الجـــمهـــورية الجـــزائـــرية الديـمقـــراطية الشعبـــية

وزارة التعليم العالـي والبـحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحـي جيجل

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

توظيف التراث الـشعبي في رواية نـــوار اللـــوز لواسينـي الأعـــرج

مذكرة متممة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص نقد معاصر

إعداد الطالب: مـحمد ضوربـي

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد العزيز شويط

أعضاء لـجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة
راشد شقوفـــي	أستاذ محاضر (ب)	رئـيـــــسا
عبد العزيز شويط	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
توفـــيق قحام	أستاذ محاضر (ب)	مناقـــــشا

2018 – 2017

شُـــــــكرٌ وعِـــــرفانٌ

روى التِّرمذيُّ وغيرُه عَنْ أَبِي سَعِيدٍ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلـــــــمَ: "مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللَّهَ".

أتقدمُ بـخالص الشكر والامتنان لكل أساتذة الأدب العربـي بـجامعة جيجل على ما بذلوا من جهد في إنارة دروب طلبة العلم.

وأخص بالذكر: الأستاذ الفاضل: الدكتور عبد العزيز شويط، الذي أشرف على هذا البحث، ولم يبخل علي بتوجيهاته الهادفة، ونصائحه القيمة.

الشكر موصول كذلك لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل.

جزى اللهُ الجميعَ خيراً عميماً.

مُقَدِّمَةٌ

مقدمـــــــــــــة

عرفت الرواية الحديثة انفتاحاً على باقي الأنواع الأدبية الأخرى، ولأنها احتلت مكانةً متميزةً في الأدب المعاصر فقد كان لزاما عليها أن تبحث عن التطور والتجديد في الأساليب والمواضيع بشكل مستمر، وعلى الرغم من البداية المتأخرة للرواية العربية مقارنة مع نظيرتها الغربية إلا أنها استطاعت أن تحجز لنفسها مكانا ضمن حيز الروايات العالمية، وفي طريقها للبروز والتطور مرت الرواية العربية بعدة عقبات، وتأرجحت بين تقليدها للغرب والبحث عن هوية عربية أصيلة عن طريق استدعاء التراث الشعبي.

ولذلك فقد أصبح هذا الأخير آلية لكثير من المبدعين تلبية لرغبات متعددة، حيث استغلّت الرواية الجزائرية التراث الشعبي بشكل كبير، ومن بين المبدعين الجزائريين الذين اشتغلوا على التراث نجد: 'عبد الحميد بن هدوقة'، 'الطاهر وطار'، 'محمد مفلاح'، وكذلك الروائي 'واسيني الأعرج' هذا الأخير وظف التراث الشعبي بمختلف أنواعه وأشكاله في رواياته، كرواية سيدة المقام، ونوار اللوز المدونة موضوع البحث، حيث يتضح في هذه الرواية بأنه اتكأ بشكل كبير على سيرة بنـــي هلال، ووظفها لخدمة أغراض شتى، منها ما هو متعلق بالإبداع الروائي، ومنها ما هو خارج عن ذلك، كما وظف أيضا باقي أشكال التراث الشعبي كالمثل والأغنية والمعتقدات ... إلخ.

إن لجوء المبدع إلى استدعاء التراث والاشتغال عليه لإنتاج نص روائي يحيلنا إلى جملة من الإشكاليات:

ـ ماهي آليات توظيف التراث الشعبي في نوار اللوز؟

ـ ما هي البواعث الكامنة خلف استدعاء المبدع للتـــــــراث؟

ـ هل القصد من هذا التوظيف هو البحث عن وعي جديد بالتراث؟ أم أن الهدف فنيّ محض؟ أم أن المراد يحمل بُعداً ثقافيا أو أيديولوجياً؟

ـ كيف تجلى التراث الشعبي في رواية نوار اللوز؟

ـ هل يمكن أن يكون هذا التوظيف سببه التخلص من التبعية والتقليد للرواية الغربية؟

قد تكون الدوافع متعددة ومختلفة من كاتب لآخر، ومن رقعة جغرافية لأخرى، وقد يكون من بين الدوافع البحث عن الأصالة للعمل الروائي العربي، وربط الرواية العربية الحديثة بجذور عربية موغلة في العراقة والقدم.

إن موضوع توظيف التراث في أعمال إبداعية روائية قضية قد تطرق إليها كثير من الدارسين والنقاد، منهم على سبيل المثال: محمد رياض وتار في كتابه: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وعلي عشيري زايد في كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية، وغيرهما من الباحثين.

في هذا البحث سأُحاول الوصول إلى الأسباب والدوافع التي جعلت الروائي 'واسيني الأعرج' يشتغل على توظيف التراث الشعبي في تغريبة 'صالح بن عامر الزوفري' ولماذا كان النصيب الأكبر من المادة التراثية لصالح تغريبة بني هلال، بحيث لا يستطيع القارئ فهم الرواية ما لم يراجع أحداث التغريبة.

وقد دفعني لاختيار هذا البحث محبة الاطلاع على التراث لما فيه من أصالة وخبرات تختزل تاريخ أمة بكاملها، وكذلك محبتي للأعمال الروائية، خاصة تلك التي تعالج الواقع بمزيج من الجرأة والنقد الشرس، كما أردت معرفة القيمة الفنية للتراث ومدى حضوره في الأعمال الإبداعية.

ولإنجار أي بحث من البحوث لابد من الاعتماد على مراجع، وقد اعتمدتُ في إنجاز هذا البحث على عديد من المراجع منها: مناهج دراسات الأدب الشعبي لأمينة فـــــــــزاري، ومحاضرات في الأدب الشعبي الجزائري لمحمد عيلان، والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هـــــــــلال، والرواية والـــــتراث السردي لسعيد يقطـــــــــــين.

وقد تطرّقت في هذا البحث إلى محاولة رصد مفهوم التراث الشعبي وأقسامه، وكذلك ما يتصف به من سمات وخصائص، ثم الولوج إلى مفهوم الرواية، بداياتها وتطورها، ولماذا يوظف التراث بمختلف أشكاله في النص الروائي، وفي الأخير: الأشكال والأنواع التراثية التي وردت في رواية نوار اللوز.

أما المنهج المتبع فهو المنهج التكاملي لاقتضاء طبيعة البحث ذلك، فموضوع البحث ثري ومتشعب.

وقد واجهتني عدة عوائق وصعوبات، منها صعوبة الحصول على المراجع، وأحيانا الاصطدام بمراجع تحمل عناوين مخادعة، وكذلك صعوبة التعامل مع بعض المصطلحات، إضافة إلى تشعب الموضوع وتداخله، دون أن ننسى عامل الوقت.

ولا يفوتني هنا أن أشكر أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور عبد العزيز شويط، لإشرافه على هذا البحث، وعلى ما قدم من نصائح وتوجيهات، فله مني خالص الشكر والامتنان.

اللهَ أسألُ التوفيقَ والسدادَ.

الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: التراثُ الشعبـيُّ والرواية.

- ماهية التراث الشعبـــــي: أنواعه وسـماته.
- مفهوم الرواية: البدايات والتطور، وحضور التراث في الرواية.

لتحديد مفهوم وحقيقة المقصود من مصطلح التراث الشعبي لابد من البحث في دلالته من ناحيتين: من الناحية اللغوية المعجمية وما تعنيه في القواميس العربية المختلفة، وكذلك التعريفات التي أطلقها عليه مختلفُ الدارسين في هذا المجال.

المبحث الأول: ماهية التراث الشعبي وأقسامه وخصائصه:

المطلب الأول: التراث الشعبي لغة واصطلاحا:

أ/ التراث الشعبي من الناحية اللغوية:

بدايةً نلاحظ أن هذا المصطلح يتكوّن من وحدتين لغويتين: **تراث**، و **شعبي**، أُسندت إحداهما إلى الأخرى، ولضبط المفهوم لغويا يلزمنا أن نطّلع على الدلالة اللغوية للفظتين، ولقد جاءت في لسان العرب وغيره من القواميس مادة **ورث** لعدة معان، سنورد بعضها فيما يلي

قال ابن منظور: "وقال الله تعالى إخباراً عن زكريا ودعائه إيّاه: 'هب لي من لدنك وَلِيًّا يَرِثُني ويَرِثُ من آل يعقوب' أَي يبقى بعدي فيصير له ميراثي ... وتقول أَوْرَثَه الشيءَ أَبُوهُ وهم وَرَثَةُ فلانٍ وَوَرَّثَهُ توريثاً أَي أَدخله في ماله على وَرَثَتِهِ وتوارثوه كابراً عن كابر ... وقوله عز وجل: 'ولِلهِ ميراثُ السموات والأَرض' أَي الله يُفْني أَهلَهُما فتبقيان بما فيهما وليس لأَحد فيهما مِلْكٌ ... التُّراثُ ما يُخلّفه الرجل لورثته والتاءُ فيه بدل من الواو ... وأَوْرَثَه الشيءَ أَعقبه إياه، وأَورثه المرض ضعفاً، والحزنُ هَمّاً كذلك، وأَوْرَث المطرُ النباتَ نَعْمَةً وكُلُّه على الاستعارة والتشبيه بِوِراثَةِ المال والمجد". [1] إن هذا الجذر له معان متعددة في لسان العرب.

أما في تاج العروس: "وَرِثْتُ فُلاناً مالاً أَرِثُه وِرْثاً ووَرْثاً إذا ماتَ مُوَرِّثُكَ فصار مِيراثُه لك، ووَرِثَهُ مالَه ومجْدَه ووَرِثَه عنه وِرْثاً ورِثَةً ووِرَاثَةً وإِرَاثَةً ... والتُّرَاثُ: أَصلُ التّاءِ فيه واوٌ ... وفي الحديث: 'اثْبُتُوا على مَشَاعِرِكُمْ هذِه، فإِنَّكُم على إِرْثٍ من إِرْثِ إِبْرَاهِيم'". [2]

وفي القاموس المحيط: "... الوارث هو الباقي بعد فناء الخلق ...". [3]

إذن يتضح جليا أن من بين معاني كلمة **تراث** في اللغة: ما تركه السلفُ للخلف من أثر معنوي أو مادي.

---

1. محمد بن منظور. لسان العرب. مج2. مادة (و ر ث). دار صادر. ط1. بيروت. ص 199-201.
2. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. ج5. مادة (و ر ث) مطبعة حكومة الكويت. 1965. ص281-283.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي. القاموس المحيط. مادة (و ر ث) دار الحديث. القاهرة. 2008. ص 1744.

أما لفظة: **الشعبـي**: فقد جاء في لسان العرب: "الشَّعْبُ الجَمعُ والتَّفْرِيقُ ... وتقول التَأَمَ شَعْبُهم إذا اجتمعوا بعد التفَرُّقِ وتَفَرَّقَ شَعْبُهم إذا تَفَرَّقُوا بعد الاجتماعِ ... وفي الحديث الحياءُ شُعْبَةٌ من الإيمانِ أَي طائفةٌ منه وقِطعة ... والشَّعْبُ القَبيلةُ العظيمةُ ... والشَّعْبُ أَبو القبائِلِ الذي يَنْتَسِبُون إليه ... وفي التنزيل: 'وجعَلناكم شُعُوباً وقبائِلَ لتعارَفُوا'". [1]

وفي تاج العروس: "قال الأَصْمَعِيُّ : شَعَبَ الرجلُ أَمْرَه إِذَا شَتَّتَه وفَرَّقَه". [2]

وفي القاموس المحيط: "الشَّعْبُ، كالمنْعِ الجَمْعُ، والتَّفْريقُ، والإِصْلاحُ، والإِفْسادُ، والصَّدْعُ، والتَّفَرُّقُ، والقَبيلَةُ العَظِيمَةُ، والجَبَلُ، ومَوْصِلُ قَبائِلِ الرَّأسِ، والبُعْدُ، والبَعيدُ". [3]

مـما سبق نخلُص إلى أن مادة **شعب** لها عدة معان، من بينها: التفرق، والاجتماع، والقبيلة العظيمة، وغير ذلك من المعاني، وهي معان يعتبر بعضها قواسم مشتركة بين مختلف المعاجم.

ب/ التراث الشعـــبي اصطلاحـــاً:

لم يكُ هذا المصطلح بدعاً عن باقي المصطلحات في الدرس العربي، فالأزمة المصطلحية التي يعرفها المجالُ النقديُّ والأدبي أرْختْ بظلالها تقريبا على كل المفاهيم والحقائق المتعلقة بهذا المصطلح، فلا تكاد تجد اتفاقا على تسميةٍ ما لمفهوم معين، وهو ما ينطبق طبعا على مصطلح: التراث الشعبي، حيث تجد الخلاف في التسمية، كما يوجد الخلاف أيضا في تلك الأنواع التي تنضوي تحت مفهوم التراث الشعبي "وقد اقتُرحتْ في اللغة العربية بعض المصطلحات البديلة من مصطلح التراث الشعبي مثل: الموروثات الشعبية، والمردّدات الشعبية، والفنون الشعبية، والشعبيات، ولكن لم تحظ هذه المصطلحاتُ من القَبول والانتشار مثلما حظِي به مصطلحُ التراث الشعبـي" . [4]

تقول أمينة فزاري: "نـجدُ أن مصطلح الفولكلور هو مصطلح عالمي، استطاع أن يشق طريقه بين بقية المصطلحات المحلية، أما مصطلح التراث الشعبي فهو مصطلحٌ عربي، ولم يُستعمل إلا بين العرب، بل إن العرب أنفسَهم لا يعترفون به كلُّهم، ولا يستعملونه، بل يفضلون عليه المصطلح العالمي: الفولكلور". [5]

يتضح جليامن خلال هذا أننا سنكون أمام تعريفاتٍ عدة لمفهوم التراث الشعبـي.

---

1. ابن منظور. لسان العرب. مج2. مادة (ش ع ب) ص 497-500.
2. الزبيدي. تاج العروس. ج3. مادة (ش ع ب) ص 134.
3. الفيروزأبادي. القاموس المحيط. مادة (ش ع ب) ص 865.
4. أحمد زياد محبك. حكايات شعبية. اتحاد الكتاب العرب. سوريا. 1999. ص16،17.
5. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. دار الكتاب الحديث. ط1. القاهرة. 2010. ص18.

وفي تعريفها للتراث الشعبي تقول: "التراث الشعبي هو ما يُخلّفه الأجداد للأحفاد، والأجيالُ السابقة للأجيال اللاحقة، من عادات وتقاليد وأخبار وروايات وثقافة شعبية ... ومصطلح التراث الشعبي هو المقابل العربي الشرعي لمصطلحات الفولكلور، سيرفيفولس ... ". [1]

وكما اختلفوا في الاتفاق على تسمية بعينها فقد تباينت آراؤهم كذلك في الأشياء التي يشملها هذا المصطلح، "... ومن الواضح أن قلة قليلة منهم التي تقصر موضوع الفولكلور على الأدب الشفهي فقط ...". [2]

وعلى النقيض من هذا هناك من يوسّع المجال "ليشمل كل شيء: العادات، والتقاليد، والأزياء، والطقوس المختلفة في المناسبات، كطقوس الزواج، والميلاد، والوفاة، والختان، والزرع، والحصاد، والرعي ونحوها، بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية، وعلاقتهم بالآخرين". [3]

من ناحية أخرى قصر بعضُ الدارسين إنتاج المادة التراثية في فئة محصورة من الناس دون غيرهم، وهو رأي لم يلق القبول لدى الكل "فجميع أفراد الأمة سواء كانوا عمالا، أو فلاحين، أو رعاة، رجال أعمال، أو جنودا، محامين، أساتذة جامعيين، يشتركون جميعا في خاصية كونهم شعبا، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية، وما من جدال في أن كثافة هذا العنصر الشعبي وشدته تختلف حتما من فئة إلى أخرى، ولكن لا يوجد أناس بدونها على الإطلاق، الفيصل في الموضوع هو ما يعرفه الشعب من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي". [4]

اختلفت تقسيمات المختصين للتراث الشعبي، فمنهم مثلاً من قسمه إلى قسمين: "وهذا التراث جرى في عُرف الدارسين تقسيمُه إلى قسمين كبيرين: قسم يُسمى المنطوق، أو التراث الشفوي، وهو يتمثل في التعبير بالكلمة، والإشارة، والإيقاع، والحركة ... والقسم الثاني: التراث المادي، وهو عبارة عن الممارسات، والمهارات، والإنجازات، والحرف، والصناعات، وينتقل بالتقليد والممارسة". [5]

وقسّمته نبيلة إبراهيم ارتكازاً على نوعين من الأدب: ذاتي، وجماعي: "إن الأدبَ الذاتي يختلفُ في شكله وتعبيرِه عن الأدب الشعبي، فالإنسانُ الفرد الذي يحرص على أن يُدوّن اسمه في تاريخ الأدب، يتحتّم أن يكون أدبه مُجلّيا لذاتيته ولروح عصره، فإذا فشل في تحقيق ذلك فإن هذا الأدب لا يعيش مع الأجيال، وإذا قدر له أن يعيش فلفترة قصيرة، أما الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي واللاشعور الجمعـــــي". [6]

---

1. أمينة فزاري. المرجع السابق. ص18.
2. محمد الجوهري وآخرون. مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري. ط1. القاهرة. 2006. ص22.
3. حلمي بدير. أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث. دار الوفاء. ط1. الأسكندرية. 2003. ص13.
4. محمد الجوهري وآخرون. مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري. ص26.
5. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ج1. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة. 2013. ص41.
6. نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. ص3.

ولئلا يضيع القارئ والمهتم بين مصطلحات عديدة، وتقسيمات متنوعة، حاول بعض الباحثين إعطاء تعريفات شاملة مستوفية لمفهوم التراث الشعبي من جميع جوانبه، محاولين بذلك التوفيق والجمع بين عديد التعاريف المطروحة في الساحة الأدبية والنقدية؛ ليسهل على الدارس في هذا الحقل الوصول بيُسر إلى حقيقة وطبيعة التراث الشعبي.

في هذا الصدد عرفه محمد عيلان بقوله: "الأدب الشعبي هو أدب الأمة الشفوي، سواء أكان مجهول المؤلف أو كان معروفه، المعبّر عن عواطفها وآمالها ونظرتها في الحياة، في شكل نصوص موروثة أو حديثة معروفة، يعبر بلغة مشتركة بين أبناء الأمة الواحدة، على اختلاف لهجاتهم وتعدد مناطقهم ومناحيهم". [1]

أما محمد سعيدي فيرى أنه: "ذلك الأدب الذي أنتجه فردٌ بعينه، ثم ذاب في الجماعة التي ينتمي إليها، مُصوراً همومها، وآلامها في قالب شعبي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثقافي واللغوي، وموقفها الأيديولوجي إزاء المجتمع". [2]

ويرى حسين محمد سليمان بأن التراث هو كل ما تركه السلف للخلف من آثار، بغض النظر عن نوعية تلك الآثار، حيث يقول في ذلك: "إن التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أياً كان نوعها" [3]

ومهما يكن من خلاف حول تحديد دقيق لمفهوم التراث الشعبي، فإن اختلاف ثقافة الشعوب من بقعة جغرافية لأخرى من أبرز العوامل التي تغذي هذا الاختلاف، فالتراث الشعبي الجزائري مثلاً له سمته وخصوصيته التي تجعله فريداً ومتميزاً عن غيره، إذ تغلب عليه النزعة النضالية المقاومة نظرا لظروف عاشها الشعب الجزائري، هذه الظروف قد لا تتوفر لدى شعوب أخرى: "وينفرد الأدب العامّيُّ في الجزائر بأنه يكون أكثر أداء للأغنية المقاوِمة، كما حدث في بلادنا التي يتوفر عليها أدبها العامي بدرجة عالية، وهي ذات مضمون نضالي تاريخي مشترك للمجتمع الجزائري في مواجهة الاستعمار الفرنسي". [4]

---

1. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص44.
2. محمد سعيدي. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون الجزائر. 1998. ص16.
3. حسين محمد سليمان. التراث العربي الإسلامي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص13.
4. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص44.

فالاستدمارُ الفرنسي، والجهادُ الذي خاضه الشعب الجزائري، وطبيعة الفرد الجزائري المتحررة والثورية، كل ذلك كان سبباً مباشرا في ثراء التراث الشعبي وفرادته "هذه الظاهرة التي قلما نجد لها شبيها في تراث الإنسانية، وهي ذلك الإحساس المشترك لأبناء الوطن الواحد عبر البيئات وعبر اللهجات بالخطر الاستعماري، والوقوف في وجهه ومقاومته دون هوادة، وتولد من ذلك أدب شعبي نضالي مـــــميز". [1]

مما سبق يتضح أن المختصين في مجال الأدب اختلفوا في وضع مصطلح موحّد ودقيق وجامع لمفهوم التراث الشعبي، حتى وإن كان بعضهم يفضل مصطلحا معينا على آخر، وتقسيمات بعينها على أخرى، كما اختلفوا أيضا في ضبط أنواع وأقسام ذلك التراث، وهو تباين منطقي وطبيعي، وذلك لاختلافهم في المنطلقات والخلفيات والمقاصد، وكذلك ثراء التراث الإنساني وتنوعه من أمة إلى أخرى، دون أن ننسى أزمة المصطلح في الدرس العربي، وهي أزمة شملت كل التخصصات الأدبية، نظراً لأسباب عدة، كالترجمة مثلاً، وثراء الوحدات الدلالية في اللغة العربية، وكذلك التعصب لجهة من الجهات.

1. محمد عيلان. المرجع السابق. ص44.

المطلب الثاني: أقسام التـــراث الشعبـــــــــبـي:

الاختلاف الذي وقع في تحديدهم لمفهوم التراث الشعبي ألقى بظلاله كذلك على تحديد أصنافه، بل واختلفوا كذلك في أسماء تلك الأنواع وتفريعاتها "لقد تعددت الآراء، واختلفت وجهات النظر في تصنيف الأدب الشعبي، وتمييز أشكاله التعبيرية بعضها من بعض". [1]

فتجد من يقسمه إلى تراث مادّي كالتماثيل والعمران البشري والنحوت والرسومات، وآخر فكري دُوّن كتابة وتأليفا، وثالث اجتماعي انتقل بين الأجيال المتعاقبة شفهيا، وهناك من ارتكز في التقسيم على الشكل، والموضوع، والدافع الروحي وراء الإبداع، وهناك من قسّمه إلى نثر شعبي، وشعر شعبي، وبعضهم يقسمه بطريقة مباشرة، فيعدد الأنواع جـــميعها دون إدخالها تحت مسمّىً جامع بعينه.

سنحاول هنا قدر الإمكان أن نورد التقسيم الذي يجمع ويشمل كل أنواع التراث الشعبي، ومن بين التقسيمات نجد ما قدمه محمد الجوهري، حيث قسم التراث الشعبي إلى أربعة أقسام:[2]

- المعتقدات والمعارف الشعبية.
- العادات والتقاليد الشعبية.
- الأدب الشعبي وفنون المحاكاة.
- الفنون الشعبية والثقافة المادية.

1/ المعتقدات والمعارف الشعبيـــــة:

أ/ المعتقدات:

وهي من أخطر ما يُشتَغَل عليه، ويُقصد بالمعتقد: "الأمشاج التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات، وفي الجن والعفاريت والشياطين والأرواح ... بالإضافة إلى السحر والطلاسم والشعوذة، والتنبـؤ". [3]

ب/ المعارف:

كالحرف اليدوية المختلفة، والطب الشعبي المتوارث عبر الأجيال، والذي يُمارَس في البيوت والأسواق، والفراسة، والمعرفة بالأمور الفلكية والنجوم، وغير ذلك من المعارف.

---

1. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص69.
2. كريمة نوادرية و سعاد زدام. (الـتراث الشعبي المفهوم والأقسام) (مجلة ميلاف للبحوث والدراسات) العدد5. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف. ميلة. الجزائر. جوان2017. ص866.
3. المرجع نفسه. ص866.

2/ العـــادات والتقاليـــد:

تُعتبر العادات والتقاليد أمرا متجذرا لدى كل الشعوب، وهي تنتج عن عوامل لا حصر لها، وتتراكم عبر مئات السنين، وتَعاقُب مختلف الأجيال، لتستقر في الأخير كقوانين ملزمة، وضوابط ومعايير متفق عليها، لا يحق للفرد مخالفتها مادام يعيش داخل المجتمع، هذا وتختلف عادات الشعوب من منطقة لأخرى، بل إنها تتمايزُ حتى داخل البلد الواحد، كما تتعدد وتتنوع العادات والتقاليد والأعراف لدى كل أمة بشكل كبير: "ومن أكثر العادات انتشاراً: عادات الزواج، والختان، وطقوس الميلاد، والوفاة، وأبجديات الاستقبال، وفروض التوديع، وآداب الطعام، ونظام العلاقات الأسرية، واللائق وغير اللائق اجتماعيا، وطرق فض النزاعات وحل الخلافات، وأحكام المجالس وأعرافها". [1]

ومن السمات الأساسية للعادات والتقاليد: انتسابها للجماعة لا الفرد، أي أن الجماعة تتبناها، كما أنها متوارثة، فهي ترتكز على تراث يغذيها ويدعمها، لتصبح مع مرور الوقت تنطوي على سلطة تمكنها من الإلزام والإخضاع، وترتبط بعض العادات والتقاليد بمواعيد ومناسبات محددة تبرز قيمتها الوظيفية ومكانتها. [2]

3/ الأدب الشعبـــي:

تكون لغتُه أقرب إلى اللغة الأم التي انحدر منها، غالبا ما يكون إبداعا فرديا لكنه انصهر في الجماعة، ومن أشكاله السير والملاحم، يكون مُصاغا بطريقة فنية جميلة ومبدعة فـ "هو اللباس الفني الذي تخلعه الفئة الشعبية المُبدعة على التجربة الإبداعية الشعبية، فتمنحها خصوصيتها وتميزها، فهو القالب الفني الذي يُصاغ فيه الإبداع الأدبي الشعبي، فتعبر بوساطته الجماعة الشعبية عن ضميرها الجمعي، وتصقل فيه تجربتها الحياتية المشتركة، الشعورية واللاشعورية، وتضمنه مواقفها المختلفة من الكون والحياة والآخر ...". [3]

ولأن لغته تكون مهذبةً، قريبة من الفصحى فـ "يُمثل الدارس عبد الحميد يونس للثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، عند القمة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يخلُص من القمة هابطاً ليملأ السفح كلَّه، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعدا ومنتشرا على السطح". [4]

---

1. المرجع السابق. ص867.
2. المرجع نفسه. ص 867. بتصرف.
3. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص69.
4. كريمة نوادرية و سعاد زدام. (التراث الشعبي المفهوم والأقسام) ص 867.

ويندرج تحت مفهوم الأدب الشعبي عدةُ أنماطٍ مختلفة من الفنون على غرار: الأسطورة، والخرافة، واللغز، والنكتة، والحكاية الشعبية، والسيرة الشعبية، والألغاز، والأغاني ... إلخ.

كما يتّسم الأدبُ الشعبي بعدة خصائص ومميزات –والتي سنفصّل فيها لاحقاً– يمكن اختصار أهمّها في النقاط التالية:

- **العراقة:** فهو متصلٌ اتصالا وثيقا ومباشرا بتاريخ الإنسان.
- **الواقعية:** فهو –رغم غرائبه وعجائبه– يبقى قراءة شعبية لواقع بائس يعيشه الفرد ويحلم بتغييره، فيجعل من فنون القول الشعبية مهربا له ومنفىً يُعبر فيه عن رفضه لواقع مُزرٍ.
- **الجماعية:** حتى ولو أبدعه فرد واحد، فلا بد من انصهاره في الجماعة وانتسابه إليها.
- **تداخله مع الفنون الأخرى:** لأنه وعاء ثقافي وفكري يتقاطع مع المعتقدات، والفلسفة، وغير ذلك من ألوان المعرفة، فيأخذ منها ويحتويها في الآن ذاته. [1]

4/ الفنون الشعبية والثقافة المادية:

أ/ الفنون الشعبية:

وهي التي تُعبّر عن الحس الجمالي، والذوق الفني، كالرقص، والموسيقى، والأزياء، والتشكيل، والرسم، والوشم ... وما شابه ذلك.

ب/ الثقافة المادية:

كبناء البيوت، وطريقة تشييد العمران، وكيفية زراعة الأرض، ونسج الملابس، والصناعات اليدوية والحرفية المختلفة، وما شاكل ذلك. [2]

يُلاحَظ أن هذا التقسيم يتصف بالشمول، فهو قد تضمن كل أشكال التراث الشعبي وأصنافه، حتى وإن اختلف في طريقة وكيفية تصنيف وتقسيم تلك الأشكال وما تفرع عنها.

---

1. كريمة نوادرية و سعاد زدام. (التراث الشعبي المفهوم والأقسام) ص 868، 869. بتصرف.
2. المرجع نفسه.ص 869. بتصرف.

المطلب الثالث: سمات وخصائص التراث الشعبـي:

من المعروف أن لكل شكل من أشكال التـراث الشعبي صفاته الخاصة، هذه الصفات تميزه بشكل لافت عن غيـره، وتخلق له خصوصيةً ما تُحقق ذاته، إلا أن تلك الأشكال والأقسام تشترك في سمات وخصائص، تتقاسمها وتلتقي من خلالها، لتنضوي في النهاية تحت قواسم مشتركة تجمعها ضمن حيز واحد، وفيما يلي أهم وأبرز تلك الخصائص والمميـــزات:

1/ اللغة العامية الـدارجـــة:

فاللهجة المحلية تـحل مـحل اللغة الفصيحة في شتى أشكال التعبير، وذلك راجع لكونها لغة مشتركة متداوَلة بين جميع أفراد الشعب، يفهمها ويتعاطى معها ويتواصل من خلالها الجميع، بخلاف الفصحى المقصورة على فئة معينة من الناس دون غيرهم، وهي فئة النخبة من المثقفين والمتعلمين، إضافة إلى تـحرر العامية من قيود المُعجم والإعراب، وهذا الأمر من بين أهم الأسباب التي جعلت هذا النوع يُنسب إلى عامة الناس، ويرى الباحثون أن "ورود ألفاظ فصيحة أو معربة في الأدب العامي يعتبر عيباً بنفس القدر الذي يُعتبر ورود ألفاظ عامية في الأدب المدرسي نقصا فادحا". [1]

2/ الجماعيـــــة أو الشعبية:

فهو يُنسب إلى الجماعة في مقابل الفردية والذاتية، والرسمية والنخبوية، وهو ما يعني الشيوع والذيوع بين العامة والجهل بالمؤلف، فالمبدع الأصلي يذوب وينصهر في الجماعة التي ينتمي إليها، وبالتالي نكون أمام تراث ترجع ملكيته إلى الأمة بأسرها، حتى وإن أنتجته جماعة معينة، فتبنّـــي الجماعة له يجعله إبداعا للمخيلة الجماعية.

3/ العفويـــــة والتلقائية:

وذلك ناتج عن البساطة التي يتصف بها عامةُ الشعب، فيجيء إنتاجهم بعيدا كل البعد عن التصنع والتكلف، إنما يكون مجرد رد فعل طبيعي لمواقف وأحداث، وحالات وعواطف ...

4/ المرونـة:

بحيث يكون قابلا للتغيير حسب المواقف والظروف، فيوظَّف لخدمة الغرض المُراد، فهو "تجاوز –بكثير من النضج– عتبة الزمان والمكان، ويقبل التجدد والتناغم مع المعطيات الحضارية التي تتبدل بتـــبدل الأجيال والحضارات". [2]

---

1. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص45.
2. كريمة نوادرية و سعاد زدام. (التراث الشعبي المفهوم والأقسام) ص 862.

5/ التوارث عبـــر الأجـــــيال:

فهو مــنقولٌ بالتواتر، وفي الغالب لا يخضع للتدوين والكتابة، فينتقل عبـر الزمن من السلف إلى الخلف شفوياً، تَعيه الذاكرةُ الـجماعية للأمة وتـحفظه من الضياع.

6/ ضـخامة الـمادة ووفرتُـها:

وهو شـيء منطقي، بسبب كثرة الروافد والمراجع، فلكل مكان في الكون تراثه الشعبـي الـخاص به، والذي يتميز عن البقية، كما يتقاطع فيما بينه في خصائص أخرى، ضف إلى ذلك عامل الزمن فـــي تراكم المادة التراثية، وهو ما يـجعلنا أمام تراث ضخم، متعدد ومتنوع، ومختلف.

7/ الزيـــــادة والنـقصان:

فهو معرّض للحذف والإضافة وحتى الضياع عبر انتقاله في الزمن، وكذلك سفره من بيـــئـــة لأخرى، ولعامل الانتقال الشفهي بين الأجيال المتعاقبة وغياب التدوين دورٌ كبير في الزيادة والنقصان أو حتى الاندثار.

8/ الأدوات التعـــبيرية:

حيث نجده يـمتلك عدة أدوات للتعبير، فيعبر بالكلمة، والإيقاع، والـحركة، والإشارة ...

9/ الجمهـــور العريض:

وذلك راجع لالتصاقه بالشعب وانتسابه إليه وبساطته، فهو منه وإليه، وحتى اللهجة الدارجة ساهـمت بشكل كبير وفعال في خلق قاعدة جماهيرية كبيرة تلتف حوله وتـخدمه.

10/ غلبة الطـابع التوجيهـي التعليمـي التربوي والنـقدي:

بـحيث نـجد الغاية والـهدف المقصود في كثير من أشكال التعبير في التراث هو التوجيه والإرشاد إلى شـيء ما، أو تعليم أمر معين، أو تـخليد الـحوادث ومآثر الأجداد، أو تسليط سوط النقد على ظاهرة لـم تلق القبول لدى عامة الناس، ولـم تستسغها أعرافهم، وبالتالـي وجب التعرضُ لـها بالنقد والتجريح. [1]

11/ العَراقة والقدم:

ويُقصد بذلك أن هذا التراث لازم الإنسان منذ وجوده: "إن تاريخ الأدب الشعبي متصل اتصالا مباشرا بتاريخ الإنسان، فتاريخ ظهوره الأول يعود إلى تاريخ ظهور الإنسان فوق سطح الأرض" [2]

---

1. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبـي. ص 43، 44. بتصرف.
2. كريمة نوادرية و سعاد زدام. (الـتراث الشعبي المفهوم والأقسام) ص868.

المبـــــحث الثانـي: الروايـــــة:

المطـــــلب الأول: مفهوم الروايـة لغـــة واصطلاحاً:

أ/ الروايـــــــةُ لغـةً:

جاء في القاموس المحيط: "**رويَ** من الماء واللبن كرضي رَيّا ورِيّاً ... والرواية المَزادة فيها الماء، والبعير والبغل والحمار يُستقى عليه ... روى الحديث يرويه رواية وتروّاه ... وهو راوية للمبالغة ... وروّيتُه الشعرَ حملتُه على روايته كأرويته، وفي الأمر نظرتُ وفكرتُ ... ويوم التروية؛ لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء لما بَعُد، أو لأن إبراهيم عليه السلام كان يتروّى ويفكر في رؤياه فيه". [1]

وفي المعجم الوسيط: "روى على البعير رَيّاً: استقى ... والحديث والشعر رواية: حمله ونقله فهو راوٍ ج رواة ... ويقال: رويَ الشجر والنبت: تنعّم ... روّى: تزود بالماء، وفلان في الأمر نظر فيه وتفكر ... الراوية: مؤنث الراوي والمُستَقَى ومن كثرت روايته ... الرواية: القصة الطويلة ... الرويّ: الشرب التام ... ومن السحاب: العظيم القطر الشديد الوقع". [2]

يظهر جليا من خلال هذا أن المعنى المعجمي للرواية يدور على عدة معان منها: الماء، والسقاية، والارتواء التام، وصلاح الزرع، وخصوبة الأرض، ونقل الأخبار، والنظر في الأمور بعُمق وتفكير، والمزادة التي تحمل الماء، والحيوان الذي يُنقل عليه الماء، والمحدّث البارع الذي يُجيد الحفظ والنقل، والقصة الطويلة "مصطلح الرواية في اللغة العربية مرتبط بنقل الخبر والتوصيل والحكي، والاستظهار، والرأي". [3]

ومن المعلوم أيضا أن لِمادة: **روي** معانٍ أخرى غير التي ذُكِرت، غير أن الملاحَظ عليها أنها تتقاطع مع الرواية كفنّ أدبي حديث، فنحن نرتوي من الماء لنتخلص من وطأة العطش، ولنُشبع رغبة ما بداخلنا، وكذلك الحال مع الرواية، إنها تُحقّق الإشباع لرغبة ما بداخلنا، وقد تجعلنا نتخلص من واقع معين لا نريده، أو أفكار كنا نؤمن بها سلفاً، إن الرواية قد تهدم مسلّمات كنا لا نقبل الجدال بشأنها، وتجعل منا أفرادا نتقبل النقاش ونتقبل الآخر، الرواية تنقلنا من حال إلى حال أخرى مغايرة تماما، إنها تجعل عقولنا أرضا خصبة تصلح للزرع، كما أنها قد تحمل في طياتها كمّا كبيرا من المعارف والخبرات والثقافات والفلسفات المختلفة.

---

1. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي. القاموس المحيط. مادة (ر و ي) ص685.
2. مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مادة (ر و ي) مكتبة الشروق الدولية. ط4. مصر. 2004. ص 384.
3. بهاء الدين محمد مزيد. زمن الرواية العربية. دائرة الثقافة والإعلام. ط1. الشارقة الإمارات العربية المتحدة . 2001. ص15.

ب/ الروايـــــــة اصـطـلاحـا:

تُعد الرواية من أشهر فنون الأدب النثرية خاصة في الزمن المعاصر، "ولا شك أن فن الرواية قد احتل موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر، فقد استطاع هذا الفن الأدبي الحديث خلال مدة زمنية قصيرة أن يوسّع دائرة مخاطبيه إلى حد أصبح ينافس فن الشعر، الذي كان طوال تاريخ الأدب العربي هرَما عاليا لا يصل إلى مرتبته أي نوع أدبي آخر، ويكفينا لإثبات هذا الادعاء: الشهرة الواسعة التي يحظى بها الروائيون العرب بين متذوقي الأدب، والأعداد الهائلة من النسخ التي تُطبع".[1]

وتُقدّم الروايات قصصا مشوقة تساعد المتلقي على التفكير والنظر فى كثير من القضايا التي يعايشها، منها القضايا الأخلاقية، والاجتماعية، والفلسفية، والتاريخية، والسياسية وغير ذلك، كما يسلط بعضها الضوء على التغيير نحو الأفضل والأحسن، ويهتم بعضُها الآخر بالجانب العلمي والمعرفي، ومن الرِّوايات مايكون الهدف منها مجرد الإمتاع والتَّسلية.

يتناول موضوع الرواية تجارب البشر الواقعية، أو الممكنة الوقوع، كما يتطرق للخيال كذلك، فنجد رواياتٍ تصوّر أشخاصا وحوادث من واقع الحياة اليومية للأفراد تشبه السيرة الذاتية، وكُتَّاب هذا النوع من الروايات يهدفون إلى نقل التجارب الحياتية للبشر كما هي عليه في أرض الواقع، وفي المقابل هناك من الروائيين من يغرق في المثالية المفرطة، ومنهم من يُبحر في الخيال كما هو الشأن في روايات الخيال العلمي.

عرفت الرواية تعريفات كثيرة، حاول الدارسون جمعها لإعطاء تعريف شامل، إلا أن هذا الأمر لا يخلو من الصعوبة والإشكال، حيث تتخذ الرواية عدة أوجه، كما أن لديها قواسم مشتركة مع غيرها، على غـرار القصة، والأسطورة، والملحمة، فضلا عن أنها توظف وتُغني نصّها بمختلف الأنواع الأدبية، وهذا مايجعل وصفها بأنها جنس هجين وصفا صحيحا: "فالرواية عالَم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنها جنس سردي منثور؛ لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي".[2]

يُعرّف 'مقيديش سعيد' الرواية بأنها: "نثـرٌ سردي، قِوامه أفعال إنسانية، تعكس وجهة نظر الروائي، يصور من خلالها جوانب هامة من الحياة الواقعية القريبة من الإدراك، أو المحتملة الوقوع، شرط أن يقنعنا بها فنياً".[3]

---

1. محمد هادي مرادي وآخرون. لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها. دراسات الأدب المعاصر. العدد 16. أوت 1991.ص 102.
2. عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1998. ص12.
3. سعيد مقيدش: (الرواية العربية إشكالية المصطلح والريادة) (مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية) العدد 3. جامعة سيدي بلعباس. ماي 2015. ص241.

ويرى 'محمد كامل' الخطيب بأنها: "جنسٌ أدبي من الأجناس النثرية، وهي سرد للأحداث والوقائع بطريقة فنية، وبلُغة متميزة، وبأسلوب مشوق وغير مباشر، تستوعب مجموعة من الخطابات، وهي جنس منفتح، وقابل لاستيعاب جل مواضيع وأشكال الحياة جماليا، في سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص، يدور ما فيها من الحديث عليهم". [1] وهذا التعريف يتسم بالطول، ربما بحثا عن الإحاطة بالمفهوم، وعُرّفت كذلك بأنها: "سرد قصصي نثري، يصوّر شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها". [2]

ويورد 'مصطفى الصاوي' تعريفاً مختصراً للرواية: "قصة مصنوعة، مكتوبة نثرا، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف، ووصف الطباع، وغرابة الواقع" [3] هذا التعريف لقِصَره لم يستطع توضيح مفهوم الرواية بشكل دقيق وشامل وصحيح.

في المقابل هناك رأيٌ مخالف يرى بأن مصطلح: **رواية** "ليس من المصطلحات الجدلية التي يكثر الخلاف أو الالتباس في تحديد دلالتها عند الناقدين ... وقد يعود وضوح الدلالة إلى أن الرواية قد أصبحت بالنسبة للإنسان الحديث جنسا مقروءً، وعلى الحياة الحديثة فنّا مفروضا ... ومهما يكن من أمر فإن الرواية في تعريف مبسط: تجربة أدبية، يعبَّر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا، من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمّي معين، يحدد كونها رواية". [4]

من خلال ما سبق يتضح أن الرواية تتصف بنوع من الشمولية: "إن الرواية نوع من القصة، والقصة لفظ جامع لا يُحصيها عد" [5]

وتلتصق الرواية بالمجتمع فتكون مرآة عاكسة له، كما قد تبتعد عنه لتغرق في الخيال، كما أنها تستغل الأنواع الأدبية المختلفة وتوظفها حسب الحاجة فيما عُرف بتداخل الأجناس، كما أنها فن نثري، يرتكز على سرد الأحداث والوقائع، تتعدد فيها الشخصيات والحوار، كما يتعدد المكان، ويطول الزمان ويتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل.

---

1. محمد كامل الخطيب. نظرية الرواية. وزارة الثقافة. دمشق. 1990. ص 31.
2. فتحي إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للنشر. تونس. 1988. ص 60.
3. مصطفى الصاوي الجويني. في الأدب العالمي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 2002. ص 13.
4. محمد هادي مرادي وآخرون. لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها. ص 102،103.
5. الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. مركز النشر الجامعي. تونس. 2000. ص 15.

المطلب الثانـــــي: البدايـات والتطـور:

أ/ الروايـــــة فـــي الغرب:

بدايةً لا بد من الإشارة إلى أن هناك في الغرب من اعتبر الرواية فنا أدبيا حديثاً، يبدأ تاريخه من القرن التاسع عشر، ولا صلة له بالماضي، كما نجد كذلك من جعل لها علاقة بالأدب القديم وما بعده، وعلى وجه الخصوص الملحمة والتراجيديا، والقصص الخيالية، حيث يرى كل من 'هيجل' و 'لوكاتش' بأن هناك أواصر قرابة بين الرواية والملحمة، يتصارع فيها البطل مع الواقع، كما يعتبرانها أيضا تعبيرا عن ذات الفرد الباحث عن نفسه وقدراته من خلال المغامرة الصعبة والعسيرة، فهي ملحمة العصر الحديث، أو ملحمة من دون آلـــهة.[1]

وتصفها الناقدة الفرنسية 'marthe robert' بالإبن غير الشرعـي، الذي عمل دائما على اكتساب المصداقية التي كانت قديما حكراً على الآداب النبيلة؛ فكلمة 'roman' الدالة على الروايــة في الأصل الفرنسي هي تسمية كانت تميز اللهجات الهجينة المنحطة.[2]

وقريب من هذا المنظور رأي 'ميخائيل باختين' في الرواية، حيث اعتبرها أدبا هامشياً، ودرجتها أقل من الأدب العادي.[3]

وبالتالي نحن أمام عدة آراء وطروحات، تعتبر الرواية شكلا أدبيا بديلا عن الملحمة في إطار التطور البورجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية والفنية العامة للقصة الملحمية، ومن ناحية أخرى تتأثر بكل التعديلات التي جاء بـها العصر البورجوازي.[4]

ومرورا بقصص الفروسية الخيالية التي تتحدّث عن الحب والمغامرة في أواخر القرون الوسطى، وكان معظمها يدور حول ملك إنجلترا الأسطوري 'آرثر'، كما ظهرت عدَّة أعمال سرديّة أكثر واقعية أبطالـها من اللصوص والقراصنة، ويعتقد بعض النقاد أن أول رواية هي رائعة 'دي سرفانتس': 'دون كيشوت'، أحداثها عن مالك أرض تعبث برأسه أحلام مثالية بسبب قراءته لقصص الفروسية الخرافية، فيتخيّل نفسه فارسًا يتجول في الكون لنصرة الحق، وخلافًا للشخصيات التي تصورها الفروسية الـخرافية، فإن شخصية 'دون كيشوت' ترتكب أخطاء مهلكة ودرامية.

---

1. رمضان بسطاوشي. (نظرية الرواية لدى لوكاتش) (مجلة الأقلام) عدد 12. ورزارة الثقافة والاعلام. ص 177. بتصرف.
2. فاليت برنار.الرواية. ترجمة عبد الحميد بورايو. دار الحكمة. الجزائر.2002. ص 9. بتصرف.
3. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. ط 2. الرباط. المغرب. 1987.ص 11. بتصرف.
4. لوكاتش جورجي. الرواية. ترجمة مرزاق بقطاش. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص 3. بتصرف.

وعلى العموم فالشكلُ الروائيُّ بخصائصه ومميزاته فنٌّ حديث، لكنه يعود بأصوله إلى التمفصل الهام والكبير بين الملحمة والرواية، وذلك من خلال عدة إجراءات، على غرار تهميش الروح الدينية المتشبثة بالمقدس لصالح هموم بشرية مرتبطة بواقع الناس وحياتهم، والتعديل في الشخصيات وصراعها اللاهوتي الوثني الأسطوري بشخصيات من الواقع البشري المعيش: "التحرر من الخوارق والغيبيات في الرواية لم يظهر بوضوح إلا في القرن الخامس عشر ... كما أن الرواية لم تجد نَفَاقاً قويا ولم تحظَ بالشرعية المُقنِعة إلا بداية من القرن الثامن عشر، وخلال القرن التاسع عشر خصوصا". [1]

في القرن الثامن عشر ازدهرت الـــرواية الإنجليزية خاصة، حيث يعد بعضُ النقاد 'دانيال ديفو' أول روائي في إنجلترا، من خلال روايته: 'روبنسون كروزو'، وكَتب 'هنري فيلدينج' حكايات توم جونز اللقيط، ويُعد 'لورانس ستيرن' من كبار الكتّاب في حقل الرواية، وكذلك يُعدُّ 'توبياس سموليت' من الرواد، وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر اشتهرت روايات الإثارة والرعب على غرار: 'فرانكنشتاين لـ مـاري شيللي'.

كما أنجبت روسيا خلال القرن التاسع عشر روائيَيْن كبيرَيْن هما: 'ليو تولستوي' و 'فيودور دوستويفسكي' حيث صورت رائعة 'تولستوي': الحرب والسّلام وقائع هـجوم 'نابليون' الأول على روسيا، كما تبرز رواية أنا كارنينا للمؤلِّف نفسه قصة حب ذات نهاية مأساوية، في حين اشتهر 'دوستويفسكي' بتحليله بواطن النفس البشرية، ومعالجته للأفكار الفلسفية، ومن أشهر رواياته: الجريمة والعقاب، وعموماً: "تتميز روايات القرن التاسع عشر بالاستعمال الكثير للوصف، والحوار ... لكن هذه الحوارات تتقمص في بعض الأحيان شكلاً مسرحياً، فتغدو وظيفتها دفع الحدث إلى الأمام، وليس فقط وصف الشخصيات ... إن الرواية تقطع بهذه الطريقة صلتها بالشكل الحكائي، وتغدو مزيجا من الحوارات المشهدية". [2]

كما ساهم الفرنسيون في تطوّر الرواية خلال القرن العشرين، حيث كتب 'جوستاف فلوبير': 'مدام بوفاري' وساهم 'إميل زولا' في إرساء دعائم المدرسة الطبيعية، "ومن أهم مقومات مذهبه الطبيعي في الرواية الانطلاق من المقولة الفلسفية القائلة بأنه لا يوجد شيء خارج الطبيعة" [3] لتصبح مذهباً مشهورا خلال هذا القرن، وكان للوجودية أثر كبير على الأدب الفرنسي في الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد ظهرت روايات من أشهرها: الغثيان 1938 لـ 'جان بول سارتر'، و الغريب 1942 لـ 'ألبيـر كامو'.

---

1. الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. ص 54.
2. إبراهيم الخطيب. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العلمية. ط 1. لبنان. 1982. ص 108.
3. الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. ص 85.

في القرن العشرين قدّم الأدباءُ أعمالاً متنوعة في الإبداع الروائي، وتناول الكثير منهم التغيُّـــرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والأخلاقية، التي ظهرت بعد الحربين العالميتين، حيث تغيرت المفاهيم، وانهارت القيم الشخصية، ومكانة الإنسان في الحياة المعاصرة، كما تدهورت العلاقات الإنسانية في خضم القيم الاجتماعية المتردية التي أفرزتها الحروب.

وفي أمريكا صوّر 'سكوت فيتز جيرالد' الفراغ الأخلاقي للأثرياء في: 'جاتسبي العظيم' سنة 1925، وكَتَبَ 'كافكا' روايات تـتّسم بأجواء بعيدة عن الحياة الواقعية، كما كتب الأديب الألماني 'توماس مان' عن إحباطات الحياة الحديثة من خلال روايتيه: الجبل السحري 1924، و'دكتور فاوست' 1947. [1]

في المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ظهر ما يسمّى بالرواية الجديدة، حيث سعى أصحاب هذا الاتجاه "لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية السابقة، وتبديل سماتها الرئيسية تبديلا، والتوجه إلى سُبُل جديدة، يجمع بينها التجريب، وابتداع طرائق تعبير فذة، وإيجاد صيغ لغوية طريفة، والانفتاح على سجلات أكثر جدة، مع تركيز العناية على باطن الشخصية ووعيها، ورصد صِلاتها ببعد اجتماعي بالغ الدقة". [2]

الرواية اليوم أصبحت ممزوجة بتيارات عالمية ظهرت في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، وقد أصبحت شكلاً أدبيًا عالميًا، واحتلت المكانة الأبرز بين شتّى أنواع الفنون "هذا الفن بلغ عند الغربيين أسمى المراتب، حتى عُدّ أهم الفنون إطلاقا ... بل إن الرواية قد غَدَت في الغرب مِصهرًا التقت فيه الأفكار والشواغل وطرائق الكتابة ... مما يفسر وفرة النظريات والمراجع المتصلة بالقصة عموما، وبالرواية خصوصا، واختلاف المقاربات وتكاملها على نحو يـُوسّع رحاب الرواية نحو آفاق تطور بعيدة". [3]

---

1. الموسوعة العربية العالمية. النسخة الإلكترونية. إصدار 2004. الرياض. بتصرف.
2. الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. ص 66.
3. المرجع نفسه. ص 6.

ب/ الروايـــــــة العربيـــــــــــة:

هناك من يربط بين الرواية العربية والقصص التي يزخر بها التـراث العربي، هذا الصنف يسمى: **التراثيون،** ويؤمن هؤلاء بأن الرواية تنحدر من جذور تراثيـة، كالمقامة، والرحلة، وحكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وحتى القصص القرآني والحديث النبوي الشريف، وغير ذلك. [1]

يقول 'الصادق قسومة': "والحقّ أن انعدام الرواية –بمعناها الحديث– لا يعني خلوّ تراثنا من القصة؛ لأن ثقافتنا القديمة –شأن ثقافات سائر الأمم والمجموعات البشرية قديما وحديثا– قد عرفتْ ضُروبا من القصة مختلفة، وُضع بعضها، وأُخذ بعضها الآخر عن الأمـم التي اتصل بها العرب أيام قوّتهم وانفتاحهم". [2]

بل إن هناك من عَـزَى أصول الرواية الغربية إلى تأثير العرب "بعض مؤرخي الأدب يرى علاقة بين الرواية الأوروبية في العصور الوسطى وبين ماترجم من العربية خلال تلك الفترة، وبالتالي تأثير عرب إسبانيا، نظرا لوجود شبه لطريقة القص العربي في روايات الفرسان والمغامرات وقصص الأعاجيب والخيال". [3]

ويؤيّد هذا من قال بأن "فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم الظروف الاجتماعية والمناخية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية". [4]

وعلى النقيض من هذا رأيُ **التغريبـيّـين،** والذين يرون بأن الرواية فنّ غربيٌّ محضٌ، انتقل إلى العرب عن طريق التقليد، والاحتكاك، والمثاقفة، والترجمة، حيث تقول يمنى العيد: "بدايـــةً أُشير إلى أن الرواية العربية فنّ جديد، لا تقاليد له سابقة أو موروثة في تراثنا العربي الأدبي ... هكذا مالت الرواية العربية في المراحل الأولى من تاريخ نشأتـها إلى محاكاة الرواية الغربية". [5]

وهناك قولٌ وسط، نظر إلى المكوّن الداخلي للرواية، من شكل، ومضمون، ونص، وحبكة، وغير ذلك من مكونات النص الروائي، فمن خلاله نستطيع الحكم: "ظهرت الروايات العربيـة الأولى في سنة 1847، وكانت منذ نشأتها تحت تأثيـر عاملين: الحنين إلى الماضي، والافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته". [6]

---

1. يُنظر: محمد غنيمي هلال. الـــنقد الأدبي الحديث. دار العودة. بيروت لبنان. 1987. ص535.
2. الصادق قسومة. الـــــرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. ص 6.
3. محمد هادي مرادي وآخرون. لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها. ص 102.
4. صالح صلاح. سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية. المركز الثقافي العربي. ط1. الدار البيضاء. 2003. ص23.
5. يمنى العيد. الـــــرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية. دار الفارابي. ط1. بيروت لبنان. 2011. ص 7.
6. محمد هادي مرادي وآخرون. لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها. ص 101.

وفى نفس هذا المنحى ذهب 'بهاء الدين محمد': "لا تختلف الرواية العربية كثيرا عن نشأة الرواية الأوروبية، فهي ترتبط مثلها بالتمدن والتحضر وبروز الطبقة الوسطى، لكنها تظل مشدودة إلى ماضيين: الأول هو المسرودات العربية من مقامات وتراجم وكتب رحلات وسير شعبية، والثاني هو تفاعل العرب مع أوروبا". [1]

ويبقى الجدل قائما بخصوص هوية الرواية العربية: "مازال هذا التوتر بين الماضي والحاضر، بين الذات والآخر الأجنبـــــي ماثلا في الرواية العربية ... ومما أجمع عليه النقاد اليوم أننا نعيش اليوم زمن الرواية، والغالب أن النقاد العرب إلا قليلا يقصدون زمن الرواية الغربية، ولا يُخصّصون المركب الإسمي بإضافة صفة العربية إليه". [2]

وتُنسب أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى رفاعة الطهطاويّ: 'مغامرات تليماك' 1867، ولعلّ رواية 'سليم البستاني': الهيام في جنان الشام 1870 أول رواية عربية قلبًا وقالبًا، وتظل الرواية العربية قبل الحرب العالمية الأولى بعيدةً عن القواعد الفنية: "مليئة بالسجع والوعظ، والعلوم الطبية والجغرافيا، إضافة إلى الغرائب والمغامرات، وظلت هكذا إلى أن بدأ يتطور الوعي، وتتغير العلاقات الاجتماعية ... شكلها تراوح ما بين الروايات الأوروبية ما قبل الانقلاب الصناعي، والمقامات العربية القديمة، حيث تمتلئ بالخيالات والأوهام، وما يرافقها من مغامرات وخوارق" [3] حتى ظهور رواية زينـب 1914 لمحمد حسين هيكل "التي يعتبرها نُقّادُ الأدب الروائي منعطفا هامّا في مسار الرواية العربية" [4] حيث اقترب من البنية الفنية للرواية الغربية، وقد عالجتْ واقع الريف المصري، وهو أمر لم تألفه الكتابة الروائية قبل ذلك، كما أن ظهورها "توافق مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية والقصة كتابة وترجمة ... وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية بمقاييسها الغربية هي السائدة، خاصة بعدما أضيف إليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم: المازني، وطه حسين، وهكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنسا أدبيا قائما بذاته". [5]

وعليه فقد نقلت فترة الأربعينيات والخمسينيات الإبداع الروائي نقلة نوعية كبيرة، ومن أبرز كتاب هذه الفترة: الروائي المصري 'نجيب محفوظ' حيث يُعَدّ سيِّد هذا الميدان من دون منازع: "إن مساهمة نجيب محفوظ في بناء الرواية العربية الجديدة والمتميزة لا يماثلــه أي جهد آخـــــر". [6]

---

1. بهاء الدين محمد مزيد. زمن الرواية العربية. ص 17.
2. المرجع نفسه. ص18.
3. محمد هادي مرادي. لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها. ص 105.
4. المرجع نفسه. ص 101.
5. المرجع نفسه. ص 107.
6. المرجع نفسه. ص108.

بعد هزيمة حزيران المدوية والمفاجئة، اضطر الأديب العربي إلى إعادة النظر في التيار الذي كان سائدًا قبل الهزيمة، فظهرت طرق روائية مبتكرة، فيها ثورة على الأساليب التقليدية؛ "لأن هزيمة حزيران فجّرت الوجود العربي، وزعزعت اليقين الذي كان سائدا خلال عقود سابقة". [1]

ظهر بعد ذلك جيل آخر من الروائيين العرب، عُرف بالحداثيين، من أمثال: صنع الله إبراهيم، وحنا مينا، وجمال الغيطاني، وإدوارد الخراط، والطاهر وطّار، وعبدالرحمن منيف، وغيرهم كثير، حيث ظهرت اتجاهات معاصرة وحداثية مختلفة، إذ تجاوز الخطاب الروائي المفاهيم التقليدية للرواية في عصورها التقليدية الكلاسيكية، وتداخلت أساليب الرواية مع ما يكتنفه العالم الخيالي، والصوفي، والواقعي، والتاريخي، مما جعلها أشد تعقيدا، وأكثر تركيباً: "ومع انهيار النموذج الكلاسيكي للرواية لدى العديد من الكتاب، وانفلات الكتابة من قيود الشكل، تحولت الرواية إلى اقتراحات مفتوحة على أجناس إبداعية متعددة، فيما يُعرف بالتجنيس الفني، حتى كادت تغيب حدود النوع الأدبي". [2]

لتنتهي في نهاية المطاف إلى عالم النص المفتوح، الذي يفرز تأويلات لا حصر لها، ولا تصل إلى قراءة نهائية للنص الروائي: "لعل أبرز ملمح في تحولات الرواية العربية إنما يتجلى بخروج الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة ... وعليك أن تتعامل مع ما يفرزه المبدعون، لا أن تضع شروطك المسبقة على شكل إبداعهم ... كل نص إبداعي جديد يحتاج إلى قراءة نقدية جديدة". [3]

ومهما يكن من أمر فإن الرواية العربية حاليا بلغت أوج عطائها، فالزمن هو زمن الرواية بلامنازع: "لا تنفي الحقيقة الواضحة، وهي أننا نعيش زمن الرواية العربية ... من حق الرواية أن تزهو بما حققت، لكن الطريق أمامها مازال طويلا، واحتمالات التجويد والإضافة والتجديد قائمة". [4]

---

1. المرجع السابق. ص 111.
2. نـــــزيه أبو نضال. التحولات في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت. 2006. ص 14.
3. المرجع نفسه. ص17.
4. بهاء الدين محمد مزيد. زمن الرواية العربية. ص 36،37.

ج/ الروايـــة الجـزائـــريـــــــة:

الرواية الجزائرية جـُــزءٌ لا يتجزأ من الرواية العربية، ولا يمكن بأي حال الفصل بينهما، كما لا يمكن الحديث عن نشوء الرواية الجزائرية دون التطرق للأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للجزائر، وعلى وجه الخصوص معاناة البلد تحت وطأة المستعمر وما أفرز ذلك من نتائج، دون ان ننسى النضال العظيم، والكفاح المستميت، والتاريخ الجهادي المقاوم للشعب الجزائري، ثم مرحلة الاستقلال، وفيما بعد العشرية السوداء، فالرواية الجزائرية عكست الواقع المعيش، وصورت مختلف المراحل والتغيرات التي أنتجتها الظروف والعوامل المختلفة.

ورغم تأخر الرواية الجزائرية مقارنة بنظيرتها في المشرق، إلا أن تطورها كان سريعا "وما من مراء في أن الرواية المغاربية تبوأت مكانتها المرموقة ضمن الرواية العالمية"[1] ويعتقد الدارسون أن أول عمل أدبي جزائري ظهر على شكلٍ روائيّ هو ماكتبه 'محمد بن إبراهيم' سنة 1849 تحت عنوان: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تبع ذلك أعمال أخرى مثل: 'أحمد رضا حوحو' في: غادة أم القرى 1947، و'عبد المجيد الشافعي' في: الطالب المنكوب 1951، إلا أن البداية الحقيقية للرواية الفنية على رأي بعضهم، والتي من الممكن أن يؤرخ على ضوئها لزمن تأسيس الروايـة في الأدب الجزائري، اقترنت بظهور: ريـح الجنوب لـ 'عبد الحميد بن هدوقة' عام 1971. [2]

وبالتالي ففترة السبعينات هي المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، إذ أن العقد الذي أعقب الاستقلال مكّن من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعل الأدباء يلجَـأون إلى الرواية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، من خلال استغلال أحداث ثورة التحرير، أو الغوص في أغوار الحياة الجديدة التي بدتْ ملامحها كنتيجة للتغيرات الطارئة عقب الاستقلال، حيث ظهرت أعمال كثير من الروائيين أمثال: 'محمد عرعار' و 'الطاهر وطار' وغيرهما، وازدهرت الكتابة في ظل الحرية والانفتاح، واتسمت بالشجاعة في الطرح، وتناول مواضيع ذات طابع سياسي، ومحاكمة التاريخ أو الواقع الراهن على حد سواء. [3]

أما فتـرة الثمانينات فـقد اتجهت الرواية اتجاها تجديديا حديثا، ونذكر هنا تجربة 'واسيـــني الأعرج' في: وقْـع الأحذية الخشنة 1981، و أوجاع رجل غامر صوب البحر 1983، ورواية: **نوار اللـــوز، أو تـــغريبة**

---

1. بن جمعة بوشوشة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر. ط1. تونس. 2005. ص7.
2. محمد مرتاض. النقد الأدبي في المغرب العربي بين القديم والحديث. دار هومة. الجزائر. 2014. ص 313. بتصرف.
3. شادية بن يحي. (الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع) http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37074. 2018/03/25. 13سا.. بتصرف.

صالح بن عامر الزوفْري سنة 1982، التي يستـثمر ويستغلّ فيها التناص مع تغريبة بني هلال،[1] حيث يعالج فيها مأساة مواطني الأمة العربية من سوء تدبيـر وتقدير الحكام، ومعاناة تلك الشعوب من عبودية مقيتة لا تكاد تنتهي، وكتب 'جيلالي خلاص': رائحة الكلب عام 1985، و'الحبيب السايح' رواية: زمن التمرد سنة 1985، وفي نفس هذه الفترة أخرج 'رشيد بوجدرة' عدة أعمال روائية من بينها: معركة الزقاق سنة 1986، وغير هؤلاء الكتاب كثير، لا يتسع المجال لذكرهم، وإن كان بين كتاباتهم قواسم مشتركة عدة: "إن ما يلفت النظر في هذا المنحى هو: السعي الجاد من رواد الرواية العربية الجزائرية إلى الانخراط ضمن التوجه الجديد في الممارسة الروائية، والاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة". [2]

بعدها كانت فتـــرة التسعينات، وكانت مـرحلة حافلة بالروايات، فالإبداع يتوازى مع سرعة وتغير واضطراب الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لأي قُطر، حيث استلهم الروائيون الأحداث ووظفوها في تصوير وضعية المواطن أو المثقف على حد سواء، والذي أصبح يعيش ويشعر دائما بأنه مطارَد، وأن الموت يلاحقه.[3]

فالروايةُ الجزائرية في هذه الفترة حاولت أن تعكس ما يتعرض له المجتمع، ولكن في قالَبٍ يُهيمن عليه البعد الأيديولوجي، وبعد هذه الأزمة التي عصفت بالجزائر أخذت الرواية منعرجا آخر، حيث عالجت مخلفات الأزمة وآثارها الوخيمة على الفرد والمجتمع في شتى مناحي الحياة: "فقد كانت أحداث الأزمة الجزائرية في التسعينيات هي المادة الدسمة لعشرات الأعمال الروائية التي صدرت تِباعا، خاصة منذ سنة 1990، وحاولت تفكيك الأزمة الجزائرية، وتحليل مختلف أبعادها السياسية، والدينية، والاجتماعية، والثقافية، وبذلك مثلت منعرجا هاما في الكتابة الروائية الجزائرية في العصر الحديث". [4]

وبالتالي ظهرت روايات تعاطت مع ما خلفه العنف السياسي، مثل: الشمعة والدهاليز لـ 'الطاهر وطار'، سيدة المقام لـ'واسيني الأعرج'، فتاوى زمن الموت لـ'إبراهيم سعدي'، ورواية الورم لـ'محمد ساري'، و'بشير مفتي' في: المراسيم والجنائز، ورواية: تاء الخجل لصاحبتها 'فضيلة فاروق'.[5] وغير ذلك من الأعمال الإبداعية.

على العموم فالرواية الجزائرية في فترة الأزمة قد وُفقت في توظيف واستلهام العنف والإرهاب الذي عانى منه البلد، وشرّحت المأساة الوطنية، وكشفت بأن العنف في الجزائر لم يك وليد الصدفة، أو عامل واحد بعينه،

---

1. بن جمعة بوشوشة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. ص9. بتصرف.
2. شادية بن يحي. (الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع). مرجع سابق.
3. حسين خمري. فضاء المتخيل. منشورات الاختلاف. ط1. 2002. ص191. بتصرف.
4. عبد الحميد هيمة. (المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية). (مجلة العلوم الإنسانية) العدد 29. جامعة محمد خيضر. بسكرة. فيفري 2013. ص 224.
5. شادية بن يحي. (الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع) بتصرف.

إنما هو نتيجة ترسبات لأسباب وعوامل متعددة ومختلفة، تراكمتْ على عقودٍ من الزمن، لتنفجر في الأخير مشكّلةً أصنافاً عدةً من التطرف، الذي أغرق البلد لأكثر من عقد في بحر من الدم والفوضى، ومن الناحية الفنية: "عبّرت المدونة عن المأساة الوطنية بأدوات فنية متميزة، تجاوزت النقل السطحي للأحداث، خاصة على مستوى الشخصيات، حيث اتسمت بأنها نماذج فنية دالّة على ما في الواقع من تناقضات".[1]

د/ الروايـــة الجزائريـــة المكتوبة بالفرنسيـة:

لا شك أنه كان للرواية المفرنسة السبق على نظيرتها بالعربية، وذلك لظروف خدمتْها ويعلمها الجميع، فالاحتلال لا يُقدّم لغةً على لغته، فما بالك بغازٍ معتدٍ عمل جاهداً ودون هوادة على طمس معالم الهوية الجزائرية بكل مكوناتها، مستعملا في ذلك كل الأساليب المتاحة.

ومهما يكن من أمر، فإنه من غير الممكن عزل الرواية المفرنسة عن السياسة والنزعة الأيديولوجية، من ناحية أخرى نجد أنفسنا أمام تيارين يمثلان طرفي نقيض، تيار فرنكفوني يسعى جاهدا لتلميع صورة المحتل، وأنه تعايش سلميا مع أصحاب الأرض الأصليين، جنبا إلى جنب تحت ظل وحماية فرنسا الأم، متجاهلا التاريخ المُثْقَل بالشهداء والدماء؛ لأن همه الوحيد إرضاء المحتل لأغراض ومنافع ذاتية آنية: "كانوا أقرب إلى أولئك الكتّاب الفرنسيين الذين تعرضوا لقضايا جزائرية، قد عكستْ مؤلفاتُهم نفس تلك الميول التي لا تخدم إلا السلطات الحاكمة؛ أي الاحتقار للواقع، والإعجاب بالثقافة الأوروبية".[2]

لم تكُ لهم مواقف ثابتة ومحددة يؤمنون بها بقدر ما كانوا يتزلفون للمحتل: "كتاباتهم تَنمّ عن تصنُّع مقصود، وعن فلسفة تشيد بالبؤس، وأحلام تهفوا إلى الاندماج".[3] أمثالُ هؤلاء يعتبرهم الشعب الجزائري خونة، بل إنهم أسوأ من أولئك الخونة الذين حملوا السلاح في وجه بني جلدتهم، ويمكن إدراجهم تحت ما يعرف بـ: خيانة المثقفين بتعبير 'إدوارد سعيد'.

وعلى النقيض من هذا يوجد أدباء اختاروا خندق المقاومة، ولم يسيروا في فلك المحتلّ، ولم يرضوا أن يقدّموا أي تنازلات تُخلّ أو تضر بمصالح شعبهم ووطنهم وهويتهم، فكتبوا روايات مناهضة للوجود الفرنسي في

---

1. عبد الحميد هيمة (المأساة الوطنية في الرواية الجزائرية) ص 235.
2. سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر. المكتبة العصرية. بيروت. 1997. ص 91.
3. عبد الكبير الخطيبي. الرواية المغاربية. ترجمة: محمد برادة. منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي. الرباط. 1971. ص 44.

الجزائر، على غرار: 'محمد ديب'، 'مولود فرعون'، 'آسيا جبار'، وغيرهم، إنهم أدباء استغلوا إتقانهم للغة الفرنسية للدفاع عن قضايا أمتهم، ومجابهة المستعمر بلغته، والالتزام بمبادئ هويتهم، ومن الأعمال في هذا المجال: نجل الفقير لـ'مولود فرعون' عام 1950، و الهضبة المنسية لـ'مولود معمري' سنة 1952، و الدار الكبيرة لـ'محمد ديب' وغير ذلك من الأعمال المتنوعة، حيث: "كانت موضوعات هذه الأعمال جزائرية، ولكن محتواها كان اجتماعيا إقليميا في أغلبه، فالكُتّاب كانوا يُـعبّرون عن تجارب شخصية عاشوها في مساقط رؤوسهم، تحت الاضطهاد والاستعمار البغيض".[1]

وكان وقع هذه الأقلام عظيما على كاهل المحتل: "لقد زعزعت هذه الأقلام معاقل الاستيطان الفرنسي من جذوره، كما واجهت مختلف المؤسسات العسكرية والثقافية في فترة تاريخية حساسة ... لقد تم إبراز مغالطات الاستعمار ووعوده الكاذبة بسلاح لغته وبمنطقه وفكره الغربـي".[2]

وإلى يومنا هذا لا يزال هذا الصراع قائماً بين التعريب والفرنسة، والتهم متبادلة بين الجهتين، حيث يسعى الكتاب الفرانكفونيون للدفاع عن المخيلة الكولونيالية بالجزائر باعتبارها إيجابية، ضمن ما يُعرف بـ تمجيد الاستعمار، وفق ما يراه فيكتور هيجو بأن الاستعمار نـزعة إنسانية إيمانا منه بالمهمة الحضارية لأوروبا، وبالتالي بقي هاجس الآخر ونيل اعترافه هَوَساً لدى هذا النوع من الكتّاب، فأصبح شغلهم الشاغل: الصدى الإعلامي الناتج عن هتكهم للممنوع عُرفاً في وطنهم الأم، وإعجاب النقاد، والجوائز، ورضى قوى الهيمنة، ولو كان ذلك على حساب التضحية بكل شيء، وتجاوُز وهدم وتقويض كل الحدود، ما جعلهم تحت هيمنة ثقافية غربية تُسَلعنُ الإنتاج الأدبي والفن لأغراض شتى، فتُغريهم بموضوعات استهلاكية ذات طابع حساس كالجنس، والدين، والإرهاب، والفساد، وحقوق الإنسان ... ليس من باب حرية التعبير، والإسهام في تحرير العقول، وتقديم رؤية نقدية تهدم أسوار الجهل والظلم والقهر، إنما من باب ومنظور جلد الذات، وتفكيك كل ما هو إيجابي وبنّاء، وزرع ثقافة التشكيك في كل شيء، لهذا تجد الكاتب الجزائري المُحتَفى به في الغرب أول شيء يفعله هو: التهجم على العربية، والدين، وكل ما هو معتبر ومُحترم ومقدس لدى أبناء جلدته، بدعوى الانفتاح، والتحضر، ومحاربة التطرف، والجهل، والاستبداد، والرجعية ...[3]

---

1. أبو القاسم سعد الله. أفكار جامحة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1988. ص 43.
2. جبور أم الخير. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران.2011. ص 406. (مخطوط).
3. حميد عبد القادر. (الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية) https://www.alaraby.co.uk/diffah/herenow/. 2018/03/26. 17 سا. بتصرف.

المطلب الثالث: دوافع حضور التراث الشعبي في الروايــة الجزائرية:

أ/ حضور التراث الشعبي في الرواية الجزائرية:

إن الرواية الحديثة وظّفت كل شيء يُمكنُ توظيفُه، والرواية الجزائرية لا تختلف عن نظيراتها في هذه النقطة، حيث استثمرت في التراث على اختلاف أصنافه، ومن بين أشكال التراث الذي وظفته الرواية الجزائرية نجد: التراث الشعبي من حكايات، وأساطير، وسير، وتصوف، وغير ذلك من أشكال التراث، والتي كانت بمثابة المادة الخام، أو المخزون الذي لا ينضب، يستغله الروائي ليعطي لإبداعه صبغةً من الأصالة والجذور والمحلية إثباتا للذات، أو هروبا من الواقع التعس إلى أفق يتخطى الزمان والمكان بحثا عن شيءٍ ما لم يعد موجودا.

ويرى 'اليامين بن تومي' الأستاذ بجامعة سطيف: أن التراث من أقوى المظاهر التي تميز الثقافات المختلفة، وأن الكتابة عنه ظاهرة صحية، تعكس مدى ارتباط الإنسان بقيمه وأصالته، ورؤيته الخاصة للعالم، وأن عبقرية أي أدب إنما تأتي من جانب التراث الشعبي، وبأنه أهم ملجأ في زمن تَعرّى فيه الإنسانُ من قيمه، ويستدل برواية: حضرة الجنرال لصاحبها 'كمال قرور' حيث استلهم سيرة بني هلال لفهم الواقع الحالي، والصراع السياسي الحاصل بين النُّخب، كما قام محمد مفلاح في روايته: شبح الكليدوني بالبحث في عمق تراث المهجّرين قسراً، في حين غاص عميقاً 'عز الدين جلاوجي' من خلال: العشق المقدنس في الصراع بين الدويلات السنية والفاطمية والموحدية في الجزائر، ومكنه هذا التشريح من الوصول إلى مناطق عميقة من التراث الأخلاقي، بينما أبرزت 'ربيعة جلطي' في رواية حنين بالنعناع ارتباط الجزائر بغيرها من التراثات، أبرزها التراث الشامي، أما 'هاجر قوادري' فتناولت الفترة العثمانية في تاريخنا الوطني، من خلال روايتها: نورس باشا.[1]

وترى 'سعيدة بن بوزة' أن ارتباط الأديب الجزائري بالتراث ليس حديثا، وتستدل برواية: الحازية والدراويش لـ 'بن هدوقة' ونوار اللوز لـ 'واسيني' وغيرهما، حيث استلهموا التراث في إثراء النصوص، ووظفوه توظيفا غير مباشر، حيث أعطوه بُعدا جماليا وفكريا جديدا، يتماشى واللحظة الراهنة، من خلال استثمار الطاقات التعبيرية والدلالية والجمالية وجعلها تذوب في النص الجديد.[2]

---

1. اليامين بن تومي. مقابلة مع نور الدين بوطغان. جريدة الشعب. سطيف:2016/04/17. بتصرف.
2. سعيدة بن بوزة. https://www.djazairess.com/echchaab/62157. 2018/03/22. 18سا. بتصرف.

أما 'نبـيل دحماني' فيعتبر حضور التراث في الأدب الجــزائري قضية اكتنفتها إشكالات متعددة الأبعاد، بين اتجاه سلفي يرى في الأمس الجمال، وفي الحاضر القــبح، وبين اتجاه طلائعي حداثي تجديدي يــرى فــي الأمس التخلف، في حداثة جامحة تتخطى كل القيود، ويفرق نبيل دحماني بين من يتعاطى مع التراث لمحاورة الحاضر فيكشف العيوب ويبرز المحاسن، وبين من يتحامل على الماضي ليضرب قيم ومبادئ ومقدسات المجتمع ويسخر منها، في حين كان الأجدر صون قيم المتلقي، وعدم التهجم عليه؛ لأن المعاصرة والحداثة لا تعني استبعاد الماضي، ولكن إعادة استغلاله في ثوب جديد، يضيف إليه ولا يمحقه.[1]

ويرى 'مومني بوزيد' من جامعة جيجل أن النص الجزائري لا يخلو من التراث، وأن العلاقة بينهما علاقة تكامل واحتواء، حيث نجد النصوص ترتكز على هذا الإنتاج الإنساني المسترسل، الذي يسير جنبا إلى جنب مع حياة الإنسان المتلونة والمتضاربة، وبالتالي فالنص الجزائري لا يخلو من هذا الإرث الإلزامي.[2]

من ناحية أخرى يرى 'رابح لونيسي' بأن توظيف التراث لا يزال ضعيفا، كون الجزائر لم تول اهتماما كبيرا بتراثها، بل مورس عليه نوع من التهميش والاحتقار من الثقافة الرسمية، باستثناء بعض الاجتهادات على غرار ما قام به مولود معمري بجمعه لـ 'الأهلّيل'، وهي مجموعة شعرية يتغنى بها أهلنا في الجنوب، والتي صُنّفتْ لاحقا ضمن التراث العالمي من قبل اليونسكو.[3]

---

1. نبيل دحماني. (كيف تعاطى الأدب الجزائري مع التراث). https://www.annasronline.com/index.php . 2018/03/27. 14سا. بتصرف.
2. مومني بوزيد. المرجع نفسه. بتصرف.
3. رابح لونيسي. المرجع نفسه. بتصرف.

ب/ دوافع توظيف التراث الشعبي في الرواية:

من الشائع في الرواية الحديثة اتكاؤها على التراث، واشتغالها عليه لإعادة بعثه في حُلة جديدة، رغم الخلاف الواقع في الموضوع بين الرؤية السلفية وأصحاب الحداثة، وكذلك من أخذ مذهبا وسطا بين الرأيين، ومن المؤكد كذلك أن هذا التوظيف له بواعثه ومحفزاته وأسبابه، هو ليس من قبيل الصدفة أبدا، إنما كان عن سبق إصرار، وهو يشبه بشكل ما ذلك الرجوع الذي انتهجته مدرسة البعث والإحياء أوائل العصر الحديث، حيث التزم الشعراء اقتفاء خُطى الشعر العربي في أزهى عصوره: العباسي والجاهلي، فكانت العودة إلى التراث بسبب الضعف الذي غرق فيه الشعر والأدب على العموم.

وبالتالي فالعلاقة بين القديم والجديد متجذرة ووثيقة، ويمكن القول إنها حتمية، وتتجلى فيما يُعرف بالتناصّ، وتتعدد العلاقات بتعدد الأهداف والغايات، لكن يمكن "ضبط مختلف أوجه هذه العلاقات الكائنة أو الممكنة من خلال الشكلين التاليين:

الأول: الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز أشكال السرد، أو أنماطه، أو لغاته، أو طرائقه ...

الثاني: الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه يتم تقديم نص سردي جديد، وإنتاج دلالة جديدة، لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص".[1]

ولعل أهم الأسباب والبواعث التي تكمن وراء توظيف التراث في الرواية هي:

1/ البحث عن وعيٍ جديد بالتراث:

يُقرأُ التراث لإعادة تقييمه، أو للنظر في العلاقة التفاعلية القائمة بين النصوص الإبداعية والتراث: "وحين نركز على تفاعل الرواية العربية من خلال بعض النماذج مع التراث، فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر، ونقصد من وراء التفكير في علاقة الرواية بالتراث أن نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها، لتُتاح لنا إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعمّ، وهي علاقة الكاتب العربي بتراثه، بناءً على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث".[2]

---

1. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. ص 7،8.
2. المرجع نفسه. ص10.

2/ مـقاومة الآخـر:

الخوف من الآخر، أو رفضه لاعتبارات عديدة، كل ذلك يدعو إلى البحث والتنقيب في أغوار الماضي العريق بحثا عن مجد ضائع يمكن أن يكون منطلقا وأساسا لعصر جديد، ومن جهة أخرى مجابهة الآخر بنفس السلاح؛ أي فكريا وثقافيا ومعرفيا، فالبلدان العربية –ومنها الجزائر– وقعت تحت قمع المحتل، الذي لطالما سعى جاهدا لطمس ومحو معالم الهوية، فكان الالتجاء للتراث بحثا عن الأصالة ضرورة حتمية أملتها الظروف.

إن توالي النكسات والانهزامات والتقهقر خاصة أمام الكيان الصهيوني، كان باعثا قويا للاشتياق والحنين إلى زمن غابر، زمن البطولة والقوة والانتصار: "أدت حرب حزيران وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضا، وأن محو آثار الهزيمة والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البُنَى الفكرية والاجتماعية والسياسـية والاقتصادية والثقافية للمجتمع".[1]

إن هذا الأمر ينطبق على الرواية الجزائرية الحديثة، فبعد أكثر من قرن من الاحتلال وما خلفه من آثار وخيمة على الأمة جميعا، وجد المبدع ضالّتَه في التراث، ثم كانت الصدمةُ أكبر عندما لم تحقق جزائرُ الاستقلال ما كان منتظرا منها ومؤمَّلا فيها، بل وكأنها لم تتحرر أبدا، وهو ما تعالجه تغريبة صالح بن عامر الزوفري: "واش ربح منهم؟ حتى الآن ما يزال هو هو، فقير معدم وزوالي. زمن الاستعمار كان يلبس البومنتل ولباسا عتيقا، واليوم اللباس نفسه يبس على جلده".(الرواية، ص231)

فالرواية العربية كانت مُجبرة في استلهامها للتراث: "لقد استجابت الرواية العربية بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع، كما استجابت مظاهر الثقافة الأخرى كالشعر والمسرح لِمَا فرضتْه حربُ حزيران من العودة إلى التراث، ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل نكسة حزيران".[2]

الواقع الجزائري يُثبتُ أن تشبث الأمة بتراثها يحمي كيانها وخصوصيتها وهويتها من الاندثار، فرغم الاحتلال مع ما رافق ذلك من قهر وبطش، استطاع الشعب الجزائري أن يجعل حاجزا بينه وبين الانصهار في الآخر، لكن من ناحية أخرى –وإلى يومنا هذا– لا يزال الواقع المزري للأمة العربية والإسلامية على العموم باعثاً محوريا للالتفات إلى الماضي والحنين إليه، ليس في مجال الأدب فحسب، إنما في كثير من المجالات.

---

1. محمد رياض وتار. توظيف الـــــتراث في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. ص 11.
2. المرجع نفسه. ص 11.

3/ العامـل الفـنّـي:

سبب هـذا الباعث هو تلك العلاقة الـجدلية القائمة بين الرواية العربية ونظيرتها الغربية حيث "شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهـم الأسباب التي دفعت الروائيين إلى توظيف التراث، وترافق تراجع الرواية الغربية –بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية– وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا ... وتـميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني للرواية الغربية".[1]

هذا الأمر أدّى إلى انتباه الروائي العربي إلى الطاقة الفنية والأدبية الكامنة في التراث، وهو مخزون ضخم لا متناهي، فضلا عن ارتباطه بـما هو مقدس وروحي ووجداني، ومعروف ارتباط الأمة على العموم بالمقدس، ما جعل استغلال هذا التراث يبدو مُغرياً للروائي العربي، فرواية أمريكا اللاتينية على الخصوص ساهـمت في التفات العرب إلى تراثهـم "وساهـمت ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عُرفت بـميل كُتابها إلى الغوص في البيئة الـمحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، التي أثّرت في الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه، والغوص في البيئة الـمحلية".[2]

من هنا وجد المبدعُ العربيُّ نفسه أمام تساؤل محرج: هل يُعقل أن يستفيد غيرُ العربي من تراث العرب، بينما لا يستغل العرب أنفسُهم هذا التراث؟ ويظلون منبهرين مشدوهين مقلدين مقموحين إلى ما ينتجه الغرب؟ فكانت العودة للإفادة من التراث مخرجا لا مناص منه: "عاشت الرواية العربية اغترابين، فكما اغتربت بسبب تقليدها للرواية الغربية، فقدت هويتها أيضاً بسبب تقليدها للتراث، وكان عليها –وهي تسعى إلى إيجاد هويتها– أن تصارع ضد هيمنة تيارين: التراث، والغرب، واستطاعت أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية عبر التوقف عن تقليدها، وتـمكنت من التخلص من هيمنة الشكل التراثي، بإعادة توظيفه والإفادة منـه".[3]

من ناحية أخرى يهدف الـمبدع إلى إضفاء نوع من الـموضوعية والدراما على عمله الإبداعي: "لقد كانت هذه النزعة إلى تـحقيق البعد الـموضوعي والدرامي للقصيدة العربية الـمعاصرة عاملا من أهم العوامل التي حدت بشعرائنا إلى استدعاء الشخصيات التراثية في شعرهم".[4]

---

1. المرجع السابق. ص 11.
2. نفسه. ص 12.
3. نفسه. ص 9.
4. علي عشيري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1997. ص 24.

4/ البواعث الثقافيـــــة:

لقد لعبت المدرسة الإحيائية دورا بارزا في إظهار ما يزخر به التراث وإشهاره من خلال العودة إليه والبناء على شاكلته ومحاكاته: "ولقد وجد الباحثون أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان ... فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث".[1]

فالتراث لا يمكن تجاهله أو نسيانه لأنه مضى وانقضى، إنه يحمل قيما وفكرا وروحا صالحة للبقاء والاستمرار والتطور، فلا بد من التأكيد على ضرورة "إدراك الروح السارية في التقاليد، والتي تجعل منها وحدة تتكامل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها، ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يُفهم إلا إذا نُظر إليه باعتباره حلقة مكمّلةً لهذه لهذه التقاليد من جهة كونه امتدادا ضروريا لها".[2]

وهذا ما قام به الأوروبيون، حيث نجد الناقد الانجليزي 'إليوت' يدعو "إلى ضرورة ارتباط الشاعر بموروثه، وقد وضع 'إليوت' الأسس النظرية لهذه الدعوة في مقالته الشهيرة: الاتباعية والموهبة الفردية ... وفيها يرى أن خير ما في عمل الشاعر، وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يُثبت فيها أجداده الموتى خلودهم ... وأنه ليس لشاعر أو فنان في أي نوع من الفنون قيمته الكاملة في نفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين".[3]

بل إن 'إليوت' لم يستلهم تراث انجلترا فحسب، بل اعتبر كل نتاج أوروبا تراثا له وإن اختلفت اللغة "وعلى هذا الأساس لم يجد 'إليوت' غضاضة في أن يُضمّن أعماله الشعرية اقتباساتٍ من 'دانتي' الإيطالي، أو 'بودلير' الفرنسي، أو سواهما من أسلافه الأوروبيين".[4]

5/ الظروف السياسية والاجتماعية:

عندما يغيب العدل تصبح حرية القول تقود إلى القتل أو السجن، وهو حال الأمة العربية قديما وحديثا في الغالب: "فإن أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة، التي يستطيعون بواسطتها أن يعبّروا عن آرائهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا تعرضهم لبطش السلطة ... ومن الأساليب التي لجأ إليها أصحاب الكلمة على مدى العصور: الأسطورة، الرمز، وسوق أفكارهم على لسان الحيوان، وغير ذلك".[5]

---

1. محمد رياض وتار. توظيف الـــــــــتراث في الرواية العربية المعاصرة. ص 12.
2. علـــــي عشيري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص 28.
3. نفسه. ص 27.
4. نفسه. ص 28.
5. نفسه. ص 33.

ومن المعلوم أن الاستبداد بلغ أوجّــه عند العرب في العصر الحديث، حيث طغت الزعامة الفردية والرأي الواحد، وأن الرأي ما يراه الزعيم، فكان أن "مرت الأقطار العربية بظروف من القهر السياسي والاجتماعي، وُئدت فيه كلُّ الحريات، وفُرض على أصحاب الرأي ستار من الصمت الثقيل الفادح، كانت أية محاولة لتجاوزه تكلف صاحبها حياته، أو في أفضل الظروف تُكبّده ألوانا من النكال والأذى".[1]

أمام هذا الوضع الصعب والرهيب على المثقفين العرب، صاروا يبحثون عن مخرج لهذه المعضلة، مخرج يُمكّنهم من القول، وبذات القدر يحميهم من البطش، فلجأوا إلى "استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم، دون أن يتحملوا وزر ذلك، وقد وجدوا في تراثنا معينا لا ينضب، يمدهم بالأصوات التي تحمل كل نبرات النقد والإدانة ... خاصة تلك الأسماء التراثية التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة، والتي أعلنت تمردها ... من أمثال: عنترة العبسي، وأبي ذر الغفاري، والمعرّي، والحلاج، والحسين، والمسيح، وغيرهم".[2]

والأمر الذي شجّع المبدعين على هذا التوجه هو علمهم المسبق بأن الحاكم وبطانته أبعد ما يكونون عن فهم تلك النصوص، يقول 'بدر شاكر السياب': "فحين أردتُ مقاومةَ الحكم السعيدي بالشعر، اتخذتُ من الأساطير –التي ما كان لزبانيته أن يفهموها– سِتاراً لأغراضي تلك، كما استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم، ففي قصيدة: سربـروس في بابل، هجوتُ قاسما ونظامه أبشع هجاء، دون أن يفطن زبانيته لذلك".[3]

مثلُ هذه التورية تكاد تكون شاملة عند المبدعين المعاصرين "ويكاد كل شعرائنا العرب المعاصرين الذين كان لهم موقف من النظم الحاكمة في العالم العربي يكونون قد لجأوا إلى هذه الوسيلة واستخدموها بذكاء ومهارة في إدانة بعض ما لم يرتضوه من جوانب الفساد التي لم تكن في وُسعهم التصريح بها".[4]

6/ العواملُ النفسية:

إن الشعور بالاغتراب لدى الذات المبدعة المعاصرة، والإحساس بالعزلة الذي تفرزه الظروف الاجتماعية الآنية المختلفة، كل ذلك يجعل المبدع يمارس نوعا من الهروب؛ ليقفز عن أسوار الغربة القاتلة، وهو ما أسمته 'عائشة عبد الرحمان' بـ عزلة الأديب: "ومن ثَم لا تكون عزلة الأديب مظهرا لسلبيـته بقدر ما هي تعبـــــيرٌ

1. المرجع السابق. ص 33.
2. نفـــــسه. ص 33. بتصرف.
3. نفـــــسه. ص 34.
4. نفـــــسه. ص 37.

صريح عن موقفه، ورفض جهير معلن لأوضاع لا يرضى عنها أو لا يستطيع أن يسايرها".[1]

هذه النقطة يوضحها بجلاء 'علي عشيـــري زايد' بقوله: "كثيرا ما كان ينتاب شاعرنا المعاصر نوع من الإحساس بالغربة في هذا العالم، ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف ومن تعقيد وتصنُّع ... فكان هذا الإحساس بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها وتعقيدها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع، ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطوري بالذات".[2]

ضف إلى هذا عامل الحنين إلى الماضي المبثوث فينا بالفطرة، هذا الماضي العريق الذي نراه برّاقا ونتمنى الرجوع إليه، هو ما يجعل المبدع يرجع ويرتمي في أحضان هذا الماضي ويعايشه "والشاعر المعاصر يحنّ دائما إلى تلك العصور الأسطورية الأولى ... هذا الحنين الجارف كان سببا من أسباب ارتداد الشعراء المعاصرين إلى التراث ... وهذا الحنين يزداد قوة كلما ازدادت الحياة المعاصرة تعقيدا ومادية وزيفا".[3]

كل هذه البواعث مجتمعة، وبواعث أخرى تظهر وتطرأ نتيجة التطور والتغيرات، وعوامل أخرى تندثر وتصبح من الماضي، هو ما جعل الرواية الحديثة تتمظهر بهذا الشكل، ولا شك أن الرواية ستواكب الواقع بكل جماله وقبحه، وبكل ما يطرأ ويتجدد فيه.

---

1. عـــــائشة عبد الرحمان. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. دار المعارف. ط2. القاهرة. ص 223.
2. علـــي عشيـــــري زايد. استدعاء الشخصيات الـتراثية في الشعر العربي المعاصر. ص42.
3. المـــــرجع نفسه. ص 42،43. بتصرف.

الْفَصْلُ الثَّانِـي: الرواية والأنواع التراثية الواردة فيها.

- ترجمة واسينـي الأعرج.
- مضمون رواية نوار اللوز.
- الأشكال التراثية الواردة في الرواية.

الـمبـــــــحث الأول: ترجمة الروائي ومضمون الرواية:

المطـــــلب الأول: ترجـــمة واسيني الأعـــــرج:

واسينـــي الأعرج: 'Waciny Laredj' وُلد واسيني الأعرج بتاريخ: 8 أوت 1954 في قرية سيـــدي بوجنان الحدودية، التابعة إداريا لولاية تلمسان، والده: أحمد الأعرج، عاش فترة من حياته في فرنسا عاملاً ومناضلا نقابيا، قبل أن يعود إلى أرض الوطن، ليستشهد في سجن الاحتلال سنة 1959، لينشأ واسيني في أحضان والدته أميزار في ظل غياب الوالد، بينما يعود الفضل إلى جدته فاطنة في إذكاء خياله القصصي.

تعلّم في الكُتّاب مبادئ العربية، ثم التحق بمدرسة القرية، وتحصل منها على الشهادة الإبتدائية عام 1965، انتقل بعدها إلى تلمسان لمواصلة تعليمه المتوسط، بعدها درس بثانوية بن زرجب، وتحصل على البكالوريا عام 1973.

انتقل إلى وهران ليلتحق بكلية الآداب، وهناك كانت بدايته مع الكتابة الإبداعية، فكان ينشر أعماله القصصية على صفحات النادي الأدبي لجريدة الجمهورية، والملحق الثقافي لجريدة الشعب، ومجلتي آمال والثقافة، حتى تخرجه بشهادة اللسانس عام 1977.

سافر إلى سوريا في السنة نفسها، وانتسب إلى كلية الآداب بجامعة دمشق، وحصل منها على شهادة الماجستير برسالة عنوانها: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ثم الدكتوراه عام 1984 بعنوان: تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية.[1]

يشغل حاليا الروائي والكاتب والأكاديمي الجـــزائري منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية، وجامعة السوربون في باريس، ويعتبر لدى النقاد والدارسين أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي، إذ ألّف العديد من الروايات التي اشتهرت عربيا وعالميا، مثل: نوار اللوز، طوق الياسمين، رماد الشرق، مملكة الفراشـــة، ومنذ أوائل الثمانينات نشر عديد الروايات، رواياتُه غالباً ما تتناول تاريخ موطنه الجزائر، ترجم بنفسه بعض كتبه إلى اللغة الفرنسية، كما كتب أيضا بعض مؤلفاته بها.[2]

---

1. محمد هواري. أعلام الأدب العربي المعاصر. دار الكتب العلمية. ط1. بيروت لبنان، 2018. ص 371-373. بتصرف.
2. (من هو واسيني الأعرج؟). https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj. 2018/04/08. 11سا. بتصرف.

تدور روايات الأعرج المبكرة حول النضال من أجل البقاء في الظروف الطبيعية القاسية في المجتمعات الريفية، على الرغم من اهتمامها العامّ بالفقر، وإشارتها إلى إخفاقات المؤسسة السياسية في الجزائر، فإن روايات هذه الفترة تمثل عملية تطهير من العواطف التي تعود إلى طفولة المؤلف خلال سنوات حرب الاستقلال وموت الأب أثناء النضال الوطنـــــــــي.

لقد وضع واسيني بصمتـه في الأوساط الأكاديمية والأدبـــية، وهو يحتل مكانة مرموقة بين الكُتّاب، ويعترف النقاد الأدبيون بمساهمته الكبيرة في تطوير الرواية الجزائرية بشكل خاص، كما كانت رواياته أيضًا موضوع عدد كبير من الأطروحات الجامعية.

الأنشطة الثقافية العديدة للأعرج ومسيرته الأكاديمية في قارتين مختلفتين منحتاه درجة من الصفاء والثراء المعرفي ووضوح الرؤية، كما ساعده تحكّمه في اللغة الفرنسية على الشهرة خارج البلدان العربية، والنهل من مورد مختلف، وما من شك في أن هذه الرؤية ومساهماته الهائلة في الحياة الثقافية في بلاده الأم وأوروبا تجعل منه نموذجا يُحتذى به لمن عاصره أو جاء بعده.[1]

روايـــاتُـــــــــه:

- رواية جسد الحرائق، 1977.
- رواية البوابة الحمراء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق – الجزائر 1980.
- رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) بيروت 1981.
- رواية ما تبقى من سيرة لخضر حـــمروش، دمشق 1982.
- رواية نـــوار اللـــوز، بيروت 1983، باريس للترجمة الفرنسية 2001.
- رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، بيروت 1984.
- رواية ضمير الغائب، دمشق 1990.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية دمشق – الجزائر 1993.
- رواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية، دمشق 2002.[2]

---

1. المرجع السابق. بتصرف.
2. محمد هواري. أعلام الأدب العربي المعاصر. ص373،374. بتصرف.

- رواية سيـــــدة المقام، ألمانيا – الجزائر 1995.
- رواية حارســـــة الظلال، الطبعة الفرنسية: 1996، الطبعة العربية: 1999.
- رواية ذاكرة الماء، ألمانيا: 1997.
- رواية مـــــرايا الضرير، باريس للطبعة الفرنسية 1998.
- رواية شرفات بحـــــر الشمال، بيروت 2001، باريس للترجـمة الفرنسية 2003.
- رواية مضيق المعطوبين، الطبعة الفرنسية، 2005.
- رواية كتاب الأمير، بيروت 2005، باريس للترجـــمة الفرنسية 2006.
- رواية أشباح القدس، بيروت 2009.
- أنثـــــى السراب، 2009.
- رواية البيت الأندلسي، 2010.
- رواية جملكية أرابيا،2011.
- رواية مـملكة الفراشـــــــة، 2013.
- رواية رمـــاد الشرق، الجزء الأول: خريف نيويورك الأخـيـــر 2013.
- رواية رماد الشرق، الجزء الثاني: الذئب الذي نبت في البراري 2013.
- رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني، ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافيـة 2014.
- رواية 2084 حكاية العربـي الأخير، 2015.
- رواية نساء كازانوفا، بيروت، 2016.

وتتضمن المؤلفات الأخرى لواسينـي الأعرج كلًا مـما يلي:

- ألـم الكتابة عن أحزان المنفى، 1980.
- احـميدة المسيردي الطيب، 1982.
- المجموعة القصصية أسماك البحر المتوحش، منشورات الجمل 1986.
- مالطا امرأة أكثر طراوة من الماء. 2010.
- مجموعة رماد مريم، فصول مختارة من السيرة الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012.
- بنية الشخصية المركزيةفي الرواية الجزائرية، 1985. [1]

1. محمد هواري. المرجع السابق. ص373،374. بتصرف.

- النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، 1985.
- الأصول التاريخية للواقعية في الأدب الروائي الجزائري، 1986. [1]

الجوائـــــــــــــــز:

- جائزة الدولة التقديرية من الرئيس الجزائري سنة: 1989.
- في ســـنة 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال (La Gardienne des ombres) ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر من خمس طبعات متتالية، بما فيها طبعة الجيب الشعبية (Livre de Poche) ، قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمت الأعمال الخمسة.
- تحصل سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مُجمل أعماله.
- جائزة المزرعة للإبداع الفني والأدبي، سوريا 2004.
- تحصل سنـــة 2006 على جائزة المكتبيّين الكبرى عن روايته: كتاب الأمير، التي تُمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا.
- حاز سنة 2007 على جائزة الشيخ زايد للكتاب.
- جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي 2008، عن روايته: أشباح القدس.
- تحصل سنة 2010 على الدرع الوطنـــي لأفضل شخصية ثقافية من اتحاد الكتاب الجزائريين، وكذلك على جائزة أفضل رواية عربية عن روايته: البيت الأندلسي.
- تحصل سنة 2013 على جائزة الإبداع الأدبي التي تمنحها مؤسسة الفكر العربي بـبيروت عن روايتـــه أصابع لوليتا.
- تـحصل سنة 2015 على جـائزة كتارا للرواية العربـــية عـــــــن روايته: مـملكة الفراشة.[2]

نشـــــــاطـــــــه:

- عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين منذ 1973.
- عضو مؤسس لجمعية الجاحظية الثقافية 1989.
- نائب رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين: 1990 – 1994
- رئيس تحرير مجلة المساءلة.

---

1. محمد هواري. المرجع السابق. ص373، 374. بتصرف.
2. المرجع نفسه. ص 373. بتصرف.

- أستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا: 1999 - 2000.
- أعدّ وأنتج حصة تلفزيونية بعنوان: أهل الكتاب، 1999 – 2002.
- ترأس لجنة تحكيم المسرح المحترف بالجزائر 2007.
- عضو الهيئة الاستشارية العليا لجائزة الشيخ زايد للكتاب. [1]

آراءُ بـــعـضِ الـنُّقَّـــــاد فيه:

قال عنه كمال الرياحـي: "يُعتبرأحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربـي، وعلى خلاف الجيل التأســـيـــسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني إلى المدرسة الجديدة، التي تبحث دائماً عن سُـبُلها التعبيرية بالعمل الجادّ على اللغة و هزّ يقينياتها، فاللغة ليست مُعطىً جاهزا ولكنها بحث دائم و مستمر".[2]

وكتب شوقـي بدر يوسف: "عالـم واسينـي الروائي بـحكم التجربة والرؤيـة توجد به ثـمة خصوصية نادرة فـي علاقـة الكاتب بالـمكان، فالـجزائر مفتوحة على مصراعيها في معظم رواياته، كما تتميز رواياته بالحفر العميقة التي حفرها في بنية الإبداع الروائي العربي، بحيث أصبح عالمه الروائي ذا بصمة قوية وعلامة متميزة في صدر الساحة السردية العربية على إطلاقها".[3]

ويقول الناقد الجزائري عبد القادر شرشار: "تمثل كتابات واسينـي الروائية ذاكرة، يريد البعض إخـمادها لأنـها تحمل مآسٍ وأحداثاً، وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن تكون بعض هذه الذاكرة أو كلّها تـحيل إلى السيرة الذاتية للكاتب، غير أن قراءتها تفصح بـجلاء أنها ليست سيرة فرد، وإنـما هي سيرة جيل بكامله، وتبقى المفارقة في هذه الكتابات الروائية نفسها هي أنها تبحث عن محاولة إبعاد صور الـمآسي، إلا أن هناك ذاتا دائمة الحضور، تأبى طمس هذه الذاكرة".[4]

ويقول سعيد يقطين: "واسيني الأعرج من الروائيـــين الجزائريين القلائل جدا، الذين نـجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي".[5]

---

1. محمد هواري. المرجع السابق. ص 372، 373.
2. (نبذة حول الأديب واسيني الأعرج) http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1186. 2018/04/08. 13سا. بتصرف.
3. المرجع نفسه.
4. المرجع نفسه.
5. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. رؤية للنشر والتوزيع. ط1. القاهرة. 2006. ص 86.

المطلب الثاني: مضـــمون الـــروايـــة:

تعالج رواية نوار اللـــوز عدة قضايا متجذرة ومتأصلة في واقع الأمة العربية والجزائرية على وجه الخصوص، وينبغي الإقرار بادئ ذي بدءٍ أن قراءة الرواية وفك رموزها والغوص في أعماقها صعب للغاية: "إن رواية نوار اللوز تعمد إلى توظيف إشارات يفهم منها الزمن الأسطوري دون التصريح به، مما يجعل قراءتها تستعصي على القارئ الاستهلاكي، الذي لا يدخل في مغامرة مع الدال، فهي تشترط قارئا له إلمام بالتراث العربي وأساطيره"[1]

ومن بين القضايا التي عالجتها الرواية: مسألة الهوية، وصوّرتها كأزمة وكمأساة، وذلك ليس من فعل الاحتلال فقط، إنما من سوء تسيير الحكام والملوك منذ القديم، وفشلهم فشلا ذريعا في تحقيق العدل والمساواة والرفاهية لشعوبهم، فلم تحظ العامّة بالكرامة التي حلموا بها يوما، إنما كان حالها يتدهور باستمرار، فمن عبودية وقهر الاستعمار وبطشه، إلى عبودية المنفعة والمصالح، حيث وجد صالح بن عامر الزوفري نفسه غريبا في وطنه، يُحاكم من طرف أولاد لاليجو سلالة القيّاد، معتمدين على الأرشيف الذي تركه المحتل، حيث يوصف فيه بأنه عنصر خطير: **"هذا ملفك من وقت فرنسا"**[2] فيجد 'صالح' نفسه وكأنه لا يزال تحت حكم المحتل، وأن صراعـــه معه يكاد يكون سرمديا، وهذه الحال إحدى أوجه غربة صالح بن عامر الـزوفري في وطنه وبين أبناء قومه.

الرواية كذلك سلطت الضوء على القضايا الاجتماعية، كالعلاقات القائمة بين أفراد المجتمع، والتي أصبحت هشة جدا، تتمحور دائما حول تبادل المنفعة والمصلحة لا غير، وكذلك الصراع القائم بين طرفي النقيض، فصالح وأمثاله من جهة، والعدو المتمثل في 'السبايبي' و'النمس' وياسين وغيرهم من سلالة القياد من جهة أخرى، حيث جسّد الطرفان ثنائية الخير والشر، والصراع الأزلي بينهما، الذي يتغذى على ترسبات الماضي، خاصة الاحتلال الفرنسي، وما نتج عن ذلك من تصادم شرس وقاتل على المصالح المتباينة، والتي سيطرت عليها سياسة الموت، ولا لغة تعلو فوق لغة السيف.

كما نجد أيضا صورة الواقع المزري الذي يعيشه عامة الناس، تمثل ذلك في قاطني حي 'الباريك' الذين يقتاتون على التهريب، معرضين بذلك أنفسهم لخطر محقق، كما أنهم غير متجانسين، جاءوا من كل ناحيـــة

---

1. حسين فيلالي. (جماليات الزمن في رواية نوار اللوز) **http://www.wata.cc/forums/showthread.php?92561-**. **2018/4/9**. **14**سا.
2. واسيني الأعراج. نوار اللوز. منشورات الفضاء الحر. ط**1**. بيروت **1983**. ص**113**.

لايجمعُهم شيءٌ غيرُ الجوع، نمطهم المعيشي متدني جدا، كل واحد منهم يريد فرض نفسه على البقية، فيتقاتلون لأتفه الأسباب، وهي اللغة الوحيدة لفض نزاعاتهم، ولأن فرص العمل منعدمة امتهنوا التهريب "فلو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوفُ الحدود" فالتهريب فُرض على صالح ومن شاكله فرضاً، لهذا نجده يفشل في هذا المجال، وهذا الوضع الرهيب هو الذي سيضطر صالح أخيرا –وبعد فقده لأي أمل– للهرب إلى ما وراء الحدود.

ومن مظاهر الفقر المدقع الانحطاط الاجتماعي الذي تُبرزه الرواية في حديثها عن 'فيلاج اللفت' حيث تُباع الخطيئة تحت وطأة عوامل شتى.

اتكأت الرواية واشتغلت على نصين من التراث هما: السيرة الهلالية، وخاصة الجزء المتعلق بالتغريبة، وكتاب تقي الدين المقريزي: إغاثة الأمة بكشف الغمة، الذي يؤرخ للمجاعات التي ظهرت في العالم الإسلامي، ويربطها بمبدأ السببية؛ أي أنها وقعت بسبب ضعف السلطة واهتمام الحاكم بشؤونه الذاتية، فمحور القضية المتعلقة بالفقر والمعاناة والبؤس لا تتعدى الحيز السياسي، وضعف السلطة الحاكمة له انعكاسات خطيرة على المحكومين.

والاشتغال على التراث من مميزات الرواية الحديثة إذ "كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم". [1]

المرأة حاضرة بقوة في رواية نوار اللوز، لكن علاقتها بالبطل الرئيس تُفضي إلى الانفصال غالبا، حيث توفيت زوجته 'المسيردية' وتركته يعاني الوحدة، وحرمته من الأُبوّة "حتى المسيردية التي لا تمتلك إلا طيبتها ذبحتني من القلب، ذهبت ورغوة الأمومة تملأ ثدييها وفمها"ص12 وكذلك 'الحاجة طيطما' التي لم تكن تجمع بينهما سوى المنفعة المتبادلة، وفي الأخير تركته لتتزوج من ضابط متقاعد، أما 'الجازية' فتتجلى له لحظات ثم سرعان ما تتماهى في الجدار، وحتى 'لونجا' كان يتخلل علاقتهما البعد والانفصال "منذ حادثة التبن لم أعد أراها أبدا". ص12

على العموم "لقد زاوج واسيني بين مادتين حكائيتين، فالأولى تغريبة بني هلال، وهي مادة حكائية أصيلة، أما الثانية فهي تغريبة صالح الزوفري، وهي مادة روائية متخيلة مرتبطة بالواقع، وهي شخصية تعيش في جزائـــر

1. سعيد يقطين. الرواية والـتراث السردي. ص6.

الاستقلال، وهو ما يفيد امتداد فعل التغريب في التاريخ واستمراره، كما وظف المؤلف في السياق ذاته شخصية الجازية الهلالية ذات الجمال البارع ليرمز بها إلى جزائر الاستقلال، الحلم الجماعي لكل الوطنيين الذين يطمحون إلى تحقيق حياة أفضل، وألا يتواصل بؤس زمن الاستعمار".[1]

الرواية مرتبطة بالتغريبة ارتباطا كبيرا، حيث لا يمكن فهمها إلا من خلال الإلمام بأحداث سيرة الهلاليين، حيث نجد في فاتحة الرواية دعوة صريحة من الكاتب: "قبل قراءة هذه الرواية –التي قد تكون لغتها متعبة– تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم، ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا الأمير حسن بن سرحان، دياب الزغبي، أبو زيد الهلالي ... فمنذ أن رُمينا على هذه التربة الجافة وإلى يومنا هذا ما يزال النصل هو لغتنا الوحيدة لفك خلافاتنا المزمنة". ص7

وقد قسّم واسيني الأعرج رواية نوار اللوز إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: تفاصيل صغـــــيرة.

الفصل الثاني: ناس البراريك.

الفصل الثالث: احتفالات موت غير معلن.

الفصل الرابع: صهيل الجياد المتعبـــــــــة.

1.. الطاهر روايـنية. (الرواية والتراث البحث عن افق حداثي في الكتابة). (مجلة الآداب). العدد 22. جامعة قسنطينة. 1995. ص 193.

المبحث الثاني: الأشكال التراثية الواردة في الرواية:

المطلب الأول: التراث غير المادي:

إن الرواية غنية جدا بالتراث، خاصة التراث الشعبي، والمُلفت في هذه الرواية: طغيان التفاعل بين أحداث وشخصيات سيرة بني هلال، ووقائع وأبطال الرواية، وكذلك استعمال الروائي للهجة الدارجة بكثرة، ربما عن قصد منه لاستقطاب واستهداف عدد أكبر من القراء، أو لجعل الرواية قريبة من كل القراء وفي متناولهم، وحتى لا تكون مقتصرة على النخبة، وكذلك لربطها بالتغريبة الهلالية: "فحضور اللغة اليومية من خلال لغاتها الخاصة بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح بما فيها من فحش وعنف وفظاظة، يُجلّي لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة".[1]

سأحاول –قدر المستطاع– ضبط وجمع الأنواع التراثية التي وظفها الكاتب في هذه الرواية.

أولا: السيرة الشعبية [سيرة بني هلال]:

أ/ السيرة في اللغة: الطريقة، أو الهيئة، وحديث الأوائل، وسيرة شعب من الشعوب: طريقة ممارسته للحياة.

ب/ السيرة اصطلاحا: هي القصة المتعلقة بحياة شخصية من الشخصيات، أو جماعة من الجماعات، أو شعبا من الشعوب، وهي شبيهة من حيث الطول بالرواية في عصرنا الحالي، لكنها تتجاوز التاريخ الواقعي إلى الخيال الشعبي، وهي تختلف عن السيرة النبوية، وعن السير الذاتية.

جـ/ مميزاتها:

وتتميز بالتداول الشفهي، والشيوع، أما شكلاً فهي قصة مكتملة، يغلب عليها الطول، لغتها عامّية في قالب جميل، تعكس الواقع وتمزجه بشيء من الخيال، وتتمحور أحداثها حول بطل أو أبطال تتوفر فيهم أوصاف تجعلهم نماذج أو حتى أساطير تحلم بها الشعوب.[2]

د/ مختصر السيرة الهلالية:

هي ملحمة طويلة، تُغطي فترة تاريخية لوقائع من حياة بني هلال، تمتد تاريخيا إلى ما قبل الإسلام، وتُمثل السيرة في مجملها مغامرات بني هلال وبطولاتهم، وهجرتهم الكبرى إلى شمال أفريقيا تحت وطأة الجوع والقحط، والتي سُميت بالتغريبة.[3]

---

1. سعيد يقطين. الرواية والـــتراث السردي. ص 105.
2. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص 107، 108. بتصرف.
3. (تغريبة بني هلال) https://ar.wikipedia.org/ . 2018/04/25. 17 سا. بتصرف.

يتمحور موضوع السيرة حول التجربة الحياتية للحلف الهلالي من قبائل نجد المدافعة عن قيم الأمة وشرفها، ويختلف البطل حسب المنطقة الجغرافية، ففي الشرق: 'أبو زيد الهلالي' الذي بالغت السيرة في وصف ظروف نشأته، وفي المغرب: الأسطورة ابن الجنية قاتل الأسود 'الزناتي خليفة' قاهر الفرسان جميعا إنسهم وجنّهم، وهو الوحيد الذي تلثمت 'الجازيةُ' حياء وهيبة منه، أما في الجنوب فالبطل: 'دياب بن غانم الزغبي' الذي قتل 'الزناتي خليفة' كما قتل أبا زيد غدرا، وقتل 'الحسن بن سرحان' في فراشه.

كما تزخر السيرة بأبطال آخرين على غرار: 'الأمير رزق بن نايل' و'الشريفة خضرة' و'الحسن بن سرحان' الملقب بملك العرب وأمير القبائل، دون أن ننسى 'الجازية'، تلك الشخصية الأسطورية ذات الجمال الخرافي، هي أخت 'الحَسَن بن سرحان' تركت زوجها من أجل أهلها، وكانت لها الكلمة النافذة في قومها، ويقابل 'الجازية' شخصية أخرى لا تقل عنها مكانة وتميُّزا، إنها 'سعدا' ابنة 'الزناتي خليفة' التي خانته تحت سطوة حب 'مرعي' ولولا خيانتها ما تمكن الهلاليون من هزيمة أبيها، هذه الشخصيات منها ما هو نتاج المخيلة الشعبية، ومنها ما هو شخصيات حقيقية تأسطرت بفعل زيادة الرواة المتكررة عبر الأزمنة المتعاقبة.[1]

هـ/ التداخل والتفاعل القائم بين التغريبتين:

في رواية نوار اللوز نجد أن سيرة بني هلال طغت على كل تمفصلات الرواية، حتى إنه يصعب قراءة الرواية دون الاطلاع –ولو قليلا– على ملحمة الهلاليين، هذه الصعوبة كانت: "بسبب الطبيعة الازدواجية للنص الجديد، تبرز فعلا صعوبة القراءة أمام القارئ الذي لم يتنازل لقراءة تغريبة بني هلال".[2]

فالكاتب وظّف أحداث ووقائع وشخصيات السيرة الشعبية الشهيرة في روايته بشكل كبير، حيث: "ركز واسيني الأعرج تعلقه بالسيرة كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وحاول التفاعل معه بطريقة خاصة، لا تقف عند المحاكاة أو التحويل، ولكنه تجاوز ذلك إلى المعارضة التي تبرز من خلال نبرة السخرية اللاذعة".[3]

وبالتالي نجد الترابط والتفاعل بينهما بلغ حد التماهي والانصهار: "ونحن نقرأ نوار اللوز، نقرأ نصين في آن واحد، إن نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال".[4]

ثم إن البطل الرئيس ينحدر من سلالة بني هلال: **"ماذا يا الصالح، يا آخر سلالة بني هلال؟"** (الرواية، ص12) وقد ورث هذا البطل كل الصفات الحميدة وغير الحميدة من أجداده بني هلال.

---

1. عَرَفَة عَبْدُه علي (الجازية الهلالية والزناتي خليفة أشهر أبطال بني هلال) http://arabi.ahram.org.eg/News/85578.aspx. 2018/04/28. 21 سا. بتصرف.
2. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. ص 96.
3. المرجع نفسه. ص87.
4. المرجع نفسه. ص95.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل إن الشخصيات في التغريبتين تنصهر معا: "وهي تتداخل إلى الدرجة التي نستشعر فيها وكأن شخصيات تغريبة بني هلال جزءٌ لا يتجزأ من تغريبة صالح بن عامر ... التعالق وثيق بين أعلام التغريبتين، إلى درجة يصعب معها أحيانا تمييز الشخصيات المشاركة في القصة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عالم تغريبة بني هلال ... كالعلاقة التي تغدو بين الجازية ولونجا".[1]

ويتعدّى الأمر لكل ما سبق ليصل حد الاقتباس الحرفي من نص التغريبة: "نجد حضور مقاطع من التغريبة الأولى مقتبسة باعتبارها بنية نصية، لتحتل موقعا يجاور بنيات نصية من التغريبة الثانية ... **(فإن كنت طائعا لله وللأمير، فضع رجليك في هذا القيد)**".[2]

وبالتالي نحن أمام حقيقةٍ: أن هناك تشابها مطابقا بين صفات وذهنيات وعادات وأعراف وتاريخ الهلاليين من جهة، ومجتمع الكاتب حُكاما ومحكومين من جهة أخرى، وهذا ما دفع بالكاتب لاستغلال هذا التماثل وتوظيفه لأغراض شتى، من أهمها تسليط سوط النقد اللاذع على الجميع من دون استثناء، وعلى وجه الخصوص: الطبقة الحاكمة، ويتجلى هذا التشابه والتداخل في أشكال عدة، يمكن إجمالها كالتالي:

1/ الحروب:

فبنو هلال لم يتوقفوا عن الحرب على مر الزمن، إنهم محاربون بالفطرة: **"كان القتل مهنتهم"** (الرواية، ص66) فتارةً تُفرض عليهم الحرب فرضا، وأخرى يقومون بغزو غيرهم تحت وطأة الظروف القاهرة، أو حتى لأسباب تافهة، اعتمادا على قوتهم المهابة: **"قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين"** (الرواية، ص13) وحتى صالح كان مجاهدا مقاتلا شرسا في جيش التحرير: **"نحن في زمن صالح بن عامر الزوفري، الذي لم يرث من قبيلته غير صياحات ودماء الفقراء وانكسارات أشواقهم، وطيبتهم الاستثنائية التي لا تفيد كثيرا، والسيوف التي لا تعرف الأغماد"** (الرواية، ص16) نفس الشيء يُلاحظُ في تاريخ المجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب منذ القديم وحتى يومنا هذا، فلا تكاد تضع حربٌ أوزارها حتى تقوم على أنقاضها أخرى.

وليس بالضرورة أن يكون العدو خارجيا أجنبيا حتى تكون هناك حرب، فأحيانا يتقاتلون فيما بينهم إذا لم يكُ هناك تهديد أجنبي: **"هه البارحة فقط قتلوه، السي لخضر، لا أحد يدري من سيـــــــــكون دوره في**

1... المرجع السابق. ص 98،99.

2... المرجع نفسه. ص 99، 100.

المرة القادمة ... لا أحد يعرف، الموت صار مثل الكواسر ذات العيون الحادة ... كل الناس غسلوا أيديهم من دمك، عسكر البلد المجاور ينفي أنه رأى سحنتك الهزيلة، عسكرنا دفعوا ثمن كفنك ورفضوا تهمة قتلك، مع أن المسألة ربها واحد". (الروايةص22،23)

فأهل 'مسيردا' أو 'البراريك' لا يختلفون عن بني هلال: "ولكن بعد الوصول إلى بلاد تونس، وتحقيق المبتغى من الخروج، تستمر الحرب، لكن هذه المرة بين الهلاليين أنفسهم، يحصل التنازع حول الأرض والسلطة، فيقتل دياب حسناً وأبا زيد والجازية، وتنشب الحرب ثانية بين الأولاد".[1]

لم يكتفوا فقط بقتال الآخر، أو بالقتال فيما بينهم، إنما ورّثوا ذلك للأجيال التي خلفتهم، وأهل 'البراريك' (الجزائريون) لا يختلفون عن بني هلال في هذا الأمر: **"وإلى يومنا هذا ما يزال النصل هو لغتنا الوحيدة لفك خلافاتنا المزمنة"** (الرواية، ص7)

هذا القتال المستمر يفرز خوفا مزمنا، وحالة من الاضطراب وانعدام الثقة والفوضى، وهذا ينطبق على الهلاليين، كما ينطبق كذلك على مجتمع الكاتب: **"في هذه البلدة التي ينبت فيها الخوف مع الرغيف، وتُخزّنُ شمسها وراء الغيوم الثقيلة، يصير الموت والحياة وجهين لنمط واحد من الخلق ... مسيردا الطيبة والنية، التي يأكل حقولها أباطرة السرقة والنهب، جمارك الحدود والجندرمة والشامبيطات ... تصوروا حتى الإمام الذي يصلي وراءه آلاف الخلق، قبل أن يموت وتبقى البلدة بدون إمام، كان مُهرّباً" (الرواية، ص24)**

ويصل هذا الاضطراب منتهاه عندما لا يترك منفذا للحب: "الحرب واليتامى لا يتركون الوقت الكافي لزيارتك والبقاء معك قليلا، ومقاسمتك أشواقي وأحزاني وهمومي". (الرواية، ص163)

2/ الطبائع والخصال:

أما السجايا التي يتصف بها عامة الناس، وسواء أكانت حميدة أم قبيحة، ففي سيرة بني هلال وجد الكاتب ضالته، حيث انتقد المجتمع من خلال توظيف الخصال التي وردت في أوصاف بني هلال: **"سبحان الله؟ أنتم أولاد عامر، سلالة بني هلال، هكذا دائما، إذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضا ... يا خويا صالح مازال ما شفت لليوم عامري يحب عامري من نفس جلدته، هذه حالة الهلاليين الذين باعوا البلاد، وجمعتهم المصلحة الضيقة، قبل أن تجمعهم المحبة المتبادلة والمصلحة الكبرى ... مصطفى بن ابراهيم الذي كان سليل القياد والقوادين، من دم واحد هو وأبو زيد الهلالي "**. (الرواية، ص65، 66)

1. المرجع السابق. ص 93.

ويتطرق للعلاقة القائمة بين سكان 'البراريك' وأنها في غاية الهشاشة، وهي قريبة من قانون الغاب؛ لأنهم أتوا من مناطق شتى ولا رابط بينهم: "**هؤلاء هم أصحاب البراريك، يعيشون وكأنهم في بورديل الحاجة طيطما، أو الحاجة رقية، أو أحد أحواش سيدي بلعباس، كل واحد يحاول أن يفرض نفسه وقانونه على البقية بأدواته الخاصة، عالَمٌ آخر، القويُّ فيه يأكل الضعيف، والضعيف يلتهم الأضعف ... كل مجموعة تعيش بطقوسها ... الأحسن للغريب ألا يتمادى في القيل والقال في الذين يناصبهم العداء؛ إذ يمكن لخلاف بسيط أن يقوده نحو الموت**". (الرواية، ص**148**)

ويؤكد في أكثر من موضع من الرواية على هذه الهشاشة التي تجعل المجتمع يعيش دائما في دائرة الخطر المحدق والمؤدي إلى النزاع والتفكك، خاصة إذا توفرت أسباب أخرى للصراع، كمنابع المياه، ومناطق الرعي، والمناوشات التي تقع بين الجيران: "**وكم مرة وقعت بينهم مشاحنات ومشادات تصل حد استعمال الفؤوس والعصي والسكاكين حول حصص المياه التي يجب أن يأخذها كل واحد ... هؤلاء هم ناس البراريك، تقودهم أحيانا عواطفهم، فلا يفكرون لحظة واحدة في العاقبة، يتقاتلون من أجل أتفه الأسباب، الماء احتكره فلان، أغنام فلان أكلت قمحي، أبقار الفرخ بن الفرخ التهمت كل الحصيدة، وحق محمد رأيت فلان الأقرع يغازل بنت فلانة بعينيه، الأحسن أن تتزوجها وإلا طار رأسك**". (الرواية، ص**141**)

وفي نص من الرواية يُبرز الكاتب بأن أهل 'مسيردا' هم بنو هلال أنفسهم في الجانب المظلم من اتصافهم بمساوئ الأخلاق ودناءة الطباع: "**تألم الناس الطيبون، ومشوا وراء ما تبقى من جسد السي لخضر، الذي كان آخر من دُفن، كما مشوا وراء ناس قبله وبعده، وعادت حركة بني هلال إلى طبيعتها، وعادوا هُم إلى حسدهم وغيرتهم وأحقادهم وحروبهم الصغيرة، تحركت من جديد العيون النجدية ذات الاتساع الكبير في كل الاتجاهات، ثم ثبتت خزرتها نحو بلاد المغرب، بلاد قيل إن خيرها لا يُحدّ، وإن أمطارها لا تتوقف طوال السنة، وخضرة أرضها لا تضاهيها إلا جنة عدن، حزمت القبيلة أقنعتها وخيام أمرائها وملوكها وجندها، وانطلقت تدق أبواب بلاد المغرب الموصدة** ". (الرواية، ص**131**)

كما أن الاحتماء بالقبيلة، والإيمان بالعشيرة، وانتشار العصبية لايزال ساريا في 'مسيردا' والمجتمع ككل، كما كان قبلاً في عرب الجاهلية وقبائل بني هلال، يبدو هذا جليا في إحجام 'ياسين' عن ضرب 'الخالدي' خوفا من أبناء عمومته، رغم أن 'الخالدي' وجّه له إهانة بالغة: "**لكنك تافه، وتقبض في زنطيط السبايبي. شعر ياسين بالإهانة ... تفاجأ كيف أن الخالدي، ضعيف السحنة، المسالم والخواف، يتجرأ على قول مثل هذا الكلام، فكر في كسر دماغه، لكنه سرعان ما كشف خلفية الموقف، رأى من تحت أهداب عينيه المنكسرتين أبناء عم**

الخالدي الثلاثة الواقفين وراءه، عيونهم تتراقص، منتظرة اللحظة التي يحرك فيها ياسين يديه، أحنى رأسه، ثم واصل لعب الكارطة ... بلع كلام الخالدي بمذلة، تآكلت الأشياء السوداء بداخله، تمنى لو كان الخالدي وحده، لأكله نيّئا، لكن الأشباح الثقيلة التي كانت تحرسه أخافته". (الرواية، ص214، 217)

مثل هاته الطبائع هي التي تجعل الشجار والاقتتال تهيمن على يوميات السكان، حيث نشب شجار شرس كاد يفضي إلى القتل بين 'صالح' حين دافع عن صديقه 'رومل القهواجي' لمواجهة ظلم ياسين، فدار بينهما شجارٌ محموماً ودَامٍ، خاصة عندما تعرض ياسين لذكر 'لونجا' أرملة الإمام وعشيقة 'صالح' ليربط الكاتب على لسان صالح بينها وبين 'سعدا' ابنة 'الزناتي': **"لا. لونجا شيء آخر، معدنٌ صافٍ كماء العين، لن تكون سعدا ابنة الزناتي خليفة، التي تقاسم مصيرها أمراء بني هلال، وضعوها في آخر الميدان، واتفقوا على أن من يصل الأول ستصبح ملكه، وجرت الخيول، وكان دياب هو السابق كالعادة، متبوعا بأبي زيد، فالحسن بن سرحان، فالبقية، قلبُ دياب كان أسودَ كالقطران، هوى على وجه سعدا فشقه نصفين، لن تكون لونجا هي سعدا يا رومل خويا".** (الرواية، ص154)

لقد كان صالح مستعدّا للقتل من أجل 'لونجا'؛ لأنه بعد وفاة 'المسيردية' أحس بالضياع والفراغ، وأنه لا يساوي شيئا من دونها، و'لونجا' هي التي أعادت الاعتبار لحياته وأعطت لها معنى ما رغم فارق السن بينهما، وهنا تبرز قيمة المرأة في المجتمع، ففي بني هلال كانت 'الجازية' هي التي تبعث الروح في القبيلة، خاصة بعد الهزيمة، وهو نفس الدور الذي تؤديه 'لونجا' مع 'صالح' وبالتالي نجد المرأة تؤجج الصراع على البقاء، هذا البقاء الذي لولا المرأة لما تحقق، فالذرية لا تكون إلا بوجود المرأة والرجل، و'صالح' في صراعه على البقاء، يريد خلَفا يرثه ويضمن بقاء نسله ومجده، و'لونجا' ستحقق له ذلك، ستحقق له ما حُرم منه: **"سأتزوج لونجا إذا وجدت عملا مناسبا، وإذا قبِلتْ، وأنجب منها طفلة بعينيها، ونسميها الجازية، ستكون سيدة الأمجاد القادمة".** (الرواية، ص68)

كما أن الفراغ القاتل الذي يُخيم على القرية نتيجة البطالة والفقر، جعل الناس يملأون وقتهم بأي شيء يكون متاحا لديهم، ولو كان ذلك مجرد اجترار للأخبار عن فلان وعلان: **"كل شيء يُخبّأ في هذه القرية إلا الأخبار"** (الرواية، ص212) ويظهر هذا الأمر بوضوح عندما يغيب 'صالح' عن القرية من دون أن يخبر أحدا أو يترك أثرا، فتكثر الأقاويل والتكهنات إلى حد الأسطورة: **"... وفي الأسواق الشعبية تحول صالح بن عامر الزوفري في أفواه وفي أدمغة المتسوقين إلى أبي زيد الهلالي، خارق القدرات".** (الرواية، ص229)

وينتقدُ النفاق المتغلغل في المجتمع، حيث يظهرون بوجه لا يتطابق مع بواطنهم، كما لا يتفق أيضا مع ما يدّعون من كرم وشرف ورثوه عن الأسلاف: "**تكذب وتتحدث عن القيم، وتربط شجرتها بالعائلات العربية الكريمة، وهي مثل الذئاب تقتنص اللذة، وتتعاطى الجنس خارج النظُم، وفي كل الأوقات، النفاق صار احترافا في هذه البلاد التي تأمر بالشيء وتأتي بعكسه**". (الرواية، ص103)

لكن هذا لا يعني أن سكان 'البراريك' لا يتصفون بأي صفة حميدة: "**كان طيّب القلب مثل معظم أهل البراريك، بقدر ما هم قساة على بعضهم البعض، فهم جياد أصيلة تتعبها شقاوة الأيام**". (الرواية، ص73)

فالروائي هنا استغل السيرة وما نقلته لنا من سجايا وأخلاق بني هلال؛ ليوظفه في انتقاد مجتمعه من جهة، وليقول كذلك أنه لا شيء تغير باستثناء الزمن.

3/ البؤس والفقر:

حيث يتقاطع سكان 'البراريك' مع بني هلال في حياة الفقر والجوع والحرمان، فيتناول الكاتب كيفية ممارسة الناس لشؤون حياتهم اليومية بروتينها القاتل: "**منذ الطفولة وهذه الأشياء السامة تقتلنا من الداخل بالتقسيط، الذعر المزمن يا بابا صالح، اصبر يا المسكين على همك وأحزانك**". (الرواية، ص18)

وكذلك حياة البؤس، فيصف مشهدا مرعبا من طفولته المزرية قائلا: "**مثلما أتذكر أمي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها، وكيف كانت تطبخ لنا قوائم الدجاج وعظام الأغنام التي كانت تلتقطها من أفواه الكلاب، ومن تحت أرجل الجزارين، تُغليها في الماء، وحين يدخل الجوع وبرد المساء عيوننا، تقدمها لنا، وتوهمنا بأننا أكلنا لحما تفسخ من كثرة الحرارة مع البطاطا والجزر واللفت. ذات مساء حين أخذت الملاعقُ في الصعود والنزول، تحسستُ تحت الملعقة الخشبية شيئا صلبا، والشيء نفسه حدث مع أحد إخوتي، في البداية ظنناه لحما، ولكن سرعان ما أطلّتْ علينا من تحت البطاطا والحساء قوائمُ الدجاج، في ذلك المساء البارد ضحكنا كثيرا حتى كدنا نجهش، لكن أمي في خفاء ما، كانت تذرف بقايا دموعها التي جفّت**". (الرواية، ص21)

إن الرابط هنا واضح جدا، فحروب بني هلال الأساسية كانت نتيجة الجوع والقحط، فساروا في مشارق الأرض ومغاربها يبتغون أخصب الأراضي، ويحصّلون ما استطاعوا من غنائم: "**لا أريد إيذاءك يا ابنتي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار: دياب الزغبي، والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا، وبأرزاقهم، وبأعناق الفقراء**". (الرواية، ص23)

وهي الرحلة نفسها التي يشقها صالح لتهريب السلع، مخاطرا في ذلك بحياته، فكم من مهرب اقتنصته بنادق الحراس، وبعد النجاة من حرس الحدود يكابد السفر كذلك ليعرضها في الأسواق: "**استيقظ من غفوته، أدرك أنه عليه المزيد من الصراخ ليبيع هذه البضائع، وإلا اضطر إلى أخذها إلى سيدي بلعباس، الرحلة المتعبة التي عليه أن يقطعها برفقة أبي زيد الهلالي، والحسن بن سرحان، والجازية، من أراضي الموت والجفاف والقحط، إلى مدن ووديان الغرب. –طريق بلعباس يا يما وشحال فيها ترنات–**". (الرواية، ص62)

لهذا نجد الكاتب في فاتحة الرواية يدعو القارئ بكل صراحة للاطلاع على التغريبة: "**قبل قراءة هذه الرواية –التي قد تكون لغتها متعبة– تنازلوا قليلا، واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم**". (الرواية، ص7)

يقول سعيد يقطين: "إن الشخصيات المحورية تعيش وضعا مزريا، تعيش في فضاء لا يضمن لها اتقاء قساوة البرد وشدة ثلوجه، وعندما نعرف أن الشخصية المحورية (صالح بن عامر) تمارس التهريب على دابة، نتبين المشاكل التي تعاني منها وهي تنتقل بين الأحراش والشعاب بلباس رثّ، لا يقي الطقس البارد، وصعوبة المسالك الموحلة التي تخترقها ... فالقهر والقمع والفقر والمطاردة إذ تعتبر ظواهر اجتماعية بالغة التردي وهي تُمارَس على الإنسان، لا تختلف عن الظواهر الطبيعية القاسية ".[1]

ويصور الكاتب هذا البؤس فيجعله كابوسا مرعبا مهددا للبقاء: "**آخر مرة حين أخصبتِ ثم أنجبتِ، كنتُ حاضرا بالبلدة، كان ذلك بعد أربع سنوات من الانتظار، حتى ظننا أنفسنا أننا خُصينا، ولن ننجب أبدا، حتى الدراهم التي التهمها الأطباء لم تُفدنا في شيء، قالوا إن البرد أهلك التناسل في أحشائنا ... وحين توفي الطفل بعد خمسة شهور ببوحمرون ذكّرتك بالعضة، ضحكتِ ثم بكيتِ بشكل مجنون ... أنا قلتها منذ أن وُجدنا ههنا نمارس طقوس العيش القاسي في هذه البراريك، اللهُ نَسِيَنا، وحق هذه البراريك نسينا**". (الرواية، ص175، 176)

وكأن الكاتب يريد أن يقول: إن هذا الشعب كُتب عليه الموت، فمن لم يمت بالسيف والرصاص في الحروب والفتن والشجارات مات تحت وطأة الفقر والبؤس، ومن لم يقتله الفقر قتله البرد، ومن نجا من البرد قتله المرض، ومن نجا من كل ذلك قتله اليأس والقنوط، فكل الطرق تؤدي إلى موت مروّع، تعددت الأسباب والنهاية الحتمية واحدة.

---

1 سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. ص 107.

4/ الطبقة الحاكمة:

يمكن الجزم بأن السبب الرئيس وراء توظيف السيرة الهلالية أصلا هو جَلْدُ المسؤولين وانتقاد الطبقة الحاكمة، خاصة الجانب المتعلق بالفساد والعمالة لفرنسا، حيث استغل الكاتب وقائع وأحداث وشخصيات التغريبة، وجعلها مطية يتخفى من ورائها؛ ليوجه سهام نقده اللاذع للحكام والمسؤولين، وليمارس العمل السياسي المقنّع، ولم يسلم من هذا السوط شخصيات السيرة أنفسهم، وكان نقدا قويا وقاسيا ولاذعا، وأحيانا يكون في قالب هزلي ساخر على شاكلة الملهاة عند الإغريق؛ ليكون النقد أشد ألما وقهرا ووقعا في النفوس، لكأنّه ينتقم باللسان بعدما عجز عن الانتقام بالسيف.

ومن خلال إيراده لنصّ المقريزي في أول الرواية، فهو يصر ويُلحّ ابتداءً ومن أول الأمر أن سوء حال الرعية وما تعانيه الشعوب من مآسٍ هو نتيجة حتمية لسوء تدبير الحكام والمسؤولين، وأن الفاسدين من بني هلال لايزالون بيننا، حيث نجد في فاتحة الرواية: **"وما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان، دياب الزغبي، أبو زيد الهلالي، الجازية"**. (الرواية،ص7)

وجد صالح بن عامر نفسه مُستعمَرا، رغم أنه جاهد وكافح كفاحا عسيرا وطويلا، وحصل على الحرية وأخرج المحتل: "وإذا كان صالح قد تغرب سابقا وهو يجاهد ضد الاحتلال الفرنسي، فهو يتغرب الآن؛ لأن سلالة بني هلال عندما طردت المحتل صارت تفرض على أبنائها التغرب؛ لتستفيد فئة من السلالة ضد السواد الأعظم، وصالح بن عامر جـزء من هذا السواد".[1]

فالواقع الذي يصطدم به 'صالح' أن المحتل لم يخرج، وأن الاستقلال كان كذبة كبيرة، وهاهي صورة 'نابليون' لاتزال منقوشة على جدران البلدية: **"عمي صالح، مالك ساهي في الحيط؟ هذه صورة نابليون، منقوشة على الجدار من زمن الاستعمار ... واش من سيادة يا عمي صالح؟ واش راح يتغير لما نقلع صورة نابليون؟ بيار راح وموح جا"**. (الرواية، ص198،199)

بل إن الواقع أسوأ من هذا بكثير، فجهاد 'صالح' لم يشفع له، والوصف الذي أطلقه عليه المحتل لازال يلاحقه ويحرمه من ابسط حقوقه، ومن بينها الاستفادة من أراضي الثورة الزراعية: **"سمحوا لك بالتسجيل في قائمة عمال السد، لكن الثورة الزراعية قالوا ... إيه كمّل، ماذا قالوا؟ قالوا إن ماضيك يكتنفه الغموض، وقد وصلتني نسخة مصورة من ملفك القديم التي كُتب فيها: ... ملف يُعلق حتى إشعار آخر؛ لأنه: 'element dangreux' إيه، ما عليهش، كنت غالط؟ حسبت البلاد استقلت"**. (الرواية، ص200)

1. المرجع السابق. ص94.

وأمام هول هذه الصدمة، لم يجد حلا سوى ضرب رأسه بالحائط: **"ثم لطم رأسه على الحائط بقوة، شعر بالبناية تهتز، وأحس بنابليون يقهقه فوق رأسه ويكشر ضاحكا"**. (الرواية، ص202)

ليعترف صالح ويقر بعجزه وفشله التام، ولم يبق أمامه سوى ذرف الدموع: **"انتبه صالح لدخوله، كان غارقا حتى الآذان في دم الشهداء الذي فاض من قلبه، ومن ذاكرته، ومن كل جسده، عيناه فشلتا في مقاومة الدموع التي نزلت بقوة ... أكاد أُجنّ، لا أصدق عيني، خرجناهم من الباب دخلوا من الثاقة ... يلعبون بدمنا، يسترزقون به، ويحولونه إلى تكريمات وأوسمة، وفلّات وكباريهات وسيارات فخمة"**. (الرواية، ص202، 203)

وبما أن الشهداء قد صاروا أحياء عند ربهم، ومن بقي حيا باع القضية بمتاع من الدنيا قليل، حُقّ لصالح أن يتساءل في ألم وذعر ويأس وقنوط وغضب وكل تلك المشاعر مختلطة: **"ضرب برأسه على الحائط مرة أخرى، سال الدم على جبهته، ثم عاود الضربة ثانية، نشب أظافره على الأسمنت البارد، هاهم قد عادوا، هم وأولادهم وأولادُ أولادهم، من يوقف سيولهم؟"**. (الرواية، ص203)

إنها المفارقة الغريبة الصادمة: **"شوفوا يا ناس؟ أنا صالح ولد عامر الزوفري الهلالي، سبع امسيردا، تحولت إلى عنصر خطير على هذا البلد الذي أعطيته دم قلبي، يستنجدون بالملفات التي خلفها القتلة وراءهم، نعم، كنت عنصرا خطيرا على الاستعمار، لأني شرّبتهم المر، وين الاستقلال؟"**. (الرواية، ص204)

لاشيء تغير بين الأمس واليوم، فالمحتل ترك وراءه عملاء وأذيالا يقومون مقامه، ويمارسون كل أشكال القهر نيابة عنه، يقول سعيد يقطين: "لا فرق بين بني هلال وبني كلبون، فالممارسة واحدة، الاقتتال من أجل فرض السلطة، والدفاع عن المصلحة الخاصة ... كان بنو هلال متحدين وهم يواجهون مقاومة المغاربة، لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا، وكلٌّ يكيد للآخر ... إنها الممارسة نفسها ... فصالح ظل عنصرا خطيرا زمن الاحتلال والاستقلال معا، والبندقية التي كان يحارب بها المستعمر تأتيه فكرة صبها على رأس النمس الذي يطارد المهربين ... إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنو هلال) والقريب (الاحتلال) في الواقعي (العهد الجديد)".[1]

لم يستفد صالح من الاستقلال أي شيء، إنما بقي على حاله كما هو: **"واش ربح منهم؟ حتى الآن ما يزال هو هو، فقير معدم وزوالي، زمن الاستعمار كان يلبس البومنتل ولباسا عتيقا، واليوم اللباس نفسه يبس على جلده"**. (الرواية، ص231)

---

1. المرجع السابق. ص108. بتصرف.

لم يكن صالح ليرضى بهذا الوضع، فطبيعته الهلالية تقتضي القتال إلى آخر رمق، القتال ولو بالكلام، فيسلط سوط انتقاده على الجميع، حكاما ومحكومين، وحتى على نفسه، بل وعلى أبطال التغريبة، فنجده ينتقد 'الزناتي خليفة': **"لماذا يا ربك أدخلت أنفك في تلك التفاصيل يا أبا سعدا؟ صحيح أنك طيب أيها الرجل المغربي، لكنك عاجز عن مقاومة قبيلة قادها الجوع والبرص والتيفوس"**. (الرواية، ص162)

ويحط من قيمة أبي زيد، ويصوره على أنه يقاتل طمعا وحُبّا في الزعامة والتوسع: **"أبو زيد الهلالي كان نذلا، وحق محمد كان نذلا على الرغم من شجاعته، بربري وهمجي، يحلم بتدمير العالم، بينه وبين هتلر شبه الدم والنجوم ... يا لطيف كل منهما عمل على تركيع المناطق التي دخلها بالنار وبالدم، الحق الحق، أبو زيد الهلالي كان شجاعا لكنه لم يكن شهما، وحين تخلو البطولة من الشهامة يتحول المعني إلى قزم أو قواد في سوق النخاسين، لا شيء به إلا العنف والجريمة"**. (الرواية، ص64)

إن انتقاده لـ 'أبي زيد' هو انتقاد مبطن لأذناب السلطة الحاكمة، ففي موضع آخر يربط بين 'أبي زيد' وذيول وتابعي 'السبايبي'، الذي عرض عليه أن يعمل تحت إمرته: **"لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد الكبار، لا أحد، مازال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكن بكل تأكيد لستُ أنا أبا زيد الهلالي الذي تبحث عنه، لقد أخطأت طريقك يا السبايبي"**. (الرواية، ص123)

لقد كان صالح يريد أن يظهر أنه ليس كل الناس للبيع، حتى في أحلك الظروف: **"صحيح أني فقير، ويمكن أن أقضي الليل كله بدون أكل، ولكني أرفض أن تصبح حياتي رهينة الآخرين ... قصير العقل يا خويا رومل يظنون أن كل الناس قابلين للبيع ... ليس كل الناس أبا زيد الهلالي، الذي جاء لحماية الفقراء، فبدّل جلده الأسود بفرو لم يكن له، بريق المال كان أقوى"**. (الرواية، ص136)

لم يك 'صالح' هو الوحيد الذي عانى من ظلم المسؤولين ولا مبالاتهم، إنما هو واحد من الملايين الذين يعانون في صمت رهيب ونسيان مبرمج، وإذا أبرز معاناته فالغرض من ذلك إعطاء أنموذج للمعاناة؛ ليُقاس عليه البقية، فمعاناة 'صالح' هي معاناة ناس 'البراريك' ومعاناتهم هي معاناة كل الجزائريين، تماما كمعاناة كل الهلاليين، إنه بؤس جماعي، يظهر لنا الكاتب هذا الأمر من خلال فيضان الوادي في الشتاء، فلو فاض وادي 'مسيردا' هل سيفرق بين سكانها؟ أكيد سيهلك الجميع: **"لو يفيض الوادي سيهلك الزرع والضرع، البلدية المبتئسة لم تتخذ أي احتياط، ناس مسيردا في كل شتاء يرتعدون خوفا من النهايات المفجعة، الترابندو ياكل**

الناس، والوادي يأكل الخيرات والديار، وكل واحد يقول مش أنا، ربي هو المسؤول، هو الذي أراد، يا أبناء الكلب، وأنتم ماذا تفعلون في تلك المناصب؟ اتركوا الله يسير البلاد إذن". (الرواية، ص172)

ويبلغ حجم إهمال المسؤولين ذروته، عندما يكون الرضيع في المستشفى وليمة للقطط الجائعة، هذا الرضيع الذي أنجبته 'المسيردية' بعد طول عناء وصبر، والذي كان بإمكانه أن يبعث مجد الهلاليين من جديد، إنها كارثة لا يمكن التعبير عنها بالكلام: **"نزلوا لسبيطار الغزوات منذ الصباح ولم يعودوا، زوجتك ستلد، الله يجيبها في الخير، نزل معها القهواجي وحنا عيشة ... سألتُ الممرضة المداومة بالليل، أختي –يرحم والديك– حبيت نعرف واش وقع لمرتي؟ أنت جيت معهم؟ أنا زوج المسيردية، كانت عيناها صغيرتين وشرستين ومدورتين كعيني بومة، اشتعلتا تحت الأنوار ببريق فوسفوري ككلب يتربص بطريدة ليلية، كانتا باردتين كهذا اليوم، يداها تنامان بهدوء في جيبي لباسها الأبيض ... يا أختي أتكلم معك، زوجتي يرحم والديك، التفتت نحوي بكل برود وقالت: أنتم الفلاحين ما تتعلموش، تباتوا تخدموا في الأولاد، ومن بعد تجيو تتباكون؟ زوجتك يا سيدي ماتت ... غدا تأتي الشرطة للتحقيق في الحادث".** (الرواية، ص74)

لقد برزت في هذا النص المأساة بحجمها التراجيدي، وبلغ إهمال السلطة حدا لا يُطاق، فلو أدى المسؤول واجبه لما أهمل الموظف عمله، ليُظهر الكاتب أنه هناك ما يُشبه التواطؤ، تواطؤ كالوباء، بحيث أصبح الهدف هو خدمة المصالح الشخصية، على حساب المنفعة العامة.

لقد اعتاد 'صالح' –ككل الجزائريين– أنه عندما لا تنفع الوسائل الطبيعية السلمية في إدراك الحقوق، فلابد عندئذ من اللجوء إلى العنف واستعمال القوة، فبنو هلال لا يؤمنون بغير العصا، والمحتل لم يُنصت لغير أزيز الرصاص ودوي المدافع، وأذنابه لا يختلفون عنه، بل هم أسوأ منه بكثير، كان أمرا محتوما على 'صالح' أن يستلّ 'الزرواطة' لمحاورة بني كلبون: **"عادتْ بداوتي ورعونتي التي خبأتها الحياة إلى رأسي، استيقظتْ فيّ كل النوازع البدائية، ضربتُ على القفل بالزرواطة فتصدع ... فجأة وضعت يدي على قلبي، حاولتُ أن أصرخ، لكن الصراخ تجمد في الحلق كالصخرة ... حاولتُ أن أصيح بأعلى صوتي، كل هذه المجزرة؟ كانت رجلا المسيردية ما تزالان مفتوحتين عن آخرهما، عيناها مفتوحتان، يغزوهُما البياضُ الكلي، دماء على الأرض، بقايا أصابع دقيقة لطفل سقط اللحظة من رحم موجوع، رأس الصغير مفصول عن جسده، بطنه مفتوحة، أمعاء تتمدد من تحت السرير حتى فتحة الباب".** (الرواية، ص75)

إن الإهمال وعدم أداء الواجب بإتقان من كل طبقات وأطياف المجتمع يؤدي حتما إلى اختلال في موازنة الحقوق بالواجبات، والذي يفضي حتما إلى عواقب وخيمة.

إن مجرد إهمال من ممرضة بائسة قضى على حلم بعث أمة كاملة من جديد: "**قيل إنه لحظة الولادة تلمستها الممرضة، وطمأنتها بأن المخاض ما يزال في بدايته، رَجَتْها المسيردية بحليب أمها الذي رضعته وهي ملائكة أن تحاول معها، فهي تعرف جيدا لحظة ولادتها، لكن الممرضة كانت قد انزلقت إلى الخارج ... أخرجت المسيردية رأس الطفل بيديها حتى أُغمي عليها ... ثم فوجئت بقطط هرمة تتآكل عند قدميها، وبصرخاتها الليلية المقرفة حاولت عبثا أن تضربها، وأن تقوم من مكانها لتجمع شتات صغيرها، حين أدركوها كانت نزفت حتى الموت**". (الرواية، ص76، 77)

حتى هذا الجيل القادم، الجيل الجديد، الذي يمكن أن نحلم معه بالتغيير نحو الأحسن، هذا الجيل المرجو والمنتظر، يموت إما في الأرحام بردا، أو تأكله القطط في المستشفيات، أي لعنة صبها 'التوناني' على بني هلال؟ يبدو أن 'صالح' وصل به اليأس إلى اللارجوع: "**سيدي علي التوناني لم يكن مخطئا على ما يبدو، وروحه التعيسة وراء إفناء مخلوقات بني هلال ... شفت يا خويا عبد الكريم بعينيك وين وصلنا؟ القطط تأكل لحمنا وذريتنا؟ هذا هو الزمن المتأخر الذي حكى عنه الأولون**". (الرواية، ص77)

إن التواطؤ والتغطية على الحقيقة هو التعامل الرائج بين كبار المسؤولين وصغارهم: "**الأسبوع القادم سيزور الوالي المنطقة، وسيقلبها على رؤوسهم. إذا لم يكن واحدا منهم. على كل حال يقولون إنه رجل نزيه وشريف. كالعادة إذن، سيزيّنون الشوارع، يذبحون الذبائح، يشوُون، يقدمون اللبن والتمر، والزغاريد للزائر السعيد، ويعود الوالي مسرورا فرحا، وجازما بأن الرعية مرتاحة والحمد لله**". (الرواية، ص194)

هؤلاء المسؤولون الصغار يغالطون الأعلى رتبة منهم، وفي نفس الوقت يستعرضون عضلاتهم على من هو أدنى منهم، وعلى المواطنين البسطاء: "**تمتم النمس وهو يفرك يديه ... احميدا أحضر لي ملف هذا الكلب، اليوم نكمل معه، ليعرف بأن الناس ليسوا نياما. الكلب غاضتني الإهانة، كنتُ أغلي، لو لم أكن مقيدا كنت مزقتُ وجهه، لم يكن أكثر من دياب الزغبي الذي لا يجد شجاعته إلا أمام اليتامى الذين اختارتهم الجازية، والذين لا حول لهم**". (الرواية، ص111)

وتبرز صورة عدم اهتمام المسؤولين بالمواطن في موضع آخر، عندما يماطل مسؤول محلي في إيصال الكهرباء للقرية، لا لشيء سوى ليتفرغ لأعماله القذرة: "**شوف يا خويا صالح المنكر، عيني عينك، الخيوط جاهزة، الكهرباء موجودة، والقرية تعوم في الظلام؟ يستنُّوا رئيس الدائرة حتى يرضى ويدشن كهرباء القرية، وهو لاهي بتهريب الأغنام والأبقار**". (الرواية، ص78)

الفساد الإداري ضارب أطنابه في البلد، فالرشوة أصبحت ممارسة طبيعية لمن يريد قضاء مصالحه، بل إن الحقوق في كثير من الأحيان لا تُنال إلا بالرشوة، فالمال هو سيد الموقف: "**ياسين من أجل الدراهم يبيع أمه، المؤكد أنه سيدفعه (السبايبي) إلى القيام بما رفضتُ أنا القيام به، تهريب الأغنام، وتوفير الويسكي والباستيس للمسؤولين، اعط تأخذْ، الرشوة، وبعدها كل هذا من فضل ربي ... سهرة صيفية واحدة في كابانوهات المتوسط يدفع هو ثمنها، كفيلة بأن تجعله مستفيداً من قانون إعادة الاعتبار للمجاهدين القدماء**". (الرواية، ص198)

وفي حين يُحرم 'صالح' –وهو مجاهد حقيقي– من الامتيازات والخدمات وكأنه غريب، ورغم قوافل الشهداء، في المقابل ينال المجاهدون المزيفون مبتغاهم: "**تصور يا بابا صالح، السبايبي، الغني، سليل القياد والقومية، ساعدوه هو بدوره، واستفاد أكثر من غيره بقانون إعادة الاعتبار للمجاهدين**". (الرواية،ص195)

وحتى العدالة –التي يبنى المُلك عليها– مفقودة في هذا البلد المريض الموبوء، وأي خير يرجى من بلد لا عدل فيه: "**في هذه البلاد الواسعة يا العربي التي تشبه أراضي بني هلال، كلما لمسناها تزداد ضيقا، يحدث أن يموت المرء كما تموت أبسط الحشرات، فالمحاكم في هذه الأرض –لحظة الغضب– تجري في دقيقة واحدة**". (الرواية،ص192)

فإذا كان هذا حال البلد، فقد أصبح الطمع في تحسُّن الأحوال ضربا من المستحيل، إن صلاح بلد بهذه الحال المزرية من التعفن والفساد يحتاج حقا إلى معجزة، معجزة في المتناول إذا توفرت الإرادة، فالإرادة تصنع المعجزات: "**بنو كلبون يحفرون الآن آخر الحفر، فؤوسهم هذه المرة لم تُكسر، سيتوصلون حتما إلى هدم الجبل الذي يفصل بيننا وبينهم، واحد فقط من هذه البلدة الطويلة العريضة، قادر على حرق أحلامهم، والوقوف في حلوقهم كالغصة، شكون وصالح بن عامر الزوفري راح؟ ركب جوادا أدهم، تحول في خفاء ما إلى براق لا تتعبه المسافات التي لا تُحدّ، كل الناس يحكون أن لزرق صار مسكوناً ... فلماذا لا يكون صالح هو صاحب البراق الذي يطوي الدنيا بكاملها قبل فوات الأوان، وقبل أن نفاجأ بأنوف بني كلبون في مخابئنا، وقبل ان يجتاحوا البلدة، الجرأة والزرواطة والمكحلة التي يمتلكها قادرة على هدم قارة بني كلبون**". (الرواية، ص227)

وإذا لم تكن هناك معجزة، فقوانين الكون كفيلة بردّ الأمور إلى نصابها الطبيعي، فالظلمة والطغاة على مر التاريخ يلقون مصيرا لا يختلف عن مصير ضحاياهم: "**شاهد في كل مكان بقايا مضارب بني هلال، رأى خيولهم وأغنامهم وإبلهم، وسمع صرخاتهم وأنينهم وتمزقاتهم ... من هنا مروا حين فاجأهم مرض السل والتيفوس والطاعون والإسهال والجوع والجنون، هذه بقايا مواطئ خيولهم ... في هذه الأحراش اليابسة تنام**

بقايا الحرب الضروس، حرب الكلاب، حرب الذين تقاتلوا من أجل الملك، وكذبوا على الفقراء أنهم تقاتلوا من أجلهم، الفقراء الذين لا شغل لهم إلا تهريب رقابهم يوميا من سيوف القتلة". (الرواية، ص63)

و/ الدوافع وراء توظيف السيرة الهلالية:

- الترابط والتفاعل والتداخل والشبه القائم بين تغريبة بني هلال، وتغريبة صالح بن عامر.
- استغلال السيرة كقناع لانتقاد الطبقة الحاكمة والشعب على حد سواء، وتمرير رسائل سياسية.
- المكانة والأهمية الكبيرة للقصة الشعبية لدى الناس.
- البحث عن تجربة روائية أصيلة من خلال إقامة علاقة مع التراث القديم: "اكتسب القصص الشعبي الجزائري ثروة غنية من التراث العربي الشعبي عن طريق هجرة بني هلال إلى المغرب، ومن خلال قصصهم المشهورة استمد القصص الشعبي الجزائري مضمونا عربيا أصيلا يلهج به العرب البدو منذ أقدم العصور".[1]
- بنو هلال جزء من تاريخ المجتمع، ولا يمكن إلغاء التاريخ؛ لأنه يمتد ويتجلى في الحاضر.

إن تصادم الأهداف والمصالح هو الذي أجج الصراع وغذى استمراره، لكن الفرج آت لامحالة: **"أنا لستُ قوّادا، ولا عبدا نذلا مثل أبي زيد الهلالي، الذي شرب ماءنا، وأكل ملحنا، وسبقنا إليه ملوك بني هلال، الخلاف بيني وبينه يا الجازية –وأنت سيدة العارفين– هو أن مصلحته كانت مع ملوك نجد، بينما ظلت مصلحتي في عمق عينيك ... ومع لونجا وروميل وماما حنا عيشة، والذين حين تهب الأرياح يخافون على أسطحتهم الزنكية قبل أن يخافوا على أنفسهم، هذه المرة سأكون مثلك، بقدر ما يقسون علي أزداد تصلبا وقوة حتى ينور اللوز، وكما تعرفين أن اللوز حين ينور يكون الربيع قد بدأ، والشتاء يتضاءل".** (الرواية، ص281)

إن الغربة التي عاشها صالح بن عامر وما فيها من تفاعل وتداخل وشبه مع السيرة الهلالية، هذه الغربة لا يمكن أن تكون مؤبدة، فمهما طال الليل فلابد من طلوع الفجر: "إن تداخل التاريخي والواقعي من خلال السياسي، واستمرار البنيات المتجذرة، لا يمكن أن يتم إلا بالنقد والتجاوز، وبذلك فقط يتحول الشتاء الثقيل، وينوّر اللوز، ليعلن الأمل الذي تنفتح به الرواية، ممثلة من خلال بداية الربيع الجميل".[2]

---

1. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. ص109.
2. روزلين ليلى قريش. القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 2007. ص240.

ثـــانـــيـــــاً: المثل الشعـــبي:

قد يكون المثل عبارة عن عصارة تجارب الحياة، كما يمكن أن يكون وليد حكاية أو قصة أو حادثة معينة، ومنه ما هو مستمد من الأغاني الشعبية، أو حتى مقطع من الأغنية وجزء منها، وهو من الأهمية بمكان، وذلك للحاجة إليه أثناء التواصل والتعبير في شتى المواقف: "والمثل من أهم الأجناس الأدبية وأكثرها شيوعا وذيوعا بين عامة الناس على اختلاف مستوياتهم ومناحي حياتهم، لما يتضمنه من تجارب وقيم ومواقف، يلجأ إليها الإنسان حين تتعقد أمامه الأمور، وتتشعب السبل، ويكون في حاجة إلى مواساة نفسه، وتعليل أثر المواقف عليه، فيلجأ إلى موروث أجداده متمثلا له ومعزّيا نفسه ... ويسلك مسلك من سبقوه في المواقف المشابهة راضيا أو ساخطا، أو متتبعا لسبل معينة عبر عنها المثل، مشيرا إلى طريقة الخلاص منها، أو الحكم عليها".[1]

تظهر الأمثال كنتيجة طبيعية لموقف أو حادثة أو سلوك أو تجربة، ثم تتراكم بفعل تعاقب الأزمنة والحضارات، لكنها تبقى تحت شيء يجمعها كما يقول زهايم: "الأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية تنعكس عليها عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب في رقيها وانحطاطها، وبؤسها ونعيمها، وآدابها ولغاتها".[2]

تتصف الأمثال بالشمول، حيث أنها: "لا تحدها حدود جغرافية أوعرقية، ولا تتعلق بعصور معينة؛ لأن الأمثال تجارب ومعاناة، وصور لبعض سلوك الإنسان".[3]

أ/ **المثل لغة**: الشبيه والنظير والعبرة، وقد يكون المثل بمعنى: الآية الدالة على شيء ما، قال تعالى عن عيسى –عليه السلام–: (وَجَعَلْنَاهُ مَثَلًا لِبَنِي إِسْرَائِيلَ 59) الزخرف. فالمثل هنا ورد بمعنى الآية الدالة على النبوة.[4]

ب/ المثل اصطلاحا: "قول شعبي مأثور، يُمثّل خلاصةَ تجارب حياتية، ومحصّلة خبْرات إنسانية، يتميز بإيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وجودة الكناية، وهو كالعُملة ذات الوجهين، وجه يشتمل على معنى ظاهر، وآخر يمثل معنى خفيا، هو المعنى المراد والمقصود".[5]

---

1. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص87.
2. نفسه. ص 87.
3. نفسه. ص88.
4. أمينة فزاري.مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص121. بتصرف.
5. نفسه. ص121، 122.

ويقول عنه 'محمد عيلان': "المثل تعبيرٌ وحكمٌ جاهزٌ، يُستحضَر حين تَشابُه مضمونِه مع مضمون تجربة عاشها أناسٌ آخرون، وفي الوقت نفسه يُمثل لدى عامتنا الدليل القاطع الذي لا يتطرق إليه الشك؛ لأنه تجربة الآباء والأجداد".[1]

كما عرفه 'فردريك زايلر' بقوله: "القول الجاري على ألسنة الشعب، يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل، يسمو على أشكال التعبير المألوفة".[2]

وعند 'أحمد أمين': "نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ، وحسن المعنى، ولطف التشبيه، وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب".[3]

ج/ خصائص المثل الشعبي:

يتميز المثلُ الشعبي بالتداول والتوارث الشفوي جيلا بعد جيل، والشيوع غالبا، تكون لغته شعبية كونه خرج من رحم الجماعة الشعبية مُعبّرا عن روحها وفلسفتها، ويمثل خلاصة وروح التجارب والخبرات الإنسانية، ويعكس نظرة البشر للكون وللحياة، ومن حيث الأسلوب فهو يتميز بقِصَر العبارة، وإيجاز اللفظ، وحسن التشبيه، وإصابة المعنى، وجمال الوزن والإيقاع، قد يرد في قالب حكاية، أو في قالب شعريّ، كما قد يتألف من جملتين أو فكرتين متناقضتين كقولهم: الدابة جيفة ومصارنها حلال، كما أن المثل يحمل بُعدا تعليميا من حيث الموضوع، فهو يعالج شتى الموضوعات المختلفة.[4]

د/ وظيفة المثل الشعبي:

يؤدي المثل الشعبي عدة وظائف حسب الحاجة والموقف والمقام، وبالتالي تعددت الأغراض التي يعالجها المثل، وفيما يلي أهم الوظائف التي يؤديها المثل:

1/ الوظيفة الأخلاقية:

حيث ينقل المثلُ صورا لأسمى معاني الأخلاق والسلوك، ويدعو إلى الاتصاف بها، أو يحذر من نقيضها ويبرز عيوبها ويحاربها: "إن المفهوم الشعبي لجوهر الإنسان ومكانته يتحدد وفقا لمقياس الأخلاق، فنقل الحكيم الشعبي لأمثال تتعلق بذلك يهدف من خلالها إلى توضيح الجانب الأخلاقي للفرد ... مثل: اقصد الدار الكبيرة إذا ما تعشيت تبات دفيان".[5]

---

1. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص90.
2. أمينة فزاري.مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص122.
3. نفسه. ص 122.
4. نفسه. ص123، 124. بتصرف.
5. سمية فالق. (وظائف المثل الشعبي في منطقة الأوراس). (مجلة علوم الإنسان والمجتمع) ع؟. جامعة خنشلة الجزائر. التاريخ ؟. ص150.

ورد هذا النوع في الرواية في معرض كلام صالح عن الحاج (هتلر) وأن سبب هلاكه هو طغيانه الذي بلغ حد الإسراف: "**الحاج كان عبقريا مجنونا، النملة كي تطغَى تتريّشْ؛ لتصبح طُعما للطير**" (الرواية،ص158) فهذا المثل يُحذّر من عاقبة الطغيان الناتج عن الاغترار بالقوة، فالنملة عندما ينبت لها جناحان تتوهم أنها ازدادت قوة، والحقيقة أنها أصبحت بذلك هدفا وغرضا للطيور، قال الشاعر:

وإذا أنبت المهيمنُ للنمـــ ** ـــل جناحاً ساقه للتردّي

2/ الوظيفة التعليمية:

بما أن المثل خلاصة خبرات وتجارب في شتى مناحي الحياة، فهو يحدد ما ينبغي فعله، وما يجب تركه: "ومن السلوكات التعليمية التي يرددها الفرد الشعبي: ما يتعلق بالصحة والعلاج، وهي في حقيقتها قواعد صحية أدركها الفرد بالتجربة والتكرار، ومن ذلك: الماكلة المهشوشة ماتنوض المهسوس ... إن ما ردده الحكيم الشعبي من أمثال تؤدي دورا أو وظيفة تعليمية، إنما هي في حقيقتها أمور اكتسبها الفرد بالتعلم نتيجة احتكاكه المباشر ببيئته".[1]

نجد في رواية نوار اللوز أن صالح يُقر ويعترف بأن 'حنة عيشة' سيدة مجربة، ويمكن أن نتعلم منها: "**هذه السيدة مجربة، وحكماء البلدة يقولون: سل المجرب ولا تسل الطبيب**". (الرواية، ص33)

3/ الوظيفة التربوية:

يكون هذا الصنف من الأمثال في قالب نقدي غالباً: "ويُعتبر الدور التربوي من الأدوار التي تؤديها الأمثال الشعبية ... والدور الوظيفي لهذه الأمثال إنما يكمن في الرضا بالنصيب من جهة، ومحاولة تحقيق الأفضل من جهة اخرى ... كقولهم: اللي فاتوه ايامو ما يطمع في أيام الناس".[2]

وفي الرواية نجد المثل الشعبي الذي يقول: "**الله غالب يا الطالب**"(ص143) وفيه إشارة إلى الرضا بالوضع القائم بعدما تُستنفَد سُبُل المحاولة، وكثيرا ما يُستمدّ هذا الصنف من الأمثال من الدين والمعتقد.

كما أن هذا النوع من المثل التربوي قد يكون أحيانا له دور سلبي، فهناك بعض الأمثال هي عبارة عن معاول هدم، حيث تدعو إلى الرضا بما هو أدنى، وتسوق لثقافة اليأس والإحباط، مثل قولهم: "اللي قرا قرا بكري" ونجد في رواية نوار اللوز: "**وش يدير الميت بين يدين غساله؟**" (ص70) وهو مثل يدعو إلى الرضا بما هو قائم، والاستكانة للواقع، وعدم رفضه أو الثورة عليه والسعي إلى التغيير نحو واقع أفضل.

---

1. المرجع السابق. ص146، 147.
2. نفسه. ص148، 149.

4/ الوظيفة الثقافية:

من البديهي أن المثل يؤدي دورا ثقافيا: "وتؤدي أمثال الذكاء والفطنة والغباء دورا ثقافيا لأنها تنقل جانبا من الأفكار والتصورات الإنسانية، هذه الأخيرة تنقل مجموعة من الأفعال الإنسانية التي تساعد على التفاعل الإنساني من جهة، واكتساب المهارات والخبرات من جهة ثانية ... وبدورها تؤدي أمثال المعالي وطلبها وظيفة ثقافية، باعتبارها تنقل مجموعة من السلوكات أو الممارسات التي يتعلمها الإنسان في حياته اليومية، ونقله لها في قالب سخرية ... كقولهم: واش خص المشنوق غير ماكلة الحلوى".[1]

وللأهمية البالغة التي يكتسيها المثل الشعبي ثقافياً في حياة أي شعب من الشعوب: "أدرجت بعض الجامعات العالمية ضمن برامجها العلمية المثل باعتباره حقلا معرفياً مستقلاً، وقد عقدت مؤتمرات علمية حول المثل باعتباره خطاباً متميزاً في جامعة ليل بفرنسا وغيرها، كما شكل موضوع الأمثال الشعبية محوراً هاماً ضمن اللقاءات العلمية التي عقدتها بعض المؤسسات العلمية والجامعية بالجزائر والمغرب العربي، فعلماء الاجتماع في البلاد المغاربية قد استوعبوا ضرورة القيام بمقاربات تفهامية حول المأثور الشعبي، ولا سيما الأمثال الشعبية، وتكمن قيمة هذا المتن في دراسة التحولات الاجتماعية والاستماع الدقيق للثقافة وهي تتشكل".[2]

5/ الوظيفة الاجتماعية:

الإنسان لا يعيش بمعزل عن المجتمع، فهو اجتماعي بالطبع كما قال ابن خلدون، وبحكم اختلاطه اليومي والمستمر بالجماعات البشرية تتكون علاقات مختلفة ومترابطة ومتداخلة، قد تكون علاقة قرابة أو مصاهرة أو جيرة أو أخوة في الدين وغير ذلك من العلاقات: "هذه العلاقات خصها الحكيم الشعبي بمجموعة من الأمثال بهدف توضيح دور العلاقات الاجتماعية في البناء الاجتماعي، فقال عن التعاون باعتباره شيئا إيجابيا: المعاونة تغلب السبع، وقال عن تحمل المسؤولية: كل شاة تتعلق من كراعها ... وقد يكون المثل كذلك تعبيرا عن صورة سلبية مثل: الكي بالنار ولا عجوز فالدار ... والغرض من كل ذلك إنما التأكيد على الجانب الاجتماعي في قيام العلاقات بين الأفراد، ومن ثم التركيز على البناء الاجتماعي للمجتمع من خلال تحديد القواعد والمعايير التي ينبغي أن تسود داخله".[3]

---

1. المرجع السابق. ص152، 153. بتصرف.
2. عبد القادر شرشار. (المثل الشعبي وانعكاساته على ثقافة المجتمع). http://www.anfasse.org. 2018/05/01. 41سا. بتصرف.
3. سمية فالق. (وظائف المثل الشعبي في منطقة الأوراس). ص154-156. بتصرف.

هـ/ الأمثال الواردة في الرواية ودلالاتها:

الصفحة	نـــص الـــــمـــــــــثـل	معنى المثل ودلالـــــــــته
24	طاق على من طاق	قانون الغاب، الحكم للأقوى، وُظف لإظهار حال ناس البراريك.
31	مقطوعة من شجرة	لا سند ولا دعم، حال لونجا، هي أرملة، وأهلها بعيدون عنها.
33	سل المجرب ولا تسل الطبيب	هو حال حنا عيشة التي علمتها السنون والتجارب ما لم يتعلمه الطبيب بدراسته، فالمجرب أوسع دراية من الطبيب.
36	المخلولة في تسنّى وانا لاهي بالغير	عندما نصرف اهتمامنا عن أمور ذات أهمية بالغة، لنفكر في أشياء عادية، فمهمة التهريب خطيرة جدا، وصالح لابد أن يعطيها ما تستحق من اهتمام وتخطيط وتفكير.
38	اليد قصيرة [جزء من المثل: العين بصيرة واليد قصيرة]	إذا كان الأمر خارجا عن نطاق استطاعتنا، لونجا تفهمت عجز صالح عن مساعدتها ماديا.
40	نضرب الحديد مادام ساخنا	استغلال الفرص، يجب على صالح بيع سلعته المهربة قبل مجيء مصالح الحكومة إلى السوق وحجزها.
44	ما يصك ما يحكّ	لا نفع فيه إطلاقا، قاله حماد الزعيمي موبخا ولده البكّاي فيما يُعرف بصراع الأجيال، الأجيال السالفة تصف خلفها بأنه جيل ضعيف ولين وأقل شدة وزعامة ورجولة ومروءة مقارنة بها.
47	جوع يبيع الجوع للجوع	فقير يبيع الفقر للفقراء، قاله حماد الزعيمي في وصف صالح وهو يبيع سلعته المهربة لسد حاجياته.
53	يداه طويلتان	صاحب نفوذ، وُظف لوصف السبايبي الذي لديه معارف كثيرة لدى رجال السلطة حتى في العاصمة.
54	الذيب تفوت عليه مرة وحدة والا فهو بكل بساطة حمار	يقابله المؤمن لا يُلدغ من جُحر مرتين، قاله صالح في السوق، وأنه غير مستعد بتاتا لأن تحجز الجمارك سلعته للمرة الثانية.
55	تبكي أمه ولا تبكي أمي	من يريد أن يؤذيك فبادره أولا، قاله صالح استعدادا لمواجهة النمس الجمركي الفاسد.
57	الذل والفنطازية	عندما يجتمع النقيضان، عندما تحمل صالح إهانة النمس.
67	الله غالب يا الطالب	نفاد الحيلة، قاله صالح عندما كسدت بضاعته المهربة.
70	واش يدير الميت بين يدين غساله؟	العجز، قاله صالح ردا عمن سأله عن قضية موت المسيردية بطريقة درامية، لأن القضية أصبحت مقصورة على القضاء.

71	خلّ البير بغطاه	عندما لا نريد إدماء الجرح، أو التفتيش والغوص والنبش في أشياء لا تسُرّ، أو أشياء نريدها أن تبقى مدفونة، قاله عبد الكريم لصالح عندما أراد النبش في حال البلد، الذي بلغ من الإهمال أن تأكل القطط الرُّضّع في المشفى ؟؟
86	ضربة مْعَلّم	عندما يأتي الأمر ممن هو مؤهل ومحترف وقادر على تحمل مسؤولياته، قاله صالح بعدما خانته طيطما من أجل ضابط في الجيش، فطيطما لم تستبدل صالح برجل عادي، رغم أن صالح في موضع آخر يصفه بالقزم.
92	اللي منورة عليه الدنيا ما يفكر في اللي عايش في الظلام	الأنانية وعدم الإحساس بالآخرين، قاله صالح لطيطما لوصف تماطل المسؤولين في إيصال القرية بالكهرباء، وهو كقولهم: ما يحس بالجمرة غير اللي عافص عليها.
108	اللي قراه الذيب حفظه السلوقي	يُضرب عندما تريد االتفوق على من هو أعلم منك في المجال، قاله صالح عندما نجا من كمين الجمارك؛ ليظهر أنه أكثر دراية منهم بالمسالك الجبلية، وأنه ألفها أيام الجهاد ضد المحتل.
121	كالنمل إذا ما قتلوناش رحنا في الحافر	عندما يصبح الإنسان لا قيمة له، وأن هلاكه محتم وبأي طريقة وفي أي لحظة، قاله مُسنّ بالمسجد، في معرض حديثهم عن مقتل العربي برصاص حرس الحدود.
129	عاش ما كسب مات ما خلّى	يُضرب للفقير المعدم، وأنه لم ينل من الدنيا ما تمنى، قاله صالح بحُرقة بعد الفراغ من دفن صديقه العزيز العربي.
133	العميا تطلب الكحل	عندما يكون الطلب غريبا أو وقحا وفي غير موضعه، أو عندما نطالب بأشياء لا نستفيد منها، ولا حاجة لنا بها، قاله صالح عندما طلب منه السبايبي بكل وقاحة حضور عرس ابن أخيه، وأن يجلب معه لزرق، وكان ذلك في عزاء العربي.
134	اخدم يا التاعس للناعس	عندما يكدح شخص ما ليستفيد ويتنعم شخص آخر، ردّ به صالح على السبايبي عندما أراد أن يوظفه مهربا لديه، فالتعب عندئذ من نصيب صالح، والربح للسبايبي.
134	استنّ حتى ينور الملح	عندما ننتظر المحال، ذكره صالح وصفا لوعود الحكومة.
135	اشرب كاسك ما شفتني ما شفتك	التأكيد بصرامة على الكتمان، قاله السبايبي لصالح بعدما رفض عرضه المغري وغير القانوني.

137	اذكر اللبية تهدف [يقابله عندنا في جيجل: اذكر السبع ينبع]	يقال عندما نتحدث بالخير عن شخص ما في غيابه، هذا الشخص نقدره ونحترمه غالبا، وفجأة يظهر ذلك الشخص، قاله صالح عندما فاجأته لونجا بالسؤال عن أحواله.
146	يوم لك ويوم عليك	ورد في حديث وُدي دار بين صالح وصديقه رومل القهواجي، حيث ذكّر رومل صالح بأنه يمكنه الاعتماد عليه، وأن رومل مستعد ليتقاسم معه الشيء القليل.
151	تتعلم لحفافة في ريسان ليتامى	عندما يُستَغل الضعيف لضعفه وغياب من يحميه، قاله ياسين متهما صالح باستغلاله لونجا لتلبية نزواته، وأنه لو كانت محمية ما كان لصالح أن يصل إليها.
152	الحرب خدعة	الخديعة مذمومة في الأصل، لكن في الحروب تصبح من وسائل النصر، فقد يُبني النصرُ على خدعة تغالط العدو، ورد هذا المثل في القتال الشرس الذي دار بين صالح وياسين، عندما كان صالح منهمكا يحدث نفسه عن حروب بني هلال.
158	النملة كي تطغى تتريش	يقال عندما يغترّ القوي بقوته، قاله صالح متحدثاً عن هزيمة هتلر، وأن غروره هو الذي قاده نحو الهلاك.
159	كُلْني وما تحقرنيش	رفض الذل وأن يمارس الآخر البغي ضدنا تحت أي ظرف وبأي شكل، قاله صالح بعد أن لقّن ياسين درسا دفاعا عن صديقه رومل القهواجي بطل صحراء العلمين.
163	لعبوا له لعبة الغولة	مثل يُضرب لمن خُدع، قاله صالح في حديثه مع الجازية عن أخيها الحسن بن سرحان.
175	حوحو شكار روحو	يُقال لمن يمدح نفسه، الأصل أن يُترك المديح كحكم يُدلي به الآخرون، قاله صالح ردا على المسيردية عندما مدحت نفسها.
184	كثرة الحذر تولد الشكوك	المبالغة في الشيء قد تولّد نقيضه، وحذر صالح غير المبرر عند تعامله مع لونجا قد ينتج عنه شيء في غير صالحه.
216	اللي ينطح الحيط تتكسر قرونه	يضرب لمن يستعمل القوة مع من هو أقوى منه، قالته لونجا لياسين بعد أن استفزها؛ لتظهر له أنها ليست ضعيفة كما يتوهم.
217	اللي يحسب لروحه يشيط له	من لا يكون موضوعيا في حساباته يخطئ، فعند التخطيط لشيء لا بد من أخذ كل المعطيات في الاعتبار، المثل قالته لونجا ردا عن استفزاز ياسين، لتظهر له أنها ليست سهلة كما يتوهم.

224	تعطي اللحم للي ما عندوش سنين	عندما يُعطَى أحدهم شيئا لا يستحقه، أو العكس من ذلك، قالته حنا عيشة تحسُّرا على حرمان صالح من الأولاد.
233	هنا يموت قاسي	الإصرار على الشيء والصبر عليه، على لونجا أن تصبر وتناضل من أجل الطفل الذي في أحشائها، وكذلك غياب صالح، وكلام الناس الذي لا يرحم من هم في مثل ورطتها.
242	النار تحت التبن	يبدي عكس ما يُكِنُّ، فالإمام وإن تظاهر بالتقوى والورع فبداخله يكمُن ما بداخل أي واحد من الناس.
242	يلقمها وهي طايرة	كناية عن الحرص والحيلة والذكاء وعدم تفويت الفرصة، ورد المثل في وصف الإمام، وأنه لم يعد مجرد طالب أو درويش بتلك الصورة النمطية المألوفة لدى الناس، إنما أصابه ما أصابهم.
263	يقتلون المقتول ويمشون في جنازته	يُضرب لوصف الحالة الأخلاقية المتردية لمجتمع ما، بحيث يبلغ النفاق والوقاحة والصلافة بالإنسان لارتكاب جريمة القتل ولا يكتفي بذلك، بل إنه قد يواسي أهل القتيل، المثل قاله صالح لوصف مجتمعه.
272	اللي يسمع لكلام الناس تقتله الفقعة	ليس من الحكمة أن تكون أذن الإنسان مكبا لنفايات الآخرين، وقريب من هذا قول العرب: من راقب الناس مات غمّا، قالته لونجا طالبة من صالح عدم الاكتراث لما يقوله الناس.
282	ضربني وبكى وسبقني وشكى	يضرب لمن يبادر بالظلم والتعدي ثم يمثل دور الضحية، قاله النمس لصالح بعد أن ألقى عليه القبض بتهمة التهريب، لكن صالح هدد النمس بكشف لعبتهم وفضح المستور عند من هم أعلى منه شأنا ونفوذا، وأن صالح مقرنة بالنمس مجرد مهرب صغير، أراد صالح أن ينقل الخوف والورطة إلى الجهة المقابلة.

ثـــالـــثا: الأغنـيـة الشـــعبية أو الشعر الملحون:

تختلف عن بقية أشكال التراث الشعبي في كونها تجمع بين الكلمة واللحن، وكثيرا ما تُضاف إليها الآلات الموسيقية، كما أنها ترتبط غالبا بالوجدان والمشاعر العاطفية والأحاسيس، وكغيرها من أشكال التراث لاقت اهتماما كبيرا من قبل الدارسين والمهتمين، وفي الرواية تُستغلّ لأنها قريبة من الناس، فهي تعبر بعمق عن هموم الشعب وهواجسه، كما أنها أكثر رواجا كذلك، وبالتالي استهداف أكبر قدر ممكن من الجمهور.

قد تأخذ الأغنية اسمها من المكان، كالأغنية الأوراسية مثلا، كما يمكن أن تُنسب إلى الأعراش والقبائل، كالأغنية القبائلية، وأحيانا تُنسب لممارسات وطقوس اعتقادية، كما تأخذ اسمها كذلك من الأحداث ووصف البطولات كأغاني ثورة التحرير، وقد تُنسب إلى فترة زمنية محددة كأغاني عام الشر، كما أن هناك أغاني صيتها يتعدى الحدود، وأخرى ذات طابع محلي.[1]

أ/ الأغنية لغةً:

ورد في القاموس المحيط: "الغناء ككساءٍ من الصوت ما طُرّب به، وغناه الشعر وبه تغنيةً تغنّى به، وبالمرأة تغزل، وبزيدٍ مدحه أو هجاه ... والحمَام صوّت".[2]

وفي المعجم الوسيط: "غنّى: طرّب وترنم بالكلام الموزون، ويُقال غنّى الحمام صوّت ... وبالشعر ترنم به".[3]

فالغناء لغة يُطلق غالباً على الترنم والطرب والصوت الجميل.

ب/ الأغنية اصطلاحا:

تعددت التعريفات واختلفت من باحث لآخر، قد يعود ذلك لاختلاف المواضيع التي تعالجها الأغنية الشعبية، أو لاختلاف طبوعها من منطقة لأخرى، وهذه بعض التعريفات التي صاغها المختصون:

لقد عُرّفتْ بأنها: "مقاطع نغمية، لها إيقاع خاصٌّ يردده الأهالي في الأفراح والمناسبات، وقد يتغنون بها على إيقاعات الرقصات الشعبية".[4]

---

1. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ص45-46. بتصرف.
2. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي. القاموس المحيط. مادة (غ ن ي). ص1207.
3. مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مادة (غ ن ي). ص664.
4. بشير بهادي. (جمالية الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية) (مجلة إشكالات) العدد11. معهد الآداب واللغات. تامنغست. فبراير 2017. ص41.

وعرفها ألكسندر هجرتي كراب بأنها: "قصيدة شعرية ملحنة، مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال".[1]

وفي تعريف آخر: "قصيدة ملحنة مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة".[2]

مما سبق يتضح أن الأغنية الشعبية هي التي تتوفر فيها مقاييس كل من: التواتر الشفهي، الشيوع غالباً، العراقة، الاستمرارية، والجمع بين الكلمة واللحن والإيقاع.

جـ/ موضوعات الأغنية الشعبية:

إن موضوعات الأغنية الشعبية مختلفة وثرية، يتحكم فيها عوامل شتّى، وبالتالي تتنوع الأغاني بتنوع المواضيع والأماكن الجغرافية والظروف والبيئة، فنجد أغاني أو ترانيم الأطفال لترقيص الطفل أو لتنويمه، وأغاني الختان والأعراس، ومن الأغاني ما هو مرتبط بالعمل، كالحصاد وجني الزيتون، وهناك الأغاني الثورية التي تكون ذات بعد نضالي، حيث تذكّر بحب الوطن والتضحية، ورسم صورة الشهيد والمجاهد في أبهى صورة، والاعتزاز بالقومية، والدفاع بشراسة عن الهوية، وتمجيد الحرية، ومهاجمة الاحتلال والخونة، وتتميز الأغنية الثورية بأنها صادرة من: "أعماق الفئات المسحوقة أيام الثورة، وكانت نتيجة تفاعل حميم بين مبدعها والأحداث التي عصفت بالمنطقة أمام ناظريه، فسجلها حارة كالدماء الفوارة التي كانت تسيل عقب كل وقعة أو معركة مع المستعمر".[3]

وتهدف الأغنية الشعبية إلى حفظ الموروث الثقافي والذاكرة التاريخية، ونقل ذلك إلى الأجيال، كما تساعد في تشكيل الهوية، والتعبير عن الوجدان، كما أنها مجال لتقديم العبر والدروس، ومنها ما هو موجه للترفيه، أو لبث حالة من النشاط بين الأفراد.

د/ خصائصها:

تتميز الأغنية الشعبية بالتداول والتوارث الشفويين، واللغة الدارجة العامية السهلة البسيطة، بأسلوب خال من التعقيد، واضح العبارات والمعاني، يغلب عليه الصور البيانية والمحسنات اللفظية، قريبة جدا من الواقع، حيث تستوحي الصور من صلبه وروحه، وتبني على أساسه.[4]

---

1. ألكسندر هجرتي كراب. علم الفلكلور. تر: أحمد رشدي صالح. وزارة الثقافة المصرية. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967. ص253.
2. فوزي العنتيل. بين الفلكلور والثقافة الشعبية. الهيئة العامة المصرية للكتاب. 1978. ص247.
3. إبراهيم ملحم. التراث والشعر. عالم الكتب الحديث. بيروت. 2010. ص21.
4. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. ص135، 136. بتصرف.

هـ/ ورود الأغنية في الرواية:

إذا ما قورنت بالسيرة الهلالية أو المثل، فإن توظيفها كان أقل منهما، وبمقاطع صغيرة، ترد على لسان البطل غالباً، حسب ما يقتضيه الحال والشعور المقام، ويمكن حصرها على النحو الآتي:

1/ نص الأغنية:

"يا صالح يا الصـــــالح، يـــــانا.

يا القمح البلـــــــــــــــــيوني.

وعيونك آ الصـــــالـــــــــــــح

كوحل وعـــــــــــــــــجبوني

يا صالـح يا الزين ويا عينين الطير". (الرواية،ص12)

هذه الأغنية شهيرة جدا في التراث الجزائري، وردت لتعبر عن مستوى نفسي ما يعيشه البطل، لاسيما وأنها تتغنى باسم 'صالح' وتمدحه، ويبدو أن صالح بين مفترق طرق، فصالح 'سبع مسيردا' وآخر سلالة بني هلال، هذه المكانة وهذا الماضي الذي يُعدّ بمثابة تركة وإرث ثقيل، هل سيكون صالح في مستوى هذا الإرث؟ أم أن المقادير ستصوّح به في ظلمات المجهول؟ ليكون مصيره كمصير الطغاة من أجداده بني هلال، كل ذلك وارد بالنظر للحالة التي تعتري البطل: **"ماذا يا الصالح؟ يا آخر سلالة بني هلال؟ أيها القمح البليوني، بدأت تتفسخ مرغما وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في قلبك الشهداء ودهر من الحزن".** (الرواية، ص12)

2/ نص الأغنية:

"آه ناري يا نـــــــــــــــاري

إذا طلبت التبن عينـي نعطيك

واذا طلبت فراش بقلبي نغطيك

يا ناري يانـــــــــــــاري". (الرواية، ص28)

وُظف هذا المقطع من الأغنية ليعبر وليصور حالة العشق والجوى التي يكتوي بها 'صالح' جراء حبه الجارف والطاغي لـ 'لونجا' فهو مستعد لأن يعطيها عينيه وما يملك وليس فقط التبن، التبن في مقابل عينيها شيء هين ويسير، فـ 'لونجا' تستحق كل ما هو غال ونفيس، فما بالك بالتبن؟

3/ نص الأغنية:

"آه يا لزرق أنا ربيتـــــــــــــــك.

بسرج الفضة وديتـــــــــــــــك.

والورغان حـــــــــــــــرير". (الرواية، ص38)

هو مقطع من أغنية للفنانة 'حسيبة رشدي' ورد هنا ليترجم حالة الزهو والرضى جراء الوصال القائم بين 'صالح' و'لونجا' حين ودّعها مقبلا على السوق لقضاء حوائجه وتلبية طلباتها، ممتطيا صهوة جواده، حيث كان يشعر بشيء من الفخر في أن 'لونجا' بحاجة إليه، وأنها أودعته حاجتها، ولو أن هذه النشوة كانت مشوبة بنوع من الحذر والخوف، فنحن حينما نحب شيئا نخاف فقدانه: **"قلبها بدأ يتفتح كزهرة برية جميلة، بيننا وبينه خوف وذعر وقبائل شرسة".** (الروايةص38)

4/ نص الأغنـية:

"أنا وانت ومكـــــــــــــــتوبي عايش جوال". (الرواية، ص40)

هذا المقطع الصغير من أغنية مغربية، جاء على لسان صالح موضحا تلك العلاقة المتينة التي تربطه بعوده 'لزرق بوبركات' وهو شأن كل سكان البادية، لديهم ارتباط وعلاقة خاصة مع حيواناتهم، وعلى وجه الخصوص الخيل في منطقة الغرب الجزائري، والتي تتبوأ منزلة خاصة ومميزة.

إن 'لزرق عود بوبركات' بمنزلة الصديق الوفي لصالح، لدرجة أن 'صالح' مستعد تمام الاستعداد لقتل من يتعرض لعوده 'لزرق' لأنه مُعينُه الوحيد في المهمات الصعبة والخطيرة، وعلى الرغم من مكانة 'لزرق' إلا أن 'صالح' مستعد للمخاطرة بحياتهما معا من أجل عيون 'لونجا' ورضاها: **"لا حلّ سوى الغوص في المخاطر مغمض العينين.**

سر يا ولدي سر.

سر الدنيا ما تخون.

أنا وانت والبر بعيد، بعيد.

امش ولا تلتفت وراءك يالزرق وخل اللي يصير يصير، واللي كان يكون، اللي كان يكون يا صاحبي". (الرواية،ص41)

5/ نص الأغنية:

"يا لزرق يا لزرق ما نبيعك ما نشـــــــــــريك.

نـخليك لممو العين. تزها بيك. وتركب عليك.

يا ناري. يا ناري. وعلاش حرقتني يا ناري". (الرواية، ص65)

حتى وهو بعيد عن عوده في طريقه إلى 'سيدي بلعباس' يحن ويشتاق إليه، تماما كما يشتاق لحبيبته 'لونجا' وهنا يبرز جليا مدى حبه لـ 'لزرق' حيث قرن بينه وبين حبيبته 'لونجا' وأن فراقهما نار تحرق أحشاءه.

6/ نص الأغنية:

"لونجا يا لونجا

شعرتك خبالة. دلي لي سالفك نطلع". (الرواية، ص69)

هذا النص مقطع من قصيدة لـ 'واسيني الأعرج' استحضره هنا؛ لأن 'لونجا' تبدو بعيدة المنال كالخرافة تماما، وذلك راجع لكون العادات والتقاليد والأعراف لا تسمح بارتباطهما؛ لأن فارق السن بينهما كبير، و'لونجا' نفسها تدرك ذلك، فهي تناديه: بابا صالح: **"أوف. وشحال تخرف يا بابا صالح، تنسى نفسك بسرعة، لونجا فين وانت فين؟ عليك أن تتحول إلى ابن العشرين"** (الرواية، ص68) فالظفر والفوز بـها يتطلب معجزة، ضف إلى ذلك أن امرأة بمثل صفاتها لا تخلو من منافسة: **"وعليك يا صويلح، يا ابن بلد الفقر والقحط، أن تكون قادرا على مقارعة الغيلان الآدمية".** (الرواية، ص69)

7/ نصُّ الأغنـــــية:

"أنا وحبيبي، صدره على قلبي

بايتين قلبه بقلبي". (الرواية، ص96)

هذا المقطع الصغير لـ 'لشيخة الرميتي' التي أدمن صالح سماعها، هو وصف لحال 'طيطما' مع 'صالح' قبل الهجر، تذكره 'صالح' بمزيد من الحسرة والأسى، وأنه أصبح لا قيمة له عندها، هجرها له من أجل عيون 'الكومندار' خلف بداخله جرحا غائرا لا يندمل: **"انتبه مرة أخرى إلى أن وجوده مع طيطما تحديدا لم يعد مرغوبا فيه".** (الرواية، ص96)

8/ نصُّ الأغنية:

"نـــارك ابو ناريـــــــــــــن،

اي نارك ما تطفـــــــــــاش.

لـــــسمر يا كحل العيـــــن،

آي قطع خبرك ما جـــــــــــاش" (الرواية، ص**107**)

ورد هذا المقطع على لسان 'العربي' حينما كان يقوم رفقة 'صالح' بعملية تهريب، كان 'العربي' بمنزلة الصديق الحميم، وكأي صديقين مقربين كانا يعرفان كل التفاصيل عن حياة بعضهما، ويغوصان معا في ذكر تلك التفاصيل وتحليلها بحنان ودفء، ومن أكثر الأشياء التي يتناقش فيها الأصدقاء فيما بينهم المرأة، سواء من حيث ذكر محاسنها، أو كيفية الوصول إليها، وغير ذلك، 'العربي' يعرف أن 'صالح' متيم بـ 'لونجا'، فراح يستغويه ويستثير عواطفه بذكرها: **"آه يا بابا صالح. عينك على لونجا، الذين يريدونها كثُر، شابة وحلوة وألف من يتمناها، الكثيرون يقولون عنها إنها ما تزال بكرا، لأن الإمام كان خاويا وما يقدرلهاش"** (الرواية، ص**106**)

بعدها رفع 'العربي' عقيرته بالأغنية سالفة الذكر، ليستفز صالحاً من جهة، ولينسينه وحشة الطريق وخطره المحدق من جهة أخرى، إنها الصداقة في أعمق صورها، حيث تزول كل الحواجز، ليبقى الصفاء والوُدّ وحده سيد الموقف، يتسليان بذكر الحبيب رغم الخطر المحدق، وفوهات البنادق التي لا ترحم: **"قف ... اوقف يا دين يماك والا نطلق النار؟ عندك. اوقف. خطوة وحدة ونرحيك".** (الرواية، ص**107**)

وأمام هذه الحالة الشعورية لـ'صالح' وصاحبه، والتي بلغت بهما حد الانتشاء، ما كانا لينصاعا لأمر صادر من حرس الحدود، حتى لو كان يضمّ في ثناياه موتا محتملا: **"لا تقف. اجر يالعربي قُلْ ما جريت، فقد تحول الليل المخيف إلى لحظة مجنونة لا تقهرها هذه الأصوات ... غنّ يا العربي يا وليدي، لم يبق لنا إلا الغناء ... ارتفع صوته أكثر، مع ابتسامة جميلة أطلت بخجل، لمعت إحدى أسنانه المذهّبة تحت ضوء القمر الذي خرج بصعوبة من تحت الغيوم المثقلة بالسواد:**

أقولوا لخليلـــــي، إذا مشـــــــيت بالليـــــــل،

ما بقـــى لي لـــــيل، نشـــوف فيه لخلـــــــيل ...

سلكنا من صرخات حرس الحدود أو كدنا، مر الليل باردا ولكنه كان جميلا ... مع من طاحو؟ اللي قراه الذيب، حفظه السلوقي". (الرواية، ص**107**، **108**)

9/ نص الأغنية:

"العربـــي يا العربي خويا.

وشحال من عربـــــــــي قتله الضيم.

إذا نبكـــي ما نردك آخويا،

و اذا نسكت ما راح يذوي الغيم". (الرواية، ص127)

هذا المقطع المؤلم يلخص مأساة مقتل 'العربي' من طرف حرس الحدود، ويصف الحالة التراجيدية التي يعيشها 'صالح' بعد فقد صديقه، كانت هذه الأبيات تعالج ما يختلج قلب 'صالح' وهو يفرغ قبر صاحبه من مياه الأمطار، لتبلغ قساوة المشهد ذروتها عندما بللت الأمطار الكفن، وظهرت جثة 'العربي' بوضوح، وتذكر صالح الأغنية التي كانا يرددانها كلما قطعا الوادي:

"خاطـــر والواد ادانـــي نـهبز فـــي الما نشـــدو

ونعيط وين الرجـــــال؟ والموجات اللا يزيـــــدو.

حمل صالح فأسه ورفشه، وقبل أن يترك المقبرة نظر إلى السماء، لعنها في قلبه، ولأول مرة لم يستغفر الله، بصق على الأرض بقوة". (الرواية، ص128)

10/ نص الأغنية:

"بالله يا الشمعة سألتـــك، ردي لـــي سآلـــــي

اش بك في الليالي تبكـي، ما زلت شـــعيله" (الرواية، ص183)

هذا المقطع جزء من قصيدة طويلة من روائح الملحون المغربي، للشيخ 'حسين التولالي' غناها 'صالح' تلبية لطلب 'لونجا' ولترقص له في المقابل رقصة جبال جرجرة، ليكتمل سحر المشهد: رقص بحضرة الحبيب على ضوء الشموع، ويبدو أن هناك شبها بين 'لونجا' واحتراق الشمعة، فهي احترقت بنيران البعد عن الأهل، واحترقت كذلك بالزواج من رجل فُرض عليها فرضا فقتل أنوثتها باكرا: **"تلوّثْ لونجا بألم مع اختلاط الألوان التي كانت تأكل الشمعة، هزت أوراكها، وتطاحنت في عينيها كل أزمنة البؤس ... لونجا تتلوى دائما ... تنحنح كما ينحنح لزرق لحظة الرغبة في الجري والتحليق، ثم أنّ كحمام جريح.**

يا وعدي، لو جيت يا الشمعة، نحكي لك ما جرى لـــــي

تنساي غـــــــــــــرابيك، وتسمعي لغريبتي طويلة" (الرواية، ص183، 184)

11/ نص الأغنية:

"العربـــي يا العربـــي خويا.

لوكان جيت سما ونجـوم، نخليك كالطير تتحوم". (الرواية، ص191)

من الجلي جداً أن فراق 'العربي' قصم ظَهر 'صالح' خاصة ما تعلق من ذلك بالشجاعة في اقتحام الصعاب، فقد أَلِف أن يقتحمها رفقة 'العربي' وكلاهما يحمي الآخر ويذود عنه ويعضده، ولكن بعد رحيله، ها هو 'صالح' يدخل دار البلدية يتيماً وحيدا، سيكون دون حماية من أولئك الذين خلّفهم المحتل ليحلوا مكانه، إنه بمثابة يتيم على مائدة لئيم، سيخوض ما تبقى من معاركه دون معونة من أحد: **"القلعة عالية وكبيرة ونحن ما زلنا صغارا ... بان له باب دار البلدية عاليا وهو تحته كالذبابة، لا شيء، الذين شيدوا هذا المكان فعلوا ذلك عمدا، بحيث أن المرء عندما يواجه البناية يشعر بصغره أمام مؤسسة الدولة، ويدخل المكان مهزوما، ومجردا من كل سلاح المناوشة، وقابلا لكل ما يُقترح عليه".** (الرواية،ص191)

12/ نص الأغنية:

"سر. سر. يا لزرق سر.

المخلولة في تستنـــى، وانا لاهي بالغيـــــــر.

لزرق عاطي وذنه لـــــي يصغي في لفظ معاني

وطى بظهره ينبه فـــــي وطار مثل الطيـــر" (الرواية، ص242)

عندما يتحول 'لزرق عود بوبركات' إلى جواد خارق للعادة، يطير في الهواء كما يفعل البراق الذي ركبه النبيّ محمدٌ –صلى الله عليه وسلم– ليلة الإسراء، حينئذ سيحقق 'صالح مبتغاه' وعندما يمتطي صهوة 'لزرق' يشعر بأن لا شيء يقف في طريقه، يصبح الصعب سهلا، والمستحيل ممكنا، يصير كل شيء في المتناول كما هو في الأساطير، فيستعمله في التهريب وتعجز الدولة عن الإمساك به، ويذهب إلى جبال جرجرة ليرى أهل 'لونجا' بسرعة فائقة، وربما استطاع بعث العهد النبوي من جديد، فتملأ الأرض عدلا ورحمة ونوراً، ويُعاد الاعتبار للشهداء والمجاهدين: **"مللتُ رب بلدة يُباع فيها الشهداءُ تماما كما تُباع الخردة في الأسواق الرخيصة ... في أي لحظة ما لم يدر أي أنسام التهمتها، شاهد لزرق يتجنح كالبراق، يرفرف عاليا، يعلو فوق الثلوج الجبلية، وفوق أرياحها الشتوية، في محاولة نبوية لإيصال الأرض بالسماء".** (الرواية، ص244)

13/ نص الأغنيـــة:

"غدا يفرّج ربـــــــي ونبني لك دار.
غدا يغيب اللـــــيل ويبان النهـــار.
راري يا بنتي رار،
بـلادنا كبيـــــــرة واحنا صـــغار.
اللي ما كلاه البر فينا كلاته النـــار.
راري يا بنتي رار
غدا ندير الـجنـــاح ونطير لبـعيد.
نركب بوبركـــــات ونكسر القيد.
راري يا بنتي رار
غدا يغيب اللـــــيل ويبان النهار" (الرواية، ص276)

يبدو أن غُـربة 'صالح بن عامر الزوفري' انتهت، أو أنها موشكة على الانتهاء، ستشرق شمسٌ طال غيابها، سينتصر 'صالح' بعد هزائمه المتكررة، وسيكون له ولد من 'لونجا' يحفظ به نسل بني هلال من الانقراض، هذا الولد سوف يستردّ مجدا ضائعا، ويبني عزاً على أنقاض 'بني كلبون': **"عائلة المجانين تُبعث من جديد؟ النور بدأ يدخل محاجر عيون موتى بني عامر ... ها قد جاء الذي سيقتل بني كلبون، ويعيد بناء أمجاد قبائل اندثرت على ما تبقّى من ركام قبيلتنا ... ستسقط نبوءة سيدي علي التوناني، وسيكون هذا الجيل الذي سأرثه من رحم لونجا قمة نقاء هذه السلالة ... صاحت الديكة المنهكة صباح الأحد، صيحات الفجر الأخيرة، أطلت من وراء الغيوم شمس نصف خجولة، وجبال امسيردا العالية ببياضها الناصع، وببساطتها الخارقة التي امتزجت بشموخ دغدغ أعماق صالح بن عامر الزوفري ... في البساتين التي تحيط بالبلدة ظهر على أغصان شجيرات اللوز نوارٌ أبيض، صغير، كان يبشر بربيع جـــميل".** (الرواية، ص277)

رابعاً: المعتقدات الشعبية:

نظراً لحساسية موضوع المعتقد، وكذلك ارتباطها بالأساطير على المستوى الشعبي، ليس من السهل بتاتا التعاطي مع المقدس وتوظيفه روائياً، وعلى وجه الخصوص في بيئتنا العربية، فالرواية العربية التي تريد توظيف التراث تصطدم "بالمقدسات وما ينتج عنها من احتمالات التكفير والمصادرة ... تصبح المصادرة والاتهام بالكفر، والجهل بطبيعة النص الروائي، واقتلاع الملفوظات من سياقاتها الروائية أمورا متوقَّعة ومنطقية".[1]

من ناحية أخرى تكمن الصعوبة في كون المعتقد من مكنونات الصدور: "وتعتبر المعتقدات أصعب الأنواع الفولكلورية في التناول، وأدقها في الدراسة والتحليل؛ لأنها لا تُلقّن، بل خبيئة في صدور معتقديها".[2]

أ/ **المعتقد في اللغة**: مأخوذ من العقد: "عقد الحبل والبيع والعهد يعقِدُه شدّه، وعُنُقَه إليه لَجَأ".[3]

ب/ المعتقد الشعبي اصطلاحاً:

ويُقصد بها: "الأمشاج التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات، وفي الجن، والعفاريت، والشياطين، والأرواح، والظواهر الطبيعية، بالإضافة إلى السحر، والطلاسم، والشعوذة، والتنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب ... إلخ".[4]

جـ/ بواعث توظيف المعتقد:

إن لجوء الروائي إلى توظيف المعتقدات الشعبية قد يكون رؤية متعمدة مسبقا ومتبنّاة منه، وذلك إما انتقاداً وإما تسليطاً الضوء على ما يؤمن به مجتمع ما، وأحيانا طبيعة الشخصيات تقتضي توظيف المعتقد، كأن يكون البطل متديناً بشكل ما، كما أن المعتقد لا ينفصل عن الواقع، خاصة في المجتمعات العربية، حيث نجد المعتقد يملك سلطة قاهرة يخضع لها الناس بشكل طوعي: "التراث الديني يشكل جزءً كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه".[5]

كما أن توظيف المعتقد أو المقدس بشكل عام قد لا يكون لأغراض إبداعية بحتة، إنما لأسباب عنصرية، أو طائفية، أو سياسية، وحتى طلباً للبروز والشهرة من خلال التعرض لما هو حساس ومقدس لدى العوام.

---

1. بهاء الدين محمد مزيد. زمن الرواية العربية. ص36.
2. كريمة نوادرية وسعاد زدام. (الـــــــتراث الشعبي المفهوم والأقسام). ص866.
3. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي. القاموس المحيط. مادة (ع ق د). ص1118.
4. كريمة نوادرية وسعاد زدام. (الـــــتراث الشعبي المفهوم والأقسام). ص 866.
5. محمد رياض وتار. توظيف الـــــتراث في الرواية العربية المعاصرة. ص137.

د/ المعتقدات الواردة في الرواية:

كان أمرا طبيعيا وربما حتميا ورود المعتقدات في رواية نوار اللوز؛ لأن البيئة التي تدور فيها الأحداث بيئة مليئة بالمعتقدات، بل إن المعتقد يشكل جزءً أساسيا من حياة الجماعة الشعبية، وسلطته أحيانا تفوق كل السلطات الأخرى؛ لأنه متغلغل بشكل كبير في أذهان الناس، وهو خط أحمر بالنسبة إليهم لا يمكن المساس به بتاتا، والملاحظ –وهو أمر طبيعي- أن غالب المعتقدات الواردة في الرواية منبتها الأصلي هو الإسلام، ولكن الجماعة الشعبية غيرت فيها زيادة ونقصانا تحت تأثير عوامل شتى، فنجد حينئذ ما هو محرّف، أو مزيد فيه حد الغلو والتطرف، وحتى ما هو مناقض للإسلام، ويمكن تلخيص المعتقدات الواردة في الرواية على النحو التالي:

1/ الأولياء والصالحون:

وهو أمر شائع جدا في المجتمع الجزائري، خاصة الغرب والجنوب، وبدرجة أقل في الشرق، ظهر هذا الأمر نتيجة الاحترام الكبير الذي أقره الإسلام للعلماء والصالحين ومن قبلهم الأنبياء، لكن مع مرور الوقت تجاوز هذا الأمر حدود الاحترام والتبجيل إلى حدود القداسة والاعتقاد، ومن ثَم اعتقاد النفع والضرر والبركة، ليس فقط حال الحياة، بل بعد الموت أيضا، ومن الطبيعي استغلال مثل هذه الاعتقادات سواء من الطبقة الحاكمة أو من غيرها لأغراض شتى.

في الرواية نجد كيف عَزَى صالح حرمانه من الذرية إلى دعوات الأولياء: **"يبدو أني بالفعل سليل العائلة المخصية التي سلط عليها سيدي عبد القادر الجيلاني أبشع دعواته"**. (الرواية، ص21)

بل إن البلد بأكمله يحفظ من المكاره والشرور بأولياء الله الصالحين: **"يقول الأولون الذين حنكتهم التجارب إن البلدة تُحفظ بحفظ مقامات الأولياء الصالحين مضاءة ليلا"**. (الرواية، ص35)

وبالتالي تكفي إضاءة مقام الولي لنتجاوز كل المحن والصعاب والمشاكل الاجتماعية المزمنة، ولا يخفى هنا سهولة استغلال هذا الأمر سياسيا واجتماعيا في السيطرة على الشعوب، وصرف نظرها عن المشاكل الحقيقية التي يتخبطون فيها.

غالبا ما تحاط هذه المسألة بهالة كبيرة من الإبهام والتقديس والغموض، وكذلك استعمال أسلوب التبشير والترهيب، واحتمالية الكشف عن المستقبل الغامض، وإحاطته بالشكوك والأسئلة العالقة: **"ذهبَتْ ليلا إلى أرض**

غير الأرض التي نبتنا فيها مع رجل غامض، وزارت الولي الصالح الذي بها، واستغفرت الله كثيرا، ثم قالت لي بأن مكروها سيقع". (الرواية، ص259)

2/ الجن والعفاريت:

حتى وإن ورد ذكر الجن والشياطين في القرآن الكريم، وأنهم يفرقون بين المرء وزوجه عن طريق ممارسة السحر، وأن لهم قدرات تفوق قدرات البشر بكثير، وأنهم أمة مثل البشر فيهم الصالح والطالح، إلا أن المخيلة الشعبية أضافت الكثير لهذا المخلوق الخارق، وأصبحت الكثير من الأمراض والمشاكل العائلية والاجتماعية تُعلق على شماعة الجن والشياطين، بل أصبح كل إخفاق في الحياة يُعزى إلى تأثير السحر والجن والعين بشكل مبالَغ فيه، حتى قيل في المثل الشعبي: 'اللي خانو سعدو يقول بيَ سحور'.

الاعتقاد في الجن وقدراته أمر قديم قدم الإنسان، وعند العرب نجد أن الجاهليين كانوا يعتقدون أن الشعر إلهام من الجن، وفي عصرنا الحالي كثيرة هي الأمور التي تنسب إلى الجن، حتى القتل ينسب إليه أحيانا، وهذا ما جاء في الرواية، حيث نُسب قتل 'العربي' إلى الجن: **"يقولون إنه حاول قطع الوادي المسكون بالليل، فسقط في مائه، وطئ على ابن الجن الأزرق، فأقسم أن يُفنيه كما أفنى العربي ابنه. يا أختي؟ لا جن أحمر وأصفر. النمس وجماعته".** (الرواية، ص122)

يشيع كذلك في الأوساط الشعبية أن الحيوانات تدرك وتستشعر وجود الجن أو غيره من المخلوقات الماورائية، فالديكة مثلا ترى الملائكة، وهذا ما استنتجه بطل الرواية عندما توقف 'لزرق' فجأة: **"فجأة توقّف لزرق، وكأن قوة ما حبسته وجمّدته في مكانه، رافعا أذنيه بدقة واستقامة، استشعر وجود الحياة في هذه المنطقة الميتة. هل يُعقل أن يكون هذا القفر البارد مسكونا؟ قالها صالح بن عامر الزوفري، ثم قفز عن ظهر جواده، وضع البندقية بين أذني لزرق وأخذ يسترق السمع بهدوء".** (الرواية، ص249)

من الأمور الشائعة جدا عند العوام أن الجن يمكن أن يسكن جسد الإنسان، فيتحكم ويتصرف في سلوكياته وأفعاله، خاصة عندما يتعلق الأمر بزواج الفتاة، وهذا ما اتُّهمت به 'لونجا' عند رفضها الزواج من الإمام: **"لم أكن أريد الزواج منه، قالوا إن رفضي له هو عملة شيطانية، ذبحوا عنزة سوداء، وأفرغوا دمها على رأسي، ثم أوثقوني على سعفة نخيل نبتت بشذوذ على رأس جبل ... لكني أتذكر أني سمعتهم يقولون: لقد خرج بلحمر، خرج بلحمر".** (الرواية، ص269)

ووصل الأمر بالجن تشويه خِلقة الجنين وهو في بطن أمه: **"قال الطبيب وقتها أن التشوه راجع إلى مشكلة عناصر دمنا المتشابهة ... وقالت جارتنا التي كانت تنجم للصاعد والنازل أن البيت مسكون بالرعب والخلائق الغريبة"**. (الرواية، ص175)

إن مثل هذه المعتقدات لا تزال موجودة إلى اليوم، وعلى وجه الخصوص: في أمور الزواج، سواء من حيث حدوثه أو عدم حدوثه، وكذلك الطلاق، وإنجاب الأولاد، والعقم، وغير ذلك من الأمور التي ترتبط بالعلاقة القائمة بين الرجل والمرأة، وعلى الرغم من التطور الحاصل في المجال الطبي، وكذلك المجال الديني التوعوي، إلا أن كثيرا من الأسر لا زالت تربط النجاح والتوفيق أو الخذلان بتدخل من الجن وما شاكله.

3/التنبؤ و الكهانة:

لطالما كان الإنسان مهووسا ومولعاً بالمعرفة والاطلاع على ما هو مجهول وغامض، ومن ذلك حب الاطلاع على الغيب، وما الذي سوف يقع مستقبلاً؟ أو ما الذي يختلج داخل نفس شخص ما؟ أو ما الذي فعله فلان أو لم يفعله؟ كل ذلك في سباق الإنسان المحموم نحو معرفة ما هو مستتر ومحجوب.

من المعلوم جدا أن حب معرفة ما سيقع مستقبلا ليس وليد العصر، إنما ضارب بجذوره في القدم، فهو عريق عراقة الإنسان، فنجده عند قدماء الإغريق والرومان، كما عند العرب قبل مجيء الإسلام وبعده، وعلى الرغم من أن الإسلام حارب هذه الظاهرة وألغاها، وحصر معرفة الغيب في ذات الله عز وجل: **"قلْ لا يعلمُ مَن في السمواتِ والارضِ الغيبَ إلا الله وما يشعرون أيّان يُبعثون"**[1] إلا أن كثيرا من الناس وإلى يومنا هذا لا يزالون يؤمنون بمثل هذه الأمور.

ورد في الرواية على لسان 'سيدي علي التوناني' مؤرخ البلدة، ووافقه قدماء البلدة وأعيانها: **"وكذا كان بأولاد عامر حين طمع فقيرهم في غنيهم، ومهبولهم في عاقلهم، فدار عليهم الزمان، وسيدور على من تبقى من باقي هذه السلالة، وقد ينجو وجه محروق، لم تتلفه رمال الصحراء، هكذا يقول الطالع، وسيعيد مجدا علاه التراب، وقد يبعث الذرية إلى الخلق من جديد"**. (الرواية، ص14)

إن مفهوم التنبـــؤ أو ما قاله الأقدمون عن آخر الزمان لا يزال ساريا أوساط الطبقة الشعبية إلى يوم الناس هذا، فكل ما تنبأ به الأقدمون صحيح، وأنه سيقع لا محالة: **"وصلنا إلى الزمن الموبوء الذي حكى عنه الأولون، الزمن الملعون"**. (الرواية، ص49)

---

1. الآية 65 من سورة النمل.

وسيجد 'صالح' نفسه في صراع وصدام مع هذه النبوءات، فيسعى جاهدا لخلق وفعل ما يُكذّبها من خلال الارتباط بـ 'لونجا' طمعا في عقب منها يكذب به نبوء الفناء المرعبة: "**وسنُكذّب حتما نبوءة سيدي علي التوناني، الذي صرح منذ سالف الأوان وأغلب الأزمان بانقراض هذه السلالة ... الهلاليون؟ السلالة التي كُتب عليها الفناء، سيتقاتلون حتى يُفني بعضهم البعض**". (الرواية، ص68-77)

بالرغم من تديُّن المجتمع وانتسابه للدين الحنيف، الذي حارب مثل هذه الأشكال من الاعتقادات، ورفع من قدر الإنسان وشرّفه بالعقل، لم يمنع ذلك من تشبث الناس ببقايا من عصور غابرة، تراكمت وترسبت تحت وطأة عوامل وظروف شتى.

4/ توظيف الدين:

حيث نجد الاقتباس من القرآن الكريم على لسان 'سيدي علي التوناني' فيما يبدو كاستهلال لبداية كلام في شأنٍ ما: "الحمد لله الذي خلق الإنسان من سلالة من طين، ثم جعله نطفة في قرار مكين، ثم خلق النطفة علقة، فخلق العلقة مضغة، فخلق المضغة عظاما، فكسا العظام لحما، ثم أنشأه خلقا، فتبارك الله أحسن الخالقين" ص13 فهذا النص من القرآن الكريم يجسد الآية رقم 14 من سورة المؤمنون بتحريف قليل، وتوظيفه هنا اتهام مبطن لمؤرخ البلدة 'علي التوناني' لأنه إذا أردت أن تمرر شيئا للناس ليصدقوه ولا يرفضوه، ففي مثل هذا المجتمع ما عليك سوى أن تلبسه ثوب الدين والقداسة، عندئذ حتى مجرد النقاش يصبح من المحرمات.

كل شيء حُرّف عن مساره الصحيح، فرجل الدين وبدلا من بثّ الأمل والحياة في نفوس الناس، وحثهم على السعي والاجتهاد وطلب الحق، كان عنصر هداماً بنشره اليأس والقنوط والخوف بين مستمعيه، وقد يكون الحال أسوأ إذا كان الغرض الإلهاء عمّا هو أهم: "**عمر بوحلاقي لا يعرف من الدين غير عذاب القبر، والقيامة، وزلازل الآخرة**". (الرواية، ص15)

ويستغل الدين أحيانا كذريعة لتسليط القهر على الآخرين، وهذا ما عانته 'لونجا' مع زوجها الإمام، الذي منعها من الخروج خوفا عليها من الشيطان: "**فالطفلة كانت مقموعة مع هذه الجثة الهرمة التي كانت تغار عليها حتى من التربة التي تمشي عليها، كان يقول دائما: إن لونجا صغيرة والشيطان قوي، فقد أغوى حتى الأنبياء والرسل، فحرمها حتى من الخروج**". (الرواية، ص139)

هذا الاستغلال المُغرض للدين قد تنتج عنه كوارث، ونجد الكاتب قد تنبأ بالعشرية السوداء التي كانت بمثابة سيل جارف لم يسلم منه أحد، وعلى وجه الخصوص: المثقفون: **"الميلود أراه الآن كما لم أر أحدا من قبل، وهو يؤمر بالبول على رأس أمه العجوز ... يُقال إنه تاب، لا يتكلم إلا عن الدين والقيامة ويوم الحساب ... قيل إنه فيما قيل يَحيك مع غيره خيوطا لاغتيال كاتب ياسين في قرية تنيرة، أنا لا أعرف كاتب ياسين، سوى أنه رجل مهم قال إن الصوامع مثل الصواريخ الجامدة في أمكنتها، عنده حق، صواريخ موجهة ضد الله أولاً، أنا متيقن أنه شخصية فذة، وإلا لماذا يريد بولحية اغتياله؟ آه يا كاتب خويا، لو تدري ماذا ينتظرك وينتظر أصدقاءك من الكتّاب؟ ستذبحون كالخرفان إذا وصل هؤلاء القتلة إلى السلطان"**. (الرواية، ص202)

خامساً: العادات والتقاليد:

من الضروري أن يكون لكل تجمع بشري ما يخصه ويميزه عن غيره من عادات وتقاليد وأعراف، تكون وليدة الحاجة والضرورة بطريقة تلقائية، أو متوارثة من جيل إلى آخر، فتُحتَرم إرضاء للأسلاف ولتمسك الناس بها، ومن هنا تأتي قوّتها الإلزامية، فيكون مخالفها مرتكبا لمحظور في نظر المجتمع، وربما استحق العقاب.

أ/ تعريفها:

عُرفت العادة على أنها: "كل أسلوب متكرر، يُكتسب اجتماعيا، ويُتعلم اجتماعيا، ويُمارس اجتماعيا، ويُتوارث اجتماعيا".[1]

كما أنها "ترتبط بظروف المجتمع الذي تُمارس فيه، من حيث الزمان والمكان، والنوع، والدين، والنظرة إلى الحياة، وحسب آلاف العوامل الأخرى ... كما أنها تمس الحياة العامة للجماعات الشعبية، سواء من الناحية الاجتماعية، أو الاقتصادية، أو السياسية، أو الأخلاقية ... ومن سماتها الرئيسية أنها فعل اجتماعي، كما أنها ترتكز على تراث يُغذيها، لتكتسب بعدها سلطانا وقوة تتطلب الطاعة والامتثال، وترتبط بمواعيد ومناسبات محددة".[2]

1. سامية حسن الساعاتي. السحر والمجتمع. دار النهضة العربية. ط2. بيروت. 1983. ص 155.
2. كريمة نوادرية وسعاد زدام. (التراث الشعبي المفهوم والأقسام). ص 866، 867. بتصرف.

ب/ العادات والتقاليد الواردة في الرواية:

1/ عادات الزواج:

حيث نجد في الرواية أن الأعراف تمنع زواج الكبير ممن تصغره سنا بفارق معتبر، وهو حال 'صالح' مع 'لونجا' وهي عادة مشهورة في المجتمع الجزائري ككل: **"لونجا ما تزال طفلة يا ولد البلاد، وأنت نبت الهم والشيب على صدرك ورأسك"**. (الرواية، ص39)

لكنْ 'صالح' وأمام هذا الحب الجارف يرفض هذا التقليد: "صالح بن عامر الزوفري ما يزال قادرا على معانقة القلوب التي تنبض بالحياة وترتعش لنسمة الفجر". (الرواية، ص39)

ومن العادات المرتبطة بالزواج كذلك السرعة إلى إنجاب الأولاد، وعلى وجه الخصوص: الذكور، وعلى الرغم من أن الدين الإسلامي ربط المسألة كلها بالقضاء والقدر، وأن الله يهب لمن يشاء ما يشاء، وأنه لا فرق بين الذكر والأنثى، إلا أن المجتمع لا يزال محتفظا ببعضٍ من بقايا الجاهلية: **"بكيتُ العمر كله يا بنتي وما زلت، تمنيتُ طفلا بلون عينيك يا الجازية من المسيردية"**. (الرواية، ص174)

2/ الأعراس:

تنتشر الكثير من العادات والتقاليد في الأعراس الجزائرية، وتختلف من منطقة إلى أخرى، ومن العادات الشائعة جدا في الغرب الجزائري حضور الخيل، وإقامة السباقات والرقصات الفولكلورية، فالجواد قطعة أساسية لاكتمال مراسيم الفرح، وهو ما التمسه 'السبايبي' من 'صالح' حيث طلب منه حضور عرس ابن أخيه مصطحبا معه 'لزرق': **"بغيتك تحضر عرس ولد خويا الميسوم. يا سيدي كل شي على المكتوب. لزرق يا صالح. لا تنسى لزرق، الفايدة فيه"**. (الرواية، ص52)

لم يكن 'صالح' ليصطحب 'لزرق' إلى هذا العرس، وهو ما جعل 'السبايبي' يعاتبه بطيبة مصطنعة: **"خسرناك يوم عرس ولد خويا. والله يا صالح خويا لزرق يساوي الخيل كلها، ولكن للأسف لم نملأ عينيك"**. (الرواية،ص133)

3/ السوق الأسبوعي:

لا تكاد تخلو منطقة في الجزائر من سوقها الأسبوعي، وهي ظاهرة موجودة في كل بقاع العالم، والسوق الأسبوعي فضاء تجاري ضارب في القدم قبل أن تظهر المتاجر الحديثة، ينعقد مرة في الأسبوع، يباع فيه كل شيء تقريبا، ويتميز بأسعاره المعقولة مقارنة بأماكن أخرى، وهو ما يجعله يعجّ بالباعة والزبائن على حد سواء،

يأخذ تسميته غالبا من اليوم أو المكان الذي يُقام فيه، فيُقال سوق الاثنين نسبة إلى اليوم، كما يقال سوق 'تامنتوت' نسبة إلى المكان.

قد تنشأ أحيانا شجارات في هذا النوع من الأسواق: "**سمع صالح صراخا غير عادي في قلب السوق، ظن في البداية أنها جزء من الحروب المألوفة التي تدور عادة بين أهل البلدة بالعصيّ حول المسائل اليومية التافهة، كمكان عرض البضاعة**". (الرواية، ص54)

كما أن السلطة تفتش السوق وتقلبه رأسا على عقب بحثا عن سلعة مهربة: "**عمي صالح. الديوانة، خبي سلعتك ... انتبه إليهم وهم يجوبون السوق، تذكر أنهم في المرة الماضية أخذوا منه كل شيء**". (الرواية،ص54)

يمتزج في السوق صياح الباعة لترويج سلعهم، مع صوت القوال والحيوانات: "**فاجأوه وهو يصيح: الكتان بأرخص الأثمان. أجر يا المسكين ... تدحرج نحو القوّال الذي كان صوته يرتفع عاليا ... كان الناس يحيطون به كالنمل وهو يقص أخبار العرب القديمة، وصاحبه ينقر على القلوز أو البندير، وصوت القصاب ينطلق حزينا من الأعماق**". (الرواية، ص54-58)

كما يستغل البرّاح تجمُّع الناس في الأسواق لنشر ما يريد نشره من أخبار: "**اختلط صوت الأطفال وهم يجرون بأكياس النايلون بصوت براح البلدة ... يا السامعين. ما تسمعوا إلا سمع الخير. ردوا لي بالكم. الله يهديكم ويهدينا ... يا السامعين. وقلوبكم كبيرة. عبد الله ولد يامنة الهجالة بنت السي محند راه مات اليوم، قتلته الديوانة وحرس الحدود**". (الرواية، ص60)

4/ العـــزاء:

للجماعة الشعبية طقوس وتقاليد معينة تقوم بها أثناء وبعد موت أحدهم، فالميت في حي 'البراريك' يؤخذ للمسجد لقراءة القرآن عليه والدعاء له: "**هز الإمام الجديد رأسه متململا في مكانه. بدأ يتمتم. بعدها ارتفعت عقيرته عاليا، يتلو آيات قرآنية عن الآخرة ويوم الحشر. دمعت عيناه المرهقتين ... تمتم الإمام بعد طول صمت رافعا يديه نحو سقف المسجد: ترحموا يا مؤمنين الله يرحمكم**". (الرواية، ص119، 120)

وفي الموت تزول كل العوائق والحواجز، بحيث يُعزّي العدوّ عدوه، فناس 'البراريك' تجمعهم المآتم والأعراس، وهذا ما فعله 'السبايبي' حيث قدّم واجب العزاء لأهل 'العربي' رغم العداوة القائمة: "**سعل السبايبي بقوة حتى يثير انتباه المصلين. ما الذي جاء به إلى هذا الجوع كما يسميه هو بنفسه؟ صباح الخير على جماعة الخير. الله يعظم الأجر يا خويا القهواجي ... هذه مائة ألف صدقة على روح الميت** ". (الرواية، ص124)

بعدها يُشيّع الميت إلى المقبرة لصلاة الجنازة والدفن، مخلفا وراءه جوا رهيبا من الحزن ونواح الثكالى: **"بعد صلاة الترحم، علت همهمة قطعها الإمام. إلى المقبرة يا جماعة الخير لصلاة الجنازة ودفن المرحوم. توكلوا على الله ... التفّتْ مجموعة من الشباب على المحمل، رفعوه على ظهورهم، وارتفعت في أثرهم أصوات النساء ... لتسبقنا جماعة الخير والأجر لحفر القبر"**. (الرواية، ص125، 126)

ومن العادات التي تشتهر أثناء موت أحدهم هي ترك الزينة، كمظهر من مظاهر التعاطف والحزن على الميت، وهو ما فعلته 'لونجا' احتراما لمكانة 'العربي' عند صديقه 'صالح': **"كانت جميلة. لم تكن مكحلة ولا مسوكة. منذ وفاة العربي، أحجمت عن فعل ذلك. فهي تعرف جيدا مقدار حب صالح الزوفري للعربي"**. (الرواية،ص137)

5/ طريقة الكلام:

حيث نجد اشتهار بعض الأساليب المعينة في تعابير الجماعة الشعبية فيما بينها، كالحلف والقسم برأس ما هو عزيز في نظرهم، حتى لو كان حيواناً: **"يما مريضة يا عمي صالح. وحق راس عودك. ما عنديش باش نشري لها الدواء"**. (الرواية، ص49)

يشتهر بينهم كذلك التنابز بالألقاب: **"آه يا ولدمريم الحولاء"**. (الرواية، ص150)

كما ينتشر بينهم الكلام الفاحش والبذيء، وهذه الطرق في التعبير تظهر خللا ما تعانيه الجماعة الشعبية، وتوقعهم في التناقض مع ذواتهم، كون الدين الإسلامي نهى عن هذه الأمور لآثارها السلبية على المجتمع.

المطلب الثاني: التراث المادي:

1/ اللباس:

وهو ما يستر به الإنسان جسده، ويختلف لباس أهل الحضر عن لباس أهل الريف، كما يختلف أيضا اللباس التقليدي عن اللباس العصري، ولباس الزينة عن اللباس العادي، وقد ورد في الرواية عدة أنواع من الألبسة تشتهر بها الطبقة الشعبية في الريف على وجه الخصوص، وهي ألبسة تواجه خطر الزوال والاندثار، نظرا للتغيرات الذهنية والتطورات الاجتماعية والاقتصادية الحاصلة في المجتمع.

ومن بين الألبسة التي ورد ذكرها: **البرنوس**، وهو لباس تقليدي عريق ومشهور في المجتمع، يُنسج من الصوف أو الوبر، أو يُخاط من الكتان، كما أنه لباس خاص بالرجال، قد يُلبسُ لمجرد الزينة فقط، كما هو الحال في الأعراس في بعض المناطق، كما يرتديه كذلك كبار السن، أو من له مكانة في المجتمع كالعلماء والأئمة، وقد يُلبس لاتقاء البرد في فصل الشتاء: "**حتى برنوس الوبر لم يعد قادرا على حمايته من هذا اللفح الذي يدخل العظم كالسم**". (الرواية، ص241)

نجد كذلك **الجلابة**، وهو لباس تقليدي لا يقل شهرة عن البرنوس، ويشترك فيه الرجال والنساء، فهناك جلابة خاصة بالرجال، وأخرى خاصة بالنساء: "**قال شيخ طاعن في السن، ينام جسده النحيف والمنكسر عند الظهر، داخل جلابته الممزقة**". (الرواية، ص121)

نجد كذلك: **العباية**، وهو لباس نسوي فضفاض: "**يا الله يا خويا يا صالح، خل لي عباية موسلين خضراء إذا كان معك، إذا عدت بدونها للبيت سأطرد حتما**". (الرواية، ص47)

ومن الألبسة النسوية كذلك: **الملاّية** البربرية، وهو لباس يوضع على الرأس كغطاء، تشتهر به منطقة القبائل: "**تضع على رأسها ملايتها البربرية التي ورثتها عن جدتها**". (الرواية، ص137)

كما يشتهر بين العامة كذلك مجموعة من أنواع الكتان: "**جانيتو. موسلين. الرتيلاء. القطيفة. المسيرة ... الكتان الرخيص. اجر يا المسكين ... اجر ... اجر ...**". (الرواية، ص62)

2/ أدوات الزينة:

السلوك الفطري للمرأة في سعيها للتزين هو ما يجعلها تبحث عن تلبية هذه الرغبة، وأدوات الزينة التي ورد ذكرها في الرواية كلها أدوات تقليدية تخص أهل الريف ويشتهرون بها، كالكحل، والحناء، والسواك، وغير ذلك من أساليب التزيّن، هذه الزينة تجعل من المرأة وكأنها تتغلب على عوامل الزمن التي تجعلها تبدو أكبر سناً، حيث ورد في وصف 'لونجا' بأنها: "**لم تتغير أبدا. هي هي. ما تزال طفلة تتعشق المفاجآت. الكحل والسواك الصحراوي والحناء الورقية ... هاهي قد عادت إلى ركضها القديم وإلى طقوسها البربرية. الكحل والسواك والتعطر بدقيق الورد وماء الزهر والحناء**". (الرواية، ص37-39)

وقد تكون الزينة بغرض أن تبدو المرأة جميلة في عين زوجها، وهو ما تفعله 'المسيردية' من أجل صالح: "**ضفرت شعرها، وتعطرت بقشور الرمان وماء الزهر، وملأت فمها بعود النوار وشهد العسل**". (الرواية، ص91)

3/ الأثاث:

هو ما يحتاجه البيت أو غيره من متاع ليصبح مناسبا للعيش أو ممارسة النشاط المعتاد بطريقة عادية ومرنة، ويختلف الأثاث ويتنوع من بيئة لأخرى، ومن بيت لآخر، حسب طبيعة الاحتياج والظروف، وتكون المادة الأولية للأثاث من الخشب، أو المعادن، أو الطين، أو البلاستيك، وغير ذلك.

في الرواية ذُكر بعض الأثاث الذي يخص ساكن الريف ويعبر عن بيئته، ويعكس الظروف الاقتصادية التي يعيشها، والتي اعتمد عليها لتأثيث بيته بكل ما يحتاج إليه، فنجد 'المجْمر' الذي يُستعمل في التدفئة أو الطهي: "**تذكر دفء البيت، ومجمر الفخار المصنوع من تربة الأرض التي يطأها يوميا، والبور العتيق الذي يملأ صوت ناره وهي تخرج حادة من الرأس**". (الرواية، ص43)

ورد أيضا في الرواية ذكر بعض الأواني التي تستعمل للطهي أو الأكل: "**تحسّستُ تحت الملعقة الخشبية شيئا صلبا ... وضع عليه خبز يابس وغلاية القهوة**". (الرواية، ص21-31)

كما ورد أيضا ذكر بعض الأدوات التي تُستعمل بشكل مستمر لدى سكان الريف، ولا يكادون يستغنون عنها: "**اختلطت أصوات مهاريس القرية بآلات النسيج الصغيرة، والرحى الشعبية**". (الرواية، ص210)

4/ الطب الشعبي:

يُــعرّف بأنه: "معتقدات أفراد المجتمع نحو المرض، والأفكار السائدة في مسبباته، وردود الأفعال التي تبدو في سلوكهم وتصرفاتهم لمواجهته خارج نطاق الطب الحديث".[1]

ويُعتبَر وليد التجربة والحاجة، ويختلف من منطقة إلى أخرى، ويسمى أحيانا: الطب البديل أو الطب التكميلي: "ويقوم على ثلاثة أساليب: الأسلوب الدوائي، والأسلوب التميمي، والأسلوب الطقسي"[2] ورغم تطور الطب الحديث إلا أن الطب الشعبي التقليدي لا يزال منتشرا وبكثرة في المجتمع.

في الريف لا توجد مستشفيات، وهو ما يجعل من يعيش هناك يعتمد على النفس، منتهجا الطرق التقليدية في طلب الشفاء، ولا تخلو القرية من القابلة، وهي المرأة التي تساعد النساء أثناء الحمل والولادة: **"جريت وراء بنت الجارة حتى أدخلتني بيت الولادة، كنت ملتصقة بالحبل المعلق على أخشاب السقف تزحمين وتــئنين ... خزرتني القابلة حنا عيشة بنظرة مؤنبة".** (الرواية، ص175)

لم يكتف الفرد الشعبي بطلب العلاج لنفسه فحسب، إنما اهتم بحيواناته كذلك وعالجها، حيث نجد في الرواية أن 'صالح' أصيب بالخوف والهلع خوفا من موت 'لزرق' بعد إصابته بطلق ناري في عملية تهريب، فصار هو و'لونجا' يسابقان الزمن لإنقاذه: **"لونجا. مالك حالة فمك. لزرق يموت. قلت لك واش لازم ندير؟ لا وقت للقهوة. سخني سكينا. سكين الإمام الكبير، حتى يحمر، وخذي معك شوية عرعار، وسكر، ومارمان، وسخني الماء كذلك ... غسل الجرح بالكحول والميروكروم. صهل لزرق بقوة. ثم دفن في صدره دقيق أوراق المارمان وكمية كبيرة من مختلف العقاقير الشعبية والنباتات اليابسة، ثم لف صدره العريض بخرقات بالية وضعها الواحدة على الأخرى".** (الرواية، ص260، 261)

5/ الطعام التقليدي:

الطعام أمر ضروري لاستمرار الحياة، وتختلف الأطعمة باختلاف الشعوب والثقافات والمناطق الجغرافية حتى داخل البلد الواحد، كما أن الأطعمة التقليدية مرتبطة ارتباطا وثيقا بثقافة المجتمع: "ولا يمكن إنكار علاقة الطعام بثقافة مجتمع وبموارده الطبيعية والتغيرات مع المراحل التاريخية التي تطرأ على المجتمع ... إن

---

1. زينب عباس عيسى. (الطب الشعبي في البحرين). (مجلة الثقافة الشعبية). عدد12. أرشيف الثقافة الشعبية. مملكة البحرين. شتاء 2011. ص80.
2. كريمة نوادرية وسعاد زدام. (التراث الشعبي المفهوم والأقسام). ص866.

الطعام هو جانب هام جدا لقياس مستوى المعيشة والقيم الجمالية لمجتمع معين، ذلك لأنه يعكس بأدواته وأنواعه الثراء النفسي والاجتماعي للمجتمع".[1]

ولقد ورد في الرواية ذكر بعض الأطعمة التقليدية، حيث يروي صالح مغامراته في التهريب، وحياته وراء الحدود: "**تغذينا في أحد الأسواق الشعبية بالكباب والبصل المشوي على الجمر والحريرة**". (الرواية، ص**109**)

ومن الأطعمة التي جاء ذكرها في الرواية: 'البركوكس' وهو طبق تقليدي شهير في كل القطر الجزائري مع اختلاف في التسمية، ويسمى عندنا في جيجل بـ: 'العِيش': "**مدّت يديها إلى الملعقة لتملأها بالبركوكس ثم تضعها في فمه**". (الرواية، ص**181**)

6/ العمارة:

ويقصد بها فنون وأساليب وطرق البناء، وقد استخدم الإنسان منذ القديم ما توفر له من مواد ليبني ما يحتاج إليه من عمران، وتعكس العمارة الظروف الثقافية والاقتصادية والتاريخية التي شيّدت فيها، لتبقى فيما بعد شاهدة على حضارة من شيدها، تقاوم عوامل الزمن والطبيعة، وقليل هو العمران الذي صمد أمام الطبيعة وتعاقب الحقب التاريخية.

أبرز نمط عمراني ورد في الرواية هو 'البراريك' وهو مصطلح شعبي يُطلق على البنايات الهشة الفوضوية غالبا، وتكون مبنية من الطوب ومغطاة بالزنك، غير منتظمة، وملتصق بعضها ببعض بطرق عشوائية، يقطنها فئات من الناس تعاني الفقر المدقع، أتوا من أماكن مختلفة، ما يجعل هذه التجمعات –نتيجة الظروف– بؤرة لظهور كل الآفات الاجتماعية: "**هؤلاء هم أصحاب البراريك يعيشون وكأنهم في بورديل ... سكن جُحرا مُخيفا وضع عليه قطعا من الزنك، بالضبط في النقطة الفاصلة، حيث تختلط البناءات الطينية بالبراريك التي تمتد على رقعة واسعة جدا**". (الرواية، ص**148**)

وحتى 'صالح' ينتمي إلى هاته 'البراريك': "**راسك خشين يا صالح الزوفري، يا وليد البراريك**". (الرواية، ص**11**)

ورد كذلك ذكر قبة الولي الصالح، وهي ما يُشيد على قبر من يُعتَقَدُ فيه الصلاح والولاية، تبنى بشكل هندسي مربع، تعلوه غالبا قبة دائرية الشكل بنهاية حادة، ويختلف هذا النوع من القبب والأضرحة من حيث

1. مريم بشيش. (الطعام التقليدي والعولمة). (مجلة الثقافة الشعبية). العدد 9. أرشيف الثقافة الشعبية. مملكة البحرين. ربيع 2010. ص86، 87.

التشييد حسب الحالة الاقتصادية للمجتمع الذي بنيت فيه، كما تُحاط أيضا بهالة من الهيبة القداسة والاحترام: **"لقد سرقوا كل شيء إلا قبة الولي الصالح"**. (الرواية، ص35)

كما نجد أيضا عمارات شاهدة على مرور الأجانب من هنا، ويتجسد ذلك في: دار البلدية، تلك العمارة الشاهقة التي خلفها المحتل، والتي بُنيت بتلك الطريقة –حسب صالح– بشكل مقصود ومخطط له مسبقا، حتى يبدو أمامها المواطن العادي صغيرا: **"القلعة عالية وكبيرة ونحن مازلنا صغارا ... بان له باب دار البلدية عاليا وهو تحته كالذبابة. لا شيء. الذين شيدوا هذا المكان فعلوا ذلك عمدا بحيث أن المرء عندما يواجه البناية يشعر بصغره أمام مؤسسة الدولة ويدخل المكان مهزوما ومجردا من كل سلاح المناوشة وقابلا لكل ما يُقترح عليه"**. (الرواية، ص191)

ولم تخل الرواية أيضا من ذكر تلك البيوتات التي تبنى بغرض إيواء الحيوانات التي يربيها أهل الريف، فتجد: 'الزريبة' وهي حظيرة الماشية، تصنع من القصب ونحوه لحمايتها من الحر والبرد، وكذلك: 'المراح' وهو المكان الذي تأوي إليه الماشية ليلا، وخاصة في فصل الصيف: **"حتى بقرة ماما عيشة عجزت عن مقاومة هذه البرودة السامة. كانت ترتعد من قساوة الثلج. الزريبة غير كافية لوقايتها من أمراض الشتاء ... سمع وقع خطاها وهي تتكسر على كتل الثلج الذي كان يملأ المراح"**. (الرواية، ص219، 255)

7/ الحرف والمهن:

وهي أعمال تتطلب مهارة خاصة، تكون يدويةً غالبا، **وعُرّفت** بأنها: "منظومة عملية وثقافية، إنها طرائق وفنون لصناعات مختلفة، تنشأ عادة عن مثال القديم، ويحوّر فيها الحرفيون حينا بعد حين، وقد تنوعت أساليب الأداء عبر العصور تبعا لما يطرأ على المجتمع بعاداته وتقاليده واحتياجاته من التغير والتحول".[1]

وتعتبر الحرف الشعبية من بين أهم الفنون التي تصارع من أجل البقاء، فهي مهددة بالاندثار والزوال، بسبب عدم الاحتياج إليها نتيجة طغيان الصناعة الحديثة: "والحرف التقليدية هي موروثات شعبية يسيطر عليها طابع الإهمال لعدم تدوين عناصرها أو تسجيلها، وندرة الأبحاث التي تتناولها".[2]

---

1. علي بـــــزي. (الحرف التقلـــيدية أهمية ومنهجية دراستها). (مجلة الثقافة الشعبية). العدد12. ص130. مرجع سابق.
2. نفسه. ص131.

ونجد في الرواية ذكرٌ لبعض الحرف والصناعات، منها: صناعة حدوتي الحصان، وهما ضروريتان له للسير بشكل أفضل وللحماية كذلك من خشونة الأرض والأحجار وغيرها، وتستبدلان بشكل دوري عند حرفي مختص في هذا الشأن: "**سأطلب من حماد الزعيمي أن يغير صفائح حدوتيك، أشعر أنهما بدأتا تتعبانك وتغوصان في حافريك يا صديقي**". (الرواية، ص**34**)

ويتحدث 'صالح' عن صديقه 'رومل القهواجي' ومعاناته من خلال الاشتغال بعدة حرف ومهن متعبة: "**اشتغل برداعيا، ثم مزارعاً خماسا، ثم مهنا متتالية، غير أنه في تلك الفترة بالذات اشتغل في أحد المقاهي الشعبية، وفجأة قفز إلى تلحيم الأواني الحديدية المكسورة**". (الرواية، ص**120**)

هذه الفنون وجودها مرتبطٌ بوجود الإنسان، فهي ضرورية لسير حياته بطريقة عادية، ولكي يحقق البقاء في هذا الكون كان عليه أن يمتلك مهارات تساعده على العيش بطرق أسهل، كالحرف اليدوية، وكيفية زراعة الأرض، وتشييد العمران، والطريقة التي يُنتَج بها الطعام ويُطبخ، والموسيقى، والألعاب، وغير ذلك من الفنون.

كما أنها تُعبّـر عن الهوية والانتماء الحضاري للجماعة الشعبية، كما تُبرز البساطة التي تميزها، وتظهر كذلك المستوى المعيشي والاقتصادي والثقافي للناس، كما أنها دليل ملموس على الإبداع والابتكار، وأن الإنسان بارع في استغلال ما هو متوفر لخلق وإبداع ما يحتاج إليه مهما كانت الظروف.

خَـــــاتِـــــمةٌ

خاتـمة:

يــتّضحُ جليّاً مما سبق في هذا البحث أن الرواية الـحديثة اشتغلت على التراث بـمختلف أنواعه، بـما في ذلك التراث الشعبي من عادات وتقاليد، وأغانٍ شعبية، وأساطير، وسير وحكايات، وغير ذلك من أشكال التراث الـمختلفة.

ووظّفت الروايةُ ذلك التراثَ لغايات ومقاصد مختلفة، فهناك من يستدعي التراث ليعيد قراءته وبعثه في حُلّة جديدة، وتوليد دلالات ومعان معاصرة تتماشى مع الواقع الحالي، ليشكل بذلك وعيا جديدا بالتراث، فالتراث يحمل قيما وفكرا وروحا صالحة للتجديد والتطور والاستمرار.

كما أن هناك من يرى في التراث قلعة يتحصّنُ فيها ليقاوم الهيمنة الأجنبية مخافة الانصهار في الآخر، خاصة وأن معظم البلاد العربية وقعت تحت الاحتلال الأجنبي، فكان استدعاءُ التراث ضرورةً حتميةً تُمليها الوقائعُ والظروفُ، حفاظا على الذات والهوية.

كما أن الدافع الفنّي كان له دور مهم في هذه القضية، حيث أنه لطالما قيل إن الرواية العربية نسخة مشوهة عن نظيرتها الغربية، هذا الأمر جعل المبدع العربي يستلهم من ماضيه العريق الزاخر بالتراث؛ ليتخلص من هذه العقدة المزمنة، ويُثبت للعمل الإبداعي العراقة والقدم، فاشتغل على الطاقة الفنية والأدبية الكامنة في التراث، خاصة وأن هذا التراث نهل منه غيرُ العرب، فكان اللجوء إلى التراث الزاخر والثري ضرورة لا مناص منها، لاسيما وأن للدرس العربي تقاليدَ في هذا المجال، فمدرسة الإحياء انتهجت نفس الدرب في سعيها لإعادة بعث الشعر، وإخراجه من الانحطاط الذي لحقه عبر قرون من الزمن، وبالتالي فالعودةُ إلى ماضي الأمة الغني ليس جديدا في الدرس العربي، كما أن هذا الرجوع يمثل اعتزازا وفخرا وتمسُّكا بالأصالة، وامتداد تلك الأصالة وتفاعلها مع الحاضر، فأمة بلا جذور هي أمة بلا مستقبل.

كما لعب الدافع النفسي دورا مهما في هذا التوظيف، فالاغتراب الذي يعيشه المبدع نتيجة طغيان الحياة المعاصرة، يجعله يمارس نوعا من الهروب نحو أزمنة يراها الأنسب له ولحالته، ثم إن الذات المبدعة تحنُّ فطريا إلى الماضي الذي يوصف بأنه كان زمنا جميلا.

إن توظيف المبدع للتراث ليس من قبيل الصدفة، إنما بوعْي منه وقصد، وتلبية للحاجة الملحّة كذلك، وتختلف البواعث وكمّ ومقدار وأشكال التوظيف من مبدع لآخر، حسب الغايات والمقاصد والخلفيات، وحسب ما يقتضيه النص السردي، وما الذي يريد المبدعُ قوله.

إن توظيف 'واسيني الأعرج' للتراث الشعبي كان جليا وواضحا، بل إن الرواية متخمةٌ بأشكال عديدة من التراث الشعبي، لكن طغت وبشكل كبير أحداث التغريبة الهلالية، حيث هيمنت على كل تمفصلات الرواية، بحيث يستحيل قراء وفهم الرواية من دون دراية بأحداث التغريبة، إن النصوص والشخصيات متفاعلة بين التغريبتين إلى حد الانصهار.

لم يكن هذا التوظيف للتغريبة من قبيل الاعتباط أو المصادفة، إنما كان عن قصد، فالتغريبة نصٌّ مُشعّ، وسوف يخدم الرواية والروائي على حدٍّ سواء، فكل روائي يريد أن يكون لأعماله صدى واسع.

كما أن الدافع السياسي يظهر جليا في استدعاء أحداث التغريبة وشخصياتها، فالنص السردي للرواية كان في الغالب ممارسة سياسية مقنَّعةً، ينتقد من خلالها السلطة الحاكمة، خاصة تلك التي تدين بالولاء لفرنسا، أو تلك التي عاثت في خيرات البلد فسادا، وكان نقدا قويا وشرسا وقاسيا؛ لأن 'واسيني' يُغلّفه بقالب هزلي ساخر، ويربطه بتاريخ الهلاليين الطويل، ليُظهر من خلال استغلال أحداث التغريبة مصارع الظالمين.

الظروف السياسية والاجتماعية المتشابهة للمجتمع الجزائري من جهة، والهلاليين من جهة أخرى، ساعدت الروائي بشكل كبير، ليُسقط الأحداث على بعضها وكذلك الشخصيات، كما ساعدته أيضا ليوجه سهام نقده وسخريته للجميع، أي السلف والخلف، وكأنه لا أمل في تغيير نحو الأفضل إلا من خلال حدوث معجـــزة.

أخيراً: أحمد الله عز وجل في بدء ومُخـــــتَـــتَم.

قائـمةُ الـمصادر

والــمـراجـــع

قائمة المصادر والمراجـــــــع:

ـ القرآن الكـــــريـــــــــــــم برواية ورش عن نافع.

ـ المصادر:

1. واسيني الأعراج. نوار اللوز. منشورات الفضاء الحر. ط1. بيروت 1983.

ـ المراجـــــــــع:

ـ المعاجـــــم:

2. محمد بن منظور. لسان العرب. دار صادر. ط1. بيروت.
3. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. مطبعة حكومة الكويت. 1965.
4. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي. القاموس المحيط. دار الحديث. القاهرة. 2008.
5. مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية. ط4. مصر. 2004.

ـ الكـــــتب بالعربيـــــة:

6. أمينة فزاري. مناهج دراسات الأدب الشعبي. دار الكتاب الحديث. ط1. القاهرة. 2010.
7. أحمد زياد محبك. حكايات شعبية قصص. اتحاد الكتاب العرب. سوريا. 1999.
8. إبراهيم ملحم. التراث والشعر. عالم الكتب الحديث. بيروت. 2010.
9. بهاء الدين محمد مزيد. زمن الرواية العربية. دائرة الثقافة والإعلام. ط1. الشارقة الإمارات العربية المتحدة. 2001.
10. بن جمعة بوشوشة. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية. المطبعة المغاربية للطباعة والنشر. ط1. تونس. 2005.
11. حلمي بدير. أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث. دار الوفاء. ط1. الأسكندرية. 2003.
12. حسين محمد سليمان. التراث العربي الإسلامي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.
13. حسين خمري. فضاء المتخيل. منشورات الاختلاف. ط1. 2002.
14. روزلين ليلى قريش. القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 2007.
15. سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر. المكتبة العصرية. بيروت. 1997.
16. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. رؤية للنشر والتوزيع. ط1. القاهرة. 2006.
17. سامية حسن الساعاتي. السحر والمجتمع. دار النهضة العربية. ط2. بيروت. 1983.
18. سعد الله أبو القاسم. أفكار جامحة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1988.
19. الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. مركز النشر الجامعي. تونس. 2000.

20. صالح صلاح. سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية. المركز الثقافي العربي. ط1. الدار البيضاء. 2003.
21. عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1998.
22. علي عشيري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1997.
23. عائشة عبد الرحمان. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. دار المعارف. ط2. القاهرة.
24. فتحي إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للنشر. تونس. 1988.
25. فوزي العنتيل. بين الفلكلور والثقافة الشعبية. الهيئة العامة المصرية للكتاب. 1978.
26. محمد الجوهري وآخرون. مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري. ط1. القاهرة. 2006.
27. محمد عيلان. محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري. ج1. دار العلوم للنشر والتوزيع. عنابة. 2013.
28. محمد سعيدي. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون الجزائر. 1998.
29. مصطفى الصاوي الجويني. في الأدب العالمي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 2002.
30. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار العودة. بيروت لبنان. 1987.
31. محمد هواري. أعلام الأدب العربي المعاصر. دار الكتب العلمية. ط1. بيروت لبنان، 2018.
32. محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002.
33. محمد كامل الخطيب. نظرية الرواية. وزارة الثقافة. دمشق. 1990.
34. محمد مرتاض. النقد الأدبي في المغرب العربي بين القديم والحديث. دار هومة. الجزائر. 2014.
35. نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة.
36. نزيه أبو نضال. التحولات في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت. 2006.
37. يُمنى العيد. الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية. دار الفارابـــي. ط1. بيروت لبنان. 2011.

ـ الكتب المترجـــمة:

38. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العلمية.ط1. لبنان. 1982.
39. عبد الكبير الخطيبي. الرواية المغاربية. ترجمة: محمد برادة. منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي. الرباط. 1971.
40. فاليت برنار.الرواية. ترجمة عبد الحميد بورايو. دار الحكمة. الجزائر.2002.
41. لوكاتش جورجـــي. الرواية. ترجمة مرزاق بقطاش. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر.
42. ميخائيل باختين. الخطاب الروائـــي. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. ط 2. الرباط. المغرب. 1987.

ـ المجلات والجرائد:

43. مجلة إشكالات. العدد11. معهد الآداب واللغات. تامنغست. فبراير 2017.
44. مجلة الآداب. العدد 22. جامعة قسنطينة. 1995.
45. مجلة الأقلام. عدد 12. ورزارة الثقافة والإعلام.
46. مجلة الثقافة الشعبية. العدد 9. أرشيف الثقافة الشعبية. مملكة البحرين. ربيع 2010.

47. مجلة الثقافة الشعبية. عدد12. أرشيف الثقافة الشعبية. مملكة البحرين. شتاء 2011
48. مجلة دراسات الأدب المعاصر. العدد 16. أوت 1991.ص 102.
49. مجلة العلوم الإنسانية. العدد 29. جامعة محمد خيضر. بسكرة. فيفري 2013.
50. مجلة علوم الإنسان والمجتمع. ع؟. جامعة خنشلة الجزائر. التاريخ ؟.
51. مجلة ميلاف للبحوث والدراسات. العدد5. المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف. ميلة. الجزائر. جوان2017. ص866.
52. مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية. العدد 3. جامعة سيدي بلعباس. ماي 2015.
53. جريدة الشعب: 2016/04/17.

ــ الرسائل الجامعيـــــة:

54. جبور أم الخير. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيو نقدية. أطروحة دكتوراه. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران.2011. (مخطوط).

ــ المواقع الالكترونية:

55. http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37074
56. https://www.alaraby.co.uk/diffah/herenow/.
57. https://www.djazairess.com/echchaab/62157
58. https://www.annasronline.com/index.php
59. https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj.
60. http://www.adab.com/literature/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=1186.
61. http://www.wata.cc/forums/showthread.php?92561-.
62. https://ar.wikipedia.org/
63. http://arabi.ahram.org.eg/News/85578.aspx.
64. http://www.anfasse.org.
65. الموسوعة العربية العالمية. النسخة الإلكترونية. إصدار 2004. الرياض. المملكة العربية السعودية.

فهرس الموضوعات

فهـــــــرس الـموضوعات:

العنـــــــوان **رقـم الصفحة**

مقدمة ..... أ – ب

الفصل الأول

الـمبحث الأول: ماهية التراث الشعبـي وأقسامه وخصائصه

الـمطلب الأول: التراث الشعبـي لغة واصطلاحا..... 01

الـمطلب الثانـي: أقسام التراث الشعبـــي..... 06

الـمعتقدات والـمعارف الشعبية..... 06

العادات والتقاليد 07

الأدب الشعبـــي 07

الفنون الشعبية والثقافة الـمادية 08

الـمطلب الثالث: سـمات وخـصائص التراث الشعبـــي..... 09

الـمبحث الثانـــــــي: الروايـــــــــــة

الـمطلب الأول: مفهوم الرواية لغة واصطلاحا.....11

الـمطلب الثانـــي: البدايات والتطور.....14

الرواية في الغرب 14

الرواية العربية 17

الرواية الـجزائرية 20

الرواية الجزائرية الـمكتوبة بالفرنسية 22

الـمطلب الثالث: حضور التراث الشعبي في الرواية الـجزائرية..... 24

دوافع توظيف التراث في الرواية الـجزائرية.....26

البحث عن وعي جديد بالتراث 26

مقاومة الآخر الأجنبـــي 27
العامل الفنـــــــــــي 28
البواعث الثقافية 29
الظروف السياسية والاجتماعية 29
العوامل النفسية 30

الفصل الثانـــــــــي

المبحث الأول: ترجمة الروائي ومضمون الرواية

المطلب الأول: ترجـمة واسينـــــي الأعرج 32
المطلب الثاني: مضمون الرواية 37

المبحث الثانـــــــــي: الأشكال التراثية الواردة في الرواية

المطلب الأول: تراث غير مادي..... 40
السيرة الشعبية: "سيرة بني هلال" 40
تعريف السيرة لغة واصطلاحا 40
مـميزاتـها 40
مـختصر السيرة الـهلالية 40
التفاعل والتداخل القائـم بين التغريبتين 41
أسباب توظيف سيرة بني هلال في الرواية 54
المثل الشعبـــي 55
المثل لغة واصطلاحا 55
خصائص الـمثل الشعبـي 56
وظيفة الـمثل الشعبـــي 56
جدول الأمثال الواردة في الرواية ودلالاتـها 59
الأغنية الشعبية 63
تعريفها لغة واصطلاحا 63
موضوعاتـها 64

خصائصها 64
ورودها في الرواية 65
المعتقدات الشعبية 72
المعتقد لغة واصطلاحا 72
دوافع توظيف المعتقد 72
ورود المعتقد في الرواية 73
المطلب الثاني: تراث مادي..... 77
اللباس 81
أدوات الزينة 81
الأثاث 82
الطب الشعبـــي 82
الطعام التقليدي 83
العمارة 84
الحرف والمهن 85
خاتـــــمة.
قائمة المصادر والمراجع.
فـــهرس الموضوعات.

ملـخّص:

عرفت الروايةُ الـحديثةُ انفتاحاً كبيراً على باقي الأجناس الأدبية الأخرى، نظراً للمكانة التي احتلتها، وبـحثاً عن التطور والتـجديد والاستمرار، ومن بين الأشكال التي وظفتها الروايةُ الـحديثة: التراث الشعبي على اختلاف أنواعه، من سيرٍ وأساطيرَ وأمثالٍ وغير ذلك.

إن استدعاء التراث شكّل مسارا وآليةً لدى كثير من المبدعين، ومنهم: 'واسيني الأعرج' الذي اشتغل على تغريبة بني هلال ليُشكّل نصا إبداعياً تفاعل مع التغريبة بشكل كبير، لتظهر تغريبة 'صالح بن عامر' في حُلة جديدة تشعّ عن تغريبة بني هلال، فكأن النص بُعث من جديد، لينتقد الكاتب من خلاله الأوضاع الراهنة للمجتمع، خاصة ما تعلق منها بالـجانب السياسي.

لقد كانت رواية 'نوار اللوز' متخمة بأشكال التراث الشعبي، لكن هيمنة السيرة الهلالية طغى على باقي الأنواع، وكان ذلك أمرا مقصودا من المبدع؛ لأن اشتغال الذات المبدعة على التراث كان له دائما أهداف وغايات، تـختلف من كاتب لآخر، كما تـختلف الدوافع كذلك، فمنها ما هو فنيّ خالص، ومنها ما هو خارج عن نطاق الفن وجماليات الإبداع.