الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
- برج بوعريريج -
كلية الآداب واللّـــــغات.
قسم اللّغة والأدب العربي.

تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة في رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر" لـعز الدّين جلاوجي.

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي تخصُّص: أدب حديث ومعاصر.

إعـــداد الطّـــــالبة:
- أحـــلام بـن قـدواد

إشـــراف:
د. أسـماء بن قـري.

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللّقب	الرّتبة العلميّة	الجامعة	الصّفة
01	فـؤاد عـلجي	أستاذ محاضر-ب-	برج بوعريريج	رئيـسا
02	أسـماء بن قـري	أستاذ محاضر-ب-	برج بوعريريج	مشرفا ومقرّرا
03	عاشور فاطمة الزّهرة	أستاذ محاضر -أ-	برج بوعريريج	ممـتحنا

السّنة الجامعيّة: 1445- 1446هـ / 2024-2025م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): أحلام بن قدوار ..... الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 157390237 .....

الصادرة بتاريخ: 2015/12/19 عن بلدية: مدغوسة ولاية برج بوعريريج .....

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي .....

التخصص: أدب حديث ومعاصر .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر. عنوانها:

تعالي الأشكال التراثية الشعبية في رواية
حوبة ورحلة البحث عن المصير المنتظر
لعمرين جلاوجي.

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

برج بوعريريج في: 2025/06/25

إمضاء المعني

شهادة أجل التصديق
السيد(ة): المعني
بطاقة التعريف الوطنية رقم:
مسلمة بتاريخ:
الشاهد في: 25 جوان 2025
تأشيرة للمجلس الشعبي البلدي وبتفويض منه
رئيس الحالة المدنية
حروف ذهبي

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016. الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وتـــــقدير

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿يَرْفِعُ اللّهُ الذِيْنَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾.[المجادلة: 11]

صدق الله العظيم.

الحمد لله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه، حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، على ما أفاض على نعمه، ويسّر لي طريق العلم والمعرفة، وأعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع.

والصّلاة والسّلام على سيّدنا مـحمد، خير من علّم وتعلّم، ومعلّم البشريّة الأوّل، الذي سار بنور الوحي، فهـــدى القلوب إلى الحقّ والنّور المبين.

بكلّ مشاعر الامتنان والتّقدير، أتقدّم بخالص الشّكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة، الدّكتورة أسمـاء بن قري، لما بذلته من جهد مشكور، وتوجيهات سديدة، ونصائح قيّمة، أُحيّي فيها تواضعها العلمي وروحها النّبيلة، أسأل الله تعالى أن يجزيها عنّي خير الجزاء، ويجعل ما قدّمته في ميزان حسناتها، كما يجازى المخلصون على إخلاصهم.

كما أتقدّم بالـشّكر الـجزيل إلى أعـضاء اللّـجنة المنـاقشة، لقبولهم مناقشة مذكرتي، وإلى أسـاتذة قسم اللّغة والأدب الـعربي كافة.

راجيـّة من الله أن أكون قد وفّقـت في هذا الـعمل، ومـــا توفيقي إلا باللّه، عليه تـوكّلت، وإلـيه أنيب.

الإهـــــداء

بعد مسيرة دراسيّة حملت في طيّاتها الكثير من التّحديات والسّهر، والكّد، أقـف اليّوم بكل فخر واعتزاز أمام إنجاز لطالما راودني حلمه، وآمنت بقدرتي على بلوغه.

وبكلّ صبر وطموح وعزيمة، ها أنا اليّوم أقطف ثمار هذه الرّحلة الطّويلة.

أهـــدي تخـــرّجي، بـــكلّ حـــبّ وامـــتنان:

إلى

من كان النّور في دربي، والسّند في ضعفي، والملاذ في لحظات التّردد والانكسار.

إليه، الذي احتضن روحي وحلمي، ومنحني من وقته وجهده، وصبر على تقلّبات أيّامي، وتحمّل معي مشقّة الطّريق بكلّ محبة ورضا.

إلى من كان دعمي وذراعي الأيمن، وعوني الذي لم يخذلني يوما ...

زوجـــي الحـــبيب.

إلى

الأيادي الطّاهرة التي أزالت من طريقي أشواك الفشل،

وإلى من رافقوا حلمي ورسموا ملامح هذا النّجاح،

أبنـــائي الأعـــزاء.

إلى

من كانت الدّاعم لتحقيق طموحي،

من كانت ملجئي في هذه المرحلة،

من أبصرت بها طريق حياتي واعتزازي بذاتي،

إلى القلب الحنون،

إلى من كانت دعواتها تحيطني في كلّ وقت،

أمّـــي الحـــبيّبة.

إلى

النّور الذي أضاء دربي،

العزيز الذي حملت اسمه فخرا،

معلّمي الأوّل،

الرّجل الذي سعى طوال حياته لنكون الأفضل،

أبـــي الغـــالي.

إلى

مصدر قوّتي، وداعمي في كلّ الأوقات،

إلى خير أيّامي وصفوتها،

إلى الضّلع الثّابت وأمان حياتي،

إخــوتي وأخــواتي الأحــبّاء.

إلى

من يعلو حبّهم فوق كلّ محبّة،

عـائلة زوجـي الـكريمة.

إلى

اللّواتي شاركنني مقاعد الدّراسة،

إلى كلّ من وقعت عليهنّ عيني من أهل الخير،

كنتُنّ خير الرّفيقات، وكنتُنّ دائماً دعماً وسنداً،

صـديقاتي وزميـــلاتي

شكرا لكلّ لحظة جمعتنا.

ختاماً

هذا التّخرج ليس نهاية، بل بداية لطريق جديدة.

فأسأل الله العظيم أن ينفعني بما علّمني، وأن يزيدني علما، وأن يوفّقني لما هو قادم.

أحـلام بـن قـدواد

مقدّمـــــــــة

مقـدّمة:

احتلّت الرّواية الجزائريّة المعاصرة مكانة بارزة في السّاحة الأدبيّة العربيّة، فتفوّقت على غيرها من الأجناس الأدبيّة، باعتبارها الفن الأكثر جذبا للقارئ، لما تتميّز به من قدرة على التّأثير والانغماس في عوالمها الخاصّة، ولا عجب في ذلك فقد شهدت تحوّلات وتطوّرات متسارعة جعلتها في سعي دائم نحو تجاوز الأطر التّقليديّة وابتكار أشكال فنيّة وأساليب تعبيريّة جديدة، وقد واكبت هذه التّحولات بوعي إبداعي عميق، فاقتحمت عوالم الانبعاث والتّجريب، كما استطاعت أن تحقق ثراء فنيّا متميّزا مكّنها من تجاوز الحدود المحليّة والانفتاح على آفاق العالميّة.

وقد ساهم في هذا المسار نخبة من الكّتاب الطّموحين الذين نهلوا من التّراث بمصادره المتنوعة وخاصة التّراث الشّعبي، فاستثمروه في أعمالهم بأساليب إبداعيّة حديثة متجاوزين بذلك حدود الانغلاق التي قيّدت النّص في مراحله السّابقة، معلنة حضور المتعاليّات النّصيّة من خلال تفاعلها مع الموروث الشّعبي.

وفي هذا السّياق تبرز تجربة الرّوائي عز الدّين جلاوجي في رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر" الذي تفاعل بعمق مع هذا التّراث، وانفتح على نصوصه ومضامينه ليضفي على روايته طابعا أصيلا، فجاء حضوره بمثابة دعامة وركيزة أساسيّة بُني عليها العمل الإبداعي.

وعلى هذا الأساس ارتأيت الخوض في غمار هذه الدّراسة للكشف عن تجليّات تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة المختلفة والمتنوعة في الرّواية، من خلال آليّات التّناص، في البّحث الموسوم بـ:

"**تـعالي الأشـكال التّـراثيّة الـشّعبيّة في رواية حـوبة ورحلة الـبّحث عن الـمهدي الـمنتظر**".

ولعلّ أبرز الدّوافع لاختياري هذا الموضوع هو:

* انجذابي لمثل هذه النّصوص التي تعالج قضايا الأصالة نابع من غناها بالموروث الشّعبي، ممّا يساعدنا على فهم أعمق للهويّة والثّقافة الجزائريّة.
* لأنّ الرّواية تمزج بين أشكال تراثيّة متنوعة تحمل رموزا ودلالات عميقة تستحق الدّراسة والتّحليل.
* اختيار هذه الرّواية تحديدا يعود إلى بروز اسم الرّوائي في السّاحة الأدبيّة، ممّا يمنح العمل قيمة فنيّة تستحق الدّراسة والتّحليل.

كما أنّه لم يأتي اختيار موضوع الدّراسة من فراغ، بل انبثق من وعي وإدراك **بأهميّة** هذه الدّراسة التي تتماشى مع أهميّة التّراث الشّعبي أهمّها:

- يساهم في ربط الجذور الأصيلة بالحاضر، ويشكل جسرا يربط الماضي بالحاضر، ممّا يرسخ الهويّة الثّقافيّة العربيّة.
- يعدّ أساس قيام الحضارة، وترتفع مكانة الأمم عالميّا بالحفاظ عليه.

- يمثّل إرثا قيّما وعظيما للإنسانيّة جمعاء، وتسعى هذه الدّراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمّها:
  - الكشف عن الدّور الجمالي للتّراث الشّعبي في المزج بين الماضي والحاضر داخل النّص الرّوائي.
  - الكشف على عوالم الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة التي استثمرها الرّوائي في حفظ الذّاكرة الجماعيّة وترسيخ الهويّة الثّقافيّة.
  - التّوغل في أعماق الرّواية للكشف عن ملامح البيئة الجزائريّة وفعاليّة توظيف النّص للتّراث الشّعبي وإحياءه داخل إطار معاصر عبر آليّات التّناص.
  - إبراز أثر التّناص في تجريد النّص وانفتاحه بعد مروره بحالة من الجمود والانغلاق سابقا.

ومـــن هـنا تـــطرح الـــدّراســـة الإشـــكاليّة المـــركزيّة الآتـــية:

– كيف تفاعل الرّوائي مع التّراث الشّعبي في تشكيل البنيّة الرّوائيّة؟ وما هي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة التي تعالت معها الرّواية؟.

ولقد تفـــرعت هذه الإشـــكاليّة إلى تـــساؤلات فـــرعيّة أبرزها:

- هل وظّف الرّوائي التّراث الشّعبي لغرض جمالي؟ أم يسعى من خلاله أيضا إلى إحياءه والحفاظ عليه؟.
- كيف يمكن للتّعالق مع التّراث الشّعبي أن يدعم تأصيل الرّواية وإثبات الانتماء الثّقافي؟.
- إلى أي مدى عبّر التّراث الشّعبي عن الواقع؟.
- ما مدى نجاح الرّوائي في دمج المرجعيّات التّراثيّة الشّعبيّة في النّص المعاصر، وتحقيق التّوازن بين استحضار الماضي ومخاطبة ذائقة المتلقي الحديث؟.
- ما مدى استحضار الرّوائي للنّصوص الغائبة في روايته؟.

وللإجابة عن هذه الإشـكاليّة المطروحة والـتّساؤلات الفرعيّة، اعتمدت هذه الدّراسة على مقاربة تأويليّة قائمة على الوصف والتّحليل تعنى بكشف علاقة الرّواية بالمتفاعلات التّراثيّة الشّعبيّة، ورصد أشكال حضورها وما تحمله من رموز ودلالات عميقة قابلة للتّأويل، كما استعانت بمفهوم التّناص كآليّة نقديّة معتمدة في تحليل النّصوص وتأويلها، ضمن ما يُعرف بالتّعالي النّصي (التّعالق) الذي يقوم على فكرة أنّ النّص لا ينشأ من فراغ، بل يتشكّل من خلال علاقات تفاعليّة يقيّمها مع نصوص سابقة.

وقد اقتضت طبيعة الدّراسة خطة منهجيّة جاءت مستهلة بمقدّمة وثلاث فصول تليهما خاتمة، فتناولت في:

الفصل الأوّل الموسوم بـ: "المفاهيم الاصطلاحيّة المتعلّقة بمتن البّحث جملة من العناصر التي تمثّل الإطار النّظري الذي يمهد لفهم الموضوع المدروس، فقد تضمّن العناصر التّالية:

مفهوم التّراث لغة واصطلاحا، الرّواية العربيّة الجديدة، التّجريب في الرّواية الجزائريّة، الرّواية والتّراث السّردي.

أمّا الفصل الثّاني: فيعدّ الجانب النّظري من هذا البّحث الموسوم بـ: التّناص في الدّراسات النّقدية الحديثة، والذي تناول بدوره مباحث متمثّلة في: مفهوم التّناص لغة واصطلاحا، التّناص في الدّراسات النّقدية الغربيّة الحديثة، التّناص في الدّراسات النّقدية العربيّة الحديثة.

في حين جاء الفصل الثّالث الموسوم بـ: تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة في رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر" لـعز الدّين جلاوجي، حيث قسّم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسيّين هما:

المبحث الأوّل: خُصّص للجانب النّظري، والمؤسّس لفهم التّراث الشّعبي، ذلك من خلال التّطرق إلى المحاور التّالية: مفهوم التّراث الشّعبي، عناصر التّراث الشّعبي، خصائص التّراث الشّعبي وأهميته.

المبحث الثّاني: خُصّص للجانب التّطبيقي، ويبرز فيه تعالي (تعالق) الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة ويضمّ مجموعة من المحاور التي تكشف هذا التّعالي:

المعتقدات والمعارف الشّعبيّة، العادات والتّقاليد الشّعبيّة، الفنون الشّعبيّة، الأدب الشّعبي.

وانتهـــت الـدّراسة بخـاتمة، استـوفت مجمل النّتـائج المتوصّل إليها.

في هذا البّحث تمّ الاعتماد على مذكرة الأستاذة أسـماء بن قري كدراسة سابقة.

كما تمّ الاعتماد في هذا الـبّحث على بعض المـراجع أهمّها:

- التّناص التّراثي (الرّواية الجزائريّة أنموذجا) لــسعيد سلام.
- الرّواية والتّراث السّردي (من أجل وعي جديد بالتّراث) لــسعيد يقطين.
- التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، لــمديحة سابق.
- من التّراث الشّعبي (دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة) لأحـمد زياد محبك.

وكما هـو الحـال في معظم البحوث، لم يخلُو هذا العمل من بعض العوائق والصّعوبات، وعلى رأسها تشعب موضوع الـدّراسة وثراؤه، ممّا يتطلّب وقـتا أطول ممّا كان متاحا لإنجازه على النّحو الأمثل.

الفصل الأوّل: مفاهيم اصطلاحيّة (لفهم موضوع الدّراسة).

1. مفهوم التّراث (لغة، اصطلاحا).
2. ماهية الرّواية العربيّة الجديدة.
3. ماهية التّجريب في الرّواية الجزائريّة.
4. ماهية الرّواية والتّراث السّردي.

الفصل الأوّل: مـفاهـيم اصطلاحيّة (لفهم موضوع الـدّراسة).

تمهيـــــد:

يعدّ التّراث بمختلف أشكاله من الرّكائز الأساسيّة في تشكيل الهويّة الثّقافيّة للأمم، وقد ظلّ حاضرا بقوّة في المتخيل العربي، إن بدا التّراث وليد الأمس البعيد فإنّ بريقه لا يزال حيّا في ملامح الخطاب المعاصر، خاصة السّردي منه، فقد وظّف الأدباء العرب التّراث بمختلف أنواعه في نصوصهم الرّوائيّة المعاصرة، وقدّموه في قالب إنساني منفتح، محاولين تحريره من جهود الانغلاق وإعادة إحيائه بروح متجدّدة تنبض بالحياة.

وفي هذا السّياق نجد أنّ توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة يعتبر أسلوب جديد، قد لعب التّجريب دورا محوريّا في إعادة توظيف هذا التّراث برؤيّة حديثة تتماشى مع التّحولات الجماليّة والفكريّة للعصر بالعودة إلى التّراث السّردي العربي، ليس بوصفه مرجعيّة خاصة أو تقليدا يستعاد، بل باعتباره مخزون ثقافي يعاد تشكيله وتوظيفه داخل بُنى سرديّة معاصرة.

ومنه هذا المنطلق ارتأيت أن أسلّط الضّوء في هذا المدخل على أربعة مفاهيم مركزيّة تشكّل الإطار المرجعي للبحث، وهي مفهوم التّراث والرّواية العربيّة الجديدة، والتّجريب في الرّواية الجزائريّة والرّواية والتّراث السّردي.

1. مفهوم التّراث (لغة، اصطلاحا)

أ. لغـــة:

تعدّدت مفاهيم كلمة "التّراث" في المعاجم والدّراسات العربيّة، وتبلورت وفقا لوجهات نظر الأدباء والنّقاد والمفكرون، خاصة في العصر الحديث، حيث "أنّ تداول كلمة تراث في اللّغة العربيّة لم يُعرف في أيّ عصر من عصور التّاريخ العربي من الازدهار ما عرفه في هذا القرن، بل يمكن القول منذ البّداية، إنّ المضامين التي تحملها هذه الكلمة في أذهاننا اليّوم نحن عرب القرن العشرين، لم تكن تحملها في أيّ وقت مضى، فقد حملت إشباعا في الخطاب العربي المعاصر"[1]، فقد وردت لفظة "التّراث" في المعاجم العربيّة تحت مادّة "ورث"، "ففي المفهوم المعجمي للتّراث فإنّ لفظ "التراث" في اللّغة العربيّة مشتق من مادة "ورث" وتعني ما يرثه ابن من أبيه من مال وحسب، أو حصول المتأخر على نصيب مادّي أو معنوي ممّن سبقه، فالمعاجم العربيّة القديمة تجعله مرادف لكلّ من الإرث والورث والميراث، فالورث والميراث خاصان بالمال، وأمّا الإرث فخاص بالحسب".[2]

أمّا القرآن الكريم فقد وظّف لفظة التراث بمعان متعّددة ومواقف مختلفة، حيث وردت لفظة التّراث في سورة الفجر لتشير إلى الدّلالة المادّية في قوله تعالى: "وَتَأْكُلُوْنَ التُرَاثَ أَكْلاً لمَا (19)". (**سورة الفجر: الآية 19**)

---

[1] محمد عابد الجابري: التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 1991، ص 21.

[2] سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، 2010، ص 11.

كما تشير إلى الدّلالة المعنويّة في سورة مريم لقوله تعالى: "فَهَبْ لِيْ مِنْ لَدُنِكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِيْ وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوْبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا (6)". **(سورة مريم: الآيتان 6/5)**

كما جاء في سورة النّمل لقوله تعالى: "ولقد آتينا داوود وسليمان علمًا وقالا الحمد للّه الذي فضلنا على كثير من عباده المؤمنين (15) وورث سليمان داوود وقال يا أيّها النّاس عُلّمنا منطق الطّير وأُوتينا من كلّ شيءٍ إنّ هذا لَهُوَ الفضل المبين (16)". **(سورة النّمل: الآيتان 16/15)**، فالمعنى هنا توريث النّبوة والعلم والحكمة.

أمّا في الفقه الإسلامي فقد عُني الفقهاء عناية كبيرة بطريقة تركة الميّت على ورثته، بحسب ما ورد في القرآن (باب الفرائض)، **"**فإنّ الكلمة الشّائعة والمتداولة لدى جميع الفقهاء هي كلمة "ميراث" إضافة طبعا لكلّ من "ورث، يرث، توريث، الوارث، الورثة...الخ" **"**.[1]

في حين أنّ ما يتعلّق باللّغات الأجنبيّة الحديثة فإنّ " كلمتي (Héritage) و (Patrimoine)، تعنيان كلّ ما وصلنا من الأسلاف من ثروة نفسيّة (تراث فنّي)، أو هو مجموع النّفائس والحقوق والأعباء التي تلحق شخصًا بعينه أو شخصًا ما، أو هو كلّ ما يوصف به تراث مشترك فهي الاكتشافات الكبرى التي صارت ميراثا لجميع الأمّم، فالكلمتان تكدان لا تتعدّيان حدود المعنى العربي القديم للكلمة"[2]، وهنا إشارة إلى الدّلالة المادّية عموما، ومع ذلك لا يزال معنى الكلمة فقيرا جدّا مقارنة بالمعنى الذي تحمله كلمة "تراث" في الخطاب المعاصر.

وبالتّالي يمكننا أن نخلص ممّا سبق إلى أنّ "التّراث بمعنى الموروث الثّقافي والفكري والدّيني والأدبي والفنّي، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في باطنه وجدانيّة إيديولوجيّة "[3]، أي أنّ التراث يشير في دلالته اللّغوية إلى مجمل ما ورثناه من مكونات فكريّة ودينيّة وأدبيّة وفنيّة، فقد أصبح هذا المفهوم في الخطاب المعاصر محملا بشحنة وجدانيّة وإيديولوجيّة تعبّر عن مدى ارتباطها العميق بالماضي وتوظيفه في بناء الحاضر ومواجهة تحدّيات المستقبل.

ب. اصطــلاحا:

لم يستقر مصطلح التّراث على دلالة واحدة بل أصبح مصطلحا متجدّدا ثريّا ذات دلالات متعدّدة ومفاهيم متنوعة، فقد اكتسب معنى مختلف في الخطاب العربي الحديث، بحيث "أصبح لفظ التّراث يشير اليّوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التّركة الفكريّة والرّوحيّة التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا لسلف، وهكذا فإن كان الإرث أو الميراث هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محلّه، فإنّ التّراث قد أصبح بالنّسبة للوعي

[1] محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 22.

[2] سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 13/12.

[3] محمد عابد الجابري: التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ص 23.

العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السّلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر"[1]، لذلك فإنّ لفظ التّراث له معنى أوسع وأعمق، بحيث أنّه لم يعد يقتصر على التّركة الماديّة، بل أصبح يشمل الموروث الفكري والرّوحي والثّقافي الذي يشترك فيه العرب جميعا، وبات يشكّل جزءا من هويّتهم الجماعيّة.

فالتّراث اليّوم يشير إلى الاستمراريّة والاتّصال، حيث يحضر الماضي في الحاضر، وهنا ينظر إلى التّراث على أنّه بقايا ثقافة الماضي، بل على أنّه تمام هذه الثّقافة وكليتها؛ إنّه العقيدة والشّريعة، واللّغة والأدب والعقل والذّهنيّة والحنين والتّطلعات، وبعبارة أخرى إنّه في آنٍ واحد؛ المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتها الوحدانيّة في الثّقافة العربيّة والإسلاميّة.[2]

كما أنّ "جبور عبد النور" لا يبتعد عن هذا المفهوم إذ يقول بأنّ "التّراث" هو "ذلك الموروث الذي تركه الأسلاف لخلائفهم من بعدهم، وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادّي، أو هو تراكم خلال الأزمنة من التّقاليد والعادات والتّجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشّعوب".[3]

في حين نجد الدّكتور "فهمي جدعان" يقدّم مفهوما أوسع للتّراث، ليضمّ بذلك إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتّقاليد... والمادّي كالعمران.[4]

أمّا نعيم اليافي فيميّز بين أنماط التّراث من فكرة أساسيّة مفادها أنّ الحاضر يختلف عن الماضي، وأنّ التّطورات والمستجدات التي تطرأ على المجتمعات تؤدّي إلى فقدان بعض جوانب التّراث التي لم تعد صالحة أو متماشيّة مع العصر الحالي.[5]

فقد قسّم التّراث إلى نمطين رئيسيّين:

- ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.
- ما وافق الإنسان واستمرّ به ولمصلحته، وعاش حتى الوقت الرّاهن.

أمّا الدّكتور "فهمي جدعان" فرأى أنّ ما يسقط من التّراث يتحدّد على أصعدة ثلاثة هي:

- المفاهيم والعقائد والأفكار.
- المصنوعات أو المبدعات التّقنيّة.
- القيّم والعادات.[1]

---

[1] محمد عابد الجابري: التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، دراسات ومناقشات، ص 24.

[2] ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، ص 63.

[4] ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة (دراسة)، ص 20.

[5] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

بناءا على ما سبق –كما رأينا– هناك تباين لمفهوم التّراث ومقوّماته من باحث لآخر بحسب مواقفهم المختلفة، إلاّ أنّه من الضّروري التّوصل لمفهوم شامل، والذي يمكن ضبطه في كون "أنّ التّراث هو الموروث الثّقافي والاجتماعي والمادّي المكتوب والشّفوي، الرّسمي والشّعبي، اللّغوي وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب".[2]

ومنه فالتّراث يشمل كافة مقوّماته الثّقافية كالأدب، التّاريخ، اللّغة، الدّينّ، التّقاليد، إلى جانب المكوّنات المادّية مثل العمران، كما يتضمّن أيضا التّراث الشّعبي سواء المكتوب أو الشّفهي.

إذا التّراث يشير إلى التّراث الفكري والثّقافي والدّيني، والأدبي والفنّي الذي انتقل من الأجداد إلى الأبناء، ويشمل التّراث الإنتاج المادّي والفكري، ومن ضمنه التّراث الشّعبي الذي استعان به الرّوائي في نصوصه الرّوائيّة.

2. ماهــية الـرّواية الـعربيّة الـجديدة

يتطلب تقدّم الزّمن إلى الأمام حدوث التّطور المستمر، وهذا التّطور سيطرح دائما مستجدات تتجاوز ما سبقها.

يمكننا استيعاب هذا الزّمن من خلال ظهور مصطلح "الرّواية الجديدة" حيث يعكس هذا المصطلح تجاوز المفاهيم السّابقة واستحداث أشكال وأساليب تعبيريّة أكثر، فقد ظهرت "الرّواية الجديدة"، "بوصفها أولا حتميّة من حتميّات التّطور التي تقتضيها ضرورة الحياة، وبوصفها ثانية حداثة جديدة للسّرد ومحاولة لتأسيس وعي جديد بآليّات جديدة وطرائق سرديّة جديدة تسعى نحو المغايرة عن السّائد والمطروح"[3]، فسعى بعض الأدباء الفرنسيّين إلى خوض هذه التّجربة الجديدة، بحيث استعمل مصطلح الرّواية الجديدة عام 1663، على يد الرّوائي الفرنسي "آلان روب غرييه" في كاتبه "نحو رواية جديدة"، حين قاد الثّورة على الكتابة الرّوائية، كما رسّخ لها فلوبير وبلزاك وغيرهم.[4]

ومع ازدهار حركة التّرجمة وتعزيز التّواصل بين المجتمعات العربيّة بدأت الكتابات الرّوائية في التّفاعل مع مفاهيم الرّواية الجديدة والاستجابة لها.

في حين ساهمت عدّة مؤثّرات وعوامل متنوعة في إحداث عمليّة التّجديد ودفعها إلى الأمام، وهذا ما صرّح به "شكري عزيز الماضي" في كتابه أنماط العربيّة الجديدة قائلا: "ولا شك في أنّ ظهور الرّواية الجديدة في الوطن

---

[1] ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة، (دراسة)، ص 20.

[2] المرجع نفسه: ص 21.

[3] محمود الضبع: الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2010، ص 09.

[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 35.

العربي، وظهورها في الرّبع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أسس ومرتكزات أدبيّة وثقافيّة وسياسيّة وحضاريّة محليّة".[1]

إنّ ظهور الرّواية العربيّة في الوطن العربي حسب "شكري عزيز الماضي" لم يكن ظهورا عشوائيًّا، بل جاء نتيجة عوامل عدّة، منها ما هو مرتبط بعامل المؤثّرات الأجنبيّة، وهو عامل مهمّ بكلّ تأكيد، والذي يؤدّي بدوره إلى الانفتاح على التّراث القصصي القديم، بعد المنعطفات الجادة، وإلى هزيمة عام 1967م التي تمثّل ولا تزال حجر الزّاوية في كلّ ما جرى ويجري حتى هذه اللّحظة.[2]

كما أنّه يضيف عوامل أخرى التي تكمن في اهتزاز الثّوابت الوطنيّة والتّاريخية، بعد انكفاء تجربة الكفاح المسلّح، وبروز عمليّة التّسوية، وإلى انزواء المناخ العام الذي ولدته حركات التّحرّر في العالم وانتهاء الحرب الباردة.[3]

وإنّ كلّ هذه العوامل وغيرها ساهمت في خلق مناخ مناسب للتّمرد على الجماليّات الرّوائية التّقليدية، ممّا أدّى إلى ابتكار شكل روائي جديد يتميّز بعناصره الفنيّة، وتفاعلاته الذاتيّة والموضوعيّة، فمن يتأمل في الرّواية العربيّة يتّضح أنّ هزيمة 1967 هي بمنزلة الحدّ الفاصل بين مرحلتين في حياة الرّواية في الوطن العربي.[4]

ومنه، نفصل بين وعيّين في كتابة الرّواية العربيّة:

- **الوعي الأوّل**: يتعامل مع الرّواية بوصفها موضوعا أخلاقيّا يميل فيها إلى السّرد الذّاتي، بمعنى تصوير حياة إنسان في عالم يشتبك بين الواقعي والتّخيلي، ومن ثمّ كان هناك بطل أو أكثر يمثّل مركزا للأحداث تدور حوله الوقائع، وقد التمسنا ذلك في أعمال "نجيب محفوظ".
- **الوعي الثّاني**: فإنّه يتعامل مع الرّواية بوصفها سيرة ذاتيّة تخيليّة، ينتقل فيها السّارد عبر مواقف ومشاهد لا تمثّل سيرة حياة فرد في ذاته، وإنّما تمثّل وجهة نظر ومعالجة يبدو مهمّشا أو ممنوعا، والتمسنا ذلك في أعمال "نوال السعدوي" وغيرهم.[5]

لم تعدّ الرّواية الجديدة تعكس الواقع الاجتماعي بصورة مباشرة، بل طرأت عليها تغيرات جعلتها تتجاوز نقل الأحداث ببساطتها، لتصبح نصّا معقدا يعيد صياغة الواقع برؤية مختلفة، وفي هذا السّياق يصرّح "محمود الضبع" قائلا "فإذا أسلمنا بأنّ مفهوم الرّواية الجديدة الآن مفهوم معبّر –نسبيّا– عن هويّة رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية السّتينات وما بعدها، فإنّ الأمر يقتضي ليس محاولة تعريفها وإنّما محاولة تلمس ملامحها عبر المنجز الرّوائي الفعلي الذي اختلف عن روايته السّبعينات والثّمانيات"[6]، فالرّواية الجديدة اليّوم تعبّر إلى حدّ ما عن هويّة

---

[1] شكري عزيز الماضي: أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص 19.

[2] ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 19.

[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 16.

[5] ينظر: محمود الضبع: الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 34.

[6] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

تختلف عن تلك التي ميّزت الرّواية في السّتينات وما تلاها، لذا لا يبدو أنّ تعريف هذه الرّواية يُعد مهمّة سهلة، بل يصبح من المجدي استكشاف ملامحها التي تسمح لنا "بالوقوف على طبيعة اختلافها وخصوصيّتها ومن ثمّ الإمكانات المتعدّدة لقراءتها وتنفيذها وتحديد سماتها الجماليّة، وتتمثّل أهمّ هذه الملامح الفارقة التي يمكن استقرائها عبر النّماذج الرّوائية المنجزة في اللّغة، والموضوع، والوعي والشّخصية، والبناء المعماري، والبناء الزّمني وطرائف الحكي والغاية والهدف".[1]

إنّ الرّواية العربيّة شهدت في القرن العشرين تحوّلات جذريّة، حيث تخلّت عن الأنماط التّقليديّة، وابتكرت أساليب وتقنيّات سرديّة جديدة، فجاءت كحركة تمرد على الرّواية الكلاسيكيّة، مشكّلة عالما نابضا بالخيال والمفارقات، في مجالٍ للتّحرّر من الجمود اللّغوي والانحطاط في اللّغة العربيّة.

وقد جاءت هذه التّغيرات استجابة للتّحوّلات العميقة التي طرأت على المجتمع العربي، سعيّا إلى تقديم رؤية جديدة تماشى مع متطلبات العصر.

فهذه المرحلة شهدت محاولات روائيّة عربيّة، تريد بها أن تتجاوز النّمط التّقليدي للرّواية، وابتكار نوع جديد يتماشى والرّكب الحضاري لتلك الفترة، ليعيد تشكيل ذاته من استقلال الموروث الثّقافي العربي، والتّحرّر من المرجعيّة الغربيّة التي هيمنت على التّوجه العام للرّواية العربيّة وتشق لنفسها طريقا يلاءم المرجعيّة العربيّة الأصيلة[2]، فخير مثال على ذلك "عمل ادوار الخراط الرّوائي بعامة وروايته رامية والتتين بخاصة، تمثّل الرّواية الجديدة خير تمثيل"[3]، فهي تعدّ من أبرز النّماذج التي تمثّل التّجديد في الرّواية العربيّة وجاءت الرّواية مختلفة عن السّائد في عصرها من عدّة جوانب، وهنا يمكننا القول بأنّ الرّواية الجديدة أصبحت بحاجة إلى بعض اللّمسات لتستعيد حيويتها وتنتعش من جديد، فهي تسعى إلى ملامسة الواقع بكلّ تفاصيله مع الحرص على عدم إغفال الموروث الذي يعزّز هويّتها ويعيد إحياء أصالتها، بحيث "توجه بعض الرّوائيّين في العقود الأخير من القرن العشرين إلى توظيف التّراث بهدف تأصيل الرّواية العربيّة من الموروث السّردي وتخليصها من أسرّ الرّواية الغربيّة من جهة، وإعادة قراءة التّراث من جديد في ضوء المستجدات الرّاهنة التي فرضت على الذّات مراجعة الماضي"[4]، فعلى سبيل المثال "يستخدم إميل حبيبي وجمال الغيطاني تقنيّات سرديّة مستعارة من تراث السّرد العربي القديم من ألف للّيلة وللّيلة والمقامات وبدائع الزّهور لابن إياس وكتب الخطط".[5]

وما يمكن استخلاصه هو أنّ الرّواية الجديدة تهدف إلى التّحرّر من القوالب التّقليدية والابتعاد عن الأنماط الثّابتة، ممّا يعزز فعل التّأويل فهي تعبّر عن جوهر الإنسانيّة ولا تقتصر على محاكاة الواقع كما هو، بل تتحوّل إلى

---

[1] محمود الضبع: الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 38.

[2] ينظر: قسيمة مصطفى: الرّواية الجزائريّة وافق التّجديد الرّوائي، دراسات أدبية، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد السّادس، جوان 2018، ص 35.

[3] فخري صالح: في الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 14.

[4] محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة، (دراسة)، ص 239.

[5] فخري صالح: في الرّواية العربيّة الجديدة، ص 18.

محاكاة للمحاكاة الأصليّة، حيث تعيد تشكيل عوالم النّص الرّوائي وفق رؤية جديدة ومبتكرة وتتخلّص من أسر الرّواية الغربيّة، فهي تسعى إلى ملامسة الواقع بكلّ تفاصيله مع الحرص على عدم إغفال الموروث الذي يعزز هويّتها ويعيد أصالتها.

3. ماهــية الـتّجريب في الـرّواية الـجزائريّة

بما أنّني تناولت موضوع الرّواية العربيّة الجديدة، فمن الضّروري أن أتوقف عند مصطلح التّجريب، إذ يرتبط ارتباطا وثيقا بالتّجديد في علاقة تكامليّة، فلا يمكن لأحدهما أن ينفصل عن الآخر فالتّطور لا يتحقق إلا عبر التّجريب،كما أنّ التّجريب لا يكون ذا قيمة ما لم يكن غايته التّجديد والإبداع.

فكلّ كتابة جديدة هي كتابة تجريبيّة، تحمل طابع الاختلاف والتّفرد، حيث أن التّجريب يحفر الكُتاب على الابتكار ممّا يمكنهم من تجاوز الأشكال التّقليدية وكسر النّماذج السّائدة وتجاوز المألوف واختراق السّائد، وهذا ما أشار إليه "صلاح فضل" حيث يرى أنّ التّجريب هو "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة... والفن التّجريبي يخترق مساره ضدّ التّيارات السّائدة".[1]

فغاية الفن الرّوائي التّجريبي هو تجاوز الأشكال التّقليديّة للرّواية، مساهما بذلك في مسايرة التّطور الأدبي بشكل عام، والرّواية على وجه الخصوص، فقد اعتبرت الرّواية التّجريبيّة واحدة من أبرز التّجارب الإبداعيّة في الأدب العربي الحديث، حيث حقّقت قفزة متخطّية التّقنيّات السّردية السّابقة.

وكنتيجة لمفهوم التّجريب في الرّواية، نعرض ثلاث نقاط رئيسيّة حدّدها "صلاح فضل" حيث تُلخص أبرز الأسس التي قامت عليها الرّواية عند دخولها مجال التّجريب والتي تظهر في:

- ابتكار عناصر خياليّة جديدة غير مألوفة في الحياة اليّومية، مع تطوير جماليتها الخاصة واكتشاف قوانين تشفيرها.
- استخدام تقنيّات فنيّة حديثة لم تستخدم سابقا في هذا النّوع الأدبي مثل تيار الوعي وتعدّد الأصوات والإنتاج السّينمائي.
- اكتشاف مستويات لغويّة تعبيريّة تتجاوز المألوف في الإبداع السّائد من خلال شبكة من التّحالفات الذّهنيّة.[2]

إنّ هذا التّجريب في الرّواية يأتي نتيجة إدراك عميق بأنّ متطلبات العصور الماضيّة لم تعد تنسجم مع احتياجات الجيل الجديد الذي يعكس في توجهاته اختلافا جوهريّا عن الأشكال والقواعد والأسس التّقليديّة

[1] صلاح فضل: لذة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 03.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 05.

للكتابة الرّوائيّ، فقد جاء هذا التّغيّير بعد إثبات فشل الأساليب التّقليدية في التّعبير بفعاليّة عن واقع يزداد تعقيدا بفعل تطوّراته الفكريّة والثقافيّة.

فالتّجريب يأتي استجابة للتّحولات العميقة في العصر الحديث لأنّ "المعايّير القديمة لم تعد كافية للحكم الآن، إذ تمّ تجاوز الكثير منها في الأنواع الأدبيّة عموما، فلا الشّعر الآن يرتبط في تعريفه بالوزن والقافية، ولا هو مرتبط بعمود الشّعر، ولا السّطر الشّعري، ولا كمّ التّفاعل ولا المفهوم القديم عن الصّورة، ولا الرّواية مرتبطة لزوما بعناصرها الفنيّة التي تمّ إقرارها في بناء زمني وشخصيّات وأحداث على النّحو الذي تمّت الكتابة عليه".[1]

وإنّ التّجريب في الأدب هو استجابة للتّحولات العميقة التي طرأت في العصر الحديث وصارت المعايّير التّقليدية غير كافية للحكم على الإبداع الأدبي سواء في الشّعر أو الرّواية ومن تمّ أصبحت هناك ضرورة لرصد مرتكزات رئيسيّة في الأدب عموما... والقدرة على تجاوز قديم النّوع وصولا إلى أحدث مستجداته وتطوّراته، وليس إعادة ما تمّ استهلاكه، وأخيرا الوعي بالتّجريب والتّجديد.[2]

كما أنّ الرّواية التّجريبيّة تعدّ من أبرز تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، فقد أصبحت تحتّل مكانة بارزة بين فنون التّعبير الأخرى، فهذا الشّكل قد برز في الرّواية الجزائريّة كما هو الحال في غيرها من الرّوايات العربيّة، والرّواية الجزائريّة سعت إلى مواكبة الرّواية العربيّة من خلال التّجريب والتّجديد وقد "اتّسمت الرّواية التّجريبيّة الجزائريّة بشدّة تغيراتها وتناقضاتها، ذلك لكون الهيكل الرّوائي القديم لم يعد يتوافق مع تقدم العصر وتحوّلاته الحاصلة، بات الأمر يستوجب بلوغ قوالب ومواضيع حديثة تساير مستجدات العصر وتخترق ما هو مألوف"[3]، فأصبح الرّوائيون الجزائريّون مشغولين بهاجس الإبداع والتّجديد، يسعون باستمرار للبحث عن أشكال فنيّة جديدة تخرجهم من المألوف وتمنح كتاباتهم طابعا مميّزا يختلف عن ما سبق، وهذا ما جعل الرّواية الجزائريّة المعاصرة بعد الاستقلال تعكس واقعها الحالي بطريقة غير تقليديّة في تجاوزها "الأشكال المستهلكة والعميقة إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة".[4]

إنّ المتأمل في واقع الرّواية الجزائريّة قبل الاستقلال يلاحظ أنّها كانت تتميّز بالتّقليد والبساطة حيث كانت تعكس هموم تلك المرحلة، واستمرّ هذا النّمط حتى السّبعينات من القرن العشرين، حين بدأت ملامح التّجديد تظهر، ممّا ساهم في تميّز الرّواية عن السّرد السّائد، فهذا التّوجه أدّى إلى تحوّل في الذّوق الأدبي والانفتاح على تجارب جديدة.

---

[1] محمود الضبع: الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، ص 16.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 17.

[3] إيمان حراث: التّجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، النشأة والتأهيل، مجلة المعيار، جامعة تيسمسيلت، المجلد 13، العدد 02، ديسمبر 2022، ص28.

[4] بوشوشة بن جمعة: التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المغاربيّة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 103.

وقد عبّرت الرّواية الجزائريّة "بطريقتها الفنيّة عن روح الشّعب الجزائري، المتعلّق بوطنه ومراحل تاريخيّة، أهمّها مرحلة حرب التّحرير الكبرى، كما استلهمت من موروث الأمّة العربيّة والإسلاميّة، وبذلك أصبح توظيف التّراث ينحو منحى جماليّا".[1]

إنّ من مظاهر التّجريب التّعبير عن روح الشّعب الجزائري وتاريخه، خصوصا حرب التّحرير مع التّركيز على استلهام التّراث العربي والإسلامي وتوظيفه بطرق جماليّة يُسهم في تعزيز البعد الجمالي والفنّي للرّواية.

وهذا ما نلاحظه في معظم المتون الرّوائيّة الجزائريّة، حيث تناولت التّاريخ المعاصر الحديث للجزائر من خلال "تقديم نصوص جديدة تتأسّس على قاعدة استلهام النّص السّردي القديم واستيعاب بنياته الدّالة، وصياغتها بشكل يقدّم امتداد التّراث ي الواقع وعملها على انجاز قراءة للتّاريخ، وتجسيد موقفه منه، بناءا على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل".[2]

فمن بين الرّوائيّين الجزائريّين الذين أحدثوا قفزة نوعيّة في الرّواية الجزائريّة يبرز الرّوائي "الطاهر وطار" من خلال أعماله الرّوائيّة مثل "الولي الطاهر يعود إلى مقامه" و "الزلزال" و "الحوت والقصر" ففي هذه الأعمال ادخل الرّوائي عناصر أسطوريّة ممّا أتاح للرّواية آفاقا واسعة من التّأويلات والتّفسيرات، كما استخدم تقنيّات اللّغة الحديثة بشكل مميّز، فرواية "الحوت والقصر" تمثّل نص فريد من خلال استثمار "طاهر وطار" لكلّ من الأسطورة والتّراث الصّوفي والخيال العلمي في تشكيل عوالمها الجماليّة وصياغة أبعادها الدّلاليّة[3]، ممّا ساهمت هذه التّقنيّات الحديثة على انفتاح الرّواية بشكل واسع، في حين لم تقتصر الكتابة الرّوائيّة التّجريبيّة على "طاهر وطار" فحسب بل شملت مجموعة واسعة من الأدباء الذين استكشفوا أعماق الحداثة السّردية، معتمدين بذلك على أدوات تجريبيّة ومن بينهم "واسيني الأعرج" في روايته "فاجعة اللّيلة السّابقة بعد الألف– رمل الماية"، فقد سلك أبعادا وأغوارا أعمق في روايته"[4]، حيث استلهم الكاتب من نصّ ألف ليلة وليلة من خلال تسليط الضّوء على اللّيلة السّابعة بعد الألف التي تتزامن مع مأساة معيّنة، كما اعتمد على بعض جوانب التّاريخ الحديث للجزائر مستعرضا قصّة "البشير الموريسكي" ليعكس واقع الجزائر خلال فترة التّسعينات وما عانته من اضطرابات وعمله المكثف على تقنيّة التّناص في استحضار الشّخصيّة التّراثيّة "لأبي ذر الغفاري والحلاج"، بالإضافة إلى تواجد النّص القرآني في قصّة أهل الكهف والأغاني الشّفهيّة، هذا دليل على ثقافة "واسيني الأعرج" الواسعة، "محاولة منه لاسترجاع تلك

[1] قسيمة مصطفى: الرّواية الجزائريّة وافق التّجديد الرّوائي، ص 37.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] بوشوشة بن جمعة: التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، ص 118.

[4] المرجع نفسه: ص 131.

التّقاليد السّردية العربيّة ومستحضرا الموروث التّراثي العربي، من خلال شخصيّات لها باع طويل في كتابة التّاريخ العربي الإسلامي"[1]، كشخصيّة الأمير عبد القادر.

وقد استمر التّجريب مع بقية الأقلام الرّوائيّة الجزائريّة التي سعت إلى استكشاف آفاق جديدة وتجربة أساليب مبتكرة، نذكر من بين هؤلاء "أحلام مستغانمي، عز الدّين جلاوجي، أمين الذاوي...".

كما نجد جيلالي خلاص في روايته "رائحة الكلب" و "حمائم الشّفق" 1985م، "التي قدّم فيها اللّغة بشكل في إطار هو الاهتمام الخاص بها مفردة، وجملة ونصّا كاملا، لم يسبق له مثيل"[2]، فمن مظاهر التّجريب نجد التّجريب اللّغوي بحيث سعى الرّوائيون لتجاوز القواعد التّقليدية للّغة وتقديمها بمستوى راقٍ وبطرق مبتكرة.

لقد سعى النّص الرّوائي الجزائري إلى توظيف تقنيّات سرديّة جديدة تتماشي مع تطوّرات الإبداع الرّوائي بشكل عام كما حاول استكشاف أساليب حديثة في إدارة الزّمن السّردي، بما يتوافق مع تطلعات القارئ المعاصر المنفتح على عالم متسارع لا يعرف إلا الابتكار والتّجديد.

وما يمكن الإشارة إليه أنّ التّراث من أهمّ مظاهر الرّواية التّجريبيّة، حيث أحسن الرّوائي المعاصر توظيفه، كما أعاد توظيف التّاريخ ضمن روايته الخاصة، من خلال مساءلة الماضي وصولا إلى الحاضر والكشف عن عيوبه وحقائقه الخفيّة، كما مثّلت اللّغة مظهرا بارزا في الرّواية التّجريبيّة، حيث قدّمت مستوى راقٍ ومتنوع.[3]

واستنادا إلى ما تمّ التّطرق إليه، فإنّ الرّواية الجزائريّة المعاصرة قد سعت إلى كسر النّمط التّقليدي عبر التّجريب في الشّكل والأسلوب والمضمون، حيث تستخدم تقنيّات حديثة وأساليب سرديّة متنوعة وتستلهم من التّاريخ والتّراث، ممّا يجعلها فضاء إبداعيّا دائم التّجديد.

[1] قسيمة مصطفى: الرّواية الجزائريّة وافق التّجديد الرّوائي، ص 37.

[2] إيمان حراث: التّجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، النشأة والتأصيل، ص 29.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 30.

4. ماهــية الــرّواية والــتّراث الــسّردي

الرّواية هي عمل نثري ينتمي إلى مجموعة من الأجناس الأدبيّة، تكتب بلغة تتّسم بأساليب جماليّة تعكس الجانب الفنّي للنص الرّوائي، ويعتمد بناء الرّواية على عناصر الزّمان والمكان والشّخصيّات والأحداث، كما يمكن اعتبار الرّواية سردا للأحداث في إطار فنّي، حيث تتفاعل هذه الشّخصيّات مع بعضها البعض وتتداخل هذه الأحداث بين الخيال والواقع في أزمنة مختلفة وبيئات اجتماعيّة يختارها الرّاوي، كمسرح لأحداث روايته، "فهي نشاط يصوغ قضايا المجتمع ويعطي صورة حيّة للمتغيّرات التي تحد فيه بآلامه وآماله وتطلعاته المستقبليّة".[1]

فالرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على تصوير الواقع الاجتماعي، موظّفا الرّوائي من التّراث ما يخدم عمله الرّوائي، "فتوظيف الرّوائيّين للتّراث بأنواعه المتعدّدة يعدّ مقياس لتطوّر الفّن الرّوائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي يبذلها الرّوائيون لتأصيل فن الرّواية الغربيّة التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرّواية العريقة ".[2]

كما أنّ الرّواية العربيّة في العقود الأخيرة شهدت تحوّلا ملحوظا، من خلال التّخلي عن تبعيتها للرّواية الغربيّة، بالتّوقف عن تقليدها، فبدأت في البحث عن أصالتها وهويّتها الخاصة، بعد أن اكتسبت منها مهارات السّرد، فقد استطاعت الرّواية العربيّة من تحقيق هذا التّحول الهام من خلال العودة إلى التّراث القصصي والسّردي والاستفادة منه.

ولم يظهر تيار العودة إلى التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة بشكل مفاجئ، بل كانت له بواعث وأسباب كثيرة أهمّها حرب حزيران 1967م، وما نتج عنها من نتائج سلبيّة إلى خيبة أمل كبيرة ظلّت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمّة العربيّة.[3]

وعليه فإنّ الهزيمة لم تكن فقط على المستوى العسكري، لكن كانت أيضا على المستوى الحضاري والثّقافي وكانت لابدّ من إعادة النّظر في أسس هذه المجتمعات والنّهوض من جديد، فقد "أدرك المثقفون العرب بعد حرب حزيران أيضا أنّ العودة إلى الجذور ضروريّة، ليس من أجل الانغلاق على الذّات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرّومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميّزة، والهويّة الخاصة"[4]، فالعودة إلى التّراث ليس تمجيد للماضي، بل بناء الهويّة العربيّة واستعادتها، أكثر وعيّا وصلابة.

وعلى هذا الأساس كان لزاما بذل مجهود للرّجوع بالرّواية العربيّة إلى تلك العصور والجذور التّراثيّة، بدلاً من ربطها بالرّواية الغربيّة، وقد وجد هؤلاء الباحثون أنّ كتب التّراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص الإخباري

---

[1] أسماء بن قري: المؤثّرات التراثّية في الرّواية المغاربية المعاصرة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، الطّور الثّالث (ل.م.د)، تخصص لغة وأدب عربي، إشراف بوعلام رزيق، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج، 2021/2020، ص 31.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة، (دراسة)، ص 31.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 10.

[4] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

والمقامات، والقصص الفلسفي، فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرّواية العربيّة بالرّواية الغربيّة، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصيّة والسّردية الموجودة في بطون كتب التّراث[1]، فالرّواية العربيّة ليست مجرد تقليد غربي، بل هي نتاج تفاعل بين التّراث العربي والغربي، يجمع بين الأصالة والتّجديد، ممّا يكسبها طابعا مميّزا وفريدا.

وعليه فإنّ "استدعاء التّراث عن طريق توظيفه يعني بعثه من جديد والإضافة إليه، ثمّ في تقريبه من المتلقي بتسليط الضّوء على الجوانب الفكريّة الأصيلة الخفيّة فيه، وعليه فلا يتصوّر أن يستفيد أديب أو كاتب فيما يبدعه منه سواء من التّراث المحلي أو من التّراث العالمي، وذلك إمّا عن طريق التّضمين والمحاكاة أو الاقتباس والاستعارة".[2]

ومن هنا اتّجهوا الرّوائيون العرب يستمّدون من التّراث ما يعزز موضوعاتهم، عن طريق اختيار المبدع للأشكال التّراثيّة القريبة إلى روحه من أمثال الحكاية والأغنيّة، والأسطورة والملاحم والسّير، والأشعار والأمثال، أو ما ندرجه بصفة عامة تحت لواء (الأدب الشّعبي).[3]

بالإضافة إلى هذه الأشكال يوجد التّراث الدّيني، الذي يمكن استغلاله بما يحتويه من وقائع وأحداث، وهذا ما ينطبق على التّراث التّاريخي المتناثر في المخطوطات وكتب التّراحم، إضافة إلى الاستفادة من التّراث من خلال أنماط أدبيّة أخرى كالمقامة والرّحلة والمراسلة[4]، وهذا ما أعلنه "سعيد يقطين" في كتاب "الرّواية والتّراث السّردي" موضّحا أنّ العديد من النّصوص الرّوائيّة العربيّة تستند إلى أشكال سرديّة قديمة عبر شكلين هما:

- ❖ "الانطلاق من نوع سردي قديم محدّد، حيث يتمّ استخدام أشكال سرديّة تقليديّة مثل المقامة والرّسالة والرّحلة، ممّا يساهم في تشكيل مادّة روائيّة جديدة، يظهر هذا التّأثير من خلال أنماط السّرد ولغاته، كما يتّضح في أعمال مثل "رحلة ابن فطومة...".
- ❖ الانطلاق من نصّ سردي قديم محدّد حيث يتمّ التّفاعل مع نصوص قديمة عبر الحوار أو التّفاعل النّصي ممّا يؤدّي إلى نصّ سردي جديد".[5]

بناءًا على هذا التّصور يبرز لنا "سعيد يقطين" كيف أنّ التّراث السّردي القديم مازال له تأثير كبير على الرّواية العربيّة الحديثة، سواء من خلال استلهام الأنماط القديمة أو خلال إعادة تفسير النّصوص الكلاسيكيّة.

إلى جانب ذلك يصرّح "سعيد سلام" في كتابه التّناص التّراثي، قائلا بأنّ "الآداب الموجودة حاليّا هي ثمرة تجارب الأجيال السّابقة وما تمثّله فهو بالنّسبة إلينا هو التّراث، بما يعكسه من عادات وتقاليد، وقيّم وبما اعتمدته

---

[1] ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة، (دراسة)، ص 11.

[2] سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص 25.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 24.

[4] ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5] سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص 05.

من أشكال سرديّة لتشخيص ظواهر الواقع المعيشي وتجسيده آنذاك"[1]، فالآداب الحاليّة هي نتيجة لتراكم تجارب الأجيال السّابقة، وكلّ عصر يضيف الجديد للآداب، لكنه يستند إلى التّراث، وعلى هذا الأساس "فإنّ كثيرا من المبدعين قد يستحضرون التّراث في إنتاجهم، للتّعبير عن التّشابه الحاصل بين حياتهم وبين حياة من سبقهم، "فعبد الوهاب البياتي" في قصيدة "محنة أبي العلاء" يستلهم من أبي العلاء المعري معاناته الذّاتيّة، وما انعكس سلبا على حياتها كلّها"[2]، ومنه فقد كانت هناك بدايات واضحة لاستلهام التّراث في الرّواية العربيّة، حيث سعى العديد من المبدعين إلى توظيف الرّموز والشّخصيّات التّراثيّة للتّعبير عن قضياهم، مستلهمين من الماضي ما يعكس معاناتهم في الحاضر.

ويمكن الإشارة إلى بعض أعمال لبعضٍ من الكُتاب مثل: طه حسين (أحلام شهرزاد)، وعبد الرّحمان الخميسي (ألف ليلة الجديدة)، وطه حسين وتوفيق الحكيم (القصر المسحور)، وفاروق خورشيد (سيف بن ذي يزن)، وفريد أبو حديد (الوعاء المعمري) المستوحاة من قصّة (سيف بن ذي يزن) و (زنوبيا ملكة تدمر)... .[3]

فلا يمكن التّناسي عن التّنويه إلى حكايات ألف ليلة وليلة التي تركت بصمة عميقة في الأدب العالمي، إذ تعدُّ أهمّ مرجعيّة تراثيّة أثّرت في كثير من الأعمال الفنّية في العصر الحديث خاصةً الرّوايات.

أمّا الرّوايات العربيّة فيرجع اتّصالها بحكايات ألف ليلة وليلة إلى أواخر القرن التّاسع عشر، حيث عمد الرّوائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القُراء الذي كانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكُتّاب ما يُمتعهم ويُسليهم، بوصفها بديلاً للمؤلفات الشّعبيّة[4]، في حين تبنى الرّوائيون أساليب مختلفة في توظيف حكايات ألف ليلة وليلة، "ففي الرّوايات الأولى حدّ التّشابه، فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والمصادفات والاستطراد والتّوسل بالحيّل لبلوغ الغايات والاستشهاد بالشّعر، فتأثّرت الشّخصيّات بشخوص ألف ليلة وليلة"[5]، كما فعل نجيب محفوظ في روايته " ليالي ألف ليلة وليلة".

وأمّا عن الرّواية الجزائريّة فرغم حداثتها لم تمنع الرّوائيون من تناول مواضيع متنوعة تتعلّق بالحياة اليّوميّة للأفراد في بيئة تتأثّر بالعادات والتّقاليد الموروثة عن الأجداد، فنجد الرّواية الجزائريّة قد "غرقت من بحر التّراث العربي، واستغلت الإمكانيّات الإيحائيّة والرّمزية التي يتوفر عليها، وأمدّت الرّوائي بكثير من المضامين والدّلالات،

[1] سعيد سلام: التّناص التراثي، والرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 24.
[2] المرجع نفسه: ص 25.
[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 35.
[4] ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربيّة، (دراسة)، ص 41.
[5] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

التي يثري بها إبداعه ويبلور رؤيته الموضوعيّة للأشياء التي يعالجها"[1]، فاستغل الرّوائيون الجزائريّون هذه العناصر التّراثيّة ودمجوها في أعمالهم، وقد اختلفوا في استغلالهم للتّراث، "فمنهم من اتّجه إلى عناصر التّراث القديمة ليأخذ منها ما يروق له، لربط التّراث الوطني المحلّي بجذوره الأصليّة المتوغلة في أعماق التّاريخ، ومنهم من اتّجه إلى عناصره للبحث عمّا يؤكّد شخصيّته وهويّته، ويعطي كل ذلك معنى بوجوده ويربطه بما فيه وتاريخه الحافل بالأمجاد والبطولات".[2]

وقد ظهرت أقلام راهنت على استثمار التّراث، ومن بينها نجد أمثلة "بوجدرة" في رواية "ألف وعام من حنين"، والكاتب "ياسين" في رواية "نجمة"، والكاتب "مولود فرعون" في رواية "ابن الفقير"، و"طاهر وطار" في رواية "اللاّز" و"واسيني الاعرج" في رواية "حارسة الضّلال"، و"عز الدّين جلاوجي" في معظم أعماله الرّوائيّة... .

وتعدّ معظم أعمالهم الرّوائيّة ناجحة بفضل استلهامهم وتناصهم مع التّراث، بحيث كان "استلهام الإرث العربي والإسلامي والعالمي تمهيدا نحو التّوجه إلى نظرية التّناص في الرّواية العربيّة"[3]، هذا التّناص لم يكن مجرد استحضار سطحي، بل استخدم كوسيلة لإعادة تفسير الماضي واستكشافه في سياقات جديدة تعكس قضايا المجتمع وهويّته.

[1] سعيد سلام: التّناص التراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 176.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] أسماء بن قري: المؤثّرات التراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، ص 44.

الفصل الثّاني: التّناص في الدّراسات النّقديّة الحديثة.

1. مفهوم التّناص (لغة، اصطلاحا).
2. التّناص في الدّراسات النّقديّة الغربيّة.
   أ. حواريّة ميخائيل باختين.
   ب. جوليا كريستيفا.
   ج. المتعاليّات النّصية عند جيرار جنيت.
3. التّناص في الدّراسات العربيّة الحديثة.
   أ. محمد بنيس.
   ب. محمد مفتاح.
   ج. سعيد يقطين.

الـفصل الثّاني: الــتّناص في الدّراسات الـنّقديّة الـحديثة

تمهـــــيد:

تعتمد عملية الإبداع الأدبي على تراكيب لغويّة متعدّدة، تنتقل من نص لآخر عبر فترات زمنيّة ممتدّة، وليست الرّواية العربيّة الحديثة في بعض جوانبها سوى مزيجا متشابكا من المخزونات الثّقافية المتنوعة التي رسّخت في ذاكرة المبدع وأعاد التّعبير عنا بطريقته.

إنّ حضور أشكال التّراث المتنوعة في الرّواية العربيّة الحديثة يعتبر سمة فنيّة، يسعى العديد من المبدعين المعاصرين لاستثمارها، فقد أطلق النّقاد الأدبيون المتحدثين على هذه الظّاهرة مصطلح التّناص، حيث برز "كمصطلح نقدي في ميدان النقد الأدبي في منتصف السّتينات في القرن الماضي، وهو مصطلح جديد، وإن كانت ملامحه ظهرت في إرهاصات سابقة في مجال الدّراسات النقّدية"[1]، فالنّقد العربي القديم عرف مفاهيم أخرى تتقاطع مع نظرية التّناص (كالسّرقات الأدبيّة، والنّقائض والمعارضة...)، إذ لا ينشأ أيّ شيء من العدم وفقا لقانون الإبداع البشري.

وممّا لا شك فيه أنّ ظهور مفهوم التّناص في الدّراسات النّقدية الحديثة هو ردا على المفاهيم البنيويّة في "المحايثة التي أكدت انغلاق النّص على نفسه بحجة اكتفائه بذاته، وأنّه قائم بنفسه، فجاءت الدّراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيويّة ومنها التّفكيكيّة التي عدت النّص بنية من الفجوات والشّروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظريّة التلقي في الأدب والفّن، ثمّ جاء نقاد التّناص وعدّوا النّص كتلة من النّصوص المستحضرة من هنا وهناك"[2]، وفي هذا الإطار شغل مساحة كبيرة من الاهتمام في السّاحة الأدبيّة، فقد أصبح مصطلح التّناص أداة هامّة يكشف ويسلّط الضّوء على النّصوص الإبداعيّة ويرصد مدى تعالقها (تعاليها) فيما بينها.

وهكذا فإنّ مصطلح التّناص، قد نال اهتماما واسعا من قبل النّقاد الغربيّين والعربي، حيث تناولوه تنظيرا وتطبيقا، وسيتّم الحديث عنه في هذا الفصل بإتّباع تطوّر هذا المفهوم واختلاف الرّؤى حوله.

---

[1] مديحة سابق: شعرية التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2021، ص 21.

[2] أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، دراسة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط1، بغداد، 2004، ص 03.

1. مفــهوم التّنـــاص:

لقد نال مصطلح التّناص كمفهوم حديثا واهتمام كبيرا من قبل النّقاد والباحثين، وقد اختلف أراء النّقاد حول تعريفه ممّا جعل من الضّروري تحديد مفهوم واضح رغم تعقيداته المتعدّدة.

أ. لــغة:

ورد في لسان العرب: "نصّص النّص؛ رفع الشّيء، نصّ الحديث بنصّه نصّا: رفعه، وكلّ ما أظهر فقد نصّ، وقال عمرو بن دينار؛ ما رأيت رجلا نصّ الحديث من الزّهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نصّ الحديث فلان أي رفعه، كذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت المتاع، إذ جعلت بعضه على بعض وكلّ شيء أظهرته".[1]

كما وردت بنفس المعنى في معجم الصّحاح: "نصصت الشّيء؛ رفعته، ومنه منصة العروس، ونصصت الحديث إلى فلان أي رفعته إليه، ونصّ كل شيء منتهاه".[2]

فيما أوردها صاحب معجم متن اللّغة: "نصّ نصّا على الشّيء، رفعه وأظهره، وفلان نصّ؛ أي استقصى مسألته عن الشّيء، حتى استخرج ما عندهن والنّص مصدره وأصله، أقص الشّيء الدّال على غايته؛ أي الرّفع والظّهور والتّناص وازدحام القول".[3]

إذا ما يمكن استخلاصه، أنّ التّناص لغةً يحمل معاني مختلفة متمثلة في "الرّفع والإظهار، والاستقصاء والمعاني الواضحة والمناقشة في الشّيء، وهو أيضا الاستواء والاستقامة، فأخيرا هو الازدحام والتّجمع".[4]

ب. اصطلاحــا:

إنّ اتّساع حقل التّناص أدى إلى تنوع مفاهيمه وتوالدها، حيث يتشكل وفق اهتمامات النّقاد وانتماءاتهم الإيديولوجيّة والجماليّة، بالإضافة إلى مناهجهم ورؤاهم اتّجاه النّص الأدبي، "إذ نجد آراء وفرقا وشيعا واختلافات متقاربة أحيانا ومتعارضة أحيانا عديدة".[5]

وإن كان مصطلح التّناص مفهوم يعدّ حديث النّشأة، إلاّ أنّه "ظاهرة قديمة قدم التّاريخ حسب ما أكّده العالمان "وورتون وستيل"، فقد ورد ذكر الظّاهرة عند فلاسفة الإغريق والرّومان متجليّة في التّلقين في المدارس الإغريقيّة الرّومانيّة، كما تبيّن عند بعض النّقاد العرب أنّ مفهوم التّناص له تمظهرات في التّراث والنّقد العربي

---

[1] جمال الدّين أبي الفضل، محمد بن مكرم، ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصص)، تر، عامر أحمد حيدر، مج4، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2005، ص 540/539.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري: الصّحاح، مادة(نصص)، تر: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، ط2، بيروت لبنان، 2008م، ص 1045.

[3] أحمد رضا: معجم متن اللّغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 472.

[4] مديحة سّابق: شعرية التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 23.

[5] سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، ص 10.

القديم، متمّثلا في التّداخل النّصي والسّرقات الشّعرية بعدما أن بعض تمظهرات التّناص كانت حاضرة في التّراث والنّقد العربي منذ القدم".[1]

فمصطلح التّناص يعدّ مفهوما حديثا لظاهرة أدبيّة قديمة، حيث "لم يعرف النّقد العربي القديم هذا المصطلح بمفهومه المتعارف عليه حاليّا إلا مؤخرا".[2]

ومنه فالتّناص يعتبر ظاهرة نقديّة حديثة حيث "يرجع الفضل في وضع المصطلح (التّناص) إلى الباحثة البلغاريّة "جوليا كريستيفا" التي وجدت الأرضيّة ممهدة بجهد "ميخائيل باختين" الذي عرّفه ووضع قواعده في كتابه "الماركسيّة وفلسفة اللّغة"، لكن دون أن يذكره بهذا الاسم المعروف به حاليّا".[3]

وبذلك استعمل مصطلح التّناص "في الخطاب النّقدي في نهاية السّتينات، وفرض نفسه بسرعة كبيرة إلى الحدّ الذي أصبح فيه معبرا إجباريا لكل تحليل أدبي"[4]، وبات بذلك أداة أساسيّة لا يمكن الاستغناء عنها في تحليل النّصوص الأدبيّة.

إنّ التّناص من حيث معناه العام الذي "استعمل به في بدايات توظيفه مع "باختين وكريستيفا"، يتعلّق بالصّلات التي تربط نصّا بآخر، وبالعلاقات أو التّفاعلات الحاصلة بين النّصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو غير قصد، وأي نصّ كيف كان جنسه أو نوعه لا يمكنه أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النّصوص السّابقة أو المعاصرة له"[5]، فالتّناص هو تداخل النّصوص وتفاعلها ممّا يدلّ أن كل نصّ ليس معزولا، بل هو جزء من شبكة النّصوص.

وهذا ما أكده "ناتالي بييقي-غروس" في كتابه "مدخل إلى التّناص"، حيث قال "ليس هناك نصّ يكتب بمعزل عمّا كتب سابقا، وهو يحمل بصفة واضحة أو أقلّ وضوحا، أثر وذكر ميراث وتقاليد، يتمثل التّناص إذن في أنّ كلّ كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السّابق عليها، وهو أمر قد يبدو بسيطا وبديهيا"[6]، ومن ثمّ وصف التّناص بأنّه "الفعل الذي يعيد بموجبه نصّ ما كتابة نصّ آخر، والمتناص هو مجموع النّصوص التي يتماشى معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر يتعلّق بالإيحاء) أو تكون

[1] أ.كريم الطاهري / أ.د، حفيظة بلقاسمي: مصطلح التّناص وترجمته بين التراث والدّراسات اللّسانية الحديثة، مجلة معالم المجلد، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ع02، 2022، ص360.

[2] سعيد سلام: التّناص التراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 43.

[3] المرجع نفسه: ص 119.

[4] ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي، سورية، 2012، ص 11.

[5] سعيد يقطين: الرّواية والتراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 10.

[6] ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص 11.

مندرجة فيه (كالاستشهاد)، إنها فئة عامة من الصّلات تشمل أشكالا شديدة التّنوع مثل المحاكاة السّاخرة Parodie، السّرقة Plagiat، الكتابة من جديد Récriture، الإلصاق Collage..."[1]، ومعناه أنّ التّناص هو التّداخلات التي تحدث بين النّصوص، ويشير مصطلح التّناصية إلى القواعد التي تمنح النّص المتناص مصداقيّة، ويفيد مصطلح التّناص في الدّراسات الأدبيّة والنّقدية المعاصرة إلى أنّه "امتزاج النّصوص وتراكمها لتظهر في نصّ ما يعبّر عن دخولها في حلقات بينتِها لتخلق من النّص الأوّل نصّا ثانيّا يتشظى في نصّ آخر، لتشكل مجريات "التّناص" من خلال تفكيك الصّورة الكليّة إلى وحدات جزئيّة، وهذه الوحدات الجزئيّة يمكن أن تعيد بنائها وتجديد تشكيليها، لتكوّن لنا تلك الصّور الكليّة المفككة"[2]، فالنّصوص الأدبيّة تتداخل وتتأثر بالنّصوص السّابقة، وهذا التّداخل يلعب دورا في إعادة تشكيل النّصوص لتظهر معانٍ جديدة ومفككة.

أمّا مصطلح التّناص في الدّراسات النّقدية الفرنسيّة تشير إلى "تداخل النّصوص وتفاعلها وإحداثها لعلاقات معيّنة ثقافيّا وفق تقنيّات منهجيّة تنظر إلى بنية النّصوص الأدبيّة وتكوّنها في مراحلها المختلفة مع الكشف عن منابعها الأصليّة وعن المبدع و ثقافته والظروف المحيطة به من أجل استدعاء ما سبقه من نصوص أو ما عاصره ليبدع نصّا جديدا فيه من الأصالة والمعاصرة، ولا يمكنه أن يبدع من فراغ"[3]، ومن ثمّ فإنّ النّص الأدبي لا ينتج من فراغ بل هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، والتّناص هو وسيلة لفهم كيفية بناء المبدع على ما سبقه من إبداع وإعادة صياغته لخلق نصّ جديد يجمع بين الأصالة والمعاصرة، بينما التّناص في الدّراسة النّقدية الإنجليزية "عبارة عن امتصاص نص لنصوص أخرى مع الزّيادة أو النقصان أو التّغير أو التّحويل ممّا يجعل النّص الواحد ملتقى لنصوص لا حصر له "[4]، إذا فالنّص الحالي لا يوجد في عزلة عن النّصوص الأخرى، بل يرتبط بها بشكل مباشر أو غير مباشر.

نلاحظ بناء على ما سبق، أنّ بالرّغم من تعدّد التّعاريف لمصطلح "التناص" إلا أنّه يصبّ في نفس المعنى، "ففي أبسط صوره، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التلميح أو الإرشاد أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّص الأصلي وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل".[5]

---

[1] ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص 11.

[2] مديحة سابق: شعريّة التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 23.

[3] المرجع نفسه: ص 24.

[4] المرجع نفسه: ص 26.

[5] أحمد الزعبي: التّناص نظريا وتطبيقيّا، مقدمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا الهاشم غرايبيه وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000، ص 11.

ويعتبر التّناص عنصرا أساسيّا وجوهريّا في تشكيل النّصوص الإبداعيّة، لذلك نال اهتماما كبيرا من طرف أعلامه ورواده بدراسته والتّعمق فيه، حيث عالجوه تنظيريّا وتطبيقيّا وهذا ما سيتمّ التّطرق إليه في الصّفحات الآتيّة.

2. التّناص في الدّراسات النّقديّة الغربيّة الـحديثة

يعتبر التّناص مفهوم مستحدث لظاهرة أدبيّة قديمة، عُرف عند العرب قديما عبر دراسة النّصوص الشّعرية ورد بألفاظ غير صريحة مثل السّرقة الشّعرية، المعارضة، التّضمين، الاقتباس، إلا أنّ جذوره الأولى من حيث التّسميّة والتّوظيف النّقدي هم الغرب، فالتّناص مصطلح حديث ظهر على السّاحة النّقدية الغربيّة ويعدّ من المفاهيم السّينمائيّة المستحدثة، وكانت بداياته مع الرّوسي "مخائيل باختين لأنّه أوّل من أدخل هذا المفهوم إلى النّظرية الأدبيّة".[1]

حيث أطلق عليه مصطلح الحوارية، غير أنّ الميلاد الدّقيق لوضع مصطلح التّناص يرجع إلى "الباحثة البلغاريّة "جوليا كريستيفا" التي وجدت الأرضيّة ممهدة بجهد "ميخائيل باختين" الذي عرفه ووضع قواعده في كتابه الماركسيّة وفلسفة اللّغة.[2]

وهذا ما أجمع عليه الباحثين بحيث أنّ الرّيادة لمصطلح التّناص يعود إلى "جوليا كريستيفا" مستفيدة من المفهوم الباختيني ل الحوارية سنة 1966م، ومن هنا يبرز الانتشار الواسع لهذا المصطلح بين النّقاد الغربيّين، رغم اختلافهم في تعريفهم للتّناص من باحث لآخر، وسيتمّ عرض أبرز الرّواد التي شاركت في تأسيسه وتطويره ليصبح إحدى النظريات النّقدية البارزة.

أ. حوارية ميخائيل باختين

باختين هو أوّل من تطرّق إلى موضوع التّناص في كتابه "الماركسيّة وفلسفة اللّغة" سنة 1923، حيث عالج فيه "مصطلحات شتّى منها مصطلح (إيدولوجياء)، وفي خصم معالجته لهذا المصطلح تمخض عن مصطلح جديد هو التّناص"[3]، فهو لم يذكر هذا المصطلح صراحة لكنه أطلق عليه الحوارية، "فمصطلح (الحوارية) والرّواية (متعدّدة الأصوات) تعدّان في الحقيقة مقدّمة طبيعيّة لمفهوم التّناص الذي لم يأت بشيء جديد على النّص، وإنّما جاء ليميط اللّثام عن خاصيّة كانت مخفيّة أو مطمورة فيه، ثمّ فالتّناص جاء كعنصر فعال لدفع ديناميكية القراءة والكتابة للأمام"[4]، فمن خلال كتابات باختين حول الحوارية تعتبر نقطة بداية ومهاد لمصطلح التّناص الذي يعدّ جزءا من هذا التّطور الأدبي.

---

[1] مديحة سابق: شعريّة التّناص التّراثي في الرّواية الجزائرية أنموذجا، ص 26.

[2] ينظر: سعيد سلام: التّناص التراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 119.

[3] المرجع نفسه: ص 125.

[4] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ويعتمد باختين في دعوته إلى ضرورة وجود حوار في أي نص أو عمل ما إلى حضور دور المرسل والمتلقي في التّفاعل اللّفظي؛ فإنّ اللّفظ هو فعل ذو جانين، إنّه محدّد بطريقة متساوية من طرف اللافظ، ومن طرف ذلك الذي يفهم اللّفظ، فباعتباره لفظا هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي[1]، ويعني بذلك وجود علاقة قويّة بين مصطلح الحوار ومصطلح الحوارية، حيث تحقق الحوارية وظيفة الاتصال من خلال التّفاعل بين طرفين تأسست بينهما علاقة ذات بعد حواري.

كما عالج باختين "مصطلح اللّفظ كان يعدّه مجموعة من الدّلائل والرّموز والكلمات، وعلى أساس أنها ليست معزولة عن الأخر أو أنّها خارجة عن إطاره؛ فكلّ لفظ هو مسكون بصوت الأخر ويجر "باختين" إلى تبني مصطلح الحوارية الذي يعمّمه فيما بعد على جميع التّفاعلات الأخرى غير اللفظيّة أيضا، إذ أنّه يرى أنّ التّفاعل اللّفظي (L'interaction Verbale) هو أساس اللّغة والحوار، فهو يعدّ أهمّ أشكال التّفاعل اللّفظي"[2]، بمعنى أنّ الرّكيزة التي تبنى عليه الحوارية هو الحوار الذي يحمله الخطاب ويظهر بوضوح عندما يتبادل لفظ متفاعل مع لفظ متفاعل آخر يحاوره، وفقا للسّياق المحدّد ممّا يساعد على إظهار مواضيع التّناص.

في ضوء هذا السّياق يتّضح حسب باختين أنّ النّص يقتضي وجود متكلم ومخاطب، أي يقتضي وجود جماعة لغويّة تعكس وتنعكس (أصواتها) داخل اللّغة أو داخل الملفوظات عن طريق التّلفظ والحوار اللّذين يجسدان التّبادل الشّفوي عن طريق الحوارية أو (التّناص)، وكلّ تعبير لغوي إذن موجه دائما نحو الآخر، نحو المخاطب (مستمع)، وإن كان هذا الأخير غائبا فيزيائيا وينتج عن هذا تصوّر اللّغة، كما لو كانت كائنا حيّا فعالا[3]، ومعناه أنّ اللّغة ليست شيئا جامدا بل هي كائن حي تحيا وتزدهر من خلال التّفاعل والحوار الذي يقتضي وجود متكلم ومخاطب، واللّغة ليست نتاج شخصي بل هي نتاج جماعة بشريّة.

فالحوارية حسب ما طرحه باختين هي "دمج ما هو اجتماعي في مكوّنات النّص الدّالة بحيث لا يفرق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي"[4]، وعليه يؤكد باختين على الطّابع الاجتماعي للّغة.

انطلاقا من هذا يستند باختين إلى ضرورة وجود علاقة بين العبارة التي ينتجها المبدع بالعبارات السّابقة، فكلّ موضوع لم يبدأ من فراغ بل له سوابق أثّرت فيه وبالتّالي كلّ عبارة حاملة لكلام مغايّر، يسمها إلى حدّ لم تبقى هناك عبارة متلقاة بريئة من تلفظ سابق.[1]

---

[1] ينظر: سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 125.

[2] المرجع نفسه: ص 126.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 128/127.

[4] حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط1، 1990، ص48.

كذلك أشار باختين إلى وجود الحوارية في الأجناس الأدبيّة كالرّواية حيث يؤكّد بأنّ "الرّواية هي أساسا حواريّة بينما الشّعر مونولوجيّا"[2]، بمعنى أنّ الحواريّة ليست عنصر أساسي في الشّعر لكون لغته لا تحمل ميزة التّعدّدية عكس الرّواية، حيث تعدّ أنسب جنس أدبي وأصدقه في التّعبير عن هذا التّصور، لأنّها قادرة بطبيعتها على احتواء نظرية تعدّدية اللّغة Poglinguistique، التي تنمو وتترعرع وتزدهر في الوسط الاجتماعي الشّعبي والخطاب المنقول.[3]

وفي هذا السّياق يشير باختين إلى أنّ الحوارية "هي الأداة الفعالة في كلّ تحليل لبناء الرّواية الدّاخلي"[4]، فالرّواية ليست صوتا واحد بل نجد أصوات عدّة تتفاعل بوجهات نظر مختلفة، فالرّواية هي تعدّد أصوات تكشفها الحوارية لأنّها الأداة الفعالة في تحليل الرّوايات من الدّاخل.

في الأخير يجد التّنويه إلى أنّ "كتابات باختين حول الحوارية وتعدّد الأصوات تمثّل أساسا لمفهوم التّناص الذي ينطلق من مبدأ التّحاور والتّفاعل، ويقوم على مركزيّة الآخر، كما يساهم بدوره في فكّ أسر النّص وضمان ديناميكيته بعد أن كان رهين الانغلاق البنيوي".[5]

وعليه، إنّ تصوّرات باختين للحوارية شكلّت الأرضيّة التي انبثق منها مصطلح التّناص، وحدّدت معالم مناهجه.

ب. جوليا كريستيفا

بعد أن أرسى مخائيل باختين لنظريّة التّناص ووضع الأسس لقيامه من خلال مفاهيم الحوارية أو تعدّد الأصوات، حيث لم يستخدم باختين مصطلح التّناص صراحة بهذا الاسم، لتأتِ جوليا كريستيفا وتصوغ هذه المفاهيم باسم "التّناص" متأثّرة بأفكار باختين، لتضع تنظيرا منهجيّا لهذا المصطلح في أواخر السّتينات ليصبح نظريّة علميّة مستقلة بذاتها.

وترى جوليا كريستيفا التّناص بأنّه "النّقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو 'اقتطاع' أو 'تحويل' ...، وهو عيّنة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصّي معطى التّعبير المتضمّن فيها أو الذي يحيل إليه"[6]، أي دمج الكاتب لنصّه بأفكار وعبارات من نصوص سابقة إمّا بنقل مباشر أو غير مباشر، وأضافت كذلك "إنّ كلّ نصّ يتشكل من تركيبة

---

[1] ينظر: ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص 33.

[2] المرجع نفسه: ص 34.

[3] ينظر: سعيد سلام: التّناص التراثي في الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 129.

[4] حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجي، من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، ص 49.

[5] أسماء بن قري: المؤثرات التراثيّة في الرّواية المغاربية المعاصرة، ص 66.

[6] أحمد الزعبي: التّناص نظريّا وتطبيقيّا، مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا لهاشم وقصيدة القلب لإبراهيم نصر الله، ص 11.

فسيفسائيّة من الاستشهادات، وكلّ نصّ امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[1]، أي أنّ التّناص هو عملية استرجاع النّصوص القديمة وتوظيفها في نصوص جديدة، فكلّ نصّ بالنّسبة إليها يحتوي على أثار من نصوص أخرى بشكل مباشر أو غير مباشر.

لذلك أشارت جوليا كريستيفا على مصطلح "الإنتاجيّة النّصيّة" باعتباره نصّ منتج، بمعنى أنّ النّص يتشكل من خلال عمليّة "إنتاج" من نصوص مختلفة.[2]

كما ترى كريستيفا أنّ التّناص هو "قراءة أقوال متعدّدة في خطاب أدبي واحد، تُحيلنا إلى خطابات أخرى متعدّدة، يمكن أن تتطابق مع النّص الأدبي المتعيّن، لأنّ الشّفرة الشّعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع مع عدّة شفرات، وكلّ منها يبني الأخر".[3]

وفي إطار حديثها تربط كريستيفا بين التّناص وتعدّد الأصوات، حيث تقول "هو خطاب ومتعدّد اللّسان أحيانا ومتعدّد الأصوات غالبا"، أي أنّ التّناص "ذو خطاب أوجه متعدّدة، هذا التّعدّد ناتج عن النّصوص المختلفة التي تتعدّد مشاربها وتتفاعل فيما بينها لتشكل لنا نصّا جديدا"[4]، بمعنى النّص الجديد لا يولد من فراغ بل بل هو وليد تفاعل مع نصوص سابقة، وبهذا التّفاعل يكون الخطاب متعدّد الأصوات ومتعدّد الألسن.

كما قامت جوليا كريستيفا بتحديد مستويات التّناص التي تظهر من خلاله مدى قدرة المبدع على التّعامل مع النّص الغائب وقد حصرتها في ثلاثة أنماط أو مستويات وهي:

- **النّفي الكلّي**: وفيه يكون العنصر الدّخيل منفيّا كليّا، ويكون فيه معنى النّص المرجعي مقلوبا.
- **النّفي المتوازي**: حيث فيه يكون المعنى المنطقي للنصين (المتناص والمناص) هو نفسه.
- **النّفي الجزئي**: وفيه يكون جزء واحد فقط من النّص المرجعي منافيّا في النّص الجديد، بمعنى أنّ كريستيفا ترى أنّ النّص الجديد لا يعيش وحده بل يتفاعل مع نصوص أخرى عن طريق محادثة أو صراع أو اتفاق وتكون بدرجات مختلفة هذه العلاقة بنفي كامل، أو اتفاق أو جزء بسيط فيه.

بناء على ذلك تعدّ جوليا كريستيفا "رائدة في نظرية التّناص بامتياز ويشهد لها الكثير من الباحثين أمثال 'رولان بات' الذي يقول نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظريّة الإنتاجيّة (Productirte)، التّدليل (Signirance)، النّص الظاهر (Phenotexte)، النّص المولد (Génotexte)، التّناص (Intertexte)".[5]

---

[1] أحمد الزعبي: التّناص نظريّا وتطبيقيّا، مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا لهاشم وقصيدة القلب لإبراهيم نصر الله ص12.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 12.

[3] مديحة سابق: شعريّة التّناص التراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 28/27.

[4] المرجع نفسه: ص 28.

[5] بوبكر غرابي / سعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنيّة التّناص، مجلة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنّقدية واللّغوية، جامعة البليدة، المجلد 4، العدد 1، سبتمبر 2021، ص 05.

ج. المتعاليّات النّصيّة عند جيرار جنيت

يُعدّ "جنيت" من أهمّ أعلام النّقد الغربي المعاصر، فقد عُني عناية كبيرة بمسألة التّناص أو بما سمّاه "المتعاليّات النّصيّة"، فقد كرّس جيرار جنيت كتابا بأكمله للبحث في المتعاليّات النّصيّة، وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التّفاعل النّصي وأنماطه، وأنّ جعل همّه الأساس يتركز على ما نسميه بالتّعلق النّصي[1]، حيث يبرز في كتابه "معمار النّص" هدف البويطيقا وهو "دراسة (معماريّة النّص) فيه يسعى إلى التّميز بين الأجناس الأدبيّة، فإنّه في كتابه هذا يحوّل موضوع البويطيقا من البحث في معماريّة النّص إلى البحث في ما يسمّيه بالمتعاليّات النّصيّة، باعتبارها أعمّ وأشمل، حيث تصبح (معماريّة النّص) فقط نوعا من أنواعها أو نمطا من أنماطها"[2]، بمعنى أنّ جيرار جنيت صنّف التّناص ضمن المتعاليّات النّصيّة كون أنّها أشمل.

ويقصد جيرار جنيت بالتّعالي النّصي هو "الطريقة التي من خلالها يهرب نصّ من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النّصوص"[3]، بمعنى التّجاوز أو التّخطي، كما يسمى هذا المصطلح بطريقة تعميميّة "الما ما بعد نصيّة أو التّعالي النّصي للنّص (Transtextualité)، ومعناه كلّ ما يجعل نصّا يتعلّق مع نّصوص أخر بشكل مباشر أو ضمني وعن طريق التّعالي النّصي يتجاوز معمار النّص أو البحث في هندسته"[4]، بمعنى أنّ النّص لا يبقى منعزلا بل يتجاوز حدوده.

كما حدّد جيرار جنيت أنماط التّعالي النّصي في خمسة أنواع وهي معماريّة النّص والتّناص، والميتانص والمناصّة والتّعلق النّصي، وأشار إلى أنّها متداخلة يكمّل بعضها بعضا ولا ينبغي الفصل القاطع بينها لأنّها كثيرا ما تتكامل وتتوحد.

وفي هذا السّياق، أودّ أن أتوقف لعرض أنماط المتعاليّات النّصيّة كما قدّمها جيرار جنيت، والتي حصرها في خمسة أنواع نظرا لأهميتها في فهم العلاقات التي تقيمها النّصوص مع غيرها:

- أولا: التّنـــاص (Intertextualité)

ويقصد به "ما جاءت به جوليا كريستيفا ويحدّده بـ "الحضور الفعلي لنصّ في آخر"، ويتمّ من خلال آليّات محدّدة وهي الاقتباس (Citation)، والسّرقة (Plagiat)، والإيحاء (Allusion)"[5]، بمعنى حضور فعلي لنصّ لنصّ آخر داخل النّص الجديد.

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، ص 22.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 23.

[4] عصام حفظ الله حسين واصل: التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010، ص 20.

[5] المرجع نفسه: ص 17.

- ثانيّا: المُنــاص (Paratexte)

وهو "كلّ ما يحيط بالمتن، ويجعل منه متنا (نصّا)، ويُقسّمه جنيت إلى قسمين: النّص المحيط (Peritexte)، والنّص الفوقي (Epitexte)"[1]، كالعنوان الرّئيسي، والعناوين الفرعيّة، الهوامش... .

- ثالـثا: الميتــانص (lemétatexte)

ويقصد به "العلاقة المسمّاة عند العرب القدماء بالتّعليق (Commentaire)، وتمثّل في ربط نصّ بآخر يتحدث عنه من دون أن يمثّل الموضوع نفسه ولا أن يسميه أحيانا، ويستشهد "جنيت" على ذلك "بهيجل" (Hegel) في كتابه علم الظّاهراتيّة أو الظّاهرات الرّوحيّة (Laphénoménologiedel'esprit)، الذي يشير فيه بطريقة غير مباشرة إلى كتاب (Leneveuderameau)، أي ابن أخ (رامو) أو ابن أخته"[2]، بمعنى نص يتحدّث عن نص آخر دون أن يعيد تقديمه أو يحاكه وقد لا يسمّيه صراحة.

- رابعـا: معمار النّص أو النّص الشّامل (L'architextualité)

"وهو عنوان كتاب لـ 'جنيت' يكتنفه كثيرا من الغموض والتّجريد، ويعني به العلاقة الصّماء التي تأخذ بعدا مناصيّا، أي مناصا خارجيّا وتظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي كان شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحث، سيرة ذاتيّة مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه النّص".[3]

- خامـسا: التّعلق النّصي (Hypertextete)

يعرّفه جيرار جنيت "بأنّه يوجد حيثما يتمّ تحويل نص سابق إلى نص لا حق بشكل كبير وبطريقة مباشرة"[4]، فالتّعلق النّصي إذا علاقة تفاعل وترابط نص سابق بنصّ لاحق "وهذا ما يطلق عليه اسم التّقليد (L'imitation) فإذا كان التّفاعل في معمار النّص يتشكل دائما من خلال المحاكاة والتّقليد، كأن نقول: فرجيل (Virgile) يحاكي هومبروس (Homère)، فإنّه في التّعلق النّصي يصبح هومبروس سابقا ونصّ فرجيل لاحقا، تجمع بينهما رابطة (تعلّق)".[5]

وبناء على ذلك يقسّم جنيت روابط التّعلق بين النّصوص إلى ثلاثة أنواع هي:

- المحاكاة السّاخرة (Parodie).
- التحريف (Travestissement).
- المعارضة (Pastiche).[6]

---

[1] عصام حفظ الله حسين واصل: التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا نفسه، ص 18.

[2] سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 48.

[3] المرجع نفسه: ص 49/48.

[4] سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، ص 24.

[5] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[6] ينظر: سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 50/49.

"وقد يشترك أكثر من نص واحد في التّعلق بنص قديم ما، ويكون التّعلق به أيضا في أكثر من موطن وهذا التّعلق يختلف قوّة وضعفا، كثرة وقلّة من فترة لأخرى، ولا يقتصر تعلّق النّص اللاّحق بالنّص السّابق على النّوع أو الجنس الأدبي وموضوعه أو طريقة معالجته وأسلوبها، بل إنّه يحضر من خلال اسمه أو من خلال أحد نعوته التي تجلى في العنوان"[1]، بمعنى أنّ النّصوص الحديثة لا تقتصر على تقليد النّصوص القديمة فقط في الأساليب والمواضيع، بل يمكن أن يحدث التّعليق عبر عدّة جوانب مثل العنوان... .

بناءا على ما سبق ذكره، فإنّ سعيد سلام يلخصُ القول بأنّ "جنيت استطاع تطوير نظريّة التّناص، وتوسيع أنماطها بالتّفريق بين أنماط المتعاليّات النّصيّة، والتّوفيق في إبراز نقاط تقاطعها وتداخلها، وتوصّل بعد دراسته لمفهوم التّناص الذي أنصب اهتمامه عليه في بداية أمره إلى مفهوم أشمل من المتناص، وهو المتعاليّات النّصيّة، لاعتقاده بجدواها في فتح آفاق أو فرص أخرى جديدة للبحث والدّراسة في شتّى أنواع التفاعل النّصي"[2]، بذلك استطاع جيرار جنيت أن يجعل من المتعاليات النّصيّة إطارا نقديّا محكما، ويفتح آفاقا جديدة لدراسة النّصوص الأدبيّة، وبهذا ساهم في بلورت هذا المفهوم هو وآخرون أمثال ريفاتير ورولان بارت وميشال فوكو، وتثبيته كأداة نقديّة أساسيّة في تحليل الخطاب الأدبي المعاصر وأصبح محورا لمعظم الدّراسات النّقديّة الغربيّة.

3. التّنـــاص في الدّراسات العربيّة الحديثة

ظهرت نظريّة التّناص في السّاحة النّقديّة العربيّة أواخر السّبعينات من القرن العشرين، عقب التّحولات الجذريّة التي غيرت في مسار الدّراسات العربيّة الحديثة، وحظيت باهتمام واسع من النّقاد العرب وأوّلها اهتماما بالغا تجلى بوضوح في عملية النّقل والتّرجمة الشّاملة لكلّ ما يرتبط بها ويراودها.

وقد تعدّدت دلالات ومفاهيم هذا المصطلح لدى الدّارسين العرب "لاعتماده على الحقلين السّيميائي والتّفكيكي، قصد إزاحة القناع عن جملة التّفاعلات، الخاصّية التي تشكّل لحمة نص ما وملاحقة انفتاحاته وانغلاقاته على ثقافات الغير، وهذا ما زاد في فعاليّة هذا الإجراء في حقل الدّراسات التّطبيقيّة لدى العرب، فأخذ عدّة مفاهيم من خلال التّرجمات المختلفة لأصل الكلمة الفرنسيّة "Intertextualité".[3]

ووفقا لما هو متداول فإنّ "محمد بنيس هو أوّل من استخدم هذا المصطلح النّقدي العربي"[4]، في كتابه "ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب 1979م، ثمّ تبعته مجموعة من النّقاد أسهموا في تطوير هذا المفهوم، وسيرورته في الخطاب النّقدي العربي، ولم تعد تخلو النّصوص الأدبيّة والنّقدية من التّناص، حيث أصبح من الرّكائز الأساسيّة في

---

[1] سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، ص 29.

[2] سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، ص 51.

[3] مديحة سابق: شعرية التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة، ص 30.

[4] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

النّقد الأدبي العربي الحديث، وبالاستناد إلى ما سبق سيتّم عرض أبرز النّقاد العرب الذين ساهموا في بلورة هذا المصطلح مع تسليط الضّوء على المفاهيم التي صاغوها بشأنه.

أ. محمـــد بنيس

يعدّ محمد بنيس من أوائل النّقاد العرب المحدثين، الذين حاولوا توظيف هذا المفهوم الجديد توظيفا أكاديميّا في نهاية السّبعينات، فقد أطلق على مصطلح التّناص عدّة تسميّات، فنجد في كتابه "ظاهرة الشّعر العربي المعاصر في المغرب "يفضّل تسميتهُ "التّداخل النّصي"، ويعني تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنّص الغائب هو الذي تعيد النّصوص الحاضرة كتابته وقراءته من خلال عمليّة القراءة والتّأويل للنّصوص المراد تلقيها".[1]

وقد أُطلق عليه أيضا مصطلحا جديدا هو "النّص الغائب" الذي يدلّ على أنّ النّص يعتمد على قوانين وعلاقات تربطه بالنّصوص الأخرى، فيقول "لأنّ ترجمة المصطلح تخضع قبل كلّ شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، وعلائق دلاليّة وصرفيّة وتركيبيّة.[2]

أمّا في كتاب "حداثة السّؤال" وُظّف مصطلح آخر هو "هجرة النّص"، الذي شطّره إلى شطرين "النّص المهاجر والنّص المهاجر إليه، وهما يمثّلان النّص الحاضر والنّص الغائب، واعتبر هجرة النّص شرطا رئيسيّا لإعادة إنتاجه من جديد".[3]

وعليه من المؤكد أنّ محمد بنيس لم يستخدم مصطلح التّناص، منه يمكننا إيجاد تفسير لذلك عند "عز الدين المناصرة" في كتابه "علم التّناص والتّلاص"، حيث قال "ربّما لم تكن قد ترجمت إلى العربيّة حتى عام 1979، لهذا لجأ بنيس –بتقديرنا– إلى مصطلحه الخاص (النّص الغائب)، معادلا لمفهوم التّناص تماما، لكن علامة الاستفهام وليس التّعجب، تبقى في السّؤال: مادام بنيس قد اطلع على مفهوم كريستيفا للتّناص كما هو واضح، فلماذا لم يترجم المصطلح الفرنسي إلى 'التّداخل النّصي'على الأقل،بدلا من 'النّص الغائب'، على أيّة حالٍ يبقى مصطلح "النّص الغائب" علامة مسجلة لمحمد بنيس كمعادل لمصطلح التّناص".[4]

وقد قسّم محمد بنيس مستويات قراءة النّص الغائب إلى ثلاثة مستويات يستعملها الشّعراء المغاربة في نصوصهم الشّعريّة، متمثل في الاجترار، الامتصاص، الحوار.

[1] مديحة سابق: شعرية التّناص التراثي، الرّواية الجزائريّة، ص 30.

[2] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 31.

[4] عز الدّين المناصرة: علم التّناص والتّلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الهيئة العامّة لقطور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2011، ص 68.

- **الاجـترار**: تعامل الشّعراء في عصور الانحطاط مع النّص الغائب بوعي سكوني، وأصبح النّص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كلّ إعادة كتابة له بوعي سكوني[1]، بمعنى استسلام الشّعراء للنّصوص السّابقة بدون تعديل أو تجديد.
- **الامتصاص**: مرحلة أعلى من قراءة النّص الغائب وهو القانون الذي ينطلق أساسا ما الإقرار بأهمية هذا النّص، وقداسته، فيتعامل وإيّاه كحركة وتحويل، لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتّجدد، ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يجمّد النّص الغائب ولا ينقذه، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخيّة لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها[2]، بمعنى أن يمتص النّص من النّصوص السّابقة مفاهيم ويصوغها بحسّ فنّي تزيدها وهجا وجمالا.
- **الحوار**: أعلى مرحلة من قراءة النّص الغائب، إذ يعتمد النّقد المؤسس على أرضيّة علميّة صلبة، تدعم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النّصوص الغائبة، مع الحوار؛ فالشّاعر لا يتأمل النّص بل يغيّره، وبذلك يكون الحوار قراءة نقديّة علميّة[3]، بمعنى الدّعوة إلى قراءة نقديّة عمليّة ناضجة للنّص الغائب مبني على الحوار والتعبير لينتج نص جديد مختلف.

استنادا إلى المفاهيم التي وضعها محمد بنيس يتّضح أنّها تتقاطع مع التّعريفات والمفاهيم السّابقة التي تتحدّث عن التّناص، فمصطلح "النّص الغائب" هو يشرحه كمفهوم وفق كريستيفا وتودوروف وبارت، بما يعادل مفهوم التّناص تقريبا.[4]

ب. محمــد مفتاح

يعدّ محمد مفتاح من أبرز الباحثين العرب الذين أولوا اهتماما بالغا بالخطاب الأدبي ومدى تداخل النّصوص فيما بينها، حيث قدّم دراسة مفصلة حول مصطلح التّناص، واحتل هذا المفهوم مكانة مهمّة في كتابه تحليل الخطاب الشّعري (إستراتيجية التّناص) الذي يعدّ من الكتب الأساسيّة في النّقد العربي الحديث.

ويرى محمد مفتاح أنّ مختلف التّعاريف السّائدة لدى الباحثين أمثال: كريستيفا، أرفي، لورانت، رفاتير...، لم يقدّموا تعريفا دقيقا مانعا للتّناص، واستُخلص مقوّماته من مختلف تعاريف الباحثين المذكورة وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيّات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتسيّيرها مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محوّل لها بتمطيصها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.[1]

---

[1] عز الدّين المناصرة: علم التّناص والتّلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص 69.

[2] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 70/69.

[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 71.

ومعنى هذا أنّ التّناص عنده هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيّات مختلفة"[2]، بمعنى أنّ التّناص تعالق نص مع نصوص سابقة حدثت بتقنيّات مختلفة.

وانطلاقا من أهمية التّناص في الدّراسات النقّديّة العربيّة والغربيّة، يرى محمد مفتاح أن التّناص هو بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما[3]، أي أنّ التّناص "يمثّل عمليّة تشرب نص من نصوص أخرى وفي فضاءه تتقاطع أقوال عدّة مأخوذة من نصوص أخرى".[4]

كما اهتم محمد مفتاح بأنواع التّناص وجعله في نوعين هما:

- **الدّاخـلي:** وفيه يلجأ المبدع إلى أعماله السّابقة، فيمتص منها أو حاورها أو يتجاوزها، وهكذا بقصد أو بغير قصد[5]، بمعنى تناص المبدع مع ذاته.
- **الخارجي:** فيه يتّجه المبدع إلى نصوص غيره فيحاورها أو يتجاوزها أيضا، حسب ما يقتضيه الحال[6]، بمعنى تناص المبدع مع غيره كما حدّد أشكاله في:

√ **المحاكاة السّاخرة (النّقيضة)** التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التّناص فيها ويقصد بها "التّقليد الهزلي أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدّي هزليّا والهزلي جديّا...، والمدح ذمّا والذّم مدحا.

√ **المحاكاة المقتديّة (المعارضة)** التي تدلّ لغويّا على المحاكاة والمحاذاة في السّير، كذلك محاكاة أيّ صُنع وأيّ فعلٍ، حيث أطلق النّقاد العرب على المحاكاة الشّعريّة...اسم المعارضة التي تراها بعض الثّقافات من الرّكائز الأساسيّة للتّناص والتي تتطلب حصافة القارئ ومعرفته وحدّة انتباهه[7]، ثمّ ذكر آليات التّناص التي اعتمدها لرصد هذه الظّاهرة، مبرزا كيف ساهم ذلك في إثبات وجود التّناص وعدم تجاهله وهي:

- **التّمطيط ويحدث بأشكال مختلفة** وأهمّها: الجناس بالقلب والتّصحيف، الشّرح، الاستعارة، التّكرار، الشّكل الدّرامي، أيقونة الكتابة.

---

[1] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري، (إستراتيجية التّناص)، المركز الثقافي العربي، ط1 ، ط2، ط3، الدار البيضاء، 1985- 1986- 1992، ص 121.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 125.

[4] مديحة سابق: شعرية التّناص التراثي، الرّواية الجزائريّة، ص 33.

[5] ينظر: محمود سي أحمد: التّناص في النقد العربي الحديث، مجلة أدبيات، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، المجلد2، العدد1، جوان 2020، ص 05.

[6] ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[7] ينظر: المرجع نفسه: ص 06/05.

- **الإيجاز**: ويشير في كتابه (المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي) إلى مفاهيم أخرى تحقّق التّناص وهي: التّطابق، التّفاعل، التّداخل، التّحاذي، التّباعد، التّقاصي.[1]

تعدّ هذه الأبيات عبارة عن أدوات وإجراءات تحوّل التّناص إلى منهج تحليلي يُمكّن القارئ أو النّاقد في استكشاف البنى التّحتيّة والدّاخليّة للنصوص، من خلال الإجراءات والعمليّات التي تتعلّق بعدّة نصوص، تتقاطع مع النّص المدروس.

من هنا تبيّن أن محمد مفتاح قدّم إسهاما نقديّا متميّزا في قراءة الأدب، حيث يفتح آفاقا تأويليّة واسعة أمام القارئ والنّاقد على حدّ سواء.

ج. التّنــاص عند سعيد يقطين

يستعمل سعيد يقطين مصطلح التّفاعل النّصي مرادفا لمصطلح التّناص، فيرى أنّ عمليّة التّفاعل النّصي من الأمور الضروريّة في الإنتاج النّصي، إذ لا يمكن أن يتأسّس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلاّ على قاعدة التّفاعل مع غيره من النّصوص، أي أنّ النّص لا تتحدّد معالمه الكبرى أو نوعه إلاّ من خلال العلاقة التي تربطه مع غيره من النّصوص[2]، بمعنى أنّ النّص الأدبي لا ينتج من فراغ، بل يتأسّس نتيجة تفاعله مع نصوص أخرى، ويميّز سعيد يقطين بين مصطلحين في كتابه "الرّواية والتراث السّردي وهما:

√ **التّفاعل النّصي الخاص**: يبدو حين يقيم النّص علاقة مع آخر محدّد، حيث تبرز هذه العلاقة على صعيد الجنس والنّوع والنّمط معا، فهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الوحيد والقصيدة برمتها[3]، وهذا دليل على وجود نص نموذجي أصلي وكل النّصوص التي تأتي بعده في نفس السّياق تعدّ رجع صدى له.

√ **التّفاعل النّصي العام**: يبرز حين يحاور النّص نصوص أخرى عدّة، ومختلفة على صعيد الجنس والنّوع والنّمط، وجاءت تسميته بالعام، لأنّنا ننظر في تحديده من جهات عدّة ومستويات متعدّدة وآثار نصوص عديدة وغير محدّدة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا[4]، وهذا دليل على أنّ النّص الجديد يتغذى من نصوص متفرقة ليصوغ دلالته الخاصة، متعدّيا الجوانب الشّكليّة إلى عدّة مستويات من التّفاعل النّصي.

كما علّل سعيد يقطين سبب اختياره لمصطلح التّفاعل النّصي بدلا من التّناص والمتعاليّات النّصيّة قائلا "نؤثر استعمال 'التّفاعل النّصي' لأنّه أعمّ من التّناص ونفضله على 'المتعاليّات النّصيّة' التي هي مقابل (Transetextualité) عند جنيت لدلالاتها الإيحائيّة البعيدة، فبما أنّ النّص ينتج ضمن بنيّة نصيّة سابقة فهو

---

[1] ينظر: محمود سي أحمد: التّناص في النقد العربي الحديث، ص 06.

[2] ينظر: مديحة سابق: شعريّة التّناص التراثي، في الرّواية الجزائريّة، ص 31.

[3] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمنيّا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتمّ بها التّفاعلات"[1]، متجاوزا عمل السّرديين والسّوسيو نصيّين في بحثهم عن التّناص أو المتعاليّات النّصيّة.

كما أكّد سعيد يقطين لإنجاز تحليل دقيق للتّفاعل النّصي يتطلب تقسيم النّص إلى بنيات نصيّة يسميها "بنيّة النّص"وهو الذي يتّصل بـ "عالم النّص"لغة وشخصيّات وأحداثا...، وقسّم آخر تسمية "بنيّة المتفاعل النّص"، إنّ المتفاعلات النّصيّة هي البنيّات النّصيّة أيا كان نوعها التي تستوعبها "بنيّة النّص" وتصبح جزءا منها ضمن عمليّة التّفاعل النّصي[2]، فالنّص ليس معزولا بل يتفاعل مع نصوص أخرى وهذه التّفاعلات تساهم في بناء معناه، وقد حدّد سعيد يقطين أنواع التّفاعل النّصي منطلقا من تصوّرات جيرار جنيت، فوردت كما يلي:

- ✓ **المناصة (Paratextualité)**: هي بنيّة نصيّة تتجاوز مع بنيّة نصيّة أصليّة في مقام وسياق معينين، محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، ويستعمل المناصة كتفاعل نصّي داخل النّص، وهناك مناصات خارجيّة ما يدخل في نطاق المقدّمة والملاحق وكلمات النّاشر وما شابه.
- ✓ **التناص (Intertextualité)**: يعدّ التّناص بمثابة تضمين، حيث تتضّمن البنيّة النّصيّة عناصر سرديّة أو تيمية من بنيات نصيّة سابقة، وتبدو كأنّها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة.
- ✓ **الميتا نصيّة (Métatextualité)**: هي نوع من المناصة لكنها تأخذ طابعا نقديّا في علاقة بنيّة نصيّة طارئة مع بنيّة نصيّة أصليّة.[3]

يتبيّن لنا أنّ حلّ هذه الأنواع تسير على نفس الوتيرة التي سار عليها جيرار جنيت، كما لاحظناه سابقا، وهو التّفاعل النّصي أو التّعالق النّصي بين النّص الأصلي والنّص الفرعي.[4]

بعد عرض سعيد يقطين لأنواع التّفاعل النّصي، يميّز بين أشكاله الثّلاثة وهي:

- ➢ **التّفاعل النّصي الذاّتي**: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويّا وأسلوبيّا ونوعيا... .
- ➢ **التّفاعل النّصي الدّاخلي**: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النّصوص أدبيّة أو غير أدبيّة.
- ➢ **التّفاعل النّصي الخارجي**: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في نصوص بعيدة[1]، والذي يطلق عليه التّناص مع التراث.

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص 98.

[2] المرجع نفسه: ص 99/98.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 99.

[4] ينظر: أسماء بن قري: المؤثرات التراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، ص 105.

الملاحظ أنّ ما قدّمه سعيد يقطين في كتابه "انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق" يعدّ من الأعمال الرّائدة، حيث يفتح أفق نقدي جديد للتّعامل مع ظاهرة التّناص، وقد اعترف بذلك بصراحة، دون تردّد، قائلاً يمكننا تقديم مشروع متكامل لبحث التّفاعل النّصي.[2]

من خلال ما تمّ عرضهُ، تعدّ هذه عيّنة من أبرز النّقاد والدّارسين (الغرب، العرب)، الذين ساهموا في رصد وتتبع حيثيات ظاهرة التّناص والوقوف عند حدودها ووصفها بدقة،حيث ظهرت نظريات عديدة حاولت تشكيل فكرة جوهريّة عن مفهوم التّناص، ويعدّ من الصّعب على الباحث في هذا المجال تحديد هذا المصطلح بدقة والإمساك بتعريف موحد.

ولا شكّ أنّ هذه المقاربات النّقديّة للتّناص، قد أغنت الحقل النّقدي بمصطلحات جديدة كالحواريّة، والتّفاعل النّصي، النّص الغائب، وتعالق النّصوص، وتعالي النّصوص... .

لقد أضحى التّناص منطلقا من البحث في النّص المنغلق إلى التّركيز على الانفتاح النّصي، إذ أنّ الحركة النّقديّة التي قامت بدراسة "التّناص" ترى أنّه "لا يمكن فهم النّص المقروء دون الرّجوع إلى جملة من النّصوص السّابقة عليه، والتي ساهمت في تشكيله وخلق بنياته، لأنّ ما نكتب من نصوص إنّما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليه".[3]

فالتّـــناص ظاهرة لا يمكن تجاوزها في تشكيل النّصوص الإبداعيّة ويعدّ أداة مهمّة في الكشف وقراءة النّصوص وفهمها وفك شفراته خاصة في ما يتعلّق بالتّراث بجميع أنواعه (ديني، أدبي، شعبي...)، لذلك أصبح التّــناص "ضرورة من ضرورات الكتابة الأدبيّة، ينسج من خلال كاتب التّشكيل اللّغوي، فيحدث متعة جماليّة ورؤيّة تفاعليّة استكشافيّة، تُمتّع النّص بالحيويّة والتّعدّد، لما يُسخّره للنّص من مصادر تاريخيّة وشعبيّة ودينيّة...، يتجاوز معها القارئ تحت مسمى التّناص التّراثي أو التّعالق (التّعالي النّصي)، مع التّراث بالمفهوم المعاصر".[4]

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، ص 100.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص 101.

[3] مديحة سابق: التّناص التّراثي، في الرّواية الجزائريّة، ص 35.

[4] أسماء بن قري: المؤثّرات التّراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، ص 114.

الفصل الثّالث: تعالي التّراث الشّعبي في رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر.

أولا: التّـــــراث الـــشّعبي.

1. مــفهوم التّـراث الـشّعبي.
2. عنــاصر التّــراث الـشّعبي.
3. خصـائص الـتّراث الشّعبي.
4. أهـــميّة التّــراث الشّعبي.

ثانيّا: تعـالي الأشـكال التّراثيّة الـــشّعبيّة في روايـة حوبة ورحـلة البّـحث عن الـمهدي الـــــمنتظر.

1. المعتقدات والمعارف الشّعبيّة.
2. العــادات والتّــقاليد الشّعبيّة.
3. الفنـــون الـــــــــشّعبيّة.
4. الأدب الـــــــــــشّعبي.

الفصل الثّالث: تعالي التّراث الشّعبي في رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر"

تمهـــــيد:

يعدّ التّراث الشّعبي أحد الرّكائز الأساسيّة في بناء هويّة الأمّة واستمراريتها، إذ يعبّر عن أصالتهم وتاريخهم، وكذا تجاربهم المترجمة لآلامهم وآمالهم، فهو بمثابة خزان للقيم الإنسانيّة وبمثابة "مرجعيّة عامّة تتفرع عنها شُعب كثيرة، وتشمل الأدب الشّعبي والموسيقي والرّقص والتّقاليد والمعارف والحرف الشّعبيّة، كما تشمل أيضا التّراث الرّسمي: تراث اللّغة العربيّة الفصحى من تفسيرٍ وطبٍّ ونحوٍ وغيرها، وهذا يوحي إلى أنّ التّراث يدرس كلا العلاقات القائمة بين الأفراد، فهو يعيش فينا ويسري في عروقنا ونحن نتعامل به يوميّا في شتّى مجالات الحياة".[1]

إنّ حضور التّراث الشّعبي بشتّى أشكاله في الرّواية الجزائريّة، أعطى سمة فنيّة بارزة في أعمال الرّوائيّين الجزائريّين، فمن خلاله استطاعوا إحياءه وبعثه في قالب جديد، ليشكّل بذلك لهم مسلكا إبداعيّا ومادّة خام يثرون به موضوعاتهم ويغذون به نصوصهم الإبداعيّة، ممّا يعكس تمسّكهم بالهويّة الثّقافيّة "ويساعد على بقائه وديمومته، وذلك باقتناء العناصر التراثيّة التي تملك صلاحيّة البقاء والتّفاعل مع متغيّرات الحاضر".[2]

انطلاقا ممّا ذكر، فإنّه سيتمّ تسليط الضّوء في هذا الفصل على التّراث الشّعبي من خلال تحديد مفهومه وعناصره، خصائصه وأهميّته، تمهيدا للكشف عن المتعاليّات النّصيّة في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، للرّوائي عز الدّين جلاوجي، ومدى تعالق الرّواية مع التّراث الشّعبي، وكذا الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة المختلفة التي تحاور معها.

أولا: الـــــــــتّـراث الـشّعبي

1. مــفهوم التّـراث الـشّعبي

يعدّ التّراث الشّعبي ظاهرة بالغة الأهميّة في النّصوص الأدبيّة، لما يمثّله من مادّة غنيّة وثريّة بالرّموز والدّلالات العميقة لمختلف التّفسيرات، البدائيّة بكلّ مظاهرها.

فالتّراث الشّعبي هو "إبداع عفوي أصيل، يحمل ملامح الشّعب، ويحفظ سماته، ويؤكّد عراقته، ويعبّر بصدق عن همومه اليّوميّة، ومعاناة أفراده على مختلف مستوياتهم، وهو صورة لروحهم العامّة، وشعورهم المشترك"[3]، إذا فهو إبداع أصيل يعكس ملامح الشّعب وهويّته، ووفق ما وصفه الدّارسون العرب فهو "الموروث الشّعبي بتعاقب الأجيال، من أفعال وعادات وتقاليد، وسلوكيّات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامّة والخاصة وطرائق الاتّصال بين

[1] مديحة سابق: شعريّة التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 286.

[2] المرجع نفسه: ص 287.

[3] أحمد زياد محبك: من التراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، دار المعرفة، ط1، لبنان، 2005، ص 05.

الأفراد والجماعات والحفاظ على العلاقات الوديّة في المناسبات المختلفة بوسائل متعدّدة، والتي يبدو من طرائقها عدد كبير من معقدات الشّعب الدّينيّة والرّوحيّة والتّاريخيّة"[1]، وبالتّالي فهو يشمل جميع الموروّثات التي يرثها الأحفاد عن الأجداد، وتوارثتها الأجيال عبر الزّمن، وبهذا "يكتسب التّراث الشّعبي صفة البقاء والاستمرار".[2]

ومنه، فإنّ النّتاج الشّعبي يدلّ على نوعين الأوّل قولي والثّاني فعلي، من خلال:

- **النّتاج الشّعبي القولي**: يشمل "الحكم والأمثال والأغنيات، والحكايات والنّكت والتّحزورات والألغاز، والدّعوات ونداءات الباعة وأسماء المحلات، وما يكتب من كلمات أو جمل أو تعليقات أو أبيّات على المناديل والثّياب وجدران البيوت من الدّاخل، وعلى الأبواب وشاهدات القبور، وعلى وسائط النّقل، وغير ذلك".[3]
- **النّتاج الشّعبي الفعلي**: ويشمل "الاحتفالات في الأعياد والمناسبات والطّوارئ من زواج ووفاة، وولادة، والرّقص وألعاب الأطفال، وعادات الزّيارة والولائم، وأزياء الملابس وأثاث البيت وزينته، وغير ذلك".[4]

وبالتّالي فإنّ كلا النّوعان في النّتاج الشّعبي يعتمدان على الذّاكرة في عمليّة الانتقال عبر الأجيال، للحفاظ عليها من التّفاني والزّوال، باعتبار التّراث الشّعبي هو مجهول المؤلف فإنّه "يتناقل شفاها وعبر قنوات متعدّدة وغير مرئيّة ولا مرصودة في المراحل الأولى للثّقافة الشّعبيّة المتوارثة، إذ أنّ هذا الموروث يشكّل المكوّن الأوّل وللعقل الإنساني في كلّ بيئة، يرسم ويرصد ردود فعال العقليّة والوجدانيّة التي صدرت عن إنسان أثناء الممارسات البدائيّة الأولى للحياة في بيئته وما يحيط بها من ظروف جغرافيّة سواء ما يتعلّق بالمناخ أو بالأرض أو بالحيوان"[5]، فمن خلال هذا الموروث نفهم كيف تطورت ثقافة ووعي الإنسان اتّجاه العالم من حوله.

إذن فالتّراث الشّعبي في "حقيقته إبداع جماعي، قد يكون مُبدعه الأوّل فردا وقد يكون نتيجة لحادثة وقعت فعلا، ولكنه لا يظلّ كذلك إذ ما يلبث أن يصبح ملكا للجميع يتناقلونه، ويضيفون إليه، بل يبدعونه ثانية، حتى يبدو في أصله غير حقيقي، فيتّخذ عندئذ طابعه الشّعبي، وينسى مُبدعه الأوّل، كما تنسى حادثة الحقيقة الأولى، وإن ذكرت فكأنّها خرافة لا حقيقة"[6]، وهذا يدلّ على أنّ التّراث الشّعبي هو نتاجُ إبداع الجماعة، يبدأ بفرد أو حدث معيّن يتطوّر ليصبح ثقافة مشتركة.

---

[1] مديحة سابق: التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 42.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] أحمد زياد محبك: من التّراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، ص 14.

[4] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[5] مديحة سابق: التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 48/47.

[6] أحمد زياد محبك: من التّراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، ص 15.

في حين نجد أنّ للتّراث الشّعبي العديد من المصطلحات المرادفة له، يظهر أبرزها في مصطلح "فولكلور" 'Folklor' بالإنجليزيّة، والتي استعملتها أوّل مرّة "وليم طومس" 'Thoms.w' سنة 1846، لا تعني ما يعنيه مصطلح التّراث الشّعبي، وإنّما تعني في اللّغة "حكمة الشّعب" أو "المعرفة الشّعبيّة"، وفي الاصطلاح تعني "النّتاج الشّعبي كلّه".[1]

كما توجد مصطلحات بديلة لمصطلح التّراث الشّعبي، على نحو "المأثورات الشّعبيّة" و "المردّدات الشّعبيّة"، و "الفنون الشّعبية" و "الشّعبيّات"، لكن لم تحظى هذه المصطلحات من القبول والانتشار مثلما حظي به مصطلح "التّراث الشّعبي".[2]

وبالتّالي فإنّ مصطلح التّراث الشّعبي هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكيّة والقوليّة التي بقيت عبر التّاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضّمير العربي للإنسان المعاصر...، فهو يضمّ الأدب الشّعبي؛ المدوّن والشّفهي، وما هو تراث منقول عبر المكان والزّمان والذي أبدعه الضّمير الشّعبي أو العطاء الجماعي.[3]

وبالبرّغم من تعدّد التّعاريف لمصطلح "التّراث الشعبي" وتشبع مواضيعه، فإنّه يمكن تلخيصهُ بأنّه يمثّل ذخيرة كافيّة تعكس لنا حياة أجدادنا وتجاربهم ومصدرا مهمّا وشاملا للثّقافة وتاريخ المجتمعات، فهو منبع يربط الحاضر بالماضي، ويعزّز الهويّة الثقافيّة للأجيال الحاليّة.

2. عناصر التّراث الشّعبي

حدّدت مديحة سابق عناصر "التّراث الشّعبي" المتعدّدة ضمن أربعة مجموعات، والتي اتّفق عليها الباحثون، ويمكن إبرازها في:

- "المعتقدات والمعارف الشّعبيّة.
- العادات والتّقاليد الشّعبيّة.
- الثّقافة المادّية والفنون الشّعبيّة.
- الأدب الشّعبي."[4]

استنادا إلى ذلك، فالتّصنيف الشّائع للتّراث الشّعبي لدى العلماء العرب قد مرّ بمرحلتين هما:

[1] ينظر: أحمد زياد محبك: من التّراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، ص 16.

[2] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] ينظر: فاروق خور شيد: الموروث الشّعبي، دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1992، ص 12.

[4] مديحة سابق: شعريّة التّناص التراثي، في الرّواية الجزائريّة، ص 49.

- التّصنيف المبدئي أو السّداسي، ويشمل كلّ من:
  - العادات الشّعبيّة.
  - المعتقدات الشّعبيّة.
  - المعارف الشّعبيّة.
  - الأدب الشّعبي.
  - الفنون الشّعبيّة.
  - الثّقافة المادّية.[1]
- فيما يتنافر جهود المشتغلين في هذا الميدان إلى تصنيف رابع، والذي يمكن إبرازه على النّحو التّالي:
  - المعتقدات والمعرف الشّعبيّة.
  - العادات والتّقاليد الشّعبيّة.
  - الأدب الشّعبي.
  - الثّقافة الشّعبيّة والفنون الشّعبيّة.[2]

3. خصائص التّراث الشّعبي

مهما اختلفت وتنوعت أشكال التّراث الشّعبي، فإنّه يمتاز بعدّة خصائص تعدّ قاسما مشتركا لكافة أشكاله، فقد حصرها "كمال الدّين حسين محمد حسين" في النّقاط التّاليّة:

- **العراقة:** "ويقصد بها أن يكون هذا الأدب قديما يحمل السّمات الثّقافيّة لعصور موغلة في القدم، ومع ذاك مازالت تمارسه وتؤمن به الجماعات الشّعبيّة والشّعوب حتى الآن، لقدرته على إشباع حاجاته الثّقافيّة والاجتماعيّة، معرفيّا، فليس القدم وحده هو ما يميّز هذه الأشكال الأدبيّة، بل هناك ضرورة الاستمراريّة والممارسة"[3]، فبفضل عراقة هذا التّراث الشّعبي واستمراريّة ممارسته من قبل الشّعب، وتمسّكهم بهويّتهم الأصليّة يبقى هذا التّراث الشّعبي حيّا متجدّدا ينبض في حياة الجماعات.
- **الشّيوع والانتشار:** ويقصد بها "الانتشار والممارسة بين كافة طبقات وفئات الأمّة، فبعض العادات الشّعبيّة المرتبطة بكثير من المناسبات الحياتيّة، مازالت تمارس بين كافة المستويات والطّبقات والفئات من أبناء

[1] ينظر: ابراهيم أبو طالب: الموروثات الشّعبيّة القصصيّة في الرّواية اليمنيّة، دراسة في التفاعل النّصي، إصدارات وزارة الثقافة والسّياحة، صفاء، 2004، ص29.

[2] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] كمال الدّين حسين: دراسات في الأدب الشّعبي، أستاذ الدراما الشّعبيّة، كليّة رياض الأطفال، ط1، مطبعة العمرانيّة للأوفست، ط1، القاهرة، 2001، ص14.

الشّعب، كما نرى ي السّبوع والأعياد وزيارة المقابر...الخ، أيضا الأمثال الشعبيّة التي يستخدمها الجميع بلا تميّيز للتّدليل على مواقف وآراء تتشابه مع المضرب الأصيل للمثل".[1]

ومنه، فإن دلّ هذا، فيدّل على ديناميّة التّراث وتفاعله مع الشّعوب إذ لا يبقى حبيس الماضي بل يتجدّد ويتكيّف مع متغيّرات الواقع وحاجاته.

- ✓ **التّوتر الشّفاهي**: "تمتاز هذه الإبداعات بانتقالها وتواترها شفاهة عبر الأجيال حتى مع وجود التّوثيق والتّدوين للكثير منها، فمازال التّوتر الشّفاهي هو الأهمّ في انتشارها"[2]، فهو أهمّ خاصيّة لأنّه يضمن بقاء هذا الموروث واستمراريّته.
- ✓ **المـــــرونة**: حيث "أثبتت الصّياغات المتعدّدة لكثير من أشكال التّعبير الشّفاهي الشّعبي، باستمرار قدرة العقليّة الشّعبيّة المبدعة في إبداعها، فالواقع يؤكّد على أنّ العبقريّة الشّعبيّة، بجانب احتفاظها بكثير من الأشكال الأدبيّة المأثورة، فإنّها تضيف إليه أو تحذف منه دائما، استجابة للوجدان الجمعي للتّعبير"[3]، وهذا يدلّ على أنّ التّراث الشّعبي ليس ثابتا ولا جامدا بل متغيّر تبعا للمتغيّرات الاجتماعيّة والثّقافية بمرور الزّمن.
- ✓ **مجهوليّة المؤلف والتّبني الجماعي**

⇦ **مجهوليّة المؤلف**: "باعتبار التّراث الشّعبي نتاج مشترك بين أفراد الجماعة الشّعبيّة، حيث يعبّر عن صميم الرّواية الجماعيّة ممّا يجعله يتميّز بعدم انتسابه لمؤلف معيّن، وذلك يعود إلى عدم التّدوين واعتماده على المشافهة والحفظ، فهو أدب عام تشترك فيه مختلف طبقات المجتمع، فتنصهر شخصيّة المؤلف في الشّخصيّة الجماعيّة، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الأغاني الملحونة التي ينسب إليها أصحابها وهي معروفة في وقتنا الحالي"[4]، مثل قصيدة حيزية التي تعتبر من روائع التّراث الجزائري للشّاعر محمد بن قيطون.

⇦ **الـتّبني الجماعي**: الإبداع في الحقيقة هو "إبداع جماعي قد يكون مُبدعه الأوّل فردا، وقد يكون نتيجة لحادثة وقعت فعلا، ولكنّه لا يضلّ كذلك، إذ ما يلبث أن يصبح ملكا للجميع يتناقلونه ويضيفون إليه، بل يبدعونه ثانيّة، حتى يبدوا في أصله غير حقيقي، فيتّخذ عندئذ طابعه الشّعبي وينسى مبدعه الأوّل، كما تُنسى حادثته الحقيقيّة الأولى، وإن ذُكرت فكأنّها خرافة لا حقيقة".[5]

---

[1] كمال الدّين حسين: دراسات في الأدب الشّعبي، ص 15.

[2] المرجع نفسه: ص 17.

[3] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] أسماء بن قري: المؤثرات التراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، ص 128.

[5] أحمد زياد محبك: من التراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، ص 16.

وبالتّالي التّراث الشّعبي هو حصيلة للتّبني الجماعي وللتّبني الفردي، حيث يفقد ارتباطه بمبدع أصلي وسرعان ما يتحوّل إلى ملكيّة جماعيّة تعيد إنتاجه وتقوم بتعديله وتطويره وإدماجه، فيغدو إبداع جماعي يعبّر عن هويّة الشّعب.

ومن خلال عرض هذه الخصائص، يمكن تلخيص التّراث الشّعبي بأنّه يمثّل أو يشكّل جزءا لا يتجزأ من كيان الأمّة، فهو وليد الحياة الشّعبية، يحمل بين ثناياه إرثا هائلا من الثّقافة والقيّم والعادات والتّقاليد الشّعبيّة، له جذور عريقة تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل، لم يبقى حبيس الماضي بل استمرّ عبر العصور بالانتشار والشّيوع بفضل تواتره الشّفهي ومرونته التي جعلته قادرا على التّكيف مع متغيّرات الظّروف، فبالرّغم من مجهوليّة مؤلفه إلا أنّ تبني الجماعة لهذا الإبداع الفردي منحه إبداعا غير محدود عبر عن روح الجماعة، وظلّ حيّا متجدّدا ينبض في وجدانه.

4. أهـــميّة التّراث الشّعبي

إنّ المجتمعات مهما بلغت من درجةٍ للتّقدم ومواكبة التّطوّرات التّكنولوجيّة العالميّة، فإنّها ستبقى متمسّكة بهويّتها وأصالتها التي تميّزها عن بقيّة الشّعوب الأخرى، فالتّراث الشّعبي يعدّ أحد الركائز الأساسيّة لتشكيل الهويّة الثّقافيّة للشّعوب، إذ لا ينظر إليه "ناقلا فقط للثّقافة، ولا هو وسيلة لاستقراء ما كان عليه فكر الأجداد، وليس متحفا شفهيّا، نستمع إليه لنتسلّى، ونقضي أو قات الفراغ، بل هو كنز لم تكتشف جواهره بعد، هو بحر لم نغص فيه بما يكفي لاستخراج درره بعد، هو عالم له منطقه وقيمه التي عاشت وستعيش، ليس لأنّها مدونة في معظمها، بل لأنّها منقوشة في وجدان الأمّة ترسم لها ولأبنائها الخطوط الأساسيّة للحياة وللنّجاح، ويسمح بما له من مرونة في الحذف والإضافة وبما يسمح له بمواكبة كلّ العصور والأزمنة"[1]، إذ لا ينبغي النّظر إلى التّراث الشّعبي كونه مجرد موروث، بل هو كنزٌ حيّ يواصل تأثيره عبر الأجيال ويحفظ لهم هويّتهم الثّقافيّة.

فما تراثنا الشّعبي الذي "تناهى إلى أجيالنا إلا وريث هذا الكنز الثّقافي، الزّاخر بالمعارف والأفكار، والفنون والأدب والخبرات...، التي ترجع بدايات كثير منها إلى آلاف السّنين، كخبرات الفلاحة والصّيد وعادات الزّواج ومعتقدات الموت، والولادة والاستمطار... وغيرها".[2]

وقد لعب الإرث الثّقافي الشّامل دورها هامّا في تعزيز مكانته على الأرض، وحفظ بقائه وتغلّبه على كثير ممّا يعترضه من عقبات، وإيجاد الحلول المناسبة لمشاكله، وابتكار الأدوات وتطويرها باستمرار لتناسب ظروفه وبيئته

[1] كمال الدّين حسين محمد: دراسات في تجليّات التّراث الشّعبي المصري، سلسلة الدّراسات الشّعبيّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2013، ص 16.

[2] محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التّراث الشّعبي، (عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق)، منشورات وزارة الثّقافة، مديريّة التّراث الشّعبي، دمشق، 2009، ص 72.

التي يعيش فيها، فقد كانت الطبيعة مصدر غذائه ودوائه ولباسه ومسكنه، وسلاحه وأدوات عمله، وغيرها ممّا يحتاجها في حياته اليّوميّة، فهي مبعث أفراحه وأعياده، وسعادته، ومدبّرة موته وفنائه، وملهمة معارفه وعاداته ومعتقداته، وطقوسه وأساطيره وآدابه[1]، ومن هنا يكمن الدّور الحيوي للتّراث الشّعبي في حياة الإنسان، باعتباره مصدرا لمعارفه وإلهاماته.

إنّ التّراث الشّعبي بفروعه الأدبيّة قد لعب "دورا هاما في تعزيز انتماء الفرد إلى وطنه وأمّته، واعتزازه بتراثه، وحبّه لأرضه وشحن عواطفه للدّفاع عنها والتّضحية في سبيلها، وعلى سبيل المثال؛ كانت حكايات الأخوين (غريم) ينبوعا وجدانيّا تجمع حوله الألمان ينهلون منه صغارا وكبارا، ويتداولون منظومة القيم التي تطرحها".[2]

كما أنّ المّادة التّراثيّة تشكّل قيمة لا غنى عنها في البّحث التّاريخي، حيث تشكل المرويات الشّفاهية مادّة هامّة في دراسة تاريخ المنطقة والشّعب، فهي في كثير من الأحيان قادرة على ترميم العديد من الثّغرات النّاقصة في الرّوايات التّاريخيّة المكتوبة وربّما تزيد على ذلك فتصوّب بعض الرّوايات المغلوطة أو غير الدّقيقة، وتوضّح ما غمّض، وتجيب على أسئلة مستدركة لا جواب عليها في التّاريخ المكتوب.[3]

إذا فالتّراث الشّعبي يعتبر أداة غنيّة لفهم تاريخ الشّعوب بطرق شاملة وأصيلة، فأمّا جوانبه الأدبيّة على نحو الحكايات والأمثال والسّير، والأغاني والألغاز...وغيرها، فتشكّل رصيدا لغويّا وفنيّا ومعرفيّا، يمكن أن تستفيد منه المعاجم الحديثة وتُطوّر به المعاجم القديمة، بملاحظة استخدامات الألفاظ القديمة وما فيها من اشتقاقات، والإفادة منها في اشتقاقات جديدة تساهم في تطوير اللّغة[4]، وبهذا بات التّراث الشّعبي مصدرا للغنى بالنّسبة للّغة.

وبناءا على ما تمّ ذكره، فإنّ التّراث له مكانة لا يستهان بها في حياة الشّعوب، فهو ليس مجرد ذكريات تاريخيّة، وماضٍ جامد يعيق حركة الوعي والتّطور والتجدّد، بل هو كيانُ حيّ في وجدان الأمّة، يعبّر عن هويّته الأصليّة فيتجدّد ويتفاعل في جميع العصور، فهو مصدر غنيّ في حياة الأمم، وقد وعى الكُتاب المعاصرون بأهميّة هذا التّراث، فاستلهموا منه ما أغنت وغذّت رواياتهم، فإذا بالتّراث الشّعبي ينال حظا وفيرا من التّوظيف، فظهر ذلك بوضوح في النّصوص الرّوائيّة، كالشّمس التي لا تغيب، ومنه فقد سعت الرّواية الجزائريّة إلى مساءلة التّراث وإعادة إنتاجه، بل أصبح هاجسا تملّك الكثير من الكّتاب، من خلال العودة إلى التّراث وإحيائه بروح المعاصرة ليقدّمه بثوب جديد، محافظا بذلك على أصالته ومواكبا لمستجدات عصره، كما أنّه كانت عودة الرّوائي إلى التّراث

[1] ينظر: محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التّراث الشّعبي، (عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق)، ص 72.
[2] المرجع نفسه: ص 36.
[3] ينظر: المرجع نفسه: ص 38.
[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 39.

"تقوم على قاعدة يستند عليها ليبني كيانه الجديد، واستدعائه النّص السّابق بالنّسبة للرّواية الجديدة متكأ تراثي معرفي، وجمالي يحقّق مهد النّمو والانطلاق ثم التّجاوز، فالمعول عليه في التّراث هو مادّته الجوهريّة الثّابتة عبر التّاريخ والتي تبعث في النّص الجديد روح الأصالة".[1]

وعلى ما يبدو أنّ كلّ نصّ لا ينتج من فراغ بل هناك تفاعل بعدّة أوجه بين النّصوص، والانفتاح على المتعالي يستند إلى مرجعيّات يبنى عليها بالأخذ من الآخر، وجعلها منطلقا يشكّل ويغذي نصّه أثناء تكوينه، وهذا يدّل على حضور مضامين المتعاليّات النّصيّة بين النّصوص الأدبيّة، من خلال تناصتها وتفاعلها وتحاورها وتعلّقها مع مختلف أشكال التّراث الشّعبي.

ثانيّا: تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

إنّ النّصوص الأدبيّة لا تنشأ من فراغ بل تقوم على "قاعدة تستند عليها لتبني كيانها الجديد واستدعاء النّص السّابق بالنّسبة للرّواية الجديدة متكأ تراثي معرفي وجمالي يحقق مهدا للنّمو والانطلاق ثمّ التّجاوز، فالمعوّل عليه في التّراث هو مادّته الجوهريّة الثّابتة عبر التّاريخ والتي تبعث في النّص الجديد روح الأصلة، أمّا عمليّة التّجاوز التي تحدث على مستويات آليّات الكتابة الرّوائيّة الجديدة، فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الإتلاف لأجل أن يعبّر النّص اللاّحق عن واقعه وظروف إنتاجه، وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التّراث واستدعاء ما يمكن أن يتناسب إلا الإبداع الجديد"[2]، وبهذا يتّضح لنا تعالق النّصوص الأدبيّة وتفاعلها مع التّراث.

وتعدّ رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" لـعز الدّين جلاوجي من النّماذج السّرديّة التي توغلت في عمق الموروث الشّعبي، بحيث سيتمّ التّطرق في هذا الجانب أو المنحى إلى رصد بعضٍ من المتعاليّات النّصيّة مع مختلف أشكال التّراث الشّعبي التي تضمّنتها الرّواية.

1. المعتقدات والمعارف الشّعبيّة

هي مجموعة من الأفكار والمفاهيم الإيمانيّة التي ظهرت منذ القدم، وتمثّل ما يؤمن به الفرد أو الجماعة في ما يتّصل بجميع تصوراتهم حول الحياة والوجود والعالم الخارجي والقوى المخفيّة التي تعتقد بأنّها تسيّر الكون وتتحكّم فيه وتترسّخ هذه المعتقدات في الذّهنيّة الشّعبيّة ويعتقد أنّها مصدر للنفع وللضّرر، وبسبب ذلك يأخذ المعتقد "طابعا قدسيّا روحيّا وحتى دينيّا، ذلك باعتباره نتاجا حياتيّا للأجيال السّابقة بما حملته من أفكار وبما مارسته من

[1] مديحة سابق: شعريّة التّناص التراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 36.

[2] نجوى منصوري: ظاهرة التّعلق النّصي في روايات الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، نموذجا، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدّولي الخامس في تحليل الخطاب، خطاب الرّاوي عند الطاهر وطار، يومي 23 و 24 فيفري 2011، ص 14.

صراع مع قوى الطبيعة وغيرها من القوى، وبما حققت به نفوسهم من تعاليم وأخلاقيّات أملاها حكماؤهم أو رسلهم وزعمائهم الرّوحانيون".[1]

وعليه فالإنسان يقدّس المعتقدات لأنّها تمثّل الحكمة التي وصل إليها بعد معاناة وتجارب طويلة فأصبحت لها مكانة خاصة في قلوب النّاس، وتمارس تأثيرا بالغا في توجيه سلوكهم، إذ أنّ إيمانهم العميق بها يدفعهم أحيانا إلى مخالفة العلم والدّين من أجل تطبيق تدعو إليه.

وممّا لوحظ أنّ الرّوائي عز الدّين جلاوجي في روايته قد تعالق بمجموعة من المعتقدات الشّعبيّة الجزائريّة، ويرجع ذلك أساسا إلى تعالق الأوساط الشّعبيّة بهذه التّصورات، فجعل منها وسيلة للغوص في أعماق المجتمع الجزائري، حيث لا تزال هذه المعتقدات متجذّرة في الوعي الجمعي.

إنّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ هو وجود تداخل نصّي ورد على شكل مناص خارجي ويتمثّل ذلك في العنوان: "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، بحيث يشير هذا العنوان إلى حضور المعتقد الشّعبي داخل الرّواية، إذ يعدّ المهدي المنتظر رمزا دينيّا وهو ما يجري الاعتقاد به على أنّه شخصيّة تأتي في آخر الزّمان ليملأ الأرض عدلا، باعتباره ملخص ومنقذ البشر من الظّلم والقهر والفساد وينصر المسلمين على أعدائهم ويخلّص النّاس من الطّغات ففي حديث أبي سعيد الخدري رضي عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "المهدي منى أجلى الجبهة، أقنى الأنف، يملأ لأرض قسطا وعدلا، كما مُلئت ظلمًا وجوراً، يملك سبع سنين".[2]

أمّا بالنّسبة لاسم حوبة فقد ورد بآية قرآنيّة من سورة النّساء "وآتوا اليتامى أموالهم ولا تتبدّلوا الخبيث بالطّيب ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم إنّه كان حوبًا كبيرًا 2". (النّساء: الآية 02)

ومنه فإسم حوبة حسب سياقها في الآية تعني ظلما.

ومن خلال القراءة للرّواية، يتبيّن أنّ المهدي المنتظر في المخيّل الشّعبي صورة المخلص والمنقذ من واقع قاسي أملا في غدٍ مشرق، أمّا حوبة فتمثّل الجزائر المظلومة التي تخوض رحلة شاقة عبر كفاح طويل، بحثا عن الخلاص والتّحرر من المستعمر، "فحوبة تؤمن بالمهدي المنظر، وتنتظره بشوق كبير، وتظلّ تحكي عنه دون ملل أو كلل"[3] ولذلك خاضت صراعا وجوديّا في رحلة البّحث عنه، غير أنّ موقف الكاتب حول المهدي المنتظر كان مغايرا تماما

[1] محمد توفيق السهلي/ حسن الباش: المعتقدات الشّعبيّة في التّراث العربي، توزيع دار الجليل، ص 06.

[2] إسلام ويب: المهدي عليه السّلام، قسم الإيمان باليّوم الآخر، موقع إسلام ويب، نشر في 17-06-2002، تاريخ الإطلاع: 15-05-2025، الموقع الإلكتروني: Islam web.net.

[3] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى، الجزائر، 2021، ص 09.

لموقفها إذ صرّح بـأنّه "لا يؤمن بالمهدي المنتظر، وهو مجرد خرافة رسمها خيال العامّة المنهزمين تعلّقا منهم بأمل ما سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم".[1]

وعليه فإنّ الرّوائي عز الدّين جلاوجي قد سعى في روايته إلى تفكيك المعتقد الشّعبي الرّاسخ، رافضا بذلك فكرة المهدي المنتظر ومنتقدا التّصور المتداول، داعيّا إلى تحرّر العقول من الأوهام والخرافات والسّعي إلى التّغيير والإصلاح الواقعي.

إنّ من بين المعتقدات التي وظّفها الرّوائي داخل الرّواية نجد:

أ- الإيمان بالأولياء الصّالحين وكراماتهم:

إنّ الإيمان بالأولياء "بقدراتهم الخارقة وبكراماتهم وبإمكانية إجتراحهم للمعجزات ... تعدّ نتاجا لواقع ضاغط يُطحن فيه تحت رحى الضرورات الطبيعيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة".[2]

وعليه، الرّوائي عز الدّين جلاوجي قد عمد إلى إبراز تعلّق المجتمع الجزائري بالغيبيّات، فهي عادة متجذّرة منذ القدم ولا تزال حاضرة بقوّة حتى اليّوم، الإيمان بالأولياء الصّالحين وزيارة أضرحتهم والتّبرك بهم، إذ يلجأ النّاس إلى هؤلاء الأولياء طلبا للتّقرّب إلى الله وفي اعتقادهم أنّ كلّ طلباتهم ستكون مجابة سواء كان ذلك لشفاء مريض أو لعودة غائب أو لجلب رزق أو تحقيق أمنية وغيرها من الأمور التي استُعصي تحقيقها في حياتهم اليّوميّة، وفي الرّواية يصوّر لنا الرّوائي إحدى هذه الزّيارات إلى الضّريح التي تذكرها؛ العربي الموستشاش، حيث كان يرافق والدته إليها في طفولته، يسترسل في البوح قائلا "كان يزور مع والدته قُرابه سيّدي علي، جدّهم الأوّل ووليهم الصّالح، وتدعوه أمّه أن يلتزم الصّمت وهما يقتربان منه، وتشدّه بقوّة من يده الصّغيرة، وتخفف من خطوها وترتفع تمتماتها بكلمات لا يدري الصّغير معناها، تطأطئ من رأسها وتدخل المكان المكسو هيبة وجلالا، تجلس عند الضّريح المغطي بقماش أخضر، وتشعل البخور والشّمع، وتنتحب، تستمدّ العون منه على هموم الزّمان".[3]

بهذا فإنّ الرّوائي صوّر لنا الصّورة التّقليديّة للمرأة الشّعبيّة، من خلال والدة العربي الموستشاش التي تلجأ إلى الأضرحة كلّما اشتدّت بها ضغوط الحياة، فتقصد الضّريح في جو مليء بالرّهبة والإجلال، باكية متضرّعة، تمارس طقوس إشعال البخور والشّمع، مستمدّة من هذا الفضاء الرّوحي العون على مواجهة هموم الزّمان.

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى، الجزائر، ص 09.

[2] ابراهيم أبو طالب: الموروثات الشّعبيّة القصصيّة في الرّواية اليمنيّة، (دراسة في التّفاعل النّصي)، ص 34.

[3] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40/39.

كما يشيد الرّوائي بمكانة الأولياء الصّالحين في المعتقد الشّعبي، وأنّها تحتلّ منزلة الأنبياء والرّسل، لاسيما الكرامات التي تنسب إليهم والتي تضاهي المعجزات في نظر العامّة، حيث يقول أنّه "كلّما تحدّث والده عن سيّدي علي، إلا وأحاط بقداسة عظيمة هي من قداسة النّبي والسّيد علي".[1]

وفي جانب آخر ينسب الرّوائي إلى الولي الصّالح قدرات خارقة تتجاوز حدود المنطق والطبيعة، تحيط بها الخرافات والأساطير، فيقول عن الولي سيدي علي أنّه قد زار بيت الله الحرام طائرا وكلّمه الرّسول من وراء قبره أمام النّاس جميعا، ويأتيه الضّيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصّحون والأواني بكلّ الخيرات، يأكل الجميع ويأخذون معهم إلى بيوتهم، وتجدب الأرض وتشح السّماء، ويمتنع الماء عن النّاس فيضرب الصّخر بعضاه فيتفجر ماء فرات.[2]

فالولي الصّالح عبر تصوّر الرّوائي كائن خارق للعادة له قدرات إعجازيّة تشبه المعجزات التي تنسب للأنبياء، وفي موضع آخر يمنح الرّوائي للولي بعدا رمزيّا عميقا، جاعلا منه مصدرا للبرهان واليقين، حيث يتحوّل الضّريح من معلم ديني إلى مركز للبرهان واليقين، وتجلى ذلك في المشهد الذي يصوّر فيه العربي الموستشاش وهو يستفيق مذعورا من صورة الشّيخ التي تجلت له في المنام ليلجأ مباشرة إلى الضّريح "تلمس قبر سيّدي علي داهمته قشعريرة، نزع عمامته بيسراه، جثا على ركبتيه، قبل الضّريح وراح يصيح مجهشا بالبكاء كطفل صغير البرهان يا سيدي علي... البرهان يا سيّدي علي... البرهان يا سيّدي علي...".[3]

إنّ هذا المشهد المكثف يعبّر عن لحظة انكسار روحي عميق لشخصيّة العربي، ليصبح ذات عاجزة عن فهم العالم المادّي، فلا يجد ملاذا إلا في العودة إلى اليقين الغيبي ملتمسا منه البرهان، كمن يطلب إشارة سماويّة أو كرامة لتثبيت عقله وإعطائه دليلا ليطمئن.

فالأولياء الصّالحين في المعتقد الشّعبي رمزا لتحقيق الرّغبات وتلبية الأمنيّات لما ينسب لهم من كرامات وخوارق منحها الله لهم، ممّا يدفع النّاس للتّوسل إليهم وطلب العون منهم، فمن بين المواقف التي ذكرها الرّوائي استنجاد العربي بالولي الصّالح، فيقول "يا سيّدي علي يا صاحب الكرامات، يا سيّدي علي احفظ حبيبتي حمامة، يا سيّدي علي احفظ روحي حمامة، يا سيّدي علي احفظ حبيبتي حمامة، يا سيّدي علي احفظ روحي حمامة، يا

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 40.
[2] المصدر نفسه: ص 40.
[3] المصدر نفسه: ص 42.

سيّدي علي يا سيّدي علي..."[1]، أي أنّه طالبا لإنقاذ حمامة معشوقته من القائد عباس الذي سعى إلى اتخاذها زوجة ثانية دون رغبتها.

لقد تفاعل الرّوائي مع عدّة تسميّات للولي في الرّواية، منها سيّدي علي، والبهلي لخضر المرابط، والولي الصّالح، سيّدي الخيّر...، وهي تسميّات متجذّرة في المعتقدات الشّعبيّة الجزائرية.

وإنّ الحضور المكثّف للأولياء الصّالحين في المتن الرّوائي يعكس تأثيرا روحيّا ودينيّا عميقا على سير الأحداث، وهو ما يعكس تأثيرا تفاعلا عميقا من الرّوائي عز الدّين جلاوجي مع المعتقدات الشّعبيّة السّائدة في مدينة سطيف وما جاورها، حيث أبرز لنا تعلّق الأوساط الشّعبيّة بأوليائهم وتعظيمهم وهي ظاهرة قديمة متجذّرة في المعتقد الشّعبي.

ب- الطّب الشّعبي:

يعدّ الطّب الشّعبي جزءا أصلا من التّراث الشّعبي، إذ هو مهنة توارثها الآباء عن الأجداد، لا تزال مستمرّة إلى يومنا هذا لما لها من إقبال واسع لدى جميع أفراد المجتمع، حيث حظيّ بمكانة مرموقة لما وفره من علاجات فعالة ساعدت في شفاء وعلاج العديد من الأمراض، فبالرّغم من بساطة مكوّناته المستقاة من الطبيعة كالطّين والزّيتون والقطران...، فهو "نظام علاجي يبنى على أشكال وطرق تقليديّة من السّلوك والتّصرفات التي تقاوم المرض".[2]

إنّ الطّب الشّعبي يعتمد على تقاليد قديمة وممارسات شعبيّة وطقوس يردّدها المعالج، مستندا بذلك إلى قدرات ربانيّة، كما يتجلى ذلك في شخصيّة الطّالب الذي صرّح قائلا "أنا أعالج بالرّبانيّة، ورثتها عن أجدادي هبة من الله".[3]

بناء على ذلك فإنّ الرّاوي عز الدّين جلاوجي تفاعل مع الطّب الشّعبي القديم في روايته ليؤكّد تعلّقه به، وقد تجسّد ذلك بوضوح في المشهد السّردي الذي يعالج فيه الطّالب ذراع الطّاهر المكسورة بعد سقوطه فوق البغل، فيقول "طلب سي الطّالب صرّة الملح وإناءين حديدين أحدهما به زيت الزّيتون، والثّاني به قطران أرز، وحين خرج لكحل لإحضار ذلك أخرج سي الطّالب من مخلاته منجلا ودواة ويراعا، وراح يكتب طقوسا على نصل المنجل، وهو يتمتم بكلمات ترتفع حينا وتنخفض أخرى، فلا يفهم العربي شيئا سوى أنّها كلمات مقدّسة

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 103.

[2] نجلاء عاطف خليل: في علم الاجتماع الطّبي، ثقافة الصّحة والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2007، ص 256.

[3] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 29/28.

يجب الخشوع أمامها"[1]، ثمّ يكمل الرّوائي المشهد السّردي قائلا "عاد لكحل بالمطلوب، وضع إناءيّ الزّيت والقطران على النّار بأمر من سي الطّالب الذي أكمل لتوّه طقوسه"، ويتجلّى في هذه المشاهد السّرديّة أحد مظاهر الطّب الشّعبي بمختلف حيثياته، وهو الكي، مستشهدا الطّالب الشّفاء في القرآن، وفي زيت العرب وفي حديث سيّد الخلق "الداء الكي"، مستعملا أداة الكي على مواضع الألم مباشرة، ويقول الرّوائي "وغمس رأس المنجل في النّار، وفي سرعة البرق خطف ذراع الطّاهر"[2]، موظّفا بذلك مشهدا تصويريّا يتمثّل في استعمال الملح للكي حيث يقول "عمد سي الطّالب إلى صرّة الملح فغمسها في القطران الملتهب، وأشار إلى العربي ولكحل أن يثبتا الطّاهر الذي لم يجد بدا من الاستسلام للسعات الصّرة الكاوية، وهي تنهش ذراعه الطريّة".[3]

ولم يقتصر عز الدّين جلاوجي في روايته على ذكر طقوس الكي في التّداوي الشّعبي بل أشار أيضا إلى استخدام الخل في خفض حرارة الأطفال، فجسّد هذا المشهد يصوّر فيه الزّيتوني وهو يحمل ابنه المريض قائلا "وقد قمطت أمّه رأسه بالمحارم وصبّت في شعره الخلّ، لتخفض حرارته".[4]

وهكذا فإنّ تعالق الرّوائي مع الطّب الشّعبي يتجلى من خلال استحضار الممارسات المتجذّرة في الذّاكرة الجماعيّة، والتي أدّت دورا هامّا في حياتهم لما تحمله من فوائد ومنافع، فقد أصبح جزءا من التّراث الشّعبي المتوارث عبر الأجيال ولا يزال الأفراد يعتمدون عليه حتى اليّوم، وتبرز هذه الممارسات بوصفها بديل للطّب الحديث، خصوصا في المناطق الرّيفيّة والمهمشة التي تعبّر عن تمسّكها بالتّراث الشّعبي في العلاج.

ج- الـــــزّردة:

"الزّردة في العرف الشّعبي هي طعام يتّخذ على ذبائح من بهيمة الأنعام عند مزارات من يعتقد صلاحهم، ولهما وقتان: أحدهما في فصل الخريف عند الاستعداد للحرث، والآخر في فصل الرّبيع عند رجاء الغلّة، والغرض من ذلك الصّالح ... ليقضي حاجتهم عند الله".[5]

إذا لا تقصر على كونها طعاما يتّخذ من ذبائح بهائم، بل تعدّ الزّردة من أبرز المعتقدات والممارسات الشّعبيّة التي عرفها المجتمع الجزائري، وهي عبارة عن طقوس أيضا احتفاليّة تنظّم في مواسم معيّنة، قد تكون في مواسم الجفاف طلبا للغيث أو طلبا للخير والبركة أو إبعاد الشّر وتحقيق الأماني أو طلبا للشّفاء والنّجاح، حيث

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 27.

[2] ينظر: المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه: ص 28.

[4] المصدر نفسه: ص 426.

[5] البشير الإبراهيمي/ مبارك الميلي: أعراس الشّيطان، الزّردة والوعدة، بيان جمعيّة العلماء المسلمين حول زردة بن جلول، الجزائر، 2006، ص31.

يجتمع رجال ونساء بمختلف أعمارهم في مكان بذاته وفي أيّام محدّدة، ويقومون على مرأى من سكان البادية بحركات تمثيليّة يوهم ظاهرها بأنّها فوضى ولكنها في حقيقة الأمر منظمة جدّا وبأساليب مختلفة مثل هزّ الرّأس وانحناء الظهر واندفاع الجسم كلّه إلى الوراء، تبذل الجماعة الشّعبيّة جهدا كبيرا في سبيل التّعبير عن ذاتها، ولا يتمّ الرّقص في مكان مقدّس.

فالزّردة هي من المعتقدات الشّعبيّة التي تؤدّى أمام قبور الأولياء الصّالحين، وتتجلّى هذه الممارسة في الرّواية بوضوح حيث يتفاعل الرّوائي مع مشهد الزّردة قائلا "ومنذ ذلك صار الضّريح مزارا للنّاس كلّ عام يرفعون الرّايات، ويصنعون الطّعام ويضربون الدّفوف مردّدين: الحمد لله القهار، ربّ الظلمة والنّور وصلّى الله على سيّدنا محمد، ضيّ لبدور، جيناكم يا سيدنا خضور، ولا باركنا حياتنا ما تخيب ولا تبور".[1]

من خلال هذا المشهد يسلّط الرّوائي الضّوء على كيفيّة تداخل الطقوس الدّينيّة مع المعتقدات الشّعبيّة، فيصوّره له كحدث سنوي تُحيّيه الجماعات برفع رايات وأعداد الطّعام، وسط أجواء من الذّكر والإنشاد والضّرب على الدّفوف ممّا يعكس ترسّخ هذه المعتقدات في الذّاكرة الشّعبيّة وفي مشهد آخر يورد الرّوائي على لسان الطّاهر نداءا استغاثيّا بالولي الصّالح المدعو سيّدي الخير يلتمس منه البركة وطلب الشّفاء لِسَرَوْله قائلا "هناك وليّ صالح يسمى سيّدي الخير، قد نلتمس منه البركة، وقد تركت النّاس يستعدّون لإقامة الزّردة عند ضريحه طلبا للغيث".[2]

إنّ الزّردة في هذا المنظور، تعدّ سبيلا للتّوسل بالولي الصّالح طلبا للبركة والشّفاء ونزول الغيث إذ يؤمن المجتمع الشّعبي بأنّ هذه المعتقدات تقرّ بالولي الصّالح وطلبا للإغاثة منه، ولذلك يصوّر لنا الرّوائي تلك الطقوس ومظاهر الاحتفال بكامل تفاصيلها قائلا "فتحت سطيف جفنيها صباحا على المئات، يعدّون أنفسهم للخروج إلى ضريح الولي صالح سيّدي الخير، وهو وحده يملك ببركته القدرة على إغاثة النّاس، إنّه حامي المدينة وأهلها، والنّاس يتناقلون من كراماته مالا يتصوّره أحد، خرج النّاس يحملون رايات مختلفة الألوان، يردّدون ابتهالات وطقوسا، يعزفون على القصبة، ويضربون على الدّف، حين تجمعوا هناك راحوا يذبحون الأنعام، وينصبون القدور لطهو الطعام، سيأكل الجميع أمام الضّريح"[3]، ويواصل الرّوائي رسم صورة لبعض الممارسات التي يقوم بها أتباع هذا العالم الرّوحاني قائلا "راح بعضهم يلتهم الجمر كما التّمر، وراح بعضهم يقذف من فمه طيبا ونقودا، وتساقط

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 175/174.

[2] المصدر نفسه: ص 386.

[3] المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

بعضهم مغمى، عليه علامات الموت وتراقص بعضهم فوق جلد الدّف دون أن يتمزق وأسلم المتتبعون أمورهم لما يقع".[1]

إنّ الممارسات التي يقوم بها أتباع هذا العالم الرّوحاني هي تحدي لطبيعة البشر، فكلّها أشارت إلى وجود تفاعل روحي وتواصل مع قوى غير مرئيّة، وعلى ما يبدو أنّ الرّوائي عز الدّين جلاوجي سعى من خلال تصوير هذه الممارسات إلى إبراز فكرة الانفتاح على "المتعالي"، بمعنى تجاوز الواقع المادّي والحدود البشريّة.

د- الحروز والتّمائم:

إنّ التّمائم والحروز تعدّ من المعتقدات الشّعبيّة التي بها أفراد المجتمع الجزائري منذ القديم، حيث تعكس تداخلا عميقا بين الخرافة والتّقاليد والدّين، فتقوم على أساس "الفكرة السّادجة التي لطالما رحبت بها البشرية، وهي فكرة 'فعاليّة الكلمة' لأنّ الكلمة تدفع الأذى عن الشّخص العائذ كما في صيغة (أعوذ باللّه من شرّ كذا)، فهي تلحق الأذى بشخص آخر كما هو الدّعاء على الشّخص".[2]

وبالتّالي فالحروز والتّمائم تستخدم لمواجهة القوى الخفيّة الشّريرة وتأثيرها على صحة الإنسان ومستقبله فكانوا يعلّقون بعضا من الأحجار الكريمة على الأطفال أو الكبار، لوقايتهم من الأخطار أو الأمراض بصفة عامّة، وهذا ما نقرؤه في الدّيربي، عن تعليق المرجان على الأطفال لكي يأمنوا من العاهات وخاصة الأطفال، لوقايتهم من الأمراض المختلفة، وبشكل خاص الحسد[3]، ومن هنا كان الاعتماد عليها كاعتماد المشركين على الأموات والأصنام التي لا تسمع ولا تبصر ولا تدفع ولا تضرّ وهم يظنون فيها أنّها تتوسّط لهم عند الله لجلب خير ودفع ضرّ ويظنون أنّ لها بركة معيّنة تنتقل إلى عبادها وتؤثّر في أموالهم وأرزاقهم[4]، ومن الأدّلة على تحريم التّمائم قول الله تعالى: "وعلى الله فتوكلوا إن كنتم مؤمنين". (**سورة المائدة: الآية 23**)

إنّ الإسلام حرّم تعليق التّمائم والتّعويذات تحريما كليّا بما في ذلك تعلّق بغير الله، ومعتقد فاسد بقدرة هذه الأشياء على دفع الضّر وجلب النّفع، فبالعودة إلى الرّواية نلاحظ أنّ الرّوائي قد تفاعل بوضوح مع المعتقد الشّعبي المرتبط بالإيمان بالحروز والتّمائم، حيث يصوّر حقيقة تعلّق المجتمع الجزائري بهذه المعتقدات حيث تجلى بوضوح من خلال أفعال الشّخصيّات في مواقف سرديّة مختلفة استدعت استخدام الحروز والتّمائم فمن بين هذه المواقف التي

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 387/386.

[2] محمد توفيق السهلي/ حسن الباش: المعتقدات الشّعبيّة في التراث العربي، ص 170.

[3] المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] ينظر: علي بن نفيع العلياني: التّمائم في ميزان العقيدة دار الوطن للنّشر، مصدر هذه المادة الكتب الإسلاميّة، الموقع الإلكتروني، WWW KTIBET:COM ، ص 12.

صوّرها لنا الرّوائي ذلك المشهد الذي بعثت فيه زكية رسالة حبّ وشوق إلى فارس أحلامها سالم ومعها هديّة من حلوى وبيض مسلوق أخذته منذ أسبوع إلى سي الطّالب، فقرأ عليه طلاسيمه لتوقع سالم في حبها[1]، فهذا المقطع المتعالق معه يشير إلى الإيمان المطلق بالحروز والتّمائم كوسيلة لسحر القلب وجذبه، وفي مقطع آخر يستغيث العربي موستاش بالطّالب لإقامة الحروز والتّمائم كأداة لتحقيق مآربه، إذ يقول الرّوائي "وكم استغاث به ليكتب له حرزا يصرف به النّاس جميعا عن التّقدم لخطبتها...، ولا يختلف الأمر مع حمامة التي ظلّ سي الطالب يكتب لها أيضا المرّة تلو الأخرى حروزا تلهب بها قلب العربي وتصرف نظره عن الأخريات".[2]

ومن خلال هذه المشاهد يتعالق الرّوائي مع المعتقد الشّعبي المتمثّل في الحروز والتّمائم، إذ يصوّر لنا حضور الثّقافة الشّعبيّة الرّاسخة في ذهن المجتمع الجزائري، حيث تعتبر الحروز وسيلة فعالة لتحقيق رغباتهم العاطفيّة والاجتماعيّة، وهذا يعكس إيمان الشّخصيّة بقوى غيبيّة تعينهم على الوصول إلى ما يعجزون عنه في الواقع، وهكذا تصبح هذه الطلاسم رمزا للهروب من الواقع والانفتاح عن المتعالي عن طريق التّعلق بالخرافة كطريق لتحقيق الأمنيّات والمأرب لشخصيّته، وهي في الحقيقة منافيّة للدّين تحيد عن المنطق الإيماني الصّحيح.

2. العادات والتّقاليد الشّعبيّة

تعتبر العادات والتّقاليد الشّعبيّة جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان الشّعبي، إذ ترتبط به ارتباطا وثيقا، وتعبّر عن سلوكاته ومعتقداته التي توارثها عن أجداده، وتظهر هذه التّقاليد في مختلف المناسبات سواء كانت أفراحا أو أقراحا، فهي سلوك جماعي يمارسه أفراد المجتمع، ويختلف من منطقة إلى أخرى وهذا ما جعلها محورا أساسيّا في التّراث الشّعبي، باعتبارها ظاهرة جوهريّة من ظواهر الحياة الاجتماعيّة والإنسانيّة، فهي بمثابة المرآة العاكسة لحياة المجتمعات من خلال ممارساتهم اليّوميّة التي يقوم بها الأفراد، فلا "يمكن فهم العادات الشّعبيّة فهما كاملا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن واقع اجتماعي وإنساني، وانعكاسا لروح الشّعوب والأمم، ولعلّ مراسيم الولادة والزّواج والأعياد والمناسبات وكذا العلاقات الأسريّة كلّها تندرج ضمن العادات والتّقاليد الشّعبيّة".[3]

وعليه، فالعادات والتّقاليد عنصران أساسيان في تنظيم حياة الأفراد داخل المجتمع، فهي انعكاس صادق لنمط الحياة السّائدة، وتعبير حيّ عن هويّة المجتمعات والحفاظ عليهما كجزء من ذاكرة الأجداد، أمانة في أعناق الأفراد ينبغي صونها ونقلها للأجيال القادمة.

---

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 88.

[2] المصدر نفسه: ص 25.

[3] مديحة سابق: شعريّة التّناص في الرّواية الجزائرية، ص 51.

إنّ المتصفح للرّواية يلاحظ بوضوحٍ تعالق الرّوائي بالعادات والتّقاليد الشّعبيّة، حيث وظّفها في بناءه السّردي من خلال تصوير الحياة الاجتماعيّة وتفاعلاتها مع عناصر العمل الرّوائي، معبّرا بذلك عن الصّور والأشكال والملامح الشّعبيّة بكلّ خصائصها سواء في أحداث القرى أو المدينة التّابعة لسطيف، ونجد من العادات والتّقاليد المذكورة مايلي:

أ- مراسيم الزّواج:

وقد ذكر الرّوائي هذه المناسبة السّعيدة والمباركة المتمثّلة في زواج سروله بنت خليفة من ابن خالتها سالم، مشيرا إلى أنّ هذا الارتباط لا يقتصر على شخص فقط بل يتجاوزهما ليُجسّد تلاحم بين عائلتين وبين عرشين هما: عرش أولاد النّش وعرش أولاد سيّد علي، مؤكدا أنّ مثل هذه الرّوابط تعزّز صلة الرّحم، وهو جسر للمحبة والوئام.

إنّ هذا المشهد يجسّد هذا طلب السّي الطالب يد سرولة من والدها قائلا "المهم جئناكم نطلب ابنتكم لابننا سالم"[1]، ليجيب والدها مباشرة "ونحن قبلنا على سنّة الله ورسوله"[2]، ثمّ يطلب سي الطالب من الجميع قراءة الفاتحة قائلا "فلنقرأ الفاتحة"[3]، ثمّ هموّا "فرفعوا جميعا أكفهم يتلون الفاتحة، وارتفعت زغاريد النّسوة من الفرقة الأخرى"[4]، ولم تتوقف هذه المشاهد عند هذا الحد من مراسيم طلب اليد بل واصل الكاتب السّرد لتبيّن كيفيّة سوق العروس إلى بيت أهلها قائلا "وصلت العروس مساء في موكب حاشد، على فرس أدهم حملت، وعلى بغل خلفها حمل صندوقها الخشبي المنقوش، وقد حوى كلّ لباسها وزينتها، وحواليها سار أولاد سيّدي علي ركبانا وراجلين، كانت كثرتهم في هذا الموكب، وفروسيتهم واستعراضهم".[5]

كما أنّ الرّوائي صوّر لنا في مقاطع أخرى مشاهد من الاحتفالات التي أقيمت في العرش بهذه المناسبة، "وبات العرش كلّه يرقص على إيقاع الزّرنة والقصبة وعلى أرضيه البيدر المستوية تحلّق الرجال قريبا من العازف وضارب الدّف، وتركت فسحة لدخول النّساء يتفنّن في الرّقص وقد وضعن رؤسهن ووجوهن محارم، ومن خلفهن تتعالى الزّغاريد، وارتفعت طلقات البّارود تزعج اللّيل".[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 63.

[2] المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه: ص 63.

[5] المصدر نفسه: ص 113.

[6] المصدر نفسه: ص 114.

وهنا يستحضر الرّوائي أجواء الرّقص والموسيقى وإطلاق البّارود، كوسيلة تعبّر عن طريقة احتفال المجتمع الجزائري بالأعراس، إذ تمثّل هذه الطقوس وسيلة للترويج عن النّفس ويضفي على الحفل أجواء من الفرح والسّعادة، فمن خلال هذا التّصور يمنحنا الرّوائي صورة حيّة تعكس تعلّق المجتمع الجزائري بتقاليده الموروثة وتمسّكه بها كجزء من هويّته الثقافيّة.

ب- البّـــراح:

هو شخصيّة من التّقاليد الشّعبيّة الجزائريّة، يقوم بدور الإبلاغ والنّطق باسم الجماعة عن حدث أو قرار أو مناسبة أو إعلان...، حيث يؤدي وظيفة الإعلام الشّفوي، يجوب في الأسواق والمساجد والأزقة، كما أنّ الرّوائي استحضر في الرّواية صورة البّراح الشّعبي ليضفي على النّص عمقا تراثيّا يعكس فيه تعلّق المجتمعات الجزائريّة بتراثها الشّعبي العريق، حيث صوّره في مشهد سردي على أنّه شخص يؤدي عادة التّبراح تتخذ في الأعراس، حيث "يقوم شخص مختص وسط المدعوين، وكلّما أعطاه أحد المحيطين به نقودا، رفع صوته تمجيدا له ولمن أعطيت النّقود من أجله، ومن ثمّ يعطي ما جمع إعانة للعريس".[1]

يقدّم الرّوائي شخصيّة البّراح بوصفه فاعلا إنسانيّا لا يقتصر دوره على أحياء الأعراس فقط بالتّبراح، بل يتجاوز ذلك إلى جمع الإعانات للعريس وهذا نوع من التّكافل الاجتماعي، يعبّر فيه عن روح التّضامن بين أفراد الشّعب، ومن بين هذه المشاهد التي تعكس صور التّكافل الاجتماعي ما جاء على لسان الرّوائي قائلا "يخرج الواحد منهم ورقة نقديّة يدفعها للبّراح، ويذكر له اسم من قدّمها تقديرا له، ويندفع البّراح بكلامه المسجوع رافعا يديه بالورقة النّقديّة، ذكرا مبغلها ومانحها والممنوحة لأجله، وبسبب ذلك يهتزّ الجميع بالتّصفيق.[2]

وفي مشهد آخر يظهر البّراح كصوت جماعي يمجّد فعل العطاء ويرسّخ قيمة الكرم باعتبارها مكوّنا أصيلا من مكوّنات الهويّة الجماعيّة "فهذه عشرون ألفا، من سيّد الرّجال، قاهر الأهوال، العربي سليل الأبطال، معونة لأخيه سالم، سالم الحبوب، سالم المحبوب، سالم سيّد الفرسان، صاحب البّرهان، هذه عشرون ألفا".[3]

وفي مشهد آخر يعيد الرّوائي توظيف شخصيّة "البّراح" ولكن في دور مختلف، حيث يقدّمه كوسيط مجتمعي ومنادٍ شعبي، ينقل الأخبار ويبلغ النّداءات في ظلّ غياب وسائل الإعلام الحديثة، حيث ينادي في الأزقة معلنّا ضياع طفل يقول على لسان الرّوائي "يا سامعين الخير والعافية، ضاع طفل...، ويستمرّ في تعداد أوصافه وملابسه، وكلّ ما يعين التّعرف عليه".[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص114

[2] المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه: ص 115.

[4] المصدر نفسه: ص 335.

ممّا سبق ذكره نجد، أنّ من خلال تفاعل الرّوائي مع مشاهد البّراح استطاع أن يعكس ثراء التّراث الشّعبي ويضفي على النّص الرّوائي طابعا شعبيّا نابضا بالحياة، ومنح عادة التّبراح بعدا نسائيّا يتجاوز كونه مجرد طقس مرتبط بالمناسبات الاجتماعيّة ليبلغ صلة وصل الأفراد، متجليّا في ذلك بقيم التّآزر والتّكافل داخل المجتمع.

ج- الـــمقهى:

تعدّ المقهى تجسيدا حيّا للموروث الشّعبي المتجذّر في الحياة اليّوميّة، فهي فضاء يعكس التّقاليد والعادات التي تجسّد الذّاكرة الجماعيّة للمجتمع، وهي من أبرز الأماكن التي يتداولها النّاس بشكل مستمرّ، إذ تعدّ الملاذ والمتنفس الوحيد للسّهر والرّاحة والمتعة، حيث يتبادلون الأفراد الحديث والأفكار ويشاركون في مختلف الألعاب الشّعبيّة كالدّومينو التي تعبّر عن التّراث الثّقافي.

إنّ المتصفح للرّواية يلاحظ حضور النّص الغائب المتمثّل في المقهى الشّعبي ضمن نسيجه السّردي، فيتحوّل هذا الفضاء اليّومي إلى إطار اجتماعي مختلف له دلالات ثقافيّة مختلفة، فإذا كان المقهى المكان المفضل لتلتقي فيه شخصيّات، وكذا ملاذ للهروب من ضغوط الحياة اليّوميّة بممارسة اللّهو واللّعب، فيتجلى هذا المشهد في "ترافقا باتجاه مقهى العرب حيث تعودا الجلوس ولعب الدّومينو"[1]، كما أنّه يعدّ مكانا للحديث عن الحبّ ومشاعر الشّوق من خلال "وراحا يرتشقان قهوتيهما على مهل يجللهما الصّمت، غير مبالين بتصرّفات علال ولا بصياح اللاّعبين الذين ملأوا المقهى ولا بأدخنة سجائرهم التي حوّلت النّافذة حيث يجلسان إلى مدخنة كبيرة، ملامح واحدة كانت تملأ على رابح حياته، إنّها ملامح حليمة المتسولة، ذات اللّون الأشقر والعينين الخضراوين".[2]

وهنا يكشف هذا المقطع عن مشاعر سي رابح التي يكنّها لحليمة المتسولة، كما يبرز حالته النّفسيّة المملوءة باليأس والحزن لفقدانه لها.

وفي مشهد آخر داخل المقهى يدور نقاش حول الحرب وظلم الاستعمار الفرنسي، ويتجلى هذا في "أقبل سي رابح، دخل مقهى العرب...، عند الباب التقيا بسّي الهادي داخلا، أعادهما إلى المقهى وصاح في الجميع أن يسمعوا...، قال سي الهادي: يا إخوان في مثل هذا اليّوم احتلت فرنسا الظّالمة أرضنا العزيزة، ورغم التّضحيات الجسام التي قدّمها أجدادنا إلا أنّهم انهزموا أمام جبروت فرنسا وقوّتها...، يجب أن نظهر للفرنسيّين أنّنا لن نرضى بتواجدهم بيننا".[3]

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 226.
[2] المصدر نفسه: ص227.
[3] المصدر نفسه: ص 351.

ويكشف هذا المقطع قسوة الاحتلال ومعاناة الشّعب تحت وطأة القمع والاستعباد ليتحوّل المقهى إلى فضاء تستعرض فيه أثار الاستعمار وفضاء لإعلان المقاومة والتّمسك بالحريّة والكرامة ضدّ الاحتلال، وبالتّالي لم يقدّم الرّوائي المقهى كمجرد فضاء ثانوي عابر تلتقي فيه الشّخصيّات من أجل شرب القهوة، بل منحه بعدا دلاليّا عميقا فجعل منها مرآة تعكس الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة التي تعيشها الشّخصيّات.

د- الـــــحمام:

يعتبر الحمام الشّعبي من الأماكن الأكثر تداولا إليه، يقصده الرّجال والنّساء من أجل الطّهارة والنّظافة، باعتباره "مرفق أساسي في المدينة العربيّة الإسلاميّة يؤكّد منزلة الجسد البشري في الإسلام"[1]، فالمتصفح للرّواية يلاحظ أنّ الرّوائي تعالق مع عادة الحمام، بحيث كرّر الإشارة إليه في عدّة مواضيع من السّرد، حاملا معه معاني ودلالات متعدّدة فكان كمكان تبرم فيه المواعيد الغراميّة ونقل الرّسائل بين العشاق، فتجلى ذلك في المشهد "والحمام نقطة للمواعيد، ونقل الرّسائل بين العشاق والعاشقات، بل هو سوق لبيع اللّذة أيضا عبر سماسرته المتمرّسات"[2]، إضافة إلى أنّه كان مكانا تقصده النّساء ليأخذن زينتهنّ منه، "فالنّساء يقبلن اليّوم على الحمام بكثرة، نحن في آخر الأسبوع وهذا موسم الأعراس، ولا همّ للنّساء إلا أن يأخذن زينتهنّ"[3]، ولم يكن مرفقا للنّظافة والتّزين فقط، بل كان مأوى للغرباء وعابري السّبيل للمبيت فيه ويتجلى في المشهد "الحمام بعدّ منتصف النّهار يفتح صدره للرّجل الذي يقصده بكثرة، وقد تغيرت فيه كثير من ممارسات النّساء، ويتحوّل ليلا إلى مرقد يقصده الغرباء وعابرو السّبيل"[4]، كما أنّه لم يقتصر على كونه فضاء للطّهارة والزّينة بل كان ملتقى سريّا يجمع فيه المجاهدون للتّخطيط للثّورة، ويتجلى ذلك في المقطع "مساءا كان الموعد في الحمام، في حجرة صغيرة بالطّابق الأوّل تتوسّطها طاولة تحيط بها ثمانية كراسٍ، تنفتح في جدارها الشّمالي نافذة صغيرة،كثيرا ما استعملت أساسا لمراقبة الحركة في الشّارع، وفي قلب جدارها الأكبر ثبّت سي رابح صورة كبيرة للأمير عبد القادر".[5]

يتّضح ممّا سبق ذكره، أنّ الرّوائي عز الدّين جلاوجي قد أعطى قيمة كبرى للحمام الشّعبي، لما له من دور اجتماعي وسياسي خلال تلك المرحلة الحسّاسة التي كان يعيشها الجزائريّون تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، فقد

---

[1] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التّراث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجيستر، اشراف مصطفى سواق، معهد اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992/1991، ص 161.

[2] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 202.

[3] المصدر نفسه: ص 327.

[4] المصدر نفسه: ص 204.

[5] المصدر نفسه: ص 360.

تحوّل الحمام من مجرد فضاء للنّظافة إلى ملجأ سرّي يلتقي فيه الثّوار لتنظيم صفوفهم والإعداد لتفجير الثّورة، وهذا ما يعكس وعيّا فنيّا عميقا لدى الرّوائي في استثماره للموروث الشّعبي بما يثري الفضاء الرّوائي.

3. الفنـــــون الشّعبيّة:

تعدّ الفنون الشّعبيّة شكلا إبداعيّا عفويّا، أبدعه الإنسان نتيجة تفاعله مع بيئته المحليّة، فهي فنّ تعبيري تجسّد المخزون الرّمزي والجمالي لثقافة الشعوب، مرتبط بالممارسات اليّوميّة التي توارثتها الأجيال عن الأجداد، وهي نابعة من عمق المجتمع، إذ تعدّ مرآة حقيقيّة لهويّة الشّعوب والذّاكرة الحيّة لحياة الأمم عبر العصور وتراثها المتجذّر.

فأهميّة الفنون الشّعبيّة تتجلىّ في "قدرتها على الكشف والتّجلي، وفهم تراث الجماعات المنعزلة والهامشيّة للجماعة، وعن الذّوق والقيم الجماليّة الشّعبيّة".[1]

والفنون الشّعبيّة انعكاسٌ للحسّ الجمالي والذّوق الفنّي لدى الإنسان، فقد تنوعت هذه الفنون تبعا لاختلاف البيئات والمجتمعات وبما يتناسب وخصوصيّة كلّ منطقة.

كما أنّ فنون التّشكل الشّعبي تضمّ كلّ من الرّقص والألعاب الشّعبيّة والموسيقى، ومختلف الصّناعات التّقليديّة (النّحاس، الفخار، النّسيج...) بالإضافة إلى الملابس والمأكولات التّقليديّة.[2]

وبما أنّ الرّواية تعتبر تعبيرا عن الواقع الاجتماعي، وبما أنّ الرّوائي جزء لا يتجزأ من مجتمعه فإنّه يتأثر بمكوّناته الثّقافيّة ويتفاعل معها، وعلى رأسها الفنون الشّعبيّة، ففي رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر للرّوائي عز الدّين جلاوجي يتجلى التّفاعل بوضوح مع عناصر تراثه الشّعبي، ذلك بحضور الفنون الشّعبيّة كركيزة أساسيّة في بنّية النّص الرّوائي موظّفا إيّاها بأساليب فنّية تعكس عمق انتمائه الثّقافي، ومن بيـن هـذه الفنـــــــــون نجد:

أ. المـأكولات الشّـعبيّة

اهتمّ الرّوائي بإبراز أدقّ تفاصيل المجتمع الجزائري، فكان للمأكولات الشّعبيّة نصيبٌ في الرّواية، متعالقا في ذلك بأنواع مشهورة من المأكولات الشّعبيّة، حيث خصّص لها حضورا متميّزا في الرّواية، من أبرزها مايلي:

- **الكـسكس:**

هو من أقدم الأطباق التّقليديّة في الجزائر، يطلق عليه عدّة تسميّات بحسب المناطق واللّهجات، ومن بينها؛ سكسو، طعام، كسكسي، بربوشة...، يحضّر بطريقة تقليديّة دقيقة، تتوارثها الأجيال عن الأجداد، بوضع السّميد

[1] مديحة سابق: شعريّة التّناص في الرّواية الجزائريّة، ص 52.

[2] إدريس قرقوة: التّراث في المسرح الجزائري، مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر، ج1، ط1، الجزائر، 2009، ص 386.

في قصعة وبعدها يرشّ عليه قليل من الماء والملح، ويفرك بالأصابع بحركات دائريّة لتشكيل حبيبات صغيرة يتمّ غربلتها بفصل الحبّات المتساويّة في الحجم، وبعد ذلك يقُمن بتبخيره على الماء ليتحصلن على شكله النّهائي، ويطبخ بمختلف أنواع الخضر واللّحوم والتّوابل حسب ذوق وتقاليد كلّ منطقة.

للكسكس مكانة خاصة في الثّقافة الجزائريّة، باعتباره أكثر من مجرد طبق، فهو رمز التّقاليد والتّرابط العائلي في مختلف المناسبات الاجتماعيّة والدّينيّة، كما يتجلّى حضور الكسكس في الرّواية من خلال المشاهد التّالية:

إذ ذكر الرّوائي عز الدّين جلاوجي الكسكس كجزء أساسي من الطّقوس والإحتفالات في الزّاوية، حيث يقول: "دخلت عليهم أسفار الطّعام مترعة بالكسكس ولحم الخروف الذي يذبح على شرف الشّيخ".[1]

وفي مشهد آخر يصف الرّوائي حضور الكسكس كرمز لإكرام الضّيوف في المجتمع حيث يقول "أسرعت حمامة بمثرد الكسكس مع مرق الشّحم".[2]

كما رصد لنا مشهد آخر يظهر حضور الكسكس في إستقبال مسافر، كجزء من احتفال يعبّر عن التّرحيب والسّرور بعودته، إذ يقول "في الغد مساء أو لمت سلافة الرّوميّة احتفاء بعودة وحيدها، تعينها حمامة ولالا تركيّة، طبخت كسكسًا ولحمًا".[3]

- **الشّخشوخة:**

أكلة تقليديّة جزائريّة عريقة، توارثتها الأجيال، هي عبارة عن طبق مشهور خاصة في المناطق الشرقيّة والجنوبيّة، تقدّم في المناسبات والإحتفالات الشّعبيّة، تحضّر من السّميد والماء والملح فتعجن جيّدا ثم تقطّع إلى قطع صغيرة، تفتح بالزّيت حتى تصبح دائرة رقيقة، تطهى وتقطع إلى قطع صغيرة، توضع في طبق كبير يُسكب فوقها المرق مع اللّحم والخضار، يختلف تزيّنها من منطقة إلى أخرى.

يُدرّج الرّوائي هذه الأكلة ضمن النّسيج السّردي للرّواية، ما يعكس ذلك تعلّقه بالموروث الشّعبي قائلا "كانت العلجة قد أكملت إعداد الشّخشوخة، فملأت بها المثارد الخشبيّة والفخاريّة، وراحت تسقيها مرقا فزبدة، وتضع عليها قطع اللّحم وتعزّز في باطنها الملاعق الخشبيّة".[4]

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 23.

[2] المصدر نفسه: ص 29.

[3] المصدر نفسه: ص349.

[4] المصدر نفسه: ص 22.

- **المطلــوع:**

وهو أكلة تقليديّة جزائريّة، نوع من أنواع الخبز المصنوع في البيوت، يحضّر بالدّقيق والملح والماء والخميرة، ويُطهى على الطّاجين الفخار، هي طريقة متوارثة عن الأجداد، يبقى داخل قوامه طريّ أمّا في الخارج قوامه مقرمش، له رائحة زكيّة، إذ أنّ الـرّوائي تفاعل مع هذه الأكلة الشّعبيّة، فيظهر ذلك بوضوح في المـشهد التّالي: "كانت المطلوع تغازل الأنوف فتدغدغ البطون الجائعة، وكانت حمامة أمام الموقد وقد غشيّها الدّخان من كلّ جانب، تقلب قرص المطلوع السّاخنة داخل الطّاجين بصعوبة حتى إذا احمرّت كالشّهد وضعتها جانبا، ودفعت غيرها إلى حضن الطّاجين أيضا".[1]

ممّا ذكر فإنّ الرّوائي استطاع رصد ملامح الحياة الشّعبيّة البسيطة التي ينتمي إليها، حيث تجسّدت المأكولات التّقليديّة كعنصر مهم في إثراء الرّواية، إذ تعكس لنا جانبا من التّراث الشّعبي، وتعرّف القارئ بثقافة هذا الشّعب وعاداته.

ب. اللّــباس الشّــعبي

هو مجموعة من الألبسة التي توارثها المجتمع وحافظ عليها عبر الأجيال، ممّا يعكس من خلاله هويّة وثقافة الشّعوب، فهو ليس مجرد زي، إنّما موروثاً تقليديّاً وتاريخيّاً صمد في وجه التّغيرات ورفض الاندثار، وظلّ شاهدا على خصوصيّة كلّ منطقة من خلال زيّها التّقليدي المميّز عن الأخر.

تعتبر "صناعة اللّباس فنًّا من الفنون التّشكيليّة اليّدوية، حيث اتّخذ الفنان من الصّوف وسيلة لتشكيل مختلف الألبسة التي تشكّل رمزاً للحضارة والأصالة ومقوّما من مقوّمات التّراث".[2]

يتجلىّ تعالق الرّوائي عز الدّين جلاوجي باللّباس الشّعبي من خلال تصويره للحياة الاجتماعيّة، معبّرا بذلك عن المـلامح الـشّعبيّة بكل خصائصها وتمثّلاتها الثّقافيّة، وقد أوردها في عـدّة مـواضيع من الـرّواية منها:

- **اللّـــــباس الـــــنّسوي:** متمثّلا في:

- **الـــــعِجَارُ:**

يعدّ رمزاً للسّترة والحياء، غالبا ما يكون مصنوعا من قماش ناصع البياض، تستعمله المرأة عند الخروج من البيت لتغطية كامل جسدها، مع ترك العينين ظاهرتين، إذ يقول الرّوائي واصفا حمامة "راحت تسير خلفهما في عجارها الأبيض تلفه على رأسها، فل تظهر إلا عينا واحدة".[3]

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 74.

[2] أسماء بن قري: المؤثّرات التّراثيّة في الرّواية المغاربيّة، ص 184.

[3] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 142.

وفي مشهد آخر يقول "تركت عجارها الأبيض يتدحرج من فوق رأسها وكتفيها ليجتمع حوالي خصرها".[1]

- **الملاية السّوداء:**

مثل العجار يحفظ حياءها ويزيد قيمتها وبهائها، هو عبارة عن عباءة سوداء وفضفاضة تلتف حولها المرأة لتغطي كامل جسدها، فيظهر من وجهها سوى عينيها، وتعدّ الملاية السّوداء من أعرق الألبسة التّقليديّة في قسنطينة ثمّ انتقلت إلى الولايات الشّرقيّة المجاورة مثل سطيف.

وقد ورد في الرّواية على لسان الرّوائي واصفا لـ وريدة المرقومة قائلا "تدخل الحمام ذات يوم، لم يكن يرى حين دخولها من تحت ملاءتها السّوداء إلا عيناها السّوداوان كقمرين دريين في ظلمة حالكة، وحين تهاوت الملاءة حوليها بدت كحورية نزلت لتوّها من جنّة الخلد".[2]

كما قدّم الرّوائي تفسيرا لسرّ ارتداء النّساء للملاءات السّوداء من خلال روايتين تاريخيتين متداولتين في الذّاكرة الشّعبية قائلا "لقد قامت هنا أوّل دولة شعبيّة في العالم هي دولة الفاطميين، ومن عاداتهم لبس السّواد حزنا على مقتل سيّدنا الحسين، فأخذ السّكان العادة، وهنا من يرى أنّها أقرب من ذلك، لقد لبست النّساء السّواد حزنا على مقتل صالح باي وهو رجل تركي كان حاكما لقسنطينة وما حولها وعُرف بالعدل والتّقوى...، لكن اليهود اغتالوه، فحزن النّاس حزنا شديدا ومن ذاك وهم يرتدون السّواد".[3]

- **المـــحرمة:**

تعدّ رمزا للسّتر والحياء وهي عبارة عن "خمار يوضع على الرّأس، وتسمّى كذلك لأنّها تحرم فلا يظهر شعرها"[4]، تلبس كجزء من التّقاليد الرّاسخة، إذ كانت تغطية الشّعر دليل على حياء المرأة واحتشامها، ويورد الرّوائي وصفا لسلافة الرّوميّة قائلا "وقد لفت رأسها بمحرمة شاميّة حمراء موردة بالبياض"[5]، وكما جاء في وصف الرّوائي لحمامة أنّها "تزحلقت المحرمة من فوق شعرها الأملس".[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 296.
[2] المصدر نفسه: ص 203.
[3] المصدر نفسه: ص 328.
[4] المصدر نفسه: ص 72.
[5] المصدر نفسه: ص 71.
[6] المصدر نفسه: ص 273.

تشير هذه الملابس الشّعبية إلى انتماء الشّخصيّات إلى بيئة تقليديّة محافظة، لتي بدورها تعكس لنا صورة المرأة في مجتمعات تبنى فيهم الحشمة والإلتزام الدّيني رغم ظروف الإستعمار إلا أنّ المرأة الجزائريّة لم تستغني عن هويّتها الثقافيّة والدّينيّة.

- **اللّـــــباس الـــرّجالي**: متمثّلا في:

- **القشّـــــابيّة:**

تعدّ رمزا للرّجولة والهيبة، فهي لباس جزائريّ تقليديّ عريق، يصنع من الصّوف أو وبر ممّا يجعلها دافئة جدّا، مناسبة لحماية الجسم من البرد القارص، لونها الشّائع هو البني بدرجاته.

اكتسبت القشّابيّة رمزيتها من التّراث الشّعبي، إذ كانت تعدّ اللّباس الرّسمي للثّوار في الثورة التّحريريّة الجزائريّة، لذلك أصبحت تتربع على عرش الألبسة التّقليديّة للرّجال في الجزائر، وقد أشار الرّوائي إليها في عدّة مواضيع منها: "يحمل كلّ منهما عصا غليظة، ويتمنطق على قشّابيته الصّوفيّة البنيّة بحزام جلدي"[1]، وفي مشهد آخر يقول "عند باب المحل لاحظ عيوبه ومسعود بولقباقب بقشّابيّته الدرعاء وعمامته الصّفراء يتكئ على صندوقه".[2]

- **الـــــــعمامة:**

وتعدّ العمامة رمزا للهيبة والوقار، هي لباس جزائريّ تقليديّ أصيل، وعبارة عن لفافة قماش يلفها الرّجال فوق الرّأس، تضيف على صاحبها مظهرا من الاحترام والرّجولة وتختلف أشكالها وألوانها باختلاف المناطق وثقافات، فقد وقد ذكرها في الرّواية وفي مواضيع عدّة منها: "لم ينشغل القايد عباس كثيرا بما قال الشّيخ عمار، ودفع بأصابعه تحت عمامته يحكّ رأسه الأصلع"[3]، وفي مشهد آخر: "ليس الزّيتوني سروال العرب الذي تكاد طياته تلامس الأرض، ثمّ قندورته البيضاء التي ورثها عن أبيه، وسوى العراقية فوق رأسه وفوقها وضع بعناية كبيرة عمامته البيضاء".[4]

- **الـــــــــبرنوس:**

يعدّ رمزا للرّجولة والنّخوة، فهو لباس تقليديّ جزائريّ، عبارة عن معطف طويل بدون أكمام، يُغطي كامل الجسد وله غطاء رأس كبير يصنع عادة من صوف الغنم أو وبر الإبل، يكون في العادة لونه أبيض، يلبس غالبا في المناسبات واللّقاءات الرّسميّة، وقد تكرّر وُرود البرنوس في مواطن متعدّدة داخل الرّواية منها: "ظهر من بعيد مدّثرا

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 30.
[2] المصدر نفسه: ص 394.
[3] المصدر نفسه: ص 34.
[4] المصدر نفسه: ص 59.

ببرنسه الأبيض يتقدّم في خيلاء"[1]، وفي مشهد آخر "كان البهلي لخضر يدقّ بعصاه على بيت سلافة الرّوميّة، مدّثرا بقندورته الصفراء وببرنسه الأبيض".[2]

إنّ استحضار الرّوائي عز الدين جلاوجي للأزياء التّقليديّة الرّجوليّة يعكس لنا تشبث المجتمع الجزائري بجذوره وهويّته وثقافته الوطنيّة، وتمسّكه بتاريخه المجيد، معبرا عن انتمائه إلى بيئته الأصليّة المحافظة في ظلّ سياسة الاحتلال الفرنسي الذي سعى إلى تهميش كل ما هو محلي.

ج. الأثـــاث الشّـــعبي

يعدّ الأثاث الشّعبي جزءا لا يتجزأ من الفنون الشّعبيّة، حيث يشكّل عنصرا أساسيّا في الفنّ التّشكيلي الشّعبي، إذ يعكس الظرّوف الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسية للمجتمع، حيث اعتمدوا في صناعته على حرفهم التّقليديّة ومهاراتهم اليّدويّة معتمدين على موارد طبيعيّة محليّة متاحة مثل الخشب، الطّين، الحجارة، الحلفاء، المعادن، الجلود... وغيرها، فقد ابتكر الأفراد هذا الأثاث الشّعبي لتلبية احتياجاتهم اليّوميّة.

إنّ المتصفح للرّواية يلاحظ تداخلا نصّيا مباشر مع الأثـاث الشّـعبي، حيث استعرضه الرّوائي بأشكال متعدّدة ووظائف متنوعة مستخدما له أسماء مختلفة منها:

- **حصير الـحلفاء:**

هو فراش تقليدي يستعمل للجلوس لانعدام الكراسي في القديم ويستخدم لتغطية الأرضيّات والأسقف لتوفير العزل الحراري في الصّيف وامتصاص الرّطوبة، إذ يقول الرّوائي "يقول الشّيخ أحمد وهو يجلس قبالته على حصير الحلفاء"[3]، وفي مشهد آخر "أحسّ سي الطالب بحركة خارج الكتاب فخرج، أسرع الرّجلان إلى إنزال الرّاكب وأدخلاه بإرشاد سي الطالب ووضعاه ممدا على فراشه الحلفاء وهو يرتعد".[4]

- **الـــمثارد الـــخشبيّة والـــفخاريّة والـــملاعق الـــخشبيّة**

هي أدوات منزليّة تقليديّة تستعمل داخل المطبخ، تشكّل هذه الأواني يدويّا وتكون غالبا مصنوعة من الفخار والخشب تستعمل المثارد (الصّحون) الخشبيّة لوضع الطعام داخلها، في ذلك نجد القول "طبخت كسكساً ولحماً، وأخرجت المثارد والصّحون"[5]، كما نجد ذلك في مشهد آخر "أكملت إعداد الشّخشوخة، فملأت بها

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 29.
[2] المصدر نفسه: ص 36.
[3] المصدر نفسه: ص 45.
[4] المصدر نفسه: ص 93.
[5] المصدر نفسه: ص 349.

المثارد الخشبيّة والفخاريّة، وراحت تسقيها مرقاً فزبدة"[1]، بينما نجد الملاعق تستخدم لتحريك الأطعمة في القُدور أو تضاف فوق المثارد للأكل بها، يظهر ذلك في قوله "وتغرز في باطنها الملاعق الخشبيّة".[2]

- **الشّـــــكوة:**

هي أداة تقليديّة مصنوعة من جلد ماعز بعد قطع الرّأس وفصل الجسم عن الجسد، تعلّق بحبل، وتستخدم عادة في خَضِّ اللّبن لصناعة الزّبدة، حيث يقول الرّوائي "أسرعت زوجته تحمل إليه شطر مطلوعة وإناء طينيّا ملأته لبنا من شكوة مخضت حليبها هذا الصّباح"[3]

- **الجُـــــــرّة:**

هي وعاء أسطواني مصنوع من الفخار له فتحة ضيقة في الأعلى، كانت الجرّة قديما عنصرا مهما في الحياة الرّيفيّة والبدويّة، إذ كانت تستعمل لتخزين الحبوب والزّيوت وتحافظ على برودة الماء ممّا يجعلها وسيلة طبيعيّة للتّبريد، إذ يقول الرّوائي "مَدَّ خلاف يده إلى الماء فعب من الجرّة التي وضعت أمامه".[4]

- **الـــــقصعة:**

هي وعاء دائري يصنع غالبا من الحديد أو الخشب، تعدّ من اللّوازم الأساسيّة التي لا يكاد يخلو منها مطبخ جزائري، تستعمل في تحضير جميع أنواع المعجنات كالكسرة والمطلوع والشّخشوخة... وغيرها، كما تستخدم عادة لتقديم الطّعام التّقليدي الجماعي، حيث يجتمع النّاس حولها لتناول الطّعام اعتقادا منهم أنّ البركة تَحُل حين يجتمعون معا في وعاء واحد، ويبرز ذلك في قول الرّوائي "وجلس معه شيخها، وأكل معه من قصعة واحدة طلبا البركة".[5]

لم يقتصر الرّوائي على ذكر هذه القطع من الأثاث الشّعبي، بل وسّع دائرة تعلّقه ليشمل أثاث أخرى كموقد كبير من حطب البلوط الذي استعمل قديما بغرض التّدفئة أو الطهي، وذكر المنجل والفأس والقادوم التي استخدمت للعمل اليّدوي وللزّراعة التّقليديّة، إضافة إلى إبريق وطاحين ومطمور وعشور وقفة الحلفاء ... وغيرها.

فبذكر كلّ هاته التّفاصيل يتّضح أنّ نمط العيش في ذلك الوقت بسيط جدّا، قائما على الرّضا والاقتصاد في المعيشة، وبالرّغم من معاناتهم من الاستعمار إلا أنّه لم يكن عائقا لهم من الاستفادة من خيرات بلادهم واستغلالها لقضاء حاجاتهم اليّوميّة وتسهيل عليهم المهام الصّعبة.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 22.

[2] المصدر نفسه: الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه: ص 74.

[4] المصدر نفسه: ص 357.

[5] المصدر نفسه: ص 31.

وبالرّغم من قساوة الحياة وصعوبتها، إلا أنّ استرجاع الرّوائي لذلك الزّمن الجميل يعبّر عن الحياة الكريمة رغم بساطتها، إذ يجد فيها ملاذا لروحه بين دفء الذّكريات ورغبة ملحة للهروب من الواقع الحاضر بكلّ تعقيداته، باحثا بذلك عن هويّته في الزّمن الماضي.

د. الـــموسيقى الـــشّـــعبيّة

المقصود بالموسيقى الشّعبيّة "تلك الألحان التي توجد عند الجماعات التي تتميّز بثقافة ذات طابع شفوي في الرّيف أو المدينة، وتعبّر عليها بصدق كبير"[1]، إذ تعدّ الموسيقى الشّعبيّة من أقدم الفنون لتي عرفها الإنسان منذ العصور القديمة، حيث اعتمد الإنسان القديم في تعبيره الإيقاعي على وسائل بدائية بسيطة، فقد كان "يضبط الإيقاع بالتّصفيق، وضرب الأرجل على الأرض، واستعمال بعض الأدوات الخشبيّة، والعظيمة والحجريّة، والفخاريّة والجلديّة...". [2]

إذا فإنّ هذا الفن قد نشأ منذ القدم إلى جانب الإنسان، يترجم واقعه الاجتماعي والبيئي، فكان صوتا لحكايته اليّوميّة، ومتنفس لروحه، إذ تعبّر عن أفراحه وأحزانه، كما ترافق الموسيقى الشّعبيّة في "كثير من الأحيان معظم المناسبات الاجتماعيّة في حياة الإنسان الشّعبي التي تربط أساسا بميلاده وزواجه ووفاته". [3]

مع مرور الزّمن لم تبقى مجرد وسيلة للتّعبير الإيقاعي، بل تطوّرت عبر الأجيال وأصبحت جزءا أساسيّا من الهويّة الثقافيّة الوطنيّة توثّق تاريخ المجتمعات، وتجسّد ثقافته وتحفظ عادته وتقاليده، وإنّ القارئ الذي يمتلك خلفيّة أدبيّة جيّدة لا يصعب عليه كشف تعلّق رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بالموسيقى الشّعبيّة حيث تداخلت مع بعض الآلات الموسيقيّة البّدويّة، فقد اقتصر الرّوائي على ذكر الزّرنة والقصبة والدّف، إذ تعدّ الزّرنة والقصبة آلتان موسيقيتان تقليديتان، ويقصد بهما "الزّرنة آلة موسيقيّة تشبه الناي، لها صوت مرتفع جدّا مقدّمتها ضيقة وآخرها منفتح جدّا، والضارب عليها زرناجي، ومثلها القصبة على اختلاف في الشّكل والصّوت والضّارب عليها قصاب"[4]، فغالبا ما تمارس من طرف الرّجال، تستخدمان في الاحتفالات الشّعبيّة خاصة المناسبات الاجتماعيّة، كالأعراس لما تمتاز به من إيقاع قويّ وحيوي، إذ يضفي على الأجواء البّهجة والحماس، وقد سجل لنا الرّوائي هذا المشهد من خلال احتفال العرش بعرس سالم مع سرولة مصحوبا بالرّقص وضرب الدّف، قائلا "وبات العرش كلّه يرقص على إيقاع الزّرنة والقصبة على أرضية البيدر المستوية، تحلق الرّجال قريبا من العازف وضارب

[1] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التّراث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 161.

[2] محمود مفلح البكر: البحث الميداني في التّراث الشّعبي، (عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق)، ص 91.

[3] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التّراث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 161.

[4] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر ، ص 114.

الدّف، وتركت فسحة لدخول النّساء يتفنن في الرّقص، وقد وضعن على رؤوسهن ووجوهن محارم،ومن خلفهن تتعالى الزغاريد".[1]

في هذا المشهد يعكس لنا الرّوائي قوّة تأثير الآلات الموسيقيّة في نشر البّهجة والفرح وإثارة الحماس الجماعي.

وفي مشهد آخر يصف لنا الرّوائي استعمال الدّف كجزء من طقس احتفالي يقام عند زيارة أضرحة الأولياء الصّالحين، في قوله "ومن ذلك صار الضّريح مزارا للنّاس كلّ عام، يرفعون الرّايات ويصنعون الطّعام، ويضربون الدّفوف".[2]

إنّ الرّوائي لم يقتصر على ذكر الآلات الموسيقيّة في سيّاق الاحتفالات الشّعبيّة والطّقوس الدّينيّة بل تجاوز ذلك ليبرز دورها كوسيلة للتّعبير عن المشاعر واعتبارها متنفسا للعشّاق، ويتجلىّ ذلك من خلال المشهد التّالي "عاد العربي يدغدغ قصبته بأنامله وشفتيه الرّقيقتين فَتُوَوِب معه الجبال، ويرقص قلب حمامة فرحا وانشراحا كمهرة يغريها عبق الرّبيع وشذاه، وهو يهديها باقات من ألحانه العذبة".[3]

لقد أفلح الرّوائي عز الدّين جلاوجي في إزاحة الغطاء عن البيئة الاجتماعيّة، حيث كشف عن عمقها الشّعبي، إذ تبرز الموسيقى الشّعبيّة كمتنفسا يلجأ إليه الإنسان البسيط ليبوح بمكوّناته الدّاخلية، يعبّر من خلالها عن همومه وأحلامه وآماله، ولا تزال هذه الموسيقى الشّعبيّة ترافق الإنسان إلى يومنا هذا، ممّا يؤكّد مكانتها كفن من الفنون الشّعبيّة الأصلية، ويبرز عمق تجذّرها كجزء من العادات والتّقاليد، وجزء لا يتجزأ من التّراث الشّعبي.

يتّضح للمتصفح لرواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" أنّ الرّوائي لم يقتصر على ذكر هذه الفنون الشّعبيّة فقط، بل تعالق مع فنون شعبيّة أخرى ضمن المتن السّردي، حيث ذكر المهن التّقليديّة كالحداد والحمامجي، كما وظّف العمارة الإسلاميّة المتمثّلة في المسجد والعمارة الغربيّة المتمثّلة في الكنيسة، كما ذكر أدوات الزّينة المتمثّلة في الحناء والوشم، إضافة إلى إشارته للألعاب الشّعبيّة كالدّومينو، فإنّ هذا التّوظيف الغني والمتنوع للفنون الشّعبيّة يعكس بصورة صادقة ملامح الحياة اليّوميّة البسيطة التي عاشها الجزائريون، باعتبار هذه الفنون رصيدا ماديّا وقاعدة حضاريّة تعبّر عن تجربة جماعيّة متجذّرة ي الذّاكرة الشّعبيّة.

[1] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، 114

[2] المصدر نفسه: ص 175.

[3] المصدر نفسه: ص 93.

4. الأدب الشّعبي:

للأدب الشّعبي تعريفات عديدة، لعلّ من أبرزها أنّه "تلك الأشكال الفنيّة التي ابتدعها العقليّة الشّعبيّة المبدعة متوسّلة بالكلمة للتّعبير عن واقعها وأحلامها وآمالها، ولتفسير الكون والظواهر الطبيعيّة والإنسانيّة من حولها، وذلك لنقل تراثها الثّقافي عبر الأجيال، حفاظا على هذا التّراث الذي يعمل على تماسك الجماعة، واكتسابها هويّتها الثّقافية"[1]، وبذلك فهو تعبير فنّي وجمالي عفوي نابع من وجدان الشّعب يعكس ثقافته وقيمه ومعتقداته وعادته.

ويتميّز الأدب الشّعبي بأنّه "الأدب المجهول المؤلف، العامي للّغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرّواية الشّفويّة"[2]، فهو نابع من واقع الجماعة الشّعبيّة، يعبّر بصدق عن واقعهم.

للأدب الشّعبي أشكال عديدة هي "الأسطورة والسّير الشّعبيّة أو الملحمة، فالحكايات الشّعبيّة، فالأغاني فالأمثال فالألغاز... الخ"[3].

إنّ حضور الأدب الشّعبي كان حضورا متميّزا الرّواية، حيث عكست واقع الحياة الجزائريّة بكلّ ما تحمله من قيم اجتماعيّة وثقافيّة وفكريّة، حيث تفاعل معه الرّوائي من خلال أشكال متعدّدة من بينها:

أ. الأغنيّة الشّعبيّة:

إذ تعدّ الأغنيّة الشّعبيّة من أبرز مكوّنات الأدب الشّعبي الجزائري، إذ يعكس بصدق خصائص المجتمع الجزائري وتعبّر عن روحه وبيئته، فهي وليدة العواطف الشّعبيّة تنقل لنا طبيعة المشاعر الإنسانيّة وصدقها، ولارتباطها "بحياة الإنسان قديما ينفث عبر نغماتها الهموم والمآسي تارة، والأفراح والسّعادة تارة أخرى، فإنّ توظيفها يحقق غايتين الأولى تتعلّق، فالأغنيّة تخدم مضمون النّص، وتساعده على كشفه وكشف طبيعة شخصيّاته كون الأغنيّة تمثيلا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع، أمّا الغاية الثّانية فهي فنّية جماليّة مرتبطة بالأسلوب"[4].

وقد حفلت رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر" باستحضار النّص الغائب، المتمثّل في الأغنيّة الشّعبيّة، فرغم حضورها المكثّف في الرّواية، إلا أنّها جاءت من خلال لسان شخصيّة واحدة هي شخصيّة "العربي الموستاش" بلهجة عاميّة جزائريّة معبّرة عن معاناته الشّخصيّة التي أنهكتها السّنين وأثقلها واقعه الأليم.

كما عبّرت الأغنيّة الشّعبيّة عن مشاعر الحبّ التي كانت تسود "العربي"، حيث ترجم مشاعره اتّجاه حمامة قائلا:

---

[1] كمال الدّين حسين: دراسات في الأدب الشّعبي، ص 11.

[2] إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشّعبيّة القصصيّة في الرّواية اليمنيّة، دراسة في التّفاعل النّصي، ص 175.

[3] كمال الدّين حسين: دراسات في الأدب الشّعبي، ص 13.

[4] مديحة سابق: شعريّة التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، ص 275.

"عَنْدِي حْمَامَهْ تْرَنْ فِي بُرْجْ عَالِي حَرْقَتْ قَلْبِي وَشَغْلَت لِي بَالِي
صُوتْهَا لَحَنْ مْشكَّلْ لاَلِي يَا لاَلِي، مَشْيَّتْهَا حَجْلَه تْشِيْر دْلاَلِي
وْقَلْبْهَا باَهي وحْلُو كِعنقُودْ الدْوَالِي عَينْها سُودَه مْذبَالَة غَيْرَتْ حْوَالِي
وَسْنهاَ جَوْهر مْرَتَبْ يَلمَع وِلاَلِي، نَبْكي وَنُّوح ونِشْكِي للرَّبْ العَالِي
يَا رَبِي داوِي لجْرَاح واكْشفْ اهْوالي"[1].

وترافق هذه القصيدة ألحان القصبة، "يدغدغ عيونها فتفيض ألحنا كالماء الزّلال، تتجاوب مع الجبال والفجاج، فيحسب أنّ الطبيعة تشاركه مشاعره وأحاسيسه، تعزف معه وترقص له، تعكس هذه الأبيّات وألحان القصبة عن الحالة النّفسيّة التي يحملها "العربي" من هموم العشق، ولعلّ هذا ما دفع الرّوائي إلى اختيار العنوان الدّاخلي "أنات النّاي الحزين".

كما عبّرت الأغنيّة الشّعبيّة أيضا على لسان العربي في قصيدة أخرى عواطفه الجياشة التي امتزج فيها الشّوق والحنين والحزن بعد أن ترك أهله وعروشه وهرب مع حمامته إلى مدينة سطيف، ليس جبانا بل تضحية وحماية لمن يحبّ من بطش وظلم القايد عباس، حيث زاره الشّوق فجأة وهو في المدينة أرسل إيقاعا خافتا حزينا يداعب قصبته مردّدا:

يَا لَيلْ خَبَّرْنِي بِاللَّه، ما اقْوَانِي!
كِيفْ خَلِيتْ أَهْلِي وجِيْرَانِي؟
قَلْبِي لَحْزِيْن يَبْكِي مَا هَنَّانِي
مَا احْمَل غُرْبتِي مَا احْمَل أَهَانِي
رَانِي غْرِيْب زَادَتْ أَحْزَانِي
تْكَسْرُوا كَرْعِيَّ وْزَادُو جَنْحِيَّ
يَا رِيْتنِي قُمْرِي تْرَفْرَفْ فِالَغْلاَلِي
نْطِيْر منْ جْبَلْ لَجْبَلْ عَالِي
نْزُورْ أَهْلِيْ: أَعْمَامِيْ وأَخْوَالِي
نْزُورْ الوَالْدِينْ وْسِيْدِيْ عْلِي الغَالِي
يَا رَبِي لَعْزِيْز فَرَّجْ هَمِّيْ واهْوَالِيْ
بْجَاه الْعَدنَانْ وْسِيْدِي الحْيلاَلِيْ.[2]

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 38.
[2] المرجع نفسه: ص 158/157.

وقد كانت هذه الأبيّات تحمل ألم الفراق ومرارة الغربة التي يشعر بها العربي وهو بعيد عن أهله وعرشه، فعبّرت بصدق عن صراعه الدّاخلي بين عاطفة الشّوق والحنين والواقع الأليم.

وفي هذا السّياق يردّد "العربي موستاش" قصيدة أخرى يفصح فيها عن حبّه للرّوميّة "سوزان" بعد أن اخترق قلبها وشغفته حبّا وأنجبت منه طفلة سمّاها حوريّة، فقامت زوجته حمامة بتربيتها دون علمها، وذلك بعد مغادرة سوزان المدينة خوفا من زوجها "فرانكو"، حيث أطلق العنان لقصبته مرّددا:

يَا نَـاسْ خَـافُوا رَبِّي لاَ تْـلُومُونِي
فِي حُبِّي لِلـــرُّومِيَّة واعْـــــذرُوْنِي
هَذِي حُـــوْرِيّة هَبْطَتْ مَ الجَنَّة
وَالاَّ مَـا الْـملاَيْكَةْ فَـــــــهْمُونِي؟

****

الوَجهْ مْدَورْ كَالشَمسْ الضَوَايَهْ
دَافِـيْ وَحْـــنِينْ نَـارُوا كَـــوَايَهْ
قَلْبِي عْشْقها ما تْسِيْبُوا بِها الظَّنَّهْ
مَا تـقُولُوا عْلِيْهَا شَيْطَانْ غْـوَايهْ

****

عَيْنِهاَ يَا خَاوْتِي جْوَاهرْ تَـلْمَعْ
خْـضُورهْ قُـدامْهُمْ قَـلْبِي يَـرْكَعْ
واشْعَرْهَا غْمَارْ سبُولْ فِيهْ البَنَّهْ
وقَدْهَا قَدْ غْزَالْ فَ الصَّحرا يَرْتَعْ

****

خَـدْهَا كِـ الـتُفَاحْ أَحْمَرْ مْـوَرَّدْ
فِي فُـمِّي كِـ لَـعْسَلْ مْـــشَهَدْ
وْصَوتْهَا مُوسِيْقَى صَافْيَة الغُنَّهْ
وانْفَاسْهَا نَسْمَهْ تَنعشْ وتجدَّد.[1]

إنّ هذه الأبيّات تعبّر عن الصّراع الدّاخلي الذي يعيشه "العربي الموستاش" حيث يظهر شدّة حبّه وعشقه للرّوميّة، ورفض المجتمع لهذا الحب بسبب انتمائها إلى بلد محتل، فاستهلّ قصيدته بالعتاب على الذين لامُوه على

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 248/247.

حبّه لها، إذ لم يفهموا كيف يغرم بامرأة من أعداء وطنه، لكنه كان مغرموما بها لدرجة أنّه شبهها بحريّة الجنّة، وراح يصف ملامحها وصفا دقيقا يظهر مدى افتتانه بها، فلم يعد يحب أحدا بل اتّبع قلبه وهواه متحدّيا قيود العرف.

كما نجد انّه تمّ توظيف الأغنيّة الشّعبيّة في موضع آخر من الرّواية، وذلك من خلال استحضار إحدى القصائد الشّعبيّة الخالدة التي وردت على شكل تناص مباشر مع قصيدة "حيزيّة" للشّاعر محمد بن قيطون، ويظهر ذلك حين قرّر "العربي موستاش" أن يظهر عبقريته في العزف على القصبة مردّدا ما حفظه من أبيّات قائلا:

عَزُّونِي يا امْلاحْ، في رايسْ لَبْنَاتْ، سكْنتْ تحت اللّعوْدْ،
نَارِي مقْدِيَا
يَحْسْرَاه عْلى اقبِيلْ، كُنا فِي تَاويلْ، كِنُوارْ العطِيلْ،
شَاو النِقْضِيا
مَا شفْنا من دْلال، كِضَىْ الخَيال، راحت جْدِى الغزالْ،
بَالجُهدْ اعْليَا
خَدْها وردْ الصْباحْ، واقْرُ نفلْ وضَّاحْ، الدَّمْ عليهْ ساحْ،
وَقتْ الضَحِويا
والفُمْ امثيل عاجْ، والمضحِك لَعاجْ، ريقكْ سي النْعاجْ،
عسل الشّهايا
شُوف الرّقْبة اخيارْ منْ طَلْعتْ جُمار، جَعبَةْ بَلارْ،
والعْواقدْ ذَهْبيا
صَدْركْ مِثل الرْخَام، فيهْ اثنينْ اتْوامْ، من تفاح السْقامْ،
مَسُّوه إِدَيّا
فِي ذا لْلِيلَهْ أُوَفَاتْ، عادَتْ فالمماتْ، كَحلْ الرّمْقَاتْ،
وَدّعَت دضار الدُّنيا
لَضّيتْ اخْتِي لْصدْري، ماتت في حجْري، دمْعة في بَصْري،
عْلى اخْدودِي جَرَّايا
يا حفارْ القُبور، سَايسْ ريمْ البُور، ماطيحش الصخورْ،
عْلى حيزِيَّا.[1]

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 205/204.

غنى العربي هذه المقاطع من قصيدة حيزيّا متعاطفا مع سعيد العاشق الذي اختطف الموت حبيبته حيزيّة منه، مُسقطا من خلال أدائه معاناته الشّخصيّة ومغامرته العاطفيّة مع حمامة.

ولقد كانت الأغنيّة الشّعبيّة التي يؤدّيها "العربي" تعبّر عن مشاعر الحبّ والعشق، فجاءت ي شكل قصائد غزليّة موجودة بكثرة في الرّواية، إلى جانب ذلك القصائد المعبّرة عن حبّ الوطن وتعكس في الوقت ذاته الاضطهاد الذي عاشه الشّعب الجزائري خلال فترة الاحتلال قائلا:

يَـــا شَـــعبي الـغَالي ثُـورْ
حْـــرامْ تَـــبْقى مَـــقهُورْ
عْـــداكْ مَـــصُّوا دمَّـكْ
وانـتَ رَاقـــدْ مَخـــمُورْ
حَـل عَـيْنيْك لا تبّعَ عبَاسْ
تْـضيْع حْـيَاتكْ اتولّي بُورْ
فْرَنسَا غَدَّارهْ مَا فِيْهَا أمَانْ
واللّي يامَنْ أَفعَى مَسحُورْ
والـعَزَّهْ طـــرِيقْهَا وَاحَـدْ
النَّار والبَارُود والدّم افُورْ.[1]

هنا يدعو "العربي موستاش" شعبه للثّورة والنّهوض في وجه الظّلم، محذرا من الاستسلام للاحتلال الفرنسي الغادر والانقياد وراء زعماء فاسدين.

وقد عكست التّوظيفات المختلفة للأغنيّة الشّعبيّة على لسان الشّخصيّة المحوريّة في الرّواية صورة واضحة من طبيعة الحياة التي عاشها المجتمع الجزائري، فرغم الظروف الصّعبة التي مرّ بها، استطاع الرّوائي أن يجعل من الأغنيّة الشّعبيّة وسيلة للتّعبير عن معانات الفرد والجماعة، حيث كشفت هذه الأغاني عن مكوّنات النّفس البشريّة ومشاعرها وعواطفها وأحلامها وآلامها، وقد حملت في طيّاتها صدى صادقا لمعاناة النّاس في ظلّ واقعي اجتماعي مرير.

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 440.

ب. الأمـثال الـشّعبيّة:

المثل الشّعبي شكل من أشكال الأدب الشّعبي، إنّه "فكرة وطريقة تفكير في الوقت نفسه، فكرة لأنّه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنّه يوضّح نظرة الجماعة التي يمرّ بها من تجارب، وما تؤمن به من معقدات"[1]، فالأمثال الشّعبيّة جزء لا يتجزأ من ثقافة كلّ شعب، حيث تنعكس فيه ملامحه الخاصة وخبراته المتراكمة عبر الزّمن، فهو يجسّد تجاربهم اليّوميّة ويوجز الظّروف التي مرّت بهم، يتناقل مشافهة عبر الأجيال، ليشكّل توجيها للوعي الاجتماعي، وينقل دروسا مستخلصة من تجارب الحياة.

ويلاحظ المتصفح للرّواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر" تفاعل الرّوائي عز الدّين جلاوجي مع مجموعة من الأمثال الشّعبيّة التي تتنوع مضامينها وسياقاتها في مواجهة مختلف المواقف التي تمرّ بها الشّخصيّات، ومن بين الأمثال التي وظّفها الرّوائي نجد:

- "**من قال خالي قال أبي**"[2] ويضرب هذا المثل للدّلالة على مكانة الخال المميّزة بين الأهل والأقارب فهو بمثابة الأب، الذي يمكن طلب المساعدة منه والاعتماد عليه، وقد جاء توظيف هذا المثل على لسان الزّيتوني (الخال) في سيّاق ردّه على القايد عباس (العم) الذي حاول التّدخل في زواج سرولة بنت خليفة من ابن خالتها سالم، فالمثل يبرز مكانة الخال ي المجتمع العربي بوصفه مصدرا للثّقة لا يقلّ شأنا عن الأب.
- "**النّساء بقرات إبليس**"[3] يضرب هذا المثل للدّلالة على مكر النّساء وخداعهنّ، حيث يتمّ تصويرهنّ بذكائهنّ أن يتجاوزن شرور إبليس، فقد جاء هذا المثل على لسان الرّوائي عندما ألح الزّيتوني على أخيه سالم الزّواج من ابنة خالته متذرعا بتوصيّة أمّه، فهل كانت حقا تلك نصيحة صادقة أم مجرد كيد.
- "**المكتوب على الجبين لا تمحوه الأيدي**"[4] حيث يضرب هذا المثل للدّلالة عن القدر المحتوم والثّابت، فمصير الإنسان مقدر منذ ولادته، والأقدار هي التي تتحكم فيه، فكلّ ما سيأتي هو مكتوب من اللّه لا يمكن تغيّيرهن فقد جاء هذا المثل على لسان الرّوائي يعبّر به عن قسوة القدر في حياة سالم الذي أحبّ زكيّة وتمنى الزّواج منها لكنه في النّهاية اضطر أن يتزوج سرولة ابنة خالته تنفيذا لوصيّة أمّه.

[1] إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشّعبيّة القصصيّة في الرّواية اليمنيّة، ص 60.

[2] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 63.

[3] المصدر نفسه: ص 89.

[4] المصدر نفسه: ص 88.

- "**الدّنيا امرأة والآخرة امرأة**"[1] هذا المثل يضرب للدّلالة على أنّ المرأة تحمل بين طيّاتها الخير والبركة، إمّا تكون مصدرا للشّر والمصاعب، وقد جاء هذا المثل يعكس تردّد وشكوك الزّيتوني اتجاه زواج أخيه سالم من سرولة، إذ لا يعلم إن كانت ستحمل لهم الخير أم الشّر.
- "**من ألِف الحفا نسيّ حذاءه**"[2] يضرب هذا المثل للدّلالة على أنّ التّعود والاعتياد على أمر ما يجعل الإنسان يتعامل معه بسهولة دون تركيز حتّى أنّه قد يغفل أو ينسى أمور مهمّة، بحيث جاء هذا المثل على لسان عيوبة عندما ألح عليه الزّيتوني حمل عصاه كسلاح يستعمله في حماية نفسه، فنسيّها في خيمة المأكولات، ومع ذلك أعاد له النّادل عصاه فعبّر عيوبة بهذا المثل عن نفسه.

وعلى ما ذكر، فالأمثال الشّعبيّة التي وظّفها الرّوائي ترتبط ارتباطا وثيقا بظروف البيئة العائليّة والاجتماعيّة، حيث تعبّر بصدق عن واقع الحياة في المجتمع الجزائري، فهي تمثّل خلاصة تجارب جماعيّة صاغها الشّعب في عبارات موجزة وبلغة معبّرة.

ج. الألغاز الشّعبيّة:

تعدّ الألغاز الشّعبيّة من أبرز أشكال التّعبير الشّفهي الشّعبي وأكثرها انتشارا وشيوعا، إذ تتميّز بإثارة الحيرة والغموض، لأنّه يقدّم على صيغة سؤال يهدف إلى اختيار ذكاء المتلقي وفطنته فهي ليست "مجرد كلمات محيّرة تطرح للسّؤال عن معناها بين ثلل الأصحاب في الأمسيّات الجميلة، ومن ثمّ يتحتّم علينا أن نبحثه بوصفه عملا شعبيّا أصيلا"[3] له أصوله ومقوّماته الفنيّة واللّغوية والبلاغيّة.

واللّغز في جوهره استعارة، نشأ نتيجة التّقدم العقلي في إدراك التّرابط والمقارنة وإدراك أوجه الشّبه والاختلاف، على أنّ اللّغز فضلا من ذلك يحتوي على عنصر الفكاهة، ذلك أنّ سبب كلّ شيء يثير الضّحك واحتواؤه على عنصر عدم التّوقع.[4]

وعليه، اللّغز الشّعبي يعتبر وسيلة فعالة في اختبار الذّكاء وللتّرفيه في الوقت ذاته، فالمتصفح لرواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" يلاحظ انفتاح الرّواية على الأدب الشّعبي من خلال التّعلق بالألغاز الشّعبيّة التي جاءت على هيئة اختبار ذهنيّة لشخصيّات الرّواية بهدف إبراز مستوى ذكائهم وإثارة انتباه القارئ، ومن أبرز الألغاز الشّعبيّة الموجودة في روايته:

---

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 117.

[2] المصدر نفسه: ص 249.

[3] نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة، ص 154.

[4] ينظر: المرجع نفسه: الصّفحة نفسها.

– "**أحاجيكم بالقرآن الكريم: ميهتين ودلتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت**"[1] فهذا اللّغز ألقاه الشّيخ عمار على الحضور في الزّاوية، وقد بدت رهبة على ملامحهم، وبما أنّه من سمات الألغاز الغموض، ساد الصّمت على الحضور واشتغلت العقول في محاولة فك هذا اللّغز، لكن دون جدوى، عجز جميع الحضور على حلّه حتى القائد عباس، قائد العرش لم يسعفه ذكاؤه لفك رموزه، وهذا ما دفع بالشّيخ عمار إلى رفع التّحدي ومنحهم لغزا آخر أكثر غموضا وإثارة قائلا "**أضيف لكم أحجيتين، الأولى يا طالب يا فهيم، أخبرني عن سورة ما فيها ميم، والثّانية أربع في السّماء، وأربع في الحمى، وأربع الصّاحب البيت**"[2] فخرج الجميع يقلبون وجوههم فيما بينهم، لعلّهم يجدون حلا له، غير أنّ الصّمت خيّم من جديد فلا إجابة تُقال، فإذا بالشّيخ قرّر إعطائهم الحلّ بعد عجز الجميع على حلّ هذه الألغاز، قائلا "جواب الأحجيّة الأولى هو كلمة مُمَدَّدَةٌ، في الآية، في عمد ممدّدة"[3]، وأمّا جواب اللّغز الثّاني فلم يذكر حلّه، ربّما يعود ذلك لترك المجال للمتلقي كي يخوض غمار المحاولة ي إيجاد الحلّ بنفسه.

ويضيف الرّوائي لغزا آخر على لسان البُلهي لخضر، قائلا " **يا ناس يا ناس، هو سيّد النّاس يرفع الباس، ويعلي الرّاس، اسمه بالعين يبدا والنّفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا**".[4]

من خلال هذا اللّغز يبدو أنّ الرّوائي يشير إلى شخصيّة القائد عباس، وذلك من خلال المشهد الذي تظهر فيه سلافة الرّوميّة وهي تتأمل البُلهي لخضر "مجهدة عقلها في تفسير طلاسمه، اسمه بالعين! وقلبت أرشيف الأسماء عندها لا أحد غير القايد عباس".[5]

إنّ توظيف الألغاز والأحاجي في الرّواية تعبّر عن مدى ارتباط الرّوائي عز الدّين جلاوجي بالثّقافة الشّعبيّة ويكشف عن اهتمامه العميق بالأبعاد الرّوحيّة والدّينيّة، كما يعدّ هذا التّوظيف وسيلة فنيّة اعتمدها الرّوائي من أجل إثارة المتلقي وتحفيزه على التّفاعل مع النّص.

[1] نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، ص 31.
[2] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 32.
[3] المصدر نفسه: ص 34.
[4] المصدر نفسه: ص 36.
[5] المصدر نفسه: ص 37.

د. الأسطورة والخـرافة:

تعدّ الأسطورة والخرافة من أبرز أشكال الأدب الشّعبي، إذ "كثيرا ما تتردّد على الألسن كلمتا خرافة وأسطورة بوصفها كلمتين مترادفتين، فالأسطوري والخرافي كلمتان متساويتان تماما في معنيها عند كثير من النّاس، وذلك لأنّ كلهما يصوّر الشّيء البعيد عن المنطق والمعقول".[1]

إذن فالأسطورة والخرافة هما قصتان غير حقيقتين وغير منطقيتين تتجاوزان قدرات صفات البشر، وقد لجأ الإنسان إليهما في البداية لتفسير الظواهر الطبيعيّة التي عجز عن فهمها، بالإضافة إلى ذلك تلعبان دورا تعليميّا من خلال تقديم نماذج لتعليم النّاس كيفيّة التّصرف في حياتهم عبر تجارب الأبطال والحكماء في هذه الحكايات، كما أسهمتا في التّرفيه والتّسلية من خلال أحداثها المثيرة والمشوقة.

كما وظّف الكاتب عز الدّين جلاوجي في رواياته تناصات مستمدّة من الأسطورة والخرافة، ممّا ساهم في إثراء متنه الرّوائي.

يتجلى الجانب الأسطوري في الرّواية من خلال استحضار شخصيّة شهرزاد، حيث شبّه الكاتب عز الدّين جلاوجي شخصيّة حوبة السّاردة بشخصيّة شهرزاد بطلة ألف ليلة وليلة التي تروي الحكايات، قائلا "حوبة هيا شهرزاد التي ظلّت مدى السّنوات الطّوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنّتين من أحلام وآمال"[2]، فلقد تقمصت حوبة دور شهرزاد في عمليّة السّرد، إذ يتّضح ذلك في المشهد الآتي:

"بلغني أيّها الحبيب السّعيد، ذو العقل الرّشيد أنّه ..."، متقاطعة مع قول شهرزاد بلغني أيّها الملك السّعيد.

وفي مقطع آخر يخلق الرّوائي تقاطعا بين شخصيّة سوزان وشهرزاد، تلك التي سلبت قلب شهريار، فيقول "كم كان يتصوّر سوزان شهرزاد التي سلبت قلب شهريار وقصت عليه ألف ليلة وليلة".[3]

كذلك من الحكايات الخرافيّة التي وردت ي الرّواية، ما جاء على لسان سي الطّالب "إنّ الله في الأزال خلق غرابا وأعطاه صرتين إحداهما مليئة بالذّهب والثّانية بالقمل، وطلب منه أن يرمي الأولى على رؤوس العرب والثّانية على رؤوس النّصارى، فأخطأ وعكس الأمر".[4]

وقد استدعى سي الطّالب هذه الخرافة ليقنع بها الجميع بمصيرهم المحتوم مبرّرا بها الظّروف القاسية التي يعيشونها في ظلّ انتهاكات الجنود الفرنسيّين، فقد كان يخبرهم أنّ هذا واقع مقدر منذ الأزل، وستسير عليه الدّنيا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

---

[1] نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، ص 09.

[2] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 09.

[3] المصدر نفسه: ص 246.

[4] المصدر نفسه: ص 208.

وفي مشهد آخر، يستدعي الرّوائي خرافة تتعلّق مع شخصية البُهلي الأخضر، يروي من خلالها ما وقع مع جلول وأخيه إذ "يشير بإصبعه بالدّهشة، فارتفعت حناجرهم بالحوقلة، وهو يشير بإصبعه إلى قرابة البُهلي الأخضر وراح يقلب عينيه وكفّيه ويزيل الأقمشة الخضراء الطّويلة التي غطّت أرضيّة القُرابة كلّها لكن لا أثر للقبر، هل سرق القبر؟ ولكن لا أثر للحفر؟ هل فرّ البُهلي؟".[1]

اختفاء قبر البوهالي لخضر خرافة لا يمكن أن يصدّقها العقل البّشري، فاختفاء القبر دون أثر يحيل إلى عالم الأساطير، حيث تتداخل الحقيقة بالخيال ويصبح الولي الصّالح كشخصيّة من رمز ديني إلى شخصيّة أسطوريّة ذات قوى خرقة، وهذا ما يعكس ميل الثّقافة الشّعبيّة إلى تفسير الظّواهر الغامضة بالمعجزات والخرافات.

فـي خـتام هـذا الفـصل، ومن خلال الغوص في أعماق الـتّراث الـشّعبي بأشكاله المتنوعة، يتـبيّن أنّ هذا الـتّراث يشكّل ثروة ثقافيّة حيّة، فقد جسّدت هذه الأشكال نمط عيش الجزائريّين وطرائق تفكيرهم وتجاربهم الاجتماعيّة ، وعكست عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم وأفصحت عن مشاعرهم وأحلامهم، وبهذا يغدو التّراث الشّعبي وسيلة فعالة لتعريف الجيل الجديد بتراث أسلافه، وهويّته الثّقافيّة، وجسرا للتّواصل بين الماضي والحاضر.

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 312.

خاتمـــــــة

خاتمة:

في خـتام هذا البحث الموسوم بـ: "**تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة في رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر للرّوائي عز الدّين جلاوجي**"، توصّلت الـدّراسة إلى مجموعة من الـنّتائج، منها:

- التّراث هو الموروث المـادي والمعنوي الذي يمثّل مصدرا أساسيّا لمرجعيّة الأمّة وهويّتها ويغذّي الإبداع ويرسّخ القيم الحضارية.
- تجاوزت الرّواية الجزائريّة النّمط التّقليدي عبر التّجريب في الشّكل والمضمون، مستفيدة من التّقنيات الحديثة ومستلهمة من التّراث الذي يثريها جماليّا ودلاليّا.
- ظهرت أعمال روائية جزائريّة ناجحة بفضل توظيف بعض الرّوائيين للتّراث العربي والعالمي من خلال آليّة التّناص، التي استخدمت كأداة لإعادة تفسير الماضي في سياقات معاصرة تعبّر عن قضايا المجتمع والهويّة.
- ظهر مفهوم التّناص كردّ فعل على فكرة انغلاق النّص على ذاته في النّقد البنيوي، ليؤكّد بذلك أنّ النّص يتداخل ويتفاعل مع نصوص أخرى خارجيّة، ولا يمكن فهمه بمعزل عنها.
- يعدّ التّناص مفهوما مركزيّا تتفرع عنه مصطلحات عدّة، إذ يشكّل حقلا معرفيّا مفتوحا تتداخل فيه المفاهيم وتتطوّر وكلّها تشير إلى التّفاعل النّصي بين النّصوص وتعالقها.
- التّعالي النّصي (التّعالق النّصي) هو تفاعل النّص الأدبي مع نصوص سابقة ولاحقة، وهو أشمل من التّناص، ويظهر النّص كبنيّة مفتوحة تتشكّل بآثار نصوص أخرى.
- التّراث الشّعبي يعكس تجارب الأجداد ويعدّ مصدرا ثقافيّا وتاريخيّا مهمّا، يربط الماضي بالحاضر ويعزّز الهويّة الثّقافيّة للأجيال.
- التّراث الشّعبي ليس مجرد ماضي جامد، بل هو كيان حيّ يعبّر عن هويّة الأمة ويتجدّد عبر الزّمن، وهو مصدر إلهام للكتّاب المعاصرين الذين يجدّدونه بروح معاصره تساهم في تطوير الأدب.
- تفاعل الرّوائي مع مختلف المعتقدات الشّعبيّة كان وسيلة للغوص في أعماق المجتمع الجزائري، كاشفا من خلالها الجانب المقدّس في الوعي الجماعي.
- تعلّق الرّوائي بمجموعة من العادات والتّقاليد الشّعبية، يعدّ وسيلة رسم بها صورة صادقة للمجتمع الجزائري بكلّ خصائصها.
- يتعالق الرّوائي مع مجموعة من الفنون الشّعبيّة، بوصفها رصيدا ماديّا وقاعدة حضارية تعبّر عن تجربة جماعيّة متجذّرة في الذّاكرة الشّعبيّة.
- تفاعل الرّوائي مع الأدب الشّعبي بمختلف أشكاله يعكس عمق ثقافة وروح المجتمع.

- استحضر الرّوائي أجمل القصائد التي ما تزال راسخة في الذّاكرة الشّعبيّة، مثل قصيدة حيزيّة لمحمد بن قيطون تأكيدا على استمراريتها وفاعليتها التّعبيريّة في مواكبة التّجارب المعاصرة.
- الحضور الكثيف للنّصوص الغائبة في الرّواية من أمثال، وألغاز، وأغاني شعبيّة، وأسطورة وخرافة وغيرها تعكس المخزون الثّقافي والمعرفي الغني للأديب.
- تعالق الرّوائي مع المعتقدات الشّعبيّة، مثل كرامات وخوارق ومعجزات الأولياء الصّالحين والطّقوس الدّينيّة وغيرها منح الرّواية لمسة إبداعيّة جماليّة تثير فضول المتلقي المتعطش لعوالم تتجاوز الواقع المألوف وتغوص في المجهول والخيالي.
- تعالق الرّوائي مع أسماء مستمدة من التّراث الشّعبي، في الرّواية، مثل العربي، حمامة، الربح، القايد ...وغيرها، يضفي على الرّواية طابعا محليّا أصيلا.
- تعكس الرّواية في معظم عناصرها مظاهر الحياة الشّعبيّة، مثل الأمكنة (المسجد، الأضرحة، الجبل...)، واللّغة العاميّة (الشّمة، الغولة، المكحلة...)، والمأكولات الشّعبيّة (الكسكاس، الشّخشوخة، المطلوع ...وغيرها)، ممّا يخلق جسرا بين الماضي والحاضر مع إضفاء طابع التّقديس على الماضي، وتكمن مرجعيّة الرّواية الأساسيّة في الثّقافة الشّعبيّة التي يكتسبها الرّوائي، فتتجذّر الرّواية بقوّة في البيئة الثّقافيّة المحليّة.
- تفاعل الرّوائي مع الأشكال المتعدّدة للتّراث الشّعبي ساهم في إنتاج نصّ روائي إبداعي يجمع بين الواقعي والمتخيل، ويعيد تقديم التّراث في إطار معاصر، بما يعزّز من تشكيل البنيّة الرّوائية، ويضفي على النّص أبعادا جماليّة تثري التّجربة الفنيّة للقارئ.
- تفاعل الرّوائي مع التّراث الشّعبي في روايته بهدفين متكاملين: جمالي وإحيائي، إذ دمج المعتقدات والعادات والتّقاليد والفنون الشّعبيّة والأدب الشّعبي بشكل أضفى عمقا جماليّا وفكريّا على النّص، وفي الوقت ذاته حافظ على التّراث كركيزة من ركائز الهويّة الثّقافيّة، ممّا يضمن استمراره ونقله عبر الأجيال.
- توغل الرّوائي في عمق التّراث الشّعبي داخل النّص، ممّا ساهم في تصوير حياة المجتمع الجزائري بدقة، من خلال عرض التّفاصيل الصّغيرة التي تشكّل ملامح يوميّاته، فكانت بذلك ترجمة حقيقية وصادقة للواقع، تعكس انتماءه الثّقافي وارتباطه العميق بهويّته الوطنيّة.
- تعالى الرّوائي مع الأشكال التّراثيّة المتنوعة كأدوات فنيّة لتفكيك الموروث وإعادة بنائه برؤية حداثيّة، داخل إطار تجريبي يكسر حدود السّرد الكلاسيكي ويفتح الرّواية على التّأويل والتّعدد الدّلالي.

في الخـــتام، وفي نهـــاية القـــول، الـكمال لله وحـده.

أرجو أن أكون قد وفقت في دراسة أهمّ الأشكال الـتّراثيّة التي تعالى معها الرّوائي عز الدّين جلاوجي في روايـــته.

فإن وُفّقت في هذه الدّراسة، فهو من فضل الله، وإن أخطأت، فمنّي ومن نفسي، وكان ذلك سهوا وزلة غير مقصودة.

الملاحق

الملاحق: (التّعريف بالكاتب وملخص الرّواية)

▪ عز الدّين جلاوجي

أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعيّة والنّقديّة، وقدّمت عن أعماله عشرات البّحوث والرّسائل الجامعيّة، داخل الوطن وخارجه، ويعدّ من الأسماء التي تخوض غمار التّجريب، حاول أن يؤسّس لاتّجاه جديد في الكتابة المسرحيّة، أطلق عليه مصطلح "مسرديّة"، مـن أهـمّ أعـماله:[1]

الـــرّواية:

1. سرادق الحلم والفجيعة.
2. الفرشات والغيلان.
3. راس المحنة 1+1= 0.
4. الرّماد الذي غسل الماء.
5. حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر.
6. العشق المقندس.
7. حائط المبكي.
8. لحبّ ليلا في حضرة الأعور الدّجال.
9. عناق الأفاعي.
10. لمن تهتف الحناجر؟.

الـــقصّة:

11. صهيل الحيرة.
12. رحلة البنات إلى النّار.

المسرديّة:

13. البّحث عن الشّمس.
14. الفجاج الشّائكة.
15. النّخلة وسلطان المدينة.
16. أحلام الغول الكبير.
17. هستيريا الدّم.
18. غنائيّة الحبّ والدّم.
19. حبّ بين الصّخور.
20. مملكة الغراب.
21. الأقنعة المثقوبة.

[1] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 553.

22. رحلة فداء.
23. ملح وفرات.
24. في قفص الاتّهام.
25. مسرح اللّحظة، مسرديات قصيرة جدّا.

الدّراسات النّقديّة:

26. النّص المسرحي في الأدب الجزائري.
27. شطحات في عرس عازف النّاي.
28. الأمثال الشّعبيّة.
29. المسرحيّة الشّعريّة المغاربيّة.
30. تيمة العنف في المسرحيّة الشّعريّة المغاربيّة.
31. أقانيم العنف في المسرحيّة الشّعريّة المغاربيّة.
32. قبسات سرديّة "قراءة في المشهد السّردي".
33. قبسات مسرحيّة "قراءة في المشهد السّردي".
34. قبسات شعريّة "قراءة في المشهد السّردي".
35. النّقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقيّة.
36. عوالم محمد جربوعة الشّعريّة.

أدب الأطفال:

37. الثور المغدور 11 مسرحيّات للأطفال.
38. السّيف الخشبي 10 مسرحيّات للأطفال.
39. اللّيث والحمار 10 مسرحيّات للأطفال.
40. الدّجاجة صنيورة 10 مسرحيّات للأطفال.
41. عقد الجمان 3 قصص للأطفال.
42. السّلسلة الذّهبيّة 3 قصص للأطفال.

سيناريوهات:

43. الجثة الهاربة.
44. حميمين الفايق.
45. قطوف دانية، جني الجنّتين. [2]

[2] عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، ص 554/553.

- **ملخص الرّواية:**

تمّ إصدار رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر للرّوائي الجزائري عز الدّين جلاوجي في عام 2021، عن دار المنتهى للنّشر والتّوزيع في الجزائر، إذ يبلغ عدد صفحاتها 554 صفحة.

تروي الرّواية فترة من فترات الكفاح الوطني والمقاومة الشّعبيّة ضدّ الاحتلال الفرنسي، وتمزج بين طيّاتها ملامح من الواقع والخيال، الحبّ والسّياسة، التّاريخ والأسطورة، تجسّد في شخصيّات يثقلها الأمل بقدر ما ينهكها من الألم في رحلة البّحث عن الخلاص.

تصوّر الرّواية الحياة الاجتماعيّة في منطقة سطيف بدقة، من خلال تتبع حياة النّاس البسطاء في القرى ورسم تفاصيل عاداتهم وتقاليدهم، ومعتقداتهم وممارساتهم اليّوميّة، كما توثّق معاناتهم من الظّلم والاستغلال، وتعكس واقعهم السّياسي الحافل بالأحداث التّاريخيّة وكفاحهم المتواصل ضدّ الاحتلال.

يسلّط الكاتب الضّوء على صراع قبلي وسياسي بين عرشين أولاد النّش وأولاد سيدي علي، بين الوفاء للوطن أو الخضوع للاستعمار، ويبرز الدّور السّلبي للعملاء وبعض من رجال الدّين، الذين باعوا ضميرهم من أجل مصالح الاحتلال، وفي خصم هذه الصّراعات تنشئ قصّة حبّ عنيفة بين العربي وحمامة، تنمو وسط الرّيف، وتجسّد من خلالها تحوّل شخصيّات الرّواية، من خلال بساطة ريفيّة إلى وعي حضاري متنام، مع انتقال الأحداث إلى المدينة، حيث تبلورت ملامح الوعي الثّوري بضرورة تنظيم الثّورة.

وتختتم الرّواية بأحداث 08 ماي 1945، لتكون صرخة توثيقيّة لجرائم الاحتلال، وشهادة حيّة على تضحيّات الشّعب الجزائري وصموده في وجه الاحتلال.

ثُبت المصادر والمـــراجـع

أولا: القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

ثانيا: المصادر

1. عز الدّين جلاوجي: حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى، الجزائر، 2021.

ثالثا: المراجع

2. محمد عابد الجابري: التّراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 1991.
3. سعيد سلام: التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، 2010.
4. محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
5. محمود الضبع: الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2010.
6. شكري عزيز الماضي: أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.
7. فخري صالح: في الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
8. صلاح فضل: لذة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
9. بوشوشة بن جمعة: التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المغاربيّة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
10. سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.
11. مديحة سابق: شعرية التّناص التّراثي في الرّواية الجزائريّة، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2021.
12. أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، دراسة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط1، بغداد، 2004.
13. ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التّناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي، سورية، 2012.
14. أحمد الزعبي: التّناص نظريا وتطبيقيّا، مقدمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا الهاشم غرايبيه وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000.
15. حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط1، 1990.
16. عصام حفظ الله حسين واصل: التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتوزيع، ط1، عمان، 2010.
17. عز الدّين المناصرة: علم التّناص والتّلاص، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الهيئة العامّة لقطور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2011.

18. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري، (إستراتيجية التّناص)، المركز الثقافي العربي، ط1 ، ط2، ط3، الدار البيضاء، 1985- 1986- 1992.
19. سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001.
20. أحمد زياد محبك: من التراث الشّعبي، دراسة تحليليّة للحكاية الشّعبيّة، دار المعرفة، ط1، لبنان، 2005.
21. فاروق خور شيد: الموروث الشّعبي، دار الشّروق، ط1، القاهرة، 1992.
22. ابراهيم أبو طالب: الموروثات الشّعبيّة القصصيّة في الرّواية اليمنيّة، دراسة في التفاعل النّصي، إصدارات وزارة الثقافة والسّياحة، صفاء، 2004.
23. كمال الدّين حسين: دراسات في الأدب الشّعبي، أستاذ الدراما الشّعبيّة، كليّة رياض الأطفال، ط1، مطبعة العمرانيّة للأوفست، ط1، القاهرة، 2001.
24. كمال الدّين حسين محمد: دراسات في تجليّات التّراث الشّعبي المصري، سلسلة الدّراسات الشّعبيّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ط1، القاهرة، 2013.
25. محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التّراث الشّعبي، (عرض- مصطلحات- توثيق- مقترحات- آفاق)، منشورات وزارة الثّقافة، مديريّة التّراث الشّعبي، دمشق، 2009.
26. محمد توفيق السهلي/ حسن الباش: المعتقدات الشّعبيّة في التراث العربي، توزيع دار الجليل.
27. نجلاء عاطف خليل: في علم الاجتماع الطّبي، ثقافة الصّحة والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2007.
28. البشير الإبراهيمي/ مبارك الميلي: أعراس الشّيطان، الزّردة والوعدة، بيان جمعيّة العلماء المسلمين حول زردة بن جلول، الجزائر، 2006.
29. إدريس قرقوة: التّراث في المسرح الجزائري، مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر، ج1، ط1، الجزائر، 2009.
30. نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة.

رابعا: المعاجم والقواميس

31. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت.
32. جمال الدّين أبي الفضل، محمد بن مكرم، ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصص)، تر، عامر أحمد حيدر، مج4، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 2005.
33. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصّحاح، مادة (نصص)، تر: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، ط2، بيروت لبنان، 2008.
34. أحمد رضا: معجم متن اللّغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

خامسا: المذكرات والرّسائل الجامعيّة

35. أسماء بن قري: المؤثّرات التّراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، في المؤثّرات التّراثيّة في الرّواية المغاربيّة المعاصرة، الطّور الثّالث (ل.م.د)، تخصّص لغة وأدب عربي، إشراف: بوعلام رزيق، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمد البشير الإبراهيمي/ برج بوعريريج، 2021/2020، (293) ورقة.

36. عبد الحميد بوسماحة: توظيف التّراث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجيستر، إشراف: مصطفى سواق، معهد اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992/1991، (184) ورقة.

سادسا: المجـــــــلات:

37. قسيمة مصطفى: الرّواية الجزائريّة وافق التّجديد الرّوائي، دراسات أدبية، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد السّادس، جوان 2018.

38. إيمان حراث: التّجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، النشأة والتأهيل، مجلة المعيار، جامعة تيسمسيلت، مج 13، ع02، ديسمبر 2022.

39. أ.كريم الطاهري/ أ.د، حفيظة بلقاسمي: مصطلح التّناص وترجمته بين التراث والدّراسات اللّسانية الحديثة، مجلة معالم المجلد، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ع02، 2022.

40. بوبكر غرابي / سعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنيّة التّناص، مجلة القارئ للدّراسات الأدبيّة والنّقدية واللّغوية، جامعة البليدة، مج4، ع1، سبتمبر 2021.

41. محمود سي أحمد: التّناص في النقد العربي الحديث، مجلة أدبيات، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، مج2، ع1، جوان 2020.

42. نجوى منصوري: ظاهرة التّعلق النّصي في روايات الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، نموذجا، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الدّولي الخامس في تحليل الخطاب، خطاب الرّاوي عند الطاهر وطار، يومي 23 و 24 فيفري 2011.

سابعا: المواقع الإلكترونيّة

43. إسلام ويب: المهدي عليه السّلام، قسم الإيمان باليّوم الآخر، موقع إسلام ويب، 17-06-2002، الموقع الإلكتروني: Islam web.net

44. علي بن نفيع العلياني: التّمائم في ميزان العقيدة دار الوطن للنّشر، مصدر هذه المادة الكتب الإسلاميّة، الموقع الإلكتروني: WWW KTIBET:COM.

فهـرس الموضوعات

فـهرس الــموضوعات

الموضوع	الصّفحة
شـــكر.	
مقدّمـــة.	أ – ج
الفصــل الأوّل: مــفاهـيم اصطـلاحية (لفهم موضوع الـدّراسة).	
تمهيـــد.	**05**
1. مفهوم الـــتّراث (لـغة، اصطـلاحا).	**05**
أ- المـفهوم اللّـــــغوي.	**05**
ب- المفهوم الاصطلاحي.	**06**
2. ماهـــية الـــرّواية الـــعربيّة الـــجديدة.	**08**
3. ماهـــية الـتّجريب في الـرّواية الـجزائريّة.	**11**
4. ماهـــية الـــرّواية والـــتّراث الـــسّردي.	**15**
الفصــل الثّاني: الـــتّناص في الدّراسات النّقديّة الـحديثة.	
تمهيـــد.	**20**
1. مفـهوم التّنـــاص (لـغة، اصطـلاحا).	**21**
أ- المـفهوم اللّـــــغوي.	**21**
ب- المفهوم الاصطلاحي.	**21**
2. التّناص في الدّراسات النّقديّة الغربيّة الـحديثة.	**24**
أ- حواريّة ميخائيل باختين.	**24**
ب- جـوليا كـريستيفا.	**26**
ج- المتعاليّات النّصيّة عند جيرار جنيت.	**28**

3. التّنـــاص في الدّراسات العربيّة الحديثة.	**30**
أ- محمـــد بنـــيس.	**31**
ب- محمـــد مفتـاح.	**32**
ج- سعيـد يقطين.	**34**
الفصــل الثّالث: تعالي التّراث الشّعبي في رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر	
تمهيـــد.	**38**
أولا: الـــــتّراث الـــشّعبي.	**38**
1. مفهوم الـــتّراث الـــشّعبي.	**38**
2.عناصـــر الـــتّراث الشّعبي.	**40**
3. خصائص التّراث الشّعبي.	**41**
4. أهميّـــة الـتّراث الـشّعبي.	**43**
ثانيّا: تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة في رواية حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر.	**45**
1. المـــعتقدات والمـــعارف الـــشّعبيّة.	**45**
أ- الإيمان بالأولياء الصّالحين وكراماتهم.	**47**
ب- الطّـــب الـشّعبي.	**49**
ج- الـــــــــزّردة.	**50**
د- الحروز والتّمـــائم.	**52**
2. العـــادات والتّـــقاليد الـــشّعبيّة.	**53**
أ- مراسيم الزّواج.	**54**
ب- البّـــــراح.	**55**
ج- الـــــمقهى.	**56**

د- الـــحمام.	**57**
3. **الفنـــون الشّـــعبيّة.**	**58**
أ- المـأكولات الشّـعبيّة.	**58**
ب- اللّـباس الشّـــعبي.	**60**
ج- الأثاث الشّـــعبي.	**63**
د- الموسيقى الشّـــعبيّة.	**65**
4. الأدب الـــــــشّعبي.	**67**
أ- الأغـــنيّة الشّـــعبيّة.	**67**
ب- الأمـثال الشّـــعبيّة.	**72**
ج- الألغـــاز الشّـــعبيّة.	**73**
د- الأسطـــورة الشّـــعبيّة.	**75**
خـــــاتمة.	**78**
المـــلاحق.	**82**
ثُـبت المـصادر والمـراجع.	**86**
فهـرس المـــــوضوعات.	**90**

ملخص الدّراسة:

سعت هذه الدّراسة إلى الكشف عن مظاهر تعالي الأشكال التّراثيّة الشّعبيّة، في رواية "حوبة ورحلة البّحث عن المهدي المنتظر"، للرّوائي عز الدّين جلاوجي، من خلال تتبع تجليّات المعتقدات الشّعبيّة، والعادات والتّقاليد، والفنون الشّعبيّة، والأدب الشّعبي، وكيفيّة تفاعل الرّوائي معها داخل البنيّة السّرديّة، وقد كشفت الدّراسة عن حضور لافت لهذه الأشكال في المتن الرّوائي، حيث تعالق معها الكاتب تعالقا واعيّا، منح بذلك النّص عمقا ثقافيّا وبعدا رمزيّا متجذرا في الهويّة.

وقد عبّرت هذه الأشكال بصدق عن طبيعة البيئة التي كان يعيشها أهالي قرية ومدن المجتمع الجزائري في الماضي، كما عكست سعة إطلاع الرّوائي ومعرفته العميقة وما يضيفه من خصوصيّة فنيّة وجماليّة، تسهم في ارتقاء العمل الإبداعي إلى مستوى أدبي متميّز، داخل مشهد الرّوائي الجزائري.

الكلمات المفتاحيّة:

تعالي، الأشكال التّراثيّة، تفاعل، تعالق.

Abstract :

This study sought to uncover the manifestations of the transcendence of popular heritage in the novel « hoba and the journey in search of the expceted mahdi » by the novelist azzeddine jellaouji, this study explores the manifestations of popular beliefs, customs and traditions, popular arts, and popular literacted within the narrative environment.

The study began with a striking presence of this vision in the novel's text, where the writer comes to you with awareness, giving the text a cultural depth and a symbolic dimension rooted in identity.

The euphoria honestly expressed the nature of the environment in which the people of the villages and cities of algerian society lived in the past, it also reflected the novelist's aspirations, knowledge, and distinction, as well as the uniqueness and aesthetics he conferred, thanks to his creative elevation to a distinguished literary level within the algerian novelist's landscape.

Keywords : Come on, Form folklore, Interact, Interrelate.