أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية

منى بشلم* المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار* قسنطينة * الجزائر

ملخص

في واحد من أشكال الرد بالكتابة تعود الرواية الجزائرية مابعد الكولونيالية إلى الإرث الشعبي باعثة إياه بعد أن كاد يطويه النسيان، لتعيد تشكيله فنيا في خطوة للتأصيل التراثي للجنس الروائي الوافد عن طريق المثاقفة، و اختراقه من الداخل، وتطعيمه بالموروث الشعبي المحلي. فتتناص معه على مستويين اثنين؛ الأول على مستوى الأجناس الأدبية والثاني على مستوى المادة الحكائية.

في الأول نجد أمثلة عدة عن التناص مع الجنس الأدبي التراثي و تحديدا من التراث الشعبي كالليالي التي عاد إليها واسيني الأعرج في روايتيه رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، وجملكية أرابيا، كما عاد الكاتب ذاته إلى جنس آخر هو فن السيرة في روايته نوار اللوز ، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، أما فن الخرافة فقد عاد إليه عز الدين جلاوجي موظفا إياه في روايته سرادق الحلم و الفجيعة.

أما من حيث المادة السردية فإن النصوص الروائية سالفة الذكر تتناص بشكل مكثف مع التراث الشعبي خاصة نص الليالي والتغريبة، كما تعود للأغنية الشعبية وحتى للطقوس والمعتقدات الشعبية.

الكلمات المفتاحية : الرواية، مابعد الكولونيالية، التراث الشعبي، التأصيل التراثي، التعالق النصي، الجنس الأدبي، السيرة، التغريبة.

Abstract

In one of the forms of written response, the postcolonial Algerian novel goes back to and revives the popular legacy which has almost been forgotten. It has technically reshaped it in a move to legitimize the heritage of the newly coming novel genre through acculturation by penetrating it from within, and by indoctrinating it with local folklore. It would then be taken up on two levels: the first at the level of the literary genres and the second at the level of the story telling. In the first place, we find several examples of the harmony with the traditional literary genre, more specifically the folklore such as "*el layali*" (one thousand and one night) that cemes back in Wassini El Aaradj' both novels "*Raml el Maya: Fadjiaat el layalati sabiaa beada el alf"* (Drama of the seventh millennia night) and "*Djomlokiate Arabiya*". The same author has returned to another kind of writing which is the art of biography in the novels "*Noware el louz*" (The almond flowers) and "*Taghribat Salah Ben Amer Ezzoufri*" (The alienation of SALAH BEN AMER ezzoufri). The art of myth, on the other hand, comes back in the novelist's Azzedin El Djlawji book "*Souradik el hulm wa al fajiaa*" (The dreams and mourning wards). In terms of narrative, the function of the texts mentioned above largely fits with the folklore especially the text presented in *el layali* and *taghribah*. It reflects as well popular songs and even ritual, beliefs and popular proverbs

Keywords: postcolonial, folklore, heritage, textual, literary, biography, alienation

يقابل التراث الشعبي من حيث الدلالة بمصطلح الفلكلور، الذي أدخله ويليام توماس إلى المصطلحات العلمية سنة 1846م ، و يراد بها في اللغة الانجليزية "حكمة الشعب"، بينما تحيل في اللغة الألمانية على معنى "الإبداع الشعبي" أما في اللغة الفرنسية فعبارة Traditions populaires يراد بها مأثورات الشعب [1] أما من حيث الدلالة الاصطلاحية فإنه يحيل في أحد تعريفاته على «الثقافة عموما ، المنقولة شفويا (الأدب الشعبي) ...دراسة المشكلات، و التراث، و التقاليد، و الخرافات، و الأدب الشعبي»[2] وكل ما يشكل ثقافة بلد ما، من تقاليد شعبية و عادات، ينتقل من جيل إلى آخر عن طريق الذاكرة، و تنماز بمجهولية المؤلف.

وجد هذا التراث طريقه إلى الرواية الجزائرية الباحثة عن «أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية و يحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية»[3] ،فهو مسلك تجريبي يستفيد من طاقة التراث الشعبي التعبيرية الخصبة، لغرضين؛ أولها تجاوز السائد من أنماط الكتابة، ووسم الكتابة بطابع تأصيلي، يعيد تشكيل الجنس الوافد و هو يتناص و أجناس تراثية، من جهة و يتخذ من الموروث الشعبي مادة سردية، تعيد صياغة الواقع من جهة ثانية. كاسرا الجنس الأدبي الوافد من الداخل و دون الخروج عنه بشكل كلي، و مقتربا من متلقي النص المحلي بالتطرق لقضاياه ومعتقداته السياسية و الفكرية التي يحمل موروثه الشعبي، هذا الموروث الذي يعمل أيضا على:

« التنفيس عن السخط الناشئ عن الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية والفكرية غير العادلة.

التعبير عن نزعات (جنسية) مكبوتة يعيشها المجتمع.

[1]: بلحيا الطاهر، التراث في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين ، الجاحظية، الجزائر،2000،ص9
[2]: محمد الجوهري و آخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري،ط1، 2006، ص 22
[3]: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي،تونس ،1999ص 428

إظهار البساطة و (الطبيعية) في العيش.»[4]

اتخذت الرواية الجزائرية أشكالا متنوعة للتناص و الموروث الشعبي المحلي ، تختلف باختلاف الغاية منه، فمن اقتباس مقاطع من أغان شعبية ، و الاستشهاد بالأمثال إلى جعل المثل لازمة تتكرر في النص، ما يجعلها بؤرة سردية ، وثيمة أساسية هي مدار الحكي كما هو الحال و المثل الشعبي "ما يبقى فالوادي غير حجاره" في رواية اللاز للطاهر وطار[5] ، إلى التناص التحويلي للحكاية الشعبية كما فعلت رواية رمل الماية لواسيني الأعرج التي حولت نهاية حكاية فاطمة العرة من ألف ليلة و ليلة ، جاعلة منها مادة حكائية للرواية ، رغم أنها كانت مغيبة ومهمشة، لتتجه روايات عز الدين جلاوجي و بشكل خاص "الرماد الذي غسل الماء" و " سرادق الحلم و الفجيعة" حيث خلق عالما روائيا يمزج بين الخرافة والقدسي، الأسطورة والسحر، بين العجيب والواقعي فأخرج «خطابا مفتوحا لا يتقيد بثنائية الأدب الراقي و الأدب الوضيع، إذ ثمة جدل بين الشفوي و المكتوب في الرواية»[6] و مع أن الرواية تعزل المعتقد الشعبي عن نسقه الاجتماعي المرجعي فإنه لا يفقد دلالاته بل على العكس تماما يحافظ على هويته ليغرق الرواية بجو المهيب، و يشكل نقطة فارقة تنفصل فيها الرواية الجديدة الجزائرية عن نظيرتها الغربية، و إن كانت الأولى قد تشربت خصائص نظيرتها، فإنها تصطنع لإفادتها حدودا هي الثقافة المحلية، التي تجسدت على أكثر من مستوى فهي تستفيد من الخرافة والعجيب في نص السرادق و توظف القدسي في الروايتين معا.

لكن هذه الروايات التي عادت للموروث الشعبي بشكل محدود لم تخلق أجواء شعبية، كما فعلت روايات لاحقة، أفادت من هذا التراث بشكل أكبر، و اندرجت في اتجاه من الرواية العربية بشكل عام هو التأصيل التراثي، متخذة من التناص التراثي أداة فنية فعالة للتعبير عما يضطرب به المجتمع و خلق «كتابة مغايرة و بعد معرفي، يراهن عليه المبدع

[4]: بلحيا الطاهر، التراث في الرواية الجزائرية، ص 20

[5]:الطاهر وطار، اللاز ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2007

[6]: أحمد فرشوخ،جمالية المقاومة،طرائق إشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم و الفجيعة،ضمن:سلطان النص،ص211

لطرح أسئلة تتعلق بالواقع و قضاياه المعقدة»[7] من خلال تعلق الرواية بالأجناس التراثية ، فتعيد الرواية إنتاج النص التراثي عن طريق المحاكاة Imitation أو التحويل Transformation[8] ما يضعنا عند سؤال جوهري لا يمكن القفز عليه وهو كيف يتعلق نص بجنس أدبي، وهي نفس الإشكالية التي طرحها جرار جنيت بخصوص الانحراف الساخر Le travestissement ironique و هو تناص يتجاوز « مجرد التعامل بين النصوص ليغدو محولا لها من مجالها الأجناسي الأول إلى مجال أجناسي آخر »[9] و هو ما يحصل مع رواية التأصيل التراثي* ، التي تنكتب ضمن جنس الرواية، غير أنها تعارض الأجناس التراثية، و بما أن الجنس «هو في مفهومه العميق جملة من الخصائص الأسلوبية و صيغ الإنجاز و طرائق القول و التلفظ»[10] و هو ما تتعلق به الرواية التأصيلية مستغلة المجال الذي يقوم بين النص و جنسه، هذا المجال هو حيز الحرية الذي يجرب فيه النص "لعبة" المماثلة و الخروج عن خصائص الجنس الأدبية ليماثل جنسا آخر ، لكنه و إلى جانب الخروج يجرب الممثالة التي تجعله يحافظ على تجنيسه الأول، رغم أنه استقى بعض الخصائص الأجناسية من الجنس التراثي.

تعلق الرواية بالأجناس التراثية الشعبية:

بالعودة إلى النصوص الروائية نجدها تستقي الخصائص الأجناسية من نصوص تراثية يمكن وسمها بالنموذجية فرواية نوار اللوز لواسيني الأعرج و هي مثال معروف للتعلق بالسيرة الشعبية من خلال نموذج هو سيرة بني هلال، في الجزء الخاص بالتغربية تحديدا، و هو ما شرحه لوران جيني و هو يبحث في «الحمل الأجناسي الذي يمكن أن تنطوي عليه العلاقة بين النصوص»[11] مبينا أن التفاعل الأجناسي من خلال التناص يتم في مستوى

[7]:بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق،مجلة الخطاب ، مخبر تحليل الخطاب ، جامعة مولود معمري، الجزائر، ع 3 ،س 2009 ص 14

[8]: الحبيب الدائم ربي ، الكتابة و التناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج و التلقي في خطط الغيطاني، منشورات إتحاد الكتاب ، المغرب، 2004،ص ص 58،59

[9]:بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية ، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت،2010،ص97

*: نستعمل التسمية غير أننا نقصد نوعا واحدا من هذه الرواية هو النوع الذي يوظف التراث الشعبي.

[10]: المرجع نفسه، ص 100

[11]: المرجع السابق،ص428

وحيد هو النص الأصلي للجنس، و هذا الأخير هو عبارة عن بنى دلالية و شكلية تسطرها اللغة داخل الجنس الأدبي، و هو ما فعلته الرواية التأصيلية في عودتها للتراث الشعبي، حيث قامت بمحاكاة البنية الفنية لهذه الأجناس.

التعلق بالسيرة الشعبية:

إلى السيرة الشعبية تعود رواية نوار اللوز للروائي واسيني الأعرج ، تحديدا الجزء الخاص بالتغريبة، ليشيد تغريبة صالح بن عامر الزوفري، و هو العنوان الفرعي للرواية ، و التغريبة «تحيل على نمط أدبي محدد ، هو السيرة الشعبية،في بعدها الشفوي. فتمثل جزءا من سيرة بني هلال وهي تقترن في اصل الرواية الهلالية بالجماعة لا بالفرد و هذا وجه المفارقة الأول، باعتبار النوع الأدبي الذي ارتبط أكثر بالفرد في التراث الثقافي العربي القديم هو الرحلة »[12]. يعود الكاتب للتصريح بتعلق روايته بالجنس التراثي في فاتحة الرواية التي تدعو القارئ "للتنازل و قراءة تغريبة بني هلال" النص الأصلي الذي تشتغل عليه الرواية محاكية لغته، خاصة و الرواية تعتمد اللغة العامية و تخصص أكثر و هي تعتمد لغة فظة خشنة تناسب شخصيات الرواية.

و تحاكي النص السابق من حيث الشخصيات التي لا يهتدي القارئ بسهولة للتمييز بين المستعادة من النص السابق، و بين المشاركة في قصة النص اللاحق. كما تحاكي الرواية عوالم السيرة الضاجة بالظلم و الاقتتال، وقد عمدت إلى اقتباس مقاطع نصية من التغريبة و ادماجها بجسد الرواية ، مع بعض التحويل أحيانا.

لتعمل الرواية على تحويل نصها الغائب و هي تصور الواقع الجزائري بعد الاستقلال ،فتبتعد عن سيرة بني هلال لترسم سيرة بني كلبون الذين فرضوا نفس نظام الظلم على جزائر ما بعد الاستقلال.

لتصل الرواية إلى مستوى آخر من الاشتغال النصي على نصها السابق هو المعارضة ، ممثلة بمعارضة عامر بن صالح للامتثال لأي سلطة على عكس أبي زيد الهلالي ، كما توجه الميتانصية نقدا لاذعا لبني هلال و تركتهم و تصفهم بالسلالة الخائبة.

[12]. : بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص 453

بهذا يكون تعلق الرواية بالسيرة الشعبية مؤسسا على علاقتين الأولى استيعاب تتمثل فيها الرواية خصائص الجنس التراثي و لغته ، و شخصياته و عوالمه و تقتطع منه مقبوسات تبني عليها بعض فقراتها ، غير أنها لا تستحضر أحداث السيرة بل تكتب تتمة تلك السيرة.

لتعود و تعارض النص السابق و هي تؤسس رؤياها الخاصة و تنزاح للتعبير عن عصرها، كما تعمد للتحويل القيمي لدوافع شخصيات تغريبة بين هلال «ليمعن في تصحيح تلك السيرة و يبرر نظرة صالح بن عامر الخاصة إلى الأعمال و المواقف و العواطف التي ميزت شخصياتها»[13] و يخلص إلى أن أسباب تعاسة الفقراء في السيرة هي نفسها في تغريبة الزوفري ، و هو ما يبرر للحوق النصي ، و يجعل من توسل هذه العلاقة «المنفتحة على تحويل الدوافع و التحويل القيمي يمسي ضربا من الاحتيال لإدانة رجال السلطة في بلاده»[14].

مع هذا التعلق بالجنس التراثي ، تحتفظ نوار اللوز بخصائصها الأجناسية ك "رواية جديدة" نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تحطيم العمود السردي ، حيث هيمن «التقطيع السردي و الانتقال الزمني»[15] وغاب التسلسل المنطقي للأحداث. ما جعل الدكتور سعيد يقطين يستنتج أن واسيني «و هو يمارس التفاعل النصي كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لا كتابة تغريبة (كنوع سردي) جديدة إنه وهو ينطلق من السيرة(...) يسعى إلى تكسير نوعية النص الأول و إنجاز نص جديد»[16]هذا النص هو الرواية الجديدة التي تنفتح لتستوعب بنيات غيرها من الأنواع السردية.

جملكية أرابيا و التعلق بالحكاية الشعبية:

حظيت الحكاية الشعبية ممثلة بنموذج الليالي باهتمام كبير ، خاصة بعد أن انتقلت إلى الآداب الأوروبية، فكان أن عادت نصوص عدة للاشتغال عليها ، محاكية لهيكلها التنظيمي ، أو للتناص مع مادتها الحكائية ، من بين العائدين إليها نجيب محفوظ في روايته"ليالي ألف ليلة" و واسيني الأعرج في "رمل الماية ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و

[13]: فوزي الزميرلي، شعرية الرواية العربية،ص 181
[14]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[15]:سعيد يقطين، الرواية و التراث السردي،رؤية للنشر و التوزيع،القاهرة2005 ، ص 106
[16]: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

الروايتان تحولان العنوان ، ثم تنطلقان من نهاية الحكي والعفو عن شهرزاد و بنات جنسها ، من طرف الملك شهريار، لتعيد "ليالي ألف ليلة" سرد بعض الحكايات محولة لها، مانحة إياها بعدا واقعيا، يبتعد بها عن الخرافي، و حاذفة لعدد من الحكايات المضمنة. أما رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، فإنها كما يدل على ذلك عنوانها الفرعي تروي أحداث الليلة السابعة بعد الألف ، محولة الحكاية الإطارية ، و حتى الحكاية المضمنة "حكاية معروف الإسكافي ، بما يناسب رؤيا النص.

لتولد هذه الرواية رواية لاحقة هي جملكية آرابيا، للكاتب ذاته واسيني الأعرج ، الذي يلاحظ المتأمل لأعماله الروائية بيسر بحثه الدائم عن شكل روائي جديد، و اتخاذه من الاشتغال على التراث مسلكا تجريبيا،و أن للتراث الشعبي مكانة خاصة عنده ، فبعد تعلق روايته نوار اللوز بالسيرة الشعبية "تغريبة بني هلال" ، يعود في روايته "جملكية آرابيا" مرة أخرى إلى السردية العربية القديمة ممثلة في نموذجها الشفوي "ألف ليلة و ليلة" ، حيث تنتصر الكتابة الروائية للشفوي ممثلا في حكايات القوالين ، على حساب المكتوب من تاريخ دونته أقلام خاضعة للمنتصر ، حتى أنها انحازت للحكاية الشعبية ذات الأصل الشفوي و هي تشيد نصها المكتوب ، فكان أن تعلقت بنص ألف ليلة و ليلة، و هي تروي سيرة الظلم الذي امتد أربعة عشر قرنا.

تتجلى العلاقات التناصية بنص الليالي بدأ من المناص، فالعنوان الفرعي الأول "أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب و العجم و البربر، و ما جاورهم من ذوي السلطان الأكبر" و الثاني "حكايات ليلة الليالي".

فعبارة ملك ملوك تعود بالقارئ مباشرة إلى الحكاية الإطارية من نص الليالي ، و يأتي العنوان الفرعي الثاني و يؤكد العلاقة بين النصين، و هي علاقة تحويل ، حيث ثم تغيير العبارتين ، الأولى من «ملك ملوك ماسان بجزائر الهند والصين»[17]أما الثاني فهو تحويل للعنوان "ألف ليلة و ليلة" هذا الانزياح الناهض على عملية تحويلية وسمها جينات بالمناقلة (La transposition) و اعتبر أنها تمثل دون ريب أهم مظهر من مظاهر اللحوق النصي على الإطلاق ، هذا التحويل على مستوى المناص يتبعه تحويل على مستوى النص ،

[17]: : ألف ليلة و ليلة ، المجلد الأول ، ص www.Kotobarabia.com

بالتحديد في الحكاية الإطارية التي تمثل أوضح تجل لتعالق الرواية بالليالي، حيث بنيت الرواية وفق الهيكل التنظيمي لليالي ؛ فقسمت بين طبقتين سرديتين الأولى هي الحكاية الإطارية التي تروي حكاية دنيا مع الملك "الحاكم بأمره" ، يسردها راو عليم ، مفارق لمرويه، و الطبقة الثانية هي الحكاية التي ترويها دنيا للحاكم بأمره. و تعمد الرواية كما الحكاية إلى الصدفة، و العجيب في بناء الأحداث، و كما عمدت إلى ترهين لغتها بلغة النص السابق ، و هي يعتمد عبارات مثل: ملك الملوك ، يامولاي و سيدي و ولي نعمتي..و غيرها من العبارات التي تعتمد دنيازاد في مخاطبة الملك،التي تجعل القارئ يستعيد عوالم ألف ليلة و ليلة.

لتتضمن الحكاية الإطارية الحكاية المضمنة التي ترويها دنيازاد للملك، و تتضمن هذه الأخيرة مجموعة من الحكايا المروية على ألسنة باقي الشخصيات، كما الحال في الليالي.

و إذا كانت الرواية تحاكي الليالي من حيث المعمار (الهيكل التنظيمي) ، فإنها لا تقف عند هذه العلاقة النصية بل تتجاوزها نحو التحويل و المعارضة ، فكان أن استبدلت شهرزاد بأختها دنيا أو دنيازاد كما يحلو للملك تسميتها، في تحويل للنص السابق، يكون ممهدا لمعارضته و دنيا تعلن أنها جاءت لكشف الحقائق ، و تروي قصص الصحابة المقتولين، التي كانت «شهرزاد تحفظها عن ظهر قلب ، لكنها كانت كلما وصلت إليها ختمت الجلسة و أجلت الحكاية إلى الغد خوفا من الحقيقة .و في الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة، بعيدا عن الحقيقة.»[18] و تبرر دنيا سكوت أختها عن هذه الحقائق والقصص بخوفها من شهريار الذي كان « صعبا و مريضا و مازوشيا. لا يجد الشهوة و اللذة إلا داخل الدم...فنزلت عليه شهرزاد مثل الماء الدافئ ، لتوفر له لذة الذبح من خلال الحكايا»[19] و بهذا تحو ِل الرواية الغرض من فعل القص في الليالي من الخلاص كما تعلنه شهرزاد في النص السابق إلى إشباع دموية شهريار في النص اللاحق. مما يعطي مبررا للعودة إلى رواية الحكايا مجددا لكن بمعارضتها لا بمحاكاتها. و ذلك ما ستفعله مع حكاية فاطمة العرة حيث تقتبس بداية الحكاية ، ثم تعمد إلى تحويل الخاتمة التي انتهت في الليالي بقتل ابن معروف لفاطمة و استقرار أمر معروف و ابنه؛ نهاية سعيدة، مهادنة للسلطان.

[18]: واسيني الأعرج ، جملكية آرابيا، أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب و العجم و البربر، و من جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل،بيروت-بغداد،2011،ص 67

[19]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تعارضها دنيا إذ ترويها مؤكدة أن ثمة تفاصيل سكتت عنها شهرزاد خوفا على نفسها و تكمل القصة ، فيقتل ابن معروف أباه و ينتزع الحكم منه،غير أن حكمه لن يدوم أكثر من ساعات «لأن عاصفة بشرية غير منتظرة كانت قد زحفت على القصر و أبادته عن آخره»[20] و هي النهاية التي تنبأت بها دنيا للحاكم بأمره، حيث تؤثث الحكايا المضمنة على الحكاية الإطارية، و تغير مصير شخصياتها، كما غيرت الحكايا في الليالي مصير شخصيات الحكاية الإطارية و انتهت بها إلى الخلاص.

توقعت دنيا أن يزحف سكان آرابيا على القصر لانتزاع الحكم من الحاكم بأمره،فحولت نهاية الحكاية بما يناسب رؤيا كل من دنيا و الرواية التي اتخذت من الظلم و الاستبداد موضوعا لها ،و جعلت نهايته ثورة الشعب محيلة بذلك على واقع الشعوب العربية و ما تعيشه من ثورات في ما سمي بـ "الربيع العربي". بهذا يكون التحويل الذي ألحقه النص اللاحق بالسابق مبررا برؤيا النص في قراءته للواقع الاجتماعي و السياسي العربي.

الطقوس و المعتقدات الشعبية مادة روائية

تؤسس رواية حروف الضباب للروائي الخير شوار عوالمها الروائية، منطلقة من الحياة الشعبية الزاخرة بالطقوس و الإيمان العميق بالقدسي، في نص يجانب ما عودتنا عليه الرواية الجزائرية من أدلجة، إنها رواية تطرح الانشغالات الإيديولوجية جانبا،و تغوص في عمق الثقافة المحلية، تدخل قارئها في متاهات الواقع المحلي،والبيئة الشعبية بتقاليدها و نمط تفكيرها، و إيمانها العظيم بالقدسي، ممثلا في الأولياء الصالحين فـ«تضعنا منذ البداية أمام حيرة كبرى تتعلق بطبيعة هذا العمل الروائي: فهل نحن إزاء خرافة من الخرافات الشائعة عندنا، أم أننا إزاء قصة من قصص الخيال العلمي،أم أننا كذلك إزاء قصة واقعية؟..»[21] يتولى سردها "الراوي" بتعبير الرواية فيتجلى توجهها للتأصيل على مستوى الصياغة والرؤية، فعلى المستوى الأول تقابلنا العنونة التراثية إذ يوظف العنوان الفرعي "قول الراوي في محنة الزواوي" إشارتين هما الراوي و القول، و إذا كان بوسع العنوان أن «

[20]: المصدر نفسه، ص 349

[21]: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ص247(نسخة إلكترونية)

يعين شكله(النص) قديما كان أم جديدا ،أو يحدد جنسه الذي ينخرط فيه»[22] فإن هذا العنوان يحمل إشارتين للأدب الشفوي حيث يرتبط القول والراوي بالسيرة الشعبية، و من السيرة الشعبية يستوحي الروائي الأصل العرقي لشخصيات الفصول الأولى من الرواية، فيعيد بنسبها إلى قبيلة هلالية.

كما تقتبس الرواية أبيات من الشعر القديم ممثلا في قصيدة البردة للبوصيري، و إن كانت القصيدة من الشعر الفصيح لا الشعبي، فإن دمجها في طقوس خاصة يخرجها من دائرة انتمائها الأولى، و لتلتحق بعادات القوم، إذ يصور الروائي إقامة المآتم،بما لها من خصوصية في هذه المنطقة التي تسميها الرواية "عين المعقال"، حيث يتجمع «المقرئون على شكل حلقة شبه مغلقة يرددون قصيدة البردة للإمام البوصيري:...

ما سامني الدهر ضيما و استجرت به
إلا و نلت جوارا منه لم يضم...»[23]

ليتكرر التناص و هذه القصيدة و كل محنة تتعرض لها القرية،في تصوير لمعتقدات القوم وطقوسهم،وإيمانهم العميق بقدسية هذا النص و قدرته على إغاثتهم، تماما كما يعتقدون بالأولياء الصالحين وقدرتهم الكبيرة على جلب الخيرات.

على مستوى الصياغة دائما، و بتتبعنا للغة الراوي و هو في هذه الرواية منفصل عن مرويه، يروي بحيادية تامة، متعمدا تتويه القارئ بين المعتقدات الشعبية و الطقوس و الخرافات بدل مساعدته على فهم القصة التي تخرج عن طبيعتها لتلامس الأسطورة أو على الأقل لتشبهها من حيث كون هذه الأخيرة شبيها بالتاريخ، تروي ما اعتقد الناس أنه حدث[24]،وهو ما ترويه هذه الرواية لقارئها، إذ تدخله لعوالم سحرية تتعدد فيها الكرامات،و تحصل فيها المعجزات إلى حد يضيع

[22]: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،)،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،2008، ص75

[23]: الخير شوار ،حروف الضباب،منشورات الاختلاف،الجزائر،2002،ص34

[24]:ينظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001،ص14

فيه رؤيا الكاتب ،خاصة وهذه الحوادث الغريبة تسرد بلغة مطبوعة بطابع السرد الشعبي «فحضور اللغة اليومية من خلال لغتها الخاصة (Sociolecte)بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها»[25] بطل الرواية ببساطتها، و اقترابها في بعض المقاطع من اللغة العامية،خاصة حين تجري على ألسنة الشخصيات؛ منها مثلا قول شقيقة البطل« لا يستطيع رد كلمة في وجهك...» [26] ووصف الحاجة الطاوس لسي العلمي بأن «يده مليحة»[27] ، أو العبارة التي وجهها زوج لزوجته العاقر:«العيب فيك يا بقرة..أنا رجل و قادر»[28] و هي عبارات لا تحمل فقط اللغة العامية، و إنما تعكس أيضا طريقة تفكير الفئة التي تستعملها، و هذا ما تتعمق الرواية في تفصيله باشتغالها على العادات السائدة في الأوساط الشعبية، واحدة منها نظرة الاحتقار هذه التي يلقيها الزوج والجماعة بأكملها على المرأة التي لا تنجب في السنوات الأولى من الزواج ،و تجعلها تعيش مهددة «بالطلاق بعد أشهر إن لم تنجب منه»[29] أو في أحسن الأحوال بالضرة.

لتعود الرواية وتكشف الحل الذي تجده النساء لمشاكلهن،والمتمثل في اللجوء إلى الأولياء الصالحين، في اشتغال من الرواية على الوجدان الشعبي والإيمان بالقدسي في صورة أولياء الله الصالحين، وهو العنصر الأبرز في الرواية، إذ تتناسخ شخصية الزواوي الولي الصالح جيلا بعد جيل و ترتبط حياة الجماعة بالولي الصالح الزواوي الأول،الذي تلجأ إليه النساء يسألنه الذرية فتكون الزيارة للضريح و الأكل من التربة الغظارية القريبة منه، و إشعال الشموع، و البخور...و غيرها من الطقوس المقدسة في البيئة المحلية التي تصور الرواية، وتنسب إليها اسم "عين المعقال"، و هي طقوس تنتشر في أغلب مناطق الجزائر، و ما عين المعقال إلا نموذج مصغر عن المعتقدات الشعبية الجزائرية. .

[25]:سعيد يقطين،الرواية و التراث السردي،ص105
[26]: الخير شوار ،حروف الضباب،ص13
[27]:المصدر نفسه،ص 63
[28]: المصدر نفسه ،ص 21
[29]: المصدر نفسه ،ص21

لا تكتفي الرواية بعرض هذه الطقوس بل تعرض الموقف المعادي لها، غير أن الراوي يحافظ على حياده و هو يقدمه في شكل حوار يدور بين الزواوي التلميذ بالثانوية و والدته التي تؤنبه: «- هل جننت؟...لماذا تتكلم عن سيدي الزواوي بمثل هذه الوقاحة؟..هل تعلم أن باستطاعته إيذاءك؟

- إيذائي؟..ما هذه الخرافات التي أسمعها يا أمي ؟..هذا الأمر لا أساس له من الصحة ..لقد تعلمنا أن الله وحده القادر على كل شيء...أما مثل هؤلاء الأموات فلو كان باستطاعتهم فعل ذلك لضمنوا الحياة لأنفسهم أولا ...إنهم أموات و لا يمكنهم فعل شيء»[30] أو في أحاديث الزواوي الموجزة وأستاذ اللغة العربية.

غير أن ما يلاحظه القارئ على لغة الرواية من بساطة و قرب من اليومي لا يقف عند حد اشتغالها على الوجدان الشعبي، و اتجاهها التأصيلي الهادف إلى الغوص في عمق بيئتها المحلية كاشفة من خلال التراكيب اللغوية التركيبتين النفسية و الفكرية للفئات الشعبية ،في أحد أوضح معالمها وهو إجلالها للمقدس سواء كان الأولياء الصالحين،أو نصوصا بعينها،ذلك لأن الرواية تذكر عددا غير قليل من المؤلفات القديمة منها: شمس المعارف الكبرى،و تعود للأداب الشعبية العالمية فتذكر الهايكو ، كما تذكر أماكن كان لها أثرها في الثقافة الشعبية كمثل: تمبكتو، نيسابور و كذا عدد من الشخصيات التاريخية القاسم المشترك بينها أنهم جميعا من أصحاب المؤلفات التراثية: أحمد بابا التمبكتي، ابن سبعين...و غيرهما

و كما ناقشت الرواية الاعتقاد بالأولياء الصالحين معتمدة الحوار بين الشخصيات عرضت موقفين من هذه المؤلفات التراثية الأول جاء على لسان الكتبي (موظف بمكتبة الثانوية) بعد أن سأله الزواوي عن كتاب شمس المعارف الكبرى ف « كان الرد غير المنتظر مخجلا للزواوي:

- لماذا تبحث عن مثل هذه الكتب الصفراء؟ ..هذه نوعية تجاوزها الزمان ..هي مملوءة بالخرافات والأساطير.»ليعلق مرة ثانية «كيف نبقي على كتب التخلف و الدروشة؟..هنا الكتب العلمية الجيدة و الأدبية الرفيعة و التاريخية المفيدة و

[30]: الخير شوار ،حروف الضباب ،ص 50

الموسوعات الضخمة و...»[31] بهذا تسجل الرواية موقف دعاة الحداثة من المعتقدات الشعبية خاصة الفئة التي ترى بقطع كل صلة بها و التزود بالعلوم المعاصرة.

الموقف المضاد يأتي من الزواوي الذي اقتنى كتاب شمس المعارف بثمن باهظ بالنظر لإمكاناته المادية،ثم بإدمانه قراءة الكتب التراثية رغم ما قيل له من أن أصحابها زنادقة و شواذ، حتى أنه «يسأل نفسه في كل مرة : إذا كان يستلذ كتابات هؤلاء فهل يعني هذا أنه زنديق مثلهم؟»[32]

الزواوي إذن هو ممثل أنصار الموروث فيه يبحث عن الإجابات للأسئلة التي تؤرقه، و به يستمتع، ومنه يحفظ أبيات عدة من الشعر مع أنه يعجز عن حفظ الأبيات المقررة بصفه الثانوي.

أما موقف الرواية فإنها لا تعرضه بهذا الوضوح بل إن على قارئها استجماع عدد من الإشارات النصية،إلى أن يبلغ الصفحة الأخيرة من الرواية و عندها تلتقي كل خيوط التأويلات السابقة لترسم التصور النهائي أو ما يسميه فولفغانغ أيزر بالقطب الجمالي، وبالعودة إلى القصة نجد أن الزواوي كان باحثا عن تأويل للحروف المكتوبة على تميمته، حاول سلوك الدرب المباشر و هو سؤال كاتبها "سي العلمي" يتوفى هذا الأخير، فلا يبقي للزواوي سوى قراءة الكتب التراثية و البحث في سيرة "سي العلمي" للوصول إلى الفهم، لينتهي في الأخير سالكا درب "سي العلمي" و إن كانت حياته أقرب للأسطورة منها للسيرة، وهذا المزيج الذي تفردت به رواية "حروف الضباب" بين الواقع الشعبي و الأسطورة والتراث،ينتهي إلى رفع دعوة للتأمل وخوض تجربة شخصية كما فعل الراهب "هان تشان" و كما فعل الزواوي في هذه الرواية بحثا عن الحقيقة، حقيقة السي العلمي ، حقيقة التميمة، و حتى حقيقة المعتقد الشعبي ، أما الأهم فهو حقيقة قيمة التراث.كل هذا دون أن

[31]:ا المصدر نفسه ،ص 85
[32]: المصدر نفسه ، ص 87

تـنقص في حياديـة الـراوي الـذي يكتفـي حتى آخـر صـفحة بنقـل أحـداث القصـة، و يتعمد تتويه قارئه، فاتحا نصه على أكثر من قراءة.

العنايـة بالمعتقـد الشـعبي نجـدها عنـد روائـي آخـر هـو عـز الـدين جلاوجي الـذي يعـود هـو الآخـر للمـوروث الشـعبي وينهـل منـه ثقافـة و أدبا،خاصـة في روايتـه سـرادق الحلـم و الفجيعـة حيـث يخلـق عالمـا روائيـا يمـزج بـين الخرافـة و المشـهد القرآني، بـين الأسـطورة و السـحر، بـين العجيـب و الـواقعي فيخـرج«خطابـا مفتوحـا لا يتقيـد بثنائيـة الأدب الراقـي و الأدب الوضـيع، إذ ثمـة جـدل بـين الشـفوي و المكتـوب فـي الروايـة»[33] و مـع أن الروايـة تعـزل المعتقـد الشـعبي عـن نسـقه الاجتمـاعي المرجعي فإنـه لا يفقـد دلالاتـه بـل علـى العكـس تمامـا يحـافظ علـى هويتـه ليغـرق الروايـة بجـو المهيـب، و يشـكل نقطـة فارقـة تنفصـل فيهـا الروايـة الجزائريـة عـن نظيرتهـا الغربيـة ،و إن كانـت الأولـى قـد تشـربت خصـائص نظيرتهـا، فإنهـا تصـطنع لإفادتهـا حـدودا هـي الثقافـة المحليـة، التـي تجسـدت علـى أكثـر مـن مسـتوى فهـي تسـتفيد مـن الخرافـة والعجيـب في نـص السـرادق و توظـف القدسـي في هـذه الروايـة و روايـة أخـرى للكاتـب ذاته هي الرماد الذي غسل الماء .

أمـا علـى مسـتوى اللغـة فالسـرادق تسـتعير طقـوس الاسـتهلال مـن الأدب القـديم لـتعلن عـن بدايـة السـرد الروائي،كمـا تسـتغل الأمثـال الشـعبية و تجريهـا علـى ألسـنة شخوصها. .

تستثمر رواية سرادق الحلم و الفجيعة خرافة العجائز و القمر و هي من المعتقدات الشعبية المعروفة في بعض المناطق الجزائرية ، و القصة التراثية تروى لتعبير عن مكر النساء، و عن قدرات السحر، أما النص الروائي فيستحضرها و يخضعها للتحويل للدلالة على سعي المدينة للاتصال بالشاهد ، و مغازلتها المتكررة له :«اجتمعن (العجائز) يوما وحدهن وليست معهن المدينة وقررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأنها ماء»[34] لا تكتفي

[33]: أحمد فرشوخ،جمالية المقاومة،طرائق إشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم و الفجيعة،ضمن:سلطان النص، دار المعرفة،الجزائر 2008،ص211

[34]: سرادق الحلم و الفجيعة، منشورات أهل القلم،2006، الجزائر ،ص 53

الرواية بالإشارة إلى الخرافة بل تشرع في سرد طقوسها فقد استحضرت عجائز المدينة «كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون...وحشر كل ساحر عليم...»[35] ليلاحظ القارئ هذا التناص مع النص القرآني الذي سيتسع أكثر و الرواية تعود إلى القصص القرآني تحديدا إلى مشهد مراودة زوجة العزيز للنبي يوسف،مازجة القدسي في المعتقد الشعبي بالنص المقدس فاستبدلت النبي بالقمر الذي تراوده المدينة «عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال...»[36] و يستمر سرد المشهد بتناص مكثف مع النص القرآني لا يقتصر على هذا الفصل بل إنه الميزة الأولى التي يقع عليها القارئ ،ذلك أن لغة السرادق و بدء من عنوانها تستحضر الآيات القرآنية بكثافة شديدة،و لا تكتفي بذلك بل تمعن في توظيف القصص القرآني ، أو تكتفي بالإشارة إليه كما هو الحال مع قصة النبي نوح إذ اقتطفت منها فكرة الطوفان و صناعة الفلك ، في اشتغال مكثف من الروائي على الوجدان الشعبي للقارئ من جهة،و التراث الديني من جهة ثانية، ممثلا بالقرآن الكريم لغة و قصصا. فإذا كانت هذه النقطة تذكرنا برواية الزلزال للطاهر وطار فإن الفرق أن هذا الأخير يقتبس الآيات بينما نص السرادق يقتطع أجزاء منها يمزجها بجسد النص ليخلق منها لغة سرد جديدة ميزتها الأبرز كثافتها الدلالية.

في اشتغال آخر على الشعبي تستحضر عز الدين جلاوجي في روايتيه سالفتي الذكر الأولياء الصالحين ويوظف الاعتقاد بقيمة البركة؛في الرماد الذي غسل الماء تذكر الراوية أنها تجلس قريبا من عين الرماد تستلهم بركات الولي الصالح[37]، الذي تأتي الحاشية9 على ذكر تفاصيل عن حياته؛فتروي أن عين الرماد كانت مربضه منها يرتوي ، إلى أن تكاثر المقيمون إلى جواره،وشاع الفساد بينهم « فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل إنه غار في عين الماء، ومذ ذاك جفت المياه المتدفقة ... وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياما وليالي حتى انفضوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين... واستمر

[35]: المصدر نفسه، ص53
[36]: المصدر نفسه ، ص 52
[37]: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه،2005،الجزائر ، ص7

الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، ومذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد»[38] أما الحاشية ما قبل الأخيرة فتنبأ ببعث الولي الصالح و أغراق العين للمدينة برماد حار أباد سكانها،مدخلا الرواية إلى عوالم أسطورية خاصة و الروائي يبني سرده على لفظة "قيل" لبناء «شبيه بالتاريخ الذي لا يسجل ما حدث، بل ما حسب الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة، أنه قد حدث، أو هو"تاريخ متنكر"(Déguisé)، فآلهة الأساطير رجال تجمع حولهم ضباب الزمن والخيال فضخمهم وحور أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة»[39] كذلك هو حال الأولياء الصالحين الذي تنسب إليهم الخوارق والكرامات ، فهذا الولي نسبت إليه الرواية العروج إلى السماء و الغور في عين الماء.

هذا التصور للأولياء الصالحين نجده أيضا في سرادق الحلم و الفجيعة، حيث شخصية الولي الصالح المجذوب شخصية تسهم في تطور الحدث الروائي و لا تقتصر على الحضور الرمزي - الذي يمنح المناص دلالته و يوضح علاقته بالمتن- كما هو الحال مع الرواية السابقة، تتطرق الرواية لوصف الطقوس التي يمارسها هذا الولي في عزلته الإرادية بمكان يشبه كثيرا المكان الذي وصفته الرماد الذي غسل الماء فعناصره هي الصخرة، الشجرة ،و عين الماء، ليأتي طقوسا لا يعرفها إلا هو ولا يقوم بها إلا هو، تخلق جوا قدسيا يمتزج فيه الخيالي و الواقعي «خلافا لتلك النظرة التي تعزلهما لأن الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك،و يحضن طبقات تفكير متمازجة، و أنماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني و اللاعقلاني»[40] و هو واقع إنسان يلجأ للأسطورة و الخرافة كلما استعصى عليه إخضاع الطبيعة أو الظروف لإرادته، دون أن يقيم حواجز بين تفكيره العقلاني و ما يأتيه من سلوك أسطوي.

يمثل حضور القدسي في شخصية ثانية هي الشيخ مولانا، الذي يعتزل الناس أيضا ليقيم في قبة منقطعا عن عالمهم. عند حديث الأولياء و الصالحين تنهل لغة الرواية من مصطلحات التصوف: الحلول،الإشارة، الذوبان،التلاشي، الفناء. و عبارات الإجلال: الشيخ مولانا، في حضرته، في رحاب الصخرة.

[38]: المصدر نفسه ، ص30
[39]: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص14
[40]: أحمد فرشوخ،جمالية المقاومة، ضمن:سلطان النص ،ص217

لا تخلو رواية الرماد الذي غسل الماء من المصطلحات الصوفية، لكنها وظفتها أثناء السرد مثل تعليق السارد على النجوى التي تبادلها الطبيب فواز و فريدة بأنه «مطلقا لم يحس بالحلول في ذاتها كما أحس اليوم»[41]،وبنفس الطريقة يستثمر الأمثال الشعبية فيجريها على ألسنة الأبطال خالقا بذلك وشائج خاصة مع قارئه الذي لا تبعد به روايات عز الدين جلاوجي عن واقعه و لا تغرقه في التفاصح،بل تنسج له عالما قريبا من ثقافته و طرائقه في التعبير عن ذاته؛ واحد من هذه الطرق هو ترديد المواويل ، إما المعروفة أو تلك التي تجيش بها نفس الشخص في لحظات مأزومة، مثلما يحصل مع الشيخ خليفة في رواية الرماد الذي غسل الماء إذ «كثيرا ما كان خليفة يجلس في وحدته، أو في عمله ويغني مواله الخاص الذي ألفه ولحنه هو بنفسه "ضيعت حمامة وضيعني الغراب.. واش جاب لغزالة للكلب المجراب"»[42] ، و يقصد به استبداله زوجته الأولى المتوفاة بالزوجة الثانية التي تضغط عليه وتتعبه بتدخلها فيما يعنيها و ما لا يعنيها.

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

- البلاء يولد دون ضرع.. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن. ص39
- الرجال كاليهود، لا أمان لهم ولا عهود . ص59
- كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب. ص79
- قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه. ص112
- وفي كل تأخر خير. ص92

جانب الروائي صياغتها العامية، و حورها إلى لغة فصحى بسيطة قريبة من العامية، بحيث يتمكن كل من يقرؤها من فهمها حتى و إن لم يكن ممن يعرف العامية الجزائرية ، و لعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الكاتب الذي لم يوظف مطلقا العامية في النصين موضوع الدراسة، ونحسبه يصدر عن وعي وفلسفة خاصة في الكتابة.

إن توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية قديم يعود للنماذج التأسيسية، غير أنه اتخذ أشكالا متنوعة ، فبعد أن كان مجرد تناص و الأغنية أو المثل الشعبي التي تدرج بالنص

[41]:عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص15
[42]: المصدر نفسه ، ص24

الروائي لما لها من طاقة تعبيرية ، انتقلت الرواية التأصيلية الجزائرية (على غرار الرواية العربية) إلى التعالق و الأجناس التراثية، وكذا إلى اتخاذ الموروث الشعبي مادة سردية تؤسس انطلاقا منها العوالم النصية بالكامل. فكان أن

وجد التراث طريقه إلى الرواية الباحثة عن أفق حداثي في الكتابة تكسر به الجنس الغربي ولتستفيدة من طاقته التعبيرية. تتناص الرواية الجزائرية و التراث الشعبي على مستويين هما المستوى الاجناسي ، و المادة السردية. فتستقي خصائصها الاجناسية من أجناس تراثية يمكن وسمها بالنموذجية ، كما هو الحال و نص التغريبة التي تتناص معها رواية نوار اللوز، لتصور جزائر مابعد الاستقلال و ما ميزها من أجواء الظلم و الطغيان مستعيدة شخصياتها و عوالمها و حتى مقاطع نصية منها. أو باعتماد بنية الجنس التراثي كما هو الحال و تناص كل من رمل الماية و جملكية أرابيا مع نص الليالي.

أما المادة السردية التراثية فتخلق عوالم مغرقة في الإيمان بالقدسي كما هو الحال و رواية حروف الضباب التي طرحت الانشغالات الإيديولوجية جانبا و راحت تغوص بعمق في الثقافة المحلية، مطعمة نصها بالغريب و القدسي لتصوير الفكر الشعبي الذي يسيطر على فئات من المجتمع. استقى الروائي عز الدين جلاوجي في روايتين له مادته السردية من الأدب الشعبي، جامعا حكايا و أمثال شعبية ومجريا إياها على ألسنة الشخصيات، و مازجا إياها بالتناص قرآني خالقا بذلك نصين مشبعين بثقافة البيئة المحلية، بكل ما يميزها عن غيرها ، تأصيلا للنص الروائي الجزائري.