تمظهرات الموروث الشعبي في النص الروائي الجزائري

(قراءة في نماذج)

كريمة نوادرية
المركز الجامعي – ميلة (الجزائر)
كلية الآداب واللغات

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2018/09/22	2019/06/03	2020/08/10

Summary:

The Algerian novelist has reserved a distinguished space within the Arab and international narrative system for a variety of reasons, including maintaining his own local identity through close links to his local folklore, as the locals - as some pens interested in the novel in criticism and creativity - General, have been out of the local constraint, and have gained universal status. This paper follows these links through a series of narrative texts belonging to different period of time from the history of the local novel.

Keywords: Algerian novel - popular heritage - local – Appears.

Résumé:

Le romancier algérien a réservé un espace distingué au sein du système narratif arabe et international pour diverses raisons, notamment en maintenant sa propre identité locale grâce à des liens étroits avec son folklore local, tout comme les locaux - certains critiques du roman dans la critique et la créativité - Général, ont été hors de la contrainte locale, et ont acquis un statut universel. Cet article suit ces liens à travers une série de textes narratifs appartenant à différentes époques de l'histoire du roman local.

Mots clés: roman algérien - patrimoine populaire – local – Apparaît.

الملخص:

حجز الروائي الجزائري لنصوصه حيزا متميزا داخل المنظومة الروائية العربية والعالمية، لأسباب متعددة من بينها حفاظه على هويته المحلية المخصوصة من خلال عقد صلات وثيقة بموروثاته الشعبية المحلية، من منطلق أن المحلي – كما تشير بعض الأقلام المهتمة بالرواية في مجالي النقد والإبداع – بمجرد دخوله إلى النسق العام، يتخذ صفة العالمية. وتتابع هذه الورقة هذه الصلات من خلال مجموعة من النصوص الروائية الجزائرية، التي تنتمي إلى فترات زمنية متباينة من تاريخ الرواية المحلية.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية – الموروث الشعبي – المحلية – تمظهر.

– مقدمة:

حاز الموروث الشعبي في العقود الأخيرة مكانة مركزية على كافة الأصعدة والقطاعات، وخضعت مادته لعمليات الجمع والتصنيف، والدراسة والفحص التحليلي، حتى غدت مقولة "من أجل وعي جديد بالموروث الشعبي" واحدة من أكثر المقولات تداولا في الحياة الفكرية والثقافية العامة.

وقد جاء ذلك استجابة لحاجات حضارية، ومتطلبات اجتماعية، وظروف تاريخية اختلفت من شعب إلى شعب آخر، كما هو الحال في البلاد العربية حيث كان وراء هذه العودة الشغوفة لموروثاتنا بشكل عام، والموروثات الشعبية منها خاصة، الحركات الاستعمارية ونكبة حزيران 1967، اللتان لعبتا دورا أساسيا في التفاعل مع هذا الإرث الثقافي الغني، وبلورة وجهات النظر فيه، وبحث كيفيات التواصل معه وفق آليات وطرائق جديدة، خاصة أمام ضخامة مادته، وتنوع مصادرها من جهة، وبفعل ما يتمتع به من مرونة، وقابلية للتجدد والتناغم مع المعطيات الحضارية التي تتبدل جيلا بعد جيل، يضاف إليها تأثيره الفعال والعميق في الحياة اليومية للشعوب، وسلوكاتهم الفردية والجمعية، وتمثلاتهم الذهنية من جهة ثانية.

ولعل ما يجسد هذه العودة كثرة الإصدارات، والندوات، والملتقيات التي تعقد في شأنه، وتوجه العديد من الدارسين والباحثين العرب إلى دراسة الموروث الشعبي على المستوى الأكاديمي، بسبب الاستثمار الواسع لعناصره ومكوناته في العديد من المجالات، لاسيما في مجال الإبداع الأدبي الفني.

ومع هذه الكثرة، إلا أنه لا يزال يستدعي إعادة النظر في مكوناته ومفاهيمه، وما يزال يحتاج إلى مساهمات جديدة تضيء بعضا من جوانب هذا المخزون الثقافي الزاخر بأشكاله، وعاداته، وقيمه المتشابكة من ناحية، ولتُظهر الموروث الشعبي كقيمة لها حضورها الدينامي والفعال في الحراك الثقافي والحضاري العام، لأي أمة من الأمم من ناحية ثانية.

تأتي هذه الورقة لتصب في هذا المضمار من خلال ترهين البحث في علاقة هذا الموروث بتلك الخانة الفارغة – كما يسميها الناقد المغربي محمد برادة – التي هي (الرواية)، بوصفها أكثر النتاجات الإنسانية حداثة وتعقيدا ومرونة، النص المفتوح – بتعبير الباحث الجزائري الطاهر روابنية – الذي لم يستنفذ بعد عناصر جدته، ولم يبلغ حدود تشكله النهائي.

فقد برز الموروث الشعبي عامة، والمحلي بشكل مخصوص على مستوى النص الروائي العربي الجزائري بصورة مؤثرة ومتجددة، مقارنة بوسائط أخرى تستدعيها الرواية في بناء معمارها النصي، وأظهر قدرة غيرية على الانصهار داخل سياقاتها العامة والخاصة، في ظل واقع يتحول ويتغير بوتيرة متسارعة، يضاف إلى ذلك أهمية الأدوار التي يؤديها في معاينة الماضي، ومساءلة الراهن، وصناعة المستقبل، وفي رسم خصوصية روائية محلية، ومادامت (أيضا) عمليات التوظيف والاستلهام الروائي لمكوناته مستمرة، وتتبدل وتتطور، بتبدل الرؤيات وتطورها.

ومن أجل إبراز ذلك انتخبنا مجموعة من النصوص الروائية الجزائرية، التي تنتمي إلى فترات زمنية متباينة من تاريخ الرواية المحلية، والتي اختطت لنفسها مسارا مختلفا في تعاملها مع الموروث الشعبي منذ انطلاقتها الأولى، لأنها لا تستهدف من وراء هذا التوظيف، تأصيل التعبير الروائي في بيئته وثقافته فقط، بل تسعى إلى خلق كيانات روائية جديدة، عمادها القارئ الباحث.

– تمظهرات الموروث الشعبي في النص الروائي الجزائري:

بات تاريخ الرواية الجزائرية معروفا ومتداولا في الكثير من الكتب والوثائق العلمية، والتي أشارت بوضوح إلى المسيرة الصعبة والطويلة، التي قطعتها الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي منذ نشأتها الأولى إلى حين تمكنها من خلق حيز متميز، وسط الكم الهائل من الإصدارات الروائية العربية والعالمية.

وتنطلق المسيرة، كما جاء في البحث الأنطولوجي الذي أجراه الأعرج (واسيني) حول الرواية المحلية، بالنصين الشعبيين اللذين يقاربان الجنس الروائي في حجمهما وطريقة كتابتهما، وهما: "**الحمار الذهبي**" لآبوليوس و"**حكاية العشاق في الحب والإشتياق**" للأمير مصطفى بن إبراهيم، إلى جانب نصوص روائية تتوافر فيها هي الأخرى (إلى حد كبير) عناصر

السرد القصصي في صيغته الحديثة، جاءت على التوالي: "**غادة أم القرى**" لأحمد رضا حوحو، و**الطالب المنكوب**" لعبد المجيد الشافعي، و"**الحريق**" لنور الدين بوجدرة، و"**صوت الغرام**" لمحمد المنيع، تفصل بينها خواءات تقدر بربع قرن من البياض (1).

تتضاءل بعدها مساحات الخواء – كما ورد عن ذات المرجع – مع مطلع السبعينيات، حيث دخلت الرواية الجزائرية في عملية تواتر مستمرة، منذ ظهور أول رواية تأصيلية/فنية لكاتبها عبد الحميد بن هدوقة تحت عنوان "**ريح الجنوب**"، مرورا إلى النص الروائي الثاني، والذي جاء تحت عنوان "**اللاز**" للطاهر وطار، ثم رواية "**ما لا تذروه الرياح**" لصاحبها محمد عرعار.

استطاعت الرواية الجزائرية في السنوات اللاحقة أن " تستدرك نقصا كميا وقيميا ولغويا مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزت كياناتها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز /.../ سواء من الناحية العددية أو البنيوية أو من حيث جرأة تجريب الأشكال السردية الجديدة، ومن ناحية المخيال القادم من بعيد والذي يتداخل فيه الأيديولوجي والثقافي والحياتي مما يؤهله للغنى وفرض الذات على النقاد "(2) ومن قبلهم جمهور القراء.

وخلال هذه المسيرة الحافلة لم تفقد الرواية الجزائرية صلاتها الصريحة (أو المضمرة) بموروثها الجمعي، بل جعلته يضطلع بوظائف أخرى غير وظيفته التأصيلية، واتجهت به نحو آفاق جديدة تنفي عنه الرداءة والجمود، وتُحيله مصدرا من مصادر الأصالة، ومُقوما أساسيا من مقومات الحداثة، من خلال استخراج طاقاته الكامنة وتحويلها صوب الفعل/الفعالية، لاسيما والتراث يمتلك وظيفة فنية جمالية بالدرجة الأولى، حيث يقوم في الكثير من الأحوال " بتعويض العناصر الفنية التي غالبا ما تُفلت من يد الكاتب أثناء الكتابة "(3).

ومن هذا المنطلق استعان الروائي الجزائري بعناصر التراث الجمعي، وبأشكاله التعبيرية (الأدبية وغير الأدبية) التي تحكم الحياة العامة للإنسان الشعبي، وأدرجها بشكل مباشر أو غير مباشر ضمن النسيج الروائي بنيويا ودلاليا. وهو ما سنحاول إظهاره من خلال مجموعة من النصوص الروائية الإحالية، والتي صدرت في فترات زمنية متباينة من تاريخ الرواية المحلية، هي: رواية **اللاز**، ورواية **بان الصبح**، ورواية **لونجة والغول**، ورواية **عابر سرير**، ورواية **جملكية آرابيا**.

1- اللاز:

تعتبر "اللاز" لمؤلفها **الطاهر وطار** من الروايات الجزائرية، التي نالت شهرة واسعة في الأوساط العربية والعالمية في فترة السبعينات، وحظيت بعناية خاصة على صعيدي الترجمة والتحليل النقدي. ولا تعود شهرتها من وجهة نظر "بلحيا الطاهر" في موضوعها، الذي عالجته شأنها في ذلك شأن العديد من الروايات الجزائرية في تلك الفترة، بل بسبب إغراقها في المحلية (4)، وإن خالفه في هذا التوجه "موسى بن جدو"، الذي – بناءا على تصريحات مؤلف الرواية نفسه – لا يرى فيها رواية شعبية، وإن حملت بعض السمات الشعبية (5).

أراد الطاهر وطار أن تكون روايته الأولى، خطابا مضادا لثورة التحرير الوطني وصُناعها، حينما فتح الملفات المغلقة، وتحدث في جرأة عن التجاوزات والممارسات غير الإنسانية، التي ارتكبها بعض رجالات الثورة في حق عناصر الحزب الشيوعي، وذلك عبر التركيز على الشقاق الذي حدث داخل الكتلة الثورية، بفعل انتماءاتها غير المتجانسة فكريا، واجتماعيا، وأيديولوجيا (البورجوازية الهجينة ممثلة في الشيخ سي مسعود ومريدوه، والحركة التقدمية الشيوعية ممثلة بزيدان ورفقاء النضال) .(6)

ويُنهي الطاهر وطار الرواية بحكم قيمي مفاده: أن الذي " يحدد وجهة الثورة ليس القوى المرتبطة بالماضي الإقطاعي [البرجوازية الهجينة]، وليس القوى المرتبطة بالاستعمار [المحتل الفرنسي]، بل العكس من ذلك فالذين يبنون المستقبل هم الفقراء الذين يُناضلون من أجل تجسيد هذا المستقبل [اللاز] الذي تحاول الرجعية تشويهه "(7).

ولما كان الكاتب يرى في هذه الفئة، فئة المستضعفين اجتماعيا، المخلص، صانع الحاضر، وباني المستقبل، فقد استعان بتوليفات فنية أكثر جاهزية في الإيصال من غيرها من التراكيب الأدبية، من أجل التعبير عن بساطة وصدق هذه الفئة، وعما تعانيه من قهر واستبداد، من خلال العودة إلى التراث الشعبي المحلي بأشكاله التعبيرية المتعددة، خاصة منها الأمثال الشعبية بوصفها " أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة وأقرب في التعبير عن التناقضات الحياتية "(8)، التي تشغل بال الإنسان الشعبي.

فقد احتلت الأمثال الشعبية مساحة نصية مُعتبرة من مساحة المتن الروائي، إذ بلغ عددها تسعة وعشرون (29) مثلا، كان أبرزها وأكثرها تواترا المثل الشعبي القائل: " ما يبقى فالوادي غير حجاره "(9)، والذي رددته العديد من الشخصيات الأساسية داخل الرواية، من مثل: زيدان، وحمو، واللاز (بطل الرواية)، الذي ردده قُرابة الثلاث عشرة مرة، وفي كل مرة يستعين فيها المؤلف بهذا المثل يُحمله دلالات جديدة تتناسب والسياق أو الفكرة التي يرغب في دعمها أو ترسيخها، فيُخرج المثل من محليته الضيقة وطبيعته البسيطة، ويحوله إلى تركيبة ذات أبعاد إنسانية تتخطى حدود جغرافيتها المحدودة، لتصبح صيغة عالمية تُحيل إلى قضايا كبرى داخل المجتمعات الإنسانية التي تواجه نفس الأوضاع.

2- بان الصبح:

منذ صدور نصه الأول "ريح الجنوب"، الذي نُشر في طبعته الأولى سنة 1971 عن الشركة الوطنية للنشر، يُعد الروائي **عبد الحميد بن هدوقة** من أوائل الكتاب الذين التفتوا فنيا إلى حياة الأسرة الجزائرية الريفية، بكل مظاهرها وأبعادها، ومعتقداتها الشعبية البعيدة عن المنطق العقلي السليم (10)، بهدف التعريف بها من جهة، والنهي عن السلبي فيها، والاستمساك بالإيجابي منها، بوصفه رمز الهوية والأصالة، من جهة أخرى.

ويستمر هدوقة متابعا اهتمامه بالموروث الشعبي المحلي، فتأتي رواية "**بان الصبح**"، والتي صدرت في طبعتها الأولى سنة 1980، لتؤكد ذلك وتلح عليه، حيث تجتمع داخل المتن الروائي الكثير من العوائد، والتقاليد، والفنون، وأنماط السلوك الشعبي المتباينة، لتطرح جملة من القضايا السياسية، والثقافية، والاجتماعية المحلية، أبرزها قضية المرأة وما تحياه من معاناة جسدية، وما تجابهه من قهر نفسي، وظلم اجتماعي داخل مجتمع ذكوري بالدرجة الأولى.

ومن العوائد الجزائرية المتوارثة منذ أجيال متعاقبة، زيارة العروس (رفقة الأهل والأقارب والأحباب) قبل ليلة زفافها للحمام الشعبي، وما يصاحب هذه الزيارة من طقوس خاصة، تبدأ منذ لحظة دخولها إلى الحمام إلى حين وصولها إلى مقصورة العرائس. فها هي العروس "دنيا" ابنة بن عبد الجليل، تنطلق زغردات ذويها بباب الحمام معلنة عن وصولها، تتقدم موكبها " مغنية تقليدية تغني أغنية خاصة بالمناسبة مضمونها طمأنة العروس على الحياة المقبلة عليها، وذكر خصالها والدعاء بالخير لها والسعادة، بينما كانت صاحبة الحمام تمشي أمامهن ترشدهن إلى المكان المخصص لهن وهي كلها ابتسام وترحيب "(11).

يُشكل هذا المكان عالما خاصا تتملص فيه المرأة الجزائرية من أعباء الحياة، ومن سيطرة وتدخل الرجل في شؤونها، وتطلق العنان لنفسها فتقول وتتصرف بحرية أكبر، حيث تتحقق في أرجائه أمنيات الكثيرات ممن يحلمن برجل أكثر تفتحا، ينتشلهن من غطرسة الأب والأخ، وخنوع الأم، وتجد فيه أخريات مكانا لبَث الأسرار عن حب دفين أو جرح قديم، فيتحول فضاء الحمام بطقوسه الشعبية المخصوصة إلى مساحة روائية متميزة، يُسرب منها الكاتب الكثير من الأفكار والرؤى التي

يروم تمريرها إلى المتلقي، فيما يخص الحياة الداخلية للمرأة الجزائرية، التي لا يمكن استباحة أسرارها بشكل مفضوح من ناحية، ووسيلة جيدة لحل الكثير من مشكلاتها من جهة ثانية.

ولا يكتفي الكاتب عند هذا الحد بل يحاول استغلال هذا الفضاء، ليفتح حديثا آخر عن عادة النساء الجزائريات داخل الأوساط الشعبية في التزين بالحلي والمجوهرات، والقطع المعدنية الثمينة، وما تحمله من دلالات في وعي الجماعة الشعبية، فهي دليل الذوق والمكانة الاجتماعية، فضلا عن تلك الوشوم التي تتزاحم في وجوههن معلنة في فخر واعتزاز عن قوتهن وصبرهن، ورمز السيطرة والتحكم في الأمور والقدرة على تسييسها، ف "باية" مالكة الحمام، كانت تحلي رقبتها بوشم « ضخم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في شكل عقد عريض. وعلى الوشم قلادة ذهبية غليظة. تتفرع عنها سلاسل صغيرة، برؤوسها ميداليات من قطع العشرين فرنكا النابليونية، تغطي الجزء الأعلى من صدرها العاري. علقت في أذنيها قرطين على شكل هلالين خصيبين./../ وعلى لحيتها في الوسط من الشفة السفلى إلى الذقن وشما في شكل صليب مزدوج يتقلص طوله كلما ضحكت المرأة /.../ كما كانت حركة ذراعيها تحدث ضجة من الرنين بلا انقطاع، لما طوقهما من أساور ذهبية من عضلات الكربعتين إلى المعصمين! عدتها نعيمة [إحدى شخصيات العمل] سبعة أساور في كل ذراع، من النوع العريض! في أصابعها تزاحمت مجموعة من الخواتم التي تدل على قيمة مرتفعة بلا ذوق "(12).

كما ونجد بين دفتي الرواية مجموعة كبيرة من أخلاق، وعوائد شعبية ظلت متخذرة في الذات الجزائرية على الرغم من مظاهر التمدن التي عرفتها البلاد تتصل باللباس والطعام، وطرق التفكير وأنماط السلوك، كما هي الحال حينما تصف نصيرة شكل الفيلات التي تقع بالنهج الذي توجد به دار الشيخ علاوة، والتي غلب عليها سلوك سكانها، بما هو (أي السلوك) ترجمانا عمليا " للتصورات الذهنية المنبثقة عن ثقافة ما "(13). يقول الشاهد:" لم يكن النهج جميلا ولا رديئا. كان بين بين. وقد كان ذات يوم جميلا...تزدان كل فيلاته بحدائق أمامية أو خلفية جميلة، حتى الفيلات التي كانت مساحتها لا تتسع لحديقة، كان بها مكان أو امكنة لغرس الأزهار./.../ أما بعد السنوات الأولى من الاستقلال فأخذت كل فيلا تتشكل بحالة ساكنيها../.../ صارت معظم الفيلات بلا حدائق/.../، وبلا زهور/../ وبلا مدخل تماما. لقد بنيت أسوار عالية في معظم الفيلات، لتحول بين النهج والنوافذ المطلة عليه، مبالغة في الاحتجاب حتى صارت الفيلات أحواشاً.."(14)، وغيرها من أنماط السلوك التي طبعت النص في غير إسراف أو مغالاة، لأن أغلبها جاء لأداء وظائف نفسية واجتماعية، أو للتدليل على أوضاع اقتصادية، أو فكر معين حكم المجتمع الجزائري في فترة معينة من الزمن.

ومن هذه الزاوية بالذات اعتبر (القراء من زاوية النقد والتحليل) ما حدث على مستوى النص الثاني، نقلة نوعية في عملية توظيف عناصر الموروث المحلي لدى الكاتب مقارنة بالنص الأول"ريح الجنوب"، الذي ابتعد المؤلف فيه عن القضايا الأساسية للرواية، بسبب المبالغة في رص وحشر بعض الأوهام، والخرافات، والتفاصيل الشعبية التي لا تدعوا إليها الضرورة، مما افقد التراث الشعبي جزءا مهما من قيمته الثقافية، ومغزاه الاجتماعي، وأبعاده النفسية. لذلك فقد خرج هدوقة بنصه "بان الصبح " من مرحلة التوظيف التلقائي غير المدروس، إلى مرحلة أكثر وعيا بمكونات المادة الشعبية الموروثة.

3- لونجة والغول:

أرادت الروائية زهور ونيسي من خلال هذا العنوان الصادر في بداية التسعينيات، أن تضع المتلقي وجها لوجه أمام عالم واسع من التخييل، حين تعود به إلى الوراء وعبر الذاكرة المنسية، إلى عالم يختلط فيه السحر بالواقع، من خلال الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافي، هذا النمط الذي تقتصر روايته في الجزائر، والبلاد المغاربية عموما على النساء، أو كما يسميهن عبد الحميد بورايو ب"راويات البيوت" كقسم من أقسام الرواة المحترفين، إلى جانب المداحين "مؤدوا المأثورات الشعبية الدينية"، والقوالين "رواة الشعر الشعبي"(15)، ويختص هذا النمط من القص " بتقديم المرأة كبطلة، ويتمحور مسارها السردي حول

مغامرات وحوادث تكون المرأة طرفا أساسيا فيها، وهي في أغلبها تحمل اسمها، وهي أسماء متشابهة مثل: لونجة، وزونجة، ودَلالَة "(16)، التي تتمتع بالشباب والنضارة، والذكاء والغبن، وعادة ما تكون عرضة للاختطاف من الغيلان، وهي جنس من أجناس الجن الأشرار " تخرج على الناس إذا كانوا وحدانا /.../ تتغذى بلحم البشر وتهوى سفك الدماء، وتتلذذ بالاعتداد على الأرواح، ولا تتورع عن اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقذف بهن في أعماق الآبار، حيث لا تعيدوهن إلى أهليهن أبدا /.../ ولا شيء أسهل لدى الغول من تستحيل إلى أي صورة شاءت وفي أي هيئة رغبت، بل في أي جسم أحبت، فقد تكون ذات رؤوس أو أوجه أو أيد، وقد تظهر في صورة فتاة فائقة الجمال، ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر على التخلص من شره، أنها لابد من أن تحتفظ برجلي حمار "(17).

هكذا ترتسم صورتا "لونجة" و"الغول" في المخيال الشعبي، وهكذا أيضا تروي زهور ونيسي على لسان كمال – بطل من أبطال الرواية – ذلك الشبه العجيب بين مليكة و"لونجة بنت الغول" تلك " الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد، لأنها تسكن قصرا عظيما، عالية أبراجه، تناطح السحاب، هو قصر الغول "(18)، الغول الذي ما هو إلا والدها، الذي " سرق أمها الجميلة، في يوم من الأيام، على جواد أبيض له جناحان، يطير ولا يسير كسائر الجياد، وتزوجها، تزوجها غصبا عنها، ولأنه تزوجها دون رضاها، فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها، ولا تشبهه في شيء "(19)، أما غول مليكة، الذي لا يشبهها في شيء، هو الزمن الموحش، الذي أبقاها حبيسة الفقر، والوحدة، والألم، والعجز، والمرض، وأخيرا الموت، حينما أعلن الطبيب أن المولود بخير " لكن الأم ...البركة فيكم "(20).

لونجة ومليكة وجهان لوجع واحد، غير أن الفارق كبير، حينما وُلد الأمل من رحم "مليكة المعاناة"، "نوارة" – الوليدة الجديدة – التي تودع زمنا موحشا عاشته مليكة/الأم رفقة كل الجزائريين أيام الحرب والجوع والمهانة، وتحكي فيما تبقى من سُنون، كل النهايات السعيدة والبدايات المشرقة في جزائر الاستقلال، وهي في ذلك تريد تذكير، أولئك الذين نذروا أنفسهم (في هذه الفترة القاسية من تاريخ الوطن) للقتل وزراعة الخوف، وأقاموا الحد بشَرع آخر وقوانين مدَنية جديدة تعيد إلى الدنيا زمن البداءة الأولى، "أن الوطن باقيا"، ويستحق المزيد من التضحيات.

4- عابر سرير:

يمثل النص الثالث في تجربة الروائية أحلام مستغانمي، التي ما فتئت تبحث عن أدوات جديدة تستكمل بواسطتها ومن خلالها مهزلة وطن يضمر حريقا لكل من ينتسب إليه، حيث أقامت – وهي العارفة بآليات الصنعة ومستلزماتها – جسور تواصل بين الحداثة والأصالة من أجل إنتاج نص شمولي ومتجانس المكونات، وذلك عن طريق المزج بين اللغة الشاعرية ومكونات الموروث الجمعي، الذي استحال على يدي الكاتبة وحدة درامية كلية تحكم مضمون الرواية، وتجمع بين فصولها المغتربة، وعنصرا رابطا بين الشخصيات، ومكونا هاما يساعد على تماسكهم الثقافي.

فمنذ الفصل الأول (ص19)، إلى الفصل الخامس (ص130/129)، إلى الفصل السابع (ص213/212/211)، نتحسس ذلك الخيط الرفيع الذي يُعيد البطل "مراد" إلى الحبيبة/حياة، المدينة/قسنطينة، الوطن/الجزائر، كلما غاص في فتنة باريس الموحشة وأضوائها المعتمة، من خلال رقصة "**الزندالي**"، على إيقاع الدف القسنطيني، تآزرها في وظيفتها السردية، أغنية من تلك الأغنيات التي تكاد أن تكون لها رائحة وجسد (21):

باسم الله نبدَى كلامي قُسمطينهْ هي غْرامي

نتفكرك فـــي مْنـــــامي إنتـــــَي وَ الوَالـــدينْ

ثم تمضي في ذكر أحياء قسنطينة وأسواقها اسما اسما (22):

على السويقة نبكي وانوح رحبة الصوف قلبي مجروح

باب الـــواد والقنطـــرة رحت يـــا الزين خسارة

تستند الكاتبة على الزخم المعنوي الذي ينتج عن الحركة المادية للجسد أثناء رقص الشخصيات البطلة، للتعبير عن حالات الغبن ورغبة الذات في الانتفاض ضد واقع آسن صنعته العقول الرديئة، التي تملكت الشخصيات منذ بداية النص وصولا إلى مطار محمد بوضياف (قسنطينة)، محطته الأخيرة.

5- جملكية آرابيا:

ورفقة كل من الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونيسي، وأحلام مستغانمي، اضطلع الروائي واسيني الأعرج، هو الآخر، بمهمة تجذير حكاياته في التراث الشعبي المحلي، " دون أن يُهمل الهاجس الفني فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها "(23) من جهة، ودون أن يضع نصوصه في قفص الاتهام " بالماضوية وعبادة الوثن والرغبة في الحلول والتبخر داخل هوية ثقافية وجمالية، مهما بدت ثرية ومتنوعة فإنها تبقى محدودة وذات تلوين محلي، قياسا بثراء وتنوع واتساع فضاءات السرد الإنساني "(24) من جهة ثانية.

فقد استمرت العلاقة باقية في جل نصوصه الروائية ، كما هي الحال في روايته "جُملُكيَةُ آرَابيَا – أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر (حكايات ليلة الليالي)"[*]، الصادرة في طبعتها الأولى سنة (2011)، والتي حاور فيها نص "ألف ليلة وليلة"، بما هو كما يرى الأعرج (واسيني) من الكتب الأربعة في الثقافة العربية التي تصنف في إطار النصوص العالمية، بوصفه (أي النص العالمي) " النص الذي حقق شيئا من الاتساع وأصبح جزءا من الذاكرة الإنسانية. اخترق الحدود بوسائطه الفنية الخاصة وليس وفق حاجة سياسية طارئة، واستقر نهائيا في عمق التفكير الإنساني، ليصبح جزءا من ثقافته اليومية "(25). وألف ليلة وليلة ينتمي ببنيته الشكلية (والدلالية) الزاخرة إلى صنف النصوص العالمية، التي أراد الكاتب استثمارها ليعطي الحدث الروائي سيولته، وليكشف عن البنية الذهنية التي تحكم العقلية العربية، حكاما ومحكوما عليهم. ومن خصائص (الليالي) التي شيد الأعرج عليها عالمه الجملكي، نذكر:

- **بنية التأطير والتضمين:** تستند الرواية على بنية التأطير والتضمين من خلال حكاية البشير إلمورو (الحكاية الإطار الكبرى)، التي يشكل كل فصل أو لنقل كل مرحلة من مراحلها متوالية أو نواة سردية مستقلة بذاتها، تسمح بالإضافة والوصل، اللذان نتحسسهما في تلك الزيادات التي سقطت من رحم النص الفاجعة، وتم استدراكها في النص الجملكي، لكن دون أن يعني ذلك المساس بالبنية الأساسية للنص، بحيث تبدو الصورة متكاملة، متناسقة العوالم والتكاوين متى ما أراد المتلقي جمع تلك الأنوية، وهي الصيغة نفسها التي تستمد منها الليالي القديمة نسغ البقاء والاستمرارية، وقوامها الثابت المستقر في آن معا.

- **بنية الاستهلال:** استهل النص بما سمي ب"مقام الليالي" الذي يشير فيه راوي الصدفة/الراوي البدئي، بما ينسجم مع ما جاء على مستوى الليالي العربية القديمة من حيث (الشكل) من خلال الإحالة أو الاستهلال الذي يتصدر الجزء الأول من كتاب ألف ليلة وليلة، ومن حيث (المضمون)، فكل واحد منهما يتضمن معنى "صدق ومشروعية" ما جاء في النصين.

- **البنية الدلالية:** وإن كان المؤلف قد حذف الوحدة السردية الأخيرة (النهاية السعيدة) في النص الجملكي من خلال نهاية مربكة أبقت على هامش واسع من الاحتمال، فيما أسماه الكاتب ب"خاتمة الليالي"، لأن الليالي القديمة تتبنى ثقافة النقد لا

الثورة، والتعنيف لا التغيير، بينما تصدر الليالي الجديدة عن ثقافة تعي شرعية التغيير الذي وسيلته الانتفاض، غير أن (من جهة نظرنا) أصل المعنى يبقى واحدا، وإن اختلفت التواريخ والأسماء، لأن امتلاك السلطة في البلاد العربية ليس غاية في ذاته، بقدر ما هو سعي حثيث نحو الحفاظ تقاليدها الراسخة.

- خاتمة:

- شكل التراث الشعبي مرجعية أساسية في تشييد المعمار النصي المحلي، وسجل حضورا قويا وملفتا لعناصره في عالم الكتابة الروائية الجزائرية.

- هذا الاستثمار والحضور عرف طريقه نحو التطور بما يواكب حركية الرواية المحلية، في جنوحها نحو التجديد الأدواتي، وفتح آفاق جديدة للقراءة والتأويل من ناحية، وفي رسم هوية روائية عربية ومحلية مخصوصة من ناحية أخرى.

- ووفق إستراتيجية التجديد والخصوصية، وفاعلية التطور، برزت المادة الشعبية الموروثة، كآلية أو كخطاب نوعي قابل للاستثمار المتجدد، لما يملكه من طاقات تعبيرية ودلالية (ثاوية)، كفيلة باستحداث مساحات روائية جديدة، تُبقي على النص الروائي ضمن دائرة الكتابة الثانية، بما هو (أي الموروث الشعبي) عتبة عامرة بالثقافي والمعرفي والفني، لا تزال تحافظ على دورها في القول والنهضة الحضارية والإنسانية العامة.

- ومن على هذا الأساس فإن الموروث الشعبي سند خلافي للتواصل والتوصيل الأدبي الفني، يفترض البحث والتقصي، ومنه ندعو إلى ضرورة الاستمرار في النحت في أصلابه إنتاجا وتلقيا.

- المصادر والمراجع:

(1)- ينظر واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 1- محنة التأسيس)، الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، أكتوبر 2007، ص ص 05/04.

(2) - المرجع نفسه، ص 06.

(3)- جعفر يايوش: الأدب الجزائري (التجربة والمآل)، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص68.

(4)- ينظر الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، (دط)، 2000، ص61.

(5)- ينظر موسى بن جدو: الشخصية الدينية في روايات الطاهر و طار، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2008، ص231.

(6) - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية - الجدلية التاريخية والواقع المعيش (دراسة في المضمون)، منشورات المؤسسة الوطنية للإنجاز النشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 2002، ص ص 23/22.

(7) - واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986، ص504.

(8)- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990، ص155.

(9)- الطاهر وطار: اللاز (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص44.

(10)- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية و الالتزام)، الدار العربية للكتاب، (تونس/ليبيا)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1983، ص180.

(11)- عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح (رواية)، دار الآداب، لبنان، (ط3)، 1991، ص 65.

(12)- المصدر نفسه، ص 63.

(13)- تركي الحمد: الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، سلسلة بحوث اجتماعية (17)، دار الساقي، لبنان، (ط1)، 1993 ص55.

(14) عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح ، ص ص123/122.

(15)– ينظر عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ، و القضايا، و التجليات)، دار أسامة للنشر و الطباعة والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2006، ص63.

(16)– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية – الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص ص 116/115.

(17)– عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989، ص ص27/26.

(18)– زهور ونيسي، لونجة و الغول (رواية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (ط1)، 1993، ص221.

(19)– المصدر نفسه، ص222.

(20)– المصدر نفسه، ص210.

(21)– أحلام مستغانمي: عابر سرير (رواية)، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، (ط2)، 2003، ص 130. وعابر سرير هي الجزء الثالث من ثلاثيتها:" ذاكرة الجسد" (1993)، و"فوضى الحواس" (1998).

(22)– المصدر نفسه، ص نفسها.

(23)– كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، رسالة جامعية (منشورة)، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2005، ص18.

(24)– الطاهر روابنية: « شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (ملتقى العلامات وحوار الخطابات) »، أعمال مؤتمر النقد الدولي السابع عشر (22–24 تموز 2008)، المجلد الأول، إشراف و تحرير نبيل حداد و محمود درابسة، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة اليرموك، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، الأردن، (ط1)، 2009، ص673.

(*)– لا تعتبر جملكية آرابيا النص الوحيد ضمن المدونة الروائية الواسينية التي حاورت نص الليالي العربية، بل حاول الكاتب استثمار البنية الهيكلية للكتاب في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية 2/1)"، والتي تعد "جملكية آرابيا" استمرارا لليلة ذاتها، كما جاء على هامش الرواية ".. فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، التي شكلت مرجع هذا النص الأساسي الذي استقى الكاتب بنيته منها. ليلة لا تزال مستمرة منذ أربعة عشر قرنا حتى اليوم، على الرغم من الثورات العربية ". واسيني الأعرج: جملكية آرابيا – أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر (حكايات ليلة الليالي)، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر – حكايات ليلة الليالي)، منشورات الجمل، لبنان، بغداد، (ط1)، 2011، ص653.

(25)– واسيني الأعرج: "العالمية قيمة إنسانية قبل أن تكون اعترافا "، مجلة الشارقة الثقافية، دائرة الثقافة، الشارقة، ع18، ابريل 2018، ص94.