيضـا الكتابـة، ويسـتبدل مصـطلح الأثـر بمصـطلح آخـر هـو التكراريـة (Itération) ليجعلـه فـي مقابـل مصـطلح التنـاص؛ إذ أنـه يلغـي وجـود حـدود بـين نـص وآخـر، فـالنص يخضـع إمّـا للاقتبـاس، وإمّـا يتـداخل مـع نصـوص أخـرى، فـأيّ نـص معـرّض للنقـل إلـى سـياق آخـر وفـي زمـن آخـر أيضـا، ومنـه فـالنص حسـب "دريـدا" خلاصـة نصـوص سـابقة و« نظريـة التكراريـة لا تعتمـد علـى نيـة المؤلـف ولا تصـدر عـن إرادتـه، ولكنهـا فعاليـة وراثيـة لعمليـة الكتابـة، بهـا تكـون الكتابـة، ومـن دونهـا لا كتابـة، فكـل كلمـة فـي الـنص هـي تكـرار واقتبـاس مـن سـياق تـاريخي إلـى سـياق جديد » (الغذامي، ١٩٨٤، صفحة ٥٨).

كما أشار "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) إلى أن الدلالات في النص لا تكون حاضرة جاهزة، بل هناك قرائن تثبت وجودها ضمنيا ولها مدلولات خاصة لا تتقاطع أو لا تتلاشى مع مدلولات النص، تلك هي شذرات التناص الحقيقي الذي يحلل نصوصا بطريقة ضمنية غير مصرّح بها، ومع ذلك تبقى فارضة خصوصيتها في النص الإبداعي، وعلى القارئ أن يمعّن في كلّ أجزاء النص حتى في «البياضات التي تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحثّ القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات» (إيزر، (د.ت)، صفحة ١٠١).

يتّضح ممّا سبق أنّ التناص أداة مفهومية تساعد على مقاربة النص، ويبدو أنّها نظرية أكثر عملية من النظريات البلاغية التقليدية، والفائدة المرجوة من التناص هي تميّز النص الأدبي وتفرّده وتعزيز التواصل بين الثقافات في العالم ببناء دلالات متعدّدة.

٢- معالقة المتخيّل للمرجع باستعمال تقنية التناص في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

عوّدنا "الطاهر وطار" في كتاباته الروائية على ظاهرة التناص بنوعيه الداخلي والخارجي واستعمله كنافذة مفتوحة على الموروث بكلّ أنواعه ، فلا يكاد يخلو له عمل وفيه تضمينات من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والأمثال الشعبية، وحتّى النصوص الشعرية، هذا بالإضافة إلى بعض المصطلحات الصوفية، أو لنقل أنه أحيانا قد يلجأ إلى توظيف لغة صوفية ، وقد يلجأ أيضا إلى توظيف لغة ماركسية وغيرها...

إنّ لجوء الكاتب إلى تقنية التناص ما هو إلاّ أسلوب جديد لإيصال المفاهيم إلى المتلقي حتّى يشارك الكاتب في إبراز وحدة المشاعر، وذلك باستثناء تلك الجوانب الثقافية والتراثية في النص، وما هذا إلاّ مراوغة من الكاتب لتمرير أفكار بطريقة فنية تؤثر في المتلقي وتجعله يتفاعل مع النص، وهي عملية يسمّيها "أمبرتو إيكو (Omberto Eco) تفعيل المضمون (Actualisation)، انطلاقا من أنّ النص بالنسبة إليه ما هو « إلاّ نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثّه يتكهّن بأنّها(فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء...» (إيكو، ١٩٩٦، صفحة ٦٣)،ومنه فإنّ القارئ المقصود عند "أمبرتو إيكو" يكون على درجة علمية وفكرية وثقافية تؤهله لقراءة نصّ إبداعي، فهو مفعّل للنص، فما يقوم به هو تحريك لمخزونات النص وتفعيل حقيقي للنص كي يكون حيّا ، وهو فعل «يمارسه القارئ

حالما تقع عيناه على نص ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسّر له من ثقافة» (إيكو، ١٩٩٦، صفحة ٦١).

نلمس من ذلك أنّه ستحدث عملية حوار عميق بين القارئ والنص كي يستكشف النص التحتي (Subtext) (مونسي، ٢٠٠٧، صفحة ١٤٤)، وهو النص الحقيقي. والتأويل بهذا المعنى ليس قدرة ذهنية بقدر ما هو نظرة تاريخية للوعي البشري التي انبنى عليها النص الراهن؛ أي أنّ القارئ في إطار تحصيله للمدلولات الغائبة يسعى إلى عمليات تأويل كي توصله إلى مرجعيات العمل ممّا عالقه من نصوص تاريخية ودينية وأسطورية وأدبية وفنية، وأيضا مما عالقه من الموروث الشعبي بكلّ أنواعه.

والقارئ – حسب "فولفغانغ إيزر" (Wolfgana Iser)– لا يستكشف النص دفعة واحدة بل وفق مراحل، حتّى يتمكن من استجلاء كلّ ثغرة وبياض فيملؤه بما حمل ذهنه من رواسب النصوص المعالقة للنص، وبذلك فالقارئ له دليل يتبعه في النص، يسمّيه "ف. إيزر" وجهة النظر الجوّالة(Poin de vue rodeur) (إيزر، (د.ت)، صفحة ٥٧) التي تمكّنه من تأويل ما يتلقّاه من معطيات النص لاكتشاف الجوانب الفكرية المضامينية والجمالية للنص وكذلك الكشف عن الدعائم التي أرسته وهي النصوص المتداخلة ضمنه.

بالإضافة إلى ذلك «ثمّة خصوصية في التناص، لا يجب إغفالها قطّ، وهي خصوصية تابعة من كون التراث يمثّل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هي اللّغة العربية الغنية بمفرداتها التي جمعت ذلك التراث ووحّدته وحفظته، وهنا يستمد التناص النابع من التراث أهمية قصوى خاصّة أنّه وُجِد في هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن ننتبه له» (عبد الغني، ١٩٩٩، صفحة ١٠٠).

ولقد تناول "الطاهر وطار" الوضع الجزائري الراهن في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بطريقة رفعت الواقع إلى مستوى المتخيل التجريدي، دون أن يعني ذلك الانفصال عن الواقع وعالمه، ومجازفاته أو الهروب منه، فخلق بذلك عملا شبه ملحمي في بنيته ومضمونه مشحون بعوالم روحية، ففي «العمل الروائي يكون المتخيل هو واقع النص، أي أنّ المتخيّل يتحوّل من كونه متخيّلا إلى واقع افتراضي في الرواية» (حسين، ١٩٩٧، صفحة ٤٤).

اخترق "الطاهر وطار" النظام الكلاسيكي في سرد الأحداث الروائية، فقد توجّه إلى تجربة مميّزة في روايته الأخيرة، يجابه فيها المقدّس الثوري والديني ليدعو من خلاله إلى الديمقراطية والتحرّر، إذ كانت دعوته في رواياته الأولى إلى الاشتراكية

ومبادئها العلمانية، هذا بالنسبة للمستوى الثيمي. بينما على المستوى الفني، فشكل رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يتميّز بصورة جليّة عن الروايات السابقة للكاتب، (اللاّز، العشق والموت ، الزلزال،...) إلى درجة أنّنا نجد أنفسنا نحلّق بين محطات مختلفة على مسار الرواية، لأنّ الكاتب استطاع وبطريقة غريبة أن يصوّر الواقع المادي ودهاليزه بشيء من الخيال المجرّد، فأعطاها صورا تتأرجح بين المرجع والمتخيّل في صورة معقدة.

بهذا يسعى الكاتب إلى نمذجة التناص، ذلك أنّه ينطلق من القيود الثيمية والشكلية بطرح الـ :

" لماذا؟"، هذه الماذا تصاغ « دائما من الوجهة المرجعية في حالتي الإفراد والجمع، وهذه النمذجة يمكن أن تُعيّن كذلك بكونها توالدا في البنيات الروائية النوعية التي تسمى المرجع» (كريز نسكي، صفحة ٢٠٧).

عندما نعيد قراءة نص أدبي، فنحن نحيله إلى مرجعياته الواقعية والتحليلية، فنكشف عن مضمراته النصية، فتكون بذلك المرجعية الواقعية للنص هي الفائت، أي الماضي، والمرجعية التحليلية تكون في هذه الحال هي الراهن، وفي كلتا الحالتين «يمتد أفق النص إلى خطاب ثالث ندعوه خطاب المستقبل إضافة على انفتاحه على الفائت والراهن، ويوصف هذا المضمر بأنه الوضع التنبؤي للخطاب» (حسين، ١٩٩٧، صفحة ٢٠).

وفي الرواية تتداخل مجموعة من النصوص تتفاوت درجة سيطرتها على النص حسب طبيعتها. فهي تقذف بنا إلى الماضي، ثم تعيدنا إلى حاضرنا لتعرّج بنا إلى مستقبل قد لا ندركه تماما، ونجد في مقتبل هذه التداخلات، تداخل نص الرواية كنصّ متخيّل مع النص الديني الذي هيمن على بقية التداخلات.

٢-١ معالقة المتخيّل للمرجع عن طريق النص الديني: استلهم الكاتب من المرجعية الدّينية ما يفي مقامات معيّنة في المتخيّل الروائي، فنهل من النصوص القرآنية، ووظفها بطريقتين في الرواية.

أولا: الطريقة المباشرة:

وظّف الكاتب آيات قرآنية كما هي، دون أن يقوم بتحريرها، فوضعها بين علامتي تنصيص، فمثلا نجد:

- «**سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَّخْشٰى (١٠) وَيَتَجَنَّبُهَا اَلَاشْقَى (١١) اَلَّذِے يَصْلَى اَلنَّارَ اَلْكُبْرٰى (١٢) ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيٰى (١٣)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة الأعلى) (وطار، ١٩٩٩، الصفحات ١٢-٣٠).

- «**أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَآءَ لَجَعَلَهُ سَاكِناً ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلاً (45)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة الفرقان) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٢).

- «**سَبِّحِ إِسْمَ رَبِّكَ الأَعْلَى (١) الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّىٰ (٢) وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَىٰ (3)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة الأعلى) (وطار، ١٩٩٩، الصفحات ٢٥-٣٠).

- «...**إِنْ يَّشَأْ يُذْهِبْكُمْ وَيَاتِ بِخَلْقٍ جَدِيدٍ ۝ وَمَا ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ بِعَزِيزٍ ۝..(٢٢)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة ابراهيم) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٢٤).

- «**سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى(٦) إِلاَّ مَا شَاءَ اللهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الجَهْرَ وَمَا يَخْفَى(٧) وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى(٨)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة الأعلى) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٣١).

- «...**يَحْسِبُهُ الظَّمْئَانُ مَآءً...(٣٨)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة النور) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٣).

- «...**بِسْمِ اللهِ مُجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا...(٤١)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة هود) **(وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٩).**

- «...**إِنْ تَنْصُرُوا اللهَ يَنْصُرْكُمْ...(٨)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة محمد) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٣٣).

- «**وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَآءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ(١٠٣)**» (القرآن الكريم، رواية ورش: سورة آل عمران) (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٧٣).

عندما وظّف الكاتب هذه الآيات لم يقدّمها لنا من أجل تجميل ملفوظه السردي، أو من أجل إثبات حقيقة ما يقول، وكأنّه يبرهن كلامه باستشهاده بهذه الآيات، وإنّما نجده يوظف هذه الآيات، وهو يهدف إلى جعل عملية التناص مثمرة من خلال تحرير النص القرآني وتفجير دلالاته من خلال أبعاد أخرى، وهو يجعل من بعض آيات القرآن نافذة يطلّ منها على الواقع المتخيّل في روايته. فيتقبل (القارئ) هذا العالم الذي أبدعه الكاتب، ليس بسبب أنّ الحجّة كانت دامغة، ولا بسبب العملية الاستقرائية التي يقوم بها القارئ هي التي تؤدي إلى إقناعه، إنّما يتعلق الأمر يتعلّق بشيء آخر يخلق إحساسا يصل القارئ بالمبدع (الكاتب) أطلق عليه "فولفغانغ إيزر" التجاوب الجمالي (L'effet esthétique) (Iser, 1976, pp. 47-48) ، فالآية القرآنية موجودة من قبل، لكن الموضع الذي يضعها فيه الكاتب هو الذي يجعل القارئ يتساءل عن سبب احتلالها ذاك الموقع دونه،

وبالتالي يخلق لديه وقعا يشبه ذاك الذي يختلج الذات التي أبدعت العمل الروائي، إذن، «إنّه في جوهره الوقع، فإذا وجد القارئ نفسه مستسلما له، فقد حُلَّت كل القضايا» (هالبرن، ١٩٨١، صفحة ٤٣١). أي أنّ القارئ يحتاج إلى مثل هذا الإحساس كي يقترب من الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إليه.

ولا نتطرق هنا إلى عملية تكرار هذه الآيات، وإنما سنشير فقط إلى أنّ الكاتب قد أكثر من استعماله للآيات الأولى من سورة الأعلى، وذلك لغاية في نفسه، ربما لأنّ هذه الآيات تجمع بين شيئين يمثلان حدّين، إذا التقيا صلحت حياة الإنسان، وهما: "عبادة الله" و"العلم"، فالأولى تظهر في قوله: **(سَبِّحْ اِسْمَ رَبِّكَ الأَعْلَى...)** والثانية تظهر في قوله: **(سَنُقْرِئُكَ فَلاَ تَنْسَى إِلاَّ مَا شَاءَ اللهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الجَهْرَ وَمَا يَخْفَى)** وأيضا تحت هذه الآيات على ضرورة الدعوة إلى الإسلام، والتذكير بمكارم الأخلاق بقوله تعالى: **(فَذَكِّرْ إِنْ نَفَعَتِ الذِّكْرَى سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَخْشَى وَيَتَجَنَّبُهَا الأَشْقَى الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الكُبْرَى ثُمَّ لاَ يَمُوتُ فِيهَا وَلاَ يَحْيَ)**.

وفي كلّ مرة يذكر "الولي الطاهر" (وهو الشخصية المحورية في الرواية) جزءا من هذه الآيات، ولا يذكرها كاملة، ربما يشير الكاتب بذلك، إلى فهم الناس لبعض الآيات وغفلتهم عن فهم آيات أخرى، وهذا ما أدّى بهم إلى الفهم الخاطئ في تطبيق بعض أحكام الدين الإسلامي، وبالتالي أدّى بالناس في النهاية إلى قيام فتنة القتل بين أبناء الأمة.ويذكّر الكاتب بنعم الله على الخلق، وكيف استهانوا بها وجحدوها ويستشهد ببعض الآيات **(أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَآء لَجَعَلَهُ سَاكِنًا، ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلاَ (٤٥)) (سورة الفرقان) و (وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَآءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ (١٠٣))(سورة آل عمران)**.

لعلّ الكاتب– من خلال هذا التوظيف– أراد أن يوازن بين مرحلتين تاريخيتين متباعدتين، لكن كان فيهما المؤثّر نفسه وهو "دين الإسلام"، فهو يتساءل في قرارة نفسه، كيف كان هذا الدين يوما يؤلّف بين القلوب؟ كيف ساوى بين قومي "الأوس"و"الخزرج" و"إطفاء نار الفتنة؟ (تفسير الإمامين الجليلين، د.ت، صفحة ٨٠) وكيف أصبح اليوم يفرّق بين الجزائريين؟ أَوَلَيس في هذا الدين القدرة– كالتي كانت أيّام الرسول ﷺ– على لمّ الشمل وقطع التناحر؟...

لقد اختار الكاتب آيات بعينها وجعلها تتقاطع مع النص الروائي، ووظّفها بطريقة تبدو منسقة، بحيث لا نكاد نستطيع إخراجها من السياق.

ثانيا: الطريقة غير المباشرة:

يقتبس الكاتب من القرآن آيات، ولا يوردها حرفيا، بل يحوّر في بعض ألفاظها ليأخذ المعنى وينسجها بحسب القالب الذي تفرضه الرواية، ووفق الموقف الذي يريد الكاتب تبليغه، وهو بذلك لا يريد تغيير النص القرآني، بل يفجر دلالاته، إيمانا منه بأنه كلام ربّاني، ويصلح لأيّ مقام وفي أيّ زمان، وأنّه غير الكلام العادي الذي يفهم عند حد الكلمة، بل فيه معان لا تنفذ، ويمكن توظيفها وإيجادها في كل مرافق الحياة. ومن ذلك نذكر:

– «**أن يحفظ المقام الزكي من شرّ ما خلق، وأن يرزقنا من حيث نحتسب، ومن حيث لا نحتسب**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٣٩). إنّه يأخذ هذه الصيغة والمعاني من آيات قرآنية عديدة، مثل الآيتين الأولى والثانية من سورة الفلق «**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الفَلَقِ(١) مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ(٢)**» وكذلك الآية (٠٣) من سورة الطلاق «**وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لاَ يَحْتَسِبُ، وَمَنْ يَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ فَهُوَ حَسْبُهُ، إِنَّ اللهَ بَالِغُ أَمْرَهُ، قَدْ جَعَلَ اللهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْرًا**».

– ويقول أيضا: «**أينما تولّوا فثمّة وجه الله**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٢). يأخذ هذه المعاني من الآية (١١٥) من سورة البقرة: «**وَلِلَّهِ المَشْرِقُ وَالمَغْرِبُ، فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ إِنَّ اللهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**».

– ويقول في موضع آخر: «**لقد اختفت صوامع بيوت أذنت أن يرفع ويذكر فيها اسمه**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٦٣). يأخذ هذه المعاني من الآية (٣٦) من سورة النور: «**فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللهُ أَنْ تُرْفَعَ، وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِيهَا بِالغُدُوِّ والآصَالِ**».

وكذلك يقتبس المعاني الموجودة في الآية (١١٤) من سورة «**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللهِ أَنْ يَذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا، أُولَئِكَ مَا كَانَ لَهُمُ أَنْ يَدْخُلُوهَآ إِلاَّ خَآئِفِينَ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ، وَلَهُمْ فِي الآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ**».

– ويقول: «**لحبيبي يأخذني حيث يشاء، يقرّبني فلا أنسى وييسّرني لليسرى**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٤٠)، لكأنّه يوظف بعض معاني الآيات: (٦)، (٧)، (٨) من سورة الأعلى: « **سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى(٦) إِلاَّ مَا شَاءَ اللهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الجَهْرَ وَمَا يَخْفَى(٧) وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى(٨)** ».

إنّ لجوء الكاتب إلى التوظيف المباشر وغير المباشر لنصوص من القرآن الكريم وللغته، لَيَكْشِف عن ثقافته وانتمائه الحضاري، هذا إضافة إلى أنّه قد جعل نص الرواية ينهل من المرجعية الدّينية مضمونيا من جهة أنّها تحيل على مصدر

القرآن الكريم من خلال تلك الدلالات المكثّفة في ملفوظات النص الروائي، وكأنّه بذلك يقول لكلّ من اعتبره يوما يساريا، ولا يعطي حظّا للنّص الإسلامي وحياة المسلمين في كتاباته، أنّه ابن هذا البلد الإسلامي وأنّه متشبّع بالثقافة الإسلامية والغربية في أن واحد.

ولم يكتف الكاتب بتوظيف الآيات القرآنية، بل نجده يستعمل بعض الأدعية المتوارثة والمأثورة مثل قوله: «**يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف**» الذي تكرّر كثيرا في نصّ الرواية، وقد أورد الدعاء بصيغة الجمع، ربّما لأنّه يحاول أن يستمد ثقافته من الخلفية الدينية للمتلقي العربي، فهو يعزّز موقفه أو يستعطف القارئ، وقد تكرّر ثلاثة وثلاثون مرّة، حتّى لَيبدو لنا هذا الدعاء على شكل لازمة بعد كلّ مقطع روائي.

هذه العبارة تأخذ شكل الدعاء الذي لا يستجاب له في عالم مليء بالخيال والعجائب، يجسّد الكاتب من خلاله استغاثة يائس أخذته الدنيا بأخطائها، ويودّ التقرب إلى خالقه علّه ينفعه، ومن جهة أخرى يريد الكاتب على لسان السارد إيجاد جوّ من الأنس بين القراء تجاه ذلك الولي البائس، وكأنّه رسالة ضمنية يدعو فيها الكاتب إلى قبول التائبين من الإرهاب في المجتمع، فكلّ بني آدم خطاء، وخير الخطّائين التوابون، ومنطقه في ذلك أن يبني جزائر جديدة تقوم على كلّ فئات المجتمع كيفما اختلفت نزعاتها وإيديولجياتها، فالتناحر لا يجدي نفعا، بل سيدمّر الفضاء الذي يسع الجميع.

٢-٢ معالقة المتخيل للمرجع عن طريق النص التاريخي: وجد الكاتب المادّة التاريخية حقلا خصبا لاستلهام المرجع التاريخي بكلّ أشكاله فخدم ذلك الجانب الإيقاعي للزمن السردي ، بسفر القارئ إلى الماضي مع شخصيّات تاريخية ومع قصص لامعة من التاريخ، وكذلك مع وقائع وأحداث تاريخية غابرة. ليعود بعدها إلى الراهن، وهو بذلك يعيد إحياء الفضاء التاريخي الغابر بمحاورته لما لمس فيه من مماثلة بالواقع الراهن، فيُسقط عليه ما استنبطه من العبر ويوجد واقعا متخيّلا مميّزا لنصّه الروائي تضرب أصالته بما استند عليه من المرجع التاريخي، أو النص التاريخي، لكنّه لم يقدّمه في قالب واقعي كما ألفناه في رواياته السّابقة، بل قدّمه لنا في قالب تجريدي غرائبي لم نعهده في كتاباته السابقة.

٢-٢-١ وقائع وقصص تاريخية:

تتداخل الرواية مع مجموعة من الحوادث التاريخية الدينية، جعلها الكاتب على شكل نصوص قصيرة في الرواية، نذكر منها:

أ- قصة بلارة بنت تميم: لقد أورد الكاتب اسم "بلارة" مرارا في الرواية إلى أن ذكر قصتها في الصفحة (٩١) من الرواية، فيقول السارد على لسان "بلارة": «**أنا، بلارة ابنة الملك "تميم بن المعز"، زوجة الناصر بن علناس ابن حماد، الذي سرت إليه عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد، تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحدّ، أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينار واحدا، وأعاد إليه البقية. ابنتني لي قصرا منفيا سماه باسمي**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٩١)، إلى أن تقول: "**كنت يا مولاي "الولي الطاهر« كابنة مجاعة، قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر (تربة العزّ)، لا لكونه سلطانا قوي النفوذ أذل كلّ متمرد، إنّما لأقي قومي، شرّ الحرب وويلاتها.**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٩١)، لقد ذكرّ الكاتب تفاصيل القصة كلها، التي تنقلنا إلى زمن بعيد بأرض الجزائر في عهد الدولة الحمادية، زمن "الناصر بن علّناس"، إذ تعود وقائع القصة التاريخية إلى أنّ "الأمير الزيري تميم" أراد الصلح مع "الناصر بن علّناس" من جهة أنّه كان خائفا من "بني رياح" الذين طردوه ورعيّته من أفريقية في سنة ٤٦٦هـ/١٠٧٣-١٠٧٤م، وأصبحوا يشكلون خطرا كبيرا لمملكته، ومن جهة أخرى كما ذكره "ابن عذارى"، أنّ إفريقية أصابتها مجاعة عظيمة ووباء عظيم، مات فيه عدد كثير من الناس. ولم يذكر "ابن عذارى" من بادر بالصلح أوّلا ولم يشر إلى بنود الاتفاق الذي وقع بين الأميرين الحمادي والزيري، ولكنّه يذكر أنّ "تميم" بعد الصلح زوّج ابنته "بلارة" بـ"الناصر" وعلى قول"ابن عذارى":«جهّزها إليه من الهدية في عساكر عظيمة ومال وأسباب وذخائر» (ابن عذارى، ١٩٨٠، صفحة ٣٠٠)، وحمل الناصر ثلاثين ألف دينار أخذ منها تميم دينارا واحدا وإن الناصر لما أوى إلى الأميرة "بلارة" ورأى من عقلها وعلوّ همّتها وكرم شمائلها ملكت شغاف قلبه وأحبّها حبا شديدا، وابتنى لها بقلعة "بني حماد" ببجاية قصورا وأحاط بها الحدائق الأنيقة فيها الروح والريحان، ومن كل فاكهة، وجلب إليها كل ما تشتهي الأنفس،...إكراما واحتفاء بزوجته الأميرة"بلارة". واحتضت بلارة إيوانا بقلعة "بني حماد" التي اشتهرت باسمها (ابن عذارى، ١٩٨٠، صفحة ٣٠٠) (بوروبية، ١٩٧٧، الصفحات ٧٠-٧١). لكنه خُرّب ودُمّر ولم يبق منه غير الطلل وفي ذلك يقول الشاعر الصنهاجي "أبو عبد الله محمد" باكيا تلك الأطلال: (ابن عذارى، ١٩٨٠، صفحة ٣٠٠)

أنّ العروسين لا رسم ولا طلل فانتظر ترى ليس إلا السهل والجبل

وقصر بلارة أودى الزمان به فأين ما شاده منها السادة الأول

ولم ينتقل منها حتى أشار إلى قصة أخرى هي قصة ابنة "مجاعة".

ب- قصة "أم متمم" و"مالك بن نويرة": نجده في مقاطع أخرى من الرواية يتحدّث عن واقعة من وقائع حروب الردة، أيام حكم الخليفة "أبو بكر الصديق"، وهو يقدمها لنا متقطعة عبر لوحات الرواية، في كل مرة يتناول منها مشهدا بين أبطالها وهم: "أم متمم"، "الشاعر ابن نويرة"، "عمر بن الخطاب"، "خالد بن الوليد"، "أبي بكر الصديق"، "مجاعة"،...

بعد أن قتل "خالد بن الوليد" "مالك بن نويرة" سبى زوجته "أم متمم"، التي أبدت ولاءها لخالد بن الوليد، وعند هجوم قوم "مالك بن نويرة" على الفسطاط مقر "خالد بن الوليد" استجارت "أم متمم" بـ"مجاعة" الذي أجارها وأنقذها من انتقام أهل "مالك بن نويرة" لكن "مجاعة" أبدى موقفا بطوليا آخر من أجل إخماد نار الفتنة، تمثّل في تزويج ابنته لـ"خالد بن الوليد".

وفي مقابل هذه الحادثة ينقل إلينا مشهدا آخر حول اختلاف كل من الصحابيين"عمر بن الخطاب" و"أبي بكر الصديق" حول موقف"خالد بن الوليد" من قتل الشاعر"مالك بن نويرة"، وهو أحد هؤلاء الذين باركهم الرسول(صلى الله عليه وسلّم)، فيقدّم لنا في اللّوحة الخامسة من القسم الثاني من الرواية، قولا "لأبي قتادة": «**فجئته فقلت: أقاتلٌ أنت هؤلاء القوم؟ قال نعم، قلت: والله ما يحلّ لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام، فما عليهم من سبيل، ولا أتابعك على قتلهم، فأمر بهم خالد فقتلوا. قال أبو قتادة: فتسرعت حتّى قدمت على "أبي بكر" فأخبرته الخبر، وعظّمت عليه الشأن، فاشتدّ في ذلك عمر، وقال: ارجم خالد، فإنه قد استحل ذلك، فقال أبو بكر: والله لا أفعل، إن كان خالد تأوّل أمرا فأخطأه.**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٢٩)

كما لاحظنا فإن الكاتب لم يعطنا القصة (قصّة أمّ متمم ومالك بن نويرة) (الخضري بك، ١٩٦٩، الصفحات ١٧٧-١٧٨) مباشرة بترتيبها الزمني التاريخي، بل جزّأها وقدّم منها ما شاء وأخّر منها ما شاء؛ ففي لوحة يتناول منها جزءا يضيء له جوانب معينة في الرواية، وفي لوحة أخرى يذكر جزءا آخر،..وهكذا، وبلغ الكاتب بذلك فنيّة في استخدامه للقصة التاريخية بطريقة تجعلها تغازل النص الروائي دون أن تبدو دخيلة عليه، وفق طريقة تشظّي النص التاريخي من أجل دمجه مع النص المتخيّل كي يبدو منسجما متناسقا، فالكاتب عمد إلى توزيع محطات القصة التاريخية لكي يُآلف بينها وبين وصلاته الروائية المتخيّلة في رحلة تجريدية بحثا عن المقام الزكي.

ج- قصة آدم عليه السلام: لا يذكر الكاتب القصة تماما، وإنما يلمّح إليها عندما تحدّث عن حالة "الولي الطاهر" لمّا حاولت "بلارة" إغواءه، فتذكّر حادثة إغراء أمّنا "حواء" لآدم عندما تناولت الثمرة قبله، وحدث ما حدث، فيقول السارد على لسان "الولي الطاهر": «**ممّ أخاف؟....فاكهة وهبها المولى، أمد يدي إليها أقطفها، وهذا كل ما في الأمر، فلم الخوف؟. ربما فكّر آدم هكذا...بدأته الغواية، من هذا الجانب فيه، جانب تأجيل حسرته وأسفه واعتذاره إلى وقت آخر**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٥٠).

٢-٢-٢ أسماء شخصيات تاريخية: استقى الكاتب من التاريخ بعض أسماء الأعلام وذكرها بطريقة متجاورة، ربما بدافع الموازنة بينها، فيقول على لسان الولي الطاهر:« **رأيتني ممزّقا بين أنا وبين أخرى غيري. نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث الشريف وبابن عربي والمتنبي والجاحظ والشنفرى وامرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، ومحمد بن عبد الوهاب، ومحمد عبده، وجمال الدين الأفغاني، ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وإنجلز ولينين وسارتر وغوركي وهيمنغواي وهيغل ودانتي، فنصف الروح لي، ونصفها الآخر يسكنها غيري**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٥٧).

نلاحظ أنّ هذه الشخصيات التي ذكرها الكاتب لا تنتمي إلى مكان واحد، ولا إلى طبيعة فكرية واحدة. فبعضها ذات نزعة شاعرية، والأخرى ذات نزعة إصلاحية بحتة، وبعضها الآخر ذات نزعة مادية مغايرة تماما، الأمر الذي ينبئ عن التعدد الثقافي، واختلاف مناحي الفكر لدى ذات "الولي الطاهر" أو بالأحرى يتجسّد صراع باطني بين الذات والآخر، بين ذات مسلمة ورعة تنهل من كتاب الله وبين ذات متفتّحة على الثقافة الغربية مقبلة على ما فيها من أفكار فلسفية وتحررية.

نلاحظ أنّ كل نوع من هذه الشخصيات يتميز بميزة معينة، فشخصيات ما قبل الإسلام اختصّت بالشعر، وشخصيات ما بعد الإسلام تنوعت بين الدعاة والمصلحين الإسلاميين والمتصوّفة، وكذلك منهم الشعراء أيضا وكان عددهم تسعة (٩). وتشير هذه الحقبة إلى عصر الانفتاح على العالم كله، وبلوغ الحضارة الإسلامية مرحلة مزدهرة من الفكر والمستوى المعيشي.

وأمّا الشخصيات الغربية التي كان عددها سبعة(٧)، فنميّز فيها شخصية ثورية كـ"لينين"، وأخرى أديبة ومفكّرة كـ "دانتي" و"غوركي"، ونميّز كذلك شخصيات فكرية فلسفية مثل: "هيغل"، "ماركس"، و"سارتر".

إنّ الشخصيات العربية كلّها تمثل الحقبة الماضية من الزمن، أي ابتداء من عصر ما قبل الإسلام إلى عهد "جمال الدين الأفغاني" و"محمد عبده"(العصر الحديث)، والشخصيات الغربية كلها تنتمي إلى القرون الثلاثة الماضية: (١٨،١٩ و٢٠).

من خلال هذا التصنيف يشير الكاتب إلى انشطار الفكر العربي بين قطبين متناحرين، فهو بين الموروث المقدس وبين الحضارة الغربية الزاحفة إلى البلاد العربية؛ أي يُظهر مخالب عصر العولمة وضعف الشخصية العربية المسلمة.

٢-٢-٣ وثائق تاريخية: استعمل الكاتب تقنية الميثاق المرجعي المعهودة في الكتابة السيرغيرية (Biographie)، والتي تعني حسب"فيليب لوجون" (Philippe le jeune) بأنّها تتجسّد في تاريخ إنسان مشهور عموما يكون مرويا من قبل شخص آخر أو من قبل شخصه ويساعده في ذلك أشخاص آخرون عن طريق رواية ما سمعوه عنه وعن توجهاته في الحياة، (لوجون، ١٩٩٤، صفحة ١٠) ويضطر الكاتب إلى توظيف ما سمّاه بالميثاق المرجعي الذي يبرّر سرده على أنّه ينتمي إلى الكتابة السيرغيرية.

وبالرغم من أنّ الكاتب لم يخصّص روايته للسرد عن حياة شخصيّة تاريخية بعينها، إلاّ أنّه وظّف ذلك (الميثاق المرجعي) عندما أراد الحديث عن أحد أعلام الأدب الجزائري الذين عاصروا وعايشوا العشرية السوداء في الجزائر، فاضطرّ إلى التوثيق ببعض الرسائل التي أُرسلت إليه بوصفه كاتبا سيعبّر عن هذه الجزئية من تاريخ الجزائر.

لقد قدّم الكاتب في الرواية رسالتين توثيقيتين باسم الشاعر "عيسى لحيلح"، وقلنا عنهما أنهما توثيقيتان، لأنّه عمد إلى إدراجهما في متن الرواية حرفيا، وكذلك ذكر تاريخ كتابة كل رسالة، ولعلّ تقديمه الرسالتين بصفة مباشرة يلمّح إلى أنّ الكاتب أراد من القارئ أن يقرأ الرسالتين، فيضعه في نفس موضعه(الكاتب) عندما قرأ الرسالتين، ليحس بندم وتوبة الشاعر "عيسى لحيلح"، وهنا يتبلور التجاوب الجمالي حسب ما ذهب إليه "فولفغانغ إيزر".

وتكمن المرجعية التاريخية في هذه الوصلة الروائية، في أنّ الكاتب" الطاهر وطار"، يضيف بعض المعلومات، وهي أنّه قد استلم الرسالة الأولى من طرف الشاعر في وقت بداية كتابته للروايه، وأمّا الرسالة الثانية، فقد استلمها بطريقة سريّة، بحيث أنّه كان الشاعر"عيسى لحيلح" قد بعث إليه بشريط كاسيت، بينما كان"الطاهر وطار" على الشاطئ جالسا، أخرج ذلك الشريط، لكن لاحظ أنّ الغلاف

لا يـزال ممتلئـا، فلمـا جسّـه، وجـد فيـه لفافـة ورقيـة طويلـة مكتوبـة بخـطّ رغـم صـغر حجـم حروفـه كـان جمـيلا ومنمّقـا، وإذ أنّهـا الرسـالة الثانيـة مـن طـرف الشـاعر "عيسـى لحـيلح" وعنـدما كـان يوشـك علـى إنهـاء روايتـه، ضـمّنها هـاتين الرسـالتين (بـن سـتيتي، ٢٠٠٢).

وهنـا تكمـن قـدرة الكاتـب الإبداعيـة فـي اسـتعماله لوثيقـة تاريخيـة دون أن يخـلّ بالجانـب الجمـالي للروايـة- حسـب رأينـا- لأنّـه كـان ينقـل لنـا خـواطر إنسـان تعـذّب بحثـا عـن المجهـول، يتـوق إلـى حيـاة السـلام والسـعادة، وكانـت الرسـالتان كشـمعتين مضـيئتين جوانـب مـن كيـان "الـولي الطـاهر" وكـذلك تـدعّم الجانـب المرجعـي والـواقعي للرواية.

لقـد ورد توقيـع الرسـالة الأولـى بالشـكل التـالي:**(جبـال بنـي عـافر-٢ شـوال ١٤١٨-١٩٩٨/٠١/٣٠ عبـد الله عيسـى لحـيلح)** (وطـار، ١٩٩٩، صـفحة ١٣٦).

أمّـا توقيـع الرسـالة الثانيـة فكـان بالشـكل:**(عبـد الله عيسـى لحيلح/الجبـل ١٩٩٩/٠٦/٢٧)**. (وطار، ١٩٩٩، صفحة ١٣٨)

وانقضـى بـين الرسـالتين فتـرة مـا يقـارب السـنة ونصـف السـنة مـن الـزمن، والروايـة التـي بـين أيـدينا أنهاهـا الكاتـب بتـاريخ أوت ١٩٩٩ علـى شـاطئ شـنوة، أي بعـد شهرين من وصول الرسالة الثانية إليه.

يـدلّ هـذا علـى أنّ الكاتـب، عنـدما كـان يكتـب روايتـه، حتّـى وهـو فـي حالـة تخييليـة للواقـع لـم يمنعـه ذلـك مـن صـهر مكونـات الواقـع الـذي يعيشـه ومـن دون تـردد ليجعلـه مـادّة مرجعيـة لنصّـه المتخيّـل، ونظـن أنّ هـذا الأمـر أكسـب الروايـة قـوة وجماليـة جعلاهـا تتميّـز عـن بقيـة روايـات الكاتـب، فجعـل الشـيء الـواقعي يبـدو وكأنّـه تجريـدي، شيء من فضاء المتناقضات.

٢-٣ معالقـة التـراث عـن طريـق الـنص الصـوفي: لـم يكتـف الكاتـب بتوظيـف المـوروث الـدّيني عـن طريـق اسـتعمال آيـات مـن القـرآن الكـريم فحسـب، بـل نجـده ينهـل مـن اللّغـة الصـوفية فيمـا وظفـه فـي لوحاتـه ممّـا نجـم عنـه نشـوء رؤيـة صـوفية فـي الروايـة، ويتجلّـى ذلـك فـي معجـم لغـوي تمثـل فـي: **المريـد، المريـدات، السـفر، الطريـق، الوجـد، الفنـاء، الحضـور، السـكر، الـوارد، التجلـي، الغربـة، الصـبابة، الحريـق، المـاء، الـريح، الحضـرة، الإتحـاد، التوحـد، اللحظـة،...**وكـلّ مـا تبـع ذلـك مـن تصـرفات فـي العـوالم والأكـوان، وكـلّ أنـواع الكرامـات، وبـذلك يقتـرب الـنص مـن الجانـب التجريدي والعجائبي.

إنّ الكاتب "الطاهر وطار"–في أغلب الظن– لا يرمي بتوظيفه لهذه الرؤية الصوفية الولوج إلى عالم الرؤية الصوفية والحلول والمكاشفة، وعشق الخالق، وترك الدنيا بما جرت، والارتقاء إلى المقامات العليا والتعفف على الدواني، وإنّما رأى المنفذ الصوفي وسيلة للتعبير عن خلجات "الولي الطاهر"عندما أُوصدت كلّ الأبواب أمامه أثناء بحثه عن المقام الزكي، فكان يودّ الخلاص، لكنّه بقي ينتقل عبر الأزمنة علّه يجد جوابا، أو يصل إلى القصر الذي يبحث عنه، والذي سيجعل منه مقاما له.

وفي الظاهر، تبدو الرواية كأنّها نظرة صوفية من طرف ولي يريد التغيير ويبحث عن حياة بريئة نقيّة بعيدا عن الوباء، غير أنّه ما يبدو خلف السطور مخالف لذلك، إذ أنّه يصور لنا ضياعا وملابسات يقع فيها "الولي الطاهر" والذي يحيلنا إلى الإنسان الجزائري الذي خاض تجربة جبال "بني عافر"، يودّ الرجوع إلى برّ الأمان، أصبح بعد ذلك لا يفرّق بين الصواب والخطأ، ولا الحلال والحرام، لكنّه يهتدي في الأخير إلى فكرة إبلاغ أو تبليغ آلامه إلى الرأي العام، فكرة توريث كنزه الذي تمثّل في الرسالتين اللّتين أرادهما أن تكونا أمانة يوصلهما الكاتب –كشخصية روائية متخفية– إلى المجتمع، فيشاركه فضاعة إحساسه بالندم، وحبّه للحياة الآمنة من جديد.

لذلك نجد الكاتب يلجأ إلى أسلوب تيار الوعي غير المباشر لما فيه من مرونة مكنته من الانتقال بين محطات الرواية، واستعمل المعجم الصوفي ليرسم نصوصا صوفية من الماضي ليبني عليها شطحات "الولي الطاهر" أثناء تحليقه الحر بحثا عن المقام الزكي السراب، وهو رداء صوفي لجأ إليه "الولي الطاهر" كذات تخييلية في نص الرواية ليفرّ من الواقع المتخيّل، والرداء نفسه ارتداه الكاتب "الطاهر وطار" كذات حقيقية، كي يبرّر هروبه من واقعه الذي أصبح لا يفقهه.

٢–٤ معالقة المتخيل للمرجع عن طريق النص الأسطوري:

قام الكاتب بأسطرة الواقع من دون أن يشير مباشرة إلى أسطورة بعينها، وإنّما أوردها في النص الروائي بشكل تضميني، ونلمح أسطورة مهيمنة من بداية الرواية إلى نهايتها وهي أسطورة البعث والنشور.

يظهر ذلك جليا في تلك الصرعات التي أصابت "الولي الطاهر" أثناء بحثه عن المقام الزكي، ففي كلّ مرة يصيبه الصرع يذهب في غيبوبة، ثم يعود إلى ذلك الفيف، وكأنّ شيئا لم يحدث. ومرة يصيبه الرصاص فيموت، ثم يعود إلى الحياة مرة أخرى، والغرابة تكمن في أنّ "الولي الطاهر" ذاته يتحدّث عن مقتله فيقول:

«**لاحقتني رصاصتين من مسدس تافه، فأرديتاني، أصابتني واحدة في القلب وواحدة في الجبهة**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٦١).

وهناك بعث آخر في الرواية لشخصية "مالك بن نويرة"، عندما كان "الولي الطاهر" يحفر على الجدار، فسقطت الجمجمة التي اكتست لحما وشحما، ونطقت لتخبر "الولي الطاهر" بأنّها تحمل في فمها رسالة، عليه أن يقرأها، وبعد قراءته للرسالة ومضمونها، تعود الجمجمة كما كانت، فيدفنها كأنّه يعيد الأمور إلى أصلها (وطار، ١٩٩٩، الصفحات ١٢٨-١٣٠)، خوفا من التداخل بين الأزمنة، فهو لا يدرك أي زمن يعيشه، بل هو زمن غيبي.

ما هذه إلا أمثلة والرواية مليئة بهذه الصور التي تدل على استمرارية الحياة، ولعل الكاتب يهدف منها إلى نصيحة يوجّهها للتائبين الإرهابيين، وهي أن يواصلوا حياتهم فهم ضحية ظروف يجهلونها ويجهلها الرأي العام .

لقد قدّم الكاتب طريقة جديدة في تناول الأزمنة بنسج مكان غريب متميز وزمان خارج الزمن(ميتافيزيقي) كلحظة عدم أو غيبوبة بلغة تبيحها الحضرة الصوفية، وشخصية زاهدة دائمة البحث والسير.

ونجد الكاتب يأخذ "الولي الطاهر" إلى زمن غابر، أو أنّه يجعله يحلّق في سماء كانت يوما تُظِلُّ الفراعنة، إنّه يرى ذلك الفيف كأنّه الصحراء التي بنيت عليها الأهرامات، ويتذكّر صعوبة البناء، وشقّ الرمل بالعربات، فيتعذّر إيصال مواد البناء، كأنّه يرى القصور التسعة والتسعين عبارة عن أهرامات صامدة، فيقول: «**أنتم يا من هنا أنا صاحب هذا المقام الزكي، أنا الولي الطاهر، لقد كانت كراماتي هذا البناء الشامخ أمام عجز القوم عن شقّ الرمل بالعربات، فيتعذّر إيصال مواد البناء فكانت صرخة مدوية مني، استغرقت سبعين يوما كان على إثرها البنيان قائما**» (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٥٢).

لكن، في هذا المقام، قدّم الكاتب صورة، نراها هزلية نوعا ما، وزادت النص جمالا، فيشير إلى مشهد "الولي الطاهر" وهو يصرخ بكلّ قوته في الفيف:

«**أو تريدون صرخة أخرى تهدّه على رؤوسكم؟**

أنتم من هنا إنسا أم جنّا كنتم آمركم باسم الذي يعلم الجهر وما يخفى أن تفتحوا الأبواب وأن تكشفوا عن هوياتكم. أرغى"الولي الطاهر" وأزبد، جحظت عيناه، وازرورق لونه، ارتفعت العمامة على رأسه مقدار ذراع، انتصب شعره الكثّ كشوك قنفذ، تقلّصت عضلاته وتخشّبت أصابع يديه وهتف...» (وطار، ١٩٩٩، الصفحات ٥٢-٥٣)

تبدو الروح الساخرة ظاهرة في هذا المقطع، إنّ الكاتب يؤلف مشهدا كاريكاتوريا من خلال وصفه لموقف يبدو كوميديا نوعا ما، فهو ينعت"الولي الطاهر" بصفات لا تكون إلاّ في أفلام الكارتون.

٢-٥ معالقة العنوان لنصوص أدبية وأطر سياقية خارجة عن النص:

إنّ أوّل ما يصادف القارئ عند اقتناء رواية هو عنوانها، فمع العنوان يبدأ النص التخييلي أوّلا في صورة مكثّفة ثم ينسحب تاركا المجال لنص الرواية ليفصّل في الخطاب، ويبقى ذلك العنوان يلامس النص في مناطق معينة بطريقة ضمنية لا تبدو واضحة أحيانا.

وما نلاحظه على العنوان "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنّه طويل نوعا ما مقارنة مع بعض كتابات "الطاهر وطار"، فهو يتضمن جملة اسمية مبتدؤها "الولي الطاهر" وخبرها جملة فعلية تمثلت في فعل"العودة"، هذا الفعل الذي نلاحظ أنه يتداخل مع بعض كتابات "الطاهر وطار" السابقة، فها نحن نتذكر المجموعة القصصية: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" ١٩٧٤، فهناك نقطة يشترك فيها النصان وهي البعد الرمزي الذي أعطاه الكاتب لمعنى "العودة"، ففي نص"الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، يريد بالعودة، الرجوع إلى مبادئ وقيم ثورة أول نوفمبر ١٩٥٤.

أمّا في نص "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فيقصد بالعودة، الرجوع إلى معالم الدين الحقّة، وفي كلا النصين العودة، الرجوع إلى معالم الدين الحقّة، وفي كلا النصين العودة كانت نحو الأصل.

لكن الكاتب يقصد بالعودة شيئا آخر أيضا، وهو أنّه لما أهدى روايته، هذه، إلى عملاقي الفكر العربي المعاصر المرحوم الدكتور "حسين مروه" والدكتور "محمود أمين العالم" المتشبعين بأفكار التيار اليساري، كان يريد العودة إلى مبادئ الاشتراكية الأولى التي تهاون في تطبيقها زعماؤها فأفلت. وهو يقرّ بميزات هذا التيار، لكن، للأسف لا يمكنه أن يستضيء من شمعته مرّتين، فقد أفل نجمه، ولا يمكن أن يعود، فها هو يبحث عن منبر آخر، ربما هو المقام الزكي.

إنّ استعمال الكاتب في العنوان صفة "الطاهر" بدلا من صفة "الصالح" له سبب ما في نفسية الكاتب، صفة الطاهر تدل على إنسان وضيء لم ينقض وضوءه، وهذا "الولي" لم ينقض وضوءه فعلا عبر مسار الرواية، حتى عندما أغوته "بلارة" وراح يهمّ بها، ولم يلمسها في جسدها، إنّما لمس القرطين فحسب، واستلهما، فحافظ على طهره (وطار، ١٩٩٩، صفحة ٩٣).

وكونه اختار لفظة "الطاهر" بدلا من لفظة "الصالح"، ربما تحفظا منه لعدم المساس بعالم الأولياء الصالحين، فلهم كراماتهم أيضا، وما هذا الاستعمال إلاّ اجتهاد من الكاتب ليتفادى نقدا من قبل فئة من المجتمع.

هكذا، فالنص من بدايته إلى نهايته، أفاد من نصوص تاريخية ودينية وصوفية وأسطورية،.... ومعاني كثيرة، ونقل لنا عالما مليئا باللاّشعور والعلاقات المتناهية عبر أزمنة متباعدة، فيحيلنا في عصر ما إلى سياق آخر، ويعيدنا عبر التناص بأعجوبة. ونجده « يطيل النظر إلى معنى شعوري متواطئ مع الكاتب عند قارئ، لأنّه يشكل الذاكرة العربية الجمعية، لمّا يشير إلى الميتولوجي التاريخي والشعبي في آن واحد.» (عبد الغني، ١٩٩٩، صفحة ١٠٥)

فما ميّز النص هو انفلاته من كلّ تأويل نهائي، إذ لا يقبل الانغلاق والانحصار في معنى معين، وعلاميته لا حدود لها، فهو نسيج من الإحالات التي يعتمدها الكاتب التي بناها على الفضاء التجريدي، وعلى هذا الأساس، فالنص«يحيل إلى ذاته قبل أن يرد إلى غيره، فهو لا ينحدر من سلالة ولا يدين بوجوده لأب، ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما هي صورة ضيف مدعو، فإن كان كاتب رواية فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها» (بن عبد العالي، ١٩٩٩، الصفحات ٥٩-٦٠).

خاتمة:

نصل إلى القول بأنّه لا توجد حدود تفصل المتخيّل عن المرجع، وكلاهما متداخل مع الآخر، وموجود بوجود الآخر عن طريق آلية التناص التي تستحضر النص الغائب في النص الحاضر، وهي ثنائية تكشف عن تعقد العملية الإبداعية، وتفتّحها على آفاق معرفية مكثّفة، تنطلق من الموروث بكلّ ما يحويه من منطلقات فكرية وجمالية ، وكلّ شعبه التاريخية والدينية والأسطورية والصوفية، لذلك علينا أن نتجاوز فكرة أنّ العمل الأدبي يعكس الواقع، أو أنّه لا يعكسه، بل أنّه من السذاجة أن نفكر – ونحن باحثين في مجال النقد والأدب– في هذا المجال ما دمنا نعلم أنّ النص الأدبي تميّزه لغته الفنية وروحه الأدبية، أي شعريته، ومن ذلك فإنّ الرواية هي إعادة إنتاج للحياة بما حوته من تراث فكري وفنّي وتاريخي ودينـي وأسطوري وشعبي، ليعطي طاقة ممزوجة يعيد بها بعث الذات الإنسانية من جديد، وهي محاورة مطلقة بين نصوص سابقة لتحيا من جديد في النص الراهن.

إنّ نص رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو فضاء راهن يحيل إلى فضاءات مغيّبة بتوظيف تقنية التناص التي أعطته زخما فكريا غنيّا ومتشعّبا، جعل المتخيّل يقف على ترسانة قويّة من النصوص المتداخلة كالنص التاريخي والديني والأسطوري والصوفي.

توظيف التناص في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أدّى إلى تنازع المستويين المتخيّل والمرجع حول مبنى الرواية ومتنها اللّذين أمدّاها بقوة إبداعية كبيرة، وهذا ما جعل الرواية تروي أحداثا تاريخية أو واقعية، ومع ذلك لا تبدو لنا خطابا تقريريا أو صحفيا، بل تبدو بقوّة فنية تظهر في رحلتها في التاريخ الملحمي والواقعي الذي جعله الكاتب "الطاهر وطار" فضاء تجريديا سرياليا لا يمكن الإمساك به في لغة الكتابة السردية، بل هو فضاء منفلت في كلّ مكوّناته(الشخصيات، المكان، الزمان، أفعال روائية)، لتنتقي ما هو دالّ فيه، فتربط الحلقات المفقودة بين الماضي والحاضر، وبذلك انسجم النص المتخيّل ليتآلف مع مرجعياته بمختلف أنواعها.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**
- القرآن الكريم. (رواية ورش).

- وطار. الطاهر (١٩٩٩): الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"-منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، ط١، الجزائر.
- **المراجع باللغة العربية :**
- إبراهيم. عبد الله (١٩٩٠): المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى، والدلالة)، المركز الثقافي العربي، ط١، حيزران.
- بوروبية. رشيد (١٩٧٧): الدولة الحمادية تاريخها وحضارتها، ديوان المطبوعات الجامعية، ط١، الجزائر.
- بن ستيتي. سعدية (٢٠٠٢/٠٦/٢٤): لقاء مع الكاتب "الطاهر وطّار" في مقر الجاحظية. (بن ستيتي سعدية، المحاور).
- بن عبد العالي. عبد السلام (١٩٩٩): ميتولوجيا الواقع. دار بقتال للنشر، ط١، الدار البيضاء/ المغرب.
- ابن عذارى. (١٩٨٠): البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج١، مكتبة صادر، ط١،بيروت/لبنان.
- وغليسي. يوسف (١٩٩٦): إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة.
- حسين. سليمان (١٩٩٧): الطريق إلى النص (مقالات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق/سورية.
- حافظ. صبري (١٩٨٦): التناص وإشارات العمل الأدبي. مجلة: عيون المقالات، الدار البيضاء، عدد٢.
- لحميداني. حميد (٢٠١٤): الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفوبرانت، ط٣، فاس/المغرب.

- مونسي. حبيب (٢٠٠٧): نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأدبي، ط١، وهران/الجزائر.
- مفتاح. محمد (١٩٨٥): تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، دار التنوير، ط١، بيروت/لبنان.
- عبد الغني. مصطفى (١٩٩٩): قضايا الرواية العربية (في نهاية القرن العشرين). الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة/مصر.
- تفسير الإمامين الجليلين. (د.ت)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء الأول (حركة الشهاب للنشر والتوزيع).
- الخضري بك. محمد (١٩٦٩): محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية (الدولة الأموية)، ج١، المكتبة التجارية الكبرى، مصر.
- الغذامي. عبد الله محمد (١٩٨٤): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، مصر.

- **المراجع المترجمة إلى العربية:**

- إيزر. فولفغانغ (د.ت): فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس/المغرب.
- إيكو. أمبرتو (١٩٩٦): القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت/لبنان.
- بارث. رولان (١٩٩٤): نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،ط١، حلب/ سورية،١٩٩٤، ص ٢١- ٢٤. حلب، سوريا: مركز الإنماء الحضاري.
- باختين. ميخائيل (١٩٨٧): الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، ط٢، الرباط/ المغرب.
- هالبرن. جون (١٩٨١): نظرية الرواية (مقالات جديدة) تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، دمشق/سورية.
- هانز. جورج غدامر (١٩٩٦): اللغة بوصفها تحديدا للموضوع التأويلي، من كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين لـ:م-ك.نيوتن، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، مصر.
- زيما. بيير (١٩٩١): النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة- باريس.
- كريز نسكي. فلاديمير (١٩٩٢): من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، عرض: عبد الحميد عقار، من كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي لـ "رولان بارث وآخرون، تعريب: عبد الحميد عقار وآخرون ، منشورات اتحاد المغرب، ط١، الرباط/المغرب.
- كريستيفا. جوليا (١٩٩٧): علم النص: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء/المغرب.
- لوجون. فيليب (١٩٩٤): السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، الدار البيضاء، ط١، بيروت/لبنان.
- مجموعة من الكتاب (مايو ١٩٩٧): مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت.

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

- Iser.*Wolfgang (١٩٧٦): l'acte de lecture (*théorie *de l'effet esthétique), traduit de l'Allemane par Evelyne Sznycet. Pierre Mardaga ،éditeur, Bruxelles, Belgique, 1976.*
- *Leitch .(١٩٨٣) .Vincent.B.Leitch :Deconstructive criticisme, Columbia university Press, New York, USA:*

List of sources and references

1- Sources:

- The Holy Quran. (Warsh's novel)

- Wataar. Tahar (1999), "the pure guardian returns to his holy place", Publishing of "Etebeine" El-DJAHIDHIA, Literary Creativity Series, 1st edition, Algiers/Algeria

2- References in Arabic:

- Ibrahim. Abdullah (1990), the imaginer narrative (critical approaches to dissonance, visions and significance), Arab Cultural Center, 1st edition, Beirut/Lebanon.
- Bouroubia. Rachid (1977), the hammadi state -its history and civilization-, the University Publications Office, 1st edition, Algiers/Algeria
- Benstiti. Sadia (24/06/2002), a meeting with the writer "Wataar Tahar" at the headquarters of "El-DJAHIDHIA association". (Benstiti Sadia, the interlocutor).
- Ben Abdelali. Abdeslam (1999), the mythology of reality. Baktal Publishing House, 1st edition, Casablanca/Morocco.
- Ibn Odhara (1980), Maghreb statement in news of Andalusia and Maghreb, part 1, Library of Sader, 1st edition, Beirut/Lebanon.
- Waghlissi. Yusuf (1996), problems of the methodology and the term in the critical experience of Abdelmalk Mortadh, Mgister 's thesis, Institute of Arabic Language and Literature, University of Mantori, Constantine, Algeria.
- Hussein. Suleiman (1997), the road to the text (articles in the Arabic novel), Arab Writers Union Publications, Damascus/Syria.
- Hafedh. Sabri (1986), the reincarnation and signals to literary work. Magazine: Oyoune Elmakalat (eyes of the articles), Issue2, Casablanca/Morocco.
- Lahmidani. Hamid (2014), contemporary literary critical thought (approaches, theories and attitudes), Infobrandt Press, 3rd edition, Fez/Morocco.
- Mounssi. Habib (2007), reading theories in contemporary criticism, Dar al-adabi Publications, 1st edition, Oran/Algeria.
- Meftah. Mohamed (1985), analysis of poetic discourse, (Strategy of dissonance), Dar-Attenouir, l-Enlightenment, 1st edition, Beirut/Lebanon.
- Abdul Ghani. Mustafa (1999), Issues of the Arabic novel (at the end of the 20th century), Egyptian-Lebanese House, 1st edition, Cairo/Egypt.
- Interpretation of the two venerable imams (Without date), University Publications Office, Part 1 (Shihab Publishing and Distribution Movement), Algeria.
- Muḥammad Khuḍarī Beg (1969), lectures on the history of Islamic nations (Umayyad State), part1, Grand Commercial Library, Cairo/Egypt.

- Al-Ghodhami. Abdullah Mohamed (1984), sin and atonement from structural to anatomical, Egyptian General Book Commission, 4th edition, Cairo/Egypt.

3- Translated references (to Arabic):

- Ezer. Wolfgang (Without date), the act of reading (the aesthetic theory of responsiveness in literature), Translated by Lahmidani. Hamid and EL-djilali. El-kodia, Al-Manahl Library Publications, Fez/Morocco.
- Eco. Umberto (1996), the reader in the story (Interpretive Synergy in Narrative Texts), Translated by Antoine Abou Zeid, Arab Cultural Center, 1st edition, Beirut/Lebanon.
- Barth. Roland (1994), criticism and truth, translation: Munther Ayachi, Center for Civilization Development, 1st edition, Aleppo/Syria.
- Bakhtine. Michael (1987), narrative discourse, translated by Mohamed Barada, Dar al-Aman, 2nd, Rabat/Morocco.
- Halpern. John (1981), the theory of the novel (new articles) translated by: Mohieddin Sobhi, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, 1st edition, Damascus/Syria.
- Hans. George Ghadmar (1996), language as a specific subject of interpretation, from the book of 20th-century literature theory: M.K. Newton, Dar Ain for Human and Social Studies and Research, 1st edition, Cairo/Egypt.
- Zima. Pierre (1991), social criticism (towards sociology of literary text), translated by: Aida Lotfi, Dar El-fikr for Studies publishing and distribution, 1st edition, Cairo-Paris.
- Krzysztof Insky. Vladimir (1992), for semiotics succession of the novel, Presentation: Abdelhamid Adur, from the book: Methods of analysis of the literary narrative: Roland Barth et al., translated to Arabic: Abdelhamid Akkar et al., Publications of the Union of Morocco, 1st edition, Rabat/Morocco.
- Kristeva. Julia (1997), text science: Farid Ezzahi, review: Abdeljalil Nazim, Topkal Publishing House, 2nd edition Casablanca/Morocco.
- Logan. Philip (1994), Biography, Charter and Literary History, Translation and Presentation: Omar Hali, Casablanca, 1st edition, Beirut/Lebanon.
- A group of authors (May 1997), introduction to the methods of literary criticism, translated by Radwan Zaza, Review: Moncef Al-Shenofi, Alem Almaarifa (world of knowledge), Kuwait.

4- References in foreign language:

- Iser. Wolfgang (١٩٧٦), l'acte de lecture (théorie de l'effet esthétique), traduit de l'Allemane par Evelyne Sznycet. Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, Belgique.
- Leitch. Vincent B. (1983), Deconstructive criticisme, Columbia University Press, New York, USA.

Abstract :

The Algerian writer "Taher Watar", in his novels, used to link the fictional text to the reference, using the technique of intertextuality. It shows the dialogue, interdependence and disharmony of cultures, thus holding as many texts as possible on their diversity and re-resurrecting them in the appropriate place, which fertilizes the current text and makes it more powerful and beautiful. But in his latest novel, "The Pure Guardian Returns to His Rightful Place", he employed him differently, as he relied on abstract narratives based on time, place and **personnalities** that are difficult to capture or identify; It imposed an imaginary space that we did not have in his earlier writings, and the way of linking the parts of the imagination. What is the intertextuality as a mechanism for linking the imagined and the reference? And how is the novelist's imagination stuck by intertextuality?

Keywords : Intertextuality, imagination, reference, lingering, overlapping.