الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشّاذلي بن جديد الطارف

كليّة الآداب واللّغات — قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مـــذكّـــــرة تخـــرّج

الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية "من الذاكرة الجماعية إلى النص"
–مملكة الزيوان للحاج للصديق الحاج أحمد أنموذجا–

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

الميدان: اللّغة والأدب العربي

الشّعبة: الدّراسات الأدبية

تخصّص: أدب شعبي

إعداد الطالبة:

– عائشـة يوبي

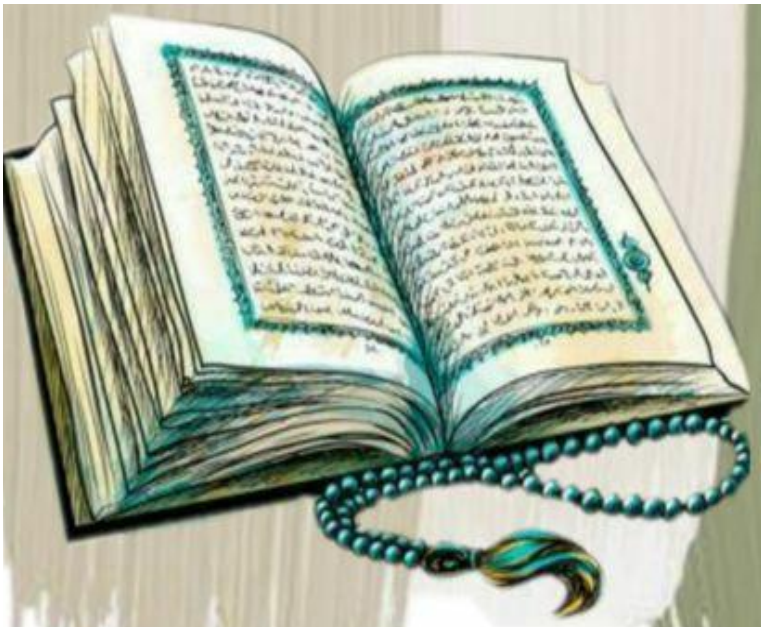
إشراف الأستاذ:

د/ فاروق جقريف

لجـنـة الـمناقـشـة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
د/ ليلى تحري	أستاذ التّعليم العالي	الشّاذلي بن جديد –الطارف	رئيـســـا
د/فاروق جقريف	أستاذ محاضر –أ–	الشّاذلي بن جديد –الطارف	مشرفاً ومقرراً
د/إيمان نوري	أستاذ محاضر – أ–	الشّاذلي بن جديد –الطارف	ممتحنـــا

السّنة الجامعيّة: 2025 / 2026



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾

شكر وتقدير

عرفانا بالفضل نوّد أن نسدي شكرنا العميق الّذي ندين به

لأستاذنا الدّكتور – فاروق جقريف– الّذي كان يلاحظنا بعين

العالم الغيور على العلم وأهله وما قدّمه لنا من علم ووقت وخبرة

ما كان إلاّ لدّقتها العلميّة ومنهجها الّذي يفيض ثراء ولأياديها

البيضاء الأثر البارز في إخراج هذا البحث.

وشكرنا العميق موصول لأسرة جامعة الشّاذلي بن جديد الطّارف

ومنهم أساتذتنا الأجلاّء أعضاء لجنة المناقشة الموقّرين

آملين الاستفادة من تقويمهم العلميّ وملاحظاتهم القيّمة

وفّقنا الله لما فيه الخير وهدانا لحسن القصد.

إهداء

إذا اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة ...

وإلى نبع الحنان وقوة العطاء أبي الغالي

-رحمك الله-

إلى من تتسابق الكلمات لتخرُج معبّرة عن مكنون ذاتها

إلى الّتي تمتهن الحبّ وتغزل الأمل في قلبي عصفورا

يرفرف فوق ناصيّة الأحلام

إلى الّتي كانت دعواتها عنوان دربي وتبقى أمنياتي

على وشك التّحقّق طالما يدها في يـدي **-أمّي الغالية-**

-إلى مـــن كان قوّتي عنـــدما تســـلّل الضّعـــف

في لحظات التّعب إلى قلبي، الدّاعم الأوّل لي سندي بعد الله زوجي الغالي

إلى من كان كلّ مسعاي يصبّ في سبيل رؤية نظرات الفخر بعيونهم

إلى مصدر سعادتي في هذه الحياة أبنائي الأعزاء "سيرين- عماد- سندس-

إلى من أشعر بدعواتهم تحيط بي، تلمس عثراتي وتكلّلها بالنّجاحات

إخوتي وأخواتي الأعزّاء أدامكم الله فوق رأسي

إلى كلّ من مدّ لي يد العون ولم يبخل علّي بما تزخر ذاكرته

ومكتبته في تجميع مراجع هذه الدّراسة وتذليل مسالكها الوعرة

إليكم يا أحقّ وأحسن النّاس بصحبتي أهدي ثمرة نجاحي

إليكم منّي أسمى معاني الحبّ ودمتم لقلب أنتم وريده

عائشة يوبلي

مقدّمـــة

مقدّمـــــــــة:

يُعدّ الموروث الشعبي من أهمّ المكونات الثقافية التي تعبّر عن هوية الشعوب والأمم، فهو الوعاء الحافظ لذاكرتها الجماعية، والمرآة العاكسة لمختلف مظاهر حياتها الاجتماعية والثقافية والحضارية عبر العصور. كما يشكّل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، إذ تنتقل من خلاله العادات والتقاليد والمعتقدات والقيم والمعارف الشعبية من جيل إلى آخر، مما يجعله ركيزة أساسية في بناء الشخصية الثقافية للمجتمع والحفاظ على خصوصيته الحضارية.

وقد حظي الموروث الشعبي باهتمام واسع في الأدب العربي المعاصر، ولا سيما في الرواية، حيث برز توظيفه بشكل لافت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، الأمر الذي أسهم في منح الرواية العربية طابعها الخاص وهويتها المميزة، بعد أن ظلت لفترة طويلة متأثرة بالنماذج الروائية الغربية. وقد اتجه العديد من الروائيين الجزائريين إلى استثمار هذا الموروث في أعمالهم الإبداعية، أمثال عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، من خلال توظيف عناصره المختلفة وإدماجها في البناء السردي للرواية.

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين أولوا اهتمامًا كبيرًا بالموروث الشعبي، الروائي الصديق الحاج أحمد، المعروف بـ«الزيواني»، الذي استحضر الموروث الشعبي بمختلف تجلياته المادية واللامادية، وسلّط الضوء على العادات والتقاليد والمعتقدات السائدة في المجتمع التواتي، فجاءت روايته «مملكة الزيوان» بمثابة سجلّ ثقافي زاخر بمختلف أشكال التراث الشعبي، مما يجعلها مادة خصبة للدراسة والبحث.

وتتمثل إشكالية البحث الرئيسة في السؤال الآتي:

- **كيف وظّف الصديق الحاج أحمد الموروث الشعبي الشفوي وجعله يتفاعل مع النص الفصيح في رواية «مملكة الزيوان»، وما الدوافع والأبعاد الجمالية التي حققها هذا التّوظيف؟**

وانبثقت عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية، نذكر منها:

- **كيف كان حضور الموروث الشعبي المادي واللامادي في الرواية؟**

- كيف تجلّى الموروث الشعبي في الرواية العربية المعاصرة؟

- ما أبرز مظاهر الموروث الشعبي التي استحضرها الكاتب في روايته؟

- ما الأبعاد الفنية والدلالية التي أضفاها توظيف الموروث الشعبي على النص الروائي؟

ويهدف هذا البحث إلى التعريف بالموروث الشعبي وإبراز أهميته في الحفاظ على الهوية الثقافية، والكشف عن آليات توظيفه في الرواية الجزائرية المعاصرة عامة، وفي رواية «مملكة الزيوان» خاصة، كما يهدف إلى إبراز قيمة الموروث الشعبي التواتي وما يحمله من عادات وتقاليد ومعتقدات تشكّل جزءًا مهمًا من الذاكرة الجماعية للمجتمع الصحراوي، إضافة إلى بيان الأبعاد الجمالية والفنية التي يحققها هذا التوظيف داخل العمل الروائي.

وانطلاقًا من هذه الأهمية، جاء بحثنا الموسوم بـ"**الموروث الشعبي في رواية مملكة الزيوان- من الذاكرة الجماعية إلى النص- للصديق الحاج أحمد الزيواني**"، والذي نسعى من خلاله إلى الكشف عن مظاهر حضور الموروث الشعبي في الرواية، وبيان كيفية توظيفه داخل النص السردي، واستجلاء أبعاده الفنية والجمالية.

وقد كان لاختيارنا لهذا الموضوع جملة من الدوافع، تنوعت بين دوافع موضوعية وأخرى ذاتية.

فأما الدوافع الموضوعية فتتمثل في:

- أهمية الموروث الشعبي باعتباره مكوّنًا أساسيًا من مكونات الهوية الثقافية الوطنية.
- قلة الدراسات التي تناولت تجليات الموروث الشعبي في رواية «مملكة الزيوان».
- الرغبة في إبراز الموروث الشعبي التواتي والكشف عن حضوره في الرواية الجزائرية المعاصرة.

وأما الدوافع الذاتية:

- الرغبة في التعرف إلى الموروث الشعبي الجزائري عامة، وموروث منطقة توات خاصة.
- الاهتمام الشخصي بالدراسات التراثية وعلاقتها بالإبداع الروائي.

– المساهمة في التعريف بالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية والمحافظة عليها من النسيان والاندثار.

وقد غلب على هذه الدراسة المنهج الأنثروبولوجي، باعتباره منهجًا يهتم بدراسة الإنسان وثقافته وعاداته وتقاليده ومعتقداته في مختلف المجتمعات، ويسعى إلى الكشف عن العلاقة بين الثقافة الشعبية والإنتاج الأدبي، وتحليل الرموز والطقوس والمعتقدات المتجلية في النصوص الأدبية. كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي الذي مكّننا من وصف الظواهر المدروسة وتحليلها واستخلاص دلالاتها بما يتناسب مع طبيعة الموضوع وأهداف الدراسة إضافة إلى المنهج السيميائي والتاريخي.

وارتأينا أن نقسم بحثنا كالآتي:

مقدمة وفصلين وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع وملحقا وفهرسا.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان: «الموروث الشعبي: الانتقال من الموروث الشفهي إلى النص الفصيح في رواية مملكة الزيوان»، وتناول الجانب النظري للدراسة، حيث عرّفنا بالموروث الشعبي لغةً واصطلاحًا، وتطرقنا إلى أنواعه المادية واللامادية، وتجلياته في الرواية الجزائرية المعاصرة، كما تناولنا كيفية انتقال الموروث الشفهي وتفاعله مع النص الروائي الفصيح.

أمّا الفصل الثاني، وهو الفصل التطبيقي، فقد خُصّص لدراسة حضور الموروث الشعبي في رواية «مملكة الزيوان»، من خلال تحليل تجليات الموروث الشعبي المادي المتمثلة في اللباس التقليدي، والأكل الشعبي، والأضرحة، والحرف الشعبية وغيرها، إضافة إلى الموروث الشعبي اللامادي الذي تجسد في الفنون الشعبية، والأمثال الشعبية، والطقوس والمعتقدات المرتبطة بالولادة والتسمية والسبوع والختان والسحر والشعوذة وغيرها. كما تناولنا الموروث الديني من خلال الاستشهاد بالقرآن الكريم والدعاء، والموروث التاريخي من خلال الشخصيات والأحداث التاريخية، فضلاً عن دراسة بعض الخصائص الفنية والأدبية المرتبطة بالشخصيات والمكان.

وخاتمة حاولنا فيها أن نوجز أهم النتائج التي توصّلنا إليها البحث، وذيلنا بحثنا بقائمة للمصادر والمراجع وملحقا وفهرسا.

أمّا فيما يتعلق بالمصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث وإثرائه بالمادة العلمية اللازمة، فنذكر منها:

- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954م.
- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.
- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1989م.
- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

أما الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث، فقد تمثلت أساسًا في ضيق الوقت المخصص لإنجاز الدراسة، إضافة إلى الالتزامات المهنية، الأمر الذي استوجب بذل جهد أكبر في جمع المادة العلمية وتحليلها.

وفي الختام، نحمد الله تعالى على توفيقه وإعانته لنا على إتمام هذا العمل، ونسأله أن نكون قد وفقنا في معالجة موضوع بحثنا، وأن نكون قد أسهمنا، ولو بقدر يسير، في إبراز جانب من جوانب الموروث الشعبي التواتي والكشف عن حضوره في رواية «مملكة الزيوان»، وأن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وهو ولي التوفيق والسداد.

الفصل النظري

تجليّات الموروث الشعبي / الرواية الجزائرية

–قراءة في المفهوم والآليات

الفصل النّظري: الموروث الشعبي / الرواية الجزائرية –قراءة في المفهوم والآليات

المبحث الأول: ماهية الموروث الشعبي وآليّات انتقاله

1- مفهوم الموروث الشعبي

2 أنواع الموروث الشعبي

3- آليات انتقال الموروث من الشفاهية إلى الكتابة الفصيحة

4- وظائف الموروث الشعبي

المبحث الثاني: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة

2-1 خصائص توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

2-2 تجليات الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

2-3- دوافع توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

2-4 نماذج من توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

2-5 إشكالية توظيف الموروث بين البناء الفنّيّ والزخرفة

تمهيـــد:

تميّزت الروايةُ الجزائرية المعاصرة بعلاقتها الوثيقةٍ بالموروث الشعبيّ تتجاوز الاستعارةَ العابرة إلى مستوى التأسيس الجماليّ والهوياتيّ. فالروايةُ جنسٌ وافدٌ لم ينشأ في الجزائر فوق أرضٍ بِكر، بل وجد أمامه ركامًا من المرويّات والطقوس والأمثال والأغاني حفظت ذاكرةَ الجماعة قرونًا قبل أن يُولد السردُ المكتوب. ومن ثَمّ صار هذا الموروثُ مادةً خامًا للروائيّ وذاكرةً جماعيةً يُعيد تشكيلها، فغدا النصُّ ملتقًى لزمنين: ماضي الجماعة، وحاضرِ الكتابة.

ولا يُفهم هذا الالتحامُ بمعزلٍ عن شرطه التاريخيّ. فقد خلّفت القطيعةُ الاستعمارية جُرحًا في الذاكرة الوطنية، إذ استهدف المستعمِرُ مقوّماتِ الهوية المحلية وثقافتَها الشعبية. ولذلك جاء التفاتُ الكتّاب الجزائريين إلى موروثهم — لا سيما منذ سبعينيات القرن الماضي — كمقاومةٍ رمزيةٍ لإستعادة ذاتهم، وهكذا غدا توظيفُ الموروث مشروعًا ثقافيًّا قبل أن يكون اختيارًا فنيًّا، يستهدف إعادةَ بناء هويةٍ مجروحةٍ وإنصافَ ذاكرةٍ مُهدَّدةٍ بالنسيان.

وانطلاقًا من وقوع الموضوع في منطقة التماسّ بين الأدب والثقافة الشعبية، يتّخذ هذا الفصلُ من المقاربة الأنثروبولوجية إطارًا ناظمًا يقرأ النصَّ الروائيَّ بوصفه وثيقةً ثقافيةً تتجلّى فيها بنيةُ الوعي الجمعيّ. وعلى هذا الأساس يتوزّع الفصلُ على مبحثين: يضبط أوّلُهما ماهيةَ الموروث الشعبيّ — مفهومًا وأنواعًا ووظائفَ وآلياتِ انتقالٍ — وينتقل ثانيهما إلى الحقل الروائيّ الجزائريّ، فيرصد خصائصَ توظيف الموروث وتجلّياتِه ودوافعَه ونماذجَه وإشكالاتِه، تمهيدًا لتحليل رواية «مملكة الزيوان» في الفصل التّطبيقيّ.

المبحث الأول: ماهية الموروث الشعبي وآليّات انتقاله:

يقتضي البحثُ في توظيف الموروث الشعبي ضبطَ مفاهيمه المؤسِّسة قبل الانتقال إلى التحليل التطبيقيّ؛ ذلك أنّ المصطلح يكتنفه قدرٌ من السيولة والتداخل، فهو يتأرجح بين دلالةٍ لغويةٍ ضاربةٍ في القِدم ودلالةٍ اصطلاحيةٍ حديثةٍ تشعّبت بتعدّد الحقول التي تناولته. ولا يكتمل هذا الضبطُ إلا بإدراك أنواع هذا الموروث من جهة، والكيفيةِ التي ينتقل بها من طوره الشفويّ الأوّل إلى استقراره في النصّ الفصيح المكتوب من جهةٍ أخرى. ومن ثَمّ ينتظم هذا المبحثُ في ثلاثة عناصر: تعريف الموروث الشعبي، ثم أنواعه، فآليات انتقاله من المشافهة إلى التدوين.

1- مفهوم الموروث الشعبي:

1-1- مكانة الموروث الشعبي في القرآن الكريم

وردت مادةُ (وَرَثَ) ومشتقّاتُها في القرآن الكريم دالّةً على معنى الانتقال والخِلافة في المادّيّ والمعنويّ معًا؛ قال الله عزّ وجلّ: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ﴾ (النمل: 16)، وقال سبحانه: ﴿أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ﴾ (الأنبياء: 105). ونستنتج من هذا الاستعمال أنّ الوراثة في التصوّر القرآنيّ تتجاوز المالَ إلى وراثة العلم والنبوّة والأرض والقيم، وهو ما يؤطّر مفهومَ الموروث في هذا البحث ويمنح شِقَّه اللامادّيَّ عمقًا دلاليًّا راسخًا في ثقافتنا.

1-2- التعريف اللغوي:

يتركّب المصطلحُ من لفظتَين: «الموروث» و«الشعبي». فأمّا «الموروث» فمشتقٌّ من المادة اللغوية (و ر ث)، وقد دارت معانيها في المعاجم حول انتقال الشيء من سالفٍ إلى خالف. جاء في «لسان العرب» أنّ "الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِراثُ والإِراثُ والتُّراثُ واحدٌ»، وأنّ «الوارثَ صفةٌ من صفات الله عزّ وجلّ، وهو الباقي الدائم الذي يَرِثُ الخلائقَ ويبقى بعد فنائهم»، يقال: «ورِثَه مالَه ومجدَه، وورِثَ منه عِلمًا أي استفاد".[1] والملاحَظُ أنّ المعنى المعجميّ لم يقصُر الإرثَ على المال المنقول، بل وسّعه ليشمل المجدَ والعِلمَ والخَصالَ

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ، مادة (ورث).

والطبائع؛ وهو اتّساعٌ دلاليٌّ بالغُ الأهمية، لأنه يؤسِّس لغويًّا لكون الموروث جامعًا للمادّيّ والمعنويّ معًا.

وأمّا «الشعبي» فنسبةٌ إلى «الشَّعب»، وقد ورد في المعجم ذاته أنّ: "الشَّعب هو القبيلةُ العظيمةُ أو الجِماعُ من الناس الذي يتشعّب منه ما دونه من القبائل، فهو يدلّ على الجماعة الكبرى التي تجمعها وحدةُ الأصل أو الأرض أو الوجدان".[1] وبهذا يكون «الموروثُ الشعبيُّ» في حصيلة التركيب اللغويّ: ما تتوارثه الجماعةُ الشعبية وتتناقله من إنتاجٍ ثقافيٍّ جيلًا عن جيل. ويُلحَظ في هذا المقام أنّ العربية تُجاور بين «الموروث» و«التراث» في الأصل اللغويّ نفسه، غير أنّ المحدثين فرّقوا بينهما في الاستعمال؛ إذ يميل «التراث» إلى الدلالة على ما هو كلّيٌّ عامٌّ يشمل النخبويّ والرسميّ والمكتوب، بينما يخصّ «الموروث الشعبي» ما ينبع من عامّة الناس ويتداولونه شفاهةً، وهو ما رجّحنا استعمالَه لانسجامه مع موضوعنا.

ويُستخلَص من هذا الأصل اللغويّ أنّ مادة «الإرث» تنطوي على معنيين متلازمين: معنًى مادّيٍّ هو انتقالُ المال والمتاع، ومعنًى معنويٍّ هو "انتقالُ العلم والمجد والقيم. وهذا الجمعُ بين الحسّيّ والمعنويّ في الجذر اللغويّ هو ما يجعل لفظةَ «الموروث» أوسعَ من أن تُحصَر في الأشياء، فهي تشمل المنقولَ الرمزيَّ والثقافيَّ معًا"[2]. أمّا حين يُضاف إليها وصفُ «الشعبيّ» فإنّ الدلالةَ تنزاح من الفرد إلى الجماعة، ومن الملكية الخاصة إلى الملكية المشاعة؛ إذ يصير الموروثُ ملكًا جمعيًّا لا يُنسب إلى مؤلّفٍ بعينه، تتوارثه الجماعةُ جيلًا عن جيلٍ بوصفه جزءًا من كيانها لا من ممتلكاتها. وبهذا التركيب يكتسب المصطلحُ بُعدَه المزدوج: بُعدَ الانتقال الزمنيّ عبر الأجيال، وبُعدَ الانتساب الجماعيّ إلى الشعب.

---

[1] المرجع السابق، مادة (شعب).

[2] ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ورث).

ولا يقتصر هذا المعنى على «لسان العرب»، بل تواردت عليه المعاجم العربية القديمة والحديثة؛ فابنُ فارسٍ في «مقاييس اللغة» يردّ المادة (و ر ث) إلى أصلٍ يدلّ على "خِلافةِ قومٍ لقومٍ في أمرٍ من الأمور"[1]. والمتأمّلُ في هذا القول يجده يردّ الإرثَ إلى جوهرٍ واحدٍ هو الانتقالُ والخَلَف، فلا يفرّق في أصله بين موروثٍ مادّيٍّ وآخرَ معنويّ. ويذكر الفيروز آباديُّ في «القاموس المحيط» المعنى نفسَه، إذ يربط الوراثةَ بـ«انتقال ما كان لأناسٍ إلى من يخلُفهم من بعدهم»[2]. ويعرّف الراغبُ الأصفهانيُّ الوراثة في «مفرداته» بأنّها «انتقالُ قُنيةٍ إليك عن غيرك من غير عقدٍ ولا ما يجري مجرى العقد»[3]، مبيّنًا أنّها تُطلق على المال وعلى العلم والمُلك والكرامة جميعًا. ويُستفاد من تضافر هذه المعجمات أنّ الجذر اللغويّ للموروث قائمٌ على فكرة الانتقال والخِلافة عبر الأجيال، وأنّ دلالته تتّسع للمعنويّ كاتّساعها للمادّيّ، وهي الفكرةُ التي ستظلّ حاضرةً في دلالته الاصطلاحية والثقافية على السواء.

1-3- التعريف الاصطلاحي

أمّا في الاصطلاح فقد عرف هذا الحقلُ تعدّدًا في التسميات والمفاهيم، يعكس تعدّد المدارس التي اشتغلت عليه. فقد ظهر المصطلحُ الغربيُّ «الفولكلور» (Folklore) سنة 1846 على يد الإنجليزيّ وليم تومز، مركَّبًا من لفظَين يعنيان «حكمة الشعب» أو «معارف العامّة»، ثم اتّسعت دلالتُه عند المدرستين الإنجليزية والأمريكية لتشمل المعتقدات والعادات والحكايات والأغاني والأمثال والممارسات المتوارثة شفاهةً بين أفراد الجماعة. وقد انتقل المفهومُ إلى الثقافة العربية بمسمّياتٍ عدّة، منها «المأثورات الشعبية» و«التراث الشعبي» و«الأدب الشعبي» لِما هو قوليٌّ منه؛ وهو ما جعل المصطلحَ مَحطّ نقاشٍ مفاهيميٍّ بين الدارسين حول حدوده ومادّته.

---

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1399هـ/1979م، مادة (ورث).

[2] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثامنة، 1426هـ/2005م، مادة (ورث).

[3] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، الطبعة السابعة، مادة (ورث).

وقد تباينت تعريفاتُ الباحثين العرب تبعًا لمناهجهم. فيعرّف محمد الجوهري الفولكلورَ ضمن الأنثروبولوجيا الثقافية بأنّه: "مجموعُ المأثورات الشعبية التي تتناقلها الجماعةُ وتعبّر عن وعيها الجمعيّ"[1]، مُقسِّمًا إيّاه إلى ميادينَ كبرى تشمل الأدبَ الشعبيّ والمعتقداتِ والعاداتِ والمعارفِ والفنونِ والثقافةَ المادية. ويتبيّن من هذا التعريف أنّه ينظر إلى الموروث نظرةً أنثروبولوجيةً جامعةً لا تَقصُره على الأدب وحده. أمّا نبيلة إبراهيم فتقارب الموضوعَ من زاويةٍ أدبيةٍ، إذ ترى أنّ الأدب الشعبيَّ "تعبيرٌ عن الوجدان الجمعيّ لا عن الذات الفردية"[2]، وأنّ أشكاله تخضع لقوانين تداوُلٍ خاصةٍ قوامها المشافهةُ والتنوّعُ والتلقائيةُ والمجهوليةُ. وفي السياق ذاته يصف أحمد رشدي صالح الأدبَ الشعبيَّ بأنّه "ديوانُ العامّة وسجلُّ خبراتهم"[3] وبالموازنة بين هذه الرؤى يتبيّن أنّ المدرسة الغربية مالت إلى المقاربة الإناسية الجامعة التي تنظر إلى الموروث بوصفه نسقًا ثقافيًّا شاملًا، بينما عُنيت المدرسةُ العربيةُ في كثيرٍ من أعلامها بالجانب الأدبيّ القوليّ وبتأصيله في الثقافة المحلية؛ غير أنّ هذا الاختلاف في الزاوية لا ينفي اتّفاقها على السمات الجوهرية للموروث: الجماعيةُ والشفويةُ والتداولُ والوظيفيةُ الاجتماعية.

ومن خلال هذا العرض النقديّ نخلص إلى تعريفٍ إجرائيٍّ نتبنّاه في هذه الدراسة، مفادُه أنّ الموروث الشعبي هو: "مجموعُ ما أبدعته الجماعةُ الشعبية من معتقداتٍ وعاداتٍ وطقوسٍ وحكاياتٍ وأمثالٍ وأغانٍ وحِرَفٍ وفنون، وتناقلته شفاهةً عبر الأجيال في إطارٍ من الإبداع الجماعيّ المجهول، حاملًا رؤيةَ الجماعة للعالم ومنظومتَها القِيَمية"[4]، ويبقى التمييزُ بين «الموروث الشعبي» و«التراث» تمييزًا منهجيًّا مفيدًا، إذ يُنبِّه إلى أنّ موضوعنا ليس التراثَ العالِمَ المدوَّن، بل ذلك المخزونَ الحيّ المتداوَلَ بين العامّة، الذي يستثمره الروائيُّ الجزائريُّ حين ينزل إلى القاع الشعبيّ لينهل منه مادتَه.

---

[1] محمد الجوهري، علم الفولكلور: دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص 20.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1989م، ص 12.

[3] أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 30.

[4] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 18.

ويتّضح مفهومُ الموروث الشعبي أكثرَ حين نقف على خصائصه المميّزة التي أجمع عليها الدارسون؛ "فهو أوّلًا جماعيُّ المنشأ، لا يُنسب إلى مبدعٍ بعينه، بل تشترك الجماعةُ في صوغه وإعادة صوغه حتى يغدو ملكًا مشاعًا يعبّر عن وجدانها لا عن فردٍ منها. وهو ثانيًا شفويُّ التداول في أصله، يُتناقل بالرواية والأداء والمشافهة لا بالتدوين، ومن ثَمّ يتّسم بالتغيّر والتعدّد إذ تتولّد له في كلّ أداءٍ صياغةٌ جديدة".[1] وهو ثالثًا نمطيٌّ في بِناه، إذ يعتمد على صِيَغٍ ثابتةٍ ومفتتحاتٍ وخواتمَ متواترةٍ تُيسّر حفظَه وتداولَه. "وهو رابعًا وظيفيٌّ بامتياز، إذ ينهض بأدوارٍ اجتماعيةٍ وتربويةٍ وترفيهيةٍ في حياة الجماعة، فيحفظ قيمَها ويُعلّم أبناءها ويُسلّيهم. وهو خامسًا تقليديٌّ متوارثٌ يصل الأجيالَ بعضَها ببعض، فيكون حاملًا للذاكرة الجماعية وضامنًا لاستمرارها".[2] وهذه الخصائص مجتمعةً هي التي تجعل من الموروث مادةً مغريةً للروائيّ، لأنها تمنح نصَّه عمقًا جماعيًّا وأصالةً وامتدادًا في الزمن.

وممّا يُعمّق ضبطَ المصطلح تمييزُه عمّا يجاوره من ألفاظٍ تتداخل معه في الاستعمال؛ فثمّة فروقٌ دقيقةٌ بين «التراث» و«الموروث» و«الفولكلور» و«المأثورات الشعبية». "فالتراثُ أعمُّها دلالةً– حسب رأي الدارسين–؛ إذ يشمل المنقولَ الحضاريَّ كلَّه نخبويَّه ورسميَّه وشعبيَّه، مكتوبَه وشفويَّه. أمّا الموروثُ الشعبيُّ فيخصُّ ما تنتجه عامّةُ الناس وتتداوله شفاهةً خارج المؤسسة الرسمية" [3].والفولكلورُ: "مصطلحٌ غربيُّ النشأة يكاد يرادف الموروثَ الشعبيَّ، غير أنّه يحمل في بعض استعمالاته نَفَسًا وصفيًّا متحفيًّا ينظر إلى الظاهرة الشعبية بوصفها بقايا ماضٍ، في حين ينظر إليها الدرسُ العربيُّ الحديث بوصفها ثقافةً حيّةً متجدّدة".[4]

أمّا «المأثورات الشعبية» فمصطلحٌ آثره بعضُ الباحثين العرب لِما فيه من إحالةٍ على فعل «الأثر» و«التأثّر»، ولخلوّه من الحمولة الاستعمارية التي قد تَعلق بلفظ الفولكلور.

---

[1] المرجع السابق، ص 22.

[2] أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص 30.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.

[4] محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 30.

وقد تعدّدت تعريفاتُ الدارسين للموروث الشعبيّ بتعدّد مشاربهم؛ فمنهم من غلّب الجانبَ الأدائيَّ الحيَّ فعرّفه بأنّه: «مجموعُ ما تؤدّيه الجماعةُ من فنونٍ قوليةٍ وحركيةٍ في مناسباتها، ومنهم من غلّب الجانبَ المعرفيَّ فعدّه مستودَعَ حكمة الجماعة ورؤيتها للعالم»[1]. ويلتقي هؤلاء جميعًا عند جملةٍ من السمات تكاد تكون اجماعيةً: "الشعبيةُ (نسبتُه إلى عامّة الناس)، والشفويةُ (انتقالُه بالمشافهة أصلًا)، والجماعيةُ (مجهوليةُ مؤلّفه وملكيتُه المشاعة)، والتلقائيةُ (نشأتُه عفوًا لا تكلّفًا)، والوظيفيةُ (ارتباطُه بحاجات الجماعة لا بالزينة وحدها)"[2]. وهذه السماتُ مجتمعةً هي ما يميّز الموروثَ الشعبيَّ من الأدب الرسميّ المكتوب، وهي في الوقت ذاته ما يجعله مادةً قابلةً للتحوّل حين ينتقل إلى النصّ الروائيّ، إذ يفقد بعضَ شفويّته وتلقائيّته ليكتسب قصديةً فنيةً جديدة.

وفي الدرس الجزائريّ على وجه الخصوص يعرّف عبد الحميد بورايو الأدبَ الشعبيَّ بأنّه «جملةُ أشكال الأداء التعبيريّ التي تنتجها الجماعةُ الشعبية وتتداولها شفاهةً وممارسةً في سياقها الثقافيّ المحلّيّ»[3]، كالحكاية والمثَل والأغنية والفنون الاحتفالية. وهذا التعريفُ — في تقديرنا — يَصِل المفهومَ العامَّ بخصوصية الحقل الجزائريّ الذي تنتمي إليه مدوّنةُ هذا البحث، ويُبرز البُعدَ الأدائيَّ الحيَّ للموروث الذي قد يغيب عن التعريفات النظرية المجرّدة.

2- أنواع الموروث الشعبي:

اتّفق الدارسون على تقسيم الموروث الشعبي "تقسيمًا أساسيًّا إلى نوعين كبيرين، يتكاملان في الواقع المعيش وإن انفصلا في التحليل النظريّ: الموروث المادّيّ والموروث اللامادّيّ".[4] وقيمةُ هذا التقسيم منهجيةٌ بالدرجة الأولى، إذ يُتيح ضبطَ مادةٍ متشعّبةٍ وتصنيفَها قبل تحليل

---

(1) أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص 22.

(2) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 25.

(3) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري: دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 30.

(4) محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 20.

توظيفها في النص؛ على أنّ الحدّ الفاصل بينهما ليس قاطعًا دائمًا، فالأضرحةُ مثلًا أعيانٌ مادية، لكنها مشبعةٌ بمعتقداتٍ لا مادية، واللباسُ شيءٌ محسوس، لكنه يحمل دلالاتٍ اجتماعيةً ورمزية.

فأمّا "الموروثُ المادّيُّ (الملموس) فيشمل كلَّ ما أنتجته الجماعةُ من أعيانٍ محسوسةٍ تجسّد ثقافتها وتشهد على نمط عيشها. ومن أبرز ميادينه: العمارةُ الشعبية بأنماطها (القصور والزوايا والأضرحة والمنازل الطينية)، واللباسُ التقليديُّ والحُليُّ بما يحملانه من رموزٍ تدلّ على المكانة والمناسبة والانتماء، والمأكلُ وطقوسُ إعداده وتقديمه، والأدواتُ والأواني المنزلية والزراعية، والحِرَفُ والصناعاتُ اليدوية التي تختزن خبرةَ الجماعة الفنية".[1] وهذا النوعُ يمثّل الذاكرةَ المتجسِّدةَ في الأشياء، ويحضر في الرواية الجزائرية بوصفه ديكورًا حضاريًّا يؤثِّث الفضاء السرديّ ويمنحه محلّيّته وأصالته، بل قد يرتقي إلى رمزٍ دالٍّ حين يصير الشيءُ المادّيُّ علامةً على قيمةٍ أو موقف.

ويكتسب الموروثُ المادّيُّ في البيئة الصحراوية الجزائرية حضورًا لافتًا، إذ تزخر مناطقُ الجنوب بعمارةٍ طينيةٍ عريقةٍ تتمثّل في القصور والزوايا والمساجد العتيقة، وبأضرحةٍ للأولياء والصالحين تشكّل معالمَ روحيةً واجتماعيةً في آن، وبلباسٍ تقليديٍّ ذي دلالاتٍ خاصةٍ بالمناسبات والفصول، وبأطعمةٍ ترتبط بطقوس الضيافة والمواسم، وبحِرَفٍ يدويةٍ كالنسيج والفخار والحُليّ الفضية تختزن مهارةَ الجماعة وذوقها. وهذه الأعيانُ المادية ليست محضَ أشياء، بل هي علاماتٌ ثقافيةٌ تنطق بنمط العيش الواحاتيّ وبعلاقة الإنسان بالنخلة والماء والرمل؛ ولذلك يجد فيها الروائيُّ الصحراويُّ مادةً ثريةً تؤثِّث فضاءه وتشحنه بالدلالة المحلية، فتتحوّل من ديكورٍ إلى رمز.

---

[1] يُنظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور ، ص 45.

وأمّا الموروثُ اللامادّيُّ (المعنويّ) فهو الأغنى دلالةً والأكثرُ استثمارًا في السرد، لأنه يحمل رؤيةَ الجماعة للعالم ومنظومتَها القِيَمية. ويتفرّع إلى ميادينَ متعدّدةٍ يمكن إجمالُها في: "الأدب الشعبي القوليّ، ويضمّ الأسطورةَ والخرافةَ والحكايةَ الشعبيةَ والسيرةَ الشعبيةَ والمَثَلَ واللغزَ والنكتةَ، وهي أشكالٌ تعبيريةٌ تختزن وجدان الجماعة وتُعيد إنتاجه في كلّ أداءٍ شفويّ؛ والمعتقداتِ والعاداتِ والطقوسَ المرتبطةَ بدورة الحياة وبدورة الطبيعة؛ والمعارفَ الشعبيةَ في الطبّ والفلك والزراعة؛ والفنونَ الشعبيةَ من موسيقى ورقصٍ وأغنيةٍ وشعرٍ ملحون. وقد عُنيت الدراساتُ الأدبية بهذا القسم القوليّ على وجه الخصوص، بوصفه المدخلَ الأقربَ إلى النص الروائيّ الذي يستلهم بُناه ومضامينه".[1]

ويُحسن بنا أن نقف وقفةً موجزةً عند أبرز أجناس الأدب الشعبي القوليّ، لأنها أكثرُ عناصر الموروث استلهامًا في الرواية. "فالأسطورةُ سردٌ مقدّسٌ يفسّر نشأة الكون والظواهر الكبرى بمنطقٍ رمزيّ، والخرافةُ حكايةٌ عجائبيةٌ تستحضر الكائناتِ الخارقةَ والجنَّ والغيلانَ في عالمٍ يتجاوز المألوف، والحكايةُ الشعبيةُ سردٌ نثريٌّ متوارَثٌ يدور حول مغامراتٍ وأبطالٍ نمطيين وقيمٍ أخلاقية، والسيرةُ الشعبيةُ ملحمةٌ نثريةٌ طويلةٌ تمجّد بطلًا جماعيًّا كعنترة وأبي زيد الهلاليّ، أمّا المَثَلُ فقولٌ موجزٌ مكثّفٌ يختزن حكمةَ الجماعة وتجربتَها، واللغزُ تمرينٌ ذهنيٌّ تعليميٌّ ترفيهيّ. وتشترك هذه الأجناسُ في الجماعية والشفوية والوظيفية، ويجد فيها الروائيُّ بُنًى جاهزةً وصورًا ودلالاتٍ يعيد توظيفها في نصّه، فتمنحه عمقًا تراثيًّا وأصالةً تعبيرية".[2]

ويتجلّى هذا التقسيمُ النظريُّ بوضوحٍ في تجربة روّاد الرواية الجزائرية. فعبد الحميد بن هدوقة، في «ريح الجنوب» و«نهاية الأمس»، استحضر الموروثَ المادّيّ واللامادّيّ معًا في تصويره للريف الجزائريّ: "من اللباس والأرض والبيت الطينيّ، إلى المعتقدات الشعبية والعادات المرتبطة بالزواج والقرابة وملكية الأرض، فجعل من الموروث أداةً لتصوير الصراع بين الأصالة والتحوّل في مجتمعٍ ريفيٍّ تتنازعه قيمُ الماضي وضغوطُ الحاضر، وهو "توظيفٌ يندرج ضمن ما رصده الدّارسون من إقبال الرواية العربيّة المعاصرة على استثمار التّراث بوصفه معادلًا للهوية ومصدرًا للدلالة".[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] يُنظر: محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 25.

أمّا الطاهر وطار، في «اللاز» و«الحوّات والقصر» و«الزلزال»، فقد ذهب أبعدَ في توظيف الموروث اللامادّيّ بخاصةٍ، إذ استثمر شخصيةَ الراوي الشعبيّ (القوّال) وتقنياتِ الحكي الشفويّ وبنياتِه، واستدعى الموروثَ الدينيَّ الشعبيَّ المتمثّلَ في الأولياء والزوايا والكرامات والطُّرق الصوفية، "فربط بين الموروث والسؤال السياسيّ والثوريّ ربطًا جدليًّا جعل من التراث أداةَ تأويلٍ للحاضر لا مجرّد استعادةٍ للماضي. وقد وقف النقدُ الجزائريُّ – ولا سيما في أعمال عبد الملك مرتاض حول تقنيات السرد"[1] "وتحليل الخطاب الروائيّ"[2] –على هذه البنية التي تتداخل فيها الأصواتُ الشعبية بالخطاب الحديث، مبيّنًا أنّ الرواية الجزائرية صاغت لنفسها شعريةً خاصةً تستند إلى الموروث وتعيد تشكيله. وبهذا المعنى يتأكّد أنّ الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية ليس عنصرًا واحدَ الوظيفة، بل طاقةٌ دلاليةٌ تتعدّد وجوهُها بتعدّد المشاريع السردية، من التوظيف الوصفيّ عند بن هدوقة إلى التوظيف الرمزيّ الأيديولوجيّ عند وطار.

وإذا كان هذا التقسيمُ بين المادّيّ واللامادّيّ تقسيمًا إجرائيًّا يُيسّر الدرس، "فإنّ الحدودَ بينهما في الواقع الثقافيّ متداخلةٌ متشابكة؛ فالضريحُ – وهو معطًى مادّيٌّ – لا تكتمل دلالتُه إلّا بما يحيط به من معتقداتٍ وطقوسٍ وحكاياتٍ كرامية، وهي معطياتٌ لا مادّية"[3]. وكذلك الحرفةُ التقليدية لا تُختزل في المنتَج الملموس، بل تحمل في طيّاتها معرفةً متوارثةً وذوقًا جماعيًّا وأهازيجَ تصاحب العمل. ولذلك يُنبّه الدارسون إلى أنّ القيمةَ الكبرى للموروث المادّيّ إنّما تكمن في بُعده الرمزيّ لا في كتلته الفيزيائية، وأنّ الروايةَ حين تستحضره إنّما تستحضر هذا البُعدَ الرمزيَّ بالدرجة الأولى على أنّ أجناسَ الموروث اللامادّيّ ليست على درجةٍ واحدةٍ من القابلية للتوظيف الروائيّ؛ فلكلّ جنسٍ منها طاقةٌ سرديةٌ تخصُّه. فالحكايةُ الشعبية والسيرةُ

---

[1] يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 240، الكويت، 1998، ص 50.

[2] يُنظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 30.

[3] محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 60.

الشعبية هما الأقربُ إلى الرواية لاشتراكهما معها في عنصر الحبكة والشخصية والزمان والمكان، حتى عُدّت السيرةُ الشعبية إرهاصًا بالرواية في الثقافة العربية[1].

أمّا المثَلُ والحكمةُ فطاقتُهما السرديةُ محدودةٌ، لكنّهما يؤدّيان وظيفةً أسلوبيةً ودلاليةً حين يتخلّلان حوارَ الشخصيات فيمنحانه نكهةً شعبيةً وعمقًا تجريبيًّا. وأمّا الأسطورةُ والمعتقدُ فيمدّان الروايةَ ببنيةٍ رمزيةٍ عميقةٍ تتيح قراءةَ النصّ على مستويين: مستوى الحدث الظاهر، ومستوى الدلالة الأسطورية الكامنة. وبهذا التفاوت في الطاقة السردية يتحدّد نوعُ الحضور الذي يتّخذه كلُّ جنسٍ تراثيٍّ داخل البناء الروائيّ.

ويُفضي هذا التفاوتُ في الطاقة السردية إلى نتيجةٍ منهجيةٍ مهمّة، هي أنّ دراسةَ توظيف الموروث في الرواية لا ينبغي أن تكتفيَ بإحصاء العناصر التراثية المبثوثة في النصّ، بل عليها أن تتبيّن الوظيفةَ البنائية التي يؤدّيها كلُّ عنصرٍ بحسب جنسه؛ فحضورُ حكايةٍ شعبيةٍ في صلب الحبكة غيرُ حضور مثَلٍ عابرٍ في حوارٍ، وحضورُ معتقدٍ يوجّه سلوكَ شخصيةٍ غيرُ حضور أغنيةٍ تؤثّث مشهدًا[2]. ومن هنا تتمايز مستوياتُ التوظيف من العَرَضيّ السطحيّ إلى البنيويّ العميق، تبعًا لنوع العنصر التراثيّ ولموقعه في معمار النصّ. وستظهر هذه المستوياتُ جليّةً في الفصل التطبيقيّ حين نتتبّع كيف تتوزّع أجناسُ الموروث الصحراويّ في رواية «مملكة الزيوان» بين ما هو مؤسِّسٌ للبناء وما هو مكمّلٌ للأجواء، وكيف يتدرّج حضورُها من التأثيث إلى التأسيس.

3- آليات انتقال الموروث من الشفاهية إلى الكتابة الفصيحة:

يطرح توظيفُ الموروث الشعبي في الرواية إشكاليةً منهجيةً دقيقةً، مفادُها: كيف تتحوّل مادةٌ شفويةٌ جماعيةٌ متغيّرةٌ، كالحكاية والمَثَل والذاكرة، إلى نصٍّ فصيحٍ مكتوبٍ ثابتٍ موقَّعٍ باسم مؤلِّفٍ فرد؟ إنّ هذا التحوّلَ ليس نقلًا آليًّا ولا تسجيلًا حرفيًّا، وإنما هو عمليةُ إعادة إنتاجٍ معقّدةٍ تخضع لجملةٍ من الآليات. "وقد أرسى سعيد يقطين في كتابه «الكلام والخبر» أساسًا

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 40.

[2] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 40.

نظريًّا لفهم هذه العملية حين ميّز بين «الكلام» بوصفه «أداءً شفويًّا متحرّكًا قائمًا على المشافهة والتلقائية والحضور الجماعيّ»، و«الخبر» بوصفه «وحدةً سرديةً مستقرّةً قابلةً للتدوين والتثبيت"[1]. ومن هذا التمييز يتبيّن أنّ الانتقالَ من الكلام إلى الخبر هو في جوهره الانتقالُ من شفويةٍ منفلتةٍ إلى كتابةٍ منظَّمة، ومن سرديةٍ جماعيةٍ مفتوحةٍ إلى سرديةٍ فرديةٍ مغلقة.

ويُضيء هذه القضيةَ ما قرّره الباحثون في علاقة الشفاهية بالكتابة، من أنّ لكلٍّ منهما منطقَه الذهنيَّ الخاصّ؛ "فالثقافةُ الشفويةُ تعتمد على الإيقاع والتكرار والصِّيَغ الجاهزة والذاكرة الحيّة والتفاعل المباشر بين الراوي والجمهور، في حين تتيح الكتابةُ التأمّلَ والتنظيمَ والتراكمَ وفصلَ النصّ عن قائله".[2] ومن ثَمّ فإنّ نقل الموروث من الطور الشفويّ إلى الطور الكتابيّ ليس تغييرًا في الوسيط فحسب، بل تحويلٌ في طبيعة النصّ ذاته؛ إذ يفقد بعضَ خصائصه الأدائية ويكتسب خصائصَ كتابيةً جديدة. وهذا ما يجعل عمل الروائيّ مع الموروث عملًا تحويليًّا بامتياز، يمكن إجمالُ آلياته في ثلاثة مفاهيمَ متضافرة.

أوّلها التدوينُ الواعي؛ ومعناه أنّ الروائيّ لا ينقل الموروثَ كما يفعل الجامعُ الفولكلوريُّ نقلًا أمينًا محايدًا، بل يمارس عليه فعلَ انتقاءٍ وتنظيمٍ وإعادةِ سياق. إنه يختار من الذاكرة الجماعية ما يخدم بناءه السرديّ، ثم يُعيد ترتيبه داخل معماريةٍ روائيةٍ مقصودة، فيحوّل المادةَ المتناثرةَ الجماعيةَ إلى عنصرٍ بنيويٍّ في عملٍ فرديّ، ويغدو وسيطًا فاعلًا لا ناقلًا سلبيًّا. "وبهذا ينتقل الموروثُ من طور التداول التلقائيّ إلى طور التثبيت الفنيّ الواعي، فيكتسب قصديةً جماليةً لم تكن له في أصله الشفويّ".[3]

وثانيها الفصحنةُ الوظيفية؛ وهي العمليةُ التي يحوّل بها الروائيُّ المادةَ الشفويةَ الملفوظةَ بالعامية إلى لغةٍ فصيحةٍ قادرةٍ على الانتشار والبقاء. غير أنّ هذه الفصحنة ليست ترجمةً حرفيةً تُفقد المادةَ نكهتَها، بل هي إعادةُ تشفيرٍ وظيفيةٍ تحتفظ بالروح الشعبية للمنطوق وتُذيبها

---

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص18.

[2] يُنظر: والترج. أونغ، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص 40.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص 35.

في نسيجٍ فصيحٍ يخدم الغرضَ الجماليَّ والتواصليّ. "وهنا يواجه الكاتبُ الجزائريُّ وضعيةَ الازدواجية اللغوية، فيفاوض باستمرارٍ بين أصالة اللهجة الحاملة للّون المحلّيّ وقدرةِ الفصحى على الإبلاغ والأدبية؛ فيُبقي من العامّية ما لا يُترجَم (كالمَثَل والأهزوجة والمصطلح المحلّيّ) ويصوغ ما عداه فصيحًا، فتكون الفصحنةُ آليةً انتقائيةً وظيفيةً لا تعريبًا شكليًّا فحسب".[1]

وثالثها تجسيرُ الهوية؛ وهي المحصِّلةُ الكبرى لهذه العملية، إذ يصير الموروثُ المُدوَّنُ المُفصَّحُ جسرًا يَصِل الماضيَ بالحاضر، والجماعيَّ بالفرديّ، والمحلّيَّ بالوطنيّ. فحين يُدخل الروائيُّ حكايةً جدّيةً أو طقسًا اندثر إلى متن روايته، "فإنه يعيد ربطَ القارئ الحديث بجذوره، ويعيد بناءَ ذاكرةٍ جماعيةٍ هدّدها الانقطاع؛ إذ بيّن علمُ اجتماع الذاكرة أنّ الجماعة تحفظ هويتها عبر استعادة ماضيها داخل أُطرٍ اجتماعيةٍ حاملة، والنصُّ الروائيُّ واحدٌ من أهمّ هذه الأطر في العصر الحديث"[2] وفي السياق الجزائريّ يكتسب هذا التجسيرُ بُعدًا مقاومًا، إذ تصبح إعادةُ تدوين الموروث فعلَ استرجاعٍ للذاكرة في مواجهة ما حاول الاستعمارُ محوَه.

وعلى هذا النحو يتبيّن أنّ النص الروائيّ الفصيح ليس قبرًا للموروث الشفويّ، بل ميلادٌ ثانٍ له؛ إذ يفقد الموروثُ في عبوره إلى الكتابة بعضَ خصائصه الأدائية – التنوّعَ والحضورَ الجسديَّ والتفاعلَ المباشر – لكنه يكتسب في المقابل ثباتًا وانتشارًا وقدرةً على عبور الزمن وبلوغِ جمهورٍ أوسع. وهذه المفارقةُ بين ما يُفقَد وما يُكتسَب هي جوهرُ ما تطرحه آلياتُ الانتقال من الكلام إلى الخبر، ومن الذاكرة الجماعية الشفوية إلى النص الفصيح المكتوب.

ويُفيد المنهجُ التاريخيُّ في إدراك أنّ هذه الآليات لم تنشأ دفعةً واحدة، بل تبلورت عبر مسارٍ تطوّريٍّ للرواية الجزائرية، فقد بدأت العلاقةُ بالتراث في النصوص التأسيسية الأولى علاقةً وصفيةً تسجيليةً تكتفي باستحضار المظاهر الشعبية بوصفها لونًا محليًّا، ثم تعمّقت في السبعينيات والثمانينيات مع جيلٍ من الروائيين عمدوا إلى استثمار الموروث استثمارًا بنيويًّا ورمزيًّا، فجعلوه عنصرًا فاعلًا في بناء الدلالة لا مجرّد خلفيةٍ للأحداث. وتواصل هذا النضجُ

---

[1] المرجع نفسه، ص 52.

[2] يُنظر: موريس هالبفاكس، الذاكرة الجمعية، تر: لطفي عيسى، دار صفحة سبعة للنشر، تونس، 2022م، ص60.

مع أجيالٍ لاحقةٍ، على غرار عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وواسيني الأعرج:"... وسّعت أفقَ التوظيف ليشمل تقنياتٍ سرديةً حديثةً تمتزج فيها الذاكرةُ الشعبية بالوعي التاريخيّ والسؤال الهوياتيّ. وبهذا التتبّع التاريخيّ يتأكّد أنّ توظيف الموروث في الرواية الجزائرية ظاهرةٌ متطوّرةٌ تعكس وعيًا متناميًا بقيمة الذاكرة الجماعية ودورها في تأصيل النص".[1]

ويمكن ردُّ هذه الآليات جميعًا إلى مبدأٍ ناظمٍ واحدٍ، هو أنّ "الانتقالَ من الشفويّ إلى المكتوب ليس نقلًا محايدًا بل إعادةُ إنتاجٍ تُحدِث تحوّلًا في طبيعة النصّ ووظيفته. فالثقافةُ الشفوية — كما بيّن الدارسون — تقوم على الحضور والمشاركة والتلقائية والذاكرة الحيّة، في حين تقوم الثقافةُ الكتابية على الغياب والتأمّل والتثبيت"[2]. ومن ثَمّ فإنّ الروائيَّ حين يدوّن مرويّةً شفويةً إنّما ينقلها من فضاء الأداء الجماعيّ المباشر إلى فضاء القراءة الفردية الصامتة، فيُكسبها ثباتًا نصّيًّا تفتقده في أصلها، لكنّه يُفقدها في المقابل تفاعليّتَها وقابليّتَها للتغيّر في كلّ أداء. وهذا التوتّرُ بين المكسب والخسارة هو ما يجعل توظيفَ الموروث الشفويّ في الرواية عمليةً إبداعيةً معقّدةً لا مجرّدَ تسجيلٍ أو استنساخ.

4 –وظائف الموروث الشعبي:

لا يكتسب الموروثُ الشعبيُّ مكانتَه في حياة الجماعة لذاته، بل لِما يؤدّيه من وظائفَ حيويةٍ تجعله نسيجًا فاعلًا في بنيتها الثقافية والاجتماعية. وفهمُ هذه الوظائف شرطٌ لإدراك دوافع استدعائه في الرواية لاحقًا؛ إذ كثيرًا ما يستثمر الروائيُّ الوظيفةَ الأصلية للعنصر التراثيّ ويعيد توظيفَها فنيًّا داخل نصّه. ويمكن إجمالُ أبرز هذه الوظائف في ثلاث دوائرَ متكاملة.

---

[1] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 40.

[2] والترج. أونغ، الشفاهية والكتابية، ص 40.

4-1 الوظيفة الاجتماعية والهوياتية:

تتقدّم وظائفَ الموروث الشعبيّ وظيفتُه الاجتماعيةُ المتمثّلةُ في تحقيق التّماسك بين أفراد الجماعة؛ "فالحكاياتُ والأمثالُ والأغاني والطقوسُ المشتركة تنسج بين الأفراد روابطَ وجدانيةً ومرجعيةً واحدةً تجعلهم يشعرون بانتمائهم إلى كِيانٍ واحد"[1]. وهذه الوظيفةُ تتّصل اتصالًا وثيقًا بوظيفةٍ أعمقَ هي الوظيفةُ الهوياتية؛ إذ يمثّل الموروثُ الشعبيُّ خزّانَ الهوية الجماعية وذاكرتَها التي تميّزها من سواها. ولمّا كانت الذاكرةُ الجماعية – كما قرّر علمُ اجتماع الذاكرة– ولا تُحفظ في الأذهان الفردية وحدها بل في أُطرٍ اجتماعيةٍ حاملةٍ كالأمثال والأعياد والأماكن، "صار الموروثُ الشعبيُّ بمثابة المستودَع الذي تختزن فيه الجماعةُ صورتَها عن نفسها وتنقلها إلى أبنائها"[2]. ومن هنا تتأكّد الصلةُ بين الموروث والهوية، وتتّضح أهميةُ استعادته كلّما تعرّضت الهويةُ للتهديد أو المحو.

4-2 الوظيفة التربوية والنفسية:

وللموروث الشعبيّ وظيفةٌ تربويةٌ تنشئويةٌ لا تقلّ أهميةً؛ "فالحكايةُ الشعبية والمثَلُ والأغنيةُ وسائلُ تنشئةٍ تنقل إلى الناشئة قِيَمَ الجماعة وأعرافَها وتصوّراتِها عن الخير والشرّ، فتؤدّي دورًا تعليميًّا غيرَ مباشرٍ يسبق المدرسةَ النظامية ويوازيها"[3]. وإلى جانب هذه الوظيفة التربوية تبرز وظيفةٌ نفسيةٌ ترويحية؛ إذ يجد الإنسانُ في الحكاية والأسطورة والأهزوجة متنفّسًا لمخاوفه وأحلامه، وتفسيرًا مطمئنًا لِما يستعصي على الفهم من ظواهر الكون والموت والمصير. فالموروثُ بهذا المعنى آليةٌ نفسيةٌ جماعيةٌ لتدبير القلق وتمثّل المجهول، وهو ما يجعله مادةً ثريةً للروائيّ الباحث في أعماق النفس الجمعية. ولعلّ في استدعاء الرواية للمعتقدات والطقوس ما يكشف عن هذه الوظيفة النفسية العميقة.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 35.

[2] موريس هالبفاكس، الذاكرة الجمعية، مرجع سابق، ص 60.

[3] محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص75.

3-4 الوظيفة التوثيقية والجمالية:

أمّا الوظيفةُ الثالثةُ "فمزدوجةٌ: توثيقيةٌ وجماليةٌ معًا. فالموروثُ الشعبيُّ سجلٌّ حيٌّ يحفظ تفاصيلَ الحياة اليومية وأنماطَ العيش والعلاقات الاجتماعية التي تُهملها الوثيقةُ الرسمية والتاريخُ السياسيُّ المكتوب؛ فهو «تاريخٌ من أسفل» يؤرّخ للناس العاديّين لا للسلاطين والمعارك"[1]. وبهذا المعنى يكون الموروثُ "مصدرًا أنثروبولوجيًّا لا غنى عنه لمعرفة ثقافة الجماعة في حقبةٍ بعينها. وإلى جانب هذا البُعد التوثيقيّ تنهض الوظيفةُ الجماليةُ؛ إذ يحمل الموروثُ في صوره وإيقاعاته وبنياته الحكائية طاقةً فنيةً تتيح للأديب أن يجدّد بها أساليبَه ويُغني بها لغتَه. وهاتان الوظيفتان هما اللتان ينقلهما الروائيُّ الجزائريُّ إلى نصّه حين يوظّف الموروث، فيجمع بين إنصاف الذاكرة وتجديد الكتابة في عملٍ واحد"[2].

إنّ الموروث الشعبي مفهومٌ مركّبٌ تتضافر في تحديده الدلالةُ اللغويةُ القائمةُ على الانتقال والتوريث، والدلالةُ الاصطلاحيةُ التي رسمتها المدرستان الغربية والعربية، والتأصيلُ القرآنيُّ الذي وسّع معنى الإرث ليشمل القيمَ والعلمَ والسُّنن الجماعية لا المال وحده. كما تبيّن أنّ هذا الموروث ينقسم إلى مادّيٍّ ولا مادّيٍّ، وأنّ القسم اللامادّيّ القوليّ هو الأقربُ إلى استلهام الرواية. كما أنّ انتقال الموروث من المشافهة إلى الكتابة الفصيحة يجري عبر آلياتٍ ثلاثٍ متكاملة التدوين الواعي، والفصحنة الوظيفية، وتجسير الهوية، تجعل من النص الروائيّ ميلادًا ثانيًا للموروث لا مجرّد وعاءٍ له. وبهذا الأساس النظريّ نَعبُر إلى المبحث الثاني لنتبيّن خصائصَ هذا الموروث وتجلّياتِه ودوافعَ توظيفه في الرواية الجزائرية المعاصرة على وجه التحديد.

---

[1] موريس هالبفاكس، الذاكرة الجمعية، ص80.

[2] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 55.

المبحث الثاني: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة:

حين يدخل الموروث في نسيج الرواية الجزائرية يكتسب ملامحَ خاصةً تميّزه عن سائر التجارب الروائية العربية، بحكم الشرط التاريخيّ والثقافيّ الذي أنتج هذه الرواية. ولذلك سنتناول في هذا المبحث ثلاثة عناصرَ متكاملة: خصائصَ هذا الموروث حين يصير مادةً سردية، ثم تجلّياتِه الفعلية في مكوّنات النص، فالدوافعَ التي تقف وراء توظيفه.

وقبل الولوج إلى خصائص هذا التّوظيف وتجلّياته، "يحسُن التذكيرُ بالأساس النظريّ الذي يقوم عليه؛ فاستلهامُ الأدب للموروث الشعبيّ ليس ظاهرةً طارئةً، بل هو وجهٌ من وجوه ما يسمّيه النقدُ الحديث «التناصّ»، أي تلك العلاقةُ التي تجعل كلَّ نصٍّ متشابك مع نصوصٍ سابقةٍ عليه يمتصُّها ويحوّلها"[1]. فالنصُّ الروائيُّ حين يستدعي حكايةً شعبيةً أو مثَلًا أو أسطورةً إنّما يدخل في حوارٍ مع المتن الشعبيّ السابق، فيُعيد إنتاجَه في سياقٍ جديدٍ يمنحه دلالاتٍ مغايرة. "وهذا ما عبّر عنه النقدُ العربيُّ الحديث بمصطلح «استدعاء التراث» أو «توظيف التراث»، وأفرد له دارسون دراساتٍ مستقلّةً تتبّعوا فيها أشكالَ هذا الاستدعاء ومستوياتِه في الشعر والرواية معًا"[2].

ويتأسّس هذا التوظيفُ على مبدأٍ نظريٍّ آخرَ هو الطبيعةُ الحوارية للرواية؛ "إذ تنفرد الروايةُ من بين الأجناس الأدبية بقدرتها على استيعاب لغاتٍ وخطاباتٍ اجتماعيةٍ متعدّدةٍ داخل نسيجها الواحد، فتغدو فضاءً تتعايش فيه الفصحى العالِمةُ واللهجةُ الشعبيةُ ولغةُ الحكاية ولغةُ المثَل"[3]

والموروثُ الشعبيُّ هو أحدُ أهمّ روافد هذا التعدّد اللغويّ والخطابيّ في الرواية الجزائرية؛ فهو يحمل إلى النصّ صوتَ الجماعة ورؤيتَها، فيقابل صوتَ الراوي العالِم ويحاوره. "ومن تضافر هذين المبدأين – التناصّ والحوارية – تتولّد القدرةُ الفنيةُ التي تجعل من الموروث الشعبيّ عنصرًا منتِجًا للدلالة لا مجرّد مادةٍ موروثة، وهو ما ستجلّيه الخصائصُ والتجلّياتُ الآتية"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 30.

[2] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 25.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 50.

[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص 35.

2-1 -خصائص توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

تتقدّم الخصائصَ كلَّها سمةٌ جوهرية، هي أنّ الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية موروثٌ مؤسِّسٌ لا زخرفيّ. فهو لا يُستدعى لتزيين السطح السرديّ أو إضفاء لونٍ محلّيٍّ عابر، بل يُشكِّل بنيةً عميقةً تتأسّس عليها الدلالةُ ويُبنى عليها المعنى. وكثيرًا ما يحمل حضورُه شحنةً هوياتيةً وأيديولوجيةً تجعل من استدعائه موقفًا ضمنيًّا من سؤال الأصالة والانتماء، لا سيما في سياق ما بعد الاستقلال حين غدت استعادةُ التراث الشعبيّ شكلًا من أشكال استرداد الذات الوطنية المهدَّدة. "وقد رصد الدارسون في الرواية العربية عمومًا والجزائرية خصوصًا هذا التحوّلَ من التوظيف العابر إلى التوظيف المؤسِّس، حيث صار التراثُ معادلًا للهوية ووسيلةً لإعادة كتابة الذات الجماعية من منظورها الخاصّ".[1]

وثاني هذه الخصائص الهجنةُ اللغوية والأسلوبية وتعدّدُ الأصوات. فالرواية الجزائرية التي تستلهم الموروث الشعبي تتعايش في نسيجها سجلّاتٌ متعدّدة: الفصيحُ المكتوب، والمنطوقُ الشعبيُّ المحلّيّ، ولغةُ الراوي العالِم، ولغةُ الشخصيات العامّية. وينتج عن هذا التعايش لغةٌ روائيةٌ متعدّدةُ الأصوات، يتقاطع فيها صوتُ الجماعة بصوت الفرد، وصوتُ الماضي بصوت الحاضر. "وهذا ما يُحيل على ما سمّاه النقدُ الحديثُ «تعدّد اللغات» أو «التعدّد الصوتيّ» في الرواية، حيث يصير النصُّ ساحةً تتحاور فيها الخطاباتُ واللهجاتُ والرؤى المختلفة بدل أن يخضع لصوتٍ واحدٍ مهيمن".[2]

ويتّصل بهذا أنّ الموروث الشفويَّ يَنقل إلى الرواية بعضَ بُناه الأدائية ذاتها، من تكرارٍ وإيقاعٍ وصيغٍ جاهزةٍ ومخاطبةٍ مباشرةٍ للمتلقّي، فتتسرّب شعريةُ الحكي الشفويّ إلى متن الكتابة. وبذلك "لا يكون التراثُ مضمونًا مستعارًا فحسب، بل شكلًا تعبيريًّا يعيد تشكيل بنية السرد نفسه، فيغدو النصُّ الروائيُّ امتدادًا حديثًا لتقاليد المشافهة العريقة".[3]

---

[1] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 55.

[2] يُنظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص 49.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مرجع سابق، ص 95.

وثالث الخصائص هيمنةُ المتخيَّل الشفويّ وحضورُ الراوي الشعبيّ. فكثيرٌ من الروايات الجزائرية تستعيد بنيةَ الحكي التقليديّ وشخصيةَ القوّال أو المدّاح أو الجدّة الراوية، فتُموضِع نفسها في امتداد سلسلةٍ شفويةٍ عريقةٍ ظلّت تحفظ ذاكرة الجماعة. وقد بيّنت الدراساتُ المختصةُ في الأدب الشعبي الجزائري — ولا سيما تلك التي تناولت أشكال الأداء في الفنون التعبيرية — أنّ هذه الفنون تقوم على حضور المؤدّي أمام جمهوره وعلى التفاعل الحيّ بينهما[1]؛ فحين تستعيد الروايةُ هذا الحضور، فإنّها تستثمر طاقةً أدائيةً تمنح النصَّ حرارةً وتلقائيةً تشدّ القارئ وتُقرّبه من عالم الجماعة.

ورابع الخصائص المحلّيةُ والجهويةُ، إذ ينحاز الموروثُ الشعبي في الرواية الجزائرية إلى المكان المخصوص لا إلى المكان المجرَّد؛ فهو موروثُ الريف أو القرية أو الحيّ الشعبيّ أو الواحة الصحراوية، يستمدّ منه لونَه وتفاصيلَه وخصوصيتَه. وهذه الجهويةُ ليست انغلاقًا، بل هي شرطُ الأصالة، لأنّ الموروث لا يوجد إلا متجسّدًا في بيئةٍ بعينها بلهجتها وأطعمتها وطقوسها ومعتقداتها؛ ومن ثَمّ يصير المكانُ المحلّيُّ في هذه الرواية حاملًا للذاكرة الثقافية لا مجرّد خلفيةٍ جغرافية، وهو ما يتأكّد في الروايات ذات الفضاء الصحراويّ التي تجعل من المكان شخصيةً محورية".[2]

وخامس الخصائص تشابكُ المقدَّس بالشعبيّ. فمن أبرز ما يميّز الموروث في الرواية الجزائرية امتزاجُ الدينيّ الرسميّ بالمعتقد الشعبيّ، حيث تحضر الأولياءُ والزوايا والأضرحةُ والبركةُ والكراماتُ والطُّرقُ الصوفية بوصفها جزءًا عضويًّا من النسيج الثقافيّ الذي تصوّره الرواية. "وهذا التشابكُ يعكس واقعَ التديّن الشعبيّ في المجتمع الجزائريّ، ويمنح النصَّ بُعدًا روحيًّا ورمزيًّا، إذ يصير الوليُّ والضريحُ والزاويةُ علاماتٍ على قيمٍ جماعيةٍ ومرجعياتٍ روحيةٍ تتجاوز وظيفتها الدينية الضيّقة إلى وظيفةٍ ثقافيةٍ واجتماعيةٍ شاملة".[3]

---

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص 100.

ويُضاف إلى ما سبق أنّ الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية لا يحضر خامًا كما هو في الواقع، بل يخضع لعملية تحويلٍ فنيٍّ تُعيد صياغته وفق مقتضيات البناء السرديّ والرؤية الجمالية للكاتب. فالعادةُ أو الطقسُ أو الحكايةُ حين تنتقل إلى الرواية تفقد طابعَها التوثيقيَّ المحايد لتكتسب وظيفةً دلاليةً ورمزية، "فتغدو علامةً تشير إلى ما وراءها من قيمٍ ومواقفَ ورؤى. وهذا التحويلُ هو ما يميّز التوظيفَ الأدبيَّ للموروث من مجرّد الجمع الفولكلوريّ؛ إذ إنّ الروائيّ الناجح هو من يذيب التراثَ في نسيج نصّه حتى يصير جزءًا عضويًّا منه لا عنصرًا مُقحَمًا، فيخدم البناءَ والدلالةَ في آنٍ واحد"[1] وبهذا تتحوّل الخصائصُ السابقةُ من سماتٍ وصفيةٍ إلى طاقةٍ إبداعيةٍ تمنح الرواية الجزائرية تميّزَها.

وممّا يستحقّ التعميقَ في خاصية الهجنة وتعدّد الأصوات أنّها تجد سندَها النظريَّ فيما طرحه باختين من مفهوم «الحوارية»؛ إذ يرى أنّ الروايةَ "جنسٌ حواريٌّ بطبيعته، تتعايش فيه أصواتٌ ولغاتٌ اجتماعيةٌ متعدّدةٌ دون أن يذوّبها صوتُ المؤلّف الواحد"[2]. ويُفهم من هذا القول أنّ الموروثَ الشعبيَّ في الرواية الجزائرية أحدُ أبرز حوامل هذه الحوارية؛ "فحين يُدخل الروائيُّ المثَلَ الشعبيَّ والأهزوجةَ ولغةَ القوّال إلى نسيج نصّه، فإنّه يُدخل معها رؤيةَ الجماعة ووعيَها ولهجتَها، فتتقابل هذه اللغةُ الشعبية مع اللغة الفصيحة العالِمة في حوارٍ دائمٍ يمنح النصَّ غناه وتعدّدَ مستوياته. وبهذا يتحوّل توظيفُ الموروث من مجرّد إضافةٍ لونيةٍ إلى آليةٍ بنيويةٍ تُنتج التعدّدَ الصوتيَّ الذي هو جوهرُ الرواية الحديثة".[3]

وتتّصل بهذه الخصائص خاصيةٌ إجرائيةٌ جوهرية، هي التحويلُ السيميائيُّ الذي يطرأ على العنصر التراثيّ حين ينتقل من سياقه الشعبيّ الأصليّ إلى سياقه الروائيّ الجديد. "فالعنصرُ الواحد – كالوعدة أو الزردة أو زيارة الضريح – يحمل في سياقه الشعبيّ دلالةً دينيةً أو اجتماعيةً محدّدة، لكنّه حين يدخل النصَّ الروائيَّ يُعاد تشفيرُه فيكتسب دلالاتٍ جديدةً قد تخالف دلالتَه الأصلية أو تتجاوزها".[4]

---

[1] يُنظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة،1997م، ص 25.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 49.

[3] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 70.

[4] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 50.

فقد يوظّف الروائيُّ زيارةَ الضريح لا بوصفها فعلَ تبرّكٍ بل بوصفها علامةً على وعيٍ شعبيٍّ مأزوم، أو رمزًا لتشبّث الجماعة بماضيها في مواجهة حاضرٍ متحوّل. "وهذا الانزياحُ في الدلالة هو ما يميّز التوظيفَ الفنّيَّ الواعي من النقل الفولكلوريّ الساذج؛ فالأوّل يجعل من الموروث علامةً دالّةً داخل نظام النصّ، والثاني يكتفي بعرضه بوصفه زينةً خارجية".[1]

وجِماعُ هذه الخصائص أنّ الموروث الشعبيّ في الرواية الجزائرية الناضجة عنصرٌ مؤسِّسٌ لا زخرفيّ؛ فهو لا يُضاف إلى البناء من خارجه ليزيّنه، بل يدخل في صميم تكوينه فيشارك في صوغ الشخصية ورسم الفضاء وبناء الحدث وإنتاج الدلالة[2]. وهذا ما يفسّر أنّ أنجحَ التجارب الروائية الجزائرية في توظيف الموروث هي تلك التي ذوّبته في نسيجها حتى صار جزءًا عضويًّا منها يتعذّر نزعُه دون أن يختلّ البناءُ كلُّه، في مقابل تجاربَ أخرى ظلّ الموروثُ فيها حِليةً سطحيةً يمكن الاستغناءُ عنها دون أثرٍ يُذكر. وبهذا المعيار –معيار العضوية والوظيفية– يُقاس نُضجُ التوظيف الفنّيّ للموروث في أيّ عملٍ روائيّ.

وممّا يتّصل بهذه الخصائص أنّ توظيف الموروث في الرواية الجزائرية يقترن غالبًا بحضور «الراوي الشعبيّ» أو ما يشبهه؛ فكثيرًا ما يستعير الروائيُّ نبرةَ القوّال الشعبيّ وصيغَه الأدائية – كمخاطبة الجمهور، والاستطراد، والدعاء، والمقاطع الموقّعة – فيُضفي على سرده مسحةً شفويةً تعيد إلى الأذهان مجالسَ الحكي التقليدية[3]. وهذا الحضورُ للراوي الشعبيّ ليس مجرّد تقليدٍ شكليّ، بل هو اختيارٌ دلاليٌّ يَصِل النصَّ المكتوبَ بجذوره الشفوية، ويمنح السردَ سلطةً رمزيةً مستمدّةً من سلطة الحكّاء في الثقافة الشعبية. ولذلك يُعَدّ استحضارُ صوت القوّال من أبرز علامات الوعي بالموروث في الرواية الجزائرية المعاصرة، وأحدِ أوضح تجلّيات الهجنة بين الشفويّ والكتابيّ التي أشرنا إليها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 110.

[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص 60.

[3] المرجع السابق، ص 60.

ويترتّب على هذه الخصائص مجتمعةً أنّ قراءةَ الموروث في الرواية الجزائرية تقتضي وعيًا بالمسافة بين العنصر في أصله الشعبيّ وصورته في النصّ الروائيّ؛ "فالروائيُّ لا ينقل الموروثَ نقلًا أمينًا، بل ينتقي منه ويكثّف ويحذف ويضيف وفقًا لحاجات بنائه الفنّيّ ورؤيته الفكرية".[1] ومن ثَمّ فإنّ ما نجده في الرواية ليس الموروثَ الشعبيَّ كما هو في الواقع الثقافيّ، بل صورةً فنيةً له أعاد الكاتبُ تشكيلَها. وهذا التمييزُ بين الموروث الحيّ وصورته الأدبية تمييزٌ منهجيٌّ جوهريٌّ يقي الدارسَ من الخلط بين دراسة الفولكلور في ذاته ودراسة توظيفه الفنّيّ، وهو التمييزُ الذي سنلتزمه في تحليلنا للمدوّنة[2].

2-2 تجليات الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية:

لا يبقى الموروثُ الشعبي في الرواية الجزائرية مفهومًا مجرَّدًا، بل يتجسّد فعليًّا في مستوياتٍ سرديةٍ متعدّدة، يمكن إجمالُ أبرزها في أربعة مظاهر متكاملة. فهو يتجلّى أوّلًا في الشخصيات؛ إذ تستدعي الروايةُ نماذجَ بشريةً محمَّلةً بالدلالة الشعبية، كالقوّال أو الراوي الشعبيّ الذي يحمل ذاكرة الجماعة، والوليّ الصالح أو الشيخ صاحب البركة، والعجوز الحكيمة خازنة الحكايات والأمثال، والمرأة التي تختزن المعتقدات والطقوس. "وهذه الشخصياتُ ليست أفرادًا خُلَّصًا بقدر ما هي نماذجُ ثقافيةٌ تختزل قيمَ الجماعة ووعيَها الجمعيّ، على نحو ما تُحلِّله الدراساتُ الأدبية في حديثها عن الشخصيات النمطية في الأدب الشعبي التي تتجاوز فرديّتها لتغدو رموزًا جماعية".[3]

ويتجلّى ثانيًا في الأماكن؛ إذ تتحوّل بعضُ الفضاءات إلى أمكنةٍ مشحونةٍ رمزيًّا تختزن الموروث، كالقصر والزاوية والضريح والساحة الشعبية والسوق والمقهى والبئر. "فهي ليست مجرّد إطارٍ جغرافيٍّ للأحداث، بل بؤرٌ ثقافيةٌ تتكثّف فيها الممارساتُ والمعتقدات والعلاقات الاجتماعية. وقد بيّن النقدُ المختصُّ بتقنيات السرد أنّ الفضاء في الرواية يكتسب دلالاتٍ تتجاوز وظيفته الإطارية، فيصير عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى"[4] ومن ثَمّ يغدو المكانُ التراثيُّ في الرواية الجزائرية ذاكرةً متجسّدةً وحاملًا لهوية الجماعة.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 50.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 110.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع ، ص 50.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 110.

"ويتجلّى ثالثًا في الأساطير والحكايات؛ حيث تستثمر الروايةُ المتخيَّلَ العجائبيَّ الشعبيّ من خرافاتٍ وأساطيرَ محليةٍ وكائناتٍ ميتافيزيقيةٍ وأساطيرِ تأسيسٍ مرتبطةٍ بالمكان، فتُدخل القارئَ إلى عالمٍ يتجاور فيه الواقعيُّ بالعجائبيّ. ويستفيد الروائيُّ هنا من البنيات الحكائية للسرد الشعبيّ –كبنية الرحلة والاختبار والبطل والمساعِد– التي درسها الباحثون في السيرة الشعبية والحكاية"[1] فيعيد توظيفها في سياقٍ روائيٍّ حديث؛ وبذلك يتحوّل المخزونُ الحكائيُّ الجماعيُّ إلى مادةٍ بنائيةٍ تمنح النصَّ عمقًا أسطوريًّا ورمزيًّا.

"ويتجلّى رابعًا في المعتقدات والطقوس؛ كالاعتقاد في البركة والزيارة والوعدة والزردة والرُّقى وقراءة الطالع، والممارسات الاحتفالية المرتبطة بدورة الحياة (الميلاد، الختان، الزواج، الموت) وبدورة الطبيعة (المواسم، الحصاد، الاستسقاء). وهذه المعتقداتُ والطقوسُ تمثّل البنيةَ العميقةَ للوعي الشعبيّ، وهي من أهمّ ما تُعنى الأنثروبولوجيا بدراسته"[2]، فحين تنقلها الروايةُ، فإنها لا تكتفي بتسجيلها، بل تكشف عن المنطق الرمزيّ الذي يحكمها ووظيفتها في تماسك الجماعة وتفسيرها للعالم.[3]

وقد جسّدت تجاربُ الروّاد هذه التجلّياتِ تجسيدًا واضحًا؛ فقد استحضر الطاهر وطار "شخصيةَ القوّال والوليّ والزاوية وجعلها فاعلةً في بناء رؤيته، كما صوّر عبد الحميد بن هدوقة المعتقداتِ والعاداتِ المرتبطةَ بالأرض والقرابة والزواج في الريف الجزائريّ، وما يكتنفها من صراعٍ بين سلطة الموروث وضغط التحديث. وهو ما يؤكّد أنّ الموروث الشعبي يتسرّب إلى كلّ مفاصل البناء الروائيّ: شخوصِه وأمكنتِه ومتخيَّلِه ومنظومتِه العقدية، فيغدو نسيجًا لا عنصرًا معزولًا".[4]

---

[1] يُنظر: سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1997، ص 20.

[2] محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 75.

[3] يُنظر: كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م، ص 25.

[4] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 90.

ولا يقتصر حضورُ الموروث على هذه التجلّيات المضمونية، بل يمتدّ إلى البنية السردية ذاتها؛ فقد تستعير الروايةُ من الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية وظائفَها السرديةَ الثابتة وأنماطَ حبكتها. "وقد كشف الدرسُ الشكلانيُّ للحكاية الشعبية — منذ تحليلات فلاديمير بروب لبنية الحكاية الخرافية — عن وجود وظائفَ متكرّرةٍ تنتظم فيها الحكاياتُ على اختلافها، كوظيفة الافتقاد والرحيل والاختبار والمساعِد والعودة"[1]. وكثيرًا ما يُعيد الروائيُّ الجزائريُّ إنتاجَ هذه البنى الوظيفية في نصّه، فيبني رحلةَ بطله على نمط رحلة البطل الشعبيّ الباحث عن مطلبٍ مفقود، أو يوزّع شخصياتِه على أدوار المساعِد والمعارِض المعروفة في المتخيّل الشعبيّ. وبهذا يتسرّب الموروثُ إلى أعمق طبقات النصّ، فلا يحضر في موضوعاته فحسب بل في هندسته السردية ومنطق تتابع أحداثه".[2]

وتتضافر هذه التجلّياتُ في النصّ الواحد فتُنتج عالَمًا روائيًّا مشبعًا بالمحلية؛ فالقريةُ الجزائرية في الرواية تحضر بأوليائها وأضرحتها وزواياها، وبأمثالها وأغانيها وأعراسها ومآتمها، وبمعتقداتها في البركة والعين والجنّ، وبشخصياتها النمطية من القوّال والعرّاف والوليّ والحاجّة. وليست هذه العناصرُ مبثوثةً اعتباطًا، بل ينسّقها الروائيُّ في نظامٍ دلاليٍّ يخدم رؤيتَه؛ "فيجعل من الضريح والوعدة مثلًا بؤرةً تتكثّف فيها العلاقةُ المتوتّرة بين الأصالة والتحديث، أو بين الإيمان الشعبيّ والوعي النقديّ"[3] وعلى هذا النحو يتحوّل المتنُ الروائيُّ إلى ما يشبه «المتحفَ الحيَّ» للثقافة الشعبية الجزائرية، لكنّه متحفٌ ناطقٌ مؤوَّلٌ لا صامتٌ معروض، تنطق فيه كلُّ قطعةٍ تراثيةٍ بدلالةٍ تتجاوز ذاتها إلى ما ترمز إليه في بنية النصّ الكلّية".[4]

"ويُضاف إلى هذه التجلّيات تجلٍّ لغويٌّ أسلوبيٌّ لا يقلّ أهميةً، يتمثّل في تسرّب البنى التعبيرية الشعبية إلى لغة السرد ذاتها؛ فالأمثالُ والحِكَمُ والتعابيرُ الجاهزةُ والصيغُ الدعائيةُ والقَسَمية تتخلّل خطابَ الشخصيات بل خطابَ الراوي أحيانًا، فتمنح النصَّ نكهةً محليةً وإيقاعًا شعبيًّا مميَّزًا"[5].

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 20.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 50.

[3] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 100.

[4] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 90.

[5] سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 20.

"وقد تتجاوز هذه الظاهرةُ مستوى المفردة والعبارة إلى مستوى البنية، حين يحاكي الروائيُّ أساليبَ الافتتاح والاختتام في الحكاية الشعبية، أو يستعير صيغَ الانتقال والتكرار التي تطبع الأداء الشفويّ"[1]. وبهذا يكون الموروثُ الشعبيُّ حاضرًا في الرواية على مستويين متلازمين: مستوى المضمون (الشخصيات والأماكن والمعتقدات والحكايات)، ومستوى الشكل(اللغة والأسلوب والبنية السردية)، وهو ما يجعل توظيفَه ظاهرةً شاملةً تمسّ النصَّ في مبناه ومعناه معًا.

2-3- دوافع توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية:

لا يكون التفاتُ الروائيّ الجزائريّ إلى الموروث الشعبي اعتباطيًّا، بل تقف وراءه دوافعُ مترابطةٌ يُغذّي بعضُها بعضًا، يمكن تصنيفُها في ثلاث فئاتٍ كبرى: لغوية، وجمالية فنية، وتاريخية توثيقية.[2] وهذه الدوافعُ وإن فُصِّلت للدراسة، فإنها تتضافر في العمل الواحد، إذ يخدم الدافعُ اللغويُّ الغايةَ الجماليةَ، وتخدم الغايةُ الجماليةُ المقصدَ التوثيقيَّ الهوياتيّ.

أوّلًا: دوافع لغوية. تُعدّ الدوافعُ اللغوية من أعمق ما يحرّك الروائيّ الجزائريّ نحو الموروث؛ ذلك أنّ الكاتبَ الجزائريَّ يعيش وضعيةَ ازدواجيةٍ لغويةٍ حادّة، تتجاذبه فيها فصحى التعليم والكتابة وعامّيةُ الحياة اليومية والوجدان. وأمام هذا الانشطار يلجأ إلى الموروث الشعبي بوصفه مَعينًا يسدّ به الهوّة بين اللغتين؛ فيُطعِّم الفصحى بحرارة المنطوق الشعبيّ وحيويته، ويستعيد من المَثَل والأهزوجة والمصطلح المحلّيّ ما يحمل دلالاتٍ أصيلةً تستعصي على الترجمة إلى فصحى محايدة. ولا يقف أثرُ هذا التوظيف عند الإثراء المعجميّ، بل يتعدّاه إلى تشكيل لغةٍ روائيةٍ وطنيةٍ خاصّةٍ تَصِل القارئَ بمعجمه الحميميّ وتمنح النصَّ نبرتَه المحلّيةَ الصادقة؛ فتغدو الفصحنةُ الوظيفيةُ مشروعًا لغويًّا يستعيد به الروائيُّ سيادتَه على أداته التعبيرية، ويُثبت قدرةَ الفصحى على استيعاب الخصوصية المحلّية دون أن تفقد فصاحتها. "وبهذا يصبح اللجوءُ إلى الموروث فعلًا مقاومًا للاغتراب اللغويّ الذي خلّفته المرحلةُ الاستعمارية".[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دص 40.

[2] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 40.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 110.

ثانيًا: الدوافع الجمالية والفنية، حيث يمثّل الموروثُ الشعبي خزّانًا لا ينضب من المادة الجمالية التي يستثمرها الروائيّ في بناء نصّه؛ فمنه يستمدّ الصورَ والرموزَ والإيقاعات، ويستعير بُنى الحكاية الشعبية وتقنياتِها — كالتكرار والتوازي والمفتتحات الطقسية — "فيُجدِّد بها أساليبَ السرد".[1] كما يُتيح له المَثَلُ بتكثيفه البلاغيّ، والأغنيةُ بإيقاعها، والشعرُ الشعبيُّ بصوره، إغناءَ النسيج الأسلوبيّ وكسرَ رتابة الحكي المباشر. وهذا التوظيفُ يصنع ما يمكن تسميتَه بجمالية التراث، حيث يتحوّل المألوفُ الشعبيُّ في سياق النص الحديث إلى عنصرٍ مُغرِّبٍ يلفت القارئ ويشحن المادةَ المعهودةَ بطاقةٍ دلاليةٍ جديدة. وقد تنبّه النقدُ إلى أنّ استدعاء الموروث وتوظيفه فنيًّا يمنح العملَ الأدبيّ عمقًا وثراءً، شريطةَ أن يكون توظيفًا عضويًّا منصهرًا في بنية النص لا مقحَمًا عليه؛ فالعبرةُ ليست بكمّ التراث المستحضَر، بل بكيفية تذويبه في الرؤية الجمالية للعمل.[2]

ثالثًا: دوافع تاريخية لتوثيق الذاكرة. يضطلع الموروثُ الشعبي في الرواية الجزائرية بوظيفةٍ توثيقيةٍ بالغة الأهمية، إذ يصبح النصُّ الروائيُّ أرشيفًا حافظًا لذاكرةٍ جماعيةٍ مهدَّدةٍ بالاندثار. فبفعل التحوّلات الحضارية المتسارعة وزحفِ العولمة من جهة، وبفعل ما خلّفه الاستعمارُ من محاولات طمسٍ للهوية من جهةٍ أخرى، وجد الروائيُّ الجزائريُّ نفسَه أمام مسؤوليةٍ ثقافيةٍ تُحتِّم عليه تدوينَ ما تبقّى من عاداتٍ وطقوسٍ ومعتقداتٍ قبل أن تطويها يدُ النسيان. "وهنا يلتقي السردُ بعلم اجتماع الذاكرة الذي يرى أنّ الجماعة تحفظ هويتها عبر استعادة ماضيها داخل أُطرٍ اجتماعيةٍ حاملة؛ فتتحوّل الروايةُ إلى أحد هذه الأطر، وإلى فعل مقاومةٍ يعيد بناء التاريخ من أسفل، أي من منظور الجماعة الشعبية وذاكرتها المعيشة، لا من منظور التاريخ الرسميّ وحده؛ فتُنصِف المهمَّشين وتُسجِّل تفاصيلَ الحياة اليومية التي تُهملها الوثيقةُ الرسمية".[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 65.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

[3] موريس هالبفاكس، الذاكرة الجمعية، ص 80.

ويتأكّد هذا البعدُ التوثيقيُّ على نحوٍ خاصّ في الرواية ذات الطابع المحلّيّ أو الجهويّ، التي تتخذ من منطقةٍ بعينها فضاءً لها، فتغدو سجلًّا أنثروبولوجيًّا لثقافة تلك المنطقة وأشكال أدائها التعبيريّ وطقوسها ومعتقداتها. "وبذلك يُسهم الموروثُ في تجسير الهوية عبر الأجيال، إذ يُتيح للأجيال اللاحقة أن تتعرّف إلى موروث أسلافها وتُعيد امتلاكَه، فيصبح النصُّ الروائيُّ حلقةَ وصلٍ في سلسلة الذاكرة الجماعية، تحفظ للأمة وجهَها وتُقاوم انقطاعَها عن جذورها. وهنا تتجلّى القيمةُ المزدوجةُ للرواية الجزائرية الموظِّفة للتراث: قيمةٌ أدبيةٌ جمالية، وقيمةٌ توثيقيةٌ حضارية تجعل منها ذاكرةً مكتوبةً للجماعة".[1]

ويبلغ هذا البعدُ التوثيقيُّ ذروتَه في الرواية الصحراوية الجزائرية، التي تتّخذ من فضاء الجنوب وثقافته موضوعًا لها؛ إذ تغدو سجلًّا حيًّا لعالمٍ واحاتيٍّ مهدَّدٍ بالتحوّل، بما يحويه من معتقداتٍ وطقوسٍ وفنونٍ وأشكالِ أداءٍ تعبيريّ. "فالكاتبُ الصحراويُّ يستثمر الموروثَ لا بوصفه ماضيًا جامدًا، بل بوصفه ذاكرةً جماعيةً حيّةً تصوغ هويةَ أهل المنطقة وتربطهم بمكانهم وتاريخهم؛ ومن ثَمّ تتحوّل روايتُه إلى أُطرٍ اجتماعيةٍ للذاكرة تحفظ للجماعة صورتَها عن نفسها وتنقلها إلى الأجيال"[2]، "وهذا ما يجعل الرواية الصحراوية حقلًا خصبًا لتطبيق المنهج الأنثروبولوجيّ، إذ تتكثّف فيها العناصرُ الثقافيةُ التي يُعنى هذا المنهجُ بتفكيكها وقراءة دلالاتها"[3]، وهو ما سنتبيّنه في الفصل التطبيقيّ من خلال رواية «مملكة الزيوان».

"وتتكامل هذه الدوافعُ الثلاثة — اللغويةُ والجماليةُ والتوثيقية — في وعي الروائيّ الجزائريّ فتتضافر ونادرًا ما تنفرد. فالكاتبُ حين يستدعي مثَلًا شعبيًّا أو أسطورةً محليةً إنّما يستجيب في آنٍ واحدٍ لدافعٍ لغويّ (تأصيلُ لغته في تربتها الشعبية)، ودافعٍ جماليّ (تجديدُ أساليبه السردية)، ودافعٍ توثيقيّ (إنقاذُ ذاكرةٍ مهدّدة)"[4]

---

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 100.

[2] موريس هالبفاكس، الذاكرة الجمعية، مرجع سابق، ص 95.

[3] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص 120.

[4] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 25.

"غير أنّ ثمّة دافعًا رابعًا أعمقَ يجمعها جميعًا، هو الدافعُ الهوياتيّ المقاوم؛ إذ يصبح التشبّثُ بالموروث في سياق ما بعد الاستعمار موقفًا حضاريًّا يرفض الذوبانَ في الآخر ويبحث عن خصوصيةٍ ثقافيةٍ تميّز الذاتَ الجماعية. ولهذا كان توظيفُ الموروث في الرواية الجزائرية أكثرَ من خيارٍ فنّيٍّ؛ كان موقفًا من التاريخ والهوية والمصير".[1]

ولا يفوتنا في هذا المقام أن ننبّه إلى أنّ هذه الدوافع تتفاوت من كاتبٍ إلى آخرَ ومن نصٍّ إلى آخرَ؛ فقد يغلب الدافعُ التوثيقيُّ في روايةٍ تُعنى برصد عالَمٍ شعبيٍّ آيلٍ إلى الاندثار، "ويغلب الدافعُ الجماليُّ في روايةٍ تجريبيةٍ تبحث عن أشكالٍ سرديةٍ جديدة، ويغلب الدافعُ الهوياتيُّ في روايةٍ تُكتب في سياق صراعٍ ثقافيٍّ أو سياسيّ"[2]. غير أنّ هذه الدوافعَ، على تفاوتها، تشترك جميعًا في أنّها تَصدُر عن وعيٍ بقيمة الموروث ودوره، وعن إرادةٍ في وصل الحاضر بالماضي. وهذا الوعيُ هو ما يميّز التوظيفَ الفنّيَّ القصديَّ من الحضور العفويّ للعناصر الشعبية الذي قد نجده في نصوصٍ لا تَقصِد إلى توظيف الموروث قصدًا. "وفهمُ دوافع الكاتب شرطٌ لفهم وظيفة الموروث في نصّه، وهو ما يستدعي قراءةَ النصّ في ضوء سياقه الثقافيّ وموقف صاحبه"[3]

2-4 نماذج من توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية

بعد هذا العرض النظريّ لخصائص الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية وتجلّياته ودوافعه، يحسُن أن نُجمل أبرزَ النماذج الروائية التي مثّلت محطّاتٍ بارزةً في مسار هذا التوظيف؛ إذ يتيح استعراضُها إدراكَ التطوّر الذي عرفه حضورُ الموروث من جيلٍ إلى جيل، ويمهّد للدراسة التطبيقية التي سيخصُّها هذا البحثُ برواية «مملكة الزيوان».

---

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق.

[2] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 70.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

***الصدّيق حاج أحمد الزيواني**

وفي هذا المسار يأتي الصدّيق حاج أحمد الزيواني: "ممثّلًا للرواية الجزائرية الصحراوية التي تجعل من الموروث الشعبيّ الصحراويّ مادتَها الأولى؛ ففي روايته «مملكة الزيوان» ينفتح النصُّ على عالَم الصحراء بأوديتها وقصورها وواحاتها، وبموروثها من المعتقدات والأهازيج والحكايات وأنماط العيش الرعويّ والواحيّ"[1]، وتمثّل هذه الرواية نموذجًا للتوظيف الذي يجعل المكانَ الصحراويَّ والموروثَ المرتبطَ به عنصرًا مؤسِّسًا في بناء الدلالة لا خلفيةً للأحداث، وهو ما يجعلها حقلًا خصبًا للدراسة الأنثروبولوجية للموروث الشعبيّ في الرواية. ولهذه الأسباب وقع اختيارُ هذا البحثِ عليها لتكون مدوّنةَ الفصل التطبيقيّ، "حيث سنقف بالتفصيل على تجلّيات الموروث الصحراويّ فيها وكيفيات توظيفه الفنّيّ".[2]

وما يميّز تجربةَ الزيواني في «مملكة الزيوان» أنّها "تنقل مركزَ الاهتمام من الموروث الريفيّ الشماليّ –الذي ساد عند الروّاد– إلى الموروث الصحراويّ الجنوبيّ بخصوصيّته البيئية والثقافية؛ فالصحراءُ في الرواية ليست فضاءً جغرافيًّا فحسب، بل منظومةٌ ثقافيةٌ كاملةٌ لها معتقداتُها وحكاياتُها وأعرافُها وفنونُها الأدائية" [3]، وبهذا تُسهم الرواية في توسيع خريطة الموروث الموظَّف في السرد الجزائريّ لتشمل مناطقَ ظلّت مهمَّشةً في المتن الروائيّ. ولهذا الاعتبار، إضافةً إلى غنى الرواية بالعناصر التراثية وإحكام توظيفها الفنّيّ، تُعَدّ «مملكة الزيوان» مدوّنةً مثاليةً لاختبار المفاهيم النظرية التي قرّرناها في هذا الفصل، وهو ما سيتكفّل به الفصلُ التطبيقيّ بالدّرس والتحليل.

---

[1] يُنظر: الصدّيق حاج أحمد (الزيواني)، مملكة الزيوان (رواية)، منشورات فيسيريا، الجزائر، 2013.

[2] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 100.

[3] المرجع نفسه، ص 100.

2-5 إشكالية توظيف الموروث بين البناء الفنّي والزخرفة

لا يخلو توظيفُ الموروث الشعبيّ في الرواية من إشكالاتٍ نقديةٍ ينبغي الوقوفُ عندها، حتى لا يُفهم استدعاؤه على أنّه قيمةٌ في ذاته. فالإشكالُ الأوّلُ والأخطرُ هو خطرُ السقوط في الزخرفة الفولكلورية؛ "إذ قد يكتفي بعضُ الروائيين باستعراض المظاهر الشعبية استعراضًا سطحيًّا لإضفاء لونٍ محلّيٍّ يستهوي القارئَ –لا سيما القارئَ الأجنبيّ – فيتحوّل الموروثُ إلى بضاعةٍ سياحيةٍ مفرَّغةٍ من دلالتها"[1] ، "وهنا يفرّق النقّادُ بين توظيفٍ بنيويٍّ يجعل الموروثَ عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى، وتوظيفٍ زخرفيٍّ يبقيه حِليةً خارجيةً يمكن نزعُها دون أن يتأثّر البناءُ الروائيّ. والمعيارُ في التمييز بينهما هو مدى عضوية الموروث في النصّ ووظيفيّته الدلالية، لا مجرّد كثرة العناصر التراثية المستدعاة".[2]

والإشكالُ الثاني يتّصل بالتوتّر بين أمانة النقل وحرّية الإبداع؛ فالروائيُّ ليس باحثًا فولكلوريًّا ملزَمًا بنقل الموروث كما هو، بل مبدعٌ من حقّه أن يحوّر ويختار ويعيد التشكيل وفقًا لرؤيته الفنية. "غير أنّ هذه الحرّيةَ قد تنقلب –إن أُسرف فيها– إلى تشويهٍ للموروث أو إساءةِ تمثيلٍ لثقافة الجماعة، فيقع الكاتبُ بين إغراء الأمانة الحرفية التي تُجمّد النصَّ في حدود التسجيل، وإغراء التصرّف الحرّ الذي قد يُفرغ الموروثَ من خصوصيته"[3]، والتوظيفُ الناجحُ هو الذي يهتدي إلى نقطة توازنٍ يحفظ فيها روحَ الموروث ودلالتَه العميقة، ويُخضعه في الوقت ذاته لمنطق البناء الفنّيّ وحاجات الرؤية الروائية.

أمّا الإشكالُ الثالثُ فمنهجيٌّ يخصُّ الدارسَ لا الروائيَّ؛ ذلك أنّ تتبّعَ الموروث الشعبيّ في النصّ الروائيّ يقتضي وعيًا مزدوجًا: "وعيًا بالموروث في سياقه الثقافيّ الأصليّ، ووعيًا بآليات اشتغاله الجديدة داخل النصّ الأدبيّ. والاكتفاءُ بالأوّل يُحوّل الدراسةَ إلى جردٍ فولكلوريٍّ يُحصي العناصرَ التراثية دون تحليلٍ لوظيفتها الفنية، والاكتفاءُ بالثاني يقطع النصَّ عن جذوره الثقافية فيُفقده عمقَه"[4]

---

[1] محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 25.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 25.

[3] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 30.

[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 95.

"ولذلك كانت المقاربةُ الأنثروبولوجيةُ –مسنودةً بالتحليل السرديّ– أقدرَ المناهج على الإمساك بطرفي المعادلة: فهي تَصِل النصَّ بثقافته من جهة، وتُحلّل كيفيةَ تحوّل العنصر الثقافيّ إلى علامةٍ سرديةٍ دالّةٍ من جهةٍ أخرى. وهذا ما سيحاول الفصلُ التطبيقيُّ تطبيقَه على مدوّنته".[1]

يتّسم الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة بخصائصَ متمايزةٍ تجعله مؤسِّسًا لتعدّد الأصوات، مهيمنًا فيه المتخيَّلُ الشفويُّ والراوي الشعبيّ، محلّيًّا في فضائه، متشابكًا فيه المقدَّسُ بالشعبيّ. كما تبيّن أنّ هذا الموروث يتجلّى فعليًّا في الشخصيات والأماكن والأساطير والمعتقدات، فيتسرّب إلى مجمل البناء الروائيّ. وخلصنا أخيرًا إلى أنّ دوافع توظيفه تتوزّع على دوافعَ لغويةٍ تسدّ هوّة الازدواجية وتؤصّل اللغة السردية، وجماليةٍ فنيةٍ تُغني النصَّ وتُجدِّد أساليبه، وتاريخيةٍ توثيقيةٍ تحفظ الذاكرة الجماعية وتقاوم محوها. وبهذا الزاد النظريّ المتكامل نَعبُر إلى الفصل التطبيقيّ لمقاربة هذه المعطيات في رواية «مملكة الزيوان».

ونستنتج ما تقدّم أنّ الموروث الشعبيّ ليس عنصرًا هامشيًّا في الرواية الجزائرية المعاصرة، بل ركيزةٌ من ركائز هويتها الفنية والثقافية؛ فهو الجسرُ الذي تعبر عليه الذاكرةُ الجماعية من شفاهية الماضي إلى كتابية الحاضر، والأداةُ التي تستعيد بها الجماعةُ صورتَها عن نفسها في مواجهة عوامل المحو والنسيان.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 50.

الفصل التّطبيقي

حضور الموروث الشعبي في رواية الزيواني

الفصل التّطبيقي : حضور الموروث الشّعبي في رواية مملكة الزيوان

تمهيـــــــد

أولا: حضور الموروث المـادّي

1- اللّباس

2-الأكل الشعبي

3-الحـرف الشّعبيّـة

ثانيا: حضور الموروث اللاّمــادي

1-الفنـــون الشّعبيّـــة

2-الشعر الشعبي

3-المثل الشّعبي

4-الألعاب الشعبيّة

5-الطقـوس

ثالثا: الموروث الدّيني

1-القـرآن الكريـم

2-الدعـــاء

رابعا: الموروث التاريخي

1-الشخصيات التاريخيّة

2-الأمكنة التاريخية

1-البعد الفنّي والجمالي

2-البعد الأيديولوجي

تمهيد:

الموروث الشّعبي هو كلّ ما خلّته الجماعة الشعبيّة من مقول القول كالأغاني والأساطير والحكايات ومصنوع اليد من زخارف يدويّة...إلخ الذي يعكس حياة المجتمعات عاداتهم وتقاليدهم متداولة من جيل إلى جيل.

أولا: حضور الموروث المـادّي:

يعدّ الموروث المادّي من أحد المكوّنات الشعبية لثقافة الشّعــوب ويتمثّل في كلّ ما هو ملمــوس، ومـا خلّفته الجماعات عبر تاريخيها ويشمــل: اللّباس التّقليــدي والأكـل الشعبي، والزخارف اليدويّة... إلخ، وهو ما تم صنعه مت طرف الإنسان لتغطية وتلبية حاجياته اليومية والتي تم صنعها وتشكيلها بأدوات وتقنيات جدّ بسيطة مثل: كالآلات الحفر والسقي الذلر...إلخ، اللباس والزينة والحلي وكلّ ما يتعلق بأدوات الزينة للجسد والّتي تدل على ثقافة وهوية والإنتماء الوطني والتراث للفرد والجماعة مثل: لباس البرنوس والقشابية الحلي بفضية الحرقوس...إلخ.

1- اللّباس:

يعدّ اللّباس مظهرا وعنصرا ماديّا وأيقونة ثقافية تدل على الهوية الثقافية الجمعية من غلب النّسخ الراسخ في ذهنيّة الروائي بل هو صورة مختارة، حيث تعددت وتنوعت من حيث الفئات النسائية أو الرجالية والتي تمثلت فيما يلي:

***العمامة:** لباس رجالي يتمثل في قطعة قماش طويلة تلفّ على الرأس عدة لفات وتُلْوى عليه، حيث كانت تستخدم زينة للرأس ووقاية له من الأذى، والرجل التوارقي في الرواية يلبس العمامة نسبة إلى الكتاب الأخضر ويقول عن ذلك الروائي: "**المهم أن صداقة الشمس الحارقة مع سطرة المكان عليه، قد جعلته يتصبّب عرقا فمسح العرق بطرف عمامته الكاكية، ما شكّل العرق منه أودية من على سحتة جبهته ورقبته ومباطن إبطه**"[1]، العمامة ليست مجرد لبس مجرد قماش للحماية من أشعة الشمس بل هي متوارثة جيل إلى جيل فالشمس الحارقة كانت تجعل العرق يتصبب على جبينهم مثل قطرات المطر.

كما تميّز المجتمع الصحراوي بلباس **اللّثام** الذي يعتبر ميزة انفرد بها المجتمع الصحراوي وباقي المجتمعات الأخرى.

---

[1] الرواية، ص47.

***القناع:** هو قطعة من القماش تلبسه المرأة ونظرا لقلّة الفراش يستعمل كغطاء يقول الروائي: "**مسحت أمّي قطرات الحليب المتساقطة على جبهتي وطرف عيني بقناعها المصنوع من كتان الدمليسي**"[1] حيث يستعمل من طرف النساء بكثرة لتغطية نصف وجوههن من تحت العينين إلى الرقبة.

***الإزار:** وهو لباس تواتي تقليدي وهو رمز يميّز المرأة التواتية المتزوّجة من المرأة العازبة يقول الروائي: " **خلال فترة تزيينها كانت عيشة مباركة قد أفرغت للتوّ من تخلال إزار أمي، وقد كان إزارا من المحمودي الأزرق كان والدي قد اشتراه من تيجي**"[2]، فهو مكوّن من قطعة قماش تلبس فوق الملابس ويغطي جسد المرأة، حيث تلبسه المرأة في المناسبات وفي الأيّام العاديّة وقد ارتدته والدة الروائي عند خروجها من النفاس وكان من كتان المحمودي الأزرق.

***المحرمة:** هي قطعة قماش مستطيلة أو مربّعة الشّكل، حيث تغطّي المرأة التواتيّة رأسها بالخمار ويوجد كذلك **الخنث** كان شعرها المخضب بالحناء يرقد تحت خنثها الأصفر.

***الدّيلـق:** وهو لباس كان مخصّصا للصبيّ قبل ولادته مبطّن من الثياب البالية والصّوف حيث يقول الروائي: " **بعدما ألبستني أمي ثوبا خفيفا يسمّى عندنا الدّيلق طوله مقدار ذراع العرف عند أهل ناحيتنا كانت قد جهزته منذ كنت غي رحمها ... مع أغراض أخرة كالدنفاسة وكذا الكنبوش ... قد أرسلت للطيايه أن تصنع لها الغرغار الذي تستأنس به لغرغرة الحليب**".[3] وهذه أدوات تحضّر من قبل المرأة قبل فترة الولادة .

***السروال:** تلبسه المرأة والرجل ونظرا لطبيعة المناخ في المنطقة يكون عريضا من قماش نوعه الستان: **وسروالا أسودا من كتاب الستان وبينما لازال راسها مبللا**".[4]

---

[1] الرواية، ص46.

[2] الرواية، ص65.

[3] الرواية، ص46.

[4] الرواية، ص46.

إن توظيف السروال المصنوع من الستان الأسود لا يقتصر على وصف مظهر الشخصية، بل يؤدي وظيفة دلالية تكشف عن البيئة الاجتماعية والثقافية التي تنتمي إليها. فالسروال الواسع يحيل إلى خصوصية اللباس المحلي المرتبط بطبيعة المناخ، بينما يضفي قماش الستان واللون الأسود أبعاداً جمالية ورمزية توحي بالأناقة والوقار. وهكذا يتحول اللباس من عنصر وصفي بسيط إلى علامة سيميائية تسهم في بناء هوية الشخصية وتجسيد خصوصية الفضاء الروائي.

* **العباية:** هي لباس يخاط ويؤلف من قطعتين طويلتين متلاحمتين بخياطة واحدة أفقية ونجد أنّ والدة الزيواني عند خروجها من النفاس لبستها كما قال الروائي: "**وبعد أن لفّت نفسها بقناع نفاسها لبست عباءة أمسيات الحوت**".[1]

إن توظيف العباءة في هذا السياق يحمل دلالة سيميائية تتجاوز وظيفتها كلباس، إذ ترتبط بحالة المرأة بعد النفاس وتُجسد العودة إلى الحياة الاجتماعية بعد فترة العزلة. فارتداء العباءة بعد لفّ قناع النفاس يشكل علامة على الانتقال من وضع خاص مرتبط بالولادة إلى وضع اجتماعي اعتيادي. كما تعكس العباءة قيم الاحتشام والانتماء إلى التقاليد المحلية، مما يجعلها رمزاً ثقافياً يسهم في إبراز هوية الشخصية وتجذرها في محيطها الاجتماعي والثقافي.

وهذه الملابس التقليدية تعبر عن المجتمع الصحراوي حيث رسخت ووثقت التقاليد للمجتمع الصحراوي وتوارثتها من جيل إلى آخر.

2-الأكل الشعبي:

***الكسكس:** وهو من أشهر الأطباق الجزائرية ولا يكاد أي بيت لا يخلو منه، حيث يتم تقديمه مرة على الأقل في الأسبوع، حيث يعتبر أفضل الأطباق وأشهرها يؤكل الكسكس بعدة طرق سواء أكان باردا أو ساخنا مع المرق أو بالحليب واللبن والسكر، ولكن الكسكس مع المرق واللحم هو

[1] الرواية، ص46.

الأفضل حيث يطبخ في الأفراح والولائم الاحتفالية فيقول الروائي: "**وفي صباح ذلك اليوم المشهود استيقظت سامعا لضجيج النسوة الصاخب وشاما لرائحة الكسكس المقدر المختلط برائحة أم الناس ببيتنا**".[1]

ومن هنا يجدر القول أنّ أهل القصر أي النسوة يجتمعن مع بعضهن البعض من أجل فتل الكسكس وهي عادة قديمة يقوم بها أهل التوات خاصة إذ يقمن النسوة بفتل الدقيق مع الماء ثم وضعه فوق قدر كبير من أجل التفوير ثم يترك ليجف فأم الزيواني استعانت بجيرانها لفتل الكسكس أمبيريكية زوجة سيدي الحاج لعوج لوليمة الختان للزيوان بطل الرواية إذ يقول: "**ويقوم بمعاونة جارتها أمبيريكية زوجة سيد الحاج لعوج في فتل الكسكس أو المردود**".[2]

وقد وصف الروائي هذا الطبق في قوله: "**وجيء بالقصعة الخشبية المغطّاة بالمكبّ، كانت تلك القصاع المملوءة بالكسكس الممرّق، قد وضع عليها عطاري من اللّحم مربوط بسعفة خضراء مطهوة معه ... أعدّ لها باقتدار محكم ليسهل وصولها للشفتين**".[3]

هنا نلاحظ أنه قام بوصف الطريقة أو الكيفية في تقديم طبق الكسكس وطريقة أكله في المنطقة التواتية، كما أنه يعبر عن العائلات الجزائرية التي تزال متمسّكة ومحافظة على عاداتها وتقاليدها من خلال إعدادها للأكلات التقليدية ومن بينها طبق الكسكس وخاصة في المناسبات والأعراس واستقبال الضيوف والولائم الاحتفالية.

***المردود:** هو طبق من الأطباق التقليدية الشّائعة بالمنطقة يحضّر في الأيام الشتوية الباردة وهو عبارة عن حبات عجين كروية الشكل خشنة وصغيرة تستخلص من بقايا عملية تحضير الكسكسى المحضّر من سميد القمح الممتاز والمصنّع يدويا، يقول الروائي عن ذلك: "**وبالرغم من أن المردود كان من أشهى الأطعمة عندي على الإطلاق في وجباتنا التواتية البسيطة**

---

[1] الرواية، ص 111.

[2] الرواية، ص 91.

[3] الرواية، ص 56.

كخبز أنور والخبز المبطن إلا أنني أكلت منه ثلاث ملاعق خشبية صغيرة فقط وكان من العادة أن يعطي لكل زائر أو زائرة لنا في محنتنا ملعقة من ذلك المردود المزين".[1]

ويطلق عليه كذلك اسم " البركوكس" نلاحظ أنّ الروائي كان يفضل طبق المردود على باقي الأطباق الأخرى فهو المفضّل لديه كخبز أنور والخبز المبطن، فزيادة على ذلك فهو يعتبر إرث رائع لا يزال أهل التوات متمسّكين به، فهو توات عريق وأصيل وجب المحافظة عليه، وتتناقله للأجيال القادمة وتعليمه لهم فهو أداة استرجاع للهوية والشخصية.

***خبز أنور**: هو أكلة شعبية لذيذة المذاق تتصدّر القائمة الخاصة بالمأكولات التواتية، ومكوّناتها الأساسية هي: دقيق القمح الموجود بالماء والقليل من الملح، يتم طهيه إمّا في أنور المصنوع من الطين أو فوق صفيحة حديدية خاصة فقط بطهي الخبز، وفي نفس الوقت تكون المرأة التواتية قد قامت بتحضير المرق الذي يتم سقي الخبز به وهو من الخضر كالبصل والجزر، وقد حافظ أهل التوات على هذه الأكلة باعتبارها إرث شعبي لا يمكن اندثاره أو الاستغناء عنه.

-**تكبـوس**: تعد من أحشاء وأمعاء الخروف وتضاف إليها مجموعة من التوابل الخاصة يقومون بطبخها للعريس في ليلة زفاف، إضافة إلى خبز الرقاق المسقي بالمرق الأحمر.

-**التّقدير**: يطبخ داخل قدر به شربة المرق والعدس واللحم والخضار حيث تتكون حبات من العجين ويتم رميها بالمرق حتى تطهي، ولكن يتم تحريك القدر باستمرار حتى لا يلتصق العجين، كان التقدير من الأطباق المفضّلة عند الروائي وعند أهل القصر أيضا: حيث يقول: "**جلست رفقة صديقي الداعلي في وجبة الجلوس، حيث كانت أمه قامو، تقوم ساعتها بطقوس طهي العشاء لنا على أحجار ثلاثة بالمنيعي وهو عشاء بسيط أظنّه تقديرا**".[2]

طبق التقدير يكاد أن يندثر في المناطق التواتية، حيث لم يعد يتواجد بكثرة في المنازل وفي المناسبات الشعبية عكس خبز أنور والمردود.

---

[1] الرواية، ص 111.

[2] الرواية، ص151.

-**الحريرة:** وهي من الأطباق التقليدية ويطلق عليها أهل التوات أيضا الحساء، حيث تعتبر وجبة رئيسية في شهر رمضان وهي أيضا معروفة في الجهة الغربية الجزائرية، والمكون الرئيسي لهذه الأكلة عند أهل التوات هو الدقيق الذي يوضع في الماء يغلي فوق النار ثم يضاف إليه الزيت، الملح، التوابل، الثوم والفلفل الأحمر وبعض التوابل الخاصة وتضاف كذلك الطماطم ثم يسكب الدقيق الممزوج بالماء في القدرة ويقوم بالخلط جيدا بالملعقة حتى ينطفئ ويقول الراوي: "**فتخطينا عتبة بيتنا في ذلك الصباح الباكر بعد أن شربنا شاينا الصباحي وحساءنا فخرجنا عابرين للقنطرة**".[1]

فهو إذن من الوجبات التي تقدم في الصباح الباكر عند أهل التوات خاصة في الفصل البارد وهو فصل الشتاء إضافة إلى الشاي.

-**الكسرة:** تعد من الأطباق المتصدّرة في قائمة المأكولات التواتية والتي تحضر من دقيق القمح وتطهى في بعض القصع في الرمال الساخنة أو فوق حجرة خاصة تسمّى الرضفة، وذلك بعد تسخينها بالحطب جيدا، حيث يقول الروائي عنها: "**فخرجت هذه الخرجة الأولى معسولا لزيارة ولي قصرنا سيدي شاي الله فوزعوا على الصبيان شظايا كسرة من قمح بوركبة أعدّب لهذا الغرض خصيصا**".[2]

فبعد طهيها جيدا يصب فوقها مرق ملئ بالخضراوات، وتخلط جيدا ويتم وضعه اللحم فوقها، وفي بعض الأحيان يتم سقيها بمرق آخر يسمّى "بلول اللبن" أو يتم تناولها هكذا بدون مرق وتصنع خصيص لهذا الغرض من قمح يدعى "قمح بوركبة" ويتم إضافة لها التوابل وحبة البركة السوداء ويتم توزيعها على الأطفال الصغار.

إذن هذه بعض الأكلات الشعبية التواتية التي اشتهرت بها منطقة التوات والتي جاءت تتربع على عرش المائدة التي تقدم كأطباق رئيسية ولم يكتف بذكر هذه الأطباق فقط بل تم ذكر أطباق أخرى مثل: المسفوف، خبز القلة، الخبز المبطن ...إلخ.

يعتبر المجتمع التواتي جزءًا لا يتجزأ من المجتمع الجزائري ككل، وعادات الأكل التي أوردها الروائي ما هي إلا تعبيرا وافتخارا واعتزاز بتقاليد المجتمع التواتي وتمسكًا بها التي قد

---

[1] الرواية، ص 116.

[2] الرواية، ص 69.

تكون آيلة للاندثار والاستغناء عنها فهي بحكم مواكبة الإنسان وارتباطه بالعادات والتقاليد الأجنبية في الأكل والملبس والانقياد بعادات وتقاليد غيره.

3-الحــرف الشّعبيّـة:

ويقصد بها الأعمال الّتي كانت تمارس من طرف رجال ونساء التوات ونجد في مجملها ما يلي:

النّسيج: يمارس هذا النشاط بشكل كبير من النسوة وهو متواجد بكثرة عبر كافة أنحاء المنطقة بأشكال مختلفة ومتعدّدة، وهو عبارة عن تقنيات يدوية تُظهر أشكالا هندسية وذلك باستعمال مواد أولية وطبيعية مثل "الحلفاء والقطن" وإمّا حيوانية كالحرير والصوف وبهذا كله تصنع المرأة الزيوانية منتوجات تستعملها في البيت ووالدة الروائي كانت من بين النسوة التي كانوا يمارسن هذه الحرفة فنجده يقول عن ذلك: "... **بينما أمي جالسة منسجة بمخرز يسمى اللشفة لتثقب بها ثقبا في دورة الزيوان المنسوج بالسيف المبتل بعد يبسه، إذ دخلت عليهم أميراز فسلّمت عليها وسألت عن أخت مريمو التي كانت لحظتها نائمة مع عمتي نفوسة في الشقيقة الدخلانية بعدما يقارب النسيج دورتين من دورات نسج أمي لطيفها بالسيوف والزيوان فنسجت عمتي وتبعتها أختي مريومو من نومها القيلولي**".[1]

وظف الروائي أدوات النسيج التقليدي مثل المخرز (اللشفة) والزيوان والسيف بوصفها علامات سيميائية تحيل إلى البيئة الثقافية المحلية وإلى الموروث الحرفي المتجذر في المجتمع. فمشهد الأم وهي تنسج لا يقتصر على وصف نشاط يومي، بل يكشف عن دور المرأة في المحافظة على التراث ونقل الخبرات التقليدية. كما أن كثرة المفردات المرتبطة بالنسيج تضفي على النص طابعاً واقعياً وتؤكد ارتباط الشخصيات بعالمها الشعبي، مما يجعل عملية النسيج رمزاً للاستمرارية والتماسك الاجتماعي وبناء الهوية الجماعية.

الزراعــة: يقوم أهل الزيوان بممارسة زراعة محلية معاشية بمعنى أنها موجهة لممارسة الاكتفاء الذاتي وأنها موجّهة بالأساس لتلبية حاجيات النّاس من قمح وشعير وتمور وكانوا يعتمدون في الزراعة على وسائل بسيطة جدّا كـ "الماجن" وهي عبارة عن بركة يتجمّع فيها

---

(1) الرواية، ص162.

الماء تستعمل للسقي الذي يسقي المساحة المزروعة والتي يطلق عليها أهل التوات بـ"الغمون" والتي تسقى بماء الحوض وذلك عن طريق ممرّ أو طريق سيما عندهم بـ"أبادو".[1]

كما كانوا يعتمدون في زراعتهم على بعض الحيوانات مثل الحمار، فكلّ البيوت يوجد فيها لأهميته ودوره العظيم المتمثل في الركوب على ظهره ونقل "الغبار" أي السّياج على ظهره وعن ذلك يقول الروائي: "**في أحد أيام الخميس كنّا لا ندرس فيها بالكتّاب حملني الفضول أنا والداهي لمرافقة والده لزيارة السباخ عصرا، فركبنا نحن الاثنين على حمارنا الأبيض المنكسر بياضه ورافقنا والده ممسكا بذيله**".[2]

وفي ذلك يقول أيضا: "**ها هي أمارات الخريف فذهلن، فمن رأيت الأطفال المتتلمذين في نهاية المرحلة الابتدائية، أو المتمدرسين بالإعدادية، قد أخذوا في الإسراع بنقل السباخ على حميرهم إلى السياج، فاعلم يقينا أن موعد الدّراسة قد اقترب**".[3]

يوظف الروائي مشهد الأطفال وهم يسرعون في نقل السباخ على ظهور الحمير ليعكس ملامح الحياة الريفية وعلاقتها بتعاقب الفصول. فهذه الممارسات اليومية لا تؤدي وظيفة وصفية فحسب، بل تُعد مؤشرات على اقتراب موعد الدراسة ونهاية فترة العطلة، مما يكشف عن ارتباط الزمن التعليمي بالإيقاع الاجتماعي والفلاحي للمجتمع المحلي ويضفي على النص بعداً واقعياً وثقافياً.

كما كانوا يمارسون كذلك صناعة الجلود وبعض طقوسها داخل القصر حيث يقول الروائي: "**ثم دفعت بهم لقاموا لكي تقوم بتحميرها اشتراك القصر الفوقاني المبروك ولد لمعلم مقابل نفس ثمن من القمح وخمس قبضات من التاسوت ومثيلاتها من البشنة**".[4]

فهي صناعة من أقدم الصّناعات الحرفية واليدوية التي عرفها الإنسان منذ القدم وهذا لتطوير حاجاته المتعددة، إذن فالمورثات الثقافية تضم الحرف الشعبية التي بذاتها تعبر عن النمط المعيشي للشعوب وذلك في حقب زمنية معينة وأماكن مختلفة ولا يزال الحفاظ على

---

[1] الرواية، ص 162.

[2] الرواية، ص 123.

[3] الرواية، ص 151.

[4] الرواية، ص65.

البقايا المادية من التراث من عادات وتقاليد ووسائل وحرف يدوية وذلك للابتعاد على الماضي والتاريخ والتّراث وفي ظل التطور والعصرنة والتحضّر الّتي تعتبر وسيلة تهديد مباشرة لكلّ ما هو إرث تقليدي يعبّر عن الأصالة والهويّة الوطنية.

ثانيا: حضور الموروث اللاّمــادي:

يشكّل الموروث اللاّمادي الجانب المعنوي والرّمزي للثقافة الشعبيّة وهو كلّ ما جاءت به القريحة الشعبيّة من مقول القول كـ: الحكايات والمثل واللّغز والغناء الشعبي....إلخ.

1-الفنــون الشّعبيّــة:

تعدّ الفنون الشعبية بأشكالها المختلفة وسيلة تعبيرية وجمالية عن علاقة الشعب ببيئته وهي من الموروثات التي يتم تناقلها بالممارسة شفهي كتوارث الشعر والأحكام، الأهازيج الرقصات...إلخ، وتختلف ممارستها من بلد إلى آخر، فالفنون الشعبية أحد الأنماط الفريدة التي أثّرت بشكل كبير في الحياة الإنسانيّة بشكل عام وبهذا قد استلهم "الصدّيق حاج أحمد" بعض هذه الفنون ووظفها في روايته فنجـد مثلا:

***الأغنية الشعبيّة:** هذه الأخيرة لم تأت عشوائيّا بل هدف الرّاوي من خلالها إلى تقوية نصّه، كما تعدّ إضافة للنصّ القديم أو تغييرا لوجهته وإيقاعه فنجد مثلا أغنية "تضاري" متداولة بكثرة بمنطقة التّوات في مناسباتهم السّعيدة:

"الله مع سيد لسياد
الله مه ولد سيدي الشيوخ
الله على ولد سيد لقبايل
الله مع قبيلة ولاد لجواد"[1]

***الرقص الشعبي:** تعدّدت الرقصات واختلفت في المجتمع الصحراوي، حيث اعتبرت أداة تعبيرية سواء عن الأفراح أو الأحزان ومن بين هذه الرقصات نذكر منها "رقصة قرقابو" تم تسميتها نسبة إلى الآلة الموسيقية "قرقابو"، تتكون فرقة قرقابو بمجموعة من الرّجال الحاملين الصنجات (قطع حديدية) ولرئيس الفرقة طبل بتحرّك به في انطلاق الرقصة. فنجد إعطاء

[1] الرواية، ص 96-97

إشارة الانطلاق تردد المدائح النبوية أو الكلمات الشعرية ويأتي بعدها الإيقاع على الصنجات تمارس هذه الرقصة فردية أو جماعية، يطلق على هذه الرقصة أيضا برقصة العيد حيث يقول: "**قرقبة الحديد في رقصة العيد لينهي ذاك الحضور بحضور تجبير الولي الصالح بالجير وفي الأخير يعتمر أحد البيوت مع الضيوف لأكل الوليمة**".(1)

يوظف الروائي مجموعة من الممارسات والطقوس المرتبطة بالعيد والولي الصالح لإبراز خصوصية الموروث الثقافي والاجتماعي للمجتمع المحلي. فمشهد رقصة العيد وما يصاحبها من أصوات الحديد، ثم تجبير ضريح الولي بالجير، وأخيراً الاجتماع حول الوليمة، يعكس تلاحم أفراد الجماعة وتمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم. كما تسهم هذه المشاهد في تصوير أجواء الاحتفال والتضامن الاجتماعي، وتمنح النص بعداً ثقافياً يعكس هوية المجتمع وذاكرته الجماعية.

***رقصة البارود**: وهي الرقصة الأكثر انتشارا في جغرافية الجزائر وهي موروث ثقافي أصيل يمس الجانب الروحي أكثر من الجانب النفسي أو الجسدي، "**من خلال مضمون الرقصة والكلمات التي يردّدها الراقصون حول مدح النبي محمد–صلّى الله عليه وسلّم–**"(2)

***رقصة الحَضْرَة**: وهي بفتح الحاء وتسكين الضاد وهي مصطلح صوفي خالص حيث يقال: "**وتعتبر الطريقة الصوفيّة الطبليّة الأكثر ممارسة وأداء لإيقاع الحضرة بالإقليم التواتي ذلك أنّها الطريقة الأهم والأوسع بأرض توات**"(3)، كما تعتبر نمطا من أنماط الذكر لله عز وجل وغالبا ما يكون مزخرفا بأسماء الله الحسنى أو مدعما بمقاطع الآيات القرآنية ويستخدم عادة في زيارة الأضرحة والأولياء الصالحين ويمكننا القول إنّ لكلّ أمة تراثا تعتز ويفتخر به وهو

---

(1) الرواية، ص95.

(2) التقارير لقصّة البارود–الفلكلور– مقاومة الجزائر للاستعمار الفرنسي عبر الموقع الإلكتروني: https://www.ae.com.ta/ar تاريخ التصفّح: 19 ماي 2026 على الساعة: 00: 10 سا.

(3) حليمة سليماني، قصر أدغان بإقليم توات، دراسة اجتماعيّة وثقافيّة من القرن 12 إى 15 ميلادي إلى النصف الثّاني من القرن 14هـ/ 20م، مذكة لنيل شهادة الماستير في التّاريخ، تخصّص التّاريخ الاجتماعي والثّقافي والمغاربي عبر العصور، قسم التّاريخ، جامعة أدرار، 2016/2015، ص384– 38.

بمثابة حلقة وصل بيـــن الماضي والحاضر وذلك من خلال الرقصات المعتقدات الألغاز...إلخ.

2-الشعر الشعبي:

فقد وظّف الزيواني أيضا الشعر الشعبي ولمّح إلى نوع من الأنواع الشعرية وهو الشعر "الشلالية" فقد وظّف الحاج أحمد هذا النّوع مقتصرا فقط على توظيف جزئي وقد اقتصر على مطلع الأغنية وجاء ذلك في قوله: "**داني داني زرق الريش ايلا أغديت للعاشقين سال أعلى مروشة أجبالها دارقين**".[1]

وهي قصة تراثية تواتية في حين أن المتأهل لاستحضار الروائي لهذا النوع وتوظيفه في الرواية نجد أن الروائي قد غاص في أعماق الثقافة الشعبية وذلك لإبراز الحالة النفسية التي يعيشها الزيواني الذي عشق "أميزار" لحد الجنون واستلهام الروائي لهذا المقطع الشعري وتوظيفه في الرواية يتوافق بنسبة كبيرة وإلى حد ما مع مضمون الرواية.

3-المثل الشّعبي:

تعتبر الأمثلة الشعبية من أهمّ الأجناس الأدبيّة والأكثر تداولا بين النّاس لأنّه يعبر عن تجارب إنسانية خالصة وحيّة متضمنا مواقف وقيم، فهو قول وجيز ومختصر ذو دلالة، فالأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، و يتميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة، فبالرغم من إيجازه إلاّ أنّه يعبّر عن خلاصة تجارب الشعب، حيث يعرّف المثل الشعبي على أنّـه: "**عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث وهذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنّه تعبير شفهي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة مشتركة**".[2]

---

[1] الرواية، ص 16.

[2] محمد إبراهيم ماضي، أقوال وأحكام في الأمثال، الجامعة الإسلامية، غزّة، ج1، 2011، ص06.

ويعرّفـــه كذلك محمد ماضي بأنّــه: "**الكلام الذي يتقبله العامّة والخاصّة من حيث اللّفظ والمعنى، وهو أبلغ أنواع الحكم، وهو وجيز العبارة**".[1]

عند التمعّن جيّدا في التّعريف لمفهوم المثل الشعبي يتبيّن لنا أنّ: المثل لا يصدر إلا عن شخص ذو حكمة وخبير بأمور الحياة، ومن الأسباب التي دفعت الزيواني وجعلته يستحضر الأمثال الشعبية في روايته هو توضيح وإبراز خبايا المعاني ورفع الغموض واللّـبس عن الحقائق حتى يظهر للمتخيّل في صورة الحقيقة، ولأنّ الأمثـال تحثّ على تعنيــف الخصم فباستحضارها وتوظيفها يتحرّر الموروث من قيوده، ويكشف لنا اللبس والأسرار التي تخصّ المجتمع التّواتي، ومن الأمثلة الشعبيّة الّتي وظّفها "الزيواني" نذكر: "**اللّسان ما فيه عظم يا ولد بويا**".[2]

يوظف الروائي هذا المثل الشعبي لإبراز الحكمة المتداولة داخل المجتمع المحلي وتجسيد القيم والخبرات التي تنتقل شفهياً بين الأجيال. فالقول «اللّسان ما فيه عظم» يحذر من خطورة الكلام وما قد يترتب عليه من آثار رغم سهولة النطق به، مما يضفي على النص بعداً ثقافياً ويعزز واقعيته من خلال استحضار لغة المجتمع وتصوراته الشعبية.

–ويضرب كذلك هذا المثل للشخص الذي يُكثر التّهديد والوعيد دون تنفيذ أيّ عمل، وقد جاء المؤلّف بهذا المثل في هذه الرواية على لسان والد الزّيواني، ردّا على التّهيئة المصطنعة من طرف أخيه الأكبر "الحاج قدّور" عندما هنّئه في طريقة مستفزّة ومنافقة وهو يقول: "**اللهمّ اِجعله من العائشين والعاقبة لإخوانه القادمين**".[3]

–فعلم والد الزيواني نفاقه واستفزازه فردّ عليه الزيواني بابتسامة عريضة تفي بالغرض وقد كان حينها يلمس ذقنه وعنقه التاربة، وهو يقول في نفسه: **اللّسان ما فيه عظم يا ولد بويا**، كما توسّم بالصّلاح من رجال توات: "**حتّى يبقى زيواننا في أرضنا يتكلّم**".[4]

---

[1] محمد عيلان، محاضرات في الادب الشّعبي، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص88.

[2] الرواية، ص49.

[3] الرواية، ص49.

[4] الرواية، ص49.

-يعالج هذا المثل سلوك سيء انتشر وشاع في مجتمعاتنا وهو الصّفة الذميمة وهي صفة "النّفاق"، خاصّة في المجتمع الأسري وبين الإخوة لما يعميهم من الطّمع والجشع، وأورد كذلك الزيواني مثلا آخر يبيّن فيه لؤم العمّ الأكبر وطمعه:

بالإضافة إلى إشارة الرّوائي إلى قضيّة مهمّة وهي قضيّة المرأة المتديّنة ومكانته في المجتمع التّواتي عن طريق المثل الذي ورد على لسان أمّ الرّاوي قائلة: "**البنت كالقبة إمّا موكولة أو مذمومة**".[1]

-ومعناه أنّ لحم الرقبة الذي يخصّ الشاة يُؤكل لكنّه مذموم، إذ تمّ مقارنته بباقي أعضائها، فالبنت في المجتمع عند ولادتها لا يُسَرّ بها، وإذا استمرّ نسلها فهي محرومة.

لقد أكّدت ذكر الأمثال الّتي وردت في الرّواية مدى ثقاة الكاتب وسعة اطّلاعه على ثقافات أخرى وتمسّكه بها وارتباطه الكبير بالثقافة الشعبيّة التي انبثقت من بيئته التّواتيّة التي ترسّخت في ذهنه، وإنّ استعارة هذه الأمثال لم يكن من باب التّنميق بل كان إيمانا قاطع، النّظير منه أنّ هذه الأمثال ما هي إلاّ مبادئ تسيّر الأزمات فبها تتواصل الشّعوب والمجتمعات لأنّها بمثابة محتوى تنتج عن تجارب كثيرة قد خاضتها هذه الأمم والشّعوب وتأثّرت بهذه الثقافة والمعتقدات والدين...إلخ، وقد مزج الروائي بين اللغة الفصحى واللّهجة العاميّة، وهذا ما أضاف للنصّ السّردي عمقا وجمالا.

4-الألعاب الشعبيّة:

***الغميضة:** وهي لعبة شائعة في المجتمع الجزائري ككلّ وهي تجمع الأطفال مجموعتين ويختارون من بينهم حكما يسيّر اللعبة يقوم الحكم بخط عريض في دائرة بعصى في الأرض ويعطي الأمر لإحدى المجموعتين بأن تدخل الدائرة والأخرى أن تختفي ثم ينطلقون الذين أغمضن أعينهم للبحث عن المجموعة الثانية حيث أشار الروائي في روايته حيث قال: "**وجدت عددا غير قليل من الصبيان كان من بينهم الداعلي، يلعبون لعبة الغمّيضة فأغراني المنظر**".[2]

---

[1] الرواية، ص80

[2] الرواية، ص87.

***الحضيرة:** لم يكتف الكاتب بذكر لعبة الغميضة حيث ذكر لعبة الحضيرة: "**فجلست بجانبهم على ركبتي وقد كانوا يتحلقون في حلقة دائرية، كانت بجانب الساقية يلعبون لعبة الحضيرة**".[1]

بالإضافة إلى ذلك فقد قام الرّوائي إلى التّلميح والإشارة إلى أعمال السّحر والشّعوذة وذلك على لسان العمّة نفّوسة: "**إلّي ما جابو المكتوب، يجيبوه لكتوب**".[2]

يوظف الروائي الأمثال الشعبية بوصفها مرآةً لتمثلات المجتمع ومعتقداته وقيمه المتوارثة. فالمثل يكشف عن حضور بعض التصورات الشعبية المرتبطة بالإيمان بقدرة السحر والتعويذات على تغيير الواقع، ومن خلال استحضار هذه الأمثال يضفي الروائي على نصه طابعاً واقعياً ويعزز ارتباطه بالبيئة الثقافية والاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيات.

5-الطقـوس:

يحدّثنا الزّيوان عن بعض الطقوس في روايته والتي تقام في مجتمعه التّواتي في بعض المناسبات وكان الجميع يؤمنون بها إيمانا صريحا وتاما حيث نجد طقوس متعدّدة ومختلفة نذكر منها:

***السّحر والشّعوذة:** وهي "**خلط الدين بالخرافة والعلم بالأسطورة وفق مراقبين وتعدد المقاصد من يجد أن إلى المشعوذين والسحرة تتراوح في الرغبة بتغيير الواقع أو طمع في منصب أو ثراء، أو ما يخفاه المستقبل**".[3]

ومن بين الطقوس التي أخبرنا عنها الراوي الزيواني: "**ومن التبريرات التي قدمتها عمتي نفوسة لفساد حمل أمي أن زوجات أعمامي لأبي قد سحرن أمّي وكتبن لها حجاب بخط الجدول عند الطالب أيقش**".[4]

---

[1] الرواية، ص86.

[2] الرواية، ص192.

[3] ينظر: مركز الاتحاد للأخبار على الموقع: https://www.elitihad.ae.article .

[4] الرواية، ص38.

يوظف الروائي معتقد السحر والحجاب لإبراز جانب من التصورات الشعبية السائدة في المجتمع المحلي، حيث يُفسَّر ما يصيب الإنسان من مصائب أو مشكلات بأسباب غيبية مرتبطة بالشعوذة. ويكشف هذا التوظيف عن حضور الفكر الشعبي في تفسير الأحداث، كما يسهم في تصوير البيئة الاجتماعية والثقافية للشخصيات وإبراز طبيعة المعتقدات المتوارثة التي تؤثر في نظرتهم إلى الواقع.

-ويقول أيضا: "**روائح البخور والجاوي واللّبان ما سهل علي النوم باكرا وخليت الأمر واسعا لأمي وأبي**".[1] لقد استحضر الكاتب أجواء الممارسات والعادات المتجذرة في البيئة الشعبية، إذ ترتبط هذه العناصر بطقوس اجتماعية وروحية خاصة. ويسهم حضور الروائح في إضفاء بعد حسي على المشهد السردي، كما يكشف عن تمسك الشخصيات بموروثها الثقافي والعادات المتوارثة، مما يعزز واقعية النص ويبرز خصوصية الوسط الاجتماعي الذي تدور فيه الأحداث.

***التّسمية أو السّبوع:** هذا النّوع من الطقوس يقام عند المجتمع التّواتي بعد أن يمرّ على ولادة الطفل الصغير سبعة أيام، ليقام بعض الطقوس ويقومون بتسمية ويقام له بعض الولائم والتباريك به، وخاصة إذا كان جنسه ذكرا، حيث يقول الزيوان في هذا الصّدد: "**ظلّ هذا حالي بين حجر أمي وفطيري مدّة سبعة أيام كاملة، لا يبرح بي إلا غيرهما إلى أن جاء يوم التّسمية السّبوع**".[2]

-"**وذبح المسماة خروف الدمان**".[3]

-"**فأقام والدي وليمة غذائيّة بمصيرتنا البرانية**".[4]

---

(1) الرواية، ص64.

(2)الرواية، ص51.

(3) الرواية، ص51.

(4) الرواية، ص52.

وذلك لإبراز الموروث الاجتماعي المرتبط باستقبال المولود الجديد. وتعكس هذه الممارسات مكانة الاحتفال الجماعي في المجتمع المحلي، حيث تتداخل الأبعاد الدينية والاجتماعية في أجواء يسودها الفرح والتآزر. كما يسهم استحضار هذه الطقوس في توثيق العادات المتوارثة وإبراز ارتباط الشخصيات بقيم مجتمعها وتقاليده.

***الـــــولادة:** وهو ازدياد المولود الناتج عن حمل المرأة ويتمّ استخراجه بشكل كامل من بطن المرأة بغض النظر عن فترة الحمل والذي حتى بعد انفصاله عن أمه تبدو عليه أي دلائل أخرى للحياة، مثل ضربات القلب ونبضات الحبل السري.

حيث يقول الراوي: "**قذفت بي إلى هذا الوجود المبكي يا سادتي**".[1]

-وكذلك في قوله:" **كنت أعرف أن أمّي يصيبها السرور والفرح وتنتسى ببكائي وقت ولادتي**".[2]

يوظف الروائي ثنائية البكاء والفرح ليبرز التناقض الملازم للحظة الميلاد؛ فالمولود يستقبل الحياة بالبكاء، في حين تستقبل الأم ولادته بالسرور والابتهاج. ويكشف هذا التصوير عن اختلاف الرؤية إلى حدث الولادة بين المولود الذي يواجه مشقة الوجود، والأم التي ترى فيه مصدر سعادة وأمل، مما يضفي على النص بعداً إنسانياً وتأملياً عميقاً.

***الختـــــان:** الختان "من السّنن وهي قطع القلفة العليا من رأس القضيب الذّكري حتى تخرج الحشفة التي هي الطرف الذكري وتبرز أكثر وهي قلفة معروفة يعرفها الختّانون وتقطع في حال الصغر أفضل ولا يجوز تأخيره ذلك إلى أن يبلغ".[3]

يستذكر الزيواني يوم ختانه حيث يقول: "**ولما صادف حضوري لموسم تلك الزيارة فكّر في ختاني**". [4]

---

[1] الرواية، ص33.

[2] الرواية، ص33.

[3] الإمام ابن باز: كيفية الختان وحكمه، موسوعة فتاوي ومقالات متنوّعة، دار القاسم للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، مجلد30، ج29، ص51.

[4] الرواية، ص106.

-"**ألبسونا كل واحد منا عباءة بيضاء خيّطت بقفطان**". [1]

-"**أسبح في دماء مجزرة الختان.**" [2]

يوظف الروائي طقس الختان باعتباره من العادات الاجتماعية المتجذرة في المجتمع المحلي، حيث يرتبط بالانتقال إلى مرحلة جديدة من حياة الطفل. كما أن إلباس الأطفال العباءة البيضاء يضفي على المناسبة طابعاً احتفالياً ورمزياً يعكس مكانتها داخل الجماعة. ويسهم استحضار تفاصيل الختان في تجسيد الموروث الاجتماعي وتوثيق الطقوس الجماعية التي ترافق هذا الحدث.

***زيارة الأولياء الصّالحين[الأضرحة]:** تعدُّ الأضرحة من الأماكن المقدّسة والمهمّة عند أهل منطقة توات، إذ نجدهم يزورون الأضرحة والأولياء الصّالحين والتبرّك بهم، هذا المعتقد ساد في المجتمع التّواتي بكثرة، حيث يقول الزيواني: "**لنجد أنفسنا قبالة ضريح ولي قصدنا سيدي شاي الله**". [3]

-ويضيف أيضا:" **سيدي مول الندبة**". [4]

-ويقول كذلك: "**زيارة الولي الصالح شريف مولاي الرقاني**".[5]

وفي هذه الأقوال يوظف الروائي ذكر الأولياء الصالحين وأضرحتهم لإبراز جانب من الموروث الديني الشعبي السائد في المجتمع المحلي، حيث تُعدّ زيارتهم ممارسة متجذرة ترتبط بطلب البركة والتقرب من المقدس. كما يعكس هذا التوظيف مكانة الأولياء في الوعي الجماعي وما يحظون به من احترام وتقدير، مما يسهم في تجسيد الخصوصية الثقافية والدينية للبيئة التي تدور فيها أحداث الرواية.

---

[1] الرواية، ص111.

[2] الرواية، ص112.

[3] الرواية، ص121.

[4] الرواية، ص55.

[5] الرواية، ص105.

-وهذه الأقاويل إنّما دلت تدل على شيء واحد فقط وهي ممارسة لطقس من الطقوس وهي زيارة الأضرحة والتبرك بها والتضرّع لها إلاّ لطلب الشفاء أو الدّعاء، فهذا المعتقد زيارة الأضرحة لها قدرة خارقة إمّا لطلب العون أو من أجل التّوسّط.

-**الشراطة:**

هي عادة من عادات المجتمع التّواتي تقام للصبيان عند تماثلهم للمشي والجلوس، وتقام لهم كذلك طقوس مثل الوخز بالإبر، وضع الحناء، حليب الغرغار، حيث يقول الزيواني:" **لكي يقوم لي بطقوس الشراطة وهي وخزات خفيفة بشفرة حادة فشرطني بثلاث شرطات على جنب خدي وخاتما مميزا بالعدد 111**". [1]

-وهي طقس يستخدمها الإنسان تملك طقوس وهي: الوخز بثلاث شراطات من جانب الخد وطباعة خاتم مميّز.

-ويضيف كذلك الزيواني: "**فخرج مني دم خفيف لونه كلون دم الذبيحة المذبوحة بسكين دامر فكان الدّم أول ما يخرج من الشرطة يتجمّع ويبدأ بالتّكوير حتى يبلغ حبات التّسبيح**".[2]

وهذه طقوس خاصة يمارسها المجتمع التواتي لفئة الصبيات عند ابتدائهم للمشي والجلوس.

***دفرة الرابطة:** وهو مكان يوجد خارج القصر الزيواني ترُبط فيه المرأة التواتية المتوفي عنها زوجها وتجلس هناك مدة عدتها كاملة وبعد أن تخرج منها تقام لها طقوس فرحا بعودتها من تلك الحفرة اللعينة والتي يقال عنها أنها مليئة بالعفاريت والشياطين، حيث يقول الزيواني في هذا الصدد: "**هناك خارج القصر الزيواني توجد حفرة الرابطة**". [3]

-ويقول كذلك: "**وما إن غابت الشّمس في جحرها وهي قابعة في تلك الحفرة**".[4]

---

[1] الرواية ص75.

[2] الرواية ص76.

[3] الرواية، ص13.

[4] الرواية، ص188.

وعن الطقوس الّتي تمارس أو التي تقام للمرأة التواتيّة عند خروجها من الحفرة يقول الزيواني: "**فأقمنا لها فرحا لخروجها من العدّة، وفي عشيّة هذا اليوم قبل المغرب أخرجوها بلباسها القديم الذي رابطت به خلال فترة الرّباط، قلت أخرجوها إلى حفرة خارج القصر، فنزعت لها عيشة مباركة لباسها القديم وألبستها لباسا جديدا، كما تخلّت في هذه الحفرة عن كلّ ما كان يلازمها في رباطها**". [1]

ويعني أنّ المجتمع التواتي يتميّز ببعض العادات والتّقاليد الأخرى والطقوس التي جعلته ينفرد عن باقي المجتمعات الأخرى، وهذا راجع إلى إيمانهم القويّ بمعتقداتهم الشعبيّة.

ثالثا: الموروث الدّيني:

1-القـرآن الكريـم:

لقد اقتبس الروائي بضع آيات من القرآن الكريم حيث اعتبره مصدرا هاما يعكس ثقافته الدينية العربية الإسلامية، وذلك عن طريق الإشارة أو التلميح، ونجد من الاقتباسات ما يلي: "**ولما كان الحال من ذلك الفجر اهتزت الأرض وزلزلت زلزالها**".[2]

وهذا القول يتقاطع مع قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرضُ زِلْزَالُها[1] وَأَخْرَجَت الأَرْضُ أَثْقَالَهَا[2]﴾[3]

وقد ذكر الروائي هذه الآية أثناء حديثه عن القنبلة الذرية، حيث قام العسكر بتوزيع حجابات حديدية معلقة برقبتهم، حاملة أرقام بطاقات هويتهم البنيوية وقاموا بتحذيرهم بعدم الخروج في فجر اليوم الموالي، فحدثت تلك الفاجعة فجر ذلك اليوم واهتزت الأرض وكان الغرض من توظيف هذه الآية هو ترهيب وتخويف أهل المنطقة من القنبلة الذرية وقد جاء هذا الحضور متناسقا كما حقق الترابط والاتساق داخل العمل الروائي ومن جهة أخرى نجده يقول: "**كان الأمر كالقيامة -يفرّ المرء من أخيه وصاحبه-**".[4]

---

[1] الرواية، ص188.

[2] الرواية، ص34.

[3] سورة الزلزلة، [الآيتان 1- 2].

[4] الرواية، ص156.

وهذا التّناص مع الآيات من "سورة عبس" في قوله تعالى:﴿ يَوْمَ يَفِرُّ المَرْءُ مِنْ أَخِيهِ[34] وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ[35] وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ[36]﴾ [1] ، المقصود منها استحضار هذه الآية أن الذين نحتمي بهم ونهرب إليهم في الدنيا مصيرهم الموت والزوال لا محال، وقد قام الروائي بتوظيف هذه الآيات ليدعّم ويعزّز حديثه عندما ردّ النّد على والده الروائي الذي قام بمعاتبته وذلك لعدم مناداته له ولعائلته عندما طبق عليهم قانون الثورة، فكان لاستحضار هذه الآية دورا هاما وكبيرا في ربط الأحداث ببعضها البعض وقد ساهمت في إبراز الثقافة الدينية والفكرية للشخصية الروائيّة.

2-الدعـــاء:

يعني التضرع لله عزّ وجل واللجوء وطلب مساعدته والتبرك به في جميع الأمور الحياتية حيث يمثل جانبا مهما من الثقافة الإسلامية حيث يطلق الروائي الدعاء في روايته، لكنه كان توظيف غير بارز كثيرا ومحتشما فتجده في روايته من خلال قوله: "**نستفتحكم بسم الله وهو خير الفاتحين**

ويردّد بعده: الله آمين

ثمّ يقول بعدها: ليغفر الله لك ما تقدّم من ذنب وما تأخّر

ونردد خلفه كالعادة: الله آمين

ليقول بعدها: ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما

ليقول بعده كالعادة: الله آمين

ليقول: ويذهب عليكم الرجس أهل البيت ويطهّركم تطهيرا".[2]

فالدعاء وماله من صلة دينية حصيلة عبادة وشفاء، فهو ذلك السلاح والذخيرة بالرغم من خلطه ومزجه مع الكلام الكثير.

---

[1] سورة عبس [الآيات 34-35-36].

[2] الرواية، ص127.

إذن نستنتج من خلال توظيف الروائي للقرآن الكريم والدعاء أي توظيفه للموروث الديني في عمله الروائي هذا إن دلّ فإنما يدلّ على ان السكان ذو معرفة بالعقيدة الإسلامية ودينه الإسلامي الحنيف.

رابعا: الموروث التاريخي:

1-الشخصيات التاريخيّة:

تعدّ الشخصية التاريخية من أهم المكونات الواقعية للرواية، وهي شخصية متعبة ومرهقة بالنسبة للكاتب، كون التّعامل معها يكون مقيّدا ومحدودا وهذا يبيّن انها جاهزة ومحدودة المعارف، ذكر السارد في روايته عدة شخصيات تاريخية مسند عليه السارد كإطار مرجعي لا أكثر ولا أقل مسيرا اليها والمتمثلة في:

***الشيخ المغيلي:** وهو علم من" أعلام القرن الخامس عشر ميلادي، عالم بارزو خطيب له مناظرة مشهورة مع السيوطي له كتب في فنون شتّى، ولاسيما في مجال السياسة، توفي سنة 909 هـ بتوات وضريحه مشهور بزاوية هناك".[1]

كما تمّ الاشارة من طرف الروائي إلى الشخصيات عريقة أمثال الرحالة ابن بطوطة، والمؤرخ ابن خلدون، وعالم الجغرافيا الحس الوزان، حيث يقول الروائي: "أمّا الدراسة بمعهد التاريخ، فقد هدفت في معرفة أساتذتي الكرام، بتاريخ مملكة الزيوان، وما ذكره فيها ابن خلدون وابن بطوطة والحسن الوزان المدعو بالأسد الأفريقي".[2]

أما المؤرخ **ابن خلدون** قد ذكر توات في خضم حديثه في السودان فقال "وفواكه بلاد السودان تأتي من توات..... "[3] وقال أيضا "**ابن بطوطة" حيث زار الاقليم: و قصدت السفر إلى التوات ورفعت زاد تسعين ليلة إذ لا يوجد الطعام بين تكدا وتوات**". [4]

---

[1] ينظر: الرواية، ص125.

[2] الرواية، ص189.

[3] محفوظ رموم، توات الجغرافيا من خلال المونوغرافيا المحلية والأجنبية، الحوار الفكري، العدد 12، المجلد11، ص85.

[4] الرواية، ص127.

وعمد الكاتب إلى ذكر شخصيّات تاريخية أخرى وهي الباحث الفرنسي **فرانسو تيري**، حيث يقول: "**عاد والدي من تجارته ببلاد السودان... وبعد يومين إلى حتى أن أخبر معلمنا البيتاري بأنه معزوم عندنا في العشاء وأعطاني ورقة مطوية بيضاء في أصلها، ذهبت ألتمس بياضها، حتى عادت صفراء، قال لي أنه وجدها في علبة حمراء بصحراء حموديا رقان قرب مكان يدعى طمنقو**".[1]

يوظف الروائي شخصيات تاريخية معروفة مثل محمد بن عبد الكريم المغيلي، وابن خلدون، وابن بطوطة، والحسن الوزان، في إطار استحضار الموروث التاريخي للمنطقة التي تدور فيها أحداث الرواية. ولا يقتصر حضور هذه الشخصيات على مجرد الذكر، بل يؤدي وظيفة توثيقية تسهم في ربط العالم الروائي بالواقع التاريخي، إذ يستند السارد إلى شهاداتهم وما دونوه من أخبار ورحلات لوصف منطقة توات ومملكة الزيوان وإبراز مكانتها التاريخية والحضارية. كما أن استدعاء هذه الأسماء يمنح السرد مصداقية أكبر، ويُشعر القارئ بأن الأحداث والفضاءات الروائية متجذرة في تاريخ حقيقي وليست مجرد بناء تخييلي منفصل عن الواقع. ومن جهة أخرى، يكشف هذا التوظيف عن ثقافة الروائي وحرصه على استثمار **الذاكرة** التاريخية في بناء روايته، مما يضفي عليها بعداً معرفياً ويجعلها فضاءً يلتقي فيه التاريخ بالتخييل الأدبي.

2-الأمكنة التاريخية:

يحتل المكان التاريخي في مكانة عالية لها يحمله من أثر واضح في تشكيل الامتداد الزماني والمكاني من خلال استعادة حيويته ان لم نقل بقاءه من الزمن الذي يعمل على تكوين نسق متكامل البنى في الامتداد الزمكاني، حيث يقال في هذا الصّدد "**يتّسم المكان التاريخي بكونه متجذر في الزمن ومستمدا حيويته وديمومته من اندماجه الزماني**"[2]

---

[1] محفوظ رموم، المرجع السابق، ص86.

[2] ينظر: حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسات في البنية السردية)، دار الحامد للنشر والتوزيع الأردن،2014، ص232.

بمعنى أن المكان التاريخي يكتسب اهمية كبيرة مرتبط بالزمان حيث ختمت الرواية في ثناياها عدةّ أماكن تاريخية والمتمثلة فيما يلي:

***تمنطيط:** مدينة تواتية قديمة سكنها اليهود، كانت بها سوق مليئة بالسلع، حيث يتبضع بها المارون بالقوافل نحو الجنوب أو الشمال، فضل ذلك الشيخ بابا حيدة صاحب كتاب القول البسيط في أخبار تمنطيط. [1]

***تليلات:** قصر شمال أدرار، اسمها سيدي أحمد بن يوسف كانت خلال القرن 18م محج العلم لتوات.[2]

وإضافةً إلى استحضار الشخصيات التاريخية، عمد الروائي إلى توظيف عدد من الأمكنة والمعالم ذات البعد التاريخي، مثل قصر ملوكة وزوايا كنته وأولاد سعيد، إلى جانب مدن تمبكتو وغاو وأقادير وغيرها من الفضاءات التي ارتبطت بتاريخ المنطقة وامتدادها الإفريقي. ويكشف هذا التوظيف عن رغبة السارد في جعل هذه الأمكنة شواهد حية على عراقة التاريخ وعمق الحضارة التي عرفتها منطقة توات وبلاد السودان الغربي. كما أن استدعاء هذه المعالم لا يؤدي وظيفة مكانية فحسب، بل يضطلع بدور رمزي يوثق الذاكرة الجماعية ويؤكد الامتداد الحضاري والثقافي للمنطقة. ومن ثمّ، فإن حضور هذه الأمكنة التاريخية يعكس اعتزاز الروائي بموروثه المحلي والإفريقي، ويبرز حرصه على تثمين الإرث الحضاري واستحضاره داخل البناء الروائي بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات الهوية الثقافية والتاريخي.

---

[1] ينظر: الرواية، ص15.

[2] ينظر: الرواية، ص15.

خامسا: أبعاد توظيف الموروث الشّعبي في رواية مملكة الزيوان:

الرواية ليست مجرّد بنية لغوية مغلقة، بل إنّها وعاء كبير تصبّ فيها الكثير من الدّلالات والقيم والأبعاد التي يستمّدها الروائي من واقعها الطبيعي.

1-البعد الفنّي والجمالي:

تمثل اللغة جزء لا يتجزّأ من البناء الجمالي والفني للرواية، فهي بمثابة المرآة العاكسة للشخصيّات المتواجدة في الرواية، فقد كان حضور اللّغة في الرواية ممزوجا بين اللّغة الفصحى واللّغة العامية بلهجة الكاتب، وقد ساهمت بشكل كبير وفعّال في بناء وحدة البناء الفني.

وقد كشفت اللّغة عن شخصيّة الكاتب من الناحية الأدبية والفنية، فالقارئ يلتمس نوعا من الإيحاء في الأسلوب، فكانت العبارات حافلة بالمحسّنات البديعيّة والاستعارات والكنايات الّتي توحي بطبيعته الشخصيّة والممارسات السائدة، حيث نجده في وصفه للقصر، حيث يقول: **"فإذا ما خرجت من ذلك الزقاق العتيق، قابلني زقاق واسع مسقف يدور بالقصبة من الداخل على جهاته الأربعة مشكّلا ما يشبه الحزام"**[1]

يكتسب هذا الوصف بعداً جمالياً واضحاً من خلال الدقة في رسم تفاصيل المكان واستحضاره بصورة حية نابضة بالحركة. فقد أسهم تصوير الزقاق العتيق ثم الزقاق الواسع المسقوف الذي يطوّق القصبة من الداخل في خلق مشهد بصري متكامل يقرّب الفضاء من ذهن القارئ ويجعله قابلاً للتخيل كصورة هندسية منتظمة. كما أن اختيار الألفاظ وتتابعها منح السرد إيقاعاً وصفياً هادئاً يعكس انسجام المكان وتناسقه، مما يجعل الوصف لا يكتفي بوظيفة الإخبار، بل يتحول إلى لوحة جمالية تُبرز جماليات الفضاء العمراني وخصوصيته.

2-البعد الايديولوجي:

احتوت الرواية على أبعاد إيديولوجية تتمثل في وجهة نظر الكاتب ورؤيته الفكريّة اتجاه القضايا الاجتماعية السياسية، الثقافية السائدة آنذاك في المجتمع التّواتي، حيث أشار الكاتب في روايته إلى قضيّة معلومة سادة ومنتشرة بكثرة، وهي قضيّة النّظام الاقطاعي، حيث نجده

---

[1] الرواية، ص85.

يقول في هذا الصدد: "**لكن طبيعة الإنسان كانت تدعني لأن أقف منه موقفا في أمر ورثته عن الأجداد**".[1]

وهذا أمر موروث عن الأجداد وهو نظرتهم إلى الخمّاس وكيفيّة التّعامل معه، بل وصل الأمر إلى حدّ الكراهيّة، كما ذكر الكاتب: " **وعجز عمّي حمو من التصدي لمؤامرات عمي الكبير، الذي انتهز الفرصة بعد أن قطعت عليه الطريق في ميراث تلك السبخة الذهبية الكبيرة، بالرغم من كرهه لتملك الخمّاسين**".[2]

نستشف في نظر الكاتب أن النّظام الاقطاعي قضية متواجدة منذ الاستعمار الفرنسي، حيث خلّقت الكره والحقد بين أفراد المجتمع التواتي، وهذا ما أدّى إلى خلق فوارق طبيعية أدت إلى انتشار الفقر والعبودية، ومبدأ اللامساواة، حيث ذكرها على لسان بكة: "**الشريفات والمرابطات، حقّ مولانا أعطاكم في أرضكم، قالت قاموا على صمتها... مع علمها أنها المستثناة، من حديث بكة**". [3]

ولقد أثار الكاتب هذا الموضوع في عدّة مواضيع من الرواية على لسان الكثير من الشخصيات المتواجدة في روايته، وقد قال في هذا العدد: "**أمّا عمتي نفوسة، فقد سرت بتمجيد بكة للشريفات وللمرابطات**"[4]

فقد كان الكاتب يدعو إلى تطبيق مبدأ العدالة الاجتماعية والمساواة، فللرّواية أبعاد إيديولوجية أخرى سعى من خلالها الروائي إلى خلخلة وزعزعة بعض المعتقدات الاجتماعية المقدّسة كتحيين الميراث للذكور دون الإناث، والتي تجلّب بوضوح في الرّواية في شخصية "مريمو" أخت البطل الزيواني، الّتي تمّ حرمانها من الميراث بدون سبب وجيه، حيث قال: "**هذا**

---

[1] الرواية، ص155.

[2] الرواية، ص134.

[3] الرواية، ص134.

[4] الرواية، ص134.

عقد حبس مؤبد ووقف مخلّد، عقدة بركة كبير المرابطين بالقصر الوسطاني على أولاده الذكور دون الإناث".[1]

لقد سعى الروائي إلى الخروج عن القطيع، وذلك بتكسير القاعدة في قوله: "**لم تكن ترتدي قناعا كأختي مريمو، وفتيات القصر من أندادها، إنما كانت ترتدي فستانا ضيقا على صدرها".**[2]

فقد كانت فتاة مثيرة في نظر الراوي، وكانت تفوق "مريمو" معرفيا وثقافيا، لقد احتوت الرواية على قدر كبير من أسطورة المخيل للذاكرة الجماعية للمجتمع التواتي فقد جاء النص كاشفا للمزيج المكوّن للمجتمع التواتي: عربي، إفريقي، البربر، وكيفية التعايش والتعامل معهم، وقوله أيضا: "**فنادى أنّ أتراب من كانوا حولي بكل ألوان لوحات وجوههم، وتضاريس أعراقهم، بمن فيهم أساء الشرفاء والمرابطين، والشعابنة، والزوى، والذين يدعونهم العرب، والبرايكة... أو عمن كان هجينا كان يكون أبوه تواتيا وأمه طارقية ولد بكة الطارقية".** [3]

واستلهم الكاتب الموروث الشعبي وذلك ليبين الأبعاد واستلهمها الكاتب من بيئته الاجتماعية وحاجته الملحّة في توظيفه لإثراء عمله الأدبي الروائي، وهذا ما يزيد العمل الروائي جمالا وإبداعا سواء كان هذا متجليّا في الشكل أو المضمون وهذا ما أسقطه الزيواني على روايته، وهذا ما زادها جمالا ورونقا.

---

[1] الرواية، ص32.

[2] الرواية، ص161.

[3] الرواية، ص76.

خاتمـــة

خاتـــــمـــة:

وفي ختام هذا البحث –نظريا وتطبيقيا–حول رواية "مملكة الزيوان"، يمكن القول إن دراسة الموروث الشعبي والثقافي داخل النص قد أفضت إلى جملة من النتائج التي تكشف عن عمق التوظيف التراثي في البناء الروائي، وعن دور هذا الموروث في تشكيل فضاء الرواية وإغناء دلالاتها الفنية والثقافية.

– يتنوّع الموروث الشعبي بتنوّع مجالاته ومصادره، فهو نتاج جماعي تراكمي صنعه الشعب عبر الزمن، ويتجلى في مختلف الممارسات اليومية من عادات وتقاليد وطقوس ومعتقدات وأشكال تعبير شفهي ومادي، مما يجعله منظومة ثقافية متكاملة تعكس هوية المجتمع وخصوصيته.

– يسعى الروائي "الزيواني" إلى تأصيل عمله الروائي من خلال استثمار الموروث الثقافي بوصفه ركيزة أساسية ومرجعاً فنياً وجمالياً في بناء عالمه السردي، حيث يعتمد عليه في تشكيل الأحداث وتلوين الشخصيات وتثبيت الفضاء الروائي، مما يمنح النص بعداً أصيلاً مرتبطاً بالبيئة الثقافية المحلية.

– إن حضور الموروث الثقافي المكاني في الرواية أسهم بشكل كبير في تقريب القارئ من الفضاء التواتي، إذ أتاح له الغوص في تفاصيل المجتمع ومعايشة عاداته وتقاليده وأنماط عيشه، كما جعل المكان ليس مجرد خلفية للأحداث، بل عنصراً فاعلاً في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة.

– يمثّل التراث الثقافي دليلاً على وجود الأمم وذاكرتها الجماعية، فهو يعكس مختلف الإبداعات الإنسانية التي أنتجتها الشعوب في شتى مجالات الحياة، ويُعدّ خزّاناً للهوية الحضارية الذي يحفظ خصوصية المجتمعات ويضمن استمرارها عبر الأجيال.

– إن توظيف الموروث الثقافي في النص الروائي لم يكن عشوائياً أو اعتباطياً، بل جاء وفق رؤية فنية واعية ومدروسة، حيث تم انتقاء العناصر التراثية بعناية لتخدم البنية السردية وتدعم البعد الجمالي والدلالي للرواية، مما يعكس وعي الكاتب بآليات البناء الروائي.

– يشكّل الموروث الثقافي مرآة صادقة تعكس المجتمع التواتي بكل تفاصيله الدقيقة، إذ يبرز ملامحه الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، ويكشف عن عاداته اليومية وأنماط تفكيره، مما يجعل الرواية وثيقة أدبية تسهم في توثيق الذاكرة الجمعية وإحياء التراث المحلي.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

أولًا: المصادر:

-حاج أحمد، الصدّيق: مملكة الزيوان (رواية)، فيسيريا للنشر، الجزائر، 2013.

-بن هدوقة، عبد الحميد: ريح الجنوب (رواية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.

-وطار، الطاهر: اللاز (رواية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

ثانيًا: المعاجم

-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

-ابن فارس، أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1399هـ/1979م.

-الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، الطبعة السابعة.

-الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثامنة، 1426هـ/2005م.

ثالثًا: الكتب العربية

-أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1954م.

-بورايو، عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري — دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

-بوسماحة، عبد الحميد: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

-الجوهري، محمد: علم الفولكلور — دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

-زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ/1997م.

-مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية — بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

-مرتاض، عبد الملك: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1989م.

وتّار، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

-يقطين، سعيد: الكلام والخبر — مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1997.

-يقطين، سعيد: قال الراوي — البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1997.

رابعًا: الكتب المترجمة والأجنبية

-أونغ، والترج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994.

-باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987.

-ليفي شتراوس، كلود: الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977م.

-هالبفاكس، موريس: الذاكرة الجمعية، تر: لطفي عيسى، دار صفحة سبعة للنشر، تونس، 2022م.

خامسا: المواقع الإلكترونية

https://www.elitihad.ae.article

https://www.ae.com.ta/ar

الملاحق

***التّعريف بالكاتب:**

- الاسم الكامل: الصديق الحاج أحمد–الشهرة الزيواني.
- ولد بولاية أدرار بالجزائر وبالضبط في 19 ديسمبر 1967 من الجنسية الجزائرية.
- روائي وأكاديمي، جزائري وهو من أبرز الأصوات السردية المعاصرة في الجزائر.

– نشط بالوسط القصوري الطيني الواحاتي بالصحراء الجزائرية بمسقط رأسه: زاوية الشيخ المغيلي بولاية أدرار.

– تلقّى تعلّمه القرآني بكتاب القصر على يد شيخه: الحاج أحمد الحسين الدمراوي.

– تدرّج في التعليم النّظامي، بحيث تحصل على البكالوريا واللّيسانس والماجستير والدكتوراه.

– اشتغل كأستاذ محاضر لمقياسيْ اللسانيات وفقه اللغة بجامعة أدرار.

– تقلّد عدة مهام بالجامعة منها: نائب عميد كلية الآداب واللّغات لمدّة سنتين، ليتفرغ بعدها للتّدريس والبحث والإبداع، مشارك دائم بالصّحافة الجزائريّة المكتوبة، كما له مساهمات دائمة بالصحافة العربيّة لاسيما جديدة (العرب) اللندنية ومجلة (الجديد) اللندنيّة.

– أصدر أول رواية له عام 2013 تحت اسم (مملكة زيوان).

❖ **أهمّ أعماله الرّوائيّـة:**

-مملكة الزيوان 2013، وتعدّ روايته الأولى، يرصد فيها المتغيّرات الاجتماعية ومنطقة أدرار بالصحراء الجنوبيّة، ويصوّر فيها حياة الناس مع المتغيرات، كما إنها جاءت انتصارا للمرأة التواتية الصّحراوية.

- كاماراد: رفيق الحيف والضياع سنة 2016.

-الطانفا: سنة 2025، كما له أعمال أخرى مثل رحلة لبلاد السافانا "مالي والنيجر والسودان" 2018.

-رقوش: لوحة سردية من عالم الصحراء2019.

-سردية من نوادر واد بو علي: سنة2024.

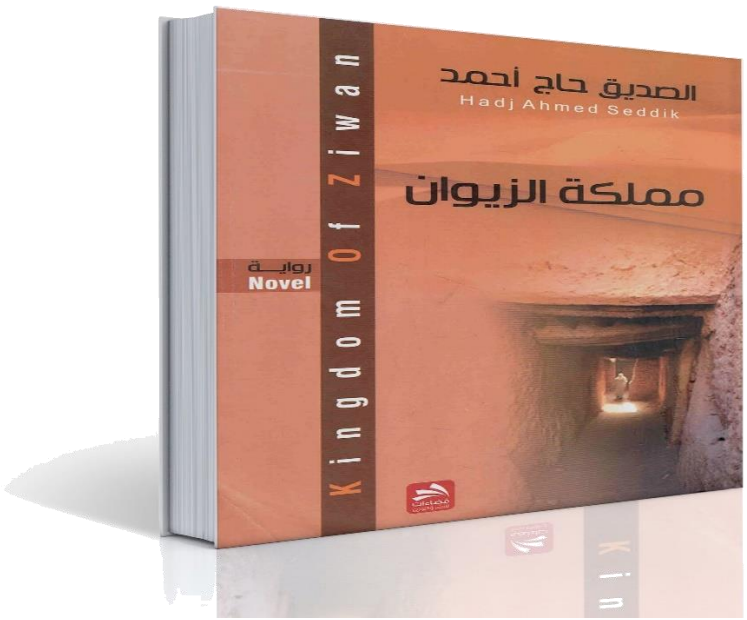
-التاريخ الثقافي لإقليم توات، الشيخ محمد بن بادي الكنتي.

❖ **خصائص كتاباتــه:**

-يمزج بين الواقعي والسحري والخرافي والأسطوري.

-الاعتداد بالمعلومات والتواريخ والأخبار والتدقيق في الحكاية.

- العلاقة بين الرواية والتاريخ عنده علاقة تداخل أجناسي. [1]



[1] هذه المعلومات مأخوذة من طرف الكاتب نفسه، وقد أرسلت إلي على صفحته في الفايسبوك.

ملخّص الرّواية:

تدور أحداث رواية مملكة الزيوان حول عالم سردي يستحضر فضاءً اجتماعياً وثقافياً متجذّراً في البيئة التواتية والجنوب الغربي الجزائري، حيث ينسج الكاتب عالماً روائياً قائماً على التداخل بين الواقع والتخييل، معتمداً على الموروث الشعبي والتاريخي في بناء أحداثه وشخصياته.

يقدّم الراوي سيرته منذ الطفولة، مستحضراً تفاصيل الحياة اليومية داخل مجتمع تقليدي تحكمه العادات والطقوس المتوارثة، مثل طقوس الولادة والسبوع والختان والأعياد، إضافة إلى حضور المعتقدات الشعبية المرتبطة بالبركة والأولياء الصالحين والسحر والحجاب. كما يبرز النص مكانة الأسرة والمرأة في هذا المجتمع، ودورها في الحفاظ على التقاليد ونقلها عبر الأجيال.

وتُعدّ البيئة الريفية والصحراوية فضاءً أساسياً للأحداث، حيث تظهر تفاصيل الحياة الفلاحية والحرف التقليدية مثل النسيج والزراعة والتنقل بالحمير، مما يعكس بساطة العيش وارتباط الإنسان بمحيطه الطبيعي. كما يربط الكاتب هذه الحياة اليومية بإيقاع الزمن الموسمي، مثل الخريف وموسم الدراسة، ليجعل من الطبيعة مؤشراً لتنظيم حياة الأفراد.

ويستحضر النص أيضاً البعد التاريخي من خلال الإشارة إلى شخصيات ومراجع تاريخية مثل ابن خلدون وابن بطوطة والحسن الوزان، إضافة إلى أماكن تاريخية عريقة مثل تمبكتو وغاو وقصر ملوكة، مما يمنح الرواية بعداً توثيقياً يربط الحاضر بالماضي ويؤكد الامتداد الحضاري للمنطقة.

كما يبرز حضور المعتقد الشعبي بقوة في تفسير الأحداث، حيث تُفسَّر بعض الوقائع مثل المرض أو الفشل أو العلاقات الاجتماعية من خلال السحر والبركة والتأويلات الغيبية، وهو ما يعكس الذهنية الجمعية للمجتمع المحلي.

وفي المجمل، تقدّم الرواية صورة شاملة عن مجتمع تقليدي غني بالرموز والعادات، حيث يمتزج فيه اليومي بالأسطوري، والتاريخي بالواقعي، في إطار سردي يهدف إلى إبراز الهوية الثقافية والذاكرة الجماعية لمنطقة الزيوان.

الفهرس

العـــــــنوان الصفحـــة

الشكـــــر والتقديـــــر
الإهـــــــــــــداء
مقدمـــــــــــــة أ-ب-ج-د
الفصل النّظري: الموروث الشعبي / الرواية الجزائرية -قراءة في المفهوم والآليات
تمهيـــد.....7
المبحث الأول: ماهية الموروث الشعبي وآليّات انتقاله 8
1- مفهوم الموروث الشعبي..... 8
1-1- مكانة الموروث الشعبي في القرآن الكريم..... 8
1-2- التعريف اللغوي..... 8
1-3- التعريف الاصطلاحي.....10
2- أنواع الموروث الشعبي..... 13
3- آليات انتقال الموروث من الشفاهية إلى الكتابة الفصيحة..... 17
4- وظائف الموروث الشعبي..... 20
4-1 الوظيفة الاجتماعية والهوياتية 21
4-2 الوظيفة التربوية والنفسية 21
4-3 الوظيفة التوثيقية والجمالية 22
المبحث الثاني: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة 23
2-1- خصائص توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية..... 24
2-2- تجليات الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية..... 28
2-3- دوافع توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية..... 31
2-4- نماذج من توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية..... 34
*الصدّيق حاج أحمد الزيواني..... 35
2-5 إشكالية توظيف الموروث بين البناء الفنّيّ والزخرفة..... 36

الفصـــــــــل التطبيقـــــــي

تمهيـــــد 42
أولا: حضور الموروث المـادّي 43
1- اللّباس 43
2-الأكل الشعبي 45
3-الحـرف الشّعبيّـة 49
ثانيا: حضور الموروث اللاّمــادي 51
1-الفنـــون الشّعبيّـــة 51
2-الشعر الشعبي 53
3-المثل الشّعبي 53
4-الألعاب الشعبيّة 55
5-الطقـوس 56
ثالثا: الموروث الدّيني..... 61
1-القـرآن الكريـم 61
2-الدعـــاء 62
رابعا: الموروث التاريخي 63
1-الشخصيات التاريخيّة 63
2-الأمكنة التاريخية 64
خامسا: أبعاد توظيف الموروث الشّعبي في رواية مملكة الزيوان 66
1-البعد الفنّي والجمالي..... 66
2-البعد الأيديولوجي 66
خاتمـــــــــــة
المصادر والمراجع
المـــــلاحـــــــق
ملخص الدّراســـة

ملخّص الدّراسة

ملخّص الدّراســة:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليّات الموروث الشعبي في رواية "مملكة الزيوان" لـ "الصديق حاج أحمد"، حيث تعكس حياة المجتمع الصحراوي لاسيما منطقة "التوات".

وقد جاء هذا البحث محملا مكونا من مقدمة وفصلين وخاتمة وقد ارتأينا في الفصل النظري إلى الوقوف على ماهية الموروث الشعبي وأنواعه وكيفية انتقاله من الشفهي إلى التفاعل مع النص الفصيح.

أما الفصل التطبيقي وضّحنا فيه تجليات الموروث الشعبي في هذه الرواية كما تحدثنا من خلال استحضار العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبيّة عند أهل توات، كما تحدّثنا عن الموروث المادي من لباس وأكلات شعبية، والموروث اللامادي بما فيها من أمثال وفنون شعبية وأغاني وألعاب شعبية، وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها.

Study Summary:

This study aims to uncover the manifestations of folklore in the novel "The Kingdom of the Weeds" by Al-Siddiq Haj Ahmed, which reflects the life of Sahrawi society, particularly the Tuat region.

This research comprises an introduction, two chapters, and a conclusion. In the theoretical chapter, we explored the nature of folklore, its types, and how it transitioned from oral tradition to interaction with formal texts.

As for the applied chapter, we clarified the manifestations of popular heritage in this novel, and we spoke through the evocation of popular customs, traditions and beliefs among the people of Tuat. We also spoke about the material heritage of clothing and popular foods, and the intangible heritage including proverbs, popular arts, songs and popular games. We concluded the research with a conclusion in which we compiled the most important results that we reached.

الحمد لله

ما انتهى درب

ولا اختمر جهد

إلا بفضلك

يا الله