الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد دراية أدرار

كليةالآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

توظيف التراث في رواية مملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق

مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي

تخصص :دراسات جزائرية في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:
زهراء رابح

إشراف الأستاذ الدكتور:
سليمان قوراري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د.عبد الله كروم	استاذ محاضر (أ)	جامعة ادرار	رئيسا
أ.د سليمان قوراري	استاذ التعليم العالي	جامعة ادرار	مشرفا ومقررا
د.كريمة صمباوي	استاذ محاضر (أ)	جامعة ادرار	مناقشا
د.سعيد نواصر	استاذ محاضرا (أ)	جامعة ادرار	مناقشا
د.فايزة لحياني	استاذ محاضرا (أ)	جامعة ادرار	مناقشا
د.عبد القادر قصباوي	استاذ محاضرا (أ)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية 1440-1441هـ/2019- 2020م

بسم الله الرحمان الرحيم(1)

﴿الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ(2) الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ(3)

مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ (4) إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ(5)

اهدِنَــا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ(6) صِرَاطَ الَّذِينَ أَنعَمتَ

عَلَيهِمْ غَيرِ المَغضُوبِ عَلَيهِمْ وَلاَ الضَّالِّين(7)﴾

صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والذي نورنا بنور العقل وهدانا إل طريق المعرفة، ووفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع. فله الحمد والشكر.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور سليمان قوراري الذي لم يبخل عليَّ بنصائحه وتوجيهاته القيمة والذي صبر علي طيلة هذا البحث وقدر ظروفي أحسن تقدير فكان نعم المُعين ونِعم المُرشد.كما أنني أسدي شكراً خالصاً للدكتور كنتاوي محمد، والكاتب الروائي الفاضل "حاج أحمد الصديق" الذي فتح لي قلبه، وبسط لي عونه بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى.

و لا أنسى كل من ساعدني على إتمام وإنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة فجزى الله عني الكل خير الجزاء .

إهداء

بداية أتقرب بهذا العمل المتواضع إلى الواحد الأحد ولِنبيه عليه أزكى الصلاة والتسليم

وأُهدي ثمرة الجُهد المبذول فيه إلى:

- من قال فيهما المولى عز وجل (وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا) أمي وأبي حفظهما الله.
- إلى من ربتني على مكارم الأخلاق صاحبة القلب الواسع والطيب جدتي الغالية رحمها الله.
- إلى الرجل الذي أنار دربي بالنصح والتوجيه وزرع في عقلي وقلبي حب العمل والاجتهاد جدي الغالي.
- إلى زوجي وأولادي وكل من مد الله بيني وبينهم صلة الرحم عائلتي وأقاربي الأعزاء.
- إلى من علمني التفاؤل والمُضي إلى الأمام قُدوتي ورَفيق كلماتي في هذا البحث أستاذي المشرف الدكتور سليمان قوراري.
- إلى كل من أنار دربي وأعانني على اقتناء العلم والمعرفة أساتذتي ومشايخي الكرام.
- إلى كل من نَطق بالضاد وأعتز بها.
- إلى كل من أَحبني ومن يُحبني ومن سَيُحبني.
- إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع ونسأل المولى عز وجل أن يتقبله وأن ينتفع به.

زهراء

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية رؤية عميقة لماضي عتيق، وحاضر معيش ومستقبل قادم فهي وعاء يمتلئ فيفيض، ويتحطم على يد شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنها تنبع من تجربة العقل وقلق النفس في محاولة دائمة لتجديد والخروج من قمم القيود، وقد حظيت باهتمام بالغ من طرف النقاد والدارسين على اختلاف توجيهاتهم ومذاهبهم داخل المنظومة الحياتية للأفراد والأمم.كما تعتبر جنس أدبي مرن قادر على هضم جميع الفنون المحيطة به، فاستثمر التراث بمختلف أشكاله وأصنافه ولا سيما ما يتصل بالمرجعيات الأساسية في الثقافة العربية كالقران الكريم، وألف ليلة وليلة ومقامات الهمذاني.

وقد استثمرت الرواية الجزائرية، على غرار الرواية العربية التراث ووظفته، وخاصة المعاصرة منها بشكل كبير في أغلب مؤلفاتها، إذ نجد له حضوراً كبيراً عند مجموعة من المبدعين كالروائي واسني الأعرج في(نوار اللوز، حارسة الظلال، رمل الماية) والطاهر وطار في(اللاز، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، عرس بغل، الحوات والقصر) وعبد الحميد بن هدوقة في(الجازية والدراويش) وعبد القادر ضيف الله في(تنزروفت بحثاً عن الظل) ومرزاق بقطاش في(دم الغزال) ورشيد بوجدرة في(رواية تيميمون) ولحبيب السائح في(تلك المحبة)، والذي نجده كتب أيضاً أكثر من رواية عن الصحراء الجزائرية رغم أنه من أبناء الشمال فاختزل فيها فضاءً شاسعاً من العلامات التاريخية والأنثربولوجية والعرقية والمعمارية والثقافية والفلكلورية والروحية ذات البعد الصوفي.

ومن وحي وعمق التراث المحلي لمنطقة توات وتفاعل كل ذلك بالروح الإبداعية للروائي حاج أحمد وإخراجه عملاً روائياً تولدت لدينا رواية مملكة الزيوان ذات الأبعاد التاريخية و الاجتماعية والثقافية حافلة بالتراث والذاكرة الشعبية، حتى أننا أن نعتبرها ديوان توات ومجمع أخبارها وناشرة أسرارها و بها يمكن أن نفتح موسم الهجرة إلى الجنوب، وهي تمثل حكاية توات قبل أن تغتسل من طينها.

جسد الروائي "حاج أحمد الصديق" في نصه الروائي موضوع بحثنا ودرسنا التراث المحلي بمختلف أشكاله وأصنافه فتطرق للأغاني الشعبية والرقصات، والأساطير القديمة والمأكولات والألبسة التقليدية، لإيمانه العميق بأن الولوج إلى بوابة العالمية هو دخولها من باب المحلية ، مما يحيلنا بلا شك على الرغبة في الإطلاع على أول تجربة روائية حافلة بالتراث بمختلف أشكاله وأصنافه. ومن هنا جاءت فكرة الموضوع الذي تجسد على النحو الآتي **(توظيف التراث في رواية مملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق)**، والذي سنحاول من خلاله الإجابة عن إشكالية مفادها:

– كيف جعل الروائي حاج أحمد الصديق من التراث منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بإشكالية الهوية والإنتماء ؟

– هل استطاع التراث أن يكون الشكل الإبداعي الأكثر رحابة بمختلف أشكال التجريب في الرواية الجزائرية سواء من حيث الشكل أو المضمون ؟

– هل استطاع التراث أن يكون وسيلة الكاتب الجزائري الصحراوي في تحقيق غاياته وبث أفكاره إلى التعبير والبناء ؟ وما الآليات الفنية المعتمدة من أجل إدراك غايات الكاتب ؟

– هل جاء توظيفه لغرض جمالي ، أم كان بهدف إحيائه والحفاظ عليه من الضياع ؟

وإذا كان كل موضوع قابلاً للبحث انطلاقاً من عدة اعتبارات موضوعية أو ذاتية فإنه و باقتضاب شديد يعتبر الجانب الذاتي سبباً رئيساً في اختياري لهذا الموضوع، فبعد الاطلاع على بعض الأعمال التي جادت بها أرض أدرار كالمجموعة القصصية "حائط رحمونة" للقاص عبد الله كروم ومملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق. فضلت الاقتصار على مملكة الزيوان كمدونة للدراسة ليس لأفضليتها على باقي الأعمال المذكورة ولكن لخصوصيتها المتميزة في رسم معالم الواقع المحلي للمنطقة، وتشريحه، ولاستلهامها من التراث المادي واللامادي للصحراء الجزائرية.

ومع ذلك يمكن تقديم سببين موضوعين للاختيار وهما :

– **الأول:** قلة الدراسات التي تتعامل مع التراث كفعل للتجديد الإبداعي فالمادة التراثية كجزء من الذاكرة الجماعية أصبحت اليوم تقوم بدور أساسي في تغير الأشكال الإبداعية وخاصة في مجال الكتابة السردية.

– **والثاني:** قلة الدراسات الأكاديمية التي تتعامل مع التراث المحلي ،خاصة الروايات التي تستلهم من السياق المحلي، ورواية "مملكة الزيوان" واحدة من الروايات التي أنجزت مؤخراً، تناولت العالم الصحراوي؛ والذي تناوله قبل ذلك الحبيب السايح ورشيد بوجدرة ولكن برؤية تختلف عن رؤية الزيواني، وبما أنني ابنة المنطقة أردت أن يكون لي سبق الشرف بالتجول في غرف هذه المملكة والوقوف عند كل باب بالدراسة والتمحيص لاكتشاف أهم تجليات التراث في هذا الإبداع الفني.

والهدف المنشود من خلال هذا البحث هو محاولة الكشف عن أهم القيم الفنية والجمالية لهذا الخطاب الروائي، إضافة إلى محاولة النظر في الرصيد المعرفي الذي تكتنزه هذه المملكة التي تحكي عن تاريخ أدرار العتيق وما طرأ عليه من تغيرات في شتى المجالات المختلفة .

وعن أهمية الموضوع وحدوده فيمكن القول بأن لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة بالغ الأهمية، وخاصة المتعلقة منها بالجنوب الجزائري "كمملكة الزيوان" التي صورت حياة الناس حينما تجتاحهم المتغيرات ويلهيهم الانشغال بالمستقبل والخصوصية فيدفن التاريخ ويبقى رهناً للذكريات. إذن لهذا الموضوع بالغ الأهمية في الحفاظ على الأصالة في ظل المتغيرات الدولية وفي ظل الحضارة وتأثيراتها التي أخذت تتوسع على حساب الموروث المحلي.

أما عن الأصالة والإضافة فلا يمكن الحزم بالجدة والابتكار في هذا المجال كون توظيف التراث قد دُرس سابقاً، وتم البحث فيه عن تجليات توظيف التراث في الرواية العربية، إذ نجد دراسة محمد رياض وتار الموسومة ب "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"، وفي الرواية الجزائرية نجد:

_رسالة دكتوراه للطالبة نجوى منصوري الموسومة ب(الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات الطاهر و وسيني الأعرج أنموذجاً).

إلا أن الخصوصية التي تميز هذه الدراسة عن غيرها هو البحث عن تجليات توظيف التراث في رواية جزائرية جديدة مولودة من رحم البيئة المحلية، ولم يتم التطرق لها في دراسة أكاديمية عالية، وإن كانت هناك بعض الإشارات للموضوع في مداخلات لملتقيات، وأيام دراسية، كمداخلة أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور سليمان قوراري في الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية بأدرار الموسومة ب(تجليات عالم الصحراء في رواية مملكة الزيوان)، ومداخلة الأستاذ عبد الله كروم(فضاء الريف في الرواية الجزائرية المعاصرة مملكة الزيوان أنموذجاً).

ومع ذلك سأحاول الاجتهاد قدر الإمكان في محاولة إضفاء لمسة خاصة على الموضوع لأبرز شخصية الباحث فيه، وأملي أن يجد القارئ بعض الأجوبة التي تختلج فكره عن قضية التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة عامة، والصحراوية منها على وجه الخصوص.

وبما أن الرواية تضمنت عدة جوانب لها علاقة وارتباط وثيق بالأوضاع الثقافية والاجتماعية، وبما أن علم الانثربولوجيا يستوعب جميع متعلقات الإنسان من ثقافة وفكر، فقد تم الاعتماد على المنهج الأنثربولوجي، الذي يعتمد في عمله على الثقافة والمجتمع بهدف قراءة وتبيان الظواهر المنتشرة داخل الجماعة ، وذلك بالاعتماد عل آلية الوصف ، والتحليل والتفسير لهذه الظواهر . مع الانفتاح على بعض الإضاءات التاريخية والاجتماعية.

وعلى حسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع، فقد توزعت الدراسة عبر ثلاثة فصول سبقت بمقدمة ومدخل، وخاتمة في النهاية.

• **فالمدخل**: كان عبارة عن قراءة لأهم الكلمات المفتاحية التي وردت في العنوان(التراث، الرواية، مملكة الزيوان، حاج أحمد الصديق) ومن خلال شرحها يتضح لنا المقصود من العنوان وما يراد منه.

• **الفصل الأول**: "واقع التراث في الرواية" ويضم ثلاثة مباحث، المبحث الأول: التراث والرواية– المبحث الثاني: تجليات توظيف التراث في الرواية العربية، والمبحث الثالث: حضور التراث في الرواية الجزائرية.

• **الفصل الثاني**: "توظيف التراث الشعبي في رواية مملكة الزيوان" ويضم ثلاثة مباحث أيضاً المبحث الأول: العادات والتقاليد والمعتقدات في الرواية، والمبحث الثاني: الفنون الشعبية في الرواية، والمبحث الثالث: الأمثال الشعبية في الرواية.

• **الفصل الثالث**: "مكونات السرد في رواية مملكة الزيوان ودلالاتها التراثية " ويضم ثلاثة مباحث أيضاً،المبحث الأول: الوصف والشخوص في الرواية،والمبحث الثاني: المكان والزمن ودلالاتها التراثية في الرواية، المبحث الثالث: اللغة وتجلياتها التراثية في الرواية.

وعن سنة البحث العلمي المتمثلة في الصعوبات فيمكن القول بأن أبرز مشكلة تواجه دارس التراث هو تشعب المصطلح، إذ من الصعب الإلمام بكل عناصره خاصة وأن عناصر التراث ومشاربه متعددة، بالإضافة إلى تشابك بعض الأفكار التي تخص التراث.

أما فيما يخص أهم المصادر والمراجع، والتي أنارت سبيلي في هذا البحث نجد:

- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض وتار.
- الرواية والتراث لسعيد يقطين
- التراث والحداثة لمحمد عابد الجابري
- الموروث وصناعة الرواية لمعجب العدواني
- توظيف التراث في الرواية لمخلوف عامر

إضافة إلى بعض المراجع المتخصصة في الرواية مثل :

- نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحمداني
- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.
- معجم مصطلحات نقد الرواية لطيف زيتوني.

كما اعتمدت أيضاً بعض المصادر والمراجع التي اختصت في دراسة جوانب من المنطقة المحلية التواتية كمؤلف أحمد جعفري أبا الصافي الموسوم ب: اللهجة التواتية الجزائرية(معجمها، بلاغتها، أمثالها، حكمها، وعيون أشعارها) والذي أفادني كثيراً عند الوقوف على بعض المصطلحات المحلية، وشرحها في تهميش البحث، إضافة إلى اعتماد أيضاً الشروح الموجودة في المدونة الأصلية(رواية مملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق) ، وبعض الرحلات التي تضم كنوزاً تراثية ومن أبرزها الرحلة العلية للشيخ باي بلعالم .

ومما لا يمكنني أن أتجاوزه أو أتغافل عنه هو التنويه بجهد أستاذي المشرف الدكتور "سليمان قوراري"، ونصحه لي ومساعدته الدائمة لي، فهو الذي ساندني وآزرني وكان لي نعم الرفيق، ولم يبخل علي بنصائحه الخيرة، وتوجيهاته النيرة وآرائه المفيدة فله جزيل الشكر وجميل العرفان، كما أنني أسدي شكراً خالصاً للدكتور، والكاتب الروائي الفاضل "حاج أحمد الصديق" الذي فتح لي قلبه، وبسط لي عونه بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى والشكر موصول أيضاً لكل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد، وإلى لجنة المناقشة فجزى الله عني الكل خير الجزاء،ولله الأمر من قبل ومن بعد وهو الفتاح العليم.

رابح زهراء.

2020/10/25

المدخل:

(قراءة في مفردات العنوان)

مدخل :قراءة في مفردات العنوان

تعتبر المادة التراثية أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الأدبي عمومًا، والسردي منه على وجه الخصوص،باعتباره نتاج حقبة زمنية ماضية تعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفة والدين واللغة والأدب، كما أنه أثار جدلًا كبيرًا بين أوساط المفكرين والفلاسفة والمثقفين، وقد تعددت الآراء حول قضية مفهومه ونشأته، وأهميته واحتكامه للعقل وما مدى انعكاسه على الحياة المعاصرة. كما أن حضوره في الكتابات الإبداعية كبيرًا ولاسيما الرواية منها؛ فقد تباينت طرائق توظيفه و استثماره فيها.

فقد أخذت دراسته مساحة واسعة ومهمة في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة عربياً وعالمياً، انطلاقا من أن الماضي هو الأساس المتين للحاضر والمستقبل. والتاريخ العربي والإسلامي تاريخ عريق به من القوت التراثي والثقافي ما يشبع نهم المتلقي ويسد رمق روحه ثقافةً، لذلك لجأ المحدثون إلى هذا التاريخ لينهلوا منه سطور المجد والخلود من خلال السير على طريق التراث الإنساني عامة بالاعتماد على تلاحق الثقافات وتلاقيها[1].

وأصبحت دراسة التراث من أهم الموضوعات التي عكف على دراستها الباحثون و الدارسون، لما له من أهمية بالغة في العمل الروائي، واعتبر الروائي المعاصر أكثر المتعاملين مع قضية التراث وإعادة قراءته؛ مما جعل التراث يُبعث من الأحقاب الزمنية التي أُنتج بها ليكون بحق موروث تتناقله الأجيال الأدبية، وقبل الحديث عن التراث وتوظيفه في الرواية نتطرق بداية إلى مفهوم مصطلح "**التوظيف**" لغة واصطلاحاً.

لقد عرف مصطلح "التوظيف " في الدرس النقدي العربي القديم بعدة مسميات منها الاقتباس، التضمين، الاستشهاد، وفي الدراسات المعاصرة اصطلح على تسميته "بالتناص" أو "التعالق النصي". وقبل الوقوف على مصلح التوظيف في الاصطلاح ودلالته؛ نقف أولاً على جذره اللغوي .

[1] _ ينظر عمر ربيحات، الأثر التراثي في شعر محمود درويش، (د.ط)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2009. ص 07.

1)لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة[وظف] « الوظيفة من كل شئ : ما يُقدر له في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وجمعها الوظَائف والوُظف، وَوَظف الشئ على نفسه ووظفه توظيفاً : ألزمه إياها....وقال ابن الأعرابي: الوَظِيف من رسغي البعير إلى ركبتيه في يديه وأما في رجليه فمن رسغيه إلى عرقوبيه، والجمع من كل ذلك أوظفة ووظف...ووظفت البعير أظفه وظفا إذا أصبت وظيفة . الجوهري:الوَظيف مستدق الذراع والساق من الخيل والإبل ونحوهما والجمع الأوظفة »[1].

وبنفس المعنى وردت اللفظة في معجم مجمع اللغة العربية « (وظف) البعير (يَظفه) وظفا : أصاب وظيفة وقصر قيده، و الشئ على نفسه ألزمها إياه .(واظفه): وافقه ولازمه .(وظفه) عين له في كل يوم وظيفة وعليه العمل والخراج ونو ذلك : قدره يقال وظف له الرزق ولدابته العلف، ووظف على الصبي كل يوم حفظ آيات من القرآن :عين له آيات لفظها ...(الوظيفة) ما يقدر من عمل أو طعام أو رزق وغير ذلك في زمن معين والعهد والشرط والمنصب والخدمة المعينة ويقال الدنيا وظائف ووُظُف أي نُوبُ ودولُ »[2].

وكلمة التوظيف مشتقة من الفعل وَظف يُوظف تَوظيفاً، فهو مُوظف، والمفعول موظف ، ووظف الشئ من الوظيفة .ووظف بمعنى استخدم ، استعان ، استعمل.

2)اصطلاحاً: هو استخدام شئ ما لأغراض ومصالح معينة، أو وضع شئ في المكان الذي نراه مناسبا له، والذي يمكن من خلاله إنتاج عمل مفيد[3] .

وقد ظهر مصطلح توظيف التراث مع الدراسات النقدية الجديدة التي واكبت ظهور السرديات كحقل معرفي ، ونظروا إليه على انه نوع من أنواع "**التناص**"**intertextualité**" وهو مصطلح حديث ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات في القرن الماضي حين

---

[1]_ ابن منظور لسان العرب مادة [وظف] ، دار صادر، بيروت، لبنان ،مجلد 2 ،ط2 1992ص341-342.

[2]_مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر، ط4 ، 1425هـ -2004م ، ص 1042.

[3]_ ينظر جعفري يايوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التجربة والآمال ،مركز البحث في الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية ، الجزائر د،ت ، ص 67

استخدمته الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا، وعرفته بقولها: «انه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»[1]، وبالتالي فهو يعكس النص قوة وثراء وتنوعاً.

فالعملية الكتابية في نظرها تقتضي توفر العناصر التالية« النص والكاتب والمتلقي بالإضافة إلى عنصر التناص الذي يناقش هذه العناصر الثلاثة»[2]، وبذلك يكون التناص تقاطع نصوص ووحدات من نصوص، في نص أو نصوص أخرى .

ونجد بأن محمد مفتاح وقف على تحديدات جوليا كريستيفا وأرفي ولورانت وريفاتر...الخ ورأى بأنها لم تصنع تعريفاً جامعاً مانعاً للتناص، حيث يرى بأنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[3]. وقد حاول مفتاح العودة بالتناص إلى جذوره ومصادره الغربية والعربية وذلك من خلال الوقوف على جملة من المفاهيم كالمعارضة والسرقة ....الخ .

كما حاول عبد الملك مرتاض استنطاق التراث العربي القديم، وذلك من خلال البحث عن أصول النظريات اللسانية الغربية في التراث العربي، حيث يرى بأن «التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمين بغير تنصيص »[4]، وللإيضاح فهو يشبه عملية التناص بالأوكسجين الذي يسبب انعدامه الاختناق المحتوم، ويعد التوظيف نوعاً من أنواع التناص غير أنه يختلف عنه، في كون التوظيف يحدث بصورة مقصودة وواعية، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى، وأفكار

---

[1] _ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 ،1985، ص215.

[2] _ عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجاً، دار عبداء للنشر والتوزيع، ط1، 2001 ، ص15.

[3] _ ينظرمحمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 120-121.

[4] _ عبد الملك مرتاض ،تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1995 ، ص 278.

معاصرة، ولا يعد ناضجاً مالم تحمل الموضوعات التراثية أبعاداً معاصرة ، ويتخذ استلهام التراث في الأعمال الأدبية شكلين :

-الأول: تسجيلي يكتفي بإحياء التراث، ومحاولة بعثه تمجيداً للماضي، واعتزازاً به.

والثاني: توظيف يستلهم التراث ليكون أداة فعالة في التعبير عن الواقع المعاصر ، وفي الشكل الأول يعتبر التراث غاية لا تقنية يمكن استثمارها.ويأتي ذلك من طريقة التعامل مع التراث بنوع من التقدير دون تطوير، وهذا ما يسمى بعملية النقل[1].

ويرى محمد عابد الجابري بأن التعامل مع التراث تعاملاً علمياً يجب أن يكون على مستوين: مستوى الفهم أو الايستعاب، ثم مستوى الاستثمار أو التوظيف [2]، ففي المستوى الأول يجب أن نحرص فعلاً على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أما على مستوى التوظيف فيجب أن نتجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة من التقدم

وما يمكن أن نتعامل معه نحن اليوم من التراث، ليس التراث كما عاشه أجدادنا، وكما تحتفظ لنا به الكتب، بل ما تبقى منه، أي ما بقي منه صالحا لأن يعيش معنا بعض مشاغلنا الراهنة وقابلا للتطور والاغناء ليعيش معنا مستقبلنا...وذلك هو معنى الأصالة [3].

وتوظيف التراث مصطلح نقدي يدل على تقنيات استثمار التراث في الأعمال الأدبية وإمدادها بمواقف وشخصيات تراثية تشع بالحيوية وبالشحنة الإيحائية والرمزية، كما أن عملية التوظيف الناجحة مرهونة بمدى وعي الكاتب وانتقائه الذكي لمواد التراث، والتي ينبغي أن يتعامل معها على انها مادة قابلة للانبعاث والرقي ، وكذا الانفتاح على الذاكرة الإنسانية .

فعملية التوظيف هي عملية استحضار واعية لمواد من التراث، واستخدامها رمزياً وإيحائياً لحمل معاناة الكاتب أو تجربته، أو التعامل مع إشكاليات العصر وقضاياه المستجدة فيما وجد في الماضي مما يشبهها، أو لإيجاد الحلول للقضايا أو الحوادث المعاصرة في

---

[1] _ينظر عبد الملك مرتاض ،تحليل الخطاب السردي ، ص278

[2] _محمد عابد الجابري نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا السلفي)، المركز الثقافي العربي، ط6، 1993، ص47.

[3] _المرجع نفسه، ص .47

نص إبداعي جديد . ويوضح عبد السلام المسدي بأن: « توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير»[1]؛ بمعنى الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية .

عوامل التوظيف ودوافعه:

-**العوامل السياسية والاجتماعية** : دفعت الظروف الصعبة التي مر بها الكاتب والشعب العربي إلى اللجوء إلى التستر وعدم المواجهة المباشرة نظراً للقيود الاجتماعية والسياسية المفروضة ، فلجأ الكاتب للموروث الشعبي بختلف صوره من أسطورة وخرافة ومعتقدات لبث تلك الأفكار والرؤى التي لم يستطيعوا التعبير عنها بصورة مباشرة .

_ **العوامل النفسية** : وجد الكاتب في ألوان التراث الشعبي تعبيرا صريحا ومباشرا عن الفطرة الإنسانية من الأحلام البريئة العفوية الساذجة وذلك بعكس القيم المعاصرة المليئة بفاهيم التشتت والضياع النفسي والتوتر، ولهذا لجأ البعض للتراث الحالم حيث الآمال البسيطة الصادفة والأحاسيس المرهفة الجياشة .

_ **العوامل الفنية** : ما من شك في أن التراث الشعبي غني بنصوصه ونماذجه المختلفة النابعة من عمق الجماهير الشعبية مما يعني ارتباطها المباشر بوجدان الإنسان .

_**عامل الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي** : قد يستدعي التراث الأجنبي انتباه الكاتب حتى أنه يجده موائما تاما لرؤياه وتوجيهاته فيأخذ منه دونما تردد ويوظف مظاهره مثل توظيف الأسطورة والحكاية ذات الأبعاد الإنسانية[2].

---

[1]– عبد السلام المسدي ، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 412، مارس 1993 ، ص 85

[2] _ ينظر محمد زكور ، توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة ، الملتقى الدولي التاسع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " 2006 ص 65

هذا عن مفهوم مصطلح **التوظيف**، أما مصطلح "**التراث**" فيتجلى لنا مفهومه في اللغة والاصطلاح على النحو التالي :

مفهوم التراث:

1) **لغة:** التراث (**héritage**) أصله من الفعل(ورث يرث ميراثا) أي انتقال إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثا له[1]. وتدل الكلمة في معاجم اللغة على المال الذي يورثه الأب لأبنائه، وفي لسان العرب لابن منظور(ت 1311م-711هـ) «الوِرْثُ،والوَرْثُ والإرَاثٌ والوِرَاثُ والتُراث واحد والميراثُ أصله مِوْرَاثُ انقلبت الواو ياءُ كسر ما قبلها والتُراثُ أصل التاء فيه واو »[2].

فمعاني هذه المفردات تشير إلى ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي أو معنوي باعتباره ميراثا يتركه سابقوه المقربون، إذ تخوله صلة القرابة الحصول على ذلك. وفي القاموس المحيط لفيروز أبادي(1414م-817هـ) نجد بأنها تضمنت معنى ورِث أباه منه بكسر الراء، أي يرثه أبوه وأورثه أبوه وورثه جعله من ورثته، والوَارِث: الباقي بعد فناء الخلق، وفي الدعاء "أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني"[3].

أي أبقه معي حتى أموت.[4]

وترى القواميس العربية القديمة على أن كلمة "التُراث" تعني ما خلفه الرجل لوَرَثَته. أما في الفقه الإسلامي فقد تداول الفقهاء في باب الفرائض كلمات (المِيرَاث)، و(وَرِث)و(يَرِث) و

---

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

[2] _ ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق ،ص199_ 201.

[3] _ الراوي أنس بن مالك ، المحدث: السيوطي ، الجامع الصغير ، الصفحة:6561.

[4] _ مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي، القاموس المحيط.ج. " مادة ثاء". منشورات محمد بن بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص240.

(وَرَث)و(تَوْرِيث) و (الوَارِث) و(الوَرَثة)....وهذا عند توزيع تركته الهالك على ورثته حسب ما جاء في القران الكريم[1] .

وقد استخدم القرآن الكريم كلمة تراث بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة العربية أي المال وذلك في قوله تعالى ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا** ﴾ [الفجر:19]، وورد أيضا في سورة النمل قوله تعالى ﴿ **وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ**﴾ [النمل :16] ، وفي أية أخرى من سورة الأحزاب يقول سبحانه وتعالى﴿ **وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَّمْ تَطَؤُوهَا وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا** ﴾ [الأحزاب:27].

وهذا كله دلالة على انتقال الأمر إلى من ورثه عن الأصل حقا. وقد أجمع اللغويون على أن التراث هو ما يخلفه الرجل لورثته،« و أن تاؤها أصلها الواو، أي الورث وله نظائر في كلمات أخرى منها: الاتجاه أصلها الوجاه أي الجهة ومنها التكلان أصلها الوكلان أي الاعتماد على وكيل»[2].

أما القواميس الحديثة كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فتذهب إلى أن كلمة " التُراث" ما خلفه السلف من آثار علمية وأدبية مما يعيد نفسيته بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه ومثال ذلك الكتب المحققة، وما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار وكتب تعتبر جزء من حضارة الإنسان[3]. وبهذا أصبحت لفظة "التراث" من أهم المصطلحات ذيوعاً في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة.

---

[1] _ينظر:سعيد سلام ، التناص التراثي ،الرواية الجزائرية أنموذجا ، ط1 عالم الكتب الحديثة ،الأردن، 2010، ص12.

[2]–عبد السلام هارون، التراث العربي (دط) ، دار المعارف ،كورنيش النيل، القاهرة ، 1119 ، ص 5.

[3]–مجدي وهبة وكامل المهندس،معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،(دط) ،1974 ، ص 279 .

وعند الغرب مصطلح التراث يقابل(**patrimoine**) في الفرنسية، أما في الانجليزية (**patrimony**) وهما من أصل أوروبي الذي يعود إلى اللغة اللاتينية الحاملة لمصطلحات (**patrimoinum**) وتعني الإرث الأبوي[1].

ومن هنا يتضح أيضا أن المصطلح يشير(عند الغرب) إلى الانتقال أي انتقال الثروة المادية من الأب إلى الابن مما يمنحه معنى الرأسمال وفكرة القيمة المادية، وبهذا يمكن القول بأن الترجمة الأجنبية للمصطلح لا تتطابق مع ما نقصده بالموروث أو التراث في لغة الضاد عبر خطاباتها المعاصرة، مما يجعل الدارسين يعتمدون مصطلحا آخر أقرب إلى المقصد الغربي وهو "**cultural patrimony**" والذي يعني الإرث الثقافي (الفكري والمعرفي والحياتي).

2)اصطلاحًا:

لقد تعددت دلالات التراث، وتباينت مفاهيمه كما اختلف الدارسون في تحديد وجهته وتبين معناه فيرى جبور عبد النور في المعجم الأدبي بأن التراث هو« ذلك الموروث الذي تركه الأسلاف لخلائفهم من بعدهم، وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادي. أو هو تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه »[2].فالتراث هو المكون الأساسي لكل ما تعلق بماضي الشعوب من عادات وتقاليد وتجارب ،فهو صلة تواصل بين الأجيال .

ويرى محمد عابد الجابري بأنه« الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية ،العقيدة، الشريعة، اللغة والأدب والفن ، والكلام، والفلسفة، والنصوص، والتصوف»[3].ويلاحظ

---

[1]–ينظر: نجوى منصوري ، الموروث السردي في الرواية الجزائرية ، روايات الطاهر وطار ، وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية ، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث ، جامعة الحاج الأخضر ، باتنة 2011–2012 ، ص 15.

[2]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي،(دط)، دار العلم للملايين بيروت، 1986م، ص63.

[3]– محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مرجع سابق، ص 45.

على هذا التعريف أنه شمل الجانب الفكري من الحضارة فقط، وأهمل الجانب المادي الذي يمثل المصنوعات كالعمران .

ويتفق البعض الأخر على أن مفهوم التراث شامل ولا يمكن الوقوف به عند مرحلة تاريخية معينة فهو يشمل كل ما هو متوارث سواء كان مكتوبا أو شفويا تاريخيا أو دينيا أسطوريا أو فلكلوريا، ويوسع مفهومه فهمي جدعان ليضم إليه الجانب الفكري و الجانب الاجتماعي من عادات وتقاليد وعمران...الخ[1].

ويرى الدكتور فهمي جدعان أن ما يسقط من التراث يتحدد على أصعدة ثلاثة هي:

1- المفاهيم والعقائد والأفكار- 2- المصنوعات أو المبدعات التقنية-3- القيم والعادات[2].

والمُلاحظ على تعريف فهمي جدعان أنه استدرك النقص الملاحظ على تلك التعريفات السابقة التي حصرت مفهوم التراث في الجانب المادي، أو اللامادي فقط، فتعريفه شامل لكليهما .

وقد ظل التراث لفترة طويلة يتحدد بمدة زمنية تنتمي للماضي ولكن هذه النظريات بدأت تتغير وأصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة بل يمتد حتى يصل إلى الحاضر ويشكل أحد مكونات الواقع الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية التي تعيش في وجدان الشعب. وبهذا يعتبر التراث الناتج الثقافي والاجتماعي والمادي لأفراد الشعب[3].

وما تجدر الإشارة إليه أن كلمة "تراث" لم تستخدم بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، إذ لم يكن لها وجود في الخطاب العربي القديم، بل تحدد ظهورها داخل الفكر العربي المعاصر، وتباين مفهومها من باحث إلى آخر تبعا لمواقفهم. وبالرغم من تعدد مفاهيمه كونه مصطلح خلافي وغامض، إلا أنه لابد من الوقوف على مفهوم شامل

[1] -ينظر: حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت،، 1981، ص12.

[2]- فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، عمان ط1، 1985، ص 8.

[3]_ المرجع نفسه، ص 8.

والمتمثل في كون« التراث ذلك الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي الرسمي و الشعبي، اللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب» [1].

وهذا التعريف يراعي الشمولية في تحديد التراث كونه يضم مقومات التراث بمختلف أنواعها ثقافية(أدب–تاريخ–لغة–دين–تقاليد)،مادية(عمران)، إضافة إلى التراث الشعبي المكتوب و الشفوي، وبهذا كله يكون التراث يشير إلى التركة الفكرية والثقافية والدينية والأدبية والفنية المتناقلة من السلف إلى الخلف.

فالتراث يشمل الإنتاج المادي والنتاج الفكري الذي تركه الأسلاف، والذي نذكر منه التراث الشعبي الذي وظفه الروائي، في نصوصه الروائية، ومن تلك الروايات التي وظفته المدونة التي اخترناها للدراسة.

- **أنواع التراث:**

1_التراث الشعبي:

وهو ما يخلفه الأجداد للأحفاد والأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من عادات وتقاليد وأخبار وثقافة شعبية.ويعتبر التراث الشعبي تلك« العادات والتقاليد والقيم والفنون والحرف والمهارات وشتى المعارف الشعبية التي أبدعها وصاغها المبدع عبر تجاربه الطويلة والتي يتداولها أفراده ويتعلمونها بطريقة عفوية ويلتزمون بها في سلوكهم وتعاملهم حيث أنها تمثل أنماطا ثقافية مميزة تربط الفرد بالجماعة كما تصل الحاضر بالماضي »[2].فالتراث الشعبي هو العادات والتقاليد والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات كالزواج والأسبوع والختان والوفاة، ويتسع أكثر ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم .

كما أن التراث الشعبي مصدر مهم وشامل لا يخص فرداً واحداً أو مجتمع ما، إنما واسع اتساع العالم، فهو ينبع من الشعب فيعبر به على شكل مادي كاللباس والأواني

[1]_ ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2002 ، ص22.

[2]_ حسن داوس ، حكايا سمراء ، مختارات من الحكايا الشعبية الإفريقية ، الجزائر، (د ،ط) ، 2009،ص19.

الفخارية أو قولي مثل الغناء والرقص الشعبي، إضافة إلى طقوس السحر وميلاد الأطفال والأبطال، والأدب الشعبي بمختلف أنواعه أسطورة، خرافه، لغز أو مثل)[1].

2-التراث الديني:

هو توظيف لنص ديني بمصادره القرآنية والتوراتية والإنجيلية بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف والتراتيل الدينية والفكر الديني، وظفته الرواية العربية المعاصرة على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني عل النص الروائي[2].

فالتراث الديني يعتبر مصدرا أساسيا من مصادر الثقافة والقيم الإنسانية التي عكف عليها الأدباء المعاصرون، واستمدوا منها شخصيات تراثية، كما أنه مصدر أساسي في استلهام العبر والحكم. لذلك يعكف الأدباء على استنباط قصصهم من القرآن الكريم ويوظفونها في أعمالهم الأدبية .

3_التراث التاريخي :

يمكن للفنان الروائي أن يعود إلى التاريخ كمصدر توثيقي فيقارن ويختار، طالما أن هذا التاريخ هو سيرة الأفراد والشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم واحباطاتهم فيهم الحسن والقبيح، الصديق والعدو، العالم والجاهل، الزاهد والماجن، الحاكم والمحكوم، الحكيم والمجنون، الأمين والخائن، من الرجال والنساء، الشيوخ والأطفال ...الخ، يأتي الروائي إلى هذا الموروث المتنوع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني [3].

---

[1] _ينظر نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار النهضة ، للطباعة والنشر ، مصر،القاهرة ط3 ،1991 ، ص4.

[2] _ينظر: محمد رياض وتار،توظيف التراث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 139.

[3] _ينظر، نورة بعبو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة ، مجلة الخطاب ، جامعة تيزي وزو، العدد9، جوان 2011، ص42 .

والهدف من استلهام الموروث التاريخي هو محاولة إثارة بعض الصور والأفكار والمعاني في ذهن القارئ أو المتلقي، يقرب بها المعاني التي يريدها كما أن التاريخ لا يكتب مرة واحدة فقط، أن كل فئة تكتبه بطريقتها وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها، وتعدد المواقف تجاهه بتعدد فئات المجتمع والأحزاب السياسية والمذاهب الدينية، وهكذا فإن التاريخ يحدث مرة واحدة ولكنه يكتب أكثر من مرة، وقد شهدت الساحة الثقافية العربية بدءاً من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العربي من جديد بدافع تجاوز التخلف الحضاري والضرورة الملحة لمساءلة الماضي [1].

هذا عن مفهوم التراث أما عن مفهوم **الرواية** فيمكن القول ما يلي:

تعد الرواية عملاً خيالياً مكتوباً بلغة نثرية ذات طابع سردي،وتتميز الروايات المميزة بأنها تسلط الضوء على ما يحدث على أرض الواقع حتى وأن تجاوزت حدود الواقع، وانطلقت في أفاق الخيال بهدف إرشاد القارئ إلى الحقيقة وجوهر الإنسانية من خلال العوالم التي تقدمها.

فهي الجنس الأدبي الذي وجد رواجًا وتقبلاً كبيرين لدى المتلقي الحديث والمعاصر« فقد أصبحت الديوان الجديد للعرب، ويرى الناقد صالح بن الهادي رمضان عن عالم الرواية " إنه فضاء جمالي باعث على الرغبة في الانخراط في الكتابة النقدية، وهو من جهة أخرى مجال تعبيري يمنح مجتمع القراء قدرة فائقة على تطوير قرائية اللغة الأدبية في الفضاء الثقافي الحديث، وهو أخيراً القطاع الأدبي الذي يمكن كل من أراد إبداء رأيه في قضايا المجتمع الحديث ومشاغل إنسان هذا العصر المختلفة أن يتحدث عن تلكم القضايا والمشاغل بما لا تستطيع لغة الخطاب العلمي المباشر التعبير عنه في سائر أشكال التواصل الكتابي، وفي عامة أجناس الخطاب غير الاستعاري أو غير الرمزي»[2].

كما تعددت مفاهيم الرواية واختلفت، تبعا لوجهات النظر، وفيما يلي سنوضح ذلك التباين بالوقوف على مفهومها اللغوي والاصطلاحي.

---

[1]_المرجع نفسه، ص 42.

[2]_ مباحث في الرواية الجزائرية، دار الكتاب العربي ، ط1، 2016، الجزائر، ص 8 –9.

مفهوم الرواية:

1- لغة:

إن مصطلح الراوية صعب التحديد فهو جامع ومانع وحين العودة إلى المعاجم والقواميس نجد بأن الأصل في مادة (روى) في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله من حال لأخرى. وجاء في لسان العرب لأبن منظور « روى الحديث والشعر يروي راوية وترواه وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت ترووا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البر وقد رواني إياه ورجل راو.

أما كان في فقدان والفيل شاغل لعنبسة الراوي على القصائد

ورواية كذلك إن أكثرت روايته والهاء للمبالغة في صغته بالرواية ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه،قال الجوهري: «رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ»[1]....إلخ.

وجاء في معجم الوسيط « تروى: روي، ويقال تروت مفاصله تروى في الأمر نظر فيه وتفكر وتروى الحديث أو الشعر رواه...الراوي راوي الحديث أو الشعر أو الماء حامله وناقله والجمع رواة الرواية مؤنث الراوي... الرواية من كثرت روايته (و التاء للمبالغة) الرواية المزادة فيها الماء، والرواية الدابة التي يستقي عليها الماء. (الجمع) رواياً. الرواء: المنظر الحسن، الراوية الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، الرواية النظر والتفكير في الأمور والروي حرف القافية »[2].

وورد في أساس البلاغة « رَوى وهو رَيان وهي رياً وهو رَواء وقيل رَوي من الماء رياً وارتوى وأروى إبله ورواها وعنده رواية من ماء وله رواية يستقي عليه وهو تعبير السقاء والجمع الراوي »[3].

---

[1] _ ينظر: ابن منظور لسان العرب مادة (روى)، ص348.

[2] _ ينظر: مجمع اللغة الغربية، المعجم الوسيط مادة(روى) ج1، ص385.

[3] _ جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998 ، ص227.

و من خلال المفاهيم السابقة للرواية نجد بأن مدلولات الرواية اللغوية مشتركة فيما بينها وتفيد عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي(الماء) أو الروحي (النصوص والأخبار).

1 _إصطلاحا:

ورد في معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم أن الرواية « سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى،نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية ، وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية»[1].

وتعد الرواية « شكل فني تصب فيه أفكار و وأراء وأحاسيس الفنان المبدع وهذا الفن يتشكل أو تتم صياغته بالأسلوب والبناء اللغوي الذي هو أخر خطوة من خطوات تحولها إلى قصة »[2]، أما تدوين الأحداث وكتابتها هو مرحلة تالية لمراحل أخرى سابقة تُرتَبُ فيها هذه الأحداث وتحدد السمات المميزة للشخصيات والأمكنة وتتضح رؤى الكاتب مما يجعل من اللغة وسيلة يلجأ إليها لنقل حكايته.

وهي سرد نثري خيالي طويل عادة تجمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافهما في الأهمية باختلاف نوع الرواية وهذه العناصر هي:[3]

1) الحدث: وهو الذي تزداد أهميته في روايات المغامرات أو الروايات البوليسية وروايات الرعب ورواية العجائب التي تدور حوادثها في بيئة مخيفة وحشية.

2) التحليل النفسي: ويسود الروايات التحليلية ورواية السيرة الذاتية التي تسير في شكل اعترافات من المؤلف والرواية التي تكتب في صورة رسائل متبادلة.

---

[1] _ فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر الجمهورية التونسية ،(د.ط)، 1988 ، ص176.

[2] _ينظر إبراهيم صحراوي،تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا)، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999 ، ص 14.

[3] _مجدي وهبة ،كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2 ، 1984 ، ص122.

3) تصوير المجتمع: ويسيطر على الرواية التاريخية ورواية المغامرات التي يقوم بها الهائمون على وجوههم والروايات التي تصور حياة الفلاحين أو أي طبقة أخرى من الشعب.

4) تصوير العالم الخارجي: ويهتم به أكثر في الروايات التي تدور حوادثها في بيئات غريبة بالنسبة للقارئ العادي أو تلك التي تجري حوادثها عبر الكرة الأرضية.

5) الأفكار: ويبرز هذا العنصر في الروايات ذات الهدف التعليمي عن طريق القصص الرمزي أو تمثيل الحقائق العلمية أو الدفاع عن أفكار أخلاقية أو فلسفية أو نقد المجتمع.....إلخ.

6) العنصر الشاعري: ويسود الروايات العاطفية الغنائية و روايات المغامرات الخيالية البحتة[1].

ومن خلال هذه المفاهيم نجد بأن هناك اختلاف على حسب الدارسين لكن يبقى المتفق عليه على أنها سرد يتحدد عن طريق مكونات وعناصر تشكل هذا العمل الروائي.

1) نشأة الرواية:

يجمع معظم النقاد الأوروبيين على ارتباط الرواية بالثورة الصناعية أو الثورة البرجوازية ضد الإقطاع ، ويمكن القول أن الرواية الأوروبية قد ظهرت في بداية القرن 18 ويشار هنا إلى رواية مثل رواية (باميلا) التي صدرت 1740 لصموئيل ريتشاردسون. ورواية(دون كيشوت) سنة 1615 لسيرفانتيس، (روبنسون كروزو) سنة 1719 لدانيال ديفو وغيرهم وهذا التاريخ يشير إلى الظروف العديدة التي تهيأت لولادة هذا النوع الأدبي النثري الجديد الذي أطلق عليه أسم الرواية.

- فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية وهي البديل عن الملحمة ولذلك اعتبر" هيجل" الرواية ملحمة العصر الحديث وقد استفاد جورج لوكاتش من هذه الفكرة واعتبر بدوره الرواية ملحمة

[1]_المرجع نفسه، ص 183.

برجوازية فهي سليلة الملحمة وإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإن موضوع الرواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسه واثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة[1].

ولوكاتش في معرض حديثه عن الرواية والملحمة تناول جانبين جانب المضمون وجانب الشكل.

أ) فالمضمون: المقصود به تعبير الرواية عن روح المجتمع وردها لكفاح الإنسان في الحياة الجديدة.

ب) الشكل: ويتعلق أساسا باللغة النثرية التي اعتمدتها الرواية والعناصر الفنية أو البنية العامة للرواية[2].

2) أسباب ولادة الرواية: لعل من أهم الأسباب ما يلي:

-التحولات الاجتماعية المتمثلة في التغير الاجتماعي المحلي الذي ولد قيما جديدة له وحساسية فنية جمالية لم تعد الأشكال القصصية التقليدية قادرة على التعبير عنها فكان لابد من ظهور فن جديد له كيانه وخصائصه المنفردة.

_العوامل الاقتصادية الناتجة عن الثورة الصناعية وظهور الطبقة البرجوازية، فعلى الصعيد الاقتصادي رفعت شعارها (دعه يعمل....دعه يمر) وعلى الصعيد الأدبي يوجد شعارا آخر يوازيه ويسانده هو (دعه يعبر عن ذاته).

وهذا يعني أن الفرد قد أصبح حجر الزاوية في المجتمع الحديث و أن شخصية الفرد في المجتمع الإقطاعي لا تستمد من ذاته أو من شخصه بل من الملكية والجاه والعائلة والحسب والنسب.

_ التغيرات السياسية: لاشك أن التغيرات السياسية والتحول إلى النظم الديمقراطية أدت إلى ظهور ألوان من الأدب تعبر عن هذه التوجهات السياسية حيث نست الروح الفردية والروح الديمقراطية وبرزت شعارات جديدة كالإخاء والمساواة والحرية.

---

[1] _ ينظر: مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر، مجلة الخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الأدب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص6.

[2] _ المرجع نفسه، ص6.

_النهضة الثقافية: لقد جاء التقدم العلمي والصناعي ليضف على مفهوم الفردية معاني جديدة تماما.[1]

فظهرت المطبعة والصحف والكتب والمكتبات كما انتشر التعليم فازدادت قاعدة القراء وأصبحت الحياة اليومية أكبر تنظيما مما أوجد الوقت الكافي للقراءة لدى الناس، وقد انعكست كل أحاسيسه ومشاعره الأمر الذي أدى إلى التعبير عنها بألوان جديدة من الأدب[2].

هذا عن مفهوم الرواية عموما ونشأتها وتطورها أما عن الرواية الجزائرية التي هي مدار الحديث في هذا البحث فنجد ظهورها قد تأخر مقارنة مع باقي الروايات في الأقطار العربية الأخرى.

- **الرواية الجزائرية:**

لقد عرف ظهور الرواية العربية بالجزائر حدثا كبيرا رغم تأخرها مقارنة مع باقي الروايات في الأقطار العربية الأخرى ويعود ذلك إلى الاستعمار إلى أن هذا لم يمنع من ظهور بوادر أولى تمثلت في بعض الكتابات ل" رضا حوحو" في قصة "غادة أم القرى" وبن هدوقة في " ريح الجنوب" والطاهر وطار في "اللاز"....إلخ.

وقد ظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية سنة 1950 على يد رواد كبار أمثال كاتب ياسين، مولود فرعون، مولود معمري، محمد ديب ومالك حداد وقد عالجوا القضايا والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية في البلاد قبل الثورة وأثنائها وبعد الاستقلال وقد أخذ كل هؤلاء التراث وأصبغوا عليه مضامين ثورية تحررية كما ظهر ما يمكن اعتباره تأصيلا لجنس الرواية الفنية الجزائرية [3].

---

[1]_ أحمد محمد العمايرة ، (الرواية مفهومها وتطورها وأنواعها وأساليب تدريسها)، الرئاسة العامة لوكالة الغوث الدولية،عمان، الأردن، 2004 ، ص 4.

[2]_المرجع نفسه ،ص 4.

[3]_ ينظر الأعرج واسيني ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،(دط)، 1986، ص3_4 .

وتحديدا مع مولود فرعون في رواية " ابن الفقير" عام 1950، ورواية الأرض عام 1953، والدروب الوعرة عام 1957، كما ألف مولود معمري "الهضبة المنسية" 1952، "السبات العادل" 1955 ثم ألف فيما بعد الأفيون والعصا 1965، ومحمد ديب نشر ثلاثيته المشهورة الدار الكبيرة 1962، "الحريق" 1954، "النول" 1957، بالإضافة إلى ذلك ألف كاتب ياسين نجمة 1956، ونشر مالك حداد أربع روايات على التوالي "البصمة الأخيرة" 1958، "سأهديك غزالة" 1959 ورواية "التلميذ والدرس" 1960، "رصيف الأزهار لا يجيب" 1961. ورواية "العطش" لأسيا جبار سنة 1957م، "الجازعون" 1958م وألفت بعدها "أبناء العالم الجديد" سنة 1962.[1] ورشيد بوجدرة بعد الاستقلال ألف عدة روايات منها "الطلاق" 1969 ،"الحلزون العنيد" 1977 "عام وعام من الحنين" 1981.

وعموما فقد عالجت هذه الروايات قضايا الشعب وهمومه المختلفة بأصدق تصوير وأدق تفاصيل قبل الثورة وأثنائها كما ترجمت العديد من الروايات إلى اللغة العربية وأصبح الناس يرددون أسماء كتابها ويعرفون عنهم الكثير، أما بعد الاستقلال فقد نشرت أول رواية عربية جزائرية بعنوان "صوت الغرام" لمحمد منيع، وقد دارت أحداثها في الريف الجزائري، حول علاقة حب نشأة بين بطلين (لعمري- وفلة) في وسط متخلف تتحكم فيه العادات والتقاليد[2].

ويرجع عبد الله الركيبي تأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر إلى الأسباب التالية:

1)- صعوبة فن الرواية لأنه يحتاج إلى صبر وأنات وتأمل طويل.

2)- انعدام نماذج روائية جزائرية بالعربية يمكن تقليدها والنسج على منوالها.

3)- عدم توفر اللغة الطبيعية المرنة التي تصور البيئة الكاملة في الرواية[3].

---

[1]_المرجع نفسه، ص 4.

[2]_ ينظر عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1874)، المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، 1983 ، ص199.

[3]_ المرجع نفسه، ص 198.

وبعد انقشاع ظلام ليل الاستعمار أشرق فجر الرواية العربية 1947 على يد أحمد رضا حوحو في رواية "غادة أم القرى"[1] واعتبرت روايته أول رواية جزائرية بالعربية مثلما اعتبرت كذلك الرواية المصرية "زينب" لمحمد حسين هيكل 1914. وفي سنة 1951 ظهرت رواية الطالب المنكوب لعبد المجيد الشافعي.

وقد تأخر ظهور الرواية نتيجة لأن هذا الفن صعب ويحتاج إلى تأمل طويل وصبر، وظروف ملائمة تساعد على تطوره وعناية الأدباء به، إضافة إلى أن الكتاب الجزائريون الذين كتبوا باللغة القومية أدبا عربيا اتجهوا إلى كتابة القصة القصيرة لأنها تعبر عن واقع الحياة اليومي خاصة أثناء الثورة[2]. كما ظهر في السبعينات ما يمكن أن ندخله في مفهوم الرواية مثل قصة "مالا تذروه الرياح" لمحمد عرعار، ثم رواية ريح الجنوب للكاتب عبد الحميد بن هدوقة، ثم ظهرت روايتان على التوالي لطاهر وطار "الزلزال" و "اللاز". كما ظهر فيما بعد نخبة من المبدعين أمثال ونيسي، وأحلام مستغانمي[3]، ونخبة أخرى من المبدعين طراز واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، ومرزاق بقطاش، وأمين الزاوي، ورشيد ميموني، والجيلالي خلاص، والحبيب السايح تربعوا على عرش الرواية بالجزائر.

و برغم من تأخر الرواية الجزائرية في الظهور، وتميزها في الفضاء العربي، وحتى العالمي نجدها أيضاً اغترفت من التراث الذي كان دائماً دليل هويتها وانتمائها إلا أنه،« اختلفت أساليب تعامل كتاب الرواية الجزائرية مع التراث تبعاً لطبيعة المرحلة التاريخية التي وجدوا فيها»[4] فقد تبنوا النص التراثي السردي وأشكاله المتنوعة (أدبية- تاريخية- شعبية- أسطورة) لأجل تكسير القوالب الإبداعية التقليدية والتعبير بصورة جديدة عن آمال وألام

---

[1] _ ينظر: أحمد رضا حوحو،غادة أم القرى وقصص أخرى، تقديم واسيني الأعرج، سلسلة الأنس، الجزائر،1989، ص5.

[2] _ينظر عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري، ص198.

[3] _ ينظر: مجلة المجلس الأعلى للغة العربية (الرواية بين ضفتي المتوسط) منشورات،2011، الجزائر، ص234.

[4] _ عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991 ، ص36-37.

وطموحات الإنسان المعاصر، وعن استلهام التراث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة عن التساؤلات المطروحة عن وجود الإنسان وأزمة التاريخ وصراع الإيديولوجيات؛ ومن ثم أصبحت الرواية جنساً أدبياً يحتضن داخله شتى الأجناس الأدبية القديمة والحديثة .

وقد عبرت الرواية الجزائرية المعاصرة منذ السبعينات عن روح الشعب الجزائري وفضاءاته المعرفية ومراحل تاريخه بحيث « أصبح توظيف التراث ينحو منحا جمالياً بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد إيديولوجي سياسي وانطلاقاً من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الإسلامي ثم التراث السردي»[1].

وقد استهوته أيضاً الكتابة الحداثية المستلهمة للتراث، فقد خاض في هذا النوع من الإبداع مع الخائضين وتمكن من ناصية الكتابة الجديدة ونال بها مرتبة جعلته محط اهتمام الدارسين والباحثين في علاقة التراث بالكتابة الروائية ومن بين أولئك الذين برز التراث في رواياتهم نجد على سبيل المثال لا الحصر ثلة من المبدعين وعلى رأسهم الروائيين "واسيني الأعرج" و"الطاهر وطار" من خلال نصوص أبرزت مدى احتفائية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث من خلال روايات (عرس بغل- اللاز- الحوات والقصر- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) لطاهر وطار، وروايات واسيني الأعرج (نوار اللوز- رمل الماية- حارسة الظلال).

ورواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ورواية **اعترافات اسكرام**[2]لعز الدين ميهوبي، ومؤلفات لحبيب السايح، الذي كتب أكثر من رواية عن الصحراء الجزائرية رغم أنه

[1] _ مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات دار الأديب، ط1 ، وهران،الجزائر، 2005، ص105.

[2] _ رواية اعترافات أسكرام :هي عبارة عن 6 روايات في رواية واحدة ذات نفس سينمائي ، تجري أحداثها في أزمنة متعددة (الماضي، الحاضر، المستقبل)، مكانها تمتراست سنة 2039، ذات طابع سياسي وديني وتاريخي وثقافي ، نشرت في منشورات البيت ، قامت دار القصبة للنشر بترجمتها للغة الفرنسية ولها ترجمة باللغة

من أبناء الشمال الجزائرية، فاختزل فيها فضاء شاسعاً من العلامات التاريخية والأنثربولوجية،والعرقية والمعمارية والثقافية والفلكلورية، كما نجد أيضاً رواية رشيد بوجدرة تيميمون، ورواية عبد القادر ضيف الله **تنزروفت**[1].

وفي الفصل الأول من هذا البحث سنتطرق بالتفصيل لواقع التراث في الرواية الجزائرية وكيف تعاملت معه، وذلك من خلال الوقوف على بعض النماذج التي وظفت التراث في رواياتها.وليس بعيداً عن الصحراء الجزائرية، والموروث السردي فإننا نجد رواية تاريخية واجتماعية حافلة بالتراث والذاكرة الشعبية،إنها "مملكة الزيوان" حكاية توات قبل أن تغتسل من طينها.

- **مملكة الزيوان:**

رواية مملكة الزيوان هي الرواية البكر للروائي المبدع حاج أحمد الصديق الصادرة عن دار فيسيرا للنشر والتوزيع سنة 2013م[2] ، كما صدرت بحلّتها الجديدة عن دار فضاءات في العاصمة الأردنيّة سنة 2015، وتتكون الرواية من 14 فصلاً، و خلال هذه الفصول لم يفوت الروائي حديثاً إلا وسجله عن المنطقة، وكأنه بهذا العمل يؤرخ للمكان أكثر مما يكتب قصة، كما يمكن أن تُعتبر سيرة ذاتية للكاتب إضافة إلى كونها سيرة مجتمع تواتي.

والزيوان الذي سميت به هذه المملكة نعني به في الهجة التواتية المحلية عرجون التمر اليابس الذي يقطع من النخيل، فالنخيل تحيط بقصورنا الشاسعة، نظراً لأهميتها في

الانجليزية. ينظر: news.ara.alraaed.comالرائدموقع .عز الدين ميهوبي ، يستعرض رواية اعترافات اسكرام يوم 22.9.2012 .الساعة 00.00 .

[1]_رواية تنزروفت...بحثاً عن الظل: صادرة عن دار القدس العربي بمدينة وهران الجزائرية ، 2013 ، واقعة في 246 صفحة مقسمة إلى فصول بداية بالفصل "صفر" ونهاية بالفصل "في البدء" مروراً بثلاثة عشر فصلاً مرقما بينهما ، وتستند أحداثها على دعائم أساسية ثرية ومهمة تتلخص في ثلاث محاور : التاريخ كمرجع ومسند أساسي ، الثورة التحريرية ، الواقع السياسي والاجتماعي بما يحمله من انزلاقات أمنية وفساد إداري وما إلى ذلك.ينظر: موسوعة الجزيرة www.aljazeera.net 2015/02/07.

[2]_ ينظر: غلاف الرواية مملكة الزيوان ، لحاج أحمد الصديق، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، 2013، ط1.

حياة سكان الصحراء «من تبلكوزة نواحي قورارة شمالاً إلى فقارة الزوى بعين صالح نواحي تديكلت جنوباً مروراً لما بينهما لأهل توات الوسطى»[1].وفي تقديم الرواية يقول السعيد بوطاجين أن مملكة الزيوان هي تجربة عن مدينة أدرار تنزع إلى الاهتمام الشديد بخصوصية المكان والمعجم والمعنى وبعض العادات وبحكايات تحتية لا يمكن أن تزهر إلا هناك بعيداً عن صخب المدن التي فقدت ملامحها[2].

ويرى حبيب مونسي أن الروائي حاج الصديق قد اختار لنصه لفظتين "مملكة" و"الزيوان" ، "**فالمملكة**" لفظ غريب عن الصحراء لم يستتب فيها أبداً لأن نظامها يرفض أن تكون به مملكة على عرف الممالك التي عرفها التاريخ، وإنما البؤر التي تسمح بها الصحراء لكي تقوم فيها الحياة لا تعدو أن تكون بعض الواحات التي يحوطها الرمل من كل جانب، ويجتهد أهلها في تحويطها بسور من الطين إنها القصور التي تختلف في شكلها وهندستها عن القصور المعروفة في الشمال[3].

فالمملكة التي يعرضها العنوان لا تخضع لمراد المعاجم واللغة وإنما تخضع للعرف الذي يسود القصر وينظم سير الحياة في أطرافه، والمقصود بها أيضاً هذا الوسط الذي تعيش فيه مختلف الأصناف البشرية، تحكمهم مجموعة من الأعراف والعادات والتقاليد والمفارقات والمتناقضات، أما لفظة "**الزيوان**" فهي كلمة محلية في العرف الأدراري مرتبطة بالعرجون اليابس من التمر، والمقصود بها هنا أيضاً الإنسان التواتي الأصيل، الذي يسكن هذه المملكة.

والعنوان ناقص نحوياً يفتقد ركناً أساسياً فيه قد يكون مبتدأ خبره محذوف هو النص التالي له وتقديره "مملكة الزيوان" هذه القصة التي سأرويها لكم "وإما خبر المبتدأ محذوف هو النص أيضاً تقديره "هذه حال مملكة الزيوان" حذف يكمله النص، فعلى الرغم من كون

---

[1] _مملكة الزيوان، ص11.

[2] _ينظر: غلاف رواية مملكة الزيوان.

[3] _ينظر: حبيب موسني، نص الصحراء في مملكة الزيوان لروائي الصديق حاج أحمد– الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية بأدرار، ص183.

العنوان نصاً قائماً برأسه له مقوماته إلا أنه يحتاج إلى تأويل، فأي مملكة يريد الكاتب؟ والنص فقط هو الذي يملك الإجابة[1].

لأن النص "كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكشف بداخله سلسلة من الروابط اللانهائية"[2] كما عبر عن ذلك أمبيرتو إيكو. ومنذ الصفحة الأولى للرواية يطالعنا العنوان الغائب معلماً بوجود مملكة، فجاء عنوان "مملكة الزيوان" كون دلالي فيه الظاهر والجلي ومنه الباطن والخفي.

والرواية في مجملها رواية مكونة من أربعة عشر فصلاً ابتدأها بنصوص معترضة- تفريش- ثم بداية مستلفة من النهاية.فنجد الروائي في الصفحة الأولى بدأها بفقرة قصيرة تتصدر الرواية غير مرقمة وكأنها إعلان عن البدء في القص« على إيقاع رقاصية من رقصيات زمار بوعلي الشجية بتوات الحنة الوسطى...(...)..كما تفعل الأمهات والجدات لبداية نسيج الزيوان حقيقة عندهن»[3]، ففي بداية روايته سلك الروائي السبيل نفسه الذي تسلكه المرأة التواتية عندما تعقد عقدة التسنتيت لنسيج.

وفي الصفحة الموالية المكونة من ثلاثة أسطر يفرد حديثاً خاص للعرجون« كم لك في حضرتك وزيوانك نفعا ياعرجون، معظم الأشياء لها في خضرتها حظوة وسلوان ولها في يبسها نكر وهجران، إلا أنت ياعرجون وزيوانك وأمكما النخلة»[4].

ثم يثلث الروائي الصفحات غير المرقمة بنص "إهداء" إلى جميع أهل مملكة الزيوان أحياءً وأمواتاً من تبلكوزة نواحي قورارة شمالاً، إلى فقارة الزوى بعين صالح من نواحي تديكلت جنوباً مروراً لما بينهما لأهل توات الحنة الوسطى. وبعد ذلك كله نجد تفريش للرواية

---

[1] _ينظر:فاطمة قاسمي ، شعرية الفضاء الصحراوي (مقاربة في رواية مملكة الزيوان) ، دار القدس العربي للطباعة والنشر، ص4.

[2] _ أمبيرتو إيكو: التأويل بين السميائية والتفكيكية ، تر،سعيد بن كراد، ط1، 2000م ، ص42 ، نقلا عن فاطمة قاسمي شعرية الفضاء الصحراوي، ص 4.

[3] _ الصديق حاج أحمد، مملكة الزيوان، صفحة غير مرقمة.

[4] _ المصدر نفسه.

وهو لفظ جديد يدخل الساحة السردية آت من تراث الأمة التي كانت تمهد لأطيافها بإعداد الفرش والبسائط قبل قدومهم فهنا التهيئة التي تسهل على القارئ دخول العوالم التي ستفتح أبوابها أمامه دخولاً هيناً. ويلي التفريش فصول الرواية.

ففي**الفصل الأول:** يتحدث الروائي عن مخاض أمه وولادته وأيضاً عن فساد حمل أمه قبل ولادته.

والفصل الثاني: أفرده لأسبوع الولادة بكل تفاصيله والوليمة التي تقام خلال الأسبوع وطقوسها.

والفصل الثالث: الحديث عن تماثله للجلوس والرضاع وتمرسه بالحبو إلى غاية دخوله في زمرة الماشين، ثم يتبع هذا الفطام.

الفصل الرابع: مواصلة حديثه عن المشي وبذلك يصف أزقة المملكة– والقصبة– ولعبه مع الصبيان وفي نهاية الفصل يختم الحديث بأخبار الغيواني الذي خرج من القصر وتزوج بالتونسية منوبية.

الفصل الخامس: استهله بالحديث عن الزيارة، وهي زيارة الولي الصالح مولاي عبد الله الرقاني "برقان" وعودة الوالد المزامنة للزيارة– وذكر ختانه والطقوس التي أقيمت والوليمة التي أعدت له على شرف المناسبة.

الفصل السادس: بعد الختان يأتي الحديث عن الدخول للكُتاب(المدرسة القرآنية) والطقوس التي تقام بالمناسبة.

الفصل السابع: الدخول إلى المدرسة الابتدائية وكيفية مزاولة التعليم بها.

الفصل الثامن: ذهاب الزيواني إلى أدرار عاصمة الولاية وتعليمه بها.

الفصل التاسع: تطبيق قانون الثورة الزراعية على أهالي مملكة الزيوان.

الفصل العاشر: الحديث عن عودة الغيواني الذي هاجر إلى تونس.

الفصل الحادي عشر: تعليمه بمرحلة التعليم المتوسط والثانوي وحصوله على شهادة التعليم المتوسط والباكلوريا– ومراسلاته الغرامية لميزار.

الفصل الثاني عشر: مزاولته للدراسة بالعاصمة واختيار تخصص التاريخ لدراسة- وقضية عشقه لميزار التي وصلت للطالب أيقش.

الفصل الثالث عشر: ذوبان جليد العداوة بينه وبين الداعلي نظراً لتأثره بالأفكار الاشتراكية- عودته من العاصمة بعد التخرج- التحاقه بوظيفة أستاذ بثانوية بلكين بأدرار- اتساع دائرة الثقافة لديه وعودة أميزار للبلد.

الفصل الرابع عشر: الحديث عن عودة أميزار لتونس وكذا تغير أحوال القصر في منتصف الثمانينات- زواج الداعلي الذي كان قبل زواج الزيواني من أميزار.

هذه هي أغلب المواضيع التي تطرق لها الروائي في روايته، وسنتطرق للتفصيل فيها، والوقوف على أهم المعالم التراثية التي وردت فيها عند دراستا للفصل الثاني والثالث. وبهذا تتضح الصورة الفوتوغرافية التي تعبر بصدق عن واقع قصور من طوب يتنفس سكانها رائحة الجريد والكرناف وهو يحترق تحت القدور، وبداية اكتساح معالم الحياة الجديدة والنظم المعاصرة لمظاهر الحياة التواتية.

فهذه لمحة موجزة عن مملكة الزيوان، أما عن صاحب الرواية فيمكن القول عنه مايلي:

- **حاج أحمد الصديق:**

وجه غارق في صحرائه مفتون برملها وطينها حد الهوس....نشأ بالوسط القصوري الطيني اللوحاتي من الصحراء الجزائرية، "من مواليد 19/12/1967 بزاوية الشيخ المغيلي بولاية أدرار، مهتم بالدراسات اللسانية والأدبية وكذا التاريخية"[1].تلقى الروائي تعليمه القرآني بداية بمسقط رأسه (زاوية الشيخ المغيلي) على يد الشيخ الحاج أحمد لحسين الدمراوي، تحصل على شهادة الباكلوريا سنة 1986 والليسانس سنة 1990 والماجستير سنة 2003 والدكتوراه سنة 2010، التحق بالتوظيف لأول مرة كأستاذ مجاز سنة 1990 ، ويشتغل الآن أستاذ التعليم العالي لمقياس اللسانيات وفقه اللغة بجامعة أدرار منذ 2005 وذلك بعد حصوله على

[1]_ ينظر غلاف الرواية.

الماجستير من جامعة الجزائر ، تقلد عدة مهام بالجامعة منها نائب عميد كلية الأدب واللغات لمدة سنتين، ورئيس تحرير مجلة أصداء الجامعة، ليتفرع بعدها للتدريس والبحث و الإبداع- أشرف وناقش عدة أطاريح ورسائل ومذكرات، شارك في عديد الملتقيات الدولية والوطنية كما نشر عدداً من المقالات العلمية في مجالات محكمة دولية ووطنية، مشارك دائم بالصحافة الجزائرية المكتوبة، له عمود أسبوعي قار بجريدة الجمهورية تحت عنوان (ثرثرة من الجنوب) كماله مساهمات دائمة بالصحافة العربية، لاسيما بجريدة العرب اللندنية ومجلة الجديد اللندنية، وهو حاليا مدير مخبر الفضاء الصحراوي في مدونة السرد الجزائري بجامعة أدرار[1].

النتاج الإبداعي المنشور للروائي: له في مجال الرواية[2]:

أ) له رواية مملكة الزيوان الصادرة عن دار فيسيرا ط$_1$ 2013 وط$_2$ عن دار فضاءات الأردنية 2015.

ب) رواية كامراد، رفيق الحيف والضياع ط$_1$ 2016 عن دار فضاءات الأردنية وط$_2$ 2016 مشتركة بين دار فضاءات الأردنية ودار ميم الجزائرية.

- رقوش ..نصوص سردية وحفريات أنثروبولوجية من عالم الصحراء عن دار بوهيما ط 1 سنة 2018.
- رحلة إلى بلاد السافانا : مالي _النيجر _السودان ،ط1 ، منشورات الوطن اليوم ، أكتوبر ، 2019.

وله أيضاً:

- التاريخ الثقافي لإقليم توات ط$_1$ عن مديرية الثقافة لولاية أدرار 2003 وط$_2$ عن دار الحبر الجزائري 2011م.

[1] _ مقابلة شخصية مع الروائي حاج الصديق يوم 2 نوفمبر 2017 بجامعة أدرار على الساعة 16:30.

[2] _ المصدر نفسه.

- الشيخ محمد بن بادي الكنتي حياته وآثاره. دار الغرب للتوزيع والنشر– وهران– الجزائر 2009.
- الدراسات اللغوية بتوات. أطروحة دكتوراه تحت النشر.

هذه لمحة موجزة عن أهم الكلمات المفتاحية التي وردت في العنوان(توظيف، التراث، الرواية، مملكة الزيوان، حاج أحمد الصديق). و من خلال شرحها يتضح لنا المقصود من العنوان وما يراد منه.

الفصل الأول: واقع التراث في الرواية.

المبحث الأول: التراث في الرواية.

المبحث الثاني: حضور التراث في الرواية العربية.

المبحث الثالث: حضور التراث في الرواية الجزائرية .

الفصل الأول:واقع التراث في الرواية .

المبحث الأول: التراث والرواية.

تعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية التي حظيت باهتمام بالغ من طرف الكتاب، والأدباء على اختلاف توجهاتهم وتخصصاتهم، وأصبحت بذلك سيدة الأجناس الأدبية، وذلك بفضل فاعليتها في ربط العلاقة بين النص والواقع، وقدرتها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية الاجتماعية والسياسية، فغدت« الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيشي، وأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع وشيئا فشيئا أصبحت الرواية العربية مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الجوار وطرح الأسئلة الصعبة على الرصيد التفصيلي لتغيرات الإنسان و المجتمع »[1].

وتبدأ الكتابة حينما ينطلق المبدع دون حواجز أو قوالب فنية عن طريق الرواية التي« تتميز عن سائر الأجناس الأدبية بأنها مزيج من تقنيات أديب يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط...فالكاتب حر في إدخال ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطرق التي يراها مناسبة»[2]. أي عندما تواجه الكاتب مشكلة ذات أبعاد عميقة ، فإنه لا يجد غير الرواية معيناً للتعبير ، لما لها من مرونة تتسع لاستعاب هذه الأبعاد فواقعية الحياة لا تجد تعبيراً شاملاً لها أكثر مما تجده في الرواية .

ومن خلال هذا يتضح بأن الرواية جنس أدبي مرن قادر على هضم الفنون المحيطة به، واستثمارعدة عناصر كالوثائق والمذكرات والأساطير والوقائع التاريخية، والتراث الديني والأدبي....الخ، وإذا ما تعلق الأمر بالتراث وعلاقته بالجنس الروائي وجدنا أن الروائي العربي ينطلق من وعي جاد بحقيقة الانتماء وضرورة احتواء الماضي الإنساني لأجل تحقيق إستراتجية في الإبداع وخصوصية في الكتابة، وينطلق في ذلك من

[1] _ محمد برادة، (أسئلة الرواية، أسئلة النقد) مطبعة النجاح الجديدة،ط1 ،المغرب، 1996، ص66.

[2] _ محمد شاهين، أفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001 ، ص10.

كون أن« التراث بمختلف جوانبه جزء من المقومات الحياتية والوجودية والحضارية وعلاقته بالواقع علاقة امتداد واتصال»[1].

ونجد بأن وجهات نظر المثقفين قد اختلفت في نظرتها لهذا التراث، كما اختلفت أيضا أساليبهم، وطرائقهم التي انتهجوها اتجاهه، فتجدهم انقسموا إلى:

1)-موقف رافض لكل ما هو معاصر (**موقف السلفيين)**[2]، فقد نادوا بضرورة التمسك بكل ما هو قديما ودعوا إلى العودة إلى التراث ومواجهة كل جديد ينحدر إلينا من الغرب « بحجة أنه من نتاج مجتمع وحضارة غريبين عن المجتمع العربي، منطلقا في موقفه من رؤيتين: دينية تقسم العالم إلى مؤمن و كافر، وتنسب الكفر إلى الغرب وحضارته، وقومية تضع العنصر "الجنس" في أولويات اهتماماتها....»[3]. فقد رأت النظرة السلفية بأن الغرب لم يحمل إلينا إلا كل ما هو سلبي يبعدنا عن هويتينا ويسلخنا عن عروبتنا وإسلامنا، وبالمقابل سجنت التراث في الماضي فقط، وقطعت الصلة بينه وبين الحاضر.

---

[1] _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006 ، ص143.

[2] _السلفية:هي اسم لمنهج يدعو لفهم الكتاب والسنة بفهم سلف الأمة، والأخذ بنهج وعمل النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته والتابعين ، ويبعد عن كل المدخلات الغربية عن روح الإسلام وتعاليمه، يعتمدون في تلقي دينهم عل المصادر التالية:القران، السنة،الإجماع، لقياس من أعلامها احمد بن حنبل،ابن خزيمة ، ابن قيم الجوزية ، ابن تيمية . وتعود بدايات المنهج السلفي في الجزائر إلى بداية القرن العشرين على يد الشيخ عبد الحميد بن باديس ، والشيخ محمد البشير الإبراهيمي ، الشيخ مبارك الميلي ، والشيخ العربي التبسي ...وغيرهم وكان منهجهم التعليم والتربية والتوعية والإصلاح ؛أي منهج علمي إصلاحي مسالم بعيد عن العنف . وهناك من يرى أن السلفية والسلفيين ذلك التيار المحافظ والجامد والرجعي ،في حياتنا الفكرية، وفي جانب الفكر الديني منها على وجه الخصوص ، وهناك من يرى في السلفية التيار الأكثر تحرراً من فكر الخرافة والبدع ، ومن ثم الأكثر تحرراً واستنارة في مجال الفكر الديني بالذات ، وهذا الغموض لم ينشأ من الوهم ذلك أن من الذين ينتسبون لسلفية منهم بالفعل محافظون وجامدون ورجعيون ، ومنهم من هم في طليعة المنادين بالتجديد الديني وضرورة إسار العقل من قيود الخرافة والبدع والتقليد. ينظر محمد عمارة كتاب السلفية، دار المعارف للطباعة والنشر سوسة،، تونس، ص5 .

[3] _ محمد رياض وتار، توظيف التراث،مرجع سابق ص23.

2 _موقف مخالف لرأي الأول **(موقف المحدثين)** ويرى بأن النهضة إلزامية ، وقطع الصلة مع كل ما يرتبط بالماضي، لأن العودة إلى التراث يسجن فكرنا في زمن لم يعد له وجود، فالتراث من وجهة نظرهم "مجموعة من الإجابات والاقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه ولكل عصر مشكلاته وقضاياه و اقتراحاته".

فأصحاب هذه المواقف لا يرون أي إبداع وتطور في مجال الكتابة الروائية إلا إذا ابتعدنا ابتعادا كليًا عن كل ما هو تراث كونه يدعو إلى القديم، والتطور مرتبط بالتجديد والحداثة. وفي ظل هذا الجمود العقيم الذي يحمل التناقض الصارخ في المواقف، وفي ظل الجمود الذي لحق بالكتابة الروائية نجد رأياً معتدلاً واجه التيار السلفي، وطرح أفكاراً وأراء تكاد تكون مخرجاً واضحاً للأزمة التي يتخبط فيها[1]، حيث« واجه التيار السلفي بنزع القداسة عن التراث البشري، في التاريخ والمجتمع، وواجه التيار الرافض بالربط بين الحاضر والماضي و الماضي والحاضر»[2].

وهذا الموقف يرى بأن التراث بعيد كل البعد عن الخطاب الإلهي الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال المساس به لأنه من عند الله، والتراث من صنع البشر يمكن أن نحذف منه، أو نضيف إليه شيئا على منواله والكتابة على خطاه.

وسرعان ما دخل الروائي العربي مرحلة الحضارة بحث عن هويته المفقودة صارع التيارين(التراث–الغرب) واستفاد من النص السردي الغربي فيم يتعلق ببنية السرد وتقنيات الكتابة الجديدة وأهمل كل ماله علاقة بالمجتمع الغربي[3].

---

[1] _ ينظر: لواتي وردة، توظيف السيرة الشعبية في الرواية العربية المعاصرة، رواية ملحمة الحرافيش نموذجا ، مجلة إشكالات، معهد الأدب واللغات، بالمركز الجامعي لتامنغست الجزائر، العدد 11، فبراير، 2017، ص04.

[2] _ المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] _ينظر المرجع نفسه، ص 07.

وهذا التوقف عن الرواية الغربية جاء نتيجة لوجود روائيين أدركوا أن وظيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع ورصد المتغيرات، فأخذوا من تقنيات الرواية الغربية فقط ما يحقق فنية الرواية وأهملوا ما يخص المجتمع الغربي، وبهذا تحررت الرواية العربية واستقلت عن التيار الغربي وأثبتت وجودها، ودليل ذلك ازدياد عدد الروايات المطبوعة وازدياد عدد القراء، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية، وحصول أحد عمالقتها "نجيب محفوظ" على جائزة نوبل للآداب.

والتساؤل الجوهري الذي يتجلى لنا هو:

_كيف كانت العودة إلى هذا التراث ؟ هل هي عودة اجترارية أم عودة بنائية نقدية؟.

يمكن القول بأن العودة إلى التراث لم تكن عودة اجترارية فقط، بل الروائي العربي حاول الاستفادة من التراث بما يناسب الذات الجديدة، وبما يخدم تقنيات الكتابة الجديدة، كما نجد أيضاً بأن الكثير من كتاب الرواية قد سبحوا ضد التيار وسعوا إلى تغيير الواقع، فكانت عودتهم إلى التراث عودة نقدية« فمن خلال نصوص سردية بطبيعتها حاملة أوجه، تناقش قضايا المجتمع الساخنة وأزماته الحادة »[1]. أي حاولت أن تناقش قضايا المجتمع، وواقعة المعاش، وسنق على نماذج من تلك الروايات التي سعت إلى تغير الواقع أثناء معرض حديثنا عن تجليات التراث في الرواية العربية عموماً والرواية الجزائرية على وجه الخصوص.

كما أدى طور الحداثة (**Modernisme**) إلى انقطاع الرابط الذي كان يربط بينها وبين الرواية الغربية ودليل ذالك قلة الروايات العربية التي تأثرت بالرواية الغربية المعاصرة في مقابل كثرة الروايات التي اعتمدت التقنية التقليدية[2]. لأن الحداثة دائمة البحث عن الجديد والتجديد في كل شئ لأنها لا تؤمن بالثابت ولا تؤيد السكون ولا تميل إلى

[1] _ طه وادي، الرواية والسياسة، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان،1، القاهرة ،ص269.

[2] _ ينظر: نبيل سليمان، (الرواية السورية 1967-1977) ،وزارة الثقافة، دمشق، 1982 ،ص49.

المحافظة على التقاليد بل هي ثورة في كل المجالات، و "**الحداثة**"[1] مصطلح واسع يشير إلى مذاهب وأراء وممارسات نقدية في الدين والأدب والمعمار والمجتمع، وتنطوي في الغرب خاصة على رفض التقاليد ومحاولة إلغاء الماضي والبحث عن اتجاهات ورؤية جديدة تلغي الميتافيزيقا وتؤكد دور الفرد[2].

والحداثة العربية كما يؤكد "جابر عصفور" هي« حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة تراث»[3]... إلخ، ويرى بأن الحداثة « فعل متجدد ...فالحداثة في جوهرها فعل إنساني خلاق من التمرد المتجدد الذي يتأسس به فعل جديد من الحرية في مواجهة شروط الضرورة العابرة للأزمان...»[4]، ويلح أيضاً على أن نصنع حداثتنا من استغلال إيجابي للتراث وفي ضوء المعطيات الجديدة المعاصرة بما فيها ثقافة الآخر، وهي رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية تحديث المعايير العقلية والوجدانية وعندما تكون الثقافة السائدة ثقافة تراثية فإن خطاب الحداثة فيها يجب أن يتجه أولاً وقبل كل شئ إلى التراث بهدف إعادة قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه[5].

---

[1]_الحداثة لغة : في اللغة العربية لفظة "حداثة" مشتقة من الفعل الثلاثي" حدث " بمعنى "وقع"حدث الشيء ويحدث حدوثا وحداثة فهو محدث وحديث، وحدث الأمر أي وقع وحصل .وأحدث لشيء أوجده، والمحدث هو الجديد من الأشياء . ينظر ابن ،لسان العرب مج2 ص 131 ، أما اصطلاحا: فمن الصعوبة الوقوف على تعريف شامل للحداثة نظرا لتشعب المجالات التي يتردد عليها هذا المصطلح ، كونه مرتبط بالفكر والسياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة ومختلف المناحي ، ومع ذلك يمكن الوقوف على تعريف جان بودريار الذي يقول « ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ...ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالته إجمالا إلى الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية» محمد برادة اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول، العدد4 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، 1984 ص12

[2]_ ينظر: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2 1999، الرياض،ص94

[3]_ جهاد فاضل، أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب الدار الغربية للكتاب،تونس، (د.ط)، (د.ت) ، ص51.

[4]_جابر عصفور، معركة الحداثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2018 ص32

[5]_ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مرجع سابق، ص 17.

وإذا تحقق لنا هذا الفهم الحداثي التراثي تكون ثقافتنا قومية لتحضر صائب خاصة وأن« أمتنا العربية ذات تراث أدبي واحد يعبر عن مشاعرها وخواطرها وقلوبها وعقولها في جميع جوانب حياتنا الروحية والوجدانية والعقلية والاجتماعية»[1].كما أدى أيضاً طور الحداثة أيضا بالرواية العربية المعاصرة إلى أن تجد خصوصية في الأداء، وتفرد في التشكيل« فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه في طريقة المعالجة »[2].

وبذلك تكون الرواية العربية قد حققت نجاحاً كبيراً بفضل تخلصها من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت شائعة في الثقافة العربية، وبقطع أيضاً ما يربطها بالرواية الغربية التي هيمنت عليها فترة طويلة، وظفت التراث الذي ظهر بشكل جلي في عدد من الروايات العربية ، والحديث عن اهتمام رواد الرواية ببعث الرواية يقودنا إلى التطرق لمختلف الأسباب والبواعث التي أدت بالروائيين إلى توظيف التراث في الرواية العربية عموماً والرواية المعاصرة على وجه الخصوص بحيث لم يظهر التوجه إلى التيار التراث فجأة وإنما كان وراء ذلك مجموعة من **البواعث والأسباب** أهمها:

- استنفاذ الأشكال الكلاسيكية وابتذالها وحدوث تغيرات سياسية في العالم العربي وأهمها هزيمة 1967 التي لم تكن مجرد هزيمة عسكرية، بل كانت هزيمة حضارية ومن خلالها أدرك المثقفون العرب أيضاً ضرورة العودة والتفكير في واقعهم وبنايته المتعددة، فكانت العودة إلى التراث من بين أهم الخطوات التي اتخذت لا من أجل الانغلاق على الذات

[1] _المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] _ فائز الشرع، استدعاء الموروث وإنتاج النص، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 92،03شوال 1424هـ ،ص181 .

وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي بل لمساءلة الذات من خلال الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة[1].

وقد لعبت هذه الهزيمة دوراً كبيراً في بلورة التجربة الفنية والشخصية للكتاب العرب، ودفعتهم إلى كتابة أدبيات ودراسات عميقة؛ فظهر بعدها جيل من المثقفين والأدباء الواعين الحاملين للفكر المستنير، فهذا الغيطاني يعترف بهذا التأثير الراسخ بقوله « كانت نكسة 1967 بوتقة صهرت تجربتي، وفي آلامها اعتصر جيلي، في تلك الأيام كنت أدور حول هذه اللحظة من التاريخ...توقفت عند الفترة التي يصف فيها ما جرى لمصر على أيدي العثمانيين »[2] فقد تركت حرب 1967 جرحاً عميقاً في وجدان المثقف العربي، فكانت أكبر من كونها عسكرية؛ فامتدت إلى الجوانب الحضارية الأمر الذي يتطلب إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع .

• ظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا تميزت بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية العربية، فساهمت هذه الروايات في رصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه فوظفت التراث الإنساني خاصة حكايات ألف ليلة وليلة.

وقد أثرت حكايات الف ليلة وليلة كثيراً في الروائي الكولومبي **غابرييل غارسيا ماركيز**[3]، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث والتأسيس عليه والغوص في البيئة المحلية. كما كان للحركة الثقافية ومحاولة ربط الرواية العربية بالتراث السردي

---

[1] _ ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص07.

[2] _ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص168.

[3] _غابرييل غارسيا ماركيز: ولد في 6مارس 1927 بكولومبيا، بدأ يزاول نشاطه الأدبي وهو لا يزال فتى صغيراً بالمرحلة الثانوية ، حيث ظهر له أول عمل أدبي في مجلة كانت تصدرها المدرسة بعنوان (شباب)، روائي وصحفي وكاتب قصص توفي 17 أفريل 2014 من أعماله الأوراق الذابلة ، ليس للكونونيل من يكاتبه، جنازة الأم الكبيرة. ينظر داسو سالديبار، رحلة إلى الجذور (سيرة حياة جابرييل جارثيا ماركيز) تر.صبري التهامي ، المجلس الأعلى للثقافة ط1 2004 ص12

القديم، مثل قصص الجنوب حول ملوك اليمن الحميريين التبابعة وغزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم ،وقصص الحروب بين القبائل العربية قبل الإسلام؛ دورا في التنبيه إلى أهمية العودة إلى التراث والاستفادة منه[1].

- وعي الروائيين بأهمية تأصل الرواية وذلك الوعي لم يدفعهم إلى تكرار النماذج القديمة والكتابة على منوالها وإنما حاولوا التفاعل مع التراث.
- ومن خلال أيضاً الإطلاع على بعض النماذج الروائية المعاصرة التي وظفت التراث يمكن استخلاص بعض العوامل الأخرى التي كان لها أهمية بالغة في توظيف التراث منها:

– القهر السياسي والتردي الاجتماعي والاقتصادي ومن خلاله يلجأ الأديب إلى التعمية عن طريق الرمز والإشارة والأساطير واليات التراث.

– ثقافة الكاتب التراثية وكذا رغبته في تأصيل الخطاب الروائي وانفتاحه.

– ثراء التراث وحاجة الأديب المناسبة إلى إضفاء جو من الموضوعية على إنتاجه.

– الخطر الذي بات يهدد الأمة العربية في مقوماتها جميعاً لذلك راح الأديب يبحث في الجذور.

– الحنين والشوق والإخلاص إلى البيئة المحلية من خلال رصد معالمها الاجتماعية.

[1] _ ينظر: بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد توفيق مجلة الخطاب. منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو. دار الأمل للطباعة والنشر، العدد 4، جانفي 2009، ص12.

المبحث الثاني: حضور التراث في الرواية العربية

إن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تفاعلاً مع النصوص السردية القديمة باعتبارها عالماً سردياً تسيره الأحداث التي تشد بصلة بالواقع والشخصيات المعبرة بموقعها عن خباياه ومستوياته الفكرية والاجتماعية والثقافية. وقد ظلت الرواية حتى أواسط القرن 19 ثقافة تقليدية تضم في سلسلتها الأجناس الأدبية والثقافية التقليدية كالشعر والمقامة والرسائل والخطب والبلاغة واستخدمت التراث أيضاً بوصفه مخزوناً معرفياً تتوارثه الأجيال.

وقد ساهمت الرواية العربية على غرار قريناتها في المجتمعات الأخرى في حفظ تراث المجتمعات العربية، باعتباره « ما يبقى من الماضي ماثلاً في الحاضر الذي انتقل إليه ويستمر مقبولاً ممن آل إليهم وفاعلاً فيهم لدرجة تجعلهم يتناقلونه بدورهم على مر الأجيال »[1].

ومن هذا المنطلق نهل الروائيون العرب من منابع التراث التي تخدم موضوعاتهم المستوحاة من الواقع المعيشي للإنسان فعرفت الرواية العربية في بدايتها مرحلة مخاض تميزت بالسير على نهج القدماء في الشعر والنثر على حد السواء. فحاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم وقلدوا القدماء في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب....إلخ.

واتجهوا إلى فن "**المقامة**" وهو فن من فنون النثر العربي ظهر في القرن الرابع هجري وازدهر في عصر الانحطاط، وهي شبه قصة قصيرة مسجوعة في أغلب الأحيان تتضمن مُلحاً، ونوادر، وعظات، كان الأدباء يتبارون فيها إظهارا لبراعتهم اللغوية والأدبية.

[1] _ بياربونت وميشال ايزار وآخرون، تر. د مصباح أحمد،معجم الأثنولوجيا والأنثربولوجيا، (د.ط)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006 ،ص366.

وقد عرفه **القلقشندي**[1] قائلا: « وهي جمع مقامة بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس، والجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة كأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها» [2].

إذن فهي أحدوثة أو حكاية أو قصة قصيرة تعتمد –ولاشك– في أغلب أحداثها على الخيال،لا على الحقيقة، وهي تعتمد على راو وبطل محوري، وشخصيات هامشية، وأغلبها شخصيات خيالية وهمية غير حقيقية، وهي تختلف من حيث الحجم فتارة لا تبلغ حد الخبر القصير الموجز، كما تختلف أيضا من حيث الموضوع، فترى البعض منها يتناول قضايا الفساد. كفساد الحكام أو القضاة أو رجال الدولة وما إلى ذلك من شخصيات سياسية، واجتماعية والبعض الآخر يتطرق إلى الوعظ والإرشاد. كما تتسم تارة بطابع أدبي ساخر فاخر لاذع وتارة بسمة فكاهية سخيفة تافهة، وتنطوي –عادة – على آيات قرآنية كريمة وأحاديث نبوية شريفة وأمثال وحكم، وتنتظم في مفردات غريبة قل استعمالها أو اندثرت فهي بحق تعتبر ثروة لغوية ومادة أدبية دسمة[3].

وقد اختلف النقاد وكتاب الأدب في من بدأ باستخدامها في معناها الاصطلاحي،

---

[1]_ القلقشندي : هو أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي ولد بقلقشندة(756هـ–1355م)، درس بالقاهرة وبرع في علوم اللغة والبلاغة والإنشاء .توفي سنة(821هـ–1418م)من أهم مؤلفاته :موسوعته صبح الأعشى في صناعة الإنشا–نهاية الأرب في معرفة قبائل العرب ...الخ ينظر خير الدين الزركلي ، الأعلام قاموس تراجم أشهر الرجال ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط4 1979،ج1 ص177 ،ينظر أيضا مقدمة صبح الأعشى، ج،1 ص .10

[2]_ محمد هادي مرادي ، فن المقامات النشأة والتطور ، دراسة وتحليل مجلة التراث الأدبي، العدد الرابع ،(د ت) ،ص133.

[3]_المرجع نفسه، ص 125.

رغم أنهم اجمعوا على أن **بديع الزمان الهمذاني**[1]، هو أول من أصّل هذا الفن النثري الفاخر وأرسى قواعده، فكانت مقامات بديع الزمان النموذج الأمثل لمن كتبوا المقامات بعده سواءً المتقدمون منهم أو المتأخرون، فقد حاكاه الحريري في مقاماته وخطى إثره ، وانتهج نهجه ، وهكذا من المتأخرين[2].

فكتب إبراهيم اليازجي "مجمع البحرين" مقتدياً بمقامات بديع الزمان الهمذاني لذلك أُتخذ هذا الفن النثري السردي في بداياته الأولى لغاية التعليم والوعظ والإرشاد والتوجيه فأصبح من القصة والمقامة. ومن أهم تلك الأعمال التي مثلت هذه الفترة "ليالي سطيح"، و"حديث عيسى بن هشام" ل"محمد المويلحي" و"علم الدين" لعلي مبارك فبدأ تأثرهم بأسلوب فيه عدد كبير من المفردات الغربية والأشعار القديمة .

ومثلما توجه هؤلاء إلى فن المقامة ينسجون على منواله توجه آخرون إلى فن آخر وهو "**السيرة الشعبية** " وقد أطلق مصطلح السيرة الشعبية منذ النصف الأول من القرن 20 على مجموعة من النصوص القصصية الطويلة التي تولدت في مجال المشافهة ورواها رواة منشدون في ساحات المدن العربية الكبرى في المجالس والأرياف قبل أن تخرجها المطابع الحديثة[3]، ومصطلح السيرة ينبئ استعماله في النصوص بتأثر الرواة الشعبين أو على الأقل المؤلفين الأوائل بأدب السيرة في الثقافة الإسلامية، وخاصة وان السيرة الشعبية تحمل اسم بطلها وتروي قصة حياته من الولادة إلى الوفاة.

---

[1] _ بديع الزمان الهمذاني: هو أبو الفضل احمد بن الحسين بن يحي بن سعيد ، ولد (358هـ-969م) ، نشأ بهمذان إحدى مدن فارس الشمالية ودرس العربية والأدب وبرع فيهما تمكن بفضل أصله العربي وموطنه الفارسي من امتلاك الثقافتين العربية والفارسية وتضلعه في آدابها فكان لغوياً وأديباً وشاعراً وراوية حديث توفي سنة (395هـ-1007م)وهو في سن الأربعين من أثاره مجموعة رسائل ، ديوان شعر، مقامات وهي من ابرز ما خلفه بديع الزمان ، ينظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني شرح محمد محي الدين، مطبعة المعاهد مصر، 1923،ص 5.

[2] _ ينظر المرجع نفسه، ص127.

[3] _ ينظر:مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات دار محمد على ، تونس 2010، ض264

ويعتمد أدب السير على السرد القصصي الذي يزاوج بين النظم والنثر. ويصور وقائع كبرى تاريخية تخص الجماعة التي تتداوله، تعامل روايته معاملة الطقوس الدينية وتعبر عن وفاق بين القوى التي ينتمي إليها البطل والقوى العلوية وتتدخل القوى الخارقة لمناصرة البطل أو لمحاربته [1].

أما المدلول التاريخي للسيرة الشعبية« فهي تصوير لحياة شخصية من الشخصيات التاريخية المعروفة تصويراً يتتبع التطور الزمني لصاحب الشخصية ويلقي الأضواء على ما مر به من أحداث لها ارتباطات معينة أما بصاحب السيرة ككل، وأما بناحية خاصة من نواحي حياته السياسية أو الثقافية »[2]، وقد حاول كثير من عمالقة الأدب العربي توظيف هذا الفن في بواكير أعمالهم الإبداعية .

فأصبح للأدب الشعبي مكانة يحظى بها في تأكيد هويته وحضوره ووجد الكاتب في التراث الشعبي إضافة إلى العادات والتقاليد وغيرها بعداً جمالياً مشوقاً حاول أن يستغله في كتاباته قصد التأثير على متلقيه لمراجعة التاريخ واستنهاض الهمم وتنبيه الغافلين[3]،فقد كتب جرجي زيدان(1278هـ-1332هـ)« غادة كربلاء» وسليم البستاني(1848-1884م) « الهيام في جنان الشام» وكتب أحمد فارس الشدياق(1804-1887م)« الساق على الساق فيما هو الترياق»إضافة إلى تخليص الإبراز في تلخيص باريز لرفاعة رافع الطهطاوي(1801_1873م). ويتضح من العنوان المسجوع اختيارهم للأسلوب العربي التقليدي[4].

---

[1] _ ينظر عبد الحميد بورايو،البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول خطاب الروايات الشفوية (الأداء ، الشكل ،الدلالة) ، (د ط) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998،ص21.

[2] _مرسي الصباغ ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، (د ط)، دار الوفاء ،الإسكندرية، (د ت) ،ص41.

[3] _ ينظر: مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية، مرجع سابق،ص 15،16 .

[4] _ينظر المرجع نفسه ،ص16.

ويلحظ الباحث في المرحلة الجنينية للرواية العربية أن الروائي كان يتقمص الأدوار التي يقوم بها الراوي في الأدب الشعبي « حيث بنت الرواية أحداثها وفق الطريقة التي بنيت عليها الأحداث في القصص الشعبية من حيث اعتمادها على المغامرات والعجائب والغرائب والمصادفات والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات[1].

والخلاصة أن توظيف الرواية العربية في مرحلتها الجنينية للموروث الشعبي لم يؤد إلى الارتقاء بالرواية إلى شكل فني متطور ومتقدم عما هو عليه في الموروث الشعبي. ممثلاً بالسير الشعبية والحكاية الخرافية وأقتصر على التقليد ولم يتجاوزه إلى الإبداع والابتكار وذلك لانشداد رحلات عصر النهضة إلى التراث وتقديسهم له والخضوع لأذواق العامة وأنصاف المثقفين الذين كانوا يفضلون الموروث الشعبي كالسيرة الشعبية وحكايات "ألف ليلة وليلة".

وتعتبر حكايات "**ألف ليلة وليلة**" من بين الحكايات التي وظفها الروائيون في رواياتهم واعتبروها مرجعية تراثية مهمة فهي:« حكايات خيالية وضعت بين القرن الثالث عشر والرابع عشر تحكيها السلطانة شهرزاد لأختها دنيازاد في حضرة الملك شهريار خلال ألف ليلة وليلة سمر »[2].

وتجدر بنا الإشارة إلى أن هناك بعض الأعمال الروائية المعاصرة التي استلهمت أو استعارت الأشكال البنيوية من الكتاب المصدر وتشمل هذه الاستعارة العنونة والحكاية الإطارية . واستلهام عنونة كتاب ألف ليلة وليلة في الكتابة الروائية، تم بصورة اختارت أن تميل إلى الانزياح عن العنونة الرئيسية، والخروج من جلباب العنوان الرئيسي، ويعد هذا

[1] _ ينظر: محمد رياض وتار، مرجع سابق ص29.

[2] _ينظر: إميل يعقوب وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية عربي انجليزي فرنسي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص80.

أمراً معتاداً في توظيف العنونات التراثية، ولذلك يمكن تصنيف تلك العنونات الروائية التي استلهمت كتاب الف ليلة وليلة إلى ما سيأتي[1]:

أولاً: الخروج الطفيف من العنوان الرئيس ألف ليلة وليلة وهو الأكثر شيوعا في الكتابة الروائية، ولقد حرص الروائي العربي ولا يزال على استلهام ذلك التلقي الايجابي الذي حظيت به الليالي واستثماره من جانبين : جانب فني يتصل بالقيمة الفنية التي يعكسها العنوان على العمل، وجانب تسويقي يهدف إلى أن يستثمر الروائي هذا العنوان بوصفه مولدّا لإغراء القارئ أولاً، ومن ثم للتفاعل مع الكتاب ثانيًا، ولعل ذلك ما دفع أولئك الروائيون والروائيات إلى توظيف بنية العنوان بصورة لا تمثل خروجا كبيرًا على تلك البنية، ولذا كان الحرص على انجاز لمسة إبداعية على العنونات، تمكن من التفريق بين النص التقليدي والعمل الروائي الحديث، وتسمح بتقديم استشعار أولي لدى القارئ ، وحضور فاعل لنص الليالي في الذاكرة [2].

ولضرب أمثلة من الرواية العربية التي استأثرت بهذا الجانب يمكن القول : إن عددا كبيرا من الروائيين آثروا أن يوظفوا العنونة في أعمالهم بهذه الصورة التي يمكن وصفها بالأنيقة، ومن هؤلاء الروائي نجيب محفوظ في رواية "ليالي ألف ليلة وليلة"، وهاني الراهب في "ألف ليلة وليلتان"، ويمثل العنوانان السابقان للروايتين أكثر العنونات الروائية المعاصرة التصاقا بالبنية الرئيسية لعنوان كتاب "ألف ليلة وليلة" ويضاف إلى ذلك عنونات أخرى تحمل السمة نفسها ولكن بصورة اقل مثل: غادة السمان في "ليلة المليار"، و واسيني الأعرج في رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و "ألف امرأة ...لليلة واحدة "لزكية القرشي .[3]

---

[1] _معجب العدواني ، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013 ،ص48.

[2] _المرجع نفسه، ص49.

[3] _معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية ص49– 50.

ولا يعني هذا التوظيف العنواني الظاهر أن يتطابق مع بقية مكونات العمل، أي أن تكون بقية مكونات النص مستلهمة من كتاب" ألف ليلة وليلة"، ويمكن القول بصورة أخرى : أنه على الرغم من ارتهان الأعمال السابقة إلى الاستثمار في العنونة إلا أنها ترواح في درجة توظيفها أو استلهامها لمكونات الليالي في النص نفسه، فعمل محفوظ متصل بصورة قوية بكتاب "ألف ليلة وليلة" في كافة مكوناته، ويمكن أن يندرج عمل الأعرج "رمل الماية " في الجانب نفسه، إلا أن الأعمال الرواية لغادة السمان في "ليلة المليار" والراهب "ألف ليلة وليلتان " تستبعدان التفاعل النصي الكامل آو شبهه مع كتاب" ألف ليلة وليلة " بعد أن استهلت بتوظيف عتبة العنوان الأولى ولكنها عبرت منه إلى عوالم سردية واقعية، ومع ذلك فيمكن أن تؤول هذه الأعمال إلى ما يلاءم كتاب "ألف ليلة وليلة " ويوافقه[1].

ثانياً: استبعاد العنوان الرئيس وإقامة دال مستمد من كتاب "ألف ليلة وليلة" لينوب عنه، ليكون مدخلا للولوج إلى عوالم كتاب" ألف ليلة وليلة "، ومن بين تلك العنوانان التي استلهمت الشخصية الأنثى الرئيسة (شهرزاد) الساردة لحكايات الكتاب نجد:" أحلام شهرزاد " لطه حسين، ورواية "شهرزاد على بحيرة جنيف" لجميل إبراهيم .

ثالثًا : استبعاد العنوان الرئيس وإقامة دال عوضا منه ويتم ذلك عن طريق توظيف أسماء شخصيات من حكايات الليالي، مثل سمير نادا في" رحلة السندباد الثامنة" ، ورواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع ، " السندباد العربي" لإيزيس رشاد ، ورواية " دنيزاد " لمي التلمساني .

إن حضور هذا النوع من العنونات الذي يستبعد العنوان الرئيس يؤدي وظيفتين اثنتين: الأولى تتمثل في الاستثمار الاشتقاقي لحكاية داخلية في الكتاب، وهو مايتصل بالتركيز على النص المستثمر بوصفه المدخل الرئيس لقراءة الرواية، أما الوظيفة الثانية فهي تؤدي

[1] _ينظر المرجع نفسه ، ص 50.

وظيفة الاستبعاد للشخصيات الرئيسة لكتاب "ألف ليلة وليلة" وإنابة شخصيات داخلية لها علاقاتها وتلميحاتها الموظفة في النص الروائي[1].

رابعًا : العنونات التي استثمرت بنيات جزئية داخلية ، أو فعلت تعبيرات دالة تلمح إلى الكتاب مثل: " خرافية سرايا بنت الغول " لإميل حبيبي،"وسر الجني " لنادية شفيق و" التاجر والأسطورة " لفواز طوقان، و "غير المباح " لسعاد سليمان و "الخروج من القمم " لعمر حمش و" حنتش بنتش" لمحمود موسى . ويلاحظ أن الأعمال الروائية السابقة ارتكنت في العنونة على استثمار تعبيرات مقتبسة داخلية ولكنها تأتي في أبعاد مركزية أو تكرارية يمكن ملاحظتها في صورة بنيات جزئية مشتقة من حكايات الليالي الداخلية، وتشير في معظمها إلى جانب عجائبي (فانتازي) ، أو مقتبس لا يمكن أن يسند أو يتصل مع غير كتاب" ألف ليلة وليلة "[2].

فنجد بأن طرق توظيف هذه الحكايات قد تعددت. فبعضهم أقام بناء ألف ليلة وليلة ووظفها بشكل كلي كما فعل نجيب محفوظ في رواياته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة " كرواية "سلطان النوم"، و"زرقاء اليمامة" لمؤنس الرزاز في حين اكتفى بعض الروائيون بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات[3].

أما البعض فقد لجأوا إلى كتابة "**الرواية التاريخية**"، والرواية التاريخية كل رواية اعتمدت على الحدث التاريخي كمرجعية للحدث الروائي، ليكون موضوع السرد، فيمارس المبدع فيها وظيفتين، وظيفة المؤرخ برجوعه إلى المادة التاريخية الصحيحة من مصادرها فيتقمص مهمة عالم الآثار برجوعه للقديم ومعاينته بالملاحظة والتدقيق والتمحيص لتمييز الصحيح من المزيف. ثم وظيفة المبدع "الملهم" عندما يعيد قراءة الوقائع التاريخية بالتصديق والتشكيك وطرح تساؤلات يعتمدها في بناء حبكته الفنية ليقدمها للقارئ بطريقة

---

[1] _ينظر معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية ، ص 51.

[2] _المرجع نفسه، ص 51.

[3] _ محمد رياض وتار ،مرجع سابق ، ص 27.

جديدة يمتزج التخيل فيها بالواقع، ويتماهى "فيها السرد بالتاريخ حتى لا يكاد القارئ العادي والسطحي أن يتبين الشعرة الفاصلة بينهما [1].

فلقد غذى المتن التاريخي العملية الإبداعية التخيلية مما بث الشك في نفس القارئ البسيط وخلخل ثوابته ومعلوماته التاريخية المسبقة. لذا وجب أن يكون الناقد متمرسا وملما بتاريخ الحقبة التي هي موضوع الرواية حتى يستطيع مسك شعرة الفصل بين التاريخ الفعلي والتاريخ المروي ولا يحيد عنهما .

وقد رافقت الرواية التاريخية تاريخ الرواية العربية منذ النشأة الأولى وتطورت بتطور الأحداث وتغير الذوق الجمالي، فتأثرت في نشأتها بالتراث الشعبي كحكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية فاعتمد الكتاب في تلك الفترة المبكرة إلى تقديم التاريخ في قالب قصصي بهدف التسلية و إمتاع القراء[2]. لكن حينما طغت الرومانسية على الروايات التاريخية مال الروائيون إلى الاهتمام بالأساطير ذات الأبعاد التاريخية كما فعل موريس كامل في روايته "جبل الآلهة" كما ابتعدوا عن المبالغة والغلو في سرد الأحداث والتصرف بها.

وقد تعددت أيضاً مواقف الروائيين من التاريخ، واختلفت نظراتهم إليه وتعددت أيضاً أشكال إعادته، فبعضهم اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء فكان يتصرف بالمادة التاريخية ويغير في أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة ويخلق جواً من المخاطر والمغامرات المشوقة ، كما فعل جرجي زيدان.

فقد كتب عن« شخصيات وجدت فعلاً في التاريخ مثل: الحجاج بن يوسف. عبد الله الزبير– وتوجد في النص على نحو مستقل عن الراوي أو الكاتب ولذلك شاع فيها

[1] _ يحياوي سامية ، جدلية الواقعي والجمالي في الرواية الجزائرية ، رواية "الطوفان" لمرتاض أنموذجا ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية ، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة ، العدد 13، 20165، ص 32.

[2] _ المرجع نفسه، ص35.،

استعمال ضمير الغائب وتبقى مرتبطة بزمن معروف ومحدد»[1]. فألف جرجي زيدان روايات كثيرة لتسلية القراء، وكان يتنصرف بالمادة التاريخية ويغير في أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة ، ويخلق جوًا من المخاطر والمغامرات المشوقة .

ويتم إدخال النص التاريخي في الرواية« إما بشكل خارجي لا يتجاوز الافتتاحية أو المقدمة أو الأجزاء والأقسام أو الهوامش أو ما يدرج في المتن وفي الحالة الأخيرة قد يحافظ الكاتب على النص المنقول بحرفيته وإحالته ويدنس النص بشكل غير مباشر إلى حد أنه يصعب على القارئ اكتشافه »[2].

في حين نجد بعض الكتاب قد استخدم التاريخ للدفاع عن القومية العربية فجعل الماضي في خدمة الحاضر، مما استوجب النظر إلى التاريخ نظرة تقديس وإجلال، والحفاظ على أحداث الماضي وعدم العبث بها وقد تجلى هذا في روايات **معروف الأرناؤوط**[3] الذي نظر إلى التاريخ العربي في ضوء الحاضر فرأى فيه قبساً مضياً وعزاءً جميلاً. ويرى الناقد عبد اللطيف أرناؤوط بأن رواية سيد قريش قد حملت العبء الأكبر في تفجير الوعي الوطني والقومي في جماهير الأمة العربية؛ إذ كتبها مؤلفها في فترة النضال الوطني في عام 1929؛ كا يقول الناقد منير العجلاني الذي قدم لرواية سيد

---

[1] _ ينظر مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية ، ص 17.

[2] _ المرجع نفسه ،ص18.

[3] _معروف الأرناؤوط: (1892م_ 1948م) يقدم الناقد عبد اللطيف أرناؤوط لمحة عن حياة الأديب معروف الأرناؤوط فيذكر أنه ألباني الأصل ، وقد تلقى تعليمه في إحدى مدارس بيروت الابتدائية انتقل الى دمشق ، وعمل بالصحافة ، عكف على قراءة كتب الأدب والتراث التاريخي واللغوي ، فأصبح أديباً وروائياً مشهوراً كتب عديداً من الروايات التي نالت شهرة رائعة أبرزها "**سيد قريش**" التي صدرت سنة 1929م ، طُبعت في ثلاثة أجزاء استغرقت الف صفحة من القطع الكبير وأدخل عليها ملاحق تاريخية و تعديلات وأصدرها في حلة جديدة سنة، رسم فيها معروف الأرناؤوط حياة العرب في مرحلة البعثة النبوية ، وصور معجزة النبوة وأثرها الاجتماعي والسياسي في حياة العرب . ينظر أرناؤوط عبد اللطيف ، معروف الأرناؤوط رائد الرواية التاريخية في بلاد الشام (1892_1948)، دار عكرمة ، دمشق ط1،2001 ص 6،7،19 .

قريش بقوله « وأظن أننا في حاجة إلى إثارة النضال بين القديم والحديث ولو لم يفهم الكثيرون ماهو القديم والحديث »[1]

فعرض معروف الأرناؤوط في روايته الضخمة "سيد قريش " للحياة السياسية والاجتماعية في العصر الجاهلي عشية ظهور الإسلام، وقد اختار هذه الفترة التاريخية ليبين للقارئ التحول الكبير الذي حدث نتيجة ظهور الإسلام وظهور النبي، وتوحيد القبائل العربية تحت راية الدين الجديد، وبذلك فقد أشاد بأخلاق العرب في مقابل ذم أخلاق أعدائهم، وبث روح الأمل والتفاؤول في الشعب، ودعوته إلى الاستفادة من دروس الماضي في توحيد الجهود، ورص الصفوف وضرورة تجاوز الخلافات والتمسك بالوحدة الوطنية .[2] وقد ركز معروف الأرناؤوط من خلال عرضه لتاريخ العرب قبل الإسلام على إبراز النقاط التالية :

1_الإشادة بأخلاق العرب في مقابل ذم أخلاق أعدائهم من الفرس

2_الإشارة إلى إمكانات العرب المهدورة بسبب تحالف كل طرف منهم مع عدوهم المشترك وتوجيه سلاح بعضهم ضد بعض.

3_الإشارة إلى الروح القومية التي بدأت تضطرم في نفوس بعض الشخصيات التاريخية العربية.

4_ بعث الأمل في النفوس من خلال أحاديث الكاهن سطيح عن المستقبل المشرق الذي ينتظر العرب في ظل الدين الجديد الذي سيحقق لهم المجد والحضارة والنصر المؤزر على أعدائهم .[3]

وهكذا فقد قرأ إبراهيم السعافين في دراسته لروايات معروف الأرناؤوط التاريخية أن الكاتب يلجأ في بناء روايته إلى الرمز، وأن روايته سيد قريش مبنية على رمز محدد هو

[1] _ معروف الأرناؤوط ، سيد قريش الجزء الأول ، دار القلم ، بيروت لبنان ط3 1971ص 23

[2] _ ينظر: محمد رياض وتار ، ص 38 .

[3] _ ينظر: المرجع نفسه ص 37_39

الوحدة العربية التي تجلت في انتصار العرب على الفرس في معركة ذي قار ثم انزاحت لتشمل المنطقة العربية كلها بظهور الدين الجديد[1]. فقد قرأ أحداث التاريخ في ضوء الحاضر المعيش ومتطلباته وظروفه، ولذا لم يفعل ما يفعله المؤرخ فلم يتقيد بالزمان والمكان والزج بشخصيات متخيلة في الأحداث، ولم يلزم نفسه أيضاً بأحداث التاريخ ولم يتقيد بالحقيقة التاريخية بل تصرف فيها بما يخدم فكرة الرواية والرمز الرئيس فيها[2].

في حين اتجه مؤلفون آخرون إلى توظيف "**النصوص الدينية**". فقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني بمختلف مصادره ومشاربه، القرآنية والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية والفكر الصوفي الذي حظي باهتمام عدد من الروايات، وقد وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني على مستويات عديدة كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.[3]

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة دافعان هما:

1)_ أن التراث الديني في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

---

[1] _ ينظر. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870_1967) ،دار المناهل للطباعة و النشر، ط1، 1987 ،ص174.

[2] _المرجع نفسه، ص 175.

[3] _ينظر : مفيدة بنوناس ، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة ، رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو أنموذجا ، مجلة الأثر ، المركز الجامعي الطارف ، العدد 13 مارس 2012،ص 257 .

2)_ أن التراث الديني يشكل جزء كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فان أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه [1].

وبذلك يكون دافع الروائي العربي المعاصر يعتمد على ناحية أدبية بحتة تكفل للرواية أصالتها وعروبتها وتحقق لها انتماءها وهويتها، أما الدافع الثاني فيؤكد اقتراب العمل الروائي من شخصية المتلقي وتماثله وتجانسه مع الواقع العربي الذي يمثل الدين مساحة كبيرة في عالمه وعليه يبني قيمه وعاداته ويجعله الميزان الوحيد لتقييم واقعه الاجتماعي .

وهو ما نجده في مجموعة لا يمكن تجاهلها من الروايات حتى أن عناوينها تشير إلى المرجعية الدينية ويأتي هذا النوع من النصوص خارج السياق وداخله كما حدث مع رواية " النفير والقيامة" للروائي فرج الحوار الذي استفاد من النصوص الدينية التي تحدثت عن يوم القيامة بوصفه ذلك اليوم الذي تدك فيه الجبال، وتسقط فيه الكواكب والنجوم،والملاحظ أن الكاتب نقل مدلول كلمة يوم القيامة إلى معنى آخر، هو الثورة التي تحدث تغيرات في حياة الناس وتنقلهم من حياة الضعف إلى حال القوة والمواجهة [2].

ورواية "التبر" و "نزيف الحجر" للكاتب الليبي إبراهيم الكوني، فقد عرض في رواية التبر لحياة القبائل العربية في الصحراء العربية الكبرى، فبدأ الكاتب روايته بنص ديني منتزع من التوراة في قوله" لأن ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، حادثة واحدة لهم، هذا كموت ذلك ونسمة واحدة للكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لان كليهما باطل ويذهب إلى مكان واحد كان كلاهما من التراب والى التراب يعود كلاهما " . أما رواية "نزيف الحجر" فيتصدرها نصان دينيان أولهما : « **وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم** » [الأنعام:37]، وثانيهما : " وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله "، ففكرة النص القرآني هي لفت انتباه الإنسان إلى

[1] _المرجع نفسه، ص 258.

[2] _ينظر محمد رياض وتار ، مرجع سابق، ص 139 .

أن الحيوانات والطيور تعيش في مجتمعات تشبه المجتمع البشري ، والنص التوراتي يعرض لقصة قتل قابيل لأخيه هابيل بدافع الحسد والحقد[1].

كما وظفوا القصص الديني ويظهر ذلك جلياً في رواية "الربيع و الخريف" لحنا مينة التي وظف فيها قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل ، إلى جانب توظيف وسيني الأعرج لقصة أهل الكهف في رواية رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

وأصبح الروائيون بداية من القرن 20 يأخذون من مخزون **التراث الشعبي** ملامحاً وقصصاً و أساطيرَ وخرافات وسير شعبية، زيادة على ذلك بنية الرواية وطريقة كتابتها وتعدد مواضيعها، مما جعل من حضور التراث في العمل الروائي شيئا مهما ، فأصبح توظيف التراث الشعبي توجهاً واضحاً في كثير من الفنون المعاصرة والرواية واحدة منها، فالرؤية الجديدة للتراث ساعدت تلك« الطبيعة الرمزية للتراث الشعبي على هذه العودة ، فهو غاية من الرموز المتشابكة التي من شأنها أن تتحول في يد الفنان المعاصر إلى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة »[2].

وقد استثمرت الرواية العديد من القصص والحكايات الشعبية القديمة واتخذتها« مضمون ثري يعطي جمالاً وثقلاً للرواية فعلى سبيل المثال "طه حسين" (أحلام شهرزاد) وعبد الرحمان الخميسي(ألف ليلة الجديدة)، "طه حسين" و"توفيق الحكيم"(القصر المسحور)، فاروق خورشيد(سيف بن ذي يزن) و"فريد أبو حديد" (الوعاء المعمري) المستوحاة من قصة (سيف بن ذي يزن) و(زنوبيا ملكة تدمر) و(أبو الفوارس عنترة بن شداد) و(المهلهل بن ربيعة) و(جحا في جانولاد) و(الأم جحا)[3].وبناءً على ما سبق ذكره

[1] _المرجع نفسه، ص 139.

[2] _ ينظر: صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988، ص16.

[3] _ المرجع نفسه، ص37.

من العناوين يظهر وبشكل جلي توظيف الأدباء للتراث القديم من ذكر أسماء الشخصيات التراثية المشهورة والمعروفة.

ونظراً للحصار الفكري الذي عانى منه الروائي في البدايات الأولى، وقد لا يزال يعاني منه اليوم، دفع به إلى أن يلجأ إلى الاستعانة بالرمز والإيحاء بدل التصريح بشكل مباشر وذلك عن طريق استغلال التراث لتحرير أفكاره، فنجد « جمال الغيطاني في روايته "خطط الغيطاني" يلجأ إلى التاريخ المصري القديم (أي ما قبل أربعة آلاف سنة) حيث يتخذ من أحداثه سبيلاً للسخط على واقعه وأداة للتعبير عن إدانته الرهيبة ويجري مزاوجة مابين العلم والكابوس أي مابين الماضي والحاضر [1].

كما ورثت الرواية في العصر الحديث « الملحمة والسيرة فالرواية هي النوع الأدبي المرتبط في نشأته ونضجه بدور الطبقة الوسطى، ونضج مثالها الثقافي، هذا النوع الذي يستلهم ملامح أبطاله من صفات أوساط الناس، أو من العاديين »[2].

واستخدام التراث الشعبي في الرواية يكون بكيفية تتماشى والموضوعات المطروحة والقضايا المعالجة مع الأخذ بعين الاعتبار الجانب الفني في التقديم لهذا الموروث « فالروائي المعاصر لا يورد لنا التراث الشعبي كما هو بل يعيد صياغته ويضيف إليه أبعاداً جديدة من شأنها أن تعيد إليه الحياة بحيث تنسجم مع العصر ويستجيب لطبيعة الهموم التي يعانيها إنسان العصر الحديث » [3]. والروائي قد يأخذ التراث الشعبي فيجعله نسيج الرواية كلها حيث يدخل هذا التراث في شكل الرواية ومضمونها أو قد يأخذ جزئية صغيرة تبدو في الرواية كلمسة فنية صغيرة تكسب الرواية فناً، وقد توحي بعمق جذور الرواية في بيئتها المحلية، ويصل حجم التأثر بالتراث الشعبي

[1] _ سعيد سلام. التناص التراثي في الرواية الجزائرية،ص 35.

[2]– صبري مسلم حمادي ،أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص 12_13.

[3] _ المرجع نفسه، ص 19_ 20.

قمته في الروايات العربية من حيث الشكل والمضمون والشخصيات والأحداث في الرواية هي عبارة عن صور عاكسة لشخصيات وأحداث شكلت التراث[1].

كما نجد في المحاولات الروائية الأولى ظهور تأثير "**اللغة التراثية**" وكان ذلك واضحاً من خلال نماذج روائية عديدة أهمها "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، "دار الصدف في غرائب الصدف"،" لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر"، "سيد قريش" فاختارت هذه الروايات المفردات الصعبة والغريبة والزخرفة اللفظية والمحسنات البديعية وكان ذلك كله وراء دافعين هما:[2]

– إظهار الكاتب لقدراته اللغوية والبلاغية والإتيان بالغريب من الألفاظ والأساليب اللغوية القديمة.

– اتخاذ الشكل الروائي وسيلة لتعليم القراء دروس اللغة والبلاغة.

وكثير من الروايات التي تناولت الألفاظ الغربية تحتاج إلى معجم لغوي للكشف عن معانيها فرواية معروف الأرناؤوط لسيد قريش "تعج باللغة القديمة" مثال « أتيت رمسة والفجر لا يبرح نديا رطباً فعقرت ناقتي على قبره ورحت أزرف عليه دمعاً هو في صفائه وطهارته كالدمنة الوطفاء»[3]، إضافة إلى الإكثار من التشبيه والاستعارة « أطلقت الشمس في تلك المرابع الهانئة، فإذا أشعتها تذوب وتتلاشى في خضرة الحقول وإذا أنوارها المتوارية تطبع آخر قبلات الوداع على جبين الورد والبنفسج والتفاح والأدواح الرخية الظل وكأن الشمس سكرى »[4]. وإضافة إلى توظيف اللغة التراثية نجد أيضاً **التضمين (Inclusion)** الذي اهتم به الروائيون الأوائل فقاموا بتضمين رواياتهم الأشعار والأمثال وآيات القرآن الكريم بمناسبة ودون مناسبة.

---

[1] _المرجع نفسه، ص 20

[2] _ينظر: محمد رياض وتار،ص 32.

[3] _ معروف الأرناؤوط ، سيد قريش ص 37 .

[4] _ المصدر نفسه ، ص 113.

وبناءً على ما سبق ذكره من العناوين والنماذج يظهر لنا جلياً توظيف الأدباء للتراث القديم من خلال ذكر أسماء الشخصيات التراثية المشهورة والمعروفة التي استثمرت هذا الموروث في رواياتها واختلفت في أساليب التعامل من روائي إلى روائي آخر وذلك تبعاً لظروف التأثير والتأثر.ويصل حجم التأثر بالتراث خاصةً الشعبي منه، قمته في الروايات العربية من حيث الشكل والمضمون، وكان لهذا التأثر امتداد كبير في الأدب المغربي كاملا والجزائري منه على وجه الخصوص، فوظف الجزائريون التراث بمختلف أنواعه وأصنافه وهذا ما سنعرج عليه في ما سيأتي.

المبحث الثالث:حضور التراث في الرواية الجزائرية

أولا_ بدايات حضور التراث في الرواية الجزائرية

إن الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب، تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها التاريخي نظراً لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات. وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبياً في أقطار المغرب العربي فإن تطورها كان سريعاً ، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية والتي تحطمت معها مقولة المشرق بضاعتنا ردت إلينا، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعاً ونقداً من جهة وإبداعاً وتلقياً من جهة أخرى[1].

وتعد الرواية بالجزائر رافد أساس من روافد الرواية في المغرب العربي خاصة والعالم العربي عامة، فظهرت كجنس أدبي حديث باللغة الفرنسية لعقدين وأكثر قبل أن تظهر باللغة العربية، ونجحت الرواية بالفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة ومتميزة على يد كتاب من بينهم مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري[2].

واستطاع هؤلاء الروائيون في نظر الناقد المغربي "محمد برادة" أن يؤسسوا الحداثة الروائية باللغة الفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينيات ومن خلال الكتابة باللغة الفرنسية تفاعلوا مع تجربة شعبهم المستعمر واستوحوا ذاكرته وتاريخه وإلى اليوم مازالت الجزائر تقدم أصوات روائية بالفرنسية تفرض نفسها داخل وخارج وطنها الأصلي، وبالرغم من أن الرواية بالعربية في الجزائر قد ظهرت متأخرة وعمرها قد لا يتعدى نصف قرن، فإنها حققت تراكماً نوعياً من

[1] _ ينظر: مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، ص 10.

[2] _ ينظر: حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" لروائي الجزائري بشير المفتي، ص 59.

السبعينات إلى اليوم يستحق العناية والاهتمام خاصة وأنها قد عرفت تحولات هامة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة[1].

وحداثة نشأة الرواية الجزائرية لم يمنع الروائي من أن يطرح مواضيع مختلفة من الحياة اليومية الاجتماعية والنفسية للأفراد في محيط تحكمه العادات والتقاليد وكل ما ورث عن السلف. فقد تناقله الروائي الجزائري واستفاد منه وحافظ عليه من خلال اقتناء بعض العناصر التراثية التي تمتلك صلاحية البقاء والتفاعل مع متغيرات الحاضر، وقد بدأ الأدباء في الجزائر« يتعرفون على قيمة التراث منذ زمن قريب وساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية ونشوء وعي بالتميز اتجاه الأعمال الأدبية الأخرى في العالم العربي وكان ذلك بالاستفادة من قاموس التراث وتغيراته اللغوية التراثية بدلالاتها وإيماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام»[2].

فاهتمت الرواية الجزائرية بالواقع الاجتماعي والاقتصادي المعيشي فسايرت كل التغيرات وواكبت كل الأحداث في طرحها و اغترفت من التراث الذي كان دائماً دليل هويتها وانتماءها إلا أنه قد اختلفت أساليب تعامل كتاب الرواية الجزائرية مع التراث تبعاً لطبيعة المرحلة التاريخية التي وجدوا فيها وقد انقسمت إلى قسمين فالقسم الأول: عرف بمرحلة ما قبل السبعينات فظهرت الرواية التأسيسية الأولى "كالطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي 1951 ، وغيرها من الأعمال التي وظفت التراث المحلي كأعمال أحمد رضا حوحو، ومالك حداد[3].

فقد اتسمت هذه المرحلة بعدم وعي الروائي الجزائري وقدرته على استيعاب الأشكال التراثية فارتبطت الرواية بالموروث الشعبي لحماية هويتها الوطنية ومقاومة

[1] _ المرجع نفسه، ص60.

[2] _ ينظر: عبد الحميد بوسماحة توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة،مرجع سابق،ص 36.

[3] _ ينظر:المرجع نفسه، ص37.

سياسة الاندماج، فربطت الرواية الجزائرية سرد حوادثها في الخمسينات بفترة الاحتلال الفرنسي وحرب التحرير، أين أبرز الروائيون وظيفتها الأساسية في أعمالهم التي ارتبطت بالتاريخ الوطني والثورة الجزائرية وكذا تميزها بالواقعية.

كما لم تكن اللغة العربية الوسيلة الوحيدة للتعبير بل كانت الرواية المكتوبة بالفرنسية أيضاً وسيلة للتعبير على يد كوكبة من الروائيين الجزائريين الذين اتخذوا من الفرنسية لغة كتابتهم الروائية فكتبوا قبل الثورة فاندرجت جل أعمالهم ضمن الكتابات الثورية الواقعية التي عملت تصوير ونقل التحولات التي جرت في المجتمع إذ ترجمت مضامين أعمالهم شعورهم بالحسرة والألم على الوطن فكانت ثلاثية "محمد ديب" والدروب الوعرة "لمولود فرعون"[1] الأفيون والعصا والهضبة المنسية "لمولود معمري" ، ونجمة لكاتب ياسين ، تصويراً دقيقاً وصادقاً للمجتمع المضطهد بل كان لها طابعها الخاص النابع من روح الجزائر نفسها لأن الأديب الجزائري كغيره من الأدباء يواكب المسيرة الأدبية ويتحول معها من عصر لأخر، ونجد أيضاً مولود فرعون بروايته "ابن الفقير" وروايات رشيد بوجدرة "التفكك" 1982. يوميات امرأة آرق 1995 ، معركة الزقاق 1986 وغيرها[2].

وما يلاحظ على هذه الأعمال الروائية أنها قد اشتركت في اللجوء إلى التاريخ، وإلى تراثها الذي تجسد في تفاصيل الأحداث والمشاهد التي عاشتها شخصيات كل رواية من الروايات السابقة الذك، فقد حرص كل روائي منهم على صدق التعبير فعكست صوراً من حياة الروائي الشخصية، خاصة وأنه عاش نفس الظروف والمشاكل التي عانى منها أفراد مجتمعه فبطل رواية الدار الكبيرة عمر الذي عاش حياة مليئة بالبؤس والشقاء هي نفسها المصاعب التي واجهها البطل محمد ديب في ثلاثيته[3].

---

[1] _ ينظر: محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص122.

[2] _ المرجع نفسه، ص122.

[3] _ المرجع نفسه ،ص120.

ونجد أيضاً بطل رواية ابن الفقير "فرولو" الذي هو جزء من اسم ولقب "مولود فرعون" يجسد ظاهرة الاغتراب والتي نجدها أيضاً في رواية "الأرض والدم"، فاعتبرت هذه الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية مرجعاً تاريخياً جد مهم حيث تجلى التراث فيها بطريقة واضحة أعطت صورة عن شعب كان يعاني من بطش الاستعمار الذي سعى جاهداً إلى طمس هويته من جهة ولظروفه الاجتماعية المزرية من جهة أخرى، وبذلك اعتبرت الرواية الشكل الأدبي المناسب للتعبير عن حياة الفرد الجزائري وظروفه الاجتماعية فكانت ميداناً استثمر فيه الروائيون التراث لتأكيد هوية هذا الفرد وانتمائه.

أما المرحلة الثانية تمثلت في عهد الاستقلال(فترة السبعينات. الثمانيات) هذه الفترة شهدت تغيرات جذرية طرأت على الأوضاع السائدة للمجتمع في كل أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية ، مما دفع بالروائيين إلى إعادة النظر في ثقافتهم فاتخذوا من الرواية ولاسيما في السبعينات عالماً خصباً استهدفوا من روائه إعادة بناء الواقع اعتماداً على معطيات جديدة تتماشى ومواقفهم وأرائهم الإيديولوجية[1].

فنجد أغلب الكتاب المبتدئين في فترة السبعينات وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الإيديولوجي السائد ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيما العدالة الاجتماعية التي ظلت حلم الأغلبية المفقودة وانعكس الخطاب على أعمالهم إلى حد تغيب أدبية الأديب ليصبح هذا العمل حاملاً لفكرة أو موقف إيديولوجي[2].

وعلى حد تعبير عبد الحميد بورايو نجد بأن« الروايات الجزائرية شهدت وبشكل كبير التناص مع التراث كروايات عبد الحميد بن هدوقة، "الطاهر وطار" كما أكد بأن هذه

[1]_ ينظر: مخلوف عامر الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، ،سوريا، ص14.

[2]_المرجع نفسه ، ص 14.

الخاصية ملازمة لأغلب الكتاب والروائيين الجزائريين »[1]، أمثال واسني الأعرج، وعبد الملك مرتاض وغيرهم فأغلب رواياتهم ناجحة بسبب اعتمادهم على توظيف التراث لأنها جعلت من نفسها همزة وصل بين الحاضر والماضي.

ثانيا: نماذج لبعض الروايات الجزائرية التي اهتمت بالتراث

إن العودة إلى التراث هي السمة البارزة التي ميزت الأعمال الروائية الجزائرية، فقد تنوعت الاستلهامات و التناصات مع التراث بشقيه العربي والإسلامي بايجابياته وسلبياته، الأمر الذي« يجعل من هذه النزعة في توظيف التراث تنخرط ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، يتوق إلى تحديث متنه الحكائي وأنساق خطابه عبر الارتداد إلى التراث والبحث عما يمكن أن يستوعب إشكاليات الراهن، ويعبر عنها كأشكال جمالية جديدة، تجذر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة » [2].

وقد شهد الأدب الجزائري محاولات قصصية مطولة إلا أن النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت "**بريح الجنوب**" لعبد **الحميد بن هدوقة**[3] في فترة كان الحديث بشكل جدي وهي فترة الثورة الزراعية[4]. وقد حاول الدكتور عمر ابن قينة أن يلتمس قراءة لهذا العنوان "ريح الجنوب" مبدياً دهشته لاختيار الكاتب له« والتمس البعد الرمزي والدلالي

---

[1] _ html http/www.hddhod.com2018/12/3: عبد الحميد بورابو: أكاديميون وأدباء يسيرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية. الهدهد صحيفة الكترونية .

[2] _بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتجالات السرد المغاربي ، الجزائرية للنشر ، تونس، ط1 2003، ص81_82 نقلا عن: سليمان قوراري مباحث في الرواية، ص 231.

[3] _عبد الحميد بن هدوقة:من مواليد الشرق الجزائري ، ولد في قرية المنصورة ولاية سطيف 9جانفي 1925 اخذ تعليمه الأول عن أبيه وبعد ذلك في المدرسة الابتدائية، أسس اللغة العربية الفصحى، درس في معهد الفن الدرامي والإخراج الإذاعي والمسرحي ، اشتغل مدرسا للأدب العربي 1955، كرس جهده للعمل في الصحافة والتأليف، توفي في شهر أكتوبر 1996، من آثاره :ظلال الجزائر 1960، ريح الجنوب، الجازية والدراويش، السراب. ينظر زهرة ديك "من روائع الأدب الجزائري " دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2014 ، ص 292.

[4] _ عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث. تاريخاً وأنواعاً، وقضايا وأعلاماً، (د ط) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995 ،ص198.

لاستخدام ريح الجنوب. أهي لون الشقاء ؟ والضمني يضاعفه مصدرها الصحراء ذات الرمال المحروقة أهي ريح التغير لوجه الريف في عنفها واكتساحها ؟ ، ليس هناك غير هذين الاحتمالين »[1].

ومن المعروف أن ريح الجنوب ريح ساخنة تهب من جهة الصحراء فتكون مهلكة للزرع منغصة للعيش والمتتبع للفظة ريح الجنوب في الرواية سيجدها اقترنت دائماً بالخراب والدمار وأنها كانت عائقاً دائماً في سبيل أي تغيير أو محاولة لممارسة حياة منعمة وقد عمد الروائي في روايته إلى تقديم معلومات تاريخية غلب فيه الجانب المرجعي على الجانب المتخيل فكانت مأخوذة لغرض التذكير، وكان البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 إلى سنة 1949.

وقد اختار الروائي ذكر الأحداث والتواريخ فكل تفاصيلها اعتماداً على بيئة قروية لا زال للتراث فيها مكانة معتبرة في ثقافة الناس وكذلك دور أساسي في حياتهم « فعبد الحميد بن هدوقة عندما يتخذ من القرية مسرحاً لأحداث روايته وقطاعاً من حياة القرية موضوعاً لعمله الروائي ويختار التكنيك الواقعي إطاراً يقدم من خلاله مادته الروائية يكون قد أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث ويكون أساساً هاماً يقوم عليه تطور البناء الفني في روايته »[2].

وعنوان الرواية في النهاية ما هو إلا تعبير عن وضع مزري يقضي على كل رغبة في العيش ويحد من أي تطلع نحو الأفضل لأنه واقع يتطلب التعبير وبعث الحياة فيه، وهي رواية تناولت بحق ناحية اجتماعية جزائرية في الصميم(الريف والمرأة)، قساوة الطبيعة والألم العريضة للخروج من العزلة، المرأة وحياتها الاجتماعية والجو النفسي الذي

[1] _ المرجع نفسه، ص 198.

[2] _ عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة أمال العدد 52، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، 1980 ، ص 103.

تعيشه وقد حاول الأدباء بعد بن هدوقة الغزل على منوال النواحي الاجتماعية والإيديولوجية.

وبما أن ابن هدوقة كان شعبيا ومرتبطا بمجتمعه ارتباطاً وثيقاً لا يمكن تجاهله ، فقد صورت روايته واقع وأحلام وتصورات الإنسان الشعبي في صراعه مع الحياة والواقع وكذا في علاقاته ومعاملاته مع غيره من الناس، وقد عبر عن ذلك كله بأشكال التعبير الشعبي، والتي تمتاز بقدرة فائقة على تصوير الواقع والتعبير عنه تعبيراً اجتماعياً أصيلاً من حيث الشكل و المضمون، ونجد من أبرز أشكال التعبير الشعبي في الرواية توظيفه للمثل الشعبي الذي يقوم بدوره الريادي في تحديد هوية الانتماء الشعبي وتعبيره عن القضايا التي تهم الشعب الجزائري ، وفي موضوع تربية الأبناء وتحمل المسؤولية يقول الروائي "**جرح الكبد لا يضر إلا صاحبه** "[1] وقيل هذا المثل في الابنة نفيسة التي تغيرت معاملتها خاصة بعد عودتها من الجزائر العاصمة فهي لم تعد تهتم بأمها ، وإنما تفضل الكتب والغناء ولا تستطيع الانفصال عنهم .

ويقول أيضا الروائي على لسان العمة رحمة "**ناكلوا في القوت ونستنوا في الموت** "[2]ويدل هذا المثل على ما كان يعتصر أبناء الشعب المقهورين والمنسين في عالم التناقضات التي كانت تنظر إليه العجوز على انه عالم المتاعب والأحزان، والوسيلة الوحيدة للخلاص من كل تلك المشاكل والمتاعب هو الموت لأنه راحة. وقوله أيضا "**لا تكن حلوا فتبلع ولا مراً فتدفع**"[3]،ويدل هذا المثل على وجوب الاعتدال بين الأمور لأن الإفراط في اللين والغلو في التصلب أديا إلى توتر العلاقة بين الأم خيرة وابنتها نفيسة وجعلا التفاهم بينهما غير ممكن أبداً.

[1]_عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط4، 1980 ، ص 28.

[2]_ المصدر نفسه، ص16.

[3]_ المصدر نفسه ، ص 28.

ونجد قوله أيضاً "**الشجرة لا تهرب من عروقها** "[1]ويدل هذا المثل على ارتباط الإنسان بأصله مهما كانت الظروف وذلك عندما رفض الجبايلي الرحيل عن الدشرة لأنها بالنسبة له تحمل معاني كثيرة ولا يمكنه البعد عنها. ويقول "**إذا شبعت الكرش تقول للرأس غني**"[2] ويؤكد هذا المثل أن الإنسان إذا شبع وملأ بطنه فانه سيبحث عن شيء للترفيه كالغناء والموسيقى لينسى قسوة الطبيعة ومتاعب الحياة. وتبقى الأمثال الشعبية تعبير عن عمق الأصالة والارتباط الوثيق بالوطن والأرض الذي يسري في عروق الإنسان الشعبي.

وإضافة إلى الأمثال الشعبية التي تذخر بها الرواية نجد أيضا توظيف الشعر الشعبي، والذي يعتبر بكل ألوانه وأغراضه طيف متنوع الألوان والصور، يحاول الشاعر من خلاله إبراز ملامح الحياة الاجتماعية بكل أبعادها ومضامينها[3]، وقد نجح الشعر الشعبي في فرض وجوده و استمراريته في القضايا الثقافية والنضالية، وعبر عن القضايا الوطنية والقومية وصور أحداث كبيرة عرفتها الجزائر عبر سنين طويلة، كما انه ارتبط بالطبقات المعدمة التي كانت توجد أساساً في المناطق الريفية .

ومن بين الأشعار التي نجدها في رواية ريح الجنوب والمرتبطة بالبيئة الريفية، توظف الروائي مقطوعة شعبية لشاعر شعبي عبر فيها عن رأيه وتصوره لعالم المرأة الذي وجد فيه نوع من الخبث والدهاء والمكر، وذلك في قوله :

سوق النساء سوق غرار ياداخلوا رد بالك

يورو لك من الربح قنطار ويخسروك في راس مالك[4]

[1] _ المصدر نفسه،ص 15.

[2] _ المصدر نفسه ،ص 57.

[3] _ ينظر:بولرباح عثماني ، دراسات نقدية في الأدب الشعبي ، الرابطة الوطنية ،الجزائر، ط1 ، 2009، ص 37.

[4] _عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب،ص 203.

وهنا تحدث على جانب من المعاملات الاجتماعية التي تتحكم فيها أسباب نفسية واجتماعية متداخلة، وقد ساق عبد الحميد بن هدوقة هذين البيتين من الشعر الشعبي على منوال ما قاله عبد الرحمان المجدوب في علاقة الرجل بالمرأة :

سوق النساء سوق مطيار يا داخل رد بالك

يوريوا لك من الربح قنطار والدرك راس مالك [1]

وهنا يوضح لنا عبد الرحمان المجدوب بأن سوق النساء مطيار ولا فائدة منه ولا ربح ، ولهذا تراه يحذر الداخل إليه ليكون ببال وعلى بصيرة من أمره ثم انه بين هذا الغرر بأنهن يُرين ويظهرن الأرباح الغزيرة ولكن النتيجة الملموسة هو خسران رأس المال ، والدرك هو الثقل وتحمل المشاق والأتعاب وخسارة ما كان يملكه الإنسان _ وفي رواية والخسارة رأس مالك [2].

وفي حزن أهل الدشرة على فراق العجوز رحمة، المرأة المناضلة، المحبوبة لدى الكل، نظراً لما تمتاز به من أخلاق وصبر وجهد ومثابرة في عملها، فيقول الشيخ القهواجي :

ماذا تدي يا تراب من الزينين يا دراق وجوه الأحباب خسارة [3]

وبهذا يبقى الشعر الشعبي تعبيرا عن قضايا المجتمع لان الشاعر الشعبي ذو ارتباط وثيق بهموم المجتمع وقضاياه.

كما حضر التراث وبشكل كبير في رواية" **الجازية والدراويش**" لعبد الحميد بن هدوقة، والتي تعتبر من بين أهم الروايات الجزائرية التي عالجت واقع الجزائر بتجسيدها لصورة حقيقية لمرحلة تاريخية كان فيها المد الاشتراكي بالجزائر، تدور أحداثها في قرية

---

[1] _ نور الدين عبد القادر، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجدوب ، المطبعة الثعالبية، الجزائر، (د ط) ،(د ت) ،ص13 .

[2] _ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] _عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب ،ص 164

"الصفصاف" التي تقع في قمة الجبل، المحافظة على عاداتها وتقاليدها، وتراثها، من خلال الدراويش وجامع السبعة الأولياء .

قسمها ابن هدوقة على أساس الأزمنة إلى الزمن الأول والزمن الثاني، فتحدث في الزمن الأول عن وجود الطيب في السجن والزمن الثاني تحدث فيه عن الدشرة والصراعات المتواجدة داخلها بين الوطنين والانتهازيين ، والمتمثلة في عدة أطراف : الطيبب بن الأخضر الجبايلي، الشامبيط، عايد بن السايح بولمحاين، الأحمر الأخضر الجبايلي، الدراويش، الجازية، وكل واحد منهم يجري وراء مصلحته الخاصة .

ويأتي توظيف "الجازية" في الرواية لأن لها في السيرة الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورته وأهميته عن دور الرجل. بل أن هناك سيرة شعبية كاملة عقد لواء بطولتها المرأة ولعب فيها الرجال ادوار التابعين والمعاونين هي سيرة ذات الهمة ..ولكن المرأة في السير الشعبية لعبت أدواراً عديدة وهامة في تكوين البطل وفي رسم صراعه وفي تحديد نهاية هذا الصراع[1].كما تعرض الروائي في الجازية والدراويش للمعتقدات والطقوس الشعبية التي كانت تمارس في ذلك الوقت كالزردة، والذبح، وتقديس أضرحة الأولياء الصالحين. فالزردة أقيمت على شرف الطلبة المتطوعين الذين قدموا إلى الدشرة حيث يقول الطيب «لا شك أن ذهاب أبي لساحة الجامع لدعوة الطلبة الآخرين للعشاء ممكن من الاتفاق على إقامة الزردة »[2] .

فالزردة حفل تقليدي تقوم به الجماعة الشعبية، ويتضمن التضحية والرقص، يحضره جميع السكان للترويح عن النفس، ويقوم العجائز بالتحضيرات اللازمة للزردة من إعداد طعام واكل وجلوس وإحضار حطب ...الخ فيقول الروائي « ما إن حلت الساعة الحادي عشر حتى كانت كل الجهات المحيطة بالساحة مكتظة بالناس ومن كل

[1] _ ينظر: سليمان قوراري ، مباحث في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق،ص 234- 235.

[2] _ عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 ،ص 70.

الأعمال»[1]،والساحة هي مكان اجتماع أهل القرية ارتبط اسمها بالأولياء المدفونين بالجامع،« يقال عن الجامع انه مدفون به سبعة أولياء »[2]، فهذه الزردة كانت من الاحتفالات التي تعبر عن القيم الجماعية و الشعبية للسكان.

ومن العادات التي كان يقوم بها السكان هي ذبح الأضاحي (عجل وستة كباش) كفداء من أجل كسب رضاء الأولياء السبعة، لأن الأولياء الصالحين لهم مكانة عالية في نفوس أهل الدشرة ، كونهم يمتازون بكرامات وخوارق، ولهم دور كبير في تسيير شؤونهم، فيقول الروائي:« إن أغلب السكان يعتقدون أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة يولدن العواقم ويزوجن العوانس »[3] ففي اعتقادهم ما يحدث لهم من فشل في الحياة سببه غضب الأولياء لذلك يقومون بزيارة أضرحتهم ويطلبون العون منهم لقضاء حوائجهم ، وهذا إن دل على شئ إنما يدل على التفكير السائد عند أهالي سكان الدشرة في ذلك الوقت .

كما استحضر الروائي في روايته الرقص الجماعي الشعبي الذي يعتبر صورة صادقة لتراث توارثته الأجيال خلفا عن السلف، بوصفه شكلاً تعبيرياً مارسه الإنسان منذ العهود الغابرة، وقد تطرق له ابن هدوقة في معرض حديثه عن الزردة التي حضرتها فرقة فلكلورية، وكان الكل يشارك في الرقص حتى الطلبة المتطوعين وذلك حينما قال« راعي السبعة رمى بعصى ، ودخل يرقص ...الأحمر يرقص، الجازية ترقص والدراويش يرقصون »[4] ، وتعالت بذلك أصوات الزرنة والبندير والزغاريد.

وقد وصف الروائي رقص هؤلاء الدروايش الذين يستعملون المناجل المحماة على النار التي تستخدم في الفلاحة، فبعد إحماء المناجل على النار يتم لعقها مستعملين في

[1]_عبد الحميد بن هدوقة،الجازية والدراويش ص 202.

[2] _المصدر نفسه، ص 70.

[3]_ المصدر نفسه، ص 70.

[4]_ المصدر نفسه، ص 91.

ذلك اللسان والذراع ، فيقول:« يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمررونها على أذرعهم العارية »[1]. هذه بعض المعتقدات التي مارسها الدراويش أثناء رقصهم والتي تدل على الانفعالات النفسية والممارسات الصوفية، لأن الدروايش هم زهاد بعض الطرق الصوفية شديدي الفقر والمتقشفين عن اقتناع وإيمان، « فالدرويش بمعنى الفقير الزاهد وقد يكون أصلها فارسي ثم عربت »[2]. وإضافة إلى كل هاته الممارسات والطقوس فالرواية تذخر ببعض المصطلحات التراثية كالكرامة، ومصطلح الخرمية ، إضافة إلى كونها ذات طابع شعبي تضمنت مشاهد عن الريف الجزائري، وما طرأ عليه من تطور بعد الاستقلال .

ونجد رواية أخرى حافلة بالتراث وهي "**رواية اللاز**"التي صدرت سنة 1974، وهي ثالث رواية تصدر بالعربية في الجزائر والأولى التي تصدر "**للطاهر وطار**"[3] ، ومن هنا يأتي ذلك الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور وفي مستوى غني المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالاتها الممكنة [4]، والمؤلف قد استلهم الثورة الجزائرية باعتبارها تيمة كبرى وموضوعاً جاداً ، وقد كان محكوم بجملة من العوامل أهمها:

---

[1]_ المصدر نفسه، ص 86.

[2]_ أحمد أبا الصافي جعفري ، اللهجة التواتية الجزائرية (معجمها بلاغتها أمثالها وحكمها وعيون أشعارها)، دار الكتاب العربي ، الجزائر، ط1، 2013، ص 97.

[3]_الطاهر وطار: ولد في 15 أوت 1936 بقرية مداو رش بولاية سوق أهراس ، التحق بمدرسة جمعية العلماء التي فتحت 1950، امتهن التعليم ، شارك في حرب التحرير (1954_1962) ، كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989 ،وافته المنية سنة 2010 ،تاركا وراءه رصيد ثقافي هام ،كتب العديد من القصص منها :دخان من قلبي، الطعنات ،الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، ومن الروايات نجد : اللاز1974 ،رمانة ،الزلزال ،عرس بغل ، الحوات والقصر.عن موسوعة الجزيرة www.aljazeera.net 2014/10/26، على الساعة: 9:26.

[4]_ينظر:عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ، المدارس للنشر والتوزيع ،ط1، 2000، ص 106.

1 _فقد اختار وطار واحدة من أدق لحظات هذه الثورة وأحرجها ، لحظة تفاقم الخلافات والتناقضات في صفوف مكنوناتها السياسية والعسكرية وبالأساس في صفوف جبهة التحرير الوطني وبينها وبين الحزب الشيوعي فمع تنامي هذه الخلافات تكرست التصفية الجسدية بوصفها حلا وهميا لتحقيق الوحدة والانسجام

2_الغاية من الاتكاء على الماضي القريب والذي يمثل جزءا من ذاكرة المؤلف وحياته لا تتحدد بالنزوع الحنيني والرومانسي نحو فترة البطولة بل تنبثق من الهاجس النقدي الصارم وبهدف تعرية مؤسسة الثورة، إن حرب التحرير من خلال الرواية ليست كفاحاً مسلحاً من أجل الاستقلال الوطني فقط ولكنها أيضا مساحة تتصارع فيها المصالح الشخصية والاجتماعية وصراع المصالح هذا فرض على الثورة أن تتحول من فعل تاريخي إلى فعل مأساوي[1].

3_ ليست اللاز رواية تاريخية، بالرغم من أنها تستلهم أحيانا بعض الأحداث التي وقع ما يشبهها، فالظروف التاريخية التي تطالعنا أصداؤها في بعض الصفحات تعالج روائيا بوصفها تساهم في خلق وضعية وجودية كاشفة وملهمة بالنسبة للشخصيات كأحوال الهجرة والاغتراب [2].

ويمكن القول بأن رواية اللاز تتخذ من قصة زيدان ومأساته موضوعا رئيسياً لها وماعدا ذلك من القصص والشخصيات ليس سوى تنويعات تضفي على الرواية طابع التوتر وعلى موضوعها المحوري بعداً مأسوياً أعمق ويتعلق الأمر بقصة مناضل شيوعي مخلص لمبادئ الثورة يجد نفسه ذات يوم وبعد سنين من قيادته للكفاح المسلح مرغماً على الانسلاخ عن عقيدته والتنكر لقناعتهوخيباته ومبادئه، ومجبراً على أن يوضع في تضاد مع جبهة التحرير الوطني ومن خلالها مع مؤسسة الثورة ككل.

[1]_المرجع نفسه، ص 108_109.

[2]_المرجع نفسه ، ص 110.

فرواية اللاز لطاهر وطار تشمل ملامح من أشكال السلوك في واقع الثورة الجزائرية وواقع بعد الاستقلال وما أفرزه الوضع من أفات مختلفة[1]، فهي من الروايات التي تحفل كثيراً بالناحية الإيديولوجية الشيوعية الاشتراكية. وقد قامت بطرح مختلف المفارقات في تاريخ الثورة الجزائرية، وارتبط تأثر المؤلف بالتراث الشعبي لطرح أفكاره ورسم شخصياته لاسيما شخصية اللاز الذي يمثل الطبقة الكادحة وذلك بشهادة زيدان. أحد شخصيات الرواية عندما قال عنه

« اللاز والشعب شيء واحد» وبهذا أعلن "الطاهر وطار" عن ظهور الواقعية الاشتراكية التي ارتبطت بالأشكال التراثية واعتبرتها جانباً حضارياً إنسانياً يقوم على مبدأ الاختيار بين الإيجابي والسلبي منه، والمتتبع للرواية يجد بأنها تزخر بجملة من المأثورات و التعابير الجاهزة والأمثال التي تحفل بها الذاكرة الشعبية فتربط النسيج الروائي بالبيئة الاجتماعية الجزائرية وتتيح للخيال ثراء في تعدد القراءات والتأويلات « ما يبقى في الواد غير حجارو- كي تروح تقطع سلاسل- سال المجرب ولا تسل طبيب- لا أمان في دار الأمان»[2].

ومن ذلك أيضاً استثمار بعض الأغاني الأجنبية من التراث الفرنسي مثل دندنة الملازم أمام اللاز(دندن فرنسا أجمل إيزيس...دن....دن الحرب أقدر من النفيس) بالإضافة إلى بعض المأثورات الأجنبية مثل نشيد الأمية الاشتراكية الذي يردده المناضل زيدان وجماعته بدل النشيد الوطني(قسماً) وبقدر ما لتوظيف هذه المأثورات من دلالة وإطلاع عالمي تظل أصدق الشواهد وألصقها بالواقع الاجتماعي.

ومن أشهر الأعمال الروائية أيضاً المعبرة عن أمال وألام الجماهير والمجسدة لتناقضات المجتمع بما يحمله من نزاعات ومشاكل اجتماعية وأخلاقية وكذا هموم الفرد

[1] _ ينظر: عبد الحميد بوسماحة توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ،مرجع سابق ، ص40.

[2] _المرجع نفسه،ص 41 .

البسيط والمثقف على حد السواء نجد رواية "**عرس بغل**" للطاهر وطار والتي مثلت الانعكاس التاريخي بأحداثه وظواهره الاجتماعية الحاملة لتناقضات المجتمع الداخلية وهذا ما عبر عنه القانون الأساسي الذي ارتضاه وصار محور لحكايته الدرامية(حفل زفاف البغل) إذ يقول على لسان بطل روايته "الحاج كيان" « كل الأعراس عرس بغل ، ولا داعي للهروب منها ، هذا هو نظام الحياة إنه فاسد في أساسه وفي حاجة ملحة إلى حمدان ليقرمط بين الناس ويقرمط حتى يقيم الألفة ويذيقهم جميعاً طعام الحنة »[1].

فقد استجاب التاريخ بشخصياته الخالدة عبر الأزمنة لمبدع الرواية فهاهي شخصية "حمدان قرمط" مؤسس دولة القرامطة تحاول أن تتدخل من أجل إصلاح مجتمع اليوم بتحقيق العدل وبتر الظلم. فقد استدعته الذاكرة الجماعية الحاملة لهموم الأمة والباحثة في شفائها من أسقامها وقد تم هذا الاستدعاء بعد تمعن الكاتب في آثار الماضي والنظر في إنتاجيتها وإمكاناتها ومدى ملائمتها و حركيتها في الزمن الحاضر من خلال سرده الروائي التاريخي ذلك أن « الماضي التاريخي هو عامل ذهني يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر »[2].

ومن خلال هذا كله نجد بأن الروائي قد نظر إلى التاريخ بعين الحاضر المؤلم كمن يحدث التغير ولهذا نجد بأن رواية "عرس بغل" تتعامل مع التاريخ « بوصفه جزءاً من وعي الشخصيات ولاسيما شخصية "الحاج كيان" التي مرر الكاتب من خلالها ما يريد قوله بشأن الماضي عموماً والتاريخ بشكل خاص » [3] ، فقد مثل الحاج كيان نخبة المجتمع التي تحاول اجتياح الواقع وتغييره لكنها تعجز في كل مرة أمام استحالة الرغبة في الخضوع والعودة على الرشاد والصلاح.

---

[1] _ الطاهر وطار، عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص196.

[2] _ محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية،مرجع سابق، ص127.

[3] _ المرجع نفسه.

وقد ورد قول الطاهر وطار على لسان إحدى الشخصيات «...نسيت العادات والتقاليد يالحاج كيان. عرس بغل. ستحصر عنابة و قسنطينة وسطيف والأغواط والجلفة والأصنام وملیانة هذه جميعاً شاركت في أعراسها بأجمل البنات التي كن في محلي، وبكل الأعيان الذين كانوا في قبضة يدي. علينا أن نتصل بالجميع من الشرق إلى الغرب وستكون المشاركة في عرس يمحل ذي ستة أبواب »[1].

ومن خلال هذا العرس استطاع "الحاج كيان" أن يجمع بين الماضي والحاضر بين شخصية "حاتم" الذي حاول سرقة الأموال التي جمعت في العرس والمتنبي الذي يراه لئيماً خاوي النفس ومادياً حينما تخلى عن قرمطيته وسل شعره لمحاربة القرامطة، فيرى ما حدث أيام القرامطة من نزاعات وخلافات وتشتت بين القادة بسبب الخيانات يحدث اليوم أيضاً في واقعنا المعاش مما أدى إلى تشتت الأمة وذهاب تاريخها ولأجل ذلك تحتاج الأمة اليوم إلى من خلصها بالأمس سادة وقادة أمثال "حمدان قرمط" الذي حاول أن ينشر العدل والمساواة. فيقول الحاج كيان « املئوا الدنيا عدلاً كما ملئت جوراً... أنتم النور والنور أنتم الحقيقة الكبرى والحقيقة الكبرى أنتم قرمطو ما وسع الأسياد وفقهاء السوء بين الناس»[2].

ومن بين الروائيين الجزائريين، تميز الروائي **واسيني الأعرج**[3]بتجربته الفريدة في كتابته الروائية فعند الرجوع إلى متونه الروائية نجده يستخدم التناص التراثي في محل

---

[1]_ الطاهر وطار،الرواية، ص89.

[2]_المرجع نفسه ،ص 102-103.

[3]_ واسيني اللأعرج:ولد بالجزائر 8 أوت 1954، بلعشاش بلدية مسيدرة ولاية تلمسان ،انتسب إلى معهد اللغة العربية وآدابها بالجامعة، وتخرج بإجازة، عين بمعهد اللغة والأدب العربي بالجزائر برتبة أستاذ محاضر، تنتمي أعماله إلى المدرسة التجريبية ولا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن التجديد، له أعمال في مجال القصة القصيرة، والرواية، والدراسات منها: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر صدرت سنة 1929، نوار اللوز1983،رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف 1993. ينظر كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،منشورات كارم الشريف ، المطبعة المغاربية ، ط1 ،2009،ص30_112 .

رواياته كرواية "حارسة الظلال" و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" **رمل الماية** التي تعتبر من أقدم النصوص الأدبية العربية التي كتب لها الخلود عبر الأزمنة المتلاحقة إلى اليوم لما تميزت به من سحر الكلمة وحشد الرموز ودلالات الفن الإبداعي وقد تنبه لقيمتها المستشرقون الذين عكفوا على دراستها والنهل من أسباب قوتها الإبداعية وإمكاناتها وجمال صورتها الفنية، وتعتبر رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لكاتبها واسيني الأعرج من الكتابات الروائية الجديدة التي احتوت التراث الأدبي العربي واختارت منه "ألف ليلة وليلة " لتنسج على منوالها واقعاً إبداعياً حكائياً ممثلاً في سرد روائي تخيلي يمزج في شخصياته وأحداثه وأزمنته بين الواقع المعاش وخيال قصص الليالي.

فالرواية متداخلة مع القصص التاريخي ومستلهمة لشخصياته وأحداثه عبر تلاق انزياحي تراجعت فيه الهيمنة التاريخية الماضوية والسرد التسلسلي للأحداث ليقوم مقامها سرد تخيلي تجاوز فيه الروائي حدود الكتابة التي عرف بها السرد التاريخي كهيمنة صيغ الفعل الماضي وضمير الغائب واستبعاد ذاتية المؤرخ راوي الأحداث ووجهات نظره فقد لجأ الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير القالب التسلسلي للأحداث وإدماج وجهة نظر الراوي واستحضار الوقائع التاريخية الماضوية وإعادة تركيبها لتناسب توجهاته الإيديولوجية وكذا تخيل الشخصيات بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة وغير المحدودة.

فنجده قد جمع بين علاقة جدلية تجمع بين زمنيين الماضي والحاضر وفي ذلك تمظهر إبداعي خاص للصيرورة الزمنية داخل السرد الروائي، فيقول الروائي« منذ أكثر من أربعة عشر قرناً وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي »[1] ، فانتقل الزمن التاريخي في الرواية من الماضي إلى الماضي. الحاضر في زمن السرد الروائي التاريخي وعليه تبدو الأحداث والشخصيات التاريخية الماضية متلائمة والأزمنة الحاضرة بأحداثها.

[1] _ واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية المؤسسة الوطنية للكتاب ،دار الاجتهاد ،الجزائر، 1993 ،ص117.

ف"دنيزاد" اليوم تملك من الأخبار والأسرار ما خفي عن أختها "شهرزاد" في الماضي ذلك أن أخبار "دنيزاد" تأتيها بما تخبئه الحياة وتفاصيلها وإنها لم تبق حبيسة ما يقوله التاريخ والمؤرخون بل تجاوزته إلى أفاق إنسانية وحياته تجمع بين القديم والحديث.

وقد استدعى الروائي شخصية طارق بن زياد المغربي فاتح الأندلس من التاريخ القديم وكان استدعاؤه لهذه الشخصية موقف إبداعي عبر من خلاله عن مدى تأسفه لأبناء هذه الأمة لما يحدث لها من ضياع وخراب ، فقد حمل شخصية طارق بن زياد مواقف تقف مع وجهة نظره اتجاه هذا الواقع المرير ليقول بأن حاملي لواء الانتصار والدفاع عن الأمة والقتال لأجل أن تحييا بالأمس قد يكون موقفهم اليوم هو التأسف والحسرة وخيبة الأمل مما أصاب المجتمع الجديد من أمراض الخيانة والظلم والعدوان بغير حق.

فقد استطاع الأعرج بعد اقترابه من هذه الشخصية التاريخية أن« يدخل في طارق ليعبر عن حالة الندم التي كانت ستصيبه لو أنه بعث من جديد، ولو حدث ذلك لكان غير خطبته الشهيرة أو الخطبة المنسوبة إليه ولقال "الخيانة" أمامكم والقبور وراءكم بدل أن يقول العدو أمامكم والبحر وراءكم »[1] فطارق بن زياد كغيره من الشخصيات التي راودت الموريسكي في حلمه(الحلاج ، أبا ذر الغفاري ، ابن رشد ، أهل الكهف) والتي ضحت من أجل إعلاء كلمة الحق ، لكن الحق قد تراجع اليوم أمام شخصياتهم وهم غائبون.

فقد جدد واسيني الأعرج في رمل الماية العلاقة بألف ليلة وليلة ولكن ضمن مناخ العصر الذي نعيش فيه ، فشهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن يسمعه ، تعود إلينا لكي تقوله بلغة جديدة ما يجب أن تسمعه مهما كان قاسياً أو صعباً. فقد وظف الروائي

[1] _ مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، مرجع سابق،ص 154.

التراث بطريقة فنية جمالية إذ جمع فيها عدة نصوص تراثية نص ألف ليلة وليلة واستثماره لسيرة الموريكسي التي حملت تدخلاً مع السيرة الذاتية.

إضافة إلى ذلك فقد وظف واسيني الأعرج قصة أهل الكهف في روايته ، مستفيدا مما ذهب إليه رولان بارت "Roland Barth" من ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات، بالاستناد إلى الوظائف، فيقول البشير الموريكسي:« ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف . الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله . فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ.. »[1] واستحضار قصة أصحاب الكهف في الرواية، الذين جابهوا كفر قومهم وهجرانهم لانحرافاتهم العقائدية ، إنما هو استحضار لروح القصة في بعدها التنويري وروحها التحررية [2].

كما نجد بأن الروائي قد زاوج بين مادتين حكائتين في **نوار اللوز** و"**تغريبةصالح بن عامر الزوفري**"، فلأولى هي تغريبة بني هلال وهي مادة حكائية لا أصلية أما الثانية هي تغريبة بن عامر وهي مادة روائية مرتبطة بالواقع وهي شخصية تعيش في جزائر الاستقلال« وهو ما يفيد امتداد فعل التغريب في التاريخ واستمراره كما وظف المؤلف في السياق ذاته شخصية الجازية الهلالية ذات الجمال البارع ليرمز بها إلى جزائر الاستقلال الحلم الجماعي لكل الوطنين الذين يطمحون إلى تحقيق حياة أفضل وألا يتواصل بؤس زمن الاستعمار»[3].

أما في فترة التسعينات فقد برز فيها مجموعة من كتاب الجيل الحديث نذكر منهم "أحلام مستغانمي في"ذاكرة الجسد"، و"أمين الزاوي" برواية" يصحو الحرير"و"الطاهر

[1] _واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 43

[2] _قوراري سليمان ،مباحث في الرواية الجزائرية مرجع سابق،ص 240.

[3] _ الطاهر روابنة (الرواية والتراث- البحث عن أفق حداثي في الكتابة) مجلة الأدب، تصدر عن معهد الأدب واللغة العربية العدد الثاني، جامعة قسنطينة، 1416هـ-1995 ، ص 193.

وطار" في "الشمعة والدهاليز"،و واسيني الأعرج في "سيدة المقام"– و"مرزاق بقطاش" في "دم الغزال" ورشيد بوجدرة في رواية " تيميمون"، التي كتبها عن الصحراء الجزائرية. فقد حاول رشيد بوجدرة وعبر رحلة تخيلية في فضاء واقعي في عمق الصحراء الجزائرية حيث الأمن والأمان المفقود وطغيان لغة الموت المبثوثة في كل شارع من شوارع الشمال ،رسم الروائي التناقض الصارخ بين فضائيين ينتميان لبئة جزائرية واحدة[1].

كما وصف روعة طوابع وقصور وشذى تربة وبهاء نخيل مدينة تيميمون، مما فتح نفسيته النافرة من المرأة إلى إعادة اكتشافها وهي المعادل الموازي للحياة وبهجتها وخصوصا "صراء" التي ملأت حياته وشكلت أنيسته في وحدته التي يصفها قائلاً« بهرني فيها ذلك الجسم المرن والهندام المهفهف والبشرة المصقولة والصدر المسطح والأعين البنفسجية، وقد تحول لونها إلى الأزرق الفاتر بعد أن شربت برفقتي كأس فودكا فريدا»[2]، وظلمة الأحداث التي تصل تباعا عبر الأخبار من الشمال المحترق تحت معاول وسكاكين المتطرفين الإرهابيين، فيقول« تعودت الوصول إلى تيميمون من طلوع الشمس حتى يتمكن السواح من اكتشاف هذا القصر البربري العتيق بواحته الخصبة حيث نظام توزيع مياه السقي يعود أصله إلى ألاف السنين ، فكان يبهرني بتشعباته وتشابكاته لذا كنت اقطع المسافة بين المنيعة و تيميمون ليلاً »[3].

وعن طريق الرواية رسم الراوي صورة جمالية لواحة تيميمون والتي هي:

« عبارة عن قصر بربري عتيق مبنية أساوره بالصلصال الأحمر والمحبب فسميت بالواحة الحمراء، ويتربع هذا القصر على صخرة تشرف من أعلى أمتارها العشرين على الواحة. ويملك القصر مسجداً قديماً ورائعاً ذا صومعة تبان وكأنها حذرة من كثرة الغزوات التي

[1]_ ينظر،سليمان قوراري، تجليات عالم الصحراء في النص الروائي الجزائري (مملكة الزيوان أنموذجا) "،الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية "السرد والصحراء" ،دار فسيرا للنشر والتوزيع.3 و1 ديسمبر 2003،ص 106.

[2]_رشيد بوجدرة ، تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ، ط2، 2002، ص 15.

[3]_المصدر نفسه، ص 29.

كانت تتسلط على القصر، قديما ، بالمرصاد لكل طارئ آت من الصحراء التي تحوط بتيميمون »[1].

وإضافة إلى الحديث عن دور المسجد و أهميته، وما يتصل أيضاً بموضوعة الصحراء، من واحات و هضاب رملية ونخيل حين يقول« يرى الناس ناقات رائعات ذات اللون الرمادي المخضب بالوردي وهي تتبخر فوق الهضاب الرملية ونخلات خضراء تنبثق هكذا من عدم، على الكثبان الشامخة والزعفرانية اللون »[2]، تطرق أيضا بوجدرة لطقوس هندسة البساتين والديار المحكمة التنسيق المعماري، إضافة إلى الطبق المفضل عند أهل الصحراء عامة وتيميمون على وجه الخصوص وهو طبق الكسكس وذلك عندما كان في الخلاء« فاحضر أنذاك الكسكسى وأطهيه وأحضر كذلك الشاي المنعنع وأتقن تغليته على النار بعد أن أشعلها بسرعة فائقة وقد تحنكت في القيام بهذه الأمور في الخلاء . تلك الأمور التي تعهد عادة إلى النساء من طهي وطبخ »[3].

وإضافة إلى كل تلك الطقوس وروائع العادات عند أهل الصحراء، فقد التفت الروائي إلى فترة زمنية من تاريخ الجزائر وهي الخلفية السياسية للعشرية السوداء التي عاشتها الجزائر بداية من 1989، فقد تميزت التعددية الحزبية، و التهميش و التضييق، فقد حاول بوجدرة أن يرصد لنا مسلسل العنف والاغتيالات إبان الأزمة، وكذا اغتيال المثقفين والفنانين والسواح، وذلك عبر ما كان يصله إلى تيميمون عبر وسائل مسموعة أو مكتوبة (المذياع، الجريدة).

[1] _رشيد بوجدرة تيميمون، ص 65.

[2] _المصدر نفسه، ص 33.

[3] _ المصدر نفسه ، ص 38.

وليس بعيداً عن البيئة الصحراوية والكتابة عنها نجد كاتباً شغفته الصحراء حباً وانبهر بمكوناتها،**الحبيب السائح**[1]، الذي كتب على التوالي "ذاك الحنين"،"تلك المحبة"،"تماسخت"، وبقيت الصحراء حاضرة في كل أعماله اللاحقة فقد سحرته المرأة الصحراوية في رائعته الروائية "**تلك المحبة**" والتي يمكن أن نقرأ عبرها صورة المجتمع الأدراري بأدق تفاصيله من عاداته وتقاليده تاريخه، وحاضره، نمط عيشته وطريقة لبسه أفراحه وأحزانه أكله وشربه.

فرواية تلك المحبة واحدة من الروايات القليلة التي قدمت الصحراء بشكل عميق وعرفت بها أكثر من الذين يعيشون فيها، فاكتنزت التاريخ والتراث والإيحاء، ففتحت أدرار على مراحل مختلفة ومتضاربة من تاريخها، والأمكنة المتعددة والمنقسمة، كما انعكس على الشخصيات الروائية المحمول الثقافي الكبير للأدرار من عادات وتقاليد لأهلها و أسماء أماكنها، فنجده يشير تلميحاً لشخصية إسماعيل الدرويش والبتول ثم يروي عن فتى خلاسي، ذوي أبوين عرضا من الطين وجوهراً من الذهب، وليس هذا الفتى إلا بليلو الذي ولد لأمة وسيد وقهرته محبة ماريا فجاب الصحراء هائماً وباحثاً عنها مكتوباً بنيران الغرام والشوق[2].

ويشير أيضاً إلى عبد النبي وزواجه من البتول مكنياً عنه بقوله «..عن الفارس النبيل المتوهج بالشهامة(...) طوى في زوادة عشقه الفيافي وبخطوة بين (الهقار)

[1]_الحبيب السائح:من مواليد 1952 بمنطقة سيدي عيش ولاية معسكر ، نشأ في مدينة سعيدة ، تخرج من جامعة وهران ، اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية ، غادر الجزائر إلى تونس سنة 1994، ثم إلى المغرب الأقصى ، ثم عاد إلى الجزائر ليتفرغ للإبداع الأدبي قصة ورواية له عدة أعمال أدبية في مجال القصة والرواية :القرار1979، زمن النمرود1985، تماسخت 2002، تلك المحبة عن موسوعة الجزيرة ،www.aljazeera.net12.9.2010.

[2]_ينظر: محمد الأمين سعيدي، تشكلات الفضاء الصحراوي في رواية تلك المحبة للحبيب السائح، الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية، مرجع سابق ، ص 146.

وبين(أدرار) كان لسيدة عرشاً من تلك المحبة »[1]، كما استثمر شخصية المغيلي، بوصفها شخصية أسهمت كثيراً في الحفاظ على أدرار ورسم معالم هويتها الحضارية والثقافية والدينية، ويشير إلى أشياء أخرى كنشأة أدرار والذين حفروا فقاراتها فيقول« أن من حفروا بأظافرهم سجناء استجلوا من القدس تحت التراب عقاباً لهم على كبائرهم، فلم يرو نورا وضياء في تمنطيط إلى الليلة التي انهمر من الفقارة ماء جرى غربا نحو الشرق حتى الماجن »[2] فالفقارة في تلك المحبة مرتكز سردي تاريخي يكشف عن قدرة الإنسان على استغلال الطبيعة، ونجد بأن الروائي ختم روايته بمثل ما ابتدأها من استغفار إذ يقول في هذا الشأن« إن أدرار لا تسكن قلبي، هاهي بعيدة من أصابعي قابعةً في كفك فهب لي حنيناً لا أنسى به أني كنت امرأتها وارسمني أثراً في مصنفك عنها وشماً أكون حبره، وأنغز بقلمك لطفاً، ثم ادع أن يغفر الله لكاتب المصنف وقارئه ومالكه وقل تلك هي المحبة» [3].

إن أدرار في تلك المحبة ساحرة ليس فحسب بالتاريخ والتراث اللذين تم توظيفهما لأنهما معروفان وإنما بتلك الهوامش الخفية التي سحبتها المخيلة سواء ما تعلق بوصف حال من حفروا الفقارات أم ما تعلق بالشعوذة والسحر وعالم الجن ، وتوصيف فتنة النساء والعلاقات الظاهرة والخفية بهن ولعل أهم ما في نساء "تلك المحبة" السيدة التي أخذت هالة أسطورية وكانت معشوقة الجميع من دراويش وفرسان ومن هم دون ذلك وما يتعلق بها وسحرها الذي سلب عقول الرجال[4].

ونجد بأن الموروث السردي لم يكن حكراً على هذين النموذجين فقط بل نجد أسماء أخرى أبدعت برواياتها في هذا المجال كرواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي،

[1]_الحبيب السائح ،تلك المحبة ،منشورات فسيرا، العاصمة، (د ط)، 2013 ، ص 16.

[2]_المصدر نفسه، ص 67.

[3]_المصدر نفسه،ص 440.

[4]_ ينظر: محمد الأمين سعيدي، تشكلات الفضاء الصحراوي، ص 149.

واعترافات اسكرام لعز الدين ميهوبي، ورواية تنزروفت بحثاً عن الظل لضيف الله عبد القادر ، ورواية الشهيلي(le Simon) باللغة الفرنسية لعلي عبيد من الوادي، ورواية أعوذ بالله لسعيد بوطاجين والمجموعة القصصية "حائط رحمونة" لعبد الله كروم ، ومملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق.

فهذين النموذجين (المجموعة القصصية حائط رحمونة- ومملكة الزيوان) لروائيين من أبناء المنطقة(أدرار) ظهرا في السنوات الأخيرة بتجارب سردية ملفتة، صورا من خلالها الإبداع الصحراوي بكل تجلياته في التجربة الإبداعية، والقارئ لتجربتها القصصية والروائية يلاحظ أنهما تميزتا بالمحلية، وهي ميزة ترفع من شأن النصوص وتمجدها خاصة وأنهما أولى التجارب الإبداعية بمنطقة أقصى الجنوب الجزائري. فقد قدما بطاقة فنية إبداعية وظفا فيها قاموساً لغوياً محلياً يشدان فيه بأخلاق سكان المنطقة، وسنقف مطولاً في الفصل الثاني عند رواية مملكة الزيوان وذلك عن طريق الحديث عن أهم تجليات توظيف التراث فيها.

ثالثاً: وظائف توظيف التراث في الرواية الجزائرية

إن الأديب حينما يكتب لا ينطلق من العدم، بل ينطلق من مرجعية ثقافية وتراثية، تبرز هويته وهوية الأمة التي ينتمي إليها،وفي نفس الوقت نجد بأن التراث حينما يرمي بضلاله على أي عمل أدبي فنه يمنحه الأصالة في صورة تجمع بين الماضي والحاضر، غير أنها قد تكون جميلة، وقد لا تكون وهذا بحسب طريقة التوظيف، وقد كان له حضوراً بنائياً فاعلا في الجنس الروائي الجزائري كما مر معنا في بعض النماذج، بغية استلهام الماضي، ليس لأجل اجتراره وإنما لإعادة قراءته قراءة حداثية تأخذ في الحسبان متطلبات المرحلة الراهنة، ومختلف التحديات المعاصرة التي تواجهها المجتمعات على شتى الأصعدة السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية.

ولعل من أبرز وظائف توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة مايلي[1]:

- الدور الذي يؤديه التراث في المجتمع، حيث أن هذا التراث الغزير والمتباين في أشكاله وألوانه، والذي تمثله بعض الروايات الجزائرية إنما يعكس أفكار المجتمع واتجاهاته .
- لقد قدم التراث وخاصة الشعبي منه خدمات جليلة لمختلف الفنون في العالم، حيث تحولت الكثير من القصص والأغاني الشعبية إلى أعمال فنية جميلة، واستخدم كثير من الشعراء والأدباء عددا من الحكايات الشعبية في أعمالهم، كما أن مختلف أشكال التراث الشعبي شكلت مصدر الهام لمجموعة من كبار أهل الفن والتلحين والكتابة عبر امتداد العصور" واسهم التراث الشعبي العربي في ذلك بنصيب الأسد، فالقصص التي حواها كتاب ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة كانت الأساس لعدد مما عد من أروع الأعمال الأدبية في التراث الإنساني[2] .
- من ناحية التراث التاريخي الذي نصادفه في كثير من الروايات خاصة روايات واسيني الأعرج، فإنه لا يفترض بالضرورة تمجيده ووضعه في علبة المقدس ، ولكن العمل الهادئ عليه وقراءته من أجل فهم المفاصل التاريخية المهمة التي يمكن للرواية الاستناد عليها، فهي تدرج الوقائع التاريخية المرتكبة ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية التي ليست مهمة الأمن، حيث هي تعبير عميق عن لحظة متحركة في التاريخ تستطيع الرواية إلقاء القبض عليها في كامل توهجها. ويرى عبد الله إبراهيم أن « مسار التاريخ خطي بينما مسار الرواية لا يمكنه إلا أن يكون عموديا وأحيانا متعرجا، متوغلاً باستمرار

[1]_ينظر: سليمان قوراري ،مباحث في الرواية ، مرجع سابق، ص 240_241.

[2]_المرجع نفسه، ص 242.

في دهاليز المسلمات التي سرعان ما تفقد صفتها العادية لتصبح عالماً معقداً ومرتبكاً ومهزوزاً »[1].

فالاستعانة بالتاريخ في تجسيد العمل الروائي أمر لا مفر منه، لاسيما في الأعمال الشديدة الارتباط بالأحداث التاريخية، والجهل بالتاريخ في هذا الصدد أمر خطير، فالروائي يبدأ عمله حيث ينتهي عمل المؤرخ وهذا كله فيه تلميح إلا أن هناك علاقة تكامل بينهما، فالمؤرخ يسجل الوقائع بمرارتها وسوادها، في حين أن الروائي يعمل على نقل اللحظة التاريخية بكل أريحية وفنية .

ويبقى دخول التاريخ إلى النص الروائي عملية صعبة على المستوى الإبداعي، لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التخيل التي تأتي من القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص، وهذه البنية الفنية هي التي تعمل على تحديد رؤية الكاتب للعالم حيث انفتاح المحاولة الروائية الجديدة على التاريخ متميز لكون العنصر الإيديولوجي يبقى على الرغم من وجوده الظاهر، مهشما وغير قادر على ضبط الحركة الروائية العامة[2] . إنها التجربة الروائية الجديدة التي تحاول إقامة علائق جديدة مع التخيل والإيديولوجية وانقطاعاتها مع النموذج الروائي الواقعي، الذي هيمن على الخطاب الروائي الجزائري العربي، فيستفيد النص من نصوص تاريخية تؤكد خصوصية ومدى درجة الوعي بالتراث.

هذا كله عن واقع التراث في الرواية، والذي حظي باهتمام كبير من طرف الأدباء والروائيين، الذين وظفوه باعتباره مخزوناً تتوارثه الأجيال، ويظهر ذلك جليا في العديد من الروايات العربية التي استلهمته، وذلك من منطلق الوعي العميق بالدور الفعال الذي يلعبه المتن التراثي في إخصاب النص الروائي. كما نجد له حضوراً قويا في المتن الروائي

---

[1]_مجموعة باحثين ،الرواية والتاريخ ،تحرير وتقديم عبد الله إبراهيم . أبحاث ندوة الرواية والتاريخ الدوحة، مارس 2005 ،دراسات ثقافية مطابع دار الشروق ، قطر،2006، ص 11، نقلا عن سليمان قوراري مباحث في الرواية.

[2]_ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1993،1، ص 284.

الجزائري، والذي ظهر في أعمال ثلة من الروائيين الجزائريين كما مر معنا، أمثال (عبد الحميد بن هدوقة، محمد ديب، الطاهر وطار، واسيني الأعرج ، رشيد بوجدرة، لحبيب السايح، عبد القادر ضيق الله...الخ)،وتوظيفهم لتراث كان عبارة عن امتداد الحاضر بالماضي، ولتعرية تناقضات الواقع المعيشي وانتقاده أحيانا وفق منظور أدبي ورؤية إيديولوجية اجتماعية تاريخية وعقائدية، فنتج خطاب روائي متعلق بنص تراثي دلالياً وفنياً وجمالياً.

الفصل الثاني:توظيف التراث الشعبي في رواية مملكة الزيوان

المبحث الأول:العادات والتقاليد والمعتقدات في الرواية.

المبحث الثاني: الفنون الشعبية في الرواية.

المبحث الثالث:الأمثال الشعبية في الرواية.

الفصل الثاني: توظيف التراث الشعبي في رواية مملكة الزيوان .

تمهيد:

إن التراث الشّعبيّ جزء أساسٌ من كيان الأمّة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الفردية، لذا ازداد الاهتمام به في العقود الأخيرة، فتعددت مفاهيمه و توظيفاته وكثر التأليف في إحيائه واستلهامه في شتى مجالات الفن والإبداع، بحثاً في ثناياه عن قيم أصيلة تكون مصدر إلهام المبدعين في إنتاج تجارب فنية متميزة، كما أنّ له عدّةَ مصطلحاتٍ أطلقها عليه الباحثون والدّارسون؛ من بينها مصطلح علم الفلكلور، وهذا ما يؤكّده بليحيا الطّاهر في قوله « اصطلح الفلكلور في معظم الأقطار ليدل على مايتصل بالمجتمع في عاداته وتقاليده وطقوسه في المناسبات المختلفة، مثل الزواج، الوفاة، الختان، الحصاد...إلخ، ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية، وفي علاقاتهم مع الآخرين من خلال المناسبات التي يعيشها الفرد داخل أسرته »[1]. وعليه فالتّراث الشّعبي ذخيرةٌ تعرّفنا بالحياة الذّهنيّة والرّوحيّة لأسلافنا الأقدمين.

وتضم هذه الذخيرة العادات والتقاليد والفنون الشعبية والأمثال والأقوال المأثورة، كما أنه ليس مجرد عادات وتقاليد متوارثة جيلا عن جيل وإنما هو « ذلك المستودع الذي يمكن أن نستمد منه كثير من البواعث والمنطلقات الحضارية والنفسية والروحية التي تحفز طاقتنا الجديدة لتصب في مجرى الإبداع الذي من شأنه أن يرفع طاقة الحاضر»[2].

و التراث على اختلاف أنواعه وأشكاله مبعث فخر للأمم واعتزازها، فقد بات اليوم يحتل مكانة وبعداً سياحياً واقتصادياً قامت عليه اقتصاديات مجموعة من الدول التي لا تتوفر على مصادر نفطية، وحتى لو توفرت فإن التراث الشعبي لا غنى عنه، وقد أولت منظمات دولية ذات صلة بموضوع التراث الحماية الدولية لتراث، خاصة الثقافي منه وفي

[1]– بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبين الجاحظية ، الجزائر 2000، ص 09.

[2]– عبد الحميد بوسماحة ، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، مرجع سابق،ص 14.

مقدمتها منظمة اليونيسكو، واهتمامها بالتراث الثقافي للشعوب اهتماما قديما قِدم المنظمة ذاتها ويمكن الاستدلال على ذلك بميثاق المنظمة واتفاقياتها المرتبطة بهذا المجال[1].

وتسعى منظمة **اليونيسكو**[2] على نشر الوعي بالتراث وأهميته عن طريق إصدار وتوزيع المجلات والنشرات والوسائل التعليمية الخاصة بنشر الوعي بأهمية التراث الثقافي وضرورة حمايته وإطلاق الحملات الدولية التي تسعى إلى رفع الوعي العام لدى الشعوب، ولم تقتصر جهود اليونيسكو على الاهتام بالتراث المادي، بل تعدى ذلك الى التراث الثقافي غير المادي، وذلك عن طريق تحديد قائمة لعدد من العناصر الثقافية غير المادية (وتشمل الرقصات والحكايات الشفهية، والمعارف التقليدية، والمهرجانات، والممارسات والتغيرات الثقافية للجماعات المحلية كما أقرت عدداً من الاتفاقيات الدولية الخاصة بالتنوع الثقافي واللغوي والتراث الشفهي [3].

وقد ادرجت منظمة اليونيسكو أهليل قورارة ضمن قائمة التراث الإنساني العالمي من قبل "منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم " في 2005 . هكذا ظهرت العديد

[1] _ ينظر: ياسر هاشم عماد الهياجي ، دور المنظمات الدولية الاقلمية في حماية التراث الثقافي وإدارته وتعزيزه ، مجلة أدوماتو، المملكة العربية السعودية ، العدد 34 ،2016 ص92

[2] _ اليونيسكو: (UNESCO) هي وكالة متخصصة تتبع لمنظمة الأمم المتحدة ، أنشئت عام 1946 ، تضم 182 من الدول الاعضاء، والمؤتمر العام للدول الاعضاء هو الهيئة الرئاسية العليا باليونيسكو ويجتمع عادة مرة كل سنتين ويقوم باعتماد برنامج وميزانية المنظمة وفقاً لمبدأ لكل دولة عضو صوت واحد. كما تعد المنظمة من أهم الهيئات المعنية بحماية التراث الثقافي ومن أهم أهدافها:_المساهمة بإحلال السلام والأمن عن طريق رفع مستوى التعاون من دول العالم في مجالات التربية والتعليم والثقافة لإحلال الاحترام العالمي للعدالة ولسيادة القانون ولحقوق الإنسان ومبادئ الحرية .ينظر الكتيب رقم 11، حماية حقوق الأقليات ومنظمة الأمم المتحدة للتربية والتعليم ص01.

[3] –ينظر: ياسر هاشم عماد الهياجي، دور المنظمات الدولية الاقلمية في حماية التراث الثقافي وإدارته وتعزيزه ، مرجع سابق ،ص 103.

من الفرق التي حاولت استلهام هذا الفن بطرق مختلفة إلى جانب بعض التظاهرات الثقافية الخاصة به، وأبرزها المهرجان الثقافي الوطني **أهليل**[1] الذي انطلق في2008[2].

ويعد الباحث مولود معمري رائد البحث في الفن القوراري، وأول من أخرج هذا الشعر الأدبي إلى ساحة الثقافة العالمية من خلال عرض أبحاثه الميدانية على منظمة اليونيسكو، والتي قام بها حوالي نهاية الستنيات وبداية السبعينيات بمنطقة قورارة ، ويصفه مولود معمري بأنه "مظهر موسيقي وأدبي في آن واحد ومشهد مسرحي دنيوي وفي الوقت نفسه احتفال ديني تقريبا، ومن التظاهرات الثقافية القليلة التي تمكنت من الاستمرار بشكل منظم منذ تأسيسها"[3].

فالتراث مجموعة من الخبرات المتراكمة على مر العصور، حيث يؤدي تراكم الخبرات وتجمعها إلى تكوين الذاكرة التي تجعل الأفراد يربطون بين خبراتهم السابقة والحالية، لذلك فإنه حري بكل شعب أن يحافظ على تراثه ويحميه، لأن فقدانه وزواله يؤدي إلى زوال هويته وفقدان ذاكرته. وبواسطتة يمكن أن نفهم مدى ثقافة هذا الشعب، كما أنه أيضا نتاج التأثر والتأثير بظروف البيئة، فينعكس في أشكال مادية (كاللباس والأواني) أو أشكال قولية (كالغناء الشعبي، والأقوال والأمثال الشعبية). وفيما يلي سنتطرق إلى العادات والتقاليد ، والفنون الشعبية ، والأمثال الشعبية والأقوال المأثورة التي تضمنتها رواية مملكة الزيوان لحاج أحمد الصديق.

---

[1]_ أهليل قورارة: يرى البعض أن اصل التسمية مشتقة من أهل " أهل الليل " بعتبار أن هذا الغناء يؤدى في الليل، بينما ربطها البعض الآخر بالهلال ، ويذهب آخرون إلى أن الكلمة جاءت من التهليل لله ومن عبارة (لا اله إلا الله)، والأهليل أسلوب غناء ورقص جماعي يؤدى في الجنوب الغربي الجزائري وبالتحديد منطقة قورارة ، وقد أدرجته منظمة منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم ضمن روائع الفن الشفهي الملموس (غير قابل للتحول)– رشيد بلبل ، قصور قورارة وأوليائها الصالحون ، في المأثور الشفهي ، المركز الوطني للبحوث ما قبل التاريخ ، الجزائر ، ط،3 2008 ،ص19.

[2]–uk.co.alaraby.https/www.cult،العربي الجديد، 25 ديسمبر 2018. الساعة 9:45

[3] –ينظر: رشيد بلبل ، قصور قورارة وأوليائها الصالحون ،ص19.

المبحث الأول: العادات والتقاليد والمعتقدات في الرواية.

أ- العادات والتقاليد:

لقد حظيت العادات والتقاليد الشعبية باهتمام كبير من قبل الروائيين إذ وظفوها بشكل كبير باعتبارها تراثاً شعبياً غنياً وثرياً بمختلف جوانب الحياة اليومية التي تمس الإنسان الشعبي البسيط. لكن هذا التوظيف لم يكن على درجة واحدة كما مر معنا أثناء الوقوف على بعض النماذج السابقة (الجازية والدراويش، عرس بغل، تيميمون ....الخ)، وإنما هناك تفاوت وتمايز واضح لدى نخبة كثيرة منهم وذلك راجع لاختلاف المقصد الذي يعالجه كل روائي. وبهذا يكون التوظيف سلاح ذو حدين فبإمكانه أن يضفي جمالية وإيحائية أقوى للنص، كما قد يضر بالنص إذا لم يحسن الروائي إستخدامه .

وأهم ما ترتكز عليه هذه العادات والتقاليد الطابع الجماعي فهي ذات طابع متوارث « فالعادات والتقاليد مقتبسة اقتباسا رأسيًا، أي من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل ويزيد التقاليد قوة أن أبنائنا يتمسكون بها»[1]، فهي وليدة الإنسان الشعبي وملتصقة به وتصور كل سلوكياته و معتقداته التي يتوارثها عن أجداده سواء كان ذلك في الأفراح والأقراح.

وقبل التطرق إلى العادات والتقاليد بمنطقة توات نقف عند مفهومها أولاً.

العادات لغة:

هي ما يعتاد الإنسان ويعود إليه مراراً وتكراراً، وهي جمع عادات وعوائد والعَادة كما ذكر ابن منظور هي من « العودة أو ما يعاد إليه معروفة وجمعها عادات وعيد...وتعود الشيء وعَاده مُعاودة وعوادا واعتَاده واستَعاده وأَعَاده أي صَار عادةً لَهُ »[2]، ومعنى ذلك أن العادة هي تلك الأشياء التي تداولها الناس وتكرر عملها حتى أصبحت شيئا مألوفا وهي نمط من السلوك يُعتاد حتى يُفعل تكراراً.

[1]- بولرباح عثماني، دراسات وتقاليد نقدية في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص13.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ص317.

اصطلاحًا: هي ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية موجودة في المجتمعات التقليدية يتمتع فيها التراث بقوة قاهرة وإرادة مطلقة، مثل ما أكد ذلك محمد الجوهري في قوله« ولذلك فمن الخطأ الكبير الاعتقاد بأننا لا يمكن أن نلتمس العادات الشعبية أو العادات الاجتماعية إلا في التقاليد العتيقة المتوارثة فحسب، أما أنه من العيب الاقتصار عند محاولة تفسيرها على إرجاعها إلى صورها القديمة وأصولها الغابرة، فالعادات الشعبية ظاهرة تاريخية ومعاصرة في نفس الوقت »[1] .

وتتمثل العادة بتكرر مجموعة من السلوكات الاجتماعية التي يتناقلها أفراد المجتمع في محتواها وطريقة تأديتها من جيل لأخر فتبقى سلوكا متكررا ومكسبا اجتماعياً، فيتعلم اجتماعيا ويمارس اجتماعياً ، ويتوارث اجتماعياً.

أما**التقاليد:**

لغة: فهي جمع لكلمة تقليد، وهي من الفعل قلّد يُقلّد تقليداً ، فنقول قلّد السيف أي جعل حمالته في عنقه، أما قلده في عمله فعل مثل فعله وتقول قلد المرأة قلادة جعلها في عنقها وقلده العمل فوضه إليه ، وقلده في الأمر أتبعه فيه من غير نظر، وجاء في لسان العرب لابن منظور«قَلّده الأمر ألزمه إياه وهو مثل بذلك التهذيب وتقليد البدنة أي جعل في عنقها عروة»[2]. فالتقليد هو ما انتقل إلى الإنسان من أبائه ومعلميه ومجتمعه في العقائد والعادات والعلوم ، فالتقليد إذا هو المحاكاة والاتباع.

إصطلاحا :

التقاليد هي عبارة عن «مجموعة من قواعد السلوك التي تنشأ عن الرضا والاتفاق الجماعي، وهي تستمد قوتها من المجتمع وتحتفظ بالحكم المتراكمة وذكريات الماضي

[1]– محمد الجوهري، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، (د–ط) ، ص38.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص 365– 367.

التي مر بها المجتمع يتناقلها الخلف عن السلف جيل بعد جيل »[1]، وترتبط التقاليد ارتباطا وثيقاً بالماضي والأجداد وهي تعبير جلي للامتثال للأجداد وذلك من خلال المحاكاة لسلوكهم وبذلك يحدث التزاوج بين قيم الحاضر وقيم الماضي بعاداته وتقاليده.

والتّقاليد فيها ما هو سلبيّ ناتج عن ضعف العقل، وعدم التّحرّر من الأوهام، والخيالات الخرافية، ومنها ما هو إيجابيّ؛ يتّفق والأخلاق الكريمة، وما تشجّعه العقول والفِطَر السّليمة الصّحيحة، جاء في تفسير المنار:" قَالَ الْأُسْتَاذُ الْإِمَامُ مَا مَعْنَاهُ: وَلِضَعْفِ الْعَقْلِ أَسْبَابٌ: مِنْهَا: مَا هُوَ فِطْرِيٌّ كَمَا هُوَ حَالُ أَهْلِ الْبَلَهِ وَالْعَتَهِ، وَهُوَ الَّذِي لَا يُكَلَّفُ صَاحِبُهُ وَلَا يُلَامُ. وَمِنْهَا: مَا يَكُونُ مِنْ فَسَادِ التَّرْبِيَةِ الْعَقْلِيَّةِ كَمَا هُوَ حَالُ الْمُقَلِّدِينَ الَّذِينَ لَا يَسْتَعْمِلُونَ عُقُولَهُمْ، وَإِنَّمَا يَكْتَفُونَ بِمَا عَلَيْهِ قَوْمُهُمْ مِنَ الْأَوْهَامِ وَالْخَيَالَاتِ، وَيَرِيْنُ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا يَكْسِبُونَهُ مِنَ السَّيِّئَاتِ، وَمَا يَكُونُونَ عَلَيْهِ مِنَ التَّقَالِيدِ وَالْعَادَاتِ، وَلَا يَعْتَنُونَ بِمَا أَمَرَ اللهُ بِهِ مِنْ تَمْزِيقِ هَذِهِ الْحُجُبِ وَإِزَالَةِ هَذِهِ السُّحُبِ، لِلْوُقُوفِ عَلَى مَا وَرَاءَهَا مِنْ مُخَدِّرَاتِ الْعِرْفَانِ وَنُجُومِ الْفُرْقَانِ وَشُمُوسِ الْإِيمَانِ، بَلْ يَكْتَفُونَ بِمَا حَكَى اللهُ عَنْهُمْ»[2] فِي قَوْلِهِ: ﴿ **إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِمْ مُقْتَدُونَ**﴾ [الزخرف: 23].

وإضافة إلى مصطلح العادات والتقاليد داخل المجتمع هناك ما يسمى ب**العرف**.

العرف لغة : يطلق لفظ العرف لغة على الشئ المعروف المألوف المستحسن ، وله معان كثيرة تحوم حول هذا المعنى العام بختلاف تركيبها وموقعها في سياق الكلام .وقد ورد في لسان العرب « العُرف والعَارفة والمَعُروف واحد ضد النكر ، وهو كل ماتعرفه

[1] – حسن عبد الحميد أحمد رشوان،الثقافة(دراسة في علم الاجتماع الثقافي)، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 2005 ، ص 159.

[2] _ محمد رشيد رضا، (ت 1354هـ)، تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار)،الهيئة المصرية للكتاب، 1990 م، ج1، ص 130.

النفس . وتطمئن إليه ، والعُرف بالضم : الجود واسم ما تبذله وتعطيه ضد النكر واسم الاعتراف ، ويجمع على الاعراف»[1]

إصطلاحاً:«طائفة من الأفكار والآراء والمعتقدات التي تنشأ في جو الجماعة وتمثل مقدسات الجماعة ومحرماتها تنعكس فيما يزاوله الأفراد من أعمال وما يلجأون إليه في كثير من مظاهر سلوكهم الجمعي »[2]، ويعتبر العرف بمثابة السنن الاجتماعية التي تعبر عن المعنى الشائع للاستعمالات والعادات والتقاليد، وكلمة عرف في المصادر العربية قد تشير إلى كل أنواع الطرق الشعبية والممارسات الاجتماعية الالزامية وغير الالزامية لذلك كثير ما يجعلونه فرعاً من فروع العادات الاجتماعية لأنه طرق وأساليب تخلقها الحياة الاجتماعية والضرورة المعيشية لتنمو مع الزمن وتزداد ثباتا وأصالة.

الفرق بين العادات والتقاليد:

تذكر قواميس **علم الاثنولوجيا**[3]، أن لفظتي العادات والتقاليد مفهومان مترادفان في الغالب ويرى معظم الباحثين أن العادات والتقاليد تتشابه ولو كان في جوهرهما فروق، ذلك أن كليهما يعتبر ممارسات جماعية تلازم الحياة اليومية الاجتماعية وتقوم على أساس مجموعة من السلوكات التي يتبناها الافراد في مختلف المناسبات ، ويشعر الفرد بالخوف والقلق اذا خرج عن إطار عادات وتقاليد أهل بيته وقومه.

الفرق بين الأعراف والتقاليد:

---

[1]_ابن منظور ،لسان العرب،ج9 ،ص 238،239.

[2]– حسن عبد الحميد أحمد رشوان،الثقافة، ص 174.

[3]_الاثنولوجيا:(LèThnolgie) وتعني الدراسة العلمية للمجتمعات (علم الأجناس البشرية وخصائصها وأخلاقها وتفرقها) كما تهتم بدراسة الفروض والنظريات التي وضعت لتصنيف الشعوب على أساس الخصائص والمميزات السلالية .ينظر فيلب لابورت تولرا . جان بيار فارنييه إثنولوجيا –انثروبولوجيا .تر.مصباح الصمد .مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .يروت .ط1، 2004، ص7 .

تعد الأعراف و التقاليد من أنواع العادات ولكن هناك فروقا بينهما:[1]

فالأعراف عبارة عن عادات تقتبس أفقياً داخل الجيل الواحد، إذ تنتقل العادات من مكان استحداثها إلى أماكن أخرى ومع الزمن يقوم بها جميع أفراد الجماعة في المناسبة نفسها سواء عن قناعة أو أنهم يرغبون في التقليد، فيصبح بعد ذلك هذا الإجراء أمراً مقبولاً بين الناس وبذلك يتكون العرف، أما التقليد فهو عادة مقتبسة من الماضي إلى الحاض، ومن الحاضر إلى المستقبل متوارثة عبر الزمن من جيل لآخر، كما يختلف العرف عن التقليد في درجة الإلزام وفي عموميته، فالتقليد عادات تهم جماعات معينة لذلك هي ضيقة النطاق، والعرف قانون يعاقب من لا يخضع له وقد تكون العقوبة أحيانا القتل أو الطرد من الجماعة، وتعمل التقاليد أحيانا مع القانون، أما العرف فهو يهدف إلى حفظ كيان الجماعات كلها لذلك هو يتوافق مع القانون لأنه يعمل على تنظيم المجتمع ويضمن تلاحمه[2] .

وقد ارتبطت هذه العادات والتقاليد والأعراف بشتى المجالات الاجتماعية للأفراد، فمنها ماله علاقة بالسكن والتغذية واللباس، ومنها ماله علاقة بالأعياد والمناسبات والاحتفالات الشعبية، ومنها ماله علاقة بالألعاب والترفيه، وعادات أخرى مرتبطة بدورة الحياة كالولادة والوفاة وتربية الأطفال والزواج، وماله علاقة أيضاً بالصناعة و النشاطات الاقتصادية.

ورغم بساطة هاته العادات والتقاليد، إلا أن لها أهمية كبير في الحفاظ على تماسك المجتمع وتنظيم الأفراد داخل الجماعات لأنها تقوي في الامم الشعور بالارتباط بالوطن والقوم والبيئة.

---

[1]– إسعد فايزة، العادات الاجتماعية والتقاليد في الوسط الحضري بين التقليد والحداثة(مقاربة سوسيو_انثربولوجية لعدات الزواج والختان مدينتي وهران وندرومة نموذجا)، رسالة دكتوراه علم الاجتماع، إشراف د.أحجيج الجنيد، جامعة وهران ،2011–2012 ،ص 128.

[2]– المرجع نفسه، ص129.

إلا أن التقاليد ليست على درجة واحدة من الأهمية من الناحية الدينية ، بغض النظر عن عن النواحي الحضارية، إذ نجد تقاليد خيرة تمارس داخل المجتمع ، وتقاليد سيئة باطلة، ولانعرف التفرقة بين هذين المسلكين إلا بعرضهما على الشرع الشريف فما كان موافقا للشرع فهو الحق وهو المطلوب، وما كان مخالفاً للشرع فهي تقاليد جاهلية ويجب الحذر منها،ولذلك ينبغي السير وفق المنهج الإسلامي السديد.قال تعالى﴿**وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلاَ تَتَّبِعُواْ السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾ [الأنعام: 153] وقوله تعالى ﴿ **وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ وَمَن يَعْصِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَالًا مُّبِينًا**﴾ [الأحزاب :36] .

فالعادات والتقاليد والعرف إذا لم يكن لها مكان في هذا الدين أدى ذلك إلى الحرج الشديد، حيث يقول شيخ الإسلام إبن تيمية « إن موجبات العقود تتلقى من اللفظ تارة ومن العرف تارة أخرى، لكن كلاهما مقيد بما لم يحرمه الله ورسوله»[1]، ومنه فالإقرار بالعرف مظهر من مظاهر رفع الحرج والتيسر في الدعوة الإسلامية ،ومما ينبغي معرفته أن العادات والتقاليد والأعراف الحسنة أو المباحة التي يشهد لها الشرع ينبغي مراعتها، والمخالفة للشرع ينبغي الابتعاد عنها.

ولمنطقة **توات**[2]، كغيرها من مناطق الجزائر عادات وتقاليد تميزها عن باقي المناطق الأخرى، رصدها لنا حاج احمد الصديق في روايته بشكل دقيق ومفصل، حيث بدأها بطقوس الرابطة، طقوس الوضع والتسمية والختان،....إلخ.

---

[1] –ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم شيخ الإسلام ،مجموع فتاوى،تحقيق د.صالح العطيشان ، الرياض ،ط1 1413هـ، ج34،ص 91.

[2] – **توات:** لقد اختلفت الروايات حول تسمية منطقة توات بهذا الإسم فهناك من أوجد لها تفسيراً تاريخياً وهناك من ذهب إلى الأصل اللغوي للكلمة .فهناك من يرى بأنها سميت بهذا الإسم لأنها أرض مليئة بالأتوات أي الخيرات ،ومنها كذلك أن أصل التسمية هي لإحدى قبائل الصحراء بالجنوب وصاحب هذه الرواية هو أبو عبد الله الأنصاري صاحب كتاب فهرست الرصاع، ومنها أن التسمية أعجمية أطلقتها قبائل لمتونة عندما لجأت

- **طقوس حفرة الرابطة:**

ومن المقرر شرعاً أن المرأة إذا توفي عنها زوجها، فإنها تعتد لوفاته لمدة 4 أشهر وعشرة أيام وذلك من خلال قوله تعالى ﴿ **وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا فَعَلْنَ فِي أَنفُسِهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَاللّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** ﴾ [البقرة :234]، ولا تخرج من بيتها إلا للضرورة. وتحضر للمرأة الرابطة[1] كما هو معروف عند أهل توات النسوة لزيارتها والاطمئنان عليها، ويساعدنها بمساعدات مادية جادت بها أرض المنطقة كالقمح والشعير والبصل والتمر، والبعض الآخر يحضر مبالغ مالية، كل حسب استطاعته.

وبعد خروجها من العدة تذهب إلى مكان خارج القصر توجد فيه حفرة أعدت خصيصا لها تسمى حفرة الرابطة ، وصفها الكاتب وصفا دقيقا حينما قال«هي حفرة شبه عميقة من عمقها الأفقي تشبه تماما مدخل الكهف أو مغارة مخيفة. المكان يفرض على المار كيفما كان أن يلبس عباءة الرهبة المختلطة بالخوف ، كتلك التي تعطى عادة للأماكن التي يعتقد أنها مسكونة من الجان والعفاريت، ولاسيما وقت القيلولة صيفا، أواخر أيام الشهر ليلا. بيد أن ما أعطى للمكان وحشة حقا، هو تلك الثياب البالية المرمية والمحروقة بأشعة الشمس، والتمائم الكتانية والجلدية العتيقة، وكذا الأقداح الطينية القديمة

إلى الإقليم في منتصف القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي، كذلك تطرق إليها أحد الغربيين ويدعى "روكليس" ويرى أن التسمية بربرية معناها الواحة.(ينظر الصديق حاج أحمد: التاريخ الثقافي لإقليم توات من القرن11-14هـ/17-20م، مع/ ص26-28)._والإقليم يقع حاليا ضمن امتداد أدرار وتيميمون وعين صالح، فالأولى تعرف باسم منطقة توات والثانية باسم منطقة القورارة والثالثة باسم منطقة تيديكلت، وقد أطلق بعض الكتاب القدماء على المناطق الثلاث مجتمعة اسم إقليم توات، فمدن وقصور الإقليم تمتد في سهول رملية جنوب العرق الغربي الكبير وحول هضبة تادميت من جهاتها الثلاث الشمالية والغربية والجنوبية

[1]- الرابطة: سميت بهذا الاسم لأنها تربط في بيتها ولاتخرج منه إلا بعد تمام العدة.

المكسرة والمتناثرة بين تلك الثياب البالية والتمائم المحجبة، عند مدخل تلك الحفرة للرابطات اللائي فسخن ثياب عدتهن في السنين الخوالي من تاريخ القصر»[1] .

ومن المعروف عند أهل توات أن المرأة عندما تخرج من بيتها لتفسخ تلك الثياب يقيمون لها حفلا كبيراً. فتغير ملابسها البالية وترتدي ملابس زاهية، وذلك دليل على انتهاء الحزن وفسح المجال للسعادة. وذلك ما حدث مع أمبيريكة زوجة اللندوشي التي ربطت ببيتها وفي هذا الشأن يقول الروائي«وفي عشية ذلك اليوم قبل المغرب أخرجوها بلباسها القديم، الذي رابطت به خلال فترة الرباط، قلت أخرجوها الى حفرة خارج القصر، فنزعت لها عيشة أمباركة لباسها القديم، وألبستها لباسا جديدا، كما تخلت في هذه الحفرة عن كل ما كان يلازمها في رباطها من أواني طينية وتمائم، وأعطت أمي لابنها عليل إزارا جديدا ليعطيه لأمه بعد اختفاء الشمس في وكرها، وما إن غابت الشمس في بحرها، وهي قابعة في تلك الحفرة، حتى انطلق عليل يجري لأمه بذلك الايزار، وعيشة أمباركة تقول له من بعيد (الزعيم يجري لأمو) . بعد هذا تعود مع الظلمة الأولى من المغرب لبيتها، في غير الطريق التي خرجت فيه، والنساء يرددن معها في الطريق: بيك جينا قاصدين يا مولانا لا تردنا خايبين »[2].

وعن طريق استحضار مثل هذه النّماذج من الرّواية حول "حفرة الرّابطة"، نكون قد أعطينا صورة واضحةً عن الطّقوس التي كانت تُقام للمرأة المعتدّة في منطقة توات. كما نجد أنّ بعض هذه الطّقوس والعادات موافقٌ للشّرع، وبعضها الأخر مخالف له؛ كالذّهاب للحفرة المسكونة من قِبَل الجنّ والعفاريت؛ وبحكم وحشيتها وعزلتها تصلح لأن تكون سكنا لغير الإنسان.كما نجد بأنّ هناك اختلافاً وتبايناً في هذه الطّقوس نظراً لتعدّد الممارسات الثّقافيّة والاجتماعية بتوات.

طقوس الوضع والولادة:

[1]– الرواية، ص 15.

[2]– الرواية، ص 188_189.

نظرا للأهمية الكبيرة التي يحملها المولود في المجتمع التواتي، يحتفل بقدومه جميع أفراد المجتمع، فيسارع النسوة إلى تهنئة الأم على سلامتها، ويباركن لها بالمولود الجديد مع تمنياتهم لها بالصحة والعافية، كما لا يخلو بيتها من الزوار، سواء من طرف سكان القرية، أو الأقارب الذين يقومون بمساعدتها في أعمال البيت من (طبخ وغسل، وتنظيف، وتقديم بعض الأدوية العشبية).

ووالدة الروائي كغيرها من النسوة، بعد أن أنهت مرحلة حملها الصعبة، نظرًا لفساد حملها السابق وطرحه قبل أوانه، أو أما ان يكون هذا الحمل ميلاد لطوبة (أنثى) لاَ حَق لها بالميراث كون التركة قد حسبت من طرف الحد الأكبر للذكور دون الإناث. تأتيها مرحلة المخاض لتتصل بعدها بقابلة القصر وعرافته "عيشة أمباركة" التي ورثت الصنعة عن أمها كما تسمى أيضا في العرف التواتي ب "قطاعة السرة" وهذا لأنها «تساعد المرأة على الولادة وتفصل جنينها عنها بكل عناية وتتحمل مسؤولية قطع سرته ، ولا يخفى على أحد الخطر الكبير الذي تحمله هذه المسؤولية أمام نقص الأدوية وندرة المراكز الاستشفائية وفقرها للمواد الضرورية إن وجدت ، ولهذا أغلب عمليات الولادة كانت تتم في البيوت، فأغلب المواليد قبل 1970 نجد بأنها تمت في البيوت فبعد أن تقطع له سرته تقوم القابلة بغسل الصبي ويكون غسله كغسل الكبير وهذا حتى يتطهر، ويجب أن تكون المرأة التي تقوم بقطع الأسرة طاهرة وهذا في اعتقاد سكان المنطقة عدم طهارتها يصيب الطفل بمرض النار الفارسية »[1].

وقد كانت تساعد القابلة عيشة أمباركة كما أسلفنا الذكر، ابنتها الكبرى النايرة «التي امتدت يداها تحت إبطي الأيمن والأيسر حيث شعرت بأن كفاً خشناً يلامس جلدي الرخو الذي لا يزال يقطر منه زلال المخاض ما أحدث حركة لزجة بين جسدي الرخو وكفها الخشن. فرفعتني فوق رأسها ، فكنت مائلا أول الأمر قليلاً ، وقد زاد شدها لي في

[1]– عز الدين جعفري، أطلس العادات والتقاليد بمنطقة توات، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2017-2018، ص53-54.

هذه اللحظة، رجلاي لأعلى ورأسي لأسفل، حتى استويت لها كما بغت وأخذت والدتها سعفة نخلة يابسة ، وقوستها بين أصابعها ، فأزالت بها ما علق بجسدي من ذلك الزلال ».[1]

ومن هنا نستكشف فعلا خطورة الموقف، إضافة إلى قلة الإمكانيات والوسائل المستعملة في ذلك الوقت فبدلاً من استعمال وسائل النظافة ، والمطهرات استعملت القابلة وسيلة جد بدائية وهي سعفة النخلة اليابسة لتمسح ما هو عالق بجسد هذا الصبي الصغير، حتى أن مرور تلك السعفة على جسده ترك آثارا و احمرار بينا.

وبعد وضع المولود وتخطي هذه المرحلة الصعبة يقدم أهل توات للأم وجبة تساعدها على تخطي ألم المخاض فأول شي **سفة** من التمر اليابس المكسر مع اللبن بعدها تعد لها وجبة تسمى الفياض وهي معدة من (بيضة + الدمشي أو الجلبان) + البيض المسلوق، وتأخذ منه بيضة ساخنة قبل أكلها تكمد بها عينيها وتذبح دجاجة ، ومباشرة بعد ذبحها يطوفونها بالمولود الجديد ، حتى يكبر مثلها في اعتقادهم، ثم تطبخ هذه الدجاجة وتقسم جزء منها من نصيب القابلة وجزء للنافسة (الأم)، والباقي للحضور.

ومن العادات المعروفة عند أهل توات عند زيادة المولود الجديد، يحضر له خليط من العسل المخلوط بالشيح ويوضع منه قليل في فمه، وتحلب الأم من حليب ثديها وتضعه فوق سطح البيت بعد الغروب لكي يشرب منه طائر يسمى عند أهل توات "سحيرة الليل" وهو طائر الخفاش، وبذلك ينجو الطفل من رضعتها التي تسبب له أمراض خطيرة، ومن الأعراف أيضا عندهم إذا كانت المرأة تلد لأول مرة فإنها تذهب إلى بيت أهلها وتقيم عدة النفاس عندهم وتمكث أربعة أسابيع وعشرة أيام ، بمعنى حتى تمام الأربعين يوما، وإذا كانت تلد لثاني أو ثالث مرة فإنها تبقى في بيت زوجها وتأتي أمها لمساعدتها، وهاته العادة لازالت تمارس الى يومنا هذا عند سكان وبعض قصور أهل توات. ونجد في الرواية

[1]– الرواية، ص38.

بأن والدة الروائي لم تحضر والدتها لمساعدتها، وإنما حضرت الخالة لالة باتي، ربما لعجزها أو لأنها لم تكن موجودة بذلك الوقت. وذلك في قول الروائي « وبانتهاء فترة النفاس تنتهي فترة وجود خالتي لالة باتي معنا ، لتلتحق ببيتها وزوجها وأولادها »[1].

ولأنّ ميلاد طفل جديد مناسبة سعيدة؛ فإنّها تستحق أن تقام لها عدّة طقوس؛ يتمّ الالتزام بها عند سكّان أهل توات بدءًا من قطع الحبل السّريّ الذي يدلّ على إدماج المولود الجديد في الحياة الاجتماعية، إلى غاية طقوس التّسمية، وخروج المرأة النّافسة من النّفاس.

طقوس التسمية (الأسبوع):

فإذا كانت هذه هي الطقوس التي تقام للمولود وأمه يوم ولادته، فإن في يوم التسمية تقام طقوس أخرى، إذ تذبح له ضحية مسماة خروف الدمان وتقام وليمة كبيرة تحضرها العائلة والأحباب وأعيان القصر ومسئولوه، كما يتم اختيار اسم للمولود في ذلك اليوم، ومن الطقوس المعروفة عند أهل توات أنهم يسمون المولود الأول للأسرة على جده من أبيه، ونفس الشئ بالنسبة للبنت فكانت تسمى لجدتها من ابيها « ليس الأبناء فحسب بل حتى البنات لهن من اسم جداتهن نصيب»[2].

وقد كانت الأسماء في ذلك الوقت تأخذ عدة أبعاد فإن ولد المولود في ذلك الوقت يوم الجمعة يسمى (بوجمعة – جمعة)، وإذا كان يوم العيد يسمى (عيد – عيدة)، وفي رمضان يسمى (رمضان) .....الخ، أي يقترن الاسم بالمناسبة، كما أن حقل الاسماء التي كانت موجودة في ذلك الوقت (كبيدارة – عيشة مباركة – قامو – النايرة – مولودة – أمالالة – تبيرو – أبافضيل – عليل – أمبيريكة....الخ) ، اندثرت وحلت محلها أسماء أخرى مثل هدى * نسرين * شريهان * كرمال * ريان * وائل * عادل * فادي ....الخ) من أسماء الحضارة، وهذا بفعل امتزاج الثقافات وتقارب المجتمعات واختلاطها.

[1]– الرواية،ص 70.

[2]– الرواية، ص99.

وفي يوم أسبوع الزيواني أقيمت وليمة كبيرة حضرها مسؤول جماعة القصر سيدي شاي الله وحضر من الشرفاء مولاي اسماعيل ومولاى السعيد ومولاي الزين وشيوخ القبائل وأعيانها وكل الجيران « وقد ذكر ذلك الونشريسي حينما تحدث عن عادات سكان بلاد المغرب في الاحتفال بميلاد أطفالهم بأنهم كانوا يعدون العقيقة وهي وليمة تتكون من أحد الخراف ونوع من الحلوى اشتهر بها المغاربة وسمي العصيدة ويطعم من ذلك الفقراء وأقارب وأسرة المولود إحتفالا بقص أول خصلة من شعر الطفل في اليوم السابع لولادته »[1].

ومن العادات المعروفة عند أهل توات أن يوزع " الملفوف "[2]، أولا وبعدها يحلق الحضور في شكل حلقات دائرية متكونة من عشرة أشخاص أي يجلسون عشرة عشرة وتأتيهم قصعة الكسكس كما عبر ذلك الروائي في قوله « وجئ بالقصعة الخشبية المغطاة بالمكب وضع عليها عطاري من اللحم مربوط بسعفة خضراء مطهوة معه، فيبدأ الجمع في تكوير لقمة الكسكس باليد ورفعها مكورة فوق السبابة والإبهام ، حتى ليخيل لك أنها فوق كرسي أعد لها باقتدار محكم ليسهل وصولها للشفتين »[3]، ومن طقوس الأكل عشرة عشرة ما يسمى بعملية " التسمار"[4] ، « وفي أكثر الاحوال أن يكون السمار أصغر المتحلقين سنا، أو اعدمهم سباخا وقواريطا، وبعد الفراغ من الأكل بالمصرية البرانية وشرب الشاي بها ، الذي كان يقيم طقوسه أمبارك ولد بوجمعة بكل مهارة واقتدار وقبل أن يقوم الطالب سيد الحاج الكبير، بمراسم قراءة ختم السلكة قال أبي للحاضرين وهو ينظر للطالب الحاج الكبير ولأعمامي الكبار لقد أسميته على والدي المرابط وهو فال

---

[1]– إبراهيم كمال أبو مصطفى، جوانب من حضارة المغرب الاسلامي، من خلال نوازل الونشريسي، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 1997، ص 47.

[2]– الملفوف: هو قطع الكبد الملفوفة بالشحم، المصهدة تحت لهيب النار لفترة وجيزة موضوعة في سفود حديدي، له مقبض خشبي منظومة فيه كالخرزات في خيط السبحة. ينظر الرواية ص 57

[3]– الرواية، ص 58.

[4]– التسمار: عادة تواتية محلية، تعني توزيع اللحم بالتيامن على أعضاء الحلقة.ينظر الرواية ص 59

يتبرك الرجل باسم أبيه قصد عض المسمى على تركة المسمى عليه من السباخ والفقاقير والمطامير والزيوان.....»[1].

وبعد أن تختم السلكة والدعاء للمولود بطول العمر والبركة وختم القرآن، والزواج والإنجاب، وبقاء الاسباخ والميراث، يؤذن للمولود في أذنه اليمنى «....وقد كان والدي في هذه اللحظة، قد اغتنم فرصة وجود عمي الأصغر حمو وطلب منه أن يدخل الى بيتنا بالقصبة ويؤذن في أذني اليمنى .... فقال في أذني بصوت خافت : الله أكبر أشهد أن لااله إلا الله أشهد ان محمدا رسول الله »[2]، هذه بعض العادات والطقوس التي كانت تمارس للمولود في يوم تسميته، ونجد بأن بعضها لازال يمارس الى حد الساعة عند بعض قصور أهل توات ، وبعضها الآخر اندثر بفعل التحضر.

طقوس الختان :

إن أصل كلمة الختان في اللغة مأخوذة من مادة (خ، ت، ن) ومعنى ختن :أي قطع الختان .[3]هو اسم لفعل الخاتن، ويسمى به موضع الختن، وهو الجلدة التي تقطع والتي تغطي الحشفة ، وأصل الختن: القطع ويقال اظهرت ختانته: اذا استقصيت في القطع ، وتسمى الدعوة لذلك ختانا [4].

وقد اتفق الفقهاء على مشروعية الختان وعلى كونه من سنن الفطرة التي أُشيرَ إليها في عدد من الأحاديث النبوية النبوية الثابت نقلها على النبي ص كقول أبي هريرة رضي الله عنه الذي يرويه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم حيث قال: « خمسُ من الفطرة؛

[1]– الراواية، ص 59.

[2] – الرواية،ص 60.

[3]_ابن منظور ، لسان العرب 13 مصدر سابق ص 137

[4]– ينظر: محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج18، ط2، ص 172.

الاستحداد ، والختان ، وقص الشارب ، ونتف الإبط ، وتقليم الأظافر»[1]، فجعل الختان رأس خصال الفطرة وقد أمر بها إبراهيم وهي من الكلمات التي أبتلاه ربه بهن، وما روى في الصحيحين من حديث أبي هريرة ،رضي الله عنه: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « اختتن إبراهيم عليه السلام وهو ابن ثمانين سنة بالقادوم »[2]. ففي العهد القديم أمر إبراهيم عليه السلام بالختان وختن أبنائه وأوصاهم به، وعلى ذلك سار المسلمون لأن الاسلام وصاهم به.

والحكمة من الختان تظهر في الطهارة ، والنظافة والتزين وتحسين الخلقة وتعديل الشهوة التي إذا أفرطت ألحقت الإنسان بالحيوانات، وإن عدمت بالكلية ألحقته بالجمادات ، فالختان يهذبها ويعدلها.

والاعتقاد الشعبي السائد عندنا هو ضرورة إجراء الختان لأن هناك إلتزاماً دينياً بضرورة إجرائه وتطهير الطفل من النجاسة، « ومن هنا جاءت تسمية الطهارة التي تطلق عليها، حيث أنها تطهر الاطفال وتجعلهم على استعداد للقيام بالممارسات الدينية مستقبلا، بالإضافة الى الاعتقاد بأهمية هذه العملية بالنسبة للزواج والإخصاب في المستقبل »[3].

وأهل توات كغيرهم من مناطق الجزائر الأخرى يهتمون بعملية الختان ويسمونها بمصطاح " الزيانة "و « الزيانة عند أهل توات يقصدون بها الختان وهي عندهم من التزيين والتجميل للولد كما يسمونها أيضا بالطهارة »[4].

---

[1] _ أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري ، صحيح البخاري (الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم) ، سلسلة كتب الحديث ، ج7 ص37

[2] _ مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري أبو الحسن، صحيح مسلم،دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ص 1839.

[3] – فاروق أحمد مصطفى، الانثربولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعة، الاسكندرية، 2007 ،ص 43.

[4] – أحمد أباصافي جعفري، اللهجة التواتية الجزائرية، مرجع سابق، ص 121.

وينطلق الاحتفال عندأهل توات بيوم قبل الختان حيث يحلق رأس الطفل بحلاقة تسمى " التقوريرة "[1]، ويخرج لزيارة ضريح ولي القص، على ايقاع العبيد وتضراي النسوة ، وبعد الرجوع يتعشى الصبي وينام ، وفي الصباح الباكر تستيقظ النسوة باكراً يحضرن الوليمة التي تعد للحضور، والشائع عند قصور أهل توات "طبق الكسكس" ويحضر معه خصيصا للطفل المزين قدحاً طينياً مملوءً بالمردود وفوقه نصف دجاجة، إضافة إلى البيض المسلوق.

فيتطهر الصبي ويرتدي عباءة بيضاء واسعة وشاش أبيض ويكتحل وتوضع له الحناء في يديه وقدميه ، وتعلق له على قدميه تمائم مربعة من الكتان الابيض ومعاها مسمار حديدي وصرة **أم الناس**[2] وتعلق في رجله.

وبعدها يستدعى الطبيب الذي يسمى عند أهل توات " الزيان " فيحضر معه وسائله التقليدية التي يعتمد عليها مثل (موس حاد – زيت الزيتون لتعقيم الجرح – قطعة قماش ليوقف بها النزيف)، وبعد إتمام طقوس الزيانة تتوافد النسوة على بيت المزين لتهنئته، ويحضر بعض النسوة معهم النقود ويضعونها على الطفل، والبعض الآخر يحضر معه البيض، وهذا ماحصل مع الزيواني في ختانه عندما أحضرت له زوجة عمه الكبير تسع بيضات في قوله « فقد حملت زوجة الكبير منهم لأمي تسع بيضات فما ان رأتها عمتي تخرج تلك من تحت إزارها، حتى قامت مسرعة من مكانها، وقالت لأمي في غير لباقة: إياك أن تعطي هذا البيض لابن أخي فالأكيد الموكد أنهن قد سعين به للطالب إيقش وكتب عليه من خط جداوله شيئا » [3]، ويرجع ذلك لكون الزيوني قد قطع

[1]– التقوريرة: وهي حلاقة دائرية تدور بالراس بمقدار خط الطومار وهو مقدار أربع وعشرون شعرة من شعر الدواب.ينظر الرواية ص 104

[2]– أم الناس: هي عشبة لها حبيبات صغيرة، تستعملها نساء المنطقة لطرد الشياطين ، ورفع الشرور، وتستعل كأبخرة على جمر البخار، أو تسرر في سرر؛ وهي ن المحجبات الطاردات للبأس في اعتقاد أهل الزيوان. ينظر الرواية ص 46

[3]– الرواية ، ص 111.

الطريق أمامهم بميلاده للوصول إلى السباخ والقواريط التي يسعون إليها. ومن طقوس أهل توات أن تقطع للطفل المزين بعد صلاة العصر جريدة خضراء ينتزع منها الشوك والسعف وتتخذ عصى كالعكاز، يتخطى بها الطفل الساقية ثلاث مرات وذلك بتقديم الرجل اليمنى على اليسرى، وبعدها يبقى الطفل في البيت ويلقى عناية خاصة إلا أن يشفى.

طقوس دخول الطفل المدرسة القرآنية:

يحرص سكان أهل توات على تعليم أبنائهم بالكتاتيب، فيتعلم فيها ابن الفقير والغني على حد سواء، ولا فرق بينهم نظرا لمجانية التعليم، ولكون مدرس القرآن بمنطقة توات في ذلك الوقت لا يتقاضى أجراً، بل يكتفي بما يقدم له من الهدايا، ويحتسب الاجر عند الله عز وجل، فيتعلم الاطفال الصغار الفقه والحديث ويحفظون القرآن الكريم...الخ، وتعتبر هذه العملية تحضيراً للدخول للمدرسة الحكومية كون الأطفال يلتحقون بالكتاتيب في سن مبكرة (سن أربع سنوات أو خمس سنوات) .

ويطلق أهل توات على الكتاتيب إسم " أقربيش " والكلمة زناتية وتعني المدرسة القرآنية أو الكتاتيب القرآنية [1]. وفي يوم الدخول لأقربيش يلبس الطفل عباءة بيضاء وشاش أبيض ويوضع له الكحل بعينيه، ويقدم له لوح خشبي أملس مصبوغ بالصلصال يدعى (صمصاد حليبة) [2]، وعند بلوغ الكتاب يحضر الشيخ زجاجة مملؤة بالسمغ المسود بدخان القدر تسمى (الدواة)، ويستفتح له الشيخ أعلى اللوحة بالبسملة والصلاة على النبي، ويكتب له الحروف (أ – ب – ت – ث ....الخ).

[1]– ينظر: أحمد أباصافي جعفري ، مرجع سابق ، ص44.

[2]– صمصاد حليبة: وهي طين أبيض ناعم، يستعمله الصبيان لطلاء الألواح بغرض بروز الكتابة عليه بالأسود.الرواية ص 115

ومن العادات التي كانت تدخل البهجة إلى قلب الصبيان هي مناسبة "العرفة " [1]، (هذه المناسبة التي كنا ننتظر فيها لبس الجديد، لكثرة صدقاتنا للقديم ، حيث يزخرف لنا سيدنا لوحة، أكبرنا سنا وحفظاً، وأهدئنا طبعاً، وأوفرنا عقلاً، ثم يتقدمنا ونطوف معه بأرجاء القصبة والقصر، وهو ممسك باللوح ، وهو يقول عند كل عتبة بيت نقف عندها :

سنستفتحكم بسم الله وهو خير الفاتحين

ويردد بعده:

الله أمامين

ثم يقول بعدها :

ليغفر لك الله ماتقدم من ذنبك وما تأخر .

ويردد خلفه كالعادة :

اللهم أمامين

ليقول بعدها :

ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما.

لنقول بعده العادة :

الله أمامين.

ليقول عندها:

ويذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيراً.

لنردد بعده كلعادة :

الله أمامين

[1]– العرفة : عادة تواتية يقوم بيها الصبيان بالكتاب وتقام مرتين بالسنة ، وموعدها الأسبوع الذي يسبق عيد الفطر ومثله الذي يسبق عيد الأضحى.الرواية ص 125

ليقول مقدمنا أخيرا بلهجة تواتية لأهل البيت : (عدسو أو بذرو[1]، أو لايبقى شئ من لعوايد)[2] ، وعند الانتهاء تكون المكافأة قدر من القمح ، أو البيض في أحسن الأحوال ، والنقود تقدم للمدرس، وبهاته المناسبة يتجول الأطفال في كل أرجاء القصر ويتمكنون من معرفة كل البيوت حتى تلك المعزولة والمتطرفة كبيت الطالب إيقش كما ذكر الروائي.

ومن عادات تدريس القرآن عند أهل توات ختم القرآن، وتقام لهم مناسبة تسمى " السلوك "[3]، فيدعو الوالد من خلالها سكان أهل القرية والأحباب، وتقام وليمة على شرف المناسبة « وأثناء الاحتفال يحضر الطفل لوحه ويرسم عليه صورة مسجد ويكتب فيها الثمن الأول من حزب يستبشرون من سورة آل عمران ، وبعد ذلك يرتدي الطفل أجمل الثياب وعليها برنوس أبيض يضع تحته لوحه ، حيث لايراها أحد ، ويطوف بالقصر والصبية يطوفون معه فيقدم له السكان ما جادت به أيديهم، وكل ذلك من أجل بعث روح المنافسة بين المتعلمين ومكافأة المجتهدين ليستمروا ويظهر أثر ذلك في الاسبوع الموالي حيث تزاداد عزيمة الصبية أكثر على التحصيل »[4].

وهذا ماحصل مع الروائي في يوم سلوكه« إلى أن وصلنا مطلع ثمن يستبشرون من سورة آل عمران، فأقاموا لنا مناسبة تسمى بالسلوك، كتلك التي أقيمت لنا يوم دخولنا غير أنها تكبرها مظهرا، واحتفاءا ، وعطاءا للأبناء من الآباء، من قواريط ماء الفقاقير، وما يحمل الزيوان. ففيها كتب لي الشيخ والحفاظ بالتعاور، ثمن يستبشرون من سورة آل عمران ، ثم طافو به حول مقبرتنا، جاهرين بالبردة ، إلى أن وصلت عند عتبة سيدي شاي الله، فأعطى والدي أمري لحفيده سيدي مول النية، فزورني، ودعا لي عند رأس جده

---

[1]– عدسوا من العدس، وبذرو من البذار وهو الفلفل الأسود والقول في كلامنا معناه: آتو بكل العوائد ولا تنسو شيئا. الرواية ص 126

[2]– الرواية ص 126.

[3]– السلوك: أي أن الطفل قد سلك على القرآن من أوله إلى آخره ، وليس بالضرورة حفظه. ينظر عز الدين جعفري أطلس العادات ص 113.

[4]– عز الدين جعفري ، أطلس العادات والتقاليد ، مرجع سابق ، ص183.

» [1]. وقد كان دخول الزيواني للمدرسة القرآنية في سن مبكرة مجرد تمهيدا للالتحاق بالمدرسة الابتدائية، وهو حال كل الأطفال بتوات، في سن 5 سنوات. وتلقى بها مبادئ تعلمه الأولى ليلتحق بعدها بالتعليم المتوسط والثانوي ، ثم الجامعي.

_المأكولات التقليدية :

- **الكسكس:** من الوجبات الرئيسية والمعروفة بالمنطقة يتناوله الأفراد يومياً في المنطقة، كما يقدم في الولائم والأعراس،والختان فيقول عن ذلك الروائي« ....في صباح ذلك اليوم المشهود ، استيقظت سامعاً لضجيج النسوة الصاخب وشاماً لرائحة الكسكس لمفور المختلط برائحة أم الناس ببيتنا... »[2]، تفتله النسوة بطريقة جماعية في المنطقة وذلك بمساعدة الجارات والأقارب في قدح كبير يسمى (القصري) والغربال بإضافة قليل من الماء الملح تحضيره يسمى التبركيش، ثم يتم التفوير أي يوضع الكسكس في كسكاس كبير على قدر كبير، ولقلة الغاز يستعمل الحطب والزيوان في التفوار، وبعد عملية التفوار ينشر ليجف ، ثم يوضع داخل أكياس كبيرة ويدخر في المخزن، للاستعمال اليومي أو في المناسبات كالأعراس. ووالدة الزيواني كغيرها من نسوة القصر اعتمدت هذه الطريقة في الفتل وذلك بمساعدة من جارتها امبيركة زوجة سيد الحاج لعوج .
- **المردود:** من المأكولات التقليدية الشائعة بالمنطقة، يفتل مثل الكسكس، ويفور مثله إلا أن حباته غليظة نوعا ما على الكسكس، وفي طريقة تحضيره يمزج مع المرق الذي يحتوي على الفول والحمص والتدلاغ، والمردود من الأطباق المفضلة عند الروائي، يقول عن ذلك « ...وبالرغم من أن المردود كان من أشهى الأطعمة عندي وأفضلها على الاطلاق في وجباتنا التواتية البسيطة ، كخبز أنور ، والخبز المبطن، إلا أنني أكلت منه

[1]– الرواية ، ص 123.

[2]–الرواية ، ص 108

ثلاث ملاعق خشبية صغيرة فقط ، وكان من العادة ، أن يعطى لكل زائر أو زائرة لنا في محنتنا، ملعقة من ذلك المردود ، الذي يسمى مردود لمزين » [1] .

• **خبز أنور** : من المأكولات المحبوبة عند أهل توات، يتناولونه يومياً، يحضر من دقيق القمح ويعجن بالماء وقليل من الملح، يحمى التنور جيدا الذي هو عبارة عن قدر طيني، والنار التي توقد في التنور تكون من الحطب والزيوان والكرناف [2]، إلى أن يسخن جيدا، ثم يسبط عليه العجين من الجوانب بسمك رقيق وبشكل دائري ثم ينزع بواسطة شوكة من النخلة، أو سكين ويوضع على " الطبق "، وتكرر العملية إلى أن ينتهي العجين ثم يقطع ويسقى بالمرق واللحم .

• **الخبز المبطن** : هو مثل خبز أنور يصنع من الدقيق والماء والملح، إلا أن له مبطن يخلط من التمر والشحم، و إضافة الى خبز أنور والخبز المبطن هناك ما يسمى بخبز " الرقاق "، وخبز الرقاق أو الرقيق من المأكولات الشعبية التقليدية بالمنطقة يعجن من دقيق القمح والماء والملح يطهى على الطاجين بشكل دائري ورقيق لذلك سمي الرقيق، يتناوله أهل توات يوميا ، أو في بعض المناسبات .فخبز أنور والخبز المبطن كان ن أفضل اللأطعمة عند الروائي : « وبالرغم من أن المردود كان من أشهى الأطعمة عندي وأفضلها على الاطلاق في وجباتنا التواتية البسيطة كخبز أنور والخبز المبطن ، إلا أنني أكلت منه ثلاث ملاعق خشبية صغيرة فقط .. »[3]

• **الكسرة** : أيضا من المأكولات التقليدية الشهية بالمنطقة تعجن من دقيق القمح والماء والملح وعند تحضيرها تحمى صخرة تسمى في عرفنا التواتي "الصفية" ، يوضع فوقها العجين وتدفن بالرمل الساخن، وبعد طهيها تمسح وتقطع إلى قطع صغيرة ، ثم يصب

---

[1]– الرواية ، ص111.

[2]– الكرناف : من أجزاء النخلة وهي كلمة فصيحة وردت في لسان العرب لابن منظور فقال: " كرنف النخلة جزء جذعها من كرانيفه ، والمكرنف الذي : الذي يلقط التمر من أصول الكرانيف " لسان العرب ، ج 9 ، باب الفاء ، ص 297 .

[3]_الرواية ص 111

فوقها المرق المليء بالخضروات، وتخلط جيدا، ويوضع فوقها اللحم، وفي بعض الأحيان يتم تسقيتها بمرق آخر يسمى " بلول اللبن " [1]، أو يتم تناولها هكذا بدون مرق وتصنع خصيصا لهذا الغرض من قمح يدعى قمح بوركبة [2] ويضاف لها القليل من التوابل وحبة البركة وتقسم (توزع) يقول الروائي عنها: « فخرجت في هذه الخرجة الأولى محمولا لزيارة ولي قصرنا سيدي شاي الله ، فوزعوا على الصبيان شظايا كسرة من قمح بوركبة ، أعدت لهذا الغرض خصيصا »[3] .

- **التقدير** : ويحضر داخل قدر به مرق وخضر وعدس أوغيره من الحبوب واللحم، حيث تشكل كويرات صغيرة من العجين وترمى بالمرق إلى أن تطهى ، وأثناء عملية الطهي ينبغي تحريك القدر لكي لا يلتصق العجين، وبمجرد أن تتصاعد منه فقاعات فهذا دليل على نضجه وكان التقدير من الوجبات المفضلة عند الروائي وعند أهل القصر أيضا يقول « جلست رفقة صديقي الداعلي في رحبة الجلوس ، حيث كانت أمه قامو، تقوم ساعتها بطقوس طهي لعشاء لنا، على أحجار ثالثة الأثافي بالمنيصب، وهو عشاء بسيط أظنه تقديرا » [4] . والتقدير يكاد ينثدر أو ينعدم في بعض المناطق التواتية في أيامنا هذه ولم تعد ربات البيوت تحضره كما تحضر المردود وخبز أنور والقلة بكثرة خاصة في المناسبات الشعبية .
- **تكبوس** : تعد من أحشاء الخروف أي معدة الخروف المحشو باللحم، وتضاف إليها مجموعة من التوابل الخاصة، تطبخ للعريس في ليلة الدخلة، إضافة إلى خبز الرقاق المشبع بالمرق.

---

[1]– بلول اللبن : هو مزيج اللبن مع التوابل وبعض الحشائش كالقصبر والحبة السوداء ، تسقى به الكسرة أو الخبز.

[2] – قمح بوركبة : نوع من أنواع القمح التواتي الجيد، إلى جانب أنواع أخرى منها قمح بلمبروك، وأم ركبة . الرواية ص 69

[3]– الرواية، ص 69.

[4]– الرواية ، ص 151.

• **الحريرة:** هي من الأطباق التقليدية ويطلق عليها أيضا عند أهل توات اسم "الحساء" كما شرح أحمد جعفري « الحريرة: تسمى الحساء وتصنع من الدقيق وتحسى، وتعتبر وجبة رئيسية في شهر رمضان، والحريرة كانت معروفة عند العرب قديما شكلا ومضمونا، وبهذا المعنى نفسه ودون أدنى تغير جاء في اللسان" الحريرة " الحسا من الدسم والدقيق وقيل: هو الدقيق الذي يطبخ بلبن وقال شمر: الحريرة من الدقيق والخزيرة من النخال، وقال ابن الاعربي : هي العصيدة ثم النخيرة ثم الحريرة ثم الحسو وفي حديث عمر ذري الدقيق لا تخذ منه حريرة » [1] .

ويحضر الحساء عند أهل توات من الدقيق الذي يسمى زنبو، حيث يوضع الماء في القدر حتى يغلي جيدا ثم يوضع الزيت والملح والتوابل التي تسمى " الختيم " وبعض الأعشاب الخاصة والثوم والفلفل وأخيرا تضاف الطماطم ثم يسكب دقيق زنبو الممزوج بالماء في القدر ويخلط جيدا بالملعقة حتى يطهى . فهو من الوجبات التي تقدم في الصباح الباكر عند أهل توات خاصة في فصل الشتاء، إضافة إلى الشاي، ويقول الروائي عنه: « فتخطينا عتبة بيتنا في ذلك الصباح الباكر، بعد أن شربنا شاينا الصباحي وحساءنا، فخرجنا عابرين للقنطرة » [2] .

وكإضافة إلى كل هاته المأكولات التقليدية التي ذكرها الروائي نجد بأن توات تشتهر بأكلة شعبية تقليدية لازالت تطبخ في البيوت إلى اليوم وهي خبز "القلة".

• **خبز القلة** : فخبز القلة من المأكولات التقليدية التي تحضر من دقيق القمح وتعجن بالماء بإضافة قليل من الملح ، يطهى على سطح قلة الماء المنزوع منها الجزء السفلي ، فتسخن القلة جيدا بالحطب ثم يسبط العجين على سطحها إلى أن يتحمر ثم ينزع ويقطع، وبعد ذلك يسقى بالمرق الذي يحتوي على (البصل – الجزر – العدس – اللحم – التوابل).

[1]– أحمد أباصافي جعفري ، مرجع سابق ، ص 79.

[2]– الرواية ، ص 116.

هذه بعض الأكلات التقليدية التي اشتهرت بها منطقة توات والتي كانت تقدم قديما كأطباق رئيسية، بينما أصبحت اليوم وجبات تحضر في الأعياد والمناسبات التي تجتمع فيها أفراد العائلة.

بعض العادات والتقاليد الآخرى:

ونذكر من تلك العادات والتقاليد التي أشار لها الروائي (الشراطة، تضراي تيمليمان ،همرمر...الخ).

- **الشراطة:** وهي عبارة عن وخزات خفيفة بشفرة حادة يقوم بها "معلّم" القصر وهو طبيب القصر في جبر كسر العظم، وفي (الزيانة) الختان، ويقلع الضرس، يقول الروائي « فشرطتني ثلاث شرطات على جانب خدي الأيمن مابين العين والأذن، شكلت تلك الشرطات طابعا وخاتما مميزا بالعدد 111 لأهل مملكة زيواننا قاطبة وفعل كذلك على جانبي الأيسر، وفوق ركبتي، وعلى ظاهر رجلي . فخرج مني دم خفيف، لونه كآخر دم الذبيحة ، المذبوحة بسكين دامر.....ثم وضع الشراط عليها قليلا من مسحوق الحناء فاختلط حمرة الدم بغبرة الحناء الخضراء .... فقالت عمتي نفوسة لأمي بلهجة تواتية خالصة (راه خرج منو دم لحرام) » [1] .
- **تضراي:** وهي سلسة من العبارات التي تشيد بمفاخر العائلة ومدحها، تلقى في مناسبات خاصة يوم العرس وذلك على حد قول الزيواني « ويوم عرسه أزغرد عليه وأغني له أغنية تضراي فردت عليها أمي مبتسمة، بعد أن أدخلت ضفائر من شعرها تحت خنتها: انت كذلك يا قامو إن شاء الله تحضرين لطهرة ختان ابنك الداعلي وصيامو ، أوعرسو » [2] ، وقد كانت كلماتها من فم قامو على النحو التالي :

« الله أمعا سيد لسياد

الله أمعا ولد سيد الشيوخ

---

[1]– الرواية ، ص75 – 76.

[2]– الرواية ، ص 76 .

الله امعا ولدض سيد لقايل

الله أمعا قبيلة أولاد لجواد

الله أمعا القايمين

الله أمعا اللي ما أيقبحو

الله أمعا اللي ما أيسفهو

ومنها حتى لواد تساليت

اخيرا ختمتها قامو بزغرودة مولولة :

لـولـولـولـو يييييييي.....» [1] .

• **عادة تيمليمان:** وهي عادة تقام للصبيان عند أهل توات عندما يبلغون سن البلوغ ويصومون لأول مرة « فعملت لي أمي عادة تسمى تيمليمان، فكنت في هذا الصيام الأول كالعريس، يوفى لي أكثر من حقي في كل شي، وفي اللحم أكثر، غير أن ما أدهشني حقا، هو تلك العناية الملازمة والدائمة من عمتي، رغم وصولي وبلوغي مبلغ الرجال » [2].

ولازالت بعض قصور أهل توات متمسكين بهاته العادة إلا حد الساعة .

• **عادة همرمر:** ويقوم أهل توات بهذه العادة لرفع البأس وطرد الأرواح الشريرة وذلك على حد قول الروائي « ...فرأى الناس في هذا العام بالقصر عام الرمادة ما جعل مسؤول القصر الحاج عبد السلام، لأن يستدعي عيشة أمباركة بنت بلة، لتقوم بطقوس همرمر رفقة ابنتها ومعاونتها النايرة، فخرجت عيشة امباركة لبستان المسجد وقطعت جريدة نخل خضراء ونزعت شوكها وسيرت سعفها سيوراً رقيقة رفيعة، بعدها قامت بوضع خليط أخضخوض، من السوائل ومسحوقات بعض الحشائش كورق الحناء والمجبور، والقرطوفة، لتضعه في قدح، بعدها تطوف بأرجاء القصر،دارا دارا، وكلما وقفت أمام بيت ، خرجت

[1]– الرواية ، ص 104– 105.

[2]– الرواية ، ص 209.

ربة البيت وعلقت بتلك الجريدة ، خيطا من بيتها حتى تأتي على أخر بيتا في القصر، وهي تقول مع ابنتها النايرة ، والصبيان يرددون خلفها:

(همرمر علي ، ترفع يالباس ، عقود النبي).

ولما تكمل دورتها، تخرج من خارج القصر، مع من معها بتلك الجريدة، المملوءة بالخيوط الملونة، وتحفر لها قبرا وتقبرها فيه، ظنا في اعتقاد أهل القصر من أن ذلك يذهب عنه الوباء والأرواح الشريرة »[1].

وهذا الأمر كان من المعتقدات السائدة في ذلك الوقت، والتي من الصعب التخلي عنها، حتى ولو كان بعضها مخالفا لتعاليم الدين الإسلامي وذلك ما أكده فاروق أحمد مصطفى ومرفت العشماوي حينما اعتبر المعتقدات الشعبيه« أشق عناصر التراث الشعبي في التناول وأصعبها في الدراسة والبحث، ذلك لأنها حنيئة في صدور أصحابها ، وتتشكل بصورة مبالغ فيها أو مختلفة ، ويلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابع خاص» [2] ، فيؤمنون بهذا المعتقد ويقيمون طقوسه على أكمل وجه.

ب – <u>المعتقدات الشعبية</u> :

إن المعتقدات الشعبية هي كل ما يؤمن به الفرد أو الجماعة خاصة فيما يتعلق بتلك التصورات حول الحياة والوجود والعالم الخارجي والقوى الخفية والمسيطرة والمتحكمة في تسيير الحياة الكونية، فتترسب في الذهنية الشعبية ويعتقد منها النفع والضرر، ويرى محمد الجوهري بأنها « تلك الافكار والأحاسيس التي تحرك الناس إزاء الظواهر الطبيعية العادية والشاذة كتصورات الناس عن الزلازل والبرق والخسوف ...إلخ ، وكذلك تصورات الناس عن أسرار بعض الظواهر الفزيقية والنفسية كالأحلام والنوم والميلاد والولادة والخلاص والموت ورؤية المستقبل » [3].

---

[1]– الرواية ، ص 210.

[2]– فاروق أحمد مصطفى ومرفت العشماوي عثمان ، دراسات في التراث الشعبي، ص 33.

[3]– محمد الجوهري، الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، دار الكتاب، القاهرة ، ج1، 1978، ط1، ص 45.

ويعتقدون الضرر والنفع أيضاً في الاحجار المنصوبة والأشجار والحيوانات وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات منهم بالإضافة الى السحر والطلاسم والشعوذة والتنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب والاعتقاد في الاعداد والكلمات والنوم والأحلام والألوان والتفاؤل والتشاؤم.

وتلعب المعتقدات الشعبية دوراً خطيراً في توجيه سلوك أفراد المجتمع، حتى ليبلغ إيمانهم بصحة هذه المعتقدات حدا يجعلهم يخالفون العلم، وحتى الدين الصحيح في سبيل تطبيق ما تدعو إليه هذه المعتقدات، حيث تعمل في المجتمع عمل السحر فيتبعها الأفراد دون أي إكمال لعقولهم أو محاكمة لمدى صحتها أو خطئها.

كما تعتبر من أصعب عناصر التراث الشعبي كونها « خبيئة في صدور الناس، وهي لا تلقن من الآخرين، ولكنها تختمر في أصحابها، وتشكل بصورة مبالغة فيها أو مخففة يلعب فيها الفرد دوره ليعطيها طابعا خاصاً » [1]، وقد عرض الروائي في روايته مجموعة من تلك المعتقدات الشعبية الراسخة في أذهان أهل توات منذ القدم كالسحر والشعوذة والطلاسم، والإيمان بالأولياء والصالحين.

1)السحر والشعوذة :

- **اولاً) السحر:**

- **لغة:** السحر هو إخراج الشئ في أحسن معارضه حتى يفتن ويرى ابن منظور السحر :الأخَذَةُ، وكل مَا لَطُفَ مَأْخَذَهُ وَدَق فهو سِحر، والجَمْع أَسْحَار وسُحور ،وسحَرَه يَسحَرُهُ سحراً وسحراً ورجل سَاحِر من قوم سحرة وسحّار ، وسحار من قوم سَحاّرين[2].

- **إصطلاحاً:** هو ظاهرة وجودية قديمة قدم الإنسان ذاته، فهو إحدى الوسائل الهامة التي استعملها الإنسان منذ القدم في صراعه من أجل البقاء، حتى أضحى معتقداً هاماً وعبادة لها طقوسها وترانيمها الخاصة، وهذا ما أكده بورايو حينما قال « السحر وجد منذ الأزل

[1]– المرجع نفسه ، ص 63.

[2]_ ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ،ج 4،ص"348

مع وجود الإنسان ، ووقوفه عاجزا أمام القوى القاهرة ، إنه لجأ أو هروب من ذلك الواقع ، إلى عمل السحر والتمائم والطلاسم ، علها تساعده على الخروج والتخلص من موقف ما ، وتقدم له خدمات عجز عن إيجاد حل لها ، خاصة إن كان إصابة بمرض أو لتبعد عنه الأذى ، أو لتسخر له الشياطين لجلب حب أو إصابة من لا يحبهم بأذى »[1] ، فهو الأداة التي يتمكن عن طريقها بعض الأفراد معرفة الغيب ، فيلجئون بذلك إلى الساحر المتعامل مع الجن ليحل لهم مشاكلهم التي عجزوا عن تحقيقها بطرق وأخرى.

وقد عرفه معجم علم الاجتماع بأنه « عبارة عن طقوس وأساليب حركية يستعمل الساحر فيها أحيانا بعض المواد بغية إنجاز أهداف تقع خارج نطاق فوق السيطرة الحسية للإنسان الإعتقادي والسحر هو طريقة يبذل فيها جهود متواصلة للسيطرة على البيئة والعلاقات الاجتماعية » [2] .

والسحر محرم في جميع شرائع الرسل –عليهم السلام وهو أحد نواقض الاسلام، ومن فعله أو رضي به فقد كفر والدليل قوله تعالى أيضا﴿ **وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولاَ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلاَ تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُم بِضَآرِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُمْ وَلاَ يَنفَعُهُمْ وَلَقَدْ عَلِمُواْ لَمَنِ اشْتَرَاهُ مَا لَهُ فِي الآخِرَةِ مِنْ خَلاَقٍ وَلَبِئْسَ مَا شَرَوْاْ بِهِ أَنفُسَهُمْ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ** ﴾ [البقرة: 102].

وقد دل القرآن الكريم والأحاديث الصحيحة وأقوال أهل العلم على أن السحر حقيقة ودليل ذلك قوله تعالى ﴿ **قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ وَمِن شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ** ﴾ [الفلق: 4]. وقول الله تعالى ﴿ **فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُواْ**

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص22.

[2]– دنكين ميتشيل ، معجم علم الاجتماع ، تر احسان محمد حسن بيروت ، دار الطليعة (د–ط) ، 1981، ص 125.

يَعْمَلُونَ ﴾ [الأعراف :118].فيفهم من خلال الاية أنه كان للسحر حقيقة ثم أبطله الله .

- **ثانيا)الشعوذة:**

- **لغة:** هي خفة في اليد، وأخذ كالسحر يُرى الشئ بغير ما عليه أصله في رأي العين، ورجل مُشَعْوِذ ومُشَعْوَذُ وليس من كلام البادية، والشَعْوَذَة : السرعة ، وقيل: هي الخفة في كل أمر ،والشعوذي : رسول الأمراء في مهماتهم على البريد وهو مشتق منه لِسُرْعَتِه ، وقال الليث : الشعوذة والشعوذي: رسول الأمراء في مهماتهم على البريد وهو مشتق منه، وقال الليث: الشعوذة والشعوذي مستعمل وليس من كلام البادية[1].

فالشعوذة هي الإحتيال على الناس وخداعهم والمصدر هو "شَعوذ" ومن يقوم بالشعوذة يسمى مُشعوذ.

- **إصطلاحاً:**

الشعوذة أو الشعبذة هي تأثير في القوى المتخيلة يعمد صاحب هذا التأثير إلى القوى المتخيلة فيتصرف فيها بنوع من التصرف ويلقى فيها أنواعا من الخيالات والمحاكاة وصورا مما يقصد من ذلك، ثم ينزله إلى الحس من الرائين بقوة نفسه المؤثرة فيه فينظر الراءون كأنها في الخارج وليس هناك شيء من ذلك [2] .

فالسحر والشعوذة إذا من المعتقدات البدائية التي استخدمها الإنسان، وهي ظاهرة عالمية تميز النسيج الثقافي والفلكلوري لكل مجتمع، وفق الثقافة الاجتماعية والدينية السائدة في هذه المجتمعات.

والإنسان باعتباره كائن اجتماعي يعيش ويتفاعل مع الآخرين تواجهه في بعض الأحيان صعوبات ومشاكل خلال حياته اليومية، وعندما لا يستطيع التكيف مع هذه المشاكل يسعى إلى تحقيق أهدافه بوسائل غير مشروعة كالسحر والشعوذة والطلاسم.

[1]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 3، ص 495.

[2]– ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ط1، لجنة المغرب العربي، 1962، ج7، ص 498.

والمجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات انتشرت فيه هذه الظاهرة، وأصبحت رؤية العرافة والعراف من الأمور التي لابد منها، وقد استحضر الروائي هذه القضية في روايته، عندما كان غارقًا في همومه ومكتويًا بنار الحب والعشق، فلم يجد سبيلا يخرجه من هذا المأزق إلا رؤية العراف بالقصر وهو "الطالب ايقش " للذي كانت له علاقة وطيدة بعالم الجان وذلك الأمر ليس يخفي على سكان القصر لأنهم كانوا يلجأون إليه لحل مشاكلهم .

فبعد إلحاح من العمة نفوسة وافق على الذهاب إلى الطالب أيقش، ويقول في هذا الشأن : « كنت متكئا فعدلت وضعية جلوسي أمامها فواصلت حديثها :

ولماذا لا نتوسل في قضيتك بالطالب أيقش؟ أوليس هو الذي تودد به، وتوسل به أعمامه ؟ بأن يضرب لهم خط الجدول الذي أسقط به حمل أمك الأول والثاني فقبضت عيني قبضا خفيفا، والدهشة تلفني وقلت لها في استغراب ، بعد أن وضعت ثقافتي الجامعية خلف ظهري: وهل تنفع جداول إيقش مع أميزار ياعمتي » [1].

وذهب في صبيحة اليوم الموالي إلى منزل الطالب أيقش، وذلك بعد أن قالت له العمة نفوسة ما يلي: « يقال أن الطالب **أيقش**[2] يسخر الجان واليوم يوم الجمعة، والجن لا تخرج في هذا اليوم وعليك بالذهاب له في عشية الغد من يوم السبت » [3]. وذلك لأن يوم الجمعة يوم مبارك وهو من أفضل الأيام وأحبها عند الله ، لذلك تتضايق منه الشياطين ولا تحبه، وبالتالي يستطيع أيقش عمل جداوله إذا لم تساعده الجان التي لا يمكنها الخروج يوم الجمعة، فأنتظر يوم السبت و أخذ معه دريهمات اقتطعها من منحته الجامعية للنائبات، وقصد بيت الطالب أيقش الذي كان يسكن لوحده مع شياطينه وعفاريته وعندما دخل كانت الرعشة والخوف لا تفارقانه.

---

[1]– الرواية ، ص 211 .

[2]_أيقش : في محلية لهجة توات ، لفظة تطلق للدلالة على الطالب المشعوذ ، وأصلها أيقغ ، فقلبت الغين شينا للتخفيف وهي جملة الجمل الأبجدي الصغير في حمارة الحساب ، فالألف منها للآحاد ، والياء منها للعشرات ، والقاف منها للمئات والغين منها للآلاف . الرواية ص 16

[3]– الرواية ، ص 212 .

وكأي عراف فإن الطالب " أيقش " كان يجلس على حصيرة سعفة، وأدواته التي يستعملها – دواة وقلم – أوراق صفراء – عقاقير وأبخرة مع بخارها الطيني، فعرض عليه الروائي قضيته ، وبعدها أخبره بأن القضية فيها الطالب والمطلوب والحاجة بينهما « ... بعدها قال لي : قضيتك تصلح لها طريقة الكسر ولا تصلح لها طريقة الروح والمزح » [1]، وبعدها قرب أيقش منه « الدواة وقلم القصب واستل ورقة صفراء من تلك الأوراق الصفراء التي كانت بجانبه، وكتب لي كتابة، وسطر جداول بها حروف أبجدية ملتصقة وطلب مني أن أحتفظ بالحرز، حتى تأتي أميزار من تونس لقصرنا فاغسل كتابته في الماء وقم برشه في طريقها عندها تقضي حاجتك من قلبها » [2] ، لكن أميزار لم تأت للقصر، وبالتالي لم يستطع الروائي رش آثار أقدامها .

إلا أن شيئا آخر قد شفع له ووقعت في حبه أميزار وهو " ثقافته وشهادته ومنصبه " ويعترف بذلك في آخر الرواية لعمته نفوسة حين قال «.....فقالت لي عمتي في دهشة ترجو بهجة : يبدو أن أيقش قد فعل فعلته في أميزار وجعلتك مسروراً قاطعتها وقلت لها : إن الذي شفع لي في حب أميزار هو ثقافتي وشهادتي ومنصبي يا عمتي، أما جداول أيقش فلم أستعملها بَعد، واستعمالها كما تعلمين مرهون برش آثار أقدامها وهي لم تأت أصلا كل الذي يهمني هو قلب أميزار وقد ظفرت به » [3] .

حتى أنه عندما مرضت العمة نفوسة وتدهورت حالتها النفسية من جراء الصدمة النفسية التي أحدثتها الثورة الزراعية عرضت حالتها على أيقش، ويقول عن ذلك الروائي«.... تدهور الحالة النفسية والصعبة لعمتي، ماجعل والدي يفكر في عرض قضيتها على الطالب أيقش وقد كان فعله في طرد الجن مجرباً ، فحملها عمي حمو إليه

[1]– الرواية ، ص 216.

[2]– الرواية ، ص217.

[3]– الرواية ، ص 228.

ووصف لها حجابا أحمر فيه جدول مزج ترابي تستعمله بخوراً »[1]، وشفاء العمة على يد أيقش كان معتقدا جازما عند أهل القصر الذين كانوا يقصدونه لحل مشاكلهم .

ويتضح لنا من هذا كله أن الأفكار الخاطئة تلعب دوراً أساسياً في توجيه الأفراد وتجعلهم يلجأون لمثل هذه الأعمال لعلاج مشاكلهم؛ والتي قد ينجم عنها في بعض الأحيان مشاكل أخرى بسبب كذب السحرة، الأمر الذي قد يؤدي في بعض الأحيان الى قطع الأواصر الاجتماعية.

ب) زيارة الأضرحة والأولياء الصالحين:

وإضافة إلى توظيف السحر والجداول عند أهل توات في الرواية نجد بأن هناك معتقدا آخر كان سائداً في أواسط المجتمع وهو زيارة أضرحة الأولياء والتبرك بهم، واللجوء إليهم لطلب العون، والتوسط لهم لدى الله، وذلك لاعتقاد منهم بأنهم أناس لهم مقدرة فائقة تفوق غيرهم من البشر، و « الإيمان بالأولياء وبقدراتهم الخارقة وبكراماتهم وبإمكانية اجتراحهم للمعجزات... تعد نتاجاً لواقع ضاغط يطحن فيه الإنسان تحت رحى الضرورات الطبيعية والاجتماعية والسياسية » [2]، وما توصل إليه التفكير الشعبي أن تلك التي يزورونها عبارة عن وسطاء شرعيين مع الله نظرا لما يحظون به من بركة وشفاعة عند الله لأنهم زاهدون في الدنيا وانشغلوا بالآخرة فمنهم « رجال مقربون إلى الله ، لهم إمكانية الإتصال به أكثر من غيرهم، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة، والمعجزات ، وتظل لهم نفس المقدرة بعد وفاتهم ، ويظل الضريح رمزاً لهذه القدرة على الفعل » [3] .

وفي الرواية استحضر الروائي ضريح سيدي شاي الله وحفيده مول النوبة حينما قال في الرواية«...ففي عشية ذلك اليوم المهول وبعد أن عملوا لنا حلاقة التقوريرة

---

[1]– الرواية ، ص 170.

[2]– عبد الرحيم حمدان، توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة) للروائي غريب عسقلاني – مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات عدد 29 ، 2018 ، ص 68.

[3]– عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ،مرجع سابق، ص89.

أخرجونا لزيارة ضريح ولي قصرنا سيدي شاي الله على إيقاع فرقة تدندن الدندون وتقرقب الحديد تسمى قرقابو لعبيد » [1]، وذلك من أجل التبرك به لتمر طقوس الختان على أفضل حال، فعندما وصلوا إلى ضريحه المجبر بالجبر الأبيض جلس الروائي رفقة صديقة الداعلي عند عتبته الخارجية فوضعت لهم الحناء بأيديهم وأرجلهم من طرف الشريفات بالقصر، وهذا معتقد سائد عند أهل توات الى حد الساعة .

فمن يضع الحناء في الزواج أو الختان يكون من الشرفاء وهم من يصل نسبهم الى آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم من بني حفيده الحسن والحسين للتبرك بيهم.كما استحضر الروائي أيضًا ضريح الولي الصالح مولاي عبد الله الرقاني بقصر رقان الذي تقام له وعدة من كل سنة في الفاتح من شهر ماي. يقصدها الآلاف من الزائرين، وتضم هذه الوعدة " الزيارة " أنشطة ثقافية ودينية متنوعة وذلك بإلقاء محاضرات حول التسامح والوسطية في الدين و المعاملات، وخُلق النبي الكريم وجوانب من سيرته ....إلخ ، ويتبع ذلك بالفاتحة الكبرى بعد صلاة المغرب ، إضافة الى طقوس تجيار والأبخرة التي تقام على ضريح الولي.

وقد زارها والد الروائي في الرواية وحضر لطقوس تجيار الولي بالجير وأكل الوليمة مع الضيوف، كما تفرج على الأنشطة الثقافية والرقصات الشعبية التي تقام بالمناسبة. وما يقام في هذه الوعدة من طعام وطقوس، وأنشطة دينية متنوعة يبرز لنا ذلك البعد الاجتماعي والديني الراسخ في أذهان أهل توات إلى يومنا هذا.

[1]– الرواية ، ص 96.

المبحث الثاني: الفنون الشعبية في الرواية

تمهيد:

تعد الفنون الشعبية، فناً إبداعياً عفوياً أوجده الإنسان لتجميل وتزيين جوانب حياته اليومية، مرتبط بعقائد فطرية ومناسبات وأفراح الأفراد بإختلاف مظاهرها وغايتها الاجتماعية، ويختلف من شعب إلى شعب ومن بلد لآخر، كما يتخذ ألوانا عديدة في البلد نفسه تبعا للبيئة وطبيعة المكان.

كما يطلق على الفنون الشعبية أيضا المأثورات الشعبية« وهي عند بعض الجماعات المنعزلة والهامشية والمغلقة على نفساها ولو نسبياً، تكون ذات أهمية بالغة لفهم تراثها الشعبي، وثقافتها على وجه العموم، والفنون في مثل هذه الجماعات المغلقة تكون أكثر تعبيراً عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشعبية حيث يكون الفرد الفنان أكثر تمثيلاً لقيم الجماعة وأكثر انصهاراً في التراث » [1] .

ويفضل البعض بأن يطلق عليها مصطلح الفلكلور أو تراث شعبي، وهي تتصف بالقدم والعراقة، كما أنها فنون جماعية جماهيرية واسعة الانتشار ولا تنسب لأسماء بعينيها، بل تتوارثها الأجيال كما هي و إن وجدت أحياناً بعض محاولات التحديث إلا أن القديم يبقى محتفظا بنكهته المعتمدة، وتتميز أيضاً بالحيوية والنشاط فهي جارية في الاستعمال اليومي، وتتصف بمجاراة الحرف والعادة وتنتسب إلى الجماعة الشعبية التي تستخدم خدمات من بيئتها المحلية .

[1]– فاروق أحمد مصطفى ، ومرفت العشماوي عثمان ، دراسات في التراث الشعبي ، ص 36.

فالفنون الشعبية إذاً تعبير عن الحس الجمالي والذوق الفني لدى الفرد الشعبي، ويدخل ضمن إطاراها« الرقص الشعبي والموسيقى الشعبية، الألعاب الشعبية، فنون التشكيل الشعبي مثل : الأشغال اليدوية على الخامات المختلفة والحلي والأزياء والرسم على الجلد (الوشم) وأدوات الزينة ...إلخ »[1].

وفي مملكة الزيوان نجد بأن الروائي قد استلهم بعض من هذه الفنون الشعبية ووظفها في روايته ونجد من بينها (الرقص الشعبي، الألعاب الشعبية، الحرف والأشغال اليدوية، الحلي وزينة المرأة التواتية وبعض الأثاث التقليدي).

1)الرقص والأغنية الشعبية :

تتميز منطقة توات كغيرها من المناطق الصحراوية الجزائرية بمجموعة من الرقصات والإيقاعات التي تمارس في الأفراح والمناسبات، ومن بين تلك الإيقاعات التي وظفها الروائي في روايته نجد :

- **طبل الشلالي :**

شعر الشلالي أو(الشعر الملحون): يعرف هذا النوع من الطبع الفلكلوري في خط توات بإيقاعه المتميز عن الأنواع الأخرى، وخاصة في الأواسط النسوية أثناء الاحتفالات المتعددة مثل " الزفاف"، " الختان " وفي كثير المناسبات الدينية، أما عن الرجال فلإحياء الليالي الموسيقيى الترفيهية أو مناسبات دينية كما يعتبر " الطبل " من الرقصات الفلكلورية الايقاعية تختلف من منطقة لآخرى، ويستعمل الطبل بصفته التقليدية، ويعتمد على الايقاع أكثر من الآلات الموسيقية وينتمي إلى الآلات الإيقاعية المختلفة وهي : الطبل، أقلال، تبقايت، الرباع، الدندون، البندير، الدربوكة، تعريجة أخلاف، وأدخل عليها حديثا الزمار، الناي، الزرنة، الغايطة، النفار ومختلف الالات الموسيقية النفخية من خلال

[1]– محمد الجوهري ، علم الفكلور (دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية) الجزء 1 ، سلسلة علم الاجتماع المعاصر ، الكتاب 17 ، ط6 ، 2004 ، ص 69–70.

الأغاني المغناة في هذا النوع الفلكلوري ونجد منها شعر الشلالي [1] . و" **الشلالي** " نسبة إلى أحد المجاذيب الذين قدموا إلى منطقة أدرار من ناحية قصر الشلالة بولاية تيارت، وكان يقرض الشعر ويغنيه [2] ويغلب على شعره الغنائي الغزل ، منها قصة مروشة والخادم وعيشة [3] .

وقد وظف الروائي في روايته أغنية الشلالي توظيفاً جزئياً فقط، إذ اكتفى بذكر مطلع الاغنية ويتجلى ذلك حينما شاهد الزيواني تلك المرأة الطارقية الجميلة التي سألته عن حال أهل الزيوان وعن عالمه الإنسي الزيواني، فأجاب بأنها مروشة الساحرة الجميلة التي عشقها وفتن بها الشلالي وتغنى بها كثيراً في غناء طبله، ونعتها فيه بأوصاف تذكر وتحفظ عند العامة والخاصة بعثها لها مع مرسوله زرق الريش، وزرق الجنحاني وأضحت قصته أكبر قصة حب وعشق ترويها للأجيال بمملكتهم الزيوانية .

فاستحضر مطلع تلك الاغنية الشهيرة عندهم في أسماء ذاكرتهم الشعبية التي غناها الشلالي في حبها وغنت مروشة لقول الشلالي وهي تضع يدها على خدها الأيمن وترسم بالقول مستفتحة (داني داني داني) :

زرق الريش إيلا أغديت للعاشقين سال أعلى مروشه أجبالها دارقين [4] بعدها قالت له أن قضيته تفوقها، ولا تعلم عنها إلا عنوانها وأن تفاصيلها في جداولها عند شيخ الجان وقاضي قضاتها، المسمى شمهرون وهو غير موجود حاليا[5].

---

[1]– ينظر : محمد بلغيث ، إيقاعات شعبية عادات وتقاليد فلكلورية في الجنوب الغربي ، مطبعة الجاحظية (دت) ، (دط) ، ص 07.

[2]– عبد المجيد قدي ، صفحات مشرقة من تاريخ مدينة أولف العريقة (دراسة تاريخية – ثقافية واجتماعية) ، (د–ط) ، (د–ت) ص 233.

[3]– الرواية، ص 22.

[4]– الرواية، ص 23 .

[5]– الرواية ، 23.

كما استحضر الروائي أيضا بعض الايقاعات والرقصات الشعبية الأخرى ، وقد جاء توظيفها في الرواية تضميني إشاري فقط (كرقصة البارود ، وقرقابو العبيد ، الحضرة ، تويزة) ولم يدخل في التفاصيل عن كيفية تأديتها أو غنائها، كما استحضر أيضا بعضها في مقدمة الرواية الاستفتاحية وذلك حينما قال « على إيقاع رقاصة من رقصات زمار بوعلي الشجية بتوات الحنة ((الوسطى))، وتهليلات ليلة متموجة مقنقنة حالمة لـ أهليل تيميمون بقورارة، ومرجوعة تصفيقية منعشة من مرجوعات طبل إبن بلبال بتديكلت سافرت روحي بخيالها وقطعت عقالها » [1] .

وربما كان هذا التضمين الاشاري لتلك الرقصات لغرض التعريف بالمخزون الثقافي للمنطقة وفيما يلي عرض وتعريف لتلك الرقصات :

- **رقصة البارود:**

تنتشر هذه الرقصة في مناطق كثيرة من الوطن لكن تختلف صيغتها من منطقة لأخرى، وهذه الرقصة في أصلها رقصة قتالية كانت تستعمل للدفاع عن الحياة والقرى والقصور بالمنطقة وكان يمزج مع البارود قطع حديدية، وقد
ارتبطت محليا ب " **الزيارات**[2] " التي تقام على مدار السنة لزيارة أضرحة الأولياء الموجودين تقريباً في كل القصور التواتية [3] .

ووالد الريوائي كغيره من سكان قصور توات كان يحرص لحضور زيارة الولي الصالح الشريف مولاي عبد الله الرقاني برقان عند عودته من التجارة ببلاد السوادان.

---

[1]– ينظر: مقدمة الرواية صفحة غير مرقمة .

[2] – الزيارة : أو الوعدة وهي عبارة عن لقاء سنوي يُقام تَخليداً لمناقب بعض الأولياء الصالحين، يجتمع فيه مريدوهم وأحفادهم ومحبوبهم؛ من أجل المشاركة في قراءة القران والأدعية والمدائح وإطعام الطعام وصلة الأرحام، وتقام على هامش هذه اللقاءات بهذه المناسبة أسواق واحتفالات شعبية .ينظر عاشور سرقمة العادات والتقاليد بمناطق الجنوب الجزائري ، ص 20.

[3]– عاشور سرقمة، الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2004 ،ص 64.

ويقول عن ذلك الروائي « ونظرا لكون أهل تواتنا، لا يعتمدون إلا على قمحهم وتمرهم في مناسباتهم، فقد أخرو بداية موسم الزيارات عندهم، حتى الثامن عشر من أبريل الفلاحي بحكم أن القمح في هذا الفصل يكون قد بلغ حصاده، فيقرأ السلكة أولاً مع القارئين على روح الولي المحتفى به بعدها يتفرج على رقصة البارود » [1] .

ورقصة البارود قبل تأديتها كما هو معروف تمر ب ثلاثة مراحل وهي :

أ-**مرحلة أولى** : تحضر مادة البارود وذلك بحرق نوع من الخشب الخاص (الكرنكة) واختلاطه بملح البارود والكبريت حتى تصبح مادة جاهزة للتفجير.

ب-**المرحلة الثانية** : تقوم الفرقة بنداء المشاركين بواسطة الطبل وإطلاق بعض الطلقات حتى يتم الالتحاق التام لكافة الراقصين ومن ثم تبدأ المجموعة بترديد كلمات شعرية (الصيغة)، يبدأ أيضا شيخ الفرقة ثم يأتي دور الايقاع والمزمار لأجل إعطاء الانطلاقة للفرقة بإمساك البناديق ويكونون في حلقة دائرية ثم يتم انسجام حركي وإيقاع بصفة نغمة موسيقية تعبيرية حتى إتمام الرقصة مع طلقات نارية موحدة وهذا يعتبر انتصار للفرقة كأنها تواجه العدو في وجهات قتالية [2] .

ت- **المرحلة الثالثة** : مراحل الرقصة وتبتدئ بالصيغة وهي ترديد بيت شعري يمدح فيه الرسول صلى الله عليه وسلم أو تسليم للشيخ التي تقام اليه المناسبة ثم تأتي المرحلة الثانية وهي التحمية لأجل ضبط التوازن الإيقاعي والحركي في انسجام موسيقى مركز مع ترديد الكلمة بواسطة المجموعة ثم تأتي المرحلة الثالثة بخروج الفرقة الايقاعية من وسط الحلقة ويبقى منشط الفرقة يراقب توازن الراقصين بحركة واحدة مع تحضير اشارة اطلاق النار جماعيا. وفي ختام الرقصة يرفعون بنادقهم للسماء وذلك تضرعا الى الله سبحانه وتعالى من اجل اتمام هذا الانتصار [3] .

---

[1]- الرواية ، ص103.

[2]- محمد بلغيث ، إيقاعات شعبية ، مرجع سابق ، ص 20 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 21.

وإلى جانب رقصة البارود التي كان يستمتع بها والد الروائي كان يستمع إلى إنشاد " **الحضرة** " والحضرة هي نوع فلكلوري خاص بالمديح الديني الذي أتى به المرابطون وأهل الزوايا من أجل تعليم السيرة النبوية وابلاغ الرسالة السماوية ، ويوجد هذا النوع في كامل القطر الجزائري، وعند بعض الشعوب [1]، ويوجد فيها مختلف الايقاعات والمدائح والأغاني التي تعبر عن حياة الاولياء الصالحين وشيوخ الزوايا.

وكان هذا النوع من المديح يستعمل في بعض القرى يستعمل كعلاج نفساني بواسطة الجدية والنوبة والرقص الجماعي وهذا بداخل الزاوية أو بجوار ضريح شيخ ولي صالح وأثناء الاعياد تجتمع الفرق لأجل مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وتذكير المواطنين بالسيرة النبوية .

وبعد انشاد الحضرة، أو الاستماع الى رقصة العبيد، ينهي أمر الحضور، لحضور تجيير الولي الصالح، وفي الأخير يتم تناول وجبة العشاء التي هي عبارة عن طبق الكسكس الذي تشتهر به المنطقة. فإنشاد الحضرة، وختم السلكة، وما يقام من طقوس وعادات ومراسيم ، وما يقدم للأسر من طعام للعائلات و الحاضرين دلالة على ذلك البعد الاجتماعي والديني الراسخ في أذهان أهل المنطقة .

وإضافة الى انشاد الحضرة فقد تطرق الروائي إلى ايقاع " **رقصة العبيد** " والتي ترجع أصولها الى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، والبعض الآخر يرجعها إلى أصول إفريقية، أي أنه أتي من إفريقيا السوداء مع العبيد الذين قدموا كأسرى ويرمزون به كحصة صيد وطرد الحيوانات المفترسة [2] .

والآلات المستعملة فيه " الدندون – القلال – القراقيب " والأشخاص الذين يؤدون هذه الرقصة ينحدرون من عائلات محددة يطلق عليهم أولاد العبيد ، والأغاني التي تردد فيها فإنها عبارة عن ذكر الله والرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والأولياء ، وهناك

[1]– المرجع نفسه ، ص 27.

[2] – محمد بلغيث ، ص 16.

موسم محدد تتجول فيه هذه الفرق لتدخل البيوت الموجودة في القرية والقصر وتؤدى في كل بيت مجموعة من الاغاني والرقصات مقابل صدقة يمنحها أصحاب البيت [1] .

وقد حضر هذا النوع من الايقاعات " بزيارة الرقاني " إلى جانب الحضرة والبارود، كما حضر أيضاً حفل ختان الروائي، وذلك في اليوم الذي أقيمت له طقوس حلاقة التقوريرة فخرج لزيارة ضريح ولي القصر سيدي شاي الله على ايقاع فرقة لعبيد حيث يقول « أخرجونا لزيارة ضريح ولي القصر سيدي شاي الله على إيقاع فرقة تدندن الدندون، وتقرقب الحديد، تسمى قرقابو لعبيد لونهم لا يختلف عن لون الداعلي ووالده ووالدته » [2] .

ويبقى قرقابو واحد من الايقاعات التي لا زال سكان أهل توات يحافظون على تواجدها في مناسباتهم السعيدة، ولا يخلو تقريبا زفاف أو ختان أو وعدة إلا وحضر فيها، وهذا إن دل على شيئا إنما يدل على تمسك أهل توات بطقوسهم و إيقاعاتهم المتنوعة، وليست توات وحدها المتمسكة بهذا الايقاع، بل لا زال يمارس في كافة أنحاء التراب الوطني بمختلف ايقاعاته ورقصاته حسب عقائد شعبية.

- **تويزة:** وهي رقصة شعبية يعنى بها العمل الجماعي، وهذا النوع من الطبوع الفلكلورية الشعبية أتى من الجزيرة العربية وخاصة من اليمن وكان السكان يعملون بصفة جماعية، مساعدين للآخرين في مختلف الأعمال (الفلاحة، البناء، الحصاد، جنى التمور، وغيرها من الأعمال المختلفة، وهذا دليل على حرص هذه الشعوب على التمسك بالوحدة والمحبة والتضامن فيما بينها، وهذا ما أمتاز به سكان مملكة الزيوان وذلك عندما أعلن " البراح " بالقصر "جمعية" بصوت عال عن «... أمر الله وأمر الجماعة أتسمعوا لا الخير هناك أتويزة في فقارة القصر التحتاني غدا » [3] وهذا الأمر يدل على تعاون السكان بالقصر

[1]– ينظر عاشور سرقمة ، الرقصات والاغاني الشعبية ، ص 63.

[2]– الرواية ، ص 104.

[3]– الرواية ، ص 122.

فيما بينهم لأن عمل الفقارة يتطلب مجهوداً كبيراً تعاونياً بين السكان، ويجب على كل مشارك من أهل القصر في هذا العمل أن يحضر معه أدوات العمل المتمثلة في (المسحة ، القفة ، اللباس التقليدي) وغيرها من الأدوات التقليدية .

وعموماً فإن هذه هي أغلب الرقصات والإيقاعات التي وردت في الرواية، والتي تعكس بصدق عادات وطقوس أهل توات، كما أنها تعتبر وسيلة من وسائل الترويح عن النفس لتأثيرها القوي على المشاهدين لإحتوائها على الايقاع والحركة والموسيقى. وظف بعضها الروائي في الرواية توظيفا جزئياً وذلك باستحضار مطلع الاغنية فقط كأغنية الشلالي، ووظف بعضها الآخر توظيفاً اشارياً (كرقصة البارود وقرقابو وتويزة) .

هذا عن الرقصات والأغاني الشعبية في الرواية ، أما فيما يخص :

2)الألعاب الشعبية: نذكر منها ما جاء به الروائي في روايته وهي كالآتي:

- **لعبة الغميضة:** وهي لعبة طفولية تعتمد على السرعة وحسن التذكر والإختباء، كانت شائعة عند أطفال مملكة الزيوان والقصور المجاورة « وذلك بأن نعصب لأحدنا عينيه بعصابة سوداء بحيث يدور حوله الصبيان محاولا المسك بأحدهم » [1].
- **لعبة الحفيرة:** وهي اللعب بنوى التمر اليابس الموضوع في حفرة، قد يشبه عمقها بما يشبه بطول ظلف الجحش، في شهره العاشر، حيث يضرب بالنوى، الموضوع في تلك الحفرة، بحجر صغير يدعى الدق، يكون الفائز منهم ذلك الذي طار له منها أكبر عدد من النوي [2] .
- **لعبة تصيد الطيور:** وتمارس هذه اللعبة في فصل الربيع أين تكثر الطيور المهاجرة لإعتدال الجو، فيصنع الأطفال أقواساً من عراجين النخل (الزيوان)، أو من الأسلاك الحديدية، و الزيواني كغيره من أطفال القصر انتهز فرصة عطلة الربيع ، وذهب إلى السباخ لاصطياد الطيور « فالفصل فصل ظهور الطيور فاستلفنا فخا مقوسا للصيد من

[1]– الرواية ، ص 94.

[2]– الرواية ص 94.

عند عليل مصنوع من الزيوان المقوس، كان يشكل ذلك التقوس من الزيوان، كفك الوجه، واحد علوي والآخر سفلي ، نسجت بينهما شبكة صغيرة بألياف النخل لا تسمح للطائر بالمرور منها، فيرفع الفك العلوي منه ليشد بخيط وشوكة في ثقب نواة التمر ، ربطت فيها دودة حية متحركة، وما أن تبدأ الدودة في الحركة حتى يأتي الطير» [1] .وهكذا ينتهي اليوم في اصطياد الطيور ليعود بعد ذلك الأطفال إلى منازلهم ومعهم غنيمة من لحم الطيور، وقد كانت النساء قديما في المنطقة يجففونه ويستعملونه في صنع طبق الكسرة مع لحم القديد خاصة في بعض المناسبات كالمولد النبوي الشريف .

ومن الألعاب الاخرى التي كانت تمارس قديماً بمنطقة توات، ولم يذكرها الزيواني نجد لعبة " الشوك والبلح " وهي مرتبطة بفصل الصيف أي وقت نضج البلح ، و" لعبة السباق "، " لعبة تشكوم " و " تيمقطن " ، وبعضها لازال يمارس إلى يومنا هذا في بعض قصور توات، والبعض الآخر اندثر بفعل الحضارة، وظهور البديل من الألعاب الصناعية.

وقد استمد الفرد التواتي تلك الألعاب من بيئته الصحراوية التي يعيش فيها، واعتمد فيها وسائل بدائية تتوفر لديه كسعف النخيل، وزيوانه ، للقضاء على أوقات الفراغ والترفيه عن النفس، وإضافة إلى التسلية فإن هاته الألعاب تنمي شخصية الطفل وملكاته الفكرية فيستمد منها الخفة والحيل الكثيرة.

3)المهن والحرف اليدوية :

ونقصد بها تلك الاعمال التي كان يقوم بها رجال ونساء توات ونجد من أهمها:

- **ممارسة نشاط الزراعة:** يعتبر هذا النشاط من أهم النشاطات الاقتصادية التي عرفتها المنطقة، ولازالت كونه يوفر الحاجات المعيشية التي يعتمد عليها السكان من قمح وشعير وتمور، وبما أن الزراعة عند أهل توات زراعة محلية معاشية بمعنى أنها موجهة بالأساس

[1]– الرواية، ص 142.

لإشباع حاجات الناس، فانه يتم الاعتماد فيها على وسائل تقليدية بسيطة ك " الماجن " التي هي عبارة عن بركة يتجمع فيها ماء الفقارة لسقي " القمون " الذي يعني تلك المساحة المحروثة و المسقية بماء الحوض عبر طريق يسمى عند أهل توات " أبادو "[1].

وقد كان يساعد سكان أهل توات في نشاط الزراعة بعض الحيوانات ك " الحمار " الذي لا يكاد يخلو منه أي بيت لدوره العظيم في نقل " الغبار" الى السباخ ، او الركوب على ظهره للوصول لتلك السباخ كما عبر عن ذلك الروائي في قوله « في أحد أيام الخميس كنا لا ندرس فيها بالكتاب حملني الفضول أنا والداعلي لمرافقة والده لزيارة السباخ عصراً، فركبنا نحن الاثنين على حمارنا الأبيض المتكسر بياضه ، ورافقنا والده ممسكا بذيله » [2]، وفي قوله أيضاً « هاهي امارات الخريف قد هلت ، فمتى رأيت الاطفال المتتلمذين في نهاية المرحلة الابتدائية، أو المتمدرسين بالإعدادية ، قد أخذوا في الاسراع بنقل الغبار على حميرهم إلى السباخ، فاعلم يقينا أن موعد الدراسة قد قرب » [3] . هذا عن وسيلة نقل الغبار أو "الزبال" إلى السباخ ، اما عن نظام السقي فإنهم كانوا يعتمدون على نظام الفقارات .

يعتبر نظام السقي بالفقارة من أغرب أنظمة الري التقليدي في العالم والتي وقف عندها المؤرخون والرحالة العرب والأعاجم بكثير من الدهشة والإعجاب ومنهم ابن خلدون في قوله« في هذه البلاد الصحراوية إلى وراء العرق طريقة غريبة في استنباط المياه الجارية لا توجد في تلال البلاد ، وذلك أن البئر تحفر عميقة بعيدة المهوى وتطوى جوانبها إلى أن يصل بالحفر إلى حجارة صلدة فتحت بالمعاول والفؤوس الى أن يرق جرمها ثم تصعد الفعلة ويقذفون عليها زبرة من الحديد تكسر طبقتها عن الماء فينبعث صاعدا فيعم البئر ثم يجري على وجه الأرض واديا ويزعمون أن الماء بسرعته عن كل

[1]– الرواية ، ص 160.

[2]– الرواية ، ص 123.

[3]– الرواية ، ص 151.

شيء هذه الطريقة الغريبة موجودة في قصور توات تنجورارين و ورقلة وريغ والعالم أبو العجائب والله الخلاق العظيم »[1] . كما تحدث العلامة الشيخ محمد باي بلعالم عن هاته الموارد المائية وفوائدها في توات حين قال « ...الفقارة عبارة عن سلسلة من الآبار بين كل بئر وبئر مثل درجات السلم نقف ببدأ العمل فيها من مكان عالي ولا يزال ينحدر من أعلى على أسفل وقد يوجد في عمق بعض الآبار ما يزيد على اربعين مترا (40 م) ثم ينخفض العمق إلى أن تخرج على وجه الأرض ، فهي غريبة في شكلها وفي تخطيطها وهندستها اشتق اسمها من الفقر وقيل من التفجير بتبديل الكاف المعقودة جيما لأن الماء يتفجر منها ، ومن المؤرخين من يرى أن اسمها مأخوذ من الفقار أي فقاقير الظهر لأن آبارها تشبه فقاقير الظهر، بينما يرى البعض الآخر أنها مشتقة من الفقر الذي هو الحفر من قولك فقر كذا إذا حفره » [2].

ولأجل هذا الدور العظيم والأهمية الكبيرة التي شكلتها مياه الفقاقير كانت مصدر فرح وحبور عائلة الزيواني، لأنها كانت بانتظار مولود ذكر ليقطع الطريق أمام جشع الأعمام وإبقاء تركة الأب من البساتين و القواريط والفقاقير، وقول الروائي في هذا الشأن «كنت أعرف أن أمي يصيبها الحبور والفرح ، وتنتشي ببكائي وقت ولادتي ، لأن ذلك سوف يبقى تركة أبي من البساتين والسباخ وقواريط ماء الفقاقير في عتبته ، وبالتالي قطع الطريق على أعمامي ، ولاسيما من جهة الأب ، الذين كثيرا ما ابتهجو وذبحو الأضاحي ، وتوددوا بالقربان للأولياء الصالحين، وأشاعوا في أرجاء القصر ، مدى نجاعة جداول أيقش ، ابتهاجا بفساد الحمل وطرحه قبل أوانه ، أو بميلاد الطوبة عندنا ، لكون تركتنا قد حبست من الجد الأكبر للذكور بدل الإناث » [3].

---

[1] _ابن خلدون، المقدمة، ج7، ص 77.

[2]– محمد باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات لذكر بعض الاعلام والآثار و المخطوطات والعادات ومايربط توات من الجهات ، (دط) ، (د ت) ،ص 70.

[3]– الرواية ، ص 35.

ومما كان معروفاً عندأهل توات في ذلك الوقت هو استغلال الأراضي الزراعية وفق صيغ عديدة أهمها الخماسة والخراصة وتعني الأولى أن يستغل فلاح ما أرض زراعية ليست ملكه على أن يحصل – حسب الاتفاق –في أسوء الأحوال على خمس المحاصيل الزراعية ويمكنه أن يحصل على النصف، على أن يتحمل صاحب الأرض التكاليف والأعباء، وتعني الخراصة كراء الماء مقابل جزء من حاصل الأرض وعادة ما يكون تمرا وقمحا حسب الاتفاق [1].وفي الرواية نجد بأن أمبارك والد الداعلي كان خماسا عند والد الروائي، فقد كان بعد المحصول يأخذ خمس الغلة مقابل عمله، والباقي لصاح العمل .

وبظهور تحولات بالقصر وتغير أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية، ثم توصيل الكهرباء لأغلبية السكان، وتم الاستعانة بوسائل متطورة من طرف البلدية للفلاحة كالأسمدة بدل"الغبار" الذي كان ينقل على ظهر الحمير، وأقيمت مشتلة للطماطم ووزعت بذور الطماطم على الفلاحين، كما تم ارشادهم الى كيفية الغرس، وبذلك كانت النتائج مبهرة وأصبحت الطماطم محصولاً مميزاً للمنطقة نتيجة مردوديتها العالية، مما جعل الكثير من الفلاحين يتخلون عن زراعة القمح

وبتطبيق **قانون الثورة الزراعية**[2] تغيرت الأوضاع الاقتصادية بالقصر، وأصبحت الأرض لمن يخدمها وبذلك « خلخلت الثورة الزراعية أعمدة أبراج قصبة القصر، وقلبت عاليه سافله وبدأت التحولات الاجتماعية بالقصر تحدث بشكل محتم . فبدأ أمبارك يمني

[1]– عبد المجيد قدي ، صفحات مشرقة من تاريخ مدينة أولف العريقة ،مرجع سابق، ص65 .

[2] _قانون الثورة الزراعية: جاءت هذه السياسة كنتيجة للوضعية التي آل إليها القطاع الزراعي، من حيث التراجع الكثير في الإنتاج الذي عرفته المزارع الممسيرة ذاتيا، وكذا التوزيع غير العادل للأراضي الفلاحية، فصدر ميثاق الثورة الزراعية في 1971/07/14، وشرع في تطبيقه خلال شهر جوان 1972، وقد جاء في المادة الأولى من قانون الثورة الزراعية "الأرض لمن يخدمها، ولا يملك الحق في الأرض إلا من يفلحها ويستثمرها" ينظر جمال جعفري ، مبادرات إصلاح القطاع الزراعي في الجزائر وأثرها على النتاج الزراعي ، دراسة تحليلية وقياسية للفترة (2000_2015)، مجلة دفاتر اقتصادية العدد 2، 2018ص 98_119

نفسه بالصف الثاني بالمسجد، بعد أن كان لايطمع حتى بالصف الرابع منه، كما أن زوجته قامو، بدأت هي الآخرى ترتدي الإزار، بعد أن كانت في أحسن الأحوال تستتر فوق عبائتها بـ التشضايت ولم تعد تقبل مصطلح دادية ، ولا ان تقول لالايتي ، أو سيدي » [1] .

وبتطبيق هذا القانون تم دمج المواطنين في التنمية الاقتصادية القومية، والرفع من دخولهم الشخصية ، وبموجب هذا القانون تم منح أراضي الفلاحين المحرومين وذلك سواء في الأراضي التابعة لملكية الدولة والبلديات أو في الأراضي المؤممة.

وإضافة إلى نشاط الزراعة فقد مارس سكان توات التجارة إلى بلاد السودان أو بلاد الطوارق كما كان يفعل والد الزيواني « أما أبي فلم ير لمرضي أثرا يذكر ، فقد كان منشغلا بتجارته وقوافله بين ناحيتنا وبلاد الطوارق » [2] ، كما اعتمدوا المقايضة في التجارة ويقول عن ذلك الروائي « عندما سافر مع قبائل حميان المغلاوية المشراوية التي كانت تأتي لمملكتنا، وتتجار معهم بالمقايضة فيأتون لنا بشحم البوشي، والدهن، والكليلة والفول الحمياني الغليظ ويتبضعون من عندنا الحناء والتمر وأحيانا القطن البلدي » [3] .

كما مارسوا حرفة صناعة الجلود، والتي كان يمارس بعض طقوسها بالقصر" أبسالم الشراك " و " المبروك ولد المعلم "، أو الذي كان مختصاً بالتحمير وعن ذلك يقول الروائي « ثم دفعت بهم لقامو، لكي تقوم بتحميرهم عند شراك القصر الفوقاني المبروك ولد المعلم مقابل نفس ثمن من القمح ، وخمس قبضات من التابسوت ومثيلاتها من البشنة » [4].والى جانب الرجل الذي مارس الزراعة وصناعة الجلود والتجارة ، فإن المرأة أيضا مارست بعض الصناعات اليدوية التقليدية ونبدأها بـ :

---

[1]– الرواية ، ص 173.

[2]– الرواية ، ص 81.

[3]– الرواية ، ص 65–66.

[4]– الرواية ، ص 62.

• **النسيج** : وهو تقنية تقوم بها النسوة باليد ويعتبر من أهم الحرف التقليدية التي مارستها المرأة في المجتمع التواتي، خاصة في فصل الصيف، حيث تقوم المرآة بتحضير السعف من النخيل إضافة الى الزيوان واللشفة لتصنع في النهايات منتوجات تستعملها في المنزل كالتدارة ، والطبق والطبيقة ونحو ذلك.

ووالدة الريوائي كغيرها من نسوة القصر كانت تمارس هذا النشاط ،ويقول الروائي عن ذلك « في أواسط الايام التي قضتها أميزار بيننا بالقصر بصحبة والديها، زارت بيتنا في أحد القيلولات الحارة، كانت أمي وقتها تنسج هي الآخرى تدراة سعفية من الزيوان أيضا، فبينما أمي جالسة ممسكة بمخرز يسمى اللشفة لتثقب بها ثقباً في دورة الزيوان المنسوج بالسعف المبتل بعد يبسه، إذ دخلت عليهم أميزار فسلمت عليها، وسألت عن أختي مريمو، التي كانت لحظتها نائمة مع عمتي نفوسة في السقيفة الدخلانية. بعد مايقارب النسيج دورتين من دورات نسج أمي لطبقها بالسعف والزيوان ، فنهضت عمتي وتبعتها أختي مريمو من نومها القيلولي ..» [1]، في حبن نجد بعض النسوة كانت تستأنس بطبق وتصنع منها بعض الاثاث التقليدية ، كـ " الغرغار " الذي صنعته طيانة لوالدة الزيواني .

هذه أهم العادات والتقاليد التي كان يمارس طقوسها أهل توات والتي ارتبط بعضها بالحياة الاجتماعية (كالولادة – الوفاة – الختان ...الخ) وبعضها الآخر بالحياة الاقتصادية(كممارسة نشاط الصناعة والتجارة ، وبعض الحرف التقليدية)، أو ما ارتبط بالجانب التعليمي، أو حتى بعض الألعاب التقليدية الشعبية التي استمدها الفرد التواتي من بيئته الصحراوية وواقعه المعاش، وبسبب الحضارة وما اعترى المجتمع من تغيرات اندثرت بعض العادات والتقاليد والأعراف، وأصبحت ممارستها من قبيل التخلف، حتى وإن وجدنا

[1]– الروائي ، ص165– 166.

بعضها يمارس الى حد الساعة فإنه من القليل النادر، وهذا ما أفقد المجتمع التواتي كثيراً من خصوصيته التي يتميز بها عن غيره من المجتمعات الأخرى.

4)الأثاث التقليدي

يعتبر الأثاث التقليدي من أهم العناصر التي تعكس ظروف المجتمع الاقتصادية والجغرافية، وكذا معرفة البيئة المحلية التي عاش فيها، ومن بين الوسائل التي ذكرها الزيواني في روايته نجد :

- **الرحى:** وهي أكثر استعمالاً في البيوت التواتية مصنوعة من الحجر، تتكون من طبقتين: الأولى تمثل القاعدة والثانية فوقها بها ثقب يمر فيه القمح، وفي الطرف الثاني يوجد به عود خشبي يسمى عند أهل توات ب" الشضاض"، وبيت الزيواني كغيره من البيوت التواتية توجد فيه الرحى التي كانت تطحن بها قامو « كانت قامو في هذه اللحظة تطحن القمح في الرحى بجانبنا، حيث كان ابنها الداعلي نائما بحذائها، وكان يومها قد جاوز العامين، ودخل الفطام شهور، فنهضت مسرعة، ونفضت غبارا متطايرا كانت له رؤية ، لسواد جدران بيتنا بالدخان....» [1].

ورغم قلة استعمال الرحى في أيامنا هذه، تبقى أول مطحنة تقليدية عرفها الإنسان منذ القدم ولا يمكن الاستغناء عنها، بالرغم من ظهور الالات والطاحونات الحديثة التي يعتمد عليها الكثير من أهل توات في طحن قمحهم وحبوبهم.

❖ **القربة:** هي وعاء لتبريد الماء مصنوعة من جلد الماعز الصغير، استعملها أهل توات منذ القدم، وجدت أيضا في بيت الزيواني، وعند أهل القصر، يقول عنها « بينما ظل أعمامي الكبار، ومن شاكل شاكلتهم من المتعنتين، متمسكين بقناديلهم، وحرث قمحهم، وشرب ماء القرب، بعدما كان الناس عندنا، قد الفوا ماء الثلاجة البارد خلال الصيف»[2]،إذا بالرغم من دخول وسائل الحضارة إلى القصر ظل بعض المتعنتين من

[1]– الرواية ، ص 73.

[2]– الرواية، ص160.

أمثال عم الزيواني متمسكين بعاداتهم وتقاليدهم القديمة، ويرفضون التحضر، وإضافة إلى القربة توجد أيضا التاسوفرة .

❖ **التاسوفرة:** هي قربة شاقولية، بينما القربة المعروفة في اللهجة التواتية بالقربة تكون طولية[1].

❖ **القلة:**وهي إناء لجلب الماء مصنوعة من الطين عرفها أحمد جعفري بقوله« القلة: وهي إناء الماء تصنعها العامة من الطين ونحوه، واللفظ فصيح في معناه و ميناه »[2] وقد ورد في لسان العرب لابن منظور« والقُلّةُ :الحُبُّ العظيم، وقيل: الجَرّةُ العَظِيمة وقيل: الجَّرة عامة، وقيل الكُوز الصغير، والجمع قُلَلُ وقِلاَل،وقيل هو إناء للعَرب كالجرة الكبيرة»[3].

❖ **التدارة** : وهي اسم لمكان حفظ مدقوق التمر وقد يكون معناها مأخوذاً من الدارة التي هي عند العرب لكل موضع يداريه شيء بحجره فأسمه دارة نحو الدارات التي تتخذ في المطابخ ونحوها ...[4].

والمرأة التواتية كانت تستعمل التدارة كمحفظة تقليدية لحفظ بعض الأغراض كما كانت تفعل والدة الروائي« فاغتنمت والدتي فرصة غرغرة دموعي،علها تلتصق بالكحل، ومدت يدها إلى تدارة حوائجها المنسوجة من الزيوان بسعف النخيل المبتل بعد يبسه، فاستلت منها مرودا أملس من الحناء »[5]،والتدارة نوعين صغيرة وكبيرة ،فإذا كانت صغيرة تستعمل لحفظ بعض الأشياء. والكبيرة تستعمل لحفظ مدقوق التمر (السفوف). والكبيرة مثلها مثل الصغيرة في الشكل لها غطاء هرمي.

---

[1]– الرواية، ص197.

[2]– أحمد أبا الصافي جعفري، مرجع سابق، ص 193.

[3]_ابن منظور لسان العرب ، ج6، ص296

[4]– المرجع نفسه ، ص 64.

[5]– الرواية ، ص60.

❖ **الطبق** : « وهو إناء محلي الصنع، يصنع من سعف النخيل ويكون غطاء و أداة لحمل التمر ونحوه واللفظ فصيح في معناه ومبناه، وقد ورد مستعملا في كلام العرب، قال ابن منظور " الطّبَقُ غِطَاء كل شيء والجَمع أطبَاق وقد أَطْبَقَهُ وَطَبّقَهُ فانْطَبَقَ، وتَطَبّقَ: غَطَاهُ وجَعَلَهُ مُطْبَقاً، ومنه قولهم :لو تَطَبّقَت السَمَاء على الأَرض مَافَعَلْتُ كَذا ...والطّبَقُ كل غِطَاء لَازم على الشئ وطبق كل شئ : ماسواه والجمع أطباق » [1] .

❖ **البطة** : وهي قنينة جلدية لها غطاء من جلدها تستعمله المرأة لوضع أشياءها، وقد تستعمل أيضا في مكانها التدارة الصغيرة.

❖ **القصعة الخشبية + الملاعق الخشبية** : تستعمل القصعة الخشبية لوضع الطعام، والملاعق للأكل .

❖ **المكب** : مصنوع من الزيوان والسعف اليابس ينسج خصيصا لتغطية القصعة الخشبية

❖ **أغبيج** : من الأواني المطبخية المستعملة في ذلك الوقت مصنوع من الطين وهو قدح طيني صغير [2] .

❖ **تاغربيت** : هي قدح خشبي كبي، يكون على شكل دائري أو بيضوي يقول عنه الروائي « فتقدمنا والدي وأمبارك ولد بوجمعة خلفه الذي كان يحمل تغربيتا من اللوح مملوءة بالحليب، وكان هذا التغربيت مغطى بطبق سعفي مملوءا بالتمر المكسر المسمى السفوف » [3].

❖ **الحصيرة** : تستعمل بكثرة للجلوس نظراً لانعدام الكراسي في القديم، منسوجة من سعف النخيل يقول عنها الروائي « باب أقربيشنا حاله بسيط، لا يعدو أن يكون سقيفة طينية واسعة فرشت في زاوية منها على التراب حصيرة سعفية لجلوس سيدنا » [4] .

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب ج10، ص209

[2]– الرواية ، ص60.

[3]– الرواية ، ص119.

[4]– الرواية ،ص 119.

❖ **الدنفاسة** : تعتبر الدنفاسة فراش تقليدي مبطن يصنع من الثياب البالية يفرش للنوم أو الجلوس أو التغطية في ذلك الوقت .

وبذكر كل هاته التفاصبل التراثية القديمة عند أهل توات، يتضح لنا الواقع المعيشي البسيط في ذلك الوقت المبني على على القناعة والاقتصاد في المعيشة(من حيث المأكل والمشرب والسكن ...الخ)، فقد عاش فيه سكان توات حياة قاسية بعيدة عن مركز المدينة من أجل توفير بعض الضروريات، لكن بالرغم من قساوة الحياة ،إلا أنه كان زمناً جميلاً يعبر عن الحياة الكريمة، كما كان فيه للأشياء قيمة رغم قلتها وبساطتها.

5)اللباس التقليدي:

إضافة إلى الأثاث التقليدي فقد ذكر الروائي أيضاً في روايته اللباس الخارجي الذي كانت ترتديه المرأة والرجل، في الأيام العادية والمناسبات، كما ذكر بعض الصفات والمميزات التي ميزته ونبدأه باللباس الرجالي :

❖ **العمامة** : وهي عبارة عن قطعة قماش طويلة يصل طولها إلى خمسة أمتار أحيانا، وعرضها إلى متر ونصف وهي مستطيلة الشكل. تُلَفُ على الرأس عدة لفات وتلوى عليه، والعرب قديماً كانوا يعترونها زينة للرأس ووقاء له من الأذى، ويتلثمون بالطرف الزائد منها، وعندما جاء الإسلام حث على لبس العامة وإكرامها وقد ورد في الحديث عن عمرو بن حريث رضي الله عنه قال : « كأني أنظر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم على المنبر وعليه عمامة سوداء قد أرخى طرفيها بين كتفيه .. »[1]

ويرى أبو الأسود الدؤلي أن العمامة« جنة في الحرب ومكنة من الحر ومدفأة من القر ووقار في الندى ، وواقية من الأحداث وزيادة في القامة وهي من عادات العرب »[2].وعلى غرار عادات العرب نجد المجتمع التواتي الذي يفضل اللون الأبيض في العمامة وذلك لأسباب مناخية لأنه له دور في رد أشعة الشمس الحارقة.

[1]–أخرجه مسلم، صحيح مسلم ص 1359

[2]–محمود شكري الألوسي ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، ط3 ، دار الكتب العلمية ص 410

وبما أن المجتمع التواتي مختلط الأجناس التي توافدت إليه، نجد أيضاً اختلاف العمامات فمثلاً الرجل الطارقي عمامته تختلف عن الرجل التواتي فهي ذات لون نيلي بين المتر ونصف المتر وسبعة أمتار طولا وبين نصف المتر والمتر عرضا، وهو مصنوع من لفة من النسيج المخاط قطعة واحدة ويلبس على شكل عمامة لا تسمح إلا برؤية العينين وتبسط إلى مستوى الأكتاف وتقديرها وتسويتها وطريقة لمها يخفى ويخطي الفم والذقن [1].

والرجل التواتي في الرواية يلبس أيضاً العمامة لكن بحلة أخرى، فهي ليست بيضاء وليست نيلية، وإنما كاكية اللون نسبة إلى الكتان الأخضر، ويقول عن ذلك الروائي « المهم أن صداقة الشمس الحارقة مع سطوة المكان عليه، قد جعلتاه يتصبب عرقاً، فمسح العرق بطرف عمامته الكاكية، ما شكل العرق منه أودية من على سحنة جبهته ورقبته ومباطن إبطه» [2]، وإلى جانب العمامة يرتدي العباءة والقندورة نظرا لخفتها وفضفضتها فهي عريضة ومفتوحة عند الرقبة، ويكثر استعمالها في فصل الصيف، أما في فصل الشتاء فيرتدي الجلابية، إضافة إلى سرول العرب.

أما عن لباس المرأة التواتية فكما ورد في الرواية نجدها ترتدي ما يلي :

❖ **الإزار**: هو رمز من رموز المرأة التواتية، وهو لباس تقليدي تواتي يتكون من قطعة قماش طوله أربعة أمتار وعرضه لا يتجاوز المتر الواحد، يلبس فوق الملابس ويغطى جسد المرأة كاملاً، تلبسه المرأة المتزوجة في الأيام العادية وفي المناسبات، وهو مايفرق بينها ووبين المرأة العازبة، كما أن لون وكتان الإزار يختلف فنجد(كتان المحمودي، كتان الدميشي، نجمة قطبية، أميسات الحوت...إلخ)، فتختار المرأة نوعاً من الكتان لايزارها كي تلتحف به.

[1]– عز الدين جعفري أطلس العادات، مرجع سابق ، ص 342.

[2]– الرواية ، ص 18.

ووالدة الروائني عند خروجها من النفاس نجد بأنها ارتدته من كتان المحمودي الأزرق على حد قول الروائي« خلال فترة تزينها ، كانت عيشة مباركة قد أفرغت للتو من تخلال إزار أمي ، وقد كان إزارا من المحمودي الازرق ، كان والدي قد اشتراه من تيمي » [1] .

❖ **القناع** : هو قطعة من القماش تلبسه المرأة كذلك ونظرا لندرة الفراش ، يستعمل في بعض الأحيان لتغطية « مسحت أمي قطرات الحليب المتساقطة على جبهتي وطرف عيني بقناعها المصنوع من كتان الدميشي » [2] .

❖ **التشضايت** :وهو إزار صغير جدا ليست له أهداب أو أطراف ، كانت الجيدات من القوم لا تلبسه ذكره الروائي حينما قال « كما أن زوجته قامو بدأت هي الآخرى ترتدي الإزار ، بعد أن كانت في أحس الأحوال تتستر فوق عبائتها ب التشضايت ولم تعد تقبل بمصطلح دادية ولا أن تقول
لالايتي ، أو سيدي » [3].

وذلك كله بعد أن تغيرت الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية للقصر، وصدور قانون الثورة الزراعية فأصبح ذلك الخماس مالكاً ، وتساوت الطبقات الاجتماعية.

❖ **المحرمة** : وهي قطعة قماش مربعة ومستطيلة الشكل أيضا ، تغطي بها المرأة التواتية رأسها كما تغطي رأسها بالخمار ، ويوجد أيضا " الخنت " فإلى جانب المحرمة كانت المرأة التواتية تستعمل الخنت لتغطية رأسها ذكره الرواي قائلا: « كان شعرها المخصب بالحناء يرقد تحت خنثها الاصفر» [4] .

---

[1]– الرواية ، ص 65.

[2]– الرواية ، ص 47.

[3]– الرواية ، ص 173.

[4]– الرواية ، ص63.

❖ **البياتة** : وهي لفظ تواتي محلي يعني قطعة القماش المستطيلة من الكتان أزرق داكن كالنيلة عند الطوارق.

❖ **العباية** : وهو ثوب يخاط ويؤلف من قطعتين طويلتين ملتحمتين بخياطة واحدة أفقية ، كما تختلف عباية المرأة التواتية ، وذلك حسب الطبقة الاجتماعية ، وحتى الكتان الذي تخاط منه يختلف ، ونجد بأن والدة الزيواني عند خروجها من النفاس ارتدتها من كتان اميسات الحوت كما عبر عن ذلك الروائي حين قال: « وبعد أن جففت نفسها بقناع نفاسها، لبست عباءة أميسات الحوت »[1] .

❖ **السروال** : ترتديه المرأة والرجل ، ونظرا لطبيعة المناخ في المنطقة، خاصة في فصل الحر ، ترتديه المرأة والرجل عريض ويسمى عند أهل توات " سروال العرب " ، ويفضل أن يكون عندهم من كتان ستان الاسود كونه بارد في فصل الصيف ، كما فعلت والدة الزيواني «... وسروالا أسودا من كتان ستان ، وبينما لازال رأسها مبللا » [2] .

❖ **الديلق** : وهو ثوب أبيض صوفي مصبوغ بالحناء يلبسه الأطفال الصغار حديثي الولادة عند أهل توات يقول عن ذلك الروائي « بعدما ألبستني أمي ثوبا خفيفا يسمى عندا الديلق طوله مقدار ذراع العراف عند أهل ناحيتنا ، كانت قد جهزته لي مذ كنت في رحمها ، وهي محبولة بي في الشهر الثامن مع أغراض أخرى ، كالدنفاسة ، وكذا " الكنبوش "[3] و " صرة أم الناس "[4] التي كانت تخلط مع بخور يسمى عند أصحاب زيواننا ، ببخور لسلام ، وكذا الشحم ، حيث تعجن تلك المذكورات ، وتدار بالكف حتى تصير كرات صغيرة ، كما كانت أمي وهي في شهرها الثامن ، قد أرسلت للطيانة أن تصنع لها "

---

[1]– الرواية ، ص 63.

[2]– الرواية ، ص63.

[3]– الكنبوش : وهو غطاء رأسي تقليدي ، يستعمل لتغطية رأس الصبي زمن البرد.الرواية ص 46

[4]– صرة أم الناس : وهي حبوب سوداء تستعمل كأبخرة على جمر البخار ، أو تسرر في سرور وهي من المحجبات الطاردات للبأس في اعتقاد أهل الزيوان. ينظر الرواية الصفحة نفسها

الغرغار"[1] الذي تستأنس به لغرغرة الحليب » [2]، هذه أدوات تحضرها المرأة قبل الولادة ، وعند خروج الطفل من النفاس يلبس قطعة شاش بيضاء بمقدار الذراع ، بها ثقب دائري يتسع لدخول الرأس ، وتعلق في رقبته الحجابات التي يكتبها الطالب ، وتحمر عند الشراك في القصر : وهو صانع الجلود ، ومن العادات عند أهل توات أهل توضع بين تلك الحجابات المحمرة البكمة والودعة والمحارة وصرة أم الناس ومسمار حديدي صغير ، لإبعاد الضرر والعين في اعتقاد أهل توات ،وهنا إشارة الى الامور التي كانت تحضرها المرأة التواتية قبل موعد ولادتها، وهي كلها أمور تقليدية بسيطة مستمدة من الواقع المعاش ونرى اليوم بأنها اندثرت واختفت بفعل الحضارة والتطور، وتخلت عن أغلبها معظم نساء توات وأضحت تستعمل أدوات وألبسة حديثة .

وكإضافة للباس التقليدي التي كانت تلبسه المرأة التواتية في ذلك الوقت، فإننا نجد بأنها كانت تتزين بمساحيق تقليدية، وتلبس حلي تقليدية ونذكر منها كما ورد في الرواية:

❖ **الحناء** : وهي من الوسائل التقليدية للزينة سواء بالنسبة لتخصيب الشعر أو لليدين والرجلين، والحناء كما شرحها أحمد جعفري « نبات أخضر تصبغ به اليد وأصلها الحناء من حنأ ، وتعرف دائرتي رقان وزاوية كنتة محليا بكثرة زراعتها لهذه النبتة حتى عرفت تاريخيا بها فقيل في تسميتها تمييزا لها عن بقية الأقاليم الفرعية (توات الحناء) ، والحناء نبتة معروفة منذ القديم جاء في اللسان : حنأت الأرض تحنا : اخضرت والتف نبتها، واخضر ناضر وباقل وحنائي شديد الخضرة ، والحناء بالمد والتشديد : معروف، وحنأ لحيته وحنأ رأسه تحنيئا وتحنئة خصبه بالحناء» [3] .

---

[1]– الغرغار : هو قالب طيني يصنع على قشرة البيضة ويحمى في النار.الرواية الصفحة نفسها

[2]– الرواية ، ص46.

[3]– أحمد جعفري أبا الصافي ، اللهجة التواتية ، مرجع سابق ، ص 84–85.

ووالدة الروائي في الرواية مثلها مثل نساء القصر في ذلك الوقت كانت تخصب شعرها بالحناء حينما قال عنها الروائي« حينها بدأت مولودة بدهن شعر أمي بالحناء »[1].

❖ **الكحل:** ويسمى أيضا الكحلة بفتح الكاف وتسكين الحاء وهي ما يوضع في العين " الكحل": ما يكتحل به قال ابن سيده « الكحل ما وضع في العين يشتفى بها كحلها يكحلها ويكحلها كحلا، فهي مكحولة وكحيل، من أعين كحلاء ...وقد اكتحل وتكحل والمكحال : الميل تكحل به العين من المكحلة قال ابن سيده : المكحل والمكحال الآلة التي يكتحل بها ، وتستعمله العامة زينة ودواء ومن أمثلتهم (جا يكحلها عماها) وذلك للذي يطلب في اصلاح فيفسد »[2] .

وللكحل منافع كثيرة، فإلى جانب كونه يجمل العين ويزينها فهو يحفظها ويقيها من الأمراض ولذلك كانت والدة الزيواني تستعمله بكثرة « واكتحلت في عينيها بذلك المرود الذي كانت تكحل به عيني زمن النفاس» [3] ، والى جانب الكحل الذي كانت تضعه في عينيها كانت أيضا تضع في فمها " **المسواك** "، لتزين الشفتين ويصبغ عليها لونا أحمر فيقول الروائي « ثم وضعت قطعة من المسواك وبدأت تلوكها في فمها ، كأنها تمضغ لحم جمل هرم » [4] .

أما بالنسبة للشعر فقد كانت المرأة التواتية تغسله بالشمبوان بعدما ألفت الطين الأبيض لسنين طويلة وتدهن بدهن البريانتي، لتأتي بعدها طقوس المشاطة التي تمشط لها شعرها، وقد كانت في ذلك الوقت امرأة تدعى مولودة، فيقول عنها « وبينما لازال رأسها مبللاً، نادتها مولودة، ودفعت رأسها دفعا خفيفا إلى حجرها، وبدأت تستل شعرها ، الشعرة تلوى الاخرى بشوكة يابسة، من نهاية جريدة يابسة لنخلة مدللة بين النخيل كدلالي

---

[1]– الرواية ، ص 63 .

[2]– أحمد جعفري أبا الصافي ، المرجع نفسه ، ص 200.

[3]– الرواية ، ص64.

[4]– الرواية ، ص 64.

عند أهلي تسمى هذه النخلة عندنا بانخلوف . بعدها بدا شعر رأس أمي كعش نخل ، عندما بدأت مولودة بدهن شعر أمي بالحناء والشحم ، ودهن نسائي يطلق النسوة عليه دهن البريانتي، ثم بدأت تمشط شعرها بتراب محروقة كان في طبق سعفي بجانبها، فنسجت لها في مقدمة رأسها " أقوفة "[1] ونسجت على جانبي رأسها "سبولة بوساق "[2] ومن الناحية الخلفية لرأسها نسجت لها " القطابة "[3]، كنسج ذلك الطبق الذي كان يغطي أغبيجها في شهر نفاسها، كما كانت تخيط تلك القطابة بمخيط حديدي ، فيه سير من الجلد الاسود وعبر كل هذا كانت أمي تضع بياتتها الزرقاء الداكنة فوق كتفها حتى لا تتسخ عباءة أميسات الحوت الجديدة »[4] .

كل هاته الطقوس التي كانت تضعها المرأة لرأسها قديما اختفت وحلت محلها طقوس جديدة جلبتها الحضارة والتقدم، فبدلا من المشاطة قديما أصبح اليوم ما يسمى "الحلاقة "، التي أصبحت اليوم تزين شعر المرأة بإكسسوارات جديدة .

وإذا ما انتهت المرأة من مشط شعرها فإنها تغطيه بخنتها الجديد، وتترك نهاية بوساق تظهر من جانبيه كعراجين التمر، لتضع في النهاية إزاراها المخلل والمزين بالهدب المسلسل بسلسة فضية، وساورت ومنشاق، كما كانت تتزين بحلي من الفضة والنحاس كالأسوار، والخواتم وبعض الصدف، أما الذهب فكان نادراً لغلاء ثمنه. وكل هاته المساحيق والحلي التي كانت تستعملها المرأة التواتية نجد منها ما هو متوفر بالمنطقة، ومنها ما هو مستورد من المناطق المجاورة ، خاصة وأن المنطقة عرفت نشاط التجارة في ذلك الوقت.

---

[1]– الأقوفة : وهي الشعر المنسوج من مقدمة رأس المرأة على شكل هرم.الرواية ص 64

[2]– سبولة بوساق : وهي سبولة منسوجة على جانبي الرأس .الرواية نفس الصفحة

[3]– القطابة : وهي عريضة على البوساق .الرواية نفس الصفحة

[4]– الرواية ، ص 64.

هذه هي أغلب الفنون الشعبية التي وردت في الرواية، والتي مارسها أهل توات وسكان قصر الروائي، فقد تنوعت واختلفت من رقص تقليدي وألعاب شعبية وأثاث ولباس تقليدي إلى مهن وحرف تقليدية. وقد لعبت دوراً هاماً في تلبية بعض حاجات السكان المادية والمعنوية خاصة المهن والحرف منها، إضافة إلى الدور الكبير الذي لعبته في تقوية وترسيخ القيم والعادات الأخلاقية عند سكان أهل توات.استلهمها الروائي من بيئته وواقعه المعاش لغرض التعريف بها وبالمخزون الثقافي والاقتصادي الذي تذخر به منطقة توات.

المبحث الثالث: الأمثال الشعبية في الرواية

تمهيد :

تعد الأمثال الشعبية من أكثر الأشكال التعبيرية المنطوقة تداولاً وتناولاً بين الناس، والسبب في ذلك أنها تعبر عن تجربة إنسانية حية، فهي حصيلة تجارب حياتيه لخصها أفراد لهم القدرة الإبداعية في الصياغة على النحو المختصر البليغ. وبما أن المثل مرآة عاكسة لما يحدث في المجتمع فإن الروائي حاج أحمد الصديق، قد تمكن من الاستفادة من تلك الأمثال الشعبية المتداولة في مجتمعه والتي تنوعت مواضيعها حسب مجالات الحياة المختلفة وقبل التطرق للأمثلة الموجودة في الرواية نقف أولاً على مفهوم المثل،أقسامه وخصائصه.

1) مفهوم المثل :

أ).لغة: لقد جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (مثل) مايلي: «....هذا مثله ومثله كما يقال شبهه وشبهه ...وقولهم فلان مستراد لمثله، وفلانة مستردة لمثلها أي مثله يطلب ويشح عليه....والمثل: الحديث نفسه.... وهي الأمثال ...المثل بمعنى العبرة والمثال المقدار وهو من الشبه ، والمثل : ما جعل مثلا أي مقدار لغيره يحذى عليه والجمع المثل..» [1]، وجاء في مختار الصحاح قوله « مثل كلمة تسوية والمثل مايضرب به الأمثال » [2] .

ونفس المعنى أورده الزمخشري في قوله « ومثل الشيء بالشيء سوي به وقدر تقديره » [3].

[1]– ابن منظور ، لسان العرب ، مج 11، مصدر سابق ، ص 210– 212.

[2]– محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، ج1 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1967، ص 614.

[3]– الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة مثل ، ص 420.

وورد في المعجم الوسيط مثل بمعنى الشبه والنظير[1]، وشرح معناه المنجد الأبجدي في مادة مثل « القول السائر بين الناس الممثل بمضربه أي الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام، والألفاظ والأمثال لا تغير تذكيراً وتأنيثاً وإفرادا وتثنية وجمعا بل ينظر فيها دائما إلى مورد المثل أي أصله، يقال: "المثل السائر" ، "الصفة " ، "الحجة " ، " الشبه والنظير " » [2]، ومن التعريفات السابقة تكشف لنا المادة اللغوية الغريبة على أن المثل يعني الشبه والنظير.

وعن المعاجم الاجنبية فنجد المعجم ورد في المعجم الفرنسي يقابل مادة "مثل" **(proverbe)** وتعني مثل ،حكمة ،نصيحة ، حقيقة عامة متداولة الى ان اصبحت شعبية [3].

ب).اصطلاحا:

يعرفه الميداني بقوله « المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني والأول »[4]. ويستخلص من هذا التعريف أن المثل له مورد ومضرب فالمورد هو الحادثة الأولى التي قيل فيها المثل لأول مرة، والمضرب هو الحادثة الثانية التي استخدم فيها المثل بناءً على مشابهتها للحادثة الأولى.

---

[1]– مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، ج1 ، ص1947.

[2]– المنجد الأبجدي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، المكتبة الشرقية بيروت لبنان ، دار المشرق ، ط8 ، (دت) ، ص903.

[3]_ plus de 60000mots definitions et exemples ;Imprime en ،larousse de francais p342،france juin 2002

[4]– أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال الشعبية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، ط2 ، (دت) ،ص 50.

أما المثل الشعبي : فيعرفه زايلر بقوله: « هو القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي يسمو على أشكال التعبير المألوفة »[1] ومن خلال هذا التعرفي يمكن تلخيص خصائص المثل عند زايلر فيما يلي :

- أنه ذو طابع شعبي.
- أنه ذو طابع تعليمي.
- ذو شكل أدبي مكتمل.
- يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش في أفواه الشعب.

وهناك تعريف آخر للمثل الشعبي يقول « المثل الشعبي تقطير لقصة أو حكاية، ولا يمكن معرفته إلا بعد معرفة القصة أو الحكاية التي يعبر المثل عن مضمونه »[2] أي أن المثل ينطلق من قصة ويحضر في قصة أخرى تستلزم نفس المعنى .

والأمثال الشعبية في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفضل ، هذا من ناحية المعنى أما من ناحية المبنى فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة ، والأمثال ضرب من التعبير عما تذخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال ، ومن هنا تتميز الأمثال الشعبية عن الأقاويل [3] .

ويلخص لنا هذا التعريف مجموعة من الخصائص التي تميز المثل الشعبي وهي أن:

- المثل خلاصة تجربة وعصارة خبرة .

---

[1]– نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق، ص 140.

[2]– التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990 ، ص155.

[3]– ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب العربي ، ص139.

- المثل عبارة عن تعبير دقيق عن تجربة تستوجب حضورا لمعنى الموضوع لأجله ، أما من ناحية المبنى فنجد الخصائص التالية :
- إيجاز اللفظ .
- لطف الكناية وجمال البلاغة وهذا ما أكده أيضا الأستاذ أحمد أمين حين قال الأمثال الشعبية « نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه و جودة الكناية ، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم ، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب »[1]، ويلاحظ على هذا التعريف أنه أضاف خصيصة أخرى وهي شعبية المثل .وتختلف تعاريف المثل الشعبي وتتعدد ولكن تتفق كلها على أن المثل الشعبي جنس أدبي تعبر عن مختلف الشعوب ويحاول نقل تجاربها للآخرين .

2) أقسام المثل:

لقد قسم الأستاذ خضر موسى محمد محمود المثل إلى ثلاثة أقسام :

أ- المثل الموجز: وهو القول السائر الموجز الذي يشتمل على معنى صائب وتشبه حالة مضربه بحالة مورده.

ب- المثل القياسي: وهو سرد وصفي وقصصي يهدف إلى توضيح فكرة ما، أو اثباتها عن طريق التشبيه أو التمثيل القائم على المقارنة والقياس.

ت- المثل الخرافي: وهو كلمات قيلت على ألسنة الحيوانات ونسجت على منوال قصة خرافية بقصد التسلية والفكاهة ، أو الحث على الخلق [2].

هذا عن أقسام المثل أما عن خصائصه فيمكن القول مايلي:

[1]- المرجع نفسه ،ص 140.

[2]- أحمد جعفري ، اللهجة التواتية ، مرجع سابق ، ص 455.

3) خصائص المثل :

فإضافة الى الخصائص التي ذكرت مع كل تعريف من التعاريف السابقة، هناك خصائص أخرى يتميز بها المثل الشعبي سمحت له بأن يجد مكانته بين مختلف أشكال التعبير الشعبي في الذاكرة الشعبية ونجملها فيما يلي :

أ-تمتاز الألفاظ الشعبية بالإيجاز «فهي قليلة اللفظ كثيرة المعاني، وهي تحتوي على نمط من الاخلاق وعلى فلسفة بل على فن الحياة، فإنها تعبر كما تكنه الشعوب في أعماق أنفسهم ولذلك يكاد يعرف قائلها من بين هذه الشعوب بمجرد الاطلاع على مضمونها وأسلوبها وطريقة التفكير قيها، فالمثل الصيني على سبيل المثال، لا يشبه إطلاقا المثل العربي أو السلافي أو مثل أفريقيا السوداء » [1] .

ب- المثل الشعبي أهم من النثر والقصة وأقرب إلى الصدق في التعبير عن الظواهر الاجتماعية، لأنه لا يهتم بالظاهرة في حد ذاتها، وإنما يهتم بالسلوكات الكامنة وراء الظاهرة، وخصوصا اسم الموصول (اللي) ولا يستخدم صيغة الجمع إلا قليلا وتعليل هذه الظاهرة واضح، إذ ليس هناك قضية اجتماعية في طرح المثل وإنما هناك دوافع سلوكية تنطبق على الجماعة كأفراد. واستعمال المثل للاسم الموصول (اللي) معناه " الذي" أو "التي" عند صياغة المثل مثل (اللي ما جابوا المكتوب يجيبوه لكتوب) [2] .

ت- تمتاز الأمثال الشعبية بظاهرة التعدد الموضوعي الواحد « تتعدد الأمثال الشعبية في موضوع واحد بطريقة تبدو في الظاهر وكأن التعدد يحمل في أحضانه تناقضاً صريحاً في رؤية المثل الشعبي مثل قولهم (خوك خوك لا يغرك صاحبك) وقولهم (خوك من وتاك ، موش خوك من أمك وأباك) فالأول يعني القرابة، والثاني يعني الصداقة » [3] .

---

[1]- قادة بوتارن ، الامثال الشعبية الجزائرية ، ترجمة عبد الرحمان حاج صالح ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، ص 05.

[2]- الرواية ، ص211.

[3]- التلي بن الشيخ ، مرجع سابق ، ص157.

ث- الأمثال الشعبية تتماشى ومنطلقات الأمثال في التعبير، وذلك أن المثل رصد السلوك الإنساني في حالات ومواقف متغيرة، وليس رصدا لقضية ذات موضوع ووضع اجتماعي مجدد [1].

وهناك خصائص أخرى للمثل يمكن تلخيصها في الآتي:

- الأصالة : كون مجمل الأمثال قديمة.
- كثرة التداول على الألسن لسهولة حفظه وذلك لجرسه الموسيقي والتناغم في ألفاظه إضافة إلى سجعه .
- إنه ذو طابع شعبي: أي أن لغته لمختلف طبقات المجتمع.
- ذو طابع تعليمي: فهو خلاصة تجارب حياتية لخصها أفراد .

4) أهمية المثل :

ومن خلال ما مر معانا يمكن تلخيص أهمية المثل في التالي:

- التعبير عن مختلف طبقات الشعب، وكل الفئات وليس فئة معينة.
- يعالج القضايا والمشاكل التي يتعرض لها الفرد في حياته بكل تناقضاتها وتعقيداتها .
- المثل الشعبي يمثل عراقة الشعوب وجذورها وأصولها، أي يسهم في حفظ تراث المجتمع.
- المثل يساعد على تجسد المعنى وتوضيحه « فالمثل يجلب الاهتمام ويوضح المقصود أو يؤكده بل وهو جد مثير للخيال وعون كبير على الفهم، فهو متعة في نفس الوقت ، للفكر والمشاعر، فلكل شيء فيه تأثير على العقل والإحساس، من سجع وإيقاع وبلاغة ونغم وإيجاز وتمثيل وغير ذلك »[2] .
- توظيف الكتاب والأدباء العرب للمثل الشعبي في قصصهم ورواياتهم وهذا ما يعرف بالتناص وإنطلاقا من هذا كله يتضح لنا بأن للمثل أهمية كبيرة لخصها عبد الملك

[1]- المرجع نفسه ، ص 158.

[2]- قادة بوتارن ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 04.

مرتاض في قوله « الأمثال فن من الفنون الأدبية الشعبية الحية ، فتراها تعج بالأخلاق والحكمة، والتربية والتوجيه، والسخرية والتهكم، والنكتة والفكاهة، والعظة والعبرة، والحب والكره والإضطراب والإطمئنان والخوف والأمن والسعادة والشقاء والخصب والجدب، والحرب والسلم، والحياة والموت، فكل ما يتصل بالحياة ويحوم حولها وينبع منها أو يصب فيها، مجال فسيح لفن المثل ومضرب عريض له » [1] .

وهذا ما جعل المثل فنا حيا من الفنون الأدبية الشعبية التي لا يمكن الاستغناء عنها لدورها الفعال في الحياة.

5) توظيف الأمثال الشعبية في رواية مملكة الزيوان

إضافة إلى العادات والتقاليد والمعتقدات، والفنون الشعبية في الرواية، نجد الروائي أيضا قد استلهم الأمثال الشعبية وذلك من أجل« تجسيد الحقيقة ومعتقدات وسلوك الشعب الحقيقية لأنها انعكاس البيئة التي نشأ فيها » [2] فهي ناتجة عن خبرة وتفكير شعوب عاشت في بيئة محلية بسيطة ينتمي إليها الكاتب .

وتلك الأمثال التي عمد الروائي على توظيفها في الرواية واتخذها وسيلة للتعبير عن حياة أفراد عاشوا في بيئته المحلية، يلخصها لنا الجدول التالي :

نص المثل	موضوع المثل	الصفحة
1–اللسان مافيه عضم ياولد بويا	الكلام الذي لا يتوافق مع ما في القلب	56
2– –تاكل الغلة وتسب الملة	نكران الجميل والمعروف	59
3– البنت عندنا كي الرقبة موكولة أو مذمومة	الحظ والنصيب	80
4– إيلا حسن جارك بل ألحيتك	انتظار الدور	82

[1]– عبد الملك مرتاض ، العامية الجزائرية وعلاقتها بالفصحى ، الشركة الوطنية الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) 1981 ، 112.

[2]– نبيل حلمي شاكر ، أمثالنا الشعبية ، ، خطوات للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 2004، ص 04.

يالمرابط		
5- الموت بين عشرة نزاهة وفرجة	الصبر والمواساة	108
6- الماء إلى نكسر في الجنان ما ضاع	فعل الخير في الأقارب	167
7- تكركيب الكدا ولا شفاية العدا	مشقة السفر	181
8- ربيتك يا أجريتي أو تاكليني	مقابلة الاحسان بالإساءة	196
9- اللي ماجابوا المكتوب إيجيبوه الكتوب	ممارسة السحر والشعوذة	211
10- أدقيقنا في أرقعتنا يالغيواني	زواج الأقارب	230

1- اللسان مافيه عضم يا ولد بويا :

ويضرب هذا المثل للشخص الذي يكثر من الكلام دون أن يكون قادراً عى الفعل، أو الذي يكثر من التهديد والوعيد دون تنفيذ، فاللسان لا يقوّم لأنه ببساطة يفتقر إلى العظام، والله سبحانه وتعالى حذر من مغبة الفعل[1]، فقال ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ اللَّهِ أَن تَقُولُوا مَا لَا تَفْعَلُونَ** ﴾ [الصف:3] ، ومعنى ذلك الاكثار من الكلام بدون فائدة، وكذا الكلام الذي لا يتوافق مع ما في القلب، وهو ما ينطبق في الرواية على العم الأكبر للروائي الذي طالما توسل بالصلاح ورجال توات، وجداول أيقش بأن تطرح والدة الروائي حملها، وبأن لا يحظى أخوه بمولود ذكر يقطع عليه طريقه للوصول إلى السباخ والفقاقير والقواريط.

ولكن عندما ولد هذا الصبي بادر بتهنئة مصطنعة، وكأنه كان يريد قدومه ، ويتضح ذلك من خلال قول الروائي« فبادر عمي أكبر الأعمام عند دخولهم بتهنئة

[1]- عبد المجيد قدى ، صفحات مشرقة ، مرجع سابق ، ص 249.

مصطنعة لوالدي...فقال لوالدي، وهو يعدل تكوير عمامته على رأسه التي كان فيها حجاب محمر بارز في ثنيتها من الجهة الأمامية اليمنى فقال :

اللهم أجعله من العائشين

والعاقية لأخوانه القادمين

ويقطع هذه السبيبة ....

التابعة التبيعة القاطعة لحبل الخليفة .

فرد عليه والدي بابتسامة عريضة، تكفي عن القول...وقد كان ساعتها يتلمس ذقنه، وعنفقة شاربه، وهو يقول في نفسه :

« اللسان ما فيه أعضم يا ولد بويا » [1] .

2- تاكل الغلة وتسب الملة :

وقد أورد هذا المثل أحمد جعفري بصيغة " **ياكل الغلة ويسب الملة** " ونظيره " **أكلتم تمري وعصيتم أمري** " [2]، ويقال هذا المثل لنكران الجميل، أي الذي ينكر المعروف ويجحد صنع الخير فيه، فيتنكر لفاعله ويشمته، وكأنه لم يفعل معه شيء، وتنطبق هده الصفة على الانسان اللئيم كحال العم الأكبر في الرواية، الذي تحلق مع الحضور وبدأ بتكوير لقم الكسكس الممرق مع اللحم باليد، وخلال « أكل الثلث الأول من القصعة ، كان عمي الأكبر يجلس بجانب أخيه الحاج عبد الله حيث بادره الأول ، بكلام مهموس في أذنه وقال له :

لقد قطع علينا هذا المولود

طريقنا لتلك .....يا أخي

فنظر الصغير للكبير بنظرة بريئة وهز رأسه وقال في نفسه ويده ملهية بتكوير اللقمة.

---

[1]- الرواية ، ص 56.

[2]- أحمد جعفري ، اللهجة التواتية ، ص 542.

(تاكل الغلة أوتسب الملة) » .

أي أكلوا وشبعوا من الخيرات التي أقيمت على شرف قدوم ابن الأخ ، ومع ذلك يتهامسون وينمنمون بكلام غير مسموع في صاحب هاته الوليمة، وهم لم يغادروا حتى المجلس بعد.

3- البنت عندنا كي الرقبة موكولة أو مذمومة :

ويضرب هذا المثل في البنت السيئة الحظ، والتي حظها مثل حظ لحم الرقبة، فليس بمذموم أو مأكول بمعنى أنه يؤكل لكنه مذموما إذا ما قورن بلحم الأضلاع أو الاكتاف أو الفخذ، وهذا حال مريمو أخت الروائي في الرواية ، لا حظ لها في الميراث او في الزواج، أو حتى في التعليم. وبذلك لخصت والدتها أمرها في قول الروائي « فأسعفت الذاكرة والدتي ولخصت أم مريمو وأترابها من بنات القصر، المحبس على ذكوره دون الإناث، واستشهدت بمثل شعبي عندنا وقالت : (البنت عندنا كي الرقبة، موكولة أو مذمومة) » [1] .

4- إيلا حسن جارك بل ألحيتك يالمرابط :

وقد أضيفت للمثل كلمة لمرابط في الرواية فقط لأن الاصل في رواية المثل " **ايلا حسن جارك بل لحيتك** " ، ويضرب هذا المثل في تبين ما يمكن أن يلحق الإنسان من جراء ما يحدث لجاره فهما في قارب واحد [2] ، أي انتظار الدور، بمعنى إذا أتى الأمر لجارك فإن دورك قادم. فعليك أن تستعد للأمر، ومعنى ذلك في الرواية بأنه سيأتي دور الزيواني في المرض، ويصيبه ما أصاب أترابه من مرض نبات الأسنان، والإسهال وقلة الرضاعة وبحمرون وما خلفه من ضحايا في القصر، لذلك أوكل والده أمره إلى الله وذلك في حوار له في الرواية مع حيبلة الكنتي التمبكتي حينما سأله عن حال أهل مملكة الزيوان « شنو طاري فلخيام ؟أياك موهو باس يا أرقاج .

---

[1]- الرواية ، ص80.

[2]- أحمد جعفري ، اللهجة التواتية ، ص 460.

فقال له سيدي حيبلة الكنتي بلهجة أبي التواتية بعد أن عدل لثامه (إيلا حسن جارك، بل ألحيتك يالمرابط) » [1] .

5- الموت بين عشرة نزاهة وفرجة :

ويوافق قولهم " **المصيبة إذا عمت خفت** "، أي عندما يحدث للجميع نفس الأمر، فأن وقعه سوف يكون هين على النفس، أفضل من أن يحدث له وحده، والمناسبة التي أدت إلى صدور هذا المثل في الرواية هي خوف الروائي وهلعه من جراء ما سيصيبه يوم الختان (الزيانة) من الم، فقد كان متهيباً من الأمر كله كثيراً لدرجة أنه رأى كابوسا مرعباً في المنام عن الختان، وعندما قام من نومه مهوسا ويتصبب عرقا، كان عزائه الوحيد أنه ليس وحده من حدث له هذا الأمر فكل الناس جربوه من قبل و إضافة إلى ذلك كله مرافقة صديقه الداعلي له الذي سيصيبه من الأمر ما سيصيب الروائي أيضا . ويقول عن ذلك في الرواية « كان عزائي الوحيد في ذلك كالموت، كل الناس سالكوه فقلت في نفسي مسليا : (لست منزولا ، الموت بين عشرة نزاهة وفرجة)» [2] .

6- أتكركيب الكدا، ولا شفاية لعدا :

وهذا المثل أيضا من عمق البيئة الصحراوية ، ودليل ذلك لفظة " أتكركيب " التي يستعملها أهل توات في كلامهم ويقصد بها هنا " محنة السفر " ، والمقصود بهذا المثل هو السفر بعيدا والهروب من الوطن خيراً من شماتة الأعداء ونكايتهم، ويوافق هذا القول في الرواية " الغيواني الزهواني " الذي رحل بعيدا عن القصر بعد أن أفلس و كثرت مغارمه وديونه، فأدى به الأمر إلى أن يبيع سباخه وقواريطه من ماء الفقاقير وكل ما يملك، وذلك بسبب إسرافه على نفسه في اتباع الغيوان والشهوات من (زمار – طبل – شلالي – مص الحشيش والعفيون) وبالتالي لم يجد حيلة تنجيه من شفاية العداء إلا السفر بعيدا عنهم، وجاء ذلك في قول الروائي « فلم يجد من حيلة تنجيه من شفاية الأعداء

[1]- الرواية ، ص 82.

[2]- الرواية ، ص 108.

ونكايتهم، إلا أن يفر بنفسه، ومما ذكرته والدتي، في اقتطاعها لكلام عمتي أنه قال يوم خروجه من القصر قولا، أصبح عندنا مثلا سائرا هو مورده ومضربه (أتكركيب لكدا، ولا شفاية لعدا) » [1] .

7- الماء إلا نكسر في الجنان ماضاع :

يعد هذا المثل من عمق البيئة التواتية المحلية أيضاً، ودليل ذلك الألفاظ التي وردت فيه " انكسر"،" الجنان " الذي نعني به أيضا البستان، فالماء إذا ساح في البستان بقصد أو غير قصد فإنه نافع لكل ما هو محروث في هذا البستان وغير ضائع، ويطابق هذا المثل قانون الثورة الزراعية في الرواية الذي جاءت به الدولة، وأقرت بموجبه أن الأرض لمن يخدمها، وأقرت أيضاً تبرع المالكين بجزء من أملاكهم لفائدة الصندوق، فتم التبرع من طرف البعض بأرض البور التي لا تنبت زرعاً ولا تحلب ضرعاً، ومنهم من تبرع لأحد أقاربه كأبنائه أو إخوانه أو زوجته فأدى هذا الأمر بأحدهم لأن يردد هذا المثل الشعبي « الماء إيلا انكسر في الجنان ما ضاع » [2] . أيأن فعل الخير في الأقارب غير ضائع.

8- ربيتك يا أجريتي أو تاكليني :

وقد ورد هذا المثل بصيغة أخرى وهي " **ربيتك يا جرو تاكلني** " ، ويضرب لمن يقابل الإساءة بالإحسان ومنه قول الشاعر :

أكلت شويهتي و رويت فينا فمن أدراك أن أباك ذيب [3]

ونظيره أيضا عند أهل توات" **مكافاة العرجون حريقو**"، والمثل الشهير" **جزاء سنمار**"، ويوافق هذا المثل أيضا قول سيدي عبد الرحمان المجدوب :

ولد الحمار لاتربيه لو كان تدهن زنوده

---

[1]- الرواية ، ص 181.

[2]- الرواية ، ص167.

[3]- أحمد جعفري ، اللهجة التواتية ، ص 480.

الصك والعض فيه هذيك عادة جدوده

ومعنى ذلك أيضا أن الئيم لا يعترف بالجميل والإحسان [1] .

وينطبق هذا القول في الرواية على عائلة أمبارك والد الداعلي وأمه قامو، الذين كانوا تابعين لعائلة الزيواني في كل شيء، لكن وبسبب قانون الثورة الزراعية تحسن حاله كثيراً، واستقل بصحبة ابنه الداعلي، وأصبح مبارك مالكاً لأرض استصلاحية كبيرة بعدما كان خماساً عند عائلة الروائي، فنكر وجحد كل الخير الذي قدم له سابقا، وعند اعلان نتائج الباكلوريا كان من بين أربعة الناجحين (الروائي ، الداعلي) ، فسرت عائلة الداعلي بنجاح إبنها كثيراً، ولم تعر اهتماما لعائلة الروائي الذي نجح ابنها أيضا بل اعتبرت ذلك انتصارا بارزا على عائلة " لمرابط "، وبداية لاسترداد الحقوق المهضومة سابقا .

لذلك قال الروائي «...ولم يكن يجري على لسانه أيامها، غير ترديده المكثر لمثل شعبي عندنا سائر:

(ربيتك يا أجريتي أوتاكليني) » [2] .

9- اللي ما جابوا المكتوب يجيبوه الكتوب :

ومعنى ذلك أن الذي لم يأت بالقضاء والقدر، فسيأتي لا محالة بممارسة السحر والشعوذة والجداول وينطبق هذا المثل في الرواية على حال الروائي الذي أعيته الحيلة في التودد لقلب أميزار والتقرب منها، لكن بدون فائدة، فشكى حاله إلى العمة نفوسة، وهي بدورها خطرت على بالها فكرة شيطانية كي تساعده،وهي التوسل إلى الطالب أيقش لأن جداوله مضمونة ورددت بذلك المثل السائر « اللي ما جابوا المكتوب يجيبوه لكتوب » [3].

10- أدقيقنا في أرقعتنا يالعنواني :

---

[1] _القول الماثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجدوب ، ص27

[2] – الرواية ، ص 196.

[3] – الرواية ، ص211.

فكثيراً ما يردد هذا المثل عند أهل توات، والمقصود منه زواج الأقارب، وينطبق ذلك في الرواية على زواج الروائي من ابنة عمه أميزار، وذلك عندما فاتح والد الروائي، ابن عمه الغيواني و زوجته منوبية بالموضوع فبدأ بالمثل الشائع:« أدقيقنا في أرقعتنا يالغيواني»، ففهم الغيواني المقصود، أي أنه يريد أميزار لابنه لمرابط .

هذا عن الأمثال الشعبية الواردة في الرواية. وبتوظيف الروائي للمثل في روايته يكون قد: منح لنفسه « أحقية التصرف بالابدال أو الاضافة أو الحذف لكلمات الأمثال الشعبية الأصيلة، وذلك لتحرير بعض معانيها لتؤدي معنى معيناً يريد بسطه ليجعله يتولد من حين لاخر»[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن هناك توظيف **للحكمة،** وإن كان بنسبة قليلة جداً في الرواية، وذلك من أجل أخذ العبرة، وبعض الدروس من الحياة،ومما ينبغي التنبيه إليه أيضا أن هناك فرق بين المثل الشعبي والحكمة ، إذ أن « المثل الشعبي أساسه التشبيه وما يقع في حكمه من وجوه بلاغية، فإذا وجدت عبارات تتفق مع المثل في الإيجاز والشيوع، وصوغ العبارة، و تختلف عنه من حيث استعمالها بمعناها الحرفي، ولا تعتمد بالتالي على التشبيه وعلى ما يقع في حكمه من وجهة نظر بلاغية اعتبرت أقوال سائرة، أما الحكمة فهدفها إصابة المعنى وترمي إلى التعليم، ويكون إنتاجها وشيوعها بين الخاصة تقوم على التجريد وتستدعي التأمل وهي أكثر قابلية للتعميم » [2] .

فيرى بورايو أن المثل الشعبي يختلف عن الحكمة باعتبار أن المثل يقوم على التشبيه، بينما الحكمة هي أعم منه وتعتبر كخلاصة تجربة لحكيم ما تصدر عن فئة معينة من الناس .

ومن بين أوجه الاختلاف أيضا أن المثل مورد ومضرب عكس الحكمة، كذلك يمتاز المثل عن الحكمة في استعمالاته في حالة من حالات الإنسان فيضربه عن حالة

[1] _سعيد سلام درسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية ،مرجع سابق، ص 137.

[2]– عبد الحميد بورايو ، مرجع سابق ، ص67 –68 .

غضب أو استهزاء أو تصحيح اعوجاج....إلخ، والحكمة لا تكاد تكون إلاّ للتوجيه الأخلاقي .

ومن نماذج ما جاء في الرواية على لسان الخالة لالـة باتي :

« كاينة المحبة

كاين الغدر

كاين لجوع .

كاين لعرا

كاينة الصحة

كاين لجوع

كاينة لحيا

كاينة لموت » [1] .

لقد وردت هاته الكلمات في الرواية بلهجة تواتية، وهي كلمات موجهة للروائي، والغريب في الأمر أنه صبي صغير حديث الولادة ولا يعرف عنها شيئاً، لكن الخالة لالة باتي تهمس له في أذنه اليمنى كي تعرفه بشيء من الحكمة ، فهاته الدنيا التي أنت قادم لها يالمرابط هي حلوة بقدر ما هي مرة، وأن الإنسان معرض فيها لكل شيء، للمحبة وكذلك الغدر وربما يكون للصحة والمرض، للحياة وللموت، مهما عمر طويلا لذلك ينبغي أن يكون على أهبة الاستعداد لكل ما هو قادم .

ومما جاء أيضا على لسان والد الرواي في قصة الغيواني الزهواني الذي هاجر ورحل بعيداً عن القصر والبلد، بكثير من الاختصار وذلك بغرض أخذ الدروس والعبر منها :

« قال والدي :

[1]– الرواية ، ص45 – 46.

الدنيا أغرايب.....

وأغريبة لغرايب

حجية ولد عمي سيد الغيواني

خرج هارب من الزلط والتشومير

ورجع غانما بطوبتين

قاطعت عمتي كلام والدي بشيء من الوقار وقالت له ولنا جميعا :

لو أتانا بحجرة، لكان خيرا له .....

واصل أبي قوله :

آه من يامنك يالدنيا .....

أشحال غدارة.....

أيكون الواحد منا غاني أوتفقريه .....

وأيكون الواحد فينا فالس أوتغنيه..... »[1].

ومعنى ذلك أن لا يأمن الإنسان الدنيا وغدرها فما دام على قيد الحياة، فهو معرض لتغير الأحوال فربما يكون اليوم غنيا وغدا يصبح فقيرا أو العكس ، وهو حال الزهواني الغيواني الذي أفلس بسبب طيشه وإسرافه على نفسه فخسر كل ما كان يملك في سباح وفقاقير وقواريط .

هذه هي مجمل الأمثال الشعبية المتناثرة في صفحات الرواية والتي تنوعت مواضيعها حسب الحاجة وقد حاول الروئي من خلالها يعكس لنا رؤية نقدية حول قضايا تمس المجتمع التواتي .

وبتوظيف الروائي للمثل الشعبي في روايته نستنتج ما يلي :

[1]– الرواية ، ص181 – 182.

- أن الأمثال الشعبية هي المنهل الذي يدرس تراث الأمة الفكري والاجتماعي واللغوي وفق عادات وتقاليد شعوبها .
- توظيف الأمثال الشعبية في الرواية يدل على الاستيعاب الفكري، والثقافة الشاسعة للكاتب، والتي تشرب منابعها من بيئته المحلية فوظفها في روايته وهذا ما يعرف " بتناص " أو حوارية النصوص.
- إدراك الروائي لقيمة المثل الشعبي وأهميته في إصابة المعنى لذلك استغله في طرح بعض القضايا ومناقشتها في الرواية كموضوع زواج البنت عند أهل توات وحظها في الميراث (البنت كي الرقبة موكولة أومذمومة).
- استيعاب الروائي لمشاكل أهل بيئته كمشكل الثورة الزراعية الذي كان حديث العام والخاص في ذلك الوقت، والذي بموجبه انفصل الداعلي وعائلته عن صديقه لمرابط، وأصبح يردد على والدة الروائي (ربيتك يا أجريتي أو تاكليني).

وإضافة إلى ذلك كله فإن بتوظيف الروائي للمثل الشعبي، أضفى مسحة جمالية فنية على الرواية عمقت لغة السرد عند الروائي، كما أنها مكنته من المزاوجة بين الفصحى والعامية في الرواية وهذا التهجين في اللغة كشف لنا عن البيئة المحلية التي جرت فيها أحداث الرواية، وسنتطرق لقضية المزاوجة بين الفصحى والعامية والتهجين في الرواية بالتفصيل أثناء دراستنا للغة الرواية في الفصل الثالث.

الفصل الثالث:مكونات السرد في رواية مملكة الزيوان ودلالاتها التراثية

المبحث الأول:الوصف والشخوص في الرواية .

المبحث الثاني: المكان الزمن ودلالتهما في الرواية .

المبحث الثالث:اللغة وتجلياتها التراثية في الرواية .

الفصل الثالث: مكونات السرد في رواية مملكة الزيوان ودلالاتها التراثية

المبحث الاول: الوصف والشخوص في الرواية

يعتبر الوصف من الأساليب الفنية التي احتلت مكانة مرموقة في كل الأجناس السردية سواءً كانت ملحمة أو حكاية أو قصة أو رواية، ولا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة[1] ، ولهذا اعتبر حتمية لامناص منها، اذ يمكن كما هو معروف ان نصف دون ان نسرد، ولكن لا يمكن ان نسرد دون ان نصف كما يذهب الى ذلك جينيت[2] .

وإضافة الى الوصف تحتل الشخصية مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، وهي من الوجهة الفنية بمثابة الطاقة الدافعة التي تتحلق حولها عناصر السرد، على اعتبار انها تشكل المختبر للقيم الإنسانية التي يتم نقلها من الحياة، ومادلتها أدبياً داخل النص، لدرجة أن بعض المهتمين بالشأن الروائي يميلون إلى القول بأن الرواية شخصية، بمعنى اعتبارها القيمة المهيمنة في الرواية، التي تتكفل بتدبير الأحداث، وتنظيم الأفعال، وإعطاء القصة بعدها الحكائي، بل هي المسؤولة عن نمو الخطاب داخل الرواية باختزاناته وتقاطعاتها الزمانية والمكانية.

وقبل التطرق لتوظيف الوصف والشخصيات في رواية مملكة الزيوان نقف أولاً على مفهوم ووظيفة الوصف والشخصيات في الرواية.

---

[1] _ ينظر. عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 250.

[2] _عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سميائية تفكيكية لرورواية زقاق المدق ، الجزائر، ديوان المطوعات الجامعية، 1995، ص 264.

أولا: الوصف(DESCRIPTION)

أ) مفهومه

1) لغة :

تتفق المعاجم العربية أن معنى لفظة وصف ترد إلى مظهرين المظهر الأول : يعرف فيه بمعنى الإبانة والكشف.) والمظهر الثاني : يعرف فيه الوصف بمعنى الإخبار والتمثيل ولكنه ليس الإخبار، بل المدقق في تميز الموصوف وتخصيصه[1] وقد حدد تعريفه ابن منظور قائلاً « وصف الشيئ له وعليه وصفاً وصفةً، حلاه، والهاء عوض من الواو، وقيل : الوصف المصدر والصفة الحليَة،....وستوصفه الشئ سأله أن يصفه له »[2].

2) اصطلاحا:

لقد عرفه معجم المصطلحات بأنه« عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث، وهو يتألف من مضمون تيمة تشير إلى الشئ أو الكائن أو الموقف أو الحوادث »[3]. والوصف هو السبيل لإضافة الطابع الذي يريده الأديب عن عمله القصصي فهو« أصنافاً من التشخيص أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء، أو الأشخاص وهو ما يدعوه في يومنا هذا وصفاً »[4] . فالوصف هو الالية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات، كما يعطي تميزاً وتفرداً لعمله الروائي.

---

[1]– نجوى الرياحي، نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت ط1، لبنان، 2008،ص 22.

[2]– ابن منظور، لسان العرب مج6، مصدر سابق، ص4849.

[3]– جيراند برنس. المصطلح السردي. تر. عابد خذندار، مراجعة محمد البربري، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 368 ،ط1، 2003 ، ص 58.

[4]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، الدار البيضاء المغرب ط3، 2000 ،ص78.

فالوصف والتشخيص عنصران مهمان في الرواية لأنهما يقربان الصورة للقارئ، وبواسطتهما يظهر تمكن الكاتب من الحكي والسرد، ويرى بعض النقاد بأنه هو الأساس الذي تبنى عليه الرواية من حيث خدمة أحداثها، لأنه واحد من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الكاتب الروائي من أجل رصد مظاهر الحياة التي تصفها الرواية من أماكن وأشياء وأحياء ومناظر طبيعية ومظاهر للشخصيات وبيئاتها الاجتماعية.

ويعد الوصف حديثاً عنصراً هاماً من عناصر السرد، بل إنه قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد بحد ذاته، بدليل أنه لا يوجد عمل إبداعي في حكاية ما أتى خالياً من الوصف، وهذا ما يؤكده جيرار جينت jerrar jenet عن طبيعة الوصف قائلاً« كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو نسب شديدة التغيير أصنافاً من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً هذا من جهة ، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً(description)»[1].

ويتضح من خلال ذلك أن السرد لا يستطيع أن يؤسس كيانه دون وصف ولا يستغني عنه أبداً، لأنه ركيزة وركن أساسي من أركان النص السردي، حتى أن البعض أعطاه قيمة قصوى كونه له مقدرة على ملأ النسيج الفني الروائي بما يخدم فنية القصة.

ب) **الوصف والسرد.**

إن أي عمل روائي يحتوي على جملة من الأحداث المتتابعة التي تدعي "السرد"(Narration) هو الطريقة التي تحكى بها القصة، والسرد هو الذي يعتمد عليه في تميز أنماط الحكي بشكل أساسي[2]. وأي عمل روائي يحتوي على جملة من الأحداث المتتابعة(السرد)، وأخرى وصفية ويربط بينها علاقة انسجام وتارة علاقة تعارض، ويرى

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ت.د عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية،(دط)،2006،ص 134.

[2] –عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص 249.

عبد الملك مرتاض أن« الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض، حتماً، مع الوصف، الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف »[1] ، فالوصف أكثر لزوماً للنص، وذلك لأنه أسهل علينا ان نصف دون أن نحكي، ولكن ما أعسر ان نحكي دون أن نصف ولعل علة ذلك عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجد من دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء[2].

كما أن السرد أكثر حيوية والوصف أكثر تأملية ، والوصف لدى نهاية الأمر إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ.....فالسرد، من حيث هو، لا يكون إلا باللغة، والوصف، من حيث هو لا يكون إلا في اللغة ولا ينبغي أن يطغى الدفق السردي، على الوصف فيمحوه من على سطح النص الروائي ، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التدفق والمضي نحو الأمام لتطوير الحدث، وبلورة ملامح الشخصيات وما تضطرب فيه من حيز وزمان[3].

والوصف تابع للسرد يهتم بتقديم إطار حيوي للحدث من خلال تشخيص الأشياء والشخصيات ولا يمكن للسرد أن يتقدم دون وصف، مع أن الوصف يمكن أن يمضي أحياناً دون سرد، أي دون تنام للأحداث، ومع هذا لا يمكن القول بأن الوصف سيد نفسه في العمل القصصي، فالقص يعتمد قبل كل شيئ على تنامي الحدث المعتمد على الأفعال، والأفعال لا يمكن أن تمضي دون نغمة وصفية تضئ المكان للمتلقي[4].

فالوصف والسرد وجهان لعملة واحدة، ولهما دور كبير في بناء المشاهد الروائية، ولعل العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد هي تلك العلاقة اللاملموسة، التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية ،

---

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر الغربي المعاصر،ص 134.

[2]_ المرجع نفسه ، ص 250.

[3]– المرجع نفسه، ص 257.

[4]– نضال محمد فتحي الشمالي، الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية زياد قاسم أنموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 33 ،عدد1، 2006 ، ص 02.

وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد[1]. وهذا المقطع من الرواية يمثل ذلك « وافترشنا رملاً ناعماً أصفر، استرخت له عظامنا، مع وجود الفراش الوثير عندنا، وطلبنا من أبنائنا الصغار، أن يتحلقوا حولنا، وتناولنا رقاً مدبوغاً من أحد لمعلمين الملثمين الموجودين بحي ابني وسكت غرب مدينة أدرار، وأمسكت قلماً من القصب ودواة، وقبل أن أشرع في الكتابة، نظرت يمنة ويسرة في وجوه الأبناء البريئة من الجيل الجديد، التي كانت تتحلق حولنا، وتفرست فيها وجه طفل هادئ عاقل، وقلت له كاتباً مبسملاً ومصلياً.

هذا عهدنا وميثاقنا، إليكم أيها الجيل الجديد.....»[2] ونصادف في هذا المقطع من الرواية عدداً كبيراً من الأفعال الدالة على الحركة والتي تدل على الحدث وتصفه (افترشنا–استرحت–يتحلقوا–تناولت–أمسكت... الخ).

ج) وظائف الوصف:

لقد قدمت العديد من الدراسات تصورات جادة حول وظائف الوصف ومهامه ، فقد اهتمت بالوصف من حيث إنه تقنية زمنية يستخدمها الكاتب لتعطيل تسارع الأحداث ليتسنى له تأسيس فضاء للحدث من خلال تأثيث المكان بالأشياء والشخوص[3]، كما أن الوصف يختلف من نص لأخر، وقد يوظف لذاته ويكون بغية منح أبعاد جمالية، ورسم الشيئ الموصوف رسماً مفصلاً للوقوف على أبعاده الداخلية أو الخارجية أو هما معاً، وقد يكون ضرورياً، إذ يلقى الضوء على بعض المشاهد أو المواقف أو العواطف.

1– **الوظيفة التوضيحية التفسيرية:**هذه الوظيفة تتم من خلال مقطعين سردين حيث يكون الوصف فيها دالاً وحاملاً لمعنى ، وقد يحمل تفسيراً لحدث سابق أو رسم مكان

[1]– عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،1430هـ، 2009 ، ص 42.

[2]– الرواية، ص29_ 30.

[3]– نضال محمد فتحي الشمالي، الوصف في الخطاب الروائي،ص 02.

يناسب الأحداث التي تليه كما يرى حميد الحمداني « الوصف هو وظيفة رمزية دالة على معنى في سياق الحكي »[1].

2- **الوظيفة التبئرية** : ويعدها الكثير من النقاد وظيفة ذات أهمية عظيمة وركيزة أساسية في الوصف الحديث، تبنى هذه الوظيفة من خلال تقديم المكان أو وصف الشخصيات على المستوى الداخلي والخارجي وذالك من أجل تقديم خلفية ثقافية أو سياسية أو اجتماعية انطلاقاً من الوصف المكاني، الذي يكشف الانتماء الطبقي لأصحابه "فالتبئير هنا ايديولوجي له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية يسعى الواصف من خلاله إلى تبئير كيان أو كائن يقدم معلومات وصفية داخلية وخارجية قصد قول شئ آخر مبأر"[2].

3- **الوظيفة التزينية:** هذه الوظيفة تتعلق بالجانب الفني الذي يحقق المتعة لدى المتلقى فالوصف في هذه الحالة يقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي ، وكلما كان الوصف متكاملاً كانت القصة ممتعة.

د)الوصف في رواية مملكة الزيوان:

وما يلاحظ على الرواية التي بين أيدينا أن الوصف فيها شمل عناصر متعددة منها ما هو إنساني، ومنها ما هو من طبيعة الجماد كوصف الأشياء والأمكنة، وقد كان عبارة عن تقنية زمنية استخدمها الكاتب لتعطيل تسارع الأحداث.وسننظر في هذه الدراسة إلى الوصف من ناحية وظائفه من بعدين أساسين وهما بعد زمني، وبعد لغوي.

1) **البعد الزمني** : يعد الوصف تقنية زمنية فاعلة يعول عليها في إبطاء وتيرة السرد أو حتى تعطيله كلياً، فيعطل السرد ويعلق مجرى الحكاية لفترة قد تطول أو تقصر فهو أشبه بعملية استطراد واسعة يضطلع بها الخطاب الروائي، بحيث يتفوق زمن القص على

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص79.

[2]-خالدة حسن خضر، مجلة كلية الأدب، ابن رشد قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، عدد3،ص 1994.

زمن الحكاية[1]، والنص الذي بين أيدينا يمثل هذا البعد، ومن أمثلة ذلك قول الروائي «...أمام تلك الساحة المقابلة للقصبة، وبحذاء الساقية التي وجدت الأطفال يلعبون بجانبها يوماً، يقابلك قسمنا الطوبي، الفرق بينه وبين بيوتنا، أنه مربع يكاد يكون طول ضلعه، تسع خطوات بخطوة رجل العراف، له باب خشبي أملس، لكنه ليس كباب بيتنا أو قصبتنا، كما أن به قفل حديدي، هو الآخر يختلف عن أقفال بيوتنا و مواشيرنا التي عهدناها، وغير هذا، ففراشه وسقفه كبيتنا »[2].

ويواصل إسهابه في وصف القسم قائلاً « نثرت به مناضد عتيقة متهالكة مستعملة ، قد رسمت عليها خرائط غير مقصودة، نظراً لتناثر حبر المداد عليها. وبأشكال شتى أكاد أجزم من أمر تلك المناضد، وأحسبها عداً، أنها في كل صف ثلاث مناضد، حشر في زاويته اليمنى، مكتب للمعلم وفي زاويته اليسرى، كانت تخلد خزانة خشبية، لها بابان وبها رفوف، كان المعلم يضع فيها كتبنا ودفاترنا، وقارورة المداد، وأغراضاً أخرى، كعلبة مرهم العيون وغيرها، بينها وبين مكتب المعلم، سمرت أمامنا سبورة سوداء، هي الأخرى بالية ترسبت في شقوقها بقايا الطبشور الأبيض »[3].

فقد قدم الروائي معلومات دقيقة حول المكان(كالموقع، الطول، الشكل المكونات)، كما استعان في تقديمه لهذه المعلومات الدقيقة حول وصف الأمكنة بمجموعة من الأفعال(نثرت- رسمت- يضع- سمرت- ترسبت) والأسماء(مناضد- خزانة- قارورة- سبورة-.....الخ)، والنعوت(عتيقة- متهالكة- سواء- بالية....الخ).

كما نجد أيضاً أثناء وصفه للقنطرة يقول« وأنت تخرج من الداخل من ذلك الباب الوحيد للقصبة لابد لك أن تمر على قنطرة، يظهر على جانبيها أحفير، تتوتد عند نهايته من الجانبين، برحبتان عاليتان مشرفتان، بينهما سور عال، تعلوه شرفات هو الاخر،

[1]- نضال محمد فتحي الشاملي، الوصف في الخطاب الروائي، ص03.

[2]- الرواية، ص132.

[3]-الرواية،ص 133.

كانت تلك الشرفات ترتسم أشعة الشمس الصباحية المشرقة، وبنفس القدر والحجم على الحائط المقابل له من تلك الساحة الفسيحة الفاصلة بينهما »[1]. وأمثلة ذلك عديدة في الرواية، فنجد بأن الروائي يبالغ في بناء الفضاء النصي من خلال الوصف الدقيق للأمكنة، ويؤدي ذلك إلى تعطيلاً كاملاً لحركة السرد، والوصف عند إيقافه حركة الزمن يكون استطراداً لابد منه لبناء معلومة نصية جديدة، لأن الوصف كتقنية زمنية « ملفوظاً روائياً مهمته تقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر المكان.....أي عبر النص....وأساساً كتقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات »[2].

2) **البعد اللغوي** : وفي هذا البعد تكمن وظيفتين أساسيتين للوصف وهما الوظيفة التزينية، والوظيفة التفسيرية وقد تحدث عنهما جيرار جينت قائلاً « فأما الوظيفة الأولى فهي الوظيفة التزينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية وتعتبره تأسيساً على ذلك، مجرد وقفة أو استراحة للسرد، وليس له سوى دور جمالي خالص....وأما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض أي أن يكون في نفس الوقت سبباً ونتيجة »[3]. وما نلاحظ على الرواية أن الوصف فيها قد طغى على أغلب فصولها، فالكاتب كان يقطع كرنولوجياً الأحداث وينفرد للوصف بنوعية، سواء المادي المتعلق بوصف الأشخاص والأمكنة، أو المعنوي المتعلق بالأحاسيس والأمور النفسية.

---

[1]– الرواية، ص93.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت ط1 ،1990،ص179.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص 176.

ودليل الوصف المعنوي ما قاله الروائي عن العمة نفوسة أنها « قلقة كثيرة المودة مع إبليس عليه لعنة الله شكاءة بكاءة فضولية سريعة الغضب موسوسة »[1]، وعن الخالة لالة باتي بأنها منبسطة هادئة الطبع، وعن قامو بنت الحمدو زوجة أمبارك ولد بوجمعة بأنها امرأة طائعة لأمر سيدها وسيدتها محبوبة مؤثرة عنهما، لاهي بالهادئة ولا القلقة.

أما عن نماذج وصف الشخصيات فقد اختارها الكاتب من عمق البيئة الصحراوية المحلية كا(الجارة أمبيريكة، لالة باتي، قامو...) فيقول عن الجارة امبيريكة « هي من صديقاتها العزيزات ليست بالطويلة لكنها في الوقت ذاته ليست بالقصيرة بمعنى ذلك القصر المذموم في قامة النساء، غير أن اشراقة وجهها وذكائها الوقاد الذي يدركه الفطن من عينيها الوقادتين يضاف إلى هذا حضور الأنثى فيها بكثافة ويخلط كل هذا عندها بتابل الذائقة الجميلة التي وهبت لها بقتدار تام»[2]، وقوله عن عيشة أمباركة « أحسبها امرأة رمادية تخرج من عش الخمسين وتدخل وكر الستين ، كان شعرها المخصب بالحناء ' يرقد تحت خنثها الأصفر »[3].

وعن العمة نفوسة قائلاً : « بدت بشرتها بشنية اللون حيث تكون البشنة قد صهدت على نار هادئة حتى يميل لونها نحو الاصفرار الداكن قليلاً مفلجة الأسنان الأمامية »[4]. وهنا نجد رسم للملامح الخارجية لهذه الشخصيات الثلاثة(الشكل- الطول- اللون- العمر، لون الشعر..الخ) ، كما ربط الروائي الوصف الداخلي المعنوي(المتعلق بالأحاسيس والأفكار والطباع) للشخصيات بالوصف الخارجي ، لتلازمها في تقريب الشخصية أكثر، وتعريف القارئ بها. وهذه النماذج المختارة من الرواية أدى فيها الوصف دوراً زخرفياً تزينياً ، كما شكل هذا الوصف استراحة في وسط الأحداث السردية.

[1]-الرواية، ص40.

[2]- الرواية، ص89.

[3]- الرواية، ص38.

[4]- الرواية، ص39.

ولم يقتصر الوصف في الرواية على الوظيفة الجمالية فقط ، بل تعداه إلى الوظيفة التفسيرية والتي تظهر لنا من خلال توظيف الروائي للتشبيه التراثي ، كون أساليب توضيح المعنى مأخوذة من بيئتنا المحلية ، ولا يلمس تلك الجمالية في هذه الأساليب إلا من عاش في تلك البيئة التواتية ، وإذا أردنا التمثيل لذلك فنجده يتجلى في قول الروائي « أخال طلعتها نائرة بشنية كأن عليها نوارة الشرفاء »[1] ، وقوله عن شيخة في الكتاب « وجهه مشرق لكثرة صلاته ونسكه ، كشروق الشمس خلف كثبان عرق الرمل زمن الصيف »[2].

كما اعتمد على التشبيه التمثيلي أثناء عرضه لبعض الوصفات التقليدية التي تقوم بها الأمهات التوتيات لصبيان الصغار، كقوله « كان هذا التغير الفزيولوجي، نقلة نوعية في حياتي بعدما أحضرت أمي قليلاً من أنغاد، ثم وضعت أصبعها في رائب اللبن المخثر، ومررته عليه، ظاهراً وباطناَ، بدا لي ذلك التقليب لأصبعها الملبن في أنغاد، كتمريغة حمار صباحية وهو يخرج من مربطه بأول أرض ترابية يصبح عليها، فوضعته في فمي، كان تعاملي معه هذه المرة على أية حال ، أحسن من تعاملي مع العسل المشيح »[3]، وقوله أيضاً أثناء تحدثه عن عملية الختان « فقد كان في هذه اللحظة عمي حمو يقبض على رجلي المفتوحتين، كقبض أمبارك ولد بوجمعة على خروف معلوف يخشى قيامه من حر الموس أثناء ذبحه» [4] ، ويقول أيضاً في موضع آخر من الرواية « كان الدم ينهمر مني كشلال ساقية أو فقارة فتبلعه رمال الأرض العطشى »[5].

واستخدم التشبيه التمثيلي أيضاً في معرض وصفه لمبارك ولد بوجمعة قائلاً « هو رجل فاحم اللون قليلاً، كالفحم بعد انطفائه... أسنانه رغم اصفرارها ، إلا أنها كانت تبدو

[1]– الرواية، ص39.

[2]– الرواية، ص56.

[3]–الرواية،ص 77.

[4]– الرواية ، ص 109.

[5]– الرواية ، ص 110.

بيضاء كطلعة العرجون في قلوانه ، قبل أن يرتد زيواناً يابساً في نخلة »، وهذه التشبيهات في الرواية نجدها قد قدمت وصفاً دقيقاً لحالة الأشخاص والأماكن والأشياء في الرواية.

وعموماً فإن الوصف في الرواية قد نال حصة الأسد، وذلك من أجل توضيح المعنى وتفسيره للقارئ وكذلك من أجل إضفاء نوع من الجمالية والسلاسة في التعبير على أسلوب الكاتب.

وقد استخدم الروائي الوصف في الرواية كوسيلة لتقديم الشخصيات، والتعريف بها بصورة أقرب، وتجسيد الأشياء، وعلى السرد لتحريك الأحداث، ومهما اختلف هذين العنصرين في الرواية، إلا أن أهميتهما تبقى كبيرة في بناء المشاهد الروائية. وهذا ما يجعل القارئ يجد متعة أثناء تلقيه للنص، كون الروائي صور حالة وشكل الموصوف بأسلوب فني راقي، وبما أن الرواية في أغلب صفحاتها اعتمدت عل الوصف، سواءً ما تعلق بوصف الأشخاص أو الأمكنة أو الأزمنة، فإننا نرى ضرورة اختصار الحديث عنه في هذا المقام، ونفصل فيه أثناء معرض الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان.

ثانياً: الشخصية في الرواية (Personnage).

تعد الشخصية عنصراً مهماً من عناصر بناء الرواية لأنها تصور الواقع من خلال حركتها مع غيرها، وتعد العنصر الأساسي والموضوع المركزي والمهم مبدئياً، لأنها جوهر العمل الروائي، فهي التي تحرك أفعاله وتشغل فضاءاته الزمكانية وتضع أحداثه، إضافة إلى كونها أداة فنيه فهي نتاج فكر المؤلف وإبداع خياله، أما إن قام بإسقاطها على الواقع وحملها أفكاره وأحاطها بجو من الحدث الإنساني تتحول من كونها أداة المؤلف إلى وسيلة لكشف جوانب متعددة من الواقع الإنساني المعيش، وهي أيضاً كما عبر عنها واسيني الأعرج مجرد أحجار شطرنج يستخدمها الكاتب في لعبته الفكرية الفنية.

ونجد من بين الروائيين الجزائريين المعاصرين الذين امتازوا بسلامة الأفكار والخيال الواسع، كما اعتبر إبداعهم كشف للواقع الاجتماعي الروائي حاج أحمد الصديق

الذي اعتنى بالبناء الكلي لروايته مملكة الزيوان، وإضافة إلى ذلك اعتنى بالشخوص التي تعتبر جزء لا يتجزأ من هذا البناء.

وقبل الوقوف على الشخصيات في رواية مملكة الزيوان تجدر بنا الإشارة إلى مفهوم الشخصية ودورها في الرواية.

أ) مفهوم الشخصية:

1- **لغة:** جاء في معجم العرب لابن منظور في مادة [ش خ ص] مايلي :

« الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص شخاص، والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وتقول ثلاثة أشخاص وكل شيئ رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه »[1].

ووردت اللفظة في المعجم الوسيط على أنها « صفات تميز الشخص عن غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية ذو صفات مميزة وإرادة وكيان مستقل »[2]،أي أن كل شخص يحمل شخصية خاصة به وتميزه عن غيره.

وفي معجم المصطلحات الأدبية« تشير الشخصية إلى الصفات الخلقية والجسمية والمعايير والمبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله رواية أو قصة »[3]، ومنه نلاحظ أن التعريفات اللغوية الموجودة في مختلف المعاجم تشترك في نفس التعريفات أي أن الشخص سواءً هو الإنسان أو غيره، فهي ذات تكون إنساناً وهي ما تميز به من سمات وصفات فيزيولوجية وسلوكية تميز الشخص عن غيره.

2- **اصطلاحا:**

[1]- أبو الفضل "جمال الدين ابن منظور"، لسان العرب مادة (ش خ ص)، مصدر سابق ،ص 45.

[2]- إبراهيم مصطفى واخرون،المعجم الوسيط،المكتبة الإسلامية اسطمبول،تركيا،(دط)، (دت)، ص475.

[3]- فتحي ابراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص 155.

تمثل الشخصية عنصراً محورياً في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، وقد اكتسب مصطلح الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة فتناوله النقاد والدارسون بشئ من التفصيل والشرح. فقد اعتبرها البعض « القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي وهي عموده الفقري الذي يتركز عليه »[1] لأنها الركيزة الأساسية للعمل الأدبي.

وتشتق كلمة الشخصية(personality) من الكلمة اليونانية "بروسنا" (prosona) وتعني القناع أو الوجه المستعار الذي كان يضعه الممثلون على وجوههم من أجل التنكر وعدم معرفتهم من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحيات فيما بعد.

ويرى عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية الرواية أن الشخصية« هي التي تصطنع المناجاة...وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب، وهي التي تتحمل العقد والشرور فتمنحه معنى جديد وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة الماضي، الحاضر و المستقبل»[2]. فهي المكون الرئيسي في السرد ولا يمكن الاستغناء عنها لأنه تستند إليها أهم الوظائف في العمل الفني.

وهي السند المرئي لكل الأفعال المنجزة داخل الحكاية، وهي كيان يتميز بالتحول والعرضية وتتميز من حيث الأسماء وأشكال التجلي فقد تكون إنسان أو حيوان أو شجرة أو جماد...الخ، وهي العنصر الوحيد الذي« تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي وإطراده »[3]. أما

[1]– جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص91.

[3]– بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص269.

وظيفتها هي عنصر ثابت وقار ولا يمكن المساس به. فهي الخالقة لشخصية وليس العكس. وقد ركز النقد الجديد على وظائف الشخصيات ضمن بنية النص، هذا التلاحم في بناء الشخصيات لم يظهر إلا بداية من القرن العشرين مع الشكلانين الروس الذين احدثوا التحديد الحقيقي من حيث دراسة المميزات والملامح الادبية الخالصة في الانتاج الادبي [1]، كما أن الشخصية في النص الروائي تصنف وفق عدد من التحديدات المرتبطة بكيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد، وتتجلى تلك التصنيفات والأنواع لشخصية في الاتي:

ب) أنواع الشخصية ودورها:

1) الشخصية الروائية الرئيسية:

يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية« فالشخصيات الرئيسية هي التي تقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائماً ولكنها هي الشخصية المحورية. وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية»[2].

والشخصية الرئيسية هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره ، والتعبير عنه من أفكار وأحاسيس كما أنها تتمتع بالاستقلالية في الرأي والحرية في الحركة داخل مجال النص ، وبذالك تعتبر محور الرواية والركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، كما تساهم في إعطاء الحركة داخل النص الروائي لأن مدار الأحداث تقع حولها.

2) الشخصية الروائية الثانوية:

وهي تحمل أدواراً قليلة في الرواية وأقل فاعلية إذا ما قارناها بالشخصية الرئيسية لأنها« تضئ الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية

[1] _ينظر: جميلة قيسمون ، الشخصية في القصة، مرجع سابق، صر 198.

[2] –صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الاردن ،2006 ،ص131–132.

المركزية وتعديل لسلوكها وإما تابعة لها تدور في فلكها أو تنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها»[1]، وبالرغم من أنها لا تحظى بالاهتمام الكبير إلا أنها تبقى عنصر هام في الرواية.

والشخصية الروائية الثانوية « قد تكون صديقة الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والأخر فقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له وغالباً تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي »[2]. أي أن لها دور تابع في مجرى الحكي، أما عن دورها في تصعيد الحدث فهي لا تقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية.

فهي شخصيات متناثرة في كل رواية تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث، أما من حيث استجابة الشخصيات للحدث فيمكن تقسيمها إلى شخصيات إيجابية وسلبية:

- **الشخوص الايجابية** : وهم الذين يصنعون الأحداث وينتهزون الفرص.
- **الشخوص السلبية** : فهم يقفون جامدون ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم[3].

وعليه فالشخصية الثانوية هي شخصية فرعية تظهر في مساحات قليلة في الرواية. هذا كله عن مفهوم الشخصية ودورها في الرواية، أما عن توظيفها في رواية مملكة الزيوان فيتجلى في الآتي:

ج) الشخصيات في رواية مملكة الزيوان.

لا يكاد اي نص سردي يخلو من وجود شخصيات تحرك أفعاله وتشغل فضاءاته الزمكانية وتصنع أحداثه، وتعبر عن أفكاره ومكوناته التي يريد الإفصاح عنها وكذا موقفه إزاء مجتمعه وواقعه المعاش.

---

[1]– المرجع نفسه، ص132.

[2]– المرجع نفسه، صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي ص 132.

[3]– المرجع نفسه،ص 133–134.

ومملكة الزيوان نجد بأن كل شخصياتها واقعية ، ونجد بأن الشخصية التي يمكن أن نطلق عليها شخصية البطل هي شخصية الرواي ذاته، كما أنها تمثل **الشخصية الرئيسية** في الرواية. والسارد (الراوي) مشارك في أحداث الرواية وموجود داخل روايته، ويفعل في مجريات الاحداث كشخصية من الشخصيات .

• **شخصية لمرابط الزيواني:** وهو الراوي والراوي "**Narrateur**" حسب الدارس المتخصص إبراهيم خليل هو "الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة وهو–أي المؤلف– الذي يختار له موقعاً يقربه من الحوادث والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان و المكان"[1]. وتتضمن كل حكاية طالت أو قصرت وفي أي شكل فني وردت(متكلم يروي الحكاية وهو ركيزة أساسية من ركائز الرواية والراوي هذا ما يطلق عليه بعض الباحثين السارد، والبعض الآخر يفضل تسميته بالكاتب الضمني.

ويحاول الباحث إبراهيم خليل بأسلوبه النقدي السلس أن يزيل الغشاوة التي باتت تكتنف مصطلح الراوي فيرى بأن الدارسين السابقين كانوا يتجنبون الكلام على هذا الراوي ظناً منهم أن المؤلف هو من يروي الحكاية يبد أن هذا غير صحيح. إذ لو كانت الرواية تدور حول قصة تاريخية مثلاً وافترضنا أن من يروي لنا أجزاء القصة عاش في مصر القديمة زمن الفراعنة أو في الأندلس أيام ملوك الطوائف لوجب أن يكون المؤلف من هذا على هاتيك الحوادث التي يروي وبما أننا نعرف عنه معاصرته لنا وأنه يكتب قصصاً أخرى تقع أحداثها في غير ذلك الزمان وغير تلك البئة وذلك المكان وجب أن نستنتج قيام المؤلف باختراع هذا الراوي الذي يحسن رواية تلك الحوادث وترتيبها وتفسيرها[2].

[1]– ينظر: فاطمة قاسمي: شعرية الفضاء الصحراوي(مقاربة في رواية مملكة الزيوان) ،مرجع سابق،ص 26.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

وشخصية الرواوي الذي هو البطل بمثابة « الذات الفاعلة لعملية التلفظ التي يمتلكها الكاتب»[1]، كما ان له يد خفية في نقل جميع التفاصيل التي حدثت في ذلك الوقت، فنجده قد تحدث عن نفسه في مواضع كثيرة انطلاقا من مرحلة ما قبل الولادة، وحينما كانت العائلة تنتظر مولوداً جديداً فيقول عن ذلك« حين تقلصت عضلات رحم أمي، وقذفت بي إلى هذا الوجود المبكي يا سادتي، أول شيئ حاولت القيام به، أني استهللت صارخاً، يبد أن ما يمكنني ذكره من أمر هذه اللحظة الأولى، التي شممت فيها هواء أرض الزيوان، وتنسم فيها وجهي رائحة الطين والتافزة، أني كدت أسبح في تلك الحفرة الرملية التي أعدوها لمخاض والدتي. لولا عناية الله بأبناء القصور من أمثالي وتشابك أيدي القابلات الذي شكل لوحة فنية بديعة. رست لي أول مهد ترسو عنده قوارب لحمي الدافئ بحرارة رحم أمي، ومسالك ولادتها العسيرة »[2]، وقارئ المتن السردي يدرك تفاصيل تلك المراحل الصعبة بكل تفاصيلها ودقائها.

ومن خلال هذا الوصف الدقيق يحضر الروائي ذاته، وفق المتخيل في الرواية . وإلا فكيف لطفل صغير لازال في المهد بأن يتذكر كل هذه الدقائق والتفاصيل عن لحظة ولادته لأن « تصوير الذات في الأدب يجري غالباً من خلال المتخيل، فهناك تتراءى الذات مكبّرة مرات، أو مشتتة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب، أو ممتدة في الماضي وملتصقة بأحداث وصور ومشاعر وذكرى، أو مثقلة بروح النقمة وأجواء الموت والأحلام المطعونة ما يجمع كل هذا المتخيل هو ان تصوير الذات يتسع دائما لتقديم رؤية ذاتية للعالم »[3].

---

[1]–مصطفى بوجملين : ثنائية السارد /المسرود له في كتاب نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض مجلة المخبر ابحاث في اللغة والأدب الجزائري ، عدد 10 الجزائر 2014 ،ص 258 .

[2]– الرواية ، ص 35.

[3]– لطيف زيتوني ، معجم مصطلات نقد الرواية ، عربي انكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر، ط1 ،لبنان ،2002، ص117.

ويتحدث أيضاً الراوي عن تفاصيل حياته بعد الولادة كالرضاعة وتماثله للجلوس، وتمرس الحبو والمشي والفطام والختان إلى غاية دخوله المدرسة الابتدائية وكيفية مزاولته التعليم بها فيقول في هذا الشأن«...ونظراً لكون والدي كان غائباً ببلاد السودان خلال خريف هذا العام، فقد كلف صديقه جارنا اللندوشي سيد الحاج لعوج للقيام بتسجيلي في سجلات المدرسة مع ابنه عليل. لكونه كان من المشجعين القلائل لتمدرس أطفال القصر بالمدرسة»[1]. فبرغم من أن الدولة أنذاك قد تبنت موقف مجانية وإجبارية التعلم، وقامت بتوعية الأولياء بالمملكة، إلا أن البعض من أهالي المملكة لازال مصراً على موقفه، وأعتبر الذهاب إلى المدرسة الأمير المستحيل.

لكن بالرغم من التعصب الذي امتاز به أهلي المملكة كان موقف والد الروائي وصديقه اللندوشي موقف الشخص المتحضر والواعي فبعث بابنه وابن صديقه إلى المدارس الحكومية لكي يتعلما. وفي صفحات أخرى من الرواية نجده يتحدث عن تعليمه بمرحلة التعليم الابتدائي والمتوسط والثانوي إلى غاية حصوله على شهادة البكالوريا. ومراسلاته الغرامية لميزار، فيراسلها في مكتوب قائلاً « من أرض الزيوان ومنبت الأباء والأجداد، أبعث لك سلامي الحار أملاً أن تجدك هذه الرسالة في صحة وعافية مع الوالد والوالدة، لا أخفيك سراً أني ولعت بحبك وفتنت بغرامك ولم أجد من برد يبرد جمرة صبابتي، إلا أن أخط لك هذه الأحرف الملتاعة بنار الشوق والحب إليك.....»[2]، وبقى الروائي على هذه الحالة إلا ان تزوج اميزار عشقه الاول .

الدرويش الزيواني : وتعني الفقير الزاهد، وقد يكون اصلها فارسي ثم عربت "وموقعه في النص لذة البحث عن سر المكان (حفرة الرابطة) التي يتهيبها الجميع، إلا هذا الدرويش الباحث عن فك شفرات هذا الغموض الذي يكتنف هذه الحفرة العجيبة ومن ثم يدخلنا

[1]– الرواية ،ص133.

[2]– الرواية، ص201.

الراوي الى مرحلة العجائبية في نصه دون ان نشعر بذلك[1]« كان سكان القصر في سالف عهدهم وحاضرهم ايضا، وفي واقعهم وخيالهم، يرون عن المكان روايات مرعبة، ما حدا بالكثير منهم، إن لم اقل الكل، أن يتفادوا المرور بالمكان في تلك الأوقات المحظورة، غير أن رغبة ذلك الدرويش الزيواني الحالم باكتشاف تلك التحولات الاجتماعية العميقة التي مرت بها مملكتهم، خلال ثلاثين سنة، كان يدفعه دفعا لتكسير طابور رعشة المكان، دون أن يراعي أو يحسب للمجازفة حسابا، أو يعطيها ما تستحق من العناية والترييث »[2].

ويبرز لنا هذا النص الروائي التباين الحاصل بين عالم الدرويش الإنسي، والعالم الجني الذي حاول الدرويش الزيواني الولوج اليه عبر مجموعة من الطقوس التي كانت تمارس بتوجيه من الطالب ايقش. فهذا الحضور المتميز لشخصية الدرويش الزيواني اعطى للنص جاذبية تجعل القارئ منذ البداية اسير النص لأنه يخاطب شيئا خفيا في الكائن الانساني الذي يحن دوماً للأسطورة ومحاولة معرفة أسرار الوجود [3].

الشخصيات الثانوية:

أم الزيواني: كانت أقرب الناس إلى قلب الزيواني فقد ذكر فرحتها وأملها وآلامها وكل المشاعر التي انتابتها أثناء مولده فيقول عنها « كنت أعرف أن أمي يصيبها الحبور والفرح، وتنتشي ببكائي وقت ولادتي، لأن ذلك سوف يبقى تركة أبي من البساتين، والسباخ، وقواريط ماء الفقاقير في عتبته وبتالي قطع الطريق على أعمامي، ولا سيما من جهة الأب، الذين كثيراً ما ابتهجوا وذبحوا الأضاحي، وتوددوا بالقربان للأولياء والصالحين، وأشاعوا في أرجاء القصر مدى نجاعة جداول أيقش، ابتهاجاً بفساد الحمل

[1]–سليمان قوراري : تجليات عالم الصحراء في النص الروائي الجزائري مملكة الزيوان انموذجاً، الملتق الوطني الثالث للكتابة السردية (السرد والصحراء)، ص119

[2]– الرواية،ص 16.

[3]– سليمان قوراري،تجليات عالم الصحراء في النص الروائي،الجزائري، مرجع سابق ص120.

وطرحه قبل أوانه أو بميلاد الطوبة عندنا، لكون تركتنا قد حبست من الجد الأكبر، للذكور دون الإناث »[1].

وهكذا فرحت الأم بقدوم ابنها، والتي كادت أن تفقد الأمل في أن يعيش لها ولد ذكر يمثل امتداد العائلة ويبقي تركة الأب التي حبست من الجد الأكبر للذكور فقط دون الإناث، وبهذا تكون الأم قد مثلت دور الشخصية المؤثرة، الرقيقة، الصبورة، والحنونة، المحافظة على بيتها وعاداتها وتقاليدها والفعالة والمحركة لأحداث الرواية.

والد الزيواني: ذكره الزيواني في مواطن عديدة من الرواية بفخر شديد، كيف لا وهو الأب الحنون المتفهم لواجب الأبوة، ويظهر ذلك جلياً أثناء حواره مع رفيقه الداعلي «اختليت قليلاً رفقة الداعلي عن هذا المجلس إلى زاوية قضية من هذه الرحبة المعراة، وقلت للداعلي: هل تدري من هو أكبر رجل إنساني في خط جريدناً يا لداعلي ؟ فكر الداعلي كثيراً، وقدر قليلاً، وقال لي بعد برهة: لعله ذلك الفرنسي، الذي ذكره معلمنا لوالدك، من أنه أشفق على الساكنة عندنا، من أمر تلك القنبلة اللعينة التي ولدت عامها. قهقهت قهقهة سرقت دويها بوضع يدي على فمي وقلت للداعلي: إنه والدي، أجل يا الداعلي ، إنه والدي(...) فقلت للداعلي وكلي فخر واعتزاز بوالدي : كل أهل قصرنا، والقصور المجاورة له من خط جريد توات لم يشفق أحد على أبناء الخماسين، ويزهد في سباخه وفقاقيره، ويرسل ابن خماسه للدراسة إلا أبي، ألا يستحق أن يكون إنسانا، التفت الداعلي بيده إلى شعره الأجعد ودعكه دعكاً خفيفاً وقال لي: صدقت والله»[2]. فقد كان الأب مصدر فخر واعتزاز لزيواني، رغم انشغاله الدائم بالتجارة لكسب الرزق، ومن صفات الحسنة التي امتاز بها أيضا أنه كان هادئ الطباع وصبوراً، مستقيماً، ومتديناً يكره النميمة والثرثرة .

[1]– الرواية، ص35.

[2]– الرواية، ص153.

مريمو: وهي أخت لمرابط، كان ينظر إليها نظرة إشفاق وحنية بسبب العادات والتقاليد المتوارثة داخل القصر«... حال أمي لا يبعد كثيراً عن حال أختي مريمو المسكينة التي دفعت الثمن غالياً ببوارها وعدم تعليمها، وفي الأخير زواجها لكونها طوبة، والطوبة لا ترث ما حبس من الميراث، رغم جمالها الفاتن المختلف بين نطفة المرابطين وبويضة الشرفاء، وأصبح نهداها ينظران للأمام بسبب دعامتهما بعد أن كانا يستحيان ، ويستحسنان النظر للأسفل، كما أنها أضحت تعرف معنى ذلك القلب المرسوم الذي يخترقه السهم بعد أن كانت تجهله، وبالتالي محل تندر من اميزار التواتية التونسية ابنة سيد الغيواني»[1].

فمريمو كانت ضحية تقاليد و أعراف المجتمع التواتي لذلك حرمت من كل شيء، بالرغم من جمالها الفتان وأنوثتها المشرقة، لكن لم ينظر لها إلا على أساس أنها طوبة، ولم تر من الحياة سوى التهميش، وهذا إن دل على شي إنما يدل على الجهل والأنانية لبعض فئات المجتمع التواتي في ذلك الوقت. و من الشخصيات الحاضرة أيضاً في الرواية، ولو أن حضورها قليل مقارنة بالشخصيات الأخرى في الرواية نجد:

عائلة أمبارك ولد الداعلي وأمه قامو:

وتمثل هذه الشخصيات انتماء طبقي كان سائداً في المجتمع التواتي قبيل الثورة الزراعية فيقول عنهم الراوي« أما أمبارك والد الداعلي وأمه قامو فلم أعد أراهما في القصر إلا كما يرى الزائر زائره، واستقلا عنا بصحبة ابنهما الداعلي استقلالاً تاماً، وأصبح أمبارك ملاكاً لأرض استصلاحه بعد ما كان خماساً عندنا وتحسن حاله بعد الثورة الزراعية خلال منتصف السبعينات، ليرتقي بعدها نصافاً لنا بالسبخة الكبيرة. يمكن القول بالجملة أنهم كانوا تابعين لنا في كل شيء، أكلهم من أكلنا، ولباسهم من لباسنا وبيتهم في بيتنا، لا فرق بيننا وبينهم إلا في اللون والطاقة على العمل والتحمل له من عدمه، وكذا ليونة

[1]– الرواية، ص 26.

وخشونة كف اليد وباطن الرجل، لكن رغم هذا والحق يذكر أننا عشنا مع بعضنا خلال تلك المدة خلال الثورة الزراعية. عيشة أليفة وديعة وعشرة مستلطفة لطيفة راض كل واحد منا بما أتاحه له الزمان من الآخر ذلك الوقت »[1].

فمبارك ولد بوجمعة وزوجته قامو كانوا ينتمون الى فئة الخماسين، أي خدمة السيد، وزراعة أرض ليست ملكهم على أن يحصلوا في أسوأ الأحوال على خمس المحاصيل الزراعية أو النصف، أما **قامو بنت الحمدو:** هي زوجة أمبارك ولد بوجمعة، ووالدة الداعلي صديق الزيواني، يصفها الروائي قائلاً«... وقامو بنت الحمدو زوجة أمبارك ولد بوجمعة، هي على أية حال، امرأة طائعة لأمر سيدها وسيدتها محبوبة مؤثرة عندهما، لاهي بالهادئة كخالتي لالة باتي، ولا هي بالقلقة كعمتي نفوسة، حنية اللون كلون الحناء الرطبة ساعة مكوثها بيد أمي مدة زمن الأعراس والأفراح، حتى يكتحل ظاهر كفها معتدلة في باقي أوصافها »[2].

فقد كانت قامو رمزاً للمرأة الصبورة على تحمل المشاق من أجل لقمة العيش، تعمل أعمال المنزل وخارجه من طحن وطهي وغسل وجلب للحطب والماء ...الخ، لاهي بالهادئة ولا القلقة كما وصفها الروائي، صامتة، صابرة على القضاء والقدر إلى أن تغيرت أحوالهم إلى الأفضل بسبب قرار البلدية، خلال الثورة الزراعية وصدور قانون الأرض لمن يخدمها. ولكن كل ذلك كان يعتبر استغلالا في نظر الأسياد.

القابلة(عيشة مباركة بنت بلة): حضورها في الرواية قليل مقارنة بالشخصيات الأخرى يقول عنها الروائي « لقد كانت عيشة امباركة قابلة القصر وعرافته وقد ورثت هذه الصنعة عن أمها، أحسبها امرأة رمادية تخرج من عش الخمسين وتدخل وكر الستين، كان شعرها المخصب بالحناء يرقد تحت خنثها الأصفر، وقد كانت تعاونها ابنتها الكبرى النايرة، التي امتدت يداها تحت إبطي الأيمن حيث شعرت بأن كفاً خشناً يلامس جلدي

[1]– الرواية، ص27.

[2]–الرواية، ص40.

الرخو، الذي لازال يقطر منه زلال المخاض، ما أحدث حركة لزجة بين جسدي الرخو وكفها الخشن »[1].

العمة نفوسة: وقف الراوي عندها كثيراً في الرواية نظراً للخصوصية النفسية التي امتازت بها وألقت بظلالها على نفسية والدته، لاسيما فيما يتعلق بالاعتقادات التي كانت توجهها إليها، وقد أبدع الروائي بوصفها حينما قال عنها « بدت بشرتها بشنية اللون حين تكون البشنة قد صهدت على نار هادئة حتى يميل لونها نحو الاصفرار الداكن قليلاً مفلجة الأسنان الأمامية قلقة كثيرة المودة مع إبليس عليه لعنة الله شكاءة بكاءة فضولية سريعة الغضب موسوسة في نهاية عهدها عيناها غائرتان لها خال فوق أرنبه أنفها لجهة الشمال دنوية على ساخنا»[2].

وكما يقال أن كل واحد يأخذ شيئاً من اسمه فالعمة نفوسة أخذت من اسمها الوسوسة والشيطنة والروح الشريرة والحقد والحسد، كما أنها كانت فضولية لاتفوتها شاردة، ولا واردة، قلقة، دنيوية، تؤمن كثيراً جداول أيقش وممارسة السحر والشعوذة لقضاء الحوائج، جنت في نهاية المطاف بعد صدور قانون الثورة الزراعية، لفقدانها السباخ والاراضي.

الخالة لالة باتي: كانت مساعدة لوالدة الروائي، ولم يبق أحد سواها مع والدته « ولم تبق مع أمي عدا خالتي لالة باتي أخال طلعتها نائرة، كأن عليها نوارة الشرفاء، منبسطة هادئة الطبع »، وإضافة إلى شخصية الخالة لالة باتي نجد شخصيات أخرى علقت في ذهن الروائي لأنه ألف وجودها في منزل الأسرة وفي القصر أيام الطفولة نجد:

الجارة مبيريكة : كانت تستعين يها والدة الزيواني لقضاء بعض الحاجات يقول عنها الروائي«...تخطي عتبة بيتنا ماشياً، تبدأ بطبيعة الحال لزيارة الجارة مع أمي لما كان يعن لها غرض من الأغراض خارج البيت أو تقوم بمعاونة جارتها أمبيريكة زوجة سيد الحاج

[1]– الرواية، ص38.

[2]– الرواية، ص39–40.

لعوج، في فتل الكسكس أو المردود أو في جلب جذوة النار من عندها بالجريدة، فكم من مرة كنت أمسك سبابة يمنى يدها بيدي، فتزور بيت جارتها هذه، هي من صديقاتها العزيزات ليست بالطويلة لكنها في الوقت ذاته ليست بالقصيرة، بمعنى ذلك القصر المذموم في قامة النساء، غير أن إشراقة وجهها وذكائها الوقاد الذي يدركه الفطن من عينيها الوقادتين ينضاف إلى هذا حضور الأنثى فيها بكثافة، ويخلط كل هذا عندها بتابل الذائفة الجميلة لتي وهبت لها باقتدار تام، في تخير ألوان إزارها وعباءتها، وخنتها، مراهنات تجعل زوجها سيد الحاج لعوج، غير مخطئ في اختيارها، وينطمس عنده الالتفات إلى طولها»[1]، فالجارة أمبريكة كانت المساندة والمساعدة لجارتها، كما أنها رمزاً للمرأة التواتية الجميلة المشرقة، صاحبة ذوق راق في اختيار لباسها وزينتها.

شخصيات دينية: ومثلتها في الرواية شخصية الطالب سيد الحاج لكبير والطالب أيقش.

- **الطالب سيد الحاج لكبير:** هو إمام القصر، وكان ذا شخصية قوية داخل القصر يهابه الكل يقول عن الروائي « ...كما حضر الطالب سيد الحاج لكبير إمام القصر، وقد كان يحضر ولائمنا على الدوام حتى تلك المخصوصة منها هو شخص مهاب، لا يسمع من الكبير ولا من الصغير، ولا من الرجل ولا المرأة ولا الحر والعبد، سوى كلمة سيدي، وجهه مشرق لكثرة صلاته ونسكه، كشروق الشمس خلف كثبان عرق الرمل زمن الصيف، له لحية بيضاء كثة دردت أغلب أسنانه بعد سبعينيته، ما جعل نطق بعض الحروف عنده ليس كما قرر تصويتها من مخارجها ابن جني في سر صناعته وخصائصه...»[2]. فطالب سيد الحاج لكبير كان رمزاً للرجل التقي النقي الزاهد كونه امام القصر، يحترمه كل سكان القصر على اختلاف اعراقهم والوانهم وجنسهم.
- **الطالب إيقش:** كانت له علاقة بعالم الجان وذلك غير خفي على سكان القصر، لأنهم كانوا يلجأون إليه لحل بعض مشاكلهم ومن بينهم العمة نفوسة، لمعالجتها من أثار

[1]– الرواية، ص89–90.

[2]–الرواية، ص56.

الصدمة النفسية التي أحدثتها الثورة الزراعية يقول عنها الروائي« تدهورت الحالة النفسية والصحية لعمتي، ما جعل والدي يفكر في عرض قضيتها على الطالب أيقش، وقد كان فعله في طرد الجن بالقصر مجرباً، فحملها عمي حمو إليه، ووصف لها حجاباً أحمرا، فيه جداول مزج ترابي تستعمله بخوراً وبعد أسبوع من استعمال وصفة أيقش، بدأت تسترد عقلها شيئاً فشيئاً، غير أن ترسبات حرقتها على غضب سبختنا الكبيرة واغتيال حلمها بميراثي لها، جعل الوسواس باقياً معها، حتى بعد شفائها »[1].

بل حتى الزيواني نفسه لجأ إليه حينما اكتوى بنار الحب وعشق أميزار، ولم يجد حلا سوى عرض قضيته على ايقش، فالطالب أيقش كان ذا شخصية غريبة ترمز للسحر والشعوذة، لها علاقة حميمة مع عالم الجان والعفاريت، بل حتى إن مسكنه مكان مخيفاً يبعث على الرعب، فقد يسكنه لوحده مع شياطنه وعفاريته، فقد طلق زوجته في أيام شبابه الأول، دون أن يخلف معها بنين وتكفلت به خادمته لخويدم.

• **سيد الحاج عبد السلام** : وهو مسؤول جماعة القصر أعجب الراوي به وبشخصيته المعرفية الكريمة قائلاً عنه« كما زين وليمتنا مسؤول جماعة القصر سيد الحاج عبد السلام، اللافت فيه قامته الطويلة وعرض كتفيه، تنقوري اللون، بعيد مهوي القرط، وقد كان من أكثر الناس بقصرنا بساتين وسباخاً وفقاقيراً، كريماً سخياً، محبوباً، صفات أهلته، وجعلت سكان القصر لا يبغون عنه

بديلاً »[2].

• **شخصيات مهمة وأعيان القصر:** وقد كانت هاته الشخصيات من بين الحاضرين في الوليمة الغذائية التي أقيمت ببيت الروائي« وكان سيدي مول النوبة حفيد ولي قصرنا

[1]– الرواية،ص 170.

[2]– الرواية، ص57.

سيدي شاي الله، نفعنا الله و إياكم ببركته، وحضر من الشرفاء مولاي إسماعيل، ومولاي السعيد، ومولاي الزين وشيوخ القبائل وأعيانها وكامل الجيران »[1].

• **العم حمو:** يصفه الروائي قائلاً « وعمي الأصغر حمو شقيق والدي، هو الأخر بشني اللون مثل عمتي نفوسة، به تلولة في حنكه الأيمن شعر شاربه أسود مشوك يصغره بخمس سنوات، كان واسطة العقد بين والدي وعمتي نفوسة »[2]، والعم الأصغر حمو لم يحظ بنعمة الأولاد مع أنه تزوج ثلاث مرات وطلق أخر زوجاته.

• **مبني التواتي:** ولد بكة الطارقية ذكره الروائي قائلاً عنه« فقد أوتي ميني التواتي الهجين ولد بكة الطارقية اقتداراً باهراً في تكرير تلك الحروق المرددة عند شيخنا حيث كان ينتظر ساعتها ووقت نطقها سيدنا بها، فيتصيدها من فمه، كحال تصيد صبان القصر للطير بالدود في السباخ زمن الربيع الساخن »[3].

• **الغيواني:** والذي كان قد هاجر إلى تونس في أيام المسبغة من عام الجراد والقنبلة « في عام الجراد غادرنا ابن عمنا الغيواني الزهواني، بعد أن أفلس، وكثرت مغارمه وديونه، فباع سباخه وقواريطه من ماء الفقاقير...»، فالغيواني كان نموذجاً لرجل المسرف والمتهور واللامبالي، والميال لشهواته، إلا حد أن يقضى عليه ، والرجل المولع أيضاً "بالزهو" كما يقال في عرفنا التواتي من(زمار وطبل وشلالي) ولا يهمه شيئ في هذه الحياة، أضف إلى ذلك كله فهو صاحب حشيشة ومص للعفيون، وهو الأمر الذي أدى به إلى الإفلاس وجعل الديون تتراكم عليه شيئاً فشيئاً إلا أن خرج من القصر فاراً بنفسه حسب قول عمة الراوي نفوسة في الرواية.

• **أميزار:** هي ابنة عم الروائي والدها الغيواني الذي هاجر إلى تونس، ولدت بتونس، سرقت قلب الزيوانى فأحبها حبًا شديداً، وعانى كثيراً في سبيل التقرب والاستحواذ على

[1]– الرواية، ص57.

[2]– الرواية، ص 54–55.

[3]– الرواية، ص56.

قلبها، يقول عنها « أميزار عشقي الأول والأبدي قهرت شخصيتي وثقافتي، جبروت كبريائها كما أن احتواء تخصصي العلمي لتخصصها، وكذا تحسن الحياة الاجتماعية للقصر كل ذلك ساهم في وقوعها صريعة مخالبي »[1].

فأميزار كانت نموذج لشابة المتحضرة الطموحة والمثقفة، عاشت ميسورة الحال في تونس، درست أيضاً بالمدارس الحكومية إلا أن وصلت إلى الجامعة وتخرجت منها ، وهو الشيئ الذي لم تحظ به قريناتها في ذلك الوقت بالمملكة التواتية، للعرف السائد بينهم وهو عدم تعليم البنات. وقع الزيواني في حبها، فرفضته في البداية لكنه لم يستسلم للأمر وكرر المحاولة إلا أن لان قلب أميزار، واعتذرت له على ما بدر منها من قبل وباركت له أيضاً على تخرجه من الجامعة وهنئته على وظيفته الجديدة، وبتالي أكد الروائي على انتصار العلم على الخرافة والشعوذة ، وذلك أثناء قوله « إنما الذي شفع لي في حب أميزار هو ثقافتي وشهادتي ومنصبي يا عمتي، أما جداول أيقش. فلم استعملتها بعد واستعمالها كما تعملين مرهون برش آثار أقدامها وهي لم تأت أصلاً كل الذي يهمني هو قلب أميزار وقد ظفرت به»[2]. وفعلاً قد ظفر الزيواني بقلب أميزار في نهاية الرواية، وتزوجها وأنجب منها أولاداً.

شخصيات تربوية:

الشخصيات التربوية في الرواية هي شخصيات تنتمي لقطاع التربية والتعليم، وذلك حسب المراحل التعليمية التي قطعها الروائي في حياته، فنجد شخصية **المعلم البشاري** في مرحلة التعليم الابتدائي، وفي مرحلة التعليم المتوسط الأستاذ **جاسم العراقي.** كما تحدث أيضاً عن فترة تعليمه بمرحلة التعليم الابتدائي، وكيف كانوا يأتون صباحاً إلى المدارس بدون محافظ، وأحياناً حتى النعال لم تكن موجودة، وهذا دليل على صعوبة

[1]– الرواية، ص27.

[2]– الرواية، ص228.

المعيشة في ذلك الوقت، والوضع القاهر الذي كانوا يعيشونه، ومع ذلك كانوا كلهم أمل وعزم واستعداد للدراسة، فيصطفون أمام أقسامهم الواحد تلو الآخر لدخول للأقسام.

وفي صفحات من الرواية يصف الروائي معلمه البشاري قائلاً « هو اقرب للقصر منه للطول سمرته مفتوحة أكثر من سمرتنا، سمين تكرش حتى عاد بلا رقبة، يكون أكثر ما أقدره بين عمره أنه في نهاية الشباب وبداية الكهولة، ليس بوجهه علامة بارزة تذكر، عدا نابه الأيسر العلوي المطلي بالفضة(...)، غير أن أسنانه التي دردر معظمها كما قلنا، كانت تخونه في نطق تلك الحروف الصحيحة من مخارجها، كما كان ينطقها معلمنا البشاري....»[1].

أما في مرحلة التعليم المتوسط فقد شغف الزيواني بأستاذه جاسم العراقي الذي كان يدرسه التاريخ والجغرافية فيقول عنه « كان أستاذ التاريخ والجغرافية المدعو جاسم العراقي رجلاً كهلاً، ضعيف البنية، متوسط القامة قمحي اللون، صاحب دعابة ونكتة ، والذي قال لنا أنه نفي من لندن سلطة بلاده لكونه كان شيوعياً، ولم يتقبل مبادئ حزب البعث ما جعل السلطات العراقية تطارده، ويفر بجسده، ويستقر بأدرار، كمستقر للمنفى الاختياري، فقد كان موسوعة متنقلة ومدونة تاريخية للقديم، والوسيط والحديث، ما جعل درس التاريخ والجغرافية يكون عندي من أكثر الدروس المحببة والممتعة على الإطلاق....فكم كان يحدثنا عن تلك القنبلة الذرية الفتاكة، التي أصابت الهيروشيما باليابان ويقارنها بتلك التي حدثت بمملكة زيواننا في حموديا رقان وما ذكره لنا، أنه بالرغم من اختلاف الزمان والمكان إلا أن الأهداف والأضرار تكاد تكون واحدة، بل وأكثر عندنا »[2].

كما تعرض الروائي الى بعض الشخصيات الأخرى، والتي لم تحظى بأهمية كبيرة مثل الشخصيات المذكورة سابقاً، فذكرها كان مرهوناً بتسلسل الأحداث وتواترها،

[1]– الرواية، ص134.

[2]– الرواية، ص152.

تعيش تحت سلطة البطل وتظهر حينما يظهر. ونجد من بينها : المهندس الفلسطيني الذي ساهم في تطوير زراعة الطماطم، سيد البوهالي الذي كان يوصل التلاميذ للمدرسة، رئيس البلدية، اللجنة الولائية التي قامت تقسيم الاراضي على أهل المنطقة، الرجل الغريب الذي سأل عن والد الزيواني في فترة غيابه .

هذه هي أغلب الشخصيات التي كانت محوراً أساسياً للنص الروائي، والمحرك لأحداثه، والعنصر الفاعل في كل التطورات التي تحدث في المجتمع، التقطها الروائي من محيطه الذي عاش فيه، وكان عل صلة به لذلك كانت كل شخصياته واقعية. كما اعتمد في نقل صفاتها وأفعالها على تقنية الوصف .

وقد انقسمت هاته الشخصيات إلى قسمين رئيسية ، وأخرى ثانوية ، وهذا راجع لطبيعة ارتباطها بالحدث في الرواية ، فالشخصية الرئيسية كما اسلفنا الذكر مثلتها شخصية الراوي نفسه(لمرابط الزيواني)، عبر عن أفكاره وأحاسيسه في الرواية بكل حرية و استقلالية، وذكر تفاصيل حياته منذ ولادته إلى غاية زواجه من أميزا، و انجابه الأولاد منها.

أما الشخصيات الثانوية هي تلك الشخصيات التي لم تحظ باهتمام كبير وإنما جاءت على سبيل الذكر في الرواية، كما قد تكون رفيقة(صديقة) الروائي. وتجلت في الرواية في شخصية الداعلي، ومن بين الشخصيات أيضاً التي كان لها حضور قليل في النص نجد شخصية(الأخت مريمو...القابلة عيشة، الجارة مبيريكة زوجة سيد الحاج لعوج، وأما لالة زوجة سيد الهيب، وأفيطنة زوجة أبا فضل ، نانة عيشة، المشاطة مولودة زوجة أباسالم الشراك)، ومن الرجال نجد(الحاج قدور- حمو- ميني- ولد الهوصاوي- أيقش- الغيواني- سيد الحاج لعوج.....الخ)، وما يلاحظ على هذه الأسماء المذكورة أنها أسماء عتيقة من التراث التواتي، أصبحت الآن في أرشيف الأسماء والروائي أعاد بعثها من جديد في رواية حديثة.

وظائف الشخصيات:

لقد اختلفت وظائف الشخصيات في الرواية، وذلك على حسب أقوالها وأفعالها وأحلامها وانفعالاتها في صيرورة الرواية، وبذلك يمكن تقسيمها إلى مايلي:

- **وظيفة التعليم ونشر النور:** وقد اختص بهذه الوظيفة المعلم البشاري، وجاسم العراقي الذي كان موسوعة متنقلة، ومدونة تاريخية للتاريخ القديم والوسيط والحديث كما مثل هذه الوظيفة أيضاً الشخصيات الدينية أمثال الطالب سيد الحاج لكبير الذي كان إمام للقصر ومعلم القران.
- **وظيفة التغيير:** ومثلتها الشخصيات الطموحة للتغير، الرافضة للأوضاع السائدة في ذلك الوقت بالقصر أمثال والد الزيواني وصديقه اللندوشي، وذلك من خلال بعث ابنه إلى المدارس، بالرغم من الموقف المتعصب الذي امتاز به الأهالي، ليصبح بهذا العمل الوالد في نظر ابنه مصدر فخر لكل أهالي مملكة الزيوان، ويظهر ذلك في الرواية أثناء حواره مع صديقه الداعلي كما اسلفنا الذكر.
- **وظيفة الطمع:** مثلتها في الرواية العمة نفوسة والأعمام الخاصة من جهة الأب والذين كثيراً ما ابتهجوا وذبحوا الأضاحي وتوددوا بالقربان للأولياء من أجل فساد حمل أم الزيواني للإستلاء على التركة من سباخ و قواريط ماء الفقاقير.

إضافة إلى وجود شخصيات مثلت الطبقة العاملة والفقيرة، كما مثلت انتماء طبقي خاص(أبناء العبيد) في المجتمع التواتي خاصةً قبيل الثورة الزراعية(الخادم وسيده) وذلك نظراً لصعوبة العيش، أضف إلى ذلك قساوة الحياة وقد مثلتها عائلة أمبارك ولد الداعلي وأمه قامو فأم الداعلي كانت تعمل ببيت الزيواني، وأبوه كان خماساً عند العائلة.

وعموماً هذه هي أغلب الشخوص التي اختارها الروائي من عالم الإنس، وقد انتقاها من واقعه المحلي التواتي، كما وضح العلاقة التي ربطتها بالأمكنة التراثية العتيقة التي عاشت فيها وتنقلت عبرها في الرواية.

وإضافة إلى عالم الإنس الذي مثلته الشخصيات المذكورة سابقاً تنفتح الرواية على عوالم أخرى ويصادف هذا الأمر القارئ من العتبات الأولى لنص. كعالم النبات، وعالم الحيوان.

عالم الحيوان:

لقد ذكرت حيوانات عديدة بالرواية تعيش في البيئة المحلية الصحراوية، من أمثال الغنم والجمال وبعض الطيور والحشرات، وذلك من خلال السياق الذي يرد ذكره لارتباطها بجملة من المعتقدات والطقوس التي يمارسها أهل مملكة الزيوان [1]فيروي لنا الزيواني عن أمه قائلاً « شكت في قدح طيني صغي، وشكات معدودات من حليبها وأمرت قامو بأن تضعه فوق سطح البيت بعد الغروب ، لكي يشربه طائر يسمى عندنا سحيرة الليل(طائر الخفاش) وأنجو من رضعتها القاتلة»[2].

وهو عادة لا زالت تمارسها الأمهات الصحراويات إلى غاية يومنا هذا لصبيان الرضع لكي ينجو من رضعة طائر الخفاش التي تضعف الصبيان وتصيبهم بأمراض تؤدي بهم إلى الموت.

ويأتي ذكر بعض الطيور في معرض التشبيه بحالة البطل الرئيس في مرحلة محاولة تعلمه المشي ببعض الطيوركا(الحمام_الزرزور_اليمام)، حيث يقول « ثم أعود بخوف الفطرة إلى وضعيتي كالحمام الصغير بوكر بيتينا، أو الزرزور بثقب سور قصبتنا، أو اليمام بنخلة سبختنا يريد أن يتعلم الطيران، فيرفرف بجناحيه استعداداً للطيران وبالغريزة يخشى السقوط، فيعود إلى وضعه الأصلي، وظل هذا هو حالي مرات و مرات»[3].

[1]– سليمان قوراري، مباحث في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص169

[2]– الرواية،مرجع سابق، ص47.

[3]– الرواية ص 78.

ومن الطيور التي استهوت الراوي، وأرغمته على تجميل روايته بتغريداتها الحلوة نجدها في قوله « كان هديل اليمام على النخيل، ونهيق الحمير المتقطع في فضاء السباخ غالباً في تلك العشية ، ويقطع إطباقها المخيف »[1].

ويأتي ذكر الحمار في مواضع أخرى في بعض صفحات الرواية من باب الحنين إلى الماضي، قبل أن تزحف الحضارة الحديثة بآلاتها وأجهزنها العصرية التي قلصت كثيراً من حضور الحيوان في الثورة الزراعية قائلاً عنه « حتى نهيق الحمير في سماء القصر يا سادتي، قل وبشكل لافت، فبعدما كان نهيقهم يشكل عندنا معزوفات صوتية غنائية صباحية ومسائية وليلية كان السامع لها بالقص، يعرف من بعيد، نهقة الحمار من الجحش، ويفرق بين نهقة الحمار الشارد والجائع و العطشان »[2].

ويذكره أيضاً في قوله« بدا لي ذلك التقليب لأصبعها الملبن في أنغاد، كتمريغة حمار صباحية وهو يخرج من مربطه بأول أرض ترابية يصبح عليها، فوضعته في فمي، كان تعاملي معه هذه المرة أحسن من تعاملي مع العسل المشيح »[3].

ومن الحيوانات أيضاً التي استحضرها الروائي في نصه، نجد الجمل، الذي يعد بمثابة ركيزة أساسية في حياة الإنسان الصحراوي، فيقول عنه « ولما كنت في حجر أمي، ولم أفتح عيني، أخذت أمي قليلاً من دهن البطة(قنينة جلدية، لها غطاء من جلدها) لونها كالوبر الأحمر الداكن عند الجمل المرتوي رضاعة في صغيره »[4].

طائر أزراراق: ويذكره البطل في الرواية في معرض حديثه عن طفولته ، قائلاً عنه « ومن الطيور الحذرة التي كنا نتعب كثيراً في تصيدها ، ويكثر ترددها كثيراً في المسك بالدودة

[1] –الرواية، ص 123

[2]– الرواية ، ص170.

[3]– الرواية، ص77.

[4]– الرواية، ص42.

قبل نزول الفك العلوي من الزيوان عليها وقبضتها ، طائر يسمى أزراراق »[1]، وأيضاً في نفس السياق إلى طائر آخر مقادماً على طائر أزراراق هو طائر ولد كلمة.

طائر ولد كلمة: يقول عنه« ومنها ما كان سهل علينا صيده ، لكونه كان مقداماً ، فما أن يرى بريق الدودة حتى ينزل عليها دون تردد ، كطائر ولد كلمة »[2]. و وجود هذا الطائر إنما هو تأكيد على استمرار الحياة، ووجود الإنسان المكافح من أجل تطويع عالم الصحراء، كما أنه يحيل على ما يكتنف عالم الطفولة التواتية من مرح ولهو ولعب متاح حسب ظروف وإمكانيات المنطقة المحرومة من وسائل الحضارة التي يستمتع بها الآخرون[3].

الجراد: وهو من الحشرات المضرة، التي كانت موجودة بكثرة بالمنطقة آنذاك، حتى ارتبط اسمها بذكرى مولد البطل(عام الجراد) يقول عنه« في ذلك الصباح الربيعي، من عام يدعى عند أهل قصورنا بعام الجراد، حين أحست بألم الموس في يد عيشة مباركة بنتبلة، وهو يقطع سرتي، ويفصلني عن أمي بعدما قضيت معها صداقة دامت تسعة أشهر»[4].

ومن المآسي التي خلفها وراءه في المملكة ما يقوله الراوي « ولعل أبي وأهل ناحيتنا معذورون في ذلك لقلة علمهم وقتئذ، ناهيك عن خصاصتهم، بعد النكبة التي حلت بهم، إبان عام ميلادي، حيث أتى الجراد على الأخضر و اليابس، وهلك الحرث و النسل ولم يترك للفلاحين من نخيل سباخهم، سوى نخل محلوق جريده، وتمره الرطب من عرجونه عند النخلة المتأخرة أو تمره اليابس من زيوانه عند النخلة المبكرة ، ما حدا سكان قصرنا إلى أن يتخذوا من هذا العام، تاريخاً لأحداثهم ، ومعلماً بارزاً من معالمهم الزمنية المنحوتة التي لا تنسى وهو الأمر ذاته الذي جعل الكثرة من أهل زيواننا، يهاجرون إلى

---

[1]– الرواية، ص143.

[2]– الرواية، ص143.

[3]– ينظر: مباحث في الرواية الجزائرية. مرجع سابق، ص171.

[4]– الرواية، ص37.

تونس في ذلك العام الحزين، بحثاً وطلباً للرزق بمن فيهم أحد أبناء عمومتنا المدعو سيد الغيواني التواتي »[1].

الحشرات: ومن تلك الحشرات التي ذكرت في الرواية، أثناء معرض الحديث عن حفرة الرابطة المخيفة متمثلة في قوله « ودنا دنواً حذراً من فم الحفرة، كان الرمل الأصفر المفترش لفم الحفرة، يرسم تضاريس أرجل وأثار زحف للحشرات التي غدت أو راحت بفم الحفرة، بما فيها العقارب والخنافس والفئران والقطط والثعابين، ما أوثقه يقيناً، من عدم وجود داخل للحفرة أو خارج منها ولو لزمن معين »[2].

هذه مجمل الحيوانات التي رافقت عالم الإنس بالمملكة الزيوانية قديماً، والتي قدمت لنا صورة حية عن حياة الإنسان بمختلف تفاصيلها وجزئياتها في ذلك الوقت، كما نجد أيضاً من بين العوالم الأخرى التي عاشت معه بنفس البئة المحلية التواتية، عالم النبات.

عالم النباتات:

هذا العالم له حضوره اللافت للانتباه، فالصحراء توحي للقارئ بالعدمية والموت، ولكن الإنسان التواتي استطاع بفضل عبقريته أن يحيلها في بعض جهاتها إلى واحات غناء تستقطب المهاجرين والرحالة والباحثين عن الأمن والراحة والسكينة والطمأنينة، ويصادف القارئ هذا الاهتمام الملحوظ بعالم النبات منذ العتبات الأولى للنص "حيث تحيل عتبات الرواية على جملة من الوحدات الأيقونية واللغوية ، المشكلة لتداولية الخطاب، والمحاورة لأفق انتظار القارئ وإثارة اشتهائه السردي، بل وتصيده بالمعنى البارتي للكلمة إذ كل مافي الرواية له دلالة "[3].

---

[1]– الرواية، ص43–44.

[2]– الرواية، ص18.

[3]– سليمان قوراري، عالم الصحراء في النص الروائي، مرجع سابق ،ص127.

فأول نبات يصادفنا في الرواية هو"الزيوان" الذي سميت الرواية باسمه "مملكة الزيوان" كما تمتد الكلمة في أولى عتبات النص حين يقول الروائي « كم لك في خضرتك، وزيوانك، نفع ياعرجون، معظم الأشياء لها في خضرتها حظوة وسلوان ، ولها في يبسها نكر وهجران إلا أنت يا عرجون، و زيوانك وأمكما النخلة.....»[1].

وورد في الرواية أيضاً قول الزيواني« فاغتنمت والدتي فرصة غرغرة دموعي علها تللتصق بالكحل، ومدت يدها إلى تدارة حوائجها، المنسوجة من الزيوان بسعف النخيل المبتل بعد يبسه، فاستلت منها مروداً أملس من الحناء، وبللت رأسه بريق فمها، وألقت به في جوف قنينة كحل صغيرة »[2] وكقوله أيضاً« هو مهد مصنوع من عصي الزيوان المقوسة »[3]، وهاته النماذج المذكورة هي عبارة عن تعداد لبعض منافع الزيوان والذي هو جزء من منافع النخلة الكثيرة.

كما كان الزيوان عبارة عن مصدر لصنع بعض الأطباق التي كانت تسعمل في ذلك الوقت« وقد كان ذلك الأغبيج مغطى بطبق سعفي، مصنوع من الزيوان، ووعدته أمي إن تخطاني بوحمرون وذهل عني الطاعون، ولم يحصل لي ماحصل للهالكين من صبيان القصر قبلي ونجوت وكبرت ، وبقيت لميراثي ، ففي يوم عرسي– إن قدر الله لي الحياة– يكون الوحيد الذي يأكل معي تكبوس كما أعتبر الزيوان مصدراً مهماً للأطفال لصنع فخاخ للطيور يقول الراوي « في أحد أيام العطلة الربيعية التي أتينا فيها للقصر، من مقر داخليتنا الابتدائية انتهزت الفرصة بمعية الداعلي، لنذهب إلى السباخ لاصطياد الطيور، فالفصل فصل ظهور الطيور، فاستلفنا فخاً مقوساً للصيد من عند عليل، مصنوعاً من الزيوان المقوس، كان يشكل ذلك التقويس من الزيوان، كفك الوجه، واحد علوي، والآخر سفلي، نسجت بينهما شبكة صغيرة بألياف النخل، لا تسمح للطائر

[1]– الرواية، ص3.

[2]–الرواية ، ص43.

[3]– الرواية، ص47.

بالمرور منها، فيرفع الفك العلوي منه ليشد بخيط وشوكة في ثقب نواة التمر ، ربطت فيها دودة حية متحركة ، وما أن تبدأ الدودة في الحركة، حتى يأتي الطير »[1].

ومن النباتات التي فرضت وجودها في النص الروائي باعتبار ملاءمة منطقة توات لزراعة هذا النوع من النباتات هي "الطماطم" الذائعة الصيت في ربوع توات والتي كانت على حساب منتوج القمح[2]، يقول الراوي « وما إن تم توصل الكهرباء لأغلبية السكان عندنا بالقصر، حتى وفد وهل عليهم وافد جديد، وقد كان هذا الوافد الجديد، حقاً مدعاة للاحتفاء به أكثر من دخول الكهرباء وتمثل ذلك في تجربة زراعة الطماطم الباكورية، فقد استعانت البلدية وقتها بمهندس فليسطيني، فوقع الاختيار على قصور قليلة لإجراء التجربة، فأقامت البلدية بمعية المهندس الفلاحي الفلسطيني مشتلة للطماطم، ووزع على قدر معلوم من الفلاحين، بذور لمشاتل الطماطم، وأرشدهم إلى كيفية غرسها كما وفرت لهم البلدية الأسمدة الاصطناعية وضمنت لهم بيع منتوجهم »[3]، وهذا الأمر يبرز التحولات الكبيرة التي عرفتها منطقة توات بالخصوص في ظل إجراءات الثورة الزراعية.

كما يظهر من بين عالم النبات "النخلة" بقامتها المنتصبة الباسقة والمتعددة المنافع، وذكرت الرواية الأشياء البسيطة التي كانت تستخدمها المرأة التواتية والمصنوعة من سعف النخيل أو زيوانه حينما يقول « ومدت يدها إلى تدارة حوائجها، المنسوجة من ازيوان سعف النخيل المبتل بعد يبسه فاستلت منها مروداً أملس من الحناء »[4].

وللنخلة فوائد عظيمة، ففي كل جزء من أجزائها فائدة ، فنواها هو عبارة عن قوت للأغنام والبهائم، وجذعها كان يستعمله الرجل التواتي قديماً لتسقيف البيوت ولصنع أبوابها، وحطبه اعتمدته المرأة التواتية للطبخ، وسعفها كانت تنسج منه بعض الأدوات

---

[1]– الرواية ،ص142– 143.

[2]– سليمان قوراري، مباحث في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص161.

[3]– الرواية، ص159.

[4]– الرواية، ص43.

المنزلية كالطبق، والطبيقة التي تحفظ الدقيق والطعام، ولازالت تستعمل في منطقتنا التواتية إلى حد الساعة.

هذه هي أهم العوالم التي ميزت الرواية(عالم الإنس الذي مثلته شخصيات الرواية الانسانية ، وعالم الحيوان والنبات)، والتي استطاع من خلالها الروائي أن يقدم صورة فوتوغرافية عن العالم التواتي الصحراوي وما يذخر به من تراث ، قبل أن تزحف الحضارة ببريقها إلى المنطقة ، وكل تلك العوالم التراثية كانت مصدر جمال في الرواية، وما زادها رونقاً وجمالاً أيضاً لغة الوصف التي اعتمدها الروائي، والتي لم يخرج فيها عن نمط التراث في كل أوصافه وتشبيهاته، وبذلك يجد القارئ والمتلقي متعة جمالية أثناء قراءة صفحات الرواية.

المبحث الثاني: المكان والزمن ودلالاتهما التراثية في الرواية.

أولاً : المكان ودلالاته التراثية في الرواية

لقد اهتم الفكر الإنساني على مر العصور بالمكان، وتعددت الدراسات المعرفية والفلسفية والفزيائية، والدينية والأدبية التي تناولته في سياقها، وفي العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي عني علم السرد بالمكان وطوره بوصفه تقنية سردية أساسية لها أهمية كبيرة في الرواية، ليس لأنه عنصر من عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويرى الناقد حسن بحراوي بأنه ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، وقد يكون في بعض الأحيان وهو الهدف من وجود العمل الروائي كله، إذ لابد منه لفهم الإطار العام سواء أكان ذلك حقيقة أم خيالاً.

ولما ارتبط المكان بالأديب راح يطبعه بطابعة ويصقله بقالبه لأنه جزء لا يتجزأ من الرواية، فهو سبيل السارد لإيصال المتلقي إلى فضاء الأحداث وفهم مجرياتها ، لذا اتخذه عدداً من الروائيين محوراً رئيسياً في قصصهم لتتبع أبعاده ودلالاته، كما فعل الروائي حاج أحمد الصديق، وقبل الوقوف على الأمكنة في روايته ، نقف أولاً على مفهوم المكان وأبعاده.

✓**مفهوم المكان:**

1- **لغة:** لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أسند للفظة مكان من معنى، فنجدها في لسان العرب لابن منظور تحت الجذر(كون) فقال: والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، فقال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن

العرب تقول كن مكانك وقم مكانك واقعد مقعدك فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه[1].

ويذهب "الزبيدي" إلى أن« المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية »[2] وعليه فلأرجح أن يكون "المكان" مشتق من "كون" على وزن مفعل من الكون كموضع ومقعد وليس فعال من التمكن لأن كون جذر ينطوي على دلالة الإخبار عن حدوث وجود شئ وكونه تكويناً أحدثه الله تعالى مكون الأشياء أي مخرجها من العدم إلى الوجود والتكوين إخراج المعدوم من العدم إلى الوجود ومنه فالمكان جمع أمكنة وأمكن وجمع الجمع أماكن وهو مفعل من الكون.

ووردت اللفظة في التنزيل الحكيم في قوله تعالى﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلاَ لَهُ الْخَلْقُ وَالأَمْرُ تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ** ﴾ [الأعراف:54].

ومن هنا نلاحظ علاقة المكان بالزمان فقد بدأ الخلق بإيجاد مكان متشكل في زمان والله سبحانه وتعالى "يمكن' الكائنات في الأرض أي يجعل لها أماكن تستقر فيها وتتحرك،وهكذا نجد دلالة المكان على التموضع ووجود المخلوقات في مكان دائم سواء أكان هذا الوجود ثابت المكان أم متغيره وعليه فإن الأحداث لا تقع إلا ضمن مكان.

2- اصطلاحًا :

لقد تعددت المجالات العلمية والأدبيةالتي درست المكان، وفي الأدب فإن المكان لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرد فحسب، لأن الأديب وخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيسه ورؤيته المكانية الخاصة فهو يمثل« مكوناً محورياً في بنية

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب مج6،ص83 مصدر سابق.

[2]- الزبيدي، تاج العروس، مج18،باب النون، تحقيق على بشري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) ،1994، ص488.

السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين »[1].

ويعتبر المكان الروائي« العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها البعض وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثراً »[2] فيتأسس المكان الروائي في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعي، فقراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ[3].

ويرى حسن بحراوي، أن المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث فالمكان باعتباره مكوناً أساسياً يشكل عنصراً مهماً في البناء الروائي ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها وبنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغيرات على مستوى مجرى الحكي والمنحى الدراسي الذي يتخذه[4].

✓ **أبعاد المكان:** وتتجلى تلك الأبعاد فيما يلي:

1)**البعد الجغرافي:** ويمكن تلمس هذا البعد الواضح عبر مستوين/ **الأول** : يعمد إليه الروائيون في وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية(سهل، جبل، نه، بحر)، والثاني: نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن

[1]– محمد بوعزة،تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2010، ص99.

[2]– يسن النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ،ط1 ،1986 ،ص65.

[3]– ينظر: سيزا قاسم بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 ،ص74.

[4]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية.

2)**البعد الزمني التاريخي:** وفي حديثه عن تجليات التاريخ في الأمكنة الروائية يذهب صلاح الصالح إلى أن: المهم في تجليات التاريخ و تموضعه في الأمكنة الروائية تلك الأشياء التي وضعها الإنسان على الأمكنة الروائية تلك الأشياء التي وضعها الإنسان على الأمكنة الأرضية من عناصر ساهمت في وسمها بكل ما ينظم إلى ما اصطلح على تسميته بالتاريخ الإنساني، وقلما أغفل ناقد أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي أثناء تعرضه للمكان الروائي[1].

3)**البعد الواقعي الموضوعي:** يقل اهتمام الروائيين والنقاد على حد سواء بالأمكنة الواقعية فالمهم بالنسبة للروائي والناقد هو كيفية تموضع الأمكنة على الورق وبتالي كينونتها الفنية وليس الواقعية، فالبعد الموضوعي للمكان الروائي، إذاً يتجلى فقط في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية في العلمية الذهنية الرامية دائماً الى إخراج اللغة من تجريدها وإلصاقها بما يمكن أن تتموضع فيه[2].

4)**البعد التقني الجمالي:** ويتعلق هذا البعد بمختلف التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون في بناء أمكنتهم فهي كثيرة ومستعصية على الحصر وتشهد تنامياً متزايداً ومن هذه التقنيات يشير صلاح صالح ل الوصف- القص ملامح الشخصية- دمج الأساليب اللغوية الجميلة والتراكيب الشعرية الخالصة في تصوير المكان[3].

وقد ميزت جوليا كريستيفا بين نوعين من المكان في النص الروائي وهما « مكان جغرافي قار، ومكان رمزي، فالأول يتصل بالبنيات الخطابية التي من خلالها تحدد الحقبة

---

[1]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص152.

[2]-المرجع نفسه، ص 152.

[3]- المرجع نفسه، ص101.

التاريخية، كما أن لهذه الحقبة علاقة بالوضعيات الاجتماعية أياً كانت فالمكان الجغرافي متصل مباشرة بالواقع الخارجي انطلاقا من إشارات النص، والمكان الرمزي هو ذلك الفضاء التخيلي الجمالي الذي يستطيع جمع التناقضات غير الموجودة في الواقع و يتمظهر على شكل نصوص أدبية روائية »[1].

والرواية العربية كغيرها من الروايات بعد أن تجذرت في الثقافة العربية وأوجدت لنفسها موطأ قدم التفتت للمكان وأهميته، وتبلور الوعي المكاني في الرواية العربية الحديثة و« تعمقت دلالاتها بالأشياء المكانية وبدقائق التفاصيل والأسماء بما أسهم عبر المتراكم في إنشاء ذاكرة سردية عربية جديدة تستفيد من التراث الحكائي القديم، وتضيف إليه جديداً من المكانية الحادثة إليها »[2]، ومن تلك الروايات المحلية الحديثة التي استفادت من التراث القديم وجعلت من الأمكنة مستودع الذاكرة الجماعية، كما أعادت تاريخها، نجد رواية مملكة الزيوان، فكيف وظفت هاته الرواية المكان ؟ وما هي أبعاده ودلالاته التراثية ؟.

✓المكان في رواية مملكة الزيوان.

لقد تعددت الأمكنة التراثية في الرواية، لأن الروائي اشتغل عليها بدقة، فمجمل الأحداث كانت تدور في جغرافيا محددة ومعروفة، هي منطقة أدرار عموماً وتوات خصوصاً، كما لم يغفل الروائي عن ذكر أي مكان دون أن يقدم وصفاً وتشخيصاً عاماً له، لأن الوصف قد أخذ أدواراً شتى داخل فضاءات الخطاب الروائي الجديد، أسهمت كلها في جعل « النص الروائي ينتج بنفسه وانطلاقاً من نصيته نفسها ما يحدده ، ومن بين هذه الأدوار فسح المجال لتدخل اللغات الواصفة وهذا بتعقيد البناء الدلالي لنص في

[1]– عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العربي،(د.ط) ،ص 90.

[2]– مصطفى الكيلاني، الرواية والتأول(سردية المعنى في الرواية الغربية) ،أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن،ط1، 2008، ص 177.

ذهن القارئ، أو اللجوء إلى خرق كل إيهام مرجعي، فيصبح للنص مرجعيته الخاصة التي لا تعطي سلفاً، بل تنتج عن القراءة ذاتها، وتبني عبر العلاقات الحوارية المتبادلة بين النص والقارئ»[1].

ويعد الوصف التقنية الملائمة لنقل ديكور الأحداث والمحيط التراثي الذي تعيش فيه الشخصيات، والذي يحمل في رواية مملكة الزيوان زخماً هائلاً من المحمولات العاطفية والتاريخية والعرفية، ونجد بأن حاج أحمد الصديق قد قام بمهمة الإدلاء بكامل تفاصيل الرواية، وذلك بحضور الذات الساردة ، التي عرضت أمكنة متعددة في الرواية مشحونة بذكريات الطفولة والماضي،والروائي وحده هو من يملك القدرة على تقديم « الخلفية الزمانية و المكانية للشخصيات والأحداث ويسلك جميع هذه الأحداث ويقدمها للقارئ »[2].

والمكان له وظيفة ودور أساسي، وذلك عن طريق إعطاء لمسة فنية تصويرية في كمال الديكور المتخيل. فلأماكن تخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي وتعمل على دمج الحكي في نطاق المحتمل، ونجد بأن الأمكنة في رواية مملكة الزيوان انقسمت إلى قسمين **أمكنة مفتوحة، وأمكنة مغلقة،** و« المكان المفتوح هو المكان الذي تكتفي فيه أنواع مختلفة من البشر ويذخر بأشكال متنوعة من الحركة»[3]، وقد تجسد في الرواية في(فضاء البلدية، الولاية، العاصمة)، والمكان المغلق: هو الذي يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كالغرفة، البيت، القرية[4]. فالمكان المغلق هو الذي يكتسي طابعاً

---

[1] –حميد الحمداني، بنية النص السردي،ص 62.

[2]– عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي في الرواية(مقاربات نقدية في التناص والرؤي الدلالة) ،المركز الثقافي الغربي للنشر ط1، 1990 ،ص117.

[3]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون، الجزائر، 1997 ،ص 146.

[4]– ينظر: عز الدين المناصرة، الشهادة في الشعر، الأمكنة، التبين، مجلة فصلية تصدر عن الجاحظية، العدد 1، 1990، ص 38.

خاصاً من خلال تفاعل الشخصية معه، ومن خلال مقابلته بفضاء أكثر انفتاحاً واتساعاً، وقد تجسدت في الرواية في(البيت، القصر، الزقاق، حفرة الرابطة، المسجد، المدرسة، أضرحة الأولياء) ونبدأها أولاً بـ:

أ) **الأمكنة المغلقة:** وهي:

• **البيت:** إن الإنسان أول ما يفكر يفكر في استقراره في بيت يأوي إليه، لأن البيوت التي نسكنها« تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء الوريف الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي ونخطط لمشاعرنا»[1]،لأنه ذو وظيفة اجتماعية إقامية أسرية، وقد تعرض الروائي لبيته الذي كان يسكنه ووقف على تفاصيله وكل دقائقه كونه قد دارت فيه أغلب الأحداث فيقول عنه« مستطيلاً طينياً سقيفاته بخشب جذع النخل الذي تتخلله الكرانيف المرصوفة والمتخالفة من تلك الجذوع النخيلية بابه خشبي، صنع من جذع النخل المملسة بإبراء القادوم وضع في أعلاه قفل يسمى اَفكر صنع باقتدار محكم من حرفي ماهر قد يكون تعلم جده الصنعة– وهو أغلب الظن– على احد يهودي كان يسكن تمنطيط قبل أن يطرد من لدن شيخ توات المغيلي، وضعت فيه فتحة حائطية تصل الخارج بالداخل تسمح بدخول الذراع إليه من ذلك الحائط وتحت هذا القفل من خلف الباب صنع قفل آخر عند وسط الباب لا يفتح إلا من الداخل يسمى ثقلاب»[2]، وبوصف الروائي لهندسة بيتهم، يرجعنا إلى حقبة زمنية قديمة من تاريخ توات تدل على عمق الأصالة، ومحلية المواد المستعملة في ذلك الوقت للبناء، فنجد الطين بدل الإسمنت، والخشب والكرانيف للتسقيف والباب الخشبي بدل الحديد واَفكر بدل القفل بالمفتاح.

[1]– أحمد طالب،الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة(في الفترة ما بين 1931–1976) ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989 ،ص217.

[2]– الرواية، ص67.

وفي صفحات أخرى من الرواية نجده يتحدث عن أماكن أخرى داخل البيت(كالسقيفة الدخلانية- سقيفة لباب- سقيفة لقعود- رحبة الشياه- وكر الحمام- المصرية وسطح البيت[1]. فالبرغم من بساطة وقدم هذا البيت إلا أنه يتوفر على جميع المرافق الضرورية للعيش فهو« المكان المألوف الذي يعيش فيه الإنسان منذ صغره إنه مستودع أسراره وملجأ آلامه وأحزانه وملاذ أحلامه وآماله ومخبئ ذكرياته فالكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت»[2] وهذا ما حدث مع الروائي فكل ذكريات طفولتة محفوظة وراسخة في ذهنه بكل تفاصيلها ودقائقها بفضل بيتهم.

وإضافة إلى بيته، نجد الروائي أيضاً تعرض لبيت الطالب "أيقش" الذي يدل على الوحشة والرهب والخوف يقول عنه« وقد سمحت لنا سياحة وفرجة العرفة لأن نعرف كل بيوت القصر ما ظهر منها وما بطن، حتى تلك التي كانت معزولة ومتطرفة، أو كان الناس يتهيبونها وتحوم حولها الشكوك وتنسج حولها الأساطي، كبيت الطالب أيقش هذا البيت الذي كثيراً ما حدثنا ميني عنه وعن صاحبه من أنه بيت تسكنه العفاريت مع الجان رفقة الطالب أيقش»[3] كما يصف هندسته قائلاً« ...باب خشبي عهدي به كبابنا، وقد كان الباب ساعتها مفتوحاً ثلثه فركبتني رعشة شديدة فطرقت الباب شبه المفتوح، فسمعت صوتاً يأتيني من آخر السقيفة»[4].

القصر: من الأماكن التي ركز عليها الروائي، واحتفى بها كثيراً في روايته، لأن أغلب الأحداث قد جرت فيه، فقد وصف أمكنته وصفاً دقيقاً كالسردايـر- سور القصبة- أحفير- الساحة- المشور وباب القصر الذي يقول عنه« صنع هذا الباب من أخشاب جذع النخيل المتراصة المتينة ثبت فيه من الخلف ثلاثة أحزمة حديدية مشدودة بمسامير حديدية

---

[1]- ينظر:الرواية ، ص 122-123-176.

[2]- غاستون باشلار،جماليات المكان.تر غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت ، ط2، 1984، ص 63.

[3]- الرواية،ص 227.

[4]- الرواية ،ص213.

تقليدية.....وقد كان الحزام الحديدي الأول في أعلاه والثاني في منتصفه والثالث في أسفله تخلد إلى جانبه حجرة كبيرة ملساء على ظهرها ضخمة في شكلها، وكان بعتبة ذلك الباب حجرة مستطيلة الشكل رمادية ملساء كان سكان القصبة يتخذونها مشحذة لسكاكينهم لذبح الأضاحي والدجاج في الأعياد والمناسبات»[1] فكل هاته الأماكن التي وصفها الروائي بالقصر تعكس ثقافة أهل توات وما مدى ارتباط ساكنة أهل القصر بكل تلك العادات الاجتماعية التي كانت تمارس في ذلك الوقت بالقصر.

القنطرة: تعتبر من الأماكن المحببة للجلوس عند أهالي المملكة، ولا سيما آخر الضحوة في الشتاء، وأولها في الصيف بعد عودتهم من السباخ، ويصفها الروائي قائلاً« وأنت تخرج من الداخل من ذالك الباب الوحيد للقصبة لا بد لك أن تمر على قنطرة يظهر على جانبها أحفير تتوعد نهايته من الجانبان برحبتان عاليتان مشرفتان ترشم أشعة الشمس الصباحية المشرقة وبنفس القدر والحجم على الحائط المقابل له من تلك الساحة الفسيحة الفاصلة بينهما»[2].

الزقاق: وصفه الروائي وصفاً دقيقاً في ثنايا الرواية قائلاً عنه« قابلني زقاق واسع مسقف يدور بالقصبة من الداخل على جهاتها الأربع مشكلاً ما يشبه الحزام يدعي في اللهجة القلقالية أسردار»[3]، ويواصل الروائي حديثه عن هذه الأزقة والقصبات وكيفية الدخول والخروج منها إلى منزلهم، وهذا إن دل على شئ إنما يدل على معرفة صاحب الرواية بالمكان العتيق المحفور في ذاكرته منذ الصغر فيقول عنه« نزلت القنطرة المائلة نحو الأسفل حتى بلغت الساحة وأنا متمسك بسبابة أمي، التي كانت تذهب كل صباح لبستاننا

[1]– الرواية، ص93.

[2]– الرواية ،ص39.

[3]– الرواية، ص91.

المحاذي للقصبة المسمى أجدل، فما إن عبرت القنطرة حتى وجدت عدداً غير قليل من الصبيان كان من بينهم الداعلي يلعبون لعبة الغميضة....»[1].

والزقاق عند أهل توات هو مكان للعبور، للبيوت والبساتين والسباخ للبعض، كما كان عبارة عن منتزه ومكان للترفيه واللعب والترويح عن النفس للبعض الآخر، كالأطفال الذين كانوا يمارسون فيه مختلف الألعاب التقليدية .

حفرة الرابطة: وهو مكان أعد خصيصاً للمرأة التي توفى عنها زوجها، بعد انقضاء عدتها تذهب إليه، كما أسلفنا الذكر سابقاً، والمكان مرهب ومخيف، نظراً لما يمتاز به من عوالم مفتوحة عل الجن والعفاريت والتمائم، فحاله كحال بيت الطالب أيقش، ويصفه الروائي قائلاً« هناك خارج القصر الزيواني توجد حفرة الرابطة التي تخرج إليها المرأة المتوفى عنها زوجها، بعد انقضاء عدتها هي حفرة شبه عميقة من عمقها الأفقي تشبه تماماً مدخل كهف أو مغارة مخيفة. المكان يفرض على المار كيفما كان، أن يلبس عباءة للأماكن التي يعتقد أنها مسكونة من الجان والعفاريت ولا سيما وقت القيلولة صيفاً أو آخر أيام الشهر ليلاً»[2] .

بعض الأمكنة المقدسة: وتمثل تلك الأمكنة عمق الأصالة والتمسك بالتراث والهوية كالمسجد الكتاب(أقربيش)– أضرحة الأولياء الصالحين والتي تعتبر مكاناً مهماً عند أهل توات، كما أنها ذات دلالة تراثية، وذات بعد روحي وتصوفي يرمز إلى الانتماء الديني والعقائدي لأهل توات، فأهل توات كما مر بنا في طقوس الدخول إلى الكتاب يحرصون على تعليم أطفالهم الصغار بالمساجد و**الزوايا**، و« تعرف الزاوية عند أهل توات على أنها مسجد خاص بطائفة دينية من الصوفية أو ضريح لأحد الأولياء الصالحين، تتصل به

[1]– الرواية ، ص94–95.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

غالباً مقبرة يدفن فيها بعض من لهم علاقة بالطريقة أو أقارب الولي الصالح»[1] كما أنها عبارة عن أبنية صغيرة منفصلة، موزعة في جهات مختلفة من القصور التواتية في شكل(مسجد صغير)، يقيم فيه المصلون الصلوات الخمس، ويعقدون حلقات دراسية في علوم الدين، وما يتعلق بها من علوم عقلية ومنطقية ولغوية.

كما نجد من بين الأضرحة التي عرج على ذكرها الروائي، ضريح سيدي شاي الله وحفيده مول النوية، فقد زاره الروائي بكثير من الإجلال والتقدير قائلاً عنه«...ففي عشية ذلك اليوم المهول وبعد أن عملوا لنا حلاقة التقوريرة أخرجونا لزيارة ضريح ولي قصرنا سيدي شاي الله على إيقاع فرقة تدندن الدندون وتقرقب الحديد تسمى قرقابو...»[2]، ونجد ضريح الولي الصالح مولاي عبد الله الرقاني بمنطقة رقان والذي تقام له وعدة سنوية(الزيارة) في الفاتح من شهر ماي، وقد كان يحرص والد الروائي على حضورها.

فضاء السباخ: السبخة من الأماكن التي ارتادها الروائي كثيراً، رفقة صديقة الداعلي، خاصة في فصل الربيع لاصطياد الطيور، وفي زيارة له مع أمبارك ولد بوجمعة لسبخة يقول« كان هديل اليمام على النخيل ونهيق الحمير المتقطع في فضاء السباخ غالباً في تلك العشية ويقطع أطيافها المخيفة وكنا كلما حططنا رحالنا بسبخة من سباخنا الكثيرة والمتعددة يسميها لي أمبارك باسمها فهذه سبخة الفوقانية وهذه السبخة التحتانية وهذه السبخة الكبيرة»[3].

المدرسة: من الأماكن التي ارتادها الروائي أيضاً رفقة صديقه الداعلي من أجل التعليم، فالبرغم من التعصب الذي امتاز به أهل القصر، بعدم بعث أبنائهم لتعليم بالمدارس الحكومية، لكن والد الروائي يبعث بابنه وابن صديقه للمدرسة، ومثل ما وصف الروائي

---

[1]– محمد باي بلعالم، أهداف نشأة الزوايا وواقعها في المنطقة، الملتقى الوطني الأول للزوايا بأدرار، أيام 1،2،3 ماي 2000م، ص02.

[2]– الرواية،ص104.

[3]– الرواية، ص123.

مكان ولادته، والقصر الذي قضى فيه أيامه الأولى، وصف أيضاً مكان تعليمه وصفاً هندسياً وقارنه بالبيت الذي عاش فيه، من حيث الشكل والحجم والمكونات قائلاً عنه«...أمام تلك الساحة المقابلة للقصبة وبحذاء الساقية التي وجدت الأطفال يلعبون بجانبها يوماً يقابلك قسمنا الطوبي الفرق بينه وبين بيوتنا أنه مربع يكاد يكون طول ضلعه تسع خطوات بخطوة رجل العراف له باب خشبي أملس لكنه ليس كباب قصبتنا أو بيتنا»[1]. فالمدرسة مكان اختلفت حوله الاراء بين القبول من طرف البعض، والرفض من طرف بعض الأهالي وهذا إن عبر عن شئ إنما يعبر عن الثقافة المحدودة عند بعض الفئات من أهالي توات في ذلك الوقت، لأن المدرسة مكان لنشر العلم والمعرفة وفتح أفاق المستقبل .

وانطلاقاً من هاته النماذج نستشف بأن الروائي قد بنا فضاء روايته من بئة محلية تواتية، تعبر عن عمق الذاكرة المحلية الريفية، ولأنه«...قد أصبح الريف لا يتجسد في أغلب الروايات إلا من خلال قبو الذاكرة وبفعل تحولات الزمن وتراكمات الخيال وكمياء التخمر المعقدة»[2]، فبرزت القرية في "مملكة الزيوان" كمكان رمزي تدور في رحابه الأحداث، لكن بما أن التحولات في قصر الروائي مست جميع الجوانب الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، فإنه مما لا ريب فيه أيضاً أن يتم التحول على مستوى الأمكنة والفضاءات التي يتنقل عبرها شخوص الرواية.

فنجد التحول من البئة الطبيعية الطينية إلى البئة الإسمنتية، وبعدها التحول من فضاء القرية إلى فضاء المدنية، لأن ظروف الدراسة والعمل وكذا الزواج دفعت بالروائي للانتقال إلى المدنية، فتغير الواقع المعاش، وكذا الأمكنة، التي هي عبارة عن فضاءات مفتوحة.

---

[1]– الرواية، ص39.

[2]– شاكر النابلسي،جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،1994،ص91.

ب) **الأمكنة المفتوحة:** ونجد:

– **فضاء البلدية**[1]: لقد كان هذا الفضاء بالنسبة للروائي جديداً ومغايراً لما قد عرفه بالقصر، فقد اكتشف من خلاله البناء الطيني المحسن بالإسمنت، كما كانت الداخلية التي أقام بها خلال فترة الدراسة أيضاً كذلك، لأنها كانت مركزاً عسكرياً للفرنسيين حسب دراسته بالمتوسطة، وبعدها الثانوية.

– **الولاية**[2]: يقطن الروائي بعيداً عن مدينة أدرار لذلك عندما زارها لأول مرة انبهر بمنظرها الرائع، ووصفها وصفاً دقيقاً قائلاً«... وما إن بلغنا وسط المدينة حتى استقبلنا أدرار بأبوابها الأربعة المقوسة وذلك عهدها إثنان من جهة الشرق، هما باب رقان لجهة الجنوب، وهو الباب ذاته الذي دخلنا منه وباب تيميمون لجهة الشمال، يركن بينهما سوق دينار، واثنان يتسمران في جهتها الغربية، باب بوبرنوس لجهة الجنوب، وباب بشار لجهة الشمال، حصرت بين تلك الأبواب الأربعة المقوسة، ساحة ماسينيسا الفسيحة الخضراء، كانت أقرب إلى التوسيع منها إلى الاستطالة، يخلد في شقها الشمالي فندق جميلة الأحمر الطيني الجميل، تدور بها أقواس طينية من جهاتها الثلاث فلا الجهة الجنوبية التي بنيت على طولها ثكنة عسكرية، أو لعلها مركز فرنسي قديم له سور عال وأبراج، وقد قال لي والدي ذات مرات عندما تصادفت معه فيها، أن نمط عمارتها يشبه كثيراً عمارة تمبكتو وغاو من بلاد السودان المالية والنيجرية»[3].

---

[1]–**البلدية:** هي وحدة أو جماعة أو هيئة إدارية لا مركزية إقليمية، تتمتع بالشخصية المعنوية والاستقلال المالي ، وهذه الخاصية ركزت عليها المادة الأولى من قانون 10\11 بقولها" البلدية هي الجماعة الإقليمية القاعدية للدولة وتتمتع بالشخصية المعنوية والذمة المالية المستقلة "ينظر: عمار عوابدي، دروس في القانون الإداري ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1990 ،ط3، ص 195.

[2]– **الولاية** :تعتبر جزء من إقليم الدولة وتتولى إدارة المرافق العمومية والشؤون المحلية واللامركزية المحلية، وقد عرّف المشرع الجزائري في المادة الأولى من قانون الولاية الجديد 12_07 " الولاية هي الجماعة الإقليمية للدولة ، وتتمتع الشخصية المعنوية والذمة المالية المستقلة " ينظر: محمد رفعت عبد الوهاب ، النظرية العامة للقانون الإداري، دار الجامعة الحديثة ، مصر ،2009، ص 144 .

[3]– الرواية، ص156.

فترى الروائي من خلال هذا المقطع يصور لنا المكان بكل دقائه وتفصيله، وهو ما يسميه "غالب هالسا" بالمكان الهندسي وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة يحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا يحاول أن يقيم منها مشهداً كلياً، فالروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقيمي ويكثر من المعلومات التفصيلية[1]، والغرض من ذلك كله هو محاولة الاقتراب من الواقع.

العاصمة[2]:انتقل إليها الروائي من أجل مزاولة الدراسة بالجامعة، فيقول عنها« في الخريف الموالي لذلك الصيف انتقلنا متفرقين...للعاصمة، لمزاولة دراستنا الجامعية هناك، فاخترت أنا التاريخ، لكوني فتنت به مذ درسني التاريخ ذالك الأستاذ العراقي المدعو جاسم....»[3]، وخلال فترة الدراسة نجد بأن الروائي قد تجول بالعاصمة ووقف عند عدة أمكنة بها أهمها(معهد التاريخ، قاعة السينما، ساحة أول ماي).

كما نجد بأن الروائي في الرواية قد وصف عدة أمكنة فضفاضة، لأن الشخصيات في الرواية تقطع أمكنة وفضاءات مختلفة، ذكرها الروائي ليس لمجرد الوصف فقط، وإنما للتلاعب بالأمكنة، ولتجسيد حالات معينة ربما تكون(علمية- فكرية- نفسية أو إجتماعية) على محيط ترتبط به الشخصيات فتصبح ذات دلالات مختلفة، ومن بين تلك الفضاءات التي اختزلتها الرواية نجد(قصور توات- منطقة حموديا برقان- منطقة تمنطيط- الحواضر العلمية كملوكة وتيليلان- زاوية سيد البكري، كوسام، منطقة بشار،

---

[1]: ينظر: محمد برادة، الرواية العربية واقع وأفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر،ط1،1981 ،ص220.

[2]_ **العاصمة** :والمقصود بها في الرواية الجزائر العاصمة ، وهي عاصمة الجمهورية وأكبر مدنها من حيث عدد السكان ، وتقع المدينة في شمال وسط البلاد مطلة على الجانب الغربي لخليج البحر الأبيض المتوسط ، وتعد المركز الاقتصادي والاجتماعي الرئيسي في البلاد. ينظر ويكبيديا الموسوعة الحرة. org/wiki wikipedia.m.https://ar سا 23: 10 يوم 11أوت 2019

[3]- الرواية، ص205-206.

واد الساورة، أولاد خضير، كرزاز، كما نجد الإشارة إلى باريس(فرنسا)، وتونس كون الغيواني كان يقيم بها).

فقد كان للمكان، خاصة القديم منه في الرواية، أهمية كبيرة، كونه يشير إلى دلالات تراثية هامة في حياة الروائي، ولكون العلاقة بين الفضاءات المكانية والشخصيات في الرواية وطيدة، لأنه لا يتحقق وجود للحدث الروائي إلا بارتباطه بمكان« فالمكان هو قدر الروائي حتى ولو بلغ به التخيل حداً يحلق به بعيداً عن مكان موصوف أو حقيقي....، ولا يمكن لأي حدث تفصيلي أو لأية بنية لشخصية في الرواية أن تتجلى في حضورها إلا بالتقاء النقطة التي يحددها الزمان والمكان»[1].

وعموماً فإن هذا النص الروائي، نجده قد تميز بالثراء والخصوبة، كونه قدم للقارئ رؤية فنية جمالية تساعد على اكتشاف الجوانب الخفية داخل بنيته الفنية بعدة دلالات وإيحاءات تراثية، كما استطاع صياغة الأمكنة خاصة القديمة منها وفق رؤية تجاوزتها المساحة الجغرافية المجردة، إلى الغوص والوقوف على دقائق الأمكنة التراثية، وتوضيح العلاقة التي تربط هذه الأمكنة بشخوصها التي تتحرك عبرها، إذ يعد المكان عنصرا أساسياً في تشكيل بنية هذه الشخصيات، كما أنه لا يتشكل إلا من خلال اختراق هذه الشخصيات له وظهورها فيه بمميزاتها والأحداث التي تقوم بها فيه، الأمر الذي يؤكد لنا أن المكان حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه .

ثانياً: الزمن ودلالاته التراثية في الرواية.

إن أي حدث روائي لابد له أن يخضع لمبدأ الزمن، فهو عنصر أساسي في بناء الرواية مثل الشخصيات والمكان وغيرهما من العناصر المكونة لها، وقبل التطرق له في رواية مملكة الزيوان، نقف أولاً على مفهومه في اللغة والاصطلاح وكذا أهميته في الرواية.

[1]– ينظر: ميشل بوتور، نقلاً عنى سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ،ص74.

✓ **مفهوم الزمن:**

1- **لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور بأن« الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره...،الزمان زمان الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد... والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن بالشئ "طال عليه الزمن" وأزمن بالمكان أقام به زماناً»[1]، وفي أساس البلاغة« من زمن خلا زمن فزمن وخرجنا ذات الزمنين وأزمن الشئ، مضى عليه الزمان فهو مزمن»[2]. ويقال« الزمان قليل الوقت وكثيره، ويقال السنة أربعة أزمنة، أقسام وفصول»[3]، والزمن في مختار الصحاح نجد بأنه« "الزمن" و "الزمان" اسم لقليل الوقت وكثيره، وجمعه "أزمان" وأزمنة وأزمن وعامله "مزامنة" من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر، والزمانة آفة في الحيوانات، ورجل(زمن) أي مبتلى بين الزمانة وقد(زمن) من باب سليم»[4]، ومنه فدلالة الزمن في المعاجم قد دلت على فترة من الوقت تتراوح بين الطول والقصر، كما دل أيضاً على الإقامة والمكوث والبقاء.

والزمن في المعاجم الأجنبية فمعناه كما ورد في قاموس اللسانيات وعلوم اللغة لجون ديبوا(**Jean dubois**) وآخرون:

1)- الزمن يعني المجموعة التي تنبثق عن تلاحق وتعاقب موجودات وحالات وأحداث، إنه الزمن الواقعي الذي يعبر عنه بالزمن النحوي، وإذا اعتمدنا المثال الخطي والمتصل للزمن الواقعي، كضرب لمجموعة غير معرفة من اللحظات، سنقيم علاقات ترتيب بين ما قبل لحظة، وما بعدها...

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة زمن، مج 3، ص202.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود الجزء1، منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان،(دط)، (دت) ،ص423.

[3]- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط ج1، القاهرة، ط2، (دت) ،ص401.

[4]- زين الدين الرازي، مختار الصحاح، يوسف الشيخ محمد، ج1، المكتبة العصرية، بيروت ،ط5، 1994 ،ص137.

2)- المحور الزمني يقسم إلى ثلاثة: حاضر، ماض، ومستقبل أو ما يسمى الزمن المطلق.

3)- الزمن مقولة نحوية عامة مشتركة بين الفعل وما يترجم مقولات متفرقة للزمن الواقعي أو الطبيعي والمقولة الأكثر توتراً هي الحاضر أو "الآن"، أي لحظة إنتاج الملفوظ "قبل الآن" والمستقبل بعد لحظة إنتاج الملفوظ أي "بعد الآن" الذي يمثل الزمن المطلق، لكن الحاضر هو أيضاً لا حاضر ولا مستقبل باعتباره دائرة حقيقية لترجمة الحقيقة اللازمنية.

4)- مقولة الزمن تخضع لقانون التواصل، هذا يعني التعارض بين التلفظ والحكي، ومنه فالزمن من الحقيقي هو الزمن الطبيعي المتسلسل تسلسلاً خطياً، الناشئ بفعل الحركة، حيث يمثل الزمن الحاضر النقطة المرجعية التي تحدد بواسطتهما مكونات الزمن الفلكي[1].

2- **اصطلاحاً:**

يعد الزمن عند عبد الملك مرتاض مظهراً وهمياً "يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه"[2].

ويعتقد النقاد الروائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي وتلازمه ملازمة مطلقة:

أ) **زمن الحكاية:** أو الزمن المحكي(وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ).

ب) **زمن الكتابة:** ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما، فإن هذا المسعى في رأي عبد الملك مرتاض يشبه فعل الكتابة، وإفراغ النص السردي على القرطاس، إذ

[1]- Jean dubois et Atres: Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage .ed =larousse ،paris،1999،pp478-479.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص201.

إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي، على الآذان المتلقية ويرى تودوروف بأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص.

ت) **زمن القراءة:** وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي[1].

ويرى محمود أمين العالم بأن الرواية الحديثة« تاريخاً متخيلاً ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي الوجداني العميق المتخيل لهذا التاريخ الحدثي الذي يجاوز هذه المناظر الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن، وفي مابين الجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة الذاتية والجماعية من مشاعر وهواجس ورغبات وتطلعات وإيرادات وإيديولوجيات ومواقف»[2]، وهذا ما نجده قد ميز الرواية الحديثة، وجعل منها ملتقى الأزمنة في حواريتها وتقاطعاتها بين الزمن والحاضر والمستقبل.

كما لم يعد الروائي يهتم بالتسلسل الكرنولوجي للأحداث« بل إنه يفجر زمن فتتداخل خيالات وتداعيات الماضي مع أحلام المستقبل في لحظة من الحاضر يتم خلالها اللعب بالزمن على مستوى ترتيب الأحداث»[3] وبهذا يصبح النص الروائي لعبة زمنية بيد الروائي، وتقاطعات بين الأزمنة.

✓ **أهمية الزمن في الرواية:**

يعد الزمن عنصراً هاماً من العناصر المكونة للبناء الروائي فلا وجود لأحداث ولا شخصيات ولا حوار خارج إطار الزمن. وتتمثل أهميته في ما يلي:

---

[1]– ينظر:المرجع نفسه، ص179–180.

[2]– محمود أمين العالم،(الرواية المغاربية بين زمنيتها وزمانها)،مجلة فصول، ج2 ،العدد 04 يوليو 1985،ص15.

[3]– البار عبد القادر، إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز لطاهر وطار، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي، يومي 24.23 فيفري جامعة ورقلة، ص63.

- يمثل الزمن الشكل التعبيري لسير الأحداث الواقعة في زمن ما، ويمثل أيضاً فعلاً تلفظياً متجسداً في(فعل- يفْعلُ- افْعل) يخضع بها الأحداث لتوال زمني.
- يمثل الزمن تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة بحيث يتخلل النص الروائي حتى يكاد يجمع النقاد على أن الرواية فن زمني.
- الزمن عنصر محوري، عليه ترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة كالسببية والإيقاع والتتابع واختيار الأحداث[1].
- انه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.
- ان الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية، ويشكلها بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن، وكل مدرسة لها تقنيتها الخاصة في عرضه.[2]

✓ **الزمن في رواية مملكة الزيوان.**

إن ما يميز الرواية التي بين أيدينا ثلاث دلالات زمنية وهي:

1)- دلالة الزمن التاريخي.

2)- ودلالة الزمن الاجتماعي.

3)- دلالة الزمن النصي.

أ) دلالة الزمن التاريخي:

إن انتقال التاريخ إلى الأعمال والنصوص الأدبية لا يعني هيمنة الموضوعة التاريخية على السياق التخيلي، وإنما تعطي للأحداث طعم وموضوعية لا تؤثر على الجمالية الفنية للنص، ويرى سعيد علوش« الحديث التاريخي من هنا، يواجه الواقع الذي

[1]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص39.

[2]- ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ط1، 2000، ص65.

مضى بواقع حاضر، مغذياً تطور حديثه انطلاقاً من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية»[1]، والأسباب الرئيسية التي تجعل التاريخ مادة خصبة لعديد من الروايات يمكن حصرها في الآتي:

– قد ينطلق الروائي من الماضي وذالك لجعله مادة روائية من خلال قيمة تعليمية محددة تكشف لنا عن تاريخ وأحداث تاريخية، هذا بالإضافة إلى شخصيات حقيقية قد تكون مغمورة بالكامل، أو لم يعطيها المبدعون والكتاب حقها من العناية، فالروائي يعرفها لنا بطريقة شيقة ومغرية جداً تترك لدينا وعياً بماضينا وبما سيكون عليه مستقبل الأجيال القادمة وقد يوقظ لدى الأجيال الحس التاريخي وضرورة الاعتناء بالتاريخ لأنه يمثل هوية الأمم.

– بعث مجد الماضي وإحياؤه مجدداً في الأذهان وهذا منطلق يبدأ من الماضي ليرفد الحاضر ومنطلق يسمو على الأول في هدفه، وعندها يختار الكاتب متعاً من تاريخ أمته ويعرفها روائياً فإنما يزيد الصلة بين الماضي والحاضر.[2]

– استعادة الذات الضائعة باكتشاف معنى الاستمرار في شيء ما أو الانتماء إلى شيء ما يبدو قد ضاع إلى الأبد فالأزمات التي تتالت على الأمة العربية عامة والجزائر خاصة جعلت المجتمع العربي يعيش خيبة أمل كبرى، ثم تفاقم هذا الإحساس خاصة بعد الانشقاقات الداخلية حول تفكير الأدباء بجد إلى الماضي بل واللهفة إليه للتذكير به والدعوة إلى أخذه كأمثلة يحتذى بها.

وفي هذا المقام نجد الروائي حاج أحمد الصديق كغيره من الروائيين الجزائريين، بل المحليين، الذين اهتموا في المقام الأول بالطابع المحلي، فمن خلال روايته يروي لنا

[1]– سعيد علوش، الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت ط1981،1 ،ص28.

[2]– ينظر: نضال الشاملي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية عالم الكتب الحديثة، عما،ن الأردن، 2006 ، ص 134–135.

تاريخ المنطقة التي نشأ و ترعرع فيها، وفي نفس الوقت سيرته الذاتية. ومن هذا المنطلق أيضاً يتداخل للقارئ مفهوم السيرة والتاريخ.

ومن ثمة نتساءل أحقاً أن السيرة جزء من التاريخ؟ ولكن من باب الإنصاف يمكن القول بأنه كلما كانت السيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع وتعرض أعماله متصلة بالأحداث العامة أو منعكسة منها أو متأثرة بها فإن السيرة في هذا الوضع تحقق غابة تاريخية وكلما كانت السيرة تجترئ بالفرد وتفصله عن مجتمعه، وتجعله الحقيقة الوحيدة الكبرى، وتنظر إلى كل ما يصدر عنه نظرة مستقلة، فإن صلتها بالتاريخ تكون واهية ضعيفة.[1]

والظاهر من خلال الرواية أن الروائي يعرض لنا سيرته الذاتية وذلك في نطاق المجتمع، فتعرض لبعض الأحداث والحقائق العامة حول تاريخ أدرار العتيق، ومن خلال هذا التاريخ، صور حياة الناس حينما تجتاحهم المتغيرات التي مرت بها الجزائر عامة، وأدرار في الصحراء الجنوبية خاصة، حيث دفن التاريخ وأصبح رهناً للذكريات. فتحدث عن تاريخ مهم في حياة أدرار بدأ مع حلول الثمانينات مع القرن الماضي أي بدأ الحضارة والاغتسال من الطين فيقول« مع حلول نهاية الثمانينات من القرن الماضي أكون أنا والداعلي قد اغتسلنا من طيننا حقاً وجففنا عرق شبابنا.... وبدأ شعرنا يستلمع الشمبوان... كما أن لهاتنا غدت تسترطب أكل رغيف الخبز الباريسي وسميد السمباك بعدما تصادفت أعواماً مديدة مع خبز أنور القمحي وكثرة الشعير».[2]

وبهذا يكون الروائي قد أرجعنا إلى زمن مضى من تاريخ توات القديم في عصورها الماضية بتقاليدها وعاداتها قبل أن يعوض الإسمنت بالطين، وقبل أن يجف الماء من الفقارة، فنحن نقرأ رواية تاريخية واجتماعية لمنطقة صحراوية كان لها حضور عبر التاريخ الثقافي الجزائري وذلك بخلاف ما يقرأ عن توات في كتب التاريخ.

---

[1]– الرواية،ص25.

[2]– الرواية،ص 25.

كما اختار الروائي فترة حساسة من تاريخ أدرار كانت عبارة عن معلمٍ بارزٍ من المعالم الزمنية التي كان يؤرخ بها لبعض الأحداث، وقد عرفت ب "عام الجراد"، وهو نفس العام الذي ولد فيه بطل الرواية(الروائي)، وكانت فيه أيضاً هجرة بعض من سكان المملكة بحثاً وطلباً للرزق، وهو مزامن أيضاً لعام القنبلة الذرية برقان.

ومن خلال جرد المادة التاريخية الموظفة في الرواية يتضح لنا بأن الروائي، قد أشار إشارات خفيفة إلى بعض الجوانب من تاريخ الجزائر، كالرجوع لوقت الاستعمار الفرنسي والحديث عن موضوع التجارب النووية الفرنسية بحموديا رقان في ستة مواضيع من الرواية، والحديث عن القنبلة النووية برقان، دلالة على مدى تأثر الإنسان التواتي بهاته التجارب على مختلف الأصعدة الفكرية والنفسية والتاريخية والاجتماعية ودليل ذلك الحالة المتردية التي كان يعيشها إبان الاحتلال الفرنسي، ورغم ذلك قاوم كغيره من الشعب الجزائري ودعم الثورة لكي تحقق غاياتها، لأن الواقع دعى إلى ضرورة التغير من أجل خلق وضع أفضل وأليق بالإنسان الجزائري.

كما استحضر الروائي التاريخ من خلال السرد المباشر، من طرف أحد الشخصيات وهو "جاسم العراقي" الذي كان موسوعة متنقلة، ومدونة تاريخية، للتاريخ القديم والوسيط والحديث، فكان حديثه دائماً عن القنبلة الذرية الفتاكة التي أصابت "هيروشيما" باليابان، والتي كان يقارنها بتلك التي جرت بمنطقة حموديا برقان، وبالرغم من الاختلاف في الزمان والمكان، إلا أن الأهداف والأضرار تكاد تكون واحدة.

والمتتبع للروايات يقف فيها على نمطين بين علاقات التفاعل مع التاريخ علاقة تفاعل عامة، وعلاقة تفاعل جزئية، والمستحضر في الرواية التي بين أيدينا علاقة التفاعل العامة، ويتمثل في حرب لاندوشين(الحرب العالمية الثانية) والتي شارك فيها "سيد الحاج لعوج" الذي يقول عنه الروائي« ...كما كان يذكر لنا، أنهم عندما رجعوا من فرنسا في البواخر إلى ميناء وهران أصدرت السلطة الفرنسية حينئذ أمراً بعدم خروج الأهالي بالشوارع التي نزلوا بها حتى لا يندهش الناس لفرط ما أصابهم في محنتهم من

كثرة المعطوب ووفرة المكسور، والسواد الأعظم ذوي العرج البين»[1]، ومن نماذج الحديث عن القنبلة الذرية أيضاً في الرواية نجد قول الروائي«... يكون قد هربها والدي خلال الشتاء الماضي من الموديا(حموديا برقان)...حيث كان سكان مملكتنا الزيوانية قد ذهبوا هناك للعمل بمصنع القنبلة الذرية برقان لدى الاستعمار الفرنسي»[2]، والحديث عن القنبلة الذرية في الرواية ورد خبراً فقط وليس بالتفصيل، ومع ذلك نورد تاريخ انفجارها والمصادف ليوم السبت 13 فبراير 1960، ثم تزايدت بعده اليرابيع بمنطقة حموديا، كما كانت هناك إشارة إلى شهادة إنسانية من أحد الفرنسيين الباحثين بمفوضية التجارب النووية برقان والمدعو فرسنواتيري freçois thierry مُثبة باللغة الفرنسية ومترجمة إلى العربية، وهي عبارة عن حقيقة حول التاريخ.

« Une vérité sur l'histoir

François theierry qui a participé au programme nucléaire du saharien algérien (Reggan) et chercheur au CEA(commissariat a l'énergie atomique) a durant Cette de période dr préparation des travaux a dans une lettre retrouvée quelque part mis en garde sur les effets que peuvent induire les essais nucléaires sur cette région tant sur le plan humanitaire que sur des répercussions économiques sociologique et environnementales

Reggan le 10/02/1960»[3].

وهذه الحقيقة التاريخية قد حذر فيها "فرانسوا تيري" من الآثار المحتملة التي يمكن أن تسببها التجارب النووية على هذه المنطقة على المستوى الإنساني، أو الانعكاسات الاقتصادية والاجتماعية والبيئية. وقد تم اختيار منطقة رقان لتفجير أول قنبلة نووية فرنسية لأسباب عديدة أهمها[4]:

_ أن رقان تقع في نطاق المستعمرة الفرنسية الخاضعة لفرنسا.

[1]– الرواية ، ص 90.

[2]– الرواية ، ص 43.

[3]– الرواية، ص138.

[4]– ينظر: المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مجلة رؤية، جانفي/فيفري 1996 ،ص24.

_وكذلك نظراً لبعد المنطقة عن وسائل الإعلام وصعوبة الوصول إليها ليبقى ما تقوم به فرنسا في طي الكتمان والسرية وبعيداً عن الجواسيس وأسماع وأنظار العالم.

_لكون المنطقة كانت تقع في نطاق الإدارة العسكرية الاستعمارية ومحددة بخطوط حمراء.

_ مجاورة المنطقة لمستعمرات فرنسية أخرى مثل مالي والنيجر وموريتاني.

_ازدهار الفلاحة الصحراوية وبتالي معرفة التأثير لإشعاعي على الحيوانات والنباتات.

_امتلاك مخزون هائل من المياه[1]. فهذه هي الأسباب الأساسية لتجارب التي قامت بها فرنسا في صحراء الجزائر والتي خلفت نتائج وخيمة على الطبيعة والسكان تستمر لآلاف من السنوات استنكرها البعض ورحب بها حلفاء فرنسا وإسرائيل لتبقى جريمة في جبين فرنسا للأبد.

وعموما هذه بعض الإشارات الخفيفة إلى الزمن التاريخي في الرواية، والتي رصدها لنا الروائي من خلال التطرق لبعض القضايا التاريخية، والتي تعبر عن فترة زمنية محددة من تاريخ الجزائر، عموماً والصحراء على وجه الخصوص، وذلك كله راجع للوعي الثقافي للروائي، وكذا محاولة تفاعله مع الواقع الجزائري والتعبير عنه بصدق.

دلالة الزمن الاجتماعي:

وفيه يتم تصوير واقع المجتمعات، أي البنية الروائية بتاريخها الاجتماعي، وقد تعرضت رواية مملكة الزيوان إلى استخدام الزمن بشكل تراثي، تجلى في تمثلات أفعال الشخصيات، وحركاتها وسكناتها، وعن طريق التصرف لواقع المجتمع التواتي قبيل زمن الثورة الزراعية، حينما كان الخادم وسيده(أي الخماس)، وقبيل أيضاً أن تزحف الحضارة بامتدادها على المنطقة إلى أن تغيرت الأوضاع وانقلبت الموازين، فيقول الروائي في هذا الشأن«....أما أمبارك والد الداعلي وأمه قامو، فلم أعد أراهما في القصر، إلا كما يرى الزائر زائره، واستقلا عنا بصحبة ابنهما الداعلي استقلالاً تاماً، وأصبح أمبارك ملاكاً

[1]– المرجع نفسه، ص24.

لأرض استصلاحه، بعد ما كان خماساً عندنا وتحسن حاله بعد الثورة الزراعية خلال منتصف السبعينات، ليترقى بعدها نصافاً لنا بالسبخة الكبيرة»[1].

وعن قانون تطبيق الثورة الزراعية يقول« وقد كان قرار هذا الحدث، صدر مرسومه في 1972/11/8 القاضي بتحديد ملكية الأراضي، وتأميم الباقي منها، وتوزيعه على الفلاحين، وكذا إحداث الصندوق الوطني للثورة الزراعية»[2]، كما عالجت الطقوس والعادات والتقاليد، والمعتقدات في ذلك الوقت، فعن عادة أكل الطعام يقول الروائي« تحلق الحضور في شكل حلقات دائرية عدد الحلقة الواحدة كما جرى في العرف عندنا، أن لا يتعدى العشرة من الرجال، وجئ بالقصعة الخشبية المغطاة بالمكب»[3]، ويواصل حديثه عن عادة التسمار أثناء أكل الطعام جماعة قائلاً« ولما يبلغ الأكل ثلثه أو يكاد يبدأ أحد المتحلقين بالتيامن في توزيع اللحم بعملية تسمى التسمار، وفي أكثر الأحوال أن يكون السمار أصغر المتحلقين سناً أو أعدمهم سباخاً وقواريط»[4] وهنا إشارة إلى أن المجتمع كان مقسم إلى طبقات وذلك على حسب ما يملك من سباخ وقواريط ، وأعدمهم سباخاً نجدهم ينتمون إلى الطبقة الكادحة، وأغلبيتها من الخماسين وأبناء العبيد.

كما أرجعنا الروائي إلى زمن كان يتم فيه اختيار اسم للمولود الأول على جده من أبيه المتوفي، ونفس الشئ بالنسبة للبنت فكانت تسمى لجدتها من أبيها، وإلى زمن أيضاً كان يعتقد فيه أن "همرمر" لرفع البأس وطرد الأرواح الشريرة كما أسلفنا الذكر سابقاً، ونجد أمثلة ذلك عديدة ومتعددة في الرواية.

ويتحدث أيضاً عن زمن كان تجتمع فيه العائلة حول موقد الحطب للتدفئة، أو لإعداد الشاي، ويقول الروائي في هذا الشأن«.. في ليل ذلك اليوم، كنا نجلس حول موقد

---

[1]– الرواية، ص26.

[2]– الرواية، ص165.

[3]– الرواية، ص58.

[4]– الرواية، ص59.

الحطب والنار بمصريتنا، والدي وأنا والداعلي ووالده، الذي كان قد شرع في إعداد الشاي، وبينما طقطقة الحطب في النار، تكسر وجمة ذلك الليل الشتوي شبه المظلم البارد»[1] وهنا إشارة إلى أن العائلة كانت تجلس مجتمعة في ذلك الوقت، عكس الآن، فقد أصبحت متفرقة وذلك كله بسبب وسائل الاتصال الحديثة النيي طغت على هذا العصر.

ويرجع بنا إلى زمن كان فيه الميراث والتعليم بتوات حكراً على الذكور دون الإناث، وإلى محادثاته ومغامراته العشقية مع أميزار، قبل زواجه بها، ففي زيارة لها ببيتهم يقول« ...في أواسط الأيام التي قضتها أميزار ببيتنا بالقصر بصحبة والديها، زارت بيتنا في أحد القيلولات الحارة....بعدما يقارب نسيج دورتين من دورات نسيج أمي لطبقها بالسعف والزيوان، نهضت عمتي وتبعتها أختي مريمو من نومها القيلولي، وسلمنا على أميزار».[2]

دلالة الزمن النصي:

وذلك من خلال البحث عن الأبعاد الدلالية التي يمكن أن ينجزها التوظيف الإجمالي للعنصر البنائي الزمني في النصوص الروائية« وتقنيات التأليف الفني ليست بريئة بل تحيل دائماً على خلفية فكرية إيديولوجية، ولذلك فإن الانزياح الذي تعرفه أحداث القصة بابتعادها عن المسار الخطي للحكاية هو العنصر المشحون بالدلالة»[3] ومن هذا المنطلق سيتم الوقوف في النص الذي بين أيدينا على محورين أساسين لدلالة الزمن النصي وهما:

الاستغراق الزمني: (la durée temporelle)، و- النظام الزمني: (l'ordré temporelle)ونبدأ أولا مع الاستغراق الزمني:

---

[1]- الرواية،ص 137.

[2]- الرواية، ص 185-186.

[3]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية(تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر،(د.ط) ،2005 ، ص 326.

1. **الاستغراق الزمني (la durée temporelle):** ولا بد فيه من تناول زمن الرواية، وزمن السرد، فزمن الرواية خاص بالأحداث وزمن السرد خاص بالكتابة.

ويرى نجيب محفوظ أن« سرعة السرد قائمة على القياس الزمني أي مدة الرواية بالقياس المكاني أي مسافة الكتابة، أما مدة الرواية فتقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسينين، والمسافة الكتابية تقاس بالسطور فسرعة السرد لها أنواع ولها تأثير في سير الأحداث»[1] وانطلاقاً من هذا يمكن ملامسة عدد كبير من التقنيات الحكائية كما عددها جيرار جينت(**Gérard Genette**) وهي:

الخلاصة، الوقفة، القطع، المشهد، وكل هذه الأمور لها علاقة وطيدة بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها.

- **الخلاصة(Sommaire):** ويمكن تسميتها بالمجمل، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة، وتكون معادلة الخلاصة على النحو التالي: زن<زح[2]، وتأخذ معنى "الإيجاز" أي الأسلوب غير المباشر، لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن، ونعني بالتنقل سرد الأحداث بسرعة كلامية، لأنه من غير المعقول أن يتساوى الكلام والحدث في صفحات القصة كلها[3].

والخلاصة نوعان على الأقل:1) محددة: تشتمل على قرينة مساعدة مثل« بضع سنوات أو أشهر قليلة.....»، 2) غير محددة: تغيب فيها القرينة ويصعب من ثم تخمين المدة التي استغرقتها[4].

---

[1]– وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة ط1، 1985 ، ص 15.

[2]– المرجع نفسه ،ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص47.

[4]– ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص149–150.

وقد استخدم الحاج أحمد الصديق تقنية الخلاصة في روايته ومثال ذلك قوله« ثلاثون سنة يا سادتي، مرت على قصرنا الوسطاني بتوات اختزلت فيها سؤالاً واحداً، كيف كان قصري؟ وكيف أضحى؟ أما السؤال الثاني، أيهما كان أحسن، ماضيه أم حاضره؟ فالحكم لك عزيزي القارئ....»[1] وقوله أيضاً« ظل هذا حالي بين حجر أمي، وخطيري مدة سبعة أيام كاملة لا يبرح بهي إلى غيرهما، إلى أن جاء يوم التسمية(السبوع)»[2] فقد استعمل الكاتب هذه التقنية لتقديم مشاهد والربط بينهما، وكذا لاختزال الأحداث الهامشية، وللمرور السريع على الفترات الزمنية.

- **الوقفة(pause):** ومعادلتها زن=س، زح=هـ ويحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن أي عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، ونصادف هذا من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، أي الذي ينتج عند مقطع من النص الروائي تطابقه ديمومة الصفر على نطاق الرواية[3]، وقد سماها جينت الوقفات الوصفية **(pauses descriptive)** ، ويمكن التميز بين نوعين من الوصف، الوصف الذي يشكل مقطعاً نصياً مستقلاً، فيشرع الراوي في وصف إطار مكاني أو شخصية أو الطبيعة معلقاً لفترة زمنية معينة تسلسل الأحداث، وتقتصر وظيفتها على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية، والوصف الذي لا ينجر عنه أي توقف للمسار الحكائي فيكون عبارة عن وقفة تأمل لدى شخصية يكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما[4]، وتحدد وظائفه في وظيفتين أساسيتين: **الوظيفة التزينية** أو **الجمالية** و**الوظيفة التوضحية التفسيرية،** كما مر بنا أثناء حديثنا عن الوصف في الرواية.

---

[1]– الرواية، ص29.

[2]– الرواية،ص53.

[3]– ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، (د.ط)، (د.ت)، ص93.

[4]– ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، ص90.

ونماذج ذلك كثيرة في الرواية سواءً ما تعلق بوصف شخصية، أو مكان أو طبيعة أو حدث، فعن وصف دخوله للمدرسة القرآنية يقول« عبرت أنا والداعلي، ذلك المجلس المهيب لنجد أنفسنا قبالة ضريح ولي قصرنا سيدي شاي الله لنعبر بعدها ساحة صغيرة، مدخلة إلى زقاق ضيق، تنصب في نهايته شبه المسطحة، باب أقربيشنا، حالة بسيط، لا يعدو أن يكون سقيفه طينية واسعة، فرشت في زاوية منها على التراب، حصيرة سعفية لجلوس سيدنا....»[1] كما وصف دخوله للمدرسة الابتدائية والهيئة التي يصطفون بها أمام القسم فيقول« كنا نأتي للمدرسة صباحاً دون محافظ، وقد نكون بلا نعال، ونصطف أمام القسم في صفين، ويأمرنا معلمنا البشاري بأن نضع يدنا اليمنى على الكتف الأيمن، للذي أمامنا ثم نسدل يدنا في حركة واحدة كالعسكر بعدما يأمرنا معلمنا بالدخول الواحد تلو الآخر»[2].

وبعدها يواصل وصف شخصية المعلم البشاري من طول ولون البشرة، والسمنة، والعمر، وشكل الأسنان...الخ من الصفات. كما تظهر تقنية الوقف من خلال وصف الأماكن ونماذج ذلك كذالك كثيرة في النص كوصفه لبيتهم الذي عاش فيه ومارس فيه حياته، وإضافة إلى بيتهم ، وصف بيت الطالب أيقش كما مر معنا سابقاً، ومن نماذج وصف الأمكنة أيضاً نجد وصفه لسباخ والمدرسة وبعض الفضاءات المفتوحة كالعاصمة.

• **القطع(L'ellipse)**: ومعادلته زح=هـ/زق=س يمثل القطع أو "الحذف" أو الإضمار السرد في أوج سرعته إذ أن السارد يقفز على الأحداث دون ذكرها، فهو « الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية»[3]، ويكون القطع محدد(**L'ellipse déterminée**) مثل(ومرت سنتان، بعد شهرين)، وغير

[1]– الرواية، ص119.

[2]– الرواية، ص134.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، ص93.

محدد(**L'ellipse indéterminée**) مثل(بعد سنوات طويلة، بعد عدة أشهر)[1]،ونجد هذه التقنية في الرواية قليلة، عدا قول الروائي« لقد انتظر أبي ووالدتي وعمتي نفوسة قبل ميلادي سبع سنوات... وقد كانت هذه السنوات، أثقل عليهم من حمل خمسين بعيراً ضامراً محملاً بالملح بين تاودني وتوات»[2] والكاتب وظف هنا القطع المحدد ليلخص لنا الآلام التي مرت بها أمه، وأبوه، وعمته وهم ينتظرون ميلاده، وذلك كله خوفاً من ذهاب السباخ والقواريط.

- **المشهد(Scène)**: ومعادلته زح=زق وهو حوار مساوي بين زمن السرد، وزمن الرواية، يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، أي مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة.[3]وفي المشهد يتم الانتقال من العام إلى الخاص، ويقع في فترات زمنية محددة كثيفة ومشحونة، وهو محور الأحداث الهامة، لذلك حظي بعناية المؤلفين، وفي المشهد نرى الشخصيات وهي تتحرك وتتكلم وتتصارع، كما يمكن التميز بين نوعين من الحوار:

– الحوار مع الغير(**Dialogue**): يتم بين شخصين أو أكثر فيفسح المجال للشخصية لإبداء أرائهما وأفكارها وتصوراتها للطرف الآخر.

– الحوار مع الذات أو الحوار الداخلي(**Monologue**) المونولوج: وبعد أداة فنية يعتمدها السارد للكشف عن دواخل الشخصيات وما يعتريها من أفكار ومشاعر[4].

وهذه ميزة ميزت رواية مملكة الزيوان حيث نجد الروائي وظف تقنية المشهد من خلال الحوار بنوعية فنجد من أمثلة الحوار الداخلي(المونولوج) . أثناء وقوف الروائي مدة غير طويلة أمام الحفرة وسأل نفسه وقال« أن تكون درويشاً بأرض الزيوان فذلك ممكن، لأن سادتنا الصوفية عندهم، قد يعطونك مرتبة رفيعة من مراتب السالك والمريد

---

[1]– المرجع نفسه، ص90.

[2]– الرواية ،ص42.

[3]– ينظر: وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ،ص16.

[4]– ينظر: سيزا قاسم بناء الرواية، ص64.

في حضرتهم، أما والحال أن تكون حالماً بأخبار الزيوان وحسبك أن هذا أمر تتصرم دونه الأعمار، بعدما التفت ثانية إلى عرقه المتصبب، ومسحه كما فعل في الأول، وتابع حديثه بنفسه وقال:

إن الأمر في كل الحالات ليس سهلاً، ولا يخلو من خطب جلل، ولذلك لا بد له أن يترجل وبعض بأسنانه على لسانه ويطلق الخوف ولو للحظات»[1]فالحوار الذي دار في هذا المقطع مونولوج داخلي، كشف فيه عما اعتراه من أفكار ومشاعر خوف حيال المكان، كما استطاع في هذا المونولوج الداخلي أن يدمج بين شخصية الدرويش الزيواني، والقارئ في آن واحد. ومن نماذج الحوار الداخلي أيضاً نجد قوله« ثلاثون سنة يا سادتي، مرت على قصرنا الوسطاني بتوات اختزلت فيها سؤالاً واحداً، كيف كان قصري؟ وكيف أضحى؟ أما السؤال الثاني، أيهما كان أحسن، ماضيه أم حاضرة؟ فالحكم لك عزيزي القارئ....أما أنا فقد ابتدعت لنفسي حلاً عساني أخرج به من ضائقة كيف ذلك؟ أو من طائلة أين الجواب؟»[2] ففي هذا الحوار الداخلي وجه الخطاب للقارئ "المتلقي" وطرح عدة أسئلة عن تحولات القصر كيف كان؟ وكيف أصبح، كما نجده وظف ضمير المتكلم، ليترك في النهاية الحكم لعزيزه القارئ.

أما النوع الثاني من الحوار والمتمثل في الحوار الخارجي فنجد تمثيله من الرواية يتجلى في الحوار الذي دار بين والد الروائي، وأعمامه وذلك عند تهنئته بقدوم المولود الجديد فيقول الروائي« فبادر أكبر الأعمام عند دخولهم بتهنئة مصطنعة لوالدي....،فقال لوالدي، وهو يعدل تكوير عمامته على رأسه، التي كان فيها حجاب محمر بارز في ثنيتها من الجهة الأمامية اليمنى، فقال:

اللهم اجعله من العائشين

والعاقبة لإخوانه القادمين

---

[1]– الرواية، ص18.

[2]– الرواية، ص 29.

ويقطع هذه السّبيبة

التابعة التبعية القاطعة لحبل الخليفة

فرد عليه والدي بابتسامة عريضة، تكفي عن القول....»[1] ونجد هذا النوع من الحوار أيضاً في الحديث الذي جرى بين والد الروائي وحيبلة الكنتي قائلاً« شنو طاري فلخيام؟ أياك ما هو باس يا أرقاج؟ فقال له سيدي حيبلة الكنتي بلهجة أبي التواتية بعد أن عدل لثامه إيلا حسن جارك بل ألحيتك يالمرابط»[2].

وفي هذين المقطعين تتجلى لنا تلك القدرة الرامية التي يتصف بها الحوار في وضع القارئ مباشرة أمام الشخصيات المتحاورة، وبتالي فسح المجال أمامها لإبداء أرائها وأفكارها وتصوراتها للطرف الآخر.

2.النظام الزمني(L'order temporelle):

وتقوم دراسة النظام، أو الترتيب الزمني للنص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص الروائي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الرواية.[3]ويطلق على الترتيب الزمني أيضاً مصطلح "التنافر"**(Distorision)** فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الرواية، ثم يتوقف راجعاً إلى الماضي ليذكر أحداثاً سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، وهناك نوعين من التنافر الزمني وهما:

- الاستباق والاستشراف، ونبدأ أولا مع:

- **الاستباق(prolepses):** وهو ورود أحداث في الرواية تخص المستقبل، بمعنى القفز من الزمن الحاضر إلى المستقبل القريب أو البعيد، بما يقتضيه نظام السرد المتبع في الرواية ويسمى أيضاً بالاستشراف، التوقع، التردد، والسوابق في النص الروائي« تخلق حالة انتظار للقارئ لما سيأتي به السرد فيما بعد من تطور الأحداث، أو تغير مسار في

[1]- الرواية، ص56.

[2]- الرواية، ص82.

[3]- ينظر:وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص35.

الشخصية الزمنية»[1]، وهو تقنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل للأحداث حيث يتم الحديث والإشارة إلى أحداث ستقع في المستقبل.

وظائفه:

- تعد الفقرات الاستشرافية بمثابة تمهيد للأحداث لاحقة.
- التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات.
- الإعلان عن مصائر بعض الشخصيات، وتستخدم هنا الصيغ الدالة على المستقبل.[2]

كما تظهر الإستباقات على شكل افتراضات، قد تحدث وقد لا تحدث بشأن المستقبل، كما أن الاستباق في أغلب الأحيان نجد الهدف منه اشتراك القارئ في العملية الإبداعية عن طريق عنصر التشويق والانتصار والترقب.

ونجده شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم ولا سيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد. وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها وبتالي إلى تداخل أزمانها، ويتخذ الاستباق أحياناً شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعاً ما بشأن المستقبل[3].

ومن تلك الاستباقات الموجودة في النص، نجد البداية المستلة من النهاية، والتي كتب فيها أغلبية أحداث الرواية استباقا للتفصيل فيقول«... ساعتها أكون كالأولى أنا والداعلي، قد خرجنا مرة ثانية من غطسة سباحة أحلامنا المدفونة في بئر عميق من فقارتنا، وأصبحنا أباء ولنا أولاد، وأضحى والدي ووالده أمبارك ولد بوجمعة أجداداً ولهم أحفاد، يكون القصر عندها، قد لبس ما أراد الله له أن يلبس من فنون الحضارة وآداب معظم طينه، وانطمست أغلب عاداته وأعرافه وغارات عين فقارته وبدأ نجم نخيل سباخه

---

[1]–إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية(دراسة في بنية الشكل،الطاهر وطار، عبد الله العروي، ومحمود لعروسي المطوي)، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر،(دط)، 2002 ،ص105.

[2]_ حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي الغربي، ط1، 1991، بيروت ،ص75.

[3]_ ينظر، لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، ص15–16.

في الأفول، ما حدا بعرجونه الأخضر أن يستحيل زيواناً يابساً»[1] والغرض من إيراد هذه الأحداث قبل أوانها هو إشراك القارئ في العملية الإبداعية عن طريق عنصر التشويق والانتظار والترقب لأحداث سيتم سردها لاحقاً في الرواية، مهد لها حاج أحمد الصديق، وأعد القارئ لانتظار ما سيحدث.

ومن الاستباقات نجد قوله أيضاً« فناديت أترابي من كانوا حولي بكل ألوان لوحات وجههم، وتضاريس أعراقهم....وأفترشنا رملاً ناعماً أصفر استرخت له عظامنا مع وجود الفراش الوثير عندنا، وطلبنا من أبنائنا الصغار أن يتحلقوا حولنا، وتناولت رقاً مدبوغاً من أحد لمعلمين الملثمين الموجودين بحي ابني واسكت غرب مدينة أدرار وأمسكت قلماً من القصب ودواة، وقبل أن أشرع في الكتابة نظرت يمنة ويسرةً في وجوه الأبناء البريئة من الجيل الجديد، التي كانت تتحلق حولنا، وتفرست فيها وجه طفل هادئ عاقل، وقلت له كاتباً مبسملاً ومصلياً»[2].

وبما أن الاستباق أحياناً يأتي على شكل حلم كاشف للغيب، فإننا نجد الروائي، قد صادفه حلماً كان على شكل كابوس، سبب له خوف وتوتر ورهبة، وذلك كله بسبب حكايات الذين جربوا الأمر من قبل، ولا سيما الداعلي، وميني ولد بكة التارقية الذي كان بارعاً في تصوير المشاهد الصغيرة إلى كبيرة، إضافة إلى تحضيرات الأهل المسبقة للمناسبة، والتي جعلته على يقين جازم بقرب الموعد، لكن كان عزائه الوحيد، أن كل ذلك كالموت كل الناس سالكوه، ليتحقق في صبيحة اليوم الثاني كل ما رآه من قبل، فيقول في هذا الشأن« كانت تلك المنامة القولية التي أصدرها الداعلي في نوم الأمس تكرر وبنفس الشكل معه في هذا الصباح وهو ، بين يدي الزيان....»[3].

[1] –الرواية، ص28.

[2] – الرواية،ص29–30.

[3] – الرواية، ص110.

فكل هذه الأحداث التي ذكرت لم تقع بعد، ولكنها استشراق لما سيقع مستقبلاً، وقد استعان بها الكاتب لشد انتباه القارئ، ودعوته لمواصلة القراءة ومتابعة الحركة السردية.

- **الاسترجاع(Analepsies):**ويسمى أيضاً"الارتداد" أو"الاستذكار " **(Extrospection)** وهو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الان، و« يتم فيه التفاعل بين الماضي، والحاضر معتمداً على الذاكرة في تصور الأحداث وله فائدة كبيرة إذ يعفي الراوي من السرد الممل والاستطراد والحشو»[1] وللارتداد عدة أوجه وذلك بحسب المدة الزمنية التي يستغرقها هذا الرجوع، فإذا كانت طويلة تسمى الاسترجاع أو الارتداد، وإذا كانت قصيرة وبشكل خاطف وسريع تسمى "فلاش بك"، فبعدما يستغرق الكاتب في سرد حدث ما يحدث انقطاع في جريان الزمن، فيقع بتر في الحدث الذي يعود السارد إلى ربط ما غاب منه بالرجوع إليه بلطف.

وظيفته:

الاسترجاع هو عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، أما وظيفته فهي غالباً تفسيرية أي:

_تسليط الضوء على ما فات أو ما غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة.

– العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير.

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديولت المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،(دط)،(دت) ،ص91.

– تغير دلالة بعض الأحداث السابقة، ويتم ذلك كله بواسطة، المونولوج المباشر وغير المباشر، المناجاة التداعيات النفسية والمونتاج الزمني والمكاني، والصور الحلمية[1].

وينقسم الاسترجاع إلى أقسام:

استرجاع خارجي، استرجاع داخل، استرجاع مختلط، جزئي وتام.

✓ **استرجاع تام(Analepsie complète)**: وهو ذلك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع، وهذا النوع، الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدعاً من وسطها، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية، الذي يشكل عموماً جزءاً مهماً منها أو الجزء الأساسي[2].

✓ **استرجاع جزئي(Analepsie partielle)**: وهو ذلك الذيينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي، وهذا الاسترجاع يغطي جزءاً محدوداً من الماضي، معزولاً ومنقطعاً عما حوله، أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث.

✓ **استرجاع خارجي(Analepsie Externe)**: وهو ذلك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية. حكاية جرج عوليس في الأوديسة هي سابقة لحكاية هذه الملمحة فاسترجاعها هو إذن استرجاع خارجي.

✓ **استرجاع داخلي(Analepsie interne)**: وهو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها،وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي. وهو أنواع:

أ) استرجاع داخلي غير منتمي للحكاية ويسميه البعض "براني الحكي"، يشكل موضوعه جزءاً من موضوع الحكاية.

ب) استرجاع داخلي منتمي للحكاية ويسميه البعض "جواني الحكاية" وهو ذلك الذي يتجانس موضوعه مع موضوع الحكاية.

---

[1]– ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط) ،2005 ،ص106.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص18.

✓**استرجاع مختلط(Analepsie mixte)** : وهو ذلك الذي يسترجع حدثاً قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءاً منها، فيكون جزءاً منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً[1].

والنص الذي بين أيدينا قد اعتمد تقنية الارتداد، لأن المقام في الرواية مقام حكي عن ماضي الروائي، وذكرياته، وتاريخ ذاكرة توات، ونجد بأن الارتدادات في النص انقسمت إلى نوعين:

➢**الارتدادات الداخلية:** تتصل مباشرة بالشخصيات وأحداث القصة وتسير معها في خط واحد بالنسبة لزمن الروائي ومن نماذجها نجد ما تعلق بالشخصية الراوي نفسه وهو يتذكر أحداث ولادته حينما قال« حين تقلصت عضلات رحم أمي، وقذفت بي إلى هذا الوجود المبكي ياسادتي، أول شئ حاولت القيام به اني استهللت صارخاً، بيد أن ما يمكنني ذكره من أمر هذه اللحظة الأولى، التي شممت فيها هواء أرض الزيوان، وتنسم فيها وجهي رائحة الطين والتافزة، أني كدت أسبح في تلك الحفرة الرملية التي أعدوها لمخاض والدتي، لولا عناية الله بأبناء القصور من أمثالي وتشابك أيدي القابلات»[2] وهكذا اختزل لنا الروائي مسالك ولادته العسيرة، والتي راح يستعيدها بكل تفاصيلها وطقوسها، وكأنه عارف بها في حينها. كما استعاد ذكريات طفولته بكل مراحلها العمرية بدءاً من حبوه- ومشيه- ختانه- دخوله المدرسة القرآنية والمدرسة الابتدائية كما استرجع فترة انتقاله إلى التعليم المتوسط والثانوي، وعن دخوله لعالم الجامعة وذهابه إلى العاصمة يقول« في الخريف الموالي لذلك الصيف، انتقلنا متفرقين مع صديقي القديم.... للعاصمة لمزاولة دراستنا الجامعية هناك، فاخترت أنا التاريخ لكوني فتنت به مذ درسني التاريخ، ذالك العراقي المدعو جاسم، خلال الفترة الإعدادية بالمتوسطة المختلطة، وقد يكون هناك سبب آخر زرع حب التاريخ والولوع به، وهو مدى شغفي وحبي للملكة الزيوان، ومعرفة تاريخها القديم، والوسيط والمعاصر»[3].

---

[1]- المرجع نفسه،ص19.

[2]- الرواية، ص35.

[3]- الرواية، ص206.

➢ **الارتدادات الخارجية:** وهي التي تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث، كما أنها تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من فهم الأخبار[1] ومثال ذلك قليل في الرواية، إلا أننا نجد تغطية جزء من الماضي لا ينتمي إلى أصل الحكاية، وهو استرجاع أحداث قنبلة هيروشيما باليابان ومحاولة مقارنتها بأحداث حموديا برقان لتشابهما، حيث يقول الروائي«..فكم كان يحدثنا عن تلك القنبلة الذرية الفتاكة، التي أصابت الهيروشيما باليابان، ويقارنها بتلك التي جرت بمملكة زيواننا في حموديا رقان، وما ذكره لنا، أنه بالرغم من اختلاف الزمان والمكان، إلا أن الأهداف والأضرار تكاد تكون واحدة، بل وأكثر عندنا»[2] فهذه الاسترجاعات التي عمد إليها الروائي، تبين لنا الواقع الطفولي الذي عاشه الكاتب، وكذا الواقع الاجتماعي الذي عاشه في مرحلة زمنية من تاريخ توات.

هذا عن الزمن ودلالته والذي يعتبره ذا أهمية كبيرة بالنسبة للرواية، كونه يمثل روحها، وقلبها النابض، وبدون الزمن تفقد الأحداث حدثيتها وحركتها.

المبحث الثالث: اللغة وتجلياتها التراثية في الرواية.

إن النص الروائي تعبير عن مستوى من مستويات الأداء والتشكيل للغة، ولكن تظل حركة اللغة وأدواتها مقيدة بطبيعة النص الروائي وما يتضمنه من خاصة تعبيرية

[1]– ينظر:وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص96.

[2]– الرواية ،ص158.

تتمثل في حركة الشخوص ومحتويات السرد، ومن ثمة تكتسب اللغة سمة تحددها ملفوظات النص الروائي. ثم إن البناء الروائي لا يكون متميزاً ولا يؤدي أيضاً وظيفته الفنية إلا من خلال تآلف جميع عناصره من حكاية وأحداث، وشخصيات وزمان ومكان، إلا أن هذه العناصر لا وجود مادي لها إلا من خلال اللغة لأن اللغة هي بمثابة العمود الفقري لأي نص ولا يقوم إلا بها.

وعليه فإن اللغة هي« القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة وينقل من خلاله رؤيته للناس، وباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب»[1]، كما أنه بواسطة اللغة يطرح الموضوع العام للرواية، والذي يفتح الشهية للقارئ. من أجل القراءة، والاقتراب من الواقع المعيش للروائي، خاصة إذا كان هذا الروائي يستعمل لغة بسيطة وواضحة سرداً، ووصفاً، وفي هذه القضية بالذات سُئل صاحب الرواية التي نحن بصدد دراستها، حاج أحمد الصديق، عن أسلوب روايته ولغتها_رواية مملكة الزيوان_ فكان جوابه كالتالي«..بالنسبة للغة النص فإني حاولت جاهداً ما بوسعي الاجتهاد في غير تكلف أن تكون لغة سهلة وسلسة، تفتح شهية القارئ وتعطيه النفس لإكمال النص كاملاً، فضلاً على أن لغتي وأسلوبي المتواضع كما وصفها لي عديد القراء المحترفين، طبيعتهما عفوية وبعيدة عن التكلف يجد القارئ فيها متعة ولذة»[2].

ويرجع الروائي مرد ذلك كله بالأساس للتراكمات والترسبات القبلية التي حصلت له من شغفه وحبه لعيون نصوص التراث، كالجاحظ وابن قتيبة والأصفهاني، والمقامات

[1]–ثريا العسيلي، دراسات أدبية ،أدب عبد الرحمان الشرقاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 1995 ،ص287.

[2]_ بواسطة حميد عبد القادر في "الخبر" يوم 2013/12/6. https://ww.djazairass.com سا23:04

وغيرها من نصوص القدامى، مع تعلقه الشديد بكتابات ميخائيل نعيمة ومارون عبود وطه حسين وغيرهم من المحدثين[1].

والمطلع على صفحات الرواية يجد بأن ما زاد تلك اللغة جمالاً وسحراً، هو ذلك الانسجام والتموسق، والترابط الموسيقي هي تلك الضمائر والألفاظ والمفردات ومن ذلك ما يلي ذكره[2].

قوله« يبد أن ما أعطى للمكان وحشية حقاً هو تلك الثياب البالية والمرمية والمحروقة بأشعة الشمس والتمائم الكتانية والجلدية العتيقة وكذا الأقداح الطينية القديمة المكسرة والمتناثرة بين تلك الثياب البالية والتمائم المحجبة عند مدخل تلك الحفرة للرابطات اللائي فسخن ثياب عدتهن في السنين الخوالي من تاريخ القصر»[3].

وكقوله أيضاً« كان سكان القصر في سالف عهدهم وحاضرهم أيضاً وفي واقعهم وخيالهم يرون عن المكان روايات مرعبة جداً بالكثير منهم إن لم أقل الكل أن يتفادوا المرور بالمكان في تلك الأوقات المحظورة غير أن رغبة ذلك الدرويش الزيواني الحالم باكتشاف تلك التحولات الاجتماعية العميقة التي مرت بها مملكتهم خلال ثلاثين سنة كان يدفعه دفعاً لتكبير طابور رعشة المكان دون أن يراعي أو يحسب للمجازفة حساباً أو يعطيها ما تستحق من العناية والتريث»[4].

ثم يضيف قائلاً« والحق يذكر أن الزيواني ظل التردد يركبه كثيراً في بداية أمره غير ما مرة أن إلحاح الطالب أيقش عليه في ضرورة زيارة المكان الذي بعثه له الطالب أيقش عساه يحقق غايته ويبلغ مناه وبينما كانت الشمس قد تدحرجت من كديتها العليا نحو السفلى حتى لا يبقى بينهما وبين أرض القصر الوسطاني سوى اثنين بقامة العراف

---

[1]– المرجع نفسه.

[2]– ينظر. فاطمة قاسمي،شعرية الفضاء الصحراوي، م،س،ص7.

[3]– الرواية،ص15.

[4]– الرواية، ص16.

المعتدلة ما دعاها لأن تربط جميع أهل القصر من انسهم ودوابهم عن الحركة طوعاً أو كرهاً وبالتالي الاحتماء في بيوتهم الطينية بالقصبات وكذا دوابهم بمواشيرهم في السباخ»[1].

كما نجد بأن الروائي اعتمد على لغة الوصف التي طغت على الرواية، فهو واحد من الأدوات الأساسية التي استخدمها من أجل رصد مظاهر الحياة من أماكن وأشياء وأحياء ومناظر طبيعية مختلفة، ومظاهر الشخصيات، وكذا البيئة الاجتماعية، وقد تعرضنا إلى شواهد عن وصف الأشخاص والأمكنة، في معرض حديثنا عن الوصف في الرواية سابقاً. واستعماله بهذه الطريقة الجميلة، والرائعة يدل عل خبرة في الكتابة الروائية والسردية، والتشابك في الرواية بين الوصف والسرد الناجح.[2] ومن هنا نستشف بأن اللغة هي الركيزة الأولى، فهي التي تصف الشخصية، وتمكن الشخصية من وصف شئ ما، وهي التي تحدد وتبني غيرها من عناصر الرواية كحيزي الزمان والمكان.

وإضافة إلى لغة الوصف التي طغت على الرواية نعثر أيضاً في الرواية على تعبيرات ومفردات وأشعار عامية..الخ، تهجن السرد الفصيح باللهجة المحلية، وفي هذا الشأن لا يؤمن "مخائيل باختين" بصفاء الخطاب، ولا يؤمن بالصوت الفردي، إنما يقر أنه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية عنه، والتي يتفاعل معها في سيرورة تشكله، لأن الخطاب عنده يتشكل ويولد من خلال تواصله مع صيغ الخطابات الأخرى فهو يقيم معها حوار، ويعرف التهجين بقوله« بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لغوين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً داخل ساحة ذلك الملفوظ، ولا بد أن يكون قصدياً»[3] وهنا إشارة إلى أن الروائي يجد نفسه يستعير لغة

[1]– الرواية، ص16.

[2]– ينظر: فاطمة قاسمي، شعرية الفضاء الصحراوي ،مرجع سابق، ص8.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر،محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،ط 1،القاهرة ،1987 ،ص50.

الآخرين ويدمجها في لغته، فتغدو بذلك اللغة الروائية مركبة من عدة لغات، وهذه إشارة واضحة إلى "**التناص**" الذي يميز أي خطاب أدبي.

وبما أن النص عبارة عن نسيج من استشهادات سابقة، فإننا نجد بأن الرواية التي بين أيدينا تذخر بتلك المتناصات خاصة التراثية منها، كالأشعار العامية، والأغاني الشعبية، الأمثال والحكم، إضافة إلى التناص القرآني.

ومن التعابير التي هجنت السرد باللهجة المحلية في الرواية نجد تلك المفردات التي اتسمت بطابع المحلية مثل(الزيوان– البلح– اللولية، الدنافسة ،الكنبوش، صرة أم الناس، كتان الدميشي، الرحبة، البكمة والودعة والمحارة، البخور والجاوي....الخ) هذه بعض النماذج للمصطلحات القديمة، والمتعارف عليها عند أهالي مملكة الزيوان، وفي مقابل هاته الألفاظ المحلية القديمة نجد بأن الروائي، وبشكل جلي استعمل بعض ألفاظ الحضارة الحديثة مثل(الشمبوان، السمباك، البريانتي، الثورة الزراعية، معزوفات صوتية، التخصص العلمي، المدرسة، المناضد، الخرائط، السبورة، السرير، الكتب والدفاتر، التعليم، مرهم العيون، الداخلية، المصابيح الكهربائية، البلدية، العاصمة....الخ).

وهذه الألفاظ المحلية التي وظفها الروائي إنما هي عبارة عن تطعيم للبنية السردية، وكشف عن خصوصية البئة المحلية التواتية التي جرت فيها أحداث الرواية، وإضافة إلى الألفاظ والمفردات نجد أيضا توظيف جمل محلية بلهجة تواتية قريبة من الفصحى على لسان أمبارك ولد بوجمعة حينما كان يقول للحاضرين« عشرو عشرو حلقو حلقو»[1] أي في شكل حلقات دائرية لا تتعدى العشرة من الرجال، وفي وسطهم القصعة الخشبية المغطاة بالمكب، ومثال ذلك أيضاً في قول قامو لبشارة..... لبشارة..... ياسيدي، وبلهجة تواتية خالصة تقول العمة نفوسة« راه أخرج منو دم لحرام» فتبسمت والدتي، وخالتي، وقامو، فقالت قامو لأمي:

[1]– الرواية ،ص58.

لعقوبة إن شاء الله لفطامو وزيانتو، وصيامو لأنه سوف يبقى لنا الحبة في التسبيح»[1].

وإضافة إلى اللهجة التواتية المحلية، نجد الروائي أحياناً يمزج اللهجة التواتية باللهجة التونسية والحسانية ويظهر ذلك جلياً في قوله« فقالت بصوت خافت مسموع مختلط بآخر ترسبات الاستيقاظ من النوم: شنو غادي بابا فرد عليها بلهجة تونسية فيها بقايا تواتية قليلة: ما فيه ألا الخير بنتي، يزي غادي فك أعليا»[2] ومثال ذلك يتكرر في عدة مواضع كا(ربي يعمل ما فيه الخير– ياولاد فين لمرابط– يسكن ثوي غادي في تونس– وإضافة إلى اللهجة التونسية نجد أشارة إلى اللهجة الحسانية في قوله« فقد تقدم والدي نحو سيدي حبيلة الكنتي التمبكتي، الذي كان يتاجر بين توات وغاو فقال له والدي مستفهماً بلهجة حسانية تكرورية: شنو طاري فلخيام

أياك موهو باس يا أرقاج

فقال له سيدي حبيلة الكنتي بلهجة أبي التواتية، بعد أن عدل لثامه:

(إيلا حسن جارك، بل ألحيتك بالمرابط)»[3].

وبذلك نجد بأن الروائي تعمد وجود لغتين في روايته العربية الفصحى، و الدارجة، ولعل السبب في ذلك هو مخاطبته لكل العقول سواءً كانت محلية أو خارجية، ولتسهيل العملية التواصلية بين الأديب والمتلقي.

وترى آمنة بلعلى بأن طبيعة التركيب الهجين هو أن« المزج بين لغتين في قول واحد طريقة فنية مقصودة وغير مقصودة تعبر عن التطور الطبيعي للغات، فهي بذلك تحمل بعداً اجتماعياً حتى وإن ظهرت في الرواية من خلال وعي الأفراد بأصوات

[1]– الرواية ،ص76.

[2]– الرواية ،ص184.

[3]– الرواية ،ص82.

الساردين»[1]، وهذا الخلط يعبر الروائي من خلاله عن اختلاف وجهات النظر للشخصيات، وتنوع الوعي الثقافي لديهم لأن التركيب الهجين يعبر عن صراع الرؤي والأصوات لدى الأشخاص.

وإضافة إلى اللهجة التونسية والحسانية الممزوجة باللهجة التواتية المحلية، نجد بأن الروائي قد وظف أيضاً الأغنية الشعبية. التي هي عبارة عن لون من الألوان القولية، كما مر معنا في معرض حديثنا عن الفنون الشعبية، فقد وظفت مرات عدة في الرواية. فعندما كان الروائي مولوداً صغيراً، استعملت الأم الأغنية الشعبية لتغليب النوم عليه، قائلة« الله الله الله

ياسيدي بوتدارة

يامن جاهك عند الله

أرجال الصبارة

جيت أمهود لتوات

ألقيت الزعفة ما أبقات

أداها بوريشات

أولحت العار أعلى مولانا»[2].

وهذه الأغنية الشعبية التي استحضرتها والدة الروائي توضح لنا فكرة الاعتقاد السائد في ذلك الوقت ببركة الأولياء، وقدراتهم الخارقة التي كانوا يؤمنون بها؛ والتي بقيت راسخة في أذانهم لدرجة استحضارهم لأسماء أحدهم حتى في الأحاديث والتجمعات التجمعات العامة، كما أن هذا الأمر يدل على العلاقة الوطيدة التي ربطت أفراد المجتمع بالشخصيات التراثية والصالحين .

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط1، 2001ص95.

[2]– الرواية، ص49.

وبعد هذه الأغنية التي غنتها له أمه نام الروائي نوما عميقاً فوضعته والدته في دنفاسته تحت الخطير. كما ضمن لروايته أغنية شعبية أخرى تعد بمثابة رمز للحب والعشق وهي عبارة عن قصة حب بين الشلالي ومروشة، تغنى بها كثيراً في طبله ووصفها بأوصاف تذكر عند العامة والخاصة، حتى أضحت أكبر قصة حب وعشق ترويها الأجيال بمملكة الزيوان:

« (داني داني يا داني):

زرق الريش إيلا أغديت للعاشقين سال أعلى مروشة أجبالها دارقين»[1]، كما نجده وظف اللهجة المحلية التواتية من خلال ما يعرف "بتضراي" عند أهل توات وهي عبارة عن ألفاظ المدح الغادق على قبيلة الزيواني تقال في المناسبات السعيدة كالزواج– الختان....الخ.

وبما أن الأديب يحاول دائماً أن يلامس التجريب في إبداعه، فإننا نجده يوظف عدة أساليب تعبر عن حسه الفني ووعيه الجمالي، ومن بينها نجد الأمثال الشعبية، والتي تذخر بها الرواية وتجريها على ألسنة شخوصها، ومن شواهد ذلك نجد قول الروائي« البنت عندنا كي الرقبة موكولة أو مذمومة»[2]، ويوافق هذا المثل في النص مريمو التي حرمت من كل شئ(الزواج– التعليم– الميراث) فمثلها مثل رقبة الشاة لحمها يؤكل لكنه مذموم، وأيضاً قوله: « إيلا حسن جارك بل ألحيتك بالمرابط»[3] وهذا المثل يضرب في انتظار الدور فإذا نزل أمر على الذي قبلك عليك أن تكون على أهبة الاستعداد.

وكقوله أيضاً« اللي ما جابو المكتوب ايجيبوه لكتوب»[4] وفي هذا المثل دليل قاطع على إيمان العمة نفوسة بالسحر والشعوذة....الخ وغير هذه الأمثلة كثير في النص كما

[1]– الرواية، ص22.

[2]– الرواية، ص84.

[3]– الرواية ،ص82.

[4]– الرواية، ص211.

مر معنا سابقاً. حاول من خلالها الروائي أن يفصح عما بداخل الشخصيات من مواقف وملامح كما تعد تعبيراً عن تجاربها وخبراتها السابقة.

وهذا التوظيف للأغنية الشعبية، والأمثال الشعبية في الرواية مقصود لأن الروائي يعي بأهميته وفاعليته عند المتلقي، فالأمثال الشعبية تعبر« في النهاية عن الحياة الروحية للشعب بمختلف طبقاته خصوصاً الفقيرة منها والتي لا تتوانى في حالة يأسها وإحساسها بالبؤس»[1]، كما نجد بأن الروائي في هامش الصفحات قد قام بإحالة يشرح فيها مورد ومضرب كل مثل والحالة الاجتماعية المماثلة له.

ومن الملاحظ أيضاً أن الروائي حاج أحمد الصديق متمسك بهويته، معتزاً بذاكرة تاريخ وطنه متشبع بتراث الديني، ويظهر ذلك جلياً في النص من خلال توظيفه للتناص القرآني قائلاً« اهتزت الأرض وزلزلت زلزالها وتلبدت السماء بغيوم صفراء رمادية»[2]و في موضع آخر حين يقول« كان الأمر كالقيامة يفر المرء يومها من أخيه وصاحبه»[3].

واستحضار هذين النموذجين في النص، دليل على ثقافة الكاتب الواسعة، وكذا تأثره الشديد بالقرآن الكريم والثقافة الإسلامية.

ولم يقتصر الروائي على توظيف الأدب الشعبي والتناص القرآني وإنما تعدى ذلك كله إلى توظيف اللغة الفرنسية في النص، وإن كان بشكل غير كبير، ونستحضر من شواهد ذلك، الحقيقة التاريخية عن التجربة النووية بحموديا رقان وما قاله فيها "فرانسوا تيري" والتي كان مضمونها باللغة الفرنسية، كما رأينا أثناء حديثنا عن الزمن التاريخي في الرواية.وإضافة إلى الحقيقة التاريخية نجد الروائي يستعمل بعض الكلمات الفرنسية مثل[4]

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق،ص462.

[2]– الرواية، ص44.

[3]– الرواية ،ص171.

[4]– الرواية ،ص148.

(cours fin des études) ومعناه قسم به رخصة للتلاميذ الذين كان سنهم لا يسمح لهم بإعادة السنة السادسة، ونجد أيضاً بعض المصطلحات المتفرقة مثل(Cp2-Cp1، Cm2-Cm1)،(ecole)، وبعض الكلمات الفرنسية المعربة مثل(سيارة 403 بيجو باتي)، و(الليكول) و(السيزيام).....الخ.

ومنه نستنتج أن هذا التهجين ساهم في بناء نص الرواية، وأعطى لها جواً خاصاً يعكس وعي المجتمع ووعي السارد. وقد أشار باختين إلى أهمية هذه التعددية في النص، حينما رفض وجهة نظر الرواية أحادية الصوت، وإنما اعتبرها منبراً للكاتب يمر من خلاله وجهة نظره في الحياة.

وما نخلص إليه من خلال تجوالنا في صفحات الرواية أنها غنية بامتياز، فقد حضر فيها عدة مستويات منها الفصيح الذي سيطر به الروائي على السرد والحوار، وكذا المستوى الأجنبي، أو العامي المتمثل في اللهجة المحلية أو الأدب الشعبي من أغنية شعبية وأمثال اشتهرت بها المنطقة التواتية، أو تناص قرآني، وقد أضفى ذلك كله على الرواية نسقاً جمالياً من جهة، ومن جهة أخرى أكسبها طابعها الخاص(المحلية)، وكذا أصالتها وتميزها عن غيرها.

خاتمة

خاتمة:

رواية مملكة الزيوان واحدة من الروايات الصحراوية الجزائرية التي غاصت في ذاكرة المكان التواتي، ووظفت بعض التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية له، كما استلهمت من التراث المادي واللامادي له، وقد نتج عن هذا التوظيف مجموعة من النتائج والتوصيات، والتي نرجو أن تكون بدايات جديدة لأبحاث أكثر توسعا في هذا المجال، وأبرز هذه النتائج والتوصيات ما يأتي :

1)ـ يعتبر التراث مصدراً أساسياً لمرجعية الأمة وهويتها ومصدراً من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، لأن أي أمة بلا تراث هي أمة بلا جذور وبلا مستقبل.

2)ـ إن التراث ذلك النتاج والمجهودات والتراكمات الانسانية الواعية سواء كانت ماية أو فكرية قام بها السابقون وتركوها لمن أتو بعدهم، وبناء على هذا فلا يمكن أن يكون التراث مقدسا؛ لأنه مجهود إنساني إذن فهو خاضع لتأثير الزمن والمكان ، ولتغيرات الأحوال والأشخاص.

3)ـإن توظيف التراث في الرواية هو عبارة عن توليد لدلالات معاصرة جديدة وإعادة خلق وإبداع، وقد أثبت ذلك توظيف التراث الشعبي في الرواية والذي أغناها ببعض المضامين التي تمتد جذورها إلى السلف.

4)ـلقد احتفت الرواية العربية عموماً بالتراث ووظفته بمختلف أشكالهوأنواعه ولاسيما ما يتصل بالمرجعيات الأساسية في الثقافة العربية كالقرآن الكريم وفن السيرة الشعبية،ومقامات الهمذاني ، وحكايات ألف ليلة وليلة والنصوص الدينية.

5)ـإن العودة إلى التراث هي السمة البارزة أيضاً التي ميزت بعض الأعمال الروائية الجزائرية، فقد تنوعت الاستلهامات والتناصات، من تاريخ ودين وحكايات ألف ليلة وليلة وتراث شعبي، وهو ما ساعد الكثير من الروائيين الجزائريين على تعميق تجاربهم الروائية وإعطائها مدلولات رمزية واسعة ومستوى جمالياً راقياً.لكن تبقى درجة التوظيف مختلفة بين

الأدباء كما مرّ بنا في بعض النماذج فهناك من يأتي بالنص التراثي ويركبه كما هو في عمله، وهناك من يشير للنص التراث فقط، وهناك من هو على مستوى امتصاص النص التراثي وتشربه في نصه الجديد.

6)_إن لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية أهمية كبيرة لأنه يتعلق بماضي هذه الأمة، ودراسته تهدف إلى إيجاد معنى التواصل بين الماضي والحاضر وإضفاء روح القداسة على هذا الماضي الجميل.

7)_تعتبر رواية "مملكة الزيوان "واحدة من الراويات الصحراوية التي تزخر بالمتناصات التراثية خاصة الشعبية منها، والتي تعكس ثقافة وأفكار أهل توات.كما حاول الروائي من خلالها التطرق لبعض السلوكيات، وخاصة المتعلقة بتهميش المناطق الجنوبية، وإزالة الفروق الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت .

8)_لقد رأى الروائي حاج أحمد الصديق بأن التراث مصدر إلهام وإحياء وبعث العمل الروائي في حلة جديدة، فاستثمر العادات والتقاليد والمعتقدات، والفنون الشعبية بمختلف أشكالها وأنواعها، واستدعاءالروائي للتراث في مملكة الزيوان لم يكن لغرض استثماره بما يخدم نصه فكرياً وجمالياً فقط ، بل لرد الاعتبار لهذا التراث المهمل المدفون في خبايا الذاكرة الشعبية الصحراوية .

9)_ لقد وظف الروائي المثل الشعبي الذي يعتبر صفوة أقوال وعصارة أفكار لأجيال سابقة زاوج فيه الروائي بين الفصحى والعامية في الرواية، ووضح من خلاله بأن المتن ينتمي لبئة محلية.

10)_ إن توظيف التراث الشعبي في رواية مملكة الزيوان جاء لتلبية عديد من الأهداف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إذ ساعد الروائي على تعميق تجربته وإعطاءها بعدا رمزيا واسعا، كما أضفى مسحة واقعية على عمله الروائي إلى جانب البعد التخيلي، وبذلك يصبح نصه وثيقة مرجعية هامة للبحث.

11)_لقد اعتمد الروائي حاج أحمد الصديق على أسلوب الوصف، وذلك من أجل توضيح المعنى وتفسيره للقارئ، ومن أجل تقديم الشخوص والتعريف بها أو الأمكنة والأزمنة في الرواية، كما نجده لم يخرج عن نمط التراث في كل أوصافه وتشبيهاته.

12)_لقد اختار حاج أحمد الصديق لروايته شخوصاً ذات أصوات ولغات متعددة ، قدم لنا من خلالها صورة عن عالم الصحراء، كما كشف لنا من خلال هاته الشخصيات عن البنيات التي شكلت ذهنية أبناء المناطق الصحراوية، وقد ترك للشخصيات حرية الحوارية الكافية لتعبر عن نفسياتها، وقد سعى بذلك للوقف على مكمن الخطأ والإشارة إليه وخاصة فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية .

13)_لقد استخدمت رواية مملكة الزيوان المكان التراثي مسرحاً لأحداثها فأغلب أحداث الرواية جرت في فضاءات تراثية كالقصر– البيت– الزقاق...الخ وقد دلت هذه الأمكنة على أبعاد ودلالات مختلفة فمنها ما دل على تجسيد الأصالة والتمسك بالهوية والعادات والتقاليد ومنها ما دل على الجانب المقدس عند أهل المنطقة كالمسجد والكتاب وأضرحة الأولياء الصالحين.

14)_فمن خلال دراسة الأمكنة التراثية في الرواية يبدو أن حاج أحمد الصديق قد أعاد صياغة الأمكنة وفق رؤية اتخذت صورا مثالية وإنسانية تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأمكنة، إلى الغوض والوقوف على دقائق الأمكنة التراثية وتوضيح العلاقة التي تربط هذه الأمكنة بشخوصها، التي تتحرك عبرها.

15)_يعتبر الزمن عنصراً هاماً من بين العناصر التي شكلت رواية مملكة الزيوان إضافة إلى المكان والشخوص، لأنه لا وجود لأمكنة وشخصيات وحوار خارج إطار الزمن، فهو بمثابة الروح والقلب النابض للرواية وبدونه تفقد الأحداث حدثيتها وحركتها.

16)_لرواية "مملكة الزيوان" لغة وأسلوب متواضع، يجد فيها القارئ متعة ولذة عند القراءة، كونها تزخر بمجموعة من الأشعار العامية، والأغاني الشعبية، والألفاظ المحلية التي عكست بصدق طبيعة البيئة المحلية المنتمية إليها، إضافة إلى محافظتها على

الأصالة في ظل المتغيرات والحضارة وتأثيراتها التي أخذت تتوسع على حساب الموروث المحلي.

17)_وهكذا فإن الروائي حاج أحمد الصديق استطاع أن يقدم هذا النص الروائي الخصب المتميز بخصوصية العالم الصحراوي التواتي بكل تجلياته وفق رؤية تساعد القارئ على عملية القراءة واكتشاف الجوانب الخفية الغنية بالاحاءات والدلالات التراثية.

وفي ظل هذه النتائج التي أنهيت عندها بحثي في عوالم الرواية الجزائرية الصحراوية، وتوظيفها للتراث يمكنني الوصول إلى مجموعة من التوصيات حول واقع التراث، والتي نوجزها في النقاط التالية :

✓يجب على كل أمة التمسك بتراثها و المحافظة عليه لأنه يشير إلى تاريخها وينعكس على حاضرها ويرسم مستقبلها. كما ينبغي عليها إبراز عناصر التراث الأساسية وغربلتها وتصنيفها لتسهم في العملية البنائية النهضوية والتخلي عن العناصر التي تجاوزها الزمن وشكلت عائقاً في وجه التطور .

✓ينبغي تفعيل كافة الأطراف المعنية بمسألة الحفاظ على التراث سواء كان ذلك على مستوى الأفراد أو الحكومات أو الهيئات، وزيادة حرصها على الحفاظ على مكتسباته التاريخية والحضارية .

✓ما هو دور الوعي في صناعة المستقبل لمنطقة توات وغيرها من المناطق ذات الإرث الحضاري، الوعي الذي يفجر مكنونات الإنسان ويبرز عبقريته المتميزة دون وصاية من أحد أو جهة ما؟

وفي الختام فإني أحمد الله، وآمل أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة واستطعت تقديمها بصورة مقبولة، فإن تحقق لي ذلك فالفضل لله، وإن شاب هذه الدراسة بعض النقصان، فأرجو استدراكه من خلال توجيهات وملاحظات أعضاء اللجنة المناقشة الذين تقبلوا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه وتقيمه. كما نأمل أن يكون هذا البحث خادماً لكل عمل يسعى

إلى دراسة التراث وتوظيفه في العمل الروائي، وأيضاً فاتحة لبحوث أخرى أكثر نضجاً واكتمالاً ولكل شئ إذا ما تم نقصان .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- **القران الكريم برواية ورش**
- **أولا:المصادر والمراجع**

1.إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870_1967) دار المناهل للطباعة و النشر ط1 1987 .

2.إبراهيم صحراوي،تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا). دار الأفاق الجزائر ط1 1999.

3.إبراهيم عباس، الرواية المغاربية(تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر(د.ط) 2005.

4.إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية(دراسة في بنية الشكل، الطاهر وطار، عبد الله العروي، ومحمود لعروسي المطوي) منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائر(دط) 2002.

5.إبراهيم كمال أبو مصطفى، جوانب من حضارة المغرب الإسلامي، من خلال نوازل الونشريسي، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية 1997.

6.إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط. المكتبة الإسلامية اسطمبول.تركيا.(دط)، (دت) – ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم شيخ الإسلام :مجموع فتاوى .تحقيق د.صالح العطيشان ، الرياض ،ط1 1413هـ ج34

7.ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي ، ط1، لجنة المغرب العربي 1962 ، ج7

8.ابن منظور لسان العرب ، دار صادر، بيروت، لبنان ،مجلد 2 ،ط2 ، 1992

9.أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال الشعبية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، ط2 ، (دت).

10. أحمد أبا الصافي جعفري ، اللهجة التواتية الجزائرية (معجمها بلاغتها أمثالها وحكمها وعيون أشعارها). دار الكتاب العربي ، الجزائر، ط1 2013 .

11. أحمد بن الحسين بن يحي بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني شرح محمد محي الدين مطبعة المعاهد مصر 1923.

12. أحمد رضا حوحو،غادة أم القرى وقصص أخرى، تقديم واسيني الأعرج- سلسلة الأنس، الجزائر -1989.

13. أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة(في الفترة ما بين 1931-1976) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1989.

14. أحمد محمد العمايرة (الرواية مفهومها وتطورها وأنواعها وأساليب تدريسها) الرئاسة العامة لوكالة الغوث الدولية.عمان.الأردن 2004 .

15. أمبيرتو إيكو، التأويل بين السميائية والتفكيكية ، تر،سعيد بن كراد، ط1 2000م.

16. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو ط2 2011.

17. إميل يعقوب وآخرون. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية عربي انجليزي فرنسي. دار العلم للملايين ط1، بيروت لبنان 1987.

18. بليحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبين الجاحظية ، الجزائر 2000.

19. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتجالات السرد المغاربي ، الجزائرية للنشر ، تونس ط1، 2003

20. بولرباح عثماني ، دراسات نقدية في الأدب الشعبي ، الرابطة الوطنية ،الجزائر ط1 ،2009.

21. بياربونت وميشال ايزار وآخرون. تر. د مصباح أحمد.معجم الأثنولوجيا والأنثربولوجيا (د.ط) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت- لبنان 2006.

22. التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990.

23. ثريا العسيلي، دراسات أدبية ،أدب عبد الرحمان الشرقاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1995.

24. جابر عصفورمعركة الحداثة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 2012.

25. جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري مكتبة لبنان ناشرون. بيروت ط1 1998 .

26. جبور عبد النور، المعجم الأدبي،(دط)، دار العلم للملايين بيروت، 1986م.

27. جعفري يايوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التجربة والآمال ،مركز البحث في الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية ، الجزائر د،ت

28. جهاد فاضل. أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب الدار الغربية للكتاب. تونس.(د.ط)، (د.ت)

29. جيراند برنس. المصطلح السردي. تر. عابد خذندار، مراجعة محمد البربري، المجلس الأعلى للثقافة العدد 368 ط1 2003.

30. حاج أحمد الصديق مملكة الزيوان دار فيسيرا للنشر والتوزيع. ط1 ،2013

31. الحبيب السائح .تلك المحبة ،منشورات فسيرا، العاصمة (د ط) 2013 .

32. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية) المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت ط1 1990.

33. حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير. بيروت،1981

34. حسن داوس ، حكايا سمراء ، مختارات من الحكايا الشعبية الإفريقية ، الجزائر (د ،ط)،2009.

35. حسن عبد الحميد أحمد رشوان،الثقافة(دراسة في علم الاجتماع الثقافي)، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية 2005 .

36. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ط1، 2000.

37. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، الدار البيضاء المغرب ط3، 2000.

38. خير الدين الزركلي ، الأعلام قاموس تراجم أشهر الرجال ، دار الملايين ، بيروت ،ط4 ،1979.

39. داسو سالديبار، رحلة إلى الجذور (سيرة حياة جابرييل جارثيا ماركيز) تر.صبري التهامي ، المجلس الأعلى للثقافة ط1 2004.

40. دنكين ميتشيل ، معجم علم الاجتماع ، تر إحسان محمد حسن بيروت ، دار الطليعة (د–ط) ، 1981.

41. رشيد بلبل ، قصور قورارة وأوليائها الصالحون ، في المأثور الشفهي ، المركز الوطني للبحوث ما قبل التاريخ ، الجزائر ، ط3 2008

42. رشيد بوجدرة ، تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ، الطبعة الثانية2002

43. الزبيدي، تاج العروس مج18. باب النون، تحقيق على بشري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (دط) 1994.

44. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود الجزء1 منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان(دط)، (دت).

45. زهرة ديك "من روائع الأدب الجزائري " دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2014.

46. زين الدين الرازي، مختار الصحاح، تج يوسف الشيخ محمد ج1 المكتبة العصرية بيروت ط5 1994 ص137.

47. سعيد سلام، التناص التراثي ،الرواية الجزائرية أنموذجا ط1 عالم الكتب الحديثة ،الأردن 2010.

48. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ط1 ،1985.

49. سعيد علوش، الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت ط1 1981.

50. سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. رؤية للنشر والتوزيع ط1، 2006

51. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي المركز الثقافي العربي لبنان ط1993 .

52. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (دط)،(دت).

53. سيزا قاسم بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

54. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1 1994.

55. صبري مسلم حمادي- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1988.

56. صبيحة عودة زعرب. جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن ،2006.

57. الطاهر وطار. عرس بغل. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982 .

58. طه وادي، الرواية والسياسة، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع. لونجمان ط1. القاهرة.

59. عاشور سرقمة، الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2004.

60. عبد الحميد بن هدوقة ، الجازية والدراويش ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983

61. عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط4، 1980.

62. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول خطاب الروايات الشفوية (الأداء ، الشكل ،الدلالة) ، (د ط) ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1998

63. عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية مجلة أمال العدد 52. الشركة الوطنية للتوزيع والنشر الجزائر 1980.

64. عبد الحميد بورايو، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة) ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر 1997.

65. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ، المدارس للنشر والتوزيع ط1 2000.

66. عبد السلام هارون، التراث العربي (دط) ، دار المعارف ،كورنيش النيل ،القاهرة ، 1119 .

67. عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري- الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العربي(د.ط).

68. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 1430هـ، 2009.

69. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي في الرواية(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي الغربي للنشر ط1 1990.

70. عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث(1830-1874) المؤسسة الوطنية للكتاب مطبعة القلم تونس 1983.

71. عبد المجيد قدي ، صفحات مشرقة من تاريخ مدينة أولف العريقة (دراسة تاريخية – ثقافية واجتماعية) ، (د–ط) ، (د–ت) .

72. عبد السلام المسدي ، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد 412، مارس 1993

73. عبد الملك مرتاض ، العامية الجزائرية وعلاقتها بالفصحى ، الشركة الوطنية الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ط) 1981.

74. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. عالم المعرفة، الكويت 1998.

75. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سميائية تفكيكية لرواية زقاق المدق ، الجزائر، ديوان المطوعات الجامعية ،1995 .

76. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ت.د عبد الحليم فرحات، مركز الحضارة العربية(دط)2006.

77. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجاً، دار عبداء للنشر والتوزيع ط1 2001.

78. عمار عوابدي دروس في القانون الإداري ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ط1990،3.

79. عمر ربيحات، الأثر التراثي في شعر محمود درويش دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2009.(د.ط).

80. عمر ن قينة ،في الأدب الجزائري الحديث. تاريخاً وأنواعاً. وقضايا وأعلاماً (د ط) ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995.

81. غاستون باشلار، جماليات المكان.تر غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للنشر ،بيروت ط2 .1984.

82. فاروق أحمد مصطفى ومرفت العشماوي عثمان ، دراسات في التراث الشعبي، الإسكندرية،مصر ، دار المعرفة الجامعية، 2008.

83. فاروق أحمد مصطفى، الانثربولوجيا ودراسة التراث الشعبي، دراسة ميدانية، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية 2007.

84. فاطمة قاسمي ، شعرية الفضاء الصحراوي (مقاربة في رواية مملكة الزيوان) ، دار القدس العربي للطباعة والنشر .

85. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية المؤسسة العربية للنشر الجمهورية التونسية ..(د.ط) 1988.

86. فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق عمان ط$_1$ 1985.

87. قادة بوتارن ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ترجمة عبد الرحمان حاج صالح ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

88. قوراري سليمان، مباحث في الرواية الجزائرية، دار الكتاب العربي، الجزائر ط$_1$ 2016

89. كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ،منشورات كارم الشريف ، المطبعة المغاربية ، ط1 ،2009.

90. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، عربي انكليزي فرنسي مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ط1 لبنان 2002.

91. مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي. القاموس المحيط.ج. " مادة ثاء". منشورات محمد بن بيضون. دار الكتب العلمية بيروت.

92. مجدي وهبة –كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ط1984$_2$.

93. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ط4 1425هـ –2004م

94. مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات ، دار محمد علي ، تونس 2010 .

95. محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، ج1 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1967.

96. محمد الجوهري ، علم الفلكلور (دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية) الجزء 1 ، سلسلة علم الاجتماع المعاصر ، الكتاب 17 ، ط6 ، 2004.

97. محمد الجوهري، الدراسات العلمية للمعتقدات الشعبية، دار الكتاب، القاهرة ، ج1، 1978، ط1.

98. محمد الجوهري، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، (دط) ،)(دت).

99. محمد باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات لذكر بعض الأعلام والآثار والمخطوطات والعادات وما يربط توات من الجهات ، (دط) ، (د ت).

100. محمد برادة، (أسئلة الرواية، أسئلة النقد) مطبعة النجاح الجديدة ط1 المغرب 1996.

101. محمد برادة، الرواية العربية واقع وأفاق دار ابن رشد للطباعة والنشر ط1 1981.

102. محمد بلغيث ، إيقاعات شعبية عادات وتقاليد فلكلورية في الجنوب الغربي ، مطبعة الجاحظية (دت) ، (دط).

103. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ج18، ط2.

104. محمد بوعزة. تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2010.

105. محمد رشيد رضا (ت 1354ه) تفسير القرآن الحكيم (تفسير المنار) الهيئة المصرية للكتاب، ج1، 1990.

106. محمد رفعت عبد الوهاب ، النظرية العامة للقانون الإداري، دار الجامعة الحديثة ، مصر 2009.

107. محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002.

108. محمد شاهين. أفاق الرواية (البنية والمؤثرات) منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.

109. محمد عابد الجابري نحن والتراث (قراءات معاصرة في تراثنا السلفي) المركز الثقافي العربي ط6 1993.

110. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية ط1 بيروت، يوليو 1991.

111. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، (دط) 2005.

112. محمد عمارة ،كتاب السلفية ،دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس ،(دت)،(دط)

113. محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.

114. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب (دت).

115. محمود شكري الألوسي بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، ط3، دار الكتب العلمية .

116. مخلوف عامر الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) اتحاد الكتاب العرب ،دمشق.

117. مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات دار الأديب ط1 ، وهران،الجزائر 2005.

118. مرسي الصباغ ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث (د ط) دار الوفاء الإسكندرية (د ت).

119. مسلم بن الحجاج القيشري النيسابوري أبو الحسن، صحيح مسلم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.

120. مصطفى الكيلاني، الرواية والتأول(سردية المعنى في الرواية الغربية) أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1 2008.

121. معجب العدواني ، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات ، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2013 .

122. معروف الأرناؤوط ، سيد قريش ج1، دار العلم ، بيروت لبنان ط3 ، 1971.

123. المنجد الأبجدي ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، المكتبة الشرقية بيروت لبنان ، دار المشرق ، ط8 ، (دت).

124. الموسوعة العربية العالمية. مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ط2 1999 الرياض.

125. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 القاهرة 1987.

126. نبيل حلمي شاكر ، أمثالنا الشعبية ، خطوات للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 2004،.

127. نبيل سليمان، (الرواية السورية 1967-1977) وزارة الثقافة دمشق 1982

128. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار النهضة ، للطباعة والنشر _مصر القاهرة.

129. نجوى الرياحي، نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت ط1 لبنان 2008.

130. نضال الشاملي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديثة ،عمان الأردن، 2006 .

131. نور الدين عبد القادر، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجدوب ، المطبعة الثعالبية الجزائر (د ط) ،(د ت) .

132. واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،بحث في الأصول التاريخية والجالية للرواية الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر،(دط)،1986.

133. واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية المؤسسة الوطنية للكتاب ،دار الاجتهاد ،الجزائر 1993.

134. وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، منشورات دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة ط1، 1985.

135. يسن النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط1 1986.

❖ **ثانياً:المراجع الأجنبية**

1. Jean dubois et Atres: Dictionnaire de linguistique et des science du langage . ed=larousse ،paris،1999

2. Larousse de français ;plus de 60000mots définitions et exemple ;Imprimeen France juin 2002.

❖ **ثالثاً:الرسائل الجامعية**

1.إسعد فايزة، العادات الاجتماعية والتقاليد في الوسط الحضري بين التقليد والحداثة(مقاربة سويسيو_انثربولوجية لعادات الزواج والختان مدينتي وهران وندرومة نموذجاً)- رسالة دكتوراه علم الاجتماع، إشراف د.أحجيج الجنيد، جامعة وهران 2011-2012

2.نجوى منصوري ، الموروث السردي في الرواية الجزائرية ، روايات الطاهر وطار ، وواسيني الأعرج أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية ، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث جامعة الحاج الأخضر باتنة 2011-2012 .

3.عبد الحميد بوسماحة. توظيف التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة. رسالة ماجستير. معهد اللغة والأدب العربي. جامعة الجزائر 1991.

4.عز الدين جعفري، أطلس العادات والتقاليد بمنطقة توات، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2017-2018.

5.عائشة قعادي، صورة الصحراء في السرد الجزائري المعاصر (رواية تميمون ، لرشيد بوجدرة أنموذجا ،إشراف نصيرة سويسي جامعة محمد بوضياف المسيلة 2015_2016.

❖ **رابعاً:المجلات العلمية والدوريات**

1.بديعة الطاهري، ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد توفيق مجلة الخطاب. منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو. دار الأمل للطباعة والنشر العدد 4 جانفي 2009.

2.جميلة قيسمون، الشخصية في القصة. مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي. جامعة منتوري. قسنطينة الجزائر.

3. خالدة حسن خضر، مجلة كلية الأدب، ابن رشد قسم اللغة العربية، جامعة بغداد عدد3، 1994.

4.الطاهر روابنة (الرواية والتراث- البحث عن أفق حداثي في الكتابة) مجلة الأدب. تصدر عن معهد الأدب واللغة العربية العدد الثاني. جامعة قسنطينة 1416هـ-1995 .

5.عبد الرحيم حمدان، توظيف الموروث الشعبي في رواية (أولاد مزيونة) للروائي غريب عسقلاني ، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات عدد 29 ، 2018.

6.عز الدين المناصرة، شهادة في الشعر، الأمكنة، التبين، مجلة فصلية تصدر عن الجاحظية العدد 1، 1990.

7.فائز الشرع. استدعاء الموروث وإنتاج النص. مجلة الموقف الأدبي. مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب– دمشق العدد 392شوال 1424هـ.

8.لواتي وردة، توظيف السيرة الشعبية في الرواية العربية المعاصرة، رواية ملحمة الحرافيش نموذجا، مجلة إشكالات. معهد الأدب واللغات، بالمركز الجامعي لتامنغست الجزائر العدد 11 فبراير 2017 .

9.محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول، العدد 4 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، مصر ، 1984.

10. محمد هادي مرادي ، فن المقامات النشأة والتطور ، دراسة وتحليل مجلة التراث الأدبي، العدد الرابع (د ت).

11. محمود أمين العالم(الرواية المغاربية بين زمنيتها وزمانها) مجلة فصول ج2 العدد 04 يوليو 1985.

12. المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مجلة رؤية، جانفي/فيفري 1996.

13. مصطفى بوجملين ، ثنائية السارد /المسرود له في كتاب نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، عدد 10 الجزائر 2014 .

14. مفقودة صالح. نشأة الرواية العربية في الجزائر.مجلة الخبر. أبحاث في اللغة والأدب الجزائري. كلية الأدب والعلوم الاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة.

15. مفيدة بنوناس ، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة ، رواية مدينة الرياح للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو أنموذجا . مجلة الأثر ، المركز الجامعي الطارف ، العدد 13 مارس 2012 .

16. نضال محمد فتحي الشمالي، الوصف في الخطاب الروائي وأبعاده التقنية زياد قاسم أنموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية مج 33 عدد1 2006.

17. نورة بعبو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة ، مجلة الخطاب ، جامعة تيزي وزو .العدد9جوان 2011.

18. ياسر هاشم عماد الهياجي ، دور المنظمات الدولية الاقلمية في حماية التراث الثقافي وإدارته وتعزيزه ، مجلة أدوماتو، المملكة العربية السعودية، العدد 34 ،.2016

19. يحياوي سامية ، جدلية الواقعي والجمالي في الرواية الجزائرية ، رواية "الطوفان" لمرتاض أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، العدد13، 2016.

❖ **خامساً:الملتقيات**

1.حبيب موسني. نص الصحراء في مملكة الزيوان لروائي الصديق حاج أحمد– الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية "السرد والصحراء" ،بأدرار دار فسيرا للنشر والتوزيع.3.1 ديسمبر 2003 .

2.سليمان قوراري، تجليات عالم الصحراء في النص الروائي الجزائري (مملكة الزيوان أنموذجا) "،الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية "السرد والصحراء"، بأدرار دار فسيرا للنشر والتوزيع.3.1 ديسمبر 2003

3.عبد القادر، إيديولوجية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز لطاهر وطار، أشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب الروائي يومي 24.23 فيفري جامعة ورقلة.

4.محمد الأمين سعيدي. تشكلات الفضاء الصحراوي في رواية تلك المحبة للحبيب السائح. الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية،"السرد والصحراء"، بأدرار دار فسيرا للنشر والتوزيع.3.1 ديسمبر 2003

5.محمد باي بلعالم، أهداف نشأة الزوايا وواقعها في المنطقة، الملتقى الوطني الأول للزوايا بأدرار أيام 1،2،3 ماي 2000م.

6. محمد زكور ، توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة ، الملتقى الدولي التاسع للرواية "عبد الحميد بن هدوقة " 2006

❖ **سادساً:مواقع الانترنت**

1.حميد عبد القادر في "الخبر" يوم 2013/12/6. (elkhaba سا https://ww.djazaira23:4

2.الرائدموقع .عز الدين ميهوبي ، يستعرض رواية اعترافات اسكرام يوم 22.9.2012 الساعة 00.00.news.ara.alraaed.com

3.عبد الحميد بورابو: أكاديميون وأدباء يسيرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية. الهدهد صحيفة إلكترونية ،2015/05/3 html http/www.hddhod.com الساعة 15:45

4.موسوعة الجزيرة www.aljazeera.net 2014/10/26، على الساعة: 9:26.

5.www.cult.https/www.alaraby.co.uk،العربي الجديد، 25 ديسمبر 2018. الساعة 9:45

6.wikipedia.m.https://ar org/wiki سا 23: 10 يوم 11أوت 2019.

7. موسوعة الجزيرة،www.aljazeera.net. 2005/2/07، على الساعة: 9:00.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الاهداء	
التشكر والتقدير	
مقدمة	ا_ح
مدخل: قراءة في مفردات العنوان	9
الفصل الأول: واقع التراث في الرواية	
المبحث الأول:التراث والرواية	**37**
المبحث الثاني:حضور التراث في الرواية العربية	**45**
المبحث الثالث:حضور التراث في الرواية الجزائرية	**62**
الفصل الثاني :توظيف التراث الشعبي في رواية مملكة الزيوان	
المبحث الأول:العادات والتقاليد والمعتقدات في الرواية	**93**
المبحث الثاني:الفنون الشعبية في الرواية	**125**
المبحث الثالث:الأمثال الشعبية في الرواية	**149**
الفصل الثالث:مكونات السرد في رواية مملكة الزيوان ودلالتها التراثية	
المبحث الأول:الوصف والشخوص في الرواية	**150**
المبحث الثاني:المكان والزمن ودلالتهما التراثية في الرواية	**207**
المبحث الثالث:اللغة وتجلياتها التراثية في الرواية	**245**
خاتمة	**255**
قائمة المصادر والمراجع	**261**
فهرس الموضوعات	**278**

الملخص:

تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات توظيف التراث في رواية مملكة الزيوان للروائي حاج أحمد الصديق، والتي تعكس واقع الحياة الثقافية والاجتماعية والعلمية لأهل توات. وقد مهدنا فيها بمدخل، ويليه فصل نظري يقف على واقع التراث في الرواية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص، وذلك عن طريق استحضار بعض النماذج الروائية التي وظفت التراث، أما في الفصل الثاني فقد تم الوقوف على التراث الشعبي المتمثل في استحضار بعض العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية عند أهل توات، وكذا الفنون والأمثال الشعبية عندهم، وتوضيح ما مدى تمسك أهل المنطقة ببعض هذه العادات والتقاليد والمعتقدات. أما الفصل الأخير فقد تضمن الحديث عن الوصف والشخوص في الرواية ، والزمن والمكان التراثي ، وكذا اللغة وتجلياتها التراثية التي عكست بصدق طبيعة البيئة المحلية المنتمية إليها الرواية .

كلمات مفتاحية: التراث، الرواية، مملكة الزيوان، التراث الشعبي ، الزمن، المكان ، اللغة .

Résumé :

Cette étude vise à découvrir les lieux où le patrimoine est utilisé dans le roman Mamlakat Ezziouan du Hajj Ahmad Al-Siddiq، qui reflète aux habitants de Touat la réalité de la vie sociale, culturelle et scientifique. Nous avons précédé une entrée dans cette étude, et après cela vient un chapitre théorique qui contient la réalité de l'héritage dans le roman arabe en général et le roman algérien en particulier. Et cela en apportant quelques modèles fictifs qui représentaient le patrimoine. Quant au deuxième chapitre, le folklore, représenté par la divulgation de certaines coutumes, traditions et croyances populaires, ainsi que de l'art populaire et des proverbes, a été évoqué parmi les habitants de Touat. Et aussi pour clarifier dans quelle mesure les habitants de cette région adhèrent à certaines de ces coutumes, traditions et croyances.

Quant au dernier chapitre, il incluait une discussion sur la description et l'importance dans le roman, l'époque et le lieu patrimonial, ainsi que la langue et ses manifestations patrimoniales qui reflétaient fidèlement la nature de l'environnement local auquel appartient ce roman.

Mots clés: Patrimoine, le roman , Mamlakat Ezziouan , Folklore, temps, lieu, La langue.

Abstract :

This study aims to uncover the places where heritage is used in the novel Mamlakat Ezziouan by Hajj Ahmad Al-Siddiq، Which reflects to the people of Touat the reality of social, cultural and scientific life.

We have preceded an entry in this study, and after it comes a theoretical chapter that contains the reality of the heritage in the Arab novel in general and the Algerian novel in particular. And that by bringing some fictional models that represented the heritage.

As for the second chapter, the folklore, represented by the disclosure of some customs, traditions and folk beliefs, as well as folk art and proverbs, was talked about among the people of Touat.

And also to clarify the extent to which the people of this region adhere to some of these customs, traditions and beliefs.

As for the last chapter, it included talking about the description and prominence in the novel, the time and the heritage place, as well as the language and its heritage manifestations that faithfully reflected the nature of the local environment to which this novel belongs.

Key words: Heritage , the novel , Mamlakat Ezziouan , Folklore, time, place, The language