جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكّرة

توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة
-فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف "رمل الماية"-
لـ "واسيني الأعرج" -أنموذجا-

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر2 في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: ..... **إشراف الأستاذة:**

طاهير منيرة **د. ريلي نصيرة**

السنة الجامعية: 2019/2018

شكر وتقدير

نتقدّم بجزيل الشكر والاحترام

والتقدير إلى من كان لنا عونا في إنجاز

هذا العمل المتواضع إلى الأستاذة الفاضلة

"ريلي نصيرة".

وإلى كلّ من قدم لنا يدّ العون قريبا

كان أو بعيدا.

كما نتوجّه بالشكر الجزيل إلى أساتذة

قسم اللّغة العربية.

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى الغالية أمّي والغالي أبي.

إلى أخواتي وأخي.

إلى من آنس وحدتي "يوسف".

إلى من رافق بحثي "سفيان".

إلى صديقات ورفيقات الدرب: ابتسام، كاتيا، فريدة، روميسة.

إلى كلّ من حملته ذاكرتي ولم تحمله مذكّرتي.

مـــقـــدّمـــة

مقدّمة:

سعت الرواية الجزائرية عبر مسيرتها، ومراحل تطوّرها إلى التجديد والإبداع، ومواكبة ما يستجد في الساحة الجزائرية ومحاولة تصوير الواقع، ورصد الحقائق، فالرواية الجزائرية المعاصرة قفزت قفزة نوعية في محاولة الروائيّين لامتلاك تقنيات الفنّ الروائي وتأصيله، من خلال العودة إلى التراث الشعبي واستلهام مختلف أشكاله وموضوعاته.

حيث استلهم عدد كبير من المبدعين الجزائريّين التراث الشعبي بأشكاله المختلفة في نصوصهم السردية، واستطاعوا من خلاله طرح قضايا جوهرية، ليشع في سماء الرواية الجزائرية الروائي "واسيني الأعرج" نظرا لتنوّع تجاربه الإبداعية، ورواية "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف"، "رمل الماية" هي إحدى روائعه التّي أبحرت بنا في التاريخ الغابر، حيث كانت هذه الرواية بمثابة محاكمة للتاريخ الذّي زيّفه الوراقون والكتاب.

واختيارنا لموضوع توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، "رمل الماية" لـ "واسيني الأعرج" أنموذجا كان لعدّة أسباب أوّلها إبراز التقنيات الجديدة في الكتابة الروائية المتمثّلة في العودة إلى التراث الشعبي وجعله مادة تواكب روح العصر، والسبب الثاني هو الرغبة في كشف مكوّنات هذه الرواية، خاصة ما تعلّق بتوظيف التراث الشعبي.

وفي مقابل هذا فإنّ بحثنا قائم على إشكالية وتساؤلات، أهمّها: لماذا عاد "واسيني الأعرج" إلى توظيف التراث الشعبي؟ وكيف تعامل معه؟ وما هي أهم الأشكال التي وظّفها؟ وما الغاية منها؟

ولدراسة هذا الموضوع عمدنا إلى إتباع المنهج الوصفي التحليلي، لأنّه الأنسب لمثل هذا النوع من الدراسات.

كما جاء بحثنا أيضا مقسّما إلى فصلين: الفصل الأوّل جاء بعنوان "مقاربات نظريّة" أدرجنا فيه المفاهيم اللّغوية والاصطلاحية لمصطلح التراث الشعبي، والرواية، وأنواعها، والتوظيف وأسبابه، كما تناولنا فيه تجلّي التراث الشعبي في الإبداع الروائي العربي، وفي القرن العشرين أيضا، والرواية الجزائرية المعاصرة.

أمّا الفصل الثاني المعنون بـ "توظيف التراث الشعبي في رواية فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف: رمل الماية" لـ "واسيني الأعرج" أدرجنا فيه ملخّصا للرواية ونبذة عن الروائي، وتوظيف الحكاية الشعبية، والمثل الشعبي، واللّغز الشعبي، والأغنية الشعبية، والشخصيات التراثية، والطب الشعبي، واللّغة العامية.

ولقد اعتمدنا في سبيل انجاز هذا البحث على عدّة مراجع أهمّها:

1- سعيد سلام، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2010م.

2- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب للحديث، ط1، القاهرة، 2011م.

3- محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.

4- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة.

وكأيّ بحث لم يخلو بحثنا من صعوبات عرقلت مساره، كقلّة المراجع في المكتبة الجامعية، بالإضافة إلى الإضرابات المتتالية وما نتج عنها من أضرار ساهمت بطريقة غير مباشرة في عرقلة بحثنا، وضيق الوقت أيضا.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بجزيل الشّكر إلى كلّ من قدم لنا يدّ العون لإتمام هذا البحث، وأخصّ بالشّكر والعرفان الأستاذة "ريلي نصيرة".

الفصل الأول:

مقاربات نظرية

أوّلا: التراث الشعبي

1-1- التراث لغة

1-2- التراث في الاصطلاح

1-3- الشعبي لغة

1-4- الشعبي في الاصطلاح

1-5- التراث الشعبي

ثانيا: توظيف التراث

2-1-التوظيف لغة

2-2-التوظيف في الاصطلاح

2-3-أسباب التوظيف

ثالثا: الرواية

3-1-الرواية لغة

3-2-الرواية في الاصطلاح

3-3-أنواع الرواية

رابعا: تجلّي التراث الشعبي في الإبداع الروائي العربي

خامسا: تجلّي التراث الشعبي في الرواية العربية خلال القرن العشرين

سادسا: تجلّي التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة

أوّلا: التراث الشعبي:

1.1: التراث لغة:

التراث في اللّغة مشتقّ من مادة ورث وتعني ما يرثه ابن من أبيه من مال وحسب، أو حصول التأخّر على نصيب مادي أو معنوي ممّن سبقه[1].

وقد ورد أيضا في المعاجم القديمة مرادفا لمصادر أخرى (بالإرث) و(الورث) و(الميراث)، فالورث والميراث خاصّان بالمال، وأمّا الإرث فخاص بالحسب[2].

كما جاءت كلمة (الوراث) في القرآن صفة من صفات اللّه عزّ وجلّ: ﴿**وزكريا إذ نادى ربّه، ربّ لا تذرني فردا وأنت خير الوارثين**﴾[3]

أمّا الميراث فقد وردت في قوله تعالى: ﴿**وللّه ميراث السّماوات والأرض**﴾[4]؛ وتعني أنّه يرث كلّ شيء فيهما، ويقول الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم في حديثي الدعاء: «**وإليك مآلي ولك تراثي**»[5]؛ فيعلّق عليه "ابن منظور" بقوله: «**التراث ما يخلفه الرّجل لورثته**»[6]؛ كما ذكر "ابن منظور" معنى آخر للتراث وهو أنّه «**يقال هو في إرث صدق؛ أي في أصل صدق، وهو على إرث من كذا أي على أمر قديم توارثه الآخر من الأول**»[7].

---

[1]– أنظر ابن منظور، لسان العرب، مجلّد2، ط1، تحقيق عام أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003 ص، ص، 226، 227.

[2]– أنظر: المصدر نفسه، ص، 200.

[3]– سورة الأنبيّاء، الآية، 89.

[4]– سورة آل عمران، الآية، 180.

[5]– ابن منظور، لسان العرب، مجلّد 2، ص، 202.

[6]– المصدر نفسه، ص، 227.

[7]– المصدر نفسه، ص، 111.

وقد ورد ذكر كلمة (التراث) في القرآن في قوله: ﴿**وتأكلون التراث أكلا لمّا**﴾[1]، وهي تحمل نفس المعنى الذّي ورد في معاجم اللّغة أي المال.

ووردت أيضا في قوله تعالى إخبارا عن زكريا و دعائه إياه: ﴿**هب لي من لدنك وليّا يرثني ويرث آل يعقوب**﴾[2]، وفي قوله تعالى أيضا: ﴿**وورث سليمان داود**﴾[3].

نستنتج من خلال هذه التعريفات اللّغويّة أنّ كلمة التراث تحمل دلالات عديدة تختلف باختلاف الموضع الذّي تدرج فيه.

2.1: التراث في الاصطلاح:

التراث هو كلّ موروث ثقافي واجتماعي ومادي، سواء كان مكتوبا أو شفويّا، وصل إلينا من الماضي البعيد أو القريب أي «**بمعنى الموروث الثّقافي والفكري والدّيني والأدبي والفنّي**»[4] وهو المضمون الذّي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر.

وعلى عكس التحديدات المعجمية له، هناك من حاول أن يعطي له مفهوما أوسع، بحيث تتجلّى فيه صفة الفعالية والتّأثير والشمول، فيعرّفه غالي شكري بأنّه «**جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمّة منذ أقدم العصور إلى الآن**»[5]؛ أي أنّه حصيلة التاريخ المادي والمعنوي للأمّة منذ الأزل إلى وقتنا الحالي.

---

[1]– سورة الفجر، الآية، 19.

[2]– سورة مريم، الآية، 06.

[3]– سورة النمل، الآية، 16.

[4]– سعيد سلام، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، أربد– الأردن، 2010، ص، 13.

[5]– المرجع نفسه، ص: 13، 14.

وقد نبّه أيضا الأديب "عبد المجيد العلوجي" إلى ميزة أخرى في التراث وتتمثّل في قدرته على الحيّاة والاستمراريّة، فيقول: «**إنّني أفهم التراث أنماطا حضاريّة تطوّرت بين تحوير وتعديل لتنحدر من الأصول جيلا عن جيل، كما أفهمه شخصيّة مستمرّة غادرت ماضيها إلى حاضرها، وتغادر حاضرها إلى غدها**»[1]؛ إذ أنّ انتقاله من جيل إلى جيل يضمن له الاستمراريّة والديمومة وبالتالي البقاء.

كما يمكن القول بأنّ «**التراث هو كلّ ما ورثناه تاريخيّا عن أسلافنا الذّين هم الأمّة البشريّة التّي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني بجهد بشري خلفه الذين أورثونا إيّاه**»[2]؛ فبالرغم من ارتباط التراث بالتاريخ يبقى العنصر البشري هو الفاعل فيه بفعل الجهود التّي يبذلها في سبيل توريثه للأجيال اللاّحقة.

وفي موضوع آخر يعرّف التراث على أنّه «**ما تراكم خلال الأزمنة من عادات وتقاليد وتجارب وخبرات وفنن وعلوم في شعب من الشّعوب**»[3]؛ أي أنّه مجموعة من الخبرات والتصرّفات الذّي يحيل إلى شعب من الشعوب.

ومن هنا نستنتج أنّه من الصّعب حصر مفهوم التراث في تعريف واحد، نظرا لاختلاف زوايا النّظر خيّاله، والتّي اختلفت من دارس إلى آخر.

---

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، ص، 14.

[2]–رزان محمّد إبراهيم، خطاب النهضة والتقدّم في الرواية العربيّة المعاصرة، دار الشروق للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص، 216.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مجلّد 1، ط1، ص، 580.

3.1: الشّعبي لغة:

جاء في لسان العرب: «**والشّعب: القبيلة العظيمة، وقيل الحيّ العظيم ستشعّب من القبيلة، وقيل: هو القبيلة نفسها والجمع شعوب، والشّعب: أبو القبائل الذّي ينتسبون إليه أي يجمعهم ويضمّهم**»[1]، وفي التنزيل: ﴿... **وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفو**...﴾[2]، وقال "ابن عباسي" رضي اللّه عنه في ذلك: الشعوب الجماع، والقبائل البطون، بطون العرب، والشّعب ما تشعّب من قبائل العرب والعجم، وكلّ جيل شعب، قال "ذو الرّمة":

لاَ أَحسبُ الدّهْرَ يُبْلي جَدَّة، أَبَدا * ولاَ تُقَسِم شَعْبا واحِدًا، شَعْبُ**[3].

4.1: الشّعبي في الاصطلاح:

ذهب الباحث الألماني "هوفمان كراير HOFMANN Kruger" في تحديده لمفهوم الشّعب إلى أنّ «**كلمة الشّعب تحتوي على مفهومين، أحدهما سياسي، والآخر اجتماعي حضاري، وفيما يختصّ بالمفهوم الأوّل تستعمل كلمة "أمّة"، أما فيما يختصّ بالمفهوم الثاني فتستعمل كلمة "الشّعب"، وبذلك يتبدّى لنا ارتباط صفة الشعبيّة بالحيّاة الشعبيّة في كلّ تمظهراتها**»[4]، فالشّعب مرتبط في أساسه بالحيّاة الشعبيّة التّي يستمدّ منها معناه الأوّل.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مجلّد1، ط1، ص، 580.

[2]– سورة الحجرات، الآية، 13.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ص، 580.

[4]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشّعبي، ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2011، ص، 27.

أمّا المفكّر الألماني "جيرامبGiramb" فعرّفه بأنّه «**تلك الجماعة العضويّة التّي تشترك معا في تكوين الحضارة، وهذه الجماعة ليست من وجهة نظره الأمّة جميعها، ولكنّها تلك الجماعة التّي تنشأ في الأرض الأم وترتبط بها ارتباطا قويّا، ممّا يجعلها تعيش في شكل وحدة عضويّة متماسكة**»[1].

نفهم من هذا التعريف بأنّ "جيرامب" حصر مفهوم الشعب في الجماعة التّي تنشأ في الأرض الأم فقط والمرتبطة بها ارتباطا قويّا.

كما ذهب آخرون من مفكّري القرن 19 إلى أنّ صفة الشعبيّة تبرز مدى ارتباط الفرد بالمجتمع الذّي يعيش فيه وبتراث ذلك المجتمع.

أما "نبيلة إبراهيم" فقد سارعت إلى تفسير سرّ إضافة الشّعبيّة إلى كلّ من الأدب والتراث والدراسة «**بأنّها تدلّ على نتاج جماعة بعينها، وليس الشّعب بأسره، وتلك الجماعة هي منبع الإبداع**»[2]، وهذا ما يبيّن الاختلاف الذّي عرفه مفهوم مصطلح الشّعب لدى الباحثين، إذ حصرته "نبيلة إبراهيم" في جماعة بعينها وليس بكلّ الشّعب.

كما نجد "مرسي السيد الصباغ" يعرف كلمة شعبي «**بأنّه يدلّ على كلّ ما هو في أدنى الدرجات، فأرخص الأقمشة وأسوأها يطلق عليه اسم الأقمشة الشّعبيّة، والفول أساسي في إعداد الوجبات الشعبيّة، والأحياء الفقيرة والقديمة في المدينة تسمّى الأحياء**

[1]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشّعبي، ص، 27.

[2]– المرجع نفسه، ص، 28.

الشعبيّة...»[1]، كما أشار بأنّه من المفاهيم الاجتماعية التّي تعني الطّبقات الهابطة من الناس، أو المفاهيم السّياسية التّي تعني الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين أو الثقافيّة التّي تعني الجاهلة أو غير المتعلّمة،إلاّ أنّه في المقابل يقرّ بأنّ الحقيقة غير ذلك، وأنّ «**كلمة الشّعبي "popularity" مشتقّة من كلمة شعب، وأنّها مأخوذة من التقسيم الاجتماعي للعرب الأقدمين الذّي كان يبدأ بالأسرة، وتسمّى عندهم الرهط أو الفصيلة، وحين ينضمّ عدد منهم إلى بعضه يكون العشيرة، ومن العشائر يتكوّن الفخذ ومن الأفخاذ العشائر يتكوّن الفخذ، ومن الأفخاذ تكون البطن وللبطون تكون العمارة، ومن العمائر تكون القبيلة، ومجموعة القبائل هي الشعب**»[2]، وعليه فالشعب مجموعة من الناس بمختلف طوائفهم وطبقاتهم مجتمعين، كما تتّخذ الشّعبيّة معاني الانتشار والخلود.

5.1: التراث الشّعبي:

التراث الشعبي هو «**ما يخلفه الأجداد للأحفاد والأجيال السابقة للأجيال اللاّحقة من عادات وتقاليد وأخبار وروايّات وثقافة شعبيّة**»[3]؛ فهو بهذا مجموعة من المأثورات الماديّة واللاّمادية.

كما أنّه أيضا «**جملة ما خلفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة، ويعتبر هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الشاملة التّي**

---

[1]– مرسي السيّد مرسي الصباغ، أدب الأطفال الشّعبي، ط1، مؤسّسة الوراق للنّشر والتوزيع، عمان، 2016، ص، 18.

[2]– المرجع نفسه، ص، 18.

[3]– أمينة فزازي، دراسات الأدب الشّعبي، ص، 17.

تضمّ عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، والتي بقت متراكمة عبر الأزمنة والعصور، وعبر الانتقال من بنيّة إلى بنيّة ومن مكان إلى مكان»[1].

وفي هذا السياق يمكن اعتبار التراث الشّعبي أحد أركان الهويّة التي تعرف بها المجتمعات وحصيلة نشاطات المجتمع المختلفة وأداة للتّعبير عن المشاعر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح التراث الشعبي هو المقابل العربي الشّرعي لمصطلحات: الفولكلور، والفولكسكندة، وميرفيفولس (الموروثات الشعبيّة)، بالرّغم من أنّ هذا المصطلح لم يستعمل إلاّ بين العرب أنفسهم، ولم يرق إلى العالميّة خلافا لمصطلح الفولكلور الذّي يتجاوزه في كونه، يعني النتاج الشّعبي كلّه قديمة وحديثة على عكس مصطلح التراث الشّعبي الذّي يختصّ بكلّ ما هو قديم فقط، وفي هذا الصّدد يدعو أحمد زيّاد محبك إلى توسيع دلالته بقوله: «**إنّ حيويّة النتاج الشّعبي واستمراره تبرز خطأ المصطلح الشّائع في الدراسات العربيّة، وهو التراث الشّعبي، إذ يدلّ هذا المصطلح على القديم من النتاج الشّعبي فحسب، وكأنّه نتاج قد انقطع أو كأنّ القديم منه وحد الجدير بالدراسة، على حين أنّ النتاج الشّعبي نتاج حيّ متواصل، ولا يمكن أن تقتصر قيمته على القديم منه**»[2].

كما يتضمّن التراث الشّعبي (الفولكلور)«**عناصر كثيرة أهمّها الأساطير وقصص الخوارق والحكايّات الشّعبيّة، والحكم والأمثال الشّعبيّة والأغاني، والفنون الشّعبيّة**

[1]– فاروق خورشيد، الموروث الشّعبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص، 12.

[2]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص، 19.

والموسيقى الشّعبيّة والطبّ الشّعبي والعادات والتقاليد الشّعبيّة والمعتقدات الشّعبيّة وغيرها، وهي كلّها أجزاء من الثّقافة»[1]، ففي هذا التعريف يعني التراث الشّعبي بكلّ هذه العناصر والتي هي ميادين له.

ثانيّا: توظيف التراث:

1.2: التوظيف لغة:

ورد في لسان العرب في مادة (وظف) «**الوظيفة من كلّ شيء: ما يقدر له في كلّ يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وجمعها الوظائف والوظف، ووظّف الشّيء على نفسه ووظّفه توظيفا: ألزمها إيّاه، وقد وظّفت له توظيفا على الصبيّ كلّ يوم حفظ آيّات من كتاب اللّه عزّ وجلّ والوظيف لكلّ ذي أربع: ما فوق الرّسغ إلى مفصل السّاق، ووظيفا يدي الفرس: ما تحت ركبتيه إلى جنبيه ووظيفا رجليه: ما بين كعبيه إلى جنبيه، وقال الأعرابي: الوظيف من رسغي البعير إلى ركبتيه في يديه، وأمّا في رجليه فمن رسغيه إلى عرقوبيه، والجمع من كلّ ذلك أوظفة ووظف...، ووظفت البعير أظفه إذا أصبت وظيفه، الجوهري: الوظيف مستدق الذراع والسّاق من الخيل والإبل ونحوهما والجمع الأوظفة**»[2]؛ نستنتج من خلال هذا التعريف اللّغوي أنّ التوظيف يحمل بعضا من دلالات الأمر الغير المباشرة.

[1]– فاروق أحمد مصطفى، ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشّعبي، ط1، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتوزيع، 2008، ص، 10.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مجلّد9، ص، 427.

2.2: التوظيف في الاصطلاح:

التوظيف مصطلح نقدي يحمل دلالة التعمّد في استخدام الشّيء، وقد نظر إليه على أنّه «**نوع من أنواع التناص "intertextualité" يحدث بصورة مقصودة وواعيّة وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى، وأفكار معاصرة، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثيّة أبعادا معاصرة**»[1]؛ أي توظيفه بروح جديدة تواكب العصر وأهمّ قضاياه، وهذا قصد تعميق الإحساس وتجاوز العقبات وقصد «**ممارسة التفاعل الإيجابي معها بهدف خلق شكل جديد**»[2]، وهذا ليتماشى والتغيّرات الحاصلة في شتى مجالات الحيّاة.

وفي موضع آخر تعني عمليّة التوظيف: «**عمليّة التمازج التّي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، وهي التي تبرز الفرق بين مجرّد النّقل والتوظيف**»[3]؛ وهذا ما يعني أنّ التوظيف لا يقتصر على الأخذ من التراث فحسب، بل والواقع المعيش أيضا، قصد إعطاء موضوعاته أبعادا معاصرة تحمل روح العصر ومشاكله، كما لا يجوز للمبدع أن يتعامل مع المادة التراثيّة من منظور أنّها مادة ميّتة ومقدّسة، بل عليه أن يتعامل معها على أنّها مادة قابلة للتجدد والتغيّر، ويتجلّى هذا «**التعامل مع التراث في مستويّين: مستوى الفهم أو الاستيعاب ثمّ مستوى الاستثمار أو التوظيف**»[4].

---

[1]– حسن علي المخلف، توظيف التراث في مسرح سعد اللّه ونوس، دراسة تطبيقيّة في مسرح سعد اللّه ونوس، دار الأوائل، دمشق، 2000، ص، 49.

[2]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السّردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، رؤيّة للنّشر والتوزيع، القاهرة، 2006 ص،188.

[3]– الرّشيد أبو شقير، دراسات في المسرح العربي، الأهالي للطّباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1977، ص، 45.

[4]– محمّد العابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي للنّشر، بيروت 1993، ص، 46.

فبالنّسبة لمستوى الفهم والاستيعاب يجب أن تكون لدى المبدع إحاطة واسعة بهذا التراث من كلّ جوانبه ومراحله التاريخيّة، أي النّظر «**إلى التراث ككلّ، أي كنصّ له سياقات وصيرورة وتطوّرات وتحوّلات**»[1]؛ وبالتالي تتشكّل لديه هذه المعرفة أو الفهم الذّي سيمكّنه فيما بعد من توظيف هذه المادة من خلال تناول عناصرها الشكليّة، وفهم واستيعاب ما تحمله هذه العناصر من أفكار فلسفيّة وثقافيّة وحضاريّة، تسمح بتشكّل أفكار جديدة مستحدثة.

فيما يخصّ مستوى الاستثمار أو التوظيف فيتجلّى ليكون «**في النّص الإبداعي ليس مجرّد نقل حرفي، أو مجرّد إحياء للتراث، بل هو استحضار واع لمكوّناته، واستخدامها رمزيّا وإيحائيّا لحمل معاناة الكاتب او تجربته أو للتعاطي مع إشكاليّات العصر وقضاياه المستجدّة في ما وجد في الماضي مماشيّا بها، فيتمّ استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة أو لإيجاد الحلول للقضايّا، أو الحوادث المعاصرة في نص إبداعي جديد، يمتلك هذا النّص مناعة قويّة ناتجة عن تطعيمه بخلاصة التراث**»[2].

3.2: أسباب التوظيف:

إنّ القارئ للنصوص الفكرية المختلفة في عصرنا، لا يكاد يجد عملا أدبيّا يخلو من توظيف التراث أو التراث الشّعبي، إذ يعكس هذا التوظيف ارتباط المبدع العربي بالماضي،

---

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السّردي، ص، 259.

[2]– عمار مهدي، المرجعيّات التراثيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة (فترة التسعينات وما بعدها)، مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة محمّد بوضيّاف المسيلة، 2017/ 2018، ص، 23.

ومدى حرصه على الحفاظ عليه، وأهمّيته أيضا في نجاحه ونهضته، لهذا فإنّ التوظيف في الرواية الجزائريّة لم يكن محلّ صدفة، بل كان وجوده نتيجة لعدّة ترسّبات، يمكن حصرها في هذه الأسباب الرّئيسيّة:

أ-الأسباب الواقعيّة:

وتتمثّل حسب "محمّد رياض وتار"في أنّ: «**حرب حزيران 1967 وما تمخّض عنها من نتائج سلبيّة أدّت إلى خيبة أمل كبيرة ظلّت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمّة العربيّة ولا سيّما المثقّفون الذّين أدركوا انّ الهزيمة، والنهوض من جديد يتطلّبان إعادة التفكير في البنى الفكريّة والاجتماعيّة والسياسية والاقتصاديّة والثقافيّة للمجتمع، كما أدرك المثقّفون العرب بعد حرب حزيران أيضا أنّ العودة إلى الجذور ضروريّة، ليس من أجل الانغلاق على الذّات، وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومنسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميّزة، والهويّة الخاصة**»[1].

ب- الأسباب الفنّية:

وتتمثّل في تأثّر الرواية العربيّة بالدعوة إلى التراث في الرّواية الأجنبيّة، إذ «**شكّلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربيّة والرواية الغربيّة أحد اهمّ الأسباب التي دفعت الروائيّين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث كما مرّ معنا، وترافق تراجع الرواية الغربيّة**

[1]- محمّد ريّاض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتاب العربي، دمشق، 2006 ص، 10.

بوصفها المثال الأعلى بالنّسبة إلى الرواية العربيّة، وظهور روايّات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاّتينيّة واليابان، وإفريقيّا... وتميّزت هذه الروايّات بشكل فنّي مغاير للشّكل الفني في الرواية الغربيّة، وساهمت ولا سيّما رواية أمريكا اللاّتينيّة التي عرفت بميل كتابها إلى الغوص في البيئة المحليّة، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه وتوظيف التراث الإنساني، ولا سيّما حكايّات ألف ليلة وليلة التّي أثّرت كثيرا في الرّوائي الكولومبي "غابريّيل غارسيّا ماركيز" في دفع الرّواية العربيّة إلى قراءة التراث، والتّأسيس عليه والغوص في البيئة المحلّية»[1].

ت-الحركة الثقافيّة:

وتتمثّل في دعوة النّقاد إلى رفض التبعيّة قصد تحقيق الاستقلاليّة، حيث «**مهّد لظاهرة توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين من جهود للعودة بالرّواية العربيّة إلى تلك الأصول والجذور التراثيّة، بدلا من ربطها بالرواية الغربيّة، وقد وجد هؤلاء الباحثون أنّ كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الدّيني والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري، والمقامات، والقصص الفلسفي، فما كان منهم إلاّ أن قطعوا صلة الرواية العربيّة بالرواية الغربيّة ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصيّة والسرديّة الموجودة في بطون كتب التراث**»[2].

[1]- محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص، 10.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال ما تمّ تقديمه يظهر لنا أنّ هناك أسباب عديدة أدّت إلى توظيف التراث الشّعبي في الرواية الجزائريّة المعاصرة، وهذه الأسباب هي أسباب واقعيّة، وأسباب فنّية، وأخرى ثقافيّة.

ثالثا: الرواية:

1.3: الرواية لغة:

الرواية مصدر «وروى: **رواوة موضع من قبل بلاد ببني مزينة...، وقال في معتل: الياء رَوِيَ من الماء بالكسر، ومن اللّبن رَيًّا ورَوِيَ أيضا مثل رضا، وتروى، وارتوى، كلّه بمعنى...**»[1].

«وروى الحديث والشّعر يرويه، رواية وترواه، وفي حديث عائشة رضي اللّه عنها أنّها قالت: تَرَوُوا شِعْرَ حجية بن المضرب يعين على البرّ، وقد رواني إِيَّاهْ، ورَجُل رَاوٍ وقال "الفرزدق":

أما كان في مَعْدَان والفيل شَاغِلٌ * لِعَنْبَسَةَ الرّاوي على القصائدا؟**

ورواية كذلك، إذ كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية.

ويقال: رَوَّى فلان شعرا إذ رواه له حتّى حفظه للرواية عنه، قال "الجوهري": رَوَيْتُ الحديث والشّعر رِوَايةٌ، فأنا راوٍ، في الماء والشّعر، من قوم رواةٍ، وَرَوَيْتُهُ الشّعر ترويّة أي حملته على روايته، وتقول أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل إِرْوِها إلاّ أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها»[2].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مجلّد 14، ص، 424، 428.

[2]– المصدر نفسه، ص، 1786.

نستنتج بأنّ الرواية في تعريفها اللّغوي توحي إلى معنى نقل الكلام أو الحديث من شخص إلى آخر، وهذا ما يسهل تناقل الأخبار وانتشارها.

2.3: الرواية في الاصطلاح:

تعرف الرواية (Roman) «**بأنّها سياق حوادث متّصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم**»[1]؛ أي أنّ الرواية في أغلبها تتناول أحداث جرت لشخص أو شخصيّات، وهناك أيضا من يرى أنّ الرواية ماهي «**إلاّ حكاية تروى على الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم وموقفهم من هذه الأحداث وتفسيرهم لها في صياغة فنّية تقدّم فيها المشاهد بطريقة متماسكة بحيث تنمو وتتآزر بمنطق السببيّة للوصول إلى الخاتمة**»[2].

إذ يتناول هذا التعريف مادة الرواية والتّي تتمثّل في الحكايات، التي تروى عن الناس ومواقفهم إزاء أحداثها، ولكن بصورة فنّية، فالرّواية أيضا حيّاة تنبثق من الحيّاة، ذات قدرة على التلوّن والتغيّر والتعدّد والانشطار، وذات أبعاد لا متناهية، وهذا ما يجعلها «**تستثمر تقنيّة المشاهد الحواريّة في المسرح، وفنّ التراسل والمذكّرات الشخصيّة والمقالات الصحفيّة والبرقيّات والبلاغات الصحفيّة، الرواية عمل متعدّد الدلالات أو بتعبير آخر عمل مفتوح على أيّ نمط نصّي محتمل لتآويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداوليّة**»[3].

---

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، أربد–الأردن، 2010، ص، 20.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– علا السعدان حسان، نظريّة الرواية العربيّة في النصف الثّاني من القرن 20، ط1، الوراق للنّشر والتوزيع، عمان 2014، ص، 27.

وفي موضع آخر عرفها الفيلسوف الألماني "هيجل" (Higel) «**بأنّها ملحمة بورجوازية أو ملحمة عالم يدوّن آلهة أفرزتها تناقضات المجتمع الرّأسمالي**»[1].

إذ يربطها "هيجل" هنا بالبرجوازية، في حين اعتبرها "جورج لوكاتش" (DjodrjLukach) «**بأنّها ملحمة بورجوازية تراجيديّة يتصارع فيها البطل مع الواقع بأشكال مختلفة**»[2] إذ يبدو أنّ الرواية في هذا التعريف تتّخذ شكل الملحمة البورجوازيّة التراجيديّة، التّي يصارع فيها البطل أحداثا بأشكال مختلفة.

"لوسيان كولدمان" (Luciane Goldman) هو الآخر قدّم تعريفا للرواية فهي حسبه «**قصّة بحث عن قيّم أصيلة في عالم منحط**»[3]، هو بهذا التعريف ذهب بالرواية إلى جانب آخر، وهو رحلة البحث عن القيّم والأخلاق الأصيلة في ظلّ العالم المنحطّ.

"هنري جيمس" (Henry jaims) يعرّفها بأنّها «**انطباع شخصي مباشر للحيّاة، وفي هاذ بادئ ذي بدأ تتلخّص قيمتها التّي تعظم وتصغر تبعا لحدّة هذا الانطباع**»[4]؛ أي أنّ الرواية فضاء لبسط الانطباعات والآراء الشّخصيّة حيّال الحيّاة ومواقفها.

نستنتج ممّا تقدّم بأنّ الرواية اتّخذت مفاهيم عديدة عبر الزمن استجابة للأوضاع التي سادت كلّ فترة.

---

[1]– علا السعدان حسان، نظريّة الرواية العربيّة في النصف الثّاني من ق20، ص، 38.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص، 39.

[4]– سعيد سلام، التناص التراثي، ص، 22.

3-3- أنواع الرواية:

إنّ الحديث عن الرواية وأنواعها حديث يطول بطول قائمة هذه الأنواع، غذ لا يمكن الخوض فيها كلّها بالتّفصيل نظرا لتداخلها وتطوّرها عبر الزّمن، وتشكّل أنواع جديدة، فالرواية باعتبارها سردا تحتمل أكثر من نوع، وهذا النوع بدوره يصنّف إلى أنواع أخرى، وهذا ما حاولت الدكتورة "ساندي سالم أبو سيف" رصده في محاولتها بتقديم تصنيفات تدرج ضمنها أنواعا للرواية، وهي كالآتي:

في التصنيف الذّهني أدرجت كلّ من الرواية الرومنسيّة والرواية الواقعيّة، والرواية الوجودية.

أ- الرواية الرومانسيّة:

هناك الكثير من الروائيّين الذّين تطرّقوا إلى هذا النوع من الرواية، «**كرواية زينب 1914 لمحمّد حسين هيكل، وراوية الأجنحة المنكسرة لجبران خليل جبران، إذ تعدّان من الأثرين الرومانسيّين الأبرزين في الرواية العربيّة**»[1]، وهي بدورها تتضمّن أنواعا أخرى: «**كالرواية الرومانسيّة التاريخيّة، والرومانسيّة الاجتماعيّة، الرومانسيّة السياسيّة، الرومانسيّة التعليميّة، الرومانسيّة التحليليّة، الرومانسيّة الجديدة**»[2].

ب- الرواية الواقعيّة:

«**كرواية "في وادي الهموم" لمحمّد لطفي جمعة 1905، و"عذراء دانشواي" 1906 لمحمّد طاهر حقي، و"ثريا" 1922 لعيسى عبيد، و"رجب أفندي" 1928، و"الأطلال"**

[1]- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربيّة وإشكاليّة التصنيف، دار الشروق للنّشر والتوزيع، عمان، 2008، ص، 59.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص، ، 62، 66.

1934 لمحمود تيمور، و"حواء بلا آدم" 1934 لمحمود طاهر لاشين»[1]؛ إذ تعد هذه الروايات ركيزة الواقعيّة المصريّة، وهي بدورها أيضا تتضمن أنواع أخرى: «**"الواقعيّة النقديّة، الواقعيّة الاشتراكيّة، الواقعيّة الجديدة، الواقعيّة الاجتماعيّة، الواقعيّة التسجيليّة، الواقعيّة التحليليّة، الواقعيّة الطبيعيّة، الواقعيّة السياسيّة، الواقعيّة الوجوديّة، الواقعيّة الانطباعيّة، واقعية المحاكاة"**»[2].

ت- الرواية الوجوديّة:

«كروايتي ليلى بعلبكي "أنا أحيا"، و"الآلهة الممسوخة" والتي تتضمّن أنواعا أخرى: "كرواية العبث، ورواية الاحتجاج، رواية الاغتراب"»[3]؛ وفيما يخصّ التصنيف المضموني أدرجت: الرواية التاريخيّة والرواية النسويّة، والرواية السياسيّة.

ث- الرواية التاريخيّة:

«كروايات جورجي زيدان، مثل رواية "فتاة غسان"، وما يتفرّع عنها من أنواع صغرى "كالتاريخيّة الواقعيّة مثل: روايّات نجيب محفوظ التاريخيّة الثلاث لكفاح طيبة، وعبث الأقدار، وروادوبيس، والتاريخيّة الرومانسيّة، والتاريخيّة القوميّة، والتاريخيّة الجديدة"»[4].

---

[1]- ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربيّة وإشكاليّة التصنيف، ص، 67، 69.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 74، 98.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 99، 111.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 115، 130.

ج- الرّواية النسويّة:

«كرواية "صائبة" لأليس بطرس البستاني 1891، ورواية "حسن العواقب أو غادة الزهراء" لزميني فواز 1899»[1] بالإضافة إلى أنواع أخرى للرواية: **«"كروايات الوطن النسائيّة والانتفاضة النسويّة، السيرة الذاتية النسائيّة"»**[2].

ح- الرواية السياسيّة:

«وهي رواية تتعاون فيها كلّ الأدوات الفنّية لمناقشة قضيّة سياسيّة، تتمثّل مضمون الرواية الرئيسي»[3]؛ أي أنّ الموضوع السياسي هو العنصر البارز في هذا النوع من الروايات، **«وكاتب الرواية السياسيّة ليس منتميّا بالضرورة إلى حزب من الأحزاب السياسيّة، لكنه (صاحب إيديولوجيا)»**[4] يريد أن يقنع بها قارئه بشكل صريح أو ضمني، وهي أنواع: **«"رواية الانتفاضة، وروايات الوحدة، والروايّات القوميّة ورواية النضال الوطني، رواية الغراب، رواية فلسطين، الرواية لَحْزِيرَانِيَّة، روايات السجن السياسي"»**[5].

أمّا في التصنيف الشكلي فأدرجت كلّ من: الرواية الرمزيّة، والرواية النفسيّة، والرواية الجديدة.

---

[1]- ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربيّة وإشكاليّة التصنيف،ص، ص، ص، 114، 115.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 131، 153.

[3]- المرجع نفسه، ص، 158.

[4]- ينظر: طه وادي، الرواية السياسيّة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، 2003 ،ص 76.

[5]- ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربيّة وإشكاليّة التصنيف، ص، 161، 177.

خ- الرواية الرمزيّة:

«اتّجاه فني يغلب عليها هيمنة الخيّال على ما عدّاه، حيث تترجم الأفكار والمشاعر بالصّورة الرّامزة فقط، وقد ظهرت في أعمال كلّ من توفيق الحكيم، ويوسف إدريسي، ونجيب محفوظ، وحنا مينا، والطيب صالح...»[1]، وهي بدورها تتفرّع إلى أنواع أخرى **«"كالرمزيّة الدلاليّة، والرّمزيّة الأسطوريّة"»**[2].

د- الرواية النفسيّة:

«هي رواية التعبير عن خواطر النفس ومشاعرها، "كرواية السراب" لنجيب محفوظ»[3].

ذ- الرواية الجديدة:

«كرواية ثرثرة فوق النيل، والشحاذ، والطريق وميرامار لنجيب محفوظ، وهي الرواية التي تعبّر عن التجديد أو الحداثة في الرواية»[4].

وأمّا بالنسبة للتصنيف التركيبي أو تداخل الأجناس، فذكرت رواية السيرة الذاتيّة.

ر-رواية السيرة الذاتيّة:

«كرواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، وما يميّز هذه الكتابة التجربة الشخصيّة "الذاتية"»[5].

---

[1]- ينظر: ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربيّة وإشكاليّة التصنيف، ص، 184.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 96، 99.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 201.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 224.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 259.

وفي سياق آخر اقترح "روجرب هينكل" أربعة أنماط أو أنواع روائية رئيسيّة هي: «**"الرواية الاجتماعية، الرواية النفسيّة، الرواية الرمزيّة، الرواية الرومانسيّة الجديدة"**»[1].

وقد أقرّ بهذا التصنيف المقترح شأنه شأن كلّ شيء في الأدب، ليس جامعا مانعا، ولكن يمكن القول أنّ معظم الأعمال الروائيّة يمكن أن تندرج تحت واحد أو أكثر من بين هذه الأنواع الروائيّة.

خامسا: تجلّي التراث الشّعبي في الإبداع الروائي العربي:

لقد اجتازت الرواية العربيّة مراحل عديدة، بدءا بالمرحلة البدائيّة القائمة على الاقتباس والتقليد والتعريب، مرورا إلى مرحلة الاكتشاف والتجريب، واكتشاف الرواية بخصائصها، والخوض في مضامينها المتنوّعة، وصولا إلى مرحلة النضج وما عليها الآن.

فالرواية العربيّة في بدايتها، وفي مرحلة المخاض تميّزت بالسّير على نهج القدماء في الشّعر والنثر، إذ حاولت الأعمال التجريبيّة الأولى أن تتّخذ من المقامة وأسلوب بنائها الفني إطارا إشكاليا لهذا الفن، وللتعبير من خلاله عن القضايا المعاصرة، «**والأعمال التي شهدتها الحيّاة الأدبيّة محلا لهذا، كثيرة منها (علم الدّين) لعلّي مبارك، و"حديث عيسى بن هشام" لمحمّد المويلحي (1844-1906)، ومجمّع البحرين لناصيف اليازجي (1805- 1807) "والسّاق على الساق فيما هو الترياق" لأحمد فارس الشدياق (1805- 1807)، و"ليالي**

[1]- روجرب هينكل، تر: صلاح رزق، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيّات التفسير، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2005، ص، 76.

سطيح" لحافظ إبراهيم (1873– 1922) وغيرها»[1]، لتلتقي الرواية أيضا إبان دخولها إلى الثقافة العربيّة مع الأدب الشعبي، وهذا لاعتبارها في بادئ الأمر فنّا عاميا لا يرقي إلى مستوى الفنون الخاصة، لا سيما الشّعر، لاهتمامه بالعام دون الخاص، وتصوير حيّاة النّاس العاديّين، وقد برز هذا التّأثر بالأدب الشعبي في بدايّات الرواية العربيّة، وذلك لتوافر عاملين: «**إطلاع كتاب على الأدب الشعبي، كالسّير، وألف ليلة وليلة، واتّصال الجمهور والقارئ بهذا التراث القصصي الروائي الذّي ساق العامة**»[2].

نذكر من هذه الأعمال "رواية غادة كربلاء" لجرجي زيدان، وهذا من حيث طريقة السّرد، إذ حذت ورواية "مصير الضعفاء" لمحمود السّيد من حيث سرد الأحداث بواسطة الراوي الشّعبي، التي اقترب فيها الراوي كثيرا من الراوي في السّيرة الشعبيّة، و"غادة كربلاء" استخدم فيها عبارات شائعة في الأدب الشّعبي ولا سيّما فنّ السّيرة، كعبارة «**أما ما كان من أمر سلمى فلتتركهما في طريقهما إلى مكّة، ولنعد إلى دمشق**»[3]، ورواية "سيّد قريش" لمعروف الأرناؤوط في الهدف والغاية، إذ كتبها في فترة الاحتلال الفرنسي لسوريا من أجل تذكير أبناء وطنه بالماضي المجيد من جهة، وليردّ عن رسول اللّه ما لحق بشخصيّته على أيدي المستشرقين من تشويه وتحريف، ورواية "الهيام في جنان الشّام" لسليم البستاني من حيث بناء الأحداث، «**إذ تقوم على المغامرة بين شاب وفتاة يربط بينهما حبّ ساذج**

[1]– السعيد الورقي، اتّجاهات الرواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، 1998، ص، 19.

[2]– محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص، 24.

[3]– المرجع نفسه، ص، 25.

مثالي، قائم على المصادفات المحضة التّي لا يدعّمها ناموس الاجتماع الطّبيعي»[1]؛ أي تدخّل قوى لا عقلانيّة.

ليتجلّى توظيف التراث الشّعبي أيضا في كلّ من رواية «**"تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي، ودار الصّدف في غرائب الصّدف" لفرانسيس المراشي (Francis Marachi)، و"لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر" لميخائيل الصقال»**[2]، من حيث اللّغة التراثيّة واستخدام مفردات صعبة وغريبة، وفرح أنطوان في رواية "الدّين والعلم والمال" أو "المدن الثلاث"، إذ نجده قد ضمن أشعار وأمثال، وهناك من الروائيّين أيضا من وظف حكايّات ألف ليلة وليلة.

سادسا:تجلّي التراث الشعبي في الرواية العربيّة خلال القرن العشرين:

أخذ الروائيون بداية من القرن العشرين يأخذون من مخزون التراث الشعبي قصصا وأساطير وسير شعبيّة وخرافات وغيرها، وما جاء في "ألف ليلة وليلة" من حكايات وقصص، إذ كانت محلّ اهتمام الروائيّين خاصة من جانب مضمونها الذّي يصلح للاستثمار في أشكال مختلفة من فن الرواية، «**فبعضهم روايته أقام بناءها على بناء ألف ليلة وليلة، ووظّفها بشكل كلّي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايّات ألف ليلة وليلة، كرواية "سلطان النوم"، و"زرقاء اليمامة"**

[1]– محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص، 26.

[2]– المرجع نفسه، ص، 28.

لمؤنس الرّازز في حين اكتفى الروائيّون بالإشارة إلى بعض الصّور والموضوعات»[1]، وهذا ما يظهر تفاوت الروائيّين في توظيفهم لليّالي ألف ليلة وليلة.

فنجيب محفوظ اتّخذ في روايته "ليالي ألف ليلة" «**الشّكل الشّعبي إطارا عاما للرّواية ليتوازى مع شكل ألف ليلة وليلة، ويختلف معه في إضفاء الكاتب لدلالة رمزيّة معاصرة، لإثارة قضايا عصريّة تدور حول علاقة الحاكم بالمحكومين، حيث القمع والبطش والحنين إلى العدل والمساواة»**[2].

أمّا في رواية "سلطان النوم" و"زرقاء اليمامة" لمؤنس الرازز فقد عمد الروائي إلى توظيف العجائبي، وفي رواية "رمل الماية" أو "فاجعة السّابعة بعد الألف" وظّف واسيني البنيّة السرديّة لألف ليلة وليلة.

إميل جيبي (EmylJybi) وظّف هو الآخر بعض حكايّات ألف ليلة وليلة في بناء وحدات سرديّة في روايته "الوقائع الغريبة" في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، من خلال توظيف الحكايّات الشّعبيّة.

وفي موضع آخر هناك نصوص روائيّة أخرى اتّبعت خطى السّيرة الشعبيّة، وهذا في محاولة فاروق خورشيد كتابة "سيرة سيف بن ذي يزن" بأسلوب روائي يغلب عليه الموروث الشّعبي، «**أمّا رواية نجيب محفوظ "ملحمة الحرافيش" فقد قاربت في شكلها الفنّي العام**

[1]– علا السّعيد حسان، نظرية الرواية العربيّة في النصف الثّاني من القرن العشرين، ص، 261.

[2]– المرجع نفسه، ص، 262.

السّيرة الشّعبيّة، من حيث ضخامة متنها وكثرة شخصيّاتها، واتّساع المكان والزمان وتعدّد الأجزاء»[1].

«وبالنّسبة لرواية "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب فقد تناصت مع "سيرة الزّير سالم" المشهور بقوّته وشجاعته»[2].

في حين تعبّر رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" لمجيد طوبيا عن تناص مع الأسلوب الشّعبي في خضوع الرواية للتراث وتقليده في البنيّة واللّغة.

أمّا عمل عبد الحكيم قاسم "ثلاثيّة أيام الإنسان السبعة" فقد وظّف فيها الروائي مأثورات شعبيّة خاصّة الأمثال، «**إذ وظّف في ثلاثيّته أكثر من مائة وستين مثلا**»[3]، كما وظّف تعابير شعبيّة، وأغان شعبيّة «**ومن ذلك قولهم بمناسبة تعاونهم على رفع حمل ثقيل: أهيلا، هيلا، يا نشامى، شيلو الشيلة**»[4].

ليتجلّى توظيف التراث الشعبي أيضا في رواية "زينب' لمحمّد حسين هيكل، و"قدر يلهو" لشكيب الجابري، «**فرواية قدر يلهو تحتوي على كثير من سمات الأدب الشّعبي، كتحكّم المصادفة في بناء الأحداث**»[5]، بالإضافة إلى أعمال كتاب آخرين مثل: «**طه حسين "أحلام شهرزاد"، وعبد الرّحمن الخميسي "ألف ليلة الجديدة"، وطه حسين وتوفيق**

---

[1]– علا السعيد حسان، نظريّة الرواية العربيّة في النصف الثّاني من القرن العشرين، ص، 271.

[2]– المرجع نفسه، ص، 272.

[3]– المرجع نفسه، ص، 273.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص، 29.

الحكيم "القصر المسحور" وفاروق خورشيد "سيف بن ذي يزن" وفريد أبو حديد "الوعاء المعمري" المستوحاة من قصّة "سيف بن ذي يزن" و"زنوبيا ملكة تدمّر"، و"أبو الفوارس عنترة بن شداد"، و"المهلهل بن ربيعة"، و"جحافيجانبولاد"، و"آلام جحا"، ونجيب محفوظ: "أولاد حارتنا"، و"الطريق"، و"السراب"، و"عبث الأقدار"، و"رادوبيس"، و"الكفاح طيبة"، محمّد عوض: "سنوحي"، "ملك من شعاع"»[1].

سابعا:تجلّي التراث الشّعبي في الرواية الجزائريّة المعاصرة:

عرفت الرواية الجزائريّة مراحل عدّة، تميّزت كلّ مرحلة فيها ببروز نمط كتابة جديدة، تتماشى والأوضاع السّائدة في البلاد، ورغم تأخّرها في الظّهور إلاّ أنّها حظيت بمكانة في العالم العربيّ والعالمي أيضا، نظرا لاهتمامها بالواقع الاجتماعي المعيش ومسايرتها لكلّ التغيّرات ومواكبتها أيضا لكلّ الأحداث.

وما ميّز الرواية الجزائريّة المعاصرة هو تبنيها للإرث الشّعبي بكلّ أشكاله، وإعادة تشكيله فنّيا، وتطعيمه بقضايا العصر، والاستفادة أيضا من طاقة التراث الشّعبي التعبيريّة الخصبة، والتطرّق لمختلف القضايا السياسيّة والاجتماعية ومختلف المعتقدات الشعبيّة، بالإضافة إلى أنّ العودة إلى هذا الموروث يعمل على «**التنفيس على السّخط الناشئ عن الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، والفكرية غير العادلة، والتعبير عن نزعات جنسيّة مكبوتة يعيشها المجتمع، وإظهار البساطة والطبيعة في العيش**»[2]؛ ليتجلّى هذا التوظيف للتراث الشّعبي في الكثير من أعمال الروائيّين الجزائريّين، وبأشكال مختلفة، نظرا

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، ص، 35.

[2]– منى بشلم، أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائريّة، مجلّة منتدى الأستاذ، العدد20، جوان 2017 ص،34.

لاختلاف الغاية منه، ليتجسّد في الرواية إمّا أمثالا أو أغاني شعبيّة أو أساطير أو معتقدات شعبيّة، أو حكاية شعبيّة أو خرافيّة، أو سيرة شعبيّة، أو ألغاز...إلخ.

فالرواية الجزائريّة لم تتخلّف في استغلال التراث الشّعبي، وهذا ما يظهر في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، وفي هذا الصّدد يقول عبد الحميد بورايو«**فعبد الحميد بن هدوقة عندما يتّخذ من القرية مسرحا لأحداث روايته، وقطاعا من حيّاة القرية موضوعا لعمله الروائي ويختار التكنيك الواقعي إطارا يقدّم من خلاله مادته الروائيّة، يكون قد أفسح المجال أمام التراث الشّعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطوّر البناء الفني في رواية**»[1]، وهو الأمر نفسه في رواية "نارونور" لعبد المالك مرتاض، التي جرت أحداثها هي الأخرى في قضاء ريفي.

كما أنّ روايات الطاهر وطار "اللاز" و"الزلزال" تضمّنت أثارا لتوظيف التراث الشّعبي، ويظهر هذا من خلال طرح الروائي لأفكاره، ورسم شخصياته لا سيّما شخصيّة "اللاز" الذّي يمثّل الطبقة الكادحة.

ومن بين الكتاب أيضا نجد واسيني الأعرج الذّي تميّزت كتاباته الروائيّة بالتأثّر بالموروث الشعبي، وهذا ما يظهر في رواياته "نوار اللّوز" (1982م) «**وتناصها مع جنس أدبي وهي السيرة الشّعبيّة وبالتحديد "تغريبة بني هلال"**»[2]؛ إضافة إلى رواية "ما تبقّى

[1] – عبد الحميد بورايو، "توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائريّة"، مجلّة آمال، العدد52، الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص،103.

[2] – سعيد سلام، التناص التراثي، ص،39.

من سيرة لخضر حمروش" ورواية "رمل الماية"، «**التّي حوّلت نهاية حكاية فاطمة العرّة من ألف ليلة وليلة، جاعلة منها مادة حكائيّة للرواية، وهذا في إطار التناص التحويلي للحكاية الشعبيّة**»[1]، ورواية "جملكية أرابيا" وتعلّقها بالحكاية الشعبيّة أيضا، ورواية "حارسة الظلال" و"سوناتا لأشباح القدس"، و"سيّدة المقام"، ورواية عزالدّين جلاوجي "الرّماد الذّي غسل الماء" و"سرادق الحلم والفجيعة"، «**حيث خلق عالما روائيّا يمزج بين الخرافة والقدسي، الأسطورة والسّحر بين العجيبي والواقعي**»[2].

كما تؤسّس رواية "حروف الضباب" للروائي الخير شوار «**عوالمها الروائيّة منطلقة من الحيّاة الشّعبيّة الزّاخرة بالطقوس والإيمان العميق بالقدسي**»[3]، ورواية "حمائم الشّفق" لجيلالي خلاص، «**الذّي استثمر تقنيّة الأسطورة، لتكون المدينة شبه أسطوريّة بمعمارتيها الغرائبيّة، واستخدام اللّغة الدّارجة، والحكاية، والأغنيّة الشعبيّة**»[4]، إضافة إلى أعمال أخرى منها: «**"البزاق" 1982، و"عزوزالكابران" 1989 لمرزاق بقطاش، ورواية "التفكك" 1984، و"معركة الزقاق" 1986 لرشيد بوجدرة، و"الجازية والدراويش" 1983 لعبد الحميد بن هدوقة، و"الحوات والقصر" 1983 للطاهر وطار**»[5].

---

[1]– منى بشلم، أشكال توظيف التراث الشّعبي في الرواية الجزائريّة، ص،20.

[2]– المرجع نفسه، ص،35.

[3]– المرجع نفسه، ص،41.

[4]– بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، المغربيّة للطباعة والنّشر والإشهار، تونس، 1999 ص،10.

[5]– المرجع نفسه، ص،10.

لتشهد فترة التسعينات ببروز مجموعة من الكتاب، تناولت رواياتهم قصّة الإنسان الجزائري ومعاناته، والحقائق المسكوت عنها، وتناولت مرحلة العنف التّي عاشتها الأمّة الجزائريّة أنذاك، في قالب طعن فيه الكلام اليومي الذّي أعطى الشخصيّات هويّتها المتميّزة، ومنها: «**ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ويصحو الحرير لأمين الزاوي، والشمّعة والدهاليز للطّاهر وطار، وسيّدة المقام لواسني الأعرج، وتيميمون لرشيد بوجدرة، وامرأة بلا ملامح لكمال بركاني، ودمّ الغزال لمرزاق بقطاش، وبين فكي وطن لزهرة ديك، وكراف الخطايا لعبد اللّه عيسى لحيلح، والشمس في علبة لسيعدة هوارة**»[1].

ونستنتج من كلّ ما تقدّم من باب الحصر لا الإجمال، بأنّ الرواية الجزائريّة المعاصرة حافلة بتوظيف التراث الشعبي بكلّ أشكاله.

[1]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، إربد، 2009، ص،05.

الفصل الثاني:
توظيف التراث الشعبي في رواية "رمل الماية"
لواسيني الأعرج

أ- نبذة عن الروائي

ب- ملخّص الرواية

1- توظيف الحكاية الشعبيّة

1-1- مفهوم الحكاية الشعبية

1-2- توظيف حكاية ألف ليلة وليلة

2- توظيف المثل الشعبي

2-1- مفهوم المثل الشعبي

2-2- توظيف المثل الشعبي

3- توظيف اللّغز الشعبي

3-1- مفهوم اللّغز الشعبي

3-2- توظيف اللّغز الشعبي في رواية "رمل الماية"

4- توظيف الأغنية الشعبية

4-1- مفهوم الأغنية الشعبية

4-2- توظيف الأغنية الشعبية في رواية "رمل الماية"

5- توظيف الطّب الشعبي

5-1- مفهوم الطب الشعبي

5-2- توظيف الطّب الشعبي في رواية "رمل الماية"

6- توظيف الشخصيات التراثية

6-1- توظيف شخصية القوال

6-2- توظيف شخصية البراح

7- توظيف اللّغة العامية

أ- نبذة عن الروائي:

«واسيني الأعرج، من مواليد 1954م بتلمسان، جامعي وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزيّة والسوربون بباريس، ويعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائيّة في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التّأسيسي الذّي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الأعرج الذّي يكتب باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، إلى المدرسة الجديدة التّي لا تستقرّ على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيريّة بالعمل الجاد على اللّغة وهزّ يقينيّاتها، فاللّغة ليست معطى جاهزا، ولكنّها بحث دائم ومستمرّ.

«في عام 1997 اختيرت روايته حارسة الظّلال (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايّات جزائريّة صدرت بفرنسا.

تحصّل في عام 2001 على جائزة الرواية الجزائريّة.

اختير في عام 2005 كواحد من ستّة روائيّين عالميّين لكتابة التاريخ العربي الحديث، في إطار جائزة قطر العالميّة للرواية.

ترجمت أعماله إلى العديد من اللّغات الأجنبيّة من بينها: الفرنسيّة، الألمانية، الإيطاليّة، السويديّة، الانجليزيّة والاسبانيّة»[1].

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية، ط1، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2015، غلاف الرواية.

«تتميّز كتاباته بالتنوّع والجدّة، سواء أكان ذلك على صعيد الكمّ أم الكيف، فقد واكبت تجربته الروائيّة مختلف المنعرجات التاريخيّة والاجتماعيّة التي مرّ بها المجتمع الجزائري، وتفاعل معها بروح المبدع ووعي المثقف خاصّة أنّه من الكتاب الذّين يحملون رؤية متميّزة للعالم والكتابة، وكلّ أعماله السرديّة تسعى لتجلية هذه الرؤية والتعبير عنها بطريقة متفرّدة، ويمكن اختزالها في كلمة واحدة "الإحساس بالزمن"، وهذا الإحساس هو الذّي حدّد تصوّر للظاهرة، وعيّن له طرائق البحث فيها وعنها، وجعله يقدّم تجربة خاصة ومتميّزة في كتابة الرواية ورسم مسار كتابته بمواصفات وملامح عندما نكون نتحدّث عنها، بوجه عام، تحضر أمامنا أعماله كاشفة عن نفسها، ومعلنة عن هويّتها واستجابتها»[1].

ب- ملخّص الرواية:

رواية "رمل الماية" "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف"، رواية تراثيّة بامتياز، عارض فيها الروائي واسيني الأعرج البناء الفنّي لنّص اللّيالي العربيّة (ألف ليلة وليلة)، حيث ضمنها حكاية إطار تتمثّل في قصّة شهرزاد وقصّة أختها دنيازاد، مجموعة من الحكايّات الفرعيّة المتفرّعة عنها كحكاية البشير الموريسكي، وحكاية حمود الإشبيلي، وحكاية صلب الحلاج، وحكاية ابن رشد، وحكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان، وحكاية أهل الكهف، وحكاية الخضر، وحكاية ماريانة، وحكاية بوزان القلعي، وحكاية المجدوب، وحكاية عمي

[1]- أحمد حيدوش، التراث الشعبي والمنهجي، مجلّة معارف، العدد 4، صدرت عن المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، 2008، ص،323 .

الطاووس...إلخ، قد حاول في كامل فصولها الستّة عشر فضح المسكوت عنه، والنبش في التاريخ الغابر، والكشف عن حقائق أليمة لمّت بمدن إسلاميّة وشخصيّات بارزة في التاريخ، كسقوط الأندلس في أيدي الصلبيّين، وهزيمة العرب في حرب 1948م، إضافة إلى محاكم التفتيش، والقيامة التي حلّت على الأراضي الإسلاميّة قبل أوانها، كما حاول الروائي الإلمام بمضامين حضارية واجتماعيّة وثقافيّة وفكريّة من خلال إبراز ذلك الكائن المقموع ألا وهو الإنسان.

بنى الروائي أحداث هذه الرواية من خلال سرد الأحداث والوقائع التي حصلت للبشير الموريسكي، وهو بطل الرواية وصولا عبره إلى سرد أحداث أخرى عن مدى فاجعة هذه اللّيلة السابعة، "حيث يقول الروّاة والقوالون وناس الأسواق الشّعبيّة، إنّ ما حدث في اللّيلة السابعة لا يروى، وما يروى لا يشفي الغليل"، ابتدأت الحكاية من نهايتها متدرّجة إلى بدايتها بذكر التفاصيل والأحداث التّي مرّ بها الموريسكي، الذّي أخذ يستذكّر الماضي في حلمه أو الكابوس الذّي راوده وهو في الكهف.

دارت أحداث الرواية في قلعة وهي منفى للحكماء السبعة في أعلى قمّة الجبل، وتجاور الكهف الذّي سيحدّد مصير الحكاية ومستقبل المدينة، ففاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف طالت مدّتها، كما أنّها نشرت الكثير من الخوف والرعب، وشهدت الكثير من القتل ونزف الدماء الأرواح بريئة، كما ردتها دنيازاد للملك شهريار، والتي أنجزت عن أحداث السقوط في التاريخ العربي، والتي تبدأ من الخليفة عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيّان حين لجأ إلى نفي

أبو ذر الغفاري الذّي جهر بالثورة ضدّ السلطة، كما عرضت الرواية أيضا إجهاض المحاولات الثوريّة التي قام بها "أبو ذر الغفاري"، و"الحلاج"، و"ابن رشد" وسرد أحداث سقوط غرناطة والتعذيب الذّي لقيه الناس على يدّ محاكم التفتيش في الأندلس بعد سقوط الحكم العربي، والذّي لم يسلم منها حتّى البشير الموريسكي الذّي قاس كلّ أشكال التعذيب وشهد أشبع المجازر، وذلك لحرصه على قول الحقّ، أثناء حواره مع الرّجل المنتفخ الذّي كان يخرج من تحت إبط الحاكم الرابع، والذّي شعر بنوع من الاستهزاء من كلام البشير الموريسكي، ليطلب بدوره من الجلاوزة أن يملأ فمّه بالقطن وأحجار الوديان ودفنه في حفرة محاذيّة للقصر والتخلّي عن ذاكرته التّي تسبّب الكثير من المشاكل، ليتّهم بعد ذلك بعدّة تهم كتحريض الفقراء على الأغنيّاء، والجوسسة لصالح الإسبان، ليرمي البشير بعد ذلك في الصحراء ويقاسي من حرها وقفرها، ليؤخذ بعد ذلك إلى كلّ المحاكم المرخص لها بمحاكمة خونة الوطن، وبعد مرور سبعة أيام من التعذيب ومحاولة استنطاقه للبوح بما يعرفه، أخذه سبعة ملثّمين كان معهم كلب إلى كهف، وفرضوا عليه النوم، فلبث فيه أكثر من ثلاثة قرون مرّت عليه كالجحيم، ولما استيقظ وخرج منه ظنّ انّه لبث فيه يوما واحدا، أخذه الراعي إلى المدينة التي هرب منها، وهي المدينة التي يحكمها الملك شهريار "جُمْلُكِيَّة نوميديا أمدوكال"، ليلتقي بعدها "بعبد الرحمن المجدوب"، وهو الشخص الأوّل الذّي عرف حقيقته بعد العلماء السبعة.

1-توظيف الحكاية الشعبيّة:

1-1-مفهوم الحكاية الشعبيّة:

الحكاية الشعبيّة شكل أدبي شعبي قصصي من نسج المخيّلة الشعبيّة وإبداعها، ممّا يتّصل بحيّاة الشعب أو الجماعة الشعبيّة وواقعها المعيش (الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي، الفكري، الأخلاقي، السياسي...) فيعرض لظواهره ومشاكله وقضايّاه بأسلوب أدبي جميل ولغة شعبيّة بسيطة.

عرفها عبد الحميد بورايو بقوله: «**الحكاية الشعبيّة شكل قصصي، يتّخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذّي يعيشه الشعب، وقد دفع تنوّع موضوعاتها الباحثين إلى استخراج عدّة أنواع منها، ففرّعوا عنها حكايّات الواقع الاجتماعي، والحيّاة اليوميّة والحيّاة المعاشة، وحكايّات الحيوان، والحكايّات الهزلية، وحكايّات الألغاز وحكايّات الواقع الأخلاقي...إلخ**»[1].

*** مميّزاتها:**

- التداول الشفوي والتوارث جيلا عن جيل.
- الجهل بالمؤلف، فهي من إبداع المخيّلة الشعبيّة الجماعية.
- لغتها هي اللّهجة المشتركة بين جميع أفراد الشعب أو الجماعة الشعبيّة.
- من حيث الشكل هي قصّة مكتملة لها بداية ووسط ونهاية وشخصيّات وعقدة وحبكة، وما إلى ذلك، تصاغ نثرا.

[1]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986، ص.118.

– من حيث الأسلوب، تتميّز الحكاية الشعبيّة ببساطة الألفاظ، وسلاسة العبارات والبعد عن التكلّف (زخرفة الكلام وتنميقه)، إذا ما قورنت بالحكايّات الخرافيّة والسير الشعبيّة، والأشكال الأدبيّة الشّعبيّة القصيرة كالأمثال الشعبيّة والألغاز[1].

1-2- توظيف الحكاية الشعبيّة "ألف ليلة وليلة" في الرواية:

لقد حظي كتاب "ألف ليلة وليلة" بكثير من الاهتمام والتقدير إذا قارنّاه بكتب أخرى، ليتبوّأ بذلك مكانة مرموقة في سلم الأدب العالمي، إذ كان لـ"ألف ليلة وليلة" أثرها الواضح في إثراء الخيال الأدبي في الشرق والغرب، ليؤثّر في كثير من الأعمال الفنّية في العصر الحديث، والتي تأسّست عليها أعمال إبداعيّة كثيرة في الرواية والمسرح، فقد شغلت هذه اللّيالي العربيّة الكتاب في العالم العربي بل والعالم أجمع، «**فقد عرف الأدب الأوربي حكايّات ألف ليلة وليلة منذ القرن السّابع عشر، حيث أخضعها لذوقه الجمالي، ولمذاهبه النقديّة، وكان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الغربيّة التّي بدت مؤسّسة على الموروث الحكائي العربي**»[2].

في حين يرجع اتّصال الرواية العربيّة بهذه الحكايّات إلى أواخر القرن التاسع عشر «**حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء الذّين كانوا من أنصاف المثقّفين، والذّين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتاب ما يمتعهم ويسليهم، بوصفها بديلا للمؤلّفات الشعبيّة التي عاشت في وجدانهم فترة طويلة من الزمن، وقد بلغ تأثير حكايّات ألف ليلة**

[1]– أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشّعبي، ص ،97.

[2]– محمّد رياض وتار، لتوظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص،43.

وليلة في الروايات الأولى حدّ التشابه، فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب، والعجائب، والمصادفات، والاستطراد، والتوسّل بالحيل لبلوغ الغايّات، والاستشهاد بالشّعر، وتأثّرت الشّخصيّات بشخوص "ألف ليلة وليلة" فبدت إمّا خيرة، وإمّا شريرة، لا يؤثّر فيها الزمن ولا البيئة»[1].

وقد اختلفت وتعدّدت طرائق الروائيّين في توظيف ألف ليلة وليلة، حيث أقام بعضهم روايته على أساس بنائها ووظفها بشكل كلّي، في حين ضمن بعضهم حكاية من حكاياتها، واكتفى روائيون آخرون بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات.

وقد استثمرت رواية "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج النّص السردي القديم "ألف ليلة وليلة" في مستويّات عدّة، ومن زوايا تختلف أحيانا عن توظيف "ألف ليلة وليلة" في مستويّات عدّة، ومن زوايا تختلف أحيانا عن توظيف "ألف ليلة وليلة" لها، نظرا لما تتطلّبه هذه التجربة الجديدة التي حمل الروائي على عاتقها تعرية قضايا كبرى، كالوطن والتاريخ، والشهداء، والأحلام، ويتجلّى هذا الاستثمار فيمايلي:

أ- البناء الفني (البنيّة العامة):

بنى الروائي فاجعته على نصّ اللّيالي العربيّة "ألف ليلة وليلة" التّي تتألّف من الحكاية الإطاريّة (Frame tale)، والحكاية الفرعيّة التي تولدت عنها، فالحكاية الإطاريّة هي حكاية الملك شهريار وشهرزاد بنت الوزير، «**ومن الملاحظ أنّ الحكاية الإطاريّة حكاية بسيطة**

[1]- محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص،43.

وقليلة الإحداث والشخصيّات، ولكن هذا التركيب البسيط هو الذّي جعلها تتّصف بميزة القدرة على احتواء حكايّات كثيرة فيها، إذ ما تتّسم به الحكاية الخرافية عامة هو وجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصيّة ثانويّة في سياقها، تتوالد باستمرار»[1].

وأمّا بالنّسبة للحكايّات الفرعيّة فهي تلك التي روتها شهرزاد وتتوقّف عن رواة آخرين وهي حكايّات كثيرة ومتنوّعة، حيث كانت شهرزاد تتوقّف عن الحكي في كلّ ليلة واعدة الملك شهريار باستكمال الحكاية في اللّيلة المقبلة إذا عفا عنها.

والأعرج في روايته "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" ضمن حكاية إطار ومجموعة من الحكايّات الفرعيّة المتفرّعة عنها، حيث بدأ من اللّحظة التّي انتهت منها شهرزاد، ورفض نهاية حكاية معروف الإسكافي وزوجه فاطمة العرّة، وسلم في روايته راية الحكي لطرف جديدكان مغيبا في النّص الأصلي: «**في الحقيقة يا سيّدي تقول دنيازاد التي جفّ ريقها، هذه القصص لم تروها شهرزاد لأنّها كانت تخاف من عظيمها أن يسمل عينيها لأنّه كان يتعشّق طلعة الحاكم الرابع، كانت تحفظها عن ظهر قلب، لكنّها عندما تصل إليها تختم الجلسة، وتؤجّل التتمّة إلى الغد، وفي اللّيلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة بعيدا عن الحقيقة، كان عظيمها يا سيّدي الحكيم صعبا ومريضا مازوشيا، لا يجد الشهوة واللّذة إلاّ داخل الدمّ، ولهذا صمّم على ذبح كلّ نساء المملكة، وجاءت شهرزاد لتوفّر لذّة الذبح من**

[1]– محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص، ص،44، 45.

خلال الحكاية، ولهذا يا سيّدي الحكيم، كانت في كلّ قصّة من قصصها، تنهيها بذبح امرأة أو ما شبه ذلك»[1].

فشهرزاد كانت تروي لشهريار حكايّات لمدّة ألف ليلة وليلة، ودنيازاد تروي لشهريار ما جرى في اللّيلة السابعة بعد الألف، وهذا ما سنوضّحه من خلال هذا الجدول:

البناء الفني	حكايّات ألف ليلة وليلة	رواية فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف
الحكايّات الإطار	قصّة الأخوين، قصّة فتاة الصندوق، قصّة شهرزاد.	قصّة شهرزاد، قصّة دنيازاد.
الحكايّات الفرعيّة	الصياد والعفريت، بدر البدور، معروف الإسكافي...إلخ	حكاية البشير المورسكي، حكاية الحلاج، ابن رشد، حكاية أبي ذر الغفاري، حكاية بوزان القلعي، الخضر، أهل الكهف، ماريانة...إلخ.
الراوية	شهرزاد عن روّاة آخرين	دنيازاد عن رواة آخرين.

ب- توظيف حكاية معروف الإسكافي:

رواية "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" أو "رمل الماية" أعادت سرد حكاية معروف الإسكافي على أنّها تاريخ وصراع بين السلطة والشعب، بحيث بدأت سرد أحداثها من نهايتها، ورفضت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التّي قدّمتها شهرزاد لشهريار، والمتمثّلة في

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية، ط1، ورد للطّباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2015م، ص 37.

النهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلّص من فاطمة العرّة التّي حاولت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنّه فضّل عليها زوجته الثانيّة.

فالرواية حرفت السرد الحكائي من اتّجاهه الأصلي، وجعلته يسير باتّجاه آخر يتناسب ومبدأ السّرد في الرواية وهو نقد الحكام والسلاطين وإظهار مدى تكالبهم على السلطة.

فقد قام "قرّة العين" على حسب الرواية بعد قتل فاطمة العرّة، بقتل أبيه، بعد أن اتّفق مع زوجة أبيه الشّابة على التخلّص منه «**حيث كان يحمل في قلبه سواد كبيرا وينتظر اللّحظة المناسبة للفصل في اللّعبة التّي بدا له وكأنّها تطول بدون معنى، كان يحسب لكلّ شيء بتفاصيله الدّقيقة حتّى المغرق منها في الصّغر واختار أن يكون اللّيل الذّي أنقذه فيه هو نفسه اللّيل الذّي ينهي فيه قصّته**»[1].

فرواية "رمل الماية" حافظت على البنيّة السرديّة لألف ليلة وليلة، وتركت مادة الحكي باستثناء إعادة سردها لحكاية معروف الإسكافي، كما أنّ دنيازاد تقمّصت دور شهرزاد بوصفها رواية لكلّ الحكايّات، والمروي له هو شهريار بن المقتدر باللّه صنو شهريار وحفيده.

[1]– الرواية، ص،405.

2-توظيف المثل الشّعبي:

2-1-مفهوم المثل الشعبي:

يعتبر المثل الشّعبي من أكثر الأنواع الأدبية الشّعبيّة انتشارا بين الناس، فهو يعبّر عن خبرة الإنسان والجماعة في مواجهة المواقف المتعدّدة، «**فالمثل الشعبي أقرب ما يستنجد به الفرد من حجّة الحديث، وأقوى ما يستطيع أن يدلي به ليدعّم وجهة نظره ليكون بمثابة العرف الذّي اتّفق عليه الناس في أقوالهم**»[1]، فالمثل إذن كالسلاح في يدّ صاحبه، فهو خير سند يبرّر به الفرد حديثه، والمثل أيضا «**قول شعبي مأثور يمثّل خلاصة تجارب حيّاته ومحصلة خبرات إنسانيّة (شعبيّة فرديّة أو جماعيّة) يتميّز بإيجاز اللّفظ، وإصابة المعنى وجودة الكناية، وهو كالعملة ذات الوجهين، وجه يشتمل على معنى ظاهر وآخر يمثّل معنى خفيّا هو المعنى المراد والمقصود**»[2]؛ أي أنّه حصيلة تجارب ترجمت في شكل عبارة موجزة.

وقد عرّف الأستاذ محمّد رضا الأمثال بأنها «**في كلّ قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدلّ على إصابة المحز وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أمّا من ناحية المبنى فإنّ المثل الشرود يتميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية، وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عمّا تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق**

---

[1]- فاروق أحمد مصطفى، مرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، ص ،167.

[2]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص،123.

واقعية بعيدة البعد كلّها عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميّز الأمثال عن الأقاويل الشعرية»[1]؛ فالأمثال إذن خلاصة تجارب وخبرات حقيقيّة وليست من فعل الوهم والخيال.

«والأمثال عند كلّ الشعوب مرآة صافية لحياتها، تنعكس عليها عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها، وسلوك أفرادها ومجتمعاتها، وهي ميزان دقيق لتلك الشعوب في رقيّها وانحطاطها وبؤسها ونعيمها وآدابها ولغتها»[2]؛ فالأمثال إذن تلعب دورا في التعبير عن عادات الشعوب وتقاليدها ورقيّها وانحطاطها.

وفي مقابل هذه التعريفات قدّم الأستاذ "فريدريك زايلر" (FredericZayler) في مقدّمة كتابه القيم "علم الأمثال الألمانية" الذّي نشره عام 1922، تعريفا آخر للمثل الشعبي بأنّه: **«القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميّز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة»**[3]؛ أي أنّ للمثل ما يميّزه عن غيره من الأقوال.

***مميّزاته:**

- التداول الشفوي والتوارث جيلا بعد جيل.
- الجهل بالمؤلّف.
- لغته هي اللّهجة الشّعبيّة المشتركة بين جميع أفراد الشّعب أو الجماعة الشّعبيّة

---

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص،174.

[2]- إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصيّة في الرواية اليمنيّة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعة، 2004، ص،54.

[3]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص،175.

- الطابع الشعبي.
- تمثّل الأمثال خلاصة التجارب الحياتيّة ومحصلة الخيرات الشّعبيّة.
- يعكس شكل الاهتمام الروحي الشعبي.
- يتميّز بقصر العبارة، إيجاز اللّفظ وحسن التشبيه وإصابة المعنى وجمال البلاغة وجودة الكناية.
- تتميّز صوره اللّغويّة بجمال الوزن والإيقاع اللّذين ينسجمان والحركة النفسيّة للمستمعين.
- كثيرا ما يردّ في قالب الحكاية.
- كثيرا ما يردّ في قالب شعري شعبي خالص.
- كثيرا ما يتألّف من جملتين متعارضتين أو فكرتين متناقضتين.
- الطابع التعليمي.
- يمثّل ضربا من التنفيس أو التعبير عن الكبت الذي يعانيه الفرد أو الجماعة[1].

2-2- توظيف المثل الشّعبي في رواية "رمل الماية":

لقد أدرج واسيني الأرج في روايته هذه مجموعة من الأمثال، وهي قليلة بالنّظر إلى حجم الرواية، وما تقدّمه أيضا هذه الأمثال من مواعظ وعبر، وهي كالآتي:

1/ ورود المثل على لسان أحد الحكماء «**صوتك يصل إلى آذان القتلة، للّيل عيون وللحيطان آذان...**»[2]، وهو بهذا يشير إلى الجواسيس الموالين للحكم، والذّين هم عيون

[1]- ينظر: أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشّعبي، ص، ص،123، 124.

[2]- الرواية، ص،153.

المدينة وآذانها، فهم في الأغلب يتّخذون اللّيل للقيّام بعملهم، فاللّيل ستر لهم، وهذا المثل يضرب لأخذ الحيطة والحذر وخفض الصّوت أثناء الحديث عن أمور سرّية.

2/ ورد هذا المثل على لسان البشير الموريسكي قبل أن يتمّ دفنه في حفرة محاذيّة للقصر «**الحقّ ثقيل مرّ، والباطل حلو خفيف**»[1]؛ ويقصد منه أنّ قول الحق صار ثقيلا لأنّه يذيق صاحبه مرارة الاعتراف به، على عكس الباطل الذّي يفترض به أن يكون ثقيلا فقد أصبح خفيفا، لأنّ قائله لا تسند إليه أيّ اتهامات إثره، لأنّها بالأحرى تخدم مصالح أشخاص ذات شأن كبير في الدّولة، وهو بهذا حلو يمرّ مرور سلام على قائله، وهذه حقيقة نشهدها كثيرا في عصرنا الحالي، إذ تفشّت ظاهرة تزيّيف الحقائق، وفرض عقوبات على أهل الحقّ، والغرض منها ممارسة الترهيب لكتم الحقيقة، وهذا المثل يضرب لتبيّين الظلم والفساد الذّي صار هينا.

3/ ورد هذا المثل حسب الرواية على لسان جدّ المورسكي«**خانوا الحليب والملح**»[2]؛ وهو مثل يضرب على الذّين خانوا العشرة، ولم يولوها أيّ اعتبار فباعوا الثمين بالرخيص وتركوا كلّ شيء ورائهم.

4/ في هذا المثل الذّي قاله المورسكي ليمنح الشيخ في الأرمادة بعض الوقت لتوديع زوجته التّي توفّيت دعوة إلى نسيان الماضي وما مضى، حيث قال «**بأنّ ما فات مات**»[3]،

---

[1]– الرواية، ص،23.

[2]– المصدر نفسه، ص،90.

[3]– المصدر نفسه، ص،93

وهو ما يقابله في تراثنا الشّعبي الجزائري "اللّي فات مات"، وفيه دعوة صريحة إلى طيّ أوراق الماضي ونسيان كلّ ما مرّ خاصّة الأيام العصيبة من حيّاة أيّ إنسان.

5/ «**تغذى بيهم قبل أن يتعشوا به**»[1]؛ هذا المثل أورده الموريسكي أيضا عندما كان يحكي عن محمّد الصّغير، والمراد منه أنّ الفرد ينبغي أن يكون صاحب حيلة وفطنة كبيرة حتّى يستطيع أن يقلب الموازين لصالحه، فالمكيدة التّي تحاك ضدّك تصبح أمرا يخدمك، بفضل هذه السمات ولهذا يقال "تغذى بيهم قبل ما يتعشاو بيك"، فبدل أن تكون طبق العشاء، اجعل أعداءك طبقا للغذاء.

6/ «**يجعلون من الحبّة قبّة**»[2]، ورد هذا المثل على لسان الوراق الذّي سخط على القوالين الذّين يحبّون دائما تضخيم الأمور، فهذا المثل يضرب في الأشخاص الذّين يجعلون من المشكل الصغير مشكلا عويصا يصعب حلّه.

7/ «**إذا أردت أن تحكم مطوّلا كلبك فما عليك إلاّ أن تجوّعه**»[3]، ويقابله المثل الجزائري "جوع كلبك يتبعك"، فيضرب هذا المثل كحلّ لفرض السيطرة، خاصة على الأتباع الذّين يولون الولاء لأسيادهم، فهذه أفضل طريقة للحفاظ عليهم.

---

[1]- الرواية، ص،123.

[2]- المصدر نفسه، ص،123.

[3]- المصدر نفسه، ص،198.

8/ «**يتعلّم الحفافة في رؤوس اليتامى**»[1]، ورد هذا المثل على لسان دنيازاد وهي تحكي عن محاولة الشّرطة القبض على البشير الموريسكي الذّي بدا لهم كالسّاحر في تصرّفاته، وهذا المثل يضرب فيمن يتعلّم صنعة لا يجيدها، فتكون رؤوس اليتامى الحلّ لتعلّمها؛ أي يقضي حاجته على حسّاب الآخرين.

9/ «**دير روحك مجنون تشبع كسور**»[2]، هذا المثل يعبّر عن السياسة التّي تنتهجها المجتمعات بصفة عامة، والأفراد بصفة خاصة، وهي سياسة التحايل والمراوغة من أجل الوصول إلى المبتغى، كأن يدعي أحدهم الجنون وهو عاقل.

10/ «**وفي العيدان اليابسة التّي عندما تحقرها تعميك**»[3]، ويقابله المثل الجزائري "العود لي تحقروا يعميك"، وهذا المثل يضرب في عدم الاستهانة، وعدم الاستخفاف بصغائر الأمور، لأنّ تأثيرها قد يكون لها أثر كبير لا تحمد عقباه.

يتّضح لنا من خلال ما تمّ تقديمه أنّ المثل الشعبي متجذّر في التراث الشّعبي الجزائري، سواء تعلّق الأمر بالطّبقة المثقّفة أو الغير مثقّفة، كما أنّه يعكس حصيلة تجارب تعود بنا إلى الماضي العتيق.

---

[1]– الرواية، ص،268.

[2]– المصدر نفسه، ص،289.

[3]– المصدر نفسه، ص،294.

3-توظيف اللّغز الشعبي:

3-1-مفهوم اللّغز الشعبي:

اللّغز شكل أدبي قديم قدم الحياة الإنسانية، كما أنّه ليس مجرّد كلمات محيرة تطرح للسؤال عن معناها، فاللّغز «**قول شعبي مأثور موجز اللّفظ معمى المعنى، يظهر معنى ويخفى خلفه معنى آخر، ويقوم معناه على أساس المشابهة التي تربط بين هذين المعنيين**»[1]، فاللّغز إذن يحمل معنى ظاهر ومعنى خفي.

وهو أيضا على حدّ قول "نبيلة إبراهيم" «**استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجةالتقدّم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف، على أنّ اللّغز فضلا عن ذلك يحتوي على عنصر الفكاهة التي تنجم عن احتواء اللّغز لعنصر المفاجأة**»[2]، فـ"نبيلة إبراهيم" جعلت اللّغز كالاستعارة من حيث احتوائه على أوجه شبه واختلاف يساهم في إدراكها التقدّم العقلي بالدرجة الأولى.

واللّغز الشعبي أيضا «**لغز يعبّر باللّهجة الشعبية المشتركة بين جميع أفراد الشعب أو الجماعة الشعبية**»[3].

وفي موضع آخر يقول "موريس بلوم فيلد" (Mauris Bloom Fild) في بحث عن الألغاز البراهمانية ألقاه في مؤتمر الفنّ والعلم عام 1904 «**إنّ اللّغز نشأ منذ قديم الزمان**

---

[1]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص،128.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص،191.

[3]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص،128.

حينما كان العقل البدائي يمرّن نفسه على التلاؤم مع الكون الذّي يحيط به، ذلك أنّه كلّما كانت الرؤية أكثر نضارة، ازدادت الرغبة في إدراك ظواهر الطبيعة وظواهر الحياة، وإدراك القوانين التي تحيط بالإنسان، ومنثمّ فإنّ الأطفال يحبون الألغاز ومثلهم البدائيون، ولهذا كذلك فإنّنا نجد الأنواع الأدبيّة الشعبية مثل الأسطورة والحكايات الشعبية، والحكايات الخرافية تتضمّن الألغاز، فاللّغز يشير إلى غموض الحياة، وهو في الوقت نفسه يمثّل إدراك العقل البكر»[1]، ففي هذا التعريف إشارة إلى قدم اللّغز وعراقته.

ومن بين أشهر الألغاز التي وصلت إلينا مع التراث الشعبي العالمي الألغاز التي طرحتها ملكة "سبأ بلقيس" على النبي "سليمان" من أجل اختبار ذكائه، ولغز أُدِيبْ أيضا.

***مميّزاته:**

- التداول الشفوي والتوارث جيلا عن جيل.
- الجهل بالمؤلف، فهو من إبداع الجماعة الشعبية.
- لغته هي اللّهجة المشتركة بين جميع أفراد الشعب أو الجماعة الشعبية.
- من حيث البنية التركيبية يتألّف من أربعة أجزاء رئيسية، هي: البنية الاستهلالية، وبنية الموضوع، وبنية السؤال، وبنية الجواب.
- الطابع المحير.
- الطابع الشعبي.

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص،191.

- الطابع التعليمي من خلال التلاعب بالألفاظ والعبارات والمعاني.
- يردّ أحيانا في قالب شعري.
- يردّ أحيانا في قالب الحكاية، مثال: عربية جات من بلاد العرب قالت آش هذا العجب الفضة راكبة فوق الذهب!
- من حيث الأسلوب: يتميّز بقصر العبارة وإيجاز اللّفظ وتركيز المعنى وإصابة وجمال التعبير، وحسن التشبيه، وغلبة السجع والجناس والإيقاع الداخلي للأصوات والانسجام[1].

3-2- توظيف اللّغز الشعبي في رواية "رمل الماية":

وظّف "واسيني الأعرج" في هذه الرواية مجموعة من الألغاز تباينت دلالاتها من لغز إلى آخر، إذ جعل اللّغة أساسا لبنائه وغاية للوصول إليه، وهي كالآتي:

1/ ورد هذا اللّغز في الحوار الذّي دار بين "دنيازاد" وحكيمها "شهريار": «**قال لها: فسري يا إبنة الناس وإلاّ سحبت رأسك بيدي: جاء ميم لام ألف ياء، ألف عين، حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين وذو الشأن الكبير... كانت دنيازاد تعرف الإجابة لكنّها صمتت طويلا قبل أن تعضّ شفتها السّفلى وتقول: تلك يا سيّدي حروف الابتهاج، نحسّها ولا نلمسها، مثل النور تأتي وكالنار تأكل الأخضر واليابس، حاء ميم: حبّ مكين، لام ألف ياء، لا يعلمه، ألف عين: إلاّ العشاق**»[2]، يتميّز هذا اللّغز في كونه

[1]- ينظر: أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص،131.

[2]- الرواية، ص،09.

قد حمل في طياته الحلّ، في ازدواجه الحرفي حيث تشكّل من حروف بدايات الكلمات المكوّنة له، وعند جمعها نتوصّل إلى الحلّ وهو: حبّ مكين لا يعلمه إلاّ العشاق، فهذا الحبّ لا يمكن أن يستشعر آلامه إلاّ من عاش نفس التجربة واكتوى بنار العشق.

2/ ورد هذا اللّغز على لسان العرب البشير "الموريسكي" في موضعين، الأوّل: «**م-هـ-ح-ف-ل-ع هي حروف القلب والجنة مسطّرة في كتاب العاشقين، والكتب الصفراء النادرة... إذ سئلت، فلا تدع أفصح !؟ قل حديث القلب يبدأ بالميم (م) وينتهي بالعين، وما بينها حروف الوهج المكين**»[1].

والثاني: «**م-هـ-ح-ف-ل-ع أعبدها فتحوّلني إلى حكاية تمضي مع خرير الوديان، الوجه يشيب، والشعر يتجعّد، والعمر صار يزحف نحو حتفه**»[2]في كلا الموضعين لم يفصح "البشير" عن هويّة هذه الحروف ودلالاتها، ربّما لأنّه رأى في هذه الحروف نهايته.

3/ ورد هذا اللّغز الثالث على لسان "البشير الموريسكي" أيضا «**ن-ف-ق—ف ولم يعرفها الحكيم، حتّى وهو يغسل يديه وذاكرته في دمّ محظياته، قلبه مليء بالظلام، لكن يا سيّدي، تقول ماريوشا، نحن فهمنا وصيّتك أدركنا أنّك تدعونا للوحدة لكسر الشوكة، النون (نحن) الفاء (الفقراء) القاف (قوّتنا)، الفاء (في) والواو (وحدتنا)**.

---

[1]- الرواية، ص،296، 297.

[2]- المصدر نفسه، ص،298.

ورد هذا المثل مشكلا من بدايّات حروف الكلمات، وقد كان المقصد منه إيصال وصيّة للفقراء وحثّهم على التعاون وهي (نحن الفقراء قوتنا في وحدتنا)»[1].

4-توظيف الأغنية الشعبية:

4-1-مفهوم الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية شكل تعبيري شعبي لا تقل أهميّة عن الأشكال الأخرى، لها ارتباط مادي وعقلي بواقع المجتمع، والمقصود منها «**تلك المقطوعة الشعرية التي تغنى بمصاحبة الموسيقى في أغلب الأحيان، والتي توجد في المجتمعات التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفاهية من غير حاجة إلى تدوين، كما أنّه يتمّ حفظها دون كتابتها في معظم الأحيان، هذا بالإضافة إلى اعتماد موسيقاها على السماع، وليس أيضا على "النوته الموسيقية"**»[2]؛ أي أنّ الأغنيّة الشعبية تؤدّي في أغلب الأحيان بحضور الموسيقى، كما أنّها تتناقل بفعل الرواية الشفاهية.

كما تعدّ الأغنية الشعبية أيضا جزءا من الثقافة الشعبية، وتختلف عن باقي الأشكال كما قالت "نبيلة إبراهيم" بأنّ «**الأغنيّة الشعبية تختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدّي عن طريق الكلمة واللّحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها**»[3]، فالأغنية الشعبيّة تجمع بين الكلمة واللّحن.

---

[1]- الرواية، ص،364.

[2]- فاروق احمد مصطفى، ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، ص،204.

[3]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص،237.

كما نجد "كراب" (Krap) قد عرف الأغنيّة الشعبية بأنّها «**قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حيّة في الاستعمال**»[1]، أضاف "كراب" أنّ الأغنية الشعبية شائعة أكثر بين الأميين، وبهذا يكون قد استبعدها عن الطبقة المثقّفة.

في حين نجد "بوليكافسكي" (Bolikafsky) يؤكّد أنّ «**الأغنية الشعبية هي الأغنية التي أنشأها الشعب، وليس هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي**»[2]، ففي هذا التعريف نجد "بوليكافسكي" يؤكّد أنّ الأغنية الشعبية من إنشاء الجماهير الشعبية.

وفي الجانب المقابل للجانب الذّي يقف فيه "بوليكافسكي" يعرّف "ريتشارفايس" (RitchardFays)«**أنّ الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنّها الأغنية التّي يغنيها الشعب، والتي تؤدّي وظائف يحتاجها المجتمع الشعبي**»[3]، فالأغنية الشعبية حسبه هي تلك الأغاني التي تعرض للتغيّير والتعديل، ولا ضروة للأمور الأخرى.

*** مميزاتها:**

- الأغنية الشعبية مجهولة المؤلّف.

---

[1]- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد254، الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنشر، 1970م، ص،10.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- أنّها جماعية بمعنى أنّ أيّ شخص يمكن أن يشترك في أدائها.
- ترتبط الأغنية الشعبية بمناسبات هامة في حياة الجماعة والوحدة الاجتماعية المحلية.
- لا تلتزم في معظم الأحوال بالوزن أو القافية.
- تعتمد على قدرة المطرب الشعبي في الآداء[1].

4-2- توظيف الأغنيّة الشعبية في رواية "رمل الماية":

الشيء الملاحظ في رواية "واسيني الأعرج" توظيف الأغنية الشعبية، فإلى جانب كونها وسيلة تعليمية ووسيلة للترويج عن النفس، فهي تتناول القيم الثقافية والأنماط السلوكية، وهذا ما دفعه إلى توظيفها بكثرة، ونتلمّس حضورها في الرواية فيما يلي:

1/ «**يروي قوالو أسواق المدينة المتعبة، إنّك بعد الدهشة مدّدت يديك تبحث من جديد عن الحائط المتآكل، شعرت بالتربة... أم البحر المنسي الذّي انكسر بقوّة في تلك اللّيلة على شواطئ المارية؟**

المارية يا المارية

ضيعت عمري أبحث عنك

عن اسم لك ضاع في زرقة البحر

المارية يا المارية

[1]- ينظر: فاروق أحمد مصطفى، ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي، ص،205.

أعذر الآن شاطئك الأزرق

وقوس قزح والفراشات والتي سيقتني إلى لونك»[1].

هذه الأغنية تكشف عن الضياع الذّي يعيشه "البشير الموريسكي" وهو يبحث عن المارية وذكرياته معها، ويظهر خلال زيارته لشاطئها الأزرق، فهذه الأغنية في مجملها تحمل شحنة من الحب والشوق إلى المحبوبة المارية.

2/ «**تراجعت العيون التي تعاطفت مع الشيخ إلى محاجرها، كلّ واحد عاد ليلتمس جسده خوفا من أنياب الفئران... أسند رأسها على صدره وبدأ يدندن في أغنية قديمة دموعه ترتسم كالجروح على وجهه:**

يا بحر البحارة بيننا الملح والحنين

فهل تخون ملحك؟

لي شوق فيك قديم

كلانا يحلم مثل اللّه، وفراغ الموت يزيد»[2].

هذه الأغنية تحمل في طياتها حوارا بين الشيخ العجوز والبحر، فالشيخ العجوز أدرك أنّه لا بدّ عليه أن يتخلّص من جثّة زوجته الميّتة، وليس لديه خيّار إلاّ برميها في البحر، وعلى حسب كلمات الأغنية ندرك أنّه كان يشتغل بحارا، وبينه وبين البحر عيشة ملح، كما أنّها أغنية تحمل الكثير من الحزن والحنين والشعور باقتراب الموت.

---

[1]– الرواية، ص،19.

[2]– المصدر نفسه، ص،93.

3/ «**فعاد الثعبان من جديد يترنّح مع نقرات البندير، وبدا سيّدي عبد الرحمن المجدوب يتلو أولى أغنيّاته الحزينة:**

إذا أتاك الزمان بضره

ألبس له ثوبا من الرضى

واشطح للقرد في ملكه

وقل يا حسرة على ما مضى...»[1].

هذه الأغنية استقى "عبد الرحمن المجدوب"كلماتها من قصيدة شعرية وتحمل في فحواها معاني عن الزمان وضرّه، وأنّه على القرد أن يتحلّى بالصبر والرضى في مواجهة المصائب والحسرة على ما مضى.

4/ «**احك يا سيّدي عبد الرحمن معك البحر ليس بحرا، والدابة ليست دابة... رفع عقيرته بأقصى ما يمكن، حتّى ارتدت الأصداء إلى قلوب الحاضرين، كانت تفاصيل الأغنية قد بدأت تختبئ في أعماق أقرب الزهور البريّة**

يا البحر يا لهبيل

داويني بملحك نبرا

يا البحر يا الحنين

غرقني بين الموجة والموجة

[1]– الرواية، ص،168.

حبيت نرقد

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرا...

يا البحر يا لهبيل»[1].

هذه الأغنية غنّاها "عبد الرحمن المجدوب" وهو يندب حظّه ويرجو البحر أن يداوي أحزانه لكي ينعم بالراحة.

5/ «**هي ذي الأغنية تسحبك نحو العصر المنسي، هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك**

غنّ يا عيني غنّ

القلب صار وحيد

واش بقى لي في القلب شيْ

نصير به عنيد

آه يا لوليد

شكون باعك في سوق لعبيد...»[2].

هذه الأغنية تحمل في فحواها الحزن والوحدة التي يعيشها "المجدوب" والوضع الذّي آل إليه في السوق.

---

[1]– الرواية، ص، ص،173، 174.

[2]– المصدر نفسه،ص،192.

6/ «بدون سابق إنذار رفع عقيرته بأغنية قديمة للشّيخة الرميتي:

يا عيني على اللّي راح، واللّه ما ننساه

لو كان يجيبوا لي الدنيا

وملك فرعون

واللّه ما ننساه

يا عيني على اللّي راح...»[1]

هذه أغنيّة قديمة لـ "الشيخة الرميتي"[*] غناها الملك "شهريار" على أرواح الذّين ماتوا، وهم (العلماء السبعة) على حدّ ظنه، تتمحور حول عدم قدرته على نسيانهم ولو أتوا له بملك فرعون.

7/ «**يا الرايح، وين رايح**

جيب لي أخبار

ريت غيمة جافلة

ما عرفت لا ما لبرد ولا مالنار...

يا الرايح، وين رايح

---

[1]– الرواية، ص،250.

*– الشيخة الرميتي: أو سعدية ياصيف ولدت في 08 ماي 1923، في "تسالة" ولاية "بلعباس، من أسرة فقيرة عانت ويلات الفقر والإملاق، في عام 1943 انتقلت إلى غيليزان وبدأت أغانيها الخاصة، غنت الشيخة الرميتي الطبع البدوي المعروف بالراي الأصيل الذّي كان محظورا ومرفوضا من قبل العائلات الجزائرية، لكنّه لا يبالى به في الملاهي والكباريهات.

راني وحيد، راني وحيد...»[1]

هذه الأغنية غنّاها "عبد الرحمن المجدوب" عند غياب "البشير المورسكي" تحمل الكثير من معاني الشوق والرّغبة في معرفة أخبار الغائب.

8/ «**يا موجة يا موجة**

خذيني في ماك

ما عندي لا دار ولا دوار

راني في حماك»[2]

هذه الأغنية كسابقاتها من الأغاني تحمل معاني الوحدة والتيه وعدم الاستقرار، إذ أنّ "البشير" يطلب من الموجة أن تأخذه وتأويه، لأنّه بلا مأوى، وبهذا يكون في حماها.

9/ «**داروك في قلوبهم**

من أهوال البرد ونار القيامة

لما حميت وزال البرد عليك

درت فوق راسك شاشية السلاطين، قلت

يا النص من لحمك، يا نعطيك سمي»[3]

---

[1]– الرواية، ص،275.

[2]– المصدر نفسه، ص،283.

[3]– المصدر نفسه، ص،425.

هذه الأغنية وجهها "عبد الرحمن المجدوب" لثعبانه بوراس، لكنّه قصد بها شيئا آخر، وهو نكران الجميل، ونسيان أفضال الناس، ومقابلتهم بعكسها، فهذه الأغنية تحمل قيما أخلاقية وسلوكية.

10/ «**وبدأ يسمع إلى شدو ماريوشا التي لم تتوقّف في تلك الصبيحة غير الاعتيادية شدوها كان حزينا وباكيا**

يا شدوي الحزين، يا قلبي

مدني انكسرت

سفني ذهبت

والبحر غادر قلبي

يا شدوي الحزين، المدينة اشتعلت

وأمواجي عادت»[1]

هذه الأغنية تترجم القلب وحزنه على فقدان الأحبة، والعشيق الذّي سيرحل ويترك وراءه شدوه الحزين (المجدوب) فقلب ماريوشا سيفتقده.

11/ «**مدتّ ماريوشا يدّها، قام، انكفأ على ذراعيها من جديد، وبدأ يغني**

جئنا من بعيد، جئنا من بعيد

الدمّ في الطريق واللّيل والعبيد

[1]– الرواية، ص،433.

جئنا، الورود في أيدينا أذبلوها

الأحصنة قتلوها

جئنا من بعيد، جئنا من بعيد

قوالون في قلوبنا الحقيقة

هللويا! هللويا! هللويا!»[1]

هذه الأغنية فيها نبرة حزن وألم، نتيجة الوضع الذّي آلت إليه المدينة بسبب حكامها السابقين واللاحقين الذّين لم يتوانوا عن تزوير الحقائق، وتحطيم الأحلام.

12/ «**أرقصي، أرقصي ماريانة**

أرقصي على رمل الماية

أرمي يدي في البحر

في البحر مرايا

أعزفي وأغرقي في الرمل

أرقصي ماريانة، أرقصي

هو ذا قلبي أفتحه ليدخل الموج والبحر»[2]

ردّد هذه الأغنية "البشير الموريسكي" بكثير من الحب لحبيبته "ماريانة الغجرية" التي هي مولّعة بالرقص على رمل الماية، وهي أغنية تعمل الكثير من المشاعر الصادقة

[1]– الرواية، ص،434.

[2]– المصدر نفسه، ص،444.

والصافية، ممّا يجدر الإشارة إليه في توظيف الأغنية الشعبية في الرواية، هو توظيف "واسيني" لأغاني الحزن بصورة كليّة، ويبدو أنّ السبب يعود إلى الفجائع التي تضمّنتها الرواية.

5-توظيف الطبّ الشعبي:

5-1-مفهوم الطّب الشعبي:

الطب الشعبي هو أحد الموضوعات الثقافية الشعبية، الغرض منه المحافظة على التراث الشعبي، كما أنّه يرتبط بثقافة الكثير من المجتمعات.

وعليه فـ "الطب الشعبي" «**أحد عناصر الثقافة الشعبية، يعتمد على مجموعة من الخبرات والمعارف التي يتمّ تناقلها عبر الأجيال بوسائل النقل التقليديّة، ويهدف إلى إيجاد حالة من التوازن والتكيّف بين الفرد المريض وبين المجتمع**»[1]، هذا يعني أنّ الطبّ الشعبي قائم أساسا على مجموعة من الخبرات، الهدفمنه إيجاد حلول لبعض الأمراض والشفاء منها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ «**الطب الشعبي لم يأت من فراغ، بل هو حصيلة تجارب عديدة للأجيال، فمن المعروف أنّ الأعشاب قد استخدمت منذ القدم، فالأمراض التي تعالج بأوراق**

[1]- فاروق احمد مصطفى، ومرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي، ص،226.

النباتات، والأزهار واللّحاء والجذور، واستعملت إمّا مغلية أو مسلوقة أو وضع منها المراهم والدهانات وغير ذلك وفقا للحاجة إليها»[1].

*** مميّزاته:**

- الطب الشعبي يعتمد على مجموعة من المعارف والخبرات والممارسات.
- أنّ هذه المعارف والخبرات والممارسات تتمّ توارثها عبر الأجيال المختلفة.
- الوسائل التي يتمّ التوارث بها وسائل تقليديّة تقوم على أساس النقل الشفاهي، وفي حالات قليلة تعتمد على الكتابة.
- يهدف الطب الشعبي عادة إلى تحقيق حالة من التوازن والتكيّف بين المريض وبين المجتمع المحلّي، هذا التوازن يكون جسميا أو نفسيا أو اجتماعيا[2].

5-2-توظيف الطب الشعبي في رواية "رمل الماية":

تجلّى توظيف الطب الشعبي في ممارسات شخصية "عبد الرحمن المجدوب" فإضافة إلى كونه قوالا امتهن أيضا مهنة بيع الأعشاب، والتي حسبه شفاء لعديد من الأمراض.

«عمي عبد الرحمن المجدوب سيفعلها اليوم... يبيع الأعشاب التي يلتقطها من الحديقة التي يقضي فيها لياليه، فهي لا تضرّ ولا تنفع، يبيسها في زاوية مشمسة داخل الحديقة، يبيعها للذّين يشتكون من مرض القلب، من صداعات الرّأس، الضروس، البطن والأمعاء، المصران الغليظ، المصران الرقيق، التالي ما يلحقش، أجروا يا عباد اللّه،

[1]- فاروق احمد مصطفى، ومرفت العشماوي، دراسات في التراث الشعبي، ص،231.

[2]- ينظر،المرجع نفسه ،ص،226.

البضاعة قليلة، طبيب المساكن، وينك يا المسكين، وينك يا المريض، وينك يا للي تحب تنام مع زوجتك تعطيها ظهرك حتّى لا تكشف سرّ ضعفك في الفراش، عندي دواك أعشاب الحياة، مد يديك فقط، ودر النية»[1].

على الرّغم من أنّ الروائي لم يسهب في إدراج الطّب الشعبي بكثرة إلاّ أنّ حضوره في روايته يعبّر عن مدى اقتناع هذا الأخير به، وأنّه مصدر حقيقي وفعال للشفاء من بعض الأمراض التي يعجز عن معالجتها الأطباء.

6-توظيف الشخصيات التراثية:

6-1-توظيف شخصية القوال:

القوال شخصية شعبية، متعلّقة بالماضي في شكل من الأشكال، وقد ورد ذكره في معجم المحيط لـ "الفيروز آبادي" «**رجل قوال حسن القول أو كثيره... وابن قوال فصيح الكلام**»[2]؛ أي أنّ القوال يعتمد بالدرجة الأولى على فاعلية القول الذّي يعدّ «**الرابطة الأساسية في التواصل بينه وبين جمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرّجين، ويدعوهم إلى تخيّل فردي ومستقلّ لواقعه ما هو بصدد سرده**»[3]؛ أي أنّ القول هو الجسر الذّي يربطه بجمهوره، وهو الذّي يمكنه من إيصال ما هو في صدد سرده لهم.

---

[1]- الرواية، ص،165.

[2]- الفيروز أبادي، معجم المحيط، ج4، مادة (القول)، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، ص،42.

[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيّات علوم الأقوال، الأجواد، اللّثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997م، ص،11.

وشخصية القوال أيضا حسب ما ذهب إليه "عبد الحميد بورايو" «**شخص من مؤدّي الشعر الشعبي يلقي أشعاره، أو يروي قصائد غيره أمام الناس**»[1]، كما عرفه أيضا بأنّه شخصية شعبية «**يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب، عن أبطال تاريخيّين مشهورين أو أولياء صالحين، أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشعبية، معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية، وعلى خياله الخصب وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت، ومستعينا برببابة يغني على انغامه أشعاره، أو طبلة ينقر عليها ليحدث التّأثير الذّي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السامع أو المتفرّج**»[2]؛ أي القوال شخصية لديه مجموعة من المواصفات، كالذاكرة القوية والارتجال وغيرها.

ويشير "عبد الحميد بورايو" في موضع آخر إلى «**انّ الكثير من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوال كمرادف للمداح، وكانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص للمداحين والقوالين اسم (التروبادور) أو الشاعر الجوال**»[3].

---

[1]– عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجلّيات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، اتّحاد الكتاب الجزائريّين، الجزائر، 2006، ص،64. .

[2]– أحمد منور، المسرح الجزائري بداياته وتطوّره، مجلّة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد10، ربيع 2004م، ص،182.

[3]– عبد الحميد بورايو، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلّة رؤيا، العدد1، السنة الأولى، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريّين، الجزائر، 1982م، ص،18.

وتجدر الإشارة إلى نقطة مهمّة وهي أنّ القوالين أو المداحين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، من خلال توعية الشعب بأهمّية المقاومة وبشد الهمم عن طريق القصص التي يعرضونها، وإيقاظ الروح الوطنية، وغرس مبادئ المقاومة والثورة في نفوس الشعب.

ويتجلّى حضور شخصية القوال في الرواية: في شخصية "البشير الموريسكي"، و"عبد الرحمن المجدوب"، ف "البشير" كان قوالا غرناطيا «**حقيقة البشير الموريسكي، قوال غرناطة**»[1]، «**أقسمت برأس كلّ القوالين الأوفياء أنّي مجرّد قوال من محاكم التفتيش المقدّس وأني تركت غرناطة، وشوقي الوحيد ماريانة**»[2].

كما نجد أيضا شخصية "عبد الرحمن المجدوب" والذّي كان قوالا في جُمْلُكِيَة نوميديا أمدوكال يروي قصّة "البشير الموريسكي"، «**الرجل الفذ والطيب سيّدي عبد الرحمن المجدوب، يملأ الأسواق والدنيا بوهجك وحضورك، إنّه يروي كلّ شيء يتعلّق بقصّتك**»[3].

وقوله أيضا: «**بسط سيّدي عبد الرحمن المجدوب أمامه مجموعة من الأوراق والأكياس، وصورة كبيرة لجسم الإنسان، وأخرج من صندوق صغير ثعبانا طويلا يسمّى في القرية "بوسكة" أو "بومريات"، مدّده على الأرض يحذر، أخذ البندير، نقره عدّة نقرات...**

---

[1]– الرواية، ص،13.

[2]– المصدر نفسه، ص،29.

[3]– المصدر نفسه، ص،62.

أخرج سجادة قديمة، وضع عليها آلة البانجو التي كافت مرميّة في الزاوية، كانت الدائرة تزداد اتّساعا والناس المتحلّقون حول الدائرة التي تكوّنت تلقائيا يتكاثرون»[1].

كما ذكر أيضا: «**عشرة دورو للمسكين... عشرة دورو... يا اللّه مدو يديكم لجيوبكم... ونكمل الباخية يااللّه»**[2].

6-2-توظيف شخصية البراح:

البراح هو الشخص الذّي يتولّى مهمّة الإعلام ونشر الأخبار، وذلك بإطلاق النداء بأعلى صوته في الأسواق والمواسم وأمام المساجد، وساحات المداشر والمدن، والقرى، وهذا لإعلان ما جدّ من الأحداث كالجنائز والأفراح، والأخبار المهمّة، فالبراح كان وسيلة من وسائل الإعلام فيما مضى في غياب وسائل الإعلام الحديثة، وهو شخصية تتّصف بصوتها الجهوري وحسن الهندام والتصرّف.

ويتجلّى حضورها في الرواية فيما يلي:

«**كان أحد البراحين يجوب شوارع الخلفية المظلمة تتساقط عليه القطع النقدية الصفراء والبيضاء من كلّ الأنواع، وبعض الأوراق من حين لآخر، وهو يصيح واضعا يديه**

[1]- الرواية، ص،165.

[2]- المصدر نفسه، ص،276.

على اذنيه، يا السامعين ما تسمعوا إلاّ سمع الخير، عام الجوع راح، والزمان ولى، والقصر اللّي كان عالي طاح، والطير المحبوس على، يا السامعين، ما تسمعوا إلاّ سمع الخير»[1].

وقوله أيضا: «**يشعر كأنّ صوته لا يصل إلى كلّ الآذان في المدينة الشعبية يرفع المكبّر الذّي يشتغل بالبطاريات، ويصرخ، يصرخ حتّى يشعر بكلّ الأعناق البعيدة تشرئب باتّجاه سماع الخبر الجديد»**[2].

7-توظيف اللّغة العامية:

إنّ القارئ لرواية "رمل الماية" للوهلة الأولى قبل التوغّل في أحداثها وتفاصيلها، يلتمس حضور اللّغة العامية المطعمة بلغة عربية مبسطة، وهذا بالتّأكيد بغيّة التّأصيل للرواية الجزائرية، والشيء الملاحظ أيضا كون الرّد الروائي استعان بها كثيرا لانتقاد مواقف كثيرة في الرواية، خاصة كلّ ما كان ضدّ الشخصية البطلة (البشير الموريسكي)، وقد استعان أيضا بكثير من الألفاظ المأخوذة من الوسط الجزائري، وبالذّات من الأحياء الشعبيّة، ويظهر استخدام الروائي لها بشكل واضح بحكم تداولها وانتشارها بين الناس وهي كالآتي:

«آه يا البشير يا ابن أمّي، هل ما حدث لك حقيقة أمّ مجرّد حكاية من جنونك الأبدي»[3]**،«أبناء الكلبة خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطاعون»**[4]**،«الكذاب ابن**

---

[1]- الرواية، ص،415.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص،9.

[4]- المصدر نفسه، ص،14.

الكذاب يريد أن يقود الرعيّة إلى الزندقة والهلاك»[1]**،«تمتموا في أذن العساس ببعض الكلمات المبهمة»**[2]**،«آه يا يما الحنانة لقد فعلها أبناء اللّي ميتسموش»**[3]**،«مالك سكت جرب ارميني»**[4]**،«إذا غاضتك أرم بها في البحر»**[5]**،«دارها بنا أولاد الحرام»**[6]**،«ماذا فعل القواد الحاذق»**[7]**،«وكلت عليكم ربي»**[8]**،«طزفيك»**[9]**،«راح نقليك يا واحد السافل»**[10]**،«يرحم والدك تعجبني»**[11]**،«وعلاش يا ربي وعلاش»**[12].

الرواية تقريبا من بدايتها إلى نهايتها حافلة بعبارات وألفاظ عامية، تنبض من روح الشارع الجزائري، وإضافة إلى هذا فإنّ الروائي وظّف اللّغة الإسبانية أيضا، وهذا دليل على مدى تفتّحه على اللّغات الأجنبية، وعلى نضج وتطوّر واكتمال مستواه الثقافي.

---

[1]- الرواية، ص،20.

[2]- المصدر نفسه، ص،28.

[3]- المصدر نفسه، ص،32.

[4]- المصدر نفسه، ص،78.

[5]- المصدر نفسه، ص،86.

[6]- المصدر نفسه، ص،91.

[7]- المصدر نفسه، ص،99.

[8]- المصدر نفسه، ص،138.

[9]- المصدر نفسه، ص،184.

[10]- المصدر نفسه، ص،144.

[11]- المصدر نفسه، ص،168.

[12]- المصدر نفسه، ص،170.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

حفل الخطاب الروائي الجزائري بتوظيف التراث الشعبي، حيث سلك العديد من الروائيين مسلك "واسيني الأعرج" بالعودة إلى التراث الشعبي لغاية تحقيق التواصل مع الماضي، وضمان الاستمرار لهذا الإرث الذّي يحيا على مرّ الأزمنة.

فقد استطاع "واسيني الأعرج" من تحليل المواد التراثية التي استلهمها وتحويلها إلى مشاهد روائية تحمل العديد من الرسائل المهمّة، فـ"واسيني الأعرج" عاد إلى توظيف التراث لإعطائه أبعادا جديدة تتماشى وروح العصر وتتناسب مع ما هو مستجدّ فيه، واستطاع أيضا من خلال توظيف هذا التراث الشعبي أن يخوض في قضايا كبرى كالوطن والتاريخ والأحلام، وقد تعامل مع هذه المادة التراثية على أنّها مادة حيّة لا تموت، تتجدّد بتجدد توظيفها، وقد التمسنا في هذه الرواية أشكالا عديدة كالحكاية الشعبية والتي قدمها في صيغة جديدة، والمثل الشعبي، واللّغز، والأغنية الشعبية، والطب الشعبي والشخصيات التراثية، واللّغة العامية.

حيث استطاع من خلالها إبراز تناقضات الواقع والتعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي.

"واسيني الأعرج" محبّ للتراث الشعبي بأنواعه المختلفة، وقد شكّل هذا الأخير مصدرا غنيّا من مصادر ثقافته التي أغنت معجمه الروائي.

خاتمة:

لقد كان للمثل الشعبي حضور بارز في رواية "رمل الماية" لـ "واسيني الأعرج"، فقد وجده الروائي أداة قويّة للتعبير عن أفكاره، أحاسيسه، ورؤاه.

أخذت الأغنية الشعبية نصيبا بارزا في رواية "رمل الماية"، إذا ما قيست بالأنواع الأخرى كالحكاية الشعبية مثلا.

تعدّ "ألف ليلة وليلة" نموذجا فلكلوريا للشّرق عامة وللعرب خاصة، وقد وظّف "واسيني الأعرج" بعض شخصيّاتها كـ "دنيازاد" نظرا لأهمّيتها، كما صوّر لنا بعض جوانب الحياة في بغداد، كتجاربها وأسواقها وأحداثها.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أوّلا: المصادر:

- واسيني الأعرج، فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف: رمل الماية، ط1، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2015.

ثانيا: المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مجلّد2، ط1، تحقيق عامر احمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.
2. الفيروز آبادي، ج4، دار الجيل، بيروت، لبنان.

ثالثا: المراجع:

1. أحمد مورسي، الأغنية الشعبية، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد254، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.
2. أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ط1، دار الكتاب للحديث، القاهرة 2011.
3. بوشوشة بن جمعة، اتّجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، المغربية للطّباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.
4. حسن علي المخلف، توظيف التراث في مسرح سعد اللّه ونوس، دراسة تطبيقية في مسرح سعد اللّه ونوس، دار الأوائل، دمشق، 2000.

5. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدّم في رواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

6. الرشيد أبو شقير، دراسات في المسرح العربي، الأهالي للطباعة والنّشر والتوزيعدمشق، 1997.

7. روجرب هينكل، تر: صلاح رزق، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيّات التفسير، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

8. ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

9. السعيد الورقي، اتّجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية 1998.

10. سعيد سلام، التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن 2010.

11. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

12. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ط1، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوزيع، إربد 2009.

13. طه وادي، الرواية السياسية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنّشر 2003.

14. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانيّة)، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

15. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات) منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، اتّحاد الكتاب الجزائريّين، الجزائر، 2006.

16. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنّشر الجزائر، 1997.

17. علا السعدان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من ق20، ط1، الوراق للنّشر والتوزيع، عمان، 2014.

18. فاروق أحمد مصطفى، ومرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشعبي ط1 دار المعرفة الجامعية للطّبع والنّشر والتوزيع، 2008.

19. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992.

20. محمّد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6 المركز الثقافي العربي للنّشر، بيروت، 1993.

21. محمود رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

22. مرسي السيد الصباغ، ادب الأطفال الشعبي، ط1، مؤسّسة الوراق للنشر والتوزيع عمان، 2016.

23. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

رابعا: المجلات:

1. إبراهيم أبو طالب، الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنيّة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004.

2. أحمد حيدوش، التراث الشعبي والمنهجي، مجلّة معارف، العدد 4، صدرت عن المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، 2008.

3. أحمد منور، المسرح الجزائري بداياته وتطوّره، مجلّة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد10، ربيع، 2004.

4. عبد الحميد بورايو، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلّة آمال العدد52، الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

5. عبد الحميد بورايو، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلّة رؤيا، العدد1، السنة الأولى، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريّين، الجزائر، 1982.

6. منى بشلم، أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مجلّة منتدى الأستاذ، العدد20، جوان 2017.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1. عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة (فترة التسعينات وما بعدها)، مذكّرة مكمّلة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة محمّد بوضياف المسيلة، 2017/ 2018.

فهرس الموضوعات

الموضوعات **الصفحة**

شكر وتقدير

الإهداء

مقدّمة.....2

الفصل الأوّل: مقاربات نظرية

أوّلا: التراث الشعبي:

1-1- التراث لغة.....6

1-2- التراث في الاصطلاح.....7

1-3- الشعبي لغة.....9

1-4- الشعبي في الاصطلاح.....9

1-5- التراث الشعبي.....11

ثانيا: توظيف التراث:

2-1- التوظيف لغة.....13

2-2- التوظيف في الاصطلاح.....14

2-3- أسباب التوظيف.....15

ثالثا: الرواية:

3-1- الرواية لغة.....18

3-2- الرواية في الاصطلاح.....19

3-3- أنواع الرواية.....21

رابعا: تجلّي التراث الشعبي في الإبداع الروائي.....25

خامسا: تجلّي التراث الشعبي في الرواية العربية خلال القرن العشرين.....27

سادسا: تجلّي التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة.....30

الفصل الثاني: توظيف التراث الشعبي في رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج

أ- نبذة عن الروائي.....35

ب- ملخص الرواية.....36

1- توظيف الحكايةالشعبية.....39

1-1-مفهوم الحكاية الشعبية.....39

1-2-توظيف حكاية ألف ليلة وليلة.....40

2- توظيف المثل الشعبي.....45

2-1-مفهوم المثل الشعبي.....45

2-2-توظيف المثل الشعبي في رواية "رمل الماية".....47

3- توظيف اللّغز الشعبي.....51

3-1-مفهوم اللّغز الشعبي.....51

3-2-توظيف اللّغز الشّعبي في رواية "رمل الماية".....53

4- توظيف الأغنية الشعبية.....55

4-1- مفهوم الأغنية الشعبية.....55

4-2- توظيف الأغنية الشعبية في رواية "رمل الماية".....57

5- توظيف الطب الشعبي.....65

5-1- مفهوم الطّب الشعبي.....65

5-2- توظيف الطب الشعبي في رواية "رمل الماية".....66

6- توظيف الشخصيات التراثية.....67

6-1- توظيف شخصية القوال.....67

6-2- توظيف شخصية البراح.....70

7- توظيف اللّغة العامية.....71

خاتمة.....74

قائمة المصادر والمراجع.....77

فهرس الموضوعات.....83

ملخص:

التراث الشعبي مجموعة من المأثورات المادية واللاّ مادية، فهو كلّ ما يخلفه الأجداد للأحفاد والأجيال السابقة واللاحقة، كالعادات والتقاليد، والثقافات الشعبية، كما أنّه أحد أركان الهويّة التي تعرف بها المجتمعات، وحصيلة نشاطات المجتمع المختلفة، وأداة للتعبير عن المشاعر، وقد استحوذ التراث الشعبي على قدر كبير من الاهتمام والدراسة من طرف الروائيين الجزائريّين.

ويعدّ الروائي "واسيني الأعرج" من أبرز الكتاب الذّين أثروا مدوّنتهم السردية بالتراث الشعبي، بالإضافة إلى أنّه أعادة صياغة نصوص سردية جديدة، ارتكزت على المرجعيات التراثية، بغية المحافظة على الهويّة والتّأصيل للرواية الجزائرية.

فرواية "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" من أبرز أعماله، حيث تضمّنت على العديد من أشكال التراث الشعبي، كالحكاية الشعبية، والمثل، واللّغز، والاغنية الشعبية، والطب الشعبي إلى جانب اللّغة العامية.