الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الآداب واللـــــغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان الأطروحة:

المؤثرات التراثية في الرواية المغاربية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل. م. د)

تخصص: تخصص: لغة وأدب عربي

إعداد الطالبة:

أسماء بن قري

إشراف الدكتـــور

د. بوعلام رزيق

أعضاء لجنة المناقشـــة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د. ياسين باغورة	أستاذ محاضر –أ-	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	رئيســـا
د.بوعلام رزيق	أستاذ محاضر –أ-	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	مشرفاً و مقرّراً
د. سليم بركان	أستاذ محاضر –أ-	جامعـــة سطيف	مناقشـــا
د. مصطفى ولد يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة البويرة	مناقشـــا
د. عبد الكريم بن محمد	أستاذ محاضر- أ-	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	مناقشـــا
د. فاطمة الزهراء عاشور	أستاذ محاضر –أ-	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	مناقشـــا

السنة الجامعية: 2020- 2021

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

شكر وعرفان

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾﴾ النمل: ١٩

والحمد لله والشكر أولا وأخيرا على فضله وكرمه وبركاته الذي وفقني لهذا وما كنت لولاه لما أدركني شيء.

ونصلي ونسلم على سيد الخلق أجمعين إمام المتقين وصاحب الرسالة الجليلة في العلم سيدنا محمد عليه أزكى الصلوات والتسليم وعلى آله وصحبه أجمعين .

بصدق الوفاء والإخلاص أتقدم بشكري وامتناني إلى الدكتور "بوعلام رزيق" الذي أشرف على هذه المذكرة ،وعلى نصائحه وتوجيهاته القيمة التي مكنتني من إخراج هذا العمل المتواضع إلى حيز الوجود، و خاصة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الموقرين.

وأتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني إلى كل الاساتذة الكرام وإلى كل من ساعدني في إنجاح هذا العمل

فأقول لكل من أعاننا أعانكم الله

وجزاكم الله كل خير وأنار الله لكم الطريق .

إهداء

إلى أمي التي علمتني أن حقيقة الحياة جهاد وعفة وعلم ووفاء

وإلى أبي الذي دفعني إلى مواكبة درب الكفاح والوصول إلى نيل النجاح

وإلى إخواني سندي ونخري في الحياة

وإلى شقيقاتي اللواتي زرعن حبهن وردا وزيتونا ورمان

وإلى رفيق دربي ومسهل صعابي- زوجي العزيز- الذي صبر معي فله مني المحبة والسلام

وإلى كل صديق وقريب، كان معي يوما بالنصيحة وأرشدني في الصلاح.

مقدّمـــة

مقدمة:

يشكل التراث مادة خصبة وثروة كبيرة من العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية ومختلف الفنون التشكيلية والموسيقية التي خلفها الأجداد للأبناء تعكس ثقافتهم وسلوكهم وطرق تفكيرهم، فتراث الأمة يعني حضارتها وهويتها وخصوصيتها الفكرية والمادية، فهو الحافظ لكيانها وتاريخها العريق وبالتالي يضمن استمرارها وخلودها على مد العصور والأزمنة، لذلك عد شعارا روحيا وأصوليا بالنسبة إليها.

والنص التراثي المتداول اليوم هو محصلة لمختلف التجارب الشعبية والسياقات المعرفية والمواقف التاريخية التي يجسدها زمن ماض، تطمح إلى اختراق الزمن الحاضر وتمنحه الحيوية والتجدد ما يشكل جسرا واصلا بين الماضي والحاضر يسعى لإعطاء النص التراثي قراءة جديدة توافق الجانب الفكري والثقافي الراهن الذي يجسده الخطاب الأدبي المعاصر.

باعتبار الرواية نصا سرديا مفتوحا على مختلف التجارب الإبداعية، أغدقت في مزج ثيمات المادة التراثية داخل متونها السردية لخدمة بنياتها وبث روح جديدة لها، ما يجعل الرواية ترقى إلى مصاف العالمية، بحكم انتماء النص التراثي إلى ذاكرة جماعية مشتركة تؤرخ من خلاله الرواية لجروح العصر الراهن وانتكاساته، ما يضمن له البقاء وعدم مقاطعته.

فضلا عن ذلك فتح التجريب الروائي آفاقا واسعة لتأسيس فضاء سردي منفتح على مختلف الظواهر الخارجية ذات الأبعاد الإيديولوجية والتاريخية والاجتماعية، متجاوزا لحدود الانغلاق الذي كبل النص زمنا، حيث كان لزام ذلك العودة إلى التراث ومسائلته واستيعاب وظائفه وأهدافه وتطويعها لخدمة النصوص الروائية، ما يتيح للرواية تفردها وخصوصيتها الإبداعية والفكرية والجمالية.

وعليه أثث الروائي المغاربي المعاصر نصه بعناصر تراثية تعالقت معه كما تتعالق حياة النخبة مع بقية أفراد المجتمع، فقد عد استلهام التراث بالنسبة إلى المبدع المعاصر الملجأ لإثبات خصوصيته خاصة في ظل تداعيات العولمة أو المثاقفة الغربية التي جردت العربي من نوابته وأصوله، لذا كان الهدف الأسمى من وراء التراث هو شحذ الهمم لمواجهة الانحطاط الحضاري والثقافي الذي تعرضت له الدول العربية جمعاء.

لقد استطاعت الرواية المغاربية أن تتمثل الانتباه بشدة إلى التراث وتعلن عن حضوره ومدى ارتباطه بالراهن الممزوج بمختلف القضايا والانكسارات التي تتكرر في الوطن العربي والتي تطيح بالخصوصية الثقافية والهوياتية.

نتيجة لذلك، نحى مجموعة من الكتاب المغاربة نحو التأصيل الروائي وفق أسس فنية واعية تمد الرواية إلى جذورها الأصيلة من خلال التفاعل مع التراث والانفتاح على نصوصه.

على هذا الأساس رأيت أن أخوض غمار الدراسة للكشف على المجهودات التي بذلها كتاب الرواية المغاربية من خلال التعلق مع النص السابق في إطار ما يعرف بالتجريب وتعالق النصوص تحت العنوان الموسوم ب: **المؤثرات التراثية في الرواية المغاربية المعاصرة.**

وسيكون التطبيق على ثلاث مدونات جمعت بين الجزائر وتونس والمغرب لروائيين مغاربة احتفوا بالتراث ولمع صيتهم في مجال الرواية، هم: الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي في روايته: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، والروائي التونسي توفيق العلوي من خلال روايته: تعويذة العيفة، والروائي المغربي عز الدين التازي في روايته الموسومة ب: المَباءة، حيث تضافرت جهودهم في اتخاذ التراث مادة خصبة تسهم في بلورة النص الجديد وتطوير الذات المغاربية وتفردها.

شهدت الرواية المغاربية المعاصرة استثمارا واسع النطاق للتراث بمختلف أشكاله ومضامينه، لذلك اقتصرت الدراسة على الخلفيات التراثية (الشعبية، والدينية، والأدبية) باعتبارها بنيات نصية حيوية تنتج النص وتسهم في بيان مقاصده.

تأتي هذه الدراسة لتبيين المؤثرات التراثية في الرواية المغاربية والتي كان لها تأثير عميق في مسار الخطاب الروائي وتسلسله، حيث نجد أنها المفتاح الأقرب إلى المتلقي كونها الحبل المتين لشد أواصر الأصيل بالمعاصر لترسيخ الخصوصية العربية(المغاربية).

وعليه حرصت الدراسة على تتبع ذلك التأثير التراثي على الخطاب الروائي المغاربي كونه نص سابق يُؤثر في عمل فني لاحق بطريقة فنية ووظيفية هادفة.

ينهض البحث على إشكالية تتمحور حول سؤال رئيس هو: كيف تعامل كتاب الرواية المغاربية المعاصرة مع التراث ودمجه بالنص المعاصر مع إمكانية الاختلاف معه في اللغة والقضايا والزمن.؟، وتندرج تحته مجموعة من التساؤلات الفرعية هي:

– ما مدى تعبير التراث عن الواقع المعاصر، وهل نجحت خصائصه وأهدافه في تصوير الواقع وقضاياه.؟

– كيف أسهم التعلق مع التراث في تأصيل الراوية وإثبات الهوية والانتماء.؟

– كيف أسهم التعالق النصي في إغناء النص الروائي بالثروة التراثية، والارتقاء بالنص السردي المعاصر إلى مصاف العالمية من خلال التأثير بأبعاده الدلالية في المتلقي أيا كان.؟

تقف هذه الدراسة على جملة من الأهداف: من أهمها:

– الكشف عن الأبعاد الدلالية التي مكنت النص المغاربي أن يكون محطة للقراء نحو التأويل والتلقي.

– لفت انتباه القراء حول أهمية التراث ودوره في حفظ الذاكرة وإثبات الهوية بناء على الماضي.

– إظهار دور التناص في تخليص النص من الركود بعد أن كان يعاني من الانغلاق زمنا.

– التعمق والغوص في ثنايا النص المغاربي للتعرف على البيئة المغاربية أولا واكتشاف مدى نجاعة النص المغاربي في توظيفه للنص التراثي وإحيائه ثانيا، مع إمكانية دمجه بالنص المعاصر في إطار ما يسمى بالتعالق النصي.

بما أن لكل هدف سببا يدفعه للوصول إليه، تبلورت لدي جملة من الأسباب والدوافع للبحث في هذا الموضوع منها:

–الرغبة في استكناه مجهول النص الروائي، بالغوص في مؤثراته التراثية المختلفة التي تهدف للتأصيل الحداثي، انطلاقا من سياق النص وفضاءاته الاجتماعية والفولكلورية والدينية.

– الرغبة في إحياء الجانب التراثي للمغرب العربي، بسبب تجاهل ما يملكه من مقومات تراثية عريقة تثبت بجدارة الخصوصية المغاربية، وتعلن عن حضورها ثقافيا وإبداعيا واجتماعيا.

لا أنكر أن البحث استفاد من مجموعة من المناهج نظرا لطبيعة الدراسة، إلى أن البحث هو عبارة على مقاربة تأويلية قائمة على الوصف والتحليل لأنه يبحث في علاقة الخطاب الروائي بالمتفاعلات التراثية ودلالاتها القابلة للتأويل وتعدد المعنى، حيث كان من زبدة الموضوع البحث في مكامن النصوص التراثية المتداخلة وعلاقتها بالنص الروائي المغاربي المعاصر، كونها عنصرا مؤثرا يطبع الرواية بطابع الأصالة والقدسية والانتماء.

كما اعتمدت الدراسة على التناص(التعلق النصي) كإجراء إستقرائي نقدي متبع في تحليل النصوص وتأويلها في ما يعرف بالتعالق(التعالي) النصي عند جيرار Gérard Genetteويتم ذلك من خلال تعلق النصوص التراثية الغائبة مع النص الروائي اللاحق.

تحتوي الدراسة على مقدمة وثلاث فصول مستهلة بفصل تمهيدي وخاتمة، في المقدمة: بينت أهمية الموضوع، وأهم إشكالاته، وأهدافه، ومنهج الدراسة، وخطتها مع ذكر الصعوبات التي واجهتها.

الفصل التمهيدي: وهو عبارة عن مدخل لبعض المفاهيم المتعلقة بمتن البحث ويتضمن العناصر التالية: مفهوم التراث لغة واصطلاحا، الرواية العربية الجديدة، نشأة الرواية في المغرب العربي، التجريب في الرواية المغاربية، الرواية والتراث السردي.

الفصل الأول: الموسوم ب: التناص في الدراسات النقدية، وهو عبارة على جانب نظري حاولت من خلاله الاعتماد على آراء النقاد القدامى والمحدثين حول التناص كإجراء نقدي معتمد في تحليل النصوص الأدبية، ويتضمن أربع مباحث هي: ماهية التناص، التناص في الدراسات النقدية الغربية، التناص عند النقاد والدارسين العرب القدامى، التناص في الدراسات العربية الحديثة.

الفصل الثاني: المعنون ب تعالق التراث الشعبي في الرواية المغاربية المعاصرة هو فصل تطبيقي أردت من خلاله الكشف عن كيفية تعالق الروائي المغاربي مع التراث الشعبي وينطوي على مبحثين:

الأول نظري يضم: التراث الشعبي، ويضم: مفهوم التراث الشعبي، عناصر التراث الشعبي، خصائص التراث الشعبي، أهمية التراث الشعبي.

أما المبحث الثاني فجاء بتعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة، وتندرج تحته: المعتقدات الشعبية، الأمثال الشعبية، الأغاني الشعبية، الأثاث الشعبي، أدواة

الزينة، الوشم، اللباس الشعبي، المطبخ الشعبي، الطب الشعبي، الموسيقى الشعبية، الألغاز الشعبية.

الفصل الثالث: تضمن تعالق التراث الديني والأدبي في الرواية المغاربية المعاصرة، حاولت من خلاله الجمع بين التراث الديني و التراث الأدبي لضرورة ملحة يقتضيها البحث ومدوناته، ويضم مبحثين:

الأول جاء بالتراث الديني، ويضم: القصة القرآنية، الشخصيات التراثية الدينية، توظيف التراث الصوفي.

أما المبحث الثاني فكان التراث الأدبي، ويضم: الشعر العربي القديم توظيف تراث ألف ليلة وليلة.

وأنهيت البحث بخاتمة أسفرت على نتائج البحث.

ثم تطرقت إلى ملاحق الدراسة والتي تحتوي على تقديم بطاقة تعريفية لكل روائي مع ذكر ملخص لكل رواية حتى يتمكن القارئ من فهم مضمونها.

استفاد البحث من مجموعة من المصادر والمراجع التي تخص الموضوع وتثري مفاهيمه لدى القارئ، كما تساعد الباحث على التحليل والتأويل، تراوحت بين النظري والتطبيقي، من أهمها:

- التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا ل"سعيد سلام"، الأردن، 2009.
- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ل"جمال مباركي"، الجزائر 2003.
- الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ل" سعيد يقطين"، بيروت الحمراء،1992.

– الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية دراسة في التفاعل النصي ل"إبراهيم أبو طالب"، صنعاء، 2004.

– التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ل" فتحي بوخالفة"، الأردن، 2010.

– عتبات "جيرار جنيت من النص إلى المناص"، ترجمة: عبد الحق بلعابد الجزائر،2008.

أما بخصوص مدونات البحث، فقد وقع اختياري على ثلاثة نماذج روائية مغاربية معاصرة، هي: رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي ورواية المَباءة لعز الدين التازي، ورواية تعويذة العيفة لتوفيق العلوي.

لاتخلو أي دراسة من صعوبات وعراقيل تعترض طريق الباحث وتجعل المهمة شاقة بالنسبة إليه، إن صح التعبير، منها ما يتعلق بالموضوع في حد ذاته ومنها ما يخص بيئة العمل وظروفه الخارجية المحيطة بالباحث والتي تتطلب مجاوزتها للوصول ببحثه إلى بر الأمان.

ولعل أهم الصعوبات التي واجهتني ما يلي:

– تشعب موضوع الدراسة، كون احتواء التراث على زخم هائل من المرجعيات الفكرية والثقافية، ما جعله يتطلب دراسة أوسع وأشمل، على غرار نقص الجانب التطبيقي على النصوص الروائية من طرف الباحثين وتطبيق معظمهم على النصوص الشعرية فضلا عن صعوبة اختيار مدونات الدراسة لتركيز كل مدونة على شكل من أشكال التراث دون الآخر ما يؤدي إلى عدم الانسجام بين مدونات البحث.

– بما أن زبدة الموضوع هو التراث، أدى ذلك إلى وقوع إشكال حول الجانب الديني والمتمثل في القرآن الكريم، كونه لا يعد نصا تراثيا، ما استدعى اقتصار التطبيق على الآيات القرآنية التي تتضمن قصصا دينيا حول الأنبياء والصالحين والأمم الغابرة لا غير.

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أضع بين أيديكم بحثي الموسوم ب" المؤثرات التراثية في الرواية المغاربية المعاصرة " هادفة من ورائه تحقيق تصور فكري وثقافي وفولكلوري حول البيئة المغاربية، ترسيخا للأصالة وتعبيرا عن الواقع وقضاياه مع تقديم رؤيا عميقة وجادة له، تجسدها نخبة من الأقلام المغاربية لتفتح آفاقا أوسع للخطاب الروائي المغاربي المعاصر.

الفصل التمهيدي

تصور شامل حول التراث والرواية المغاربية

أولا: مفهوم التراث (لغة، اصطلاحا):

ثانيا: الرواية العربية الجديدة:

ثالثا: نشأة الرواية في المغرب العربي:

رابعا: التجريب في الرواية المغاربية:

خامسا: الرواية والتراث السردي:

توطئة:

من المعلوم أن التراث الذي توارثته الأجيال عن الأجداد يحمل كمًّا معرفيا وثقافيا وتاريخيا وفلكلوريا... يحيل إلى العصر والظروف السياسية والبيئية والتاريخية التي ظهر فيها، وإلى المكان والزمان الذي وقع فيهما، وباعتبار التراث وليد الحقبة الماضية إلا أن ومضاته تتجلى في الخطاب المعاصر وخاصّة السّردي منه، حيث يبحر الروائي من خلاله بقلمه باستجلاء مخزونه الفكري التراثي (الموروث) حتى يعد للنص الروائي فيض من النصوص التراثية المقتبسة سواء بوعي من الكاتب أو دون وعي، فيشكل النص زخم من المعاني العميقة والتأملات التي يستنبطها القارئ.

يرتبط هذا الموروث العريق بخلفيات ثقافية وتاريخية وأسطورية، تُكسِب الخطاب الروائي دلالات متعددة، يستعملها القارئ الحصيف الذي يتوق إلى خلق مشاهد مغمورة في الذاكرة، ليحدث تمازج دلالي بين النص الحاضر وتلك البنيات النصية الغائبة التي تحيل إلى الزمن الماضي، توقا من الروائي الذي يهدف إلى خرق المألوف، والانفتاح على النص والولوج إلى أفضيته المعتّمة برموزها ومفارقاتها والخروج بها إلى بنيات نصية تكشف من خلالها على هذه الرموز، وفي الوقت نفسه تحدد فرادة وخصوصية النص الروائي.

لقد تضاربت الآراء حول الأخذ بالتراث والرجوع إليه أو الاستهانة به، حيث نجد الفيلسوف المعاصر "بول ريكور" يؤكد على ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة إلى التراث وعدم الاستهانة به، حيث نجده "يحذر من الاستهانة المعاصرة بفضاء توقع التراث، فيرفض النزوع إلى طرد التراث بوصفه شيئا مكتملا في ذاته وعصيا عن التغيير، بل يدعونا على العكس إلى الانفتاح على الماضي بغية إعادة إحياء ما لم يكتمل حتى الآن من ممكناته... لهذا كان بمستطاعنا استرجاعيا الكشف عن الماضي بوصفه تراثا حيّا".[1]

---

[1] فلسفة بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، 1999، ص92.

إن الرجوع إلى تراث الأجداد يعتبر ضمانا للهوية وتحقيقا للأصالة، لذلك يكون الانطلاق من التاريخ وجعله كيانا ممتدا لصنع الحاضر وبناء المستقبل لذا "يدعو ريكور إلى خطوة متراجعة من المستقبل نحو الماضي، ومجاراة لرأي ماركس القائل بأن الإنسان يصنع التاريخ استنادا إلى ظروف ورثها سابقا".[1]

إن بالوقوف على النص الروائي المعاصر الذي يوظف التراث، نلاحظ بأن هناك تمايز من حيث استخدام التراث، وهذا راجع إلى الخلفيات الفكرية والثقافية والتاريخية التي يخزنها كل روائي في ذهنه، حيث يوظف في النص ما يناسب أيديولوجياته وتوجهاته التي تخدم الخطاب الروائي.

ومن المؤكد أن الروائي العربي عموما كان من أكثر المهتمين والمتعاملين مع التراث، "يبرز ذلك بجلاء من خلال ترهين النظر إلى التاريخ وإقامة صِلاته بالواقع العربي في مختلف تجلياته، وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التاريخية المهْملة، وخاصة ما درج الباحثون على تسمياتها بـــ "عصور الانحطاط"، كما أن الروائي العربي اهتم اهتماما بالغا باليومي ومختلف أنماط الحياة الشعبية ومختلف تجسيداتها".[2]

لذا فقد سخّر الروائي في تجربته خلفياته الفكرية وطاقاته الإبداعية ومجهوداته الإطلاعية في سبيل خدمة التراث بالعودة إلى كتب التاريخ والسرد عموما أو بالأحرى كتب التراث، ليعيد خلق عوالم النص في صياغة هذا التراث على شكل قالب فني منفتح، حيث ينفلت من قبضة الانغلاق، فيمزج بين حاضر معاش وماض لم ينته بعد، إذ يربط الروائي بين التاريخ والخيال ليبلور مكامِن الإبداع الفني وجمالياته.

---

[1]–فلسفة بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ص 92.

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2002، ص 58.

أولا: مفهوم التراث (لغة، اصطلاحا):

1- المفهوم اللغوي:

من المعترف به أن لفظة تراث – موروث شهدت شيوعا وتداولا مع نهاية القرن العشرين، حيث كُتِب لها رواجا كبيرا في الحقل المعجمي والدلالي.

فلم يعرف لفظ تراث كمفهوم عبر التاريخ العربي، إلا غاية نهاية القرن العشرين فبعد انتهاء هذه الحقبة التاريخية أصبح يُعرف التراث في الخطابات العربية المعاصرة والانتاجات الأدبية باسم التراث أو الموروث، لذلك يؤكد محمد عابد الجابري في كتابه "التراث والحداثة" من خلال قوله: "لعلّ أول ما ينبغي إبرازه هو أن تداول كلمة "تراث" في اللغة العربي لم يَعرف في أي عصر من عصور التاريخ العربي من الازدهار ما عرفه في هذا القرن، بل يمكن القول منذ البداية، إن المضامين التي تحملها هذه الكلمة في أذهاننا اليوم نحن عرب القرن العشرين، لم تكن تحملها في أي وقت مضى، فقد حملت إشباعا في الخطاب العربي المعاصر بكل شحناته الوجدانية ومضامينه الإيديولوجية، غير قابل للنقل إلى أي لغة أخرى معاصرة".[1]

إن الجدير بالذكر أن محاولة الرجوع إلى أصل كلمة تراث هو العودة إلى المعاجم وكتب اللغة لمعرفة هذا المصطلح العريق الذي ظل ولا زال يتداول على ألسنة أهل اللغة والأدب، وكانت النتيجة أن كلمة (تراث) ورد جذرها اللغوي في كلمة (الإرث) ": بالكسر المِيراث و الأصل والأمر القديم توارثه الآخر عن الأول والرماد والبقية من كل شيء، والتأريث والإغواء بين القوم وإيقاد النار كالإرث، وتأرثت اتقدت، والأُرث بالضم شرك".[2]

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991، ص 21.

[2]– مبروك دريدي: القصة الشعبية في منطقة الهضاب، منشورات مديرية الثقافة لولاية سطيف، 2010، ص 13.

ولفظ "التراث في اللغة العربية من مادة ورث، وتجعله المعاجم القديمة مرادفا لـــــ "الإرث" أو " الورث" و "الميراث" وهي تدل على ما ورثه الإنسان من والديه من مال وحسب".[1]

كما وردت لفظة الوارث في القرآن الكريم كصفة من صفات الله تعالى في سورة آل عمران الآية 180، في قوله تعالى: ﴿وَزَكَرِيَّآ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥ رَبِّ لَا تَذَرْنِى فَرْدًا وَأَنتَ خَيْرُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴿٨٩﴾﴾[2] كما وردت كلمة تراث في سورة النمل في قوله تعالى: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُۥدَ﴾[3]كما نجدها بمعنى انتقال الورث في سورة الأحزاب: ﴿وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَٰرَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُمْ وَأَرْضًا لَّمْ تَطَـُٔوهَا﴾"[4]، كما جاءت في موضع آخر من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴿١٩﴾﴾[5]، إن استعمال لفظة تراث في عدة مواضع في كتاب الله خير دليل على أهمية هذه اللفظة من حيث استعمالها في المجتمع العربي الإسلامي.

أما بالنسبة للغات الأجنبية الحديثة فإن "كلمة (Héritage) و (Patrimoine) تعنيان كل ما وصلنا من الأسلاف من ثروة نفسية (تراث فني)، أو هو مجموع النفائس والحقوق والأعباء التي تلحق شخصا بعينه أو شخص ما، غير أن كلمة (héritage) أطلقت في معنى مجازي للدلالة على العادات والتقاليد والمعتقدات لحضارة ما، وتشمل بصورة عامة "التراث الروحي" لكنها فقيرة جدا بالمعنى الذي تحمله كلمة "تراث" في الخطاب العربي المعاصر".[6]

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 21–22.

[2]–سورة الأنبياء: الآية 89.

[3]–سورة النمل: الآية 16.

[4]–سورة الأحزاب: الآية 27.

[5]–سورة الفجر: الآية 19.

[6]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009، ص 13.

إن مصطلح التراث عموما يعود عند الغرب إلى المعنى المادّي لا غير فيُقصد به ما ورثه الأبناء عن الآباء من ثروات، أما عند العرب فيتجاوز ذلك إلى المعنى الديني الإسلامي وكذلك المخلفات الفكرية والتاريخية والحضارية للأمة العربية.

إذا "بإمكاننا أن نقرر بناءا على ما تقدم أن (التراث) بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية"[1]، يعني هذا أن "مفهوم (التراث) كما نتداوله اليوم إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة، وليس خارجها، فإلى هذا الإطار وإليه وحده يجب أن نتّجه باهتمامنا الآن".[2]

2- المفهوم الاصطلاحي:

إن الموروث عموما هو كل ما هو متصل بذواتنا وراسخ في أذهاننا، فهو رمز لهويتنا وطريق لمستقبلنا سواء القريب أم البعيد، إذ هو الحامل للآثار والمخلفات الفكرية والأدبية والأنثروبولوجية لمجتمعات سابقة، "فهو تراكم عبر الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أسسي من قومه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه، أما فنيا فيبرز فعل لتراث في آثار الأدباء والفنانين فتصبح هذه الآثار محصلة لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية".[3]

إذا فالتراث هو خطاب من سبقونا وطريقة تفكيرهم، فهو الخط الواصل بيننا وبينهم، "وبهذا يغدو التراث العربي تجربة حياتية لها جذورها الممتدة في تاريخ الشعب العربي، والممتدة إلى الحاضر، والمستمرة في المستقبل...".[4]

---

[1]- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 23.

[2]-المرجع نفسه: ص 23.

[3]- عبد الهادي الفضلي: تحقيق التراث، كلية الآداب، مكتبة العلم، ط1، جدة، 1982م، ص 35.

[4]- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 29.

يعتبر التراث حلقة واصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل، "فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب بل هو أيضا ما ينتمي إلى الحاضر القريب، "والماضي القريب" متصل بالحاضر، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضي بالمستقبل، فهو إذا فما فينا أو معنا من حاضرنا، من جهة اتصاله بالماضي هو تراث أيضا".[1]

إن مفهوم الإيمان بالتراث عند عبد السلام هارون: "أنه لابد للعربي المسلم من شيئين: أن يعيد برمجة عقله بما ورثناه من الأجداد، وأن يعيد برمجة الوجدان بما ورثناه من الأجداد أيضا، فتصبح مادة التراث حاكمة على توجهات المرء الفكرية والوجدانية".[2]

يرى كمال أبو ديب أن مفهوم التراث "هو نوع من الالتجاء والمثالية، وهو القوة الدافعة لمشروع يهدف إلى خلق مستقبل أفضل، إنها محاولة يتم القيام بها في سبيل مقاومة القوى الاستعمارية عندما تم استعمار المجتمعات العربية لتدعم هويتها الثقافية ردا على الثقافة الاستعمارية".[3]

كما نجد العلامة والناقد الجزائري عبد الملك مرتاض يدعو إلى ضرورة التركيز على التراث يقول: "لا يمكن أن نبني حضارة على أنقاض الهوان، لا يمكن أن نبنيها إلا على أساس الأمة العربية ليست أمة صغيرة، ويجب أن لا تخدعنا الزخارف عند الغرب، فهذه حضارة عبثية نشأت من عقد ومن مشكلات حضارية يشهدها القرن العشرون، إن الحداثة حين لا تقوم على تراث ولا تنطلق منه هي كالشيء الذي تقطعه من دون أصله"[4] "فهو رجل رجله في التراث وهمه هامته في الحداثة"، كما يقول الدكتور عبد الملك بومنجل في كتابه "تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض" ص.

---

[1]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 45.

[2]–خالد فهمي – أحمد محمود: مدخل إلى التراث العربي الإسلامي، مركز تراث للبحوث والدراسات، ط1، مصر 2014، ص 21.

[3]–معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1434ه – 2013م، ص 42.

[4]–المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

بناءا على ما سبق إن ما يمكن أن ننهي به القول حول التراث (الحداثة) هو ما قاله سعيد سلام في كتابه التناص التراثي نقلا عن محمد عابد الجابري في كتابه(التراث والحداثة): "إن (التراث) قد وظف في الخطاب النهضوي الحديث للدعوة إلى الارتكاز على (الأصول) في نقد الحاضر والماضي القريب بطريقة آلية وتلقائية، ثم القفز بعد ذلك إلى المستقبل، وهو نهج سارت عليه كل النهضات المماثلة التي عرفها التاريخ من قبل ثم الدعوة إلى رد فعل ضد التهديد الخارجي الذي كانت تمثله وما تزال تحديات الغرب العسكرية والصناعية والعلمية للأمة العربية ومقومات وجودها، مما جعل تلك الدعوة إلى (التراث) و (الأصول) تتخذ صورة ميكانيزم للدفاع عن الذات".[1]

إن الهدف من كل هذا التجاوز للتحدي الغربي كما أكده محمد عابد الجابري هو "الإدماج مع عملية الاحتماء بالماضي والتمسك بالهوية تحت ضغط التحديات الخارجية فأصبح (التراث) هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا وبالدرجة الأولى من أجل تدعيم الحاضر، من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات".[2]

ثانيا: الرواية العربية الجديدة:

إن الخيبات والهزائم الكبرى التي تعرض لها العالم العربي أدت إلى تغيير في وقع الرواية العربية، حيث كان ذلك دافعا قويا للخوض في غمرة التحديث والتجديد، فأصبحت الرواية فنا سرديا أصيلا، يهدف إلى التحدي والتجاوز وإعادة البناء، "فكانت الهزيمة بسبب تلك الأحداث الجسام التي تناوب وقوعها الفجائي في الأرض العربية مرة إثر مرة فكانت المادة الخام التي يحاول الروائي العربي خلقها روائيا وإعادة تشكيلها سرديا، ولعل من أكثرها ارتباطا بمسار الرواية العربية: أحداث الخامس من حزيران عام 1967والتأكيد على هذا السبب بالذات لا يعني أنه كان السبب المباشر لظهورها"[3]، حيث

---

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 17.

[2]– محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص 25.

[3]– سعيد بوطاجين: تحت إشراف منى بشلم: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014، ص 119.

حفرت هذه الأحداث الجسيمة في أعماق الذات الإنسانية فأحدثت طفرة في تاريخ الرواية العربية نحو التغيير والتجديد.

وانزاحت الرواية العربية على السائد القديم في القرن العشرين فغيرت من وسائل وتقنيات البنية السردية، فأحدثت ثورة على الكتابة الروائية التقليدية لتشكل عالما مليئا بالأخيلة والمفارقات لتتخلص من الانحطاط الذي شهدته اللغة العربية، إثر هذه التغيرات الكبرى التي مست صميم المجتمع العربي، هدفها هو النزوع إلى قراءة جديدة تتماشى مع متغيرات العصر، حيث يختصر ذلك عبد الله إبراهيم في كتابه موسوعة السرد العربي: " أصبحت الرواية إلى جانب وظائفها التخيلية والتمثيلية والإيحائية (أداة) بحث بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان، لم تعد نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم إنما انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها".[1]

حيث "فتحت الرواية صفحة جديدة مع مطلع الستينات تمثل في حركة الرواية الجديدة، متأثرة بموجة الرواية الجديدة الفرنسية، ورواية تيار الوعي، والرواية الوجودية، فقد وجدت في الرواية الغربية بشكل عام والرواية الجديدة الفرنسية خصوصا ما يستجيب للتغيرات التي شهدها المجتمع العربي بعد النكسة بكل الغموض الذي صار يلف الإنسان العربي، وشعوره بأنه مهدد بالذوبان... فكان لابد من اللجوء إلى جماليات مغايرة لما كان سائدا".[2]

إن الهدف الأسمى من هذا التجديد هو تحدي الآخر وإثبات الذات والهوية حيث إن ارتباط الرواية الجديدة بعوالم وفضاءات سردية جديدة لم يلغ العصارة التاريخية والتراثية للمجتمع العربي، بل جعلت منها تجربة حية تدخل النص الروائي في حيز التجديد تفجيرا للغة واستنطاقا للعوالم الخفية التي يكتنزها بإعادة إنتاجها وإحيائها من جديد إذ "لم تعد تقبل

---

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع بيروت، 2008، ص 110.

[2]– سعيد بوطاجين تحت إشراف: منى بشلم: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، ص 121.

مهمة تصوير ومحاكاة خريطة البشرية والتاريخية كما هي، إنما صارت مهمتها إعادة إنتاجه وترتيبه، وتمثيل القيم الثقافية فيه على وفق سلسلة من أنساق البناء السردي والأسلوبي التي تتكبت للأنساق الموروثة".[1]

لم تعد الرواية الجديدة تحاكي الواقع الاجتماعي كما هو بل تغيرت معالمها فلم تعد تنقل الأحداث في بساطتها وإنما أضحت نصا معقدا يصبغ والواقع في قالب جديد فهي "تجريب مدروس وتخطيط يريد أن يماثل الواقع في غناه بأساليب مختلفة فصيحة ودارجية، وشاعرية... وتقدم لنا المادة الحكائية الصادرة من أعماق الحياة الاجتماعية الهامشية والسردية، ويصبح الكاتب ليس مجرد شخص يريد إثبات حضوره بل شخص يصدر عن موقف اللغة والواقع والمجتمع".[2]

إذا فالهدف الذي تصبو إليه الرواية الجديدة هو احتكاكها بالواقع بكل تفاصيله وحيثياته، وبتشظياته ونبراته المدمية ونداءاته المحموحة مع عدم إغفالها الجانب الموروث الذي يثبت هويتها ويستعيد أصالتها، فهي تسعى إلى تفكيك وتقويض النظام السائدة لأجل تأسيس فضاء آخر للكتابة بأبعاده الفنية والجمالية وهذا التصور "يدفعنا دفعا إلى الماضي والتاريخ لإعادة النظر فيهما من منظور جديد ومغاير، يجعلنا ننفتح على العصر وعلى حاضرنا، ولاسيما عندما نتبين أن العديد من الإنتاجات والإبداعات العربية الحديثة والجديدة تعود إليه، وتتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل"[3]، ثم يؤكد سعيد يقطين ذلك ويضيف قائلا: "إننا نتحرك في التاريخ، وفي الحاضر، أي بكلمة نعانق الزمان العربي في تشكلاته وتحولاته وصيروراته".[4]

---

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (1)، ص 111.

[2]– محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، أفريقيا الشرق 1991، رقم الإيداع القانوني 1990/793، ص 48.

[3]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 83–84.

[4]–المرجع نفسه: ص 84.

وهذا هو المسعى الذي ترمي إليه الرواية الجديدة حيث" تعني صفة الجديدة ما طرأ على المجتمع العربي من تحولات وتغيرات، واستغراقها للأشكال والأجناس الأدبية".[1]

في هذا المساق يصرح عبد القادر بن سالم في كتابه بنية الحكاية بأن الرواية العربية الجديدة "حاولت أن تنفتح على الماضي الذي يدفعها إلى تشكيل قراءات جديدة تعيد إنتاج موروثات الماضي في سياق الحاضر قراءة "ودلالة" و "تأويلا" على أن يجعلوا كتابها من نصوصهم زمنا مفتوحا مدى مشرعا على لحظة تسع أزمنة جميعها، نصوص ترافعها طموحات وانكسارات أيضا، تعثر وقلق، اندفاع وانكفاء، ونظرة واستشراف للآتي".[2]

ومحصلة القول أن غاية الرواية الجديدة هي التخلص من القوالب الجامدة والتوق إلى الانزياح الذي ينمي فعل التأويل، حيث عبرت عن الذات الإنسانية عاكسة المأساة التي حلت بالمجتمع، كما مزجت التشكيل السردي بجملة من المفارقات والأخيلة، مما يضفي على النص الروائي الجديد خصوصية جمالية ودلالية ترتبط بخلفية نصية مخضبة بوعي فني.

وهنا يمكننا القول بأن وعي كتاب الرواية العربية الجديدة أدى إلى حدوث تطور ملحوظ في الفن الروائي ما جعلها تتخذ أشكالا مختلفة، حيث لزم مجموعة من الكتاب العرب سمة التجديد حيث "تمثل تجارب سليم البستاني وجورجي زيدان، ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم، وعبد الله ويحي حقي، وغائب طعمه فرمان... على سبيل المثال النموذج الدال على الرواية العربية، وفؤاد التكرلي، وإيميل حبيبي، مؤنس الرزاز، وعبد الخالق الركابي، وإبراهيم الكوني، والطاهر وطار، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي، ولطيفة الديلمي، ونوال السعداوي، وغازي القصيبي، وصنع الله إبراهيم وبهاء

---

[1]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 16.

[2]– المرجع نفسه: ص 19.

طاهر، وعشرات وغيرهم من النماذج المعبرة عن حركة التجديد السردي بدرجة أو بأخرى".[1]

يعد هؤلاء الأدباء من النخبة التجديدية حيث ابتعدوا عن النسق التقليدي وساروا في نهج التغير والتمايز، ما دعم هؤلاء الكتاب هو ظهور تيار الوعي الذي زعزع الأنظمة التقليدية "خاصة انجازات رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفولكنر، وفرجينا وولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد".[2]

ومن نافلة القول بفضل هؤلاء أضحت الرواية العربية الجديدة فضاءا تفكيكيا لا يحاكي الواقع كما هو إنما صارت محاكاة للمحاكاة الأصل، تعيد إنتاج عوالم النص الروائي وفق تصور جديد ورؤية مغايرة، كما "أنها لا تلفي أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا".[3]

ثالثا: نشأة الرواية في المغرب العربي:

بالرغم من كثرة الحديث على الرواية وتاريخها الطويل، إلا أن المعترف به في كتب الأدب والتراث السردي أن الرواية كجنس أدبي بتقنياتها الفنية وأشكالها السردية والخطابية حديثة الظهور في المغرب العربي على خلاف الشعر باعتباره "ديوان العرب" قد ظل راسخا في التراث العربي منذ القدم وبقي إلى الآن، ويؤكد ذلك صالح مفقودة في هذا السياق من خلال كتابة الرواية العربية: "وإذا كانت نشأة الرواية نشأت متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة: "بضاعتنا ردت إلينا"، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا

---

[1]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (1)، ص 111.

[2]–المرجع نفسه: ص 160.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 11.

وتلقينا من جهة أخرى"[1]، يوضح صالح مفقودة بأنه على الرغم من تأخر وصول الرواية للمغرب العربي إلى أنها شهدت تطورا سريعا في الآونة الأخيرة.

فنظرا للتحول والهزائم الكبرى التي مست المجتمع العربي وأدت إلى زعزعة البنى التقليدية للرواية، لم تعد الرواية جنسا أدبيا خاملا يخلو من التجدد والحيوية خاليا من النزعة الإنسانية التي تعكس الذات والهوية وتتوحد في القضايا الراهنة، بل أصبحت لها معرفة بالعالم بأكمله، بالتاريخ والإنسان، حيث صار هناك وعي فكري وحضاري بما يحدث، لذلك لجأ بعض الكتاب المنهمكين والمهتمين بأحوال المجتمع بصياغة التغيرات الاجتماعية بطريقة فنية إبداعية، عاكسين لهذا الواقع بتشظياته ونداءاته المنكسرة للتعبير بصدق فني، في شكل صياغة نصية روائية وبخصوصية فنية تحاكي الواقع بتوجهاته وتغيراته المختلفة، حيث تحولت الرواية من الانغلاق والتبعية إلى التجديد.

من خلال ما سبق يقول عبد القادر بن سالم: أن الرواية المغاربية عموما قد" نشأت ونمت في خضم التحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفتها هذه المجتمعات خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أين ظهرت الرواية باللغة الفرنسية، وقد قاربت النضج مبكرا، نظرا لما أحرزته الثقافة الفرنسية من تطور في هذا المجال بحيث تفاعلت بصفة واضحة مع تطور الوعي الوطني الحديث وبروز المؤسسات الثقافية والسياسية والوطنية، أما الرواية باللغة العربية فقد تأخر نضجها إلى فترة ما بعد استقلال هذه الشعوب".[2]

لم تنشأ الرواية المغاربية من فراغ أو من عدم إن صح التعبير، فقد كان المجتمع هو الركن الأساسي لنضجها، كما لا يمكن إغفال دور المثاقفة بل "المثاقفة الواعية"[3]-كما

---

[1]- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية (1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي: (المقال الأول: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل)، ص 5-6.

[2]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 34.

[3]- عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014ص05.

سماها الدكتور عبد الملك بومنجل في كتابه تجربة الشعر عند عبد الملك مرتاض- ، التي تعاملت مع الآخر من منظور التفاعل الواعي الذي يستثمر التقنيات الحديثة الغربية ويرسخ الأصالة والخصوصية العربية.

لذلك يمكن القول أن الرواية المغاربية نشأت من رحم الثقافة الغربية، فقد شربت من ثقافتها بأبعادها الإيديولوجية والأدبية، ومن المعترف به أن "الرواية ما هي إلاّ كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا على فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة... أي أنها إعادة إنتاج أشكال قديمة وفق محددات جديدة شكلية ومضمونية تمكن من تلبية حاجيات أدبية ووجدانية وفكرية لفئات الطبقة الوسطى التي خلقها التطور البرجوازي الذي لم يكتف بتسويق الموضوعات بل أيضا بتسويق الثقافة والمعلومات..."[1].

إن الرواية هي عرض للمجتمع بطريقة مختصرة أو مصغرة إن صح القول حيث لا يمكن لأي فن من الفنون أن يظهر إلا في ظل تحول ثقافي يعالج من خلاله قضاياه الراهنة، لذلك يتفق معظم المغاربة على أن أصل الرواية غربي وأن الرواية العربية هي مجرد محاكاة وتقليد للغرب، باعتبار أن التغير البرجوازي يؤدي إلى انعكاس للدول العربية على جميع الأصعدة[2]، "بينما فضل آخرون نتيجة انسياقهم مع نزعة التوفيق، القول بأنه امتداد واستمرار للقصص العربي القديم"[3]، بدءا من النادرة والأسمار والمقامات مرورا إلى الحكاية.

إذا يتأسس مشروع نشأة الرواية المغاربية على أولئك الكتاب والنقاد الذين أجادوا بقرائحهم وأناملهم في تطوير هذا الجنس الروائي، من خلال الاحتكاك بالثقافة الغربية لذلك عدت فكرة المثاقفة الدافع الرئيسي والخط الواصل لإغناء أشكال الإبداع الروائي

---

(1)- سعيد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، ص 43.

(2)-ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)-المرجع نفسه: ص 44.

المغاربي، وفي نفس الوقت هذا لا ينفي وجود لسان عربي أصيل يثبت وجوده هوية وانتماءا واحتراما وتاريخا وحضارة داخل المنجز الروائي، إذ استمدوا الجذور من التراث واتخذوا الآليات والإجراءات من الحداثة الغربية، ليمزجوا بين التأصيل والتجريب، ودليل ذلك أن هناك كثير من "الروائيين المغاربة من كتب الرواية باللسان الفرنسي ولكن بروح مفعمة بالثقافة العربية المغاربية الأم"[1].

ما يمكن أن نستخلصه في هذا المقام أن كتاب الرواية في مختلف أقطار المغرب العربي بقدر ما عبروا عن أصالتهم وعكسوا واقعهم بحيثياته بصدق فني، وبحس الانتماء بقدر ما كانوا يؤمنون بحضور الآخر الغربي في كتاباتهم مع إمكانية الاختلاف بينهما في البيئة والعرق والدين، فاستفادوا من النتاج الغربي دون فقدان الخصوصية العربية.

أما عن نشأة الرواية في المغرب فيكاد يجمع مختلف الدارسين على "أن سيرة عبد المجيد بن جلول (في الطفولة) هي أول عمل روائي صدر بالمغرب عام 1957، حيث توفرت له مقومات الجنس الروائي ضمن خانة أدبية ظلت فارغة على مدى تاريخ استحداث الأجناس التعبيرية بالمغرب".[2]

كما نجد أن "الإنتاج الأدبي في المغرب، بين الثلاثينيات والأربعينيات متمثلا في السيرة الذاتية والرواية التاريخية وفي القصة القصيرة يعتبر محاولة للخروج من شكل المقال الذي كانت له الهيمنة في الحقل الأدبي".[3]

وعليه ساهمت في تشكيل الرواية المغربية وتطورها عدة عوامل منها المجامع المغربية ودورها في تفعيل الأسئلة الثقافية المرتبطة بالمغرب والمشرق، وكذلك الاهتمام بالتيارات النقدية الغربية مما أدى إلى الاهتمام بالرواية نقديا، فضلا على المثاقفة المتعددة

---

[1]– أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، سلسلة إضاءات (2)، ط1، تونس، 2012، ص 08.

[2]– محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1الدار البيضاء، 2006، ص 10.

[3]– المرجع نفسه: ص10.

سواء من الشرق أو الغرب بآدابه ولغاته، كما كان للوعي بقضايا المجتمع من طرف الأدباء والمفكرين واندماجهم في الشأن العام دور كبير في إغناء الحقل الروائي وجعله ثروة فنية تنبض بها الحياة الاجتماعية.[1]

كما أكد عبد القادر بن سالم في كتابه بنية الحكاية أن هذه النصوص الروائية تفتقر إلى الجمالية الإبداعية وتميل إلى الجفاء والجمود، يقول في ذلك: " عدت كتابات تقريرية لواقع المجتمع في صورة أقرب إلى المقالة الأدبية أو إلى فن السيرة، وقد عكست مجتمعة رؤى فكرية وجمالية قاصرة عن فهم جدلية التطور الاجتماعي، والتناقضات التي تمكن في سيرورة المجتمع...، لاعتماده على مرتكزات هامة وغير علمية، ألأمر الذي دفع بعدد غير قليل من أدباء هذا الاتجاه إلى النزوع نحو مثالية مفرطة طوباوية في أساسها، أو سوداوية مطلقة".[2]

حيث لم تكن سوى نصوص تحكمها النزعة التلقائية العفوية قائمة على الوضوح والمباشرة، بعيدة على التلميح والتضمين والانزياح الذي تستدعيه الرواية الحديثة، حيث لم تتخلص من "اللغة الوصفية الموغلة في التقريرية والحوار الخارجي الذي لم يلامس عمق الذات والاكتفاء بدائرة المضامين الوطنية والثورية التي أخرت تطورها فنيا كما في الجزائر تمثيلا".[3]

ولحسن الحظ كما أشرنا من قبل أنه بفضل المثاقفة الواعية لم تبق الرواية في المغرب على حالها إنما بدأت تشهد بعض النضج الفني والوعي الثقافي بحاضره وذلك بفضل نخبة من الأجيال الروائيين وهي "مرحلة ستعرف فيها الرواية المغربية طفرة بملامح التجديد والتحديث مع أجيال من الروائيين تمتد وتتواصل مع مراحل سابقة تعود إلى حركة "أنفاس" الأدبية والبحث في السرد المغربي ومكوناته مع أحمد البيوري

---

[1]– ينظر: سعيد بوطاجين، تحت إشراف منى بشلم: المحكي الروائي العربي: أسئلة الذات والمجتمع، ص 20–21.

[2]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 34.

[3]–المرجع نفسه: ص 35.

والكتابات النقدية لمحمد برادة وروايات وقصص مغربية مرفودة بهواجس شتى مع عبد الله العروي، ومحمد زفزاف، وأحمد المدني، وعبد الكريم غلاب، والميلودي شغموم وعز الدين التازي وأصوات شبابية تلتحق بهؤلاء، بالإضافة إلى حلقات أخرى في التشكيل والزجل والأغنية والمسرح."[1]

وكانت بداية نشوء الرواية التونسية تحت وطأة الحرب ومخلفاتها بتجسيدها للتاريخ المعتم والملبد بضجيج الدمار، فقد "نشرت أول أقصوصة تونسية في سنة 1905 بعنوان (السهرة الأخيرة بغرناطة) وكان كاتبها المؤرخ حسن حسني عبد الوهاب ذلك الذي لم تعرف له عناية بالأدب مقارنة باهتماماته التاريخية والأثرية".[2]حيث كان الكاتب التونسي يستمد قصته من التاريخ مع إضفاء شيء من الخيال عليها ليصفها وفق قالب فني جمالي.

أما فيما يخص الرواية "فتجمع الكتب على أن صالح سويسي القيرواني مبتدع فن الرواية في تونس... وبحدسه الملهم سجل لنا أول محاولة روائية تبنت نشرها مجلة (خير الدين) وقدمت لها مقدمة تؤكد أنها أول رواية تؤلف بتونس... قد ألف رواية انتقاديه سماها الهيفاء وسراج الليل، فكانت أول رواية ظهرت في تاريخ الأدب العربي في تونس".[3]

كما أن "الأب الروحي للرواية التونسية المعاصرة الروائي الشهير "البشير خريف" صاحب "الدقلة في عراجينها"، والنص المقصود هو "برق الليل"، وقد بدأ البشير خريف نشره تباعا في مجلة "الفكر" وصدر في طبعته الأولى سنة 1961، فكان أول أعماله الروائية"[4]

---

[1]– سعيد بوطاجين: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، ص 24.

[2]–مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، تونس، 1993، ص 32.

[3]–المرجع نفسه: ص 33-34.

[4]– محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط1، تونس، 2008، ص 68.

قام خريف بإحياء التاريخي حيث كانت محاولاته مجرد كتابات وعظية إرشادية أكثر من كونها أدبية إبداعية، وإنما كانت كبداية تأسيسية لا غير، حالها حال البدايات الأولى للكتابة الروائية في أقطار المغرب العربي كالجزائر والمغرب على سبيل المثال لا الحصر، لذلك "اختار البشير خريف في هذه الرواية فترة حرجة من تاريخ تونس هي منتصف القرن العاشر الهجري / السادس عشر ميلادي، إذ تبدأ بهروب مولاي السلطان مولاي الحسن الحفصي من البلاد سنة 936ه/ 1529م ودخول الأسطول التركي ميناء حلق الوادي بقيادة خير الدين بارباروس، وتتطور إلى الصدام بين الأتراك وسكان باب سويقة، وتؤول إلى المواجهة بين الأتراك والإسبان الذين استولوا على البلاد التونسية سنة 991ه/ 1535م وعاثوا فيها قتلا وتدميرا، واستباحوا مدة ثلاثة أيام، وأعادوا الحسن الحفصي إلى الحكم، وتنتهي الرواية برحيل الأسبان عن تونس".[1]

إن الناظر في رواية خريف يستنتج بأنه على الرغم من أن الرواية فن سردي مثقل بالخيال ومتخم بالمفارقات و الانزياحات إلى أنها لا تخلوا من التاريخي المرجعي الذي يحيل إلى الماضي، وبالتالي تصبح الرواية عالما فنيا خياليا يمزج بين المتخيل والمرجعي[2]، ومن الملاحظ أن ""البشير خريف" يدرج الرواية في خانة السماع والمشافهة والتمثيل والركح، في حين يدرج التاريخ في خانة القراءة والكتابة والترديد والنسخ، .... فالتاريخ هو تابع لها نصيا سابق زمنيا".[3]

وفي صدد الحديث على حضور التاريخ في الرواية نتساءل: هل الرواية تنقل لنا تاريخ مزيف؟، لقد صرحت سليمة عذاوري في كتابها شعرية التناص في الرواية العربية بقولها: أن "التاريخ لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في حقله ونظامه الذي وجد من أجله خاضعا لضغوطه وقوانينه الصارمة، لكنه حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى

---

[1]–محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، ص 68–69.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

[3]–المرجع نفسه: ص 110–111.

التي كانت إلى وقت قريب تبدو ثابتة ويصبح فعل القراءة الروائية، من حيث هو فعل منتج مشروط بنظام الرواية واتساع المتخيل وحريته، أي أن التاريخ لن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرواية ويحتمي بالبنية والهشاشة التي تسبغ الفعل الروائي الذي لا يرتكز أبدا إلى اليقين".[1]

لكن في الحقيقة، يمكن القول أنها مادامت الرواية تلوذ إلى المتخيل وترتكز عليه بإمكانها أن تحيل إلى التاريخي دون أن تزيفه أو تحرفه مع ضرورة التوثيق للحقائق التاريخية فتمزج بين المتخيل والتاريخي مع الفصل بينهما، مع ذلك فقد "اشتغلت الرواية المغاربية على التاريخ والوطني وحولته إلى مادة إبداعية تحكمها منظومة التاريخ تارة من باب الخيبات اللاحقة ظل التاريخ شغلها الشاغل".[2]

يذهب بوشوشة بن جمعة إلى "أن الرواية التونسية بدايتين: الأولى تحدد زمنيا مع موفى الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات من القرن العشرين، وتمثل هذه البداية أعمال أحمد المسعدي، والحقيقة أن أحاديث "أبي هريرة" للمسعدي ظهرت فعلا في هذه الفترة ولكنها لم تنتشر كاملة في شكل رواية إلا في عام 1973م، وكذلك كتابه "مولد النسيان" نشر بدوره في فصول من أفريل إلى جويلية 1945 لكنه ينشر في كتاب إلا عام 1974م، أما البداية الثانية للرواية التونسية في رأي الباحث السالف الذكر فهي نهاية الستينات وتجسدها رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف الذي يعد أب الرواية التونسية الحديثة المعاصرة"[3]كما أشرنا في الفقرات السابقة الذكر.

ويؤكد عبد الحميد عقار في كتابة الرواية المغاربية أنه " خلال الثمانينات اتجهت الرواية التونسية نحو التجريب وتفجير الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية. وقد تبلور

---

[1]– سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية التاريخية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص 09.

[2]–المرجع نفسه: ص 16.

[3]– مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 6.

هذا النزوع التجريبي والحداثي في سياق عودة الكتاب إلى الاهتمام بالبحث عن الذات وإعادة بناء الهوية عبر محاورة الأنا والآخر تراثا كان أو غربيا. ومن روايات هذا الاتجاه: الرحيل إلى الزمن الدامي (1981) لمصطفى المدايني، (1983)، و أعمدة الجنون السبعة لهشام القروي (1985)، والنفير والقيامة (1985) لفرج الحوار، ومراتيج (1985) لمحمد علي اليوسفي، وتماس (1959) لعروسية النالوتي، و توقيت البنكا (1932) لمحمد علي اليوسفي.ولعل أهم رواية تونسية حققت شهرة مغاربية وعربية وكانت منطلق النزعة الحداثية ومرجعها ومأزقها كذلك في الرواية التونسية هي حدث أبو هريرة قال (1973) لمحمود المسعدي."[1]

أما الحديث عن بدايات ظهور الرواية في الجزائر فإن الحديث لا ينتهي، حيث طغى الوضع السياسي فتجسد ذكر التاريخ بأحداثه وتفاصيله بل المبالغة في سرده، حيث يضرب الدكتور فتحي بوخالفة في كتابة التجربة الروائية المغاربية مثالا على بداية انفتاح الرواية على التاريخ الثوري، نجده مستحضرا هذا المقطع السردي الذي يقول:" بالولوج إلى حادث هام يتعلق بحوادث الثامن ماي عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف (08 ماي 1945)، وكان سجن (الكديا) وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة، متمثلا في دفعة من آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات".[2]

يوضح بوخالفة في هذا المقطع صورة لبداية الكتابة الروائية الجزائرية، تم من خلالها تجسيد الوعي الثوري وفق سياق تقريري يسرد ويصف الحقائق كما هي، لكن ما يمكن قوله إن كان المتن الروائي يمزج بين التاريخي ويصيغه في قالب جديد ليمنح

---

[1]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص23.

[2]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 70–71.

للخطاب الروائي خصوصيته، فإن ما يزيد التشكيل الروائي فضاءا جماليا وإبداعيا أن يكون هناك دمج بين الجمالية الإبداعية والتاريخية.

من المؤكد أن الرواية الجزائرية قد ساهمت في ذكر النضال الثوري المليء بالمكابدات والتضحيات، لذا تعد الثورة التحريرية هي المرحلة التأسيسية للرواية الجزائرية، حيث فجرت قرائح الأدباء وحركت أناملهم نحو الكتابة، بفضل الوعي السياسي والاجتماعي لذي حرك الثورة، وتعتبر رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو أول رواية جزائرية، حيث "عد الأعرج واسيني أم القرى أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر، وقال عنها إنها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة".[1]

ومن نصوص هذه الرواية التي نزعت منحى التجريب هي " الرواية اللاز (1974) وعرس وبغل (1978) لطاهر وطار، بان الصبح، الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، ونوار اللوز (1983)، وما تبقى من سيرة لخضر حموش(1989)، ورمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (1990) لواسيني الأعرج، وذاكرة الجسد (1993) لأحلام مستغانمي." [2]

ومن هنا "تكون الرواية ذلك الضرب من الكتابة التي يتجاوز المتعة لأدبية إلى الكتابة التي تحمل على عاتقها كشف صور الواقع الذي يتخبط في حماته الإنسان المحلي وتسليط الضوء على الرؤى التي يحملها في أعماقه لأشكال المستقبل الذي يصبو إليه".[3]

من خلال اطلاعنا على نشأة الرواية المغاربية عموما يتبين أن هناك علاقة حميمية بين التاريخ والرواية، لذلك "فإن علاقة التاريخ بالرواية المغاربية على اختلاف لغتها هي أن النصوص سعت إلى تغليب طابع الرواية على امتداد البنية، فالروايات تتماشى مع

---

[1]– مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر، ص 5.

[2]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص24.

[3]– سعيد بوطاجين: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، ص 55.

الماضي لتجسيد معطيات الحاضر، لذلك يتأسس بين التاريخ والراهن على وظيفة استعارية إذ لم تسع الروايات إلى خلق مناخ تاريخي صرف يجعل من البنية تتأسس وفق أنماط جمالية أخرى، إنما سعت إلى الاستفادة من سياقات تاريخية بعينها وتوظيفها جماليا على ضوء معطيات الحاضر، وهذا ما يجعل النصوص تكتسب صفة الإنتاجية كونها تعيد صياغة عناصر التاريخ وفق الوعي الموضوعي لمعطيات الحاضر".[1]

تعتمد الرواية المغاربية النصوص التاريخية كتراث قديم، تبني من خلاله الحاضر مجسدة سؤال الهوية والانتماء في ظل ثنائية الأنا وسلطة الآخر، ومن هنا بدأت الرواية المغاربية بفضل رجوعها وصياغتها للماضي تنحو منحا تأصيليا مما جعلها تشهد تطورا ملحوظا إبداعا ونقدا وتلقيا.

من خلال ما تقدم نخلص إلى أن الرواية المغاربية بدأت تأخذ منحا جديدا، إذ تفاقم مع بداية السبعينات تيار الوعي الذي زادها تركيزا على فكرة الأصالة والهوية العربية إثباتا للذات، مع عدم إغفالها التفاعل الواعي مع الغرب ودوره في إفراز نزعة تجديدية تتخطى النمطية السائدة، وتتجه نحو أفق مغاير للكتابة مواكبا للرواية الجديدة وتحولاتها الفنية والتشكيلية التي تستمد آلياتها وإجراءاتها من الحداثة الغربية، وكان ذلك تحت مسمى (التجريب) إذ مثل هذا النمط عددا لا بأس به من كتاب الرواية المغاربية، "كفرج الحوار وإبراهيم درغوثي، وأحمد المدني، ومبارك ربيع، وإبراهيم الكوني، وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج، وولد ابنوا في موريتانيا".[2]

وفي هذا السياق يقول سعيد يقطين في كتابه: "القراءة والتجربة": "إن من أهم سمة يمكن تسجيلها بخصوص الإنتاج الروائي الذي ظهر في هذه الفترة، تكمن في كونه يعمل

---

[1]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص 86.

[2]–عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 37.

جاهدا على تجاوز المرحلة السابقة التي تبرز لنا أسماء عبد المجيد بن جلول وعبد الكريم غلاب وغيرهم".[1]

رابعا: التجريب في الرواية المغاربية:

إن من أهم ما يميز الإنتاج الروائي كما هو معروف في الكتب الأدبية والسردية هو تجاوز المرحلة السابقة التي كانت فيها الرواية المغاربية في مرحلة التأسيس، فلا تعد في تلك الفترة –كما ذكرنا سلفا– سوى روايات تقريرية وعظية تنقل الأحداث بتفاصيلها وتفتقر إلى الأسس الفنية والإبداعية، أما اليوم فقد تغير حال الرواية فلم تعد تتقبل الأفكار الجاهزة التي تسرد الأحداث كما هي، بل أضحت عالما قائما بذاته يعمل على الخلق الفني توقا إلى البحث عن أشكال جديدة للحكي الروائي بعجائبيته وغرائبيته، وفي هذا السياق يفصح سعيد يقطين في كتابه "القراءة والتجربة" عن هذا التجاوز فيقول: "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـــــ "التجريب" وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمدني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية التي كان ينجزها مسرح الهواة وبالأخص مع تجربة محمد تيمد".[2]

إن هذا الطرح "يموضع (التجريب) في سياق النشأة، وهي موضعة زمنية تنسحب على توترات البداية وليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي سيتخذ –لاحقا– من التجريب شعارا وإستراتيجية سوف لن ينحصر منطلقاته وهدفه في قاعدة "**الإفراط**" في ممارسته التجاوز، بل ستضاف أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستنحو بالتعريف "**المتحرك**" للتجريب إلى أفق يملك أبعاد معرفية وإيديولوجية وجمالية"[3]

---

[1]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية (2)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985م، ص 287.

[2]–المرجع نفسه، ص 287، 288.

[3]– محمد أمنصور: إستراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، ص 74.

إن هذا الفهم يجعل التجريب يمتد إلى آفاق أخرى سوسيو ثقافية، وتاريخية، حيث ينقل النص إلى عوالم وفضاءات تحيل إلى خلفيات مرجعية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وتاريخية، تولج إلى قراءة الحاضر استنادا على معطيات ماضية لتتشكل على أرضية إبداعية تصنع الحدث الروائي وتخلق إنزياحات ومفارقات ورموز مكثفة يفصح عنها القارئ فيما بعد، وبفضل هذا التشكيل الفني الجديد "التجريب" تخرج الرواية عن ركودها وخمولها لتصبح جنسا أدبيا متحررا منفتحا على أبعاد مختلفة تكسب النص الروائي خصوصيته.

ذهب عبد الحميد عقار إلى "أن قانون التجريب باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل، وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشهومن خلال تقديمه لذلك المحكي أو المعيش"[1]، حيث أضحى قانون التجريب ينتج مجالا واسعا يحمل جملة من التساؤلات التي تهدف إلى إعادة البناء عاكسة للمحكي المعاش ومثبتة الهوية والأصالة من أجل التحرر من الغرب، بعد أن أصبح العربي ينهل من نوابت الغرب ويتغذى فكريا من تربته.

إذا "يتأسس التجريب كمشروع له منطقه الخاص وأسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية، ومن تلك الأسس رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الاقتناع الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيو تاريخي"[2]حيث" تبدأ هذه المرحلة مع منتصف السبعينات على يد بعض الكتاب الطلائعيين الذين تبنوا الثورة على الموروث والأشكال العتيقة في الفهم والممارسة والكتابة أساسا،

---

[1]– عبد الحميد عقار:(من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات)، أنوال العدد 512، 1989.نقلا عن: محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في المغربية المغاربية، ص77.

[2]– محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص77.

ورغبوا أن يكونوا في اللحظة لحظة الرواية الجديدة عالميا وعربيا، ورغبوا في ذات الوقت أن يكون لهم حضور ليس عبر تقليد نموذج ولكن عبر خلق كتابة رواية مختلفة."[1]

"والتجريب الذي يطبع الرواية في هذه الفترة يظهر من خلال:

1- تكسير القصة وجعلها متناثرة سواء داخل السرد أو عبر خط الزمن.

2- المزج بين ما هو واقعي وغرائبي كلعبة مبررة التخييل.

3- لغة تمر عبر التداعي والحلم لتنقل ذلك التخيل.

4- الجهر بالموقف الاحتجاجي اتجاه الواقع والسياسة.

5- تعويم الشخصية داخل الرواية وجعلها مجرد تجليات وأصوات غير قابلة للوصف الدقيق".[2]

واللغة في الأدب التجريبي " أكثر من وسيلة تعبير وإبلاغ إنها كائن حي يساهم في رسم الشخصيات، وطرف كامل الحقوق يمثل قضية أساسية، وقد تتحول إلى سجن يسعى الإنسان إلى تقويض قضبانه للخلاص من جبروته إنما اللغة موقف"[3]، إن التجريب يتخذ اللغة أداة نافذة يمر عبرها الجنس الروائي فهي كائن يطفح بالحياة، تتجاوز الإبلاغ والتواصل لتتغلغل في ذات الشخصيات وتجعلها كائنات حية أكثر منها ورقية، فهي قلم ساردها ترسم ملامح المتن الروائي بحيثياته كما تشاء.

أما الحديث عن التجربة الروائية في الرواية المغاربية خصوصا فنجده "يتجلى تيار الوعي كخصوصية مميزة لهذه التجربة، وفق ما تقتضيه خصوصية البناء الفني المتعلق

---

[1]- محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، ص 50.

[2]-المرجع نفسه: ص 50-51.

[3]- محمد طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف...، المطابع الموحدة، تونس، 1989، ص 114.

أساسا بوصف التجربة الروائية المغاربية، كظاهرة أدبية متميزة ترقى إلى مستوى الأدب الروائي المغاربي".[1]

ومن هنا "يرى بوجمعة بوشوشة أن رواية التجريب المغاربية والمكتوبة بالعربية قد نحت منحيين اثنين بحيث تولد عنهما نزعتان سرديتان، لكل منهما بصماتها الخاصة من حيث البنى والدلالة: فالأولى تأصيلية استمدت بعضا من مرجعياتها من التراث المغاربي والعربي دون التغافل من الاستفادة من منجزات الرواية العالمية، أما الثانية فقد راهنت على البنية الشكلية بحيث نلمس عنصر التجريب طاغيا"[2]، لتصبح الرواية المغاربية رواية يحكمها الوعي بالكينونة والهوية إثباتا للذات، وتفتح مجالا عميقا من الأخيلة متفاعلة مع المرجعي بخلفياته الثقافية والتاريخية والتراثية.

وفي سياق هذا التحرر نجد أن الرواية الجديدة لا تتقيد بالزمن فهي تنوع بين الأزمنة التي تدور في حلقة الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل، وهذا نال نصيب وافر في الرواية المغاربية، حيث تحدث عن ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية" حول حركية الزمن في الرواية يقول: "فهي ترفض مفهوم الزمن أو على الأقل ترفض سلطانه، محاولة التخلص منه بالعبث به والنيل منه، والتشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وبتأخيره بحيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد".[3]

وفي حقيقة الأمر حسب رأيي أن الرواية لا تستطيع أن تنزاح عن التاريخ أو تستغني عنه، فهي توظف الماضي وتتفنن في ذلك بدمجه مع الراهن وصياغته في قالب جديد يخدم الحدث الروائي، وفي الوقت نفسه تزرع في روح القارئ نوعا من التأمل والبحث، إذ يدفعه خياله إلى الماضي البعيد ليستغله بما يخدم حاضره.

---

[1]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات لقراءة، ص 264.

[2]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 38.

[3]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 32.

وتبعا لما تم ذكر فإن الرجوع إلى الماضي هو الدافع الأساسي والهاجس الوحيد لدى كتاب الرواية المغاربية والعربية الحديثة عموما، لذلك "رحلت بعض الأعمال الروائية إلى الماضي باحثة عن هوية تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة، إلا أن تلك القوالب تجسد رحلة عن الأمان في الزمن الماضي، ولنا أن نستقي مثالا على ذلك ما أشار إليه (ويليم غارانارwillimgarnara) الذي حلل ثلاث روايات عربية من حقب متباعدة في كتابة الرواية العربية لكنها اتفقت في استلهامها الأندلس وتاريخه، وهذه الروايات هي: (شارل عبد الرحمان) (1904م) لجرجي زيدان (1914م)، و(هاتف من المغيب) (1949م) لعلي الجارم، و (ثلاثية غرناطة) (1994م) لرضوى عاشور ووصل فيها إلى خلاصة يعدد فيها أسباب ذلك بوصفه بصورة عامة نوعا من الحنين إلى الماضي".[1]

ولأن الخاصية التجريبية في الرواية تقوم على التحرر من النظم القديمة فهي تقوم على إعادة البناء، فتفتح مجالا أمام عوالم صوفية وفولكلورية وأسطورية لتشكل خصوصية الرواية الجديدة، بالاتخاذ من هذه العوالم عالما لا متناه من التأويلات، كما تكسب الخطاب الروائي التنوع والتجدد في مختلف الأساليب الفنية واللغوية.

وعليه كان الهدف الذي يصبوا إليه كتاب الرواية المغاربية المعاصرة هو البحث عن الكيان الضائع إذ ظل العربي يتخبط بحثا عن مصيره المجهول في وسط مثقل بالأفكار الغربية التي غلفت الفكر العربي وجردته من أصوله، وفي هذا السياق يذهب بوشوشة بن جمعة "إلى وجود تزامن وعي كتاب هذا المذهب التأصيلي في الكتابة الروائية المغاربية بالتراث، والتعامل مع عناصره المختلفة والمتنوعة، مع بروز إشكاليات اجتماعية وفكرية وحضارية طالت ولا تزال كينونة الفرد العربي وصيرورته، بحيث أضحت تشكل نوعا

[1]– معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، مؤثرات وتمثيلات، ص 15.

من التهديد الجدي لهويته، فكان البحث عن أشكال امتداد ذلك التراث في واقعنا المعاصر نوعا من إثبات الجذور وتأكيد الهوية والانتماء"[1]،

إن النزوع إلى التراث يمثل حركة أدبية إبداعية جادة في تاريخ الأدب العربي والمغاربي المعاصر، ولكن الأهم في ذلك هو وجوب الوعي من طرف الروائي المعاصر بالكيفية التي يتم بها دمج التراث مع المعاصر لإعادة بعثه من جديد وفق قراءة أنثروبولوجية تاريخية، وفي نفس الوقت وفق صياغة تشكيلية فنية تقنن المتن الروائي مع قدم الميثاق السردي القديم لتأسيس عالم ممزوج بالزمن الماضي الذي يمثل الهوية والحضارة، وزمن حاضر يستعين بالماضي لمواجهة مشاكل الحاضر نحو استشراف مستقبل أفضل.[2]

ففي الجزائر مثلا نجد الروائي رشيد بوجدرة "برجوعه إلى تاريخ فتح المسلمين للأندلس بقيادة طارق بن زياد إنما هو بذلك يحاول إعادة طرح قضايا تاريخية، ولكن برؤية مغايرة للنظرة السابقة القديمة التي تتوقف عند تسجيل الحدث فقط دون نقد أو تعليق عليه غالبا، كما لجأ إلى التاريخ الإسلامي عبر عصوره المختلفة في روايته (ألف وعام من الحنين) للبحث فيها عن بعض العناصر الفنية التي تخدم جوانب معينة من نصه فاستلهمها ووظفها فيه، وهو في كل ذلك إنما يعكس من خلال (هذا الاستغلال) هموم مرحلته بطريقة نقلت من عائق المباشرة، مما تتيح له هذه الوسيلة التعبير الحر والدقيق وهي لبنة متميزة تضاف إلى كيان الرواية العربية وبنائها الواعد".[3]

لقد حصل جدال عميق بين تيار الحداثة والأصالة (التراث) حيث اعتبر أصحاب الحداثة بأن التراث "واقعة مكتملة" انتهت ولا تعاد، لذلك رد الفيلسوف بول ريكور في فلسفته بأن التراث هو الرجوع إلى الماضي لإدراك الحاضر واستشراف للمستقبل الذي لم

---

[1]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 42.

[2]– ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 176.

[3]–المرجع نفسه: ص 176–177.

يحن بعد، لذلك فهو يؤكد من خلال كتابه "الوجود والزمان والسرد" يقول: "أن نراجع نظرتنا السائدة عن التراث بوصفه "واقعة مكتملة" لا بد من فهم التراث بوصفه جدلا متواصلا بين كوننا نتأثر بالماضي القريب وشروعنا بتاريخ لم يصنع بعد"[1]، فالإنسان بدوره يصنع الحاضر بناءا على ما ورثه من أجداده من تراث عريق متجذر في الضمير الجمعي للشعوب، فلا بد من وعي الروائي جيدا بهذا التراث خفيه وباطنه حتى يتواصل مع مختلف الأزمنة، فالزمن بالنسبة للمستلهم للتراث "يمثل تجربة حية وتاريخا من التداخلات، والتفاعلات والاستمرارات، أي ننظر إلى شتى أشكاله وصوره كما تتجلى في الواقع والوجود والذهن".[2]

لقد تأثرت الرواية المغاربية المعاصرة بالمعالم التراثية بحيثياتها سواء كانت أحداثا أو شخصيات تاريخية أو نصوصا سردية أو شعرية أو دينية، ترسبت في وعي أو لا وعي الروائي المغاربي، فكانت دافعا قويا لحفظ الهوية واثبات الأصالة، ورغبة ملحة للعودة إلى التاريخ المجيد والحافل بالأحداث والعادات والتقاليد، ومختلف الثقافات التي ترفض التبعية وتؤكد على الأصالة وسؤال الهوية إثباتا للذات العربية.

وعليه "كشف محمد طرشونة في عناوين بعض الكتب للكاتب التونسي عز الدين المدني الأول بعنوان "خرافات"، والثاني بعنوان "من حكايات هذا الزمان"، والثالث بعنوان "العدوان"... أول ما يبرز من عناوين هذه المؤلفات أن صاحبها يسم البعض منها بأسماء أجناس أدبية معروفة في التراث العربي: خرافات، حكايات، أحاديث، قصص، وهذا النوع من التأصيل مقصود ومناسب لما ذكره المؤلف من وجوب إنقاذ ما يمكن إنقاذه من متاحف التراث وتوظيفه في الإبداع المعاصر، ولا يتعلق الأمر بمجرد مصطلحات أدبية

---

[1]– فلسفة بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ص 90.

[2]– سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 29.

بل يتعداها إلى طرق في السرد تراثية ومضامين وقصص تراثي معروف المصادر مثل: "ألف ليلة وليلة" و "العقد الفريد" و "فتوح البلدان".[1]

في حين إلى جانب الرواية التونسية نجد نظيراتها الرواية المغربية والتونسية، فقد عبرت وأزهدت في استلهامها للتراث الثقافي والمراحل التاريخية المتأزمة، "فهو يقترب بدل ذلك بالرغبة في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع، وبالإيديولوجية، من منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها، وهذا يشكل نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفا وتصورا وبين الاشتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيرا وموضوعا في الآن ذاته".[2]

إن المزج بين النص الروائي بجمالياته الإبداعية والتوظيف التاريخي بإيديولوجياته المختلفة يثبت خصوصية النص الروائي المغاربي المعاصر، فيشكل بنيات نصية قائمة على الانفتاح والحوار، حيث تعد الرواية المنبع أو المستودع الذي يستخرج من خلاله المغاربي كينونته الضائعة مستغلا مختلف الأشكال السردية التراثية.

خامسا: الرواية والتراث السردي:

تمثل الرواية عموما نقلا لأحداث وشخصيات ووقائع واقعية كانت أم خيالية محددة بزمان أو مكان أولا، فهي جنس أدبي قائم بذاته يرتبط بالسرد أو فن الحكي تمتد جذوره منذ القدم، بدءا من النادرة والأسمار مرورا إلى فن الحكاية، فهي نشاط يصوغ قضايا المجتمع ويعطي صورة حية للمتغيرات التي تحدث فيه بآلامه وآماله وتطلعاته المستقبلية حيث أصبحت الرواية في العصر الحديث فن إبداعي محبك ومسبوك بوعي فني ومخزون دلالي مكثف، متجاوزة النمطية التقليدية ومنزاحة إلى التفكيك والهدم بهدف إعادة البناء، معتمدة على تقنيات وأشكال سردية جديدة، حيث ظهرت الرواية الخرافية والغرائبية

---

[1]– محمد طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف...، ص 120.

[2]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص 43.

والأسطورية والتاريخية، متخذة المعالم التراثية المخزنة في الضمير أداة حية لخدمة النص الروائي وضمان ديناميته، وفق عنصر الحكي، وفي هذا الصدد يقول رولان بارت: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أم كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ، والمأساة والدراما والملهاة والإماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات".[1]

لقد ترك لنا العرب كما سرديا هائلاً، فللسرد جذوره الممتدة في التراث العربي القديم، واستمر إلى العصر الحديث، حيث لم يستعمل العرب المحدثون التراث من محض الصدفة وإنما هناك أسباب عديدة، فلا ننكر بأن هناك توظيف لا شعوري للتراث باعتبار مترسب في ذاكرة الشعوب، كما أن هناك أسباب أخرى تتم على توظيف واع له، منها: النكبات والخيبات الكبرى التي تعرض لها العالم العربي، حيث شكلت هزيمة فكرية وحضارية وأصولية هزت الكيان العربي وجردته من أصوله، وحطت من شأنه أمام الآخر المهيمن، مما استدعى إلى شحذ الهمم لمواجهة الفكر الغربي، خوفا من الذوبان في ثقافته وحضارته، فلجأ إلى استلهام التراث حتى يؤكد الذات ويستعيد الهوية الضائعة.

وعليه فقد "اعتمدت الرواية العربية على التراث، وتلاقحت مفرداتها مع مفرداته، يعينها في ذلك الكم الهائل من المورثات السردية العربية التي اعترف الغرب بأهميتها قبل أن تأخذ منه وقد تنوعت أشكال علاقة الرواية مع التراث منضوية تحت شكلين، الأول بقصد والثاني دون قصد، فلجوء الكاتب للطريقة الأولى نتيجة لحاجة الكاتب للتعبير عن أشياء كثيرة قد لا يملك الجرأة على ذكرها، فيعمد إلى قصص التفكه والسخرية مستعينا بـــ (ألف ليلة وليلة) لنقد مجتمعه، والثاني كون هذا الموروث حتمي الظهور في كتاباتنا

[1]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص 19.

يضاف إلى مسألة القصدية، فنجد أن هذه العلاقة بين التراث والرواية تحولت من رابطة سطحية شكلية إلى رابطة حتمية لا غنى عنها".[1]

بناء على ذلك فقد "تجلت الألوان التراثية في شكل الرواية ومضمونها، وكان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة، والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية، فخضعت لغة الرواية للسجع، وكثرة المترادفات واللغة الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق".[2]

كما صرح سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي على تواجد التراث السردي القديم داخل النصوص السردية الحديثة، في قوله: "كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي القديم".[3]

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بضرورة ملائمة النص التراثي القديم مع النص الحديث وتنسيقه بطريقة محكمة وواعية، حيث يتبادر إلى أذهاننا إشكال حول إمكانية دمج النص القديم مع النص الروائي المعاصر، فالإشكال المطروح: كيف دمج الروائي المعاصر هذه النصوص التراثية، سردية كانت أم غير ذلك، داخل النص الروائي العربي مع أنها نصوص قديمة؟.

وتظهر الإجابة على هذا الإشكال من خلال تحديد سعيد يقطين "لأوجه هذه العلاقات الكائنة في كتابة الرواية والتراث السردي وتمثلت من شكلين هما:

---

[1]– حسن علي مخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010، ص 24.

[2]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 07.

[3]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992م، ص 05.

1- "الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع، وما شابه هذا، كما نجد في رحلة ابن فطومة ورسالة في الصبابة والوجد وتغريبة بني حتحوت والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وحدث أبو هريرة قال..." [1]

ويضيف يقطين قائلا: "وحضور النوع القديم في الرواية، كما يمكن أن يتجسد على صعيد كلي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى على صعيد جزئي، وعديدة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مناصات تاريخية أو دينية أو سردية.... متضمنة في الرواية، ونلاحظ كون هذا الشكل هو المهيمن.

2- الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكتاب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص".[2]

من خلال هذا التصور نلاحظ أن الرواية المغاربية أنجبت بعد مخاض صعب المراس تراثا عريقا أثبتت من خلاله حجم الوعي الحضاري والثقافي الذي يهدف إلى البحث عن الهوية والكينونة العربية لخدمة الحاضر وفق صياغة جديدة "لأن التراث ما هو في الحقيقة إلا نظرية للعمل وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان، وليس التراث متحفا للأفكار يضم في طياته بريق

---

[1]-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ص 05.

[2]- المرجع نفسه: صفحة نفسها.

الذهب والألوان، بل هو حضور مكثف للواقع وللحس التاريخي، بكل ما يشمل عليه من رموز خالدة وأساطير خارقة، وتاريخ حافل بالمثل والقيم السامية". [1]

كما عبر الفيلسوف "بول ريكور" على أن حيوية وتجدد واستمرار النص لا يتم إلا بفضل توظيفه الروائي للتراث داخل النص إذ هو نشاط إبداعي، حيث يقول: "لا ينبغي فهم التراث على أنه نقل جامد لركام لا حياة فيه بل يعني على العكس، وصف التراث بكونه نقلا حيا لإبداع يمكن تنشيطه دائما بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكارا إلى التأليف الشعري".[2]

إن إحياء النص التراثي داخل الرواية حتما يدعو إلى روح التأمل والكشف فهو يثري ذهن القارئ بنشوة دلالية تنساب داخل النص الروائي، ومن المعلوم أن كتاب الرواية المغاربية خصوصا قد نجحوا في توظيف التراث وتأثيره على وجدانهم وأذهانهم حيث تم دمج التراث بطريقة مقننة وفنية إبداعية "لأنهم التزموا الوعي الفني في التعبير عن مجتمعاتهم، فحققوا الأصالة لأعمالهم لأنها تعني الصدق الأدبي والفني بكل ما يريدون كتابته وصياغته، والربط بين ما يكتبونه والعصر الخاص به، وبين ارتباطه بالتراث والموروث بطريقة تشعر القارئ أنه يقرأ جديدا".[3]

ومن المعروف " أن هموم الإنسان المعاصر وحيرته في حياته المعيشية قد وجد ما يمثلها ويشابهها في عالم الحكايات الخرافية، وعن كل ما كان يشغل فكر الإنسان القديم، وفي البحث عن إجابة مقنعة لحيرته وهمومه في هذا الكون".[4]

كما تتمظهر الصلة المباشرة بين التراث والخطاب الروائي من خلال عنصري الحكاية والبطل، فالأول تتمثل في تأكيد الروائيين العرب على استفادتهم من حكايات

---

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 36.

[2]– فلسفة بول ريكور : الوجود والزمان والسرد، ص 104، "مأخوذة من الهامش".

[3]– حسن علي مخلف: التراث والسرد، ص 23.

[4]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 31.

الأجداد والجدات من خلال الحديث على عنترة وسيف بن زي يزن وعلى بن أبي طالب وأبي زيد لهلالي ويرهم، حيث يخوض الروائي الحديث عنهم، لمظهر أخر للصلة بين التراث والرواية، فيظهر ذلك من خلال دور الأسطورة والأشكال التراثية للتمهيد للبطل الروائي سواء كان إنسان أدبي أم بطل خرق يواجه قوى الطبيعة وتمظهراتها، عاكسا مال ولام المجتمع، ففي العصر الحديث غيرت صورة البطل الروائي فأصبح يسمى بالبطل الإيجابي الذي يتجاوز عالم المثل الميتافيزيقي إلى العالم الطبيعي الواقعي يدافع عن الجماعة تحقيقا للعدل، ثم يدمج الروائي تلك الأشكال التراثية القديمة مع مظاهر الحياة الواقعية ويضفي عليها لمسات فنية جمالية، حيث يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآه في البداية وورثه عن أجداده فهو متأصل في ذاته وراسخ في وجدانه، لذلك يستعيد التاريخ ويقرأه ليجسد موقفا منه حسب متطلبات الحاضر والمستقبل.[1]

إذا فالرجوع إلى التاريخ يهدف "للكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم التي تحكمه حركة التاريخ الدائبة".[2]

وما يمكن الإشارة إليه أن توظيف التراث داخل الخطاب الروائي لا يقتصر على التراث السردي القديم فحسب، وإنما يتعداه إلى الموروث التاريخي والصوفي والموروث الشعبي بما يحمله من عادات وتقاليد وثقافات مختلفة، مضافا إليه الخارق (الأسطوري).

من خلال ما سبق فقد غدا انفتاح النص الروائي وتجاوزه للبنى القديمة القائمة على دراسة الأنساق الداخلية للنص في بنيته المغلقة، تحديا عميقا لكتاب الرواية المغاربية حيث أصبح النص يحمل جملة من الطاقات الإبداعية المنتجة من خلال أبعاده الخفية التي تنمي مهارة التلقي والتأويل للكشف عما يبثه النص من مؤثرات تراثية، ثقافية وفلكلورية وتاريخية وأسطورية.... تعد من أهم الركائز التي تصبغ على النص جماليته الفنية، وذلك بمعرفة العلاقات النصية وخلفياتها تحت مسمى "التناص".

---

[1]– ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا،ص 31.

[2]– حسن علي مخلف: التراث والسرد، ص 25.

حيث كان استلهام الإرث العربي والإسلامي والعالمي تمهيدا نحو التوجه إلى نظرية التناص في الرواية العربية والغربية عموما ومنها المغاربية بعدها وسيلة تؤدي إلى التحاور مع الأمم وتقرب ثقافاتهم وآدابهم من خلال تداخل النصوص مع بعضها في أي عصر كانت، فإذا تداخلت مع نصوص معاصرة فهي تناصا، أما إذا تداخلت مع نصوص قديمة فتعد من التناص التراثي.

انطلاقا مما سبق يتبين أن الرواية المغاربية المعاصرة تصبو إلى "نهوض الكتابة الروائية على صراع ثابت بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية، وهو صراع يفتح الأفق الروائي أمام المزج والخلط بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات، وبهذا تخترق الكتابة انغلاقيتها حول "الوهم المرجعي" ذي البعد الأحادي (الواقع، التاريخ، الذات، المجتمع)، وهو بعد موضعي يحتويه مبدأ المحاكاة بما هي إعادة إنتاج للخارج نصي بطريقة آلية، أما مظاهر هذا الانفتاح الروائي فتتخذ من التركيب و "التناص" l'intertextualité استراتيجية نصية لتوسيع المنظومة الإحالية للكتاب وإغناء إنتاجيتها النصية من الداخل".[1]

لذلك فقد أولى النقاد الغرب والعرب أولوية وأهمية كبرى للتناص كظاهرة تفتح مجالا واسعا للانفتاح والتعدد، لذا سنخوض ضمن بحثنا الموسوم بـــــــ:**المؤثرات التراثية في الرواية المغاربية المعاصرة**، بالحديث على استلهام الروائي المغاربي للأشكال التراثية في ضوء ظاهرة التناص "التعالق النصي" مع نصوص تراثية، يجسدها الروائي ويمزجها داخل الفضاء التشكيلي للرواية.

[1]– محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 65.

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

وهكذا "كان التوجه إلى الخطاب التراثي ناجحا، لغنى تراثنا العربي وتنوعه بتنوع المناطق العربي والمغربية وتوزعه بين خطاب تراثي شفاهي وآخر مكتوب، جعل الرواية تنفتح على آفاق واسعة وفضاءات رحبة، همها ليس الاحتفاء بالتراث وإنما إعادة توظيفه لاكتشاف طاقاته الفنية واستثمارها، ولجعله موقفا ورؤيا للعالم عبرها يكشف الروائي عن قضايا متعددة".[2]

[1]– منصوري سميرة: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد ل م د، إشراف : عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، 2016–2017، ص 39.

[2]– بديعة الطاهري: ملامح اشتغال التراث في روايات "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع4، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جانفي 2009، ص 29.

الفصل الأول

التناص في الدراسات النقدية

1- ماهية التناص:

2- التناص في الدراسات العربية الحديثة.

3- التناص عند النقاد والدارسين العرب القدامى.

4- التناص في الدراسات النقدية الغربية.

الفصل الأول: التناص في الدراسات النقدية.

1-في ماهية التناص:

تمهيد:

بعد أن كان النص يتميز بالانغلاق والانعزال على كل ما هو خارجي، وباعتباره بنية محدودة يحمل في طياته ما يفسره، ما يغني الباحث في نظر البنيويين عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه، ليصبح النص بعد البنيوية نصا منفتحا على التعدد بناءا على أصوات لنصوص سابقة، ما جعل منه فضاءا لا متناه من التأويلات والتأملات، تحت مسمى "التناص" "l'intertextualité".

إذ يعد هذا الأخير من أهم القضايا النقدية التي أغنت النصوص الأدبية وفتحت للنقاد والدارسين آفاقا واسعة للبحث والتحليل، حيث صرح لوران جيني بأهمية المصطلح من خلال انطلاقه من فكرة مفادها: "أن العمل الأدبي خارج "**التناص**" يصبح ببساطة غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك البنية في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها، وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق."[(1)]

وبناءا على ذلك يصبح " التناص هو النسيج الداخلي غير المرئي أو الخفي للنص، وليصبح المهاد الثقافي المشترك بين النصوص من ضرورات إنتاج النص الأدبي كما يصبح من ضرورات استقباله أيضا، أي أن التناص في هذا التصور يمثل ضربا من آلية لغوية مشتركة بين الكاتب أو القارئ قادرة على تقديم التأويل التفسير أوهي نوع من آلية تفاهم نوع سردي بينهما لاستيعاب النص."[(2)]

[(1)]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص94.

[(2)]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009، ص08.

التناص ظاهرة نقدية حديثة استرعت اهتمام النقاد العرب القدماء والمحدثين الذين محصوا لهذه الظاهرة وقاموا ببلورتها من خلال ترجمتهم للدراسات الغربية واستفادتهم منها، حيث فسحت الطريق للدارسين العرب لأجل تكملة ما بدأ به التراث النقدي العربي حول التناص، الذي جعل النص متنوع الثقافات ما يستنفذ مخزون القارئ ونتاجه الفكري والمعرفي للكشف على الغزير المعرفي الذي يحمله النص.

مفهوم التناص:

أ-**لغة:** يعود أصل كلمة تناص من" نص، نصا على الشيء: رفعه وأظهره، وفلان نص: أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده، والنص: مصدره وأصله أقصى الشيء الدال على غايته، أي الرفع والظهور والتناص ازدحام القوم"[(1)].

و" ناص غريمه: استقصى عليه وناقشه، وهي مأخوذة من المادة "نصص: ونص المتاع: نصه، وغريمه ناصه: استقصى عليه، انتص الشيء ارتفع واستوى واستقام. وتناص القوم: ازدحموا."[(2)]

إذا فالتناص لغة هو: "الرفع والإظهار والاستقصاء، والمعاني الواضحة والمناقشة في الشيء، وهو أيضا الاستواء والاستقامة، وأخيرا هو الازدحام والتجمع."[(3)]

ب-المفهوم الاصطلاحي للتناص: تعددت التعريفات وكثرت المفاهيم حول مصطلح التناص لدى الباحثين والنقاد وتنوعت وجهات النظر لديهم، إذ عرفه كل باحث حسب توجهاته ومعارفه لكنهم اتفقوا حول نفس المعنى، فهو لا يخرج عن كونه " مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار في ما بينها، وقد حدده

---

(1)- أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص472، نقلا عن: يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعة وأنماطه، حسان بن ثابت، دار قانة، الجزائر، 2008، ص12.

(2)- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار العودة، ج1، ط1، إسطنبول، 1989، ص926، نقلا عن: يحيى بن مخلوف: التناص، ص12.

(3)- يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت نموذجا، دار قانة، الجزائر، 2008، ص13.

باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال (باختين، وكريستيفا، آرفي، ولورانت، وريفاتير، وتودوروف، وروبرت شولز...)عن جانب النقد الغربي المعاصر، ومحمد بنيس، وعبد الله الغذامي، ومحمد مفتاح...) عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا للمصطلح."[1]

وباعتبار التناص ظاهرة نقدية استرعت اهتمام النقاد في العصر الحديث فهو في "مفهومه الحداثي مصطلح نقدي، وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية يتشربها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية، ولقد استخدم النقاد المعاصرون مصطلح "التناص" كأداة إجرائية لنقد النصوص، حين أصبحوا يتناولون النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد"[2]

وبذلك أصبح التناص النافذة التي تطل على مختلف المشارب الثقافية للمجتمعات بتاريخها ومعتقداتها وأبعادها الإيديولوجية، فتعاملوا مع النص على أساس أنه نشاط فكري جمالي بفضل فنية المزج بين التراث وتقنيات الحداثة وبراعة صياغتها داخل المتن النصي.

ويفيد مصطلح التناص: " معنى التشارك والتحاور بين النصوص وصياغتها في ثوب جديد، "[3] كما يؤكد جيرار جنيت: " أن النص قل ما يرد " عاليا " بمعنى مستقلا بذاته أو منغلقا على ذاته لا يتداخل معه على نحو ملفوظات أخرى منها ما يحيط به إحاطة في متن نفسه ومنها ما يكون واقعا خارج المتن لكنه رغم ذلك يتكلم عنه ويتعالق

---

[1]- جمال مباركي: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص38/37.

[2]-المرجع نفسه:ص118.

[3]- أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، ص22.

معه بطريقة ما "[1] حيث يبين جنيت إلى أن هناك نوعان من التناص تناص داخلي (في متن النص) وتناص خارجي(خارج المتن).

لقد تمكن مصطلح التناص أن يخترق النصوص الإبداعية ويدخل حيز التطبيق الفعلي، حيث كتب له الذيوع والانتشار بفضل تلك النصوص المتناصة التي" تولد بعضها بنسب ودرجات متفاوتة في الاستحضار أو الاتكاء على المعاني بحكم المشتركات الثقافية والهموم الإنسانية، فضلا عن أن الكلمة التي تستحضر في سياق جديد تبقى تحمل معها وهجها القديم قبل الاستحضار والتوظيف الذي يزيدها دلالات ومعاني جديدة "[2] ، ومن ثم وصف التناص " بأنه تفاعل لساني حميمي بين أمس مضى، ويوم أتى، بين الآخر الغائبوالأنا الحاضر، بين نص انتهى، ونص بصدد الولادة."[3]

يحمل النص عموما جملة من الطاقات الإبداعية التي يكتنزها على شكل حشد من المعطيات الاجتماعية والثقافية، والخلفيات الفكرية والعقدية والتاريخية المحملة في ذهن المبدع لذا يعد حسب رأي **ليتش** " ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات... المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة تهيج، وهو حتما نص متداخل(Intertext)، لعالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده."[4]

---

[1]- Gérard, Genette, seuils ; Ed. Seuils, paris, 1787, p321. نقلا عن: أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، ص22.

[2]-محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2017، ص35.

[3]- عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص05.

[4]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الأسكندرية، 1998، ص15.

ثم يؤكد عبد الله الغذامي أن النص: " يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية ".[1]

ينفي ليتش سكونية النص بل يعتبره في نشاط دائم يشكل عملية تواصلية بين خطاب الكاتب نفسه وخطاب الآخرين من المبدعين، ليحدث تفاعل وتحاور بين النصوص من خلال تداخلها مع بعضها البعض، فيصبح النص يدور في حلقة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ويكاد يتفق أصحاب التناص في الحداثة الغربية " أن باختين**Bakhtine**أول من وضع هذا المفهوم في العشرينات من القرن الماضي، لتتبناه لاحقا جوليا كريستيفا**Kristeva** في الستينات من القرن نفسه، معرفة إياه بصفته: " تبادل النصوص permutation في فضاء نص ملفوظات كثيرة مقتبسة من نصوص أخرى تتقاطع ويبطل أحدهما مفهوم الآخر."[2]

وحسب ما هو متعارف عليه في الكتب النقدية والمتداول على أفواه النقاد أن الفضل في بلورة مصطلح التناص بشكل نهائي يعود إلى البلغارية جوليا كريستيفا مستندة على آراء باختين الذي تكلم عنه تحت مسمى "**الحوارية**."[3]

يعد التناص عنصرا جوهريا في تشكيل النصوص الإبداعية، لذلك حفلت كتب البلاغة والنقد بالحديث حول هذه الظاهرة النقدية فتعرضوا له بالدراسة والتمحيص، إذ أدركه النقاد العرب القدماء وتعرض له النقاد الدارسين الغربيين والنقاد العرب في العصر الحديث، فتناولوه تنظيرا وتطبيقا، هذا ما سنجود بالحديث عنه في الصفحات الآتية.

---

[1]-عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر: ص16.

[2]- عبد الجليل مرتاض: التناص، ص13.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

2-التناص عند النقاد الدارسين الغربيين:

تعمق النقاد الدارسين الغربيين بالبحث في ظاهرة التناص وأولوه بالغ الأهمية نظرا لمكانته داخل النص الأدبي، حيث يعود " الفضل في بلورة هذا المصطلح إلى الباحثة البلغارية" **جوليا كريستيفا**" التي وجدت الأرضية ممهدة بجهد **(ميخائيل باختين)** الذي عرفه ووضع قواعده في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة. لكن دون أن يذكر الاسم المعروف به حاليا"[1]

و كان ذلك " منذ أن جاءت الحوارية **Dialogisme**على يد الباحث الروسي ميخائيل باختينMikhail Bakhtine كرد فعل على انغلاق النص، والمصطلح وآلياته في تغير وتطور، مستمرين، فقد اتكأت " جوليا كريستيفا " Julia Kresteva على آراء وأفكار هذا الباحث، وأتت بمصطلح التناص« intertextualité»[2] ، وكان ذلك في " أبحاث لها أنجزت ما بين سنتي (1966/ 1967) وصدرت في مجلتي: تيل كيل **tel-quel** وكريتيك **critique** وأعيد نشرها في كتابها سيميوتيكsémiotique ونص الرواية le texte de romanوكذلك في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختينbakhtine- mikhail عن شعرية ديستويفسكي حيث انبثق مفهوم التناص الذي اقترحته " جوليا كريستيفا في الخطاب النقدي في نهاية الستينات وفرض نفسه بسرعة كبيرة، إلى الحد الذي أصبح معبرا إجباريا لكل تحليل أدبي"[3] ، إذ يمثل التناص بالنسبة إليها" تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخرى."[4]

(1)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية، أنموذجا، ص119.

(2)- عصام حفظ الله حسين واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1431ه/2010، ص15.

(3)-ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012، ص12.

(4)- عصام حفظ الله حسين واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ص 15.

إن هذا التقاطع والتمازج بين نص سابق وآخر لاحق يولد دلالات متعدد متجاوزة تَوحد المعنى، فأصبح النص في نظر كريستيفا" لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويل، والنفي، أو الهدم، وإعادة البناء."[1]

تمكن النص عموما بفضل التقاطع مع نصوص سابقة أن ينفلت من قبضة الانغلاق، فأصبح ذا بعدا تفكيكيا مقوضا للبنية النصية ليعيد إنتاج النص وتوليده، وبالتالي يتمخض التناص بجميع أشكاله وأنواعه ومستوياته التي يتنفس بدورها النص ويشكل عوالما وفضاءات لا متناهية من التأويلات، من خلال فتح أفق التعدد والتنوع للنص الأدبي ليحل محل الانفتاح والتجدد.

بناءا على ذلك تعد " جوليا كريستيفا الأولى التي اهتمت بمصطلح التناص، وتنفي بذلك مقولة النص المغلق عند– البنيويين – ليكون بديلها النص المفتوح، حيث استطاعت استبدال مصطلح الحوارية عند **باختين** بمصطلح التناص ولذلك جاء قول **رولانبارت:** "نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص: وهي الممارسة الدالةsignifiant practice، الإنتاجيةproductivité، التدليل signifiance، النص الظاهر pheno-text، النص المولد geno-text، التناص intertext "[2].

انطلاقا من هذا التصور للتناص وبفضل هذه الإنتاجيات المصطلحية " استطاعت كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، والرؤية

(1)–عصام حفظ الله حسين واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ص15.

(2)–يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنماطه وأنواعه، حسان بن ثابت، ص18.

الاجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومشيدة في الآن نفسه شعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن"[1].

نحاول من خلال هذه الدراسة عرض مفاهيم التناص المختلفة لدى جملة من النقاد الغربيين الذين نصبوا أعينهم صوب هذه الظاهرة النقدية، حيث كانت الدراسات الغربية هي المهاد والمنطلق لتأسيس نظرية التناص كتقنية علمية عملية قائمة بذاتها تنقض النص من قوقعة الانغلاق، إذ بفضل مجهوداتهم " أصبحت مقولة (التناص) نظرية النقد المعاصر ومحورا لجل الدراسات والبحوث النقدية الغربية، حيث بذلت جهود كثيرة في تحديد مفهوم هذا المصطلح (التناص) وتطبيقه على الخطاب الأدبي القديم والحديث منه، ونال الحظوة من قبل: ريفاتير، لورانت، سولر، وجاك دريدا، وكذلك جون كوين في كتابه (الكلام السامي)، ورولان بارت في كتبه ومقالاته (S/Z) 1970 ولذة النص 1973،....كما حظيت هذه الدراسات التناصية باهتمام جيرار جنيت في كتابه " جامع النص " و" عتبات " وتودوروف في كتابه " نقد النقد " و" الشعرية" وباختين في كتابه (دوستيوفيسكي) وجوليا كريستيفا في تلك المقالات التي كتبتها في مجلة (تيل كيل) ثم جمعتها في كتابها (السيميوطيقا).. ثم أعطت لهذا الدرس عناية أكثر في كتابها (علم النص). "[2]

بناء على ذلك لم تتوقف دراسة مصطلح التناص لدى الناقدة جوليا كريستيفا " بل توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على الرغم من تعددية المسميات، فهو تخارج نصي لدى " يوري لوتمان " وتحويل أو تمثيل عند " لوران جيني "، أما "جيرار جنيت" فقد أطلق عليه تسمية التعالي النصي أو التداخل النصي"[3].

---

(1)- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص19.

(2)-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص131.

(3)- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، اليرغوثي أنموذجا، ص20.

إلى جانب ما سبق توسع الناقد الشهير " **ميشال فوكو** " في مسألة التناص في كتابه " نظام الخطاب، إذ يطور مفهوم" **بارت** " عن نظرية القارئ، مشيرا إلى أن الكاتب والنص يمر بثلاث حالات ومراحل تتفاعل معها لإثراء النص وإعادة إنتاجه فيقول: فالخطاب ليس سوى لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة "[(1)].

يقصد ميشال فوكو أن الخطاب يمر بثلاث مراحل تتمثل في الكاتب (منتج النص) والقارئ (المرسل إليه) ولعبة تبادل وتداول بين أفراد المجتمع، وهذا يدل على أن عملية تكوين النص وإنتاجه هي عملية معقدة تمر بمراحل، فالنص هو حصيلة ثقافية تبدأ من المجتمع وتنتهي إليه ما يساهم في تشكيل النص وقراءته وتداوله، كما يؤكد في مقولة أخرى في تقديمه لمفهوم التناص" أنه لا وجود لما يتولد من ذاته، بل لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة "[(2)]،أي بحضور فضاء واسع من الخلفيات الفكرية والحضارية للأديب التي تسهم في توليد النص الأدبي.

أما " **ريفاتير** " فالتناص عنده، هو " إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية سبقته أو تليه "[(3)]، وهنا يحصر ريفاتير التناص عند المتلقي فهو يمثل البؤرة التي يمجدها ريفاتير حيث بفضله يتم الرجوع إلى الأعمال الأدبية التي استقى منها الكاتب مادته لينقل ثقافة الكاتب ويمنح النص الأدبي طاقة متجددة ومنتجة.

ومن المتفق عليه " كانت سنوات 1979- 1982 الغنية بالإصدارات شاهدا على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج، خاصة مع أعمال " ريفاتير " الثرة:

- إنتاجية النص 1979

[(1)]- أحمد الرعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000، ص15.

[(2)]-حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أ نموذجا، ص21.

[(3)]-يحيى بن مخلوف: التناص مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص20.

- التعالق النصي 1979
- أثر التناص 1979
- سيمائية الشعر 1982"[1].

إن التناص حسب ميشال فوكو " هو التقنية والمنهل الذي يعبر خلاله القارئ ليفك مغاليق النص، كما "أشار لمفهوم التناص واستعمله كمرتبة من مراتب التأويل "[2].

ونجد الناقد **مانجينو**" في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم، ويحدد مصطلح التناص بأنه: مجموع العلاقات التي تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله "[3]ويضيف الباحث " إلى توضيح مسار هذا المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، إن كلمة تناص تشذ عن أي إجماع غير أن هذه التغيرات في التعريف لا تحرمها من وظائفها النقدية، ويحاول تحديد هذه الوظائف النقدية كما يلي:

1- فكرة النص كقابلية تناصية..

2- إن النص باعتباره تناص أصبح مادة أبستيميةEpistémique من إبستيمولوجيا متعلقة بالمعرفة...

3- إن فكرة التناص ترفض انغلاق النص...

4- إن فرضية الحقل التناصيChamp Intertextuel سمحت بالحد من عملية تقليص الممارسة الرمزية " البراكسيس" ومن الحكم العسفي المنطلق من "بنية تحتية" اقتصادية مزعومة.."[4]

---

(1)- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ص21.

(2)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص98.

(3)- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ص21.

(4)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص98-99.

ثم يخلص مارك أنجينو إلى القول: "إن المسألة ليست في معرفة " ماذا نعني بالتناص؟، ولكن لأي شيء يصلح أو يستعمل؟ وهذا بدوره مرتبط بملاحظة تاريخية وهي أن كلمة " **تناص** "هي مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفة البنيوية "(1).

في حين نجد مساهمة الناقدة الشهيرة **يوريلوتمان،** " إذ حولت الجدل الدائر حول هذا المفهوم النقدي الحديث من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي على نحو مرتبطا بعلاقات غير نصية، اتضح معها أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا إنما يدخل في تعالقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة "(2).

يتقاطع تعريف " يوري لوتمان " للتناص مع التعريفات السابقة، حيث جعلت النص بنية منتجة تشترك معها سياقات تاريخية وثقافية، تساهم مجتمعة في بناء النص، كما سارت على نفس منوال" ميشال ريفاتير " الذي اعتبر النص مرتبة من مراتب التأويل، من خلال التنويه لدور المتلقي في العملية التأويلية.

أما " **رولان بارت** " فقد طور مفهوم هذا المصطلح " حيث يقول في مقالته المعروفة (من العمل إلى – الكتابة – إلى النص form to text أن النص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... وكل نص الذي هو تناص مع نص آخر ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص، فالاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة (المصدر) ولكنها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات تنصيص "(3).

إن أم شيء ركز عليه رولان بارت هو الاقتباسات التي يوظفها المؤلف سواء بطريقة صريحة أو ضمنية يستحضرها القارئ للنص المنتج، إذا فالتناص يستخدمه المبدع

(1)– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ص99.

(2)– عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ص20.

(3)– أحمد الرعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية، وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، ص12.

في حين يستخرجه القارئ بالرجوع إلى تلك الخلفيات النصية القديمة والحديثة التي تتوارد في النص بطريقة ضمنية لينقل القارئ ثقافة الكاتب والقارئ في نفس الوقت، كما تبرز حذاقته في الكشف عن عباءة النص.

يتجسد رأي " رولان بارت" من خلال إبرازه للتفاعل والتمازج بين النصوص والذي يساهم في نسج النص الأدبي " أن التناصيl'intertextuel الذي يجد نفسه في كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بـــأي أصل للنص: البحث عن ينابيع عمل أو عما أثر فيه، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة، عديمة السمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: فهي اقتباسات بلا قوسين.[1]

بناءا على ما سبق نلاحظ أن التناص قد بدأت تتضح معالمه مع بارت حيث نظر إليه من جوانبه الدقيقة، خاصة " عندما عزل المؤلف عن النص وربط بين نظرية النص بوصفه سيدا يستدعي إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى أو من سياقات أخرى يشير إليها... فالتناص استجلابات لا شعورية عضوية ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي، فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا محاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج. "[2]

لقد تناول الكثير من الباحثين الغربيين لنظرية التناص، فصاغها كل واحد حسب وجهة نظره بالرغم من أنها تصب حول مفهوم واحد ومصطلح واحد، إلى أن جاء الناقد

---

[1]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، دار النماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص16.

[2]- رولان بارت: نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، ص 38، نقلا عن عبد الفتاح داود كاك: دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النقدية القديمة " دراسة وصفية تحليلية، 2015، ص18. الموقع الإلكتروني: site.iugaza.edu.ps 11/2017 pdf.

الفرنسي **جيرارجنيت** "الذي وضح منهجه وحدد معالمه، " فاعتبره نمطا/ جزءا واحدا من أنماط العلاقات عبر النصية "[1]، حيث صنف التناص كنمط من أنماط المتعاليات النصية.

يتصور جيرار جنيت " في كتابه أطراس 1982 أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار نصوص قديمة. "[2]

" ويمكن لهذه الازدواجية بين القديم والجديد (نص سابق/ نص لاحق) أن تتجلى في الصورة القديمة للطرس palimpseste حيث يكتب نص فوق آخر لم يمح تماما لكنه يسمح له بالرؤية"[3]، ثم يوضح كلمة طرس فيقول: " إنه رق صحيفة من جلد، يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبيينها وقراءتها تحته " [4].

ويثبت جيرار جنيت " أن الشعرية تكمن في هذه العلاقات عبر النصية، أو ما يسميه البعض التعالي النصي، وهو فئة مجردة تحيل، إلى كل ما يتجاوز نصا معطى، ويجعله ينفتح على مجموع الأدب، فأصبح التناص جزء من فئات محددة "[5].

إن الهدف الأسمى للتناص وإن كان لا يبدو ظاهريا هو إعادة إحياء التراث بدلا من اندثاره، خاصة في ظل التطورات الحديثة التي أنهكت الهوية والثقافة والفكر.

والجدير بالذكر أن آليات الاشتغال على التناص قد تطورت في العصر الحديث، حيث أصبح جزءا من النصوص يعيد تشكيلها فكرا ودلالة وإبداعا، إذ يسقط التراث

---

[1]- عصام حفظ الله واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، ص16.

[2]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي، أنموذجا، ص22.

[3]- سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، – الرواية والتاريخ–، تقديم: واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012، ص82–83.

[4]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي، أنموذجا، ص22.

[5]- عصام حفظ الله واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ص 27.

ومعطياته داخل النص، فيمتزج النص بعراقة التراث وبين المعاصرة لينسج خيوطا من صميم الرؤية المعاصرة [1].

يتجلى من خلال عرض مجموعة من المفاهيم والأفكار من طرف مجموعة من النقاد الغربيين أنه بالرغم " من صعوبة ذلك وتشابك النصوص غير أن جميع النقاد يجمعون على أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا لكنه يحمل آثار" traces" نصوص سابقة إنه يحمل رمادا ثقافيا"[2].

إذا يمكن القول أن التناص هو نتاج خزين معرفي للكاتب يحيل إلى ظروف تاريخية وفكرية تستوطن ذاكرته وتثبت ثقافته وسعة اطلاعه، فهو يمثل تراث عريق يحفر في ذاكرة الكاتب، ويصبغ على التشكيل النصي صبغة جمالية تنكه الخطاب الروائي خصوصا والأدبي بوجه عام.

أ-حوارية ميخائيل باختين: le dialogisme de Bakhtine

صدر كتاب ميخائيل باختين" **الماركسية وفلسفة اللغة 1929** باللغة الروسية ثم نقل إلى الفرنسية 1977. وقد قرأت (كريستيفا) الكتاب في نصه الأصلي وأعدت فيه أطروحة دكتوراه، تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي جاءت في الكتاب، ثم نشرت أطروحتها فيما بعد في كتاب بعنوان (نص الرواية)، مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحولة."[3]

تعد آراء باختين "بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور التناص، فقد جاءت آراؤه عن حوارية النص والتداخل بينه وبين نصوص أخرى كرد فعل على من قالوا بانغلاق النص فقد قام باختين بقلب العبارة الشهيرة (الأسلوب هو الرجل)

---

(1)-ينظر: عصام حفظ الله واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، ص27.

(2)-يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت، ص20.

(3)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص124.

إلى الأسلوب هو الرجلان"[1]حيــث أراد بــاختين بهــذه العبــارة أن يؤكــد بضــرورة وجود شخصين متحاورين في العملية التلفظية.

لذلك يرتبط مفهوم الحوارية " ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف ومنظر الرواية ميخائيل باختين (1988 – 1975)Mikhaïl Bakhtine، ففي كتابيه الوصفيين (عمل فرانسوا رابوليFrançois Rabelais والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي أثناء النهضة ومشاكل شعرية دستويفسكيDostoïevski، اللذان ظهرت ترجمتهما من نشر غاليمارGallimard سنة1970) تشكلت نظريته في الملفوظ وفي الحوارية. "[2]

تعتبر كتابات باختين حول الحوارية المنطلق والمهاد لتكون التناص، " فالتحديد الذي اقترحته جوليا كريستسفا هو قبل كل شيء مرتبط بتعليقاتها على أعمال باختين التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا، كريستيفا، في الحقيقة أقامت موازاة بين وضعية الكلمة التي تعود على الذات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت تكون موجهة للملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة "[3]، حيث اعتبرت النص هو تقاطع مع الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، فأصبح في نظرها " لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص التي يعيدها عن طريق التحويل، والنفي، أو الهدم، وإعادة البناء. "[4]

---

[1]- ينظر: فيصل غازي النعيمي: العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2010، ص233. وعصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ص15. نقلا عن: عيد الفتاح داود كاك: دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض الضايا النقدية القديمة، دراسة وصفية تحليلية، ص13.

[2]- ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص38.

[3]- المرجع نفسه، ص38.

[4]- عصام حفظ الله واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، ص15.

استطاع النص بفضل ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا أن ينفلت من قبضة الانغلاق، فأضحى ذا بعدا تفكيكيا لمبدأ البنية المغلقة هدفه الهدم وإعادة البناء، حتى يحمل سمة الانفتاح والإنتاجية.

عالج ميخائيل باختين إثر كتابه الماركسية وفلسفة اللغة العديد من المصطلحات منها مصطلح إيديولوجيم، فكانت هذه المصطلحات سبيلا لظهور مصطلح التناص الذي ذكر ضمن مصطلحي الحوارية وتعدد الأصوات بطريقة ضمنية، وفي 1966 ظهرت تسمية التناص بشكل صريح على يد كريستيفا، ونسب إليها منذ ذلك التاريخ مع اعترافها باستعارة المصطلح من باختين.[1]

وفي الحقيقة تعد " نظريتي (الحوارية) والرواية (متعددة الأصوات) مقدمة طبيعية لمفهوم التناص الذي لم يأت بشيء جديد على النص، وإنما جاء ليميط اللثام عن خاصية كانت مخفية أو مطمورة فيه، ومن ثم، فالتناص جاء كعنصر فعال لدفع دينامية القراءة والكتابة إلى أمام. "[2]

ويستند باختين إلى ضرورة وجود (حوار) في أي نص أو عمل ما إلى حضور دور المرسل والمتلقي في التفاعل اللفظي، " إن اللفظ هو فعل ذو جانبين، إنه محدد بطريقة متساوية من طرف اللافظ، ومن طرف ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا، هو إنتاج للعلاقة بين المرسل والمتلقي. "[3]

نفهم من خلال وجهة نظر باختين أن النصوص الأدبية المتداخلة تزخر بآفاق إبداعية وأنسجة دلالية تجعل عملية الخطاب ممكنة، حيث تمتزج البنيات النصية داخل بنية اجتماعية تجعل الخطاب ينفتح على سياقات خارجية منها (تاريخية، وفلكلورية، أسطورية...) يحددها القارئ الذي يفهم اللفظ ويحلل الخطاب، من هنا تتشكل العلاقة بين

(1)-ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص125.
(2)- المرجع نفسه: ص125.
(3)-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

اللافظ وهو المرسل وبين الذي يفهم اللفظ وهو المتلقي، ليصبحا في علاقة متساوية فكلاهما يعملا على تحقيق النص وتشكيل مقاصده.

"يعالج باختين مصطلح اللفظ énoncé على أساس أنه مجموعة من الدلائل والرموز والكلمات، وعلى أساس أنها ليست معزولة الآخر أو أنها خارجة عن إطاره: فكل لفظ هو مسكون بصوت الآخر، ويحر هذا باختين إلى تبني مصطلح (الحوارية) الذي يعممه فيما بعد على جميع التفاعلات الأخرى غير اللفظية أيضا، إذ أنه يرى أن التفاعل اللفظي l'interaction verbale أساس اللغة. والحوار يعد أهم أشكال التفاعل اللفظي وينبغي أن يفهم مصطلح الحوار في مفهومه الواسع، ولا يقصد بذلك (التواصل اللفظي المباشر) أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر، ولكن تواصل يجري على شكل تبادل للأقوال، أي على شكل حوار. "[1]

وفي نفس المقام أكدت جوليا كريستيفا حين سارت على خطى ميخائيل باختين تقول: "إن اللفظ الأدبي ليس معنا ثابتا بل هو تقاطع جملة من المجالات النصية، إنه حوار مجموعة من الكتابات: الكاتب أو المتلقي (أو الشخصية) مع السياق الثقافي الراهن أو السابق."[2]

وعلى هذا فإن الأساس الذي تقوم عليه الحوارية هو الحوار الذي يحمله الخطاب والذي يبرز بشكل فعال أثناء حضور لفظ متفاعل مع لفظ آخر يحاوره وفق سياق معين لتبيين مواضع التناص.

ومن ذلك يؤكد باختين على ضرورة وجود السياق بين المرسل والمتكلم أثناء عملية التحدث، " فرأى أن كل كلمة تملك وجهان بالنظر إلى علاقتها بمتحدث ومتلقي، وهذان

[1]-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص126.
[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الوجهان معا يمثلان السياق الذي تحدث فيه عملية التلفظ، والذي يشترط معرفة المتلقين به حتى تتم عملية التواصل. "[1]

إن عملية التواصل التي تفرض متكلم ومتلقي التي أكدها ميخائيل باختين هي تنويها لفعل القراءة والتأويل الذي تحدث عنه الفلاسفة الغربيين، فالنص لا نشاط له دونهما، " كما أن نظريته في الملفوظ، التي هي مركزية بالنسبة لتكون مفهوم التناص، توضح جيدا هذه الإرادة في التخلص من شكلانية صارمة، بالنسبة لباختين كل ملفوظ (سواء ينتمي إلى الأدب أم لا) هو متجذر في سياق اجتماعي."[2]

وفق هذا السياق نجده يؤكد أن كل عبارة ينتجها المبدع لا تبدأ من فراغ ولم تسلم من وجهات نظر سابقة، أي أن الموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب بداية الكلام أو أصله الذي ليس قبله شيء وإنما له سوابق أثرت الحديث عنه، وبالتالي هي فالألفاظ في نظره ليست بريئة من معطى سابق، فحسب باختين " كل عبارة حاملة بكلام مغاير، يسميها إلى حد لم تبق هناك عبارة متلقات بريئة من تلفظ سابق، موضوع خطاب متحدث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأول مرة في ملفوظ معطى، والمتحدث ليس هو أول من يتكلم به في الموضوع، إذا صح التعبير، تم التكلم به، تمت معارضته، تم توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنه الموضع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفترق فيه وجهات نظر مختلفة رؤى للعالم، توجهات، فالمتحدث ليس آدم الكتاب المقدس في مواجهة موضوعات عذراء لم تعين بعد، فيكون هو أول من يسميها. "[3] (ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللغوي غاليمار، 1984)

---

[1]-سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص60.

[2]-ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص33.

[3]- المرجع نفسه: ص34.

إذا فالنص في نظر باختين لا يسلم من وجود الآخر، الذي يشكل بدوره تفاعلات وتبادلات أثناء عملية التلفظ وهو عبارة عن نصوص سابقة تتوارد داخل النص، تعكس الخلفية الاجتماعية للمتكلمين.

إن تأكيد باختين على اجتماعية اللغة، يقودنا إلى ما يسميه " تعدد الصوت إذ لا يوجد قول أحادي، فكل أقوال تقال بوجود أصوات أخرى منافسة ومتضاربة، وقد كتب باختين الآتي:

إن الكلمة ليست شيئا ماديا، بل وسيطا متحركا ومتقلبا دائما من التفاعل الحواري ولا يميل أبدا نحو وعي واحد أو صوت واحد، فحياة الكلمة موجودة في انتقالها من فم لآخر، ومن سياق لآخر، ومن وحد اجتماعية إلى أخرى ومن جيل إلى آخر..."[1]

و" يبدو أن تأكيد باختين على الآخر يشبه تأكيده على تعدد الأصوات والخطاب مزدوج الصوت والحوارية ومجموعة من المفهومات..." [2]

انطلاقا من هذا فإن " الخطاب مزدوج الصوت، ومكانته القوية داخل الرواية الحوارية، تبدأ في الاقتراب من على ما يبدو من نظرية التناص التي يعتمد فيها كل قول على أقوال أخرى. "[3]

وضح باختين " أن تقسيم الخطاب حسب القواعد النحوية والصرفية يقوم على خطابين:

أ–خطاب مباشر: (discours direct) ب–خطاب غير مباشر: (discours indirect). وقد حاول أكثر ناقد تطبيق هذه المفاهيم في مجال السرد والقصة، ولكن يظل (باختين) رائدا في هذا الاتجاه، إذ أنه هو الوحيد الذي قال بالرواية متعدد الأصوات

[1]– جراهام آلان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2011، ص45.
[2]– المرجع نفسه: ص45.
[3]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(roman polyphonie) التي أرسى قواعدها أثناء قراءته ونقده للخطاب السردي عند (دوستويفسكي)."[1]

وعليه أتوصل بناءا على ما سبق أن كتابات باختين حول الحوارية وتعدد الصوت تمثل أساسا لمفهوم التناص الذي ينطلق من مبدأ التحاور والتفاعل ويقوم على مركزية الآخر، كما يساهم بدوره في فك أسر النص وضمان ديناميته بعد أن كان رهين الانغلاق البنيوي، لذلك عدت آراء باختين بمثابة الإرهاصات الأولى التي تشكل مصطلح التناص وإرساء منهجه.

ب-**جوليا كريستيفا والتناص:**

بعد أن هيأ ميخائيل باختين لنظرية التناص ومهد له الطريق، تأت جوليا كريستيفا لتضع التنظير المنهجي للمصطلح ليصبح نظرية علمية قائمة بذاتها، وذلك من خلال مؤلفها المشهور " علم النص "، فترى أن " الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسبطة لعملية كتابة علمية ما...إنها تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتتبني هي "[2]

وتضيف أيضا أن " التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه. "[3]

وفي حقيقة الأمر أن " التحديد الذي اقترحته جوليا كريستيفا Julia Kristeva هو قبل كل شيء مرتبط جدا بتعليقها على أعمال باختين Bakhtine التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا. كريستيفا، في الحقيقة، أقامت موازاة بين وضعية الكلمة التي تعود على الذات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت وتكون موجهة نحو

(1)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص130.

(2)-يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت، ص17.

(3)- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، النص كان دائما في نقطة تقاطع مع النصوص الأخرى."[1]

حيث كانت رؤيتها حول التناص لا تخرج عن كونه " تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى وفي كتابها (نص الرواية) عام 1976، عادت فكتبت أن التناص هو التقاطع والتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تسرب وتحويل لنص آخر. "[2]

وتحدد جوليا كريستيفا النص على أنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه.[3]

إن النص في نظر كريستيفا هو طاقة منتجة، وهو ما يعني في نظرها:

أ-" أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة الخالصة.

ب-أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "[4] ، وهذا ما يؤكد تركيزها على أن النص هو عبارة عن تقاطع مع نصوص أخرى تتداخل معه.

---

(1)-ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص38.

(2)-حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ص20.

(3)-جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، ط2، المغرب، 1991، 1997، ص21.

(4)- المرجع نفسه: ص78.

وفي إطار حديثها على مصطلح **التصحيفية** وتأكيدها على استعارة التسمية من العالم السوسيري فرديناند دي سوسير، تقول: " إن مشكل تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف سوسير في التصحيفاتAnagramme. وقد استطعنا من من خلال مصطلح التصحيف paragramme الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفيةparagrammatisme "[1] وتعرف التصحيفية بأنها: " امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين."[2]

إذ " تشبه (كريستيفا) الفلاح والحبوب بحقل الحروف، وعملية الحراثة تشبهها بالكاتب الذي يتعامل مع حقل الحروف، فكل حرف بمثابة الحبة (le grain). وبناء على ذلك اقتفت آثار النصوص التي تتداخل في فضاء نصوص أخرى. "[3]

لقد ركزت جوليا كريستيفا على مصطلح **الإنتاجية** حيث ترى بأن: " فهم الإنتاجية النصية، كإنتاجية تهديمية وإلغائية وماحية للذات، لا يؤدي إلى تصور للنص الأدبي" كأدبية " تكتفي بذاتها في عزلة كاملة ومحظوظة، فحكم كهذا سيكون ذا صلة حميمة بقراءة تضفي الاحتمالية على النص الأدبي."[4]

يعتبر هذا الرأي ردا على البنيوية الشكلانية التي توحي بأدبية الأدب أي النص منعزل عن السياقات الخارجية، كما يوضح بأن البنية النصية منفتحة على سياقات وبنيات اجتماعية، ومرجعيات ومصادر تاريخية يجسدها التناص داخل النص الأدبي، في إطار تقاطع وتداخل النصوص السابقة مع إمكانية دمجها بالنص اللاحق المعاصر، لتعيد بناءه

---

(1)- جوليا كريستيفا: علم النص: ص78.

(2)- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص132.

(4)-جوليا كريستيفا: علم النص، ص65.

في طبق من ذهب يلائم مقتضيات العصر، حتى يصبح النص بنية محتملة للعديد من القراءات والتأويلات.

وتوضح كريستيفا أن كيفية تداخل النصوص لا تتم عن طريق اللغة الاجتماعية وثقافة المبدع فحسب بل بواسطة الكتب المقروءة، حيث تقول من خلال كتابها اللامع " **النص الأدبي**:"أما الصنف الثاني من الانزياح (الشاهد) فإن مصدره هو النص المكتوب، فاللغة اللاتينية والكتب الأخرى (المقروءة) تلج نص الرواية مباشر(على شكل ذكريات) وهي تنقل كما كانت عليه في فضائها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكون في طور الكتابة سواء عبر وضعها بين مزدوجين وعبر السرقة الأدبية. "[1]

تحدد جوليا كريستيفا استنادا إلى هذا المنظور مراحل الاستشهادات التي يستعملها الكاتب كما ذكرها حسين خمري في كتابه: **نظرية النص** وهي:

" إما أن يستشهد الكاتب بما اطلع عليه من الكتب بصفة مباشرة قصدية واعية، أو يستحضر تلك المشاهد عن طريق الذاكرة المخزنة على شكل ذكريات ترد في ذهن الكاتب وتكون بصفة عفوية تلقائية، وعندما يقوم بعملية التحرير قد يضعها بين مزدوجين لتوثيق ما أخذه، أو أن يتركها دون ذلك كأنها من إنتاجه الخاص. وهكذا يتحول النص مصدرا للغموض الفني وانفتاح على النصوص الأخرى."[2]

[1]-جوليا كريستيفا: علم النص: ص37.

[2]- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2007، ص260.

ج-مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:

"إن للتناص مستويات في إنتاج الفنون القولية وبطرائقها يتم إعادة إنتاج النص الغائب في النص الحاضر، ولأن الكتاب يتفاوتون في استخدامهم الفني لنصوص الغائبة وتضمينها في إبداعهم وذلك حسب الكفاءة الفنية والمقدرة في قراءة النصوص"[1]

ومن ثم فإن " النص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة.

ولذلك فإن "كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص"[2]، وبالتالي فإن قراءة النصوص الغائبة يتطلب قراءة خاصة توحي بوعي القارئ والكاتب في نفس الوقت، لتمر بخطوات ومستويات ومراحل منهجية لقراءة النصوص السابقة عليه والمعاصرة له. [3]

بناء على ذلك فقد قام علمين من أعلام النقد المعاصر بالوقوف على تحديد مستويات التناص التي تبرز مدى قدرة المبدع في التعامل مع النصوص الغائبة، وهما جوليا كريستيفا من أعلام النقد الغربي ومحمد بنيس من أعلام النقد العربي الحديث وهذا الأخير سنتحدث عنه في الصفحات الموالية.

لقد حددت جوليا كريستيفا مستويات التناص و" يبدو أن جوليا كريستيفا هي صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تساعدنا على القراءة الصحيحة

---

(1)-يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص46.

(2)- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1980، ص252.

(3)-ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ومن ثم تجنبنا مغبة إهمال العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص،"[1] وقد حصرتها في العملية الإبداعية إلى ثلاث مستويات أو أنماط وهي:

1-**النفي الكلي:** ترى كريستيفا أن النفي الكلي يكون فيه " المقطع الدخيل منفيا كليا ومعنى النص المرجعي مقلوبا "[2]، بحيث في هذا المستوى " يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستتصصها نفيا كليا دلاليا، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة، وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية."[3]

وتضرب لنا جوليا كريستيفا مثالا لتوضيح ذلك بمقطع من قول باسكالpascal الذي يقول فيه: "وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يقلقني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي "[4]

وهذا النص يحاوره لوتريامون لإعادته لمنابعه الأصلية حيث ينفي النص الأصلي الذي يبدو خفيا مستترا داخل خطابه بصفة كلية[5]، إذ يقول في هذا الشأن: " حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني أحيانا، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم. "[6]

2-**النفي المتوازي:** في هذا النمط " يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسية

---

(1)- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص155.

(2)- جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

(3)- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص155.

(4)- جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

(5)- ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص156.

(6)- المرجع نفسه: ص78.

والعاطفية والرومنسية التي تطبع الأول "[1] إذ يعتمد هذا المستوى "على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي " التضمين " و" الإقتباس " المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة، حيث يظل فيه المعنى المنطقي للبنية النصية الغائبة بالإضافة إلى التشكيل الخارجي."[2] وتضرب لذلك مثالا للأروشفوكو: " إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا " ويوازيه قول " لوتريامون " حين يقول: " إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا. "[3]

3-**النفي الجزئي:** في هذا المستوى " يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا."[4]،حيث " فيه يأخذ الكاتب / الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه "[5] وتضرب مثالا عن ذلك من خلال مقطع باسكال: " " نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك " ويقول لوتريامون: " نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم أن لا نتحدث عن ذلك قط."[6]

قد يؤدي هذا النوع من التناص إلى فقدان جماليته التي وضع لأجلها، كما يصبح أقل حيوية ونشاط، فيعتبر النص عبارة عن حشد من النصوص الغائبة مع تغيير طفيف جدا دون تحويل أو توليد أو بناء.[7]

ونخلص مما سبق إيراده أن التناص باعتباره من الظواهر الفنية التي يتميز بها الأديب قد شغل حيزا كبيرا في النقد الغربي المعاصر.

---

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص79.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص156.

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص ص79.

[4]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص156.

[6]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص79.

[7]-ينظر: يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص47.

د-المتعاليات النصية عند جيرار جنيت:

لقد صنف جيرار جنيت التناص من ضمن المتعاليات النصية لذلك يعتبر" جيرار جنيت (Gérard genette) كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر اهتماما بهذه المسألة، حيث عني عناية كبيرة بما أسماه (المتعاليات النصية) في كتابه (معمار النص) ورصد العلاقات التي تبدو خفية أو ظاهرة لنص معين يسيطر وجودها في فضاء النص الحاضر"[(1)]، وقد كان " جيرار جنيت(Gérard genette)، منذ سنة 1977، يعتبر موضوع(البويطيقا/poétique) هو معمارية النص (architexte)، لكنه عدل الموضوع سنة1987، فأصبح موضوع الشعرية هو المقولات العامة للأجناس الأدبية، أو المقولات المتعالية في أنماط الخطابات والأجناس الأدبية وأنواع التلفظات."[(2)]

ويقصد بالمتعاليات النصية أو التعالي النصي عند جيرار جنيت: " كل الذي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية، مع باقي النصوص. فالتعالي النصي يتجاوز، إذا، ويضم المعمارية النصية(larchitextualité)، وبعض الأنماط الأخرى من العلاقات النصية المتعالية. "[(3)]

حيث "كرس جيرار جنيت كتابا بأكمله للبحث في المتعاليات النصية، وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، وإن جعل همه الأساس يرتكز على ما نسميه " بالتعلق النصي."[(4)]

يعتبر التعالي النصي هو الركيزة الأساسية التي بنى عليها جنيت النص، " فالنص في نظر جنيت لا ينسج فضاءه من ذاته، وإنما يستعين بالعديد من اللبنات التي يستمدها

---

(1)- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص132.

(2)- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكةwww.aluka.net.، ط1، ط2، 2016/2014، ص43.

(3)- Genette G: Palimpsestes. Coll.PoétiqueEd.Seuil.Paris,1982,p نقلا عن: جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، ص45.

(4)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص22.

عوالم فنية أخرى لتشييد معماريته، وقد حدد هذا الباحث التعلق النصي باعتباره مقابلا "hypertextualué" بأنه النص الذي تقوم فيه العلاقة بين نصين متكاملين: يسمى النص المقروء(بالنص العيني) أو " المتعالي " أو "اللاحق"، بينما يسمى النص الثاني (بالنص السابق) أو " التحتي " أو " النص الخفي " "[1]، إذ تختزل كلمة التعالق النصي مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تعبر عنها.

وصرح جيرار جنيت بقوله: " لا يهمني النص حاليا إلا من حيث " تعاليه النصي " إي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص: هذا ما أطلق عليه **التعالي النصي** بالمعني الكلاسيكي منذ " جوليا كريستيفا " وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء أ كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في النص آخر. "[2]

فرق جنيت في تعريفه بين التعالي النصي والتداخل النصي، فالأول بمعنى التناص بالمفهوم العام والشامل الذي حددته كريستيفا، أما الثاني فهو خاص بمتن النص أو بالتواجد اللغوي في حد ذاته والمتداخل مع نصوص سابقة.

بناء على ذلك تمكن جنيت من خلال ابتكاره لهذا المصطلح بمفهومه الأبلغ والأوسع والذي يعود بالإيجاب على ساحة النقد الأدبي، فقد استطاع أن يخرج النص من النسقية المغلقة داعيا إلى التعدد والانفتاح، فالنص الناجح في نظره هو النص المنتج مساندا لرأي كريستيفا، هذا النص الذي يتلقاه قارئ حصيف بشغف فكري وروحي تأملي يستنبط أبعاده الخفية استنادا على النص السابق أو النص الخفي كما سماه، حيث وجد " أن ثمة علاقة فكرية ولغوية وتاريخية وثقافية إبداعية تساهم في نسيج النص، التي حددها بالتعالي

(1)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص28، نقلا عن: جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص133.
(2)- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، العراق، ص90.

النصي ليجعل كل ما في النص في علاقة صريحة أو ضمنية مع نصوص أخرى حينما تتجاوز وتضم جامع النص."[1]

يظهر من خلال ذلك طبيعة النصوص المتعالقة، فهي تعد مزيجا من البنيات الثقافية والخلفيات التاريخية والأدبية التي يوظفها المبدع بطريقة قصدية أو غير قصدية أي أنها ظلت مترسبة في مخزونه الفكري، صقلها العرف والتاريخ فتصدر دون وعي منه.

وما تجدر الإشارة إليه استنادا إلى ما هو متوارد في الكتب، أن التناص أو المتعاليات النصية لم تكن مقتصرة على الغرب فحسب بل دخلت الثقافة العربية المعاصرة، "وخصصت له مجلة "ألف" المصرية محورا تحت عنوان: **التناص تفاعلية النصوص**، وساهم فيه صبري حافظ وسامية محرز، كما نجد سيزا قاسم تحدثت عن " التضمين" كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت في مقابل دراسة لها حول **المفارقة في القص العربي**." [2]

ويعد كتاب محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) من " أهم الدراسات العربية التي عالجت مفهوم التناص وآلياته. كما أن سعيد يقطين درس في كتابيه: (انفتاح النص الروائي) و(الرواية والتراث السردي). وقد أعد أخيرا بشير القمري بحثا جامعا خاصا بالتناص وعلاقته برواية جمال الغيطاني(كتاب التجليات) بعنوان صنعة الشكل في كتاب التجليات (المحكي، التناص، الصوغ الذاتي) "[3] ، وغيرها من الدراسات العربية التي سنفرد مطلبا لها للحديث عنها في الصفحات الموالية.

[1]- محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، ص12.
[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص98.
[3]- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص46.

أنماط المتعاليات النصية:

حدد جيرار جنيت خمسة أنواع من المتعاليات النصية وهي:

1- التناص: (Intertextualité)

يقصد جيرار جنيت به " تلاقح النصوص فيما بينها، عبر مجموعة من القوانين الواعية والضمنية التي يمكن حصرها في الاجترار، والامتصاص، والاستدعاء، والخلفية المعرفية، والحوار، والتفاعل، ومن الذين نظروا للتناص: ميخائيل باختينM. Bakhtine وجوليا كريستيفا Julia.kresteva ، ورولان بارت Roland Barths. "[1]

إن التناص هو عملية معقدة حيث " حددته كريستيفا بأنها مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية فإنه يفترض وجود كتابات أخرى...وهذا يعني إن كل نص يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه." [2] وقد خصه جنيت بالحديث في كتابه (Palimpsestes)."[3]

إن التناص كما يراه النقاد " عملية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح." [4]

لذلك حدد له مجموعة من المؤشرات التي يستعين بها القارئ للوصول إلى طريقه، " فينظر فيه إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما للاستشهاد (la citation) أو المعارضة (le pastiche) أو التلميح (l'allusion) أو السرقة (le plagiat)

---

[1]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، ص44/43.

[2]- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص48.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، ط2، ط3، الدار البيضاء، 1985، 1986، 1992، 131.

وغيرها."[1] ، وللتوضيح أكثر لهذه الأشكال الكبرى نجد "جنيت يقترح مجموع تعاريف تخص التصنيفات التي تنشأ عن هذه العلاقة الكلية، وهي بحسب الترتيب الجنياتي: " [2]

أ-الشاهد: " وهو الذي يلتزم فيه بحرفية النص، ويصرح فيه بالحضور، وهو شكل تقليدي يقوم على وضع المزدوجتين، والإحالة على المرجع فيه غير إلزامية.

ب- السرقة الأدبية: لا يتم فيها التصريح باستعارة نص على الرغم من اقتباسه حرفيا.

ج- التعريض أو الإلماح: وفيه لا يؤخذ النص بحرفيته، ولا يصرح بعملية الاستعارة التي يفترض أن تكون حدثت بين نص وآخر، فشكلت حضور قد يكون صريحا أو مضمرا. "[3]

2-المناص: (النص الموازي): (paratexte)

لقد أثرى جنيت الحديث عن " المناص " في مختلف كتاباته حيث " يقدم تعريفا مفصلا في كتابه **عتبات** للمناص، يجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية." [4]

فالنص يمتلك مجموعة من البطاقات التعريفية الخارجية التي تشكل مجمله، " فنادرا ما يظهر عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف) وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه."[5] وهي ما سماها جيرار جنيت "**بالنص المحيط prétexte**، أي هي كل هذه المنطقة (**zone**) الفضائية والمادية من النص المحيط التي

---

(1)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص48.

(2)-سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، ص78.

(3)- سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جنيت، من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي – سوق اهراس، ع23، جانفي 2009، ص34.

(4)- جيرار جنيت: من النص إلى المناص، عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص43.

(5)- المرجع نفسه: ص44.

تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر."[1]ومن" ثم سرعان ما يحجم عن هذه التسمية أو يحتفظ بها لنوع واحد من هذه العلاقات ويفضل استخدام مصطلح العلاقات عبر- النصية transtextualté أو la transcendance. "[2]

إضافة إلى " أشكال الخطوط المستعملة، والصور المرفقة بالغلاف، والحجم ونوعية الورق المطبوع به الكتاب، كل هذه التقنيات الطباعية تتحكم فيها أدبيات صنعة الكتاب لقيمتها السلعية كمنتوج قابل للبيع والاستهلاك. والحفظ في المكتبات. "[3]

لقد لفت جنيت الانتباه إلى الكتاب بحذافير، من حيث المظهر الخارجي له، وجعله محطة اهتمام بفضل التدقيق في هذه الجزئيات التي تزيد من شأن الكتاب وتجعل المناص نمطا لابد منه في عملية التحليل والقراءة، ليظهر دوره في بلورة وتشكيل النص، حيث يقول رولان بارت في هذا الصدد " كل نص هو في الوقت نفسه مناص، نص الثقافة السابقة والمحيطة، وهذا يعني أن النص يتشكل من مناصات ودور الكاتب هو تنظيمها وتنسيقها وإقامة حوار بينها، وهنا تبرز وظيفة المناص في موضعه مع النص داخل المنظومة الثقافية وتشكيل بنياته السوسيو- ثقافية والتاريخية. "[4]

ويخلص محمود جمعة إلى أن المناص هو" النصوص التي تصاحب النصوص شعرا كانت أم نثرا، كالعنوان بأشكاله ومستوياته ومظاهره المختلفة، فضلا عن الخطاب المقدماتي كالإهداء أو الجمل القصيرة المنثورة أو الموزونة، وبعض أقوال الفلاسفة والأدباء التي يضعها الكاتب في مقدمة النص بعد العنوان عادة، فتفتح شهية القارئ

---

(1)-جيرار جنيت: من النص إلى المناص، عتبات، ص 44.

(2)-سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص77.

(3)- جيرار جنيت: عتبات، من النص إلى المناص، ، ص45

(4)- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1الجزائر، 2007، ص259.

وتستفزه حين يستعصي النص، عن المراودة فهي أول ما يصدم بصر المتلقي، حيث تمهد له الطريق إلى دهاليز النص ليتحاور عبرها مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل. "[1]

3- **الميتانص**: **(lemétatexte)**

وهو يتمثل في " علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا. "[2]، حيث يأخذ كل من التناص والميتانص" شكل البنيات الجزئية يوظفها المبدع داخل الخطاب الأدبي، وهذان المصطلحان الأخيران مرادفان تقريبا لما كان يعرق في نقدنا العربي القديم باسم" التضمين" والاقتباس والإشارة..."[3]

4- **معمار النص** أو **النص الشامل**:

"(l'architextualité) (معمار النص) وهو عنوان كتاب لجنيت يكتنفه كثير من الغموض والتجريد، ويعني به العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا، وتظهر الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي: شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحث، سيرة ذاتية مدونة على ظهر الغلاف، من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص."[4]

ويضيف سعيد يقطين عن **معمار النص** قائلا: " إذا كان الباحث في كتابه السابق (معمار النص) يبرز أن هدف البويطيقا هو دراسة " معمارية النص "، وفيه يسعى إلى التمييز بين الأجناس الأدبية، فإنه في كتابه هذا يحول موضوع البويطيقا من البحث في معمارية النص إلى البحث في ما يسميه بالمتعاليات النصية، باعتبارها أعم وأشمل، وحيث تصبح " معمارية النص" فقط نوع من أنواعها، أو نمط من أنماطها. "[5]

ويعلق سعيد سلام عن هذا النوع التناصي بأنه: " أمر يخص القارئ أولا عن طريق القراءة، فعنوان النص المرسوم على الغلاف يعفي القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة

---

(1)- محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، ص17.

(2)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص97.

(3)- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص133.

(4)- سعيد سلام: التناص التراثي، ص48.

(5)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص22.

لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه وإدراكه لجنس النص منذ البداية ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده."[1]

5-التعلق النصي: (hypertextualité)

لقد حدد جيرار جنيت أثناء حديثه عن المتعاليات النصية مفهوم التعلق النصي في كونه " العلاقة التي تربط نصا " أ " ويسمى النص اللاحق l'hypertexte ونصا " ب" ويسمى النص السابقl'hypotexte، بحيث تكون العلاقة بينهما علاقة اشتقاق."[2] ، أي بمعنى وجود" نص مشتق من نص آخر سابق الوجود."[3]

إذا فالتعلق النصي يكمن في العلاقة التي تربط النص السابق باللاحق ليصبح" نموذجا يحتذي به وينسج على منواله، أو يتعلق به قصد معارضته، أو تحويله."[4]

ويوضح جنيت "عملية التبادل بين نص ما ونص آخر هي ما يطلق عليه اسم التقليد (l'imitation). فإذا كان التفاعل في (معمار النص) يتشكل دائما من خلال المحاكاة والتقليد كأن نقول فرجيل (VERGILE) يحاكي هوميروس (Homére)، فإنه في (التعلق النصي) يصبح نص هوميروس سابقا ونص (فرجيل) لاحقا تجمع بينهما رابطة تعلق."[5]

وينهي سعيد يقطين من خلال هذه الأنماط الخمسة أن " التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكن جنيت من تطوير(نظرية التناص) وتوسيع أنماطها، وهو ما دفعه إلى

---

(1)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص49.

(2)-سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص82/81.

(3)- Genette,Palimpestes: la littérature au second degré. Seuil ,1982, p13. نقلا عن: سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، ص82.

(4)- لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص33.

(5)-ينظر: palimpestes, p11، نقلا عن: سعيد سلام: التناص التراثي، ص49.

استعمال مفهوم أوسع وأشمل من التناص وهو " المتعاليات النصية " لأنه يفتح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي."[1]

ويذكر بأن جيرار جنيت " خصص لنمط (معمارية النص) كتابا خاصا، كما خصص كتاب لنمط " التعلق النصي"، وفي عام 1988 كرس البحث في النمط الثالث (عتبات)."[2]

رغم ذلك كله إلى أن "هناك قلق مصطلحي يصطرع فيه جنيت خاصة في التداخل المصطلحي والمفاهيمي بين كل من التناص، والتعالي النصي، والنص الجامع، والميتانص، والمناص، فهي مصطلحات ما إن تقترب مفاهيمها حتى تبتعد.. فنجده مثلا يشير إلى مصطلح المتعاليات النصية كمصطلح جامع للتناص الذي يأخذه بمعناه الضيق الكلاسيكي وكما تحقق عند جوليا كريستيفا."[3]

ثم يستدرك جنيت نفسه ليعاود التدقيق في مصطلحاته بعد ثلاث سنوات من خلال كتابه النص الجامع.[4]

لقد وضع جيرار جنيت أنواعا أخرى من العلاقات النصية وتظهر من خلال قوله: " أضع أيضا ضمن " التعالي النصي" أنواعا أخرى من العلاقات، وأهمها فيما أعتقد: علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير. وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين، بالرغم من أنهما تكونان، في الغالب متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضها بدقة. ولأنني لم أعثر على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات مصطلح " **النظير النصي** "(ويمثل النظير والنصي في رأيي " التعالي النصي " بالمعنى التام. ولعلنا سنهتم **بالنظير النصي** يوما ما أن شاء القدر لنا ذلك. وأخيرا أضع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص

---

(1)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص23.

(2)- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)- جيرار جنيت: من النص إلى المناص، عتبات، ص34.

(4)- المرجع نفسه: ص34.

إليها... ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتمه الموقف، **جامع النص والجامع النصي أو جامع النسج**."[1]

من خلال هذا العمل يعاين سعيد يقطين "أن جيرار جنيت سعى إلى إنجاز عمله البويطيقي لا البلاغي القديم، وهو يبحث في أنواع وعلاقات التعلق النصي، إنه حاول أن ينظم مختلف الأشكال والعلاقات العديدة التي يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل أو يتعلق بعضها ببعض. وهذا العمل بما فيه من اختزال لكثرة المصطلحات والتسميات يسمح لنا بالنظر إلى خططه باعتبارها عملا متكاملا ودقيقا، وذلك ما حاول البرهنة عليه من خلال تحليله كل نوع على حدة مبينا مميزاته وتداخلاته مع غيره من الأنواع القريبة، وبذلك حاول فعلا في تدقيق وتجسيد تصور علمي حول نظرية التفاعل النصي أو ما يسميه **بالمتعاليات النصية** متجاوزا بذلك المعطيات النظرية الأولية حول المفهوم **التناص** ونفس العمل قام به وهو يبحث في عتبات النص."[2]

3-التناص عند النقاد والدارسين العرب القدامى:

شهد الأدب العربي القديم عموما حركة متميزة، وذلك بفضل جهود الأدباء والمفكرين الذين جادوا بقرائحهم وعبروا بلغتهم العذبة وسليقتهم السجية عن إبداعاتهم الفكرية، في المقابل كان النقد الأدبي المرآة العاكسة له، حيث تجند النقاد لتفحصه والحكم على الجيد منه من الرديئ، فتشكلت ظاهرة بارزة يستنبطها النقد الأدبي أو القارئ المتعمق، متجدرة في عمق التراث العربي القديم تحت مسميات عديدة منها التضمين والسرقة والاقتباس وغيرها، يتمثلها النص الأدبي، إذ ترتبط هذه المسميات وتوظيفها داخل النص بخلفيات وأطر ثقافية وتاريخية تحيل إلى ثقافة الكاتب ومخزونه الفكري والأدبي، وبما أن لكل علم جذور وأصول يستند عليها حتى تستقيم معالمه وتحدد مناهجه فإن للمصطلح النقدي "التناص" أصول عربية وهذا ما سنتحدث عنه في هذا المبحث.

---

(1)- جيرارجنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، ص91.

(2)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص28.

1-كيفية رصد العرب القدماء للعلاقات النصية:

لقد سعى سعيد يقطين إلى البحث عن كيفية فهم العرب القدماء لعلاقات النصوص بعضها ببعض، وعن الخلفية التي تحكمت في التقعيد لها، لأنها في نظره " تمكننا من تشكيل فكرة عامة عن لماذا اهتم العرب بعلاقات النصوص ببعضها، وكيفية تقعيدهم لأوجه العلاقات وغاياتها لسببين اثنين:

-لأن كيفية فهم العرب النصية جزء من إشكاليتنا العامة(العرب والتراث)، ويمكننا من ضبط كيفية الفهم ونوعية التصور الذي مورس قديما في تحديد العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق.

-لأنه يتيح لنا إمكانية مقاربة العلاقة القائمة بين تصورنا القديم، وكيف نمارسها الآن، ونحن نكتب رواية نقيمها على أساس العلاقة مع تراثنا من خلال نصوص تحليلية أو نقدية."[1]

إن الهدف الأسمى الذي يصبو إليه سعيد يقطين يتوقف عند فهم العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق ومدى الوعي بممارستها وتطبيقها والتقعيد لها من خلال نصوص راهنة أو معاصرة لها، لذلك يؤكد من خلال بحثه على ضرورة " وضع اليد على الذهنية التي ساهمت في طبع النص العربي بطوابع معينة، وحددت علاقة النص اللاحق بالنص السابق، ومعاينة مدى استمرار تلك الذهنية في الوعي والممارسة في وقتنا الراهن لدى مبدعينا وباحثينا "[2] ، وبتحديده العلاقة بين النص السابق واللاحق، تعين على ضبط العلاقة بين الرواية والتراث.[3]

يعمل سعيد يقطين على الإشادة بالنص النموذج (النص السابق) وفضله على النص اللاحق أو ما سماه بالنص (المحتذى)، لذلك يقول: " في مختلف الكتب والمصنفات

(1)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص12.

(2)-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)-ينظر: المرجع نفسه: ص13.

الخاصة بصناعة الأدب نجد التركيز ينصب على النص النموذج كما يتحقق لفظيا ونحويا ودلاليا وتداوليا. والنص النموذج – تبعا لأغلب هذه الكتب– متحقق في الماضي ورغم أن للمحدثين مزاياهم التي يشيد بها البعض، ويشهد لأحدهم في جوانب معينة بالإجادة والإبداع، فإن الفضل يظل للسابق على اللاحق، حتى ولو تعلق الأمر بالإنجازات التي يأتي بها محدث متجاوزا ما تحقق لدى سابقيه."[1]

نجد سعيد يقطين يضيف إلى جانب الكتب مثالا عن النص النموذج ومدى أهميته يذكر "صناعة المختارات التي أنجزها شعراء مثل أبي تمام، أو علماء بالشعر كالأصمعي والمفضل الضبي، تلعب الدور نفسه في جعل المبدع يتصل بشكل مباشر بالنص " المحتذى " الذي عليه أن يتشبع به، بل وأن يديم النظر فيه حتى تستقيم قناته وتكتمل عدته إن في الكتب البلاغية والمختارات الشعرية والنثرية تشكيلا للخلفية النصية، وتوجيها لطبع المبدع، إذ بدون النص النموذج المحتذى لا يمكن للمبدع المحتذي أن يكتب على " المنوال " المعد سلفا وليس " المنوال " سوى " النموذج " القابل للاحتذاء." [2]

إذا تعد هذه الكتب القديمة بمثابة القاعدة والمنطلق والمنوال الذي يتشبع من المبدع ويثري به رصيده وعدته المعرفية، فتصبح له خلفية يتكئ عليها وعدة ينهل من خلالها حتى يتمكن من ممارسته إبداعه انطلاقا من السابق عليه.

لقد شدد علماء صناعة الأدب على الأدوات والمواد التي يمكن للمبدع أن يتسلح بها ويستند عليها، وعلى الفترات التي ينجز فيها إبداعه، وطرائق ممارسته إياه (الأدوات المواد، الزمن، والطرائق) من خلال الأصعدة التالية: [3]

[1]-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 13.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أ-على صعيد المادة والأداة:

حدد سعيد يقطين بداية الشروط التي تتوفر لدى المبدع كي ينتج نصا، " هو أن المبدع لكي ينتج " نصا " عليه أن يمتلئ ب " نصوص " غيره بغض النظر عن جنسها ونوعها ونمطها، ويتزود بها. ويبرز ذلك في ضرورة اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء ورسائل وخطب البلغاء، وأن يتمثل القرآن الكريم ويحيط علما بجوامع الكلم وأخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم والملوك وأمثال العرب وحكم الفصحاء والنبهاء... وكل ما يرتبط بعلوم العربية وغيرها من علوم عصره."[1]

وهذا ينطبق على المتلقي أو القارئ للنص الأدبي، أن يكون على نفس وعي المبدع بهذه النصوص حتى يتمكن من تخليق نص إبداعي إنتاجي، يفك مغاليق الخطاب ومقاصد الكاتب وخلفياته لهذه النصوص المنوال، فيمزج بين المأثور من التراث القديم والتشكيل النصي المعاصر العاكس لهموم الراهن وقضاياه.

أما على صعيد الأداة، " عليه أن يحيط معرفة ودراية بعلوم الجنس الذي ينجز كلامه ضمنه فيستظهر شعر الفحول في مختلف أنواعه وأنماطه إذا كان يكتب شعرا، والأمر نفسه في مجال أجناس أخرى، ويلم بمختلف قواعد هذا الجنس بدءا من العروض وانتهاء بمختلف أبواب البديع."[2]

يشترط النقاد القدماء أن كل مبدع مشحون بكل ما ارتبط بالنص السابق مادة وأداة عليه " نسيان" المحفوظ من تلك النصوص السابقة حتى لا تظهر بشكل كبير في النص اللاحق، فترد بصفة عفوية لا شعورية، تفاديا لظواهر معيبة كالمحاكاة والسرقة التي نبه وحذر منها القدماء بل اعتبروها عيبا يحتسب على صاحبه.[3]

---

(1)- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص13.

(2)- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)-ينظر: المرجع نفسه، ص14.

ب-على صعيد الزمن:

أولى النقاد العرب القدامى أهمية خاصة لفترة الإبداع، فالفترة المواتية للإنجاز الإبداعي، هي التي تحدد جودة العمل من رداءته، فكلما كانت فترة الإبداع بعيدة عن الزمن الذي اطلع فيه على النص النموذج كلما كان هناك إبداع وتجديد وإضافة، لذلك يقول يقطين: " إن لزمن الإبداع أهمية خاصة في التفاعل النصي، وما " النسيان " المومأ إليه إلا دليل على البعد الزمني حيث يتلاشى النص السابق، وتنطمس معالمه فلا يبقى لها أثر ظاهري. ونجد الشيء نفسه في زمن الكتابة، إذ كلما كان عمل النص السابق مضمرا وباهت البروز. وبعد انتهاء المبدع من إنجاز نصه عليه ألا يعود إلا بعد فترة من الزمن يتعده بالتنقيح والتنخيل بعد أن تكون اللحظة الإبداعية قد زال مفعولها، وبذلك يكون بإمكان المبدع النظر في إبداعه نظرة جديدة تمكنه من معالجته بصورة مغايرة عن الزمن الأول. "[1] فتترسب تلك المعارف في الذاكرة وتخرج على شكل إبداع فردي بصورة عفوية تبرز سعة اطلاع المبدع وثقافته الواسعة.

ج-على صعيد طريقة الممارسة:

شدد سعيد يقطين على ما له "علاقة ب" **التفاعل النصي** "، حيث يقول: رغم ما له من علاقات بعناصر أخرى بسبب التداخل الحاصل بين مكونات النص الأدبي. ما نبغي الحديث عنه في هذه النقطة يتصل بتوجيه المبدع إلى كيفية توظيفه لنصوص غيره من المبدعين السابقين أو المعاصرين، إن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسته في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية أيضا."[2]

---

(1)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص15.

(2)-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

لأن من خلالها يتكون النص وتكتمل معالمه وتتشكل مكامنه، فيشحذ مخيال المتلقي ليكشف عن رموزه ومفارقاته وإيديولوجياته لرسم معالم جديدة له، وليكون مسرحا ثقافيا وفكريا وتاريخيا يفصح عن ثقافة المبدع والقارئ في الوقت نفسه.

أما السرقة فنظروا إليها نظرة خاصة ودقيقة مع الجرجاني على أساس أن النص اللاحق باعتباره علاقة بناء للنص بالدرجة الأولى لا يمكن أن يتأسس إلا على علاقة يقيمها مع النص السابق.[1]

يكتب الجرجاني عن ذلك: "... فأما الاتفاق في عموم الغرض فيما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى من به حس يدعي ذلك الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ. وإنما يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ولا ينعم التأمل فيما يؤدي إلى ذلك... "[2]

وفي هذا النطاق يقول القلقشندي بصدد المثل تحت العنوان: (في كيفية استعمال الأمثال في الكتابة) ما يلي: " فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الأمثال... انقادت إليه معانيها، وسيقت إليه ألفاظها، في وقت الاحتياج إلى نظائرها من الوقائع والأحوال، فأودعها في مكانها، واستشهد بها في موضعها، والطريق في استعمالها في النشر كما في حل الأشعار واستعمالها، إلا أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها لأنها بذلك عرفت واشتهرت..." [3]

ويخلص سعيد يقطين إلى أن " توظيف نصوص أخرى في نص الكاتب من الأمور الجارية التي أولاها القدماء عناية خاصة كما أنهم لم يعتبروها من النقائص التي تلحق

---

[1]-ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص16/15.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: ريتر، دار المسيرة، ط3، بيروت، 1983، ص313. نقلا عن سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص15.

[3]- أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، 1987، ص 353. نقلا عن سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص16.

بالتضمن جراء استعماله إياها وتعالقه مع نصوص غيره. فما الاقتباس والتضمين وما شاكلهما غير أشكال لتوظيف النصوص السابقة."[1]

بناء على ما سبق ذكره يمكن القول أن: سعيد يقطين ركز على كيفية تعامل العرب القدامى مع العلاقات بين النصوص سواء كان تعامل سلبي أم تعامل إيجابي، وعن أهمية النص النموذج وفضله على النص المحتذى، كما عالجوا تعالق النص السابق مع اللاحق ومدى شرعية تلك المآخذ، مؤكدين على ضرورة تمديد الزمن حتى لا يقع المبدع في السرقة، وبفضل هذا الاهتمام من طرف القدامى والتقعيد للنصوص يعد تعالق النص مع نصوص سابقة ضرورة من ضرورات الكتابة الأدبية.

2-التناص والسرقات الأدبية:

عالج النقاد القدامى التناص عند حديثهم عن السرقات الأدبية، وبيان مسمياتها وأوجهها فتعددت وجهات النظر حول المصطلح النقدي، وطريقة تقعيدهم لأوجه العلاقات النصية، " وحديث نقادنا القدامى عن تداخل النصوص دار جله في فلك قضية شمولية استقطبت مركز النقد العربي القديم هي قضية السرقات الشعرية، التي لا يتصدى لدراستها إلا الناقد الحصيف، والعالم المفحم."[2]

السرقة (لغة): "جاء لفظ السرقة من سرق يسرق: وهو أخذ الشيء خفية، والسارق: هو من جاء مستترا إلى مكان حصين فأخذ منه ما ليس له. "[3]

كما تعني "أخذ الإنسان ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس، ومستلب ومنتهب، وإن منع مما في يديه فهو غاصب."[4]

---

(1)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص16.

(2)-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص61.

(3)-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص55.

(4)-ابن منظور: لسان العرب، مادة سرق، ج10، ص155. نقلا عن يحيى بن مخلوف: التناص، ص22.

وقد وردت في القرآن الكريم استنادا إلى قوله تعالى: ﴿قَالُوٓاْ إِن يَسۡرِقۡ فَقَدۡ سَرَقَ أَخٞ لَّهُۥ مِن قَبۡلُۚ﴾"، [1] وفي قوله تعالى: "﴿وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقۡطَعُوٓاْ أَيۡدِيَهُمَا جَزَآءَۢ بِمَا كَسَبَا﴾"[2]

وارتبط مصطلح السرقة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي " بدلالات أخلاقية وتهجينية، فتواضع النقاد العرب على القدح في نسبة الشعر لغير قائله. كما استهجنوا السرقة، ووصفوها بأبشع الأوصاف فهي: سرقة، وانتهاب، وإغارة، ومسخ، وانتحال."[3]

وقد عرف هذا المصطلح في البلاغة العربية ب" (الاقتباس) أي إذا كان النص مقتبسا من القرآن الكريم والحديث، بل من غيرهما من المعارف الأخرى كالشعر والأمثال والحكم وقصص الأولين المشهورين في القديم. كما أنه عرف أيضا بمصطلح (الأخذ) أي أن الأديب إذا اقتبس معنى من المعاني لكاتب غيره، أو صورة من الصور ثم أدخل عليها تعديلات أو تحسينات بحيث يخرجها في صورة أحسن من سابقتها، وفي حلة أجمل من حلتها الأصلية صارت ملكا وحقا من حقوقه. "[4]

ويقصد بالاقتباس في المعنى الاصطلاحي: " اقتباس الضوء أو النار، ومن معانيه المجازية اقتباس العلم والخبر، أي أخذته من غيرك ولم تعرض له من تلقاء نفسك."[5] وهو أن يدرج الكاتب(الشاعر) كلمة من القرآن أو كلام لتزيينه في حلة جديدة، كقول ابن

---

(1)- سورة يوسف: الآية77.

(2)- سورة المائدة: الآية38.

(3)- يحيى بن مخلوف: التناص، ص23.

(4)- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص82.

(5)- الزمخشري أساس البلاغة: دار المعرفة، بيروت، مادة قبس، ص352. نقلا عن جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص57.

شمعون في وعظه: " اصبروا عن المحرمات، وصابروا عن المفترضات، ورابطوا بالمراقبات، واتقوا الله في الخلوات، ترفع الكلام الدرجات." [1]

نظر النقاد القدامى إلى التضمين على أنه مناط لتزيين اللفظ وتحسينه، كما أشاد به القدامى فلا يعتبر عيبا يحتسب على صاحبه، وهدفه هو: " تأكيد الكلام وتقوية المعنى وإضفاء لون من القداسة على جانب صياغة ذلك الخطاب لما في تلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة. "[2]

إن المبدع الماهر عند النقاد القدامى هو من يحوز قصب السبق في إعداد الخطاب الأدبي بخزينه المعرفي عن طريق تنويع مشارب النص الذي يحيل إلى ثقافة المبدع الواسعة، كما يدل على الوعي التام في استثمار النص السابق، سواء كان استثمار تاريخي أو أدبي أو صوفي، لذلك " استخدموا له أوصافا مهذبة تصفه من مثل: (الأخذ، والاحتذاء والتضمين والاقتباس، والاستشهاد، والعقد، والحل والتلميح، والاستشارة، والإلمام...)."[3]

وقد اعتبر الأقدمون **السرقات**، " ضربا من الفنية الأدبية، أي أنها مجال الحذق والمهارة ولا يستطيعها كل أديب. وإنما الذي يقرر عليها هو الحاذق المبرز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه. حيث يبدو أمام القارئ شيئا جديدا يعيد الصلة عن أصله القديم، ولذلك تلطف بعض النقاد، فأطلقوا على تلك السرقة البارعة اسم حسن المأخذ."[4]، لذلك " حاول بعض الشعراء قديما درأ تهمة السرقة عن النفس، كما قال حسان بن ثابت:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا ** بل لا يوافق شعرهم شعري.

---

[1]- القول مقتبس من قوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون " سورة آل عمران: الأية200، نقلا عن جمال مباركي: التناص وجمالياته، ص57.

[2]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص58.

[3]- المرجع نفسه: ص54.

[4]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

وفي بيت حسان فائدتين أولاها: براءة من الأخذ، والأخرى أن شعره يمتاز عن شعر غيره حتى إن الناظر فيه يرى مخالفة وبعدا، وليس في دفع مذمة الأخذ كلام في وضوحه وسلاسته كهذا الكلام "[1] ، حيث كان حسان يعتز ويفتخر كعادة العرب قديما بجودة كلامه في حين يبرئ نفسه من السرقة.

ويمكن أن نشير هنا إلى أن نظرة النقاد للسرقة تختلف من ناقد إلى آخر، فهناك من استحسنها واعتبرها حسن المأخذ وهناك من أساء النظر إليها بل عدها سلبا ونهبا وخصبا واختلاسا، حيث نظر إليها من منظور أخلاقي سلوكي أكثر منه نقدي معرفي، في حين فإن التناص بمفهومه في العصر الحديث تغيرت معالمه وتعددت مفاهيمه، فأصبح عند المحدثين معيار معرفي يدل على سعة اطلاع الكاتب وخبرته الواسعة وخلفياته العميقة في الذاكرة فهو محمود.

لفتت قضية السرقات الشعرية أنظار النقاد القدامى، منذ العصر الجاهلي، حيث لا يمتلك زمامها ولا يكشف أسرابها إلا الناقد الحصيف القادر على استيعاب ما أنتج من الشعر والنثر، حتى يفصح عن سطور النصوص الإبداعية وما تخفيه من أخذ وسرقة بمختلف مسمياتها التي أفردها النقاد لموضوع السرقة الشعرية، لذا تعددت أفكارهم حول الموضوع الذي انطلقت جذوره من تربة النقد العربي القديم، " ومن هؤلاء النقاد نجد الأصمعي في كتابه فحولة الشعراء والذي نفع فيه على إشارات كثيرة إلى السرقات للشعراء كقوله: وطفيل عندي أشعر من امرئ القيس وذكر أن كثيرا من شعراء امرئ القيس الصعاليك كانوا معه "[2]

دفعت السرقة الأدبية عموما النقاد القدامى إلى تأليف الكتب التي تكشف عن السرقات الشعرية، "ولعل أشهر الشعراء الذين اتهموا بالسرقة الشاعر البحتري (284ه) الذي كان يأخذ معانيه من أستاذه أبي تمام (ت228ه)، مما أدى بالنقاد إلى تأليف عشرات

---

[1]-يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت، ص34.

[2]-فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2009، ص338.

الكتب المستقلة باسم السرقات الأدبية أو الشعرية أو الموازنات من ذلك كتاب **سرقات البحتري عن أبي تمام** لابن المعتز، وكتاب **الإبانة عن سرقات المتنبي** للعميدي، **وسرقات الشعراء** لأحمد أبي طاهر طيفور **والكشف عن مساوئ المتنبي** للصاحب بن عباد و**الموازنة بين الطائيين** للآمدي..."[1]

إن المتصفح للإنتاج الشعري القديم، يلاحظ أن الشعراء القدامى، بذات أنفسهم، قد أحسوا بهذه الظاهرة الفنية (التناص)، ولتوضيح ذلك نجد الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد في قوله: "هل غادر الشعراء من متردم"[2]

ومن الواضح أن عنترة بن شداد يريد أن يقول: " هل تركت الشعراء موضعا مسترقعا إلا وقد رقعوه وأصلحوه؟، أي لم يترك الشعراء شيئا يصاغ فيه الشعر إلا وقد صاغوه فيه"[3]أي سبقوه ولم يتركوا له شيئا يصلحه أو يرقعه.

ويؤكد ذلك قول كعب بن زهير:

" ما أرانا نقول إلا رجيعا ** ومعدا من قولنا مكرورا

هاذان القولان يدلان دلالة واضحة على أن شعراءنا القدامى قد أحسوا خاصة في مطالعهم الطللية إنهم يكررون موضوعات ومعاني بعينها، وإن معجمهم الفني يكاد يكون واحدا. "[4]

وقف النقاد القدامى عند هذه الظاهرة الفنية، موقفا صارما، لذا راحوا يعالجون هذه الظاهرة بالتدقيق والتمحيص وبيان الحسن والقبيح منها، بهدف الوعي بالنصوص التي

---

[1]-يحيى بن مخلوف: التناص مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، ص24.

[2]- عبد الله بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، معلقة عنترة بن شداد، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 2004، ص77.

[3]-المرجع نفسه: ص77.

[4]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص51/50.

يأخذها الشعراء من غيرهم، لذا أطلقوا عليها عليها تسميات مختلفة " كالسرقة، والانتحال والإغارة، والموازدة، والمرافدة، والاهتدام، والغصب، والاختلاس، "[1] بل اعتبروا " اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز وتركه كل معنى مسبق إليه جهل، ولكن المختار له...أوسط الحالات "[2]، حيث نبه القدامى إلى قراءة التراث القديم باعتباره، النص النموذج على حد تعبير سعيد يقطين، وضرورة الاطلاع عليه وحسن توظيفه، فهو غني بالألفاظ والمعاني، مع التنبيه إلى ضرورة استعماله بطريقة صحيحة بدلا من هضمه واجتراره وإلا اعتبر نهب واختلاس وسلخ على حد تعبيرهم.

إن " المبدع الحقيقي في- نظر القدامى- الحقيق بصك الإبداع، هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة، التي سبقته وعاصرته، يتشربها ويوظفها في نصوصه الأدبية "[3]

استخدم النقاد القدامى مجموعة من المفاهيم التي تقترب من مفهوم التناص في العصر الحديث، ومن ذلك نجد موقف **القاضي الجرجاني(392ه)** من السرقات الشعرية يقول معلقا على دعاوى الادعاء بالسرقة: " ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبة منازله، فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه "[4] ،يرى الجرجاني أنه من الصعب الفصل بين المسروق والمنسوب إلى صاحبه، كما يشكك في قدرة الناقد العادي في الكشف عن

(1)-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص61.

(2)- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، ج2، ص222، نقلا عن: سعيد سلام: التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص56.

(3)- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص54.

(4)- علي أحمد دهمان: دراسات في النقد الغربي القديم، مخطوط بجامعة دمشق، حمص، 1982/10/01، ص92.

صحيح الكلام من المنسوخ والمختلس، منه بل يتطلب ذلك ناقدا عالما بالشعر لفظا ومعنى.

وفي نفس السياق أشار عبد **القاهر الجرجاني(ت471ه)** إلى الاتفاق في الأخذ والسرقة بين الشعراء: " وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن ينظر فيه فإن كان مما اشترك الناس في معرفته وكان مستقرا في العقول والعادات فإن حكم ذلك وإن كان خصوص المعنى حكم العموم الذي تقدم ذكره. من ذلك التشبيه الأسد بالشجاعة وبالبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء، وبالصبح في الظهور والجلاء ونفي الالتباس عنه والخفاء، "[1] فهي لا تعد سرقة لأنها أمور عامة معروفة في الأذهان وراسخة في النفوس ومتداولة بين العامة.

" وقد توصل النقاد الذين دققوا في جزئيات (التداخل النصي) أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني إلى النتائج الآتية:

- لا سرقة في المعاني المشتركة، ولا في المعاني الخاصة التي أصبحت كالعامة المشتركة لكثرة شيوعها.
- لا سرقة في الألفاظ العامة المتداولة."[2]

ويوضح **الجاحظ (ت255ه)** ممهدا السبيل للباحثين، أن " طرق تداخل المعاني وأشار إلى أنه لا يوجد أحد من الشعراء لم يسبق إلى معنى أو تشبيه إلا وجاء شاعر من بعده فسرق بعضه أو ادعاه بـــأسره، ولم يكتف بالاستعانة بالمعنى الذي يشترك فيه الشعراء

[1]-سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية، أنموذجا، ص83.
[2]-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص65.

مع اختلاط الألفاظ، وقد ينكر سماعه بذلك المعنى ويدعي أنه خطر على باله من غير سماع."[1]

يتضح من هذا أن **الجاحظ**: " أدرك الكيفية التي تتداخل بها المعاني والأفكار فاستخدم ألفاظ: السرقة والادعاء، والاستعانة، وقد أكد ذلك بقوله: " فلم يحفظوا ألا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلف ولا قصد، ولا تحفظ ولا طلب"، وهذا هو التناص بعينه، فالشاعر بدون قصد منه يتناص مع الشعراء السابقين والمعاصرين له."[2]

وفي صدد الحديث عن التناص وعلاقته بالسرقة واقتراب المفهوم منه، كما سموه " حسن المأخذ" يجدر بنا هنا الإشارة إلى نظرة بعض النقاد العرب في العصر الحديث، إلى العلاقة القائمة بين التناص والسرقات.

يعتبر الناقد محمد مفتاح أثناء حديثه عن التناص من خلال كتابه **المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي**، أن السرقات غير التناص، في قوله: "فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقه فاعتقدوا أنه هو الحديث عن المصادر، أو أنه هو السرقات، وقد صير كثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتضمينات والإشارات... واهية الصلة فيما بينها، ومن لغات مختلفة: لغة فصيحة مقعرة، ولغة عامية مبتذلة، ومن أقوال صوفية إلى أغنية شعبية... وهكذا صارت المؤلفات القديمة على شاكلة مؤلفات الأدب القديمة."[3]

وهناك من النقاد من اعتبر التناص هو نفسه السرقات، منهم الناقد عبد الملك مرتاض عندما قال: "إن قدماء النقاد كانوا خاضوا في هذه المسألة، من جميع مناحيها

---

[1]- ريمة لعواس، عقيلة محمدي: التناص في الشعر الجزائري الحديث، ديوان " البحر يقرأ حالته" لعلي ملاحي أنموذجا، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص21.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص41/40.

بتأسيس أسسها، وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح **التناص**، وإن ظلوا يعالجونها تحت مصطلح **السرقات** وهم لا يدرون أن السرقات، أو أخذ الأديب من غيره أفكارا أو ألفاظا، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها التناص بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم. "[1]

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن العرب القدامى ساهموا بشكل كبير في النظرية التناصية الغربية الجديدة، بل لهم فضل السبق في ذلك.

نجد من بين النقاد المحدثين الذين اعترفوا بأن مصطلحات السرقة تقترب من مفهوم التناص د. صبري حافظ " الذي رأى في (الاقتباس) وهو مصطلح نقدي قديم يقوم على الأخذ، والإفادة من القرآن الكريم أصلا من أصول (التناص) مستندا إلى جملة من المسوغات، والمقدمات التاريخية التي تربط بين المصطلحين، وتعقد نوعا من الحوار الجدلي الخلاق بين إنجاز النقد العربي القديم متمثلا في الكيفيات التي درس النقاد العرب القدماء الاقتباس، وإنجاز النظرية النقدية الحديثة في الغرب متمثلا بمصطلح التناص الذي يفضي إلى تفاعلية نصية هي في الحق شبكة علائقية تحيل على نصوص إبداعية كثيرة"[2]

ونجد الدكتور شجاع مسلم الذي رأى أن الاقتباس من القرآن الكريم يقترب من التناص، مؤكدا قرابة المصطلحين، فأثناء اقتباس الشاعر النص حرفيا أو(نصيا) يضعه بين معقوفين، أما إذا كان التعالق النصي غير حرفي يتركه دون ذلك (تصويري)، وكلا المصطلحين المتفرعين: النصي، والتصويري من مصطلحات النقد الحديث.[3]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2007، 190.

[2]- فاضل عبود التميمي: حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012/2011، ص54.

[3]-ينظر: المرجع نفسه: ص54.

ويقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد: " التناصية إن شئت اقتباس وهذا مصطلح بلاغي صرف، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت بل إنها ألحقت الأدب المقارن، نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة. "[1]

وفي الحقيقة أشاطر رأي حسين جمعة الذي يرى: بأنه من الخطأ إرجاع أشكال التناص النظرية كلها إلى اقتباس، لأنه لا يمكن لمصطلح واحد أو أكثر أن يقابل أو يمثل نظرية بأكملها تحمل مجموعة من المفاهيم والمعالم والتوجهات والمصطلحات، نعم هناك تواصل مع الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية وبين مصطلحات نظرية التناص، لكن الكثير من المفاهيم قد تغير، فضلا عن آلية الاستعمال.[2]

أما ابن خلدون فذهب مذهبا آخر أثناء رصده لهذه المسألة، " فقد رأى بأن الشاعر الذي لا يحتفي بكم هائل من النصوص الغائبة لا يعتبر شاعرا، فالشاعر(المنشئ) يحتاج إلى ثقافة وخبرة ومعرفة في البلاغة والنحو والعروض وأيام العرب وأخبار، وفي اللغة والفقه... وأن يأخذ نفسه بحفظ الشعر وروايته، فإذا تجرد من هذا كله حذا حذوه في التأليف كما يحذو البناء على القالب والنسج على المنوال."[3]

ويشترط ابن خلدون" نسيان المحفوظ "، موافقا لرأي القدامى، بحيث يذوب النص السابق في اللاحق وهذا هو التناص بالمفهوم الحديث، " وأن من شروط امتلاك الأدوات الشعرية الراقية نسيان النصوص المحفوظة حتى تمحى رسومها الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيتها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيه كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه من أمثالها. "[4]

---

(1)- حسين جمعة: نظرية التناص، صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية بالتعاون مع شبكة الألوكة، دمشق، المجلد(75)، ج2، أفريل 2000، ص355.

(2)- ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(4)- فاضل عبود التميمي: حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، ص 56.

إن فكرة نسيان المحفوظ عند ابن خلدون تقترب إلى حد غير بعيد من فكرة الدكتور صبري حافظ التي أوردها حسين قحام في مقاله تحت عنوان: التناص، حيث تجلت في المظهر الثاني المسمى **الترسيب**، الذي قال فيه صبري حافظ: " فالنص عادة ما ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه، وتحول الكثير من الترسبات إلى مصادر وبديهيات ومواصفات أدبية، أو حتى تصور أن ثم مصادر محدودة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص. "(1)

إذا من شروط تحقق التناص ومشروعيته هو نسيان المحفوظ، ليظهر في النص اللاحق بطريقة لا واعية ومن هنا يتحقق الإبداع والإنتاجية، وبالتالي لا تظهر معالم النص السابق في اللاحق، ومنه يتحقق التناص الإبداعي الذي يضمن تجدد النص وينوع من مشاربه تلقيا وتأويلا.

وقد " سلط صبري حافظ الضوء على علوم البديع بوصفها رافدا أساسيا للنقد الأدبي لما قيضه لنا من مفاهيم تثري فهمنا للتناص منها: الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى والتلميح والعنوان والتوليد والنوادر والإيداع أو التضمين والمعارضة والحذف والاستخدام والمواربة والتورية والإشارة والاستتباع والإدماج والتتبع. "(2)

ونجد حصة البادي في كتابها التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، تذكر تحدد تمييز خليل الموسى بين التناص والسرقات ويكمن في: ثلاثة اختلافات، الأول اختلاف المنهج إذ أن السرقات تعتمد على المنهج التاريخي التأثيري والسبق الزمني، في حين يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالمرجع أو النص الغائب، إذ كان النص الجديد قد امتص وحول وظيفيا النص القديم، والثاني اختلاف

(1)- حسين قحام: التناص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، دار الحكمة، الجزائر، ع12، أكتوبر 1997، ص130.

(2)- أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، ص27/26.

في حكم القيمة، فهدف السرقات تهجين الشاعر وإدانته، وهدف التناص نقيض ذلك، إذ أن الآخر مثقف مطلع ماهر في نسجه، وعمله إنتاجي، أما الثالث فيكمن في القصدية، فالأخذ في السرقات قصدي في حين نجد أن الأمر في التناص لا يتم عن قصدية لأنه يتيح القراءة المطموسة والمنسية (الأثرية). "[1]

في حين يخالفه عبد الستار جبر الأسدي، لتوضيح أن التناص لا يكمن في الجانب القصدي فحسب، بل هناك جانب منه ينبع عن وعي وقصدية. [2]

على ضوء ما تقدم يتبين من أن النقاد القدامى اقتربت مفاهيمهم من مفهوم التناص رغم اختلاف وجهات النظر، فأدركوا أن إنتاج النص يحتاج إلى نصوص سابقة أو إلى خزين معرفي دون منازع، كما اعترفوا بأن التداخل النصي هو الذي يضمن دينامية النص بإنتاج نص جديد، " فليس السرقات بالمعنى الذي وجدناه في تاريخنا النقدي غير مظهر من مظاهر التداخل النصي. "[3]

هذا ما أثبته محمد عزام من خلال كتابه(النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي)، " حيث أسقط مفهوم التناص على ثلاثة مفاهيم تراثية وهي: النقائض والسرقات والمعارضات، وكانت نتيجة تلك الدراسة كما يقرره المؤلف – الانتهاء إلى أن نقادنا العرب القدماء قد عرفوا هذا المفهوم الحديث، واستعملوه، ولكن بأسماء مغايرة. مما جعلنا نسهم في توضيح العلاقة بين التراثي والحداثي. "[4]

---

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ص30.

[2]-ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]-فاضل عبود التميمي: حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، ص53

[4]- عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص24.

4- التناص في الدراسات النقدية العربية الحديثة:

وظف النقاد العرب في العصر الحديث مصطلح **التناص** بطرائق مختلفة، فحسبما هو مطلع عليه أن أول من نقل المصطلح من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية هم المغاربة حيث كانت لهم دراسات معتبرة حول المصطلح، فراح كل ناقد يضع له مصطلح خاص به لذلك تعددت المصطلحات المترجمة التي تدور حول مصطلح واحد ومفهوم واحد.بحيث ساهم كل ناقد في بلورة رؤاه الخاصة به.

أ-التناص عند محمد بنيس: أفرد الناقد المغربي محمد بنيس في كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دراسة بنيوية تكوينية، 1980، للتناص مصطلح " **النص الغائب**"وأشار إلى تشابك النص مع نصوص غائبة، وبالتالي يصعب تحديدها، فيرى أن النص الشعري " شبكة تلتقي فيها عدة نصوص يختلط فيها القديم بالحديث، والعلمي والأدبي واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي مما يجعل قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر الكشف عن خبايا النص." [1]

أما في كتابه حداثة السؤال فقد استبدل مصطلح التناص بمصطلح " **هجرة النص**"[2] سنة 1988م، أثناء طرحه إشكالية مفادها "لماذا يهاجر النص الشعري المشرقي إلى المغرب، ولا يهاجر النص الشعري المغربي إلى المشرق؟"[3]، قسم النص "إلى شطرين فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه."[4]

ثم استعمل مصطلح " **النص الموازي** " والذي يعطي للقارئ فسحة للتأمل والكشف أو هو كما يعرفه جيرار جنيت " ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاتا بهذه

(1)- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص251.

(2)- محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 1988، ص96.

(3)- المرجع نفسه: ص96.

(4)- أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، ص26.

الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور."[1] حيث يقول محمد بنيس عن النص الموازي: " ونقصد بها العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته."[2]

يسلط محمد بنيس هنا الضوء على القارئ الذي يشتغل على النص وينتج دلاليته فيتحول النص من جملة من التراكيب المنطوية على ذاتها إلى نص مشفر يرسم عوالما لا متناهية من المعاني والرموز والتداخلات النصية التي تتمخض في ذهن القارئ، وهنا يوحي بنيس إلى أن النص يتكون من بناء داخلي وبنيات نصية خارجية في نفس الوقت تندمج والنص وتتآلف معه، " فالتناصية تتآخى مع البنيوية التكوينية في مسار بحثي واحد باعتبار التناصية وسيلة خرق بين البنية النصية والبنية الثقافية المحيطة بالنص بمختلف تمظهراتها، وفي نفس السياق يأتي مصطلحا (النص الأثر) و(النص الصدى) عند بنيس ليعبر الأول عن نص المركز الشعري في الوطن العربي (مصر، الشام، العراق)، وليعبر الثاني عن نص المحيط الشعري في الوطن العربي، بوصفه نموذجا للإبدال). "[3]

إن توارد النص الغائب في النص الأصل أو المركز يصطحبه قوانين لأجل قراءته " لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة."[4]

يحدد محمد بنيس ثلاث مستويات لقراءة النص الغائب هي: الاجترار، الامتصاص الحوار.

---

[1]– Gerard- Genette, seuil, coll, poétique,paris,1987,p7 نقلا عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص77..

[2]– المرجع نفسه: ص96.

[3]– عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ص27.

[4]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص157.

1-الاجترار: تتميز هذه التقنية النصية بالتكرار وإعادة الكلام، فصار الكلام تنميقا لفظيا وتكلفا كما ساد في عصر الضعف والانحطاط، إذ أصبح الشاعر يعمد إلى المبتذل والمألوف، ويمجد الشكل على حساب المضمون ما يفقد النص حيويته وتوهجه، حيث، " تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني"[1]، وبالتالي وفق هذه التقنية يستسلم الشاعر للنص السابق دون أن يغير أو يجدد فيه.

2-الامتصاص: يصبح النص وفق هذه التقنية أو هذا المستوى لا يخلو من روح الابتكار والتجدد، حيث من خلاله تظهر أهمية النص السابق من خلال امتصاص مفاهيمه وصياغتها وفق وعي فني يزيدها توهجا وجمالا، لذلك فهو حسب محمد بنيس" مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الأعلى الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب، بل إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائب ممحو، وحيا بدل أن يموت."[2] من هنا يقر محمد بنيس بضرورة إعادة إحياء التراث ودمجه بالنص الحاضر مع طرق باب التجديد فيه، أي تحويله كنص سابق قابل للاستمرار والتجدد.

3-الحوار: أما الحوار فهو " أعلى مرحلة من مراحل قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، لا مجال لتقديس النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره، يغير

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية."[1]، إن هذا التغير قائم على التحطيم والهدم من خلال تفكيك الأفكار والقناعات التي تشكل مظاهر الاستلاب والعنف والتسلط، وفق قراءة نقدية عملية تقويمية تقوم على الحوار والتغيير لخلق نص جديد.

بناء على ذلك " تقتضي القراءة في كل الحالات التعامل مع النص وفقا لتجليات القوانين المختلفة، فالنص بذلك يملي قراءته، ويحدد سمات تأويله ونتائج ذلك التأويل."[2]

من خلال هذه المستويات التي وضعها محمد بنيس يتبين من أنها لا تخرج عن التعريفات والمفاهيم السابقة التي تتحدث عن التناص، منه تعريف جوليا كريستيفا التي عرفت التناص بأنه " امتصاص لنصوص (معاني) متعدد داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين."[3]

ب-التناص عند سعيد يقطين: استعمل سعيد يقطين مصطلح " **التفاعل النصي** " مرادفا لمصطلح التناص أو المتعاليات النصية عند جنيت وحجته في ذلك من خلال قوله: " نؤثر استعمال النص التفاعل النصي لأنه أعم من التناص، ونفضله على " المتعاليات النصية " التي هي مقابل (transtextualité) عند جنيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة."[4]

تجاوز سعيد يقطين عمل السرديين وعمل السوسيونصيين(زيما) في بحثهم عن التناص أو المتعاليات النصية، من خلال التحليل والبحث في أنواع المتفاعلات من جهة وفي أشكال اشتغالها داخل النص بأبعادها الجمالية (النصية) والدلالية (البعد السوسيو-

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

[2]- عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ص28.

[3]-جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

[4]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص98.

نصي)، منطلقا من فكرة كون النص بنية نصية منتجة فهو حتما يتعالق ويتحاور ويتفاعل مع بنيات نصية سابقة عليه.[1]

قسم النص إلى بنيات نصية سماها " **بنية النص** وهو الذي يتصل ب" عالم النص " لغة وشخصيات وأحداثا...وقسم آخر نسميه بنية **المتفاعل النصي.** إن المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أيا كان نوعها التي تستوعبها " بنية النص "، وتصبح جزءا منها ضمن عملية **التفاعل النصي**."[2] وهذا الأخير هو الخارج عن النص أو هو الفرع وهو عبارة عن بنيات سوسيو–نصية (تاريخية، ثقافية، فلكلورية...) تتفاعل مع بنية النص الأصلي لتشكل النص ككل، وتصبح جزءا منه.

ميز سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث بين التفاعل النصي والتعالق النصي الذي جاء به جيرار جنيت، معتبرا أن التفاعل النصي أعم وأشمل من التعالق النصي فهو ذو طبيعة كلية، وانتهى إلى اعتبار **التعلق النصي** نوعا خاصا من أنواع التفاعل النصي، وأن التفاعل عام وخاص، فهو عام من خلال أنماطه وأنواعه.[3]

بيد أن الناقد سعيد يقطين من خلال عرضه لأنماط التناص التي أتى بها جيرار جنيت، يبدو أنه ركز على دراسات جيرار واستند عليها، وقد أفاد من الأفكار المهمة في تقسيمه لأنواع التفاعل النصي العام والخاص، فهدفه الأسمى هو الإتيان بمصطلح جديد منطلقا من جنيت ومنتهيا إليه، ومن هذه الأنواع التي ذكرها:

–**المناصة**: (paratextualité) وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معين.

---

[1]–ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص98.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]–ينظر: سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص29.

-**التناص**: (intertextualité) كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة. وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

وتكون المناصة كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، كما تكون مناصة خارجية ومن ضمنها ما يكون في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر أو ما شابه ذلك.

-**الميتانصية**: (métatextualité) وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.[1]

يتضح أن جل هذه الأنواع تسير على نفس الوتيرة التي سار عليها جيرار جنيت كما، لاحظناه سابقا، وهو التفاعل النصي أو التعالق النصي بين النص الأصل والنص الفرع.

يقول سعيد يقطين على غرار ذلك: " إننا نستعمل " التفاعل النصي "، مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناصintertextualité أو المتعاليات النصية (transtextualité) كما استعملها جنيت بالأخص. لأن التناص في تحديدنا الذي ننطلق فيه من جنيت- ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي، ونؤثره على المتعاليات النصية أو **عبر النصية** كما استعملها جنيت، لأنها وإن كانت عامة، وعلى بعض الدلالات التي لا تضمنها لمعنى والتفاعل النصي الذي نراه أعمق في حمل المعنى المراد والإيحاء به بشكل سوي وسليم."[2]

كما يرى أن التفاعل النصي ثلاثة أشكال: ذاتي حينما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع نصوص الكاتب، وداخلي حينما يكون يتفاعل الكاتب مع نصوص

---

[1]-ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص99.

[2]- المرجع نفسه: ص93/92.

معاصريه، وخارجي حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة أي نصوص سابقيه.[1] وهو ما يعرف بالتناص مع التراث.

يمكن الإشارة إلى أهم ما أضافه سعيد يقطين إلى الثقافة العربية الحديثة، هو النظر إلى هذا المفهوم من زاوية اتصاله بالإعلاميات، في مقال نشره في مجلة علامات تحت عنوان: التفاعل النصي والترابط النصي، بين النظرية والإعلاميات، حيث يقول فيه: " ونعيد النظر فيه في ضوء الانفتاح على المستجدات النصية في اتصالها بالإعلاميات، ونعاين كيفية استفادة " نظرية التفاعل النصي" من الانجازات التي تتحقق في هذا المجال. وبذلك نعطي لنظرية النص والتفاعل النصي كل الاحتمالات الممكنة للتطور والتبلور في ثقافتنا العربية الحديثة."[2]

ج-التناص عند محمد مفتاح: يعد الناقد محمد مفتاح من النقاد الذين اهتموا بالتناص وأعطوه بالغ الأهمية وذلك في كتابه المشهور: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) الذي صدر في طبعته الأولى عام 1985 عن المركز الثقافي العربي، حيث استعمل مصطلح التعالق أثناء تعريفه للتناص بأنه: " تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[3]

لجأ محمد مفتاح إلى استخلاص مقومات التناص وآلياته من مختلف التعاريف السائدة لدى كل من كريستيفا، وأرفي، ولورانت،...وخلص إلى أن أي واحد من هؤلاء لم يقدم تعريفا جامعا مانعا، ومن هذه المقومات المذكورة:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، وع مقاصده.

---

(1)-ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص99.

(2)-سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي، بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات، ج32، مج8، مايو 1999، ص219.

(3)-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص221.

– محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.[1]

أعلى محمد مفتاح من شأن هذا المصطلح النقدي واعتبره ضرورة من ضرورات النصية ومتطلب من متطلباتها، فهو يعني له " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما."[2]

حدد محمد مفتاح آليات التناص التي تبين كيفية رصده لهذه الظاهرة، إثباتا لوجود التناص وعدم تجاهله وهي: آلية التمطيط وآلية الإيجاز.

-**آلية التمطيط:** وتتكون باختصار من:

1- **الأنا كرام(الجناس بالقلب) مثل:** قول- لوق، والتصحيف مثل: نحل- نخل، أما الباراكرام هو الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف.[3]

2- **الشرح:** جعل محمد مفتاح الشرح أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر" فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، قد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه القصيدة أو المقطوعة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة."[4]

كأن يوظف الشاعر اللفظ في قول معروف أو الكلمة التي استعارها كنواة أساسية ثم يليها بالشرح والتوضيح، مثل قول الشاعر:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر * فما البكاء على الأشباح والصور.**

(1)- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص221.

(2)- المرجع نفسه: ص125.

(3)- ينظر: المرجع نفسه: ص126.

(4)- المرجع نفسه: ص121.

فكلمة **الدهر** تعد النواة الأساسية وما تلاها هو شرح وتفسير.[1]

3- **الاستعارة:** وتكون بأنواعها المختلفة " فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص."[2]

4- **التكرار:** يبين محمد مفتاح أن هذا النوع من التمطيط يكون على مستوى " الأصوات والكلمات والصيغ تجليا في التراكم أو في التباين."[3]

وقد لاحظ مفتاح أن التكرار يكون في صيغة الماضي ويكون في التراكيب.[4]

1- **الشكل الدرامي:** يرى محمد مفتاح أن عناصر بنية القصيدة وجوهرها يكمن في التقابل، وتكرار صيغ الأفعال، ما يساهم في نمو القصيدة دراميا وفضائيا.[5]

2- **أيقونة الكتابة:** أي " (علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي). وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون." [6]

إن آليات التمطيط في نظر محمد مفتاح هي أساس تشكيل النص الشعري، فتعد بمثابة الكرة التي بيد اللاعب يمررها كيف يشاء ولمن شاء " فإذا قصد إلى الاقتداء فإنه يمطط مادحا، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها."[7]

- **ب الإيجاز:** يحاول محمد مفتاح أن يوضح بأن مقابل التمطيط في التناص يكون الإيجاز أيضا، مستدل بآراء القدماء مركزا على الإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة

---

(1)-ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، 121.

(2)-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3)-المرجع نفسه: ص127/126.

(4)-ينظر: المرجع نفسه، ص127.

(5)-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7)-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم. مشترطا في الإحالة التاريخية الاعتماد على المشهور منها والمأثور، دون التفصيل في ذكر الأحداث التاريخية لاستخلاص المغزى فقط مراعاة للقارئ.[1]

عرض الناقد إشكالية محاولا الإجابة عنها مفادها: " أين يكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معا؟ أن ما يظهر – بادئ ذي بدء– أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة " عالمة " أو " شعبية "أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي لإدراك التناص."[2]

إلى جانب آليات التناص، اقترح محمد مفتاح درجات للتناص في كتابه **المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي**، متمثلة في:"التطابق، التفاعل، التداخل، التحاذي، التباعد التقاصي، حيث يقول: وهذه الدرجات العلائقية تنطبق على النصنصة أيضا، وإذا أخذ بمفهوم التدريج بمعناه الشامل فإن كل ما في الكون والطبيعة والثقافة محكوم بهذه العلائق."[3]

تعمق محمد مفتاح في هذه الظاهرة النقدية بما قدمه من مصطلحات ومفاهيم تفيد الدراسات العربية في قراءة النص الأدبي.

د–التناص عند محمد خير البقاعي: أطلق الناقد على مصطلح " **التناصية**" مرادفا لمصطلح التناص ويعرفه بأنه: " تبادل أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل التفكك والإنباء: كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه مستويات متفاوتة وأشكال ليست عصية على الفهم

[1]–ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص128/127.

[2]– المرجع نفسه: ص130/129.

[3]–محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص44.

بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة."[1]

ينوه الناقد إلى طبيعة النص وطريقة بنائه ونسجه فهو حتما مزيج من البنيات النصية السالفة التي تشكل مجمل النص.

يشير محمد خير البقاعي إلى عفوية التناص مثله مثل آراء سابقيه من النقاد في تحديدهم لأنواع التناص، كونه يرد لا شعوريا من طرف المبدع نتيجة سعة ثقافته وبُعد الفترة الزمنية لقراءة النص السابق، ومتلقي التناص هو الذي يعطي جذوره وخلفياته الاجتماعية، يقول: " فالتناصية، قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا، نظرية النص جانبها الاجتماعي."[2]

إن المتلقي هو المثل الأعلى للتناص، فهو القادر على الخلق والإبداع وكشف مجهول النص أثناء تحاوره معه، فيشترك كل من المؤلف والقارئ لإنتاج نص يمتلك قابلية التجدد والإنتاجية، لذلك يقول سعيد يقطين: " أن وجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحولة لأنها تتغير بتغير العصور " وقدرات المبدعين" على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أما القدرة الضعيفة عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول، يكون مدعاة للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبدع ما قيل."[3]

إن العلم بالأنساق الثقافية المضمرة ضرورة من ضرورات قراءة النص وتحليله فمخزون القارئ الفكري والمعرفي هو الوعاء الذي يعزز اجتياح النص، لأن تلك

---

(1)-محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص38.

(2)-المرجع نفسه: ص83.

(3)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص16.

الخلفيات النصية تدغدغ ذهنه بقول ما لم يقله النص، وبالتالي يكشف بدوره عن تفاصيل الخطاب المحبوك بالمتناصات والاقتباسات، باحثا عن المفاتيح لفك شفراته والتعمق في حيثياته.

ه- **التناص عند صبري حافظ:** تحدث صبري حافظ عن التناص في مقال له تحت عنوان: " التناص وإشاريات العمل الأدبي"، وقد أشار إلى فكرة النص الغائب من خلال قوله: " وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري. فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها."[1]

وضع الناقد آليات للتناص يتكئ عليها القارئ وهي: الإحلال، والإزاحة، والترسيب معتبرا أن "النص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص. أو إزاحتها من مكانها – وخلال عملية الإحلال والإزاحة هذه – وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص وإنما تبدأ من لحظات تخلق أجنته الأولى – وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدلية الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص، وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص **المزاح** ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص **الحال** الذي احتمل مكانه، أو شغل جزءا من هذا المكان، لأن النص **الحال** قد ينجح في إبعاد النص **المزاح**، **أو** نفيه من الساحة، ولكنه لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية، أو من إزالة بصماته عليه."[2]

---

[1]- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996، ص49.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

إن النص في نظر الناقد هو مزيجبين النص الحال والنص المزاح معتبرا النص الحال هو النص السابق الذي تم إحلاله في النص وأصبح جزءا منه، أما النص المزاح هو النص اللاحق أو الأصل، مؤكدا في الأخير عدم إمكانية أو استحالة إزاحة أو إزالة النص الأصل بصفة كلية.

أما آلية الترسيب وهي " واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها " جاك دريدا" في تعامله مع النصوص. وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة... وقد كان النص الأرسطي أحد العصور التي ترسبت في كل النصوص النقدية التي قرأتها."[1]

ثم يضيف إلى جانب هذه الآليات فكرة السياق، فيؤكد على شدة ارتباط السياق بالنص وعملية فهمه وإدراكه، ويسلم بأن كل من الإحلال والإزاحة والترسيب يكتمل معناها ويثبت وجودها من السياق.[2]

ومجمل القول، إن العرب عرفوا قديما مصطلح التناص دون أن يحددوه كمصطلح أما النقاد العرب في العصر الحديث فقد عرفوا المصطلح وأدلوا بدلوهم حوله بالدراسة والتحليل، وذلك عن طريق الترجمة، وقد كان للمغاربة فضل السبق في تناولهم المفهوم النقدي ودراسته كما لاحظنا عند: محمد بنيس، ومحمد مفتاح، وسعيد يقطين، وثلة من النقاد العرب، ويعود ذلك على حد رأي إبراهيم عبد الفتاح رمضان هو:

أ- "شيوع الثقافة العربية في بلادهم إذ أن كثيرا منهم أعرف بالفرنسية أكثر من أية لغة أخرى بل في بعض الأحيان أكثر من لغتهم الأم وإذا كان نشوء هذا المصطلح وترعرعه في فرنسا فإننا لا نستغرب سرعة ترجمة الكتب التي ألفت في التناص وفي المناهج النقدية ولا نستغرب أيضا التفاعل مع هذه المناهج أسرع من الشرقيين.

---

[1]-صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية: ص50.

[2]-ينظر: المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ب-قرب المغاربة من هذه البلاد الأوروبية بحكم الموقع وبحكم الدراسة فلا تكاد تجد دارسا لم يذهب إلى فرنسا أو غيرها من الدول الأوروبية وهذا ما يجعل الدارس محيطا بالسياق الثقافي الذي ينتمي إليه هذا المنهج الغربي."(1)

وصفوة القول، شكل مصطلح التناص منعرجا حاسما في تاريخ الدراسات النقدية العربية، ما جعل النص منطلقا للدراسة، حيث أحيا المفاهيم التراثية وأعاد نبضها من جديد، ليعرفها للأجيال اللاحقة بالعودة إلى الماضي العريق والأصيل فأضحى خصوصية استثمرت النصوص الأدبية من خلال التحاور والتفاعل فيما بينها، ليبقى مصطلح التناص هو المصطلح العالمي والمتفق عليه رغم تعدد المصطلحات، حيث يصوغ القارئ من تقنياته وآلياته آفاقا دلالية واسعة تمنح المتلقي العربي خصوصا هوية وأصالة وتاريخا يسهم في تشكيل خطاب روائي مشحون بمرجعيات ثقافية ومعرفية يسعى من خلالها الروائي أن يهب الرواية المغاربية خصوصية وتفردا، ونظرا للظروف التي يعيشها العالم العربي عموما جعلت الرواية تتوحد في القضايا والأحداث لتحمل قضية إنسانية موحدة تصف مصاف العالمية خصوصا في ظل العولمة التي خرقت الخصوصية الثقافية وجردت العربي من أصوله وجذوره.

قمنا في هذا الفصل باستعراض ظاهرة التناص من خلال إبراز طائفة من النقاد والدارسين من الغرب والعرب، الذين عكفوا عليه بالدراسة والتمحيص، أمثال: ميخائيل باختين الذي يعد المنبر الرئيس للمصطلح وجوليا كريستيفا وجيرار جنيت وغيرهم كثير فأضحى التناص منطلقا لتجاوز نسقية النص المغلق (البنيوية) حتى" يصبح التناص هو النسيج الداخلي غير المرئي أو الخفي للنص، ليصبح المهاد الثقافي المشترك بين النصوص من ضرورات إنتاج النص الأدبي كما سيصبح من ضرورات استقباله أيضا أي

(1)- إبراهيم عبد الفتاح رمضان: التناص في الثقافة المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوغرافيا المصطلح، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة المنوفية، ع5، نوفمبر 2013، ص193.

أن التناص في هذا التصور يمثل ضربا من آلية لغوية مشتركة بين الكاتب والقارئ قادرة على تقديم التأويل والتفسير، أو هي نوع من آلية تفاهم نوع سردي بينهما لاستيعاب النص."[1]

والجدير بالذكر أن التناص أصبح ضرورة من ضرورات الكتابة الأدبية ينسج من خلاله الكاتب التشكيل اللغوي، فيحدث متعة جمالية ورؤية تفاعلية استكشافية تمتع النص بالحيوية والتعدد، لما يسخره للنص من مصادر تاريخية وشعبية ودينية... يتحاور معها القارئ تحت مسمى **التناص التراثي أو التعالق (التعالي النصي)** مع التراث بالمفهوم المعاصر.

[1]- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ص08.

الفصل الثاني

تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة

أولا: التراث الشعبي.

ثانيا: تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة.

الفصل الثاني: تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة

أولا: التراث الشعبي

توطئة:

التراث الشعبي عبارة عن تراكم معنوي ومادي وفكري من المرجعيات المتعددة التي ترتبط بزمان ومكان، تتناقله وتتوارثه الأجيال عبر الأزمنة عن طريق المشافهة والارتجال، يرد عن عامة الناس ويعبر عن مواقف إنسانية موحدة وهذا ما جعله غير مرتبط بمؤلف أو قائل معين، فهو إرث ثقافي يحمل مجموعة من الأفكار التي تطلق وفق مواقف ومناسبات معينة.

يضم التراث الشعبي مجموعة من الخصوصيات التي تساهم في إثبات الهوية والأصالة من خلال التعبير عن مواقف معاشة في الحياة اليومية، وبما أن الإنسان الشعبي هو عبارة عن حصيلة من المعارف والخبرات التراثية الراسخة في ذهنة والمتأصلة في ذاته، يشكل التراث بالنسبة لديه روحا للانتماء ورمزا للأصالة وبناء معرفيا يشمل تاريخ أجداده وماضيه العريق.

بناء على ذلك يجدر بنا أن نتحدث عن هذا الإرث الشعبي والثقافي الذي تشربت من الرواية المغاربية وأثثت به مشاهدها وديناميتها، بالغوص في مكامنه ومعرفة مدى أهميته في النص الإبداعي. ودواء العي السؤال: ماهو التراث الشعبي عند الباحثين؟ وما هي أهم عناصره؟ وهل استطاعت الرواية المغاربية أن تأصل الحداثة من خلال دمج معطيات التراث وتعلقها مع تقنيات السرد الروائي الحديث بقضاياه المعاصرة؟ وماهي الأشكال التراثية الشعبية التي تعالقت معها الرواية المغاربية؟.

1- مفهوم التراث الشعبي:

تعددت التعريفات والمفاهيم حول مصطلح التراث الشعبي، نظرا لأهميته البالغة في الساحة الأدبية والنقدية، فإذا كان التراث " ناتج عن تراكم كمي وكيفي بخبرات طويلة تعود إلى بدء استقرارا الإنسان على الأرض وارتباطه بها، وأن هذه الثقافة ناتج تفاعل جدلي داخل المجتمع."[1]، فالتراث الشعبي يقابله من حيث الدلالة " مصطلح فولكلور الذي أدخله ويليام توماس إلى المصطلحات العلمية سنة 1946م، ويراد بها في اللغة الإنجليزية " حكمة الشعب" بينما تحيل في اللغة الألمانية إلى معنى "الإبداع الشعبي"، أما في اللغة الفرنسية يراد بها مأثور الشعب."[2]، مع العلم أن تعريف الفولكلور هو كما" عرفه تومز في سنة 1846، بأنه العقائد المأثورة، وقصص الخوارق، والعادات الجارية بين العامة والناس، وكذلك ما انحدر عبر العصور من السلوك، والعادات والتقاليد "المرعبة" والمعتقدات الخرافية، والأغاني الروائية ballads والأمثال الشعبية وغيرها وذلك يعني أن " تومز" قد اعتبر أن الفولكلور هو ذلك الجانب من الثقافة الشعبية، والذي يطابق المأثورات القديمة."[3]

وقد أكد لطفي الخوري إلى تطابق مصطلح فولكلور والتراث الشعبي دلاليا بغض النظر عن الاختلافات التي أثارها الباحثين، يقول: " إن هذا الاستعمال بمصطلح التراث الشعبي لا يعني بالضرورة أنه ترجمة حرفية لمصطلح فولكلور، وحيثما وردت كلمة فولكلور فإنها تعني " التراث الشعبي"، كما أن كلمة تراث تعني كلا المصطلحين."[4]

---

[1]-سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري للبحوث الحضارة (تحت التأسيس)، ط3، القاهرة، 1999، ص20.

[2]-منى بشلم: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، مجلة منتدى الأستاذ، ع20، الجزائر، جوان 2017، ص34.

[3]- فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، دراسات في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص44.

[4]- لطفي الخوري: علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة(40)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، 07.

لكن انطلاقا مما هو متداول نلاحظ أن المصطلح الأكثر تواردا بين الدارسين والباحثين في الأدب الشعبي، هو مصطلح التراث الشعبي بدلا من مصطلح " فولكلور"وفي حقيقة الأمر أنه بصرف النظر عن الاختلاف في التسمية إلى أن المأثورات القديمة تعتبر قاعدة وكيان أساسي لبناء الأمة وتكوين حضارتها، حيث يقول" ريتشارد. م. دورسون: إن عين الدوافع التي أدت إلى أن تدرس الأمم تاريخها الوطني الخاص وتاريخ آدابها الخاصة التي هي دعتها إلى دراسة الفولكلور، وذلك أن الدولة الحديثة الناضجة سياسيا لا ينبغي أن تملك فحسب وثائقها التاريخية الصحيحة التي لا يرقى إليها الشك بل يجب أن تملك بالمثل أعمالها الأدبية التي استقرت قيمتها ومكانتها، وتملك أرشيفات المأثورات الشعبية المفهرسة."[1]

تساهم الدراسات الفلكلورية في نظر ريتشارد في تأسيس الدولة الحديثة الناضجة سياسيا، كما تلعب دورا هاما في خدمة تطورها وزيادة نفوذها، لذا اشترط على كل دولة أن تحتفظ بتراثها وأن تقوم بفهرسته وتوثيقه حتى تزيد مكانتها بين الدول وتبرز كينونتها الثقافية والاجتماعية لتثبت للدول الأخرى أنها كيان له خصوصيته ومقدساته ومرجعياته التي تتربع على أرض الثقافة والفكر.

وما يؤكد أهمية دراسة الفلكلور" حين نقرأ ما أذاعته الدوريات مثل مجلة الفولكلور الانجليزية أو جرنال الفلكلور الأمريكي أو ما هو منشور ضمن مطبوعات اللجنة الدولية للفلكلور(C.L.A.P)، بل ما هو منشور في جمعيات الفولكلور، سنلاحظ أن مئات من أكبر علماء هذا القرن، ومن مختلف البلاد والثقافات، قد التقوا حول المأثورات الشعبية بعضهم تدفعه ضرورات البحث العلمي في بلاده، وآخرون تحفزهم أسباب البحث في ثقافات الأمم بغرض البحث لا أكثر، وغيرهم يعلنون كم قال ألبرت مارينوس Albert marnus في اجتماع اللجنة الدولية للفلكلور عام 1956 من أن القوى المادية التي تحرك

[1]– أحمد رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، عالم الفكر، المجلد الثالث، ع1، الكويت 1972، ص77.

العالم وتهدد طمأنينة الشعوب، وتثير التوترات، تعارضها قوى روحية، ترمي إلى التقريب بين الإنسان، والتعاون الدولي البناء لغير الناس جميعا."[1]

وتفيد هاته الدوريات أن" تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ، ومن هذا حرص الأمم الناهضة- في تأصيلها لواقعها الجديد – على نبش التراث، واستحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد."[2]

بناء على ذلك يعود سبب نهوض الأمة العربية في الآونة الأخيرة إلى " البحث عن الأصول، واستحياء أروع ما خلفته لها الأيام من تراثها الفكري والأدبي."[3]

إن العمل على توثيق التراث وإحيائه بدلا من اندثاره وإحداث القطيعة معه، يعد مفتاحا من مفاتيح تطور الأمة وامتلاك هويتها الثقافية والاجتماعية والقيمية، وذلك بتدوينه وتفسير معانيه.

وبالرجوع إلى مصطلح التراث الشعبي من خلال كتب الأدب الشعبي، نجد حلمي بدير الذي يرى بأنه يشير " إلى كل موروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعة الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية والمناسبات المختلفة بوسائل متعددة."[4]

يطلق التراث الشعبي على المأثورات القديمة التي ورثها الأحفاد عن الأجداد فأصبحت متداولة جيلا عن جيل، تساهم في بناء الأمة، وتدفع الإنسان إلى الإبداع بتشكيل

---

[1] – أحمد رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، ص77.

[2]– عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، مكتبة غريب، 201 شارع كامل صدقي (النجالة)، تيليفون 902107، ص08.

[3]–المرجع نفسه: ص08.

[4]– حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، الإسكندرية، 2002، ص15.

صورة المجتمع الشعبي في لوحات فنية جمالية، لما تحمله الذات الإنسانية من نوازع روحية تساهم في تأصيل الأمة وترفع من همتها لتدفعها نحو الإبداع والتشييد لأجل بنائها انطلاقا من تاريخها وحضارتها.

يدل التراث الشعبي على مجموع ما تنتجه الثقافة الشعبية " المنقولة شفويا... التراث، التقاليد، والخرافات، والأدب الشعبي، وكل ما يشكل ثقافة بلد ما، ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق الذاكرة، وتمتاز بمجهولية المؤلف "[1]، ولعل هذه الأخيرة تعد أهم ميزة يختص بها التراث الشعبي، فهو لا يحتاج إلى ملكية خاصة أو إلى روح فردية تنتجه، بل إنه لا يخلو من روح الجماعة الشعبية التي أنتجته.

وقد" سارعت نبيلة إبراهيم إلى تفسير سر إضافة (شعبية) إلى كل من (الأدب) و (التراث) و(الدراسة)، بأنها تدل على نتاج جماعة بعينها وليس الشعب بأسره، وتلك الجماعة هي منبع الإبداع، فبينت الاختلاف الذي عرفه مفهوم (الجماعة الشعبية) لدى الباحثين بقولها: من وسع رقعة الجماعة الشعبية بحيث شملت الشعب كله في مستوياتها الثقافية والاجتماعية المختلفة."[2]

وتجيب عن إشكالية تأليف الأنواع الأدبية بأشكالها المحددة، والتي مفادها أهو الشعب كله أم هو فرد بعينه؟، فتقول: " ولم يبق سوى أن نفترض الأصل الفردي للإنتاج الأدبي. وهذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة عن الجموع، وإنما يعيش حياة شعبية صرفا. وهو بما له من تشاط إبداعي خلاق يخلق الكلمة المعبرة سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه، إذ تكمن فيها روحه وتجاربه ومشكلاته."[3]

---

[1]– منى بشلم: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص34.

[2]– أمينة فزازي: الأدب الشعبي مناهج ودراسات، في دراسة الأمثال الشعبي التراث الفلكلور الحكاية الشعبية، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2011، ص28.

[3]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص4.

وتؤكد بأن " الأسطورة الكونية وأساطير الأخيار والأشرار والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية واللغز والمثل الشعبي والنكتة، كلها أنواع أدبية شعبية."[1]

يرتبط التراث الشعبي بمجموعة من الأشكال الماضية، ترسبت في الذاكرة الجماعية التي تحاول الحفاظ عليها وتأصيلها، ما يضمن لها البقاء والخلود، من هنا فإن مادة التراث الشعبي" هي التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكسب صفة البقاء والاستمرارية ويصير في جانب من جوانبها فعلا وسلوكا تحرص عليه الجماعة، التي تعمل على تأكيده وترسيخه لدى الآخرين."[2]

وترى نبيلة إبراهيم أن التراث الشعبي، " غني بالمغزى والرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كله. ولا عجب بعد ذلك إذا شعر القارئ أن العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز."[3]

وإذا عدنا إلى فوزي العنتيل لوجدنا أن مصطلح التراث يدل على "مجموعة **اجتماعية** يربطها تراث مشترك وشعور خاص، بالترابط أساسه، الإطار التاريخي المشترك، وقد أراد بعض العلماء أن يحدد ما يسمى بالمجتمع الشعبي، فقال أنه مجتمع صغير، منعزل، أمي، متجانس، يؤلف بينه إحساس قوي بالتضامن الجماعي، في الوقت الذي نرى فيه عكس الصفات السابقة موجودة في الطرف المقابل، أعني مجتمع المدنية أو مجتمع المتحضر."[4]

---

[1]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص2، (مأخوذ من المقدمة).

[2]– سميرة منصوري: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه، ص143.

[3]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص8.

[4]– فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، دراسات في الأدب الشعبي، ص65.

وتعني " في الأثنولوجيا العامة من الناس الذين يشاركون في الحصيلة الأساسية للمأثورات الشعبية، كما يعني بالناس ذلك الجزء من السكان الذي استمسك بالعادات والتقاليد القديمة والعادات التي تهم الفلاحون، أو سكان الريف."[1]

لعل أهم ما يميز التراث الشعبي هو المشافهة والارتجال، وهو عبارة عن ملكة ترد بشكل عشوائي من طرف الأفراد والجماعات تنبع من صميم الرؤية الجماعية ومن أعماق وجدان الشعب لتعبر عن قضايا إنسانية تنتقل عن طريق الرواية لتبرز هذا الإبداع الشعبي إلى العامة بلغة بسيطة وأسلوب جميل، وهذا يعني أن " مصطلح التراث يرادف التراث الشفهي أو الفن القولي، أو الفنون الكلامية وكل ما هو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات ... وبمعنى آخر فإن التراث الشعبي هو الأدب الشفهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التي تروى شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والذي لا يكون على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضا في تلك الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القيم وذات التراث المكتوب."[2]

وإذا كانت الثقافة تنبع من فرد من الأفراد أو مجموعة من الناس أو من شعب بأكمله فإن " الموروث الشعبي مصطلحا جامعا للموارد الثقافية سواء الفكرية منها أو المادية التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار، وتصبح في جانب من جوانبها فعلا مؤثرا، وسلوكا مرعيا يحرص عليه أصحابه، ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم."[3]

---

[1]– فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، دراسات في الأدب الشعبي: ص 65/64.

[2]– سميرة منصوري: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، ص140.

[3]– إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004، ص21.

من هذا المنطلق يعتبر التراث الشعبي عنصرا أساسيا من عناصر بناء الثقافة الإنسانية وتشكيل هويتها، وصورة فعلية تعكس حياة الشعب وتعبر عن ماضيه ومستقبله، فهي امتداد للحاضر واستشراف للمستقبل، إذ يمثل تطلعات فكرية وروحية للأجيال لما يحمله من تفاصيل عن الحياة الغابرة للأمم والشعوب، وبذلك يساهم في نقل المجتمع من المحلية إلى العالمية.

ويعرفه بعضهم أنه " المواد الثقافية الخاصة بالشعب، أي الثقافة العقلية والاجتماعية والمادية، أو هو العناصر الثقافية التي خلفها الشعب."[1]

وعرفه جبور عبد النور بأنه: " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب، وخبرات، وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين التراث وإغنائه."[2]

أما فنيا " فيبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية."[3]

ويكتسب التراث "صفة التقليدية لكونه يضم مخزونا ثقافيا اجتاز فترة من الزمن في نفس الملامح العامة التي يظهر بها، أما صفة الشعبية في التراث فتعني أن الشعب يمثل الإطار الذي يضم حملة التراث والمؤمنين به والممارسين له والمبدعين لكل عناصره."[4]

بما أن للتراث جانبين روحي (معنوي) ومادي، " فيتمثل النسق المادي للتراث في ما يخلفه الأجداد من آثار ظلت باقية من منشآت دينية وجنائزية كالمعابد والمقابر

---

[1]– لطفي الخوري: علم التراث الشعبي، ص8.

[2]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، ط2، بيروت، 1979، 1384، ص63.

[3]– المرجع نفسه: ص63.

[4]– سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث، كيف يتشبث الفقراء بالتراث في ظل الندرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2012، ص39.

والمساجد والجوامع، ومبان حربية مثل ومدنية مثل الحصون والقصور، والقلاع والحمامات، ...الأدوات التي استخدمها الأسلاف في حياتهم اليومية، ... ويعرف الشق المعنوي للتراث باسم " التراث الشعبي" ويتكون من عادات الناس وتقاليدهم، وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلا عن جيل، وهو استمرار للفولكلور الشعبي كالحكايات الشعبية، والاستعمار والقصائد المتغنى بها، وقصص الحب الشعبية، والقصص البطولية."[1]

بناء على ذلك تكتمل هوية الإنسان وتترسخ معالمها بفضل التراث سواء كان مادي أم معنوي، فهو" أولا – أي التراث الشعبي– المواد الثقافية، العقلية والاجتماعية والمادية التي خلفها الشعب، وثانيا، هو المعتقدات والعادات الاجتماعية الشائعة، ثم أضيفت إليه الرواية الشعبية."[2] وهذا يدل على أن التراث الشعبي يشمل التراث المادي المجرد والتراث الروحي الفكري والمعتقداتي.

وهكذا يعتبر التراث الشعبي مصدرا مهما لدى الكتاب، حيث أصبح يوظف في مختلف الدراسات باعتباره أداة حية لتصوير الواقع المعاش، بفضل ما يحمله من ألوان وأشكال تعتبرا مصدرا للدراسات الحديثة، حيث تناوله الكتاب المعاصرون في حلة جديدة بما يحمله من مضامين فكرية ومعرفية وعقدية ومعتقداتية، مصاغة وفق رؤية فنية جمالية، كونه موسوعة ثقافية شاملة ومتكاملة تحمل الوعاء الثقافي للشعوب من لغة ودين وعادات وتقاليد وأعراف ومعالم إبداعية تشكيلية.

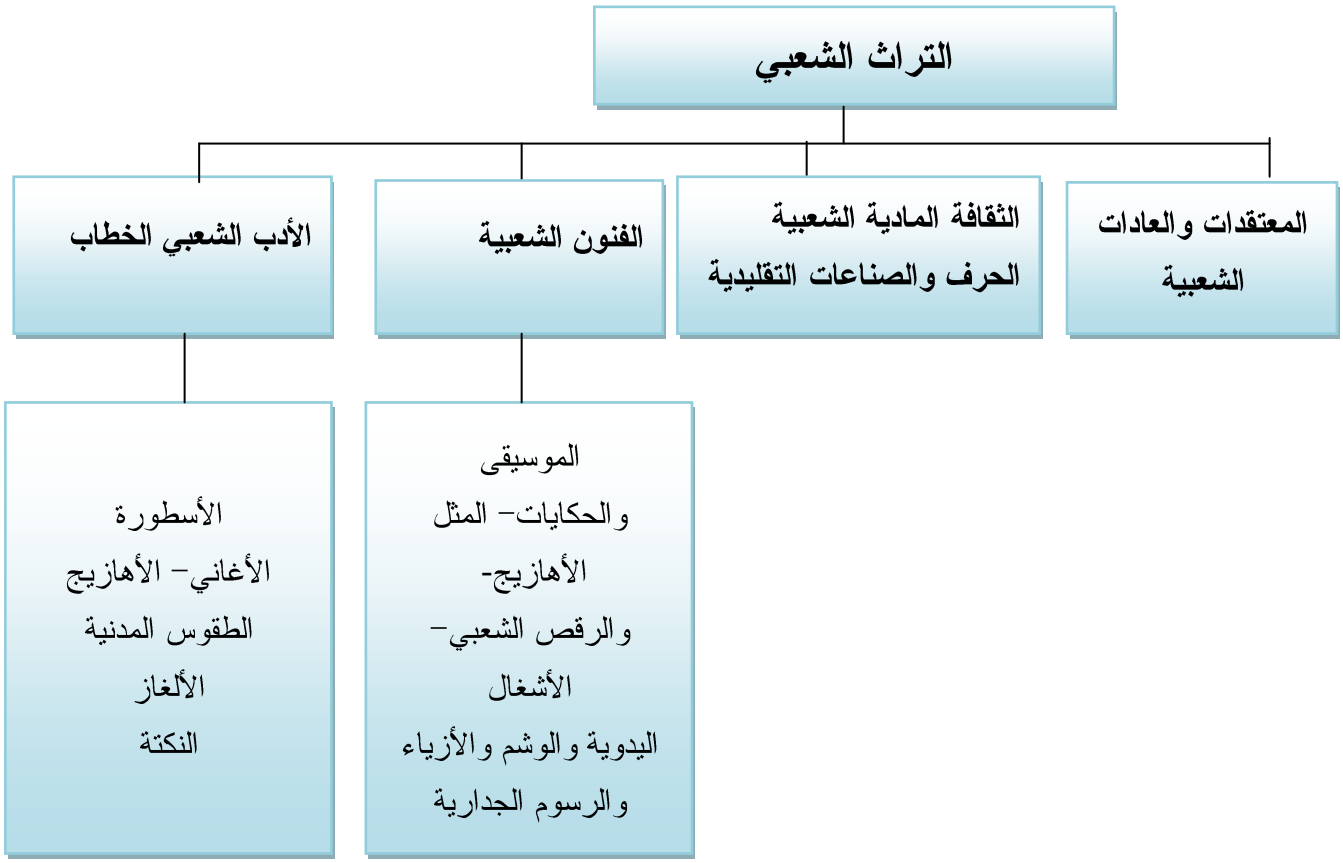
---

[1] – علي عفيفي علي غازي: التراث المادي والتراث المعنوي، الحياة، Alhayat، 17 أبريل 2015/ 17: 59، الموقع الإلكتروني: www alhayet.com.

[2]– لطفي الخوري: علم التراث الشعبي، ص8.

2- عناصر التراث الشعبي:

يضم التراث الشعبي "أربعة عناصر أساسية وهي كما حددها الدكتور محمد الجوهري كالآتي:"



"[1]

بناء على ذلك فإن:

" التصنيف الشائع للتراث الشعبي لدى العلماء العرب قد مر بمرحلتين:

الأول: التصنيف المبدئي أو السداسي، ويشمل:

1- العادات الشعبية. 2-المعتقدات الشعبية.

3- المعارف الشعبية. 4- الأدب الشعبي.

5- الفنون الشعبية. 6- الثقافة المادية.

---

[1]-أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، ص315، نقلا عن سميرة منصوري، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، ص144.

ويتنافر جهود المشتغلين في هذا الميدان إلى تصنيف رباعي، وذلك على النحو التالي:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية. 2- العادات والتقاليد الشعبية.

3- الأدب الشعبي. 4- الثقافة الشعبية والفنون الشعبية."[1]

3- خصائص ومميزات التراث الشعبي:

أيا كان شكل الإبداع الشعبي الأدبي، فإن التراث الشعبي يمتاز بعدد من الخصائص التي تشترك فيها كافة أشكال التعبير الشفاهي الشعبي وهي:

1-العراقة: التراث الشعبي قديم قد الإنسان لذلك يتميز بالعراقة " ويقصد بها أن يكون هذا الأدب قديما، يحمل السمات الثقافية لعصور موغلة في القدم، ومع ذلك ما زالت تمارسه وتؤمن به الجماعات الشعبية والشعوب حتى الآن، لقدرته على إشباع حاجاته الثقافية والاجتماعية معرفيا."[2]

2-الاستمرارية والممارسة: فليس القدم وحده، هو ما يميز هذه الأشكال الأدبية، بل هناك أيضا ضرورة **الاستمرارية والممارسة،** "وهذا ما دعى المتخصصون إلى تصنيف التراث الشعبي إلى صنفين رئيسيين، الأول هو الموروث الشعبي، ويقصد به ما أبدعه الأجداد، لكنه لم يعد يمارس الآن، لاختفاء ضرورته الثقافية والاجتماعية، ثم المأثور الشعبي، وهو كل الإبداعات والممارسات المتوارثة عن الأجداد، وما زالت تمارس ويحتفي بها كعادات وتقاليد أو إبداعات فنية أو أدبية، تشبع المجتمع كثيرا من احتياجاته الثقافية والاجتماعية والمعرفية."[3]

---

[1]- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، ص24.

[2]-كمال الدين حسين محمد حسين: دراسات في الأدب الشعبي، أستاذ الدراما الشعبية، كلية الرياض، ط1، جامعة القاهرة، 14أوت 2017، ص14.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

إن عراقة التراث الشعبي بشقيه المادي والروحي تتصل اتصالا عميقا بروح الإنسان وفكره، فهو يستبطن حقب ماضية تستدعيها الضرورات الثقافية والاحتياجات الاجتماعية في الوقت الراهن وهذا ما يضمن له الاستمرارية، ما يجعل المثقف الشعبي الذي يحمل منظومة من العقائد والعادات والتقاليد التي ورثها عن بني جنسه، يستثمر الفضاءات الشعبية التراثية خدمة للإنسانية وللذات البشرية جمعاء، مع العلم أن الثقافة كما يؤكد ألكس مكشللي في كتابه الهوية "تشمل في صيغتها الأنثروبولوجية، على منظومة العقائد والمعايير والقيم والتصورات المشتركة والعادات والأخلاق، كما تشمل على مختلف موضوعات الحياة اليومية، والقيم الجمالية."[1]

3-التبني الجماعي: إن أهم سمة في التراث الشعبي هي " جماعية الإبداع الشعبي وتتمثل في صورته الشاملة لكل أحاسيس وآلام وآمال الشعوب، فكل فرد يحس نفسه مترجما في هذا الإبداع، لأن المبدع الشعبي الفرد، ينصهر ويتلاشى داخل الجماعة يحزن لأحزانها ويفرح لأفراحها، يتكلم لغتها ويرسم خطابها."[2]

فالإنسان اجتماعي بطبعه، وبالتالي يستلهم إبداعه من بني جنسه، ليعبر عن آلامه وأحزانه وخلجات نفسه في وسط اجتماعي، بواسطة أشكال مختلفة سواء كانت قصص أو ألغاز أو أمثال شعبية تعكس المواقف المعاشة وتصور مشاهد إبداعية فنية وجمالية توحي إلى صدق المشهد والحوار.

4-الذيوع والانتشار: يتميز الأدب الشعبي بديناميته وفاعليته وتداوله بين أكثر من جماعة بل بين شعب بأكمله، فكل فرد يعبر عن تراثه بطريقته الخاصة التي تلائم ظروف عصره، ولعل أهم شيء يساعد على ذيوعه هو انتقال الأفراد من مكان إلى آخر بحثا على

---

[1]- ألكس مكشللي: الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات والطباعة، ط1، دمشق، 1956، ص27.

[2]- كريمة نوادرية، سعاد زدام: التراث الشعبي المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر، ع5، جوان 2017، تاريخ الاستلام: 2016/10/20، تاريخ قبول النشر: 2017/03/29، ص869.

سبل العيش، وبالتالي ينقلون تلك الثقافات الشعبية إلى المناطق أو المجتمعات الأخرى وهذا ما مكنه حتما بالانتشار والتداول بين مختلف أطياف الشعب ومناطقهم، وخير دليل على ذلك أننا نشترك مع كثير من المجتمعات في العادات والتقاليد، "فبعض العادات المرتبطة بكثير من المناسبات الحياتية، ما زالت تمارس بين كافة المستويات والطبقات من أبناء الشعب، كما نرى في السبوع والأعياد، وزيارة المقابر... أيضا الأمثال الشعبية التي يستخدمها الجميع بلا تمييز للتدليل على آراء ومواقف تتشابه مع المضرب الأصيل للمثل."[1]

5-**التواتر الشفاهي:** إن أهم خاصية عمل عليها التراث الشعبي هي المشافهة، إذ بدأ أول مرة عبر التعبير الشفهي الذي ينتقل من جيل إلى جيل عن طريق الرواية والحفظ في الأذهان والوجدان ليصبح راسخ في الضمير الجمعوي للشعوب، ليعكس آلامها وآمالها وتطلعاتها، ومن المؤكد أنه" حتى مع وجود التوثيق والتدوين للكثير منها، ما زال التواتر الشفاهي هو الأهم في انتشارها."[2]

6-**مجهولية المؤلف:** باعتبار التراث الشعبي إنتاج مشترك بين أفراد الجماعة الشعبية حيث يعبر عن صميم الرؤية الجماعية، ما جعله يتميز بعدم انتسابه لمؤلف معين وذلك يعود إلى عدم التدوين واعتماده على المشافهة والحفظ، فهو أدب عام تشترك فيه مختلف طبقات المجتمع فتنصهر شخصية المؤلف في الشخصية الجماعية، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الأغاني الملحونة التي ينسب إليها أصحابها وهي معروفة في وقتنا الحالي بعد تدوينها، حيث نجد أسماء أصحابها مدونة في الأسفل.

ويرى بعض الباحثين أن "الأدب الشعبي لا يمكن أن يكون شعبيا إلا إذا استقبلته الجماعة الشعبية بأسرها ورددته، فلا بد أن يكون التعبير الأدبي الشعبي مهما يكن مصدره

---

[1]- كمال الدين حسين محمد حسين: دراسات في الأدب الشعبي، ص15.

[2]- المرجع نفسه: ص16.

معدا في شكل يستهوي الجماعة بحيث تستقبله فور وصوله لها، وكأنه جزء من حياتها ومن رصيد ثقافتها القديمة."[1]

إذا يمكن أن نستنتج من خلال هذه الخصائص أن التراث الشعبي هو تلك الثروة الهائلة من القيم والعادات والتقاليد والثقافات الشعبية التي تنتقل من جيل إلى آخر شفاهة كما تعد أكثر عراقة، ويتميز بالواقعية كما يحيل إلى ثقافة المجتمع، ويطلق من عامة الناس (عامي التعبير) ما جعله يتميز بالذيوع والانتشار، وأهم صفة طاغية فيه هي مجهولية النسب إلى مؤلف معين، تتحد هذه الخصائص لبلورة الشخصية الجماعية الشعبية فكرا وتطلعاً.

4- أهمية التراث الشعبي:

إن الاهتمام بالتراث الشعبي يعني " الاهتمام بعلم متكامل مبني على أسس علمية وواقع اجتماعي ملموس متأت من الإيمان بأن الشعب هو صانع التاريخ وهو الذي وضع الأسس الحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه."[2] وهنا تكمن أهمية التراث الشعبي كونه وعاء فكري وحصيلة ثقافية مبنية على أسس علمية متينة تساهم في بناء الأمة فهو" تسجيل أمين للبيئة التي أنتجته وعليه ترسم أكثر خصائصها أصالة أعمقها تمثيلا لمواصفات تلك البيئة."[3]

مما لا شك فيه أن للتراث أهمية بالغة في حياة الأمم والشعوب، حيث يعد الأساس التاريخي المتين لها، لذلك قامت الكثير من الدول إلى الاهتمام بالتراث وتوثيقه والانصهار فيه وعرض صور له، كما أشرنا سالفا، حتى تكون لها مكانة عالية بين الدول الأخرى فينقلها من المحلية إلى العالمية، فهو الذي يثبت الأمة ويعيد لها كرامتها وباختصار هو بمثابة كنية الأب للمولود الجديد فبدونه نصبح لا مكانة لنا بين الأمم ولا اسم لنا، فبفضله

---

[1]- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، ص44.

[2]- لطفي الخوري: علم التراث الشعبي، ص5.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

يمكن التعرف على تاريخ وثقافات الدول الأخرى ومعرفة أفكارها والاستفادة منها إن أمكن ذلك، لذلك يعد جزء من الذاكرة الجماعية وضميرها المتحرك، لذا فإلغاؤه يعني إلغاء الإنسانية جمعاء والحفاظ عليه يعني إحياء الأمة والوصول إلى وجدانها وضميرها الحي.

انطلاقا من أهمية التراث الشعبي لجأ الكتاب المعاصرون والمهتمون بالرواية خصوصا إلى مسائلته وإعادة إنتاجه في إبداعاتهم بطريقة فنية بارعة، من خلال دمج معطيات التراث مع التقنيات السردية الحديثة، فأصبح النص يحتفي بفضاءات وأرحب واسعة من الدلالات، ليخرج النص من مدار الانغلاق إلى الانفتاح.

بناء على ذلك كان للرواية المغاربية المعاصرة نصيبا من هذا التفاعل بين الأصالة والمعاصرة، من خلال توظيف مختلف المشارب التراثية، " ليجد القارئ نفسه أمام نص تتجذر فيه المرجعية، وتبرز فيه ملامح الواقعية التاريخية إلى جانب قسمات تخييلية تساهم في إنتاج جمالية خاصة للنص."[1]

والجدير بالذكر أن " الإنتاج الأدبي العربي المغاربي فضلا عن مواكبته الإبداعية لتاريخ وتحولات هذا الفضاء، فهو أدب يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء، لنفس السياق السياسي والسوسيو ثقافي، وثمرة استلهامهم لنفس المتخيل ولنفس الذاكرة اللغوية المشتركة، الغنية والمتجذرة في المقدس والدنيوي، والمدون والشفوي منذ قرون."[2]

وعلى ما يبدو أن هاته القواسم المشتركة نابعة من التراث الذي يحمل الهوية والثقافة التي تشترك بين مختلف الدول المغاربية، وبما أن الرواية مرآة عاكسة للمجتمع

---

[1]–سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت الجزائر، ص69.

[2]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص20.

فهي الكفيلة بنقل التراث المغاربي بتفاصيله من خلال تعلقها مع المرجعيات التراثية بمختلف أشكالها.

ثانيا: تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة.

تفاعل الروائي المغاربي مع الأشكال التراثية الشعبية المغاربية، حيث " رحلت الأعمال الروائية إلى الماضي باحثة عن هوية تتكئ على الزمن الذي يمكن وصفه بالجميل والمشرق، لذا جاء الحنين إلى صيغ الماضي في قوالب كثيرة "[1]، تشير إلى تكامل الثقافات المغاربية وامتزاجها مبينة الاشتراك بين الدول المغاربية في القضايا والمشكلات، حيث تتنقل الرواية بين الماضي والحاضر لتبرز أحوال الناس في الماضي وما أصبحوا عليه في الحاضر، للاستفادة من تاريخ الأجداد وفق قالب جديد، رغبة في التجديد وبغية في إنتاج نص منفتح على مختلف المرجعيات والثقافات التي تنصهر في المتن السردي الحديث، لأجل الدخول في مواجهة راهن مكتظ بذاكرة منهوكة تحت وطأة الحاضر ومتشابك مع سلطة الآخر الذي يتلذذ في هتك المحضور الديني والقيمي.

بناء على ذلك تسعى الرواية المغاربية بواسطة التراث باعتباره مظهر حضاري إنساني أن تطهر الواقع المدنس، فهي إذا (الرواية) " جسر يحتوي على الفكرة الرئيسية للعمل الفني، ووسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر التي تخلفها الأحداث المؤثرة في نفوسنا بما يختلج في ملكاتنا التراثية، إضافة إلى بعض الأحداث الكبرى، من مثل الحروب الطاحنة التي أذاقنا إياها الغرب."[2]

وعيه نطرح الإشكالية التالية:

- كيف تعالقت الرواية المغاربية مع التراث الشعبي؟ وماهي الأشكال التراثية التي تحاور معها؟ وهل فعلا ساهمت الرواية المغاربية في تأصيل الحداثة ومسائلة التراث ترسيخا للخصوصية المغاربية؟.

---

[1]– معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص15.

[2]– الطاهر بلحيا: الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، إبن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، الجزائر، 2017، ص23/22.

1- المعتقدات الشعبية:

أ-مفهومها لغة:

ورد مصطلح المعتقد في المعاجم العربية، بمعاني مختلفة، ففي معجم المحيط جاءت كلمة عقد واعتقد على النحو التالي:

" عقد الجبل والبيع والعهد يعقده: شده.

واعتقد و، ضيعة ومالا: اقتناهما."[1]

كما ورد في قاموس المنجد في اللغة على هذا النحو:

عقد: اعتقد الشيء: اشتد وصلب، ومنه اعتقد النوى: إذا صلب./ المعتقد: الاعتقاد/ ما يعتقدها الإنسان.

العقيدة: ج عقائد: ما عقد في القلب والضمير/ ما تدين به الإنسان واعتقده."[2]

ب- مفهومها اصطلاحا:

أما اصطلاحا فهي تدل عند محمد الجوهري" المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي"[3]، حيث يرى بأن المعتقدات الشعبية " تتميز ببعض الخصائص التي نميزها عن سائر الأنواع الشعبية الأخرى، فاللغة الشعبية تنطق وتكتب، وتتطلب وجود شريك، ليتم معه حديث ومجتمع يتفق على رموز هذه اللغة."[4]

إن المعتقدات الشعبية هي روح جماعية منطوقة تتميز بلغة موحدة تشترك بين أفراد الجماعة الشعبية، وتحتوي كل الطبقات والفئات الاجتماعية.

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مرتب ترتيبا ألفبائيا وفق أوائل الحروف، دار الحديث، القاهرة، ص18.

[2]-لويس معلوف: المنجد في اللغة، مكتبة نور، المطبعة الكاثوليكية، قسم الكتاب: المعاجم والقواميس، بيروت، الموقع الإلكتروني: .https//www.noor-book.com

[3]-محمد الجوهري: للدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية من دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، دار الكتاب للنشر والتوزيع، ج1، ط1، القاهرة، 1978، ص42.

[4]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

ويرى محمد الجوهري بناء على الدراسات التي أقيمت حول المعتقد الشعبي أنها قديما لم تحظ قبولا من رجال الدين، حيث كانت في نظرهم عبارة عن أوهام وخزعبلات كونها تخالف تعاليم الدين فهي لا تستحق هذا الاسم.[1]

ثم يؤكد بأن المعتقدات الشعبية ليست رهينة حضارة معينة، وإنما هي امتزاج " شرائح من الحضارة الفرعونية، وأخرى من الحضارة القبطية، وغيرها من الحضارة الإسلامية، وغيرها من حضارات الشعوب الأخرى التي اختلط بها المصريون على طول تاريخهم(كالعبريين والفرس...).[2]

وقد سماها عبد الملك مرتاض في كتابه تحليل الخطاب السردي ب: "**البنية المعتقداتية** وتتمثل هذه البنية في اعتقد الشخصيات بالغيب اعتقادا أعمى، وجنوحا للإيمان بالخرافات وحرصا على إرضاء الأولياء بزيارة أضرحتهم والتماس البركة والعون منهم. والدافع الذي يفضي إلى الوقوع تحت سلطان هذه البنية إنما هو التطلع إلى التخلص إما من: القهر أو الفقر من جهة، أو اكتساب المال من جهة أخراه."[3]

ج- أسباب انتشار المعتقدات الشعبية:

مما لاشك فيه أن نشأة المعتقدات الشعبية وانتشارها، ساعدت في تطورها عدة عوامل هي:

-"اهتمام الفاتحين بنشر الدعوة الإسلامية يتسم بروح ديمقراطية شعبية فسحت المجال لانتشار المرويات الدينية والأدبية القديمة، هذه المرويات التي امتاز بها التعليم العربي الإسلامي في بدايته إذ اعتمد على الذاكرة والمشافهة أكثر من اعتماده على القراءة

---

[1]- ينظر: محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الجامعي الميداني للتراث، ص42 .

[2]- المرجع نفسه: ص47.

[3]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص34.

والتدوين."[1]حيث كانت الأحداث التاريخية عاملا من عوامل انتشار المعتقدات الشعبية نظرا لسياسة التجهيل التي كرستها الدول الاستعمارية على الدول المستعمرة.

-"ملائمة الحياة الاجتماعية في الغرب مع الروح العربية البدوية، فقد وجدت المرويات العربية الإسلامية تربة صالحة للنمو والازدهار فذاعت على نحو بدعو إلى الدهشة والانبهار."[2]

-تواصل دول المغرب العربي مع المجتمعات الأخرى حيث" ساعد اتجاه المغاربة الدائم إلى المشرق على نقل ما كان يروى هناك من مختلف الموضوعات مما تتذوقه الأوساط الشعبية من دين وتاريخ وطرائف وغرائب وخرافات، وقد مكنهم من ذلك اندماجهم مع أهل المشرق أثناء إقامتهم بينهم مما جعلهم يتأثرون بالعادات والتقاليد الشعبية، تحتفظ ذاكرتهم ما كان يجري هناك من قصص وحكايات."[3]

-ظهور الطرق الصوفية التي عمتها الخرافات والتدجيل والشعوذة حيث تمثلت "مساعدة التيار الصوفي على انتشار نوع من القصص يدور حول الأولياء الصالحين والأضرحة مما أتاح الفرصة لذيوع الخرافة الخيالية والمعتقدات الدينية معا."[4]

-وفاة الأولياء الصالحين المشهورين الذين ألف الناس اللجوء إليهم لمساعدتهم، مما أدى إلى انتشار الخرافة والقوى الخفية من خلال زيارة الأضرحة والقبور والتبرك بها والإيمان بالقوى الخفية الخارقة التي يملكها الأولياء، [5] وتعد قبور الأولياء حيزا مناسبا لانتشار الخرافات والخوارق" لذلك لأن تلك القبور تجذب الجمهور الغفير إليها لأسباب

---

[1]- روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980،ص213.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه: ص113.

[5]- ينظر: المرجع نفسه: ص154.

عديدة وتنتهز جماعة زوارها فرصة الزيارة لتكرار القصص التي نسجت حول أولئك فيما يتصل بشهرتهم وتقواهم ومدى تأثيرهم على الذين يؤمنون بقدرتهم العجيبة."[1]

-"دور المكان والزمان في خلق الخرافة المحلية وهما البيوت المهملة الخالية والمكان القفر، والبقايا الأثرية التي يرجع تاريخ أبنائها إلى عهد متوسط، فتعد في الأوساط الشعبية " مقاما" يزار بمثابة قبور الأولياء."[2]

إن المعتقدات الشعبية أصبحت ولا زالت راسخة في أذهان الشعوب، بل تعتبر ضميرهم المتحرك وعقيدتهم الراسخة، لكن ما يجدر به القول أنه على الرغم من التطور العلمي والتكنولوجي والحضاري إلى أن المجتمع العربي ما زال يحتضن ذهنه هذه المعتقدات، حيث " ترتبط هذه الاعتقادات من حيث نوعيتها، وأساليب ممارستها وطرق التفكير والمعيشة التي يتميز بها الإنسان للتكيف مع ظروف حياته الجديدة."[3]

بناء على ذلك أفرط كتاب الرواية المغاربية في توظيف التراث الشعبي والتقاطع معه في إبداعاتهم الروائية سواء كان تقاطع بطريقة قصدية أو بطريقة لا شعورية.

1-1 زيارة الأولياء الصالحين:

من بين المعتقدات الشعبية التي سيطرت على عقول الناس وعلى مخيلتهم الشعبية وشكلت بعدا ماديا وروحيا في أذهان العامة هي فكرة الأولياء الصالحين، فقد وضعت لها طقوسا وممارسات.

وردت كلمة "ولي" في قاموس الصحاح للفيروز أبادي على هذا النحو:

ي: الولي: القرب، والدنو، والمحب، الصديق، والنصير.

---

[1]-روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص144.

[2]- المرجع نفسه: ص146.

[3]- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص59.

وولي الشيء، وعليه- ولاية وولاية، وهي المصدر، وبالكسر الخطة، والإمارة والسلطان، وأوليته الأمر: وليته إلياء. والولاء: الملك، وتولاه: اتخذه وليا."[1]

أما في القرآن الكريم فقد وردت في قوله تعالى: ﴿أَلَآ إِنَّ أَوۡلِيَآءَ ٱللَّهِ لَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ ٦٢﴾"[2]

وجاءت في قوله تعالى: "﴿وَمَا كَانَ لَهُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ مِنۡ أَوۡلِيَآءَ يُضَٰعَفُ لَهُمُ ٱلۡعَذَابُۚ مَا كَانُواْ يَسۡتَطِيعُونَ ٱلسَّمۡعَ وَمَا كَانُواْ يُبۡصِرُونَ ٢٠﴾"[3]

إن أولياء الله هم العارفون بالله وصفاته، والراضون بالقليل والمستعدون ليوم الرحيل، ومتجنبون للمعاصي والشهوات.

واستخدمت كلمة "ولي للدلالة على تلك الفئة من الشخصيات الدينية التي تحظى بتكريم خاص من جانب الناس (مسلمين ومسيحيين)، ولكنها لا تنتمي مع ذلك إلى فئة الأنبياء، أو غيرها من الشخصيات الدينية المقدسة."[4]

إن وفاة الولي الصالح كونه يحمل هذه الصفات النبيلة في الدنيا " تطلق العنان للمخيال الشعبي فيخترعون ويبتدعون حتى تتسع قدرته اتساعا خياليا كبيرا يمكنه من الرجوع إلى الحياة للقيام بالأعمال العجيبة والخارقة."[5] إذ تبق في نظرهم تلك الخوارق والمعجزات ملازمة ذلك الولي بعد وفاته وتكون سببا لتواصله مع الحياة في العالم الخارجي، وذلك بفضل "الاعتقاد بقدرة الأولياء الصالحين على التصرف أحياءا والتصديق

---

[1]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس الحيط، ص1781.

[2]- سورة يونس: الآية62.

[3]- سورة هود: الآية 20.

[4]- محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الجامعي الميداني للتراث الشعبي، ص395.

[5]- روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص154.

بكراماتهم التي يقابلون بها معجزات الرسل والأنبياء: فكما لهؤلاء المعجزات الخارقة فللأولياء الكرامات العجيبة."[1]

أما عن قصص الأولياء " فنميز بين نوعين فرعيين يتمثل النوع الأول في القصص المنسوجة حول كرامات أقطاب المتصوفة المعروفين مثل: الشيخ عبد القادر الجيلاني والشيخ أحمد الجيلاني، والشيخ أحمد التيجاني، أما النوع الثاني هو عبارة عن قصص محلية تتفرد كل قرية أو مدينة أو منطقة بقدر منها: يدور حول أولياء محليين من المنطقة."[2]

تفاعلت الرواية المغاربية مع المعتقد الشعبي من خلال تداخلها وتحاورها مع الأولياء الصالحين، فقد مثلت فكرة الأولياء الصالحين السمة البارزة في مرجعية التناص مع المعتقد الشعبي المغاربي.

إن المتصفح لرواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي** يرى أن هناك ذكر مفرط للأولياء الصالحين، حيث استخدموا للدلالة على مواقف عديدة فمنهم من ذكر على لسان الشخصيات للتبرك بهم والتوسل إليهم والاستغاثة بهم، لما لهم من كرامات ربانية حباها بهم الله عن غيرهم من البشر، فاتخذت ملاذا يلجأ إليه المهموم والمنكوب والمريض وغيرهم، كما اعتبرت أضرحتهم وكرا " لقضاء الحاجات وتحقيق الأمنيات، وبمختصر القول عدهم المعتقد الشعبي الواسطة بين الإنسان وخالقه"[3]، لذلك تفاعل الروائي مع عدد كبير من أسماء الأولياء الصالحين المنتشرين في المنطقة، وقد نسب إليهم كلمة "سيدي" احتراما وتقديسا لهم، حيث يقول: "**وراحا يقتربان من القرابة صار فوق القبة، راح العربي يعود باتجاهها، لاهثا صائحا، ياسيدي علي أحفظ حبيبتي**

---

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص63.

[2]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص127.

[3]– أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مقدم للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1971، ص142.

حمامة، يا سيدي علي أحفظ روحي حمامة، يا سيدي علي يا سيدي علي..."[1]، يستنجد العربي بطل الرواية بالولي الصالح لإنقاذ معشوقته حمامة من القائد عباس الذي أراد أن يتخذها امرأة ثانية عنوة.

محور النص الغائب يدور حول تقديس وتبجيل الأولياء الصالحين، حيث تقاطع الروائي مع هذا المعتقد الشعبي ليكون مجسدا ظاهرة بارزة تتعارض مع مبادئ وآراء الروائي المتشبع بموسوعة دينية تردع البدع والخرافات، إذ كان دوره عرض معتقدات أمته والغوص في جذور المجتمع الشعبي وقضاياه فحسب.

ثم يتابع الكاتب حديثه عن الأولياء، حيث كانت تقام قرب كل زاوية قرابة ضريح يتخذه الجميع مزارا، فكانت المخيلة الشعبية تطلق العنان لنسج الأساطير حولهم، فكلما توفي رجلا صالحا حباه الله بكرامات إلا ووضعوا له ضريحا باسمه، يقول: " **أولاد سيدي بوقبة، كانوا يدعونه أيضا أولاد سيدي أحمد... كان بلقاسم يراه دائما في منامه، طائرا مرة محلقا فوق العرش يحرسه ويحميه...**"[2]

ونجد في هذا المقطع السردي يتعالق الروائي مع الطقوس التي كان يفعلها الزوار داخل الضريح ومن ضمنها الاستنجاد بهم في شدائدهم وأزماتهم، " **كم كانت اللحظات مترعة بالرهبة حين كان يزور مع والدته قرابة سيدي علي، جدهم الأول ووليهم الصالح... تجلس عند الضريح المغطى بقماش أخضر، تشعل البخور والشمع، تستمد العون منه على هموم الزمان،** "[3] إضافة إلى مجموعة من الممارسات التي يقوم بها زائر ضريح الولي لم يذكرها الكاتب، وذكرها محمد الجوهري وهي: "يبدأ بقراءة الفاتحة. يطوف حول الضريح سبعا من اليمين إلى اليسار. يدعو لقضاء حاجته- ينحر ذبيحته يقبل

---

(1)- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص106.

(2)-المصدر نفسه: ص50.

(3)-المصدر نفسه: ص45.

أركان المقام- يملس على المقام داعيا، يقبض على حواجز من المقام ويستغيث بالولي يحتفظ بعتبة من الضريح أو المقام."[1]وحتى تكون الزيارة أكثر فاعلية وتحقيقا لرغبات الزائر" تتطلب زيارة سبعة أولياء."[2]

كانت مرتبة الأولياء في المعتقد الشعبي شبيهة بمرتبة الأنبياء والرسل في معجزاتهم حيث يقول: "**كلما تحدث عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة هي من قداسة النبي والسيد علي.**"[3]

ثم يجعل الكاتب للولي برهانا ويقينا ينسبه إليه المعتقد الشعبي، مستنجدا إياه لتبديل الشر خيرا والضعف قوة، يقول: " **جثا على ركبتيه، قبل الضريح، وراح يصيح مجهشا بالبكاء كطفل صغير: البرهان يا سيدي علي... البرهان يا سيدي علي... البرهان يا سيدي علي..**"[4]

وفي موقف آخر يتداخل الكاتب مع النص الغائب حين يتقاطع مع مظهر من مظاهر الخوارق والمعجزات المستقرة في الذهنية الشعبية، مستقي من عالم الأخيلة والخرافات حول خوارق الأولياء الصالحين، يقول عن الولي سيدي علي: " **لقد زار بيت الله الحرام طائرا، وكلمه الرسول من وراء قبره أمام الناس جميعا، ويأتيه الضيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصحون والأواني بكل الخيرات...، وتجذب الأرض وتشح السماء ويمتنع الماء عن الناس فيضرب الصخر بعضه فيتفجر ماء فراتا.**"[5]

إن الولي الصالح في المعتقد الشعبي رمزا لتحقيق الطلبات وتلبية الأمنيات، لما منحه الله من كرامات وخوارق تدفع البشر للاستنجاد بهم، و" الكرامة في مصطلحاتهم هي

---

[1]- محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، من دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، ص401.

[2]- المرجع نفسه: ص402.

[3]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص42.

[4]-المصدر نفسه: ص45.

[5]-المصدر نفسه: ص42.

إحداث حدث خارق بحيث لا يستطيع شخص عادي القيام به في مألوف العادة: كالسير على الأقدام فوق سطح الماء، وكالطيران من مكان إلى آخر، وكالتجلي في هيئة مخصوصة."[1]

وقد نسب المعتقد الشعبي للولي عدة تسميات تقاطع معها الروائي منها: البهلي المرابط، ولي الله الصالح، مبينا خوارقه وقواه الخفية التي تفوق قدرة البشر، وهو ولي من أولياء الله الأحياء يدعى " سيدي البهلي لخضر"، يقول: " **خرج بين يديه كـــأنه شعرة تسل زبدة، وطار في الفضاء بعيدا بعيدا، وراح يتابعه وهو يفرش جناحي برنسه وحوله هالة من نور.**"[2]

ثم يناديه العربي بطل الرواية بمختلف التسميات المنسوبة للولي الصالح، "سلمت سيدي البهلي، سلمت سيدي المرابط، يا ولي الله الصالح."[3]

وفي صدد الحديث عن الأولياء ومناقبهم نجد تداخل نصي ورد على شكل مناص خارجي متمثل في عتبة العنوان: " **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**"، حيث يشير الكاتب في مطلع الرواية إلى أن المهدي المنتظر يصنف ضمن المعتقد الشعبي الذي يؤمن بكراماته، فهو منقذ الأمة من تصدعاتها وانكساراتها، كونه شخصية يؤمن المسلمون بظهورها في الفترة الأخيرة من حياة البشر على الأرض ليكون هذا الشخص حاكما عادلا لدرجة أنه سينهي الظلم والفساد على وجه الأرض، وينصر المسلمين على أعدائهم، يقول جلاوجي: " **أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم.**"[4]

أما في رواية **المباءة لعز الدين التازي**، فقد تفاعل الكاتب في أكثر من مقام عن الاعتقاد السائد حول الأولياء والأضرحة ومختلف الطقوس المنسبة إليها.

---

[1]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص34.

[2]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص107.

[3]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]–المصدر نفسه: ص11.

يتقاطع الروائي مع الخوارق الخفية التي تستهوي وتتملك الولي الصالح حتى وهو في عداد الأموات، يقول على لسان التهامي: " **الولي يعرف طريقه عندما ينهض ليلا من مقامه ويخرج ليجول في المدينة، يرى أحوال الناس، وضوؤه في عينيه، بل يضيق الطريق في الظلام. وهو عندما يعود من جولته الليلية يتفقد الغرف ويوزع البركات على النزيلات، يقترب منهن ويصغي إلى طلباتهن.**"[1]

يشيد الروائي بكرامات الأولياء وقدرتهم على شفاء أهل فاس من الوباء الذي حل بهم، حيث تقدم الذبائح للاستفادة من كراماتهم، يقول: "**وعليهم أن يذبحوا ذبائحهم على الأضرحة، لكي تدفع عنهم المرض القاسي، الوباء الذي جعل من فاس مباءة.**"[2]

وهكذا نجد أن حضور وتعالق الأولياء الصالحين في الخطاب الروائي المغاربي المعاصر يعد " تعبيرا عن حياة نماذج من الناس لا تزال تؤمن بدور الخلاص والتخليص من قوى بشرية خارقة هي امتداد لصور أخرى كالمهدي المنتظر، أو المنقذ، أو الإمام، أو غيرها من الأسماء التي استقرت في الوجدان الشعبي وبرزت في موروثاته، وهي تمثل كما يرى بعض الباحثين الجانب السلبي والعاجز من التراث، فالإيمان بالأولياء بقدراتهم الخارقة وبكراماتهم وبإمكانية اجتراحهم للمعجزات... تعد نتاجا لواقع ضاغط يطحن فيه الإنسان تحت رحى الضرورات الطبيعية والاجتماعية والسياسية."[3]

وهذا بالفعل ما تقاطعت معه الرواية المغاربية كونها حصيلة فنية واجتماعية تخلق من فضاءاتها صورا تعكس نمط عيش المغاربي في وسط الظروف والمشكلات المعاشة بحثا عن الهوية الإنسانية الضائعة، وتأثيثا لفضاء سردي يخترق حاجز الانغلاق ويدمج النص بمرجعيات تراثية تجاوزت النص إلى ما هو خارجه.

---

[1]–عز الدين التازي: المباءة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2005، ص49.

[2]–المصدر نفسه: ص133.

[3]–إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، ص29.

1-2- الوعدات أو تقديم النذور:

يزخر التراث الشعبي بمختلف الممارسات الطقوسية والاحتفالات الروحية والمادية التي تقام كل سنة على أضرحة الأولياء الصالحين وزواياهم، حيث تعتبر هذه الطقوس في نظرهم ملاذا للشفاء من الأمراض وتسمى هاته الاحتفالات في المعتقد الشعبي "**بالوعدة** أو **الزردة**".

الوعدة كلمة مشتقة من الفعل وعد، " وعد الأمر، وبه يعد عدة وموعدا وموعدة وموعودا وموعودة، و- خيرا وشرا، فإذا أسقطا قيل في الخير: وعد، وفي الشر: أو عدو قالوا: أوعد الخير وبالشر."[1]

إذا تعني الوعدة كما هو معروف طلب رضا الأولياء وبركتهم وتعتبر وسيط بين الولي الطاهر والإنسان لحل مشاكله ودرع المخاطر عنه، لذلك يحرص أهل القرية على إقامة النذور في ما يعرف بالوعدة.

وهي في العرف الشعبي" عبارة عن احتفال ديني يقوم به أشخاص من سلالة الولي والتابعين له من حيث يأتون للزيارة لوازم التنظيم...فيأتون من كل المناطق وينظمون قرب ضريحه هذا الاحتفال، فيذبحون الكثير من الأغنام والأبقار أو الإبل ويعدون الطعام" الكسكس" ويقدمونه للزوار فتظهر على شكل محافل للكرم ومساعدة للمحتاجين."[2]

وتقام الحفلات من غناء ومديح ورقص أو ما يسمى الزردة أو الحضرة، حيث يرقص أحد من الحضور فيسقط مغشيا عليه فيقولون أنه وقع في الحضرة وتعني حضور عالم الجن ولقائه بهم، أو الالتقاء بالحضرة الإلهية كما هو معروف عند المتصوفة، وهناك من يقوم بإحضار مجموعة من مشايخ القرية الحافظين لكتاب الله

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، ص1724.

[2]- عبد القادر فيطس: ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة، مجلة الثقافة الشعبية، فصيلة متخصصة، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، السنة الخامسة، ع17، البحرين، ربيع 2012، ص113.

يسمونهم ب" الطلبة" يقومون بتلاوة القرآن وقراءة بعض الأدعية بغية لنزول الغيث لما تحمله الوعدة من جانب ديني عقائدي.

وكل طعام يقدم يسمى المعروف " وهذا المعروف يكرس التعلق بالعالم المقدس" الدين" من أجل التقرب إلى الخالق بواسطة هؤلاء العباد الأولياء، الذين يحبهم الله، وأن المعروف الذي يقدم في الوعدة يزيل الشعور بعقدة الخوف من القوى الغيبية."[1]

اتخذ بعض المرابطين وأتباع الطرق الصوفية من الوعدة وسيلة لاستغلال ممتلكات العامة والتحالف مع السلطة، حيث أن " انحراف المرابطين بادعائهم التصوف والولاية واتخاذهم الحضرة والوعدة وأكلهم الحشيش والاجتماع على الرقص الصوفي والغناء بهدف الحصول على المال واستغلال العامة والتحالف مع السلطة."[2]

يشير الكاتب **عز الدين التازي** في رواية **المباءة** إلى التناص التراثي المتمثل في الوعدة من خلال تفاعله مع الطقوس التي تقام أثناء الزردة أو تقديم النذور، " فالوعدة هي نذر، حيث يجتمع أتباع طريقة صوفية ما، أو هي تجمع شعبي يقومون بوليمة دينية مصحوبة بترديد الأذكار والتهاليل والتكبيرات وتلاوة القرآن."[3]

ومن أنواع النذور التي تقدم للأولياء: "مواشي أو لحوم، أو نقود، شموع، حناء أجزاء من الجسم (شعرا) مثلا، أطعمة، كسوة للضريح."[4]

يذكر الروائي جانب من جوانب هذه الطقوس ويتمثل في تقديم الذبائح من أغنام وثيران وأبقار، إذ تجهز مسبقا بإطعامها وتوفير كل ما تحتاج إليه للقيام بذبحها وتقديمها كوعدات أو نذور للأولياء، لأنهم في نظرهم لهم قدرات خارقة في الاستجابة لدعواتهم

---

[1]– عبد القادر فيطس: ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة، مجلة الثقافة الشعبية، ص117.

[2]– أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ج1، ط1، 1998، ص523.

[3]–عبد القادر فيطس: ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة، ص116.

[4]–محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ص409.

والتي تتمثل في شفاء أهل فاس من الوباء الذي حل بها، يقول في هذا المقطع: " **تحولت كل الوسعات والساحات إلى أسواق للغنم والثيران والأبقار، وإلى ما يحتاج إليه هذه الحيوانات من علف ريثما تقدم نذورا لولي من الأولياء. لكل من سكان فاس. ألف ولي في المدينة أضرحتهم تحيط بضريح مولاي إدريس هل يستجيب الأولياء للدعوات. ومن تكون استجابته سريعة**"[1]، ظنا منهم أن عدد الأولياء وكثرتهم كفيل باستجابة الدعوات وتلبية الرغبات.

على الرغم مما تقدمه الوعدات والنذور من تكافل وتوحيد أواصر المجتمع إلى أنها معتقدات مخالفة لتعاليم الدين الإسلامي الصحيح لأن" المعتقدات الدينية الصحيحة المتمثلة في القيام بالشعائر، والإيمان بالغيب في حدود التعاليم الإسلامية كما وردت في القرآن والحديث الصحيح."[2]

ويتحاور **عز الدين جلاوجي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** مع السياق الثقافي التراثي والمتمثل في المعتقد الشعبي والذي هو إقامة الزردة من منظور مادي متمثل في اتخاذها سبيلا لنزول الغيث بعد جفاف الأرض وذلك استنجادا بالولي ظنا منه أنه واسطة بينهم وبين الله، يقول الروائي على لسان أحد شخصيات الرواية مستنجدا بالولي الصالح المدعو سيدي الخير: " **وهناك ولي صالح يسمى سيدي الخير، قد نلتمس منه البركة، وقد تركت الناس يستعدون لإقامة الزردة عند ضريحه طلبا للغيث.**"[3]

ثم يتعلق بطريقة مباشرة مع هذا المعتقد أثناء تصويره لدرجة إيمان المجتمع الشعبي بالوعدات تقربا للولي وطلبا للإغاثة منه، لذلك راح يعكس تلك الطقوس ومظاهر الاحتفالات بتفاصيلها، يقول: " **فتحت سطيف جفنيها صباحا على المئات يعدون أنفسهم للخروج إلى ضريح الولي الصالح سيدي الخير، هو وحده يملك ببركته القدرة على**

---

[1]– عز الدين التازي: المباءة، ص133.

[2]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص63.

[3]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص389.

إغاثة الناس، إنه حامي المدينة وأهلها، والناس يتناقلون من كراماته ما لا يتصور أحد، خرج الناس يحملون رايات مختلفة الألوان، يرددون ابتهالات وطقوسا، يعزفون على القصبة، ويضربون على الدف، حين تجمعوا هناك راحوا يذبحون الأنعام، وينصبون القدور لطهي الطعام، سيأكل الجميع أمام الضريح، وسيولى الأكل للفقراء والضعفاء، وتحلق الناس في حلقة كبيرة توسطها دراويش راحوا يرقصون ويضربون الأرض بقوة ويتصايحون مهللين مكبرين"[1]، ثم يكمل ليصور بعض الممارسات التي تنصهر في العالم الروحاني، " **راح بعضهم يلتهم الجمر كما التمر، وراح بعضهم يقذف جلد الدف دون أن يتمزق..**"[2]

تقدم الوعدة للضريح في كل عام أو في كل سنة، حيث يقول: " وقد صار الضريح مزارا للناس كل عام يرفعون الرايات ويصنعون الطعام، ويضربون الدفوف، مرددين:

الحمد لله القهار، رب الظلمة والنور
وصلى الله على سيدنا محمد ضي لبدور
جينا كم زايرين يا سيدنا خضور
باركنا حياتنا ما تخيب ولا تبور."[3]

وتتعلق رواية **تعويذة العيفة لتوفيق العلوي** مع مصطلح الزردة الذي يقام في موعد محدد في قبة الضريح، يقول: " **سي خالد يعلمك والدي بموعد الزردة بعد صلاة العصر في قبة سيدي عمر.**"[4]

---

[1]– عز الدين جلاوجي حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص390.

[2]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]–المصدر نفسه: ص176

[4]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2016، ص34.

1-3- الاعتقاد بوجود الجن:

طغت فكرة وجود الجن في المعتقد الشعبي، وتصنف ضمن الكائنات الغيبية الخفية التي لا ترى بالعين المجردة، حيث حملت في المعاجم العربية معنى الستر، استنادا لما ورد في قاموس المحيط حيث نجد: " جنه الليل، وعليه جنا جنونه وأجنه: ستره، وكل ما ستر عنك فقد جن عنك، وجن الليل بالكسر، وجنونه، وجناته: ظالمته، واختلاط ظلامه والجني بالكسر، نسبة إلى الجن، والجنة طائفة من الجن، والجان: إسم جمع للجن، والجن بالكسر: الملائكة."[1]

كما ورد ذكرهم في القرآن الكريم في عدة مواضع، حيث يقر القرآن الكريم بوجوده لذا خصصت سورة كاملة تسمى سورة الجن، يقول تعالى:" ﴿وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴿٥٦﴾﴾"[2]، ويقول: " ﴿قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ ٱسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ ٱلْجِنِّ فَقَالُوٓاْ إِنَّا سَمِعْنَا قُرْءَانًا عَجَبًا ﴿١﴾﴾"[3]، ويقول: " ﴿وَأَنَّا ظَنَنَّآ أَن لَّن تَقُولَ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا ﴿٥﴾﴾"[4]، و يقول :"﴿وَأَنَّهُۥ كَانَ رِجَالٌ مِّنَ ٱلْإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِّنَ ٱلْجِنِّ فَزَادُوهُمْ رَهَقًا ﴿٦﴾﴾."[5]

وذكر القرآن الكريم أنا جن نوعان: منها الصالح ومنها دون ذلك، يقول تعالى: " ﴿وَأَنَّا مِنَّا ٱلصَّٰلِحُونَ وَمِنَّا دُونَ ذَٰلِكَ ۖ كُنَّا طَرَآئِقَ قِدَدًا ﴿١١﴾﴾."[6]

لقد قابل الله سبحانه وتعالى الإنس مع الجن في القيام بالعبادات والصراع القائم بينهما، إذ" ليس هناك ما يختلف بين حياة الناس وحياة الجن سوى قدرة الأخير على

---

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، ص303/302.

[2]- سورة الذاريات: الآية56.

[3]- سورة الجن: الآية1

[4]- نفس السورة: الآية5.

[5]- نفس السورة: الآية، 6.

[6]- نفس السورة: الآية11.

تحقيق خوارق النقل السريع وبناء القصور بسرعة فائقة وفي أي مكان، وغيرها من الأمور العجائبية."[1]

اقترن وجود الجن بأماكن معينة، حيث يكثر في الوديان والمياه الراكدة، واقترن خروجه بكثرة أثناء الليل، ولا يمكن القضاء عليه لما يملكه من قوى خارقة، حيث" يمتاز بالخفة والقدرة على التخفي أو الطيران، والإقامة في فضاء علوي غير الأرض، أو في أماكن أخرى غير الأرض، وتصور النصوص الشعبية هذا الكائن بصور مختلفة لكنها لا تبتعد كثيرا عن واقع الإنسان."[2]

يحصن الإنسان نفسه من مسه وأذيته باستعمال الرقى من قراءة القرآن على الممسوس خاصة سورة البقرة وآية الكرسي فهي طاردة لشياطين الجن، ومنهم من يبخر البيت لإخراجهم، كما يحدث في ذلك مخاطبة الجني للراقي وإقامة حوار معه ليخرج من جسم الإنسي، وبه يتمكن من معرفة أصله ومكان تواجده.

وما هو ملاحظ أو معروف أن الجن له عدة مسميات منها: شيطان، جن، عفريت الغول، وغالبا ما نجد هذا الأخير يتوارد في الحكايات الشعبية وتصوره بأنه " يسكن مناطق غير آهلة، وغالبا ما نجد سكناه في الغابات (بالنسبة للنصوص المروية في بيئة جبلية وغابية)، ولكن يمكن أن نجده في البراري أو الفلاة، كما أن بيته إما قصرا وإما مغارة، أو وارد في النص دون أن يحدد مكانه."[3]

وأغلب الظن أن المواقع المائية خاصة البرك الراكدة وقنوات صرف المياه تحمل أشكالا مختلفة من عوالم الجن، ويبدو أن" شيئا من الاعتقاد القديم لا زال حيا إلى يومنا

---

[1]– أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، تخصص، أدب شعبي، إشراف: العربي دحو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 2002/2001، (414) ورقة، ص121.

[2]– المرجع نفسه: ص120.

[3]– المرجع نفسه: ص115.

والذي يتمثل في الخوف الباطني من اجتياز المياه، ويستعان عليها بذكر الله (اسم الله) كتميمة وقائية تحمي المجتاز من أذى (روح الماء أو شيطان الماء أو إله الماء). وكثير ما ينهى اللعب في المجاري المائية خوفا من المس والأذى."[1]خاصة في وقت غروب الشمس ظنا منهم أن الجن تستيقظ في ذلك الوقت.

تفاعل **عز الدين جلاوجي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** مع "الجن" واستعمل تسمية العفريت، متعالقا مع خوارقه وتهيئاته المختلفة، حيث يقول عنه في هذا التشكيل السردي: " **طبعا هو مذكور في القرآن، والناس الثقة يتواترون على نقل أخباره، وظهر كثيرا خاصة في شعبة العفريت.**"[2]

ثم يعرض صورة من صور تهيئاته للبشر قائلا: " **العفريت يتشكل بصور عدة وربما ظهر لعمي بلخير في شكل فارس يحمل سيفا بتارا...**"[3]

وقد ورد من خلال دراسات للأدب الشعبي أن " كثير من المواقع المائية تحظى بالتقدير القريب من التقديس وأغلب الظن أنها كانت مواقع مقدسة في يوم من الأيام وكانت محمية من طرف كائنات غيبية... وتسمى هذه الأمكنة " بالمسكونة" ورعاتهم صالحون مما يجب تقديرهم واحترامهم، أو حتى تقديم لهم بعض أشكال القرابين"[4]، وهذا ينتج عن احترامهم للولي الصالح القادر على قهر الجن والقضاء عليه، ما يجعله يهاب إيذاء البشر أو أبناء ذلك الولي وسلالته، يقول الروائي: " **لا طبعا العفريت يلازم بيوتنا وودياننا منذ الأزل لكنه لا يؤذينا لأننا أولاد الولي الصالح سيدي علي.**"[5]

---

(1)– أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية:ص72.

(2)– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص17.

(3)–المصدر نفسه: ص18.

(4)– أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ص67.

(5)–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص42.

يعتقد المجتمع الشعبي أن العفريت قاتل من تلبسه بواسطة خنقه، و يتجسد ذلك من خلال قول جلاوجي: " **عمي بلخير قتله العفريت، ...العفريت لا يضرب الخنجر، ولكن يخنق غريمه فحسب.**"[1]

قد أفلح عز الدين جلاوجي في تصوير ضجيج العالم الآخر (الجن) ليفتح أفق التلقي ويهبه دلالات جديدة وذلك بأسلوب سردي متميز وبوصف دقيق، حيث يمزج هذا المعطى التراثي مع الرواية بطريقة قصدية واعية، ويتجلى هذا التصوير الدقيق في هذا المقطع السردي الذي يعكس مخيلة الروائي والقارئ على حد سواء من خلال تفاعله مع هذا العالم، يقول: "**ورأيت أمامي مخلوقا في حجم عنزة ينط كالكنغر، وله أذنان طويلتان يديرهم حيث يشاء، وتلفت إلي، كانت عيناه كبيرتين تحتلان معظم وجهه الذي يشبه وجه الحمار أو ربما الزرافة، مع أنف مفلطحة كالخنزير... ورأيت ذنبه يطول متجها إلي رغم اندفاعه بعيدا عني...** "[2]ثم راح يتساءل في المقطع الموالي عن حقيقة وجود مدينة للجن تستوطن في الوديان تضج بالحياة في الليل ثم تختفي في الصباح، " **هل فعلا توجد هنا مدينة للجن.؟**"[3]

ويفيد الروائي **توفيق العلوي** في روايته **تعويذة العيفة** من الذاكرة القصصية الشعبية متناصا مع حكايات الجدة عن الغول الذي عده المعتقد الشعبي رمزا للشر والقوة، الذي يقول عنه الكاتب عبد الحميد بورايو أنه: " صراعا يجري بين كائن متوحش يكون عادة غولا، من ناحية، وكائن بشري، من ناحية أخرى، يلجأ الكائن البشري في هذا لذكائه في مواجهته للقوة المتوحشة، فيحتال على الغول ويهزمه في النهاية شر هزيمة."[4]

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: ص42.

[2]–المصدر نفسه: ص279.

[3]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]–عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص167.

انطلاقا من فكرة الغول في الحكاية الشعبية، وتحت وطأة الدمار النفسي والاجتماعي التي يعيشها بطل الرواية المدعو "العيفة"، أسقط الروائي الغول على الكائن البشري أو الشيء المادي الواقعي المتسلط عليه ليضعه في منبر تفاؤل يضيء به غرفته المظلمة، حيث يصوره بأن أمره مغلوب في النهاية لا محالة بانتصار الخير على الشر يقول: " **وقفت أتوسط قبر والدي وقبر أختي، أكاد أصيح أن الغول خر أمامي وقد كسرت كلاكله، وأن القبة قد اقتلعت...،** "[1] ويقول أيضا: " **كنت أشبه الرياضيات بغول الجدة فأستاذ الرياضيات والجدة كلاهما راو حكايات خوف مع تفوق الجدة لأن الغول مقتول لا محالة.**"[2]

يسجل النص المتعلق معه والمتمثل في نظرة المعتقد الشعبي إلى الغول ونهايته المهزومة حتما، بنية دلالية أسقطها الروائي على الراهن المعاش، الذي يشهد تهميشا للإنسان إزاء قهر الآخر(السلطة) وتجبره، فقد عكست هذه البنية التراثية، معاناة البطل وإحساسه بالقهر والتهميش هو وغيره من المثقفين، ليجعل منها نقطة تفاؤل تنتهي بأمل التغيير إلى الأفضل، متكئا على قصص الجدة حول الغول ونهايته المحتومة وهذا ما يفضي إلى الانتصار على الغول(الآخر المتسلط) لا محالة.

بناء على ذلك يسعى الكاتب أن يجعل من النص التراثي، المتفاعل معه، مشارب مختلفة تطمح إلى استثمار فضاءات النص الآخر لأجل بناء الحاضر بمختلف قضاياه ومشاغله، استفادة من الماضي والنسج على منواله، ليصبح محطة تفاؤل بالنسبة إليه.

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص117.

[2]–المصدر نفسه: ص121.

1-4- عدد سبعة:

انتهى عبد الملك مرتاض إلى أن عدد سبعة " يشكل جزءا أصيلا في الذهنية الشعبية بحيث لا يكاد يخطئ أساطير أي أمة من الأمم. وقد ارتبط هذا العدد في المعتقدات الشعبية، بالطب العامي، والسحر، والتعاويذ والرقى والأذكار، والأوراد..."[1]

يشير عبد الملك مرتاض إلى أن وجود عدد سبعة في الرواية هو إحالة إلى الخلفية التاريخية والأسطورية لأي أمة من الأمم، " وهو ما يبين انفتاح النص المغاربي الجديد على التراث، على اختلاف مراجعه وتشكلاته منذ مطلع الثمانينات، بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، أفق يبحث عن التميز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد."[2]

يرتبط العدد سبعة في الغالب بمعالم دينية عقائدية ولعل" من أهم الطقوس الدينية القائمة على سبعية الأشياء: مناسك الحج حيث نلفي كثيرا منها يقوم على الفعل السباعي مثل الطواف بأنواعه الثلاثة، والسعي بين الصفا والمروة، ورمي الجمرات، لأن هذه الطقوس موروثة عن الأزمنة الغابرة فأقرها الإسلام لما لم يجد فيها ما يتناقض مع مبادئه الجوهرية."[3]

إن المتصفح لرواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي** يلاحظ تفاعل الروائي مع عدد سبعة وتوظيفه في عدة مواضع، يقول: "**بلغت الثلاثين وأنجبت سبعا من الأولاد وهذا ثامنهم يأتي بعد ثلاثة أشهر..**"[4]

ويقول: " **ولا يسكنها إلا الألم الذي عصف ببطنها أسابيع..**"[5]

---

(1)– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية، زقاق المدق، ص94.

(2)– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص93.

(3)–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 95/94.

(4)– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص179.

(5)–المصدر نفسه: ص57.

ثم يحدد موعد الحصاد بتوظيف كلمة الأسبوع ليحيل إلى شيء مرتبط بالجماعة الشعبية ووسيلة تقتات منها وهو حصاد القمح والشعير، " **الأسبوع القادم سنبدأ الحصاد لابد أن تزفي إلى ابن خالتك أولا، حين أطمئن عليك سأتفرغ للحصاد.**"[1]

ثم يقول: " **كما أخبره أن الشيخ ابن باديس سيزور مدينة سطيف هذا الأسبوع وهو مكلف بتحضير كل ما ينجح الزيارة.**"[2]

لقد أسهم عدد سبعة هنا في استمرار مسار السرد كما يستدعي الروائي معه مرجعا تناصيا مع النص الغائب من خلال التفاعل مع الشخصية التاريخية " عبد الحميد بن باديس" مؤسس جمعية العلماء المسلمين.

ويتفاعل **توفيق العلوي** في رواية **تعويذة العيفة** مع عدد سبعة، يقول: " **سبع حجيرات أنثر باليمنى بعضها أرضا لألتقط باليسرى الأخريات وقد رميتها إلى أعلى..**"[3]

ويقل في مقطع آخر: " **سبعة ألطاف، ولدي ما زال ملائكة.**"[4]

يعكس هذا المقطع دلالة استعمال عدد سبعة في المعتقد الشعبي التونسي، إذ يعتبر حصانة من البلاء، ووقاية من العين، ويحمل معنى طلب اللطف من الله والتأكيد على ذلك، حيث يستلهم الكاتب في هذا المشهد من العدد سبعة الذي حفرته هذه الشخصية في المرجعية الشعبية لمنحه دلالة دينية، كما يرمز إلى بعد جمالي عقائدي، يعكس مخيال المتلقي إلى أبعاد روحية.

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص68.

[2]–المصدر نفسه: 236/235.

[3]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص137.

[4]–المصدر نفسه: ص138.

ويقول موظفا عدد سبعة في هذا المقطع: " **بعد مهزلة رفض البرلمان التداول في أحداث الحوض المنجمي المندلعة منذ أسبوع.**"[1]

ويقول: " **أذكر أن حبي للأوراق كان في سن السابعة تقريبا.**"[2]

بناء على ذلك نجد أن توظيف عدد سبعة في هذه المقاطع" سبع حجيرات، سبعة ألطاف، منذ أسبوع، سن السابعة " يؤدي إلى التنويع في فضاءات النص، كما أسهم في خلق دلالات جديدة مما " يجعل الحدث عائما ما بين الواقعي والعجيب، ففي الوقت الذي نستأنس في بواقعية الحكي وبمسار الحدث، نجد أنفسنا هائمين في أجواء أخرى شبه أسطورية، حين يتعلق الأمر بربط ما برقم من الأرقام التي تؤسس لنفسها مرجعية غيبية وهذا ما يسهم في انفتاح الحكاية وامتداد الدلالة."[3]

ونجد رواية **المباءة لعز الدين التازي** تتفاعل مع عدد سبعة في موضع واحد، فهي الأخرى متعلقة بهذا العدد لتؤسس مرجعية غيبية تراثية مرتبطة بالتبرك بالضريح، يقول: "**وهي غرف يقيم بها المجاورون للضريح، تبركا به، لليلة أو لثلاث ليال أو لسبع ليال ولكنهم في الغالب نساء، وفي كل غرفة أكثر من امرأة.**"[4]

1-5- الحروز والتمائم:

إن تعليق التمائم والحروز معتقد ممتد منذ العصر الجاهلي، حيث" ظنوا أن في بعض الأحجار والأشجار والحيوانات والمعادن ما يدفع عنهم خطر الجان وعين الإنسان فتعلقوها تمائم وعلقوا بها قلوبهم، وذلك بجهلهم بربهم وعدم اعتمادهم وتوكلهم عليه."[5]

---

[1]-توفيق العلوي: تعويذة العيفة: ص230.

[2]-المصدر نفسه، ص24.

[3]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، في النص الروائي المغاربي الجديد، ص96.

[4]- عز الدين التازي: المباءة، ص35.

[5]- علي بن نفيع العلياني: التمائم في ميزان العقيدة، دار الوطن للنشر، مصدر هذه المادة الكتب الإسلامية، الموقع الإلكتروني، www.ktibet.com ،. ص36.

والتميمة هي" نوع خرزات، وأشياء توضع على صدور الصغار غالبا، وقد يضفها الكبار، لأجل دفع العين، أو دفع الضرر، أو الحسد أو أثر الشياطين."[1]

وهي من حيث التشكيلة" شيء يتخذ من جلد أو ورق، ويعلق يكون فيه أذكار وأدعية وتعوذات تعلق على الصدر أو في العضد، وقد تتخذ التميمة من خرزات وحبال ونحو ذلك، يعلق على الصدر، وقد تكون التميمة باتخاذ شيء يجعل على باب البيت، أو في السيارة، أو أي مكان ما."[2]

وسميت تميمة " لاعتقاده فيها أنه بها يتم له الأمر الذي أراد..."[3]، لذلك يسود لدى كثير من الناس الاعتقاد بتأثير هذه التمائم المعلقة على جلب الخير والرزق وسبيلا للوقاية من العين والحسد، وهي فكرة منتشرة بين جميع أفراد المجتمع وبمختلف فئاتهم وأعمارهم.

وعليه فالتميمة تشمل" كل ما يعلق، أو يتخذ مما يراد منه تتميم أمر الخير للعبد، أو دفع الضرر عنه ويعتقد فيه أنه سبب. ولم يجعل الله جل وعلا ذلك الشيء سببا ولا شرعا ولا قدرا."[4]

حرم الإسلام تعليق التمائم والتعويذات تحريما كليا والدليل على ذلك قول الرسول صل الله عليه وسلم: " من تعلق ودعة فلا ودع الله له": الودعة نوع من الصدف، أو الخرز يوضع على صدور الناس، أو يعلق على العضد، ونحو ذلك، لأجل دفع أو رفع العين ونحوها من الآفات."[5]

---

[1]– صالح بن عبد العزيز بن محمد بن آل الشيخ: التمهيد لشرح كتاب التوحيد، دار المنهاج للنشر والتوزيع، ط2 الرياض، 1433ه، ص105.

[2]– المرجع نفسه: ص112.

[3]–المرجع نفسه: ص105.

[4]– المرجع نفسه: ص112.

[5]– المرجع نفسه: ص106.

وبالرجوع إلى الرواية المغاربية المعاصرة نجد أن رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي** تقاطعت مع المعتقد الشعبي المتمثل في الإيمان بالحروز والتمائم، بطريقة صريحة ومباشرة، وذلك عن طريق الحديث على لسان الشخصيات ومواقفهم المختلفة التي تستدعي إقامة الحرز والتميمة، يقول الروائي: " **وكم استغاث به ليكتب له حرزا يصرف به الناس جميعا عن التقدم لخطبتها... ولا يختلف الأمر مع حمامة التي ظل سي الطالب يكتب لها هي أيضا المرة تلو الأخرى حروزا تلهب بها قلب العربي وتصرف نظره عن الأخريات.**"[1]

يؤصل الكاتب لثقافة الشعبية راسخة في ذهن المجتمع العربي عموما، جاعلا من الحروز والتمائم وسيلة معنوية وروحية وطقس من الطقوس السحرية التي يؤمن بها أهل القرية تفاديا لبلاء الناس وصرفا لأذاهم وشرهم، كما يستعمل كوسيلة لجلب الحبيب أو إبعاده، ويظهر ذلك حينما أرادت حمامة أن تضع حرزا للعربي لتلهب قلبه وتصرف عنه نظر الأخريات، حيث يتولى شيخ من كبار القرية تكون له مكانة مرموقة أو ممن يعتقد الناس أنه من الصالحين، بيد أن وضع الحرز يتطلب مقابلا ماديا وهذا ما يتضح في نص الرواية وهو تقديم بيض دجاج كما فعلت حمامة مع السي الطالب، " **ولا حرج عند سي الطالب في أن يعيد الحرز تلو الآخر ما دام يحظى بكل بيض دجاجاتها.** " [2]

ويضيف الكاتب في هذا المقطع بقوله: " **يا سي الطالب لو تكتب لي حرزا يمنع عني العلجة بنت المكي، أرغب في الزواج من ثانية لكن نظرة واحدة منها ترعبني.**"[3]

ويشير هذا المقطع المتعلق معه في بساطته ودلالته العميقة إلى إبراز ثقة المعتقد الشعبي في الاعتماد على هذه الحروز، ومدى نجاعتها في تحقيق المستحيل، حيث كرس هذا الطالب نفسه في سبيل وضع الحروز والطلاسم لهذا الغرض والمتمثل في تزويج

---

[1]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص27.

[2]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]–المصدر نفسه: ص104.

الرجل بزوجة ثانية دون مشاكل، يقول: " **واندفع سي الطالب يشرح له نجاحاته في هذا الموضوع، ويعدد له بالدليل كل الذين نجحت طلاسيمه في تزويجهم من ثانية وثالثة...**"[1]

ويتجلى التداخل النصي مع هذا المعتقد الشعبي، والذي هو عبارة عن مصطلح له علاقة وطيدة بطرد العين والشياطين ووسيلة للوقاية من الحسد، من خلال المناص الخارجي في عنوان رواية **توفيق العلوي**"**تعويذة العيفة**" حيث يرتبط مصطلح التعويذة في الذاكرة الشعبية بتلاوة آيات من الذكر الحكيم، خاصة سورة الفلق وسورة الإخلاص وسورة الصمد، فهي تقي من يتلوها من شر الحاسدين ومن مس الشياطين، وهناك من اتخذ من التعويذات بمعنى حروزا أو كتابا- من خلال ما هو متداول على ألسنة أجدادنا- توضع تحت وسادة الصغير، وهناك من يسميها" حجاب" لأنها تحجب وتستر الصغير من الأذى.

وبالرجوع إلى الرواية استنادا إلى عنوانها " **تعويذة العيفة**"، وباعتباره العتبة التي يمكن من خلالها الولوج إلى النص، فهو يوحي إلى أن العيفة بطل الرواية يعاني من مشاكل وقضايا عميقة، تمثلت على شكل طلاسم عرقلت سير حياته، فهو يحاول أن يفك تلك الطلاسم بإضافة مصطلح "تعويذة" لاسم البطل التي تحمل في طياتها وقاية من العين وتطهيرا روحيا من الابتلاءات التي تعرض لها العيفة، حيث ذكرها الروائي على مدار الرواية، لما تحمله الكلمة من عمق الدمار النفسي الذي خلفه الشعور بتهميش المثقف والأديب في عصرنا، فالعيفة هو النموذج الحي الذي يسقطه على كل الأدباء الذين غيبهم المشهد الثقافي، والاهتمام بدل منه بالمثقف المزيف الذي يخدم السلطة، حيث يقوم الكاتب هنا بتعرية الواقع وفضح خباياه بطريقة ترميزية ذات أبعاد مختلفة.

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص104.

بناء على ذلك نسب الكاتب مصطلح **تعويذة إلى** اسم **العيفة** لتكون حامية لهذا الشاب المطعون في هويته، حيث وقع ضحية السلطة وتدميرها المستمر له وللكثير ممن يحملون هذا الاسم على سبيل الأبعاد الرمزية التي يحملها اسم العيفة.

1-6- اللهجة العامية:

وتسمى اللغة الدارجة أو اللهجة المحلية، وهي التي يكون وجودها مقتصرا على مكان معين أو مجتمع معين ناتج عن الاتفاق بين أفراد الجماعة الشعبية، كما توحي إلى أصالة متحدثها وتعد رمزا من رموز هويته وانتمائه المحلي.

وهي " طريقة الحديث التي يستخدمها السواد الأعظم من الناس، وتجري على كافة تعاملاتهم الكلامية، وهي عادة لغوية بيئية خاصة تكون هذه العادة صوتية في غالب الأحيان."[1]

حاول الأدباء المغاربة توظيف اللهجة العامية في إبداعاتهم الروائية، باعتبارها السبيل الوحيد للتعبير عن صدق انتمائهم وأصالتهم، " رغم ما تمتاز به العربية من مرونة فائقة في التعبير عن المواقف المتعددة وسعة اشتقاقية نادرة وغنى في المفردات لا يدانيه غنى ولا تجاريه فيه أي لغة"[2]، ظلت اللهجة العامية لها وقعها الخاص لدى الكتاب المغاربة، باعتبارها أقرب إلى عامة الناس، فاتخذوها لأجل التعبير على مواقف اجتماعية معينة، لذلك سعى كل مبدع إلى التوغل في بيئته المحلية عن طريق استعمال اللهجة العامية.

يفصح الروائي عز **الدين جلاوجي** في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** عن تعلقه مع اللغة الشعبية مع أن اللغة الطاغية هي اللغة الفصحى، موظفا

---

[1]- وفاء نجار: العربية بين العامية والفصحى، مجلة ثقافية فصلية، الناشر: عدلي الهواري، ع78، 2012، الموقع الإلكتروني: http: // www.oudnad.net.

[2]- عبد الله آيت الأعشير: اللغة العربية الفصحى، نظرات في قوانين تطورها وبلى المهجور من ألفاظها، الإصدار الرابع والأربعون، ط1، الكويت، 2014، ص11.

مجموعة من المفردات العامية التي تنبع من جذور التراث الشعبي هي: " المثارد، الشمة المراح، المحرمة، النوالة، المطلوع، شكوة، الغول، الهف، ناشفة، شعبة، هراوة، المكحلة دواة، ...

كما نجد الروائي**عز الدين التازي** في رواية **المباءة** يتخذ من الحوار بين الشخصيات الروائية وأساليبهم الشعبية المختلفة في الحديث، إضاءة وإحياءا للغة العامية حتى يهب الرواية حسا محليا ذا طابع تراثي تأصيلي، ما يزيد في الوعي الفني والجمالي للرواية.

ولعل من بين الأساليب التي جردناها:

" يا أختي تعيطلهم بسمياتهم تجيو لعنده.

تيقولوا كان مدير ديال الحبس فعين قادوس.

مدير ديال الحبس؟.

تيقولوا والله أعلم، سمح فخدمته وجا يعيش هنا فالسيد."[1]

ومن ضمن اللهجة المغربية المحلية المتداولة بين عامة المجتمع المغربي وظف الروائي الحوار الذي دار بين النسوة حول قاسم الذي يقيم في الضريح، حيث أطلقن عليه اسم "المجذوب" أي أن له بركة خاصة، وهو اسم يطلق على الولي، " **يا لالة هو مول العقل.راه مجذوب وبركته ما يعرفها إلا الله."**[2] كونه يقيم في الضريح.

ويقول: " **وسمع نساء مجتمعات في الساحة يقلن:**

يا لالة ها هو مول القطط.

هاو هو هذا؟.

ها هو يا لالة. ما شفتي والوا. الناس تيعطيو للقطوط الرية والكرشة، وهو تيعطيهم الكفتة والبوفتيك وشي هبيرات ما تشهيهم غير فشي طاجين."[3]

---

[1]– عز الدين التازي: المباءة، ص48.

[2]–المصدر نفسه:ص47.

[3]–المصدر نفسه:ص46.

من بين المفردات الشعبية التي تفاعلت معها الرواية في هذا المقطع هي " الرية الكرشة، هبيرات، البوفتيك. أضف إلى ذلك فقد تعلق الروائي مع مصطلحات عامية أخرى مثل: الهبور، الصباط، البلاغي، تتغوت، الطست...

أما رواية **تعويذة العيفة لتوفيق العلوي** فنجدها حافلة بكثير من الحوارات الشعبية ذات اللهجة العامية التي تنم عن ازدواجية بين اللغة الفصحى واللغة العامية بأسلوب بسيط ولغة سهلة، يقول الروائي في هذا الحوار الذي دار بين عمال الحضيرة وعمي رابح والعيفة:

"– **يا جماعة صاحبنا طبيب وما عندنا علم.**

– **صدفة غريبة، والله يا عم رابح راسي يوجع.**

–**يكفيك كاغط من كواغط صاحبنا المكتوبة تشري بها الدواء.**

–**اسمعوا يا جماعة، صحيح خطي كخط الطبيب، لكني طبيب جراح، خدمتي بالبالة والفاس.**"[1]

ويتقاطع الروائي في هذا التشكيل السردي مع اللهجة العامية باستحضار موقف مستوحى من ذكريات البطل، مستحضرا حفظه لسورة مريم وللفلقة التي كان يأخذها من مؤدبه لحفظها، يقول: " **ما زال صياح المؤدب وهو يضربه كأنه أمس: " إلا سورة مريم يا كلب، إلا سورة مريم يا فرخ، إلا سورة يوسف يا كلب، إلا سورة يوسف يا فرخ، ....**"[2]

انطلاقا مما سبق نستنتج أن اللهجة العامية هي كلام مستوحى من البيئة الشعبية المتلاحمة في الدين والهوية والانتماء، وتدل على وحد الثقافة وروح الأصالة، فتنم على وحد اللغة والدين العرق والبيئة، كما أن توظيفها في الرواية يمنح الفضاء السردي تواصلا بين الماضي والحاضر، كما يعكس مدى ولع الكاتب المغاربي بالراهن ومدى

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص15.

[2]–المصدر نفسه: ص87.

إحساسه المنكه بذكرياته التراثية المحفورة في أعماقه لتشعره بانتمائه وأرضه المتأصلة، لذا كانت اللهجة العامية وسيلة لتسليط الضوء على الروح القومية والوحدة الوطنية.

2- الأمثال الشعبية:

تعتبر الأمثال الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي، وتعد من أكثر الأساليب الشعبية انتشارا، حيث تعكس مشاعر الشعوب وخبراتهم المختلفة من أفكار وعادات وتقاليد تتوارد شفاهة وتنتقل من جيل إلى جيل، لذلك نجد أن المهتمين بالتراث الشعبي قاموا بتدوينها وجمعها لحفظ بقائها لأجيال الغد، خدمة للمواقف الإنسانية المختلفة وتوجيها للسلوك الجماعي للأفراد.

يقول ابن عبد ربه عن الأمثال: " هي وشيء الكلام وجوهر اللفظ، وحلى المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان. فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة. لم يسر شيئا مسيرتها، ولا عم عمومها، حتى قيل أيسر من مثل."[1]

يؤكد ابن عبد ربه على أهمية المثل في المشهد التراثي والأدبي عموما، ويجعل لها قيمة جمالية وفنية من خلال أهميتها البالغة عند العرب والعجم، وعلوها على الشعر والنثر.

وقال المرزوقي: " المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول، وتشتهر بالتداول، فتنتقل عما وردت فيه إلى كل من يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب وإن

[1]- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983، ص3.

جهلت أسبابها التي خرجت عليها، "[1] يشير المرزوقي إلى سمة أساسية في المثل وهي التداول والقبول من طرف عامة الناس.

ويشير أبو عبيدة إلى عراقة المثل وخصائصه بقوله: " الأمثال حكمة العرب في الجاهلية، وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير صريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه وقد ضربها الرسول(ص)، وتمثل بها، هو ومن بعد من السلف."[2]

وترى نبيلة إبراهيم أنه من أسباب انتشار المثل وذيوعه أنه " إذا مس حس المستمعين له، فهو حينئذ ينتشر بينهم، وكأنه عبارة ذات أجنحة. وعندئذ يتعرض المثل للتحوير والتهذيب حتى يوضع في قالبه القانوني بوصفه مثلا شعبيا"[3]، وهذا ما يكسبه بعدا نفسيا عميقا، حيث يلامس حس المستمعين فترتاح له النفس ويطلبه الخاطر، لما يحمله من تناغم في الكلمات التي تحمل جرسا موسيقيا يحدث وقعا في الأسماع والأنفس.

وترى أيضا أنه وعاء من التجارب الشعبية المتنوعة " ففي هذا العالم تعيش تجارب الناس بوصفها وحدات متنوعة منفصلة، فينجم عن ذلك التعبير عنها في شكل لغوي تنفصل أجزاؤه وتتنوع وتتعارض، وإن اتحد كل هذا في كل يعبر عن تجربة الإنسان في هذا العالم التجريبي."[4]

نظرا لقيمة الأمثال الشعبية، وما تحمله من أهمية فنية جمالية وأدبية، تعمق الأدباء والمهتمين بالأدب الشعبي إلى دراسته والعناية به، لذلك نجد "فردريك زايلرfrédériczailer بكتابة(علم الأمثال الألمانية) والميداني بكتابة (مجمع الأمثال)

---

[1]– عبد الرحمان بن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص486.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص141.

[4]– المرجع نفسه: ص146.

والعسكري بكتابة (جمهرة الأمثال) والمفضل الضبي بكتابة(الأمثال)،.. وأحمد تيمور بكتابة (الأمثال العامية) وأحمد أمين بكتابة(قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية) والسيدة فائقة حسنين راغب بكتابها(حدائق الأمثال العامية) وهجرتي كراب في (علم الفولكلور) ونبيلة إبراهيم في (أشكال التعبير في الأدب الشعبي) وعبد الملك مرتاض في (الأمثال الشعبية الجزائرية دراسة في الأمثال الزراعية والاقتصادية بالغرب الجزائري (1982م)."[1].

وصفوة الكلام المثل هو " قول شعبي مأثور يمثل خلاصة تجارب ومحصلة خبرات إنسانية شعبية فردية أو جماعية، يتميز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وجودة الكناية، وهو كالعملة ذات الوجهين، وجه يشتما على معنى ظاهر وآخر يمثل معنى خفيا هو المعنى المراد والمقصود."[2]

خصائص المثل: يمتاز المثل الشعبي كغيره من فنون وأشكال الأدب الشعبي بمجموعة من الخصائص والمميزات منها:

-" الأمثال نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب."[3]

وتلخص نبيلة إبراهيم خصائص المثل في:

- " المثل خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.
- المثل يحتوي على معنى يصيب التجربة.
- المثل يتمثل فيه الإيجاز وجمال البلاغة."[4]

---

[1]– أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، في دراسة الأمثال الشعبية التراث الفولكلور الحكاية الشعبية، ص122.

[2]– المرجع نفسه: ص122/121.

[3]–أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص69.

[4]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص139.

أما خصائص المثل عند زايلر فحددته في:

1- "أنه ذو طابع شعبي.

2- ذو طابع تعليمي.

3- ذو شكل أدبي مكتمل.

4- يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش في أفواه الشعب."[1]

وتلخص أمينة فزازي خصائص المثل في:

- "الطابع الشعبي: هو كلمة الشعب التي أبدعتها العبقرية الشعبية في لحظة من اللحظات.

- تتميز صوره اللغوية بجمال الوزن والإيقاع الذين ينسجمان والحركة النفسية للمستمعين.

- كثيرا ما يرد في قالب شعري شعبي خالص،

لا يغرك نوار الـدفلى ** في الواد عامل الظلايل

ولا يغرك زين الطفلة ** حتى تشوف لفعايـــل

-الطابع التعليمي: الأمثال الشعبية حكمة الشعب نأخذ منها العبرة ونتعلم منها حسن السلوك وجودة التعبير، قال ألكسندر هجرتي كراب: " والخاصيتان الأساسيتان في المثل إذن- هما الطابع التعليمي من حيث الموضوع، والاختصار من حيث الأسلوب."[2]

- تتماز الأمثال الشعبية بمجهولية المؤلف، سهل الحفظ وكثير الانتشار والذيوع.

من النماذج الروائية المغاربية المعاصرة التي وظفت المثل الشعبي توظيفا تناصيا الرواية التونسية " **تعويذة العيفة" لتوفيق العلوي**، ويتجلى ذلك في إعادة كتابة النص الغائب في مستهل الرواية، والمتمثل في المثل المنسوب إلى الدعاجي الذي يقول:

---

[1]-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي: ص140.

[2]- أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، في دراسة الأمثال الشعبية التراث الفولكلور الحكاية الشعبية، ص124/123.

" عاش ستمنى في عنبة ** مات جابولو عنقود
ما يسعد فنان الغلبة ** إلا من تحت اللحود."[1]

ويدعى الدوعاجي ب: **فنان الغلبة**"[2]، حيث اقتبس الروائي من أهزوجته المشهورة " التي يتحدث فيها عن الفن والفنانين بصفة عامة"[3]، وتسجل أرجوزته مختلف أشكال الظلم والاستعباد التي عاشها التونسيون، فغرضه" التخفيف من وطأة الاحباط التي عاشها التونسيون."[4]

يسهم النص الآخر وهو المتناص مع المثل التونسي بصورة مباشرة من أهزوجة الدوعاجي، حيث جعل منه الكاتب تمهيدا استفتاحيا للرواية، لينوه للقارئ إلى أشكال التهميش والتسلط التي يتعرض لها الفنان، حتى يشكل في المتن فيما بعد إدانة ظاهرية للحاضر، بالافصاح عن أفكار متراكمة في مكنونه رغبة منه في فضح الآخر(السلطة) فيعتبر هذا المثل بالنسبة للروائي مؤشرا للإعلان عن بداية الصراع المحاصر للكاتب والمثقف عموما، كما يقابله المثل الجزائري بلهجته الشعبية **كي كان حي شاتي حبة وكيمات علقولوا عرجون**، ويطلق هذا المثل على الشخص الذي يتعرض للتهميش واللامبالاة من طرف الآخر، وبعد وفاته يقومون بتأبينه والحديث على محاسنه وذكر بصمته الجميلة.

ثم يتقاطع الروائي استنادا إلى هذا المثل الاستهلالي مع مثل آخر يسري على شاكلته أو على منواله ليبني من خلاله رؤية خاصة تمس صلب المقصود والمراد، ليكون خاتمة روايته، يقول:

" عاش يتمنى في حكاية ** كتبها وفرح المجنون

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، مأخوذ من الصفحة الأولى(تصدير).

[2]– إبراهيم درغوثي: خارج حدود السرد، شهادات أدبية، قراءات في المشهد الإبداعي وحوارات، الدار التونسية للكتاب، 2013، ص43.

[3]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه: ص42.

ما يسعد كاتب برواية ** إلا ما يصبح مجنون"(1)

يعكس هذا المثل دلالة صريحة حول الموقف الذي يعيشه البطل، حيث تعلق مع المثل الأول ملامسا روحه، كونه مثل عام يطلق على كل حدث، ليولد منه الروائي دلالات جديدة في المثل الثاني ويحدد المعنى المراد أو المبتغى.

إذا تكون الاستهلالة الأولى في مطلع الرواية وسيلة لتوضيح أمور شاءت الرواية أن تلفت إليها الانتباه، ليفصح الروائي في النهاية إلى أهم هذه الأمور وأخصها تغييب وتهميش الكاتب الروائي في زمن البقاء للأقوى.

يستشهد الروائي بمثل آخر ساهم في تشكيل النص وإعادة إنتاجه، يقول: " **أطرد شخوصك يأتوك وهمل أحداثك تنتظرك**"(2)، تفاعل الكاتب مع هذا المثل ليعبر عن الموقف الذي يشعر به ويحرك وجدانه، لذلك فهو ينفث بحبر قلمه ليجرد فكره وذاته من كل ما يقلقه ويهدد استقراره ويقف مانعا أمام رغبته، فهو حتما سيأتيه وفقا لما اختاره له القدر حيث يريد أن يقول من هذا المثل أنك إذا أردت شيئا بقوة فأطلق سراحه واطرده من حياتك ولا تتوق إليه، فحتما سيأتي إليك لوحده.

ويتداخل الروائي مع هذا المثل الذي يقول: " **الغايب حجته معاه**"(3)، حيث يطلق هذا المثل عن إعطاء المتأخر عن موعد أو الشخص الغائب عن الأهل أو المنزل عذرا، فلابد من عدم لومه لضرورة وجود أسباب أخرته أو غيبته، فعلى الإنسان أن يتأن وأن لا يتعجل بسوء الظن بأخيه، وهذه المقولة مشهورة ومتداولة بين الأجيال.

ويطلق الروائي هذا المثل على لسان أحد شيوخ لعب الورق، ليبعد سوء الظن بالبطل(العيفة) الذي بقي متخفيا ومجهولا من طرف العامة، دون أن يظهر للوجود أو

---

(1)– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص144.

(2)–المصدر نفسه: ص176.

(3)–المصدر نفسه: ص47.

يفصح عن اسمه، فما يستنتج من هذا المثل أن الروائي جعل من النص الغائب تداخلا مع الحاضر وفق رؤية جديدة مطابقة لقضايا الراهن(تهميش المثقف).

يعتمد توفيق العلوي على تقنية الإلماح حيث عرض الكاتب جزء من هذا المثل مع الالتزام بعدم أخذه بحرفيته، فشكل النص الآخر حضورا بصورة جزئية، يقول: " **ما يحكلك إلا ظفرك**"[1]، هذا المثل متناص مع أبيات قالها الإمام الشافعي رحمه الله:

ما حك جلدك مثل ظفرك ** فتول أنت جميع أمرك

ويطلق هذا المثل على الاتكال على النفس، أي لا أحد يمكن أن يتول أمرك مثل نفسك حتى ولو كان أقرب الناس إليك، ويقابله المثل الجزائري بلهجته العامية، **لي ما كلا بيدو ما شبع**، فالعبرة المستخلصة من هذا المثل هي الحث على الاعتماد على النفس في قضاء الحوائج .

أطلق الروائي هذا المثل على لسان والد العيفة وهو يرثي ابنته المتوفية (مريم) بحرقة، ويحاكي الموت الذي خطفها منه، ليخلص من النص المتداخل (المثل) صورة لفاجعته التي تجلت على شكل حوار داخلي يحدث من خلاله الموت التي لا يمكن أن تشعر بمكابداته وأنينه وعذاباته من نفسه، فهي الكفيلة بجبر كسوره وآلامه وخواطره.

ويتداخل الروائي الجزائري **عز الدين جلاوجي** في روايته **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، مع أقوال الشاعر الصوفي المغربي عبد الرحمان المجدوب، الذي يقول:

" **سافر تعرف الناس، وكبير القوم طيعو.**
كبير الكرش والراس بنص فلس بيعو."[2]

يحمل هذا المثل قيمة اجتماعية تنم على خبرة عميقة وتجارب دنيوية كثيرة، فهو يحث على احترام الكبير والإعراض عن الشخص الطماع والجشع.

---

[1]–توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص96.

[2]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص159.

ورد هذا المثل على لسان العربي الموسطاش بطل الرواية، حيث اتخذه كقاعدة يتكأ عليها في وسط يحس أنه غريب عنه، أثناء هروبه وزوجته حمامة إلى المدينة وصعوبة العيش فيها.

ويتداخل الروائي مع مثل شعبي آخر، حيث يعتبر من أكثر الأمثال تداولا بين الطبقات الاجتماعية، يقول: " **من ألف الحفا نسي حذاؤه.**"[1]

يتميز هذا المثل بجودة الصياغة وإيجاز العبارة، ويطلق عادة على ذلك الشخص الذي لم يألف شيئا من الأشياء فينساه أينما ذهب، فضرب الروائي هذا المثل الذي يعود على شخصية من شخصيات الرواية يدعى **عيوبة** حين ألح عليه الزيتوني على حمل العصا، ليتخذها سلاحا يستعمله لحماية الناس، فنسيها في خيمة المأكولات، إلى أن ألحقها له النادل، فأطلق عيوبة هذا المثل على نفسه.

تعتبر الرواية المغاربية من أكثر الروايات ارتباطا بالأمثال الشعبية وتعلقا بها، لما تسهمه في تقريب القارئ من المحلية والأصالة، كما أنها وسيلة لتقويم السلوك والأخلاق، ونستشف من خلاله الروح الجماعية الموحدة في القضايا، فضلا عما تحمله من متعة نفسية، وتعد كتاب يختصر حياة المجتمع الشعبي.

3- الأغنية الشعبية:

تعتبر الأغنية الشعبية شكلا من أشكال الأدب الشعبي، فهي نسيج من الكلمات المختارة بصدق وشفافيه، ومصاغة بطريقة فنية محكمة لتعكس الواقع المعاش بمختلف مواقفه وظروفه، لذلك تعد " فن أصيل وملتصق بحياة الإنسان الشعبي في مرافقهما كافة، إذ ليس مناسبة إلا وعبر عنها الإنسان الشعبي بالأغاني التي صورت أفكاره وأحلامه وتطلعاته."[2]

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص252.

[2]- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، 47 /48.

والأغنية الشعبية هي" الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة، تتناقل آدابها شفاهة، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، وهي تتعدد بتعدد مناسباتها، ويتلف شكلها باختلاف الإطار الذي تعيش بين جنباته، فالأغنية الدينية تختلف عن أغنية العمل وهما مختلفان عن أغاني الأطفال.. وهكذا، كما أن الأغنية الشعبية بشكلها الخاص مختلفة عن الموال، وهو أحد الأنواع الرئيسية في عائلة الأغنية الشعبية بمفهومها العام."[1]

ولعل أقدم أنواع الأغنية الشعبية هي" الأغاني الدينية التي كانت والبعض منها لا زال يمارس في المناسبات الدينية المختلفة، ومن أنواع الأغاني الشعبية الأخرى أغاني الحب وأغاني الفراق أو الوداع والأغاني المصاحبة للرقص، ثم أغاني العمل وأغاني إنامة الطفل وأغاني الزواج وأغاني النواح.."[2]

لأجل ذلك اكتسبت الأغنية الشعبية أهمية كبيرة في الأوساط الشعبية نظرا لتعدد مجالاتها وتنوع مواقفها، باعتبارها تشكل خلاصة التجارب الاجتماعية وتعكس وجدان الفئات الشعبية.

تفاعلت الروية المغاربية مع الأغنية الشعبية التي تجلت على شكل أغاني متبوعة بآلات موسيقية، مثل: القصبة، الدف، البندير، الناي، ... اتخذ منها الروائي مرآة تعكس مشاعر ووجدان الشعب المغاربي، لتصور كينونة ذاته المرهفة، وتعبر عن مشاعر حب أو حزن، فهي خير مترجم للمواقف الاجتماعية المختلفة، كما أن اللهجة العامية التي تطبعها تقربها من محليتها، وتعد بمثابة مفتاح ثقافي اجتماعي.

استحضرت مخيلة كل من الروائي الجزائري **عز الدين جلاوجي** في روايته" **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**" والروائي التونسي **توفيق العلوي** في روايته " **تعويذة العيفة**" النص الغائب المتمثل في الأغنية الشعبية، لما لها من أثر بالغ في إثبات

---

[1]– أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، ع254، الموقع: factory.comwww.pdf ، ص24.

[2]– لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص18/17.

خصوصية المجتمع وأصالته والتمكن من رصد مختلف المشاعر والأحاسيس الشعبية لتصبح الأغنية ذاكرة محفورة عند كل فرد أو جماعة، حيث وظفها الروائيان لتعبر عن مواقف مختلفة مفصحة عن طموحات الفرد وآلامه وهواجسه، كما أن ترديدها يعتبر شفاء وراحة للوجد والحرقة أو تعبيرا عن فرح أو مناسبة من المناسبات.

تفاعل عز الدين جلاوجي مع هذا النص الغائب موظفا مفردات وتراكيب موسيقية بلهجة عامية جزائرية، فقد وردت بدلالات مختلفة، ونجد ذلك في هذا المقطع الغنائي الذي ورد على لسان البطل العربي الموسطاش، الذي شغفته حمامة حبا، فراح يعطي وصفا مفصلا لمفاتنها ويتغزل بجمالها، فكان يتخذ من الطبيعة في هدوءها وفي غنائها وصمتها أداة فنية تطلق العنان لصوته العذب ولقصبته التي تفيض ألحانا كالماء الزلال، حيث يقول:

" عندي حمامة ترن في برح عالي.
حرقت قلبي وشغلت لي بالي.
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي. [1]

ويضيف في هذا المقطع قائلا:

"مشيتها حجلة تثير دلالي.
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي.
عينها سودة مذبالة غيرت احوالي.
وسنها جوهر مرتب يلمع ولالي." [2]

ومن المثير للانتباه أن هذا المقطع الشعري الغنائي الذي يصف حمامة بتفاصيلها يتردد في صفحات الرواية أكثر من مرة، حيث نجده في الصفحات (95- 133)، كأن الروائي يريد أن يسقط حب العربي لحمامة على حبه لحوبة، حيث يقول في هذا الصدد معبرا عن حبه لها ومرددا في هذه الأغنية الفصيحة:

---

(1)- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص40.

(2)- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

" ليتنا يا حوبتي وردتان.

على سفح صغير تبسمان.

تشرقان أحلى من شهد العسل.

ومساء... نغرق في يم العناق.

نهزأ بالليل وأحلام الفراق."[1]

ولتتبع الأغنية الشعبية المتداخلة في الرواية، نجد في هذا المقطع تناص مباشر أو اجترار لأبيات الشاعر ابن قيطون الذي خلد حيزية في سرديته، يقول" عيوبة مترنما بأبيات ابن قيطون، حالما بحمامة:

خدها ورد الصباح.

واقرنفل وضاح.

الدم عليه ساح.

وقت الضحويا."[2]

لقد ترنم عيوبة بفارسة أحلامه حمامة معشوقة العربي الموسطاش، فلطالما حلم بالزواج بها لكن الفرصة لم تسمح له بذلك.

في سياق الحديث على أغاني الحب والغزل التي تداخلت والنص الروائي، نجد هذه الأغنية التي صرح بها العربي الذي نجح في اختراق قلب سوزان زوجة المعمر فرانكو فأحبته بكل جوارحها وأنجبت منه طفلة سماها حورية وربتها زوجته حمامة دون علمها يقول مفصحا عن هذا الحب وهو يعزف على قصبته:

" يا ناس خافوا رب لا تلوموني.

في حبي للرومية واعذروني.

هذي حورية هبطت م الجنة؟.

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: ص197.

[2]–المصدر نفسه: ص20.

واللاملايكة فهموني؟.

قلبي عشقها ما تسيئوا بيها الظنة.

ما تقولوا عليها شيطان غواية. [1]

استطاعت هذه الأبيات الغزلية المعبرة عن الحب أن تخترق وجدان الروائي، إذ وردت باللغة العامية لتجسد قوة العلاقة بين الذات(الأنثى) والآخر(الرجل)، حيث تفنن في الوصف بلغة سهلة بسيطة تنبع من شغاف الروح، لذا فقد أسهم النص بلغة النص التراثي المتداخل مع النص المعاصر والملتزم بحرفية النص السابق أن يسقطه على المضمون السردي والرؤية المعاصرة، وهذا ما هو إلا دليل على وازع الحب وغريزة التعلق والوجد المتوارثة بين الأجيال، فتفنن الروائي في تعمير الأغنية الشعبية داخل التشكيل السردي المعاصر.

ونجده في هذا المقطع يقول على لسان البطل معبرا عن الحنين والوجد إلى الأهل والجيران، أثناء تواجده في المدينة، مرددا هذه الأبيات الحزينة:

" يا ليل خبرني بالله، ما اقواني.

كيف خليت أهلي وجيراني.

قلبي الحزين يبكي ما هناني.

ما احمل غربتي ما احمل هواني.

راني غريب زاد احزاني.

تكسروا كرعي وزادوا جنحاني.

يا ريتني قمري نرفرف فالعلالي.

نطير من جبل لجبل العالي.

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر: ص22.

نزور أهلي أعمامي اخوالي."[1]

ومن بين الأغاني الشعبية التي تفاعلت معها الرواية هي أغاني زيارة الضريح، يقول عن أهل القرية: " يرفعون الرايات، ويصنعون الطعام، ويضربون الدفوف، مرددين:

الحمد لله القهار رب الظلمة والنور.

وصلى الله على سيدنا محمد ضي لبدور.

جيناكم زايرين يا سيدنا خضور.

باركنا حياتنا لا تخيب ولا تبور."[2]

وهي عبارة عن تهليلات وأدعية، تردد جماعة، وتتخذ سبيلا لجلب البركة والرزق من الولي الصالح، حيث وجدوا في الأغنية الشعبية ملجأ لتحقيق الطموح والآمال، وهي دليل على جهل المجتمع في ذلك الوقت جراء شراسة المستعمر ومخلفاته.

في حين نجد الروائي **توفيق العلوي** في روايته **تعويذة العيفة** يتقاطع هو الآخر مع الأغنية الشعبية المنسوبة لأصحابها، يقول في هذا النص الغنائي مجترا من النص الغائب بطريقة صريحة، مستحضرا أغنية الشيخ إمام، على لسان العيفة:

" غابة كلابها ديابة ** نازلين فالناس هـــم.

واللي ينام في الغابة ** راحل يتاكل هـــم.

واللي يدور وشـــو ** في غمضة عين يتهم."[3]

ترجمة هذه الأغنية الشعبية الذات المنهكة بحالة الاغتراب التي يعيشها البطل، وتهميشه من طرف السلطة في زمن المحسوبية وقانون الغاب، فاتخذ من هذه الأغنية سبيلا للتنفيس عن أحاسيسه المتصادمة مع الواقع المرير، لذا نلمس طابع الحزن مغيما

---

[1]– عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص160.

[2]–المصدر نفسه: ص176.

[3]–توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص69.

على هذه الأبيات، أضف إلى ذلك العقدة النفسية التي تشكلت له جراء اسمه " العيفة الهويمل" الذي أطلقه عليه جده، فكان نقطة سوداء بالنسبة إليه وعائقا نفسيا يحول بينه وبين مجتمعه، لذلك أصبح مغتربا عن أعماله الروائية رغم نجاحاتها، حيث يقول العيفة عندما طلب منه تقديم هويته: " **عن أي هوية تتحدثين؟ عن اسم مجروح منذ النشأة أو اسم لروائي مصنوع؟، شعر العيفة بحرج كبير حيث أراد أن يخرج...**"[1]

ثم يتفاعل الروائي مع أغنية أخرى اتخذها البطل أنيسا لأحزانه، والتي تبدأ يوم ميلاده، والمتمثلة في أغنية فريد الأطرش:

" عدت يا يوم مولدي ** عدت يا أيها الشقي.

الصبا ضاع من يـدي ** وغزا الشيب مفرقي."[2]

حيث يذكره مولده بمحنة اسمه الذي ظل هاجسا مرعبا بالنسبة إليه، فهو حزين بكل ما يحمله هذا الاسم من دلالات التهميش والنسيان، فإذا كانت السلطة قد أدانت البطل (المثقف)، فإن اسمه أيضا شكل عاهة له وإحساسا عميقا بالنفي والمباغتة، فأسقط الروائي هذا الاسم على البطل ليوحي إلى مضمون الرواية العام ويستثمر فضاءاتها المشبعة بمكابدات النفي والنكران اتجاه المثقف.

ويتداخل الروائي مع أغنية مستوحاة من صميم الروح الشعبية، والمسماة بأغنية الغياب، حيث كان العيفة وأخته يرددانها إثر غياب المعلم عن المدرسة، يقولا: " **سيدنا ما جاش وملا راحة، نذبحو علوش ونلعبو فالساحة.**"[3]

---

[1]–توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص67.

[2]–المصدر نفسه: ص104.

[3]–المصدر نفسه: ص95.

استطاع الروائي ببراعته التصويرية وبفضل التداخل مع هذه الأغنية الشعبية، أن يصور في المتن السردي الموالي حالة من الهلع والخوف التي سلطها المستعمر على الأبرياء، حيث لم تكتمل الفرحة بل انتهت بموت أخته أمام عينيه جراء انفجارات المستعمر الغاشم، فاستحضر الروائي النص الغائب في نسيج النص الحاضر، يحمل في طياته إدانة للمستعمر وفضح استبداده ومخلفاته الثقافية والفكرية على الراهن المعاش.

ومن نافلة القول أن الأغنية الشعبية ساهمت بكل ما تحمله من معاني ودلالات وحالات نفسية وأبعاد ترميزية، في الكشف عن الخفي والمستور، وفضح المسكوت عنه حيث عبرت بصدق فني عن طموحات وآلام الشعب، سواء كانت طموحات سياسية أو آمال ثقافية إبداعية، فكانت المترجم الوفي لوجدان الشعب بأسلوب بسيط وواضح، لذا أصبح ترديدها على لسان الأفراد إشفاءً لغليل الروح ووسيلة لفضح الراهن الإنساني المغيم بعتمة الفقد والحرمان والإلغاء.

4- الأثاث الشعبي:

منذ وجود الإنسان على سطح الأرض وهو يسعى لحفظ بقائه بشتى الطرق والوسائل، فكان يصنع لنفسه من البيئة التي يعيش فيها منتجات مختلفة تتلاءم وحاجياته كما يقال الحاجة أم الاختراع، ومع مرور الزمن وتطور العصور أصبحت تلك الأدوات التي أثثها الإنسان تندرج ضمن الموروث الشعبي وتحمل بالنسبة له دلالة عميقة وارتباط قوي، حيث اتخذ الفرد الشعبي مواد مختلفة لتلبية حاجياته اليومية مصنوعة من موارد مختلفة مستقاة من الطبيعة منها: الطين، الخشب، الصوف، الجلود، المعادن(الذهب، الفضة، النحاس) وغيرها.

وقد وردت كلمة أثاث في القاموس المحيط، " ج إثاث وأثاث وهي بهاء، والجمع كالجمع، والأثاث: متاع البيت، بلا واحد."[1]

[1]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، ص36.

لقد أبدعت الرواية المغاربية في التعلق مع الأثاث الشعبي، باعتباره فنا تشكيليا ملونا بأنامل الفرد الشعبي، حيث "عكس الأثاث الظروف الإيكولوجية والاقتصادية التي اعتمد عليها الإنسان الشعبي في مجال التأثيث بالمواد المتوفرة في البيئة المحلية ويعود الاختلاف بين العائلات في الريف من حيث الأثاث ونوعه، إلى الحالة الاجتماعية، كما يتميز عادة بالبساطة لأن مطالب الإنسان الشعبي محصورة في إنجاب الأولاد والحصول على أرض جديدة"[1]، لذلك اتسمت هذه الأدوات المصنوعة محليا بالبساطة، نظرا لظروف القرية المادية، غير أنها تحمل قيمة معنوية كبيرة لدى سكان البيئة الشعبية.

تفاعل الروائي **عز الدين جلاوجي** في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، مع الأثاث الشعبي التقليدي بصور ووظائف مختلفة، وبمسميات متعددة منها:

-**المثارد الخشبية والفخارية:** وهي عبارة عن أواني منزلية، تستعمل عادة لتقديم الطعام فيها مثل طعام الكسكس أو الشخشوخة أو المقطعة في الغالب، كما أنها نوعان منها ما يصنع من الخشب ومنها ما يصنع من الفخار، تحمل قاعدة في الأسفل لتتوسع دائرته في الأعلى لما له من خاصية في تبريد الطعام، وبقيت قيمته إلى الوقت الحالي، حيث يوضع فيه الطعام التقليدي، يقول: " **كانت العلجة قد أكملت إعداد الشخشوخة، فملأت بها المثارد الخشبية والفخارية، وراحت تسقيها مرقا فزبدة...**"[2]

وتضاف إلى المثارد الملاعق الخشبية، كقوله: "**وتغرز في باطنها الملاعق الخشبية.**"[3]

---

[1]- عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجيستير، إشراف: مصطفى سواق، 1992/1991، (184) ورقة، ص24.

[2]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص24.

[3]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

إن عودة الروائي إلى الماضي تذكره بالزمن الجميل، حيث وجد الكاتب في هذا الاسترجاع السردي نكهة خاصة، ممزوجة ببساطة المجتمع الجزائري في ذلك الوقت وتوقا للهروب من الواقع المعاصر بمختلف تعقيداته بالرغم من تطوره.

-**المنجل والدواة واليراع:** يستعمل المنجل في العادة لحصد القمح والشعير، حيث كان يحمل قيمة مادية لا مثيل لها عند أهل القرية، كونه الوسيلة الوحيدة لجني المحصول في ذلك الوقت، أما الدواة فهي وسيلة من وسائل الكتابة، فكانت تصنع من الصوف المودح بعد القيام بحرقه وإضافة الماء عليه، ثم يوضع اليراع المصنوع من قصب السكر داخل الدواة ويشرع في الكتابة، يقول: " **أخرج سي الطالب من مخلاته منجلا ودواة ويراعا، وراح يكتب طقوسا على نصل المنجل.**"[1]

-**المكحلة:** تعد الوسيلة الوحيدة لدى الفرد الشعبي لحماية نفسه وأهل قريته من العدو (الاستعمار الفرنسي في ذلك الوقت)، وجاءت على " **وزن مفعلة صيغة لاسم الآلة يطلقها العامة عندنا على البندقية، ولعلهم أخذوا ذلك من لونها الأكحل أو لون البارود**"[2]، فكانت رمزا لشجاعة الإنسان الشعبي وشعارا وطنيا وقوميا بالنسبة له، يقول: " **حمل المكحلة التي ظلت لسنوات تنام بجواره محشوة بالنار، وضعها على كتفه، وتسلل كهبة النسيم.**"[3]

-**الشكوة:** وهي عبارة عن جلد ماعز مدبوغ، يترك لمدة أيام لينزع منه الشعر ثم بتشبع بمادة العرعار والملح، ثم يكشط من جوانبه بخيوط جلدية لنحصل على شكوة مخض اللبن، حيث تعد وسيلة لحفظ الحليب وتحويله إلى لبن وزبدة بعد عملية الرج، يقول: " **ملأته لبنا من شكوة مخضت حليبها هذا الصباح...**"[4]، وهذا ينم على شطارة المرأة الشعبية وقدرتها على التأقلم مع مختلف الظروف المعاشة.

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص29.

[2]-المصدر نفسه: ص44.

[3]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه: ص76.

-**المطمور والعشور:** وهو عبارة عن " **جب صغير يضعه الفلاحون قريبا من بيوتهم، مدخله صغير وبطنه كبير، يخزنون فيه القمح الفائض عن الحاجة، حتى إذا نفذ ما احتفظوا به في البيت، لجأوا إلى بطن الأرض فاستخرجوا ما ادخروه، لكنهم لا يلجون المطمور حين فتحها مباشرة خشية الاختناق،** "[1] يقول: " **كان الزيتوني يقف على فوهة المطمور المبيرة التي فتحها لتوه... لن ندخلها حتى الغد، يجب أن يتنفس أولا.**"[2]

أما العشور فهو حق من حقوق الفقراء والمساكين، إذ أن " **عشر المحصول يخرج زكاة لمستحقيه،** "[3] فهو حق من حقوق الله، حيث يقول: " **هذا العام قد لا نعطي العشور حق الله في القمح والشعير.**"[4]

-**المطلوع والطاجين:** المطلوع هو عبارة عن دقيق يضاف إليه الخميرة والماء ثم يوضع في مكان دافئ ليتخمر، وسميت بهذا الاسم للدلالة على الطلوع والانتفاخ بفعل الخميرة، يقول: " **كانت رائحة المطلوع تغازل الأنوف فتدغدغ البطون الجائعة.**"[5]

أما الطاجين فهو أداة تصنع من الطين، يوضع على النار لطهي المطلوع، حيث شبه الكاتب احمراره بشهد النحلة، " **وقد غشيها الدخان من كل جانب تقلب قرص المطلوع الساخنة داخل الطاجن بصعوبة، حتى إذا احمرت كالشهد وضعتها جانبا.**"[6]

هذا التداخل النصي المباشر مع الأثاث الشعبي، يعود بنا إلى الماضي العريق للاقتداء بتاريخ الأجداد الصامد حتى نواجه حياتنا الجديدة بكل متغيراتها، وهذا الاستدعاء

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص91.

[2]-المصدر نفسه: 92/91.

[3]-المصدر نفسه: ص 92.

[4]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[5]-المصدر نفسه: ص76.

[6]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

متجسد وفق صياغة إبداعية تسهم في إنتاج النص السردي وبناء فقراته بحبكة فنية جمالية.

أما رواية **توفيق العلوي تعويذة العيفة**، فقد تداخلت أيضا مع مجموعة من الأدوات والأثاث الشعبية، ومن بين تلك الأدوات التي جردناها:

-**الغربال والمهراس:** الغربال هو عبارة عن آلة يدوية دائرية الشكل، يوضع بداخله الطحين يتساقط في أسفله، حيث تقوم ربة البيت بتحريكه حركة شبه دائرية بخفة وصلابة ويستعمل لصنع حبيبات الكسكس، حيث يصور الكاتب محدودية الوسائل المتوفرة في البيت، فهي تعد على الأصابع، يقول: " **لا شيئ فيها عدا غربالا لغربلة طحين لصنع حبيبات الكسكس.**"[1]

أما **المهراس** فهو أداة مصنوعة من النحاس أو الخشب، تهرس فيها مختلف المأكولات منها: الثوم، الأعشاب اليابسة، الكسبر...الخ، يقول: " **ومهراسا دون مهروس وطستا لو عددت لك وظائفه لقللت ثقتك بي.**"[2]

-**المصباح:** يتداخل الروائي مع وسيلة أكثر عراقة وذات أهمية بالغة في المجتمع الشعبي متمثلة في المصباح التقليدي كما سماه الكاتب " المصباح السحري"، ويدعى باللهجة الجزائرية **الكانكي**، حيث شبهه الكاتب بمصباح علاء الدين، وهو مصباح محمول بداخله فتيلة قابلة للاشتعال، " **ولا شك أن الجن الفرنسي قادم من دار النشر في طريقه إليه محملا بمصباح سحري شبيه بمصباح علاء الدين.**"[3]

---

[1]- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص23.

[2]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه: ص49.

وقد تفاعل **عز الدين التازي** في روايته **المباءة** مع المصباح وقد سماه المصباح الغازي، حيث يملئ بالغاز حتى ليساعده ذلك على الإنارة، يقول: " **لكنه لم يكملها ولا ير وجهها على وجهها على ضوء المصباح الغازي وهي تقف عند الباب.**"[1]

يبدو أن تفاعل الروائي المغاربي مع النص الغائب والمتمثل في التداخل مع الأثاث الشعبي، كان تعاملا مليئا بالدلالات المختلفة التي تجسد حالة المجتمع المغاربي بين الأمس واليوم، كما يجسد قوة العلاقة الوثيقة بين الروائي وماضيه العريق، حيث يحم لهذا التعلق لذة وأمانا، حنينا واشتياقا، باحثا عن هوية تتكئ على الزمن الماضي في بساطته وهدوئه، في وسط واقع معاش محمل بالحرمان والقهر ومختلف المشاكل التي تهدد حياة الإنسان المعاصر.

5-أدوات الزينة:

تقاطعت الرواية المغاربية مع أدوات الزينة التي تشكلت بواسطة شخصيات الرواية، والتي من شأنها أن تبدي مفاتن ومحاسن المرأة المغاربية، حيث تستعمل في مختلف المناسبات (الأعياد، المواسم، الختان، الزردة...)، و" **من المعروف أن الأدوات التي تعلق على أجزاء جسم المرأة مصنوعة من الفضة، وتنتشر في مناطق الصحراء والشرق الجزائري الممتد من شرق سوق اهراس أعالي القبائل، وهي نوعان أحدهما متميز بالرسوم والنقش والألوان المختلفة.**"[2]

يستحضر الروائي **توفيق العلوي** في روايته **تعويذة العيفة**، أداة من أدوات الزينية متمثلة في:

---

[1]- عز الدين التازي: المباءة، ص65.

[2]- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص179.

- **الخلال (الخلخال)**، يقول: " **واحتضن ميريام تحت حراسة دمعة حبستها، ثبت في قلب قميصها " خلالا" من النحاس كانت أمه تتزين به في أفراح القرية على أنه ذهب خالص، استل العيفة هذا الخلال، في غفلة من الحارس...**"[1]

وهي عبارة عن حلي تصنع من النحاس أو الذهب الخالص، توضع في الرقبة أو الذراع ومنها ما يوضع في عنق الرجل.

-**القرط:** وهو قطعة مصنوعة من الذهب أو الفضة أو النحاس توضع في شحمة الأذن من بعد ثقبها، يقول: "**يشهد على ذلك القرط الموضوع في أذنه اليمنى...**، "[2] ويقتصر وضعه على النساء فقط عند الشرقيين، فهو مصدر تمييز بين المرأة والرجل أما في المجتمعات الغربية فهو مشترك بين الرجل والمرأة.

ويستحضر **عز الدين التازي** في روايته **المباءة** النص الغائب، متقاطعا مع أداة للتزيين عرفها كثير من الشعوب منذ عهود غابرة متمثلة في الحناء، حيث توضع عادة في المناسبات الدينية والأعياد، وتضعها العروسة للزينة، إذ تعد بمثابة الإعلان عن زواج الفتاة، كما أنا تعد وسيلة طبية للعديد من الأمراض، توضع على اليدين والأرجل، كما تضاف كصبغة على الشعر، يقول: " **اشتروا الأبازير والبهارات من سوق العطارين وحفنة من الحناء تضمخ بها نساؤكم شعورهن وتصبغ أكفهن.**"[3]

إن حياء المرأة الريفية وبساطة ظروفها المادية جعلها " تنفر من كل إسراف في العناية بمظهرها الخارجي والمغالاة في عرض أدوات زينتها بالشكل الذي يتعارض مع أحوال الجماعة. وهي تستخدم أدوات مستمدة أساسا من الطبيعة، ولا تكلف نفقات كثيرة

---

[1]- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص132.

[2]-المصدر نفسه: ص144.

[3]- عز الدين التازي: المباءة، ص25.

ولا تتطلب التعقيد كالكحل والحناء والسواك الذي يتخذ من قشر الجوز"[1]، يقول التازي: " **اشتروا التمر والجوز من سوق الشماعين...**"[2]

6-الوشم:

يمثل الوشم شكلا من أشكال التراث الشعبي، حيث يضاف كأداة من أدوات الزينة لدى المرأة خاصة، ويكون عبارة عن رسوم أو أشكال وزخرفات تنحت على موضع من مواضع الجسم، فهو" نتاج وخزات ملونة من الجلد تنقش بواسطة عظمة مدببة النهاية أو إبرة مغموسة بمزيج يترك أثر على الجلد لا يسبب ألما ولا يمكن إزالته،"[3]ويعتبر رمزا لبيان حسن المظهر والقدرة على تحمل الصعاب، لأن صاحبه يتعرض لألم شديد عند وضعه، حيث "حاول الإنسان الشعبي الفرار من الوهم والخيال لفرط إحساسه بالعجز عن إيجاد حلول لعدد من المشاكل والمتاعب التي اعترضت وجوده. وكان الوشم أسلوبا من بين الوسائل الأخرى، اختاره للتعبير عن جانب مجهول في شخصيته. وعلى هذا الأساس ارتبط الوشم بآثار وأشكال ورموز وإشارات مارسها على أعضاء جسده، ونظر إليها على أنها جزء ثابت وغير قابل للزوال. وإذا كان الوشم ظاهرة تسمح لنا بالدخول إلى عالم الإنسان الشعبي الداخلي فإنها تقوم بوظيفة الزينة لاقترانها بالجمال الفني."[4]

لقد وظف **عز الدين التازي** التناص التراثي المتمثل في الوشم في رواية **المباءة** عن طريق شخصية قاسم الذي كان يتخذ من الرخام الصلب وسيلة لخط حروفه وحفرها يقول: " **اليد اليمنى تمسك الإزميل، واليسرى تضغط على صفحة اللوح الرخامي تحاول أن**

---

[1]- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص155.

[2]- عز الدين التازي: المباءة، ص25.

[3]- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص156.

[4]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها، ص156.

تمنحها من التزحزح. يحفر، يخط حروفه وقدماه مستقرتان على الأرض. يحفر وشمه وأخاديدة. هذا هو الوشم."[1]

كما يصور أشكال الحروف التي كان يحفرها على جسده، يقول: " **حروف كالوشم ألوان وأشكال. غابة أو جبل أو نهر أو قاع من القيعان البحرية، وفي كل منها أرانب وأسود وطيور مغردة ونسور وعقبان وأسماك ملونة وأقراش، وحتى الخرائط يمكن أن يرسمها الإنسان على جسده."**[2]

يستثمر هذا المقطع حالة قاسم الورداني غير المستقرة، حيث اختار من الوشم والرخام والجسد وسيلة للتعبير عن قلقه وتوتره إزاء الواقع المر، إذ ارتبط الوشم بأشكال وألوان تعكس مشاهدا من الطبيعة بكل ما تحمله من مواجع وجروح، فتكون لدى هذه الشخصية صراعا بين الأنا(الذات) والواقع، فالأنا مقيدة بحبال الواقع، حيث استرجع الروائي تلك الصراعات والمشاكل التي عاشها قاسم مع عائلته قبل نزوعه إلى عالم الحفر والوشم على الرخام والجسد، فاتخذ من هذه الأشكال والحروف عالما خاصا به.

من خلال ذلك يعتبر الوشم بالنسبة للروائي، بمثابة وعاء يرصد هزيمة الأنا (البطل)، القابع تحت السلطة الاجتماعية، كما توحي إلى شدة الاغتراب النفسي عن الواقع ومصادرته، والولوج إلى عوالم وفضاءات روحانية، حيث اتخذ قاسم من الطبيعة وسيلة للتفريغ عن جراحه الدامية، يقول: " **أعطني راحة الإحساس بالتكون والبدء كساعة اللقاح الشجري."**[3]

إذا بما أن الوشم يعتبر أداة من أدوات الزينة، فهو أيضا يعد فنا تشكيليا يوظفه المبدع الشعبي، ليعكس أحواله وأهواله النفسية.

---

[1]– عز الدين التازي: المباءة، ص11.

[2]–المصدر نفسه: ص30.

[3]–المصدر نفسه: ص10.

ويمتص الروائي الجزائري **عز الدين جلاوجي** في روايته **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** هذا الفن الشعبي المتمثل في الوشم، حيث أشار الروائي إلى كيفية استعماله بمختلف تفاصيله، ليعكس لنا مشهدا مستوحى من صميم البيئة الشعبية، ويتجلى ذلك من خلال ذهاب حمامة زوجة العربي الموسطاش إلى الحمام لأول مرة، يقول: " **غير أن ما أثار دهشة حمامة هو تنافس النسوة في الوشم، وللوشم خبيرات يتقنه ويسترزقن منه، والنسوة يضعن الوشم على الجباه والذقن والأفخاذ والنهود أيضا، وكثيرا ما يكون الوشم اسم حبيب وفاء له، أو صورة قلب وسهم، وربما سورة عقرب دفعا للعين وارتبكت حمامة واحمرت خجلا ولالا تركية تخبرها أن الوشم يوضع أيضا بين الأفخاذ ليمنع عن المرأة فض بكارتها إذا تعرضت للاغتصاب.**"[1]

ويتداخل الروائي التونسي **توفيق العلوي** في رواية **تعويذة العيفة** مع الوشم، ليقول على لسان بطل الرواية(العيفة): " **كل الحكاية أنني أمعنت النظر فيها لأقرأ الوشم الموجود على جبينها.**"[2] وهذا يدل على أن الوشم كان يحمل معاني ودلالات قابلة للقراءة، فهو مثير للأنظار كما أثار انتباه العيفة إلى جبين الخالة سعدية التي " **هرب منها مكتوبها فتوهمته.**"[3]

وعموما قد أفلحت الرواية المغاربية أثناء التقاطع مع هذا الفن التشكيلي، في إزاحة الغطاء على نوازع الشخصيات الروائية ومكبوتاتها، حيث يعد الوشم مفتاحا للولوج إلى قراءة الشخصيات من الداخل وبيان قيمتها الاجتماعية والفكرية والعقدية في تلك الفترة، فاتخذ الإنسان الشعبي من لغة البياض وسيلة لنقش وحفر مكبوتاته ونوازعه والتنفيس عن رغباته، كما اعتبر رمزا من رموز الزينة والتباهي.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص204.

[2]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص139.

[3]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

7-اللباس الشعبي:

هو مجموعة من الألبسة التقليدية التي تفنن المجتمع الشعبي في تصميمها، ليتخذ منها سترا وحماية من البرد في فصل الشتاء ووقاية من الحر في فصل الصيف، ويشمل االلباس الشعبي: الأغطية والأفرشة والأحذية، وهناك لباس متميز يلبس في الأعراس والحج، وحفلات الختان...

وتعتبر صناعة اللباس فنا من الفنون التشكيلية اليدوية، حيث اتخذ الفنان من الصوف وسيلة لتشكيل مختلف الألبسة التي تشكل رمزا للحضارة والأصالة ومقوما من مقومات التراث، حيث " ظل الريف لفترة طويلة من تاريخه معزولا عن مظاهر التمدن واقتصر لباسه الشعبي على ستر الجسم."[1]

ومن الواضح أن الرواية المغاربية قد تعلقت مع اللباس الشعبي في مختلف المواضع، حيث نجد تنوع في الألبسة عند **عز الدين جلاوجي** في روايته **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، منها:

-**القشابية والبرنس:** القشابية هي لباس تقليدي شهير في المغرب العربي، تصنع من الوبر والصوف الخالص أو هي " **ثوب كالبرنس ينسج من الصوف الدرعاء، ويكون مغلقا من الأمام عكس البرنس، ويطلق عليه اسم الجلابية أيضا.**"[2]

وتعد رمزا للأصالة وسبيلا للتباهي والهمة والتقدير، يرتديه في الغالب إمام المسجد أو شيخ القبيلة، وتكون بلون بني على خلاف البرنس الذي يكون في العادة باللون الأبيض، يقول: " **على فرسه السوداء ظهر من بعيد مدثرا ببرنسه الأبيض.**"[3]حيث يكون

---

[1]- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص148.

[2]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص31.

[3]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

البرنس مفتوح الأطراف، ويقول: " **يحمل كل منهما عصى غليظة، ويتمنطق على قشابيته الصوفية بحزام جلدي.**"[1]

-**القندورة** أو **العباية:** تعد القندورة أو العباية لباس شعبي مطبوع بصبغة إسلامية فهي رمز للحشمة والحياء في المعتقد الشعبي، كما " **أن لها شكل خاص عند المغاربة تكون بيضاء في الغالب**"[2]

ويتميز من يرتديهما بالهيبة والوقار، ويكن له أهل القرية احتراما كبيرا، يقول: " **حينما خرج البهلي لخضر يضرب الأرض بعصاه... وما كاد يتأكد من ابتعاده في قندورته البيضاء وعمامته الصفراء، حتى عاد إلى زوجته، وقد كادت أنفاسه تنقطع.**"[3]

-**العجار:** يعد رمزا للحشمة والستر، وهو قطعة من القماش تضعها المرأة على وجهها لستره عند الخروج من البيت، و" **المعجر في الفصحى ثوب تشده المرأة على رأسها.**"[4] حيث يقول: " **وراحت تنكمش مدثرة بعجارها وهي تستند إلى شجرة عملاقة.**"[5]

-**القماط:** وهو عبارة عن قطعة قماش يلف بها الرضيع، إذ صور الروائي الولادة على الطريقة الشعبية ليدعم الملامح الشعبية في الرواية، حيث تقاطع مع هذه الكيفية في هذا المقطع: " **رمت لالا تركية بحبل للعربي وأمرته بتعليقه، فعجل يربطه بخشب السقف لتمسك به حمامة كالمتأرجحة فيساعدها على الوضع، وأسرعت تسخن الماء، وتعد ثياب**

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص31.

[2]-المصدر نفسه: ص77.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه: ص142.

[5]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

القماط، وتحفر حفرة صغيرة وسط الدار، تدثرها بقطع القماش كأنها تعد عشاء دافئا للفراخ."[1]

-**المحرمة:** وهي عبارة عن " **خمار يوضع على الرأس، وتسمى كذلك لأنها تحرم المرأة فلا يظهر شعرها."**[2] وهذا يدل على احتشام المرأة الجزائرية، فيقول الروائي واصفا سلافة الرومية: " **وقد لفت رأسها بمحرمة شامية حمراء موردة بالبياض."**[3]

وغيرها من الألبسة الشعبية التي كانت مستوحاة من البيئة الشعبية بأدق تفاصيلها تعكس الحالة الاجتماعية للمجتمع الجزائري وترصد قدرة الإنسان الشعبي على التكيف مع مختلف الظروف والمواقف.

وتعلق الكاتب المغربي **عزالدين التازي** في رواية **المباءة** مع اللباس الشعبي مستشهدا ببعض الألبسة التي تعد جزءا من الثقافة الشعبية التراثية، منها:

-**القشابة:** حيث ذكرها الكاتب عند وصف قاسم بطل الرواية، " **الرأس حليق والقشابة مرفوعة إلى وسطه، والصدر مفتوح يظهر منه الزعب."**[4]

-**الجلباب الحريري:** يشكل مظهر من مظاهر الثقافة المغربية، يتميز بالخفة وسهولة التحرك، مصنوع من الحرير، يقول: " **يرتدي لباسه الحريري وبلغته التي يضع فيها رؤوس أصابع قدمية."**[5]

أما **البلغة** فهي نعل تقليدي يصنع من الجلد وتلبس مع الجلباب الحريري في الغالب عند المغاربة، ولها مقدمة حادة، " وتعد مدينة فاس مركز الحرف التقليدية المغربية

---

(1)- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص218.

(2)-المصدر نفسه: ص73.

(3)-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(4)- عز الدين التازي: المباءة، ص11.

(5)-المصدر نفسه: ص125.

وخصوصا داخل متاجر " سوق البلغة"، والذي يضم أمهر الصناع التقليديين لنحت قوالب البلغة وتزيينها دون الابتعاد عن أصالتها، ما يجعل هذا السوق مصدرا أساسيا للبلغة كسلعة تقليدية لكل المدن المغربية، وأيضا لدول إفريقية أخرى."[1]، وجمعها البلاغي يقول التازي: " **الناس كلهم تيزولوا البلاغي من رجلين فالباب وهو تيدخل بصباطه.**"[2]

–**طربوش:** وهو غطاء يوضع على الرأس يكون دائما أحمر اللون تتدلى من جانبه حزمة من الخيوط السوداء، نجده بكثرة عند أهل دمشق والشام والمغاربة، يقول: " **التقى مع طربوش أحمر مائل على جانب الرأس.**"[3]

–**الضراعة:** وهي من خلال الرواية عبارة عن زي مغربي معروف يعبر عن أصالة الفرد المغربي، وتعتبر قطعة من الثوب تشبه القندورة الجزائرية وتكون بأحد اللونين الأزرق أو الأبيض، تكسب من يلبسها خفة وارتياحا، يقول التازي على لسان قاسم حارس السجن مستعملا تقنية الاسترجاع، " **أخرج من الأزرق لأدخل في الأزرق، ولا أتحرر منه إلا عندما أعود إلى البيت فأخلع عني زي العمل الرسمي، ثم أرتدي ضراعتي البيضاء التي تستريح فيها النفس.**"[4]

يشكل اللباس التقليدي رمزا من رموز الثقافة المغاربية وتراث حضارتها العريق لذلك راح الروائي المغاربي يؤكد الحضور التراثي داخل الأعمال الأدبية بوصفه بنية تناصية تأصل التراث، مجسدة محنة المغاربي اتجاه الواقع بكل ما يحمله من مكابدات وتضحيات لضمان سبل العيش، لتصبح الرواية قضية إنسانية بحتة، فما كان يعانيه إنسان الأمس هو نفسه ما يعانيه إنسان اليوم والغد، في حين نجد أن تصوير هذا الجانب الإنساني حاضره وماضيه، ينسج في المتن الروائي وفق فنية جمالية تسهم في بناء النص

---

[1]– البلغة: نعال تقليدية تأخذنا إلى زمن ألف ليلة وليلة في المغرب، نشر: الأحد 22/ نوفمبر/ تشرين الثاني2015، المغرب، الموقع الإلكتلروني: CNN بالعربية، .de arabic. Cnn.com ,propo.

[2]– عز الدين التازي: المباءة، ص47.

[3]– المصدر نفسه:ص58.

[4]–المصدر نفسه: ص76.

وتشكيل فضاءاته، حتى تطبع الرواية بطابع العالمية، ويتوحد العالم بأسره في القضايا والتوجهات.

8-المطبخ الشعبي:

شهد المطبخ المغاربي تنوعا كبيرا في المأكولات الشعبية، التي تفنن الإنسان الشعبي بذوقه وحاجته لطهي الطعام، حيث اتخذ المغاربي من منتجات البيئة وسيلة لتغذيته، وكل منطقة اشتهرت بأكلتها الخاصة بها، كما " أدى المطبخ الشعبي دورا هاما في تعميق انتماء الشخصيات للعائلة الشعبية والقيم الاجتماعية التي قامت عليها، كذلك الإنسان الشعبي لا يعلق أهمية كبيرة على نوع الطعام، إذ يتوقف مباشرة عنده ولا سيما في الريف على فكرة الامتلاء أكثر من التغذية، "[1] حيث كان غرضه هو حفظ البقاء بغض النظر عن كون هذا الطعام صحي أو مفيد.

وباعتبار الرواية هي تعبير عن الواقع الاجتماعي، لم يغفل الروائي في التعلق بتفاصيل هذا المجتمع، فكان للطبخ الشعبي أيضا نصيبا منه في الرواية، حيث تداخلت مع أنواع مشهورة من المأكولات الشعبية، ومن أهم الأنواع الأكثر انتشارا وشهرة هي:

-**الكسكس:** وهو طبق تقليدي مشهور في المغرب العربي يطلق عدة تسميات منها: كسكس، كسكسي، طعام...، يصنع من طحين القمح، حيث تقوم النسوة بفتله في القصعة ثم تسييره في الغربال وبعد ذلك يقمن بتبخيره على الماء ليظهر في الأخير على شكل حبيبات صغيرة، ليطبخنه مع مختلف الخضروات والتوابل واللحم أو الشحم، ويحضر أيضا بالحليب وغيره من الوصفات.

ولما له من علاقة حميمة مع الفرد المغاربي، فهو الوجبة الطاغية في العديد من المناسبات لذلك يعد رمزا للتقاليد الشعبية، الزواج، الوعدة، الختان، الجنازة وغيرها، يقول

[1]-عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص159.

عز الدين جلاوجي في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**: " **أسرعت حمامة بمثرد الكسكس مع مرق الشحم.**"[1]

ويصور **عز الدين التازي** في رواية **المباءة** مدى ارتباط هذه الوجبة العريقة بالضريح، حيث كان يقدم الكسكس كصدقة للضريح ليستجيب الولي لدعواتهم، يقول: " **القرار يقضي بعدم الاعتماد على وجبة الكسكس التي يتصدق بها المتصدقون على الضريح، فيما بعد صلاة الجمعة، وحيث يتجمع الجوعى من كل مكان.**"[2]

-**حساء المقطعة:** هو عبارة هن حساء بالعجين، ويعد من أهم الأطباق الشعبية الجزائرية، ويسمى بالمقطعة نظرا لتقطيعه إلى قطع رقيقة وطويلة ثم توضع في المرق لتطبخ، ويطلق عليه اسم الحسوة، يقول **جلاوجي**: " **وما كاد يكمل كلامه حتى دخلت سرولة بنت خليفة تحمل في يديها صحنا فخاريا من حساء المقطعة..**"[3]

-**الشخشوخة:** هي أكلة شعبية جزائرية تشتهر بها بعض المناطق، وتحضر في المناسبات المختلفة خاصة عن ولادة المولود والمواسم الدينية، وهي عبارة عن عجينة من دقيق القمح تدلك جيدا، ثم تقطع إلى قطع صغيرة، لتفتح باليد بواسطة الزيت حتى تصبح ذات شكل دائري رقيق، وتطهى، ثم تسقى بالمرق، يقول **عز الدين جلاوجي** في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** متعلقا بهذه الأكلة: " **كانت العلجة قد أكملت إعداد الشخشوخة، فملأت بها المثارد الخشبية والفخارية، وراحت تسقيها مرقا فزبدة وتضع عليها قطع اللحم وتغرز باطنها بالملاعق الخشبية.**"[4]

-**لحم قديد:** هو لحم مجفف بواسطة عرضه على الشمس بعد تتبيله بالملح، ويرتبط إعداده بأيام العيد ليتم الاحتفاظ به لفترة طويلة، ويسمى أيضا **الخليع**، يقول **عز الدين**

---

[1]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص.31.

[2]- عز الدين التازي: المباءة، ص31.

[3]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص191.

[4]- المصدر نفسه: ص24.

التازي في رواية **المباءة** على لسان قاسم: " **لتذهب القطط إلى سطوح المنازل كي تسرق مصارين الخراف المنشورة على حبال الغسيل، ولتسرق ما أراده الناس لحم قديد.**"[1]

ويشير الروائي إلى أن الخليع عند المغاربة هو طعام الشرفاء، حيث يصنع القديد في الغالب عندما تذبح الذبائح على الضريح، يقول **التازي**: " **الشرفاء يأكلون من ذلك اللحم الذي يتقاسمونه فيما بينهم وقد جعلوا منه قديدا وخليعا طوال العام...**"[2]

ثم يشيد الكاتب بهذه الأكلة الشعبية منوها بأنها رمز للكرم والعطاء عند المغاربة، حيث يقول **التازي**: " **وهم لا يكونون كرماء عندما يستضيفون أحدا إلا عندما يقدمون له صحنا مليئا بالخليع الذي فقس فيه البيض، أو صحنا من لحم القديد المطبوخ مع الطماطم.**"[3]

9-الطب الشعبي:

ويسمى في المعتقد الشعبي ب"**التطبيب الشعبي**"[4]وهو مجموعة من المعارف والمهارات التي ورثها الفرد الشعبي عن أجداده، باستخدام مجموعة من المواد البسيطة المستقاة من البيئة الشعبية، منها: الأعشاب المختلفة والزيوت والقطران والملح...الخ، ويشمل الطب الشعبي مجموعة من الطقوس والترديدات المختلفة التي يرددها المعالج الشعبي، لما يملكه من عطايا وهبات ربانية ورثها عن أجداده، سواءا لعلاج مرض عضوي أو لفك طلاسم السحر والمس، باعتباره يختص بمعالجة الأمراض الروحية

---

(1)- عز الدين التازي: المباءة، ص54/55.

(2)- المصدر نفسه: ص134.

(3)-المصدر نفسه:ص134/135.

(4)- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مقدم للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1971، ص180.

خاصة" كالأمراض التي تحدث بفعل الحسد والاعتقاد بسيطرة الأرواح الشريرة والآفات غير المنظورة على بعض الناس وكيفية التخلص منها."[1]

والطب الشعبي عريق عراقة الإنسان أي نشأ بين أحضانه،" ويذكر أحد الباحثين أن أول تجربة طبية تنسب إلى امرأة فرعونية أحست بآلام المعدة لمدة طويلة. ثم اتفق لها أن أكلت من نبات معين أعاد لها صحتها. فصارت تصفه الناس. وهو نبات (الراشن) المعروف بمذاقه اللاذع. والمادة المرة فيه مقوية كما أن المادة العطرية اللاذعة منشطة"[2]

بناء على ذلك تعالقت الرواية المغاربية مع التطبيب الشعبي القديم، حيث لا يزال يحظ بشعبية كبيرة عند المغاربة، وهذا ما تجسد في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي**، إذ نلمح في هذا المشهد السردي مظهر من مظاهر الطب الشعبي بحيثياته وهو **الكي**، ويظهر ذلك أثناء معالجة سي الطالب لذراع الطاهر المكسورة، يقول: " **طلب سي الطالب صرة الملح وإناءين حديديين أحدهما به زيت زيتون، والثاني به قطران وأرز، وحين خرج لكحل لإحضار ذلك أخرج سي الطالب من مخلاته منجلا ودواة ويراعا، وراح يكتب طقوسا على نصل المنجل، وهو يتمتم بكلمات ترتفع حينا وتنخفض أخرى، فلا يفهم العربي شيئا سوى أنها كلمات مقدسة يجب الخشوع أمامها.**"[3]

ثم يستشهد بحديث سيد الخلق، " **آخر الداء الكي**"[4]و يوضح الأداة التي تستعمل لكي موضع الألم متمثلة في المنجل، يقول: " **وغمس رأس المنجل في النار، وفي سرعة البرق خطف ذراع الطاهر...**"[5]، مستعملا صرة الملح بعد أن تغمس في القطران الملتهب

---

[1]–حصة سيد زيد الرفاعي: المأثورات الشعبية، النظرية والتأويل، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2005،ص183.

[2]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص29/28.

[4]–المصدر نفسه: ص29.

[5]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وتدهن على موضع الألم، يقول: " **وعمد سي الطالب إلى صرة الملح فغمسها في القطران الملتهب.**"[1]

وبما أن مهنة التطبيب الشعبي تعتبر طاقة ربانية وهبها الله إلى المعالج، يقول الروائي على لسان سي الطالب: " **أنا أعالج بالربانية**"[2] وهي طاقة روحانية افتراضية وعكسها العلمية أو ما يعرف بالطب الحديث، أو هي" **ما يحصل عليه إلهاما، ويقابله ما يحصل عليه تعلما ودربة، وتحصر في التطبيب خاصة.**"[3]

والجدير بالذكر أنه بدأ يتطور على مر العصور تلبية لاحتياجات المجتمع إليه، حيث احتل مكانة مرموقة في المجتمع الشعبي وكاد يضاهي الطب الحديث بمختلف تجاربه، " وهكذا نجد أن الطب الشعبي على الرغم من اعتماده على خبرات موروثة هو مجال ابتكار حلقات جديدة في سياق تلك الخبرات التي تتعدل باستمرار لتوائم المحيط الاجتماعي والثقافي والنفسي للشعوب."[4]

10-الموسيقى الشعبية:

تعتبر الموسيقى الشعبية من أقدم الفنون الشعبية فهي قديمة قدم البشرية، حيث ارتبطت نشأتها بأحوال الإنسان الوجدانية وظروفه الاجتماعية والبيئية، إذ " كانت في أول عهدها مقصورة على الصوت الطبيعي إلى أن تنبه الإنسان بذكائه على سبيل الاتفاق- إلى اختراع الآلات عند سماعه صفير الهواء المتولج في الخصائص والثقوب، فاستعمل للنفخ أنابيب القصب، وللعزف أوتار القسي."[5]

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص29.

[2]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]-حصة سيد زيد الرفاعي: المأثورات الشعبية، النظرية والتأويل، ص185.

[5]- قسندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الوقع الإلكتروني: http: http: //www.kalimat.org(pdf)، ص31.

وقد ارتبط هذا الفن بالطابع الديني العقائدي عند المتصوفة خاصة حيث " نشأت في أحضان الدين واتخذت وسيلة تقرب العابدين إلى تلك القوى الغامضة التي كانوا يعتقدون أنها تسيطر عليهم، وبذلك كان الدافع لخلق تلك الأعمال الفنية تهدئة الأرواح وإراحتها سواء أكانت هذه الأرواح في مظاهر الطبيعة أم أرواح الأسلاف."[1]

ولعل أهم خاصية تمتاز بها الموسيقى الشعبية هي مجهولية المؤلف فقد" انبثقت عن الشعب وإن ليس لها مؤلف معروف وإن وجد فقد غاب في خضم تبني الشعب لموسيقاه وترديدها فأصبحت وكأن الشعب هو مؤلفها"[2]، فهي تصدر من الشعب إلى الشعب حيث تنبع عن ذات جمعوية تحتضن نفس الظروف والأحوال، فكل فرد يسمع تلك الموسيقى يحس أنها ملكه فهي تداعب أوتار قلبه وتفضي إليه أحاسيسه الحزينة والمفرحة.

ترد الموسيقى الشعبية باللهجة العامية في الغالب وفي بعض الأحيان ترد مزيجا بين العامية والفصحى مستلهمة ذلك من الواقع المعاش فهي تتجدد وفقا لمتغيراته، وترتبط الموسيقى بالأغنية التي تلقت رواجا كبيرا في الحفلات والأعراس، مستخدمة آلات مختلفة تعكس الحالة النفسية للشعوب، منها: القصبة، الدف، المزمار، العود، الطبل، الزرنة، الناي.. ترد بأسلوب جميل ناقلة لقضايا المجتمع المختلفة.

تطلق الموسيقى الشعبية في مختلف المناسبات منها: الأعياد الدينية، الزواج، زيارة الأضرحة، وفاة(رثاء ميت)، أعياد الميلاد، تنويم الرضيع، حفلات مختلفة، ....

تنوعت الأدوات الموسيقية الشعبية في رواية **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي**، حيث شكلت الموسيقى متناصات دلالية ساهمت في تشكيل خطية الرواية، كما تبرز جانب من جوانب الأفراح الشعبية التي تعكس عادات وتقاليد

---

[1]– لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، ص14.

[2]–المصدر نفسه: ص26.

الجماعة الشعبية والتي بقيت متداولة بين الناس على مر الأجيال، ومن بين الأدوات الموسيقية التي جردناها من الرواية نجد:

-**الزرنة** أو **القصبة:** وهي " **آلة موسيقية تشبه الناي، لها صوت مرتفع جدا، مقدمتها ضيقة وآخرها منفتح جدا. والضارب عليها قصاب.**"[1]، وترتبط في الغالب بالمناسبات الدينية والمدائح النبوية، وتعد مطلبا ملحا عند الشعب الجزائري، تقيما فرقة خاصة مطبوعة بلباس تقليدي موحد متمثل في الطربوش الأحمر وسروال خاص يدعى سروال العرب، كما تعتبر أنيسا للفرد الشعبي وملاذا يلجأ إليه في وحدته وحزنه أو فرحه، لما تحمله من إيقاع خافت وحزين، يقول عز الدين جلاوجي على لسان العربي الموسطاش الذي يتوقه الشوق والحنين إلى قريته، التي بقيت ذكرياتها عالقة بذهنه: " **فجأة زاره شيطان الشعر، حمل قصبته وخرج، عند الباب جلس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتا حزينا...**"[2]

ويتداخل الروائي مع الموسيقى الشعبية حين يعرض مشاهدا من صور عرس العربي وحمامة، قائلا: " **وبات العرش يرقص على إيقاع الزرنة والقصبة، ...**"[3]

ويتبع الزرنة في الغالب آلة أخرى تدعى البندير أو الدف، حيث تزيد الموسيقى توهجا وتطبع على الحفل فرحا وسرورا، يقول: " **وقد صار الضريح مزارا للناس كل عام، يرفعون الرايات، ويصنعون الطعام، ويضربون الدفوف.**"[4]

وفي سياق الحديث على الآلات الموسيقية الشعبية، نجد الروائي عز الدين جلاوجي تعلق بمصطلح شعبي خاص بالاحتفالات والأعراس يسمى" التبراح"، وهي عادة قديمة " **تتخذ في الأعراس، حيث يقوم شخص مختص وسط المدعوين، وكلما أعطاه أحد**

---

[1]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص116.

[2]-المصدر نفسه: ص159.

[3]-المصدر نفسه: ص116.

[4]-المصدر نفسه: ص176.

المحيطين به نقودا، رفع صوته تمجيدا له ولمن أعطيت له النقود من أجله، ثم يعطى ما جمع إعانة للعريس، ولعلها في العربية من البراح: الظهور والبيان، أو أبرح عظم وتعجب."[1] وهو عبارة عن كلام مسجوع يمتاز بالتكثيف والقصر ويحمل معنى الإشادة والتمجيد والمدح متبوعا بالموسيقى وإيقاع الزرنة ليعزف على أوتار السامعين ويطرب آذانهم، يقول الروائي: "**وانخرط الجميع في تنافس محموم، النساء في الرقص، والرجال في التبراح، يخرج الواحد منهم ورقة نقدية، يدفعها للبراح، ويذكر اسم من قدمها تقديرا له، ويندفع الراح بكلامه المسجوع..، ويرتفع صوت الزرنة من جديد.**"[2]

وقد عرض الكاتب في هذا المقطع نموذج من التبراح، يقول فيه: " **بات يا زرناجي بات، وهذي عشرون ألف أخرى من العربي الزين أسود العينين، كريم اليدين، يعطيها بدل خطيبته حمامة، حمامة غزالة في الصحراء، نجمة في السماء، حمامة ينبوع الماء نسمة الهواء، حمامة بنت العربان، بنت الشجعان، والموت لكل حسود، والموت لكل عقود.**"[3]

كما نجد هذه المرجعية الثقافية الشعبية قد تسللت إلى رواية **المباءة لعز الدين التازي**، مخضبة بالمحنة الإنسانية التي صورها الروائي أثناء عرضه لصور من ختان الأطفال في الزاوية(الضريح)، الذي كانت تلقى أمامه الموسيقى الشعبية إثر هذه المناسبة يقول: " **وبعد ذلك سوف يسمع صوت طبالين وغياطين في الخارج، لم يدعهم أحد وإنما هم جاؤوا للتطبيل والتزمير مقابل أن يلقي آباء المختونين في أيديهم بقطع من النقد.**"[4]

لفت تداخل الرواية المغاربية مع الموسيقى الشعبية انتباه الباحثين والنقاد، كونها ترسم جانب من جوانب نفسيه للمجتمع، وتطبع عاداته وتقاليده، وتعد رفيقته في حزنه

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص116.

[2]–المصدر نفسه: ص116/117.

[3]–المصدر نفسه: ص117.

[4]– عز الدين التازي: المباءة، ص66.

وفرحه، لذا باتت حرفة الإبداع وظلت إلى اليوم متداولة في الأماكن الشعبية بوسائلها التقليدية.

11-الألغاز الشعبية:

شهدت الألغاز الشعبية دورا بارزا في تنميق المشهد الروائي، حيث أبرزت قدرة الروائي على إضفاء جمالية خاصة للحدث والشخصيات، نظرا لما يحمله اللغز من بعد فني ودلالي يكسب المتن السردي نكهة متميزة تدفع القارئ إلى روح الاكتشاف والقراءة لذلك فهي تعد مرجعية ثقافية وفكرية تؤرخ للثقافة العريقة المتجذرة في عمق الذاكرة الجماعية.

بناء على ذلك فإن اللغز في معجم اللغة هو" جحر الضب والفأر واليربوع، والألغاز: طرق تلتوي وتشكل على سالكها، والأصل فيها أن اليربوع يحفر بين النافقاء والقاصعاء مستقيما إلى أسفل، ثم يعدل عن يمينه وشماله عروضا يعترضها، فيختفي مكانه." [1]

وعرفه عبد الملك مرتاض بأنه: " نقل من المعنى المادي الحقيقي، إلى المعنى المجازي المجرد، فإذا مفهومه المصطلحي: التعمية في الكلام على المتلقي." [2]

غير أن اللغز في أغلب المجتمعات يطلق عليه اسم "الأحجية" حاجيتك ماجيتك، و" الأحجية في حد ذاتها معناها في المعاجم العربية بوجه، مخالفة اللفظ ولها، كما هو واضح، علاقة بالحجا الذي هو العقل والذكاء والفطنة." [3]

---

[1]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيرز أبادي: قاموس المحيط، ص1477.

[2]-عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص17.

[3]-عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري،ص17

وبما أن اللغز الشعبي ينشأ بين أحضان البيئة الشعبية فهو يطابق أحوال الفرد المعيشية والمادية بمختلف مجالاتها الدينية والحضارية والاقتصادية والتربوية، حيث تعرض صورة مختصرة عن المجتمع الشعبي، " وربما كانت الغاية من وضع الألغاز والأحاجي هي التسلية البريئة، والثقافة الشعبية، والتربية العلمية المباشرة." [1]

واللغز من حيث التركيب اللغوي هو كلام مسجوع يتميز بالقصر والتكثيف، " ومثل هذه الصفات تكفل لها التداول بين الناس بسهولة فيحفظونها ويرونها ويشيعونها بين المتلقين." [2]وهذا ما يكسبه خصوصية التداول والانتشار من جيل إلى جيل.

يشبه اللغز الشعبي الطبق المفضل لدى أفراد العائلة الشعبية، فهو ينم على بساطة الإنسان الشعبي وطرق تفكيره، حيث يعكس مدى تلاحم الأسرة، كما يلقى أثناء السمر بالليل غالبا" وذلك حين يجتمع الفتيان في مناسبة سعيدة، فيأخذ الحديث بهم في مثل هذه الملاغزات الطريفة، وقد يكون بين جدة وأحفادها، ويفترض فيهم صغر السن. كما قد يكون بين أم وأطفالها. ويتم هذا غالبا قبل النوم. ويفترض أن يكون ضوء المصباح منطفئا." [3] فهو لا يتوقف عند فئة معينة ولا سنا بعينه، كما يساهم في تحفيز الذهن ويعمل الملكات الذهنية لدى السامع وخاصة الأطفال.

لم تغفل الرواية المغاربية على التعلق باللغز الشعبي في خطابها، بل عدته مظهرا من مظاهر التراث أو فنا من فنونه، فهو يعكس صورة عن المجتمع الشعبي بمختلف تفاصيله وجزئياته بلهجته وبمفرداته العامية، ما يضفي على الرواية خصوصية الانتماء والتعمق في الثقافة الشعبية والخصوصية المغاربية.

لقد تفنن الروائي الجزائري **عز الدين جلاوجي** في **روايته حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** في التعلق مع هذه السمة الإبداعية الشعبية بتصوير دقيق ودلالة عميقة

---

[1]–عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ص18.

[2]–المرجع نفسه: ص22.

[3]–المرجع نفسه: ص21.

وإثارة لانتباه القارئ، كما عكس اللغز الموظف في الرواية جانبا من الجوانب الدينية التي تنم على الوازع الديني الذي يتمتع به أهل القرية، حيث يقول، مستعملا لفظ الأحجية بدلا عن مصطلح اللغز:" **أحاجيكم بالقرآن الكريم: ميمتين ودلتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت.**" [1]

ثم يترك الحضور للتأمل والتفكير في حل هذا اللغز العلمي، يقول:" **وخيم الصمت على الحضور، واشتغلت أدمغتهم لفك هذا اللغز العلمي: ميمان ودالان وتاء.**" [2]

يحمل هذا اللغز من حيث التركيب قوة الدلالة وجزالة العبارة وتكثيفها، بالإضافة إلى مجموعة من الرموز المشفرة،(ميمتين ودالتين وتاء، وغير، أنت) لتثير ذهن القارئ وتستفزه لاستكناه أسراره، حيث يعبر هذا اللغز على مدى الاهتمام الروحي والديني عند الروائي، ويقصد بهذه الرموز بكلمة " ممددة" الموجودة في سورة الهمزة الآية(9)، " في عمد ممددة"، حيث يتضمن هذا اللغز تذكيرا بمضمون سورة الهمزة وما تحمله من ترهيب للذين يكنزون أموالهم دون أن يتصدقوا بها (ضرورة الإنفاق)، أما المقصود بالجملة الثانية "ما تحصل فيها غير أنت" فالضمير المنفصل " أنت" هو تحديد وتخصيص وتحميل للمسؤولية للمخاطب، كما ساهم في تقريب هول العقاب من ضمائر المخاطبين، أما كلمة تحصل يقابلها في الفصحى تقع أي تسقط في الهاوية. إذا ساهم هذا اللغز في إيقاظ الضمائر والتذكير بضرورة الإنفاق والصدقة.

ثم يضيف الروائي على لسان شيخ الزاوية، قائلا:" **يا طالب يا فهيم، أخبرني عن سورة ما فيها ميم.**" [3]

يجسد هذا اللغز أدب الحديث والتخاطب، باستخدامه لفظتي طالب وفهيم أي أنه يختبر عقلا مفكرا مستوعبا لآيات القرآن الكريم، فهو بذلك يحفزه على التأمل والبحث عن

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص33.

[2]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها، ص34/33.

سورة قرآنية تخلو من حرف الميم وهذا لا يجيب عنه إلا العارف للقرآن الكريم أو الحافظ له، والمعنى الحقيقي له هو حديثه عن أقصر سورة في القرآن ألا وهي سورة الكوثر.

ثم يتداخل الروائي مع هذا اللغز القائل:" **يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا.**" [1]

يشير جلاوجي في هذا اللغز إلى القايد عباس، تاركا إشارة تدل عليه وهي حرف العين، كما وصفه بالهمة والشجاعة، وما أجمله وصفا إذا كان من طرف ولي صالح وهو البهلي لخضر، وما يزيده شموخا قوله عنه: هو سيد الناس يرفع الباس ويعلي الراس.

وأخيرا من خلال هذا الفصل توصلنا إلى أن التراث الشعبي يشكل ثروة كبيرة من العادات والتقاليد وثقافات الأمم، كما يعد مادة خصبة وترجمة بليغة لمشاعر العامة ومعتقداتهم المختلفة، فهو يجمع مختلف الفنون والأشكال التي تجسدها التجارب والخبرات الاجتماعية التي تحتضن مختلف المرجعيات والثقافات الدينية والأدبية والتي سنتطرق لها في الفصل الموالي.

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص38.

الفصل الثالث

تعالق النص الديني والأدبي في الرواية المغاربية المعاصرة

أولا: النص الديني:

1-القصة القرآنية:

2- الشخصيات التراثية الدينية.

3- توظيف التراث الصوفي.

ثانيا: التراث الأدبي:

1- الشعر العربي القديم.

2- توظيف تراث ألف ليلة وليلة.

الفصل الثالث: تعالق النص الديني والأدبي في الرواية المغاربية المعاصرة

أولا: الخطاب الديني

توطئة:

يعتبر الدين الإسلامي القاعدة الخصبة التي ينطلق منها الإنسان في بناء حياته والمنهاج الصادق الذي يسير وفقه، والسراج المنير الذي يحيي القلوب ويوقظ الضمائر ويشكل الطريق والممر الذي يعبر عليه الإنسان أثناء تعامله مع مختلف المواقف الحياتية.

ظهر الأدب الإسلامي عموما في" سياق الدعوة إلى الالتزام بالإسلام وأسلمة جميع مناحي حياة المسلم الثقافية والفكرية والعلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها، وقد استعمل للدلالة على الأدب الذي ينطلق من نظرة الإسلام أو من التصور الإسلامي ليعبر عن آلام المسلمين ... وليصوغ تجربة الأديب المسلم الإبداعية صياغة لغوية فنية بديعة آسرة، تحمل المضامين الفكرية والوجدانية المقبولة إسلاميا على تعددها وثرائها في أشكال مستحسنة فنيا على تنوعها وغناها."[1]

لقد أفلحت الرواية المغاربية المعاصرة عبر تقنياتها الحديثة وفضاءاتها المتميزة أن تستقطب النص الديني وتتفاعل معه بشخصياتها وأحداثها، بهدف ترسيخ المعالم الدينية وفتح فضاءات متعددة للقراءة، تأصيلا للجانب العقائدي الذي يعتبر مقوما أساسيا من مقومات العروبة، من ذلك تمكنت الرواية المغاربية من احتضان مختلف مجالات الحياة الخارجية، الفكرية والثقافية والتاريخية ومنها الدينية.

---

[1]– رابح بن خوية: مقال في الأدب الإسلامي، المصطلح والمفهوم، ج1، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1 الجزائر، 2012، ص13.

ويبدو أن " علاقة النص الديني، بالنص الروائي المغاربي، هي علاقة تأثر بفضاءات ثقافية سائدة، لا تلبث أن تكون ظاهرة اجتماعية فيما بعد، على أن أهمية هذه الظاهرة فيما بعد، تتجسد في أبعادها المعرفية المؤسسة لها."[1]

وما يمكن القول باختصار، أن الرواية بما تحمله من تداخلات تراثية مختلفة نجحت في إغناء نصها بالمتداخلات الدينية بصور مختلفة، سواء تعلقت بشخصيات دينية أو آيات قرآنية تتضمن قصص دينية مستوحاة من القصص القرآني بطريقة مباشرة أو تلميحية.

وما تجدر الإشارة إليها في هذا السياق" إلى أنه لا ينبغي أن نعد القرآن الكريم/ إرثا موروثا كغيره من الموروثات التاريخية والأدبية وغيرها وإنما يعده الباحث إرثا على اعتبار وجود الزمن فقط، أي أنه وجد منذ القدم، وما زال حتى اللحظة حاضرا بفاعلية لافتة."[2] كما أدرج وفق هذا المحور(التراث) كونه مرجعية دينية ساهمت في خدمة النص الروائي، عبر تقنية التناص، ليطبع على الرواية هالة من القدسية وترسيخا للانتماء .

وخير دليل على ذلك أن هناك دراسات لكثير من الباحثين للتراث، نذكر منهم: عصام حفظ الله واصل في كتابه التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ومحمد رياض وتار في دراسته الموسومة ب: التراث في الرواية العربية المعاصرة وغيرهم نلاحظ بأنهم أدرجوا النص الديني في كتاباتهم، لكنهم لم يعتبروه أبدا نصا تراثيا/ موروثا وإنما وظفوه ضمن دراستهم للتراث بتحفظ.

وبالرجوع إلى النص الديني فقد ذكر عبد الملك مرتاض الجانب الديني ضمن البنية المعتقداتية، أي" ما يشمل المعتقدات الدينية الصحيحة المتمثلة في القيام بالشعائر، والإيمان بالغيب في حدود التعاليم الإسلامية كما وردت في القرآن الكريم والحديث الصحيح."[3]

---

[1]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص365.

[2]–عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص76 (مأخوذ من الهامش).

[3]– عبد الملك مرتاض: تحليل الحطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 63.

ويرجع مرتاض سبب ولوع الكتاب المعاصرين بالتركيز على المظاهر الدينية في إبداعاتهم، هو" التنقيص من القيم الدينية لدى الكتاب الذين يمجدون الإلحاد على الإيمان والشيوعية على الرأسمالية أو الليبيرالية."[1]

ويعود تعالق الروائي مع النص الديني في نظر مرتاض لشيئين:" إما أن يكون الناص شديد التأثر بالدين، عميق الإيمان بالله، وهي مسألة لا يحق لنا أن نخوض فيها ما دام الدين لله، وما دام الله هو الذي يتولى السرائر والضمائر، وإما أن تكون شخصيات هذا النص، أو بعضها على الأقل، متدينة فعلا."[2]

إذا يمثل الجانب الديني للإنسان عموما وللروائي على وجه الخصوص عقيدة راسخة وسلوكا لا شعوريا، حيث يتملك روحه ويسكن شغاف قلبه، فهو يشكل المقدس بالنسبة إليه.

بناء على ذلك " يمكن أن يتأسس الديني، كبعد أساسي من أبعاد التناص في الرواية المغاربية، من منطلق كون النص الروائي أداة جيدة لاستيعاب النصوص الخارجية، ويعود ذلك كون الرواية نمطا ملحميا، وتصويرا حكائيا للحركة الاجتماعية، وقطبا مقابلا للملحمة في العصور القديمة."[3]، وهذا بالفعل يؤهل الرواية لاحتضان مختلف التمظهرات الخارجية والمواقف الحياتية والتجارب الثقافية المتنوعة.

وفق هذه النظرة الثاقبة تعلقت الرواية المغاربية مع النص الديني بمختلف مصادره" القرآنية والتوراتية والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث النبوي الشريف، والفكر الديني أو الصوفي، وظهر لهذا التوظيف مستويات عديدة، من بينها: توظيف البنية الفنية

---

[1]–عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق:ص64/63.

[2]–المرجع نفسه: ص64.

[3]– العربي بن جلون: تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر، – دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983، ص15، نقلا عن: فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، ص365.

واستحضار الشخصيات الدينية وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، وكذا التنويع الانتقائي للنص الديني داخل الخطاب الروائي."[1]

والملاحظ في الروايات العربية عموما، يجد أنها اتخذت من الخلفية الدينية ركيزة وقاعدة تنطلق منها لتجسيد موقفها وتوطيد أحداثها، وبالتالي يستشعر القارئ للنص بمصداقية العرض لمحنة الراهن ومكابداته وتعزيز الرؤية الفكرية للكاتب، كما يشير إلى مدى ثقافة المؤلف الدينية من خلال تلك الاقتباسات الثرية والمتنوعة، التي ترد إما عبارة عن اقتباسات حرفية توضح مقاصد الكاتب وقوة وازعه الديني والعقائدي، وإما الاكتفاء بالإشارة والتلميح فقط.

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة عموما حسب محمد رياض وتار، دافعان هما:

1-" أن التراث الديني، في قسم منه، هو قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

2- أن التراث الديني، يشكل جزاءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه."[2] حيث كان اللجوء إلى الدين هو السبيل لمعالجة القضايا الراهنة.

يعتبر الدين الإسلامي، بمبادئه وأفكاره المغروسة في الذهنية العربية، رمزا للانتماء وشعارا للهوية، خاصة في ظل هيمنة الفكر الغربي على الثقافة العربية، لذا كان الاحتكام

---

[1]-نجوى منصوري: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني، النفير والقيامة لفرج الحوار أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة العربي التبسي، تبسة(الجزائر)، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، ع8، جانفي2011، ص02.

[2]-محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة- دراسة-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص197.

إلى الدين أمرا ضروريا، فهو الذي يذوب في الحاضر ويستمر في المستقبل، لذا يعد سلاحا قويا لمواجهة تحديات العولمة بتصدعاتها المختلفة، إنه باختصار يشكل في الرواية أداة فنية جمالية لحماية الراهن إن صح التعبير، بأسلوب فني ووعي فكري يبتكر من خلاله الروائي تقنيات جديدة تربط الماضي بحبل الحاضر، ليعكس حسا انتمائيا يجسد محنة الذات الإنسانية جمعاء.

تثمر الرواية المغاربية الوعي الفني والجمالي في استثمار فضاءات النص الديني، إذ أن هذا الاستدعاء يخلق بنيات نصية جديدة ذات معاني توليدية تواءم الحدث والشخصيات ومواقفها، ما يعزز مقدرة النص على النفاذ والتغلغل في أعماق القراء، حيث يعد النص القرآني المطلق والمقدس، الذي تنطلق منه الأمة باعتباره دستورها الخالد والشامل، حتى عد " في جميع الحالات أساس الحركية الثقافية والإبداعية، في المجتمع العربي الإسلامي وينبوعها ومدارها."[1]

وفي صدد الحديث على النص القرآني، تجدر الإشارة هنا إلى أن العديد من الدارسين والباحثين وحتى النقاد قد اختلفوا حول القرآن الكريم، فمنهم من يعتبره نصا تراثيا وحجتهم في ذلك أن غير مقيد بزمن إنما صالح لكل زمان ، ومنهم من يعتبره نصا أدبيا وحجتهم في ذلك أنه نزل بلغة الشعر أي اللغة العربية، والأغلبية تفند هذا الرأي و تقول بأن النص القرآني هو نص لا يخضع للاعتبارات الأدبية والنقدية فهو معجز ببيانه ولغته، وباعتبار أننا نبحث في القصص الديني فإننا حاولنا أن نتجاوز هذه الآراء، لنستفيد من القرآن الكريم في قصصه حول الأنبياء والصالحين والأمم الغابرة، هذه القصص تعلق معها الكاتب المغاربي وأشار إليها مما استدعى منا العودة إلى ورودها في القرآن الكريم.

---

[1]-أدونيس: الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، دار الآداب، ط1، ط2، بيروت، 1985، 1989، ص42.

1- القصة القرآنية:

أ- القصة في اللغة:

ورد في قاموس المحيط في معنى كلمة قصص " قص أثره قصا وقصيصا: تتبعه والخبر: أعلمه." فارتدا على أثرهما قصصا" (الكهف 64)، أي رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر." ونحن نقص عليك أحسن القصص" (يوسف3). نبين لك أحسن البيان. والقاص من يأتي بالقصة."[1]

ب- القصة في الاصطلاح:

تعني القصة عند جبور عبد النور بمفهومها الاصطلاحي" أحدوثة شائقة، مروية أو مكتوبة يقصد بها الإمتاع، أو الإفادة. وقد عرفت بأسماء عدة في التاريخ العربي، منها الحكاية، والخبر والخرافة. وليس لها تحديد خاص في المعاجم القديمة."[2]

وبهذا المفهوم الدلالي فإن" القصة تروي حدثا بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية أو الكتابة، ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة في نفس القارئ عن طريق أسلوبها وتضافر أحداثها وأجوائها التخييلية والواقعية، أما الناقد الإنجليزي: والتر ألن WALTER ALLEN فيراها أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي فهي عن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها، فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد. وهي في صورتها العامة عند فوستر- حكاية فحسب تتابع أحداثها في حلقات مثلما تتسلسل فقرات الإنسان."[3]

---

[1]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط مرتب ترتيبا ألف بائيا ووفق أوائل الحروف، ص1330.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، مادة(قصة).

[3]-أحمد شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص10.

والقص هو" ممارسة أدبية أو جاهلية معروفة، كان يقصد بها قص المرويات المتوارثة والاهتمام بها وإشاعتها، مع ما يقتضيه من تغيير، في تفاصيلها بسبب تداولها الشفوي."[1]

ويتوقف تطور فن القصة على مختلف الأجناس الأدبية الأخرى" إلى قدرتها الكبيرة على استيعاب الحياة الإنسانية بأحداثها الأليمة والمفرحة وبتطلعاتها إلى تصوير حياة الإنسان في أدق تصرفاته وأرق أحاسيسه."[2] فهي تعد تصويرا للواقع المحسوس والملموس منه وتجسيدا الراهن الثقافي والفكري.

أما القصة القرآنية فتتغير أهدافها وأساليبها نظرا لغرضها التربوي والتهذيبي، حيث لا تهتم بالقصة كفن أدبي بقدر ما تولي اهتماما بالغا بتقويم السلوك وتهذيب الأخلاق وأخذ العبرة منه، حيث " أصبح القص ممارسة إخبارية وعظية تهدف إلى غاية دينية، ولم يعرف القص والقاص إلا كذلك في الثقافة العربية الإسلامية"[3]، ومن ذلك فإن الله قص على النبي صلى الله عليه وسلم القصص" تأديبا وتهذيبا لأمته، وقص عليه أخبار الماضيين من الأنبياء والأولياء إحياء لذكرهم وأخبارهم."[4]

تتضمن القصة القرآنية " أخبار عن أحوال الأمم الماضية، والنبوات السابقة والحوادث الواقعة. وقد اشتمل القرآن على كثير من وقائع الماضي، وتاريخ الأمم، وذكر البلاد والديار، وتتبع آثار كل قوم، وحكى عنهم سورة ناطقة لما كانوا عليه."[5]

ومن أنواع القصص القرآني مايلي:

---

[1]–عبد الله إبراهيم: الموسوعة الأدبية، ص110.

[2]–أحمد شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص11.

[3]– عبد الله إبراهيم: الموسوعة السردية(1)، ص111.

[4]–المرجع نفسه: ص112.

[5]–مناع خليل القطان: مباحث في علوم القرآن، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، ص300.

-" قصص الأنبياء: وقد تتضمن دعوتهم إلى قومهم، والمعجزات التي أيدهم الله بها وموقف المعاندين منهم، ومراحل الدعوة وتطورها وعاقبة المؤمنين والمكذبين، كقصص نوح، وإبراهيم، وموسى، وهارون، وعيسى، ومحمد، وغيرهم.

- قصص قرآني يتعلق بحوادث غابرة وأشخاص لم تثبت نبوتهم: كقصة الذين أخرجوا من ديارهم وهم ألوف حذر الموت، وطالوت وجالوت، وابنى آدم، وأهل الكهف وذي القرنين، وقارون، وأصحاب السبت، ومريم، وأصحاب الأخدود، وأصحاب الفيل ونحوهم."[1]

بالإضافة إلى " قصص يتعلق بالحوادث التي وقعت في زمن الرسول صل الله عليه وسلم: كغزوة بدر وأحد في سورة آل عمران، وغزوة حنين وتبوك في التوبة، وغزوة الأحزاب، والهجرة، والإسراء، ونحو ذلك."[2]

وبالتالي فإن " الخبر المقيد بالدقة، والصواب، والحق، والاعتبار، والتدبر، والحسن هو القصص الذي أعلى من شأنه القرآن الكريم، وأصر على ترسيخه،... وهذا القصص هو الذي أسس القرآن وجوده في المجال الثقافي العام لتداول الأدب، وأصبح هذا الفضاء الدلالي هو الذي يحدد القيمة الاعتبارية للقصص، ذلك أن من دلالات الآية أنها تحيل على معنى القصة، وما الآيات القرآنية كما يؤكد الطبري(310-922) إلا قصص متتالية."[3]

وحري بالذكر " إننا أحوج ما نكون في أيامنا هذه إلى قراءة تاريخنا الإسلامي الحافل للوقوف على عبره والإفادة منها... وصلا للماضي بالحاضر لنكون على بينة من الأمر فنتجنب مواطن الزلل وأسباب الضعف والفساد، ولذلك زخر القرآن بحكاية أحوال

---

[1]-مناع خليل القطان: مباحث في علوم القرآن، ص301.

[2]-المرجع نفسه: ص 301.

[3]- عبد الله إبراهيم: الموسوعة السردية(1)، ص111.

الأمم السابقة وسير الأنبياء والمرسلين بادئ ذي بدئ تقوية لعزيمة الرسول صل الله عليه وسلم وشد عضده."[1]

انطلاقا من ذلك تفاعلت الرواية المغاربية مع القصص القرآني الذي يتجلى داخل النص القرآني، بما يحمله من معجزات وعبر تنشط ذاكرة القارئ وتدفعه للبحث والتأمل في جمالية الإبداع الرباني من جهة وأخذ العبرة من جهة أخرى، كما تساهم القصة القرآنية في حبك وتسلسل الأحداث وتوثيق مقصدية الروائي.

وينطبق ما ذكرناه على رواية عز الدين جلاوجي **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** والروائي توفيق العلوي في رواية **تعويذة العيفة**، حيث تعلقا بالقصص القرآني الذي يتجلى من خلال شعرية التناص التي أثمرت تداخلات مختلفة.

تنفتح رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي على قصة كليم الله موسى عليه السلام وقومه ومعجزته مع الطاغية فرعون، حيث نجده في هذا المقطع السردي يعيد امتصاص القصة القرآنية ويضفي عليها طابعا فنيا تصويريا يخدم فكرة الرواية ومسار الشخصيات، إذ يجسد المشهد صورة من الدهشة للقارئ والتفاعل معه، ويظهر ذلك حين قال على لسان خليفة وهو يخطط لقتل القايد عباس:" **هذه عصا سيدك الشهيد أبي البطل، وها هي تلتهمك كما التهمت عصا موسى طغيان فرعون**"[2] حيث يتقاطع مع قوله تعالى﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾ قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَىٰ ﴿١٩﴾ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿٢٠﴾﴾."[3]

ساهم هذا التداخل في خدمة الحدث والشخصيات حيث شبه الروائي القايد عباس في جبروته وتسلطه بطغيان فرعون الذي لم تسقطه أرضا سوى عصا موسى.

---

[1]– أبي الفداء إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، دار القلم، ط8، بيروت– لبنان، 1988، ص6.

[2]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنظر، ص178.

[3]–سورة طه: الآية 18–91–20.

و يتجلى من خلال هذا المقطع السردي الذي ينم على ثقافة الروائي الدينية "مجموعة من الأحداث والوقائع، بدءا من ولادة النبي، مرورا بدعوته لفرعون وقومه حتى هزيمة السحرة، وغرق فرعون وجنده، وإيمان شعبه مع ما بينهما من أحداث تؤطرها هذه الوقائع، وإن كان هذا الملفوظ لا يتحدث عنها بشكل معلن، إلا أنه يقوم باستثارة الجانب الفكري، واستنفار خزائن الذاكرة التي يقتبسها النص، وتكمن في لا وعي المتلقي فالتناص التاريخي – بالضرورة– يفرض على المتلقي أن يستدعي سياقا حضاريا كاملا، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقي."[1]

ويبدو من خلال هذا المقطع السردي أن قصة موسى تستنطق خزين القارئ إلى استدعاء آيات مختلفة موزعة على سور مختلفة يعبر عنا السياق، منها:

- قَالَ تَعَالَى:" ﴿فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ۝١٠٧﴾"[2]
- قَالَ تَعَالَى:﴿*وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ۝١١٧﴾."[3]
- قَالَ تَعَالَى:﴿فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ۝٤٥﴾[4]
- قَالَ تَعَالَى:"﴿وَأَلْقِ عَصَاكَ ۚ فَلَمَّا رَءَاهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَآنٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۚ يَٰمُوسَىٰ لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ ٱلْمُرْسَلُونَ ۝١٠﴾."[5]

بناء على ما سبق وبنفس الوتيرة تعلق جلاوجي مع قصة سيدنا يوسف وزليخة، حيث يقول:" **وقص عليهم قصة النبي يوسف وزليخة**"[6]، يتبين في هذا التشكيل السردي

---

(1)– عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص86.

(2)– سورة الأعراف: الآية 107.

(3)– سورة الأعراف: الآية 116.

(4)– سورة الشعراء: الآية 44.

(5)– سورة النمل: الآية10.

(6)– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص206.

أن الروائي يستدعي مقطع من قصة النبي يوسف، وتتمثل في قصته مع امرأة العزيز حين راودته عن نفسه فهي " التي غلقت الأبواب وصار المحل خاليا، وهما آمنان من دخول أحد عليهما، سبب تغليق الأبواب، وقد دعته إلى نفسها " وقالت هيت لك": أي افعل الأمر المعروف وأقبل إلي، ومع هذا فهو غريب، لا يحتشم مثله إذا كان في وطنه وبين معارفه، وهو أسير تحت يدها، وهي سيدته وفيها من الجمال ما يدعو إلى هنالك."[1]

يتعلق الروائي في هذا المقطع دلاليا وإشاريا مع قوله تعالى:" ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾﴾."[2]

إن امرأة العزيز أو زليخة التي خصها الروائي بالذكر واعتبرها بؤرة الحدث، تحمل أبعادا ترميزية تكشف عن مظاهر الظلم والطغيان التي تحز في نفس الكاتب، والتي تتمثل في الهيمنة الغربية التي راودت المجتمع العربي عن نفسه، لكنه للأسف انقاد واستسلم لها وكان من الهالكين على عكس سيدنا يوسف عليه السلام الذي قال معاذ الله.

إذا تحمل الرواية في طياتها إدانة للمستعمر وفضحا للمسكوت عنه أو المغيب من التاريخ، ومنه ساهم البعد التناصي الديني في إثراء الحدث وتوليد دلالات جديدة تربط الحدث الراهن مع النص القصصي الديني.

كما يتعلق مع قصة سيدنا يوسف من خلال هذا المقطع الذي يقول فيه:" **ولم تتمالك النسوة أنفسهن فتهن في جمالها، تسمرت حمامة في فتنتها وتذكرت قصة النبي يوسف وتمتمت: سبحان الله..**"[3]

---

[1]–عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 2002، ص39.

[2]– سورة يوسف: الآية23.

[3]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي النتظر، ص205

يجسد هذا التداخل الدلالي استحضار مقطع من قصة النبي يوسف مع النسوة اللاتي قطعن أيديهن انبهارا بجمال يوسف عليه السلام وتعلقهن به.

ومنه فقد ساهم هذا التداخل مع القصة القرآنية باعتبار غرضها التهذيبي والتربوي في الكشف عن طبيعة الواقع المتخم بالمدنس بكل مل يكنه من فتك وهتك للأعراض وتعديا على الحرمات سواء بالنسبة للرجل أو المرأة، وبالتالي يعكس هذا التناص في طياته إدانة للراهن وسلوكه البشع في حق المجتمع.

ونرى في هذا التشكيل السردي الذي يقول فيه الروائي:" **ما هذا الحب الذي راح يتساقط علي كالتمر على مريم العذراء؟.**"[1]، حيث يثير الكاتب ذهن القارئ إلى استحضار قصة السيدة مريم العذراء رضي الله عنها، حين جاءها المخاض إلى جذع النخلة، فناداها سيدنا عيسى من تحتها أن لا تخافي ولا تحزني، وأنه تحرك جذع النخلة فيتساقط عليها رطبا جنيا، وهو تقاطع مع الآية الكريمة:" قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾"[2]

تشكل مريم العذراء رضي الله عنها لدى الروائي قيمة معنوية ورمزية تحيل إلى قمة الطهر والنقاء، كما أنها ترمز إلى تحدي الواقع بكل عراقيله وتحدياته، ومنه يشكل هذا التداخل النصي مفتاحا دلاليا وأداة حية في إثراء الواقع بالخصب والطهر والتجدد كما أن تساقط التمر يرمز به إلى الخير والبركة.

كما يطابق هذا المقطع الجو النفسي الذي يحمله البطل(العربي الموسطاش) والمتمثل في قمة حبه لزوجته(حمامة)، إذ أثمرت شعرية التناص جمالية جديدة توحي إلى روح التوهج الإسلامي التي تسكن الروائي، حيث ورد على شكل تلميحات تترك للقارئ فرصة لإنتاج الدلالة من خلال ربطها بمقصدية النص.

---

[1]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي النتظر، ص382.

[2]– سورة مريم: الآية25.

وعلى ما يبدو أن الروائي أتقن توظيف دلالات القصة القرآنية داخل الخطاب الروائي وكذا الآيات القرآنية، معتمدا في ذلك على تقنيات وآليات تناصية تتراوح " بين (الإجترار) الذي يقوم على الاقتباس الحرفي الخالي من المعاناة ونضج التجربة الفنية، و (الإمتصاص) الذي يعتمد فيه على الاستمداد الإشاري و الدلالي من آيات القرآن الكريم مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيحاء وإنتاج الدلالة."[1]

ونجد الروائي التونسي توفيق العلوي في روايته **تعويذة العيفة** يعانق هو الآخر القصص الديني، حيث لم يجد سوى المنبع الرباني ليستل منه عبارات وألفاظ وآيات حكيمة تخدم فكرته وتولد دلالات جديدة هادفة، وعليه نلاحظ أن الروائي تعلق مع القصص القرآني إما تعالقا جزئيا أو إشاريا حيث لم يعطي الروائي القصة أو ما يريد الذهاب إليه مباشرة بل يكتفي بالإشارة فقط، أو يكون عبارة عن اقتباس حرفي.

بناء على ذلك اعتمد الروائي في هذا المقطع على تقنية التناص الجزئي، حيث يقول:" **قرر العيفة ألا يكلم اليوم إنسيا.**"[2]وهو ترابط مع قوله تعالى:" ﴿إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾."[3]

تستدعي الرواية قصة مريم العذراء ابنة عمران التي حصنت فرجها فنفخ الله فيها من روحه، فأتاها الوحي بأن لا تكلم إنسيا، إلى أن كلمها عيسى عليه السلام وهو في المهد بإذن من الله ليكون براءة لها من لوم اللائمين، وبالرجوع إلى الرواية قام الروائي من خلال هذا التعلق بتوليد مجموعة من الدلالات الجديدة التي تتناسب و مقصدية النص حيث تتمثل في حرقة الصمت التي لازمت البطل والمتمثلة في عدم إفصاحه عن اسمه، إذ لقب بروائي مجهول في انتظار مخاض جديد يعيد له كرامته ويثبت ثقافته التي سلبت منه.

---

[1]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص173.

[2]–توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص83.

[3]– سورة مريم: الآية26.

ويتداخل توفيق العلوي من خلال التناص مع قصة زكرياء عليه السلام، حيث يقول:" **بقي العيفة يتأمل إيقاع خطوات الشيخ، يحفظها، ويرسخها في ذاكرته، قد يحتاجها إن وهن العظم منه.**"[1]

يتعلق الروائي من خلال هذا المقطع مع قوله تعالى:" ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴿٤﴾﴾"[2]، يستشعر القارئ من خلال التقاطع مع قصة سيدنا زكرياء حين دعا ربه بأن يرزقه بغلام يحمل راية النبوة والتوحيد من بعده، إلى أن رزقه الله بيحيى عليه السلام.

هنا يأتي هذا التعلق مناسبا لمقام الحدث ومجسدا لحرقة البطل واشتعال نار الشوق والحنين لديه لتخلصه من لعبة الاسم المزيف، حيث اضطر أن يخفي اسمه خوفا من السلطات السياسية، وما زاد الأمر تحرجا ما يكنه من عقدة نفسية جراء تعرضه للسخرية الاجتماعية، وبالتالي يوحي هذا التداخل النصي إلى انكسار نفسي استنزف رحلة عمر كاملة كان نتاجها الشعور باليتم والتهميش والسخرية، ما جعله يعيش وفق واقع افتراضي خلق فجوة بينه وبين عمله الإبداعي، وبالتالي يتقاطع مع سيدنا زكرياء بالصبر والدعاء إلى أن يتبين له الخيط الأبيض من الأسود.

كما نلاحظ في هذا المقطع السردي تداخل مع قصة سيدنا محمد صل الله عليه وسلم ونزول الوحي من طرف جبريل عليه السلام في غار حراء، حيث تطلق العنان مخيلة البطل إلى " **أن اسمه المستعار يحقق معه في غرفة دامسة حاملا معه سوطا يجلده جلدات عرف بها رحمة مؤدبه، ورافعا لوحا أسودا طالبا قراءته:**

- **إقرأ.**
- **ما أنا بقارئ.**

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص88.

[2]– سورة مريم: الآية04.

- إقرأ اسمك.

- ما أنا بقارئ."[1]

من خلال هذا المقطع يستحضر القارئ حادثة نزول الوحي على سيدنا محمد صل الله عليه وسلم من طرف جبريل عليه السلام بأمر من الله سبحانه وتعالى، حيث ورد على شكل تناص حواري افتراضي بين الذات الساردة وجلادها، وهو تقاطع مع قوله تعالى في سورة العلق:" ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ٣﴾"[2]

يجسد هذا التعلق مع النص الآخر، تقاربا دلاليا بين حالة البطل وحالة النبي صل الله عليه وسلم أثناء نزول الوحي عليه، حيث رجع "بها **الرسول صل الله عليه وسلم** يرجف فؤاده، فدخل على خديجة بنت خويلد فقال: (زملوني زملوني)، فزملوه حتى ذهب منه الورع..."[3]، ومنه نجح خيال الروائي في استرجاع معالم روحية دينية توحي إلى دلالة معنوية تستثمر تجربة المعاناة والصراعات النفسية التي ترد على شكل مشاهد فوتوغرافية تكابد أنين البطل جراء ثقافته المغتصبة التي تغيم على متن الرواية، كما ينم هذا الاستحضار على وعي الروائي الديني و مدى انفتاحه على تاريخ النبوة، ليعبر عن حاضر مدنس وملطخ بالتهميش والإقصاء مقابل ماضي ملمع بالطهر والنقاء الروحي والأخلاقي، حيث يقف البطل في صراع بين اسمه المستعار والاسم الحقيقي" **اسم يحميه من الموت، واسم مستعار هو الموت نفسه."**[4]

وعليه يقوم الروائي باستغلال طاقات النص السابق وتحويره بما يلاءم الفكرة التي يريد إيصالها في نصه اللاحق، وتعتبر إخفاقا لأفق توقع القارئ، حيث أراد بالنص المقتبس التأكيد على أن الرسول صل الله عليه وسلم جاء ليخلص البشرية من عتمة الجهل

---

[1]-توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص43.

[2]-سورة العلق: الآية 1-2-3.

[3]-صفى الرحمان المباركفوري: الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، مؤسسة زاد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص68.

[4]- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص43.

والظلام، فكان نزول الوحي الشعلة المنيرة في تاريخ البشرية وكانت القراءة هي المنبع الذي انطلق منه، أما اليوم ففعل القراءة مختلف فهو ملبد بالعنصرية والتهميش في زمن المحسوبية والتجاهل للمثقف والأديب خصوصا، ومنه ولد هذا التداخل دلالات جديدة مشبعة بالمحنة الإنسانية.

من هنا يمكن القول بأن النص اللاحق قد تأسس على النص السابق واكتسب قدسيته منه " ثم اختلف عنه ليبرز خصوصية القضية الاجتماعية الوطنية التي يود استدراجها ضمن إنتاجية النص الجديد المستلهم للنص القرآني من أجل التعبير عن الواقع المعيش."[1]

وصفوة القول، إن تداخل النص الديني في الرواية المغاربية بقصصه القرآنية وبمعجزات الصالحين والأنبياء وعبرهم التهذيبية، ساهم في إثراء الحدث الروائي وتوليد دلالات جديدة تناسب المقام وتوافق مقتضى حال الراهن، ما زاد الخطاب الروائي قداسة وهوية وانتماء، كما جعل التجربة الثقافية الإنسانية تؤسس وتبنى على ثقافة دينية وعقيدة إسلامية خالصة.

2-الشخصيات التراثية الدينية:

إن استدعاء الشخصيات التراثية يعد من أهم العناصر التي وظفها الروائي المغاربي المعاصر، لينقل تجاربه ومقاصده إلى الآخرين لأجل التعبير عن رؤيته المعاصرة التي يعيشها، حيث يستعير من تلك الشخصيات ملامح يسقطها على فضاءات النص بما يحمله من دلالات مطابقة لرؤية المبدع ولظروف عصره وقضاياه الراهنة، وباعتبار الشخصية هي نتاج من العوامل الخارجية التي تؤثر في تكوينها ونوازعها، فهي على علاقة وطيدة بالمجتمع تفاعلا وانسجاما، لذلك كان لها دور بالغ في تكوين المجتمع، وبالتالي فالشخصية ليست مقصودة في حد ذاتها وإنما في حركاتها ومواقفها وسلوكياتها داخل المجتمع.

---

[1]-نجوي منصوري: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني، النفير والقيامة لفرج الحوار أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات -تبسة-.

استلهم الأدباء الشخصيات ونوازعها وسلوكياتها من مصادر مختلفة مستمدة من مخزون الروائي الفكري والثقافي الذي يؤثث بدوره الإنتاج الأدبي، ومن بين هذه المصادر" القرآن الكريم، قصص القرآن، وقصص الأنبياء، وبعض كتب السير والأعلام والتراجم الطبقات، وبعض كتب التصوف والتاريخ وتاريخ الأدب، بالإضافة إلى مصادر تراثنا الشعبي ككتابي ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرهما."[1]

تحتل الشخصية مكانة مرموقة في تشكيل بنية النص الروائي وإدارة أحداثها ونموها حيث نجد أن حركية الشخصيات وتحولاتها ومواقفها المختلفة تمهد الطريق لتسلسل الأحداث وتتابعها وتغيراتها، كما توظف كرمز يحمل معاني ودلالات مختلفة تسهم في تنويع الحدث ودلالاته وفق الرؤية الجديدة، ومن ذلك يلجأ الروائي إلى استغلال الشخصيات التراثية برموزها " ليمتاح من ينابيعه السخية ما يساعده على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقي، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيات التي استعارها غنى وشبابا."[2]

نبه النقاد والباحثين في التراث إلى ضرورة تحري الأمانة في التفاعل مع الشخصيات من طرف المبدع خاصة الشخصيات الدينية لما لها من قدسية، لذا نهو عن تشويهها أو تغيير ملامحها، حيث" يضطر المبدع إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا يتلاءم والبعد الذي يريد أن يسقطه عليها من لأبعاد تجربته، بينما هو في إطار صيغة التعبير عن.. لم يكن مضطرا لمثل هذا التأول، ولا لتحميل شخصية الرسول ملامح معاصرة، وإنما هو ينقلها كما هي من مصادرها التراثية."[3] وهذا الكلام طبعا ينطبق على نظيره من الشخصيات الدينية نظرا للفضاء المقدس الذي يحيط بها.

---

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص09.

[2]– المرجع نفسه: ص61.

[3]–المرجع نفسه: ص77.

والنص القرآني كونه المصدر الأساسي الذي استمد منه الكتاب شخصياتهم، و بما تنطوي عليه قصصه من قيم جمالية وفنية، حافل بالشخصيات الدينية بأعمالها وصفاتها الأخلاقية والنفسية وردود أفعالها والظروف التي عاشتها، " فهي التي قدمت أبعادا ورموزا ودلالات تراوحت على سبيل المثال ما بين ثنائية الكفر والإيمان، الخير والشر والغنى والفقر، وما بين إبراز المواعظ والعبر للأمم السابقة."[1]

بناء على ذلك اشتغلت الرواية المغاربية على الشخصيات الدينية، بغية في التأصيل وإثبات الخصوصية الدينية، كما عمل الخطاب الروائي " على محورين وهو يراهن على هذا المكون:

الأول: انفتاح هذا الخطاب على بنيات وقوالب تلفظية ليستوعبها حواريا .

الثاني: يتمثل في محاكاة التراث السردي واللغوي والرمزي."[2]

بناء على ذلك يأتي دور فعل القراءة " فالقارئ يجب أن يجتهد في إبراز هذه المعاني الجديدة انطلاقا من معناها التاريخي أو القصصي الأسطوري الذي تتضمنه، وأن يسبر غورها بناء على توظيفها الجديد، من خلال بناء هيكل النص العام على أساس أنه مجموعة من النصوص المتداخلة أو المتناصة فيما بينها."[3]

بالرجوع إلى الرواية المغاربية المعاصرة، استحضر عز الدين جلاوجي في روايته **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** مجموعة من الشخصيات الدينية وتفاعل معها كشخصيات الأنبياء والرسل والصالحين، حيث أسقط الروائي معظم فضاءات الرواية ودلالاتها على هذه الشخصيات المقدسة وربطها بأفكاره ومقاصده، فإذا نظرنا إلى

---

[1]– حسين منصوري العمري: إشكالية التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا)، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط1، 2007، ص144، نقلا عن: ريمة لعواس عقيلة محمدي: التناص في الشعر الجزائري الحديث، ديوان" البحر يقرأ حالته" لعلي ملاحي أنموذجا، ص116.

[2]– عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، ص85.

[3]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص337.

المنتوج الشعري نجد أن" أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو فقد أحس الشعراء من القديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهم أن الرسالة سماوية، وكل منها يحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم...، لذلك دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة."[1]وهذا الكلام ينطبق على الروائي كونه يشترك والشاعر في الرسالة والقضايا والتوجهات.

ومن الشخصيات البارزة في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر مايلي:

-**المهدي المنتظر:** تفاعل الروائي مع هذه الشخصية من خلال المناص الخارجي المتمثل في العنوان، باعتباره المفتاح الذي يلج من خلاله القارئ إلى متن النص، وهو" البهو الذي نلج إليه لنتحاور فيه مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل"[2]، ويعد جيرار جنيت من العلماء الغربيين المهتمين به من خلال كتابه عتبات، حاول من خلال دراسته الإحاطة بكل عناصر النص بما في ذلك العنوان، وقد أفرده تحت اسم " **النص المحيط peritexte** "[3] وهو في نظره " ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال"[4]، أي كل ما يتعلق بالحواشي والمظهر الخارجي للكتاب ويستدعي العنوان " و من خلال طبيعته المرجعية والإحالية غالبا أبعادا تناصية، فهو دال إشاري و إحالي يومئ إلى تداخل النصوص وارتباطها ببعض عبر المحاورة والاستلهام ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك عن عن قصدية المنتج أو المبدع

---

[1]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص77.

[2]- جيرار جنيت: عتبات، من النص إلى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، ص44.

[3]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه: ص49.

وأهدافها الإيديولوجية والفنية إنه إحالة تناصية وتوضيح لما غمض من علامات، فهذا إذا النواة المتحركة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص."[1]

عول المبدع عز الدين جلاوجي من خلال عنوان الرواية " **حوبة ورحلة البحث** عن **المهدي المنتظر**" على جعله محورا تمويهيا استفزازيا للقراء، إذ يحيل إلى مجموعة من الأسئلة تراود ذهن القارئ وهي: من هي حوبة؟ وما هي العلاقة التي تربطها بالمهدي المنتظر؟، خاصة وأن اسم حوبة يحمل كثيرا من اللبس لعدم شيوعه في مجتمعنا، وإنما يظهر من خلال وروده في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة النساء:" ﴿وَءَاتُواْ ٱلۡيَتَٰمَىٰٓ أَمۡوَٰلَهُمۡۖ وَلَا تَتَبَدَّلُواْ ٱلۡخَبِيثَ بِٱلطَّيِّبِۖ وَلَا تَأۡكُلُوٓاْ أَمۡوَٰلَهُمۡ إِلَىٰٓ أَمۡوَٰلِكُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ حُوبٗا كَبِيرٗا ٢﴾"[2]،وبالعودة إلى كتب التفاسير نجد أن معنى "حوبا كبيرا" أي إثما عظيما، ووزرا جسيما"[3] فهي لا تخرج عن معنى الإثم والظلم والحرمان.

ومن ذلك نجد اختيار الروائي لهذا الاسم (حوبة) ليس بمحض الصدفة وإنما هذا الاستيحاء نابع من مقصدية رمزية توحي إلى أمرين، الأول إلى المرأة التي تعاني من عتمة القهر والتسلط و كأنها سلعة تباع كما حدث مع حمامة بطلة الرواية وما تحمله من حزن وملامح شرسة تسعى إلى قهرها من جهة وغربتها عن (الآخر) زوجها من جهة أخرى، ثانيا توحي إلى الجزائر العظيمة المضطهدة والمأثومة بضجيج الاستعمار والدمار النفسي والمادي الذي شهدته الجزائر الجريحة.

ومنه ربط الروائي شخصية **حوبة** بالشخصية الدينية المتمثلة **في المهدي المنتظر** باعتباره منبر تفاؤل من طرف العامة فهو الخلاص لهم من الانهزام والظلم، مع أن

---

[1]–محمد الصالح خرفي: فضاء النص، نص الفضاء(دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، منشورات آرتيستيك، ط2، الجزائر، 2007، ص57، نقلا عن: ريمة لعواس عقيلة محمدي: التناص في الشعر الجزائري الحديث، ديوان الحر يقرأ حالته لعلي الملاحي، ص103.

[2]– سورة النساء: الآية 02.

[3]– عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 2002، ص175.

الروائي لا يؤمن به: "**أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم.**"[1]

وعليه فقد استعار الروائي هذا الاسم (المهدي المنتظر) بعده شخصية إسلامية يؤمن المسلمون بظهورها في الفترة الأخيرة من حياة البشرية، ليكون هذا الشخص حاكما عادلا لدرجة أنه ينهي الفساد والآثام ويخلص البشر من أوزار النصارى واليهود وظلمهم فيحقق النصر للمسلمين، وهنا وقع القارئ بين ثنائية ضدية تتمثل في الظلم/ العدل (حوبة رمز للظلم والمهدي المنتظر الذي يرمز للعدل)، وبالتالي تحمل الرواية أبعادا ودلالات استشرافية نحو غد أفضل.

-استلهم الروائي بعض الشخصيات التي تمثل رموزا دينية تعود إلى سلالة محمد صل الله عليه وسلم، منها:

فاطمة الزهراء، السبط الحسين بن علي، والنبي محمد صل الله عليه وسلم، ليوثق العلائق الدينية مع الرواية، فيحدث هذا الامتداد إلى العرق الإسلامي ليصبغ الرواية بصبغة دينية تمنح القارئ الإحساس بالاستقرار الروحي وتبعده من مشاعر الخوف والقلق من الواقع والمستقبل.

-ومن شخصيات الأنبياء والرسل يستدعي الروائي جملة من الشخصيات منها:

-شخصية النبي يوسف عليه السلام وزليخة، وشخصية موسى عليه السلام وقصته مع فرعون، وشخصية سيدنا إبراهيم عليه السلام وجهاده مع قومه، عيسى عليه السلام و السيدة مريم البتول، وشخصية سيدنا سليمان عليه السلام وكنوزه، في قوله:" **كأنهما يبحثان عن كنوز سليمان.**"[2]، حيث يوظف جلاوجي في هذا المقطع النص القرآني على نحو خفي ويكتفي بالإشارة فقط، إذ تفنن في التعامل مع النص النموذج الذي يستدعي

---

[1]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11.

[2]- المصدر نفسه: ص444.

قارئ حصيف ملم بالقرآن الكريم والثقافة الدينية، ويظهر تقاطعه مع قوله تعالى ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ﴾"[1]

اتخذ الروائي من شخصيات الأنبياء والرسل أبعادا ورموزا يبتهل منها دلالات وأفعال سلوكية تربوية ومواقف مختلفة، يسقطها على التجربة الراهنة بمختلف تمظهراتها ليؤسس من خلالها رؤيا جديدة تقتدي وتهتدي بهذه الشخصيات في جهادها وصبرها وتضلعها الأذى وحكمتها وتحقيق انتصارها في النهاية بفضل من الله، حيث يتطابق هذا التداخل على الشعب بفضل التضحيات الجسام التي بذلها الشعب في سبيل وطنه من طرف النخبة الأبية التي كافحت بالسيف والقلم حامية للدين الإسلامي واللغة العربية، حيث تعالق الروائي مع هذه الشخصيات التاريخية أمثال: محمد البشير الإبراهيمي، فرحات عباس، حسان بلخيرد، مفدي زكرياء، الطيب العقبي، مصالي الحاج، وغيرهم، لذلك قابل شخصيات الأنبياء والصالحين بهؤلاء النخبة مؤكدا حتمية الانتصار في النهاية، فكلاهما يجاهد من أجل الدين والوطن أما نقطة الاختلاف بينهما فتكمن في أن الرسل رسالتهم سماوية مقدسة كما ذكرنا سالفا.

وينفتح الروائي توفيق العلوي في رواية **تعويذة العيفة** على النص الآخر من خلال استلهام بعض الشخصيات الدينية التي شكلت بالنسبة إليه طاقة موحية ومعبرة عن خلجات نفسه ومحفزة في نفس الوقت، لأجل تجاوز وتخطي لأزمته وأزمة مجتمعه.

من بين الشخصيات التراثية الدينية البارزة التي استحضرها الروائي في نصه السردي:

شخصية محمد صل الله عليه وسلم التي أخذت دلالات متنوعة في النص الإبداعي العربي المعاصر" وأكثر هذه الدلالات شيوعا هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي

---

[1]– سورة النمل: الآية 16.

سواء في انتصاره أو في عذابه."[1] ويظهر التفاعل مع هذه الشخصية أثناء تصويره لمشاهد الاحتفال برأس السنة الميلادية، في قوله: " **مبروك علينا وعلى أمة محمد، عيد سيدنا عليه الصلاة والسلام، إن شاء الله بطول العمر.**"[2]

يعكس هذا المشهد مظاهر سيئة عن الاحتفال من طرف العامة بالسنة الميلادية نتيجة لتأثير الغرب على سلوكيات الفرد العربي، فبذكر سيدنا محمد صل الله عليه وسلم وكأن الروائي يريد أن يحاوره ويحدثه عن ما حدث لأمته اليوم، في مخالفتها لما أمر به الرسول صل الله عليه وسلم في محاربته للبدع، فالروائي هنا يناجيه وكأنه هو الخلاص للبشرية من هذه العتمة المغيمة باللهو والمجون، فكان في استحضار شخص الرسول صل الله عليه وسلم بحثا للشفاء من هذا المرض الذي أصاب الأمة الإسلامية، حيث يقول على لسان أحد شخصيات الرواية:" **العالم مريض؟.**"[3]

ومن شخصيات الأنبياء والرسل نجده يتعلق بشخصية النبي يعقوب عليه السلام، وهي تدل على قمة التحمل و الصبر رغم ألم الفراق، حيث يعكس هذا التناص حالة الاغتراب النفسي والجسدي التي يعيشها البطل(العيفة)، ولوعة الفراق عن أعماله الأدبية التي فُسخت وهُمشت، وهنا تشترك معاناته مع النبي يعقوب عليه السلام في نشوة اللقاء الذي ظل هاجسا ينازع الشخصيتين، لذلك يقول توفيق العلوي:" **أخشى عليك دائما من كبريائك التي لازمتك هذه الأيام لغاية في نفس يعقوب.**"[4]

ولا ريب في أن يعقوب عليه السلام ابيضت عيناه وهو ينتظر عودة يوسف عليه السلام، وكذلك العيفة يعيش مأساة التهميش والتهشيم من طرف السلطة كما طال انتظار قيمته الثقافية مثل انتظار سيدنا يعقوب ليوسف عليه السلام.

---

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص87.

[2]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص51.

[3]–المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[4]–المصدر نفسه: ص176.

بناء على ذلك يظهر وعي الروائي في استثمار فضاءات النص الآخر وربطه بالحدث الراهن المنبني على مرجعية دينية محملة بمعاناة عميقة و منمقة بمعجزات ربانية، تجعله يكون من خلالها رؤية جديدة ينطلق منها ويقتدي بانتصاراتها لتكون استشرافا بانتصار الإنسانية جمعاء.

وهكذا فإن التعلق المباشر بالشخصيات التراثية الدينية من طرف الروائي المغاربي جعله يعبر من خلالها عن راهنه المعاش بمعاناته وقضاياه وظواهره المختلفة، حيث تحمل الشخصيات الدينية أبعادا ورموزا دلالية بنا عليها الكاتب تصوراته ليخلق من خلالها جوا مليئا بالتفاؤل والانتصارات.

3-توظيف التراث الصوفي:

شهد الخطاب الروائي المعاصر- في الآونة الأخيرة- تفاعلا ملحوظا مع التراث العربي القديم الذي تركه أجدادنا العرب، بمرجعياته وأغراضه المختلفة، شكلا ودلالة، رغبة من الروائي للخروج بقراءة جديدة تواءم الحدث وفق رؤية معاصرة، متجاوزا للمألوف السردي ومعبرا بصدق عن ملامح الراهن وقضاياه، " فالنص الروائي – مهما كان- يمتاز بكيانه الخاص الذي يجعله ينغلق على ذاته من جهة ومن جهة أخرى لا تجعله إنتاج لنصوص أخرى، بل يصبح له وجوده الداخلي الخاص به في النص. ويبين أنه مزيج من مجموعة بنيات نصية متنوعة من حيث الزمان والخطاب فهو يعيد بناءها وتركيبها وتكوينها في صورة أخرى جديدة تحمل أبعادا ودلالات معنوية تختلف عن تلك التي كانت تقدم في قوالب جاهزة ثابتة، ويسهم كل ذلك في تقديم نص جديد مغاير لما هو مألوف."[1]

انطلاقا من مختلف التفاعلات والتداخلات التراثية التي تعانقت معها الرواية المغاربية المعاصرة – كما ذكرنا سالفا- كان للتجربة الصوفية نصيبا من هذا التداخل

[1]- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص165.

حيث عبرت عن التجارب والمواقف المختلفة التي يعيشها الإنسان المبدع ويلجأ إليها هروبا من صدمات الواقع المظلم توقا إلى العالم المثالي المطلق الذي ترفع فيه راية الحق وتكون له دواء شاف من معاناته الفكرية والروحية.

بناء على ذلك وجد الروائي في اللغة الصوفية مكانا في ثنايا المتن السردي وسطوره، متداخلا مع ألفاظها ورموزها للدلالة على معاني باطنية تسكن روح شخصياتها وساردها وتغوص في شغاف قلبه، ما يجعل الرواية تحتفي بأرحب جديدة تكشف عن أحاسيس الإنسانية المقهورة وعن هشاشة كيانها الملوث بدناءة الواقع وتحدياته.

1- مفهوم التصوف:

أ- لغة:

تعددت الاشتقاقات اللغوية لكلمة (تصوف)، فهو " لفظ مشتق من اسمه الصوفي وهي مشتقة من الصفاء فجعلوا منه (صوفي) فعلا مبنيا للمجهول من صافي، وقلب صوفي تجنبا للثقل."[1]

ومنهم من قال بأنه " مشتق من الصفا أو الصفو، والمراد صفو قلوب أهل التصوف وانشراح صدورهم ورضاهم بما يجري الله عليهم، ثم أنهم مع الله في صفاء لا يشوبه شاغل، وهم بما أطلعهم الله عليه قد صفوا من كدر الجهل، وقالوا: وكان في الأصل فاستثقل ذلك فقيل صوفي."[2]

وفي مصدر الكلمة (تصوف) أنها من" مصدر الفعل الخماسي المصوغ من صوف للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا."[3]

---

[1]- فاطمة داود: التصوف الإسلامي، مفهومه وأصوله، مجلة حوليات التراث، ع1، جامعة مستغانم- الجزائر-، 2004، ص78.

[2]- ماسينيوس ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دائرة المعارف الإسلامية، ط1، بيروت، 1984، ص 57-58.

[3]- المرجع نفسه: ص25.

وقالوا " أنها سميت الصوفية لصفاء أسرارها، ونقاء آثارها، وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفت الله معاملته، فصفت من الله عز وجل كرامته."[1]

ويقال بأن " الصوفي نسبة إلى الصوف، وأن المتصوف مأخوذ منه أيضا، فيقال تصوف إذا لبس الصوف كما يقال تقمص إذا لبس القميص."[2]

كما عرف علم التصوف بعدة تسميات منها: " علم القلوب، وعلم الأسرار، وعلم المعارف، وعلم الباطن، وعلم الأحوال والمقامات، وعلم المكاشفة."[3]

يتبين من خلال هذه التعاريف لكلمة تصوف أنها لا تخرج على معنى الصفاء والنقاء مع الله عز وجل والتطهير الروحي من كدر الجهل، فهي باختصار الإيمان بالجليل والرضا بالقليل والاستعداد ليوم الرحيل.

ب- اصطلاحا:

اختلفت الآراء واتفقت حول مفهوم التصوف، ولعل أهم التعريفات حول المصطلح مايلي:

وردت في هذا التعريف المتجانس والمسجوع بأنها" تصفية القلب من موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بالعلوم الحقيقية."[4]

أما الصوفي فقد عرف بأنه هو:" الذي فقره فقر عيسى، وسلم قلبه كقلب إبراهيم من حب الدنيا، وصار بمنزلة الحامل لأوامر الله، وتسليمه تسليم إسماعيل، وحزنه حزن داوود، وفقره فقر عيسى، وصبره صبر أيوب، وشوقه شوق موسى وقت المناجاة

---

[1]- إحسان إلهى ظهير: التصوف المنشأ والمصادر، ترجمان السنة، ط1، باكستان، 1986، ص20.

[2]- ماسينيوس ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ص62.

[3]- المرجع نفسه: ص74.

[4]- إحسان إلهى ظهير: التصوف المنشأ والمصادر، ص38.

وإخلاصه إخلاص محمد."[1]وهذا يعني أن المتصوف هو من يتمثل صفات الأنبياء في أخلاقهم وسلوكاتهم، وهو الوفي المخلص لله والمتبع لسنة الأولين من الأنبياء والرسل.

وعرفه الدكتور عبد المنعم خفاجي بأنه:" نزوع فطري إلى الكمال الإنساني، إلى التسامي والمعرفة عن طريق الكشف الروحي، أو العلم اليقين، الناشئين عن الإلهام الإلهي والنظر العقلي والرياضة النفسية وبعض الدلائل الحسية."[2]

مؤدى هذا التعريف أن التصوف هو الذود إلى القيم الإنسانية الخالصة، واليقين التام بالذات الإلهية وشؤون خلقها والنظر العقلي في المحسوس والمعنوي النفسي لإدراك الحقيقة المطلقة.

و الأدب الصوفي هو:" أدب الصوفيين الذين كتبوه ودونوه وخلدوه في آثارهم، شعرا ونثرا، حكمة ونصيحة وموعظة ومثلا وعبرة."[3]

حيث يستلهم الأديب مختلف المأثورات الصوفية ورموزها التي تعبر عن صدق المناجاة الربانية نتيجة تعلق روح الصوفي بالذات الإلهية المطلقة والخالدة.

بما أن الرواية تشكل وعاء فنيا يحتضن مختلف التمظهرات الخارجية بتفاصيلها الفكرية والروحية والمادية، لتعطي قراءة جادة لحاجيات الواقع وقضاياه، كان اللجوء إلى نماذج من الفكر الصوفي والاغتراف منه كممارسة إبداعية أدبية وفنية، ومظهر من مظاهر حداثة الرواية الجديدة، ومن ذلك نهل كتاب الرواية المغاربية المعاصرة من ينابيع الموروث الصوفي ومن رموزه معتبرين أنهم " ورثة هذا التراث، وثانيها لرؤيتهم أن

---

[1]– إحسان إلهى ظهير: التصوف المنشأ والمصادر، الصفحة نفسها.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي(النجالة) رقم:0004982، ص33.

[3]– المرجع نفسه: ص 66.

الفكر الصوفي قد يقي المجتمع من الفراغ الروحي، وهو رافد للواقعية السحرية، ويمسح الرواية مسحة إنسانية عميقة الدلالة، تختلف في مكوناتها من الخطابات الأخرى."[1]

ويقول فتحي بوخالفة في هذا السياق:" بحكم أن التصوف يعتمد على العبادة والزهد وخاصة في نشأته الأولى. نقول هذا إذا أرجعنا نشأة التصوف إلى مصدره الإسلامي بصفة خاصة، فإن تجسيده في ثنايا الخطاب الروائي المغاربي، كان نتيجة استيعاب مقومات الفكر الصوفي، وفق مقتضيات الظروف الراهنة، وكأن الفكرة الصوفية، إمكانية جديدة لفهم طبيعة الحياة المميزة في الواقع."[2]

إن التجربة السردية تجاوزت الماديات وأضحت تحيل إلى رموز سردية روحية تستند إلى مرجعية عقائدية تذوب في الذات الإلهية، لتعبر عن المحن الإنسانية، فروح المتصوف الفارة من الواقع والمتماهية في العالم المطلق تشبه روح الروائي الذي يسعى إلى البحث عن مكان بعيد عن الأمراض الاجتماعية والأوبئة الجسدية والنفسية، فهو يلوذ إلى التراث الصوفي في إنتاجه ليشكل من خلاله بعدا تأصيليا يربط الواقع بعالم الحق وجذور الفضيلة، لأن في النهاية ما يبقى سوى الحقيقي والأصيل وبالتالي تنجذب روح الروائي إلى الحقيقة الصادقة كما تنجذب روح الصوفي إلى الحقيقة الإلهية.

انطلاقا من هذه الرؤية التأصيلية ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية المغاربية التي تسعى إلى تأصيل الحداثة والوصول إلى قمة الوعي الفني للتراث، اعتمدت العنصر التراثي الصوفي كأحد أبرز الملامح التجديدية للرواية المغاربية، وذلك على نحو ما نجده في رواية **المباءة** لعز الدين التازي، حيث توفرت التجربة الصوفية في فضائها السردي بامتياز مستفيدة من تقنية التعلق النصي سواء مباشرة أو تلميحا، ليعزز المتن السردي

---

[1]– هدى أبو غنيمة: الرمز والإيديولوجيا في الرؤى الصوفية في روايتي، جنة الشهبندر لهاشم غرايبية، والفردوس المحرم ليحي القيسي، مجلة عود النود، مجلة ثقافية فصلية، ع 12 ربيع 2019، الناشر: عدلي الهواري، ISSN/756.4212.

[2]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص189.

بمرجعيات صوفية تطمح لإعطاء صورة مثالية للواقع الذي يريده الكاتب والمتلقي بعيدا عن مفاسده وصراعاته الممزوجة بالأوبئة والفقر والحرمان، مستثمرا مخزونه الفكري والوجداني الذي يثمر من مجموعة من المقتبسات استدعاها الكاتب تخدم فكرته ومراميه.

بناء على ما سبق حاول التازي أن يستوحي فكرة الرواية من خلال مقتبسات استهلالية منها:

مقتبس صوفي يظهر في بداية الرواية، يتحدث فيه عن الإنسان المتنور بالعلم الرباني والعارف بما من الله عليه، فهو ذلك الذي لم يترك النور(العلم) بداخله بل أشعه لغيره دون أن يحتفظ به لنفسه، من خلال هذا القول المستلهم من التراث العربي الإسلامي لابن ضربان الشرياقي، يقول:" **وإذا رأيت أعمى يسير في الظلماء وفي يده فانوس، فاعلم أن من وراء سعيد لذة الوصول إلى ساعة المشاهدة، واعلم أنه يرى أكثر مما يسمع، وأن عينيه تنظران إلى مسافة أبعد مما يضيء فانوسه، فما أجمل العمى إذا كان على هذا الحال وما أعزه في هذا العصر.**"[1]

كما يقصد به، المتنور بالنور الرباني في هذا الزمن الموبوء وهو المنعزل عن العالم الذي يعيش فيه، ليهرع إلى عالم روحي وجداني متعلق قلبه بالله على الرغم من أنه أعمى، فالمعرفة المطلقة لا تتم بالمحسوس المادي بقدر ما تكون بواسطة القلب والمشاهدة الروحية لينير الظلماء التي حوله، أو يمكن القول باختصار أنها لا تعمى الأبصار وإنما تعمى القلوب التي في الصدور.

ثم يعقب هذا المقتبس الصوفي بمقتبس فلسفي لنيتشه في الجزء الأول **الضريح والمقبرة** ، يقول:" **ها أنذا أنبئكم عن الإنسان المتفوق، إن هو إلا ذلك اللهب وذلك الجنون.**"[2]

---

[1]– عز الدين التازي: المباءة، ص03.

[2]–المصدر نفسه: ص07.

هذا القول يذكرنا بمقولة العرب: **تأخذ الحكمة من أفواه المجانين** أي أن المجنون هو أكثر عقلانية وحكمة عن الآخرين الأصحاء، ويرجع ذلك إلى تطليقهم للواقع المأساوي وغوصهم في عالم الحكمة والحقيقة المطلقة.

ويستهل الكاتب الجزء الثاني من الرواية **السجن** بمقتبس فلسفي لنيتشه (هكذا تكلم زرادشت)، يقول:" **إلي بالرفاق، إنني أطلبهم مبدعين، ولا أطلبهم جيشا وقطعانا تابعين.**"[1]

يخص الفيلسوف في خطابه فئة الشباب مثله، يدعوهم إلى اليقظة والاهتمام بالجانب الثقافي والمعرفي الإبداعي، يسرد بضمير الغائب، وفيه إشارة إلى الاتكال على النفس دون التقليد الأعمى للآخرين والثقة بنجاعة مواهبهم الإبداعية، حتى لا يكونوا قطعانا تابعين.

ثم ينهي الكاتب بمقتبس فلسفي لنيتشه في مطلع الجزء الأخير **الضريح** " **ليس في فمي إلا الشعب، فكلماتي قاسية تخدش أسماع المتأنقين.**"[2]

شعار الفيلسوف هو الشعب، فنجده في هذه المقطع يلفت الأنظار إلى الشعب وقضاياه المختلفة التي تغلفها ثقافة التعذيب والقتل، في المقابل يدين السلطة المتأنقة بالنفاق والكذب.

بناء على هذه المقتبسات التي تتفرع على أجزاء الرواية وأحيازها(الضريح والمقبرة، السجن، الضريح)، نلاحظ أن الكاتب يمزج بين الرؤيا الفلسفية والرؤيا الروحية لما تحمله من قوانين ومبادئ تقويمية تتكامل من خلال التمازج بين باطن الروح وباطن العقل، فيؤسس هذا الخليط رسالة إنسانية تنهض عليها البشرية وتتطور بواسطتها الأمم حيث تمتد جذورها من الرؤيا الفلسفية والدينية الصوفية لتحيي اليوم والغد، كما تمنح هذه

---

[1]– عز الدين التازي: المباءة، ص73.

[2]–المصدر نفسه: ص177.

العتبات النصية المقتبسة جواز مرور باتجاه فضاءات الرواية ومقاصدها، ومن ذلك " يضعنا السارد من خلالها في صلب تجربة غريبة تنطلق من (ما فوق الشعور) و(إرادة القوة) كما يقدما (هكذا تكلم زرادشت) و(أنساب الأخلاق)."[1]

وبالرجوع إلى صلب الرواية، يبدو أن لجوء التازي إلى هذه الأحياز المغلقة (الضريح–السجن–الضريح)، يجسد الأجواء الصوفية التي تغيم على الرواية، حيث يطغى البعد الصوفي على شخصية البطل (قاسم)، الذي قضى حياته هاربا من واقعه المنحط والمليء بالأمراض الاجتماعية والروحية ليختار عالم الخلوة وينخرط في عالم الحرية أين يجد نشوته الروحية، مستعيرا من لغة الوشم على الجسد سبيلا لخلق عالم جديد خاص به يختلف كل الاختلاف عن الواقع، حيث يتصل معه ظاهريا فقط لكن روحيا يهيم في فضاء الغيبيات والبركة أين يوجد الأولياء و الصالحين وأضرحتهم، كل ذلك تقربا من الذات الإلهية التي توصله إلى الفضيلة المطلقة.

ومن ذلك يقول الروائي في هذا المقطع على لسان قاسم:" **حروف كالوشم. ألوان وأشكال. غابة أو جبل أو نهر أو قاع من القيعان البحرية، وفي كل منها أرانب وأسود وطيور مغردة ونسور وعقبان وأسماك ملونة و أقراش، وحتى الخرائط يمكن أن يرسمها الإنسان على جسده، ليحمل معه مدنا يحييها، وجراح أماكن، وقارات لا تعزلها عن بعضها سوى البحار والمحيطات.**"[2]

جعل قاسم من بياض جسده مكانا يحمل مختلف آهاته وأوجاعه مكانا يضم مختلف مظاهر الحياة وأحداثها، حيث شغلت الطبيعة حيزا كبيرا في وشمه، إلى " أن أصبح جسم قاسم نصا موشوما بالأحداث التي يتناولها نص الرواية متماهيا معه، وساهمت الكلمة

---

[1]– أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993، ص125.

[2]– عز الدين التازي: المباءة، ص 30.

والرسم معا في تشكيل ملامح التفاعل بين الفنون للتنديد بملء (الجسم) بكل القوى التي تهدد تدمير الإنسان."[1]

إن في اختيار لغة الوشم من طرف قاسم، ما هو إلا السعي وراء بناء عالم خاص به بعيدا عن الفضاء العدائي و الموبوء المتمثل في مرض الطاعون الذي أصاب فاس ومسخ وجوهها من جهة والتخلص من عالم استبداد السلطة القائم على الإلزام والكره والقهر من جهة أخرى، وما يعد هذا الهروب (إلى لغة الوشم) سوى تعبيرا عن الرفض المطلق للواقع وسلبياته ونقده له بطريقة غير مباشرة، مبتعدا عن التوتر النفسي والجسدي والانقياد وراء عالم السماء، و يتبين من خلال ذلك أنها تمثل " تحديا للتقاليد والأعراف المتعارف عليها، إلى أن يصل الانقلاب عليها باسم (الرغائب الطبيعية)، إلى أن يدخل في حالة العزلة، تبعده عن الإنس، وهي الحالة التي كان بحاجة إلى أن يعيش كي يحقق توازنه الوجودي، الذي صار يلح على أهمية الحس الباطني، لمكاشفة الحقيقة الجوهرية للكائن البشري."[2]

وبالتالي فإن قاسم ينهي علاقته مع الواقع بماضيه وحاضره المحسوس، ليستقر في عالم الروح والوجدان والبصيرة، فتتكشف له حقيقة البشرية وأسباب وجودها، وباختصار يهيم في عالم التصوف والنقاء ليرقب الفجوة الهائلة بينه وبين واقعه الذي يعصف بالإنسان ويهدم جوهره الحقيقي.

إن تعلق النص بالوشم أو النحت على الجسد " قدم معنى فلسفيا عميقا لقضية الجسد في الثقافة العربية، وهو من منطلقات جديدة تقتضي أهمية الوعي بمسألة التراث العربي الإسلامي، يؤسس لرؤية روائية جديدة، تتمثل في أهمية تقديم إمكانية تعبيرية تفضي إلى

---

[1]– أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، ص126.

[2]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص193.

الكشف عن طبيعة التغيرات التاريخية والتي انبنت في عمومها على عامل إظهار القوى الفاعلة للمجتمع، بغرض تحقيق حاضر جديد."[1]

وعليه يعكس هروب قاسم من الواقع المنحط إلى الزاوية (الضريح)، ليشكل عالما روحيا خاصا به، كاشفا عن مختلف قوانين الواقع الإجرامية في حق الشعب، حيث هرب من أسرته وعمله ومجتمعه وحتى من نفسه، ليجد في الإزميل الذي يحفر به شواهد القبور نشوة الإحساس بالتكون من جديد، يقول:" **أكتب الشهادة يا أنت يا إصبعي ويدي وعيني. أكتب حروفك بعنف التوحد الشبقي بين المادة وبين لهيبك اللامرئي، وأعطني النشوة أعطني راحة الإحساس بالتكون والبدء كساعة اللقاح الشجري.**"[2]

تفاعل التازي مع بعض المصطلحات الصوفية برموزها وشخوصها منها: (الزاوية- الضريح- نقش الشواهد- الأوراد- عبد الرحمان المجذوب-الحي-النور-الجنة-الموت..)، مستندا على خلفيات مرجعية سار على غرارها منها رواية الزاوية للتهامي الوزاني، وما يدعم تعلقه مع شخصية التهامي الوزاني قوله:" **وفي الضريح يذبح المقدم التهامي كبشه في الباحة المقابلة للمقام، ..**"[3]

حيث " تمثل (الزاوية) للتهامي الوزاني أول إنتاج شبه روائي بالمغرب."[4]

على نحو ماهو متوارد لدي الباحثين والدارسين لرواية المباءة أنها صنفت ضمن الرواية العرفانية والتي تعني "الرواية التي اتخذت مما في هذا العالم، عالم الكتابات الصوفية، والمنهجية الصوفية، عالما سرديا بدون أن تتحدث عن رجال التصوف، تأخذ

---

[1]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص193.

[2]- عز الدين التازي: المباءة، ص10.

[3]-المصدر نفسه: ص27.

[4]- أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، ص27.

منهج ومفردات الكتابة الصوفية، أو استخدام رموزها، أسلوبا لها في الكتابة الروائية كرواية التجليات لجمال الغيطاني، وبعض روايات عبد الخالق الركابي."[1]

بناء على ذلك نستنتج أن الرواية العرفانية تقتني مصطلحات ورموز صوفية تقتات من عالم الصوفي ورموزه ومفرداته لتغوص في عوالم وجدانية باطنية، تقوم على التطهير النفسي والفكري، لتفك من قيود الاستعباد الفكري والحضاري لجوءا إلى عالم الغيبات أين تنصهر ذات الإنسان في الذات الإلهية.

وفي هذا المقام يتلذذ البطل (قاسم) في وصف ذات الخالق الخالدة، أثناء قوله:" **اسمه فوق كل الأسماء. اسمه الحي. هو حي وباق. حي بين الناس وفي المقبرة. حي في الحياة والموت. وأنا أخط حروف اسمه دون تصنع فهو لا يحب التصنع، أخطها بتلذذ وأنا مبتهج أسعى لأن أراه في حروف اسمه فلا أتمكن من ذلك. أحبه. فهو صاحب الاسم المكون من أجمل الحروف، لأنها حروف مضيئة، متوهجة في الظلام، تشع في النفس، وكما له النار والجنة فحروف اسمه من نار ونور."**[2]

ينم هذا المقطع السردي البارع في وصف الذات الخالقة، على علاقة باطنية روحية تشد البطل إلى الواحد الأحد، ما يجعل القارئ يلاحظ أنه متقاطع مع الصوفية رابعة العدوية التي يضرب بها المثل في الحب الإلهي، فهي التي تقول: **اللهم إني أحبك لأني أحبك، فإن أحببتك خوفا من نارك فأحرقني بها، وإن أحببتك طمعا في جنتك فأحرمني منها، اللهم إني أحبك لأني أحبك.**

يجسد هذا القول بلوغ ذروة الحب الإلهي لدى الصوفية، فهو الحب الطاهر الذي لا تكدره شوائب خالص لله وحده دون برغماتية أو غاية.

---

[1]– داود سليمان الشويلي: الرواية والتصوف، البحث عن آفاق جديدة لكتابة الرواية، مجلة الموجة الثقافية الإلكترونية، العراق، 4/ سبتمبر/ 2017، الموقع:.https// elmawja. Com

[2]– عز الدين التازي: المباءة، ص17.

وعليه يمكن القول، بعد هذا العرض الموجز لبعض مظاهر التعلق مع التراث الصوفي في رواية المباءة لعز الدين التازي، أن الرؤيا العميقة والجادة للواقع تتجلى من خلال الرجوع إلى المرجعية الصوفية المشرقة التي تسعى إلى توضيح الدلالات النصية، كما تضفي أبعادا فنية ووظيفية تتجلى في تعرية الواقع وإدانته والتخلص من الهزائم والانكسارات التي تواجه الإنسان العربي المعاصر، وتعكس وعي التازي الحاد بالمحنة الإنسانية. ويبدو ذلك واضحا من خلال الهاجس الصوفي الذي ينطبع على الرواية والمتجسد في التجربة الروحانية التي يعايشها البطل (قاسم) الذي عاش رهين الواقع وشراسته فوصل إلى حد الغيبوبة والخبل تائها بين الضريح والمقبرة يتبعه شعب من القطط.

ثانيا: التراث الأدبي:

يعتبر التراث الأدبي الوعاء الفني الذي يجمع مختلف التجارب الإنسانية بما فيها اللغة العربية التي أنتجت بدورها معظم الإبداعات الأدبية من شعر ونثر وحكمة فضلا عن كونها لغة القرآن الكريم ولسان أهل الجنة، لذلك نستفيد منها وننهل من معينها، فعلى الرغم من التصدعات التي طرأت على المجتمع العربي وما خلفته المثاقفة الغربية إلى أن العربي لا زال محافظا على تراثه الأدبي الذي يشكل هويته ومكانته، حيث جاهد على ربط الماضي العريق بالحاضر والمستقبل، ما جعل التراث الأدبي القديم يتربع على أرض الثقافة والفكر المعاصر.

بناء على ذلك سعى المهتمون باللغة العربية وبالإنتاج الأدبي القديم الشعري منه خاصة، بما يحمله من عبارات فياضة ودلالات مكثفة بصور شعرية عميقة ولغة إيحائية، إلى ضمان استمراره في الإنتاج الإبداعي، خدمة للموقف الإنساني وتعبيرا عن مقاصد الكاتب ومبتغاه لأجل إيصال رسالته إلى المتلقي في أحسن صورة، وفي الوقت نفسه حفاظا على التراث الأدبي الأصيل من جهة أخرى.

ويقصد بالتناص الأدبي عموما " تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة سواء أكانت شعرا أو نثرا، بحيث تكون منسجمة وموظفة دالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف، أو الحاجة التي يجسدها ويقدمها. إن كثيرا من نماذج التناص الأدبي في الرواية يأتي منسجما مع سياق الحدث الذي يرد فيها و يزيده عمقا وتعبيرا أو تأثيرا حسبما يقتضيه الحال في السياق الروائي."[1]

تحدث عز الدين إسماعيل عن أهمية التراث الأدبي وضرورة الرجوع إليه منطلقا من مجموعة من الاعتبارات، منها " توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، لا عن طريق الردة عن طريق الماضي كلية، كما صنع أصحاب الإحياء، ولا عن طريق الاجتهاد في

---

[1] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية، للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية، وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، ص05.

جعله مسايرا لتصورات العصر، كما حدث كذلك، ولكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية و الإنسانية في إبداعنا العصري."[1]

من خلال هذا الرأي نلاحظ أن عز الدين إسماعيل ينصب نظره في لب وجوهر التراث من حيث هو قيمة إنسانية جوهرية روحية، فيستحيل بذلك أن نترك له مجالا للاندثار والزوال، ويظهر ذلك في محاكاة الكتاب للتراث الأدبي الشعري في إبداعاتهم المختلفة انطلاقا من جوهره الإنساني وقضاياه التي تخدم المجتمع بعيدا عن شكله العام بل من حيث كونه مضمونا هادفا يخدم فكرة الأديب ويوصل رسالته للقراء، ومن ثم تبرز قدرة الروائي في براعة ربط النص السابق باللاحق، فيتلاقح كل من المبدع والقارئ في استكناه المرجعيات التراثية التي يفلح كلاهما في استحضارها وتشكيلها وفق صورة جديدة تواءم السياق الحضاري الراهن، باعتبار أن " النص الحاضر يتنفس بواسطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلم بألسنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره."[2]

وهذا ما يؤكد حتمية العلاقة بين النص السابق واللاحق فكل نص حاضر ليس بريئا من معطى سابق (ماضي)، ومن ذلك " فإن النصوص الغائبة مفاتيح نستطيع بواسطتها الولوج إلى النص الحاضر والإمساك بالرؤية التي يعالجها."[3]

1-الشعر العربي القديم:

يحتل الشعر العربي القديم مكانة مرموقة في تاريخ الأدب، حيث يعتبر من أبرز فنون الأدب رواجا لذلك سمي ديوان العرب، فهو خير معبر عن أحوالهم الاجتماعية والفكرية والسياسية، يتميز بفصاحة في اللسان وعذوبة في الأسلوب وجزالة في العبارة.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص28.

[2]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص56.

[3]- المرجع نفسه: ص57.

ويعد التناص مع الشعر العربي القديم أحد أبرز التقنيات التي استند عليها الروائي المعاصر لإثراء نصه وتدعيم فكرته وتقوية دلالات النص، لذلك عدت النصوص الشعرية القديمة من أهم المتداخلات التراثية والفنية بأبعادها الإنسانية ومواقفها المختلفة التي تسللت بين سطور المتن السردي، حيث "عبرت عن هموم حقبة زمنية بكل مآسيها وتحولاتها الفكرية والحضارية، فتوغلت في أعماق ووجدان وذاكرة المتلقي بمواقفها الإنسانية هذه."[1]

وعليه بناء على ذلك تفاعل كل من الروائي عز الدين جلاوجي في روايته **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** وتوفيق العلوي في روايته **تعويذة العيفة** مع عدد من الأشعار العريقة التي تحتفي بها الذاكرة العربية القديمة، حيث أسهمت في ترقية التجربة السردية، كما ساعدت على تقوية وتدعيم فكرة الكاتب، ومن ذلك استلهم الروائي تجارب الشعراء القدامى وأسقطها على الرؤية الراهنة من خلال الاقتباس أو الاجترار الكلي أو عن طريق الامتصاص، أو انتقاء شطر واحد يضمنه في المتن السردي، أو من خلال ذكر شخصية شعرية تحيل إلى شخصية من شخوص الرواية تحمل أبعادا دلالية تسهم في إيصال الفكرة للقارئ ومحاكاة للسياق الثقافي السابق.

تعلق الروائي عز الدين جلاوجي مع مجموعة من الأشعار المستوحاة من الشعر القديم بدلالتها الفنية والوظيفية، مستحضرا مجموعة من الشعراء القدامى في روايته منهم:

عنترة بن شداد العبسي:

حيث يقول في هذا المقطع :" **وهم أن يقص عليه قصته مع معشوقته التي لا يضيع أية فرصة للحديث عنها، وأن يؤكد جازما أن قصته معها تشبه قصة عنترة مع عبلة.**"[2]

---

[1]–عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص119.

[2]–عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص19.

أراد الروائي من هذا التداخل أن يستفيد من عنترة وعبلة التراثية كشخوص قديمة ويسقطها على بعض الشخصيات الروائية، منهم شخصية عيوبة الذي شبه الروائي قصة عشقه لحمامة بقصة عشق عبلة وعنتر الذي لا يتردد في رؤيتها مهما سمحت له الفرصة فهو رمز للعشق والهيام والإخلاص لمحبوبته، لكن في النهاية حال الواقع القاسي بينه وبين عشيقته ولم يتزوج بها.

ثم يضيف الروائي، في نفس السياق، منوها برجولة أحد شخصيات الرواية المدعو" جلول" ناسبا له صفة " عنترية" نسبة إلى عنترة بن شداد العبسي، فهو أشجع العرب عزما وشجاعة وإقداما على المنايا، يقول جلاوجي:" **رد جلول مندفعا مظهرا رجولة وعنترية.**"[1]

ويضيف في مقطع آخر مشيدا بشعر عنترة بن شداد قائلا:" **ربما ليس للعرب شعراء، قرأت أن لهم عنترة بن شداد هذا الفارس الأسود.**"[2]

تكمن أهمية التداخل النصي مع هذه الشخصية العظيمة، في أنه يجسد مدى قوة الشعب الجزائري وقدرته على مواجهة العدو مستحضرا ثلة من الشخصيات التاريخية التي بذلت الغالي والنفيس لاسترجاع الحرية أمثال (فرحات عباس- مصالي الحاج- الشيخ الطيب العقبي- محمد البشير الإبراهيمي...)، ليبرز للقارئ أن سمة الشجاعة والبطولة لها جذور عربية منذ العصر الجاهلي ثم ورثها العرب عن أجدادهم.

---

[1]-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص313.

[2]-المصدر نفسه: ص404.

المتنبي:

يظهر التناص مع التراث الأدبي من خلال اقتباس شطر من قصيدة المتنبي المعنونة بـــ" فؤاد ما تسليه المرام"، حيث يقول الروائي:" **ونحن ما زلنا نسعى وراء الدنيا الدنية وأشبهنا بدنيانا الطغام كما قال المنتبي.**"[1]

يتقاطع الروائي في هذا السياق مع قول المتنبي:

وشبه الشيء منجذب إليه ** وأشبهنا بدنيانا الطغام"[2]

ومعنى الطغام في بيت المتنبي هو " الأرذل من الناس، يقول إن الشيء يميل إلى شبهه والدنيا خسيسة فهي لذلك تميل إلى الخساس من الناس."[3]

إن السياق الذي ورد فيه هذا التداخل هو تصوير الروائي لحالة بعض البشر اليوم من أرذل الناس، الذين لم يكن همهم سوى الركوض وراء الدنيا وملذاتها وكأنها دار الخلود والبقاء، ومن ذلك أسقط الروائي هذا البيت الشعري القديم كصورة ترمز للواقع المدنس بالظلم والاستلاب الفكري والمادي في زمن انعدام الضمير الإنساني.

وهكذا يمكن للنص الشعري القديم أن يخترق النص الحاضر بدلالاته المختلفة، لينتج دلالة جديدة تواءم حالة الراهن الفكرية والثقافية، فتخدم النص وتوصل الرسالة المقصودة للقارئ.

ثم نأتي إلى رواية **تعويذة العيفة** لتوفيق العلوي فنجدها تفاعلت أيضا مع النص الشعري القديم، حيث أغدق هو الآخر في استدعائه للشخصيات الأدبية التراثية، انطلاقا من ذكر اسم الشاعر معبرا عن الواقع العربي وقضاياه بناء على سياقات النص وأحداثه،

---

[1]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص523.

[2]– أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص386.

[3]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها (مأخوذ من الهامش).

كما ينم هذا التفاعل على مدى مخزون الروائي الأدبي وتأصله بكل ما هو قديم، حيث أرجعنا إلى أبرز فحول الشعراء وطبقاتهم أمثال: (أبو نواس- المتنبي- علقمة بن عبدة الفحل- قيس بن الملوح..)، ما جعل هذا التعلق مع هذه الشخصيات الشعرية وإبداعاتها يسهم في ربط الحاضر بالماضي ويظهر درجة التشابه بينهما في القضايا والتوجهات التي تصب في صميم الرؤيا الإنسانية قاطبة.

ولعل من بين الشخصيات التي تداخلت في الرواية (تعويذة العيفة) مايلي:

أبو نواس:

تجلت شخصية الشاعر أبو نواس في ثلاثة مواضع، يعبر من خلالها الروائي عن مرارة الأسى و الحرمان التي تعرض لها البطل، حيث استثمر العلوي نموذجا من أبيات أبو نواس ليجسد حالة البطل النفسية والاجتماعية، وتعبيرا عن ذلك يقول في هذا المقطع الأول مع تحوير طفيف في البيت: " **رد العيفة متذكرا قول أبي نواس:**

ردا علي الاسم إنكما ** لا تدريان الاسم ما يجدي."[1]

ويقول أبو نواس:

ردا علي الكأس إنكما ** لا تدريان الكأس ما يجدي

وهنا استبدل الروائي على لسان العيفة لفظة الاسم بدلا من لفظة الكأس الموجودة في بيت أبي نواس لدلالة معنوية تحز في نفس البطل وهي لعنة الاسم التي لازمت البطل طوال حياته، وكذلك أزمة عيشه متخفيا وراء اسمه المستعار (الروائي المجهول)، الذي جعله يفرط في أملاكه الأدبية وأكباده الروائية، فوقع تحت طائلة اسم مجهول خوفا من السلطة من جهة وتأنيب الضمير الذي أنهكه من جهة أخرى، وينسجم هذا التفاعل مع بيت أبي نواس من خلال الإفصاح عن أهمية الاسم عند العيفة بدرجة أهمية الكأس (الخمرة) عند أبي نواس فاستبدل البطل الكأس بالاسم ليعكس وضعه الاجتماعي والثقافي، وليغلف

---

[1]- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص81.

هذا البيت بإحساس الغربة والتهميش والأسى، فيكشف الروائي عن شخصية فقدت اتزانها منذ الطفولة إلى الآن في انتظار وترقب مصير مجهول. وهنا ساهم هذا التداخل مع التراث الشعري القديم في تعرية راهن البطل وفضح المسكوت عنه في ظل الإقصاء للنخبة الثقافية المهمشة.

أما من خلال المقطع السردي الثاني، فنجد اقتباس جزئي لشطر من بيت أبي نواس يدمجه الروائي في نصه الإبداعي، حيث يقول توفيق العلوي: " **ما إن جلس حتى وضع علبة بوستة على الطاولة، صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها.**" [1]

يعد هذا المقطع استعادة حرفية لبيت أبي نواس الذي يقول فيه:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها ** لو مسه حجر مسته سراء.

يصف الشاعر في هذا البيت لون الخمرة ويتلذذ في وصفها، فلا يمكن لشاربها إلا أن يودع الألم والأحزان ليشعر بالسعادة ونسيان الهموم، فهي قادرة على بعث الفرح والسرور فيه حتى ولو كان ذلك حجرا أصم.

ويبدو أن الروائي قد استعار بيت أبي نواس ليفجر دلالات عميقة تنم عن جروح البطل، حيث شبه علبة البوستة(السجائر) بالخمرة، فهي بالنسبة له دواء لمعاناته وأحزانه أو بتعبير أدق لعلها تتولى مهمة ترميم نفسه المحروقة بالأسى ومرارة الانتظار، لذا كان بيت أبو نواس شافيا وكافيا لإنقاضه من إحساس الاغتراب في غابة الذئاب البشرية.

ويضيف الروائي في المقطع السردي الثالث، اقتباس جزئي لشطر لأبي نواس يبحث من خلاله البطل عن دواء يعالج وضعه الاجتماعي والثقافي والنفسي، قائلا:" وقد ارتأى

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص173.

طبيبي أن العلاج على طريقة داوني بالتي كانت هي الداء، أن أحكي ما حصل وما عشته من ألم كلما انتابتني هذه الحالة، فالحكي تنفيس وعملية تعويض ضرورية."[1]

تمكن الروائي ببراعة فنية وأدبية أن يدمج هذا الشطر مع السياق السردي، ملائما الحدث الروائي ومقصديته مستندا على ميراث الماضي العريق الذي يختلف المبدعون في توظيفه، إذ أن " **هذا التوظيف يخضع للكفاءة الأدبية والحساسية الشعرية لكل واحد منهم كما أن القراء لا يتساوون في الكشف عن هذه النصوص المستترة التي تخضع في النصوص الحاضرة لعمليات متعددة من التحوير والتغيير.**"[2]

وعليه فقد تداخل الروائي مع بيت أبي نواس اقتباسا حرفيا مع عجز البيت، الذي يقول فيه الشاعر:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ** وداوني بالتي كانت هي الداء.

يشكل حضور الخمرة عند أبي نواس علاجا روحيا من الأحزان ونسيانا للهموم ويشكل حضور الحكي والكتابة عند العيفة دواء لأحزانه كما تشعره بارتياح طبيعي على حد قوله.

إذا تكمن العلاقة بين حالة أبو نواس ووضع البطل في التطابق والمماثلة فكلتا الشخصيتان تسعي للهروب من الأسى والخزن، أما وجه الاختلاف بينهما فيكمن في أن الأول يتخذ من الخمر علاجا لأوجاعه، أما الثاني فاتخذ من الحكي الشفوي والكتابة تنفيسا لحسرته وآهاته.

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة: ص130.

[2]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص236.

المتنبي:

في سياق القلق والحيرة التي يعيشها بطل رواية تعويذة العيفة، يقتبس الروائي بيتا للمتنبي يقول فيه:

" على قلق كأن الريح تحتي **أوجهها شمالا أو جنوبا"[1]

يهيمن على هذا البيت مظهر من مظاهر الحزن والأسى وهو القلق، حيث ورد هذا البيت مناسبا للسياق الروائي، لينتقل قلق المتنبي إلى حيرة العيفة واكتواء روحه على نار الوصول إلى مكان الحادث الذي استشهدت فيه أحد شخصيات الرواية (مريم)، على يد الاستعمار الفرنسي ليفصح عن تاريخ ملبد بالضجيج والصراخ ومخضب بدماء الشهداء لذلك فإن الروائي يعيد إنتاج النص السابق معتمدا على تقنية استرجاع الأحداث وروايتها وفق الرؤيا المعاصرة(الحاضرة)، متعمدا فضح وحشية المستعمر ومخلفاته التي بقيت إلى الوقت الراهن، وخير دليل على ذلك حالة البطل المنهكة والمنفية.

إن الشعور بالقلق والحيرة لدى البطل جعلت نفسيته تهيم في فضاء معتم يذكره بالمعاناة والصراعات التي تعرضت لها الدول العربية إثر قمع المستعمر، فيقدم هذا الماضي المرير على شكل تشكيل رمزي يسترجع من خلاله هول الماضي ويدمجه بالواقع الذي أصبح أسيرا له.

قيس بن الملوح:

استحضر توفيق العلوي بيتا مشهورا لقيس بن الملوح الملقب بمجنون ليلى، حيث جعل الروائي القارئ يحلق في زمنيين زمن مضى وزمن حاضر باحثا عن العلاقة بينهما مطلقا جسورا للتواصل بين الزمنيين، حيث يقول على لسان العيفة: " استحضر قول قيس بن الملوح:

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص98.

أمر بالديار ديار ليـــــــــلى ** فألثم ذا الجدار وذا الـــــجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ** ولكن حب من سكن الديارا."(1)

أطلق قيس هذه الأبيات بعدما حال القدر بينه وبين ليلى، فبقي هائما في حبها تائها في الفيافي المقفرة يقول الشعر فيها.

ويبدو أن الروائي تعلق مع هذا البيت مضفيا عليه تغيرات دلالية بما يواءم السياق النصي، حيث يتألم الشاعر لغياب حبيبته وهو ما شكل مظهر من مظاهر الضياع والاستلاب، "إنها ناتجة عن استلاب مواضيع قيمة شتى انفصلت عنها الذات، بالفعل وبالقوة"[2]، وهذا طبعا يتجلى في النص الحاضر، فالروائي يتفاعل مع هذه المقدمات الطللية البكائية لتتجانس مع الرؤيا الحاضرة التي يتطلبها الموقف النصي، فالذات (البطل) تعاني من الخيبة وفقدان الأمل، ويتجلى ذلك في إحساسها بالغربة عن اسمها وزقاقها وحتى هويتها التعريفية، وبالتالي قام العيفة بإحياء وجيعته مستحضرا بيت قيس بن الملوح.

بناء على ذلك يعمل النص السابق على تقديم حالة يائسة لبطل الرواية، حيث استطاع العلوي بفضل التناص مع التراث أن يخلق لوضع البطل صورة أكثر فاعلية تتداخل فيها معاناة قيس بن الملوح مع ملامح من معاناة العيفة، فعلى الرغم من فارق الزمن والظروف بينهما إلى أن الروائي قد أفلح في تقريب وضعية الذات الحاضرة إلى ذهن المتلقي بفضل استدعاء النص السابق أو النموذج.

---

(1)– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص128.

(2)– عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، 124.

علقمة بن عبدة الفحل:

من النماذج الشعرية القديمة التي تعالق معها توفيق العلوي ووظفها توظيفا مباشرا دون إلماح، هي أبيات للشاعر الجاهلي علقمة بن عبدة، مستحضرا وصفه لأخلاق النساء وطباعهن، حيث يقول الشاعر:

" فإن تسألوني بالنساء فـــــــــأني ** خبير بأدواء النساء خـــــبير
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله ** فليس له من ودهن نصيب "[1]

يقول السيد أحمد صقر في شرح معنى الأبيات:" بالنساء، الباء هنا بمعنى عن الأدواء: جمع دواء، وأدواء النساء: طباعهن المعيبة التي بمنزلة الأمراض فيهن، طبيب: عالم. "[2]

ويشير في البيت الثاني بأن النساء لا يميل قلبها لمن ليس له مال، فحبها يقتصر على الماديات، وقلبها يميل إلى الأصغر سنا.

وفي هذا البيت يشير السيد أحمد صقر إلى قول امرئ القيس، يقول:" وفي هذا المعنى يقول امرئ القيس:

أراهن لا يحببن من قل ماله **ولا من رأين الشيب فيه، قوسا."[3]

إن في تعامل الروائي مع النص الغائب واستحضاره لعملاق من عمالقة الشعر الجاهلي، يوحي إلى كفاءته المرجعية والأدبية وموسوعته الثقافية المتجذرة في التراث الشعري القديم، ما جعله يتلاعب ويتفنن في استدعائه لهذه الشخصية بين ثنايا سطوره السردية خدمة للحدث والشخصيات.

---

[1]– السيد أحمد صقر: شرح ديوان علقمة الفحل، المطبعة المحمودية، ط1، القاهرة، 1953، ص11.

[2]– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه: ص11.

وعليه فقد جسد الكاتب هذه الأبيات الشعرية القديمة الممتدة في النص اللاحق ليشخص من خلاله موقف العيفة اتجاه مريم منسقة الشؤون الثقافية والمتمثل في تحرجه من عجرفته اتجاهها، فأبيات علقمة لا تترجم علاقة البطل مع المرأة، وإنما جاءت على سبيل المخالفة والتناقض بينهما، فالعيفة ليس له علاقة بالنساء والدليل على ذلك هو عجرفته اتجاه امرأة لطيفة، على عكس الشاعر العالم بالنساء و طباعهن.

وهكذا يمكننا إثبات مقولة أن النص الأدبي ليس بريئا من معطى سابق، فهو نسيج من النص المحتذى أو المنوال، يتلاقح داخل النص اللاحق ببراعة فنية تؤدي إلى تفجير دلالات النص وتوهجها، حيث يغدو النص الشعري التراثي وسيلة لبناء نص جديد، و" هذا يجعلنا نقر بأبعاد مقولة النقد المعاصر الذي يؤكد على أن كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى في ثوب جديد."[1]

2-توظيف تراث ألف ليلة وليلة:

كان لحكايات ألف ليلة وليلة أثر عميق في الإنتاج الأدبي المعاصر، حيث نالت حظوة وافرة في مختلف الآداب والحضارات، إلى أن أضحت جزءا لا يتجزء من تراث الآداب العالمية، حيث اعتبرت نصا قابلا للقراءة والنقد كما ساهمت في بناء واقع جديد.

بناء على ذلك لا يخلو إنجاز أدبي إلا وقد تعلق مع مروياتها التي ترتكز في إطارها القصصي العام حول الملك شهريار وزوجته البطلة شهرزاد، حيث تتكون البنية العامة للحكاية من الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، كما تتألف من الحكاية الإطارية frame tale والحكايات الفرعية التي تولدت عنها، والحكاية الإطارية هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير، وما تحتوي عليه من حكايات كثيرة تنطوي على أحداث متنوعة.[2]

---

[1]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص241.

[2]- ينظر: محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص43.

ومن المعلوم في الدراسات المعاصرة أن التجريب هو أداة مرنة فتحت المجال للتجاوز والتخطي ليصبح الأدب عالم خصب قابل للتأويل والتحليل، انطلاقا مما يحتويه الخطاب الأدبي المعاصر من مرجعيات تراثية حاولت تغليف النص بثوب جديد.

وعليه " فقد ظلت الرواية جنسا أدبيا تتبدى قدرته وصلابته مع مرور الزمن على خلق نماذج مختلفة من التعددية تتجاوز التكنيك السردي إلى العوالم التي تتصل بها فضاءات النص."[1]

حيث يرجع اتصالها بحكايات ألف ليلة وليلة" إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء الذين كانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتاب ما يمتعهم ويسليهم، بوصفها بديلا للمؤلفات الشعبية التي عاشت في وجدانهم فترة طويلة من الزمن."[2]

كما خضعت أحداث ألف ليلة وليلة في" الروايات الأولى حد التشابه، فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والمصادفات، الاستطراد، والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات، والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصيات بشخوص ألف ليلة وليلة، فبدت إما خيرة، وإما شريرة، لا يؤثر فيها الزمن والبيئة."[3]

ومن ثم فقد استلهمت الرواية العربية كغيرها من الأجناس الأدبية، ألف ليلة وليلة حيث جعلت هذا التراث السردي القديم ضمن اهتماماتها وخصوصياتها كونها أكثر قابلية لصياغة الواقع واحتضان تاريخه وحاضره وقضاياه، فالرواية العربية هي كما صرح سعيد يقطين:" باعتبارها نوعا جديدا انكبت على معالجة القضية في تماس الواقع ومشاكله المختلفة، وقدمت لنا قراءات خاصة لهذا التراث تبرز خصوصيتها في الكتابات الروائية التي تظهر إنتاجيتها في تقديم نصوص جديدة تتأسس على قاعدة استلهام النص السردي

---

[1]– معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، ص27/26.

[2]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص42.

[3]–المرجع نفسه: ص42.

القديم واستيعاب بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على انجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقفه منه، بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل."[1]

وفق هذه الرؤية نلاحظ أن الرواية العربية عموما قد استغلت الإنتاج السردي القديم الوفير بالبنيات والمعاني الدالة والهادفة القابلة للتحليل والتأمل، لتصوغها بزمانها ومكانها وشخوصها في النص الحاضر بقضاياه ومشاغله المختلفة على سبيل الاستشهاد والتحويل للمعاني التي تخدم النص الحاضر.

بناء على ما سبق، استلهم كثير من الروائيين العرب لنصوص سردية قديمة، منها" حكايات ألف ليلة وليلة التي تعد النبع الأساس الذي نهل منه كثير من الروائيين العرب في هذا المجال، كما في ألف ليلة وليلتان1977 لهاني الراهب، وليال عربية 1980 لخيري الذهبي، وليال ألف ليلة1982 لنجيب محفوظ."[2]

كما تنوعت كيفية استلهام والتعلق مع قصص ألف ليلة وليلة لدى الكتاب،" فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات."[3]

وعليه باعتبار الرواية المغاربية جزء من الرواية العربية، فقد عبرت هي الأخرى على مدى ارتباطها بالنصوص التراثية التي تثبت الخصوصية الثقافية العربية من جهة وتواجه تصدعات المثاقفة الغربية من جهة أخرى، فكان لحكايات ألف ليلة وليلة نصيب من التعلق بالرواية المغاربية المعاصرة، لأجل صياغة عمل إبداعي يأصل الراهن لبناء

---

[1]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص31.

[2]–نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص37.

[3]–محمد رياض وتار: التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص43.

الماضي في صورة جديدة، ليصبح النص اللاحق (التراثي) يحمل سمة إبداعية ووظيفية هادفة.

وبالتالي يرسم التعلق مع قصص ألف ليلة وليلة أبعادا جديدة مغلفة بهموم الراهن بكل تفاصيله، بحيث يتم ربط الواقع بالخيال للانتقال من حدود الواقع إلى لا نهائية الخيال، بهدف منح مستقبل منفتح على مختلف التطورات الثقافية والسياسية والخلاص من الجروح التي تعرضت لها الذاكرة العربية، وبذلك فإن الفن الأدبي (الرواية) يهدف إلى خلق حلول للمشكلات المعاصرة من جهة والإيمان بضرورة الرجوع إلى التاريخ الأدبي الأصيل بأبعاده الدلالية والفكرية المتنوعة من جهة أخرى.

وبالرجوع إلى رواية **تعويذة العيفة** لتوفيق العلوي نجد أنها تعلقت مع قصص ألف ليلة وليلة محاكية شخوصها التي تحمل أبعادا رمزية تطور أحداث الرواية وتسهم في إيصال دلالاتها للقارئ، حيث يقول في هذا المقطع:" **ولا شك أن الجن الفرنسي قادم من دار النشر في طريقه محملا بمصباح سحري شبيه بمصباح علاء الدين.**"[1]

تقاطع العلوي مع الشخصية الخرافية المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، متمثلة في شخصية علاء الدين ومصباحه السحري العجيب محقق الأمنيات وصاحب المعجزات، وهي قصة مشهورة في الأدب العالمي، ومنه فإن استحضار الروائي لهذه الشخصية الخرافية و المصباح السحري الذي أضاء طريقها لينم على توق شديد لتخلص بطل الرواية من ورطته وتحقيق مراده، حيث سرح بخياله على أمل أــن يأتي الجن الفرنسي من دار النشر ويفصح عن اسمه الحقيقي الجدير بأن يكون صاحب رواية **العنق السياسي** التي حازت على أفضل رواية، لكن لسوء حظه كتب له القدر أن يحتفل لنفسه منفردا.

لذا يجسد التعلق مع المصباح السحري ارتباطا بالمستحيل واعتمادا على الوهم، أو هو عبارة عن أحلام وردية تسعى للتخلص من الهامش الثقافي والفكري، كما يكرس هذا

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص49.

الاستدعاء رغبة ملحة في نفس البطل تصر على فضح الراهن ومصادرته، فالعيفة يستحضر أجواء القصة الخرافية المقتبسة من ألف ليلة وليلة، مشيرا إلى أحد شخصياتها ليفصح عن غبطته المحبوسة التي تؤرقه حتى وإن كان ذلك سرابا.

ثم يضيف في هذا المقطع متفاعلا مع تراث ألف ليلة وليلة، قائلا:" ويسرح به خياله إلى الليالي الألف الباقية، لكن عواء ذئاب السلطة ينغص سرحانه، فاعتكف أياما قلقا متوترا..."[1]

يسرد الروائي حالة البطل وهو يتخيل قصة ألف ليلة وليلة التي تشكل في طياتها صراعا بين شهرزاد والملك شهريار، ليجسد رغبة البطل في اجتياز محنة كل ليلة يعانيها وهو مغترب عن اسمه وكنيته، حيث يسقط ذلك على شهرزاد التي ترمز للانتصار ويحقق ما حققته، لكن عقبة السلطة تحول بينه وبين نيل مراده والإفصاح عن هويته الشخصية والأدبية.

ويتعلق الروائي **عز الدين جلاوجي** هو الآخر مع تراث ألف ليلة وليلة مضفيا عليها أبعاد رمزية، حيث نجده يتنفس أجواء قصصها في مستهل الرواية متقاطعا مع شخصياتها الإطارية والتي يقول فيها:" **حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكون هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة.**"[2]

يستدعي الروائي شخصية شهريار وشهرزاد ليشكل من خلالهما ملامح جديدة يسقطها على الشخصيات الحاضرة كونها شخصيات إنسانية لها أفعال وردود أفعال وسلوكيات مختلفة حدثت في الزمن الماضي بأبعادها الدلالية المتنوعة، لذلك حاول

---

[1]– توفيق العلوي: تعويذة العيفة، ص72.

[2]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث المهدي المنتظر، ص11.

الروائي أن يربط شخصية شهرزاد بحوبة وفق نمطية جديدة، فإذا كانت شهرزاد الماضي بسحر كلماتها هي رمز للمرأة المقاومة لسلطة الرجل المتمثل في شهريار الذي يرمز للسلطة السياسية المضطهدة، فإن حوبة هي شهرزاد الحاضر التي ترمز للضمير الإنساني العربي عموما الذي يخوض في مواجهة حادة مع الواقع وانكساراته المتكررة التي تهتك بالعالم العربي والمغاربي خاصة.

إن شهرزاد الجديدة ترسم مأساة مغلفة بعمق الدمار النفسي الذي شهدته الجزائر العظيمة أثناء الاستعمار وبعده، ومنه يكون النص السابق محفوفا بالفضح والإدانة، بحيث يفصح عن خبايا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، أو هي إن صح التعبير شهرزاد الجزائر المحملة بحكاياتها التي تختصر معاناتها وتضحياتها في سبيل الوطن.

من هنا نستشف قدرة النص السابق على خلق فضاء جديد محمل بالإدانة والرفض وفق صورة فنية تراجيدية تزيد النص إثارة وجمالا، حيث تجلى النص الجديد حاملا ملامحا تراثية تجعل القارئ يؤمن بتراثه الأصيل ويحتفي بإبداعات أجداده.

ويستوحي الروائي في المقطع الموالي اقتباسا لمستهل حكي شهرزاد للملك، يقول فيه على لسان حوبة التي شبهها بشهرزاد:" **وانهمرت تحكي... كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها:**

– بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه..."[1]

ثم يضيف في مقطع آخر:" **قالت حوبة وهي تقلب عينيها السوداوين الواسعتين كأنما تقلد شهرزاد:**

بلغني أيها الحبيب الظريف، ذو الخلق اللطيف، أن... وانهمرت تحكي....."[2]

---

[1]– عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص13.

[2]–المصدر نفسه: ص285.

يفتخر جلاوجي في هذه المقاطع بعظمة هذا التراث العريق الذي يكن له قيمة وتقديرا كبيرا، حيث جعله يستحضره في ثنايا سطوره السردية بدقة عالية وبدرجة في الإبداع، كما يحمل هذا الاقتباس نظرة تفخيم لشهرزاد القوية التي واجهت سلطة الملك وحققت الانتصار بفضل لغة الحكي الذي سحرته به.

وباعتبار الحكي مشتق من كلمة حكاية " أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث حقيقة أو تخييلا."[1]فإن الروائي أسقط حكي شهرزاد على حكي حوبة(الجزائر) التي استعملت لغة السلاح والصمود بدلا من لغة الخطاب لمواجهة جلادها.

ويضيف في هذا المقطع قائلا:" **وكم كان يتصور سوزان شهرزاد التي سلبت قلب شهريار وقصت عليه ألف ليلة وليلة...**"[2]

أسقط الروائي شخصية شهرزاد التي نجحت في الفوز بقلب شهريار في حكايات ألف ليلة وليلة على شخصية الرواية (سوزان) التي سلبت قلب العربي الموسطاش (بطل الرواية)، إذ أفاد هذا الاستدعاء في تقريب حالة ووضع الشخصية الروائية من ذهن المتلقي بناء على استحضار شخصية شهرزاد التي اعتبرها جلاوجي نموذجا ومنوالا يحتذي حذوه القارئ.

شكلت الرواية المغاربية المعاصرة من خلال التداخل مع تراث ألف ليلة وليلة رؤيا عميقة للواقع الجديد، إذ استطاعت بفضل هذا التعلق مع التراث السردي القديم أن تولد دلالات جديدة مستفيدة من عذاب ومحن شهرزاد لتكسب منها قوة وتجلدا أمام مسألة حياة أو موت (هيمنة شهريار)، حيث توحي من خلالها إلى جدلية قائمة بين الأنا (الذات

---

[1]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف،ط3، الجزائر، 2003، ص37.

[2]– عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص248.

العربية) والآخر(السلطة أو الاستعمار)، ما جعلها تومئ القارئ إلى فضاء مشبع بالانكسارات والإلغاء الذاتي والهوياتي لحقوق الإنسانية.

وعموما يمكننا القول أن النص الروائي المغاربي المعاصر نجح في استلهام التراث الأدبي والديني في الرواية، عن طريق تقنية التعلق النصي المباشر الذي غلب عليها، ما أفضى إلى توارد مختلف الثقافات داخل سطور المتن السردي بهندسة فنية تنهل من الديني والأدبي كروافد تراثية يغربلها الروائي ويصوغها وفق قالب جديد يحمل سمة جمالية ورسالة توعوية تفتح مغاليق الواقع من جديد، ما يمنح الرواية حسا إنسانيا مطبوعا بروح الهوية والانتماء.

خاتـمة

خاتمة:

يشكل التراث مادة خصبة وثروة غنية بالمقومات الفكرية التي تساهم في الحفاظ على ذات الأمة وجعلها كيانا روحيا يجتاز مختلف التصدعات الخارجية، كما يعتبر جسرا يعبر من خلاله الأجيال الصاعدة أو هو قدوة من الماضي لتأسيس المستقبل، لذلك عد ضرورة من ضرورات الاحتفاظ به وتطويره.

التراث باختصار أداة حية يتخذها المبدعون في نصوصهم الأدبية وينهلون من معينها الخصب ليصبح النص التراثي نصا مفتوحا على مختلف المرجعيات والدلالات الإيحائية التي تثري النصوص الأدبية بطاقات جمالية وروحية، تؤرخ لثقافة العصر بتاريخه العريق مؤكدة أن الحداثة لم تأت من فراغ وإنما بنيت على ركيزة متأصلة تقوم بتعرية الحصار الإنساني المغلف بمختلف القضايا الراهنة، وبالتالي يدخل التراث إلى معترك حياة الفرد بتفاصيلها.

انطلاقا من دراستنا للبحث الموسوم بالمؤثرات التراثية في الرواية المغاربية المعاصرة وبناء على قراءة نماذج من الروايات المغاربية المعاصرة التي بجلت النص التراثي وتعانقت مع مختلف أشكاله الدينية والأدبية والشعبية والمعتقداتية، نختم البحث بجملة من النتائج توزعت حسب فصول الدراسة:

- يشكل التناص ظاهرة نقدية قديمة استرعت اهتمام النقاد الغرب والعرب، فهو ضرورة من ضرورات إنتاج النص الأدبي، ويعد فاعلية نصية تساهم في قراءة الحاضر على ضوء الماضي، ما يفتح المجال لاستيعاب النص وتأويله قراءة وتلقيا.

- يعتبر التناص كآلية إجرائية وسيلة ومخرجا لإنقاذ النصوص الأدبية من مدار الانغلاق، إذ يؤمن أن النص نقطة انطلاق نحو التجدد وإعادة البناء.

- تعدد مصطلح التناص عند النقاد الغربيين والعرب وأخذ عدة مسميات تدور حول معنى واحد شأنه شأن أي مصطلح مترجم.

- يتميز التراث الشعبي في غالبه بمجهولية المؤلف، حتى وإن أنتجه فردا بعينه إلى أنه يعود للجماعة التي يعبر عنها، فترسخ في الضمير الجمعي الذي ينتمي إليه.

- يتسم الأدب الشعبي عموما بالحيوية والتجدد، فهو صالح في كل زمان ومكان وهذا ما يضمن له الخلود والاستمرار، كما يصف صورة المجتمع بكل تفاصيله وظروف معيشته، لذا فإن تداخله في الرواية المعاصرة، يمنح لمضمونها الدخول في مواجهة مع الراهن بآلامه وتطلعاته المستقبلية، منطلقة من التراث ومستندة عليه باعتباره عتبة تضيء المستقبل وتمنح السارد نشوة ولذة الإحساس بالهوية والأصالة والكينونة الإنسانية التي تسمى بصوتها إلى العالمية.

- تجسد لغة التراث الشعبي في بساطتها وتكثيفها، لوحات فنية إبداعية تعبر عن وجدان الجماعة وتاريخها، وتعد رمز لوجودها الثقافي والسلوكي والقيمي.

- ركزت الرواية المغاربية على قضايا الراهن المعتم بالتهميش والإلغاء في إطار سياسي متمثل في السيطرة الاستعمارية التي تركت مخلفات فكرية وثقافية منتهكة، فهي تحمل في طياتها فضحا للمستعمر وإدانته على أعماله الغاشمة.

- تعددت الروايات المغاربية التي تداخلت مع التراث الشعبي، ومن ضمن الروايات التي جردنا منها هذه التعالقات، رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، ورواية المباءة لعز الدين التازي، ورواية تعويذة العيفة لتوفيق العلوي حيث استقطبت النص الغائب واتخذته كوسيلة لبناء مضمون الرواية من جهة ومساءلة التراث من جهة أخرى بغية التأصيل الحداثي وفق إطار تجريبي يكسر النمط التقليدي متجاوزا للمألوف الكلاسيكي، لتصبح الرواية جنس أدبي في نشاط دائم متعدد الدلالات والقراءات.

- يعتبر التناص مع التراث الشعبي، باعتباره أهم الدراسات النقدية المعاصرة، وسيلة للانفتاح على أصالة الأمة وبناء حضارتها، لما له من جماليات إبداعية تجعل ذات المبدع تتعلق بجذور سابقة وتتحاور معها بصورة صريحة أو ضمنية.

- غلب على الرواية المغاربية خاصية التناص المباشر أو الصريح مع التراث الشعبي ليكون هذا الأخير عقيدة جذرية راسخة في ضمير الكاتب، ومحفوظة في ذهنه.

- رغم التقدم العلمي والرقي الثقافي والحضاري، إلى أن التراث الشعبي لا زال حيا بل بقي راسخا في أذهان العامة والخاصة، لذلك تلذذ وتفنن كتاب الرواية المغاربية في توظيفه داخل المتن الروائي، سواء كان متماشيا مع المعتقد الديني أو مخالفا لتعاليم الدين الإسلامي.

- صورت الأشكال التراثية الشعبية مدى حنكة وحذاقة الإنسان الشعبي، وقدرته على مسايرة أموره الحياتية رغم تعقيداتها المختلفة، حيث صنع لنفسه عالمه الخاص، وهذا طبعا يتخذ كقاعدة متينة يقتاد بها جيل الحاضر والمستقبل.

- إن تداخل النص الديني في المتن الروائي المغاربي بقصصه ومعجزاته وعبره التهذيبية، قد أسهم في إثراء الحدث الروائي بتوليد دلالات جديدة تناسب المقام وحال الراهن ما يزيد الخطاب هيبة وانتماءا.

- إن في تعلق الروائي المغاربي مع الشخصيات الدينية، جعله يعبر من خلالها عن راهنه المعاش بمعاناته وقضاياه المختلفة.

- يشكل توظيف التراث الأدبي عموما أهمية بالغة داخل السياق الروائي، ويعد الشعر القديم من أهم المصادر الأدبية التراثية التي استقى منها الروائي مقصديته ليخدم أحداث الرواية ويوصل رسالته للقراء، حيث أدت هذه التعلقات الشعرية القديمة إلى إثراء

الرواية المعاصرة وتفجير دلالاتها ومعانيها المضمرة، مما يساعد القارئ على فهم النص ومعانيه الخفية.

- يبدو أن الروائي المغاربي المعاصر كان مولعا بالشعر العربي القديم، حيث طفت ثقافته على سطح الرواية، من خلال استدعاء الشخصيات الشعرية العريقة ودمجها بمواقف الشخصيات المعاصرة ما يحدث تلاحقا وتمازجا دلاليا بينهما.

- وفق الروائي المغربي عز الدين التازي في رواية المباءة في استدعاء النص الغائب، عن طريق انتقاء المفردات الصوفية والروحانية التي تستبطن الغيبيات وتمجد العالم المطلق، وبتجسد ذلك في روح الشخصيات والتعبير عن مكبوتاتها وظروف معيشتها، ما يضفي على الرواية هالة من القدسية تزيدها فنية وجمالا.

- أفاد كل من الروائي عزالدين جلاوجي والروائي توفيق العلوي من خلال روايتيهما من التراث السردي القديم ،المتمثل في تراث ألف ليلة وليلة، في صياغة الأحداث الروائية وتقريبها من ذهن المتلقي، وذلك بفضل تقنية التعلق النصي المباشر الذي أسهم بدوره في بناء الخصوصية الثقافية من جهة والتأريخ لجروح الذاكرة العربية من جهة أخرى، لأجل إثبات الهوية وتطوير الذات المغاربية التي ظلت تتخبط تحت رهان التهميش والإلغاء السياسي والثقافي.

- عرفت الرواية المغاربية توظيفا للتراث بمختلف أنواعه (الأدبية، الدينية، الشعبية) بدرجات متفاوتة، وقد نال بأنواعه حضورا واسعا في رواية عزالدين جلاوجي على غرار رواية "**المباءة**" لعزالدين التازي ورواية "**تعويذة**" العيفة لتوفيق العلوي.

عموما يمكن القول أنه على الرغم من اختلاف البيئة المغاربية المعاصرة من حيث مشاربها وتوجهاتها الفكرية والعقدية والمعتقداتية وتنوع لهجاتها وتغيراتها السياسية والاجتماعية، نلمس فيها من خلال دراسة المؤثرات التراثية العديد من أوجه التشابه بين هذه المجتمعات المغاربية (الجزائر/ المغرب/تونس) من الناحية الدينية والأدبية والشعبية،

مثبتة بذلك الوحدة المغاربية والروح الجمعوية التي تختصرها مختلف القيم الروحية والهوية الوطنية المحملة بتاريخ موحد وسمات ثقافية مشتركة، فيظهر من خلال هذا كله علاقة جد متينة بين دول المغرب العربي، لتكون الرواية كغيرها من الأجناس الأدبية قادرة على ترجمة واستيعاب مختلف الثقافات بإرثها الحضاري والفكري ودمجها بإحكام في ثنايا النص المعاصر، ويعتبر التناص (التعالق النصي) فانوسا ينير درب القراءة والتلقي نحو التأويل والإنتاج.

ثبت المصادر

والمراجع

أولا: القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

ثانيا: المصادر

1- عز الدين التازي: المباءة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2005.

2- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011.

3- توفيق العلوي: تعويذة العيفة، زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2016.

ثالثا: المراجع

1- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004.

2- إبراهيم درغوثي: خارج حدود السرد، شهادات أدبية، قراءات في المشهد الإبداعي وحوارات، الدار التونسية للكتاب، 2013.

3- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ج1، ط1، 1998.

4- أبي الفداء إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، دار القلم، ط8، بيروت- لبنان، 1988.

5- إحسان إلهى ظهير: التصوف المنشأ والمصادر، ترجمان السنة، ط1، باكستان، 1986.

6- أحمد الرعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، الأردن، 2000.

7- أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993.

8- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، ج3، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983.

9- أحمد رشدي صالح: المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، عالم الفكر، المجلد الثالث، ع1، الكويت 1972.

10- أحمد شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

11- أدونيس: الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، دار الآداب، ط1، ط2، بيروت، 1985، 1989.

12- أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

13- أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، سلسلة إضاءات (2)، ط1، تونس، 2012.

14- أمينة فزازي: الأدب الشعبي مناهج ودراسات، في دراسة الأمثال الشعبي التراث الفلكلور الحكاية الشعبية، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2011.

15- جمال مباركي: التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

16- حسن علي مخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، قطر، 2010.

17- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2007.

18- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009.

19- حصة سيد زيد الرفاعي: المأثورات الشعبية، النظرية والتأويل، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2005.

20- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، الإسكندرية، 2002.

21- خالد فهمي – أحمد محمود: مدخل إلى التراث العربي الإسلامي، مركز تراث للبحوث والدراسات، ط1، مصر، 2014.

22- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث، والمعاصر، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

23- رابح بن خوية: مقال في الأدب الإسلامي، المصطلح والمفهوم، ج1، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2012.

24- روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980.

25- ريمة لعواس، عقيلة محمدي: التناص في الشعر الجزائري الحديث، ديوان " البحر يقرأ حالته" لعلي ملاحي، أنموذجا، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص21.

26- سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث، كيف يتشبث الفقراء بالتراث في ظل الندرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2012.

27- سعيد بوطاجين: تحت إشراف منى بشلم: المحكي الروائي العربي، أسئلة الذات والمجتمع، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014.

28- سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر.

29- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009.

30- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

31- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2002.

32- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، سلسلة الدراسات النقدية (2)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1985.

33- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

34- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص94.

35- سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، – الرواية والتاريخ–، تقديم: واسيني الأعرج، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2012.

36- سليمة عذاوري: شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية التاريخية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.

37- السيد أحمد صقر: شرح ديوان علقمة الفحل، المطبعة المحمودية، ط1، القاهرة، 1953.

38- سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري للبحوث الحضارة (تحت التأسيس)، ط3، القاهرة، 1999.

39- صالح بن عبد العزيز بن محمد بن آل الشيخ: التمهيد لشرح كتاب التوحيد، دار المنهاج للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 1433ه.

40- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996.

41- صفى الرحمان المباركفوري: الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، مؤسسة زاد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

42- الطاهر بلحيا: الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، إبن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، الجزائر، 2017.

43- عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011.

44- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر.

45- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

46- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2000.

47- عبد الرحمان بن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

48- عبد الرحمان بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار السلام للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 2002.

49- عبد السلام الربيدي: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012.

50- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

51- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية، النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

52- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

53- عبد الله آيت الأعشير: اللغة العربية الفصحى، نظرات في قوانين تطورها وبلى المهجور من ألفاظها، الإصدار الرابع والأربعون، ط1، الكويت، 2014.

54- عبد الله بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، معلقة عنترة بن شداد، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 2004.

55- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الأسكندرية، 1998.

56- عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2014.

57- عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

58- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

59- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2007.

60- عبد الهادي الفضلي: تحقيق التراث، كلية الآداب، مكتبة العلم، ط1، جدة، 1982.

61- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.

62- عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي (النجالة)، الأسكندرية، تيليفون902107.

63- عصام حفظ الله حسين واصل: التناص في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1431ه/2010.

64- علي أحمد دهمان: دراسات في النقد الغربي القديم، مخطوط بجامعة دمشق، حمص، 1982/10/01.

65- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

66- فاضل عبود التميمي: حضور النص، قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012/2011.

67- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

68- فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، دراسات في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، 1965.

69- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2009.

70- كمال الدين حسين محمد حسين: دراسات في الأدب الشعبي، أستاذ الدراما الشعبية، كلية الرياض، ط1، جامعة القاهرة، 14أوت 2017.

71- لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014.

72- لطفي الخوري: علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة(40)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979.

73- ماسينيوس ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دائرة المعارف الإسلامية، ط1، بيروت، 1984.

74- مبروك دريدي: القصة الشعبية في منطقة الهضاب، منشورات مديرية الثقافة لولاية سطيف، 2010.

75- مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط1، تونس، 1993.

76- محمد الجوهري: للدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية من دليل العمل الميداني الجامعي للتراث الشعبي، دار الكتاب للنشر والتوزيع، ج1، ط1، القاهرة، 1978.

77- محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو ثقافية، أفريقيا الشرق 1991، رقم الإيداع القانوني 1990/793.

78- محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط1، تونس، 2008.

79- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.

80- محمد بنويس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر

81- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1980، ص252.

82- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

83- محمد طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر، دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف...، المطابع الموحدة، تونس، 1989.

84- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991.

85- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، شارع كامل صدقي(النجالة) رقم:0004982.

86- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، ط2، ط3، الدار البيضاء، 1985، 1986، 1992.

87- محمود جمعة: المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2017.

88- معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1434ه – 2013م.

89- مناع خليل القطان: مباحث في علوم القرآن، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة.

90- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

91- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

92- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

93- والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 1988.

94- يحيى بن مخلوف: التناص، مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت، دار قانة، الجزائر، 2008.

رابعا: المراجع المترجمة:

1- ألكس مكشللي: الهوية، تر: علي وطفة، دار الوسيم للخدمات والطباعة، ط1، دمشق، 1956.

2- جراهام آلان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2011.

3- جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، ط2، المغرب، 1991، 1997.

4- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف،ط3، الجزائر، 2003.

5- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، العراق.

6- جيرار جنيت: من النص إلى المناص، عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

7- فلسفة بول ريكور : الوجود والزمان والسرد، تحرير : ديفيد وورد، تر : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999.

8- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ترجمها وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، دار النماء الحضاري، ط1، حلب، 1998.

9- ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

خامسا: المعاجم:

1- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.

2- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، ط2، بيروت، 1979، 1384.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مرتب ترتيبا ألفبائيا وفق أوائل الحروف، دار الحديث، القاهرة.

سادسا: المذكرات والرسائل الجامعية:

1- أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، تخصص، أدب شعبي، إشراف: العربي دحو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 2002/2001، (414) ورقة.

2- سميرة منصوري: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه، إشراف: عقاق قادة، قسم اللغة العربية وآدابها، جيلالي اليابس، 2017/2016، (329) ورقة.

3- عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجيستير، إشراف: مصطفى سواق، 1992/1991، (184) ورقة.

سابعا: المجلات:

1- بديعة الطاهري: ملامح اشتغال التراث في روايات "جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق، مجلة منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع4، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جانفي 2009.

2- حسين جمعة: نظرية التناص، صك جديد لعملة قديمة، مجلة مجمع اللغة العربية بالتعاون مع شبكة الألوكة، دمشق، المجلد(75)، ج2، أفريل 2000.

3- حسين قحام: التناص، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، دار الحكمة، الجزائر، ع12، أكتوبر1997.

4- سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي، بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات، ج32، مج8، مايو 1999.

5- سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جنيت، من الأطراس إلى العتبات، مجلة التواصل، قسم اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي – سوق اهراس، ع23، جانفي 2009.

6- عبد القادر فيطس: ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الاعتقاد والممارسة، مجلة الثقافة الشعبية، فصيلة متخصصة، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، السنة الخامسة، ع17، البحرين، ربيع 2012.

7- فاطمة داود: التصوف الإسلامي، مفهومه وأصوله، مجلة حوليات التراث، ع1، جامعة مستغانم– الجزائر–، 2004.

8- كريمة نوادرية، سعاد زدام: التراث الشعبي المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميلة، الجزائر، ع5، جوان 2017، تاريخ الاستلام: 2016/10/20، تاريخ قبول النشر: 2017/03/29.

9- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية (1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم

الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي: (المقال الأول: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل).

10- منى بشلم: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، مجلة منتدى الأستاذ، ع20، الجزائر، جوان 2017.

11- نجوى منصوري: التعلق النصي بين الرواية العربية والخطاب الديني، النفير والقيامة لفرج الحوار أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة العربي التبسي، تبسة(الجزائر)، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، ع8، جانفي2011.

12- هدى أبو غنيمة: الرمز والإيديولوجيا في الرؤى الصوفية في روايتي، جنة الشهبندر لهاشم غرايبية، والفردوس المحرم ليحي القيسي، مجلة عود النود، مجلة ثقافية فصلية، ع 12 ربيع 2019، الناشر: عدلي الهواري، ISSN/756.4212.

ثامنا: المواقع الالكترنية:

1- أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، ع254، الموقع الإلكتروني: factory.comwww.pdf .

2- البلغة: نعال تقليدية تأخذنا إلى زمن ألف ليلة وليلة في المغرب، نشر: الأحد 22/ نوفمبر/ تشرين الثاني2015، المغرب، الموقع الإلكتلروني: CNN بالعربية، de arabic. .Cnn.com ,propo

3- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكةwww.aluka.net.، ط1، ط2، 2016/2014.

4- داود سليمان الشويلي: الرواية والتصوف، البحث عن آفاق جديدة لكتابة الرواية، مجلة الموجة الثقافية الإلكترونية، العراق، 4/ سبتمبر/ 2017، الموقع: https// elmawja. Com.

5- علي بن نفيع العلياني: التمائم في ميزان العقيدة، دار الوطن للنشر، مصدر هذه المادة الكتب الإسلامية، الموقع الإلكتروني، www.ktibet.com..

6- علي عفيفي علي غازي: التراث المادي والتراث المعنوي، الحياة، Alhayat، 17 أبريل 2015/ 17: 59، الموقع الإلكتروني: www alhayet.com.

7- قسندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، الوقع الإلكتروني: http: //www.kalimat.org(pdf).

8- لويس معلوف: المنجد في اللغة، مكتبة نور، المطبعة الكاثوليكية، قسم الكتاب: المعاجم والقواميس، بيروت، الموقع الإلكترني: .https//www.noor-book.com.

9- وفاء نجار: العربية بين العامية والفصحى، مجلة ثقافية فصلية، الناشر: عدلي الهواري، ع78، 2012، الموقع الإلكتروني: http: // www.oudnad.net.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر	
مقدمة	
الفصل التمهيدي: تصور شامل حول التراث والرواية المغاربية	
توطئة:	10
أولا: مفهوم التراث (لغة، اصطلاحا).	12
1- المفهوم اللغوي	12
2- المفهوم الاصطلاحي	14
ثانيا: الرواية العربية الجديدة.	16
ثالثا: نشأة الرواية في المغرب العربي.	20
رابعا: التجريب في الرواية المغاربية.	31
خامسا: الرواية والتراث السردي.	38
الفصل الأول: التناص في الدراسات النقدية	
1-ماهية التناص:	47
أ-لغة.	48
ب-المفهوم الاصطلاحي للتناص.	48
2-التناص في الدراسات النقدية الغربية.	52
أ- حوارية ميخائيل باختين.le dialogisme de Bakhtine	60
ب- جوليا كريستيفا والتناص.	66
ج- مستويات التناص عند جوليا كريستيفا.	70
د- المتعاليات النصية عند جيرار جنيت.	73

3-التناص عند النقاد والدارسين العرب القدامى.	82
1-كيفية رصد العرب القدامى للعلاقات النصية.	83
أ- على صعيد المادة والأداة.	85
ب- على صعيد الزمن.	86
ج- على صعيد طريقة الممارسة.	86
2- التناص والسرقات الأدبية.	88
4- التناص في الدراسات العربية الحديثة.	100
أ-التناص عند محمد بنيس.	100
ب-التناص عند سعيد يقطين.	103
ج- التناص عند محمد مفتاح.	106
د- التناص عند محمد خير البقاعي.	109
ه- التناص عند صبري حافظ.	111
الفصل الثاني: تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة.	
توطئة:	116
أولا: التراث الشعبي.	116
1- مفهوم التراث الشعبي.	117
2- عناصر التراث الشعبي	124
3- خصائص التراث الشعبي.	126
4- أهمية التراث الشعبي.	129
ثانيا: تعالق التراث الشعبي مع الرواية المغاربية المعاصرة.	131
1- المعتقدات الشعبية:	132

1-1-زيارة الأولياء الصالحين.	135
1-2- الوعدات أو تقديم النذور.	142
1-3- الإعتقاد بوجود الجن.	146
1-4- عدد سبعة.	151
1-5- الحروز والتمائم.	153
1-6- اللهجة العامية.	157
2- الأمثال الشعبية.	160
3- الأغاني الشعبية.	168
4- الأثاث الشعبي.	174
5- أدواة الزينة.	179
6- الوشم.	181
7- اللباس الشعبي.	184
8- المطبخ الشعبي	188
9- الطب الشعبي.	190
10- الموسيقى الشعبية	192
11- الألغاز الشعبية.	196
الفصل الثالث: تعالق النص الديني والأدبي في الرواية المغاربية المعاصرة	
أولا: الخطاب الديني	201
1-القصة القرآنية	206
أ- القصة في اللغة.	206
ب- القصة في الاصطلاح.	206
2- الشخصيات التراثية الدينية.	216

3- توظيف التراث الصوفي.	224
ثانيا: التراث الأدبي:	235
1- الشعر العربي القديم.	237
عنترة بن شداد.	238
أبونواس.	241
المتنبي.	244
قيس بن الملوح.	244
علقمة بن عبدة الفحل .	246
2- توظيف تراث ألف ليلة وليلة.	247
خاتمة	256
الملاحق	262
ثبت المصادر والمراجع	270
فهرس الموضوعات	284

الملاحق

الملاحق:

1- رواية تعويذة العيفة لتوفيق العلوي:

تقديم الكاتب:

توفيق العلوي " أستاذ اللغة بالجامعة التونسية حامل على الدكتوراه والتأهيل الجامعي من كلية الآداب بمنوبة.

من أهم مؤلفاته:

الرمزية الصوتية في حروف المعاني.

التكرير الصوتي الأيقوني.

مدير منتخب بالمعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس(ابن شرف، جامعة تونس (المنار)

يصدر له قريبا عن نفس الدار عناصر الجملة الشكلية في العربية حفريات لغوية.

بريده الإلكتروني:.aloui.taufik@yahoo.fr "[1]

موضوع الرواية:

صدرت رواية تعويذة العيفة عام 2016 في طبعتها الأولى الصادرة في تونس عن دار زينب للنشر والتوزيع، للأديب التونسي توفيق العلوي، تضم 244 صفحة، تدور أحداثها حول شاب مثقف يدعى " العيفة" نكشف من خلاله وجوها من معاناة المبدع والمثقف في وقتنا الراهن، حيث يعيش هذا الشخص تحت وطأة مجتمع لا يهتم إلا بالقيم المادية والمظاهر الخارجية، قضى معظم حياته متخفي تحت اسم روائي مجهول حتى لا ينكشف من قبل السلطة وراء روايته الموسومة ب" حذاء السجان" وتعد أفضل رواية كتبها، فضلا عن روايات أخرى كانت من تأليفه فكانت رهينة لتشويه السياق وتحريف العبارة، كما أن العيفة يعاني من محنة اسمه الذي أضحى يشكل هاجسا له طوال حياته، فبقي أسير معاناته لمدة ستة عشر سنة دون أن يكشف عن اسمه بعد أن سلبت رواياته،

[1] – توفيق العلوي: تعويذة العيفة، مأخوذ من حافة الغلاف.

ونسبت إلى غيره. إلى أن ألقى خطابا أثناء مشاركته في البرلمان، فصرح عن كنيته وكشف المكبوت، غير أنه لم يجد آذانا صاغية له، بل كان نتيجة لذلك أن واجهته أيادي غليظة تقوده من يده إلى ظلمة لا يتنفس فيها نهار، فبقي مستأنسا بحيطانه – السجن– ليجد فيه متنفسا تعيش منه الأفكار وملاذا تحيا به الكتابة.

2– رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

تقديم الكاتب(ترجمة موجزة للكاتب):

عز الدين جلاوجي" أستاذ محاضر، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مهتم بالرواية والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى الكتابة في القصة وأدب الطفل.

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنية والعربية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان " لمن تهتف الحناجر؟" له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي، حاصل على دكتوراه العلوم في جامعة قسنطينة.

أسس مع ثلة من الأدباء سنة 1990 رابطة إبداع الثقافة الوطنية واختير عضوا في الأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين وأسس رابطة أهل القلم سنة 2001، وظل رئيسا لها من ذلك إيمانا منه بأن النضال الثقافي ضروري للنهوض بالأمة."[1]

صدر للأديب عز الدين جلاوجي الأعمال الأدبية:

في الدراسات النقدية:

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري.
2. شطحات في عرس عازف الناي.
3. الأمثال الشعبية الجزائرية.

[1] – الموقع الإلكتروني:.https//www.facebook.com. djelaouidjiazzdine

في الرواية:

1. سرادق الحلم والفجيعة
2. الفراشات والغيلان
3. رأس المحنة
4. الرماد الذي غسل الماء
5. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
6. الأعمال الروائية غير الكاملة(4 روايات)

في المسرح:

1. البحث عن الشمس
2. النخلة وسلطان المدينة
3. الأقنعة المثقوبة
4. أحلام الغول الكبير
5. أم الشهداء
6. التاعس والناعس
7. غنائية أولاد عامر
8. رحلة فداء
9. ملح وفرات

في القصة:

1. لمن تهتف الحناجر؟
2. خيوط الذاكرة
3. صهيل الحيرة
4. رحلة البنات إلى النار (ضم جملة قصصه القصيرة)

في أدب الأطفال:

1. ظلال وحب 5 مسرحيات
2. الحمامة الذهبية 5 قصص
3. أربعون مسرحية للأطفال

له تحت الطبع:

1. المسرحية الشعرية المغاربية دراسة في البنية والخطاب."[1]

موضوع الرواية:

صدرت رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر عام 2011 عن منشورات دار الروائع للنشر والتوزيع بالجزائر، للأديب والروائي الجزائري عز الدين جلاوجي، تضم 557 صفحة، وهي تشهد فترة حرجة من تاريخ الجزائر، تكشف رغبة ملحة في فتح ثنائية مضادة بين الأنا (الجزائر) و الآخر (الاستعمار الفرنسي) فاضحة ومُدينة له، كما تعكس صور اجتماعية بتفاصيلها اليومية، وعاداتها ومعتقداتها المختلفة الخاصة بمنطقة سطيف، منوها بالنضال السياسي ضد المستعمر، مازجا بين الواقع(التاريخ) والخيال، مسترجعا أحداثا جليلة وقعت ذات سنوات في وطنه الجزائر ليعطي صورة حية للأجيال القادمة عن جرائم فرنسا وما فعلته بالأبرياء، ومشيدا بتضحيات الشعب الجزائري وشموخه في مواجهة المحتل، ليكمل الجزء الثاني من الرواية في روايته المعنونة بالحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

3- رواية المباءة لمحمد عز الدين التازي:

تقديم الكاتب:

ولد محمد عز الدين التازي" بفاس سنة 1948، وتلقى تعليمه الابتدائي " بالمدرسة الأميرية" إحدى مدارس الحركة الوطنية، ثم انتقل للدراسة في ثانوية القرووين، فحصل على الباكالوريا سنة 1967 والتحق بكلية الآداب بفاس التي جعلته يلتقي مع أساتذة

[1] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص557.

حداثيين كمحمد برادة وحسن المنيعي وأحمد اليبوري، مع جيل جديد من الطلبة المبدعين آنذاك، ومن بينهم محمد بنيس وأحمد المديني ومحمد بن طلحة وغيرهم ممن رسخوا اليوم في الأدب المغربي تجربة الامتداد والتحول.

عمل منذ سنة 1970 في مختلف أسلاك التدريس، وهو يعمل حاليا، أستاذا للتعليم العالي بالمدرسة العليا للأساتذة بتطوان.

حصل على الدكتوراه في الأدب الحديث.

بدأ الكتابة والنشر وهو تلميذ يالثانوي، فنشر أول نص له سنة 1966، وداوم على الكتابة والنشر، فأصدر لحد الآن ست عشرة رواية، من بينها:" رحيل البحر"، " أيام الرماد"، " مغارات"، " خفق أجنحة"، " الخفافيش"، " كائنات محتملة"، و " زهرة الآس"، وسبع مجموعات قصصية كانت أولاها:" أوصال الشحر المقطوعة"، التي صدرت سنة 1975، بتقديم للأستاذ محمد برادة، ثم أصدر بعدها:" النداء بالأسماء"، " منزل اليمام"، " الشبابيك"،" يتعرى القلب"، " شيئ من رائحته"، "وشمس سوداء.

نشرت وزارة الثقافة أعماله الروائية في ثلاثة مجلدات.

كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرح وقصص الأطفال وعد سيناريوهات عن أعماله، منها " رحيل البحر"، الذي قدمته التلفزة المغربية كشريط تلفزي، كما كتب الدراسة الأدبية.

أنجزت حول أعماله عدة بحوث ورسائل جامعية في المغرب وخارجه. وترجمت بعض نصوصه إلى عدة لغات.

شارك في عدة ندوات عربية ودولية. وهو عضو اتحاد كتاب المغرب، واتحاد الأدباء العرب بدمشق، وهيئات أخرى.

حائز على جائزة الاتحاد الوطني لطلبة المغرب للقصة القصيرة(1968)، وجائزة جمعية البعث الثقافي بمكناس (1969)، وجائزة فاس للثقافة والإعلام (1996)، وجائزة المغرب للكتاب (1997)."[1]

موضوع الرواية:

صدرت رواية المباءة عن منشورات مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، للكاتب المغربي محمد عز الدين التازي، تضم 157 صفحة، وهي تشهد فترة عصيبة من تاريخ المغرب(فاس)، تكشف رغبة ملحة في الكشف عن تجربة داخل مدينة فاس تتوزع الرواية على ثلاث فضاءات أو فصول (الضريح والمقبرة- السجن- المقبرة والضريح)، تتضمن أحداثها الرئيسية حول الوباء الذي أصاب فاس وكل من يقطنها من رجال ونساء وأطفال، والمتمثل في مرض الطاعون الذي مسخ الوجوه وشوهها.

ويبدو أن المزج بين هذه الفضاءات المغلقة، التي طفت على فصول الرواية وتتشكل وفق حلقة دائرية تبدأ من المقبرة والضريح وتنتهي عندهما، يوحي إلى مدى الاعتقاد السائد في المنطقة وهو لجوء أهل فاس للاستنجاد بالأولياء الصالحين والتبرك بهم.

أما قاسم بطل الرواية يعتبر نموذجا حيا للمجتمع الفاسي فهو يسعى للهروع إلى عالم الغيب والهدوء المطلق والقيم للولوج في عالم أخلاقي يقدر الإنسانية، فوجد ما يبحث عنه أثناء طريقه إلى المادة الصلبة البيضاء والمتمثلة في الوشم على الرخام والجسد يحفر فيها أخاديده ودروبه، ويتخذ منها حواسه وحروفه، هروبا من عالم السجن والاختطاف الذي تعرض له ابنه فضلا عن مختلف القيم الرذيلة التي شهدها مجتمعه، لذلك فر إلى المدينة متخفيا وراء شخصية نقاش لشواهد القبور، فكانت المقبرة والضريح أنيسا له في هذا العالم الموحش متنقلا من العالم المحسوس إلى العالم الغيبي ليتماهى فيه لدرجة الجنون والتيه.

---

[1] -عز الدين التازي: المباءة، ص155-156-157.

ثم ينهي الكاتب الرواية بطريقة درامية مثيرة تتمثل في لقائه مع زوجته رقية وابنته منيرة بالعناق والأحضان.

ملخص الدراسة:

في ظل التغيرات الجديدة التي طرأت على المجتمع العربي وما صاحبها من تطور في الإنتاج السردي، أضحى الاهتمام بالتراث ومساءلته ضرورة ملحة، حيث اتخذ كسبيل في خلق نمط مغاير للكتابة (التجريب)، ليطرح من خلاله المبدع قضايا تتعلق بالواقع المعاصر ومفارقاته المختلفة، ما يتيح الفرصة لتعدد الدلالات النصية بمرجعياتها التراثية(الشعبية، الأدبية، الدينية....) ذات المسعى التأصيلي، وبالتالي يتحرر النص من مدار الانغلاق إلى الانفتاح بفضل تقنية إجرائية متمثلة في التناص، وقد انتقلت مما صار يسمى " بالتعالق النصي" في الدراسات الحديثة.

أفاد الروائي المغاربي المعاصر من خلال استثمار المؤثرات التراثية وإسقاطها على البنيات السردية المعاصرة، بتأسيس المستقبل انطلاقا من تراث الأجداد الأصيل وما يحتويه من فضاءات تشكيلية ذات أبعاد وقيم فنية وجمالية.

وقد عرفت الرواية المغاربية المعاصرة مسارا فنيا خصبا في تعلقها مع التراث وتفاعلها مع مواده وفنونه وأنواعه المختلفة، ومن بين الروائيين المغاربة الذين وظفوا التراث توظيفا إبداعيا واحتفت بهم هذه الدراسة هم: عز الدين جلاوجي، توفيق العلوي، عز الدين التازي، حيث حفلت أعمالهم الروائية بالمعالم التراثية إشارة ودلالة، ما جعلها ترقى إلى مصاف العالمية.

الكلمات المفتاحية: التراث، الرواية المغاربية، التناص، التعالق النصي، الأشكال التراثية.

Résumé :

Suite aux nouveaux changements qui se sont produits dans la société arabe de ce qu'il accompagne de l'évolution du produit narratif , l'intérêt du patrimoine est devenu une nécessité impérieuse dont il a été pris comme un moyen pour créer un style différent d'écriture (essai) dans laquelle le créateur a soulevé des problèmes relatifs à la réalité contemporaine et ses différents paradoxes ce qui donnent lieu à plusieurs connotations textuelles avec ses références patrimoniale (populaires , littéraires, religieuses…etc.)qui possèdent une démarche originale ce qui permettra donc de libérer le texte de la fermeture à l'ouverture grâce à une technique procédurale constituant l'intertextualité. Cette dernière est devenue ce qu'on appelle hancurdange du texte dans les études modernes.

Le romancier maghrébin déclare qu'à travers les investissements des influences/impacts patrimoniale et en les projetant sur des structures textuelles contemporaines pour établir l'avenir à partir du patrimoine original des ancêtres qui contient des espaces de formations aux dimensions artistiques et esthétiques .

Le roman maghrébin contemporain a connu un parcours artistique fertile de son attachement avec le patrimoine et de son interaction avec ses matières et des lois et ses différentes classes

Parmi les romanciers maghrébins qui ont employé le patrimoine d'une manière créative , cette étude les a célébrée on peut citer : Azzedine Djelaoudji , Toufik El Alloui, Azzedine El tazi car leurs œuvres ont été reconnus par les monuments archéologiques comme signe ou signification ce l'a permet de montrer au niveau mondial.

.**Mots-clés** : patrimoine, roman maghrébin, intertextualité, hancurdange, formes patrimoines

Abstract

In light of the new changes that have occurred in the. arab society and what have accompagning development of the narrative production , the interest for heritage has become an urgent necessity where it is as a way to create a new method for writing (work out). The creator issues related to contemporary reality and its different paradoxes which provides an opportunity for many textual connotations and its heritage references (popular . Literal and religious).

With an original endeavor , so , the text will be free from closure to openness due to a technical procedure which is represented in intertextuality what is called textual interconnection in contemporary studies .

The contemporary Maghreb novlet reported that throught investing heritage influencers and projecting them on contemporary narrative structure establish the futur based on the esthetic and artistic values.

The contemporary Maghreb novel took a fertile pathrie its attachement to heritage and its interaction with its fields and law and also it's different categories.

Among the Maghreb novelists who employed in a creative way where this study was celebrating : Azzedine Djelaoudji, Toufik El Alloui, Azzedine Tazi , where their workes have

Keywords: heritage, Maghreb novel, intertextuality, textual interconnection, traditional forms.