الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامـــعة الجزائـــــر 2
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية
تخصص : الخطاب السردي الـمعاصر

التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي ـ أنماطه وأبعاده ـ

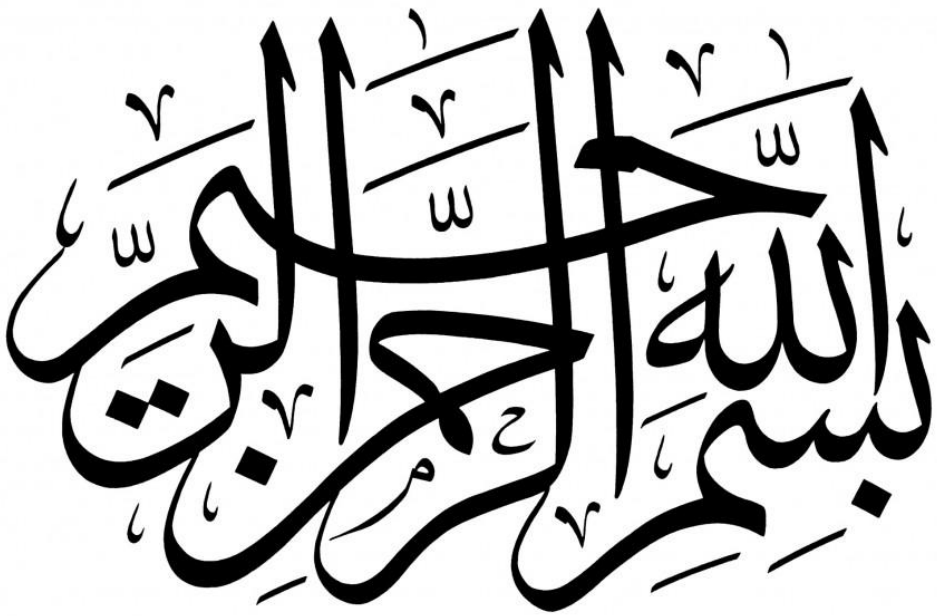
أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث LMD في اللغة العربية و آدابها

إعداد الطالب :
ـ النعاس بورابح

إشراف الأستاذ الدكتور :
ـ علي ملاحي

لجنـــة المناقشـــة			
الإسم و اللقب	الرتبة العلمية	الجـــــامعة	الصفـــة
أ.د/مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيســـــًا
أ.د/علي ملاحـــي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفا و مقررًا
أ.د/ليلى قاسحـــي	أستـــاذ دكتـــور	جامعة الجزائر 2	عضـوا مناقشًا
أ.د/ناديـــــة نعاس	أستـــاذ دكتـــور	جامعة الجزائر 2	عضـوا مناقشًا
أ.د/ العربي بن عاشور	أستـــاذ دكتـــور	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة الجزائر	عضـوا مناقشًا
أ.د/عبد القادر عميش	أستـــاذ دكتـــور	جامعة الشلف	عضـوا مناقشًا

السنة الجامعية : 2021 - 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى والدي الكريمين أطال الله بقاءَهما

إلى زوجتي وأخواتي

إلى الأخ الكريم حسام الدين

إلى كل الأحبة من قريب أو من بعيد...

بورابح النعاس

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور:

علي ملاحي

على كل ما قدمه من توجيهات طيلة هذه الرحلة العلمية

النعاس بورابح

مقدمـــــة

مقدمة:

تعد الكتابة الروائية نشاطا إبداعيا، ومن البديهي أن يكون لمثل هذا النشاط فاعل ينهض به وموضوع فعل أو منتوج يحققه، وغاية أو هدف يسعى إليه من وراء هذا النشاط، وسياق يتنزل فيه.

والرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على التجريب المتواصل الذي لا يستقر أبدا ولا يهدأ، فقد شهدت من التحول والتطور ما جعلها في بحث لا ينتهي عن جديد الأساليب وحديث الأشكال، والرواية الجزائرية أيضا كغيرها من الروايات الأخرى استطاعت أن تحقق ثراء فنيا كبيرا خلال فترة زمنية محدودة، إذ استطاعت أن تتجاوز المحلية لتلتحق بمصاف العالمية، وذلك على يد جيل طموح أكد ذاتيته من خلال كتابات روائية تشربت منابع التراث التي لا تنضب ولا تنتهي.

فرضيات البحث:

– إن السمة البارزة التي ميزت الأعمال الروائية الفنية الساعية إلى تأصيل الرواية العربية شكلا ومضمونا، هي العودة إلى التراث الشعبي، فهو جزء أساسي لا يتجزأ من كيان الأمة، ومقوم هام من مقومات الشخصية العربية، بل هو رمز من رموز أصالة الأمة وعنوان سيادتها، لذلك ارتبط البحث عن الهوية العربية للرواية العربية بقضية التراث ومدى الأخذ من منابعه الصافية، فصار التراث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية.

– إن أهمية التراث الشعبي في الرواية العربية لم تقتصر على التعامل مع إبداعات الماضي بوصفها مادة خام ا، يجب تحليلها وسبر أغوارها، وإنما جاءت أهميته من خلال الإسقاطات التاريخية، وإعادة الخلق للتراث وبعثه من جديد، ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة مغايرة أنتجتها مختلف الظروف السياسية والاجتماعية.

تجاوزت استفادة الروائيين العرب من التراث حدود الموضوع إلى توظيف عناصره وأشكاله التراثية، التي تجذب القارئ العربي وجدانيا، إذ أن علاقة التراث بالرواية علاقة حميمية يفرضها الواقع، ليلعب بذلك التراث دورا جماليا زاوج بين الواقع والضرورة.

– ومصطلح التراث كما أشار إلى ذلك الأستاذ بشير خلف معرفا بكتاب الموروث الشعبي وقضايا الوطن الذي صدر عن رابطة الفكر و الإبداع بولاية الوادي سنة 2007 إلى أنه مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية، التي بقيت عبر التاريخ، وانتقلت من بيئة إلى أخرى، فهو إذن يضم الممارسات الشعبية السلوكية، ويضم أيضا ما أبدعه الضمير الإنساني من تراث إسلامي أو محلي شعبي، بل قد ينهل أحيانا من التراث الأجنبي بمختلف تفرعاته.

– إن توظيف الرواية الجزائرية للتراث واسع بشكل كبير، ومن الروائيين الذين وظفوا التراث الروائي عبد الحميد بن هدوقة في الجازية والدراويش ، والروائي الطاهر وطار الذي وظف التراث الشعبي في اللاز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وواسيني الأعرج في نوار اللوز، وغيرهم الكثير ممن وظف المادة التراثية في أعماله الروائية .

– والكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، من بين هؤلاء المبدعين الذين تزخر أعمالهم الروائية بالتراث الشعبي، والمجسدة أعماله الروائية في سبع روايات ، و وهو من الكتاب الذين رفعوا راية التجديد للدفع بالرواية الجزائرية إلى الأمام، والحق أن عز الدين جلاوجي بحكم اشتغاله بالقصة والمسرح وأدب الأطفال، لم يكتب الرواية إلا في العشرية الأخيرة، ولكن هذا لم يحل دون بلوغه هدفه في حجز مكان مميز له في ذاكرة الكثيرين من القراء والنقاد، الذين يعترفون له بموهبته الروائية، وقدرته العج ائبية الحكيمة في تطويع اللغة والصورة معا.

– والقارئ لروايات عز الدين جلاوجي يلمس ذلك التوظيف الواضح الجلي للتراث الشعبي في روايتية "الرماد الذي غسل الماء" و" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "

اللتان تمثلان عينة الدراسة في هذا البحث، إذ نلفيه يعتمد في بناء نصيه الروائيين على توظيف بعض الأمثال والأغاني الشعبية، ويستحضر بعض الأسماء الدينية والسياسية ذات الإحالات الرمزية في الذاكرة الجماعية، كما يوظف بعض المقاطع الشعرية التي تشبه قصائد النثر.

وباعتبار أن التراث يمثل الهوية والأصالة فقد كان حضوره في الروايتين، بمثابة الدعامة والركيزة الأساسية التي يعول عليها الروائي في عمله الإبداعي.

وأما عن **أسباب اختياري لموضوع البحث** فكان ذلك راجعا بالأساس إلى:

- القناعة الذاتية أو الميول وكان ذلك بدافع أول رواية قرأتها للكاتب المعنونة بـ "الرماد الذي غسل الماء" فشدني أسلوب السرد لدى هذا الروائي ، بالإضافة إلى ما تحويه الرواية من توظيف للتراث الشعبي.
- تبلور الدراسة ضمن فرع من تخصصنا الموسوم بالخطاب السردي المعاصر.
- انتقاء نصوص روائية جزائرية بداعي الشعور بجانب من المسؤولية تجاه هذا الزخم الهائل من الإبداع المشهود في الساحة الأدبية المعاصرة.
- انطلاقا من أن التراث الشعبي يعد بمثابة التأصيل للجنس الأدبي.
- اختياري لروايات عز الدين جلاوجي بالتحديد ليس لأنه المتفرد بتوظيف التراث ، ولكن لارتباط هذا التراث بمقومات المجتمع الجزائري ، على غرار فترات عرفت الكثير من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في الجزائر.

وفيما يخص **أهداف البحث، فإنها ترتبط بأهمية التراث الشعبي** في حياة الشعوب ، وقد جاء هذا الاهتمام بالدراسة مركزا على الأهداف التالية التي تبلورت كالآتي:

- محاولة رصد وضبط أشكال ومفاهيم التراث الشعبي في روايتي "الرماد الذي غسل الماء " وحوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ".

- الكشف عن عوالم التراث الشعبي الموظف في الروايتين.
- الكشف عن أهمية توظيف التراث الشعبي في الروايتين.
- التوصل إلى نتائج يتضح من خلالها أثر توظيف التراث الشعبي في النصين الروائيين.

وعن **أهمية البحث،** فهي تتصل بـطبيعة موضوع الدراسة الذي يتماشى مع أهمية التراث الشعبي، والتي تكمن في المقام الأول ، كونه يعطي لشعب من الشعوب هويته الخاصة التي تميزه عن الأمم الأخرى، والتي بدورها تضعه في مصاف القرون التاريخية التي لها تاريخ عريق تحتفي به، والأجمل هو أن يكون هذا التاريخ العريق قد أسهم في تطوير الشعوب الأخرى ولا زال، كما أن له أهميات أخرى نذكر منها التالي:

- مساهمته الكبيرة في تراكم المعرفة خاصة ما ورث من العلوم، فهو إرث عظيم للإنسانية جمعاء.
- إن التراث هو المحدد الأول والأخير لثقافة الشعوب، كما يسهم وبشكل رئيسي في تكوين العقل الجمعي.
- التراث أساس الحضارة، ذلك ان الحضارة والمدنية لا تعنيان إطلاقا أن التراث يعيق عجلة تقدمهما بل على العكس فان العديد من الأمم تـقف في الصفوف الأولى عالميا لمحافظتها واحتفاظها بتراثها.

وفيما يخص طرح **إشكالية البحث** ، فهي تنطلق من هذا الزخم المعرفي والتمظهرات التي يأخذها التراث في إبداعات الروائي، ولذلك سنحاول من خلال هذا البحث دراسة كيفية توظيف التراث الشعبي في "الرماد الذي غسل الماء"، "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر "، مع المحاولة على مناقشة الموضوع من خلال الاجابة المفتوحة على التساؤلات التالية:

- ما المقصود بالتراث؟ وما البعد الأنثروبولوجي للتراث الشعبي في الخطاب الروائي؟
- ما هي آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي؟

- ماهي مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي؟
- ماهي أنماط التراث الشعبي الموظفة في روايات عز الدين جلاوجي؟
- ماهي أبعاد التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي ؟
- كيف ساهم توظيف التراث الشعبي في تشكيل البنية الروائية لدى عز الدين جلاوجي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت خطة بحث مكونة من مقدمة و فصل تمهيدي وأربعة فصول وخاتمة.

فأما المقدمة فأشرت فيها إلى أهمية التراث الشعبي ومدى أهمية توظيفه في العمل الروائي، كما أشرت إلى فرضيات البحث، وأسباب اختيار الموضوع، وأهمية البحث، وأهداف الموضوع، والمنهج المتبع، وإشكالية البحث.

وخصصت الفصل التمهيدي للحديث عن البعد الأنثروبولوجي لتوظيف التراث الشعبي في الخطاب الروائي من خلال الوقوف على مفاهيم الأنثروبولوجيا وتفريعاتها وعلاقتها بالخطاب الروائي وكذا علاقتها بالتراث الشعبي، كما تناولت فيه التعريف بالتراث الشعبي وعناصره، وعلاقته بالنص الروائي واختتمته بالحديث عن أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية باعتباره موضوع دراستنا.

وعالج الفصل الأول آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث، وذلك من خلال توظيف النصوص الأصلية.
- القراءة المعرفية للمجتمع، وذلك من خلال المعرفة بطبيعة النصوص الموظفة.
- مفارقات الواقع وملابساته، من خلال فهم الاختلافات الأدبية والسياسية والدينية على حقيقتها.
- المرجعية الشعبية للخطاب الروائي (الرؤية، الهوية، الإنتماء)، من خلال فهم المادة الموظفة.

وأما الفصل الثاني فعالج أنماط التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- أسلوب التوظيف السردي الجمالي للتراث الشعبي، من خلال إعادة الصياغة وبناء الخطاب
- أسلوب التوظيف السردي الديني، من خلال تقديس المقدس ومراجعة الذات.
- أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي، من خلال النقد الفلسفي لمثالب المجتمع.
- أسلوب التوظيف السردي للتاريخ، من خلال مرآة الواقع واكتشاف أزمنة الخطاب (الماضي والحاضر).

واتجه الفصل الثالث إلى دراسة مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- المستوى السردي الشكلي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الموضوعي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الفني في روايات عز الدين جلاوجي

أما الفصل الرابع فاتجه إلى دراسة أبعاد التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- البعد الثقافي، الأنثروبولوجي لروايات عز الدين جلاوجي.
- البعد النفسي، من خلال عقدة أوديب وأثرها في الوعي السردي الشعبي الجلاوجي .
- البعد الاجتماعي، من خلال الصراع الطبقي ووجهة نظر عز الدين جلاوجي الشعبية.
- البعد الإيديولوجي، من خلال الواقع والايديولوجيا في ذاكرة عز الدين جلاوجي الشعبية.

وفيما يتعلق **بمنهج البحث** ، فلا أحد ينكر ما للتراث من أهمية في تصوير هموم الإنسان ومعاناته من أنواع القهر والظلم والاستبداد والألم والظلم ، مما يكرس ويرسخ ذلك

في التراث الشعبي المتمثل في الأمثال و الحكم والشعر وغيرها من الأشكال الشعبية التي تتواتر من جيل إلى جيل كتابة وشفاه ا، وبما أن الأنثروبولوجيا تهتم بدراسة الإنسان، فكان من الضرورة بمكان توظيف هذا المنهج لدراسة هذا النوع من الأبحاث، فمن خلاله يمكن التطرق إلى ظواهر الإنسان الثقافية وبيئته الاجتماعية، وهذا ما يدفعنا الى ضرورة التعرف على تراثه الشعبي، الذي يعد بمثابة الحجر الأساس الذي يرتكز عليه فكره، ولا نعدم أن نستفيد من بقية المناهج إذا اقتضت ضرورة البحث ذلك (الس وسيولوجي، السيميائي، والبنيوي، والسوسيوبنيوي).

وكانت خاتمة البحث عبارة عن مجموعة من النتائج المتوصل إليها من هذا البحث وقد تمت الاستفادة من بعض الدراسات السابقة، ولا غرابة أن يكون لهذا الزخم من الإنتاج التراثي شأن عند الدارسين، فقد نال قسطا ليس بالقليل من الدراسات، منها ما تناول الرواية ومنها ما تناول المسرح والقصة وغيرها، ومن هذه الدراسات التي تناولت التراث الشعبي نذكر الآتي:

- الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، عبد الحميد بوسماحة، دار السبيل، الجزائر، 2008.
- رسالة دكتوراه بعنوان: توظيف التراث في المسرح الجزائري، إعداد الطالب: أحسن ثليلاني، إشراف: أ.د: محمد العيد تاورتة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.
- رسالة دكتوراه بعنوان: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، إعداد الطالبة: نجوى منصوري، إشراف أ.د: الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012.

- رسالة ماجيستير بعنوان: ترجمة مظاهر التراث الشعبي في رواية ابن الفقير لمولود فرعون، إعداد الطالب: سفيان عبد اللطيف. أ.د: الطاهر بلحيا، جامعة وهران 01، 2016/2015.

- رسالة ماجيستير بعنوان: تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، إعداد الطالبة: زهية طرشي، إشراف أ.د: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، 2016/2015.

- أما عن الصعوبات التي واجهت البحث فتمثلت في صعوبة جمع المادة العلمية، وتجسدت الصعوبة أكثر وأكثر في الفصل الثالث من البحث والموسوم ب "مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي".

والشكر الخاص للأستاذ المشرف: أ. د علي ملاحي الذي كان نعم المشرف على هذا البحث من خلال التوجيهات العلمية والنصائح الأبوية فقد اعتبرته أبا قبل أن أعتبره مشرفا فجزاه الله عنا خير ما يجزي به الوالد عن ولده.

الفصل التمهيدي : البعد الأنثروبولوجي لتوظيف التراث الشعبي في الخطاب الروائي

1.الأنثروبولوجيا / المفاهيم والتفريعات والأقسام (مقاربة نظرية)

1 1 المفاهيم العامة للأنثروبولوجيا.

1 2 تفريعات وأقسام الأنثروبولوجيا.

1 3 الأنثروبولوجيا والتراث الشعبي.

1 4 أنثروبولوجيا الخطاب الروائي.

2.التراث الشعبي والرواية : المفاهيم / العناصر وأسلوب التوظيف

2 1 مفاهيم التراث.

2 2 عناصر التراث الشعبي.

2 3 علاقة النص الروائي بالتراث الشعبي.

2 4 أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية.

توطئة :

وظفت الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة التراث الشعبي بشكل بارز ظاهر للعيان، على "اعتبار أن الأدب بشكل عام إثراء للحياة، وما ينبع من تجربة الوعي الجمالي هو إثراء للرواية، والتراث الشعبي أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، ولذلك كان المهم التعرف على قدرة الروائي في استلهام التراث الشعبي وتمثله في الصياغة والتعبير، وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص توظيفا لا يجهل روح التاريخ وأبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاقة أثبتتها عصور التراث، وبما يبعث في الروائي المعاصر مهارة تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية للتعبير عن رؤاه المختلفة للحضارة وفهمه لأسرار الحياة، ولأن المقصد من توظيف التراث الشعبي في الرواية هو توليد دلالات جديدة في التجربة الروائية وإعادة خلق وإبداع "[1]، فقد جاءت الدراسة لتتعرف على مستوى توظيف التراث الشعبي لدى كتاب الرواية الجزائرية ، روايات **عز الدين جلاوجي أنموذجا** ، من خلال استدعائه الجمالي بشكل عام للمخزون التراثي الذي أملته عليه ضرورات و معطيات فنية تركت ظلالها عليه ، مما حذا به إلى الانخراط في هذا الأسلوب التقني في استلهام التراث.

وللحديث عن البعد الأنثروبولوجي لتوظيف التراث الشعبي في الخطاب الروائي – عموما – وجب علينا لزاما الوقوف ع ند بعض المفاهيم المكونة لهذا الطرح ليتضح المغزى العام الذي نتوخاه بشكل أساسي في هذا البحث ، وقد جاء ذلك على النحو المنهجي الآتي:

الأنثروبولوجيا / المفاهيم والتفريعات والأقسام (مقاربة نظرية)

المفاهيم العامة للأنثروبولوجيا.

تفريعات وأقسام الأنثروبولوجيا.

[1] عبد الحافظ بخيت ،استلهام التراث في الرواية، موقع : منتديات ستار تايمز https://www.startimes.com/

الأنثروبولوجيا والتراث الشعبي.

أنثروبولوجيا الخطاب الروائي.

التراث الشعبي والرواية : المفاهيم / العناصر وأسلوب التوظيف

مفاهيم التراث.

عناصر التراث الشعبي.

علاقة النص الروائي بالتراث الشعبي.

أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية.

1-الأنثروبولوجيا : المفاهيم العامة والتفريعات والاقسام / مقاربة نظرية

1-1مفاهيم الأنثروبولوجيا:

"إن لفظة أنثروبولوجيا **Anthropology**، هي كلمة إنجليزية مشتقة من الأصل اليوناني المكون من مقطعين: أنثروبوس **Anthropos** ومعناه الإنسان و لوجوسLocos ، ومعناه علم"[1].

ومن خلال هذا التعريف اللغوي للأنثروبولوجيا يمكن فهم معناها، "وبذلك يصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ علم الإنسان أي العلم الذي يدرس الإنسان."[2] وأما المفهوم الواسع لها والأكثر وضوحا، فتعرف " بأنها العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو كائن عضوي حي، يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معينة، ويقوم بأعمال متعددة، ويسلك سلوكا محددا، وهو أيضا العلم الذي يدرس الحياة البدائية، والحياة الحديثة المعاصرة، ويحاول التنبؤ بمستقبل الإنسان معتمدا على تطوره عبر التاريخ الإنساني الطويل، ولذا يعتبر علم دراسة الإنسان الأنثروبولوجيا علما متطورا، يدرس الإنسان وسلوكه وأعماله"[3].

ويضاف إلى هذا التعريف تعريف آخر لمفهوم الأنثروبولوجيا، وهو "بأنها علم الأناسة العلم الذي يدرس الإنسان كمخلوق، ينتمي إلى العالم الحيواني من جهة، ومن جهة أخرى أنه الوحيد من الأنواع الحيوانية كلها، الذي يصنع الثقافة ويبدعها، والمخلوق الذي يتميز عنها جميعا"[4].

---

[1] عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان الأنثروبولوجيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص08.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما تعرف الأنثروبولوجيا بصورة مختصرة وشاملة بأنها "علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا، أي أن الأنثروبولوجيا لا تدرس الإنسان ككائن وحيد بذاته، أو منعزل عن أبناء جنسه، إنما تدرسه بوصفه كائنا اجتماعيا بطبعه، يحيا في مجتمع معين له ميزاته الخاصة في مكان وزمان معينين". [1]

فالأنثروبولوجيا بوصفها دراسة للإنسان في أبعاده المختلفة، البيوفيزيائية والاجتماعية والثقافية ، فهي علم شامل يجمع بين ميادين ومجالات متباينة ومختلفة بعضها عن بعض، اختلاف علم التشريح عن تاريخ تطور الجنس البشري والجماعات العرقية، وعن دراسة النظم الاجتماعية من سياسية واقتصادية وقرابية ودينية وقانونية، وما إلى ذلك، وكذلك عن الإبداع الإنساني في مجالات الثقافة المتنوعة التي تشمل: التراث الفكري وأنماط القيم وأنساق الفكر والإبداع الأدبي والفني، بل والعادات والتقاليد ومظاهر السلوك في المجتمعات الإنسانية المختلفة، وإن كانت لا تزال تعطي عناية خاصة للمجتمعات التقليدية. وهذا يتوافق مع تعريف **تايلور** الذي يرى أن الأنثروبولوجيا: "هي الدراسة البيوثقافية المقارنة للإنسان، إذ تحاول الكشف عن العلاقة بين المظاهر البيولوجية الموروثة للإنسان، وما يتلقاه من تعليم وتنشئة اجتماعية، وبهذا المعنى تتناول الأنثروبولوجيا موضوعات مختلفة من العلوم والتخصصات التي تتعلق بالإنسان"[2].

وفيما يخص بواكير الفكر الأنثروبولوجي يصف مؤرخو العلوم..الأنثروبولوجيا بأنها" أحدث العلوم الاجتماعية على الإطلاق، وأنها لا تزال تتطور وتتقدم لتأخذ مكانتها المستقلة، والفريدة بين العلوم الأخرى التي تشاركها دراسة الإنسان، وطبيعة الحياة البشرية، ومراحل تطورها. ورغم حداثة الأنثروبولوجيا، التي لم تتبلور كدراسة متخصصة وعلم مستقل عن الفلسفة الاجتماعية إلا في أواخر القرن التاسع عشر، فإن وصف ثقافات الشعوب

[1] عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان الأنثروبولوجيا، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص09.

والحضارات الإنسانية، وعقد المقارنات بينها قد جذبا بانتباه.. كثيرا من المفكرين والكتاب منذ قديم الزمان، لقد حاول كثيرون عبر التاريخ تقديم الملاحظات الخاصة بالطبيعة الإنسانية، والوجود البشري، كما افترضوا بعض التفسيرات بصدد الاختلافات القائمة بين الشعوب سواء في النواحي الجسمية، أو في التقاليد والأعرف والمعتقدات، فقد لعبت الحروب والرحلات التجارية، منذ عصور ما قبل الميلاد، دورا هاما، ولا شك في حدوث اتصال بين الشعوب واكتساب معرفة الواحد بالآخر، خاصة فيما يتعلق باللغة والتقاليد والعادات، ويعتبر مؤرخو الأنثروبولوجيا تلك المعرفة بمثابة جذور أولية للدراسات الإثنوجرافية التي تشكل قاعدة هامة للمقارنة بين النظم الاجتماعية، والتنظير بصدد تطورها عبر التاريخ الإنساني"[1].

ويجمع الباحثون في علم الأنثروبولوجيا على أنه "علم حديث العهد، إذا ما قيس ببعض العلوم الأخرى كالفلسفة والطب والفلك وغيرها، إلا أن البحث في شؤون الإنسان والمجتمعات الإنسانية قديم قدم الإنسان، مذ وعى ذاته وبدأ يسعى للتفاعل الإيجابي مع بيئته الطبيعية والاجتماعية. لقد درج العلماء والفلاسفة في كل مكان وزمان عبر التاريخ الإنساني، على وضع نظريات عن طبيعة المجتمعات البشرية، وما يدخل في نسيجها وأبنيتها من دين أو سلالة، ومن ثم تقسيم كل مجتمع إلى طبقات بحسب عاداتها ومشاعرها ومصالحها. وقد أسهمت الرحلات التجارية والاكتشافية، وأيضا الحروب، بدور هام في حدوث الاتصالات المختلفة بين الشعوب والمجتمعات البشرية، حيث قربت فيما بينها وأتاحت معرفة كل منها بالآخر، ولا سيما ما يتعلق باللغة والتقاليد والقيم..ولذلك، فمن الصعوبة بمكان، تحديد تاريخ معين لبداية الأنثروبولوجيا"[2].

وتعد "الأنثروبولوجيا علما من العلوم الإنسانية لاقت رواجا كبيرا وشهرة واسعة خصوصا في الدول الأنجلوساكسونية وبشكل متميز في الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار

[1] حسن فهيم، قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ الإنسان، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1986، ص 33-34.

[2] عيسى الشماس، مدخل إلى علم الإنسان الأنثروبولوجيا، ص08.

هذه الأخيرة خليطا ومزيجا من الثقافات والإثنيات ، فأغلب الإبداعات النظرية والعملية كانت في هذا البلد، أي الولايات المتحدة الأمريكية واتسمت الأبحاث الأنثروبولوجية في مجملها بالنزعة الثقافية، وأطلق على علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين اسم أصحاب المرجعية أو التيار الثقافي من دون أن ننسى فرنسا التي دخلت خريطة البحث الأنثروبولوجي من خلال مجموعة من الأسماء العالمية أمثال: **كلود ليفي شتراوس**، و **جورج دوميزيل**، و **مارسيل موس** إلا أن غايات الأنثروبولوجيا وأهدافها في فرنسا كانت تختلف اختلافا كبيرا عما هو موجود في أميركا"[1].

وقد كان الهدف الاستراتيجي والرئيسي للأنثروبولوجيا الفرنسية أو الأثنولوجيا هو "معرفة الآخر، أي معرفة ثقافته وطريقة تفكيره وقيمه من أجل امتلاكه أو بالأحرى استغلاله واستعماره، باختصار إن الأنثروبولوجيا الفرنسية كانت لها أهداف استعمارية، إذ ساعد الأنثروبولوجيون ساسة فرنسا في استعمار الكثير من الدول وعلى رأسها الجزائر"[2].

إن هذه المقاربة بين مرجعيتين أنثروبولوجيتين مختلفتين بين الدول الأنجلوساكسونية التي تتزعمها أميركا والدول الفرنكفونية التي تتزعمها فرنسا، لكن بالرغم من بعض العناصر السلبية التي احتوتها إلا أن إيجابياتها كانت أوسع و أشمل فكيف ذلك ؟ "إن الأنثروبولوجيا مهما كان المكان الذي أنتجت فيه فإنها بالدرجة الأولى، بحث إنساني كامل وشامل حول المكتسبات الثقافية والقيمية للإنسان، فبفضل هذا العلم استطعنا نحن كائنات القرن الواحد والعشرين، أن نعرف نمط وطبيعة تفكير المجتمعات التقليدية"[3].

إذن فالأنثروبولوجيا على الرغم من تشعب مفاهيمها المختلفة، إلا أنها تصب في قالب واحد، ألا وهو دراسة الإنسان في المجتمع من خلال نمطيته وطبيعة تفكيره، وعلاقته ببيئته.

---

[1] مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، دار الفارابي بيروت لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2011، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، ص 10.

2-1 تفريعات وأقسام الأنثروبولوجيا:

تعددت الأعلام التي درست الأنثروبولوجيا فنظرا لسعة هذا العلم قد تفرع عنه الكثير من الأقسام فتضاربت الآراء والنظرات، وكل قسمه حسب رأيه، حيث "تفرعت عن الأنثروبولوجيا بمعناها العام المحدد آنفا مجموعة من التخصصات العلمية الضيقة في دراسة الإنسان، حيث أنها تدرسه ككائن فيزيقي يعيش في الوقت الحاضر أو ككائن حفري منقرض كما تدرسه ككائن اجتماعي يحيا في مجتمع ويعيش في ثقافة وينتشر في الأرض زمرا"[1].

وتعد الأنثروبولوجيا (الإناسة) "علما مختصا بدراسة الشعوب وهي تنقسم إلى قسمين كبيرين وهما: **الأنثروبولوجيا الفيزيقية**، وهي التي تهتم بالجانب المرفولوجي للإنسان، وتعتمد على مقارنة السلالات البشرية بعضها البعض وبمقارنتها بغيرها من الرئيسيات، أما **الأنثروبولوجيا الثقافية** فتهتم بنتاج الثقافة البشرية الفردية والجماعية، ويمكن تمييز نوعين منها وهما **الأنثروبولوجيا النفسية**، و**الأنثروبولوجيا النفسية الاجتماعية**، التي تقارن بين السلوكات النفسية للأفراد المنعزلين أو في علاقاتهم مع محيطهم الطبيعي والسلوك الاجتماعي للإنسان، ونتاجات سائر الثقافات والمجتمعات"[2].

وقد تعددت اتجاهات هذا العلم عبر مراحل تطوره وكذا تعددت مصطلحاته، و "الأنثروبولوجيا **الإناسة** تمثل المرحلة الثالثة والأخيرة من الدراسات وبالتالي وجب تقديم تحديد بسيط لهذه المراحل:

المرحلة الأولى: ويطلق عليها الناسوت **الاثنوغرافيا**، فالناسوت يتجاوب مع المرحلة الأولى من البحث: المعاينة والوصف والعمل الميداني، والأدروسة التي تدور حول مجموعة

---

[1] أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص32.

[2] ينظر: Encyclopedia univsais، corpus1، Etymologie، Fungi imperfect، Editeur à Paris، 1990 ، p50-51.

محصورة النطاق بما يكفي لجعل الباحث قادرا على تجميع القسم الأعظم من معلوماته بناء على خبرته الشخصية، إنما تشكل نمط الدراسة الناسوتية بالذات.

المرحلة الثانية: ويطلق عليها النياسة **الاثنولوجيا** وهي لا تتأسس فقط على المعرفة المباشرة بل يقوم فيها الباحث بعملية الجمع و التوليف وفقا للاتجاه الجغرافي، إذا كان يهدف الجمع بين معارف متعلقة بالجماعات المتجاورة، أو وفقا للاتجاه التاريخي إذا كان قاصدا كتابة التاريخ لأقوام معينين أو عدة أقوام.

المرحلة الثالثة: ويطلق عليها الإناسة **الأنثروبولوجيا** وهي مرحلة ثانية من الجمع والتوليف تستند إلى النتائج التي توصلت إليها الناسوت والإناسة وتهدف إلى الإحاطة بمعرفة الإنسان معرفة شاملة، تشتمل على موضوعها بكل اتساعه الجغرافي والتاريخي، تتطلع إلى معرفة قابلة للتطبيق على التطور البشري بأسره، من أقدم الأعراق الإنسانية إلى أحدثها"[1]. المراحل الثلاث يصعب الفصل بينها، لأن الثانية مرتبطة بالأولى قطعا والثالثة بالثانية.

1-3 الأنثروبولوجيا والتراث الشعبي:

في الوقت الذي اجتاحت فيه العولمة حياتنا الثقافية والاقتصادية والاجتماعية كنا قد " تناسينا أن التراث موشوم على أجسامنا عالق بآذاننا منقوش على جدراننا، حال في لغتنا، مكبوت في لا وعينا. لا يتعلق الأمر هنا بالمقابلة المعهودة بين الثقافة العالمة وما يدعى ثقافة شعبية، ولا بثقافة مركزية وأخرى هامشية، وإنما بمختلف الشواهد التي تجعلنا نعيش الماضي ممتدا في الحاضر متطلعا إلى المستقبل"[2].

بما أن الأنثروبولوجيا تهتم بدراسة الإنسان، فلا بد من التطرق إلى ظواهره الثقافية، وبيئته وهذا ما يدفعنا إلى ضرورة التعرف على تراثه الشعبي الذي يعد قاعدة وبنية تحتية

[1] كلود ليفي شتراوس، الإناسة البنائية، تر حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1، 1995، ص 376.

[2] عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا و الفلسفة نحو مشروع عقل تأويل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص91.

يرتكز عليها فكره، كما أن التراث يؤدي دورا بالغ الأهمية يتمثل في تصوير هموم الإنسان ومعاناته من القهر والاضطهاد، والألم، والظلم، والنقصان فتتجسد كل هذه المشاكل في الأمثال، الحكايات، الشعر الشعبي التي تتناقل شفاها من جيل إلى جيل.

وأهم ما يميز التراث الشعبي هو ملازمته للحياة الجمعية "فالتراث ملازم للحياة الجمعية بما يعنيه التراث من تعبير الأفراد عن وجودهم في جماعة، ومن تعبير الجماعة عن حضورها في الكون، ولا يقتصر إذا على الأشكال الشعبية والمضمونات الأسطورية، بل هو واقع فكري حي يوفر غذاء العلاقات الجمعية ولا يعد له أمر من أمور الحياة الاجتماعية في تثبيت الهوية وإتمام التلاحم الشعبي " [1]. وذلك التلاحم الشعبي والتضافر الجماعي مايعرف بالعلاقات الاجتماعية، والروابط الثقافية، الفكرية التي ترسخ هوية المجتمع وتثبت وجوده وتعبر عن نمطية تفكيره كما "أنه يعكس بصورة جلية حياة الجماهير الواسعة وأحاسيسها وأمانتها التي تعبر عنها بحكاياتها ورقصاتها، وأغانيها فكما أن للفن بصورة عامة وبأشكاله الأدبية والمسرحية والتعبيرية، وظيفته الاجتماعية، فإن للتراث الشعبي نفس الوظيفة ونفس الغاية "[2].

والتراث الشعبي مادة حية صادرة عن الشعب، يعبر من خلالها عن مشاعره وعاداته وتقاليده بشكل عفوي، كما أنه ليس محصلة عصر واحد، أو مجرد آثار ومخلفات متحجرة نتجت عن الماضي، وإنما قاومت مرور العصور واستمرت على الرغم من كل التغييرات التي مستها، فهو التاريخ الحقيقي الذي يصور لنا أحداث الحياة الإنسانية من خلال الأغاني، والقصص الشعبية والسير والملاحم وهذا ما يبرز أن جذوره ضاربة في أعماق الجماهير.

---

[1] عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاآرسطية في المسرح العربي المعاصر(1964-1989)، رسالة دكتوراه الدولة، وهران،2003/2002، ص 142.

[2] لطفي الخوري، أهمية دراسة التراث الشعبي، مجلة الطليعة الأدبية، دار الجاحظ، العراق، العدد 05، 1979، ص 36.

وتتضح "أهمية التراث في أمرين:

-الحفاظ على الثقافة العربية الإسلامية في أهدافها العميقة ويتضح هذا الحفاظ في الحكايات والأمثال والألغاز.

- الحفاظ عل المقاومة بمعناها الواسع أمام التحديات الخارجية التي جابهت أقطار المجتمع العربي "[1].

ومن هنا "لايمكن أبدا الوثوق في الباحث الأحنبي لأن نتيجة بحثه ستكون خالية من المصداقية لانعدام الثقة خاصة إذا تعلق الأمر بالجزائريين لأنهم حديثو ا العهد بالاستقلال عن السيطرة الأجنبية و بالتالي ما يزال شبح الاستعمار أمام أعينهم مما يجعلهم يتهيبون من أي شخص أجنبي يحاول الاختلاط بهم لمعرفة أي شيء عنهم، فالأجنبي دائما مشبوه لديهم و لا يؤمنون لجانبه مهما تحايل عليهم"[2]. وذلك راجع بالأساس إلى الميزة الثورية التي تتحلى بها الشخصية الجزائرية التي تعكس "ذلك الإنسان الذي رفض الاستعمار ثار عليه خلال حرب التحرير وقبلها، و الذي نبذ بعض العادات والتقاليد المضرة و طالب ببديل لها بعد الاستقلال "[3].

ولكي نحافظ على هذا التراث الذي يحقق وجودنا، يجب علينا الاهتمام به وإعلاء شأنه لأنه السلاح الخطير الذي يخدم النضال العربي ويصد أعداءنا كما صد من ذي قبل فرنسا من الجزائر التي كان شعبها متمسكا بعادات وتراث أجداده تمسكا وطيدا، وهذا ما جعل المحتل يفشل في تمويه العقل الجزائري، على الرغم من كل الأساليب الشنيعة والأفكار السامة التي جاء بها محاولا نشر التفرقة العرقية وذلك بـ"اعتبار أن المجتمع الجزائري مكون من عنصرين أو عرقين مختلفين كل الاختلاف، وهما العنصر البربري (الأصلي) الذي يمتد

[1] التلي بن الشيخ، أهمية التراث، مجلة آمال، العدد 21، 22/جوان-أوت 1974، ص150-151.

[2] أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، ص09.

[3] بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران، ط2، 2006، ص 75.

بجذوره حسب الزعم الاستعماري إلى العرق الآري الذي استوطن بلاد الغال في أوروبا ووفد منها إلى شمال إفريقيا، والعنصر العربي الذي يعتبرونه وافدا على البلاد في غزوات همجية ما انفكت تتلاحق بعد الفتح الإسلامي، واستوطنت البلاد لتنافس أهلها الأصليين لقمة العيش، إلى أن جاء الفرنسيون أبناء عمومة البربر ليخلصوهم من وطأة الاحتلال العربي "[1]. ويؤكد الباحثون الأجانب، وخاصة الفرنسيين على أن الوسط الجزائري وسط مضطرب كونه يتألف من شعوب مشتتة ومختلفة منها بربرية وفينيقية، ورومانية، وعربية، وتركية، وفرنسية لذا لا يمكن أن يكون له تراث سوي ذو سمات أصلية ثابتة لكن مع كل هذا باءت محاولاتها بالفشل لأنه" لابد من الإشارة هنا إلى خصيصة هامة يتميز بها التراث الشعبي الجزائري، الشيء الذي يوحي بثرائه وتنوعه ذلك أنه تراث شعبي امتزجت به عدة حضارات بربرية، وعربية، وإسلامية، و إفريقية، وحوض متوسطية مختلفة، وغيرها من الحضارات التي قامت على هذه الربوع في الأزمنة الفائتة" [2]. وهذا ما يزيد التراث الشعبي الجزائري ثراء وجمالا، وندرة، وذلك حين تفاعلت شعوب هذه الحضارات فيما بينها أنتجت رواسب ثقافية و"الراسب في الأنثروبولوجيا الاجتماعية هو سمة ثقافية مستبقاة بوظيفة ضئيلة أو بدون وظيفة على الإطلاق ولكن يفترض أنها كانت تؤدي وظيفتها على نحو أكثر أهمية في عصر سابق، وهي بذلك تدلنا بشكل مفيد، في سياق النظرة التاريخية على أشكال ثقافية أقدم"[3].

لابد في هذا السياق ان نؤكد انه بالتغيير تنتج الرواسب الثقافية التي تعد الشاهد على مرور حضارة بمجتمع ما، إذ تبدو بعض الرواسب الثقافية سخيفة وغريبة لا معنى لمضامينها في وقتها الآني، لكنها في زمان ومكان ظهورها، كانت ذات شأن وهدف، ومنفعة بحسب المستوى الفكري لتلك الحضارة آنذاك ، فالإنسان حين يولد يلقى نفسه مضطرا ليتلاءم مع نمطية تفكير، وعيش وسطه ثم يتغير ويغيّر، وذلك نظرا لطبيعته المرنة القابلة لذلك

[1] أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، ص 11-12.

[2] الطاهر بلحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص13.

[3] أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، ص 70.

بفعل عوامل عديدة أهمها العوامل التاريخية التي تنجم عنها الحروب وطفرات استكشافية وما يعقبها من فترات الاستقلال، و يحدث انتقالا كليا في كل مسارات الإنسان الاجتماعية و الثقافية و التراثية باعتبار أن التراث الشعبي جانب الثقافة الإنسانية، والثقافة العقلية، و الثقافة الاجتماعية، و الثقافة المادية، التي تضم المعتقدات و العادات الاجتماعية الشائعة وكذلك دراسة هذه الثقافة و المعتقدات والعادات التي خلفها.

1-4 أنثروبولوجيا الخطاب الروائي:

إن الحديث عن علاقة الأنثروبولوجيا بالرواية، يستدعي الحديث عن علاقة هذا العلم بالسرد ككل فقد "أكد الدكتور عياد أبلال عند انتهائه من تأليف كتابه الموسوم بـ أنثروبولوجيا الأدب: دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، أن المنهج الأنثروبولوجي التأويلي الرمزي قادر على استنطاق مختلف التجليات الثقافية والاجتماعية التي تحفل الكتابات الأدبية السردية بها، كما يمكن أن يجعل من هذه الكتابات حقلا أنثروبولوجيا يغني الحقول الميدانية التي تشكل مسرح دراسات الأنثروبولوجيين، خاصة في الوطن العربي، حيث يؤكد أن التراكم ما يزال في بدايته من نص الثقافة إلى ثقافة النص، بمعنى من المجتمع باعتباره النص الأصلي إلى النص الروائي أو القصصي باعتباره أثرا إبداعيا وانتقاء وتركيبا تخيليين لهذا النص المرجعي الذي يشكل مصدر المعطيات لكل من الكاتب الأدبي والباحث الأنثروبولوجي"[1].

يشير عياد أبلال من خلال كتابه السالف الذكر إلى أن المنهج الأنثروبولوجي يمكن أن يكون أقرب إلى روح النص الروائي باعتبار أن الرواية تحاكي انشغالات الإنسان، ومن خلال هذا الزخم الإبداعي للأعمال الروائية، يمكن للإنسان الانفتاح أكثر على عالمه، إذ "إن معالجة النص الأدبي في إطار الأنثروبولوجيا تفكير حول مسألة التمثل la representation ومنها على الأخص التمثل الرمزي، أي ذلك الإطار الأنثروبولوجي

[1] عزيز باكوش، مقال بعنوان: كتاب أنثروبولوجيا الأدب دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، عياد أبلال، الحوار المتمدن- العدد: 3406 – جوان 2011، ص01.

الواسع الذي يدعو لوضع النصوص الأدبية في مجموع الانتاجات التي يحاول الإنسان بواسطتها معرفة العالم، و الآخرين وبالتالي معرفة ذاته أيضا"[1].

"ولعل توظيف الأسطورة من طرف النص الروائي، هو في حد ذاته يطرح قضية ذات طابع جنسي generique ولكن هل يمكن معالجة نص روائي مثلما نعالج لحكاية أسطورية أو خرافية ؟ لا شك أن اشتراك هذه الأجناس كلها في البنيات السردية والخطابية، يمكن أن يكون قاعدة منهجية للتعامل مع النصوص المختلفة، إن ما يهمنا هنا هو الكشف عن سبب وكذا كيفية توظيف هذه الأساطير "[2].

يؤكد لذلك الدكتور عياد أبلال" تميز الأنثربولوجيا بالنظرة الكُلية الشاملة **Holistic Method** أي المنهج الكلي التكاملي الذي يهدف إلى تحديد جميع عناصر الثقافة في مجتمع ما، بغية وصف تحليلي، وتفسير طريقة الحياة التي يعيشها أفراد تلك الجماعة، القبيلة أو القرية من خلال كل ما يصنعه الإنسان من عناصر المادة مثل: اللباس والمباني وطبيعة تصميم هندستها والآلات والأدوات التي يصنعها ويستعملها، ومن خلال فهم كافة أشكال وخطاطات التواصل الثقافية، وتطبيقاتها الاجتماعية، من عادات وتقاليد، ونظم القَرابة والزواج، وأنساق التداول الاقتصادي، والمعتقدات والطقوس الدينية، وتصورات وتمثّلات الأهالي حول العالم والأشياء من خلال الغوص في اللاشعور الجمعي"[3].

لذلك، "ومع اعتماد الأنثربولوجيا على تقنيات المشافهة والمعاينة والمقابلة، ثم المقارنة والتحليل الدلالي لخطاب الأهالي، كما التحليل السيميوثقافي لعلاماتهم ورموزهم التداولية، كما هو الشأن بالنسبة للأنثربولوجيا الرمزية التأويلية التي جعلت ثقافة الباحث جزءا لا يتجزأ

---

[1] داود محمد، مقال بعنوان: البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي، **المصدر**: كتاب: أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر الصادر عن المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر. ص 02. http://www.aranthropos.com/البعد-الأنثروبولوجي-للنص-الأدبي.

[2] المرجع نفسه، ص02.

[3] عزيز باكوش، مقال بعنوان: كتاب أنثروبولوجيا الأدب دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، عياد أبلال ، ص02.

من ممارساته الحقلية، سيبقى سؤال الحياد معلقا حسب أبلال، وهو ما فتح بحسب رأيه أبواب التعالق والتساؤل ما بين هذا الحقل العلمي والأدب السردي، حيث ستعرف الممارسة الكتابية الأنثربولوجية بدورها تحولات إبستمولوجية كبيرة، كان أبرزها الاعتراف بأدبية الخطاب الأنثربولوجي نفسه، الذي أصبح مع جليفورد جيرتز Gillford Gertz ، ومندر كيلاني، Mandar Kilani، وجون بيير طوريل John Pierre Torrell وآخرون ممارسة كتابية تتطلب موهبة أدبية سردية"[1].

هنا يمكن القول "إن السؤال الجوهري المفروض في هذا السياق من وجهة نظر عياد أبلال هو كيف يمكن أن نلامس مختلف هذه القضايا والمقاطع المشكلة للبحث الأنثربولوجي من خلال نص أدبي/سردي، وبالتالي كيف تحضر الثقافة بكل مكوناتها ومفاصلها في نص قصصي أو روائي؟

إن الباحث عياد أبلال لا يشك لحظة في شرعية السؤال الإشكالية بل أكثر من ذلك يعتبره دافعا قويا تجاه الغوص بعمق في نصوص ثلة من القاصين والروائيين العرب بخلخلة، وتحليل وفهم خطابهم السردي من خلال الإجابة عن عدد من الأسئلة المنهجية، التي تشكل في نظر الباحث أبلال عتبات أولية للمنهج الأنثربولوجي التأويلي الرمزي الذي يسعى لصياغته وتطبيقه على الأدب السردي، بعدما كان منهجا أنثربولوجيا خاصا بالحقل الأنثربولوجي المرتبط بالدراسات الميدانية، فكيف إذن:

1- يقدم كتاب السرد خطابا إثنوغرافيا عن القرية؟

2- يعالجون قضايا المقدس؟ وأنظمة القَرابة والزواج؟

3- يلامسون السحري والخرافي في خطابهم السردي؟

[1] عزيز باكوش، مقال بعنوان: كتاب أنثروبولوجيا الأدب دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، عياد أبلال، ص03.

4- ما هي مختلف التقاطعات التي نجدها ثاوية في نصوصهم بين هذا الخطاب السردي باعتباره إبداعا أدبيا والإثنوغرافيا؟

5- كيف تحضر مختلف الشعائر والعادات والتقاليد والطقوس الاحتفالية في المتن السردي؟

6- إذا كان هناك تقاطع بين النظريات والقضايا المعرفية الأنثربولوجية، ومختلف مكونات هذا الخطاب السردي، فهل هو تناص معرفي يدخل فيما يسمى بالمعرفة الضمنية في علم اجتماع المعرفة، أم هو بوح هؤلاء الأدباء أبناء البلد موضوع الدراسة، استنجدت ذاكرتهم بسيناريو المعيش اليومي في مرجعياته وتطبيقاته الأنثربوثقافية والاجتماعية من خلال القراءة الأنثربورمزية التي تشكل وساطة الإنسان في علاقته بالعالم على مستوى الشعور بالكتابة والألم؟ أم هو أحد تجليات وتطبيقات التخييلي من منظور الأنثربولوجيا الأدبية؟.

كذلك يستدعي الموضوع طرح السؤال: "كيف يجوز لنا أن ننتقل من خطاب أنثربولوجي مؤسس علميا إلى خطاب أدبي سردي يرتكز على ممارسة كتابية نصية/تخييلية بالأساس؟

هل المشترك النصي بين الخطابين كاف لتبرير هذا الانتقال من خلال اعتماد المقارنة بين تقنيتين مؤسستين لكل من الخطابين، وهما الوصف والسرد؟

إذا كان الأمر كذلك فالمعنى الذي سيوجهنا على مستوى الاشتغال سيكمن في الإجابة عن سؤال: ما مرجعيات وممكنات البناء التخييلي لكل من الخطابين؟"[1].

كان ذلك بمثابة إطلالة عامة على الأنثروبولوجيا وعلاقتها بالأدب عموما والسرد خصوصا و الرواية بصورة أخص.

[1] عزيز باكوش، كتاب أنثروبولوجيا الأدب، ص04-05.

2-التراث الشعبي

2-1 مفاهيم التراث

التراث في اللغة مشتق من "مادة "ورث"، وقد ورد لفظ التراث في المعاجم القديمة مرادفا لمصادر أخرى كالإرث والورث والميراث، وقيل الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب"[1].، "بينما يعد لفظ تراث هو أقل هذه المصادر استعمالا وتداولا عند العرب"[2].، "ويذهب اللغويون، إلى أن حرف التاء في لفظ "تراث" أصله "واو"، فأصل اللفظ "وراث" ثم قلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو"[3].

إن الأصل اللغوي لكلمة" تراث" يشير إلى مدلولين :أحدهما الوراثة المادية، حيث نقول: ورثت أبي وورثت الشيء من أبي أرثه ورثا ووراثة وإرثا"[4].، فالدلالة هنا تعني :وراثة الإنسان عن أبيه المال، وهذا هو المعنى الغالب في استخدام كلمة تراث ومترادفاتها. أما المدلول الآخر فيشير إلى الوراثة المعنوية التي وردت في بعض المعاجم نحو قوله "توارثوه كابرا عن كابر"[5].، وقد تشير الكلمة إلى وراثة المجد وتعني هنا الوراثة المعنوية أيضا فيقال: "هو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم".[6]

وقد وردت في القرآن الكريم إشارة إلى الدلالة المادية للتراث في قولة تعالى:" وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا (19)"[7].، أي تأكلون الميراث من أي جهة تحصل لكم من حلال أو حرام[1]،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، 1990، مادة (ورث).

[2] محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة دراسات ومناقشات، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991،ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص22.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (ورث).

[5] الجوهري، الصحاح-تاج اللغة وصحاح العربية-ج 1، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1979، مادة (ورث).

[6] الزمخشري، أساس البلاغة ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط3، 1985، مادة (ورث).

[7] سورة الفجر، الآية 19.

إلا أن كلمة "تراث" ومشتقاتها تجاوزت في القرآن الكريم ذلك المعنى المادي الضيق لتشير إلى أمور معنوية أخرى، كما في قوله تعالى في دعاء زكريا عليه السلام:" وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا (6) "[2]، أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي، وقال ابن سيده: **إنما أراد يرثني ويرث من آل يعقوب** النبوة ولا يجوز أن يكون خاف أن يرثه أقرباؤه المال، لقول النبي **صلى الله عليه وسلم:** "إنا معاشر الأنبياء لا نورث ما تركنا فهو صدقة"[3]، وفي قوله تعالى:" وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ (16)"[4]، قال الزجاج :"جاء في التفسير أنه ورثه نبوته وملكه، وروي أنه كان لداود عليه السلام تسعة عشر ولدا، فورثه سليمان عليه السلام من بينهم، النبوة والملك"[5].

ويرد في الشعر العربي هذا المفهوم المعنوي للتراث، "فقد جاء في معلقة عمرو بن كلثوم قوله

ورثنا المجد قد علمت معـــد نطاعن دونه حتـــــى يبينا

ورثنا مجد علقمة بن سيــف أباح لنا حصون المجد دينـا

ورثت مهلهلا والخير منـــه زهيرا نعم ذخر الذاخرينـــــا

وعتابا وكلثوما جميـــــــعا بهم نلنا تراث الأكـــــرمينـا[6].

---

[1] ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار المعرفة، بيروت، 1997، ص 544.

[2] سورة مريم، الآية 05 – 06.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (ورث).

[4] سورة النمل، الآية 16.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مج2، ص200.

[6] الزوزني، شرح المعلقات السبع، تح لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية بيروت، 1993، ص 122.

ويقول ابن الرومي:

وما الحسب الموروث لا در دره بمحتسب إلا بآخر مكتسـب

فالفضائل التي يرثها الأبناء عن الآباء لا قيمة لها إلا إذا أضيفت إليها فضائل أخرى يكتسبها الإنسان في حياته"[1].

وإذا تتبعنا المعنى اللغوي لكلمة تراث، نجد أنه يكتسب لاحقا دلالات أوسع من مجرد الوراثة المادية والمعنوية، التي تنحصر في جانبي المجد والحسب. فالإرث والميراث هو" الأصل والأمر القديم، توارثه الآخر عن الأول، والبقية من الشيء"[2]، فالدلالة هنا تصبح أكثر عموما لتشمل كل ما ورثه الآخر من الأول، دون تحديد للجوانب المادية أو المعنوية السابقة، ويصبح التراث في هذه الحالة بمعنى"ورثه بعض عن بعض قدما"[3]، واقتران مفهوم التراث بالجانب الفكري والثقافي لم يظهر إلا في المعاجم المتأخرة، إذ أصبح مفهوم التراث بمعنى "ورث منه علما استفاد"[4].

وقد تنوعت دلالات "ورث" ومشتقاتها في العصر الحاضر، واكتسبت مضامين جديدة لم تحملها في أي وقت مضى، وذلك تبعا للتطور الزمني والحضاري، إذ "أصبحت كلمة التراث تعني داخل الخطاب العربي المعاصر كل ما يشترك العرب في وراثته روحيا وفكريا، وتشمل بذلك التراث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني"[5].

ومن الملاحظ أن المعنى اللغوي لكلمة تراث"مأخوذة من مادة "ورث"التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه" [6]، فلا يمثل إشكالا، إذ

---

[1] ابن الرومي، الديوان ج1، شرح وتحقيق عبد الأمير مهنا، دار الهلال، بيروت،1991، ص140.

[2] أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة،1992، مادة (ورث).

[3] أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج5، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص735.

[4] المرجع نفسه،ص735.

[5] الجابري، التراث و الحداثة، ص 23-24.

[6] عبد السلام هارون، التراث العربي، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2014، ص 19.

"أجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفه الرجل لورثته" [1]. إلا أن استعمالات المفهوم المختلفة هي التي أحاطت مفهوم التراث بشيء من الغموض، ولعل الغموض يأتي من تحديد ما يحتوي هذا التراث، أو ما ينطوي تحته من موضوعات، والمدة الزمنية التي يحدد بها التراث.

يرى البعض أن التراث الشفوي يدخل ضمن تعريف مضمون التراث، بينما يرى آخرون أنه يقتصر على التراث المكتوب، فالتراث" هو كل ما يصفه الإنسان، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث الذي نقرؤه ونستخرج منه ما نستطيع بوجهة النظر التي نريدها"[2]. ويكون التراث على هذا الرأي هو التراث المكتوب فقط فيحذف منه كل ما هو شفوي من عناصر التراث الشعبي التي وصلت إلينا شفاهيا، لذا فهو لا يشمل كافة الجوانب التراثية .

ويرى البعض الآخر أن مفهوم التراث شامل، ولا يمكن الوقوف به عند مرحلة تاريخية معينة، فـ "التراث يشمل كل ما هو متوارث سواء كان مكتوبا أو شفويا، تاريخيا أو دينيا، أسطوريا أو فلكلوريا"[3]. وعلى هذا الرأي يصبح التراث " إهاب فضفاض، لا يقف عند التراث النظري، الشفاهي والمكتوب، لأنه يشمل الأخلاق والسلوك والعادات والتقاليد والأعراف، فهو في النهاية نتاج ثقافي اجتماعي"[4].

ووفق هذا المفهوم الشامل للتراث، "لا ينظر إليه بوصفه نصوصا محددة أو تقاليد أو عادات أو قصص، بل هو نظام كامل للحياة تأسس عبر تراكم طويل"[5]. ومهما تعددت

---

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع ، ص 20.

[2] الجابري، التراث و الحداثة، ص 24.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص23.

[4] مدحت الجبار، الشاعر و التراث دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الاسكندرية، ص112.

[5] إبراهيم عبد الله غلوم، حضور التراث في النص المسرحي في الكويت الأوهام و المتناقضات، مهرجان القرين الثقافي الثامن، دولة الكويت بتاريخ:12-31جانفي 2002، ص27.

التعريفات المقترحة للتراث، فإنه يعني في نهاية الأمر "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذا قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات"[1]، فالانتماء إلى الماضي، ثم الاستمرار في الحاضر هو الذي يحقق فاعلية التراث في الحياة المعاصرة، ويمنحه القدرة على التجدد، ليبقى حيا في ذاكرة الناس.

وقد "برزت قضية التراث في الواقع الثقافي العربي منذ أواخر الستينات، وأثارت إشكالية واسعة بين المثقفين، مما جعلهم يربطون بينها، وإشكالية الواقع العربي في كافة جوانبه"[2]. كما "اتخذت مكانها في الدراسات الحديثة التي شملت مختلف العلوم الإنسانية"[3]. مثل الدراسات الفكرية، والتاريخية، والدينية، والأدبية، وكذلك الدراسات الأنثروبولوجية التي تهتم بالبحث في البناء الاجتماعي، والنظم والأنساق الاجتماعية، ويرتبط هذا النوع الأخير من الدراسات بالتراث الشعبي في الأغلب.

وقد "تعددت الاتجاهات الفكرية التي بحثت في مسألة التراث، فهناك الاتجاه السلفي الديني المحافظ، والاتجاه العصري التنويري، وآخر توفيقي بين الأصالة والمعاصرة"[4]. "في الاتجاه السلفي المحافظ ينظر إلى التراث بوصفه تراكما دينيا أو فكريا قائما على الدين"[5].

ويرى بعض المفكرين السلفيين أن التراث الحقيقي في "النصوص الأصلية المقدسة"[6]، المقدسة"[6]، وأن "الأصالة في ذلك التراث منبعها الإسلام ذاته"[7]. ويكون التراث بذلك قائما

---

[1] حسن حنفي، التراث و التجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1980، ص09.

[2] رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي نظرية نقدية منهجية، دار الفارابي، بيروت، 1989، ص15.

[3] علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤو الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص15.

[4] رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، ص 16-17.

[5] المرجع نفسه، ص19.

[6] الطيب تيزيني، من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي، دار ابن خلدون، ط 2، 1978،ص74.

[7] الجابري، نحن و التراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط6، 1993، ص13.

على الشريعة الإسلامية، إذ "لا تكتسب أي ظاهرة تراثية أهمية إلا إذا اقتربت من المركز الديني، ومن هنا فالوجود الاجتماعي الذي سبق ظهور الإسلام لا يدخل في التراث"[1].

أما "الاتجاه العصري ينظر إلى التراث نظرة مادية تاريخية، تميل إلى الاعتداد الواضح بالوجه الفلسفي والعلمي للتراث، وبالجانب السياسي للصراعات الاجتماعية التي نشأ في ظلها التراث، ويتجه الاهتمام هنا نحو إعمال العقل لا النقل"[2].

وفي "الاتجاه التوفيقي يدخل التراث في دائرتي العروبة والإسلام، ويشمل عناصر العلوم والمصنوعات والقيم، وهو إنجاز إنساني له شروطه الاجتماعية والثقافية والتاريخية"[3]. "ويتضمن هذا الاتجاه الدعوة إلى إحياء التراث، والبحث فيه، ثم دمجه في الحاضر ليؤدي وظيفته المقصودة"[4]. "ويتطلب ذلك التعامل معه بوعي عبر ما يسمى بالاستلهام التراثي، أو التبني التاريخي والتراثي، أو الاسترشاد"[5].

والذي نخلص إليه مما سبق، أنه على الرغم من وجود اختلاف في فهم ماهية التراث، وأبعاده المختلفة، فإن هناك اهتماما خاصا بالتراث، والبحث فيه، ودراسة عناصره في سائر الاتجاهات الفكرية الحديثة، مما يبرز الدور الفعال للتراث في الحياة المعاصرة.

وقد زاد الاهتمام بالتراث في العقود الأخيرة بصورة ملحوظة، فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف في إحيائه واستلهامه في شتى مجالات الفن والإبداع، بحثا في ثناياه عن قيم أصيلة تكون مصدر إلهام للمبدعين في إنتاج تجارب فنية متميزة، ولم تقتصر مسألة التراث وما يتعلق بها من إشكالية الأصالة والمعاصرة على المفكرين والفلاسفة، بل أخذ الأديب المعاصر يستثمر التراث في الكثير من الأعمال الأدبية المختلفة.

---

[1] رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، ص21.

[2] رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي، ص20.

[3] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات إسلامية وعربية أخرى، دار الشروق، عمان، 1985، ص17-19.

[4] المرجع نفسه، ص25.

[5] محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني و التراث، دار سحر، تونس، 1992، ص26.

ويظل التراث مفهوما واسعا على الرغم من كثرة تحديداته وتعريفاته، لذا يمكن القول: إن التراث بمعناه الواسع هو كل ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها، ويعني ذلك كل ما وصل إلينا من نتاج السلف، سواء كان مكتوبا أو شفاهيا، بصورته الفصيحة أو الشعبية، في كافة الجوانب الدينية، والفنية، والأدبية، والعلمية، والمعرفية، والفكرية، والاجتماعية، والتاريخية، وما تتضمن من عادات وتقاليد، ومعتقدات شعبية وغير ذلك.

أما **التراث الأدبي** فيعني كافة العناصر الأدبية التي انتقلت إلينا عبر العصور المختلفة بجانبيها الشعري والنثري، المكتوب منها والشفاهي، والفصيح والشعبي كذلك، وقد تشكلت تلك العناصر في جوانب عديدة، تتجه الدراسة لتكشف عن مدى حضورها في روايتي " **الرماد الذي غسل الماء** " و " **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**" لـ "**عز الدين جلاوجي**".

وتكمن أهمية التراث الأدبي في أنه "غدا ثقافة متداولة فهو ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية فيها قيم إنسانية صالحة للبقاء والتداول"[1]. لذا فقد استلهم الروائيون العرب بعامة والجزائريون بخاصة هذا التراث بقصد توظيفه فنيا والاستفادة من عناصره المختلفة.

يتضمن التراث الأدبي عناصر جمالية وفكرية، يمكن أن تستثمر استثمارا فعالا في الأدب الحديث، ذلك أن "الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب بالذات تعتبر من أرسخ مقومات الوحدة النفسية الإنسانية، وقد يمكن القول أن أعمق التحام بالتراث، وأفضل مدخل إليه، يمكن أن يتم بالأدب، بمعناه الواسع "[2]. وبهذا فإن عملية إحياء التراث الأدبي من جديد تتطلب تحويل ما يتضمنه ذلك التراث من عناصر أدبية وجمالية، ليصبح جزءا من

[1] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة، 1987، ص13-14.

[2] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات إسلامية وعربية أخرى، ص30.

حساسيتنا الأدبية والجمالية الحالية، لأن "التراث الأدبي كغيره من أشكال التراث دائم التشكل، وهو خاضع لعملية إبداع دائمة"[1].

وإذا كانت "الصلة بالتراث الأدبي، هي الأساس الذي تبناه النقاد، فإن رؤيتهم اتسعت لتشمل التراث الأدبي، وما يتضمنه من مضامين حضارية وثقافية، توجه نحو القضايا التي نعيشها في العصر الحاضر"[2]. ومن هنا، يصبح التراث الأدبي وسيلة فعالة بيد الكتاب، والمبدعين، يجسدون من خلالها موقفهم من الحياة، ورؤيتهم لمشكلاتها وتعقيداتها، وفي هذه الحالة تتنوع أشكال التراث الأدبي المستلهمة، وفقا لرؤية المبدع، وهدفه الأساسي من ذلك الاستلهام، مما يضمن التفاعل المتبادل والخلاق بين التراث الأدبي، والأدب المعاصر.

2-2عناصر التراث الشعبي:

لم تكن دلالة التراث الشعبي أول الأمر على الموروث الشفوي الذي تنتجه السذاجة الجماعية ويكتسبه الأفراد اكتسابا اعتباطيا، وتتبادله الألسن تبادلا إمتاعيا في حياتها اليومية، حسب وجهة النظر القاصرة التي كان يرى منها، فوجهت له أصابع الاتهام بأنه غير راق وسوقي وعامي وغير مستقر على حال، فانشغلت عنه الدراسات إلى علوم أخرى و تأخر الاهتمام به، بيد أنه " لا يضير الأدب الشعبي أن يحرمه الباحثون من الدراسة، فهو موجود بوجودهم أو حتى قبلهم، يتذوقه جمهوره وينفعل به ويحرص عليه" [3]. فما لبثت الدراسات إلى الانتباه إلى أهميته، واجتمع شمل الموروث الشفوي بأنواعه المادية والفكرية و العاداتية الأخرى، ضف إلى ذلك ما توصل إليه الدارسون من أن التراث المادي نفسه المعين الذي استسقت منه الفنون الشفاهية "فما الذي يمثله التراث الشعبي إذن؟ إنه لا يمثل التراث

[1] فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات إسلامية وعربية أخرى ، ص37.

[2] خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنظير و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص269.

[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009، ص16.

الروحي أو التراث الشفوي فقط، بل إنه الأصل يمثل التراث المادي الذي عاشه الشعب وعلى أساسه، ومن ذلك الدافع المادي الملموس نشأ تراثه الشفاهي المتمثل بحكاياته و أمثاله"[1].

بعد ذلك اتسعت دائرة مفهوم التراث الشعبي وتباينت عناصره، فبالكاد اتفق الباحثون على تصنيف موحد لعناصره، "ويعد تصنيف محمد الجوهري وآخرون أشهر تصنيف لهاته العناصر، حيث قسم التراث الشعبي كله إلى أربعة أقسام وهي: الأدب الشفاهي، العادات والتقاليد، المعتقدات والمعارف الشعبية، الثقافة المادية والفنون الشعبية"[2].

2-3 علاقة النص الروائي بالتراث الشعبي:

يذكر بعض الدارسين أن كلمة **التراث** يرادفها **المأثور الشعبي** أو لفظة **الفولكلور**، فقد جاء في معجم ليتش الموسوم بـ:معجم الفلكلور مجموعة من التعريفات المتباينة، وقد ورد فيه العديد من الآراء والتفسيرات لدارسين مختصين في علم الفلكلور، تناولت هذه الدراسات مفهوم التراث وتعريفاته المختلفة، من ذلك أنه يشمل الموروث من الشعر والنثر، والمعتقدات الشعبية والخرافات والعادات وأشكال الأداء من رقص و ألعاب ، وأكدت بعض هذه الدراسات أن الفلكلور ليس العلم الذي يتناول الشعب، ولكنه علم الشعب التقليدي وشعر الشعب.

وقبل البدء في الحديث عن علاقة الرواية بالتراث الشعبي يجب علينا لزاما الوقوف على تحديد مفهوم التراث الشعبي، فقد أشار سعيد يقطين إلى الغموض الذي يحاكي كلمة التراث فعرفه بأنه "مفهوم ملتبس فهو يعني في مختلف الأبحاث التي تناولته كل ما خلفه لنا العرب و المسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل النهضة من جهة ثانية، وهذا التحديد نجده يتمتع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من

[1] لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، 1979،ص09.

[2] المرجع نفسه ، ص 10.

عمران وعادات وتقاليد. ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية. هذا الشمول والاتساع لا يمكن إلا أن يدفع إلى الالتباس و يخلق الإبهام"[1].

كما نشير كذلك إلى أنواع المنصوصات المتفاعلة في النص الروائي بصفته الخطاب السردي المفتوح على شتى النصوص الشعبية، ومنها الشعر الشعبي والغناء والأقوال المأثورة والأمثال والحكايات الخرافية والشعبية أو القصص الساذجة والاحتفالات و الطقوس الموسمية أو السنوية وغيرها من التعابير المعبرة عن ذهنية وتفكير الشعب، كما يراعى في هذه الأشكال والأنواع الشعبية، مستوى الرسوخ والترسب في ذاكرة الأكثرية لا الأقلية.

وباعتبار الأهمية البالغة التي يكتسيها التراث الشعبي، حيث يمثل سجل الشعوب وذاكرتها وتفكيرها في جانب حياتها الساذجة والعفوية، فإن "الأمم، على درجات اختلافها وتكوينها، تعود إلى تراثها السابق في أوضاع تاريخية محدودة يمليها عليها واقع التطور الذي تعرفه في صورتها، قد يكون هذا الالتفات بمثابة الطاقة الدافعة للتحول والانطلاق، بناء على وعي جديد، يتحقق عل أساس العلاقة المتخذة من التراث وإنتاج الوعي الجديد لا يتأسس إلا على قاعدة تقدم معرفة جديدة، وجذرية، وقد يكون رافدا من روافد تثبيت الهوية الثقافية و الاجتماعية ونظم عناصرها ومكوناتها أمام العناصر الطارئة والتحولات التاريخية "[2].

يجسد اشتغال التراث في النصوص الروائية باعتباره سياقا ثقافيا ومعرفيا، "تحاورا صريحا بين زمانين ثقافيين: زمن ثقافي غائب وزمن ثقافي حاضر، ومن جهة أخرى تجسيد لمختلف البنيات الائتلافية، ضمن نسيج النص الحاضر، إن توظيف التراث في النص السردي و الرواية بصفتها مجالا سرديا أكبر مفتوحا على كل التجارب الإبداعية و غير

[1] سعيد يقطين، الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص47.

[2] لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي ، ص40.

الإبداعية، يستدعي شظاياها المنتقاة ليدمجها في فضائه مانحا إياها دلالات جديدة مغايرة لدلالاتها السابقة، ضمن نصها الأصلي "[1].

والروائي الجزائري كغيره من الروائيين العرب خضع لمؤثرات وظروف شكلت في مجموعها دوافع للرجوع إلى التراث، ووضعته أمام حاجة ملحة للاستفادة من إمكاناته ومخزوناته وتجاربه التي تتسم بسبب تجاوزها الزماني والمكاني بكثير من النضج.

ولقد حرص الروائي الجزائري على تجديد تجربته الإبداعية وتوسيع دائرة الإبداع بتوظيف التراث بأشكاله المتعددة واعيا بما تقدمه هذه الأشكال التراثية لتجربته المعاصرة، وفي الوقت ذاته مدركا لأهمية التنوع في مستويات خطابه السردى.

كل ذلك في إطار الفهم الواعي والمتعمق لطبيعة التواصل مع التراث وأهميته التي تحيل النص الروائي إلى صورة عاكسة لتلاحم الأزمنة وتلاقي الأفكار في بوتقة الرؤية الواحدة التي تسفر عنها التجربة.

والدراسة التي نحن بصددها تهدف إلى التأكيد على فرضية مؤداها توظيف الروائي للتراث من خلال عناصر ومضامين فرضتها مدونة الدراسة التي انحصرت في الروايتين التاليتين:

- "**الرماد الذي غسل الماء**"
- "**حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**"

ومن ملامح علاقة التراث بالرواية تبلورت في مراحل عدة نذكر:

- "قدم الأوائل الرواية على ما يفهمونه من الحكايات العربية، فقد كان لدينا حكاية تحت اسم رواية، وراو تحت اسم روائي وانطلق بعدها الروائي إلى عالم الرواية محاولا المزج بين

[1] سعيد يقطين، الكلام و الخبر ، ص41.

التقنيات الغربية والعربية ليكسب روايته بعدا عالميا متوافقا مع ما يطرح من قضايا، ومركزا على ما يفهمه الناس من تقنيات عربية، ومما يدل على هذا الترابط في مخيلة الكاتب هو ما تجده من مسميات لبعض الروايات التي أطلق عليها اسم حكاية.

- لم يقف ارتباط الرواية بالتراث عند هذا الحد، بل جاوز العنوان إلى صياغة روايات فيها قصة إطارية تنبثق عنها قصص فرعية، وما يتخلل هذه القصص من تضمينات ليس من الصعوبة ردها إلى ألف ليلة وليلة وغيرها من المصادفات و المبالغات و النبوءات كما في السيرة الشعبية فحكمت التفسيرات الخيالية مجريات الأحداث، كما في بعض الروايات الحديثة التي تقمصت مغامرات الحكاية القديمة.

إن الحاجة إلى التعبير عن البيئة المحلية بطرائق مفهومة و مقبولة من الجميع، ألزمت الكاتب العودة إلى التراث ليتمكن من التعبير عن بيئته ومكانه، وخصوصا أن التراث العربي يمتلك القدرة على التجدد، لذا نجده حاضرا في وجدان الكاتب، نعمد إلى توظيف جزئياته، وتتجلى العلاقة بين القص و التراث في مواقف و إشارات تجعل من الرواية أمرا مستصاغا من قبل الناس، لذلك كان التناص مع الأدب الشعبي و مع التاريخ ضرورة وزينة، فلا ينكر أحد حضور التراث في الرواية، و إن كان من أنصار الرأي القائل بأنها غربية المنشأ، ذلك أن الغرب تأثر بالتراث العربي.

- حرضت علاقة الرواية بالتراث الروائيين على البحث عما ينمي هذه العلاقة ويستثمرها أفضل استثمار فدرسوا أشكال القصص العربي وبحثوا فيها ليجدوا أي نوع من المقاربة بينها وبين الرواية، فبدأت علاقة الرواية بالتراث بداية بسيطة تتصف بالاستئناس بالتراث، ثم انتهت بالاعتماد على التراث، بل جعلت بعض أشكال القصص القديم أشكالا روائية خالصة وزادت على ذلك رفضها التبعية للرواية الغربية"[1].

[1] حسن علي المخلف، التراث و السرد، إصدارات إدارة البحث و الدراسات الثقافية، وزارة الثقافة و الفنون و التراث قطر، ط1، 2010، ص 26.

أما عن تجليات التراث في بواكير الإبداع الروائي العربي:

يجمع الباحثون الذين أرخوا للرواية العربية خلال عمرها الذي لا يكاد يتجاوز مئة سنة على أن الرواية العربية مرت بثلاث مراحل هي:

أ- مرحلة المخاض

ب- مرحلة التأسيس

ج- مرحلة الرواية الفنية، أو مرحلة التجديد والتطور

ولابد لدراسة ظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة من العودة إلى مرحلة المخاض للكشف عن الأشكال القصصية التراثية في الفترة التي سبقت دخول الرواية إلى الثقافة العربية، وكيف تم التعامل مع هذه الأشكال والأنواع، ولإجراء مقارنة بين توظيف التراث في بدايات الرواية العربية وتوظيف الظاهرة نفسها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت محاولات جادة لتأسيس الرواية العربية على التراث.

يشير الدارسون في هذا الشأن ان الثقافة العربية قد اتجهت " في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم، شعره ونثره، فحاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم، وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب.. الخ. والتفت الأدباء – وإن بدرجة أقل من اهتمامهم بإحياء الشعر إلى إحياء النثر العربي القديم، فكتب **إبراهيم اليازجي مجمع البحرين** مقتديا بمقامات **بديع الزمان الهمذاني**.

ساهمت الإحيائية، بتمسكها بالقديم، وتقليدها له، وسيرها على منواله واقتصار رجالاتها على المضامين الفكرية الغربية، وإهمال الجانب الأدبي، في تأخر ظهور الرواية بمعناها الحديث. وتناولت الإحيائية في بعدها النقدي التصور الجديد الذي دخل على الحياة والمجتمع، نتيجة الانفتاح على الحضارة الغربية، ولكن إصرارها على التمسك بالقديم، وتقديسها للماضي، واعتباره المثال الأعلى الذي أدى إلى ظهور شكل روائي هو أقرب إلى

المقالة القصصية منه إلى الرواية، وعزّز هذا الاتجاه اهتمام الكتاب بالجانب التعليمي، واتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم الأجيال، واطلاعها على الوافد والجديد في الحضارة الغربية. وقد بدا هذا الشكل الروائي أقرب إلى الأشكال السردية والقصصية التراثية، كالمقامة، والرحلة، والسيرة.. الخ"[1].

إن الواقع الشعبي بكل مظاهره لا يؤدي وظيفة جمالية، هذا حين ينظر إليه نظرة سطحية و إنما يصبح له موقع جمالي خاصة عندما يقع في يد فنان مبدع، إذ لا تصبح الرواية شعبية بمجرد أنها استفادت من الركام التراثي الشعبي إلا إذا كانت هناك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي لا يبعده عن سياقه التاريخي، وبهذا "يعد التراث الشعبي نمطا من أنماط الوعي و على الكاتب أن يكون ميالا إلى الجانب التاريخي ليوفق في التعامل مع هذه المادة التراثية الشعبية، و التي تمثل الحياة الشعبية بمظاهرها الاجتماعية و الطبيعية"[2].

والتراث الشعبي هو كل ما يتصل بالتنظيمات و الممارسات الشعبية الغير مدونة والغير مقننة، والتي لا تستمد خاصية الجبر والإلزام من قوة القانون والدستور الرسمي للدولة أو السلطة السياسية وأجهزتها التنفيذية المباشرة بقدر ما تستمدها مباشرة من خاصية الجبر والإلزام غير المباشرة، سواء ما يتصل منها بالعادات والأعراف والتقاليد والمعتقدات المتوارثة أو ما قد تفرضه الظروف والتحولات الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية المتغيرة من نماذج جديدة لمظاهر السلوك الشعبي بمختلف أشكاله.

وفي هذا يقول فاروق خورشيد: "مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ،

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 26-27.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة و المآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، ص 65.

وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور النفعي أو الممارس، وسواء كان الفلكلور النمطي العربي العام أم كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة"[1].

فالتراث الشعبي هو ذلك الموروث الشعبي من أفعال وعادات و تقاليد وسلوكات و أقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات التي يبدر من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية و التاريخية.

كما اعتبر آخرون أن التراث الشعبي يمكن أن يشمل أيضا ما دون من التراث فهو الثقافة سواء الفكرية أم المادية التي يتوارثها الناس عبر الأجيال. "إذ هو كل ما انبثق عن الشعب وعبر عن وجدانه وعبر به عن نفسه من خلال أفراحه وأحزانه، كان متكلفا أو عفويا، وتناقله الأجيال من جيل إلى آخر، وهو نتاج تفاعل الإنسان مع الطبيعة ومع بني جنسه". [2]

وقد أثر الأدب الشعبي في البدايات الأولى للرواية العربية، وطبعها بطابعه، وذلك لتوافر عاملين:

1- اطلاع الكتاب على الأدب الشعبي، كالسير وألف ليلة وليلة..

2- اتصال الجمهور والقارئ بهذا التراث القصصي الروائي.

[1] سيد علي اسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ص 241.

[2] إدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال و المضامين، ج 1، مكتبة الرشاد للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 40-41-42.

وقد شمل الأدب الشعبي الحركة الثقافية في عصر النهضة بمجملها، وتحكم بالروايات المترجمة، فترجمت أعمال روائية من الأدب الأوروبي، تنتمي إلى الرومانس Romans الذي يشبه كثيرا Folk tale الحكاية الشعبية في الأدب العربي. وتبدت المؤثرات الشعبية في المحاولات الروائية الأولى.

– في طريقة السرد: رواية **غادة كربلاء لجرجي زيدان** : حذت الرواية العربية في مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السرد، حذو القصص الشعبي، وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، وتبدى التأثر بطريقة الأدب الشعبي في السرد من خلال سرد الأحداث بوساطة الراوي الشعبي، كما في رواية **مصير الضعفاء لمحمود السيد** التي اقترب فيها الراوي كثيرا من الراوي في السيرة الشعبية.

ويلحظ الباحث في المرحلة الجنينية للرواية العربية أن "الروائي كان يتقمص الأدوار التي يقوم بها الراوي في الأدب الشعبي، كالدور التوزيعي الذي يقوم به الراوي في رواية **جرجي زيدان غادة كربلاء**، ويتمثل هذا الدور في توزيع الأحداث في الرواية، عبر استخدام عبارات شائعة في الأدب الشعبي، ولاسيما فن السيرة، كعبارة: **أما ما كان من أمر سلمى ، فلنتركهما في طريقهما إلى مكة ولنعد إلى دمشق** . ويقوم الراوي في الأدب الشعبي بالإضافة إلى توزيع الأحداث، بالتمهيد لأحداث ستقع، وهذا ما يعرف باسم الاستباق، وهو ما نلاحظه في رواية **غادة كربلاء**، حيث يقوم الراوي بالتمهيد لأحداث ستقع في المستقبل".[1]

2-4 أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية:

تعد الرواية الجزائرية عينة من الرواية العربية، فهي جزء من كل، وما يطرح من إشكال في الرواية العربية يحضر في نظيرتها الجزائرية، والرواية الجزائرية حديثة النشأة أيضا، إلا أن ذلك لم يمنع الروائي من أن يطرح مختلف المواضيع التي تعالج شتى أشكال

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 29-30.

الحياة اليومية الاجتماعية والنفسية للأفراد في محيط تحكمه العادات والتقاليد، وكل ما ورث عن السلف بصمة واضحة فيه لم يغفل الروائي عن توظيفها كطريقة لتحديد الهوية والانتماء. فكيف وظف التراث في الرواية الجزائرية ؟ وما مدى حضوره في السرد الراوئي؟.

إن اعتبار كون المعتقدات الشعبية خبيئة في الصدور ؛صعب كثيرا مسألة البحث عنها ،فإذا بحثنا عنها في بطون كتب التاريخ فإننا نجد أنها لم تعر اهتماما كبيرا لهذا الجانب ، و فضلت الحديث عن الحروب و المعارك و شؤون القصور...إلخ ،" لهذا كانت الدراسات الأدبية الشعبية والأنثروبولوجية لسد مثل هذه الثغرات و إيصال الحلقات المقطوعة "[1]و الوسيلة لتحقيق ذلك هي الرواية الشفاهية التي سجلت دون قصد منها ما عجزت عنه المدونات.

كما يعد توظيف التراث في الرواية الجزائرية الحديثة، من أبرز الظواهر الفنية اللافتة للانتباه، تمثلت في ذلك التفاعل العضوي بين العناصر التراثية الذي زاد الرواية دلالة وعمقا. ومما لا شك فيه أن التراث هو مجموعة المعارف والمهارات والقيم التي تنتقل من جيل إلى آخر، في أية أمة. فالأمة التي لا تراث لها هي أمة بلا جذور تصلها بماضيها، وقد تكون بلا مستقبل، فالحفاظ على التراث هو حفاظ على الهوية، و تناقله والاستفادة منه أمر يساعد على بقائه وديمومته، وذلك باقتناء العناصر التراثية التي تمتلك صلاحية البقاء والتفاعل مع متغيرا ت الحاضر.

و"بدأ الأدباء في الجزائر يتعرفون على قيمة التراث منذ زمن قريب، وساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية، ونشوء وعي بالتمييز اتجاه الأعمال الأدبية الأخرى في

[1] ينظر : الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية ،–دراسة ميدانية في مدينة المسيلة،رسالة ماجيستير من إعدادا :عزي بوخالفة ،إشراف الأستاذة :روزلين ليلى ،جامعة الجزائر ،1994،ص219.

العالم العربي، وكان ذلك بالاستفادة من قاموس التراث، وتغيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وإيماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام"[1].

لقد عرفت الرواية الجزائرية رغم تأخرها في الظهور كيف تتميز في الفضاء العربي وحتى العالمي، وهذا بفضل الاهتمام الذي حظيت به من قبل المترجمين والباحثين، كما اهتمت، منذ نشأتها، بالواقع الاجتماعي المعيش فكانت ترجمانا صادقا له. ولقد سايرت أيضا كل التغيرات وواكبت كل الأحداث في طرحها مغترفة من التراث الذي كان دائما دليل هويتها وانتمائها، إلا أنه "اختلفت أساليب تعامل كتاب الرواية الجزائرية مع التراث تبعا لطبيعة المرحلة التاريخية التي وجدوا فيها، وهي تنقسم إلى طورين أساسيين أحدهما يتمثل في عهد الاستعمار الذي ارتبطت الرواية الجزائرية به من خلال محاولاتها الأولى بتصور الكاتب لأوضاع شعبه التي آلت إلى التدهور بسبب الإستعمار."[2]

كما عرف الطور الأول بـ "مرحلة ما قبل السبعينيات حيث ظهرت الرواية التأسيسية الأولى كـ الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي(1951) وغيرها من الأعمال التي وظفت التراث المحلي مثل أعمال أحمد رضا حوحو، ومالك حداد.

وقد عرفت هذه المرحلة بعدم وعي الروائي الجزائري وقدرته على استيعاب الأشكال التراثية، فارتبطت الرواية بالموروث الشعبي لحماية هويتها الوطنية ومقاومة سياسة الاندماج.

"لكن ما هو الواقع الذي استوعبته الرواية وأخذت تصنفه وتركبه وتهيكله؟ والجواب عن هذا السؤال يحتم علينا أن نربط الواقع بالتاريخ، خاصة وكلنا نعلم بأن اللغة الروائية

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد ابن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص 36.
[2] المرجع نفسه ، ص 36-37.

ليست إلا المحور الذي يتبلور فيه التاريخ بأسره: أي التاريخ الفردي(أو الحميم) ثم تاريخ المجتمعات المختلفة ثم تاريخ الإنسانية جمعاء".[1]

لقد علقت الرواية الجزائرية سرد حوادثها في الخمسينيات بفترة الاحتلال الفرنسي وحرب التحرير، أين أبرز الروائيون وظيفتها الأساسية في أعمالهم التي ارتبطت بالتاريخ الوطني و الثورة الجزائرية وكذا تميزها بالواقعية.

ولم تكن اللغة العربية وسيلة التعبير الوحيدة في الرواية الجزائرية، بل كانت الرواية المكتوبة بالفرنسية سابقة لنظيرتها المكتوبة بالعربية، وذلك على يد كوكبة من الروائيين الجزائريين الذين تعلموا في المدرسة الفرنسية، اتخذوا من الفرنسية لغة كتاباتهم الروائية. فكتبوا قبل الثورة، ولما اشتعلت نيران الحرب بدأ عهد جديد "فتحرر الوعي الوطني وتفجر معه أدب ثوري اتخذ من الثورة الجزائرية منهلا عذبا يستقي منه".[2]

لذا نجد أن جل أعمالهم قد اندرجت ضمن الكتابات الثورية الواقعية التي عملت على تصوير ونقل التحولات التي جرت في المجتمع، إذ ترجمت مضامين أعمالهم شعورهم بالحسرة والألم على الوطن. وعن هؤلاء الكتاب، إن "أفضل ما يمكن أن نصفهم به أنهم كانوا شمعة تحترق في سبيل الإضاءة لقضية بلادهم فعبروا عن واقعه المرير بما فيه من بؤس، وفقر وحرمان، فكانت رواياتهم الثلاثية لمحمد ديب، الدروب الوعرة لمولود فرعون، الأفيون والعصا و الهضبة المنسية لمولود معمري و نجمة لكاتب ياسين، كانت تصويرا دقيقا وصادقا للمجتمع المضطهد، بل كان لها طابعها الخاص النابع من روح الجزائر نفسها لأن الأديب الجزائري، كغيره من الأدباء يواكب المسيرة الأدبية ويتحول معها من عصر إلى

[1] رشيد بوجدرة، واقع الرواية في القرن العشرين، مجلة الرؤيا، اتحاد كتاب العرب الجزائريين، العدد الأول، ربيع 1982، ص 12.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1979، ص122.

آخر".1 دون أن ننسى مولود فرعون بروايته ابن الفقير و رشيد بوجدرة "الذي ترجم نصوصه من العربية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى العربية ومن أهم رواياته التفكك 1982، يوميات امرأة آرق 1995، معركة الزقاق1986 وغيرها، وهي روايات كتبها بالفرنسية قبل أن يترجمها الروائي نفسه إلى العربية".[2] نلاحظ أن هذه الأعمال الروائية قد اشتركت في اللجوء إلى تاريخ الجزائر، وإلى تراثها الذي تجسد في تفاصيل الأحداث، والمشاهد التي عاشتها شخصيات كل رواية من الروايات السابقة الذكر.

لقد أظهر كل روائي منهم الحرص على صدق التعبير، إذ عكست هذه الأعمال، في كثير من الأحيان، صورا من حياة الروائي الشخصية، خاصة وأنه عاش نفس الظروف والمشاكل التي عانى منها أفراد مجتمعه. فبطل رواية الدار الكبيرة – عمر الذي عاش حياة مليئة بالبؤس والشقاء، هي نفسها المصاعب التي واجهت بطل محمد ديب في الثلاثية. كذلك الحال مع بطل رواية ابن الفقير– فرولو، الذي هو جزء من اسم ولقب مولود فرعون، كما يجسد أيضا ظاهرة الاغتراب التي نجدها في رواية الأرض والدم.

إلا أن هذه الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية أثارت جدلا كبيرا بين الدارسين والنقاد حول انتمائها إلى الأدب الجزائري، و إذا ما كانت تدخل في إطار الأدب الفرنسي أم الجزائري.

ومن بين المتحدثين في هذا الصدد محمد طمار الذي يرى أن الأديب لا يفكر تفكيرا يتصل بالمشكلات الواقعية والاجتماعية إلا إذا كانت في إطار قومي، ولا يؤدي أفكاره وأحاسيسه تأدية خالصة صادقة كل الصدق إلا باللغة القومية ".[3]

---

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد ابن هدوقة ، ص120.

[2] رمضان حمود، عن جعفر بابوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، (د ط)، منشورات مركز البحث في الأنتربولوجيا الاجتماعية والثقافية الجزائر، 2007، ص 05.

[3] محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص282.

بينما نجد رأي مراد بربون الذي يعارضه حين يصرح بأن "اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا بالفرنسيين، وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة، بل إن أية لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي ويعبر عن حقيقة ذاته القومية".[1]

وما يسعنا قوله في هذا المجال هو: أن الرواية المكتوبة بالفرنسية شكلت ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، إلا أنها كما يراها كثيرون غير بعيدة عن نظيرتها المكتوبة بالعربية من حيث مضامينها وقيمها وفي تعبيرها عن قضايا المجتمع الجزائري ونقلها لصور صادقة عنه. واللجوء إلى تبني اللغة الفرنسية في الكتابة له من الأسباب العديدة، "حيث ظهر كتاب وطنيون يؤمنون بحق الشعب ويعيشون واقعه، ويحسون بالمشاكل التي كان يعانيها من جراء الاستعمار. لم يجدوا وسيلة للتعبير عن هذا الواقع الاجتماعي سوى اللغة الفرنسية التي تعلموها".[2]

مثلا نجد أعمال مالك حداد وغيره من الروائيين الذين كتبوا باللغة الفرنسية اعتبرت مصدرا تاريخيا جد مهم، حيث تجلى التراث فيها بطريقة واضحة أعطت صورة معبرة لحالة شعب كان يعاني من بطش الاستعمار الذي سعى جاهدا إلى طمس هويته من جهة ولظروفه الاجتماعية المزرية من جهة أخرى.

فكانت الرواية الشكل الأدبي المناسب للتعبير عن حياة الفرد الجزائري وظروفه الاجتماعية وحالته السيكولوجية، وكانت أيضا ميدانا استثمر فيه الروائيون التراث لتأكيد هوية هذا الفرد وانتمائه. كما اعتبر بعضهم فترة الاستعمار وسنوات ثورة التحرير منهلا خصبا لكتاباته، إذ شكلتا رصيدا لا بأس به زاد من الإنتاج الروائي على امتداد فترة ما قبل الاستقلال.

[1] محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، ص282.

[2] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ط3 ، دار العربية للكتاب، ليبيا /تونس، 1977، ص17.

أما المرحلة الثانية، فتمثلت في فترة السبعينات والثمانيات أو عهد الاستقلال هذه الفترة التي شهدت تغيرات جذرية طرأت على الأوضاع السائدة للمجتمع في كل أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية، مما دفع بالروائيين إلى إعادة النظر في ثقافتهم. فاتخذوا من الرواية، ولاسيما في السبعينات، عالما خصبا استهدفوا من ورائه إعادة بناء الواقع اعتمادا على معطيات جديدة تتماشى ومواقفهم وآرائهم الإيديولوجية[1].

وعلى حد تعبير عبد الحميد بواريو "إن الروايات الجزائرية شهدت وبشكل كبير التناص مع التراث كروايات عبد الحميد بن هدوقة و الطاهر وطار، كما أكد أن هذه الخاصية ملازمة لأغلب الكتاب والروائيين الجزائريين".[2] أمثال واسيني الأعرج و عبد المالك مرتاض وغيرهم. فأغلب رواياتهم كانت ناجحة باعتمادها على توظيف التراث

لأنها جعلت من نفسها همزة وصل بين الحاضرِ والماضي، فكان من شأنها خلق التواصل بين الأجيال،ويمكن فهم تلك العلاقة بظهور" النموذج الفرداني المرتبط باقتحام الليبرالية التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية التقليدية، وهو ما سمح بتحول قسط هام من طبقة الفلاحين إلى عمال في المصانع، ومن المعروف أن العمال أكثر تحررا من وطأة الجماعة من زملائهم الفلاحين "[3]

وبالرغم من أن الراوية الجزائرية حديثة العهد في الظهور، إلا أنها اقتحمت الساحة الأدبية وفرضت نفسها بشكل قوي، "فالنشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية ريح

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 37.

[2] عبد الحميد بواريو، أكاديميون وأدباء يسبرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الهدهد صحيفة الكترونية – htmlhttp://www.hddhod.com –

[3] حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي، مقاربة أنتروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر ،2009،ص136.

الجنوب، وقد كتبها عبد الحميد بن هدوقة في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي، وهي فترة الثورة الزارعية".[1]

إلى جانب أسلوب الرواية التاريخية، عمد الروائي في الرواية الجزائرية إلى تقديم معلومات تاريخية غلب فيها الجانب المرجعي على الجانب المتخيل، فكانت مأخوذة من التراث لغرض التذكير، وهو ما نجده فيما كتب عبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب "وكان البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية، وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 إلى سنة1949..."[2] فلم تكن معاناة الشعب الجزائري محدودة فقط في وجود الاستعمار الفرنسي على أرضه واستغلاله اللامتناهي لخيراتها، بل تعدت إلى دفع الجزائريين عن غيرهم ثمنا باهضا لتغطية تكلفة حربين عالميتين أقحموا فيها عنوة، ونتيجة لذلك تخللت هذه الفترة سنوات مجاعة، عمد فيها المستعمر إلى إمساكه لمختلف المواد الأساسية من غذاء وكساء عن الجزائريين و اعتماد سياسة مجحفة في بيعها، ذلك ما زاد من ألم ومعاناة الشعب عامة وسكان القرى والمداشر بشكل خاص، اذ زيادة إلى معاناتهم في بعدهم عن المدينة وعيشهم في عزلة، معاناتهم أيضا من قساوة الطبيعة التي يعيشون فيها، ذلك ما جعل منها مادة استغلها الروائي في كتاباته الروائية بذكر الأحداث والتواريخ بكل تفاصيلها، والبيئة القروية بكل جوانبها، بيئة قروية لازال للتراث فيها مكانة معتبرة في ثقافة الناس ودورا أساسيا في حياتهم، من ذلك فان عبد الحميد بن هدوقة عندما يتخذ من القرية مسرحا لأحداث روايته، وقطاعا من حياة القرية موضوعا لعمله الروائي ويختار التكنيك الواقعي إطارا يقدم من خلاله مادته الروائية، يكون قد أفسح المجال أمام

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص198.

[2] عبد الحميد ابن هدوقة، رواية ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص25.

التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطور البناء الفني في روايته"[1].

والأمر ذاته في "رواية نار ونور لـ عبد المالك مرتاض، التي جرت أحداثها هي الأخرى في فضاء ريفي، إذ قام الروائي بوصف بعض من أدوات الصناعات التقليدية المستعملة والتي تصور جانبا من حياة السكان البسيطة المتأصلة في العادات والتقاليد وفي كل ما أخذ عن السلف، فكان حضور التراث واضحا في تتابع أحداث الرواية .وهو ما نجده في رواية ريح الجنوب، العجوز رحمة تصنع أواني الفخار يبتاعها منها أهل القرية لينتفعوا بها، فتجعل عليها رسوما تسجل من خلالها بعضا من الأحداث التي تروي تاريخ قريتها وما عايشه سكانها، ما تصادفنا أيضا شخصية العجوز رحمة في نار ونور التي أعطت للأواني الفخارية أبعادا تعبر عن قيم الجماعة وتطلعاتها من خلال تلك الرسوم والزخارف التي أرخت لأحداث ثورة التحرير المجيدة وصورت جملة من وقائعها. بالإضافة إلى استخدام المؤلف في أعماله الأدب الشعبي ولا سيما الأمثال و الأساطير، غير أن استلهامه من الرصيد الشعبي لم يقم كثيرا على النظر في رموزه ضمن ما يتطلبه الحس العميق بالتاريخ" [2].

فمن خلال دراستنا هذه، اتضح لنا أن الرواية الجزائرية لم تستغن عن التراث الوطني في سرد أحداثها، بالرغم من وجود اختلاف بين الكتاب من حيث الاستيعاب والرؤية والتعبير والكيف، فبفضل وعيهم، استطاعوا أن يقهروا خوفهم واكتسبوا جرأة مكنتهم من تصوير واقع مجتمعهم وما يعيشه من ظلم وقهر، كما استخدموا في بعض الأحيان العناصر التراثية كوسيلة إثبات للهوية والانتماء، وكقناع يخفون من ورائه وجهاتَ نظرهم، و يبدون من خلالها مواقفهم دفاعا عن ما يعترض أفراد المجتمع من ظروف قاسية.

[1] عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، العدد52 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص103.

[2] المرجع نفسه، ص 103-104.

في هذا السياق قامت رواية اللاز للطاهر وطار بطرح مختلف المفارقات في تاريخ الثورة الجزائرية، وارتبط تأثر المؤلف بالتراث الشعبي لطرح أفكاره ورسم شخصياته، لا سيما شخصية اللاز الذي يمثل الطبقة الكادحة وذلك بشهادة زيدان أحد شخصيات الرواية عندما قال عنه: "اللاز والشعب شيء واحد".[1]

بهذا المنوال أعلن الطاهر وطار عن ظهور الواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية بوجه خاص ، و التي ارتبطت أدبيا بالأشكال التراثية، منطلقة في ذلك من فكرة اعتبرته فيها جانبا حضاريا إنسانيا يقوم على مبدأ الاختيار بين الإيجابي والسلبي منه.

فإلى جانب الرواية الجزائرية ذات الاتجاه الواقعي ودورها في تفسير الظواهر الاجتماعية والاقتصادية، استفاد الروائيون من التراث في أعمالهم الفنية، في نظيرتها ذات الاتجاه " الرومانسي" ، فقد جاءت تعبر عن " المقاومة الشعبية للغزو الأجنبي، وهذا ما نجده في رواية دماء ودموع لـ عبد المالك مرتاض التي تناولت قضية حرب التحرير من خلال تضمين مجموعة من الأمثال والأساطير التي كانت مصدرا للقيم الاجتماعية والسياسية غير أن الوعي الرومانسي الذي انعكس على الرواية حال دون الاستغلال السليم لهذا التراث ."[2]

من بين الروائيين الجزائريين، تميز الروائي واسيني الأعرج بتجربته الفريدة في كتاباته الروائية، اذ بالرجوع إلى متونه الروائية، نجده يستخدم التناص التراثي في جل رواياته، من ذلك رواية حارسة الظلال و فاجعة الليلة السابعة بعد الألف و رمل المايدة وسوناتا لأشباح القدس." وقد تنوعت أغراض التناص ووظائفه من موقع إلى آخر، فمنه ما كان لغاية فنية جمالية، ومنه ما كان استجابة لاقتناع إيديولوجي".[3] وها هو في رواية رمل المايدة يوظف

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص40.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] كمال الرياحي، إستراتيجية التناص وحيادية الكاتب، ديوان العرب، متاح على الموقع:
http://www.diwana larab.com

التراث بطريقة فنية جمالية، جمع فيها عدة نصوص تراثية ، يظهر فيها اشتغاله المكثف بتقنية التناص في استثماره لنص ألف ليلة وليلة، واختراقه بحثا عن سحر جديد للحكاية من خلال التراث ".[1] ومنه ايضا استثماره لسيرة الموريكسي التي حملت تداخلا مع السيرة الذاتية للكاتب وغيره من أنواع التراث المختلفة.

ولقد زاوج واسيني الأعرج بين مادتين حكائيتين في روايتي نوار اللوز وتغريبة صالح بن عامر الزوفري فالأولى هي تغريبة بني هلال وهي مادة حكائية أصيلة، أما الثانية فهي تغريبة بني عامر، وهي مادة روائية متخيلة مرتبطة بالواقع. وهي شخصية تعيش في جزائر 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".[2]

أما في "فترة التسعينات، والتي تسمى العشرية السوداء، فقد برز فيها مجموعة من كتاب الجيل الحديث نذكر منهم أحلام مستغانمي صاحبة ذاكرة الجسد و أمين الزاوي صاحب رواية ويصحو الحرير والطاهر وطار صاحب الشمعة والدهاليز الشمعة والدهاليز و واسيني الأعرج صاحب سيدة المقام و رشيد بوجدرة صاحب رواية تيميمون و مرازق بقطاش صاحب رواية دم الغزال، لقد عمل هؤلاء الروائيون وغيرهم ، بكل جرأة وبدون تملق، على طرح مختلف القضايا و كشف النقاب عن المشاكل والمعاناة التي شكلت الحدث طوال هذه الفترة والتي كانت نقطة تحول في تاريخ الجزائر. حيث كتبوا عن حقائق سكتت عنها الخطابات الأخرى خاصة السياسية منها. كما حرصوا على تناول مرحلة العنف التي

[1] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1 ، المطبعة المغاربية، تونس، 2005، ص40.

[2] الطاهر روابنية، الرواية والتراث البحث عن أفق حداثي في الكتابة، مجلة الآداب، العدد الثاني، جامعة قسنطينة، 1995، ص193.

عايشتها الأمة الجزائرية في فترة التسعينات، فأغلب هذه الروايات استخدمت قالب الكلام اليومي الذي أعطى الشخصيات هويتها المتميزة التي تحاول استرجاع الذكريات المفقودة جراء العنف والاعتداءات"[1].

إن الغاية من توظيف التراث الشعبي تكمن في تحميله دلالات جديدة و معاصرة، وبالرجوع إلى مختلف التجارب التي عملت في هذا الإطار نجد أنها نجحت في ذلك وأثبت قابليته لإنتاج إضافات دلالية. ومما لا شك فيه أن التراث بهذه الصفة قد حقق للروائي الكثير، حين أغنى مضامينه ببعض من المضامين الشعبية التي تمتد بذورها إلى أعماق تاريخ الإنسان من جهة. وحين استمد أدواته وعناصره من التراث ليعبر بها من جهة أخرى. ويصبح بذلك قد حقق انجازات تطور فنه الروائي.

يتجسد هذا في جل أعمال عزالدين جلاوجي الروائية حين عمد إلى توظيف التراث الشعبي بمختلف عناصره، وهذا ما سنقوم به في دراستنا هاته من خلال الكشف عن المادة الموظفة في نموذجين من متونه الروائية – الرماد الذي غسل الماء –، – حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر –.

[1] ينظر: رشيد بوجدرة، واقع الرواية في القرن العشرين، مجلة الرؤيا، ص12–13.

الفصل الأول

آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

1 – التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في روايات عز الدين جلاوجي.

1 1 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1 2 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

2 – القراءة المعرفية للمجتمع في روايات عز الدين جلاوجي .

2 1 القراءة المعرفية للمجتمع في رواية الرماد الذي غسل الماء.

2 2 القراءة المعرفية للمجتمع في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

3 – مفارقات الواقع وملابساته في روايات عز الدين جلاوجي.

3 1 مفارقات الواقع وملابساته في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3 2 مفارقات الواقع وملابساته في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي. المنتظر.

4 –المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي.

4 1 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

4 1 1 مرجعية المثل الشعبي في الرماد الذي غسل الماء

4 2 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

الفصل الأول: آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

1- التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في روايات عز الدين جلاوجي

1-1 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية الرماد الذي غسل الماء:

إن التوظيف الجمالي لعناصر التراث في الرواية تجلى حقيقة من خلال تكسر العمود السردي في اعتماد واسع على الاسترجاع"، اذ يلاحظ ان تطور الحدث قد تأجل " وتكسرت خطيته باشتغاله المكثف على ذاكرة الشخصيات، وعودتها الدائمة إلى ماضيها، كما أن الهوس بالوصف التدقيقي يفارق المشاهد الروائية"[1]. نلحظ أن الرواية قد اعتمدت بشكل كلي تقريبا على تقنية المشهد، فتراجع السرد وفسح المجال لمسرحة الحدث.

والمتأمل في أعمال عز الدين جلاوجي الروائية يظهر له جليا "أن هذه الرواية الجديدة الواعية بشروط الكتابة في مفهومها الغربي تتجاوز ذلك المفهوم وتكسره لتؤسس مفهوم الكتابة الروائية العربية وهي تمتح من التراث السردي القديم، والتأليف العربي القديم، وتجعل من نفسها امتدادا لميراث أصيل، إذ تعتمد على التأصيل ممثلا بثلاث صور هي:

1. احتذاء السردية العربية مجسدة في نموذجيها ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة.
2. اعتماد نمط التأليف القديم متن/حاشية.
3. الغوص في الموروث الشعبي من جهة والنص القديم من جهة أخرى(قرآن وشعر)" [2].

نلحظ أن رواية الرماد الذي غسل الماء عمدت إلى "خلخلة تجنيسها لتكسر مرة أخرى الميثاق الضمني للتواصل الذي يوجه اختيار القارئ ويبرمج عملية القراءة"[3]. فبعد أن صنّفها

1ينظر: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر ،ص15.

[2] منى بشلم، مقال بعنوان: تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عزالدين جلاوجي، مجلة منتدى الأستاذ، العدد 11، نوفمبر 2011، ص 126 -127.

[3] عبد الملك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، آنفوبرنت، المغرب،2007 ، ص9 .

المناص في جنس الرواية تعود الرواية وتحيل القارئ على أكثر من جنس، إذ تصف الراوية بأنها حكاية، ثم تخصص فتقول بأنها "حكاية عجيبة"[1]. غير أنها حكاية عجيبة "لا تبعد عن الواقع فترمي بمتلقيها لشطحات الخيال، بل على العكس تماما هي تعمد إلى تأكيد واقعية المروي ضمن شرحها لطرق قص هذه الحكاية ومن بينها محاضر الشرطة والمحكمة، والصحف وهما مصدران ثقة يعززان الإيهام بالواقعية. أما في ختام رسالتها إلى حبيبها (وهي الرسالة التي ضمنتها الرواية بأسفارها الثلاث) فتعود لتسمها بالقصة"[2].

كما تتجلى آلية التـوظيف الجمالي في "الرماد الذي غسل الماء "برجوع هذه الأخيرة إلى الموروث السردي العربي لكن هذه المرة ممثلا في نموذج الليالي تحديدا في الهيكل التنظيمي لها، و" إن كان حظ الرواية من القصص أقل فقد استعاضت عن ذلك بتقنية التفتيت، إذ تم تقديمها بعد تقسيم هذا المحكي إلى أجزاء يتمّ توزيعها بين أرقام أحيانا، وفصول أحيانا تسميها الرواية أسفارا"[3].

إن رواية الرماد الذي غسل الماء تضع أمام القارئ حكاية المفتتح التي "مهدت فعل القص الحكي) شكلا ومضمونا ليقوم بدوره في نقل مجموعة من الحكايات الأخرى التي لا علاقة لها بالحكاية الأولى"[4]. كما في حكايات الليالي (ألف ليلة وليلة). "ذلك أن الراوية تقيم بالمدينة فضاء الرواية والمسماة مدينة عين الرماد، وحبيبها الذي تروي له الأسفار الثلاث كان يقيم بنفس المدينة قبل أن يهجرها نهائيا"[5] .فشهرزاد بنت الحكايا لتقديم "الشواهد للشخصية الرئيسية شهريار بما يعطل تنفيذه للقرار الذي اتخذه ضد جنس الحريم"[6]. لتنتهي

---

[1] عز الدين جلاوجي، رواية الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للنشر و التوزيع، الجزائر، د ت ، ص 05.

[2] مصدر سابق ، ص 288.

3 نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص19-20.

[4] داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ص12.

[5] منى بشلم، تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عزالدين جلاوجي، 131.

[6] داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية،ص 12.

إلى إلغائه، والرواية "تلمح إلى الغرض ذاته فهي شاهد يبلغ إلى عبرة هي النهاية المأساوية لكل مجرم"[1]. تلخصها الراوِية في قولها "هي نهاية الضالين والحمد لله الذي نجانا من القوم الضالين"[2].

إن آلية التوظيف الجمالي قد تجسدت في الرواية غالبا في حكاية ألف ليلة وليلة، اذ " بعد حكاية المفتتح تشرع الراوية بسرد أسفار الرواية وهي الحكاية الإطار التي ستتضمن شخصيات لكل منها حكايته الخاصة ترد كلها بشكل متداخل كونها جميعا تبرز بفضل الحكاية الإطار. ثانيا اعتماد نمط التأليف القديم متن /حاشية، غير أن مغامرة قراءة الإبحار في عوالم هذه الرواية لا تنتهي عند هذا الحد من التشبه بالليالي، بل ستبدأ لتوها فلا يكاد القارئ يتخلص من التفكك الذي وسم العلاقة بين حكاية المفتتح والحكاية الإطار حتى يقع في تفتيت جديد لتسلسل الحكي ليس فقط بكسر التتابع الزمني للأحداث والعودة بالزمن في كل مرة إلى الذاكرة مؤجلة تطور الحدث في الحاضر"[3]، بل "إنه تفتيت شمل الفضاء الطباعي حيث انشطر النص بين متن وحاشية، في تجريب الكاتب العودة بالكتابة إلى تلوين سردي محلي يتغذى من بنية التأليف القديم، وفي هذا التقسيم تشوش لصفاء النص وتحويل لجنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر"[4].

كما تجسدت آلية التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في الرواية من خلال " العودة للموروث الشعبي والنهل منه ثقافة وأدبا، في اشتغال مكثف عليه، حيث يخلق عالما روائيا ممزوج بين الخرافة والمشهد القرآني بين الأسطورة والسحر، بين العجيب والواقعي

[1] منى بشلم، تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عزالدين جلاوجي، 131.
[2] مصدر سابق ، ص 288.
[3] منى بشلم، تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عزالدين جلاوجي، 131.
[4] المرجع نفسه ، ص 132.

فيخرج خطابا مفتوحا لا يتقيد بثنائية الأدب الراقي والأدب الوضيع، إذ ثمة جدل بين الشفوي والمكتوب في الرواية".[1]

وبالرغم من أن الرواية تخرج المعتقد الشعبي من دائرة نسقه الاجتماعي المرجعي فإنه لا يفقد دلالاته، يحافظ على هويته ليغرق الرواية بجوه المهيب، ويشكل نقطة فارقة تنفصل فيها الرواية الجديدة الجزائرية عن نظيرتها الغربية، وإن كانت الأولى قد تشربت خصائص نظيرتها، فإنها تصطنع لإفادتها حدودا هي الثقافة الشعبية، التي تجسدت على أكثر من مستوى فهي توظف القدسي في الرواية، كما تدرج القصص القرآني، أو على الأقل توظفه لرسم إطار الحدث الروائي.

أما على مستوى اللغة فهي تستعير طقوس الاستهلال من الأدب القديم لتعلن عن بداية السرد الروائي، كما تستغل الأمثال الشعبية وتجريها على ألسنة شخوصها.

كما تنهل الرواية من العادات الشعبية لتوظيف جمالي، حين تأتي على ذكر الأولياء الصالحين وتوظف الاعتقاد بقيمة البركة، في الرماد الذي غسل الماء تذكر الراوية "أنها تجلس قريبا من عين الرماد تستلهم بركات الولي الصالح".[2]، الذي تأتي الحاشية 0 على ذكر تفاصيل عن حياته، فتروي أن عين الرماد كانت مربضه منها يرتوي، إلى أن تكاثر المقيمون "فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، جواره، وشاع الفساد بينهم "فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء وقيل إنه غار في عين الماء، ومذ ذاك جفت المياه المتدفقة. ..وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياما وليالي حتى انفضوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين... واستمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، ومذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد".[3] أما الحاشية ما قبل الأخيرة فتنبأ عن بعث

[1] داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، ص 139.

2 مصدر سابق ، ص 07.

[3] المصدر نفسه ، ص 36.

الولي الصالح وإغراق العين للمدينة برماد حار أباد سكانها، مدخلا الرواية إلى عوالم أسطورية خاصة وهو يبني سرده على لفظة **قيل** لبناء "شبيه بالتاريخ الذي لا يسجّل ما حدث، بل ما حسب الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة أنه قد حدث، أو هو"تاريخ متنكر فآلهة الأساطير رجال تجمع حولهم ضباب الزمن والخيال فضخمهم وحور أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة".[1]

ومن روافد استعمال الروائي لآلية التوظيف الجمالي السردي في توظيف المادة التراثية النزوع إلى التراث الصوفي فلا تخلوا رواية الرماد الذي غسل الماء كما "لا تخلو الرواية العربية من المصطلحات الصوفية لكنها وظفتها أثناء السرد"[2]. من ذلك ما جاء على لسان الراوي في ذكر ما حدث للطبيب فواز وأنه " مطلقا لم يحس بالحلول في ذاتها كما أحس اليوم.

وبنفس الآلية يعمد الروائي إلى استثمار الأغاني و الأمثال الشعبية فيجريها على ألسنة الشخصيات خالقا بذلك وشائج خاصة مع قارئه الذي لا تبعد به روايات عز الدين جلاوجي عن واقعه ولا تغرقه في التفاصح، بل تنسج له عالما قريبا من ثقافته وطرائقه في التعبير عن ذاته، واحد من هذه الطرق هو ترديد المواويل، إما المعروفة أو تلك التي تجيش بها نفس الشخص في لحظات مأزومة، مثلما يحصل مع الشيخ خليفة في الرواية إذ "كثيرا ما كان خليفة يجلس في وحدته، أو في عمله ويغني مواله الخاص الذي ألفه ولحنه هو بنفسه" ضيعت حمامة وضيعني الغراب ..واش جاب لغزالة للكلب المجراب".[3] ويقصد به استبداله زوجته الأولى المتوفاة بالزوجة الثانية التي تضغط عليه وتتعبه بتدخلها فيما يعنيها وما لا يعنيها.

---

[1] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،ص14.

[2] منى بشلم، تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عزالدين جلاوجي، 142.

[3] مصدر سابق، ص 27.

أما الأمثال الشعبية فعددها غير قليل في نص هذه الرواية منها:

"البلاء يولد دون ضرع ..ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن"[1] .

"" قبِّل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه"[2] .

والملاحظ أن الروائي جانب صياغتها بالعامية، وحوّرها إلى لغة فصحى بسيطة قريبة من العامية، بحيث يتمكن كل من يقرؤها من فهمها حتى وإن لم يكن ممن يعرف العامية الجزائرية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الكاتب الذي لم يوظف مطلقا العامية في الرواية، والذي يصدر عن قصد وأسلوب خاص في الكتابة.

لم يكتف الروائي عز الدين جلاوجي باستثمار آلية التوظيف الجمالي السردي في اشتغاله على الأدب الشعبي بل راح يشبع نصوصه أيضا بنصوص الأدب الفصيح، ذلك لأنها تنزع للتأصيل فإنها كثيرا ما ترتكز إلى النص القديم خاصة المعري، والمتنبي، اللذان تأتي أبياتهما زفرات وحسرات تلفظها الشخصيات الروائية في لحظات مؤزومة يشتد فيها ضيقها، مثلما هو حال المعلمة **بدرة** التي تقبض عنوستها وإرهاقها من وظيفتها على أنفاسها تكاد تقطعها، فلا تجد متنفسا غير بيت المعري تلفظه مخرجة حيرتها بين كلماته :

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد[3].

لتكسر زوجة أخيها **نوارة** هذا المنطق المتشائم بتفاؤلية إيليا أبو ماضي قائلة لا تصدقي أبا العلاء المعري، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي:

إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيلا [4].

---

[1] مصدر سابق ،ص48.

[2] المصدر نفسه ، ص 149.

[3] المصدر نفسه ، ص 121.

[4] المصدر نفسه ،ص 121.

وعلى نفس المنوال يستثمر الروائي التراث من خلال الارتداد نحو التاريخي من خلال الشخصية المثقفة في الرواية و المتمثلة في **فاتح اليحياوي**، حيث يعبر **فاتح اليحياوي** عن تبرمه من المجتمع الذي صار يحيا فيه غريبا مستحضرا عددا من الإشارات التاريخية مؤكدا أن التاريخ يعيد نفسه فما يحصل معه هو ما حصل مع ذرية علي بن أبي طالب رضي الله عنه بالعراق، وهو قريب جدا مما حصل للنبي زكريا مع الملك. وغير هذه الإحالات كثير في الرواية سواء على الأدب أو التاريخ، أو حتى الشخصيات التاريخية مثل أبو حيان التوحيدي، والشخصية الخيالية حي بن يقظان التي وردت في الرواية تؤكد بذلك انتماءها الحضاري وتكسر نمط الكتابة الغربية، من خلال آلية التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث والعودة إلى كل ما هو عربي أو إسلامي.

1 -2 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

إن استلهام التراث من خلال توظيف شخصيات تاريخية لها رمزية لدى شعب الأمة الواحدة يعد تأصيلا في العمل الروائي، إذ تصبح الشخصيات التاريخية عنصرا بارزا من عناصر التراث، فالروائي الجزائري حين يسوق بعض الشخصيات التي لها مرجعيات تاريخية بالدرجة الأولى وأخرى شعبية بالدرجة الثانية ويقحمها في طيات أعماله الروائية ليلبس بذلك هذا الابداع ثوبا من الأصالة تظفي جمالية على العملية السردية، يضع عمله هذا ضمن خانة الرواية الجديدة التي تمردت عن نمطية نظيرتها الغربية.

انعكست في رواية حوبة انعكست آلية التوظيف الجمالي من خلال الشخصيات التي وظفها المؤلف، هذه الشخصيات هي شخصيات تاريخية باعتبار أن التعامل مع الشخصية التاريخية تعامل صعب ومرهق لكتاب الرواية بصفة عامة وكاتب الرواية التاريخية بصفة خاصة، لأنها تدخل إلى العمل الروائي بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح

ملابس جديدة لها لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها"[1] ومن الشخصيات التي لجأ إليها عز الدين جلاوجي في بناء نصه السردي رواية حوبة نذكر شخصيتين بارزتين في الساحة التاريخية الجزائرية هما شخصيتا: **فرحات عباس، عبد الحميد ابن باديس**

أ/شخصية فرحات عباس وبعدها التراثي الشعبي :

تعد هذه الشخصية من الشخصيات التي طالبت بالاندماج، و أصرت عليه، والتي جاءت مبثوثة في مقاطع الرواية، من ذلك ما جاء في المقطع السردي لمقطع من محاضرة ألقاها في قاعة المسرح " إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن ...مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين"[2]. باعتبار أن "خطاب الشخصية هو خطاب تاريخي يشهد له في كتب التاريخ الجزائري ومصادره؛ وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تقيد الروائي بالمرجعية التاريخية"[3]. والتي عمد إليها عز الدين جلاوجي كآلية لتأصيل عمله الروائي.

وباعتبار أن رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر رواية للتاريخ، فقد وظف الروائي نصوصا من التاريخ " نقلت من مستواها إلى المستوى الروائي التخييلي دون تحويل في بنيتها فهي حاضرة باعتبارها بنى نصية مجاورة للبنى الأصلية لم يطرأ عليها أي تحويل أو تعديل، وإنما تعمد الكاتب إدراجها ضمن النص الروائي لإسقاط بعض الأبعاد والدلالات التاريخية على الواقع"[4].

وكمقارنة بسيطة بين نصوص التاريخ وما بث في الرواية نجد أن "تاريخ شخصية فرحات عباس الواقعي هو المطروح في الرواية، فالقارئ لمؤلفات التاريخ يجد حوارات فرحات

---

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006،ص226.

[2] عز الدين جلاوجي، رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للنشر و التوزيع، الجزائر،د ت ، ص 385.

[3] شفيقة عاشور، مقال بعنوان: الشخصيات التاريخية المفعّلة للأحداث الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي. مجلة المدونة، العدد 02، تاريخ النشر:30 ديسمبر 2012، ص573.

[4] وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية – دراسة -، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، 2001، ص 170.

عباس هي نفسها الواردة في المتن الحكائي، فالروائي عمد إلى استخدام الحوار المباشر التقريري، بغية الإفصاح عن مرامي هذه الشخصية المندمجة في الثقافة والحضارة الفرنسية"[1]. فإدراج مثل هذه النصوص في الرواية كما هي في الواقع التاريخي يعد تأصيلا في العملية السردية.

إن تفاعل نصوص التاريخ بعناصرها وشخصياتها مع الأعمال الروائية عملية" تصوغ الحاضر بلغة الماضي أو تعيد صياغة الماضي بلغة الحاضر عن طريق لغة السرد الذي يقارب لعبة الصياغة هذه من طرفيها، ويقدم حقلا من الدلالات التي تشتغل فيها الرموز اللغوية التاريخية باعتبارها مفاتيح دالة تتحرك على مستوى نسيج النص الروائي وتكشف فيه عن المعاني الموحية[2]". ما يكسب النص الروائي أصالة تعكس جمال العملية السردية لدى المتلقي.

ب/ شخصية عبد الحميد ابن باديس وبعدها التراثي الشعبي:

الشخصية الثانية من الشخصيات التاريخية التي وظفها الروائي في متنه الروائي، شخصية لها بعد وطني لدى الشعب الجزائري، والرواية الجديدة تستمد أصالتها من هوية المجتمع التي يطرحها المبدع في عمله من خلال توظيف مثل هذه العناصر.

[1] شفيقة عاشور، مقال بعنوان: الشخصيات التاريخية المفعّلة للأحداث الروائية في رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي، ص573-574.

[2] وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية،ص170-171.

ان " شخصية " عبد الحميد ابن باديس1 في هذه الرواية من الشخصيات المرجعية التاريخية، الصامدة والرافضة رفضا تاما فكرة الذوبان في فرنسا واستحالة خروجها من أرض النقاء والطهارة –الجزائر[2]".

من ذلك ما جاء في المقطع السردي "نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم"[3].

وكذلك في مقطع آخر "قضيتنا عادلة وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييدا ولو قطعوا رأسي[4]".

وللتساؤل عن فائدة تداخل المستوى التاريخي مع الروائي وعن أسباب هذا التعالق نجده لغرض تأصيل العمل الروائي، ولعل "ارتباط النص التاريخي بالنص الروائي ودخوله شبكة من العلاقات الجديدة كما يقول الباحث خمري حسين لا تفرضه المناسبة التاريخية في حد ذاتها وإنما السياق الجمالي فالعمل السردي لا ينطلق من أي واقعة قديمة ليقف عندها لأن ذلك من عمل المؤرخين وإنما يعتمدها كمرجعية تؤسس لقيام خطاب جديد يؤدى بلغة جديدة[5]".

إن المؤرخ في حديثه عن الشخصية التاريخية يستخدم ضمير الغائب الذي يغيب الشخصية ويقدمها من خلال وجهة نظر غريبة عنها، فإن الروائي عز الدين جلاوجي نجده في هذا النص سمح للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، وبتقديم

---

[1] عبد الحميد ابن باديس "رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين1931 ، وصاحب الثلاثية المشهورة" الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا."

[2] شفيقة عاشور، مقال بعنوان: الشخصيات التاريخية المفعّلة للأحداث الروائية في رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي، ص 574.

[3] مصدر سابق ، ص 317.

[4] المصدر نفسه ، ص 428.

[5] وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية،ص172.

تاريخها بنفسها، فظهرت الشخصية التاريخية في السرد الروائي، وهي تتحدث بضمير المتكلم، ما أبرز آلية التوظيف الجمالي السرديلعناصر التراث في هذه الرواية.

2-القراءة المعرفية للمجتمع في روايات عز الدين جلاوجي

الآلية الثانية من آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي، والتي يمكن فك شفراتها من خلال فهم معالم الشخصيات المبثوثة في الرواي تين، ومن خلال دراستي لشخصيات الرواي تين وجدت أن تقسيم فيليب هامون للشخصيات هو الأنجع في عكس هذه الآلية، ونخص بالذكر من خلال التقسيم، الشخصيات المرجعية فهي التي لها علاقة وطيدة بالتراث والمجتمع.

2-1 القراءة المعرفية للمجتمع في رواية الرماد الذي غسل الماء

تمثلت الشخصيات المرجعية للرواية في مادتين وظفهما الروائي وجعلهما جزءا من العنوان لروايته هما الرماد والماء فتمثلت بعض الشخصيات في الرماد وبعضها الآخر تمثل في الماء، فالرماد و الماء لهما مرجعيتهما في التراث الشعبي، فالماء رمز للحياة والطهارة والنقاء بينما الرماد رمز للموت والبقايا والعفن، فالماء ارتباطا بالحالة الزمنية مرتبط بالماضي (ماضي المكان والشخصية) والرماد مرتبط بحاضرها . ورغم تعدد المستويات الاجتماعية للشخصيات الروائية يمكن أن نحصرها في فئتين متصارعتين: فئة الفقراء والبسطاء وفئة الأغنياء وذوي النفوذ والمتلاعبين بالسلطة. وتؤكد الرواية انسجاما مع بنيتها العميقة أن الفئة الأولى ضحية للفئة الثانية سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة .

أ/الشخصيات التي مثلت الرماد:

"من البديهي أن الروائي لا يترك تسمية شخصياته إلى مجرد الصدفة وهذا يعني أن الروائي يهدف من خلا اختياره لأسماء شخصياته بأن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها[1] ".

شخصية عزيزة الجنرال: ما يمكن ملاحظته في طبيعة هذا الاسم الذي وسمت به هذه الشخصية عزيزة والذي يرمز إلى القوة والسلطة، والتجبر، أما اللقب الجنرال فهو إضافة تحمل من الرمزية السابقة معنى التجبر والطغيان.

ويشير السارد إلى أن هذه الصفة الجنرال قد ألحقت باسم عزيزة نسبة إلى علاقتها بالجنرال المتقاعد وهو صاحب ملهى الحمراء الذي يمثل الدرع الذي يحمي عزيزة والغطاء لكل تجاوزاتها، فهي شخصية رمادية سرعان ما ينفض عنها الرماد حتى تتجلى حقيقة هذه التجاوزات. ومن ملامح سطوة هذه الشخصية ما جاء في المقطع السردي التالي:" حين نزلت عزيزة الجنرال كانت وردة تبكي بكاء حارا مرددة لفظة ماما، وكان سالم يجهد نفسه لإسكاتها، يحاول إغراءها بكل ما يملك وما لا يملك وقد أربكه عودة عزيزة الجنرال بسرعة..[2]". فلفظة أربكه تدل على تحكمها، وسيطرتها في زمام الأمور على مستوى العائلة، لتتسع دائرة نفوذها مشتملة عين الرماد، وذلك بتمويلها، ومخادعتها للرأي محاولة خلق صورة لها زائفة تبين مدى اهتمامها بالجانب الإنساني والثقافي في المدينة " تحت شعار بالثقافة والفن تتقدم الشعوب والأمم تشرف عزيزة الجنرال شخصيا وبحر مالها على سهرات الصيف وسهرات رمضان، تدخل بذلك البهجة على قلوب أبناء مدينتها، وقد منحتها البلدية وسام الوفاء اعترافا بفضلها على مدينة عين الرماد[3]".

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1990، ص247.

[2] رواية الرماد الذي غسل الماء، ص241.

[3] المصدر نفسه ، ص212.

شخصية مختار الدابة: لفظة الدابة مأخوذة من التراث، ويحمل هذا الاسم رمزية حيوانية ذلك لأنه سعى سعي الدواب وراء رغباته الحيوانية، ومن خلال تتبع أفعال وتصرفات الشخصية، وكذا أقوالها وصفاتها فإن الاسم جاء موافقا للشخصية، مختار الدابة من الشخصيات السلطوية كونه رئيس بلدية عين الرماد،" بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب وممولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة، ومقربا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية[1]".

كما ترمز هذه الشخصية للفساد فهي وسيلة عزيزة في السطو على ممتلكات المدينة، وهو من وضع اليد على مدرسة المدينة وحديقة الأمير بعد أن صرح أنها مهددة بالسقوط "صرح كذبا وزورا أنها مهددة بالسقوط[2]".

وتلك الطبيعة المنحرفة لهاته الشخصية جاءت لتفسير طبيعة الاسم الذي تحمله من جهة إضافة إلى ذلك فإنه لم يستلم السلطة باختيار أهل المدينة له، بل انتزع هذه السلطة بالقوة.

ب/الشخصيات التي تمثلت في الماء:

شخصية فاتح اليحياوي: يحمل هذا الاسم دلالات تأويلية مختلفة من بينها أنه يدل على الغزو والنصر والفتح ومن معانيه الحيوية والنشاط والاندفاع والذكاء والفطنة، ومن خلال تتبعي لمسار الشخصية في الرواية، وكذا أفعالها، وصفاتها نجد أن الاسم جاء مطابقا للشخصية، وهو ما يظهر جليا من خلال محاولته إخراج سكان مدينة عين الرماد من الفساد، والظلم الذي يعيشون فيه إلى النور، وبر الأمان وذلك من خلال تطهير وتنقية عقولهم من التلوث الذي يتخبطون فيه وفتح هذه العقول وتصويبها نحو طريق الخير والبر، أما اللقب يحياوي بمعنى الحياة أضيف لهذه الشخصية لكونها تريد إحياء العقول "كان فاتح اليحياوي

[1] مصدر سابق ، ص 40.

[2] المصدر نفسه ، ص 79.

أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون.."[1].فقد كان يريد إصلاح المجتمع من خلال إعلان ثورة على رموز الفساد والظلم فيها، أما عن سبب العزلة والانكفاء عن الذات التي أصبح يعيشها فيعود إلى عجزه عن إخراج مجتمعه من براثن الظلم والفساد فأعلن عن عجزه، ويأسه بالتزامه خلوته في الجبل واجترار همومه.

شخصية كريم السامعي: يحمل اسم كريم عدة دلالات مها السخاء، الكرم، وكذا العطاء أما اللقب الذي إليه السامعي فهو صيغة مبالغة من الفعل سمع أي كثير السماع ومن خلال تتبع مسار الشخصية في رواية الرماد الذي غسل الماء فإننا نجد توافقا بين اسم الشخصية ومسارها، إذ نجد كريم شخصية خيرة يعيش مع عائلته في جو من الهدوء و الطمأنينة إلى أن جاءت الحادثة التي غيرت مجرى حياته، ومثال ذلك قول الراوي " كان ما رأى جثة شاب ملتوي الرجلين مهشم الرأس ينكفئ على وجهه كأنما يحاول الفرار من الموت.. عند رأسه جثا ..ومد إصبعين مرتجفتين إلى رقبته ..ثم دس يمناه فوضعها على صدره يتحسس نبضات قلبه[2]".لينتهي به الأمر إلى التبليغ عن الجثة، ولم يدر أن الأمور ستنقلب ليصبح المتهم الأول في مقتل عزوز المرنيني في زمن طغت فيه القوة و التجبر.

شخصية سليمة المرنيني: أطلق عليها الراوي هذا الاسم حيث يدل على السلامة من الآفات، وكذا الأمراض من خلال تتبع هذه الشخصية في الرواية نجد الاسم ينطبق في الواقع مع سليمة المرنيني وهذا ما عبر عنه الراوي بقوله " أمراض الدنيا كلها في جسدها[3]".وربما أطلق عليها الاسم لسلامة قلبها، ونيتها الطيبة، وكذا صلاح ضميرها، وبذلك

[1] مصدر سابق ، ص43.

[2] المصدر نفسه ، ص 12-13.

[3] المصدر نفسه ، ص 39.

تعد سليمة رمزا للموظفة المتفانية، والمتقنة لعملها رمزا لليد العاملة حيث أنها " بقدر ما تتفانى في إتقان عملها بقدر ما تحمل بغضا لكل الزيف الذي راح يعشش حولها، ويمد لنفسه سيقانا وأذرعا، ولكل الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها[1]". عاشت هذه الأخيرة بائسة تعاني الفقر والأمراض العديدة، إذ تمثل رمز الأم المعطاء بلا حدود.

شخصية الضابط سعدون: أطلق عليه هذا الاسم وألصقه بمهنة الضابط، ليرمز بذلك إلى الالتزام، والانضباط وهذا ما تجسد فعليا في حقيقة هذه الشخصية حيث أن هذا الأخير سعى إلى ضبط سلوك الناس وكذا ارساء مبادئ العدالة والدفاع عن حقوق الفرد، وإظهار الحق إذ يعد رمزا لتطبيق القانون، فهو يحرص كل الحرص على تطبيق القانون على الجميع واضعا نفسه وجها لوجه أمام عزيزة الجنرال غير مهتم بما سيحدث له بعد ذلك "وتناقلوا أن أيادي السوء والجريمة قد امتدت إلى سعدون الضابط فاغتالته وعلقوا جثته في ساحة المدينة[2]".

كانت هذه الرمزية التي وظفها عز الدين جلاوجي والمتمثلة في الرماد والماء، هي ذاتها الشخصيات التي جسدت آلية القراءة المعرفية للمجتمع في الرواية.

2-2 القراءة المعرفية للمجتمع في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

-الشخصيات المرجعية في الرواية:

تنتمي هذه الفئة إلى الشخصيات التي تحيل على الواقع الخارجي بتاريخه وثقافته فتتميز بين "شخصيات تاريخية **نابليون الثالث**، شخصيات أسطورية **فينوس زوس**، شخصيات مجازية **الحب والكراهية**، شخصيات اجتماعية **العامل**، **الفارس**، **المحتال** تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج

[1] مصدر سابق ، ص 125.

[2] المصدر نفسه ، ص 286.

واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة[1]". وهكذا فإن هذه الشخصيات يكتمل معناها من خلال شرط سياق النص وكذا شرط وجود القارئ، وقد توفرت كل أنواع هذه الشخصيات في الرواية.

أ/الشخصيات التاريخية وبعدها التراثي الشعبي :

حفلت الرواية بالشخصيات التاريخية كونها تعالج فترة من تاريخ الجزائر كانت حافلة بالأحداث التاريخية المهمة في فترة الجزء الأول من القرن الماضي ومن بين هذه الشخصيات يظهر عبد الحميد بن باديس الذي ظهر في الجزء الأخير "لقد ألقى ابن باديس خطبة نارية في نادي الترقي منددا بجريمة غلق المساجد والمدارس وتحرك النواب فرفضوا جريمة الغلق وتوجه وفد منهم إلى باريس لمقابلة شوطانchouten ووزير الداخلية[2]". أظهرته الرواية وهو يمارس عمله السياسي من خلال مشاركته في الجمعيات والنوادي التي تدعم المقاومة فلم يكتفي بتقديم العلم فقط بل حرص على نشر الوعي والعمل من خلاله لدعم المقاومة وهو الدور التي عبرت عنه الرواية فلم تغير حقيقته التي يذكرها الشاهد "لم يقف ابن باديس رحمه الله عند مرحلة التفكير والكتابة في الصحافة داعيا إلى الاستقلال بل تعدى ذلك إلى مرحلة التفكير العملي وقد روي عن الشيخ أكثر من حديث أبدى فيه عزمه على إعلان الجهاد[3]". تبنى ابن باديس الدور الجهادي من أجل دحر الاحتلال ولم يكتف بالكتابة الصحفية وهو ما أكدته الرواية التي لم تغير هذه الحقيقة، وبذلك أدت هذه الشخصية التاريخية دورها في الرواية وكانت منسجمة مع التاريخ.

---

[1] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، محفوظة لدار الكلام، الرباط، المغرب،1990،ص09.

[2] مصدر سابق ، ص413.

[3] مازن صلاح مطبقاني، عبد الحميد بن باديس العالم الرباني و الزعيم السياسي، دار القلم) دمشق –سوريا(، ط2، 1999، ص92-93.

ظهرت الشخصيات التاريخية في الرواية وبالخصوص في النصف الثاني منها عند ظهور الأحداث السياسية فمنها التي ذكرت بالاسم فقط كالأمير عبد القادر، ومنها التي شاركت في الأحداث وتفاعلت مثل ابن باديس وكان تفاعلها هذا مع الشخصيات الروائية الذي أبعد الرواية من أن تكون سجلا تاريخيا ينقل الأحداث بالتفاصيل بل تم إدماجها داخل هذا الملفوظ الروائي.

ب/الشخصيات الأسطورية وبعدها التراثي الشعبي الروائي :

من بين الشخصيات الأسطورية التي برزت أسطورة شهرزاد التي أشعت بصورة واضحة في النص الروائي من خلال شخصية حوبة التي تقوم بسرد الأحداث على لسان السارد الذي يتخذ موقفا مقابلا لها يستمع لحكاياتها ويدونها فإذا كانت شهرزاد تملأ لياليها بحكايات من نسج خيالها طمعا في النجاة والحياة "فالقصة كانت تلقى على مسامعه وتشغل شهرزاد ذكائها الوقاد بأن تنهي الليلة من غير أن تنجز القصة، فتسكت عندئذ عن الكلام المباح لأن الشمس أشرقت والديك صاح...وهكذا تستمر ألف ليلة وليلة[1]". فقد كانت تحكي لزوجها شهريار المستبد بالنساء المتعطش للقتل بسبب خيانة زوجته السابقة له، فحوبة تسرد حكاياتها نهارا مسترجعة ذكرياتها الأليمة عن فترة دموية عانت فيها الجزائر تمثلت في مجازر الثامن من ماي من خلال هذا المقطع على ثلاث أجزاء مستهلة كل جزء بالعبارة الاستهلالية الخاصة بشهرزاد "ما أحلى أن أجلس إلى حوبة حبيبتي الساعات والأيام والسنوات لأسمع منها حكاياتها لتتضوع علي عبقا وسناء جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار...كان الوقت صباحا نسماته منعشة رغم الشمس التي تربعت عروسة في كبد السماء...وانهمرت تحكي...كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان

[1] محمد التونجي، مقال بعنوان: شهرزاد و شهريار، بين الجدور و الفروع، متاح على الموقع: /http://alantologia.com/page/17104

مستفتحة بقولها...بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه..."[1]. يبدو أن بين حوبة والسارد قصة حب لا تنتهي فحكاياتها عبق وعشق، فيظهر السارد سليما سويا من خلال وصفها إياه برجاحة العقل حيث يستمع لحكاياتها كما يعمل أيضا على تدوينها ويكون له الفضل أيضا حين يصرح هو بدوره برفضه أن يكون شهريار لما يقول "وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها لأني كنت كالطفل الوديع الذي ينام حالما لمجرد أن تدغدغ

الحكاية أحلامه الصغيرة "[2]. وبما يتصف به من وداعة فهو لا يشبه شهريار الذي يبطش و يستبد و الذي ينتظر نهاية الحكاية ليقتل بل هو يتنعم في حضنها لأنها عنده ليست المرأة فقط بل الأرض، هي سطيف و هي الجزائر أيضا، وحوبة تروي عن الأمل و الحرية عن طريق الشجاعة والثورة والمقاومة.

ج/الشخصيات الاجتماعية وبعدها التراثي الشعبي :

حفلت الرواية بالشخصيات الاجتماعية، التي عبرت عن التفاوت الطبقي الموجود وبالتالي اختلفت الفئات التي تنتمي إليها الشخصيات، والمتمثلة كما يلي:

ظهرت شخصيات تحيل على فئة اجتماعية متواضعة التي تفاوتت بين البساطة والفقر نتيجة واقعهم الصعب حيث يظهر هنا يوسف الروج الذي امتهن مهنا مختلفة بعدما رحل عن قريته لظلم القايد عباس له "كان عاملا عند علال القهواجي، اشتغل عنده أكثر من عام وبعدها رحل إلى العاصمة علمت أنه يعمل في الميناء[3]".

مثل هذا المقطع نتيجة بحث سي رابح عن يوسف تحت طلب أمه، ورغم كونه أخا للقايد عباس غير الشقيق من والده، ذو المال والنفوذ إلا أن حياته كانت بسيطة تقترب إلى العوز أكثر، وبابتعاده عن القرية اشتغل عاملا في المقهى ثم عاملا في الميناء أيضا وقد

[1] مصدر سابق ، ص 12-13.

[2] المصدر نفسه ، ص11.

[3] المصدر نفسه ، ص 305.

ساعده ذلك في تغير وعيه بواقعه، وهو بذلك ينتمي إلى هذه الفئة البسيطة التي مثلت معظم شخصيات الرواية حتى أمقران الحداد الميسور الحال الذي يتعامل مع هذه الفئة و التي يتعذر إيفاد كل الأمثلة الخاصة بها.

كما ظهرت فئة المعمرين الفرنسيين التي تحيل على الفئة الاستعمارية الثرية والمستبدة بالضعفاء الجزائريين، "إذ أصبحت حرب التحرير الجزائرية تشكل تراثا يستند إليه الأدباء ويستوحون منه كتاباتهم يستحضر الكاتب الحرب بوصفها صراعا بين الكتلة الوطنية من الجزائريين والكتلة الاستعمارية من الفرنسيين" [1] مثل شخصية فرانكو، فهو "رجل غني جدا يستولي على مئات الهكتارات ويشغل الناس كالعبيد"[2]. ظهر هذا المثال في إطار التعريف بشخصية فرانكو التي مارست سطوتها على الضعفاء والمهتمة بمصالحها فقط. وهو ينتمي إلى الفئة المرموقة الفرنسية تقابله هذه الأخيرة شخصيات خادمة للقوات الفرنسية وخائنة لوطنها تمثلت في فئة القادة والمتحكمة في مصائر الناس التي ظهرت من خلال الزوايا مثل زاوية "أولاد النش على رأسهم القايد عباس يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص[3]". التي تنتمي لمكان القرية وتخضع لها الجميع بالتهديد والقتل والظلم.

و الملاحظ أن "الأديب الجزائري والمثقف الجزائري عموما لم يتخلف ولم يتخل قط عن طبيعة سكان هذا الوطن المعروف في النضال والمقاومة من أقدم العصور والأزمان إلى الآن"[4].

وتستعين هذه الفئة بالفئة السابقة وهي شخصيات تمثل مجموعة عصابات تأتمر تحت إمرة القايد عمار في قضاء حوائجهم التي تمثل العصا التي يستعملونها في تخويف الضعفاء

---

[1] صورة الفرنسي في الرواية الجزائرية المعاصرة،رسالة دكتوراه ،إعداد الطالب:وافي حليمة ، إشراف الأستاذ :فرعون بخالد، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2017/2016،ص105.

[2] مصدر سابق ، ص158.

[3] المصدر نفسه ،ص 32.

[4] صورة الفرنسي في الرواية الجزائرية المعاصرة،رسالة دكتوراه، ص106.

ذلك لما "استعمل القايد عباس لذلك عصابة قوية أسند قيادتها إلى حميدة "[1]. هذه العصابة استعملها القايد في محاولة خطف حمامة الممثلة في حميدة وأعوانه.

تنوعت الشخصية الاجتماعية من خلال هذه الفئات المختلفة التي تخصصت كل فئة بالدور الخاص بها، فقد أراد الروائي أن يصور مرحلة تاريخية من تاريخ الجزائر هي حوادث الثامن من ماي وقد شاركت هذه الشخصيات الاجتماعية في هذه الأحداث من خلال التعرض إلى حياتها ووظيفتها التي دفعتها إلى ذلك وبينت توجهها السياسي المختلف باختلاف الفئة التي تنتمي إليها.

د/الشخصيات المجازية وبعدها التراثي الشعبي :

تختلف الشخصيات المجازية عن بقية الأنواع لأنها غير إنسانية،" شخصيات مجازية الحب والكراهية"[2] وهي تشارك من خلال فعل الشخصية وما أكثرها في الرواية، حيث كان لها الدور الكبير في تحريك الأحداث وتطورها، فظهرت على شكل أفكار وقيم مختلفة نذكر منها قيمة الحب التي شملت شخصيات كثيرة وتراوح بين الحب الذي لم يكتمل وبين الذي نجح وكان وقود أحداث الرواية تمثل في حب العربي الموستاش لحمامة من جهة وحبه لسوزان الفرنسية من جهة أخرى وذلك باعتراف العربي نفسه لما صرح "حبي الأوحد لحمامة لن أنساه...لكني أحب سوزان أيضا"[3].

كان الدافع من وراء فرار العربي الموستاش وحمامة من القرية هو إنقاذ حبهما من طمع القايد عباس في الزواج من حمامة نتيجة قيود المجتمع القروي واستبداد حاكميها ليصلا إلى المدينة بأحداثها ودواماتها وصراعاتها ويبرز الحب الجديد الذي شعر به العربي الموستاش اتجاه سوزان زوجة المعمر فرانكو، هذا الحب الذي خلقه الروائي من أجل

[1] مصدر سابق ،ص 32.

2 فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية،ص09.

[3] رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 246.

المساعدة في القيام بمهمة مهمة في الرواية وهي قتل القايد عباس من طرف العربي انتقاما لمقتل والده وهنا تبرز هذه الشخصية المجازية المتمثلة في فكرة الحب التي امتلأت شيئا فشيئا وأدت وظيفتها في تحريك الأحداث، "تحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما"[1].

اكتسبت فكرة الانتقام ثقل كبير في الرواية، حيث عرضت منذ المشهد الأول في الأحداث المسترجعة وكان يسعى كل متضرر من ظلم القايد عباس إلى الانتقام منه، منهم خليفة الذي شارك هو أيضا في الانتقام منه بقوله "إن القايد عباس وصمة عار يجب التخلص منه في أسرع فرصة[2]". تبلورت فكرة الانتقام من خلال الأحداث التي تسببت في نشوء هذه الفكرة عبر ظلم القايد عباس للضعفاء من عرش أولاد سيدي علي، بقتل زعيمها بلخير ومن أولاد عرشه هو أيضا، وبقتل زوجة خليفة ليتضح دور الانتقام في الأحداث المشاركة وهكذا تكون قد امتلأت تدريجيا وعكست ثقافة هذه البيئة.

تجلت فكرة الأمل في الحرية في النصف الثاني من الرواية بعدما انتهت فكرة الانتقام تقدمت أحداث الرواية إلى مرحلة مختلفة من ذلك طرحت فكرة المقاومة والثورة وتفاعلت شخصيات الرواية معها وصرح يوسف الروج عن هذه الفكرة "هذا الوعي يجب أن ينتقل أيضا إلى القرى إلى الأصقاع إلى كل شبر من أرضنا الحبيبة سننتصر[3]". وهنا انتشر الوعي بضرورة رفض الاحتلال وطغى حضور هذه الفكرة ابتداء من نشر الوعي والتوجه نحو العمل السياسي إلى استبداله بالمسلح وهذا يعكس دورها الفاعل في الأحداث.

لقد "زاوجت الرواية بين نمطين من الشخصيات: شخصيات متخيلة وشخصيات تاريخية حاضرة مسبقا في ذهن المتلقي، ولعل استعمال الأسماء التاريخية وأقوالها وأفعالها

[1] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية،ص09.

[2] مصدر سابق ، ص 223.

[3] المصدر نفسه ، ص 359.

داخل الرواية يعد محاولة لتضييق الثغرة الزمنية بين ماضي الوقائع التاريخية وحاضر السرد"[1].

يتضح لنا من خلال المسار السردي نموذجين من العوامل الجماعية يشكلان هيمنة كبرى على الوقائع وهما **أولاد سيدي علي، وأولاد النش** بالإضافة إلى **أولاد سيدي بوقبة** إذا أخذنا بعين الاعتبار المسار الذي تقدمه لدعم طرف على حساب الآخر.

والسارد في الرواية لا يدع مسافة واسعة للمتلقي كي يكتشف خصائص هذين العاملين، وإنما يقوم بتزويدنا بكل المعلومات التي نحتاجها عن العرشين، إذ يحدد ملامح أولا النش بقوله " أولاد النش، وعلى رأسهم القايد عباس، يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص، وكل متمرد، مهما اشتد عوده،... وإذا عجز القايد عباس بعصابته وعرشه استنجد بفرنسا فداهمتهم بقواتها تحت أي ذريعة[2]".

تطغى هذه القوى على العروش وتستمد نفوذها من تعاملها مع السلطة الفرنسية وتحكم قبضتها على كل شيء، لكن السرد يعين جهة الصراع الأخرى بعرش آخر " لقد صار أولاد النش أكثر أموالا وعددا، عكس أولاد سيدي علي الذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم، منذ عقدين استولى المعمر بارال على كل ما استصلحوه من أرض، ثم أرغم السعيد القايد والد عباس الكثير منهم على الرحيل بعيدا حيث لا يدري أحد[3]".

يتدخل عرش آخر لا ليكون طرفا ثالثا في الصراع، ولكن ليدعم بسلطته الدينية الجهة الخطأ، إذ يشير السارد إلى " أولاد سيدي بوقبه بزاويتهم وبشيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات، وأن تعلن دخول

---

[1] وافية بن مسعود، مقال بعنوان: الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، متاح على الموقع: https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2014-roma-1990-ar-ben%20messaoud.pdf ص 12.

[2] رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص25.

[3] المصدر نفسه ، ص25.

رمضان وانتهاءه، وتحدد أيام الأعياد، ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا، وجلس مع شيخها، وأكل معه من قصعة واحدة طلبا للبركة[1]".

كما تعتمد الرواية "سلسلة الأسماء التقليدية للشخصي ات، ما يشكل نوعا من ترهين الأحداث في الماضي، ومنحها بعدا دلاليا أعمق، مثلما تفعل السينما أو يقدمه المسرح فيما يتعلق بالديكور الذي يقود القارئ ليربط الأحداث بمرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي"[2]، فنجد **بلخير، العلجة، عيوبة الشيخ لكحل، العربي الموستاش، القايد عباس.** نأخذ مثالا على ذلك متمثلا في شخصية **البهلي لخضر** وهو درويش يسمه السرد بما يلي:" كان البهلي لخضر يدق عصاه على بيت سلافة الرومية، مدثرا بقندورته الصفراء وببرنسه الأبيض، وقد تدلى من صدره منديل أخضر طويل يستعمله لتنظيف فمه وأنفه"[3].

أما فيما يتعلق بتوظيف الشخصيات التاريخية فيعد في غالب الأحيان توظيفا جاهزا بتحديد ملامحها منذ دخولها للمحكي، وعدم العودة إليها بعد ذلك، ونذك هنا أسماء عديدة مثل مصال الحاج، فرحات عباس، محمد بوراس، عبد الحميد بن باديس وغيرهم.

من هنا يمكن القول : إن الشخصيات المرجعية حضرت بشكل لافت في الرواية فبالإضافة إلى القيم السابقة الذكر، طفت قيم أخرى لا يسعنا المقام لذكرها جميعها مثل اليأس والشوق والوفاء والحزن تي أحالت على أدوار مختلفة وساهمت في تبلور أحداث النص السردي.

[1] مصدر سابق ، ص 25-26.

[2] وافية بن مسعود، مقال بعنوان: الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص12.

[3] مصدر سابق ، ص30.

3- مفارقات الواقع وملابساته في روايات عز الدين جلاوجي

3-1 مفارقات الواقع وملابساته في رواية الرماد الذي غسل الماء

تعد هذه الآلية من أبرز الآليات في توظيف المادة التراثية، حيث تسعى إلى جعل العمل الإبداعي مرآة عاكسة للواقع المعاش / الراهن، فإذا كان توظيف التراث مجردا من بث واقع الناس، فإن العمل الروائي يكون مجردا من الجمالية الإبداعية الخاصة بالعملية السردية، فالرواية "تشخص لنا الراهن عبر التخييل، فتقدم لنا الواقع بفظاعته لكن كما تمثلته مخيلة الكاتب". [1] والتي تصدم المتلقي انطلاقا من عتبة "العنوان الذي يعد وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه[2]". فهو" علامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه[3]".

كما "يقوم تركيب العنوان على قلب دلالي صادم إذ يسحب من الماء مهمته الطبيعية ويوكلها إلى الرماد الذي لا يغسل وإنما يوسخ في العادة"[4].

ضف إلى ذلك ف "العنوان يحيل على فعل محكوم بالزمن وهو الغسل والذي يقضي تسلسل حدثين أو فعلين وهما وجود الماء وسبقه الزمني في إحالة على الماضي، ثم جاء بعده الرماد (جاء فيما بعد) فغسله، يعني محاه، فالغسل هنا معناه المحو، أو بصيغة أخرى سلب الرماد من الماء مهمته، فلا يمكن أن يتعايش الماء والرماد فعندما حضر الرماد غاب الماء. فالماء رمز للحياة والطهارة والنقاء بينما الرماد رمز للموت والبقايا والعفن، فالماء

---

[1] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، دراسات نقدية لرواية الأديب عز الدين جلاوجي ديوان العرب، كتاب الكتروني متاح على الموقع:https://www.diwanalarab.com/IMG/pdf/jalaamije.pdf ، ص 36.

[2] شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء،2005،ص11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص36.

ارتباطا بالحالة الزمنية مرتبط بالماضي (ماضي المكان والشخصية) والرماد مرتبط بحاضرها"[1].

وما يجعل العلاقة تلازمية في هذه الرواية من خلال هذه الآلية هو أنه "إذا كان الماء يغسل بقايا الرماد في الواقع اليومي، فان الأمر ينعكس في الخطاب الإبداعي. إن موضوع الرواية بالأساس هو اختفاء جثة القتيل عزوز ورحلة سردية جمالية واجتماعية بحثا عنها، ومن هذا الموضوع تقدم الرواية موضوعات فرعية كثيرة، تشمل قضايا الدين والسياسة، بالإضافة إلى مسألة الحضور الثقافي في مجتمع عربي استهلاكي متخلف يعاني الكثير من الانهيارات الحضارية[2]".

كما تتجسد آلية مفارقات الواقع وملابساته "كذلك من خلال المؤشر الزمني المؤطر لأحداث الرواية وهو الخريف، فالحاضر الذي يحيل عليه الرماد بكل حمولاته وقيمه السلبية قد أزاح الماء الذي يحيل على الماضي بكل حمولاته الدلالية الإيجابية .بهيمنة ذوي النفوذ والجهلاء وتلاعبهم بمصائر الشرفاء والبسطاء وحاملي القيم النبيلة .فتضعنا الرواية منذ البداية في تصادم ومواجهة بين امنين؛ الماضي الذي يمثله الماء رمز النقاء والصفاء والحاضر الذي يمثله الرماد رمز التلوث"[3].

إن نوبة الفضول التي تشد "القارئ لمعرفة القاتل والمقتول **الجثة** تجعله يدخل في أحاسيس القلق والانزعاج، لأن السارد يعتمد التشويق السردي، عبر الانتقال بين الأمكنة والأزمنة والمواقف، كما يستعين بالموروث الشعبي الجزائري، وينوع في لغة

---

[1] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء ، ص36.

[2] وليد بوعديلة، الإبداع السردي و الانهيار الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء، دراسات نقدية لرواية الأديب عز الدين جلاوجي ديوان العرب، كتاب الكتروني متاح على الموقع:
https://www.diwanalarab.com/IMG/pdf/jalaamije.pdf، ص 59 – 60.

[3] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص 36.

خطابه، كما ينوع في مستويات الشخوص اجتماعا وثقافة، ويستعمل طريقة الحاشية التي تقدم شروحات وتوضيحات عن بعض الشخصيات والأحداث، ووصف بعض الأماكن، وهي تقنية لم نألفها ولم نصادفها في روايات جزائرية أخرى، وإن قرأناها في شعر عز الدين المناصرة الذي يعتمد الهامش الشارح للقصيدة.[1]"

إن آلية مفارقات الواقع وملابساته تضفي جمالية على العمل الروائي بحيث "تكون الرواية قراءة جمالية للواقع والراهن المأزوم المتعفن بخيباته وانكساراته في علاقتهما بالماضي، فأثر ذلك على البناء السردي للرواية ففعل الغسل الذي طال الماضي ألزم الرواية سرديا أن تتراوح بين سرد أساسي منكب على الحاضر، حاضر الشخصيات والمكان تأطيرا وتشخيصا، تتخلله استرجاعات واستيهامات تحيل على الماضي، لكن مع هيمنة للحاضر، والاسترجاعات التي تتم لتبرز المفارقة بين الحاضر والماضي، وتبرا بالفعل كيف غسل رماد الحاضر ماء الماضي .تتقوى الفكرة السابقة بكون الحاضر الرمادي لازال يغسل الماضي يوما عن يوم، وكل محاولة لبعث الماء يتم إقبارها أمام سلطة الحاضر الرمادي وسلطة من يمثلوه .مقابل خفوت صوت الماء، وإسكات من يمثله مثل إسكات المثقف **فاتح اليحياوي** عبر تكالب رموز الحاضر الرديء[2]".

كما تعمد الرواية من خلال آلية مفارقات الواقع وملابساته "لكشف بعض الحقائق السياسية الجزائرية، فالزمن الإرهابي الجزائري حصد الأرواح البريئة، والممارسة السياسية تغرق في الفوضى، والمسؤوليات الهامة الكبرى تقدم بطرق غير شرعية، والمثقف الذي يريد التغيير يعاني من الغبن والإقصاء الاجتماعي والسياسي يتساءل الضابط في الرواية[3]". "هل

[1] بوعديلة، الإبداع السردي و الانهيار الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص 60.

[2] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص36.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

يمكن أن يكون عزوز ضحية هذا الإرهاب الذي راح يضرب بجنون البلاد والعباد؟ ولكن أي نوع من الإرهاب، وقد فرخ وتعدد في هذه البلاد[1]".

إن الغاية الأساسية من هاته الآلية، تكمن في التعبير عن الواقع في الرواية وكشف مضامين الخطاب الابداعي فـ "على الرغم من الإحالة التمويهية التي أشار فيها الكاتب في نهاية الرواية على أن مدينة عين الرماد مدينة خيالية[2]"."عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم[3]". فإن تناول الرواية للمكان يؤكد طبيعته الإحالية المرجعية، فهو يتقاطع مع العديد من الأمكنة الواقعية، فيتعلق الأمر بنوع من الإغرابية التي يقوم بها جلاوجي في تشكيل عالمه الروائي[4]".

كما عمد عز الدين جلاوجي إلى "توظيف التاريخ العربي الإسلامي، ويفضح رموز الإقصاء ويطلب المساعدة والعون من رموز التحدي، لأن الراهن هو إعادة الماضي، **وفاتح اليحياوي** المثقف الذي يمثل في الرواية روح وضمير الأمة، الذي يعاني الغربة والاغتراب في مجتمع يقدس أصحاب الأرجل ثم يدنس أصحاب العقول ويرضى بالأنظمة المستبدة. ويعجز عن التغيير لا تغيب شعرية السرد عن الرواية مثل :الحديث عن علاقة الفلاح بأرضه، وهذا في وصف وجدانه في النصوص الأسطورية، وكذلك عند الحديث السردي الشاعري عن عاطفة الأمومة كما اتجه جلاوجي نحو أسئلة فلسفية في أسفاره أو بعض فصول روايته حول الحياة والوجود والموت[5]".

---

[1] مصدر سابق ، ص65.

[2] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص37.

[3] مصدر سابق ، ص 287.

[4] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص37.

[5] وليد بوعديلة، الإبداع السردي و الانهيار الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص 60.

إن استثمار مثل هذه الآلية في سبر أغوار عالم جلاوجي السردي من خلال رواية الرماد الذي غسل الماء، يجعلنا نقف مليا عند الماضي ومقارنته بالحاضر من خلال فترة زمنية محددة ومكان محدد . فالرواية تظهر " أن الأماكن ظلت على حالها أي لم تتحول بعد الاستقلال أو أنها تحولت إلى الأسوأ .التحول الذي يقود السارد إلى العودة إلى ماضي المكان امن الاستعمار، ثم إبراز تحولاته خلال زمن الاستقلال، وخلال الراهن من أجل إبراز التحول الذي طاله، كما هو الشأن بالنسبة لملهى الحمراء[1]" "كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء[2]". ويقول مؤشرا على التحول الذي طال المسرح البلدي بين الماضي والحاضر "المسرح البلدي تحفة المدينة، بناه الفرنسيون قبل الثورة، وزرعوا فيه الحياة حين ينقلون إليه حركتهم ليلا، ويضخون شراييه فنا وإبداعا، ومذ غادر الفرنسيون المدينة تسللت إليه يد اليأس والقنوط، وتغشاه حزن عميق رهيب لف الجدران البيضاء والأبواب البنية والتماثيل التي ثبتت من الخارج رمزا لآلهة الفن والجمال [3]" .

كذلك بالنسبة لمقبرة النصارى التي طالها الإهمال "تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة حيث كان يمثل سورها تحفة رائعة، وتمثل هندسة قبورها ومارع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة، ومثلت القبور الرخامية تحف مختلفة الأشكال والألوان"[4].

[1] بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص37.

[2] مصدر سابق ، ص10.

[3] المصدر نفسه ، ص63.

[4] المصدر نفسه ، ص 117.

إن تناول رواية الرماد الذي غسل الماء من وجهة نظر هذه الآلية تجعل الرواية "تتجه أماما، تمارس فعل الإغراء والإغواء على القارئ، في بنية واضحة غير مراوغة تكشف مواقف سياسية ساخرة، وتفضح كل الأخطاء والسلبيات في المجتمع وأجهزة الدولة، حيث ينتشر التزوير فيه، ويغلب اللاقانون على القانون، ويتفوق المال على العلم تريد الرواية أن لا تهادن، كما تريد أن تكون صادقة، لذلك فهي تكشف لنا ممارسات **عزيزة** التي ترمز إلى المافيا المالية والسياسية، كما تفتح أمامنا قضية عميقة، فأن يتوب الإنسان **عمر كرموسة** من الذنوب ويعود إلى الله شيء جميل ومستحب، ولكن أن يتقدم للرقية الشرعية والعلاج الروحاني فهذا أمر خطير، ولكن للأسف هذا هو الواقع الجزائري بل الواقع العربي الإسلامي، حيث الكلمة للجهل والقشور وليس للمعرفة والجوهر[1]".

إذا فآلية مفارقات الواقع وملابساته تعمل على فهم الغاية المنشودة من توظيف المادة التراثية، والتي يستعين بها الروائي من خلال مرجعيته الثقافية على رصد الواقع ونقله عبر عمل إبداعي تجسد في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3-2 مفارقات الواقع وملابساته في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

تتضح معالم آلية مفارقات الواقع وملابساته من خلال توظيف التاريخ الذي اعتبره الروائي المادة الأساسية في تحوير مقاطعه السردية إلى خطاب جمالي ملئ بالوقائع من خلال المتخيل الروائي فـ"يشهر السارد منذ البداية ورقة الفصل بين المتخيل والحقيقي في الفكر الجزائري والإنساني على العموم، فهو يفصل بين ما تؤمن به حوبة في عودة القائد المخلص المنتظر، وإيمان السارد أن هذا ضرب من الخيال والخيال لا يتسلقه إلا الجبناء،

[1] وليد بوعديلة، الإبداع السردي و الانهيار الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص 60.

وبذلك يحاول السارد أن يتحايل على القارئ بخرق قاعدة أولى للنصوص الأدبية هي التخيل، وأن يقنعه أن ما يقوله هو الحقيقة[1]".

وكما في المقطع التالي "أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم[2]". إذن "تتضح الرغبة المسيجة بالاستحالة، حيث "المهدي المنتظر "تعبير عن متخيل مأمول أو متعلق نفسي باحث عن إمكان حقيقي يتشبث به...، فهو اللحظة المنفلتة عن إطارها المرجعي المتخيل، والمتجردة من كل خصائصها الواقعية، لتكون مسافة تماس بين الإمكان والمحتمل أو المستحيل الوقوع، "المهدي المنتظر "يمثل الواقعة التاريخية حينما تنسجم مع الخصائص الأدبية والفنية، هو الجنس الهجين أو البوح الواقف على حدود الالتقاء

بين الواقع والخيال،"لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل[3]".

إن بداية التداخل بين الواقعي والمتخيل في هذه الرواية جاءت من خلال المقطع السردي التالي "لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ منذ ولدت، هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق[4] ".

إن ما يسعى إليه الدارس من خلال هذه الآلية هو معرفة مدى تحقق الوقائع التخييلية المبثوثة في العمل الروائي على أرض الواقع "أما حوبة فهي الحكاية هي الرواية بتوصيفها الأدبي، حينما تحتضن التاريخ إمكانا وجوديا يلفه الصمت، لتخرج بوحه جمالي، أو تثير تلك

---

[1] وافية بن مسعود، مقال بعنوان: الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 12.

[2] ر مصدر سابق ، ص 07.

[3] غزلان هاشمي،مقال بعنوان: التاريخ بين الإمكان المتحقق و المتخيل السردي –حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، متاح على الموقع التالي: http://www.djelfa.info/ar/mag_cult/6600.html?print ص02-03.

[4]مصدر سابق ، ص08.

الثغرات التي ينقصها التحقق الخطابي، أليس التاريخ خطابا سلطويا؟، إذن فحوبة هو الخطاب المحايث هو الزمن المنتهك روائيا أو المستبعد من صفة التحقق"[1]. فـ"حوبة حين تحكي تكون كالعين النضاحة، تنبجس الحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا[2]".

تعمل آلية مفارقات الواقع وملابساته على كشف تطابق الشخصيات الموظفة في الرواية مع نظيرتها في الواقع التاريخي، كذلك توثيق الأحداث في الرواية هل هو نفسه التوثيق في التاريخ؟ أم أن المبدع ينزع إلى استعمال أساليب جمالية متخيلة تعكس واقع تلك الأحداث، يعمل الخطاب الأدبي على حملها في صورة أدبية خالية من التوثيق التاريخي للأحداث. "من هنا يختلق عز الدين جلاوجي شخصيات محددة وبملامح معينة، حيث يهرب من حدود الالتزام بالنقل الحرفي أو التوثيق الذي يحتم الاغتراف من زمن واحد، إذ التعدد الزمني يحتم على التخييل أن يخلق الإمكانات الكائنة والتي يجب أن تكون، وهذا مكمن الفرق بين المؤلف والمؤرخ الذي يعنى بكل ما هو معلوم سواء على مستوى الزمن أو مستوى الشخصيات، لذلك فالمؤلف"يشتق من شخصيات فعلية ما شاء من شخصيات متخيلة، نافخا الروح فيهن تنفس الهواء يوما وفيهن ولد وقضى بين الحروف المتضافرة[3]".

إن اِخضاع نص روائي موظف لمادة تراثية لآلية من آليات التوظيف السردي تجعل هذا النص يفصح عن الواقع الذي عاشه أو يعايشه شعب ما في فترة زمنية معينة فـ"ينفتح المحكي على سلسلة من الوقائع تبدأ بحياة عادية في الريف الجزائري أثناء الاستعمار وتنتقل

[1] غزلان هاشمي،مقال بعنوان: التاريخ بين الإمكان المتحقق و المتخيل السردي –حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص03.

[2] مصدر سابق ، ص07.

[3] غزلان هاشمي، التاريخ بين الإمكان المتحقق و المتخيل السردي –حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص03 .

إلى أن تصل إلى حوادث الثامن ماي، هنا يكون علينا الآن أن نركز على تحليل ارتباط الوقائع الروائية بالتاريخ وتأثير ذلك على الخاصية الزمنية"[1].

إذا سلمنا جدلا أن هذه الآلية تعمل على فرز الواقع المسطر والواقع المتخيل والمقارنة بينهما، "من هنا يبدو الصراع موضوع الرواية في بدايتها بين أولاد النش وأولاد سيدي علي هو صراع تمكين بين التاريخ الرسمي وتاريخ المقموعين أو المهمشين الذين يعيشون بمحاذاة الذاكرة المعلنة، أو هو زمن الطوارئ لأن العبارة الأولى"أنا لا أومن "....هو تنكر للتاريخ المسطر أو التاريخ المتخيل والذي تعيد الحكاية"حوبة"إليه الاعتبار. وحتى لا تظل اللحظة مبتورة في تمثلها الصراع الدائر بين العرشين، يعود المؤلف إلى ذاكرة التناحر بسرد واقعه"[2]."حدثه أبوه بلخير أن أولاد النش وأولاد سيدي علي ينسلون من جد واحد هو الحسين المكحالجي، وبعد موت الحسين اختلفوا بين الانصياع لفرنسا والاستمرار في محاربتها، ومن هنا صار الاخوة أعداء، وكان كلما ذكر هذا العداء قص عليهم سي الطالب حكاية داحس والغبراء، التي استمرت أربعين سنة وكادت تفني القبيلتين المتحاربتين.

والحقيقة أن فلول العرش من أولاد الحسين المكحالجي حين وصلوا إلى هذه المنطقة هاربين بأنفسهم، انشطروا قسمين، قسم انصاع لعلي بن الحسين وهو رجل صالح ورع، وإليه نسب شطر العرش فقالوا أولاد سيدي علي، وهو الذي يرقد محاطا بطقوس الرهبة والولاء وسط المقبرة على ربوة شرق القرية، وشطر آخر انصاع لابن الحسين لأصغر بدعم من أصهاره، وانضمت إليهم فلول قبائل أخرى فشكلوا عرش أولاد النش[3]".

---

[1] وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 13.

[2] غزلان هاشمي، التاريخ بين الإمكان المتحقق و المتخيل السردي –حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص04.

[3] رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 15.

من خلال قراءة رواية حوبة بمرآة آلية مفارقات الواقع وملابساته نلمح أن الروائي قام بتصوير "حياة الجزائريين في كفاحهم ضد الاستعمار، ذلك الكفاح الذي انقسم إلى نوعين:كفاح سلبي حينما عششت الرغبة في الانتقام داخل أفراد عرش سيدي علي وعلى رأسهم"الزيتوني "تعبيرا عن رفض واقع منهك، وكفاح إيجابي والذي بدأت بوادره من اللحظة التي تم فيها انتهاك الزمن الروائي وتغييره ناحية الاختراق أو الفعل الحقيقي، وذلك ابتداء من موقف"سي العربي "الذي اختطف" حمامة "رمز الحرية المطلوبة وغير مسار الحكاية، ليمثل النموذج الفاعل الذي يقوم بصنع بدائله الخاصة عن طريق التمرد، وخلق فرصته في التموضع داخل دائرة الموجود الاستثنائي المغير لكل فضاء مطابق، حتى الفضاء المكاني"القرية "لينتقل إلى فضاء مغاير"المدينة "معبرا عن انتقال حدود الرغبة من كونها شعورا وتخطيطا إلى فاعل حقيقي وتحقق وإمكان وجودي، وربما المدينة هي حدود التماس بين الحاضر والماضي أو بين الذاكرة والواقع الآني، حيث يصبح الحاضر/المدينة حاضنا أساسيا للوعي الذاكراتي /القرية أو القرية/العربي موستاش الذي يتجرد من بعض خصائصه القبلية وملامحه المتوارثة تجردا جزئيا لا كليا تغيير الاسم اللقب وطريقة اللباس والعمل، تحايلا على راهن مربك مشوش من أجل أن يؤقلم ذاته أو من أجل أن يؤسس زمنا يحترم الاعتبارات القبلية والخصائص الهوياتية لكن في حدود ما يخدم المستقبل ويؤمن استمراريته....،وربما الالتقاء ب"سي رابح "هو تأكيد على نجاح هذا التلاحم، من هنا نستطيع القول أن هذه الرواية هي رواية تحريض بالدرجة الأولى

1: تحريض على التعامل مع الوطن بوعي أكبر

2: تحريض على مساءلة التاريخ والاستفادة من معطياته

3: تحريض على استحضار الماضي الأصيل في حدود ما يخدم اللحظة الراهنة

4: تحريض على خلق نموذج فعلي للمثقف الواعي بمسؤوليته[1]".

وما يمكن قولة أن آلية مفارقات الوقع وملابساته في توظيف المادة التراثية تعمل على صهر العمل الإبداعي وتنقيته من الشوائب باعتبار أن الشوائب هي العالم المتخيل الذي بثه الروائي في متنه ليصوغ لنا الواقع بطريقته الخاصة.

4- المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي

4-1 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية الرماد الذي غسل الماء

لكل أمة من الأمم، أو شعب من الشعوب منجزاته الحضارية، التي يفتخر بها عبر تاريخه الطويل، متمثلة في تراثه الزاخر والمتراكم، أنجزته أجيال خلال حقب زمنية متعددة فشكل لها مجموعة من الأنساق الفكرية و المعرفية، سواء كانت منجزا ماديا تجسد في دول ومماليك أسست مقومات الحضارة من مدينة وعمران، أو كانت منجزا معنويا، عبر عن فنونها وآدابها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها، عرف بموروثها، إلا أن هذا الموروث، ومن حيث المنشأ، فهو مدين لطرفين، طرف يمثل النخبة الرسمية، وطرف ينسب إنجازه للعامة، أو للشعب فينسب إليه ويسمى باسمه.

وبالعودة إلى هذا الموروث الشعبي، نجده في معظمه ماثلا في مجموعة من الأشكال التعبيرية لاسيما المعنوي منه على غرار الشعر الشعبي، والأمثال والأغاني الشعبية، إضافة إضافة إلى الحكاية الشعبية، كما يعبر الموروث عن الجانب السلوكي ونعني به العادات والتقاليد، الذي يحيل على طبيعة كل مجتمع وخصائصه. ويدخل كل ذلك في نطاق الأدب الشعبي، إذ تكتسي أشكاله التعبيرية، وجوانبه السلوكية أهمية بالغة في أشكال تعبيرية أخرى لعل أهمها الرواية " والأدب الشعبي بأشكاله المختلفة هو أكثر مظاهر التراث...حضورا في

[1] غزلان هاشمي، التاريخ بين الإمكان المتحقق و المتخيل السردي –حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص05.

الأجناس الأدبية لا سيما الرواية وحضوره في الأعمال الإبداعية نتيجة طبيعية، لتأثير البيئة في الفرد المبدع، ذلك أن أي كاتب هو في الأصل ابن بيئته، وبيئته الأساسية شعبية."[1]

وتجلت مظاهر المرجعية الشعبيۃ للخطاب الروائي في الرماد الذي غسل الماء من خلال الأمثال الشعبية التي وظفها الروائي في المتن.

المثل الشعبي هو " عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة، في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة [2] ".إذ تظهر هذه الصنعة من خلال خصائص المثل، التي تجعله موجزا وبليغا، ويؤدي المعنى المطلوب في أبسط صورة، ويتمثل ذلك في:

"–المثل ذو طابع شخصي

–المثل ذو طابع تعليمي

–المثل ذو شكل أدبي مكمل

–المثل يسمو عن الكلام المألوف، رغم أنه يعيش في أفواه الشعب[3] ".

وانطلاقا من مميزات المثل الشعبي، في كونه شكلا أدبيا مكتملا من ناحية الشكل والمضمون وله القدرة على التأثير والإقناع، لذلك وظفه الروائي في متنه الروائي. من ذلك ما جاء على لسان كريم خلال المساءلة التي أجراها له الضابط سعدون "البلاء يولد دون

[1] صادق السلمي، الأمثال و الأغاني الشعبية في الرواية اليمنية، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، دار الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، العدد 31، 2015،ص55.

[2] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل،2008، ص104.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ص140.

ضرع.. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن."[1]يرد المثل الأول عادة في مواطن تورط الشخص في أمر لا علاقة له به أصلا.

فجاء هذا الكلام اختصار لكثير من الكلام، حيث أن كريم ليس له أي علاقة بالجريمة ولا يعرف أدنى شيء عن الجثة، فلسان حاله يقول أن المصيبة تأتيك من حيث لا تدري. كذلك المثل الثاني لا يخاف النار إلا من في بطنه تبن ويأتي بالعامية هكذا: اللي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار، يرد هذا المثل في مواطن تأكيد الشخص براءته مما نسب إليه، يأتي هذا المثل على لسان كريم ليؤكد براءته مما اتهم به، أي أنني لست خائفا من التهم التي وجهت إلي ولا علاقة لي بالأمر من الأساس.

كما جاء المثل على لسان سليمان الذي يدير مزرعة عزيزة " لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك[2]". يرد هذا المثل عادة في مواطن التحذير من الإقدام على أمور لا تحمد عواقبها ويأتي بالعامية **ما تدخل يدك في غار ما تاكلك هايشة.**

كذلك جاء المثل "يا قاتل الروح وين تروح [3] " في موقف تلميح لكريم حين زارهم في البيت يقدم واجب السؤال والاطمئنان على عائلة عبد الله المرنيني بعد فقدانهم سليمة المرنيني، فأحسها خنجرا مسموما فقد كان المتهم الأول في جريمة قتل عزوز المرنيني. مبثوثا في الرواية على لسان **سمير المرنيني**، ويرد هذا المثل عادة في مواطن التهديد وأن ما قام الشخص بفعله من شر سيجازى به ولو بعد حين، ويأتي في اللغة **الفصحى كما تدين تدان.**

[1] مصدر سابق ، ص 48.

[2] المصدر نفسه ، ص188.

[3] المصدر نفسه ، ص 106.

وجاء المثل " كلام الناس لا يرحم...يصنعون من الحبة قبة [1] ".على لسان العطرة وذلك من خلال حوار دار بينها وبين عمتها كوثر حول تصرفات مختار الدابة رئيس البلدية معها، وإقباله عليها يريدها زوجة، يرد المثل الأول عادة في مواطن الإحباط والشعور باليأس، ويرد المثل الثاني في مواطن التذمر من كلام الناس الذي عادة ما يجانب الصواب ويزيدون على الحقيقة أشياء زائفة.

وجاء المثل:" قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه [2]" على لسان كوثر حين ثارت ثورة سمير وهو يرى شرف أخته تتقاذفه الألسنة ومختار الدابة على رأس من يحاول تدنيسه، يرد هذا المثل في العادة في موقف الخنوع والخضوع والذلة ونادرا ما يكون من باب الحكمة والتعقل فلا أصعب أن يعيش الإنسان وقد دنس شرفه.

وجاء المثل السادس على لسان نورة زوجة سليمان" وما كادت تنتبه إلى اهتمام زوجها بعزيزة حتى قالت: "من عاند السماء أصابه العمى[3]"يرد هذا المثل عادة في مواطن الحث على القناعة، وأن يتجنب لإنسان التفكير في شيء هو أكبر منه ويستحيل عليه تحقيقه. ولم يكن هذا المثل في موقف الارتياب وسوء الظن بل الغيرة لذلك ما كان ليضيف شيئا إلى الأحداث.

4-2 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

كان لحضور التراث الشعبي في رواية حوبة حصة الأسد، من خلال جملة من التوظيفات المختلفة لفنون التراث الشعبي، حيث وظف الروائي فيها الشعر الملحون والأمثال

[1] مصدر سابق ، ص124.

[2] المصدر نفسه ، ص149.

[3] المصدر نفسه ص250.

والأقوال، والخرافة، والحلم، فشكلت هاته المادة الشعبية المرجعية التي نهل منها عز الدين جلاوجي، ليظفي بذلك جمالية منقطعة النظير على المقاطع السردية المبثوثة في الرواية.

أ/ أسلوب التوظيف السردي لل شعر الملحون في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

عرفه المرزوقي بقوله "فالشعر الملحون...أعم من الشعر الشعبي إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فاصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته وقد ينصرف إلى نسبته للعامية . فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات [1]"لقد عبر الشعر لملحون عن المخزون الثقافي، والإرث الحضاري للشعب الجزائري، وأضاء الحياة الاجتماعية والسياسية للشخصيات، في مواقف متعددة، وعلى الرغم من كثرة حضوره في الرواية إلا أنه جاء على لسان شخصية وحيدة هي شخصية العربي، باستثناء ما وظف من شعر المجدوب.

لم تكن شخصية العربي تلك الشخصية المنعزلة الصامتة التي تعيش خارج المنظومة الاجتماعية، فقد كانت تترجم صمتها بألحان شجية تجيش بما يكنه الحبيب لحبيبته تلك الحبيبة تمثلت في (شخصية حمامة) من ذلك ما جاء على لسانه في التغزل بحمامته:

"ويتراقص طيف حمامه في خياله، فينطلق مغنيا بشعره:

عندي حمامه ترن في برج عالـي

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967، ص 49.

حرقت قلبي وشغلت لي بالـــــي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالـي

مشيتها حجلة تثير دلالـــــــي

وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالـي

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي

وسنها جوهر مرتب يلمع و يلالـي

نبكي و نوح ونشكي للرب العالـي

يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي[1]"

"فجأة زاره شيطان الشعر، حمل قصبته وخرج، عند الباب جلس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتا حزينا مرددا:

يا ليل خبرني بالله، ما أقوانـــــي!

كيف خليت أهلي وجيرانـــــــي؟

قلبي لحزين يبكي وما هنانـــــي

ما حمل غربتي وما احمل هواني

راني غريب زادت أحزانـــــــي

تكسروا كرعي وزادو جنحانـــــي

يا ريتني قمري نرفرف فالعلالـي

[1] مصدر سابق ، ص32.

نطير من جبل لجبل العالـــــي

نزور أهلي أعمامي وأخوالـــي

نزور الوالدين وسيدي علي الغالي

يا ربي لعزيز فرج همي وأهوالـي

بجاه العدنان وسيدي الجيلالــي[1]".

وها هو العربي يتغزل مرة أخرى، "لقد شغفته سوزان، وسدت عليه كل آفاقه، ما أسعده وهو يعزف على قصبته، ويغني:

يا ناس خافوا ربي لا تلومونــي

في حبي للرومية وعذرونـــــي

هذي حورية هبطت م الجنــة؟

والا م الملايكة فهمونـــــــي؟

الوجه مدور كالشمس الضواية

دافي واحنين نارو كوايـــــة

قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظنه

ما تقولوا عليها شيطان غوايـة

** ** ** **

عينيها يا خاوتي جواهر تلمـــع

[1]مصدر سابق ، ص 136.

خضورة قدامها قلبي يركـــــــع

واشعرها غمار سبول فيه البنـــه

قدها قد غزال ف الصحرا يرتع

خدّها ك التفاح أحمر مـــــــورّد

في فمي ك لعسل مشهـــــــــد

وصوتها موسيقى صافية الغنـــه

وأنفاسها نسمة تنعش وتجـــــدد"[1]

واستدعى العربي بعضا من الشعر الذي حفظه عن المجدوب:

"سافر تعرف الناس و كبير القوم طيعو

كبير الكرش و الرأس بنص فلس بيعو".[2]

كما استحضر العربي قول المجدوب في موقف آخر من الرواية أثناء حوار دار بينه وبين سي رابح حول الزواج بالنساء:

"مازين النسا بضحكات،لوكان فيها يدوموا

الحوت يعوم ف الما، وهما بلا ما يعوموا

****

[1] مصدر سابق ، ص 216.

[2] المصدر نفسه ، ص136.

سوق النسا سوق مطيار، يا داخلو رد بالك

يوريوك م الربح قنطار، ويديولك راس مالك"[1]

"وسكت الجميع لحظات، اندفع بعدها العربي المُوسْتَاشْ يقول:

–لقد زارني شيطان الشعر، هل تسمعان؟

ولزما الصمت يستمعان فاندفع يقول، كأنه يغني:

يا شعبي الغالي ثـــور

حرام تبقى مقـــــهور

عداك مصّوا دمـــــك

وأنت راقد مخمـــــور

حل عينك لا تبّع عبـاس

تضيع حياتك وتولي بـور

فرنسا غدّارة ما فيها أمان

واللي يامن أفعى مسحور

والعزة طريقها واحـــــد

النار والبارود والدم افور[2] "

يا خاوتي ليل الحقرة طـــال والظلم طغى وتجبـــــــــر

[1] مصدر سابق ، ص210.

[2] المصدر نفسه ، ص389.

وسيف الحق ضعف و مـــال وسيف الباطل تاه و تـــعثر

وطنّا في محاين واهـــــوال وكسرو كبير ما يتجـــــــبر

تلايمت عليه عفرت و اغوال وذيابة متوحشة تاكل وتنـــــتر

مثلتو وانا نخمم ف الخيـــال كي غزاله تمشي وتتعـــــــثر

غدروها سبوعة بنيبان طـوال ومخالب تذبح و تـــــمنشـــر

والاسفينة في بحرمهول تهوال فيه امواج اتهز و تـــــكسر

ولا ورده فيها بها و فيها جمال عفسها خنزير ما يتدبـــــــر

خاوتي نوضوا كفانا قيل وقال اطردوا عليكم رقاد اعجـــــــر

انفضو عليكم الهانة و التعلال خليوكـــــم م اللي اصـــــفر

النصارى وليهود عم و خـال ما فيهم غير اللي يخدع ويغدر

كلامهم دخان بلا تشعـــــال والا سراب ما يروي ما ينصـر

لعنهم ربي في حزب الضـــلال في كتابو للي يقرا ويتدبـــــــر

هيا نتكلو على ربنا ولفعـــــال ونعلن ثورتنا في جبالنا وانفـجر

نسقيو أرضنا بالدم بلا ســـؤال ونرجعولها عزة تزيد وتكبـــــر

ورفرف علامنا بنجمة وهـــلال تسعد بلادنا تزهى وتتبـــــختر[1].

[1] مصدر سابق ، ص 462.

عكست هذه التوظيفات المختلفة للشعر الملحون، والتي جاءت على لسان شخصية محورية (العربي)، مدى المرجعية التي يكتسبها الروائي والتي تمثلت في الثقافة الشعبية، كما أكدت في الوقت ذاته انتمائيته وهويته.

ب/أسلوب التوظيف السردي ل لأمثال الشعبية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

سبق وتطرقنا لتعريف المثل الشعبي [1]، وقد ساق المؤلف بعضا منها في الرواية، جاءت لتعزز المشهد السردي وتظفي عليه طابعا دراميا، من ذلك ما جاء على لسان الراوي عندما أصر الزيتوني على أخيه سالم بالزواج بابنة خالته،"النساء بقرات إبليس، ويمكن لهن أن يفعلن كل شيء"[2]. يرد المثل عادة على لسان الرجال المتذمرين من معاملة زوجاتهم وعدم رعايتهم للعشرة الزوجية، كما يعبر به عن المكر والخداع الذي تمارسه النساء.

كما حضر المثل الشعبي كذلك على لسان سلافة الرومية و هي تشاهد الموكب "الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال"[3]. هذا المثل الذي يرد عادة في مواطن، إبراز معالم النفاق على الشخص، كما يبرز جانب الطبقية في المجتمع، فالتعامل مع الشخص يأتي على حسب مكانته في المجتمع.

تتجلى أهمية المرجعية التي يتميز بها المثل كون " الأمثال حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجتها في المنطق بكتابة عبر تصريح يجتمع لها ثلاث خلال، إنجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه.[4]"

---

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي،ص49.

[2] مصدر سابق ، ص 76.

[3] المصدر نفسه ، ص 141.

[4] علي عبد العزيز عدلاوي، الأمثال الشعبية، ضوابط و أصول، منطقة الجلفة نموذجا، مراجعة بشير هزرشي، دار الأوراسية، الجزائر، ط1، 2010، ص 44.

وعن قيم المثل الشعبي الجمالية يذكر **غريماس** في كتابه، في المعنى، محاولات سيميائية بأنه "في اللغة تتميز الأمثال والأقوال المأثورة بوضوح عم مجموع الكلام بتغيير النغمة، يكون لدينا عندئذ شعور بأن المتحدث يتخلى طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر لكي ينطلق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد له فقط يبقى على علماء الصوتيات أن يوضحوا على ماذا بالضبط يقوم هذا التغير في النغمة[1] ".

إذن فالمثل الشعبي له تأثير على النفوس أكثر من أي كلام عادي، لا سيما إذا تعلق الأمر بتوظيفه في العمل الروائي، لأنه يظفى عليه صبغة جمالية تعكس هوية هذا العمل، فالتعبير بالأدب الشعبي هو تعبير عن الذات الشعبية.

ج/ أسلوب التوظيف السردي لـلحكاية الشعبية في رواية حوية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

تأتي الحكاية الشعبية كمرجعية شعبية للعمل الإبداعي، فيعمد المؤلف إلى توظيفها قصد ربط القارئ بمكونات الثقافة الشعبية، و" يعتبر مفهوم الحكاية الشعبية بمعناها الواسع والشامل، سياقة أحداث واقعية حقيقية أو خيالية دون الالتزام بأسلوب معين في القص أو الحكي تختلف من فرد لآخر من حيث الطريقة التي تسرد بها الأحداث في حين ان الحكايات تتضمن مجموعة من الأحداث والأخبار والأفعال والأقوال سواء كانت حقيقية أي مأخوذة من الواقع الذي يطلقه الفرد أو المبدع الشعبي ليصور الأحداث التي تشكلت في مخيلته و يريد سردها في قالب فني حكائي لإضفاء نوع من المتعة والتشويق على الحكاية ليستمتع بها المتلقي[2]".

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007،ص60.

[2] عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 1، عالم الكتب، 2008،ص540.

ومن أمثلة ما وظف في الرواية ما جاء على لسان سي الطالب " إن الله في الأزل خلق غرابا وأعطاه صرتين، إحداهما مليئة بالذهب والثانية بالقمل، وطلب منه أن يرمي الأولى على رأس العرب والثانية على رؤوس النصارى فأخطأ وعكس الأمر[1]".فتصنف هذه الحكاية الشعبية في خانة الحكاية الشعبية الخرافية، إذ أنها تعد من مكونات العجائبي الذي يفوق ما يستوعبه عقل الإنسان، فتترك هذه الحكاية ترددا وتعجبا لدى المتلقي، لأنها خرجت عن نطاقها الطبيعي المنطقي، إلا أن الحكاية الشعبية وإن كانت خرافية يبقى لها بالغ الأثر في نفوس الأوساط الشعبية.

د/ أسلوب التوظيف السردي ل كرامات الأولياء والصالحين في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

مرجعية أخرى من مرجعيات التراث الشعبي، وظفها العديد من الروائيين الجزائريين في نصوصهم، وذلك راجع بالأساس إلى تعلق الأوساط الشعبية بأوليائهم وتعظيمهم والاعتقاد في خيريتهم، وكان عز الدين جلاوجي من بين هؤلاء الذين وظف هذه الفئة في متونه الروائية، فجاء توظيفها في الرواية من خلال المقطع السردي التالي:

"وأصيب الجميع بالدهشة، فارتفعت حناجرهم بالحوقلة، وهو يشير بإصبعه إلى قرابة البهلي لخضر، ثم هرعوا يعدون باتجاه المقبرة، ووسطهم جلول يعدو بكل ما أوتي من قوة، أما أخوه فقد انهار مكانه لا يقوى على الحركة، متسائلا هل يمكن أن يحدث ما حدث؟

وقف جلول عند ضريح البهلي لخضر وراح يقلب عينيه وكفيه، ويزيل الأقمشة الخضراء الطويلة التي غطت أرضية القُرَّابَة كلها، لكن لا أثر للقبر، هل سُرق القبر؟ ولكن لا أثر للحفر؟ هل فر البُهْلِي لخضر؟ يمكن..

[1] مصدر سابق، ص181.

صاح جلول في الجميع: البهلي لخضر غاضب لتفرقنا، لقد ذهب ولن يعود، وستحل علينا اللعنة الماحقة، ستحل علينا اللعنة الماحقة، ستحل علينا...وراح صوته يضيع بين طيات صياح الناس وصرخاتهم. ليلا بات يرتعد في مكانه من شدة الخوف، ينكمش في مكانه تحت الأغطية، ثم يقف طويلا أمام الباب يتسمع كل حركة، ويمد بصره على النافذة الصغيرة، يحاول أن يخترق أستار الظلام السميكة، يمكن لهذا الولي

الصالح أن يدخل عليه الآن ويزهق روحه خنقا أو شنقا، ثم ما يكاد أن يهدأ ويطمئن فيعود إلى مكانه، البهلي رجل صالح ولن يأخذه بجريرة ارتكبها أبوه وحارسه حميده"[1].

تعد ظاهرة الأولياء والصالحين من أكثر المظاهر التي يعتقد فيها الناس، فيذعنون لها بكل تصديق وامتثال، وتوظيف الأضرحة "مجال ليس فقط للطقوسية إنه هامش للخيال والتخيل مفتوح أبدا اتجاه العمومي والمقدس...هو فضاء للارتباط والحجز، في الضريح يحجز وتنحجز أرواح الموتى ومعها– بل وبينه– تتعلق أجساد الهامشين من مجاذيب ومجانين سواء طلبا للاستشفاء (المستحيل أحيانا) أو الركون إلى هامش يغدون فيه أسيادا، لهم مشيئتهم، إنه فضاءهم بامتياز[2]".

لقد جاء توظيف هذه المرجعية الشعبية في المتن عن قصد، حيث أراد الروائي فض الخصام القائم بين العروش في الرواية، من هنا تبرز أهمية توظيف مواد التراث الشعبية، لما تقوم به من مهام داخل العملية السردية، إذ تغني المؤلف عن استعمال الأسلوب الساذج والمستهلك في السرد.

[1] مصدر سابق ، ص 275–276.

[2] فريد الزاهي، الحكاية و التخيل، دراسة في السرد الروائي و القصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص56.

الفصل الثاني

أنماط التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

1 -أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينيّة في روايات عز الدين جلاوجي.

1 1 أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينيّة في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1 1 1 أسلوب التوظيف السردي للقرآن الكريم في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1 1 2 أسلوب التوظيف السردي للحديث الشريف في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1 2 أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينيّة في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

1 2 1 أسلوب التوظيف السردي للقرآن الكريم في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

1 2 2 أسلوب التوظيف السردي للقصص الديني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

2 -أسلوب التوظيف السردي للتاريخ في روايات عز الدين جلاوجي.

2 1 أسلوب التوظيف السردي التاريخي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

2 2 أسلوب التوظيف السردي التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

3 -أسلوب التوظيف السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي.

3 1 أسلوب التوظيف السردي الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3 1 1 أسلوب توظيف الشعر في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3 1 2 أسلوب التوظيف الجمالي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

3 1 3 أسلوب توظيف الشعر الملحون في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4 -أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في روايات عز الدين جلاوجي الرماد الذي غسل الماء.

4 1 أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

4 2 أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4 2 1 أسلوب توظيف الزجل الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4 2 2 أسلوب توظيف الأمثال الشعبية والأقوال في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4 2 3 أسلوب توظيف الحكاية الشعبية الخرافية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4 2 4 أسلوبتوظيف الأحلام في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

الفصل الثاني: أنماط التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

استحضر عز الدين جلاوجي كثيرا من النصوص التراثية التي دخلت مع النص اللاحق في حوار وتفاعل وتصارع، أغنت النص، وأبانت عن الدعم الإبداعي والمعرفي، وقد تمكنت من خلال قراءتي لهاتين الروايتين أن أرصد ثلاثة أنواع تمثلت في التراث الديني، والتراث الشعبي، والتراث الشعبي المحلي، وأضيف لها لغة الأحلام والكوابيس، وأعمل على إبراز مدى فاعليتها في تحريك الأحداث والشخصيات.

1 أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينية في روايات عز الدين جلاوجي

إن توظيف التراث الديني ينطلق بالأساس من الإقرار بأهمية النص وقداسته، لذلك يدخل ضمن مستوى الامتصاص الذي لا ينقد النص الغائب بل يتبناه أو يعيد صوغه وفق ما يتلاءم مع المواقف والأحداث لإيمان المؤلف بكماله وإقبال النفس عليه أكثر من غيره تسليما وإيمانا، ولأن السارد أدرى بلغة قومه وثقافتهم فهو لا يجد عناء في ذلك.

1 1 أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينية في رواية الرماد الذي غسل الماء

1 1 1 أسلوب التوظيف السردي للقرآن الكريم في رواية الرماد الذي غسل الماء

لقد استحضر عز الدين جلاوجي نصوص القرآن الكريم في مواقف عدة باللفظ والمعنى، ولا يعكس ذلك إلا عادة الناس اقتباسها في حواراتهم لأن النفس تأنس بها أكثر من غيرها وهي أشد تأثيرا في السامع، ومن ذلك ما جاء على لسان **إمام الحي** في حق **كوثر** :" سبحان الله يخرج الحي من الميت[1] ". فهي صورة من صور الإعجاز القرآني تجسد عظمة الله وتنفتح على حقيقة لا يراها أكثر إلا أولو العلم والألباب وجاء بها القرآن الكريم شطرا من الآية ﴿ قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ

[1] مصدر سابق ، ص 61.

الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ"[1] ﴾. وامتصها النص اللاحق في موقف استحضر فيه **إمام الحي** مقابلة لطيفة بين جمال **كوثر** مع أنها كانت تعيش في أسرة حالتها مزرية، فقد شبه هذه الحال بالميت وجمال **كوثر** بالحي في صورة تشخيصية تصلح أن تكون كذلك إذا استحضرنا تأثر الجينات والأجساد بالأحوال الاجتماعية والنفسية.

واستحضر المؤلف النص القرآني في موقف آخر جاء على لسان **الممرض** "صدقت.. **سليمة المرنيني**. .إنا لله وإنا إليه راجعون[2]". مقتبسة من الآية ﴿" الَّذِينَ إِذَا أَصَابتَهُمْ مُصِيبَة قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾[3]". فقد اعتاد الناس على الجواب والتعزية بشطر هذه الآية في مواقف الحزن والمصائب حتى تذكر المصاب بحقيقة مطلقة لا مفر منها، فيزداد بذكر الله صبرا وجلدا، فلا يجهل عند الصدمة ويشعر بمواساتها له، فلا يزال كذلك حتى تهدأ نفسه.

ويواصل المؤلف استحضار النص القرآني في مثل هذا الموقف المهيب فقد جرت عادة الناس أن يحضر المأتم مقرئ يتلو القرآن لتطمئن القلوب المفجوعة وتتعظ به النفوس الغافلة " ارتفع صوت **المقرئ**﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ (1)[4]﴾[5]. بداية سورة القمر، وفيها تذكير عظيم بقرب قيام الساعة، ومثل هذه الآيات لها وقعها على النفوس، تستحضر عظمة الموقف، وتستصغر شأن الدنيا، وتخاف العصيان وعواقبه، وتخشى الله، تسأله اللطف فكفى بالموت واعظا.

ويطرح فاتح اليحياوي في نفسه تساؤلات أخرى هي أعمق وأجل" تساءل فاتح اليحياوي في سره عن أي ساعة يتكلم...؟ لماذا تحزن هذه الأمة بهذا الشكل لموت واحد منها وهي

---

[1] سورة يونس، الآية 31.

[2] مصدر سابق ، ص101.

[3] سورة البقرة، الآية 156.

[4] سورة القمر، الآية 01.

[5] مصدر سابق ، ص 102.

جميعا ميتة؟ متى تقيم مناحة على كل أفرادها؟ على واقعها المزري المريض؟ ومن أي عقاب يخافون؟ وهم يعيشون الهوان في الدنيا. كالطباخ الصائم يتعذب جوعا وأمامه ما لذ وطاب. وكيف يحلم هؤلاء بجنة الآخرة وقد فشلوا في إقامة جنة الدنيا؟"[1]. فليس أعظم من موت القلوب والضمائر، وكأني **بفاتح اليحياوي** يتابع **المقرئ** وهو يسقط معاني الآيات على واقع الناس، واقع مترد اهتم فيه الإنسان بالجسد وأهمل الروح، رضي بالعبث والذل والهوان وأعرض عن الجادة والعزة والكرامة، فلا هو عاش الدنيا ولا هو يبتغي الآخرة، شأنه في ذلك شأن المفلس الذي أخبر عنه رسول الله **صلى الله عليه وسلم**.

وفي مقطع آخر من مقاطع الرواية حينما تجيش النفس تتقيأ آلامها وجراحها لا يبلسمها إلا القول الثابت" ما أقساك أيها الزمن الغادر، كلما فتحنا كوة للشمس أغلقتها. .وارتدت نوارة عن فجاج وساوسها، وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن بداخلها:

كل شيء بالمكتوب، وفي كل تأخر خير ولكن الإنسان خلق عجولا "[2]. فيجتمع القرآن والمثل معا، ليصنعا مشهدا من مشاهد الصبر واليقين ﴿ قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ (51)﴾ [3]، فهذه هي الحقيقة المطلقة التي أرادت **نوارة** أن توصلها **لبدرة**، فلن ينال الإنسان إلا ما كتب الله له، وأردفتها بالمثل في مقام أن اصبري يا **بدرة** فمسألة تأخر زواجك ليست بشر، فالخير مع الصبر، لم تلبث أن تستدرك لكن في مقام الوعظ والتذكير والتأكيد، بمعنى الآية:

﴿وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولًا (11)﴾ [4]، ضاربة بذلك مثالا طيبا عن المرأة الصابرة المحتسبة التي تشعر بآلام الآخرين وأحزانهم، فتهرع إليهم

[1] مصدر سابق ، ص 103.

[2] المصدر نفسه ، ص 120.

[3] سورة التوبة، الآية 51.

[4] سورة الإسراء، الآية 11.

ناصحة واعظة ومخففة عنهم ما أثقل وران على قلوبهم، حاثة على عدم التعجل في الأمور والرضا بالقدر.

1-1-2 أسلوب التوظيف السردي للحديث الشريف في رواية الرماد الذي غسل الماء:

جاء الحديث النبوي الشريف ثاني أكثر استحضارا من جانب المؤلف في الرواية ففيه جوامع الكلم على لسان أطهر البشر **صلى الله عليه وسلم** وللناس في نفوسهم من ذلك قرب وتأسي واستئناس، ففي حوار بين **سالم وصالح الميغري** وفي موقف التأثر بما أصاب الأمة من انحلال وعبث يأتي الحديث:

"لم يعد لنا مبرر للبقاء. .الحدائق أصبحت مرتعا للشباب الفار من شبح البطالة إلى التسكع والتهور.

حكامها هم سبب ضياعها...

وسكت صالح فاسحا المجال لسالم حتى يفرغ ثورته على الحكام وحين انتهى إليه قوله:

ونحن أيضا السبب" كما تكونوا يول عليكم..."[1] .

حاول **سالم** بذلك أن يرد ما آل إليه المجتمع إلى المجتمع، فهو من جنى على نفسه، واستحضر بذلك **قول النبي صلى الله عليه وسلم "كما تكونون يولى عليكم**[2] " فمن أسباب جور الحكام وانصرافهم عن العدل والمساواة تفشي الانحلال الخلقي في المجتمع، فحين يسرف المجتمع في حق نفسه، ويتجاوز الفطرة التي فطره الله عليها، فإنه بذلك يعلن الحرب على الله، والله له بالمرصاد فيبتليه بأنواع العذاب في الدنيا قبل الآخرة.

---

[1] مصدر سابق ، ص69.

[2] محمد بن سلامة القضاعي، مسند الشهاب، تح: حمدي عبد المجيد السلفي، مج 01، رقم الحديث 577/372، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص 336.

ها هو **صالح** رفيق سالم بوطويل في موقف المواساة، وتفريج الكرب، يحاول أن يزيح عن صاحبه الغبن" سمع صوتا يرتفع من بعيد :خيرا خيرا، فاتخذه مركبا لبلوغ ضفة صاحبه:

قال الفأل خيرا خيرا. .تفاءلوا خيرا تجدوه. احك يا سالم لتتخلص من كابوسك"[1].

لم يأت الحديث بلفظ "تفاءلوا خيرا تجدوه "فهو من العبارات الدارجة على الألسن، **فعن أنس رضي الله عنه قال:قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " :لا عدوى ولا طيرة، ويعجبني الفأل، قالوا: وما الفأل؟ قال :كلمة طيبة**[2]" فليس أعظم من أن تذكر بقول النبي **صلى الله عليه وسلم** ليكون بلسما يشفي جراح القلوب، فصاحبه **سالم** يعيش خارج دائرة السعادة سجين المآسي والأحزان، رهين الحياة المتعفنة بقرب زوجة هي عدوة السعادة والاستقرار، فكيف له أن يرى الخير إلا في التفاؤل.

واستحضر المؤلف الحديث النبوي الشريف مرة أخرى **فعن أنس بن مالك قال :قال رسول صلى الله عليه وسلم " :كاد الفقر أن يكون كفرا وكاد الحسد أن يغلب القدر**[3] " في موقف مهيب أبانت عنه حال بيت **عبد الله المرنيني** وبيوت الحي كله، وجاء في سياق فرضه السارد بمجرد أن جال تفكير **كريم**" وأراد كريم أن يقول له يا أبت كاد الفقر أن يكون كفرا، ولكنه سكت "[4]، ومع أنه سكت فرأيي أنه لا يصلح أن يكون مطية ترتكب بها مثل هذه الجرائم في حق البشرية، فالاضطرار لا يصح أن يكون مطلقا، فهو استثنائي إلى حين، ولا يكون بإيذاء الآخرين وإنما يلزم صاحبه دونهم.

---

[1] مصدر سابق ، ص 98.

[2] الإمام النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تعليق و تحقيق ماهر ياسين الفحل،رقم الحديث 1674 دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2007، ص 469.

[3] البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق مختار أحمد الندوي، عبد العلي عبد الحميد حامد ، مج09، رقم الحديث 6188، مكتبة الرشد،السعودية، الرياض، ط1، 2003، ص12.

[4] مصدر سابق ، ص 107.

وربما ذلك راجع إلى ما استدركه **كريم** فسكت بحكم أنه من الطبقة المثقفة ويقدر للأمور مقاديرها، ولا شك أنه أخذ القول من ينابيعه الصحيحة فاستحضر الموقف وفيمن قيل ومتى قيل، وكما هو واضح فإن حضور الحديث الشريف على ألسنة الشخصيات يعكس الواقع العقائدي ويترجم قوة وإعجاز جوامع الكلم، فليس ذلك غريبا عن المجتمعات العربية الإسلامية.

2-1 أسلوب التوظيف السردي للنصوص الدينية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

لقد عمل توظيف التراث الديني الإسلامي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، على توكيد عمق جذور الأصالة العربية الإسلامية في قاموس الروائي، لذلك كان حضورها بشكل مكثف، تارة على لسان الراوي وتارة على لسان الشخصيات، وتارة بلفظها، وتارة بمعناها، وتارة بما يدل عليها، سأحاول أن أرصد منها ما يحرك الأحداث ويعبر عن أحوال الشخصيات خاصة الرئيسية منها.

1-2-1 أسلوب التوظيف السردي للقرآن الكريم في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

تجلى التوظيف الاسلوبي للقرآن الكريم في الرواية من خلال ما استحضره المؤلف من آيات:

الآية ﴿ وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ﴾ [1].

وتكررت هذه الآية ثلاث مرات، جاءت في الأولى على لسان الراوي في مشهد وصفي لحال **العربي**، خاصة ما كان يجوش في داخله وعلامات الاستفهام التي كان يطرحها على نفسه

[1] سورة البقرة، الآية 120.

وهو يستحضر الحياة التي يعيشها في القرية، في ظل قوم هم ليسوا على ديننا " كلما ذكرت كلمة اليهود والنصارى في القرآن إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب أنهما فرنسا وتذكر تعليقه مستشهدا بالأية ".[1] لقد وجد الجواب المقنع في الآية الكريمة والتفسير السليم لما يراه ويسمعه ويعيشه وتيقن بالحجة الدامغة أنما يحدث في بلده وقريته هو الظلم والقهر والإستعمار، فربت فيه روح النضال، وسيتأكد مع الأحداث اللاحقة. وجاءت في الثانية على لسان أحد المواطنين غضبا وامتعاضا لما حدث في الاحتفال بمرور سنة من الاستعمار ومشاركة اليهود في هذا الاحتفال. وجاءت في الثالثة على لسان **سي رابح** حينما هب المواطنون منددين بما قام به اليهود "يتبول يهودي نجس في مسجدنا وحينما ننتفض نواجه القمع ".[2]

إن الاقتباس من القرآن الكريم لا يدع مجالا للشك، فهو النص الذي لا يقبل التحريف، وهو القول الفصل الذي يلجأ إليه المؤلف حينما تعجز لغته عن بلوغ مراده، فيشفع لها بما لا يدع مجالا للشك و التأويل.

ويتابع المؤلف استحضار نصوص القرآن الكريم في موقف آخر يتطلب الصبر والجلد عن المصيبة "إنا لله وإنا إليه راجعون " [3]. مجتزأة من الآية الكريمة ﴿ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾.[4] لقد جاء ذكر هذه الآية على لسان الكل حينما ذهبوا لدفن **الربح بنت ابراهيم** زوجة **خليفة** في موقف مهيب مليء بالخوف والحسرة "لا أحد تأكد مما شاع عن موتها "[5]. فلقد قتلها **القايد عباس** بكل برودة وزوجها خليفة يعلم ذلك " وتهافت

[1] مصدر سابق ، ص 32.
[2] المصدر نفسه ، ص 369.
[3] المصدر نفسه ، ص48.
[4] سورة البقرة، الآية156.
[5] مصدر سابق ، ص 48.

الناس من كل صوب يملؤون عليه البيت ويمنعونه من الخروج كانوا يعلمون أن مصيره هو القتل "[1].

اعتاد الناس توظيف هذه الآية في مثل هذه المواقف و أثناء التعزية لمواساة المصاب ولكن أغلب من قالها كان يعزي نفسه ويمنعها من قول غيرها أمام ظلم وبطش **القايد عباس**، فلا أحد يجرؤ على مواجهته إلا ذاق المصير نفسه علنا أو غدرا.

وتوظف سورة الفاتحة بما يدل عليها (سورة الفاتحة)، فقد تعود الناس قراءة الفاتحة في كثير من مواقفهم الاجتماعية، (الزواج، الدعاء بعد الطعام...الخ)، لكن جاء توظيفها هذه المرة في موقف ظاهره عقد زواج، اشتد فيه الصراع و الملاسنة الكلامية بين **القايد عباس و الزيتوني**، ففضه **سي الطالب** "وتدخل سي الطالب ليأخذ الكلام مجرى آخر:

المهم جئناكم نطلب ابنتكم لابننا سالم...وخيم الصمت لحظات على الجميع أيضا قطعه صوت سي الطالب: فلنقرأ الفاتحة [2]". الكل ينصاع أمام قداسة القرآن الكريم، مهما بلغ الإنسان من تجبر وغطرسة، فإن كلام الله يعلى ولا يعلى عليه، فقد أحسن **سي الطالب** حين تدخل بمثل هذا الموقف، وإلا لانحرف المجلس إلى ما لا يحمد عقباه.

ولقد عمد المؤلف إلى توظيف سورة الفاتحة باسم من أسمائها " ثم رفع يديه فرفعوا معه يتلون أم الكتاب [3] ". وهذا اسم آخر من أسماء الفاتحة قد تم توظيفها في عقد قران **العربي** على **حمامة**، ولقد جاء على لسان الراوي في وصف مراسيم العقد الشرعي الذي يتولاه **سي الطالب** كما هو الحال في مثل هذه المناسبات.

كما وظفت ثلاث آيات من سورة الفلق " أحست **حمامة** بضيق التنفس وراحت دقات قلبها تتسارع ورددت في نفسها مبتهلة ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن

[1] مصدر سابق ، ص 48.

[2] المصدر نفسه ، ص 53.

[3] المصدر نفسه ، ص 88.

شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3)﴾[1] ".وابتعدت عن البيت [2] ". لقد جاء ذكر هذه الآيات على لسان الراوي في وصف حال **حمامة** وهي تطبق خطة الهرب مع **العربي** بعيدا عن القرية حتى لايطالهما القايد عباس وجنوده، إن أفضل ما يلجأ إليه العبد وهو يشعر بالخوف، الاستئناس بالقرآن الكريم، ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ (28)﴾ [3].هذا حال حمامة وهي تفارق أسرتها وأهلها وعشيرتها في موقف المجبر لا المخير، ولم تبلغ بعد مسافة الأمان، فهي في بداية تنفيذ الخطة، وحين تسلل الشك والخوف إلى قلبها فلا ملجأ لها إلا الله تضع مصيرها بين يديه، تسأله العون والأمن والحفظ، إنها لحظات الانكسار واليقين معا، الشعور بالضعف واليقين بقوة الله، وهي عقيدة المسلم بانت في شخصية حمامة.

كذلك جاء أسلوب توظيف ألفاظ القرآن الكريم في كثير من المواقف، مرد ذلك كله إلى ثراء المعجم الديني للمؤلف واغترافه منه ليقينه بقوة اللفظ القرآني وإعجازه، وتشرب الشخصيات للثقافة الدينية وقداسة القرآن في نفوسهم، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان **الربح بنت إبراهيم** وهي تخاطب زوجها خليفة في أحلام اليقظة..."لا تحزن أنا في جنة الخلد... كل امرأة مظلومة جزاؤها الفردوس...أنا في عليين...لا تقتل الكلب... دعه يرد إلى أرذل العمر[4] ".جنة الخلد، الفردوس، عليين، أرذل العمر، كلها ألفاظ وتعابير قرآنية في غاية القوة والدلالة هي بلسم ينزل على الروح فيريحها في ظيم الدنيا، هي سر العقيدة الصحيحة التي يبتغيها كل مسلم، هي لغة الاستعطاف تظهر شعور الأمومة الصادقة، تتوسل بها لتطمئن على ابنتها **سراولة** حتى لا تفقد بعد الحنان الأمان، هي تصبر زوجها وتطمئنه على نفسها وتيسر له درب الصابر حتى يتأسى ويستأنس ويبتعد عن لغة الثأر، ومع أن الكلام

[1] سورة الفلق، الآيات 01-02-03.

[2] مصدر سابق ، ص 109.

[3] سورة الرعد، الآية 28.

[4] مصدر سابق ، ص 94.

كان ظاهره حلم اليقظة إلا أنه يظهر قوة اعتقاد **الربح بنت إبراهيم** هذه الحقيقة التي يعرفها خليفة عن زوجته، ولعلها تكشف أيضا عن صراع الضدين شيطان الثأر وملائكة الاحتساب لله والاهتمام بالحي وتعويضه هو الأسبق.

وأتت ألفاظ القرآن الكريم في موقف آخر "إنها فاتحة لحرب لا تبقي و لا تذر [1] ".جاءت مع وصف حال **القايد عباس** بعدما خيب **أولاد سيدي علي** أمله في خطبة **حمامة** وردوا فرسانه منهزمين وسماعه لخبر خطبة **العربي لحمامة** ، فقد جاء لفظ ﴿ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ (28)[2]﴾. في وصف أهوال النار واستخدمها المؤلف لأن الحرب من صور الدمار تأتي على الأخضر واليابس وعادة تكون الحرب بين القبائل أشرس تداس فيها القيم وتؤجج فيها العصبية وتقطع فيها الأرحام والصلات فتكون أبشع.

وجاء ذكر جزء من الآية في موقف سجال بين **العربي وفرحات عباس** "ومن تولهم منكم فهو منهم ألم تقرأ هذا يا عباس [3] ". والمجتزأة من الآية ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَىٰ أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (51) ﴾.[4] لقد أبان **العربي** عن موقفه الرافض للتعايش مع الفرنسيين في أرض الجزائر ولذلك ذكر **فرحات عباس** بالآية الكريمة لعلها تغير رأيه في حلم التعايش قال **فرحات عباس:** "إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن، تصور مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين [5]". وعبر موقف **العربي** وموقف **فرحات عباس** عن مواقف الأحزاب آنذاك وتصوراتهم بين مؤيدي النضال العسكري ومؤيدي النضال السياسي، بين رافضي

[1] مصدر سابق ، ص 103.
[2] سورة المدثر، الآية 28.
[3] مصدر سابق ، ص 385.
[4] سورة المائدة، الآية 51.
[5] مصدر سابق ، ص385.

الاستعمار ودعاة الاندماج ولقد حسمت الآية الكريمة ذلك، فلا موالاة للنصارى واليهود وغير ذلك خروج عن الملة المحمدية.

لقد تم تعزيز موقف **العربي** برد **حسان بلخير**﴿ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2)﴾[1]. وجاءت في المشهد الحواري الذي دار في الاجتماع الذي عقده **فرحات عباس**، فالآية الكريمة نزلت في حق قريش وهي صالحة لكل زمان ومكان.

1-2-2 أسلوب التوظيف السردي للقصص الديني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر :

يأنس الإنسان بطبيعته إلى القصص، ففيه المتعة و العظة ولذلك جاء توظيف القصص الديني في المتن في كثير من المواقف، ومن مثل ذلك ما جاء "زار معه أمقران في محله واكتشف معه مهنة الحدادة، وهو يدخل الحديد في الفحم الحجري، فإذا به يلين بين يديه كما لان للنبي داوود [2]".مجتزأة من الآية الكريمة ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) ﴾[3]. ومع أنه جاء في الوصف فإنه ينبئ على دراية **سي رابح** وسعة ثقافته الدينية فهو المعلم بالنسبة **للعربي**، ولقد تعلم على يديه كثيرا من الأشياء، وهذا التشبيه أيضا هو إطراء **لأمقران** وحسن إتقانه لعمله وإخلاصه فيه.

وذكرت معجزة سيدنا موسى على لسان **خليفة** "هذه عصا سيدك الشهيد، أبي البطل وها هي تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون ". [4] مجتزأة من الآية الكريمة: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ (63) وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ (64) وَأَنجَيْنَا مُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ (65) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ

[1] سورة الكافرون، الآية 02.

[2] مصدر سابق ، ص131-132.

[3] سورة سبأ، الآية 10.

[4] مصدر سابق ، ص 153.

(66)﴾[1]. عصا موسى التي سيقتل بها الفرعون **القايد عباس،** هو على دراية بقصص سيدنا موسى والطاغية فرعون لذلك أحسن التشبيه فقد اختزل به ما تجيش به النفس من معاني الامتعاض والسخط، فليس يرى عصا أبيه إلا عصا سيدنا موسى، ولا يرى **القايد عباس** إلا فرعون زمانه.

من جانب آخر استحضر المتن الروائي قصة سيدنا يوسف في قوله :"ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتهن في جمالها، تسمرت حمامة في فتنتها وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتمت: سبحان الله ". [2] ما حدث في الحقيقة أن النسوة انبهرن بجمال سيدنا يوسف قال تعالى: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (31)﴾.[3] وفي الرواية النسوة انبهرن بجمال **وريدة المرموقة** حين دخلت الحمام فالعبرة ليست هاهنا بالتشبيه، وإنما قصة سيدنا يوسف تعد أفضل نموذج في إظهار قوة وسحر الجمال الذي يذهب بالعقول.

2- أسلوب التوظيف السردي للتاريخ في روايات عز الدين جلاوجي

2-1 أسلوب التوظيف السردي للتاريخ في رواية الرماد الذي غسل الماء:

استحضر المؤلف التاريخ من خلال الشخصيات التاريخية فالشخصيات التاريخية هي شخصيات مرجعية، توظيفها في الرواية له شأن يساعد على الإحاطة بالمغزى المعبر عنه، ويعرض على القارئ دور المشاركة في هذه الرواية لتوضيح النص أكثر، وقد وردت هذه الشخصيات بالذكر فقط، ولم يكن لها دور في الأحداث بشكل مباشر، وهذا شأن الرواية الحديثة فمثل توظيف هذه الشخصيات تسمح للقارئ بالدخول والخروج لاستكناه واستذكار

[1] سورة الشعراء، الأية 63-64-65-66.

[2] مصدر سابق ، ص 176.

[3] سورة يوسف، الآية 31.

البطاقة الشخصية والحياتية لها قصد إضاءة الزوايا المظلمة أو تفسير الأفكار الغامضة، وتتبعها كلها في الرواية يطول لذا سأكتفي بإشارات بسيطة وأترك المزيد للقارئ.

جاء ذكر كليوباترا والفراعنة في موقف وصف الجمال وسحره على لسان **الطبيب فيصل** في حق **عزيزة الجنرال** ..." وما كاد يلمسها بيديه حتى تغير كل شيء عنده. ..أحس للوهلة الأولى كليوباترا، لا تملك جمالا فتانا خارقا، ولكنها تملك سحرا ما. ..يشبه سحر الفراعنة..."[1].

وقد وظف الروائي(الحجاج) في إسقاط على الحالة السياسية التي تعيشها البلاد "هو ذا الحجاج يشهر سيف الطاغية في كل شبر من هذه الأرض..."2. وتلاها ذكر (عبد الله بن الزبير) و (الحسين بن علي) في موقف الخيانة، والجبروت ..." هو ذا عبد الله مصلوبا على جدار الكعبة، هو ذا الحسين مضرجا بالدماء في كل فج..."3.وجاء ذكر (أبي ذر الغفاري) في موقف العزلة كما أخبره بذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم" هو ذا أبو ذر منفيا إلى الصحراء..."4. وأتى ذكر الأنبياء، وأبي حيان التوحيدي والطيب المتنبي في موقف تردي أحوال الأمة السياسية والاجتماعية والأخلاقية" عليها اللعنة أمة لو بعث فيهم الأنبياء لقتلوهم... لو كان أبو حيان يرزق لأحرق كل كتبه. لو كان المتنبي في هذا الزمن لردد:

[1] مصدر سابق ، ص273.

[2] المصدر نفسه ، ص91.

[3] المصدر نفسه ، ص91.

[4] المصدر نفسه ، ص91.

أنا في أمة تداركها الله... غريب كصالح في ثمود" [1].

"تداركها الله دعاءٌ لها أي ادركها الله ونجاهم من لومهم ويجوز أن يكون دعاءً عليهم أي أدركهم الله بالاهلاك لأنجو منهم قال ابن جنى انه بهذا البيت سمي المتنبي"[2].

والقارئ للرواية المتمعن فيها يلاحظ أن أكثر الشخصيات التاريخية حضورا كان على لسان **فاتح اليحياوي** الذي يمثل الطبقة المثقفة التي تحمل هموم أمتها.

2-2 أسلوب التوظيف السردي للتاريخ في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

من عادة دخول جنس التاريخ إلى الرواية من شأنه أن ينشئ واقعا جديدا فيها، لكنه يبقى على الحمولة الأصلية، وقد أدى هذا الحضور المكثف إلى تغيير لغة الرواية، فكانت سلطة الحقيقة التاريخية واضحة ولعل ذلك ما يؤكد " أنه عندما تقوم رواية باستنساخ شيء من نص تاريخي يطلق عليها اسم الرواية التاريخية".[3]

سأحاول في هذه الجزئية من البحث، تتبع هذه النصوص التاريخية واستجلاءها، ولقد أضاء المؤلف فترات زاهية من حياة العروش الجزائرية التي ضحت بالنفس والنفيس من أجل الوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي، تقربت منها وأنا أتحدث عن الشخصيات، ومع انتقال العربي إلى المدينة سأحاول التركيز على النصوص التاريخية التي تداخلت مع الرواية.

تعرفت شخصية **العربي** على كثير من تاريخ الجزائر، خاصة على يد معلمه ورفيقه **سي رابح** في بداية زيارته لمدينة سطيف، وأول ما تعرّف عليه الكنيس اليهودي " لم يعلق **العربي** عما قاله **سي رابح**، لكنه فهم فيما بعد أن اليهود في الجزائر ينقسمون إلى ثلاثة

---

[1] مصدر سابق ، ص91.

[2] الواحدي ،شرح ديوان المتنبي،كتاب الكتروني متاح على الموقع :
http://islamport.com/w/adb/Web/754/19.htm ، ص 19/1.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي، 1997،ص262.

طوائف: التوشابيم وهم يهود عرب، والميغورشيم وهم يهود الأندلس، ويهود ليفورن وهم يهود أوروبا، كما علم أن لهم أولياء صالحين منهم (ريباش) في الجزائر العاصمة و (ميمون) في قسنطينة".[1]

إن هذه الحقيقة التاريخية التي أدركتها شخصية **العربي** هي حقيقة ما ذهبت إليه الآية الكريمة " وَلَنْ تَرْضَى عَنْكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَى حَتَّى تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ " [2].فقد اجتهد اليهود والنصارى في محاولة طمس هوية الشعب الجزائري المسلم " وتوجد كنيستان للنصارى وكنيس لليهود".[3] وهذا ما يوضح حقيقة الصراع الأبدي، ومشاريع التنصير والتهويد التي خطط لها هؤلاء منذ القديم، وحين قدم المؤلف هذه الحقيقة التاريخية لم يكن لتوقيف السرد أو تبطيئه، بالقدر الذي كان يلمح فيه إلى الصراع الذي ستظهر معالمه مع توالي الأحداث، وكان للتقابل الآتي " هذا المسجد الوحيد في المدينة، بناه الأتراك قبل أن يرحلوا عن هذه الأرض "[4]، فمع أن الإشارة كانت مقتضبة في الحديث عن الأتراك، إلا أن التقابل هذا يوضح الصراع الديني الأزلي في صورته المادية، المسجد مقابل الكنيسة والكنيس تأتي إشارة تاريخية أخرى " جلس أمقران إلى جواره، وأخبره أنه باحث في الروحانيات، يهتم بها كثيرا، ويسعى لإحضار أرواح أجدادنا الأمازيغ الذين عمروا هذه الأرض قرونا قبل مجيء العرب والإسلام وخاضوا حروبا ضد الرومان والوندال والبيزنطيين وامتزجوا مع الفينيقين...مؤكدا أن ما يراه من حروف لم يفهمها هي التيفناغ وهي الحروف التي كتب بها أجدادنا الأمازيغ منذ بداية التاريخ" .[5] " إن إدراج التاريخ داخل بنية النص الروائي لا يظهر هدفه التاريخ في ذاته باعتباره الوثيقة و الشهادة الأكثر موضوعية عن ماضي المجتمعات و التغييرات الاستراتيجية

[1] مصدر سابق ،ص 126.

[2] سورة البقرة، الآية 120.

[3] مصدر سابق ،ص126.

[4] المصدر نفسه ،ص126.

[5] المصدر نفسه ، ص 169-170.

التي تمر بها ، ولا عن خصوصيتها الحضارية ،فهذا يعد دورا منوطا بالمؤرخ الذي يلتصق بالماضي ، أما مهمة الرواية أثناء استدعائها لهذا التاريخ، فهي إنتاج شهادة موازية لتلك التي أقرها المؤرخ ".[1]

لا يكاد يذكر التاريخ إلا ويأتي على ذكر الصراع الذي خاضه سكان هذه الأمة خاصة مع الرومان، فهي حقيقة أبدية تبرز النظرة الاستعمارية الضاربة في عمق التاريخ الإنساني والتي لم تكن وليدة ظهور الإسلام فحسب.

واستمر في الحديث عن الجذور الأمازيغية من خلال " تينهينان الملكة المتمردة صاحبة الحكمة والدهاء، الكثيرة السفر والترحال، حتى سميت " تينهينان "أي ناصبة الخيام، والتي دافعت عن أرضها وشعبها ضد الغزاة ومازال التوارق في أقصى الصحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها...".[2]

على الرغم من أننا ننقل النص التاريخي من زمنه إلى زمن آخر فإنه يبقى محافظا على ذلك، واستحضاره لا يبقى رهينة هذه الزمنية وإنما هو إضاءة زاوية مظلمة من خلال المقاربة أو الاستدلال، ولعل ذلك ما يبتغيه المؤلف، فالمعطى التاريخي إذن وكأننا نكتب له الخلود ونخرجه من رفوف الأرشيف، فالتعرف على الإنسان البشري الأول الذي عمر هذه الأرض الطيبة، والتعرف على حياته الاجتماعية والسياسية، تدخل في باب ما أشبه اليوم بالبارحة، حينها لا يتأثر المتلقي قليل المعرفة بما يراه ويعرفه حين يعرف ما لا يعرفه.

ويستمر **أمقران** مع التاريخ :"لقد اكتشفنا أخيرا مقبرة المدينة مدينة كويكول المدينة الحالمة التي نامت تحت الأرض قرونا...تبعد عن سطيف بأربعين ميلا وهي مدينة رومانية بنيت زمن الإمبراطور الروماني نيرفا...وقد شهدت المنطقة بأسرها صراعا كبيرا بين الرومان

[1] وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 23.

[2] مصدر سابق ، ص 170.

والأمازيغ من أشهر ذلك المعركة الفاصلة بين يوغرطا وماريوس... ثم عصف زلزال سنة 419 م بالمنطقة فدمر كل شيء".[1] إن هذه الظاهرة التاريخية جاءت لتفسر حرص النصارى واليهود على تتبع الأماكن التي احتضنت التاريخ للحفر والتنقيب عن الجذور، كما هو الحال اليوم في بيت المقدس

فـ " المنظور الذي يطرح به الروائي ما اختاره من وقائع تاريخية هو ما يشكل شهادة خاصة ومميزة تنتمي إلى عالم الرواية لا إلى ما كان قبله ".[2]

إن فكرة الاستعمار لم تكن اعتباطية، إنما جذورها تتوارى وراء الحقيقة التاريخية إذا فالنية مبيّتة منذ القديم، والحاضر ينبش في الماضي ويستحضره ليضع القارئ أمام التأويل المبني على القرائن والأدلّة التي تنطلق من رؤية جديدة تتبنى رؤية التاريخ أو تتجاوزه.

عرف التاريخ الثوري الجزائري بالبطولات التي تحفظها الذاكرة، وذاكرة سي رابح قوية" العربي يا ولدي، خريف 1916 ضاق الأحرار في عين التوتة وبريكة بظلم النصارى الماكرين، فتجمعوا أول أمرهم في قرية بومعزاز واتفقوا على إعلان الجهاد... هاجموا الفرنسيين واليهود... والتهبت الثورة في كل الأوراس الأشم ...وأحست فرنسا بالخطر الدائم وهي في قلب أتون الحرب العالمية الأولى فراحت تحشد آلاف الجنود بقيادة الجنرال (مونيي) واستعانت بالطائرات مرتكبة أبشع الجرائم ضد العزل... وساقت ثلاثة آلاف أسير إلى معتقلاتها وصادرت من السكان حتى أقواتهم".[3]

سي رابح يعرف الاستعمار جيدا وهو شاهد على جرائمه، وقد فقد صديقة الشهيد **سعدان الغول** ولازالت تلك المشاهد البشعة عالقة بذاكرته، تشد همته ويشحذ بها همم زملائه،

---

[1] مصدر سابق ، ص 171-172.

[2] وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 23.

[3] مصدر سابق ، ص 183-184.

وهي درس عملي للعربي، يكون وتتعزز بها شخصيته النضالية ووعيه السياسي " يجب أن نعد العدة لثورتنا نحن أيضا".[1]

وهو ما يعمل عليه **سي رابح** منذ مدة، و ينشره بين من يثق فيهم و بذلك توسعت آفاق **العربي** ووجد المعلم والقائد الذي يجيب عن كل تساؤلاته التي كانت تنغص عليه حياته وهو في القرية، وهذا أهم ما يجعلني أكتشف مؤدى هذا الحضور التاريخي لأفهم أهداف التقاطع، وهذا ما كان يمهد له المؤلف من خلال الفصل الثالث الذي عنونه بـ (عبق الدم والبارود)، كان يعد شخصياته ليوم قادم ويدفعهم نحو (النهر المقدس) نهر التضحية والإقدام.

ويستحضر المؤلف النص التاريخي مرة أخرى على لسان شخصية **سي رابح** كما هو الشأن في أغلب الأحيان ليضيء جزءا من الحياة الاجتماعية للمنطقة ويقف على جذور بعض الممارسات.

"عمي رابح ما سر ارتداء النساء في المدينة لهذه الملاءات السوداء؟

قال سي رابح سريعا:

لقد قامت هنا أول دولة شيعية في العالم هي دولة الفاطميين، ومن عادتهم لبس السواد حزنا على مقتل سيدنا الحسين...وهناك من يرى أنها أقرب من ذلك، لقد لبست النساء السواد حزنا على مقتل صالح باي وهو رجل تركي كان حاكما لقسنطينة وما حولها، وعرف بالعدل والتقوى وعرف الناس في عهده رخاء كبيرا لكن اليهود اغتالوه...

قال العربي موستاش: اليهود وراء كل الشرور.

وواصل سي رابح: ومن هنا أيضا انطلق جوهر الدين الصقلي مع آلاف المتطوعين فاستولوا على مصر، وبنوا القاهرة وجامعها الأزهر" .[1]

[1] مصدر سابق ، ص 184.

إن هذه الحقيقة التاريخية لم تقف على تفسير ظاهرة الملاءات السوداء فحسب بل كشفت مؤامرات اليهود وخططهم واندساسهم في المجتمعات الإسلامية، ودور الإنسان الجزائري عبر العصور في إعمار الأرض وتشييد المنابر الدينية والعلمية، وهذا ما يمكننا سماعه من صدى الحوار الثنائي القائم بين الرواية والتاريخ مع أن الرواية تحتفظ بسياقها الخاص، ويرد النص التاريخي ليمنحنا ضمن السياق الروائي قدرة على تأويله وانطلاقا من مكوناته التي تحدد جذور الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية وتؤصلها فيرى منها المتلقي ما يروي فضوله واستغرابه.

وعمدت شخصيات الرواية على تنشيط تاريخ الحركة الوطنية ابتداء من الصفحة150 إلى نهاية الرواية، ترصد فيها ما ظهر وما خفي، ما يفرح وما يحزن وبجميع تناقضاتها، المواقف، الوعي، التخطيط، النضال السياسي، أقوال الشخصيات التاريخية وإصداراتهم عن كل ما دار في الفترة ما بين تكوين الأحزاب إلى أحداث 08 ماي 1945، والحضور المميز هذا كان الفضل فيه للقارئ أن أطلق يد الشخصيات في تقديم آراءها ومواقفها لتمثل المجتمع الجزائري، خاصة فيما لم ترصده الكاميرات ولم تتعقبه وسائل الإعلام ولم يسل به حبر الأقلام.

ولم تغفل الرواية عن استحضار التاريخ العربي حتى ولو لم يكن بنصه كان برموزه "حدثه أبوه بلخير أن أولاد النش وأولاد سيدي علي ينسلون من جد واحد هو الحسين المكحالجي وبعد موت الحسين اختلفوا بين الانصياع لفرنسا والاستمرار في محاربتها ومن هنا صار الإخوة أعداء وكان كلما ذكر هذا العداء قص عليهم سي الطالب حكاية داحس والغبراء التي استمرت أربعين سنة وكادت تفني القبيلتين المتحاربتين "[2]، ومع ذلك ليس هناك

[1] مصدر سابق ، ص 289.

[2] المصدر نفسه ، ص15.

تشابه إلا في الصراع والنتائج، أما في الأسباب فلا مجال لتشبيهها، فالأولى قامت على نعرة عصبية وضيعة، وأما الثانية فقامت بين العزة والكرامة والانصياع والخذلان.

كما استحضر المؤلف الرموز التاريخية العربية في موقف آخر، هو العزاء والسلوى بالنسبة للشخصية الرئيسية "تحضره كل تفاصيل قصة سيف بن ذي يزن. ..ويحلم :آه لو كنت سيف بن ذي يزن، لأبدت النصارى عن آخرهم وصيرتهم كالعهن المنفوش... ولأبدت بارال والشيخ عمار والقايد عباس ومن يقف إلى جانبهم"[1] ،" وسيف بن ذي يزن يقال أنه أحد ملوك اليمن القدماء حكم من قصر غمدان وكان من أشهر وآخر الملوك الذين سكنوه، زاره فيه وفد قريش برئاسة عبد المطلب بن هاشم، يقال أن أمه إحدى ملكات الجن".[2] هي لحظة انكسار وحسرة وفراغ روحي تتغذى بمعاني الرموز التاريخية التي كتبت اسمها بحروف من ذهب، هي صرخة تنادي المآثر البطولية لتستمد منها القوة وتشحذ بها الهمة، إنها لحظة تأمل ترى في الحقيقة التاريخية ملاذا روحيا تستأنس به إلى حين، ولذلك ترك الراوي الحرية للشخصية في التعبير عما يجول في خاطرها ناب فيه الضمير " أنا "مع الماضي الناقص عن الهو "آه لو كنت."

3 أسلوب التوظيف السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي

اعتمد الروائي عز الدين جلاولي الكثير من الأساليب الجمالية المستمدة من التراث الشعبي قصد تعزيز متونه الروائية فكانت دليلا واضحا يعكس مدى تشبع الروائي بالثقافة الشعبية.

3-1 أسلوب التوظيف السردي الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء

[1] مصدر سابق ، ص 32-33.

[2] https://ar.wikisource.org/wiki-يوم01 :2016/11/03.

لم يوظف الروائي الشعر الشعبي في الرواية ، فأردت الإشارة إلى بعض الشعر الفصيح الوارد فيها من باب الاستئناس فلقد كان حاضرا بقوة وفي مواقف مختلفة، فهو ديوان العرب أودعته قيمها، وحفظت فيه مآثرها وحكمها وعصارة تجاربها، ناهيك عن بيانه وبلاغته وهو ما جعل الكتاب يقدرون الشعر قدره، أكثر مما يقدر الشعراء الكتابة، وقد بلغ مجموع الأبيات الشواهد في الرواية ستة أبيات سأحاول أن أقف عليها.

الشاهد الأول قول المتنبي:

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود[1]

لقد جاء هذا الشاهد على لسان **فاتح اليحياوي** في موقف العزلة ولا يمكن اعتباره إلا عنوانا لحاله وحال الأمة التي يعيش فيها حيث يرى نفسه غريبا عنها كغربة صالح في ثمود.

الشاهد الثاني :قول أبي العلاء المعري:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد[2]

فتقول **نوارة لبدرة**" لا تصدقي أبا العلاء المعري، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي:

إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيلا[3]

أتى البيت الأول على لسان **بدرة** في موقف اليأس وتعبيرا عن شيء حاك في نفسها وهي تشعر أن عمرها يمر وهي لا تزال عانسا، فواستها **نوارة** بذكر البيت الثاني تحاول به إدخال التفاؤل على قلبها، وتذكرها بضرورة التشبث بالحياة، وطرد الأوهام والوساوس، وحضور البيتين معا يشكل في الآن نفسه توازنا وصراعا، توازنا أن تكون **نوارة** عينها على **بدرة**، وصراعا أن يبعث الحركية من خلال صراع اليأس والأمل.

---

[1] مصدر سابق ، ص 92.

[2] المصدر نفسه ، ص 121.

[3] المصدر نفسه ، ص 121.

الشاهد الثالث:

أتى على لسان الشخصية **بدرة** يقول طوقان:

يا من يريد الانتحار وجدتها إن المعلم لا يعيش طويلا[1]

وتذكرته في حال المرض والحزن معا، ينخران جسمها وقد أنهكها العمل، ولا ينطبق القول على كل معلم فما ذاك إلا وضع استثنائي حاولت الشخصية تبريره لأنه جرى على ألسنة الناس بالعادة ولم يأت به الشاعر تعريضا وإنما مدحا فهو دليل الإخلاص والتفاني في العمل.

الشاهد الرابع:

جاء على لسان **بدرة** أيضا إذ يقول شوقي:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا[2]

وجاء في موقف استدراج **عزيزة لكريم** في جلسة عائلية تدعوه أن يعود إلى الغناء مرة أخرى وحين عجزت أن تستشهد بالبيت استنجدت بزوجها فلم يأت إلا بالشطر الثاني فتدخلت بدرة منقذة الموقف.

الشاهد الخامس:

جاء هذه المرة على لسان **عزيزة** ولم تذكر صاحب البيت

إذا قل مال المرء أو شاب رأسه فليس له في ودهن نصيب[3]

[1] مصدر سابق ، ص 138.

[2] المصدر نفسه ، ص 182.

[3] المصدر نفسه ، ص 262.

وجاء ذكرها لهذا البيت حين أحست تغيرا على زوجها سالم فدار في خلدها أنه عاشق أو يتطلع للزواج من أخرى فراحت تلمح، فحضور هذا البيت له شأن كبير في تحريك دواليب الأحداث، من خلال زرع الشك والريبة وذلك لا شك يزيد الصراع تأججا.

3-2 أسلوب التوظيف السردي الجمالي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

لقد كان لحضور الكلام الموزون المقفى وقع على الأحداث والشخصيات، فقد عبر عن المخزون الثقافي، والإرث الحضاري للشعب الجزائري، وأضاء الحياة الاجتماعية والسياسية للشخصيات، وفي مواقف متعددة سيكون لي وقفة معه لأترصد القيم الفنية والنفسية التي توارت وراء ذلك "كمكون أساسي من مكونات الشخصية الأدبية ذلك أنه لا يمكن أن يغفلها أو يتغاضى عن أثرها في نتاجه الفني والإبداعي".[1]

ومن هذا الكلام الشعر الملحون والحاضر كثيرا في ثنايا الرواية، فقد اهتم المؤلف كثيرا بالشخصية الرئيسية **العربي** وتتبعها حتى في حياتها الشخصية، فلم تكن هذه الشخصية المنعزلة الصامتة تعيش خارج المنظومة الاجتماعية، فقد كانت تترجم صمتها بألحان شجية تجيش بما يكنه الحبيب لحبيبته ومع أنه فجع في أبيه فإن العزاء الوحيد يبقى في المشاعر الجياشة التي يكنها لحمامه.

"عندي حمامه ترن في برج عالـــي

حرقت قلبي وشغلت لي بالـــــــي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالـــي

مشيتها حجلة تثير دلالـــــــــي

[1] حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة و النشر، المنصورة، 2002،ص74.

وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالـي

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي

وسنها جوهر مرتب يلمع ويلالـي

نبكي ونوح ونشكي للرب العالـي

يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي".[1]

أفصح الراوي عن ملكة الشعر عند **العربي**، ومن خلال قصيدته هذه كشف عن الحال النفسية التي تحمل هموم العشق، وحرقة البعد مع القرب، وحين ترافق ألحان القصبة القصيدة يتدفق الصمت ألحان كالماء الزلال، وقد تكررت هذه القصيدة في موضع آخر لا يختلف عن الأول فهو كلام خلوة تحن النفس إليه حين يزورها الهيام أو يحرقها الشوق وهذا حال **العربي** في المروج يحرس أغنامه ويدغدغ قصبته، ولعل هذا ما جعل المؤلف يختار العنوان الداخلي أنات الناي الحزين، "فجأة زاره شيطان الشعر وهو في المدينة فأرسل إيقاعا خافتا حزينا:

يا ليل خبرني بالله، ما أقوانـــي!

كيف خليت أهلي وجيرانـــــي ؟

قلبي لحزين يبكي وما هنانـــي

ما حمل غربتي وما احمل هواني

راني غريب زادت أحزانـــــي

تكسروا كرعي وزادو جنحانـــي

[1] مصدر سابق ، ص 40.

يا ريتني قمري نرفرف فالعلالـي

نطير من جبل لجبل العالـــــي

نزور أهلي أعمامي وأخوالـــــي

نزور الوالدين وسيدي علي الغالي

يا ربي لعزيز فرج همي وأهوالـي

بجاه العدنان وسيدي الجيلالـــي ".[1]

إن الشاعر يتفاعل مع كل موقف و تغيير، **والعربي** رحل إلى المدينة مجبرا فارا بحبه، لكن لم يستطع كأي غريب أن ينسى أهله وعشيرته، والمكان الذي عاش فيه، فالشعر وعاء التجربة الإنسانية، والمعبر عن شعورها ولا شعورها، وهو ملاذ كل شاعر حين يحين وقت البوح والتعبير عن النسيج الباطني بما يعجز عنه الكلام العادي، إنها لحظة الانكسار التي قد لا ينفع معها الجلد والمكابرة، هي لحظة يتوقف فيها السرد ليسمح للقارئ أن يتقرب أكثر من الشخصية الرئيسية التي ترك لها الراوي فرصة التعبير عن نفسها وما يجيش في دواخلها "فالأحداث المؤلمة والمثيرة معا، تدفع القارئ إلى الاستمرار للوصول إلى طور أكثر إمتاعا في حياة الشخصيات الرئيسية".[2]

وها هو **العربي** يتغزل مرة أخرى، شغفته **سوزان**، وألهبت مشاعره فأطلق العنان للسانه وقصبته وما أسعده بذلك:

يَا نَاسْ خَافوا رَبِّي لَا تْلُومُونِـــي

فِي حُبِّي للرُّومية وَاعْذْرُوْنِـــيْ

[1] مصدر سابق ، ص 136.

[2] أمندلاو، الزمن و الرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط،1997، ص143.

هَذِي حُوْرِيَّة هَبْطَتْ م. الجَنَّـــة؟

والاَّ م. الْمَلَاْيكَة فَهْمُونِـــــــــي؟

** ** ** **

الوُجْه مْدَوَّر كالشمْسْ الضوَّايَـهْ

دَاْفـِي واحْنِيْن نَاْرُو كَـــــوَّايَهْ

قَلْبِي عْشَقْهَا مَا تْسِيْئُوا بِهَا الظَنَّهْ

مَاْ تْقُوْلُوْا عْلِيْهَا شَيْطَانْ غَوَّاْيَـهْ

** ** ** **

عِيْنِيْهَاْ يَاْ خَاْوْتِي جْوَاْهْرْ تَلْمَـــعْ

خْضُوْرَهْقُدَّاْمْهَا قَلْبِي يَرْكَـــــعْ

وُاشْعَرْهَا غْمَاْرْ سْبُوْل فِيْه البَنَّـهْ

وَقَدْهَاْ قَدْ غْزَاْلْ فـالصَّحْرَا يَرْتَـعْ

** ** ** **

خَدْهَا كِ التفَّاح أَحْمَرْ مْـــــوَرَّدْ

فِي فُمِّي كِي لْعْسَلْ مْشَـــهَّـدْ

وْصُوْتْهَا مُوْسِيْقَىْ صَاْفِيةْ الغُنَّـهْ

وْانْفَاْسْهَا نَسْمَهْتَتْعَشْ وْتْجَــدَّدْ".[1]

[1] مصدر سابق ، ص 216-217.

وها هو السرد يتوقف مرة أخرى في استراحة غزلية تحاول فيها الشخصية أن تقدم نموذجا عن صورة الحب الذي تراه، مع أننا حين نتأمل القصيدة لا نرى إلا لغة الجسد، ولم يكن للروح وجود وإنما سحر الجمال كان أقوى، ونحن نعرف قصة **سوزان** كما عرفها لنا **العربي** شخصيا، ولم يكن لهذه القصيدة تأثير على المضمون العام للرواية بقدر ما هو إرضاء للجانب المسكوت عنه في لا شعور الشخصية، وهي صورة الشبق، غير شرعية، فهي مجرد رغبة جامحة لم تأخذ مشروعيتها إلا بعد أن افتضح الأمر مع أن الشخصية حاولت أن تبرر ذلك، وعلى العكس من ذلك فالقصيدة الأولى "عندي حمامه" على الرغم أنها وصفت الجسد لا الروح إلا أنها لم تخلو من المعاني النبيلة عبرت عنها التضحية بالفرار والاحترام أثناء الغربة، وساهمت هذه العلاقة المشروعة في سد الفراغ، وتحريك الأحداث، كما أن القصيدة الثانية "يا ليل خبرني" كان لها أيضا نصيب في ربط الجسور بين الماضي والحاضر بين القرية والمدينة، فكان السعي المباشر وغير المباشر لإعادة العلاقات التي مزقتها صروف الدهر وغلباتها.

من المعلوم أن كل شاعر يحفظ من أشعار غيره ما يشاء ويتناسب مع ذوقه وميوله، فكان استدعاء المحفوظ من الشعر بما يناسب المواقف، فكان قول المجدوب:

سافر تعرف الناس وكبير القوم طيعو

كبير الكرش والرأس بنص فلس بيعو[1]

لقد بلغ **العربي** المدينة ففتحت له آفاق جديدة لم يكن يعرفها، والتقى **بسي رابح** معلمه ورفيقه أغدق عليه بكل ما يستطيع من معروف، فتناسبت هذه المقولة بمن يرغب في السفر، فلا خير في رجل لم يرتحل، والذهاب إلى المدن والاستقرار فيها من الأمور المحمودة، فهي مدرسة شاملة للحياة، يتعلم منها الإنسان ما شاء أن يتعلم، وهذه الأقوال شأنها أنها جاءت

[1] مصدر سابق ، ص 136.

على ألسنة من جرب السفر والتجوال وظروف الحياة، لذلك ينقلها في كلام موجز مسجوع ومعبر، تتقبله النفوس وتحفظه فيصير مضرب المثل في الموقف المناسب.

ويحضر قول المجدوب في موقف آخر:

مازين النسا بضحكات، لو كان فيها يدوموا

الحوت يعوم ف الما، وهما بلا ما يعومـوا

سوق النسا سوق مطيار، يا داخلو رد بالك

يوريوك م الربح قنطار، ويديولك راس مالك.[1]

بينما كان **سي رابح** يحكي عن قصصه مع من أحب من النساء و استشهد بفعل النبي صلى الله عليه وسلم، ابتهج العربي لذلك، فقد كان يحب سوزان و ينوي الزواج بها، فبادره **سي رابح** بهذا القول نصيحة ألا ينساق الرجل وراء النساء والملذات، فليس غريبا على من جرب الحياة أن يرى من النساء ما يحب وما لا يحب، وفطرة المرأة عالم غريب غامض، إذا أحبت أسعدت، وإذا أحبت أتعبت، ومن محفوظ **العربي** أيضا قصيدة محمد بن قيطون في حيزية، فهو يرى فيها قصته مع **حمامه**، وقصة كل عاشق، ولكل حيزيته وليلاه، لذلك كان يرددها على أنغام القصبة أثناء السهرات الليلية في الحمام.

عَزُّوني يا امْلاحْ، في رايسْ لَبْناتْ، سَكْنتْ تحتْ اللْـــــــحودْ،

ناري مَقْدِيَا

ياحْسْراه عْلى اقْبِيلْ، كُنا في تَاوِيلْ، كِنُوارْ الَعْـــــــــــطِيلْ،

شاوْ النَّقْضِيا

[1] مصدر سابق ، ص 210.

ما شُفْنا منْ دْلال، كِضَيْ لَخْيال، راحتْ جْدِي الـُـــــــــغْزالْ،

بَا لْجُهدْ اعْليَا

خَدْها وردْ الصْباحْ، واقْرُنفلْ وضَّاحْ، الدَّمْ عْليهْ سـِـــــــــاحْ،

وقْت الضَحْوِيا

والفُمْ امثيلْ عاجْ، والمَضْحكْ لَعَّاجْ، رِيقكْ سي النْعـــــــــاجْ،

عْسَلْ الشَّهَايَا

شُوفْ الرَّقْبه اخْيارْ، مَنْ طَلْعتْ جُمار، جَعْبَةْ بـَـــــــــلارْ،

والْعْوَاقدْ ذَهْبيا

صَدْرَكْ مَثْل الرْخَامْ، فِيهْ اثْنينْ اتْوامْ، مَنْ تُفَّاحْ السْقـــــــامْ،

مَسُّوهْ إدَيا

في ذا لْلِيلَهْ أُوفَاتْ، عادَتْ فَالمْمَاتْ، كَحْلْ الرَّمْـــــــــقاتْ،

وَدَّعَتْ دار الدُّنيا

لَضِّيتْ اخْتي لْلصَدْري، ماتتْ في حِجْري، دَمْعَه في بَصْري،

عْلى اخْدودي جَرَّايا

يا حفار القبور، سَايسْ رِيمْ الْبُورْ، ماطَيَّحْشْ الصْـــــخُورْ،

عْلى حَيْزِيا [1]

[1] مصدر سابق ، ص 178.

وقد غنّاها كاملة، أخرج الكل من جو الأحداث المرتبطة بالرواية، وراح الكل يستمع ويتعاطف مع سعيد العاشق.

تنوعت الأغراض التي تناولها **العربي** شعرا،الغزل والمدح...واشتهر بالملحون شعرا وغناء "ومذ ذلك قرر **العربي الموستاش** أن يظهر عبقريته في العزف على القصبة، مغنيا أحيانا ما كتبه هو من قصائد غزل في الحب أو ما كتبه غيره[1]"،ولعل شيوع هذا الغرض يتناسب كثيرا مع الغناء ومع ذوق السواد الأعظم من الناس، ومع ذلك فإن كل شاعر غيور لا يمكنه أن يقدم حبا آخر على حب الوطن، فحين توالت الأحداث و اشتدّ التأزم بين الحركات الوطنية وكثر الظلم والقهر، لم يقف العربي صامتا فأطلق العنان للسانه يشحذ الهمم بشعر الحماسة.

يا شَعْبِي الغَالِي ثُـــــــورْ
حْرَامْ تَبْقَىْ مَقْـــــــــــهُوْرْ
عْدَاكْ مَصُّوْا دَمـــــــــــكْ
وْانْتَ راقد مَخْمُـــــــــــورْ
حَلْ عِينكْ لَاْ تَبَّعْ عَبَّـــاسْ
تْضَيَّعْ حْيَاتْكْ وْتْوَلِّي بـُــورْ
فْرنسا غَدّارهْما فِيها أَمَـــانْ
واللّي يَاْمْنْ أَفْعَىْ مَسْحُـــورْ
وَالعزّهْطْرِيقها وَاحـــــــدْ

[1] مصدر سابق ، ص 177.

النَّارْ والبَارُود والدَّمْ اِفـوُرْ[1].

لذلك " يمكننا تتبع استراتيجية الكاتب ومنظوره من خلال بعض الملامح و الإحالات التي تقود المتلقي إلى وجهة نظر معينة يقرأ من خلالها أحداث الرواية ، سواء بتقصي خطاب السارد أو خطاب بعض الشخصيات".[2]

أطلق العربي العنان للسانه فعبر عن موقفه وموقف كثير من المناضلين، فهو من دعاة الحرب والبارود، يرفض مطلقا سياسة الاندماج، ولأنه يعرف أن للشعر تأثيره على الآخرين فإنه لم يدخر الكلمة في سبيل ذلك، فها هو في قصيدة أخرى أطول وأعم:

يا خاوتي ليل الحقرة طـــال والظلم طغى وتجبـــــــــر

وسيف الحق ضعف ومـال وسيف الباطل تاه وتعثـــــر

وطنّا في محاين واهـــوال وكسرو كبير ما يتجـــبـــــر

تلايمت عليه عفرت واغوال وذيابة متوحشة تاكل وتتـــــتر

مثلتو وانا نخمم ف الخيـــال كي غزاله تمشي وتتعـــــــثر

غدروها سبوعة بنيبان طـــوال ومخالب تذب وتـــــمنشـــــر

والاسفينة في بحرمهول تهوال فيه امواج اتهز وتـــــكس ـــر

ولا ورده فيها بها وفيها جمال عفسها خنزير ما يتدبـــــــــر

خاوتي نوضوا كفانا قيل وقـال اطردوا عليكم رقاد اعجـــــر

[1] مصدر سابق ، ص 389.

[2] وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 23-24.

انفضو عليكم الهانة والتعـــلال خليوكـــــم م اللي اصـــــفر

النصارى وليهود عم وخـــــال ما فيهم غيراللي يخدع ويغـدر

كلامهم دخان بلا تشعـــــــال والا سراب ما يروي ما ينصـر

لعنهم ربي في حزب الضـــلال في كتابو للي يقرا ويتدبـــــــر

هيا نتكلو على ربنا ولفعـــــال ونعلن ثورتنا في جبالناوانفجـر

نسقيو أرضنا بالدم بلا ســـؤال ونرجعولها عزة تزيد وتكبـــــر

ورفرف علامنا بنجمة وهـــلال تسعد بلادنا تزهى وتتبختـــــر[1].

أجاز المؤلف لأكثر من صوت بالظهور، صوت الأنا الذي تمثله الشخصية الرئيسية والهو تمثله الشخصيات الأخرى ومعها لسان الأمة قاطبة، ومع أننا نرى ذلك التوجيه الذي يمارسه المؤلف على سيرورة العملية الحكائية وحتى الحوارات تحيل على الصوت الأحادي، خاصة عند ما نتأمل:

"قال العربي الموستاش: الكلب لا يعض أخاه وراح ينشد غير مبال بأحد".[2]

"ظل العربي الموستاش يلوذ بالصمت، مكتفيا منذ يومين بقهوة يجرعها في كل حين، مرددا ما أوحي إليه من شعر" .[3] فشخصية **العربي** من صميم اختيار المؤلف، مع أنه أحيانا يوهمنا باستقلاليتها، في الموقف والتدخل، إذ " يقوم السارد من البداية بإدراج العالم الحكائي وشخصياته دائرة البساطة و الحوادث العادية إلى أن ينتقل تدريجيا إلى إدراجها في دائرة

[1] مصدر سابق ، ص 462.

[2] المصدر نفسه ، ص 453.

[3] المصدر نفسه، ص 462.

التاريخي و تغيير مجراها إلى عمق التغييرات التاريخية الاجتماعية في الجزائر إنها صناعة التاريخ من جديد ".[1]

4 -أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في روايات عز الدين جلاوجي الرماد الذي غسل الماء

تجسد هذا النمط في جملة من التوظيفات التراثية والتي تمثلت بدورها في الأمثال الشعبية .

4-1 أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء:

إن للأمثال الشعبية ذوق عند المتحدث والسامع، تختزل الفكرة وتدل مباشرة على المغزى لما تحمله من قيمة فكرية وإيديولوجية، وتعكس شخصية صاحبها وخصوصية البيئة الاجتماعية، لذلك حضورها في الرواية يبين في كثير من الأحيان على لسان الشخصيات، تستشهد بها في المواقف التي توافقها وجاءت تباعا على النحو الآتي:

جاء المثل على لسان شخصية **كريم**" البلاء يولد دون ضرع. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن[2] "قال هذا المثل في موقف مساءلة وتحقيق بوليسي قام به **الضابط سعدون** معه، فكان الجواب مختصرا وبلهجة الواثق من نفسه، وحتى يقطع الشك باليقين.

كما استحضر المؤلف المثل بصيغة أخرى وفي موقف شبيه لكن على لسان **سليمان** الذي يدير مزرعة **عزيزة** والمثل يقول" لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك"[3]، وبنفس الثقة.

ووظف المثل الثالث على لسان **سمير المرنيني**" يا قاتل الروح وين تروح "[1]في موقف تلميح **لكريم** حين زارهم في البيت يقدم واجب السؤال والاطمئنان على عائلة **عبد الله**

[1] وافية بن مسعود، الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص 24.

[2] مصدر سابق ، ص 48.

[3] المصدر نفسه ، ص 188.

المرنيني بعد فقدانهم **سليمة المرنيني**، فأحسها خنجرا مسموما فقد كان المتهم الأول في جريمة قتل **عزوز المرنيني**.

واستحضر المثل الرابع على لسان **العطرة**" كلام الناس لا يرحم. ..يصنعون من الحبة قبة[2]" وذلك من خلال حوار دار بينها وبين عمتها **كوثر** حول تصرفات **مختار الدابة** رئيس البلدية معها، وإقباله عليها يريدها زوجة وهو لا يملك السمعة، ولا يليق أن يكون زوجا لها. .. وحضور هذا المثل يحرك الصراع ويدفع الأحداث نحو احتمالات متعددة، ولا شك ستكون وكانت مع تقدم السرد ونموه.

وجاء المثل الخامس على لسان **كوثر** حين ثارت ثورة **سمير** وهو يرى شرف أخته تتقاذفه الألسنة **ومختار الدابة** على رأس من يحاول تدنيسه" والتفتت إليه العمة ثم خطت إليه تاركة الأغطية تتدحرج من يديها وأمسكت به مهدئة: قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه "[3]، ولا يصح هذا المثل إلا في موقف الخنوع والخضوع والذلة ونادرا ما يكون من باب الحكمة والتعقل فلا أصعب أن يعيش الإنسان وقد دنس شرفه.

ويأتي المثل السادس على لسان صورة **زوجة سليمان**" وما كادت تنتبه إلى اهتمام زوجها ب**عزيزة** حتى قالت: من عاند السماء أصابه العمى"[4]، ولم يكن هذا المثل في موقف الارتياب وسوء الظن بل الغيرة لذلك ما كان ليضيف شيئا إلى الأحداث.

حضرت الأمثال على ألسنة الشخصيات بكثرة فانتقيت منها هذه العينة لأبرز قيمتها في التواصل اللغوي الذي يميل للرمز والتلميح والمجاز أكثر من القول العادي.

---

[1] مصدر سابق ، ص 106.

[2] المصدر نفسه ، ص 124.

[3] المصدر نفسه ، ص 149.

[4] المصدر نفسه ، ص 250.

4-2 أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

حضر هذا الأسلوب في جملة من التوظيفات الفنية للتراث الشعبية، والتي تمثلت في الأزجال الشعبية و الأقوال و الأمثال الشعبية و الحكاية الشعبية و الأحلام .

4-2-1 أسلوب التوظيف السردي للزجل الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

لقد أفصح استحضار هذه المادة الشعبية على سعة اطلاع المؤلف وثقافته، إذ تعبر عن الحياة اليومية للشعب الجزائري، وشدة تمسكه بتراثه ومن ذلك جاء الزجل الشعبي على لسان **البهلي لخضر** " الأرض عطشانة، دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غلنا يسقيها، حمامة حيرانة للشرق نرميها، للشرق نرميها، سيد القوم يحميها، سيد القوم يحميها، يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس ولادنا". [1] **لخضر البهلي** عند أهل العرشين من الأولياء الصالحين يلقب بالدرويش، ولذلك يردد هذه اللازمة دائما، فيحتار الناس في فهمها وتأويلها، والمتمعن بهذا الزجل يدرك أنه تنبأ بمصير **حمامة** (للشرق نرميها)، (سيد الناس يحميها)... (اسمه بالعين يبدا)، وحاميها وسيد الناس لا شك هو **العربي**، لذلك لم يستطع أي شخص أن يفسر أو يؤل هذا القول، وكأن المؤلف ترك ذلك للمتلقي، ولقد تكرر هذا الزجل عدة مرات، لم يتغير إلا في المقدمة " الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة ".[2]

و"الزجل هو فن من فنون الأدب الشعبي يعود أصله إلى جزيرة العرب قبل الإسلام ،ولكن بعض الباحثين يعتبرون أن أصول الزجل ترجع إلى الأندلس، وهو شكل تقليدي من أشكال الشعر العربي باللغة المحكية. وهو ارتجالي، وعادة ما يكون في شكل مناظرة بين

[1] مصدر سابق ، ص 30.

[2] المصدر نفسه ، ص 30.

عدد من الزجالين (شعراء ارتجال الزجل) مصحوبا بإيقاع لحني بمساعدة بعض الآلات الموسيقية .ينتشر الزجل بشكل كبير في لبنان وشمال فلسطين وشمال الأردن وغرب سورية . يضعف الاهتمام الأكاديمي به ويعتقد أن السبب في ذلك يرجع إلى انعدام تقيده بالإعراب، وبالتالي عدم وصوله إلى الفهم المشترك للعرب."[1]

قاله **البهلي لخضر** يتقصد به **القايد عباس** وذلك ما يشعر به متلقي النص لتوافر القرائن " وتناهى إلى سمع **القايد عباس** لازمة **البهلي لخضر** فهب يستقبله وعلى ملامحه فرحة غامرة وهو يعلم أن كلام كهذا يفعل في الناس فعل السحر، ورجل كهذا يملك تأثير جيش كامل ". [2] فرح **القايد عباس** كان باللازمة (هو سيد الناس يرفع الباس ويعلي الراس اسمه بالعين يبدا)." وفي طريقه التقى **خليفة البهلي لخضر** ولم يبال أحدهما بالآخر، غير أن لازمته التي ظل يرددها وصلت مسمعه جيدا... وشغلته فراح يبحث لها عن تأويل مناسب دون أن يتوقف عن لعن **البهلي لخضر** إن كان يقصد بكلامه **القايد عباس** القذر".[3]

وتكررت هذه اللازمة للمرة الثالثة والرابعة ، فالتكرار خاصية لغوية، وسمة من سمات الأعمال الأدبية، يلجأ إليها المؤلف لسبب من الأسباب لعل السبب الأصلي في ذلك أن "طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها، وأفكار بعينها لتوظف فنيا وتقنيا ". [4] وبتكرارها تأكد **القايد عباس** أنه ليس المعني بهذا الزجل بعدما أصابته النكبة بعد النكبة وجاء ذكرها للمرة الخامسة بأمر منه تكتب على قرابة **البهلي لخضر**.

---

1 مفهوم الزجل متاح على الموقع :https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] مصدر سابق ، ص 74.

[3] المصدر نفسه ، ص 74.

[4] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 286.

4-2-2 أسلوب التوظيف السردي للأمثال الشعبية والأقوال في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر :

من المعلوم أن الرواية تعنى كثيرا بحياة الناس وتتقصد ما هو معلوم وما هو خفي، تارة على لسان الراوي وتارة على لسان الشخصيات فإن حضور الأمثال والأقوال ما لا بد منه، فقد تعودت ألسنة الناس على اعتماد على ما قل ودل، وما يحمل الأقنعة والرموز ويكفي عن المطول، فقد جرت على ألسنة الناس قول" النساء بقرات إبليس ويمكن لهن أن يفعلن كل شيء"[1]، فقد جاء على لسان الراوي عندما أصر **الزيتوني** على أخيه **سالم** بالزواج بابنة خالته، فحاول الراوي أن يظهر ما خفي عن المتلقي فدس الشك في نفسه " هل فعلا أوصته أمه أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجر كيد كادته العلجة بنت المكي لعداوة بينها و بين أم زكية" [2].

وهذه المقولة توافق ما جاء في القرآن الكريم " فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَه قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّه مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ"[3]. أعتقد ان الراوي حين أتى على ذكر هذا المثل يشير إلى قضية عادة ما تنغص على المحبين حياتهم فما جاء في المتن أن **سالما** يحب **زكية:** "اليقين الذي يحمله في نفسه أنه سيتزوج زكية بنت البغدادي مهما كلفه ذلك من ثمن"[4]، ومن ناحية أخرى يبرز ذلك الاحترام والتقدير للأخ الأكبر فهو ولي أمر إخوته بعد أبيهم، هذه الخصلة التي شاعت كثيرا وهي تندثر شيئا فشيئا.

وفي موقف آخر حضر المثل على لسان **سلافة الرومية** وهي تشاهد الموكب :"الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال" [5]. تختصر به مظهرا من مظاهر الفقر والاغتراب " وفي الغد

---

[1] مصدر سابق ، ص 76.

[2] المصدر نفسه ، ص 76.

[3] سورة يوسف، الآية 23.

[4] مصدر سابق ، ص 76.

[5] المصدر نفسه ، ص 141.

أسلمت زوجته الزهرة بنت ساعد الروح ودفنت في موكب محتشم" [1]، فهو تعبير عن الطبقية التي سادت آنذاك بين الأسياد وعامة الناس.

إن لحضور الأقوال المأثورة والأمثال الشعبية مغزى كبير لما يحملاه من قيم ذات طابع أيديولوجي تمثل موجها آخر ومرجعا يحدد توجهات الناس في الحياة، ولها الأثر الكبير في نفوس الشخوص الروائية بما تحمله من مضامين رامزة، فتعمل عملها الفني المرتجى من المتن الروائي ولأنها تعددت كثيرا لم نشأ أن أتي عليها جميعا، فقط أشير أن الأمثال والأقوال جبلة في الإنسان منذ القدم، لجأ إليها لوقعها على النفس بما تحمله من جرس إيقاعي وإقناع روحي ينوب عن الحديث المطول.

4-2-3 أسلوب التوظيف السردي للحكاية الشعبية الخرافية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

الحكاية الشعبية مكون آخر من مكونات العجائبي الذي يتعدى حدود الإنسان وقدرته، ويضع المتلقي أمام تردد وتعجب وهالة ، لأنه صنيع ظواهر فوق طبيعية، والخرافة ومنذ القدم وجدت طريقها إلى الإنسان حتى صارت تعيش معه في حله وترحاله، لا يجد أمامها إلا التسليم أو السكوت، ولها في الأوساط الشعبية خاصة حضور مميز في غياب مصادر أخرى.

في الواقع لا تعكس الحكاية الشعبية موقعا متناقضا، وانما تمجد سلطة الحاكم العادل الذي تتضمن مواقفه ترسيخ العدل السياسي والاجتماعي "وعليه فهي تهدف الى ترسيخ قيم أخلاقية ذات بعد سياسي كالمطالبة بانفتاح الأفق السياسي أمام الناس جميعا"[2] ومن أمثلة ما امتاحت منه الرواية ما جاء على لسان سي الطالب " إن الله في الأزل خلق غرابا وأعطاه

[1] مصدر سابق ، ص 141.

2 ينظر : الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية ،-دراسة ميدانية في مدينة المسيلة،رسالة ماجيستير من إعدادا الطالب :عزي بوخالفة ،إشراف الأستاذة :روزلين ليلى ،جامعة الجزائر ،1994،ص 89.

صرّتين، إحداهما مليئة بالذهب والثانية بالقمل، وطلب منه يرمي الأولى على رأس العرب والثانية على رؤوس النصارى فأخطأ وعكس الأمر"[1].

ان استحضار هذه الخرافة التي ترتبط مرجعيا(بالأدبيات الإسرائيلية) تعمل في النفس عمل السّحر، اذ يعتقد بها الناس ويعدّونها تفسيرا للظروف التي يعيشونها، انهم يرون انتهاكات الفرنسيين كل حين، ويتساءلون عن هذا المصير. من هذا المنطلق استدعى المؤلف هذه الخرافة ليقنع شخوصه بمصيرهم ،انها الايقاع الخرافي العجيب الذي يحيلنا الى هذا التساؤل الانثروبولوجي : " هل يمكن أن نقبض على الغراب ونفرض عليه إعادة الحقوق لأهلها" .[2]

مكون عجائبي آخر ، لا يمكن أن نعده من الخرافة بل من كرامات الأولياء الصالحين: "أصيب الجميع بالدهشة...ثم هرعوا يعودون باتجاه المقبرة ووسطهم جلول. ..وقف عند ضريح البهلي لخضر وراح يقلب عينيه وكفيه ويزيل الأقمشة الخضراء الطويلة...لكن لا أثر للقبر، هل سرق القبر؟ ولكن لا أثر للحفر؟ هل فر البهلي لخضر؟ يمكن... صاح جلول في الجميع :البهلي لخضر غاضب لتفرقنا لقد ذهب ولن يعود، وستحلّ علينا اللعنة الماحقة... ليلا بات يرتعد في مكانه من الخوف، يمكن لهذا الولي الصالح أن يدخل عليه الآن ويزهق روحه...البهلي رجل صالح ولن يأخذه بجريرة ارتكبها أبوه وحارسه حميدة" .[3]

إنها أكثر الظواهر التي يعتقد فيها الناس ولا يرون سبيلا إلا التصديق والامتثال، ولعل اختيار المؤلف لها جاء ليطوي بها مرحلة من مراحل الصراع والمؤامرات بين العرشين، ما دامت أسباب الخلاف قد زالت بموت القايد عباس، ففضاء الضريح "مجال ليس فقط للطقوسية إنه هامش للخيال والتخيل، مفتوح أبدا اتجاه العمومي والمقدس ... هو فضاء

[1] مصدر سابق ، ص 181.

[2] المصدر نفسه ، ص 181.

[3] المصدر نفسه ، ص 275.

للارتباط والحجز، في الضريح يحجز وتنحجز أرواح الموتى معها، بل وبينها تتعلق أجساد الهامشين من مجاذيب ومجانين سواء ، طلبا للاستشفاء المستحيل أحيانا) أو الركون إلى هامش يغدون فيه أسيادا، لهم مشيئتهم، إنه فضاؤهم بامتياز " [1]، ولأنه كذلك فإن طقوس الأضرحة هي رموز الطهر والتطهر رأى المؤلف/ المبدع نجاعتها فاستدعاها لتكون عنصرا ذا بال يغير مصير عرش (**أولاد النش**).

4-2-4 أسلوب التوظيف السردي ل لأحلام في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

عد الحلم نصا رغم أن الذاكرة لا تنقله بحرفيته في غالب الأحيان، ويأخذ أشكالا مختلفة، فقد يكون رؤيا صادقة، وقد يكون حلم يقظة، وقد يكون كابوسا من الكوابيس المزعجة التي تتقاطع كثيرا مع لاشعور الإنسان، فتطفوا في مشاهد لها من التأثير على النفس مالها، وما دام الحلم يمكن اعتباره نصا فإنه يصلح أن يتقاطع ويتداخل مع نص الرواية، وأن يساهم بشكل أو بآخر في حركية الأحداث والشخصيات، ويترك للقارئ فرصة التأمل والتدبر والتأويل بعد التردد والعجب والدهش، ومن النماذج العاكسة لذلك قوله :

"داهم القايد عباس ورجاله القرية وقد غشي الليل الكون كله، أحاط رجاله ببيت الشيخ لكحل، دلف القايد عباس وحميدة بفرسيهما البيت دون مراعاة لحرمته...قهقه القايد عباس بغطرسته المعهودة وقال:

أريد حمامه... حين خرجت حمامه لترد أباها عن التصدي لهم انقض عليها حميدة وجرها عنوة، وضعها أمام القايد عباس فوق فرسه فشدها بقوة، وانطلق الجميع مبتعدين،

[1] فريد الزاهي، الحكاية و التخيل، دراسة في السرد الروائي و القصصي،ص56.

كانت حمامه تصرخ بقوة: العربي، العربي، العربي... فطن من نومه لاعنا هذا الكابوس المزعج".[1]

لقد أوهمنا للحظات أن الأمر من الحقيقة وما فتئ أن يخيب أفق انتظار القارئ، لقد اختلطت عليه تأويلاته، وخلق عنده ترددا تسارعت معه دقات القلب، وعاشه كابوسا في اليقظة، حرك رحى المخيلة تستحضر تأويلات أخرى ما كان ينتظرها البتة، فلحظة التردد التي تعد شرطا لظهور العجائبي في الملفوظ الحكائي قد يحققه هنا حين اعتقدت الشخصية الرئيسية أن ما يقع لها فعلا لا يمكن شرحه وتفسيره، إنه الكابوس والعجائبي يتغذى من الكوابيس.

ويعود الكابوس للظهور مرة أخرى " تغشاه فجأة، وقع على صدره، غرز ركبتيه في رقبة العربي ودس أصابعه كمخلبي نسر كاسر يخنق حنجرته، جحظت عينا العربي... وضرب الأرض برجليه...تقرح عقباه... حاول أن يمد يداه دون جدوى...صاح في سمعه كأنما يوقظ الكون كله :يا العربي دم أبيك ليس ماء أيها الجبان... دوت من أعماق العربي صرخة استغاثة...تراءت له حمامه تحلق في الأعالي وفي ملامحها رعب وفزع ...قريبا منها ظهر القايد عباس نسرا عجوزا، يتقاطر الحقد من ملامحه طالت المطاردة في السماء والعربي يقفز في مكانه يسعى للطيران مرة...وراحا يقتربان من القرابة ...راح العربي يعدو باتجاهها لاهثا صائحا :يا سيدي علي يا صاحب البرهان...احفظ حبيبتي حمامه... وصل القرابة... انطفأ الوهج...اختفى كل شيء لا حمامه ولا نسرا، سقط العربي أرضا...من ذا الذي يأتيه يهدده في منامه...أين المهرب من هذه الحالة؟ أين المهرب يا رب؟ ...دخل القرابة...انطلق من المكان صوت لم يتبيّنه...عند الباب تبيّن له البهلي لخضر...ماذا تفعل هنا أيها الساحر اللعين...سأمص دمك...خرج من بين يديه كأنه شعرة...وطار في الفضاء بعيدا راح يتابعه وهو يفرش جناحي برنسه و حوله هالة من نور، تمتم خائفا :يا الله يا الله

[1] مصدر سابق ، ص 83.

سلمت سيدي البهلي...يا ولي الله الصالح...اقطع يدي ارمها للكلاب، واختف في السماء لم يعد يراه...عاد إلى القرابة، دخلها، أشعل شموعا...راح يهدهد القبر بيديه فتتنقل إلى أعماقه سكينة وطمأنينة طالما نعم بها، أحس بالراحة تتسلل إلى كل جسده...".[1]

مقطع سردي كامل يصنع العجائبي، الحلم، ورؤية الكرامات، ومقام الولي الصالح، الفضاء المفتوح، كلها تحمل دلالات رمزية تشير إلى اللامتناهي والانفتاح على المتعالي، وظفها المؤلف دفعة واحد ليثير التردد والخوف والدهشة، فقد هال الشخصية الموقف المرعب الذي تخطى حدود قدراته، وهو يرى البهلي لخضر يطير في السماء، يضاف إلى توجسه من الكابوس المزعج، فلا يجد الخلاص والمأوى إلا في مقام الولي الصالح، يرى غولدن شتاين أنه ":حتى في حالة ما إذا جرى الحدث الروائي في مكان مغلق فإننا يمكن أن نكتشف فتحة أحدثها فضاء متخيل"[2].

فالقرابة مفتوحة على الغيبي فهي مفتوحة إذا على العجيب، وهي مكان تتعلق به الحالة النفسية للشخصيات التي ترى الطهر والخلاص وتحقيق البهجة الروحية في الغيبي، فالحلم والكرامات والقرابة كلها تتناسب، ويمكن للنص الروائي أن يمتاح منها ويتداخل معها ليضع متعة القراءة، ويتحاور فيها مع معتقدات المتلقي ليقنعه أو ليقتنع بما لهذه من تأثير كبير على سيرورة الأحداث والشخصيات.

[1] مصدر سابق ،مقاطع سردية مأخوذة من الصفحات: 88-89-90-91.

[2] ينظر: Golden stein (J.P) pour lire le roman ; Ed.du culot ; De bock paris 1989 p90

الفصل الثالث

مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

1 – مستوى التوظيف السردي الشكلي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

1 1 تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1 2 تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

1 –مستوى التوظيف السردي الموضوعي في روايات عز الدين جلاوجي.

2 1 تجليات المستوى السردي الموضوعي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

2 2 تجليات المستوى السردي الموضوعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

2 –مستوى التوظيف السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي

3 1 تجليات المستوى السردي الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3 2 تجليات المستوى السردي الجمالي رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

3 –مستوى التوظيف السردي الفني في روايات عز الدين جلاوجي.

4 1 تجليات المستوى السردي الفني في رواية الرماد الذي غسل الماء.

4 2 تجليات المستوى السردي الفني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

توطئة :

قبل التطرق إلى مستويات توظيف التراث الشعبي، وجب علينا معرفة المقصود منها، وضرورة تحديد عناصرها الدقيقة .

إن المقصد النقدي الذي نرغب الوصول اليه من خلال فكرة : مستويات توظيف التراث الشعبي ، بوصفها أشكالا وعناصر شعبية، يتم توظيف معطياتها " بطريقة إيحائية في الحقل الإبداعي، هدفها ملء زمن المتلقي ماضيا وحاضرا ومستقبلا، اعتمادا على الحقيقة الافتراضية التي تجعل الإنسان قادرا ...[1] على " أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع ، فيتحول الراهن إلى ماض وهو مازال قائما لمستقبل لم يأت بعد".[2]

من خلال هذا الطرح الذي يقدمه لنا محمد عبد الرحمن الجبوري ،ومعه عادل كريم سالم ، وعصام عبد الاحد ، في مقال مشترك قيم بعنوان :" مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني" ، فإن : "التجربة الإبداعية، وهي إزاء إخضاع الموروث الشعبي لموجباتها، ينبغي أن تمتلك قدرة كبيرة على الفرز والاختيار والتصرف بالأصل، وبالقدر الذي لا يمسح هذا الأصل ويشوهه من جانب آخر، ولا يلتزم بها إلى عمق وإيحاءات الأصل الشعبي"[3]، وعليه فلنه " إذا طغى العنصر التراثي بدا العمل صورة مكررة للأصل التراثي، وإذا طغى العنصر ضمن العنصر التراثي، فيخرج العمل من إطار التوظيف، إذ أنه يفتقد شرطا أساسيا من شروط ودعائم التوظيف ومستوياته وهو حضور العنصر التراثي"[4].

---

[1] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 59، 2009، ص 670.

[2] ينظر: فابريتزيو كروتشاني، فضاء المرح، ترجمة أماني فوزي حبيش، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2001 ص97.

[3] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص 670.

[4] ينظر: صبري مسلم، التوظيف مستقبل التراث الشعبي، أبحاث في التراث الشعبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص267.

وللوقوف على هذه الجزئية من الدراسة وجب علينا التعريج على أهم دعائم التوظيف، التي نلخصها فيما يلي :

1. "الفهم التام والعميق للموروث الشعبي بوصفه سجلا لمسيرة الإنسان ولإنجازاته.

2. انتقاء العنصر أو الجزئية الموحية، لاسيما أن الاختيار جزء من مهمة الفنان، وينبغي أن ينتقي الفنان العناصر الأكثر إيحاء وقدرة على البقاء والاستمرار فليست كل جزيئات التراث الشعبي وعناصره جديرة بأن توظف توظيفا فنيا، بل هناك عناصر وجزئيات شعبية ذات قابلية أكبر على استيعاب الرمز وحمل الدلالة.

3. الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث، بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضي تفاعلا خلاقا مبدعا في إطار العمل الفني.

4. تحويل الموروث وتفاصيله إلى أفعال خلاقة ومؤثرة". [1]

والدعائم الواردة أعلاه هي بمثابة وسائل معينة للمبدع وهو إثناء عمله في استلهام وتوظيف أشكال الموروث الشعبي، هذا التوظيف الذي يأخذ مسارات عدة ومستويات مختلفة، أهمها:

1- مستوى التوظيف السردي الشكلي في روايات عز الدين جلاوجي :

إن "توظيف الموروث الشعبي وفقا لهذا المستوى إنما ينحو باتجاه وضع مكونات الموروث وموتيفاته الشعبية في سياقها التاريخي الممتد منذ تكونها ونشوئها، والاستغراق التام بها والاتصال الكامل بما يبثه هذا الموروث من أشكال ورؤى ومضامين. هذه المكونات هي ذاتها مكونات أي حضارة والتي تعتمد على ثلاثة أصناف من المكونات"[2]، "ويشمل الصنف

[1] صبري مسلم، التوظيف مستقبل التراث الشعبي، ص 267.

[2] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص 671.

الأول العادات والأفكار والاستجابات العاطفية والملابس والعلاقات الاجتماعية، أما الصنف الثاني فيشمل الواجبات والأعمال الملقاة على عواتق الرجال وحدهم كحرف ومهارات الفنانين والأخصائيين والعمال والمهرة كالحدادين والنجارين والأطباء والقساوسة والشعراء والسحرة، أما الثالث فيضم العادات الغريبة والشاذة والمذاهب الفنية"[1].

انطلاقا من هذا المعطى فإن "المستوى الشكلي في منهجية التوظيف يضع الموروث الشعبي في حدود وجوده المتخفي. كما أن هذا السياق قائم أساسا على تصور معرفي يعتمل في ذهن ووجدان الوريث، هذا التصور الذي يتمحور حول (عبادة الماضي) وتقديس متبقياته الطقسية المادية والروحية التي لازالت قائمة في الزمن الحاضر، إن الحاضر يفتقر إلى الاستقرار والوضوح، فضلا عن افتقاره إلى عناصر حيوية لم تكن موجودة إلا في ذلك الماضي، وعليه فأن ترحيلها إلى الزمن الحاضر وتفعيلها فيه لا يجري إلا عبر المحافظة على خاصيتها الشكلية والوظيفية تاريخيا"[2].

باعتبار أن من خصائص الذهن العربي "الماضوية ويعني بها التعلق بالمعلوم ورفض المجهول، بل الخوف منه، ويستنتج من هذه الخاصية التي تفسر إيمان العربي بأن الإنسان لا يقدر أن يتكيف إلا مع الأشياء والأفكار التي يستطيع خياله أن يجاريها، أما تلك التي يعجز عن تفسيرها فإنه يرفضها ولا يواجهها"[3].

وتعد "الواقعية الأرضية الأكثر خصوبة في مجال التوظيف الشكلي من حيث كون الواقعية ترتكز في جانب من بنيتها الفكرية على مفهوم المحاكاة"[4]، إذ أن "فكرة المحاكاة

---

[1] ينظر: د.شاكر مصطفى مسلم، المدخل إلى الانتروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد،1975،ص81.

[2] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص671.

[3] ينظر: أمير إسكندر، مواقف في التراث، مجلة آفاق عربية، العدد الثاني، بغداد،1975،ص70.

[4] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، / مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني (مرجع سابق)،ص672.

بمعناها الواقعي هي التأكيد على جماليات الواقع وغناه وتوثيق تفاصيله الشعبية والاجتماعية"[1].

لذلك فالحرص البالغ على تحقيق الواقعية من خلال الالتزام بالدقة التاريخية حين تناول مكونات الموروث الشعبي في الحقول الفنية، إنما هو مؤشر واضح الدلالة لاعتماد هذا المنهج الفني الواقعي كإطار مرن ومقبول لمنهجية التوظيف الشكلي للموروث الشعبي.

إن المتابع لحركة ومسيرة الرواية الجزائرية الجزائرية، وتحديدا في الستينات والسبعينات يتضح له بجلاء المنهج الشكلي في تناول الموروث الشعبي، فقد استثمروه ووظفوه في أعمالهم الروائية، حيث استعملوا العادات والتقاليد الشعبية في خطاطاتهم السردية، ضف إلى ذلك ألوان الفنون الشعبية كالشعر الملحون والأمثال، وتصوير مراسيم الزفاف والجنائز وغيرها من الحياة الاجتماعية المتوارثة جيلا بعد جيل، والتي كانت تؤدي بتفاعلاتها مع عناصر العمل الروائي الأخرى إلى التعبير عن الصور والأشكال والملامح الشعبية بكل خصائصها وسماتها المستقرة في الذاكرة واللاوعي الجمعي للمتلقي.

يتفاعل العمل الروائي واقعيا مع الحياة اليومية للمجتمعات لخلق جمالية التعبير عن الجو والبنية الفنية للأحداث لأن "البناء الدرامي يعمل على الجمع بين عناصر متعددة ومختلفة ويعمل على تنظيمها وترتيبها معا داخل إطار ذي وحدة واحدة ليجعل من هذه العناصر بناء واحدا يتميز بالوحدة والتكامل بين عناصر العمل الفني"[2].

إن "المنطلق الفكري حسب عادل كامل لسياق التوظيف السردي الشكلي للتراث الشعبي مبرر في تلك التصميمات وُمتَأسّس على فكرة توكيد الذات الشعبية واستنفار

[1] ينظر:عادل كامل، البعد الجمالي في الإتجاهات الفنية، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، بغداد،1983،ص100.

[2] عادل كامل، البعد الجمالي في الإتجاهات الفنية،ص 100.

حضورها، واستشعار وجودها كون الموروث الشعبي وبطبيعة مادته، يعبر تعبيرا صادقا عن الذات الاجتماعية لارتباطه بالحس والوجدان والسلوك اليومي"[1].

يتصور الباحث في ذهنه "أن استيحاء مكونات وعناصر الموروث الشعبي استيحاء ستاتيكيا صامتا ومحاكاته شكليا والوقوف عند حدود معانيه المباشرة، إنما هو سياق عمل ومنهج لا يعطي ولا يستكشف إلى حد كبير تفسيرا فنيا وتاريخيا له للموروث كما إن اعتبار الواقعية كمعادل فني لسياق التوظيف الشكلي مفهوم يفتقد إلى الوضوح والعلمية، لأن الواقعية كمنهج وطريق إنما هي إتجاه لتصوير ذلك الواقع خارجيا وملامسته سطحيا، كما لا تعني تأكيد دلالاته ومبثوثاته الفكرية والجمالية في حدودها المنظورة والثابتة"[2].

1-1 تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية الرماد الذي غسل الماء:

لم ألمس في الرواية توظيف التراث الشعبي من جانب المستوى الشكلي إلا في المقطع السردي الذي جاء على لسان **فاتح اليحياوي**، حين غاص بفكره في عدة تساؤلات، "تساءل فاتح اليحياوي في سره عن أي ساعة يتكلم..؟ لماذا تحزن هذه الأمة بهذا الشكل لموت واحد منها وهي جميعا ميتة؟ متى تقيم مناحة على كل أفرادها؟ على واقعها المزري المريض؟ ومن أي عقاب يخافون؟ وهم يعيشون الهوان في الدنيا... كالطباخ الصائم يتعذب جوعا وأمامه ما لذ وطاب. وكيف يحلم هؤلاء بجنة الآخرة وقد فشلوا في إقامة جنة الدنيا؟".[3] فتوظيف الجنة، والدنيا يعد من توظيف الأماكن التي تندرج ضمن المستوى الشكلي لتوظيف المروث الشعبي، وإن كانت غير مدركة حسا.

---

[1] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص672.

[2] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص673.

[3] مصدر سابق ، ص103.

2-1 تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

ومن مظاهر تجليات هذا المستوى من مستويات التوظيف في الرواية ما نجده في هذا المقطع من الرواية على لسان **سي رابح** حينما هب المواطنون منددين بما قام به اليهودي " يتبول يهودي في مسجدنا وحين ننتفض نواجه بالقمع"[1]. فالمسجد مظهر من مظاهر تجسيد المستوى الشكلي في الرواية، ونعني به العمران، وهذا النوع من العمارة هو فن من فنون العمارة الإسلامية التي يختص بها المسلمون عن غيرهم، والمساس بها بالنسبة للمسلمين مساس بالعقيدة التي توارثها الآباء والأجداد كابرا عن كابر.

كذلك من مظاهر تجلي المستوى الشكلي في مقاطع الرواية ما جاء على لسان الراوي وتدخل **سي الطالب** ليأخذ الكلام مجرى آخر: "المهم جئناكم نطلب ابنتكم لابننا سالم".2 حيث يتجسد في هذا المقطع ظاهرة عقد الزواج التي تعد من الظواهر الاجتماعية التي لها علاقة وطيدة بالتراث الشعبي من ناحية العرف وكذلك من الناحية الشرعية ففي هذا المقطع وصف مراسيم العقد الشرعي الذي يتولاه سي الطالب كما هو الحال في مثل هذه المناسبات.

كما ويعد ذكر الأماكن المستوحاة من التراث في المتون الروائية ضمن هذا المستوى من التوظيف حتى وإن كانت هذه الأماكن غير مدركة بالعقل، من ذلك ما جاء على لسان **الربح بنت إبراهيم** وهي تخاطب زوجها خليفة في أحلام اليقظة"... لا تحزن أنا في جنة الخلد...كل امرأة مظلومة جزاؤها الفردوس...أنا في عليين"[3]. فالفردوس، وعليين، والخلد أماكن في الجنة أتى الروائي على توظيفها في متنه الروائي، وإن كانت غير مدركة بالحس، وكل هذا فيه دليل على تعلق الروائي بالتراث باعتباره الممثل الوحيد لهوية الشعوب.

---

[1] مصدر سابق ، ص 369.

[2] المصدر نفسه ، ص53.

[3] المصدر نفسه ، ص 94.

إن توظيف المدينة والوطن وغيرها من الألفاظ التي تصب في هذا المعنى في الأعمال الروائية، والتي تستثمر جماليتها الإبداعية من التراث الشعبي، تندرج ضمن المستوى الشكلي لتوظيف التراث في العمل الفني، وقد جاء ذكر المدينة والوطن في المقطع التالي من الرواية، حينما أبان **العربي** عن موقفه الرافض للتعايش مع الفرنسيين في أرض الجزائر، ولذلك ذكر **فرحات عباس** بالآية الكريمة لعلها تغير رأيه في حلم التعايش، قال **فرحات عباس:** "إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن تصور مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين"[1]. إذن فالوطن والمدينة... أماكن لها علاقة وطيدة بالعمارة والتشييد التي تندرج ضمن طائلة المستوى الشكلي.

من ذلك أيضا توظيف المهن الحرة، والأدوات القديمة المتوارثة عن الآباء والأجداد، هاته الأدوات التي تستخدم في صنع الأثاث والتي تندرج ضمن هذا المستوى والتي جاء ذكرها على لسان الراوي " زار معه أمقران في محله واكتشف معه مهنة الحدادة، وهو يدخل الحديد في الفحم الحجري، فإذا به يلين بين يديه كما لان للنبي داوود[2]. فالحدادة، والفحم الحجري، والحديد، يمكن تصنيفها تحت خانة هذا المستوى من مستويات التوظيف ، فـ " التوظيف الشكلي ذو الخاصية الساكنة للموروث الشعبي يشكل صيغة قاصرة في حواره مع عناصر الموروث الشعبي، فضلا عن ذلك فإنه صيغة منهجية تنطوي على تعامل ارتدادي يفضي إلى شرعية استمرار الماضي في الحاضر بكل ثوابته وخصائصه، دونما الالتفات إلى حركة الحياة وإيقاعها المتجدد"[3].

[1] مصدر سابق ، ص385.

[2] المصدر نفسه ، ص 131-132.

[3] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص673.

من ذلك أيضا: ما جاء في ذكر العصا على لسان **خليفة** " هذه عصا سيدك الشهيد، أبي البطل وها هي تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون"[1]. فتوظيف العصا ضمن هذا القالب الإبداعي يظفي جمالية على المتن الروائي يربط القارئ بنصوص أخرى لها الأثر الأبرز في النفوس مثل نصوص القرآن والحديث كما في التشبيه المذكور في المقطع السابق. تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون.

من ذلك أيضا: توظيف العمارة الغربية على عكس العمارة الإسلامية كالمسجد في السابق هذه المرة يأتي الروائي على توظيف الكنيسة، والتي تنطوي تحت المستوى الشكل في توظيف المادة التراثية، فـ"المفردات القديمة إذ نستحضرها ضمن أي عمل روائي أو أي فن إبداعي آخر إنما لنؤكد فيها أنفسنا"[2].كما في هذا المقطع "وتوجد كنيستان للنصارى وكنيس لليهود"[3].

من ذلك أيضا:

"هذا المسجد الوحيد في المدينة، بناه الأتراك قبل أن يرحلوا عن هذه الأرض"[4]. توظيف العمارة الإسلامية من خلال المساجد التي بناها العثمانيون في فترة ما قبل الاستعمار الفرنسي للجزائر.

ومن النماذج المثبتة لهذا النوع من مستويات التوظيف التراثي نجد الروائي يوظف المقبرة " لقد اكتشفنا أخيرا مقبرة المدينة، مدينة كويكول، المدينة الحالمة التي نامت تحت الأرض قرونا، سأثبت لفرانكو اللعين أن جدي كان هناك قبل مجيء أجداده الرومان، وإذ

[1] مصدر سابق ، ص153.

[2] ينظر: ماهر راضي، فن الضوء، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 2005،ص123.

[3] مصدر سابق ، ص 126.

[4] المصدر نفسه، ص 126.

ذاك سأقيم حفلا عظيما أدعو إليه الجميع، الجميع دون استثناء، حتى أنت يا أمقران وأنت يا العربي الموستاش.

ومد يده ليمس شاربي العربي لكنه اختل وكاد يسقط أرضا.

تبعد كويكول عن سطيف بأربعين ميلا، وهي مدينة رومانية بنيت زمن الإمبراطور الروماني نيرفا، بها عدد من المعابد، ومحكمة، ومسرح يتسع لحوالي ثلاثة آلاف مشاهد، وساحة كبيرة تقع إلى جانب المسرح مبنية بالحجر، وفي كويكول حي مسيحي به معبد الباتستار حيث كانت تتم عملية التنصير.

وقد شهدت المنطقة بأسرها صراعا كبيرا بين الرومان والأمازيغ، من أشهر ذلك المعركة الفاصلة بين يوغرطا وماريوس، كما شهدت نشوب ثورات، أشهرها ثورة تاكفاريناس الذي كان عضوا في الجيش الروماني، ثم انقلب عليهم.

جاءت من بعدهم قبائل ريغة القبالة كما يعرفون الآن، وهي من قبائل زناتة، وكان على رأسهم الملك البربري الشاب المغوار" ألقاتهن"، والأمير زيليوس "البطل الشجاع المذكور في الروايات والقصائد البربرية الشعبية، وهما من أسسا مدينة مزلوق، وكانا يهيئانها لتكون عاصمة نوميدية جديدة، لكن قتل الملك "ألقاتهن "والأمير" زيليوس" بالسم غدرا وغيلة، في مأدبة عشاء أقامها الملك على شرف القبائل المنظمة تحت لوائه في يوم الناير، فترك أتباعهما مزلوق وتوجهوا إلى كاستيلوم فارطانيانس التي هي الآن قصر الطير، لكن أيدي الغدر عاثت في صفوفهم حتى شارفوا على الانقراض، وقد تم الأمر عملا برأي المنجمين اليهود الذين أشاروا بذلك، منعا من تحقق النبوءة التي تحكي عن ظهور القيصر الموعود الذي سيسترد عرش أبيه، ويبني مملكته على كافة الشمال، ومن البحر إلى النهر، ثم عصف زلزال سنة 419م بالمنطقة فدمر كل شيء. "[1].

[1] مصدر سابق ، ص 171-172.

من ذلك أيضا:

"تم اكتشاف المقبرة داخل مدينة كويكول سنة 1910 وكان المعمر فرانكو يخرج إليها كل يوم محملا بمعداته... ثم صار يلازمه شمعون المونشو... كان يؤكد أن المدينة بناها يهود وهو يبحث في المقبرة عن دلائل... وكان فرانكو يؤكد أن كل ما في المقبرة دليل على أن المدينة كانت مسيحية"[1].

من ذلك أيضا: ما جاء على لسان **سي رابح**:" يا العربي يا ولدي، خريف1916 ضاق الأحرار في عين التوتة وبريكة بظلم النصارى الماكرين، فتجمعوا أول أمرهم في قرية بومعزاز، واتفقوا على إعلان الجهاد، وانتشر النبأ سريعا، فتهاطل المجاهدون من كل حدب وصوب، وأسرعت فرنسا تحشد قواتها البربرية، قوات الموت والفناء، قطعت الاتصالات وحاصرت الملتحقين بنداء الانتفاضة، واندفع الأحرار يخربون خطوط الهاتف والتلغراف وحتى الجسور، وهاجموا الفرنسيين واليهود، وأحرقوا منازلهم وممتلكاتهم، وأبادوا عملاءهم في كل مكان، والتهبت الثورة في كل الأوراس الأشم، وصرع المجاهدون نائب عمالة باتنة، وخربوا برج ماك ماهونMac– mahon بعد أن فرت حاميته العسكرية، كما حاصر الأحرار مدينة بريكة كلها. وأحست فرنسا بالخطر الدائم وهي في قلب أتون الحرب العالمية الأولى فراحت تحشد آلاف الجنود، مدججين بأحدث الأسلحة الفتاكة، بقيادة الجنرال مونيي Mounier واستعانت بالطائرات مرتكبة أبشع الجرائم ضد العزل، انتقاما منهم على الانتفاضة، بعد عامين تقريبا خمدت جذوة المقاومة، وساقت فرنسا ثلاثة آلاف أسير إلى معتقلاتها، وصادرت من السكان حتى أقواتهم " [2].

كذلك يتجلى هذا المستوى من خلال توظيف اللباس من ذلك ما جاء على لسان شخصية **سي رابح** كما هو الشأن في أغلب الأحيان ليضيء جزءا من الحياة الاجتماعية

[1] مصدر سابق ، ص 172-173.

[2] المصدر نفسه، ص 183-184.

للمنطقة ويقف على جذور بعض الممارسات، "عمي رابح ما سر ارتداء النساء في المدينة لهذه الملاءات السوداء؟[1].

ويستمر المتن الروائي في العملية السردية، لتستمر بذلك عملية تجسيد هذا المستوى من خلال إجابة **سي رابح** على التساؤل المطروح. قال **سي رابح** سريعا: " لقد قامت هنا أول دولة شيعية في العالم هي دولة الفاطميين، ومن عادتهم لبس السواد حزنا على مقتل سيدنا الحسين، فأخذ السكان العادة، وهناك من يرى أنها أقرب من ذلك، لقد لبست النساء السواد حزنا على مقتل صالح باي وهو رجل تركي كان حاكما لقسنطينة وما حولها، وعرف بالعدل والتقوى، وعرف الناس في عهده رخاء كبيرا، لكن اليهود اغتالوه..."[2].

وواصل **سي رابح:** "ومن هنا أيضا انطلق جوهر الدين الصقلي مع آلاف المتطوعين فاستولوا على مصر، وبنوا القاهرة وجامعها الأزهر" [3]. إذا فـ "التوظيف الشكلي الستاتيكي وخاصيته في استيحاء مكونات الموروث الشعبي، يتخذ لأسلوبيته مبررات مضافة، ففي إطار الثقافة العربية جاء هذا التوجه استجابة لتطلعات الفرد العربي الذي شأنه ثقافته التي تتمحور حول الماضي"[4]،

من تجليات هذا المستوى كذلك توظيف مراسيم الدفن: ما جاء في مقطع من مقاطع الرواية " في الغد أسلمت زوجته الزهرة بنت ساعد الروح ودفنت في موكب محتشم"[5].

2- مستوى التوظيف السردي الموضوعي في روايات عز الدين جلاوجي :

---

[1] مصدر سابق ، ص 289.

[2] المصدر نفسه ، ص 289.

[3] المصدر نفسه ، ص 289.

[4] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني،ص671.

[5] مصدر سابق ،ص 141.

إن فهم الماضي والوعي بمكوناته واستيعابه إبداعيا يستدعي استلهام روحه وجوهره، حيث إن تلمس الجوهر يقلل من توهّماتنا بصدد تقييم الماضي وخزينه الشعبي.

تأسيسا على هذه الحقيقة فإن إطار الوعي الذي يحيط بالمبدع ودرجة هذا الوعي سذاجة أو عمقا يكون توظيف ذلك الموروث في الإنتاج الإبداعي.

حيث أن الوعي المتقدم بموضوعة التراث عموما، والتراث الشعبي تحديدا مفهوما وشكلا يرتقي به متجاورا حدوده الثابتة إلى حدود مضافة وأبعاد جديدة لموضوعاته الى المستوى الذي يؤهله للتفاعل الحيوي مع حركة الحاضر والزمن الجديد[1].

إن الإطار الموضوعي لتوظيف التراث الشعبي، يتحدد بمستوى العلاقة بين الموروث والوريث، ذلك المستوى الذي يتعامل مع صيغ الموروث الشعبي وعناصره كموقف وليس كمادة فحسب حيث المهم أن يحتويا بدلا من أن يحتويا لئلا تغدو الذات جزءا منه منساقة إليه انسياقا أعمى بل فصلها عنه، لأن هذا كفيل بربط العلاقة بينهما الموروث والوريث بشكل موضوعي رصين، وبالتالي تكوين تطورات موضوعية عنه.

تعتمد أسس التوظيف الموضوعي وبناءه التركيبي من حيث كون بصمة الإبداع في التجربة الثقافية والفنية على عملية التركيب الجديد والنوعي لجوهر العناصر والمعطيات القديمة. أو من خلال عملية هدمه المماثل وإعادة تركيبه وإضاءته برموز جديدة إلا إن السؤال يظل قائما على كيفية توظيف الموروث الشعبي موضوعيا في التجربة الفنية عموما وفي التجربة الروائية تحديدا.

ويرى الباحث بأن التوظيف الموضوعي للتجربة الفنية في الموروث الشعبي يعتمد على ما يلي:

[1] ينظر: مصطفى رمضاني، توظيف التراث واشكالية التفاصيل في المسرح العربي، مجلة الفكر، العدد الرابع،1987،ص87.

1 ـ التوظيف الذي يرتبط بالعادات والتقاليد الشعبية السائدة في المجتمع.

2 ـ التطور المادي للأشكال الشعبية والمكونات البصرية، وخاصة في البناء المنظري.

3 ـ التأثر الكمي والنوعي لمفردات وعناصر الموروث الشعبي ضمن الواقع المعاش.

ومن أجل تحقيق هذه الاتجاهات الموضوعية وتجسيدها فنيا في العمل الفني علينا اعتماد حالتين فنيتين هما:

أ/ فنية التزامن:

وهي أن يتعامل الفنان مع المادة التراثية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ فهو لا يعتبر الالتزام بالتتابع الزمني أمرا ضروريا وهذا يعطي للصورة دلالات متعددة، كما يعطي للأجواء أكثر من وجه.

إن تجاوز التسلسل الزمني أو الشكلية التاريخية للمادة التراثية، إنما هو مقصود بصيغة واعية فهو شكل من التعامل مع المادة التراثية ينظر من خلاله إلى الماضي نظرة شمولية. إن هذا التعامل التوظيف يختلف عن تعامل السلفيين مع الموروثات الشعبية، فحين ينطلق أولئك من الماضي ليسحبوه إلى الحاضر وليشاهدوا فيه آفاق المستقبل، فإن الفنان المبدع يستلهمه، ويتجه إليه بنظرة موضوعية، فيقوم بإعادة بنائه ومن ثم تأهيله في العملية الفنية، وهو بذلك إنما يفرض الموروث بصيغ جديدة واعية تتكيف والظروف الجديدة التي يفرضها العمل الفني.

ب/ فنية التركيب :

إن الفنان هنا ليس معنيا بأخذ عناصر جاهزة، أو أجزاء من عناصر جاهزة ووضعها في ترتيب شكلي زمني محدد، وإنما معني بإعطاء هذه العناصر دلالات مختلفة أو متحررة

نسبيا عن معانيها السابقة من خلال إعادة تركيب تلك العناصر وتغير بنائياتها النمطية المعتادة والمبثوثة في الحياة الشعبية استجابة لمقتضيات الأثر الإبداعي وخصوصياته ورؤاه.

إن جوهر الفن هو الانتماء إلى الشعب وقضاياه واهتماماته وإبداعاته ولأن الموروث الشعبي يمثل ذاكرة الشعب وإبداعه، فكان لابد أن يكون له حضورا واضحا في التجربة الفنية عموما وفي التجربة الروائية خصوصا، ولذلك فإن الرواية أكثر حرصا للاتصال بالموروثات الشعبية واستلهام معانيها وموضوعاتها ووسائل أدائها الاجتماعية، وإذا فإن حتمية حضور الموروث الشعبي شكلا وموضوعا في التجارب الروائية ووفق المعايير الموضوعية وتركيبات فنية خلاقة، وفي الجانب الآخر سيسهم الموروث بمعناه هذا في إغناء التجربة الروائية عموما والتجربة التصميمية تحديدا بمادته الثرية وبخواصها الفكرية والجمالية.

وعليه فإن الإبداع الروائي المعتمد على خاصية التوجه الموضوعي في معالجته للمواد الداخلة في نسيجه البصري والمعتمدة على إعادة الصياغة وإعادة التركيب ينفي عن الإبداع الروائي طبيعة التقليد والمحاكاة والتأثر الشكلي كما ينزع عنه الخضوع للمصطلح الروائي التراثي أو رواية المأثورات الشعبية، فتلك الإبداعات الروائية لن تكون تراثية بل تحوي التراث الشعبي في عناصرها الفنية والتقنية وتضيف إليه. كما إن على الروائي أن يكون حذرا من التعامل مع كيفيات الموروث وأشكاله الشعبية، وأن لا يغيب عن ذهنه أن القيام بإعادة التركيب والصياغة الموضوعية يجب أن لا يؤدي في النتيجة إلى طمس معالمه وإفراغه عن محتواه وتحريره من خصائصه كليا.

والروائي يعتمد في مجمل خطوات وقواعد توظيف المادة الشعبية موضوعيا على:

1 -اكتشاف القيم النقية الكامنة في شكلية الأشياء والمفردات الشعبية خلال الرجوع إلى المصادر والكتابات والأبحاث ذات الصلة.

2 -إعادة الإحساس بقيمة تلك الأشكال كقيم جوهرية مرتبطة ومسحوبة إلى الذاكرة الجمعية من خلال أقرب عناصر العمل الروائي وأكثرها مرونة لحمل دلالات تلك الأشكال.

3 -الابتعاد بقدر كاف عن المحاكاة الحرفية ومعالجة الشكل الشعبي من زوايا عدة ومحددة.

4 -إبقاء الموازنة قائمة في تناول الشكل الشعبي بين قيمتها التاريخية وقيمتها الجمالية.

أما على صعيد العادات والمعتقدات الشعبية والتي تعتبر من الحقول المهمة في علم التراث الشعبي فهي أيضا تخضع لسياقات التوظيف في إطار التجارب الروائية من خلال استلهامها وتفكيك رموزها وشفراتها الخفية حيث يعمد الروائي إزاءها إلى تحميلها على مجسات مرئية موظفة في الموقف السردي المتمثل في بناء وحدات الأحداث للعمل الروائي،

والمقهى الشعبي كمكون من مكونات الموروث، المبذولة في الحياة الشعبية والموحية برموز واقعية متأصلة في الذاكرة الشعبية من حيث كونه مكانا للاجتماع والسمر والمتعة، يتحول حينما يدخل مختبر المبدع الروائي إلى إطار اجتماعي آخر يفرز معطيات فكرية مغايرة لما هو مألوف ومتواتر عنه وخاصة حينما يكون منهج السرد تجريبيا، رمزيا، تعبيريا. ..إلخ فيقدم على أنه ليس مقهى نسخي وإنما مقهى بأبعاد وعلاقات جديدة وعليه فأن "خاصية المكان ليست محددة بهيئة جغرافية، وإنما بالأفكار المنبثقة عنه والصورة المتولدة فيه".[1]

إن تحويل المقهى من مكان مألوف ومتداول إلى فضاء دلالي شامل إنما يعتبر عاملا أساسيا في تحويل ذهن المتلقي إلى متابعة العمل الروائي بعد صدمه بالمألوف البصري ومن هنا نلاحظ أن علاقة المكان بالمتفرج والتغير الذي طرأ على هذه العلاقة تمثل إحدى خواص الكتابة الروائية، وبناءا على ما تقدم نستنتج أن استخدام معطيات التراث الشعبي استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفيا بتكنيك موضوعي، يؤدي إلى حمل أبعاد جديدة في التجربة الإبداعية

[1] ينظر: ياسين النصير، دلالة المكان، دار ثقافة الأطفال، بغداد،1982، ص23.

للعمل الروائي بما يثري فضاء الرواية بالرموز والإحالات، التي ستخاطب المتلقي مخاطبة موضوعية مؤثرة تضمن وصول الرسالة والمعنى الجديد إليه بيسر.

2-1 تجليات المستوى الموضوعي في رواية الرماد الذي غسل الماء:

مظاهر تجلي المستوى الموضوعي في رواية الرماد الذي غسل الماء ما بثه الروائي في متنه الروائية نذكر منها المقاطع السردية التالية:

ما جاء على لسان **إمام الحي** في حق" كوثر" :"سبحان الله يخرج الحي من الميت "[1]. موضوع الإعجاز القرآني حيث تجسدت عظمة الله وانفتحت على حقيقة لا يراها أكثر الناس إلا أولو العلم والألباب وجاء بها القرآن الكريم شطرا من الآية ﴿قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ (31)﴾[2].

كذلك وظفها المؤلف على لسان **إمام الحي** في موقف استحضر فيه مقابلة لطيفة بين جمال **كوثر** مع أنها كانت تعيش في أسرة حالتها مزرية، فقد شبه هذه الحال بالميت وجمال **كوثر** بالحي في صورة تشخيصية تصلح أن تكون كذلك إذا استحضرنا تأثر الجينات والأجساد بالأحوال الاجتماعية والنفسية.

وفي المقطع السردي الذي جاء على لسان **الممرض:** "صدقت سليمة المرنيني. ﴿الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ (156)﴾[3]"[4] جسدت موضوع التعزية لدى المجتمعات الجزائرية ، فقد اعتاد الناس على الجواب والتعزية بشطر هذه الآية في مواقف

[1] مصدر سابق ، ص61.

[2] سورة يونس الاية 31.

[3] سورة البقرة، الآية 156.

[4] مصدر سابق ، ص 101.

الحزن والمصائب حتى تذكر المصاب بحقيقة مطلقة لا مفر منها، فيزداد بذكر الله صبرا وجلدا، فلا يجهل عند الصدمة ويشعر بمواساتها له، فلا يزال كذلك حتى تهدأ نفسه.

وفي مقطع آخر "تساءل **فاتح اليحياوي** في سره عن أي ساعة يتكلم..؟ لماذا تحزن هذه الأمة بهذا الشكل لموت واحد منها وهي جميعا ميتة؟ متى تقيم مناحة على كل أفرادها؟ على واقعها الم زري المريض؟ ومن أي عقاب يخافون؟ وهم يعيشون الهوان في الدنيا. كالطباخ الصائم يتعذب جوعا وأمامه ما لذ وطاب. وكيف يحلم هؤلاء بجنة الآخرة وقد فشلوا في إقامة جنة الدنيا"[1]. موضوع قيام الساعة الموظف في الرواية وكأن **فاتح اليحياوي** يتابع **المقرئ** وهو يسقط معاني الآيات على واقع الناس، واقع متردد اهتم فيه الإنسان بالجسد وأهمل الروح، رضي بالعبث والذل والهوان وأعرض عن الجادة والعزة والكرامة، فلا هو عاش الدنيا ولا هو يبتغي الآخرة، شأنه في ذلك شأن المفلس الذي أخبر عنه رسول الله **صلى الله عليه وسلم**.

مقطع سردي آخر "ما أقساك أيها الزمن الغادر، كلما فتحنا كوة للشمس أغلقتها.. وارتدت نوارة عن فجاج وساوسها، وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن بداخلها: كل شيء بالمكتوب، وفي كل تأخر خير ولكن الإنسان خلق عجولا"[2] موضوع الصبر و اليقين ،فلجتمع القرآن والمثل معا، ليصنعا مشهدا من مشاهد الصبر واليقين، يجسد المستوى الموضوعي في توظيف المادة التراثية الدينية.

وفي مقطع آخر"لم يعد لنا مبرر للبقاء. الحدائق أصبحت مرتعا للشباب الفار من شبح البطالة إلى التسكع والتهور.

حكامها هم سبب ضياعها...

---

[1] مصدر سابق ، ص 103.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

وسكت **صالح** فاسحا المجال **لسالم** حتى يفرغ ثورته على الحكام وحين انتهى إليه قوله:

ونحن أيضا السبب" كما تكونوا يول عليكم"[1].موضوع طاعة ولاة الأمور ، لقد أراد **سالم** بذلك أن يرد ما آل إليه المجتمع إلى المجتمع، فهو من جنى على نفسه فمن أسباب جور الحكام وانصرافهم عن العدل والمساواة تفشي الانحلال الخلقي في المجتمع، فحين يسرف المجتمع في حق نفسه، ويتجاوز الفطرة التي فطره الله عليها، فإنه بذلك يعلن الحرب على الله، والله له بالمرصاد فيبتليه بأنواع العذاب في الدنيا قبل الآخرة. ومن العذاب أن يسلط عليه من الحكام ما يضيق عليه سبل العيش الكريم، فصلاح الراعي من صلاح الرعية.

وفي مقطع سردي آخر:"وأراد كريم أن يقول له يا أبت كاد الفقر أن يكون كفرا، ولكنه سكت"[2].موضوع الفقر ، في مقطع سردي آخر جسد المستوى الموضوعي من خلال توظيف التراث الديني وهذه المرة في الحديث الشريف أبانت عنه حال بيت **عبد الله المرنيني** وبيوت الحي كله، وجاء في سياق فرضه السارد بمجرد أن جال تفكير كريم ومع أنه سكت فلا يصلح أن يكون مطية ترتكب بها مثل هذه الجرائم في حق البشرية، فالاضطرار لا يصح أن يكون مطلقا، فهو استثنائي إلى حين، ولا يكون بإيذاء الآخرين وإنما يلزم صاحبه دونهم.

لعل ذلك ما استدركه كريم فسكت بحكم أنه من الطبقة المثقفة ويقدر للأمور مقاديرها، ولا شك أنه أخذ القول من ينابيعه الصحيحة فاستحضر الموقف وفيمن قيل ومتى قيل، وكما هو ظاهر للعيان.

2-2 تجليات المستوى الموضوعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

[1] مصدر سابق ، ص 69.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

من مظاهر بروز هذا المستوى الثاني من مستويات توظيف المادة التراثية في الرواية ما تجسد في المقاطع التالية:

"الأرض عطشانة دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غلنا يسقيها، حمامه حيرانة للشرق نرميها، للشرق نرميها، سيد القوم يحميها، سيد القوم يحميها، يا ناس يا ناس، هو سيد الناس، يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا"[1]. موضوع الثورة ، فوظف الروائي التراث الشعبي، وهو هذا النوع من الزجل الشعبي الملحون في عرض موضوع الثورة التحريرية.

كما وظف المثل الشعبي التالي:

"الظالم يطغى ويزيد، ضربة الله تضرب مرة لا تعيد، الأرض عطشانة"[2] .وعليه فإن الموروث الشعبي "يتحدد من خلال علاقتنا به، فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه".[3]

كذلك في طرح موضع الثورة وكيف أن الأرض متعطشة يحررها من هذا المستعمر الذي نهب الخيرات وعاث في الأرض فسادا.

من ذلك أيضا:

"وتناهى إلى سمع القايد عباس لازمة البهلي لخضر فهب يستقبله وعلى ملامحه فرحة غامرة وهو يعلم أن كلام كهذا يفعل في الناس فعل السحر، ورجل كهذا يملك تأثير جيش كامل[4] ". والتي تصب في نفس السياق من المتن الروائي.

من ذلك أيضا:

---

[1] مصدر سابق ، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

[3] ينظر: مصطفى رمضاني، توظيف التراث واشكالية التفاصيل في المسرح العربي ، ص 82.

[4] مصدر سابق ، ص 74.

فرح **القايد عباس** كان باللازمة " هو سيد الناس يرفع الباس ويعلي الراس اسمه بالعين يبدا."

"وفي طريقه التقى خليفة البهلي لخضر ولم يبال أحدهما بالآخر، غير أن لازمته التي ظل يرددها وصلت مسمعه جيدا وشغلته فراح يبحث لها عن تأويل مناسب دون أن يتوقف عن لعن البهلي لخضر إن كان يقصد بكلامه القايد عباس القذر[1]" وتكررت هذه اللازمة للمرة الثالثة " والرابعة" وبتكرارها تأكد **القايد عباس** أنه ليس المعني بهذا الزجل بعدما أصابته النكبة بعد النكبة وجاء ذكرها للمرة الخامسة". فطبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معاني بعينها، وأفكار بعينها لتوظف فنيا وتقنيا، إذ أن الاتجاه إلى وساطة الأولياء هي في حد ذاتها معتقد متمركزة في الفكر الشعبي الدارج، وحين يأخذ هذا المعتقد طريقه إلى موقف العمل الروائي توظف دلالاتها موضوعيا من خلال الموقف الفكري الفلسفي الذي ينطوي عليه المعتقد الشعبي هذا. وتفكيك رموزه المستترة كونه" امتداد الآلية الوساطة الاجتماعية القائمة على هرمية المجتمع لقضاء الحاجة، حيث تصبح الوساطة (الحل الشعبي) لحصار الظروف الاجتماعية الضاغطة، وطالما أن المرسل لم يستطيع استعادة حقوقه المهدورة من الأحياء، فلا يصبح أمامه سوى إرسال شكواه إلى الموتى، فانسداد الطريق للحصول على الحق المشروع يفضي إلى فتح الطريق الأسطوري لتعويض العجز الواقعي"[2].

كذلك ممن مظاهر تجلي المستوى الموضوعي ما جاء في المقطع السردي:

" لم يعلق العربي عما قاله سي رابح، لكنه فهم فيما بعد أن اليهود في الجزائر ينقسمون إلى ثلاث طوائف: التوشابيم وهم يهود العرب، والميغورشيم وهم يهود الأندلس، ويهود لِيفورن

[1] مصدر سابق ،ص 74.

[2] ينظر: سلام، رفعت، بحثا عن التراث الشعبي العربي، مجلة المنار، العدد2،شباط، بغداد،1985، ص 124.

وهم يهود أوروبا، كما علم أن لهم أولياء صالحين منهم ريباش Ribash وراشباش Rashbach في الجزائر العاصمة وميمون Mimoun في قسنطينة" [1].

من مظاهر المستوى الموضوعي النموذجية ، يمكننا الاحالة الى ما يلي كذلك:

ما جاء في المقطع التالي: "جلس أمقران إلى جواره، وأخبره أنه باحث في الروحانيات، يهتم بها كثيرا، ويسعى لإحضار أرواح أجدادنا الأمازيغ الذين عمروا هذه الأرض قرونا قبل مجيء العرب والإسلام وخاضوا حروبا ضد الرومان والوندال والبيزنطيين وامتزجوا مع الفينيقين... مؤكدا أن ما يراه من حروف لم يفهمها هي التيفناغ وهي الحروف التي كتب بها أجدادنا الأمازيغ منذ بداية التاريخ"[2]. فتوظيف بعض الأمور الغريبة في المتون الروائية، كاستحضار الأرواح الذي يندرج تحت هذا المستوى من توظيف المادة التراثية.

من ذلك أيضا توظيف بعض أساطير التي تداولها سكان الصحراء خاصة أقاليم التوارق في المقطع السردي التالي:"تينهينان الملكة المتمردة صاحبة الحكمة والدهاء،

الكثيرة السفر والترحال، حتى سميت (تينهينان) أي ناصبة الخيام، والتي دافعت عن أرضها وشعبها ضد الغزاة ومازال التوارق في أقصى الصحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها [3]. . ، فـ" طالما أن المرسل لم يستطيع استعادة حقوقه المهدورة من الأحياء، فلا يصبح أمامه سوى إرسال شكواه إلى الموتى، فانسداد الطريق للحصول على الحق المشروع يفضي إلى فتح الطريق الأسطوري لتعويض العجز الواقعي".[4]

من ذلك أيضا توظيف بعض الحروب القديمة من خلال الاستشهاد بها على الواقع المعاش في متن الرواية إبان ثورة التحرير " حدثه أبوه بلخير أن أولاد النش وأولاد سيدي

---

[1] مصدر سابق ، ص 126.

[2] المصدر نفسه ، ص 169-170.

[3] المصدر نفسه، ص 170.

[4] ينظر: سلام، رفعت، بحثا عن التراث الشعبي العربي،ص124.

علي ينسلون من جد واحد هو الحسين المكحالجي وبعد موت الحسين اختلفوا بين الانصياع لفرنسا والاستمرار في محاربتها ومن هنا صار الإخوة أعداء وكان كلما ذكر هذا العداء قص عليهم سي الطالب حكاية داحس والغبراء التي استمرت أربعين سنة وكادت تفني القبيلتين المتحاربتين"[1]. فـ " التراث لا يكترث بمعقولية الأحداث ولا بإمكانية حدوثها بأي شكل من الأشكال وهو ما سايرته النصوص الروائية والتي انطلقت من فكرة أن المؤلف له الحرية الكاملة التي لا تتقيد بمقياس موضوعي منطقي، وإنما يباشر الخلق والإبداع الفني بدافع رغبة إرضاء المتلقي، وجذب انتباهه، وإشباع فهمه من القصص والحوادث الغريبة".[2]

مقطع آخر:" تحضره كل تفاصيل قصة سيف بن ذي يزن. ..ويحلم :آه لو كنت سيف بن ذي يزن، لأبدت النصارى عن آخرهم وصيرتهم كالعهن المنفوش ولأبدت بارال والشيخ عمار والقايد عباس ومن يقف إلى جانبهم"[3].

وسيف بن ذي يزن يقال أنه أحد ملوك اليمن القدماء حكم من قصر غمدان وكان من أشهر وآخر الملوك الذين سكنوه، زاره فيه وفد قريش برئاسة عبد المطلب بن هاشم، يقال أن أمه إحدى ملكات الجن.

مقطع سردي آخر: "إن الله في الأزل خلق غرابا وأعطاه صرتين، إحداهما مليئة بالذهب والثانية بالقمل، وطلب منه أن يرمي الأولى على رأس العرب والثانية على رؤوس النصارى فأخطأ وعكس الأمر"[4].

وكذلك المقطع السردي: " وأصيب الجميع بالدهشة، فارتفعت حناجرهم بالحوقلة، وهو يشير بإصبعه إلى قرابة البهلي لخضر، ثم هرعوا يعدون باتجاه المقبرة، ووسطهم جلول يعدو

---

[1] مصدر سابق ، ص 15.

2 بلحيا الطاهر،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000 ، ص14.

[3] مصدر سابق ،ص32-33.

[4] المصدر نفسه ، ص 181.

بكل ما أوتي من قوة، أما أخوه فقد انهار مكانه لا يقوى على الحركة، متسائلا هل يمكن أن يحدث ما حدث؟ وقف جلول عند ضريح البهلي لخضر وراح يقلب عينيه وكفيه، ويزيل الأقمشة الخضراء الطويلة التي غطت أرضية القرابة كلها، لكن لا أثر للقبر، هل سرق القبر؟ ولكن لا أثر للحفر؟ هل فر البهلي لخضر؟ يمكن... صاح جلول في الجميع: البهلي لخضر غاضب لتفرقنا، لقد ذهب ولن يعود، وستحل علينا اللعنة الماحقة، ستحل علينا اللعنة الماحقة، ستحل علينا... وراح صوته يضيع بين طيات صياح الناس وصرخاتهم.

ليلا بات يرتعد في مكانه من شدة الخوف، ينكمش في مكانه تحت الأغطية، ثم يقف طويلا أمام الباب يتسمع كل حركة، ويمد بصره على النافذة الصغيرة، يحاول أن يخترق أستار الظلام السميكة، يمكن لهذا الولي الصالح أن يدخل عليه الآن ويزهق روحه خنقا أو شنقا، ثم ما يكاد أن يهدأ ويطمئن فيعود إلى مكانه، البهلي رجل صالح ولن يأخذه بجريرة ارتكبها أبوه وحارسه حميده"[1].

كانت هذه بعض المقاطع السردية التي تجسد من خلالها المستوى الموضوعي لتوظيف التراث الشعبي، كل واحد منها يعكس موضوعا له علاقة بالذاكرة الشعبية التي لها خاصيتها في الوعي السردي خاصة الرواية العربية المعاصرة.

3- مستوى التوظيف السردي الجمالي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي :

يبدأ الموقف الجمالي من خلال بناء تصور جديد لمكونات الواقع ومعطياته في الماضي والحاضر، ومن ثم تنظيمه في أشكال وصور وبناء جديد ممتع.

[1] مصدر سابق ، ص 275-276.

حيث أن الفنان لا يستطيع أن يلجأ إلى الأشكال والرموز نفسها التي استنفذت قيمتها ومعناها ووظيفتها، فقدت سحرها بسبب شيوعها، فيحاول إيجاد صياغات جديدة لتلك الصور والأشكال لتخلق تأثيرها الحسي والجمالي عند المتلقي[1].

والصياغات الجديدة تعني إعادة بناء المكون الشكلي للقيم المادية للصور الاجتماعية، وبالتالي إحالتها إلى دلالات جديدة في مضمار الإنتاج الفني، وهذا عمل يصب في جوهر العملية الفنية التي هي تجديد وخلق وابداع، وعليه إذا أسلمنا أن كل عمل فني هو خلق جديد لا يعتمد بقاؤه أو موته على اتساقه أو اختلافه مع الواقع، توضح لنا أن الفن ليس تعبيرا عن الحياة بل إضافة وتنمية لها[2].

إن تحقق الأثر الجمالي للعمل الفني يحيلنا إلى تبني مفهوم الشكل والتأكيد على خاصية البصرية لاستبيان المفاهيم والرؤى فيه، من حيث كون الموروث الشعبي عبارة عن أشكال وصور شعبية، وعليه فلا مناص من اعتبار الشكل هو المرتكز المعول عليه لإحقاق الأثر الجمالي في التجربة الأدبية عموما والتجربة الروائية تحديدا، والشكل هنا يكون الساحة الخصبة لدى مصمم المناظر المسرحية لتوظيف مظاهر الإرث الشعبي فيها، كما أنه الإطار الجمالي الأنسب للالتحام بخواص الموروث الشعبي، ويتطابق هذا الموقف مع أفكار الفيلسوف الجمالي **كروتشة** حينما يتعاطى مشكلة الشكل في العمل الفني "فإنه لا يتردد في تتويج الشكل، فالحقيقة الجمالية شكل ولا شيء غير الشكل" .[3]

[1] ينظر، ناثان نوبلز، حوار الروية، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،1987،ص232.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث،، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ص17.

[3] المرجع نفسه،ص23.

كذلك يذهب الفيلسوف الجمالي **سوريو** في تأكيده على الأساس الشكلاني في التوظيف الجمالي، حيث أن الجمال في نظرته" هو علم الأشكال، إن ما يشكل آفاق تذوقنا الجمالي هو طبيعة شعورنا الجمالي وخيالنا وادراكنا للنسب والعلاقات الهارمونية فيه"[1].

وبذلك نستنتج أن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي في العمل الروائي يتحقق عبر إبراز خواصها الشكلية في علاقات هارمونية ونسب ووحدات منسجمة. حيث تغدو الأشكال الشعبية هي البعد المهم الذي يتوسله الروائي لتحقيق رؤيته الجمالية. الانسجام والتناظر والشمرية، ليتجه بكل قواه المبدع صوب تأطير الشكل واعتماده- كمصدر باث للقيم والمعاني.

إن توظيف التراث الشعبي في العمل الروائي بأطر جمالية يخرجه من نمطيته المألوفة شكلا ومعنى وهنا يحقق المبدع خطوتين متتابعتين للوصول إلى وجدان المتلقي وقواه المعرفية وهي إظهار جمالية التراث الشعبي بطرازية شكلية تزيينية مثيرة وتأسيسا على ما تقدم نصل إلى نتيجة مفادها أن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي يتحقق عبر استلهام واستثمار عناصرها الشكلية ودون قطع الصلة بالمضامين والأفكار التي تنطوي عليها، حيث تذهب النظرية الجمالية إلى التأكيد على" أن الشكل لا يصل منفردا ولا يظهر من أجل نفسه، قدر ما يكون تجسيدا أو تعبيرا وأداة إيصال موظفة توظيفا مفيدا "[2].

إن المعيار الجمالي للإظهار "بكونه يقدم سلسلة من الكلمات والصور الموحية مع ترك المتلقي يطور تلك الصور التي يعتبرها ملائمة... وهو الإخبار باعتباره سردا قصصيا. وأن أبسط وأكثر المواضيع والتركيبات المطروحة تعد مسرحا غير شيقا من الناحية الجمالية، بالإضافة إلى اعتباره جزءا من الموروث ".[3]

---

[1] ينظر:عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الحديثة،1988،ص13.

[2] عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث،، ص 47.

[3] ينظر: سوزان باسنت، التجريب في مسرح المرأة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة،1997،ص78.

إن السياق الجمالي في صياغة المتن الروائي مهم جداً كونه يتوافق والاتجاهات الحديثة القائمة على ماهية خطاب النص الروائي برمته، وكونه يعبر عن الرؤى المتجددة التي تتناول تقنيات الكتابة الروائية والتي تنحو لرفع مقام ذوق المتلقي على حساب قيم العمل الروائي.

إن استلهام الموروث الشعبي وتوظيف مكوناته جماليا تقتضيها ضرورة العرض الفني وموجباته الأنية حيث تقتضي الضرورة أحيانا الوقوف على العلاقات التشكيلية في الشكل الشعبي فحسب والتأكيد على نسقه الشكلي الجمالي.

إن الأشكال الشعبية المؤطرة بالإطار الجمالي والمحمولة في الموقف الإبداعي للعمل الروائي تمدنا برموز وايحاءات من خلال استنفار المرجعيات كما تثير فنيا اهتماما بتنسيقها الجديد.

3-1 تجليات المستوى الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء:

لقد تجلى المستوى الجمالي في هذا العمل الروائي من خلال جملة من التوظيفات التراثية التي استلهمها الروائي، فكان لها بارز الأثر في إرساء بعض الصور الجمالية على كثير من المقاطع السردية، وكان لتوظيف المادة التراثية الدينية النصيب الأوفر في تجسيد هذا المستوى، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان إمام الحي حين عبر عن جمال **كوثر** رغم حالة عائلتها المزرية فقال "سبحان الله يخرج الحي من الميت" فاستعان الراوي بالآية الكريمة ليترك بصمة من الجمال على هذا المقطع السردي.

كما عمل الشعر الفصيح على منح بعض الصور الجمالية على بعض المقاطع وتجدر الإشارة دائما إلى أن توظيف الشعر الفصيح لا يندرج تحت توظيف المادة التراثية الشعبية غير أن ضرورة إبراز المستوى الجمالي لتوظيف التراث الشعبي اقتضت أن نشير إلى بعض هذه الأبيات المبثوثة في الرواية نذكر منها:

ما جاء على لسان **فاتح اليحياوي** في موقف العزلة:

"أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود".[1]

حيث يرى نفسه غريبا عنها كغربة صالح في ثمود.

كذلك ما جاء على لسان **نوارة:**

"إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيلا".[2]

كما جاء على لسان **عزيزة:**

"إذا قل مال المرء أو شاب رأسه فليس له في ودهن نصيب"[3].

البعد الجمالي الذي يحاول المبدع إسقاطه على عناصر إنتاجه الحاوي لعناصر الموروث الشعبي ومكوناته البصرية والإيحائية، إنما يعتمد على نظامه الخاص وأسسه المتفردة المتحررة تماما من الأنسقة الاجتماعية وضرورات الواقع وإيقاعه الاجتماعي، ولكون الجمال تعبيرا عن نشاط خفي ينمو ويتطور وفقا لقانون تكوينه ونظامه، ولكون النظام يتضمن معاني التوافق والتماثل والتجدد وتوازن العلاقات وانسجام النسب، فعليه" تحقيق الوحدة الجمالية حين تتلاءم أجزاء الشيء الفني من نظام"[4].

3-2 تجليات المستوى الجمالي رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

تجسد المستوى الجمالي من مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة من خلال استلهام الروائي قصة سيدنا يوسف في وصف جمال **وريدة المرموقة** في المقطع السردي التالي: ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتُهْن في جمالها، تسمرت حمامه في فتنتها

[1] مصدر سابق ، ص 92.

[2] المصدر نفسه ، ص121.

[3] المصدر نفسه ، ص 262.

[4] ناثان نوبلز، حوار الروية، ص 99.

وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتمت: "سبحان الله[1] " ، وفي الرواية النسوة انبهرن بجمال "وريدة المرموقة "حين دخلت الحمام فالعبرة ليس هاهنا بالتشبيه، وإنما قصة سيدنا يوسف تعد أفضل نموذج في إظهار قوة وسحر الجمال الذي يذهب بالألباب.

كذلك من تجلي مظاهر المستوى الشكلي في مقاطع الرواية ما وظفه الروائي في متنه من أحلام، فالحلم بالنسبة لمفهوم التوظيف يندرج ضمن المستوى الجمالي لتوظيف المادة التراثية، مع أن الحلم عد نصا رغم عدم نقله حرفيا في غالب الأحيان، ويتناول أشكالا مختلفة فقد يكون رؤيا صادقة ، وقد يكون حلم اليقظة، وقد يكون كابوسا من الكوابيس المزعجة التي تتقاطع كثيرا مع اللاشعور الإنساني فيطفوا في مشاهد لها من التأثير على النفس مالها، وباعتبار الحلم نصا فإنه يصلح أن يتقاطع ويتداخل مع نص الرواية، وأن يشارك بشكل أو بآخر في بناء الأحداث والشخصيات وحركيتها، ويدع للقارئ فرصة التأمل والتدبر والتأويل بعد التردد والعجب والدهش، ومن المقاطع السردية العاكسة لذلك:

"داهم القايد عباس ورجاله القرية وقد غشي الليل الكون كله، أحاط رجاله ببيت الشيخ لكحل، دلف القايد عباس وحميدة بفرسيهما البيت دون مراعاة لحرمته...قهقه القايد عباس بغطرسته المعهودة وقال:

أريد حمامه...حين خرجت حمامه لترد أباها عن التصدي لهم انقض عليها حميدة وجرها عنوة، وضعها أمام القايد عباس فوق فرسه فشدها بقوة، وانطلق الجميع مبتعدين، كانت حمامه تصرخ بقوة:

العربي، العربي، العربي ... فطن من نومه لاعنا هذا الكابوس المزعج"2. يتوهم على القارئ في بادئ الأمر أن الأمر حقيقة وماهي إلا لحظة شرود ذهني أخذت القارئ حتى يخيب أفق انتظار القارئ، فقد تداخلت عليه تأويلاته، وترك لديه ترددا تسارعت معه دقات

[1] مصدر سابق ،ص176.

[2] المصدر نفسه ، ص 83.

القلب، وعاشه كابوسا في اليقظة، حرك رحى المخيلة لاستحضار تأويلات أخرى ما كان ينتظرها البتة، فلحظة التردد التي تعد شرطا لظهور العجائبي في الملفوظ الحكائي قد يحققه هنا حين اعتقدت الشخصية الرئيسية أن ما يقع لها فعلا لا يمكن شرحه وتفسيره، إنه الكابوس والعجائبي يتغذى من الكوابيس. ففي هذا كله تتمثل جمالية التوظيف.

مثال آخر:

"تغشاه فجأة، وقع على صدره، غرز ركبتيه في رقبة العربي ودس أصابعه كمخلبي نسر كاسر يخنق حنجرته، جحظت عينا العربي... وضرب الأرض برجليه ...تقرح عقباه... حاول أن يمد يداه دون جدوى... صاح في سمعه كأنما يوقظ الكون كله: يا العربي دم أبيك ليس ماء أيها الجبان...دوت من أعماق العربي صرخة استغاثة...تراءت له حمامه تحلق في الأعالي وفي ملامحها رعب وفزع... قريبا منها ظهر القايد عباس نسرا عجوزا، يتقاطر الحقد من ملامحه طالت المطاردة في السماء والعربي يقفز في مكانه يسعى للطيران مرة... وراحا يقتربان من القرابة... راح العربي يعدو باتجاهها لاهثا صائحا : يا سيدي علي يا صاحب البرهان...احفظ حبيبتي حمامه... وصل القرابة... انطفأ الوهج... اختفى كل شيء لا حمامه ولا نسرا، سقط العربي أرضا... من ذا الذي يأتيه يهدده في منامه... أين المهرب من هذه الحالة؟ أين المهرب يا رب ؟... دخل القرابة... انطلق من المكان صوت لم يتبينه... عند الباب تبين له البهلي لخضر... ماذا تفعل هنا أيها الساحر اللعين... سأمص دمك... خرج من بين يديه كأنه شعرة... وطار في الفضاء بعيدا راح يتابعه وهو يفرش جناحي برنسه وحوله هالة من نور، تمتم خائفا: يا الله يا الله سلمت سيدي البهلي... يا ولي الله الصالح... اقطع يدي ارمها للكلاب، واختفى في السماء لم يعد يراه... عاد إلى القرابة، دخلها، أشعل شموعا... راح يهدهد القبر بيديه فتتنقل إلى أعماقه .سكينة و طمأنينة طالما نعم بها، أحس بالراحة تتسلل إلى كل جسده..." [1] مقطع سردي يصور العجائبي ، الحلم،

[1] مصدر سابق ، ص 88-91.

ورؤية الكرامات، ومقام الولي الصالح، الفضاء المفتوح...، جميعها تحمل في مجملها إيحاءات رمزية تدفع إلى اللامتناهي والانفتاح على المتعالي، وظفها الروائي دفعة واحد ليثير التردد والخوف والدهشة، فقد أفزع الشخصية الموقف المرعب الذي تخطى حدود ما يطيق، وهو يرى البهلي لخضر يطير في السماء، يضاف إلى توجسه من الكابوس المزعج، فلا يجد الخلاص والمأوى إلا في مقام الولي الصالح، فالقرابة مفتوحة على الغيبي فهي مفتوحة إذا على العجيب، وهي مكان تتعلق به الحالة النفسية للشخصيات التي ترى الطهر والخلاص وتحقيق البهجة الروحية في الغيبي، فالحلم و الكرامات والقرابة كلها تتلاءم، ويمكن للنص الروائي أن ينهل منها و يتداخل معها ليصنع متعة القراءة، ويتحاور فيها مع معتقدات المتلقي ليقنعه أو ليقتنع بما لهذه من تأثير كبير على سيرورة الأحداث والشخصيات في العمل الروائي.

4- مستوى التوظيف السردي الفني للتراث الشعبي في روايات عز الين جلاوجي

إن التجربة الروائية "تعيد إلى المتلقي الكثير من نماذج المأثورات الشعبية بعد أن تخضعها لموجباتها أو بعد صياغتها في صيغ جديدة[1]"، حيث أن استلهام المبدع لمكونات الموروث الشعبي إنما يتم عبر تعزيز وتنشيط القوة الكامنة وتثويرها لتنشيط فاعلية القراءة وتسريع إيقاعها.

وعليه فأن الروائي كشخصية مبدعة للعمل الروائي والمتلقي كشخصية كاشفة لجمالية المتن الروائي يكشفان تلك القوى الكامنة في نسيج أو الأشكال الشعبية من خلال إيحاءات النص في المرحلة الأولى كون النص يمثل المعطى الأول لإيحاءات الموروث وفي المراحل اللاحقة تنمي تلك القوى والإيحاءات– تصورات المبدعين وبالتالي يمكن أن تعتمد كمرتكزات مادية وروحية لتدعيم عناصر العمل الروائي الأساسية والتي من أهمها:

[1] ينظر: رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، الكويت،1972، ص59.

أ –الشخصية.

ب –الحدث.

ج –الجو العام.

د –البيئة المحيطة.

4-1 تجليات المستوى الفني في رواية الرماد الذي غسل الماء:

جاء هذا المستوى في رواية الرماد الذي غسل الماء، من خلال توظيف الروائي للأمثال الشعبية، التي تعد فنا من فنون التراث الشعبي فتوظيفها في الأعمال الروائية يدخلها تحت خانة المستوى الفني لتوظيف المادة التراثية، وذلك من خلال :

أ/ كمعادل فني للشخصية:

حيث يتخذ الموروث الشعبي كوسيلة لتأكيد القيم في التكوين العقلي والروحي للشخصيات الشعبية[1].

كما إن الموروث الشعبي في هذا الإطار يحقق دوره الوظيفي السباق في الإيحاء عن مستوى الشخصية اجتماعيا وطبقيا وفكريا من خلال سمة التصميم المنظري المجاور للشخصية وايحاءاته المنظورة، ليضفي ذلك الشكل الشعبي على مشاعر الشخصية ومسارها الخلقي والسلوكي مستوى يتطابق وأفكار المتلقي المستفزة في الذاكرة الجمعية.

ومن المقاطع السردية التي تجلى فيها هذا المستوى: ما جاء على لسان كريم" البلاء يولد دون ضرع. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن"[2]. ففنية المثل الشعبي هنا تكمن في

[1] ينظر: عبد الإله كمال الدين،الموروث الشعبي وأثره فني المسرح البصري المقاتل، مجلة التراث الشعبي، العدد 03، بغداد،1989،ص139.

[2] مصدر سابق ، ص48.

اختصار الكلام وغزارة المعنى. كما ورد بصيغة أخرى على لسان سليمان:"لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك"[1]. كذلك فيه اقتصار في اللفظ وغزارة للمعنى.

ب / كمعادل فني في العمل الروائي:

من المعلوم أن الموروث الشعبي بأشكاله ومفرداته له أهمية في العمل الروائي باعتباره الإطار التشكيلي واللوني الذي يتجاوب مع أحداث الرواية ويسهم بدور فعال في إبراز مضمونها.

إن الكثير من الأعمال الروائية يتحدد مداها وتأثيرها، كما تغدو عصية على معارف المتلقي بسبب غياب الرؤية القائدة من لدن الروائي التي تشكل معادلا فنيا راشدا لاتجاه الأحداث وسياقاتها، وبالتالي الفشل في تأسيس موقف إبداعي يعين المتلقي لاستكشاف ماهية العمل الروائي وبنائيته الفكرية.

إن اعتماد الموروث الشعبي في التجربة الروائية كمعادل للعمل الإبداعي يحقق الصورة المرضية المؤثرة التي من شأنها تعميق إحساس المتلقي بما يرى في طيات المتن الروائي من شؤون وأحداث وبالتالي تساهم إلى حد كبير في بناء توقعات الأحداث من خلال تنشيط الذاكرة واستجلاب معاني الأشكال الشعبية المحيطة بالعمل الإبداعي ومن ثم استقراء ماهية الحدث وتمثلاته الفكرية الفلسفية.

من ذلك أيضا ما جاء على لسان العطرة "كلام الناس لا يرحم. ..يصنعون من الحبة قبة"[2].

"قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه"[3]،

---

[1] مصدر سابق ، ص 188.

[2] المصدر نفسه ، ص 124.

[3] المصدر نفسه ،ص 149.

"من عاند السماء أصابه العمى"[1].

فالتوظيف السردي للمثل الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء أبرز الجانب الفني لهذا العمل لاتصاله المباشر بالثقافة الشعبية للمجتمع.

ج/ كتعبير عن السياق العام للرواية :

وفي هذا الإطار يكون استخدام الموروث الشعبي كأداة تعبيرية عن المحتوى الفكري والعاطفي للعمل الإبداعي، كما يكون أداة تعبيرية مهمة عن أجواء التلقي النفسية بما يبثه من إيحاءات محمولة على الوحدات الإبداعية.

مما لا شك فيه أن الموروث الشعبي يصبح عنصرا مهما في العمل الروائي عندما يكون مهيمنا على وحدات المتن، وعندما يحتل مكانا رئيسيا في التنظيم المكاني.

من ذلك أيضا: " يا قاتل الروح وين تروح"[2]، فيه تلميح لشخصية كريم، فالكلام كان موجها له بطريقة غير مباشرة وبأسلوب فني مختصر، فقد كان المتهم الأول في جريمة قتل عزوز المرنيني، التي تدور أحداث الرواية حولها .

وعليه يتم التوظيف الفني لمكونات الموروث الشعبي في عناصر العمل الروائي وبأشكال متباينة منها:

4-2 تجليات المستوى الفني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

تجلت مظاهر هذا المستوى الأخير من مستويات توظيف المادة التراثية الشعبية في العمل الروائي في بعض الأغاني الشعبية أو الشعر الملحون في الغالب، كما برزت في توظيف الروائي لبعض الأمثال الشعبية، فمن بين المقاطع السردية التي جسدت هذا المستوى ما جاء على لسان الشخصية الرئيسية في الرواية، شخصية العربي التي كانت تترجم صمتها

[1] مصدر سابق ، ص 250.

[2] المصدر نفسه ، ص 106.

بألحان شجية تبوح بما يضمره لعشيقته حمامة من مكنونات الحب الصادقة التي تعد بالنسبة له العزاء الوحيد بعد فقد أبيه.

"عَنْدِي حْمَامَهْ تْرَنْ فِي بُرْجْ عَـــــالي

حَرْقَتْ قَلْبِي وْشَغْلَتْ لِي بَـــــــــالي

صَوْتْهَا لحنْ مْشَكَّلْ لَالي يا لَالـــــي

مَشْيَتْهَا حَجْلَهْ تْثِيرْ دْلَالـــــــــــــي

وْقَلْبها بَاهي وَحْلُو كِعَنْقودْ الدْوَالـــــي

عَيْنِيْهَا سَوْدَهْ مَذْبَالة غَيْرَتْ احْوَالِـــــي

وْسَنْها جَوْهرْ مْرَتَّبْ يَلْمَعْ وِلَالـــــــي

نَبْكي وَنُّوَحْ وَنْشِكي لَلرَّبْ العَالِـــــي

يا رَبي داوِي لَجْرَاح وَاكْشَفْ اهْوَالِـــي"[1].

أبان الراوي عن الملكة الشعرية لدى شخصية العربي، حيث كشف من خلال قصيدته هذه عن الحال النفسية التي تحمل هموم العشق، وحرقة البعد مع القرب، وحين ترافق ألحان القصبة القصيدة يتدفق الصمت ألحان كالماء الزلال.

من ذلك أيضا:

"يا ليلْ خَبَّرْني بالله، ما اقْـــــوَانِي!

كْيفْ خَلِّيتْ أَهْلي وْ جيرَانـــــــــي؟

قَلْبي لَحْزينْ يبكي ما هَنَّـــــــــاني

[1] مصدر سابق ، ص 32.

ما حْمَل غُرْبْتي ما احْمَل اهْوَانـــي

رَانِي غْريب زادَتْ احْـــــــــــَزاني

تْكَسْروا كَرْعِيَ وْزَادُو جَنْحَـــــــاني

يا رِيتْنِي قُمْري نْرَفْرَفْ فِالَعْلالـــــي

نْطِيرْ من جْبَلْ لَجْبَلْ العَـــــــالي

نْزُورْ أَهْلِي اعْمَامي واخْوَالـــــــي

نْزُورْ الوالِدِين وسِيدِي عْلِي الغَالـي

يا رَبِّي لَعْزِيزْ فَرَّجْ هَمَّي واهْوَالـــي

بْجَاهْ العَدْنانْ وسِيدي الجيلالـــــي[1]".

تتفاعل شخصية العربي الشاعرة مع كل موقف وتغيير، والعربي انتقل إلى المدينة مكرها لائذا بالفرار يحمل معه حبه، غير أنه لم تطاوعه نفسه العاشقة، كأي غريب أن ينسى أهله وعشيرته، والمكان الذي عاش فيه، فالشعر وعاء التجربة الإنسانية، والمعبر عن شعورها ولا شعورها، وهو ملاذ كل شاعر حين يحين وقت البوح و التعبير عن النسيج الباطني بما يعجز عنه الكلام العادي، إنها لحظة الانكسار التي قد لا ينفع معها الجلد والمكابرة، هي لحظة يتوقف فيها السرد ليسمح للقارئ أن يتقرب أكثر من الشخصية الرئيسية التي ترك لها الراوي فرصة التعبير عن نفسها وما يجيش في دواخلها.

وجاءت المقاطع السردية التي وظف فيها المؤلف الشعر الشعبي متتالية في أغلب الأحيان ما سهل علينا في الدراسة جردها وتصنيفها ضمن طائلة المستوى الفني لتوظيف

[1] مصدر سابق ، ص 136.

التراث الشعبي في الرواية فجاء شعر الشخصية الرئيسية في المتن الروائي (العربي) متتابعا كالآتي:

"يا ناس خافوا ربي لا تلومونـي

في حبي للرومية وعذرونـــي

هذي حورية هبطت م الجنـة؟

والا م الملايكة فهمونـــــي؟

الوجه مدور كالشمس الضواي‍ـة

دافي واحنين نارو كواي‍ـــــة

قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظنه

ما تقولوا عليها شيطان غواي‍ـة

عينيها يا خاوتي جواهر تلمـــع

خضورة قدامها قلبي يركـــــع

واشعرها غمار سبول فيه البنـه

وقدها قد غزال ف الصحرا يرتع

****

خدها ك التفاح أحمر مـــورد

في فمي كـ لعسل مشهـــــــد

وصوتها موسيقى صافية الغنه

وأنفاسها نسمة تنعش و تجدد"[1].

****

سافر تعرف الناس وكبير القوم طيعو

كبير الكرش والراس بنص فلس بيعو

****

"مازين النسا بضحكات،لوكان فيها يدوموا

الحوت يعوم ف الما، وهما بلا ما يعوموا

سوق النسا سوق مطيار، يا داخلو رد بالك

يوريوك م الربح قنطار، ويديولك راس مالك[2]".

[1] مصدر سابق ، ص 216-217.

[2] المصدر نفسه ، ص 210.

"يا شعبي الغالي ثور

حرام تبقى مقـــهور

عداك مصّوا دمـــك

وأنت راقد مخـــــــمور

حل عينك لا تبّع عبلس

تضيع حياتك وتولي بور

فرنسا غدارة ما فيها أمان

واللّي يامن أفعى مسحور

والعزة طريقها واحـــــد

النار والبارود والدم افـور [1]".

****

"يا خاوتي ليل الحقرة طـــال والظلم طغى وتجبـــــــــــر

وسيف الحق ضعف ومـــال وسيف الباطل تاه وتعثـــــر

وطنّا في محاين واه ـــــــوال وكسرو كبير ما يتـــــــــجبر

تلايمت عليه عفرت واغـــوال وذيابة مــتوحشة تاكل وتنتــر

مثلتو وانا نخمم ف الخـــيال كي غزاله تمشي وتتـــــــــعثر

غدروها سبوعة بنيبان طـــوال ومخالب تذبح وتـــــــــمنشر

[1] مصدر سابق ، ص 389.

والاّ سفينة في بحر مهول تهوال فيه امواج اتهز وتـــــــكسّر

ولا ورده فيها بها وفيها جمـــال عفسها خنزير ما يتدبـــــــــر

يا خاوتي نوضوا كفانا قيل وقال .اطردوا عليكم رقاد اعـــــــجر

انفضو عليكم الهانة والتعـــلال خليوكم م اللي اصـــــــــــفر

النصارى وليهود عم وخـــــال ما فيهم غير اللي يخدع ويغدر

كلامهم دخان بلا تشعـــــال والاّ سراب ما يروي ما ينـــصر

لعنهم ربي في حزب الضـلال في كتابو للي يقرا ويتدبـــــــر

هيا نتكلو على ربنا ولفـــعال ونعلن ثورتنا في جبالنا وانفجـر

نسقيو أرضنا بالدم بلا سـؤال ونرجعولها عزة تزيد وتكبـــــر

ورفرف علامنا بنجمة وهـــلال تسعد بلادنا تزهى وتتبـختر[1]".

مثلما وظف ا لروائي الشعر الشعبي في متنه الروائي، أتى كذلك على توظيف المثل الشعبي، ليظفي جمالية أخرى على العملية السردية، ويصور حقيقة تعلق المجتمع بعاداته وتقاليده. فالمستوى الفني كان حاضرا في هذا النوع من التوظيف، من ذلك ما جاء على لسان الراوي"النساء بقرات إبليس"2، عندما أصر الزيتوني على أخيه سالم بالزواج بابنة خالته، فحاول الراوي أن يظهر ما خفي عن المتلقي فدس الشك في نفسه.

[1] مصدر سابق ، ص 462.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

من ذلك أيضا ما جاء على لسان سلافة الرومية "الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال"[1]. تجسيدا لمعنا من معاني الفقر والطبقية التي سادت آنذاك بين الأسياد وعامة الناس.

إن لاستلهام الأقوال المأثورة والأمثال الشعبية والأشعار الشعبية الملحونة توظيفها أثرا كبيرا في عكس واقع الناس المعاش وتوجهاتهم، بما تحمله من دلالات تعمل عملها الفني المرتجى من المتن الروائي ولأنها تعددت كثيرا لم نشأ أن آتي عليها جميعا.

[1] مصدر سابق ، ص 141.

الفصل الرابع :

أبعاد التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي :

1 – البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي.

1-1 البعد الثقافي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

1-2 البعد الثقافي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

2–البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي.

2-1تجليات البعد النفسي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

2-2تجليات البعد النفسي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

3–البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي.

3-1تجليات البعد الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

3-2تجليات البعد الاجتماعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

4–البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي.

4-1تجليات البعد الإيديولوجي في رواية الرماد الذي غسل الماء.

4-2تجليات البعد الإيديولوجي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

توطئة :

إن لتوظيف المادة التراثية في أي عمل أدبي كان، سواء كان نثرا أو شعرا أبعادا تعكس انتماء هذا العمل الأدبي ، كما أن كل مجتمع يتميز بتراثه وهويته التي تحدد ملامح رسوخه في الأرض وتكامله معها، وللتراث الشعبي تأثير ساعد في خلق أبعاد جمالية في الفنون الإنسانية بتلون تصنيفاتها في الأدب والفن والشعر والموسيقى.

ان كلمة فلكلور التي تعني التراث الشعبي أصبحت كلمة تعتمدها الشعوب لتعبر عن تاريخها وتراثها وحضارتها وهويتها التي تختزن عاداتها وتقاليدها، لذلك فإن تأثيرها عميق واختيار الرمز الذي يعبّر عنها يحتاج معرفة حتى يتم استعراضها دون فصلها عن الجمالية والذوق فكثيرا ما يشار إلى الخيل والحرف العربي والصقور والخيمة والبيئة الصحراوية والسيف للتعبير عن الهوية العربية الأصيلة التي بدورها تتفرع لتعبر عن القيم التي تظهر في الفروسية والشهامة، الشجاعة والعزة، الكرم والنخوة وهي قيم ثابتة تتفرع حسب كل بيئة عربية .

كما أننا حين نقرأ كتابا أو رواية ندرك تماما أنها انعكاس لبيئتها وحين نشاهد لوحة فنية أو موسيقية نعرف من أي ثقافة انحدرت، وهذا الفعل يخلق التنوع الإنساني ويؤسس للتبادل الثقافي ويثري المعرفة سواء داخل الوطن الواحد أو بين مختلف الأوطان التي تلتقي على الفكرة والتعبير.

وقد ركزت في هذا الفصل على معالجة أربعة أبعاد أساسية تكاد تعكس في مجملها أبعاد التوظيف السردي في روايات عز الدين جلاوجي ، وتشير بجلاء الى صورة المجتمع الجزائري كما يعكسها دلاليا توظيف الروائي للموروث الشعبي على النحو الموالي :

1-البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

العمل الأدبي ظاهرة ثقافية مفتوحة التحليل من وجهات نظر عديدة، فالنص لا يستنتج من فراغ كما أشار إلى ذلك عبد العزيز حمودة في سياق كلامه عن النص "ومرة يقال إن النص لا يمكن فصله عن ذات مبدعه ومرة يقال لنا إن النص لا يمكن فصله عن الواقع المادي و الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي الذي أنتجه إلى تلك التفسيرات التي تتفق جميعا على اختلافها "[1]وإنما يسبح في بنية نصية منتجة قبلا، وفي محيط ثقافي واجتماعي.

ولعل ذلك يساعد على تقدم الوعي بالظاهرة الثقافية، وهذا ما طرحته النظريات والاتجاهات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، التي تبحث في مكونات الخطاب، وتنطلق من الثقافة كأثر مختزل في النص، وذلك بتوسيع حقوله المعرفية، وربط شبكات التواصل بين العناصر المضمرة داخل النص.

من هذا المنظور فإن النص يعايش أنماطا سردية مختلفة تم وضعها نصيا بفعل جملة من القواعد الثقافية التي شكلت وعي المبدع بواقعه الثقافي، وبفعل التداخل بين حقول المعارف الإنسانية المختلفة ليمثلها الإبداع تمثيلا فكريا ومعرفيا، ليكون الخطاب بالفعل الشاهد الأكثر شفافية للكشف عن زيف الواقع، ويكون الإبداع هو الشاهد على التحولات الفكرية للحياة المعاصرة، ولتأخذ الرواية التي تعيش زمنها الحقيقي الدور المنوط بها، لأن الإبداع هو خلاصة هذا الإنسان المعاصر المتشظي في بحثه السرمدي على ذاته من خلال تفعيل كل الجوانب الإنسانية، التي احتضنها الإبداع بكل قدراته للنفوذ لكل العوالم المؤسسة لحراكه الثقافي، والاتجاهات الفكرية المعبرة على صدامه الدائم مع الحياة والعقل، لبناء نظرية فكرية فلسفية تؤجج كل فضوله لاكتشاف حقيقة العالم، وتتضمن العلاقة الراسخة مع الطبيعة دائمة التغيير هذا الذي يدعوه دائما لمعاودة التفكير والاشتغال للبحث عن كل القوانين والضوابط المركزية للذات التي تسعى للحرية والفهم وسط التغيرات المتسارعة.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1978،ص22.

كذلك لما يعطيه من صعوبة لتفريق الثقافة بحد ذاتها لأنه يتعذر خصوصا وحرصا وبذلك يصبح التعريف معبرا عن حد نظام أشمل منه ومشاركا فيه" فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي فلا بد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى[1]". وهذا الوعي يطور الثقافة النافذة للخطابات المدرسية، والذي يؤطر للطرف الآخر التفكير وسبل فهمنا، التي تشكل أحاسيسنا ومشاعرنا كما أثبت ذلك **دريدا** في دراسته للدرس الثقافي الانثروبولوجي عند **ليفي شتراوس**، وكما فعل ادوارد سعيد في دراسته، التي أثبتت قوانين ومفاهيم الاستشراف، وللخطاب ما بعد الكولونيالى و التي أصبحت ثقافة بحد ذاتها رغم إقرارهم بالحياد والموضوعية وهذا ما وضعه دريدا في صورة قانون حتمي حيث إن الفلسفة تفرز الخطاب الذي يؤطرها ويحد من رؤيتها.

ولعلنا هنا نعود لطرحنا أن الإبداع وظيفة الأدب هو المشخص لأمراض الحضارة المعاصرة، كما يرى **أدورنو**، فالفن قوة الاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات، وهيمنة الثقافة.

لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين صعود الأقليات العرقية والثقافية، واللغوية التي جاءت في سياق حركات المقاومة ضد الانتماء الأوروبي، وهو ما أنذر بحروب من نوع جديد هي حروب الهويات، والبحث عن صوت فعال "للهامش "سواء في السياسة أو الثقافة.

وبالعودة إلى الآداب القومية للدول التي عانت من الاستعمار، سنجد أن ظهور الرواية فرصة لصياغة صورة الأنا، التي كانت أول وضوحا لأن الاستعمار هو الذي يسلب من الإنسان المستعمر شخصيته، محاولا أن يجعل منه كائنا طفيليا، منبوذا، مسلوب الإنسانية. فكانت الرواية شكلا فنيا للتعبير عن مآزق الهويات وتأثير الاستعمار عليها.

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط2، 2000، ، ص192 .

ولم تختلف الرواية الجزائرية الحديثة عن الخوض حول مسألة الهوية منذ السنوات الأولى لتأسيسها والسبب يعود إلى أن الرواية في حد ذاتها شكل أدبي أوروبي، وقد نشأت في الجزائر بتأثير من الرواية الأوروبية وتحديدا الرواية الكولونيالية التي تطورت داخل المناخ الاستعماري منذ احتلال فرنسا الجزائر سنة 1830 فهذا المعطى التاريخي يحظى بأهمية قصوى في الوعي بأن الرواية في الجزائر وليدة الجدلية التاريخية (المستعمر)، وبفعل هذه العلاقة وجد هذا الفن طريقه إلى الثقافة الجزائرية.

1-1البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء

تجلى البعد الثقافي لتوظيف المادة الترا ثية في الرواية من خلال أربعة جوانب أساسية جسدتها شخصيات الرواية.

1-1-1 من الجانب الديني : تحفل رواية الرماد الذي غسل الماء بالنصوص الدينية و التي بدورها عكست ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرجع في أموره كله إليها فجاء على لسان إمام الحي في حق كوثر :"سبحان الله يخرج الحي من الميت[1]".

وجاء على لسان الممرض "صدقت. .سليمة المرنيني. .إنا لله وإنا إليه راجعون[2]".

كذلك تمثل المقطع السردي ارتفع صوت المقرئ﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ (1)[3]﴾ ،بروز الجانب الديني الذي يشير إلى البعد الثقافي لتوظيف المادة التراثية في النص .

*وارتدت نوارة عن فجاج وساوسها، وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن بداخلها:

كل شيء بالمكتوب، وفي كل تأخر خير ولكن الإنسان خلق عجولا"[4].

[1] مصدر سابق ، ص 61.

[2] المصدر نفسه ، ص101.

[3] سورة القمر، الآية 01.

[4] مصدر سابق ، ص 120.

*وسكت صالح فاسحا المجال لسالم حتى يفرغ ثورته على الحكام وحين انتهى إليه قوله:

ونحن أيضا السبب" كما تكونوا يول عليكم..."[1] .

*ها هو **صالح** رفيق سالم بوطويل في موقف المواساة، وتفريج الكرب، يحاول أن يزيح عن صاحبه الغبن" سمع صوتا يرتفع من بعيد :خيرا خيرا، فاتخذه مركبا لبلوغ ضفة صاحبه:

قال الفأل خيرا خيرا. .تفاءلوا خيرا تجدوه. .إحك يا سالم لتتخلص من كابوسك"[2]

*وجاء في سياق فرضه السارد بمجرد أن جال تفكير **كريم**" وأراد كريم أن يقول له يا أبت كاد الفقر أن يكون كفرا، ولكنه سكت"[3].

بحكم تطور العقل النقدي تمكن من الاشتغال على النص الأدبي باشتقاق إمكانيات جديدة للفهم والتواصل كالماركسية، والتفويض، وما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية في سعيها لقراءة النص في إطاره التاريخي، والثقافي، ومن حيث تأثير الإيديولوجيا الاجتماعية في شكل النص، وانطلاقا من أفكار **ليفي شتراوس** فيما يتعلق بفعل اشتقاقه وأثرها في السلوك البشري، و**مالينوفيسكي** فيما يتعلق بالتمييز بين الصياغات اللغوية، والصياغات الاجتماعية للغة، بالإضافة إلى أعمال **ريموند ويليامز و أدورنو** في بحوثهم التي تبحث في العلاقة بين الثقافة والمجتمع وكذا غرنبيلات في مجال التحليل الثقافي[4].

فكل هذه التوظيفات المستمدة من التراث الديني تعكس البعد الثقافي للمجتمع و الذي تربطه به علاقة وطيدة .

---

[1] مصدر سابق ، ص69.

[2] المصدر نفسه ، ص 98.

[3] المصدر نفسه ، ص 107.

[4] عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وانساق الثقافة، منتشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2010 ،ص14 .

1-1-2 من الجانب التاريخي:

*جاء ذكر كليوباترا والفراعنة في موقف وصف الجمال وسحره على لسان **الطبيب فيصل** في حق **عزيزة الجنرال** ..." وما كاد يلمسها بيديه حتى تغير كل شيء عنده. ..أحس للوهلة الأولى كليوباترا، لا تملك جمالا فتانا خارقا، ولكنها تملك سحرا ما. ..يشبه سحر الفراعنة..."[1].

*وجاء ذكر الحجاج في إسقاط على الحالة السياسية التي تعيشها البلاد" هو ذا الحجاج يشهر سيف الطاغية في كل شبر من هذه الأرض..."[2]. وتلاها ذكر عبد الله بن الزبير والحسين بن علي في موقف الخيانة، والجبروت ..." هو ذا عبد الله مصلوبا على جدار الكعبة، هو ذا الحسين مضرجا بالدماء في كل فج..."[3]. وجاء ذكر أبي ذر الغفاري في موقف العزلة كما أخبره بذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم" هو ذا أبو ذر منفيا إلى الصحراء..."[4].

*أتى ذكر الأنبياء، وأبي حيان التوحيدي والطيب المتنبي في موقف تردي أحوال الأمة السياسية والاجتماعية والأخلاقية" عليها اللعنة أمة لو بعث فيهم الأنبياء لقتلوهم... لو كان أبو حيان يرزق لأحرق كل كتبه. لو كان المتنبي في هذا الزمن لردد: أنا في أمة تداركها الله. ..غريب كصالح في ثمود" [5].

1-1-3 من الجانب الجمالي:

[1] مصدر سابق ، ص273.
[2] المصدر نفسه ، ص91.
[3] المصدر نفسه ، ص91.
[4] المصدر نفسه ، ص91.
[5] المصدر نفسه ، ص91.

انعكست هذه الثقافة من خلال ما أورده الراوي من شواهد شعرية على لسان الشخصيات الموظفة في الرواية.

الشاهد الأول قول المتنبي:

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود[1]

الشاهد الثاني :قول أبي العلاء المعري:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد[2].

ولكن الوظيفة الأكثر أهمية للأدب، هو أنه يفرز تلك الانسجامات الرؤيوية على مستوى المتخيل لمجموعة بشرية، أو اجتماعية، والتي تريد تحديد موقع " الذات "و"الأنا "عندما يتولد الشعور بالحاجة إلى معرفة من يكون، ضمن منظومات ثقافية تخترقه، ونتيجة إحساسه بالهوة التي تتسع بينه وبين ذاته، لذا يحاول الإنسان دائما أن يتماها في تراثه، وما ارتبط فيه من قيم حضارية وتاريخية ودينية، هذا ما يخلق عنده بعدا روحيا يكون الداعي للالتفاف حول خصوصياته الثقافية، والتأكيد المستمد من معايشته لمختلف قضايا مجتمعه، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها، وتصويرها تصويرا فنيا صادقا، وفي مجتمع كالجزائر، حيث التتبع التاريخي لأية ظاهرة معرفية يعد أمرا مهما لاكتشاف تجلياتها، والعوامل التي ساعدت على نشوءها وإرهاصاتها الأولى، والتعرف كذلك على الدوافع، والأهداف، والمنطلقات لذا يعتبر التأسيس التاريخي ضرورة لمن يود أن يبحث في أرض شبه بكر كأرضية الأدب الجزائري الذي يعتبر مهمة الكاتب والمثقف، أي تلك المهمة والوظيفة التي تدفع الكتاب والأدباء والروائيين إلى نقد وتسديد الحياة الرائجة في ظروف تاريخية

[1] مصدر سابق ، ص 92.

[2] المصدر نفسه ، ص 121.

وزمنية معينة من تطور المجتمعات[1].

*قول **نوارة لبدرة**" لا تصدقي أبا العلاء المعري، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي:

إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيلا[2]

الشاهد الثالث:

جاء على لسان الشخصية **بدرة** يقول طوقان:

يا من يريد الانتحار وجدتها إن المعلم لا يعيش طويلا[3]

الشاهد الرابع:

جاء على لسان **بدرة** أيضا إذ يقول شوقي:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا[4]

الشاهد الخامس:

جاء هذه المرة على لسان **عزيزة** ولم تذكر صاحب البيت

إذا قل مال المرء أو شاب رأسه فليس له في ودهن نصيب[5]

1-1-4 من الجانب الاجتماعي:

تمثلت الثقافة الاجتماعية في الرواية من خلال مجموعة من الأمثال الشعبية

---

[1] عمار بلحسن، الأدب والايدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984 ،ص139.

[2] مصدر سابق ، ص 121.

[3] المصدر نفسه ، ص 138.

[4] المصدر نفسه ، ص 182.

[5] المصدر نفسه، ص 262.

أوردها الكاتب في روايته الرماد الذي غسل الماء.

*ما جاء على لسان **كريم**" البلاء يولد دون ضرع. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن[1]"

فإذا كان النص حادثة ثقافية في إطار مشروع إنساني يلوح بقدرة بارزة في ميادين النقد الأدبي الثقافي، لاستيعاب اللحظة الثقافية وتعميق قراءة هذا النص، وتجلية المكون الثقافي بوصفه تاريخا مركبا من الممارسات الاجتماعية، والثقافية، والدينية، والسياسية، وهو تاريخ لا ينفك يغذي الذاكرة اللغوية والخطاب خاصة لما ولدته مرحلة ما بعد الحداثة، إلى تصورات نقدية أكثر للإبداع المعاصر والى إتباع مداخل كثيرة للنص، أي يمكن دراسة العمل الأدبي في الكثير من المنظورات، لأن النقد بدوره ينفتح على كل الأبعاد الثقافية، والاجتماعية، ويعي علاقة الأدب بالثقافة الإنسانية، ولأن الثقافة دينامية، نشطة، وحية، ومتعددة الأوجه.

وحسب هذا الطرح فالنص مظهر من مظاهر الثقافة التي تحيط بعالم الفن والخيال والأفكار [2]. كما تحيط بالتشكيلات البشرية حيث يكون الكل أكبر من مجموع العناصر، وقد أشار غرينبلاث إلى أن" التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمن خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة[3]".

[1] مصدر سابق ، ص 48.

[2] ارثر ايزابرجر، النقد الثقافي،تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003 ، ص85 .

[3] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، ص27.

*ما جاء على لسان **سليمان** الذي يدير مزرعة **عزيزة** والمثل يقول" لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك "[1]

*ما جاء على لسان **سمير المرنيني**" يا قاتل الروح وين تروح "[2]

*وجاء على لسان **العطرة**" كلام الناس لا يرحم. ..يصنعون من الحبة قبة"[3]

*وجاء على لسان **كوثر** حين ثارت ثورة **سمير** وهو يرى شرف أخته تتقاذفه الألسنة **ومختار الدابة** على رأس من يحاول تدنيسه" والتفتت إليه العمة ثم خطت إليه تاركة الأغطية تتدحرج من يديها وأمسكت به مهدئة: قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه "[4]

*ويأتي مثل آخر على لسان **زوجة سليمان**" وما كادت تنتبه إلى اهتمام زوجها ب**عزيزة** حتى قالت: من عاند السماء أصابه العمى"[5]

2-1 البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

تجسد البعد الثقافي في الرواية من خلال تنوع الثقافات التي أدرجها الراوي في الرواية، وجاء توظيفها على لسان الشخصيات لتعكس بدورها ثقافة الشعب الجزائري المتمسك بموروثه باعتباره الممثل الوحيد لهويته.

1-2-1 من الجانب الديني

*جاء على لسان الراوي في مشهد وصفي لحال **العربي**، خاصة ما كان يجوش في داخله وعلامات الاستفهام التي كان يطرحها على نفسه وهو يستحضر الحياة التي يعيشها

[1] مصدر سابق ، ص 188.
[2] المصدر نفسه ، ص 106.
[3] المصدر نفسه ، ص 124.
[4] المصدر نفسه، ص 149.
[5] المصدر نفسه ، ص 250.

في القرية، في ظل قوم هم ليسوا على ديننا " كلما ذكرت كلمة اليهود والنصارى في القرآن إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب أنهما فرنسا وتذكر تعليقه مستشهدا بالأية "[1].

*جاء ذكر الآية إنا لله وإنا إليه راجعون على لسان الكل حينما ذهبوا لدفن **الربح بنت ابراهيم** زوجة **خليفة** في موقف مهيب مليء بالخوف والحسرة " لا أحد تأكد مما شاع عن موتها[2]

*تعود الناس قراءة الفاتحة في كثير من مواقفهم الاجتماعية، (الزواج، الدعاء بعد الطعام...الخ)، لكن جاء توظيفها هذه المرة في موقف ظاهره عقد زواج، اشتد فيه الصراع والملاسنة الكلامية بين **القايد عباس والزيتوني** ، ففضه **سي الطالب** "وتدخل سي الطالب ليأخذ الكلام مجرى آخر:

المهم جئناكم نطلب ابنتكم لابننا سالم...وخيم الصمت لحظات على الجميع أيضا قطعه صوت سي الطالب: فلنقرأ الفاتحة "[3].

*توظيف ثلاث آيات من سورة الفلق " أحست **حمامة** بضيق التنفس وراحت دقات قلبها تتسارع ورددت في نفسها مبتهلة ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3)﴾"[4]. وابتعدت عن البيت"[5].

* جاء ذكر هذه الآيات على لسان الراوي في وصف حال **حمامة** وهي تطبق خطة الهرب مع **العربي** بعيدا عن القرية حتى لا يطالهما القايد عباس وجنوده، إن أفضل ما يلجأ

[1] مصدر سابق ، ص 32.
[2] المصدر نفسه ، ص 48.
[3] المصدر نفسه، ص 53.
[4] سورة الفلق، الآيات 01-02-03.
[5] مصدر سابق ، ص 109.

إليه العبد وهو يشعر بالخوف، الاستئناس بالقرآن الكريم، ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ (28)﴾ [1].

ومن هنا تأتي وتعزز أهمية الثقافة والدراسات الثقافية، التي جعلت من النص هدف ونقطة البداية، إذ تتأكد أهميتها هو اشتغالها بالاثنين معا، لأن الخطابات الأدبية تتأثر بالفعل الثقافي الذي هو تعبير عن الناس ويتضح أن الصيغة الذاتية في الدرس الثقافي من خلال تموضع الذات يبعدها على الموضوعية، ومن هذه الصعوبة أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا أي ضمن المؤسسة الثقافية نفسها، ومن هنا يتأتى تعريف الثقافة على خصوصية مجتمع معين أي أن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما بادل الانفتاح[2]،

*كما جاء توظيف ألفاظ القرآن الكريم في كثير من المواقف، مرد ذلك كله كما ذكرنا سابقا في الفصل الثاني إلى ثراء المعجم الديني للمؤلف واغترافه منه ليقينه بقوة اللفظ القرآني وإعجازه، وتشرب الشخصيات للثقافة الدينية وقداسة القرآن في نفوسهم، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان **الربح بنت إبراهيم** وهي تخاطب زوجها خليفة في أحلام اليقظة..."لا تحزن أنا في جنة الخلد... كل امرأة مظلومة جزاؤها الفردوس... أنا في عليين... لا تقتل الكلب... دعه يرد إلى أرذل العمر[3] ".

* وجاءت ألفاظ القرآن الكريم في موقف آخر "إنها فاتحة لحرب لا تبقي و لا تذر [4] "جاءت مع وصف حال **القايد عباس** بعدما خيب **أولاد سيدي علي** أمله في خطبة **حمامة**

[1] سورة الرعد، الآية 28.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النقد الأدبي، ص141.

[3] مصدر سابق ، ص 94.

[4] المصدر نفسه، ص 103.

وردوا فرسانه منهزمين وسماعه لخبر خطبة **العربي لحمامة**، فقد جاء لفظ ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ (28) ﴾[1].

* وجاء ذكر جزء من الآية في موقف سجال بين **العربي وفرحات عباس** "ومن تولهم منكم فهو منهم ألم تقرأ هذا يا عباس"[2].

*ما جاء في الرواية "زار معه أمقران في محله واكتشف معه مهنة الحدادة، وهو يدخل الحديد في الفحم الحجري، فإذا به يلين بين يديه كما لان للنبي داوود"[3].

*وجاء ذكر معجزة سيدنا موسى على لسان **خليفة** "هذه عصا سيدك الشهيد، أبي البطل وها هي تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون"[4].

*جاء توظيف قصة سيدنا يوسف في "ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتهن في جمالها، تسمرت حمامة في فتنتها وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتمت: سبحان الله"[5].

1-2-2 من الجانب التاريخي

جاء توظيف المادة التاريخية كمظهر من مظاهر التراث الشعبي من قبل الراوي ليعكس بذلك مدى سعة اطلاع الجزائري ومعرفته بتاريخه وتاريخ الحضارات الممتدة والمتعاقبة على الأراضي الجزائرية وانعكس البعد الثقافي لتوظيف هذه المادة كالآتي:

*من خلال الحوار الذي دار بين العربي وسي رابح "لم يعلق **العربي** عما قاله **سي رابح**، لكنه فهم فيما بعد أن اليهود في الجزائر ينقسمون إلى ثلاثة طوائف: التوشابيم وهم

[1] سورة المدثر، الآية 28.
[2] مصدر سابق ، ص 385.
[3] المصدر نفسه، ص131-132.
[4] المصدر نفسه ، ص 153.
[5] المصدر نفسه ، ص 176.

يهود عرب، والميغورشيم وهم يهود الأندلس، ويهود ليفورن و هم يهود أوروبا، كما علم أن لهم أولياء صالحين منهم (ريباش) في الجزائر العاصمة و(ميمون) في قسنطينة"[1].

* وواصل الحديث عن الجذور الأمازيغية من خلال " تينهينان الملكة المتمردة صاحبة الحكمة والدهاء، الكثيرة السفر والترحال، حتى سميت " تينهينان" أي ناصبة الخيام، والتي دافعت عن أرضها وشعبها ضد الغزاة ومازال التوارق في أقصى الصحراء يتناقلون حكاياتها وأعاجيبها..." [2].فـ " النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة "[3]، لذا فهو نتاج لتلق معين وتراكمات قرائية متنوعة وأن منتجه هو الثقافة، فالأحرى الاهتمام بدراسة السياق الثقافي داخل الخطابات الروائية هذا سوف يساعدنا على فهم كثير من إشكالياته التي لا تزال تحيرنا، على أساس أن الثقافة ليست مجرد تطوير أو معني لتطوير النصوص والخطابات الأدبية، أو تنمية جانب ثقافي معين فيها، ولكنها تطوير للجوانب الإنسانية جميعا بحيث تكون الثقافة هي العين الفاحصة والناقد النهائي، والحاسم لكل المؤسسات والأعراف التقليدية، وتكون كذلك مجموع القيم عند عمليات الإحلال والتبديل والتفضيل في المؤسسات والممارسات جميعا تأثرا وتأثيرا.

* و يواصل **أمقران** مع التاريخ "لقد اكتشفنا أخيرا مقبرة المدينة مدينة كويكول المدينة الحالمة التي نامت تحت الأرض قرونا...تبعد عن سطيف بأربعين ميلا وهي مدينة رومانية بنيت زمن الإمبراطور الروماني نيرفا ... وقد شهدت المنطقة بأسرها صراعا كبيرا بين

[1] مصدر سابق ،ص 126.

[2] المصدر نفسه ، ص 170.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، سياق المركز القومي العربي، بيروت، لبنان، ط19891 ، ص32 .

الرومان والأمازيغ من أشهر ذلك المعركة الفاصلة بين يوغرطا وماريوس... ثم عصف زلزال سنة 419 م بالمنطقة فدمر كل شيء"[1].

*"تم اكتشاف المقبرة داخل مدينة كويكول سنة 1910 وكان المعمر فرانكو يخرج إليها كل يوم محملا بمعداته...ثم صار يلازمه شمعون المونشو... كان يؤكد أن المدينة بناها يهود وهو يبحث في المقبرة عن دلائل... وكان فرانكو يؤكد أن كل ما في المقبرة دليل على أن المدينة كانت مسيحية"[2].

* "العربي يا ولدي، خريف 1916 ضاق الأحرار في عين التوتة وبريكة بظلم النصارى الماكرين، فتجمعوا أول أمرهم في قرية بومعزاز واتفقوا على إعلان الجهاد... هاجموا الفرنسيين و اليهود... والتهبت الثورة في كل الأوراس الأشم ... وأحست فرنسا بالخطر الدائم وهي في قلب أتون الحرب العالمية الأولى فراحت تحشد آلاف الجنود بقيادة الجنرال (مونيي) واستعانت بالطائرات مرتكبة أبشع الجرائم ضد العزل... وساقت ثلاثة آلاف أسير إلى معتقلاتها وصادرت من السكان حتى أقواتهم"[3].

***سي رابح** يعرف الاستعمار جيدا وهو شاهد على جرائمه، وقد فقد صديقة الشهيد **سعدان الغول** ولازالت تلك المشاهد البشعة عالقة بذاكرته، تشد همته ويشحذ بها همم زملائه، وهي درس عملي للعربي، يكون وتتعزز بها شخصيته النضالية ووعيه السياسي " يجب أن نعد العدة لثورتنا نحن أيضا".[4]

[1] مصدر سابق ، ص 171-172.
[2] المصدر نفسه ، ص 172-173.
[3] المصدر نفسه، ص 183-184.
[4] المصدر نفسه، ص 184.

* ما يأتي على لسان شخصية **سي رابح** كما هو الشأن في أغلب الأحيان ليضيء جزءا من الحياة الاجتماعية ليعكس الثقافة التاريخية للمنطقة ويقف على جذور بعض الممارسات.

"عمي رابح ما سر ارتداء النساء في المدينة لهذه الملاءات السوداء؟

قال سي رابح سريعا:

لقد قامت هنا أول دولة شيعية في العالم هي دولة الفاطميين، ومن عادتهم لبس السواد حزنا على مقتل سيدنا الحسين...وهناك من يرى أنها أقرب من ذلك، لقد لبست النساء السواد حزنا على مقتل صالح باي وهو رجل تركي كان حاكما لقسنطينة وما حولها، وعرف بالعدل والتقوى وعرف الناس في عهده رخاء كبيرا لكن اليهود اغتالوه...

قال العربي موستاش: اليهود وراء كل الشرور.

وواصل سي رابح: ومن هنا أيضا انطلق جوهر الدين الصقلي مع آلاف المتطوعين فاستولوا على مصر، وبنوا القاهرة وجامعها الأزهر"[1].

*استحضار الرموز التاريخية العربية في موقف آخر، هو العزاء والسلوى بالنسبة للشخصية الرئيسية "تحضره كل تفاصيل قصة سيف بن ذي يزن... ويحلم: آه لو كنت سيف بن ذي يزن، لأبدت النصارى عن آخرهم صيرتهم كالعهن المنفوش... ولأبدت بارال والشيخ عمار والقايد عباس ومن يقف إلى جانبهم"[2]،" وسيف بن ذي يزن يقال أنه أحد ملوك اليمن القدماء حكم من قصر غمدان وكان من أشهر وآخر الملوك الذين سكنوه، زاره فيه وفد قريش برئاسة عبد المطلب بن هاشم، يقال أن أمه إحدى ملكات الجن".[3]

[1] مصدر سابق ، ص 289.

[2] المصدر نفسه، ص 32-33.

[3] https://ar.wikisource.org/wiki-يوم01 :2016/11/03.

1-2-3 من الجانب الجمالي

تجلت في جملة من التوظيفات الشعبية المتمثلة في الشعر الشعبي (الملحون)، فقد اهتم المؤلف كثيرا بالشخصية الرئيسية **العربي** لورود أغلب الشعر الملحون في الرواية على لسان هذه الشخصية:

"عندي حمامه ترن في برج عالـي

حرقت قلبي وشغلت لي بالـــــي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالـي

مشيتها حجلة تثير دلالـــــــي

وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالـي

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالـي

وسنها جوهر مرتب يلمع و يلالـي

نبكي ونوح و نشكي للرب العالـي

يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي".[1]

*"فجأة زاره شيطان الشعر وهو في المدينة فأرسل إيقاعا خافتا حزينا:

يا ليل خبرني بالله، ما أقوانـــي!

كيف خليت أهلي وجيرانـــــي؟

قلبي لحزين يبكي وما هنانـــي

[1] مصدر سابق ، ص 40.

ما حمل غربتي وما احمل هواني

راني غريب زادت أحزانـــــــــي

تكسروا كرعي وزادو جنحانـــــي

يا ريتني قمري نرفرف فالعلالـي

نطير من جبل لجبل العـــالـي

نزور أهلي أعمامي وأخوالـــــي

نزور الوالدين وسيدي علي الغالي

يا ربي لعزيز فرج همي وأهوالـي

بجاه العدنان وسيدي الجيلالـــي".[1]

* **العربي** يتغزل مرة أخرى، شغفته **سوزان**، وألهبت مشاعره فأطلق العنان للسانه وقصبته وما أسعده بذلك:

يا ناس خافوا ربي لا تلوموني

في حبي للرومية وعذرونـــي

هذي حورية هبطت م الجنة؟

والا م الملايكة فهمونـــي؟

****

الوجه مدور كالشمس الضوايـة

[1] مصدر سابق ، ص 136.

دافي واحنين نارو كواي ـــــــة

قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظنه

ما تقولوا عليها شيطان غواي ـة

****

عينيها يا خاوتي جواهر تلم ـــع

خضورة قدامها قلبي يرك ـــــــع

واشعرها غمار سبول فيه البن ـــه

وقدها قد غزال ف الصحرا يرتع

****

خدّها ك التفاح أحمر م ـــــورّد

في فمي ك لعسل مشه ـــــــد

وصوتها موسيقى صافية الغنه

وأنفاسها نسمة تنعش وتج ـــدد".[1]

* قول المجدوب:

سافر تعرف الناس وكبير القوم طيعو

كبير الكرش والراس بنص فلس بيعو[2]

[1] مصدر سابق ، ص 216-217.

[2] المصدر نفسه، ص 136.

*قول المجدوب في موقف آخر:

مازين النسا بضحكات، لوكان فيها يدوموا

الحوت يعوم ف الما، وهما بلا ما يعوموا

سوق النسا سوق مطيار، يا داخلو رد بالك

يوريوك م الربح قنطار، ويديولك راس مالك[1].

*في موقف آخر يبرز العربي وطنيته كحال أي شاعر غيور على وطنه فحب الوطن مقدم على كل شيء، لم يقف العربي صامتا فأطلق العنان للسانه يشحذ الهمم بشعر الحماسة.

يا شعبي الغالي ثـــور

حرام تبقى مقهـــــــور

عداك مصّوا دمـــــــك

وأنت راقد مخمـــــــور

حل عينك لا تبّع عباس

تضيع حياتك وتولي بـور

فرنسا غدّارة ما فيها أمان

واللّي يامن أفعى مسحور

والعزّة طريقها واحـــــد

[1] مصدر سابق ، ص 210.

النار والبارود والدم افور[1]

*في قصيدة أخرى أطول وأعم:

يا خاوتي ليل الحقرة طـــال والظلم طغى وتجبـــــــــر

وسيف الحق ضعف ومـــال وسيف الباطل تاه وتعثـــــر

وطنّا في محاين واهـــــوال وكسرو كبير ما يتجـــــــبر

تلايمت عليه عفرت واغـــوال وذيابة متوحشة تاكل وتنـــتر

مثلتو وانا نخمم ف الخيـــال كي غزاله تمشي وتتعـــــــثر

غدروها سبوعة بنيبان طـــوال ومخالب تذبح وتـــمنشـــــر

والاسفينة في بحرمهول تهوال فيه امواج اتهز وتـــــــكسر

ولا ورده فيها بها و فيها جمال عفسها خنزير ما يتدبـــــــــر

خاوتي نوضوا كفانا قيل وقال اطردوا عليكم رقاد اعجـــــــر

انفضو عليكم الهانة والتعلال خليوكـــــم م اللي اصـــــــفر

النصارى وليهود عم وخـــال ما فيهم غيراللي يخدع ويغـــدر

كلامهم دخان بلا تشعـــــال والا سراب ما يروي ما ينصـــر

لعنهم ربي في حزب الضـــلال في كتابو للي يقرا ويتدبـــــــر

هيا نتكلو على ربنا ولفعـــال ونعلن ثورتنا في جبالنا وانفجر

نسقيو أرضنا بالدم بلا ســـؤال ونرجعولها عزة تزيد وتكبر

[1] مصدر سابق ، ص 389.

ورفرف علامنا بنجمة وهـلال تسعد بلادنا تزهى وتتبختر[1].

1-2-4 من الجانب الاجتماعي

تمثل هذا الجانب في حضور الزجل الشعبي الذي جاء مبثوثا في مقاطع سردية عدة نذكر من ذلك ما جاء على لسان البهلي لخضر "الأرض عطشانة، دمنا يرويها، قلوبنا خربانة غلنا يسقيها، حمامة حيرانة للشرق نرميها، للشرق نرميها، سيد القوم يحميها، سيد القوم يحميها، يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس ولادنا"[2].

*المثل الشعبي قول" النساء بقرات إبليس ويمكن لهن أن يفعلن كل شيء"[3]، فقد جاء على لسان الراوي عندما أصر الزيتوني على أخيه سالم بالزواج بابنة خالته، فحاول الراوي أن يظهر ما خفي عن المتلقي فدس الشك في نفسه " هل فعلا أوصته أمه أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجر كيد كادته العلجة بنت المكي لعداوة بينها وبين أم زكية"[4].

حضر المثل على لسان سلافة الرومية وهي تشاهد الموكب :"الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال" [5].

*الحكاية الشعبية ما جاء على لسان سي الطالب " إن الله في الأزل خلق غرابا وأعطاه صرّتين، إحداهما مليئة بالذهب والثانية بالقمل، وطلب منه يرمي الأولى على رأس العرب والثانية على رؤوس النصارى فأخطأ وعكس الأمر"[6].

---

[1] مصدر سابق ، ص 462.
[2] المصدر نفسه ، ص 30.
[3] المصدر نفسه ، ص 76.
[4] المصدر نفسه ، ص 76.
[5] المصدر نفسه ، ص 141.
[6] المصدر نفسه ، ص 181.

2-البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

لقد أسس فرويد عقدة أوديب التي تعتبر بالنسبة له بداية الأخلاق والقانون، وسائر أشكال السلطة الدينية والاجتماعية، وهي بداية إنتاج ذوات كلا الجنسين (الذكر والأنثى) وهي أيضا إحدى الأبواب التي تنقل الذات من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع[1]. فلقد كتب إلى ويليام فليس وشرح له سبب وضعه لهذه العقدة..." فلقد وجدت أن حب الأم والغيرة من الأب في حالتي أيضا وأعتقد أن هذه الظاهرة في الطفولة المبكرة حتى إن لم تظهر بوضوح في الأطفال الذين قد أصيبوا بأمراض هيستيرية"[2]، فربط فرويد عقدة أوديب بالجنسية الطفيلية التي تنشأ في المراحل الأولى للأطفال، حيث أنه يميل إلى أمه ميلا جنسيا، ويود التخلص من أبيه الذي يعتبره المنافس له، فاستمد فرويد عقدته هذه من الأسطورة الإغريقية التي نسجتها المخيلة البدائية حول انتهاك المحارم،" إلا أن الأسطورة الإغريقية لها هيبتها وسيادتها والتي يعرفها الجميع ذلك لأنه يشعر بمسارات هذه الأسطورة بداخله فكل من القراء والجمهور قد نشأ في هذه العقدة وأن تحقيق هذا الحلم في الواقع سيجعله يتراجع في عبء من التدابير الكبتية الكاملة والتي تفصل فانتازيته عن حالته الراهنة"[3]. إذ تمثل عقدة أوديب الحجر الأساس للجنسية الطفلية في نظريات فرويد ويمكن أن نتتبع مراحل هذه العقدة من خلال: ميل الطفل الذكر إلى أمه ميلا جنسيا، وكذلك بالنسبة للأنثى ميلها لأبيها، وينجم عنها الكراهية والغيرة لأحد الوالدين، مع شعوره بالإعجاب والكره لوالده بالنسبة للذكر والعكس

[1] ينظر: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر، أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة،1991 ، ص 189.

[2] ينظر: آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تر، وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ، القاهرة، 2003، ص162.

[3] المرجع نفسه، ص 163.

صحيح بالنسبة للأنثى، وينجم عن ذلك شعوره بالذنب الذي هو شعور غير واع، وهذه المراحل الأوديبية تمر بجميع الأطفال، حتى يتمكنوا من حلها وتجاوزها[1]،

من خلال هذا الوجدان الأخلاقي الذي يجعل من الطفل خاضعا لأبيه، يبدأ الطفل في تشكيل أناه الأعلى الذي يعاقبه فيما بعد، وهو صوت الضمير[2]،

فقد قام لوكاش بالتمييز بين ثلاثة أنماط للرواية الغربية، وذلك في إطار حديثه عن الترابط الذي يقع بين البطل والعالم وتتمثل هذه الأنماط الثلاثة في:

أ –الرواية المثالية التجريبية، التي تظهر نشاط البطل وحصر البطل كرواية دونكيشوت.

ب –الرواية النفسية التي يحدث فيها انفصال النفس عن العالم.

ج –أما الصنف الأخير فهو محاولة التركيب بين الصنفين السابقين ويظهر في مصالحة الذات مع الواقع. فأضاف لوكاش نمطا رابعا من جراء التغييرات التي شهدتها الرواية إذ تطورت الشخصية[3]، حتى تصدعت، فسار لوسيان ڤولدمان وفق منهج لوكاش الواقعي، حيث ربط الرواية بالواقع الرأسمالي ويسعى للبحث عن القيم الإجتماعية لهذا المجتمع، فڤولدمان أولى اهتماما كبيرا للجانب السيكولوجي[4]، حيث يقدم نظرية عن تجسيد رؤية الفنان للعالم في صيغة الضمير الجماعي ويحوله إلى الشكل الأدبي وذلك باعتماده على النموذج والبطل، ويعتبر" تين "من بين الذين شرحوا مفهوم النموذج إذ" أن اختلاف الفنانين في أصلهم وروحهم وتربيتهم يجعل رؤيتهم مختلفة للشيء، فكل واحد منهم يبرز فيه خاصية تختلف عما يبرزها سواه، كل منهم يشكل فكرة أصيلة عنه، هذه الفكرة عندما تتكشف في العمل الجديد

[1] ينظر: إدغارييش فكر فرويد، تر، جوزيف عبد الله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ،1986، ص65.

[2] ينظر: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر، أحمد حسان ص89.

[3] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1980،2،ص09.

[4] المرجع نفسه، ص 10.

ينتصب على الفور في أبها الأشكال[1]. مثل موقف الأب الذي ظلمه أبناؤه وأساؤا معاملته، إذ ينطلق هذا العمل من أوديب لسوف وكليس، ويلتقط شكسبير نفس هذه الشخصية ويصوغها في الملك " لير" ، وكذلك يفعل لصورة الأب في" حوريوت"، ولقد أضاف العالم النفسي" كارل يونغ "في دراسته للنموذج، فهو ينطلق من مقولة في كتابه النماذج النفسية" يهمني أن أبرز في هذا البحث، من بين كثير من الاستعدادات الموجودة والممكنة، أربع أنواع أساسية، وهي تلك الأنواع التي تتصل بالوظائف النفسية الأربع الرئيسية، وهي التفكير والشعور والحدس والحس، فعندما يكون أحد هذه الاستعدادات هو الغالب الذي يدفع بطابعه خواص الفرد يصبح بوسعي أن أتحدث عن نموذج نفسي[2]". وحسب هذا تتدرج النماذج في التأملات والعواطف التي هي نماذج معقولة، وتنحصر الثانية في الحسية والحدسية وهي نماذج ليست معقولة، ويفضل يونغ النماذج المعقولة لأنها تلقائية، وهذا النوع ينطبق على الإنسان الواقعي[3].

وقد التقطت الدراسات الأدبية الروسية في أواخر القرن الحالي هذا النموذج الأدبي، وأطلقوا عليه البطل الإيجابي في تركيزهم على الواقعية الاشتراكية، إذ تعتبر رواية" الإخوة كارمازوف " تجسيدا لعقدة أوديب لأن الأب يقتل من طرف أحد أبنائه الأربعة، ذات محتوى اجتماعي نفسي، فلسفي، بحيث مزجت بين التصوير الواقعي، وبين الجدل الفكري العميق حول مشاكل العصر، فهي نموذجية لأنها تصور شخصيات في مرحلة الحركة الداخلية في تطور العقل والنفس[4]، وقد ارتبط النموذج الأدبي في وظيفته الفنية بالواقع من ناحيته

[1] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، 140-141.

[2] المرجع نفسه، ص 144-145.

[3] المرجع نفسه، ص146.

[4] ينظر: د. مكارم الغمري، الرواية الروسية في ق19 ، مجلة عالم المعرفة، العدد40 ، الكويت، أفريل1981 ، ص188 .

السياسية، إذ ربط الشخصيات والمواقف بالوسائل الجمالية وتحليل قوانينها الناجحة في الأدب[1].

2-1 تجليات البعد النفسي في التوظيف السرد ي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء

تجلى البعد النفسي لتوظيف المادة التراثية في الرواية من خلال بعض مواقف الشخصيات في الرواية من ذلك موقف فاتح اليحياوي الذي تجسد في موقف العزلة من خلال بيت شعري أورده الراوي على لسان هذه الشخصية:

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود[2]. ففاتح اليحياوي في موقف العزلة ولا يمكن اعتباره إلا عنوانا لحاله وحال الأمة التي يعيش فيها حيث يرى نفسه غريبا عنها كغربة صالح في ثمود.

وأما عن العقد النسائية المشابهة لعقدة أوديب فهي عقدة إلكترا التي أغرت أخاها أورليسنيس وأقنعته بقتل أمها كلمتيمنسترا [3] ويعمد فرويد من خلال رمزية أوديب في تفسير تشكل الأخلاق والأنا الأعلى والضمير الأخلاقي، إذ يشكل الدين والأخلاق قوّة تطهر هواجس الكراهية البدائية للأب، فينهي التمرد عليه، وتطغى المحبة على الكراهية المترسبة في العقل الباطني، وهذا ما يشكل الوجدان الأخلاقي للطفل[4]،

كما تجلى البعد النفسي من خلال موقف آخر لشخصيتين أخريين من شخصيات الرواية تضمن هذا الموقف الصراع بين اليأس والأمل:

---

[1] صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي،ص162.

[2] مصدر سابق ، ص 92.

[3] ينظر: أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي،ص164.

[4] محمد أمين سويدي، الأسس الرمزية والأسطورية لنشأة الأخلاق وسيكولوجية فرويد، http://www.acofps.com/vp/showthred.php?t

تقول بدرة:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد[1]

فتقول نوارة لبدرة" لا تصدقي أبا العلاء المعري، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي:

إن شر النفوس نفس يؤوس يتمنى قبل الرحيل الرحيلا[2]

فجاء البيت الأول على لسان بدرة في موقف اليأس وتعبيرا عن شيء حاك في نفسها وهي تشعر أن عمرها يمر وهي لا تزال عانسا، فواستها نوارة بذكر البيت الثاني تحاول به إدخال التفاؤل على قلبها، وتذكرها بضرورة التشبث بالحياة، وطرد الأوهام والوساوس، وحضور البيتين معا يشكل في الآن نفسه توازنا وصراعا، توازنا أن تكون نوارة عينها على بدرة، وصراعا أن يبعث الحركية من خلال صراع اليأس والأمل.

ومن خلال عقدة أوديب يحاول فرويد إستيحاء بنية العائلة في الحياة الاجتماعية الأولى، وذلك باعتماده على توظيف رمزية الأسطورة الطوطمية في تفسير منشأ الأخلاق الإنسانية بمضامينها الاجتماعية والتاريخية[3].

لقد شكلت عقدة أوديب في نظرية فرويد الاختلافات الجوهرية للظواهر النفسية أو من خلالها حاول فرويد أن يدرس أعماق الشخصيات الإبداعية، ولقد توصل إلى أن النص الأدبي أو أعمال المبدع شأنها شأن الحلم فالحلقة التي تربط بين العمل الأدبي، والحلم تستمد من خلال النوازع الجنسية سواء كانت أوديبية أو إلكتراوية مكبوتة في اللاشعور، وهنا يتفرغ المكبوت في اللاشعور في شكل رموز إبداعية فالعمل الفني والحلم ينتجان من الرغبات الجنسية المكبوتة في اللاشعور، وتجد هذه الرغبات طريقها في إبداع أعمال أدبية ساحرة أو

[1] مصدر سابق ، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] محمد أمين سويدي، الأسس الرمزية والأسطورية لنشأة الأخلاق وسيكولوجية فرويد، http://www.acofps.com/vp/showthred.php?t

في أحلام تتراءى ما كان له أن يحققها على أرض الواقع ومن خلال العقد النفسية التي اعتمدها فرويد في نظرياته وتفسير الأحلام التي ردها إلى الرغبات الجنسية، والتي فسر بها الظاهرة الأدبية يتبين أن للتحليل النفسي علاقة وطيدة بالأدب.

وتجلى البعد النفسي كذلك في الرواية من خلال موقف الغيرة، فجاء هذه المرة على لسان عزيزة ولم تذكر صاحب البيت:

إذا قل مال المرء أو شاب رأسه فليس له في ودهن نصيب[1]

ذكرت هذا البيت الشعري حين أحست تغيرا على زوجها سالم فدار في خلدها أنه عاشق أو يتطلع للزواج من أخرى فراحت تلمح، فحضور هذا البيت له شأن كبير في تحريك دواليب الأحداث، من خلال زرع الشك والريبة وذلك الشك يزيد الصراع تأججا.

ومن تجليات البعد النفسي لتوظيف المادة التراثية في الرواية ما أورده الراوي على لسان صالح رفيق سالم بوطويل في موقف المواساة من خلال التوظيف الديني،

يحاول أن يزيح عن صاحبه الغبن" سمع صوتا يرتفع من بعيد: خيرا خيرا، فاتخذه مركبا لبلوغ ضفة صاحبه:

قال الفأل خيرا خيرا. تفاءلوا خيرا تجدوه. إحك يا سالم لتتخلص من كابوسك "[2]

فكانت هذه عينة من جملة التوظيفات الي أوردها الراوي على لسان الشخصيات تعكس البعد النفسي لتوظيف المادة التراثية في رواية الرماد الذي غسل الماء وتمثلت في مجملها في التوظيف الديني والتوظيف الجمالي. **ينظر الفصل الثاني.**

[1] مصدر سابق ، ص 262.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

2-2 تجليات البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

من خلال الطرح النظري السابق لعقدة أوديب وأثرها في الوعي السردي الشعبي يمكن تحليل الرواية تحليلا نفسيا من خلال أخذ عينة من الرواية (شخصية العربي)، فالشخصية الرئيسية العربي وتتبعها حتى في حياتها الشخصية، لم تكن هذه الشخصية المنعزلة الصامتة تعيش خارج المنظومة الاجتماعية، فقد كانت تترجم صمتها بألحان شجية تجيش بما يكنه الحبيب لحبيبته ومع أنه فجع في أبيه فإن العزاء الوحيد يبقى في المشاعر الجياشة التي يكنها لحمامة.

"عندي حمامه ترن في برج عالي

حرقت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالي

مشيتها حجلة تثير دلالي

وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي

وسنها جوهر مرتب يلمع ويلالي

نبكي ونوح ونشكي للرب العالي

يا ربي داوي لجراح واكشف هوالي"[1].

[1] مصدر سابق ، ص 40.

فميلان العربي إلى حبيبته على حساب أبيه المفجوع فيه، فيه نوع امتداد للأسطورة الإغريقية، ومن هنا تتجلى لنا عقدة أوديب في هذا الموقف من مواقف شخصية رئيسية من شخصيات الرواية، من خلال توظيف التراث الشعبي المتمثل في الشعر الشعبي أو الملحون.

قد توصل فرويد من خلال تأويل رمزية هذه الأسطورة في تفسيره الأخلاقي والتربوي، "وهي صورة أخرى لوليمة رمزية تأخذ مجراها في العملية التربوية، حيث يشكل فيها دم الأب المقتول، بما يستوحيه القتل من ندم، طاقة جديدة لتوليد القيم والأخلاق والأنا الأعلى"[1]،

3-البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

إن التراث الشعبي كغيره من أنواع أشكال التعبير يعيش بيننا في المجتمع، فلا يكاد يخلو على لسان أحد أفراده، والحقيقة أن أفراد هذا المجتمع يحتكون فيما بينهم مكونين جماعات بشرية تكون الأسرة والقبيلة والعرش والحي والقرية والريف والمدينة وغيرها من التكتلات البشرية، فكل إنسان يعيش في المكان الذي يسترزق منه الفلاح في الريف، والراعي في الريف والمهندس يشيد المدن والقرى والصيدلي والطبيب والمعلم يذهبون أينما وجدت جماعات بشرية تحتاج إليهم، فالمجتمع كل متكامل من مختلف التخصصات التي يخضع لها الإنسان.

إن التراث الشعبي في الجزائر يعد زادا لابد منه، فهو مفتاح للعلاقات الاجتماعية، فالإنسان يعيش تجربته الخاصة في كنف مجتمعه، فيعبر عنها وعن نتائجها في أشكال تعبيرية شعبية معينة، فنحن نحتاج إليه لنعبر ولنقيم كل ما يحيط بنا.

[1] محمد أمين سويدي، الأسس الرمزية والأسطورية لنشأة الأخلاق وسيكولوجية فرويد، http://www.acofps.com/vp/showthred.php?t

ومن خلال قراءتي للمدونة المعنية بالدراسة وجدت أن البعد الاجتماعي لتوظيف المادة التراثية الشعبية، تمثل في عنصر مهم من عناصر التراث الشعبي ألا وهو المثل الشعبي، فكان وقوفي على هذا البعد من خلال هذا العنصر (المثل الشعبي) الموظف في الروايتين، فبالمثل يمكن أن نحتاط ونأخذ حذرنا مما يمكن أن يصيبنا إذا نحن دخلنا تجربة نعرف مسبقا نتائجها، فهي ستقودنا إلى الهلاك مثلا أو الإحباط، فإذا نحن سمعنا المثل: " ابني وعلي امشي وخلي " نجد فيه دلالات كثيرة ومعان عميقة تبين لا تفاهة ما نفكر فيه من ركض وراء المادة فالحياة ليست مادة وفقط فالمال من السهل فقدانه لكن ماذا بعد ذلك، ههذا مثال فقط. ومن الضروري أن نشير أن المثل يعد معيار لدرجة معرفة قائله لمعايير وملاحظات كونها الناس نتيجة خبراتهم في المجالات الحياتية المختلفة، فمنها ما يتضمن النصائح والحكم، ومنها ما يتضمن الأسباب والتفسيرات لسلوك معين، ومنها ما يضع شروطا مسبقة للحصول على نتائج سلوكية معينة، ومن ثم كان المثل تعبيرا عن واقع معين في ظرف معين أيا كان هذا الواقع.

تعد الرواية فنا برجوازيا، إذ ارتبطت بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها أوروبا، فهيقل ربط الرواية بالملحمة واعتبرها طورا تاريخيا من أطوار الملحمة إذ تحمل السمات الجمالية للقصة الملحمية، أما من حيث مضمونها فقد ردها لوكاش إلى الصراعات الإيديولوجية بين البرجوازية والإقطاعية فأثارت نشأة الرواية جدلا كبيرا في أوساط الأدباء. حيث تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه وتتشكل تحت ألف شكل مما يصعب تعريفها فهي تشترك مع جميع الأجناس الأدبية، والسمة الواضحة في الرواية الفنية هو اقترانها بالواقع فهي تعكس روح العصر وخصائص الإنسان وتعتبر رواية دونكيشوت ل" سرفانتس" أول رواية فنية في أوروبا[1]،

[1] ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 08.

نلاحظ من الجانب السياسي وعي الناس بالحقيقة السياسية في البلاد، فهم واعون كل الوعي في ظل الديمقراطية وحرية التعبير، وكذا المشاركة في صنع القرار، رغم غطرسة المسؤولين وجورهم في بعض الأحيان، ونذكر على سبيل المثال: "ما تكثرش على لملوك لا يملوك "، "ووطني وطني لو كان رقادي حرير وقطني" دليلان على تمسك المواطن بوطنه، وكذا معقولية طلباته في أن يعيش كريما في وطنه.

ومن الجانب الاقتصادي تعد الأمثال مرجعية اقتصادية من خلال إشهارها لعدة استراتيجيات للحصول على حياة كريمة والمعنى أن الإنسان يعلم أن الغنى والثراء الفاحش لا يصنع السعادة، وكذا الفقر لا يؤمن لقمة العيش، والوسطية هي الحل، لذا نجد الأمثال الشعبية تحارب البخل مثلا، وتحث على التكافل الاجتماعي، فمثلا "يفنى مال الجدين وتبقى صنعة اليدين، " الطمع يفسد الطبع "، "المال يفنى و الرجال يجيبوه"، " واللي يعرف يخبي من عشاه لغداه ما يكون شفاية لعداه "، فكل هذه الأمثال لها بعد اقتصادي يحث على العمل لأنه يضمن الرزق، وكذا يحث على القناعة.

ومن الجانب الديني هناك بعض الأمثال تعكس لنا تمسك المجتمع بتعاليم الدين الاسلامي، فنجد بعض الأمثال تحث على الرضى بالقضاء والقدر، مثل "المكتوب على الجبين لابد تشوفو العين " ومثال على اختيار الزوجة الصالحة " اللي يتزوجها على مالها يموت فقير واللي يتزوجهت على زينها يموت حقير واللي يتزوجها على دينها يحبو ربي والنبي البشير " وكذلك بعض الأمثال الشعبي التي تشير إلى تعاليم الدين الاسلامي منها " اذا حضر الما بطل التيموم"، وغيرها من الكثير من الأمثال التي تأثرت بالدين، واستخدمت عناصره في معان مجازية.

3-1 تجليات البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء

انعكس البعد الاجتماعي لتوظيف المادة التراثية من خلال جملة من الأمثال الشعبية التي أدرجها الروائي في متنه، وجاءت على لسان الشخصيات مبثوثة في المقاطع السردية التالية:

*ما جاء على لسان **كريم**" البلاء يولد دون ضرع. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن"[1].

أورد الراوي المثل الأول على لسان الشخصية بالغة العربية الفصحى إلا أن صيغة في اللهجة العامية تأتي بالصيغة الآتية: " البلا يزيد بلا ضرع " يرد هذا المثل على لسان الناس في حال وقوهم في البلاء دون الأخذ بأسباب الحيطة والحذر منه، كما يصب المثل الثاني في معنى الاستئناس " اللي ما في كرشو تبن ما يخاف من النار" يقال على لسان الانسان البريء من اتهامه بفعل شيء لم يفعله.

*كما جاء المثل بصيغة أخرى وفي موقف شبيه لكن على لسان **سليمان** الذي يدير مزرعة **عزيزة** والمثل يقول" لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك "[2].

*ما جاء على لسان **سمير المرنيني**" يا قاتل الروح وين تروح "[3]في موقف تلميح **لكريم** حين زارهم في البيت يقدم واجب السؤال والاطمئنان على عائلة **عبد الله المرنيني** بعد فقدانهم **سليمة المرنيني**، فأحسها خنجرا مسموما فقد كان المتهم الأول في جريمة قتل **عزوز المرنيني**.

[1] مصدر سابق ، ص 48.

[2] المصدر نفسه ، ص 188.

[3] المصدر نفسه ، ص 106.

*ما جاء على لسان **العطرة**" كلام الناس لا يرحم. ..يصنعون من الحبة قبة"[1] وذلك من خلال حوار دار بينها وبين عمتها **كوثر** حول تصرفات **مختار الدابة** رئيس البلدية معها، وإقباله عليها يريدها زوجة وهو لا يملك السمعة، ولا يليق أن يكون زوجا لها. ..وحضور هذا المثل يحرك الصراع ويدفع الأحداث نحو احتمالات متعددة، ولا شك ستكون وكانت مع تقدم السرد ونموه.

*ما جاء على لسان **كوثر** حين ثارت ثورة **سمير** وهو يرى شرف أخته تتقاذفه الألسنة **ومختار الدابة** على رأس من يحاول تدنيسه" والتفتت إليه العمة ثم خطت إليه تاركة الأغطية تتدحرج من يديها وأمسكت به مهدئة: قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه"[2]، ولا يصح هذا المثل إلا في موقف الخنوع والخضوع والذلة ونادرا ما يكون من باب الحكمة والتعقل فلا أصعب أن يعيش الإنسان وقد دنس شرفه.

*ما جاء على لسان صورة **زوجة سليمان**" وما كادت تنتبه إلى اهتمام زوجها ب**عزيزة** حتى قالت: من عاند السماء أصابه العمى"[3].

إن الأثر الاجتماعي الذي يتركه المثل الشعبي على ذهنية المتلقي يعكس مدى تعلق كل من الباث و المتلقي بحضارة الموروث الثقافي المتروك من قبل الأجداد ، فالمثل الشعبي له ما له من لفت للانتباه و إيصال للمعنى ما يغني عن كثير من الحشو السردي الموكل للشخصيات الروائية .

[1] مصدر سابق ، ص 124.

[2] المصدر نفسه ، ص 149.

[3] المصدر نفسه ، ص 250.

3-2 تجليات البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

تجلى هذا البعد من خلال مثلين شعبيين أوردهما الراوي، فقد جرت على ألسنة الناس قول" النساء بقرات إبليس و يمكن لهن أن يفعلن كل شيء"[1]، فقد جاء على لسان الراوي عندما أصر الزيتوني على أخيه سالم بالزواج بابنة خالته، فحاول الراوي أن يظهر ما خفي عن المتلقي فدس الشك في نفسه " هل فعلا أوصته أمه أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجر كيد كادته العلجة بنت المكي لعداوة بينها و بين أم زكية"[2].

وفي موقف آخر حضر المثل على لسان **سلافة الرومية** وهي تشاهد الموكب: "الدنيا بالوجوه والآخرة بالأفعال"[3] تختصر به مظهرا من مظاهر الفقر والاغتراب" وفي الغد أسلمت زوجته الزهرة بنت ساعد الروح و دفنت في موكب محتشم " [4]، فهو تعبير عن الطبقية التي سادت آنذاك بين الأسياد وعامة الناس.

كل هذه الجوانب مجتمعة تعبر عن البعد الاجتماعي للمثل الشعبي "وقد ذكر الباحث الدكتور إبراهيم أحمد شعبان في كتابه الشعب المصري في أمثاله العامية أم الأمثال تنهض كدليل صادق للتيارات الاجتماعية، كما أنها من المصادر المهمة للتاريخ الاجتماعي للأمم والمثل في سبيله إلى ذلك لا يحتوي في مضمونه الفكري على مبادئ الأخلاق فقط ولكنه أيضا يتضمن الرذائل وهي وسيلته في كشف الشر وتعريته والحث على الخير والدعوى إليه"[5].

---

[1] مصدر سابق ، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

[3] المصدر نفسه، ص 141.

[4] المصدر نفسه ، ص 141.

[5] حمدي عابدين، أمثال المصريين تحكي أمزجتهم.www.odabasham.net.

من خلال هذا الطرح نرى أن وجهة نظر عز الدين جلاوجي الشعبية تمثلت في ارتباطه الوثيق بالمقومات الشعبية لمدينته سطيف بصفة خاصة والجزائر بصفة عامة، فعز الدين جلاوجي متمسك بكل ما هو جزائري وقد سعى أن يبرز الذاكرة الشعبية في متونه الروائية، فلا يكاد يخلو متن من متونه الروائية من التوظيفات المختلفة للنصوص الشعبية باختلاف أنماطها فنجده مرة يعمد إلى توظيف الأمثال الشعبية وتارة يوظف الشعر الملحون وتارة أخرى إلى توظيف الأزجال، وكل ذلك راجع إلى سعة اطلاع الروائي ومعرفته بمكانة التراث الشعبي وما يضفيه على العمل الإبداعي من خصوصيات ترتقي به إلى مصاف الأعمال الإبداعية الناجحة.

4-البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي

تستمد الرواية مادتها الحكائية من الواقع، فالكتابة الروائية إبداع أدبي يقوم فيها الكاتب الروائي بعملية انعكاس ما هو في الواقع في قالب جمالي إبداعي بحيث يكون فيها الكاتب موضوعي وذاتي أثناء نقله للواقع في أعماله الأدبية، فالموضوعية هنا نقل ما يوجد في الواقع، والذاتية إضفاء الصيغة الجمالية والإبداعية في أعماله، يكون نقل الواقع إلى أعمال روائية غير مباشرة.

إن الرواية المتكاملة في بنيتها الفنية، والكلية في تركيبها تثري نوعا من التعقيد، وإضافة إلى العامل الأدبي الذي يجعل منها جنس أدبي مميز، كل هذا يتلاحم ليشكل في نهاية المطاف عملا أدبيا مميزا في الساحة الأدبية.

إن الرواية عرفت تطورا ورواجا خلال فترة التسعينات" تحققت في نصف الثاني من القرن العشرين، حيث لا نلقى جنسا أدبيا حظي لدى القراء بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية، وظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة"[1]. إضافة إلى كيفية إنتاج عمل

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص27 .

روائي يشهد هذا الأخير سيطرة الكتابة الإيديوسلوجية لفترة من الزمن" فالإيديولوجية تقتحم النصوص الأدبية باعتبارها مكون من مكوناته الأولية، لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية، كما إنها حين تدخل في النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع إن الإيديولوجية عبارة عن أفكار فئات معينة أو رؤية للعالم، وبعبارة أخرى منظومة من الأفكار يتحدد من خلالها موقف أو هدف معين، إذ تختلف عملية الإبداع الروائي من روائي لآخر، وتختلف كيفية التعبير عن الأفكار وكذا تختلف الخلفيات والتصورات، فتصبح المادة الأولية التي سميناها بالإيديولوجية صفة حسب الخلفية المعرفية لكاتب ما فلهذا لا تتمتع بالقوة التي هي في الواقع.

إن الكتابة الإيديولوجية في الرواية الجزائرية تأسست بفعل التغيرات والتطورات التي

حصلت في البنية السياسية والفكرية والاقتصادية الجزائرية والكتابة الروائية الجزائرية بطبعها دائمة الاتصال بواقعها السياسي المضطرب وكان موضوع الروائيين الجزائريين هو القضايا السياسية.

عاش المجتمع الجزائري أحداث كبيرة في مسيرة الثورة التي أثرت في الفكر الجزائري، فخلفت الثورة بعد الاستقلال آثار الأزمة التي كانت بادية بوضوح في أعمال الروائيين، إذ رافقوا السلطة والنظام السياسي نحو الاشتراكية خاصة عند الروائي الطاهر وطار" والثورة سواء عندما يقصد بها حرب التحرير خاصة والثورة الاجتماعية عامة صارت موضوعا متداولا بكثرة في الرواية الجزائرية"[1].

معظم الروايات الجزائرية في فترة التسعينات تحدثت عن الأزمة الأمنية التي سادت في تلك الفترة، حيث عرف المجتمع الجزائري أزمة أمنية نظرا للنظام السياسي السائد والظلام الدامس الذي حل في نفوس الشعب، من بين هذه الروايات نجد الشمعة والدهاليز للطاهر

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000،ص11.

وطار، إضافة إلى رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة زهور الأزمنة المتوحشة لجيلالي خلاص وغيرها. عكست هذه الروايات أزمة الشعب الجزائري الذي يتخبط في نظام سوداوي يسوده التأزم والصراع، إذ تحدث إبراهيم سعدي عن أهم الأحداث التي عاشتها الجزائر وتتمثل في الحرمان، الظلم، العنف، الاستبداد، موجة التطرف التي سادت في تلك الفترة بسبب الصراع بين الفئات التي تسعى إلى فرض مبادئها السياسية.

إن هاجس الإرهاب وقع في العقول كوقع الثورة التحريرية، ومن الروايات التي جاءت بشكل صريح رواية الطاهر وطار" العشق والموت في زمن الحراشي "التي تصور صراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية، والذين كانوا مدعومين سريا من حرب الطليعة الاشتراكية"[1].

تميزت بعض الروايات بالإيديولوجية الاشتراكية بفعل الأوضاع السائدة وهي كثيرة في روايات الطاهر وطار. والروائي الطاهر وطار في عمله هذا كان يكتب ما هو سائد في تلك الفترة، إضافة إلى هؤلاء الروائيين نجد كذلك رشيد بوجدرة "تيميمون" التي ظهرت خلال الفترة الساخنة من الجحيم الإرهابي بالجزائر.

إن مثل هذه الروايات تارة تتخذ أبعاد نفسية اجتماعية وتارة تأخذ أبعادا سياسية، إلى جانب العنف الذي كان وراءه الإرهاب في فترة العشرية السوداء والصراع السياسي وعدم الاستقرار نجد العنف الاجتماعي الذي عاشته الأحياء الجزائرية والمجتمع الجزائري بصفة

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ، ص 96.

عامة. خيم على الشعب الجزائري سواد حالك، وأثر فيه تأثيرا بليغا، خلق صراع بين فئات المجتمع الواحد كأنها حروب أهلية،

إلى جانب الإيديولوجيات المتعددة، نجد الإيديولوجية الإسلامية التي تتخذ الطابع الديني داخل العمل الروائي، إذ استعملتها بعض النصوص كسلاح لإظهار ما تخفيه من غايات وأهداف، تختلف الإيديولوجيات على حسب الأفكار التي يتبناها الإيديولوجي، الإيديولوجيات السياسية التي تبنتها الحركات النضالية تسعى إلى خلق أحزاب وفئات للإفصاح عن مطالبها ومبادئها، أما الإيديولوجية الإسلامية لها أفكار نابعة من صميم المعتقد الديني وتفاعل البشر مع النصوص القرآنية،"وقد تشابك الديني مع الإيديولوجي في المتن الروائي الجزائري عند العديد من كتاب الرواية"، كما هو الحال بالنسبة لمدونة الدراسة فنجد عز الدين جلاوجي قد وظف النصوص الدينية بكثرة في الروايتين والرواية الثانية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، من الوهلة الأولى ومن خلال عتبة العنوان نلاحظ توظيف لفظة المهدي المنتظر التي هي جزء من المعتقد الإسلامي لدى الشعوب الاسلامية بصفة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة.

ومن خلال دراستي للمتنين الروائيين عينة الدراسة وجدت أن البعد الإيديولويجي لتوظيف التراث الشعبي، كان حاضرا من خلال توظيف عز الدين جلاوجي للنصوص الدينية (القرآن والحديث والقصص الديني...)، والتي ذكرتها في الفصل الثاني.

4-1 تجليات البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء

بالرجوع إلى متن الرواية نجد أن انعكاس البعد الإيديولوجي كان من خلال جملة من التوظيفات الدينية التي تمثلت في نصوص من الوحيين القرآن والسنة وذكرت منها بعض النماذج، لإبراز إيديولوجية كل من الكاتب والشخصيات الموظفة في الرواية التي تعد مرآة

عاكسة لثقافة المجتمع الجزائري التي لها امتداد شاسع بتعاليم الدين الإسلامي، فإيديولوجية عز الدين جلاوجي في كتابة الرواية مستمدة في أغلبها من النصوص الدينية، وذلك ملاحظ للمتمحص في متونه الروائية من خلال جملة من الاقتباسات التي أوردها في هاته النصوص نذكر منها: رواية سرادق الحلم والفجيعة والفراشات والغيلان...، وأذكر من هذه النصوص الموظفة في رواية الرماد الذي غسل الماء الآتي:

*ما جاء على لسان **إمام الحي** في حق **كوثر** :"سبحان الله يخرج الحي من الميت"[1].
مستمدة من الآية ﴿ قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ ﴾"[2].

يكمن دور الكاتب في جعل فكرة التي أخذها من جماعة أو مجتمع أو طبقة ونقلها وإعادة صياغتها في قالب جمالي تساهم فيها ذاتية الكاتب وموضوعية الواقع، وهذه العملية الإبداعية تجعل النص الروائي جزئي في حيثياته، لأنه غير مباشر مما يجعل الأفكار جزئية لكن في صورته الفنية يكون نص روائي مكتمل في بنائه وتركيبه.

"الرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل في نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا"[3].

*ما جاء على لسان **الممرض** "صدقت. .**سليمة المرنيني**. .إنا لله وإنا إليه راجعون"[4].
مقتبسة من الآية﴿" الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾"[5].

[1] مصدر سابق ، ص 61.
[2] سورة يونس، الآية 31.
[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، 1998، ص27 .
[4] مصدر سابق ، ص101.
[5] سورة البقرة، الآية 156.

* " ارتفع صوت المقرئ﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ (1)﴾[1][2]

* وفي موقف آخر حينما تجيش النفس تتقيأ آلامها وجراحها لا يبلسمها إلا القول الثابت" ما أقساك أيها الزمن الغادر، كلما فتحنا كوة للشمس أغلقتها. وارتدت نوارة عن فجاج وساوسها، وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن بداخلها:

كل شيء بالمكتوب، وفي كل تأخر خير ولكن الإنسان خلق عجولا "[3]. فيجتمع القرآن والمثل معا، ليصنعا مشهدا من مشاهد الصبر واليقين ﴿ قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ (51)﴾[4]، وسكت صالح فاسحا المجال لسالم حتى يفرغ ثورته على الحكام وحين انتهى إليه قوله:

ونحن أيضا السبب" كما تكونوا يول عليكم..."[5] .

تقتحم الصيغة الجمالية في الكتابة الروائية، فتجعل نقل الواقع غير مباشر وتحدث لوسيان غولدمان في هذا الصدد عن الرواية" باعتبارها تعبيرا عن رؤية تتكون من وجهة نظره داخل جماعة أو طبقة معينة، انطلاقا من واقعها وواقع صراعها مع الجماعات الأخرى ويتمثل دور الكاتب في التعبير عن هذه الرؤية بشكل أكثر اكتمالا، فالمبدع ليس هو صاحب الفكرة في العمل الروائي وإنما يقوم بنقلها والتعبير عنها، ومن ثمة فإن دور الكاتب يكمن في الصياغة الجمالية لتبقى الرواية إنتاج الجماعة والطبقة"[6].

---

[1] سورة القمر، الآية 01.

[2] مصدر سابق ، ص 102.

[3] المصدر نفسه، ص 120.

[4] سورة التوبة، الآية 51.

[5] مصدر سابق ، ص69.

[6] سعيد علوش، الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي، بيروت، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط2 ،1981،ص60.

لقد أراد سالم بذلك أن يرد ما آل إليه المجتمع إلى المجتمع، فهو من جنى على نفسه، واستحضر بذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم "ثم كما تكونوا يولى أو يؤمر عليكم"[1].

*ها هو صالح رفيق سالم بوطويل في موقف المواساة، وتفريج الكرب، يحاول أن يزيح عن صاحبه الغبن" سمع صوتا يرتفع من بعيد :خيرا خيرا، فاتخذه مركبا لبلوغ ضفة صاحبه:

قال الفأل خيرا خيرا. تفاءلوا خيرا تجدوه. إحك يا سالم لتتخلص من كابوسك"[2]

لم يأت الحديث بلفظ "تفاءلوا خيرا تجدوه "فهو من العبارات الدارجة على الألسن، فعن أنس رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " :لا عدوى ولا طيرة، ويعجبني الفأل، قالوا: وما الفأل؟ قال :كلمة طيبة" [3].

وحضر الحديث النبوي الشريف مرة أخرى فعن أنس بن مالك قال :قال رسول صلى الله عليه وسلم " :كاد الفقر أن يكون كفرا وكاد الحسد أن يغلب القدر"[4] كانت هذه بعض النماذج التي وظفها عز الدين جلاوجي في رواية الرماد الذي غسل الماء والتي بدورها أبرزت الجانب الايديولوجي لتوظيف التراث الشعبي في الرواية.

4-2 تجليات البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

تجلى هذا البعد من خلال جملة من التوظيفات اقتبسها الكاتب من القرآن الكريم ليعكس ايديلوجية المجتمع الجزائري الذي يعد الدين بالنسبة له المرجع الأساسي في جل القضايا ، فوردت * الآية ﴿ وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ

[1] محمد بن سلامة القضاعي، مسند الشهاب، ص336.

[2] مصدر سابق ، ص 98.

[3] الإمام النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين ص 469.

[4] البيهقي، الجامع لشعب الإيمان،، ص12.

الْهُدَىٰ وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ﴾ [1].

جاءت في الأولى على لسان الراوي في مشهد وصفي لحال العربي، خاصة ما كان يجوش في داخله وعلامات الاستفهام التي كان يطرحها على نفسه وهو يستحضر الحياة التي يعيشها في القرية، في ظل قوم هم ليسوا على ديننا " كلما ذكرت كلمة اليهود والنصارى في القرآن إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب أنهما فرنسا وتذكر تعليقه مستشهدا بالأية ".[2]

إن العنف السياسي والعنف الاجتماعي حدثان انعكسا على حياة الناس، والعنف الذي عصف بالجزائر في تلك السنوات، موضوع معظم الأعمال الروائية الجزائرية في تسعينات القرن العشرين، وأصبح تجربة جوهرية مر بها المجتمع الجزائري، خصوصا أن الرواية من بين كل الأنواع الأدبية التي كانت أكثر التصاقا بالواقع والأكثر تعبيرا عنه، وهكذا كانت رواية التسعينات تحمل طابع التضامن مع الشعب، فالروائي أثناء الكتابة الروائية فإنه يجسد نوع الإيديولوجيات التي طبعت لدى فئات المجتمع. بعض الروايات عكست الطابع السياسي والصراع والتأزم الأمني حيث تتسم مثل هذه الروايات بلمسة" تاريخية أزموية بامتياز فقد مثلت استجابة فنية صادقة ومعمقة لذلك المثير الجلل الذي أصطلح عليه إعلاميا بالعشرية السوداء[3]". إضافة إلى هاجس العنف السياسي الذي خلق أزمة أمنية في الجزائر نجد عنف خلقته جماعات إرهابية في فترة العشرية السوداء أفرزت أزمة أدت إلى هاجس فوضوي عم الأجواء". إن الإرهاب ليس حدث بسيط في حياة المجتمع وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها"[4].

---

[1] سورة البقرة، الآية 120.

[2] مصدر سابق ، ص 32.

[3] بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، أطروحة دكتوراه،إعداد: محمد أمين بحري،إشراف الأستاذ: بشير بويجرة ، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة،2009-2008،ص157.

[4] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص11.

* ويأتي توظيف القرآن الكريم في موقف آخر يتطلب الصبر والجلد عن المصيبة "إنا لله وإنا إليه راجعون"[1]. مجتزأة من الآية الكريمة ﴿ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾[2]. جاء ذكر هذه الآية على لسان الكل حينما ذهبوا لدفن الربح بنت ابراهيم زوجة خليفة في موقف مهيب مليء بالخوف والحسرة "لا أحد تأكد مما شاع عن موتها"[3].

*وتوظف سورة الفاتحة بما يدل عليها (سورة الفاتحة)، فقد تعود الناس قراءة الفاتحة في كثير من مواقفهم الاجتماعية، (الزواج، الدعاء بعد الطعام...الخ)، لكن جاء توظيفها هذه المرة في موقف ظاهره عقد زواج، اشتد فيه الصراع و الملاسنة الكلامية بين القايد عباس والزيتوني، ففضه سي الطالب "وتدخل سي الطالب ليأخذ الكلام مجرى آخر:

المهم جئناكم نطلب ابنتكم لابننا سالم...وخيم الصمت لحظات على الجميع أيضا قطعه صوت سي الطالب: فلنقرأ الفاتحة"[4].

إن النصوص الدينية من قرآن وحديث تعكس البعد الايديولوجي لتوظيف المادة التراثية التي تكشف القناع الايديولوجي للكاتب فتوظيف هذه النصوص تفصح عن مدى تشبع الروائي من الجانب الديني ، وحسن سبك هذه النصوص مع السرد الروائي .

* ووظفت ثلاث آيات من سورة الفلق " أحست حمامة بضيق التنفس وراحت دقات قلبها تتسارع ورددت في نفسها مبتهلة ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3)﴾[5] ".وابتعدت عن البيت" [6]. لقد جاء ذكر هذه الآيات على لسان الراوي في وصف حال حمامة وهي تطبق خطة الهرب مع العربي بعيدا عن القرية حتى

---

[1] مصدر سابق ، ص48.

[2] سورة البقرة، الآية156.

[3] مصدر سابق ، ص 48.

[4] المصدر نفسه ، ص 53.

[5] سورة الفلق، الآيات 01-02-03.

[6] مصدر سابق ، ص 109.

لايطالهما القايد عباس وجنوده، إن أفضل ما يلجأ إليه العبد وهو يشعر بالخوف، الاستئناس بالقرآن الكريم، ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ (28)﴾[1].

* وقد جاء توظيف ألفاظ القرآن الكريم في كثير من المواقف، تعزيزا للبعد الإيديولوجي، ومرد ذلك كله كما أشرنا سابقا إلى ثراء المعجم الديني للمؤلف واغترافه منه ليقينه بقوة اللفظ القرآني وإعجازه، وتشرب الشخصيات للثقافة الدينية وقداسة القرآن في نفوسهم، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان الربح بنت إبراهيم وهي تخاطب زوجها خليفة في أحلام اليقظة..."لا تحزن أنا في جنة الخلد... كل امرأة مظلومة جزاؤها الفردوس... أنا في عليين... لا تقتل الكلب... دعه يرد إلى أرذل العمر"[2].

*وجاءت ألفاظ القرآن الكريم في موقف آخر "إنها فاتحة لحرب لا تبقي و لا تذر" [3]. جاءت مع وصف حال القايد عباس بعدما خيب أولاد سيدي علي أمله في خطبة حمامة وردوا فرسانه منهزمين وسماعه لخبر خطبة العربي لحمامة، فقد جاء لفظ ﴿ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ (28) ﴾[4]. في وصف أهوال النار واستخدمها المؤلف لأن الحرب من صور الدمار تأتي على الأخضر واليابس وعادة تكون الحرب بين القبائل أشرس تداس فيها القيم وتؤجج فيها العصبية وتقطع فيها الأرحام والصلات فتكون أبشع. من ذلك أيضا ما جاء من ذكر جزء من الآية في موقف سجال بين العربي وفرحات عباس "ومن تولهم منكم فهو منهم ألم تقرأ هذا يا عباس"[5]. والمجتزأة من الآية ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَىٰ أَوْلِيَاءَ

[1] سورة الرعد، الآية 28.
[2] مصدر سابق ، ص 94.
[3] المصدر نفسه، ص 103.
[4] سورة المدثر، الآية 28.
[5] مصدر سابق ، ص 385.

بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (51) ﴾[1].

*وتعزز موقف العربي برد حسان بلخير ﴿ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2)﴾ 2.وجاءت في المشهد الحواري الذي دار في الاجتماع الذي عقده فرحات عباس، فالآية الكريمة نزلت في حق قريش وهي صالحة لكل زمان ومكان.

* "زار معه أمقران في محله واكتشف معه مهنة الحدادة، وهو يدخل الحديد في الفحم الحجري، فإذا به يلين بين يديه كما لان للنبي داوود"[3]. مجتزأة من الآية الكريمة ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10)﴾[4].

وجاء ذكر معجزة سيدنا موسى على لسان خليفة "هذه عصا سيدك الشهيد، أبي البطل وهاهي تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون" [5]. مجتزأة من الآية الكريمة ﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ (63) وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ (64) وَأَنجَيْنَا مُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ (65) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ (66)﴾[6].

وجاء توظيف قصة سيدنا يوسف في "ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتهن في جمالها، تسمرت حمامة في فتنتها وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتمت: سبحان الله" [7]. ما حدث في الحقيقة أن النسوة انبهرن بجمال سيدنا يوسف قال تعالى: ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ

[1] سورة المائدة، الآية 51.
[2] سورة الكافرون، الآية 02.
[3] مصدر سابق ، ص131-132.
[4] سورة سبأ، الآية 10.
[5] مصدر سابق ، ص 153.
[6] سورة الشعراء، الأية 63-64-65-66.
[7] مصدر سابق ، ص 176.

إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (31)﴾ [1].

وفي هذا الصدد يشير الحبيب مونسي إلى أن "شأن القصة مماثل لحقيقة اللوحة الفنية، فليست القصة شخصيات، وزمانا ومكانا، بل ليس لإحداها من شأن في الترتيب السردي.لأن عزلها على النحو الذي تسلكه الدراسات السردية الحديثة، يبدد طاقتها، ويذهب التلاحم الذي يكسب العنصر السردي قيمته الفعلية النابعة من الاندماج الكلي في البناء العام"[2] .

إن هذه الإيديولوجية ذات الطابع الديني والتي اقتحمت النص الروائي شكلت في نهاية المطاف عملين روائيين عكسا الواقع وجعلاه كأنه واقع ملموس في قالب فني جمالي يأخذ مكانته المتميزة في الساحة الأدبية، إلا أن تعدد هذه الإيديولوجية في المتن الحكائي الواحد أو الرواية الواحدة يشكل أزمة الصراع الإيديولوجي مثل ما هو في الواقع، وهذا الصراع يتضافر فيما بينه ليكون وحدة متكاملة في بنياته وتركيباته السردية.

[1] سورة يوسف، الآية 31.

2 الحبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم الرؤيا بؤرة التشكيل السردي،مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة ،2010،متاح على الموقع :https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/113/2/1/24372 ص 02.

خاتـــــمة

خاتمة

في ختام هذا البحث الموسوم : " التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي أنماطه وأبعاده "، روايتي: – **الرماد الذي غسل الماء – حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** انتهيت إلى جملة من النتائج منها:

* فسحت الروايتان المجال في وجه التراث الشعبي بمختلف ينابيعه، واحتضنتاه بقوة، فكانتا بذلك موردا دلاليا متعدد المرجعيات والينابيع والاستدعاءات المختلفة التي نهلت من التراث الشعبي على أوسع نطاق مما ساهم في بلورة تمثلات المجتمع الجزائري لتراثه الى درجة كبيرة من الجلاء والوضوح ..

* ان جل ما ورد في الروايتين جاء نابعا من الفئات الشعبية، مثل أسماء الشخصيات (العربي، بدرة، نوارة....)، والمؤشرات الزمانية (الصباح، المساء، بعد العصر...) والأمكنة (المسجد، الضريح...) والعادات والتقاليد، والطقوس والأعراف (الزواج، الموت...) واللغة في قسم منها (الزجل، العامية العربية الجزائرية...)، مما أضفى عليهما مسحة جمالية، وأهلهما لتكونا روايتين جديدتين، ومنحهما بعدا إنسانيا.

*عملت الرواياتان على رد الاعتبار للتراث الشعبي، والاحتفاء به، والنظر إليه نظرة موضوعية متفتحة، وإجلاء ما يخبئه بين ثناياه ، ضد تلك الرؤية الاستعلائية الفوقية العمودية التي تراه عن جهل وعدم تبصر ، موروثا مغرقا في المحلية، لا قيمة له، ولا حياة ولا إشعاع فيه، ولا امتداد له خارج بيئته الجغرافية "، إذ يعد تصور كثير من الأدباء، ضعيفا في تناولهم للتراث الشعبي مما أدى بهم إلى الانحياز للثقافة الرسمية. فهو يمثل عامة الشعب الأمية الجاهلة، وبالتالي، يجب إقصاؤه وازدراؤه وعدم الالتفات إليه.

*لا يكاد يستغني الأدب الرسمي أو الخاص عن الأدب الشعبي، فمن الثاني يمتح الأول، ومن رموزه وحكاياته وأساطيره وخرافاته وقصصه وأشعاره... ينهل، فما هو شعبي ،

هو الذي يتمتع بالحيوية والحياة، وهو الذي يغطي مساحة الواقع ويشكل ثقافته حتى أن "العلاقة بين التراث الشعبي والثقافة الرسمية قضية تاريخية واجتماعية واقتصادية أكثر منها فكرية، فالنشاطات التي يمارسها الإنسان الشعبي قائمة على الصراع مع العالم الخارجي والتجربة الحسية، قبل أن تكون تعبيرا عن موقف نظري من الحياة .

*وظف عز الدين جلاوجي المادة التراثية بأسلوب عمل فيه على تلاحم الشخصية مع دورها الاجتماعي في الروايتين، حيث حلقة وصل بين القيم والمعايير الشعبية التي تنظم سلوك الشخصية وبين الدور الذي تقوم به.

*التراث الشعبي فيه إثراء للغتنا وجمع لشتاتنا ومساهمة في مخطط نمونا.

كما يلزمنا أن نحيي تراثنا، ونذيعه في كل مكان، حتى يتأتى للشعب بمختلف أطيافه أن يحفظه، ويصونه، ويحب أبطاله الذين انتصروا على القوى المعترضة سبلهم، ويعتز الاعتزاز كله بهم، ويمنحهم ما يستحقونه من تقدير واحترام...

ولا ينبغي لنا أن نتنكر له، ولا أن نثور عليه، لأن "التنكر لتراث الأجداد جناية وعار، والأمة التي تعتز بتراثها ليست جديرة بالاعتبار ، ولأن الثورة عليه وانتزاع النفس من أصولها واستئصالها من جذورها تجعل الإنسان ضائعا تائها في الحياة، ثم إن في الاعتناء به اهتماما بالذات الإنسانية وغوصا في كينونتها الضاربة في أعماق الزمان، لأنه يربي مخيالها، ويوجد فكرها، ويمثل عصب حياتها، وعمودها الفقري، والشعب هو الذي يحمل الثقافة، وهو الذي يصنعها، وهو الذي يضمن استمراريتها وديمومتها.

*اعتمد عز الدين جلاوجي في توظيفه للتراث الشعبي على الرمز الذي أسهم في إنتاج دلالات اجتماعية وفكرية وجمالية.

*استعمل عز الدين جلاوجي أساليب لغوية متنوعة ، من خلال الارتقاء بمستوى اللغة العامية من مستواها المتداول بين الناس في الحياة اليومية إلى لغة مهذبة بين شخصيات الرواية المجازية.

* عملت الروايتان على تصوير المجتمع الجزائري، وما يعانيه من تهميش واستعباد سلطوي، وواقع الفئات المسحوقة والشرائح المستضعفة، وما تسلم به من بعض الخرافات، وما تؤمن به من معتقدات بلورت وعيها، وغدت جزءا لا يتجزأ منه ، إذ "عبر التراث الشعبي في الروايات عن احتياجات الإنسان الشعبي وصراعه مع الطبيعة ومع القوى الاجتماعية التي أسهمت في إنتاج مظاهر الضعف في عناصره الشعبية التي شكلت بدورها جزءا كبيرا ممن حياته.

* عملت الروايتان على إبراز تركيبة المجتمع الجزائري العرقية أو الإثنية (العرب، الأمازيغ أو البربر، اليهود)، ومدى التعايش والتآلف القائمين بين مكوناتها، كما دعت الروايتين إلى وجوب سيادة المحبة والسلم ومقت التسلط، ونبذ التعصب الأعمى وإدانته، ورفض الهوية الفردية المتقوقعة، وتجاور الموروث الثقافي لغويا وشعبيا، وتفاعله تفاعلا إيجابيا بناء.

آمل أن أكون قد وفقت في إجلاء ما تضمنته روايتا الرماد الذي غسل الماء وحوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر من تراث شعبي، ونرى لهذا السبب ان العناية بالتراث تحتاج الى نظرة واعية تستدعي مشاركة واسعة من الأطراف التي لها القدرة على تفعيله وتمكينه من التبلور والتأثير والمحافظة عليه ، من خلال دمجه ضمن برامج الجامعات ومقررات الصفوف الثانوية والإعدادية والابتدائية، وتزيل عنه الغبار،

لأن في ذلك صيانة لوجودنا وإدراكا لقيمنا، وجمعا لشتاتنا، لا أسير الرفوف، رهين المتاحف.

مسرد المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

مصادر البحث :

1 ـعز الدين جلاوجي، رواية الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت .

2 ـعز الدين جلاوجي، رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت .

قائمة المراجع بالعربية:

1 ـابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مج2، دار صادر، بيروت، 1990.

2 ـابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الجزء الرابع، ج4، دار المعرفة، بيروت، 1997.

3 ـابن الرومي، الديوان، الجزء الأول، ج1، شرح وتحقيق عبد الأمير مهنا، دار الهلال، بيروت،1991.

4 ـأبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مؤسسة الرسالة،1992.

5 ـأحمد رضا، معجم متن اللغة ، المجلد الخامس، مج5، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

6 ـأحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

7 ـإدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، الجزء الأول، ج1، مكتبة الرشاد للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

8 -البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق مختار أحمد الندوي، عبد العلي عبد الحميد حامد، مج09، مكتبة الرشد، السعودية، الرياض، ط1، 2003.

9 -الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية ، الجزء الأول، ج1، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

10 -الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط6، 1993.

11 -الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الثاني، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1985.

12 -الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية، الدار العالمية بيروت، 1993.

13 -الطاهر بلحيا ، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر،2000.

14 -الطيب تيزيني، من التراث إلى الثورة حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي، دار ابن خلدون، ط2، 1978.

15 -النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تعليق وتحقيق ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2007.

16 بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005.

17 بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009.

18 بشير بويجرة محمد، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران، ط 2، 2006.

19 جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة،1987.

20 جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران ، الجزائر ،د.ت.

21 حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي، مقاربة أنتروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر ،2009.

22 حسن فهيم، قصة الأنثروبولوجيا فصول في تاريخ الإنسان ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.

23 حسن حنفي، التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1980.

24 حسن علي المخلف، التراث والسرد، إصدارات إدارة البحث والدراسات الثقافية ، وزارة الثقافة والفنون والتراث قطر، ط1، 2010.

25 حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، 2002.

26 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

27 خليل أبو جهجه ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.

28 داود سلمان الشوهي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

29 رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي نظرية نقدية منهجية ، دار الفارابي، بيروت، 1989.

30 لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية،1979.

31 محمد بن سلامة القضاعي، مسند الشهاب، تح: حمدي عبد المجيد السلفي، المجلد الأول، مج 01، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985،

32 مازن صلاح مطبقاني، عبد الحميد بن باديس العالم الرباني والزعيم السياسي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1999.

33 محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967.

34 مصطفى تيلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، دار الفارابي بيروت لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011.

35 محمد عابد الجابري ، التراث والحداثة دراسات ومناقشات ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

36 مراد عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية(1914-1986)، دار المعارف، القاهرة، 1991.

37 مدحت الجبار، الشاعر والتراث دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء الإسكندرية.

38 محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، تونس، 1992.

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

40 محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1979.

41 محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983.

42 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد كتاب العرب، دمشق،2000.

43 ماهر راضي، فن الضوء، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق،2005.

44 ميجان الرويلي، سعد اليازعي، دليل النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

45 نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

46 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ –بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

47 نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، د.ت .

48 صبري مسلم، التوظيف مستقبل التراث الشعبي، أبحاث في التراث الشعبي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

49 صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة.

50 صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.

51 عيسى الشماس ، مدخل إلى علم الإنسان الأنثروبولوجيا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004.

52 عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويل، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

53 عبد السلام هارون ، التراث العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2014.

54 علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

55 عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ط3 ، دار العربية للكتاب، ليبيا /تونس، 1977.

56 عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد ابن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، 2008.

57 عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

58 عبد الحميد ابن هدوقة، رواية ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.

59 عبد الملك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، آنفوبرنت، المغرب، 2007.

60 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1995.

61 ـ عبد العزيز حمودة، علم الجمال والنقد الحديث، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1999.

62 ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1978.

63 ـ عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الحديثة، ط1، 1988.

64 ـ عقيل مهدي، السؤال الجمالي، سلسلة عشتار الثقافية، إصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، بغداد، 2007.

65 ـ عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وانساق الثقافة، منشورات الاختلاف، فلسفة المعني بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الجزائر، ط1، 2010.

66 ـ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

67 ـ عمار بلحسن، الأدب والايدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984 .

68 ـ علي عبد العزيز عدلاوي، الأمثال الشعبية، ضوابط وأصول، منطقة الجلفة نموذجا، مراجعة بشير هزرشي، دار الأوراسية، الجزائر، ط1، 2010.

69 ـ عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

70 ـ عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 1، عالم الكتب، 2008.

71 ـ فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات إسلامية وعربية أخرى، دار الشروق، عمان، 1985.

72 فريد الزاهي، الحكاية والتخيل، دراسة في السرد الروائي والقصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

73 سعيد علوش، الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي، بيروت، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط2 ، 1981.

74 سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1997.

75 سعد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،1989.

76 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، سياق المركز القومي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1989.

77 سوزان باسنت، التجريب في مسرح المرأة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، القاهرة،1997.

78 سيد علي اسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي.

79 شاكر مصطفى مسلم، المدخل إلى الانتروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، 1975.

80 شعيب حليفي، هوية العلامات، دار الثقافة، الدار البيضاء،2005.

81 وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية – دراسة– ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001.

82 ياسين النصير، دلالة المكان، دار ثقافة الأطفال، بغداد،1982.

83 يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1 .

قائمة المراجع المترجمة:

1 –إدغاريش فكر فرويد، ترجمة: جوزيف عبد الله، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 ،1986.

2 – آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة:، وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ، القاهرة،2003 .

3 – آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبرا هيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

4 – تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة،1991 .

5 – مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت،1997.

6 – ناثان نوبلز، حوار الراوية، ترجمة: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،1987.

7 – فابريتزيو كروتشاني، فضاء المسرح، ترجمة: أماني فوزي حبيش، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2001 ص97.

8 – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بن كراد، محفوظة لدار الكلام، الرباط، المغرب،1990.

9 – هربرت ماركوز، البعد الجمالي نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة،1979.

قائمة المراجع بالأجنبية:

1- Golden stein (J.P) pour lire le roman ; Ed.du culot ; De bock paris 1989

2- Encyclopedia univsaisha، corpus1، Etymologie، Fungi imperfect، Editeur à Paris، 1990..

قائمة المقالات والابحاث العلمية في المجلات والدوريات:

1 - أمير إسكندر، مواقف في التراث، مجلة آفاق عربية، العدد الثاني، بغداد، 1975.

2 - إبراهيم عبد الله غلوم، حضور التراث في النص المسرحي في الكويت الأوهام والمتناقضات، مهرجان القرين الثقافي الثامن، دولة الكويت بتاريخ:12-31جانفي 2002.

3 - التلي بن الشيخ، أهمية التراث، مجلة آمال، العدد 21، 22/جوان-أوت 1974.

4 - الحبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم الرؤيا بؤرة التشكيل السردي،مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة ،2010.

5 - الطاهر روابنية، الرواية والتراث البحث عن أفق حداثي في الكتابة، مجلة الآداب، العدد الثاني، جامعة قسنطينة، 1995.

6 - رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، الكويت،1972.

7 - لطفي الخوري، أهمية دراسة التراث الشعبي، مجلة الطليعة الأدبية، دار الجاحظ، العراق، ع05، 1979.

8 - منى بشلم، مقال بعنوان: تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي، مجلة منتدى الأستاذ، العدد 11، نوفمبر 2011.

9 – مكارم الغمري، الرواية الروسية في ق19 ، مجلة عالم المعرفة، ع40 ، الكويت، أفريل 1981.

10 محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم، عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي في العمل الفني، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 59، 2009.

11 مصطفى رمضاني، توظيف التراث واشكالية التفاصيل في المسرح العربي، مجلة الفكر، العدد الرابع،1987.

12 صفوت كمال، اقتراحات ووجهة نظر حول موضوع تحديث الفلوكلور العربي، مجلة التراث الشعبي، العدد الرابع، بغداد، 1977.

13 صادق السلمي، الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمنية، مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، دار الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، العدد 31، 2015.

14 سلام، رفعت، بحثا عن التراث الشعبي العربي، مجلة المنار، العدد 2، شباط، بغداد، 1985.

15 عادل كامل، البعد الجمالي في الاتجاهات الفنية، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، بغداد، 1983.

16 عبد الإله كمال الدين، الموروث الشعبي وأثره في المسرح البصري، مجلة التواث الشعبي، العدد الثالث، بغداد، 1989.

17 عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، العدد 52، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

18 عزيز باكوش، مقال بعنوان: كتاب أنثروبولوجيا الأدب دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، عياد أبلال، الحوار المتمدن–العدد: 3406 – جوان 2011

19 -عادل كامل، البعد الجمالي في الاتجاهات الفنية، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، بغداد،1983.

20 -شفيقة عاشور، مقال بعنوان: الشخصيات التاريخية المفعّلة للأحداث الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي. مجلة المدونة، العدد 02، تاريخ النشر:30 ديسمبر 2012.

قائمة الرسائل الجامعية:

1 – بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية، أطروحة الدكتوراه، إعداد: محمد أمين بحري،إشراف الأستاذ :جاب الله السعسد ، ، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

2 – الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية ،-دراسة ميدانية في مدينة المسيلة،رسالة ماجيستير من إعدادا الطالب :عزي بوخالفة ،إشراف الأستاذة :روزلين ليلى ،جامعة الجزائر ،1994.

3 – صورة الفرنسي في الرواية الجزائرية المعاصرة،رسالة دكتوراه ،إعداد الطالب:وافي حليمة ، إشراف الأستاذ :فرعون بخالد، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، 2017/2016.

4 – الظواهر اللاآرسطية في المسرح العربي المعاصر(1964-1989)، رسالة دكتوراه الدولة، إعداد: عبد القادر بوشيبة،إشراف : بشير بويجرة ، جامعة وهران،2003/2002.

قائمة المواقع الالكترونية:

1 - بوشعيب الساوري، بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، دراسات نقدية لرواية الأديب عز الدين جلاوجي ديوان العرب، كتاب الكتروني متاح على الموقع:
https://www.diwanalarab.com/IMG/pdf/jalaamije.pdf

2 -داود محمد، مقال بعنوان: البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي ، المصدر: كتاب: أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر الصادر عن المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر :www.aranthropos.com البعد- الأنثروبولوجي-للنص- الأدبي.

3 -كمال الرياحي، استراتيجية التناص وحيادية الكاتب، ديوان العرب، متاح على الموقع: www.diwanalarab.com

4 -حمدي عابدين، أمثال المصريين تحكي أمزجتهم www.odabasham.net

5 -محمد أمين سويدي، الأسس الرمزية والأسطورية لنشأة الأخلاق وسيكولوجية فرويد، http://www.acofps.com/vp/showthred.php?t

6 -محمد التونجي، مقال بعنوان: شهرزاد وشهريار، بين الجدور والفروع، متاح على الموقع: http://alantologia.com/page/17104

7 -عبد الحميد بواريو، أكاديميون وأدباء يسبرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الهدهد صحيفة الكترونية -www.hddhod.com

8 -غزلان هاشمي، مقال بعنوان: التاريخ بين الإمكان المتحقق والمتخيل السردي -حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، متاح على الموقع التالي:

http://www.djelfa.info/ar/mag_cult/6600.html?print

9 -وافية بن مسعود، مقال بعنوان: الواقعة الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، متاح على الموقع:
https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2014-roma-1990-ar-ben%20messaoud.pdf

10 -وليد بوعديلة، الإبداع السردي والانهيار الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء، دراسات نقدية لرواية الأديب عز الدين جلاوجي ديوان العرب، كتاب الكتروني متاح على الموقع: https://www.diwanalarab.com/IMG/pdf/jalaamije.pdf

11 -https://ar.wikisource.org/wiki-يوم01 :11/03

12 -عبد الحافظ بخيت،استلهام التراث في الرواية، موقع : منتديات ستار تايمز https://www.startimes.com

فهرس الآيات

فهرس الآيـــــــات		
الآيـــــــة	الســـــــورة	رقم الآية
﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴾.....	الفجر	19
﴿وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا ﴾.....	مريم	06-05
﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾...	النمل	16
﴿ قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ"﴾.....	يونس	31
﴿" الَّذِينَ إِذَا أَصَابتَهُمْ مُصِيبَة قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾.....	البقرة	156
﴿ اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ (1) ﴾.....	القمر	01
﴿ قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ (51)﴾.....	التوبة	51
﴿وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولًا (11)﴾.....	الإسراء	11
﴿ وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ قُلْ		

إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ ﴾.....	البقرة	120
﴿ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾.....	البقرة	156
سورة الفاتحة.....	الفاتحة	كاملة
﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِن شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3)﴾.....	الفلق	03-01
﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ (28)﴾.....	الرعد	28
﴿ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ (28) ﴾.....	المدثر	28
﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَىٰ أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَن يَتَوَلَّهُم مِّنكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (51) ﴾.....	المائدة	51
﴿ لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ (2)﴾.....	الكافرون	02
﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) ﴾	سبأ	10
﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ (63) وَأَزْلَفْنَا ثَمَّ الْآخَرِينَ (64) وَأَنجَيْنَا مُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُ أَجْمَعِينَ (65) ثُمَّ أَغْرَقْنَا الْآخَرِينَ (66) ﴾.....	الشعراء	66-63

﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (31)﴾.....	يوسف	31
﴿فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَه قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّه مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾.....	يوسف	23

ملخص البحث

ملخص البحث:

يدرس هذا البحث الموسوم بـ " التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي أنماطه وأبعاده " في ضوء المنهج الأنثروبولوجي روايتين من روايات عز الدين جلاوجي " الرماد الذي غسل الماء " و"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" وذلك من خلال فصل تمهيدي وأربعة فصول، حيث خصصت الفصل التمهيدي للحديث عن البعد الأنثروبولوجي للتراث الشعبي في الخطاب الروائي من خلال الوقوف على مفاهيم الأنثروبولوجيا وتفريعاتها وعلاقتها بالخطاب الروائي وكذا علاقتها بالتراث الشعبي، كما تناولت فيه التعريف بالتراث الشعبي وعناصره وعلاقته بالنص الروائي واختتمته بالحديث عن أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية.

ودرست في الفصل الأول آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث وذلك من خلال توظيف النصوص الأصلية.

- القراءة المعرفية للمجتمع وذلك من خلال المعرفة بطبيعة النصوص الموظفة.

- مفارقات الواقع وملابساته من خلال فهم الاختلافات الأدبية والسياسية والدينية على حقيقتها.

- المرجعية الشعبية للخطاب الروائي من خلال فهم المادة الموظفة.

واتجهت بالدراسة في الفصل الثلثي إلى أنماط التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

-أسلوب التوظيف السردي الجمالي للتراث الشعبي من خلال إعادة الصياغة وبناء الخطاب.

-أسلوب التوظيف السردي الديني من خلال تقديس المقدس ومراجعة الذات.

-أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي، من خلال النقد الفلسفي لمثالب المجتمع.

-أسلوب التوظيف السردي للتاريخ من خلال مرآة الواقع واكتشاف أزمنة الخطاب (الماضي والحاضر).

وتناولت في الفصل الثالث دراسة مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- المستوى السردي الشكلي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الموضوعي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي
- المستوى السردي الفني في روايات عز الدين جلاوجي

وعالجت في الفصل الرابع أبعاد التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي من خلال العناصر التالية:

- البعد الثقافي الأنثروبولوجي لروايات عز الدين جلاوجي.
- البعد النفسي من خلال عقدة أوديب وأثرها في الوعي السردي الشعبي.
- البعد الاجتماعي من خلال الصراع الطبقي ووجهة نظر عز الدين جلاوجي الشعبية.
- البعد الإيديولوجي من خلال الواقع والايدولوجيا في ذاكرة عز الدين جلاوجي الشعبية.

وكانت خاتمة البحث عبارة عن مجموعة من النتائج المتوصل إليها من هذا البحث.

Résumé de la recherche:

Cette recherche, marquée par « El tawdhif elsardi littorath elchaabi fi riwayat Ez zedine Djlawji anmatoh w abaadoh » à la lumière de l'approche anthropologique, deux romans de « al ramad alladhi ghasala al maa » d'Ezzedine Djlawji et « Haouba w rihlat al baht an al mahdi al montadhar » de Lors d'un chapitre d'introduction et quatre chapitres, elle a consacré le chapitre d'introduction à parler de l'emploi anthropologique du patrimoine populaire dans le discours narratif en identifiant les concepts de l'anthropologie et sa dispartance et son rapport au discours narratif ainsi que son rapport au patrimoine populaire, ainsi que la définition du patrimoine populaire et de ses éléments et sa relation au texte Le romancier a conclu en parlant de la méthode d'utilisation du patrimoine populaire dans le roman algérien .

Dans le premier chapitre, elle a examiné les mécanismes de recrutement narratif du patrimoine populaire dans les romans d'Ezzedine Djlawji à travers les éléments suivants :

-Recrutement esthétique narratif d'éléments patrimoniaux par l'emploi de textes originaux .

-Lecture des connaissances de la communauté par la connaissance de la nature des textes utilisés .

-Les paradoxes et les circonstances de la réalité en comprenant les différences morales, politiques et religieuses telles qu'elles sont réellement .

-Référence populaire au discours narratif par la compréhension du matériel employé.

Dans le deuxième chapitre, l'étude était basée sur les modèles de recrutement narratifs du patrimoine populaire dans les romans d'Ezzedine Djlawji à travers les éléments suivants:

-La méthode de recrutement narrative esthétique du patrimoine populaire par la refonte et la construction de la parole .

-Recrutement narratif religieux par la sanctification sacrée et l'auto-révision.

La méthode du recrutement narratif social, à travers la critique philosophique des défauts de la société .

-Le recrutement narratif de l'histoire à travers le miroir de la réalité et la découverte des temps du discours (passé et présent.(

Dans le troisième chapitre, elle a examiné les niveaux d'emploi narratif du patrimoine populaire dans les romans d'Ezzedine Djlawji à travers les éléments suivants :

-Le niveau narratif des romans d'Ezzedine Djlawji

-Le niveau narratif objectif dans les romans d'Ezzedine Djlawji

-Le niveau narratif esthétique des romans d'Ezzedine Djlawji

-Niveau narratif dans les romans d'Ezzedine Djlawji

Dans le chapitre quatre, elle a abordé les dimensions du recrutement narratif du patrimoine populaire dans les romans d'Ezzedine Djlawji à travers les éléments suivants:

-La dimension culturelle et anthropologique des romans d'Ezzedine Djlawji.

-La dimension psychologique à travers le complexe d'Œdipe et son impact sur la conscience narrative populaire.

-La dimension sociale à travers les conflits de classe et la vision populaire d'Ezzedine Djlawji .

-La dimension idéologique à travers la réalité et l'idéologie dans la mémoire d'Ezzedine Djlawji.

La conclusion de la recherche a été un ensemble de résultats de cette recherche.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	
المحتوى	**الصفحة**
مقدمة	06
الفصل التمهيدي: البعد الأنثروبولوجي لتوظيف التراث الشعبي في الخطاب الروائي	
1. الأنثروبولوجيا	17
1-1 مفاهيم الأنثروبولوجيا	17
1-2 تفريعات وأقسام الأنثروبولوجيا	21
1-3 الأنثروبولوجيا والتراث الروائي	22
1-4 الأنثروبولوجيا والخطاب الروائي	26
2. التراث الشعبي	30
2-1 مفاهيم التراث	30
2-2 عناصر التراث الشعبي	37
2-3 علاقة النص الروائي بالتراث الشعبي	38
2-4أسلوب توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية	45
الفصل الأول: آليات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	
1- التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في روايات عز الدين جلاوجي	58
1-1 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية الرماد الذي غسل الماء	58
2-1 التوظيف الجمالي السردي لعناصر التراث في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	64
2- القراءة المعرفية للمجتمع في روايات عز الدين جلاوجي	68
2-1القراءة المعرفية للمجتمع في رواية الرماد الذي غسل الماء	68
2-2 القراءة المعرفية للمجتمع في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	72
3- مفارقات الواقع وملابساته في روايات عز الدين جلاوجي	81
3-1مفارقات الواقع وملابساته في رواية الرماد الذي غسل الماء	81
3-2مفارقات الواقع وملابساته في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	86
4- المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في روايات عز الدين جلاوجي	91
4-1 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية الرماد الذي غسل الماء	91
4-2 المرجعية الشعبية للخطاب الروائي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	94

الفصل الثاني: أنماط التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	
1- أسلوب التوظيف السردي الديني في روايات عز الدين جلاوجي	106
1-1أسلوب التوظيف السردي الديني في رواية الرماد الذي غسل الماء	106
1-1-1أسلوب توظيف القرآن الكريم في رواية الرماد الذي غسل الماء	106
1-1-2أسلوب التوظيف السردي للحديث الشريف في رواية الرماد الذي غسل الماء	109
1-2أسلوب التوظيف السردي الديني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	111
1-2-1أسلوب توظيف القرآن الكريم في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	111
1-2-2أسلوب توظيف القصص الديني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	116
2- أسلوب التوظيف السردي للتاريخ في روايات عز الدين جلاوجي	117
2-1أسلوب التوظيف السردي في رواية الرماد الذي غسل الماء	117
2-2أسلوب التوظيف السردي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	119
3- أسلوب التوظيف السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي	125
3-1أسلوب التوظيف السردي الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء	125
3-2أسلوب التوظيف الجمالي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	128
4- أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في روايات عز الدين جلاوجي الرماد الذي غسل الماء	138
4-1أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية الرماد الذي غسل الماء	138
4-2أسلوب التوظيف السردي الاجتماعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	140
4-2-1أسلوب توظيف الزجل الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	140
4-2-2أسلوب توظيف الأمثال الشعبية والأقوال في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	142
4-2-3أسلوب توظيف الحكاية الشعبية الخرافية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	143
4-2-4أسلوب توظيف الأحلام في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	145
الفصل الثالث: مستويات التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عزالدين جلاوجي	
1- المستوى السردي الشكلي في روايات عز الدين جلاوجي.	150
1-1تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية الرماد الذي غسل الماء	153
1-2تجليات المستوى السردي الشكلي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	154

2- المستوى السردي الموضوعي في روايات عز الدين جلاوجي	159
2-1تجليات المستوى السردي الموضوعي في رواية الرماد الذي غسل الماء	164
2-2تجليات المستوى السردي الموضوعي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	166
3- المستوى السردي الجمالي في روايات عز الدين جلاوجي.	171
3-1تجليات المستوى السردي الجمالي في رواية الرماد الذي غسل الماء	174
3-2تجليات المستوى السردي الجمالي رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	175
4-المستوى السردي الفني في روايات عز الدين جلاوجي	178
4-1تجليات المستوى السردي الفني في رواية الرماد الذي غسل الماء	179
4-2تجليات المستوى السردي الفني في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	181
الفصل الرابع: أبعاد التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	
1- البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	191
1-1البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء.	193
1-1-1من الجانب الديني	193
1-1-2من الجانب التاريخي	195
1-1-3من الجانب الجمالي	195
1-1-4من الجانب الاجتماعي	197
1-2البعد الثقافي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	199
1-2-1من الجانب الديني	199
1-2-2من الجانب التاريخي	202
1-2-3من الجانب الجمالي	206
1-2-4من الجانب الاجتماعي	211
2- البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	212
2-1تجليات البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء	215
2-2تجليات البعد النفسي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	218
3- البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي	219

3-1تجليات البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء	222
3-2تجليات البعد الاجتماعي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	224
4- البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في روايات عز الدين جلاوجي.	225
4-1تجليات البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية الرماد الذي غسل الماء	228
4-2تجليات البعد الإيديولوجي في التوظيف السردي للتراث الشعبي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	231
خاتمة	237
مسرد المصادر والمراجع	242
فهرس الآيات	256
ملخص البحث	
Résumé	
Abstract	