مجلة رفوف – مخبر المخطوطات – جامعة أدرار – الجزائر ـــــــــــــــــ المجلد: 11 / العـدد:01 (جانفي 2023) ص 976– 997
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 Legal Deposit: 2013-6352

مسرحة الرواية–عودة الولي لمحمد بورحلة أنموذجا–تحليل الشخصيات الرئيسية–مقاربة تأويلية–

The novel theatricality- retun of wali to Mohamed bourahla a model- Analytics of the main characters-aninterpretive approach-

نور الهدى بن دادة [1]، الدكتور: جمال سعادنه[2]
Nour el houdaBendadda[1], Dr : Djamel Saadna[2]
1 جامعة باتنة1، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة،(الجزائر)، nourelhouda.bendada@univ-batna.dz
2 جامعة باتنة1، (الجزائر)، Saadna.djamel@univ-batna.dz

تاريخ الاستلام: 2022/04/21	تاريخ القبول: 2022/07/16	تاريخ النشر: 2023/01/22

الملخص: تعدّ المسرحة من أهم المواضيع طرحا في الدراسات الحداثية، وعلى عكس السابق بدأت الدراسات الأكاديمية الجزائرية توليها اهتماما، على غرار وجود مصطلحات عديدة منها؛ التناص، الاقتباس، التضمين والتي تشير كلها لأخذ بعض النص لكن من نفس الجنس، إلا أن المسرحة تعنى بأخذ النص سرديا كان أم شعريا شريطة تحويله إلى نص مسرحي، ومنه فالنصان اللذان تم دراستهما متمثلين في "رواية الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي للطاهر وطار" و"مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة" من أنضج النصوص بنية وفكرا ليمثلا مفهوم المسرحة بامتياز، وتحمل لفظة "العودة" عمق المعنى في التاريخ المتجذر في هويتنا العربية الإسلامية لتتصارع وثنائية التيه لتبقى الأفكار المطروحة كقضايا تعالج في كل مكان وزمان.

الكلمات المفتاحية: مسرحة، ولي، عودة، تيه، غواية، لعنة.

Abstract: The theatricality is considered as one of the most debatea topics in modernist studies. The Algerian academic studies started to give it attention, others terms such as; intertextuality, the quote, embedding all indicate using texts but in the same genre, but theatricality focuses on the narrative text or poetical one -and converts it to theatrical text, the two texts that have been studied are-"a novel of the purewali return to his honorable maqambytaharouettar" & "play of retun of waliby Mohamed bourahla" one of texts that represent the concept of theatricality by converting a compound sentence into a simple eloquent sentence"The return" and what it carries in the deep meaning of history which is rooted in our Arabic-islamic identity to struggle with duality of wandering, like issues addressed everywhere and all times.**Keywords**:theatricality ،wali, return, wandering, seduction, curse.

المؤلف المرسل:نور الهدى بن دادة، **الإيميل**: nourelhouda.bendada@univ-batna.dz

1. مقدمة:

لقد أولت الدّراسات النقدية الحداثية مسألة الجنس الأدبي و ما طرأ عليه من تحولات بالغ الاهتمام وذلك باستحداث أجناس و تهميش أخرى، ولعل منطلقها النظرية الأرسطية التي ميزت بين نوعين رئيسين هما؛ الفن السردي والفن الدرامي أي الرواية والمسرحية على شكلهما الحالي خاصة وأنّ كليهما يشتركان في عديد العناصر على غرار اختلافهما في البعض الآخر، فبينما تبقى الرواية حبيسة الأوراق تجسّد المسرحية على الركح المسرحي، فقد أصبح معظم الكتاب، وخاصة الجزائريون منهم يكتبون وفق ما يسمى "بالمسرحة" كون هذه الأخيرة، التي تعتبر جسرا يوطد التمازج أو التداخل الأجناسي بين الخطاب الروائي والمسرحي لكن وفق رؤية جديدة مناهضة لتجليات الواقع حيث تبرز المسرحة كمنحى جمالي للكتابة الدرامية الجديدة، التي تثبت روح الكتابة النصية المعاصرة، وفنية تحويل النص السردي الروائي إلى «نص ممسرح قابل للعرض»(غريبي، 2011–2112، صفحة 213، 214).

وإن عدنا إلى الكتابة الجزائرية فإننا نجدها نصوصا ناضجة بنية وفكرا، ومن أجل التعرف أكثر على طبيعة هذا النمط الكتابي الجديد "المسرحة" والذي يعدّ من خلاله بحثنا بحثا أصيلا لم يتم دراسته من قبل على مستوى المدونات الجزائرية، وبه ينال هذا المقال شرف أول دراسة أكاديمية بالجزائر، لذلك جاء اختياري لهذا المقال موسوما ب"مسرحة الرواية عودة الولي لمحمد بورحلة أنموذجا_تحليل الشخصيات الرئيسة مقاربة تأويلية_" حيث يعتبر هذا النص عينة من النص الدرامي الجزائري المختلف، في بحث عن مقومات وطبيعة بنائه في مرحلة بلغ فيها التجريب ذروته، انطلاقا من مرجعيات الكتاب المختلفة سواء روائيين أو مسرحيين، وربطها بمقومات بناء النص، وتأتي أهمية هذا الموضوع في محاولة «الكشف عن التجربة السردية والدرامية الجزائرية المعاصرة(جلاوجي، 2007، صفحة 17)»، كما تبرز قيمته الفنية من خلال رصده لأهم مقومات بنية هذا النص انطلاقا من الشخصيات المحرك الرئيسي للأحداث.

ومنه يرتكز الموضوع على مجموع تساؤلات التي تؤسس متنه انطلاقا من أغوار النص السردي من جهة والنص الدرامي من ناحية أخرى لإبراز هذا التناغم بين النصين وكيفية ولادة النص الدرامي من رحم النص السردي، حيث انبثقت من الإشكالية المحورية؛ كيف تم تحويل العمل الروائي إلى عمل مسرحي، مجموع إشكالات فرعية منها؛ هل عكس محمد بورحلة في "عودة الولي" البنى الفكرية والدلالات التي رمى إليها الطاهر وطار؟ هل أضفت عملية المسرحة على النص ما يزيد الرواية عمقا فنيا وفكريا؟ وما هي الغاية من تغيير مسميات بعض الشخصيات المسرحية على غرار الشخصيات الروائية؟

وقد كان من بين أسباب اختيار الموضوع اطلاعي على تداخل الرواية والأجناس الأخرى بخاصة أفلمة روايات نجيب محفوظ، الأمر الذي حفزني إلى دراسة هذا النوع من المواضيع الذي يشكل تحويلا أو انتقالة بين الفنون، وكذلك لجدّة الموضوع وحداثته بخاصة في المسرح الجزائري الذي لم يعط هذا النوع من الدراسة حقه.

ومن أجل الإجابة على مجموع التساؤلات اقتصرت في هذه الدراسة على تحليل الشخصيات الرئيسية على اعتبارها المحرك الأساسي الذي يدفع بسير الحدث كجانب تطبيقي معمق للدراسة، مرورا بملخص النصين السردي والدرامي، طبعا لم أنس الجانب النظري متمثلا في نشأة المسرحة وتعريفها كمفهوم جديد على الساحة الأدبية في الجزائر لكن كإشارة بسيطة تعطي القارئ لمحة عامة حول تيمة المقال كونه جزء مهم من العنوان لابد الافتتاح به.

أما عن المنهج المتبع في الدراسة فهو هجين بين المنهج التاريخي في رصد المسرحة كمفهوم، ظهور وتطور، وبين المنهج المقارن في الانتقالة بين النصين والعوامل المساعدة في خلق التزواج و توطيد العلاقة بينهما، والمقاربة التأويلية في تحليل الشخصيات.

2. مسرحة الرواية:

تعتبر المسرحة "Théatralité"مفهوما تبلور نظريا مع محاولة لتحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سمي نظرية المسرح، ومن الناحية النقدية فيما سمي علم المسرح، مع محاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض.

1.2.النشأة:

من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرحة"Théatralité"لأنه استخدم في سياقات متنوعة ومختلفة حيث يعتبر المسرحي الروسي نيكولاي إفرينوف أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922، وقد اشتقه من صفة مسرحي بالروسية ومحاكاة نقل تجارب الإنسان البدائي إلى أفراد قبيلته بمسمى إرادة المسرح، بوصفها غريزة يتشاركها كافة البشر، فحسبه هي« حس التنكر والمتعة في إيجاد الوهم وعكس صور النفس والواقع على الآخر»(الحادك و سعدي، 2015، صفحة 17)، وقد ذهب إلى أن كل إنسان يحمل في داخله رغبة في تغيير هيئته والتنكر بهيئة أخرى.

وقد كان ظهور المسرحة في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفن مستقل له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض. يندرج ذلك ضمن ردة فعل على مسرح الإيهامين المغلق الذي يخفي أعرافه ليطرح نفسه كمحاكاة تصويرية للواقع.

2.2.المفهوم:

في اللغة العربية يصعب التعبير عن مضمون هذه الكلمة "المسرحة" بمصطلح محدد كونها أقرب ترجمة مشتقة من فعل "مَسْرَحَ" الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق مصطلحي"Théatralisation" و " Dramatisation" فيقال مسرحة الرواية مسرحة القصيدة... فهو ما يشكل الخصوصية المسرحية في العمل المسرحي.

وقد «عرّف الناقد الفرنسي رولان بارت عام 1954م المسرحة أنها "المسرح بدون نص" بمعنى دون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب، مع كل ما يحمله ذلك من تأثير على المتلقي. انطلاقا من هذه المعطيات فإن المسرحية بمعناها الدقيق هي كل ما يحمل طابعا مصطنعا، حيث يختلف عما يوجد في الحياة العادية في النص والعرض، وكل ما يفترض الازدواجية؛ الشخصية التي يؤديها الممثل، المكان الذي يوحيه الديكور»(إلياس و حسن، 1997، صفحة 462، 463)، من هذا المنطلق فإن كل عمل مسرحي مهما كان أسلوبه يحمل نوعا من المسرحة تتفاوت نسبتها من نوع لآخر.

تتطلب المسرحة تعميق معاني الدراما من خلال كون الحوار مكتوبا قابلا للأداء التمثيلي، كذلك امتداد التجسيد المرئي للدراما، «فالمسرحة والخطاب يتوقفان على جودة أداء كل من؛ الممثلين والمخرج وحتى المشاهدين»(عبد الوهاب، 2007، صفحة 155)، فالممثل يحتاج لجهاز النطق وآليته لتقدير وحساب قوى الرزانة والوقار.

تعتبر المسرحة «مظهرا آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج/المؤلف»(عبد الوهاب، 2007، صفحة 205)، أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل. وتعتمد على تجاوز أدبية هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي، إنها كتابة تشتغل على النص الشعري أو السردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص ممسرح قابل لأن يعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي شعرا كان أو رواية داخل العمل المسرحي.

3.ملخص العملين:

إن من العسير على كل باحث الخوض في دراسة النص السردي والدرامي دون فهم فحوى الأحداث وتسلسلها، كذلك صعوبة القارئ فهم الدراسة دون الإحالة إلى النص الأصلي، وهذا لا يتأتى إلا بمخلص النص وتفاصيله المهمة دون إسهاب، وهذا ما يشتمل عليه كل من:

1.3.ملخص رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار:

تعدّ «رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي من أنضج النصوص بنية وفكرا »(إدريس، 2015، صفحة 167)، فيكفي أنها ضمن نصوصه الأخيرة التي ارتقت فيها درجة الوعي الديني والسياسي والاجتماعي للرجل، وقيامه على أهم تقنيات السرد للمتخيل الصوفي والعجائبي، التغريب وإعادة تحيين التاريخ بصفة مغايرة. ففي مجملها تناولت حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها أيضا، حيث يتم التركيز فيها على خطاب السلفية ضمن الحالات التي تعتري شخصية الولي الطاهر.

ومنه ينفتح النص على مشهد «الأتان العضباء واقفة فوق تلة رملية عند الزيتونة قبالة المقام الزكي حيث ينزل الولي وينوي الصلاة ركعتين تحية للمكان وللمقام»(وطار ، 2004، صفحة 13)، إلا أنه لا يعثر على القبلة، حيث الشمس متسمرة في كبد السماء لا تتحرك، فيستدير ربع دائرة حيث القبلة عادة لكنه يفاجئ بمقامه وقد استنسخ في ثلاث قصور أخرى(وطار ، 2004، صفحة 16)، وكلها بدون صومعة ولا منافذ، فتتكاثر القصور إلى تسعة وتسعين، فيما يشبه ضربة شمس أصابت الولي، يتحرى عن حقيقة المقام فيبقى في حلقة مفرغة لا متناهية التيه.

وسط ضياع الولي يتذكر المقام الزكي الذي أقام فيه منارة للعلم هروبا من الوباء، الذي مسّ المؤمنين من انتشار لمظاهر الفسق والمجون، وفاتنة مجهولة تصيب بلعنتها كل من كشفت له عن وجهها فيفقد ذاكرته. ثم ينتقل إلى صورة الارهابين وهم يقاتلون بالجبال متخذين منه حصنا لهم. ثم إلى العالم السفلي حيث الأموات تحصد أرواحهم دونما إنسانية بمختلف آلات الموت؛ الكلاش، الساطور، المتفجرات... حتى الحمام فقد شهيته للحياة حين رؤيته لصورة الموت في أوج هيبتها فترك خلفه كيس قمح مبعثر.

تتربع أحداث هذه الرواية على ما يقارب 156 صفحة من الحجم الصغير، نجدها تتوزع على أربعة فصول مختلفة الطول وتضم مجمل عناوين تبدو أنها مؤطرة لأحداث محددة زمانيا ومكانيا، لكن الفضاء الدلالي لهذه الرواية ينشأ من الصورة الكلية للنص، بحيث تحدِّد أحداث القسم الأول وفق التسلسل التالي:

1/ تحليق حر: يقدم فيها الكاتب أهم العناصر الرئيسية المكونة للحدث الروائي(الولي، الفيف، المقام، العضباء، الأخوات، بلارة، الوباء...)

2/ العلو فوق السحاب: وفيه رحلة الولي للبحث عن المقام ويتكون من تسع لوحات حسب النصوص، وعشر لوحات حسب الترقيم حيث قفز اللوحة السادسة كتقنية جديدة في الكتابة السردية لإثارة فضول القارئ وتحفيز تأويلاته.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى القصر الثالث الذي يمثل القسم الثاني والرئيسي في الرواية، وهو كسابقه يتشكل من مقطعين:

1/ السبهللة: التي يقول عنها بأنها حالة صوفية كاذبة، ويلتقي ببلارة ومحاولته الارتباط بها، واختفاؤه بعد سلّه قرطيها من أذنيها.

2/ في البداية كان الإقلاع: ويبدأ باستفاقة الولي الذي يواصل مسيرته نحو القصر الثالث التي توزعت على ست لوحات.

مما يبدو أن نهاية أحداث الرواية ليست في الحقيقة إلا بدايتها المفترضة التي لاشك أنها ستدفع مخيلة القارئ إلى ملء ما تركه الكاتب من فراغ في تلك الدائرة الكتابية، وبذلك يضع النقاط الأولى لبداية النهاية، وهذا ما يؤكده الطابع الدائري لأحداث الرواية والتي أشار إليها الكاتب في مقدمتها.

2.3.ملخص مسرحية عودة الولي لمحمد بورحلة:

نظرا لانجذاب أغلب الكتاب الجزائريين لنصوص الطاهر وطار قام العديد منهم بمسرحتها لعل أشهرها "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، وفي خطوة جادة تقرر مسرحة بعض أعماله منها نص الدراسة "رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" والذي قام بمسرحتها الكاتب محمد بورحلة بعنوان"عودة الولي" حيث أبقى فيه على الفكرة الرئيسية للنص أي أيديولوجية العودة إلى العصر الذهبي والاستضاءة بنور الشمعة الواحدة، وما تحمله من مآسي وتبرير للقتل الذي كان باسم العقيدة السوية، لكنه وسّع في حيز الهوس الماضوي فجعله كونيا، وخروجه من حيّز

الحركة الإسلامية رهانا ليتطرق إلى أسطورة العودة كظاهرة كونية يتبناها الإسلامي مثلما يتبناها غيره باسم ادعاء امتلاك الحقيقة وضرورة العودة إلى القيم الأولى.

تحوي المسرحية على ما يقارب 54 صفحة من الحجم الكبير، تتوزع على سبعة مشاهد وهذه المشاهد لا تحمل عناوين، ولقد تمّ اعتماد عناوين لهذه المشاهد بحسب دلالة كل مشهد وتسلسل أحداثه، وكيف بنيت أحداث كل منها.

تسرد المسرحية قصة«جماعة آوت إلى مكان مجهول على رأس جبل، أين يوجد المقام المكان ملاذ أصحابه، يحصنون به من الوباء الذي أفسد البشر، ويعيشون طقوسهم على الإيمان بحتمية العودة إلى عصر الآباء المؤسسين للطريقة خارج مقام العالم الموحش، والآخر عدو لدود مريض يجب القضاء عليه حتى لا ينتشر الوباء»(بورحلة، 2015، صفحة 3)، وعلى رأس الطريقة شخص غريب الأطوار هو«الولي رجل غياب يجوب الأزمنة والأمكنة مبشرا بمعتقده، لكن المقام يعرف أزمة سببها الطالبة الجميلة المقربة لقلب الولي، بسببها يدب القلق بين المريدين، ويخبروه بالفتنة الواقعة داخل المقام» (بورحلة، 2015، صفحة 26)، فينتفضون على الولي بعد أن تأكدوا بأن الداء فتك به، فيأمر بأمر و يندم عليه. وتجري الأحداث في أجواء روحانية صوفية وسط رائحة البخور وطقوس الحضرة.

وتنقسم المسرحية إلى سبع مشاهد:

1–المشهد الأول: عودة الولي المنتظرة والاستفاقة منها: (من1–18ص) يقدم لنا الكاتب فيه أهم الارشادات الإخراجية من تعريف بالشخوص، والمكان؛ المقام الزكي وعناصر ديكوره فهو فضاء ذو مدخل ونافذة، ودور السينوغرافيا. ثم يبدأ المشهد الأول بتعريف أهم شخصياته ومكان تواجدها وزمن الأحداث، وأهم أحداث انتهاء الحضرة، وعودة الولي المنتظرة، حيث يكون الولي بين التحضير والاختيار، وينتهي المشهد بدخول مرجانة.

2–المشهد الثاني: التسرع باتخاذ قرارات القتل: (من19–25) ويبدأ المشهد بتقديم أهم الشخوص ومكان تواجدها وزمن الأحداث، ويفتتح المشهد بدخول مرجانة وحديثها مع الولي، وفتنة مرجانة له، وينتهي بخروجها.

3–المشهد الثالث: بداية الشك في الوباء: (من26–33) بداية الشك في المعتقد والإصابة بالوباء وإعطاء الولي الأمر بقتل الفتنة متمثلة في مرجانة.

4–المشهد الرابع: الإصابة بالوباء: (من34–35ص) قلق الولي من قراره.

5–المشهد الخامس: القضاء على الوباء: (من36–39ص) وصف حادثة قتل مرجانة.

6-المشهد السادس: السقوط والعودة: (من 40-46ص) ظهور شبح الرفيق المقتول وشبح مرجانة، ودخول الولي في حالة نفسية والحديث عن العودة.

7- المشهد السابع: الخوذة ونهاية الولي: (من 47-51ص) ضياع خوذة الولي مما أدى إلى ضياع منصبه، وظهور ولي جديد.

ومنه تعتبر المسرحية بنية متكاملة تلاحمت فيها جميع مستويات النص، من أعلاها إلى أدناها لتنتج لنا عملا فنيا في غاية الدقة والتناغم، ومن ناح آخر الأفكار التي طرحها الكاتب في نصه تناسبت واللغة التي وظفها، مما ساعد قراء النص من تحليله وفتح مغاليقه، وولادة المعاني بمطلقية.

وعلى ضوء البنية النّصية فما أراد إيصاله العنوان -العتبة الأولى- "عودة الولي" هو بالغ الأثر وعميق التأثير من حيث زوايا الرؤيا إلى تراكم الأوهام، حيث جسّدت الشخصيات ما كان ولم يزل يواجهنا من آثار العشرية السوداء، فنحن من أدمن تنفس هواء تلك الأزمات وارتوى بمياه ينابيع المحن واكتوى بنيران الحروب، واختنقت دواخلنا بدخانها، وهو من أبلغ ما تم تلخيصه لكل مأسي تلك الظروف القاسية التي عاشها الوطن عقدا من الزمن.

وقد عرضت المسرحية مرتان بداية بالمسرح الجهوي باتنة، ومن ثم بمدينة قسنطينة في إطار قسنطينة عاصمة الثقافة العربية من إخراج "عمر فطموش" سنة 2015.

4.تحليل العناوين والشخصيات الرئيسية:

1.4.تحليل العناوين: "رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و"مسرحية عودة الولي":

يعتبر العنوان من أولى العتبات النصية التي تواجه بصر المتلقي في عمليته القرائية بوصفه« بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص»(الجزار، 1998، صفحة 8)، فلا يستأذن الوصول إلى ذهنية المتلقي وإنما يمسك به ليدخله عالم النص، على اعتبار أنه «علامة دالة على النص»(حليفي، 2004، صفحة 9)، ومعلن عن طبيعته، ومحدد للقصد الذي انبثق عنه إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، أو كاشفا كنه النص، لأن «العنوان يظهر معنى النص »(حليفي، 2004، صفحة 10)، موجه ومحفز لفعل القراءة الواعية المتفحصة التي تنطلق من خلفية معرفية تبعد الفهم الساذج.

يعتمد القارئ في محاولته لدراسة النص في الانطلاق من عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه مهما اختلف الجنس الذي ينتمي إليه هذا النص ألا وهو العنوان الذي من خلاله تتحد تيمات الخطاب الروائي والمسرحي، في محاولة لمحاورتهما على اعتبار أنهما نصان موازيان سياقيا ونسقيا لعكس تضاريس النص السطحية والعميقة ، حيث أن طاقة الدلالات المشحونة للعنوانين "رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و "مسرحية عودة الولي" تفتح أمام القارئ لا نهائية التأويل وهذا ما تطلبه تداعيات الحداثة، ومنه إلى أي مدى تحققت دلالة العودة في كلا النصين؟

من خلال العنوان نستطيع أن نضبط النص وانسجامه، فهو يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، حيث جاء عنوان النص جملة منمقة مفخخة ذات سبك وحبك وغواية. ومايميز عنوان رواية الطاهر وطار "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو طوله، فمن هذا الطول ينتقل للإيجاز في مسرحية "عودة الولي" فقبل الحديث عن المعاني والدلالات التي يشير إليها العنوان، نتطرق لسمة الطول والقصر التي تتجسد في عناوين الطاهر وطار السابقة القصيرة كـ"الزلزال، اللاّز، الشمعة والدهاليز، الحوات والقصر...، حيث يدّل طول العنوان على طول نفس الكاتب للعبور بين الأزمنة، وطول حكاية الولي الذي يعود لنا عبر المشهد المسرحي في نص عنوانه القصر والدّقة، لينتقل الخطاب من انغلاق النص الروائي وصفحاته إلى خشبة الركح المسرحي بين الكتابة والتمثيل فالعنوانين كما هو واضح يشتركان في لفظتي "الولي" و"العودة"، لنتساءل نحن كقراء مادلالة العودة ؟ومن أين عاد الولي؟

يتقاسم كلا النصان ذلك الغموض والبحث عن زمان ومكان وأحداث الولي وعودته، فالانتقال من بنية السرد إلى الحوارية المشهدية؛ هو انتقال من مجموع دلالات تعطي معنى محددا، من عبارة جملة اسمية مركبة تحوي مبتدأ وخبر على هيئة جملة فعلية وجار ومجرور، إلى جملة إسمية بسيطة تحوي مبتدأ وخبر مفرد، حيث توجز الألفاظ لتعمق المعاني مع الحفاظ على كبرى الدلالات المحركة لسير الأحداث، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه، فيدور في فلكه ومداره، وعلى هذا فكلا العنوانين لم يكونا اعتباطيا الصياغة، وإنما تركيبا استفزازيا للقارئ كيما يثيره للبحث عن اجابة عن هذا التساؤل الانطولوجي، أين سنعود جميعا كما عاد الولي وهل حقق فعلا هذه العودة أم أنه في حلقة مفرغة لا مغادرة فيها ولا عودة مجرد تيه سرمدي.

في البدء كلمة "الولي" تحيلنا إلى عالم الدين وبالخصوص أجواء الأولياء وعوالم الصوفية حيث جاء في تعريف لفظة "الولي" لغة قول ابن منظور:« ولي: من أسماء الله تعالى: الولي هو الناصر. وقيل المتولي لأمور

العالم والخلائق القائم بها، ومن أسمائه عز وجل: الوالي وهو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيها. قال ابن الأثير: وكأن الولاية تشعر بالتدبير والقدرة والفعل، ومالم يجتمع ذلك فيها لم ينطلق عليه اسم الوالي»(ابن منظور، دت، صفحة 406، 407)

وقد ورد ذكر الولي في القرآن الكريم في عدّة مواضع منها قوله تعالى: ﴿ وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَيُطِيعُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ سَيَرْحَمُهُمُ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ (سورة التوبة، الآية 71)، كما أخذت أيضا «معنى النصرة والتولية وقد اطلقها تعالى على ذاته اسما بالإطلاق، او بالإضافة إلى بعض عباده، كما أطلقها تعالى على عبيدة أو بالإضافة إلى بعضهم البعض»(الحكيم، 1981، صفحة 1231)، فلهذه الكلمة وقعها البارز لدى المسلمين حيث يمثل الولي الطاهر النقي من ذنوب الدنيا وزلاتها، كما للولي دلالة في الثقافة الشعبية « إذ كثيرا ما يتردد على ألسنة العوام، وهم بصدد قضاء حاجة معينة إقامة النذور للولي الفلاني، وكأن استرضاءه واستمالته يجلبان الحظ، وجريان الأمور كما تشتهي الأنفس، وبالمقابل سخطه وغضبه يسببان التعاسة، وفشل المتضرر في مسعاه»(فرطاس، 2009، صفحة 86)، فالولاة بمثابة الوسائط الروحية بين العباد والله عز وجل، هذا من الناحية الدينية والمعتقدات.

وباستدعاء الولي المودع في الوعي الجمعي، نجد أنفسنا حيارى نتساءل هل كان الولي_بما يربطه في النص_طاهرا؟ حيث أن العنوان يحيلنا على وجود ثنائية الحضور/الغياب، فهو الحاضر الغائب بمقامه بين الماضي/الحاضر فالزمن لا معيار لضبط توقيته، كما أن هذه الثنائية تستدعي ثنائية أخرى المقدس/المدنس أي الديني/الدنيوي حيث تتجلى في عوالم الصوفية، على غرار دلالة الولي العارف العابد لله، الطاهر تحيلنا إلى عالم الكتابة كون الولي الطاهر عودة لحل مشكلة الهوية الجزائرية وماشهدته الفترة التي كتب بها، ومنه الاسم يرتبط بفعل مضارع يتجدد في كلمة يعود والتي تُنسب للولي الذي يتحرك عودة للمكان، فمفهوم العودة مقرون بزمن ومكان محددين في حركة مستمرة تجعل الولي يعود عدة مرات، فهل سيصل؟ متبوعا بحرف الجر"إلى" الذي يدل على الانتهاء، وتحديد المكان المخصص للعودة وكأنه أراده وليا عارفا لهدفه يصله بسرعة.

وبين عودة وبداية من جديد هو حال الولي في مسرحية "عودة الولي"، فهذا الامتداد الزمني المستمر نحو المستقبل، ثم أن العودة تختلف من معتقد لآخر حيث لها دلالات متعددة كقصة عودة أوديس إلى طروادة بعدما لاقاه من أهوال ومصاعب في رحلته حسب ما جاء في ملحمة الشاعر هوميروس المعروفة بالأوديسة، وتبقى العودة محملة بالمعاني الدينية، كما عودة أصحاب الكهف من مرقدهم، ولا ينفصل الروائي الطاهر وطار عن ثقافته

الجزائرية بتوظيفه «المثل الشعبي عدنا والعود أحمد هذا المثل الذي يدل على الوصول بسلامة»(فرطاس، 2009، صفحة 87)، فبالإضافة للمعاني الدينية والأسطورية يختزل محمد بورحلة العنوان بانتقالة أجناسية من الرواية إلى المسرحية، حيث يعيد استحضار مشاهد من ذاكرته الأدبية إلى عالم وطار، فالعودة دائما ماترتبط بالمقام ذو المنزلة الروحية التي يمر بها السالك إلى الله.

ومن هذا العنوان تتضافر الأبعاد والدلالات وتختلف القراءات لهذا النص الموازي، ليكون متاهة نصية، ليوهم القارئ أنّ عودة الولي أكيدة، وأنّ ما على النص إلا أن يبين له طريقة العودة، لكن فعل القراءة سيكشف له العكس تماما، وأنّ العودة هي عودة سيزيفية، وأنّ المقام الذي يعود إليه الولي مقام لم يوجد بعد.

2.4.تحليل الشخصيات الرئيسية لكلا النصين:

تعتبر الشخصية لبنة أساسية في بناء الصرح الروائي والمسرحي، فضلا على أنها تمثل حلقة الوصل الأساسية بين عناصر السرد، فيتحدد وجودها من خلال علاقتها بما يحيط بها فبالقدر الذي يؤثر فيها هذا المحيط تؤثر فيه، وتحدد ملامحه، وحيث احتلت–بحضورها المادي ووعيها وعواطفها– مكانة متميزة بين عناصر التشكيل الروائي باعتبار الإنسان محور الحياة، ويذهب عبد المالك مرتاض إلى أن: «الشخصية هي الخصوصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن الأجناس الأخرى. فليس من مقومات السرد الأخرى ما يمكن أن يؤدي ما تؤديه الشخصية»(مرتاض ، 2005، صفحة 103، 104)، إذن فالشخصية الروائية مزيج بين وجود واقعي في صورة تخييلية ذات أبعاد جديدة.

على غرار أنّ«الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال ذلك سلوك الممثل وانفعالاته وحواره وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام وإنها بهذا– دون الانفصال عن غيرها من العناصر–أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة المشاهد»(القط، 1978، صفحة 21)، وهنا اقترن مفهومها بالسلوك، الذي تصدره هذه الشخصية، كما تم التركيز على الأداء الذي يتحقق من خلال فعل المشاهدة أي ثنائتي الممثل/المشاهد.

1.2.4.شخصية الولي:

إن لفظة الولي «مشحونة بدلالات اختر اقل لسطح والعابر، إنه علاقة فنية قبل أن يكون شخصية ذات ملامح وسمات، ومواقف تتميز بها داخل النص، والولي في اصطلاحات الصوفية من تولى الحق أمره وحفظه من العصيان ولم خبل هو نفسه بالخذلان حتى يبلغه في الكمال مبلغ الرجال»(عرجون، 2009، صفحة 110)، فالولي في منظور المتصوف هو العارف بالله وصفاته بحسب أن يكون مطيعا لله زاهدا عن اللذات والشهوات وما يغضب الله.

أ/في الرواية:

في الرواية الولي شخصية متعددة الحالات، تخترق الأزمنة والأمكنة، دائمة الحركة، والسير برفقة العضباء التي تواصل معه مسيرته غير منتهية «يبقى المكان هو هو كأنه سير أبدي، تجوب مئات السنين فلا تعثر على طريقك ويوم تعثر عليه تبدأ من النهاية»(وطار ، 2004، صفحة 112)، ومنه فهو ينحو دلالة عكسية حيث تعتريه حالات خوف من الوباء، من التيه من المجهول وحتى الموت، من جهة فاقد لذاكرته الأمر الذي صنع به اضطرابا في صفاته، حيث أصبح شخصية معقدة على مستوى بنيته السيكولوجية بل نستطيع قول أنها مرضية، فهو كذلك مندفع أحيانا غير آبه، وذلك حينما: «هتف الولي الطاهر وهو يصوب مدفعه الرشاش نحو طائرة، كانت تحوم فوقه»(وطار ، 2004، صفحة 31).

فالاضطراب نلاحظه يزداد عندما لا يتذكر شيئا حيث يجيب على أسئلة الآخر مكررا نفس الكلام بعض الآيات والسور، حين:« كبر الجميع، ولغطوا بلغة غير مفهومة، ثم تسابقوا يسلمون على رأس الولي الطاهر، ويسألونه من يكون، ومن أين جاء ومن أرسله، لم يجد مايجيبهم به، سوى قراءة سبح ربك الأعلى الذي خلق فسوى»(الرواية، ص32)، ومن المعروف عن فضل قراءة سورة الأعلى أنها توقف الضرر والشعور بالمرض، وهذا ما يبين إيقاف القتال، كذا في الآية قوله:﴿**سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى**﴿٦﴾﴾(سورة الأعلى، الآية 6)

الأمر الذي يفسر نسيانه للقرآن عدا سورة الأعلى، من نفس السورة الآية:﴿**صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى**﴿١٩﴾﴾(سورة الأعلى ، الآية 19)، تحيلنا إلى استحضار غير مباشر لقصة سيدنا موسى وتيه قومه عقابا من الله لعدم قتالهم القبائل الكنعانية لدخول فلسطين، فتشظي الشخصية هو تشظي امتد عبر التاريخ البشري الإسلامي إن صح التعبير عبر حالات الغيبوبة والإغماء التي اعترت الولي، فتيمة اللعنة هي البؤرة المركزية التي

تمحورت حولها الشخصية ابتداء بقوم سيدنا موسى انتهاء بالوضع السياسي الجزائري وكأنها لعنة تلاحق البشرية، إلا أن لعنة الأولى (اليهود) تتخذ مسارا دلاليا عكسيا_انزياح دلالي_ حيث أن :

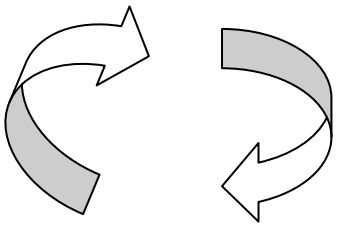
(–) دلالة سلبية (+) دلالة ايجابية

*اليهود: الهدف: استرجاع الوطن(+)الفعل: رفض القتال(عدم سفك الدماء) (–) النتيجة: اللعنة(التيه في الأرض ل40سنة)

*الولي: الهدف: تخليص المقام من الوباء(+)الفعل: اقتلاع أقراط بلارة (سفك الدماء)(+)(–)النتيجة: اللعنة(التيه في الأرض عدة قرون)

*السلطات الجزائرية: الهدف: إعادة بناء الدولة الجزائرية(+)الفعل: اغتيال الرئيس بومدين(سفك الدماء)(–) النتيجة: اللعنة(العشرية السوداء)

فالروائي هنا يحاول ربط فعل الولي الايجابي بمحاولة انتزاع الوباء من المقام لكن بطريقة خاطئة فأدى إلى تيهه في الأرض بسبب لعنة بلارة له، كذا الشعب بجانب السلطة الجزائرية حاولوا بناء دولة جزائرية بنظام جديد، لكن هذا النظام كان مغالطة كبيرة في حق الجزائريين، وكذا فعل الاغتيال من أجل تحقيق بعض المصالح، كان نتيجته حلول لعنة سفك دماء واضطراب أمني وسياسي وشيوع القتل الإرهابي، كأنما صُيرت شمس الجزائر سوداء لذا سميت بالعشرية السوداء، على حد قول الطاهر وطار: «لسبب ما كانت الشمس سوداء. كان الظل فيها. حالة كسوف لا محالة، قرر الولي أن يؤدي صلاة الكسوف»(وطار ، 2004، صفحة 133)، فتيه الفرد الجزائري يشبه تيه اليهود في نقاط ويخالفه في أخرى. وأحيانا يلجأ الراوي إلى أسلوب الدهشة و المهابة، فيختزل قداسة المقام في اللازمة:« يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف»(وطار ، 2004، صفحة 14، 18، 23، 27...)،وقد يكون ذلك تهربا من عجز اللغة أمام رهبة المقام، فما يشاهد بعينه لا تستطيع لغة البشر وصفه، فيلجأ الكاتب إلى الإشارة بإيحاءات دون التصريح المباشر. أما دلالة العودة فهي دلالة متجددة مرتبطة بالتيه، فكلما حاول العودة إلى المقام واقترابه منه، تاه مجددا وكأن مسار التيه دائري، فالولي يدور في حلقة مفرغة سرمدية لا بداية ولا نهاية لها.



ب/في المسرحية:

كما الرواية المسرحية كذلك تتمحور أحداثها حول شخصية الولي الذي اتخذ من خوذته رفيقا له في رحلته حين يقول: «اسألوا خوذتي رفيقتي في رحلتي، اسألوها..هل جربتم عليها الكذب يوما»(بورحلة، 2015، صفحة 12)،وكأنه شخصية تبنت العيش بطقوس مبنية على الإيمان وطريقة الآباء، هو والمريدون بعيدا عن العالم المليء بالأعداء الذين يجب القضاء عليهم كي لا ينتشر الوباء. مبشرا بمعتقده أو مقاتلا لنصرته، يتخذ لنفسه مجرى صوفيا في مقامه، يعتمد على كرامات الأولياء والصالحين:« لقد وهبتني لنصرة دينك، ووهبتني كرامتك فلا تنسيني ما أقرأتنيه، ولا تجعل الوباء يصل إلى قلبي ولا إلى مخي»(بورحلة، 2015، صفحة 9)والأنا المتسلطة تتضح جليا من خلال تكرارها رغم عدم قدرته لضبط زمام المقام، يستشيره الشيوخ في كل كبيرة وصغيرة، شخصية تسعل في حين أنها استغربت أم لم تدرك لسائلها جوابه فاللازمة «كرامات كرامات»(بورحلة، 2015، صفحة 6، 8، 9)، حين ترديد المريدين والمريدات لها دلالة على كونهم لا يرون وليا آخر غيرهفي المقام، ودلالة على وثوقهم التام بمعرفة وقدرة الولي على الوصول إلى حل أي أمر يعيق المقام، فعقلهم لا يستوعب سوى أنّ الولي يجسد الحقيقة المطلقة.

يظهر الولي أحيانا إنسانا متواضعا حين يشارك البقية ما يؤرقه، مشاعره وما يحدث معه وحتى اشتياقه لهم:«غبت عنكم لكن قلبي لم يفارقكم؟ آه، كم اشتقت إليكم (يقبل الحضور)»(بورحلة، 2015، صفحة 10) وأحيانا يبدو واثقا من نفسه حدّ التسلط فهو عندما يقول: «أنت لست بحاجة إلى كتب ولا عقل حتى..أنت بحاجة إلى إيمانك بي فقط»(بورحلة، 2015، صفحة 4)، حيث ألغى ميزة العقل الذي خصّ الله به سبحانه وتعالى الانسان دون مخلوقاته، لا يولي التعليم اهتماما ولا يحبذ استخدام العقل والمنطق بل وينعته بأداة الشيطان وسبب الوباء، كما أنه يستصغر الآخر بمعرفته لأمور العلم والدين والتاريخ ليكون الجميع تحت امرته وتابعا له وكأنه هو المركز والآخر مجرد هامش، كرجل شرقي يحمل شحنات التكبر والغرور حيث يظهر عكس ما يضمر، فيشبهه الكاتب بهتلر وستالين فهو ديكتاتوري لا يحب من يعاكسه الفكر ويعارضه الرأي.

فالولي شخصية مرجعية استمدت من التراث الصوفي كأنه بطل صوفي يعيش خارج الحضارة في شطحات صوفية، في الوقت الذي حققت الشعوب الأخرى الرفاهية عن طريق استثمار العلوم يركب العضباء في عز غزو الفضاء، بها يتموج داخل الزمن الإسلامي الخاص بالأزمات، فهو الحاضر الغائب، كما نجده شخصية مريضة متعطشة لسفك الدم، يمتلك مواصفات الإرهابي يصدر الأوامر ويجيز قتل الأبرياء «حببوا القتل إلى أنفسكم، لا تخشوا من الإجهاز على تلك الكائنات الوقحة..الوقحة..هي لم تعرف الحياة بعد..أنتم تقتلون ميتا، تقتلون قملا،

تقتلون لاشيء..ممتخافون إذن القتل القتل أيها الأخيار..»(بورحلة، 2015، صفحة 16)، حيث أمر بقتل صديقه "الرفيق" لمجرد أنه شكّل خطرا لمنصبه، ومنه تخلص المسرحية بارتداء الولي ملابس السجين دلالة على أنه حبيس أفكار بالية يدور في حلقة مفرغة.

*** جدول يلخص شخصية الولي(أبعادها/مسارها):**

البعد الفيزيولوجي		البعد السيكولوجي	البعد السيسيولوجي
الرواية	المسرحية	–غامض مغرور خائف من الوباء، الموت.. –مندفع مريض متسلط سفاح يتلذذ بالقتل، حائر	–حاكم المقام الزكي –حامي الأمة من الوباء
–أسمر اللون مستطيل الوجه –مقوس الأنف –مكتنز الشفتين –كثيف الحاجبين ماضي العينين أكحلهما – لحيته تتراوح بين حمرة وسواد –عريض المنكبين ينسدل على كتفيه شعر رأسه الأسود –طويل مستقيم القوام	–جوهري الصوت عيناه كالجمر –لباسه أبيض طويل مزين بحاشية متعددة الألوان(تلميحا لشيوع معتقد العودة)		

ما يفكر به	ما يقوله	مايفعله
_الهروب من الوباء ثم مجابهته _التأسيس لبناء أمة إسلامية جديدة تنهض على تعاليم دينها	_بعد محاولات متواصلة ارتأيت الهروب بدين الله –نقيم في الفيف، نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب _نهرّب شبانا إناثا وذكورا نلقنهم دينهم ونعمر بيهم الفيف _العودة للعصر الذهبي زمن القيم وبناء المقام للتحصن به من الوباء	_التوجه إلى الفيف حيث ينعدم الوباء _التوجه إلى حصن الجبل _بناء المقام الزكي _جمع المريدون والمريدات –تربيتهم على تعاليم الدين الاسلامي _الشك في بلارة بعدد دعوته لإحلال نسل جديد وسيلان دمها _الشك في مرجانة بعد دعوته للتخلص من الماضي وقطع رأسها

		–تيهه في الأرض بحثا عنها

2.2.4.شخصية بلارة/مرجانة:

أ/شخصية بلارة في الرواية:

مثّل الولي الماضي/ التاريخ بجميع أحداثه وما يحمله من أصالة والتمسك بالمبادئ والمسلمات والقيم رغم الأخطاء التي مارسها دون وعي، أما بلارة فهي الحاضر بانفتاحه على عوالم جديدة بكل معاني الإغراء والتكنولوجيا والتطور والتغيير وممارسة نظام الاستبدال، ما ولدّ صراعا بين قطبين الولي/ بلارة، التاريخ/ الحاضر، الأصالة/ المعاصرة، كلها ثنائيات توحي بمحاولة تغليب أحد الجانبين دون الآخر، فكانت –على حد تعبير الكاتب– كالتفاحة التي أغوت سيدنا آدم باقتطافها، حين:« كاد الولي الطاهر يلين، فقد بدأ بنزع ثيابه. رمى العمامة المستديرة جانبا، وتخلص من الجبة، وانفرجت عيناه وشفتاه، منذهلا مشدوها»(وطار ، 2004، صفحة 78)، حيث كانت مميزة في حديثها، نظراتها، مميزة في كل شيء قد يجعل المرء يتأثر بها أيما تأثير، ومنه يكون فعل الغواية البؤرة المركزية التي تدور حولها كثير من الأحداث، بل وتغيير مسار بعضها .

فبلارة كشخصية رميت من إحدى الأزمنة التاريخية، فهي «بلارة ابنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد»(وطار ، 2004، صفحة 78)، لتسيطر على المكان الفيف/المقام وتكون على حد قول الكاتب: «ابتني لي قصرا منيفا سماه باسمي، لذا ما أن يقوم قصر في أيّ برّ كان، إلا وكنت سيدته الأولى والأخيرة»(وطار ، 2004، صفحة 78)،حيث تعتبر شخصية متمكنة تدرك تماما ما تصبو إليه، أفعالها منحصرة فيما تخطط له مسبقا، مؤثرة لها سحرها الخاص تستطيع ممارسة فعل الغواية بشكل سهل وما ساعدها في ذلك الجمال الذي تحمله، أو ربما يقينها التام بما تحمله ليس جمالا فحسب، وإنما ثقتها العالية بقناعاتها من مسلمات ومبادئ وهذا ما تبين من خلال قولها:« هذا الفيف، ليس سوى حالة، عشتها، فأنزلتني من السماء، ولا مهرب لك من أن تعمره.هذا الفيف. نعمره بالجوهر والعرض»(وطار ، 2004، صفحة 73)،تصرفاها لا مبالية مع الولي، وكأنها مع شخص عادي لم تبد له تلك المهابة التي يبديها له الآخرون.

فهي كالولي تحاول أن تمسك مقاليد الحكم، فبروز الأنا المتسلطة لكل من الولي و بلارة ولّد حالة صراع نتيجة اختلاف الرؤى، لكن في الوقت نفسه يوجد خيط تجاذب في بعض الأحايين، ما يوضحه المخطط التالي:

تنافر، ←→ تجاذب

بلارة إغراء/فتنة الولي / الولي الأنا المتسلطة/ صراع الحكم/ التمسك، التحرر بلارة

مشروع بلارة الذي تود تحقيقه رفقة الولي الطاهر، هو أن تنجب منه ولدا يكون كل الناس وهؤلاء الناس هم أصحاب حضارة وتطور، فهم كما يقول الروائي على لسان بلارة: «الذي حملني التلفاز إليك من عندهم، كل الناس صينيون، أمريكان، هنود، وأوثان»(وطار ، 2004، صفحة 78)، هذا المشروع يتناقض مع مشروع الولي الذي هو إقامة الدولة الإسلامية، أما بلارة تسعى جاهدة لإقامة مجتمع علماني جاء الولي ليقوضه.

رمزت بلارة في الرواية إلى الجزائر، لعل أدل معنى على جزائريتها وصفها بالفتنة الأمازيغية «بلارة الفتنة الأمازيغية، لم تكن ساحرة، لا ولم تكن جنية من جنيات النصف الخالي، ولا شيطانا رجيما»(وطار ، 2004، صفحة 100).

ب/شخصية مرجانة في المسرحية:

شخصية «مرجانة(مورغان) من أساطير الملك آرثر، حيث ذكرها جفري أوف مونماوث في كتابه "حياة مرلين" وقال: أنها حاكمة أفالون وأنها ماهرة في الطب، وتغيير شكلها»(مورغان الجنية–ويكيبديا الموسوعة العربية الحرة–، 2011)، أما في القرآن الكريم فهي اسم علم مذكر فارسي الأصل والعامة ضمت الميم وصوابه، كما في قوله تعالى: ﴿يَخْرُجُ مِنْهُمَا اللُّؤْلُؤُ وَالمَرْجَانُ﴾(سورة الرحمن، الآية22)، يستخرج المرجان من القاع على شكل عروق وأغصان أبيض، وأحمر، ويسمى "البسّد" وهو جمع مفرده مرجان.

مرجانة تمثل الشخصية الفضولية بداخل كل واحد منا دائبة البحث عن الحقيقة وذلك من خلال توظيف العقل والمنطق، كما قولها: «وهل الإيمان بعقيدة العودة واجب؟»(بورحلة، 2015، صفحة 24)، فهي لا تقنع بمسلمات اصطنعها بشر مثلنا، لأن من سمة البشر الخطأ، كذلك هي شخصية مؤثرة مميزة ليست كباقي النساء، لها سحرها الذي يصنع بريقا تنشره من خلال صوتها، نظرتها، تصرفاتها وخاصة حديثها؛ «صوتك جميل لكنني أن أطلت الاستماع إليه(الكلام مضمر: لاتبعتك)»(بورحلة، 2015، صفحة 23)، وهذا دليل على قوة تأثيرها على المريدين وحتى الولي أي المقام ككل، من خلال مشروعها الذي يتمثل في؛ «نتزوج وننجب نسل كل الناس..سلالة تعيش للحب، لاتعرف الكراهية ولا الغل..سلالة حية تقرأ بعيون حية وتمشي حقيقة..تمقت الأغلال، تحب الحياة وتكره القتل..»(بورحلة، 2015، صفحة 44)، وبخاصة الولي الذي حزن عليها حزنا شديدا بعد موتها، مما أدى به إلى نسيان خوذته–دليل كراماته–مع شعرها وهو يبكيها فكانت سببا في قتله وأخذ منصبه منه «خالف الأصول، أصابه الوباء، أصابه الوباء»(بورحلة، 2015، صفحة 49).فكانت بذلك مرجانة رمز الفتنة التي قد يشكلها الإغراء

للنظرة الجديدة والانفتاح على العالم، بإحداث قطيعة مع كل ماهو ماضوي بكل ما يحمله من معاني التبعية العمياء.

كما أنه وظف الأسطورة حينما قال: «ابتعدي يا ابنة النار»(بورحلة، 2015، صفحة 19)،فالنار كناية عن شعرها الأحمر ذو البعد الأسطوري، حيث تعدّ رمز الحضارة والتقدم، وذلك عندما أعطى برموثيوس سرها للإنسان ليتطور في شتى العلوم وخاصة الصناعة. أما اذا نظرنا للفظة من الناحية الدينية فهي تحيلنا للعذاب وسوء المصير، كما في قوله تعالى:«وَقَالَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا لَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَتَبَرَّأَ مِنْهُمْ كَمَا تَبَرَّءُوا مِنَّا كَذَلِكَ يُرِيهِمُ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ حَسَرَاتٍ عَلَيْهِمْ وَمَا هُمْ بِخَارِجِينَ مِنَ النَّارِ»(سورة البقرة، الآية167)، كما شبهها أيضا بالخمرة التي تتلألأ أقداحها وظلمة الليل فتتضارب المشاعر وتختلط بداخل الولي الظلمة والغموض كما المكان من حوله «إذا تلألأت، أبقى ليلى..كائنا مظلما، غامضا..كالخمر تماما»(بورحلة، 2015، صفحة 21)، دلالة على وصول الولي درجة السكر من جمالها وغوايتها.

رمزت مرجانة للأنوثة للحياة والحب، إنها المعادل الذي غير معادلة المسرحية، هي العنصر الكيماوي الذي غير نتاج المفاعلات لمسار الأحداث ومسار الشخصية البطلة، وأعادت التوازن والتفكير والرؤية. معادل للحياة أمام آلة القتل والدمار، هي البناء، الروح والعاطفة، هي الغواية الجميلة، بل وجعلها محمد بورحلة أكثر منطقية ونضوجا فكريا الجانب القوي في شخصيتها، جعلها تثير في ذهن الولي عاصفة أنطولوجية من الشكوك والتساؤلات، كما مثلت الجانب الغوائي للمرأة بجميع تجلياتها، حيث ساعدها جمالها الجسدي لإثارة الفتنة وممارسة الغواية في نفس الولي، الذي كان مهيأ كرجل منساق وراء شهواته، حالة من الشغف كيما يشبع احتياجاته باحثا عن مواطن الجمال التي تحققت حسبه في مرجانة، ليحقق بذلك اكتفائه الجمالي.

*** جدول يلخص شخصية بلارة/مرجانة(أبعادها/مسارها):**

البعد الفيزيولوجي		البعد السيكولوجي	البعد السيسيولوجي
الرواية	المسرحية		
–بيضاء –مستديرة الوجه –عيناها كبيرتين شديدتا السواد –فمها صغير	–جميلة شعرها بحمرة المرجان يغطي رأسها وشاح –ترتدي عباءة	–متمكنة فضولية –توظف العقل والمنطق –مؤثرة ساحرة بكلامها صوتها ونظرتها	–شخصية رميت من إحدى الأزمنة التاريخية –أرادت أن تكون سيدة المقام –أرادت أن تنجب ولدا من

مستدير –مكتنزة الشفتين –أنفها الأفطس –لها ملامح هرة أو لبؤة –ترتدي قميصا ورديا وسراول دجينز وحذاء كعب عالي	سوداء –مظهر لباسها عصري –خفيفة رشيقة كالفراشة –تحسن الحديث		الولي ليكون نسل جميع الناس

ما تفكر به	ما تقوله	ماتفعله
_أريد أن أعيش معك حالة وأن تمنحني ولدا يكون كل الناس _أخرجنا من هذا المقام...هل تعتقد أننا نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة مرتين..مستحيل _دعنا نعش زماننا نخرج سويا نتعرف على الحياة، نستمع للطيور، نتنفس الحب..	_سيدي تعلم أنه لا يوجد في الفيف غير الجوهر أنا وأنت، ما عدا ذلك عرض من صنعي عندما أريد، ومن صنعك عندما تريد _ظننت أن الماضي موجود ليمضي ألا تريد أن تفسح المجال للمستقبل	_تريد أن تعيد قصة أمنا حواء وأبينا آدم _تريد تعمير الفيف بالعرض والجوهر _تريد التخلص من الماضي وتعيش متطلعة للمستقبل _تحمل الوباء معها _تفتن الولي _تريد إخراج الولي من المقام

5.الخاتمة:

الرواية من بين الأجناس القابلة للتداخل وكذا المسرحية، هذا التناغم الذي ولّده النصان أنتج قراءة معمقة تدور أحداثها حول تيمتي"العودة والتيه"، استحضار التاريخ وضرورة معاصرة الحاضر، إثارة الفتنة والإغواء، كلها ثنائيات بين مد وجزر حاولت طرح عديد القضايا وتمرير بعض التيمات الفكرية، الدينية والسياسية، وخاصة أن الطاهر وطار متشبع متعدد الثقافات، ومحمد بورحلة المتأثر بكتاباته شكل لنا مزيجا فنيا يستحق عديد الدراسات، فلكل قارئ رؤيته من مختلف القراءات،من خلال فكّ الشيفرات التي يرسلها النص.

لقد انتقل الطاهر وطار/محمد بورحلة من سرد واقعي إلى سرد عجائبي، ومن بنية لسانية عادية إلى بنية لغوية عجائبية أخرجت الدلالة من نظام البنية النصية، ومنه لا تحلل سوى انزياحيا لأنها لغة مفعمة بالدلالات لانهائية القراءة؛ إنها لغة الخطاب الصوفي، حيث«تأوهت متألمة. ظلت لحظات تتأوه ثم راحت كلما أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي، إلى أن غابت نهائيا»(وطار ، 2004، صفحة 132)، نجد معاني الاغتراب وولوج العالم الماورائي، إما موتا، أو غيابا، أو إغماء أو إحدى الألفاظ الدالة على الانتقال من واقع ملموس إلى عالم عجائبي، من خلال لفظتي ؛ ضباب رمادي، وغياب نهائي "إلى أن غابت نهائيا".

مارس الكاتبان التجريب لأجل التجديد وإعطاء لوحات فنية بألوان جديدة تثير شهية المتلقي لتعميق الدراسة و حفر البنية النصية من أجل الوصول إلى أعماق المعنى، كما دعا فوكو في حفرياته، وتفكيك الشيفرات التي بثها، عدا مشاركته للأحداث فأصبح بذلك الراوي البطل دون التصريح عنها بضمير أو أي لفظ لغوي .حيث روايات الطاهر وطار ومن بينها الرواية–محل الدراسة– دسمة من حيث اشتغالها على تقنيات الكتابة السردية سواء من حيث اللغة أو المعنى، فحاول من خلالها أن يصبح فنانا يستعين بتقنيات التصوير المشهدي من الفن السينمائي ليزاوج بين الرواية–باعتبارها فن حسبه– و فنون أخرى.

عودة الولي نوع من تراجيديا العزلة والموت، ولم تكن خيارا بقدر ماكانت قدرا محتوما واضطرارا عاشته شرائح من المجتمع الجزائري، حيث شكلت همّا جمعيا له انعكاساته على مختلف الأصعدة، وبذلك سبّب نوعا من التراكمات النفسية بسبب الخسائر والحروب والأزمات المتوالية في فترة العشرية السوداء، التي عاشها الوطن عقدا من الزمن، مما أُنتج عنه حربا نفسية جديدة تتجلى في حياة الناس ومعاناتهم، فمساءلة التاريخ الإسلامي للتحولات الكبرى مثل حادثة قتل "مالك بن نويرة" وغيرها التي اعتبرت اجتهادا، جعلت رؤية القتل تتغير، وتصبح بذلك هذه الشخصية التاريخية رمزا للقتل العشوائي المبني على اجتهادات باطلة لا مصوغ لها، أما ذكر"عبد الله عيسى لحليح" فكان كصورة للمثقف الذي يحاول التغيير فيقع في المعاناة.

لم يضفر لا الولي ولا بارة بما كان يصبوان، فبلارة ماتت وعادت حيثما كانت لعالم الجن، أما الولي فقد لاحقته لعنتها التي لم تمكنه من إيجاد المقام، وتضل هذه الثنائية الماضي، التاريخ/ الحاضر تعطي الشخصيات أحقية امتلاك ثنائية الهدم/ البناء في صراع لا ينتهي، ففعل الغواية الذي تمارسه شتى وسائل التطور والتكنولوجيا سيزال قائما لا يزول إلا بزوال البشرية، كذا لا يمكننا مسح الذاكرة الجماعية أو التاريخ فهي ممتدة لحاضرنا، كل منهما يحاول تغليب جانبه على حساب الآخر، وهو ما يمارسه النظام السياسي بشكل عام من خلال المنظومات

التي يصطنعها. فظهور بلارة/مرجانة بصفات متناقضة إنسية جنية، ماهي إلا إشارة إلى تلك التناقضات التي يعيشها العالم العربي، فلا هو متمسك بشرائعه، ولا هو آخذ بالتطورات، وظفت كرمز تخلي المرأة عن تقاليدها، لتتحول إلى امرأة فاقدة للحياة مثيلة لنساء هذا العصر، تريد تنفيذ مشروعها بإنجاب نسل جديد، تمثل العولمة والمطامع الغربية.

وهذا الجدول يلخص نقاط التشابه والاختلاف بين الولي كفرد جزائري واليهود:

نقاط التشابه	نقاط الاختلاف	
	الولي/الفرد/السلطة	**اليهود**
كلاهما هدفه تحقيق وطن آمن/ دولة مستقلة نامية.	1. استقرار جسدي و تيه نفسي وفكري.	1.تيه جسدي ، نفسي وفكري.
2. كلاهمايسعى لتحقيق مصالحه دون مراعاة الآخر.	2. قتل باطل من أجل تحقيق مصالح شخصية.	2. عدم القتال لاسترجاع الوطن.
3.الخوف و التردد في اتخاذ القرار	3. ممارسة الفساد.	3.الصمود على الحق.

6. قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

1. البتول عرجون، (أكتوبر، 2009)، نحو رواية عجائبية،*مجلة الثقافة*، العدد21.
2. الطاهر وطار ، (2004)،*الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي*، الجزائر: موفم للنشر والتوزيع.
3. سامية إدريس، (2015)،*تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية(دراسة في علم اجتماع النص الأدبي)*(ط1)، الجزائر: منشورات الاختلاف.
4. سعاد الحكيم، (1981)،*المعجم الصوفي(الحكمة في حدود الكلمة)* (ط1)، بيروت: دندرة للطباعة والنشر.
5. شعيب حليفي، (2004)،*هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل*، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
6. شكري عبد الوهاب، (2007)،*دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي*، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.
7. عبد القادر القط، (1978)،*من فنون الأدب فن المسرحية* (ط1)، بيروت: دار النهضة.
8. عبد المالك مرتاض، (2005)،*في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)*،وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع.
9. عبدالكريم غريبي، (2011–2112)، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس دراسة لأربعة نماذج(مذكرة ماجستير)، كلية الآداب واللغات، تلمسان: جامعة أبي بكر بلقايد.
10. عزالدين جلاوجي، (2007)،*النص المسرحي في الأدب الجزائري*، الجزائر: دار المنتهى.
11. قاسم الحادك، محمد سعدي وآخرون، (2015)،*التاريخ الشفوي مقاربات في الحقل السياسي العربي(فلسطين والحركات الاجتماعية)* (ط1)، الظعاين: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
12. ماري إلياس، و حنان قصاب حسن، (1997)،*المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض* (ط 1)، بيروت: مكتبة ناشرون.
13. محمد الفكري الجزار، (1998)،*العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي*، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
14. محمد بن مكرم ابن منظور، (دت)،*لسان العرب(مادة ولي)*، بيروت: دار صادر.
15. محمد بورحلة، (2015)،*عودة الولي(مخطوطة)*، المدية: إنتاج المسرح الجهوي باتنة2015.
16. *مورغان الجنية–ويكيبديا الموسوعة العربية الحرة–* ، (25 أفريل، 2011)
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%88%D8%B1%D8%BA%D8%A7%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D9%8A%D8%A9
17. نعيمة فرطاس، (أكتوبر، 2009)، سيميائية العنوان عند الطاهر وطار،*مجلة الثقافة، العدد21.*