الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:../..

مذكرة تخرج بعنوان:

توظيف التراث في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل" لـعلاوة كوسة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
- رفية حنتيت
- صونية موندا‌س

إشراف:
أ/ محمد بولحية

أعضاء المناقشة

أ/عبد الحق مجيطنة .....رئيسا.

أ/محمد بولحية.....مشرفا ومقررا.

أ/كمال فنينش .....مناقشا.

السنة الجامعية:2018/2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:../..

مذكرة تخرج بعنوان:

توظيف التراث في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل" لـعلاوة كوسة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
- رفية حنتيت
- صونية موندا‌س

إشراف:
أ/ محمد بولحية

أعضاء المناقشة

أ/عبد الحق مجيطنة .....رئيسا.

أ/محمد بولحية.....مشرفا ومقررا.

أ/كمال فنينش .....مناقشا.

السنة الجامعية:2018/2017

شكر و تقدير

بدأنا بأكثر من يد وقاسينا أكثر من هم وعانينا الكثير من الصعوبات وهانحن اليوم والحمد لله نطوي سمر الليالي وتعب الأيام وخلاصة مشوارنا بين دفتي هذا العمل وقدوة بقوله صلى الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل " محمد بولحية " الذي كُلما تظلمت الطريق أمامنا لجأنا إليه فأنارها لنا، وكلما دبّ اليأس في نفوسنا زرع فينا الأمل لنسير قدما، وكلما سألناه عن معرفة زودنا بها، وكلما طلبنا كمية من وقته الثمين وفره لنا بالرغم من مسؤولياته المتعددة؛ فقد أشرف على هذا البحث ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة جعلها الله له في ميزان حسناته إن شاء الله، ونحن العارفتين بفضله المستضيئتين برأيه العاجزتين عن رد جميله قد حررنا هذه السطور بلسان مبين وبقلم التبيان ومن أوقات لا تطويها صفحات النسيان نطلب من الله عزّ وجلّ أن يحفظه لطلاب العلم ولأهله .

كما نشكر الروائي " علاوة كوسة" على مساعدته لنا فله منا كل الاحترام والتقدير.

دون أن ننسى بالذكر أن نشكر الذين تقلدوا وظيفة الرسل وحملوا رسالة التعليم طوال مشوارنا الدراسي فلهم أجمل تحية وأروع سلام.

مقـــدمـــة

مقدمة:

الحمد لله الأول فلا شيء بعده والظاهر فلا شيء فوقه والباطن فلا شيء دونه، والصلاة والسلام على رسول الله أما بعد:

استطاعت الرواية أن تفرض وجودها ضمن أهم الفنون الأدبية الأخرى في العالم العربي وهذا راجع إلى انفتاحها على ما يعرف بالتجريب، ومن هذا المنطلق عرفت الرواية الجزائرية قفزة نوعية في تاريخ الأدب الجزائري وذلك من خلال توظيفها للتراث، هذا الأخير يعتبر أحد أوجه الجمال في العمل الإبداعي، ولأنه يمثل الهوية والأصالة فقد كان حضوره في روايات "علاوة كوسة " بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي يعّول عليها الروائي في انتاجه الأدبي، ولم تكن تجربته هذه في توظيف التراث هي الأولى من نوعها بل سبقه في هذا عدة روائيين جزائريين أمثال "أمين الزاوي محمد مفلاح، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة " وغيرهم، ونظرا لقيمة التراث في العمل الأدبي ودوره في مدى الإفصاح عن رؤية الأديب التي تعكس مواقفه الشخصية ومستواه الفكري، وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع بالذات"توظيف التراث في رواية بلقيس بكائية آخر الليل"، ومن دواعي اختيارنا لهذا الموضوع أسباب كثيرة يمكن حصرها في نوعين: ذاتية وموضوعية، أسباب ذاتية تمثلت في رغبتنا الشديدة في الإطلاع على هذا الكاتب وكتابته التي أسالت الكثير من الأقلام وأثارت ضجة في الساحة النقدية والأدبية، أما الأسباب الموضوعية فهي محاولة الكشف عن حضور التراث بمختلف أنواعه في رواية بلقيس .

وستكون هذه الدراسة بمثابة محاولة للإجابة على الإشكالية المطروحة: كيف كان توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة عموما، وعند علاوة كوسة على وجه الخصوص؟ و هل وفق هذا الروائي في مزج التراث مع البناء الجمالي والفني للرواية؟ وما هي أهم التجليات التراثية الموجودة في الرواية ؟.

أما فيما يخص المنهج المتبع في هذا البحث فقد اعتمدنا على المنهج التاريخي والوصفي إضافة إلى الاستعانة بالمنهج التحليلي، وتناولنا موضوع التراث بالذات للأهمية الكبيرة التي حظي بها التراث لدى الروائيين والكتاب وأيضا لرغبتنا في الإطلاع على تجربة الروائي في هذه الرواية وبما خلفه من رصيد أدبي، ديني، شعبي وغيره، وكذلك محاولة التعرف على هذه الشخصية البارزة أولا والتعريف بهذه الموهبة الجزائرية المعاصرة التي اكتسحت الأدب وغمرته بأعمالها الروائية الأدبية ثانيا، وهذا كله اقتضى منا الاعتماد على خطة تضمنت مدخلا تمهيديا بالإضافة إلى فصل نظري وآخر تطبيقي تناولنا في المدخل نشأة الرواية الجزائرية وتطورها بداية من مرحلة الستينات إلى يومنا هذا، أما الفصل الأول فهو بعنوان التراث والرواية الجزائرية والذي ضم عدة عناصر هي: ماهية التراث، أشكاله، وظيفته وإشكالية التراث والحداثة وأيضا دوافع توظيفه مع أمثلة عن هذا التوظيف في المجال الروائي، ومن الجانب النظري انتقلنا إلى الجانب التطبيقي والذي يحمل عنوان تجليات التراث في رواية بلقيس بكائية آخر الليل، تحدثنا فيه عن أبرز محطات حياة الروائي ومختلف إنتاجاته الأدبية مع ملخص للرواية وشخصياتها، ويلي هذا أهم عنصر وهو الذي تتمحور حوله دراستنا ألا وهو أشكال التراث الموظفة في رواية "بلقيس" من تراث شعبي، ديني، أدبي وتاريخي، وكل هذا تليه خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث ثم قائمة المصادر والمراجع التي استندنا إليها في هذه الدراسة نذكر منها : رياض وتار صاحب كتاب توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة سعيد سلام في كتابه التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا-، جعفر يايوش بكتابه الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل.

ودراسة هذا الموضوع ليس بالأمر الجديد فقد سبق البحث فيه من قبل، ومن أهم هذه الدراسات نذكر: تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية _ رواية الأرض والدم لمولود فرعون أنموذجا_، وأبعاد توظيف التراث في الرواية الجزائرية _ رواية الرعشة لأمين الزاوي-"، ورغم بروز

الروائي "علاوة كوسة" كأديب جزائري معاصر حملت أعماله قيمة كبيرة إلا أن الدراسات حوله كانت قليلة هذا إن لم نقل منعدمة .

و كأي باحث أكاديمي اعترضتنا جملة من الصعوبات أهمها :

-كثرة المعلومات واتساعها وتشعبها مما صعب علينا الإلمام بها وكيفية الانتقاء وغربة ما يخدم الموضوع .

- غموض الرواية إذ صعب علينا أحيانا الوقوف على المعنى التي تحمله الرواية .

لكن بفضل الله سبحانه وتعالى ودعم أستاذنا المشرف استطعنا التغلب على هذه الصعوبات .

وفي الأخير نقدم الشكر الجزيل لكل من أسهم معنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد وخاصة الأستاذ**"محمد بولحية"** الذي كان خير معين لنا فقد ساعدنا من خلال التوجيهات والملاحظات القيمة، آملين أن يكون هذا البحث خادما لكل عمل يسعى إلى دراسة التراث وتوظيفه في العمل الروائي بما يمكن أن يكون إسهاما في خدمة المنجز الإبداعي في الأدب الجزائري على وجه الخصوص.

مدخـــل

تعد التجربة الروائية الجزائرية حديثة الظهور مقارنة بنظيرتها في البلدان العربية الأخرى، فحداثتها مرتبطة بالحداثة في الوطن العربي كله، فقد تأثرت بالرواية الأوروبية بأشكالها المختلفة ولم تنبت من فراغ في الأدب الجزائري الحديث نفسه، إذ عرف النثر في هذا الأدب محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات أو قصص تنحو نحوا روائيا وشخصيات وفنا كذلك[1].

ولقد مرت الكتابة الروائية الجزائرية على غرار باقي الكتابات الروائية العربية والعالمية بعدة مراحل من حياتها بدءا بفترة ما قبل الاستقلال، إذ ظهر أول عمل جزائري "لمحمد إبراهيم" سنة 1849 بعنوان "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"، وتبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس" (1852- 1878)، «تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص "رضا حوحو" غادة أم القرى" (1947) التي تعبر عن واقع المعيشة مجسدة معاناة المرأة الحجازية من ضغوط القهر والحرمان ذي الوجوه المختلفة فأدان فيها الواقع الذي تحرم فيه المرأة حقها في الرأي وتصادر مشاعرها لتعيش الشقاء والبؤس»[2].

يقدم"رضا حوحو" يقدم مقارنة بين المرأة الحجازية والمرأة الجزائرية في معاناتها وآلامها معتمدا على الطريقة الكلاسيكية من عقدة، عرض، حبكة، حل وشخصيات.

أما المحاولة الثانية فكانت ل" عبد المجيد الشافعي" في روايته "الطالب المنكوب"1951«وهي رواية تصور حياة طالب جزائري يعيش في تونس أواخر الأربعينيات، أحب فتاة تونسية سيطر عليه حبه حتى أنه كان يغمى عليه من شدة الحب»[3] .

---

[1] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 197، 198.

[3] المرجع نفسه، ص 197.

وما نلمحه على هذه الرواية أنها لم تخرج عن سابقتها فقد اعتمد الكاتب فيها على الطريقة الكلاسيكية بالرغم من اختلاف موضوعها ومضمونها.

ليأتي بعده في نفس الفترة "نور الدين بوجدرة" في روايته التي تحمل عنوان" الحريق "والتي ألفها سنة 1957، «إذ حاول فيها الكاتب تصوير مظاهر البؤس والاضطهاد والقتل الجماعي التي تعرض لها الشعب الجزائري ولم يراع فيها الجوانب الفنية والدرامية»[1] ، وتعتبر أكثر جرأة واحترافية عن سابقتها.

واستمرت المحاولات ليأتي "محمد منيع" في روايته "صوت الغرام" (1957)، ثم "رمانة" "للطاهر وطار" التي تروي قصة فتاة جميلة ذات الست عشرة سنة الفقيرة التي تزوجت بتاجر شره يحوزها كما يحوز تحفه وآثاره «وهي ذات لغة سريعة على عكس ما هو موجود في غادة أم القرى الأكثر هدوءا»[2] ، وما نلاحظه على هذه الروايات في مجملها أنها تحمل لغة بسيطة تصور الواقع المعيش في فترة ما من فترات ما بعد الاستقلال وهي اللبنات الأولى التي ساعدت على ظهور فن الرواية في الجزائر.

فالرواية في هذه الفترة كانت في مرحلة التأسيس، فقد أسست لفترة أخرى جاءت بعدها وهي السبعينات، إذ عرف الأدب فيها تطورا خاصة الفن الروائي الذي ظهرت فيه فنية جمالية، وتعد هذه الفترة فترة فتوة وانتعاش في عمر الرواية الجزائرية وتطورها، فقد تخلصت من أسر الرواية الكلاسيكية فظهرت نصوص ملأت ذلك الفراغ الموجود على المستوى الروائي كرواية "ريح الجنوب" "لابن هدوقة"سنة (1970)،«وهي النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة كتبت في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية»[3]، وقد تناولت قضايا كثيرة ومختلفة فهي تتحدث عن المرأة، الأرض والفرد، كما تعالج الدوافع الشخصية التي تحرك

---

[1] إدريس بوذينة، الرواية والبنية في روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، د ط، 2007، ص 32.

[2] عمر بن قينه، في الأدب الجزائري الحديث، ص 198.

[3] المرجع نفسه، ص 198.

الإنسان وتعكس لنا الصراع الطبقي في الريف الجزائري بعد إجراء الإصلاح الزراعي، وبالرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الحقيقية لجنس الرواية في الجزائر إلا أنها لا تعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن.

« ثم خطت الرواية خطوة فنية نحو التطور الإيحائي سنة 1972 مع رواية "اللاز " "للطاهر وطار" وتجمع ملامح من أشكال السلوك في واقع الثورة الجزائرية (1954- 1962) وواقع ما بعد الاستقلال وما أفرزه من آفات مختلفة سياسية، اجتماعية، واقتصادية...»[1] .

إذ حاول "وطار" في هذه الرواية توضيح الأسباب التي عرقلت مسيرة الثورة بعد الاستقلال مستعملا شخصيات في دفع الأحداث وتقديم رؤاه الاجتماعية النضالية والثورية، فشخصية "اللاز" تحولت إلى رمز للشعب الجزائري بأكمله، فإذا كانت رواية "اللاز "قد صورت مرحلة من مراحل الثورة فكانت بمثابة الأرضية الفكرية للكاتب فإن روايته الأخرى "الزلزال" جاءت لتحقيق الإيديولوجية في الواقع الاجتماعي والاقتصادي، صور فيها الكاتب حكاية إقطاعي جاء من العاصمة ليحمي أملاكه من شبح الثورة الزراعية، كما جسدت لنا جانبا كبيرا من تغييرات الحياة وحياة المدينة ومشاكلها، وكانت مدينة قسنطينة بجسورها مسرًحا لأحداث الرواية.

إضافة إلى جانب هذه الأعمال نجد رواية "ما لا تذروه الرياح" "لعرعار محمد العالي"، وتصور هذه الرواية السنوات الأخيرة من الثورة التحررية الجزائرية الكبرى، وتمتد زمنيا إلى الأيام الأولى من الاستقلال « ولا تعدو هذه الرواية إلا أن تكون مجرد محاولة ضعيفة في مجال الرواية ينقصها الكثير من الجدية والعمق لكي تصل إلى مستوى الرواية الجادة»[2] .

[1] عمر بن قينه، في الأدب الجزائري الحديث، ص 220.

[2] مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص 154.

وما يمكننا قوله في هذا السياق أن "عرعار محمد العالي" لم يخالف سابقيه من الكتاب فقد كانت كتابته شبيهة بما قبلها.

في هذه المرحلة نلحظ أن الرواية الجزائرية ازدهرت نتيجة للتطور الحاصل في الرواية العربية، فتميزت بخصائصها الفنية وبأبعادها الجمالية، وأخذت تقفز قفزات نوعية نحو بلوغ المستويات الفنية العالمية، ومن سماتها الشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية، «وعلى الرغم من سيطرة الطابع السياسي على هذه النصوص الروائية التي ظهرت في السبعينات فإنها لا تخلو من طرح جذري يقوم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة»[1].

وفي ظل التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري ظهرت تجارب روائية جديدة، على غرار ما كتبه جيل الثمانينات إذ شكل اتجاه تجديديا حديثا في النمط الأدبي الجزائري، ومن أولى التجارب في هذه الفترة نجد الروائي "واسيني الأعرج" في رواياته" واقع الأحذية الخشنة "(1981) و"أوجاع رجل غامر صوب البحر "(1983).

كما ألف "واسيني الأعرج" نمطا روائيا آخرا في هذه الفترة تحت عنوان "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش "(1983) وتتحدث الرواية عن الشيوعي "لخضر" وهو من الشخصيات السياسية فيها، فقد كان شيوعيا نفذ الحكم بذبحه المجاهد البسيط "عيسى" زمن الثورة.

كما كتب "الحبيب السائح" رواية "زمن النمرود" (1985) وعالج فيها نظام الحكم الفاسد، ومن الأعمال الروائية أيضا نجد أعمال "جيلالي خلاص" روايته "الكلب" (1935)، و"مرزاق بقطاش"(1982) لتأتي إسهامات "رشيد بوجدرة" من خلال أعماله"التفكك "(1982)،"معركة الزقاق" (1986)، وتابع "الطاهر وطار" في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية "اللاز" وهي بعنوان "تجربة العشق والموت في زمن

[1] إدريس بوذينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 41.

الحراشي" (1980)، «إذ صور فيها الوضع الاجتماعي الذي تعيشه الجزائر، والذي يحمل لها الكاتب رؤية فكرية حاول أن يترجمها ضمن عمل فني متكامل»[1] .

لتنتقل بعد هذا الرواية الجزائرية إلى مرحلة أخرى، والتي اتسمت فيها النصوص باحتفاظها بموضوع الثورة وتمجيدها لها لدرجة اعتبارها أسطورة، وهذا ما تعكسه روايات "محمد فلاح"في "هموم الفلاقي" "زمن العشق والأخطار"، و"محمد الرتيلي" في روايته"الألواح تحترق" (1982)، ليأتي بعدهم"محمد مرتاض"في "تتلألأ الشمس" كل هذه الأعمال وغيرها «غيرت عن واقع يقف أمامه موضوع الثورة التحريرية باهتا جراء ما أفرزه النظام السياسي من تغيرات فأصبحنا نقرأ الواقع باعتباره نتيجة لسوء تقدير الثورة مثلما نقرأ الثورة في الرواية كنتيجة لمواقف الكاتب الإيديولوجي أو الانفعالي»[2] .

وما يمكن قوله حول عقد الثمانينات أن فن الرواية اختلف عن المراحل السابقة في بعض الملامح، إذ ترمي إلى الخروج عن المألوف السردي.

لكن هذا لم يمنع من ميلاد مرحلة جديدة وهي فترة التسعينات، «إذ شهدت فيها الساحة الأدبية الجزائرية منذ بداية الأزمة عددا معتبرا من النصوص الإبداعية التي كان موضوعها الأزمة، لكن الرواية كان لها الحظ الأوفر نظرا لطبيعتها التي اكتسبتها من احتواء تلك التجربة الإنسانية إضافة على امتلاكها مقومات البعد الوظيفي المأساوي والقدرة على تجسيده فنيا، زيادة على تميزها بتوفير مجالات أوسع للبحث عن الذات، وقدرتها العجيبة على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا»[3]، وهذا يعني أن الخطاب الروائي ارتبط بالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية الأساسية، فقد عرفت الجزائر في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين مرحلة خطيرة

---

[1] إدريس بوذينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص80.

[2] آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، د ط، 2006، ص 55، 56.

[3] الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص2.

بدأت مع أحداث أكتوبر 1988، مست المثقف بدرجة كبيرة فصارت الأعمال الروائية تجسد كل مظاهر هذه الفترة سواء اجتماعية، سياسية واقتصادية، مثلما نجده في رواية "دم الغزل" "لمرزاق بقطاش"، وكراف الخطايا "لعبد الله عيسى لحيلح"، "امرأة بلا ملامح" "لكمال بركاني"، "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي " ورواية "الطاهر وطار" "الشمعة والدهاليز"، وغيرها من الروايات الأخرى التي تطرقت إلى وصف السلطة وأعمالها المشينة كما حاولت أن تصور الصراع القائم بين المثقف والسلطة، بحيث أصبح المثقف معرضا لمختلف أشكال العنف ومن الأعمال التي جسدت هذه المحنة والأزمة نجد رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" و"فتاوى زمن الموت" "لإبراهيم سعدي"، ورواية" الورم" "لمحمد ساري"، "بحر الصمت" و"وطن من زجاج" "لياسمينة صالح" وما ميز هذه الأعمال في مجملها أنها «لا تذكر أسماء الشخصيات السياسية الفاسدة بل استعانوا بضمير "هم" وذلك تخوفا من إلحاق الخطر بأنفسهم»[1] ، كما يلجأ الكتاب إلى الرموز والإيحاءات للتعبير عن فساد السلطة فرواية "كراف الخطايا"، تناولت «فساد رئيس البلدية والمسؤولين دون ذكر أسمائهم، أما "أحلام مستغانمي" فتطرقت إلى المسؤول الثقافي العسكري»[2] .

وإذا عدنا إلى "مرزاق بقطاش" نجده «يصور اللّص وهو السياسي السلطوي نفسه، همه الوحيد تضخيم حساباته البنكية، والروائي يوحي إليه من خلال شخصية مشاركة في خطابه والقارئ بتأمله لهذه الرواية يتعرف على مجريات الواقع لاسيما وأن الأموال المنتهبة أمر طبيعي فيما بين معظمهم»[3].

مما سبق من ذكره نلحظ أن كتاب هذه الفترة يتركون المجال للقارئ ليبحث عن الموضوع الرئيسي، من خلال إعطائه لمحة وصورة عن هذا الفساد باعتباره معروفا في المجتمع الجزائري.

---

[1] الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 167.

[2] المرجع نفسه، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 167.

كما تناول "الطاهر وطار" بدوره فساد السلطة في روايته الشمعة والدهاليز، «إذ تكاد تجمع هذه الرواية على إدانة السلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي»[1].

إن الروائيين في هذه الفترة قد «عرضوا لنا أشكال العنف والبؤس والقتل الفردي والجماعي، ومعاناة المثقفين من الكتاب والصحافيين الذين أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى»[2].

إذا نظرنا إلى روايات هذه المرحلة، نقول بأنها في مجملها تعبر عن واقع اجتماعي، سياسي واقتصادي وبالأخص عن الأزمة التي عانى منها الشعب الجزائري عامة، والمثقف خاصة، فقد أرخت هذه النماذج الروائية – السابقة الذكر - لمرحلة العنف بكل تفاصيلها الأيديولوجية والسياسية على لسان الشخصيات والساردين، فهي كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطيع الخروج عن دائرتها واتخذتها مادة حكائية شكلت بداياتها ونهاياتها وزمنها المحوري من خلال القرائن التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب.

وفي نهاية هذا المدخل نقول بأن المتتبع لمسار الرواية الجزائرية يتوصل إلى أن هذا الجنس قد عرف تغيرات متعددة تعددت حسب الفترات الزمنية، إذ كان لكل فترة ميزتها الخاصة التي جعلتها رائدة زمانها، فلم تكن الرواية مجالا منغلقا بحد ذاته، بل كانت عالما منفتحا لمختلف التساؤلات والاستنتاجات فكان هذا الجنس مؤثر قوي على حياة الشعب الجزائري، فقد عبر الكتاب من خلاله عن أمالهم وآلامهم فكانت الكيس الذي احتوى كل شيء، فاستطاعت أن تمثل الجزائر في زمن الصمت والموت والإبداع والفرح أحسن تمثيل لاحتوائها لمختلف صور الألم والأمل والواقع المعيش.

---

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 78.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

الفصـــــل الأول: التراث والرواية الجزائرية.

أولا: مفهـــــوم التـــــراث:

1/ لـــــغة.

2/ اصـــــطلاحا.

3/ مفهـــوم التراث في الفكـــــر العربـــي المعـــاصر.

ثانيا: أشكـــــــــال التراث:

1. **التراث الشعبي.**
2. **التراث الديني.**
3. **التراث الأدبي.**

ثالثا: دواعـــي توظيـــــف التـــراث.

رابعا: وظيفـــة التراث.

خامسا: مواقـــف من التـــراث والحـــداثة:

سادسا: حضـــور التـــــراث في الرواية الجـــزائرية.

إن النظر إلى التراث باعتباره مسألة لها صلة كبيرة بتفاعل الإنسان والمعرفة وعلاقتهما بالزمان والمكان لمن أهم القضايا التي أخذت حيزا كبيرا من الاهتمام لدى الدارسين والباحثين في مختلف العلوم، كما أنه أحد شروط النهضة والانبعاث في ضوء جدل الأصالة والمعاصرة، ولهذا لا عجب أن يكون حضوره في الكتابات الإبداعية كبيرا لاسيما الروائية منها، فقد أضحى توظيفه في الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة من أهم الموضوعات التي انصب على دراستها مختلف الباحثين، وقبل الحديث عن هذا الحضور توجب علينا البحث عن مدلوله داخل مختلف المعاجم العربية، والتعرف على مختلف أشكاله ووظيفته، ودواعي توظيفه، وعن الصراع المفتعل بينه وبين الحداثة.

أولا: مفهوم التراث:

1/لغة:

نظرا للأهمية التي احتلها التراث في الفكر العربي المعاصر يجدر بنا أن نتتبع هذا المصطلح في المعاجم العربية بغرض تحديد دلالاته ومعانيه فقد وردت في "لسان العرب" في مادة "ورث" بمعنى « صفة من صفات الله عزّ وجلّ وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين أي يبقى بعد فناء الكل »[1]، وهذا ما تؤكده الآية الكريمة، بعد قوله تعالى:﴿ولله ملك السموت والأرض وإلى الله ترجع الأمور ﴿١٨٩﴾ ولله ملك السموت والأرض ولله على كل شيء قدير ﴿١٨٩﴾[2] ، ويقال«وَرِثَهَ مالَهُ وَمْجَدَه و وِرِثَه عُنه وَرْثًا وَ وِرِثَةً وَ وَ اثَرَّ وإِ ثْرُ وِرْثُ

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005 ج1، ص 912، مادة ورث.

[2] سورة آل عمران، الآية 189.

فُلاناً َمالا أَثِْه ُوِثًا و َوْرثًا... و َو ِثْتُ في َماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة»[1].بمعنى ما يترك من طرف السابقين فيرثة اللاحقين .

إن هذه المفاهيم لا تخرج عن نطاق ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي باعتباره ميراث يتركه سابقوه المقربون.

أما في قاموس المحيط فقد تضمنت مفردة "ورث" معنى «َو ِرَث أباه ومنه بكسر الراء أي يِرَثُه وأُو ثَرُأبوه وَو ثّرُ جعله من ثَقِو، والوارث: الباقي بعد فناء الخلق، وفي الدعاء: أمتعني بسمي وبصري واجعله الوارث مني أي أبقيه معي حتى أموت»[2] .

إن مدلول لفظة ورث من خلال هذا القاموس تدل على الإرث والميراث وعلى ما يتركه الأب لأولاده.

أما في معجم الوسيط فتعني مفردة "ورث" في مادة "ورث" «َو ِرَث فلانا المال، ومنه وعنه (يرثه) ْوِثًا وَوْرثًا وإْرثًا... أي صار إليه ماله بعد موته، وَو ثَو أباه ماله ومجده... َوْرثَه عنه...»[3] فالتراث هنا يعني الإرث.

من خلال هذه المعاجم العربية نفهم أن كلمة "التراث" مأخوذة من مفردة "ورث" والذي يصب معناها في الإرث والميراث والتراث، فالإرث إذن هو ما يتركه الأب لأولاده، والتراث هو ما يتركه السلف، كما أن معنى ورث تحمل صفة من صفات الله تعالى.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص 912، 913.

(2) الفيروز أبادي مجد الدين محمدين يعقوب، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 2009، ص 204.

(3) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، ص 1034، مادة "ورث".

وقد وردت كلمة "تراث" أيضا في القرآن الكريم في قوله تعالى من سورة الفجر:﴿كَلَّا بَل لَّا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ ﴿١٧﴾ وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَىٰ طَعَامِ الْمِسْكِينِ ﴿١٨﴾ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴿١٩﴾ وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا ﴿٢٠﴾﴾[1]

وكما هو واضح من هذه الآية الكريمة فإن كلمة تراث أخذت « معنى أخلاقيا وهذا الأمر يؤكده "الزمخشري" في "كشافة "حيث نجده قد فسر عبارة "أكلا لما" بالجمع بين الحلال والحرام يعني أنهم يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم»[2]، فالمقصود بالميراث هنا هو المال الذي تركه المالك وراءه أي أنها أخذت بالمعنى نفسه الذي دلت عليه المعاجم، كما وردت مفردة ميراث في القرآن الكريم أيضا، في قوله تعالى ﴿لِمَا لَكُمْ لَا تُنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴿١٠﴾﴾[3]، بمعنى أن كلمة ميراث أخذت معنى «عقائديا إيمانيا، فالله تعالى الخالق الدائم هو وحده المؤهل الحقيقي لأن يرث الأرض ومن عليها، على اعتبار أنه الخالق والموجد لهذه الكائنات التي هي في زوال»[4] .

وقال تعالى أيضا:﴿ هَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ﴿٥﴾ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ ۖ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ﴿٦﴾﴾[5]

أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي يرثه بعد موتي.

---

(1) سورة الفجر، الآيات17-20.

(2) علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، (بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي -أنموذجا-)، دراسة تحليلية مقارنة، توزيع منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د ط، 2007 ، ص 18.

(3) سورة الحديد، الآية 10.

(4) علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 18.

(5) سورة مريم، الآية 5، 6.

2/اصطلاحا:

لقد ورد لفظ التراث بمعاني مختلفة و متعددة وقد ارتبطت عموما بما يخلفه أو يتركه الآباء لأبنائهم بعد موتهم، وهذا ما كان يعتقد به قديما، أما في هذا العصر فقد اختلفت معانيه وعلى هذا الأساس اختلف الدارسون في تعريفة فنجد:

"محمد عابد الجابري" يعرفه بقوله «هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد»[1]، يشير هذا التعريف إلى أن التراث ليس هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد فحسب، بل هو أيضا ما ينتمي إلى الماضي القريب، ويواصل "الجابري " تعريفه له بقوله بأنّه «الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب والفن، والكلام والفلسفة والتصوف»[2] فقد ارتبط التراث عند الجابري بالناحية الفكرية فقط .

أما "فهمي جدعان" فيوسع مفهوم التراث «ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد والمادي كالعمران»[3].

من خلال هذين التعريفين نخلص إلى أن "فهمي جدعان" اختلف مع "محمد عابد الجابري" إذ أنه أضاف إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي والمادي.

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، د ط ،2002 ، ص 26.

كما يعرفه "غالي شكري"«بأنه جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن»[1] حاول "شكري" من خلال هذا التعريف حاول غالي شكري أن يعطي للتراث مفهوم أوسع وأشمل عن التعريف الذي قدمه كل من فهمي جدعان والجابري من خلال ربطه بالتاريخ ومخلفاته.

أما "حسن حنفي" فيعرف التراث بقوله :«هو مجموعة الأجوبة لمجموع الأسئلة التي طرحها جيل معين في ظروف تاريخية خاصة ولما كان الزمان متغيرا فلكل جيل أسئلته وأجوبته التي قد تتفق وقد تختلف مع أسئلة جيل آخر و إجاباته »[2].

هذا التعريف يثبت لنا أن "حنفي" رفض المفهوم التقليدي للتراث، وآمن بفكرة إعادة توظيف التراث من جديد.

كما حاول "حسن حنفي" أن « ينزع عن التراث قدسيته وصفته التبجيلية، فهو يستبطن معنا عميقا للتراث حيث يرى أن التراث الحقيقي يخرج من أحشاء القديم ولكن بصورة جديدة»[3].

إذن التراث كما رأينا من خلال التعاريف السابقة مصطلح متعدد المفاهيم، وقد اختلف الباحثون حول تعريفه وتحديد مقوماته، وهذا تقريبا تعريفنا للتراث: "هو ما وصل إلينا من الماضي القريب أو البعيد سواء من ثقافة عربية إسلامية: العقيدة، الشريعة، اللغة، الأدب، الفن والفلسفة أومن عادات وتقاليد أو عمران".

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد ،الأردن، ط 1، 2010، ص 13.

[2] علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

3/مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

إن تحديد مفهوم التراث لم يقتصر على الباحثين والدارسين فقط، بل تجاوز ذلك إلى الاتجاهات الفكرية التي اختلفت وتباينت تبعا لتباين أيديولوجياتهم، ويمكن في هذا السياق أن نميز بين ثلاثة اتجاهات في تحديد مفهوم التراث.

أ- مفهوم التراث عند السلفيين: «يدعو أنصار هذا الموقف للعودة إلى التراث والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي، ويرفض الموقف السلفي كل ما هو جديد ويدعو إلى الوقوف بوجهه بحجة أنه من نتاج مجتمع وحضارة غربيين عن المجتمع العربي»[1] ، ويعنى هذا أن الاتجاه السلفي اتجاه محافظ رافض لكل ما هو جديد باعتباره نتاج تعقيب غربي.

ب- مفهوم التراث عند أصحاب الحداثة: ويأتي هذا الموقف مقابلا للموقف الأول على عكس منه فأصحاب هذا الاتجاه «يرفضون العودة إلى التراث لأنه ينتمي إلى الماضي ومرتبط بالقديم والتقليدي، ويرون أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد جذري وشامل للحياة العربية، في شتى وجوهها وأبعادها»[2]، وما يمكننا أن نقول عن هذا أن الحداثة تجاوزت التراث والماضي إلى الحاضر ورفضت كل ما هو تقليدي، فالحياة تتطور وتتغير في خضم ما هو موجود في حاضرنا.

ج- الموقف الجدلي:

ظهر هذا الموقف كرد فعل على الاتجاهين: السلفي والرافض – الحداثة - فهو يقوم على أسس ومبادئ تتناقض مع الأسس التي قاما عليها الاتجاهان السابقان.

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 22.

[2] المرجع نفسه ، ص 23.

وقد واجه هذا التيار الموقف السلفي «بنزع القداسة عن التراث والنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع، وواجه الموقف الرافض بالربط بين الحاضر والماضي، والماضي والحاضر»[1].

وما يمكن قوله هنا أن هذا التيار جاء مناقضا للاتجاه السلفي و الرافض، ويتضمن هذا الاتجاه الدعوة إلى إحياء التراث من خلال دمجه مع متطلبات العصر.

وخلاصة القول لما سبق ذكره، نقول أنه على الرغم من وجود اختلافات في فهم ماهية التراث وأبعاده المختلفة إلا أن هناك عناية خاصة بالتراث وقد حضي بدراسة عناصره في مختلف الاتجاهات الفكرية (السلفي الرافض والجدلي)، ولهذا أضحت لفظة التراث من أهم المصطلحاتذيوعً ا في حقل الدراسات النقدية المعاصرة.

أما فيما يتعلق حضور لفظ "التراث" في اللغات الأجنبية المعاصرة «التي نستورد منها منذ بدء يقظتنا الحديثة تلك المصطلحات الجديدة على لغتنا وفكرنا ترجمة وتعريبا، وهي الفرنسية والانجليزية بصورة خاصة، فإن كلمتي (patrimonia) و(héritage) لا تحملان المضامين نفسها التي نحملها نحن اليوم لكلمتنا العربية "التراث"، فإن معناهما لا يكاد يتعدى حدود المعنى العربي القديم للكلمة،و الذي يحيل أساسا إلى تركة المالك إلى أبنائه»[2]، فكلمة "تراث" في العربية تحمل دلالات أكبر وأعمق مما هي عليه في اللغات الأجنبية ذات المعنى السطحي، «وقد استعملت كلمة (héritage) بالفرنسية بمعني مجازي للدلالة على المعتقدات والعادات الخاصة بحضارة ما وبكيفية عامة التراث الروحي ولكن في هذه الحالة يظل معنى الكلمة فقيرا جدا بالقياس إلى المعنى الذي تحمله مفردة "تراث" في الخطاب المعاصر»[3]، فالتراث بمفهومه الحالي ليس له مقابلات أجنبية معاصرة متداولة .

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 23.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

ومن خلال هذا كله يمكننا القول أن كلمة تراث «بمعنى المورث الثقافي والفكري المتداولة في فكرنا العربي المعاصر اليوم ليس لها حضور في الخطاب الفكري القديم بصورة أتم مما هي عليه في أي لغة من اللغات الأوروبية والغربية التي تقتبس منها بعض الأفكار وقيم الحضارة ومبادئ التمدن»[1].

ويطلق مصطلح التراث أيضا في الحضارة الغربية المعاصرة على «المخلفات الحضارية والثقافية والدينية»[2].

ثانيا: أشكال التراث:

إن التراث هو أحد روافد ثقافة الأمة وخلاصة الحياة، وحصيلة المعرفة والتجارب، ويشمل كل من الأدب الشعبي، العادات، التقاليد، المعارف والحرف الشعبية، ويمكن تقسيمه إلى أشكال وهي كالتالي:

1/:التراث الشعبي:

يعتبر التراث الشعبي المادة الخام التي يستلهم منها الكتاب ما يناسب موضوعاتهم، باعتباره ذلك الموروث الذي يمثل صوتا للشعب، وهوية من هوياته من سير شعبية وأساطير وقصص وخرافات.

فالأدب الشعبي كما يرى "حسين نصار" هو «الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه، ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»[3]، أي أنه وليد الحياة الشعبية فهو الذي ينقل لنا فكر الأمة عاداتها، تقاليدها، سلوكاتها ومعتقداتها من جيل إلى جيل.

---

[1] علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 20.

[2] أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، سلسلة فصيلة، قطر، ط1، 1405هـ، ص 29.

[3] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 11.

وقد اختلُف في تحديد مفهوم الأدب الشعبي فمنهم من عرفه بأنه: « الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»[1]، أي أنه مجهول القائل أو المؤلف، مكتوب بالعامية .

ونظرت جماعة أخرى إليه من جانب آخر فعرفته بأنه: «الأدب المعبر عن مشاعر الشعب في لغة عامية أو فصحى»[2]، واقتراب موقف ثالث من المفهوم الأول، فعرف الأدب الشعبي بأنّه هو «الأدب العالمي، قديما كان أو حديثا، مسجلا كان أو مرويا شفاهيا مجهول القائل أو معروفه»[3].

وما يلاحظ على التعريفات السابقة أنها تختلف فيما بينها، فالأول ينظر إلى الأدب الشعبي من ناحية الشكل، وربطه باللغة العامية، في حين نظر إليه التعريف الثاني من ناحية المضمون مع المزاوجة بين اللغتين الفصحى والعامية، أما المفهوم الثالث فنجد فيه نوعا من التقارب مع المفهوم الأول، ولكنه أعاد الاعتبار للقائل (المؤلف) بعدما كان مجهولا- بحسب التعريف الأول-.

ويطلق مصطلح التراث الشعبي «ليشمل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمة مدى أجيال، من أفعال وعادات وتقاليد، سلوكات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد»[4].

ويقابل هذا المصطلح لفظة "فولكلور" ولفظة "الموروث الشعبي"، وبذلك يظل الأدب الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحتوي اللغة والدين والمعتقدات والتاريخ وغيرها من ألوان المعرفة الأخرى، فالأدب الشعبي يتمظهر في أنواع مختلفة هي:

---

[1] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

[4] الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجزائر، دط، 2000، ص 09.

أ/ المثل الشعبي:

لقد عني التراث العربي عناية كبيرة بالأمثال الشعبية، ونقصد بها «فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب وما تؤمن به من معتقدات»[1]، فالمثل الشعبي بهذا المعنى شكل من أشكال الأدب الشعبي يترجم أفكار الشعوب ويلخص تجاربهم.

كما يعرف أيضا بأنه «جملة قصيرة مصيبة المعنى، تستحضر بدقة الحقيقة الشائعة وتتولد أساسا في المجتمعات الأولى بأسلوب عامي غير أدبي، وتكون شكلا فولكلوريا شائعا في كل الأجيال»[2]، أي أن المثل يرتبط بحادثة معينة قد تكون موجودة أساسا داخل الشعوب، ذو لغة عامية، وهو فرع من الأدب الشعبي، يتسم بإيجاز اللفظ بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير، حسب التشبيه، إصابة المعنى، وجودة الكناية. ويختلف المثل عن الحكمة بحيث أنه أكثر عمقا وشمولية منها فهي ذو نظرة فردية تفيد معنى واحد، أما المثل فيفيد معنيين، معنى ظاهرا ومعنى باطنا[3].

ب/ الحكاية الشعبية:

هي ثاني شكل في التراث الشعبي، وتعتبر من أقدم الأشكال إذ تعود إلى آلاف السنين.

وقد عرفتها "نبيلة إبراهيم" بقولها «هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»[4]، أي أن

---

(1) طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 142.

(2) المرجع نفسه، ص 146.

(3) ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، 2002، ص 30، 32.

(4) سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1998، ص 58.

الحكاية الشعبية مرتبطة بالحوادث القديمة يتوارثها الأجيال شفاهة، وهي نتاج واقعة خيالية أو حقيقية تتطور مع العصر.

وفي تعريف آخر لها نقول بأنها «سجل حافل بمعتقدات الشعب وعاداته»[1]، فالحكاية الشعبية تصور لنا عادات وتقاليد المجتمعات، فهي جنس أدبي شعبي قائم بذاته، له أصوله ومقوماته الفنية يتميز بها عن باقي أشكال التعبير الشعبي الأخرى، فهي «شكل أدبي شفوي تتناقله وتتوارثه الأجيال عن طريق المشافهة، ينحدر من أصول شعبية شكلا ومضمونا، من إبداع الخيال الشعبي يضيف ويحذف أو يعبر في مضمونها ومحتواها الفني، مجهولة المؤلف سرعان ما يذوب في ذات الجماعة التي ينتمي إليها بطلها من نوع خاص خارق للعادة»[2].

وللحكاية الشعبية أنواع هي: الحكاية اللغوية، المثلية، النكتة والشعرية.

ومما لا يخفي علينا ذكره أن الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية يصعب التمييز بينهما، وذلك للتقارب الموجود بينهما خاصة في عناصرهما البنيوية، فهما يحتويان على عنصر العجيب والخيال، وكلاهما لا ينفصلان عن الواقع الشعبي[3].

ج/ الأغاني الشعبية:

وهي أيضا نوع من الأدب الشعبي، «وتمثل في الأساس إحدى التطورات المتواصلة في أشكال التعبير الشعبي»[4]، أي أن الأغنية الشعبية جاءت نتاج للتطور الحاصل في التراث الشعبي.

---

[1] طلال حرب، أولية النص ، ص 124.

[2] سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 61، 62.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[4] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 ص 357.

وتتأسس «باستمرار كأداة تعبيرية فاعلة من شأنها مساءلة الراهن، وفهم تطوراته وخصوصياته»[1]، فهي تعتبر أداة تواصل يمكننّا من خلالها فهم الواقع بتطوراته.

وتتميز هذه الأغاني بسمة رئيسية تميز الأدب الشعبي برمته، وهي مجهولية المؤلف، وعامية اللغة «ترتبط بالوجدان مباشرة وهي ميزة خاص بالأغاني، يعبر من خلالها الشاعر الشعبي عن آمال وآلام وتجارب الأمة»[2].

والملاحظ على هذا أن الأغاني الشعبية تشترك مع الأنواع الأخرى للتراث الشعبي في كونها مجهولة المؤلف وذات لغة عامية، ولكن ما يميزها عن غيرها هو احتوائها على عنصر الوجدان الغائب في الأنواع الأخرى.

فالأغاني الشعبية أصدق من الشعر الفصيح في التعبير عن الظواهر الاجتماعية، «وذلك لقربها من المجتمع الشعبي، وارتباطها في تعبيرها بالمناسبات المتعددة من عادات وتقاليد وعرف اجتماعية شعبية مباشرة، فيما يرتبط الشعر الفصيح بما يجب أن يكون عليه المجتمع لما هو كائن»[3]، فقد تطرقت الأغاني إلى مواضيع كثيرة منها الأعياد، الاحتفالات الدينية، والعطل، الحب، الأفراح، الأعراس والختان، الميلاد والمآتم، والمناسبات الحزينة كالمرض فهي كباقي الأنواع الأخرى تصدر من الشعب وتعبر عن حاله وهمومه ومعتقداته، تتوارث عبر الأجيال.

د/ السيرة الشعبية:

تعرف السيرة على أنّها «ترجمة لحياة إنسان ما أو تاريخه منذ أن ولد إلى أن مات، أو هي مجموعة من الناس الذين قاموا بأعمال عظيمة في حياتهم، وكان جديرا بتسجيل تاريخهم»[4]، ويتضح من خلال هذا المفهوم مدى ارتباط السيرة بالتاريخ.

---

[1] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص 349.

[2] حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

[4] سعيد سلام، التناص التراثي، ص 399.

أما السيرة الشعبية فهي «فن تمتزج فيه مجموعة فنون مختلفة كالرواية والعزف والغناء والتمثيل أحيانا»[1] ومعنى هذا أن السيرة الشعبية تتداخل مع أجناس أدبية أخرى كالرواية مثلا.

وفي تعريف السيرة الشعبية في الأدب العربي يمكن القول أنها « عمل قصصي مكتمل الأبعاد طابعها في عمومه ليس بجديد على العرب، سواء ًمن حيث النوع أو من حيث الأداء الفني... وتمتاز بالامتداد السري إلى درجة استيعاب أجناس أدبية أخرى»[2]، وقد عرف العرب هذا الفن منذ القدم، وما ميزّه أنه فن واسع يحتوي على أنواع أخرى، « فالسيرة الشعبية كإنتاج كانت وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه»[3]، أي أن السيرة الشعبية هي نتاج تفاعل المجتمع العربي مع المجتمعات الأخرى.

كما أن السيرة «ليست مقصورة على الواقع ولكنها تجنح في أكثر حلقاتها إلى الخيال، وتقوم على بطل أو مجموعة من الأبطال»[4]، فتمتزج فيها الحقيقة بالخيال، أي تصوير ما هو واقعي بطريقة خيالية، ولا ننسى أن البطل الشعبي شخصية رئيسية في السيرة الشعبية، إذ يوجد في كل سيرة «بطل شجاع يتمتع بقوى خارقة، لكنه لا يتحرك بمفرده بل نجد دائما إلى جانبه شخصية مساعدة من قبيلته غالبا»[5]، فهذا البطل يستند إلى شخصية بطل تاريخي عاش فعلا تساعده شخصيات.

في كلامنا عن السيرة الشعبية لابد لنا من الحديث عن الفرق الجوهري بينها وبين القصص الشعبي، فالسير الشعبية «تاريخية في المقام الأول، مادتها التاريخ تحرص على الهدف التاريخي ولا تتحول عنه حتى النهاية، أما القصص الشعبي فهو يصور في أغلبه الصراع من أجل استمرار الخير من نماذج بشرية أكثر موافقة للواقع المعيش

(1) حلمي بدير، اثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 53.
(2) فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص 358.
(3) المرجع نفسه، ص 357.
(4) رشيد خورشيد، السيرة العربية، عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، د ط، دت، ص 250.
(5) طلال حرب، أولية النص، ص 89.

وتستقي قصصها من الحياة اليومية»[1]، ومعنى هذا أن البطل في السيرة الشعبية بطل شجاع يقتدي به في الشجاعة والبسالة والإقدام والفروسية، أما القصص الشعبي فبطلها إنسان عادي بسيط فقير يعيش حياته اليومية ببساطة.

2/ التراث الديني:

يقصد بالتراث الديني مختلف النصوص التي تكون مرجعيتها الدين سواء النص القرآني، أو الأحاديث النبوية، أقوال وأثار الصحابة أو بعض الطقوس الدينية، أما بالنسبة للقرآن الكريم فهو «مصدر التراث الديني وينبوع الفكر الإسلامي ومزال معينا موردا عذبا يسترفده الشعراء في كل زمان ومكان لإضفاء الجمال الفني على إبداعاتهم»[2].

فهو منبع استفاد منه كل من الشعراء والكتاب بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة، وقد خصص لهذا الجانب مساحة «ليتقاطع مع اتجاهات وأيديولوجيات أخرى لطالما عرفتها الرواية الجزائرية على العموم، ومن الكتاب الذين تطرقوا لهذا الجانب بوجهه التقليدي نجد عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار»[3]، فقد شكل هذا النوع ركيزة وخلفية أساسية لدى الروائيين حتى ظل يعلو سماء الكتابات المعاصرة، واستلهم الأدباء التراث الديني بعدة أشكال وهي:

غيبيات: وهو الإيمان بشيء لم تره العين، وهو يخص الجانب الديني والإيمان به حيث أنه يقوم على الصدق والاقتناع النفسي.

---

[1] حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 53.

[2] إبراهيمي منصور محمد الياسمين، استحياء التراث في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2006، ص 17.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمآل)، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعة AGP ، وهران، د ط د ت، ص65.

الاهتمام بالعدد الفلكلوري: حيث يعتبر العدد سبعة الذي نجده أكثر بروزا في المظاهر الاعتقادية وقد وردني في الكتب السماوية والأساطير الإنسانية.

الاعتقاد ببركة الأولياء الصالحين أحياء وأمواتا: أي القدرة التي يتميزون بها، وهي فكرة وظفها الروائيون في معظم أعمالهم.

حتمية وقائع القدر: والذي يرتبط أساسا وعادة بالقضاء والقدر، حيث تترك الأمور لله سبحانه وتعالى[1].

وظفت المضامين الدينية بجل صورها في شتى الأعمال الأدبية، إذ ألهم الكتاب بها فاستمدوا منها نماذج وصور وموضوعات أدبية فكان الكتاب المقدس المصدر الأساسي لهم.

3/ التراث الأدبي:

مما لاشك فيه أن التراث الأدبي قد نال حظه وحصته من الأدبي العربي، وهذا ما نجده شائعا عند كثير من الأدباء فنراهم يوظفونه بشكل هائل لدرجة تقديسه، ومن المعقول «أن يكون التراث الأدبي هو أثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس الأدباء والشعراء ومن الطبيعي أن تكون شخصيات هؤلاء الأدباء من بين الشخصيات اللصيقة بنفوسهم»[2]، فالتراث الأدبي أقرب إلى النفس لأنه يمثل الواقع المعيش ويصور لهم الحياة، كما أنه يعبر عن ذات الأديب ويعكس حياته الطويلة.

والمقصود بالتراث الأدبي هو «ذكر أسماء عدّة كتاب ومؤلفين عرب، منهم ما هو قديم ومنهم ما هو حديث، أمثال ابن خلدون، البلاذري، ابن قطبة، وحتى المؤرخين والعلماء»[3]، وينبغي الإشارة إلى أن هذه الأسماء والشخصيات الأدبية هي شخصيات تاريخية، «إذ كان لها وجودها التاريخي، وإلى جانب هذا الوجود لها هوية

---

[1] ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، ص 66.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص 138.

[3] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، ص 82.

تميزها عن كونها مجرد شخصية تاريخية وحسب، ولكن هناك شخصيات ليس لها وجود تاريخي، وإنما هي وليدة الإبداع الفني والخيال الأدبي، وهذه ما يمكن أن نسميها الشخصيات المبتدعة»[1].

ثالثا:دواعي توظيف التراث:

شاعت ظاهرة استدعاء التراث بكل أنواعها في الأعمال الأدبية عامة والروائية خاصة، فلم يوظف الأدباء والروائيون التراث في الرواية العربية المعاصرة عبثا أو فجأة بلا مقدمات، بل وقفت وراءه مجموعة من العوامل الثقافية والفنية والاجتماعية هذه الدواعي هي:

1/ الدواعي الفنية: من الممكن أن نقسم هذه العوامل الفنية إلى عوامل أخرى، أولها إحساس الكاتب بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانيات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح إبداعاته طاقات لا حدود لها[2]. فتراثنا الأدبي فيه ما يكفي لمنح العمل جمالية فنية، وهو جدير باستحضاره في الأعمال الأدبية.

أما ثانيها فيتمثل في رغبة الأديب أو الكاتب في إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عمله بعد أن سيطر عليه الجانب الذاتي[3]، فالتراث يمنح العمل الإبداعي موضوعية وينزع عنه نوعا من الذاتية، فهو يخرج الكتابة من ذاتية الأديب إلى موضوعية القراء.

وفيما يخص العامل الثالث فيتمثل في إحساس الروائي العربي بتناقض كبير أثناء تعامله مع الرواية الغربية وأخذه منها، إذ لم يجد فيها ما يلبي رغبته في محاولته معايشة الواقع وملامسته، وبذلك تطلب الأمر العودة إلى التراث فهو الوحيد القادر على التعبير عن واقع الأديب والشعور به أكثر من الأشكال الأدبية الغربية، والأمر الأكثر أهمية من هذا هو الشعور بالتقصير عندما تجد كتاب الغرب يوظفون تراثنا في حين نحن العرب لا نعتد

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 150.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 17.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

به[1]، فما تعبر عنه الرواية الغربية لا يعبر عن الواقع العربي، فالمضمون الغربي لا يتماشى مع المضمون العربي سواء كان دينيا، اجتماعيا أو أخلاقيا.

2/ الدواعي الثقافية: مهد لظاهرة توظيف التراث تلك الإنتاجات الأدبية التي قام بها الأدباء والباحثون إذ وجدوا أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من قصص، حكايات، أساطير وأمثال، فما كان منهم إلا أن قطعوا الصلة مع الرواية الغربية محاولين بذلك العودة بالرواية العربية إلى أصولها، « فقد وجد الكتاب في تراثنا رافدا ثقافيا غنيا يعج بشتى صنوف الأدب، فالاحتكاك بالآخر يولد ردود أفعال تصب في الدفاع عن الشخصية الثقافية العربية وهذا الأمر وجد منذ القدم عندما جاء الإسلام، فخاطب العرب وأوجد قواعد حياتهم الجديدة وكيفية التعامل مع ما ورثوه من أجدادهم من أخلاق وثقافة، فكان الرجوع إلى الذات بمثابة إثبات الهوية»[2]، وبذلك من الأجدر العودة إلى التراث من أجل الحفاظ على الهوية الوطنية وإثبات الذات في خضم السيطرة الغربية على شتى المجالات إذ أنه بعد «عودة الاستعمار بصنوفه جعل الكتاب يلتفتون إلى ماضي ثقافتهم من ظواهر قصصية فوجدوا أشكالا مختلفة من القصص بعضها قد ترجم إلى لغات أجنبية كألف ليلة وليلة، وقد أسهم كل هذا في الكشف عن بعض الظواهر، وجذب انتباه الدارسين إلى دراسات أخرى، فأسفرت هذه الدراسات عن الكشف عن تراثنا القصصي الذي يمكننا استثماره في عمل الكثير للرواية العربية، فاستطاع الروائي أن يصوغ من التراث وأشكاله روايته الجديدة»[3] فكانت هذه الدوافع الثقافية لاستلهام التراث فرصة لإثبات وجود الرواية العربية وتحديثها من خلال إحياء القديم من جديد، كما ساعدت على كشف ما يزخر به تراثنا العربي من أعمال فنية تستحق أن تستحضر في الأعمال الأدبية.

---

[1] ينظر: حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص 27.

[2] المرجع نفسه ، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

3/ الدوافع الاجتماعية والسياسية: كان الكتاب العرب يجّسدون مظاهر الواقع وحياتهم من خلال كتاباتهم وذلك بطرق شتى معتمدين في ذلك على « التراث في مواجهة مختلف الهجمات العسكرية حينا، والثقافية حينا آخر، كما كان موضع الفخر في لحظات الضعف، وموضع العبرة في حالات الانزلاق، وبذلك وجد الكاتب نفسه مدفوعا نحو تراثه بعوامل عدة، إما تقربا من مجتمعه وملامسته، وإما استعانة بهذا التراث للتذكير بالوجود وبالهوية المستقلة، وإما اعترفا واقتناعا بأن هذا التراث فيه ما يخدم هدف الكاتب الإبداعي ويساعد على تحقيقه»[1]. فالروائي العربي اعتمد على التراث من أجل مواجهة ثقافة الغرب وتياراته الهادفة إلى السيطرة، لأنه المعبر عن الهوية والمحافظ عليها في الوقت نفسه، لهذا فالكاتب مجبر على العودة إليه إذا ما أراد الحفاظ على هويته ووظيفته «كما كانت الدوافع السياسية محرضة أيضا للعودة إلى التراث منذ الحروب الصليبية، ومن الأسباب أيضا الخوف من بطش السلطة واللجوء إلى الرمز، فوجدوا التراث ملجأ آمنا يقولون من خلاله ما يرغبون»[2]، فكان اللجوء إلى التراث وسيلة الأدباء للتعبير عن أشياء لم يكونوا قادرين على طرحها بصورة مباشرة، كما استخدموا التراث أيضا من أجل التقرب من المجتمع وتنميته، والابتعاد عن التخلف والتقدم به.

من خلال هذا كله نستنتج أن هذه العوامل بكل أشكالها جعلت من التراث مادة أساسية لدى الكتاب وأعادت له الاعتبار فكانت العودة له حتمية لامناص منها، إذ لا يمكن تجاهل الماضي وما فيه من ملامح لهويتنا فهو المادة الخام لبناء المستقبل.

[1] حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص29.

رابعا: وظيفة التراث:

إن التراث هو جزء أساسي قوامه المجتمع وما خلفه من آثار علمية، فنية وأدبية، وهو من أهم عوامل تطور المجتمعات البشرية لأنه هو الذي يدفع بنا إلى السير خطوة جديدة، لما له من وظيفة وقيمة في حياتنا والتي تكمن في:

الوظيفة النفسية: التراث هو تراث الأمة، هذه الأخيرة ذات دور مرموق ومكانة بارزة في التاريخ، تاريخها ارتقى بها إلى قمم المجد عاليا، لكنه ما لبث أن انتهى إلى فاجعة أثرها قائم مستمر لمجابهة هذه الفاجعة لا بد من آليات دفاع نفسية والتسلح بإرث حضاري عريق من شأنه أن يشكل سندا معنويا لإرادة مهزومة، وأن يحجم عقدة النقص التي خلفها في النفوس فعل التعاظم الأوروبي وعلى هذا الحد من هذه القضية تتخذ الوظيفة النفسية للتراث بعدا قوميا يتمثل في حافز التخلص من ذل الهزيمة القوية التاريخية والعمل من أجل تجاوز تحديات العصر، والاندفاع في درب الحياة من جديد[1]، فموروثنا له صلة وثيقة بنفسية الأشخاص، لأن التمسك به يريح المرء، ويجعله مطمئنا من حيث انتمائه الروحي مع الجماعة، كما أن هذا التمسك يعد دفاعًا عن الأمة وتاريخها.

الوظيفة الجمالية: إن القول أن التراث الأدبي والفني والثقافي يتضمن عناصر جمالية قوية ليس بالأمر الجديد فالأدب أفضل مدخل للتراث وللتعبير عنه والحفاظ عليه، ويدخل في هذا المصنوعات الفنية الموسيقية والأثرية فإنها فضلا عما تنطوي عليه من عنصر الإمتاع والفائدة، فهي تساعد أيضا على تشكيل تجانس زمني روحي وإنساني يمد جذوره في الحساسية الجمالية نفسها، وهي بصفتها هذه تعكس الجانب الخالد من التراث[2]، فإن التقيد بالموروث واعتماده يضفي علينا لمسة فنية وجمالية كما أنه يجعل الأعمال الإبداعية والفكرية أكثر تميزا وتفردا، إلى جانب هذا كله له وظيفة روحية امتاعية.

---

(1) ينظر: فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1985، ص30.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

وظيفة عملية: يحتوي التراث على عناصر يتم استخدامها في الزمن الحاضر، وموجودة في جل أرجاء التراث: العقيدة، فقه المعاملات، العلوم النظرية والعملية، ويعد قطاع العلوم التطبيقية أكثرها تأثرا من بين جميع قطاعات التراث الأخرى، إذ أن التقدم العلمي الحديث قد تخطى تماما مراحل كثيرة، أما قضايا العقيدة فإنه ما يزال بإمكاننا الرجوع إلى كتب علم الكلام واستخدام عناصره، وبهذا الاعتبار لا بد من القول أن الإطلاع على التراث أمر مفيد في اغناء المصادر التي نأخذ منها من أجل معالجة قضايا عصرنا الراهن[1].

فالتراث يحتوي على علوم مختلفة منها ما تطور لا يمكن الرجوع إليها بفعل التقدم الحاصل فيها، ومنها ما هو ثابت غير متغير كعلوم الدين، وأصول الفقه ومازال الرجوع إليها أمر لا يمكن تجاوزه.

ويتقرر على هذا النحو أن التراث لا يمكن التهاون في أمره أو التقليل من شأنه، لما له من وظيفة ودور يؤديه في حياة الأفراد والأمة، فدوره ليس هامشا وإنما محوري، فهو الذي يبني الأمم نفسيا وجماليا وعمليا.

خامسا: مواقف من التراث والحداثة:

أثارت قضية التراث والحداثة جدلا واسعا بين مختلف الباحثين والدارسين، إذ حدث صراع بين مؤيد للتراث رافض للحداثة وبين معارض له مؤيد للحداثة متحمس للتجديد، باعتبار الواحد منهما يمثل عالم منفصل عن الآخر، وظل هذا الصراع زمنا طويلا، وقبل الخوض في هذه المسألة لا بد لنا أن نشير إلى مفهوم الحداثة فهي «مشتقة من الكلمة الانجليزية "modern" حديث، وهي مصطلح خرافي للغاية، فعادة ما توضع في مقابل تقليدي أي قديم، وتصبح بالتالي كلمة معيارية تعني أن الحداثة أرقى من القديم نظرا إلى ارتباطها بفكرة التقدم»[2] أي أنها كلمة تطلق على كل ما هو جديد، وهي عكس القديم.

---

[1] ينظر: فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ص 31.

[2] عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، (المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 2006، ص 213.

وفي تعريف آخر لها نقول «هي الخروج عن القيم الفكرية والتاريخية والأيديولوجية للتراث العربي وعداء لكل ما هو تراثي وأصيل»[1]، فالحداثة مخالفة للتراث، وكل ما يخرج عنه فهو حداثي، هذا هو مفهوم الحداثة المتعارف عليه، لكن هناك من يعرفها بأنها «ليست من الضروري أن تكون هدما وإلغاء لكل ما تراثي والنظر إلى الموروث الفكري والفني كسلطة يجب الفكاك منها وتدمير متعمد لسلطان الذاكرة»[2].

فالملاحظ هنا أن الآراء تضاربت، فهناك من يرى بأن الحداثة هي معارضة ومخالفة التراث، إذ نجد الحداثيون يدعون «بصراحة إلى إسقاط الماضي وقطع الجذور نهائيا مع الأصول الأدبية العربية، واعتبار الماضي كله مجموعة من الخرائب والأنقاض لا قيمة لها، وكأن الحداثة انقلاب عسكري»[3]، في حين نجد موقفا معارضا لهذا الرأي يرى بأن الحداثة لا تعني قطع الصلة تماما بالماضي، بل تعني إحياءه بطريقة جديدة حداثية، "فحنفي" يدعو إلى الأخذ «بتراث الأقدمين ما نستطيع تطبيق اليوم تطبيقا علميا، فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة، فإذا كان لأسلافنا طريقة تفيدنا في معاشنا الراهن أخذناها وكان ذلك هو الجانب الذي تحييه من التراث، وأما ما لا ينفع نفعا علميا تطبيقيا فهو الذي نتركه غير آسفين»[4]، فنحن نأخذ من التراث ما يلاءم ويناسب التطور العلمي الحاصل في هذا العصر التكنولوجي وهذا من أجل تحقيق تلاحم بين الماضي والواقع الراهن، وفي موقفه من التراث يقول «بأنه لا يرتبط بالماضي فحسب، بل هو في نفس الوقت معطى حاضر، فهو مخزون نفسي عند الجماهير وهو جزء من الواقع الحاضر، فنحن نعمل بالكندي كل يوم، ونتنفس الفرابي في كل لحظة ونرى ابن سينا في كل الطرقات، وبالتالي يكون تراثنا القديم حي يرزق بوجه حياتنا اليومية»[5].

---

(1) مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، دت، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 32.

(4) علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 82.

(5) محمود أمين العالم، مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، د ت، ص 12.

فالتراث يسير معنا ولا يفارقنا فهو حاضر في نفوسنا، إذ دائما ما يكون في حياتنا اليومية من خلال ممارستنا لأشغالنا، ففي التراث نجد كل مايلبي رغبتنا الفكرية والفنية من أدوات تساعدنا على النهضة ودخول ساحة تحديات العصر، "فحسن حنفي" يدعو إلى الانفتاح على التراث الغربي شريطة أن يكون ذلك تقوية للذات والثقافة، وليس الذوبان في ثقافة الآخر، فكلما زاد وعينا بتراثنا قّل تقليدنا للغرب والعكس صحيح.

ومنه يقول «ففي هذا التراث تستطيع أن تجد كل ما تريد، فإذا كان للإنسان دور إصلاحي في مجتمعه فإنه لا يحتاج بالضرورة إلى منهج جدلي أو مادي، ولا إلى نظرية في فائض القيمة ولا في الصراع الطبقي وإذا أردنا أن نغير الأمة وأن نجد أدوات تساعدنا على النهضة والإصلاح، ففي التراث الإسلامي بكل علومه، أدوات ووسائل تساعدنا على ذلك»[1]، فنحن لسنا بحاجة إلى النظر والأخذ من الغرب، فلدينا ما يلزم لمواجهة مشاكل عصرنا.

وهذا يعني بأن "حسن حنفي" يرى أنه من الصواب أن نأخذ من ماضينا ما يتماشى مع عصرنا، فهو يرفض الانغلاق على الذات والماضي، كما يرفض التبعية للآخر والغرب.

أما الجابري فيذهب إلى أن «نهضة الأمة العربية المأمولة لا يمكن أن تحدث إلا بانتظام في تراث، لأنه لا يستطيع فرد أو أمة أن يتنكر لماضيه تنكرا تاما، فهو الذي يكيف الحاضر بكيفية ما من أجل ذلك، فإن نهضتنا إذا لم تستلهم ماضيها ولم تبعث منه، إنما تنفصل عن أرضها الحقيقية، وتنتهي إلى الإخفاق والجمود، لأنها تفقد عنصر الانتماء، فتبقى بلا جذور تنبتها في أرض الماضي، بوصفة شرطا جوهريا لانبعاثها»[2]، فتطور الأمم يرتبط بالعودة إلى تراثها، لأنه لا توجد أمة بدون ماضي وبدون تراث، فالتخلي عنه بمثابة تخلي عن الهوية فهو الذي يبعث الأمم كلها.

---

[1] علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 228، 229.

[2] المرجع نفسه، ص 145.

والحقيقة أن المتأمل في كتابات وأطروحات "الجابري" تجاه التراث يلاحظ أنه يدعو« إلى التراث دون الغرق في الماضي والذوبان فيه بالمعنى السلفي التقليدي، وإنما هي عودة يقظة واعية تهدف إلى استلهام ماضينا الفكري والثقافي وفهمه فهما يقوم بالكشف عن مكوناته النظرية وآلياته المعرفية»[1]، فهو بذلك يرفض أفكار السلفيين التراثية والمغتربة، لأن هذه الأفكار تشل قدرة الأمة على النهوض وتعيق حياتنا الفكرية، فكما يجب أن تقرأ تراثنا في تاريخه يجب أن تقرأ تراث غيرنا في تاريخه ولو كان حاضرا.

أما في مسألة الحداثة فهي عنده لا تعني «رفض التراث ولا القطيعة معه بقدر ما تعني الارتقاء بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة»[2]، بحيث يدعونا إلى توظيف التراث بطريقة تناسب تطورات العصر، فمنطلق الحداثة يكون من الجوانب العقلانية في الثقافة العربية نفسها، ذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل، لذلك كانت بهذا الاعتبار « تعني أولا وقبل كل شيء حداثة المنهج وحداثة الرؤية، والهدف تحرير تصورنا للتراث من البطانة الأيديولوجية والوجدانية التي تضفي عليه داخل وعينا طابع العام والمطلق، وتنزع منه طابع النسبية والتاريخية»[3]، فهي تحرر عقولنا من الأفكار الإيديولوجية الموجهة نحو التراث، إذ تمنحه صفة الثبات، فعلى الرغم من الأهمية التي تعطيها للفرد كقيمة في ذاته، ليست من أجل ذاتها، بل هي دوما من أجل غيرها، وذلك لعموم الثقافة التي تنبثق فيها[4]، أي أنها تسعى إلى تحديث الأفكار التراثية أو الثقافة السائدة وإعادة قراءتها وليس كما هو معروف تحديث الحداثة بذاتها، وإذا لم تستطيع تحديث التراث فإنها لن تستطيع بناء حداثة خاصة يمكننا من خلالها الانخراط في الحداثة المعاصرة العالمية.

---

[1] علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 145.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

إن مسألة التغيير والتجديد حسب "محمد عابد الجابري" مطلب أساسي من أجل بناء عربي معاصر مواكب لتطورات العصر فلا يمكن البقاء على فكر واحد، لأن أمور الحياة تتغير وتتجدد باستمرار، فذلك الفكر التراثي لم يعد يصلح لمواكبة التطورات اللاحقة لأن الحاضر والمستقبل يخضعان لتصنيف مغاير للقديم[1]، فهدفه بناء فكر عربي إسلامي معاصر من خلال الاعتماد على التراث وتجاوز البنية الفكرية القديمة لتحقيق النهضة والتقدم نحو مستقبل أفضل ومقاصد معاصرة.

وبناء على ما سبق نقول أن "الجابري" ذو موقف وسطي، فهو لا يلغي التراث ولا يرفض الحداثة، بل يدعو إلى الجمع بينهما، ليتشكل بذلك تراث معاصر.

في حين يرى "أدونيس" أن الحداثة «ليست ضد التراث أو نفي له، بل كل ما في الأمر أن لها زمنها وتاريخها الخاص ولها خصوصيتها، فهي تساير التاريخ كما تعمل ضده في الوقت نفسه، تساير التاريخ بمعنى احترام موقعها من التسلسل الزمني و ضده لأن الإبداع الحقيقي اختراق للزمن وتجاوز للحدود وقفز على التاريخ»[2] "فأدونيس" لا يؤمن بفكرة الزمنية والمكانية والحضارية والاستراتيجيات الثقافية، بل هو يركز على بنية النص فإبداعية النص هي التي تحكم على حداثيتة أو أصالته بغض النظر عن الفترة الذي ورد فيها ذلك النص.

فهو يطالب بحداثة شاملة، كما لو أنها انبثاق من عدم، بحيث يساوي بين الحداثة والنبوة، كما اعتبرها استخدام لمفاهيم المتحول القديم، في شرح وهدم الثبات، وما لوحظ على "أدونيس" أنه لم يحافظ على مفهوم واحد لمصطلح الحداثة، ففي كل موضوع نرى مفهوما آخر، لكن هذا لم يمنع من تطور هذا المصطلح عنده[3] أي

---

[1] ينظر: علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 157.

[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي (أدونيس أنموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 150.

[3] ينظر، فيصل دراج، الحداثة المتقهقرة (طه حسين وأدونيس)، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، د ط، 2005 ص184.

أنها لا تعتمد على الماضي لتأسيس نفسها بل تعتمده من أجل الإطاحة به، وقد حملت عدة مفاهيم حسب "أدونيس".

أما فيما يخص موقفه من التراث، فقد ربطه بموقفه من التجديد، لأن كل فعل تجديدي في الحركة الإبداعية هو ثورة على احتذاء الماضي واجتراره، فالانفصال عن الماضي لا يتحقق إلا عندما تتم عملية تخطي القيم والأحكام والقوالب والأشكال الجاهزة في هذا الماضي[1]، وبما أن الحداثة هي تجديد بالدرجة الأولى، فهذا يعني بأنها تخرج عن نطاق الماضي، ولن تتأسس إلا إذا ابتعدت عن القيم وأفكار السلف، « ودعوة أدونيس إلى الانفصال عن جزء من الماضي أو الموروث ليس رفضا له وإنما هي إعادة ضبط مواقع الأديب المعاصر تجاهه فكلما حاول أن ينفصل عن المتخطي من الماضي كلما فهم أكثر فأكثر الماضي بوصفه مادة روحية وثقافية»[2] فهنا لا يدعو "أدونيس" إلى ترك الأديب لماضيه والتخلي عنه، بل يدعوه إلى الابتعاد عن التعقيد الموجود في تراثه بحيث يعيد قراءته بما يتناسب مع ما هو كائن في العصر.

فالتراث حسبه « ليس كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي وعلينا العودة إليه و الارتباط به، وإنما هو حياتنا نفسها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه واندفاعنا نفسه نحو المجهول»[3]، إذن التراث ليس ما هو موجود في الماضي فقط، بل مرتبط بحياتنا ويسير معنا.

وقد أقام "أدونيس" توازنا بين الحداثة والتراث، «فالأولى عنده هي الاختلاف في الائتلاف، ويقصد من وراء هذا التعريف الاختلاف عن الماضي، لأن لكل واقع إفرازاته وهذا شيء طبيعي وفقا للتغيرات الحضارية، ويعني الائتلاف التأصل والمحافظة على الخصوصية النابعة من تراثنا وهي التي ستحافظ على وجودنا في الزمن العاصف

---

[1] ينظر: حبيب بوهرر، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني (قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 170.

[2] المرجع نفسه، ص 170.

[3] المرجع نفسه، ص 171.

الذي يقتلع كل من لا جذور له»[1]، فمغايرة القديم هي خروج عن الانتماء، والالتصاق به تخلف، لذلك يزاوج "أدونيس" بين الاختلاف والائتلاف.

والوسطية في المقاربة هي الأساس لبناء مشروع حداثي، له جذوره المتأصلة في عمق التراث، إضافة إلى التطلع نحو الجديد، فمسألة التشبث بروح القديم لا يتنافى والتجديد، هذا التوازن في موقف "أدونيس" هو الذي يشفع له، ويدحض عنه الاتهامات التي تضعه في خانة المخربين للتراث، وليؤكد هذه النظرة يقول هكذا انبثقت الحداثة العربية من قديم، هي في الوقت نفسه في تعارض معه، فأن تكون شاعرا عربيا حديثا هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم، وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تماما[2]، "فأدونيس" يوازي بين الحداثة والتراث، إذ يرى أنه من الضروري الجمع بينهما لبناء حضارة منطلقة من عمق القديم، فالحداثة بنظره لا تعني القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني تجديده وإعادة قراءته لجعله يتماشى مع كل ما هو حداثي.

فقد أصبحت الحداثة ضرورة قائمة لا يمكن الاستغناء عنها، ونفس الشيء يقال عن التراث لأنه أساس بناء الحداثة.

ويتقارب "أدونيس" مع موقف "جمال الغيطاني"، « وهو من أول من سعوا إلى التحرر من القيود مستجيبا لما تنطوي عليه نفسه من طموح وثورة على الركود، فالحداثة لديه تعني إعادة النظر في المعايير ورؤية جديدة وتجديد للغة وتحرير للمخيلة وتجاوز للحدود الوهمية التي تفصل الراهن عن المنقضي»[3]، وهذا يعني أن "جمال الغيطاني" يميل إلى الثورة على كل ما هو قديم، فهو يسعى إلى التحرر من الماضي من خلال إعادة بنائه وتجديد كل ما فيه وقد ربط بين الحداثة والتراث العربي بأشكاله المختلفة.

---

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 151

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

[3] مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، ص 30.

كما رفض التقيد بالحداثة الغربية فأسس لمشروعه الأدبي على أسس تراثية، مستفيدا من أشكاله عامة ساعيا من خلاله إلى تشكيل كتاباته في ضوء معطيات جمالية وأسلوبية ودلالية، وذلك بصهر فنيات التراث النثري القديم بجماليات السرد المعاصر، بحثا عن حداثة بديلة في مقابل حداثة زائفة تلغي الذات بانفتاحها المطلق على الآخر[1]، فالأديب هنا يدعو إلى بناء مشروع حداثي على أسس تراثية عربية، وليس باعتماد حداثة غربية، وهذا من خلال الجمع بين القديم والمعاصر.

وإذا نظرنا إلى الحداثة في التراث العربي من وجهة نظر "الغيطاني"، « فهي مسألة تتعلق بقدرة الكتابة على تجاوز لحظتها وتجاوز الزمن الذي كتبت فيه، فهو يدعو إلى حداثة مقلوبة تبدأ من القديم والتراث غير التقليدي وسنجد أن هناك جذورا للحداثة مستمرة ومتصلة، فأي تأسيس حداثي لا يستند إلى ذاكرة أمة أو ذاكرة كتابة فهو مشروع معلق في الهواء ومحكوم عليه بالفشل»[2].

وفي هذا يتقاطع "الغيطاني"مع "أدونيس"، بحيث يلغي الحدود الزمنية التي أنتجت العمل الأدبي، إذ يرى بأنه من الضروري أن ينطلق الأديب من التراث ليصل إلى الحداثة، فإذا لم يتكأ في حداثته على الموروث كانت فاشلة.

ويعود الفضل في بناء مشروع حداثي كبير خاص إلى "الغيطاني"، إذ لم يكن حداثيا إلا بعد إبداعه لحداثته ورغبته الدائمة في خلق المغاير، أما بالنسبة لنظرته إلى التراث فهي نظرة اصطفائية مع انفتاحه على ما يحويه التراث العربي بشكل متسع وعميق أيضا، ولم تعد محاكاة الغرب هي الهاجس لديه[3]، فقد تفرد "الغيطاني" بحداثته إذ لم تشبه حداثة الآخرين، وذلك لأنه لم يأخذ بالحداثة الغربية، فاعتماده على الموروث العربي وأهميته فتح له آفاقا جديدة لم تكن موجودة من قبل.

---

[1] ينظر: مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 35، 36.

وهناك من رفض التراث بحكم أنه يفصل الإنسان عن مسايرة عصره، كما أنه لا يمنح له حياة حقيقية ومن أصحاب هذا الاتجاه نجد "زكي نجيب محمود" الذي يقول «لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترا وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما، وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم»[1]، إذ لا بد لنا أن نعيش الحاضر بما فيه دون استحضار الماضي.

فهو يرى أن المعاصرة نقيض للتراث، ولا يمكن أن يلتقيا وأن حاجة العصر تفرض خلق وجود حضاري مستقل لا يعتمد على التراث[2]، فمتطلبات الحاضر هي من تفرض وجود المعاصرة والتي لا تلتقي مع التراث فبغيابها يحضر التراث والعكس صحيح.

وقد انطلق "زكي نجيب محمود" في موقفه من التراث من العلاقة بين الذات والمعاصرة، فالأخيرة بالنسبة إليه غامضة، لا تعني كل خصائص العصر، بل هي التي تميز عصرنا الحالي عن عصر آخر[3]، فالمعاصرة هي التي تكشف سمات كل عصر، وبها نفرق بين الماضي والحاضر.

وفي محاولة أخرى له يؤكد على أن التراث لا منفعة منه فهو غير قادر على حل مشاكلنا العائلية، يقول «لننظر إلى حياتنا اليوم وما تواجهنا به من مشكلات أساسية لم يعد يصلح لها ما قد ورثناه من قيم مبثوثة في تراثنا، لسبب بسيط هو أنها لم تكن هي نفسها المشكلات التي صادفت أسلافنا حتى نتوقع منهم أن يضعوا لها الحلول»[4]، فالتراث في رأيه لا يستطيع مسايرة مشاكل العصر الحالي، عصر التكنولوجيا المتطورة، فقد نشأ في عصر يختلف تماما عن العصر الحالي، لذلك ليس له القدرة على إيجاد حل لمشاكلنا التي يمكن القول عنها عويصة الحل.

---

(1) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة، ط9، 1993، ص 13.

(2) ينظر: عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر (انشطار الذات وفتنة الذاكرة)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، ط1، 2009 ص 25.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

(4) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ص 73.

إن هذه الرؤية الأحادية " لزكي نجيب محفوظ" « تهمل جانب الاتكاء على التراث ومعطياته، فإذا كنا نرى ضرورة الأخذ من الحضارة الإنسانية المعاصرة فلا بد أن نضع التراث قريبا من محورها، ننظر إليه في ضوء متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة، وأن نقيم معه علاقة جديدة، لا تعتمد على إنكاره وبتره، وهناك فرق بين قبول التراث قبولا أعمى، يسلب الإنسان المعاصر إدراكه لواقعه المعيش، وبين رفضه رفضا تاما لأنه سلفي وقديم ويستحيل الالتقاء بينه وبين المعاصرة، أو أنه فقد فعاليته منذ قرون طويلة»[1]، فلا بد لنا من وضع تراث قريب من المعاصرة بعد إعادة قراءته من جديد وليس قبوله كما هو، فالعلاقة بينهما تلازمية.

وختاما لما سبق، نقول أنه لا يمكن إحداث قطيعة نهائية بين التراث والحداثة، لأن التراث هو المؤسس لظهور الحداثة، إذ يجب نقل التراث من حاضرنا والتعامل معه على أساس متطلبات الحاضر وحاجة المستقبل فالعيش وسط مناخ المعاصرة لا يعني التخلي عن التراث والتنكر له، بقدر ما يعني إحياءه بنظرة جديدة، ومن أجل أن نحمل صفة العصرية لا بد أن يكون موقفنا محددا من تراثنا.

سادسا: حضور التراث في الرواية الجزائرية:

قليلة هي النصوص الفنية والأدبية التي نجدها مرتبطة بجنس أدبي واحد ومستقلة بذاتها، إذ ظهرت بعض النصوص متأثرة بالثقافة العربية، بل بثقافات الأمم والشعوب الأجنبية ولعل أبرزها توظيفا التراث العربي، فقد سيطر على أعمال الروائيين خاصة في الآونة الأخيرة – الرواية المعاصرة- ومن الأمثلة على هذا نذكر:

[1] عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، ص 25.

1-رواية الحوات والقصر "للطاهر وطار" :

ملخص الرواية:

قبل الحديث عن حضور التراث في هذه الرواية لابد لنا من أخذ ملخص لها، إذ تدور أحداث هذه الرواية حول صياد بسيط يدعى (علي اللّق)، وهو ينتمي إلى قرية التحفظ إحدى القرى السبع في المملكة، وهو الأخ الأصغر لثلاثة إخوة أشرار وهم: سعد، مسعود وجابر، يسمع ذات يوم أن السلطان قد نجا من محاولة اغتيال مدبرة من لدن أعدائه، فيقرر أن يهدي له أول سمكة يصطادها لتكون حافلة بالألوان العملاقة، وبالرغم من أن قريته لم تكن على علاقة طيبة مع القصر إلا أن أفرادها لم يعترضوا على تصرفه، ولكي يأخذ تلك السمكة للقصر، وكان لا بد أن يقطع القرى السبع (قرية التحفظ ثم الحظة، التصوف، أنصار الظلام، الأعداد والأباة، وبني هرار)، وبعد رحلة شاقة عانى فيها الشدائد والأهوال يصل إلى القص ولكنه يسقط عندما يسمع عويل العميان والطرشان في قرية التصوف وهم يندبون يده التي بترها القصر، وبعد هذه الحادثة يعود ليصطاد بيده اليسرى المتبقية سمكة أخرى أجمل وأعظم ليقدمها إلى السلطان، ولم تكن هذه الرحلة أفضل من الأولى، فقد وجد نفسه مرميا في قرية التصوف فاقدا سمكته ويده اليسرى، يساعده أفراد القرية ويقترحوا عليه تزويجه، وينصحونه بالكف عن مواصلة هذه المهمة الصعبة، لكنه يعيد الرحلة للمرة الثالثة، وينجح في اصطياد سمكة أخرى لا تقل روعة وجمالا عن سابقاتها، ليعود بها إلى السلطان يتجه نحو القصر، وبرفقته وفد من القرى السبع، وفي القصر يكتشف أن إخوته الثلاثة هم من اللصوص والقتلة، ورغم ذلك لم يشي بأحدهم ولكنهم عندما استقبلوه بمفرده قطعوا لسانه ورموا به خارج القصر، وبعد ذلك قام أهل القرية الموجودة بالقرب من القصر بمعالجته، وبعدما تماثل للشفاء امتطى حصانه للمرة الرابعة، واتجه إلى القصر مجددا لكنه اندهش مما وجد لأن قصته سبقته وأصبح متداولا على لسان حراس القصر، فقد مهدوا له الطريق لمقابلة السلطان، يدخل إلى الديوان لم يجد فيه أحد، يسمع صوتا خشنا يأتيه من الخلف يأمره بالتكلم، فيعرف أنه صوت أحد إخوته الثلاثة الذين اغتالوا السلطان ونصبوا أنفسهم حكاما، فراح

يبكي ويدور، وهنا تتحرك القرى كلها لأنها تشعر أن " علي المّحق" هو ملكها وهو سمتها الذي وسمها به العصر ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل تتجاوز إلى أسطورة وخرافة، فتطرح النهاية على شكل أقوال وشائعات كثيرة[1].

التراث الأسطوري في الرواية:

مع حكايات ألف ليلة وليلة: إن القارئ لرواية "الحوات والقصر"، يلاحظ أن بعض أحداثها ذات طابع عجائبي لارتباطها بأجواء ألف ليلة وليلة في قصة الصياد وحكاية "السندباد البحري"، وقد تناصت معهما في أكثر من صعيد ومستوى، وهذا ليس عيبا أن يستعين مبدع بنصوص تراثية من أجل إعطاء دلالة جديدة أخرى.

وإذا بحثنا عن أهم التناصات التراثية الموجودة في الرواية نجد حكايات "ألف ليلة وليلة" وذلك في مواقع متعددة ويبدأ هذا التعالق التراثي المضموني بين النصيين في أمور منها:

أن الحكاية في "الليالي" تبدأ بالحديث عن الصياد وحالته الاجتماعية والمادية المزريتين، ولعل "الطاهر وطار" يكون قد استفاد من الحكاية من هذا المنطلق، حيث إنه استهل روايته بوصف حال مجموعة من الصيادين الذين كانوا منهمكين في ممارسة عملهم اليومي العادي،كما أن الصياد في "الليالي" يمارس عملية الصيد لكسب قوت عياله، فهي نفس قصة رواية "الحوات والقصر" التي تدور أحداثها حول صياد يريد أن يصطاد سمكة ليهديها للملك[2].

ومن الأمثلة كذلك عن التناص التراثي في عملية السرد التي جاءت على لسان الراوي في كل من الرواية والحكاية، كما أن الحكاية الفرعية في "الليالي"، وفي حكاية الصياد على الخصوص تتوالد بعضها عن بعض، إذ أن من هذه الحكاية تنشأ حكاية الملك "سندباد والباز"، ومنها تنشأ حكاية أخرى هي "الغول وابن الملك"، إلا أن

(1) ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص 357- 359.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 362.

"الطاهر وطار" قد تصرف فيهم بما يخدم أحداثها ويطورها، ولذلك فقد قام هذا الأسلوب على تحاور الحكايات لا على توالدها[1].

كما يتجلى أيضا التراث في تشابه قصة السمكة في حكاية الصياد في "الليالي" مع حكاية السمكة في الرواية، إذ أنه عندما تقرأ الحكاية في الصياد نكاد نجد الشيء نفسه في الرواية، فالسمكة التي حملها الصياد في الحكاية كانت مسحورة، إذ اصطيدت بتدخل من العفريت، كذلك بالنسبة لسمكة "علي الحوات" فهي مسحورة أيضا وقد تدخل الغيب في إيجادها، ويظهر التناص التراثي مجددا في قضية الظلم والحواجز البيروقراطية التي تضع حدودا بين الحكام والمحكومين وفرقت بينهم، كما التقيا كل من الحكاية والرواية في رحلة الصياد إلى قصر الملك في الليالي التي تقابلها رحلة "علي الحوات" إلى قصر السلطان في الرواية[2].

ب _ التناص التراثي الأسطوري بين السندباد البحري وعلي الحوات:

يبرز التراث الأسطوري مع هذه الحكاية في الرحلات التي قام بها "السندباد البحري" إذ كانت مملوءة بالحكايات الغريبة والمغامرات العجيبة التي اتخذها "الطاهر وطار" منطلق لروايته[3].

كما أن عدد الرحلات في السندباد سبعة وهي ما وظفها الكاتب لكن بطريقة غير مباشرة وهي طريق القرى السبع، واستعارت الرواية المناص من حكاية السندباد والذي يتمثل في المماثلة أو التطابق في المقصد أو الهدف الذي توخاه بطل الرواية وهو البحث عن وسيلة تمكنه من مقابلة السلطان لتقديم تهانيه بمناسبة نجاته من الاغتيال الشبيه بمقصد البطل في الحكاية الذي كان يبحث عن لقمة العيش وكسب المال وتوفيره[4].

---

[1] ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص 366.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 367.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 368.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 368.

وعليه يمكن القول أن رواية " الحّق والقصر" قد تفاعلت مع نصوص تراثية قديمة كثيرة مثل "الليالي" و"السندباد البحري" خاصة، ولم تقتصر الاستفادة على المستوى الفكري والمضموني فحسب، ولكن على المستويين الدلالي والرمزي أيضا، كما أنها أخذت نصوصا أخرى استوحتها من الحكايات الخرافية الأجنبية، هذا المزيج التراثي النثري المتنوع يؤكد على تعليق الكاتب الطاهر وطار بالتراث العربي الأصيل.

2- رواية معركة الزقاق "لرشيد بوجدرة":

عبر الكاتب في هذه الرواية التي صدرت أول مرة باللغة العربية ثم ترجمت إلى اللغة الفرنسية، عن حياته العادية ووقائعها كما تمثل وجهة نظره في بلده الجزائر خاصة وبلاد المغرب العربي وبلاد العالم الثالث عموما.

1_ملخص الرواية:

تدور أحداث هذه الرواية حول البطل طارق الذي يجد نفسه مربوطا بعلاقات تشده إلى الماضي من خلال اسمه، فيبدأ الكاتب حديثه عن طفولته التي يلمس أثرها في حركاته وسكناته،كما يلمسها أيضا في رائحة الماضي ولكن هذه الرائحة ليست واضحة المعاني والمعالم، ولذلك أصيب بشيء من الذهول والانبهار والتساؤل وتختلط عليه الأمور وتتعقد وتضطرب، فيضطر البطل طارق إلى البحث عن نفسه لتحقيق شخصيته عبر الشخصية التاريخية "طارق بن زياد"، فهو يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال هوية الآخر، ويتخذ من المكان الذي وقعت فيه الواقعة التاريخية نقطة الانطلاق في ذلك، يصدم في بداية بحثه إذ يفاجئ بأنه من غير الممكن أن يزور هذا المكان من دون الحصول على تأشيرة لأنه لم يصبح في عداد الأملاك والأراضي التي تركها الآباء والأجداد، لكن ورغم هذا كان إصرار البطل كبير على إثبات الذات وتأكيد الهوية ولو بالانطلاق من خلال الروائح المنتشرة في المكان الذي وقعت فيه الواقعة، إذ يحاول مجددا لكنه يصاب بخيبة أمل وتيه نفسي في البحث عن الأثر ومكان الواقعة.

فيدرك في نهاية المطاف أن بحثه هذا لا ترجى منه فائدة، ورغم إدراك البطل لهذه الحقيقة، إلا أن هذا الأمر زاده من عقدة تشبته بالانتماء إلى أسلافه والانتساب إليهم، ونتيجة للانكسار الذي أصاب البطل فقد تمخض إلى انعدامية النظام لديه، وفي محاولة البطل للتخلص من ذاته الآنية الأولى، وجد أنها لازالت مضببة بآثار الحروف وبقاياها التي تصنع النص الموجود بحيث كان يشعر وكأن الكلمات تتعصّر، تتضخم وتتضاعف وهذا يمثل التحول والانكسار والشك في الماضي وعدم الثقة في الحاضر لوجود انفصام بينهما، فطارق يذهب إلى جبل الفتح للبحث عن آثار الماضي العربي الإسلامي هناك، ولم يجده فعاد من حيث أتى[1].

التراث التاريخي في الرواية:

إن المتأمل لهذه الرواية يجد أنها ذات طابع تاريخي، استوحى فيها الكاتب من الماضي العربي الإسلامي القريب أو البعيد كثيرا من العناصر التراثية، فنجد فيها التراث التاريخي من خلال نص "ابن خلدون" المعنون ب "معركة الزقاق"، والفتوحات العربية الإسلامية للأندلس، وكذلك شخصية البطل "طارق" التي نجدها نسخة عن شخصية "طارق بن زياد" بطل معركة خليج الزقاق التاريخية، فبطل الرواية قد نهج نهجه واتقى أثره [2].

"فرشيد بوجدرة" قد استلهم شخوص روايته من تاريخ الفتح الإسلامي للأندلس، بحيث نقلها بشيء من الأمانة التاريخية والالتزام بذكر الوقائع التاريخية التي تخضع للمقاييس العلمية الدقيقة المجردة [3].

كما طغى أيضا عنصر التاريخ أو الماضي على تركيبة بناء الرواية، ويتمثل في امتداد الزمن الماضي على كل ما يمت إلى الحاضر بصلة محاولا تشويه أو زعزعته، لكي يضعف الشعور باللحظة الراهنة، ويجسد هذه الظاهرة بطل

---

[1] ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص 185 - 187.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 185.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 199.

الرواية الذي يتكلم أحيانا عن تجربة ومعايشة للأحداث، وأحيانا أخرى يتوهم أحداثا من نسج خياله الغارق في الماضي[1].

إن المصادر التراثية والمرجعيات الفكرية التي وظفها "رشيد بوجدرة" مستقاة من ثلاث مراجع أساسية وهي:

المرجعية الأولى: وهي القرآن الكريم، إذ طعم بها"بوجدرة" روايته لتتماشى مع نزعته الأيديولوجية، وتعطي صبغة مميزة لعملية السرد ولفضاءاته التي يطغى عليها التناقض والتنافر الذي يتجسد في التفرقة بين المرأة والرجل كما ورد في الآية الموظفة في الرواية، أما المرجعية الثانية فهي نص "ابن خلدون" في فتح الأندلس، فقد تقاطعت هذه المرجعية مع الكاتب، فوظفها في روايته، في حين المرجعية الثالثة تمثلت في خطبة طارق بن زياد في فتح الأندلس واستعان بها الروائي لتدعيم نزعته، إذ اتخذه كلازمة تكررت كثيرا في الرواية وقد نقلها حرفيا، لانتقاد كل ما هو عربي مسلم[2].

مما سبق ذكره يمكننا أن نقول بأن هذه الرواية تحفل بالكثير من الأحداث التاريخية، ولا تقتصر على التراث التاريخي فقط، بل تجاوزته إلى كل ما يرجع إلى التاريخ، وهذا يدل على أن "رشيد بوجدرة" مهووس بذاكرته التاريخية وبرصيده التراثي الذي وجد فيه ضالته التي يستطيع من خلالها التعبير عن ذاته، كما يدل أيضا على سعته الثقافية التي ساعدته على استحضار تراكم تاريخي وتراثي كبير.

3- رواية زمن النمرود للحبيب السائح:

ترصد هذه الرواية حركة المجتمع وتغيراته خلال سنوات السبعينات إلى سنوات الثمانينات.

[1] ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص 205.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 209.

- ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية في إحدى مناطق الجزائر، حيث تصور الواقع المعيش في فترة السبعينات، فترة تصاعد حدة الوعي الشعبي موافقة بتحولات جذرية كتأميم الأراضي الزراعية ونزوح المجتمع الريفي نحو المدن، وتبلور فكرة الوعي الطبقي لأول مرة منذ الاستقلال، وفي ظل هذه الظروف نشأ صراع حاد بين شخصيات تمثل الطبقات الاجتماعية، طبقة أشرفت على الزوال تتمثل في الإقطاع وبقايا الكولون، والطبقة الأخرى طبقة بورجوازية صغيرة ناشئة تحلم بتطبيق العدالة الاجتماعية، ويتمثل هذا الصراع شخصين هما "أمين و يزيد"، الأول شاب جامعي مستوعب لحركة التاريخ يسعى إلى تحرير طبقته الاجتماعية من استغلال الملاك الكبار الذين ورثوا الأراضي الخصبة وسعيه هذا زج به إلى السجن، لأن أعداء طبقته كانوا من حكام السلطة، وقد ساند "أمين" في حلمه مجموعة من الشباب إضافة إلى بعض العمال والفلاحين، أما الطرف الثاني فتمثل في "يزيد"، الشاب المناقض لأمين وهو ابن الإقطاع وريث الكولون، يساعده "عون الله والحرايري" ويمثلون الطبقة المتسلطة التي تتحكم في جهاز الحزب الواحد وتستحوذ على مراكز النفوذ بحيث كانوا متسلطين على كل شيء،وكل من الشخصيتين "أمين" و "يزيد" حاملة لخصوصيات معينة حاول الكاتب إبرازها، كما حاول كشف ما يخفيه كل طرف من حقد للآخر عن طريق إتباعه لجذور الصراع بين الطبقتين، ويتبلور ذلك على وجه أخص في الدسائس والتزوير والغش أثناء الانتخابات التي كان الحزب الواحد يستحوذ على تلفيقها، تحمل شخصية "أمين" أهداف بعيدة وقريبة من بينها تنبيه العمال البسطاء والفلاحين إلى المكائد ولعمليات التي تحبك من طرف عصابات متخصصة وهذا يبين أن لكل طبقة خصائصها وتقاليدها التي لا يمكن أن تسقط عنها، ويتحول هذا الصراع بين الشخصيتين إلى صراع سياسي يبلغ ذروة التصادم الأيديولوجي بين شريحتين أراد الكاتب من خلالهما تعرية واقع اجتماعي تتعايش فيه مختلف

التناقضات الصارخة، إذ تحمل الرواية أحداث وقضايا عديدة يبرزها الكاتب من خلال صراع مجتمع "سعيدة" بقبائلها المتناحرة،من أجل مناصب الحزب لخدمة أغراض طبقات اجتماعية تهيمن على الساحة الاقتصادية[1].

2- التراث الشعبي في الرواية:

إن أهم ما يسجل كظاهرة فنية تثير الانتباه من القراءة الأولى للنص وفرة المثل الشعبي الذي صار قطبا تنبعث منه كل فكرة تساهم في تشكيل الصراع الدائر من جهة إلى أخرى، وقد عمد الكاتب إلى توظيف الأمثال الشعبية وذلك ليستلهم معانيها في إضفاء دلالة يعمق من خلالها أفكاره، هذا التوظيف لم يكن عشوائيا أو عبثا وإنما كان وفق مستويات هي:

السرعة والخفة: وقد استعمل في هذا المستوى أمثال شعبية هي (أزرعها تنبت،كبرها تصغر، الهدرة والمغزل،الباطل يبطل، دمك هو همك، السم في العسل، لحديث قياس) سرعة هذه الأمثال مقيدة على المستويين الشكلي والمضموني فهي لا تأخذ حيزا في الرواية تكون مقتضبة ودالة، ثم إن معناها يفجر المضامين عمقا ودلالة فهي حاملة لشاعرية اللغة المحلية التي تساعد في تعميق المعنى الإيحائي الحامل لأصالة الاستمرارية والتجدد[2].

على مستوى الدلالة: إن الرواية تزخر بدلالة رمزية وأخرى لغوية استعان بهما الكاتب في عملية الإيحاء كتقنية معاصرة، فوظف الكاتب مثلا (السامط يغلب لقبيح)، جاء حوصلة لتفكير أخلاقي سائد داخل هذه الأجواء الاجتماعية التي سادت بعد ظهور الإنسان الجديد (الطفيلي)، الذي لا يمتلك أي مستوى سواء ثقافيا معرفيا أو خلقيا، ومع ذلك سيطر على أجهزة الحزب الواحد، وصار سياسيا متطفلا[3].

---

(1) ينظر: الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 41 - 43.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

الخصوصية التعبيرية: تكمن ميزة الأمثال الشعبية التي استخدمها الكاتب في خصوصية محليتها وقد استلهم الكاتب في هذا المستوى مثلين هما (المندبة كبيرة والميت فار، على كرشه أخلى عرشه) أي أن الرجل يبيع قبيلته من أجل إشباع بطنه، أما الشأن مع المثل الأول (المندبة) فتعني المأتم فالمثل الشعبي يحمل خصوصية المنطقة بكل ما تزخر به من تقاليد وعادات، وكما له نكهة لغوية خاصة[1].

الاختزال: استعان الكاتب بالمثل الشعبي ليتحاشى الحشو والتطويل وتمطيط الكلمات الزائدة غير المعبرة في أصلها الاشتقاقي، فيقول (شوق العين ترك السوال)، فهو بذلك يتجنب الحديث الطويل الذي يستغرقه لتوصيل فكرة هذا المثل الشعبي، وبهذا يستغني عن سرد يحمله تركيب مشهد فني قد يضفي عليه بعض الملل[2].

توليد المعاني المتجددة: من المؤكد أن المثل لم يظهر بالصدفة، وإنما أنتج عن أزمنة وأخذ معاني مختلفة من حقبة إلى أخرى وهو ما يثبت فكرة توليد المعاني المتجددة في ذاته، وفي هذا المستوى نجد هذين المثلين (الهدرة والمغزل) وهي عبارة متداولة بين أبناء الطبقات المختلفة المتناحرة،تحمل في عمقها خفة وسرعة في طلب الشيء و(كثرت على حمار الناس) هذا المثل يعطي دلالة الجزر ليكف ذلك الشخص عن الثرثرة، هذان المثلان الشعبيان يشتركان في المعنى المراد طلبه من السائق، وإن اختلف وقعهما[3].

من خلال هذا كله نستنتج بأن المثل الشعبي يأخذ عدة معاني ومستويات في الفهم والاستيعاب، وذلك تبعا لمستوى المتلقي، وقد عمد الكاتب إلى توظيفه ليستلهم معانيه في إضفاء شحنات دالة، ويعمق من خلاله أفكاره التي حاول أن يوصلها عبر النص الروائي، وهذا يدل على تعلق الروائي "الحبيب السائح" بالثقافة الشعبية فقد استطاع أن يتعامل مع التراث الأصيل بكل مهارة، فبذلك أحيا سجل الأمة الخالد وهو التراث الشعبي العظيم.

---

[1] ينظر: الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 47.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 48- 49.

وختاما لتحليلات النماذج الروائية السابقة، يمكننا أن نقول أن توظيف الرواية الجزائرية المعاصرة للتراث ما هو إلا تجديد لتجارب إنسانية مضت نستلهمها من معانيه، وهي كذلك تأكيد على عودة الإنسان إلى منابع الخير وإلى القديم، فالتراث العربي كائن حي يتنفس ويعيش في المواضع التي يحسن فيها استعماله، وبذلك يصبح أداة طليعة تساعد على إبداع عمل روائي يعبر عن الأمة والشعب، ومن خلال هذا العرض المبسط للنماذج تشكلت لنا مجموعة من الملامح العامة لكيفية التوظيف والتعامل التي استخدمها الروائيون الجزائريون مع هذا التراث.

في ضوء ما سبق ذكره في هذا الفصل نقول بأن التراث مصطلح شامل، ويعني كل ما خطه الأقدمون وحفظته الصفحات، إذ يعد هوية الأمم وكيانها والدليل القاطع على وجودها، فهو يطرح نفسه على الجميع بقوة ودائما ما يساهم في بناء الأعمال الفنية الأدبية، بحيث نجد الروائيين المعاصرين يعتمدون عليه حتى صار خلفية أساسية لهم، فسعوا إلى إحيائه بطريقة تتماشى مع ما هو عصري من أجل مواكبة التطور الحاصل فيه، وقد تعددت أشكاله من تراث ديني، شعبي، أدبي وتاريخي...، كل هذا الاهتمام والتوظيف يعود إلى قيمته وأهميته، فهو ليس ماضيا فقط بل امتلك ميزة أخرى مكنته من الاستمرار في الحاضر والقدرة على مجابهة التقدم التكنولوجي وتبقى مسألة التراث من القضايا الفكرية التي مازالت الشاغل الأكبر لمفكري العصر خاصة في تقاطعه مع الحداثة وقد تولد نتيجة هذا إشكالية التراث والحداثة بين من يجعل التراث ضرورة من ضرورات الحياة المعاصرة، وبين من يلغيه ويهمشه ويدعو إلى القطيعة معه.

الفصل الثاني: تجلـــيات التراث في رواية "بلـــقيس بكائيـــة آخـــر الليـــل " لعـــلاوة كـــوسة.

أولا: التعـــريف بالكاتـــب.

ثانيا : مـــلخص الرواية .

ثالثا: شخصـــيات الرواية.

رابعا : أشكال التراث الموظفة في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل " .

1. التـــــراث الشعبي:

أ. الأسطورة

ب. الأغنية الشعبية

ج. العادات والتقاليد

د. اللهجة العامية

2. التـــــراث الديني:

أ. الشخصيات الدينية

ب. القرآن الكريم

ج. قصص الأنبياء

د. الألفاظ الدينية

هـ. التراث الصوفي

3. التـــــراث الأدبي:

أ. الشخصيات الأدبية

ب. المصطلحات الأدبية

4. التـــــراث التاريخي:

أ. الأماكن التاريخية

ب. الشخصيات التاريخية

ج. الأعمال التاريخية

لقد استثمرت الرواية الجزائرية المعاصرة التراث بكل أنواعه بشكل كبير وملفت للنظر، إذ شكل تيمة ميزت الخطاب الروائي بسمات مختلفة، وقد أغنى المشهد الروائي الجزائري مجموعة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث وهو ما أضفى طابع الأصالة على النص الجديد- المعاصر-، وهذا أدى إلى إضافة معاني جديدة إلى النصوص السابقة فالرواية الجزائرية أنموذج للإبداعات التي نحت ذلك المنحى التجديدي للتراث، وفي هذا الاتجاه تعددت الأسماء واختلفت ونجد على رأسهم "علاوة كوسة" الروائي المبدع وذلك من خلال روايته "بلقيس" التي أبرزت مدى احتفائية الرواية بالتراث باعتباره ميزة مركزية، فقد وظفه الكاتب بذكاء وإبداع فني ضمن الإطار الفني والمعرفي للنص القديم، وتعتبر روايته مثالا للرواية التي لا تتبع النموذج الشرقي ولا الغربي، بل أظهر فيها خصوصية الكتابة الجزائرية، فنقل النص الروائي من مجرد كتابة إبداعية في ظل الواقع الفني التقليدي إلى أفق تجريبي أساسه النص التراثي، وما يحمله من سمات فكرية قابلة للتأقلم مع الواقع الفني الجديد.

أولا: التعريف بالكاتب:

علاوة كوسة أديب وأكاديمي جزائري، باحث متخصص في الأدب الجزائري يشتغل على موضوعات وقضايا أدبية كثيرة تخرج عن دائرة تخصصه، « من مواليد 19 نوفمبر 1976م بسطيف، خريج كلية الآداب بجامعة سطيف سنة 2000م، تحصل على ماجستير في الأدب الجزائري بجامعة جيجل 2012م، عمل أستاذ بجامعة البشير الإبراهيمي موسم 2012/2011م، أما الآن فيزاول عمله في جامعة سطيف » [1] له مجموعة من الأعمال الشعرية، السردية والنقدية، تتمثل في:

- «ارتعاش المرايا 2012م.
- الظل.

[1] علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، رابطة الفكر والإبداع، مطبعة سخري، الوادي، الجزائر، د ط، 2012، ص 126.

- شتات الأخيلة.
- أين غاب القمر 2013م.
- هي والبحر- قصة قصيرة- 2013م.
- المقعد الحجري- قصة قصيرة جزائرية- 2016م.
- موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر 2017م.
- أوردة الرخام 2014م.
- رواية بلقيس، بكائية آخر الليل 2012م.
- ريح يوسف 2017م.
- انطباعات في الأدب الجزائري المعاصر –مخطوط-.
- أوراق نقدية 2012.
- النص الأدبي جماليات وقضايا 2012»[1] .

نال العديد من الجوائز الأدبية والنقدية من بينها:

- «جائزة مهرجان الشاطئ الشعري 2010م.
- جائزة رئيس الجمهورية –علي معاشي- للرواية 2012م.
- الجائزة الوطنية للرواية القصيرة - الوادي- 2011م.
- جائزة أول نوفمبر للشعر- سطيف- 2011.
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للشعر- قسنطينة- 2012م.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة للشعر- العاصمة- 2011م.

[1] علاوة كوسة، أوراق نقدية، منشورات نبراس، سطيف، ط1، 2012، ص 114.

- جائزة الامتياز الثقافي – سطيف- 2012م.
- جائزة "لقيش" للإبداع الشعري- العاصمة- 2013.
- جائزة العلامة عبد الحميد بن باديس للرواية –قسنطينة- 2013م.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي في المسرح- الشارقة- 2014م»[1] .

بالإضافة إلى هذه الإسهامات الإبداعية النقدية، الشعرية الروائية والقصصية نجد له أعمال أخرى مسرحية منها: مسرحية للأطفال "ما يحلم به الأطفال"، "الأبطال الخمسة".

كل هذه الإنتاجات هي تجارب باحث شاب جزائري في بداية مشواره، يعمل في صمت دون أن يثير صخب أو ضجة، استطاع بأعماله المختلفة أن ينال العديد من الجوائز، وكلها تقدير عن مجهوداته التي مكنته أن يحتل مكانة مميزة وسط الساحة الإبداعية العربية، بحيث شكلت مؤلفاته علامة شامخة أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الجزائرية.

ثانيا: ملخص الرواية:

رواية "بلقيس" من الروايات الجزائرية المعاصرة التي تبحث عن صيغ وقوالب جديدة شكلا ومضمونا، هي رواية قصيرة من الحجم المتوسط، من إصدار رابطة الفكر والإبداع مطبعة سخري بالوادي سنة 2012م، واحدة من الروايات الثلاث التي فازت بالجوائز الأولى للمسابقة الوطنية للرواية القصيرة التي تنظمها الرابطة بشكل دوري وظف فيها الروائي "علاوة كوسة" رموزا مختلفة منها ما هو وافد من التراث العربي الإسلامي، ومنها ما هو من الثقافة الغربية، كل هذه أثرت على النص الإبداعي وأثرته بدلالات مختلفة مما يجعل القارئ مشدودا لها، يعود لها كل مرة ليفهم المقصود، وهو ما جعلنا نتوقف عند هذه القراءة الخاصة بها.

[1] علاوة كوسة، أوراق نقدية، ص 114.

تدور أحداث هذه الرواية حول الشخصيتين المحوريتين "خليل وبلقيس" اللذين يتبادلان العواطف بشكل مختلف، حيث يتم استدعاءهما لملتقى "الريشة والقلم" تستضيفهما مدينة ساحلية، لينزلان في فندق، ثم يلتقيان مجددا في دار الثقافة حيث يفتتح الملتقى، وفي المساء يتحول الجميع إلى فضاء الرسم، إذ يقدم كل شاعر قصيدة لرسام يكون مشاركا في الملتقى، ليجتهد في تحويلها ذلك الرسام إلى لوحة زيتية...، وفي اليوم الموالي يوم الاختتام يعلن عن خليل فائزا بالجائزة الأولى بفضل قصيدته "بكائية آخر الليل"، وبذلك تتحول هذه القصيدة إلى أفضل لوحة زيتية، لكن المفاجأة هنا أن "خليل" غائب، فينتاب "بلقيس" تساؤل عن سبب غيابه، لتكون بذلك نهاية مفتوحة لقصة "خليل" و"بلقيس"، مما فتح للقارئ باب التأويل، تنتهي أحداث الرواية بخروج "خليل" من الملتقى فجأة دون أن يكلم "بلقيس" ليختتم الكاتب روايته هذه بإحدى عشرة كوكب عبارة عن أحداث ومواقف في نهايتها شيء من الاعتذار لأن البطل لم يصرح عن عواطفه "لبلقيس".

من خلال قراءتنا لنص "بلقيس" واطلاعنا على حياة المؤلف وجدنا تطابقا كبيرا بين ما تسرده الرواية وبين ما يعيشه الكاتب في واقعه، بحيث استطاع الروائي أن يربط ذكرياته القديمة مع خطابه الروائي، ويدل كل هذا على أن هذه الرواية ما هي إلا سيرة ذاتية لكاتبها "علاوة كوسة".

ثالثا: شخصيات الرواية:

تعتبر الشخصيات ركيزة البناء الروائي، فهي أساس قيام الخطاب الأدبي، إذ تنشط الأحداث وتحركها وتتنوع أدوار هذه الشخصيات بين رئيسية وثانوية، وهذا ما نجده في رواية بلقيس بحيث تباينت أدوارها وتعددت أبعادها فجاءت شخصياتها بعيدة عن التخيل، فقد جسدت حقيقة وهي حياة المؤلف نفسه، هذه الشخصيات هي:

أ/ الشخصيات الرئيسية: وتعتبر الشخصيات المحورية التي ترتكز حولها الأحداث وهي:

بلقيس: هي بطة الرواية، تتميز بالحكمة والجمال، فنانة مبدعة وشاعرة، شخصية مثقفة، أستاذة تميزت بذكائها وأنوثتها، شخصية لا تعرف المستحيل، مغامرة ومطلعة على شتى مجالات العلوم والمعارف، ذات حس رهيف جذابة، تعبر عن آلامها وحزنها من خلال كتابتها.

خليل: يعتبر ثاني شخصية رئيسية قامت بتحريك الأحداث، فهو يجسد الشخصية الحقيقية أو الذات المبدعة - علاوة كوسة- على أرض الواقع، أستاذ نظرية القراءة والتلقي، كاتب وشاعر مبدع، يكتب في الجرائد الأسبوعية كل أربعاء، ينشر قصائده عبر " موقع ديوان العرب"، لديه الكثير من الأعمال.

ب/ الشخصيات الثانوية: توجد في الرواية شخصيات ثانوية، تساهم في نمو الأحداث، ذكرها الروائي تقريبا في نهاية الرواية وهي:

علي: يمثل شخصية مساعدة في الرواية، إذ ساهم في تطور الأحداث، وهو محافظ الملتقى "الريشة والقلم"، كان له دور فعال في الملتقى، يقوم بالترحيب وشكر المبدعين والشعراء، يبين دور كل شخص داخل المرسم، ويختار لكل رسام شاعرا، هدفه إنجاح الملتقى، يعرف بكثرة الطيبة والدعابة.

بدرو: هو ذلك الرسام الشاب، الذي أدى دور الزوج المرسمي لبلقيس، إذ قام باستلهام قصيدتها"بارقة وهمي" ليقوم إلى ترجمتها إلى لوحة فنية .

زليخة: هي فنانة ورسامة معروفة، شاعرة، محترفة قامت بدور الزوج المرسمي لـ " كوسة" -خليل-، قامت بترجمة قصيدة خليل إلى لوحة زيتية.

كما وظف لنا الروائي شخصيات ثانوية مساعدة، لكنه لم يذكر اسمها، إلا أن لهم حضورا في الملتقى "الريشة والقلم"، من بين هذه الشخصيات المساعدة: الشعراء والرسامين، وشاب وسيم كان دليل الشعراء في الملتقى، يتقن عدة لغات، يمزج بين كثير من اللهجات.

رابعا: أشكال التراث الموظفة في الرواية:

1) التراث الشعبي:

يعد التراث الشعبي من الأشكال البارزة التي استلهمها الكثير من الروائيين في أعمالهم، لما يحتويه من معتقدات شعبية، والتي يسعى من خلالها الأدباء الحفاظ على هذا الموروث وانتقاله من جيل إلى جيل، إذن فالتراث الشعبي هو ذلك الموروث الذي يعبر عن صورة وشخصية الشعوب والمجتمعات المختلفة، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين وظفوا هذا النوع من التراث الكاتب "علاوة كوسة" من خلال روايته "بلقيس بكائية آخر الليل"، ومقصده من هذا محاولة ترسيخ المورثات الشعبية التي يزخر بها المجتمع الجزائري، محاولا بذلك إعطاءها بعدا ودلالات جديدة ومن بين هذه المعتقدات الشعبية نجد:

أ/الأسطورة: اختلف المؤرخون والباحثون في تحديد مفهوم موحد للأسطورة، لكن ما اتفقوا عليه أنها تعود إلى أزمنة قديمة للتاريخ الإنساني، قبل معرفة الكتابة بزمن طويل، وتعني الأسطورة «حكاية تروي قصة مقدسة وحادث وقع

في زمن البدء سواء أكان ما أتى إلى الوجود هو الكون أو جزء منه، فالأساطير تنبعث من حاجة دينية عميقة وتوق أخلاقي وانضباطات وتحديات تظهر في صبغة اجتماعية ومتطلبات عملية »[1].

وتعد ركنا أساسيا من أركان الحضارة الإنسانية فهي تنبع من الدين، تنظم المعتقدات وتقوم الأخلاق وتصون مبادئها، كما تمثل قوة أساسية تساهم في تطور الحضارات من خلال رموزها، وفي تعريف آخر لها يمكن القول أنها « نوع أدبي بذاته، بوصفها قصة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافة، والرمز والمجاز فإنها في الوقت نفسه، لم تقتصر على هذا الدور وحده، وإنما شرعت في حقول الأنثروبولوجيا الثقافية والإثنولوجيا والفلكلور إلى ما هو أهم من كونها مدخرا للعقائد والأديان والأيديولوجيا الإنسانية القديمة جملة »[2].

فالأسطورة أضحت بمثابة الرمز والقناع، فهي تمزج بين الواقع والخيال، ولم تقف عند هذا الحد فقط بل تجاوزت ذلك إلى الثقافة الإنسانية وأفكارها، فهي سجل الأمة لما حدث في الماضي، وما يميز الأسطورة عن غيرها من الأنواع أنها « تحمل تعبيرا جماعيا بكل معنى الكلمة، وهذا التعبير الجماعي يبدو في أن الأساطير إنما تعكس معتقدات الجماعة، وفلسفة الجماعة ورأيهم، والبطل فيها إنّما هو نموذج يعبر عن الجماعة كلها عن مخاوفها وآمالها وعن طقوسها ومعتقداتها، قبل أن يكون معبرا عن ذاته»[3]، فالأسطورة لا تقدم إنسانا معينا فهي دائما ما تعبر به من خلال اعتباره رمزا أنتجته الجماعة التي يعيش في وسطها فيحمل آمالها وآلامها، ويتحدث بلسانها دائما.

ما يلاحظ على الأسطورة أنها ترتبط بالأدب، وتحمل خصائص تجعل منها أدبا بالمعنى التام وكلاهما - الأسطورة والأدب- يحملان وظيفة واحدة هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه، إضافة إلى هذا تتداخل الأسطورة مع الحكاية بمختلف أشكالها سواء الحكاية الخرافية، الشعبية، أو البطولية، فالأولى ما هي إلا حطام

---

(1) قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماع ، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 2005، ص 23.

(2) عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبوسنه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط01، 2003، ص 18،17.

(3) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، عالم المعرفة، الكويت، د ط،2002، ص 192.

للأساطير، والثانية موروثات باقية منها، أما الأخيرة فهي مظاهر أسطورية[1]، فالأسطورة تسربت منها ألوان الأدب المختلفة باعتبارها أقدم وأعرق من غيرها وكل الألوان مرتبطة بها، كما تعتبر منبع الإلهام الأدبي.

ليست كل الأساطير تشير إلى موضوع واحد أو تقصد هدفا واحدا، وعلى الرغم من اختلاف مواطن الأساطير وأزمنتها إلا أنها تصنف بحب الموضوع والغرض والهدف بغض النظر عن مصدرها وتصنيف الأساطير حسب وظيفتها كالآتي:

1) **الأساطير التعليمية:** تحمل الأساطير من هذا النوع «مضامين ذات غايات تعليمية، فقد كانت وسيلة استعملها الإنسان الأول بسبب ما تمتلكه من طابع مقدس وصفات تعين سامعيها على تصديقها والتفاعل معها للمساهمة في التعليم، فقد اهتمت بتعليم مبادئ الزراعة وفنونها»[2]، فهدفها تلقين الإنسان مبادئ تفيده في حياته سواء اجتماعياً، سياسيا، أو دينيا.

2) **الأساطير الوعظية:** يدور موضوعها حول «الحث على التزام وبناء القيم، وتأصيل علاقة سليمة بين الإنسان وبين الرب، وتحذر من عصيانه أو التمرد عليه، فهي تسعى إلى تثبيت مقام القوى الخيرة في النفوس والتحذير من التعالي عليها»[3]، فغرضها الإرشاد والتوجيه، وتوثيق الصلة بين العبد وربه.

3) **الأساطير العلمية:** وتتحدث «عن قضايا علمية كالخلق والتكوين وأصول الأشياء، وهي من الأساطير التي تبهر العقل وتدهشه لتضمنها معان عظيمة عن خلق الكون، وخلق السماء والأرض، والنبات والحيوان وخلق الإنسان»[4]، تبحث هذه الأسطورة في أكثر المسائل غموضا وصعوبة تنظر في الكون وحدوثه، كما تحاول توضيح بدء الحياة حتى اكتمالها من كائنات حية ونباتية.

---

(1) ينظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص14،15 .

(2) قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص60.

(4) المرجع نفسه، ص71.

4) **أساطير الأبطال:** وتدور«حول شخصيات صالحة تركت بصمات بارزة في التاريخ كالأنبياء، الملوك الأبطال، يمكننا من خلال هذا النوع من الأساطير التعرف على مفهوم البطولة عند الشعوب القديمة وطبيعتها»[1]، وتعتمد على الأبطال والشخوص سواء كانوا حقيقيين أو من نسج الخيال البشري يتميزون بالشجاعة والقوى الخارقة لدرجة أنهم أصبحوا رموزا أو أساطير تتداول على الألسنة.

ويكون توظيف هذه الأنواع - السابقة الذكر- بطريقتين إما مباشرة يكون بحضور النص الأسطوري بكل مقوماته وأشكاله الجمالية داخل النص الروائي، حضورا كاملا مع مكونات العالم الروائي، وإما غير بواسطة خلق تناظر بين بنية النص الروائي والنص الأسطوري دون الإشارة إلى ذلك التوظيف.

ونجد أن الروائي الجزائري "علاوة كوسة" قد ضّمن الأسطورة أدبه، واعتمد على الشكل التوظيفي غير المباشر، وقد جسدت روايته "بلقيس" أنموذجا روائيا حاول فيه الكاتب استقطاب هذا النوع من الأساطير- الأبطال- وذلك من خلال استحضاره لبعض الشخصيات الأسطورية الخالدة في التاريخ ويتجلى حضورها في:

أسطورة سيزيف:

تعتبر هذه الأسطورة من أشهر الأساطير الإغريقية بروزا في الأعمال الأدبية سواء كانت شعرية أو نثرية، لما تحمله من طاقات رمزية كامنة استلهمها المبدعون للتعبير عن الإنسان ووجوده، ويمكن رد هذه الأسطورة إلى الأساطير الرمزية «فسيزيف ابن أيول وملك كورنت، حكم عليه بأن يدحرج صخرة إلى قمة الجبل ولكنها ما تكاد تصل إلى الأعلى حتى تسقط مرة أخرى بسبب ثقلها وهكذا يظل يعاود الكرة من جديد»[2]، وظف الكاتب هذه الأسطورة من خلال قوله "**...وكنت دفعت عني عذابات أبدية نبضة أدفعها إلى أعالي الوريدين...**

[1] قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، ص78.

[2] طلال حرب، أولية النص، ص100.

فتراوح مكانها ويعاود العذاب...."[1]، صور الكاتب من خلال هذا التوظيف حالة "بلقيس" وهي تترقب قدوم خليل بحالة سيزيف، فهي تعايش العذاب الذي عايشه فكانت تدفع النبضة إلى الوريدين كما يدفع سيزيف الصخرة ظنا منها أن آلامها بذلك ستزول، لكن النبضة تعود لتراوح مكانها ليعاود بذلك العذاب، وهو نفس ما كان يحدث مع البطل الأسطوري سيزيف، فالصخرة كانت تعود لتهوي مجددا إلى الأسفل ليدرك بذلك أنه محكوم بعذاب أبدي.

وفي موضع آخر من الرواية يذكر الكاتب هذه الأسطورة مجددا بقوله**"عذابات سيزيفية"**[2]، فقد شبه هنا ما تشعر به بلقيس وهي تنتظر"خليل"الغائب بالمعاناة التي عاشها سيزيف، وقد اتخذه الكاتب رمزا للتعبير عن العذاب الذي تعانيه البطلة.

- التراجيديا:

تعتبر من الفنون الأدبية التي احتلت مكانة بارزة بين الأشكال الأدبية في الآداب الغربية وقد كانت وسيلة في تسجيل الأحداث التاريخية، فقد اختلط التاريخ بالأساطير اختلاطا واسعا، بحيث يصعب على دارسي هذا النوع من الأساطير استخلاص الحقائق التاريخية العجائبية، والمقصود بها«محاكاة لحدث يتميز بالجدية مكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم به من عظم الشأن، في لغة لها من المحسنات ما يمتع، وهي سيرة أحداث تقع لشخوص بطولية (أو شبه مقدسة)، في مجابهة المحن، تتكون من قصص حزينة لدول أو ملوك»[3] .

---

[1] الرواية، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] مولوين ميرشنت،كيلفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت، د ط،1979، ص106.

وقد وظف الروائي هذا النوع من التراث في قوله**"عندما أشرقت على النهاية المأساوية...أو أنه هوالبطل...لأنه حول الحب إلى جحيم والوفاء إلى خيانة...والسعادة إلى حزن عميق"**[1]، فعلاوة هنا يصور لنا ما عاشته "بلقيس" وهي تنتظر "خليل" يقابلها مقعده الشاغر حاملة بذلك حزن عدم مجيئه، فنهايتها الحزينة هذه تشبه النهاية المأساوية التي تنتهي بها التراجيديا، فخليل يمثل دور البطل التراجيدي الذي يحرك الأحداث ويصنع القصة، فبغيابه شكل لنا تلك الخاتمة الحزينة.

- هوميروس:

يعد هوميروس أحد أعلام الأدب الإغريقي في العصور التاريخية القديمة احتل مكانة مرموقة عند شعبه، هو رمز للوطنية ومصور للتاريخ اليوناني القديم، يلقب بصاحب أعظم الملاحم البطولية في التاريخ، شاعر يوناني قديم تحدى إبداعه الزمن ذلكم هو صاحب الإلياذة والأوديسة، وهذه الأولى هي إحدى الملاحم التي نظمها الشاعر الأعمى في تاريخ تلك الحروب الطويلة المريرة التي لم يبقى من تلك الملاحم إلا هذه القصة، وقد اختلف الباحثون في تحديد العصر الذي عاش فيه، فمنهم من قال أنه عاش حرب طروادة، ومنهم من قال أنه عاش بعدها مباشرة، وقد جسدت أعماله صورة عن حياة قديمة لم يبق لها أثر والتي تمثلت بدورها في الحياة التي يعيشها الإنسان في العصر الحديث، فالإغريق القدماء لم ينظروا إلى "هوميروس" على أنه شاعر عظيم وحسب بل نظروا إليه فيلسوفا مربيا وعالما وحكيما[2] .

---

[1] الرواية، ص30

[2] ينظر: فؤاد مرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب،كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، ط02، 1980-1981 ص20-22.

وقد وظف الكـــاتب الرمز الأسطوري" هوميروس" من خلال قوله" **فتوحات هوميرية**"[1]، أراد من هـذا الاستحضار الأسطوري أن يظهر لنا مدى تشوق " بلقيس" الافتتاحية المرسم، ولقاء "خليل" كانتظار الطرواديين للفتح بلهفة وشوق.

استطاع الروائي من خلال التوظيفات السابقة أن يصهر الأسطورة بالواقع، فكتب في الحضر مستمدا ظلالها من الماضي، فشاعت بذلك كل من أسطورة "سيزيف ،هوميروس والتراجيديا" في كل مكان وزمان، فقد استلهم الكاتب الأسطورة بكل أبعادها الرمزية السامية دون ذكر التفاصيل بما خدم الموقف الفني والإيديولوجي للرواية متخذًا منها قالبا رمزيا حّول فيه الشخصيات والأحداث القديمة إلى مواقف وشخصيات عصرية، مما أضفى على عمله هذا فنية مميزة خلقت لدى القارئ متتاليات أسطورية خيالية وأكسبته دلالات وإيحاءات.

ب/ الأغنية الشعبية:

تحفل الأغنية الشعبية بالعديد من الظواهر الاجتماعية المختلفة، وهي أصدق من الشعر الفصيح في التعبير عن هذه الظواهر، وذلك لقربها من المجتمع الشعبي هذا من نـاحية، ومن نـاحية أخـرى مرتبـطة بالمناسبـات مـن زواج، ختان، أعياد دينية أو وطنية، فقد أصبحت عبارة عن عادات وتقاليد يمارسها أفراد المجتمع عامة، وأورد الكاتب هذا النوع من التراث في روايته" بلقيس" بقوله:

" العين شافت عين...

والقلب خفقو يزيد...

سافر وتركني وحيد...

[1] الرواية، ص86 .

لو كل الكون يجيني...

من أبقى وحيد...

وحيد... وحيد..."[1] .

وظف الروائي هذه الأغنية معبرا بها عن ما تشعر به "بلقيس" من حزن وألم عن غياب خليل، الذي كان من المفروض أن يكون موجودا في المرسم؛ فهـذه الأغنية لكاتب الرواية نفسه تصور لنا مدى تعلق بلقيس بخليل وتأثرها بفراقه بعدما تعودت على رؤيته في المرسم، فبقيت بذلك وحيدة وسط شوارع المدينة الساحلية.

وفي موضع آخر من الرواية نجد أن الروائي وظف نوعا آخر من الأغـاني الشعبية وهي الأغنيـة المعاصرة في قولــه:" **طال غيابك يا غزالي"**[2]، وهو مطلع أغنية المرحوم "حسني":

طال غيابك يا غزالي.

راكي طولتي في الغربة.

شديتي الحب دلالي عليا وعلاش ذي الغضبة.

فغرض الكاتب من هذا الاستحضار هو التعبير عن مدى اشتياق علي لـخليل، وطول مـدة غيابه عنه ولكنه خرج عن الطابع الغنائي لها إلى الطابع الحواري، فهو وظفها في سياق حوار بين "علي وخليل".

(1) الرواية، ص68.

(2) المصدر نفسه، ص98.

ج/ العادات والتقاليد:

إن العادات والتقاليد عبارة عن ممارسات يقوم بها أفراد المجتمع الواحد، تتوارث من جيل إلى آخر هي روح الشعب التي تميز أمة عن غيرها استمدها من ثقافته، وتتمثل في اللباس، الأكل، الرقص والعرف..الخ. وقد وظف الكاتب نوع من العادات وهي "التحنيط" بحيث يقول" **نحنطها وندفن إثرها كثيرا من نفائسنا...كلما ازدادت قدما...زدناها تعظيما...تماما كالتحف...التي تكتسب قيمتها.. كلما كانت موغلة في القدم... "**[1].

وهذه العادة كان يقوم بها الفراعنة المصريين، بحيث كانوا يحنطون موتاهم من الملوك ويدفنوهم ومعهم ممتلكاتهم معتقدين بذلك أنهم سيعيشون حياة أخرى بعد الموت، فالكاتب هنا شبه لنا "خليل" وهو يدفن ذكرياته في أعماقه ظنا منه أنه بذلك سيزيدها تعظيما بالفراعنة.

د/اللهجة العامية:

هي لغة الإنسان التي فطر عليها واعتاد الكلام بها، وهي كلام عامي بسيط يستعمله عامة الناس، من أجل التواصل فيما بينهم وتحقيق الاندماج داخل المجتمع، فبساطة اللهجة وسهولة فهمها دفعت الكتاب لاستلامها والاستعانة بها في مواضع مختلفة من الرواية ولو بشيء قليل، «واللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها»[2]، تحمل اللهجات خصائص مشتركة بين جميع أفراد المجتمع الواحد، وتنتمي إلى بيئة معينة وتندرج الواحدة منها ضمن عدة لهجات تختلف عن بعضها البعض وتكسب العمل الإبداعي نوعا من الإيحاء والتأثير والترابط بين عناصره.

---

[1] الرواية، ص32.

[2] إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، د ط، 2002، ص15.

وقد وظف الروائي في روايته بعض من المفردات التي تدّل على اللهجة العامية، باعتبارها نوعا فنيا يستمد من الشعب بمختلف فئاته، بحيث تعبر عن ذوقه، مشاعره وتعكس ثقافته، ومن بينها نجد:

- **"إيه يا صديقي"**[1]، تكرر ذكرها في عدة مواضع من الرواية، وقد قصد بها الكاتب "نعم يا صديقي".

-**"هاه...تفضلي، هاه خليل"**[2]، أراد الكاتب من خلال لفظة "هاه" لفت الانتباه.

- **"هذي الحياة علامات ورموزا، هذي الفنانة زليخة"** [3]، فلفظة "هذي" عامية متداولة ومعناها في الفصحى "هذه" وهي اسم إشارة يشار بها إلى المؤنث.

- **"أخاه يا حبيبي كيف صرنا"**[4]، "فأخاه" هذه لفظة تعجب، غرض الكاتب منها هو التحسر على الحال الذي وصلا إليه كل من بلقيس وخليل، بحيث أصبحا يتسابقان على احتكار الجراح.

- **"أهلا يا سي بدرو، كيفك بلقيس، كيفك انت يا غائب"** [5]، "كيفك" كلمة عامية ومعناها السؤال عن الأحوال(كيف الحال).

- **"لا يمكن أن يكون غدي الذي عدى، وإن شئت رؤيا لغد عدى، لا يا حبيبي..القديم عدى..ولن يعود"**[6]،"عدى"مصطلح متداول في العامية، ومعناه في الفصحى "ولّى وانقضى".

---

(1) الرواية، ص08.
(2) المصدر نفسه، ص15 ،101.
(3) المصدر نفسه، 39 ،103.
(4) المصدر نفسه،57.
(5) المصدر نفسه، ص 92، 111.
(6) المصدر نفسه، ص52 ،59 ،117.

- **"أوه يا صديقي...كلامك كله ألغاز"**[1]، هذه اللفظة" أوه" أداة لفظ غرضها التعجب من الكلام الغامض ويقابلها في الفصحى لفظة "ما هذا".

إن بعض من هذه الألفاظ التي وظفها علاوة كوسة يمكن أن تكون في أصلها فصحى، لكن الكاتب استعملها استعمالا عاميا.

إن توظيف الروائي لمختلف أشكال التراث الشعبي يدل على مدى تعلقه وقربه لكل ما هو موجود داخل بيئته الاجتماعية بما فيها من طابع شعبي، فالأشكال التعبيرية الشعبية جسر نعبر من خلالها إلى أعماق الإنسان ونكشف مكنوناته، وقد أسهم هذا التنوع التراثي من أغاني، لغة عامية وأساطير في تشكيل النص الروائي وكذا في الإبداع الفني مما زاده ثراءً وجمالاً.

ثانيا: التراث الديني:

يعد التراث الديني واحدا من تلك الأشكال التي وظفها الروائيون في أعمالهم الأدبية، بحيث أنهم اتجهوا إلى هذا النوع من التراث واتخذوه أداة للتعبير عن موضوعاتهم،كما استعانوا به في تفسير الكثير من قضايا المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، فقد اهتمت الرواية الجزائرية المعاصرة بهذا النوع واشتغلت على توظيف مختلف مصادره على رأسها القرآن الكريم إلى جانب الفكر الديني ومصطلحات دينية وصوفية وغيرها من الأفكار الدينية التي حظيت بالاهتمام، ونجد من بينها رواية "بلقيس...بكائية آخر الليل" لصاحبها"علاوة كوسة"، والذي اعتمد فيها الكثير من الاستحضارات الدينية بكثرة مقارنة بالأشكال التراثية الأخرى، ويتجلى ذلك في:

(1) الرواية، ص92.

أ/ الشـــخصيات الديـــنية:

- شخصية بلقيس:

إن أول ما يلاحظ على هذه الرواية هو عنوانها "بلقيس"وهي البطلة نفسها، هذا الاسم مستمد من الشخصية الدينية "بلقيس" ملكة سبأ «وهي النموذج الأشد سحرا لامرأة افتتن بها الأقدمون ومازلنا اليوم نفتتن بحكم ما توارثته البشرية عنها لقرون تكاد لا تحصى، كانت ملكة عظيمة تميزت بثراء ها وقوتها وعظمتها، وقد ورد ذكرها في الكتب السماوية كملكة رشيدة ومقتدرة تأمر فتطاع، تحيط بها مظاهر الغنى والجاه والعز »[1]، يقول تعالى في سورة النمل ﴿فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبإ بنبإ يقين ۝٢٢ إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم ۝٢٣﴾[2]، تميزت هذه الملكة التي عاشت في فترة النبي سليمان عليه السلام بالجمال والمال والحب أضافت إلى هذه الصفات الأروع المتصلة بامرأة خرافية الجمال الإيمان بعد إسلامها وهذا دليل على الحكمة والمعرفة [3]، أصبحت بذلك الملكة المثلى التي تحولت في الخيال الشعبي إلى ينبوع تراثي في تاريخ مملكة تذكر عزها وشموخها في حقب تعاقبت لاحقا .

- شخصية خليل:

و معنى هذا الاسم الحبيب والمفضل والمقرب إلى القلب، وهو اسم مستمد من الدين الإسلامي، من اسم نبي الله إبراهيم الخليل إبراهيم عليه السلام.

---

(1) إبراهيم الحضراني، الملكة بلقيس (التاريخ والأسطورة والرمز)، مطبعة وهدان، القاهرة، ط1، 1994، ص9 ،19 .

(2) سورة النمل، الآية 22 ،23 .

(3) ينظر: إبراهيم الحضراني، الملكة بلقيس، ص11.

- **شخصية زليخة:**

هذه الشخصية مأخوذة من التراث الديني إذ تقابلها في الواقع شخصية "زليخة" زوجة عزيز مصر ومربية "يوسف عليه السلام" التي راودته عن نفسه وحاولت أن تحره إلي الخطيئة وهذا مل يؤكده قوله تعالى: ﴿وقال نسوة في المدينة امرأت العزيز تراود فتىها عن نفسه قد شغفها حبا إنا لنريها في ضلل مبين ﴿٣٠﴾﴾[1]، هي امرأة في غاية الجمال والمال والمنصب والشباب.

- **شخصية علي:**

اسم مقتبس من اسم الإمام "علي بن أبي طالب"_ رضي الله عنه_ هو أمير المؤمنين ابن عم الرسول _صلى الله عليه وسلم_، الصحابي الجليل الذي يعد أول من أسلم من الصبيان عرف بوفائه وإخلاصه للرسول _صلى الله عليه وسلم_ فقال عنه«علي مني وأنا من علي »[2.].

ما يمكن قوله حول هذه الشخصيات الأربعة (بلقيس، خليل، زليخة، علي) أنها لا تمثل دور الشخصية الواقعية بالرغم من أن أسمائها مقتبسة منها، فقد استعار الروائي الأسماء فقط دون الالتزام يقصصهم .

- **شخصية سلمان الفارسي:**

هذه الشخصية تختلف عن سابقاتها بحيث نجدها مذكورة في متن الرواية وليست من شخصيات الرواية وسلمان هو صحابي جليل ذو شأن عظيم وهام بين صحابة رسول الله _صلى الله عليه وسلم_ اسمه الكامل سلمان الفارسي الأصبهاني كنيته أبو عبد الله ولقبه "سلمان الخير "، رجل فارسي من أهل أصبهان من قرية يقال

---

[1] سورة يوسف، الآية30.

[2] أبو بكر الجزائري، العلم والعلماء، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، دط، 1985، ص180.

لها "جي" كان مجوسيا ثم انتقل إلى الدين المسيحي بعد وصوله إلى الشام ليعتنق بعد ذلك الدين الإسلامي [1] ،كان رضي الله عنه يضرب به المثل في الزهد ،وظفه الروائي في موضعين من الرواية بقوله **"باحثة عن حقيقة سلمانية،...سرت صوبها سلمانية تبحث عن حقيقة .."** [2] هنا شبه الكاتب بلقيس وهي تبحث عن حقيقة غياب "خليل" بسلمان الفارسي الذي يمثل قدوة الوصول والبحث عن الحقيقة، فقد دخل الإسلام بعد عملية بحث وتقصي عن هذا الدين وحقق رغبته هذه بعد مقابلته للرسول _صلى الله عليه وسلم_ ويشترك كل من بلقيس وسلمان في أن كلاهما يسعيان للوصول إلى الحقيقة.

ب/ القــرآن الكــريم:

يعد القرآن الكريم مصدرا من مصادر الموروث الأساسية ومصدر التشريع الأول، وقد نهل منه الروائي "علاوة كوسة"وذلك من خلال استحضاره بعض من الآيات القرآنية وقد أتى هذا الاستحضار على أشكال متباينة، إذ في بعض الأحيان نجده يشير إلى آية قرآنية فقط وفي البعض الآخر يذكر جزء منها ومن هنا فإنه عند دراسة هذا الملمح الديني لابد لنا من عرض السطور النثرية المتناصة مع الآيات القرآنية وذكر أصول تلك الآيات في القرآن الكريم وفيما يلي بعض النماذج :

"رأسك المشتعل شيبا" [3]، ومعنى هذا القول انتشار بياض الشيــب في الرأس، وهـذا التعبير فيه نوع من التنـــاص مـع قولـه تعالى﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿٤﴾﴾[4].

---

[1] ينظر: أبو بكر الجزائري، العلم والعلماء، ص231، 232.

[2] الرواية، ص86 ،91.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] سورة مريم، الآية 4.

في هذه الآية شبه الكاتب زكريا عليه السلام الذي بلغ منه الحزن مبلغا كبيرا واشتعل رأسه شيبا بعد أن شاخ ووهن العظم منه بخليل (بطل الرواية) الذي كان شبيها له فهما يشتركان في هذه الصفة.

"لو يهبني الله عمرا ثانيا.. لقضيته..كله في المحراب" [1]، فالإنسان يتمنى لو أن الله يمنحه عمرا ثانيا لقضاه في عبادته وطاعته تعويضا عما فاته، ويقابل اللفظتين "لو يهبني الله والمحراب"في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿هنالك دعا زكريا ربه قال رب هب لي من لدنك ذرية طيبة إنك سميع الدعاء ﴿٣٨﴾ فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب أن الله يبشرك بيحيى ﴿٣٩﴾﴾[2]، فبلقيس هنا تتمنى عمرا ثانيا حتى تقضيه في المحراب لتشكر الله على "خليل" لأنه وهبها انطلاقة جديدة، فالمعنى المقصود من طرف الكاتب يختلف عما هو موجود في الآية القرآنية .

"أجيئك في منامك على استحياء " [3]، أي أنها جاءته تمشي مطأطئة الرأس من كثرة الخجل، وقد وظفها الكاتب على شكل تناص مع سورة القصص لقوله تعالى ﴿فجاءته إحداهما تمشي على استحياء قالت إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا﴾ [4] فالروائي هنا شبه "بلقيس" بالمرأة التي جاءت تنادي موسى عليه السلام.

"عاد مثل العرجون القديم"[5]، شبه هنا القمر بالعرجون القديم والكاتب اقتبس هذا القول من سورة ياسين يقول تعالى ﴿والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم ﴿٣٩﴾﴾[6]، فالروائي أسقط الآية القرآنية كما هي على الرواية لفظا ومعنى .

---

(1) الرواية، ص125.

(2) سورة آل عمران، الآية 38 ،39.

(3) الرواية، ص63.

(4) سورة القصص، الآية 25.

(5) الرواية، ص60.

(6) سورة ياسين، الآية 39.

"خيال الشعراء ...و سراب الغاوين ،كدأبك بالشعراء والغاوين " [1]، فالشعراء من خلال هذا القول يعدون غاوين ويقولون ما لا يفعلون، وهنا امتص "علاوة"ظلال هذه الآية من سورة الشعراء في قوله تعالى:﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون﴾ [2]، إن استحضار هذه الآية تم من خلال الحفاظ على معناها داخل الرواية .

"أيام معدودات" [3]،وتعني لفظة معدودات في سياق الرواية أيام معلومة، وتناصت هذه العبارة مع الآية القرآنية من سورة البقرة لقوله تعالى:﴿واذكروا الله في أيام معدودات﴾ [4]، كما ذكرت أيضا في آية أخرى من نفس السورة، يقول تعالى:﴿أيام معدودات فمن كان منكم مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر﴾ [5]

فتوظيف الروائي لهذه العبارة كان لفظا فقط دون الاحتفاظ بالمعنى الذي تحمله في الكتاب المقدس.

"جاؤوا القاعة مثنى ..و ثلاثى..و رباعى.. " [6]، هذه العبارات الثلاث تتقاطع مع سورتي النساء وفاطر، يقول تعالى في سورة النساء:﴿فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع﴾ [7]، وفي أوائل أوائل سورة فاطر يقول عز وجل:﴿جاعل الملائكة رسلا أولي أجنحة مثنى وثلاث ورباع﴾ [8]، فالكاتب من خلال هذا الاقتباس الديني قد أخذ بالمعنى الذي ذهبت إليه كل من الآيتين.

---

(1) الرواية، ص37، 54.
(2) سورة الشعراء، الآية 224-226.
(3) الرواية، ص107.
(4) سورة البقرة، الآية 203.
(5) سورة البقرة، الآية 184.
(6) الرواية، ص121.
(7) سورة النساء، الآية03.
(8) سورة فاطر، الآية 01.

"لحاجة في نفسي" [1]، أي قام بفعل شيء ما دون التصريح بنية ذلك الفعل، اقتطف الكاتب هذا القول من نص قرآني في الأصل من سورة يوسف يقول تعالى:﴿ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا ﴿٦٨﴾ ﴾[2] فجملة لحاجة في نفسي تحولت من نفس يعقوب إلى نفس الكاتب، فجاء التناص ممتصا كل المعاني التي تتستر وراء هذه الجملة، غاية في نفس خليل لا يعلمها غيره، والقارئ للرواية فقط يستطيع أن يكشف ذلك من خلال الموضوع والموقف.

ج/ قصص الأنبياء:

وظف الروائي بعض من القصص الدينية نذكر منها:

- **قصة قابيل وهابيل:**

نجد هذه القصة من خلال هذا القول **"فسأواري بها سوءتي ..و أذرف دمعتين "** [3]، فقابيل وهابيل الأخوان أبناء آدم عليه السلام الذي قتل أحدهما الآخر، «فهابيل أراد أن يتزوج بأخت قابيل وكان أكبر من هابيل، أراد قابيل أن يستأثر بها على أخيه وأمره آدم عليه السلام أن يزوجه إياها فأبى ليأمرهما بأن يقربا قربانا وذهب ليحج إلى مكة » [4]، قدم كل منهما قربانه يقول تعالى في سورة المائدة﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ ﴾[5] نزلت نار وأكلت قربان هابيل وتركت قربان قابيل غضب الأول وقال لأقتلنك فقتل أخاه يقول

---

(1) الرواية، ص12.

(2) سورة يوسف،الآية68.

(3) الرواية، ص09.

(4) ابن كثير أبي الفداء الحافظ، قصص الأنبياء، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2003، 53.

(5) سورة المائدة، الآية 27.

فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين ﴿٣٠﴾[1] توفي قابيل وبقي أخوه محتارا مع جثته وإذا به يأتي غرابان يتقاتلان يقتل أحدهما ليقوم الثاني بحفر التراب ودفنه رأى هابيل ما فعله الغراب فقام بنفس الفعل ودفن أخاه وقد ندم لفعله هذا ندما شديدا، يقول تعالى:﴿فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين ﴿٣١﴾[2]، ربط الكاتب من خلال هذا التوظيف بين صورة هابيل وهو يدفن أخاه بصورة الأنثى العارية وهي تستر نفسها.

- **قصة يونس عليه السلام:**

يذكرها الكاتب في روايته فيقول **"كنت وحدك يا صديقي ...نبيا هجره قومه ..أو هجرهم"**[3]، النبي الذي ابتلعه الحوت ونجاه ربه، فيونس عليه السلام «بعثه الله على أهل نينوى أرض الموصل فدعاهم إلى الله عز وجل لكنهم كذبوه وتمردوا على كفرهم وعنادهم، فلما طال ذلك عليه من أمرهم خرج من بين أظهرهم ووعدهم حلول العذاب بهم بعد ثلاث»[4]، هاجر عليه السلام قومه بعد أن كذبوه ورحل عنهم. هنا الكاتب شبه كل مبدع يتنكر له الأهل بيونس عليه السلام الذي تنكر له قومه.

- **قصة الرسول محمد عليه الصلاة والسلام:**

يستحضر "علاوة كوسة"هذه القصة من خلال قوله **"كنبي أنكره الأقربون ...وانقطع عنه الوحي طويلا.."** [5]، محمد عليه الصلاة والسلام جاء برسالة الإسلام داعيا جميع الناس بداية بأهله، لكن البعض من

---

(1) سورة المائدة، الآية 30.

(2) سورة المائدة، الآية 31.

(3) الرواية، ص29.

(4) ابن كثير، قصص الأنبياء، ص225.

(5) الرواية، ص50

أقاربه رفضوا هذا الدين وتنكروا له فعمه أبو لهب كان من بين الكافرين المتصدين له ومعه بعض من معشر قريش(قبيلة محمد صلى الله عليه وسلم)، أكرمه الله تعالى برسالة الإسلام وأنزل عليه الوحي وهو بغار حراء بحيث كان يأتيه جبريل بآيات من القرآن الكريم، ثم توقف الوحي وانقطع عنه وذلك لحكمة أرادها الله تعالى، فقد أراد الله أن يذهب الخوف والفزع الذي عاشه عليه الصلاة والسلام أول ما أنزل عليه الوحي، وكذلك من أجل أن يحصل الشوق والترقب لنزول الوحي مرة أخرى.

- **قصة إبراهيم عليه السلام:**

أورد الكاتب ذكر قصة إبراهيم في موضعين من الرواية في الأول كانت قصة حرقه في النار بحيث يقول **"وبين احتراقاتك ..خرج سليما..نبيا لا يستحق المعجزة..."** [1]، إبراهيم عليه السلام أبو الأنبياء وخليل الرحمن قد بعثه سبحانه وتعالى ليزيل به تلك الشرور وأبطل به تلك الظلال وأتاه رشده في صغره وابتعثه رسولا كما اتخذه خليلا في كون، قال تعالى:﴿ ولقد آتينا إبراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين ﴿٥١﴾ ﴾[2] ودعا إبراهيم قومه إلى عبادة الله وحده وترك عبادة الأصنام وأخذ يقنعهم بكل الوسائل والطرق لكنهم رفضوا ذلك، ولما تبين لهم خطأهم في عبادة الأصنام وظهر الحق واندفع الباطل «عدلوا عن الجدال والمناظرة لما انقطعوا وغلبوا، ولم تبقى لهم حجة ولا شبه إلى استعمال قوتهم وسلطانهم لينصروا ما هم عليه من سفههم وطغيانهم»[3] ، فقرروا أن يحرقوه في نار من توقد قط نار مثلها لقوله تعالى:﴿ قالوا حرقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين ﴿٦٨﴾ ﴾[4]، فعز وجل نجا إبراهيم من هذه النار ولم تحرق سوى وثاقه .

---

(1) الرواية، ص34.

(2) سورة الأنبياء، الآية 51.

(3) ابن كثير، قصص الأنبياء، 124.

(4) سورة الأنبياء، الآية 68.

أما في الموضع الثاني فيستحضر قصة هجر إبراهيم لزوجته هاجر وابنه إسماعيل فيقول **"كنت لحظتها خليلا ..هجر نصفه ..ترك هاجره بمكان غير ذي أنس "**[1]، فإبراهيم عليه السلام«وضعهما عند البيت عند دوحة فوق زمزم في أعلى المسجد وليس بمكة يومئذ أحد، وليس بها ماء فوضعهما هنالك ووضع عندهما جرابا فيه تمر وسقاء فيه ماء ثم قفى إبراهيم منطلقا»[2]، وهذا ما ورد في سورة إبراهيم قوله تعالى﴿ ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون ﴿37﴾﴾[3] ، هنا شبه "علاوة كوسة"اللحظة التي غادر فيها خليل بطل الرواية وترك بلقيس وحيدة في ذلك المكان باللحظة التي ترك فيها النبي إبراهيم عليه السلام زوجته هاجر وابنه إسماعيل في الصحراء في مكان خالي ليس به إنسان ولا شيء.

- **قصة آدم عليه السلام:**

نجد في هذه الرواية إشارة إلى قصة آدم عليه السلام من خلال قول الروائي**"وأية تفاحة من غير فواكه الجمر تلك التي بعنا بها _وقد أغرتنا_ جنتنا العالية"**[4]، فآدم عليه السلام أبو البشرية جعله الله تعالى خليفة في الأرض، فاسكنه عّز وجّل هو وزوجه الجنة وأمرهما ألا يأكلا من الشجرة التي نهاهما عنها وحرمت عليهما، لكن أغراهما الشيطان وأكلا منها، يقول تعالى﴿وناديناه أن يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين ﴿19﴾ فوسوس لهما الشيطان ليبدي لهما ما ووري عنهما من سوآتهما ﴿20﴾﴾[5]، فبعد أن كان في علو ورفعة، في جنة النعيم أنزله ربه إلى «أرض الشقاء والتعب والنصب

---

(1) الرواية، ص50.

(2) ابن كثير، قصص الأنبياء، ص135.

(3) سورة إبراهيم، الآية37.

(4) الرواية، ص35.

(5) سورة الأعراف، الآية19-20.

والكد والسعي والنكد والابتلاء »[1]، وهذا لأنه أكل من الشجرة التي حرمها الله عليه، الروائي هنا اعتبر الكتاب الذين هم بالنسبة له أنبياء الحرف أكثر رفعة وسمو عن غيرهم من عامة الناس بحيث جعلهم في منزلة عالية تشبه تماما منزلة آدم وهو في الجنة ونزولهم إلى مستوى أقل شبيه تماما بنزول آدم من الجنة، فيقول علاوة في الرواية **"فكيف بنا بعد كل هذا السمو والرفعة ..ندع هذه الآفاق للخواء ..و تنزل إلى حضيض الرتابة ..ودنس الواقع "**[2].

- **قصة يوسف عليه السلام:**

يستدعي الكاتب قصة يوسف عليه السلام فيقول **"آه يوسف...شطر من الجمال ..نبوءة سكنت دماءك...أبعدتك عن أهلك ..فهل أنستك الوزارة والحضارة دفء الأهل، ومرتع الطفولة وشهقة الميلاد"**[3]، وكما هو معروف أن النبي يوسف كان آية في الجمال وانبهر الكل لجماله يقول تعالى﴿ فلما رأينه أكبرنه وقطعن أيديهن وقلن حاش لله ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم ﴿٣١﴾ [4]، خصه الله تعالى من بين إخوته بالرسالة والنبوة،فهو الأصغر بين إخوته والأحب إلى قلب أبيه وهذا هو الأمر الذي جعل إخوته يحقدون عليه ويرموه في الجب بنية التخلص منه نهائيا، تربى يوسف في قصر عزيز مصر وسجن بضع سنين بين عين عزيز لمصر من طرف الملك نفسه.

(1) ابن كثير، قصص الأنبياء، ص30.
(2) الرواية، ص35.
(3) الرواية، ص61.
(4) سورة يوسف، الآية 31.

- **قصة موسى وهارون عليهما السلام:**

يستدعي الروائي قصة النبيين فيذكرهما في الرواية من خلال هذا القول :**"سارا معا ..نبيين جرحهما المشترك ربما ..عالق بذاكرة.. قوية على ضعف أصحابها "**[1]، فموسى وهارون عليهما السلام الأخوان اللذين أنزلهما الله لقوم فرعون، فاشتركا في الدعوة إلى الله وكان هارون قوته وظهره، إذ ذهبا معا إلى دعوة فرعون إلى الله «يا هارون إن الله أمرني وأمرك أم ندعو فرعون إلى عبادته فقم معي، فقام يقصدان باب فرعون فإذا هو مغلق، فقال موسى للبوابين والحجبة أعلموه أن رسول الله بالباب فجعلوا يسخرون منه ويستهزئون به»[2] .

- **قصة هدهد سليمان عليه السلام:**

وأضاف الروائي إلى القصص السابقة الذكر قصة سليمان مع هدهده من خلال قوله **"إن الهدهد قد أنبأني بمقدمك سريعا..سريعا "**[3]، وما هو معروف لدينا أن سليمان عليه السلام ورث عرشا عظيما من أبيه داوود وكانت جنوده من الإنس والجن والطير، وكان لسليمان هدهد ينقل له الأخبار، وذات يوم غاب عن نظر سليمان فتوعده بعذاب يقول تعالى ﴿وتفقد الطير فقال ما لي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين ۝ لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين ۝﴾ [4] وجاءه الهدهد فقال له اطلعت على ما لم تطلع عليه وكان قد أتاه بنبأ ملكة سبأ وكان صادقا سريعا، وهذا تماما ما فعله الهدهد الذي وظفه الكاتب إذ نقل له خبر لقائه مع بلقيس _بطلة الرواية_ سريعا، وهنا يتقاطع الهدهدان في الوظيفة والسرعة.

---

(1) الرواية، ص100.

(2) ابن كثير، قصص الأنبياء، ص249.

(3) الرواية، ص114.

(4) سورة النمل، الآية 20-21.

د/ الألفاظ الدينية:

اعتمد "علاوة كوسة " في روايته هذه الكثير من المصطلحات الدينية المتمثلة فيما يلي:

اللفظ الديني	الصفحة
الجبريلية : ويقصد بها الكاتب جبريل عليه السلام.	ص07.
طهرها .	ص08.
كما خلقني ربي، متعبدا، النبوة .	ص09.
راهبة، توضأ.	ص12.
الأنبياء.	ص19.
الملائكي .	ص21.
أبوابها السبعة (الجنة)، نبوءاتكم.	ص22.
لتصليا ركعتين، سجادة، تتوضأن.	ص24.
ملاكين، نبيين.	ص26.
تطهرت، نبيا.	ص34.
أنبياء، الجحيم، المطهر، فردوسنا.	ص35.
الرقيب (اسم من أسماء الله الحسنى).	ص36.
الجحيم.	ص38.
الملاكان، القديسين.	ص44.
نبي، الوحي.	ص50.

الأنبياء.	ص52 .
النبوة.	ص56.
أبوابها السبعة، الجحيم، جنتين.	ص58.
نبوءة.	ص61.
لله در النبوءات، الأنبياء.	ص62.
ملاكا، جنة.	ص63
قديسين، أرواح الأنبياء.	ص69.
نبوءاتنا.	ص70.
الأنبياء،النبوة.	ص82.
الثالوث(إشارة إلى المسيح) .	ص84.
وحي الأنبياء.	ص86.
مدن ملائكية، مزار الأنبياء، ملجأ الأنبياء، هؤلاء الأنبياء.	ص95.
نبيين.	ص100.
لله درك.	ص102.
ملائكة.	ص115.
ملائكي، الفردوس، المطهر.	ص117.
الجنة، الفردوس، المطهرين.	ص120.
نبوءة.	ص125.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن "علاوة كوسة قد وظف بكثرة الألفاظ الدينية، ومنها ما وظفت مرة ومنها ما ذكرت في أكثر من موضع مثل: لفظة أنبياء، ملاكين، المطهر، الجحيم والجنة.

هـ/ التراث الصوفي:

يعد الأدب الصوفي واحدا من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية المختلفة وجرى هذا النوع في الشعر والنثر معا، إلا أن منبعه الأول تمثل في الشعر الديني والإسلامي، فقد كان الشعراء يعبرون من خلاله عن أحوال خاصة تعتريهم من عشقهم للذات العليا أي الذات الإلهية .

تعرف الصوفية بأنها «جماعة تميل إلى الانعزال وترك أمور الدنيا وعدم التدخل في شؤونها المختلفة»[1]، المتصوفة هم رجال انقطعوا إلى الله وعبادته .

ويذهب الكثير من المستشرقين إلى أن« كلمة صوفي مأخوذة من كلمة صوفيا اليونانية بمعنى الحكمة وأربابها هم الحكماء وعندما فلسفت العرب عبادتهم حّرفوا تلك الكلمة، وأطلقوها على رجال التعبد والفلسفة الروحية»[2] فكلمة صوفية كانت مرتبطة بفلسفة الحكمة، ولكن عندما طغى الجانب الفلسفي على المجال الديني أصبحت تطلق على كل متعبد زاهد لاتهمه الحياة الدنيوية .

كما أن التصوف هو «نزوع فطري إلى الكمال الإنساني إلى التسامي والمعرفة عن طريق الكشف الروحي أو العلم اليقيني، والتصوف روح لمجموع حقائق الإسلام من عبادة وإيمان ويقين وعرفان، وهو إيثار الحق على رغبات

(1) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1،2002، ص18.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت، ص24.

النفس » [1]، فالتصوف إذن هو تضحية وإيثار، تضحية بالذائد والشهوات، وإيثار بتغليب الحق على النفس ورغباتها .

ويحمل المتصوف عدة أوصاف يمكن حصرها في الالتزام بأخلاق الله عّز وجل ّ ترك الانتصار للنفس حياء ً من الله ملازمة البساطة بصدق البقاء مع الله [2]، فالمتصوف دائما على صلة كبيرة بربه ملتزم بأوامره .

وجاء توظيف التراث الصوفي من طرف الروائي "علاوة كوسة "وبعثه من جديد في خطابه الروائي بكل ما يحمله من معرفة روحية، رمزية وغيبية من أجل فتح فضاء كوني لا حدود له أمام المتلقي، ويتجلى هذا النوع من التراث في ما يلي:

شخصية المتصوف "ابن عربي": وهو «أبو بكر محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي محي الدين يعرف بابن العربي في المغرب واصطلح أهل المشرق على ذكره بغير ألف ولام ليفرق بينه وبين قاضي قضاة اشبيلية أبي بكر محمد ابن العربي،كانت ولادته في عهد الخليفة العباسي في كنف أسرة عريقة غنية معروفة بميولها الديني والروحي، فقد اتبع "ابن عربي"«طريق التصوف فدخل الخلو بذكاء »[3]، فهو فيلسوف صوفي ورث تراثا فلسفيا يمتد لقرون،كان على اطلاع بالعلوم التي سبقته، ويعد من أشهر المتصوفة اكتسب شهرة كبيرة مند شبابه ،وقد ذكره الروائي في موضعين من الرواية وجاءتا بصيغة نداء للقريب خلال قوله **"يا بن عربي"** [4].

كما تجلت الصوفية أيضا في موضع أخر من الرواية ،إذ يقول الكاتب **"الساعة أنثى ..ومحفظتي أنثى ..والطاولة أنثى ..وأنا أيضا أنثى بينهن "** [5]، من خلال هذا القول نفهم أن الروائي يمجد الأنثى ويرفع من

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص33.

(2) ينظر: عبد الحليم محمود، قضية التصوف (المدرسة الشاذلية)، مطابع دار المعارف، القاهرة، ط3، 1999، ص6.

(3) ابن عربي محي الدين، رسائل ابن عربي،(شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1998، ص13.

(4) الرواية، ص15، 16 .

(5) المصدر نفسه، ص15.

قيمتها، وهنا يتقاطع مع "ابن عربي" الذي كان أكثر المتصوفة اعترافا بقدر المرأة وبمكانة بعض المتصوفات لدرجة أنّه أشار إلى فضل الأنثى في رسالته الشهيرة تحت عنوان " الذي لا يعّول عليه"، عندما قال "وكل مكان لا يؤنث لا يعّول عليه "، وهي مقولة شهيرة وقد عاتبه الروائي عليها بقوله **"يا ابن عربي ..دعني أعاتبك لمرة واحدة ..تقول: المكان إذا لم يؤنث عليه لا يعّول عليه ...أليس من حق الأمكنة التذكير"**[1] فالكاتب بهذا أعاد الاعتبار للمذكر وخالف ابن عربي في مقولته هذه، قائلا :**"مكان يعّول عليه يا بن عربي بمنطقي ..لأنه مذكر"** [2].

كما اعتمد الروائي على الطريقة الصوفية الفلسفية المتمثلة في نسب الشيء إلى جنسه من خلال قوله **""المدينة أنثى أين ذكرها ؟ذات أين عقلها ؟عين أين حاجبها ؟ ذكر أين أنثاه ؟ساهر أبدي أين ليلاه ؟"** [3] فالكاتب هنا يبحث عن أصل الشيء وهويته، تماما مثلما يفعل المتصوفة، بحيث نجدهم دائما في بحث مستمر عن حقيقة الأشياء وماهيتها .

بالإضافة إلى ما ذكر عن التصوف نجده في موضع آخر من الرواية من خلال قول الكاتب **"متعبدا في غار الحب الذي لم تكتب له النبوة ولم يصدق بنبوءاته عاشق "** [4]، فالروائي في هذا المقطع السردي يصف لنا المتصوف عندما ينعزل بمفرده في غار يتعبد فيه، ويتأمل في الذات الإلهية متفكرا في خلقه لدرجة عشقه للذات العليا .

---

(1) الرواية، ص15

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص79.

(4) المصدر نفسه، ص 09.

كما تجلت الصوفية أيضا في هذا المقطع الروائي **"تيه..هروب إلى الأنا ..وانزواء.. وخوف من جحيم النهايات ..وسكر المصير ..."**[1] فهنا ذكر لحال المتصوف الذي ينزوي عن البشر وعن المجتمع، ليتفرد بذاته تربية للنفس وتطهير للقلب من الأخلاق السيئة، وتخصيص الذات لخدمة الله فقط وترك شهوات الدنيا وملذاتها .

وختاما لما سبق ذكره من مضامين تراثية دينية (شخصيات دينية ،سور قرآنية ،قصص دينية ومصطلحات دينية)،يمكننا القول بأن الروائي يحمل ثقافة واسعة في هذا المجال، والهدف من هذا التوظيف هو إبراز شخصية الجزائري المسلم الذي يقدس الدين ويحترم قواعده وأصوله، واعتمده الكاتب للتعبير عن تجاربه وأفكاره ومشاعره في إطار النص، فالدين هو ذلك الجانب الروحي المتأصل في كيان الإنسان، وقد أضاف إلى مضمون النص الروائي العديد من القيم والأفكار المستمدة من العقيدة الإسلامية ،وكل هذا ما هو إلا دليلي على استيعاب "علاوة كوسة" للدين الإسلامي، فضلا عن معرفته بطرائق الاستفادة والاستلهام من النص القرآني، ومعرفته بإشراقات القرآن الكريم وبلاغته وإعجازه الأسلوبي .

ثالثا: التراث الأدبي:

إن أمتنا العربية ذات تراث أدبي واحد يعبر عن مشاعرها، خواطرها، قلوبها وعقولها، في جميع الجوانب الحياتية الاجتماعية، العقلية، الروحية والوجدانية، وما يمثل هذا النوع من التراث هو النص الإبداعي الأدبي وهو أدب فردي نابع من ذاتية الفرد وتجاربه الخاصة على خلاف الأدب الشعبي الذي تشكله خلاصة التجارب الجماعية ويحمل النص التراثي الأدبي ميزات فنية أضاءت تاريخ الإبداع لا يمكن تكرارها إلا عن طريق التناص أو التعالق النصي أو المحاكاة، وهدا ما قام به الروائي الجزائري "علاوة كوسة"في روايته "بلقيس ..بكائية آخر الليل" فقد

[1] الرواية، ص 65.

تفاعل مع النص التراثي عامة والأدبي خاصة، واستفاد من جواهره الدفينة من أجل أن يقدم لنا نموذجا تجديديا معاصرا .

أ/ الشخصيات الأدبية:

تنوعت الشخصيات الأدبية الموظفة في الرواية بين شخصيات عربية وغربية وهي :

- **الشخصيات العربية:** من الأدباء العرب الذي ذكر اسمهم في رواية "بلقيس " نجد :

الأديب اللبناني **"إيليا إلياس الحاوي"** بحيث ذكر الكاتب مقولته الشهيرة التي كان يكررها كثيرا أمام طلبته **"إن الانفعال الجمالي يعانى ولا يفهم "**[1]، فالجمال دائما ما تنقبض له النفس دون القدرة على تفسير سبب ذلك.

الكاتب اللبناني **"جبران خليل جبران"** الذي استحضره الكاتب من خلال الإشارة إلى عمله وهو "الأرواح المتمردة"، ويتضح هذا من خلال قوله " **انشطرت يا خليل أرواحا معذبة جبرانية "**[2] فالأرواح المتمردة عبارة عن مجموعة قصصية صدرت بالعربية في عام 1908م بنيويورك يتحدث فيها جبران «عن أرواح تمردت عن التقاليد والشرائع القاسية، ضمنه جبران أربع حكايات اجتماعية وردة ألهاني، صراخ القبور، مضجع العروس وخليل الكافر فاتخذ من الأقاصيص الواقعية الظاهر ثورته على الزواج القهري والاستبداد الإقطاعي»[3].

الروائي السوري "حناميا"ذكره الكاتب من خلال قوله :**"جعلتني أسرح مع أبطالك المكلومين عوالم البؤس والشقاء الحناميية "** [4]، والحناميية هي إحالة إلى الروائي "حناميا "الذي يعدّ أحد كبار كتاب الرواية

---

(1) الرواية: ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص53.

(3) خليل جبران خليل، الأرواح المتمردة، دار العرب للبستاني، القاهرة، د ط، دت، ص 07، 10.

(4) الرواية، ص20.

العربية في سوريا والعالم العربي، تميزت كتاباته بالواقعية عاش حياة البؤس والفقر الذي كتب عنه نذير جعفر كتاب بعنوان حارس الشقاء والأمل، وتضمن هذا الكتاب سيرة وحياة هذا الروائي الفقير .

- **الشخصيات الغربية:** بالإضافة إلى توظيف "علاوة كوسة " لأدباء العرب، وظف أيضا شخصيات غربية وهذا يدل على تأثره بالغرب، ومن المفكرين الغربيين ما ورد ذكره في الرواية نجد :

الأديب الفرنسي **"أندري جيّد"**وهو من أبرز الكتاب الفرنسيين في النصف الأول من القرن العشرين يتوزع إنتاجه الأدبي على الشعر، القصة، اليوميات وأدب الرحلات، ذكره الروائي "علاوة "من خلال استدعاء مقولته **"بأنني أحب فيك ما يختلف عني، إني أحبك ...ولا أحب فيك إلا ما يختلف عني"** [1] فهذه المقولة تنطبق على"بلقيس وخليل" فهما مختلفان في الجسد لكنهما متآلفان متحابان فالاختلاف هو الذي يأتي بالكمال

الفيلسوف الفرنسي **"بول ريكور"** عالم الإنسانيات المعاصر، وقد حضر في الرواية في موضعين، الموضع الأول في قول الكاتب **"إن حياتنا ما هي إلا ذكريات موغلة منذ القدم "**[2]، أي أن حياتنا مرتبطة بشكل وثيق بماضينا فهي تمثل ما عشناه من الذكريات في السابق .

أما الموضع الثاني فتمثل في القول التالي **"التأويل وفائض المعنى البول ريكوري العجيب"**[3]، وهنا إشارة إلى كتابه المعنون "نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى" الذي نقد فيه كل الاتجاهات الحديثة في مشروعه التأويلي.

الأديب الايطالي **"امبرتو ايكو"**، من أبرز المفكرين في مسائل الفن وعلاقته بالمستهلك استحضره الروائي "علاوة كوسة "من خلال قوله :**"امبيرتو ايكو اللازوردية الغناء ...تحتفي معك بذاكرة الورد ..ساءل**

---

(1) الرواية، ص 31، 37.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) االمصدر نفسه، ص 74.

الفلسفة والآداب والتاريخ عن معاني الورد ..لا نحسن إلا قطف الورد ..إنه الورد "[1]، فتكرار لفظة "الورد" إحالة إلى رواية "اسم الورد" التي تعتبر «أولى ثلاث روايات كتبها "امبيرتوا ايكو" بين سنة 1980م إلى 1994م، وتصنف ضمن الروايات التاريخية المشوقة تمضي على عدة مستويات من السرعة، المشاهد المثيرة ومن الاغتيالات المتسلسلة»[2]، وتدور أحداثها في أحد أديرة شمال ايطاليا وتصور الوقائع التاريخية والجرائم .

وهذا التوظيف من الكاتب ما هو إلا إيحاء وتعريج يعود بنا إلى القرون الوسطى وصراع القساوسة التي رافقت في ذلك اتجاه الثورة والخلاص من التحكم الديني المسيحي .

زوربا بطل رواية "نيكوس كازانتزاكيس"، وقد وظفه الروائي في روايته بقوله **"الخطو الزوربوي، خطايا الزربوية زوربا قال ذلك، زوربا صادق دائما "**[3]، فزوربا هذا هو البطل اليوناني، وتعتبر روايته من أعظم الروايات العالمية التي كتبتها نيكوس وهي في الحقيقة عبارة عن «فلسفة عميقة تعرف الحياة البسيطة السلسة للإنسان السلس إنها فلسفة حب الوطن والحياة، وتناحر العقل والروح والجسد، من أجل المبادئ السامية والمثل العليا ونكران الذات فلسفة الصداقة الحميمة التي بنيت في مجتمع بدائي فوق أنقاض المصلحة الذاتية، إنها نوع جديد من القصة والفلسفة لابّد أن تقرأ»[4] .

"جوليا كريستيفا" أديبة عالمة لسانيات، محللة نفسية وفيلسوفه فرنسية ،ذكرها الروائي في نصه الروائي بقوله**«كي نبني نصوصنا الإبداعية من نصوص سابقة على حد تعبير جوليا كريستيفا ..أو نعلق أنفسنا بنفوس أخرى على مشاجب الفن ..»**[5] ، ويقصد الكاتب بهذا القول مصطلح التناص والذي يعني تعالق النص

---

(1) الرواية، ص 40.

(2) امبيرتو إيكو، اسم الوردة، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، ميلانو، دط، 1980، ص 15.

(3) الرواية، ص 52، 123.

(4) نيكوس كزانتزاكيس، زوربا اليوناني، تر: دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1968، (صفحة الغلاف).

(5) الرواية، ص 71.

مع نصوص مختلفة، فهذه الأديبة لا تعترف بالنص إلا بإدماجه مع نص آخر، فالروائي هنا شبه تعلق النفس بنفوس أخرى بالتناص عند جوليا كريستيفا .

"ويليام شكسبير" الشاعر والكاتب المسرحي والممثل الشهير في الأدب الانجليزي خاصة، والأدب العالمي عامة وكان له نصيب في الرواية في موضعين من خلال قول الكاتب **"كم كنت شكسبيرية وانأ اقتنع أن الفنان والشاعر والمجنون يغترفون كلهم من خيال واحد من بحر واحد، إنهم الشعراء، الفنانون العشاق ..الذين يغترفون من بحر واحد ..خيال واحد .."**[1]، هذا التوظيف محاولة من الكاتب لإظهار أن "بلقيس" تقاطعت نظرتها مع شكسبير الذي يرى بأن كل من الأدباء، الشعراء، الفنانين، العشاق والمجانين يعيشون في عالم واحد ألا وهو عالم الخيال .

ب/ المصطلحات الأدبية :

مثلما استقى الروائي من التراث الأدبي الشخصيات العربية والغربية، أخد أيضا منه العديد من المصطلحات الأدبية نذكرها فيما يلي :

"الفن للفن": وهي «مدرسة فنية وأصحابها ينظرون إلى الفن كمتعة عادية أو غير عادية، ويمجدون التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها ،وقد نشأ هذا المذهب في فرنسا على أساس نظرية الصياغة التي نادى بها البرناسيون، إذ ظهر كّرد فعل على المذهب الرومانتيكي حيث يرى رواد مدرسة "الفن للفن" أن من حق الأدب أن يصبح غاية لذاته لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة »[2]، فهذه النظرية تجرد الفن من المادية،وتلغي كل من يقول بأنّه يحقق المنفعة .

---

[1] الرواية، ص 71، 84.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2003، ص 179.

"السيميائية": تعتبر السميائية منهج نقدي حديث" ولها عدة تسميات «السيميولوجيا، السيميوطيقا، علم الإشارات أو علم الدلالة، وهي إستراتيجية مطورة في قـراءة الخطابات الإبداعية أو قراءة النص بوصفه ممارسة دالة»[1]، فهذا العلم الحديث يعني بدراسة العلامة الموجودة داخل العمل الإبداعي، كما يعتبر النص الأدبي مجموعة من العلامات والإشارات .

"التأويل":وهو في أبسط معانيه يعني «قراءة النص أو مقاربة لا تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة المنبثقة من معطيات النص أولا ومن قدرات المؤول ثانيا ،والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع نقدية أو أيديولوجية »[2]فالتأويل أشمل من القراءة لا يتقيّد بقواعدها ،كما يكشف الأسئلة التي كان العمل الأدبي يحاول الإجابة عنها فالتأويل يبحث عن المعنى .

"الجنس الأدبي": يعرفه"مهدي وهبة" بقوله :«الجنس الأدبي هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية فالمسرحية مثلا جنس أدبي وكذا القصة وهكذا...ومنذ عهد النهضة بأوروبا حتى أواخر القرن الثامن عشر كان الاعتقاد شائعا أن كل جنس يتميز تميزا واضحا عن غيره من الأجناس الأدبية كما يخضع لقواعد خاصة به لابد للأديب أن يتقيد بها»[3]، فالجنس الأدبي يسعى إلى اكتشاف مختلف القوالب الفنية التي لها حدود وضوابط تفصل بينه وبين غيره، فلكل جنس قواعده وقوانينه.

"المنهج": يعّرف بأنه «أسلوب للتفكير والعمل يعتمده الباحث في تنظيم أفكاره وتحليلها وعرضها ،وبالتالي الوصول إلى نتائج وحقائق معقولة حول الظاهرة أي موضوع الدراسة ،ويتكون من مجموعة من المراحل

---

(1) بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2006، ص 186، 187.

(2) المرجع نفسه ، ص 210.

(3) مجدي وهبة ،كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 141.

المتسلسلة والمترابطة التي يؤدي كل منها إلى المرحلة التالية »[1]، فالمنهج هو الطريقة التي يتخذها الباحث في دراسة ظاهرة ما أو مشكلة معينة من أجل تقصي الحقائق وتبيانها، ويختلف المنهج باختلاف الموضوع فهناك عدة مناهج كالبنيوي الاجتماعي، التاريخي، السيميائي وغيرهم من المناهج الأخرى .

"التناص": ظهر هذا المصطلح على يد الباحثة "جوليا كريستيفا"في عدة أبحاث لها «ويندرج مفهومه في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل للنص ولا تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى، والتناص عندها هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، فالتناص عندها هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[2] ، أي أن التناص هو نقل تعبيرات سابقة وإدخالها في نص جديد، فالشاعر أو المبدع عموما لا ينطلق من فراغ بل هناك عدة نصوص في الأدب خلف كل شيء يكتبه، إذ يعيد بناءها وتنظيمها وإبراز بعض العناصر منها وفقا لما يخدم العمل الأدبي .

"البلاغة القديمة": يقوم هذا العلم على «جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون وله عدة اتجاهات منها ما يهتم بالشكل أي يهتم بالبناء اللفظي، ومنها ما يتصل به من تناول اللفظة الواحد(المفردة)، وما يتصل به من بناء يتناول الجملة، ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه، وما يترتب على ذلك من خروج على هذا المعنى أو بمعنى أخر انحراف المعنى عن اللفظ»[3]، فالبلاغة ذات اتجاهات متنوعة تقوم بدراسة التركيب اللغوي من ناحية المعنى أو من ناحية الشكل، فهي تدرس الخطاب الفني دون الخطاب العادي، فمجال اهتمامها وبحثها ينصب في الوسائل التعبيرية البارزة بغض النظر عن الجوانب الأخرى (الاجتماعية، النفسية ..) .

---

[1] ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي (النظرية والتطبيق)، ج2، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2000، ص 33.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، دط، 2010 ص 107.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1، 1994، ص 258.

''العتبات النصية'':وهي«مجموع النصوص التي تحفر المتن وتحيط به وتتمثل أهميتها في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص ومقاصد الكاتب »[1]، وتعتبر العتبات المفاتيح النصية في الدراسات النقدية الحداثية، فقد أولاها النص الإبداعي عناية، وهي أنواع من أهمها العنوان، الإهداء، الهوامش والغلاف ...وغيرها .

''صورة الغلاف'': فالغلاف هو «العتبة الأولى التي تصافح نظر المتلقي لذلك أصبح محل اهتمام الكتاب الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاصلات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية »[2]، فالغلاف أحد المفاتيح النصية التي تعرف المتلقي بفحوى الكتاب، وقد نال نصيبا من الدراسة في العصر الحديث .

''علامة استفهام'': «من الأساليب اللغوية التي يراد بها طلب السؤال وقد شاع استعمالها للدلالة على الاستفهام»[3]، فهي من الأساليب الإنشائية الطلبية تستخدم في مواضع الاستفهام.

''العنوان'':ويعد العنوان «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزي تغري الباحث بتتبع دلالاته

ومحاولة فك شفراته الرامزة، وهو أول عتبة يمكن أن يطاها الباحث السيميائي قصدستنطاقها بصريً ا أفقيً ا وعموديا»[4]، إذ يعتبر العتبة الرئيسية في دراسة العمل الأدبي، أي أنه العنصر الأكثر أهمية بالنسبة للكاتب فيعطيه الكثير من المجهود والوقت، ليختاره بشكل يتناسب مع النص ويجذب إليه القارئ .

''الزمكان '': فهذا المصطلح هو اختصار لكلمتي "الزمان والمكان" واللتان شغلتا حيزا كبيرا في الدراسات الحديثة نظرا لأهميتهما في تأسيس العمل الإبداعي فقد باتا بمثابة الروح في الجسد، ويعّرف الزمن بأنّه « المادة

---

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 2008، ص 130.

(2) المرجع نفسه، ص 133.

(3) المرجع نفسه، ص 111.

(4) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 33.

المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»[1]، ويمثل محورا أساسيا من المحاور التي يدور حولها العمل الأدبي، هذا ولا يقل المكان أهمية عن الزمان فالمكان لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث فقد صار ينظر إليه بصفته يشكل بعدا جماليا من أبعاد النص الإبداعي، بالإضافة إلى هذا يلعب دورا هاما في تكوين الخطاب الأدبي ويمكن تعريفه بأنه «الإطار الذي ينجز فيه الزمن بأنواعه المختلفة ،ولذلك فانه لامناص عنه»[2] ، فالزمان لا يتحقق إلا في إطار مكاني باعتباره القالب الذي يصب فيه .

"المقدمة الطللية ": هي عبارة عن أبيات شعرية تأتي في مقدمة قصيدة ما يقوم فيها الشاعر ذكر بعض بقايا الديار والخيم التي أقام بها أصحابها،كما يبكي فيها عن أهلها الظاعنين عنها أولئك الذين ارتحلوا منها، فإذا هي موحشة لا حياة فيها بعد مفارقة أصحابها لها [3]، وقد حظيت بمكانة مرموقة في مسيرة الشعر الجاهلي فمن خلالها يبكي ويستبكي، يقف ويستوقف الشاعر.

"البحث الأكاديمي": وهي البحوث التي تقام داخل المؤسسات الأكاديمية وتختلف باختلاف الدرجات العلمية وهي أنواع: مذكرات الليسانس، الماجستير وأطروحة الدكتوراه.

"الشعر": «هو فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي، واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري ولقد اختلفت الآراء في تعريف الشعر إلا أنه اتفق أغلبها على خواص

---

(1) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 189.

(3) ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د ط، 1970، ص 88.

أساسية لا بد من وجودها في الكلام حتى يستحق أن يسمى شعرا» [1]، ويختلف الشعر عن النثر في خصائصه كما يعد أقدم الآثار الأدبية التي وصلت إلينا وحدته القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة.

"الشاعر":هو «كل من يبدع عملا فنيا عن طريق الكلام المنظوم ،ويعتبر إنسان يدرك حقائق العالم إدراكا فاطنا معبرا عما يدركه بالكلام المنمق البليغ الذي يسمو على مستوى الكلام العادي، وظيفته تحويل ما يدركه من خلال خبرته أو قراءته أو الاثنين معا، يتميز بالفصاحة والجمال البلاغي الذي لم يدركهما القارئ عند الشاعر»[2] يكمن دور الشاعر في إعطاء المعاني المألوفة ثوبا بلاغيا فنيا.

"الوجودية": «للوجودية دلالة مزدوجة باعتبارها تيار فلسفي نمت في داخله مذاهب متعددة، ودلالة بوصفها ظاهرة اجتماعية موسومة بكلمة وجودية ،هذه الكلمة انتشرت في الأعوام الأخيرة»[3]، فهي من أشهر المذاهب التي استقرت في الغرب في القرن العشرين بحيث ترى أن الوجود الإنساني هو الحقيقة اليقينية، إذ لا يوجد شيء سابق على الوجود الإنساني، كما أنه لا يوجد لشيء لاحقا له، فالإنسان هو الذي يحقق الوجود لذاته.

كخاتمة لما سبق ذكره نستنتج أن توظيف التراث التاريخي من طرف "علاوة كوسة " قد أعطى لنصه الروائي لمسة فنية جماليً ة ودلالية، والذي تمثل في الاستعانة ببعض الشخصيات الأدبية العربية ك "محمود درويش وجبران خليل جبران "وغيرهم، والغربية مثل"بول ريكور وشكسبير ...الخ، والمصطلحات الأدبية كالفن للفن والتناص والوجودية وغيرها والأعمال الفنية الإبداعية مثل "رواية اسم الوردة ،رواية زوربا" فقد كانت هذه الاستحضارات الركيزة الأساسية لتأسيس الأدب العربي وبروزه في الساحة العالمـــية.

---

(1) مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 10.

(2) المرجع نفسه، ص 206.

(3) ريجس جوليفيه، المذاهب الوجودية (من كيرجورد إلى جان بول سارتر)، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص 05.

4) التراث التاريخي

يعتبر التاريخ إلى جانب التراث من أهم مكونات الخطاب الروائي، فهما يشكلان ذاكرة الأمة التاريخية لما تحمله من أحداث ماضية وشخصيات مهمة وأماكن خالدة، هذه الذاكرة هي إحدى ركائز التجديد في الرواية المعاصرة الساعية إلى إثبات هويتها، ويعدّ الروائي "علاوة كوسة"من روادها بحيث اتخذت روايته "بلقيس"طابعا خاصا جمع بين التراث والثقافة ومختلف أشكالها، وقد حاول استرجاع محطات من تاريخ حياته من خلال توظيفه لبعض أجزاء التاريخ كالأماكن والشخصيات .

أ/ الأماكن التاريخية:

تطرق الروائي إلى ذكر جزء من التاريخ العربي الإسلامي وذلك من خلال استذكاره لبعض القصور التاريخية التي أصبحت أثارا ينحتها الرسام في لوحاته، إذ أنه بمجرد رؤية "خليل" للوحات استرجع تاريخ تلك القصور، ويتبين هذا من خلال قول الكاتب **"ما خط الرسامون على لوحاتهم ....لقد رسموا قدسنا ..وما نسّي بعضهم قصورنا المسروقة المنثورة في قاع جسورا ظلت معلقة ..."**[1] .

القدس: تعتبر القدس أكبر مدن فلسطين التاريخية، وهي مدينة مقدسة لها أهمية دينية كبيرة، فهي أرض الديانات السماوية الثلاث: الإسلام، المسيحية واليهودية،وتمثل الموقع الذي عرج منه الرسول صلّى الله عليه وسلّم إلى السموات السبع، يحتوي هذا المعلم التاريخي على مجموعة من الآثار الدينية كالمسجد الأقصى مثلا، وتصنف القدس على أنها موقع تراثي عالمي.

قصر الحمراء :وهو من «أولى البنات التي شيّدت في الغرب استلهمت بعض عناصرها من الهندسة المعمارية

[1] الرواية، ص 89.

الشرقية، وهو ليس مجرد بناء يمكن تقليده وإنما هو مصدر إيحاء لتأويلات خصبة تصل أحيانا درجة الخيال »[1] بني من طرف مسلمي غرناطة باسبانيا وتم الاستيلاء عليه بعد سقوط دولة المسلمين في الأندلس .

قصر الأمير: وهو عبارة عن بناية تركية قديمة بمليانة كانت في السابق مقراً لقائد تركي سميت"بقصر الباي"، ثم تحولت إلى دار الأمير عندما استولى الأمير عبد القادر على مليانة عام 1835، يتشكل هذا المتحف من طابقين وخمس قاعات كبرى تختصر كلها تاريخ المدينة العريقة الممتد عبر قرون، وتوجد قاعات الآثار الرومانية التي تؤرخ لنكبات الملك يوغرطة [2]، فهذا القصر إحدى الآثار التي خلدت بفضل ما تحمله تاريخ يوغرطة .

قصر الباي :يعتبر قصر "الباي أحمد"بقسنطينة أحد المعالم التي شيّدت خلال الفترة العثمانية بالجزائر «بُنيَ عام 1835م على مساحة فاقت 5600متر مربع، في محاولة لترجمة افتتان الباي أحمد بفن العمارة الإسلامية أثناء زيارته للبقاع المقدسة، سمّي القصر على اسم صاحبه الذي يعد من أهم بايات قسنطينة، استخدم في الفترة الاستعمارية كمقر للإدارة العامة الفرنسية، حيث أقام به الإمبراطور نابليون »[3]، وشهد القصر تدميرا كاملا لبعض أجزائه بغية طمس البصمة العربية الإسلامية .

ب/ الشخصيات التاريخية :

مثلما استلهم الروائي من التراث التاريخي الأماكن الأثرية استعار منه أيضا شخصيتين تاريخيتين هما:

---

[1] مجموعة من الباحثين، قصر الحمراء (ذاكرة الأندلس)، تر: عبد الواحد أكمير، منشورات مركز دراسات الأندلس، الرباط، ط1، 2015 ص 160.

[2] ينظر: بوزار خنشر، قبلة السياح الأدباء والمؤرخين، 19:51,2018/04/23 .
http://www.djazairess.com/elmassa/25395

[3] علال حامي، موقع الإذاعة الجزائرية، قصر الباي أحمد جوهرة، قسنطينة المعمارية، 2018/04/24، 20:21.
www.radioalgerie.dz/new/ar/reportage/76249.html

ليوناردو دافينشي: من أشهر فناني عصر النهضة الإيطاليين على الإطلاق، ونحات معماري وعالم، من أشهر لوحاته"الموناليزا والعشاء الأخير"،كانت مكتشفاته وفنونه نتيجة شغفه الدائم بالمعرفة والبحث العلمي، ترك ليوناردو العديد من الملاحظات والاختراعات والنظريات حول علم الطيران وعلم التشريح، فقد استطاع الدمج بين الفكر والخيال ليبتكر اختراعاته عبر رسوماته كالدراجة الهوائية والهيلكوبتر والطائرة بالاعتماد على دراسة علم الحركة، وقدرة الخفاش على الطيران[1]، فليوناردو هذا كان فنان عصره اشتهر كثيرا بفضل لوحته الموناليزا، وقد وظفه الروائي من خلال قوله **"واستقبلتني في لوحتها دافينشية تفك شيفرة قصيدة لتضع شيفرة لوحة في وجه القادمين ...الغاوين"[2]** "فعلاوة "شبه "زوليخة" وهي تقرا لوحة "خليل " محاولة ترجمتها إلى لوحة فنية "بدافينشي "الذي يركز ويتأمل قبل أن يرسم لوحاته الزيتية .

نيرون: وهو واحد من أهم الأباطرة في روما القديمة، معروف بأنه كان طاغية عنيف اضطهد المسيحيين وحرق روما، وعرف في بداية حكمه بشعبية كبيرة لتلبيته رغبات الجماهير التي كانت تنادي بالخبز والألعاب لكن في السنوات الأخيرة تحولت شخصيته ليصبح طاغية يبتعد أكثر فأكثر عن الواقع ليرتبط اسمه بالاستبداد والفساد كما كان له ميول فني هذا الميول رافقه طوال حياته مما أدى به إلى إهمال السياسة والتركيز على الموسيقى، الرسم والشعر [3].

---

(1) ينظر: حمزة حماني، ليوناردو دافينشي الفنان المهندس، علماء وشخصيات، 8 ماي2015، العدد 03.

(2) الرواية، ص 91.

(3) ينظر: ياسمينة العباسي، نيرون الفنان والطاغية، 2018/04/29، 11:17.

www.euronews.com.

انصرف نيرون إلى ليالي المجون، فعرف بجنونه وكثرة اغتيالاته، ذكره الروائي في موضع من روايته بقوله **"اللغة التي سرقت مني عبثي الطفولي ...وجنوني النيروني"**[1]، فقد ربط الروائي بهذا التوظيف بين نيرون وولعه بالفن وهوسه باللغة بخليل الذي كان يتلاعب بها فهو تماما كنيرون مهووس بالإبداع والكتابة .

ج/ الأعـــمال التاريخـية:

بالإضافة إلى الأماكن والشخصيات التاريخية التي ذكرها الروائي في عمله ،نجد أيضا ذكره لعمل تاريخي والمتمثل في لوحة الموناليزا والتي شكلت لغزا تاريخيا يلاحق العلماء والفلاسفة في كل زمان ومكان، فبعض منهم ينظر إليها من زاوية الجلوس، والبعض الأخر ينظر إليها من ناحية ابتسامتها الساحرة «باشر في رسمها ليوناردو دافينشي من سنة 1503م إلى 1510م، وقد عانى كثيرا مع الموناليزا ليجعلها تضحك، هذه اللوحة لسيدة ايطالية زوجة تاجر صديق دافينشي الذي طلب منه رسم زوجته، وحجمها صغير مقارنة بلوحاته الأخرى »[2] الذي يعدها النقاد والفنانين واحدة من أفضل الأعمال الفنية على مر تاريخ الرسم، وظفها الروائي بقوله**"ولو كنت قرأتني لحظتها وأنت تعود إلّي ابتسامة بلقيس بعدها فـــرت من لوحة الموناليزا ...وناب عنهـا حزن عميق"** [3] .فالكاتب هنا شبه ابتسامة بلقيس بعدما أعلن عن خليل فائزا وهو غائب بابتسامة الموناليزا التي تشع حزنا، فمن جهة هي سعيدة بفوز خليل ومن جهة أخرى حزينة لغيابه، فلم تستطع أن تعبر عن هذا الموقف سوى بتلك الابتسامة التي كلها حزن وألم.

وكاستنتاجا سبق يمكننا القول أن الكاتب استطاع أن ينقل لنا جزءً ا من التاريخ عن طريق ذكره للشخصيات التاريخية والآثار الخالدة، بحيث تمكن الروائي أن يتلاعب بها فوظفها في شكل إشارات وإسقاطات

---

(1) الرواية، ص 07.

(2) حيدره تميم علي، ليوناردو دافينشي _حلقة بحث مقدمة لمادة التربية الفنية التشكيلية_، الجمهورية العربية السورية وزارة التربية، المركز الوطني للمتميزين، 2016/2015، ص 09.

(3) الرواية، ص 58.

تجعل القارئ يركز أثناء قراءته ليصل إلى المعنى المراد من الرواية، ومن هذا المنطلق فالتاريخ جسًرا وهمزة وصل ينفد من خلالها الكاتب إلى أعماق المجتمع، ويبرز لنا حياته التي يعيشها، فقد أعطى هذا الاستلهـــام التـــاريخي للـــرواية بعـــدًا ثقافيـــا، حضاريا وتاريخيا .

وختاما لهذا الفصل وبعد اطلاعنا على رواية بلقيس لكاتبها "علاوة كوسة" يمكن القول أنه كشف خلال عمله الروائي هذا عن تقنية جديدة دخل بها إلى عالم المعاصرة، فقد مزج بين ماضيه وتراثه وحاضره فاكتسبت بذلك روايته رونقا وجمالا فنيا وإبداعيا، وهذا دليل على السعة الثقافية للروائي، وقد مس هذا التوظيف جميع مكونات الرواية من حبكة وشخصيات وأحداث، كما مس الجانب الفني أيضا، والدارس لهذه الرواية يلاحظ مدى تنوع التراث فقد استطاع الروائي أن يمزج بين الأشكال التراثية المختلفة (التراث الشعبي وأنواعه، الديني ومختلف أنماطه الأدبي ومصطلحاته، التاريخي وشخصياته) دون أن يطنب أو يكثر من الاستحضار الممل، بل كان توظيفا غير مباشرا وذلك من خلال استخلاص القيمة الفنية والجمالية للتراث واستخدامها في الرواية مما زادها أكثر غنى وثراء ً وهذا يدل على مدى تعلق الروائي بثقافته ومجتمعه وبيئته، وعلى العموم فإن هذه الرواية تعكس لنا القدرة الفائقة التي يتحلى بها "علاوة كوسة" الذي يبدوا متشبعا ومطلعا على التراث العربي الإسلامي والغربي.

الخاتمة

الخاتـــمة:

ها هي القطرات الأخيرة في مشوار هذا البحث، وها نحن الآن نخط بأقلامنا هذه اللمسات بعد رحلة كبيرة من الجهد والتعب والسهر، وبعد هذه الرحلة التي خضناها في رحاب التراث في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل " توصلنا إلى مجموعة من النتائج نذكر من أهمها :

- ✓ إن توظيف التراث في الرواية هو عبارة عن توليد دلالات معاصرة جديدة وإعادة خلق وإبداع، وقد أثبت التراث وجوده من خلال تلك التجارب الروائية الناجحة، ومما لاشك فيه أنّه بهذه الميزة قد أضاف للعمل الروائي الكثير .
- ✓ توصل الكتاب إلى أن العودة إلى التراث أمر ضروري لكل عمل أدبي روائي كان أم قصصي، وذلك بهدف التذكير بتاريخ الأمة وجذورها فما من شك أن هناك هيمنة قوية لموروثنا القديم على فكرنا .
- ✓ إن التراث مادة أولية ،استطاع الروائي"علاوة كوسة" أن يحللها في مواقف ويحولها إلى مشاهد روائية ساهمت في بناء الحدث والشخصية وبذلك نجح الروائي في إنتاج نص جديد .
- ✓ يعتبر التراث من أهم العناصر السردية التي لا يمكن الاستغناء عنها في البناء الروائي، فرواية "بلقيس بكائية آخر الليل " لعلاوة كوسة تركز على هذا العنصر بشكل كبير .

يمكن التمييز بين أربعة أنواع من التراث الذي وظفت في هذه الرواية:

- **التراث التاريخي:** كان له دور كبير في تكوين سرد الرواية و بناء معمارها والتذكير بشخصيات خالدة.
- **التراث الشعبي:** وتجسد في عدة أنواع شعبية منها: الأغنية الشعبية، الأساطير، اللغة العامية، العادات والتقاليد.
- **التراث الديني:** تمثل في الاقتباس من كتاب الله، والفكر الصوفي والمصطلحات الدينية ...الخ.

- **التراث الأدبي:** وذلك من خلال ذكر الشخصيات العربية التي كان لها دور بارز في الأدب عربية كانت أم غربية.

✓ غلب الجانب الديني على الجوانب التراثية الأخرى، وذلك من خلال استحضار الكاتب للعديد من النصوص القرآنية وغيرها، إذ أخذ منها أسمى معانيها وألفاظها، والدافع وراء هذا هو محاولة معالجة الواقع وقضاياه المختلفة.

✓ إن توظيف الكاتب للتراث بأشكاله المختلفة دليل على اهتمامه وعنايته به والتمسك بأصالته، فهو منبع هويته واعتزازه.

✓ ومما لا يخفى ذكره أن هذه الرواية ما هي إلا محطة من محطات حياة الروائي نفسه، فخليل بطل الرواية يمثل "علاوة كوسة" في الواقع .

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا ولو بالقدر اليسير، وأن نكون قد استطعنا الإلمام بكل جوانب الموضوع وأعطيناه حقه، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان، والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص).

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المعاجم:

1. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، لسان العرب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 01، 2005.
2. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 02 2009.
3. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 02 1984.
4. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 04، 2005 .

ثانيا: الكتب:

5. علاوة كوسة، بلقيس (بكائية آخر الليل)، رابطة الفكر والإبداع، مطبعة سخري، الوادي، الجزائر، دط 2012.
6. ابن عربي محي الدين، رسائل ابن عربي (شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى)، المجمع الثقافي، أبو ظبي ط 01، 1998.
7. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ط، 2002 .
8. إبراهيم منصور محمد الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01، 2006.
9. ابن كثير أبي الفداء الحافظ، قصص الأنبياء، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 2003.

10. أبو بكر جابر الجزائري، العلم والعلماء، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، دط، 1985 .

11. إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية قي روايات الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، د ط، 2007.

12. أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، سلسلة فصيلة، قطر،ط 01، 1405هـ .

13. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 01، 2002.

14. امبيرتو ايكو، اسم الوردة، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، ميلانو، دط، 1980.

15. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، د ط، 2006 .

16. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2006.

17. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 01، 2001.

18. بلقيس إبراهيم الحضراني، الملكة بلقيس (التاريخ والأسطورة والرمز)، مطبعة وهدان، القاهرة، ط01 1994.

19. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمآل)، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعة AGP، وهران، د ط، دت.

20. حبيب بوهرر، تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني (قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 01، 2008 .

21. حسن علي المخلف، التراث و السرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط 01، 2010

22. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية، في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د ط، 1970.

23. حسين نصار، الشعر العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط 02، 1980.

24. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية د ط، 2002.

25. رشيد خورشيد، السيرة الشعبية العربية، عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثاني، د ط، دت.

26. ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي، النظرية والتطبيق دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2000.

27. ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية (من كيركجورد إلى جان بول سارتر)، تر: فؤاد كامل، دار الآداب بيروت، ط 01، 1988.

28. زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة، ط 09، 1993.

29. سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 01، 2004 .

30. سعيد سلام، التناص (التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01 2010.

31. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط 01، 2010.

32. الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010 .

33. الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجزائر، د ط، 2000 .

34. طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 1999.

35. عبد الحليم محمود، قضية التصوف المدرسة الشاذلية، مطابع دار المعارف، القاهرة، ط 03، 1999.

36. عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط 01، 2003 .

37. عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة (المفاهيم والإشكاليات ...من الحداثة إلى العولمة)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 01، 2006.

38. عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر (انشطار الذات وفتنة الذاكرة)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع كفر الشيخ، مصر، ط 01، 2009.

39. علي رحومة سحنون، إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، (بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي –انموذجا- ، دراسة تحليلة مقارنة)، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط،2007.

40. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة د ط، 1997.

41. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلام)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط 02، 2009 .

42. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، عالم المعرفة الكويت د ط، 2002.

43. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية(دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط 01، 2010.

44. فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط 01، 1985 .

45. فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، ط 02،1980-1981.

46. فيصل دراج، الحداثة المتقهقرة طه حسين وأدونيس، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية رام الله فلسطين، د ط، 205 .

47. قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 01، 2009.

48. مجموعة من الباحثين، قصر الحمراء ذاكرة الأندلس، تر: عبد الواحد أكمير، منشورات مركز دراسات الأندلس، الرباط، ط 01، 2015.

49. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث (1950- 2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2008.

50. محمد أمين العالم، مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

51. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 2002.

52. محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر د ط، 1998.

53. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت لبنان، ط 01، 1991.

54. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركية المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1 1994.

55. محمد غبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

56. مروة متولي، حداثة النص الأدبي المستند إلى التراث العربي، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط 01، د ت .

57. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، د ط، 2000 .

58. مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر:علي أحمد محمود، عالم المعرفة، الكويت د ط، 1979.

59. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د ط، 2001 .

60. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومه، الجزائر د ط، 2010.

61. نيكوس كازانتزاكيس، زوربا اليوناني، تر: دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 01، 1968.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

62. حيدرة تميم علي، ليوناردو دافينشي-حلقة بحث مقدمة لمادة التربية الفنية التشكيلية-، الجمهورية العربية السورية، وزارة التربية، المركز الوطني للمتميزين، 2016/2015.

رابعا: المجلات والدوريات:

63. مجلة علماء وشخصيات، ليوناردو دافينشي الفنان المهندس، 08 ماي، 2015، العدد 03.

خامسا: المواقع الالكترونية :

64. بوزار خنشر، قبلة السياح أدباء ومؤرخين:

https://www.djazairess.com/elmassa/(46)2539

65. علال حامي: قصر الباي أحمد جوهرة الشرق، قسنطينة المعمارية، موقع الإذاعة الجزائرية:

www.Radioalgerie.dz/news/ae/repotage/76249.html.

66. ياسمينة العباسي، نيرون الفنان والطاغية :

www.arabic euronews.com

فهرس
المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر و عرفان	
مقدمة	أ
مدخـــــــل: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وتطورها	**5**
الفصـــــــل الأول: التراث والرواية الجزائرية	
أولا: مفهوم التراث	**15**
1/ لغة	**15**
2/ اصطلاحا	**17**
3/ مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر	**19**
ثانيا: أشكال التراث	**21**
1/ التراث الشعبي	**22**
2/ التراث الديني	**27**
3/ التراث الأدبي	**29**
ثالثا: دواعي توظيف التراث	**29**
رابعا: وظيفة التراث	**32**
خامسا: مواقف من التراث والحداثة	**34**
سادسا: حضور التراث في الرواية الجزائرية	**43**
الفصل الثاني: تجليات التراث في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل" لعلاوة كوسة	
أولا: التعريف بالكاتب	**55**
ثانيا: ملخص الرواية	**57**
ثالثا: شخصيات الرواية	**59**
رابعا: أشكال التراث الموظفة في رواية "بلقيس بكائية آخر الليل"	**60**
1/التراث الشعبي	**60**
أ/ الأسطورة	**60**
ب/ الأغنية الشعبية	**66**
ج/ العادات والتقاليد	**68**

د/ اللهجة العامية	**68**
2/ التراث الديني	**70**
أ/ الشخصيات الدينية	**71**
ب/ القرآن الكريم	**73**
ج/ قصص الأنبياء	**76**
د/ الألفاظ الدينية	**82**
هـ/التراث الصوفي	**84**
3 /التراث الأدبي	**87**
أ/ الشخصيات الأدبية	**88**
ب/ المصطلحات الأدبية	**91**
4 /التراث التاريخي	**97**
أ/ الأماكن التاريخية	**97**
ب/ الشخصيات التاريخية	**99**
ج/ الأعمال التاريخية	**100**
خاتمة	**103**
قائمة المصادر والمراجع	**107**
الفهرس	

الملخص:

إن توظيف التراث في الرواية هو عن توليد دلالات معاصرة جديدة وإعادة خلق وإبداع، وقد أثبت التراث وجوده من خلال التجارب الروائية عامة والجزائرية خاصة، ومما لاشك فيه أنه بهذه الميزة قد أضاف للعمل الروائي الكثير إذ توصل الكتاب إلى أن العودة إليه أمر ضروري لكل عمل روائي كان أم قصصي، وذلك بهدف التذكير بتاريخ الأمة وجذورها فما من شك أن هناك هيمنة قوية لموروثنا القديم على فكرنا، فبه نؤكد على الوجود الفعلي والحضاري لأمتنا، لأن كل أمة بلا تراث هي أمة بلا جذور بل بلا مستقبل.

الكلمات المفتاحية:

- التراث .

– رواية بلقيس بكائية آخر الليل.

- التراث الديني.

- التراث التاريخي.

- التراث الشعبي.

- التراث الأدبي.