الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة

-قراءة في نماذج-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد ل.م.د

إعداد الطالبة:

- منصوري سميرة

إشراف الأستاذ:

- أ.د. عقاق قادة

لجنة المناقشة

■ أ.د الأحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ أ.د. كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د. عليلي فضيلة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ أ.د كبريت علي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
■ د. كراش بخولة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم إنّي أسألك باسمك الطيّب المبارك الأحب إليك الذي إذا دعيت به أجبت وإذا سئلت به أعطيت وإذا استرحمت به رحمت وإذا استغفرت به فرجت.

اللهم إنّي أسألك خير النّجاح وخير العلم وخير العمل وخير الثواب وخير الممات وثبتني وثقّل موازيني وحقّق إيماني وارفع درجاتي وتقبّل صلاتي واغفر خطيئتي وأسألك العلا من الجنّة.

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكّرني دائما بأنّ الفشل هو التجارب التي تسبق النّجاح.

يا رب إذا أسأت إلى النّاس أعطني شجاعة الاعتذار وإذا أساء لي النّاس أعطني شجاعة العفو.

يا رب إذا نساك عبادك فلا تنساهم أبدا.

اللهم يا خالق الحبّ والنوى أعطي لكل امرئ ما نوى.

اللهم اجعل خير أعمالنا خواتمها وخير أيامنا يوم نلقاك.

اللهم يسّر لنا إيضاح ما كتبناه ويسّر الفهم لمن يقرأ ما كتبناه.

آمين يا رب العالمين.

شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلّا بشكرك ولا يطيب النّهار إلّا بطاعتك
ولا تطيب اللحظات إلّا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلّا بعفوك
ولا تطيب الجنّة إلّا برؤيتك جلّ جلالك

من كان في نعمة ولم يشكر الله عليها خرج منها دونما يشعر.

ولذلك نتوجه إلى المولى عزّ وجلّ بالحمد والشكر على هديه لنا إلى طريق العلم وتوفيقه وتيسيره لنا سبيل الخروج بهذا البحث.

قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم:" من لم يشكر النّاس لم يشكر الله."

ومن هذا المنطلق واعترافا بالجميل أتقدم بالشكر والإمتنان للأستاذ الدكتور"**قادة عقاق**" الذي شرّفني باشرافه على هذه الدراسة، والذي أنار لي الدرب وأزال الغموض وكان لي عونا من خلال توجيهاته ونصائحه التي ارتسمت بصماتها في هذا العمل، فجزاه الله عنّي خير الجزاء وأسأل الله أن يتولّى شكره وأن يرفع قدره.

ثم الشكر والثناء أجّله إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة هذا العمل.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الذين ساهموا في تكويننا وتوجيهنا طيلة سنوات الدّراسة الذين اعتبرناهم بمثابة المنهل الأساسي كنّا ولازلنا ننهل منه كلّ ما نحتاج.

وإلى كلّ من ساعدنا ولو بحركة لطيفة كانت حافزا لمواصلة المسير والبحث وأسأل الله عزّ وجلّ أن يجعلها في ميزان حسناتهم.

م.سعيرة

إهداء

أتقدم بجزيل الشكر إلى من سخّر الله الجنّة تحت أقدامهم إلى من ربّاني صغيرة ومدّني يد العون كبيرة إلى مثلي الأعلى إلى من علّمني الكبرياء وزرع في نفسي المروءة وحميد الخصال إلى قرّة عيني:

"**والدي العزيز**"

أهديها بكل فخر إلى روحه الطّاهرة في سماء الخلود ولعلّه يباركَ لي.

وإلى من سقتني من نبع حنانها زمنا طويلا وعلّمتني أنّ الصبر صبرانْ إلى شعلة الصفاء و الوفاء التي غمرتني بحبها وحنانها:

"**أمي الغالية.**"

إلى "**زوجي العزيز**" الذي آزرني ومدّني يد العونْ في هذا البحث، حفظه الله ورعاه في قلبِ العافية والإيمانْ.

إلى أحبِ وأرّق إنسانة في الوجود أختي العزيزة " **فائزة**" حفظها الله.

إلى جميع إخوتي وأقاربي.

إلى البراعم الأعزّاء" **محمد**" " **نسرين**" "**علاء الدين**".

إلى أعزّ صديقتين في الوجود" **فاطمة**" و" **إيمانْ**".

وإلى كلّ صديقاتي.

م.سعيرة

مقدمة

مقدمة

الحمد لله الأوّل فلا شيء قبله، والآخر فلا شيء بعده، والظاهر فلا شيء فوقه، والباطن فلا شيء دونه، والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم وبعد.

التراث وتوظيفه كان ومازال من أهمّ الإشكاليات المطروحة في الساحة النقدية وخاصة في النّصوص الروائية، ممّا جعل النّقاد يولونه اهتماماً كبيراً، لأنّ التراث أصبح مادة يغرف منها الأدباء في انجاز إبداعاتهم بدءاً من المضمون وصولاً إلى الشكل.

ويعدّ موضوع توظيف التراث في الأدب العالمي عموماً، والأدب العربي خصوصاً، والأدب المغاربي على وجه أخص من الإشكاليات المطروحة في النّقد الأدبي المعاصر، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن سرّ هذا التوظيف والتعامل مع التراث الذي هو جزء من ماضي الإنسان، فقد غدا استلهام التراث هو المسلك والملجأ للكاتب والمبدع المعاصر، فيحاكيه و يستدعي منه ما يماثل تجربته و ميوله الفكري والجمالي.

وقد استطاعت الرواية المغاربية أن تجعل لنفسها فضاءاً مميّزاً في الساحة الروائية العربية والعالمية لأنّ روادها تمكّنوا من تحقيق جماليات خاصة في الشّكل الروائي، فقد قطعت شوطاً مهماً في مسيرة الرقي إلى مصاف الأعمال الخالدة، بكل ما تحمله من تشخيص للواقع المعيش، من رسائل ايديولوجية وكذلك من قيم جمالية وفنية.

سعى الروائي المغاربي إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة تنحو نحو الأصل من أجل تكريس خصوصية للخطاب الروائي، فراح يبحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته. وكان التراث معلماً بارزاً وملمحاً واضحاً أضفى على الرواية ملامح الخصوصية والتميّز.

استثمرت الرواية المغاربية التراث بشكل كبير و ملفت للنظر، إذ شكّل موضوعاً مركزياً مميّزاً وسم الخطاب السردي بسمات متعدّدة، و من بين الروائيين المغاربيين الذين احتفوا بالتراث: "واسيني الأعرج"، و"عبد الحميد بن هدوقة"، و"الطاهر وطار"، و"عبد المالك مرتاض"، و"سالم بن حميش"، و"إبراهيم الكوني" ... حيث تحتفي أعمالهم الروائية بالتراث شكلاً ومضموناً، فهي تتكامل فيما بينها لتضعنا ختاما أمام تجربة روائية استقطبت التراث بأشكاله المختلفة، إذ توزّعت الاستفادة من التراث العربي ما بين محاكاة شكل النصوص القديمة و أسلوبها، و بين توظيف المادة التراثية.

فالتعامل مع التراث لا يجب أن يكون تعاملاً سكونياً ينتمي إلى الماضي وينقطع عن الحاضر و المستقبل، بل لابدّ من تفاعل معه كموقف و كحركة مستمرّة تسهم في تطوير التاريخ.

وقد عرفت الرواية المغاربية توظيفاً للتراث بمختلف أنواعه (التاريخي والشعبي والأسطوري...) بدرجات متفاوتة، باعتباره مكوّناً أساسياً في النص الروائي.

ويتضمن هذا البحث مجموعة من الإشكالات التي تطمح هذه الدراسة الإجابة عليها ويكمن إجمالها فيما يأتي :

- كيف جعل الروائيون المغاربيون من التراث منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بإشكال الهوية والانتماء، الذي يعدّ هاجساً في العديد من الأعمال الروائية، وكيف حملت الرواية المغاربية عبء هذا الهاجس؟
- ما مدى استلهام التراث في الرواية المغاربية؟ وكيف تعامل الروائيون المغاربيون مع هذا التراث؟
- هل استطاع التراث أن يكوّن الشكل الإبداعي الأكثر رحابة بمختلف أشكال التجريب في الرواية المغاربية، سواء من حيث الشكل أو المضمون؟

- هل استطاع التراث أن يكون وسيلة الكاتب المغاربي في تحقيق غاياته وبثّ أفكاره إلى التغيير والبناء؟ وهل الأمر يقف عند حدود المواقف الايديولوجية أم هناك دوافع أعمق؟ وما الآليات الفنية المعتمدة من أجل إدراك غايات الكاتب؟

هكذا تبلورت فكرة البحث بعنوانه الموسوم ب " توظيف التراث في الرواية المغاربية " قصد الإجابة عن الإشكاليات المطروحة، وكمحاولة بسيطة لتصفّح كنوز تراثنا والارتواء من معينه الصافي خاصة وأنّ الكتابة الروائية بشكل عام لا تخلو من عنصر التراث.

إنّ هذه الإشكالات من الدوافع الأساسية التي بثّت فينا رغبة جاذبة نحو دراسة التراث في الرواية المغاربية، باعتبار أنّ وراء كل رسالة غاية منشودة بعثت بها إلى الوجود، وهيّأت إلى ذلك الأسباب، وقد كانت الغاية التي تنشدها هذه الرسالة مرتكزة أساسا على دافعين: ذاتي وموضوعي.

الذاتي: تمثّل في الاعجاب الشديد بالتراث كونه ذاكرة الشعب والأمة، وكلّ ذاكرة لابدّ أن تكون يقظة تتلمس حضورها من خلال تعلقها بجذور الماضي باتجاه اغناء الحاضر والمستقبل.

الموضوعي: وتمثّل في الكشف عن تأثير التراث بمختلف أنواعه على النصوص الروائية والبحث عن تجلياته، ومدى الإضافة التي قدّمها لهذا الخطاب الروائي جماليا ومضمونيا.

ولما كانت المقدمة تقتضي بداهة الحديث عن المنهج المتّبع في الدراسة، فقد اقتضت المادة العلمية أن يكون المنهج المعتمد هو المنهج الوصفي التحليلي لرصد الإشكالية وتتبّع مختلف أبعادها وحيثياتها.

وما سبق أسهم في توليد خطة حيث يتقدّم هذا البحث نحو قارئه بخطوات أولها مقدمة يليها مدخل تناول التحديد الإجرائي لمصطلحات الدراسة انطلاقاً من مفهوم التراث بين اللّغة والاصطلاح وأيضاً مفهومه سواء في الفكر العربي المعاصر أو عند أصحاب الحداثة إضافة إلى أهميته وبواعث

توظيفه دون أن ننسى تطرّقنا إلى مسألة الفرق بين نقل التراث وتوظيفه وصولاً إلى نشأة الرواية في المغرب العربي.

وقد انتظم هذا البحث في ثلاثة فصول استهلّ كل فصل بتوطئة أثارت مجموعة من الإشكالات كما عُني كل فصل بدراسة نوع من أنواع التراث نظرياً وتطبيقياً.

قُسّم **الفصل الأول** المعنون بـ "توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية" إلى مبحثين:

الأوّل: حمل عنوان "الرؤية التاريخية في الرواية" لتندرج تحته مجموعة من المفاهيم والتي تضمّنت: مفهوم التاريخ، والرواية والتاريخ، والمؤرخ والروائي، وظهور الرواية التاريخية عند الغرب والعرب، وتخييل التاريخ.

وجاء المبحث الثاني تطبيقيا، بعنوان:" تجليات توظيف التراث التاريخي في الرواية" لتندرج تحته أيضاً مجموعة من الدراسات التطبيقية و المتمثلة في: توظيف النص التاريخي في الرواية، والسرد التاريخي والسرد الروائي والشخصية التاريخية وأشكال ظهورها في الرواية، وتوظيف أحداث التاريخ، وتوظيف فلسفة التاريخ. وذلك بالاعتماد على تحليل نماذج روائية .

أمّا **الفصل الثاني** والمعنون بـ " توظيف التراث الشعبي في الرواية المغاربية" فقد تضمّن أيضاً مبحثين، عُني النظري منه بدراسة: مفهوم التراث الشعبي، وعناصره، وأسباب توظيفه، وخصائصه ومميزاته، بالإضافة إلى أهميته. كما تضمّن المبحث الثاني الجانب التطبيقي لدراسة "تجليات التراث الشعبي في الرواية وأبعاد توظيفه" من خلال التطرّق إلى مجموعة من عناصر هذا التراث والتي اخترنا منها: المثل الشعبي، والأغنية الشعبية، والمعتقدات الشعبية، واللهجة العامية. ضمن مجموعة من النصوص الروائية الغنية بهذا التراث.

وقد جاء **الفصل الثالث** بعنوان "توظيف التراث الأسطوري في الرواية المغاربية"، حيث تناول في جانبه النظري: مفهوم الأسطورة، وأنواعها، وخصائصها، ووظائفها. أمّا تطبيقياً فقد شمل

موضوعين يحمل كل منها إشكالية التراث والتجديد حيث عالج الموضوع الأول الأسطورة والتراث، ليختصّ الموضوع الثاني بالأسطورة وحركة التجديد ضمن مجموعة من المتون الروائية المشتغلة على هاته المواضيع.

لتكون آخر الخطوات للبحث خاتمة لأهم النتائج المستخلصة من الدراسة بشكل عام نظراً لوجود حوصلة خاصة بنتائج كل فصل على حدة. كما أتممت البحث بقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة والمرتبة ترتيباً أبجدياً تلته فهرس الموضوعات.

وقد استعنت بجملة من المصادر والمراجع التي تخص موضوع التراث،خاصة ما يتعلّق منها بالجانب النظري، من بينها:

- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لـ "محمد رياض وتار"، د.ط، 2002.
- الرواية والتاريخ لـ"نضال الشمالي"، ط1، 2006.
- أشكال التعبير في الأدب الشعبي لـ"نبيلة إبراهيم"، ط3، 1991.
- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة لـ"نضال صالح"، ط1، 2001.

كما اتّكأ البحث أيضا على جملة من الدراسات التطبيقية، والتي كانت خير معين لنا للتّحكم في آليات التحليل والتمكّن من الوصول إلى دراسة بعض الجوانب في الرواية، ومن أهمّها:

- التنّاص التراثي لـ"سعيد سلّام"، د.ط، 2010.
- دراسات في الرواية الجزائرية لـ"مصطفى فاسي"، ط1، د.ت.
- التراث الشعبي في الرواية الجزائرية لـ"بلحيا الطاهر"، د.ط، 2000.

أمّا نماذج الدراسة، فقد وقع اختياري على مجموعة من المتون الروائية، أهمّها:

- كتاب الأمير لـ"واسيني الأعرج"، د.ط، 2010.

- التبر لـ"إبراهيم الكوني"، ط3، 1992.

- مجنون الحكم لـ"سالم بن حميش"، ط1، 1990.

ويبقى ذكر هده المراجع على سبيل التمثيل لا الحصر.

ولعلّ عوائق التحصيل والبحث تأخذ الحيّز الأهّم في بداية أي نقاش فكري، أو عمل بحثي متخصص ذلك أنّ إشكالية الحصول على المراجع العلمية والمصادر التوثيقية تظل العقبة الكبرى والهاجس الذي يؤرّق كل باحث، بالإضافة إلى غزارة المادّة النظرية المتعلقة بالتراث على حساب نقص الجانب التطبيقي على النصوص الروائية بشكل مفصّل، وكذلك صعوبة انتقاء واختيار نماذج الدراسة.

بيد أنّ هذه الصعوبات هانت كثيرا بفضل من كان خير معين لي بعد الله تعالى أستاذي الفاضل الدكتور "قادة عقاق" على ما أبداه من حلم وسعة صدر، وكانت إرشاداته السديدة، وملاحظاته العلمية الرصينة والقيّمة ومناقشاته المستمرّة للفصول أكبر حافز لي، فأعترف له بالفضل وأقدّم له جزيل الشكر على قبوله الإشراف على هذا البحث وعلى كل ما قام به من توجيه ومتابعة وتقويم.

وفي الأخير لا أزعم أنّ هذا العمل المتواضع بلغ درجة الكمال، ولكن حسبي أنّني بذلت قصارى جهدي، وحاولت ما استطعت الإحاطة بهذا البحث، ومهما يكن من جهد، فإنّ هذه الدراسة تعدّ مجرّد محاولة وإن لم تحقّق الغاية المرجوّة فإنّها على الأقل أثارت الموضوع، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، ويظل المجال خصبا لمزيد من المحاولات الجادّة في هذا الميدان، ونسأل الله عزّ وجلّ من قبل ومن بعد التوفيق والسداد.

منصوري سميرة

كلية الآداب واللغات والفنون / جامعة جيلالي ليابس

سيدي بلعباس في 2017/04/12م.

مدخل

التراث والرواية المغاربية

مدخل: التراث والرواية المغاربية

أولا– التراث: (المفهوم والآليات)

1–مفهوم التراث لغة

2–مفهوم التراث اصطلاحاً

3–مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر

4–بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة

5–التراث (التوظيف، الأهمية)

ثانيا–الرواية المغاربية (النشأة والتطور)

1–الرواية

2–الرواية الجديدة

3–الرواية المغاربية

4–النزعة التراثية في الرواية المغاربية

أولا– التراث: (المفهوم والآليات)

تنوعت كثيرا مفاهيم كلمة **''التراث''** في المعاجم والدراسات العربية، وتبلورت طبقا لما ذهب إليه الأدباء والنقاد والمفكرون من مفاهيم مختلفة، وتحديدا في العصر الحديث عندما اشتدّت الرغبة في الرجوع إلى الماضي، فمن « طبيعة الأمم أنها في فترات نهوضها تلوذ بماضيها وتستوحي أمجادها السابقة، وتعيش على نشوة ذكرياتها العابرة الحديثة شأنها في ذلك شأن النهضة الأوروبية قبلها كانت ترمي إلى بعض الماضي العريق، وإحياء التراث الغابر واستعادة الأمجاد السالفة، وقد قيّض للعرب ماضٍ زاهر وحضارة راسخة الأصول بوّأتهم مكانة مرموقة بين الأمم في تاريخ البشرية»[1]. فما هو التراث؟ وما مدى اهتمام الباحثين به؟

1–مفهوم التراث لغة:

وردت لفظة التراث في **القرآن الكريم** في سياقات كثيرة، وتأتي هذه اللفظة مرة واحدة بمعنى الميراث في سورة الفجر لقوله تعالى: ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا**﴾[2]، أي: «وتأكلون الميراث أكلا شديدا، وكان العرب في الجاهلية يأكلون ميراث النساء والأولاد الصغار أكلا شرها جشعا، أي يأخذ نصيبه ونصيب غيره ممن لا حول لهم ولا قوة ولا يسألون عن ما إذا كان حلالا أو حراما، ويعتقدون أو يزعمون أن المال – حتى وإن كان موروثا– لا يستحقه إلا من يقاتل. والتراث هنا تراث مادي، فضلا عن العادة – تراث العادات– أي عادة أكل الميراث، عادة توارثها الجاهليون ابنا عن أب»[3].

وقوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ آَتَيْنَا دَاوُودَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالَا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيرٍ مِنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ (15) وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا**

[1] – عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، جامعة حلب، ط3، 1977، ص 238.

[2] – سورة الفجر: الآية 19.

[3] – حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي– دراسة تاريخية ومقارنة–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص16.

مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ (16)﴾[1]. والمقصود هنا هو وراثة العلم، « وداوود أوتي الملك مع النبوّة والعلم، ولكن الملك لا يُذكر في صدد الحديث الذي يذكره القرآن، ولم يقصد به المال أيضا، لأنّ وراثة المال تكون لجميع أولاد سليمان وليس لابن واحد خاصة وأنّ له تسعة عشر ولداً. والعلم هو القيمة العليا التي تستأهل الذكر»[2]. وهكذا أخذ "داوود" وهو الخلف من "سليمان" وهو السلف العلم، أي أخذ "داوود" تراث "سليمان" من العلم والحكمة.

وأيضا قوله تعالى: ﴿**فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ وَرِثُوا الْكِتَابَ**﴾[3]. « والخلف بفتح اللام من يخلف غيره بالخير، والخَلْف بسكون اللام من يخلف غيره في الشرّ. والمعنى بصفة عامة خلف من بعد ذلك الجيل – الذي فيهم الصّالح والطّالح- خلف آخر لا خير فيهم ورثوا الكتاب وهو التوراة عن آبائهم، ولكنّهم لم يتكيّفوا عليه، ولم تتأثر قلوبهم ولا سلوكهم، بل حوّلوه إلى ثقافة وعلم يُحفظ ودراسة خاصة، وبذلك نحوا بعقيدتهم نحواً آخر بعيدا عن الحق، فكم من دارسين للدّين وقلوبهم عنه بعيدة، يدرسونه ليحتالوا ويحرفوا الكلم عن مواضعه... وهكذا ورث بنو إسرائيل الكتاب (التوراة) والعقيدة، ولكنهم لم يستفيدوا بما جاء فيها وحوّلوه إلى أمر آخر»[4]. أي أن هذا التراث هو تراث عقائدي انصرف عنه بنو إسرائيل فضلّوا ضلالا كبيرا.

والآية الكريمة: ﴿**وَإِنَّ الَّذِينَ أُورِثُوا الْكِتَابَ مِنْ بَعْدِهِمْ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مُرِيبٍ**﴾[5]. وقد تحدّد هؤلاء « بأهل الكتاب من اليهود والنصارى، وهؤلاء ممّن عاصروا رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهذه الأجيال التي ورثت الكتاب والذين تفرّقوا وفرّقوا من أتباع كل نبي، فقد تلقوا عقيدتهم وكتابهم بغير يقين جازم، إذ كانت الخلافات مثاراً لعدم الجزم بشيء، والشك والغموض والحيرة بين شتّى

[1] – سورة النمل: الآيتان 15 -16.

[2] – حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي- دراسة تاريخية ومقارنة-،مرجع سابق، ص 20.

[3] – سورة الأعراف، الآية 169.

[4] – حسين محمد سليمان : التراث العربي الإسلامي- دراسة تاريخية ومقارنة، مرجع سابق، ص 15.

[5] – سورة الشورى، الآية 14.

مذاهبهم واختلافاتهم، فوقع لهم أشدّ الحيرة والرّيبة من أمر دينهم وكتابهم، وصاروا مقلّدين لآبائهم وأسلافهم الذين تفرّقوا بعد أن قامت عليهم الحجج والبراهين من النبي المرسل إليهم بظلّهم وتعدّيهم وحسادهم وعنادهم»[1]. بمعنى أنّ هذا الجيل ورثوا وتوارثوا فكر آبائهم المنحرف، أي أنّ تراثهم تراث ضلال وانحراف وعناد، وبُعد عن اليقين، وعن كل ما جاء بالكتب المنزّلة عليهم، رغم أنهم ورثوا الكتاب اليقين.

كما ورد في سورة مريم على لسان النبي **"زكريا"** عليه السلام في قوله تعالى: ﴿**فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آَلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا (6)**﴾[2]. وهو يعني بذلك وراثة النبوّة والعلم والحكمة والفضيلة دون المال، لأنّ المال لا قيمة له عند الأنبياء لتوريثهم لأبنائهم والتنافس عليه.

وفي **الحديث الشريف** وردت هذه الكلمة في قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «**اللّهُمَ أَمْتِعْنِي بِسَمْعِي وَبَصَرِي واجْعَلْهُما الوَارِثَ مِنِّي**». أي أنّه « أراد بقاءهما وقوتهما عند الكبر، وانحلال القوى النفسانية، فيكون السمع والبصر وارثي سائر القوى والباقيين بعدها.»[3]

فالمصطلح يتعلّق في المفهوم الديني بالرسائل التي كُلِّف بها الأنبياء والرسل، فحملوها لأقوامهم وشعوبهم وتبنتها الأجيال اللاحقة عليهم، والتي حملت معها قصص الأولين وكفاحهم ومبادئهم في الحياة من أجل أن يحلّ السلام على الأرض، ومن هنا تحوّلت القصص في النصوص القرآنية إلى حكايات تتناقلها الألسن كقصد سيدنا المسيح عيسى، ويوسف، ويأجوج ومأجوج، وسليمان، وآدم وغيرهم من الأنبياء والرسل. وهذا ما يطلق عليه بالتراث الديني.

[1] – محمد حسين سليمان: التراث العربي الإسلامي– دراسة تاريخية ومقارنة، مرجع سابق، ص 15.

[2] – سورة مريم: الآيتان 05– 06.

[3] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن كرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 07، ط3، 1414هـ– 1994م، ص 201.

وقد ورد مصطلح "التراث" في المعاجم القديمة والحديثة والتي اشتقت من معناها الأصلي ومن فعلها الثلاثي، ففي "لسان العرب" وردت اللفظة من مادة "ورث" وهي: « الشيء الذي يكون لقوم ثم يصير إلى آخرين.»[1]

وعنه قال "أبو الحسن بن فارس" في مقاييس اللغة: « ما خلفه لنا السلف من آثار فنية وعلمية وأدبية ممّا يُعد نفيسا بالنّسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه.»[2]

أما في معجم "الصّحاح" فقد جاء قول الجوهري: « الإرث الميراث وهو إرث من كذا أي أمر توارثه الآخر عن الأول.»[3]

وهكذا أخذ المصطلح يتّسع ويأخذ تعريفات عديدة في مختلف المعاجم والكتب، ورغم تعدّد هذه المفاهيم التي حاولت الإحاطة بالمصطلح إلاّ أنّ المتفّق عليه هو أن الفكرة تصبّ في معنى واحد وتشترك في أنّ التراث في اللغة معناه حصول اللاحق لنصيب تركه السابق سواء كان هذا النصيب ماديا أو معنويا.

2-مفهوم التراث اصطلاحاً:

التراث (**Héritage**) بمعناه العام والواسع هو « كل ما ورثته الأمة وتركته من إنتاج فكري وحضاري، سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمي، بالآداب، بالصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها، وهذا يعود إلى بدء المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها، وأساليب التعبير بأنواعها، سواء في المخلّفات الأثرية أو فيما سُجّل في وثائق الكتابة.»[4]

[1] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن كرم بن منظور: لسان العرب، المصدر السابق، ص 348.

[2] – أبو الحسن بن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، ص 105.

[3] – إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور طار، دار العلم للملايين، ج1، ط3، 1984، ص 272.

[4] – حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي- دراسة تاريخية ومقارنة-، مرجع سابق، ص 13.

كما يمكن التعليق على هذا المفهوم الاصطلاحي للتراث العربي بأنّه: « كل ما ابتدعته المجتمعات العربية في حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلي، حتى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي*... من فكر وثقافة وقيم أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور»[1]. وعندئذ يصبح مدلول التراث يخص الجانب المعنوي أو الروحي للأمة أو لأي شعب من الشعوب.

وفي السياق نفسه نجد "حسين محمد سليمان" يختزل الكلمة في قوله أنّ التّراث هو: « ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث واغنائه فنيا. ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصّلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية»[2]. فهو إذن جزء من مكونات شخصية الإنسان ونفسيته أي الكل الشامل لما تعلّق بالإنسان في ماضيه البعيد أو القريب « فهو كل ما تركه ورثة السلف للخلف.»[3] أو الجيل الذي مضى للجيل الذي يعيش ويتركه هو بدوره للجيل الذي يليه.

وقد اتّخذ هذا المصطلح دلالات أوسع بكثير فهو لا يشمل فقط « ما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار تعتبر جزءاً من حضارة الإنسان»[4] بل إنّه يشمل « كل موروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد، وسلوكيات، وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات»[5].

---

* – المقصود بالقرن الماضي في هذا النص هو القرن التاسع عشر.

[1] – يوسف داوود أحمد: لغة الشعر (بحث في المنهج والتطبيق)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1980،ص63

[2] – حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي– دراسة تاريخية ومقارنة–، مرجع سابق، ص 17.

[3] – العنتيل فوزي: الفولكلور ما هو، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 77.

[4] – مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 93.

[5] – حلمي بدير: أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص 15

ولا يبتعد "فاروق خورشيد" عن هذه المفاهيم إذ يقول أنّ التراث: « هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ»[1].

أمّا "محمد عابد الجابري" فيختصر تعريفه في قوله: « التراث هو كلّ ما جاءنا ممن سبقنا في الوجود»[2]. وهو ما يؤكد أنّ لفظة التراث « اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر، فصارت تدل على الموروث الثقافي، وبذلك يكون الاستخدام الجديد ممّا يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق معنى الموروث، لأنّه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه»[3].

ويحدد المفكّر العربي "محمد أركون" التراث من خلال جملة من الوظائف والمحتويات:

- « التراث كسُنّة الآباء أي كأخلاق وتقاليد تؤمن بها الجماعة.
- التراث كإطار من أحكام وشرائع استنبطها الأئمة المجتهدون ويخضع لها جميع المكلفين (أهل السنة والجماعة) و(أهل العصمة والعدالة).
- التراث كمعلومات عملية تجريبية شعبية يتوارثها الأفراد في ممارسة الحرف والأعمال اليدوية.
- التراث كتصورات للماضي مبررة لما تحلم به الجماهير لحاضرها ومستقبلها»[4].

فالتراث إذن هو روح الأمة الذي يسري في كيانها عبر العصور والأجيال « إنّه الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميّز ملامح الأمة عن سواها... لا يجوز أن نقف بالتراث عند حدّ زمني

[1] – فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، د.ط، 1997، ص 48.

[2] – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

[3] – المرجع نفسه: ص 22.

[4] – محمد أركون: التراث محتواه وهويته إيجابياته وسلبياته– مداخلة في ندوة التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)–، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 157.

أو مكان محدّدين، وإنّما يمتد ويشمل على كل ما عبّر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أرضنا. وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغةً وأدباً وعلماً وفناً وفلسفة وديناً وسياسة واجتماعاً»[1].

وفي هذا الشأن يقول الدكتور "عباس الجراري": « التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مرّ العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلا في حياتنا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة، وما أوحت به قلوبهم من علوم وفنون وآداب، هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه، وهو نوعان: أحدهما معطّل في المتاحف والخزائن، لا يحيا إلا بقدر ما انبعثت فيه من روح، والثاني تضمّه العادات والتقاليد والفنون، وما إليها من المأثورات الشعبية التي ما زلنا نمارسها ونمدّها بالحياة»[2].

ولقد حاول الكثير من الدارسين الإلمام بالعناصر المكوّنة للتراث، حيث كانت لكل منهم رؤيته الخاصة في تقسيمه ومنهم الأستاذ "زريوح عبد الحق" الذي ميّز بين نوعين من أنواع التعبير بالتراث وهي على النحو التالي:

« أولا- التعبيرات السمعية الشفوية: ويندرج تحتها الشعر الشعبي والملاحم والسير والحكايات والقصص الأمثال والألغاز والمأثورات الشعبية والموسيقى.

ثانيا- التعبيرات البصرية: وتشمل الرقص والفنون والعمارة والآثار والأزياء إضافة إلى الفنون العلمية كالطب الشعبي، إلى جانب السلوك وما تحتويه من عادات وتقاليد.»[3].

كما انطلق بعض الباحثين في تحديد مقومات التراث من قاعدة « أنّ الحاضر هو غير الماضي، وأنّ ثمة مستجدّات ومتغيرات حدثت في الحاضر، وأدّت إلى سقوط جوانب من التراث،

[1] – الزبيدي الهادي: تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، ع12، مارس 2003، ص ص 64- 65.

[2] – عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، د.ط، 1977، ص 44.

[3] – عبد الحق زريوح: مكتبة التراث الشعبي "بيبلوغرافيا مختارة"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت، ص 08.

لأنّها لم تعد صالحة للبقاء والعيش في الحاضر»[1]. وفي ضوء هذه القاعدة ميّز الدكتور "نعيم اليافي" بين نمطين من التراث:

1-« ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

2-ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتّى الوقت الراهن»[2].

أمّا الدكتور "فهمي جدعان" فرأى أنّ ما يسقط من التراث يتحدّد على أصعدة ثلاث هي:

1-« المفاهيم والعقائد والأفكار.

2-المصنوعات أو المبدعات التقنية.

3-القيم والعادات»[3].

وهكذا ظل التراث يتحدّد بفترة زمنية تنتمي إلى الماضي، هذا الأخير غير محدّد بفترة زمنية بل يمتد حتّى يصل إلى الحاضر، ويشكّل أحد مكونات الواقع/الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية[4]، والممثلة لوجدان الشعب ولمجمل حياته الخاصة.

وفي الماضي كان المجتمع العربي يتألف من طبقتين: طبقة الخاصة، وطبقة العامة، فأنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها. وقد حظي النوع الأول من التراث – تراث الخاصة- بالاهتمام والتقدير، أمّا النوع الثاني – تراث العامة- فقد لقي الازدراء والاحتقار، واعتبر خارج التراث، الأمر الذي أدّى إلى صراع بين التراث المكتوب الرسمي والتراث الشفوي الشعبي[5].

[1] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، د.ط، ص22.

[2] – نعيم اليافي: أوهاج الحداثة- دراسة في القصيدة المعاصرة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1993، ص 50.

[3] – فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط1، 1985، ص 36.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

[5] – ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 162.

3-مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

لقد وقف الدارسون مواقف متباينة من التراث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافاتهم، فكان لا بدّ للباحث في مسألة التراث من العودة إلى عصر النهضة لاعتبارين « أولهما: أنّ التراث يرتبط بماض غير محدّد، لذا لا بدّ من تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقا للبحث، وثانيهما: أنّ النهضة العربية المعاصرة كانت دليلا على اتصال الماضي بالحاضر، بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية»[1]. ويمكن أن نتبيّن ثلاثة مفاهيم رئيسية للتراث تشكّل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر، وهذه المفاهيم هي:

3-1مفهوم التراث عند السلفيين:

يدعو أنصار الموقف السلفي « للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدّد المجتمع العربي ببنيته التقليدية طيلة فترة الاحتلال الأجنبي، ويرفض هذا الموقف السلفي كل ما هو جديد، ويدعو إلى الوقوف بوجهه، بحجة أنّه نتاج مجتمع وحضارة غريبين عن المجتمع العربي، منطلقا في موقفه من رؤيتين: **''رؤية دينية''** تقسِّم العالم إلى مؤمن وكافر، وتنسب الكفر إلى الغرب وحضارته، **و''رؤية قومية''** تضع عنصر "الجنس" في أولويات اهتماماتها، وتتطلّع إلى الماضي، حيث المجد الغابر والحضارة المزدهرة.

ويسوغ الموقف السلفي رفضه للجديد والحضارة الغربية، وتمسكه بالقديم، بارتكازه إلى فلسفة مثالية ترى أن قمة الحضارة وجدت في الماضي، وأنجزت لمرة واحدة فقط، ولن تتكرر في المستقبل،

[1] – مجموعة من الباحثين: دراسات في الإسلام، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1980، ص ص 52- 53.

ولذا يجب على الحاضر، لكي يكون جميلاً وزاهراً، أن يعود إلى الماضي ويحاكيه ويكون نسخة على صورته»[1].

وقد تبدّى التراث وفق التصور السلفي: « مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي تتجلّى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم، منبعها الأساسي ومحرّكها الأساسي هو الذات بوصف كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة»[2].

وقد أدّت هذه النظرة السلفية إلى « سجن التراث في الماضي وقطع الصلة بينه وبين الحاضر من جهة، وبينه وبين تاريخه ومجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى»[3].

3-2 مفهوم التراث عند الحداثيين:

يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا، ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث منطلقا من أنّ المثل الأعلى يوجد في الآخر، الغرب هنا، لا في الماضي، وأنّ التراث بوصفه يتمي إلى زمن مضى، لا يمكن أن يستمرّ في الحاضر. وهكذا وضع أصحاب هذا الرأي حاجزا بين الحاضر والماضي بحجة أنّ « التراث مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه. ولكل عصر مشكلاته وقضاياه وإجاباته واقتراحاته»[4]. ويرفض أنصار هذا الموقف التراث لارتباطه بالقديم والتقليدي ويرون « أنّ تغيير الثقافة العربية لا يتم إلاّ ضمن إنتاج سياق جديد، جذري وشامل

[1] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، مرجع سابق، ص ص 23- 24.

[2] – نعيم اليافي: أوهاج الحداثة- دراسة في القصيدة المعاصرة-، مرجع سابق، ص 55.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] – المرجع السابق، ص55.

للحياة العربية في شتّى وجوهها وأبعادها»[1]. وهكذا تتبدّى الحداثة رفضا للتراث والماضي وتجاوزاً لهما تجاوزاً كلياً.

3-3 الموقف الجدلي:

ظهر الموقف الجدلي في فهم التراث كرد فعل ضد الاتجاهين: السلفي والرافض، فهو يقوم على أسس ومبادئ تتناقض مع الأسس التي قاما عليها، وقد واجه التيار الجدلي التيار السلفي بنزع القداسة عن التراث، والنظر إليه على أنّه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع[2].

وواجه التيار الرافض الحداثي بالربط بين الماضي والحاضر من خلال « دراسة العناصر الحية للتراث، ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر»[3]. وهكذا، نظر الموقف الجدلي إلى التراث، لا بوصفه شيئا منفصلا عن وجوده التاريخي، بل بوصفه نتاج الوعي البشري في ظروف تاريخية اجتماعية محدّدة، ثم ربط دراسته بالمشكلات والقضايا التي يطرحها الحاضر.

« وتكمن أهمية الموقف الجدلي في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ، وتنتج من رؤية جدلية تربط بين الماضي والحاضر، وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له، ومثل هذه القراءة تمكّننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة في التراث، القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام»[4].

[1] – أدونيس: الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ج3، د.ط، د.ت، ص 25.

[2] – ينظر :مجموعة من الباحثين، دراسات في الإسلام، مرجع سابق، ص 40.

[3] – المرجع نفسه: ص 47.

[4] – المرجع السابق: ص 63.

رأى التيار الجدلي أن الحداثة لا تقف حائلا دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر، فالحداثة وفق منظور الموقف الجدلي من التراث لا تعني « رفض التراث، ولا القطيعة مع الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة»[1].

وهكذا يكون التراث همزة وصل بين الأجيال، وفي هذا قال "نجيب محمود": « إنّ التراث هو ما تصنعه أنت، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لأنّك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك... فالنّص هو ما تقرأه أنت، وليس قالبا حديديا، فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلا بدّ أن نقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر»[2].

أمّا "حسن حنفي" فيرى بأنّ « التراث هو المنقول إلينا أوّلاً، والمفهوم لنا ثانياً، والحجة لسلوكنا ثالثاً»[3].

وعلى هذا فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة أم متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أوضح فإنّ « التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده، لذلك نرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراثه»[4].

ومن هنا أحسّ المبدع الروائي العربي بمدى أهمية التراث باعتباره خزّاناً مملوءاً بمعطيات يمكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات إيحائية ودلالات تعبيرية لا حصر لها، ولأنّ معطيات التراث لها كثير من التقديس والتبجيل في النفوس، والروائي عندما يوظّف التراث فهو يحرّك وجدانها لما للتراث من حضور

[1] – محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 15.

[2] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، د.ت، ص 39.

[3] – حسن حنفي: تراثنا الفلسفي، مجلة فصول، ع01، أكتوبر 1970، ص 122.

[4] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص 40.

حي ودائم فيها. وهناك العديد من الأسباب التي دفعت الروائي العربي إلى الاهتمام بتوظيف التراث في إبداعاته. ففيم تمثّلت هذه الأسباب؟

4-بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة:

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة، بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة، وقد كانت العودة إلى التراث السمة الغالبة التي ميّزت الأعمال الروائية الساعية إلى تأصيل الرواية العربية شكلاً ومضموناً. ونجد "محمد رياض وتار" يختصر بواعث توظيف التراث في ثلاثة يعدّها رئيسية ويصنّفها كالتالي:

4-1 البواعث الواقعية:

وفيها يذهب إلى أنّه كان لهزيمة حرب حزيران 1967 انعكاسات سلبية على الوجدان العربي، وقد جعلت المثقفين يقتنعون بضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث، لا من أجل التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.

4-2 البواعث الفنية:

وتتمثل في العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية، وخاصة ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا تُعنى بتوظيف التراث والغوص في البيئة المحلية وقد نالت شهرة كبيرة كما هو الحال بالنسبة لرواية "غابريال غارسيا ماركيز" (مائة عام من العزلة).

4-3 الحركة الثقافية:

ويعود الفضل في هذا الباعث إلى المثقفين والنقاد الذين بذلوا جهوداً كبيرة في بحث مسألة التراث بالرجوع إلى النّصوص القديمة بدلاً من الارتباط بالرواية الغربية، ووجدوا في الأدب العربي القديم ما يحقّق الغرض والتنوّع كالقصص الديني والقصص البطولي وقصص الفرسان والقصص الإخباري والقصص الفلسفي[1].

[1] – ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 11.

وهكذا ساعد هذا النشاط الثقافي الموجه نحو التنقيب والتحقيق والنقد الكتّاب على الاغتراف من الموروث والسير بالتجربة الروائية العربية نحو الاستقلالية والتميّز.

أما الدكتور "مخلوف عامر" فيرى بأنّ البواعث التي أوردها "رياض وتار" لا تكفي عندما يتعلّق الأمر بإحصاء الدواعي التي أدّت إلى توظيف التراث، إذ يضيف إليها:

أ–المقاومة:

لقد عُرف الاستعمار بمحاولاته الدائمة لفرض ثقافته وفكره، في طريق ممارسة الغزو الثقافي المنظّم، والذي طال الدين واللغة والتاريخ والعادات والتقاليد، وكل ما يتصل بطبيعة الهوية، وهو ما دفع المستعمَرين للمقاومة وكان منها إحياء التراث، فهذا التوجّه إلى بعض الأصول لم يأت نزوة عابرة أو تعبيراً عن رغبة ذاتية بل كان ردّاً على المساعي الاستعمارية الرامية إلى طمس التراث وإتلاف معالم الهوية المحلية.

والعودة إلى التراث ليست ظاهرة خاصة بالعرب وإنّما شهدتها الحضارة الغربية نفسها عندما سعت في عصر النهضة إلى إحياء التراث اليوناني والروماني.

ب– الاستقلالية والتميّز:

شاعت فكرة محاربة الأفكار المستوردة وضرورة القطع مع التبعية في مختلف المجالات ومنها المجال الأدبي، وساد الحذر من الأفكار الدخيلة والتي قد تؤدي إلى الاندماج في حضارة الآخر والذوبان في دائرته. ونتج عن هذا شعور لدى الكتاب بعقدة التقليد فسعَوْا إلى التخلّص منها بإضفاء الخصوصية على الرواية العربية. ولم يجدوا أفضل من التراث القصصي معيناً يغترفون منه، فأخذ كلّ يدلو بدلوه لتتنوّع التجارب تماشيا مع تطوّر معالجة التراث ذاته وبتفاوت النظرة إليه.[1]

[1] ينظر: مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية–بحث في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية (1971–2000)، بحث لنيل درجة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السانيا، 2003، ص49.

ج- المعارك الفكرية حول التراث:

في العقود الثلاثة الأخيرة احتلّ التراث مكانة بارزة في الساحة الفكرية، وأصبح يشكّل سلاحاً إيديولوجيا قويّاً منذ احتداد الصراع بين القطبين الرأسمالي والاشتراكي، وظهرت مؤلفات فكرية وفلسفية كثيرة في سائر البلدان العربية. ولم يكن الروائي بمعزل عن هذا الصراع بقدر ما كان يجرّب توظيف التراث تحت مظلّة هذا الصراع، وكان من الطبيعي أن يترك بصماته في الكتابة الأدبية عامة والروائية منها على وجه الخصوص.

د-جمالية التراث وطبيعة الرواية:

ممّا يشهد به للتراث العربي تنوّعه وجماله وتأثيره في الأدب الإنساني، ويكفي أن تذكر "ألف ليلة وليلة" أو "رسالة الغفران" ليتجلّى امتداد هذا الأدب وتأثيره في كتّاب عالميين كبار، ولعلّ الرواية بطبيعتها الموسوعية وقدرتها على احتضان أجناس أدبية متعدّدة وشهرتها العصرية أيضا، أن تجعلها مؤهّلة أكثر من غيرها لتحقيق عملية التوظيف.

هـ- العامل السياسي:

تشكّلت أحزاب سياسية قومية، وفي مقدمّتها "حزب البعث"، وقد جعلت هذه التشكيلات السياسية من التراث العصب الحسّاس في إيديولوجيتها إلى درجة التعصّب العرقي والتمجيد، وكان لنشاطها السياسي أثره الواضح في البحث الفلسفي والكتابة الأدبية.[1]

5-التراث (التوظيف، الأهمية):

5-1 التوظيف:

لا بدّ من الوقوف عند معنى كلمة التوظيف كونها عنصرا مهماً في البحث، فما دلالة هذا المصطلح؟

[1] ينظر: مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية-بحث في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية (1971-2000)، مرجع سابق، ص50.

يعتبر التوظيف نوعا « من أنواع التناص يحدث بصورة مقصودة وواعية، يستخدم فيه الكاتب موارد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة، ولا يعدّ ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثية أبعادًا معاصرة»[1]. من هنا فالتوظيف إذن عملية يقوم فيها المبدع الروائي باستحضار عناصر التراث للتعبير عن تجربة معاصرة.

وتوظيف التراث « هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير»[2].

ويعني أيضا « الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والمتاح من أشكالها فنيّا وجمالياً، وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئياً أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا، وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفية المسرحية أي بالإخراج، فإنّ التوظيف البنيوي النّصي مرتبط بالتأليف»[3].

يلجأ الكاتب إلى تراثه، فيأخذ منه ما يمكّنه من تجاوز عقبات معاصرة، وطرح أفكاره بصورة محبّبة ومفهومة للقرّاء، وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد التي تضمن له الوصول إلى هدفه من جهة، والتي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من جهة ثانية، فالكاتب يقوم بعملية انتقائية لمواد التراث، ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية، عليه أن يتعامل معها لا على « أنّها مادة ميّتة أو مقدّسة، بل يتعامل معها على أنّها مادة قابلة للتجدّد والانبعاث»[4].

ويرى الدكتور الجابري: أنّ التّعامل مع التراث يتم على مستويين:

[1] – حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس–، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق– سوريا، ط1، 2002، ص 41.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – بوشعير الرشيد: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، د.ط، 1997، ص ص 45– 46.

[4] – عمارة محمد: نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة، بيروت، ط2، 1988، ص 08.

1-« مستوى الفهم أي استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعة وتياراته.

2-مستوى التوظيف والاستثمار: أي البحث عمّا يمكن استثماره في حياتنا الراهنة.»[1]

وبذلك يكون التوظيف مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث، يأخذ فيها من مواده ما يمكن استغلاله في حمل قضايا راهنة تخص الإنسان العربي، ويختلف التوظيف عن التناص من ناحيتين:

« الناحية الأولى: القصدية: في حين يتم التناص بطريقة لاشعورية أحيانا، نجد أنّ الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى في عملية التوظيف.

الناحية الثانية: المرحلة الزمنية: في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته، بينما يتم التناص مع نصوص قديمة وجديدة»[2].

فالتوظيف إذن عملية استحضار واعية لموارد من التراث، واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة، وُجد في الماضي ما يشابهها، فيتم استحضار الحادثة القديمة، لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة. كما أنّ توظيف التراث يتطلب معرفة واسعة بمواده وحوادثه، وعليه فإنّ توظيف الحادثة المناسبة في الموقف المناسب يعطي للتوظيف وللتراث قيمة، إذ لا يمكن توظيف صفة الكرم في شخصية "عنترة" وقد اشتُهر بالشجاعة.

ومن ثمة فإنّ استعادة التراث دون إجراء تعديل يحمل روح العصر، يُفقد التوظيف قيمته والتراث جماليته بحيث يغدو التوظيف مجرد إعادة لدرس تاريخي عن حادثة أو شخصية تراثية.

والذي يجعل للتوظيف دوراً أساسيا « عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، بحيث ينتج لنا نصاً ثالثا تتشابك فيه خيوط التراث الأصيلة، فتضفي عليه جوّا

[1] – محمد الجابري: نحن والتراث، دار قتيبة، بيروت، ط2، 1982، ص 67.

[2] – عبد الوهاب تيايبية: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونّوس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص26.

من الرهبة المحبّبة، وكذلك الأمر بالنسبة للشخصية التراثية التي تولد من جديد حاملة معها قداسة التراث، كاشفة في طيّاتها ما خفي علينا ناقلة لنا أدقّ تفصيلات حياتنا وأكثرها تعقيداً»[1].

وهكذا نلاحظ أنّ عملية التوظيف تتعلّق بالمبدع، وطريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدّد نجاحها أو إخفاقها، وكلّما تفاعل المبدع مع النص التراثي، ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكاراً معاصرة.

5-2 الفرق بين نقل التراث وتوظيفه:

كلّما ارتقى التعامل مع التراث إلى درجة الإتقان والمهارة، اقترب من مرحلة التوظيف، والفرق بين نقل التراث وتوظيفه هي مسألة تتعلّق بمدى القدرة على التعامل مع التراث بروح جديدة، ومدى القدرة على تحميل التراث رؤى وأفكارا معاصرة، دون أن يُخلّ ذلك بالبنية التراثية للنصّ، ويبقى المتلقي في حالة شعورية أنّه أمام نص تراثي مشحون بالإشكالات المعاصرة.

« إن أوّل خطوة للتعامل مع التراث كانت عبارة عن استلهام من هذا النبع، ونقله دون محاولة الاستفادة منه، وذلك بتحويره وتطويعه ثم تحميله إشكالات معاصرة.»[2] وفي هذه الحالة يكون الكاتب قد نقل التراث ولم يوظّفه.

" فالتوظيف الحقيقي للتراث لا يعني المحافظة الشكلية على قداسة التراث والصلاة في محرابه، بقدر ما تكون عملية تغيير وتطويع وتحوير إلى حدّ لا يبعده عن خطوطه، لأنّ الأديب ليس مؤرّخا يتقيّد بالحوادث التاريخية كما هي، بل هو فنّان ماهر يملك أدوات تمكّنه من أن يضيف ويختصر ما يتفق وهدفه من هذا التوظيف."[3]

[1] – حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح– دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس–، مرجع سابق، ص 42.

[2] – حمادي صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 159.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وبالتالي فتوظيف التراث هو مرحلة متقدّمة من مراحل تعامل الكاتب معه، إنّها مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنياً، فتنتقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد بعثها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد، أي أنّ الرواية تتضمن وفقا لذلك روح التراث ومكوناته، وتعبّر عن روح الواقع المعاصر.

« إنّ جوهر التوظيف الشعبي هو تحميل التراث دلالات معاصرة جديدة، وقد أثبت التراث قابليته من خلال التجارب الناضجة للتوظيف، على أن يعكس هموم العصر وعُقده، إذا أحسن توظيفه، فالكاتب يأخذ من التراث مادته ثم يحقنها بدماء جديدة، فتستعيد العناصر التراثية حيويتها، مؤكّدة قدرة البقاء والتجدّد أمام عواصف الحداثة والمعاصرة»[1].

ونخلص في الأخير إلى أنّ نقل التراث هو التعامل السطحي التوثيقي معه بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة، يُعاد فيها تركيبه وبناءه ثم تحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة.

5-3 أهمية التراث:

للتراث مكانة مهمة في نفوسنا، وحضور قوي في ذواتنا، وأي انفصال عن التراث هو فقد للهوية والشخصية، لذا فإنّنا لا نستطيع أن ننفيه أو نلغيه، وتتمثل أهمية التراث فيما يلي:

التراث والهوية الحضارية: يعبّر التراث عن أمة وهويتها، بل هو خير معبّر عنها لأنّه جزء منها، وهكذا كل تراث هو جزء من الأمة التي أنجزته، فلا يمكن أن تؤسّس أي أمة نهضتها على تراث آخر غير تراثها، لأن التراث يختزن إمكانات النهوض والإبداع في حياة الأمة « فالنهضة يحتضنها تراث الأمة ويغذّيها، وتصبح فيما بعد أحد مكتسبات الأمة في حركتها التاريخية، مثلما كان التراث ذاته من أبرز هذه المكتسبات، وبعد أن يزحف التاريخ إلى الأمام ويستوعب منجزات النهضة في زمن لاحق تندمج هذه المنجزات بالتراث وتتحدّد معه في مركب حضاري واحد، فيضم التراث عندئذ تمام

[1] – حمادي صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المرجع السابق، ص 160.

التجليات والإبداعات والمتكسبات المتنوعة للأمة في أزمتها الماضية»[1]. فالتراث هو زاد الأمة التاريخي ولا تتحقّق المنعطفات الكبرى والنهضات في حياة الأمم من دون زاد تاريخي.

تجسيد الذاكرة التاريخية: « فالتراث ليس أمراً ساكنا ميتا أفرزته هزائم الأمة وانكساراتها التاريخية، وإنّما هو تلك الحيوية والفعالية المتدفّقة في وجدان الأمة، فتارة تتكشّف فعاليته في روح المقاومة العنيدة، حينما يتعرّض المجتمع الإسلامي لعدوان غادر من الكفر، وتارة أخرى يتبلور في حركات التجديد والإصلاح، وثالثه فيما يلتمع من ابتكارات ورؤى مستنيرة عندما يسعى المجتمع لمواكبة العصر ويحاول الاستجابة للتحديات الكبرى، فلن يجد سبيلا أمامه سوى العودة إلى الذات والذات لا تتحقق إلاّ بالتراث، به تتحقّق وبه تتجلّى، وبه تظلّ قادرة على مقاومة محاولات التشويه والتدجين»[2] أي أنّ للتراث وظيفة أساسية في تجسيد هوية الأمة وتأكيد ذاتها، باعتبار أنّ التراث يتسّع لمجموعة الرؤى والأفكار والخبرات والإبداعات، ممّا أنتجته الأمة في طول تجاربها الحياتية، في حالات الانتصار والهزيمة، وفي حالات الازدهار والركود وحالات التقدّم، لذا فهو يجسّد الذاكرة التاريخية.

الرجوع إلى الماضي يعتبر إرواءاً للجذور الأصلية: وهو أمر ضروري لاستمرار الحيوية في الفكر والتراث بشموله الأوسع، لأنهما سلسلة متصلة الحلقات اللاحق منها متمّم للسابق. فالحضارة الجديدة — أيا كان نوعها- لا تولد من العدم، وإنّما تُقتبس من القديم وتُسهم فيه بالإضافة والتعديل، ثم تقدّم حلقة جديدة من السلسلة الحضارية والفكرية... فالرجوع إلى التراث ليس نقطة ضعف، أو مركب نقص فينا، بل هو الأسلوب الأمثل لإحياء الشخصية الفكرية، ومن ثم الحضارة الحاوية على أسس ثابتة وذاتية[3]. وعلى هذا لا يُفهم العودة أو الرجوع إلى التراث على أنّه ضعف أو تراجع، لأنّ

[1] – عبد الجبار الرفاعي: جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ- 2001م، ص 19.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] – ينظر: حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي- دراسة تاريخية ومقارنة-، مرجع سابق، ص ص 63- 64.

التراث هو الالتفات إلى الخلف خطوة واحدة بهدف التقدّم إلى الأمام عشر خطوات، لأنّ من لا يعرف تاريخه ولا يعرف ماضيه ولا يتمثل ثقافته الشعبية، فإنّه لا يمكن أن يمسك بالحاضر والمستقبل.

تحديد شخصية الأمة العربية ودورها في العالم المعاصر: "فهو عالم تتصارع فيه الآراء والأفكار والمذاهب، وتقف الأمة العربية وسط هذا الصراع في حيرة من أمرها. ولو عادت هذه الأمة إلى تراثها وخاصة الديني والتاريخي والاجتماعي، لوجدت بين الكتب ما ينير فكرها ووعي أبنائها»[1]. ومن هنا يتبيّن أن التراث يقوم باكتشاف الذات وتحقيق الهوية أولا وقبل كل شيء لكي تتحدّد المعالم المميّزة لشخصية الأمة، فتمتص ما ينسجم وبنيتها الخاصة، باعتبار أنّ ما تتفرّد به كل أمة وتفتخر به كإرث حضاري تتفوق به على أمم أخرى، هي تلك العناصر الحية الممتدة زمانيا، مما أنجزته من تراث في مراحلها التاريخية المختلفة، ولما يحمل التراث من قيم أفكار ومعتقدات وعادات وتقاليد.

التراث في حقيقته « وعي جماعي، وهو ديوان كبير للوجدان الشعبي، وبالتالي فإنّ ما في التراث هو بالأساس روح الشعب وفكره وهمومه وآماله وآلامه، والمبدع عندما يرجع إليها من أجل أن يجد نفسه، ومن أجل أن يعرف حدوده الفكرية والحضارية والأخلاقية والدينية»[2]. فالأمة التي تتخلى عن تراثها، تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ، « لأنّ الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل وتجعل بذلك حركة التاريخ كليّة لا تتجزّأ»[3].

الممتلكات الثقافية مصدر من مصادر المعرفة فهي مستودع خبرات الأمم، لقوله تعالى: ﴿**أَوَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ كَانُوا مِنْ قَبْلِهِمْ كَانُوا هُمْ أَشَدَّ مِنْهُمْ**

[1] – حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي– دراسة تاريخية ومقارنة–، المرجع السابق ، ص 69.

[2] – فرج مجدي: محاورات في التجريب المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد– العرق، د.ط، 1998، ص 77.

[3] – الجزري عباس: الثقافة في معركة التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ط، 1980، ص ص 56– 57.

قُوَّةً وَآثَارًا فِي الْأَرْضِ فَأَخَذَهُمُ اللَّهُ بِذُنُوبِهِمْ وَمَا كَانَ لَهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ وَاقٍ﴾[1]. فالتراث يعدّ من مقدسات الأمة التي يجب أن تصان ويُحافظ عليها جيلا بعد جيل للاستفادة منها.

وعلى ذلك فأهمية دراسة التراث يجعل الأمة تثبت وجودها وكيانها بين الأمم الأخرى، كما يؤدّي غالبا إلى وعي أبنائها بابتكار أشياء جديدة مستندة إلى الأصول القديمة التي يحتويها التراث، وبذلك يربطها بماضيها لتعيش الأمة في نوع من الاستقرار، فتعيش الحياة الحضارية المعاصرة، ولا تنفلت من ماضيها بل ترتكز عليه، باعتباره يحمل قيما ورسائل مختلفة دينية وتاريخية واجتماعية وهو وسيلة للتعارف والسلام بين الشعوب، فمن خلال التعرّف إلى تراث أي مجتمع، نستطيع أن نرسم صورة لذلك المجتمع.

وإذا كان حديثنا السابق عن أهمية التراث وضرورة توظيفه في الإبداعات الروائية، فإنّ هناك من الدارسين من يضع بعض الشروط الواجب توفرها في العمل الروائي المتأثّر بالتراث وهي كالتالي:

- عدم تبجيل التراث وذلك لكي لا يصبح الكاتب أسيراً لكلّ ما هو قديم بل يجب «أن يرتدي التراث برقع الحداثة بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث»[2] لأن التراث ليس مجموعة ثابتة أو متحجّرة من الحقائق التاريخية أو العادات والتقاليد الشعبية. ومن هنا قال الدكتور حسن حنفي: « ليس التراث قضية فخر واعتزاز بالماضي، بما تركه الآباء والأجداد، لأنّ الاعتزاز بالماضي إسقاط من الحاضر عليه، بمعنى أنّه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب إلى الماضي، وتخلٍّ عن معارك الحاضر.»[3]

[1] – سورة غافر: الآية 21.

[2] – سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص 43.

[3] – حسن حنفي: التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المغربية، المغرب، ط3، 1978، ص 23.

- القدرة على الانتقاء من التراث، لأنّ التراث لا يملك قيمة مطلقة في ذاته، ولكن ما يحدّد قيمته هو متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة بكل ما تنطوي عليه هذه المتطلبات من معنى[1].
- التوظيف الرمزي للتراث حيث يعبّر الكاتب عمّا يريده من خلال الرمز أو القناع أو المعادل الموضوعي الذي يقول عنه إليوت: « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هو العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث متى استوفت الحقائق التاريخية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسيّة فإنّ الانفعال يُثار إثارة مباشرة.»[2] فالكاتب في كثير من الأحيان يمر بفترات عصيبة في حياته مثل الوقوع تحت مؤثر خارجي أو ضغوط اجتماعية أو سياسية من قبل مجتمعه، لذلك يبتعد عن التعبير المباشر في كتاباته إلى طرق أخرى.

[1] – ينظر: رفعت سلاّم، بحثا عن التراث– نظرة نقدية منهجية، الهيئة، د.ط، 1990، ص 277.

[2] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د.ط، د.ت، ص 308.

ثانيا–الرواية المغاربية (النشأة والتطور):

عالج هذا البحث فكرة توظيف التراث في الرواية المغاربية مركّزا على القضايا المتعلقة بالتراث التاريخي والشعبي والأسطوري والذي من شأنه أن يحقّق التأثير الفعلي في الوعي الجمالي لدى المتلقي.

وبما أنّ الرواية هي اللسان الناطق والمعبّر عن هموم المجتمع، فإنّها عملت على توظيف التراث بشتّى أنواعه، لتتمكّن من إيصاله بأبسط الطرق، ونظرا لارتباط موضوع البحث بالرواية عامة والرواية المغاربية خاصة، كان لزاما علينا التطرّق إلى معنى الرواية، فما مفهومها؟ وكيف كانت نشأتها في المغرب العربي؟ وما علاقتها بالتراث؟.

1–الرواية:

بالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة، فإنّ تعريفها ليس بالأمر الهيّن نظرا لحداثتها ولتطورها المستمرّ، وهو ما أشار إليه الدكتور "عبد الملك مرتاض" وهو بصدد إجابته عن سؤال: ما الرواية؟ قائلا: "والحقّ أنّنا بدون خجل ولا تردّد نبادر إلى الرّد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة."[1]

وقبل ذلك رأى ميخائيل باختين:"أنّ تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم."[2]

وبالرغم من صعوبة تعريف الرواية، إلاّ أنّنا سنحاول التطرّق لتعريفات بعض الدارسين والتي نذكر منها: "هي رواية كليّة شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمّن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة."[3]

[1] عبد الملك مرتاض: الرواية جنسا أدبيا، وزارة الثقافة والإعلام، مجلة الأقلام، بغداد، ع12، 1986، ص124.
[2] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، ط3، 1982، ص66.
[3] عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر: عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، 1970، ص275.

ومن خلال هدا التعريف يتضح لنا أنّ الرواية تتميّز بالكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الناحية الشكلية، كما أنّها معبّرة عن الفرد أو الجماعة ومرتبطة بالمجتمع الذي تقيم معمارها على أساسه. أمّا معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أنّ الرواية: "سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صحبها من تحرّر الفرد."[1]

حيث تضمّن هدا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية مثل: السرد والشخصيات والأفعال واكتفى بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حرّرت الفرد. والرواية مجرّد جنس أدبي كغيره من الأجناس الأدبية التي اكتملت مند زمن بعيد، إذ تعدّ الجنس الوحيد الذي ولد وترعرع في المرحلة الجديدة، لأنّ التطوّر أصبح يقترن بالرواية مباشرة ولعلّها فقدت شيئا كثيرا من منزلتها التقليدية التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر لكنّها استطاعت أن تغيّر جدلها للرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنّها لا يمكن أن تستمرّ بشكلها التقليدي المألوف في الازدهار.[2]

وممّا لا شكّ فيه، ومهما تعدّدت الآراء حول مفهوم الرواية فإنّها تبقى ذلك الجنس الأدبي المعبّر عن الواقع بكلّ خلفياته، تعتبر اللغة مادّتها الأولى، والخيال هو الماء الذي يسقي هده اللغة، لأنّها اكتسبت في جلّ مراحلها ألوانا قصصية وأشكالا فكرية أخذت القسط الأكبر من اهتمام الكتّاب والنّقاد، وقد تعدّدت اتجاهاتها واختلفت مضامينها، فكلّ روائي له أسلوبه الخاص، ولغته التي تمكّنه من بناء أي عمل، لكنّ القاسم المشترك بين جميع المفاهيم هو أنّها فن إبداعي مفتوح على كلّ الأجناس الأدبية.

[1] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، د.ط، 1988، ص176.
[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، سلسلة عالم المعرفة، د.ط، 1998، ص15.

2-الرواية الجديدة:

رسمت الرواية العربية الجديدة طريقها على خطى الرواية الغربية في شكلها الفنّي وبنائها السردي، أمّا مضمونها و موضوعها فقد ظلّ عربيا محضا نابعا من وعي المجتمع وقيمته، كما أنّها اهتمّت بأحداث العصر وجسدّتها في مضامينها وأشخاصها وعناصرها من خلال اهتمامها بالإنسان العادي فلم تولّ اهتماما بالبطولية والوقائع الخارقة التي كانت موجودة في الرواية التقليدية، ومن هنا يمكن القول أنّ الإنتاج الروائي الجديد قد أمات البطولة بمفهومها التقليدي ليُحيي بطولة أخرى هي بطولة الإنسان الطبيعي الذي يعيش الحياة الطبيعيّة بكلّ أبعادها.[1]

و قد عمد الروائي الجديد إلى اختيار الأحداث المحيطة به ثمّ إعادة صياغتها من جديد في قالب فني، وربّما لجأ في ذلك إلى إقحام المأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا، إلاّ أنّه يفعل كلّ ذلك بأثواب جديدة[2] . يقول جورج لوكاتش:" إنّ هده العناصر[*] تعالج من جديد وهي عرضة لتغيير جذري مستمر سواء فيما يتعلّق بالمضمون أو الشّكل."[3]

اتّفق أغلب الروائيين الجدد على مبدأ التجديد "فأحدثوا القطيعة مع الشّكل القديم للكتابة الروائية، وحاولوا التّمرّد على عناصرها التقليدية بما فيها الشخصية والحكاية والالتزام والواقعية، لأنّ الوضع الجديد قد تغيّر."[4]

---

[1] ينظر: سهيل إدريس، مرافق وقضايا أدبية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص ص 112-113.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، مجلة عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص11.

[*] يقصد بها البطولات والمأثورات والأساطير.

[3] جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، د.ط، د.ت، ص ص 45-46.

[4] محمد داوود: الإقتراب المتعدد- مغامرة النص الروائي الجديد-، مجلة تجليات الحداثة، ع3، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994، ص149.

لم تعد التقنيات التقليدية للرواية صالحة لاستيعاب جميع العلاقات التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، من ذلك التتبع الكرونولوجي للأحداث وواقعية المكان، كما تخلّوا عن مفهوم البطل واهتّموا بعنصر اللغة محاولين مدّ جسور التواصل بين الكاتب والقارئ ليصبح هذا الأخير عنصرا فعّالا لا يقلّ أهمية عن المبدع بعدما كان مستهلكا سلبيا[1]. فالرواية ضمن أبعادها وأسسها الجديدة تمثّل صرحا يشترك في بنائه الكاتب والقارئ على حدّ سواء.

ومنه فإنّ الرواية العربية الجديدة أصبحت موضوع إبداع روائي أي أنّها أصبحت موضوع الرواية الحقيقي، وقد تجلّى ذلك في الرواية الجديدة عند كلّ من "رشيد بوجدرة" في روايته "التفكّك" و"جيلالي خلاص" في روايته "رائحة الكلب" 1985 و"محمد ساري" في روايته "السعير"1986.[2]

وما يلاحظ في هذه الروايات الجديدة تعدّد الصيغ الفنية الشكلية، وعبّرت في مجملها عن قيمة الحرية في الكتابة الإبداعية باعتبارها الوسيلة الأساسية لقيام النص الروائي الجميل، فالشخصيات لم تعد تلك التي تقوم بأدوار واضحة محدّدة بل أصبحت قلقة متأزّمة مفكّكة نفسيا واجتماعيا وفكريا.

3-الرواية المغاربية:

إنّ الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور، بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميّز في بعض آخر بفعل تميّزها التاريخي نظرا لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات.[3] "وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطورها كان سريعا، إذ أنّ فترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكّل

[1] ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، د.ط، 1971، ص7.
[2] ينظر: إبراهيم سعدي، جدلية الحداثة والتراث في الرواية الجزائرية، مجلة جريدة السفير، ع261، الجزائر، 2005، ص17.
[3] ينظر: بن جمعة بوشوشة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، د.ط، د.ت، ص23.

التجربة الروائية المغاربية التي تحطّمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا ردّت إلينا" بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى. "[1]

3-1 الرواية في الجزائر:

برزت الرواية الجزائرية بشكل ملفت للانتباه، وهذا راجع إلى الخلفيات السياسية والاجتماعية التي سادت قبل الاستقلال، وهناك ثلاث فترات مهمّة كان لها الدور الحاسم في اكتمال معالمها:

أولاها مرتبطة تحديدا بثورة الفلاّحين سنة 1871 التي كانت لها مساهمات عظمى في تشكّل الفكر الاشتراكي في الجزائر. انتفاضة 1945 الجماهيرية التي أيقظت الحس القومي لدى الشعب بأنّ الاستعمار مهما كان حضاريا يستهدف تذليله، وتصادف هذه المرحلة أوّل رواية جزائرية مكتوّبة باللغة العربية وهي رواية "غادة أم القرى" لـ "رضا حوحو"

أمّا الفترة الأخيرة فهي دخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدّى بها إلى تجميع كلّ قواها الممزّقة، حيث ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، في حين لم تظهر إلّا روايتين باللغة العربية، الأولى "الطالب المنكوب" لـ"عبد المجيد الشافعي" سنة 1951، والثانية "الحريق" لـ "نور الدين بوجدرة" سنة 1957.[2]

بعد الاستقلال تغيّرت الظروف وتبلور الشعور القومي والاستقلال الذاتي، وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية، "فأحدثت ثورة التعريب طريقها إلى كلّ المؤسسات التعليمية، وراح المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم، وكانت الولادة الثانية الأكثر عمقا للرواية الجزائرية مع بداية السبعينيات، فجاءت "اللاّز" سنة 1974، لتطرح قضية الثورة الوطنية،

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، بسكرة، د.ط، د.ت، ص ص 12-13.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، د.ط، 1986، ص17.

والشيء نفسه قام به "مرزاق بقطاش" في روايته "طيور في الظهيرة" كذلك رواية "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" اللذان يعالجان قضية واحدة وهي قضية الأرض ورواية "ما لا تذروه الرياح" و "الطموح" لـ"عبد العالي محمد عرعار."[1] وغيرها من الروايات التي كانت النتاج الفني الطبيعي لهذه المرحلة التاريخية، كما اتّخذّت الرواية الجزائرية عدّة أشكال سواء على صعيد المضامين أو الجمالية صنّفها "واسيني الأعرج" في أربعة اتجاهات:

أ- الاتّجاه الإصلاحي:

لجأ كتّاب ما بعد الاستقلال إلى المواضيع التي تسمح لهم بالهروب إلى الأمام، لعدم قدرتهم على مجابهة الواقع الجديد، وهذا الاتّجاه وإن أسّس للرواية المكتوبة باللغة العربية إلّا أنّه لم يضف شيئا إلى رصيد الرواية في الوطن العربي، فالروايات التي تنطوي تحت هذا الاتّجاه ليست روايات بالمعنى الكامل، حيث لم تكتمل فيها عناصر الوحدة الفنية، ولم ترتسم فيها الشخصيات والأحداث رسما دقيقا وناضجا ومنها رواية "غادة أم القرى" لـ"أحمد رضا حوحو" و "الطالب المنكوب" لـ"عبد المجيد الشافعي" و "صوت الغرام" لـ"محمد المنيع" و" نار ونور" لـ"عبد الملك مرتاض".[2]

ب- الاتّجاه الرومانتيكي:

عالج الوعي الرومانتيكي القضايا الجوهرية كالمرأة والثورة والتفاوت الطبقي، غير أنّ هناك انقلابات اجتماعية حدثت على صعيد الواقع، لم يستطع هذا الاتّجاه فهم البنى والمرتكزات الجديدة وطبيعة المشاكل التي خلّفتها هذه التغيرات الاجتماعية، فمارس الكتّاب عملية هروب فكرية مبكّرة إلى الموضوعات التقليدية، والتي من بينها موضوع الثورة خوفا من مواجهة تعقيدات الواقع المعيش، ومن بين هذه الروايات: "ما لا تذروه الرياح" لـ "محمد عرعار"، "دماء ودموع" لـ "عبد الملك

[1] سيد حامد النساج: بانورما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي الثقافي والعلوم، لبنان، ط1، 1982، ص222.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، مرجع سابق، ص129.

مرتاض"، "نهاية الأمس" لـ"عبد الحميد بن هدّوقة" إضافة إلى روايتي:" الشّمس تشرق على الجميع" و" الأجساد المحمومة " لـ"اسماعيل غموقات".[1]

ج- الاتّجاه الواقعي النّقدي:

الرواية الجزائرية كانت واقعية إلى أبعد الحدود، وواقعيتها هذه جاءت نتيجة خضوعها لمجموعة من الشروط فرضتها ثورات نتجت عن صدام حقيقي بين قوى مستعمرة، وبين شعب يريد حريته، وفرض شخصيته، ولعلّ هذا الزخم الثوري هو الذي بنى عليه معظم كتّاب ما بعد الاستقلال ابداعاتهم، ومن بين الأعمال الواقعية النقدية التي شهدت ميلادها بعد السبعينيات رواية "الحريق" لـ"نور الدين بوجدرة" والتي أظهرت بذورا واقعية أكثر تقدّما بالإضافة إلى رواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدّوقة" الذي طرح بدوره قضية التفاوت الطبقي بوضوح وواقعية أكثر، و"طيور في الظهيرة" لـ"مرزاق بقطاش" ورواية "قبل الزلزال" لـ"بوجادي علاوة".[2]

د- الاتّجاه الواقعي الاشتراكي:

يمثّل هذا الاتّجاه عملية اكتشاف و ابداع متواصل يُعنى بتصوير الحياة تصويرا صادقا محدّدا تاريخيا، فهو لا يكتفي برسم خطوط الواقع والإنسان بكلّ التناقضات التي تتحكّم في تطورها ولكنّه يُسهم بشكل فعّال في تكوين شخصية الإنسان القادرة على تحمّل أعمال البناء الاشتراكي كما يُعنى هذا الاتّجاه بتحليل العيوب الاجتماعية، وواجب تجاوزها، والرواية الجزائرية لم تفرز إلّا كاتبا واحدا واقعيا اشتراكيا وهو "الطّاهر وطّار" نتيجة تجربته الكتابية الواسعة والفنية من خلال رواية "اللّاز"، وكذلك رواياته:" الزلزال" "العشق والموت في الزمن الحراشي" "عرس بغل" "الحوّات والقصر" والتي

[1] ينظر: واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المرجع السابق، ص130

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جسّدت الواقع ولم تكن وليدة الفراغ، ولا يعني أنّ هذا الاتّجاه توقّف عليه، بل فُتحت الأبواب على تجارب أدبية شابّة شرعت في اقتحام الساحة الروائية بجرأة كبيرة. [1]

3-2 الرواية في تونس:

لدراسة الاتّجاهات الفكرية والفلسفية في الأدب التونسي المعاصر، لابدّ من العودة مباشرة إلى ينابيع هذه الاتّجاهات التي تكوّنت إبّان النضال إلى الاستقلال في مراحله المتعدّدة، والتوقف عند أقصر مسافة متوسطة والتي يمكن تحديدها بمطلع النصف الثاني من القرن العشرين باعتبارها بداية وضوح الوجه العصري الجديد للأدب التونسي.[2]

ويذهب الدكتور "بن جمعة بوشوشة" إلى أنّ للرواية التونسية بدايتين: "الأولى تتحدّد زمنيا مع موفى الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات من القرن العشرين، وتمثّل هذه البداية أعمال "محمود المسعدي"، والحقيقة أنّ "حدّث أبو هريرة فقال" للمسعدي قد ظهرت فعلا في هذه الفترة، ولكنّها لم تنشر كاملة في شكل رواية إلاّ في عام 1973، وكذلك كتابه "مولد النسيان" نشر بدوره في فصول من أفريل إلى جويلية 1945، لكنّه لم ينشر في كتاب إلاّ في عام 1974، أمّا البداية الثانية للرواية التونسية في رأي الباحث السالف الذّكر فهي نهاية الستينيات وتجسّدها رواية "الدقلة في عراجينها" لـ "البشير خريف" الذي يعدّ أب الرواية التونسية الحديثة والمعاصرة."[3] وإذا كانت بداية الرواية التونسية محدّدة بالتاريخ المذكور فإنّ هناك أعمالا سابقة في الظهور نذكر منها:

- "نص الهيفاء وسراج الليل للمصلح صالح السويسي القيرواني .

[1] ينظر : واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المرجع السابق، ص476.

[2] ينظر: سعيد فرحات: إتجاهات فكرية في الأدب التونسي الحديث، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص5.

[3] بن جمعة بوشوشة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 29.

- نص الساحرة التونسية لـ"محمد الصالح الرزقي".
- نص نجاة للأديب "محمد رزق" عام 1933. "[1]

غير أنّ هذه المحاولات تتسم بالطابع الوعظي الارشادي، وكتّابها في الغالب مصلحون اجتماعيون أكثر منهم أدباء، كما تتميّز هذه المحاولات بالقصور الفني، الأمر الذي يتعذّر معه اعتبارها بداية حقيقية للرواية، إنّما هي تمهيد لعملية التأسيس.[2]

تعتبر "من الضحايا" 1956 لـ"محمد العروسي المطوي" أوّل رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوروبي للكلمة، وهي ذات نزعة تاريخية وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الاقطاعيين، وقد تكرّست الواقعية النقدية باعتبارها اختيارا أدبيا في الرواية التونسية خلال الستينيات والسبعينيات، وتمثّل العلاقة بين المدن والقرى وما ينجم عن الهجرة والنزوح من مشاكل، ومن ثمّ تصوير أشكال الصراع الوطني والاجتماعي.[3]

3-3 الرواية في المغرب الأقصى:

أرجع بعض الدارسين نشوء الرواية المغربية إلى الثلث الأوّل من القرن العشرين، حيث ظهرت رواية "الرحلة المراكشية" عام 1924 للأديب "عبد الله الموقت"، والكتاب مطبوع في القاهرة عام 1924، لكنّ هذا العمل يتميّز بالتّصنع اللفظي، ويميل إلى الطابع التقريري، إذ ينقصه الخيال الفني ممّا يجعله أقرب إلى أدب الرحلة منه إلى الرواية، لذلك اعتبر بعضهم بداية الرواية في المغرب الأقصى تتحدّد بعام 1957 مع نص "عبد المجيد بن جلّون" "في الطفولة" وقبل هذا التاريخ نعثر على بعض

[1] بن جمعة بوشوشة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي، المرجع السابق، ص27.

[2] ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص13.

[3] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب-، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص ص22-23.

النماذج القصصية التي نورد منها:"غادة أصيلا"، و"الدمية الشّقراء"لعبد العزيز بن عبد الله" و"الملكة خناثة" لآمنة اللوة" عام 1954. [1]

إنّ ما تراكم من نصوص روائية خلال العقدين الأخيرين أفرز جملة من القضايا يتداخل فيها الشّكل بالدلالي والبنائي بالمعنوي والنسقي بالسياقي، حيث تميّزت النصوص المغربية بما يلي:

"- حضور الوعي النظري بالكتابة وبإشكالاتها، هذا الحضور يبرز في التعامل مع الكتابة باعتبارها قيمة في ذاتها، وبوصفها أفق للمحتمل والمتخيّل.

- توظيف الذاكرة بشكل طاغ واستدعاء العجائبي والخرافي.

- الاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها و تطويرها وتجديدها.

- حضور المكونات سير الذاتية بوصفها عناصر تكوينية في الخطاب الروائي.

- ابتعاد الخطاب الروائي عن تسجيل الأحداث ووصفها وعن تقديم الوقائع التاريخية في ذاتها."[2]

- **مراحل الرواية المغربية:**

على الرّغم من حداثة الرواية المغربية فإنّها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميّا لا يستهان به، وتغيّرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني، وعرفت هذه الرواية عدّة مراحل فنية يمكن اختزالها في أربع مراحل كالآتي:

أ-" مرحلة الأشكال الجنينية، وتتمثّل في المقامة والمقالة والقصة والأقصوصة والرحلة والتاريخ مثل: "الرحلة المراكشية" "المساوئ الوقتية" لـ "محمد بن الموقف المراكشي" و" وزير غرناطة" لـ "عبد الهادي بوطالب" و" الزاوية" لـ" تهامي الوزاني".

[1] ينظر: بن جمعة بوشوشة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص ص 31-32.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب-، مرجع سابق، ص ص 24-25.

ب-مرحلة التأسيس أو التجنيس الفني لنوع الرواية مثل:في الطفولة" لـ" عبد المجيد بن جلّون" "دفنا الماضي" لـ" عبد الكريم غلّابّ" "الريح الشتوية" لـ" مبارك ربيع" باعتبارها نماذج تأسيسية لهذه المرحلة.

ج-مرحلة التجريب التي اتّخذ فيها الروائيون الغرب مرآة للحداثة والابداع والانزياح السردي.

د-مرحلة التأصيل التي اتّخذ فيها الروائيون التراث مرآة للحداثة والخلق والتجاوز."[1]

3-4 الرواية في ليبيا:

على الرّغم من تأخّر ظهور الرواية في ليبيا مقارنة بباقي الدول العربية الأخرى، لأسباب اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنّ الروائي الليبي استطاع أن يواكب الحركة الأدبية في الوطن العربي، وأن يستوعب الثقافات والاتّجاهات النّقدية كلّها بالقدر الذي يؤهله لصناعة رواية عربية ليبية.[2]

إنّ نضج الشكل الروائي في ليبيا في فترة السبعينيات كان نتاجا لتطور الفن القصصي الذي ظهرت محاولاته الأولى في الخمسينيات متمثلة في مجموعة قصص نسبت إلى الكاتب" محمد كامل الهوني" نشرت سنة 1951، وأنّ أوّل مجموعة قصصية متكاملة هي مجموعة "نفوس حائرة" للكاتب"عبد القادر أبو هروس" الصادرة سنة 1957. [3]

أمّا عن بدايات ظهور الفن الروائي في ليبيا، فقد اختلف الباحثون في شأنه، كما اختلفوا في نسبة الريادة لمؤلف أوّل رواية ليبية،" فمن الباحثين من ينسب فضل الريادة للكاتب "محمد فريد سيالة"، وأنّ نشأة الرواية في ليبيا تعود إلى سنة 1961 تاريخ صدور روايته "اعترافات إنسان".[4]

---

[1] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب-، المرجع السابق، ص32.

[2] ينظر: بشير الهاشمي، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، د.ت، ص21.

[3] ينظر: محسن يوسف، القصة في الوطن العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، د.ط، 1985، ص268.

[4] أسماء الطرابلسي: ثبت القصة والرواية في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع66، 1982، ص125.

ومن الباحثين من يرى بأنّ " رواية "مبروكة" أوّل رواية ليبية ولدت في ديار الهجرة بسوريا سنة 1952، وأنّ مؤلفها الأديب "حسن ظافر بن موسى" له فضل الريادة."[1] أمّا الفريق الثالث من الباحثين فيرى بأنّ:" الرواية في ليبيا لازالت غائبة، ولازالت حلما جميلا، وإن كان يتخلّق بهدوء بعيد عن الضجيج، فالأدب الليبي ما يزال أسير القصة القصيرة التي سيطرت تماما على الحركة الأدبية طيلة ثلاثين عاما."[2] أمّا الفريق الرابع من الباحثين " فيرجع تأخر ظهور الرواية في ليبيا إلى أسباب اقتصادية واجتماعية، وأنّ البداية الحقيقية لظهور الرواية في ليبيا كان على يد "الصادق النيهوم" من خلال روايته" من مكة إلى هنا" التي صدرت عام 1971." [3]

تمثّل رواية "حقول الرماد" 1985 لـ" أحمد إبراهيم الفقيه" البداية الناضجة والمكتملة للرواية، فهي تتميّز بطول نفسها القصصي المحكم البناء، وبدرامية البناء ومشهديته في مستوى الحدث والسرد وبتنوّع الشخصيات وعلاقاتها وقدرتها على التجسيد الخيالي لتراتبية الهرم الاجتماعي بليبيا، وتواصل الرواية الليبية بعد هذا النص تطورها وبخاصة من خلال روايات "إبراهيم الكوني":"خماسية الخسوف" 1989، "التبر" 1990، "المجوس" 1991، ومن خلال ثلاثية "أحمد إبراهيم الفقيه".[4]

ويمكن تقسيم مرحلة نشأة الرواية في ليبيا وتطورها إلى ثلاث فترات:

"- مرحلة النشأة و التأسيس: وشملت فترة الستينيات التي غلب عليها الجانب القصصي، مع ظهور بعض الروايات القليلة أمام الكم الكبير من القصص.

[1] الصيد أبو ديب: معجم المؤلفات الليبية في الأدب الحديث (الرواية)، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع82، 1998، ص120.

[2] سالم هابيل: واقع الرواية الليبية، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع78، 1998، ص201.

[3] نجم الدين غالب: نظرة على النقد والنقاد في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع 72، 1979، ص85.

[4] ينظر: عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب-، مرجع سابق، ص 22.

– مرحلة التطور: وشملت فترة السبعينيات التي بدأت برواية " من مكة إلى هنا" لـ" الصادق النيهوم"، وتمتدّ إلى نهاية الثمانينيات ومن أشهر روادها "

"محمد صلاح القمودي"، و"خليفة حسين مصطفى".

– مرحلة الازدهار: وتبدأ من منتصف الثمانينيات وتستمرّ حتّى وقتنا الحاضر، ومن أعلامها:" أحمد إبراهيم الفقيه"، و"إبراهيم الكوني."[1]

3–5 الرواية في موريتانيا:

ما تزال الرواية الموريتانية في بدايتها الأولى قياسا إلى الشّعر والقصة و قياسا إلى الرواية المغاربية، ومن أبرز نصوصها:" الأسماء المتغيّرة" 1981، و" القبر المجهول أو الأصول" 1984، لـ" أحمد ولد عبد القادر"، و" مدينة الرياح" 1986 لـ" موسى ولد ابنو".[2]

4–النزعة التراثية في الرواية المغاربية:

لقد أصبح الاهتمام بالتراث لدى الكتّاب المغاربة سبيلا فنيا يخلق نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلّق بالواقع وقضاياه المعقّدة، حيث " يمثّل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتّاب الرواية المغاربية منذ مطلع الثمانينيات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، ويحدّ من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الروائية في المغرب العربي، والانفتاح على أفق باحث عن التميّز والخصوصية."[3] أي أنّ سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، لكنّها تلتقي جميعها عند مسعى واحد وهو الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي، وخلق هوية خاصة للرواية

[1] محمد علي البنداق: الرواية في ليبيا–قراءة في النشأة والتطور–، كلية الآداب، جامعة الزاوية، د.ط، د.ت، ص4.

[2] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية– تحولات اللغة والخطاب–، مرجع سابق، ص ص 25–26.

[3] عبد السلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي،دار الأحمدية، الدار البيضاء، 2000 ، ص214.

العربية. وقد جاء تعامل كتّاب الرواية المغاربية مع التراث على مستويات وهي:" مادة الحكي (المتن)، وطريقة تقديمها (الخطاب)، وطريقة صياغتها (الأسلوب)، ثمّ مقارنة كتابتها (الدلالة)."[1]

كما أصبح الخطاب التراثي في الرواية ذا وظيفة مزدوجة، تجعله الأولى مساهما في خصوصية الرواية ومحليتها، وتجعله الثانية وسيلة من وسائل التجديد، فنحت بذلك الرواية منحيين:

- منحى دفعها إلى الاهتمام بالتراث لاستلهام مادّته وأسلوبه.

- منحى آثر الكتابة الغربية وما تتبعه من وسائل وتقنيات تسهم في الخروج من مأزق الخطاب الكلاسيكي.[2]

وهكذا فالتوجه إلى التراث كان ناجعا، وذلك لغناه وتنوعه، ما جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة، همّها ليس الاحتفاء بالتراث، وإنّما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها، فيما يخدم مضامين نصوصها الإبداعية وتشكيل جمالياتها.

[1] بن جمعة بوشوشة: الرواية المغاربية وتوظيف التراث، مجلة كتابات معاصرة، ع29، 1996، ص101.

[2] ينظر: بديعة الطاهري، ملامح إشتغال التراث في روايات "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع4، جانفي 2009، ص29.

الفصل الأول

توظيف التراث التاريخي
في الرواية المغاربية

الفصل الأول :توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية

توطئة

أولا– الرؤية التاريخية في الرواية

1- مفهوم التاريخ

2- الرواية والتاريخ

3- المؤرخ والروائي

4- ظهور الرواية التاريخية عند الغرب والعرب

5- تخييل التاريخ

ثانيا– تجليات توظيف التاريخ في الرواية

1- توظيف النص التاريخي في الرواية

2-السرد التاريخي والسرد الروائي

3- الشخصية التاريخية وأشكال ظهورها في الرواية

4-توظيف أحداث التاريخ

5- توظيف فلسفة التاريخ

ملاحظات ونتائج

توطئة:

عرفت الرواية العربية انفتاحا على مختلف الأشكال التراثية والتاريخ جزء لا يتجزأ منها نظرا لما يحمل في طياته من زخم فكري حضاري وقد أدرك الروائيون أهمية حضوره (التاريخ)في الرواية فعادوا إليه وأعادوا قراءته ووظفوه في رواياتهم كل حسب وجهة نظره وأيديولوجيته.

وقد تموقع التاريخ كمنظومة معرفية لها حضورها وتميّزها في العصر الحديث، إذ استطاع الخطاب التاريخي أن يشكّل مرجعا معرفيا مهيمنا على كل الخطابات الأدبية، ففيه تتولد المعارف وتتكون الذهنيات وتتأسس المذاهب والإيديولوجيات ولهذا لا يخلو خطاب-مهما كان نوعه —من حراك تاريخي، فكل انجاز أدبي وجمالي إلا وله مدارات تاريخية يتحرك على منوالها.

ومما لا شكّ فيه أنّ التاريخ كغيره من العلوم تظل به حاجة ماسة إلى الكتابة التي تمنحه إمكانية الحركة على الرغم من ثبات الذاكرة والواقعة، والحديث عن التفاعل بين التاريخ والكتابة هو في أبعاده حديث عن "**الرواية**" كجنس تعبيري جمالي تعامل مع التاريخ تعاملا متميزا من خلال الكتابات السردية المعاصرة والتي حاولت قراءة الواقع العربي قراءة تاريخية تعيد تركيب قدرات فهم الحاضر ضمن أحداث الماضي ليصبح الاشتغال على محور التاريخ هاجسا معرفيا لدى كتاّب الرواية المعاصرين.

ونظرا لقيمة التاريخ المعرفية والجمالية عند حضوره في صميم النص الروائي وتثمينا لأهميته في إبراز تناقضات الحاضر وصراعاته كونه يحوي مكنونات ثمينة يجب أن تُستغلّ في ميدان الأدب عموما والرواية خصوصا، لا أن يبق حبيس كتب التاريخ ارتأيت دراسته في هذا البحث من خلال طرح مجموعة من الإشكالات أهمّها: هل يمكن للرواية فعلا أن تكتب التاريخ؟ وكيف يمكن التمييز بين ما هو تاريخي وما هو روائي؟

أولا– الرؤية التاريخية في الرواية

1– مفهوم التاريخ:

1–1 لغة:

التاريخ في اللغة يدلّ على "الإعلام بالوقت، مضافا إليه ما وقع في ذلك الوقت من أحداث وأخبار ووقائع."[1] وقد جاء تعريف التاريخ في لسان العرب لابن منظور في مادة (أ.ر.خ) أنّ التاريخ "تعريف الوقت والتواريخ ،أرخ الكاتب ليوم كذا :وقته"[2].

كما أنّه: "تعيين وقت لينسب إليه زمان يأتي عليه أو مطلقا سواء كان ماضيا أو مستقبلا وقيل، هو تعريف الوقت بإسناده إلى أول حدوث أمر شائع من ظهور ملة أو دولة أو أمر هائل من الآثار العلوية والحوادث السفلية، ممّا ينذر وقوعه، جُعل ذلك مبدأ لمعرفة ما بينه وبين أوقات الحوادث والأمور التي يجب ضبط أوقاتها في مستأنف السنين، وقيل عدد الأيام والليالي بالنظر إلى ما مضى من السنة وما بقي"[3].

1–2 اصطلاحا:

لم يستقرّ رأي الدارسين على مفهوم معيّن للتاريخ وذلك "لتعدد الاتجاهات العقائدية والفكرية والسياسية."[4]كما قد يعود ذلك "إلى التساؤلات المنهجية والمعرفية والفلسفية المختلفة "[5].

---

[1]–ينظر :خاليد فؤاد طحطح ،في فلسفة التاريخ ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2009،ص17.

[2]– ابن منظور:لسان العرب –مادة (ا.ر.خ)، ،دار صادر،بيروت لبنان ،ج1،ص100.

[3]– محمد التو نجي:المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1993، ص209.

[4]– منير فوزي:صورة الدم في شعر أمل "نقل"دار المعارف، القاهرة، مصر، ، ط1، 1955،ص45.

[5]– عبد الله العروي :ثقافتنا في ضوء التاريخ ،المركز الثقافي العربي ،دار البيضاء ،المغرب،1981،ط1،ص09.

يُعرّف "**ابن خلدون**" التاريخ بقوله "إنما هو ذكر الأخبار الخاصة بعصر أو جيل"،[1] كما نجده يُعرّف حقيقة تاريخه بأنها: "خبر عن اجتماع الإنسان وما يعرض له من الأحوال مثل التوحش والتآنس وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعديهم."[2]فالتاريخ في نظر "**ابن خلدون**" لا ينحصر بالإخبار عمّا حدث من الحروب والفتوحات والملوك والدول وأخبارها بل يشمل ما حدث من تحول في الحياة الاجتماعية من أمور اقتصادية وعلمية فالتاريخ إذن تاريخ المجتمعات والحضارات. "والى جانب هذا التاريخ أو من عمقه ينهض نوع أخر منه مغيب أو مسكوت عنه في كلّ كتب التاريخ التي تُعنى بالحوادث وما شاكلها من الدروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها: التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الإنسان، الإنسان بمفرده تاريخ في جوهره له بداية ونهاية "[3].

أمّا موضوع التاريخ فإنه "يشمل الحياة الإنسانية في امتدادها الزمني على الأرض منذ بدء الخلق إلى اليوم، وما يحكم هذه الحياة من عوامل وأسباب."[4]ومن ثم يبدو لنا جليا أنه ليس بالإمكان أبدا حصر التاريخ في موضوع أو حقل واحد، ولكن هذا لا يعني أن نُسلّم بإمكان الاستغناء عنه وهذا لأنّ "معرفة الماضي تفيد معرفة الحاضر والمستقبل أيضا ،لأن الحاضر ليس إلاّ فضاءا لما كان ومُحصّل خبرة كانت وتكون ،ووليد تراكم أحداث ومفاهيم وقيم"[5].وبالتالي نجد أن معرفة التاريخ ضرورة ملحة لا نستطيع أن ننكر مدى حاجتنا إليها.

[1]–محمد العزيز الجبالي:ابن خلدون معاصرا ،تر.فاطمة الجامعي الجبالي ،دار الحداثة ،ط 1 ،1974،ص140.

[2]– خليل شرف الدين : ابن خلدون ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 45.

[3]–سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)عالم الكتب الحديث،إربد ، الأردن، د. ط، 2010، ص181.

[4]– خاليد فؤاد طحطح : في فلسفة التاريخ، مرجع سابق ،ص17.

[5]– مصطفى الكيلاني :التاريخ والوجود في المتبقي والمندثر ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 1 ،2010،ص17.

ويُعدّ التاريخ "ذاكرة جماعية تعادل الذاكرة الفردية والتفريط فيه من شانه أن يُعرّض مجتمعنا بكامله إلى فقدان الذاكر، والإصابة بالعمى الحضاري "[1]. فالماضي رغم اندثاره إلا أنه يُشكّل مخزونا مهمّا لصيرورة الحياة. و"التاريخ فاعل فينا الآن ومؤثر في المستقبل أيضا، وهو ظاهرة معرفية لا سير ساذج للأحداث كما يحلو للبعض تسميته لأن ذلك يرد على شاكلة فكرية في ذهن المؤرخ ثم يستحيل إلى نص مكتوب"[2]. والذي يتحقق وجوده الفعلي عندما يصبح مقروءا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن استحضار الماضي بكل حيثياته وتفاصيله أمر مستحيل، لأنّ الحقيقة التي حدثت في الزمن السابق اختفت إلى الأبد وما يُنتجه المؤرخون هو إعادة بناء الحدث برؤية جديدة عن طريق بناء وتركيب لصيرورة الأحداث على خلفية أسئلة الحاضر، وبالتالي فإنّ التاريخ ليس سوى صناعة المؤرخ. [3]

ويمكن لنا أن نتوقف عند مفهومين للتاريخ هما: المفهوم العلمي الأكاديمي والمفهوم الديناميكي.

أمّا المفهوم الأول فيعني به المؤرخون والمتخصصون: "الصياغة وتحقيق وسرد ما جرى فعلا في الماضي"[4]كما أنّه "بحث ودراسة واستقصاء لأخبار الناس وحركتهم والنظر في أحوالهم الماضية"[5].

وذلك عن طريق السرد القائم على الحكاية الحقيقية للأحداث برؤية أمينة وصادقة كما جرت. وتحت هذا الإطار عرّف "**منير فوزي**" التاريخ بأنّه: "تجربة ماضي الإنسانية...هو ذاكرة تلك التجربة السالفة كما حُفظت لنا بإسهاب في مدونات مكتوبة. وطبيعي أن التاريخ نتاج عمل المؤرخين، والمتمثل في إعادة تشكيل مجرى الأحداث وفقا للنصوص المدونة بأسلوب قصصي، فعن طريق هذه

[1] –عبد السلام اقلمون:الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتب الجديدة،بيروت،ط1، 2010،ص34.

[2] – مصطفى الكيلاني: التاريخ و الوجود في المتبقي و المندثر، مرجع سابق،ص23.

[3] – ينظر: خاليد فؤاد طحطح ،في فلسفة التاريخ، مرجع سابق،ص19.

[4] – عبد الله العروي :ثقافتنا في ضوء التاريخ، مرجع سابق ،ص09.

[5] – خاليد فؤاد طحطح : في فلسفة التاريخ، مرجع سابق ،ص17.

المدونات أمكن تمييز المراحل التاريخية المختلفة منذ عصور ما قبل التاريخ التي لم تكن معروفة فقط إلاّ من خلال أبحاث علم الآثار"[1]ونلتمس عند أصحاب هذا المفهوم الدّقة العلمية في توثيق الأحداث التاريخية والإدراك العقلي المجرد لها، ما يعطينا تصورا ثابتا لها.

أمّا المفهوم الديناميكي فإنه لا ينظر للتاريخ باعتباره "وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأي فترة من هذا الماضي."[2]

أمّا في مجال الأدب "الذين يدركون التاريخ إدراكا وجدانيا متعاطفا مباشرا فيرون أن الإحساس بالعمل الأدبي يتغير دائما، وأن فهمه من أجل ذلك ينمو نموا مستمرا "[3]. الأمر الذي يجعل الأدب أقرب إلى المفهوم الثاني للتاريخ لأنه أكثر ملاءمة للمهام التي ينهض بها سواء كانت تنويرية أم فنية جمالية.

إنّ الأدب بطبيعته الخاصة يُقدّم امتلاكا جماليا للواقع الإنساني بوجه من الوجوه لكن "الواقع الإنساني له بعدان هما: البعد الراهن —وبعد التاريخ.

البُعد الراهن: هو الواقع الاجتماعي أو المرحلة التي أنتج الكاتب خلالها أدبه، أمّا **بُعد التاريخ** هو الحركة الإنسانية في صيرورتها وشمولها، إنه بُعد الفلسفة والايدولوجيا، والاقتصار على أحد هذين البعدين في أدب كاتب ما إنمّا هو نقص في تملكه الجمالي "[4].

[1]– منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص45.

[2]– مصطفى ناصف:دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 ،1981،ص206..

[3]– المرجع نفسه : ص ص204-205.

[4]– محمد كمال الخطيب :السم والدائرة ،مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات ،دار الفرابي، بيروت، ط 1 ،1979 ،ص109.

وهكذا فإن الأدب الحقيقي هو الذي يمازج بين الفهم التاريخي والفهم المعاصر ذلك أن "استنباط حركة سير التاريخ و اتجاهه سواء في الواقع الاجتماعي –المكاني- أم في التاريخ الإنساني إنما هو الوعي الصحيح، والامتلاك الجمالي في حقل الأدب للواقع "[1].

وعليه فالأديب الذي يبدع أدبا وفق الفهم السابق، هو في حقيقة الأمر ينتج أدبا حيّا، ينمو باستمرار مستمدّا من الفهم الديناميكي للتاريخ، ومتجاوزا عنصر الثبات وعامدا في الوقت نفسه إلى الممازجة بين الماضي والحاضر، ليُعبّر عن فكرة معينة بالإضافة إلى أن الأدب بهذا المنطق التاريخي يُقدّم " نشاطا معرفيا إلى جانب كونه متعة جمالية"[2].

ومن هذا المنطلق يحتاج التاريخ إلى "مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحُسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن المزلاّت والمغالط، لأنّ الأخبار إذا أُعتمد فيها مجرد النقل ولم تحكم أصول العادة وقواعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الإنساني ولا قيس الغائب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب، فربما لم يأمن العثور ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق."[3] وإذا فُقد الصدق فقدت الكتابة التاريخية قيمتها الحقيقية.

وخلاصة القول أنّ التاريخ قد اتسع مفهومه اليوم ولم يعد يعني "ذلك السرد المبسط للأحداث، بل صار يعتمد على مجموعة متنوعة من المعارف والعلوم النفسية والاجتماعية وغيرها من أجل الوصول إلى اكتشاف الحقائق "[4]. وهو بذلك "لم يعد مجرد كنّاش للأحداث و سرد تراجم الزعماء و الرؤساء والوزراء، بل أصبح علما كاملا له مناهجه الخاصة به وقواعده الصارمة وطرائقه

[1] –محمد كمال الخطيب:السم والدائرة– مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات–، المرجع السابق، ص110.

[2]– المرجع نفسه: ص 110.

[3]– عبد الرحمن ابن خلدون:المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص21.

[4]– سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) ،مرجع سابق،ص182.

الواضحة."[1] لا يقوى على خوض غماره إلا المتمرسون بأدواته، المتأملون في أعطافه وثرائه وطبيعته المكتسبة من الوجود الإنساني، إذ أنه " ليس للتاريخ معنى في حال تجسيده كحركة فيزيائية، وإنما هو يكتسي معناه مما نضفيه عليه نحن البشر من وجودنا وزماننا وثقافتنا وعاداتنا....وباختصار من اجتماعنا "[2].وما تحقق فيه من أمور سواء تلك التي امتدت إليها أيادي المؤرخين، أو التي لم تمتد إليها بعد.

2-الرواية والتاريخ:

إنّ الحديث عن الرواية والتاريخ يسوقنا إلى تعريف بعض النقاد للرواية على أنها "قصة خيالية ذات طابع تاريخي عميق"[3]، ممّا يدل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية وهذه العلاقة تؤكد ها طبيعة الفن الروائي الذي يعتمد على تصوير الواقع المعيش تصويرا فنيا تخييليا.

وقد شرح الناقد "**غراهام هو**"" **Graham Hough** " العلاقة بين التاريخ والرواية فأكّد أنّ "كل الروايات تاريخية اعتبارا بالمعنى العام للرواية وارتباطها بالواقع المعيش وتصويره"[4].وما الرواية إلا مرآة عاكسة للمجتمع وما فيه من خصائص متعددة ،كما أنّها أكثر الأجناس الأدبية احتواءا للهوية الإنسانية في العصر الحديث "فكل ما في الحياة هو من اهتمامها فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة"[5]، وكأنّ الرواية انطلاقا من هذا المفهوم هي صانعة كيان الإنسان طالما

[1]- خاليد فؤاد طحطح : في فلسفة التاريخ، مرجع سابق ،ص19.

[2]- رفيق رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع والتخييل ،دار الفارابي ،بيروت،ط 1 ،2008، ص230.

[3]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة-دراسة-،مرجع سابق، ص101.

[4]-غراهام هو:مقالة في النقد، تر.محي الدين صبحي ,المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،دمشق،ط1 1973، ص ص71-72.

[5]-نضال الشمالي:الرواية والتاريخ:بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 2006، ص109.

أنها تبحث في مقولات الحياة وعناصر الوجود "فالروائي يرسم الوجود أثناء اكتشافه إمكانات غير معروفة تعكس أعماق العالم الإنساني"[1].

إن ما يجمع بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية لا يعني " أن التاريخ والرواية في مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما في السياق الاديولوجي والثقافي والاجتماعي وكذلك في التقنيات الفنية والشكلية "[2]،فإذا كانت الرواية واقعة بين التاريخ والمتخيل ،فإن التاريخ بدوره واقع بين الرواية والمرجع .

كما أنّ قراءة التاريخ في الرواية يُدخل الكتابة الروائية حلقة زمنية محكومة بوضع جدلي يتصارع معه الروائي من أجل تصوير حقيقة الماضي بذاكرة الحاضر "فالروائي بقدرته على سدّ الثغور وتسليط الضوء على المفاصل الحرجة يستطيع أن يُوسّع من دائرة تحركاته على مساحة الرواية المحددة سلفا"[3].

والرواية في تعالقها مع التاريخ لا تقتصر على التاريخ الصريح المعلن فهي تختصر في أعماقها آثار الوجه الأخر للتاريخ العميق ممثلا في الملحمة التي انبثقت عنها ،فالرواية في تقدير عديد النقاد سليلة الملحمة ويصعب استحضار الحد الفاصل بينهما لارتباط السابق باللاحق تناصا عميقا ولكن الثابت أن الملحمة هي وليدة بدايات الدورات الكونية ،أما الرواية فهي الشاهدة على الانتقال من العصر القديم إلى العصر الحديث ،لأنها مُحصّل نشأة الوعي التاريخي ،و هي تفسير ما –للتاريخية– بمجموع قيم جمالية وأدبية وأخلاقية، وبأساليب كتابية سريعة التبدُّل لا يمكن إخضاعها لمسبق التحديد الأجناسي[4].

[1]– محمد القاضي:الرواية والتاريخ–دراسات في التخييل المرجعي–،دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008 ، ص11.

[2]– ليندا هتشيون :رواية الرواية التاريخية –تسلية الماضي–، تر.شكري مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر د.ط،1993 ، ص46.

[3]– نضال الشمالي:الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، مرجع سابق، ص128.

[4]–ينظر :مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2009، ص15.

وتجدر الإشارة إلى أن "العودة إلى التاريخ في الرواية لا تكون من أجل تثمينه واتخاذه لحظة يخلد إليها الكاتب الضمني كبديل للحاضر والراهن، التاريخ في النص لحظة تأمُّل في زمن قد يتكرر بانكساراته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات الآخر كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم"[1]، وذلك باستبطان جوهرها والكشف عنه.

لقد أصبح التاريخ بتوظيفه في الرواية أكثر حيوية وحركية، حيث استُثمرت مكنوناته الثمينة التي يتمتع بها بتحويل معانيه الأزلية وخصائصه الأثرية إلى معطيات جمالية ودلالية، تبرز بشكل جديد في النص الروائي بحسب قدرات الروائي في المجال التناصي، وبذلك لم يعد التاريخ مجرد قطع أثرية شامخة تحتفظ في ذاتها بجمالها ومدلولاتها الخالدة، لقد تحوّل معنى الخلود بعد تداخل السرد التاريخي والروائي إلى البقاء عن طريق التجديد[2].

وهنا يقوم الروائي عن طريق التخييل وإعادة البناء للمرحلة التاريخية المتخذة موضوعا "بعملية تركيب جديدة للواقع والأحداث والظرف التاريخي، والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة ،مضيفا إليها شخصيات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللحظات الإنسانية والأزمنة الراحلة لشخصياته الحقيقية والمتخيلة"[3].

والكاتب لا يتحاور مع التاريخ في بعده التوثيقي وإنما " يتصور عالما روائيا يعجّ بالحياة ليس التاريخ إلا خلفية له، ومجالا يهبّ هذا العالم إحداثياته"[4].

---

[1]- بديعة الطاهري :ملامح اشتغال التراث في الرواية (جارات أبي موسى) ،دورية الخطاب ،جامعة مولود معمري،تيزي وزو منشورات تحليل الخطاب،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، ع04،جانفي2009،ص21.

[2]- ينظر :نجوى منصوري،الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا) مقاربة تحليلية تأويلية،أطروحة دكتوراه،جامعة الحاج لخضر،قسم اللغة العربية وآدابها ،باتنة،ص75.

[3]- فخري صالح :قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، منشورات الاختلاف،الجزائر،د.ط،2010، ص70.

[4]- محمد القاضي: الرواية والتاريخ –دراسات في التخييل المرجعي-،دار المعرفة للنشر ،تونس، ط 1، 2008،ص55.

والجدير بالذكر أن التاريخ من خصائص الإنسان التي تميزه عن سائر المخلوقات ،وأن الأصل فيه هو إدراك الإنسان لحقيقة وجوده "فهو عبرة الماضي ونظامه ومشورة الحاضر ووجهة واحتمال المستقبل وطموحه"[1]وهو بهذا يلتقي ويتعالق مع الرواية التي "تحاول التقاط كل ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ لتُسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم تصورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني وشروطها الخاصة"[2].خاصة وأن" استدعاء الخطاب التاريخي لإنشاء خطاب روائي راهن يجعل من التاريخ نسيجا طريفا مكونا في المتن الروائي"[3].ومن ثم تبدو والعلاقة بين الرواية والتاريخ وطيدة متينة العرى.

وهكذا تحاول الرواية المشتغلة على التاريخ أن تُحقّق جانبا من الانتقال من التاريخ النفعي المستثمر كنشاط تعليمي إلى التاريخ التخييلي، إذ ما يشغلنا ليس البحث عن الموضوع التاريخي في الرواية، بل فهم الدلالات المعرفية التي هي بمثابة خيوط تثير فينا الرغبة في فهم الجانب الآخر من التاريخ الإنساني بحثا عن مشروع حضاري تكون فيه الرواية تاريخا ممكنا.

3- المؤرخ والروائي:

عندما يعود المؤرخ إلى حياة الناس، فإنه يكتفي بها في حين أن عودة الروائي تتجاوز حياة الناس إلى الراهن، إذ "لا يستطيع المؤرخ – على الرغم من أنه يسرد أحداثا– أن يكون روائيا كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخا، فكل واحد منهما يستقلّ بمهنته عن الآخر ويختلفان في طريقة

[1]- حميد مجيد هدو :أدب التاريخ –وثيقة أدبية تؤرخ أحداث تاريخية –(زهر الآداب أنموذجا) ،الهلال للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،ط1، 2012،ص07.

[2]- عبد الله الخطيب:روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكل) ،موقع علي احمد باكثير،ص12. www .bakatheer.com PDF.، تاريخ الإطلاع 05-07-2016 على 10:00سا.

[3]- فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية (دراسة في التفاعليات النصية وآليات القراءة)،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن، د.ط ،2010، ص ص17-18.

سرد الأحداث. فإذا كان المؤرخ يلتزم الحقيقة فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رُويت له، فإن الروائي يعتمد التخييل في سرد الأحداث، فيحذف، ويضيف، ويُقدّم ويُؤخّر"[1].

فالروائي يُقدّم أحداث التاريخ في قالب قصصي ويُخضعه لطبيعة الفن الروائي كالتخييل والحبكة والتشويق، إذ أن المهام الأولى التي يضطلع بها الروائي هي التفتيش باستمرار "عن الأشكال الجديدة الخيالية التي تتمتع بقوة استيعاب كبرى"[2].

أمّا المؤرخ فهو "يستقصي المواد الخبرية المتصلة بموضوعه، فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحري صحة الحدث وصدق الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها وممحصا ما يتجمع لديه من أخبار، وبعد الانتهاء من عمله هذا، يعمل على تشكيل العالم الذي يؤرخ له وفق ما تقدم من انساق وطرائق في الكتابة تبعا لقواعد الخطاب الروائي"[3]. حيث يجري العمل وفق معادلة الحدث= الزمن (تطابق).

ومن الفوارق الواضحة بين عمل المؤرخ والروائي أن "الفن هو الإطار الذي يحكم عمل الروائي على حين يجد المؤرخ نفسه مُقيدا داخل حدود المنهج العلمي، فضلا على أن الروائي يستخدم خياله بطريقة إبداعية حرة للوصول إلى ما يسميه النقاد الصدق الفني، أما المؤرخ فلا يمكنه أن يستخدم خياله إلا في إطار الاستنتاج والاستنباط والمقارنة التي تستند إلى حقائق تاريخية موضوعية لا يد له في صنعها"[4]. حيث أن عمل المؤرخ يقوم أساسا على المصادر والوثائق التسجيلية.

إن اعتماد المؤرخ على هذه المصادر ضرورة ملحة لا غنى عنها حتى لا يغدو الأمر وكأنه مجرد قصص خيالية أو روايات ترفيهية، فالمؤرخ لا يستطيع "في ميدان الحقيقة أن يظن أو يخمن، فإذا قُدّر

---

[1]- محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص105.

[2]- ميشال بوتور :بحوث في الرواية الجديدة ،تر. فريد أنطونيوس ،منشورات عويدات ،بيروت ،لبنان،ط1، 2008،ص08.

[3]- سعيد يقطين: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي ،مجلة نزوة ،مؤسسة عمان للصحافة ،سلطنة عمان ،ع44، 2009 ص04.

[4]- قاسم عبده قاسم: التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل ،ضمن مجلة العربي،عدد557، افريل2005،ص 09.
تاريخ الإطلاع 25-07-2016 على 11:00سا. www .alarabi . Mag. Com. article. ASP.

له أن يحكم على النفس الإنسانية التي تسيطر على أحداث التاريخ، أو بمعنى أدّق التي تسيطر على من يصنعون التاريخ وتوجيه نزاعاتهم، فإنما هو حكم متخرج ومتحوط يجتهد في الاستقراء، ولا يجزم النتائج ما لم تكن حقيقة تسندها الرواية ويدعمها الدليل القاطع"[1]. أي أنه يعتمد البرهان الساطع والتحليل الناقد عبر المفاهيم والذهنيات.

وعلى هذا الأساس يكون المؤرخ "أقرب ما يكون إلى روائي ملتزم بنوع خاص من الحكي يستمدّ حكاياته مما يحتمل وقوعه حقيقة، في مقابل روائي يستمدّ حكاياته مما يحتمل وقوعه مجردا، وبهذا يكتفي المؤرخ بصناعة حكاياته مستمدّا شخوصها وفضاءها من مصادر ووثائق تسجيلية وأمّا حبكها ونظمها فمتروك لمقدرة المؤرخ وحذقه، لأن المؤرخ لا يصادف حزمة من الوقائع المتراصة في شكل خبر أو حكاية تعكس حدثا سابقا بل هو يجتهد في نسج الأحداث وتنسيقها"[2].

وإذا ما عدنا إلى الروائي الذي يستلهم التاريخ في رواياته نجده يفعل ذلك انطلاقا من الفن وهو بذلك "مؤرخ من نوع فريد لأنه يصون جوهر مسافة زمنية معينة من العدم، من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمّى بالزمن."[3] ، ومعنى هذا أنه يلامس جوهر الواقع ويعيد خلقه بطريقة فنية عبر عمله الروائي، وحدس المبدع في استنكاه روح التحولات وكشف أسبابها العميقة.

والروائي الذي يستلهم التاريخ في رواياته لابدّ له من "الإلمام بالمعرفة التاريخية، من أحداث وأمكنة، أزمنة، أفكار، لغات، وأشياء....وهذه العناصر جميعها ضرورية في إقامة دعائم الرواية وتوسيع بنيتها ،وهذا الوعي التاريخي لدى الروائي مرهون بمقدرته الإبداعية، وبمدى تحكمه في تقنيات اشتغال النصوص وتفاعلها ،واجتماع الوعي التاريخي والفني يساعد الروائي على إقامة دعائم رواية يتجادل

[1]– حميد مجيد هدو: أدب التاريخ –وثيقة أدبية تؤرخ أحداثا تاريخية (زهرة الآداب أنموذجا)، مرجع سابق ،ص 14.

[2]– عبد السلام اقلمون: الرواية والتاريخ، مرجع سابق ، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

فيها التاريخ والفن ،في الوقت نفسه تحافظ على تماسكها الفني."[1]وهي بذلك تحافظ على اتساقها وانسجامها .

يُستدرج التاريخ إلى النّص الروائي "موثقا وشديد التوثيق وموهما بالترصّن والاحتفاء، وتمحوه الرواية بتوالي الحكايات التي تساوي بين الوقائع الكبيرة والعارضة، بل إنه لا يُوثقه ولا يمعّن في التوثيق إلاّ ليعبث به ويمعّن في اللعب والمعابثة."[2]

ذلك أن المؤرخ حين يعود إلى الماضي، فإنه يكتفي به، في حين يعود الروائي إلى الماضي ليُصيّره راهنا، فالمؤرخ "معنيّ بزمن محدد وشخصيات معروفة الأسماء، على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة"، **فالتاريخ** بذلك من منظور الروائي يمثّل الراهن.

والواقع أن هناك تقاطع بين عمل المؤرخ والروائي "فالكتابة التاريخية كما يؤكّد عدد من المؤرخين المعاصرين تنطوي على الكثير من إعادة بناء الوقائع، وتركيب الأحداث والتخييل كذلك، لكي تستطيع تأويل المادة التاريخية التي تعمل عليها، وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الروائية، وتستعير بعض أدواتها في رسم الشخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزمنية التي تدور فيها أحداثها"[3].

ولا شك أن المؤرخ والروائي يلتقيان معا في إخضاع العالم للوعي بتمعين من المعنى (الوجود) فيهتمّان بالثقافات والذهنيات، إلاّ أن المؤرخ ينصرف اهتمامه للشعوب، في حين ينصرف اهتمام الروائي إلى الأفراد[4].

---

[1]– هنبة جوادي :التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسني الأعرج ،مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) جامعة بسكرة ، ع 09، 2013، ص255.

[2]– فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرواية العربية – ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط1 2004، ص05.

[3]– فخري صالح :قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، مرجع سابق ،ص 70.

[4]– ينظر :مصطفى الكيلاني :الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، مرجع سابق ،ص 17.

وخلاصة القول أنّ "العلاقة الجدلية بين التاريخ والأدب واردة رغم ما يكتنفها من غموض في بعض الأحيان، غير أن التاريخ كإغراء بالنسبة للأديب وخصوصا الروائي يظل قائما بصورة كبيرة وقوية، وأن التجاذب بين الطرفين يكمن في عنصر التفاعلية التي تشدّ أحدهما إلى الآخر "[1].

وهكذا يكون التاريخ هنا "أشبه بنهر متدفق منذ المنبع (بداية الوجود الإنساني)، يحمل كل التفاصيل التي تُميّز التجربة الإنسانية، وكما يختار المؤرخ عيّنة من محتوى هذا النهر لتحليلها، يمكن للروائي أن يغترف من النهر ما يشاء ليُعيد تشكيله وفق شروط عمله الفني."[2]والذي يكون قائما على خلق المتعة والتشويق لتحقيق التواصل بين العمل الروائي والمتلقي.

والحديث عن المقارنة بين الروائي والمؤرخ تدفع إلى الحديث عن الرواية التاريخية وتحديد هويتها.فما المقصود بالرواية التاريخية وكيف كان ظهورها في الأدب الغربي والعربي؟

4- ظهور الرواية التاريخية عند الغرب والعرب :

إن الإنسان معروف بحبه الشديد للماضي بكل ما فيه من تفاصيل وخبرات ،لكنه في الوقت ذاته "غالبا ما يعزف عن قراءة كتب التاريخ ويملّ الحياة بين صفحات هذه المراجع الجافة المملوءة بالأخبار المتشابهة"[3]حيث أن "خطاب التاريخ يتّسم بطبيعته التقريرية المباشرة ،وهو ما يجعل الناس يزهدون في كتب التاريخ خصوصا وأنه يهدف أساسا إلى تقديم النتائج دون إعطاء أي اعتبار لعنصر التشويق"[4].ولهذا يبقى دائما "العنصر الأدبي لازم في كتابة التاريخ ،فإذا أُبعد من ناحية احتال على الدخول من ناحية أخرى .والشعور بالحاجة إلى هذا العنصر ساعد على ميلاد الرواية التاريخية"[5].والتي ظهرت عند الغرب أولا ثم عرفها العرب بعدهم.

[1]- سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، مرجع سابق ،ص 182.

[2]- قاسم عبده قاسم:التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل، مرجع سابق.ص12.

[3]- عبد الله الخطيب :روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكل)، مرجع سابق،ص13.

[4]- سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، مرجع سابق ،ص181.

[5]- عبد الله الخطيب :روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكل)، مرجع سابق، ص13.

عرّف "**جورج لوكاتش**" الرواية التاريخية بأنها "رواية حقيقية أي رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصف تاريخهم السابق بالذات"[1].وهذا يعني أنها تنطلق "من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب ،وتُشكّل جزءا من تاريخنا وماضينا الممتدّ حتى اللحظة الراهنة أو القادمة ،فالرواية ابتداءا تقوم على بنية زمنية تاريخية تُشخّص في فضاء تاريخي يمتدّ من اللحظة الراهنة أو القادمة تضيئه أحداث وشخصيات إنسانية فنية حية وكاملة"[2].وهي بهذا تغوص في الحياة الخاصة التي تشتق من المجرد والمشخص فضاءا حيويا، يُدخل اللعبة الروائية في حيّز المادة والتاريخ.

كما نجد "**لوكاتش**" يقول كذلك: "إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة بل الايقاض الشعري للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم أن يفكروا، ويشعروا، ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي، ولهذا فإن الرواية التاريخية هي التفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية تفاعلا ايجابيا"[3].

إذ نجد هنا أن (**لوكاتش**) يقيم علاقة متكافئة بين الحقيقة والمعرفة الروائية إلى الحد الذي تصبح فيه المعرفة الروائية معرفة معيارية، وهذا انطلاقا من أن الرواية لا تقول الحقيقة بالقدر الذي تبرز فيه وجهة نظر خاصة عن معنى الحقيقة.

كذلك نجد "**ألفرد شيبارد**" يُعرّف الرواية التاريخية بقوله: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية تُمتّع الروائي بقدرات واسعة معها تتجاوز حدود التاريخ لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلاّ إذا كان الخيال يُمثّل جزءا من البناء الذي يستقر فيه التاريخ."[4]وهذا التعريف يؤكّد أن

[1] – جورج لوكا تش :الرواية التاريخية ،تر.صالح جواد كاظم ،دار الطليعة، بيروت ، لبنان ،د.ط ،1978،ص89.

[2] –عبد الله الخطيب :روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكل)،مرجع سابق ،ص 12.

[3] – جورج لوكا تش :الرواية التاريخية ،تر.صالح جواد كاظم، مرجع سابق ،ص46.

[4] – نضال الشمالي:الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، مرجع سابق، ص 112.

الرواية التاريخية عودة إلى الماضي بغية إنتاجه مجددا إنتاجا يتجاوز حدود التاريخ تجاوزا محددا يبرز فيه أهداف اللجوء إلى هذا اللون من الأدب .

إن الرواية التاريخية متشعبة بتشعب مواضيعها لأنها تتخذ من التاريخ موضوعا للسرد فتخضع المادة التاريخية لطبيعة الفن الروائي و "يدل مصطلح الرواية التاريخية على أن التاريخية هنا صفة للرواية، تتحدّد في ضوئها معالم الموصوف، أي أن الرواية تفقد خصائصها لصالح التاريخ الذي يُهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة، وطريقة السرد"[1].

أي أنها تتخذ التاريخ نموذجا لها، كما يُنظر إلى الرواية التاريخية على أنها "عودة إلى الماضي برؤية آنية ،فالماضي هو (زمن الحكاية)والحاضر هو (زمن الكتابة)...باختيارها حقبة محددة مثبتة تعد تبئيرا كبيرا واسع الأبعاد"[2].

وهذا ما يبين أهمية الزمان بشكل جلي في الرواية التاريخية، فالروائي يعيش تجربة الزمن من حيث هو "وعاء وجودي يفصح عن الرؤية التاريخية للكاتب وعن رؤيته للإنسان"[3].

أي أن الزمن أداة حاسمة في تشكيل الرؤية التاريخية لدى الروائي،والكتابة الروائية من هذا المنظور تتعامل مع الُمركّب الزمني كمكون تقني ومعرفي يدمج عوالم تخييلية ضمن مبنى حكائي ولهذا فإن قراءة التاريخ في الرواية يُدخل الكتابة الروائية حلقة زمنية محكومة بوضع جدلي يتصارع معه الروائي بهدف تصوير حقيقة الماضي بذاكرة الحاضر.

يُدقّق "**سعيد يقطين**" في المسافة بين الحدث التاريخي،و زمن الكتابة روائيا، حيث أن هذه"المسافة كلما كانت بعيدة جعلتنا ندخل التاريخ، وكلما كانت قريبة من زمن الكتابة وقع التردد

[1]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ،ص 102.

[2]- نضال الشمالي:الرواية والتاريخ-بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، مرجع سابق، ص 111.

[3]- مصطفى المويقن :تشكل المكونات الروائية ، دار الحوار ،اللاذقية ،سوريا ،ط 1، 2001 ، ص34.

في إدراجها نطاق التاريخ أو غيره"[1].وعليه لا يمكن تسمية الرواية التي يتطابق فيها زمن الكتابة وزمن الحدث التاريخي بأنها تاريخية كونها لا تتعدى جزء من الأخبار الحقيقية أو الواقعية .

وعلى الرغم من ذلك يتحدث "**سعيد يقطين**"عن إمكانية "التوصل إلى قواعد عامة تُمكّننا من رصد مميزاتها (**أي الرواية التاريخية**) والوقوف على أهم الملامح التي تُحدّد سردية النص الروائي وهو يتفتّح على التاريخ "[2].ومن أجل ذلك يعمد إلى تصنيف الخبر وهو يقترن بحدث ما إلى صنفين قابل للحكي ،وقابل للاستمرار ،أمّا الأول فهو خبر مغلق انتهى مفعوله بانتهاء صلاحيته ،وأمّا الثاني فهو عابر للأزمنة و الأمكنة كالقصص الشعبي ،والأحداث التاريخية الكبرى ،والملاحم.[3]

تعكس الرواية التاريخية تصور الروائي للتاريخ ،مما يعني أنها عمل فني يستلهم من التاريخ وليست نقلا حرفيا له ،وهذا القول لا ينفي وجود قدر من التاريخ في كل رواية "وإن كان مصطلح الرواية التاريخية بمثابة تعيين لاتجاه أو لنوع روائي ضمن الجنس الروائي يحيل على زمن أو على عهد تاريخيين بعيدين عن زمن الكتابة ،وكذلك على المدى البعيد للاستذكارات، فإن هذا المصطلح أي الرواية التاريخية لا يعدو كونه إذن مصطلحا إجرائيا لا تنتفي معه بالضرورة تاريخية كل رواية حتى تلك التي يدور زمنها وزمن أحداثها في زمن راهن عوضا عن دورانه في زمن ولّى وانقضى"[4].

ويرجع هذا أساسا إلى أن هنالك جذرا مشتركا بين الرواية عموما وبين الرواية المسماة اصطلاحا ب (**الرواية التاريخية**)،وهو يتمثل "في أن الناس وليس الآلهة (كما في الملحمة) هم صانعو التاريخ كما يقوم هذا الجذر المشترك على كيفية ارتباط كل من الرواية والرواية التاريخية بالزمن الراهن ،وذلك عبر وضعهما للمؤلف وقُرّائه من جهة ،والعالم والشخوص الموضوعة من جهة أخرى في سُلّم القيم والأزمنة ذاتها ،وعلى المستوى نفسه "[5].

---

[1]- سعيد يقطين :الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، مرجع سابق ،ص 07.

[2]- المرجع نفسه: ص 03.

[3]- ينظر : المرجع السابق،ص04.

[4]- رفيف رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع والتخييل ،دار الفرابي ،بيروت ،ط 1، 2008، ص ص97-98.

[5]- المرجع نفسه : ص 98.

يُوضّح "**عبدالوهاب بوشليحة**" علاقة الكتابة الروائية بالتاريخ إذ يقول : "أن البحث في علاقة العملية الإبداعية بالتاريخ من شأنه أن يقود بالضرورة إلى إعادة التفكير ،والبحث في إشكالية العلاقة بين الأدب و التاريخ ، وتعميق سؤال الكتابة التاريخية تعتمد الحدث التاريخي بوصفه مرجعية للحدث الروائي ،والذي يتصل بمرجعية تاريخية حقيقية ،و بمرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي"[1].وبهذا تعتمد الكتابة الروائية على الكتابة التاريخية ،وإضافة عنصر التخيل على الرواية .

يحاول"**عبد الله إبراهيم**"تحرير القارئ من جدلية **الرواية /التاريخ** من خلال اقتراح مصطلح "**التخيل الروائي**" بديلا لمصطلح "**الرواية التاريخية**" كونه يرى أن هذا الاقتراح سوف يدفع الكتابة السردية التاريخية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها من خلال تفكيك ثنائية **الرواية /التاريخ** ودمجها في هوية سردية جديدة لا ترهن نفسها لأي منهما[2].

وقد ذهب الدارسون إلى أن نشأة الرواية الغربية كانت مع مطلع القرن التاسع عشر ،زمن انهيار "**نابليون**" وقد بدت "في طور نشأتها الأولى وكأنها الوليد الشرعي للتاريخ ،فتآلفت معه وتزوجته على حد تعبير 'بلزاك '،زواج وفاء من خلال تركيزها على الشخصية ،وابراز دورها في صنع التاريخ من جهة وتمسكها بالتسلسل الزمني من جهة أخرى ،وبناءا على ما تقدّم أُعتبرت الرواية وثيقة من وثائق التاريخ وعاد الروائيون إلى التاريخ يستقون منه رواياتهم، ومن هؤلاء الانجليزي"**وولترسكوت**" (**WalterScott**) صاحبرواية (**ويفرلي**) التي ظهرت سنة1819،لتصبح نموذجا يحتذي به الكثير من الكُتّاب الذين جاؤوا بعده"[3].

كتب"**وولترسكوت**"سلسلة طويلة من القصص التاريخية التي لاقت نجاحا باهرا في انجلترا ومن أشهر أعماله الأدبية الرواية التاريخية (**ايفانهو**) سنة 1819،و (**الطلسم**) سنة 1825،وقد تبعه في

[1]– عبد الوهاب بوشليحة :إستراتجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد –،دراسة جزائرية ،مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر ،جامعة وهران ، ع 03،مارس 2006،ص 126.

[2]– ينظر :عبدالله إبراهيم :التخيل التاريخي ،جريدة الرياض، المملكة العربية السعودية،ع21 /26 يناير 2012 (النسخة الاليكترونية الرابط RIY .CC/704218) .

[3]– محمدرياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ،ص 101.

كتابة هذا النوع عدد كبير من الروائيين منهم (**بالورلبيتون**) ،و (**جورج ألبوت**) من انجلترا .ولم يقتصر التأثير الفني ل (**سكوت**) على انجلترا فحسب ،بل امتدّ إلى أمريكا وفرنسا[1].

وفي الأدب الفرنسي الحديث تطالعنا روايات (**الكسندر دوماس**) **الأب** (1870/1802) وقد نشر من (1844إلى1852) رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر(**لويس الثالث عشر**) إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسية في التاريخ الفرنسي ،وقد تبعه في هذا (**فيكتور هوغو**) ،فكتب روايتين ناجحتين هما (**مدام بوفاري**) سنة 1873،و(**كاترفان تريز**) سنة 1877،ومن هذين الأديبين انتقل هذا اللون إلى سائر الآداب العالمية الأخرى .ففي الأدب الروسي مثلا نجد "**ليوتولستوي**"(1910/1828) الذي كتب روايته –**الحرب والسلام**– التي تعد من أعظم الروايات التاريخية[2].

أمّا الرواية التاريخية العربية ،فقد اختلفت أراء النقاد المحدثين في أصولها ،فمنهم من أرجعها إلى التراث القصصي العربي ،ومنهم من أرجعها إلى الغرب ،وذهب آخرون إلى أنها مزاوجة بين الاثنين

وبخصوص الاتجاه الأول نجد أن"النقد العربي الجديد شغل نفسه خلال حقبة لا بأس بها بالبحث عن جذور للرواية في التراث العربي لإثبات أن هذا الجديد قديم، وللإلحاح على ضرورة العودة إلى السير والحكايات والمقامات والقصص الشعبية لاستلهامها و استحيائها ...وهذه الإشكالية الجانبية قد أضاعت الكثير من الورق والمداد، وحادت بالرواية العربية الحديثة عن السبيل الموصل إلى إقامة حوار مخصب مع ذلك التراث القصصي."[3]

وهذا لا يكون بالنظر إليه"باعتباره منجما يكشف عن سبقنا ،ولكن بالنظر إليه في تاريخيته ومحدوديته من جهة ،وفيما يشتمل عليه من عناصر تركيبية وبنائية لها امتدادات في التطورات

[1]– ينظر :عبد الله الخطيب، روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية و التشكل)، مرجع سابق ، ص ص 13–14.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص17.

[3]– محمد برادة وآخرون :الرواية العربية واقع وآفاق ،دار ابن رشد للطباعة والنشر ،المغرب د. ط ،1981، ص 07.

القصصية والروائية اللاحقة ،وصالحة لأن تكون عنصرا حواريا بالمعنى العميق داخل الرواية العربية الحديثة"[1].

أمّا أصحاب الاتجاه الثاني التغريبي ،فيقررون بأن "القصة التاريخية الحديثة لم تكن امتدادا للقصة التاريخية القديمة ،كقصة (عنترة) و(الهلالية) و(سيرة الأميرة ذات الهمة) و(سيرة الظاهر بيبرس)وغيرها،فقد زال هذا النوع من الأدب الذي كان صدى للبيئة التي وُجد فيها ...وما هي إلاّ فرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة "[2].وهم بذلك يرجعون أصولها للغرب.

أمّا الذين وقفوا موقفا وسطا وشكّلوا الاتجاه الثالث ،فقد ذهبوا إلى أن الرواية التاريخية نشأت نتيجة مزاوجة بين الموروث من التراث العربي القديم بأنواعه التقليدية والشعبية المختلفة ،وبين المثل العليا الغربية والإنسانية ،ونتج عن حركة المزاوجة انقسام القصص الفني إلى قصص تاريخي طويل ،وإلى قصص اجتماعي طويل وقصير[3] .

ومهما تعدّدت الاتجاهات ومهما اختلفت التأويلات "فإن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية ،لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية ، رغم استحالة تحقيق النتائج ذاتها "[4] .

وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن "تبلور الأدب لا يمكن أن يتم استنادا إلى اختبار إرادي أو انتقائي ،لأنه جزء متفاعل مع البنيات العقلية والاقتصادية ،ومع اللغات الاجتماعية وتعدديتها،وكل ذلك نتاج التاريخ بأبعاده المادية والنفسية ،بمظاهره الملموسة ومساربه الخفية .وهذه الحركة الكاسحة للأشياء والعلائق ،لا يستطيع الاحتماء بالتقاليد أن يُوقفها ،ولا يستطيع التذكير بالأصل أن يمنع التحول والتناسخ و التلاقح، وولادة الجديد"[5]،فالتأثير والتأثر سنة إنسانية لا تُنكر .

---

[1]–محمد برادة وآخرون :الرواية العربية واقع وآفاق ،المرجع السابق،ص 07.

[2]–ينظر :عبد الله الخطيب، روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية و التشكل)، مرجع سابق ،ص17.

[3]–ينظر : المرجع نفسه، ص17.

[4]– محمد برادة وآخرون :الرواية العربية واقع وأفاق، مرجع سابق ،ص 08.

[5]– المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

ونحن أيضا لا نستطيع إنكار استفادة العرب من الغربيين في كتابة الرواية التاريخية العربية بين أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ،أمثال "سليم البستاني (1884/1848) الذي اشتهر ككاتب رواية تاريخية وطنية من خلال روايات (زنوبيا) 1871،و (بدور)1872و (الهيام في فتوح الشام)1874، أو تلك التي كتبها جورجي زيدان (1914/1861)والتي شملت أهم الأحداث في تاريخ العرب منذ القرن السابع ولغاية القرن الثالث عشر،أو روايات يعقوب صروف،مثل (فتاة مصر) 1905،و (أمير لبنان) 1907 وسواها ،فضلا عن روايات فرح أنطون وآخرين "[1]،وقد انصرفت جهود هؤلاء إلى "إصلاح المجتمع ،والمقارنة بين أحداث الماضي والحاضر لإنتاج معرفة بالحاضر وبمشاكله الأساسية"[2].وذلك بالاستعانة بأدوات فنية تعمد إلى تشويق القارئ وتسليته .

حاول (جورجي زيدان) أن يُعلّم التاريخ عن طريق الرواية ،"فبدأ كتابة روايات التاريخ منذ سنة (1894) ومنذ هذا التاريخ استطاعت الرواية التاريخية أن تقتحم حقبة التجريب الروائي وفتحت أعين الإبداع الروائي على إمكانات التوظيف ،وأوقفته على سعة البنيات الخطابية والنصية للرواية ،بما فهمت معه بعد ذلك إمكان التشييد الروائي خارج صرح التاريخ"[3].

لقد شيّد (جورج زيدان) عالما روائيا قائما "على اتخاذ التاريخ مادة للسرد ،وإعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية "[4]فنجح في استرجاع التاريخ العربي الإسلامي ،وبعث فيه روح المغامرة والتشويق بطريقة تعليمية امتزجت فيها عناصر الحبكة التاريخية والمواقف الدرامية.

ولكن الملاحظ أن سمات الرواية التاريخية في بداية تأسيسها "غلب عليها طابع الجفاف اللغوي المحيل على سطوة المؤلف وعلى شيء من الخطابية، أو على سيطرة الطابع التعليمي، وعدم الاشتغال على الشخصية الروائية اشتغالا سيكولوجيا أو فلسفيا."[5] وهكذا هي معالم البدايات، "فالروايات

[1]– رفيف رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع والتخييل، مرجع سابق ،ص 99.

[2]– المرجع نفسه : ص100.

[3]– عبدالسلام اقلمون:الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص179.

[4]– محمدرياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 102.

[5]– رفيف رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع والتخييل، مرجع سابق ، ص99.

الأولى عموما من غرامية ،اجتماعية ،وفلسفية، والصادرة في زمن انتقالي هو زمن عصر النهضة،ارتبطت كذلك بأهداف تنويرية ذات طابع تعليمي ،كما ارتبطت بخضوعها النسبي إلى لغة منمّقة تعكس وجها من وجوه تراث فكري يرى إلى المساس باللغة مساسا بالدين انطلاقا من قدسية اللغة العربية"[1].وهذا الأمر جعلها تتسم بالجفاف ،فبدا الفن في المرتبة الثانية بعد التاريخ .

وأتى بعد ذلك الجيل الأول من كُتّاب القصة والرواية التاريخية جيل أخر استلهم لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي الإسلامي ،وكان الهدف من استلهام التاريخ أو التراث بشكل عام عند هؤلاء هو إحياء أمجاد الماضي إبرازا للذات ،وخشية من الفناء والذوبان في الآخر (الغرب) ،"لكن الملاحظ أن معظم هذه الكتابات لم تكن واعية بجوهر هذه التجربة ،إذ كان الهدف الأساس منها هو مواجهة الغرب ،وتأكيد أسبقية العرب إلى الكتابة الروائية ،واستنهاض الهمم لمواجهة الانحطاط و الاستعمار .وبهذا فإن السياق الحضاري لم يُسعفها على الخروج بهذه التجربة من فضاء المواجهة إلى الحقل الثقافي السليم ...وجعل التجربة في بدايتها متعثرة"[2]. أي أنها كانت مقتصرة على آلية دفاعية عن النفس.

وعلى أية حال فإن هؤلاء الكُتّاب من الجيل الأول أو الثاني لهم فضل عظيم في ظهور و بروز ما يعرف بالرواية التاريخية ،بيد أن الوعي بأهمية التاريخ عندهم كان محدودا ،فهذا الأخير لم يتبلور إلاّ بعد أن طرأت تغيرات سياسية على عالمنا العربي ،أهمها هزيمة يونيو 1967التي جعلت المثقفين "يُدركون أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب،بل كانت حضارية أيضا ،وأن محو آثار الهزيمة والنهوض من جديد يتطلب إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع"[3]،فقد زعزعت هذه الهزيمة المفاهيم السابقة ،ودعت إلى مراجعتها من جديد.

[1]– رفيف رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع والتخييل، المرجع السابق ،ص 99.

[2]– بديعة الطاهري :ملامح اشتغال التراث في رواية (جارت أبي موسى)، مرجع سابق ،ص 11.

[3]– محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 11.

وهكذا "جاءت فجيعة يونيو 1967 لتعمد بالدم ميلاد المجتمع – البطل الإشكالي- أي لتعمد زمن الرواية العربية لا كملحمة تستوعب الصعود البرجوازي كما في الغرب ،بل كصيغة مفتوحة على كل الأشكال تُلاحق مشاهد السقوط المفجع ،وانهيار الوضوحات ويقينيتها ،والهويات وأشلاءها والأزمنة المتداخلة المكتسبة لمعانيها في تخصيص الفضاءات"[1]،وهي بذلك راهنت على إعادة سؤال الواقع وتأمله.

ومن ثم كانت العودة إلى التراث بأشكاله المختلفة التي يُعدّ التاريخ من أهم عناصرها أمرا مشروعا "ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي ،والحنين الرومانسي وإعادته بل مساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[2]واستحياء المواقف المتعددة.

والملاحظ أن التاريخ انتقل إلى آفاق أرحب و وأسع من تلك التي كان فيها مع رواد الرواية التاريخية أمثال "جورجي زيدان" ،والذين ساروا على نهجه ،حيث أن كُتّاب الرواية العربية المعاصرة لجؤوا" إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة بمفهوم متطور متجدد للزمن ،ليتخذ التاريخ في الرواية بذلك عديد الأشكال والوظائف والدلالات"[3]خصوصا مع ما وقع وطرأ من تغيرات مذهلة في العالم الذي نحيا فيه.

وإذا ما قمنا بعقد مقارنة بين الرواية التاريخية وبين الرواية المعاصرة التي توظف التاريخ فإنه سيتضح لنا الفرق بينهما، وفيم تكمن أهم اختلافاتهما؟.

[1]– محمد برادة وآخرون :الرواية العربية واقع وآفاق، مرجع سابق ،ص 06.

[2]– محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 10.

[3]– مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، مرجع سابق ،ص 16.

– الفرق بين الرواية التاريخية وتوظيف التاريخ في الرواية المعاصرة:

لإبراز الفرق بين توظيف التاريخ في الرواية التاريخية والرواية المعاصرة، قام "محمد رياض وتار" بإجراء مقارنة بين رواية (الحجاج بن يوسف) لـ"جورجي زيدان"، ورواية (الزيني بركات) لـ"جمال الغيطاني"،سنجملها فيما يلي:

«تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل إلاّ على ذاتها، أي أنها تبقى أسيرة تاريخها، وتظل بمعزل عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسما مشترك بينه وبينها .إن أبطال رواية (الحجاج بن يوسف) لجورجي زيدان:عبد الله بن الزبير ،وعبد الملك بن مروان،والحجاج بن يوسف الثقفي وسكينة بنت الحسين.....شخصيات تاريخية لا تحيل إلاّ على ذاتها ،وتبقى أسيرة الزمن الذي وُجدت فيه .إنها لا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدّل ولا تتغير. أمّا شخصية (الزيني بركات) في رواية جمال الغيطاني (الزيني بركات)فهي شخصية تاريخية ،نجدها في تاريخ (ابن إياس) –بدائع الزهور في وقائع الدهور"باسم –بركات بن موسى–،وهو المحتسب في فترة حكم السلطان "**قونصوه الغوري**" لمصر ... وقد حافظ السرد الروائي على السمة الرئيسية المميزة لشخصية–الزيني بركات–التاريخية ،وهي قيامه بوظيفة الحسبة ،ولكنه لم يلتزم الدقة في تقديمها أي لم ينسخها ،بل بنى عليها شخصية جديدة ،تستمد من الماضي ،ثم تقطع صلتها به. إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية ،بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث"[1]، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية ،وتخضع لمنطق جديد ،يمليه عليه الخطاب الروائي.

" إذا كانت الشخصية التاريخية لا تحيل إلا على ذاتها ،فإن شخصية –الزيني بركات–تختزل من خلال تصرفاتها ،وعلاقتها ،كل النماذج البشرية التي تمارس السلطة ضد فئات الشعب ،وإذا كانت كتب التاريخ قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين –الزيني بركات– وعامة الناس ،فإن

[1]– محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص102.

السرد الروائي سعى جاهدا لتوضيح هذه العلاقة المبنية على ثنائية الظاهر والباطن،القول والفعل والمتمثلة بإظهار الزهد والورع والتقوى والتواضع ،وحب العدل ،وإبطان الشر ،وحب الظلم والتسلط ،وممارسة العنف ضد الناس ،لإرضاء السلطان "[1].

وقد قام الغيطاني "باستلهام الشخصيات التاريخية بغية توظيفها في بنية النص ،بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للمتلقي استيعاب الشخصيات ،أو الموقف التاريخي والتواصل معه لإنتاج دلالات جديدة ،وذلك بتماهي الشخصيات المستدعاة من التاريخ مع الشخصيات المعاصرة "[2]. ومن ثم يبدو التاريخ رمزا من الماضي الكائن في الحاضر.

أمّا بشأن الخصائص الفنية فإن الرواية التاريخية تستمد خصائصها من الخطاب الذي يُراعي التسلسل الزمني في عرض الأحداث، فالأحداث في رواية —الحجاج بن يوسف–تسير في خط تصاعدي له بداية ونهاية.أمّا رواية —الزيني بركات– على الرغم من أنها تلتقي والأصل التاريخي ،وهو "بدائع الزهور في وقائع الدهور" ،في ذكر الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث — فإنها لا تتقيد بالتسلسل الزمني ،بل تعمد إلى تحطيمه ،والخروج عليه ،فثمة فواصل زمنية بين الأحداث ،بالإضافة إلى البطء،والسرعة ،والتسريع "[3]وذلك باستخدام التقنيات الروائية المعاصرة ،"وإذا كان التاريخ تقدّم إلى الأمام ،فإنه في رواية —الزيني بركات– تقدّم ،لكنه تقدُّم يحمل في طيّاته بعض التقاطعات مع الماضي"[4].

ومن الفروقات الأساسية بين الروايتين طريقة السرد ،ففي رواية (الحجاج بن يوسف) يهيمن ضمير الغائب،فالراوي يستخدم هذا الضمير في سرد أحداث الرواية كلها ،أمّا رواية (الزيني بركات) فتتميز بتعدد الضمائر للكشف عن كنه الشخصيات وتقديمها من زوايا متعددة ،وبالتالي فإن الراوي

[1]– مفيدة الزريبي :مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ، دار الأهالي ،دمشق ،ط1، 1994، ص ص 72–73.

[2]– متقدم الجابري :جماليات التألق النصي في رواية (الزيني بركات)لجمال الغيطاني ،مجلة كلية الآداب واللغات ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة، ع08، جانفي 2011، ص 04.

[3]– محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص 103–104.

[4]– مفيدة الزريبي :مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية، مرجع سابق، ص 48.

الشبيه بالمؤرخ في رواية (الحجاج بن يوسف) يبقى خارج السرد ،باعتباره لا يشارك في الأحداث ممّا يؤدي إلى فردية الرؤية على مستوى السرد،أمّا رواية (الزيني بركات) فهي تتميز بتعددية في الرؤى السردية نتيجة وجود رواة متعددين يشاركون في الأحداث[1].

إن قيام رواية (الزيني بركات) "على تعددية صوتية تسمح لنا برؤية الأحداث من منظورات مختلفة"[2]،وهو الأمر الذي سيساعد على فهم الراهن وتسليط الضوء على مجرياته. أما فردية الرؤية في رواية 'الحجاج بن يوسف' تُضيق أفق الرواية وتجعلها أحادية الصوت لا ترصد حركة الإنسان في الوجود كما ينبغي لها أن تفعل.

خلاصة القول أن الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاهما توظفان التاريخ ،ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيفه ،حيث يسيطر الخطاب التاريخي على الرواية التاريخية ويطبعها بطابعه ،أمّا الرواية المعاصرة فإنها تُخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها بتقديمه بطريقة جديدة تتناسب مع طبيعة الخطاب الروائي.

5- تخييل التاريخ :

التعامل التخييلي مع معطيات التاريخ يفرض على الكاتب مناخا تخييليا تتحول فيه المادة التاريخية إلى محكي له طابعه الجمالي المتميز كون "التخيل التاريخي هو المادة المشكّلة بواسطة السرد وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية ،وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية رمزية ،فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ،ولا يُقرّرها ،ولا يُروّج لها ،إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه"[3]فالروائي يشتغل وفق رؤية شاملة يتغلب فيها الجانب التخييلي على الجانب الواقعي في حين يستند المؤرخ على منظومة القيم والأفكار اليقينية ذات البعد المقصدي والمنفعي باعتبار "أن دخول

[1]- ينظر :محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ،ص 104.

[2]- فخري صالح :في الرواية العربية الجديدة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2009،ص180.

[3]- عبد الله إبراهيم:التخيل التاريخي، مرجع سابق، ص56.

التاريخ إلى النص ،أو النص إلى التاريخ عملية صعبة على المستوى الإبداعي لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التخيل التي تأتي من القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص وهذه البنية الفنية هي التي تعمل على تحديد رؤية الكاتب للعالم"[1].

يتشكّل التاريخ داخل الرواية كمعرفة ينتجها المتخيل السردي ضمن سياقات جمالية ترتكز على مقولة الهدم والبناء ونفي السائد وتثبيته خياليا لأن "الرواية هي كتابة ما لم يكتبه المؤرخون وعلماء الاجتماع، إنها كتابة عن الإنسان المختفي خلف الوقائع."[2]

وكأن الرواية هنا هي صناعة تاريخ خاص ممكن الوقوع "فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناءا على معطيات التاريخ نفسه."[3] وعليه فالإبداع الروائي لا يكفّ في النظر إلى المعرفة التاريخية كونها صانعة كينونة الإنسان لأن هناك "أشياء كثيرة تضيع وتُنسى ولا يهتم بها مؤرخو الزمن لذلك يبدو الفن أكثر قدرة على الإحساس بالزمن والإمساك باللحظة الجوهرية في التاريخ"[4] فالمضمون الجمالي يُخاطب العقل البشري كون "الفنان الذي يؤرخ لمرحلة أو مراحل سابقة من تطور مجتمعه لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر،وإنما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى مهمة أجدى وأضخم هي عملية التفسير الفني للأحداث ،وهي العملية التي تُكسب العمل الأدبي دلالته الخاصة التي يتميز بها عن كتب التاريخ"[5].

وعلى هذا الاشتغال يكون تركيز الروائي على فضاءات التخييل أكثر من تركيزه على المرجع الخارجي ،وباعتبار التاريخ سرد نفعي "يكشف القوانين المتحكمة بصيرورة الماضي وما جرى فيه من

---

[1]-علال سنقوسية:المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية ،رابطة كتّاب الاختلاف ،الجزائر ط1، 2000، ص 147.

[2]-مجاهد عبد المنعم مجاهد :جمالية الرواية المعاصرة ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،مصر، ط 1، 1998، ص 119.

[3]-نضال الشمالي:الرواية والتاريخ- بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، مرجع سابق، ص 138.

[4]-سعيد يقطين :الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط 1 ،2006، ص 171.

[5]-غالي شكري:معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة عذاب)، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2 ،1980،ص 111.

وقائع ،والرواية تهتم بكشف الحقائق الجمالية التي تكمن في تلك الصيرورة من خلال التخيل وتحليل الأشخاص ،ووصف الأماكن والمشاهد العاطفية والغرامية ،التي كانت وراء تلك الحوادث ،أي أن التاريخ يسعى إلى تقديم الحقيقة الكامنة فيما كان ،في حين أن الرواية تسعى لتقديم الحقيقة الجمالية والوجدانية ،لذا من اليسير على المؤرخ أن يلجأ إلى السرد لأداء وظيفته وتحقيق غايته من التاريخ .وكذلك الروائي يستطيع أن يعتمد على حوادث التاريخ في إنشاء رواية ذات حبكة درامية ...بشرط أن لا يقع في التحريف أو قلب الحقائق."[1]

فالإضافة والترتيب والحذف من أجل بعث الروح في العمل الروائي شيء والتزييف شيء أخر.وقد"فرضت هذه المادة التاريخية المختلفة والمتنوعة على الكاتب أن يبحث على صوغي تخيلي يجمع كل تلك المواد والوثائق في سرد روائي يعطي لذلك الزمن التاريخي بعدا فنيا يبعده عن التاريخ الحدثي."[2]وهذا راجع إلى التخييل الذي يساهم في انفلات الرواية من أسر الاشتغال كمجاز خطابي للتاريخ وإعادة بناء له باعتبار أن أساس الكتابة الروائية هو التخييل و الانزياح عن الواقع .

نخلص في الأخير إلى أن الروائي استطاع الاستفادة من التراث التاريخي الغني والزاخر بالتجارب والبطولات والنصوص التي يمكنه أن يعيد إنتاجها أدبيا .كما تتعامل الرواية مع التاريخ تعاملا يطمح من خلاله الروائي إلى إعادة تركيب جملة التصورات والأفكار بهدف خلق اللحظة الروائية التي تُمكّن المتخيل السردي من وضع استراتيجية جمالية تؤسس للفعل الروائي .إضافة إلى أن الاشتغال على معلم التاريخ في الرواية لا يؤدي بالضرورة إلى رواية ذات بعد تاريخي ،فالروائي يمكن له التوجه إلى التراث أو إلى الأحداث التاريخية واستلهامها في إبداعاته الروائية ليُعيد قراءتها وفق منظور سردي تخيلي، لكنه مع ذلك لا يصل إلى صناعة الرؤية التاريخية فليس من السهل أن تحتضن الرواية التاريخ .وعليه تكون

[1]-إبراهيم الخليل :ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ،2000 ،ص 119.

[2]-المرجع نفسه: ص 121.

الرواية التاريخية هي الشكل السردي الذي يحافظ على الحقائق التاريخية بهدف تقديم الدرس التاريخ فيكون التاريخ هنا حاضنا ومؤطرا للمتخيل مقابل أن لا تفقد الرواية أبعادها الجمالية .

وقد عكف كُتّاب الرواية المغاربية على هذا في روايتهم المستلهمة من التاريخ ،فكيف تمظهر توظيف التاريخ وما هي أبرز تجلياته في الرواية ؟

ثانيا– تجليات توظيف التاريخ في الرواية:

توظيف التاريخ في الرواية يعني على وجه الدقة مدى اعتماد الروائي على التاريخ ،وهنا "تتبيّن قصدية الروائي أو عفويته في تقاطع نصه مع النصوص الأخرى"[1]وتعالقه معها.

وتوظيف التاريخ لابد أن ينطلق من فهم معين له،فعلى سبيل المثال يطالعنا في"الحياة الفكرية في بداية النهضة ذلك الفهم الماضوي الذي جعل الماضي ركنا يُلجأ إليه، ويُحتمى به في مواجهة العدو الأجنبي ومحاولاته الرامية إلى طمس معالم التاريخ الوطنية والقومية."[2] ومن ثم فقد كان الهدف من استلهام التاريخ نضاليا بالدرجة الأولى،ولكن هذا لايعني أن نهمل قيم الحداثة برمتها نظرا لأهميتها في اللحاق بركب النهضة ومواكبة العصر ومستجداته.

إن الأساس في توظيف التاريخ في الرواية يكمن في كيفية التعامل معه بصياغته بطريقة تتماشى مع طبيعة العصر وتطلعاته،أو بالأحرى وفق "مايقتضيه الوضع الهش الذي يتمتع به المؤلف الذي يحاول أن يحصر التاريخ بين هشاشة وضعه وهو يعايش الحادثة التاريخية أو يستعيدها،وبين هشاشة وضعه وهو يعيد صياغة هذه الحادثة محاولا حصرها فيما يملك من أداة هي الوحيدة الكفيلة بتحقيق حلم بقائه في التاريخ وهي اللغة "[3] التي تُعدّ سلاح الروائي ،إلى جانب الحاضر الذي يتخذه الروائي سلاحا هو الآخر،لكونه يزخر بمعارف وعلوم تحثه على توظيفها و تجسيدها على أرض الواقع وبدلك يعكس الروائي وجهة نظره ،وموقفه من هذا الواقع.

إن الروائي وهو يعيد صياغة التاريخ أو الحادثة التاريخية من وجهة نظره هو فهذا "نظرا لاعتقاده أنه الوحيد القادر على إعادة صياغتها صياغة ممتعة،وذلك بإعادة تشكيلها تشكيلا

[1]– جعفر يابوش:الأدب الجزائري الجديد– التجربة والمآل–،مركز البحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،مطبعةAGP وهران ،الجزائر د.ط ،2006، ،ص67.

[2]–المرجع نفسه: ص68.

[3]– عبد القادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي (مقارنة سجالية للروائي متقنعا ببطله) ضمن أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر :الأدبي والاديولوجي في رواية التسعينات(روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا) ،قسم اللغة العربية وآدابها ،المركز الجامعي ،سعيدة ،15–16 افريل 2008 ،ص46.

أدبيا،لأنه يعرف جيدا أنه من غير الممكن أن تصاغ الحادثة التاريخية بصورة ممتعة كالتي تُقدّمها وجهة النظر الأدبية"[1].

1- توظيف النص التاريخي في الرواية:

عندما تكون خلفية الرواية تاريخية متشكلة من مجموعة النصوص التاريخية السابقة عليها يتواشج التاريخي والتخيلي ،ويعمد الروائي إلى خلق تعالق بين التاريخي والروائي ،ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال حول كيفية تحويل النص التاريخي إلى نص روائي.

وقد توصل "**حسين خمري**"استنادا إلى الطروحات النظرية المتعلقة بعلم السرد إلى أن هذا التحويل يتم عن طريق مايلي:

- "عزل النص التاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية التي وُلد فيها و ربطه بأحداث أخرى و جعله يتفاعل معها.
- ربطه بسياق سردي تتحكم فيه السببية الجمالية،لأن النصوص التاريخية لا تُقدّم منفصلة عن النصوص الروائية والأحداث السردية ،وبهذه الطريقة يفقد التاريخ خاصية التتابع والسببية والمنطقية.
- جعله حيا داخل شبكة من العلاقات الجديدة لأن ما يربط النص الروائي بالنص التاريخي ليس هو المناسبة ولكنه السياق الجمالي."[2]

وهذه العناصر ضرورية في تحويل التاريخي إلى روائي.

وقد قام الكثير من الروائيين بانتزاع نصوص تاريخية من كتب المؤرخين،وأدخلوها في نسيج رواياتهم ومن هؤلاء نذكر ،واسيني الأعرج،رشيد بوجدرة، الطاهر وطار ،بن سالم حميش...

وقد اعتمد هؤلاء على طرق مختلفة في إدخال النصوص التاريخية إلى رواياتهم سواء خارج السياق النصي أو داخله، وهذا"التقاطع الذي يحدث في النصوص الروائية من خلال دخول نص

[1]- سعيد سلام :التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، مرجع سابق،ص 47.

[2]-حسين خمري :فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002، ص120.

خارجي ضمن النص الأصلي يعود إلى طبيعة النص في حد ذاته ،باعتباره نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات ،متعددة الأشكال بين نصوص ثقافية سابقة ونصوص ثقافية راهنه "[1].وهنا يبدو دور الذاكرة أساسيا"في إجلاء النصوص الغائبة وتسليط الضوء على تفاصيل خفية ،وهي تمثل ملمحا هامّا من ملامح الرواية الجديدة باعتبارها قراءة وكتابة في نفس الوقت"[2] .

ويرد النص التاريخي خارج السياق النصي في ثلاثة أشكال ،فإمّا أن يأتي في مقدمة الرواية وإمّا أن يأتي في مقدمة الأجزاء ،وإمّا أن يأتي في الهوامش.

-"**مقدمة الرواية**:عمد بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخية منتزعة من كتب المؤرخين،ومن هؤلاء الروائيين الروائي الليبي "**إبراهيم الكوني**" الذي صدّر روايته**-"التبر"**[3]بنصين أحدهما ديني، والثاني تاريخي منتزع من كتاب **"مملكة مالي"** "لابن فضل الله العمري"،ويتحدث النص عن مملكة بلاد مفازة التبر .و من الواضح أن النص التاريخي الموظف يلتقي وعنوان الرواية وكأنه تمهيد لموضوع الرواية وأحداثها،أما الروائي "**سالم بن حميش**" فقد صدر روايته **"مجنون الحكم"**[4]بجملة من أقوال المؤرخين،و كلها يصف الحاكم بأمر الله ،الخليفة الفاطمي...بهدف تلخيص موضوع السرد الروائي ،وهو الكشف عن فترة حكم الحاكم بأمر الله"[5].ولعل الهدف من ذلك هو توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي لإقناع القارئ بصدقها .

- "**مقدمة الأجزاء**:قسّم الروائي "**بن سالم حميش**"روايته **"مجنون الحكم"**إلى أربعة أبواب ...وصدّر كل فصل بنص تاريخي يلخص الأحداث...فقد عرض في الباب الثالث لثورة "أبي ركوة" ضد الخليفة الفاطمي **"الحاكم بأمر الله"** ،من بدايتها إلى نهايتها ،مستفيدا من المعلومات التاريخية

[1]-فتحي بوخالفة :التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة)، مرجع سابق، ص ص17-18.

[2]- حسين خمري :فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، مرجع سابق،ص116.

[3]- إبراهيم الكوني :التبر،دار التنوير ،بيروت،ط 3، 1992.

[4]- سالم بن حميش :مجنون الحكم،رياض الريس للنشر ،ط1 ،1990.

[5]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق،ص108.

التي سردها في تسلسل زمني متصاعد ...وقد صدّر الكاتب هذا الباب بمقطع من كتاب "**الكامل في التاريخ**""**لابن أثير**"، يتحدث عن ثورة أبي ركوة ضد الحاكم بأمر الله"[1].

أمّا داخل السياق النصي فيأخذ شكلين ،فإمّا أن يحافظ على بنيته وشكله ،وإمّا أن يتماهى بالسرد الروائي.

-**المحافظة على النص التاريخي**:"يرد النص التاريخي في النص الروائي أحيانا كما هو في المصادر التاريخية ،أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة ،محصورة بين قوسين صغيرتين .وهنا لابد من قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الموظف الذي يأتي غالبا بوساطة الشخصية الروائية التي تستشهد بنصوص المؤرخين في معرض حديثها أو حوارها مع الشخصيات الأخرى."[2]

- **تماهي النص التاريخي مع النص الروائي**:"قد يتماهى النص التاريخي مع النص الروائي ...ويرد هذا التماهي غالبا على لسان الراوي المحيط بكل شيء ،الذي يستخدم ثقافته وهو يروي أحداث الرواية."[3]

وهذا ما يتجلى في العديد من الروايات نذكر منها:

1-1 "معركة الزقاق[4] "لـ" رشيد بوجدرة":

صدرت رواية "معركة الزقاق "لأول مرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب سنة1986،"ثم ترجمت إلى اللغة الفرنسية وقد قال "**بوجدرة**" أنه قد رجع إلى التاريخ العربي الإسلامي عند تأليفها ،و أنه قد استمدّ أحداثها من واقع الجزائر عام 1985."[5] وقد اشتملت أيضا على وقائع من حياته العادية

[1]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق:ص 108.

[2]- المرجع نفسه: ص109.

[3]- المرجع السابق، ص109.

[4]- رشيد بوجدرة :معركة الزقاق ،المؤسسة الوطنية للكتاب،د.ط،1986.

[5]- سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، مرجع سابق،ص184.

وهي إلى جانب هذا "تمثل وجهة نظره في بلده الجزائر على الخصوص وبلاد المغرب العربي وحتى بلاد العالم الثالث على العموم .وقد استوحى من الماضي العربي الإسلامي القريب والبعيد كثيرا من العناصر التراثية"[1]،وخصوصا التاريخية عبر هذه الرواية.

إن المرجعية التاريخية لهذه الرواية تقوم على ما قرأه "**بوجدرة**" عن الفاتح "**طارق بن زياد**" وتكشف قراءة الرواية "انبثاقها من النصوص التي قيلت حول معركة خليج الزقاق،وكذلك من نقد النصوص التاريخية التي تناولت الفتح الإسلامي للأندلس"[2].وقد قام "**بوجدرة**"بإعادة كتابة بعض النصوص بحرفيتها داخل السياق النصي.

والملاحظ أن"نص(**معركة الزقاق**) يعتمد على التقنية الطباعة كوسيلة لتحديد المستوى التاريخي، إذ أن كل نصوص "**ابن خلدون**" حول الفتح الإسلامي للأندلس، وكذا خطبة "**طارق بن زياد**" التي ألقاها أمام خليج الزقاق يوضع تحتها خط ليميزها عن تعاليق الأستاذ ابن عاشور * عليها أو محاولة "**طارق**" ترجمتها إلى الفرنسية"[4].

ولابد أن نشير هنا إلى أنه "من الوهم أن يتوقع القارئ تصورا لمعركة الزقاق التاريخية،وكيف فتح العرب المسلمون الأندلس ،لأن"**طارق**" الشخصية الروائية لم تأخذ من "**طارق**" الشخصية التاريخية غير الاسم، والأب صاحب القرار هو الذي اختار له هذا الاسم لما يربطه بالماضي من حنين تمجيدي تقديسي"[5]،تجسد في إعجابه وافتتانه بشخصية "**طارق بن زياد**" التي تُعدّ نموذجا أسمى عنده.

[1]– سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، المرجع السابق ،ص 185.

[2]– حسين خمري :فضاء المتخيل(مقارنات في الرواية)، مرجع سابق، ص116.

*– ابن عاشور هو الأستاذ الذي يدرّس طارق بطل الرواية مادة التاريخ.

[4]– حسين خمري :فضاء المتخيل(مقارنات في الرواية)، مرجع سابق، ص120.

[5]– مخلوف عامر :الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في الرواية المكتوب بالعربية)،دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر،ط2 ،د.ت، ص104.

وهكذا "فإن مجرد الاشتراك مع فاتح الأندلس في الاسم جعل البطل الروائي يعيد إنتاج النصوص التي قيلت حول فتح الأندلس، ويترجمها ويطالع المراجع القديمة التي وردت فيها أخبار هذه الحادثة"[1]،وقد وردت هذه النصوص كما هي في المصادر التاريخية .

وتمثلت هذه النصوص في" خطبة "**طارق بن زياد**" التي جاءت مقاطع منها متفرقة في أجزاء عديدة من الرواية وقد جاءت هذه الخطبة تقريبا كاملة في (ص:72-73)، وهي الخطبة المشهورة أيها الناس :أين المفر؟البحر من ورائكم والعدو أمامكم .وكذلك بالنسبة لكتاب الصلح الذي كتبه طارق بن زياد ليوليان القوطي، (ص:169-170)هذا إضافة إلى نص **"ابن خلدون"** حول فتح الأندلس وعلاقة طارق بن زياد بأميره موسى بن نصير"[2]،وقد تكرّرت هذه النصوص كلازمات **داخل السياق النصي** للرواية،باعتبارها مراجع أساسية في نسيج الرواية.

أمّا **خارج السياق النصي** فنجد أن عنونة الرواية بـ (معركة الزقاق)"يوحي لأول وهلة بأنها تتحدث عن معركة خليج الزقاق التاريخية ،وقصة فتح العرب المسلمين للأندلس بقيادة "**طارق بن زياد**"،ولكنها لا تُصوّر شيئا من ذلك"[3]،وهو ما قد يشكّل خيبة أفق انتظار القارئ حيث أن الذي يتحرك في فضاء معركة الزقاق هو مجموعة من الرموز التاريخية والنصوص التي قيلت حولها وكذلك المراجع التي تداولت هذه النصوص وتناقلتها ،وهي بهذه الطريقة تطالب القارئ بتأملها واستقراء دلالاتها."[4]

[1]- حسين خمري :فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، مرجع سابق، ص112.

[2]- المرجع نفسه: ص ص120-121.

[3]-سعيد سلام :التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، مرجع سابق، ص193.

[4]- حسين خمري :فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، مرجع سابق ،ص107.

يبدو في هذه الرواية أن دور صاحبها"**بوجدرة**" "لايقتصر على تنظيم النصوص أو ترجمتها ولكنه يتخذ من ذلك إستراتيجية لتفجير المسكوت عنه فيها"[1]،مؤكدا مدى رحابة الفضاءات التي يمكن أن تطأها اللغة.

لقد مثّل"**بوجدرة**" في رواية (**معركة الزقاق**) دور الروائي الباحث، حيث اتخذ من النصوص التاريخية مرتكزا لإثارة التساؤلات التي تدفع إلى مزيد من البحث،وقلب صفحات الآثار التاريخية بعين ناقدة ليدعو بالتالي إلى القراءة الناقدة المتمعّنة والمتفحصة[2].

1-2 "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[3]لـ"الطاهر وطار":

عمد "**الطاهر وطار**" في هذه الرواية إلى"تصوير واقع المجتمع الجزائري في مرحلة تاريخية حرجة في شكل بناء سردي يقيم مجموعة من الأحداث المفترضة والمتخيلة، أو التي حدثت بصورة حقيقية مع درجات في العدول عن الواقع."[4] وقد بناه على مرجعية تاريخية مستقاة من كتب المؤرخين.

وقد اعتمد "**وطار**"في بناء متخيل الرواية على "صور ومشاهد قادمة من عمق التاريخ تارة ومن راهن الحياة تارة أخرى."[5] وقال عن قراءته للتاريخ عبر هذه الرواية في مقدمتها أنه اتكأ "على حالة وقف أمامها خلفيتان لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين، هي حالة قتل (**خالد بن الوليد**) لـ"**مالك بن نويرة**"، في حين طالب (**عمر بن الخطاب**)رضي الله عنه برجم **خالد**، وهذا موقف

[1]- حسين خمري :فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، المرجع السابق، ص107.

[2]- ينظر :مخلوف عامر ،الرواية و التحولات في الجزائر، مرجع سابق ،ص106.

[3]- الطاهر وطار:الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،منشورات التبيين ،د .ط ،1999.

[4]-وسيلة بوسيس :بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية(دراسة)،منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين ،الجزائر،ط1، 2009، ص170.

[5]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

مبدئي في منتهى الصرامة والقسوة ،قال (**أبو بكر الصديق**)رضي الله عنه: لقد اجتهد **خالد**....وخلاصته أنه يشك في إصابته فله أجر واحد. "[1]

والذي يهمنا هو توظيف النص التاريخي في هذه الرواية،ومن خلال الاضطلاع عليها نجد أن **وطار** استحضر بعض النصوص التاريخية كما هي دون تحويرها أو تغييرها، و أدرجها ضمن نصه الروائي "لإسقاط بعض الدلالات التاريخية على الواقع ،ولخلق نمط من التفاعل الايجابي الذي تقتضيه مجمل الظروف والحيثيات المنبثقة منها الرواية،إذ هي قدّمت من المنظور الذي اعتمده وطار صورة شبيهة بتلك التي أعطى التاريخ العربي الإسلامي وصفا لها فيما يتعلق ببعض الأحداث والوقائع"[2]،ومن ذلك ما جاء في هذا المقطع من الرواية:

"فتح الولي الطاهر الورقة،وراح يقرأ.....قال قتادة:فجئته فقلت أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال نعم، قلت:والله مايحلّ لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم، فأمر بهم خالد فقتلوا.

قال أبو قتادة: فشرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر وعظّمت عليه الشأن فاشتدّ في ذلك عمر وقال: أرجم خالدا فإنه قد استحلّ ذلك، فقال أبو بكر: والله لأفعل إن كان خالد تأوّل أمرا فأخطأه."[3]

وقد ضمّت رواية (**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**)نصوصا تاريخية كثيرة، وهي مأخوذة من كتابي (الصعلكة والفتوة في الإسلام) لـ"**احمد أمين**"،و(تاريخ الردة)ل "**احمد فاروق خورشيد**"،ويمكن التمييز بينها وبين بنية النص الأصلية عن طريق التفريق الشكلي فقط بواسطة

[1]– الطاهر وطار:الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مصدر سابق ،ص09.

[2]– وسيلة بوسيس :بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية (دراسة)، مرجع سابق،ص 170.

[3]– الطاهر وطار:الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مصدر سابق، ص 129.

القوسين الصغيرتين(" ")،حيث أتت هذه النصوص على شكل خطاب مسرود ينقله الراوي،ويدل عليه القوسان،كالنص الذي أوردناه آنفا.[1]

وفي مواضع أخرى من الرواية نجد أن النص التاريخي يتماهى في السرد الروائي بحيث يرد "في شكل خطاب مسرود يقدّم مادة تاريخية بحتة دون وضعها بين قوسين،القارئ العادي لا يهتدي بسهولة إليها ويعتبرها سردا روائيا...وهي تقدّم أحداثا ووقائع تاريخية يكون الروائي قد استوحاها من كتب التاريخ ونقلها إلى نسيج نصه دون وضعها بين قوسين".[2] وبهذا يصبح النص التاريخي من كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ.

وسواء أكان إدخال النص التاريخي في رواية (**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**)مندرجا بحرفيته بوضعه بين قوسين صغيرتين، أو متماهيا مع السرد الروائي فإنه قُدّم باعتباره"وسائل سردية كفيلة بالتعبير عن رؤية ذاتيه يطرحها الروائي ويدافع عنها منذ البداية فهي بمثابة أدوات خاصة تعمل على إجلاء المخفي وإبراز المسكوت عن هو إسقاطه على الواقع ...فهو يصنع من التاريخ تاريخا آخر...و يستعير منه المواد التي يشاء"[3]، ويبنيها بطريقة جمالية فنية خاصة،"ففي مواضع من الرواية يتحوّل "**الولي الطاهر**" إلى "**مالك بن نويرة**" نفسه، وتتحول حوادث القتل إلى أحداث تُرتكب ولا تُعلّق مسؤوليتها إلى أي طرف ،كأن حوادث القتل منذ بداية التاريخ هي حادثة واحدة وكل الأشخاص المقتولين خطأ أو عمدا هم **مالك بن نويرة التميمي**."[4]

وهكذا فإن رواية "**الولي الطاهر**" توظف النصوص التاريخية كأداة للفضح والكشف عن المخفي، والاحتجاج على الواقع بطريقة واعية،"ونبرز بعض مظاهر هذا الوعي من خلال نبش التاريخ

[1] – ينظر:وسيلة بوسيس ،بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية (دراسة)، مرجع سابق،ص 184.

[2] – المرجع نفسه: ص184.

[3] – المرجع السابق: ص 180.

[4] – المرجع السابق نفسه، ص180.

والوقوف على فضائحه وانحرافاته"[1]، وإسقاطه على الواقع ،وهو الأمر الذي يجعل الأثر الواقعي في هذه الرواية ظاهرا بشكل واضح وجلي.

1-3 "كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد-"[2] لـ"واسيني الأعرج":

المتأمّل في روايات الكاتب "**واسيني الأعرج**" يلفت انتباهه مدى اهتمامها بالتاريخ وحرصها الشديد على استعارته أحداثا وشخوصا ووقائع يرتقي بها الكاتب،إلى أسمى درجات التخييل الروائي.

تنهل رواية "**كتاب الأمير**" من تاريخ المقاومة الوطنية خلال الفترة الممتدة بين 1830-1847 وقد ركزّت الرواية على مسيرة **الأمير عبد القادر** النضالية،كما أنها سلّطت أضواءها أيضا على كفاح الشعب الجزائري وعلى مقاومة الاستعمار الفرنسي ،وتعدّ النصوص والوثائق التاريخية وما إليه من المعطيات التاريخية من أهم الوسائل التي اعتمدها الكاتب. فكانت من أبرز القرائن الدالة على حضور المرجع التاريخي في هذه الرواية حيث نجد حضور مقاطع من التاريخ داخل الرواية مجاورة لبنياتها الأصلية التاريخية مثال ذلك:"وضع كفه على جبهته قليلا بحثا عن شيء ما لم يكن قادرا على تحديده فرأى الأمير طفلا يركض على حافة وادي الحمام وهو يقطع البحار،والقفار مع والده باتجاه القيام بمناسك الحج، وزيارة علماء القاهرة،والتوقف في مقام سيدي عبد القادر الجيلاني في بغداد ،ودمشق ،والبقاء قليلا بمقام ابن عربي الذين كان مريدوه يلحقون بقبره وينتظرون بركاته..... "[3]

فنجده في المثال من كتاب التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري"ولد عبد القادر بن محي الدين في القيطنة، الواقعة بالقرب من ينابيع الضفة اليسرى لوادي الحمام ...توجّه محي الدين ،وابنه إلى عاصمة النيل...وفي القاهرة شاهد عبد القادر الانجازات الضخمة...وصلا

[1]- محمد ملياني :اختيارات الكتابة-قراءة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي-،ضمن دورية المعيار،منشورات المركز الجامعي، تيسمسيلت ،الجزائر ،د. ط ، ديسمبر 2010،ص 174.

[2]- واسيني الأعرج :كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد-، منشورات الفضاء الحر، د. ط، 2010.

[3]- المصدر نفسه : ص 50.

مكة،وهناك أتمّا واجباتهما الدينية....توجها إلى دمشق حيث أتيح لعبد القادر فرصة الاستماع لأقوال الفقهاء ...قصدا بغداد عبر تدمر...وخلال إقامتها زارا قبر الولي عبد القادر الجيلاني. "[1]

أمّا فيما يخص المثال الثاني فنجد في الرواية:"فإن أهل مناطق معسكر ،و اغريس الشرقي،ومن جاورهم واتحدّ بهم ،وبني شقرا ، وعباس والبرجية، واليعقوبية، وبني عامر ،وبني مهاجر وغيرهم ممن لم ترد أسماؤهم قد اجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السمع والطاعة...حرّر بأمر من ناصر الدين ،السلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدين أدام الله عزه وحقق نصره ،أمين.بتاريخ الثالث من رجب1248 الموافق ل 27 نوفمبر 1832."[2]

فنجد في هذا المثال وهو مبايعة الأمير في كتاب التاريخ المذكور سابقا بقوله:"وبتاريخ 27 تشرين الثاني 1832 عُقد مؤتمر تحت شجرة الدردارة حضره رؤساء بني عامر ،بني مهاجر والغرابة و بايعوا عبد القادر بالسلطنة ولقبوه بناصر الدين"[3].

أمّا فيما يخص المثال الثالث فهو إبرام معاهدة **دوميشال** بين "الأمير ودوميشال" ونقرأ ذلك في الرواية :"أمضينا على معاهدة وسنحترمها المهم أن دوميشال لا يزال على عهده....دقّق الأمير في الوثائق التي كانت بين يديه ،لم يلحظ سوى ختمه الكبير الذي تخترقه نجمة داوود وختم دوميشال والتاريخ الذي خُطّ بشكل أنيق :25 فبراير1834."[4]

[1]- أديب حرب:التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1808-1847 ،دار الرائد للكتاب ،الجزائر، ج1، ط1، 1983،ص ص70-75-76.

[2]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد- مصدر سابق ،ص ص 75-76.

[3]- أديب حرب :التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص87.

[4]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد –، مصدر سابق، ص ص 99-103.

ونجد ذلك التاريخ في :"**ب**تاريخ 25شباط 1834 ختم دوميشال وثيقة مقترحات الأمير ووقّعها....وُضعت معاهدة شملت أهم بنود الوثيقتين السابقتين."[1]

المثال الرابع ويوضح انتصار الأمير في معركة المقطع فيقول :"هل حقيقة كنت تريد أن تستقيل مباشرة بعد انتصارك على "تريزل" أم أنك كنت فقط تريد أن ترفع من روحية جندك ليتمكنوا من مواجهة خطر "كلوزيل" الذي كان يلوّح في الأفق ،لم يفهموا جدوى ذلك بالنسبة لرجل يعود منتصرا من معركة كبيرة مثل معركة المقطع."[2]

وقد تحدّث المؤلف "**يوهان كارل بيرنت**"**Johann Carl bernt** عن معركة المقطع انطلاقا من التجربة التي عاشها في الجزائر إلى جانب الأمير يقول:"فقد جمع الأمير جيشا يقارب ثلاثين ألف رجل ،ودحر به الفرنسيين في معركة المقطع يوم 29 يونيو من عام 1835"[3].

أمّا في المثال الخامس فنجد الانجازات الكبيرة التي أنجزه الأمير في البلاد والتي تبرز في الرواية من خلال:"تكدامت كانت المكان الملائم بين مليانة وخلافة معسكر.... كان حلمي أن أجعل منها مدينة حرب وكذلك دار علم وثقافة كما كانت...استنجد بالعلماء الأوروبيين لإعادة بناء الصور الواقي ...كانت مركزا تجاريا بين التل والصحراء"[4].

يقول"**يوهان كارل بيرنت**": "لقد أدرك الأمير عبد القادر قيمة الفوائد التي مكّنته منها هذه المعاهدة... ولذلك حاول أن يستغل الوقت الذي يمكن استغلاله على أحسن وجه فأنشأ مخازن كبيرة في تلمسان ،ومليانة،والمدية، وأخذ باقتراحاتنا نحن أنا و محمد وباقتراحات السيد روش"[5].

[1]- أديب حرب:التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص 119.
[2]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد-، مصدر سابق، ص166.
[3]- يوهان كارل بيرنت: الأمير عبد القادر ،تر .أبو العبد دودو، دار الهومة، ط 2،د.ت ،ص78.
[4]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير -مسالك أبواب الحديد-، مصدر سابق، ص ص168-169.
[5]- يوهان كارل بيرنت، الأمير عبد القادر،تر .أبو العبد دودو،مرجع سابق، ص142.

أما فيما يخص المثال السادس فيتحدّث واسيني الأعرج في روايته عن حصار عين ماضي وتأديبه لتيجاني الذي رفض دفع الضريبة فنجد "أراد أن يُكلّم ليون روش ويسأله عن حماسه عن حرق المدينة وعن المدة التي دام عليها الحصار من 12 جوان حتى 02 ديسمبر تاريخ رفع الحصار ،ثم حرق المدينة الذي انتهى يوم 12جانفي 1839 ولكنه فضّل أن يصمت"[1] .

فقد تحدّث "يوسف مناصريه" في كتابه"مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب" عن حصار عين ماضي فيقول:"وخرج روش مع الأمير في حملته على عين ماضي بتاريخ 12جوان1838 وكان الأمير قد عزم بعدها جمع كلمة المسلمين في الشرق على التوجه إلى الجنوب لإخضاع قبائل الصحراء وتضمينها تحت سلطانه"[2].

كما وُجد المثيل لذلك في كتاب التاريخ العسكري و الإداري للأمير عبد القادر الجزائري للكاتب "أديب حرب" في جزئه الثاني فيقول: "وصباح 12كانون الثاني 1839دخل الأمير عين ماضي فور إخلاء التيجاني لها...وفي اليوم التالي باشر عبد القادر بأعمال التهديم ،فنسف قصرها وحصنها ودك أسوارها وأبراجها."[3] لقد ورد حصار عين ماضي في عديد كتب التاريخ لما لهذا الحدث من أهمية في بسط نفوذ الأمير .

أمّا فيما يخص المثال السابع فيتحدث الروائي عن معاهدة تافنة ويصف هذه الأخيرة،فنجد في الرواية: "ما تريده فرنسا الموافقة النهائية على ملحق المعاهدة الذي يحقق الاتفاقية....وقّعت من باب أني كنت وراء التوقيع على المعاهدة الأولى ونحن نريد خيرا للجميع."[4]

[1]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد-، مصدر سابق، ص 228.

[2]-يوسف مناصريه:مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب1838-1847،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د.ط،1990،ص29.

[3]- أديب حرب:التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1847/1808،دار الرأي للكتاب ،الجزائر ج2،،ط1، 1983، ص 32.

[4]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد- ، مصدر سابق، ص ص 242-243.

"استقر بالمدينة وبقي بها حتى تحللت معاهدة تافنة في 1939."[1]فنجد "**يحي بوعزيز**" في كتابه"**الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري**" يقول:"إزاء هذا التقدّم العظيم الذي حصل عليه الأمير في الميدان العسكري اضطر بيجو إلى عقد صلح آخر يدعى بمعاهدة تافنة في يوم30 ماي 1837."[2]

ولم تلبث هذه المعاهدة طويلا حتى تمّ نقدها لأن بنودها لم تكن تصب في مصالح فرنسا:"بينما كان الأمير يجدّ في عمل البناء والتشييد إذ بالفرنسيين يعمدون مرة أخرى إلى نقض المعاهدة بما لديهم من الأباطيل والأكاذيب ...ولكن الأمير لم تنطل عليه هذه الترهات .....وأعلم في 27 رجب 16/1255 أكتوبر 1839 بانتهاء معاهدة الصلح."[3]

هذا هو حال أغلب المعاهدات التي تنقضها ولا ترضى بها بالرغم من الموافقة عليها في بدء الأمر لأنها لا توافق مصالحها.

أما فيما يخص سقوط الزمالة فهذا ما سنوضحه في المثال الثامن فنجد في الرواية "لم يبق أمام عينيه إلا ضجيج الخيل وهي تترافس وتتقاطع بقوائمها والسيوف وهي تُحدث بريقا وشعلات ....تمتم الأمير وهو يحاول أن يفتح عينيه بصعوبة كبيرة ويتفادى ذلك اليوم الذي صار بعيدا ولكنه قريب دوما كالجرح 10 ماي 1843."[4]

[1]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد- ، المصدر السابق، ص 293.

[2] – يحي بو عزيز :الأمير عبد القادر –رائد الكفاح الجزائري–، سيرته الذاتية وجهاده ويليه بطل الكفاح الأمير عبد القادر،ويليه مراسلات الأمير عبد القادر مع اسبانيا وحكامها العسكريين بمليلية ،دار البصائر للنشر والتوزيع ،الجزائر،د.ط،د. ت،ص 56.

[3]- المرجع نفسه :ص ص59-60.

[4]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد–، مصدر سابق، ص ص242-243.

ويتحدث "**إسماعيل العربي**" في مؤلفه "المقاومة الجزائرية تحت لواء الأمير عبد القادر" يقول"في 10 ماي علم الأمير بسقوط الزمالة وتحت وقع هذه الضربة القاسية،اختلى الأمير بنفسه في صمت ليتأمّل القدر المحكم."[1]

أمّا المثال التاسع فنتناول قتل الأسرى الفرنسيين بقيادة "**ابن التهامي**" وهي أكبر ذريعة جعلت من فرنسا تُنفّذ حكم نفي وسجن الأمير عبد القادر في قصر أمبواز بباريس "24 أفريل...ياه؟ لم تبق إلا ساعات قلائل ويدخل صباح 25 أفريل وينتهي كل شيء...في الظلمة الدامسة لم يُر إلاّ بريق السكاكين ...انسحب فيلق المشاة بعد أن رمى الجثث في الوادي المجاور للأكواخ ظل الشخير يُسمع من بعيد، مائة وسبعون رقبة مرّت عليها السكاكين الحادة."[2]

وهذا ما يُوضحه "**أديب حرب**" "حصلت حادثة القتل ليلة 24الى25 نيسان أي بعد تولي صهر الأمير إدارة الدائرة في أقل من أسبوعين، أمّا الذي نفذ حكم الإعدام فهو **الحاج سالم** وعناصر كتيبته النظامية"[3].

هذه هي عملية الإعدام التي لم يكن يعلم بها الأمير عبد القادر ولكن فرنسا أسندتها له.

وفي المثال العاشر نجد فيه استسلام الأمير عام1847 سنة حاسمة ومريرة في تاريخ مؤسس الدولة الجزائرية،فقد استسلم للفرنسيين وانتهى جهاده، ومغادرته أرض الجزائر إلى منفاه بفرنسا "ازدادت الرياح كانت السفينة البخارية (أسمودس) تهتز بعنف.....أُذن للأمير وأتباعه وعائلاتهم بالركوب خمسة و أربعون فردا من عائلته وسبعة وخمسون من المرافقين له الذين اختاروا طريق المنفى بصحبته."[4]

[1]-إسماعيل العربي:المقاومة الجزائرية تحت لواء الأمير عبد القادر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط،د.ت،ص 242.

[2]-واسيني الأعرج:كتاب الأمير -مسالك أبواب الحديد-، مصدر سابق، ص242.

[3]-أديب حرب:التاريخ العسكري و الإداري للأمير عبد القادر ، مرجع سابق، ص561.

[4]- واسيني الأعرج:كتاب الأمير -مسالك أبواب الحديد -، مصدر سابق، ص 417.

وهذا ما يُوضحه "**بسام العسلي**" في مؤلفه "**الأمير عبد القادر الجزائري**" يقول"وركب الأمير وعائلته ومرافقيه وأتباعه السفينة (أسمودس) يوم25 كانون الأول ديسمبر 1847 واتجهت السفينة إلى طولون."[1]

هذا هو حال الأمير وعدم وفاء فرنسا بإرساله إلى القاهرة وقامت بسجنه بقصر "أمبواز" بفرنسا.

1-4 " العلاّمة"[2] لـ"بن سالم حميش":

يعتمد نص "**العلاّمة**"لـ "**بن سالم حميش**" على نصوص "**ابن خلدون**" التاريخية حيث اشتقّ النص الروائي وجوده من مجموعة نصوص تاريخية ومن بينها كتاب "التعريف"[3].

وهذا الاعتماد يظهر في حضور هذه النصوص على مستوى النص الروائي والتي يمكن حصر صور حضورها على مستوى النص التاريخي من خلال ما يلي: أولها حضور النص التاريخي حضور فكرة أو حدث دون الاعتماد على كلمات النص في حدّ ذاتها، ثم حضور جملي وفقري للنص التاريخي في النص الروائي من خلال مقاطع معينة نجدها في النصين معا.

وهو ما سنحاول تتبعه من خلال الجدول الآتي:

[1] – بسام العسلي:الأمير عبد القادر الجزائري ،دار النفائس ،الجزائر ،ط1، 1980،ص 153.

[2] – بن سالم حميش :العلاّمة ،دار الآداب،ط1،1997.

[3] – عبد الرحمن ابن خلدون:التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا ،دار الكتاب اللبناني د .ط ،1979.

حضور النص التاريخي (فكرة أو حدث)	الرواية	كتاب (التعريف)
الحكم بالعدل	08	277
الانطواء على النفس واعتزال الدنيا الحج العقلي	10	270
مقتل الأمير عبد الله وهروب ابن خلدون	41	106
مباركة الرسول لنسل وائل ابن حجر سلف ابن خلدون	42	04

حضور فقرات وجمل كاملة	الرواية	كتاب (التعريف)
(فكثر الشغب عليّ من كل جانب، وأظلم الجو بيني وبين أهل الدولة.ووافق ذلك مصابي في الأهل والولد، وصلوا من المغرب في السفن، فأصابها قاصف من الريح فغرقت فذهب الموجود والسكن والمولود،فعظم المصاب والجزع،ورجح الزهد،واعتزمت على الخروج من المنصب....)	10	279
(اللهم بحرمة نبيك سيد المرسلين أتضرع إليك أن تحمي مولانا السلطان من غير الدهر وصروفه،وتفيء على ممالك الإسلام ظلال أعلامه ورماحه وسيوفه،وتريه قرة العين في نفسه وبنيه وحاشيته وذويه وخاصته ولفيفه)	107	322
(وانفرد برقوق بعد ذلك بحمل الدولة ينظر في أعطافها بالتهديد والتسديد والمقاربة، والحرص على مكافأة الدخل بالخرج. ونقض ما فيه بنو قلاوون من الإمعان في الترف و الإسراف في العوائد	138	358

والنفقات حتى صار الكيل في الخرج بالمكيال الراجح، وعجزت الدولة عن تمشية أحوالها. وراقب ذلك كله برقوق،ونظر في سد خلل الدولة منه،وإصلاحها من مفاسده،يعتدّ ذلك ذريعة للجلوس على التخت ،وحيازة اسم السلطان من أولاد قلاوون،بما افسد الترف منهم،وأحال الدولة بسببهم إلى أن حصل من ذلك على البغية، ورضي به أصحابه فجلس على التخت في التاسع عشر رمضان من سنة أربع وثمانين،وتلقب بالظاهر)		
(أنا غريب بهذه البلاد غربتين، واحدة من المغرب الذي هو وطني ومنشئي،وأخرى من مصر وأهل عيلي بها. وقد حصلت في ظلك، وأنا أرجو رأيك لي في ما يؤنسني في غربتي. -قل الذي تريد أفعله لك -حال الغربة أنستني ما أريد، وعساك- أيدك الله-أن تعرف لي ما أريد)	237	422

نص "**العلاّمة**" يتداخل النص الروائي مع النص التاريخي الخاص "**بابن خلدون**"، وهكذا فقد شكّل دخول النص التاريخي للرواية دعامة أساسية استند عليها، وجعله يمثل نصا سابقا يحضر بشكل صريح ومعلن ،قام النص الروائي بتحويله ،لينتهي بدوره إلى نص لاحق له، حيث ارتبطت الرواية في كل معلوماتها بتدليل تاريخي يعيدنا دائما إلى العلاقة التي تربط النص المتخيل بالنص التاريخي.

2-السرد التاريخي والسرد الروائي:

2-1 مفهوم السرد التاريخي:

إنّ السرد "مصدر مهم من مصادر المعرفة والكشف عن الحقيقة بما يوفره من إمكانات استخلاص أحكام وأفكار وبنائها انطلاقا من تجاربنا، ومن مشاهداتنا ومن ثمة يكاد يتماهى مع الفكر، وتكاد الحدود تزول بينهما. ففي البدايات الفلسفية الغربية تواترت الألفاظ الدالة عليه ضمنا أو صراحة عند أفلاطون وأرسطو عندما تناول الظاهرة الأدبية وموقعها من التجربة الإنسانية في مجتمعها اليوناني بالدراسة والشرح والتحليل."[1]

وهذا يعود أساسا إلى أن الأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر، والسرد فن من فنونه التي تصنع الوعي العام"ومن ثمة فالنص السردي ذو أفقين :أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستعيدا للأحداث وفق خطاب سردي معين، وأفق مستقبلي تتحكم به الوظائف المختلفة التي تعقب عمليات التمثل واستخلاص المغزى والتأويل وما يتبعه من عمل وفق المقاصد المتوخاة من طرفي العملية السردية."[2]ومن هنا يمكن أن نقول بأن " السرد خلخلة واضحة للزمن،تتمثل هذه الخلخلة في الانزياح الزمني المؤقت للسارد مهما كانت علاقته بالأحداث المروية والمسرود له معا من الحاضر إلى الماضي،ومنه إلى المستقبل محاولة الانفلات من الزمن،هروبا من أسر اللحظة، حنينا إلى ماض ،أو توقا إلى مستقبل أفضل"[3].

وبخصوص الرواية نجد أن السرد يجسد صيغة الخطاب فيها،"ويربط بشكل وثيق طرائق الحكي وما يتبع هاتين العمليتين من عوامل وتحولات لغوية لها علاقة بتوجيه السرد لخطاب الرواية."[4] وهنا لابدّ أن نشير إلى أن دلالة السرد لا تقتصر فقط على جنس الرواية والقصة،وإنما تتسع لتشمل

[1]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم -الأنواع والوظائف والبنيات-،منشورات الاختلاف ،ط 1، 2008، ص 21.

[2]-المرجع نفسه: ص 24.

[3]- المرجع السابق، ص24.

[4]-عبد الله عبداللاوي :ابستيمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)،ابن النديم للنشر والتوزيع،الجزائر ،ط1، 2009، ص160.

الحكايات الشعبية والأساطير والسينما والتاريخ،وهذا الأخير(التاريخ) له سرده الخاص به وهو ما يعرف بالسرد التاريخي، وهو يتميز بعدة خصائص ومميزات.

وحضور السرد التاريخي في الرواية يقتضي تحويله إلى سرد روائي بإحداث تغيير في الخصائص المميزة له، والمتمثلة فيما يلي:"

أ- هيمنة صيغة الفعل الماضي.

ب- سرد الأحداث على أنّها شيء مضى وانتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.

د- هيمنة ضمير الغائب.

هـ- عدم مشاركة الراوي /المؤرخ في الأحداث."[1]

ويتم تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي بإحداث تغيير في خصائصه السالفة الذكر،وذلك بالانفتاح على الزمن الحاضر وتكسير التسلسل الزمني، و بالتنويع في الضمائر.

وتبرز هذه الخصائص في الكثير من الروايات التي استقت من التاريخ،ومن بين الروايات(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)للروائي"**واسيني الأعرج**" التي ينفتح فيها الماضي على الحاضر،مُكسّرا التسلسل الزمني عبر رؤية متعددة من زوايا مختلفة وبصياغة جديدة للأحداث التاريخية وهو ما سنتطرق إليه فيما يلي:

2-2 السرد التاريخي وإعادة كتابة التاريخ في رواية(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)[2]لـ "واسيني الأعرج":

لقد أعاد "**واسيني الأعرج**"كتابة التاريخ من منظوره الخاص في روايته(رمل الماية) ، حيث أن مناخها التاريخي"لا يغلب عليه التاريخ الموضوعي للأحداث وترتيب الوقائع وفق نسق زمني

[1]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية، مرجع سابق،ص 108.

[2]- واسيني الأعرج :رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ،سوريا، ط1 ، 1993.

تسلسلي،إنما الوقائع التاريخية المذكورة لا تحقق وجودها في صميم العالم الروائي،ولا تتصف كمكوّن جمالي في ثياب السرد إلاّ وفق ما يقتضيه الدور الإقناعي المنوط بها خلال استحداث جملة خلفيات تفسر دواعي وجود الماضي في ثنايا الحاضر"[1]،وانفتاحه عليه.

ويعد انفتاح الزمن الماضي على الحاضر ميزة أساسية في السرد الروائي ويتحقق هذا عن طريق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربطه في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنين وهو ما يظهر في رواية(رمل المادية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)عبر التأكيد على ما حدث في الماضي يحدث الآن،وأن التاريخ يُعيد نفسه.[2]

يقف "**واسيني الأعرج**" في هذه الرواية"على عتبات الماضي ليستوعب متناقضات الحاضر من خلال انفتاح ذاكرة(**البشير الموريسكي**)على نافذة التاريخ،وبداية تلمس العتبات الأولى للبحث الذي صار يحياه كحقيقة ماثلة للعيان"[3]،حيث استفاق "**البشير الموريسكي**" على واقع التاريخ الغرناطي"بدافع حضاري يهدف إلى تدوير عجلة التاريخ ثانية لتستعيد الحقب الزمنية المعبّرة عن المآسي الواقعية التي عاشها الموريسكيون أنذاك على تراب شبه الجزيرة الإيبيرية."[4]

ومن جهة أخرى يعكس الوعي بمعطيات الذاكرة بأنها تنبض بالحياة"ولا تُحدّد قيمتها التاريخية بحكم أنها تاريخ جماعي لأقلية أو لشعب ،إنما بطابع تحسس معالم المأساة وفهم المغزى الحقيقي من وراء ما حدث"[5]،وبذلك يصبح التاريخ أكثر فعالية من خلال انفتاح الماضي على الحاضر.

أما بخصوص التسلسل الزمني للأحداث في رواية(**رمل الماية**)، فالملاحظ أنه قد تم كسره،حيث أن الأحداث لم تُحر كما في السرد التاريخي وفق تسلسل منطقي له بداية ووسط ونهاية،وإنما أتت خاضعة لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن فيُقدّم ويُؤخر،ومن ثم يظهر زمنان

[1]- فتحي بوخالفة :التجربة الروائية المغاربية(دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)،مرجع سابق، ص 20.

[2]- ينظر :محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية(دراسة)، مرجع سابق، ص 108.

[3]- فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، مرجع سابق، ص 21.

[4]- المرجع نفسه: ص24.

[5]- المرجع السابق:ص 25.

هما:زمن القصة،وزمن السرد؛يخضع الأول للتسلسل المنطقي للأحداث،أمّا الثاني فلا يخضع لهذا التسلسل.[1]

وقد وضّح"**محمد رياض وتار**"طريقة الانتقال من السرد التاريخي إلى السرد الروائي عبر الانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد،وذلك بالمقارنة بين طريقة تسلسل الأحداث في الوحدة السردية المتعلقة بسيرة حياة"**الحلاج**"في النص التاريخي والنص الروائي في رواية(رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، حيث تجري حياة "**الحلاج**"في السرد التاريخي على الشكل التالي:

أ- اتهام السلطة للحلاج بالفكر والإلحاد والمروق على الدين.

ب- القبض عليه وهو في مدينة(سوس).

ج- محاكمته وتوجيه الاتهامات ضده.

د- الحكم عليه بالصلب وتحريق جثته.

هـ- ما حدث أثناء صلبه.

و- إحراق جثته وذر رمادها في نهر دجلة.[2]

أمّا حياة "**الحلاج**" في السرد الروائي؛فهي لا تخضع لتسلسل منطقي وفيها التقديم والتأخير والتصرف في المادة التاريخية،ومن ذلك أن"الوحدة السردية المتعلقة بالقبض على **الحلاج** ترد متأخرة عن موقعها في السرد التاريخي"[3]،وهذا وفق ما يقتضيه الموقف الفني الجمالي.

ولا يعتمد "**واسيني الأعرج**"في هذه الرواية فقط على تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، بل هو يعيد سرد أحداث التاريخ من جديد؛وصحيح أن التاريخ يحدث مرة واحدة إلاّ أنه يُكتب أكثر من مرة.

[1]- ينظر :محمدر ياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية(دراسة)، مرجع سابق،ص 109.

[2]- ينظر : المرجع نفسه، ص 109.

[3]- المرجع السابق، ص109.

إنّ النص الروائي في إعادة كتابته للتاريخ لا يتأسس "من منظور التصادم التراجيدي بين الواقع والتخيل فقط،كما أنه لا يتأسس من منظور المفارقة الإبداعية التي تعيد إنتاج تشظيات الحادثة التاريخية إنتاجا متأدبا"[1] فحسب ،بل هو يعكس هذا التاريخ من وجهة نظر مؤلفه.

وقد قام "**واسيني الأعرج**" في (**رمل الماية**)بإعادة تشكيل الحوادث التاريخية الممتدة في التاريخ العربي الإسلامي حاضرا وماضيا،وإعادة سردها من جديد"بسبب ما تعرض له التاريخ من تزييف على أيدي الحُكّام والسلاطين الذين سخّروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب ومصالحهم،ويهاجم السرد الوراقين وهم مؤرخو الحكام والملوك،ويظهر كذبهم وتزييفهم للحقيقة طمعا بالمال ،وخوفا من الموت والتعذيب."[2]

لقد أعاد "**واسيني الأعرج**"في قراءة التاريخ بعين ناقدة،لا تُسلّم بما جاء في كتب التاريخ التي ورثناها،"فالتاريخ العربي الإسلامي الذي لعب به مؤرخو السلطة لم يعد مقنعا،ولعل الطبري يُمثل أحد رموز هؤلاء المؤرخين"[3] الذين انخرطوا في صف السلطة الفاسدة،فكانوا مرتزقة همهم الأول كسب المال بلا وازع ولا ضمير.

وقد جاء على لسان الراوي وهو يسرد ما حدث ل"**أبي ذر الغفاري**" * ملقيا باللائمة على الطبري الذي يعتبره مؤرخ السلاطين: "ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟لماذا جرّدته من كلحنين وشوق،لقد كنت ورّاقا كغيرك تنجر الأقلام وتدعو الرعية إلى أن ينتبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي لا تتكرر إلاّ مرة واحدة كل سبعة قرون،كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يُكذّب دعواك لن

[1]- عبد القادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي(مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، مرجع سابق،ص 46.

[2]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، مرجع سابق،ص122.

[3]- مخلوف عامر:توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)،منشورات دار الأديب،الجزائر،ط1، 2005، ص 145.

*- نفي أبو ذر الغفاري إلى صحراء الربدة ،لأنه أُتّهم بتحريض الفقراء ضد الأغنياء، وأنه ينكر نعمة الله التي أنعم على بعض عباده،وكانت هذه مكيدة دبرها معاوية و أعوانه لإبعاده.

يأتي أبدا.ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب،وجُلدّت بالقاطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون.ماذا فعلت بالحرف الوهّاج؟؟؟

نحرت قلمك القصبي تماما كما كان يفعل معظم وراقي الدواوين،وكتبت وأنت تصنع كيس النقود في جيبك :كان معاوية واسع البلعوم،يأكل في اليوم سبع مرات والمعدة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك يا لقلمك أيها الطبري،ما الذي شوقك إلى هذا التخريف؟؟؟"[1].

وهكذا فإن "**واسيني الأعرج**" في روايته (**رمل الماية**) أعاد كتابة التاريخ من جديد منطلقا من التاريخ المنسي المغيب،بمساءلته بطريقة خاصة تعتمد على الأسئلة الواخزة والتي تسمح بالوصول إلى تأويل آخر يناقض التزوير والتحريف،ويُشكّك في مصداقية ما خلّفه الورّاقون والمؤرخون الرسميون الذين ميّزوا عبر التاريخ بين ثقافة العوام وثقافة الخواص.[2]

ومن هنا نصل إلى أن(**رمل الماية**) عمل أدبي فريد من نوعه،لأنها تحوي زخما من الأفكار والمواقف والنصوص التراثية عامة،والتاريخية بصفة خاصة والتي تستفز ذهن القارئ وتدعوه إلى محاورتها ومساءلتها،والتنقيب في دهاليزها بغية الوصول إلى المغيّب عنا في تاريخنا الذي لا غنى لنا عنه في بناء حاضرنا ومستقبلنا.

ونظرا لهذا التميز والتفرد الظاهر في رواية(**رمل الماية**)،فقد احتفى بها الكثير من النّقاد؛نذكر منهم "**عبدالله أبوهيف**" الذي يقول:"أرى في(**رمل الماية**) مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشيدي(الانجليزي من أصل هندي أو باكستاني،زفرة الموريسكي الأخيرة 1996 بالانجليزية)التي تريد النيل من العرب والمسلمين ،وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجا من التاريخ الحضاري"[3].ثم يضيف قائلا بأن :"نزعة العداء للعرب والإسلام منتشرة في الغرب...فكانت (**رمل الماية**) باعثة لحقيقة المعنى

[1]- واسيني الأعرج : رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، مصدر سابق ،ص ص 23-24.

[2]- ينظر :مخلوف عامر:توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب،الجزائر،ط1، 2005،ص 155.

[3]- عبد الله أبوهيف:الإبداع السردي الجزائري (دراسة)،صادر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط،2007،ص238.

الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبتلي بممارسات سياسية موبوءة"[1].

ومن هنا ندرك الدور الفعّال الذي يقوم به الروائي في سبيل الخروج من أسر التخلّف الحضاري.

2-3 " العلاّمة " لـ "بن سالم حميش":

يمكننا تتبع تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي من خلال تتبع التسلسل الروائي لنص "العلاّمة"مقارنة بالتسلسل التاريخي كما ورد في نص "التعريف"والذي يتضح من خلال تكسير التسلسل الزمني الذي يُعدّ من الخصائص المميزة للسرد التاريخي وذلك بتتبع المسار الزمني للنص الروائي، واشتغالاته على الزمنية التاريخية من خلال عرض الزمنين معا في أهم محطاتهما ،ورصد التقاطعات التي من شأنها أن تمنحنا فكرة واضحة عن الحضور الزمني، وكيفيته داخل الرواية بالقياس إلى زمن التاريخ، والذي يظهر بوضوح من خلال الجدول الآتي:

التسلسل الروائي	التسلسل التاريخي
1. اعتزال ابن خلدون منصب القضاء.	أ. نسبه.
2. تعيينه قاضيا للمالكية.	ب. مباركة الرسول لنسل وائل بن حجر.
3. دخوله إلى مصر.	ت. وفاة أهله ومشايخه في الطاعون.
4. غرق أسرته.	ث. توليه أولى الوظائف بتونس.
5. الفجوة بينه و بين أبي عنان.	ج. حدوث الفجوة بينه وبين السلطان أبي عنان.
6. سجنه من طرف المريني.	ح. سجنه من طرف المر يني.
7. توليه أولى الوظائف بتونس.	خ. موت أبي عنان.
8. إطلاق سراحه من طرف المريني.	د. كتابة قصيدة تضرع للمريني.
9. موت أبي عنان.	ذ. إطلاق سراحه من السجن.

[1]- عبد الله أبوهيف:الإبداع السردي الجزائري (دراسة)، المرجع السابق،ص 238.

10. الكتابة عن السلطان أبي سالم.	ر. الكتابة عن السلطان أبي سالم.
11. الرحلة إلى الأندلس.	ز. الرحلة إلى الأندلس.
12. قلعة بني سلامة.	س. ولاية الحجابة ببجاية.
13. ولاية الحجابة ببجاية.	ش. مشايعة المنتصر.
14. مشايعة المنتصر.	ص. قلعة بني سلامة.
15. مباركة الرسول لنسل وائل بن حجر.	ض. السفر إلى مصر
16. نسبه.	ط. توليه القضاء بالصالحية.
17. رسالة التضرع الشعرية للمريني.	ظ. غرق أسرته.
18. أخبار برقوق.	ع. عزله عن القضاء.
19. تعيينه بالمدرسة الصرغتمشية.	غ. تعيينه بالمدرسة الصرغتمشية.
20. توليه نظارة خانقاه بيبرس.	ف. توليه نظارة خانقاه بيبرس.
21. فتنة الناصري.	ق. فتنة الناصري.
22. توقيع الفتوى ضد برقوق.	ك. أخبار برقوق .
23. رسالة اعتذار شعرية إلى برقوق.	ل. عودة برقوق بعد انتصاره.
24. عودة برقوق بعد انتصاره.	م. إمضاء الفتوى ضد برقوق.
25. انتزاع الخانقاه.	ن. انتزاع الخانقاه.
26. عفو السلطان وقبول الإعتذار.	هـ. رسالة اعتذار شعرية إلى برقوق.
27. الصراع بين تيمور والمماليك.	و. قبول الاعتذار.
28. توكيله من اجل الأحصنة.	ي. السعاية إلى المغرب من أجل الأحصنة.
29. زيارة بيت المقدس.	أأ. توليه القضاء مرة ثانية.
30. توليه القضاء ثم عزله عنه.	بب. زيارة بيت المقدس.

31. تمكّن تيمور من المشرق.	ت‌ت. عزله عن القضاء.
32. سفره مع السلطان فرج لملاقاة تيمور.	ث‌ث. الصراع بين تيمور والمماليك.
33. هرب الناصر فرج.	ج‌ج. تمكّن تيمور من المشرق.
34. ملاقاة تيمور.	ح‌ح. سفره مع السلطان فرج لملاقاة تيمور.
35. احتراق المسجد.	خ‌خ. فرار الناصر فرج وجنده.
36. مهاداة تيمور.	دد. لقاء تيمور الأعرج.
37. كتابة التقييد في المغرب.	ذذ. كتابه عن المغرب.
38. استفتاؤه في شأن الخليفة المدعي.	رر. احتراق المسجد.
39. طلب الأمان لعمال دمشق وشراء تيمور للبغلة.	زز. استفتاؤه في شأن الخليفة المدعي.
40. الرحيل عن تيمور.	س‌س. مهاداة تيمور.
41. لقاء الناصر فرج واستئذانه في ثمن البغلة.	ش‌ش. مكتوب الأمان وشراء البغلة.
42. تعيينه للمرة الثالثة في القضاء.	ص‌ص. الرحيل عن تيمور.
43. كتابة الخطاب لسلطان المغرب.	ض‌ض. لقاء الناصر فرج و استئذانه في ثمن البغلة.
44. تعيينه مرة رابعة في القضاء.	ط‌ط. كتابة الخطاب لسلطان المغرب.
45. تعيينه للمرة الخامسة في القضاء وعزله .	ظ‌ظ. توليه القضاء ثم عزله.
46. موته.	ع‌ع. توليه ثم عزله حتى المرة الخامسة.

وهكذا يتضح كسر خطية الزمن التاريخي،حيث تعمل الاستباقات والاسترجاعات على رسم معالم زمنية خاصة بالنص الروائي وتُمارس كسرا على مستوى خطية النص التاريخي،وهي الطريقة التي تُمكّن من إعادة كتابة نص ما.

3- الشخصية التاريخية وأشكال ظهورها في الرواية:

تلعب الشخصية دورا أساسيا في بناء الرواية ،إذ أنها مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث،ومن دونها تكون الرواية عبارة عن وصف تقريري وشعارات جوفاء خالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث،فالأفكار تأخذ طريقا إلى الملتقى عبر شخصيات معينة ،لها آراؤها واتجاهاتها وتقاليدها في مجتمع معين ،وفي زمن معين،فالشخصيات هي "مجرد أحجار شطرنج يستخدمها الكاتب في لعبته الفكرية -الفنية-إنها لا تستطيع أن تتحرك أو تتنفس إلا وفقا لرغباته،هو الذي رسم لها قانونها الأخلاقي ويملي عليها التصرف ضمن مفهومها الخاص للخطأ والصواب"[1].

وهي ليست صورة حرفية عن الواقع كما هو، إنما تتعداه لكي تتجاوز بجوانبها الفنية التي أضفتها عبقرية الكاتب، وأصبحت معادلا فنيا للشخصية الواقعية،ونموذجا لفئة معينة من الناس ففيها من الواقع وفيها من الخيال أيضا.ويرى **"نجيب محفوظ**"أن "الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وظيفة جديدة تدلّ على معنى جديد،وتكون جزءا من لوحة كبيرة حتى أننا في النهاية ننسى الأصل في الحياة ولكنها في الرواية غيرها في الحياة،وإلاّ لما كانت فنا على الإطلاق"[2]، أما"**عبد الملك مرتاض**" فيرى بأن الشخصية هي:"كائن حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يُكوّنه"[3].

الشخصية هي نقطة ارتكاز أفكار الراوي، فهي "المعبّر عن أفكاره وتحمل مهمّة أراد لها الكاتب، لكنها ذوات أصول ومنطلقات وأهداف تسعى لتحقيق في ظاهر الحياة وباطنها."[4]

---

[1]- واسيني الأعرج :اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،د. ط، 1986،ص 187.

[2]-بدري عثمان :بناء الشخصية الرئيسية في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر والتوزيع،لبنان،بيروت،ط1،د.ت،ص 181.

[3]- عبد الملك مرتاض :تحليل الخطاب السردي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د.ط ،1995 ،ص 126.

[4]- سالم المعوش :صورة الغرب في الرواية العربية،مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروت،لبنان، ط1، 1998،ص 38.

وحين يتخيل الكاتب للشخصيات الروائية يبدأ بفتح ملف لكل شخصية يصفها وصفا دقيقا وكأنها شخصية حقيقية ،ويضع لها سيرة وتاريخا ونسبا ولا يفوته شيء من الوصفين الخارجي والداخلي،كما يحملها بمجموعة من القيم والأفكار.

ويعدّ الراوي الشخصية للقيام بمهمّة ما، بغرض الوصول أو الحصول على أهداف أو أغراض معينة، بحيث يضفي عليها نوع من الحيوية وذلك بالوصول إلى عالمها الداخلي وتصويره تماشيا مع بنائها الخارجي لتحقيق الانسجام بينهما.

تُعدّ الشخصية محور العمل الروائي وعموده الذي لا يستقيم من دونه،فلا وجود لأحداث من دون شخصيات تقوم بها وتُحدّد مسارها واتجاهاتها،وقد تعدّدت نماذج الشخصيات التاريخية في الرواية مثلما تعدّدت أشكال ظهورها واستحضارها،والملاحظ أن الكثير من الروائيين قد اعتمدوا "على القراءة الاسترجاعية للحادثة التاريخية القديمة عن طريق الشخصيات الواقعية كما هو الحال عند **الأعرج واسيني** عندما يوظف شخصية **الأمير عبد القادر الجزائري** الفنية ... في روايته(**كتاب الأمير**)...أو عند **محمد حيدار** عندما يوظف شخصية أروى* في رواية (**الرحيل إلى أروى**)[2] ،وهي **كريمة عبد الرحمن بن رستم** مؤسس الدولة الرستمية في تاهرت خلال النصف الأول من القرن الثاني الهجري والتي امتدت إلى أواخر القرن الثالث الهجري."[3]

والواقع أن العودة إلى استعارة الشخصية التاريخية الجاهزة من الحوادث التاريخية القديمة"تُحاول إعادة قراءة ما تكتمت عنه الأزمنة،قراءة أحادية التصور"[4]،وهذا لأن الرواية تعبير ذاتي، وهي ملتبسة دوما بالذاتية ولا تستطيع الخروج عن طوعها خصوصا على المستوى التاريخي الذي يحتاج إلى التفكيك والنقد من طرف الروائي الذي يكشف النقاب عن التاريخ ليبرز المناطق المظلمة فيه.وقد

*- جاء على غلاف الرواية أن المؤرخين قد اقروا بعدم الاختصاص،وأحالوا سيرة أروى إلى المصابين بهلوسة التاريخ ،لينصت بدوره بدل الاكتفاء بالاستماع إليه.

[2]- محمدحيدار:الرحيل إلى أروى،الناشر:وزارة الثقافة،الجزائر،ط1، 2005.

[3]- عبدالقادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي (مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، مرجع سابق،ص 58.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يُوظّف الروائي"القراءة الاستشرافية للحادثة التاريخية عن طريق توظيف البطل ذي المسار المستقبلي كما هو الحال في العديد من الروايات ؛ومن بينها (اللاز) لـ"لطاهر وطار" و(ريح الجنوب) لـ"عبد الحميد بن هدوقة."[1]

والمهم في هذا البحث هو الشخصيات التاريخية الواقعية،والملاحظ أن استدعاءها في الرواية عرف تمظهرات عدة،منها أن تُستدعى بالاسم ومعنى هذا أن يقوم الروائي "بذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائي"[2]،ومن أمثلة ذلك رواية(**الغيث**)[3] **لـ"محمد ساري"**، حيث ذكر الراوي أثناء سرده للأحداث شخصيات معروفة في التاريخ العربي الإسلامي ،كشخصية علي بن أبي طالب،عمرو بن العاص،هارون الرشيد وغيرها.[4]

وهذا الأمر نجده أيضا في رواية (**رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**)**"لـ "واسيني الأعرج"** حيث "عجّت بأسماء الشخصيات التاريخية كشخصيات أبي ذر الغفاري،ومعاوية بن أبي سفيان،وعثمان بن عفان"[5]،ويبرز في هذه الرواية مظهر آخر لتجلي الشخصية التاريخية يتمثل في استدعائها بأقوالها حيث قام الروائي بإعادة "سرد أقوال الشخصيات التاريخية كشخصية أبي ذر الغفاري وشخصية الحلاج وغيرهما"[6].

وكثيرا ما يلجأ الروائيون إلى هذه الطريقة في استدعاء الشخصيات وخصوصا "الأقوال الشهيرة التي تحتل حيزا كبيرا في ثقافة القرّاء"[7].وتأتي أقوال هذه الشخصيات على شكلين هما التنصيص أو تماهي الأقوال مع السرد الروائي ،وهذا يعني "أنه إما أن يأتي كلام الشخصية التاريخية بين قوسين صغيرين،

[1]- عبدالقادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي (مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، المرجع السابق، ص58.

[2]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، مرجع سابق، ص 114.

[3]- ينظر :محمد ساري، الغيث،منشورات البرزخ،الجزائر، د. ط ،2007.

[4]- ينظر :المصدر نفسه، ص ص62-65.

[5]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، مرجع سابق، ص114.

[6]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[7]- المرجع السابق، ص114.

وإمّا أن تأتي أقوالها متداخلة مع السرد الروائي عن طريق الروائي الذي يسرد ما قالته الشخصية التاريخية. "[1]

ونجد في الرواية شكلا آخر لظهور الشخصية التاريخية ،وهو استدعاؤها من خلال فعل أُشتهرت به،**فجمال عبد الناصر** ذُكر في رواية(**الغيث**)من خلال فعل أُشتهر به وهو قتل الشهيد سيد قطب وذُكر **عبد الرحمن بن ملجم** من خلال الفعل الذي أُشتهر به،وهو قتل الإمام علي- رضي الله عنه- [2]والملاحظ هنا أن الروائي استحضر شخصياته من التاريخ العربي الإسلامي،قديم هو حديثه،وهو ما أتاح له حرية اكبر في التعامل مع التاريخ وهذا طبعا عن طريق انتقاء ما يناسب نصه،"فالمبدع العربي اليوم يبدع نصوصه وهو على دراية بنصوص غيره ،وهو سيتأثر حتما بما يعجبه ويراه جديرا بالأخذ"[3]وإعادة الإنتاج.

وهو ما فعله "**واسيني الأعرج**"، وهو بصدد كتابة روايته (**كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد**)،حيث قرأ عن شخصية الأمير عبد القادر طيلة أربع سنوات ،وأخذ من قراءته ما رآه مناسبا لعمله الروائي، هذا الذي يُعدّ أول رواية عن الأمير عبد القادر،ومن المظاهر البارزة في توظيف هذه الشخصية أن الروائي تتبّعها في فضاءات متعددة وصور متفرقة وأزمنة متتابعة بطريقة مبدعة زاوج فيها بين الواقعي والمتخيل.[4]

وهذا الانفتاح الجمالي المتميز ليس غريبا عن "**واسيني الأعرج**" فهو ذلك الفنان المبدع الذي يبحث دوما في التراث عن نصه المميز وخصوصا(التاريخ) الذي يسجل منه مواقف لاذعة في مجمل

[1]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، المرجع السابق، ص 114.

[2]- ينظر :المرجع نفسه، ص 65.

[3]- محمد ساري :الأدب والمجتمع ،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر، د.ط ،2009 ، ص 06.

[4]- ينظر:حايد سعاد، رواية الأمير- مقارنة نقدية ضمن كتاب دراسات في الأدب الجزائري المعاصر-، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص ص 85-86.

أعماله،فالرواية عنده"عمل نقدي يُدين التاريخ الرسمي برمته وينتصر للتاريخ الذي سلم من رقابة السلطة في لحظة هاربة من عمر الإنسان."[1]

وهو لهذا لا يخرج عما يُعيّن المعنى الإبداعي للرواية العربية التي صارت"إعادة كتابة للتاريخ السلطوي المكتوب أو كتابة أخرى للتاريخ تنكرها السلطة وتتطير منها،ففي أرشيف السلطة زمن ثابت مغتبط بثباته،وفي أرشيف الرواية أزمنة متعددة تسخر من الثبات ولغة الخطابة،وأوهام النصر والهزيمة"[2]،وتراهن على تطويق أفاق الواقع والغوص في أعماقه والكشف عن همومه وقضاياه المختلفة.و"هذا الانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتع بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي ويبعدها عن التأطير ،ويُهيّئ فرصة وجود التميز والاختلاف"[3]،ولا يشترط في هذا نوع الرواية أو المصدر الذي استقى منه الروائي شخصياته.

أمّا أشكال تقديم الشخصية التاريخية فيتم بثلاث طرائق:"فإمّا أن تُقدّم بوساطة الراوي،وإمّا أن تُقدّم بوساطة الشخصيات،وإمّا أن تُقدّم بوساطة نفسها."[4] ويتم تقديمها بوساطة الراوي عن طريق استخدام ضمير الغائب كما في رواية"**مجنون الحكم**""**لسالم بن حميش**" حيث تولّى الراوي سرد الأحداث ،وتقديم شخصية الحاكم بأمر الله،مؤديا دور المؤرخ ،فأرّخ لفترة تاريخية ما،وقدّم الشخصيات مستخدما ضمير الغائب[5].ومثال ذلك :

[1] – جعفر يايوش :الأدب الجزائري،التجربة والمآل، مرجع سابق،ص238.

[2] –فيصل دراج :الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق،ص 369.

[3] – محمد شاهين :أفاق الرواية(البنية والمؤثرات)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط ، 2001،ص05.

[4] – محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق،ص 118.

[5] –ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"هو من ألهه دعاته،وقالوا بنزول الآية العاشرة من سورة الدخان بظهوره،وساروا مأذونين ومتكالبين،في سبيل جذب النفوس إليه،وعقد العهود والمواثيق على الإيمان بمطلق عصمته وحلول اللاهوت في ناسوته،وظلوا بين التخفي والتجلي ينظمون المجالس و الأسلاك،ويضعون الرسائل والوثائق...."[1]

أمّا تقديمها بوساطة الشخصيات فيكون عن طريق استخدام ضمير المخاطب حيث"يُستخدم ضمير المخاطب في حالتين:أولاهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق بالشخصية،أو عدم قدرته على الإدلاء به،وثانيتهما كذب المتكلم ،أو محاولته إخفاء شيء ما،أو عدم معرفته ما حدث له"[2] .وهو ما تجلّى في رواية"**رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"ل "**واسيني الأعرج**" فقد ظلّ بطل الرواية "**البشير الموريسكي**"يسرد حكاية خروجه من الأندلس ،مستخدما ضمير المتكلم ،حتى تقاذفته الأمواج ،ورمته على الشاطئ فاقد الوعي،فتوقف عن السرد وسرد له الراوي ماحدث له بعد ذلك.أمّا"**الحلاج**"فيخاطبه الراوي، مُوضّحا له ما يجهله :"وظللت يا شيخنا تنزف.ستون ربيعا مرّت عليك وأنت تموت وتحيا،بل قرونا،نامت في ذاكرتك،وأنت تنزف،وتنزف، بقيت مصلوبا على خشبة عروقك مسّت الأرض،فدخلتها إلى الأعماق ،دمك منذ ذلك الزمن لم يجفّ أبدا،بقي الصفاء يملأ عينيك."[3]وبهذا يكون الراوي أشبه بالمحقق البوليسي الذي يجمع كل المعلومات المتعلقة بشخص ما،ليواجهه بها.[4]

أمّا الشكل الثالث لتقديم الشخصية التاريخية فيتم بوساطة نفسها عن طريق استخدام ضمير المتكلم حيث سمح بعض الروائيين للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى فتُقدّم تاريخها بنفسها ،ومثال ذلك ما جاء في رواية "**رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" ل"**واسيني الأعرج**" من خلال تحدّث "**أبو ذر الغفاري**" عن حياته، وما حدث له مع الخلفية

[1]- سالم بن حميش :مجنون الحكم،مصدر سابق، ص12.

[2]- ميشال بوتور:بحوث في الرواية الجديدة،تر.فريد انطونيوس،دار عويدات ،بيروت،ط 2، 1982 ،ص69.

[3]- واسيني الأعرج :رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، مصدر سابق، ص 141.

[4]- ينظر :ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص 69.

"**عثمان بن عفان**"، و "**معاوية بن أبي سفيان**". حيث أن ما يسرده "**أبو ذر الغفاري**" وهو يعاني الموت في صحراء الربذة التي نُفي إليها لا يعرفه أحد غيره، حتى الراوي نفسه "**البشير الموريسكي**."[1]

وقد تجلّى تقديم الشخصية لنفسها من خلال ما سرده "**أبو ذر الغفاري** "بقوله: "أول ليلة من هذ الجحيم قضيتها في خباء مهلهل، منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة ظلت تنحني حتى ظلّلتني عن آخري أنا وزوجتي، وابنتي عمارة وابني ذر، الغيمات القليلة التي غطّت رؤوسنا طوال الرحلة، بدأت تموت عطشا وجوعا لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الخليفة الرابع، والحاكم الذي خرج من تحت إبطه المعرق. خيط الشمس القاسي أضعف دقّات القلب، عواء الذئاب تكاثر حتّى فرض أُلفته علينا زاد أنين عمارة، فقدت ملامحها ولم يبق حياؤها الذي لم يجد وجها يستقر عليه. إشراق الشمس تجاوز شكله العادي. خيوط الاحتراق تبلل الجسد بالغار، والعرق. طلبت ماء. نفذ الماء يا ابنتي، نتوهم فقط يا عمارة فالله لن يتخلّى عن مُحبّيه... لم تبق أمامنا إلاّ مقاومة الموت الرخيص ماء...ماء...ماء... لم يبق شيء منه يا ابنة بنت الرفيعة، سقطت، وضعتها على كتفي...مشيت، لكن قساوة رمال الربذة ازدادت سوادا. كانت وردة برية مليئة بالعطور ونوار البوادي، فأصبحت تربة، حفرت القبر بأظافري وسجيتها مثل وردة قطعتها يد قوية ، لم يطل بي الزمن كثيرا ،حتّى واريت أخاها في حفرة بذلت مجهودا مضاعفا لإتمامها بسبب الوهن،أخرجت الحصى والحجر حتّى لا تُؤذي جسده النحيف صخور الربذة السوداء ، لم أكن أعلم أن الشمس كانت تحفر قبورنا جميعا ،وأن الحجارة التي كنت أرمي الذئاب بها أصبحت عزيزة حين لم أجد شيئا أتوسّده سوى الرمال الحارقة"[2].وهو ما يُؤكّد عدم استطاعة الراوي "**البشير الموريسكي** "استخدام ضمير الغائب ،كونه يجهل المعلومات التي لا يعرفها إلا صاحب القصة نفسه،كما يُساهم استخدام ضمير المتكلم

[1]- ينظر:محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 120.

[2]- واسيني الأعرج:رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، مصدر سابق، ص34.

في تقديم الشخصية التاريخية في الكشف عن أعماقها وسبر أغوارها، ومن نماذج توظيف الشخصية التاريخية في الرواية:

3-1 رواية "الزلزال"[1] لـ"الطاهر وطار ":

الشخصية التراثية هي جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي ،مثل شخصية الأدباء وغيرها من الشخصيات ذات الوجود التاريخي، فالشخصيات التراثية تعدّ بمثابة المرايا التي يُطلّ من خلالها الأديب ليعبّر عن آماله وآلامه، ويستشرف النصر ويعتزّ به، ويبكي الهزيمة بأحرّ البكاء وأصدقه، لذلك يعود الكاتب إلى التراث "ليسبغ عليه رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية عن طريق إحياء إحدى الشخصيات التاريخية ،والدينية أو غيرها ،ليُعيد خلقها خلقا عصريا يتماشى ورؤيته المعاصرة"[2].

تُعتبر الشخصيات التاريخية من أكثر الشخصيات التراثية التي وظّفها "**الطاهر وطار**" في رواية "**الزلزال**"، حيث غلب عليها التنوع والشمول وقد تمّ استدعاؤها على النحو التالي:

-أبو موسى الأشعري:

يُوظّف الكاتب شخصية "**أبي موسى الأشعري**" "**الصحابي الجليل**" الزاهد العابد، إنّه "**عبد الله بن قيس**" المكنّى ب:"**أبي موسى الأشعري.**"[3]وإن تتّبعنا الوقائع النّاصية الواردة في الرواية فإنّنا لا نجد من الجوانب التراثية للشخصية التراثية الموظفة سوى التصريح بالاسم فقط "قضى الأولون

[1]- الطاهر وطار :الزلزال،دار موفم للنشر ،الجزائر،الإيداع القانوني :141/2007،د.ط،2007.

[2]-حورية محمدحمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق،اتحاد الكتّاب العربي ،سوريا،مصر،د.ط ،د .ت ،ص 257.

[3]-محمود المصري: أصحاب الرسول، دار البيان الحديثة، مكتبة الصفا، ط1، ج 2،د.ت ،ص 156.

على المعتزلة وأهل الرأي، فلا المعتزلة ولا أهل الرأي، ناصر الأولون أبا موسى الأشعري، وبنوا على وجهة نظره مذاهب فلتستمر وجهة أبي موسي الأشعري."[1]

ونجد في الاقتباس السابق إلى جانب التصريح بالاسم ،صفة تراثية تتفق مع ما عُرفت به شخصية "أبي موسى" من الشهرة وخاصة "اعتزاله الفتنة الكبرى بين علي ومعاوية رضي الله عنهما، وعلى الرغم من شجاعته وإقدامه حينما يقاتل أهل الشرك والكفر ،إلاّ أنّه عندما حدثت الفتنة بين "**علي**" و"**معاوية**"-رضي الله عنهما- اعتزل تلك الفتنة ولم يقاتل مع هذا ولا ذاك"[2]،فالكاتب يستلهم من الماضي، ويدعو من خلال ذكر هذه الشخصية لأخذ العبرة وإلى نبذ أفكار المرتزقة الذين يستغلون الدّين للوصول إلى مآربهم، كما نجد الروائي قد "اعتمد في بناء شخصية **بولرواح** على القرآن وعلى الدّين الإسلامي، لسبر أغوارها و تعميق مرجعيتها، حيث كانت تُفسّر الآيات وفق مصالحها الخاصة ورغباتها الشاذة."[3]

فيأخذ الكاتب الجانب البطولي ويُوظّفه بطريقة رائعة، يفهم القارئ من خلاله ما يرمي إليه الروائي، لا ليقول رأيا خاصا **ب"أبي موسى الأشعري"** ولكن ليبين الخلل الذي أصاب القيم وما صاحبه من نفاق لدى البعض ،ليثبت أن من الناس من يستغل المخلصين ،ويستغل الدّين وهذا ما نجده في الرواية من خلال البطل بولرواح: "فالطبقة الإقطاعية إذن تنظر إلى الدّين حسب ما يخدم مصالحها."[4]

فأبا موسى كما ورد في التاريخ الإسلامي اعتزل الفتنة ولم يكن له فيها موقف بل اتبّع كلام رسول الله باعتزال الفتنة "ولم يشترك أبو موسى-رضي الله عنه-في قتال إلا أن يكون ضد جيوش

[1]- الطاهر وطار :الزلزال،مصدر سابق، ص 107.

[2]-محمود المصري :أصحاب الرسول، مرجع سابق، ص166.

[3]-بشير بويجرة محمد :بنية الشخصية في الرواية الجزائرية،منشورات دار الآداب،ط2، 2006،ص 37.

[4]-الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص32.

مشركة أمّا حينما يكون القتال بين مسلم و مسلم فإنه يهرب ولا يكون له دور أبدا، وموقفه هذا واضح في الخلاف بين علي ومعاوية"[1]،ونصل إلى أكثر المواقف شهرة في حياته، وهو موقفه في التحكيم بين الإمام علي ومعاوية .وكانت فكرته الأساسية هي أنّ الخلاف بينهما وصل إلى نقطة حرجة، راح ضحيتها الآلاف فلا من نقطة بدء جديدة تعطي المسلمين فرصة للاختيار بعد تنحية أطراف النزاع "وأبو موسى الأشعري على الرغم من فقهه وعلمه فهو يعامل الناس بصدقه ويكره الخداع والمناورة التي لجأ إليها الطرف الآخر ممثلا في عمرو بن العاص الذي لجأ إلى الذكاء والحيلة الواسعة في أخذ الراية لمعاوية....ففي اليوم التالي لاتّفاقهم على تنحية علي ومعاوية وجعل الأمر شورى بين المسلمين ،دعا أبو موسى عمرو بن العاص ليتحدث فأبى عمرو قائلا:(ما كنت لأتقدّمك وأنت أكثر مني فضلا وأقدم هجرة وأكبر سنا).وتقدّم أبو موسى وقال: (يا أيها الناس، إنا قد نظرنا فيما يجمع الله به ألفة هذه الأمة ويُصلح أمرها ،فلم نر شيئا أبلغ من خلع الرجُلين —علي ومعاوية– وجعلها شورى يختار الناس لأنفسهم من يرونه لها، وإني قد خلعت عليا ومعاوية، فاستقبلوا أمركم وولوا عليكم من أحببتم)[2]. ولما جاء دور عمرو بن العاص ليعلن خلع معاوية كما تمّ الاتفاق عليه، صعد عمرو بن العاص المنبر وقال "(أيها الناس، إن أبا موسى قد قال ما سمعتم ،وخلع صاحبه ألا وإني قد خلعت صاحبه كما خلعه وأثبت صاحبي معاوية فإنه ولي أمير المؤمنين عثمان والمطالب بدمه، وأحق الناس بمقامه...).ولم يحتمل أبو موسى المفاجأة، فلفح عمرا بكلمات غاضبة ثائرة، وعاد من جديد إلى عزلته إلى مكة إلى جوار البيت الحرام ،يقضي هناك ما بقي له من عمر وأيام."[3]

استدعى الكاتب شخصية **أبي موسى الأشعري** ووظفها في الرواية للدلالة على استخدام بولرواح الاسترزاق بالدين واستعمال جميع الحيل من أجل المصلحة الذاتية والتهرب من الواقع، كما كان يريد من البحث عن أقاربه ليُسجّل بعض ممتلكاته تهربا من الثورة الزراعية، وأراد الكاتب من

[1]– محمود المصري :أصحاب الرسول، مرجع سابق، ص166.

[2]– المرجع نفسه: ص 167.

[3]–المرجع السابق: ص169.

خلال توظيف هذه الشخصية التراثية الإسلامية إعطاء صورة نموذجية لهذا الإنسان(**بولرواح**) الذي لا يتوانى في الخداع والمكر فنجده يثبت تهمة التناقض والنفاق على نفسه في قوله "في ضريح سيدي راشد...ومتى كنت أومن بالأضرحة والمقامات؟ لقد حاربته إلى جانب الشيخ بن باديس ودعوت إلى نبذها إنها عبادة قبور، بدعة أبدعها العوام."[1]وأحيانا نجده يقول "لأُصلّي ركعتين في ضريح سيدي راشد."[2] ومن هنا حرص "**الطاهر وطار**" على أن تستمر وجهة **أبي موسى الأشعري** التي لا تعرف الخداع ولا النفاق، فكانت هذه الشخصية مثالا للصدق، رمز به الكاتب لإدانة وكشف حقيقة الشيخ بولرواح وبناء فكرة استمرارية هذه النظرية المتمثلة في انعزال الفتنة والإبتعاد عن النفاق السياسي.

وعليه أسهم توظيف الشخصية الدينية في بناء رواية "**الزلزال**" من خلال توظيف الموروث الديني في بنية النص الروائي، ودمجها مع رؤى الكاتب الفكرية بتغيير دلالاتها وتطويرها فنيا وفكريا.

– مسيلمة الكذاب:

نجد توظيف هذه الشخصية في نصوص عديدة في الرواية منها "تمتم وحضرته جمل منسوبة إلى مسيلمة الكذاب، يا ضفدعة ابنة ضفدعين، نتقي ما تتقين نصفك في الماء ونصفك في الطين فلا الماء تكدرين ولا الشارب تمنعين"[3]،ويضيف الراوي في موضع آخر بقوله: من هنا حافة الوادي لا تأملن قليلا الوضع ،انعطف على اليسار يتواصل زقاق ضيق فتاة في العاشرة تقف في الباب مستاكة مكتحلة بيضاء، تحدّق إليه في وقاحة."[4].

[1]–الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق ،ص 106.

[2]– المصدر نفسه :ص107.

[3]– المصدر السابق:ص 102.

[4]– المصدر السابق نفسه، ص 102.

تجلّت هذه الشخصية التاريخية في الرواية، والروائي يريد أن نرى الشعب ممثلا في سكان قسنطينة كمجتمع منحط يعيش حالة مزرية ماديا وأخلاقيا، فقد أدّى تردّي الأوضاع والفقر وانتشار الكثير من الظواهر الاجتماعية المنفرة، كاستغلال الأطفال بامتهانهم البيع والشراء ومسح الأحذية وتلميعها ولجوئهم في كثير من الأحيان للسؤال والسرقة كذلك.

فشخصية "**مسيلمة الكذاب**" مشهورة بادّعائها النبوة، شخصية كاذبة لا تتوانى عن الكذب والروائي هنا يُحدث تناصا أراد من خلاله الكشف عن مكنون الحكم الإقطاعي ومسؤوليته عن النكبات والنكسات، وما آلت إليه شؤون الناس من حرمان وفقر وفساد أخلاقي ،ومنه فقد استطاع "**وطار**" أن يرصد كل تحركات وانفعالات هذه الشخصية خلال تنقلاتها في شوارع قسنطينة وذلك حتى "يكشف لنا عن تعاملها مع الواقع الجديد رابطا كل ذلك بماضيها عن طريق التداعيات التي يستشف منها الحنين إلى العهد الاستعماري وتقززها من هذا الواقع"[1].إنّ شخصية "**مسيلمة الكذاب**" المعروفة بالنفاق والكذب هي سمات الشخصية الاجتماعية التي سادت في نظر الراوي من خلال ما رآه،فهو يترّفع ويُنزّه نفسه عما يراه من سلوك اجتماعي وأخلاقي لا يصدر إلاّ عن الرعاع الذين امتلأت بهم دور قسنطينة وشوارعها وساحاتها.

إنّ التعالقات التناصية تقوم على التوافق والانسجام مع المعطيات التاريخية للشخصية الموظفة التي كانت في عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، واشتهرت بالكذب والنفاق ،وخداع قبيلته وادّعى النبوة، محاولا بذلك الانقلاب على الإسلام من خلال التمرّد على الخليفة "**أبو بكر الصديق**" وبدأ يتلاعب بتشريعات لإسلام ونصوص القرآن والسُنّة حسب مصالحه، بقي الإسلام شامخا ولم يبق من مسيلمة إلاّ اسمه(**مسيلمة الكذاب**)كمقارنة رمزية هنا للتشابه بين "بولرواح" و"مسيلمة الكذاب" "عبّر **وطار** بهذه الحالة التي تنتاب بولرواح عن جانب الشر المتأصّل في نفسه، وخاصة

[1] – بشير بويجرة محمد : بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، مرجع سابق،ص 33.

مشاعر الكراهية والحقد التي يحملها لغيره من الناس"[1].فقد شملت النظرة العدائية عند بولرواح كل الجوانب الايجابية في حياة قسنطينة و حتّى جسور قسنطينة وأماكنها الأثرية المعروفة بجمالها كان يراها سببا مساعدا على قوة الدمار وانتشاره.

يُحاول "**الطاهر وطار**" من وجهة نظره الإيديولوجية التي يتبناها في الرواية أن يكون مناصرا لقضايا الإنسان المضطهد، ويُدين من أجل ذلك مظاهر الاستغلال والخداع التي يُمثّلها بولرواح الذي هو في الرواية شخص إقطاعي انتهازي يتستّر بالدّين ويضع مصلحته الخاصة فوق كل اعتبار فهو إلى حدّ بعيد يتصف بصفات مسيلمة الكذاب، فاستدعى الروائي هذه الشخصية ليُصوّر بولرواح ويطبعه في ذهن المتلقي، ويُحاول الكاتب من خلال توظيف شخصيات تاريخية مشابهة لها فضح هذه الطبقة من الناس التي تُمثّل أسوأ أنواع المجتمع.

- أبو ذر الغفاري:

تُعتبر هذه الشخصية من الشخصيات التي استدعتها رواية "الزلزال"، فنجدها تُورد هذا الاسم بشكل عابر "انتظر بعد سبعة أيام تماما، أصبح سيدي بولرواح يقصّ عليّ أن أبا ذر الغفاري ، وأنا لا أعرف من يكون أبو ذر هذا –وقف على رأسه في المنام ثلاث مرات، في كل مرة يقول له: طريق الله أن تخدم عباد الله ،طريق الله أن تقاوم أعداء عباد الله ،طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال."[2]

هذا الصحابي الجليل المعروف بالتقوى والعلم، ويفتي في خلافة أبي بكر وعمر وعثمان ورأسا في الزهد والصدق والعلم والعمل، قوّالا بالحق ،لا تأخذه في الله لومة لائم، على."[3]وهذه الشخصية التاريخية من تاريخ إسلامنا المشرق تُوظّف في الرواية بشكل عابر لتُعبّر عن قناعة بولرواح الممثّل للطبقة

[1]– موسى بن جدو:الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار،وزارة الثقافة ،الجزائر ، د.ط،2008،ص94.

[2]– الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص99.

[3]– محمود المصري :أصحاب الرسول، مرجع سابق، ص217.

الإقطاعية التي تحاول جاهدة بكل السبل استغلال الدّين ورموزه كأبي ذر "فهو يستعمل ثقافته كلها إذن يعود إلى الكتاب والسُنّة وآراء السلف الصالح بحثا عن الاشتراكية، فلا يجد لها أثرا، ألم يخلق الله الغني والفقير ألم يقل سبحانه وتعالى:" **وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ** ".[1]

تتخذّ الشخصيات التي وظّفها الكاتب من الدّين غطاء يمرر به أفكاره، ونحن نعثر على ذلك في كامل الرواية ويتضّح ذلك من خلال العرض السابق، حيث أن الكاتب يُقيم تعالقات تناصية توافقية في توظيف الشخصية الدينية التراثية بالقدر الذي تقترب من هموم الكاتب وأفكاره، فالشخصية الموظّفة –أبا ذر الغفاري–كانت بالفعل ناصحة ومذكّرة للناس كما جاء ذلك في الرواية "طريق الله أن تخدم عباد الله، طريق الله أن تُقاوم أعداء عباد الله ،طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال"[2].وعند العودة للمصادر التاريخية التي تناولته فنجد "في خلافة عثمان رضي الله عنه نزل في دمشق، فلما رأى أنّ كثيرا من المسلمين قد أقبلوا على الدنيا وانغمسوا في الترف ،قام فيهم ناصحا ومُذكّرا."[3]

فالقارئ لهذه الرواية لا يسمع أحداثا متتالية أو ينظر مشاهد معيّنة، ولكنه يعيش حياة متكاملة يسمع فيها ويرى ويتذوق، وذلك بفضل التنويع في الوصف لمدينة قسنطينة و أخذ الإرشادات والنصائح من شخصيات تاريخية تجلّت في الرواية مما يدلّ على قدرة ومعرفة الكاتب بالتراث العربي والإسلامي بجميع أشكاله وبهذا فإن النص الروائي جاء حافلا بالأغراض المعبّرة عن نفسية بولرواح.

[1]– الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق، ص 34.

[2]– المصدر نفسه:ص99.

[3]– محمود المصري :أصحاب الرسول، مرجع سابق،ص 222.

ومنه يمكن القول أنّ الكاتب بتوظيفه لشخصية "**أبا ذر الغفاري**" استطاع أن يُرسل للمُتلقي شخصية بولرواح، وقد تفوّق في الصياغة الفنية لهذا النص المليء بالترميز واستطاع أن يتجنّب الخطابات المباشرة وكل ذلك بسبب استلهام وتوظيف التراث.

– بالباي:

الباي كلمة تعود إلى العصر العثماني، وكانت تُطلق على الحاكم الذي يُكلّف بتولي شؤون مقاطعة من مقاطعات الدولة، وله صلاحيات واسعة في تسيير شؤونها، كما تدلّ هذه الكلمة على الانتماء إلى الطبقة الاجتماعية البرجوازية، و"**بلباي**" فيما مضى ينتمي إليها ،لكننا لا نجد انعكاسا للشق الثاني من حياته على مستوى التسمية و يُصرّح الراوي باسم الشخصية الموظّفة في "تردّد لحظات ثم قرّر أن يقطع الساحة الصغيرة في اتجاه الدرب المقابل ،حيث مطعم بالباي الشهير."[1]

تستدعي الرواية هذه الشخصية التاريخية الرمزية التي تحمل دلالة الإقطاع، وهذا "ما تجلّى في شخصية "بولرواح"، وإذ كان "بولرواح" واضح الطبقية، وهو لذلك يُشيد باستمرار بطبقة الأغنياء أصحاب التجارة والأموال والأراضي."[2]

وقد عبّر "بولرواح" عن ذلك أحسن تعبير باعتباره غاب عن المدينة مدة طويلة، حيث قضى سبع سنوات في تونس أثناء حرب التحرير هروبا من المشاركة فيها ،وقضى تسع سنوات في العاصمة كان يشغل منصب مدير الثانوية، ولم ير خلال المدة كلها قسنطينة، ويحسبها باقية على أيام عزّها وزهوها لكن المفاجأة حين وجد كل شيء تغيّر بحسب مقتضيات المرحلة ،قسنطينة أصبحت كلها أحياء شعبية وأسواق عمومية لا وجود فيها لأماكن خاصة مثلما يعرفها ويتصورها "بولرواح"،فلم يكد الشيخ أن يُصدّق ما كانت تقع عليه عيناه ،لأن ذلك يفوق التصور "لاحول ولا قوة إلا بالله، أحقّا

[1]–الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص 15.

[2]– مصطفى فاسي:دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، د.ت ،ص 41.

هذا هو مطعم بالباي الذي عرف الأغوات والباشاوات ،والمشايخ وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه."[1]

نلاحظ أن الكثافة التكرارية في استدعاء هذه الشخصية لها أثرها في نفس المتلقي، إذ أن هؤلاء اكتسبوا مواقعهم عند الناس من خلال كفاءاتهم العسكرية والسياسية "اثبت الحاج **أحمد باي** كفاءاته العسكرية والسياسية وحتى وإن كان يُؤمن بالتبعية الروحية للباب العالي إلا أنه لم يُفكّر في إعلان الاستقلال عنها وذلك لما يمثّله من الإخلاص لوطنه الجزائر، لقد بقي مخلصا حتى بعد سقوط قسنطينة حيث فضّل التنقل بين الصحاري والشعاب والوديان محرّضا القبائل على المقاومة إلى أن وهن ساعدُه وعجز جسده."[2] فكان استدعاء هذه الشخصية هو الواقع المعيش في تلك الفترة فـ"بولرواح" يشارك شخصية بالباي لما تحويه من صفات في حضورها التاريخي، تتناسب مع الفكرة التي يريد توصيلها الكاتب "قابلته صورة ضخمة في إطار مذهب، فتناهض وتقدّم يتفحصها بالباي في أيام عزّه وعظمته محاطا بجماعة من كبار ولاية قسنطينة الكبرى، باشاوات، وأغاوات وقياد ونواب وموظفين سامين، أنوار أثرية ضخمة تتلألأ منعكسة على ملاعق الفضة، وكؤوس البلور ومزهريات النحاس."[3]

ويبدو أن "**الطاهر وطار**" أكثر نضجا وتوفيقا في توظيف الشخصية بأبعادها التراثية، إضافة لذلك أنه نجح فنيا إلى حدّ بعيد عندما جمع بين شخصية "**بولرواح**" وشخصية "**بلباي**" الموظّفة مستعينا بالغرائبية التي أتاحت فرصة إجراء التحويرات الضرورية للتعبير عن غايات الكاتب ومراميه في كره النظام الإقطاعي، وقد وظّف الكاتب هذه الشخصية قصد التعبير عن حب بولرواح والحنين للماضي بكل ما يحمل هذا الماضي من سلبيات بالنسبة للشعب الجزائري بحيث كان دائما يعود إليه

[1]- الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص15.

[2]- عمر بن قينة :شخصيات جزائرية ، دار الأمل، الجزائر ، ط1، 1983، ص 56.

[3]- الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص 19.

عن طريق التداعيات وذلك قصد المقارنة بين المرحلتين، مرحلة الباشاوات ومرحلة الواقع المرير، ممّا ساعد الكاتب على تكثيف الأحداث ووصف الإقطاعي المتكبّر ،فنرى مثلا لما جاء بائع فقير يريد أن يعرض ديكا روميا على بولرواح "أتشتري يا عمي، فما كان من بولرواح إلاّ أن أبعد ركبتيه حتى لا تتعرض بدلته للتلوث فصعدت الحرارة كامل بدنه وانتابه الغضب."[1]وهذه دلالة على أن بولرواح كان يرى نفسه من سلالة البايات ويكره المجتمع الذي ينتمي إليه وما رمزية بالباي في الرواية إلاّ رمز لنهاية الإقطاعيين والمستغلين كما انتهى عصر البايات والأغوات التي كانت تقتات على حساب الفقراء والبسطاء من الناس.

إنّ هذا التوظيف الجزئي يُعتبر علامة واضحة على قدرة الكاتب في تسخير الشخصيات التاريخية أو بعض من سيرة حياته لخدمة الفكرة التي أرادها "**الطاهر وطار**" ومن هنا تتضح أهمية التراث.

– ابن خلدون:

تستدعي رواية "الزلزال" شخصية تاريخية رائدة في علم الاجتماع التي كانت له "فلسفته الخاصة والتي بنى عليها أفكاره ونظرياته في علم الاجتماع، وعلى الرغم من اعتراض "**ابن خلدون**" على آراء من العلماء السابقين إلا أنّه أمينا ،سواء في عرضه لهذه الآراء والمقولات أو نقده لها ،ويرجع آراءهم غير الصحيحة في بعض الأمور نظرا لجهلهم بطبائع العمران وسنّة التحول وعادات الأمم وقواعد السياسة وأصول المقايسة."[2]

إنّ الكاتب إذ يتذكر هذا العالم في الرواية يصف صورة وواقع قسنطينة التي آلت إليها والخراب الذي حلّ بها "رفع رأسه فقابلته لافتة تعلن :نهج :خراب ساعد ،حرّك رأسه ما يصادق على الجملة

[1]– الطاهر وطار :الزلزال، المصدر السابق:ص19.

[2]– عمر بن قينة :شخصيات جزائرية، مرجع سابق،ص 89.

ثم أعلن:-ابن خلدون يخلد في النار على عبارته...فالعرب الذين جاؤوا بالدّين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخراب الحياة، لكن ها هو الواقع يصدقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط إنما انطلقوا إلى الدّين أيضا يخرّبونه."[1]فالصور التي يلتقطها بولرواح من زوايا قسنطينة تعطينا فكرة عن واقع المدينة وما تعيشه من تناقضات اجتماعية، فالبطالة دفعت بالقرويين إلى المدينة بحثا عن الاستقرار المادي والهجرة من المدينة للريف ولّدت كثيرا من المشاكل كظهور فئة الطفيليين الذين أصبحوا يعيشون عالة على الآخرين ،وأدّى لمضاعفة أزمة السكن مما شوّه صورة المدينة فأصبحت الأماكن التي لم يجرؤوا على ارتيادها سابقا ويدرس أبنائهم مع أبناء الأغنياء كما لو كانوا سواسية ،فهذا تطاول وعلامة من علامات قيام الساعة أن يتطاول "الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان وأن تلد الأمة ربتها،أن ينقلب الأسفل إلى الأعلى وأن لا يبقى هنا أسفل وأعلى ،فتلك قيام الساعة. إن زلزلة الساعة شيء عظيم."[2]يحاول بولرواح جاهدا تعرية النظام الجديد والذي لا يتماشى مع رغباته فيحاربه بكل الوسائل وبالرجوع لمخزونه التراثي فيوظف مقولة "**ابن خلدون**" ويحورها حسب رغباته في إدانته للسكان بجهلهم لطبائع العمران فيصوّر سكان قسنطينة على أنهم جهلة ورعاع وأنه هو ومن يمثّلهم من البرجوازية الأعلون وهم الحضر الحقيقيين، والناس الآخرين هم في الأسفل.

مما يجعل الصراع الداخلي يحتدم قويا بين ماض هادئ يتحكم في زمامه عدو غاشم، وبين حاضر هبّ الجميع للدفاع وعنه وهو الاستقلال ونهج الاشتراكية "تغيّر كل شيء، صدق ابن خلدون عندما...لا لا كافحنا من أجل أن تصير الجزائر عربية ولن نندم."[3]

إن الكاتب يستلهم مقولة **ابن خلدون** "المغلوب مولع بتقليد الغالب "وهي النقطة الأساسية التي يتعالق فيها معه هذا النص، ويُوافقه عليها بولرواح "**إنّ ابن خلدون صدق عندما ...**"**[**أي قال

[1]- الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص31.

[2]-المصدر نفسه: ص 93.

[3]- المصدر السابق،ص31.

مقولته]، فالاشتراكية في نظر بولرواح وجه آخر من وجوه الغرب الاستعماري ،الذي يخدع الدول العربية بالشعارات والمبادئ البرّاقة وينفذ إليه من خلالها ،ونجد الكاتب على لسان بولرواح يتساءل ويتعجب لما آلت إليه الأمور "تُرى بأي منطقة سمح الإنسان الأول لنفسه بالسكن في هذا الخطر."[1]

والإقطاع في رواية "الزلزال" لا يعني ملكية الأرض ووسائل الإنتاج فحسب، بل يربط بقضايا كثيرة أهمها قضية الإنسان وحريته وهذا ما نجده في إنتاج الروائي الطاهر وطار وكيف تتحول المرأة إلى أداة وتصبح جزءا من ممتلكات زوجها الإقطاعي أمّا رمزية ودلالة الشعور بالضيق من المكان دلالة على قرب النهاية، ورمزية الأمكنة في الرواية بمثابة الارتباط والتشبث بالحياة وهذا ما يتجلّى في قول بولرواح "هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة، عريض وقصير ،سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي"[2] والهوة هنا دليل على الإحساس بالخطر وهناك إشارات كثيرة إلى دلالة الجسور كمعبر إنقاذ يأمله بولرواح للخلاص ممّا هو فيه "سيجد كبار ملاّك الأراضي ،وأصحاب المصانع والمتاجر الكبيرة ،وأئمة المساجد أنفسهم فوق جسر سيدي راشد لحظتها الشيء العظيم." وترمز الجسور إلى العقبات والأهوال التي يجب تجاوزها لتحقيق الهدف المطلوب فينجح سكان القرية في تجاوز الجسور وتتهاوى أطماع بولرواح ومن هم على شاكلته.

وعليه استطاع "**الطاهر وطار**" أن يستعير من أفكار "**بن خلدون**" ونظرته وبلورتها فكريا وفنيا و جعلها تتسرب إلى عمق النص لتندمج مع بنيتها الفنية.

– ابن باديس:

يُضيف الكاتب شخصية أخرى، وهي العلاّمة "**عبد الحميد بن باديس**" حيث يوظفها في الرواية لما تمثّله من حضور تاريخي يتناسب مع ما ترمي إليه الرواية يقول الراوي: "لفت انتباه الشيخ

[1]– الطاهر وطار :الزلزال، المصدر السابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه: ص10.

بولرواح صورة في الجدار، فاقترب منها ليتبيّن أصحابها ،ولشدّ ما كانت دهشته كبيرة حين وجده الشيخ عبد الحميد بن باديس محاطا بالشيخين التبسي والإبراهيمي."[1]تريد الرواية من خلال هذا النص تذكّر الأحرار والمخلصين الذين سعوا للإصلاح وفي الوقت ذاته ترمي للتعجب من الحالة والواقع الذي صار إليه البطل بولرواح.

يُوظّف الكاتب شخصية "**ابن باديس**" في الرواية على أساس أنه من العلماء الذين أخذ عنهم "الشيخ بولرواح" العلم وكافح معهم الاستعمار الفرنسي –"قرأنا العلم الشريف وجالسنا العلماء وكافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة ،وتفقهنا في المذاهب الأربعة ولم نعثر على هذا المنكر."[2]ومن خلال توظيف هذه الشخصية يحاول "**الطاهر وطار**" نبش الماضي ويكشف عن حقيقة الإقطاع "فمعظم مرتكزات الإقطاع الدفاعية كانت تنحت من الدّين أسلحة لتوجهها إلى البسطاء ،لأن قضية الدّين تشكّل جزءا من قناعاتها الروحية."[3] ف"بولرواح" يأخذ من الدّين ما يمكن أن يخدم مصالحه الطبقية ويحافظ على موقعه وسيطرته ،لذا حتى التفاسير تأخذ منحنيات تصب في التصورات والمعاني التي يرتكز عليها الفكر الإقطاعي.

وفي آخر الرواية نجد الشيخ "**عبد الحميد بن باديس**"–رحمه الله–الشخصية الموظفة، تنضم أيضا للفئة التي تُعارض نهج الشيخ بولرواح "ولكن الأكثر دلالة على فشل بولرواح في خطته، أي وقوفه ضد الإجراءات الاشتراكية في إطار الثورة الزراعية ،هو وجود هؤلاء الناس الذين يبحث عنهم لتنفيذ خطته من بين المتظاهرين، بل وجود "**عبد الحميد بن باديس**" الذي يمثل الدّين الصحيح في نظر المؤلّف."[4]كل هؤلاء أصبحوا مع العمال الكادحين احتجاجا على ما يزمع القيام به، ولهذا أسقط في يد بولرواح ،ولم يبق له إلاّ أن يُعلن عن عجبه واستغرابه "أطفال المدينة كلهم يتجمعون عند

[1]– الطاهر وطار :الزلزال،المصدر السابق:ص18.

[2]–المصدر نفسه :ص 38.

[3]–واسيني الأعرج :اتجاهات الرواية الجزائرية، مرجع سابق ،ص551.

[4]– محمد مصايف :الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، مرجع سابق،ص 78.

مدخلي الجسر ،ابن باديس أيضا معهم يبغون أرضي، يريدون انتزاع أرضي مني....بعضهم في لباس مدني وبعضهم في لباس عسكري ،الشيخ ابن باديس معهم."[1]وهذا دليل على أن بولرواح ومن يمثلهم من الإقطاعيين استغلوا الدّين والشخصيات التاريخية بشكل جيّد ومحكم لضرب وتمييع أي تحرّك جماهيري يستهدف التغيير الاجتماعي للأوضاع، وقد انتقل هذا السلاح عبر الحقب التاريخية المتعاقبة كإديولوجية ذات حدين استعملها في معظم الأوقات لتمويه قضية الاستغلال وإعطائها من الشرعية الدينية والتاريخية.

-" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي[2]" لـ "الطاهر وطار".

استحضر الكاتب أثناء كتابته الروائية بعض الشخصيات التاريخية مثل:

"عمر بن الخطاب": لقد وظّف الكاتب شخصية "**عمر بن الخطاب**" وهو صحابي وقائد محارب، اتّسم بالقوة، والغلظة والعدل حتى أنه كُني **بـ "عمر الفاروق"**. لقد أدرج الكاتب هذه الشخصية من خلال حديثه عن موقفه، حيث أمر "**بقتل خالد بن الوليد**" قصاصا لأنه تسرّع في قتل "**مالك بن نويرة**"، في حين رأى "**أبو بكر الصديق**" رضي الله عنه بأن "**خالد**" قد اجتهد وأخطأ فله أجر الاجتهاد يقول السارد في هذا الصدد "مهما كانت بطولة خالد ،فليس فيها فتوة، لقد كان عسكريا يتصرّف كما يتصرف كل عسكري، لا يهمه من أمر الحرب سوى كسبها ،وسيحكم الله بينه وبين مالك بن النويرة غير أنّ مالكا وينبغي التسليم في صدق إسلامه ،تصديقا لعمر بن الخطاب ،يجب إضافته إلى مصاف من شرب كأس الفتوة ولبس سروالها."[3]

نستنتج من خلال هذا الملفوظ السردي أن الكاتب قد أيّد موقف "**عمر بن الخطاب**"، أي أنّ "**خالد بن الوليد**" قد أخطأ في قتل **مالك بن النويرة**.

[1]-الطاهر وطار :الزلزال، مصدر سابق،ص 182.

[2] – الطاهر وطار :الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2004.

[3]– المصدر نفسه،ص43.

خالد بن الوليد: شخصية إسلامية بطولية ارتبط اسمها بالفتوحات الإسلامية، كان قائدا فذّا وصاحب خطط حربية محكمة، ساهم في نشر الإسلام. وقد وظّف "**الطاهر وطار**" هذه الشخصية في روايته فقال: "بعضهم اهتم بخالد بن الوليد رضوان الله عليه، وراح يتساءل عمّا لو نفّذ مطلب عمر بن الخطاب رضي الله عنه وأُقيم الحد عليه، من يكون الظالم ومن يكون المظلوم."[1]فالسارد يود أن يشير من وراء هذا الملفوظ السردي، إلى فكرة مفادها أنه ينبغي على القائد أن يتريّث قبل اتخاذ القرارات الحاسمة، وأن يتحرّى الحقيقة حتى لا يكون سببا في نشوب نار الفتنة.

مالك بن النويرة * : كان يدّعي الإسلام في حياة الرسول–صلّى الله عليه وسلم–لكن بعد وفاته ارتدّ، وهذا الذي دفع **بـ "خالد بن الوليد"** إلى قتله. ويُروى أن مالكا لما أدركه "**خالد بن الوليد**" قد أعلن إسلامه أمامه، بغرض النجاة بنفسه، ولكن سيف **خالد** سبق عفوه. وهذا ما أثار الفتنة التي أشرنا إليها سابقا يقول السارد: "بعضهم اهتم بإسلامه وهل كان إسلاما صادقا، إلى درجة أن يكون محمل ثقة رسول الله صلى الله عليه وسلم، فيبعثه من جملة المصدقين في العرب...هل يمكن الشك في إسلام مالك، إلى درجة قتله؟ لو أنّ مالك لم يقتل، هل كانت الحرب تتواصل ويسقط من الضحايا ما سقط."[2] فقد ركّز السارد في هذا الملفوظ السردي، على صدق إسلام بن النويرة وعلى سرعة خالد في تنفيذ القتل.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الكاتب قد استعان بهذه الشخصيات الإسلامية البطولية، ليُشير من ورائها إلى أن الفتن بين المسلمين كانت موجودة حتى في عهد الصحابة، وأن التسرّع في اتخاذ القرارات المستعجلة سيؤدي حتما إلى الحروب والاقتتال بين المسلمين، وأن العفو والصفح من خيرة السلوكيات والخصال التي يجب على المؤمنين الاتصاف بها.

[1]– الطاهر وطار :الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، المصدر السابق ،ص43.

*– مالك بن النويرة :ت12هـ/634م شاعر من فرسان الجاهلية،اسلم وارتد فقتله خالد بن الوليد.

[2]– الطاهر وطار :الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مصدر سابق، ص 42.

3-2 " العلاّمة" لـ "بن سالم حميش":

إن دراسة الشخصية في أي عمل الروائي، تكتسي أهمية بالغة، مستقاة من أهمية الشخصية داخل العمل الروائي، إذ لا يمكن تخيّل عمل أدبي لا وجود للشخصية فيه. وأهميتها في رواية "**العلاّمة**" مُضاعفة لاعتماد العمل بالأساس على الشخصية التي تهيمن على هذا النص بداية من العنوان إلى الصفحة الأخيرة.

وما يهمنا بالنسبة للشخصية هو تتبّع مسارها ووجودها بين ما هو روائي، ينتمي إلى بنية النص وبين ما هو تاريخي، يرد في نصوص ابن خلدون، وعليه سنقوم بعرض هذه الشخصيات في عالمها الروائي والتاريخي من خلال الجدول الآتي:

الشخصية	وجودها الروائي	وجودها التاريخي
ابن خلدون	شخصية أساسية عالم فقيه قاضي متواضع طيب،محب،مهم،له عائلة متكونة من زوجته الثانية وابنته،مرتبط بأصله المغربي ،كاتب لنصوص المقدّمة والتعريف والعبر.	شخصية تاريخية مهمة، عالم فقيه قاضي ماتت أسرته غرقا في البحر كاتب لنصوص المقدّمة والتعريف والعبر.
أم البنين	امرأة فاسية، أرملة حمو الحيحي، زوجة ابن خلدون وأم ابنته شابة،جميلة،محبة لابن خلدون.	ليس لها مقابل في التاريخ.
حمو الحيحي	رجل قصير القامة،مرح ،يشتغل بالكتابة، كان كاتب ابن خلدون زوج أم البنين الأول.	ليس له مقابل تاريخي.
شعبان	رجل كبير في السن، خادم ابن خلدون، وفيّ، محب لسيّده، يبقى معه حتى وفاته	ليس له مقابل تاريخي .
السلطان برقوق	سلطان مصر،جاحظ العينين، أصله عبد قبل أن يصبح سيدا، قرب إليه ابن خلدون،متوسط	سلطان مصر،كان ابن خلدون واحدا من رجالات بلاطه،قوى،

	الحكمة،ضعيف التخطيط،يستمع لنصائح ابن خلدون ويثق به.	العلاقة طيّبة بينه وبين ابن خلدون لكنها علاقة شكلية.
الناصر فرج	ابن الظاهر برقوق، طفل، لا يفيق من السكر،لا يهتم بشؤون الرعية،غافل عما يحدث في قصره وبلده.	ابن الظاهر برقوق،تولّى الحكم بعده، لم يرد ذكر لصفاته،إلاّ بشكل عام وايجابي إلى حد ما.
سعد	أخ أم البنين،شاب،خنثى.	ليس له مقابل تاريخي.
يشبك	مربي الناصر فرج والمؤتمن عليه،يحب ابن خلدون،ينصحه بالسفر مع السلطان لملاقاة تيمور،يستشيره ويستفتيه في أمور الخلافة ويساعده في شؤونه.	داودار السلطان، يذكر ابن خلدون أنه طلب منه السفر مع الناصر فرج للقاء تيمور.
برهان الدين	قاضي من دمشق، متعصب، يدافع عن دمشق ضد المغول، صديق لابن خلدون، قوي البنية، عارف باللغات، مثقف.	قاض دمشقي،كان ضمن الوفد الذي زار تيمور.
تيمور الأعرج	الحاكم التتري، طاغية، متوحش، يجيد التخطيط للقتال، ينتصر بفضل التفاف جنده حوله، قوي، محب للمعرفة، وفيّ لحب زوجته المتواجدة في سمرقند.	أحد أفراد المدّ المغولي،حفيد جنكيزخان،هاجم دمشق والتقاه ابن خلدون.

إنّ ما قام به الروائي على مستوى الشخصيات لا يختلف عن باقي الممارسات الأخرى،حيث قام النص باستعادة الشخصية التاريخية وتغيير مسارها لتصبح قابلة لدخول العالم الروائي بكل أبعاده مستندة بالأساس على وجودها التاريخي واضعا إياها بين ماهو تاريخي وما هو متخيل .

وما دمنا في سياق الحديث عن الشخصية التاريخية في الرواية،فلا بدّ من الإشادة بدور الروائيين في تطويع الشخصيات التاريخية واستيعابها،وتوجيهها نحو قضايا تخدم إنسانية الإنسان،وتخدم الذائقة الجمالية للقارئ.

4-توظيف أحداث التاريخ:

إن حضور التاريخ في الأدب العربي لم يكن جديدا ،إلاّ أن الجديد هو في طريقة توظيف معطياته، حتى غدت مسألة الرجوع إلى أحداثه تُشكّل أحد الخطوط الرئيسية في أدب السبعينيات "تلك الفترة التي شهدت تحولات سياسية كبيرة ناتجة عن الصراع العربي الصهيوني، وما تبعته من تأثيرات عميقة أصابت الشخصية العربية ومشروعها الحضاري."[1]وتنقسم الأحداث والوقائع التاريخية التي وظّفتها الرواية العربية إلى قسمين: "أولهما :أحداث السقوط، حيث يعمّ الظلم والاستغلال،وتنتشر الفتن على المستوى الداخلي، ويتعرض المجتمع إلى هجمات الأعداء والهزائم على المستوى الخارجي .أمّا ثانيهما فهو أحداث النهوض ،حيث يعمّ العدل والمساواة بين أفراد المجتمع ،ويحقّق الشعب النصر على الأعداء."[2]حيث يمكن للروائي الاستفادة من التراث التاريخي الغني بالتجارب والمعلومات والبطولات والملامح والنصوص التي يستطيع أن يعيد إنتاجها أدبيا وفنيا ،كما يمكن استفادة الأجيال القادمة منها.

4-1 "رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-" لـ "واسيني الأعرج".

تسرد الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي التي تبدأ من الخليفة "عثمان بن عفان" رضي الله عنه، وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط "بني كلبون" على البلاد .كما تعرض الرواية اجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها" أبو ذر الغفاري" و"ابن رشد"، إضافة إلى سرد أحداث

[1]- خالد الكركي : الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث،مكتبة الرائد العلمية،عمان،ط1، 1989، ص19.
[2]- محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع سابق،ص113.

سقوط غرناطة ،والأندلس، بعد سقوط الحكم العربي ,وقد وظّفت الرواية هذه الأحداث تأكيدا على أن الحاضر المعيش، حاضر جملكية "نوميديا أمدو كال"، ليس إلاّ امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم والمتمثّل في القهر والاستغلال والظلم والتسلط يقول "البشير الموريسكي"، بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: "ما الذي تغيّر من الزمن القديم حتى الآن .ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟إيزابيلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين.

ما الذي تغير ؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة بين غرناطة ونوميديا امدوكال خيط من الدم حطّه محمد الصغير."[1]وإذا كان أبو عبد الله محمد الصغير ،باع غرناطة للقشتاليين، فإن الحاضر كالماضي، والبلاد تُسلّم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله ،حاكم جملكية نوميديا امدوكال عن أجداده ،فهو خائن مثلهم ،وهو عميل للأجنبي ،يُضلّل الشعب ويُزيّف الحقائق .وما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر، فيقتل "قمر الزمان" أباه شهريار بن المقتدر بالله ،ويتولّى العرش.[2]وقد عبّر" البشير الموريسكي" عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله "**كان** يصرخ الحلاج، وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس، قالوا :خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنّا الحكم ،لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر .المعتصم، المتوكل المنصور قتل أباه ،واعتلى الكرسي ،وانتهى مسموما ،المستعين ،المهدي ،والمعتمد الموفق والمعتضد والمقتدر أحد الأجداد الذي مازال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقط، في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامة، تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا النار في المدينة والعباد، القلّة التي صرخت في المدينة نفيت خارج

[1]– واسيني الأعرج :رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مصدر سابق ،ص ص58-59.

[2]–ينظر :محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق،ص 114.

السور، وقتلت في الفلوات دهسا بالحياد أو دُفنت حية ،عارية أو صُلبت."[1]وهكذا استحضر الكاتب أحداثا تاريخية في روايته مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اتخذها وسيلة فنية لتحقيق غايته. "فالذي كان يهم **واسيني** هو التاريخ المنسي، ولكنه ما كان ليحقّق ذلك لولا أنه انطلق من التاريخ المعروف شرط أن يقرأ هذا المعروف بحذر وأن يحرص على طرح الأسئلة الواخزة و التي تسمح بالوصول إلى تأويل آخر يُناقض التزوير و التحريف."[2]فكل أديب يتخيل وفق مرجعية معينة تجعله يرى الواقع في حدود وأطر لا تخرج أبدا عن إيديولوجية المعرفة، فيتشكّل العالم عن طريق حضور التجربة الفردية للذات الإبداعية للكاتب . ولهذا فالعمل الروائي المتحدّث باسم الأحداث والوقائع يُنتج خطابه الجمالي عن طريق جملة من الصيغ والأشكال المعرفية الموجودة سلفا في المراجع وكتب التراث والتاريخ.

4-2 "نداء ما كان بعيدا[3]" لـ "إبراهيم الكوني":

اعتمد "**إبراهيم الكوني**" في روايته "**نداء ما كان بعيدا**"على كتاب المؤرخ الفرنسي "**شارل فيرو**" وهو بعنوان "**الحوليات الليبية**"[4]وقد أشار الروائي نفسه إلى ذلك في الصفحة الرابعة من الرواية.

تميّز كاتب "**شارل فيرو**" بالتوثيق لكل الحوادث التي وقعت في كل سنة من سنوات حكم "**أحمد القرامنلي**"، وهو ما ألهم "**إبراهيم الكوني**" في كتابة روايته التاريخية "**نداء ما كان بعيدا**" معتمدا على التأمل والتعمق والخيال لتوسيع الفجوة بين واقع التاريخ المعروف وبين صورته كما تتجلى في الرواية .ومن بين الأحداث التاريخية الموظّفة في الرواية:

[1]- واسيني الأعرج :رما الماية -فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، مصدر سابق، ص131.

[2]-مخلوف عامر:توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، مرجع سابق، ص 155.

[3]- إبراهيم الكوني : نداء ما كان بعيدا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، د.ط ، 2006.

[4]- شارل فيرو :الحوليات الليبية،تر .محمد عبد الكريم الوافي،المنشأة العامة للنشر والتوزيع ،طرابلس،د.ط ،1983.

– حادثة الرسالة التي حملها "القرامنلي":

يذكر المؤلف"**شارل فيرو**" في كتابه "**الحوليات الليبية**" حكاية تولّي الشاب الباش آغا "**أحمد القرامنلي**" لمقاليد السلطة وكيف أن هذا الأخير قد استاء من اغتيال "**محمود أبو مويس**" لداي طرابلس السابق "**محمد داي**" رغم أنه كان زوجا لابنته ،واستياء "**أبو مويس**" من كلام "**أحمد القرامنلي**" ضده ومن خلف ظهره، وسخريته من عدم إجادته ركوب الخيل ،وعدم قدرته على حكم بادية الدواخل .بناءا على ذلك فقد قام "**أبو مويس**" بحجة إبلاغ قبائل الدواخل بتولّيه الحكم بتكليف الباش آغا "**أحمد القرامنلي**" مهمّة نقل رسالة بهذا الخصوص إلى شيخ "**غريان**"، غير أن أحمد وهو في طريقه خطرت له فكرة فتح الرسالة ومعرفة محتوياتها بدافع حب الاستطلاع من جهة وبدافع الحذر و الريبة ،فاكتشف أنها تتضمن أمرا رسميا موجها إلى شيخ "**غريان**" يقضي بقتله هو بمجرد وصوله إلى هناك ،فامتلأ قلبه حقدا ضدّ "**أبو مويس**" وقام باستبداله بآخر حرّره بخطه على اعتبار أنه بخط الحاكم الجديد "**أبومويس**" يقضي بأن أهالي "غريان "قوم مشاغبون وأن الداي الجديد يريد منهم ضمانات تكفل خضوعهم له.ويطلب من شيخهم أن يبعث إليه عددا من أكابر المنطقة وأعيانها كي يحتفظ بهم كرهائن.[1]

وبهذه الخطة ضمن "**أحمد القرامنلي**"سخط أهل غريان، مما جعلهم يُعدّون جيشا منهم بقيادة "أحمد **القرامنلي**" فيغزو طرابلس لينتحر "**أبومويس**" ويُنصّب"**القرامنلي**"مكانه.

يسرد "**إبراهيم الكوني**"هذه الأحداث في روايته فيروي أن "**أحمد القرامنلي**" يمدّ يده في جيبه فتخرج أفعى لزجة تقفز من يده وتسقط على الأرض ،ومن ثم يجد نفسه يمشي على أرض كلها حيات فيصيبه الفزع الكبير ،وحين يصحو من النوم يُدرك أنه كابوس مفزع ،فيمدّ يده في جيبه ليجد الرسالة بما تُوحيه من أبعاد جسّدها الحلم ،بعد ذلك بقليل يرى على البعد قافلة فيها كبير التجار

[1]– ينظر :شارل فيرو،الحوليات الليبية، المرجع السابق ،ص ص 350-351.

(الحاج المكني)بصحبة "**آهر**" ،وهو وليّ من سلاطين المرابطين قليل الكلام يتحدث بالرموز كوليّ من أولياء الله فيستعين به "**أحمد القرامنلي**" لتفسير الحلم المزعج.[1]

يُؤوّل الولي "**آهر**"بعد حوار مع "**أحمد القرامنلي**" الحلم قائلا: **"لا يلدغنا إلاّ مال كنزناه، أو نية سوء أخفيناها، أو وصيّه استهنّا بها."**[2]ويحلّل الراوي بعد ذلك نفسية "**القرامنلي**" وردود فعله العاطفية والنفسية ما يجعل "**أحمد القرامنلي**" يفطن إلى الرسالة التي في جيبه من "محمود **أبوموبس**" الذي اغتال "ابن الجن" ويقرّر عدم تسليم الرسالة لزعيم جبل "**غريان**" بعد أن أدرك أنها تحمل أمرا بقتله وقام بتغييرها بحيث تحمل الشتائم من "**أبوموبس**" إلى شيخ الجبل وتُرهبه وتتوعده إذا لم يقم بالشروط المطلوبة منه. فحمل "**القرامنلي**" هذه الرسالة المزيّفة والتي فيها تحريض على "**أبوموبس**"، فجيّش شيخ جبل "**غريان**" أتباعه بقيادة "**القرامنلي**" وبدأ الزحف اتجاه طرابلس.

تناول "**شارل فيرو**"في كتابه هذه الأحداث في صفحتين، بينما استغرقت عند "**الكوني**" على نحو40 صفحة، كون الروائي يعتمد عنصر التخييل في كتابته، ولكنه مع ذلك لم يغيّر من حوادث ووقائع التاريخ، فالرسالة وردت في التاريخ والرواية على السواء، كذلك أمر تزيفها، كذلك النتيجة التي أدّى إليها هذا التزييف والتحريض من أمر الغزو وقلب نظام الحكم وتنصيب "**أحمد القرامنلي**" زعيما لطرابلس عام(1711).

– حكاية الولي العرّاف "آهر" صاحب اللثام:

أورد "**شارل فيرو**" في كتابه "**الحوليات الليبية**" حكاية "**آهر**" الولي العرّاف ،والذي يسمّى أيضا سيدي الصيد، مشيرا إلى بداية تعرّف "**القرامنلي**" "بسيدي الصيد" عند ما لجأت أرملة "**خليل بك**" إلى هذا الأخير بعد قتل "**القرامنلي**" زوجها ،حتى يتمكن من الزواج بها، ولكنّها ترفض ،فتلجأ

[1]– ينظر :إبراهيم الكوني،نداء ما كان بعيدا، مصدر سابق ،ص 11.

[2]– المصدر نفسه:ص 22.

إلى الولي العرّاف"**آهر**" والذي ينصحها بالزواج منه لأن هذا سيُؤدّي إلى إنجاب ذرية من الأمراء تخبّئ لهم الأقدار مستقبلا زاهرا، فتتزوج به، وهكذا يحتفظ "**القرامنلي**" للولي "الطاهر" بالجميل ويظل يزوره إلى أن يلمح في بيته ابنته الكبرى وقد كانت بارعة الجمال ،فطلب من الوليّ إرسال ابنته معه لتغدو محظيّة في قصر حريمه. رفض الوليّ طلبه ،فهدّده "**القرامنلي**" بالقضاء عليه وأسرته إن لم يفعل ذلك حتى الليلة التالية، فلم يجد الوليّ العرّاف مفرّا من إلباس ابنته أبهى الثياب والجواهر ،بعد إقناعها باجتراع السم قبل الوقوع فريسة لشهوة الباشا العجوز، وتركها بين أيدي ضباط الباشا، وأُقتيدت إلى القلعة وأُدخلت إلى جناحه ،وحين دخول الباشا الغرفة وجدها جثة هامدة، فأصابته حالة من وخز الضمير كادت تودي به، وفي الصباح توجّه إلى الوليّ العرّاف ليسأله عن سبب وفاة ابنته المفاجئ، فأخبره الأب عن تفضيل ابنته أن تتجرّع السم على أن تكون محظيّة في قصر السلطان، وأضاف الأب للباشا بأن أمنيته التي يتمناها على الله هي أن يحرم "**القرامنلي**" نعمة البصر وقد ابتُلي الباشا فعلا بذلك قبل وفاته بخمس أو ست سنوات.[1]

أمّا في رواية "**نداء ما كان بعيدا**" "**لإبراهيم الكوني**" فنتعرف على شخصية "سيدي الصيد"(آهر) في الصفحات الأولى من الرواية مثل: "انتصب قبالته كالشبح محدّقا فيه بعينين جريئتين ولكنهما عميقتين أيضا ،ظلتا تومضان في ضوء النهار بألق غامض ،دون أن يحرّك ساكنا؟"[2].وقد وظّف "الكوني في روايته حكاية شهوة "القرامنلي" في امتلاك ابنه "الولي العراف" الكبرى بعد أن لمحها في بيت أبيها ووقوعه في غرامها ومخاطبته لوالدها "أنا مخلوق عاشق وترياقي بين يديك."[3]وتقع أحداث هذه الحكاية لدى "**إبراهيم الكوني**" في أربع عشرة صفحة(ص349-363)وقد أغناها الروائي بحوار في غاية الإثارة والدراماتيكية.

[1]- ينظر :شارل فيرو،الحوليات الليبية، مرجع سابق، ص ص 409-410-411.

[2]-إبراهيم الكوني :نداء ما كان بعيدا، مصدر سابق،ص 19.

[3]-المصدر نفسه:ص 349.

– القضاء على الانكشارية:

قام "**القرامنلي**" في بداية عهده في الحكم بالقضاء على الجند الأتراك (الانكشارية)والتخلص منهم بهدف تعزيز سلطانه والتفرّد بالحكم ،وهو ما أوضحه "**شارل فيرو**" في كتابه "**الحوليات الليبية**" مبيّنا الوسيلة التي اعتمدها "**أحمد القرامنلي**" في تغيير نظام حكم "طرابلس" تغييرا جذريا من دون وقوع أي اضطراب ،حيث "دُعي العسكر الأتراك ،و هم يزيدون عن عدّة مئات، لحفلة باذخة في قصره القائم قرب المدينة ،وقام حُراسه بخنق 300 من هؤلاء بمجرد ولوجهم لسقيفة القصر، وكانت سقيفة مستطيلة للغاية وتطلّ من جانبيها غرف صغيرة مظلمة وأخرى سرية اختفى فيها الحرّاس، وطفق هؤلاء يغتالون الأتراك الواحد تلو الآخر فيما كانوا يعبرون السقيفة ثم يبادرون في الحال إلى إخفاء جثتهم بحيث لا يُلاحظ القادم التالي منهم شيئا، ولم ينج من المذبحة سوى نفر قليل."[1]

وظّف "**الكوني**" هذا الحدث في روايته في ثلاثة فصول (الفصل5.6.7) مع إضفاء سحر خاص في القص الممعن في التفاصيل: "في الساعة التي أقبل فيها كبيرهم ممتطيا صهوة فرسه الشهباء، وترجّل ليتخلّى عن لجامها لسائس الخيل الأحدب الذي هرع لملاقاته في الفناء المقابل للقصر ليتولى أمرها كان أحد الخدم ينحني في الباب إكبارا لمقام كبير الضباط ويهرع بدوره ليساعده في خلع سيفه المهيب المرصع بالجواهر الملونة، بمقبضه الذهبي البارز من غمد منمنم بالأحافير والمرشوش بماء الذهب..."[2]. كما أبدع "**الكوني**" في تصوير الخوف الذي اعترى الضابط وهو يسير إلى مصيره: "استلّت يد المجهول سيف الأساطير من غمده، فلمع نصله الشّره في ضياء الغسق قبل أن يطير في الهواء ليغيب فيصدر الانكشاري الشقي في ومضة خاطفة كأنها البرق."[3]

[1]– شارل فيرو: الحوليات الليبية، مرجع سابق ، ص 362.

[2]–إبراهيم الكوني: نداء ما كان بعيدا، مصدر سابق، ص80.

[3]– المصدر نفسه: ص 84.

وهكذا استقى "**الكوني**" في روايته "نداء ما كان بعيدا" أحداثا تاريخية، وتوسّع فيها لتكتسب في الرواية حياة جديدة ديناميكية مليئة بالحيوية تُعين الروائي على تعميق التجربة التاريخية حتّى تنبض بالحياة، كما أكسب شخصية "**القرامنلي**" أبعادا ملحمية تمجيدا لتاريخ وطنه ليبيا وليُوسّع دائرة التعرف بها في جميع أقطار الوطن العربي.

5- توظيف فلسفة التاريخ.

5-1 مفهوم فلسفة التاريخ:

يصعب تحديد مفهوم فلسفة التاريخ، وهذا لأن "كل مؤرخ يميل إلى تناول أحداث بما يملك من أفكار فلسفية وأيديولوجية لذلك فمن الطبيعي أن يكون لهذه الأفكار أثرها الكبير في رؤيته التاريخية"[1] التي يتبناها.

وقد بدأ استعمال مصطلح (فلسفة التاريخ) في القرن الثامن عشر خلال عصر الأنوار على يد فولتير، غير أن التفلسف في التاريخ بدأ فعلا قبل ابتكار هذا المصطلح بمدة طويلة، حيث يرى "**سميث**" أنّ "**ابن خلدون**" هو الذي اكتشف الميدان الحقيقي للتاريخ، إذ أشار أن التاريخ "في باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات...وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها."[2]

وفلسفة التاريخ تتكئ على علم التاريخ "وتبحث في الوقائع التاريخية، فتسعى لاكتشاف العوامل الأساسية التي تؤثّر في سير هذه الوقائع، وتعمل على استنباط القوانين العامّة التي تتطور بموجبها الأمم والدول."[3]

[1]-خاليد فؤاد طحطح :في فلسفة التاريخ، مرجع سابق، ص ص 31-32.

[2]- عبد الرحمن بن خلدون :المقدمة،مصدر سابق، ص ص 15-16.

[3]- خاليد فؤاد طحطح :في فلسفة التاريخ، مرجع سابق،ص 33.

وتقوم فلسفة التاريخ "على أساس وجود قوانين تتحكم في سير التاريخ، وهذه القوانين يجب اكتشافها والتعامل معها، ومن هذا المنظور يصبح التفسير التاريخي للحوادث اجتهادا بشريا يحتمل الخطاء والصواب، لأنه يدخل ضمن ميدان الدراسات النظرية"[1]، التي تحاول تأويل الأحداث التاريخية وإعطائها معنى معينا.

وتبقى فلسفة التاريخ ذات أهمية كبرى في إدراك القيمة الحقيقة للتاريخ، حيث أنّ "نشوءها كان تلبية لحاجات فكرية لدى الإنسان فعهود النكبات والأزمات كانت دائما حافزا للتفكير في الماضي وفي الحاضر وفي المصير"[2]الذي سنؤول إليه.

ونظرا لهذه الأهمية التي تمتاز بها فلسفة التاريخ، فقد اعتمد عليها الروائيون الجزائريون ووظفوها في رواياتهم.

5-2 توظيف فلسفة التاريخ في رواية "الغيث " لـ " محمد ساري":

إنّ الروائي في تعامله مع الحوادث التاريخية يسعى إلى خلق المقدمات الإيديولوجية التي يمرّر عبرها رسالته النابعة من رؤيته وفلسفته الخاصة، وهكذا "يبدو الروائي وكأنه أطول عمرا من الجميع، من السياسي، ومن المؤرّخ ،ومن الإيديولوجي، ومن الأنظمة، ومن الثورات ،ومن الحروب ومن الانهزامات ومن الانكسارات، ومن الانتصارات، وأطول عمرا كذلك من إبطاله لأنه قادر على قتلهم في رواية وإعادة بعثهم في روايات أخرى."[3]

ومن ثم فان الروائي يعايش ويجايل جميع الثورات والأنظمة والإيديولوجيات "وهي مجايلة تتعدى الطابعين الزمني والمكاني ويذهب فيها الروائي بعيدا لسبر أغوار التاريخ واستعمال الأحداث القديمة وفق آليات إبداعية معاصرة بل سابقة لأوانها، كما يذهب بعيدا في خلط الواقع بالمتخيل،

[1]- خاليد فؤاد طحطح :في فلسفة التاريخ، مرجع سابق، ص33.

[2]- المرجع نفسه : ص 114.

[3]- عبد القادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، مرجع سابق ،ص 50.

ومزج الحقيقي بالوهمي."[1]ولا ينفك يفسّر ويعلّل ويؤوّل ويربط الماضي بالحاضر والحاضر بالمستقبل ويبرز موقفه من التاريخ معتمدا على فلسفة التاريخ.

وهذا ما يظهر في رواية (**الغيث**)التي تثير جملة من التساؤلات التي تعكس مواقف من التاريخ بإسقاط الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي، حيث يدخل التاريخ في صميم النص الروائي بوصفه جزءا من وعي الشخصيات وخصوصا "**المهدي**" الذي أصبح يعيش في حال ذهول بعد أن عثر في داخل الضريح على مخطوط قديم مُغطّى بالغبار يحوي عشرات الصفحات "ودون تأخير بدأ المهدي القراءة أولا على ضوء شمعة ثم على ضوء الشمس بشره لا مثيل له يحييها بعد منية دامت قرونا"[2]، ولإزالة طبقات القشور العالقة على معاني الجمل المتشابكة.

إنها القراءة المتفحصة المتمعنة التي لا تكتفي بالظاهر، فالمهدي لم يمل من قراءة هذا المخطوط بل راح يقرؤه بحماس ليلمس جواهر معانيه، والمخطوطات القديمة تحتاج إلى القراءة المتأنية، وإلى الغربلة حتى نمسك بذور الحياة فيها ونسقيها لتزهر وتثمير.

لقد تأثّر المهدي بهذا المخطوط الأثري الذي يعود تاريخه إلى قرون خلت، وغاص بفكره ووعيه العميق لاكتشافه وفك رموزه، فهو "لم يتوقف لحظة عن التفكير في حكاية المخطوط العجيبة حكاية المتصوفة الأولين، أهل الكرامات والأفعال المستحيلة"[3]، وخصوصا قصة الصوفي المسمّى إبراهيم عبد الله والملقب بالعظم، حيث قام هذا الرجل بأشياء عجيبة- يصعب على العقل تصديقها – في طريقة عبادته لله ،وبذلك نال كرامات جليلة.

وبعد أن أنهى "**المهدي**" قراءة المخطوط؛ قرّر أن يفعل مثل "**العظم**" مقتنعا بأنه سينال كرامات ككراماته، وبأنه سيصنع معجزته الخاصة، قرّر أن يذهب لأداء فريضة الحج راجلا ،ولكنه ما

[1]- عبد القادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، مرجع سابق، ص50.

[2]- محمد ساري: الغيث، مصدر سابق، ص 39.

[3]- المصدر نفسه: ص 40.

إن وصل إلى الحدود حتى أوقفه الحرس وأرسلوه هو وصديقه "**سليمان**" على متن حافلة إلى أقرب مدينة حدودية قال له أحد الأشخاص في تلك المدينة: "لقد تغيّرت الأزمنة يا أخي اليوم، لم يعد أحد يسافر من بلد إلى بلد راجلا أو على ظهر الجمال لم تعد الأمة الإسلامية على عهدها السابق أمة واحدة، بلا حدود تلك البلاد التي قطعها ابن بطوطة من المغرب إلى الصين، بلا جواز سفر ولا تأشيرة دخول متاعه الوحيد قلمه وغندورة على ظهره النحيف."[1]

وبعد أن قابل "**المهدي**" أمام المسجد التحق بصديقه "وعلى وجهه علامات الخيبة تكاد تمتص ما تبقّى من الاحمرار لقد نصبت حجج الإمام متراسا متينا يصد كل محاولة لاختراقه، وعند أرضيته ذابت مشاريع المهدي مثل قطعة جليد تحت حرارة شمس قائظة، أدرك لأول مرة بأن الحج راجلا أضحى أمرا مستحيلا"[2]،وكأن رسالة الإمام هنا هي أن الإسلام لا يرفض التقدم ومواكبة التقنية، وأن تكرار ما قام به الأوائل بحرفيته لا يكون مجديا لأن مواكبة الحاضر أمر لابد منه ،ولا مفر منه فالسفر على ظهر الجمال اليوم هو ضرب من الجنون ومدعاة للسخرية بسبب توفير وسائل النقل الحديثة، وقد كان في الماضي أمرا عاديا لأنه مواكبا لعصره ،وما هو عادي اليوم قد يصبح القيام به في المستقبل أمرا سخيفا بسبب ظهور مستجدّات تتغير بسببها المواقف ووجهات النظر .لذا علينا أن نتمسك بديننا، وأن نكون في الوقت ذاته منفتحين على النافع من قيم الحداثة.

وبعد هذه الحادثة أحسّ **المهدي** بالفشل محاولا تحديد الشقق التي سمحت بتسرُّب الأحلام إلى ذهنه بتلك السهولة، وثانيا السماح لها بالتبخر دون أن ترى النور تماما مثل الأحلام الجميلة عند اليقظة، لتترك مذاقا مرا وغصة في الحلق.[3]

[1]– محمد ساري: الغيث، المصدر السابق، ص 53.

[2]– المصدر نفسه:الصفحة نفسها.

[3]– ينظر : المصدر السابق،ص 54.

وفي الحافلة التي أرجعت "**المهدي**" وصديقه "**سليمان**" إلى مدينتهما كانا يشعران بأحلامها تتبخر كلما اقتربا من الوصول مثل "ضباب صباح ربيعي عند تقدّم النهار وارتفاع الشمس لتترك المكان لواقع مليء بالصخب والعنف ،الذي سيخوضان ضده طوعا أو كرها معركة دونكيشوتية غير مسبوقة"[1]،وبالفعل خاض "**المهدي**" عند عودته إلى مدينته معارك ضد كل من خالفه في الرأي متسببا في فتن وانشقاقات ؛أولا داخل المسجد حيث اعتزل هو وأصحابه في ركن من أركان المسجد ليصلي بهم منفردين منعزلين عن جماعة المصلين ،وهو الأمر الذي دفع الإمام إلى الحديث عن مآسي الفتن وعواقبها الوخيمة في تاريخ المسلمين "فأطال في ذكر الاقتتال بين المسلمين وما أحدثه من سفك للدماء وفساد في الأرض ،فتحدّث عن ظروف وحيثيات مقتل الخليفة الثالث(**عثمان بن عفان**)زوج بنت رسول الله وأول المهاجرين إلى الحبشة، ثم (**علي بن أبي طالب**)زوج (**فاطمة الزهراء**) أحب البنات إلى قلب رسول الله وأول من آمن به من الفتيان"[2]،وقد أراد إمام مسجد سيدي عبد الرحمن الشيخ "**عبد الحق**" أن يُذكّر الناس بخطورة الانشقاق ولذلك لم يكتف بخطبة واحدة، بل أضحى كل جمعة يخوض في مسألة وحدة المسلمين والابتعاد عن الدعاوى المضللة خاصة عندما يكون صاحب الفتوى مبتدئا —مثل المهدي–،وغير دارك لأبعاد المسألة التي يفتي بشأنها ،ولم يرق للمهدي أن يكون "**سي عبد الحق**" إماما للمسجد ،فطرده ونصّب نفسه إماما بدله بمساعدة أصحابه، ولم يقف عند هذا الحد بل استمر في تعصبه، يحاول أن يلعب دور المنقذ ضاربا عرض الحائط تغير الظروف والزمان، يترقب حصول أمور خارقة معه مثلما حدث لمثله الأعلى "**المهدي بن تومرت**"، وأصحاب الكرامات لينال إشارات ربانية توصله إلى مراتبهم وتدخله التاريخ من بابه الواسع[3].

ومن خلال قراءة هذه الرواية اتضح أن "**محمد ساري**" حاول أن يغوص في أعماق المجتمع الجزائري قديمه وحديثه؛ عبر شخصيات هذه الرواية التي تلتقي وتختلف مصالحها فتتخاصم وتتصارع

[1]– محمد ساري: الغيث، المصدر السابق، ص54.

[2]– المصدر نفسه:ص64.

[3]– المصدر السابق: ص 65.

وتظهر مواقفها المليئة بالتناقضات من خلال الأحداث التي تجمع بين التاريخ الاجتماعي والتاريخ الأسطوري، وخصوصا شخصية المهدي، وهي شخصية دينية تحاول أن تصنع تاريخها الخاص اقتداء بسير الأولياء أصحاب الكرامات ،وبعد أعمال كثيرة قام بها "**المهدي**" لتحقيق مسعاه برزت إلى ذهنه تساؤلات مربكة تعكس وعيه بالتاريخ، وإدراكه بأن التاريخ قد يحوي بعض التزوير والتحريف.

وخلاصة القول أنّ التاريخ يبقى تاريخيا مضى وانتهى، وأنه لن ينفعنا بشيء إذا لم نسائله، ولم نستفد من فلسفته، ولم نستنبط منه ما يُعيننا على بناء حاضرنا ومستقبلنا.

ملاحظات ونتائج:

- أهم المميزات التي نتجت عن توظيف التاريخ في الرواية تلك الأدوات الفنية الجمالية الجديدة التي تصلح لتحقيق التميز الإبداعي وتصلح أيضا لأن تكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر وبالتالي حفظ جوهر الماضي من الفناء، والتعبير بقوة عن الواقع.

- لم يترك الروائيون الذين وظفوا التاريخ في رواياتهم مظهرا من مظاهر إلاّ استنفذوه، حيث عادوا إلى المصادر التاريخية واستقوا منها النصوص وأدرجوها في روايتهم إمّا بحرفيتها وحذافيرها كما جاءت في المصادر التاريخية، وإمّا بجعلها متماهية مع السرد الروائي عن طريق الراوي الذي يسرد الأحداث ومن أمثلة ذلك: رواية: "معركة الزقاق" "لرشيد بوجدرة"، "كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد" لـ "واسيني الأعرج"، "العلاّمة" **لـ "بن سالم حميش"**...

- طوّع الروائيون السرد التاريخي لصالح الرواية بتحويله إلى سرد روائي، وذلك بجعله منفتحا على الحاضر، إضافة إلى تكسير التسلسل الزمني والتنويع في الضمائر، وقد بدا هذا جليا في رواية (رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لـ"واسيني الأعرج"، رواية العلاّمة لـ"**بن سالم حميش**".

- توظيف الشخصيات التاريخية يعدّ مظهرا بارزا من مظاهر توظيف التاريخ في الرواية ،ويكون عبر عدة أشكال منها :استدعاؤها بالاسم عن طريق ذكرها في سياق السرد ،واستدعاؤها بأقوالها خاصة تلك التي تحتل حيزا كبيرا في ثقافة القرّاء، وهناك شخصيات أخرى تُستدعى عن طريق فعل اشتهرت به كشخصية "**عبد الرحمان بن ملجم**" قاتل الإمام علي –رضي الله عنه-و قد تجلّى ذلك من خلال نماذج روائية أهمها: رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف_لـ "واسيني الأعرج"، روايتي "مجنون الحكم"، "العلاّمة" **لـ "بن سالم حميش"**، روايتي "الزلزال"،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـ "الطاهر وطار" .

- توظيف الأحداث التاريخية في الرواية والتي انقسمت إلى قسمين: عُني الأول بتوظيف أحداث السقوط، حيث يعم الظلم والاستغلال، أمّا القسم الثاني فتعرّض لأحداث النهوض حيث يعم العدل والمساواة. وبهذا استطاع الروائيون تحليل التراث كمادة أولية إلى مواقف وتحويلها إلى مشاهد روائية ساهمت في بناء الحدث وفي تشيد معمارية النص، وفي إنتاج نص روائي يتفاعل مع الموروث ويحاوره بشكل ايجابي مستثمرا الأحداث التي يزخر بها. ومن بين هاته الروايات: "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لـ "واسيني الأعرج"، رواية "نداء ما كان بعيدا" "لإبراهيم الكوني".

- وأخيرا توظيف فلسفة التاريخ التي تُعنى بتفسير الأحداث التاريخية انطلاقا من أفكار فلسفية وإيديولوجية، وكذا تأويلها، وإسقاط الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي، بغية استنباط ما يُعيننا على فهم حاضرنا ومستقبلنا، وكان هذا الأثر واضحا في رواية "الغيث" لـ "محمد ساري" حيث أدخل شخصياته في تساؤلات مركبة، وخصوصا شخصية "المهدي" الذي انعكس في هذه الرواية وعيه بالتاريخ وفلسفته الخاصة في تفسير أحداثه.

- وهكذا يكون توظيف التاريخ في الرواية لا يعكس تجددا في الأشكال والبنيات والوعي فحسب وإنما يعكس أيضا تجددا في الرؤيا وإعادة تشكيلها بالتحدي، وفضح الزيف الموجود في التاريخ الرسمي المكتوب وإدانته، وإبراز الجزء المغيب والمخفي منه بمساءلته والتنقيب فيه.

الفصل الثاني

توظيف التراث الشعبي
في الرواية المغاربية

الفصل الثاني:توظيف التراث الشعبي في الرواية المغاربية

توطئة

أولا– التراث الشعبي (المفهوم والآليات)

1- مفهوم التراث الشعبي

2- عناصر التراث الشعبي

3- أسباب توظيف التراث الشعبي

4- خصائص ومميزات التراث الشعبي

5-أهمية التراث الشعبي

ثانيا–تجليات توظيف التراث الشعبي في الرواية

1- المثل الشعبي

2- الأغنية الشعبية

3-المعتقدات الشعبية

4-اللهجة العامية

ملاحظات ونتائج

توطئة :

التراث هو روح الأمة وصوتها المدوي من بعيد والمعبّر الصادق، عن انتصاراتها وانتكاساتها وله مكانة وحضور قوي في نفوسنا، إذ أننا لا نستطيع أن ننفيه أو نلغيه لأنه اعتراف بالهوية والشخصية وأي انفصال عنه فهو فقد لهما. والتراث أنواع ومنه التراث الشعبي الذي كان له امتداد في الأدب العربي الروائي.

فما هو التراث الشعبي؟ وما هي عناصره؟ وفيما تمثلت أسباب توظيفه وأهم خصائصه؟ وكيف تجلت أهميته؟

أولا– التراث الشعبي (المفهوم والآليات)

1– مفهوم التراث الشعبي

التراث الشعبي قديم قدم الإنسان، حيث اختلف الدارسون في تعريفه، وتعددت الآراء حول مفهومه، فهو عند بعضهم : "**يمثل ركيزة الأمة وجذورها الممتدة في باطن التاريخ.**"[1]

كما يشمل مصطلح التراث الشعبي" ما تراكم خلال أزمنة من موروث أمة مدى أجيال، من أفعال وعادات وتقاليد، وسلوكيات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد."[2]

فالتراث الشعبي هو مقابل الرسمي، فالخاصية التي تميز الأول، هي أن مصدره مجهول، ومعنى ذلك أنه لا ينتمي إلى ملكية خاصة، بل هو محفور في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب.

ويطلق أيضا "على جميع جوانب المأثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة."[3] وهذا يدل على أن مصطلح التراث الشعبي يرادف التراث الشفهي أو الفن القولي، أو الفنون الكلامية وكل ما هو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات... إلخ. وبمعنى آخر فإنّ التراث الشعبي هو "الأدب الشفهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التي تروى شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والذي لا يكون مقتصرا على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضا في تلك الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب."[4] ويعتبر هذا المصطلح "من المصطلحات الشاملة التي تضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، والتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان."[5]

---

[1]–عز الدين اسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1975، ص8.

[2]–بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000، ص9.

[3]–فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، مرجع سابق، ص77.

[4]–السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 01، 1985، ص273.

[5]–فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص12.

إنه كل ما تراكم خلال الأزمنة من "تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه."[1] وعليه فهو كل تراكمات الأزمنة الغابرة من تلك الترسبات الأسطورية والميثولوجية القديمة، أفعالا كانت أو عادات أو تقاليد أو أعرافا أو نظما أو سلوكيات أو تعابيرا، كما يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات الزواج والمناسبات المختلفة وما يتضمنه من طرق موروثة في الأداء والأشكال من ألوان الرقص والألعاب والمهارات، وكل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع عن أسلافه من حقب خلت.

إن التراث مرتبط بزمان محدد في جملته التراكمية، أي أنه كان حاضرا وواقعا في يوم من الأيام، وبمرور الأزمنة وتعاقبها يدخل هذا الواقع في حلقة الماضي، ويظل يقاوم كل محاولات الطمس حتى يصل إلينا بصورة محددة واضحة في المطبوع من هذا الأدب، والمحفوظ الثابت في ذاكرة الحفظة[2]، وبهذا فهو يشكل جزءا كبيرا من المعرفة التي جمعها البشر، كونه يشمل جميع ما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه وتراكم عبر العصور وتوزع عبر البيئات، وبلغ من التشابك درجة لا يمكن فصل أحد أجزائها عن كله، باعتباره جوهرا واحدا لمنظومة فكرية ترسبت في الذهن، وأصبحت شعورا جمعيا يوجه عقلية بمفردها عن عقليات تختلف عنها.

يتصل التراث الشعبي بجميع مناحي الحياة، ويمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، كي تستشرق مستقبلا ترى أفقها المنشود، يقول "عبد الكريم برشيد": "إنه جدلية الماضي والحاضر، إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها، بداخلها صراع بين قوى الجذب والدّفع ،بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسلب، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد – إلاّ شكليا –الشيء الذي يوضح

[1]-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979، ص63.

[2]-ينظر: فاروق خورشسد، الموروث الشعبي، مرجع سابق، ص13.

خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر من هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي."[1]

ومادام للذات امتدادها الطبيعي بين السابق واللاحق فهنا تتجلى قيمة التراث في رسم معالم هاتين الحلقتين بوضوح، فلحظة الحاضر ما هي إلاّ امتزاج طبيعي بين حلقة الماضي وإسقاطه على الواقع لإنارة المستقبل الصحيح المتحرّر، فهذا السابق يرفض التجديد والتبدّل، وهذا الجديد يأبى الارتكاز على أي قديم، فينشأ الصراع الحتمي الذي لا مردّ لنشوئه ليولد الابداع والاختراع، ويأخذ التطور دربه الصحيح باحثا عن مرونة ويسر بين المتناقضات.

كما يعرّفه "حلمي بدير" بأنّه: "يشمل كل الموروثات على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية والمناسبات المختلفة بوسائل متعددة."[2]

فالتراث بهذا المفهوم هو العناصر الثقافية التي تتناقل من جيل لآخر كونه يمثّل: "المواد الثقافية الخاصة بالشعب، أي الثقافة العقلية والمادية والاجتماعية، أو هو العناصر الثقافية التي خلّفها الشعب."[3]أي أنّه الجامع لعادات الناس وتقاليدهم وما يعبّرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر وهذا باعتباره : "فن يتصف بالعراقة والحيوية والعفوية والتلقائية، غني بالرموز والدلالات يختصر تاريخ أمة بما فيها من عادات وتقاليد، يعبّر عن روح الجماعة ويتماشى مع ذوقها العام هي ابتكرته وهو بالتالي ملك لها، كما أنّه مرتبط بالتاريخ وقريب من الحياة والمجتمع."[4]

أمّا الباحث "وليام باسكوب" فيقول: "إنّ التراث الشعبي يعمل على تثبيت القيم الثقافية ويساعد على التلاؤم مع أنماط السلوك."[5]

---

[1]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1990، ص145.

[2] -حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003، ص15.

[3]-لطفي الخوري: في علم التراث، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية ، د .ط، 1989، ص07.

[4]-أكرم قانصو: الحداثة، مجلة فصلية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، ع1، 1994، ص154.

[5]-رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، سلسلة عالم الفكر، مجلد 3، د.ط، د.ت، ص72.

فالتراث الشعبي هو المعبّر الصادق عن أصالة الأمم والشاهد الحي على وجودهم التاريخي وليس كما يعتقد البعض محصورا على فئة الأميّين ويعتبرون البحث فيه أمرا سخيفا وأنّ: "كل ما هو قديم وسالف أصبح اليوم مدعاة للسخرية في عصر يحتّم ممارسات وأفكار جديدة."[1]

ويمثّل التراث الشعبي ركنا من أهم أركان الهوية التي تُعرف بها المجتمعات، حيث يعطي لكل واحد منها صبغته الخاصة به، من نمط معيشي اجتماعي إلى ثقافي فني وصولا إلى اعتقادي ديني، ولهذا نجده ينقسم إلى وجهين رئيسيين أحدهما مادي مرتبط بجوانب الحياة، وثانيهما روحي مرتبط بالمعتقدات والأساليب الفكرية.

"الوجه المادي: ويشمل عديد الجوانب الحياتية التي تركها الإنسان القديم وراءه، والتي تعبّر عن فلسفة عصره ومقتضيات عيشه بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن فن العمارة والمخطوطات المتبقية التي خلفها الأسلاف، من مفكرين وأدباء وغير ذلك.

الوجه الروحي: ترسم تقاسيمه منظومة العادات والتقاليد والأعراف، إلى جانب التواتر الشفهي للثقافة المنقولة عبر الأجيال، من أمثال وحكم وأقوال مأثورة وقصص وأساطير وحكايات شعبية وخرافية وأغاني تتميز بها بقعة جغرافية ما، ويعيش عليها مجتمع بشري معيّن في فترة زمنية مقررة"[2] ويمثّل هذا الوجه الناصية الحقّة للأمم والمجتمعات في مسيرتها للمحافظة على أصالتها وانتمائها الحضاري.

وهكذا فالتراث الشعبي هو: "الثقافة التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرارية، وتصير في جانب من جوانبها فعلا وسلوكا تحرص عليه الجماعة، التي تعمل على تأكيده وترسيخه لدى الآخرين، وليس في هذه الحالة أن يكون التراث مستمرا عن طريق التدوين أو عن غير هذا الطريق."[3]

---

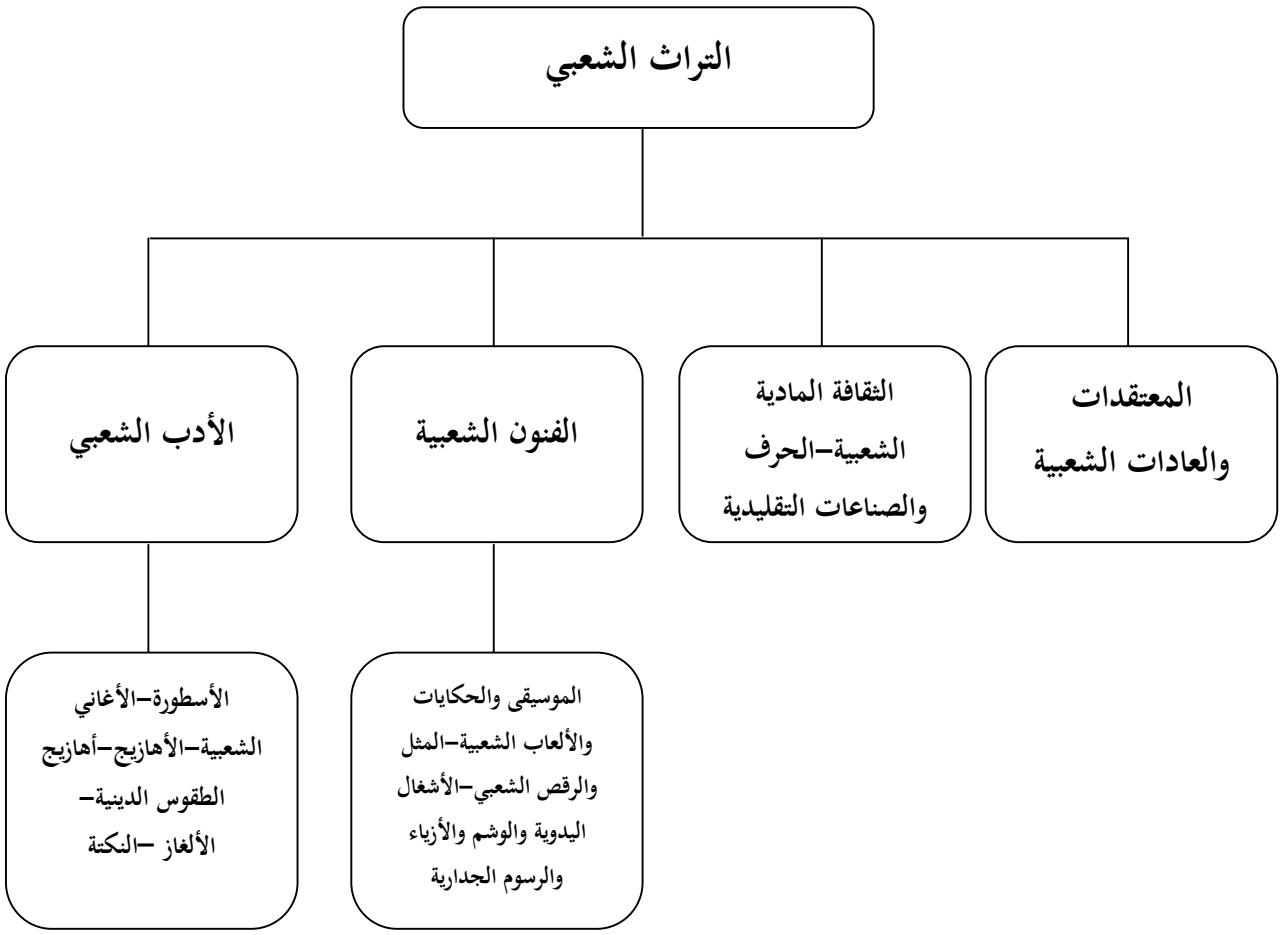
[1]-شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، د.ط ، د.ت، ص242.

[2]-محمد قجة:الحداثة والتراث، مجلة الموقف العربي ، دمشق. ع 414، 2005،ص 15.

3-أحمد علي مرسي:مقدمة في الفولكلور، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة،ط1،د.ت،ص ص64-66.

2- عناصر التراث الشعبي :

يضم التراث الشعبي أربعة عناصر أساسية وهي كما حدّدها الدكتور "محمد الجوهري" كالآتي:[1]



3- أسباب توظيف التراث الشعبي

لم يكن توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية محل مصادفة، بل كان وجوده ثمرة لترسبات كثيرة ومتنوعة.

ويمكن تصنيف أهم الأسباب والدوافع التي استدعت الروائيين إلى توظيف هذا التراث الشعبي من خلال ما يلي:

[1]-أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1988، ص315.

"الشعور بالغربة نتيجة العجز عن إحداث تغييرها كما هي حالة الرواية الفلسطينية بداية من (صيادون في شارع ضيّق) لـ"جبر ابراهيم" 1948م، وأعمال "غسان كنعاني (رجل تحت الشمس)1963م، إضافة إلى روايات عربية والتي أثارت القضية نفسها (عودة الطائر إلى البحر) لـ"حليم بركان" اللبناني 1968م."[1]

كونه وسيلة تُخلّص الكاتب من إزعاج السلطة كما هو الشأن مع العديد من الروائيين في الأقطار العربية المضطهدين من طرف سلطة أوطانهم.

"الغاية الجمالية النابعة من طبيعة الأدب وغايته فيصبح المقياس الفني مشروطا يؤدي إلى إدراك الروائيين ليُسر العنصر التراثي الشعبي وفي حسن اختيار التوظيف المناسب له وتُدرج في هذه الأعمال العربية الكبيرة مثل: (الصياد) لـ"حمدي العرافي" 1945م، و (ليس ثمة أمل لجلجامش) لـ"خضير عبد الأمير" 1973م.

الغاية الايديولوجية إذ أن الكثير من الروائيين يسعون إلى استخدام الجزئية التراثية لهذا ، ولعلّ رواية (الأرض) لـ"عبد الرحمن الشرقاوي" هي فاتحة هذا المحور ثمّ(الأشجار واغتيال مرزوق) لـ"عبد الرحمن مسيق" 1973م."[2]

وهكذا فالتراث الشعبي يشكّل بحق مصدر أساسي من مصادر الإبداع الفكري والأدبي والحضاري في الحياة الإنسانية.

"الفهم العميق الواعي للتراث الشعبي ودوره بوصفه سجل سيرته الحضارية، وتطلعه الدائم إلى التطور والتغيير."[3] ولقد حفظ التراث الشعبي بدور التفكير الأولى، وجذور المعتقدات واشتمل على قدر كبير من الحس الإنساني.

---

[1] – بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص114.

[2] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] –حاج سعيد سعاد: التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانيا، 2001، 2002، ص37.

4- خصائص ومميزات التراث الشعبي :

إن لكل لون أدبي خصائصه ومميزاته التي ينفرد بها لتميّزه عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، والتي تضمن له استقلاله وبقاءه، وقد تعددت مميزات التراث الشعبي تبعا لطبيعة المادة الشعبية المتحركة دوما، ولما تضمّه من رموز وزخم فكري وثقافي ومن بينها:

أ- مجهولية المؤلف: فالتراث الشعبي "مجهول المؤلف، وما الابداعات الفردية والجماعية على اختلافها وتنوعها إلا مساهمة واحدة موحدة للأجيال الإنسانية عبر تراسل الأزمنة والعصور، دون نسبها إلى فرد بعينه، ذلك أن قصص "ألف ليلة وليلة" وقصص الجان والأميرة والأقزام السبعة، وعلي بابا والأربعين لصا وغيرها، لم تنسب فقط إلى مؤلف بعينه، وهذا ما جعلها تنضم إلى المنظومة التراثية الشعبية."[1]، وفي هذا السياق ذاته فإن القاعدة العامة ترى بأن " كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث الشعبي."[2]

ب- الجماعية : يحمل الأدب الشعبي تراث أمة بأكملها، لا تراث فرد واحد، فهو "لا يعبّر عن وجدان الأفراد وتطلعاتهم الخاصة – وربما مآسيهم وأفراحهم – وإنما يعبّر عن وجدان الجماعة، إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات، بمختلف أجناسها، كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها."[3]وهو بهذا "لا يعبّر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة، فيصبح بذلك ضميرها الحي المتحرك، ووجدانها المعبّر عن تجربتها الحياتية وموروثها."[4]وهكذا تكون الجماعة المقوّم الأساسي للأدب الشعبي، المؤثرة في طبيعته وتركيبته وخصائصه المميزة.

---

[1]-محمد غنيني هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د .ط، 1980، ص106.

[2]-بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص12.

[3]-نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991، ص04.

[4]-حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق، ص17-18.

ج- الامتزاج :ولا يحدث فقط بين مكونات المأثور الشعبي والممارسات الجماعية، ولا يتم بين فروع المأثور الشعبي فحسب، "وإنما يجري الامتزاج أيضا داخل كل فرع من هذه الفروع بين أنواعها وأجناسها."[1]

والدليل على ذلك احتواء الأدب الشعبي على الدّين والسحر والمعتقدات والتاريخ والفلسفة ومعارف أخرى يأخذ منها ويوظفها.

د- المشافهة : فالأدب الشعبي أدب شفوي فهو معني بالحديث والغناء والسماع، ويعتمد على ثقافة حية تُعنى به وتقوم بحمله ونقله من جيل لآخر، والمتحدث أو المغني أو الراوي شخص يحمل تراثا تعلّمه من آخرين وينقله إلى جمهور بما سمعه من غيره أكثر من مرة ولذا "فمن العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة دون تغيير وتحوّل- عميقا كان أم سطحيا – في سياقاته ودلالاته سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المردّدة في الأغاني الشعبية أو في القصص الشعبي أو السير الشعبية التي يرويها المدّاح أو القوّال في الحلقة."[2]

هـ- الذاكرة والحفظ: "الفنون الشعبية تعتمد الذاكرة والحفظ في عملية انتقالها من جيل إلى آخر، ما أخضعها لبعض التحويلات والتغييرات التي لا تنال من أصولها الثابتة ولكن قد تنال الفروع بحيث تطبعها بميزة العصر."[3] أي أن التراث الشعبي يعتمد على الرواية والحفظ في انتقاله من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل، لذلك يصاب بالتغيير دائما لكن هذا التغيير لا يحدث في أصوله، وإنما

[1]-أحمد مهدي محمد: التراث الشعبي، الموسوعة العربية العالمية، موسوعة سلطان عبد العزيز آل سعود، السعودية، د .ط، د .ت، ص23.

[2]-بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص12.

[3]-المرجع نفسه :ص11.

يحدث في شكله، وما يحمله من مضمون، فهذا التغيير يحدث حسب متغيرات الحياة وحسب رؤية المبدع له، ومن الملاحظ أن هذا التغيير يُعطي للتراث الشعبي عنصر البقاء والاستمرار.

و- الإعراض عن التقيّد بالزمان والمكان:" فالتراث يُلغي وجودهما الفعلي ويستبدلها بوجود متخيل، كأن يبدي إغفال الدّقة التاريخية إغفالا تاما فيأتي التعبير (كان في قديم الزمان) أو يُحكى أنه في بعيد الزمن، أو قولهم : (عندما كانت الحيوانات تتكلم) وهكذا. أما بالنسبة للمكان فيأتي على أحد الأشكال التالية : (في مكان ما) أو (في صحراء بعيدة عن هنا) أو غيرهما من التعابير التي توحي ببعد المكان"[1]، وذلك لجعل الذاكرة ترتبط بالمكان المتخيل في التراث الشعبي.

ز- عدم الاكتراث بموضوعية الأحداث:" فالتراث لا يكترث بمعقولية الأحداث ولا بإمكانية حدوثها بأي شكل من الأشكال وهو ما سايرته النصوص الروائية والتي انطلقت من فكرة أن المؤلف له الحرية الكاملة التي لا تتقيد بمقياس موضوعي منطقي، وإنما يباشر الخلق والإبداع الفني بدافع رغبة إرضاء المتلقي، وجذب انتباهه، وإشباع فهمه من القصص والحوادث الغريبة."[2] ممّا يساعد على ظهور الخوارق والتي حظيت بمكانة بارزة في التراث الشعبي.

ح . تغليب النزعة الدينية:" و ذلك لطبيعة العناصر التراثية الشعبية الخيّرة التي ترى بأن الدّين جاء لإنقاذ البشرية من الخطايا التي يرتكبها الإنسان"[3] وهذا ما يدل على تأثر الأدب الشعبي بالدين الإسلامي تأثرا واضحا برز في مضامينه "فقد كان الدين الإسلامي رافد من روافد الإثراء للأدب الشعبي ومنبعا من منابع الإيحاء والتواجد ويستمد منه الأديب الشعبي ملامح الإبداع والإمتاع."[4]

[1]-بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص14.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] - المرجع السابق: ص14.

[4]-التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830 – 1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983، ص62.

ط- استرسال الزمن:"إن لاسترسال الزمن وتوالي أجياله عبر التاريخ الطويل للأمم والجماعات البشرية يد في إثراء المضامين التراثية دون المساس بمحتوياتها الجوهرية، حيث تستخدم مواد التراث الشعبي والحياة الشعبية في إعادة بناء الفترات التاريخية الغابرة للأمم والشعوب والتي لا يوجد لها إلا شواهد ضئيلة متفرقة، وتستخدم أيضا لإبراز الهوية الوطنية والقومية والكشف عن ملامحها وهذا ما يعطي التراث الشعبي ميزتي المرونة وقابلية التطور."[1] فالمأثورات الشعبية بشكلها ومضمونها أصيلة ومتجذرة إلاّ أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن، وبنسب مختلفة وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى، وعناصر التغيير والحراك في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع.

5-أهمية التراث الشعبي:

يشكّل التراث الشعبي لكلّ أمة الجذور والذاكرة التي تحوي مكوّنات وعيها التاريخي من العلوم والأدب والفنون وغيرها، وهو بذلك يُصيغ شخصياتها ووجدانها وهويتها، ومثلما لا يمكن لأي فرد أن يتنكر لماضيه ولمكوناته البيئية منها والوراثية، كذلك لا يمكن لأي شعب من الشعوب أن يتنكر لتراثه ويتجاوز تركيبته الروحية والفكرية، ولهذا فالتراث الشعبي له أهمية بالغة في الحياة الثقافية للأمم، خاصة وأنه يواكب المجتمع ويساير مختلف المراحل التي يمر بها وتتجلى أهميته فيما يلي :

- "ربط الأجيال المعاصرة بماضي الأجداد وتراثهم العريق.
- تحقيق التواصل الإنساني والاجتماعي بطرق غير مباشرة.
- ترقية مظاهر الأشياء الجمالية في مجال التراث.
- تحقيق الانتماء لتراثنا الوطني النابع من اصالة الشعب وتاريخه العريق.

[1]-حسين جمعة: الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع423 ، 2006، ص75.

- الحفاظ على الأصالة في ظل التغيرات الدولية وفي ظل الحضارة وتأثيراتها التي أخذت تتوسع على حساب هذا الموروث، وخاصة أن الأجيال الجديدة أخذت تتفاعل بصورة أسرع مع الحضارات، منها الحضارة الغربية الوافدة إليها والتي تتأثر بها أكثر مما تؤثر فيها."[1] وما بين الثابت والمتغير، والوهم والحقيقة تبقى عملية المحافظة على الاصالة هي المحور الرئيسي، فالماضي والحاضر والمستقبل سلسلة متصلة ومترابطة، والرابط بينهم هو التراث.

- "نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على التراث هو حفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع."[2] وهو بهذا يجسّد الهوية الحضارية للإنسان والمحافظة على خصوصيته الثقافية.

وفي ظل المبادئ العلمية الحديثة التي بدأت تعي أهمية التراث الشعبي وتدرك هذه القيمة الإبداعية والجمالية في الثقافة الإنسانية، فإن التراث الشعبي العربي أحوج من غيره لمثل هذه الدراسات واهتمام الأدباء به.

وللرواية الجزائرية دور في الحفاظ على عروبة وأصالة التراث الشعبي ، وبالتالي الحفاظ على عروبة لسان الشعب الذي تعرّض للاحتلال والذي استهدف لغته وثقافته القومية بالدرجة الأولى، وبهذا كان للروائي الجزائري دور في الحفاظ على التراث وأصالة الفكر من خلال رواياته المتضمنة للتراث الشعبي بمختلف أشكاله وعناصره والتي كانت ولا زالت لها وقع خاص في أذن المستمع وعين القارئ. فكيف تمظهر توظيف التراث الشعبي؟ وما هي أبرز تجلياته في الرواية؟

[1] – أحمد رفقي علي: التذوق الفني والتراث، http://foruma. Fonon.net.، تاريخ الإطلاع: 2016/08/10، 10:15سا.

[2] – المرجع نفسه.

ثانيا–تجليات توظيف التراث الشعبي في الرواية:

كان التراث وتوظيفه وما يزال من أهم الإشكاليات المطروحة في الساحة النقدية وبخاصة في النصوص الروائية، ممّا جعل النقاد يولونه اهتماما كبيرا، حيث أصبح مادة يغرف منها الأدباء في إنجاز ابداعاتهم بدءا من المضمون وصولا إلى الشكل، إذ وجد الروائيون فيه المجال الأوسع لتصوير الواقع الاجتماعي، بسبب غناه وتنوعه ما بين أمثال وأغاني ومعتقدات شعبية وعادات وتقاليد وغيرها.

وقد اهتم المبدعون العرب بهذا التراث الشعبي الغني بعناصره ومكوناته، ولما يحمله من قيم إنسانية خالدة، فأخذوا يستلهمون منه الشخصيات والموضوعات في تجاربهم الإبداعية "فنبهوا في غير مرة إلى مدى خصوبته والتفتوا إليه لتصوير حاضرهم على ضوء ماض تراثي موغل في القدم وغني بمظاهر الإيحاء."[1]

والمبدع الروائي يتأثر بتراثه الشعبي بحسب توجهه الفكري الإيديولوجي وطبيعة العلاقة بينه وبين تراثه، فما طبيعة حضور التراث الشعبي في الرواية؟

أقامت الرواية العربية منذ نشأتها وتطورها علاقة وطيدة مع تراثها الشعبي فقد "التفت الروائيون العرب إلى أساطيرهم وخرافاتهم وقصصهم العربي القديمة وقصصهم الديني وتراثهم الشعبي."[2]

وقد أثّر الأدب الشعبي في البدايات الأولى في الرواية العربية، وطبعها بطابعه وذلك "لتوافر عاملين:"

1. اضطلاع الكُتّاب على الأدب الشعبي كسير ألف ليلة وليلة.
2. اتصال الجمهور والقارئ بهذا التراث القصصي الروائي الذي شاق العامة."[3]

[1]–عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، د.ط، د .ت، ص16.

[2]–منصور قيسومة: الرواية العربية – الأشكال والتشكّل – دار سحر للنشر، ط1، 1997، ص09.

[3]–ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، ط2، 1967، ص25.

كما خصّص "باسم عبد الحميد حمودي" للتراث الشعبي والرواية العربية فصلا حدّد فيه أوجه استخدام الرواية لهذا التراث على النحو الآتي :

- "التراث الشعبي مسرحا للعمل الروائي.
- إعادة صياغة المادة الدراسية في التراث الشعبي.
- مادة التراث الشعبي عاملا مساعدا في الحكي.
- المزاوجة بين مادة التراث الشعبي والمادة الإبداعية الحديثة للوصول إلى نوع من العمل التحديثي– الفولكلوري – باستخدام مواد التراث الشعبي بنية دراسية تشتغل مع المواد العصرية.
- الاعتماد على بنية التراث الشعبي بشكل متكامل لصياغة مادة روائية[1].

-فكيف استلهم الروائيون هدا التراث الشعبي في ابداعاتهم الأدبية؟

1- المثل الشعبي:

يمثّل المثل الشعبي نوعا من الابداعات الشعبية، فهو لايزال يلعب دورا مهما في الحياة الاجتماعية المعاصرة باعتباره قادرا على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة، والأقرب في التعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة.

وإذا رجعنا إلى كتب التراث العربي نجد "ابن عبد ربه" يعرّفه بقوله: "الأمثال هي وَشْيُ الكلام، وجَوْهر اللفظ ، وحَلْيُ المعاني ، تخيَّرتها العرب ، وقدَّمتها العجَم ، ونُطِق بها في كلِّ زمان ، وعلى كلِّ لِسان ، فهي أبقى من الشِّعر ، وأشرف من الخطابة ، لم يَسِر شيءٌ مَسيرَها ولا عمَّ عمومها"[2]، وهذا ما يؤكّد الخاصية الجمالية للمثل عن وضوح المعنى وجمال الأداء، وعموم الدلالة، ويفسر سعة تناول المثل وتمييزه عن باقي الأشكال الأدبية المعروفة في عصره. أما "السيوطي" فنجده يُعرّف المثل بقوله:

[1]-عبد الحميد حمودي: التراث الشعبي والرواية العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،د.ط، 1998، ص44.

[2]-ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، 1982، ص63.

"المثِل جُملةٌ من القول مقتضبة من أصلها، أو مُرسَلة بذاتها، فتتَّسم بالقَبول وتشتهر بالتَّداوُل فتُنقَل عمَّا وردت فيه إلى كلِّ ما يصحُّ قَصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعمَّا يوجبه الظَّاهر إلى أشباهه من المعاني؛ فلذلك تُضرَب وإن جُهِلتْ أسبابُها التي خرجت عليها."[1] فالأمثال عمل تداولي جماعي.

ويرى الباحثون أنه محصّلة تجارب شعبية مختلفة، تقول "نبيلة إبراهيم": "الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحزو وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أما من ناحية المبنى فإن المثل يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية."[2]

كما يُعرّف المثل الشعبي على أنه: "عبارة قصيرة تُلخّص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية، أو موقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، أو أنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تُبنى على تجربته أو خبرة مشتركة."[3] فهو يُثبت في الذاكرة وينعش في الشعب قيمه وعاداته، وهو تعبير صادق ومباشر ناتج عن تطلعات المجتمع لكونه ارتبط بشتى مجالات الحياة في جوانبها الفكرية والنفسية العميقة.

كما يُعتبر المثل "قولا معروفا قصير العبارة يحتوي فكرة صحيحة أو قاعدة من قواعد السلوك البشري، أطلقه شخص من عامة الناس في ظرف من الظروف، ثم انتشر بين الناس، يقولونه في مختلف المناسبات التي تشبه الحالة الت قيل فيها لأول مرة."[4]

فهو إذن، وليد ظرف خاص ومناسبة معينة، أجادت بها قريحة من قرائح عامة الناس.

---

[1]-السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، ج1، ص486.

[2]-نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق،.ص174.

[3]-أحمد أبو زيد: دراسات في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د .ط، 1972، ص187.

[4]-جعكور مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2008، ص05.

وقد غدت "على مرّ الزمن واشتداد التحدي الاستعماري، وتصاعد موجات الغزو الثقافي، فسحة للتنفيس وأداة للتعويض وسندا لإثبات الذات وتأكيد حضور الهوية."[1]، فأصبح ضرب الأمثال، فنا كغيره من الفنون الأخرى، التي يُلجأ إليها كشكل من أشكال التعبير، ولكن هذا الفن يختلف عن غيره من الفنون، كونه ليس حكرا على خاصة الناس، بل يدخل في إطار الأدب الشعبي المفتوح لشرائح المجتمع كلها، مثقفيها وأميّيها.

كما يُعتبر المثل : "فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلُخص تجربة عاشتها الجماعة وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمرّ بها من تجارب."[2] فهم من خلال ذلك يحاولون صياغة أفكارهم، وآرائهم في قالب التعبير الشفوي، فالمثل "قول وجيز يعبّر عن خلاصة تجربة، مصدره كامل الطبقات الشعبية، يتميز بحسن الكناية وجودة التشبيه، له طابع تعليمي ويرقى عن لغة التواصل العادي."[3] فهو إذن جماعي النشأة، راقي اللغة ويصدر عن تجربة.

وظلت "نشأة المثل غير واضحة تماما، فليس هناك من يجزم بأمر في تاريخ نشأته ومكانه"[4]، فهو فن مجهول الأصول، ولكن يبقى الشيء المهم فيه هو أنّه: "يعرض نتائج خبرات مرّت بها أجيال عديدة، ويضع أمام سامعيه نتائج هذه الخبرات حتى يتمثّلوها في خبراتهم المماثلة التي يتعرضون لها خلال حياتهم."[5] فالذين يتداولون الأمثال الشعبية، لا يهمهم مصدرها، بقدر ما يهمهم الأشياء الجميلة التي تضيفها تلك الأمثال إلى حياتهم. "ويتداول الناس ولا سيما الأميّون منهم الأمثال الشعبية في مختلف المناسبات ويحاولون صياغة آرائهم وأفكارهم بواسطتها، بعد أن عجزوا في كثير من

[1]-مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د .ط، 1998، ص49.

[2]-طلال حرب: أولية النص – نظريات في النقد والقصة والأدب الشعبي ـ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص64.

[3]-أحمد زغب: الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2008، ص88.

[4]-المرجع نفسه: ص89.

[5]-ابن ذهبية بن نكاع: التراث في بناء المسرح العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2006، ص16.

الأحيان التعبير عنها بالقراءة والكتابة."[1] فهو إذن فرصة للأمّي حتى يعبّر عن رأيه، وبطريقة ترفع عنه الحرج.

ولعلّ ما يمكن:" أن يستنبطه الباحث من خلال تأمله هذه الأمثال الشعبية، أن لها فلسفة تقوم أساسا على التجربة المعيشة، وهي أبدا تمثل خلاصة لتجارب إنسانية واقتصادية وزراعية."[2] غايتها من ذلك تعليم الإنسان ما ينبغي أن يتعلّمه، حتى لا يقع في فخ التهور وقصر النظر، ليبقى فن ضرب الأمثال الشعبية على صلة متينة بواقع المجتمع وأصوله وهذا الفن "يكشف عن الأوضاع الحضارية والقيود الاجتماعية والقيم التي يُؤمن بها الأفراد المستعملون للأمثال ومستهلكوها. وتبدو سلطته الرمزية وكأنها مطلقة."[3] ومنه يقوم المثل الشعبي بدور مهم في الحياة لما يتضمن من قيمة ذات طابع فكري.

أمّا عن "سبب شعبية المثل وانتشاره بين طبقات المجتمع كافة، فيعود إلى ما يتميز به المثل من مرونة وفكاهة، وتعبير موجز وصادق عن التجربة الإنسانية."[4] لذلك يبقى "المثل الشعبي من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور المتعاقبة."[5]

معنى ذلك، أنّ جهل الناس لمصدر ومكان المثل الشعبي لم يؤثّر في تداوله من طرف عامة الناس، ولا في دراسته من لدن خاصتهم.

---

[1]-عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، د .ط، 2008، ص104.

[2]-عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د .ط، 2007، ص09.

[3]-عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2008، ص120.

[4]-ابن ذهبية بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص17.

[5]-عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، د .ط، 2011، ص57.

1-1 خصائص المثل الشعبي :

تعدّ الأمثال نوعا بارزا من أنواع الأدب:" حيث يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب."[1]

- "المثل خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.
- المثل يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم.
- المثل يتمثل فيه الإيجاز وجمال البلاغة.
- أنه ذو شكل أدبي مكتمل.
- يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش في أفراد الشعب."[2]

- **الطابع الشعبي:** يتمثل في أسلوبه الذي يتضمن فلسفة شعبية بسيطة نابعة من الحياة اليومية.
- **الطابع التعليمي:** وهذا لأنّ المثل يطلعنا على حقيقة تجربة قد لحظنا نتيجتها في جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها.
- **الاستخدام الفني للألفاظ:** حيث نجد كل كلمة قد اتخذت موضعا ملائما يمنحها معاني لا تنوط بها كلمات غيرها.
- **تنوع التراكيب:** فهي قد تكون قصيرة مثل: **اصبر تجبر**.

وقد تكون طويلة مثل: **بكّر لحاجتك اقضها وتنصت للفال، بنتك قبل الصوم عطيها قبل ما يكثر القيل والقال.**

وقد تكون مرسلة مثل: **المسلوخة تعيب على المذبوحة والمشرحة شبعت ضحك.**

[1] أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د .ط، 1953، ص61.
[2] -نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ص139 – 140.

وقد تكون مسجوعة مثل: **خيار السموات الرسول وخيار الملبوسات السهول وخيار المأكولات جوع وكول.**

وقد تكون متسلسلة مثل: **الذيب حلال الذيب حرام الترك أحسن.**

وقد تكون متعارضة مثل: **قلبي على تمرة وقلب أماه على جمرة.**[1]

وهذه الخصائص ساهمت أيما مساهمة في تكثيف رواد هذا الفن، سواء من حيث التداول أو من حيث الدراسات المطبّقة عليه، ذلك أن طابعه التعليمي من حيث الموضوع، والاختصار وجمال البلاغة من حيث الأسلوب، يساعد المستمع على استيعابه وحفظه للمثل فور سماعه له، ومن ثمة فإنّ المثل يعبّر عن حقيقة عامة أو صدق عام.

أمّا أهمية المثل الشعبي فتكمن في جلب الاهتمام وتوضيح المقصود، وتعين على الفهم وتمتع النفس والفكر والمشاعر، وتعكس عادات أصحابها وسلوكهم وأخلاقهم وتقاليدهم بقلة ألفاظها وكثرة معانيها التي تعبّر عما تختلجه الشعوب في أعماقها.

1-2 الأمثال الشعبية في رواية "ريح الجنوب"[2] "لـ"عبد الحميد بن هدوقة" وأبعاد توظيفها :

تدور أحداث "ريح الجنوب" في بيئة قروية حيث لا يزال التراث الشعبي يلعب دورا أساسيا في حياة الناس ويمثّل ثقافتهم الخاصة في هذه الفترة من الزمن التي لم تدخل فيها بعد التكنولوجيا حياة الناس في القرية الجزائرية.

موضوع "ريح الجنوب" هو الريف الجزائري، ويُقصد بالريف القرى الجزائرية وبخاصة قرى الجنوب، حيث تكثر الرياح، وتقسو الأرض على أهلها، فأحداث الرواية تجري في إحدى القرى النائية، والطبيعة القاسية حتى وإن كانت الأراضي الخصبة والهواء النقي يمتزجان بسيطرة الفكر الإقطاعي، وكيف كانت تحاك المؤامرات والدسائس للهيمنة على هذه الأراضي الخصبة.

---

[1] -ينظر:رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د .ط، د .ت، ص ص72 – 75.

[2] – عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 1971.

جعل الكاتب الأمثال الشعبية في الرواية تؤدي دورا مهما في الحياة الاجتماعية حيث استخدمه الكاتب بكثرة لأنه أراد تصوير مجتمع قروي والكشف عن العلاقات الاجتماعية المعقدة فيه، وذلك بتوضيح أبعاد الشخصيات الشعبية ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية والفكرية من الحياة، إذ جعلها الكاتب المرآة العاكسة لهذا المجتمع. والأمثال الشعبية المتواجدة في الرواية جاءت على لسان معظم الشخصيات ضمن الحوار المتبادل بينها حيث خدمت النص وقوت عنصر التراث، ومن بين هاته الشخصيات:

- **نفيسة:** تعدّ الشخصية الرئيسية في الرواية وهي طالبة جامعية تدرس بالعاصمة تنحدر من أسرة ميسورة الحال، أبوها متسلط على الناس الفقراء، وهي تعيش في يأس وحزن بسبب تمرّدها على عيشتها في القرية.
- **ابن القاضي:** هو رجل ظالم إقطاعي وهو أبو نفيسة ويشكّل هاجس خوف بالنسبة لها لأنه يريد تزويجها ومنعها من الرجوع إلى الدراسة.
- **رابح:** هو أيضا شخصية متمرّدة على العيش وعلى عمله عند ابن القاضي وهو الذي أنقذ حياة نفيسة وساعدها.
- **العجوز رحمة:** امرأة كبيرة السن وكان لها حظوة عند الجميع حيث كانت محبوبة من طرف جميع السكان وهي صانعة فخار، وتعد شخصية حيادية.
- **الأم خيرة:** هي ربة منزل وأم عطوف وهي شخصية لا تحرك ساكنا راضية بعيشتها مع عائلتها.
- **مالك:** هو شخصية عكس شخصية ابن القاضي يُعدّ من المجاهدين، وهو مسؤول في البلدية يحب الناس الفقراء ويساعدهم ويعدّ أيضا مكسبا مهما بالنسبة لابن القاضي لذلك يريده أن يتزوج من ابنته.

هذه الشخصيات هي التي صنعت أحداث الرواية، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية كاد دورها ينعدم.

جدول توضيحي للأمثال الواردة في النص :

نص المثل الشعبي	رقم الصفحة	موضوع المثل الشعبي
1. ما يدري بالمزود غير اللي انضرب به	16	التجربة
2. ناكلو القوت، ونستناو الموت	17	الإيمان بالقدر
3. هي سوداء وأفعالها بيض	19	السلوك
4. لا تمشي الرجل إلا حيث يحب القلب	31	المحبة
5. كل بلاد ومقاييسه	38	التقلبات
6. تبدلت الأرطال	57	الطباع
7. إذا شبعت الكرش تقول للراس غني لي	57	الفرح
8. أنت في واد وأنا في واد آخر	182	الاختلاف
9. اليوم عندي وغدوة عندك	263	المعاملة بالمثل
10. الولد الصالح مثل الأرض الصالحة إن لم تربحك فلن تخسرك	73	التربية الصالحة

استعان النص بأمثال شعبية تراوح مضمونها من حالة إلى أخرى حسب ما يناسب المشهد، وجاءت كالتالي:

1. **التجربة "ما يدري بالمزود غير اللي انضرب به"**: أصدرت العجوز "رحمة" هذا المثل الشعبي ردّا على "نفيسة" عندما قالت لها بأنها تدّعي الكبر والعجز وفقدان الصحة، وتعني به أنها لن تحس بهذا مادامت لم تعرفه، ولتخبرها أيضا عن معاناتها القاسية وتثبت لها بأن صاحب المشكلة مهما كانت

خطورتها هو الذي يعرف أسرار حلّها، وأن التجربة التي مرّ بها الإنسان علّمته ذلك، فهو حين يعاني ويقاسي يتعلم[1].

2. **الإيمان بالقدر" ناكلو القوت، ونستناو الموت"**: جاء هذا المثل الشعبي مكمّلا للفكرة الأولى، لأنه صدر عن العجوز "رحمة" كجواب على سؤال "نفيسة" عن حالتها ومعناه أنها تعيش فقط لتنتظر نهايتها، أي لا معنى لهذه الحياة، والمعنى البعيد هو أنه لا معنى لحياة الناس في هذه القرية التي يسودها الظلم والطبقية وهذا من خلال المفردتين (القوت – الموت) فالقوت تعبير عن الحياة البسيطة لهؤلاء الناس البسطاء الذين يعيشون الواقع الحزين، والموت تعبير عن نهاية هذه الحياة.

ما يُستنتج من هذا المثل أن هناك تصادما بين الزمنين الحاضر والمستقبل، فالأول معلوم بتعاسته، والثاني أتعس وهو الفناء والنهاية.

3. **السلوك "هي سوداء وأفعالها بيض"**: صدر هذا المثل هو الآخر عن العجوز "رحمة" أثناء حديثها عن القهوة، ولكنّه يُقال على عكس الصيغة التي ظهر عليها، ونصه: (هي بيضاء وأفعالها سود)، يُقال للمرأة الحقودة الشريرة الأفعال، التي تعلن مكرها وغيرتها، وتُظهر سلوكها السيء أمام خصمها، فيأتي المثل الشعبي تعجبا في سلوكها وأخلاقها السيّئة[2].

4. **المحبة "لا تمشي الرجل إلّا حيث يحب القلب"**: وهو من الأمثال الشعبية الشائعة التي تُقال في جميع المناسبات لتبرير الزيارات المفاجئة، وتلطيف جو الاستقبال غير المرغوب فيه، أصدرته العجوز "رحمة" لتثبت لـ "نفيسة" أن المرء يمشي وراء عاطفته وأن حبها لهم (عائلة نفيسة)، هو الذي جعلها تقوم بهذه الزيارة الخاطفة غير المنتظرة منها[3]، وهي ميزة يتميز بها المجتمع الريفي بحيث يقوم الأفراد بزيارة بعضهم البعض.

---

[1]- ينظر: بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دار القبة، منشورات البيان الجاحظية، الإبداع الأدبي، الجزائر، د.ط، د.ت، ص35.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع السابق، ص36.

5. **التقلبات "كل بلاد ومقاييسه"**: ويعني هذا المثل تقلبات الأمور ويحمل المعنى نفسه المثل الشعبي (كل بلاد وأرطالها) أي طبائعها والمقاييس هي الطبائع والسلوكيات التي يسلكها القوم في حياتهم الخاصة، بثّته العجوز "رحمة" لـ "نفيسة" عندما حضّرت الأكل، ولكي لا تجرح مشاعرها وتُشعرها بأن ما أنجزته جيد وشهي قالت المثل الشعبي، موجزة الحديث حول أنواع الأطعمة وأصنافها[1]، يدل هذا المثل على تنوع ودخر المجتمع الجزائري فيما يخص الأطباق والمأكولات الشعبية.

6. **الطباع "تبدلت الأرطال"** : ومعنى هذا المثل تغيّر الطباع، ويصدر عن الإنسان الذي يزور بلدا له خصوصيات قومه وطباعهم وقد قاله الشيخ المسن متوجها به إلى شاب عائد فرنسا، حيث يقول له (تبدّلت الأرطال) أي طبائع الناس لأنه يدرك بأن الشاب كان في فرنسا، داخل مجتمع آخر، ليس مثل مجتمع قرية "ريح الجنوب"، له تقاليد وعادات مخالفة تعبيرا عن حزنه بتغيّر طباع الناس تبعا لتغير المجتمع والأوضاع العامة، واستذكارا لجيله الذي بدأ في الانقراض[2].

7. **الفرح " إذا شبعت الكرش تقول للراس غني لي"**: وقد بثّ هذا المثل رجل حضر حفل عرس، وربما كان جائعا وبعد شبعه أراد إقناع الحضور بضرورة الفرح بعد الأكل، وقد جعل الكاتب من هذا المثل مرتكزا فنيا في سير الأحداث، فهو يريد عرض ساعات فرح أهل القرية، بعد أن أطلعنا على أحزانهم وتعاستهم، وكان عليه أن يجد مبرّرا لهذا الفرح، فلجأ إلى هذا المثل الشعبي، والذي يدل مضمونه على أن البطن الفارغة لا يمكنها التفكير في الغناء، ولا فيما يمت بصلة إلى الفرح[3]. كما تدل فرحة المدعوين بالوليمة على عيشهم المر، وهذا المثل متداول وسائر في معظم المجتمعات الجزائرية.

8. **الاختلاف " أنت في واد وأنا في واد آخر"**: يدلّ المثل على التفريقات الموجودة في المجتمع سواء بين الغني والفقير، أو بين المتعلّم والجاهل، أو صاحب منصب هام وعاطل عن العمل ويصدره

[1]-ينظر: بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص36.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-ينظر: المرجع السابق، ص37.

الإنسان الذي يختلف مع آخر في كل شيء وهو ما حدث مع "ابن القاضي" و"مالك"، فكل ما يتصوره "مالك" مفيدا يراه "ابن القاضي" غير ذلك، وهو اختلاف طبقي في الأصل، وقد صدر عن "ابن القاضي" عندما وجد الفرصة سانحة أمام "مالك" لأنه لا يحب الفلاحين وظالم أمّا "مالك" فهو من أنصار الثورة ويحب الفلاحين.

9. **المعاملة بالمثل" اليوم عندي وغدوة عندك"، الباث:** رجل من القرية، **المتلقي:** ابن القاضي.

ويُعتبر أكثر الأمثال تداولا بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ويقال كشكر عن زيارة أو سلفة أو مساعدة وتعبيرا عن ردّها في يوم آخر، وقد أصدره رجل من القرية متوجها به إلى "ابن القاضي" من باب النصح والذي أخبره عن هروب ابنته محاولا مواساته والقول بأنه تعرّض لها اليوم ومن الممكن أن يتعرّض لها أي أحد في يوم آخر.

10. **التربية الصالحة "الولد الصالح مثل الأرض الصالحة إن لم تربحك الربح الكثير فلن تخسرك"، الباث:** أب المعلم الطاهر، **المتلقي:** أهل القرية.

يُقال هذا المثل في حق الرجل الذي أتعبته تربية أولاده، ولم يحصل منهم على منفعة تُذكر، ولكن بمرور الوقت قد ينجحون في حياتهم ويعودون عليه بالنفع وقد صدر عن أب المعلّم "الطاهر" الذي كان محط حسد الكثير من أهل القرية، ومع ذلك كان يقول هذا المثل الشعبي لكل من سأله عن ابنه[1].

فالولد الصالح مثل الأرض الصالحة التي إذا زُرعت بشكل صحيح تعطي منتوجا ولو بعد طويل.

كما وردت بعض الأمثال العربية في الرواية والتي لم تصدر بعفوية من طرف الشخصيات، وإنما جاءت داخل سياق عام، ومن تلك الأمثال: "**جرح الكبدة لا يضر إلا صاحبه**"[2]، وهو مثل يُقال: "**في من أصابته مصيبة استخفّها الناس ولم يُقدّروا حجمها الحقيقي وغالبا ما يأتي هذا المثل**

[1]-ينظر: بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، المرجع السابق ، ص38.

[2]-عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، مصدر سابق، ص31.

على لسان المصاب أو من يتعاطف معه، والكبدة في الدارجة يُكنّى بها عن الأبناء."[1]وقد صدر هذا المثل عن "خيرة" أم "نفيسة"، وهي تشكو للعجوز "رحمة" ألمها وبُعد "نفيسة" عنها.

أمّا فيما يتعلق بالمثلين: "**لا تكن حلوا فتُبلع ولا مُرّا فتُدفع**"، و" **من لا يُحدّثه قلبه لا يفيد تذكيره**"[2]، فقد صدر عن "خيرة" أم نفيسة وجّهتهما للعجوز "رحمة" تبيّن من خلالهما أن من مات ضميره لا جدوى منه وهي بهذا تقصد قسوة "نفيسة".

كما ورد مثل "**تعلّم صنعة واخفيها**"[3]، والذي صدر عن العجوز "رحمة" مخاطبة به "نفيسة"، تبرهن لها من خلاله أن كل شيء تتعلمه مفيد حتى وإن لم ينفعك اليوم فسينفعك غدا.

وغير بعيد من هذا نجد المثل "**اضرب عصفورين بحجر**"[4] والذي صدر عن شيخ أمّي، صاحب مقهى القرية أثناء لعبة الدومينو الشعبية، قال هذا المثل لمجموعة من البسطاء كانوا يلعبون معه ليشرح لهم فكرة بمعنى المثل.

ويكمن إجمال بعض الاستنتاجات الجزئية بخصوص عملية توظيف الأمثال الشعبية واستلهامها في رواية "ريح الجنوب" من خلال النقاط الآتية:

- جاء المثل الشعبي مناسبا لحياة أهل القرية وبداوتهم.
- قيل المثل الشعبي في الرواية لإسداء النصح والإرشاد من الأكبر إلى الأصغر، ومن العارف إلى الذي لا يعرف، ومن الشيخ إلى الشاب، محاولا الانتصار للخير.
- حمل معان كثيرة مصاغة بأسلوب موجز.
- عبّر عن مستوى تفكير أهل القرية وطريقة تعاملهم وبساطة عيشهم.
- جاء معبّرا عن البيئة المحلية.

[1]-عبد الحميد بن هدوقة: الأمثال الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2007، ص25.

[2]- المرجع نفسه: ص28.

[3]- المرجع السابق: ص39.

[4]- المرجع السابق نفسه: ص46.

- امتاز بالصدق والعفوية.
- ساهم في توليد معان جديدة.

وهكذا أعطت هذه الأمثال الشعبية الواردة في الرواية والتي سعت الشخصيات إلى توصيلها للمتلقي داخل النص وخارجه بُعدا جماليا لبناء النص باعتبارها مرتكزا فنيا، كما ساعدت على تعميق المضامين، وإضفاء خصائص الواقع لتكون الرواية معبّرة بصدق عن جوها الطبيعي.

2- الأغنية الشعبية :

تنوعت تعريفات الأغنية الشعبية التي تحاول أن تحدّد ملامحها ليمكن تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية، ويمكن القول بدءا بأنها "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميّين، في الأزمان الماضية ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، وهي فترة قرون متوالية في العادة... وأن الأغنية الشعبية هي الأغنية التي أنشأها الشعب، وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي."[1]

كما أنها "إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده الذين يعبّرون عنها، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها... إن الأغاني الشعبية تقوم بوظائف ضرورية... فهي تعبّر عن وجدان الجماعة الشعبية وتعلي من شأن مثلها العليا، عن وجدان احترامها، وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها... وقد يحدث أن ينضجر الإنسان من حياته، أو يرتاب في أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه، أو يشك في علاقة من العلاقات التي جُبل على احترامها، و هنا سنجد أغنية أو موالا يقوم باستحداث التوازن الذي فُقد، أو على وشك أن يُفقد، تعيد تثبيت القيمة الأساسية وتستنكر الشذوذ..."[2]

[1]-أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1983، ص05.

[2]- المرجع نفسه: ص36.

الأغنية الشعبية متواجدة بكل ما تحمل من خواطر النفس البشرية، وهي تعبّر عن حالات مختلفة كالفرح أو الحزن وعن التغيرات التي تطرأ بين أفراد المجتمع وتعبّر عما يختلج في نفوسهم فهي: "عامّة موّال من الشعر الملحون يعبّر عن حالة خاصة تجول النفس البشرية في حالتي الفرح أو الحزن، وهي تعبير صادق يعبّر عما يختلج في العواطف والوجدان من ضغط، حزن، ألم، كلمات بسيطة، عامة، لغة لهجية."[1]

كما أنّ الاستعمال الجيد للأغنية الشعبية يساعد على ربطها بالصلات الوثيقة التي تجعل الإنسان يعيش مع ما حوله من أفراد في الظروف نفسها، ويتقاسم مع مجتمعه المشاكل والمستجدّات باعتبار أن هذه الصلات قد تشكل حياة متميزة للإنسان، محددة طبيعة مجالات صراعه والعائق الذي يقف أمام طموحاته وأهدافه التي يسعى إلى تحقيقها، وهي بذلك "غنية بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كله، ولا عجب بعد ذلك إذا شعر أن العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز."[2]

ورثت الأغنية الشعبية رصيدا ضخما من الرموز والدلالات الموحية، الشيء الذي جعل كل فنان يستطيع أن يستمدّ منها ما يغني تجربته الفنية، ويعمقها ويستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول والاستمرار والقدرة على اختراق حاجز الزمن.

كما لها قابلية الإضافات الجديدة التي يطبعها بها الإنسان المعاصر، ولو في وسائل أدائها وهو دلالة على تجدّدها، ومقدرتها على تحميل الكثير من هموم العصر وملابساته.[3]

حظيت الأغنية الشعبية باهتمام الكتّاب على المستوى العالمي، إذ قلّما نجد رواية لا تستلهم روح أغنية شعبية تعيش في أعماق المجتمع ويُردّدها الناس، لأنها تعتمد على الكلام السهل المتناول الذي يوجه مختلف العواطف من خلال ألحان بسيطة يسهل حفظها لتتمكن الجماهير من ترديدها

[1]-أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، المرجع السابق، ص40.

[2]- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص08.

[3]- ينظر: صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الروية العراقية الحديثة، مرجع سابق، ص ص18، 19.

كما خرجت الأغنية الشعبية عن تقاليدها بعامل الزمن، من كونها أغنية للمجموعة إلى أغنية يشارك فيها المغني أفراد المجموعة، أو ينفرد بأدائها لوحده، ثم أنها اكتسبت صفات الأغنية الفولكلورية لخلود ألحانها وترديدها من طرف جميع الناس على مر السنين والأجيال.[1]

إن الأغنية الشعبية زاخرة بوجه عام بطابع المحلية لأن الشعر الشعبي نتاج الجماهير النابع عن أسلوب حياتها، إذ يغني الناس أغانيهم بتأثير الانطباع المباشر لخبراتهم الانفعالية، ونتيجة لصدق هذا الشعر الشعبي أصبحت له قيمة تاريخية كبيرة.[2]

وتنقسم الأغنية الشعبية – وفقا للوظيفة التي تؤدّيها – إلى ثلاثة أقسام هي:

. أغاني المناسبات الاجتماعية.

. أغاني العمل.

. أغاني الموال.

2-1 أغاني المناسبات الاجتماعية :

"وهي الأغاني التي يتغنى بها في كل مناسبة اجتماعية يحتفل بها الشعب مثل: الزواج، والختان والميلاد أو السبوع، والحج ومولد الأولياء، وأغاني المهد، وأغاني ألعاب الأطفال، والأغاني الدينية... إلخ. وهي أغان لابد أن تخدم مناسبتها.

ووظيفة هذا النوع هو كشف نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب، ذلك المجتمع الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري بين القيم القديمة الراسخة من ناحية، والتطور الحضاري الذي يغزوه ويفرض عليه أن يغيّر بعض مفاهيمه من ناحية أخرى، كما يكشف هذا النوع صورة بناء المجتمع الشعبي."[3]

---

[1]-ينظر: صميم الشريف، الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د .ط، 1981، ص ص126 – 127.

[2]-ينظر: يوري سوكولوف، الفولكلور، قضاياه وتاريخه، تر.حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، مكتبة الدراسات الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط2، 2000 ، ص44.

[3]-عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 ، 1983، ص40.

ومن هذه الأغاني الشعبية، المنتشرة في الريف خاصة، "العديد" وهو "حلقة كبيرة من حلقات الأغاني الشعبية، وبلغ من عمق تأثيره في القرية أن المرأة الريفية تردّد هذا (العديد) إذا خلت إلى نفسها، فالبكائيات ليست مجرد استجابة لمناسبة وفاة ولكنها تعمل على تفريغ شحنات شعور بالكبت أو الحزن، كما تسجل في الوقت نفسه النماذج والقيم والمثل التي يريد المجتمع الريفي تصعيد الأفراد إليها."[1]

2-2 أغاني العمل:

تتميّز أغاني العمل "بأنها متعدّدة الموضوعات، وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق حركة العمل وزيادة مقدرة العمّال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم في انتظام يوحد هذه الحركة، ويسهم في ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها."[2]

2-3 أغاني الموّال:

يرى بعض الدارسين أن اصطلاح موّال "يُطلق في الحقيقة، على أكثر من شكل من أشكال التعبير الشعبي الغنائي، وعلى أية حال، فإن الفنان الشعبي قد استغلّ الموال في حكاية أحداث قصصية حدثت أو من الممكن أن تحدث في بيئته الاجتماعية. والغرض من رواية هذه المواويل هو بعينه الغرض من رواية المواويل غير القصصية، وهو النعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية والإشادة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى."[3] وقلّما تخلو مناسبة عامة في المجتمع العربي من مغني يروي موالا قصصيا معروفا لدى عامة الشعب.

وممّا هو جدير بالذكر أن "الموال القصصي يفقد جزءا كبيرا من تأثيره إذا روي دون مصاحبة الموسيقى له، فالموسيقى عنصر هام وأساسي في بنائه، حيث تسهم في التعبير عن المواقف المختلفة التي يحفل بها الموال، وتزيد من تأثيرها وانفعال المستمعين بها، كما أنها تسهم بشكل واضح مع الشعر

[1]-أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص78.

[2]-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص223.

[3]- المرجع نفسه: ص236.

في تشكيل الصورة العامة التي يرسمها الموال، ومن هنا فإن الوحدتين – الشعرية والموسيقية – متلازمتان تماما في الموال القصصي، لا تستغني إحداهما عن الأخرى."[1]

وعلى الرغم من أن الذي ألّف الأغنية الشعبية في البداية كان فردا واحدا، إلاّ أن هذه الأغاني جماعية، أي أن نصها لا يثبت دائما، بل تطرأ عليه تحويرات وتعديلات وإضافات عبر تداولها شفاهيا من عصر إلى آخر. ومن أهم أسباب التغيرات في مفردات الأغنية الشعبية هو تغير مفردات الواقع الشعبي ذاته، الذي يطرأ عليه التغيير بشكل مستمر وتلهث من ورائه الأغنية الشعبية لتبدّل المفردات التي طرأ عليها التغير في الواقع. وبذلك "تتحقق صفة الدوام والاستمرار للأغنية الشعبية في حالتها الطبيعية، لا عن طريق التدوين، ولكن عن طريق الانتقال الشفاهي والسماعي."[2]

وهكذا، إذا كانت بعض المأثورات الشعبية من أمثال وأقوال وحكايات تلخص تجارب إنسانية، فإن الأغاني الفولكلورية والشعبية تبقى محببة للمتفرج وتبسط أمام الفنان المسرحي مدى رحبا في الاستفادة منها، وذلك يعود إلى عدة أمور، وهي :"

أ- جماهريتها واحتفاليتها واستمرار الحياة فيها.

ب- غناها، وتنوع موضوعاتها التي تعبّر عن دقائق من المشاعر والأحاسيس الإنسانية أو جزئيات من الحياة اليومية.

ج- صيرورتها وتحولاتها الدلالية والمشهدية مع بقاء عنصر ثابت يكون المرتكز اللحني والمدخل اللغوي، حيث يحافظ على نص المقطع الأول كلازمة مع التبديل أو الزيادة في نصوص المقاطع التالية بما يلائم المشهد ويساهم في إغناء الحدث والشخصية والموضوع.

[1]- أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مرجع سابق، ص39.

[2]- المرجع نفسه: ص19.

د- الأغنية في العرض المسرحي لها جذورها في الذائقة العربية، ولهذا فقد طرز رواد المسرح العربي الأوائل عروضهم بالمقاطع الغنائية الشعبية."[1]

2-4 خصائص الأغنية الشعبية:

تتميز الأغنية الشعبية بجملة من الخصائص، نذكر منها:

- انتشارها وانتقالها عن طريق الرواية الشفهية، يقول "جورج هرتسوج": "إنّ الأغنية الشعبية هي الأغنية الشائعة، أو الذائعة في المجتمع الشعبي، وأنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية، دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة."[2]
- "الشيوع بين أفراد الجماعة الشعبية.
- المرونة التي تجعلها قابلة للتعديل لتناسب متغيرات الواقع.
- الموسيقى الشعبية.
- مجهولية المؤلف غالبا حتى ولو كان للأغنية مؤلف معروف فإن الشعب إذا تبنى ابداعه وتناقله يجعله شعبيا، ومن ثم يصبح في المستقبل مجهول المؤلف."[3]

وبهذا اعتُبرت شكلا تعبيريا شائعا في معظم الثقافات، يستخدم الكلمة والموسيقى في آن واحد، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي.

2-5 الأغنية الشعبية في رواية "نوار اللوز"[4] "لـ"واسيني الأعرج" وأبعاد توظيفها:

استلهمت الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ومنها الجزائرية هذه المادة الشعبية الثرية على شكل أغان وأهازيج موسومة بطابع محليتها، واتخذها الروائيون رمزا للتعبير عن هوية الشعب وخصوصية

[1]-عبد الفتاح قلعه جي: سحر المأثور الشعبي في المسرح، مجلة الموقف الأدبي، ع 390، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، مارس 2003، ص42.

[2]-ابراهيم زكي خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، الهيئة، القاهرة، د .ط، 1985، ص8.

[3]-فوزي العنتيل: بين الفولكلور والثقافة الشعبية، مرجع سابق، ص259.

[4]- واسيني الأعرج: نوار اللوز، بيروت،د.ط، 1983، ص80.

محليته. ومن بينهم "واسيني الأعرج" في رواية "نوار اللوز" والتي تختار الأجواء الشعبية المعدومة للفقراء والمساكين موضوعا لها، تعكس بساطتهم وتتحدث عن حياتهم الصعبة وظروفهم القاسية.

وسنحاول فيما يأتي التطرق إلى الأغاني الشعبية الواردة في الرواية مع تبيان انعكاساتها على مضامين النص ودواعي استعمالها.

عالج الروائي "واسيني الأعرج" مشكلة – القرى المحاذية للحدود – في عراكها الدائم مع الجمارك والدرك الوطنيين، وكيف يحاول البسطاء هناك المتاجرة في الممنوعات، وتهريب سلعهم إلى المدن القريبة منهم، وكيف يصير البطل عدوا للقانون عندما يكتشف بأن أجهزة الدولة هي في حقيقة الأمر لخدمة مصالح أشخاص، وقهر كل من يحاول منافستهم، وبالتالي الاشتغال في تهريب الممنوعات.

اعتمد الكاتب في بناء نصه معمارية (السيرة الهلالية) مركزا على شخصيات (تغريبة بني هلال)، بحيث يجعلها منطلقا موازيا لروايته، ساهمت موضوعاتها في تشكيل صراع نفسي يُسهم في إبراز الشخصيات المعاصرة، والتي تتغلب عليها صورة (أبي زيد الهلالي) ممثلة في (صالح بن عامر) العجوز – المهرّب – المحتال الذي يحاول الكاتب أن يدعونا إلى التعاطف معه، ولكنه يلبسه أفعالا تتنافى وسيرة البطل الشجاع الذي يأبى أن تنال كرامة مجتمعه دون أن يحارب من يمسها، وإذ "بصالح" يقع في حب الطفلة (لونجا) وهي التي تناديه (بابا صالح).[1]

وهو بمنزلة جدها، كما أنه سكّير لا يكاد يصحى من غفوة سكره إلاّ إذا أراد تهريب سلعة عبر الحدود، متوجها بها إلى مدينة سيدي بلعباس لبيعها عن طريق العجوز "طيطما" أو ابنتها الجيلالية أو ياقوتة والرجوع بهدايا ثمينة إلى الطفلة (لونجا) الفقيرة حتى تتعلق به، إضافة إلى أنه فقد زوجته "المسيردية" المرأة الطيبة أثناء عملية وضع والتي يتناساها صالح غائبا في أجواء السُكر والتهريب عبر الحدود.

[1]–واسيني الأعرج: نوار اللوز، المصدر السابق، ص80.

وهكذا صوّر لنا الكاتب شخصية "صالح بن عامر" في مزابل الماخورات وتهريب السلع ما جعل منه عجوزا يحمل كل أمارات السوء حتى نهايته في السجن المؤبد على يد رجال مكافحة التهريب، وخلاص "لونجا" منه باحثة عن شخص جديد يؤمّن لها مستقبلها الضائع.

تعدّدت دواعي استعمال الأغنية الشعبية في النص تعدد طبائع الشخصيات، وسنحاول فيما يلي إجمالها في النقاط التالية :"

- التعبير عن الحرقة النفسية.
- التغني بمناقب البطل ومحاسنه.
- الكشف عن طبائع الناس وسجاياهم.
- الخضوع للقدر المحتّم.
- الاستبشار بالمستقبل الزاهر.
- التغني بالحصان (لزرق).[1]

أ- التعبير عن الحرقة : ويعتبر من أخصب الموضوعات التي تطرقت إليها جميع الفنون الشعبية، وعلى وجه أخص (الأغنية الشعبية) وقد وظّفها الكاتب من خلال مطلع أغنية مردّدة في الأعراس وهي: "يا ناري يا ناري."[2]

استخرج "صالح" هذه الأغنية مع آهاته حين كان متوجها إلى (رحبة التبن) متذكرا لونجا، وقد ساعدت هذه الأغنية على خلق جو لقاء بين الحبيبين، كما كانت مرتكزا فنيا مباشرا على خلق الظروف المناسبة خاصة إذا تعلق الأمر "بصالح" الذي يريد إسقاط الطفلة في شراكه.

وتتكرر العملية في مشهد ثان، تقول لونجا : "آه يا بابا صالح، غن لنا عن لونجا، فيقول : لونجا ليس هذا وقتها، والله يا بابا صالح أنت مقصر اسمع هذه اسمع... اعطيني أذنك :

[1]-بلحيا الطاهر: أثر التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص253-254.

[2]-واسيني اللأعرج: نوار اللوز، مصدر سابق ،ص22.

آنَارَكْ، آبُو نَارِينْ.

آنَارَكْ مَا تَطْفَاشْ.

آلسْمَرْآكْحَلْ العِيْنْ.

آقْطَعْ خَبْرَكْ مَا جَاشِ."[1]

استدرج العجوز "صالح" الطفلة بهذه الكلمات المعبّرة عن الحرقة النفسية والتي تساهم في تعميق المعاني النفسية، وجعل "لونجا" تتعلق به أكثر.

ب– التغني بمناقب البطل : تتخذ الأغنية الشعبية مرتكزا فنيا يساعد الكاتب على إبراز مواصفات بطله، كما تجعل المرء يقتنع من أعماقه بأن (من يحبه) على مستوى كبير من الجمال، وهو ما أقنعت "لونجا" نفسها به من خلال الأغنية الشعبية المشهورة في الشرق الجزائري والتي مطلعها :

"آه يَا صَالَحْ ، يَا صَالَحْ

وَعيُونْك يَا صَالَحْ

كُحُل وَعَجْبُونِي

يَا الصَالَحْ يَا الزِين، يَا عَيْنِين الطِير."[2]

أوهمت الكلمات الصارخة بجمال صالح وعيونه الكحل الجميلة "لونجا" بأن صالح العجوز صاحب الحيل والتهريبات شبيه "بصالح" الذي قيلت فيه الأغنية الشعبية من خلال سماعها للأغنية والتي أسهمت في تخديرها.

ج– الكشف عن طبائع الناس وسجاياهم : استلهم الكاتب الأغنية الشعبية لإبراز سلوكيات الناس والتي جاءت على لسان القوّال (الحكواتي) قائلة :

[1]– واسيني اللأعرج: نوار اللوز، المصدر السابق ، ص80.

[2]– المصدر نفسه: ص09.

"شُوفُوا شِلَة مِن العَدَاء

وَاقْفَة فِي البِيبَان

وَالقُلُوب القَاسْحَة

مَا خَلاَت حَدْ يْبَان."[1]

أبرز الكاتب من خلال هاته الأغنية الشعبية الصراع الدائر بين صالح وأجهزة الدولة في هذه القرية الحدودية، وكأن القوّال كان ينطق على لسان صالح الذي جاء لبيع مهرباته ولكنه وجد العيون تراقب حركته، ما جعل الكاتب يلجأ إلى اختصار هذه الأوصاف الكثيرة لتأدية الفكرة نفسها من خلال الأغنية الشعبية.

د- الخضوع للقدر المحتّم : يخضع الإنسان عادة للقدر المحتّم ويستسلم له بعدما يعجز عن تحقيق مبتغاه، وهي الصورة نفسها التي ارتسمت لدى الكاتب، بحيث يجعل بطله ينتقم لنفسه بالسب والسخط بعد وفاة "العربي" أثناء عملية اقتحام للحدود في ليالي التهريب فوجد "صالح" نفسه مرغما على تقبّل القدر المحتوم عليه وهو يغني :

"آهْ يَا العَرْبِي يَا العَرْبِي

خَاطَر وَالوَادِي اَدَانِي

وَنْعَيَط وِينْ الرْجَال

وَالمَوْجَات اللاَيْزِيدُو."[2]

وهكذا ظهر الخضوع إلى مشيئة السماء، حيث لا فائدة من النقمة والسخط أمام القدر المحتّم.

[1]-واسيني اللأعرج: نوار اللوز، المصدر السابق ، ص45.

[2]- المصدر نفسه: ص99.

هـ- الاستبشار بالمستقبل الزاهر: ساهمت الأغنية الشعبية في تبديل الواقع المؤلم وتحسين الأوضاع السائدة من خلال بعض الكلمات التي توحي بمستقبل زاهر، فكل آت قد يحمل معه تباشير الخير، الأمر الذي نلمسه في الطفلة "لونجا" والتي تسعى إلى تغيير واقعها طالبة من صالح أن يغني لها، فيقبل بذلك شرط أن ترقص له "لونجا" رقصة جبال جرجرة معتمدة في إيقاعها على صوت صالح قائلا :

"يَا اللهْ يَا الشَمْعَة سْأَلْتَكْ

رُدِّي لي سْآلِي

آشْ بِيك فِي اللْيَالِي تَبْكِي

مَازَلْتِ شْعِيلَة."[1]

تعتبر هذه الترديدات من أشهر الأغاني الشعبية المغربية، لتصرّح "لونجا" بعدها عن جريمة ارتكبها البطل قائلة :

"أَنَا حَامَل مَنَكْ، مَنَك يَا بَابَا صَالحَ... إِنُه ابْنَك."[2]

هكذا تخلّل الغناء والرقص الإعلان عن جريمة ارتكبها "صالح"، ولكنها تحمل تباشير جديدة لطفل يحمل مستقبلا زاهرا لهما، فالشمعة رمز الضياء، و"لونجا" مستقبل التفتح، كما أن الحمل دلالة خير خاصة بالنسبة للشيخ الطاعن الذي فقد زوجته في عملية ولادة، إضافة إلى أن الرقص يشير بأن صاحبه يعيش لحظة سعادة، وبهذا أعطت الأغنية الشعبية جميع هذه المعاني الموحية بالمستقبل الزاهر.

و- التغني بمحبة الحصان (لزرق) : جعل الكاتب الحصان في النص صديقا حميما للإنسان وأليف سفر، وأنيس غربة، فقد كان "صالح" يعتزّ بحصانه (لزرق)، حتى أنه استبدله بالأسرة التي تركها تتفتت، وبقي مراعيا لهذا الحصان لا يفارقه قائلا :

[1]-واسيني اللأعرج: نوار اللوز، المصدر السابق ، ص137.

[2]- المصدر نفسه: ص206.

"يَا لَزْرَق، يَالَزْرَق، مَا نْبِيعَك مَا نَشْرِيك

نْخَلِيك لَمَمُو الْعَيْنِ ، تزها وَتُرَكِّبَ عَلَيكَ."[1]

وهكذا خلّد التراث الشعبي الحصان وجعله مصدر إلهام الأغنية الشعبية، كما ذُكر في الحكايات الشعبية والقصص على اختلاف أنواعها.

امتزجت دواعي استعمال الأغنية الشعبية بموضوعات الرواية، فقد ساعدت على إيضاح المشاهد وإعطاء مسحة شعبية، ويمكن إجمال مجموعة من الاستنتاجات لدواعي استعمال الأغنية الشعبية في رواية "نوار اللوز" لـ"واسيني الأعرج" في النقاط التالية:

- التعبير عن الحرقة النفسية، والتي يكون مصدرها حب أو شوق فتساهم في تعميق المعاني النفسية والتنفيس عن المكبوتات.
- التغني بمناقب البطل، وذلك بإبراز مواصفاته ومحاسنه وبطولاته.
- الكشف عن طبائع الناس وسجاياهم المختلفة، وذلك بإبراز سلوكياتهم فهناك الخيّرون، وهناك الشريرون.
- الخضوع للقدر المحتّم، وذلك باستسلام الإنسان لقدره سواء كان خيرا أو شرا.
- الاستبشار بالمستقبل الزاهر، وذلك من أجل تغيير الواقع المؤلم وتحسينه.
- التغني بمحبة الحصان، والذي يعتبر رمزا للصديق الحميم الذي يعتزّ به الإنسان.
- كما تساهم الأغنية الشعبية في التعبير عن البيئة المحلية، إضافة إلى الدافع الفني حيث تعمّق دلالة النص الروائي الفنية والجمالية.

وهكذا كان عالم الأغنية الشعبية عالما غزيرا متشعّبا استوعب الكثير من التفسيرات وعكس دلالات ومعاني مختلفة، فصارت صدى للماضي وصوت للحاضر بجميع ما يزخر به من متناقضات.

[1]- واسيني اللأعرج: نوار اللوز، المصدر السابق ، ص182.

3-المعتقدات الشعبية :

3-1 مفهومها لغة :

ورد استعمال المعتقدات الشعبية في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة بشكل ظاهر، ففي لسان العرب جاءت على النحو الآتي:

"عقد، العقد، نقيض الحل، عقده، يعقده، عقدا و تعقادا، وعقّده.

واعتقد الدر والخرز وغيره، إذ اتخذ منه عقدا.

- عقد التاج فوق رأسه واعتقده : عصّبه.
- اعتقد ضيعة ومالا: أي اقتناهما، اعتقد كذا بقلبه، وليس له معقود أي عقد رأي، وفي الحديث أن رجلا كان يبايع وفي عقدته ضعف أي في رأيه ونظره مصالح نفسه.
- اعتقد الشيء : صلب واشتدّ.
- عقد قلبه على الشيء : لزمه والعرب تقول : عقد فلان ناصيته إذ غضب وتهيّأ للشر."[1]

أما في المعجم اللغوي الحديث "القاموس الجديد للطلاب" فجاءت بمعنى :

"**اعتقد : يعتقد، اعتقادا، الأمر: صدّقه وآمن به.**

الرجل تديّن.

اعتقد : الإيخاء بينهما : صدق وثبت."[2]

[1]-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص ص296 – 298.

[2]-علي بن هادية بلحسن البليش: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي، تقديم محمود المسعدي، الشركة التونسية والوطنية للنشر، ط1، 1979،ص70.

2-3 مفهومها اصطلاحا :

إن التعريف الاصطلاحي للمعتقدات الشعبية يؤكّد حسب الدراسات، التغيير الذي طرأ على هذا المصطلح فقديما كانت المعتقدات تسمى بالخرافات أو الخزعبلات خاصة عند رجال الدين، لأنها لم تكن تمثل لهم أكثر من مفاهيم وأفكار لا علاقة لها بالدين.

ولم يكن هذا التغيير سائدا في اللغة العربية فحسب، بل شمل حتى اللغات الأخرى، ففي الانجليزية مثلا، كان يُطلق عليها قديما اسم Superstitions ثم أصبحت تسمّى فيما بعد .Folk belft.[1]

والمعتقدات الشعبية ليست كباقي الألوان الشعبية الأخرى، بل تعدّ أصعبها دراسة، لأنها تتعلّق بالمشاعر والأحاسيس العميقة، اتجاه العوامل والظواهر المؤثرة على النفس الإنسانية المتعلقة بالعالم الروحي "والمعتقد قناع كاشف يختلج ما في نفوس الشعب من إحساس وشعور وفرح وخوف وإيمان وتطير خاصة إذا تعلق الأمر بالعالم الروحي أو بعض مظاهر الواقع المعيش."[2]

فالمعتقدات الشعبية راسخة في قلوب الناس، تؤثر على نفوسهم وترسم لها مخيلاتهم أشكالا مختلفة، وهي لا تلّقن من الآخرين ولكنها تختمر وتتشكّل بصعوبة ويلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا.

ولم تأت لهذا الوجود صدفة أو في مرحلة تاريخية معينة بل هو مزيج من حضارات غابرة كالحضارة الفرعونية والحضارة القبطية والحضارة الإسلامية وحضارات الشعوب الأخرى.[3]

والمعتقدات الشعبية لا تقتصر على طبقة معينة في المجتمع، بل هي متداولة بين مختلف أفراده ولكن بطرق متفاوتة حسب تفكيرهم ومبادئهم وحسب الأوضاع المختلفة وتطورات العصر، وهي وليدة ظروف معينة تعايش معها الإنسان وأصبحت فيما بعد تشكّل جزءا من حياته وتعكس طريقة

---

[1]-ينظر: محمد الجوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ج1، 1983، ص42.

[2]- المرجع نفسه: ص43.

[3]- ينظر : المرجع السابق، ص47.

تخمين وطبيعة أفكار ومواقف إزاء أحداث، وأماكن خاصة، وبذلك استطاعت المعتقدات الشعبية أن تشكّل عنصرا من ثقافة المجتمعات وأن تتوارث من جيل لآخر.

3-3 أسباب انتشار المعتقدات الشعبية :

إن انتشار بعض المعتقدات في المجتمع والتي ليس لها أية أصول في الدين، وليست لها حقائق عليمة مثبتة ورغم ذلك نجدها تتداول بين الناس في سلوكياتهم وتصرفاتهم، وتؤثر على تفكيرهم جديرة بأن تفرض علينا تساؤلات: تُرى كيف جاءت هذه المعتقدات إلى عالم الوجود؟ وما الذي ساعد على انتشارها وبقائها في المجتمع؟

العوامل التي ساعدت على تفشي المعتقدات أو كما كانت تسمى قديما الخرافات عديدة، من بينها:

أ- الرحلات المختلفة بين المجتمعات: حيث ساعد "إتجاه المغاربة الدائم إلى المشرق على نقل ما كان يُروى هناك في مختلف الموضوعات مما تتذوقه الأوساط الشعبية من دين وتاريخ وطرائف وغرائب وخرافات، فيمكّنهم ذلك من اندماجهم مع أهل الشرق."[1]

ب – تجذّر التيار الصوفي وتعلُّق العامة بالأولياء وقدراتهم العجيبة: حيث "أُلصقت بقدرة الأولياء عدة خرافات ساعدت على اتساع شهرته بعد وفاته نجمت عن حياة الزهد التي عاش فيها الولي."[2]

ج – مساهمة الأضرحة في ذيوع الخرافات أكثر فأكثر إذ أنّ: "التيار الصوفي ساعد فيما بعد على انتشار نوع جديد من القصص يدور حول الأولياء والأضرحة ممّا أتاح الفرصة لذيوع الخرافات الخيالية والمعتقدات الدينية معا."[3]

[1]-ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د .ط، 1980، ص213.

[2]- المرجع نفسه: ص 154.

[3]- المرجع السابق: ص 213.

فقبور الأولياء كانت من بين أهم العوامل التي ساعدت بشكل كبير على انتشار معظم الخرافات والمعتقدات بين العامة لأنها مازالت تجذب عددا هائلا من الزوار الذين تدهشهم قصص الأولياء إذ أنّ" قبور الأولياء والصالحين تمثل مكانا مناسبا لانتشار الخرافة، بل الإكثار من تفاصيلها العجيبة، ذلك أن تلك القبور تجذب الجمهور الغفير إليها لأسباب عديدة وتنتهز جماعة زوارها فرصة الزيارة لتكرار القصص التي نسجت حول أولئك الأولياء فيما يتصل بشهرتهم وتقواهم ومدى تأثيرهم على الذين يؤمنون بقدرتهم العجيبة."[1]

وإضافة إلى ذلك ما كان يرويه بعض المشايخ أو كما يسمّى في العامية "الطالب" من تفسيرات تثير الإعجاب والدهشة عند بعض العامة " فالطالب يفسر الأمور تفسيرا يثير الإعجاب والدهشة، يلجأ إلى عالم الجن في تفسيراته الغريبة."[2]إذ أن حكايات الكائنات الغيبية كالجن والأرواح تزيد في ذيوع المعتقدات لأن آذان العامة تستسيغ مثل هذه القصص وتجلب انتباههم.

د –الجهل والأمية والتخلف: حيث ساعد بشكل كبير في تفشي عدة معتقدات شعبية كالسحر والشعوذة وجهل أصول الدين والشريعة الإسلامية وضعف الإيمان كان عنصرا مهما في نشرها في المجتمعات حيث سيطرت على تفكيرهم الشعبي بشكل رهيب.و من بين هاته المعتقدات الشعبية ما يلي:

1. **زيارة الأولياء والأضرحة:** هيمنت فكرة أولياء الله الصالحين وقدرة تصرفهم أحياءا وأمواتا في عالم المعتقدات الشعبية، ومهما أُلّفت الروايات والحكايات والقصص حولهم فإن هذا المجال يبقى خصبا للدراسة وعلى الرغم من ظهور دعوات الحركات الإصلاحية إلى تطهير الفكر والعقيدة من بعض الشوائب، فإن المعتقد الشعبي لم يتغير منه إلا قليلا،[3] وقبل أن نتعرّض إلى دراسة ظاهرة الأولياء في

[1] – ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص154.

[2]– المرجع نفسه: ص145.

[3]–ينظر : عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د ت، ص22.

المعتقدات الشعبية لابد أن نعرّف هذا المصطلح حتى يتضح معناه، فالأولياء جمع ولي وهو : "من توالت طاعته من غير تخلل عصيان أو من يتولى عليه إحسان الله وأفضاله، وهو في أسماء الله تعالى : الناصر وقيل المتولي لأمور العالم القائم به."[1]

أما في القرآن الكريم، فقد وردت هذه اللفظة في عدة آيات قرآنية من بينها قوله تعالى : " **لا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللَّهِ لا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلا هُمْ يَحْزَنُونَ.**"[2]

وقوله أيضا عزّ وجل : " **وَمَا كَانَ لَهُم مِّن دُونِ اللَّهِ مِنْ أَوْلِيَاءَ.**"[3]

وهذه الآيات الكريمة تبيّن المعنى، فالولي من يتولى الله رعايته وحمايته حتى لا يقع في الخطايا والذنوب، ومن زهد الدنيا وأخلص لله وحده.

والولي عند مختلف الطبقات الشعبية، رجل صالح متعبّد له مكانة مرموقة وعالية يحبه الله سبحانه وتعالى وهو مقرّب إليه مفضل عنده.

وكثيرا ما يعتقد عامة الناس خاصة ذوي الثقافات البدائية، أن الوليّ رجل لا تقف أمامه المصاعب، ذا سلطان قوي، يستطيع أن يقوم بخارق الأعمال ويحقق ما يصعب على الآخرين، فالحياة البدائية البسيطة جعلتهم يتخذون من الوليّ رجلا يقدر على ما لا يقدر عليه غيره وحتى أثناء خطاباتهم له يستعملون عبارات تدل على التقدير والاحترام "فهم يقرنون باسم كل ولي لقب "سيدي" وليس هذا من قبيل التأدّب في الخطاب وإنما هو رسم من رسوم المعتقد الشعبي إزاء الأرواح صاحبة السلطان."[4]

---

[1]-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت ،لبنان، ج10، ص401.

[2]-سورة يونس: الآية 62.

[3]-سورة هود: الآية 20.

[4]-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971، ص142.

ففي المعتقدات الشعبية تظهر مكانة الأولياء في الذاكرة الشعبية فنجد العديد من عامة الشعب يعتقدون في الأولياء اعتقادا كبيرا ويقدّسون أضرحة الموتى منهم، ويقيمون لهم مواسم وأعياد خاصة بهم.

ومما يستدعينا الوقوف عليه، هو ما عكسته هذه المعتقدات في حياتنا اليومية من تعظيم الأولياء فإننا إلى اليوم لا نزال نلمح تلك القبب البيضاء التي تعلو البنايات والمساجد والمقابر كما أننا نجد أن معظم المدن والقرى والأحياء الشعبية، قد قُرن اسمها باسم ولي، وبقي ضريح ذلك الولي يُزار فيها إلى اليوم ويتبرّك به الناس.[1]

وما يجعل العامة أكثر تصديقا للأولياء هي المظاهر الخارجية التي أُحيطت بهم، فنلاحظ أنّ المكان الذي يتخذه الولي، في أغلب الأحيان هو مكان منعزل قد يكون في قمم الجبال أو في الغابات أو في المقابر أو وسط المساجد ويتخذ بيتا مبنيا بتراب أو حجر ويُدهن بطلاء أبيض، ويُغطّى الضريح غالبا بأقمشة تكون بيضاء أو خضراء لها دليل عندهم على الجنة والإخلاص.

ومن بين المراسيم والطقوس التي تُقام أثناء زيارة الأولياء هو الطواف حول الضريح عدة مرات غالبا ما تكون سبع دورات ولمس التراب ونزع الأحذية في الخارج وأخذ الشموع أو الحنّة أو النقود ووضعها أمام الضريح ثم يطلب الزائر ما يرغب فيه.

كما يعتقد البعض أن الولاية تنتقل من الأب إلى الابن والإخوة، خاصة في الزوايا كأن البركة تنتقل منه إليهم عن طريق الوراثة "وتثبت الإحصائيات أن عدد الزوايا والأضرحة ونحوهما كان يفوق عدد المساجد والمدارس، فقد كان بتلمسان ونواحيها أكثر من ثلاثين زاوية في آخر العهد العثماني، وفي عهد صالح باي كان في قسنطينة ثلاث عشرة زاوية، وكان في عنابة وبجاية وزواوة أعداد مشابهة،

[1]-ينظر : عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز– دراسة في المعتقدات الشعبية –، مرجع سابق، ص22.

أما بالنسبة لمدينة الجزائر فإن المصادر تذكر أنه كان بها سنة 1246هـ اثنان وثلاثون قبة أو ضريح واثنا عشرة زاوية بينما ذكر مصدر آخر أنه كان بها تسع عشرة زاوية."[1]

وهذه النسب تؤكّد صدق تمسك الناس بهذه المعتقدات في شتى المناطق وتمثل أيضا انتشار الخرافات والبدع وبذلك يؤثّرون على الناس أكبر تأثير.

2. **الوعدات:** تُشتق كلمة الوعدة في اللغة العربية من فعل وعد والتي تعني: "تعهّد بشيء ما، أُخذ على عاتقه شيئا ما."[2]

فالوعدة في المفهوم الشعبي تعني الوليمة التي يقوم بها الإنسان لجماعة من الناس بتقديم أضحية وذلك عندما تتحقق له أحد أمنياته التي كان يرجوها كالنجاح أو الشفاء من مرض أو الزواج وخاصة إذا قدّم نذرا بذلك فوجب عليه فعلها.

والوعدة تختلف حسب المناطق المختلفة، فلكل عاداته وتقاليده الخاصة به، فقد تُقام كل عام أو كل عامين وقد تستمر أياما وقد تستمر أسبوعا حسب التقاليد والعادات، وفيها يقوم الرجال بذبح الكباش أو ذبح ثور يشترك في شرائه الجماعة.

ويُنتقى المكان الذي تقام فيه الوعدة كالقرب من ضريح معيّن أو في مدينة معيّنة، وفيها يقوم الرجال بترميم وطلاء ضريح الولي باللون الأبيض أما النساء فتقوم بتحضير الكسكس وهي الأكلة التي اشتُهرت بها الوعدات في مختلف المناطق.

وقد تكون الوعدة من طرف رجل واحد يقوم بها بكل مراسيمها وشروطها متحمّلا كل تكاليفها، فإمّا أن يأخذ كل لوازم تلك الوعدة إلى ضريح معيّن، ويقوم بها مع أقربائه أو يقوم بها في المنزل مع توفير الطعام والذبح ويدعو جميع أقربائه ويدعو أيضا "الطُلبة" وهم رجال الدين والفقهاء

[1]-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر هجري، المؤسسة الوطنية للكتاب، ج1، ص266.

[2]-نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات، تر.وجيه البعيني، منشورات عويدات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1988، ص ص135 – 136.

والأئمة فيقومون بقراءة القرآن وقراءة أدعية معينة ويقولون أذكارا معينة، ويتمثل ذلك الذكر في "ترديد إسم الله وتسبيحه وتلاوة بعض الآيات القرآنية، وقد كان هذا العمل هو انشغالات الصوفيين القدماء في الإسلام، تمجيد الله بواسطة بعض الجمل المحددة المعادة في نظام طقسي إمّا بصوت عال أو بصوت مصحوب بحركات تنفسية وإشارات خاصة."[1]

فكانت تقام تلك الوعدات تقرّبا للولي ظنّا منهم أنه سيستجيب لطلباتهم ويحقّق أمانيهم وذلك ما يدخل في باب الخرافات والبدع فغرضهم هو التقرّب إلى الولي حيث يجعلونه واسطة بينهم وبين الله.

وإضافة إلى كل ذلك فأحيانا تُرفق تلك الوعدات بدقّات الطبول وبرقصات شعبية مختلفة وبأنواع من البخور المختلفة.

وكثيرا ما تسمّى بالنشرة، وهي مشتقة من فعل نشر أي أذاع وأشاع وهي تستعمل في شرق البلاد وجنوبها لها وظيفة سحرية طيبة، كأن تكون معدّة لشفاء الأمراض كالعقم.[2]

ونجد آخرين يطلقون عليها مصطلح زردة "وهي من فعل زرد، أي اللقمة بلعها، وهي طعام يُتخذ من ذبائح الأغنام عند مزارات من يعتقد صلاحهم ولها وقتان، إحداهما في فصل الخريف عند الاستعداد للحرث والآخر في فصل الصيف عند رجاء الغاية."[3]

وتقام تلك الزردة تقربا للولي كي يساعدهم على سقوط الأمطار من أجل الحرث أو لحفظ الغلّة. وكثيرا ما يُنسب إلى الولي اسم زردة فيُقال زردة سيدي "فلان" على اسم الولي.

وعلى الرغم من أن تلك الوعدات لعبت دورا كبيرا في ربط أواصر الأخوة بين الناس والمحبة والتماسك والإتّحاد بين الأفراد فإنها كانت تمثل البدع والخرافات كونها تقام تقّربا للأولياء من أجل

[1]-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، مرجع سابق، ص523.

[2]-ينظر : نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، مرجع سابق، ص128.

[3]-مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، دار البحث، قسنطينة، ط3، 1982، ص238.

قضاء حاجاتهم وذلك بعيد كل البعد عن الدين الصحيح لأنّ التعاون والتماسك والإتّحاد بين الأفراد والجماعات يكون أفضل إذا كان في طاعة الله ومن أجله.

3. **ظاهرة السحر والشعوذة:**من بين المعتقدات الشعبية التي فرضت وجودها في الحياة، اللجوء إلى أساليب السحر والشعوذة والتكهن وطرق التنجيم والدجل.

وُجد السحر منذ القديم، وهناك من جعله ينحدر من الحضارات العريقة "والذين أرّخوا للسحر تابعوا ما يظن أنه ينحدر من البابليين والآشوريين وفراعنة مصر... بيد أن الفحص الفولكلوري قد دلّنا على وجود السحر لدى كل مجتمع شعبي أيا كان، ولديه في مرحلة خاصة من مراحل تطوره."[1]

فالسحر متواجد في كل مجتمع شعبي حسب تقاليده وعاداته وبقي رغم تداول الحضارات ومرور السنين "وما من نص من نصوص أدب السحر إلا مرتبط بمعتقد مثالي ديني، هو بعض ذلك الدين الشعبي الذي انحدر خلال آلاف السنين، لم تُزله تطورات الحياة ولا تداول الحضارات."[2]

وقبل أن تتحدث عن الطرق والأساليب التي يستخدمها السحرة والكهنة، لابد أن نُعرّف السحر ونورد مختلف آراء العلماء فيه.

فالأزهري يرى أن أصل السحر هو "وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق تخيّل الشيء على غير حقيقته، فقد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه."[3]

وروى "شمر" عن "ابن أبي عائشة" قال:"العرب إنما سمّت السحر سحرا لأنه يزيل الصحة إلى المرض."[4]

---

[1]-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ص178 – 179.

[2]- المرجع نفسه: ص179.

[3]- ابن منظور جمال الدين بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف، ج6، ص12.

[4]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

أما "ابن فارس" فيرى أن السحر هو: "إخراج الباطل في صورة الحق."[1] وكذلك "الرّازي" يعرّفه أنه في عُرف الشرع: " مختص بكل أمر يخفى سببه ويتخيل على غير حقيقته ويجري مجرى التمويه والخداع."[2] ومن هنا اختلفت تعاريف العلماء وإن كانت جميعها تتفق حول مضمونه، فيما يتعلّق بإلحاق الضرر بالغير وإن كانت الوسائل في ذلك تختلف.

والسحر كان من الخصائص التي اهتمّ بها اليهود قديما وبرعوا فيها فقد "اتبعوا طرق الشعوذة والضلال، ونسبوا إلى سيدنا سليمان ابن داوود أنه كان ساحرا ولم يكن نبيا، وأن ما جاء به هو السحر الذي تعلّمه وأتقنه."[3] ومنه نزل قوله وتعالى : " **وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ.**"[4]

وقد كان للسحرة شأن عظيم قديما عند مختلف الحضارات السابقة كونهم المقرّبون إلى الحكام والملوك كما حدث مع سحرة فرعون وموسى عليه السلام.

قال الله تعالى: " **فَلَمَّا جَاءَهُم مُّوسَىٰ بِآيَاتِنَا بَيِّنَاتٍ قَالُوا مَا هَٰذَا إِلَّا سِحْرٌ مُّفْتَرًى.**"[5]

وقال أيضا: " **قَالُوا إِنْ هَٰذَانِ لَسَاحِرَانِ يُرِيدَانِ أَن يُخْرِجَاكُم مِّنْ أَرْضِكُم بِسِحْرِهِمَا وَيَذْهَبَا بِطَرِيقَتِكُمُ الْمُثْلَىٰ.**"[6]

ومن قوله أيضا عن السحر: "**فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سُجَّدًا قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَارُونَ وَمُوسَىٰ.**"[7]فهذه **وَمُوسَىٰ.**"[7]فهذه الآيات الكريمة أثبتت أن السحر قد مورس منذ القديم.

---

[1]-وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتّار في التحدي للسّحرة الأشرار، دار النشر الإمام مالك، الجزائر، 1415هـ، ط2، ص07.

[2]- المرجع نفسه: ص08.

[3]-محمد علي الصابوني: قبس من نور القرآن الكريم، مكتبة رحاب، الجزائر، ط2، 1987، ص ص30 – 31.

[4]-سورة البقرة: الآية 102.

[5]-سورة القصص: الآية 36.

[6]-سورة طه: الآية 63.

[7]-سورة طه: الآية 70.

ومن الأساليب والطرق التي يستخدمها السحرة، جلب بعض الكائنات الغريبة كالجن والشياطين والأرواح وما تحمله من قدرة عجيبة على تحقيق الأغراض والآمال كما تؤمن بها العامّة، وإن كان في تلك الأعمال السحرية يتقرب الكاهن من الشيطان ويشاركه في العصيان لأن السحر "عمل تقرّب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه."[1]

وهو أيضا: "اتفاق بين ساحر وشيطان على أن يقوم الساحر بفعل بعض المحرمات أو الشركيات في مقابل مساعدة الشيطان له وطاعته فيما يطلب."[2]

ورغم ذلك نجد الناس يقصدونهم من أجل التداوي مما أصابهم من ضرر أو مسّ، باعتبارهم يتحكّمون في قوى خفية تساعدهم على إيذاء الغير، "وفي المعتقد الشعبي أن الإنسان يستطيع بالدعاء أو الرقية وسواها أن يُسخّر قوة غير منظورة فتربط أعداءه أو يستطيع أن يربط الشر فيها."[3]

أي أن الإنسان يستطيع أن يتغلّب على أعدائه بطرق السحر وهي عديدة فيؤثر على نفس عقل وجسد من سحرهم "وما العرافة والسحر والتعاويذ والرقى والأحجبة والتمائم وغيرها من الأساليب المعروفة إلاّ ممارسة نفسية يركّز فيها المؤثر عقله وقواه ونظراته المغناطيسية في الآخرين محوّلا إياها إلى هذه الاساليب التي يعتقد فيها المتأثر."[4]

ويستخدم السحرة أساليب أخرى لتحقيق عملياتهم السحرية، كالصلاة أو بواسطة الأضاحي والقرابين "ويتوسل الإنسان إلى القوى العليا كالآلهة والشياطين عن طريق الصلاة، كما يسترضيها بواسطة الأضاحي والقرابين يتوسل إليها بالنذور والحج والزيارة ويستعين بها للحصول على البركة لتحقيق أغراض من العمليات السحرية التي يمارسها أو يستخدمون وسائل أخرى كالأحجار والنباتات

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص11.

[2]-وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتار في التحدي للسحرة الأشرار، مرجع سابق، ص08.

[3]-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص168.

[4]-السيد الجميلي: السحر و تحضير الأرواح بين البدع والحقائق، دار الشهاب، الجزائر، د .ط، د .ت، ص41.

والحيوانات والنجوم والأشكال والصور والكلمات والتراتيل... أو الإجراءات التي تتطلبها الطقوس والأعمال السحرية كالصمت والصوم وخلو المعدة من الطعام."[1]

ومما يلفت أنظارنا بأن هذه الطقوس والعادات القديمة لازالت متواجدة في مجتمعنا إلى اليوم رغم إنكار القرآن لها ورغم ما أدلّت به السنة النبوية اتجاهها.

والأمثلة عديدة في القرآن والسنّة على ذلك ومنه قوله تعالى: " **وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى**."[2]

وكذلك في السنة نجد الرسول صلى الله عليه وسلّم يحذّرنا من السحرة والكهنة بل يجعل السحر في مرتبة الشرك ضمن الموبقات السبع.[3]

وقد اختلفت آراء العلماء بين مثبت لوجود السحر وبين منكر له، فمنهم من يراه حقيقة مثبتة ومنهم من يراه مجرّد خيال واختلفت المذاهب بينهم.

فنجد الخطابي يقول: "قد أنكر قوم من أصحاب الطبائع السحر، وأبطلوا حقيقته، والجواب أن السحر ثابت وحقيقته موجودة، اتفق أكثر الأمم من العرب والفرس والهند وبعض الروم على إثباته."[4]

وقال "القرطبي" في ذلك أيضا : "ذهب أهل السنة إلى أن السحر ثابت وله حقيقة، وذهب عامة المعتزلة و"أبو إسحاق الأستراباذي" من أصحاب الشافعي إلى أن السحر لا حقيقة له، وإنما هو

[1]-محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، مرجع سابق، ص46.

[2]-سورة طه: الآية 96.

[3]-ينظر : أبو زكريا يحي شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح. أسامة صلاح الدين منيمنه، دار التيجاني المحمدي، تونس، ط1، 1988، ص597.

[4]-وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتّار في التحدي للسحرة الأشرار، مرجع سابق، ص22.

تمويه وتخييل وإيهام لكون الشيء على ما هو به، وأنه ضرب من الخفّة والشعوذة"[1]، كما قال تعالى: "يُخيّل إليه من سحرهم أنّها تسعى."[2]

وقال المازري : "السحر أمر ثابت وله حقيقة كغيره من الأشياء، و له أثر في المسحور، خلافا لمن زعم أنه لا حقيقة له وأن الذي يتفق منه إنما هو خيالات باطلة لا حقيقة لها."[3]

فمن خلال هذه الآراء نجد أن هناك من أكّد أن السحر حقيقة مثبتة لما جاء في القرآن الكريم، وأيضا من خلال الحادثة التي جرت لرسول الله – صلى الله عليه وسلم – عندما سُحر، حتى شفاه الله من عنده، ومنهم من يقول أن السّحر ضرب من الخيال والخفّة والبراعة لذلك كانوا يُطلقون على فاعل ذلك بالمشعوذ أو المشعبد "تلك البراعة التي يبديها في إنجاز شيء غير عادي فيبهر العقل ويحير اللب هو الذي جعلهم يطلقون عليه الشعوذي أو المشعوذ أو المشعبد."[4]

ومما لا يفوتنا أن نشير إليه أن السّحر في المعتقدات الشعبية تضّمن عدّة نقاط مختلفة منها :

- "الاعتقاد في أشياء وأفعال تجلب الحظّ، وأخرى ممنوعة أو مكروهة.
- التوقّي مما يجلب الشرّ أو النحس.
- اللّعن : بمعنى استعداء القوى غير المنظورة بقصد إيذاء الملعون.
- التبرّك : وذلك باتخاذ مراسيم أو النطق بعبارات يُقصد بها جلب الخير.
- العين : الاعتقاد أنّ نوعا معيّنا من العيون له تأثير طيّب وآخر تأثير رديء.
- يعتقد بالمثل أن لبعض الأعداء تأثيرا مكروها أو مستحبا وأخرى ذات دلالة طبية.[5]

وغير ذلك من المعتقدات السائدة التي ملأت الحياة الشعبية وراجت فيها بشكل كبير، فالعرّاف والدجال والكاهن والساحر والمنجّم والمشعوذ أسماء مختلفة لمعنى يكاد يكون واحد، وهو

[1]– وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتّار في التحدي للسحرة الأشرار، المرجع السابق: ص23.

[2]–سورة طه: الآية 66.

[3]–وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتّار في التحدي للسحرة الأشرار، مرجع سابق، ص23.

[4]–عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، مرجع سابق، ص15.

[5]–محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، مرجع سابق، ص48.

اتفاق هؤلاء على أسلوب سحر الناس والتأثير عليهم بطرق مختلفة، وممّا شجعهم هو تردّد الناس عليهم وتصديقهم وابتعادهم عن الدين الإسلامي وعن الوعي الثقافي زاد من تكاثر هذه الفئة وضاعف من تنوع الأساليب التي تستخدمها لجلب الناس "ككتابة الحروز، وقراءة الكفوف، وتعليق التمائم، والتخطيط على الرمل، والتبخير وترتيل التعاويذ والفزع على الرقى، والاعتقاد في النجوم والاستنجاد بالعزائم وادّعاء ما لا يجوز وزعم ما لا يكون."[1]

فكل هذه الأساليب هي معتقدات لا زالت تسيطر على بعض الطبقات الشعبية إلى اليوم.

3-4 المعتقدات الشعبية وأبعاد توظيفها :"رواية الزلزال"[2] لـ "الطاهر وطار" أنموذجا :

1. **نظرة عامة عن الرواية** :يحاول الكاتب في هذه الرواية إعطاء صورة عن مدينة قسنطينة من خلال زيارة الشيخ "عبد المجيد بولرواح" أحد سكانها سابقا إبّان الثورة ،كان من عائلة الباشاوات التابعين لفرنسا، وهو اليوم مدير ثانوية ورجل علم بالعاصمة عاد إليها بعد عدة سنوات قضاها في تونس، واليوم جاء ليزور قسنطينة باحثا عن أقاربه فيها بعدما أرادت الحكومة أن تأخذ الأراضي وتوزعها على السكان.

فجاء من العاصمة إلى قسنطينة ليستعين بأقاربه الذين لم يراهم منذ زمن طويل كي ينسب أراضيه وأملاكه إليهم حتى لا تأخذها الحكومة ويحفظها من قانون الإصلاح الزراعي الذي ظهر. وذلك شرط ألا يتصرّفوا في تلك الأراضي ولا يبيعونها إلا لآل بولرواح ولا يأكلون ثمارها إلا بعد موته.

وهو في جولته أو سفره يصف قسنطينة جسرا جسرا ، طريقا طريقا، حيّا حيّا، ويصف شعبها ساخطا عليهم مستعينا بأوليائهم (سيدي راشد – سيدي مسيد – سيدي عبد المؤمن...) أن يسلّطوا عليها زلزالا حتى تفرغ منهم جميعا لأنه ناقم عليهم. وقد انتهى به الأمر فوق أحد جسورها يكاد يسقط وينتحر والأطفال حوله، ثم ما لبث أن جاء رجال الشرطة وأخذوه إلى المستشفى وفي

[1]-عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، مرجع سابق، ص15.

2 - الطاهر وطار: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط2، 1976.

هذه الرواية يصف "الطاهر وطار" حياة هذا الرجل الذي تزوج في حياته بعدة نساء ولم يُرزق منهم بأية ذرية لأنه كان عقيما فكانت نهايتهن معه إمّا الموت أو الهرب وذلك كان سبب مأساته.

ثم يصف أيضا تغير الأحوال والموازين، فكل أقاربه ومعارفه الذين كان يعرفهم حق المعرفة، قد تغيرت أحوالهم وانقلبوا إلى أشخاص آخرين، ذُهل حين رآهم لذلك بدأ يدعو على قسنطينة وسكانها بالساعة والزلازل.

2. **زيارة الأولياء والأضرحة:** لقد ذكر الكاتب في رواية الزلزال في أكثر من مقام الاعتقاد السائد حول الأولياء والأضرحة سواء كانوا أحياءا أو أمواتا، يقصدهم الناس كي يتبركون بهم أو يدعون بأسمائهم ويطلبونهم، ويجعلونهم وسطا بينهم وبين الله كي تتحقق أمانيهم.

وفي نص الزلزال يبيّن الكاتب أنّ الأولياء والأضرحة لهم شأن كبير عند سكان قسنطينة حيث يبدو جليا من انتشار عدد كبير حول مدنها، فيذكر الكاتب عدد كبير من أسماء الأولياء المنتشرين فيها ومن ذلك قوله على لسان "عبد المجيد بولرواح" حين كان يتجوّل في أحياء مدينة قسنطينة : "احميها يا سيدي راشد، لا احميها يا سيدي مسيد كما كنت تحميها باستمرار، إرفأ بالأبرياء الذين مازالوا عليها وبعباد الله الصالحين الذين فوقها والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها وأرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأبدانهم النحبة وبأفعالهم المنكرة."[1]

فالكاتب يشير أن الأولياء لهم القدرة على حماية البشر حسب قول "عبد المجيد بولرواح" فهو يدعوا أوليائها سيدي راشد، وسيدي مسيد وغيرهم أن يحموا مدينة قسنطينة وسكانها الأبرياء ويجعل لهم القدرة على التصرف وعلى حفظ الناس فيتقرّب لهم بالدعوات راجيا منهم تحقيق أمله.

ثم نلاحظه في موقف آخر يدعو هؤلاء الأولياء أن يسلطوا على مدينة قسنطينة زلزالا يقلبها بسكانها رأسا على عقب نظرا لفسق وفجور سكانها ثم يتابع بقوله داعيا راجيا الولي سيدي راشد: "يا صاحب البرهان، يا سيدي راشد، احضر، وقل فيها القول الفصل. حركها بهم وبمنكرهم

[1]-الطاهر وطار: الزلزال، المصدر السابق، ص47.

وبفسقهم وبفجورهم حان لك أن تحضر يا سيدي راشد. حان. لقد صبرت أكثر مما ينبغي يا صاحب البرهان."[1]

فيجعل الكاتب للولي سلطانا وبرهانا يصفه به، ويريده أن يُظهر برهانه وقوته وقدرته بتحريك صخرة قسنطينة على أهلها وزلزالا يقلب الجميع، ثم يدخله في باب الأحياء حين يقول "لقد صبرت أكثر ممّا ينبغي"كأن الولي لم يعد مجرد ضريح ميت لا روح فيه، بل يلزم بصفته القوة والقدرة والبرهان حتى بعد موته وكذلك في قوله: "يا سيدي راشد، يا صاحب البرهان. استجب لدعوة الحضري في مقهى النجمية، حرّكها بهم وبمنكرهم وفسقهم... أتم يا ذا البرهان، يا ذا البرهان. فبدل الشر بالخير والإثم بالتقوى."[2]

وفي موقف آخر يبيّن قدرة الولي على التحكم في أمور وحياة الناس، فباستطاعته إلحاق الشر والظلم بمن يشاء فيدعو متقربا للولي قائلا : "... سلّط عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجّيل ابدأ من هناك حيث لا يزال الزحف يتواصل، ثم اصعد إلى قلبها وطهره... يا سيدي مسيد... ولا تدعهم يجوبون المدن لينطلقوا نحو البوادي... سلّط الخصي على رجالهم والعقم على نسائهم حتى ينقرض نسلهم ولا يمكث إلا النسل الصالح."[3]

فالكاتب يجعل للأولياء على لسان "عبد المجيد بولرواح" قدرة خارقة في التحكم في حياة البشر ونجده يدعوهم بدعوات خاصة، مستعملا كلمة "سيدي" في كل دعوة تقرّبا لهم واحتراما لهم وعرفانا بقدرتهم في التصرّف.

[1]- الطاهر وطار: الزلزال، المصدر السابق، ص14 .

[2]-المصدر نفسه: ص80.

[3]- المصدر السابق: ص47.

ويبيّن من ناحية أخرى تقرّب العامة إلى الأضرحة والتبرّك بها وبزيارتها والصلاة فيها من أجل أن يستجيب الضريح لدعوة الزائر وأن يحقّق أمانيه فنجده يقول: "جئت أصلي ركعتين في ضريح سيدي راشد، ومتى كنت أؤمن بالأضرحة والمقامات؟ "[1]

فـ"عبد المجيد بولرواح" جاء يصلي ركعتين في ضريح الولي المعروف عند السكان جميعا وهو "سيدي راشد"، ليحقق أمانيه، حتى وإن كان سابقا لا يؤمن بزيارة الأضرحة والمقامات لأنها في نظره مجرد بدع وخرافات.

3. **الوعدات**:يشير الكاتب في رواية الزلزال إلى اعتقاد العامة بإقامة الوعدات على نخب الأولياء إذا ما تحققت أغراضهم، لأن الأولياء في نظرهم يحقّقون أماني الذين يدعونهم بصدق ويحضرون إليهم بقلوب صادقة، ويتوعدونهم بإحضار شتى الأشياء من أجلهم عرفانا بالجميل.

فمنهم من يقيم الذبائح على أضرحتهم ومنهم من يقوم بوعدات وزردات من أجلهم ومنهم من يندر بأشياء أخرى كما ندر عبد المجيد إذا ما تحقق له هدفه، أن يقيم وعدة من أجل الولي سيدي راشد، وأن يُقدّم له علبة شمع إذا ما رُزق بطفل من زوجته فيقول : "وعدة لسيدي راشد بعلبة شمع مقابل حمل زوجتي."[2] ثم يقول أيضا "تستحق عن جدارة علبة شمع."[3] ثم يُعلن أنه سيقيم وعدة من أجله إذا ما زُلزلت المدينة أي زلزلها الولي وقضى على كل سكانها فيقول:"وعدتك كبيرة يا سيدي راشد، فعجّل، عجّل، خير البر عاجله، نار فتنة آكلة أو زلزال مهول، قضى على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة النقابيين، أعد بعث أمة جديدة ليس فيها سوى نحن السادة والأشراف."[4]

[1]- الطاهر وطار: الزلزال، المصدر السابق، ص129.

[2]-المصدر نفسه: ص134.

[3]-المصدر السابق: ص219.

[4]- المصدر السابق نفسه: ص136.

فالوعدة من المعتقدات التي تبدو جليا وواضحة ليس في الواقع فحسب بل حتى في الروايات أي أنها كانت إحدى الوسائل التي يتقرّب بها العامة إلى الأولياء تبركا بهم حتى تتحقق أمانيهم وينالوا بركتهم وحفظهم وإعانتهم لهم في كل المشاكل والأمور المتعلقة بحياتهم.

4. **السحر والشعوذة** :تعدّ مسألة السحر والشعوذة من المعتقدات التي كان لها رواجا كبيرا في الأوساط الشعبية فلا تكاد تنعدم في أي منطقة من مناطقها.

والناس تعوّدوا على أن يقصدوا هؤلاء المعترف لهم بالقدرات الخارقة على تغيير أوضاعهم في كل المشاكل التي تعترضهم في حياتهم.

وهذه الظاهرة بدت بارزة خاصة عندما تحدّث الروائي عن الشاب الريفي الذي في مقتبل العمر، وذهب إلى "الطالب" كما هو شائع في العامية حتى يقوم له بعمل ما على خط الرمل.

أو عن المرأة التي بدورها قصدت "الطالب" من أجل ابنتها التي خطبها اثنا عشر رجلا ولم تتزوج فتلجأ له حتى يكتب لها حجابا تضعه معها كي تتخلص ابنتها من تلك العقدة التي لصقت بها من نفور الشباب منها راجية منه أن يضع كل قواه ويساعدها على تخطّي تلك المشكلة، ثم يُلمّح الروائي أيضا عن المرأة الأخرى التى ذهبت إلى "الطالب" كي يكتب لها حرزا يمنع ابنها من الذهاب إلى فرنسا وحرزا من أجل الحظ.[1]

فالكل يقصد "الطالب" من أجل قضاء حاجته، وهم على اقتناع كامل بقدراته الخارقة التي بفضلها يستطيع مساعدتهم وتغنّى بعضهم بحبه للطلبة فقال:

اللّي حَبْ الطُّلْبَةِ نْحُبّــوه وَنْعَمْلُوه فُوْق الرَاس عمَامَةَ

وَاللّي كَرَهْ الطُّلْبَةِ نَكَرْهُوه حَــتَّى يَــوْمِ الْــقِيَــامَــةِ.[2]

ثم يشير إضافة إلى زيارة الطالب، زيارة مقدم الزاوية وهو شيخهم الكبير الذي يقصده الجميع ويدعونه كي يساعدهم ويصيبهم ببركته، وهم يقدمون له "الزيارة" أي النقود حتى ينتفعون ببركته

[1]-ينظر: الطاهر وطار، الزلزال، المصدر السابق ،ص ص138 – 139.

[2]-عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص60.

فيقومون بتلك الزيارات لذلك المقدم منذ أن خُلقوا، فيتبعون الأوائل منهم ويزورون مقدم زاويتهم "الشاذلية" وهو الذي يبسط عليهم بركته أثناء الزيارة.[1]

والشاذلية هي أحد الطرق الصوفية الموجودة بالجزائر كباقي الطرق الأخرى كالعيساوية والسنوسية والشيخية فلكل منهم زوايا خاصة بها في مختلف الجهات.

فهذه الزوايا كثيرا ما أشار إليها في رواياتهم لانتشارها في مختلف مناطق البلاد واتباع البعض لها.

ويمكن إجمال بعض الاستنتاجات الجزئية بخصوص عملية توظيف بعض المعتقدات الشعبية في رواية "الزلزال" لـ "الطاهر وطار" في النقاط التالية:

- لفظة اعتقد والتي مصدرها الاعتقاد وأصلها في الاشتقاق اللغوي (عقد) لها معان كثيرة ومتعددة ذات دلالات قوية في اللغة العربية سواء في المعاجم اللغوية القديمة أو في المعاجم الحديثة.
- مصادر المعتقدات الشعبية متعددة في حياة المجتمعات ومختلفة وتتمثل في الاعتقاد السائد عند العامة في مكانة الأولياء والأضرحة وأيضا في الوعدات إضافة إلى قدرة السحرة والمشعوذين... وغير ذلك من المعتقدات التي انعكست على الأدب عامة وعلى الرواية خاصة.
- عرض الروائي "الطاهر وطار" عدة معتقدات شعبية متداولة في الواقع المعيش، وأبدى آراءه فيها من خلال أحداث وشخصيات رواياته التي تعكس شخصيات وأحداث الواقع في كثير من الأحيان.
- عالج "الطاهر وطار" نوع من المجتمعات التي تحيا تحت سيطرة بعض المعتقدات، وكيف كان أثرها على أفرادها حيث كانت حياتهم مقيّدة تعيش تحت سيطرة أفكار من قرون ماضية.

[1]-ينظر: الطاهر وطار، الزلزال، مصدر سابق، ص ص120 – 121.

- ساهمت المعتقدات الشعبية في رواية "الزلزال" في تعميق الروابط الاجتماعية وشبكة العلاقات وتوطيدها بين أفراد المجتمع الواحد، فالطقوس المختلفة التي تُمارَس بينهم من وعدات، وزردات، وزيارات للأضرحة والأولياء، ودور السحرة كانت تقام جماعيا في معظم الأوقات ممّا قد تشكّل روابط أخوية وتآلف اجتماعي لدى العامة.
- المعتقدات الشعبية أفادت الأدب كثيرا بما كان يُروى فيها من خرافات وسّعت خيال الأدباء فصدر عنهم ألوانا ثقافية رائعة من قصص وروايات وحكايات وأساطير استطاع من خلالها الأدب أن يرقى إلى عالم الإبداع والجمال.

4-اللهجة العامية:

حاول الأدباء الجزائريون ومنذ الاستقلال، استرجاع هويتهم وثقافتهم العربية الإسلامية والوطنية "ولعلّ هذه الظروف الخاصة للجزائر هي التي جعلت قصّاصنا بخاصة، وأدباؤنا بعامة يحجمون كثيرا عن استعمال العامية، فهم يريدون أن ينشروا اللغة العربية بفنونهم بقدر ما يريدون أن يبدعوا."[1]

لذلك نجد أن الرواية الجزائرية فضّلت اللغة الفصحى، على حساب العامية، التي لا يعتمد عليها الروائي الجزائري إلا في حالات نادرة ومحدودة.

فاللجوء إلى اللغة الشعبية، اقتصر على بناء بعض الحوارات داخل الرواية، لأنه "هو الأسلوب الأنسب لتنويع التعابير واللغة، بصفة عامة، لأن الحوار يعبّر عن الشخصيات ومواقفها، أكثر ممّا يعبّر عن آراء القاص ومواقفه."[2]

يعني أن استخدام العامية في الرواية، وخاصة في الحوار له دوره الإيجابي.

[1]-محمد مصايف: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د .ط، 1982، ص128.

[2]- المرجع نفسه: ص130.

لذلك ألفينا "الطاهر وطار"، يسعى بين الفينة والأخرى، إلى توظيف اللهجة العامية، حيث أنه "كان وفيا للألوان المحلية، فقد يأخذ من العامية تراكيبها، ومن الفصحى معجمها المشترك المتداول في جميع الأقطار العربية، ولكنه أحيانا يلجأ لاستعمال بعض المفردات ذات البعد المحلي."[1]

4-1 رواية "اللاّز"[2] لـ" الطاهر وطار":

المتصفح لرواية "اللاّز" يكشف أن لغتها الموظفة كانت الفصحى، ولكن في الوقت نفسه، نجد استخدامات كثيرة ومتنوعة للغة الشعبية، سواء من حيث المفردات أو الأسلوب.

وما يلفت النظر للوهلة الأولى، هو أن عنوان الرواية "اللاز" في حد ذاته مفردة شعبية، وإن كانت أصولها غير عربية، إلاّ أن توظيفها له بعد محلي محض. ثم إنّ أول جملة بدأ بها الروائي نصه، كانت هي الأخرى شعبية :"إيه إيه الله يرحمك يا السبع."[3] وآخر جملة في الرواية كانت شعبية هي أيضا، والمتمثلة في المثل الشعبي : "ما يبقى في الوادي غير حجاره."[4]وقد جاء مكرّرا.

ومن المفردات الشعبية الموظفة في "اللاز" : **فلاقة–دشرة– دوار –الراطو–القاطو–الشوينقوم–غولواز– كابران – سارجان – قايد –شامبيط– حب الملوك – فرنك – الغولة – هيلولة– رأس الحانوت –ليترة...**

كما أن بعض المفردات المذكورة، أصلها كان ممّا ورثناه من لغة المستعمر، ولكنها أصبحت بعد ذلك تدخل ضمن اللغة الشعبية، خاصة إذا كان المجتمع الجزائري، لم يحافظ على النطق السليم للمفردة، كما هي في أصلها الفرنسي، بل أصاب تلك المفردات تحريف كبير.

[1] –ادريس بودية: الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، د .ط، 2007، ص75.

[2] - الطاهر وطار:اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

[3] –المصدر نفسه: ص07.

[4] –المصدر السابق: ص221.

فإذا كان "وطار"، وظّف بعد المفردات ذات الأصل الفرنسي، فليس معنى ذلك أنه يميل إلى الثقافة الفرنسية، بل أن "وطار"، قد تشبّع بالثقافة الشعبية، وأنه ليعلم أنّ تلك المفردات أصبحت من الموروث الشعبي، لأن الشعب الجزائري ورثها من المستعمر، وأصبحت ملكه.

لجأ "الطاهر وطار" إلى "توظيف المفردة الشعبية في النسق اللغوي داخل الرواية، معتمدا بذلك على قوة دلالة المفردة السياقية، لما تُثيره لدى المتلقي من مشاعر محددة أصلا، باعتبارها مفردات شعبية معمّمة الدلالة."[1]

يعني ذلك أن صاحب النص تعمّد توظيف المفردة الشعبية، لأنه يعلم لما في ذلك من إضافات دلالية وجمالية.

أمّا فيما يخص الأساليب الشعبية، فهي أيضا مبثوثة هنا وهناك، عبر مساحة النص، واقتصرت على الحوار فقط.

ومن بين تلك الصيغ انتقينا :

- **"إيه إيه الله يرحمك يا السبع."**[2]
- **"على سلامتك يا الغول."**[3]
- **"دعاوي الوالدين تنفذ في الضناية."**[4]
- **"هذا يخدم مع الفلاقة."**[5]
- **"الله يلعنك يا وجه الشر."**[6]

[1] -سليمان الأزرعي:عرار والموروث الشعبي، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع379، 2002، ص17.

[2] -الطاهر وطار: اللاز، مصدر سابق، ص07.

[3] -المصدر نفسه، ص 48.

[4] -المصدر السابق، ص 66.

[5] -المصدر السابق نفسه، ص 99.

[6] -نفسه، ص 108.

- **"ما نخدش العربي."**[1]
- **"ضحكة البارح."**[2]

وهي كلها تدخل ضمن الاستعمالات التقنية للعامية في ابداعات "الطاهر وطار". تجلّت أيضا اللغة العامية بشكل واضح في الرواية، عندما وظّف "الطاهر وطار" تلك الأمثال الشعبية، كما عُرفت عند العوام وبلغتهم، وبذلك يكون الروائي هنا، قد تفادى ترجمة الأمثال الشعبية الموظفة في الرواية إلى الفصحى.

وهذا ما قامت به "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد"[3]، عندما حاولت ترجمة المثل الشعبي من لغته العامية إلى الفصحى : "**البلدي يفهم من غمزة.**"[4]

فهذا القول مستوحى من المثل الشعبي : "**الحر بالغمزة و البرهوش بالدبزة**". وكان بإمكان "الطاهر وطار" أن يفعل مثل صنيعها، ولكنّه أبى إلاّ أن يترك للمثل الشعبي الموظّف، لغته الشعبية التي ترمز إلى الواقع.

4-2 رواية "ذاكرة الجسد" لـ" أحلام مستغانمي":

استعملت الكاتبة "أحلام مستغانمي" في رواية "ذاكرة الجسد" ألفاظا وجملا وتراكيبا شعبية محضة كي تزيد في تدعيم الملامح الشعبية في الرواية.

ومن الحوارات الشعبية التي وردت في الرواية :

"**واش أما الزهرة...؟**

واش راك يا وليدي...؟

ع السلامة... جوز يا وليدي جوز.

---

[1] – الطاهر وطار: اللاز، المصدر السابق، ص 192.

[2] – المصدر نفسه: ص 167.

[3] –أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.

[4] – المصدر نفسه: ص79.

اقعد يا وليدي ...اقعد.

يعطيك الصحة يا وليدي... وعلاش عييت روحك يا خالد يا ابني... وجهك يكفينا."

"يا ألاّ، يا اميمة نشتيك."[1]

فالحوار الذي جرى بين خالد والزهرة الأم هو حوار شعبي محض، تناولت فيه الكاتبة ألفاظا شعبية بصيغة عامية متداولة طبيعيا في مدينة قسنطينة.

وكذلك ظهر الحوار الشعبي أيضا في موقف آخر:

"ع السلامة يا سيدي... عاش من شافك

شفت شكون جبتلك معايا؟

أهلا سي مصطفى واش راك. واش هاذ الطلة.

واش آسيدي... لوكان ما نجيبوكش ما نشوفوكس ولاّ كيفاش.

واش راك مقاطعنا وإلاّ كيفاش هاذ الغيبة."[2]

فهذا أيضا حوار شعبي دار بين خالد وأصدقائه بطريقة شعبية تنم عن وسط شعبي، ويتكرّر هذا الكلام الشعبي في بكاء المرأة على ابنها الذي توفي شهيدا وهي تنوح عليه قائلة : "يا وخدتي... يا سوادي... آلطاهر أحنّاني لمن خليتني، نروح عليك أطراف."[3]

فهذا الكلام شعبي يتوارد كثيرا بين العامة في الأوساط الشعبية في ظروف كهذه التي تبكي فيها المرأة وترثي ابنها المتوفي شهيدا عن الوطن.

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص ص 129 - 130

[2]- المصدر نفسه: ص ص 92 -93.

[3]- المصدر السابق: ص 124.

4-3 رواية "دموع باخوس"[1] لـ "محمد أمنصور" من المغرب.

جاء المؤلف في روايته "دموع باخوس" بملفوظات دالة بوضوح عن تهجين قصدي، ليُضيء الوعي اللساني للغة على أخرى، ونستشف ذلك من خلال اللغة اليومية التلقائية والتي تناثرت داخل المتن الروائي، حيث يقول السارد:

" شحفت يا عباد الله."[2]

"فأنا مامساليش ليكون بوحدكوم."[3]

" التفو عليك وعلى طاسيلتك اللي ولدوك."[4]

"قلي...آ عمّي ! .. أنت كتآمن بالزهر ؟ !"[5]

وغيرها من العبارات الكثيرة التي تعكس هذه الرؤية الدلالية اليومية، كما أن استعمال العامية داخل المتن الروائي هو محاولة من الكاتب للقول بقربها من ضوابط اللغة العربية الفصحى على مستوياتها الصرفية والنحوية.

[1] -محمد أمنصور: دموع باخوس، منشورات الموجة، المغرب، ط1، 2010.

[2] -المصدر نفسه: ص72.

[3] - المصدر السابق، ص101.

[4] -المصدر السابق نفسه: ص106.

[5] - نفسه: ص151.

ملاحظات ونتائج:

- يشكّل التراث الشعبي أحد مكونات الواقع الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والمعتقدات التي تعيش في وجدان الشعب وتكوّن مجمل حياته الخاصة.
- للتراث الشعبي أهمية كبيرة، تتمثل في نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على هذا التراث هو الحفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع والزوال.
- إن القضايا الجوهرية التي تمحورت حولها الرواية الجزائرية هي قضايا ذات منحنى إصلاحي عمومي، وثورة ضد التخلف والجهل والطبقية، ولعل مثل هذه القضايا ذات الأهمية القصوى تستدعي من الكاتب التذكير بمخلفات الماضي التي مارست حضورها في التاريخ الثقافي والأدبي فكان هذا التذكير بمثابة إيقاظ للوعي.
- إن الروايات الجزائرية التي عالج فيها الأدباء التراث الشعبي كثيرة ومتعددة، لا نستطيع حصرها أو تحديدها، لذلك وقفنا على بعضها ولا سيما تلك التي عكست الحياة الشعبية التي عاشها المجتمع الجزائري في مناطق مختلفة من ربوع الوطن ومن هاته الروايات، رواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، ورواية "نوار اللوز" لـ "واسيني الأعرج"، ورواية "الزلزال" و "اللاز" لـ "الطاهر وطار"...
- حاول "عبد الحميد بن هدوقة" من خلال روايته "ريح الجنوب" أن يطرح عدة قضايا ذات أهمية كبيرة، كانت تشغل حيزا معتبرا في المجتمع، وذلك داخل قالب قصصي يغلب عليه الجانب الحكائي الجذّاب.
- لقد كان "ابن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" شعبيا مرتبطا بمجتمعه ارتباطا لا يمكن بأي شكل من الأشكال نفيه أو تجاهله حيث حملت هذه الرواية واقع وأحلام وتصورات الإنسان الشعبي في صراعه مع الحياة والواقع الصعب وكذلك في علاقاته ومعاملاته مع غيره من الناس.

- وردت أشكال عديدة من التراث الشعبي في رواية "ريح الجنوب" من بينها الأمثال الشعبية والتي لاقت الحظ الوافر لكونها تعبّر عن الواقع المعيش.
- استطاع "ابن هدوقة" أن يوفّق بين التراث أو الماضي كوسيلة، والواقع أو الحاضر كغاية، وبحسب هذه الأهداف والغايات يبقى المعنى الحقيقي لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة بالتحديد هو توظيف عملي فعلي لنظرية التغير والتطور التي يُصيغها الكاتب من خلال تجارب الحياة الواقعية.
- وظّف الروائي "واسيني الأعرج" في روايته "نوار اللوز" الأغنية الشعبية حيث تواجدت بكل ما تحمل من خواطر النفس البشرية معبّرة عن حالات مختلفة كالفرح أو الحزن وعن التغيرات التي تطرأ بين أفراد المجتمع.
- استطاع "واسيني الأعرج" في رواية "نوار اللوز" أن يستمدّ من الأغنية الشعبية ما يُغني تجربته الفنية، مستفيدا من طبيعتها الرامزة التي تتّسم بالشمول والاستمرار حيث حمل الروائي "واسيني الأعرج" من خلالها الكثير من هموم العصر وملابساته.
- اعتمد الروائي "واسيني الأعرج" على أغان شعبية تعتمد على الكلام السهل المتناول، الذي يوجّه مختلف العواطف من خلال ألحان بسيطة يسهل حفظها.
- وظّف "الطاهر وطار" في رواية الزلزال بعض المعتقدات الشعبية التي أثّرت في الأوساط العامية وفي المجتمعات، وغرست فيهم خرافات وبدع فتعلّق بها التفكير الشعبي لأنها ممتدة إلى أبعد الحدود بين العامة حيث أصبحت تشكّل جانبا كبيرا من حياتهم اليومية، وانتشرت بينهم بشكل واسع فلازال بعض العامة يؤمن بها ويصدّقها، كما أصبحت إحدى العوامل التي تربط بين عناصر المجتمع الواحد، وتشكّل رمزا للتواصل بين أفراده.
- المعتقدات الشعبية لم تنمح بمرور الزمن وتعاقب الأجيال واختلاف العصور، وإنما بقيت تحفظ كيانها في الذاكرة الشعبية، ورغم التقدم العلمي والتطور والازدهار إلاّ أنها بقيت صامدة في قلوب وعقول معظم الطبقات الشعبية ومنعكسة في سلوكياتهم.

- سعى "الطاهر وطار" في رواية "اللاز" إلى توظيف اللهجة العامية باعتبارها تمثّل إضافات دلالية وجمالية كما أنها تساهم في تنويع التعابير واللغة.
- وظّفت "أحلام مستغانمي" في رواية "ذاكرة الجسد" الحوار الشعبي من خلال ألفاظ وجمل وتراكيب شعبية رغبة منها في تدعيم الملامح الشعبية في الرواية وإبرازها.
- وظّف "محمد أمنصور" في روايته "دموع باخوس" اللهجة العامية مبيّنا أنّ كل لغة تحاور لغة أخرى وتستدعيها إلى نصها، حتى داخل اللغة الواحدة، هناك لهجات تُستدعى للولوج داخل النص الروائي، وتتحاور اللغات واللهجات ككل مع بعضها البعض.

وهكذا فإن ارتباط الرواية الجزائرية بعالم التراث الشعبي الجزائري بمختلف عناصره، أخرج إلى الوجود أجمل الروايات التي مثّلت الواقع الجزائري تمثيلا بلغ مستوى فكري وفني في عالم الأدب والحياة الثقافية ككل.

الفصل الثالث

توظيف التراث الأسطوري
في الرواية المغاربية

الفصل الثالث:توظيف التراث الأسطوري في الرواية المغاربية

توطئة

أولا–الأسطورة (المفهوم والآليات)

1- مفهوم الأسطورة

2- أنواع الأسطورة

3-خصائص الأسطورة

4-وظائف الأسطورة

ثانيا–تجليات توظيف التراث الأسطوري في الرواية

1-الأسطورة والتراث في الرواية

2- الأسطورة وحركة التجديد في الرواية

ملاحظات ونتائج

توطئة:

إذا كانت الرواية من الأجناس الأدبية التي تحاول تصوير الحقيقة بالرغم من أنها من الخيال، فإن الأسطورة تفوقها لأنها تحاول أن تعكس هذه الرؤية الفنية. فالتصوير ليس قائما على تقديم واقع في ثوب خيالي، وإنما يقدم واقعا أسطوريا في خيال ظاهر، أي أنها تحاول تحقيق المستحيل الذي يقصر العقل على أن يصل إليه أو يصدّقه، فكانت دوما موردا سخيا للمبدعين في جميع العصور لذلك نجدهم يعمدون إلى شحن إبداعاتهم بالأسطورة لما تتميز به من إيحاء ورمزية، لتغدو بذلك أعمالهم مساءلة للماضي بكل أغواره، ومعانقة للحاضر بكل تجلياته، ومستشرفة للمستقبل بكل احتمالاته.

لذلك أصبحت الأسطورة تستقطب اهتماما متزايدا مما يوحي بأنها قد فرضت نفسها، وغدت ذات قيمة بالغة الأهمية في مجال البحث العلمي، حيث أصبحت موضوعا من موضوعاته، بعدما كانت في أصلها لا تعدو أن تكون أولى محاولات الإنسان القديم لفهم ظواهر الطبيعة، وتفسيرها لمقاربة أفكار والإجابة عن أسئلة شغلت ذهنه، قصد اتخاذ موقف اتجاهها إمّا بالخضوع لها أو السيطرة عليها والتحكم فيها.

كما أصبح استلهام الأسطورة وتوظيفها يشكّل اتجاها واسعا وبارزا في الخطاب الروائي العربي المعاصر لكونها تشكّل ظاهرة فريدة من نوعها في فننا العربي، جعلت هذا الفن متميزا عن التجارب الفنية السابقة، حيث صنعت لنفسها جماليات خاصة تتعلق بالشكل والمضمون، وفي بلوغها هذه الجمالية تأثرت بحساسية العصر وذوقه لإدراك الثقافة الإنسانية، وبعدها تحديد موقف الإنسان المعاصر منها، فظلت الأسطورة حية بالرغم من قدمها لتظهر دائما في إنتاج فني.

يسعى الروائي من وراء توظيفه للأسطورة إلى ضرورة التمسك بالتراث، بما يحمله من قيم أصيلة ونبيلة، وهذا ما فعله الروائيون الجزائريون الذين أبدوا نزوعا كبيرا نحو الأسطورة في جلّ رواياتهم، والاستفادة مما تشمل عليه من حيوية وثراء، ولهذا شكّلت تجربة كل من "الطاهر وطار"، و"عبد الحميد هدوقة"، و"أحلام مستغانمي"، و"عبد المالك مرتاض"، وغيرهم ملامح أفق جديد للرواية الجزائرية. فما مفهوم الأسطورة لغة واصطلاحا؟ وما هي أوجه الاختلاف بين كل من الأسطوري والغريب والعجيب والخرافي؟ وما هي أنواعها؟ وفيما تتجلى خصائصها ووظائفها؟ وكيف كانت طرائق وكيفيات تشكيل وصياغة هذه الأساطير في الروايات؟ هذا ما سنحاول استجلاءه في هذا الفصل.

أولا–الأسطورة (المفهوم والآليات)

وجد الإنسان المعاصر نفسه يواجه الحياة بالوتيرة نفسها التي عاشها الإنسان البدائي، فبدت له الحياة لغزا كبيرا وسرا رهيبا، وعند ذلك أحس بحاجته الماسة إلى الأسطورة لوضع معادلة جديدة تجعل حياته مقبولة ومفهومة، فيفهم الوجود ويجيب عن تساؤلاته، فقد "كان من نتاج التطور الرمزي في الأدب، أن ازداد الاحترام لرمزية الإنسان البدائي، وبخاصة الأساطير والخرافات التي عبّر بها عن نفسه بصورة مميزة"[1].

ويحق لنا في هذا المقام أن نتساءل عن معنى الأسطورة، لا من حيث هي كلمة فحسب بل من حيث هي مفهوم، وذلك بالرجوع إلى أصلها الاشتقاقي، والبحث عن علاقتها بكلمات قريبة منها.

1– مفهوم الأسطورة :

1–1 لغة:

الأسطورة في اللغة العربية هي : "كلمة مشتقة من مادة أسطر أي سطور يسطر سطرا والجمع أسطار، وجمع الجمع أساطير"[2]، ومفردة أساطير أسطورة على وزن أفعولة.

كما جاء في لسان العرب لابن منظور: "وواحد الأساطير أسطورة والأساطير الأباطيل، ويقال للرجل إذا أخطأ أسطر فلان اليوم وهو الإسطار بمعنى الإخطاء، وقال سطّر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها وتلك الأقاويل الأساطير."[3] والأسطورة بهذا المعنى تعني الكلام الذي يعتمد أساسا على عنصر الخيال وعدم الصحة أي الأحاديث التي لا نظام لها والحكايات التي ليس لها أصل.

---

[1]– جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مرجع سابق، ص23.

[2] –أبو بكر الرازي: قاموس الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990، ص197.

[3]– جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب ،مادة سطر، دار صادر، بيروت، ج4، ط1، 1990، ص ص363–364.

كما وردت كلمة الأسطورة أو الأساطير في القرآن الكريم تسع مرات في آيات كريمة من الذكر العزيز الحكيم، ومن بينها: **قال الله تعالى: " إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ. "**[1]

قال الله تعالى: " وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا. "[2]

قال الله تعالى: " وُعِدْنَا نَحْنُ وَآبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ. "[3]

وردت هذه الآيات القرآنية بصيغة الجمع ولم ترد بصيغة المفرد، فكان المقصود بها أن كلمة الأسطورة تعني الأباطيل والخرافات، كما كان معناها في القرآن الكريم الأكاذيب التي نسجها الخيال ورفضها العقل، أي أقاويل وأحاديث لا أساس لها من المنطق والعقل.

1-2 اصطلاحا:

الأسطورة باعتبارها ظاهرة إنسانية ارتبطت بالوجود الإنساني ذاته، واكتسبت مدلولات تعكس درجة الفكر في كل مرحلة زمنية من مراحل الوجود البشري. "وكلمة أسطورة تشبه كلمة هستوريا **Hustoria** اليونانية فهي في الأصل تدل على معنى القصة أو الرواية أو التاريخ وقد تدل أيضا على ما كتبه الأقدمون أو ما تركوه من روايات وحكايات وهي في الأغلب أحداث خارجة للعادة وأباطيل."[4]

أمّا في العصر الحديث فقد تحدّد استعمالها وأصبحت تعني "الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتها"[5]، معنى ذلك أنّ الأسطورة أخذت مفهوم الحكاية المرتبطة بالآلهة من خلال الأفعال والمغامرات، "وإذا كانت القصة أو الرواية أو المسرحية من الأجناس السردية التي تحاول تصوير الحقيقة رغم أنها تعتبر من الخيال المحض، فإن الأسطورة قد تفوقها لأنها تحاول أن تعكس هذه الرؤية الفنية

[1]- سورة القلم: الآية 15.

[2]- سورة الفرقان: الآية 05.

[3]- سورة المؤمنون: الآية 53.

[4] -طلال حرب: أولية النص – نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي -، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص92.

[5] -عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د .ط ،1989، ص13.

ضمن تصوير ليس قائما على تقديم واقع في ثوب خيالي، دائما تقدم واقعا أسطوريا... أي أنها تحاول تحقيق المستحيل الذي يقصر العقل أن يصل إليه أو يصدقه أو يسلّم به، فجمال الأسطورة أنها تقرّب البعيد وتبعد القريب وتنفي الثابت وتثبت المنفي."[1]

والأسطورة بهذا المعنى قد تداخل مفهومها بالقصة أو الرواية أو التاريخ، فهذه الأنواع من الفنون تشترك ضمن الأجناس الإبداعية الفنية من عوامل مشتركة تتمثل في سرد أحداث ووصف وقائع أغلبها من وحي خيال الإنسان بعيدا عما يحدث فعليا في الحياة سواء للأفراد أو المجتمعات.

كما تشير الأسطورة عند "كلود ليفي ستراوس" إلى:" وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد لكن ما يعطي الأسطورة قيمتها العلمية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد إنها تفسر الماضي والحاضر وكذلك المستقبل."[2]

وهناك من يُعرّفها على أنها "رواية أفعال إله، أو شبه إله، لتفسير علاقة الإنسان بالكون، أو بنظام اجتماعي بذاته، أو عرف بعينه أو بيئته، لها خصائص تتفرد بها، أو هي مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به"[3] وفي ظل هذا التعريف نجد أن الأسطورة ارتبطت بالعمل السردي بشتى أنواعه من قصة ورواية وحكاية حددتها أفعال الآلهة وتواريخها، والتي تعمل على تفسير نظرة الإنسان للظواهر الطبيعية، وما يحيط به من عجائب وخوارق هذا الكون، وفي إرساء دعائم المعتقدات والممارسات المشكّلة لأسس التنظيم الاجتماعي، وضرورة التكيف معه ومواكبته.

ومن هنا تعدّدت تعريفات الأسطورة تعددا واسعا بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوري وغاياته ووسائله، وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية واختلفت الآراء حول إعطاء

[1]- طلال حرب: أولية النص – نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي-، مرجع سابق، ص92.

[2] -كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، تر. شاكر عبد المجيد، مراجعة عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986، ص5.

[3]- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.1، 2001، ص11.

مفهوم محدد ودقيق للأسطورة وبذلك يبقى مفهومها مرتبطا بوجود الإنسان البدائي كونه أول من بحث في أسرار الوجود، وفتش عن خبايا الكون وطرح عدة تساؤلات حول سرّ وجوده.

والتعرض إلى حدّ الأسطورة لغة واصطلاحا يدفعنا إلى التعريج على حدّ كل من الغريب والعجيب والخرافي والتمييز بينهم وبين الأسطوري.

1-3 بين الأسطوري والعجيب والغريب:

ذهب إلى التفريق بين مصطلحي العجيب والغريب بعض قدامى العرب بالعبارة الآتية: "فكل غريب ينسب إلى الجن وكل عجيب هو الغول نفسه."[1]

تتسم الأسطورة بالقداسة في حين أن لا قداسة للعجيب أو الغريب، لكن إذا تفحصنا حقيقة وكنه الأسطورة نجدها حافلة بما هو غريب وعجيب وهذا ما دفع ببعض النقاد الفرنسيين إلى التمييز "بين الفانتاستيك والعجائبي والغرائبي، ويرون أن الأول يتموضع بين ما هو عجائبي وما هو غرائبي بمعنى أنه يشكل مظهرا مستقلا بنفسه، وأن كلا من الأخيرين يتحدد بمدى قربه من، أو بعده عن الفانتاستيك، فإذا انتهى التردد إلى تفسير ما فوق واقعي عدّ الفانتاستيك عجائبيا، وإذا انتهى إلى تفسير واقعي عدّ غرائبيا"[2].

وقد انتهى الباحث "نضال صالح" في البحث عن الفروق بين الأسطوري والغريب والعجيب إلى النتيجة القائلة : "على الرغم من أن العجائبي يبدو لصيقا بالأسطوري، ويتماسّ معه، ويتداخل أحيانا، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم ما فوق واقعية، ويقترض منه سمة تعدد مستويات التأويل، ويمثل أحد جذوره، فإنه في الوقت نفسه، يبدو على قطيعة معه تماما، وتتبدى هذه القطيعة في الشرط اللازم له، شرط التردد، أو المأزق الإدراكي، المعبّر، كما يبدو عن ذهنية محكومة بعمليات التجزيئ والتشطير، والتنضيد لعوالم مستقل بعضها عن بعض تمام الاستقلال من جهة، ومتضادة فيما بينها من جهة ثانية. على حين لا تبدو الذهنية الأسطورية كذلك، فهي تنظر إلى العالم بوصفه كلاّ لا

[1]- طلال حرب: أولية النص – نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي-، مرجع سابق، ص97.

[2]- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص30.

يتجزأ، تشكل مظاهره نسقا واحدا، لم يكن بالنسبة إلى المجتمعات التي أنتجت الأساطير الأولى موضع شك أو مجال أو تساؤل، نسقا تمحى فيه ومعه الحدود الزائفة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وتتداخل لتشير إلى شيء واحد فحسب، كما أن معنى (القابل للتصديق) في الأدب التخييلي وفي الحياة، يختلف من شخص إلى الذي يليه، ومن عصر إلى آخر.

وتتجلى السمة نفسها في الغرائبي أيضا، الذي لا يتحقق من دون توفر شرطي الخوف والرغبة المرتبطين فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، على حين تنأى الأسطورة عن ذلك، حيث لا تمايز لدى الشخصيات فيها بين الذات والموضوع، وحيث يحيل كل منهما إلى الآخر دونما إحساس بأن ثمة فروقا بينهما."[1]

وهكذا فالغريب هو الشيء غير المعروف الذي لا يثير الدهشة أثناء معرفته من أول وهلة بقدر ما يثير نزعة التطلّع لتعرف كنهه. والعجيب هو الشيء الذي يثير الدهشة والتعجب عند ورود خبره وكأنه لا يوافق قوانين الطبيعة والمنطق.

1-4 بين الأسطورة والخرافة:

يميز بعض الباحثين بين "الأسطورة" و"الخرافة" ومنهم الباحث "جبور عبد النور" فالأسطورة عنده "سرد قصصي شوّه الأحداث التاريخية، عمدت إليه المخيلة الشعبية، فابتدعت الحكايات الدينية والقومية والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور والأسطورة تعتمد في الغالب تقاليد العامة وأحاديثهم وحكاياتهم، فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع التقدم الزمني بإضافات جديدة، وذلك بحسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد. وقد تنشأ الأسطورة من خلال كاتب أو شاعر معين غاص في أحلام شعبه وأدرك العوامل المثيرة له، فتكفّل بأسلوبه الخاص و وضع أسطورة ناجحة أصبحت مع مرور الزمن من الفولكلور المحلي أو التراث الشعبي."[2]

[1] – نضال صالح: النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص27.

[2] –جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص19.

وأما الخرافة بالمفهوم الشعبي فهي "سرد خيالي شعبي وعفوي مشبّع بالرمزية، ويختلف مفهوم الخرافة حسب التفسير الذي يعمد غليه الشرّاح، فقد تتضمن تقليدا قديما أو حكاية عن شخصيات، وأحداث، كما قد تشير إلى ظاهرة طبيعية أو إلى مرحلة تاريخية، أو إلى مضمون فلسفي، او خلقي أو ديني، وهذا ما يميز الخرافة عن الرمز والمجاز، ويقال أن جميع الميثولوجيات العالمية كان منطلقها من أسس خرافية، تشبعت وتلاحمت لدى عدد من الشعوب فتكونت منها وحدة مترابطة."[1]

وبالمفهوم الأدبي فهي "حكاية نثرية كانت أو شعرية تتميز بالقصر، تبرز أحداثا وشخصيات وهمية تتراءى من خلالها أحداث وشخصيات واقعية بحيث أن الذهن يتتبع المعنى الظاهر والمعنى الباطن – عند قراءتها أو سماعها – في الوقت نفسه، وقد يكون أبطالها أناسا كما قد يكونون حيوانات، أو حشرات، أو نباتات، أو معادن."[2]

انطلاقا مما أورده الباحث نجد أن الأسطورة تختلف عن الخرافة في كونها تتأسس استنادا إلى حقائق تاريخية في العادة، على الرغم مما يعتريها من المسحات الخيالية المشوهة الناتجة عن ضرورات النمو والتطور فيطفوا عليها الابتداع، في حين أن الخرافة تتميز بسطوة الخيال والوهم.

كما أنّ "الأسطورة هي نتاج مخيلة الشعوب التي تطلق العنان للخيال فتأخذ مادة التاريخ وتنتج منها ما تنتج من أقاصيص دون المساس بجوهرها، والخرافات هي ضرب من الأساطير مع فارق هام في المضمون حيث أن المادة فيها ليست تاريخية بقدر ما هي فلسفية تأملية تحاول معالجة المسائل الأساسية التي لا يتعرض لها التاريخ كمسألة الكون والخليقة وبدايات المجتمع والنظم والمؤسسات الاجتماعية والطقوس والعبادات والأعراف والتصرفات البشرية وما إلى ذلك."[3]

ويرى "فراس السوّاح" أن "الأسطورة تحمل طابع القداسة، كما يلعب أدوارها الآلهة، وتعالج مواضيع الحياة والكون والإنسان فلا يجد الإنسان بإزائها إلاّ الاعتقاد والإيمان.

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، المصدر السابق، ص101.

[2]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- ينظر:الموقع الالكتروني : http://www.annabaa.org/nbanews/2011/04/133.htm. تاريخ الإطلاع 02-12-2016 على 09:00سا.

أمّا الخرافة فلا تعدو أن تكون عبارة عن حكاية بطولية، محاطة بالخوارق والمبالغات، يتقاسم لعب أدوارها البشر والجن، دون الآلهة، وتعالج قضايا تتعلق في العادة بالحياة اليومية والأمور الدنيوية."[1]

ويذهب الباحث "خليل أحمد خليل" إلى التمييز بين الأسطورة والخرافة انطلاقا من قضية الاعتقاد فيقول: "... وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد."[2]

إذن فسمة القداسة التي تتمتع بها الأسطورة هي التي تميزها عن غيرها خاصة وأن المقدّس – في العادة وبالرجوع إلى أصله – يكون من الخوارق أما العكس فهو غير صحيح، وذاك ما نفسر به الخرافة.

كما أنّها "حكاية تعمد إليها المخيلة الشعبية البدائية إخراجا لدوافع داخلية في شكل موضوعي قصصي ترتاح إليه وتهدأ عنده."[3] والأسطورة هي "محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة وتفسيرا له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[4]. فالأسطورة "ضرب من الفلسفة فهي عملية تأمل من أجل الإجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما"[5]، بمعنى أنها تنبعث من جدل الإنسان والعالم والمحيط أي من خلال وعيه بتلك العلاقة، وتصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول وتفسير الظواهر الشديدة المفعول في نفوس السامعين والمثيرة لا تنتابهم.

[1]– فراس السواح: مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة –، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط13، 2002، ص ص16 – 17.

[2] –خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1986، ص08.

[3] –رابح العربي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت، ص19.

[4]– نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط.2، د.ت، ص09.

[5]– أحمد كمال زكي: الأساطير – دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979، ص10.

2- أنواع الأسطورة:

ليست كل الأساطير تشير إلى موضوع واحد، أو تقصد هدفا واحدا، وعلى الرغم من اختلاف مواطن الأساطير وأزمنتها إلا أنه يمكن تصنيفها حسب موضوعها وغرضها، ووظيفتها الأساسية بغض النظر عن مصدرها، ولتصنيف الأساطير دور كبير في فهمها وإدراك معانيها، ومن ذلك نتعرف على أنواع الأساطير ومنها:

2-1 الأسطورة التكوينية :

وهي تصور لنا عملية خلق الكون، وما يميز هذا النوع أنّها ترد في مفتاح الرواية وخاتمتها وترددها في مواقع مختلفة من السرد، كما نأخذ مثالا عن هذه الأسطورة تمثل في أسطورة " التكوين البابلية" التي تصور كيف خلق الإنسان والكون وأصله وتنظيمه"[1]. وقد كانت هذه الأسطورة تغنى في اليوم الرابع من عيد رأس السنة.[2]

وأساطير الكون "معروفة في بلاد سومر منذ الألف الثالث قبل الميلاد هذه الأساطير تعكس ثقافة مجتمعنا والتي لها المكانة الأولى من حيث الأهمية والدلالة لأنها تبحث في أصل الكون ونشوئه وفلسفة الكائنات والخلق أي القصص الدينية التي تهدف إلى الإيضاح"[3].

وعلى هذا الأساس فإن الأساطير التكوينية بشكل عام تكونت من التأمل في ظواهر الكون والطبيعة وهي محاولة من الخيال لا تخلو من منطق لفهم العالم والظواهر والأحداث.

2-2 الأسطورة الطقوسية :

الأسطورة الطقوسية ترتبط بعملية العبادة وعيّنت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية، حيث يمتاز هذا الجزء بقوى سحرية خفية ليتمكن من استرجاع الموقف الذي

---

[1] – فضيلة عبد الرحيم حسن: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د.ط، 2009،ص32.

[2] –ينظر : نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ص17 – 18.

[3] –كريمر صموئيل نوح:الأساطير السومرية، تر.يوسف داوود عبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، 1971، ص55.

يصفه"[1]، ويرد أصحاب هذه النظرية مجمل الأساطير إلى الطقوس التي كان الإنسان في المجتمعات الأولى يؤديها إلى قوى الطبيعة.

وقد رأى "جيمس فريزر" "James Frezer" الذي عالج علم الميثولوجيا الإغريقية بوصفها وجها من وجوه الديانة الإغريقية، وقال بتتبعه الأسطورة للطقس ونشوئها عنه، إن ثمة اعتقادا كان شائعا في المجتمعات القديمة بأن هناك وسائل تمكنهم من إنقاذ شرور الطبيعة حولهم، وأنهم يستطيعون أن يدخلوا في سير الفصول أو يبطئوا منه بفن السحر، لذا قاموا ببعض المراسيم وقرأوا الرقي و التعاويذ ليحثوا المطر على السقوط والشمس على الإشراق والحيوانات على التكاثر وفواكه الأرض على النمو[2].

وتعدّ أسطورة "أوزيرس" مثالا لهذا النوع حيث "تصف الكون والخلق وحياة الإنسان... إنّ أوزيرس إلاه الخصب الذي يموت بانتهاء زمن الخصب ويحيا مع عودته ليقرر مصير الأرواح التي رحلت إلى عالم آخر، فالصلة هنا تكون مرتبطة مع طقوس التحنيط."[3] لذلك فالأساطير والطقوس تتبادل المواقع حيث تقف الأسطورة على المستوى الفكري بينما تقف الطقوس على المستوى العملي.

2-3 الأسطورة الحضارية:

لتحديد معنى الأسطورة الحضارية لابد من معرفة المراحل الحضارية المختلفة التي مر بها الإنسان ابتداءا من العصر البدائي إلى أن اصطنع لحياته شكلا منظما ومرتبا ضمن العلاقات الاجتماعية والمادية "فالأسطورة الحضارية هي تلك العلاقة التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية."[4]

وقد كان الإنسان في المرحلة الطبيعية مشغولا بنظام الكون فوجده يتكون من ثنائيات متعارضة ضمن هذه المستويات:

---

[1] -ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، تر.صبحي الحديد، مطبعة العلم، ط.1، د.ت، ص6.

[2] -ينظر: نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص15.

[3] -فضيلة عبد الرحمن حسين: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، مرجع سابق، ص35.

[4] -نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ص19 - 20.

أ- المستوى المكاني: يتمثل في الأرض والسماء، والبعيد والقريب... إلخ.

ب- المستوى الزماني: يتمثل في الليل والنهار، والأمس والغد... إلخ.

ج- مستوى الكائنات: يتمثل في الإنسان والحيوان، والانسان والإله، والرجل والمرأة... إلخ.

هذا ما وعاه الإنسان القديم، ومن ثم بدأ يفكر في وجوده على أساس هذا التعارض الثنائي والتلاحم في الوقت نفسه فالسماء مكان للآلهة والنور، والأرض مكان للإنسان والحيوان مصدر للعتمة، فمهمة الأسطورة أن تبرز هذا التعارض وتبين العلاقة الوثيقة بين هذه الثنائيات المتعارضة[1].

2-4 الأسطورة الرمزية:

هي أساطير تختص بعالم الإنسان وليس بعالم الآلهة، وإن رموزها صادقة تحتمل أكثر من تفكير ألفت في مرحلة فكرية متطورة أكثر نضجا ورقيا، فالأساطير السومرية في بلادي وادي الرافدين أساطير رمزية لأنها لم تدون في تلك الفترات وظل امتدادها الفكري منتقلا طيلة عصور طويلة نظير صدق تعبيرها وللترابط الوثيق بين الفكر الإنساني وواقعه الاجتماعي فإن اختراع الآلهة هو رمز للتعبير عن مكنونات النفس البشرية الذي كان بفعل التقديس[2].

والأسطورة الرمزية هي أكثر تعقيدا من الأسطورة الطقوسية والتعليلية لأنها تعبر عن فكرة دينية أو كونية مثل: أسطورة "أدبا" حيث يكون للرمز قيمة شمولية ومدلول عام، ففي أسطورة "أدبا" يظهر الرمز في أقدم نموذج أدبي في العراق القديم، وأن الرمز تجسيد في الريح للدلالة عن القوة والسرعة فالريح هي القدر الذي يترصد الإنسان ويعاكسه.[3] وتنهض هذه النظرية الرمزية على أن الأساطير جميعها فعالية مجازية ورمزية تتضمن في داخلها حقائق تاريخية أو أدبية أو دينية أو فلسفية ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن.

---

[1]- ينظر: نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق ،ص ص19 – 20.

[2] -ينظر: بريتشارد جيمس، أساطير بابلية، تر.سلمان التكريتي، مطبعة النعمان، العراق، د. ط، 1972، ص ص39 – 49.

[3]- ينظر: فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، مرجع سابق، ص38.

2-5 أسطورة البطل المؤله :

البطل في هذا النوع يتميز بأنه مزيج من الإنسان والآلهة مهمته تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود على الإنسان بالخير وله صفات يحاول من خلالها الوصول إلى مصاف الآلهة، ومثال ذلك أسطورة البطل جلجامش التي تعد أسطورة تاريخية، فالبطل له قوة خارقة توصله إلى مصاف الآلهة إلا أن الصفات الإنسانية تعيقه وتحاول شده إلى الأرض.[1]

إن أبطال الملاحم العالمية أمثال "رستم" عند الفرس و"أنكيد" عند البابليين وهرقل عند الإغريق هم اصحاب خوارق فصوّروا أنصاف الآلهة يستمدون قواهم من السماء و صوّروا أبطالا خارقين تتمثّل فيهم مظاهر القوة والجبروت عند الآلهة.[2]

وبالتالي هناك الكثير من القصص التي جرت بين الآلهة وصورتهم كأشخاص بشريين يحبون ويكرهون ويتشاجرون ويتصارعون ويتقابلون، وهذا ما حمل بعض المفكرين على الذهاب إلى أن الآلهة في الأساطير "ملوك الهوى أنهم تاريخيون، أو يعودون لعصور ما قبل التاريخ وهكذا تكون الأسطورة خلط الذاكرة بين الحقيقة والخيال وتدور حول أعمالهم ملوك قدامى."[3]

فمن الواضح أنّ الأسطورة تشير أحيانا إلى أقاصيص الأقدمين، وأحيانا إلى أشكال الإيمان المختلفة، وهي تجسيد آراء الناس في العصر السابق على العصر الديني، وما يعتقدون به من معتقدات وطقوس تشمل الكون والآلهة والأبطال.

2-6 الأسطورة التعليلية :

وهي التي تعلّل ظاهرة تستدعي انتباه الإنسان دون أن يجد لها تفسيرا مباشرا فيخلق لها حكاية أسطورة تشرح سر وجود هذا المظهر المثير، ومن أمثلة ذلك أسطورة "الخط الأسود في حبة الفاصوليا.[4]

---

[1] -ينظر: ابراهيم مجدي محمد شمس الدين، الأسطورة، مجلة آفاق عربية، ع 09، أيلول 1978، ص17.

[2] - ينظر : مظهر سليمان، أساطير من الشرق، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص8.

[3] -عيادي شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء للكتاب، القاهرة، ط2، 1997، ص90.

[4] - ينظر : رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، مرجع سابق، ص21.

2-7 أسطورة الأخيار :

وهي التي تتحدّث عن الإنسان الخيّر، فتسّمى أعماله بالفضيلة والبطولة في آن واحد، حيث يجسّد لنا الخير في هذا الإنسان ليُتخذ نموذجا يتحذى به، وتسمّى كذلك بأساطير الأولياء.[1]

وفي الأخير نستخلص من هذه الأساطير أنه رغم اختلافها إلاّ أنها تشترك في كونها تتكون من ظاهر يغلب عليه استخدام الرموز والكتابات ولكنه يختزن في الأسطورة معان عميقة، وقد تناولت الأساطير في كل الحضارات القديمة ذات الموضوعات الهامة الكبيرة عن نشأة الكون وخلق الإنسان الأول وبداية حياته، كما كانت أداة لنشر الثقافة والعلوم التي ساعدت في بناء حضارة الإنسان في سلّم التطور في مختلف المجالات، وهي ليست كالخرافات، بل هي مادة تاريخية تحوي معارف الإنسان الأول وعقائده.

3-خصائص الأسطورة :

تتمايز الظواهر الأدبية بعضها عن بعض بجملة ما تتفرّد به كلّ منها من خصائص ومميزات عن الظواهر الأخرى، ما يساعدنا على تمييز ظاهرة ما عن غيرها، كما هو الشأن بالنسبة للأسطورة، ورغبة في ذلك قدّم الباحث "فراس السوّاح" مجموعة من الخصائص التي يرى بأنها الأساس في تمييز النصوص الأسطورية عن غيرها من الأقاصيص والمتمثلة في :"

1. من حيث الشكل: الأسطورة هي قصة، تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إلى ذلك من عناصر القصة تكون في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وسهولة حفظها في الذاكرة لأنها غالبا ما كانت تروى شفاهة.
2. يتميز النص الأسطوري بثباته عبر فترة طويلة من الزمن، إذ نتناقله ونتوارثه جيلا بعد جيل، غير أنّ خاصية الثبات هذه لا تعني الجمود أو التحجر، لأن الفكر الأسطوري يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة.

[1] – ينظر : رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، المرجع السابق ، ص22.

-والنص الأسطوري يحافظ على ثبته عبر فترة طويلة من الزمن فهو ثابت في جوهره، متجدد في شكله ودائما يظهر بحلة جديدة رغم بقاء قابله الأصلي، فالأسطورة طيعة للتجديد، مرنة مع التطور، فهي تسير في اتجاه خطي واحد.

3. لا يعرف للأسطورة مؤلف معين لأنها ليست نتاج فرد بعينه، بل هي من وضع الجماعة، فهي نتاج جماعي، ولذلك هي مجهولة المؤلف.

4. وقد تميزت الموضوعات التي تدور حول الأسطورة بالجدية والشمولية وذلك مثل التكوين والأصول، والموت، والعالم الآخر، وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد."[1]

إنّ هم الأسطورة والفلسفة واحد، ولكنهما يختلفان في طريقة التناول والتعبير، إن ما يميز الأسطورة حسب الباحث فراس السواح هو تناولها لمواضيع جدية وشاملة، كالتكوين والموت، والحياة والعالم الآخر، كما أنّ الأسطورة تتقاطع مع الفلسفة في المواضيع ولكن تختلف طريقة الطرح فالأسطورة تعتمد على الخيال والعاطفة في حين الفلسفة تلجأ إلى العقل، إضافة إلى أنها شاملة، لأنها تعالج مختلف قضايا الإنسان.

5. "تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس، هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإن مضامينها أكثر صدقا وحقيقة بالنسبة للمؤمن، ومن مضامين الروايات التاريخية، فقد يشك هذا المؤمن بأية رواية تاريخية ويعطي لنفسه الحق في تصديقها أو تكذيبها."[2]

يقصد الباحث "فراح السواح" بالمؤمن هنا ذو اليقين بصدق الأسطورة والمعتقد بحدوثها فعلا، فهو قد يشك في الرواية التاريخية وقد يكذب بعض أحداثها أو ربما لن يتقبلها فكرة نهائيا

[1] -فراس السواح: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية –، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، دمشق، د.ط، 2001، ص 12.

[2] - المرجع نفسه: ص13.

ولكن لا يتسرب الشك في نفسه تجاه الأسطورة حيث تصبح قناعة يقينية بالنسبة لمعتقديها، وإيمانا مطلقا، وهذا راجع حتما إلى الطابع القداسي الذي تتمتع به الأسطورة.

6. "يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، وحتى الإنسان العادي الذي ينسج أحداث الأسطورة يكتسب طابعا "قداسيا" ويصبح من الخارقين، الذين تقام حولهم هالة من القداسة والذين أسطرتهم كثرة التداول، مثل حكاية سيف بن ذي يزن وحكاية شهرزاد.
7. تتمتع الأسطورة بقدسية وسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، كما أن السلطة والسطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا تضاهيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث، فنحن اليوم كجيل علم وعولمة، نؤمن بوجود الجراثيم وبقدرتها الفائقة على تسبيب المرض...، وذلك لأن العلم قد برهن وأعلن عن ذلك، أما في الماضي فقد آمن الإنسان القديم بكل العوامل التي نقلتها الأسطورة مثلما نؤمن اليوم وبطريقة فيها الكثير من التسليم وبدون نقاش بما يقوله لنا العلم والعلماء..."[1]

فالأسطورة تتمتع بقدسية عظيمة في نفوس الناس، وعقولهم، فقد كانت مغامرة العقل الأولى للإنسان البدائي، والشافية لظمئه المعرفي، ففي الماضي آمن الإنسان بما تقدمه الأسطورة كإيمان الإنسان المعاصر بما يقدمه له العلم، فشكلت الأسطورة لدى الإنسان البدائي مسلمة ويقينا.

8. "ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين، فالأسطورة هي الدين الأول للإنسان البدائي، فقد كانت بالنسبة للإنسان البدائي شرعه وقانونه، فهي تمثل له الشرع، والعرف والقانون..."[2]

وعلى ضوء ما سبق من ذكر لخصائص الأسطورة، يمكن القول أن الباحث فراس السواح ركز على الجانب الشكلي للأسطورة من حيث أنها حكاية لها مبادئ السرد وتتميز بالثبات، وكذلك لها

[1] - فراس السواح: الأسطورة والمعنى، المرجع السابق، ص13.
[2] - المرجع نفسه: ص 14.

شخوصها التي تحكمها، وتنسج أحداثها، إضافة إلى ذلك الجانب الموضوعاتي في كون الأسطورة ذات طابع قداسي، تمتاز بالشمول باعتبارها حاضنة لجميع مواضيع الإنسان.

وما نخلص إليه هو أن الأسطورة شملت الدين والقانون والعرف ولبست أحلى حلة تزينت بها لتخرج في طابع متميز، فصنعت فرادتها من خصوصيتها، وبفضل هذه الخصائص فقد تميزت تميزا نوعيا.

4-وظائف الأسطورة:

مثلما تعدّدت تعريفات الأسطورة وخصائصها وأنواعها، تعدّدت آراء الباحثين أيضا حول وظائفها. فمنهم من يرى أنّ أهم وظيفة تقوم بها الأسطورة هي: "الغوص والتعمق في أصل الشيء حتى يمكن امتلاكه والسيطرة عليه"[1].

وذهب آخرون إلى تقسيم وظائفها إلى أربعة أنواع وهي:"

4-1 الوظيفة المعرفية:

وهي تلك الوظيفة التي تشمل: التأمل، التفسير، التعليل، فيها تهدف الأسطورة إلى محاولة تبسيط الظواهر بغية الوصول إلى حقيقة ما في الحاضر وتأمين المستقبل، فتصبح الأسطورة وسيلة تعليمية مؤثرة.

4-2 الوظيفة الفكرية أو العقائدية أو الإيديولوجية :

كانت الأسطورة بمثابة المعتقد الديني للمجتمعات البدائية وامتداد للفكر الديني الذي نتجت من طقوسه، إذ أنّ اليونانيين أخذوا أساطيرهم بجدية، لأنهم آمنوا بأنّ الآلهة مسيطرة على القوى الطبيعية، ولذلك أخذوا يتوسلون إليها ويدعونها لتبعث لهم الخير، وتبعد عنهم الشر وأخذوا يقدّمون لها القرابين، وينظمون أجمل الأغاني مادحين فيها آلهتهم، لذا استخدمت الرقى والتعاويذ السحرية، طلبا للغيث والتكاثر، ونمو الزروع.

[1]- دانيال هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر.داغسلن السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د .ط، 1970، ص151.

4-3 الوظيفة التكفلية :

هناك من الدارسين من يرى أنّ الأسطورة لا تفسّر ولا تعلّل ولا حتى تحاول تبسيط الظواهر، وإنما تكفل المحافظة على السوابق التي تسوغ الحالة الراهنة، وبذلك تصبح الأسطورة تكفلية أي أنّها تدعم وتقوّي وترسّخ ما هو موجود.

4-4 الوظيفة النفسية :

تمتاز الأسطورة بتأثيرها المستمر في النفس البشرية حتى في زمن النزوع العقلاني والتقدّم العلمي المذهل، فالأسطورة مع الشعر يسعيان دوما إلى إرضاء النزعة غير العقلانية المترسخة في النفس البشرية، كما تقوم الأسطورة بعدّة وظائف في هذا المجال، ويمكن حصرها في العناصر التالية:

- أنها تجسّد المشاعر الإنسانية برمزيتها.
- أنها تسعى إلى توفير المخرج النفسي لمشاعر فعلية.
- أنها دوافع ذات طبع أولي بدائي تكشف وتثير العقل الباطن.
- أنها توحّد حالة تعاطفية اجتماعية، بتعليمنا معنى الروابط الكلية الجامعة."[1]

[1] - – طاهر شوكت البياتي: توأمة الأسطورة لضرورتها ومخاطرها، ينظر الموقع الالكتروني :
http://www.kitabat.com/albayatidnaner.htm، تاريخ الإطلاع 28-12-2016 على 14:00سا.

ثانيا–تجليات توظيف التراث الأسطوري في الرواية:

تتبدّى الأسطورة في إطارها الحضاري القديم، منجزا متقدّما في طريق الإبداع الإنساني من أجل المعرفة. وأصبحت عند الروائيين معينا لا ينضب يوظفون منها عناصر ابداعاتهم الأدبية، وفق قناعاتهم، وتطلعاتهم فيزوّدون بها نصوصهم بأبهى حلل الخيال الفني، وتمنح المتلقي لذّة القراءة، لذلك أضحت الأسطورة كشكل أدبي ونتاج تخيّلي ومادة دسمة، استغلّها الروائيون في بحثهم العميق عن مصدر فني إلهامي يترجم تجاربهم الإبداعية، ويصعد بها نحو التجديد والخروج عمّا كان مألوفا في النصوص السابقة، وحتى في الواقع الذي يؤمن به العاقل[1].

وقد وظّفت الرواية الأسطورة لتفتح آفاقا جديدة على التاريخ والمجتمع باعتبارها مازالت تمثّل روح الفن بصفة عامة والرواية بصفة خاصة.

1–الأسطورة والتراث في الرواية:

(أسطورة الجازية والدراويش لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، وأسطورة "الحوات والقصر" لـ"الطاهر وطار"، أنموذجا)

1–1 رواية "الجازية والدراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"[2]

لعلّ الدافع الذي جعل الأديب يلجأ إلى الأسطورة ليستمدّ منها مادته، ويستخدمها في فنه هو أن يجسد همومه وآلامه، ويعدّ "عبد الحميد بن هدوقة" من الكتّاب الجزائريين الذين وظفوا الأسطورة والتراث بشكل ضخم خصوصا في رواية "الجازية والدراويش" التي تزخر بتراثها الأسطوري.

اختار "عبد الحميد بن هدوقة" لروايته عنوانا أسطوريا ذا دلالة تراثية (فالجازية) في التراث الجزائري تعني الحُسن مع الذكاء الخارق، أمّا (الدراويش) فتطلق على الزهاد المتصوفين وعلى الأولياء الذين عُرفوا بالزهد ولهم كرامات تجعلهم أساطير، ولو ربطنا بين اسمي الجازية والدراويش فكأنّنا نربط

[1]– ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992، ص125.

[2]– عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

بين العابد والمعبود، فالجازية تعتبر شيئا مقدّسا والدراويش أشخاص يقومون بتقديس المقدّس وعبادته، فالاسم الأول يعني الحضور والاسم الثاني يعني الغياب[1].

تعدّ "الجازية" الشخصية الملحمية والرمز الخرافي في موضوع لعملية استفهام جماعية، فهي فتاة الأسطورة، وقد أضيفت إلى أسطورة الجازية أسطورة أبيها السعيد الذي قُتل بألف بندقية ودُفن في حناجر الطيور، أبوها لم يكن شخصا بل كان شعبا، فالجازية هي أيضا شخصية تاريخية تتخذ في هذا النص وجهتين أساسيتين هما : وجه الإنسان العادي والوجه الأسطوري رمز الأنوثة الخالدة[2].

معناها "الجازية" في حقيقتها الواقعية هي رمز التاريخ أمّا أبوها الذي قُتل بألف بندقية ودُفن في حناجر الطيور هو رمز أسطوري خيالي لا يتقبله العقل مباشرة وبالتالي فهي أسطورة شعبية بطولية.

إنّ اختيار اسم "الجازية" وهو اسم علم مستوحى من التراث الشعبي الذي ارتبط بسيرة بني هلال، وكأنّ الكاتب حين يوظف "الجازية" يدعو القارئ الى استحضار الماضي وموازنته بالحاضر، وكأنه لا يأخذ من سيرة بني هلال سوى هذا الاسم الجميل الذي صار مقرونا بالجمال والذكاء والفطنة، ومصحوبا بالطيبة وحب الفقراء، ليخرجها من دوامة الصراع والعقلية المتخلفة، فتصبح رمزا لما هو طيب وجميل، ويشتهيه كل إنسان ويودّ لو يملكه لنفسه دون سواه[3].

ويمكن حصر رواية "الجازية والدراويش" المزوّدة بالأساطير من خلال ما يلي :

الأسطورة الأولى : هي مرتبطة بالتراث الجزائري، فبالرغم من اندثار السيرة الهلالية بشكلها الفني إلاّ أن "صورة الجازية ظلّت تحفر في أذهان الناس عن طريق بقايا ألغاز وأمثال ومواقف"[4]. وقصة "الجازية الهلالية" هي التي أحبّها ابن عمها "دياب" ومنعت من الزواج منه لخلافات في القبيلة، وقد تردّدت قصتها في الأواسط الشعبية بكثرة، وجعلوها موضوع خرافة، وهي ترمز إلى الذكاء والفطنة، حيث

[1] –ينظر : عبد الحميد بورايو، منطق السرد – دراسة في القصة الجزائرية الحديثة –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د .ط، 1994، ص120.

[2] – ينظر : المرجع نفسه، ص122.

[3] – ينظر : مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، د.ت، ص ص 7 –8.

[4] – عبد الحميد بورايو:منطق السرد – دراسة في القضية الجزائرية الحديثة –، مرجع سابق، ص119.

اتخذوا لها مكانا مقدّسا وأحاطوها بالرعاية، فأي مكروه يصيبها ينجرّ عنه مكروه يصيب القبيلة، أمّا "الجازية الدراويش" فهي التي يقع الطيّب وهو أحد خطّابها في حبها منذ صباه، والذي ينتهي به الأمر أن يقبع في السجن، وينتظر حكم العدالة في جريمة قتل لم يرتكبها في حق الطالب "الأحمر"[1]، ويظهر هذا الحب الرابط بينهما في قوله لها : "كنت صغيرة، وكنت صغيرا، عيناك يتجلى فيهما شبابك الغصّ عندما تضحكين"[2].

فبسببها دخل الطيّب السجن، ومن أجلها سيعود للحياة الاجتماعية، ليندمج من جديد في أحضان دشرته مرة ثانية، ولهذا احتلّت "الجازية" نفس المكانة التي احتلتها "الجازية الهلالية" وأضحت في زمننا أسطورة، وهذا ما جاء في رأي الكاتب إذ يقول : "سرعة تفوق التقدير انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب فأصبحت أسطورة"[3].

"كانت أساطير الدشرة تتمثل في السبعة والدراويش والصفصاف ثم تخرج الجازية.. لتصبح الأسطورة... الحلم"[4].

"أشيعت حولها ألف خرافة... تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية... وهكذا أصبحت الجازية أسطورة الدشرة."[5]

الأسطورة الثانية :وهي مرتبطة بوالد الجازية الذي زعم سكان الدشرة أنه قُتل بألف بندقية، أي قتله ألف جندي، ودُفن في حناجر الطيور، لأنّ السلطات الفرنسية منعت دفنه فأكلته الطيور فقيل دُفن في حناجرها.

[1]- ينظر : جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد بين التجربة والمآل، مرجع سابق، ص124.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، مصدر سابق، ص13.

[3] -المصدر نفسه: ص24.

[4]- المصدر السابق: ص24.

[5]- المصدر السابق نفسه: ص24.

" أبوها لم يعد من الحرب، رفاقه قالوا قُتل بألف بندقية، لم يكن شخصا كان شعبا، لم يدفن في الأرض، دفن في حناجر الطيور."[1]

"إن رجلا يُقتل بالبندقية ويُدفن في حناجر الطيور لا تُؤتمن روحه."[2]

نفهم من هذه المقاطع بأن "الجازية" أبوها صار أسطورة في الشجاعة والجهاد والقتال وبالتالي فهي أساطير خرافية غير واقعية.

الأسطورة الثالثة :تعود إلى التراث الإسلامي وهي قصة إيساف ونائلة، وقد استخدم الكاتب أسطورة "إيساف ونائلة" التي جمعت بينهما علاقة حب وصداقة وإخلاص، وخطب إيساف نائلة من والدها ولكنه رفض، فاتفق الإثنان أن يلتقيا في موسم الحج وفعلا كان لهما ذلك، وأتيا أعمالا سيئة فمسخهما الله حجارة فصار الناس يعبدونها، وتردّدت الأسطورة على لسان العرب، وقد تم هذا الاستخدام عند الحديث عن علاقة الحب بين "الأحمر" و"الجازية" وهذا ما ورد في حديث أحد الشخصيات عن هذه الأسطورة إذ يقول : "أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنائلة وإيساف العشيقين الذين كُتب عليهما المسخ ثم القداسة، وتبدو لي نائلة في صورة الجازية وإيساف في صورة الأحمر"[3]. هذه المقولة أسطورة دينية شعبية لأنّ ماء زمزم يكون موجود في مكة المكرمة عكس المقولة التي وردت فيها والتي تبيّن بأنّ ماء زمزم يكون أثناء التجمع في الزردات، وبالتالي فهي أسطورة خرافية غير واقعية بل خيالية ،و قد استخدم الكاتب أسطورة "إيساف ونائلة" لكي يعبّر عن إدانة المجتمع لعلاقة الجازية بالشاب "الأحمر" وهو مجتمع يعيش في العصر الحاضر بأخلاق موروثة لا تقبل بغير العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة، وكل علاقة خارجة عن علاقة الزواج تعتبر عار، ويمكن أن تؤدّي إلى نتائج خطيرة.

[1] –عبد الحميد بن هدوقة : الجازية و الدراويش، المصدر السابق، ص25.

[2] – المصدر نفسه: ص27.

[3] –المصدر السابق: ص121.

الأسطورة الرابعة :وهي مرتبطة بالمراسيم الطقوسية العجيبة التي كان يمارسها سكان الدشرة، ولقد اختار الروائي هذا الاسم "الدشرة" لتمثيل الريف الجزائري، وجعلها المكان الذي تدور فيه وعليه الأحداث، فالدشرة ليست مكانا جغرافيا فحسب، بل هي ماضي الجزائر، وهذا الماضي ليس مجرد زمن مضى بل هو العادات والتقاليد التي انتقلت إلى سكان الدشرة جيلا بعد جيل، تمثلت في الجامع والأولياء السبعة والزردة[1].

تحظى الدشرة باحترام جلّ السكان الذين ينسبون المعجزات والكرامات إلى الأولياء السبعة، ويعتقدون أن لهذه المقدّسات قدرات خارقة : "إن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولّد العواقم وتزوّج العوانس، وإنّ من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أولياءهم"[2]، أي أنها تنزل العقاب الشديد بكلّ من تسوّل له نفسه الإساءة لها، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تلك المكانة الجليلة التي يحتلّها الأولياء في الذاكرة الشعبية الطقوسية، وتمثل تجسيدا حيا للمعجزة المنتظرة التي ستظهر القوى الغيبية على أيديهم.

هذا ما يعطي للرواية الفضاء الأسطوري، وجود الأولياء السبعة والذين ينسب لهم مسجد القرية، وهو المعلم الثقافي الديني والأسطوري في القرية، حيث يجتمع بساحته السكان لإقامة الزردات وطقوس العبادة المتعلقة بالأولياء وتقدّم الأضحية للذبح وتختلط النساء بالرجال قصد التعارف، ومن ثم الزواج لتجسيد عادات وتقاليد القرية، والوالي حسب موقعه هذا يشكّل حلقة تربط اليمان الديني بالأساطير الموروثة جيلا عن جيل.

الأسطورة الخامسة :وهي مرتبطة بالعناصر الأسطورية المستوحاة من رواية الحمار الذهبي :

في إطار تلقي أو استقبال الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" "لنصوص أدبية أخرى سابقة فقد لجأ هذه المرة إلى الحديث عن كاتب جزائري قديم يعود إلى العهد الروماني، وألّف رواية أدبية جميلة اسمها "حمار الذهبي" ومؤلفها هو "لوكيوس أبوليوس"، وقد أراد من وراء هذا الإشارة على

[1] – ينظر : محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص226.

[2] –عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، مصدر سابق، ص65.

تعريف القارئ الجزائري والعربي بأن ثمة كاتب جزائري قديم يعود إلى عهد الرومان، قد ألّف رواية تصل إلى مستوى العالمية من حيث مضمونها وتعدّد شخصياتها، وتحول بطلها لوكيوس إلى حمار.

وقد أشار الكاتب إلى هذه الرواية في القسم السابع من خلال حديث الشاعر الذي توجه بسؤال إلى شخصية الطيب:

"هل قرأت "حمار الذهب" لأبوليوس:

- **لا أعرفه.**
- **أبوليوس أو "آبلى" كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سماها "حمار الذهب" هي هذه في صفحاتها الأولى يخاطب القارئ هكذا:**
- **أخذ الكتاب وبدأ يقرأ...**
- **سوف تبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغير طبائعها لتأخذ أشكالا أخرى..."**[1].

جاءت رواية "أبوليوس" في شكل أديب شيق مليء بعالم السحر والخرافة والأسطورة حيث يتم تحول الإنسان إلى حيوان، وهذا الحيوان يعيش أحداثا أدبية وخرافية كثيرة جدا، وتجد هذا الأمر من خلال تحول السيدة "بامفيلة" إلى طائر، وتحول "لوكيوس" إلى حمار.

ذات يوم طلبت الخادمة "فوتيس" من البطل "لوكيوس" أن يستعد لمشاهدة عملية سحرية عجيبة تتمثل في تحول السيدة "بامفيلة" من إنسان إلى طائر بومة، وثم ذلك أثناء الليل وبطريقة سرية، حيث أحضرت السيدة "بامفيلة" مرهما سحريا خاصا، وذهنت به جسدها كله بعد أن تجردت من ثيابها تماما، واستعانت في ذلك باستحضار الأرواح والممارسات السحرية... وشيئا فشيئا أخذت

[1]-عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المصدر السابق، ص195.

"بامفيلة" تتحول إلى طائر بعد أن نما فيها الريش القوي وتكونت المخالب ثم طارت بجناحيها إلى الفضاء... بينما كان "لوكيوس" يشاهد العملية السحرية ليلا وسرا من خلال شق في الباب.[1]

وكان لعملية التحول لهذه السيدة من إنسان إلى طائر أثر عظيم في عقل "لوكيوس"، وتمت رغبة شديدة في نفسه هو أيضا لكي يتحول إلى طائر، ويطير في الفضاء وعلى هذا الأساس طلب من صديقته "فوتيس" أن تعمل المستحيل من أجل مساعدته ليتحول إلى طائر، ولكنها أبدت تحفظا في البداية، لأنه إذا تحول إلى طائر سوف لن تراه ولا تستطيع البحث عنه ولشدة إلحاحه على هذه الفكرة أقنعها بأنه سوف لن يرتكب مخالفة حتى لو جاب الفضاء كله، وأقسم لها بأنها سيبقى وخيالها[2].

... فأنا حريص – ولو جبت الفضاء كله بأجنحة نسر أو كنت رسول رب الأرباب – على أن أعود وشيكا بعد الحرمان الرائع إلى عشي الدافئ أقسم لك بعقد شعرك الجميل التي شبكت بها أرواح حياتي أنني لا أريد امرأة غيرك أنت يا حبيبتي "فوتيس!."[3]

وبالفعل تنفذ العملية السحرية بمساعدة "فوتيس"، ويتجرد "لوكيوس" من ثيابه ثم يدهن جسده بالمرهم وبعدها حاول تحريك ذراعيه لكي يتحول إلى طائر، ولكنه لم ير نفسه طائرا بل رأى نفسه حمارا، قدماه تحولت إلى حوافر، ذيل عظيم في الأسفل، فم متسع، منخاران شاسعان، أذنان طويلتان، فقد صوته البشري وحركاته الطبيعية[4].

[1]-ينظر: أبوليوس لوكيوس، الحمار الذهبي، تر. أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، 2004، د.ط، ص 89.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص ص 89 – 90.

[3]-المرجع السابق: ص 90.

[4]-ينظر: المرجع السابق نفسه، ص 91.

أما الميزة البشرية الوحيدة التي بقي يحتفظ بها هي "عقله البشري" يقول البطل: "أما أنا فقد احتفظت بعقلي البشري مع أني كنت قد تحولت من "لوكيوس" إلى حمار نقل على أتم ما يكون."[1]

أما السبب في تحوله إلى حمار كان نتيجة خطأ والخلط بين العلب المتشابهة فبدل أن تعطيه "فوتيس" المرهم الذي يحول الإنسان إلى طائر، أعطته المرهم الذي حوله إلى حمار[2].

وقد استغلّ الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" هذه الجوانب الأسطورية الواردة في رواية الحمار الذهبي لـ"أبوليوس "ووظّفها للتدليل على أنّ الإنسان أحيانا يتحول من موقف إلى موقف ومن فكرة إلى فكرة أخرى.

تأكيدا على الانقلاب في الشخصية، وعلى هذا الأساس جاءت المطابقة جيدة بين تحول "لوكيوس" البطل من إنسان إلى حمار وتحول الشخصية الأدبية عند "بن هدوقة" من موقف إلى آخر ومن جهة أخرى فإن "عبد الحميد بن هدوقة" يدعو الإنسان من خلال استشهاده "بأبوليوس" إلى أن يثبت على مبادئ وموقفه وهو ما نلاحظه أيضا في رواية "الحمار الذهبي" حيث يسعى البطل "لوكيوس" بكل الوسائل من أجل العودة إلى أصله وإنسانيته الحقيقية وألاّ يظلّ حمارا حقيرا، ولهذا ظل "لوكيوس" يدعو الآلهة (على الطريقة الأسطورية) لكي تعيده إلى الأصل ومن ثمة يتخلّص من جنس الحمار.

ومن أجل أن يستعيد البطل "لوكيوس" شخصيته الإنسانية والتخلص من شكل الحمار أو المسخ، راح يتوسّل إلى الآلهة لعلّها تستجيب لدعائه حيث يقول: "أتسول إليكم بريات الحظ والأرواح الحارسة، ولتكن من نصيبكم الصحة والسعادة حتى تبلغوا ما بلغته، أنا من العمر !.

أتوسل إليكم أن تساعدوا رجلا خدع في سعادته."[3]

[1]-ينظر: أبوليوس لوكيوس، الحمار الذهبي، تر. أبو العيد دودو، المرجع السابق ، ص ص 90 – 91.

[2]-المرجع نفسه: ص 91.

[3]-عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، مصدر سابق، ص 175.

فهو هو يتوسل إلى الآلهة يستعيد شكله الإنساني.

وقوله كذلك: "طاب يومكم، يا أمناء الإله مارس ورفاقي الأعزاء منذ اللحظة هذه أخذوا في صفوفكم رجلا قوي العزيمة يقابل الإخلاص بالإخلاص[1]". أما هنا فهو يتضرع إلى أقارب الإله مارس.

والبطل يتقدم بالأدعية لكي تنقذه من المأساة التي تعرض لها، وهي التخلص من شكل الحيوان حيث يقول:"إرم عني صورة الحيوان البشعة، دعيني أرهنيني مرة أخرى، دعيني أكن لوكيوس من جديد..."[2].

وهكذا امتلأت رواية "الحمار الذهبي" بكثير من القصص الأسطورية اليونانية والرومانية، وورود رواية "الحمار الذهبي" في رواية "الجازية والداويش" دليل على أن "عبد الحميد بن هدوقة" ستشبع ومتأثر بهذه الأجواء الأسطورية.

وفي الأخير يمكن القول بأن رواية "الجازية والدراويش" تعتبر قفزة في أدب "عبد الحميد بن هدوقة" من حيث الشكل والمضمون، وتوظيف الأسطورة في هذا النص الروائي ليس إلاّ حجة للتعبير عن قضايا ذات بعد واقعي ترتبط بالمجتمع بما فيه من عادات وتقاليد وطقوس أسطورية موروثة جيلا عن جيل، وفق خطاب مبدع لفضاءات عديدة سواء الأسطورة أو الواقع.

1-2 رواية "الحوات والقصر"[3] لـ"طاهر وطار"

تعدّ رواية "الحوات والقصر" أحد أعمال "الطاهر وطار" الروائية، ولا تتأتّى من كونها نصا إبداعيا صغيرا على مستوى الحجم وكبيرا على مستوى الدلالة التي تزخر بها فحسب، بل من كونها

[1]- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المصدر السابق، ص 151.

[2]-أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي، تر.أبو العيد دودو، مرجع سابق، ص 230.

[3] -الطاهر وطار: الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، ط2، 1980.

أيضا نصا مفارقا لتجربة "الطاهر وطار" الإبداعية بعامة، فالرواية نفسها تتأرجح بين مستويين : مستوى شديد الصلة بالواقع، والآخر له صلة بالعالم التخيلي المفعم بالرموز الأسطورية.

يحاول "الطاهر وطار" أن يركّز في هذا النص الروائي على أدق اللحظات حساسية التي تجد معادلها الموضوعي في الممارسات الاجتماعية اليومية، فالرواية بهذا المعنى هي النتاج الطبيعي المرتبط عضويا بهمّ هذه الجماهير التي تناضل يوميا من أجل تحسين أوضاعها المادية ومع انتهاء الرواية تكون لدينا قناعة جوهرية هي أن الأسطورة ليست وليدة الفراغ كما تحاول بعض الأوساط تأكيد ذلك، وإنما هي الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها التي يعيشها يوميا على ساحة الواقع، ولكن بتصور أسطوري شعبي غير منفصل عن أبعاده الاجتماعية على الرغم من ظاهرة التضخيم التي تميل إليها العقلية الشعبية البسيطة[1].

فكيف تجلّى التشكيل الأسطوري في رواية "الحوات والقصر" وما هي دلالته؟

-ملخص الرواية :

من النصوص الروائية المتميزة رواية "الحوات والقصر" للروائي "الطاهر وطار"، وهي رواية ذات أبعاد أسطورية.

تتناول رواية "الحوات والقصر" حياة صياد بسيط يدعى "علي الحوات"، يحترف الصيد الذي علّمه الصبر ممّا جعله إنسانا محبا للخير على عكس إخوته الثلاثة (جابر، سعد، مسعود) الذين ارتكبوا جرائم قتل وسرقة، ونهب فضيعة، أبانوا بها عن طبيعة الشر فيهم، وسكنوا الغابة لبثّ الرعب في نفوس الناس.

تبدأ الحركة الروائية بالحديث الذي كان يدور عن محاولة اغتيال السلطان من طرف "علي الحوات والصيادين"... وهذا ما دفع بـ "علي الحوات" للنذر بأن يصطاد أجمل سمكة لم تر العين مثلها قط، ويقدّمها للحاكم احتفاءا بنجاته من أهوال الليلة الليلاء التي مرّ بها، وانهمك في الصيد

[1]-ينظر : واسيني الأعرج، الطاهر وطار – تجربة الكتابة الواقعية – الروايات نموذجا – دراسة نقدية –، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د .ط، 1989، ص119.

ليظفر بالسمكة، التي تليق بمقام السلطان، وبالفعل تحقّق حلمه واصطاد سمكة أسطورية، احتار الناس فيما رأوا وسمعوا "فقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، وبها تسع وتسعين لونا مختلفا"[1] بعضهم يقول أنها جنية تتكلّم والبعض يرى أن الجان قد أرسلتها إليه، سمكة لم ير أحد مثلها في الوادي من قبل، وفي اتجاهه إلى القصر بهذه الهدية العجيبة مرّ بالقرى السبع التي تشكّل مجموع المملكة غير المتجانسة من حيث بنيتها الاقتصادية والطبقية وطبيعة فكرها.

القرية الأولى : وهي قرية التحفّظ ، من طبيعتها عدم التدخل في شؤون القصر وأحواله، وهي قرية علي الحوات.

القرية الثانية : والتي ترفض الاستجابة لطلب علي الحوات، ولا تقدّم أي شيء سوى شاب يقدم له تخطيطا لإنشاء سدّ عظيم.

القرية الثالثة : قرية التساؤلات والتي تمتاز بحب التطلع والاستفسار، وقد احسنوا استقبال علي الحوات.

القرية الرابعة : قرية "بني هرار" سكّانها يتملّكهم الشر، يأكلون ولا يشربون، يتحدثون ولا يسمعون، يأتون المنكر وينهون عنه، متوحشين يأكلون أي غريب، لا يدخلها إلاّ حرس جلالة الملك، وقد نصح الناس علي الحوات بعدم المرور بها، لكنه استطاع أن يعبرها بمساعدة قوى خفية.

القرية الخامسة : "قرية التصوف" قرية ضعيفة نتيجة ما تعرّضت له من البطش من طرف ملثّمين أوصلتهم إلى درجة الطاعة يرتبط متصوّفيها بالعذراء، وهي آية في الجمال، رفعوا علي الحوات إلى مرتبة الأنبياء وأعطوه العذراء كهدية له لترافقه في رحلته باتجاه القصر فكانت قاسم مشترك بينه وبينهم.

القرية السادسة : قرية "الحظّة أو الخصي" وهي القرية الأكثر ولاء وطاعة، فهي معروفة بخضوعها واستسلامها فكلّ نسائها هن جواري للسلطان، وقد أعطى حكيم القرية لرجالها عقارا أفقدهم رجولتهم، على عكس نسائهم الكاشفات عوراتهم والمصابات بالهيجان الجنسي.

[1] –الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص44.

القرية السابعة : وتسمّى قرية "الأعداء وأباة" وينظر أهلها بازدراء للقصر، الذي تحوّل في نظرهم إلى وكر للصوص وقطّاع الطرق. ومع هذا فقد أحسنوا ضيافة علي الحوات، وأهدوه جوادا وبغلة ليحمل سمكة متّجها نحو القصر.

وعند وصول "علي الحوات" إلى القصر يدخله من سبع ممرات بعد رشوة يأخذها منه الحاجب، ويستيقظ "علي الحوات" على عويل العميان والطرشان في قرية "التصوف"، ويده مقطوعة، ولكنه لم ييأس فيعود إلى قريته، ويصطاد سمكة أخرى، ويعاود مشقة الرحلة من جديد[1]، ومرة أخرى يستيقظ على ندب قرية "الحظّة" بعد قطع يده الأخرى، وبعد آن أخذ منه القصر سمكته التي وعد بها الملك مع نفسه، فتخطفه قرية التصوف، وتقدّم له الضروريات من الأدوية، لأنها أصبحت تشعر أن علي الحوات جزء منها، فهو يحمل خصائصها الجوهرية أهمها الصبر، ويعاود الرحلة مرة ثالثة فيقطع لسانه، ويرمى في إحدى القرى ويعاود الكرّة حتى يصل البيت الخاص بالملك، فيواجه أصواتا لم تكن في النهاية إلا أصوات إخوته الثلاثة، الذين قتلوا الملك، واحتلوا مكانه فيأمرون بطمس عينيه، ويرمونه في إحدى القرى.

وهنا تتحرّك جميع القرى لأنّ كل واحدة تحس بأن "علي الحوات" هو ملك لها، فتجتمع فيما بينها، لتخرج ببرنامج عمل جيد يستهدف توحيد القرى، والاقتداء بالقرية الطليعة قرية الأعداء والأباة، والاستفادة من مميزات كل قرية من القرى السبع، وفي الأخير كثرت الأقاويل حول القصر، لكنها اجتمعت كلها على أن القصر انتهى، وأن حلم المتصوفين تحقق، والحقيقة تجلت، وأن أعداء "علي الحوات" لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء به[2].

– التشكيل الأسطوري للرواية ودلالته :

1. أسطورة العدد سبعة :

تمتلك بعض الاعداد أهمية بالغة، وحضور مميزا في الفكر الإنساني، ومن أكثرها ارتباطا بما هو أسطوري، "العدد سبعة" الذي نال حظوة خاصة عند غابر الأمم، وفي سالف المعتقدات، وذلك لارتباطه بدلالات سحرية في الكثير من تلك المعتقدات وفي الديانات.

[1]– ينظر : الطاهر وطار، الحوات والقصر، المصدر السابق، ص ص44 – 227.

[2] –ينظر : المصدر نفسه،ص ص227 – 268.

يعدّ "العدد سبعة" أبرز محفزات النزوع الأسطوري في الرواية وهو يتواتر في تضاعيف السرد تواترا يبدوا معه مكونا أساسيا من مكونات المحكي الروائي، بل رمزا تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي فقد حظي هذا العدد باهتمام كبير لما له من شأن عظيم في حضوره الواسع في التراث الشرقي، وعبر الأديان السماوية والوثنية والحكايات الخرافية، لما يحمله من رموز و إيحاءات، ولعل مصدر ذلك كله في عدد أيام الأسبوع، وهو الوحدة الكاملة الكبرى للزمن، كما نجده يتكرر بشكله في الكثير من اللغات مثل العربية (07)، والسريانية (شيبتو) والعبرية (شافعا) والانجليزية (Seven) والفرنسية (Sept)[1].

كما له شأن غريب عبر الأديان السماوية والوثنية، والأساطير والطقوس والفولكلوريات على اختلافها عبر الأزمنة الساحقة. "فلروما الروابي السبع واليونان الحكماء السبعة، وللفضاء الكواكب السبع، ولثريا النجوم السبع، وللشمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبعة شموع،و في كل الديانات السماوية الموبقات السبع، وفي اليهودية والمسيحية المزامير السبع، والمسيحية الأسرار السبع، والكلمات السبع للمسيح وفي تاريخ الحضارة الإنسانية العجائب السبع"[2]، ومن هنا استحوذ العدد سبعة على مسحة أسطورية دون غيره من الأعداد، وهذا ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض "النزعة الأسطورية تقوم على العدد سبعة"[3] ولهذا العدد مكانة مرموقة في التفكير البدائي لجميع الشعوب خاصة لدى "المشعوذين الذين تعاملوا كثيرا مع هذا العدد والذي نجده يتكرر كثيرا في أسطورة النسور السبعة والبيضات السبعة والأمثلة السبعة والهواتف"[4]، وهذا ما يدل على هيمنته في الذهنية الشعبية.

حافظ هذ العدد على حضوره في الإسلام، "إذ نجد لهذا العدد في الإسلام شأنا كبيرا حيث يتكرر في كثير من الطقوس التي منها الحج، حيث يكون الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة سبعة أشواط، والرمي سبعة حصيات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، ويتردد العدد سبعة في القرآن

[1] – ينظر : عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، مرجع سابق ،ص24.

[2] –المرجع نفسه: ص25.

[3] –عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب،مرجع سابق، ص45.

[4] – المرجع نفسه: ص45.

الكريم أيضا كثيرا وبالحسبان : يتردّد أربع وعشرين مرة ولم يحدث لأي عدد آخر أن تردّد مثله ولا حتى قاربه في الترداد، مما يجعل لحضوره القوي في القرآن الكريم دلالة خاصة"[1] لذلك ارتبط بممارسات طقوسية.

ولع "الطاهر وطار" باصطناع العدد سبعة إيلاعا شديدا، فهو ليس مجردا عن كل توظيف، وعاريا عن كل غاية، بل يرمي إلى أن الذهنية الشعبية الجزائرية بوجه عام تميل إلى اصطناع هذا العدد، وذلك بهيمنته على الخيال الشعبي والاعتقاد[2]، وقد تعدّدت الأغراض في كل مرة وذلك لما "يحمله هذا العدد من دلالات لها ارتباطا وثيقا باعتقادات شعبية، تظهر خاصة في دوران المريض حول ضريح الوالي وتردده على الأماكن التي يعتقد فيها الشفاء سبع مرات، وفي انتشاره بكثرة في القصص الشعبي والخرافي"[3] وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الدور البارز الذي يلعبه هذا العدد في الذاكرة الشعبية، والتي كان رافدها الأول الدين الإسلامي الذي أعطى أهمية خاصة لهذا العدد.

يرى "جورج وهبة العفى" أنه "انتشر بين اليونانيين خرافات إلى جانب طبهم الديني في المعابد، فكان رقم سبعة مقدسا عندهم هناك سبع عجائب في العالم وسبعة أعمار للإنسان، وسبعة أبواب للجحيم، وسبعة كواكب، وإن الكواكب آلهة تؤثر في حياة الأفراد والشعوب وأخلاقها[4].

وأول ظهور له في الرواية في "انتشرت أخبار علي الحوات في كامل القرى السبع الواقعة في طريق القصر"[5] ونجد أيضا "هذه قرية بني هرار دعا عليها نبي لم يتمكن من تبليغ رسالته، وإلا يسكنها غير لقيط أثيم هرب من قومه فيه الرذائل السبع والعيوب السبع"[6] كما يحدد "علي الحوات" موعدا للوفاء بنذره اسبوع ويفي بهذا النذر باصطياده سمكة تزن سبعين رطلا، وثمة سبعة اسباب قوية تدفع الأعداء

[1] –عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، مرجع سابق، ص ص25 – 26.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص27.

[3] –محمد بشير بويجرة: الشخصية الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص127.

[4] – ينظر : جورج وهبة العفى، الصيدلة علم وفن، دار المعارف، مصر، 1966، ص56.

[5] – الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص15.

[6] –المصدر نفسه: ص54.

إلى السماح "لعلي الحوات" بالمرور من قريتهم في طريقه إلى القصر، ويتعاون على هذا العمل سبعة أنبياء وسبعة رسل وسبعة مخترعين وسبعة حكماء.

وجاء هذا العدد مضاعفا في بعض الاحيان في الرواية : كالعدد سبعة وسبعين وسبعمائة وتجلى في الرواية قول الكاتب "الأعداء الذين لهم سبعة وسبعون صفة، وينطقون سبعة وسبعين لغة"[1]، ونجد أيضا "الرد على العدو لا يكون إلا بأسلوب العدو، مضاعفا سبع مرات قتلك اقتله، أهانك مرة أهنه عشرين مرة، أذلك أذله، افتض بكرة عذراء لك افتض بكرة سبعين عذراء منه...[2] ونجد أيضا "عندما تيقظ فيها الجانب الرجولي، أمر بجلدة بسبعمائة جلدة"[3] كما ورد العدد سبعة مضاعفا في القرآن الكريم في قوله تعالى : "**اسْتَغْفِرْ لَهُمْ أَوْ لاَ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ إِنْ تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَنْ يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَفَرُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ واللَّهُ لاَ يَهْدِي القَوْمَ الفَاسِقِينَ**"[4] كما جاء في قوله تعالى "**مَثَلُ "مَثَلُ الّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ في كُلِّ سُنْبُلَة مَائَةَ حَبَّةٍ وَاللَّه يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعُ عَلِيمُ**"[5].

ومن هنا يمكن القول أن العدد سبعة استحوذ على مسحة أسطورية دون غيره من الأعداد لما له من توظيف جمالي زاد في جمالية الرواية وفنيتها.

2. أسطورة البطل علي :

اختار "الطاهر وطار" لروايته عنوانا يحمل دلالات ورموزا عدة، فكلمة "الحوات" تشير إلى زمرة اجتماعية تمارس مهنة الصيد، الذي يقوم على الشخصية الرئيسية، وهذا الاسم العلم يعد أول تجلّ للعنصر الاسطوري في الرواية، فلا يقف عند اسم الشخصية المحورية، بل يتعدّى ذلك إلى صفاتها التي جعلت منها شخصية مقدّسة تستحق المحبة والطاعة.

---

[1]- الطاهر وطار: الحوات والقصر، المصدر السابق، ص134.

[2] -المصدر نفسه: ص235.

[3]- المصدر السابق: ص130.

[4] -سورة التوبة : الآية 80.

[5] -سورة البقرة : الآية 261.

ويتجلّى في الرواية من خلال مخاطبة أهل القرية "لعلي الحوات" يا علي الحوات... لقد نصّبوك في قلوبهم وليا من اولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلها من الآلهة أنت وليهم، وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وألههم[1] وهذه الشخصية مشابهة لشخصية علي بن أبي طالب" كرّم الله وجهه فهو من الشخصيات الإسلامية التي أفرط الشيعة في تعظيمه[2] حتى بلغ درجة التقديس. تجلى هذا التقديس في الرواية في "إن قرية ببني هرار انحنت لأول مرة في تاريخها، ولم يكن الانحناء لأحد سوى لعلي الحوات ويبدو أن بني هرار مستعدّون للتضحية في سبيل علي الحوات، وبالتالي في سبيل القضية كلها"[3] وكذلك في "رفعت العذراء بصرها نحو علي الحوات فزادت انبهارا به النور يشيع من وجهه، الحنان من عينيه، البراءة تتراقص على جبينه"[4]، كما وصفوه أهل القرية بالعصمة من الخطأ فعلي الحوات "الشاب الطيب الذي شذ عن أخوته، وعن كثير من أقاربه لم يسرق، لم يكذب مرة، لم يتعدّ على أحد، لم يثلب في عرض، أو يتعرض بسوء لغيره، كان مثال الشاب المستقيم"[5] وكل هذه الصفات جعلته بطلا بطلا أسطوريا.

وما يمكن قوله أنه وجدت عناصر أسطورية كثيرة اجتمعت في شخصية البطل الأسطوري، من خوارق ومعجزات. مما منح النص الروائي بعدا جماليا ورمزيا.

3. أسطورة سيزيف[6] :

إضافة إلى العناصر الأسطورية التي وظفها "الطاهر وطار" في الرواية نجد اسطورة "سيزيف" الإغريقية ولعل أول تجل لهذه الأسطورة تكرار الفعل[7] دون جدوى حيث نجد البطل يتحرك في مسار

[1] –الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص66.

[2] – بن جدو موسى: الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار،مرجع سابق، ص351.

[3] – الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص151.

[4] –المصدر نفسه: ص62.

[5] –المصدر السابق : ص17.

[6] –هو الملك الأسطوري الذي كان يحكم "كورنثة"، عوقب من طرف الآلهة التي حكمت عليه بحمل صخرة عظيمة إلى قمة الجبل فيعيد الكرة مرات وتستمر المحاولة لتنتهي بالفشل وكل هذا لأنه أفشى سر مخطط المدينة والإنسان.

[7] – ينظر : ادرس بودية، الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،د.ط، 2007، ص246.

خطي بين وادي الأبكار والقصر، وهذا المسار يتكرر في كل مرة من أجل تحقيق هدف واحد وهو إيصال السمكة إلى جلالة السلطان، غير أنه يعاقب بقسوة لأجل جرأته، وسعيه الحثيث لبلوغ هدفه، واكتشاف الحقيقة ففي المرة الأولى عوقب بقص يده اليمنى، ووجد نفسه مرميا في الساحة العامة للقرية الخامسة، فيعيد الكرة ثانية ويصطاد سمكة أخرى "لا يفرق من يراها بينها وبين السمكة الأولى"[1] وينطلق من جديد باتجاه القصر فيعاقب بقص يده اليسرى ويرمى في ساحة القرية السادسة.

وفي المحاولة الثالثة يتخلى عن فكرة إهداء السمكة ويذهب إلى القصر رفقة وفد يضم القرى السبع، فيعاقب بقطع لسانه وحين يستيقظ يجد نفسه ملقى في القرية السابعة، فيتغلب على آلامه، وينطلق للمرة الرابعة فيعاقب بطمس عينيه، وهكذا يفقد أغلب أعضائه لكنه رغم ذلك يتحداهم، "فيلمس بمرفقه موضع القلب من صدره وودّ لو كان في إمكانه أن يقول لهم إن هذا لن تنالوه مني إنّه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه"[2]، هذا ما يدل على عزيمته القوية في إدراك الحقيقة وإن كلف هذا حياته.

ويذكّر هذا بالبطل الأسطوري "سيزيف" الذي يسعى في كل مرة لحمل الصخرة العظيمة إلى قمة الجبل، وحين يدنو منها تتدحرج فوق السفح لتستقر في الأسفل فيعيد المحاولة ويبوء بالفشل فلا يبلغ القمة، كذلك هو الشأن بالنسبة لـ "علي الحوات" الذي لم يتمكن بدوره من الوصول إلى السّلطان، فقد عوقب بدل أن يجازى "إذ انتشر بين كافة الرعيّة أن علي الحوات عوقب بدل أن يجازي"[3] وهذا ما نجده في أسطورة "سيزيف" بدل أن يجازي على مساعدته "لأسيوس" فعاقبته الآلهة[4].

فتكرار الفعل قد جمع بين "سيزيف" و"علي الحوات" والغاية من التكرار متباينة، فعند "سيزيف" نجد التكرار عبثيا نهايته الفشل. أما عند "علي الحوات" التكرار من أجل تحقيق هدفه في إبلاغ صوته

[1] –الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص211.

[4]-المصدر نفسه: ص264.

[3]– المصدر السابق: ص131

[4] –ينظر: إدريس بو ديبة، الرؤيا و البنية في روايات الطاهر وطار، مرجع سابق، ص247 .

وصوت الرعية "يا صاحب الجلالة لدي التماس : الرعية في حالة تعيسة يا مولاي، حرسك يظلم، جيشك يهين ويقتل، الصلة بينك وبينهم مقطوعة"[1] فعلي الحوات تجاوز المأساة وانتصر عليها، فكانت معاناته انتصارا للقرى السبع.

ما يمكن القول أن كلاهما يرمزان إلى قيم الخير والمعرفة، والتضحية من أجل الآخرين وقد حكما عليهما العقاب ودفعا الثمن باهضا، من أجل مبادئهما وقناعتهما.

4. أسطورة بروميثيوس :

كان لأسطورة "بروميثيوس" حضور في رواية "الحوات والقصر" من خلال بعض المشابهات ف "علي الحوات يشبه أيضا المارد "بروميثيوس" إذ تتقاطع شخصية "علي الحوات" الذي يساعد الناس في معاشهم ويصاحبهم وأسطورة "بروميثيوس" الذي عمل على مساعدة الإنسان في تحدّيه للآلهة بسرقة النار من السماء حتى تكون سبيلا لطهي لحم القربان والحصول على الغذاء، وتتجلى أيضا في كتمان السر المسبب للعذاب، إذ خاف إخوة "علي الحوات" من اكتشاف أمرهم في القصر بواسطته لذا "انتزعوا لسانه حتى لا يقول لكم الحقيقة التي رآها"[2] كذلك تعذّب "بروميثيوس" بسبب كتمانه للسر المتمثل في الإعلان عن اسم المرأة التي تنجب ولدا "لزيوس" ويأخذ مكانه[3]. فهذا السر وسيلة ضغط على الآلهة، بينما يمثل السر عند "علي الحوات" أداة للضغط عليه، أدّت إلى قطع لسانه.

ونجد تجل آخر تمثل في المغامرة التي مر بها "بروميثيوس" والتي كانت السبب في العداوة بين الإنسان والآلهة، وبين الحاكم والمحكوم من جهة أخرى في الرواية، وورد هذا على لسان مسعود شقيق

[1]- الطاهر وطار: الحوات و القصر، مصدر سابق، ص261

[2] -المصدر نفسه: ص245.

[3] -ينظر : ادريس بودية، الرؤيا والبنية في رواية الطاهر وطار، مرجع سابق، ص248.

علي الحوات "إنك منذ خرجت من قرية التحفظات وأنت تقحم أنفك فيما لا يعنيك"[1] وهذا ما يدل على الصراع القائم في المجتمع.

كذلك تتجلى الأسطورة في سرقة المعرفة حيث استطاع "علي الحوات" أثناء دخوله القصر من سرقة المعرفة والحقيقة واكتشاف أمر إخوته الثلاث في الاستحواذ على كامل القصر. كما هو الحال نفسه بالنسبة "لبروميثيوس" الذي استطاع أن يحصل على المعرفة المتمثلة في النار وهي وسيلة من أجل استمرار الحياة الإنسانية.

ومنه يمكن القول إنّ "الطاهر وطار" وفّق في توظيفه لهذه الأسطورة التي تدل على مدى وعيه بها، وبذلك استطاع أن يمرر خطابا يبين من خلاله أن مأساة الإنسان واحدة، مهما تغير الزمان والمكان، فإذا كان "بروميثيوس" عوقب بالصّلب في القمة والنسر ينهش كبده فإن عقاب "علي الحوات" مضاعف له، وبهذا استطاع أن يوظف الشخصية الأسطورية توظيفا محكما يرتقي إلى مستوى الرمز.

5. أسطورة أوديب:*

تأثر الكاتب بشخصية البطل المأساوي "أوديب" فـ "علي الحوات" و"أوديب" يشتركان في الأبعاد المأساوية والرمزية، وما لقياه من قسوة الصبر الذي رسمه لهما القدر وفق خط مستقيم لا يحيدان عنه إلا ليعود إليه ومع ذلك فإن كل واحد منهما سار باتجاه، ودفعا نتيجة ذلك ثمنا غاليا، فتعرضا للعقاب الشنيع، بالإضافة إلى ذلك هما شخصيتان محاطتان بهالة من التمجيد والإعجاب والشفقة، ويمتلكان القوة ويستحوذان بسلوكهما ونبل أفعالهما على قلوب الناس فـ "أوديب" خلّص أهل المدينة من الوحش المرعب، و"علي الحوات" خلص القرى من طغيان واستبداد القصر[2].

[1] –الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص248.

* –أوديب بطل يوناني : قتل أبوه الملك وتزوج أمه الملكة وهو لا يدري شيئا عن حقيقة ما فعل، ولما علم أنه تزوج من أمه اندهش و فقع عينيه، واستطاع أوديب أن يهزم ويقتل الوحش الخرافي الذي كان في مدخل المدينة وبالتالي خلّص أهلها من شروره.

[2] – ينظر : ادريس بودية، الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار، مرجع سابق، ص249.

وأول تجل لهذه الأسطورة في رواية "الحوات والقصر" هي الأقدار حيث ظل يعتقد دائما "أن هناك شيء تدبّره الأقدار ينبغي أن يساعد جميعا على تحقيقه[1] كذلك "أوديب" لم يستطع الهروب من قدره المكتوب عليه والذي كان فاجعة كبرى له كما تجلت ظاهرة فقع العينين في الرواية "فلتفقع عيناه"[2]، وهي الأسطورة الأصل التي تروي أن "أوديب" فقع عينيه عندما اكتشف الحقيقة لكن طمس العينين لـ "علي الحوات" لم يكن إراديا بل كان جريمة ارتكبها الأعداء في حقه على خلاف "أوديب" الذي فقع عينيه بفعل الندم.

وهكذا حاول الكاتب أن يبني رواية "الحوات والقصر" بتوظيفه للتراث وأبدى نزوعا نحوه لينهل منه نمطا إبداعيا متأصلا، من حيث الصورة والشكل واللغة، كما أن نصه نص فني يستلهم عوالم الحكاية الأسطورية بغية تفجيرها، كأداة فنية تدل على معنى في الواقع الاجتماعي.

2- الأسطورة وحركة التجديد :

"إن الرواية الجديدة ليست مدرسة تخضع لفلسفة معينة، وهي كذلك ليست نزعة فردية تبرز في الحياة الأدبية ثم تتلاشى، ولكنها كانت طليعة جيل جديد من الروائيين منهم : أحلام مستغانمي كاتب ياسين، عبد الملك مرتاض، واسيني الأعرج، والطاهر وطار... إلخ"[3].

جيل ينشد قيما أخرى ويتطلع إلى انجازات فنية جديدة تتمتع بصفة الحضور المتميز، على يد اختلاف كل واحد منهم في تجربة الكتابة الروائية سواء كانت هذه الكتابة منتشرة في الجزائر أو في سائر البلدان العربية على أن تكون اللغة العربية لغة أدبية جميلة وراقية، وبهذا الشكل فالكتابة الروائية منذ الاستقلال كان يغلب عليها نوع من الكم، على الكيف، الذي يميز الكتابة الأدبية عن سواها

[1] -الطاهر وطار: الحوات والقصر، مصدر سابق، ص25.

[2] - المصدر نفسه: ص264.

[3] -أحمد الخدري: من النص إلى الجنس الادبي الفكري العربي المعاصر، مجلة تجليات الحداثة، ع03، 1994، ص122.

ويجعل الخاصة الفنية مقياسا أساسيا للغربلة ضمن مؤهلات فكرية عميقة تؤهله على أن يكون هذا الروائي مبدعا أصيلا[1].

لاشك أن تراثنا بمعناه الواسع كفيل – خصوصا إذا وُظّف توظيفا أدبيا جميلا ودقيقا – بأن يلبّي الكثير من الاحتياجات عند بعض الكتّاب الجزائريين بحثا عن أدوات تجارب جديدة من بينها الأسطورة التي ساهمت في إنجاز الأعمال الروائية ومن بين هؤلاء الكتّاب : أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد ".

2-1 رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي"

تعدّ "أحلام مستغانمي" من الكتّاب الجزائريين الجدد في تطوير وتجديد الرواية الجزائرية خصوصا في روايتها المشهورة التي وظّفت فيها الأسطورة بشكل ضخم ضمن نجاحها في العمل الأدبي ألا وهي "ذاكرة الجسد" والتي كانت بمثابة عملة لوجهين : وجه واقعي يستمد جذوره من وقائع الثورة المسلّحة ووجه أسطوري يستمد جذوره من عالم الأساطير ومن بحر مخيّلة الكاتبة، والتي تريد أن تسقط لنا تفكير الإنسان البدائي الذي لم يستسلم لضرورة التخلف والقصور والنقص على تفكير الإنسان الحاضر، لكن هذا الإنسان البدائي حظي بأداة فذّة خلق بها عالما جديدا ولم يكن هذا العمل المخلوق وهما وإنما كان هدفا وكانت تلك الأداة الفذة في يدي الإنسان البدائي هي الأسطورة[2].

وظفت أحلام مستغانمي في هذه الرواية الأساطير الشعبية الجزائرية والأساطير العربية ثم الأساطير العالمية.

ومن الأساطير الشعبية الجزائرية "أسطورة الوليّ الصّالح : سيدي محمد لغراب" له ضريح بمدينة قسنطينة، حيث تقول الأسطورة الشعبية أن هذا الجسر كان هلاك "صالح باي" ونهايته المفجعة قد

[1] –ينظر : مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص110.

[2] –ينظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص32.

قتل فوقه "سيدي محمد" أحد القدّيسين الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة وعندما سقط رأس القدّيس على الأرض تحول جسمه إلى غراب[1].

تعكس اسطورة "سيدي محمد لغراب" المستوى الثقافي المتخلف الذهن على وجه العموم، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على إيمانهم العقائدي المسبق بهؤلاء الأولياء، وحتى تهب لهم ما يريدون لتستجيب لدعواتهم ظنا منهم أنها هي التي تتحكم في القوى الغيبية، فأسطورة "سيدي محمد لغراب" اسطورة شعبية تشرح نفسها بنفسها.

وهناك اسطورة أخرى أسطورة قسنطينة التي تمنح الرضا لمن تشاء، وتنزل العقاب على من تشاء كأن "قسنطينة" إله قادر على منح الخلود وإنزال السخط على من يريد.

وكذلك اسطورة "باي" أسطورة شعبية تقول أن قسنطينة خلدت بين واحد وأربعين بايا حكمها، ثم تطرقت إلى أسطورة" السيدة المنوبية" و"سيدي عمر الغياش" المقامان المتواجدان بتونس تقول الروائية على لسان البطلة حياة : "هكذا كانت تسميني السيدة تبرّكا بالسيدة "المنوبية" التي كانت تزورها في تونس كل مرة محمّلة بالشمع والسجاد والدعوات منتقلة بين ضريحها ومزار "سيدي عمر الغياش"، لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة، الأساطير بدعة يونانية"[2]. فهذه أسطورة طقوسية دينية وشعبية.

ومن الأساطير العربية أسطورة "علي بابا والأربعين حرامي" حيث تقول : "أي اسم من أسماء الأربعين حرامي ستتحملين."[3] وهي أسطورة رمزية، كما وظفت أسطورة آدم وحواء، هكذا كانت خطيئة خالد في حبه لحياة حيث يقول : "كنت المرأة التي أغرقتني بأكل التفاحة لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت

[1] –ينظر:جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد بين التجربة والمآل، مرجع سابق، ص29.

[2] –أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص11.

[3] – المصدر نفسه: ص11.

بالذات في حماقة آدم."[1] وهذا ما يذكّرنا بخطيئة سيدنا آدم عليه السلام في أكل التفاحة التي كانت سببا في خروجه من الجنة إلى الأرض، وهي أسطورة دينية ورمزية.

أما عن الأساطير العالمية، اصطنعت خرافة الغول كشخصية أسطورية إذ تقول : "وأنا أتفقد بحواسي ذلك البيت كما في خرافة الغول الذي كان كلّما عاد إلى بيته راح يتشمم الأجواء بحثا عن البشر."[2] وهذه الأسطورة شعبية لازالت تحفر في أذهاننا، وإن كانت خرافية لا وجود لها في الواقع.

كما تحدّثت الروائية أحلام مستغانمي عن الآلهة حيث تقول عن حياة على لسان خالد : "لم أكن في تلك اللحظة نبيا ولا كنت أنت آلهة إغريقية كنا فقط تماثيل أثرية."[3] بحيث جعلت حياة وخالد بطلين أسطوريين في هذه الرواية، خالد بصفته نبي وحياة بصفتها آلهة إغريقية وهي أسطورة دينية.

وهكذا فالأساطير تمثّل الإنسان مع القوى الخارقة، فالتحم الأدب بالأسطورة وجعل منها وسيلة تؤدّي الى غاية و هي التعبير عن وهج الحلم الانساني دون الاخلال بالواقع، وقد اشتغلت أحلام مستغانمي على الأسطورة بشكل ضخم ضمن نجاحها في عملها الفني الأدبي المتطور في كتابة الرواية الجديدة.

2-2 رواية "صوت الكهف"[4] لـ"عبد الملك مرتاض"

يعدّ "عبد الملك مرتاض" من أهم الكتّاب الجزائريين في تطوير وتجديد الرواية الجزائرية من خلال نصوصه التي خلقت نوعا من التجديد ضمن رؤية شاملة وجامعة بين التراث والمعاصرة، فالتراث الذي سعى إليه الأديب عن طريق أشكاله المتعددة في صوره الفنية ولغته ومضمونه وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة نص جديد توظيفا "لا يجهل روح التاريخ وأبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاّقة أثبتتها عصور التراث وبما يبعث في الروائي المعاصر مهارة توظيف هذه المصادر

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص252.

[3] – المصدر السابق: ص305.

[4] –عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية للتعبير عن رؤاه المختلفة للحضارة وفهمه لأسرار الحياة"[1]. بمعنى أن التراث هو مصدر رئيسي يعتمده الروائي من أجل فهم أسرار المجتمع.

ويحمل عنوان "صوت الكهف" في الرواية دلالة أسطورية وهذا راجع إلى :

- **الصوت** : يقصد به "صوت اللهو سواء كان هذا الصوت يتجه من قريب أو من بعيد، يطغى صوت "أنت" الذي يمكن اعتباره "أنا" متخفيا في صيغة المخاطب، لأن الرواية في حد ذاتها اعتمدت على إحدى تقنيات الرواية الجديدة ضمن استعمال ضمير المخاطب "أنت" بدلا من استعمال ضمير المتكلم "أنا" الموجود في الرواية الكلاسيكية"[2].
- **الكهف** : يقصد به الكوخ أو السكن فهو يحمل دلالة اسطورية، ونحن نعلم أن الإنسان البدائي استعمل الكهف منذ القديم كمسكن خاص به، كما اتخذه الغول والجن كملجأ، وفي تراثنا الإسلامي لدينا قصة أصحاب الكهف، والتي ذكرها القرآن الكريم في سورة سمّاها باسم "الكهف". و"عبد الملك مرتاض" في هذه الرواية يشبّه كهفه بسمكة سيدنا يونس عليه السلام، ليرتفع أهل الكهف (زندل) من مجرد كهف عادي إلى مكان مقدس[3].

2-3 توظيف الأسطورة في رواية "صوت الكهف":

تشكّل الأسطورة في رواية صوت الكهف مكانة بارزة تتجلى في ثلاثة مستويات أساسية : مستوى الشخوص، مستوى الأمكنة، مستوى الأحداث، وهذا راجع إلى اهتمام الكاتب بدراسة الفولكلور والأدب الشعبي الشفوي، فالرواية في حقيقتها الواقعية تحاول بقدر الإمكان تصوير تلك البنية الخرافية التي تتحرك فيها الشخوص، خصوصا في فترة الاستعمار التي عرفت فيها الجزائر انتشار

[1] -منير صلاح الأصبحي: الحقيقة والرواية ـ دراسة لصور الصراع في الشرق الأوسط ـ، المنشورات الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص40.

[2] -أحمد الخدري: من النص إلى الجنس الأدبي في الفكر العربي المعاصر، مجلة تجليات الحداثة، ع3، 1994، ص173.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص175.

نوع من السحر، والشعوذة، وسفك الدماء، من أجل تحرير الشعب، فالأسطورة في هذه الرواية تتجلى في ثلاثة مستويات أساسية منها : مستوى الشخوص، مستوى الأمكنة، مستوى الأحداث.

- **مستوى الشخوص** : يقسّم عبد الملك مرتاض سكان القرية إلى ثلاث فئات أساسية تتمثل في فئة سكان الربوة العالية، فئة سكان السهل الخصب، فئة سكان المستعمر، أما فيما يخص بالشخوص المساعدة والشخوص المضادة فهي تقوم بوظيفة محددة في القصص الأسطوري[1].

وعلى هذا الأساس نجد الاسطورة ملتصقة أشد الالتصاق بجلد الشخوص ذاتها وتركيبتها النفسية والاجتماعية والذهنية، وذلك انطلاقا من مواصفاتها التي تصفها الرواية "صوت الكهف" مثل اسم العفريت الذي يعكس ذهنية اسطورية خرافية، كما أنها في المفهوم الشعبي الشائع والمعروف في لغتنا العامية "الشاطر" أو "البطل الشجاع" فكل أوصاف الإعجاب، والاصناف التي يعطيها الراوي لشخصية الطاهر "العفريت" ترفعه من مستوى القصص الروائي إلى مستوى البطل الأسطوري[2].

من خلال دراسة هذه الرواية دراسة دقيقة وواضحة نصادف كلمتين هما بمثابة مفتاح السر وهما اسطوري، وعفريت بحيث تشكلان هاتان الكلمتان، البعد الخرافي والتكويني، لشخصية البطل "الطاهر" ففي هذا الجو الأسطوري تتحرك الذاكرة الجماعية التي تستند على السحر وعلى الخرافة ويبدأ انشغالها في نسيج الأحداث، وتتخذها وسيلة لتوصيل الرسالة، بحيث تعيد إلى ذهن القارئ بعض أجواء القصص الاسطوري وقصص الغول والجن والعفاريت، وخاصة قصة الغول ذو الرؤوس السبعة[3].

معناه كل القصص التي نحكيها لبعض أطفالنا الصغار هي كلها خيالية مجرد حكاية يتقبلها العقل لكنها غير حقيقية في مجتمعنا الواقعي.

[1] ينظر: أحمد الخدري، من النص إلى الجنس الأدبي في الفكر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص179.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص180.
[3] ينظر:المرجع السابق، 193.

▪ **مستوى الأمكنة** : تتخذ الأمكنة أبعادا أسطورية من خلال أوصاف الكاتب، فإذا قرأنا النص فإن الراوي يذهب بنا بعيدا الى حدائق بابل المعلقة، وتلك القرية الاسطورية "قرية موكوندو، التي دارت فيها الأحداث في رواية "عام من العزلة" للكاتب العالمي **غابريال غرسيا**، يعود إلى اشتراك الربوة العالية (أهل سكان القرية) وموكوندو في الطابع الشعبي والطعم الأسطوري[1].

إن جماعية الإبداع تتمثل في صورته الشاملة لكل الأحاسيس وآلام وآمال أفراد الشعب فكل واحد يحس مترجما في هذا النوع من الإبداع الذي يمتاز به المبدع الشعبي الأول بحيث يتألم بآلام الجماعة، ويفرح بأفراحها ويحلم بأحلامها فهو ملتصق التصاقا عضويا بالجماعة التي يتكلم لغتها ويرسم خطابها.

▪ **مستوى الأحداث** : يتمثل في تحديد برنامجين سرديين متقابلين يتجزأ البطل الأول منها ويتجزأ الثاني المضاد، إذ يحاول كل واحد منهما القضاء على الآخر، بحسب سيميائيات "غريماس" الأحداث في حد ذاتها تحمل الصيغة الأسطورية، وبالتالي فالرواية الجديدة لا يوجد لها راوي خارجي، أما فيما يخص الأحداث في الرواية تجري بآلية دقيقة تتركز على شخصية البطل، وحتى الوصف الخارجي يتم عبر هذه الرؤية وهي رؤية حسية بصرية، تلتقط المرئيات لتحليلها إلى صور، وأشياء، وأماكن، فهي كثيرا ما تختفي تحت ضمير المتكلم وحتى الشخصيات تمثل علامة من العلامات تجعل القارئ يتواصل مع النص انطلاقا من فضاءات دلالية تتعدّى مجرد العلاقة بين الاسم والمسمى وكل هذه الرموز هي أسماء دلالية وإيحاءات[2].

فالشخصية من هذا المنطلق هي شخصية من ورق، ولم تأت لتقدّم حلولا بل جاءت لتطرح قضية أسطورية، لقد قدّمها المؤلف في صيغة ثنائية تتمثل في : زينب، جاكلين، وبيبيكو، وهي شخصيات ليس لها معالم محددة فلا ماضي ولا مستقبل لها إلا في إطار البنية السردية، أو بمعنى آخر لا وجود للمزاج الذي يملي عليها أفعالها، فزينب قد تماثل أو تطابق شخصيات أخرى تختلف عنها في

[1] ينظر: أحمد الخدري، من النص إلى الجنس الأدبي في الفكر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص194.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص195

الاسم فقط، فزينب هي تارة "زوليخة"، وتارة الطاهر وتارة أخرى هي رابح وصالح الديب هو صورة أخرى لـ "بيبيكو" فهذه الشخصيات لا تملك خصائص اجتماعية فكرية وثقافية وحتى إن وجدت عندها فهي مشكوك فيها بل مشكوك حتى في الشخصيات الأسطورية التي تندرج ضمن هذه الاشكاليات.

وبالتالي فشخصية "زينب" وإن بدت في البداية بمعالم تكاد تكون واضحة، تفقد في كل مرة ملمح محدد ومؤطر لشخصيتها إنها ذلك الشيء الذي لا يقبض عليه إنها تتجدد باستمرار، وهذا ما يربك القارئ، ويجعل خيوط الرواية تنفلت من بين أصابعه فهذه الشخصية الأسطورية غير محدّدة بمعالم وبفكر وبمزاج وعواطف وتاريخ وميلاد ومكان وتواجد[1] يعني شخصية زينب هي خرافة فهي تقوم بوظيفة سردية يستثمرها السارد في التشكيل الفني للعمل، وبالتالي "تصبح زينب في هذا النمط شخصية أسطورية لا وجود لها فهو بعد أن ذكرها وأعطاها مميزات، يمحو كل هذا وينقلب على القارئ إنها خرافة، وهذا ما يؤكد أن الشخصيات الأسطورية في الرواية الجديدة هي كائنات ورقية يشكّلها المبدع كيف ما شاء، حيث يصبح الكلام والحديث الذي يدور داخل النص السردي ليس حديث الشخصية، وإنما حديث الروائي، فالوظيفة السردية هي التي تتحكم في كل شيء وهي التي تجعل الشخصية في مكان معين، ولعل هذا الارتباط هو الذي يسهم في بناء الحدث بالمفهوم الجديد"[2].

وسنحاول التطرق إلى الأساطير الموظفة في رواية صوت الكهف لـ"عبد الملك مرتاض" من خلال الجدول الآتي:

[1]-ينظر: محمد نحريشي، دراسة أدوات النص، منشورات اتحاد الكتّاب، د.ط، 2000، ص77.

[2] المرجع نفسه: ص57.

– جدول الاساطير في رواية "صوت الكهف" لـ"عبد الملك مرتاض" :

أسطورية شخصيات	الأسطوري المكان	الأسطورة	نوعها
الحاج الغشاش	القرية	"كان يغش في التجارة ويضارب، وكثر ماله، فهو أول رجل حاج من أهل القبيلة كلها" ص19.	طقوسية ودينية
الأم حلومة	خرافة	"يا أمي بيبيكو مثلا لا يذبح الذبائح للأولياء ،ولا تصيبه المصائب، لا تلتقمه حوته يونس... فلماذا نحن فقط يا أمي" ص21.	دينية
زينب	المواشي	"أنت مجرد راعية، لا تخدعي نفسك" ص28.	شعبية ورمزية
سكان القرية	حيوان	"تبارك الربوة العالية (السكان) رأس الكلب شكلها. يكتنفها الضباب نهارا تهاجمها الذئاب ليلا ومواشيك تستبق أمامك كالأجسام المتدحرجة" ص28.	طقوسية
الغول	وادي السيبان	"كان على قتلك في وادي السيبان قطع رؤوسك السبعة، شطر جسمك شطرين بسيفه البتار، لا، بل، أنت الغول الذي تختطف العرائس ويسجنهن في قعر البئر" ص28.	شعبية ورمزية
السندباد	البحر	"لو ابتلعها حوته يونس، لو التقمها بمن فيها، لو احترقت بنار مدافعها" ص6.	دينية
الطاهر	العفريت	"يتسامع أهل الربوة العالية، الطاهر حقيقة مدهشة!حقيقة عفريت كيف قدر على ملاحقة الذئب؟" ص13.	تعليلية
ابن الجن	الوادي	"ابن الجن يخدمك ويساعدك، ونحو الوادي يصحبك وتدلفان، أنت وهو كأنما حبيبان" ص34.	رمزية
بيبيكو	/	"قمح بيبيكو الشيطان يشرب من حليب بقرة عضلاته كقطع الحديد، وينقض عليك كالعقاب الكاسر	شعبية

		الجائع... وتصرخين بأعلى صوتك" ص35.	
زوليخة	البكاء	"إن بنت كالتفاحة يفسدها عدو الشعب! لعنة الله على الزمان الأسود" ص39.	شعبية
العجوز الحسناء	الشر	"خذي يا عجوز الشؤم! وأنت يا وجه الشر لو رآكن بيبيكو هنا لكان قتلكن بإطلاق الرصاص من بندقية الرشاش" ص42.	رمزية وبطولية
الأم حلومة	خرافة	"اسمعوا يا أولاد!كل مكان يسكنه خيال، كل خيال يصبح سكنا خالصا للأرواح، كل قبر منسي فيه الأرواح ،كل بير فيه الأرواح، كل قبر حديث العهد صاحبه الموت" ص55.	شعبية وطقوسية
الأم حلومة	/	"لغة كأنها تلك التي تسمع في خطبة الجمعة... إنما أجمل منها وأحسن لغة مؤثرة" ص56.	دينية
زينب	اختطاف	"اختطفوك من الربوة كالدجاجة، ساقوك مقيدة كالبهيمة أصبحت له فريسة" ص80.	شعبية وبطولية
زينب	تروى حكاية	" كان يبكي في الصباح كالطائر المذبوح... أنت يا زينب التي كنت تحكي له كل يوم حكاية، أنت التي تلقي إليه بأحجية قبل أن ينام مثل "حكاية عزة ومعزوزة" ص81.	شعبية
الولي المقدّس	احتفال	"وعدة زندل هي اليوم الوحيد الذي يشبع فيه الأطفال الربوة العالية أفضل من العيد" ص88.	شعبية ورمزية
الطاهر	/	"الطاهر يرفع رأسه شامخا نحو قمة زندل حين أركبوه الباخرة وذهبوا به إلى ما وراء البحر ليدافع عنهم... فهو لم يعرف في البحر كابيه" ص148.	بطولية ودينية
الغول	قطع	"قطعوا رأسا قام لهم رأسا آخر، رؤوس بدون نهاية طغيان وطغيان"ص150.	شعبية بطولية
بيبيكو	الصعود إلى الفضاء	"أنت أول فتاة تركت شعرها مرسلا أول من نشرت شعرها فانتشرت فطارت في الفضاء" ص137.	تعليلية
جاكلين	نار	"العقد الذي أضرم نار الغيرة في قلب جاكلين لا تريدك أن تكوني مثلها أبدا شيء طبيعي، وينعكس	بطولية

		العقد المناسب على صفحة تحرك الرحب فوق المرأة" ص165.	
/	الحرام	"هيا يا كلاب الحديث والمغزل تأكلون الحرام تأكلون الأجر بدون عمل" ص137.	شعبية
زينب	الكوخ	"منذ أن أقام الأربعون في الكهف الأربعة آلاف، الأربعمائة ألف،... تردد، وأنت تتابع النعجات الثلاث رأسك حاسر، وجلبابك ممزق" ص153.	دينية
سيدي عيشون	ولي	" يأمر أهل الربوة العالية يفتيهم حيث كانوا يشتكونه من أجل دفع الضريبة : ما تدفعوش، ما تدفعوش، عوش عوش..." ص155.	شعبية
ابن الطاهر	اختطاف	"اختطفه بيبيكو وابن الجن وذهبوا به في الليلة الظلماء، فأركبوه الباخرة السوداء ... فأكلته الحوتة النبية، ص123.	دينية ورمزية
الشيطان	/	"الجن وراءكم كالشيطان يلاحظ ويراقب ويتابع... واذ غاب هو فابنه لا أمل في الراحة" ص166.	طقوسية
زينب	/	"تسرح شعرها الطويل وهي تنظر إلى عقدها في المرآة ...وهي تنير الدرب بالنور" ص175.	بطولية

إن هذا الجدول المتضمن للأساطير الموظّفة في رواية "صوت الكهف" هو عبارة عن دراسة تحليلية موضحة للأساطير من خلال الكشف عن الحقائق الواقعية والخيالية فالروائي أثرى هذه الرواية بمجموعة ضخمة من الأساطير المختلفة منها : الدينية، الرمزية، الشعبية، التعليلية، الطقوسية البطولية.

ومن هنا فالكاتب "عبد الملك مرتاض" ساهم في تجديد وتطوير الرواية الجزائرية ضمن اشتغاله على الأسطورة وتوظيف بعدين أساسين هما البعد الفني المحض والبعد الايديولوجي يستعمل فيه الأساطير لإبراز أفكاره من أجل الوصول إلى حقائق مهمة كاستخدام ضمير المخاطب للقارئ والتأثير على ذهنيته من خلال رواياته التي تسرد حقائق معينة لمعاناة الشعب الجزائري.

2-4 رواية " نزيف الحجر "[1] " لإبراهيم الكوني":

تتناول رواية "نزيف الحجر" للروائي الليبي "ابراهيم الكوني" حقبة زمنية كانت فيها ليبيا تحت الاحتلال الإيطالي، فهي ترصد أحداثا ووقائع امتزج فيها الاسطوري بالواقعي، حيث تم في تلك الفترة غزو الصحراء وانتهاك مقدراتها الحيوانية التي تعرضت للإبادة الجماعية ما أدّى لانقراض بعض حيواناتها.

في أجواء أسطورية تمّ سرد أحداث هذه الرواية التي تطرح أبعادا فكرية وفلسفية جسّدتها الشخصيات، حيث تبدأ الرواية بمشهد تتناطح فيه الغزلان، وهذا المشهد يمثل دلالة محورية في بنية الرواية وهي الصراع الذي يتخذ أشكالا وأنماطا متعددة، يبدأ من صراع أبطال الرواية مع بعضهم البعض، ولكل شخصية صراعها الخاص مع نفسها، وصراعهم مجتمعين مع بيئتهم الصحراوية.

تدور أحداث هذه الرواية في الصحراء المترامية الأطراف، الصحراء المعزولة في أقصى الجنوب الليبي، فضاء لا متناه من الرمال الحارقة والصخور الوحشية وأشجار الشوك، إنها صحراء "الكوني" وهي صحراء قبيلة الطوارق التي ينتمي إليها الكاتب بالمولد والنشأة والتربية، وبكل عناصرها الطبيعية والإنسانية والأسطورية يتحرك أبطال الرواية في هذا الفضاء عن طريق الراوي الموجود في الوقائع والأحداث وداخل كل شخصية، فهو الذي يحرّك الشخصية ويرسم لها مسارها ويفسّر تصرفاتها ويطلق أحكامه الأخلاقية على أفعالها.

[1] - إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر (وهران)، د.ط، 1982.

أبطال الرواية الذين تتولد الأحداث والمشاهد من حركتهم وتفاعلهم، هم شخصية "أسوف" البدوي الراعي، "قابيل"، "مسعود"، "والد أسوف ووالدته"، "عالم الآثار الطلياني"، "جون باركر الأمريكاني"، "شيخ الصوفية الدرويش (جلولي)"، "شخصية الودان (روح الجبال) و "الغزالة".

وقد جاءنا الكاتب بنموذجين متناقضين لشخصيات أهل الصحراء، تمثلا في شخصية "أسوف" وشخصية "قابيل"، فكلا الشخصيتين صحراوية ولكنهما تختلفان في طريقة تفكيرهما وتعاملهما مع بيئتهما الصحراوية، والنموذج الثاني للشخصيات، هي الشخصيات الوافدة من الخارج: شخصية عالم الآثار الطلياني، وشخصية "جون باركر" الأمريكاني، فالأول محب لحياة الصحراء يقدّس المخلوقات، والآخر مدمن على أكل اللحم يساعد "قابيل" في غزو الصحراء واصطياد حيواناتها (الغزالة والودان).

أسوف شخصية خجولة بما فيها من صفاء ونقاء داخلي، معزولة عن عالم البشر، خائف منهم إلى حد الرعب، مرتبك، متردد، يؤمن بالسحر والشعوذة، فهذه الشخصية تصور النموذج المثالي لابن الصحراء، حياة العزلة التي عاشها في الصحراء شكّلت ملامحه، فأصبح حذرا من كل شيء، فإلى جانب خوفه من الناس وتعامله الحذر مع قوافل المارة التي كان يتبادل معها الماعز بالشعير، فإنه يتعامل مع عالم الآثار الطلياني والسواح الأوروبيين بشيء من الراحة والألفة.

وعلى النقيض منها شخصية "قابيل"، طويل القامة، قاسي الملامح، صارم جريء، سريع الغضب، همه الوحيد أكل اللحم، في عينيه نظرة خبث، فهو متعجرف عدواني شرس يشعر دائما بالضجر، ومعاملته غير الإنسانية لأسوف شكلت ملامح شخصيته ،وقد أُرضع دم غزال وهو منحوس وملعون وقد أصابت اللعنة كل من قام بتربيته، وهو يمثل عنصر الشر فهو رمز للإنسان الخائن الذي يساعد الغريب في انتهاك قدسية وطهارة أرضه.

أما شخصية والد أسوف العجوز، فهي شخصية صارمة انعزالي يحب الوحدة، لا يثق بالناس، يعشق الصحراء وحيواناتها، يبحث عن الحرية التي تصور أنها موجودة في عمق الصحراء، الصحراء التي عشق الحياة فيها وعشق حيواناتها.

الخبير الطلياني، عالم آثار، ودود، محب للصحراء، يقدّس كل المخلوقات، يمثل الحفاظ على البيئة الحيوانية والأثرية من كل العبث والخراب. على العكس منه شخصية جون باركر الأمريكاني والذي لديه شغف بفلسفات الشرق ولديه فضول لمعرفة طرق الصوفية في شمال إفريقيا، فهو رمز للغريب الذي لا يأتي إلا بالخراب والدمار بآلاته العصرية كالبنادق والهيلكوبتر المسؤولة عن اقتحام وانتهاك حرمة الصحراء والعبث بها وبقوانينها.

مسعود صديق قابيل ومساعده، قصير، بدين، نشط، تابع لقابيل، لا توجد لديه شخصية مستقلة، انتهازي.

والدة أسوف هي زوجة وفيّة، تحملت العزلة والغربة عن الناس مع حياة الصحراء القاسية، توفيت وحيدة عندما جرفها السيل إلى الوادي، فقد دفعت هذه العجوز ثمن الحرية التي أرادها زوجها، والذي زجّ بها في هذه الصحراء المعزولة بحثا عن الحرية، وثمن العزلة وغدر الصحراء وقسوتها بموتها وحيدة.

شيخ الصوفية (الدرويش جلولي) وحيد منعزل – وهو في وسط الناس – بسبب غرابة آرائه الدينية والدنيوية، موصوف بالزندقة.

شخصية الغزالة التي بقيت في مكانها بعد هجرة القطيع مضحية بنفسها لانقاد "قابيل" وأبويه من الموت عطشا في الصحراء.

الودّان (روح الجبال) أقدم حيوانات الصحراء الإفريقية، أعطى الكاتب لهذه الشخصية هالة من القدسية والأسطورية حيث تدور الأحداث في فلكها وتقود الآخرين إلى حتفهم.

وتتمظهر الأسطورة في رواية "نزيف الحجر" لـ"إبراهيم الكوني" من خلال النقاط التالية :

أ- تجليات أسطورة قابيل.

ب- الصحراء فضاء أسطوري.

ج- تقنيات خاصة في التوظيف الأسطوري.

أ- أسطورة قابيل وهابيل :

قابيل أو قابين اسم قديم قدم الإنسانية نفسها، يفرض نفسه علينا ليرحل بنا عبر دهاليز الذاكرة إلى حادثة قتل قابيل أخاه هابيل، وقد استقطبت أسطورة قابيل اهتمام الأدباء "ليعبروا به عن بعض مظاهر حيرة الإنسان وثورته على ما يراه ظلما وتمرده الميتافيزيقي، وضلاله في سبل لا يهتدي إليها بفكره ،في حين هو مسوق إلى السير فيها، ثم عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائدا له"[1]. فما الذي يرمز إليه قابيل في رواية "نزيف الحجر"؟

يحضر "قابيل" في المتن الروائي حضورا لفظيا ووظيفيا باعتباره شخصية رئيسية تفرض نفسها في المسار السردي للأحداث، وقد تشكّلت هذه الشخصية من خلال جملة من الموتيفات.

- طفل مشؤوم / منحوس : إذ مات والده، وهو في بطن أمه التي توفيت بدورها بعد وضعه بأسبوع إثر لدغة أفعى، فتبنّته خالته وزوجها فماتا عطشا في الصحراء، ثم تبنّاه رب قافلة لكن سرعان ما تبور تجارته، وينهب اللصوص قطعانه.
- طفل قاس/مرعب: يزرع الخوف في نفوس الأطفال، ويقطع أي جسر للتواصل الحميمي مع أقرانه، فارضا نفسه كقوة عليا، وشخصية سلطوية مستبدّة.
- رضيع الدم : إذ تروي غزالة لصاحباتها كيف أن أمها ضحّت بنفسها من أجل الرضيع "قابيل" حتى لا يموت عطشا في الصحراء "دمها آخى بين ملّتنا (الغزلان) وملة آدم، نحن الآن إخوة بالدم، هذا الحصن اشتريناه بثمن قاس"[2]. لم يورد الكاتب اسم "هابيل" في النص الروائي تقليلا من شأنه بل جعله ضمن دائرة المسكوت عنه ليكون نصا صامتا أو بياضا دلاليا يمكن أن يتلوّن بأكثر من قراءة وتأويل، لذا بدا لنا "هابيل" مجسّدا في شخصية الراعي "أسوف" تارة وفي شخصية الغزالة تارة أخرى، خاصة وأن

[1]- غنيمي هلال: الموقف الأدبي، مرجع سابق، ص84.

[2] - إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، مصدر سابق، ص113.

الاثنين "أسوف" و"الغزالة" / هابيل، قد مارس عليهما قابيل فعل القتل ليتداخل النص الروائي مع قابيل الأسطوري وذلك بتحقيق الموتيف الثاني وهو الإخوة الأعداء.

- آكل لحم البشر : يتحدث عنه الدرويش بلهجة غامضة : "في فم هذا المخلوق دودة تجعله يأكل نفسه إذا لم يجد لحما يأكله."[1]

تتظافر هذه المقتطفات الحكائية لترسم صورة حية عن قابيل في رواية "نزيف الحجر" التي لا تكاد تتفق مع قابيل الأسطوري في موضع حتى تختلف معه في مواضع كثيرة تؤكد خصوصية "قابيل" الجديد، فأهم الموتيفات المشتركة بين قابيل الأسطورة وقابيل الرواية هي (موتيف الاسم وموتيف الإخوة الأعداء).

فمن ناحية الاسم حافظ "ابراهيم الكوني" على اسم الشخصية الأسطورية، وأورده بصيغتة الإسلامية، والتسمية مظهر من مظاهر الاستلهام الأسطوري سواء اكتفى الأديب بذلك أم تجاوزه على أحداث الأسطورة، ولاحظنا اختفاء اسم "هابيل" الذي عادة ما يرد معطوفا على اسم قابيل كما عطفت "جولييت" بـ "روميو" و"حواء" بـ "آدم".

قد قتل قابيل أخاه "أسوف الراعي" ويمثل هذا الفعل والمواجهة بين الأخوين الوجه الآخر للمواجهة بين نمطين معيشين الرعي . أسوف والصيد . قابيل، ليصرّ كل واحد منهما على فرض وجوده والمحافظة على مملكته وإن اضطره الأمر إلى قهر الآخر. فهذه العلاقة الدموية بين الإخوة الأعداء هي إحدى جزئيات الأسطورة الأصلية التي استعارها الكوني ليؤثث بها نصه الروائي مضيفا عليها من عنادياته ما يجعلها أسطورة أدبية.

كما تجسّدت أسطورة الإخوة الأعداء في مواجهة "قابيل" أخته بالرضاعة وهي "الغزالة" والتي بدأت بالتردّد وانتهت بالغدر والإجرام "اندهش كيف لم يطلق النار عليها، نسي البندقية نهائيا، نسي أنه جاء في رحلة صيد، نسي أنه جاء في رحلة صيد، نسي أنه قابيل بن آدم المجبول على الدم

[1]- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، المصدر السابق ، ص117.

واللحم... ولكن هل كانت تلك غزالة حقا؟ وهل كان هو قابيل حقا؟"[1] ولكن سرعان ما تتبدّد تلك الدهشة ولحظات التأمّل لتليها الجريمة : "وفي تلك الليلة لم يقتل قابيل ابن آدم أخته الغزالة فقط ولكنه أكل لحمها أيضا"[2]. فهذه المواجهة الدرامية تطرح علاقة غير متكافئة بين طرفين متناقضين، يمتلك الأول القوة والغدر وشهوة الإجرام، ويتسلّح الثاني بالطيبة والعجز والسذاجة.

تشترك الغزالة مع أسوف في موتيفات كثيرة تسمح بأن يجسّدا معا شخصية "هابيل"، فكلاهما يتسّم بالطيبة وروح التضحية والعجز، فقد كان أسوف رجلا منعزلا، لم يجاور أنيسا، ولا يعرف معنى النقود، ولم يعاشر امرأة، ولا يحمل سلاحا، يعيش في الخلاء، وقد عافت نفسه لحم الحيوان فلا يأكله، الأمر الذي يعطي تفسيرا للصراع بين قابيل وهابيل (الغزالة، أسوف) في الرواية.

ب- الصحراء : الفضاء الأسطوري :

لم يكتف "إبراهيم الكوني" بالتعامل بالرموز الأسطورية بل ارتقى إلى التعامل بمنطق الأسطورة أي صار يصوغ لنفسه أساطير خاصة به، وكما يستعين الأدب بالأسطورة فإن هذه الأخيرة تدين له كثيرا بديمومتها وبقائها وتجدّدها عبر العصور. انطلاقا من كلّ هذا اختار "ابراهيم الكوني" فضاءا طبيعيا يبدو في ظاهره قاحلا، جافا وهو الصحراء لكنه استطاع بقدرته الفنية العالية أن يجعله فضاءا أسطوريا ثريا برموزه، محوّلا جفافها إلى جنّة أسطورية مستنطقا أحجارها وكهوفها ورمالها وحرّها، لذا يزخر نص "نزيف الحجر" بمقاطع وصفية للصحراء تتمتع بدفقات شعرية راقية، تشوبها مسحة من الغموض والإبهام الممزوجين ببعض الخوف ومن الفراغ الموحش في الصحراء، وقد ساعد هذا الفضاء المترامي للروائي بأن يجعل عدد شخصياته قليلا مما يوسّع هامش التحليل والتأمّل كما فعل بطل الرواية "أسوف" الذي فسح المجال لذاكرته للتخييل والتأمّل وذلك لقلة الشخوص كما أن هذا الفضاء الرحب يضع الإنسان في مواجهة صريحة مع ذاته.

[1] - إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، المصدر السابق، ص127.

[2] - المصدر نفسه: ص130.

ج- تقنيات توظيف الأسطورة لدى "إبراهيم الكوني":

تختلف استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد صياغتها حرفيا متعاملا معها بشكل سكوني، وهناك من يوظف الأسطورة توظيفا جزئيا متسلّحا بحيل لغوية وفنية متنوعة. فما هي التقنيات التي اعتمدها "ابراهيم الكوني" في توظيفه للأسطورة؟

- **الرمز الأسطوري** : إذ استعار شخصية أسطورية معروفة وهي "قابيل"، وأضاف إليها من عندياته ما جعلها فردا وجزءا لا يتجزأ من عالمه التخييلي.

- **التفتيت** : لم يسرد "ابراهيم الكوني" قصة "قابيل وهابيل" قصة الإخوة الأعداء دفعة واحدة، بل اعتمد تقنية التفتيت وهو "زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية."[1] لذا جاءت القصة الأسطورية مبعثرة في فصول كثيرة من الرواية تاركة بين كل فصل وآخر ثغرات ملأها الروائي بمسارات سردية جديدة تتقاطع في وسط الرواية أو في نهايتها بمسار القصة الأسطورية، أي أن الروائي تعمّد كسر النمط التتابعي للأسطورة والرواية في آن واحد ليحافظ على تشوّق القارئ للنهاية أو حتى على الأسطورة "التي لا تشكّل متنا روائيا لكنّها في الوقت نفسه تبدو مندغمة بهذا المتن."[2]

- **التناوب** : الذي "يعني رواية حدث تم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر ثم العودة إلى الحدث المعلق"[3]. فقد جعل "الكوني" أسطورته مبعثرة في أكثر من موقع، فلا تجتمع أحداثها إلا بنهاية الرواية أي أنّ الأسطورة لا تنتهي إلا بنهاية الرواية مما يجعلها عنصرا متأصّلا في الرواية.

- **تعدّد الساردين** : "لم يتعامل "الكوني" مع الشخصية البطلة "قابيل" بمنطق الراوي العليم بكل شيء عن شخصياته، المترصّد لكل حركاتها، بل قدّم بطله من خلال رواة كثيرين مثل صديق مسعود، والكابتن جون باركر والدرويش والعرّاف الزنجي حيث ساعدت هذه الشخصيات في رسم

[1] -نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 98.

[2] - المرجع نفسه: ص99.

[3] - المرجع السابق: ص99.

صورة "قابيل" من زوايا مختلفة، فالروائي يقدّم "قابيل" من خلال عدد من الشخصيات الثانوية التي تبدو شاهدة عليه حتى لا يكون متحكّما في شخصياته يحرّكها كما يشاء بل جعلها شخصيات مسؤولة عن أقوالها وأفعاله."[1]

وختاما يمكن القول أن "الكوني" نجح في خلق رواية يتظافر فيها الواقعي بالأسطوري والحقيقي بالخيالي فالعالم الذي خلقه لها يجمع بين بدايات الأفعال ونهاياتها.

2-5 رواية "جبال الحنّاء"[2] "لعبد القادر برغوث":

تعدّ رواية "جبال الحنّاء" لـ "عبد القادر برغوث" "تجربة إبداعية في حقل الكتابة النثرية الجزائرية، ومن الوسائل التي تخدم الإبداع الأدبي هو الخيال، وليس هناك ما يجعل الخيال في نشوته أبلغ من الأسطورة، والمتأمّل في رواية "جبال الحنّاء" يشعر أن النّص فيه امتداد إنساني روحي خارج الزمن الحاضر، فهو رحلة كبرى في متاهات التاريخ، والرحلة في هذه الرواية إطلالة على الزمن الماضي، وعودة إلى الحاضر يتماهى فيها الواقعي والحلم في حركة درامية. فكيف تجلّى توظيف الأسطورة في هاته الرواية؟ وما الأهداف والغايات التي حقّقتها الأساطير في "جبال الحنّاء"؟

أ- ملخص الرواية :

يسرد لنا الروائي "عبد القادر برغوث" في روايته هذه، المفارقة الحياتية التي عاشها عمر – بطل الرواية – بين الحقيقة والخيال الأسطوري.

فبعد زواج ابنته ووفاة زوجته، أضحى وحيدا في منزله بلا أنيس، ولا معين فأصبح يقوم بالأعمال المنزلية لوحده إضافة إلى عمله كأستاذ في الثانوية التي أصدرت الحكومة الجزائرية أمرا صاعقا، فزجّ به في أسوء المعتقلات وذلك لاختلاطه بجماعة الصحوة السلفية فأُخذ إلى معتقل "رقان" أبشع مراكز التعذيب مخصص للإرهاب والقتلة وهذا بالرغم من عدم تحمسه لهذا التيار كمن أُعتقلوا معه.

[1] - نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، المرجع السابق، ص101.

[2] – عبد القادر برغوث: جبال الحنّاء، ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2010.

وبعد مرور سنوات طوال استفادوا من العفو الرئاسي، فرجع عمر إلى مجتمعه إلا أنّ حاله بينهم هذه المرة سيء للغاية، فأصبح دليلا لا قيمة له إلاّ من ابنته وأولادها التي كانت تزوره كل خميس كي ترتّب له بيته وتطبخ له أشهى المأكولات لديه، وتزفّ إليه أخبار مختلفة أهمها وصف حال "جميلة" جارتها التي كانت تدرس معه سابقا وأصبحت مهووسة بحبه وفي إحدى الليالي الحالكة رأى في منامه امرأة صالحة فنصحته بذبح شاة وتوزيع البخور والجاوي على الناس، فقام بذلك بعد أن فسّر له كبير العائلة حلمه وأخبر القوم أن عمر رأى "ميرة" الزايخة بنت النّوى المرأة الجميلة والفارسة البطلة التي كانت تحارب الأعداء ولهذا أجّلت الزواج إلى أن تربّص بها بعض أعدائها فقتلوها غدرا بجانب الواد فأخذت تظهر كشبح وتخيف كل من يقترب من أرضها وتخرج لهم في المنام كنذير شؤم، فشكوها إلى "عبد الرحمن الوالي" والذي أخذها إلى إحدى عمّال بسكرة، فقرأ عليها آيات بيّنات من الذكر الحكيم وأحرق لها البخور، والجاوي، وأمرها أن لا تؤذي الناس ثانية، فأضحت تظهر كفأل خير لكل إنسان مصلح.

أمّا "عمر" فأمسى يراها كل يوم في سباته وهي تناديه، وذات صباح همّ بالرحيل إليها فبدأ يسير في البادية دون هدف ليجد قطّاع الطرق حيث أشبعوه ضربا وجرّدوه من كل شيء ثم واصل رحلته باحثا عن ميرة في جبال الحنّاء إلا أنه عاري، وهذا ما جعل القبائل التي يمرّ عليها تستبرك به كالزّهاد والأولياء، حتى تراءت له خيالات "ميرة" في جبال "بوكحيل" منها جبل يسمى "شنوفة"، لما وصله وجد فيه، مقام الولية الصالحة شنوفة، وجد الطعام فتناوله في إحدى الكهوف رأى "ميرة" مرة قريبة منه كأنها حقيقة وهي تمشط شعرها فتسمرّ أمامها كالصنم من شدّة الذهول فلم يستطع الكلام ولا الحركة وفجأة لم يجدها، ولم يبق أمامه سوى الثعالب وجرائها التي لم تعد تخيفه، وتركت له المشط المطرّز بالحرير فوضعه على وجهه ليتسلّل منه عشق روحي أحبّ منه "ميرة" إلى حدّ الجنون، ثم خرج ليبحث عن فطريات يقتات منها، حتى وصل أهل القرية فرأى رجلا كثير الحركة يهمس في أذان الناس فأخبره أحد المجانين أنه الشيطان وقال له أنت أيضا مكشوف عنك الحجاب[1].

[1] – ينظر : عبد القادر برغوث، جبال الحناء، المصدر السابق، ص ص 5 – 73.

أمر الشيطان بعض الأطفال أن يرموا عمر بالحجارة، وبدأ يجري حتى سقط مغمى عليه فحمله بعض المارّة إلى قريتهم وعاش معهم لمدة.

خرج "عمر" و"السي رابح" يوما فعطش هذا الأخير فأراه عمر واد إلا أنه لم يره كعمر المكشوف عنه الحجاب، والغريب المذهل أن في القرية شاب حديث السن يشعّ منه نور الصالحين التقاه عمر واقتسم معه هذا الضياء ومن كرامات "عمر" أنه دخل أحد الأكواخ فوجد امرأة مريضة فأخرج منها كلب سكن صدرها، فشفيت بإذن الله بعد أن زار عمر هذا الأخير أكمل رحلته بحثا عن ميرة ليلتقي في طريقه الشيخ "بلقاسم" ليرافقه لمقر الشيوخ وهذا بعد أن اجتازوا واد "ملاّح وملاّحة". وفي طريقهما إلى الشيوخ كانا يقرآن القرآن ويدعوان للموتى في المقابر التي تعترض سبيلهما حتى وصلا إلى الشيوخ الإحدى عشر فصلّوا جماعة وبعدها دعا الإمام باسمه وطلب منه أن يحكي قصته لزملائه، وفجأة دخلت ميرة لتجلس بجانبه وأوقفته راقصة في جو حميمي خالص، وقالت له آن لك أن ترجع إلى أهلك وطلبتك وجيرانك وأخرجت من جيبها عطرا ورشّته به والشيوخ كذلك ثم اختفت، تاركة له منديلا أبيضا.

ولما علم أكبر الشيوخ به قال له أطلب ما شئت فقال أريد الزواج من جميلة فدعا له الشيخ بذلك، أما الشيخ "بلقاسم" فوعده أن يزوره في منامه وفي أحلام يقظته ثم اختفى الشيوخ كلهم ورجع هو مع قافلة من البدو إلى "سيدي خال" من ولاية بسكرة حيث زار قبر ميرة التي أحبّها في الخيال ثم وضع على قبرها مشطها المطرّز بالحرير وأكمل طريقه إلى بيته فاستقبلته ابنته مع أولادها فأخبروه أن "جميلة" كل يوم تسأل عنه ، فطلب منها الزواج فتحقّق له ذلك وعاش معها بقية عمره في حب وسلام أبدي[1].

ب– تجليات الأسطورة في رواية "جبال الحنّاء" لـ"عبد القادر برغوث":

أكّد "عبد القادر برغوث" أنه عنون روايته بـ "جبال الحنّاء" نسبة إلى جبل "بوكحيل" الذي اشتهر زمن الثورة التحريرية، حيث تدور حوله أحداث الرواية، أمّا الحنّة فدلالة على البعد التراثي الجميل، والهدف هو الاهتمام بالمكان بشكل أساسي وتخليدا له[2].

[1] – عبد القادر برغوث: جبال الحناء، المصدر السابق، ص ص73 – 113.

[2] – ينظر : حمام أحمد، www.jelfa.info.com، تاريخ الإطلاع 29-12-2016 على 15:00سا.

وتعدّ الأسطورة من أهم العوامل التي شيّدت الرواية الجزائرية وهي من المرجعيات النصية الرمزية والفنية التي مكّنت هذه الرواية من تقدّم نوعي على المستوى المضموني أو الجمالي، و"عبد القادر برغوث" له رصيد كبير في علم الأساطير العربية منها والعالمية، لذا تتجلى الأساطير في هاته الرواية من نواحي كثيرة ومختلفة نذكر منها:

-التجلي من جانب الشخصيات الأسطورية:

كما كان لابد من حضور (سيدنا آدم عليه السلام) خاصة وأن "السي عمر" لما تاه في أعماق الصحراء جرد من كل ملابسه وأصبح كهيئة أبيه آدم "هنا في وسعك أن تكون آدم من جديد"[1]، خاصة مع انعدام البشرية في عهد سيدنا آدم عليه السلام. بالإضافة إلى أسطورة "لالة فاطمة نسومر" وهي للمرأة الشجاعة والمقاتلة، فكانت فائدة عظيمة لأحد أهم الثورات الشعبية في الجزائر وها هو "عمر" يقول: "أتمنى لو أن ابنتي كلالة نسومر أو زنوبيا."[2]

إن المتأمّل في رواية "جبال الحناء" يشعر أن النّص فيه امتداد إنساني، روحي، خارج الزمن الحاضر، فهو رحلة كبرى في متاهات التاريخ، والرحلة في هذه الرواية، إطلالة على الزمن الماضي، وعودة إلى الحاضر نشدانا للحقيقة، لأن السفر بشمعة عبر متاهات يتماهى فيها الواقعي، والحلم في حركة درامية. سفر يجمع الميثولوجي، والجذور الملتحفة بطيات التاريخ، وواقع الآتي، لذا تتجلى الأساطير في هاته الرواية من نواحي كثيرة ومختلفة.

التجلي من جانب الشخصيات الميثولوجية، كشخصية "ميرة الزايخة بنت النّوي" هذه المرأة لا تظهر إلاّ في بعض الأوقات، والأشخاص، الذين نحتاجهم كالأولياء والصالحين، مثل "السي عمر" بطل الرواية "... ميرة مثل الحلم الجميل، يراه بعض الناس دون غيرهم..."[3] خاصة وأن الأولياء من كراماتهم أن يروا ما لا يراه غيرهم.

[1] - عبد القادر برغوث: جبال الحناء، مصدر سابق، ص61.

[2] - المصدر نفسه: ص23.

[3] - المصدر السابق: ص29.

وكانت تظهر في الأحلام لبعض الناس، وحتى في أحلام اليقظة، وعندما يقتربون من أرضها التي كانت تحرسها، فتطردهم فغالبا ما كانت تبدو كشبح شرير. حتى نقلها "سيدي عبد الرحمن"[*] إلى قرية "سيدي خالد"[**]. فأضحت تظهر كبشير للخير والسعادة.

كما تتجلّى لنا الأسطورة من خلال الطقوس الصوفية التي تميزت بها بعض شخوص الرواية كحال "عمر" المكشوف عنه الحجاب، وبذلك استطاع أن يرى ابليس الملعون، كما يرى البشر العاديين، وهذا لا يتاح الاّ للأولياء والمتصوفة، كما يرى الينابيع المائية في أماكن لا يراها الناس "ها هي العين، فحملق الشيخ وقال: أين هي؟)[1] فلم يستطع الشيخ أن يرى ما رآه السي عمر، فقام هذا الأخير بريّ الشيخ.

ونجد "السي بلقاسم" يعد "عمر" أن يزوره في المنام، وأحلام اليقظة – وهذا غريب جدا – وإلاّ كيف يمكن له أن يزوره في المنام بمحض إرادته.

كما كانت لـ"عمر" قوة خارقة تمكّنه من شفاء المرضى، كتلك المرأة التي أخرج منه كلب كان يسكنها "ألم تري الذي كان على صدرك؟"[2] وذلك بفضل القراءة والطقوس الصوفية التي قام بها.

وتتجلّى الأسطورة في هذه الرواية في المكان مثل "واد ملاّح وملاّحة"، الذي يفيض كل عام حزنا وصبابة على العشيقين "ملاّح وملاّحة" الّذان أحبّا بعضهما، كما أحبّ قيس ليلى، وعنتر عبلة، فتوفيا من أجل الحب، وبفضل ذلك أنتجت الأرض شجرتان، على قبريهما، ولما قلّمها الناس، أبت هذه الأرض إلاّ أن تكرمهما بعينان نضّاختان، تلتقيان في مكان واحد، بالإضافة إلى الطوفان الذي يغزو كل تلك المنطقة سنويا، فيأتي على الأخضر واليابس، إلاّ أن "عمر" عبره بعد أن صارع كثيرا ونجا من الموت.

[*] – سيدي عبد الرحمن : هو أحد الأولياء الصالحين المشهورين في الجزائر.

[**] – سيدي خالد: إحدى قرى ولاية بسكرة.

[1] – عبد القادر برغوث: جبال الحناء ،مصدر سابق، ص99.

[2] – المصدر نفسه: ص106.

نجد التجلّي الأسطوري كذلك على مستوى اللغة، ففي أحايين كثيرة، استعمل الروائي بعض العبارات الخيالية، التي أضفت على الرواية طابعا أسطوريا خالصا مثل قوله "حتى استقرّ نظري على فتاة سمراء، جميلة لم يكن قوامها ممشوقا، مكتنزة الأنوثة، وكأنها هاربة من إحدى لوحات إتيان ديني"[1]. فوصلت به بلاغته وبراعته الأدبية إلى أن وصف هذه الفتاة، بالخروج من لوحات إتيان ديني التي رسم فيها أبهر ملكات جمال العالم. وفي وصفه للضابط نجد "أن الضابط المنتظر ما هو إلا وحش آدمي، تدرّب على نهش أكباد البشر."[2] فمصطلح الوحوش في ذاكرتنا يعبّر عن كائنات خيالية أسطورية، تقوم بأفعال غريبة ومخيفة، في عالمنا بل هي أقرب إلى الجن منه إلى الإنسانية، فلذلك لا نسمع مثل هاته الألفاظ إلا في الأساطير.

وتتجلّى الأساطير في الرموز التاريخية، والدينية، كسيدنا "يوسف عليه السلام" الذي يعدّ رمزا للعفة، والإخلاص لربه، وهذا يتضح من خلال الفتنة التي تعرّض لها مع امرأة العزيز "زليخة" إلاّ أن "يوسف عليه السلام رأى برهان الله."[3] فاستطاع أن يُعرض عنها حتى شقّت قميصه، لكنه لم يتنازل عن الوفاء لربّه. فأصبح بذلك أسطورة يُحتفى بها، في مختلف العصور.

"قيس" و"ليلى" رمزا للحب المثالي، حالهما كحال "ملاّح وملاّحة" و"عنتر مع عبلة" كل هاته الشخصيات وظّفها النّاص في روايته للتعبير عن عشقه اللانهائي لـ ميرة، والأجمل هنا أنه لم يشبّه نفسه بقيس، بل عكس الأمر وشبّه قيس بنفسه. " لقد أصابته لوعة الجنون، فتوحّش واستأنس بالخلاء... هل تراه تعرّض للضرب مثلي؟"[4] فتخيّله مجنونا، تائها في الصحراء، باحثا عن أميرته ليلى، وهذا الإبداع لا نجده عند جميع الكتّاب.

وتظهر لنا الأساطير في هذه الرواية، من خلال القصص الشعبية، التي حاول مؤلّفوها حفظ التراث الاجتماعي والديني، ونذكر منها "الله قبل أن يخلق حواء، خلق أنثى جميلة اسمها "ليليت"

[1] – عبد القادر برغوث:جبال الحناء، المصدر السابق، ص58.

[2] – المصدر نفسه: ص14.

[3] – المصدر السابق: ص102.

[4] –المصدر السابق نفسه: ص25.

لكنها تمرّدت على طبيعتها، وثارت على سلطة آدم"[1]. وبعد أن تزوج سيدنا آدم حواء، أصبح النساء كلهن يمتلكن عاطفة جيّاشة، وخجل شديد، هذا ما جعل ابنة "عمر" تسكت عن حقها من زوجها الانتهازي.

فالأساطير في رواية "جبال الحنّاء" تتبدّى بشكل واضح، وبصور وكيفيات مختلفة، تارة برداء الرمزية، وتارة في الصوفية وأخرى في جمالية اللغة الساحرة، التي يتميّز بها الروائي "عبد القادر برغوث".

ج- الهدف من توظيف الأسطورة في رواية "جبال الحنّاء" :

تكمن أهمية توظيف الأساطير والرموز في الرواية المعاصرة من كونها تشكّل صورة حسية مولّدة للمعنى ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية في سياق النص الروائي لذلك فإنه "عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسّد تفاعل الأسطورة مع التجربة الأدبية"[2].

فيجب تحويل هذه الأساطير إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تُغني النص الروائي من الجانب الفكري وحتى الجمالي لذا نجد عبد "القادر برغوث" قد اغترف لروايته الشيء الكثير من مختلف الأساطير – جزائرية كانت أو عالمية، ولكن ما هذه الأشياء التي تضيفها الأساطير لـ "جبال الحناء"؟

من الغايات التي حققتها الأساطير في "جبال الحنّاء" هي تسجيل التاريخ الحاضر وإعادة كتابة التاريخ الماضي، وبهذه الأساطير الشعبية والعالمية التي أقرنت في كثير من الأحيان مع أبطال الرواية جعلت منهم شخصيات عادية ووجب على الأمم اللاحقة أن تذكرهم كما يُذكر الأوّلون خاصة فيما تميّزت به شخوص الرواية فمنهم من يُشفي المرضى، ومنهم من يرى ما لا يراه الناس العاديون فحقّ لهم أن يُكتبوا في سجل التاريخ، دون أن يبخس الأوّلون حقّهم في ذلك فقد سُجلت في هذه الرواية العديد من الشخصيات الأسطورية والتاريخية على غرار (زنوبيا، نابليون، هوميروس) فمن يقرأ هذه

[1] – عبد القادر برغوث: جبال الحناء، المصدر السابق ، ص37.

[2] – عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، ع 179، الكويت، ص10.

الرواية يجد فيها كثيرا من تواريخ الأمم بمختلف عصورها من عهد سيدنا آدم عليه السلام، مرورا بالحضارات (الفرعونية والرومانية) واستعمار الجزائر وصولا إلى يومنا هذا مع "السي عمر" أستاذ التاريخ، الذي تحوّل إلى ولي صالح له كرامات خارقة.

إضفاء الصبغة الدرامية كذلك من مميزات الرواية التي توظّف الأساطير من خلال جمعها بين الخيال والواقع، وهذا ما نلمحه في "جبال الحنّاء" في كثير من الشخصيات مثل "السي عمر" الذي عاش كأي إنسان عادي مع ابنته وتلامذته ثم دخل في عالمه الوهمي الخيالي مع ميرة وهي كذلك من الشخصيات الدرامية كيف لا؟ وهي الفارسة التي تجرّدت من كل صفات الأنوثة وحاربت أعداءها وأعداء قبيلتها ثم تحوّلت إلى روح هائمة في اللاّمكان.

وتتجسّد الدراما كذلك في لوحات "إتيان ديني" التي رسمت بعض شخصيات هذه الرواية خاصة الفتيات الحسناوات التي التقى بهن "السي عمر" في طريقه إلى "ميرة"، ونجد الدراما كذلك في الأحداث الرومنسية خاصة في قصة "ملاّح وملاّحة"[1].

ومن الغايات أيضا التي تحقّقها الأساطير للرواية هي الأدلة والاستشهادات بما حدث في الأمم السابقة فيُثرى الروائي بها نصوصه، وكلما زادت النصوص الميثولوجية كلما ازددنا ثقة في صاحب النص، فمثلا اذا كنا نثق في كرامات الولي الصالح "سيدي عبد الرحمن" أو "الأمير عبد القادر" فلا غرابة أن نصدق بالأفعال اللاّمعقولة لبطل الرواية "السي عمر" فقد اقتسم كل أفعاله مع الشخصيات الأسطورية المشهورة في العالم، فهو ليس وحده من تغذى على الأعشاب والفطريات لأن في عهد سيدنا آدم على الأرض لم تكن هناك مأكولات طيبة وليس وحده من تحدّى الصحراء القاسية قائلا "قدري أن أحارب طواحين الهواء"[2]، بل دونكيشوت كذلك قام بحرب ضارية مثله، كما أن حبه المثالي والغريب الذي لا يملكه العامة بل إنه من المستحيل أن يعيشه الفرد العادي، فقد اقتسمه مع "قيس وليلى" و"ملاّح وملاّحة".

[1]- ينظر : عبد القادر برغوث، جبال الحناء، مصدر سابق، ص ص (100 - ... – 110).

[2] - المصدر نفسه: ص42.

والغرض كذلك من توظيف الأساطير في "جبال الحنّاء" كان لهدف تعليمي خاصة في قصص الأولياء الصالحين في الجزائر والأنبياء الذين بُعثوا للبشرية كسيدنا "موسى عليه السلام" حين يسرد قصته "رمته أمه صغيرا في قفة من القصب، لترعاه العناية الإلهية"[1].

فمن يقرأ "جبال الحنّاء" يزداد ثراءا معرفيا وعلميا كبيرا في مختلف المجالات التاريخية والدينية وحتى الجغرافية على غرار صحراء "رقان" وقرية "المجبارة" بالجلفة و"سيدي خالد" ببسكرة خاصة وأن الروائي "برغوث" يقول "أمّا الحنّاء فدلالة على البعد التراثي الجميل في الرواية والهدف هو الاهتمام بالمكان بشكل أساسي"[2]، خاصة وأن هذا المكان احتضن الكثير من الأساطير، ولا يزال إلى يومنا شامخا أمام أعين الناس.

فهذه القصص كان لها الأثر البالغ في تخليد هذه الرواية وجعلها في قالب مثير للغاية وممتع للمتلقي مما يجعله أو يحتّم عليه أن يقرأ الرواية إلى منتهاها دون أن ينتابه الأرق أو الملل، ولا يتعامل معها كباقي الروايات التي ينساها بعد القراءة، بل يتعلق بها تكريما للعلوم التي تكتنزها بفضل الأساطير العالمية الخالدة ما أكسب الرواية ثراءا معرفيا.

[1] – عبد القادر برغوث: جبال الحناء، المصدر السابق، ص116.

[2] – حمام أحمد: الجلفة، أنفو، فايسبوك، تاريخ الإطلاع 12-01-2016 على 15:00سا.

ملاحظات ونتائج:

ما أروع الإنسان أن يعبر عن عالمه، ويغرق في عوالم جديدة لا مكان فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق، وإنما السلطان كله للخيال، لذلك فالأسطورة تمثل نظرة المجتمعات القديمة إلى عملية تشكل الكون، كما أنها تجسد جهدا تفسيريا يرمي إلى فض أسرار الأصول الأولى بمختلف الظواهر الطبيعية والاجتماعية وبالتالي فالرواية على هذا الأساس تعد جنسا من الأجناس السردية في الأدب، ضمن تصوير الحقائق الواقعية على طبيعتها الخاصة، أما الأسطورة في حقيقتها الخيالية تعكس هذه الرواية الفنية المتمثلة في الرواية الجزائرية لأنها تقدم واقعا أسطوريا خياليا.

ولكون الرواية أقدر الأجناس الأدبية على استيعاب أشكال أدبية أخرى، وضمها إلى كيانها، وإدخالها في ثناياها، كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وغيرها فإن ذاك ما حمل الروائيين الجزائريين ودفعهم إلى استلهام الأساطير وتوظيفها في رواياتهم.

فقدت رواياتهم بذلك أمكنة فسيحة ترك المجال فيها للقارئ ليسرح بخيالاته بغية مقاربة من طرح من أفكار، معتمدا في ذلك على إمكاناته المعرفية في التأويل التوظيف الأسطوري في الرواية ما يلي:

من الجانب النظري.

تعددت تعريفات الأسطورة، واختلفت الآراء حول إعطاء مفهوم محدد ودقيق لها، وبذلك بقي مفهومها مرتبطا بوجود الإنسان البدائي كونه أول من بحث في أسرار الوجود، وفتش عن خبايا الكون.

ليست كل الأساطير تشير إلى موضوع واحد، ولتصنيفها دور كبير في فهمها وإدراك معانيها وذلك تعددت أنواعها.

- ونذكر منها: الأسطورة التكوينية – الطقوسية – الحضارية – الرمزية – التعليلية – أسطورة البطل المؤله.
- الأسطورة الرمزية هي أكثر تعقيدا من الأسطورة الطقوسية والتعليلية لأنها تعبر عن فكرة دينية.
- ارتباط الأسطورة بالخلق ونشأة الكون فهي تروي كيفية مجيء الأشياء إلى الوجود ومن ثمة التحكم فيها.
- لعبت أسطورة البطل المؤله دورا أساسيا في التاريخ البشري.
- الأسطورة تؤسس لتاريخ أفعال الكائنات الغريبة إذ يعتبر التاريخ حقيقيا ومقدسا.
- الأسطورة لها أهمية كبيرة في دراسة الفكر الإنساني فهي أقل محاولة لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى إنقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها.
- الأسطورة مصدر سلوك الإنسان والذي يخوض في مشاكل البشرية كالحرب والسلام والحياة والموت والخير والشر.
- تميزت النصوص الأسطورية عن غيرها بجملة من الخصائص أهمها: مجهولية المؤلف، تجري أحداثها في زمن مقدس، ارتباطها بالجانب الديني...
- تعددت وظائف الأسطورة وتنوعت، وفي مقدمة هذه الوظائف الشرع والتفسير والإخبار والبرهان والاستكشاف.

أما من الجانب التطبيقي:

كان لتوظيف الكتاب الأسطورة واستثمارها في بناء خطابها الروائي أبعادا ودلالات فكرية واجتماعية وأخرى فنية وجمالية، فكانت بذلك وما تزال – وسوف تبقى – موضوعا يجتذب الباحثين ويستهويهم على اختلاق مشاربهم واهتماماتهم ومجالات بحثهم، حيث ألفوا فيها كتبا كثيرا ونشروا حولها دراسات طويلة، يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

استطاع الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" أن يستفيد استفادة إيجابية من خلال توظيفه العناصر الأسطورية في روايته على النحو الآتي:

يتضح من خلال ورود "الجازية الهلالية" في المتن الروائي أن "عبد الحميد بن هدوقة" قصد إلى ذلك في توظيف اسم هذه البطلة العربية الشجاعة لأن ثمة امتداد حضاري بين "الجازية" والوطن الجزائر.

- شخصية "الجازية" كان لها بعدان أساسيان:

– أحدهما خيالي من خلال السيرة الهلالية.

– والثاني واقعي من خلال اسمها.

- استخدم الكاتب أسطورة "ايساف ونائلة" ليعبر عن إدانة المجتمع لعلاقة "الجازية" "بالشاب الأحمر"، باعتبارها علاقة غير شرعية ويمكن أن تؤدي إلى نتائج خطيرة.
- استغلّ "عبد الحميد بن هدوقة" الجوانب الأسطورية الواردة في رواية "الحمار الذهبي" لـ"أبوليوس"، ووظفها للتدليل على أن الإنسان يتحول من موقف إلى موقف، دعوة منه للثبات على المبادئ والمواقف.
- تمكّن الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" من تلقي العناصر الأسطورية عن طريق ممارسة قراءة النصوص بكثرة لكي يتمكن من توظيف الشخصية الروائية بطريقة فنية صحيحة وتطعيمها بالطابع الأسطوري، لأنه كان يدرك أن تطعيم النص الروائي بالعناصر الأسطورية يزيد الإبداع جمالا، وإشارة المتعة عند المتلقي.
- تعتبر رواية "الجازية والدراويش" نصا إبداعيا باعتبار هذا الأخير هو وليد تلقي الكاتب للنصوص الإبداعية والأسطورية والمعرفية والتاريخية السابقة، وهذه النصوص تمر إلى

الكتابة والإبداع عن طريق جماليات المؤلف ومواقفه الفكرية والفنية باعتباره يملك قدرات التأويل.

جاءت رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" مزخرفة بالأساطير والتي تمثلت في:

- الحدث: لعلّ أهم ما يميز الحدث الأسطوري عن الحدث السرد في العام، التهويل وطلب الخوارق والتغريب والعجائب وكل ما من شأنه الخروج عن مرمى العقل.
- الزمن: إن استعمال الزمن الشائع في سرد الحكايات والأساطير هو الماضي إلى حين يعرض الحوار، فيبطل استعمال ضمير الغائب حتى يسهل على المبدع الشعبي أو الراوي الشعبي أن يتصرف في أحداث الأسطورة وبنائها الفني.
- استعمال الكتابة الأسطورة من خلال البعد الجمالي والبعد الإيديولوجي.
- العودة إلى إحياء التراث وتوظيفه.
- مزج التراث بالأسطورة.
- الخلق الأسطوري من المنبع الجمالي والتركيز على السرد.
- استعمال لغة مميزة.
- إنّ الاستفادة من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية، وتوظيفها ليست على سبيل التكرار أو الإعادة وإنما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم فكرة وموقف الكاتبة "أحلام مستغانمي".

أمّا الروائي "الطاهر وطار" فقد أغنى روايته "الحوات والقصر" بتنويعات تراثية منها التراث الأسطوري باعتبار التراث مادة أولية، إذ استطاع الكاتب أن يجسّدها في مواقف، ويحولها إلى مشاهد روائية تساهم في بناء الحدث والشخصية، وفي تشييد النص، فيكون الكاتب قد نجح في إنتاج نص روائي يتفاعل مع الموروث، ويحاوره بشكل إيجابي، ويستثمر كل المقومات التي يزخر بها، فكانت له

طرق مختلفة في الاستلهام تسهم في ارتقاء النص، فهو إما أن يحضر ليضفي صبغة جمالية على النص أو يؤدي وظيفة حيوية داخله، الشيء الذي يجعل الرواية تستعير من التراث أشكالا رمزية إيحائية.

يلاحظ من خلال الدراسة الأسطورية لرواية "الحوات والقصر" أنها خضعت لجملة من العناصر الأسطورية وعليه أفضت عملية الاستدلال إلى النتائج التالية:

- تنوع العناصر الأسطورية الموظفة في النص مثل: أسطورة العدد سبعة، أسطورة "سيزيف" وأسطورة "بروميثيوس"، وأسطورة "أوديب".
- انفتاح الرواية في بنيتها السردية على أشكال سردية تقليدية مثل: القصة البطولية والملحمية والسيرة الشعبية.
- تخليص العناصر الأسطورية الموظفة في النص من مظاهرها السلبية والانهزامية وتحويلها إيجابيا، كتغيير نهايتها، مثل تغيير أسطورة "سيزيف" و"برو ميثيوس".
- أدى التوظيف الأسطوري الكثيف إلى جعل صورة البطل حاملا لمشروع الثورة، والتغيير الذي يرتقي إلى صفة الأبطال والأنبياء الذين غيروا مجرى التاريخ.
- كشفت لنا الأبعاد الجمالية للتوظيف الأسطوري في رواية "الحوات والقصر" عن قيمة أدبية كبيرة لهذا العمل الروائي.

وظف الأديب الجزائري "عبد المالك مرتاض" زخما أسطوريا هائلا في روايته "صوت الكهف" من أجل الكشف عن الحقيقة بمختلف أنواعها ورموزها ودلالاتها، ويمكن حصر هذه الأساطير فيما يأتي:

- وظّف الكاتب الأبعاد الأسطورية مثل: البعد النفسي الذي دار بين "زينب" و"الطاهر".

- استعمل الكاتب الأساطير مازجا بين اللغة العربية (الفصحى) واللهجة العامية (الدارجة).
- كشف "عبد المالك مرتاض" في روايته عن بعض الظواهر الاجتماعية بطريقة غير مباشرة.
- تتجلى أهمية توظيف الأسطورة في بعدين رئيسيين هما:
  - الأول: جمالي فني.
  - الثاني: إيديولوجي سياسي (إلباس الأسطورة ثوبا واقعيا).

وبالتالي حاول الروائي الجزائري "عبد المالك مرتاض" من خلال رواياته وحسب ما توفر لديه من ظروف التكوين والاطلاع، أن يستقبل موقفه من بعض القضايا المتصلة بحياته بالدرجة الأولى، وأن يعبر عن مجموعة الأحداث التي عاشتها أمته خصوصا في الفترة الاستعماري أيام الثورة التحريرية سنة 1954م والتي تركت أثرا على ذاكرته الشعبية بالدرجة الثانية.

وبعد دراسة رواية "جيال الحناء" للروائي "عبد القادر برغوث" فقد توصلنا إلى النتائج التالية:

- استطاع الروائي أن يمزج بين الشخصيات المحورية في الرواية، والشخصيات التاريخية، الأسطورية مختزلا الزمن في وقت واحد.
- اهتمت الرواية "بجبل بوكحيل" وحولته إلى مكان أسطوري خالص، فأسطورة "السي عمر" تدور كلها حوله.
- الطقوس الصوفية، زادت الرواية مخيّلة واسعة ذات لمسة أسطورية.
- "ميرة" التي كانت تعرف من قبل كخرافة – لا أساس لها من الصحة – أصبحت أسطورة.
- إنّ الأساطير التي يعج بها هذا النص، لدليل على السعة العلمية الكبيرة لصاحب النص.

وهكذا حاور المبدعون العرب التراث، وجعلوا الأسطورة كموروث – عمادا لنصوصهم الحاضرة – عن طريق مزج لغة الإبداع بلغة الأسطورة في سبيل تكسير خطية النماذج السردية السابقة، وبذلك يكون النص السردي العربي قد دخل عالم التجريب والمغامرة عبر قراءة متأنية وواعية لمشكلات الإنسان المعاصر.

وعموما فإن عودة الروائيين إلى الأسطورة وتوظيفها في رواياتهم تأتّت عن دراية منهم بأنّ توظيف الأسطورة ينطوي عن جماليات خاصة، من شأنه أن يجعل الرواية جنسا فريدا تكشف بنيته عن إمكانات هائلة في التشكّل واحتواء الكثير من شظايا الأجناس الأخرى.

خاتمة

خاتمة

التراث معين غني يغترف منه المبدعون في المواضع التي يحسن فيها استعماله، حيث يتدّفق الزخم الرامز والدّلالات الموحية إلى المعاني المتجدّدة المتوالدة، والتي ترمي في أغلبها إلى إضاءة الجوانب المظلمة في تاريخ الإنسان وحياته وهو بذلك ليس صورة جامدة جاهزة تستعمل لاستكمال ملامح مشهد فحسب، بل عالما قائما بذاته وبإيحاءاته التعبيرية الدالة على جميع أغراض الحياة التي جرّبها الفرد، ومرّ بها سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية.

ونختم البحث بجملة من النتائج المستخلصة من دراسة موضوع توظيف التراث في الرواية المغاربية استنادا إلى قراءة بعض النماذج الروائية المغاربية، والتي دارت في مجملها حول التراث التاريخي والشعبي والأسطوري وقد تنوعت حسب كل فصل حيث أفضت عملية الاستدلال إلى النتائج التالية:

نتائج الفصل الأول:

- أهم المميّزات التي نتجت عن توظيف التاريخ في الرواية تلك الأدوات الفنية الجمالية الجديدة التي تصلح لتحقيق التميز الإبداعي وتصلح أيضا لأن تكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وبالتالي حفظ جوهر الماضي من الفناء، والتعبير بقوة عن الواقع.
- عاد الروائيون إلى المصادر التاريخية واستقوا منها النصوص وأدرجوها في روايتهم إمّا بحرفيتها وإمّا بجعلها متماهية مع السرد الروائي عن طريق الراوي الذي يسرد الأحداث.
- طوّع الروائيون السرد التاريخي لصالح الرواية بتحويله إلى سرد روائي، وذلك بجعله منفتحا على الحاضر، إضافة إلى تكسير التسلسل الزمني والتنويع في الضمائر.

- استطاع الروائيون توظيف الأحداث التاريخية من خلال تحليل التراث كمادة أولية إلى مواقف وتحويلها إلى مشاهد روائية ساهمت في بناء الحدث وفي تشيد معمارية النص، وفي إنتاج نص روائي يتفاعل مع الموروث ويحاوره بشكل ايجابي مستثمرا الأحداث التي يزخر بها.

وهكذا يكون توظيف التاريخ في الرواية لا يعكس تجددا في الأشكال والبنيات والوعي فحسب، وإنّما يعكس أيضا تجدّدا في الرؤيا وإعادة تشكيلها بالتحدي، وفضح الزيف الموجود في التاريخ الرسمي المكتوب وإدانته، وإبراز الجزء المغيب والمخفي منه بمساءلته والتنقيب فيه.

نتائج الفصل الثاني:

- يشكّل التراث الشعبي أحد مكونات الواقع الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والمعتقدات التي تعيش في وجدان الشعب وتكوّن مجمل حياته الخاصة.

- للتراث الشعبي أهمية كبيرة، تتمثل في نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على هذا التراث هو الحفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع والزوال.

- إنّ القضايا الجوهرية التي تمحورت حولها الرواية الجزائرية هي قضايا ذات منحنى إصلاحي عمومي، وثورة ضد التخلف والجهل والطبقية، ولعلّ مثل هذه القضايا ذات الأهمية القصوى تستدعي من الكاتب التذكير بمخلفات الماضي التي مارست حضورها في التاريخ الثقافي والأدبي فكان هذا التذكير بمثابة إيقاظ للوعي.

- حاول الروائيون طرح عدة قضايا ذات أهمية كبيرة، كانت تشغل حيزا معتبرا في المجتمع، وذلك داخل قالب قصصي يغلب عليه الجانب الحكائي الجذّاب، حيث حملت رواياتهم واقع

الإنسان الشعبي وأحلامه وتصوراته في صراعه مع الحياة والواقع الصعب وكذلك في علاقاته ومعاملاته مع غيره من الناس.

- تمكّن الكتّاب من التوفيق بين التراث أو الماضي كوسيلة، والواقع أو الحاضر كغاية، وبحسب هذه الأهداف والغايات يبقى المعنى الحقيقي لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة بالتحديد هو توظيف فعلي لنظرية التغير والتطور التي يُصيغها الكاتب من خلال تجارب الحياة الواقعية.

- استمدّ الروائيون من التراث الشعبي ما يُغني تجربتهم الفنية، وذلك بالاستفادة من طبيعته الرامزة التي تتّسم بالشمول والاستمرار فحملوا من خلاله الكثير من هموم العصر وملابساته.

- وهكذا فإنّ ارتباط الرواية الجزائرية بعالم التراث الشعبي الجزائري بمختلف عناصره، أخرج إلى الوجود أجمل الروايات التي مثّلت الواقع الجزائري تمثيلا بلغ مستوى فكريا وفنيا راقيا في عالم الأدب والحياة الثقافية ككل.

نتائج الفصل الثالث:

- استلهم الروائيون المغاربيون الأساطير ووظفوها، فغدت رواياتهم بذلك أمكنة فسيحة تُرك المجال فيها للقارئ ليسرح بخيالاته بغية مقارنة ما طرح من أفكار، معتمدا في ذلك على إمكاناته المعرفية في التأويل.

- الأسطورة لها أهمية كبيرة في دراسة الفكر الإنساني فهي أوّل محاولة لوضع مفاهيم فلسفية تهدف إلى إنقاذ الإنسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها.

- إنّ الاستفادة من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية وتوظيفها، ليس على سبيل التكرار أو الإعادة وإنّما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم فكرة الكاتب وموقفه. حيث تتجلى أهمية توظيف الأسطورة في بعدين رئيسيين أولهما جمالي فني والثاني اديولوجي.

وهكذا حاور المبدعون العرب التراث، وجعلوا الأسطورة كموروث – عمادا لنصوصهم الحاضرة – عن طريق مزج لغة الإبداع بلغة الأسطورة في سبيل تكسير خطية النماذج السردية السابقة، وبذلك يكون النص السردي العربي قد دخل عالم التجريب والمعاصرة عبر قراءة متأنية وواعية لمشكلات الإنسان المعاصر.

وعموما فإن عودة الروائيين إلى التراث وتوظيفه في رواياتهم تأتت عن دراية منهم بأن توظيف التراث ينطوي عن جماليات خاصة، من شأنها أن تجعل الرواية جنسا فريدا تكشف بنيته عن امكانات هائلة في التشكّل واحتواء الكثير من شظايا الأجناس الأخرى، فالمضامين الأدبية في التراث العربي، وطبيعة التركيب فيه وتركيزه على عنصر القص، وشفافية الحوار والقدرة على التصوير، كلّها أغرت الروائي بالولوج في أغواره.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا– المصادر :

1. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تح. أحمد عبد الغفور طار، دار العلم للملايين،ج1 ط.3، 1984.

2. أبو الحسن بن فارس: مقاييس اللغة، تح.عبد السلام هارون، القاهرة.

3. عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 2004.

4. عبد الرحمن ابن خلدون:التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا ،دار الكتاب اللبناني د.ط،1979.

5. أبو زكريا يحي شرف النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تح. أسامة صلاح الدين منيمنه، دار التيجاني المحمدي، تونس، ط1، 1988.

6. علي بن هادية بلحسن البليش: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي، تقديم محمود المسعدي: الشركة التونسية والوطنية للنشر، ط.1، 1979.

7. ابن منظور جمال الدين بن مكرم الأنصاري: لسان العرب ،مادة سطر، دار صادر، بيروت ج4، ط.1، 1990.

8. ـــ:لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 07، ط3، 1414هـ- 1994م.

9. ـــ:لسان العرب—مادة (ا.ر.خ)، دار صادر، بيروت لبنان ،ج1.

10. ـــــــــــــــــــــــــــــــــ: لسان العرب، الدار المصرية للتأليف، ج6.

ثانيا- المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم الخليل:ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب د.ط 2000.

2. إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، دار المناهل، بيروت، 1967 ط2.

3. إبراهيم زكي خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية الهيئة، القاهرة، د .ط 1985.

4. إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات،منشورات الاختلاف ط.1، 2008.

5. أحمد أبو زيد: دراسات في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د .ط، 1972.

6. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة د .ط، 1953.

7. أحمد بن نعمان: السمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، د.ط،1988.

8. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.3، 1971.

9. أحمد زغب: الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة مزوار، الجزائر، ط.1، 2008.

10. أحمد علي مرسي:مقدمة في الفولكلور، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية القاهرة، ط.1،د.ت.

11. أحمد كمال زكي: الأساطير-دراسة حضارية مقارنة-، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979.

12. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1983.

13. أحمد مهدي محمد: التراث الشعبي، الموسوعة العربية العالمية، موسوعة سلطان عبد العزيز آل سعود، السعودية، د .ط، د .ت.

14. إدريس بودبية: الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر د.ط، 2007.

15. أدونيس: الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ج3، د.ط، د.ت.

16. أديب حرب:التاريخ العسكري والإداري للأمير عبد القادر الجزائري 1847/1808، دار الرأي للكتاب، الجزائر ج2، ط.1، 1983.

17. إسماعيل العربي:المقاومة الجزائرية تحت لواء الأمير عبد القادر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،د.ط، د.ت.

18. بدري عثمان :بناء الشخصية الرئيسية في الرواية نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر والتوزيع لبنان، بيروت،ط.1،د.ت.

19. بسام العسلي:الأمير عبد القادر الجزائري ،دار النفائس ،الجزائر ،ط.1، 1980.

20. بشير الهاشمي: خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط.1، د.ت، ص21.

21. بشير بويجرة محمد :بنية الشخصية في الرواية الجزائرية،منشورات دار الآداب،ط2، 2006.

22. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دار القبة ،منشورات البيان الجاحظية، الإبداع الأدبي، الجزائر، د .ط، د .ت.

23. بن جمعة بوشوشة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس، د.ط، د.ت.

24. بوشعير الرشيد: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، د.ط، 1997 .

25. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830 – 1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط.1، 1983.

26. عبد الجبار الرفاعي: جدل التراث والعصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط.1، 1423هـ- 2001م.

27. الجزري عباس: الثقافة في معركة التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، د.ط، 1980.

28. جعفر يابوش: الأدب الجزائري الجديد– التجربة والمآل–،مركز البحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعةAGP وهران ،الجزائر د.ط ،2006.

29. جعكور مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى، الجزائر، د .ط، 2008.

30. جورج وهبة العفى: الصيدلة علم وفن إمسانية، دار المعارف، مصر، 1966.

31. حايد سعاد، رواية الأمير- مقارنة نقدية ضمن كتاب دراسات في الأدب الجزائري المعاصر-، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.

32. حسن حنفي: التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المغربية، المغرب، ط3، 1978.

33. حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح – دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس-، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق- سوريا، ط.1، 2002.

34. حسين خمري: فضاء المتخيل (مقارنات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط.1 2002.

35. حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي- دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 16.

36. عبد الحق زريوح: مكتبة التراث الشعبي "بيبلوغرافيا مختارة"، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، د.ط، د.ت.

37. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2003.

38. ـــــــــــ: أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، د.ط، د.ت.

39. حمادي صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1980.

40. عبد الحميد بن هدوقة: الأمثال الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

41. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر، د .ط، 2011.

42. ـــــــــــــــ: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط.1، 2008.

43. ـــــــــــــــ: منطق السرد – دراسة في القصة الجزائرية الحديثة –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.

44. عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل الجزائر، د .ط، 2008.

45. عبد الحميد حمودي: التراث الشعبي والرواية العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد د.ط 1998.

46. عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية– تحولات اللغة والخطاب–، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 2000.

47. حميد مجيد هدو :أدب التاريخ –وثيقة أدبية تؤرخ أحداث تاريخية –(زهر الآداب أنموذجا)،الهلال للطباعة والنشر والتوزيع بيروت،ط.1، 2012.

48. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق،اتحاد الكتاب العربي،سوريا،مصر،د.ط ،د .ت.

49. خالد الكركي : الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث،مكتبة الرائد العلمية،عمان،ط.1، 1989.

50. خاليد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ ،منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط.1 ،2009.

51. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، د.ط 1986.

52. خليل شرف الدين : ابن خلدون ، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط ، د.ت.

53. رابح العربي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د .ط، د .ت.

54. ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، 1982.

55. عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط د.ت.

56. رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، سلسلة عالم الفكر، مجلد 3، د.ط، د.ت.

57. رفعت سلاّم: بحثا عن التراث– نظرة نقدية منهجية، الهيئة، د.ط، 1990.

58. رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل،دار الفرابي،بيروت،ط.1، 2008.

59. سالم المعوش: صورة الغرب في الرواية العربية،مؤسسة الرحاب الحديثة،بيروت،لبنان، ط.1 1998.

60. سعيد سلام :التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن د.ط 2010.

61. سعيد فرحات: إتجاهات فكرية في الأدب التونسي الحديث، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط.1، 1981.

62. سعيد يقطين :الرواية والتراث السردي ،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.2006،1.

63. عبد السلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي،دار الأحمدية، الدار البيضاء، 2000.

64. ــــــــــــــــ: الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)،دار الكتب الجديدة،بيروت،ط.1، 2010.

65. سهيل إدريس: مرافق وقضايا أدبية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1997.

66. السيد الجميلي: السحر و تحضير الأرواح بين البدع والحقائق، دار الشهاب، الجزائر، د.ط د .ت.

67. سيد حامد النساج: بانورما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي الثقافي والعلوم، لبنان، ط.1، 1982.

68. سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 2000، د.ط.

69. السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، ج1.

70. شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، د .ط ،د .ت.

71. صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة محمد خيضر: كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، بسكرة، د.ط، د.ت.

72. صميم الشريف: الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط 1981.

73. طلال حرب: أولية النص – نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1999.

74. ـــــــــــ: أولية النص – نظريات في النقد والقصة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1999.

75. عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، د.ط، 1977.

76. عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ ،المركز الثقافي العربي ،دار البيضاء، المغرب،ط.1 1981.

77. عز الدين اسماعيل: والمصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د .ط، 1975.

78. علال سنقوسية: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف ،الجزائر ط.1، 2000.

79. عمارة محمد: نظرة جديدة إلى التراث، دار قتيبة، بيروت، ط2، 1988.

80. عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، جامعة حلب، ط3، 1977.

81. عمر بن قينة :شخصيات جزائرية ، الجزائر ، دار الأمل ،ط.1 ، 1983.

82. العنتيل فوزي: الفولكلور ما هو، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

83. عيادي شكري محمد: البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء للكتاب، القاهرة، ط2 1997.

84. غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة عذاب)، دار الأفاق الجديدة، بيروت ط2 ،1980.

85. فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1992.

86. ـــــــــــــ: الموروث الشعبي، دار الشروق، د.ط، 1997.

87. فتحي بوخالفة : التجربة الروائية المغاربية (دراسة في التفاعليات النصية وآليات القراءة)،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط ،2010.

88. فخري صالح : في الرواية العربية الجديدة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط.1، 2009.

89. ـــــــــــــ: قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، منشورات الاختلاف،الجزائر،د.ط،2010.

90. فراس السواح: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية –، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، دمشق، دط، 2001.

91. ـــــــــــــ: مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة –، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط.13، 2002.

92. فرج مجدي: محاورات في التجريب المسرحي، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد- العرق، د.ط 1998.

93. فضيلة عبد الرحيم حسن: فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، د ط، 2009.

94. فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط.1، 1985.

95. فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرواية العربية –، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب،ط.1 2004.

96. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي في القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر هجري المؤسسة الوطنية للكتاب، ج1.

97. عبد الكريم برشيد:المسرح الاحتفالي، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط.1، 1990.

98. عبد الله عبد اللاوي :ابستيمولوجيا التاريخ (مداخل منهجية في صناعة المعرفة التاريخية)،ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط.1، 2009.

99. لطفي الخوري: في علم التراث، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية ، د.ط .1989

100. ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د .ط، 1980.

101. مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، دار البحث، قسنطينة، ط3، 1982.

102. مجاهد عبد المنعم مجاهد: جمالية الرواية المعاصرة ،دار الثقافة ،للنشر والتوزيع ،مصر، ط.1 1998.

103. مجموعة من الباحثين: دراسات في الإسلام، دار الفارابي، بيروت، ط.1، 1980.

104. محسن يوسف: القصة في الوطن العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، د.ط 1985.

105. محمد الجابري: نحن والتراث، دار قتيبة، بيروت، ط.2، 1982.

106. محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، دار الثقافة والنشر، القاهرة، ج1، 1983.

107. محمد القاضي: الرواية والتاريخ –دراسات في التخييل المرجعي-،دار المعرفة للنشر،تونس ط 1، 2008.

108. محمد برادة وآخرون:الرواية العربية واقع وآفاق ،دار ابن رشد للطباعة والنشر، المغرب د.ط، 1981.

109. محمد رياض وتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة-دراسة-،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د.ط 2002.

110. ــــــــــــــــ: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، د.ط.

111. محمد ساري :الأدب والمجتمع ،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، د.ط،2009.

112. محمد شاهين: أفاق الرواية(البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط، 2001.

113. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط.1 1991.

114. محمد علي البنداق: الرواية في ليبيا-قراءة في النشأة والتطور-، كلية الآداب، جامعة الزاوية، د.ط، د.ت.

115. محمد علي الصابوني: قبس من نور القرآن الكريم، مكتبة رحاب، الجزائر، ط2، 1987.

116. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د .ط، 1980.

117. ـــــــــــــ: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، د.ط، د.ت.

118. محمد كمال الخطيب: السم والدائرة ،مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات، دار الفرابي ،بيروت، ط 1 ،1979.

119. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة، بيروت،لبنان ج10

120. محمد مصايف: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د .ط، 1982.

121. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب ط.3، 1992.

122. محمود المصري: أصحاب الرسول، دار البيان الحديثة، مكتبة الصفا، ط.1، ج 2،د.ت.

123. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في الرواية المكتوب بالعربية) دار الأديب للنشر و التوزيع ، الجزائر،ط.2 ،د. ت.

124. ـــــــــــــ: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية) منشورات دار الأديب،ط.1، 2005.

125. ـــــــــــــ: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط .1998

126. مصطفى الكيلاني: الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط.1، 2009.

127. ـــــــــــــ: التاريخ والوجود في المتبقي والمندثر ،منشورات الاختلاف،الجزائر ط.1 ،2010.

128. مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار ،اللاذقية ،سوريا ،ط 1، 2001.

129. مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط.1 د.ت.

130. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط.1981،2.

131. مظهر سليمان: أساطير من الشرق، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، د.ط، د ت.

132. مفيدة الزريبي:مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية ، دار الأهالي ،دمشق ،ط.1، .1994

133. عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط .1989

134. ـــــــــــــ: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2007.

135. ـــــــــــــــــ: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت.

136. ـــــــــــــــــ:تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط 1995.

137. ـــــــــــــــــ: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د .ط، د ت.

138. ـــــــــــــــــ: في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، سلسلة عالم المعرفة، د.ط، 1998.

139. منصور قيسومة: الرواية العربية – الأشكال والتشكّل – دار سحر للنشر، ط.1 1997.

140. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

141. منير صلاح الأصبحي: الحقيقة والرواية . دراسة لصور الصراع في الشرق الأوسط المنشورات الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1999.

142. منير فوزي: صورة الدم في شعر أمل "نقل"دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.1، 1955.

143. موسى بن جدو:الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط 2008.

144. نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر ط.3، 1991.

145. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ:بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط.1، 2006.

146. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.1، 2001.

147. نعيم اليافي: أوهاج الحداثة- دراسة في القصيدة المعاصرة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط، 1993.

148. عبد الله أبو الهيف: الإبداع السردي الجزائري (دراسة)،صادر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية،د.ط، 2007.

149. واسيني الأعرج: إتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، د.ط، 1986.

150. ـــــــــــــ: الطاهر وطار – تجربة الكتابة الواقعية – الروايات نموذجا – دراسة نقدية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.

151. وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتّار في التحدي للسّحرة الأشرار، دار النشر الإمام مالك، الجزائر، 1415هـ، ط.2.

152. وسيلة بوسيس: بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر،ط.1، 2009.

153. يحي بو عزيز: الأمير عبد القادر،رائد الكفاح الجزائري ،سيرته الذاتية وجهاده ويليه بطل الكفاح الأمير عبد القادر،ويليه مراسلات الأمير عبد القادر مع اسبانيا وحكامها العسكريين بمليلية ،دار البصائر للنشر والتوزيع ، الجزائر،د.ط،د. ت.

154. يوسف داوود أحمد: لغة الشعر (بحث في المنهج والتطبيق)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1980.

155. يوسف مناصريه: مهمة ليون روش في الجزائر والمغرب1838-1847،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د.ط،1990.

ثالثا– المراجع المترجمة:

1. أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي، تر، أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، 2004، دط.

2. بريتشارد جيمس، أساطير بابلية، تر.سلمان التكريتي، مطبعة النعمان، العراق، د. ط، 1972.

3. جورج لوكا تش :الرواية التاريخية ،تر.صالح جواد كاظم ،دار الطليعة، بيروت، لبنان، د.ط 1978.

4. جورج لوكاتش: الرواية، تر.مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، د.ط، د.ت.

5. دانيال هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر.داغسلن السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د .ط، 1970.

6. شارل فيرو :الحوليات الليبية،تر .محمد عبد الكريم الوافي،المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس،د.ط ،1983.

7. عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، تر. عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، د.ط 1970.

8. غراهام هو:مقالة في النقد، تر.محي الدين صبحي ,المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط.1، 1973.

9. كريمر صموئيل نوح:الأساطير السومرية، تر.يوسف داوود عبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، 1971.

10. كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، تر. شاكر عبد المجيد، مراجعة عزيز حمزة، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986.

11. محمد العزيز الجبالي:ابن خلدون معاصرا ،تر.فاطمة الجامعي الجبالي ،دار الحداثة ،ط.1 ،1974.

12. ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر. جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، ط.3 1982.

13. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت د.ط، 1971.

14. ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، تر.صبحي الحديد، مطبعة العلم، ط.1، د.ت.

15. نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات، تر.وجيه البعيني، منشورات عويدات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.1، 1988.

16. يوري سوكولوف: الفولكلور، قضاياه وتاريخه، تر. حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط.2، 2000.

17. يوهان كارل بيرنت: الأمير عبد القادر ،تر .أبو العبد دودو، دار الهومة، ط.2،د.ت.

رابعا– المعاجم:

1. أبو بكر الرازي: قاموس الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.

2. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.1، 1979.

3. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ، مكتبة لبنان، بيروت،ط.1، 1983.

4. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، د.ط، 1988.

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

6. محمد التو نجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1993.

خامسا– الروايات:

1. إبراهيم الكوني: نداء ما كان بعيدا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، د.ط، 2006.

2. ـــــــــــ: نزيف الحجر،دار التنوير للطباعة و النشر،بيروت لبنان، ط.3، 1992.

3. ـــــــــــ: التبر،دار التنوير، بيروت،ط.3، 1992.

4. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.

5. بن سالم حميش :العلامة ،دار الآداب،ط.1، 1997.

6. ـــــــــــ :مجنون الحكم،رياض الريس للنشر،ط.1، 1990.

7. رشيد بوجدرة :معركة الزقاق ،المؤسسة الوطنية للكتاب،د.ط،1986.

8. الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

9. ـــــــــــ: الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، ط.2، 1980.

10. ـــــــــــ: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط.2، 1976.

11. عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

12. ـــــــــــــــ: ريح الجنوب ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، **1971**.

13. عبد القادر برغوث: جبال الحنّاء، ميم للنشر، الجزائر، ط.1، 2010.

14. عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط.1، 1982.

15. محمد أمنصور: دموع باخوس، منشورات الموجة، المغرب، ط1، 2010.

16. محمد ساري، الغيث،منشورات البرزخ،الجزائر، د. ط ،2007.

17. محمدحيدار: الرحيل إلى أروى،الناشر:وزارة الثقافة،الجزائر،ط.1، 2005.

18. واسيني الأعرج :كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد-، منشورات الفضاء الحر، د. ط، 2010.

19. ـــــــــــــ: نوار اللوز، بيروت،د.ط، 1983.

20. ـــــــــــــ: رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ،سوريا ط.1 ، 1993.

سادسا– المجلات والدوريات:

1. إبراهيم سعدي: جدلية الحداثة والتراث في الرواية الجزائرية، مجلة جريدة السفير، ع261 الجزائر، 2005.

2. ابراهيم مجدي محمد شمس الدين: الأسطورة، مجلة آفاق عربية، ع 09، أيلول 1978.

3. أحمد الخدري:من النص إلى الجنس الادبي الفكري العربي المعاصر، مجلة تجليات الحداثة ع03، 1994.

4. أسماء الطرابلسي: ثبت القصة والرواية في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر طرابلس، ليبيا، ع66، 1982.

5. أكرم قانصو: الحداثة، مجلة فصلية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، ع1، 1994.

6. بديعة الطاهري: ملامح إشتغال التراث في روايات "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ع4، جانفي 2009.

7. بن جمعة بوشوشة: الرواية المغاربية وتوظيف التراث، مجلة كتابات معاصرة، ع29، 1996.

8. حسن حنفي: تراثنا الفلسفي، مجلة فصول، ع01، أكتوبر 1970.

9. حسين جمعة: الذاكرة الشفهية بين العرب والصهاينة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع423 ، 2006.

10. عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد 179، الكويت.

11. الزبيدي الهادي: تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، ع12، مارس 2003.

12. سالم هابيل: واقع الرواية الليبية، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس ليبيا، ع78، 1998.

13. سعيد يقطين: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي ،مجلة نزوة ،مؤسسة عمان للصحافة سلطنة عمان ،ع44، 2009.

14. سليمان الأزرعي: عرار والموروث الشعبي، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق ع379، 2002.

15. السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر الكويت، ع 01، 1985.

16. الصيد أبو ديب: معجم المؤلفات الليبية في الأدب الحديث (الرواية)، مجلة الفصول الأربعة الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع82، 1998، ص120.

17. عبد الفتاح قلعه جي: سحر المأثور الشعبي في المسرح، مجلة الموقف الأدبي، ع 390، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مارس 2003.

18. متقدم الجابري :جماليات التألق النصي في رواية (الزيني بركات)لجمال الغيطاني ،مجلة كلية الآداب واللغات ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة، ع08، جانفي 2011.

19. محمد داوود: الإقتراب المتعدد- مغامرة النص الروائي الجديد-، مجلة تجليات الحداثة، ع3 معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994.

20. محمد ملياني:اختيارات الكتابة-قراءة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي-،ضمن دورية المعيار،منشورات المركز الجامعي، تيسمسيلت ،الجزائر ،د. ط ، ديسمبر 2010.

21. عبد الملك مرتاض: الرواية جنسا أدبيا، وزارة الثقافة والإعلام، مجلة الأقلام، بغداد، ع12 1986.

22. ـــــــــــــــ: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، مجلة عالم المعرفة، ع240 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

23. نجم الدين غالب: نظرة على النقد والنقاد في ليبيا، مجلة الفصول الأربعة، الدار الجماهيرية للنشر، طرابلس، ليبيا، ع 72 ، 1979.

24. هنية جوادي :التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسني الأعرج ،مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) جامعة بسكرة ،ع 09، 2013.

25. عبد الوهاب بوشليحة :إستراتجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد -، دراسة جزائرية ،مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر ،جامعة وهران ،ع 03،مارس 2006.

سابعا- المداخلات والملتقيات:

1. عبد القادر رابحي :إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي (مقارنة سجالية للروائي متقنعا ببطله).ضمن أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر :الأدبي والاديولوجي في رواية التسعينات(روايات الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجا) ،قسم اللغة العربية وآدابها ،المركز الجامعي ،سعيدة ،15-16 افريل 2008.

2. محمد أركون: التراث محتواه وهويته إيجابياته وسلبياته- مداخلة في ندوة التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)-، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط.1، 1985، ص 157.

ثامنا- المذكرات والرسائل الجامعية:

1. حاج سعيد سعاد: التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانيا، 2001 2002.

2. ابن ذهبية بن نكاع: التراث في بناء المسرح العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 2006.

3. مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية-بحث في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية (1971-2000)-، بحث لنيل درجة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة ورهان، السانيا، 2003.

4. نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا) مقاربة تحليلية تأويلية،أطروحة دكتوراه،جامعة الحاج لخضر،قسم اللغة العربية وآدابها،باتنة.

5. عبد الوهاب تيايبية: توظيف التراث في مسرح سعد الله ونّوس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

تاسعا– المواقع الإلكترونية:

1. عبد الله الخطيب:روايات علي احمد باكثير (قراءة في الرؤية والتشكل) ،موقع علي احمد باكثير،ص12. .www .bakatheer.com PDF، تاريخ الإطلاع 05-07-2016 على 10:00سا.

2. قاسم عبده قاسم: التاريخ والرواية تفاضل أم تكامل ،ضمن مجلة العربي،عدد557، افريل2005،ص 09.

www .alarabi . Mag. Com. article. ASP. تاريخ الإطلاع 25-07-2016 على 11:00سا

3. أحمد رفقي علي: التذوق الفني والتراث، .http://foruma. Fonon.net،تاريخ الإطلاع: 2016/08/10، 10:15سا.

4. http://www.annabaa.org/nbanews/2011/04/133.htm.

تاريخ الإطلاع 02-12-2016 على 09:00سا

5. طاهر شوكت البياتي، توأمة الأسطورة لضرورتها ومخاطرها، ينظر الموقع الالكتروني : http://www.kitabat.com/albayatidnaner.htm، تاريخ الإطلاع 28-12-2016 على 14:00سا.

6. حمام أحمد، www.jelfa.info.com، تاريخ الإطلاع 29-12-2016 على 15:00سا.

7. حمام احمد، الجلفة، أنفو، فايسبوك، تاريخ الإطلاع 12-01-2016 على 15:00سا.

الفهرس

الفهرس

مقدمة..... أ

مدخل : التراث والرواية المغاربية

أولا– التراث: (المفهوم والآليات)..... **3**

1–مفهوم التراث لغة..... **3**

2–مفهوم التراث اصطلاحاً..... **6**

3–مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر..... **11**

3-1مفهوم التراث عند السلفيين..... **11**

3-2 مفهوم التراث عند أصحاب الحداثة..... **12**

3-3 الموقف الجدلي..... **13**

4–بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة..... **15**

4-1 البواعث الواقعية..... **15**

4-2 البواعث الفنية..... **15**

4-3 الحركة الثقافية..... **15**

5–التراث (التوظيف، الأهمية) **17**

5-1 التوظيف..... **17**

5-2 الفرق بين نقل التراث وتوظيفه..... **20**

3-5 أهمية التراث..... 21

ثانيا–الرواية المغاربية (النشأة والتطور) **26**

1–الرواية..... **26**

2–الرواية الجديدة..... **28**

3–الرواية المغاربية..... **29**

3-1 الرواية في الجزائر..... **30**

3-2 الرواية في تونس..... **33**

3-3 الرواية في المغرب الأقصى..... **34**

3-4 الرواية في ليبيا..... **36**

3-5 الرواية في موريتانيا..... **38**

4–النزعة التراثية في الرواية المغاربية..... **38**

الفصل الأول :توظيف التراث التاريخي في الرواية المغاربية

توطئة..... **42**

أولا– الرؤية التاريخية في الرواية **43**

1– مفهوم التاريخ..... **43**

1-1 لغة..... **43**

1-2 اصطلاحا..... **43**

2–الرواية والتاريخ..... **48**

3– المؤرخ والروائي..... **51**

4– ظهور الرواية التاريخية عند الغرب والعرب **55**

5– تخييل التاريخ **67**

ثانيا– تجليات توظيف التاريخ في الرواية..... **71**

1– توظيف النص التاريخي في الرواية..... **72**

1–1 "معركة الزقاق"لـ" رشيد بوجدرة"..... **74**

1–2 "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"لـ"الطاهر وطار"..... **77**

1–3 "كتاب الأمير– مسالك أبواب الحديد–" لـ"واسيني الأعرج"..... **80**

1–4 " العلاّمة"لـ"بن سالم حميش"..... **86**

2–السرد التاريخي والسرد الروائي..... **89**

2–1 مفهوم السرد التاريخي..... **89**

2–2 السرد التاريخي وإعادة كتابة التاريخ في رواية(رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)لـ "واسيني الأعرج"..... **90**

2–3 " العلاّمة " لـ "بن سالم حميش"..... **95**

3– الشخصية التاريخية وأشكال ظهورها في الرواية..... **98**

3–1 رواية "الزلزال" لـ"الطاهر وطار"..... **105**

3-2 " العلاّمة" لـ "بن سالم حميش"..... 120

4-توظيف أحداث التاريخ..... 122

4-1 "رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-" لـ"واسيني الأعرج".. 122

4-2 "نداء ما كان بعيدا" لـ "إبراهيم الكوني"..... 124

5- توظيف فلسفة التاريخ..... 129

5-1 مفهوم فلسفة التاريخ..... 129

5-2 توظيف فلسفة التاريخ في رواية "الغيث " لـ " محمد ساري"..... 130

ملاحظات ونتائج..... 135

الفصل الثاني:توظيف التراث الشعبي في الرواية المغاربية

توطئة 139

أولا- التراث الشعبي (المفهوم والآليات) 140

1- مفهوم التراث الشعبي..... 140

2- عناصر التراث الشعبي..... 144

3- أسباب توظيف التراث الشعبي 144

4- خصائص ومميزات التراث الشعبي 146

5-أهمية التراث الشعبي..... 149

ثانيا-تجليات توظيف التراث الشعبي في الرواية 151

1- المثل الشعبي..... **152**

1-1 خصائص المثل الشعبي **156**

1-2 الأمثال الشعبية في رواية "ريح الجنوب" "لـ"عبد الحميد بن هدوقة" وأبعاد توظيفها **157**

2- الأغنية الشعبية **164**

2-1 أغاني المناسبات الاجتماعية **166**

2-2 أغاني العمل **167**

2-3 أغاني الموّال **167**

2-4 خصائص الأغنية الشعبية..... **169**

2-5 الأغنية الشعبية في رواية "نوار اللوز" "لـ"واسيني الأعرج" وأبعاد توظيفها..... **169**

3-المعتقدات الشعبية..... **176**

3-1 مفهومها لغة **176**

3-2 مفهومها اصطلاحا **177**

3-3 أسباب انتشار المعتقدات الشعبية **178**

3-4 المعتقدات الشعبية وأبعاد توظيفها: رواية الزلزال لـ "الطاهر وطار" أنموذجا **189**

4-اللهجة العامية..... **195**

4-1 رواية "اللاّز" لـ" الطاهر وطار"..... 196

4-2 رواية "ذاكرة الجسد" لـ" أحلام مستغانمي"..... 198

4-3 رواية "دموع باخوس" لـ "محمد أمنصور" من المغرب. 200

ملاحظات ونتائج..... 201

الفصل الثالث:توظيف التراث الأسطوري في الرواية المغاربية

توطئة..... 206

أولا-الأسطورة (المفهوم والآليات) 208

1- مفهوم الأسطورة 208

1-1 لغة 208

1-2 اصطلاحا..... 209

1-3 بين الأسطوري والعجيب والغريب..... 211

1-4 بين الأسطورة والخرافة..... 212

2- أنواع الأسطورة..... 215

2-1 الأسطورة التكوينية 215

2-2 الأسطورة الطقوسية 215

2-3 الأسطورة الحضارية 216

2-4 الأسطورة الرمزية 217

2-5 أسطورة البطل المؤله 218

2-6 الأسطورة التعليلية 218

2-7 أسطورة الأخيار 219

3-خصائص الأسطورة 219

4-وظائف الأسطورة..... 222

4-1 الوظيفة المعرفية 222

4-2 الوظيفة الفكرية أو العقائدية أو الإيديولوجية 222

4-3 الوظيفة التكفلية 223

4-4 الوظيفة النفسية 223

ثانيا-تجليات توظيف التراث الأسطوري في الرواية..... 224

1-الأسطورة والتراث في الرواية 224

1-1 رواية "الجازية والدراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" 224

1-2 رواية "الحوات والقصر" لـ"طاهر وطار" 232

2- الأسطورة وحركة التجديد 243

2-1 رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" 244

2-2 رواية "صوت الكهف" لـ"عبد الملك مرتاض" 246

2-3 توظيف الأسطورة في رواية "صوت الكهف"..... 247

2-4 رواية " نزيف الحجر " " لإبراهيم الكوني"..... 254

2-5 رواية "جبال الحنّاء" "لعبد القادر برغوث"..... 261

ملاحظات ونتائج..... 270

خاتمة..... 278

قائمة المصادر والمراجع..... 283

الفهرس..... 309

ملخص:

تناول هذا البحث توظيف التراث في الرواية المغاربية، حيث استطاعت هذه الأخيرة أن تجعل لنفسها فضاءا مميّزا في الساحة الروائية والعربية والعالمية، لأن روادها تمكنوا من تحقيق جماليات خاصة في الشكل الروائي كما قطعت شوطا مهما في مسيرة الرقي إلى مصاف الأعمال الخالدة، بما تحمله من تشخيص للواقع المعيش من رسائل إيديولوجية، وقيم جمالية و فنية.

وقد سعى الروائي المغاربي إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة، فراح يبحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته، فكان التراث معلما بارزا جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة همها ليس الاحتفاء بالتراث وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها.

ولقد عرفت الرواية المغاربية توظيفا للتراث بمختلف أنواعه (التاريخي، الشعبي، الأسطوري) بدرجات متفاوتة. ومن بين الروائيين المغاربيين الذين احتفوا بالتراث: واسيني الأعرج، عبد الحميد بن هدوقة، سالم بن حميش، ابراهيم الكوني... حيث تحتفي أعمالهم بالتراث شكلا و مضمونا.

Résumé

Le sujet abordé dans cette recherche est de mettre une place au patrimoine dans le roman magrébin, dont ce dernier a pu créer un univers exceptionnel dans la scène romantique arabe est universel. Cela est dû aux romanciers qui sont arrivés à réalisé une beauté esthétique dans la forme romantique. Le roman magrébin a mis un grand pas vers l'épanouissement et le développement de ce genre littéraire notamment de ce qui en porte de messages idéologique et artistique. Le romancier magrébin cherchait à se positionner et décliner son identité et c'est la raison qu'il a poussé à trouver d'autre moyen pour l'acquérir dont le patrimoine était son repaire, cela a mis le roman dans une voie libre vers de nouveaux horizon où son intérêt n'était pas la glorification du patrimoine mais le réintroduire afin découvrir de nouvelles potentialités artistique et les exploités.

Le roman magrébin a mis en recours toutes les sortes du patrimoine (historique, populaire, légendaire) à des degrés différents, et parmi les romanciers magrébin qui ont basé leurs travaux sur cette théorie, on cite : WASSINI AL AARADJ, ABD EL HAMID BEN HADOUGA, SALEM BEN HAMICHE, IBRAHIM EL KAWNI… Dont leurs œuvres sont marqués par la présence du patrimoine dans la forme et le contexte.