الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

توظيف الموروث الإفريقي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " كاماراد رفيق الحيف والضياع"، للصديق الحاج أحمد الملقب بالزيواني – نموذجا –

أطروحة مقدّمة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه الطور الثالث
ل.م.د
في ميدان اللغة والأدب العربي
تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعـــداد الطـالب:
فاطمي عبد الرحمان

إشراف الأستاذ الدكتور:
مولاي لخضر بشير

السنة الجامعية: 1441– 1442 هـ / 2020–2021م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

توظيف الموروث الإفريقي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " كاماراد رفيق الحيف والضياع"، للصديق الحاج أحمد الملقب بالزيواني– نموذجا –

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د
في اللغة والأدب العربي
تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعـــداد الطـالب: فاطمي عبد الرحمان
إشراف الأستاذ الدكتور: مولاي لخضر بشير

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
1 –	عاشور سرقمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسًـــــــا
2 –	بشير مولاي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقرّراً
3–	بوعلام بوعامر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
4–	كريمة رقاب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
5–	أحمد تيجاني سي كبير	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
6–	علي محدادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا

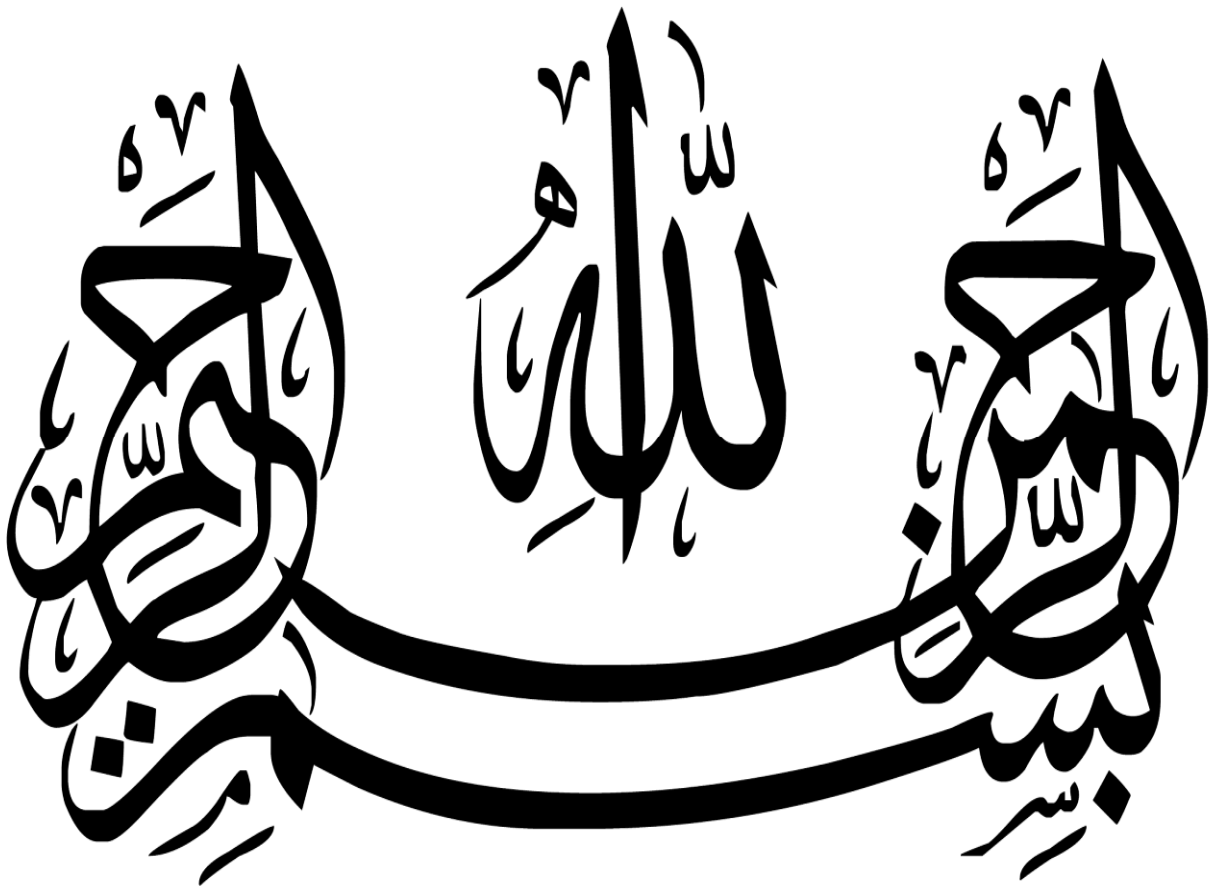
السنة الجامعية: 1441– 1442 هـ / 2020–2021م

توظيف الموروث الإفريقي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " كاماراد رفيق الحيف والضياع"، للصديق الحاج أحمد الملقب بالزيواني– نموذجا –

أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

في ميدان اللغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر


بسم الله الرحمن الرحيم

اقرأ باسم ربك الذي خلق

إهـــــداء

إلى أهــل غردايـــــة الطيبين

إلى حكمتي وعلمي, إلى أدبي وحِلمي .....أمّي الغالية

إلى من روحه حيّة في الوجدان, إلى من اسمه يعطيني كل خير.....

..... أبي (رحمه الله)

إلى أستاذي وشيخي, من كوّن وربّى .....إدريس لباز.

إلى من رافقونا في هذه المرحلة العلمية .....

..... (صالح، السعيد، جوهرة، عبد الرحيم، الميلود)

إلى من آثروني على أنفسهم, وكانوا السّند في السّرّاء والضّرّاء .....

..... إخوتي الأعزّاء.

إلى من آزرتني ومدّت لي كلتا اليدين،.حفظهم الله في قلب العافية والإيمان..... أسرتي الصغيرة زوجتي، جميلي ليلى و عبدالله.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا.

فاطمي عبد الرحمان

شكـر وعرفان

أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان لكل من ساعدني في إنجاز هذه الأطروحة من قريب أو بعيد, وأخصّ بالذّكر الأستاذ الدكتور: (مولاي لخضر بشير) الذي أشرف على هذا العمل، ولم يبخل بتوجيهاته البنّاءة وتصويباته الدقيقة ومجهوداته الجبّارة في إنجازه.

كما لا يفوتني أن أشكر لجنة التكوين على جميل الصبر وحسن المرافقة طيلة مسار التكوين وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور بوعلام بوعامر و كل من: الأستاذ الدكتور (عاشور سرقمة)، الدكتور (مختار سويلم)، دكتورة (خديجة الشامخة).

دون أن ننسى كل من أضاء لنا شمعة في هذا الطريق ومن ساعدنا في إنجاز هذا البحث، لهم مني جميعا جزيل الشكر وبالغ التقدير.

فاطمي عبد الرحمان.

المـقدمـة

استثمرت الرواية الجزائرية التراث بشكل كبير و ملفت للنظر، إذ شكّل موضوعه مركزية مميزة راسمة الخطاب السردي بسمات متعددة، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين احتفوا بالتراث: "واسيني الأعرج"، و"عبد الحميد بن هدوقة"، و"الطاهر وطار"، و"عبد الملك مرتاض" و غيرهم... حيث تحتفي أعمالهم الروائية بالتراث شكلا ومضمونا، فهي تتكامل فيما بينها لتكشف في الختام عن تجربة روائية احتوت الكثير من أشكال التراث المختلفة، إذ توزعت الاستفادة من التراث ما بين محاكاة شكل النصوص القديمة و أسلوبها، وبين توظيف المادة التراثية، كلّها أغرت الروائي بالولوج إلى عالم التراث.

ورثت الرواية الجزائرية مخزونا كبيرا من التراث العربي و الإنساني الزاخر، والممتد امتداد رحلة الإنسان وصنعه للحضارة، يضم بين تشكيلاته أنواعا وأشكالا مختلفة مادية شعبية وأخرى دينية وأسطورية وتاريخية...، تفاعل معها العنصر العربي أفرادا ومجتمعات، غذّتها بفكرها وثقافاتها الشعبية وتراثها اللهجي والشفوي، وما الرواية الجزائرية إلاّ واحدة من تلك الروايات العربية التي تفاعلت ولا زالت تتفاعل مع هذا التراث، حين امتزجت تلك العناصر مع بعضها البعض وتجلت في الكثير من أعمال روائييها.

كان الزيواني ممن انتهج هذا الفكر في قضية الاستفادة من الموروث وإعادة توظيفه داخل أعماله الروائية، حين عرفت أعماله توظيفا للتراث بمختلف أنواعه (التاريخي والشعبي والأسطوري...) بدرجات متفاوتة، باعتباره مكونا أساسيا في نصه الروائي، فلم تقف الرواية عنده في انفتاحها على التراث على شكل واحد منه، بل عرفت انفتاحا على مختلف الأشكال التراثية، التي تحمل زخما فكريا وحضاريا عريقا، أدرك الروائيون الأهمية الكبيرة للتراث في الرواية فرجعوا إليه وأعادوا قراءته من جديد، ثمّ بثوه في رواياتهم برؤية مختلفة، وقد استطاعت الرواية الجزائرية من خلال ذلك أن تجعل لنفسها فضاء متميزا في الساحة الروائية العربية والعالمية، لأن روادها تمكنوا من تحقيق جماليات خاصة في الشكل الروائي، فقد قطعت أشوطا مهمة في مسيرة

الرقي إلى مصاف الأعمال الخالدة، بكل ما تحمله من تشخيص للواقع المعيش، من رسائل إيديولوجية وكذلك من قيم جمالية وفنية.

ويتضمن هذا البحث مجموعة من الإشكالات، تحاول هذه الدراسة الإجابة عن التساؤلات الآتية:

ـ هل استطاعت " كاماراد رفيق الحيف والضياع " توظيف التراث و ما مدى التقارب والتباعد بينها وبين مختلف أشكال التجريب الأخرى، سواء من حيث الشكل أو المضمون؟ و ما الآليات الفنية المعتمدة من أجل إدراك غايات هذا التوظيف؟

ـ كيف جعل الروائي من التراث الإفريقي منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بإشكال الهوية والانتماء، الذي يعد هاجسا في العديد من الأعمال الروائية؟ و هل يمكن لـ"كاماراد رفيق الحيف والضياع " فعلا أن تكون مؤرخا لهوية الإفريقي؟.

ـ ما مدى استلهام التراث في الرواية الجزائرية؟ وما الأبعاد والدلالات الجديدة التي تكشف عنها الرواية في استلهامها لتراث إفريقيا ؟

ـ كيف تعامل الروائي مع هذا التراث؟ هل استطاع التراث أن يكون وسيلة الكاتب في تحقيق غاياته وبث أفكاره إلى التغيير والبناء؟

تلك هي أسئلة بلورت إطار فكرة البحث فقد تم اختيار رواية الكاتب صديق حاج أحمد الزيواني **" كاماراد رفيق الحيف والضياع"** للقيام بعملية مقاربة تحليلية، للبحث المعنون بـ:

(توظيف الموروث الإفريقي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية " كاماراد رفيق الحيف والضياع"، للصديق حاج أحمد الملقب بالزيواني نموذجا.)

قصد الإجابة عن الإشكاليات المطروحة، وكمحاولة بسيطة لتصفح كنوز تراث أمة منسية وقارة مُغيبة من سجلات الإنسانية، في رواية مميزة **"كاماراد رفيق الحيف والضياع "**، التي تحيل على تراث ثري يرتبط بالبعد الإفريقي، هذه الرواية تحدد ينبوع الثقافة والأصالة الإفريقية و الذي يغذي بدوره الوعي القومي والمجتمعي لدى الفرد والجماعة في المجتمع الواحد،

أو في المحيط البيئي الذي تشترك فيه مجموعة من الشعوب، فمثلا التراث الشعبي في كل منطقة يعدّ من أهم عوامل وحدتها وتكاتفها على تراثها وتاريخها المتجانس، ووحدة المصير المشترك بينها، وتقارب وتقاطع الحضارات فيها، كما تتميز هذه الرواية من ضمن ما تتميز به معماريتها المعرفية الغنية جدا بالمعلومات.

كان اختيار هذا العمل للدراسة وليد الانجذاب نحوها، وعدم دراستها من قبل النقاد فيما أعلم و حتى كتابة هذه الأسطر، وسبب آخر يتمثل في أن هذا العمل يمثل بالنسبة للكاتب المذكور عملا ناضجا يتوسط جملة أعماله، مما يسمح بالاقتراب من التجربة الروائية للمبدع المذكور، وبعض النقاط الأخرى التي يمكن إيجازها في جملة من النقاط:

1) اهتمامي بالأدب الجزائري عموما، والرواية منه على وجه الخصوص.
2) إعجابي الشديد بالتجربة الإبداعية التي تستحضر الموروث كونه ذاكرة الشعب والأمة، تستوعبه وتعيد إنتاجه من جديد.
3) حرصي على إبراز أصالة الرواية الجزائرية، ومدى ارتباطها بالجذور القارية والإنسانية نلتمس من خلالها الجذور ونعايش الحاضر.
4) ندرة ـ حسب ما أعلم ـ الدراسات التي تناولت حضور التراث الإفريقي في الرواية الجزائرية المعاصرة.

ومن أجل بسط القضايا السابقة المبثوثة في فصول هذا البحث، توسلنا في تتبعها المنهج الوصفي التحليلي، الذي يتيح لنا رصد قضايا الموضوع وتتبعه، ومن ثم محاولة إعطاء قراءة نقدية ثانية هي من صميم اجتهادنا الخاص لرصد الإشكالية وتتبع مختلف أبعادها وحيثياتها، وإلى جانب هذا كنّا نستأنس بالمنهج السيميائي لفكّ بعض الشِفرات النسقية، وتأويل المخفي من الخطاب.

وما سبق أسهم في توليد خطة، حيث يتقدم هذا البحث نحو قارئه بخطوات أولها مقدمة يليها مدخل نظري (الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر أدوات التشكيل وفضاءات الدلالة.)

تناول تطور الخطاب الروائي العربي و الظروف الكثيرة التي دعت إلى ضرورة التجديد، فالرواية هي النص المفتوح الذي يقبل التطور والنمو والتغذي على الكثير من الأشكال الأدبية وغير الأدبية التي من أهمها المخزون التراثي مما حَدَا بالروائي المعاصر إلى خلق استراتيجية تجديد كانت من خلال توظيف هذا التراث.

ثم كان انتظام هذا البحث في ثلاثة فصول أُستُهل كلّ فصل بتوطئة أثارت مجموعة من الإشكالات كما غني كل فصل بدراسة نوع من أنواع التراث نظرية وتطبيقية.

قُسّم الفصل الأول المعنون ب " تحولات الخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر من التجريد إلى التجريب " إلى مبحثين:

الأول: حمل عنوان " الرواية الجزائرية النشأة والتطور رحلة إبداع." لتندرج تحته المراحل التاريخية للرواية الجزائرية (السبعينيات ـ الثمانينيات ـ التسعينيات وما بعدها).

وجاء المبحث الثاني تطبيقيا بعنوان :" تجليات الموروث في الإبداع الروائي المعاصر " لتندرج تحته أيضا مجموعة من المفاهيم والتي تضمنت: تناول التحديد الإجرائي لمصطلحات الدراسة انطلاقا من ماهية الموروث لغـة و اصطلاحا ،.تجليات الموروث في الرواية العربية المعاصرة، تجليات الموروث في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة.

وقد جاء الفصل الثاني بعنوان " الموروث الديني في رواية "كاماراد للزيواني" حيث طغى الجانب التطبيقي على الجانب النظري، فكان الشق التطبيقي قد شمل ثلاثة مواضيع يحمل كل منها إشكالية من التراث الديني، عالج الموضوع الأول توظيف البنية الفنية للنص الديني لنجد فيه تجليات داخل الرواية (على مستوى بناء الأحداث، و على مستوى الشخوص)، ثم الطقوس والأسطورة الإفريقية وفيها (شعائر دينية، الأديان، توظيف أسطورة: (دُوكو) فرعون

النهر، تميـمة "Gـونكي") و أخيرا توظيف النص الديني (الإنجيـــل) وفيه معالجة لثلاثة نصوص إنجيلية.

يختم كل مبحث بملاحظات ونتائج تم التوصل إليها من خلال دراسة نوع وشكل من أشكال التراث سابقة الذكر.

أما الفصل الثالث والمعنون ب " (الموروث الشعبي الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني)، كان التمهيـــد فيه تحت عنوان الموروث الشعبي الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني" و تضمن ثلاثة مباحث، غني الشق التطبيقي بمجموعة من عناصر هذا التراث والتي أخترنا منها للدراسة:

المبحث الأول التطبيقي للدراسة: توظيف موروث اللباس والزينة.(موروث اللباس والزينة، تجليات توظيف الموروث اللباس والزينة ، جماليات توظيف موروث اللباس والزينة).

كما تضمن المبحث الثاني التطبيقي لدراسة "توظيف موروث الطعام والشراب." (الطعام والشراب الإفريقي، تجليات توظيف الموروث الطعام والشراب، جماليات توظيف الطعام والشراب الإفريقي).

المبحث الثالث التطبيقي لدراسة: توظيف موروث الرقص والغناء الإفريقي.(موروث الرقص والغناء الإفريقي ، تجليات توظيف الرقص والغناء الإفريقي، جماليات توظيف الرقص والغناء الإفريقي).

لتكون آخر الخطوات للبحث خاتمة لأهم النتائج المستخلصة من الدراسة بشكل عام، كما أتممت البحث بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة والمرتبة ترتيبا أبجديا تلاه فهرس الموضوعات.

وقد استعنا بجملة من المصادر والمراجع التي تخص موضوع التراث، خاصة ما يتعلق منها بالجانب النظري، من بينها:

- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ل "محمد رياض وتار"، د. ط، 2002.

– علي شلش، الأدب الإفريقي، الكويت، عالم المعرفة، 1993

– عبدالحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس،الدارالبيضاء المغرب، 2000.

– صالح فخري، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

كما اتكأ البحث أيضا على جملة من الدراسات التطبيقية، والتي كانت خير معين لنا للتحكم في آليات التحليل والتمكن من الوصول إلى دراسة بعض الجوانب في الرواية، ومن أهمها:

– شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011.

– فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري ، إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1، 2009.

– عبدالله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2005.

– عبدالحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في رويات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2008.

الدراسات السابقة:

1. زهية طرشي، تشكيل التراث في أعمال محمد مفالح الروائية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة 20162015.
2. عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ، مذكرة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة و الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف المسيلة 20182017.
3. منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة قراءة في نماذج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد ل.م. د، كلية الآداب واللغات

والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي ليا بس سيدي بلعباس 20172016.

4. عبدالرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة " روايات الطاهر وطار أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب واللغات قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة 2013/2012

أما نماذج الدراسة، فقد وقع اختيارنا على رواية :

– الصديق أحمد الحاج، كاماراد رفيق الحيف والضياع ،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، 2016.

وكأي بحث، فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات كان أهمها:

صعوبة الإحاطة بكل تفاصيل التراث المضمنة داخل البناء السردي الزيواني، و كذلك التراث الإفريقي الغني والثري والقديم قدم القارة السوداء والكبير بشساعة الفضاء الجغرافي لها، و نظرا لموسوعية البحث و تشظي مباحثه إلى دقائق تصلح هي بدورها إلى أن تكون مواضيع بحث مستقلة.

كما أن عوائق التحصيل والبحث تأخذ الحيز الأهم في بداية أي نقاش فكري، أو عمل بحثي متخصص فقد اعترضتنا مجموعة من الصعوبات أهمها:

- ✓ عجزي المعرفي عن هذا الكم الهائل من المعارف وهذا البحر الزاخر من تراث القارة السمراء، وتشعب الموضوع الذي يرجع إلى طبيعة الموضوع المتعلق بالتراث وإلى المدونة نفسها التي تحمل أشكال كثيرة من التراث.
- ✓ إشكالية الحصول على المراجع العلمية والمصادر التوثيقية لتي تخدم موضوع التراث الإفريقي مباشرة.
- ✓ غزارة المادة النظرية المتعلقة بالتراث على حساب نقص الجانب التطبيقي على النصوص الروائية بشكل مفصل.

بيد أن هذه الصعوبات هانت كثيرا بفضل من كان خير معين لي بعد الله تعالى أستاذي الفاضل الدكتور **"بشير مولاي لخضر"** على ما أبداه من حلم وسعة صدر، فكانت أفكاره وتوجيهاته الطريق القويم الذي سلكته طيلة مشوار البحث، فأعترف له بالفضل وأقدم له جزيل الشكر وعلى كل ما قام به من توجيه ومتابعة وتقويم، وإشراف على هذا البحث حتى رأى النور.

وفي الأخير يبقى هذا العمل ككل بحث علمي يحتاج إلى التصويب والإضافة، ومهما يكن من جهد و من توفيق فمن الله وما كان خطأ وزلل فهو مني، ولكن حسبي أنني بذلت قصارى جهدي، وحاولت ما استطعت الإحاطة بهذا البحث، فإن لم تحقق الغاية المرجوة فإنها على الأقل أثارت الموضوع وحركت الساكن تجاه أدبنا الصحراوي، إسهاما مني في خدمة المنجز الإبداعي في الأدب الجزائري وخاصة الأدب الصحراوي على وجه الخصوص، ونسأل الله عز وجل من قبل ومن بعد التوفيق والسداد.

فاطمي عبدالرحمان كلية الآداب واللغات

جامعة غرداية في 2020/ 10/14

مدخل

الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر أدوات التشكيل وفضاءات الدلالة

مدخل : الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر
أدوات التشكيل وفضاءات الدلالة

أولا : تطور الخطاب الروائي العربي وضرورة التجديد.

ثانيا: الرواية النص المفتوح .

ثالثا : استراتيجية التجديد من خلال توظيف التراث.

تمهيـــد :

عرف الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر منذ بداياته الأولى عدّة تحولات كباقي الفنون الأدبية الأخرى، وذلك من خلال تعديل واستحداث أدوات تشكيل، مما أفضى به إلى تحوّل كبير في تقنياته السردية، سواء في الأشكال أو في الأدوات الفنية والتقنيات الروائية، إذ راهنت هذه الرواية على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية ومن البناء الكلاسيكي وشقت طريقها نحو التجديد والإبداع، إذ "استطاعت الرواية العربية خلال فترة قصيرة لا تكاد تتجاوز القرن الواحد أن تثبت وجودها، وتنتزع اعتراف الثقافة الرسمية بها، بعد مواجهة ضارية، ونضال مرير، إن ما تقدم ليس من قبيل المبالغة، بل ثمة ما يؤكد النجاح الذي حققته الرواية العربية كازدياد عدد الروايات المطبوعة، وازدياد عدد القراء، وترجمة بعضها إلى لغات أجنبية"[1].

شهد القرن العشرين المنعطف الحاسم والأكبر في تاريخ الرواية العربية التي تطورت تطورا كبيرا فغدت الجنس الأدبي الأبرز والأهم وتفوقت على باقي الأجناس الأدبية، بل تجاوزت ذلك حين احتوت بعضها ونزعت من الأخرى سلاحها وتسلحت به، فهذا (ما يميز الرواية كجنس أدبي – في تصور باختين – بالمقارنة مع الأجناس الأخرى، إنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين أجناس مختلفة (الشعر، النثر، الرحلة، المذكرات، الرسالة...) وبين لغات متعددة:(الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات)[2].

1 محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة . دراسة .،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002 ، دط، ص11

2 محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مطابع الدار العلمية للعلوم، بيروت، ط1، 2010. ص17

هذا التحول في مسار الرواية العربية ارتبط بظروف العصر الكثيرة والمتعددة، والكثير من المؤثرات الثقافية والسياسية ... والتي كانت تضطرم في الواقع العربي، (ومن أجل إعادة تفسير نشأة السردية العربية الحديثة، لا يجوز تخطي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر ، ولا يجوز أن يُهمل أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثرات الثقافية العامة والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب التي عرفت نشاطا كبيرا في القرن التاسع عشر)[3].

فالرواية كالكائن الحي، تتأثر بمحيطها وتتأقلم كذلك معه، وما الأسطورة في الرواية اللاتينية عنا ببعيد (ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عُرفت بميل كتّابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيراً في الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز)[4].

3 عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1 ،2013 ص 10.

4محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق، ص 13.

تطور الخطاب الروائي العربي و ضرورة التجديد:

إن ما أُنتج من نصوص روائية في الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر خلال العقود الأخيرة جسّد جدلا مستمرا في تحيين الأدوات الفنية في التشكيل داخل النص الروائي واستحداث فضاءات جديدة للدلالة، ليدل هذا الإنتاج على التحول في أنماط الوعي والتعبير لدى الروائي العربي، والتي استدعت خروجه على الأنماط القديمة، ورفضه للأشكال الجاهزة، والتمرد عليها.

صار الخطاب الروائي العربي يطمح بذلك إلى تجديد فني وجمالي لتشييد وبناء نص روائي ذي فضاء دلالي يُلبي حاجياته أولا، ويُواكب عصره وتعبر عن حاله وعن حال مجتمعه وأمته ثانيا، (وأن الرواية تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله، و من الآية على أن الرواية تعدّ شكلا من أشكال التعبير الاجتماعي المحتذى به) [5].

التحول والانعطاف الفني والجمالي جعل السارد العربي المعاصر يتطلع إلى تشييد نص روائي مختلف، هذا الأمر أولته شروط وحاجات فنية وحضارية، ذلك أن (المسألة التراثية مطروحة أبدا وبالنسبة إلى كافة الشعوب قديمها وحديثها، وكيفما كانت درجة رقيها الحضاري وازدهارها اقتصاديا وتطورها سياسيا أو قوتها عسكريا. لكن اختلاف الشعوب والأمم يكمن في طرائق تفاعلها مع التراث أو تعلقها، وليس في ممارستها التفاعل أو

5 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،الكويت، دط، 1998، ص34.

التعلق.)[6]، وحيثيات مترابطة ومتشابكة لدرجة التعقيد، وهي التي دفعت بالسردية الحديثة إلى الظهور.

إن هذا التراث العربي الزاخر بات يشكل جزءا لا يتجزأ من كيان الأمة العربية وواقعها المعاش، كما أن تاريخ الرواية العربية يثبت أن الجهود كانت متواصلة ومستمرة وأن وعي الروائيين العرب كان كبيرا في محاولة تشييد وبناء شكل جديد يستوعب الرواية العربية ويبحث لها عن ملامح وتقاسيم واضحة ودقيقة تفصلها وتباينها عن غيرها، إذ (لم يدم تأثير الشكل التراثي القديم طويلاً، فسرعان ما أدرك المثقفون والمفكرون، بتأثير الثقافة الغربية، أن الجديد الوافد يحتاج إلى شكل فني جديد أيضاً، وكان عليها ـ وهي تسعى إلى إيجاد هويتهاـ أن تصارع ضد هيمنة تيارين: التراث، والغرب، واستطاعت بعد لأيٍ أن تتخلص من هيمنة الرواية الغربية عبر التوقف عن تقليدها، وتمكنت من التخلص من هيمنة الشكل التراثي، بإعادة توظيفه والإفادة منه)[7].

إذن اتسم الخطاب الروائي لدى الجيل الجديد أو ما يسمى جيل ما بعد الحداثة من الروائيين بطابع التميز والفرادة الفنيين شكلا ومضمونا، هذا الجيل الذي (عايش التيارات الغربية المتشعبة والكثيرة والمتداخلة والغنية والمختلف بعضها عن بعض والداخلة مع ذلك كلّها تحت راية ما بعد الحداثة من المظاهر الأساسية حول نزوع السرد صوب ما بعد الحداثة، كون هذا الأخير نزاعا صوب تهشيم بنياته السابقة وإذابة العناصر المتفق عليها كمكاسب أكيدة للفن الروائي وللنمط الأدبي المعروف تحت تسمية الرواية)[8].

وهو ما فتح أفق التجريب على مصراعيه، بنزعة متحرّرة ومتواصلة تتجاوز الحدود وتبيح حرية الخلق والإنشاء، مشابهة للرواية الغربية في البداية واستلهاما من عيون التراث

6 سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص145.

7 محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 10.

8 فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري ، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص31.

العربي بمختلف أنماطه في محاولة التحرر، (وبحسب طبيعة التفاعل ونوعية العلاقة التي تقيمها معه نقيس درجة تطورها في إنتاج معرفة جديدة، أي تفاعلها المنتج مع تراثها، أو قدرتها على ممارسة التفاعل الإيجابي، إذ لم تكن قد أخذت بأسباب ذلك. وبهذا أيضا تختلف المجتمعات وتتباين بحسب أشكال ممارساتها التفاعلية في مختلف أبعادها المعقدة والمتداخلة، ويظهر ذلك في مدى ما حققته لشعوبها)[9].

هذا الجيل حين غير النظرة التي كانت سائدة تجاه التراث، تمكن من استثمار التراث وآلياته في كتابة النص الروائي، مما جعله يلتحم بجزء كبير من متونه الروائية وما لبث حتى أصبح مشروعا خاصا ينتهجه عدد لا بأس به من الروائيين المعاصرين (وتمثل ظاهرة توظيف التراث ـ التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربيةـ الطريقة التي اتبعتها الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية.)[10].

2/الرواية النص المفتوح:

اتخذت الرواية العربية المعاصرة في فترة متأخرة من القرن العشرين خاصة منذ عقد الستينيات انفتاحا بسبب عوامل مختلفة ومتشابكة لحد التعقيد، حيث تمثّل هذا الانفتاح في جملة من الأشكال والبنيات التعبيرية واستراتجيات فنية وجمالية كمشروع تجريبي للخروج بنفسها من التقنيات القديمة، هذه التحولات كانت بمثابة مظهر من مظاهر تحول أشمل وأكبر في بنية الرواية العربية ككل، وهو محاولة الروائي العربي الانعتاق من الأنماط والأشكال التقليدية في الرواية العربية، وكسر الحاجز السردي السائد بالبحث عن البديل له، منذ (انطلاق صيرورة الرواية العربية الحديثة أواخر القرن التاسع عشر، وهي تعرف تطورات

9 سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص145.

10 محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص11.

وتحولات في الشكل والموضوع، بفعل تطور بنيات المجتمع ونمو بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية...)[11].

حاولت الرواية العربية الانفتاح على أبعاد سردية مبتكرة، والابتعاد عن الأنماط السردية القديمة، وذلك بتمثل تجربة إعادة توظيف التراث والاستفادة منه كخيار فني وإستراتجية إبداعية جديدة في الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر ومن هنا كانت مرحلة (بداية انهيار الأبنية السردية وتحللها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها ما زالت تقتات على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ، إنما تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها)[12].

وكذلك من حيث أدوات التشكيل وفضاءات الدلالة لدى الروائي العربي الذي وجد نفسه يتحول في أدوات البناء والتشكيل داخل معمارية نصه السردي في أنماط الإدراك والتعبير لديه، المنتمي بدوره إلى جيل جديد متمرد يرنو إلى إزاحة الكثير من المعوقات وأشكال الصراع التي ملأت عليه واقعه ،وألزمته الإنصات لها.

في هذه المرحلة الجديدة التي مر بها حين تراه يكتب بشعار وفكرة التجريب في الرواية الجديدة التي لم تعد كما كانت من قبل واضحة المعالم سهلة القراءة، بل غدت شأنها في ذلك شأن القصيدة المعاصرة، عصية على الفهم، صعبة الاستيعاب، وصار السرد الروائي نوعا من التجريب، (وذلك بالبحث عن شكل جديد يتماشى مع التصورات الجديدة، ويخضع لتقنيات جديدة تستعصي على القبض والتقعيد. ومهمة السرديات في هذه الحالة

11 محمد بوعزة : تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص20.

12 عبد الله إبراهيم : السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 6.

دراسة خصوصيات هذه الأعمال ورصد الانزياح الجمالي في العمل السردي، وهو ما يمكن تسميته بالشعرية التي لم تعد تخص الشعر بقدر ما صارت نظرية أدبية ترتبط بالأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها.)[13].

3/ استراتيجية التغيير من خلال توظيف التراث:

إنّ الحديث عن أدوات التشكيل في الرواية العربية المعاصرة يقودنا للتأكيد على أن التجريب الروائي في ارتباطه بالتراث، صار بمثابة الخطاب الفني الذي يتفاعل مع تحولات الواقع العربي على كافة الأصعدة (سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا ، ثقافيا....) من جهة بايجابياته وسلبياته، وبالذات الساردة من جهة أخرى في تجديد آلياتها، وتغير ميكانيزماتها لمعالجة هذا الواقع بما يتوافق مع المعطيات المتجددة التي يتأثر بها الخطاب الروائي، وقد يظهر ذلك جليا وعلى وجه الخصوص في المتن السردي العربي على نحو الرواية العربية الجديدة (التي حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قارّ ثابت ممثل، في أوج تشابكه وتعقده، في عمل نجيب محفوظ، وبصورة خاصة في ثلاثيته. ولقد تحققت هذه الرغبة الكامنة في عمل نجيب محفوظ نفسه، الممثل لكتابات جيل منتصف الستينيات)[14].

فصار التعامل مع التراث والنزوع إلى توظيفه واستغلاله فنيا كشكل من أشكال التجريب الجمالي استجابة لضرورة تاريخية، ثقافية وفنية، استدعتها وهيأ لها أقطاب السرد العربي أمثال نجيب محفوظ الذي يتحدث في هذا السياق قائلا: إن تجربة الرواية العربية الحديثة قصيرة العمر لا تتجاوز الستين عاما، لقد نشأنا فوجدنا طه حسين وسلامة موسى

13 صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية ،منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،دط ،ص180 .

14 صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة ،، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص11.

وسواهما من قادة الفكر يمجدون النموذج الأوربي في الحضارة والفكر والثقافة والأدب فاعتقدنا مثلهم أن الشكل الغربي للرواية هو الشكل العالمي، فاحتذيناه وكان هذا خطأ، إذ تبينا فيما بعد أنه شكل غربي مرتبط بالحضارة الغربية وأنه توجد أشكال متعددة للرواية والأدب والفن في العالم، لذا نعود اليوم إلى التراث القصصي العربي محاولين تأصيل الشكل الروائي العربي بعد أن تمكنا خلال العقود والأعمال السابقة من تعريب المضمون الروائي)[15].

إن إستراتيجية التغيير من خلال توظيف التراث إستراتيجية فنية تمثل مطمحا ذا أهمية بالغة بحيث تغير النمط والنموذج الكلاسيكي المتهالك وتجعل الكتابة داخل الجنس السردي تنفتح باستمرار على البحث المستمر عن شكل جديد ورؤية متجددة، (والبحث فيه من منظور جديد، وبتفاعل جديد ، بناء وخلاق، من مستلزمات الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنه الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه ارتباطا وثيقا باليومي المعيش)[16].

هذا وأضحت إعادة صياغة الواقع في إطار كتابة التجاوز والمغايرة الحداثية بتوظيف التراث والاستفادة منه، من ضروريات التغيير، وذلك بالتنقيب عن استراتيجيات جديدة لبناء معمارية النص السردي العربي المعاصر، الذي يعد إبداعا يستلزم توظيف التراث، (وعلى هذا فلا إبداع بغير تراث، ولا هوية بغير تراث، إذ يكون التراث بمثابة المرتكز الذي يسمح للإنسان أن يستجمع قواه ليمتد في المستقبل، فالماضي هو عبارة عن نقطة ارتكاز للاندفاع

15 عبد الحليم بن صالح : أصالة الرواية العربية المعاصرة عبر التراث والمعاصرة ، في مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ديسمبر 2017، ص247.

16سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص144.

بقوة إلى المستقبل، أما إذا أصبح الماضي بمثابة نقطة استقرار وجمود فهذا يضر بالهوية وبالإبداع معا)[17].

تظهر التجربة السردية العربية الجديدة انطلاقا من هذه الإستراتيجية الفنية، وسيلة لصهر العديد من الأشكال والأنماط الجديدة في الكتابة السردية، بتجاوز النماذج التقليدية المألوفة، ومن ثم إمكانية زعزعتها وتفكيكها والبحث كبديل لها عن طريق (امتلاك وعي جديد بالمسألة التراثية باعتبارها مكونة من مكونات باقي "المتفاعلات" المحيطة بنا، وهذا أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية، واللاعلمية واللاتاريخية، وأن الإرتهان إلى طرائق وكيفيات التعامل معه المتواجدة بيننا منذ أمد بعيد لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع يتحول ويتغير باطراد.)[18].

وصيغت الأسئلة والأجوبة المختلفة استجابة لمتطلبات تجديد الخطاب الروائي العربي، فتحولت معه جملة المطارحات والنقاشات إلى زخم معرفي هائل، أنتج وعيا جديدا بإمكانه أن يدفع في اتجاه تحقيق التفاعل الإيجابي مع النص، من خلال(الاستفادة من التراث بوصفه شكلا تعبيريا وخصيصة تمييزية في الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضا لم يتم تطويرها) [19].

كل ما مضى يكون بالمعرفة الثابتة بالواقع، أما السير على المنوال القديم فلا يؤدي إلا إلى استمرار المسارات المتقطعة ويودي بعلاقاتنا مع المعرفة إلى ممارسة المزيد من الاختزال والتسرع وبروز الأحكام المعيارية المتطرفة.

يذهب الباحث " حسن علي مخلف" في كتابه (التراث والسرد)[20] إلى أن العلاقة بين الرواية والتراث بدأت بعلاقات بسيطة تتصف بالاستئناس، وما لبثت أن انتهت

17 طه عبد الرحمان، الحوار أفقا للفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص 13.

18 سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص145

19 محمد طمار : تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت ، ص 381.

20 حسن علي المخلف، التراث و السرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر،ط1، 2010، ص 26 و ص 218.

بالاعتماد على التراث، وجعل بعض الأشكال التراثية القديمة أشكالا روائية خالصة، فشهدت هذه العلاقة ثلاث مراحل أساسية:

1/ـ الاستئناس فالمحاكاة: وتقديم الأوائل للرواية على ما يفهمونه من الحكايات العربية، فقد وجد هؤلاء الباحثون في التراث، أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، (كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والمقامات، والقصص الفلسفي. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث)[21]، مع إحداث تغيرات في المضمون لتلائم الواقع المعاصر، ومن أبرز أمثلة هذا الطور حديث (عيسى بن هشام) للمويلحي، و(ورسالة الراح والأرواح) لبشير فنصة.

2/ـ البحث والدراسة: بالبحث عمّا ينمي هذه العلاقة بين التراث والرواية وكيفية استثمارها بأفضل طريقة بدراسة تقنيات السرد الحكائي التراثية كدائرة الحدث الحكائي في (ليالي ألف ليلة وليلة) لنجيب محفوظ، ودراسة أشكال تراثية مختلفة (تراث سردي، ديني، أسطوري ،تاريخي، شعبي...) للتعبير عن البيئة المحلية بشكلٍ مفهوم ومقبول عند الجميع، فالتراث يمتلك القدرة على التجدد والتكيف والإجابة، وقد تجلت هذه الألوان التراثية في شكل الرواية ومضمونها فيما بعد.

3/ ـ التهديم وإعادة التشكيل: مجاوزة العنوان والشكل التراثي إلى صياغة رواية تنبثق من إعادة إنتاج التراث في أشكال وقوالب جديدة، تجلت هذه الألوان التراثية في شكل الرواية وبتأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم نظرية سردية روائية عربية(تؤصِّل للفن الروائي في الأدب العربي، وتنتج مفهومات وأسساً تتناسب مع خصوصية الذات

21 محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص13.

العربية، وتتماشى في الوقت نفسه مع متطلبات الحياة المعاصرة، فلا يموت الذئب ولا يفنى القطيع كما يقول المثل)[22].

وبذلك تكونت لدينا ثلاث مراتب للرواية إزاء التراث:

1ـ الرواية فوق التراث: وهنا يكون التراث جزءا بسيطا من الرواية، أما البناء العام والجو العام فبناء الرواية وجوها .

2ـ الرواية أمام التراث: التراث كفؤا للرواية، تتصل من خلاله بالماضي ولا تنقطع عن الحاضر وهي في كل ذلك تتطلع إلى المستقبل.

3ـ الرواية تحت التراث: تنقاد الرواية هنا بالكلية إلى التراث فتتلاشى معالمها السردية وبنيتها الفنية، ولا يعدو موقف الكاتب أن يكون التراث نصاً مطيةً لتمرير شيء عن الواقع وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم نصاً جديداً، ولكنه قدم نصاً قديماَ على أنه جديد، أو نصا جديداَ يتخذ مظهراً قديماً)[23].

22 حسن علي المخلف، التراث والسرد، مرجع سابق، ص 218.

23 سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص 134.

الفصل الأول:

تحوّلات الخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر من التجريد إلى التجريب

توطئة:

الخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر الرواية الجزائرية.

التجريب الروائي عند توظيف التراث.

المبحث الأول: الرواية الجزائرية النشأة والتطور رحلة إبداع

أوّلا : السبعينيات

ثانيا: الثمانينيات.

ثالثا: التسعينيات.

المبحث الثاني: تجليات الموروث في الإبداع الروائي المعاصر.

أولا : ماهية الموروث.

- لغة

- اصطلاحا.

ثانيا: حضور الموروث في الرواية العربية المعاصرة.

ثالثا: حضور الموروث في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة.

توطئـــة:

يقف الدارس للرواية الجزائرية المعاصرة أمام ظاهرة أدبية متميزة، خطت طريق مغامرة تجريبية شدّت إليها أنظار الكثير من الباحثين في النصوص السردية المعاصرة، حيث أرست بعد الاستقلال طرائق سردية مبتكرة وتناولت مواضيع مختلفة لم تعرفها الرواية من قبل، فكانت تعمل على بناء شكل خاص بها يبلور رؤيتها، ويعطيها استقلالا ويُؤكّد ذاتها من أجل إبداع رواية جزائرية عربية متميزةً سالكةً طريق النزوع التجريبي.

ومن ثمَّ أصبح هذا الشكل الروائي الجديد يلتهم كل النماذج والأشكال المتوارثة، فالنوع التجريبي والتحديثي أصبح مهيمنا، ومن نصوص هذه الروايات نجد رواية اللاز (1974) وعرس بغل(1978) للطاهر وطّار وبان الصبح والجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة؛ ونوار اللوز (1983) وما تبقى من سيرة لخضر حمروش (1989)؛ ورمل الماية وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف (1990) لواسيني الأعرج، وذاكرة الجسد (1993) لأحلام مستغانمي [1]

لم تبتعد تجربة الكتابة التجريبية بالمبدع /الروائي عن كتابة التحولات والمتغيرات الحياتية والاجتماعية وفرضت عليه تشكيل خطاب روائي قادر على استيعاب ومواكبة تغيّرات المجتمع السياسية والاجتماعية وحتى خلفياته الإيديولوجية، ممّا جعل النثر الجزائري يصوّر (واقع المجتمع والقضايا التي عاشها الكتّاب أكثر من قرن ونصف، ونقل إلينا ما يلقى الضوء على المراحل التي مرّ بها المجتمع والصراعات المختلفة التي ظهرت في البيئة الجزائرية وسجل نظرة الأدباء والكتاب لهذه القضايا بحيث يمكن أن تعتبر نصوصه شواهد على هذا الماضي الطويل)[2].

بلغت الرواية الجزائرية أوجّ تجربتها كنصٍّ مفتوحٍ على كل إمكانات التجريب والتجديد مع بداية القرن العشرين، إلى درجة انمحت فيه الحدود والفروق بين الأنواع والأجناس الأدبية،

(1) عبدالحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، 2000، ص: 24.

(2) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1 ،2009، ص:239.

فكان المطلوب من الروائي الجزائري (تجديد النظر في مختلف فعاليات التراث العربي الإسلامي بأسئلة جديدة وأدوات جديدة ووعي جديد بقصد الإسهام في فهم جديد للذات في علاقاتها التفاعلية بالنص والواقع الذاتي والعصر الحديث. وليتحقق الحوار لا السجال، والإنتاج لإعادة الإنتاج خدمة للتاريخ العربي والذات العربية والمستقبل العربي)[1]، بذلك يصبح مشروع تجاوز الواقع وإعادة صياغته بالالتفات إلى الخلف وتخصيب الحكي وتحديثه بالتراث أحد تجليات كتابة التجريب.

إنّ التجريب الروائي عند الجيل الأول من رواد الرواية الجزائرية في عمليّة التواصل والتفاعل مع التراث هو فِعلُ تأسيس وتأصيل في آن واحدٍ ضمن مسيرة الرواية العربية المعاصرة، لذلك اتجه الروائيون صوب تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجريب أشكال جديدة مطعّمة بالتراث، تباينت فيها الأشكال الروائية التقليدية في التعبير ممّا سهّل على الروائي الجزائري أن يخوض تجربة الكتابة الخاصة به، من خلال هذه المحاولة الجريئة مع كون الرواية (جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظي)[2]، هذا الشكل الأدبي الجميل هو الذي يحفّز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المتآكلة والعقيمة، والانفتاح على جملة من المتغيّرات بتجريب أدوات جديدة وخلق أشكال متفاعلة.

وهذا القول يدل على وعي الكاتب بعملية الكتابية التي تقتضي التجديد والابتكار، فمضى الكثير من الروائيين الجزائيين المعاصرين في فلك التجريب واللجوء إلى ضرب من الممارسة السردية متمثلة في الاستفادة من التراث إذ أنّه (وكلما تعطلت تجربة أو توقفت ظهرت تجربة أخرى مستفيدة مما سبقها ساعية إلى استثمار عناصر فنية وتوظيف أشكال تعبيرية جديدة تناسب المرحلة الزمنية)[3]، إلى الحدّ الذي يمكن فيه اعتبار التراث بنية من أبرز البنى السردية توظيفا وتكيّفا واستفادة.

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص150.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،الكويت، دط، 1998، ص26.

(3) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، دار النشر دحلب، الجزائر ،دط ،2007، ص173.

المبحث الأول: الرواية الجزائرية النشأة والتطور رحلة إبداع.

أولا: السبعينيات

ثانيا: الثمانينيات

ثالثا: التسعينيات

خـــــــــــاتمة

الرواية الجزائرية النشأة والتطور رحلة إبداع:

إنّ الخوض في الحديث عن الرواية الجزائرية هو حديث عن جزء من كل, جزء من الرواية العالمية والتراث السردي، وخاصة علاقتها بالرواية الغربية من جهة التأثر ومن جهة استقلالها وقطع الحبل السري الذي كان يربطها بها، وكيف أمكنها تحقيق ذاتها وظاهرتها السردية الخاصة، (لقد تجلت هذه المراحل التي نحاول أن نرصد بعضها هنا، بشكل بارز في كتابات بعض مبدعينا الروائيين، في عالمنا العربي، وعلى وجه أخص عند أولئك الذين تأثروا بتلك السياقات الغربية من الذين كانوا ينتمون إلى مدارس الرواية الجديدة في أوروبا، مثل إبراهيم الكوني وصنع الله إبراهيم والأعرج واسيني، وجمال الغيطاني، أي الذين يتقنون لغة الغرب إتقانا فنيا وجماليا، أو حتى لدى غيرهم من الذين اطلعوا على ترجمات تلك النصوص المهمة، التي اعتمدها الغرب وثيقة حداثة في كتاباتهم المعاصرة)[1].

ثم الحديث عمّا يربطها من صلة رحم بالرواية العربية وارتباط مع المشرق العربي ذي الجذور التاريخية والمؤثرات الثقافية المشتركة ثانيا، الأمر الذي يسّر ظهور قبولها من خلال مسيرتها الثقافية إنّ (واقع الأدب الجزائري يشبه إلى حدّ كبير كلّ حديث عن الأدب العربي بصفة عامة في كلّ بيئة من بيئته الوطنية، فقد عاش هذا الأدب نفس الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية التي عاشها الأدب العربي, وكانت صلة الجزائر من أسبق الصلات التي نشأت بعد ذلك فاستفادت من الصلة تجاريا وحربيا وإدارياّ, ولكنّها لم تستفد من فكرها وحضارتها وفنها وثقافتها إلى أن جاء الاحتلال) [2].

ثمّ الحديث في المقام الثالث عن الواقع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري ومدى تأثر الرواية بذلك (لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن

(1) الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص، 20 .

(2) سعدالله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص:21.

الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفنّ الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في الفضاء، فلا بد له من تربه، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التربة، يعني وجود نضج ووعي)[1]، إلاّ أن هذا التشابه والتقارب من الروايات الأخرى العالمية أو العربية لا يلغي الخصوصية فكرا وتجربة وإبداعا بقدر ما يؤكد وحدة المنبع (وهي فروق لا تلغي بأي حال من الأحوال طبيعة التلاقح والتكامل، فكرا وفنًّا في نوع الرواية الأدبية، وفي غيرها من الفنون لاعتبار المنبع الحضاري ومساره الإنساني العام)[2].

وهذا التشابه والتقارب يجوِّز لنا أن نتخذ من الرواية الجزائرية خلال فترة السبعينيات مدخلا نلج به إلى بحثنا في تاريخ الرواية الجزائرية لأنّ المقام سيطول بنا، ولا بد أن يكون لأي فنّ أدبي حديث مصادره الأولية، ففنّ (الرواية بوصفها فنا نثريا أدبيا حديثا في نشأتها قد أُستِيقت من منابع عديدة وموارد شتى، ويرى الكثير من النقاد والأدباء أن مصادر الرواية ومنابعها تتمثل في منبعين أساسيين، كان لهما الأساس لظهور فن الرواية في الأدب العربي الحديث وتطورها، وهما: أشكال القصص في التراث العربي القديم، والأخذ بتيار أساليب الفكر الغربي)[3].

في سياق هذا العرض للرواية العربية التي (استطاعت خلال فترة قصيرة لا تكاد تتجاوز القرن الواحد أن تثبت وجودها، وتنتزع اعتراف الثقافة الرسمية بها، بعد مواجهة ضارية، ونضال مرير)[4]، سنحاول جاهدين استقصاء ما يمكن من مسار الرواية الجزائرية المعاصرة بالإشارة إلى

(1) عبد الله ركيبي: مقال نشأة الرواية العربية في الجزائر بين التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص 13

(2) عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،ط2 ،2009 ،ص195.

(3) عبد الحليم بن صالح: أصالة الرواية العربية المعاصرة عبر التراث والمعاصرة: دراسة تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، السنة التاسعة، ديسمبر 2017، ص: 15

(4) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، دط، 2002، ص:11.

أهم المحطات الإبداعية في تاريخ الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة باللغة العربية، حتى بلغت نضجها من السبعينيات وما بعدها.

أولا: السبعينيات:

إذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية قد ظهرت قبل الاستقلال، فإنّ البداية الحقيقية للرواية في شكلها الفني وبنيتها السردية، لم يكن إلاّ مع بداية السبعينات من القرن المنصرم (فهي من مواليد السبعينات، بالرغم أن هناك بذورا ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، فهناك قصة مطولة بعض الشيء كتبها (أحمد رضا حوحو) وسماها غادة أم القرى، وتعالج وضع المرأة ولكن في البيئة الحجازية، ثم هناك قصة كتبها (عبد المجيد الشافعي)، وأطلق عليها عنوان الطالب المنكوب)[1]

كما تعد فترة الاستعمار وسنوات ثورة التحرير وما بعدها منهلا خصبا لكتابات الروائيين الجزائريين، إذ شكلت هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر رصيدا لا بأس به من زاد الإنتاج الروائي على امتداد فترة السبعينات وما بعدها.

وإذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، قد ركّزت على تشخيص مظاهر البؤس والحرمان والتخلف قبل الثورة التحريرية، فإنّ كتّاب الرواية الجزائرية في فترة السبعينيات من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا (يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الأيديولوجي السائد آنذاك، ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صادرت الأغلبية المفقرة)[2] انعكس هذا الخطاب بوعي أو بغير وعي في أعمالهم، فاتجهوا نحو الخطاب الاشتراكي الذي سيكون محور الرواية في عقد السبعينات.

---

(1) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 237.

(2) مخلوف عامر، دراسة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2000 ،ص: 9.

كما أن الرواية في هذه الفترة حاولت أن تشير إلى أحداث الثورة الوطنية، التي لم تغيبها في نصوصها السردية المختلفة، التي تدعو في مجملها إلى الخوض في الحديث عن ثورة البناء والتشييد التي رأى فيها روائيو الفترة أنها الكفيل بانتشال الفلاح والعامل الجزائري من بؤرة الفساد والتخلف (وهي انعكاس لمرحلة الاستقلال وتطلّعات الشعب الجزائري لبناء الدولة الحديثة، فقد كان الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال ومنه يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المتجددة وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية إزاءها)[1].

عهد الاستقلال هذه الفترة التي شهدت تغيرات جذرية طرأت على الأوضاع السائدة في المجتمع في كل أبعاده الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والسياسية، لذلك نجد أن جل أعمال الروائيين في هذه الفترة، قد اندرجت ضمن الكتابات الثورية الواقعية التي عملت (على مسايرة الواقع الجزائري في جميع مناحيه فكان مرآة صافية عكست عواطف الشعب وكفاحه ونهضته وثورته لم يكن قوامهما الشعر وحده بل النثر أيضا، فقد كان النثر لسانا صادقا عبّر عن آلام الشعب وطموحه وأحلامه، وكان ثورة على الحياة الاجتماعية العفنة وثورة على الجهل والفقر والمرض وثورة على أعداء الجزائر من استعمارين ورجعيين ومشعوذين)[2]

عرفت هذه الفترة ولادة خطاب روائي متميز نقل تجربة الكتابة في الجزائر بشكل فني وسريع، وفي فترة حاسمة استطاع عبرها (أن يتميز عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فقد احتوى خطابا سياسويا معينا واكب تحولات نوعية عرفها المجتمع الجزائري على مستوى البنية القاعدية من فلاحة وصناعة، هذا الخطاب فرض سلطانه على المبدعين، ومن ثمّ تقاسمت النصوص الروائية هذا الانشغال، وعبرت ذلك التحول النوعي الذي عرفه هذا المجتمع)[3]،

(1) بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية، د.ط، د.ت، ص: 8.

(2) محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.، ص357.

(3) محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، مرجع سابق، ص 8.

فراحت هذه الكتابات تعمل على تصوير ونقل التحولات التي جرت في المجتمع؛ إذ ترجمت مضامين أعمالهم شعورهم بالحسرة والألم على الوطن، غير أن هناك انقلابات اجتماعية حدثت على صعيد الواقع، خلفت مشاكل وبعض التغيرات الاجتماعية.

جاءت الرواية الجزائرية في هذه الفترة واقعية إلى أبعد الحدود، وواقعيتها هذه جاءت نتيجة كونها عملا فنيا، وأكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالواقع لما تتوفر عليه من خصائص مضمونية تجعلها مؤهلة لتحظي بمساحة أكثر من الشعر في فعل القراءة، هذا من جانب ومن جانب آخر وهو الوفرة، فقد حقّقت الرواية (وجودا في الكم وفي النوع حيث أن كتاب الرواية أكثر عدد من الشعراء، مما جعل وسائل الإعلام تهتم أكثر بالنص السردي) [1]

ولعلّ هذا الزخم من الواقعية الاشتراكية والحديث عن ثورة البناء والتشييد هو الذي بنى عليه معظم كتاب فترة السبعينيات إبداعاتهم، فكانت الرواية الشكل الأدبي المناسب للتعبير عن حياة الفرد الجزائري وظروفه الاجتماعية وحالته السيكولوجية فهو أدب واقعي يتّسم بثورة (ضد الاستغلال والثورة في مرحلة البناء والتحول الاجتماعي، هذا ما يعني أنه لم يكن أدبا محايدا أمام واقعه، بل عمل على تعبير الواقع من خلال التزامه بقضاياه، من خلال الواقعية النقدية التي تميز بها المرحوم عبد الحميد بن هدوقة في رواياته)[2].

فعالج الروائي الجزائري حينها القضايا الجوهرية وتبلور الشعور القومي والاستقلال الذاتي، وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية، فأحدثت ثورة التعريب طريقها إلى كل المؤسسات التعليمية، وراح المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم (وأمكن نفراً من المثقفين أن ينفلتوا من تلك الحواجز فلجأت فئة منهم إلى تونس وأخرى إلى مصر ، فتعاطوا كلهم وحملوا عند قفولهم إلى بلادهم التراث الأدبي العربي، وأمكن للآثار الأدبية من شعراء

(1) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، مرجع سابق، ص 9.

(2) صالح مفقودة، الواقعة في الرواية الجزائرية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،د.ط ،د.ت ص 18.

الشرق أن تدخل إلى الجزائر وتكونت نخبة لا بأس بها من الأدباء اتجهوا إلى أنفسهم يبحثون عنها وإلى الزمان يحملونه ما يقاسون من شقاء وما يلاقونه من حرمان)[1].

وتعتبر رواية (ريح الجنوب) للكاتب عبد الحميد بن هدوقة (1925– 1996) الرواية التأسيسية والبداية الفنية في مسار الرواية الجزائرية (ريح الجنوب (1971) لعبد الحميد بن هدوقة أول رواية تصدر بالعربية في الجزائر يدور موضوعها حول تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسية الزواج القسري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال وتعتبر نفيسة بطلة الرواية، ويمثل تزويجها الحدث الرئيسي فيها)[2]، ويكاد يجتمع حولها كل النقاد للرواية العربية الجزائرية، بأنّ ظهور نص رواية ريح الجنوب،كانت الولادة الثانية الأكثر عمقا للرواية الجزائرية مع بداية السبعينيات.

ثم جاءت سنة 1972م رواية (اللاز) للطاهر وطار إذ أنّ (الرواية الجزائرية لم تفرز إلا كاتبا واحدا واقعيا اشتراكيا وهو الطاهر وطار نتيجة تجربته الكتابية الواسعة والفنية من خلال رواية اللاز، وكذلك رواياته الزلزال العشق والموت في الزمن الحراشي وعرس بغل والحوات والقصر والتي جسدت الواقع ولم تكن وليدة الفراغ، ولا يعني أن هذا الاتجاه توقف عليه، بل فتحت الأبواب على تجارب أدبية شابة شرعت في اقتحام الساحة الروائية بجرأة كبيرة)[3]، مثل رواية (مالا تذروه الرياح) لعبد العالي عرعار، لتطرح قضية الثورة الوطنية، وتحاول تصوير مرحلة من مراحلها، أين تم تصوير الصراع الطبقي وكذا الصراع داخل الطبقة الواحدة فالمذهب الواقعي كان يفرض نفسه على روائيي هذه الفترة، والشيء نفسه قام به (مرزاق بقطاش) في روايته (الطيور في الظهيرة).

(1) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، المرجع نفسه، ص 278.

(2) عبدالحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، مرجع سابق،.ص 23.

(3) واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ـ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986، ص 130.

طفت على السطح مميزات وملامح الواقعية الاشتراكية، وذلك من خلال إيديولوجيا محددة كحل شرعي لمخلّفات الثورة، نجد روايتي (ريح الجنوب) و(نهاية الأمس) لعبد الحميد بن هدوقة اللتين تعالجان قضية واحدة وهي قضية الأرض وقضية التفاوت الطبقي بوضوح وواقعية أكثر، كما نجد رواية (دماء ودموع) لعبد الملك مرتاض، وروايتي:(الشمس تشرق على الجميع) و(الأجساد المحمومة لـ (إسماعيل غموقات).

ومن بين الأعمال الروائية الواقعية النقدية التي شهدت ميلادها الساحة الروائية الجزائرية في فترة السبعينات رواية الحريق لـ(نور الدين بوجدرة) والتي أظهرت بذورا واقعية أكثر تقدّما بالإضافة إلى رواية (قبل الزلزال) لـ(علاوة بوجادي) وغيرها من الروايات التي كانت النتاج الفني الطبيعي لهذه المرحلة التاريخية وهو"مما دفع بالروائيين إلى إعادة النظر في ثقافتهم، فاتخذوا من الرواية، ولاسيما في السبعينات، عالما خصبا استهدفوا من ورائه إعادة بناء الواقع اعتمادا على معطيات جديدة تتماشى ومواقفهم وآرائهم الإيديولوجية)[1]

وتشترك الأعمال الروائية في هذه المرحلة، في جملة من النقاط ممثلة في:

1) بداية تضخّم الأنا لدرجة لم يجد معها الروائيون آنذاك سوى الثورة كموضوع أساسي للحكي.

2) حضور الآخر (الغربي)، ولو بأشكال مختلفة كطرف أساسي فاعل في معادلة الصراع الحكائي.

3) اعتماد قواعد الكتابة الكلاسيكية.[2]

(1) يُنظر: عبد الحميد بوسماحة ، توظيف الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص37.

(2)منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة قراءة في نماذج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد (ل.م. د)، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس 2017/2016، ص 33.

إذًا ما يمكن قوله في هذا المجال هو أنّ فترة السبعينيات في تاريخ الرواية العربية الجزائرية تُعدُّ بإجماع الباحثين والنقاد القفزة الحقيقية للنهوض بالرواية فنيّاً في الجزائر، وقد تصدرتها الروايات التالية: (ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة (1971)، ومالا تذروه الرياح لمحمد عرعار العالي (1972)، واللاز للطاهر وطار(1972)، الزلزال (1974)، وعرس بغل 1978) و الحوات والقصر (1980) والموت والعشق في زمن الحراشي. ونار ونور لعبد الملك مرتاض (1975) ، وطيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش (1976)، وحورية للعربي عبد المجيد (1976)، والشمس تشرق على الجميع لإسماعيل غموقات، وحبّ أو شرف للشريف شناتلية (1978)، وقبل الزلزال لعلاوة بوجادي (1979)[1]

وجيل السبعينات بالرغم مما اعترى أعمالهم بعض الضعف إلاّ أنه يعدّ الجيل الأول الذي أسس الأرضية الروائية الجزائرية كظاهرة وجنس أدبي. وفترة السبعينات هي المرحلة الفعلية التي شهدت القفزة لظهور رواية فنية ناضجة، فحققت الرواية الجزائرية في السبعينات من القرن الماضي نجاحا كبيرا، وكانت بحق المرحلة التأسيسية، حيث قطعت أشواطا أطول في مدة قياسية، فالتراكم الحاصل في الرواية الجزائرية منذ منتصف السبعينات إلى اليوم (يؤشر على وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري، يقوم ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن الأطروحى، وتنهض حرب تحرير وأطروحة الشهيد هي الثيمة الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية قبل أن تتجه للاهتمام بموضوعات الأرض في صلتها بالإصلاح الزراعي، والمرأة من زاوية موقعها في منظومة اجتماعية، وصراع الأجيال...)[2] .

ويلاحظ أن جميع الفنون النثرية الجزائرية الحديثة ابتداء من القصة، مرورا بالمسرحية والرواية إلى المقالة الأدبية والأبحاث النقدية، قد تطورت تطورا كبيرا وليس هذا التطور دليلا على تفوق الأديب الجزائري المعاصر على الأديب الجزائري لفترة ما قبل الاستقلال، (بقدر ما هو

(1) عبدالله أبو الهيف، الإبداع السردي الجزائري ،وزارة الثقافة(الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، دط، 2007 ص6

(2) عبدالحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، المرجع نفسه، ص23.

دليل على قدرة الأدب الجزائري الحديث على مواكبة النهضة العامة للشعب الجزائري ويكفي دليلا على هذه القدرة أن الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وأبا العيد دودو، وغيرهم من كتاب القصة القصيرة والرواية والمسرحية، فقد انتقلوا بعد سنوات قلائل منذ الاستقلال من الحديث عن الثورة وأحداثها، إلى الحديث من مشاكل الطبقة الكادحة) [1].

ثانيا: الثمانينيات

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولا كبيرا سواء على مستوى البناء أو السرد، وخاصة في نهاية الثمانينات من القرن الماضي وبالضبط بعد أحداث الخامس من أكتوبر من سنة 1988، حيث يُعدّ هذا الحادث نقطة انعطاف هامة في مسار الكتابة الروائية الجزائرية بحيث (يبدو النص الروائي الجزائري منذ حوالي عشرين سنة نزاعا منسوبا للتجديد وهي الظاهرة التي تقف خلفها مجموعة كبيرة من الظروف تتراوح بين تاريخ 5 أكتوبر 1988 كنقطة انعراج وعدول عن كل ما كان سابقا، وكنقطة تحول أصابت المجتمع الجزائري فغيّرت خلفياته ومتكآته كلها فغيّرت نشاطه الأدبى كذلك نتيجة لذلك وبين مجيء أجيال متتالية من الكتاب المتكوّنين تكوينا ثريا سواء من خلال الدراسة خارج الجزائر أو من خلال دراسة مختلفة عن سابقتها داخل القطر الجزائري جيل من الكتاب مسكون بهاجس الكتابة الحديثة الجميلة المغايرة للسائد، هاجس الحداثة التي تقف دائما مشككة في ما ورثته عن الأجيال السابقة)[2]

إن دخول الرواية الجزائرية المعاصرة متاهة التجريب وآفاق التجديد، مع مرحلة التجريب [جيل الثمانينات]، والتي شهدت بداية انهيار المعسكر الشرقي، بكل ما يحمله ذلك من دلالات عميقة على فشل الإيديولوجية الاشتراكية، حين عرفت هذه الرواية جرأة لا مثيل لها، استطاعت الخروج من عباءة الواقعية الاشتراكية التي اطلعت على الكتابة الروائية فترة من الزمن لا بأس بها والتي كان من أبرز روادها الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة اللذان يُعدّان من

(1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1983. ص120

(2) فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2009. ص 37

مؤسسي الرواية الجزائرية الحديثة بعد الاستقلال ذات الطرح السياسي الاشتراكي فـ(الواقع أن دور الأديب في هذه المرحلة اجتماعي وسياسي في آن واحد، هو اجتماعي لأنّ على الأدب أن يناضل مع الطبقة المحرومة في سبيل تطوير المجتمع الجزائري الحديث، وهو سياسي لأنّ هذا التطوير ينبغي أن يتمّ في إطار رؤية سياسية معينة، وهي الرؤية الاشتراكية التي تعتبر، في نظر مجموع الشعب الجزائري، أنجع وسيلة سياسية لتغيير الأوضاع السيئة التي ورثناها عن العهد الاستعماري) [1].

ونحن ننتقل إلى الجيل الثاني من كتاب الرواية الجزائرية بعد الاستقلال، فإنّنا نلاحظ أن التجريب قد فتح أبوابه أيما انفتاح، كما أن نزعة التجريب وجدت الفرصة مواتية أمامها، ونحن نتحدث عن جيل الثمانينات والتسعينيات من القرن العشرين، الفترة التي عرفت زخما كبيرا من الكتابة الروائية، حيث اتجه معظم الكُتّاب اتجاها جديدا في البحث والتجريب الذي يبرز بكل مميزاته، فشمل السرد والبناء، وظهرت مواضيع جديدة في المتن فهذه (المرحلة حافلة بالأحداث ومن ثم بالأفكار الجديدة التي كان لها تأثيرٌ في الأدب، فصرنا نجد الحركة الأدبية تتنفّس شيئا فشيئا، حتى استقلّت على أقدامها وهي أقوى ما تكون في آخر النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي، نلاحظ تطورا هاما فيها يرجع إلى الأسلوب)[2]

ومن التجارب الروائية التي مهدّت لهذه الفترة التي تسبق أحداث أكتوبر 1988 نذكر روايات وسيني الأعرج (وقع الأحذية الخشنة) سنة 1981، (نوار اللوز)سنة 1982، كما أخرج نمطا روائيا جديدا، كما كتب لحبيب سايح رواية (زمن النمرود) سنة 1985، كما أخرج رشيد بوجدرة أعمال روائية نذكر منها (التفكّك) 1982.

وما يميز هذه الروايات المذكورة هو جيلها المغاير المختلف الذي (لا يحمل أي إرث إيديولوجي يتحكم فيه، يتحدى كل المعوّقات الإيديولوجية والحزبية والأدبية إنه جيل نزع عنه

(1) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 103.

(2) محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 295.

كل قناع إيديولوجي، فكتب نصوصا ذات رؤى مستقلة صافية من شوائب الإيديولوجيات، والانتهازية الأدبية البعيدة عن حقل الدعاية لهذا الحزب أو ذاك)[1]، أما الروايات الأخرى فقد تناولت ثورة التحرير قبل الاستقلال وبعده، من منظور نقدي بدعوى مساءلة الذات والآخر وإدانة المسكوت عنه في التاريخ، أما القواسم المشتركة بين روائيي فترة ما بعد الاستقلال، فهو طبيعة الرؤيا للعالم والتي تنبني على إدانة الواقع، وكشف زيفه ومحاكمته بسبب النزاعات الإيديولوجية التي رافقها إهمال خطير للجوانب الفنية.

التصورات الجديدة تدعو إلى تحديث الكتابة الروائية العربية عن طريق تجاوز القوالب التعبيرية القديمة المتهالكة، واستبدالها بأساليب جديدة أكثر ملاءمة للواقع الثقافي الراهن، وأحسن دليل على وضع رواية في هذه المرحلة، قول الكاتب عبد الله أبو هيف:" فكان الموضوع الغالب على الرواية العربية في السبعينات والثمانينات، هو ارتفاع عمليات الوعي الذاتي من خلال الجرأة على نقد الواقع العربي"[(2)] وهذا ما أدّى إلى القيام بما أصبح يعرف بظاهرة التجريب، والهادفة إلى البحث عن التقنيات السردية الكفيلة بإعادة الانسجام والتوازن المفقودين في الكتابة، بحيث يعدّ ظهور الفن الروائي المدون بالعربية وارتقاؤه متطلبا سياسيا، وقوميا، ومحاولة لإثبات الهوية أي إنه صار متطلبا حضاريا، قبل كونه متطلبا أدبيا.

وكانت الرواية في هذه الفترة أيضا ميدانا اعتمد فيه الروائيون التراث لتأكيد هوية هذا الفرد وانتمائه، وممّا يجدر ذكره أن هذه الفترة (.. غلب فيها التوجه المضموني في الكتابات

1 عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشهري الجديد في الجزائر، موجة أم امتداد متمرد، مجلة الثقافة، الجزائر، رقم 8ـ9، 1يونيو، 2006.

(2) أبو هيف عبد الله، الإبداع السردي الجزائي – الدراسة صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص147.

الأدبية والنقدية. إلا أنها الفترة التي تكثف فيها الإنتاج باللغة العربية وكانت تأسيسا سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء، أصبحت لهم مكانة محترمة) [1].

والرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية شكلت ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، إلا أنها – كما يراها كثيرون– غير بعيدة عن نظيرتها المشرقية من حيث مضامينها وقيمها وفي تعبيرها عن قضايا المجتمع الجزائري الذي هو جزء من الأمة العربية في التطلعات والرؤى والأهداف مع احترام الروائيين الجزائريين الخصوصية التي تتعلق بالمجتمع الجزائري (بل كان لها طابعها الخاص النابع من روح الجزائر نفسها لأن الأديب الجزائري، كغيره من الأدباء يواكب المسيرة الأدبية ويتحول معها من عصر إلى آخر)[2]

فترة الثمانينات لقد استوعبت فترة الثمانينيات تجارب روائية تجديدية استفادت من الرواية العالمية الغربية، استدعت ظهور جيل جديد عُدّ (جيلا عايش التيارات الغربية المتشعبة والكثيرة والمتداخلة والغنية والمختلف بعضها عن بعض والداخلة مع ذلك.كلها تحت راية ما بعد الحداثة)[3]، نذكر على رأسهم واسيني الأعرج ، الذي كتب سنة 1981م " وقع الأحذية الخشنة " و" أوجاع رجل غامر صوب البحر " 1983، "ونوار اللوز " أو " تغريبة صالح بن عامر الزوفري " 1983 و " مصرع أحلام مريم الوديعة " 1984، و " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " 1985 و " رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " 1990، وكتب عبد الحميد بن هدوقة رائعته " الجازية والدراويش " 1983 و "صهيل الجسد " لأمين الزاوي 1983، كما كتب الحبيب السائح رواية " زمن النمرود " 1985 م و مرزاق بقطاش روايته " البراق " 1982 و " عزوز الكيران " 1989، ولقد انتقل رشيد بوجدرة من الكتابة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية في هذه الفترة ليبدع روايته الأولى " التفكك " سنة 1982، ثم رواية " الميراث

(1) عامر مخلوف، دراسة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية الرواية والتحولات في الجزائر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 28،العدد1سبتمبر 1991م، ص: 11.

(2) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 120.

(3) فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص 37.

"1984، و " معركة الزقاق " 1986، و" فوضى الأشياء " 1990،.وغيرها من التجارب الروائية التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي، وتباينت ممارستها الروائية ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات) [1] .

لا مراء في أنّ الرواية الجزائرية تتجه في معظم نماذجها نحو الحداثة والتجريب بدءا من منتصف الثمانينات كواقع لامتداد الرواية الجزائرية في هذه الفترة لنظيرتها العربية في حبكتها وطريقتها هذا من جهة، أما من جهة أخرى نلاحظ عدم الانفصال التام في قضية تأثرها بالرواية العالمية والغربية، فحاولت عدم الغرق في التجريب بشأن الرواية الجديدة الغربية و حاول الكتاب الجزائريون تمثل تقنيات الكتاب السردية وتوظيفها وفق رؤيتهم الخاصة، (مخافة أن يغرق الخطاب في "اللامعنى" جراء تحطيم الشخصية الروائية، والتضحية بالحكاية أو بمعنى التضحية بين النص ومرجعه، وكذا بميثاقه التواصلي مع قارئه، الأمر الذي جعل الاهتمام بالحكاية التراثية والخرافة وحلم الواقع وأسطرته والتقاط تيماته عبر حدّة الوعي والتسجيل مسالك سردية تكسب النص الروائي طبيعته السردية وتضعه في الجمالية المنشودة) [2].

ولعلّ هذا التدفق الإبداعي في فترة الثمانينات انتهى مع أحداث أكتوبر 1988 التي كانت نقطة تحول كبرى في مسار الرواية العربية الجزائرية من أجل تحقيق الآمال العريضة المعلقة عليها في البلاد، وفي ظل هذه الظروف ظهرت على السطح تصورات أدبية جديدة، أما المستوى الفني في هذه المرحلة فالملاحظ أن أغلبها يستمد رصيده من النظر إلى التجريب في النص الروائي الجزائري عبر خطين غير منفصلين:

الأول: تجديد إبداعي على مستوى الكتابة القصصية المسايرة للتحولات السوسيوثقافية والسياسية.

---

(1) بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص 8.

2 جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري ـ دراسة تحليلية ـ ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب واللغات و الفنون، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران ـ السانيا ـ، 2009/2008، ص 30.

الثاني: تجديد منهجي على مستوى أو أفق نظرية السرد بمحاورتها واستعاب تقنياتها وتوظيفها توظيفا يشكل النص الجديد، ويؤسس قواعد جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية)[1]

كما أنّ (خصوصية أي كتابة تكمن في ارتباطها بسياق زمني ما، يحدد لها لحظتها التاريخية ويبصمها بشرطية زمنا ذاك حتى في أقصى طموحا التجريبي) [2].

ثالثا: التسعينيات

حاول الخطاب الروائي الجزائري في نهاية الثمانينيات الخروج من السياسة الأحادية وقوالب النظرة الأيديولوجية ممّا جعل الكثير من الدارسين والنقاد يطلقون عدة تسميات على أدب التسعينات أو العشرية السوداء في الجزائر.

فهو أدب الأزمة أو الأدب الاستعجالي، وهو تعبير عن أزمات البلد والشعب المفاجئة التي وضعت الإنسان الجزائري أمام تحدّ جديد هو الإرهاب والعنف و" الإرهاب" ليس حادثة بسيطة في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإنّ الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية (لذلك فإن وقعه في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها.)[3].

1 المرجع نفسه، ص: 30.

2 بشير مفتي، شهادة في التجربة الروائية: حدود التجربة وأسئلة المابعد، "ندوة الرواية المغاربية المنعقدة بالجزائر يوم 14 يونيو 2007 و منشورة بموقع: https://www.alhafh.com/web/ID-1145.html.

(3) عامر مخلوف: دراسة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية الرواية والتحولات في الجزائر،مرجع سابق، ص: 65.

وقد شكلت الأزمة الجزائرية منعرجا حاسما في الكتابة الروائية، ذلك أن التحول الذي عرفته الجزائر في هذه الفترة، يقتضي بالضرورة أشكالا روائية جديدة، تستطيع استيعاب هذا الزخم المتفجر مع انفجارات 5 أكتوبر 1988، التحول الذي كان يشكل للكاتب حالة من الحضور اليومي الذي يعيشه في كل لحظة من لحظات انكساراته، وانهزاماته المتتالية ضد نفسه المنعكسة في الغير (فقد صورت الرواية، هذا الواقع المرّ التعس الذي بتنا نستحي به من أنفسنا، بكل ما يحمله من صدق وعفوية كما هو في تجلياته المعيشية المختلفة، لعل ذلك ما جعلها من الناحيتين الواقعية والفنية، تحتل مكانة مرموقة في قلوبنا وعقولنا، وهو ما خولها كذلك، لأن تكون أقرب الفنون الأدبية إلى معترك همومنا اليومية، وبالتالي إلى حياتنا الواقعية التي نعيشها يوميا والتي تفضح أسرارنا لتخبرنا بها، في تلك الانفرادية التي نعيشها معها). [1]

إن فترة التسعينات من القرن الماضي في الجزائر طرحت تساؤلات كثيرة عن الأدب بشكل عام والرواية منها على وجه الخصوص، لا بوصفها مؤسسة تنتمي إليها أنواع وقوالب فنية يتحرك في إطارها الأديب، بل كأشكال (تطوّرت في القرن الحالي، سواء في اللغة وطريقة التعبير أو في الموضوعات أو المضامين حيث طوعت اللغة حتى تعبر عن شخصية الكاتب من جهة وعن الواقع من جهة أخرى،لأن اهتمام الكاتب تغير ولأن رؤيته تغيّرت)[2]

استطاع الخطاب الروائي الجزائري أن يساير تحولات المجتمع الجزائري في تلك الفترة، فترة المحنة أو العشرية السوداء، حيث ظهرت في الأفق رواية جديدة تجريبية مختلفة تماما عن روايات "بن هدوقة" و"الطاهر وطار" في بواكير اتجاهاتها الروائية، حيث اتجه الكتاب نحو استثمار تقنيات جديدة في الكتابة عالجت الموضوعات التي (صارت أشدّ ارتباطا والتصاقا بمشاكلنا وأزماتنا المتعدّدة التي نعانيها، وعلى وجه أخص فيما يتعلق بقيمنا الخلقية وثوابتنا العقائدية

(1) الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، مرجع سابق، ص: 18.

(2) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 7.

والتراثية أو لنقل مضاجعنا وخصوصيتنا، وكل مايتعلق بنا، وبهذا المعنى نجدها تحتل الصدارة لدى المشتغلين في موضوعاتها من حيث نشأتها)[1]

فما كان للكتاب إلا أن يسيروا في مسار التجريب من أجل احتواء تلك التغيرات، وذلك سواء في طرائق الكتابة وأساليب التعبير أو في المضامين و ثيمات المعالجة، لأن منطلق التطور يقتضي أن العملية الأدبية والفنية، حاجة ملحة لا تأخذ مشروعيتها في الحياة بأبعادها المتميزة والمتفردة، إلا في إطار البحث عن أشكال جديدة لمضامين جديدة، منها العودة للتراث الذي لا ينظر إليه (باعتباره بديلا عن العصر أو مقابلا له، ما دمنا نفهم العصر، بأنه عصر الآخر (الغرب)، ولا نعتبره تصعيدا لواقعنا الذاتي العاجز والمتخلف والمنهزم، ولا خلاصا، من هموم مشاكل تؤرق أمتنا، كما أن هذا التصور ينقلنا من النظر إلى التراث بصفته نصا في الخلفية، أو مخدع سحري، ولكن كواقع ما يزال يمتد بيننا، وجزءا أساسيا من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي) [2].

عكست الرواية الجزائرية، تبلور السمات المفيدة لهذا النمط التجريبي من الكتابة الروائية على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، والتي تشكّل عمر هذه الرواية العربية الجزائرية، إذ تستنتج هذه الرواية أسئلتها من الداخل وتكتب وعيها بالجنس الروائي الذي يرتبط بالضرورة بآليات وتقنيات تنمو تدريجيا، ومن بين هذه التقنيات توظيف التراث وجمالياته.

تحوّلت الكتابة بالنسبة للروائي الجزائري إلى وسيلة دفاع عن النفس من أجل الاستمرار فظهرت خلال هذه العشرية من القرن المنصرم العديد من التجارب الروائية، مختلفة النزعات والإيديولوجيات الأمر الذي انعكس على فضاءات السرد من ناحية الرؤية وطريقة معالجة الظاهرة حينها، لقد عمل هؤلاء الروائيون، بكل جرأة وبدون تملّق، على طرح مختلف القضايا وكشف النقاب عن المشاكل والمعاناة التي شكلت الحدث طوال هذه الفترة والتي كانت نقطة

(1) الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، مرجع سابق، ص: 18.

(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص144.

تحوّل في تاريخ الجزائر، حيث كتبوا عن حقائق سكتت عنها الخطابات الأخرى خاصة السياسية منها، كما حرصوا على تناول مرحلة العنف، التي عايشتها الأمة الجزائرية في فترة التسعينات فمثلا نجد الطاهر وطار في رواية الشمعة والدهاليز 1995 كتب عن ظاهرة العنف وأسباب نشوئها (كما تجدر الإشارة إلى أن التيار الأصولي ليس جديدا على الطاهر وطّار بل إنه ظاهرة بارزة عنده، وخاصة في رواية الزلزال 1974) [1].

ومن الأمثلة التي نجدها رواية ل "رشيد بوجدرة" (عقبات في طريق تيميمون) وهي رواية صادرة عن دار الاجتهاد عام 1994 ظهرت خلال الفترة الساخنة من الجحيم الإرهابي بالجزائر، فالرواية عبارة عن جولة طويلة (عبر الصحراء الشاسعة، رحلة وسط الرمال الصفراء والسماء الصافية، بحيث لا يبقى سوى الكاتب مع هواجسه وحواراته الداخلية. ومن عادة "بوجدرة" في كل ما كتب أن يطلق العنان لتيار الوعي فتتلاحق التداعيات تغرف من ينبوع الطفولة والذكريات الحلوة والمرة، وذكريات العشق والحب والكره والغيرة، وغيرها من المسائل الذاتية واللاذاتية التي يتركها "بوجدرة" تفيض كالسيل.)[2]، فأغلب هذه الروايات استخدمت قالب الكلام اليومي الذي أعطى الشخصيات هويتها المتميزة التي تحاول استرجاع الذكريات المفقودة جراء العنف والاعتداءات، وأمّا رشيد بوجدرة (الذي ترجم نصوصه من العربية إلى الفرنسية، ومن الفرنسية إلى العربية ومن أهم رواياته التفكك "1982، يوميات امرأة آرق 1995، معركة الزقاق 1986 وغيرها، وهي روايات كتبها بالفرنسية قبل أن يترجمها الروائي نفسه إلى العربية) [3].

كما عالجت الرواية الجزائرية في فترة التسعينات مختلف التحولات الطارئة على المجتمع بوصفها الفن الذي استوعب كل المضامين الاجتماعية، وتكفل بنقلها بعمق شديد وعالجت

(1) عامر مخلوف، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص302.

(2) عامر مخلوف، دراسة في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية الرواية والتحولات في الجزائر،مرجع سابق، ص 66.

(3) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 120.

موضوع المثقف الذي طالته يد الأزمة بالدرجة الأولى، وصورت الأحداث التي مر بها، والآلام التي ألمت به (في حين أن النثر الجزائري في بعض أشكاله كان أكثر تعبيرا عن إحساس الكاتب)[1]، الذي كان أول المستهدفين يتوقع الموت في كل لحظة وفي كل مكان، ويتأثر لتحوّلات الواقع.

فالكتابة الروائية التسعينية جاءت لتبحث عن الذات الجزائرية التي تعيش في واقع مظلم، متقوقع على ذاته، فوضوي، مأساوي، لأن الرواية دائما ما تعالج تحولات الواقع المأساوي، فهي تهتم بالتحولات العميقة التي يعيشها الفرد داخل المجتمع وعلاقة الفرد بالآخر الذي يمثل طرفا مهما في المجتمع، وقد برز هذا التحول في الكتابة الروائية الجزائرية مع تجارب: الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) و(فوضى الحواس 1996)، (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999) (شرفات بحر الشمال)2001، و(حارسة الظلال 2001) 1999 لإبراهيم سعدي، وروايات واسيني الأعرج (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، (رمل الماية 1990 وسيدة المقام 1991) و(ذاكرة الماء 1997)، نجد كذلك جيلالي خلاص (عواصف جزيرة الطيور 1998)، (عبد المالك مرتاض)، بشير مفتي (في المراسيم والجنائز 1998)، الحبيب السائح (ذلك الحنين 1997)، و(وبين فكي وطن 1999)، ومرزاق بقطاش في (دم الغزال) وغيرهم كثير، لأننا نذكر هنا نماذج على سبيل الاستشهاد والتمثيل لا على سبيل الحصر.

وفي الأخير وبعد هذا التتبع التاريخي للرواية الجزائرية ورغم حداثة عهدها مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي إلا أنها (رغم النشأة المتأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ إن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة الشرق "بضاعتنا ردّت إلينا" بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى) [2].

(1) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص 5.

(2) صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مرجع سابق،.ص 112 .

فجذبت اهتمام النقاد إليها وأجبرتهم على رصد تطورها وتنوعها وحظيت بعناية القراء العرب وغير العرب مما جعلها تطمح للعالمية، يعود الفضل في ذلك إلى هؤلاء الرواد والمبدعين الذين ما فتئوا يبحثون عن الأشكال الجديدة في حركة دائمة متواصلة وإلى تنامي سلطة إغرائها لكتابها فاختاروا تجريب مسالك متنوعة لممارستها تمثلت في الثورة على الجماليات الجاهزة والمعايير الفنية المألوفة.

وانخراط عدد مهم من نصوصها في مذهب التجريب، بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة عن التحوّلات المتأزمة التي ما فتئت تشهدها مختلف فضاءات المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى الآن، وما نجم عنها من أحدات جعلت البحث عن أشكال تعبيرية جديدة يكون ضرورة في نظر الجيل الجديد من كتاب هذه الرواية الجزائرية، والذي نمثل لها بنصوص روائية ظهرت في فترة التسعينات ومطلع الألفية الجديدة، مثل روايات واسيني الأعرج "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ، " رمل الماية " 1990 و" سيدة المقام " 1991 و " ذاكرة الماء " 1997 و "شرفات بحر الشمال " 2001 و حارسة الظلال 2001 ، ورواية الطاهر وطار " فوضى الحواس " 1996، " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 1999 و" عابر سرير " لأحلام مستغانمي 2003 و" بوح الرجل القادم في الظلام " 2002، و " البحث عن آمال الغيريني " 2004 لإبراهيم سعدي و " عواصف جزيرة الطيور " 1998، و " الحب في المناطق المحرمة " 2000 لجيلالي خلاص و " ذلك الحنين " 1997 و" تلك المحبة " 2002 و "تماسخت " 2002 للحبيب السائح و" بين فكي وطن " 1999 ، و " في الجبة لا أحد " 2001 لزهرة ديك، و" تاء الخجل " 2002 لفضيلة الفاروق)[1].

وظهر في نفس الفترة مجموعة من الروائيين الشبان الذين أسهموا في إثراء الساحة الأدبية والنقدية في الجزائر بمجموعة من النصوص الروائية الجديدة « نمثل لها بتجارب عز الدين جلاوجي في " الفراشات والغيلان 2000 "و " سرادق الحلم والفجيعة 2000" و " رأس المحنة

(1) بوشوشة بن جمعة؛ سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، مرجع سابق، ص 12.

2003"، وبشير مفتي في " المراسيم والجنائز 1998" ، و " أرخبيل الذباب 2000 "و "شاهد العتمة 2002 "، ومراد بوكرزازة في "شرفات الكلام 2001 "، وكمال بركاني في "امرأة بلا ملامح 2001"، ومحمد زروالة في " مدار البنفسج 2002 " ، وسفيان زرادقة في "كواليس القداسة 2002 " وغيرهم من كتاب الرواية الشبان الذين تفاوتت القيمة الفنية لنصوصهم إلا أنهم يمثلون رافدا في إغناء وتنويع المدونة الجزائرية ذات التعبير العربي» [1].

(1) المرجع نفسه ، ص 13

المبحث الثاني: تجليات الموروث في الإبداع الروائي المعاصر.

أولا : ماهية الموروث.

لغة واصطلاحا.

ثانيا: الموروث في الرواية العربية المعاصرة.

ثالثا: الموروث في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة.

1- مفهوم التراث:

الرواية فنّ أدبي كغيره من الفنون الأخرى لا يتأتى من فراغ ولا ينبت في فراغ، إذ لابد له من تربة صالحة تحويه وعلى قدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج وكميته، وهذه الخصوبة يمثلها وجود وعي بالمرجعيات التي تحكم المجتمع والتي يمثلها التراث بالدرجة الأول (وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمق مدلولا، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية؛ إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع، وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة في الغالب بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي هو الذي يسمُ كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة) [1].

للظاهرة التراثية حضور بارز في النص الروائي المعاصر، فزاد الاهتمام بالتراث في العقود الأخيرة وبالتحديد منذ أواخر الستينات بصورة ملحوظة، عكس هذا الاهتمام ثقافة المبدع وسعيه وراء جذب الماضي باتجاه الحاضر، ليشتركا في مسيرة المستقبل الفاعل فتعددت قراءاته ومفاهيمه وتوظيفاته، وكثر التأليف في إحيائه واستلهامه في شتى مجالات الفن والإبداع؛ بحثا في ثناياه عن حل لإشكالية الواقع العربي في كافة جوانبه المتشابكة والمعقدة،كذلك البحث عن قيم أصيلة تكون مصدر إلهام للمبدعين في إنتاج تجارب فنية متميزة.

في حين تذهب السياقات اللغوية والفكرية في حقل الدراسات النقدية والإنسانية المعاصرة إلى اعتبار التراث هو «ذلك الموروث الذي تركه الأسلاف لخلائفهم من بعدهم، وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادي، أو هو تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 35.

الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه) [1]

الملاحظ أن المعنى اللغوي لكلمة تراث لا يمثل إشكالا، إذ يتفق الدارسون العرب على المفهوم العام للتراث الذي يعني ما يرثه الخلف عن السلف، أو حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، إلا أن استعمالات المفهوم المختلفة هي التي أحاطت مفهوم التراث بشيء من الغموض، غموض نتج عن تحديد ماهية هذا التراث، وما ينطوي تحته من موضوعات، والمدة الزمنية التي يحدّد بها التراث، ونظرا للأهمية التي يكتسبها التراث في الفكر العربي المعاصر يجب علينا تتبع فكرة التراث وتتبع معانيه ودلالاته سواء في الجذر اللغوي أو في التعريف الاصطلاحي.

أـ لغـــــة:

التراث اسم مشتق من مادة " ورث ".ولشرح معناه، كان لا بد من الرجوع إلى كلٍّ من النص القرآني وإلى بعض المعاجم العربية، أهمها: " لسان العرب " لابن منظور والقاموس المحيط " للفيروز أبادي؛ وغيرها من المعاجم اللغوية.

فقد وردت اللفظة في القرآن الكريم في أكثر من موضع، منها ما ورد في سورة فاطر في قوله تعالى الله: {وأورثنا الكتاب الذين اصطفينا من عبادنا} [2]، وفي قوله تعالى:{ وتأكلون التراث، أكلا لما }[3] فالتراث في الآية الكريمة بمعنى ما يخلفه الميت لورثته.

وكلمة تراث Patrimoine، و " ورث " من حيث اللغة عربية فصيحة، وأصل الكلمة مادة ورث وعلى نحوها نجد الورث والإرث والوراث والتراث والميراث، وردت في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه، وتدور معاني مادة (ورث) في معاجم اللغة

(1) عبد النور جبّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1986م، ص 63.

(2) القرآن الكريم ، فاطر: 32

(3) القرآن الكريم ، سورة الفجر آية 19

حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه، فنجد:

1) صاحب (لسان العرب) مثلا يورد مجموعة من التعاريف في مادة (ورث) (من غير تمييز اللفظة (تراث) بما يخصبها من معان وتتفرد به من دلالات)[1] ورث والورث والوراث والإرث والتراث واحد ويردف قائلا: "ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا، إذا مات مورثك فصار ميراثه لك"[(2)]

2) أما في القاموس المحيط، فدلت على من "ورث أباه ومنه بكسر الراء ، يرثه وورثه وإرثا وورثة بكسر الراء، وأورثه أبوه وورثه: جعله من ورثته والوارث: الباقي بعد فناء الخلق".[(3)] فمعاني هذه المفردات تشير إلى ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي أو معنوي باعتباره ميراثا يتركه سابقوه المقربون.

3) يقول الجواهري في " الصحاح " ورث الشيء عن أبيه، ورثا ووراثة وإرثا أي انتقل مال والده إليه.) [(4)]

فكلمة التراث في القرآن الكريم وفي لغة العرب وأشعارهم (تعني كلّ ما يخلفه الرجل لورثته، وتشمل أيضا الجانب المعنوي.

لم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم.

---

(1) بشير بوسنة، إسهام سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب واللغات قسم: الأدب العربي، جامعة مولود معمري ـ تيزي وزو، 2013/2012، ص: 11

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط3، 1997، ص: 199.

(3) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ج1، دار الكتب العلمية ، القاهرة ، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص: 151.

(4) اسماعيل بن حماد الجواهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور طار، ج1،دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م.،ص: 389.

والتراث هو المورد الذي تبنى عليه لاحقا التطورات التي تلحق بالمجتمع على كافة مستوياته ويمكن أن نعرف التراث بأنه مجموعة من السلوكيات التي يمارسها مجموعة من الناس في منطقة ما أو زمن ما ويشمل بذلك أصول العادات والتقاليد والملبس والمسكن وطريقة ممارسة الحياة في كل أمور الحياة اليومية، والتراث كمصطلح اجتماعي يتحدد بالسمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لأية أمة من الأمم؛ أي تركة الأجيال الماضية من حضارة مادية ومعنوية يتلقاها الأفراد في المجتمع.

ب– اصطلاحا:

يمثل مفهوم "التراث" إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث العربي المعاصر عامة، فإنّنا لا نجانب الصواب إذا ما اعتبرنا "مفهوم التراث" (إشكالية حقيقية، لا مفر للباحث منها، إذ تنتهي إليها كل تساؤلاته، المندرجة ضمن إشكالية الأصالة والمعاصرة، سواء كانت تنظيرية أو استكشافية، أو تلك التي تحاول إبداء تفهم أكثر المشاريع المقتمة والمنجزة في إطار "قراءة التراث وفهمه، غير أن هذا المعنى العام المنوط بمفهوم (التراث) قد اكتسب صبغة أكثر شمولية)[1]

ويتفق أكثر الباحثين على أن التراث اصطلاحا، هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد، وبالتالي فالتراث هو (التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا، والمورّث هو بطبيعة الحال الآباء والأجداد والأصول، وبكلمة مجردة الأمة التي نحن امتداد طبيعي لها. بيد أن هذا التحديد عام لا يكفي للإبانة عن موضوعه. وقد تكون درجة التجريد أكبر إن نحن اخترنا استخدام لغة)[2]

حدود التراث ومقوماته:

إذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، فإنهم يختلفون بعد ذلك في تحديد هذا الماضي، فبعضهم يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد،

1 بشير بوسنة، إسهام سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي ، مرجع سابق، ص: 11

(2) فهمي جدعان، نظرية التراث، دارالشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1985، ص: 16.

ويعرف التراث على هذا الأساس بأنه (كل ما ورثناه تاريخياً) [(1)]. وبأنه (كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة) [(2)]. وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً [(3)].

على الرغم من وجود اختلاف في فهم ماهية التراث، وأبعاده المختلفة، فإنّ هناك اهتماما خاصاً بالتراث، والبحث فيه، ودراسة عناصره في سائر الاتجاهات الفكرية الحديثة؛ مما يبرز الدور الفعّال للتراث في الحياة المعاصرة، والانتماء إلى الماضي، ثم الاستمرار في الحاضر الذي يحقق فاعلية التراث في الحياة المعاصرة، ويمنحه القدرة على التجدد؛ ليبقى حيّاً في ذاكرة الناس.

واختلف الباحثون حول تحديد مقوّمات التراث، كما اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها، فنجد العديد من التعريفات:

فالدكتور محمد عابد الجابري يعرّف التراث بأنه (الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف)[(4)].

أما الدكتور طه عبد الرحمان فيوسع مفهوم التراث ليجعله الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر والمستقبل معا، فكل إنسان كيفما كان حاله وخاصة السارد أو الروائي يجب أن يكون له امتداد في ما سبق وامتداد فيما يأتي، وهو بذلك يمثل الجسر الذي تكون به الذات العربية موصولة (غيبية إلى أن تكون ذاته موصولة؛ ووجوب هذه الموصولية هو الذي يدفعه إلى الاهتمام بالتراث، وهو حينما يرجع إلى التراث، فإنه يرجع إلى حالة الاتصال بالماضي باعتباره مقوما من مقومات ذاته؛ لذلك، كان الماضي يمد الإنسان)[(5)].

((1)) المرجع نفسه، ص:17.

((2)) حسن حنفي، التراث والتجديد، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدّة، ط4، 1991، ص1 .

(3) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1991، ص: 45.

(4) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المرجع نفسه، ص: 30.

(5) طه عبد الرحمان، الحوار أفقا للفكر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص: 131.

وأمّا محمد الطيب قويدري فيرى أن إشكالية مفهوم التراث هي في واقعها (إشكالية العقل العربي قيد التشكيل وهو مازال بعد يحاول إيجاد طريقة إلى تجاوز تردده المزمن بين استئناف مسيرة ثقافة تاريخية ممتدة الجذور في الماضي، وبين ضرورة الانخراط في المرحلة العلمية والمعرفية التاريخية الحاضرة) [1]

وبعد ذلك يحددّ مفهومه قائلا: (هو في الوقت نفسه أداة معرفة عقلية باعتباره وسيلة نظرية لإنتاج معرفة تحدد شروط التغيير وتناقش المسائل المتعلقة بالذوق القديم وصلته بالذوق الجديد،كما أنه يعد من جهة أخرى أداة الحكم على العمل الفني وفق معايير جمالية جماعية موروثة) [2].

أما الدكتور فهمي جدعان فيرى أنه مفهوم واسع وأننا (لا نستخدم التراث استخداما واحدا وبالمعنى نفسه دوما وإنما نستخدمه على أنحاء متعددّة متفاوتة في الدقة والوضوح فهو تارة الماضي بكل بساطة وتارة العقيدة الدينية وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته .... كما يضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد...، والمادي، كالعمران) [3]، ورأى أن ما يسقط من التراث يتحدد على أصعدة ثلاثة هي:

1- المفاهيم والعقائد والأفكار.

2- المصنوعات أو المبدعات التقنية.

3- القيم والعادات[4].

وينطلق الدكتور محمد وتار، في تحديد مقومات التراث من قاعدة (أن الحاضر هو غير الماضي، وأنّ ثمة مستجدات ومتغيرات حدثت في الحاضر، وأدّت إلى سقوط جوانب من

(1) محمد الطيب قويدري، مفهوم التراث في النقد العربي الحديث، دار أي كتب، انجلترا،ط1،.2018، ص: 63.

(2) المرجع نفسه، ص: 32.

(3) فهمي جدعان، نظرية التراث، مرجع سابق، ص: 18.

(4) المرجع نفسه، ص: 36.

التراث، لأنها لم تعد صالحة للبقاء والعيش في الحاضر)[1]، في ضوء هذه القاعدة ميّز (نعيم اليافي) بين نمطين من التراث:

1- (ما وافق عصره وصلح له، وانقضى بانقضائه.

2- ما وافق الإنسان واستمر به ولمصلحته، وعاش حتى الوقت الراهن)[2].

غير أن مدلول هذا المصطلح قد تضاءل وجوده إذا ما بحثنا عنه في مختلف الحقول المعرفية القديمة كالأدب والفلسفة وعلم الكلام، فلقد اقتصر استعماله في أن يحصل المتأخر على نصيب مادي من والد أو قريب أو موصي أو نحو ذلك: أي أنه ارتبط بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء المتوارثة.

وعليه، فالمعنى المؤطر لمصطلح التراث هو ما يتركه السلف للخلف من تجارب الإنسان في شتى المجالات، ويوظف مصطلح التراث بما فيه من خصائص كالتناقل والبقاء والاستمرارية في الزمن، ويمكن اتخاذها كشروط ينبغي توافرها في الشيء، ليصبح تراثا سائرا من جيل إلى جيل، ووفق هذا المفهوم الشامل للتراث، لا ينظر إليه بوصفه نصوصا محددة أو تقاليد أو عبادات أو قصص، بل هو نظام كامل للحياة تأسس عبر تراكم طويل، ومهما تعددت التعريفات المقترحة للتراث، فإنه يعني في نهاية الأمر كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذاً قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات.

ويظل التراث بحرا واسعا على الرغم من كثرة تحديداته وتعريفاته، لذا يمكن القول: أن هناك توافق نسبي بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للتراث، فالمتمعن في معنى كلمة "تراث" يلحظ ارتباطها بهذا التنوع الدلالي، انطلاقا من التنوع اللغوي ونحن نقرأ تأثيل كلمة (تراث)، فالتراث مصدر للفعل ورث يرث إرثا وميراثا، أي انتقل إليه ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثا

(1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 22.

(2) نعيم اليافي: أوهاج الحداثة ـ دراسة في القصيدة المعاصرة ـ ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 1993، ص 50.

له، فينتج عن ذلك اختلاف في وجهات النظر وتعدد المجالات، فأصبحت تدل على مخلفات البشر الحسية والمعنوية أي أن التراث هو كل ما خلّفه لنا أجدادنا من محسوسات ومعنويات وكذلك يقصد به ما يتركه الإنسان لورثته الذين بقوا بعده، حيث كان المقصود بها الميراث وتطور بعد ذلك ليشمل مجموع التقاليد والعادات والأنماط الثقافية والحضارية التي تنتقل من جيل إلى جيل، فيقال في هذا المعنى: التراث الثقافي، التراث الشعبي، التراث الإسلامي..الخ)[1]

أي كل ما يتعلق بالجانب الثقافي والفكري والمادي بوجه عام، وفي العصر الحديث تمسك الكتّاب بالمفهوم الأوسع للتراث، وذلك كي يتناسب مع احتياجاتهم ويقوي أدواتهم في التعبير", فصارت كلمة التراث تدل على كل ما يختص بالإنسان) [2]

وإذا كان لابد أن نحدد مفهوماً للتراث، ننطلق منه في دراسة موضوع البحث، فإننا نختار التعريف الذي اختاره الباحث محمد وتار على أن (التراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب. وقد وقع اختيارنا على التعريف السابق لأنه يراعي الشمولية في تحديد التراث، فهو يضم مقومات التراث جميعها، الثقافية: كعلم الأدب والتاريخ واللغة والدين والجغرافية...الخ، الاجتماعية: كالأخلاق والعادات والتقاليد، والمادية: كالعمران، بالإضافة إلى أنه يضم التراث الرسمي والشعبي والمكتوب والشفوي، واللغوي وغير اللغوي) [3].

ثانيا: حضور الموروث في الرواية العربية المعاصرة:

أثارت قضية التراث في الواقع الثقافي العربي منذ الستينات، جدلا واسعا في أوساط المفكرين والمثقفين العرب، وتعددت تبعا لذلك المواقف والآراء حول وظيفة التراث، ومدى انعكاس تلك الوظيفة على واقعهم، ولم تقتصر مسألة التراث، وما يتعلق بها من أبعاد مختلفة

(1) أبو المجد عبد الجليل، وحارث عبد العالي، تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2011، ص: 87.

(2) حسن علي المخلف، التراث و السرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر،ط1، 2010، ص: 13.

(3) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق، ص: 22.

ومتعددة على المفكرين والمثقفين، بل أخذ الأديب المعاصر يستثمر التراث في كثير من الأعمال الأدبية المختلفة؛ رغبة في إنتاج تجارب فنية متميزة، ولم يظهر (تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة، وبلا مقدمات، بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة. وإذا كان من السهولة بمكان معرفة الدوافع والأسباب التي تؤدي إلى نشوء الظواهر العلمية، فإن الأمر يبدو في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي)[1].

وقد تزامن ذلك الاهتمام بالتراث مع ظهور موجة جديدة في الفن القصصي تمثلت في اتجاه فن الرواية نحو التجريب، والذي يتمثل في الانقطاع عن الوسائل القديمة التي كان يتبعها كتاب الرواية الكلاسيكية، والبحث عن وسائل جديدة تسهم في تطوير الأشكال التقليدية لهذا الفن، في مرحلة التجريب والتجديد التي بدأت منذ السبعينات، وخاصة بعد هزيمة 67 وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي.

خطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية سِمَته التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، بسبب التواصل الواضح في المناخ الثقافي العام للمثقفين والروائيين العرب، والانفتاح الذي عاشه الروائي العربي في كافة الميادين قد أتاح لهؤلاء الكتاب أن ينهلوا من مناهل الثقافة العصرية التي تدفقت إليهم عبر قنوات التوصيل المتعددة (وأصبح الروائي واعيا بالبناء الاستطيقي (الجمالي) للشكل الروائي، أكثر من اهتمامه بجانب المضمون، وتجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك (العجائبي) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية...)[2]، كما عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة نذكر منها: (إبراهيم جبرا،

(1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق، ص 12.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مطابع الدار العلمية للعلوم، بيروت، ط1، 2013، ص: 22.

إدوار الخراط، الطيب صالح، إميل حبيبي، صنع الله ابراهيم، حيدر حيدر، عبد الله العروي، جمال الغيطاني، سليم بركات)[1].

أسباب توظيف التراث:

هذه التجربة الروائية المتميزة تمثلت عند توظيف التراث (وإعادة تشكيله والاستفادة منه، من خلال الاتصال الواعي بالتراث الثري، مما أسهم في إنتاج تجربة جمالية وبنيوية مغايرة الأشكال والأنماط والعلاقات، هي تجربة تفضل الاتكاء على الرؤية المستمدة من الثورة على نمطية الأداء ونفور من وسائل وأشكال لم تعد تتلاءم مع التغير الجديد الذي يعيشه العالم.)[2]

فالحاجة إلى التجديد والتجدد ومن ثم إعادة النظر في الأساليب والأدوات وأنماط التعبير في البناء السردي، وكيفيات استيعاب طرائق استنطاق التراث والواقع ومكوناتهما أدت إلى إيجاد أسباب مختلفة إلى التجديد من خلال استثمار التراث وإعادة استنطاقه (ولذلك اتخذ عديد الروائيين الجزائريين و القصاصين والمسرحيين، اتخذوا من الموروث الشعبي أو التراث الشعبي مادة يتكئون عليها في أعمالهم السردية، ويوظفونها بشكل أو بآخر، وبطرق مختلفة، فيكون توظيفه أحيانا، بغية العودة بالقارئ إلى استحضار بعض القضايا التراثية، أو لدعم وتوضيح فكرة معينة، كما قد يكون هو المقصود في حد ذاته)[3]، و الأسباب هنا كثيرة ومتعددة يمكننا الإشارة إلى أهمها:

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ن م، ن ص.

2 عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران 2012/2011، ص: 19.

3 عاشور سرقمة ، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، العدد 13، 2015، ص 20.

1) التحوّل الحضاري الملح الذي جاء مطلبا يحاول تلبية حاجات ثقافية واجتماعية وحضارية أفرزها التطور الذي عاشته المجتمعات العربية، باعتبار الكتابة الروائية صورة واضحة ترسمها حركة المتغيرات الاجتماعية والحضارية، فصارت التجارب الفنية في مجملها تجربة جاءت لتعبر في جوهرها عن حاجة عميقة إلى التجديد واكتشاف علاقات خفية وجديدة بمختلف خصوصياتها وبناءاتها ومضامينها، فالرواية هنا وبهذا الوصف (تفتح عالما جديدا أمام الخيال ومن الممتع أحيانا أن نكتشف ذلك، إنه العالم الذي يبدع الوهم والذي نرتضي الضياع فيه بكلّ سرور)[1].

2) الخضوع لواقع مستجد حيث يجدد الرواية المعاصرة فيجعلها تحتضن أجناسا أدبية مختلفة ومتعدّدة كالشعر والمسرح والسير الذاتية (انبثقت السردية العربية من خضّم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السرديّ التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة)[2]، فهي نص يحاكي كل النصوص وبنية تدمج فيها كل الأنواع والأجناس الأدبية، فالرواية جنس مفتوح على كل أشكال التعبير الإنساني (إن الرواية هي الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودة إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كل شعب من شعوب الأرض يحث إلى أجواء ما هو فيها من تراثه) [3].

3) الجماليات الخاصة التي ينطوي عليها التراث، جعلت الروائيين يعودون إلى التراث وتوظيفه في رواياتهم دراية منهم بأن هذا التوظيف من شأنه أن يجعل الرواية جنسا فريدا (تكشف بنيته عن إمكانات هائلة في التشكل واحتواء الكثير من شظايا الأجناس الأخرى،

(1) بيريسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد: صنعة الرواية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 17.

(2) عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 ،2013 ص: 6

(3) عمر العروي، جامعة ابن خلدون تيارت مجلة العلامة التشكيل الدّلالي لفضاءات النص الروائي المعاصر في ضوء نظرية الفهم ص: 49

فالمضامين الأدبية في التراث العربي، وطبيعة التركيب فيه وتركيزه على عنصر القص، وشفافية الحوار والقدرة على التصوير، كلها أغرت الروائي بالولوج في أغواره) [1] .

مراحل التوظيف:

أضحى استلهام التراث وتوظيفه (أحد التيارات الأساسية لعملية التجريب الفني في الحركة الروائية العربية المعاصرة.في مرحلتي النشأة ثم التأصيل، مع اختلاف في كيفية ذلك التواصل، وقيمته الفنية للعمل الروائي)[2]، ليسير استثمار التراث على مراحل متتالية:

المرحلة الأولى:

يمكن أن نستعير لهذه المرحلة صيغة التعبير عن الموروث أو تسجيله، اقتصر دور كاتب الرواية على مجرد نقل عناصر التراث كما هي في صورتها الأصلية، دون محاولة استغلال دلالة هذه العناصر التراثية في التعبير عن تجارب معاصرة.(3)

المرحلة الثانية:

التي يمكن تسميتها مرحلة التعبير بالموروث أو توظيفه، فقد سعى كاتب الرواية إلى توظيف تلك العناصر التراثية توظيفة فنية، من أجل التعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقضاياه، فأصبح التعبير هنا بعناصر التراث عن أبعاد التجربة المعاصرة، فغدت الرواية بذلك (الفن المنفتح على المجتمع، بشكل خاص، نظرا لطبيعتها الراصدة، التي تقدّم وعيا خاصا للحياة، سواء أكان

(1) منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة قراءة في نماذج، مرجع سابق، ص281.

2 حصة بنت زيد، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب قسم: اللغة والأدب العربي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1426/1425، ص25.

(3) حصة بنت زيد، 1426، ن م، ص:26.

ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أم ماضية، حيث تبحث من خلاله عن إجابة لأسئلة متصلة بالجماعة وبالوعي الفردي، الذي لا ينفصل ـ بالضرورة ـ عن الوعي العام الذي ينتمي إليه الفرد)[1].

المرحلة الثالثة:

كانت في الاهتمام به، والبحث فيه من منظور جديد، بناء وخلاق، وبتفاعل ووعي حديث بالتراث بوجه عام، وأصبحت ظاهرة توظيف التراث من الظواهر الهامة في بنائها الفني. وتنوعت المصادر التراثية، التي استقى منها كتاب هذه المنطقة مادتهم بين مصادر دينية وأدبية وتاريخية وأسطورية وشعبية وصوفية، كما تنوعت العناصر التي استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر بين شخصيات وأحداث ونصوص وقوالب فنية، وتنوعت تبعا لذلك أساليب توظيف كل عنصر من هذه العناصر.[2]

لأنه الأكثر تمثيلا لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه ارتباطا وثيقا باليومي، المعيش، والممتد إلى الآن، وبالتاريخي، الموغل في الزمنين الثقافي والواقعي (لذلك ندفع إلى الاهتمام به والبحث فيه بناء على الأسس التي طرحناها لإقامة فهم جديد وإنتاج وعي جديد. لقد سبق الإبداع الروائي الإنتاج النقدي إلى الاهتمام بالسرد العربي وآن الأوان للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الأدبي عامة والسردي بشكل خاص بهدف تجديد السؤال والبحث في المسكوت عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة. والدعوة إلى الاهتمام بالسرد، لا تعني تجميد الاهتمام به والشعر، أو إقصاء، من دائرة البحث)[3].

ثالثـا: حضور الموروث في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة:

(1) عادل ضرغام: في السرد الروائي،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص17.

2 حصة بنت زيد، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية ، مرجع سابق، ص:26.

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص150

إن الرواية الجزائرية المعاصرة هي جزء من الرواية العربية لذا، فإنه من الطبيعي أن يتأثر كتاب الرواية الجزائرية بأقرانهم العرب، وأن يتضح هذا التأثر في جوانب عديدة، وإذا ما أردنا الحديث عن الرواية الجزائرية فإنها لا تنفك أن تكون جزء من الرواية العربية، لكن الخصوصية في خط التطور الذي شهدته، فالشكل الروائي الجزائري لم يظهر إلاّ مع الخمسينات من القرن العشرين.

فظهرت المدرسة الروائية الجزائرية مع "محمد ديب"و"كاتب ياسين" و "مالك حدّاد" و "آسيا جبار" في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، لتظهر بعد ذلك الرواية العربية مع "رضا حوحو" في روايته (غادة أم القرى) و(الطالب المنكوب) لـ"عبد المجيد شافعي"، وذلك مع بدايات الثورة الجزائرية حين جعلوا من التراث خادما لمضامينها التحررية فكانت بذلك ـ الثورة التحريرية ـ الملهم الأكبر للروائيين الجزائريين الأوائل، كما أصبغوا مضامين جديدة على مدرستهم، لكن بعث الهوية والوطنية والبحث عن الذات هو ما طبع هذه الفترة والإنتاج فيها، وكان لسان حال الروائي الجزائري فيما يخص قضية التراث، أن ("التراث والتجديد" قضية وطنية لأنها جزء من واقعنا نحن مسؤلون عنها كما أننا مسئولون عن الشعب والأرض والثورة، وكما أننا مسئولون عن الآثار القديمة والمأثورات الشعبية) [1].

لكن بروز ظاهرة توظيف الموروث بشكل واضح في كثير من الروايات الجزائرية لم يتّأت لها إلاّ في العقود الثلاثة الأخيرة، (وذلك في إطار ما تبعته الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائها إلى الثقافة العربية الخاصة واستقلالها عن الرواية الغربية هذا من جهة)[2] فالسرد الجزائري بدأ يستقل شيئا فشيئا (عن المفاهيم الغيرية مكونا بذلك عالمه الخاص به، وهي ميزة طيبة وجب التأكيد عليها من أجل الاستثناء، لأن الاستثناء جوهر كل خصوصية إبداعية،

(1) حسن حنفي، التراث والتجديد،مرجع سابق، ص 26.

2 محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق، ص:32.

ولا يمكن أبدا تحقيق الذات بالنقل من حيث هو إملائي،..كما تدل على ذلك إبداعاتهم المؤثثة بمعارف ليس من السهل امتلاكها)[1].

أمّا من جهة أخرى فهذا التوظيف للتراث كان في سبيل التجديد في الأساليب الفنية، وما تنشد من الجماليات في الخطاب السردي الجزائري، فتمّ ذلك بفضل النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، وما اختارته من الاهتمام بالمضمون واستقصائه من عمق المجتمع الجزائري.

لذلك واكبت الرواية الجزائرية المعاصرة مختلف التحولات التي طرأت على المجتمع، وكذا رؤيتها للواقع الاجتماعي والإنساني للفرد الجزائري (ممّا لا شك فيه أن الأديب الجزائري كان مرتبطا بأحداث وطنه وفي كلّ المراحل التاريخية والسياسية والثقافية، حيث تطلب منه " أن يكون أو لا يكون " وقد حقّق ذاته من خلال ما كان يصبو إليه الشعب الجزائري في الحرية والاستقلال)[2].

وكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب بتوظيف التراث، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالتجديد والابتكار من خلال استثمار التراث والتاريخ، فمنهم من ربطها بالسردية ومنهم من ربطها بالتجربة اللغوية، وهناك من جعلها ملجأ وملاذا أخيرا لذلك فـ (إنّ العودة للتراث كان عند بعضهم ملجأ يهربون إليه إذا ما ضاقت بهم السبل، وكانت عند بعضهم الآخر سلاحا يشهر في وجه العدّو، هذا العدّو الذي يسعى إلى طمس هوية الشعب المغلوب، ثم إنّ هذه المحافظة نفسها، على التراث والثقافة القديمة تعني المحافظة على مراكز اجتماعية معينة)[3]

وبذلك يكون مفهوم رواية التجريب في الأدب الجزائري المعاصر التي اعتمدت على توظيف التراث للخروج على الأنماط السائدة، والولوج إلى آفاق أخرى، بإنتاج نصوص جديدة

(1) السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1،2005 ، ص: 5.

(2) الطيب ولد لعروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر ، الجزائر، دط، 2009، ص: 15.

(3) عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دط، 1998، ص33.

تتجاوز القديم، ولا تقلده بل تتخذه وسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي وفهم أبعاده، ذلك أن الإبداع الحقيقي يكمن في (قراءة الراهن والماضي معا وإحداث علاقة كاملة بالتراث حتى يتسن تحديد متناقضات الواقع وسلبياته، لغرض تحقيق الجديد) [1].

فالدارس في المتن الروائي الجزائري سيقف على إبداع في توظيف الموروث وكيفيّات الاشتغال عليه ذلك (أنّ انفتاح الرواية الجزائرية على مسألة التجريب والتجديد جعلها أمام تحدّ جديد وصعب في نفس الوقت)[2]، وهو لانعتاق من الشكل القديم الكلاسيكي والبحث عن أفق حداثي قد يتمثل في توظيف والاستفادة من الموروث الذي استثمرته الرواية الجزائرية بشكل كبير وعلى نطاق واسع.

وبالرغم من أن الراوية الجزائرية حديثة العهد في الظهور، إلا أنها اقتحمت الساحة الأدبية وفرضت نفسها بشكل قوي؛ (فالنشأة الجادة الرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية ريح الجنوب، وقد كتبها عبد الحميد بن هدوقة" في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي، وهي فترة الثورة الزراعية)[3]

لتتوالى بعد ذلك سلسلة الإنتاج الروائي الجزائري دون توقف إلى يومنا هذا، فاستطاعت الرواية الجزائرية أن تخلق لنفسها مكانا في عالم الأدب المعاصر وتطرح بطريقتها وخصوصيتها مشاكل الإنسان التي تشغل حياته وتملأ ذهنه، وتواكب مشاغله وآماله فتتطور بذلك وتساير نقد الواقع.

حقّق الروائي الجزائري المعاصر بذلك، تفاعلاً بنّاءا ومتميزاً بين الرواية والموروث، وذلك بتوظيف هذا الأخير والاستفادة منه بطريقة غايتها هضم التراث، وإعادة تكيفيه وإنتاجه في رؤية فكرية وسياسية واجتماعية جديدة .

---

(2) واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص: 140.

(3) عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخا و أنواعا، وقضايا وأعلاما، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، 1995، ص: 198

وكذلك حسب ما يمله الوعي الجمالي والفني، فأسماء روائية كبيرة كانت لها الأسبقية في الاحتفاء بالتراث، وجعله سمة بارزة في أعمالهم الروائية، نجد وسيني الأعرج "رمل الماية" "فاجعة الليل السابعة بعد الألف"، "نوار اللوز"، طاهر وطار "اللاز، الحوات والقصر"، وروايات عبدالحميد بن هدوقة وعبدالمالك مرتاض, وغيرهم كثير وعلى حد تعبير عبد الحميد بورايو (إن الروايات الجزائرية شهدت وبشكل كبير التناص مع التراث كروايات "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار كما أكد أن هذه الخاصية ملازمة لأغلب الكتاب والروائيين الجزائريين، أمثال "واسيني الأعرج" و"عبد المالك مرتاض" وغيرهم. فأغلب رواياتهم كانت ناجحة باعتمادها على توظيف التراث لأنها جعلت من نفسها همزة وصل بين الحاضر والماضي ، فكان من شأنها خلق التواصل بين الأجيال.) [1]

ثمّ يعيد توظيفه توظيفا مغايرا وجديدا، يختلف عما كان سائدا في مرحلة النشأة والتأسيس وإيمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث و(أن العودة إلى الجذور ضرورية، من اجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والجنس الرومانسي إلى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة)[2].

فقد أدرك الروائي الجزائري أن توظيف التراث في الرواية، يحقق له تواصلا بين القديم والحديث، وإنشاء نصوص إبداعية تتسم بروح المغامرة، والتجديد الشكلي، والبحث الجمالي الذي لا يعرف الاستقرار، لذلك نراه يلتفت إلى تراثه الذي هو بمثابة هوية خاصة في المناسبات، حيث تجدله صدى قوي يأثر في حياته اليومية وذلك يظهر من خلال اللباس والأغاني الشعبية، والأمثال والألغاز الشعبية، ويبدو لنا هذا واضحا من خلال أعمال الروائيين الجزائريين الأوائل أمثال : ابن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، المساهمة

(1) عبد الحميد بورابو، أكادميون وأدباء يسيرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الهدهد : صحيفة الكترونية ، متاح على الموقع : www . hddhod . com، تاريخ الإنزال : 05 / 03 / 2018.

(2)محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص12.

من خلال العودة للتراث والذي يمثل (المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال، وأنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم، ومن ثم يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب في التغير)[1]

خاتمـــــة:

في ضوء ما مضى نجد أن الرواية الجزائرية العربية، تطورت تطورا كبيرا خلال النصف الثاني من القرن المنصرم، وتم نقلها من طور التقليد والمحاكاة إلى أبعاد أخرى من التحديث والتجريب والتأصيل في بنائها ومواضيعها (يمكن القول أن الحركة الأدبية في الجزائر بلغت درجة

(1) سعيد المصري، إعادة إنتاج التراث الشعبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 17.

من النضج والتميز في الكتابة الروائية، على الرغم من أن عمرها الأدبي يعدّ قصيراً مقارنة بالرواية العربية في نشأتها وتطورها"[1]، بما شهدت من تجديد في رؤيتها للواقع الاجتماعي للفرد الجزائري، وانفتاح خطابها الروائي على التراث الإنساني، في محاولة المعرفة للآخر وكذلك تجديدها لأساليبها الفنية، وتطبّعها وتلونها بألوان تراثية مختلفة كانت الملهم الأكبر للروائي المعاصر، فعلت بذلك منزلتها وسما شأنها، فهي تتتبّع بذلك مكامن الإبداع والجدة, فتواكب الخطاب الروائي المعاصر، وتحافظ على كينونتها، وجذورها التاريخية والثقافية.

هذا النضج والتميز في مسار الرواية الجزائرية لم يكن وليد العدم، بل هو من مفرزات ممكنات التحول والتجديد التي اتكأ عليها النص الروائي الجزائري، في اشتغاله على آليات تجريبية تجديدية مختلفة، كان الموروث وتوظيفه واحدا منها، من أجل إبداع نص جديد مختلف اختلاف الواقع الجديد, لم يتناس العلاقة بينهما.

ومن خلال استعمالنا له نزيده بريقاً ولمعاناً في محاولة تجديدية, فتوظيفه في النصوص الجديدة عليه بمثابة الدعوة الكريمة لحضوره المتجدد إلاّ أنّ شرط ذلك، حُسن الفهم ودقة التصرف والانضباط في الطريقة المثلى، لعملية الاستلهام وإعادة إبداع، هذه التحفة الفنية الخالدة، فيتم تثمينه بوضعه في مكانه اللائق الذي يجد فيه الأحجار الكريمة، وإلاّ فإنّ الوضع قد يختلف جذريا.

مما يؤكد على سمة انفتاح الجنس الروائي، على غيره من أنماط الكتابة الأدبية، وأشكال الإبداع الفني وقدرته على استيعاب مكوناته الفكرية والجمالية، وهذا ما يعلل طابع الصيرورة الذي يسم هذا لجنس الأدبي؛ بنيات وأشكلاً وأنساق خطاب ومستويات كلام، فيكون بذلك

(1) عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، ط1، 2005،ص27.

في حالة تشكّل دائم تتخذ من البحث عن نمذجة كتابية مفقودة في الراهن مُنطلقاً، وهي النمذجة التي تتوق إلى تحقيق النص الروائي المغاير للسائد، عبر مسالك التجريب التي تشكّل مدارات تحولها وتغبرها لتعكس نزعة رفضها النص السابق، وهاجس تجاورها له من خلال تدميره بعد مجاورته ومحاورته "[1]

(1) عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، مرجع سابق، ص: 242.

الفصل الثاني :

الموروث الديني الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني"

توظيف الموروث الديني.

1./ تمهيـــــــد:

2/التحليل و التجليات:

2/ 1 . توظيف البنية الفنية للنص الديني:

- **1/1/2ـ على مستوى بناء الأحداث.**
- **2/1/2ـ على مستوى الشخوص.**

2/2 . توظيف الطقوس والفكر الديني:

- **شعائر دينية (الصلاة، خاصية التبرك بالصلاة على النبي، الدعاء).**
- **الأديان**
- **توظيف أسطورة: (دُوكو) فرعون النهر.**
- **تميــمة (Gـونكي).**

.2/ـ3– توظيف النص الديني

- ✓ **الإنجيـــــل**

3/ أبعاد جمالية التراث الديني.

المبحث الأول : توظيف الموروث الديني.

تمهيـــد:

ورثت الرواية الجزائرية صيغا قصصية كثيرة من التراث العربي الزاخر والممتد على ما يزيد من أربعة عشر قرنا، وصيغا سردية أخرى تضم أنواعا وأشكالا مختلفة ومتنوعة مابين شعبية و إخبارية و دينية و أخرى أسطورية، تفاعل الكاتب والروائي العربي مع تلك الأشكال والأنواع فغذّاها بفكره وثقافاته الشعبية وتراثه اللهجي والشفوي، وما الرواية الجزائرية إلاّ واحدة من تلك الروايات العربية التي تفاعلات ولا زالت تتفاعل مع هذا التراث، حين امتزجت تلك العناصر مع بعضها البعض وتجلت في الكثير من الأعمال روائيها و كتابها، فكان الزيواني ممن انتهج هذا الاتجاه في قضية الاستفادة من الموروث وإعادة توظيفه داخل أعماله الروائية.

يظهر من خلال قراءتنا للرواية و تتبع التراث الديني داخلها، أن الزيواني اشتغل على ثلاثة أبعاد في التوظيف الديني داخل الرواية كانت على النحو التالي:

1/ – البنية الفنية

لم تنفك الرواية الجزائرية أن تكون موازية لنظيرتها العربية في هذا التوظيف للتراث الديني ففي رواية الصديق حاج أحمد (كاماراد رفيق الحيف والضياع)، يكون الخطاب الديني سندا رئيسيا للخطاب الروائي، الذي يفكك رموز الرواية بالبحث وتفتيش في حقيقة الأمور، لا في الظاهرة السطحية البادية للعيان، وهنا يكون توظيف البنية الفنية للنص الديني، خادما لبنية النص الروائي فيحقق له سمة الأدبية، كون النص الديني بالأصل يحمل في ذاته سمة الأدبية، المنطلق العام للأشكال الأدبية (التي تكسب الخطاب الأدبي التفرد والتعالي والتسامي والخصوصية أيضا، وهي تمثل عند جيرارا جنيت النظرية العامة للأشكال الأدبية التي تطبع العمل الأدبي بخاصية الخلود واكتساب الخصائص النوعية التي تحيطه بالجلال والتأنق والارتقاء،

والخطاب هو المسؤول عن كشف هذه الجماليات، لأنه المتحلى بها والمتدثر في جلبابها) [1].

اختارت كامراد أن يكون التقسيم فيها زمنيا فالكينونة لا يمكنها إلا أن تكون زمنية، أما المكان، فهو الإطار الخارجي لها (في رواية الصدّيق حاج أحمد؛ "كامارد: رفيق الحيف والضياع"، يتسيد الزمان على المكان وباقي المكونات، وقد أبرز السارد "مامادو" نيته تلك، في التقسيم الزمني الذي اختاره لحكاية "رحلته" التكوينية، واستند في ذلك على مفاهيم متداولة تقرِّبُ المبتغى من أفهام المتلقين والقراء) [2]، فنجد أن الزمان داخل الرواية قد استند في تقسيمه إلى النص الديني الذي يتمثل في أحداث يوم القيامة وأهوالها.

2/ –الطقوس الدينية:

يُعدّ الطقس الديني عند الزيواني بمثابة الرمز الذي يشكل أحد أبنية النص، و الذي يمتلك القدرة على تحليل مشاكل الواقع، و الإجابة على تساؤلات كثيرة إزاء موقف معين لا يفيه الحاضر بالجواب المناسب، والرمز هنا يستلزم مستويين (مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز لها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نتحصّل على الرمز الذي تكمن قدرته في (امتلاكه كينونة التفاعل بين عناصر اللغة وعناصر الواقع، كما تقيم اللغة أيضا " اللغة الرمز " جدلا فاعلا بين الموروث التراثي و بين حاضر المجتمع المتحول من خلال المتلقي الذي يفترض أن يقرأ النص بخلفيته كفايته المعرفية للتراث في مجالاته المتعدّدة: الدينية التاريخية، الجغرافية، أسماء الأعلام.)[3]، فالطقس الديني إجابة من الزيواني في مطارحته لتساؤل تجلى في: لماذا تدفع إفريقيا بأبنائها للهجرة نحو الشمال ؟.

---

(1) مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتناني موسى ولد إبنو"نموذجا"، مجلة الاثر، العدد13، مارس 2012، ص 258.

(2) محمد معتصم، رواية كامارد قصة الطريق نحو الفردوس، قاب قوسين، 14/06/ 2016، تاريخ الإطلاع 2019/01/15على الساعة 19:21،mailto:editor@qabaqaosayn.com.

3 مفيدة عبدالقادر عميش، اشتغال الرمز ضمن اسلامية النص، مجلة حوليات التراث، جامعة الشلف، الجزائر، العدد02، 2004 ،ص8.

كما يظهر لدينا صراع الأديان في الرواية الذي تستغله قوى الاستعمار والتخريب، التي طالت يدها إفريقيا الجميلة، كما نجد العقائد ماثلة في التمائم والأسطورة عند الزيواني، فيتكون التراث من جديد ليمثل منارات هادية في منعطفات التجربة السردية الزيوانية، و حلقة وصل بين المواقف الذاتية والهموم الجماعية التي يعبر السارد عنها، وينطلق منها وتشكل مثيرات التساؤل ودوافع الإجابة لديه، فاتحا إياه على قراءات سياسية وفكرية حداثية، مغايرة لتلك الدلالات المدركة وراثيا.

3 /ـ النص الديني:

اشتغلت رواية كامارد "، على النص الديني بقسميه: الإنجيلي والقرآني ، فجاءت النصوص الإنجيلية بحرفها و التي تشكل بمجموعها ثلاث آيات منه، من حيث اعتمادها بلفظها، أما الآيات القرآنية فجاءت مقتبسة بلفظها – على قلّة وندرة – في موضع واحد.

نجد الزيواني يتكئ على النص الديني لاستلهام العبر المتضمنة فيه، فالنص الديني معين ثري لا ينضب يختزن كما كبيرا من الدلالات التي تثري مسار الرواية الجزائرية المعاصرة، المقصود بالتراث الديني كل ما وظفه الكاتب من دوال ومعالم دينية (سواء كانت نصا قرآنيا، أو حديثا أو حادثة من أحداث السيرة، أو نصوصا من الكتاب المقدس في عهديه: القديم والجديد، التوراة والأناجيل، بأي شكل من أشكال التوظيف سواء أكان اقتباسا أم تضمينا للمعنى أو الدلالة، لما لتلك النصوص من خصوصية وخصوبة بما تحمله من شحنات تضيء النماذج التي تتناص معها وتوظفها بما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعورية التي يعبر عنها)[1].

(1) ينظر: خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب، قسم: اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، 1431/2010، ص 67.

2 . التحليل والتجليات:

1/2 . توظيف البنية الفنية للنص الديني:

اختار بعض الروائيين العرب العودة إلى التراث والنصوص الدينية منها لإسقاطها على البنية الفنية لرواياتهم بهدف (تأصيل الشكل الفني للرواية العربية، و ليقيموا عليها كذلك معمار رواياتهم، فمثلا رواية حليم بركات: "عودة الطائر إلى البحر"، تتألف من أقسام، تشير إلى الأيام الستة التي استغرقها خلق العالم، كما جاء في التوراة.) [1].

و كذلك بنى الزيواني روايته "كاماراد" على ماورد في بعض النصوص الدينية، من آيات قرآنية و أحاديث نبوية، التي تتحدث عن العالم الغيبي، بداية من القبر وبداية رحلته إلى العالم الآخر بعد الموت إلى قيام الساعة وحياته البرزخية، وما سيحدث للناس عند انتقالهم إلى الحياة الآخرة حتى دخول الجنة، أو الوقوف دونها كما سيحصل للبطل مامادو. وقد حاكى الروائي متن تلك الأحاديث الغيبية، وأشراط الساعة على مستوى بناء الأحداث.

يتبدى النص الديني هنا خارج السياق الروائي، في العناوين الفرعية للرواية، وفي مقدمات الأقسام والأجزاء.(إذا نظرنا إلى الرواية .كما فعل ميشال بوتور . على أنها كتاب، فإننا نميز بوضوح بين ماهو داخلي، وماهو خارجي، وإذا كان القسم الداخلي يمثل الرواية بوصفها نصاً، أي السرد ومكوناته، كالشخصيات، والفضاء، والأحداث،.... فإن القسم الخارجي يشمل العناوين الأصلية والفرعية، ومقدمات الأقسام، والهوامش، والرسوم، والأشكال وشكل طباعة الحروف...) [2].

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 147.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، مرجع نفسه، ص 138.

كما أن العنوان في أصله يمثل العتبة الأولى للنص (يمثل العنوان العتبة الأولى للنص، فهو العلو الفوقي له، إنه البوابة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص، ليتعرف على خباياه ويخبر أسراره كما يمثل واجهة علامية تأخذ شكل (الجملة المفتاح) تمارس على القارئ سلطة أدبية وفكرية فهو يمثل تلك العتبة النصية التي يعمل القارئ على افتكاك بنيتها اللغوية والدلالية باعتبارها الجملة المفتاح للنص)[1].

1/1/2. على مستوى بناء الأحداث:

✓ **المسار السردي و المسار الديني :**

العناوين الفرعية في رواية كامارد تمثل العتبات الأولى لفصول الرواية فهي البوبات الأولى التي يلج من خلالها القارئ المتلقي إلى عالم النص، فالقارئ للرواية عندما يقف على عنوان أي فصل فيها يستحضر النص الديني.

تّتم بذلك عملية إغواء القارئ الذي يتولد لديه الفضول، وحب التعرف على محتوى كلّ فصل باكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية، وكيفية تقاطعها مع مضمون العنوان الرئيسي للفصل، وكيف أسقط الكاتب فكرة دينية على تجربة حقيقية واقعية، يعيشها الأفارقة كل يوم.

إنه بعث إيجابي جمالي لدلالات العناوين فتصبح بذلك أصلح لنص الرواية، بعدما كانت غامضة مستعصية في بدايتها على القارئ، لكن من خلال قراءته للنص السردي يفك رموزه، و يحلّ ألغازه، فكانت كامارد بذلك تستدعي من كلّ قارئ لها، أن يكون ثقفا فطنا يدرك جيد أنها ليست رواية عبثية، (فللقارئ أن يطالع رواية كامارد رفيق الحيف والضياع التي أستوفت تقنياً وجمالياُ كل مقومات الروائية، وقدمت تعقيدات تفصيلية تصل حد انسداد الأفق سواء بالنسبة لشخصيات الروائية وأحداثها أو بالنسبة لقارئها، ليعيد الروائي حل

(1) مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتناني موسى ولد إبنو"نموذجا"، مرجع سابق، ص 259.

التعقيد كل مرة بطريقة سحرية تمنح للحبكة والعقدة الحل وظائفها البنائية وجدواها الفنية)[1].

رتّب الزيواني بناء الأحداث في روايته "كاماراد". على تلك الأحداث التي تشابه ما سيحدث للإنسان في العالم الآخر، كل هذا في رحلة محفوفة بالمخاطر ومليئة بالمغامرة والضياع والتيه،مع رفاق رحلة الحيف والضياع، وهم إدريسو وساكو، لينتحل مامادو النيجيري، هوية شخصية أخرى ماليانية مسيحية، تدعى (كوليبالي)، بجواز سفر مزوّر، يعبر به أرض الجزائر نحو الشمال،وصولا للحدود المغربية.

تمّ إسقاط أهوال يوم القيامة على فصول الرواية ف(القبر) كمحطة أولى يمثل مرحلة الحرمان والفقر في النيجر ،ومرحلة القرار الأولي للهجرة هي (البعث) ، أمّا (على الصراط) فيقابلها خوض المغامرة والمخاطرة بكل شيء في سبيل تحقيق حلم الهجرة ،وما رافق ذلك من متاعب وخوف وقسوة ،إلى (الرجة الكبرى) كآخر فصل للرواية وهي مرحلة الاستعداد لتخطي الحاجز الفاصل بين القارتين العجوز والسمراء لمحاولة عبور السياج، في ليلة أعياد الميلاد.

فها هو جاك بلوز المخرج السينمائي الفرنسي، يبحث ويرغب في **إيجاد (ملاقاة كامارادي حرّاG، جرّب المسالك الوعرة للهجرة ووصل جنّة المأوى ...أو أخفق ..هذا لايهمه ...كلّ الذي يهمه حسب قوله "أن يكون الرفيق الكامارادي عرف دروب الهجرة وهوامشها .."أي:**

دخل القبر وعاش البرزخ فيه....

جاءه البعث...

شاهد النفخ في الصور...

(1) محمد الأمين بحري بين الحكائي والروائي (نماذج من الرواية الجزائرية المعاصرة)، فني-زد، 5أغسطس 2017، تاريخ الإطلاع: 2019/06/15، https://www.fenni-dz.net/

حضر المحشر....

مرّعلى الصراط...

زار مدن الأحلام...

خالط هامش مدن الضواحي كثيرا ....

أخيرا حضر الرّجة الكبرى .....) [1]

الأحداث السابقة تمّهد لانتقال الإنسان وخاصة من المؤمنين، من الدنيا المتعبة المليئة بالمكابدة إلى جنة الخلد، فكذلك نجد مامادو ورفاقه سينتقلون عبر رحلة الحيف والضياع، من جحيم الفقر و تعاسة بلدانهم الحبيسة جغرافيا ومعنويا، إلى جنة الإدوارد وهو (**بالإسبانية ، "Eldeorado"، تعني المُذهّب، أطلق في الأصل على كاهن مُغطى بغبار الذهب، بمدينة أسطورية عامرة بالنفائس المعدنية، تُسمى(مانوا)، بأمريكيا اللاّتينية ،حتى صار المصطلح، يُطلق في عمومه على أماكن الغنى والفردوس...)** [2].

المحافظة على السياق في رواية كامارد استدعى المشاهد التي تصف أهوال يوم القيامة، وهو وصف لما سيحدث من أحداث الرواية، من بطولة مامادو السارد، استحضار معاني الآيات الكريمة والأحاديث النبوية التي تتحدث عن قيام الساعة، وهكذا فإن بنية الرواية توازي بنية النص التراثي ولكنها لا تماثلها في النتيجة، ففي النص الديني تنطلق الرحلة الأخروية من القبر (إن القبر أول منازل يوم الآخرة، فإن نجا منه فما بعده أيسر منه، وإن لم ينجُ منه فما بعده أشدّ منه)[3]، وتنتهي بدخول المؤمنين إلى الجنة ودخول الكفار إلى النار، أما في الرواية

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، ص 29.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 45

3 صحيح الترمذي تحت رقم 2308 ، و ابن ماجه 4267 وحسنه الألباني في الصحيح الجامع 1684

فينطلق مامادو من قبر مدينة (نيامي) عاصمة النيجر ثم تنتهي الرحلة بالعودة إليه واكتشاف أن الحل يكمن هناك، في فردوس جنوبه المنتظر و هنا تتضح الرؤية الزيوانية في محاولة التزامه اتجاه القارة الإفريقية بإيجاد حلول عن طريق رحلة مامادو التي هي في مجملها اكتشاف جديد، و الجدول التالي يبيّن ذلك:

	بنية النص التراثي		بنية الرواية
1.	قال تعالى: (ثمّ أماته فأقبره) الآية 21 سورة عبس	.1	دخل القبر وعاش البرزخ فيه ص 1.ص 33
2.	قال تعالى: (و قال الذين أوتوا العلم والإيمان لقد لبثتم في كتاب الله إلى يوم البعث فهذا يوم البعث ولكنّكم كنتم لا تعلمون) الآية 56 سورة الروم	.2	جاءه البعث ص51.
3.	قال صلى الله عليه وسلم (وصاحب القرن قد التقم القرن واستمع الإذن متى يؤمر بالنفخ) سنن الترمذي برقم 2431 شاهده القرآني: "يوم ينفخ في الصور فتاتون أفواجا" وقوله تعالى: " ونفخ	.3	شاهد النفخ في الصور ص79.

	فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون"		
4.	قال تعالى:(وأن أقيموا الصلاة واتقوه وهو الذي إليه تحشرون).الأنعام 136	4.	حضر المحشر ص105
5	قال تعالى:(وإن الذين لا يؤمنون بالآخرة عن الصراط لنكبون).المؤمنون 74	5	مرّ على الصراط ص127
6.		6.	زار مدن الأحلام : عين قزام (مرسيليا ليكاماراد ص 153) تمنراست (باريس ليكاماراد ص 177) أدرار (روما ليكاماراد ص 307)
		7	خالط مدن الهامش : اللذة والممنوع ص 203 الشقاء في النعيم ص 237 الغربة والتيه ص 253
	قال تعالى:(يوم ترجف الراجفة).النازعات الآية 06	8	أخيرا حضر الرجة الكبرى: الحيف والضياع 237

			عباءة اليسوع 283 رهاب طقس الجنوب 329
	الرحلة ترقي معرفي، وخبرة عينية، ليعرف أن الفردوس المنتظر بين يديه في جنوبه الكبير قال تعالى:(ولقد رأه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى).النجم 14	9	ما تبقى من حيف الطريق حتى سدرة المنتهى ص 342
	الزيواني يؤكد على أن الحل في الجنوب قال تعالى:(الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون).المؤمنون 11	10	فردوس الجنوب المنتظر ص357

✓ **سيميائية ترتيب عناوين الفصول:**

من خلال تتبع الأحداث التي يمر بها البطل مامادو الشخصية النيجيرية المحورية، من علاقات متشعبة مع رفاق الرحلة، والمخرج الفرنسي المسمى جاك بلوز، زائر نيامي، والمجتمع المحلي وكل من خالطهم ومرّ بأرضهم من المسلمين و المسيحيين، صُنِع التشويق لمعرفة ما ستؤول إليه الأحداث ونهايتها حيث ينطلق الحدث من حالة بسيطة، و هي فكرة الهجرة من النيجر، إلى حالة مركبة تتعقد فيها الأحداث وتتشابك، إلى درجة الموت في كثير من الحالات، مما يدفع بالقارئ إلى البحث عن كيفية الوصول إلى الحلول.

تتكون الرواية من فصول غير مرقمة يبلغ عددها عشرة فصول، كل فصل يمهد للآخر، ويساهم في تكون البناء العام للرواية، وان كانت أهمية البناء تبدأ من عتبته الأولى حيث يقدم الفصل الأول عقدة الأحداث من خلال بحث المخرج الفرنسي جاك بلوز، عن فكرة ملمح وصورة عامة لفيلمه الاستشرافي القادم حول الهجرة، فكانت قصة مامادو هي العينة التي من خلالها سيتمكن جاك بلوز من الاطلاع على عالم الهجرة غير الشرعية، فيلتقي بالصدفة مع مامادو العائد بخيبته، فيحكي له حكاية هجرته، ليوظفها كسيناريو لفيلمه المقبل، ينطلق مامادو في حكاية رحلته للمخرج الفرنسي من عاصمة النيجر (نيامي)، نحو فردوس الشمال

مامادو الذي يتطلع للحصول على الحرية بأي ثمن كان، والخروج من القبر الذي يمثله الحي الذي يسكن فيه حي "جمكلي" بدولة النيجر،، سالكا أصعب الدروب عبر الصحراء مع المهربين، للوصول إلى جنوب الجزائر

ونرى في هذا الفصل الثاني كيف يجيء البعث لمامادو عن طريق رفيقه ادريسو، الذي يبث فيه فكرة الهجرة نحو أوربا لكنه يقابل بالرفض من قبل والدته، التي ترفض فكرته جملة وتفصيلا، ويقول مامادو هنا كلمته المشهورة (الله غالب)، التي يسميها الحل السحري فيما بعد.

تتوالى الأحداث بعد ذلك في الرواية، فنرى استعداد مامادو ورفاقه للتضحية بأنفسهم من أجل تحقيق أحلامهم، ونرى إفريقيا بتراثها وتاريخها ودياناتها عادتها وتقاليديها، ماثلة أمامنا في كامراد بمعان جديدة ومثيرة للاهتمام.

تشتعل الأحداث عند (.النفخ في الصور) الفصل الثالث من الرواية، و هو أول خيوط التمهيد لانفراج أزمة بطل الرواية حين يتلقي "ادريسو" رسالة "ابراهيما" ب "واGلا"عاصمة الطوغو، الذي يحاول أن يؤمّن لهم طريق الهجرة ويظل مامادو بعد ذلك يقنع والدته ببيع البقرة

باكتو، حتى ترضخ الأم سلماتو للطلب الملح من ابنها، كي يحصل بثمنها على مال رحلة العمر.

بداية من الفصل الرابع (المحشر)، و(على الصراط)، (زيارة مدن الأحلام)، و(العيش على هامش مدن الضواحي)، (حضر الرجة الكبرى)، ستة فصول تتشابك فيها خيوط التأزم والانفراج، تعقيدات تفصيلية لكلّ حدث من أحداث الرحلة، تصل حدّ انسداد الأفق، ثم ما تلبث أن يأذن لها الراوي بالانفكاك و الحل بطريقة فنية مبهرة، تحت عناوين فرعية تتسم بأبعاد دينية.

نجد أن مسار السرد في رواية "كاماراد رفيق الحيف والضياع" يتوافق مع تتابع أحداث النهاية، الذي كان وفق نظام محكم دقيق، ليس لمجرد القصص بل جاءت متعاقبة يتلو بعضها بعضا في حلقات محكمة تتسم بالوحدة العضوية.

رواية "كاماراد" تحاول ممهات النص الديني، وتحاول أن تطابقه في ترتيب أحداثها، وما يساعدها في ذلك التطابق أو التماهي، مقاربة القصة التي هي في أصلها رحلة النجاة، والبحث عن الخلاص فتصور بذلك الرواية من خلال خطها السردي، ومعمارية أحداثها، واقع الكثير من الباحثين و الساعين إلى جنة أوروبا، و الخلاص عن طريق ما يسمى " بالحراGــة "، وهنا يعترف المريد مامادو ورفاقه قائلا(**نعترف ـ نحن الأربعة . بكلّ رباطة جأش، أن رفيقنا إدريسو هو من أيقظ فينا فكرة دار الخلد...**)[1]

فتتكئ الرواية في سيرورتها نحو آفاق المتلقي، (وصيرورة أحداثها من مكان إلى آخر، ومن حال إلى أخرى ـ تتكئ على مقولةٍ، وسؤالٍ وجودي ظلّت الذات الكامارادية ـ ذات البطل مامادو ـ تتأرجح بين عمق مدلولها، وقسوة واقعها، و لا محدودية فلسفتها، ذاك السؤال المكاني

1 الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 47.

الرهيب الذي انساقت إليه معظم مقولات النص الفنية والتيمية)[1].

وهو نفس السؤالِ الوجودي الذي يسعى له الباحثون المريدون من المؤمنين عن جنات النعيم في الشق الديني، سؤال مكاني تُدلِّلُه سيميائية ترتيب الأحداث في الرواية، فستحضر معها جملة من الدلالات تنسجم مع رحلة المريد الصوفي الذي جاهد وكابد منازل البحث عن طريق دار الخلد، وتدرجه في مقامات العرفان حتى يصل بعد مجاهدات إلى لذة الكشف والأنس بالقرب وانكشاف الحجب ليدرك حقيقة (**فردوس الجنوب المنتظر**)[2]، كما يبيّن ذلك السارد البطل للمخرج السينمائي الفرنسي جاك بلوز فيقول: (**الحق أن معرفتنا صارت كبيرة بما أخبرنا به رفيقنا إدريسو عن إبْراهيما، حول طرق الهجرة نحو دار المقامة.. حتى صرنا شيوخا فيها والله...نعطي الأوراد لمريديها، أحسبك حضرة المخرج السينمائي الفرنسي واحدا منهم..**)[3]

هذا بالرغم من أن أسماء المقامات الموظفة في الرواية هي مقامات "أهل الرسوم"بتعبير صوفي؛ فوردت العناوين الداخلية أغلبها حاملة للدلالات مكانية دينية رامزة، تناوبت على تصوير الانتقال الكامارادي من الجنوب إلى الشمال عودة إلى الجنوب حيث يجد البطل مامادو في نهاية الرحلة (فردوس الجنوب المنتظر)

اكتشاف سعى من خلاله الزيواني إلى لفت الانتباه نحو إفريقيا المشكلة و إفريقيا الحل، وهي كمقامات "أهل الرسوم" التي تستعمل نوعا من الإشارات الغامضة للتعبير عن عوالمهم الخاصة،

1 علاوة كوسة، إشكالية المكان في رواية " كامارد" للصديق حاج أحمد الزيواني، مجلة المقال، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف ميلة، العدد الثامن، جوان 2019،ص 2.

2 الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص357.

3الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص 45.

لا يلّم بها إلى المريد الذي يتقدم لعالم هذه اللغة بقلب راغب، ويمر بمراحل المكابدة التي يسلكها الصوفي في الوصول إلى ربه، فتجد نفس المويد الحل في ذاتها وبداخلها لا خارجها، تجده في تزكية النفس وذلك بتهذيبها وتنقيتها من الشوائب وتصفيتها من الأدران والشكوك والبحث عن اليقين (بينما هو في الوقت نفسه يمر بمدارت الصوفية.في تواصله مع لغته، واكتشاف دلالاتها باعتبارها لغة إشارية تخضع لقوانينها الذاتية، ولتحولات عالمها الخاص، و لا تتمثل فيها اللفظة حدود المعنى الظاهر باعتبار التصوف خبرة ذاتية، مما جعل منه شيئا قريبا من الفن، و البحث عن اللذة الروحية التي لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ في معانيها العادية)[1].

✓**اتفاق البداية واختلاف النهاية:**

تستقيم الأحداث في الرواية مع أحداث النهاية في النصوص الدينية، وفق ترتيب متوالي حكائي، يتسلط فيه السرد الاستشرافي على أكبر حيز من السرد، فالرواية تترصد الانتقال من حدث إلى آخر بحسب طبيعة النص الديني فهي تشير إلى توازي الأحداث من خلال التشابه والترتيب، وهذا إلى آخر حدث في النص الديني الذي يتوج بدخول المؤمنين للجنة ، فإذا كانت الأحداث تنتهي في كتب أشراط الساعة بتتويج ودخول المؤمنين للجنة، فإن أحداث الرواية لا تسير على هذا النحو في نهايتها، بل تتخذ لها مساراً آخر، فالنتائج تختلف في ظاهرها لتتفق في حقيقتها.

الفصل التاسع من الرواية هو (ماتبقى من حيف الطريق حتى سدرة المنتهى)، عند سدرة المنتهى تنتهي أحداث الرواية حين يكتشف مامادو (**فردوس الجنوب المنتظر**)[(2)]، ويتم

1 بولعشار مرسي، الخصائص الفنية للرمز عند الصوفية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد الخامس، 2013، ص 293.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 357

توقيفه على يد الجنود المغاربة (**سيدي لن أنسى تلك اللحظات والله .. وأنا أتسلّق السِّياج الأول في منتصفه، أكون قد تجاوزت الأربعة أمتار، خلال فترة التفاتي لتميميتي أحسستُ بانصرام خيط مفتول في رقبتي ،جرّاء تدلّي هذا الأخير ومصادفته سلك ناتئ أمامه، اللّحظة ذاتها شعرت بقبضة يد تمسك جاكتي البُني بقوة من الظهر، تاهت عيني في تلك الأضواء الكاشفة، بين تميمتي...وهي تهوى أسفل السلك جهة الضفّة الأخرى ورؤيتي وجه الجندي المغربي القابض عليّ... أكذب عليك لحضتها سيّدي ..أني لم أشعر بالمرارة والله ... ضاعت مخلصتي ووصفة أمي من تركة أبي وبذلك ضعت معها أيضا !! فسقط في يد الحرس المغربي !! خلق غفير من أصحاب الدفقة الأولى من الموجة، قد نجو..كنت أسمع صيحات الفرح وهم يطؤون أرض الفردوس ويقبلوّن تربتها الذّكية..ربما لست جازما قد تناهي إلى سمعي، رغم ذلك العدد الضخم من الأصوات المحظوظة بالنّجاة، صوت رفيقي إدريْسو وهو يصيح بالفوز المبين...**) [1]

فالنتائج تختلف في ظاهرها لتتفق في حقيقتها، تحتاج إلى تأملات عميقة في الذات الإفريقية وأشواقها وأهوائها، فالجنة كانت في نظر مامادو ورفاقه هي أوربا، لكن حقيقتها هي الجنوب بفردوسه المنتظر الذي يمثل آخر فصل من الفصول الناظمة للرواية.

و هي كذلك بيان لمنزلة الإنسان في إفريقيا، الذي يعاني التهميش والفقر فصار يرى الجنة في كلّ مكان إلاّ في بلده، الذي صار بالنسبة إليه القبر والجحيم، و في هذا الصدد يقول الزيواني (أختار موضوعات وتيمات نصوصي، من خلال مساءلة الذات، ووعيها بالقضايا الراهنة، التي تشكّل هاجسا عندي، مما يدفعني للكتابة عنها، وبالتالي محاولة الإجابة عنها من

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 354.

خلال الكتابة)[1]

هنا ندرك أن الزيواني كتب ورتبّ روايته ببراعة كبيرة لتعبر بنائيا عن فكرته الأساسية، لا فردوس إلا في موطنك، وكانت بمثابة موسم الهجرة نحو الجنوب لا الهجرة نحو الشمال الزيواني يقول رحمة الله على (الطيب صالح).

1/2 /2. على مستوى الشخوص:

إنّ جعل المتن في الرواية يتمحور حول شخصية واحدة، يدور حولها السرد، "مامادو" بطل القصة وهو بالعربية الفصحى اسم "محمد"، كما يروي ذلك البطل معرفا بنفسه للمخرج السينمائي جاك بلوز قائلا: **(في الغالب ـإلا ماندر ـ أكون أنا (مامادو) أو كما ينطقه إخواننا العرب (مُحَمّـدُ)ونحاول ـ نحن الأفارقة ـ أن نقرّبه ب (ماحامادو) ،فدعتنا أعجميتنا إلى حذف (الحاء الممدودة) من وسط الكلمة الأخيرة، ليصير كما اسمي هذا.....)**[2]

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن اختيار اسم شخصية البطل كان اعتباطيا من طرف المؤلف، لكن بحث مامادو عن الخلاص من جحيم الفقر و الفاقة و رحلته المحفوفة بالمخاطر والتضحيات، جعل الكاتب يلجئ إلى أسلوب التصريح باسم شخصية النبي الكريم محمد (ص) داخل البناء السردي، إذ يجد الكاتب أنه بمجرد استدعاء الاسم، هذا يحيل مباشرة إلى القصة والرواية الدينية (الإسراء والمعراج نحو سدرة المنتهى)، وما اشتهرت بها عبر التاريخ بدلالتها المختلفة التي يمكن أن تتقاطع مع أحداث الرواية التي اختارتها الحكاية "رحلته" التكوينية،

(1) محسن حسن، اتخذ من الصحراء الكبرى مسرحاً لأعماله الروائية الممتدة للسياسة ـ الجزائري الصديق حاج أحمد ـ، فضاء صحفي Fadhaa Sahafi، نشر بتاريخ: 03/21/ 2016، تاريخ الإطلاع: 2019/06/15، https://www.blogger.com.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 39

واستند في ذلك على مفاهيم متداولة تقرِّبُ المبتغى من أفهام المتلقين والقراء (إن ضرورة البحث عن الشخصية الروائية المتماهية في التراث الديني المستلهمة المواقف وسلوكات شخصيات منه، لا يتأتى من أن الشخصية هي مجرد عنصر من البناء الروائي فحسب، بل تتأتى أيضا من قيمتها في التعبير الجمالي، فالوعي بطبيعتها يسعى إلى تملك العالم بحركات الذات والفضاء الخارجي المرتبط ببنية المجتمع. لأن الشخصيات الدينية عاشت واقعا يشابه في بعض جوانبه ما يعيشه أي إنسان آخر)[1].

وقد اقتضى وجود شخصية مامادو البطل في رحلة الحيف والضياع، وجود مكان وزمان تتحرك فيهما الشخصية وتدور في إطارهما الأحداث تتناسب وتتلاقى مع الرسول الكريم محمد (ص) التي اكتفى الزيواني بالاسم منها فقط، بدلالاتها المختلفة التي يمكن أن تتقاطع مع أحداث الرواية ولذلك فإن العودة إلى هذا التراث الديني أو استدعاء بعض شخصياته هي مجرد محاولة استحضار أو تشخيص الحالة بطل رواية وأحوال المجتمع الذي يعيش فيه (و لعل من أبرز وأعظم الشخصيات الدينية تبرز شخصية النبي محمد ومن ثم الخلفاء الراشدين وحتى تابعيه فيما بعد ويرد ذكرهم من خلال ما تركوه من أحاديث وأقوال كانت بمثابة الميثاق والدستور الذي يحفظ سلامتهم في الدين والدنيا).[2]

اختار الكاتب لروايته طريق المؤمنين للجنة، فعيشة مامادو في إفريقيا هو مكوثه في القبر وعاش البرزخ فيه كما جاء في الصفحة الأولى من الرواية وهي مدينة نيامي، ثم يحاول الانطلاق من قبره فيترك بيئته التعيسة في إفريقيا و يخرج نحو أوروبا بذلك يكون قد (**جاءه البعث**)[3].

(1) زهية طرشي، تشكيل التراث في أعمال محمد مفالح الروائية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة 2016/2015، ص223

(2) زهية طرشي، تشكيل التراث في أعمال محمد مفالح الروائية، مرجع سابق، 223

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 51

و هنا يختار الروائي للشخصية البطلة اسم الرسول الكريم محمد (ص)، مرتبطا بحدثين مهمين من الأحداث الغيبية، حين استعمل مفاهيم أهوال القيامة، والإسراء والمعراج، و(اعتبر الرحلة ترقيا معرفيا، وخبرة عينية، تتجسد من خلال أحداث الرواية، رواية كما ارتقى الرسول الكريم محمد (ص) بين الإسراء والمعراج نحو سدرة المنتهى، لاستقبال الوصايا والفرائض)[1]، و ما بقابلها في آخر فصل من الرواية (**ماتبقى من حيف الطريق حتى سدرة المنتهى**) [2]، وعند مامادو هي تتويج للمسافة التي قطعها من أجل حلمه (**بمدينة "لامبيدوزا" الساحيلة الرائعة،.. نكون قد قطعنا بالمجمل وهذا الذي يهمك أخبرا سيدي .. من ديارنا (كـــــمGلي) حتى حلمنا ومسرح رجّتنا الكبرى ..حوالي (5212)كلم، مسافة طويلة جدا ....)**[3].

لأن المقصود في هذه الحالة التعبير بذينيك الحدثين الغيبيين عن التجربة الحاضرة في الرواية، وكشفه عن ضرورة قيامها برحلة طويلة، لتحاول تحقيق وجودها الذي لم يتم في " ماتبقى من حيف الطريق حتى سدرة المنتهى ".

يكتفي الزيواني بالاسم فقط، ويسمح لهذه الشخصية بأن تأخذ دلالتها العصرية داخل الرواية، وكأن مامادو في تطابق الاسم حين يحاول تغير الوضع نحو الأفضل، بالبحث عن العيش الكريم والخروج من بيئة الظلم والقهر، والسعي نحو الضفة الأخرى، كالهجرة النبوية التي كانت كذلك هجرة من الظلم والاستبداد نحو الحرية والعدالة فهو البطل في ظروفه الصعبة.

إن (كامراد) بوصفها عملا تخييلا مشحونا بالقيم، تقدّم (مامادو ورفاقه) بوصفهم فكرة في مرحلة خاصة هي مرحلة تجاوز الانبهار بالغرب ووعيّ ذاتي لمحاولة إثبات الذات

(1) محمد معتصم، رواية كامارد قصة الطريق نحو الفردوس قاب قوسين، مرجع سابق.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 342

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 347

الإفريقية الحضارية مع الآخر، فحمل مامادو الكاميرا في نهاية رحلته وانتقاله من فكرة الهروب من إفريقيا إلى محاولة توثيق تاريخها وحقائق العيش فيها، هي انتقال من فكرة الأنا الفردية إلى فكرة الأنا الجماعية التي تمثل كل إفريقيا، الرابط بين الأفارقة في وضع الصدّيق حاج أحمد مفارقة عجيبة أفصح عنها في إحدى المقابلات التي أجريت معه إذ يقول: (حتّى إنّ القارئ عندما يأتي إلى نهاية النص في الفصل الأخير "الفردوس المنتظر في الجنوب " يبدأ النص منطقيا على أن الخلاص في الشمال لكن في نهاية النص سوف يجد القارئ على أن هذا الإفريقي الذي رأى الخلاص في الشمال يجده في الجنوب).[1]، وذلك من خلال الاقتراح الذي ختم به الرواية بقوله ": «**بعد عام من عمل مامادو مع فرقته التقنية – عسمانو وغاريكو – في إنجاز فيلم وثائقي حول الفقر ب (نيامي) عاصمة التيجر، أطلق هذا الأخير على فيلمه اسم (الوجه الآخر للحياة خلف الصحراء الكبرى) وبتاريخ الأحد 12-01-2014 في تلك الليلة الباريسية الباردة الماطرة، نشر المخرج الفرنسي (جاك بلوز) على شبكة التواصل الاجتماعي، بصفحته الفايسبوكية والتوترية منشورا يشيد فيه بتجربة كامارد مامادو) وفيلمه الوثائقي المذكور** »[2]، كالتي نجدها عند بطل الطيب صالح " مصطفى السعيد " الذي وجد الحل كذلك في جنوبه عندما يقيم علاقة إنسانية صحيحة مع حسنه (و بعد هذه الرحلة المضنية عاد مصطفى سعيد إلى وطنه، ليبدأ من هناك، عاد إلى الأصول ليتحد معها، ويقيم علاقة إنسانية صحيحة، فيتزوج (حسنه) وتنجب له ولدين، كانت علاقتهما علاقة إنسانية صادقة قائمة على الإخلاص والوفاء حتى أنها بعد موته اتخذت قرارا صارمة بعدم الزواج)[3].

1 عبدالرحيم بوشاقور، حبيب بوسعادي ، الطقوس الدينية الإفريقية في رواية" كامراد رفيق الحيف والضياع ـ قراءة لسانية أنثروبولوجية ـ، مجلة أنثربولوجية الأديان ، جامعة تلمسان، الجزائر، مجلد 16، العدد02، 2020/06/15، ص 446.

2 . الصديق أحمد الحاج: رواية كاماراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص ، ص 361.

3 أروى محمد ربيع، الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في الرواية الإفريقية رواية ــ موسم الهجرة إلى الشمال_أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد7، العدد1، ص.143.

فهي محاولة من الزيواني يريد من خلالها كشف مستوره، وبيان مقاصده، و جلاء غموضه، فيدعمه و يكشف أبعاد شخصيته البطلة النفسية والفكرية، و تصرفاتها السلوكية والاجتماعية (وهي طريقة للتواصل من جهة، والتعبير عن أواصر الصداقة التي تجمع بين كل الأفارقة، مهما اختلفت أعراقهم وجنسياتهم وعاداتهم، لأن ثمة هما مشتركا ومصيرا مشتركا، فاختيار اسم مامادو، في اعتقادي، لم يكن من باب المصادفة، لكنه اسم مشهور وينسجم مع القناعات الفكرية والدينية والإيديولوجية، فهو ''محمد'' بالنطق العربي) [1].

و هي محاولة كذلك من (الطيب صالح) في روايته ـ موسم الهجرة نحو الشمال ـ التي هي في حقيقتها موسم الهجرة نحو الجنوب فيؤكد لنا أن الوقوف في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب لا يرضي بقوله: " لن نستطيع المضي، ولن نستطيع العودة "[2]. وعليه فإن "حركية الحياة تأبى الرجوع إلى الوراء، وتأبي التوقف، لذا لا بد من النظر إلى الأمام لأن الصراع امتد بين الشمال والجنوب، ولن يستطيع الشرقي الحفاظ على توازنه مدة طويلة .فبقدر الغربة، والضياع في الغرب كان الحنين متقدا حيا، وكان البحث عن شيء ما ينقذ البطل من هذا الضياع، و لقد وجد (الطيب صالح) مخرجا لهذا المأزق عن طريق العودة إلى الأصالة وتدعيمها.[3].

كما نجد بعدا آخر من خلال هذا التوظف و تطابق الاسم قوامه أن اسم الشخصية في إحالته على النبي صلى الله عليه وسلم، وبالرغم من طابعه العالمي بالنظر إلى رسالته، إلا أنه يكرس إعلاء "الأنا" المحلي في روحيته وطهره ونقائه في مقابل "الآخر" الغارق في أوحال ماديته وتيهه، وبذلك تكون المنظومة الثقافية المحلية بديلا حقيقيا عن المعاصر الغربي وقيمه.

(1) رشيد الخديري، كاماراد رواية الأحلام المؤجلة والاحتفاء بالهام، بتاريخ 31 مارس, 2018 في 02:53 مساء مصنفة في حفريات.

2 الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، لبنان، ط14، 1987، ص06.

3 مراد مزعاش، تجليات الصراع الحضاري في موسم الهجرة إلى الشمال للروائي طيب صالح، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تمنغاست، الجزائر، السنة الثانية، العدد 01، ديسمبر 2012، ص 38.

تمثل هذا البديل في التصاعد والتنازل الطّبقي حيث وجّه " الصّديق حاج أحمد" مقاصد الطبقة المستعلية والتي يمثلها " جاك بلوز " والطبقة المتدنية التي يمثلها " مامادو" ورفاقه (توجيها فريدا من نوعه ينمّ عن محاولة الروائي الجادة للبحث عن حل عقلاني يّشابه إلى حدّ بعيد الحل الذي اقترحه المفكّر الأنثروبولوجي" كلود ليفي ستراوس" - Cloud Levi Strawss في كتابه " العرق والتاريخ" وكيفية الحفاظ على الفوارق وفهما ودمجها في نظام إجمالي) وذلك عن طريق التعاون والحوار الثقافي) [1]

هي تقاطعات تماثلها في الطرح ما نجدها عند الطيب صالح فمن المؤكد أن الزيواني لم يكن الروائي العربي أو الجزائري الوحيد الذي يتناول العلاقة الإنسانية أو الحضارية بين الجنوب و الشمال ـ فنجد الطيب صالح في رائعته العجيبة موسم الهجرة إلى الشمال يكتنز ملحمة من الأسئلة عن كنه أغوار المواجهة بين الشمال والجنوب، الشمال المتمثل في سيداته الثلاث " شيلا غريمود، إيزبيلا سيمور، آمن همند غريبود" (تتضح صورة الآخر (الأوروبي) بحضارته المنفتحة، وثورته الصناعية المتقدمة، وتحرر نسائه، وهنا يتبلور الصراع الحضاري الثقافي مع الأخر من خلال الصراع بين الرجل والمرأة، أو بمعنى آخر من خلال علاقة مصطفى سعيد بالنساء الأوروبيات في لندن)[2]، والجنوب المتمثل في شخص بطل الرواية (سعيد مصطفى) فصاحب رائعة ـ موسم الهجرة إلى الشمال ـ قد أضاف لهذا الصراع (بعدا أكثر عمقا، ذلك أن الشرقي في نظر الطيب صالح هو شرقي إفريقي أسود اللون، ومشكلة البشرة السوداء تعطي للتجربة الإنسانية عمقا وعنفا بل وتمزجها بنوع خاص من المرارة).[3]

1 عبدالرحيم بوشاقور، حبيب بوسعادي ، الطقوس الدينية الإفريقية في رواية" كامراد رفيق الحيف والضياع ـ قراءة لسانية أنثروبولوجية ـ، مرجع سابق، ص 446.

2 الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، المجلد7، العدد1، مجلة اللغة الوظيفية، ص140

3 مراد مزعاش، تجليات الصراع الحضاري في موسم الهجرة إلى الشمال للروائي طيب صالح، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تمنغاست، الجزائر، السنة الثانية، العدد 01، ديسمبر 2012، ص 2.

وهي تقريبا نفس المشكلة التي عبّر عنها (الحاج أحمد الزيواني) لكن ليس بطريقة غرامية بل كيف تواجه الشعوب الجديدة (مابعد الاستقلال هذه المشكلة من التبعية للرجل الأوربي في تشخص المشكلة وإيجاد حلها بإعادة الثقة للذات الإفريقية و للرجل الجنوبي ومنحه فرصة الإبداع والتطور من خلال كميرا مامادو، وهي نفس الرؤية لدى الطيب صالح (تحاول رواية موسم الهجرة إلى الشمال " أن تشخص المشكلة الحقيقية لأزمة الذات العربية، وهي كما نراها من خلال المتين السردي أزمة متعلقة بالذات نفسها ومشكلتها داخلها يعني أن المشكلة الحقيقية ليس في صراع الغرب والشرق بقدر ما هي في الذات المتصدعة التي عجزت أن تتصالح مع نفسها قبل أن تواجه الآخر)[1].

2/ 2 . الطقوس الدينية :

لقد سعى كتّاب الرواية إلى استثمار العناصر التراثية الدينية في البناء الروائي الحديث، وكان الزيواني أحدا هؤلاء الذين مزجوا نصوصهم الروائية بالعناصر التراثية الدينية، و من أبرز الجوانب المستثمرة داخل العمل الروائي الطقوس الدينية، من طقوس عملية وشعائر دينية ومعتقدات باطنية كالدعاء والصلاة والتمائم والرقى، وكما رأينا سابقا إسقاط الشخصيات، التي يستمد منها كتاب القصة معطياتها ورموزها.

ثم نرى كيف استطاع الزيواني تصوير هذا البعد المهم في رمز ممتاز في الرواية هو المتمثل في شخصية مامادو البطل ضحية الجغرافيا (**وداعا أيها الجنوب البائس**)[(2)]، والتاريخ رمز الفقر والحرمان واللجوء، والممثلة في نهاية المطاف للطبقة العظمى من "لكامارد"، ليكون لها دور فاعل في السرد القصصي.

---

1 قارة مصطفى نورالدين، انشطار الذات وأزمة الوعي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، مجلة الباحث، مخبر اللغة العربية و آدابها، الأغواط، 132.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 8.

وإذا ما عدنا إلى بعض الشعائر الدينية الموجودة داخل الرواية وبكثرة نجد:

1/ـ شعيرة الصلاة:

الشعيرة الطاغية بحضورها داخل المتن الروائي، ومدى ممارستها لدى الأفارقة نجد العديد من الإشارات الزيوانية إلى بيان مدى تباين الدول الإفريقية في ممارسة شعيرة الصلاة، ففي حديثه عن "مامادو" و"إدريسو" اللذان ينتميان إلى النيجر فقد صورهما الروائي بقوله : (**في صباح اليوم الموالي فضنا على همهمة الرفاق، الشمس لازالت تنشر أشعتها في الأفق البعيد عروق الرمال شكل التضاريس المكانية، من كان ساهيا وتذكر الصلاة من أمتنا تيمم وصلى)**[1]، وقوله أيضا: (**غير بعيد عنهم رفاق نيجيريون البعض منهم ملتزم بالصلاة يحملون في أيديهم مسبحات يخرجون بما حتى للعمل تقواهم وخشيتهم لله)** [2] .

ضف إلى ذلك إقرار "كايطا" واعترافه "لمامادو" في معرض إجابته عن سؤال هذا الأخير بخصوص غياب مواطنو النيجر عن قائمة المناصب والتشريحات لقيادة المعسكرات الكامارادية، إذ يوضح ذلك قائلا: (**أنتم النيجيريون، محافظون غير متحررين**)[3]، أما الشعوب الأخرى من الكاميرون وساحل العاج .... إلخ، فقد وصفها الروائي بالتمرد، يفسر الباحثان عبدالرحيم بوشاقور و حبيب بوسعادي هذه النقطة تفسيرا أنثروبولوجيا بالرجوع إلى إسهامات عالم الاجتماع الفرنسي "مارسيل موس" Marcel Mouss واهتمامه بمسألة المقدس وعلاقته بالنظام الاجتماعي خاصة في كتابه "سوسيولوجيا الصلاة"، حيث اعتبرها «الشكل الديني الأول من بين الظواهر الدينية القليلة التي تعطي انطباعا عن الحياة» ، ففي تحليله و تفكيكه لبنية الصلاة يرى "موس" Mouss أنها تتكون من شيئين أساسيين «تتكون من الطقوس ومن نمط الاعتقاد، فباعتبارها طقسا فيفسرها موس على أنها سلوك وفعل أنجز ووجه إلى أشياء

1 الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 145.

2 الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص 268.

3 الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 270.

مقدسة وباعتبارها عقيدة Credo فيعبر الأفراد من خلال قيامهم بفعل الصلاة عن أفكار ومشاعر دينية وبالتالي ففعلا التصرف والتفكير مرتبطان غير منفصلان) [1] .

يضيء التراث الديني أحد جوانب شخصية الفرد الإفريقي المهاجر، حيث يعتبر الدين من أهم المقومات الأساسية التي تكون المعتقدات السوسيو ثقافية التي تبني جزءا من هوية الفرد، (و التي لا يمكننا أن نستغني عنه بحال من الأحوال، فتوجه كل من سلوكه وأفكاره من خلال التفاعلات العديدة بين المعتقدات والممارسات الدينية وبين المفاهيم والأعراف البيئية في إطار ثقافي اجتماعي معين، فقد تختلف وجهات النظر حول المعتقد الديني باختلاف التوجهات العرفية والثقافية) [2].

2- خاصية التبرك بالصلاة على النبي:

تعد من الركائز الثقافية التي لها خلفية دينية، في وحدة المشاعر و الوجدان الجماعات المختلفة الموجودة في المجتمع الإفريقي فكان لها حضور قوي في الرواية، وقد ترددت الصلاة على النبي بعباراتها المختلفة في مواضع كثيرة من الرواية تذكر من ذلك الحوار الذي دار بين عم "مامادو" "بامبا" والمشتري أثناء بيع البقرة "بكتو" (**أعطيك 170000 فرنك والصلاة على النبي، قال له في كلام قاطع لا ردّة بعده وهو يبسط يد المصافحة لعقدة البيعة مع عمّي بامبا: 175000 فرنك سفا وبالنبي صلّينا)** [3]، (وبالتالي فقد شاع بين المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها ذكرهم للنبي وصلاتهم عليه، سواء في مجالسهم العادية أو في معاملاتهم

1 عبدالرحيم بوشاقور، حبيب بوسعادي ، الطقوس الدينية الإفريقية في رواية" كامراد رفيق الحيف والضياع ـ قراءة لسانية أنثروبولوجية ـ، مرجع سابق، ص 446.

(2) لقمش محمد، بشلاغم يحي، الطقوس الدينية وعلاقتها بقلق المستقبل، مجلة أنثربولوجية الأديان ، جامعة تلمسان، الجزائر، مجلد 16، العدد02، 2020/06/15 ، ص 428.

3 الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 85.

التجارية، إلا أن هذه الخاصية تنتشر بشكل كبير في المناطق الصحراوية وإفريقيا ما وراء الصحراء، خاصة دولتي "النيجر ومالي)[1]

فالدين يلعب دورا أساسيا ومهما في تأسيس بعض ركائز الحياة اليومية، ودعمها وتعزيز بعض جوانبها، من خلال دوره في الأسرة والتكافل الاجتماعي، وفي وحدة المشاعر و وجدان الجماعات المختلفة الموجودة في المجتمع، الذي يظهر من خلال (بعض الممارسات الاجتماعية الثقافية كالشعائر والطقوس الدينية، وتشييد المساجد و المعابد و الأضرحة، و المعالم الأثرية ذات الصبغة الدينية ، والتي تعبر عن ثقافتهم وانتمائهم الروحي الديني عبر الأزمنة، بين مختلف الشعوب والذي يتم نقلها عبر صيرورة التنشئة الاجتماعية والتي ترتكز على الحفاظ على هذا التراث الشعبي الديني المتوارث عبر الأجيال من خلال تقديم الطاعة والاحترام والالتزام والخضوع والخنوع له).[2].

3ـ الدعـــاء:

نتلمّس في الرواية كامارد منبعا آخر استفاد منه الزيواني كطقس ديني وهو الدعاء، وخصّص له جانبا ومساحة يتقاطع فيها التراث الإفريقي مع التراث العربي والجزائري بالخصوص، ثم الدين في التراث الإفريقي .

الدعاء يتحول مع الزيواني إلى علامة سيميائية تجعلها الأم (حليماتو) بعد إخراج ثديها للدلالة على (دعوة الشر) اتجاه أبناءها إذا ما وصل الحدّ في النقاش إلى مسار مغلق، فتستعين

1 عبدالرحيم بوشاقور، حبيب بوسعادي ، الطقوس الدينية الإفريقية في رواية" كامراد رفيق الحيف والضياع ـ قراءة لسانية أنثروبولوجية ـ، مرجع سابق، ص 448

(2 بن مزيان حنان، مسعودي الطاهر، التراث الشعبي الديني ودوره في الترويج السياحي، مجلة مفاهيم للدراسات الفلسفية، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، العدد05، مارس 2019، ص 225.

بهذه الطريقة التي ترى من خلالها أنها ستعيد الابن إلى التفكير بما قدّمته له من رعاية وعناية في صغره لتفرض عليه الانصياع والانقياد إلى أوامرها وهو ما نجد ما يوافقه في الرواية من خلال شخصية عسمانو أحد رفقاء مامادو الذين رموا المنشفة منذ البداية عندما أراد الحديث مع أمه (حليماتو) ومفاتحتها في موضوع الهجرة .

(وكررها اليوم عصرا، إنه رمي المنشفة.بعد القسم المغلظة لأمه (حليماتو) وجهرها له بدعوة الشر (أمارتها عندنا إخراج الأم ثديها لابنها).إن هو كرّر تلك الأحلام في ظل خياله) [1]

يثبت الزيواني من خلال تجربته الناضجة في كاماراد قابلية التوظيف للموروث الديني الذي يعكس مدى ارتباط القارة الإفريقية وتشبث أفرادها بهذا البعد الروحي وانعكاس همومهم وتفاصيل حياتهم فيه و كيف يمكن للتراث أن يكون همزة وصل بين أبناء القارة الواحد (لاحظ الباحثون في شئون أفريقيا أن الدين هو العنصر الفعال و القوة المحركة في حياة المجتمع الزنجي ولذلك اتخذوه نقطة ارتكاز في سائر أبحاثهم و أفادت الهيئات التبشيرية من هذه الحقائق فوضعت منهجها على هذا الأساس وكان من نتائج ذلك أن ترجم الإنجيل إلى عدة لغات أفريقية كاللغة السواحيلية وغيرها)[2].

(1) ا الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 53

(2) يوسف روكز، أفريقيا السوداء سياسة وحضارة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص 147.

2/2 . الأديان في إفريقيا صراع أم استغلال :

صراع الأجيال وحداثة التعبير والإبداع، جعل الكثير من الأقلام تلتقي لتسرد تجربة حياة شعب وتفاصيلها و تاريخه الطويل، وقف الزيواني على هذا المصفّ نفسه حين طرق التراث وقارب الحداثة فصار السرد معه منبعا للإبداع، ينسج قلمه ذاكرة منسية، ويحي رفات قارة بأسرها، ويبعثها من جديد، آملا من كل ذلك أن يلقي نافذة يبوح من خلالها عن أسرار مدفونة، و أساطير منسية وتاريخ مزور، وأمة مظلومة ومهمشة، فأراد الزيواني أن يستنطق الموروث ويشخص دلالاته، ويعيد عصرنته بعين الناقد قبل قلم المبدع.

1/- نص الزيواني محفل للأديان والمعتقدات، من خلال شخصية البطل مامادو النيجيري المسلم في حي كملكلي، و مامادو الجديد النصراني المدعو كوليبالي المليالي حامل الصليب، في طريق خلاصه جرّب حمل الصليب في عنقه، والتستر تحت عباءة يسوع، وغير اسمه، وهويته، لتجاوز المساءلة والاحتيال على الشك والعيون الراصدة، والمراقبة المستعدة للمعاقبة.

يقول في نهاية الطريق:

(مع غروب شمس خميس الرحيل 29 / 11 / 2012، تحللت نهائيا عن هويتي الكوليبالية ويسوعيتي الظاهرة وكذا سلسلتي الذهبية وما تحمله.. قلت في نفسي يومها أشكرك عميقا كوليبالي.. ميغسي مالي.. برافو صليبي..).. رقصت لهم في خاطري كالعادة: (أي صابو.. أي صابو). [1]

ومن خلال رفاق الهجرة الذين جمعهم هم واحد وهدف واحد، يتجلى ذلك من خلال مقطع سردي يرويه البطل لحظة تعطّل مركبة التهريب التي كانوا عليها في الصحراء الكبرى، و هو أشبه بابتهال جماعي، يعبر به "المهاجرون النصارى والمسلمون جميعا" عن أملهم في

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 341.

الخلاص، بعدما تعطلت السيارة التي كانوا على متنها في صحراء قاحلة، وهم بين الحياة و الموت

(حذّره أخيرا، أن يمنع الرفاق من العبث بالماء أو الإسراف فيه ومن هذه اللّحظة فصاعدا لن يكون شرب الماء إلاّ لسدّ الرّمق وأن القرار يمسّ السائق نفسه دون استثناء، بحسب قوله، عسى هذا الإجراء ينجينا من الموت عطشا في هذه الهوْماء.

رفيقنا للباطرونْ: (ok mon patron) ، بعدها خطب فينا أليْكسْ بالفرنسية أولاً بلهجة وعيدية..ثم ترجم للرفاق الأنجلوسكسونيين، حقا هذا الأخير أوتيَ كاريزما عجيبة في القيادة كما قلتُ..أمرنا بالامتثال لنواهيه وإلاّ أدركنا الموت جميعا دعونا الله ان ينقذنا من هذه الورطة ....إخواننا أهل عيسى هم الآخرون صلوا للرب وقرؤوا القدّس)[1]

يشتغل الزيواني على هذه الأزمة الإنسانية في المقام الأول ليبيّن الأصل أو الرابط الذي يجمع بين هؤلاء الناس وهو الأخوة الإنسانية والدينية (أخواننا من أهل عيسى) ، ويقصد بهم النصارى من البلدان الإفريقية، و كيف تتقاطع الأديان السماوية وتتقارب، عندما لجؤوا إلى الرب بالصلاة وقراءة القدّاس أو الإنجيل كما يفعل المسلمون ذلك عند المحنة من صلاة و قراءة القرءان الكريم لله عزّوجل، ليخلصهم مما هم فيه من مأزق، وليقيم لهم طريق النجاة (يعتبر ملايين الأفارقة أنفسهم متدينين ويتخذون قرارات تستند إلى المعتقدات أو الضمير أو الخوف

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 144

من العقاب أو المكافآت العظيمة في الحياة الآخرة.العديد من المواقف تتشكل جزئيا من قبل الأديان.يتميز المشهد بالرموز الدينية) [1].

ما أراد الزيواني التركيز عليه هو أهمية التسامح الديني والذي يمثّل بُعدا وجوديا، فوحدة الأصل والحاجة إلى البقاء والرغبة في الحياة، و الحاجة إلى التجمع من مقومآت الحياة

2/ـ. استمد الكاتب من الموروث الديني ما يُعينه على إبراز وإنارة زاوية مهمة رأى أن فقدانها و محاولة إخفائها هو أصل الصراعات الأيديولوجية والاختلافات الطائفية في أفريقيا، من خلال الحديث والتعريف بالكثير من الحروب الأهلية الموجودة في هذه القارة البائسة التي سببها ديني أو إثني أو فكري (ليست هناك حاجة لتبرير تضمين مناقشة الأديان في فهم الثقافات الأفريقية، لم تقلل زيادة العلمنة والتحديث من أهمية الأديان، ووجهة نظر العالم القائمة على ثقافات الشعوب الأصلية، لا يقتصر الأمر على القيم التي تشكلها التقاليد الدينية، يتلاعب السياسيون بالأديان والمنظمات الدينية من أجل ضمان الولاء).[2]

طريق مامادو المحفوف بالضياع والمليء بالحيف، جعله يتعرّف على الكثير من المجريات والأحداث التاريخية والدينية والاجتماعية وغيرها الكثير، كما اتسعت رؤيته ليعرف أسباب خوف الإنسان المعاصر ومحنته من خلال مساءلته لبعض رفاق الدرب من الدول المجاورة منهم الإيفواري (إمانويل) الذي قصّ حكاية أخرى تهون معها كل حكايا العالم وحيوات البشر لرفيقه دودو

إمانويل من خلال قصته يبين كيف تتحول الأديان التي جاءت لتزرع الطمانينة في

(1) The powre of african cultures, Toyin Falola ,Boydell & Brewer مطبعة, ،جامعة روتشستر NE 2003 ,(ص 202-223)

(2) The powre of african cultures, Toyin Falola ,Boydell & Brewer مطبعة, ،جامعة روتشستر NE 2003 ,ص 202-223)

قلوب البشر ولتُسكن الوحشية الموجودة في ضمائرهم، إلى أدوات للقتل والرعب والدمار، ثم يلخص ذلك من خلال الحرب الأهلية التي دارت رحاها في دولة كوديفوار من قارة إفريقيا بين (GباGبو) و (الحسن وطارا) وصراعهم العنيف على السلطة

يروي إمانويل قصته قائلا: (**لعنا الحرب في الكنائس لعنها المسلمون من مواطنيا في المساجد تكالب (GباGبو) على السلطة و صراعه مع (الحسن وطارا)كلفنا فاتورة غالية رفيقي الآلاف من القتلى والمتشردين تراني واحدا ممن يدفعون ثمنها لم أجد بُدّا بعد فقدي لأمي vوانثيا في الحرب وقبلها أبي جوزيف بالمرض إبان مسودة السلم الكاذبة لم يبق لي خلاص بعد هذه الحرب الأهلية الآسنة سوى الهجرة لأجل ذلك أنا هنا معك على السطح هذه العربة نغامر بأرواحنا ونعزف أغنية الفردوس الجميل**)[1]

الطريق التي شقها البطل كانت مفتاحا له لمعرفة الآخر ،(لولا الطريق ما اتسعت رؤية مامادو، ولا تعرف على مجريات الأحداث، وأصل الصراعات الأيديولوجية، أو الطائفية، ولولا الطريق ما عرف أسباب خوف الإنسان المعاصر، ومحنته، ولولا الطريق ما عرف كيف تتحول الأديان التي جاءت للطمأنينة وإسعاد البشرية ونشر المحبة والأخوة إلى بؤر توتر وهلع وتفرقة)[2]، وسببا رئيسيا من أسباب الفتاك بالإنسان، وتعجيل موته بقتله يقول: " قل في خلدي (**ألقى صاحب الرشّاش، نظرة فاصحة على الركاب، الصرامة بادية عليه أو هكذا أراد أن يظهر لنا هذه الأخيرة...تقدّم نحونا ـ نحن الأربعة ـ أولا...طلب جوازتنا، أعطيناه إياه، نظر لصوَرنا، قابلها مورفولوجيا أو بما يصطلح عندهم ب(البروفايلينغ)، قلّب صفحة ختم الجواز من طرف شرطة الحدود، وجد مدّة الإقامة لا تزال قانونية..أعادها لنا بلطف، سرق خلالها نظرة خاطفة على صليبي الأصفر..بدا لي أنه مرتاح..قلتُ في**

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 142

(2) محمد معتصم، رواية كاماراد قصة الطريق نحو الفردوس قاب قوسين، مرجع سابق.

خلدي الأمن الجزائري لا يهيبه منا ـ نحن الأفارقة ـ سوى أصحاب اللحى من تنظيم "القاعدة" و "بوكو حرام"...)[1]

إن العودة إلى التراث سواء الديني أو التاريخي كشفت عن نماذج وتجارب جمعت بين شعوب وديانات وثقافات مختلفة، تقبل التنوع وتعترف بالتغاير وتحترم ما يميز الأفراد من معطيات نفسية ووجدانية وعقلية، كما يمكن الاستنتاج من خلالها أن بعض ما يثار حول صراع الحضارات أو الديانات أو الثقافات، هو شيء مبالغ فيه و له أغراض أخرى غير البادية للعيان هدفه محاربة العيش المشترك، مع الإشارة إلى ضرورة الاحتفاظ بكل مقومات الخصوصية و عدم الذوبان في الآخر الأمر الذي يعدّ واجبا وملزما وما يتيح ذلك هو الاعتناء بالتراث و الحفاظ عليه.

3/2.– توظيف أسطورة (دُوكو) فرعون النهر:

يسود أفريقيا ما وراء الصحراء ديانات وعقائد تكرّس لوجود قوى حيويّة خارقة، منها ما تعلق بآلهة عليا بعيدة كل البعد عن الإنسان ، أو آلهة دنيا تقدم لها القرابين لاسترضائها، وهناك ما تعلق بالأسلاف؛(حيث يلجأ الفرد إلى أجداده الأسطوريين، أو زعمائهم الفاعلين في قبائلهم بدلا من الآلهة الدنيا ليقوموا بدور الوسيط، (و قد تعدت مهمتهم لترتقي إلى غاية تعبدية؛ وأصبح الأسلاف ملاذا آمنا لأصحاب الحاجات من أفراد قبيلتهم ؛ الذين يعتقدون فيهم السلطة والسطوة، فقدست أرواحهم وأجسادهم وقدمت لهم القرابين والأضاحي استرضاء

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 302.

، وقصدوا في السر والعلن استشارةً وعونًا، ورُوعي فيها طقوسًا خاصة واحتفالات دينية غاية في التعقيد)[1].

من هذا التراث ما تعلق بالأسطورة، التي تشكل جانبا مهما من الشعور الجمعي للشعوب الإفريقية، فقبل الكتابة كان الاعتماد على الأدب الشفاهي، وكان الأفارقة يروون الأساطير والحكايات وما زالوا كذلك، وهذا النوع يفرض نفسه بقوة وينشأ بعفوية الإنسان الإفريقي، الذي يحاول جاهدا أن يضع بصمته الخاصة ببيئته والتي تتماشى وعاداته وتقاليده، ونمط عيشه، فقد أوجد هذا الإنسان" [2]، تراثا خاصا به على طول مسيرته الطويلة.

وبما أنّ التراث الأسطوري الإفريقي هو إبداع فكري وأدائي متميز وخاص، ويحمل في طياته ثقافة شعبية واسعة، كان لزاما أن نرى في رواية كامارد الخصوصية الإفريقية التي تضم الممارسات الشعبية و الطقوسية ، فنجد الزيواني يبتعث هذا التراث من جديد، التراث الأسطوري الإفريقي الذي يربط هذا الإنسان بواقعه ويفسر له ماضيه، كل ذلك وفق ما يُثري تجربته الفنية ويعطيها عمقا أكبر، كما يستمد الزيواني من طبيعتها الرامزة القدرة التي استطاع من خلالها التوغل في عمق الصحراء الإفريقية والمجتمع الشعبي هناك.

ومن بين من خصّ مفهوم الأسطورة بالدراسة والبحث نجد "مرسيا إياد" الذي يرى أن أكثر التعريفات جمعا ومنعا لمفهوم الأسطورة هو التعريف الذي نصه: "...الأسطورة تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي هو زمن البدايات بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا،

(1) وردة لواتي، مراد بن قيطة، عبادة الأسلاف في إفريقيا جنوب الصحراء الجذور والطقوس، المركز الجامعي تمنراست، جامعة باجي مختار عنابة، دت، ص 13.

(2) . وردة لواتي، الموروث الثقافي الإفريقي من المحلي إلى العالمي: رواية أشياء تتداعى لتشينوا أتشيبي أنموذجا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المركز الجامعي تمنراست، دت، ص7.

لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة، إذن هي دائما سرد لحكاية الخلق "[1] .

كما يرى الباحث عاشور سرقمة أن (من المعتقدات: ما يعتقده شعب معين من طقوس دينية أو عوامل طبيعية، أو ظواهر لا منظورة .. كالتي تتعلق بالجن .. أو (الغيبيات) .)[2]

فالأسطورة من أهم الموروثات الشفهية وأكثرها تأثيرا في نفوس أفراد القبيلة الإفريقية، لما تتسم به الأسطورة من بعدها عن الأمور الواقعية، والميل إلى الخيالي،فهي تسري في الإنسان الإفريقي كمجرى الدم في العروق، ولهذا فهم يعكفون على سردها ونقلها من جيل لآخر كأساطير نشأة الكون، ونشأة النار....ولهذا فهي حاضرة في رواية كامراد من خلال ما روته أم مامادو على لسان السارد:

(تقول الأسطورة التي روتها لي أمي عن أبي بوريما: " إنّ جدّي غندا، عندما هاجر من قرى مدينة (دوصو) قبل سنين بعيدة وجاء إلى نيامي، بعد قحط هناك.... استقرّ مع غيره من المهاجرين على ضفّة النهر، حيث مارسوا الصيد في تلك الأيام الخوالي، حتى جاءهم عام كبيس، كاد النهر يجف معه، ما أضعف الصيد به واشتكى الصيادون فيه لـ (دُوكو) فرعون النهر... ولم يقضِ لهم شيئا أو رقصوا رقصة "فولوهوري" التي يرتفع الجدب فيها بإيقاع الطبل..وهي من العادات الموجودة فيهم منذ القدم... جبرت عبارة" منذ القدم" من رواية والدتي سيدي...أبدلتها بعبارة :(قبل الإسلام...) وهذا اجتهاد مني..."[3]

(1) . مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص10.

2 عاشور سرقمة ، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي، مرجع سابق،.ص 24.

(3) . الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 59.

أسطورة (دُوكو) فرعون النهر ما هي إلاّ قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور (دُوكو) فرعون النهر صاحب الشخصية الممتازة، المساعدة للصيادين على ضفّة نهر النيجر العظيم ، حاولت من خلالها والدة مامادو تفسير الأسرار التي لا يفهمها مامادو، تفسيرا ميتافيزيقيا أو أخلاقيا، (فأساطير البشر تعطي عنصرا بشريا معقولا لظواهر الطبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة، وقد وسع في معنى الأسطورة ليشمل الخرافة أي مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل)[1].

هذه الرواية الشفوية تكتنز الكثير من الدلالات التي يمكن أن نستشفها من خلال محاولة فهمها واستعاب مضامينها الدلالية والجمالية، من بين الدلالة الكامنة في هذه الرواية الشفوية نجد:

1/ـ الرواية الشفوية الأسطورية من والدة مامادو، ما هي إلاّ عبارة عن نقل للثقافة من جيل إلى جيل، يوثق تاريخ القبيلة والمجتمع (خلال الأساطير والأدب الشعبي الزنجي ينقل الآباء للأبناء خبراتهم بطرق تعبيرية سهلة الحفظ، مثل معارف نشأة الكون وتاريخ القبيلة، والقوانين الاجتماعية وأصل المنتجات المختلفة، والمعتقدات الدينية والعلاقات مع القبائل الأخرى، وتاريخ الأبطال الأسطوريين والروابط الطوطمية بين الحيوان والقبيلة)[2]، لقد ظل المجتمع الأفريقي إلى أمد بعيد يقارب أفراده برباط وثيق مع الأسلاف وتاريخهم ومعتقداتهم لدرجة التقديس والعبادة، فالقبيلة تظل على ارتباطها التعبدي بأرواح الأجداد، وأفكارهم و رؤيتهم للحياة، ويرجع هذا إلى ما يكتنفه البعد الأسطوري من أسرار وخبايا، و ما يميزه في باب العادات والأعراف والديانات.

(1) خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، مرجع سابق، ص 40.

(2) . سماح دياب، لمحات عن الأسطورة في الأدب الشعبي الأفريقي، السنة 141 العدد 47462، نشر بتاريخ: 16 نوفمبر 2016 ، تاريخ الإطلاع 8/08/23 201على الساعة 16:41،.ahramdaily@ahram.org.eg

2/ـ وكذلك الرواية السابقة عبارة عن تبرير لتبني جَد مامادو مهنة بيع أعواد الكورو، التي لم تكن تعجب مامادو كثيرا أو تستهويه، فالبعد الأسطوري لرواية والدته جعلت منه ينقاد وينصاع لها من باب التقديس أو الإعجاب، ومن هنا كانت أسطورة "(دُوكو) فرعون النهر" تصويرا فنيا لموقف الإنسان الإفريقي الذي ينعكس على شخصية (جد مامادو) من الحياة والأحداث من حوله، كما أنه تعبير عن ذاته ووجدانه وإحساسه ومشاعره، وكما أن تلك الأساطير تمثل موقف الإنسان من قوى الطبيعة ومحاولة تفسير أسبابها (فإن غرض الأسطورة هو التفسير، بالإضافة إلى الغايات التعليمية و الاعتقادية، فالأسطورة تفسير لقضايا أو أصل وجوهر العلم، في عصور ما قبل العلم... ومن ذلك تفسر لنا الأساطير السبب في القوى الخارقة "[1].

3/ـ اجتهاد مامادو بجبر عبارة " منذ القدم " من رواية والدته، وإبدالها بعبارة " قبل الإسلام " فيها دلالة عميقة على مدى تأثر الأفارقة بالدين الإسلامي، وأن الجبر في الرواية لا يكون إلاّ به، الإسلام جاء ليجبر أو يغير في تلك الأساطير و الرموز الوثنية، التي اصطنعها خيال الإنسان ليعبر عن طبيعة العلاقة التي تربطه بما يحيط به من مظاهر الكون، وليفسر الظواهر التي تحل به، فالإسلام صار هو المنفذ الوحيد لتفسير طبيعة العلاقة التي تربط الفرد الإفريقي بما يحيط به من مظاهر الكون، التعبير عن أوضاع (يرتكز المعتقد الأفريقي على أساسيات عدّة لعل أهمها على الإطلاق – وإن كانت كلها مهمة – الإيمان بالرب أو الإله الخالق الأعظم، فهو خالق هذا الكون؛ وهذا أمر راسخ وأساسي في هذا المعتقد والذي أطلق عليه عدة تسميات مثل الرب، الرب الخالق، الرب الجد...)[2]

(1) . عبد الحكيم شوقي، الرجل و المرأة في التراث الشعبي، هنداوي للتعليم والثقافة،مصر، 2014، ص 15.

(2) وردة لواتي: مراد بن قيطة، عبادة الأسلاف في إفريقيا جنوب الصحراء الجذور والطقوس، مرجع سابق، ص 06

4/ـ ثمة إشارة أخرى على أن الجيل الجديد من الأفارقة قد لايؤمن بالأساطير كما يراها الجيل القديم فالتعليم الحديث أمدهم بمعارف و حقائق حديثة تناقض ما تلقنوه عن آبائهم وأجدادهم ، فكان لتعليم الحديث أبلغ الأثر في حياتهم الفكرية (وثمة عامل آخر كان له أبلغ الأثر في حياتهم الفكرية ذلك هو التعليم الحديث الذي أمدهم بمعارف و حقائق حديثة تناقض ما تلقنوه عن آبائهم وأجدادهم ، و وجدوا في العلم الحديث طلبتهم في الوقوف على سر الكون الذي لم يعرفوا له تفسيرة مادية غير الأساطير والأقاصيص التي توارثوها عن أسلافهم ..)[1].

5/ـ كما نجد في الرواية الأسطورية التحاما بين الأداء الإيقاعي الموسيقي و أداء قصة "فولوهوري" التي يرتفع الجدب فيها بإيقاع الطبل، كاعتقاد شعبي إفريقي بهذا الطقس الذي يجلب الماء للنهر بعد أن يرضى "(دُوكو) فرعون النهر" ويقبل هذا القربان أو الوسيلة من طرف الصيادين الذين كانوا يمارسون الصيد على ضفاف نهر النيجر العظيم، فإذا جاءهم عام كبيس، يبدأ معه جفاف النهر، وبالتالي ينعكس ذلك على الصيد فيضعف وتنقص الغلة، فتكون هناك تقرب وشكوى (تتخللها نفحات شعرية تُنغَّم على إيقاع الطبول (الثيمات الإفريقية) التى تضفى طابعا شعبيا على الأساطير والحكايات. والبيئة الزنجية الأفريقية مُشبعة باحترام أرواح الأقدمين، والخشية من غضبها، وطلب حمايتها، فهم يؤمنون بأن الأجداد الأولين أحياء في عالم الأرواح، ويتوجب على كل الأجيال احترام تلك الأرواح للحفاظ على كيان القبيلة وتراثه)[2].

لم يكثر الزيواني من توظيف الأسطورة في تجربته السردية؛ كما فعل العديد من الروائيين المعاصرين، ولكنه اكتفى فيما استطعت رصده من خلال قراءتي للرواية، باستخدام أسطورة

(1) هوبير ديشان: الديانات في أفريقيا السوداء، تر: أحمد صادق حمدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2011، ص 118.

(2) . سماح دياب، لمحات عن الأسطورة في الأدب الشعبي الأفريقي، مرجع سابق، 2016.

(دُوكو) فرعون النهر، بسبب ثرائها الدلالي بما تحمله من شحنات إشعاعية، وتراكمات وجدانية، وليس لمجرد تحميل التجربة السردية بالأساطير مجاراة للغير من الروائيين الذين وظفوا الأسطورة في متونهم السردية، ، بل جاء هذا التوظيف بشكل واع، لم يقف فيه الزيواني عند المعنى الموروث للصورة ، بل تجاوز تلك الدلالة إلى مفهوم أكثر عقلاني في ملاحظات مامدو وتفاعله مع الأسطورة كتراث شعبي وديني

و من الجائز القول أن الروائي يحاول من خلال توظيف الأسطورة الإحالة على مظهر التقابل بين شخصية الإفريقي القديمة المؤمنة بالأساطير و الحلول الغيبية و شخصية الإفريقي الراهنن بحيث تبدو الهجرة شكلا من أشكال التغيير العملي الذي يرفض التسليم لسطوة الأقدار والحتميات ويتطلع إلى فضاءات أرحب يرها في الضفة الأخرى من الأبيض المتوسط، الذي جعل الزيواني يتكئ على الأسطورة، مع تحوير دلالتها؛ لأن استخدامها يثري النص السردي ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء ويدحض التسطيح عنه.

فتراث القبيلة هو التراث الشعبي، يتعامل معه جميع أفراد المجتمع سواء في الحياة اليومية العادية أو المناسبات المختلفة، فهو مجال خصيب للذاكرة الشعبية يحفظ تجاربهم، وهو من أكبر مصادر التراث الأسطوري الذي يتوارث ويحفظ جيلا عن جيل، ويتسامى إلى منزلة المقدّس، فالإفريقي له قدرة هائلة على إطلاق العنان لمخيلته، والابتداع، وتفسير الأمور الخارقة، لأن كل أمر أسطوري لا يتحلى بما هو خارق للواقع، يبث الضجر فى نفس الإفريقي و يغمسها في ملل عميق.

4/2.– التمائم:

تمهيـــد:

باتت إفريقيا جنوب الصحراء مسرحا لأحداث وتغيرات جذرية في جوانب عديدة دينية واجتماعية وثقافية، ففي كلّ ليلة من ليالي التيه والضياع في طريق المغامرة وتجاوز الذات والتاريخ والجغرافيا، التي عاشها مامادو ورفاقه منذ البداية، وفي مجتمعات ليكامراد وصولا إلى نقطة النهاية، وبوابة العبور إلى فردوس أوروبا، كان مامادو حريصا على تميمته (Gونكي) أيّما حرص، فوصية أمه لم تزل عالقة في أذنه تصطك بطبلتها (**إياك أن تنسى وصية "كونكي" وقت الضيق... أجل.. أجل يا أمي...ارتبكت قليلا كوني قرب الرفيقين.. أحببت أن أخبرها بنجاعة وصيتها؛ لكن تأكيدها بكتمان السر على الرفاق، جعلني أضمر هذا لوقت آخر، أكون فيه بعيدا عن الرفاق. إلى اللقاء يا أمي..)**[1].

لقد آمن مامادو بالقوة السحرية لتميمة (gونكي) التي قدمتها له والدته قبل مغادرته البيت، وقد ورثتها عن زوجها والد مامادو، (الذي كان كلّما ألمّ به خطب، يعض على هذه القلادة الحديدية، فيقع الفرج القريب أو السريع، كانت القلادة بمثابة الحارس الماورائي الذي يحميه من الأخطار) [2]، وكانت تبلغ قوة التأثير فيها عند الاعتقاد الشديد هي نفسها، استعملها في كثير من محطات رحلته، ومفعولها السحري كانت سببا مباشرا في خيبة مامادو وفشله في تجاوز السياج نحو "الفردوس" المنشود والأرض الموعودة، نحاول أن نعرف المعنى اللغوي لها، تعريف و معنى تمائم في معجم المعاني الجامع: (تَمَائِمُ: (اسم) جمع تميمة وهي

(1) . الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 210.

(2) . بن علي لونيس، أزمة التّمثيل السردي في رواية كامارد للصديق حاج أحمد ،مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد 41، 2018، ص209.

كل ما يعلق في العنق دفعا للعين والشر. تَميمة: (اسم) الجمع: تميمات و تَمَائِمُ، خرزة وما يشبهها تُعلَّق في العنق ظنًّا أنها تدفع العينَ أو تقي من الأرواح الشِّرِّيرة، أو شيء تُنسب إليه قوَّة سحريّة تحمي مالكه، مَنْ عَلَّقَ تَمِيمَةً فَلاَ أَتَمَّ اللهُ لَهُ)[1].

حكاية مامادو مع تميمة:

للتميمة مع مامادو حكاية طويلة تمتد منذ أن أوصته الأم بها وقصت عليه خبر والده معها:

(بعد إفاقة أمي من فاجعتها.. حرصت على تذكيري بورْد أساسي لا أنساه.. يكون زادا لي في سفري ساعة العطل بتوصية شديدة من أمي:

اسمع يا ولدي.. إن واجهتك ظروف صعبة، كانقطاع السبل في الصحراء .. ولا مغيث إلا الله.. كأن ترى الموت مثلا.. أو ما يشبه هذه الظروف.. فقد ترك والدك – رحمه الله – تميمة (Gونكي) مصنوعة على شكل حجاب حديدي مربع، صغير ورقيق، به خيط رفيع أصفر مفتول، لم أشأ أن أسأله كثيرا بما في داخلها؛ لأنه كان شديد التكتم عليها في حياته .. قال لي ذات يوم بامتعاض شديد بعد طول فضول مني.. إن بها عقاقير مسحوقة، من رؤوس النسور، التماسيح، البوم وعقاقير أخرى.. كان قد اشترى ذلك الحصن خلال الستينيات، من رجل أتى بها من سوق الشعوذة المسمى سوق "أكودا سيوا" ب "لومي" عاصمة "الطوGو"، كان لا يعلقها في رقبته إلا أثناء سفره، يرجو بها الحفظ وتسهيل الأمور وأكد لي ظهور نجاعتها في أكثر من موقف جلل.. خلال سفرياته القليلة. كما أبان لي ذات ليل في حديث الوسادة بلا طلب

(1) معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي https://www.almaany.com/ar/dict/ar-

مني.. أن فاعلية التميمة، تكمن في الالتفات إليها وعضها بأسنان الأنياب فقط، عندها تفرج الغمة بشكل سحري!!). سلمتني أمي التميمة الحديدية، رددتها لها بأدب، طالبا منها التماس البركة بوضعها في رقبتي، فعلت المسكينة بكل سرور، مع تمتمات وتعويذات، سمعتها ولم أفهمها، سألتها: (هل أتكتم بها عن أعين الرفاق؟) تستر والدك عن أمرها حتى عني.. خليق بك أن تغمدها عن بصرهم أيضا يا ولدي..). بعد تعليقها للتميمة، زادت من تأكيدها، طمأنتها حتى استطاب خاطرها أو كاد)[1] .

لقد أراد الزيواني من خلال هذ التوظيف، أن ينبّه إلى الاتصال الكبير بين الإفريقي وبين الغرائيبية السحرية، ومدى الترابط الشديد بين الفرد الإفريقي وبين مرجعيته التراثية، التي يرى أنها تمده بمخزون كبير من الطاقة و القدرة على الحفظ " لقد وظف الروائي هذا البعد الغرائبي ليكشف عن تشبث الإفريقي بعاداته القديمة، وإيمانه العميق بالقدرة السحرية على الأشياء، كمكون أساسي للهوية الإفريقية، ففضلا عن تخلّفه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فالإفريقي مازال متشبثا بالطقوس السحرية، يلتجئ إليها لمجابهة معضلات الحياة) [2]

فالأعراف والمعتقدات في إفريقيا تتسم بسلطة قبلية غاية في الشدة والصرامة نادرا ما ينعتق الفرد من سطوتها، كما يتميز الفرد الأفريقي في قبيلته بالبساطة والعفوية التي تصل أحيانا إلى حد السذاجة،التي لايمكن من خلالها أن يبتعد أو ينبقد تلك المعتقدات المتوارثة جيلا عن جيل (ونتيجة عدة عوامل ظلت معظم القبائل الأفريقية على ارتباطها التعبدي الوثيق بالطبيعة وأرواح الأجداد (السلف)؛ حيث أن الإنسان كان مفطورا على توجهه نحو وجهة عليا تفوقه قوة وقدرة، نتيجة إحساسه الدائم بافتقاره لقوة تحميه من سطوة الطبيعة، ولهذا فقد لجأ إلى ما

(1) . الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 102.

(2) . بن علي لونيس، أزمة التّمثيل السردي في رواية كامارد للصديق حاج أحمد، مرجع سابق، ص209

يعرف بأرواح الموتى Manisme أو الوسائط أو السحر أو الفتشيزم آFetichisme... كبدائل للدين).[1]

فكل من يصف الأفارقة بأنهم خضعوا لقوى غيبية، رهبة و فزعا، لا يبعد عن الصورة الحقيقية لهم، ولكنها صورة غير كاملة، أن الأفريقي يستسلم لها ويؤمن بسلطانها لأنه يعيش في كنف تلك القوى إنها قد ترهبه وتؤلمه غير أنه رغم إساءتها له ، يستمد منها حياته وكيانه وقوته (و ما شعوره بالاعتماد عليها وإحساسه بقدرتها على التصرف فيه إلا مزيج من الاستسلام والثقة في بيئة مألوفة له ، عركها وعركته وما الشعائر الدينية و المحرمات التي خظرها علية المجتمع إلا وسائل يتذرع بها طلبا للوقاية والسلامة والاستزاده من القوى الحيوية. وإذا كان الفرد منهم مرتبطة ارتباطا وثيقة) [2].

نهاية الحكاية مع التميمة:

يصور المقطع الختامي في الرواية الفكرة التي تلح على عقل البطل مامادو ووجدانه طِوال مسار رحلته؛ وهي فكرة العبور للضفة الأخرى من البحر الأبيض التي لم يكتب لها التمام في الرواية، بسبب القبض عليه من طرف شرطة الحدود عند الحدود المغربية الإسبانية، ولعلّ الفكر الخاطئ في قوة التميمة ومفعولها السحري، كان سببا غير معلن و غير مصرّح به داخل الرواية في فشل وخيبة مامادو فالمعتقدات الخاطئة الموروثة غير العقلانية تسقط الحرية عن الإنسان، عن الكائن.(إن الاعتقاد الخاطئ يقيد الروح الحر، لذلك لا بد أن ينتهي إلى التلاشي والضياع

(1) وردة لواتي، مراد بن قيطة، عبادة الأسلاف في إفريقيا جنوب الصحراء الجذور والطقوس، مرجع سابق، ص 02.

(2) محمد رياض وكوثر عبد الرسول، أفريقيا (دراسة لمقومات القارة)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2015، ص 245

والتبخر، فالولادة الجديدة للكائن، والصيغة المختلفة للكينونة تمر عبر إقبار الفكر الخرافي، الراسخ في الوعي)[1]

الفكر الخرافي والأسطوري كان إلى حدّ كبير يلازم مامادو في اعتقاده في تميمته كونغي يقول السارد:

(أثناء العمل، كل شيء كان يهون أمام أحلامنا المسحوقة.. حتى تميمتي السحرية اشتكت الارتعاد، خفت عليها أن بلى والله!! فتضيع مني حلولي السحرية وقد نبهك سيدي.. عامل الفندق بداية بأساطيرها وما أتى وسوف يأتي من أخبارها) [2].

و هو ما جعل العديد من العادات والتقاليد المبنية أساسا على الاعتقاد تشكل مجموعة أفكار اعتقادية موازية للدين وليست الدين ذاته، (تقترب منه بدرجات، وتبتعد عنه بدرجات متباينة أحيانا تأخذ جزئية من الدين وتضخمها، أو تلونها بلون خاص يشوهها ما عن جوهرها الديني الرسمي وينقلها إلى عوالم خرافية ، شبه أسطورية ... ، والمعتقدات الشعبية تشمل مختلف جوانب الحياة وتعبر عن نظرة الإنسان إلى الوجود ، وكل ما يحيط به ، ويؤثر عليه ، حيرة أو شرا ، وللموت أهم أحداثه) [3] لذلك صورت الرواية الجزائرية ، كثيرا من العادات المرتبطة بالتميمة وقوتها، والبعض منها يبدو غريبا كما أورد ذلك الزيواني على لسان مامادو في قوله:

(آه ياسيدي لن أنسى تلك اللحظات والله و أنا أتسلق السياج الأول في منتصفه، أكون قد تجاوزت الأربعة أمتار، خلال فترة التفاتي لتميمتي

(1) محمد معتصم، رواية كامارد قصة الطريق نحو الفردوس قاب قوسين، مرجع سابق.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامارد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 172

(3) عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ، مذكرة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة و الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2018/2017، ص 245.

(G-ونكي) أحسست بانصرام خيط مفتول من رقبتي، جراء تدلي هذا الأخير ومصادقته مع سلك ناتئ أمامه، اللحظة ذاتها شعرت بقبضة يد تمسك جاكيتي البني بقوة من الظهر، تاهت عيني في تلك الأضواء الكاشفة، بين تميمتي (G-ونكي) وهي تهوي أسفل السلك جهة الضفة الأخرى ورؤيتي وجه الجندي المغربي القابض علي.. أكذب عليك لحظتها سيدي.. أني لم أشعر بالمرارة والله ضاعت مخلصتي ووصفة أمي من تركة أبي وبذلك ضعت معها أيضا !! فسقط في يد الحرس المغربي !! خلق غفير من أصحاب الدفقة الأولى من الموجة، قد نجو..كنت أسمع صيحات الفرح وهم يطؤون أرض الفردوس ويقبلوّن تربتها الذّكية..ربما- لست جازما- قد تناهي إلى سمعي، رغم ذلك العدد الضخم من الأصوات المحظوظة بالنّجاة، صوت رفيقي إدريْسو وهو يصيح بالفوز المبين...)[1].

ولعلّ قراءة تأويلية أخرى قد تكون مناقضة للأولى على مستوى (**نهاية الحكاية مع التميمة**) يمكن أن تفرض من وجهة النظر الزيواني مؤداها أن سقوط تميمة مامادو وعجزه عن تجاوز السياج يمكن أن يحيل بطريق ما على أن اللقاء الثقافي بين إفريقيا القديمة والغرب هو لقاء متعذر لاختلاف المرجعيات والمنظورات الفلسفية للأشياء فالأسطورة في خلد الإفريقي تتجاوز البعد التاريخي وتنأى عن التأويلات الغربية لها لترسى بعيدا في حافة التعبير عن الذات والكينونة و بذلك يكون سقوط التميمة قبل الوصول دليلا على عجز الموروث الإفريقي في محاورة الثقافة الغربية الحديثة وكأن هذا الموروث له فضاؤه الأصيل الذي يتحرك فيه بفاعلية فإذا خرج منه فقد قدرته على التأثير والتواصل.

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 354

3 / توظيف النص الديني:

وظفت الرواية العربية المعاصرة التراث الديني بتجلياته المختلفة ومصادره و مشاربه المتنوعة، (وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة، وجعلها آلية من آلياتها الافهامية والاتصالية التي من شأنها الارتقاء إلى المتلقي كالنصوص القرآنية والتوراتية والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني)[1]

ذلك أن العودة إلى التراث الديني يكشف عن جزء كبير من ثقافة أبناء المجتمع الإفريقي عموما والجزائري بوجه أخص، فتنعكس معالجة التراث الديني على الواقع وقضاياه، وتفصح عن نماذج وتجارب جمعت بين شعوب وديانات وثقافات مختلفة، (وقد وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.) [2]

و يرى الناقدون أن الكامن من وراء توظيف النص الديني في رواية العربية المعاصرة دافعان هما:

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

(1) مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتاني موسى ولد إبنو"نموذجا"، مرجع سابق، ص 257.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 138.

2 . أن التراث الديني يشكل جزءاً كبيراً من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه. [1]

التحليل والتجليات:

يشكل التراث الديني أحد الينابيع التي مثّلت منافذ إلهام الزيواني في (كامارد)، وهو أحد المؤشرات التي تمكننا ـ ولو بالنزر القليل الكشف عن موقفه اتجاه ما يحيط به و مجتمعه فبالإضافة إلى توظيف البنية الفنية للنص الديني، و استدعاء اسم شخص النبي صلى الله عليه وسلم وتقاطعها مع اسم البطل مامادو، و توظيف بعض الطقوس الدينية كالدعاء والتمائم التي أفادت الرواية من صفاتها في تصوير شخصية "البطل السارد"، وبناء الأحداث.

وبذلك يكون دافع الزيواني من وراء هذا التوظيف، الاعتماد على ناحية أدبية تكفل للرواية الجزائرية أصالتها وعروبتها وتحقق لها انتمائها وهويتها، أما الدافع الثاني فيكمن في اقتراب الزيواني من شخصية وواقع الفرد الإفريقي، الذي يمثل الدين مساحة كبيرة من حياته وتاريخه، وعليه يبني قيمه وعاداته وواقعه الاجتماعي.

ولعل الدافع من خلال توظيف الزيواني للنص الانجيلي في تمثيل شخصية مامادو النيجيري المسلم في حي جملكلي، و مامادو الجديد النصراني، المدعو كوليبالي المليالي حامل الصليب والمؤمن بتثليث، نجد صدى الشخصين في النص من خلال نصوص قرآنية وإنجيلية كانت بمثابة، الرابط بين الإسلام والمسيحية وأن أكبر المشاكل يكمن في الفهم الخاطئ للدين وكيف تنبني الذهنيات المغلقة والمحنطة بثقافة التضبيط والخمول (إن الاعتقاد الخاطئ يقيد الروح الحر، لذلك لا بد أن ينتهي إلى التلاشي والضياع والتبخر، فالولادة الجديدة للكائن، والصيغة المختلفة للكينونة تمر عبر إقبار الفكر الخرافي، الراسخ في الوعي).

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 138.

ثمة حضور للنص الديني عن طريق التناص، ولا يقتصر هذا الحضور على شكل واحد من التناص فحسب، بل يتعداه إلى أنواع عديدة من الاستفادة من النص الديني، والتناص (في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي وتندمج فيه ليتشكل نصا جديدا متكاملا، ولا يبتعد أعلام مفهوم التناص أو رواد هذا المصطلح كثيرا عن هذا التعريف المبسط، وإن كان هؤلاء يتفاوتون في رسم حدوده وتحديد موضوعاته ما بين متطرف ومعتدل)[1].

و يشير الباحث محمد وتار إلى أن ثمة أشكال كثيرة للتناص الديني (كالاستبدال أي تغيير كلمة بكلمة أخرى، والمحافظة على سياق النص الديني أو عدم المحافظة عليه ونقله إلى سياق آخر، والقلب أي تغيير النص الديني، والاستشهاد حيث تكون العلاقة بين النص الحاضر والنص الديني علاقة مشابهة.).[2]

(1) أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا ،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص11.

(2) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 171.

أ/ الإنجيـــل:

تمثل العودة لتراث الديني من طرف الزيواني، بمحاولة استلهامه وتوظيفه، بعد قراءة نصوصه واستيعابها في نصه الروائي، محاولة جادة منه في إبراز الملامح الخاصة بالثقافة الإفريقية، وذلك باعتبار أن لكل ثقافة نصوصا خاصة بما تعكس خصوصيتها وهويتها، فنجد توظيف لمقاطع من الإنجيل، وآيات من القرآن وآحاديث شريفة، بوظيفة فنية وفكرة منسجمة مع السياق الروائي كما سنرى

فالصلة بالتراث الديني، هي من الأفكار الأساسية التي تبناها المبدعون، فإن رؤيتهم اتسعت لتشمل التراث الديني الإسلامي والنصراني كذلك، مثلما فعل الزيواني عندما وظف نصوصا من الإنجيل في أكثر من موضع وذلك عند تحول مامادو إلى النصرانية وتحول اسمه كذلك إلى (كوليبالي الماليالي).

النص الإنجيلي الأول:

يروي مامادو ذلك قائلا: (**دخلنا روما ليكاماراد " أدرار "، زوال يوم الجمعة السادس والعشرين من شهر أكتوبر، نكون قد قطعنا مسافة (1180 كلم) من مدينة باريس، بمعنى آخر أني قطعت ب"مامادويتي" و"كوليباليتي" من نيامي حتى روما حوالي (3333 كلم) هذا الذي يهمني سيدي.. رقم مدهش.. توالي هذا التثليث في العدد.. وقفت عنده كثيرا والله .. وإن كان وقوعه مصادفة في الحقيقة؛ لكني وجدت له دلالات في ذلك الكناش الذي سلمه لي فيليب مع الصليب، فالثالوث يرمز لثلاثة أقانيم:**

(الأب – الابن – روح القدس). كما جاء في العهد الجديد، (ركع أمام الطفل يسوع ثلاثة ملوك مجوس، الأشوري "بلتزار" العبري "ملكور" الهندي "غاتاسيا" وهم ينحدرون من ثلاثة أجناس بشرية "سام"، "حام"، " يافث"..)

وفي الإنجيل: أن السيدة العذراء ويوسف، وجدا يسوع في الهيكل بعد ثلاثة أيام..) "لوقا2/ 46"[1]

الرقم الذي قطعه البطل بين (مامادويته) والتي تعني الإسلام لديه، و(وكوليباليته) والتي تعني هي الاخرى نصرانيته، استوقفته كثيرا، ليطيل النظر إليها ويتعجّب في حال التثليث فيها.

الثالوث في الديانة النصرانية يرمز إلى الخلاص الماثل في المسيح، والخلاص بالنسبة لمامادو تمثّل في اعتناقه المؤقت للمسيحية، التي سهلت عليه (الاختفاء عن أعين المراقبين من الشرطة في طريق رحلته) فكان استحضار الكاتب لهذا النص من الانجيل وإدراجه ضمن ف عذع الفكرة ، لإسقاط بعض الدلالة الدينية المتمثلة في التثليث والخلاص على المسافة المقطوعة من قبر مامادو النيجر وخلاصه بالبعث منه ومروره على الصراط بدون مشاكل كبيرة تقطع عله الطريق مما حفظ لمامادو حلمه في الوصول إلى الجنة الشمالية

فهذا النص الديني الإنجيلي ذا خصوصية متفردّة داخل الديانية المسيحية لما يحمله من قيمة روحية تعني لبّ العقيدة فيها وركيزتها الأساسية، وكذلك مامادو الإفريقي المعذب في قبر النيجر قبل بعثه فتمثل له الحرية والخلاص قيمة روحية كبيرة، تلك الدلالات المتقاطعة بين النص التراثي الديني وبين واقع مامادو، تتضافر لتخصص وظائف فنية وجمالية من لدن الزيواني لتوجه القارئ نحو سياق ثقافي واجتماعي كفيل بقراءة إفريقيا ومعذبيها الراغبين في الخلاص من جحيمها، والباحثين عن الخلاص.

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 309 .

النص الإنجيلي الثاني:

يقول مامادو:

(عند المفترق، ... خلال مصادفتنا لحادث مرور، بين دراجة هوائية وسيارة (ستيشن)، كانت هذه الأخيرة، تسير بسرعة جنونية من طرف طارقي ملثم، داست الدراجة ومن عليها، أصبح رضوضا تحت عجلاتها والله.. كاميرات عيني صورت كومة معجونة من دماغه الأبيض على العجلة الأمامية جهة السائق.. خلق غفير من المارة تجمعوا عند الحادث المروري، مركبة حمراء للحماية المدنية تقف عند الواقعة.. الشرطة أتوا متأخرين.. لسوء الحظ صاحب الدراجة المدوس كامارادي.. عرفنا من حديث الواقفين، إنه من رعايا دولتنا النيجر

أثناء إكمال مشوار سبيلي، بعد صدمة نازلة الاصطدام.. استحضر في نفسي قول يسوع المسيح حول مآل الظالم.. كنت قد وقفت عليه في ذلك الكتاش المهدي لي من لدن رفيقي فيليب: وأمَّا الظالم فسينَالُ مَا ظَلَمَ بِه، وليسَ محُابَاة) رسالة بولس الرسول إلى أهل كولوسي 3– 25. لم ننشغل كثيرا للحادث فوضنا أمرنا للرب)[1].

استدعى المشهد الذي يصفه مامادو في الرواية، لحادث السير في طريقه، ممّا اثر في نفسيته وجعل صدمة نازلة الاصطدام، استحضار الآية من الإنجيل التي تتحدث عن الظلم ومصير الظالمين، على مستوى الكتابة الإبداعية، يبدو عالم السرد مليء بالأحداث مع البطل مامادو،

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 294

أحداث تتصل بالواقع والتاريخ معا، تعبر عن خبايا هذا واقع إفريقيا فلتلتفت إلى تارة إلى الماضي لتستنطقه، وتستدعي كل ماله علاقة من قريب أو بعيد لتُسائله.

النص الإنجيلي السابق من المستدعين الذين رأى فيه الزيواني غايات جمالية ودلالية تستطيع تصوير الواقع وتفكيك مستوياته الفكرية والاجتماعية والثقافية، التي تعبر عن حال إفريقيا وأبنائها (فالتراث بمختلف جوانبه ومستوياته جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية. وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال. وتفاعلنا الإيجابي معه لا يكمن في تقديسه» ولا في التنكر له»، ولكنه يكمن في الإنجاز) [1]

فالنص الديني يحمل الكثير من الدلالات التي يمكن أن نقرأ بعضها على النحو الآتي:

1/ ـ كاميرات عين مامادو سجلت صورة الحادث، الذي كان في نظره يمثّله، ويمثّل كل كامارادي مهاجر يمكن أن يلقى نفس النهاية يلقى حتفه بتلك البساطة بعيدا عن الديار والأحبة دونما أن يشعر به أحد، أو يكترث لفقده شخص، أو يسأل عنه فرد (الشرطة أتوا متأخرين)

فالخبر المستقى من الخطاب الديني على أن الظالم سينال ما ظَلم به وليس محاباة كانت بمثابه الوسيلة الإنسانية التي تضمد جراح البطل وتواسي لوعته (تفويض الأمر للرب) هذا الاستحضار للمقطع الإنجيلي بعد رؤية مامادو لحادث المرور، الذي كان ضحيته لسوء الحظ كامارادي، الظلم للكماردي وتجاوب ومأساته من طرف مامادو ورفاقه

2/ ـ الكامارادي المدهوس ـ من رعايا دولته التي ترمز إلى أغلب أنظمة إفريقيا السياسية التي لم تستطع أن تحتفظ بأبنائها، الذين يعانون في صمت، تخنقهم البطالة والتهميش وتلاحقهم التعاسة و الإهانة، فنجد اشتغال النص الديني هنا يكشف عن موقف الزيواني تجاه ذاته

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، مرجع سابق، ص 144.

الكاتبة ورؤيته للعالم من حوله بداية من وسطه المعيش، والقضايا التي تطرحها كتاباته على مستوى تشخيص المشاكل أو إيجاد الحلول، لأن الأمر يتعلق بنظرة الفرد إلى كتابه وأدبائه آملا أن يجد لديهم نورا يقتبس منه ما يضئ له دياجير الدرب المظلم خاصة الفرد الإفريقي أو الصحراوي الذي سخّر له الزيواني قلمه من خلال أعماله الروائية أو نشاطاته الأخرى وأراد أن يُشرق بكتاباته في أفق صحراوي إفريقي يرتقي فيه الفرد بذاته إلى الإنسانية.

هنا يكون التركيز على وجهة النظر أو الرؤية السردية للزيواين التي يمكن أن نقول أنها استطاعت احتواء الخطاب الديني الانجيلي الذي جاء خادما وبامتياز للفكرة العامة للنص منسجما إلى حد كبير مع سياق الأحداث، فاختيارات الزيواني التراثية كانت عن دراية واطلاع وبحث ليست لمجرد الحشو أو رص المقاطع، مرتبطة برؤية إنسانية وبوعي كبير.

النص الإنجيلي الثالث:

خلال الاطلاع على الرواية نجد أن الزيواني استحضر بعض النصوص الدينية الإنجيلية كما هي دون تحويرها أو تغييرها، و أدرجها ضمن نصه الروائي "لإسقاط بعض الدلالات التاريخية على الواقع ، ولخلق نمط من التفاعل الايجابي الذي تقتضيه الحالة الإفريقية، يقول مامادو بعد الاتفاق مع صاحب العمل في مدينة أدرار الجزائرية :

(. أخيرا عرفت أن الفرج قد أتي من جهتين.. من جهة تميمتي (G ونكي) ومن جهة متتاليتي الجديدة مع يوم الأحد.. (رقصت رقصتي المعتادة..) رددت أنشودة فرحي: (أي صابو.. أي صابو..).[[أصبح سعدي هو يوم الأحد، شكرا للرب، المجد لك يسوع المسيح..]].

مشى المقاول أمامنا حتى بلغنا الرصيف الآخر، ركب سيارته من نوع تويوتا (هليكش) البيضاء الجديدة، ذات المقصورة المزدوجة، أشار بإصبعه أن نقفز لسطح عربتها، قفزنا بكل سرور، رغم وجود الأماكن الشاغرة بالمقصورة التي تسعنا وزيادة

سلك بنا شوارع المدينة، حتى بلغنا مسكنه بحي (G راوي). وثبنا من سطح العربة، فتح الباب، البيت عبارة عن ورشة.. إعادة تهيئة عامة، أروقته، صالة الضيوف، غرفة النوم، المطبخ، الحمام، حديقة البيت .. علمنا فيما بعد، إنه بيت زوجته الثانية الشابة الجديدة .. رغم خصومتي مع ساكو .. تمنيت حضوره هنا.. قواطع الكهرباء صالحة، ترمى وتغير بأخرى جديدة، الأقفال حسنة، تستبدل بأقفال مذهبة المقابض.. الصباغة لم يمض على دهنها عامان، تجدد هي الأخرى.. أشياء كثيرة تذهب للقامة، بينما لا يجدها فقراء الجنوب عندنا والله ..(تذكرت مقولة مأثورة، قرأتها في ذلك الكناش العجيب: الغني والفقير يتلاقيان، فكلاهما صنعهما الرب" أمثال 22/ 2 ."[1]

مقدرة النص الزيواني على احتواء النص التراثي بما يحمله من امكانات معرفية وجمالية خلّدته عبر التاريخ، فتم (تحويل / المحافظة) على الخطاب الديني الإنجيلي بنقله وتعاطيه مع مختلف إشكالات العصر الجديد.

إن هذا التجلي للنص الإنجيلي إنما هو استدعاء قوي وبياني، اختاره الروائي للإشارة إلى الواقع المعاش في إفريقيا السوداء، وكيف يرى الإفريقي فعل التغيير الذي نلمسه في القراءة الاتكالية للنص الديني، (الغني والفقير كلاهما صنعهما الرب)، إنه يحاول تصوير الثورة الخامدة في نفس الإفريقي الذي يرى في الدين ملجأ ومتكأ يستند إليه حالة ضعفهم وللهوان الذي هم فيه لا إلى القوة والمواجهة والتصدي.

إن النص السابق يحمل مضامين حضارية وثقافية، توجه وبشدّة نحو القضايا التي تعيشها إفريقيا المنسية في أزمتها الحضارية، و كيف يتحول الدين من دافع إلى الحياة إلى ثقافة اتكالية ونزعة تواكلية، يجسدون من خلالها موقفهم من الحياة، ورؤيتهم لمشكلاتها وتعقيداتها في

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص319.

العصر الحاضر، ومن هنا يكون الزيواني ذا رؤية ثاقبة وصاحب اختيار حساس لأشكال التراث الديني المستلهم في روايته؛ يجسّد من خلاله موقفه في الحياة الداعي إلى فهم رشيد ومتزن للدين، وجعله مفتاحا لعقبات الحياة وتشعباتها، وليس كهفا للتستر والخمول، فالنص توظفه هذه القراءة المبتكرة ليعبِّر عن الواقع وفق رؤية أدبية ومنظور أيديولوجي واجتماعي وتاريخي، فصار استلهام النص الإنجيلي مع الزيواني فعلا إبداعيا استراتيجيا، عمد الزيواني من خلاله إلى تشغيل آليات فهم النص التراثي بقراءة جديدة، تُنتج هي بدورها خطاب روائي متعلق بنص تراثي تعلقا دلاليا وفنيا وجماليا.

أصبح التراث الديني بذلك وسيلة فعالة بيد الحاج أحمد؛ وفقا لرؤيته الإبداعية، وهدفه الأساسي من ذلك الاستلهام؛ مما يضمن التفاعل المتبادل والخلاق بين التراث الديني، والأدب المعاصر، والواقع الإفريقي .

ملاحظات و نتائـــج :

1) لم يوظف الزيواني التراث الديني في نصه بشكل واسع و كبير إلاّ أن الزيواني قد أصاب في اختيار المقتبس الديني الذي يخدم الدور الفعّال الذي يلعبه التراث وهو الأمر الذي جعلنا كذلك نركز على هذا الجانب.

2) الرؤية التي تتبناها الرواية هي رؤية نقدية تسقط ما سيحدث من أحداث وأهوال يوم القيامة، فوظف بنية النص الديني، وأشاد عليها معمار رواياته التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث، وعلى مستوى الشخصيات ، وعلى مستوى النصوص والطقوس الدينية.

3) توظيف العنصر الديني في الرواية كأداة مساعدة ووسيلة فنية، فالزيواني تحكّم بشكل جيد في هذه العملية ،وعرف كيف يديرها فلم تطغ على باقي العناصر التراثية الأخرى ولا على الموضوع الرئيسي في الرواية، بل كانت خادمة له.

4) المهمة التي استعدّ لها الزيواني، وهي إثبات مقدرة الشكل السردي التراثي على التعبير عن تجربة البطل مامادو وهي من روح العصر ومن مخلفات الحضارة الجديدة، المتمثلة في ظاهرة الهجرة السرية كانت وراء توظيف الشكل التراثي على مستوى البناء الفني للرواية.

5) ما تقدم يدل على أن الزيواني ينطلق من النوع السردي التراثي، ويستفيد من البنية الفنية للنصوص الدينية في بناء روايته، وذلك عند تبويب كل فصل أو حدث مهم في الرواية بحدث يشابهه أو يماثله في النص التراثي.

6) اتخذ الزيواني من الشكل التراثي للتعبير عن مخلفات الحضارة الجديدة، التي تحمل الكثير من القضايا المشابهة لقضايا تراث (الظلم ، البحث عن الحرية ،...)، فجاءت الرواية بذلك محكومة بثنائية القديم والجديد، وحاول الزيواني التوفيق بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر، كما عبرت عن المثاقفة بطريقة أخرى، من خلال تطعيم بناءه الفني في الرواية بالتراث الديني الإسلامي و النصراني.

7) يدل ما تقدم على أن الزيواني لا يقلد النوع السردي التراثي، ولا يبقى أسيراً له، بل يتعامل معه بجرأة ووعي، فهو لا ينسخه، بل يعيد خلقه من جديد، ليكون ملائماً للتعبير عن روح العصر.

8) لقد حّرر الزيواني التراث من مادته الخام إلى جعله مادة قابلة للتماهي مع ظاهرة التجريب ،وعينة مهمة للمشتغلين بالهدم والبناء، وفق مناظير مختلفة فسحت مجالا واسعا أمام تعدد التأويلات والقراءات.

9) إنّ العودة للتراث الديني كشف عن نماذج وتجارب جمعت بين شعوب وديانات وثقافات مختلفة، مما يدل على أن تجربة العيش المشترك ممكنة، مع إمكانية الاحتفاظ بكل مقومات الخصوصية وعدم الذوبان في الآخر.

10) ـ الذي جعلنا نركز على هذا الجانب من التراث هو مقام به التراث الديني من سدّ ثغرات وبناء لبنات مهمة في الرواية ومايحيلنا عليه من وظيفة جمالية وفنية في الدرجة الأولى ومعرفية تعليمية في المقام الثاني.

11) – لم تقف كامارد موقف التقديس مع بعض المعتقدات الإفريقية الدينية ، سواء تعلق الأمر (أسطورة أو تمائم)، بل العكس من ذلك ، فقد انتقدتها، و وجعلتها سببا في فشل الرحلة في آخر حكاية مامادو عند جيب سبة المغربي .

الفصل الثالث :

الموروث الشعبـــي الإفـــريقي

في رواية "كاماراد للزيواني"

الفصل الثالث : الموروث اللامادي الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني ".

تمهيـــــد: الموروث الشعبي الإفريقي في رواية " كاماراد للزيواني ".

المبحث الأول: توظيف موروث اللباس والزينة.

أولا:– موروث اللباس والزينة.

ثانيا: – تجليات توظيف الموروث اللباس والزينة .

ثالثا: – جماليات توظيف موروث اللباس والزينة.

المبحث الثاني : توظيف موروث الموروث الطعام والشراب.

أولا:– الطعام والشراب الإفريقي.

ثانيا: ـ تجليات توظيف الموروث الطعام والشراب..

ثالثا: ـ جماليات التوظيف.

المبحث الثالث : توظيف موروث الرقص و الغناء الإفريقي.

أولا:– موروث الرقص والغناء الإفريقي.

ثانيا: ـ تجليات توظيف الرقص والغناء الإفريقي.

ثالثا: ـ جماليات توظيف الرقص والغناء الإفريقي.

– ملاحظات ونتائج .

توطئـــة:

أسماء روائية جزائرية وعربية كبيرة كانت لها الأسبقية في الاحتفاء بالتراث والاستفادة منه في أعمالهم الأدبية، إلا أنّ صديق حاج أحمد الزيواني كصوت متميز في التجربة السردية الجزائرية،استطاع أن يأخذ مكانته المناسبة في المشهد الأدبي الجزائري، حين عمد إلى فضاء جديد بالكلية لم تعط له الفرصة سابقا، و ذلك عندما خرج عن الموضوعات المألوفة في الرواية الجزائرية التي لم تعد (كما كانت من قبل واضحة المعالم سهلة القراءة، بل غدت شأنها في ذلك شأن القصيدة المعاصرة، عصية على الفهم، صعبة الاستيعاب، وصار السرد الروائي نوعا من التجريب، و ذلك بالبحث عن شكل جديد يتماشى مع التصورات الجديدة، ويخضع لتقنيات جديدة تستعصي على القبض والتقعيد).[1]

فتح الزيواني بذلك السّرد الجزائري على أجواء إفريقيا العميقة العبِقة بالتراث، و تغلغل في المجتمع الإفريقي الراقد في ما وراء الصحراء الكبرى، فكتب عن تجربة الهجرة السّرية للأفارقة نحو الشّمال، جعل من المهاجرين الأفارقة العينة التي يكشف في رواية (كامارد ،رفيق الحيف والضياع) من خلالها عن عوالم الهجرة السرية بحثًا عن «الإلدورادو» الأوروبي،في (رواية كامراد رفيق الحيف والضياع) نجد بناء روائي انعكست فيه جماليات توظيف الموروث، بإظهار المضمر بكلّ تجلّياته وأنماطه وصيغه، و إبراز الجانب الإبداعي والجمالي للإنسان الإفريقي من خلال بصماته المتميزة والمتوارثة في مختلف عناصر الثقافة المادية وغير المادية.

وهذا مايجعلنا نحاول معالجة مشكلة هذا البحث من خلال السؤال الآتي:

كيف أمكن للزيواني كنموذج للرواية الجزائرية الحديثة أن يضمن التراث بأشكاله المختلفة في بنائه السردي وخاصة التراث الشعبي منه ؟

و هل استفاد خطابه الروائي من هذا التوظيف جماليا ودلاليا ؟ ماهي أهم الأشكال التراثية الشعبية المادية الإفريقية التي ترجمها الزيواني في رواية (كامراد ،رفيق الحيف والضياع) ؟

(1) صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 180.

التراث الشعبي في كامراد :

مكن التراث الشعبي في رواية كامراد من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد والأعراف، في هذا المجتمع المنسي في الأدب العربي والجزائري على الرغم من أن أفريقيا السوداء لم تعد منسية أو في حاجة إلى تقديم، تاريخها، فنونها، وآدابها كلّها تعولمت وصارت تمثل مصدر إبداع غير محدود، أفريقيا أكثر من قارة، قد أصبحت مفهوما وطريقة تفكير، يكون الزيواني في رحلة (مامادو) خلق نقطة اتصال جديدة وحرث أرضا لم تصلها بعد أيدي الباحثين ولا المكتشفين منطقة لا تزال عذراء [1]وحاول العودة للأصول الإفريقية ، التي يرى أنها أكبر من الجغرافيا

وغالبا ما يبحث الزيواني في أعماله السردية، عن ليف قوي، و نسج متين من الأخوة و الوحدة الإفريقية،.فيعمد الزيوانيي لفتح الرواية الجزائرية على جوارها الإفريقي.بكل مقوماته التراثية، و حصيلته الإنسانية وأسسه الاجتماعية والثقافية وكافة جوانب تطوره ونموه،أو تخلفه وتقهقره، فالتراث الشعبي في أعماله (وخاصة المتح من التراث الشعبي ليست عابرة ولا مؤقتة، لا لأن التراث الشعبي الأفريقي شديد الثراء، بل لأن الروائي الأفريقي شديد الارتباط بأرضه وتراثها، وقد أقام بعض الروائيين الأفارقة ـ مثل فاجونوا و توتولا في نيجيريا ـ داخل عالم الحكايات والأساطير الشعبية دون أن يبرحوه، ومن النادر أن نجد اليوم روائيا في شرق القارة أو غربها ـ بصفة خاصة ـ لا يطّعم رواياته بعناصر من تراثه الشعبي.) [2]

ويمكننا القول أن الزيواني كاتب إفريقي قبل أن يكون كاتبا جزائريا أو عربيا فجل أعماله ذات نكهة وطابع إفريقي فهذا الكاتب يرى ويكتب بروح إفريقية. تدفعه لاعتبار أن (توظيف الموروث الشعبي في الأعمال السردية هو عبارة عن خطوة مهمة للحفاظ عليه وتنميته وتطويره

(1) الصديق حاج أحمد رحلاتي إلى بلاد السافانا (النيجر. مالي . السودان) منشورات الوطن اليوم، الجزائر،ط1، 2019 ص 193.

(2) علي شلش، الأدب الإفريقي، الكويت، عالم المعرفة، 1993 ص 180.

والتعريف به وأيضا المحافظة عليه من الضياع والاندثار، خصوصا ونحن في عصر التسارع العلمي والتكنولوجي، حيث أصبح العالم كله عبارة عن قرية صغيرة؛ يتعذر فيها أحيانا الحديث عن خصوصيات المجتمعات والمحافظة عليها)[1]

وينصب مجال اهتمام هذا الجزء من البحث على التراث الشعبي، وبالأخص ما ارتبط بالفرد الإفريقي في حياته اليومية التي عني الدارسون والباحثون في مختلف العلوم الإنسانية بالتفقه فيها، أخذت مكانها في درس العلوم الحديثة التي شملت مختلف العلوم الإنسانية مثل : الدراسات الفكرية، والتاريخية، والدينية، والأدبية، وكذلك الدراسات الأنثروبولوجية التي تهتم بالبحث في البناء الاجتماعي، والنظم والأنساق الاجتماعية، ويرتبط هذا النوع الأخير من الدراسات بالتراث الشعبي في الأغلب الذي خصصنا له فصلا كاملا في بحثنا هذا .

هذا الموروث الذي يرى الزيواني أنه يسكن فينا ونسكن فيه، والذي يوقظ فينا ملكة البحث والتأمل نحاول أن نستشف عناصره من خلال الرواية الجزائرية ذات النكهة والطابع الأفريقي للأديب والروائي الجزائري الزيواني " كامراد رفيق الحيف والضياع " الزاخرة بكل العناصر الثقافية الأفريقية والإنسانية، فنكْشف بذلك عن خصوصية التراث الثقافي الأفريقي المحلي بكل زخمه وفي الوقت ذاته نثبت انتماءه إلى التراث الثقافي الإنساني، ودوره الفعال في التنمية وخدمة المجتمع (وإذا كان المتح من التراث الشعبي يضفي على الإبداع المزيد من عناصر الشخصية القومية، فهو هنا أحد مظاهر الشخصية الإفريقية في هذه الرواية، مثله مثل الأسماء والأماكن وطرق التفكير والتعبير والإنتاج والقيم وغيرها من عناصر الثقافة الأفريقية، وإذا أخذناه بهذا المعنى يصبح من أهم خواص الرواية لأفريقية، وتصبح الثقافة الوطنية أهم خواصها بكل مافيها من بساطة وتلقائية وصراع بين القديم والجديد)[(2)].

1 عاشور سرقمة ، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي، مرجع سابق، ص 20.

(2) علي شلش، الأدب الإفريقي، الكويت، مرجع سابق، ص 180.

المبحث الأول: اللباس والزينة الشعبية

1/اللباس والزينة الشعبية :

– تحمل الملابس مرجعية ثقافية متعدّدة تتجاوز وظيفتها الرئيسية، لتتحول إلى وسيلة ثقافية يقف عندها عالم الدين و عالم الاجتماع، وغيرهما من الباحثين (فيقفون على أدّق جزئياتها، نسيجها ولونها، وشكلها، بشكل يوفر رؤية عميقة لروح العصر والتقاليد السائدة، فاللباس مرآة لأحوال المجتمع وأوضاعه، ولم يكن إنتاجه عملا عفويا وتلقائيا فحسب، إنما كان يخضع لرؤية فنية نابعة من الخصوصية الثقافية و الحضارية)[1].

حظي اللباس والزينة الشعبية باهتمام كبير من قبل الزيواني، إذ وظف هذا النمط من التراث الشعبي بشكل كبير في منجزه السردي، باعتباره تراثا شعبيا غنيا ونمطا ثريا، مرتبطا بمختلف جوانب الحياة الإفريقية، و التي تمس الإنسان الشعبي البسيط، فغالبا ما يبحث الزيواني في أعماله السردية عن ليف قوي و نسج متين من الأخوة و الوحدة في إفريقيا، فيعمد الزيواني لفتح الرواية الجزائرية على جوارها الإفريقي بكل مقوماته التراثية، و (حصيلته الإنسانية وأسسه الاجتماعية والثقافية، وكافة جوانب تطوره ونموه، أو تخلفه وتقهقره، فالتراث الشعبي هو ما يدل على جميع ما يتصل بإبداع المجتمع، وتراثه وبجميع ما تعلق بعاداته وبتقاليده، وطقوسه وعقائده، في مناسباته المتنوعة والمختلفة) [2].

(1) عمر مسعودي، عبد الكريم رقيق: قضية اللباس في المجتمع الجزائري بين الحداثة والقيم الجزائري، مجلة الباحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة السابعة، العدد13، سبتمبر 2018. ص 8

(2)بلحيا الطاهر: الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى مابعد الحداثة جذور السرد العربي ،ابن النديم للنشر والتوزيع دار الروافد الثقافية ،مرجع سابق، ص164 .

كذلك اللباس التقليدي الإفريقي، فغالبا ما يعبّر عن التأثيرات الثقافية المتعددّة، سواء من العربية أو الأمازيغية كالتوارق، أوالزنجية أو الأوروبية وحتى العالمية، حيث ساعدت على خلق الإلهام، لأنها تزاوجت مع القيم المختلفة و المتنوعة للقارة.

تزخر القارة الإفريقية بالعديد من أشكال الموروثات الشعبية القديمة، نظرا لتنوعها الثقافي والحضاري واللغوي، فالثقافات الشعبية تتنوع وتتمايز، بتنوع جغرافيا القارة، ويعدّ مظهر اللباس والزينة الشعبية، واحدا من هذه الأشكال الثقافية الشعبية القديمة التي برع فيها الأفارقة، وتلعب دورا هاما في الثقافات الإفريقية، حتى أنه يمكن التعرف على الهوية الثقافية الإفريقية من خلال المظهر الخاص.للأفارقة.

فالملاحظ عند قراءة الرواية فيما يتعلق بطبيعة الحياة اليومية، فإنها لا تخرج عن حياة البساطة فالإنسان القابع فيما وراء الصحراء الكبرى، هو إنسان بدوي بسيط في أكله ولباسه وحتى في سلوكياته مع الآخرين (فالكثير من الباحثين الأنثروبولوجين يميلون إلى اعتبار المجتمعات الإفريقية جنوبي الصحراء مجتمعات نصف ريفية، على الرغم من وجود النظام السياسي الذي يؤلف الدولة وكذا التنظيمات الاقتصادية في السوق والتبادل) [1].

الزيواني حاول اللعب على هذه الأوتار :

حياة البساطة في الإنسان الإفريقي القابع فيما وراء الصحراء الكبرى، و رحلة الاتصال المتجدد عبر العادات والتقاليد الشعبية، بالعودة للأصول والمشترك الكبير من الأخوة والوحدة، في نمط مهم من التراث الشعبي تمّثل في اللباس والزينة الشعبية، هذا ما سنراه من خلال ما ألفيناه داخل النص الزيواني.

(1) محمد عبده محجوب: الاتجاه السوسيوانثروبولوجي في دراسة المجتمع، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، دت، ص 50.

2/التحليل و التجليات:

– إن اعتماد الرواية الجزائرية على التراث الشعبي، أسعفها كثيرا في توظيف جماليات هذا التراث الزاخر، بتجلياته الكبيرة ذات القدرة على تحصيل قناة للتواصل بين الثقافات والشعوب، و الحاصل من استيعابه لما ينتجه الفرد الشعبي من الأنماط أو الأيقونات التراثية مختلفة، و يعتبر اللباس الشعبي واحدا منها، و وليدا للمجتمع الإنساني وناتج لثقافاته المختلفة، وثمرة إبداع شعوب مختلفة على مرّ العصور، ويستمدّ أهميته بما يحمله من خصائص فنية ولذة ثقافية، تفردت به عن غيره من مظاهر الثقافة الشعبية الأخرى.

هذا و يعرف اللباس الشعبي، بتلك السمة البارزة في الثقافة الشعبية، المتوارثة من جيل إلى جيل، وقد اعتاد الأفارقة ككّل الأمم والأجناس تناقل طريقة لباسهم، وأشكاله، و أصنافه، والمحافظة عليه وحتى وسْمه بسمة التفاؤل، و ربطه بالمظهر الديني، وهو ما نجده خلال المقطع السردي التالي على لسان مامادو (**فبالرغم من أن اليوم جمعة وعطلة، إلا أن الحركة بهذا الشارع بدت نشطة وغير عادية، لون الأمل.. هو الطاغي على ألبسة أهل البلدة، قدّرت في غوري " أن نزولنا بها، فيه فال خير لنا.."، في غائرتي ثانية: اللون الأبيض سواء عند المسلمين أو المسيحيين، يدل على النقاء، الصفاء، الوضوح..**)[1]

للأفارقة تراث غني من هذا النوع من الثقافة الشعبية، وأشهرها وأكثرها انتشارا ما كان مشتركا بين سكان الصحراء الكبرى، ومثاله عند شعوب التوارق و إن انقسمت على دول مختلفة جغرافيا، إلا أنها بقيت محافظة على مظهرها في اللباس والزينة (**إن كان من خلاف بيننا– نحن شعب الله المختار – فلا يعدو أن يكون في الطول، القصر، ملاحة الوجه مع قلتها، استدارته من عدمها وأشياء أخرى تظهر في حينها، لن أغفل عنها بيد أن الجوهر متفق**)[2].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 310.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 45.

اخترنا من اللباس عناصر مميزة لدى الرجل و أخرى عند المرأة، من خلال ما وجدنا في الرواية فكان الأمر على النحو التالي :

1/2– العبـــاءة :

العباءة اختيار متقصّد ليس عفويا، و ملائم للمناطق الجغرافية :

لعلّ البيئة الصحراوية المشتركة لسكان ما وراء الصحراء الكبرى، فرض عليهم نوعا من اللباس يّساير بلادهم الحارة، ويوافق البساطة التي تلازم حياتهم وتتماشى مع طبيعة الحياة البدوية، فحين نقرأ رواية (كاماراد)، ندرك تماما أنها انعكاس لبيئتها، وحين نشاهد لوحة الزيواني الفنية، نعرف من أي ثقافة انحدرت، وهذا الفعل يخلق التنوع الإنساني، ويؤسس للتبادل الثقافي، ويثري المعرفة سواء داخل الوطن الواحد، أو بين مختلف الأوطان التي تلتقي على الفكرة والتعبير والتاريخ.

فعين مامادو البطل لاحظت التشارك الموجود لدى الأفارقة في اللباس، وخاصة (**عباءة "البازان" المُسمى في معاجم أهل إفريقيا بمصطلح "Gـانيليا".... قماش اللباس الإفريقي الممتاز**)[1] وعباءة "البازان " التي يزخر بها التراث الإفريقي غنية و متنوعة، تزخر بتنوع اللون والشكل، (**وجوه من الطوارق باللثام، يرتدون بازانات زرقاء، صفراء، خضراء، نساء بيضاوات جميلات، يلتحفن قناع "تسغنس ")**[2].

هذا الاختيار للباس الإفريقي، كان وليد البيئة المحلية التي ألقت بظلالها على اختيار أشكال التراث داخل الرواية، وتوطينها في البيئة الصحراوية، ممّا جعل العباءة كمظهر تراثي، يكون اختيارا متقصّد غير عفوي، يلائم المناطق الجغرافية ذات الحرارة المرتفعة، التي تعطي خصوصية للبيئة المحلية، بوصفها الإطار المكاني الذي تنقل فيه أغلب مشاهد السرد الزيواني

(1) الصديق أحمد الحاج : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 129.

(2)الصديق أحمد الحاج : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص 131.

داخل الذات الإفريقية، (والدافع إلى ذلك هو توجه الرواية العربية في العقدين الأخيرين إلى الاهتمام بالمحلية، بوصفها تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، وتؤسس لرواية عربية، تساهم –إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى– في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدات فيه)[1].

فالزيواني من الروائيين الذين التصقوا ببيئاتهم المحلية، واستخدموا محتوياتها، التي تحمل خصوصية البيئة المحلية الإفريقية، فكل سطر في الرواية يرسم معالم القارة السمراء، بعاداتها وتقاليدها، ومعتقداتها، إن في رواية "كاماراڈ: رفيق الحيف والضياع" –كما يرى أحد النقاد– " ما يستحق القراءة المتأنية، بالنظر إلى الأجواء الجديدة، التي ركّز عليها الروائي الصديق حاج أحمد، إننا أمام عوالم يتداخل فيها الواقعي بالسحري والخرافي والأسطوري، الملمح العام الذي يسم بعض البلدان الأفريقية، التي تتمازج فيها الأشياء مكوّنة ما يشبه الحقيقة الوهمية،لقد بذل الكاتب جهدا استثنائيا، في التنقيب عن العادات والحالات الثقافية والمعجم اللغوي والمعتقدات المتواترة، ليقدّم صورة ذات أهمية متقدّمة، بالعودة إلى قلّة النصوص التي اهتمّت بالموضوع في قارة منهكة ومنسية في هامش الوقت. كما يكشف النص عن تفاصيل دقيقة في قوالب فنية راقية، وبطاقة سردية متميزة؛ لأنها تمثّلت الأجواء والشخصيات والكلمة والعبارة والحال)[2].

العباءة بمفهوم الهوية أو الرابط الاجتماعي: يعدّ اللباس أحد وسائل الاتصال بين الناس، وبطاقة تعريفية غير لغوية (فيمكن أن نعرف هوية شخص معين من خلال الملابس التي

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق،.ص 217 .

(2) صحيفة المستقبل العراقي – «كاماراد» رواية عن هجرة الأفارقة نحو الفردوس الأوربي»، بتاريخ:2019/06/15، https://almustakbalpaper.net/index.php

يرتديها، وهي تبين الحالة الشعورية للفرد والمكانة الاجتماعية التي يتبوؤها في وسطه، ويعتبر أيضا من أهم مظاهر الحضارة المادية) [1].

وقد اتخذه الإنسان من أجل الوقاية، وستر العورة، والزينة، (واللباس من فعل لبس" أي ما واريت به جسدك، وهو مرادف للكسوة، ويقال كسوته أي ألبسته، واكتسى: لبس الكسوة، وقد اعتبر صاحب تهذيب اللغة أن، اللباس، والزي، والقشرة، والهيئة، والغمة: بمعنى واحد)[2].

فاللباس إذن هو: ما يكسو جسد الإنسان ويظهر به، وذلك حسب اعتبارات تتعلق بالستر والحماية، والاتصال، والزي الحسن، ويمكن أن نعرف هوية الشخص من خلال الملابس التي يرتديها، وكذا المكانة الاجتماعية، مع إبراز الهوية في أحيان أخرى) [3].

يشترك الرجل الإفريقي الساكن بالصحراء الكبرى مع أبناء جلدته، في أحد مظاهر اللباس، وخاصة الذين مرّ البطل بأراضيهم خلال رحلته، مما أثّث به الزيواني بناءه الروائي، عندما سجّل بطله مامادو ذلك الزخم التراثي المتنوع من اللباس، وحاول ترسيم ملاحظاته المختلفة حولهم، هذه الصورة الجميلة عند الرجل الصحراوي، يقتنصها الزيواني ليرصّع بها نصه السردي، ويزيّن بها مبناه الحكائي.

وفي ذلك علامة سيميولوجية، لكثرة إيرادها من قبل الزيواني، حيث صارت العباءة علامة تدل على الإنسان الإفريقي، وعلى الانتماء الشعوري للفرد الصحراوي بالخصوص، فهو

(1) الجباري عثماني: مظاهر من العادات الاجتماعية في اللباس والزينة لدى المرأة بوادي سوف في أواخر القرن 19م"، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي ، السنة السابعة، العدد 02، نوفمبر 2013.، ص 2.

(2) محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، ج8، تح، محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2001، ص 28.

(3) الجباري عثماني: مظاهر من العادات الاجتماعية في اللباس والزينة لدى المرأة بوادي سوف في أواخر القرن 19م"، مرجع سابق، ص 2.

يلبس العباءة لتكون علامة دالة عليه، يعلن من خلالها عن هويته وجنسيته، وتمثل له مصدر انتماء واعتزاز يحرص على إعلانه والبوح بها لدرجة الإشهار.

العباءة هنا علامة دالة (والعلامة تدل على صاحبها دلالة عمومية، ولذا فإنها تدمج الفرد في الجماعة وتساويه فيهم، أما إذا أراد التمييز و التفرد من بين قومه فإنه ـ حينئذ ـ يلجأ إلى علامات إضافية أخرى تخصه وتميزه)[1]

لقد رصد الزيواني في روايته علامات دالة، لمفهوم الهوية أو الرابط الاجتماعي، في الصحراء الإفريقية الكبرى،.كانت إحدى تلك العلامات هي العباءة التي احتلت حيزاً كبيراً من تراث اللباس في الرواية، فهي صورة مشتركة لا تقتصر على فئة معينة بل يتساوى فيها الغني الفقير، و يبقى الدافع الأهم إلى توظيف تراث البيئة الإفريقية المحلية في صورة اللباس، هو طرح الهوية الخاصة في سبيل، التعريف بالهوية والشخصية الإفريقية شكلاً ومحتوى، فلكّل مجتمع تراثه وهويته التي تحدد ملامح رسوخه في الأرض وتكامله معها، وكذلك للتراث الشعبي تأثير كبير، ساعد في خلق أبعاد جمالية في كاماراد .

العباءة تمييز للحالة الشعورية، و المكانة الاجتماعية:

لقد استمد الزيواني مكونات عوالمه الروائية من البيئة المحلية الصحراوية، وهذه المكونات هي: العادات والتقاليد، والمعتقدات الدينية والأساطير، التاريخ، والجغرافيا.

فحين تتأطر الرواية، بوصفها راصدة لعلاقة الإنسان الفرد بالمجتمع، تتدخّل العديد من المعايير لتحديد مصير الشخصية الفردية، وتبين علاقتها بغيرها في إطار المكانة الاجتماعية، ويترك ذلك لأفعالها وسلوكها وطبيعتها النفسية، و مدى انعكاس اللباس على كلّ ما سبق، فاللباس هنا يكون أحد تلك المؤشرات أو المعايير التي تحدّد و تميز الحالة الشعورية، و المكانة

(1) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 102.

الاجتماعية، لتأتي العباءة كنوع ظاهر من أشكال اللباس المعتمدّة في المجتمع الإفريقي، يبيّن ذلك هذا المقطع (**إنسلّ من بين القوم شخص آخر يبدو من هيئته، أنه من الذين فتح الله عليهم ولم يبخلوا على أنفسهم وأهليهم ... لا أعتقد أنه من المترددين على السوق، لعلّه جاء هذه المرة فقط عساه يجد بقرة حلوباً، بشرته القمحية تشبه بشرة باطرون الماياما القبيح.. يلبس بازان (Gانيليا) آخر طراز**)[1]

ففي أغلب أوصافه لمن قابلهم، نجد في الرواية التفصيل في أنواع العباءة بينما هو غالي وممتاز، (يطلق عليه أيضا، بازان، قماش إفريقي، فيه الرخيص والمتوسط والمبالغ في ثمنه، من أنواعه " guanilia " " sb"و"guazner" يذكره بداية برب عمل صديقه (**كان ادريسو مشغولا جدّا بعمله في حضور الباطرون، الأخير ستيني العمر، منتفخ كقربة.. سمرته مفتوحة، يلبس عباءة بازان "Gانيليا " "قماش اللباس الافريقي الممتاز"، يكور عامة كاكية اللون "كلمة فارسية تعنى اللون الترابي".....**)[2]

أو كالتي يلبسها صاحب العمل، الذي استعمل مامادو ورفقاءه في شغل في طريق الهجرة (**بعدها صفّق إيدير بيديه تصفيقتين، أشار أن المقاول ينتظرنا بالخارج خرجنا مهرولين بعد تسديد ثمن الغذاء،إذ بنا أمام " تويتا هليكس " سيارة نفعية جديدة، رباعية الدفع، بيضاء اللون، يركب فيها شاب أربعيني، ملثم بشاش أبيض ناصع، يلبس عباءة بازان (Gانيليا) بنفسجي، كذلك الذي يلبسه النبلاء وفقط عندنا بنيامى.. آثار النعمة بادية على محياه**)[3]

أو ما لاحظه الراوي على لباس المهربين من سكان الطاسيلي التوارق (.. **عيناه لامعتان، تسكنان سردابا عميقا، يلبس عباءة باردة الخضرة من نوع البازان الممتاز، المسمى في**

(1) الصديق حاج أحمد: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص85.

(2) الصديق حاج أحمد: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص31.

(3) الصديق حاج أحمد: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص 167.

معاجم أهل إفريقيا بمصطلح (Gانيليا)، هذا الأخير دائم النظرة إلينا بالريبة، صعدنا، تكدّسنا فيها)[1]

و بين ماهو رخيص يدل على الفقر (**مررت على عمي بامْبا، باب بيته مغلق، الضوء يكاد يكون منعدما بالرحبة التي يتصل بها من الخارج حائط طيني قصير نوعا ما، خبطت على بابه التقليدي المصنوع من أعواد شجر المانجا بعد مدة ليست بالطويلة فتح الباب، سلمت عليه، هو شخص خمسيني...هذا ما بد لي ليلا، تعرف صباحا أنه يلبس عباءة زرقاء من البازان الرخيص، يلف على رأسه شاشا أسود، عيناه تسكنان مغارة**) [2]

و من هنا يمكننا أن نلتمس، أن اللباس الذي يلبسه الناس، لا بوصفه حاجة حياتية ضرورية، وإنما بوصفه أيقونة ثقافية، لها معانيها ولها دلالاتها، فاللباس يعلمنا الحقائق أو هو يطمس علينا الحقائق، بل هو يفعل الشيئين معا حيث يخفي ويستر، وفي الوقت ذاته يكشف ويعلن.(إنه يستر ما يجب ستره من الجسد لكن يعلن في الوقت ذاته عن اللابس، عن جنسه (جنسها) وبلده وطبقته وعن زمنه قديما أو حديثا وعن وقته شتاءا أو صيفا، مثلما ينم عن ثقافته وحاله المادية والاجتماعية، وقد يستعمل للإيهام بذلك كله، ويكون حينئذ مجازا أو كناية أو خداعة أو نكتة) [3]

2/2ـ اللثـــام :

اللثام تحدّي تراثي للعولمة و الانفتاح.(محافظة اللثام على شكله ووظيفته الاجتماعية والثقافية):

(1) الصديق حاج أحمد: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص129.

(2) الصديق حاج أحمد: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 77.

(3) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، مرجع سابق، ص 99.

مامادو البطل داخل الرواية يتجه نحو الشمال مرورا بالجزائر، ممّا جعل الأخيرة تصير منفذ "مامادو" نحو اللورد الأوربي، مع دول الجوار، و بذلك نجد الصحراء الكبرى حاضرة في الرواية بعاداتها وتقاليدها، ومخزونها التراثي (و الصحراء ليست مجرد فضاء جغرافي وفيزيقي مترامي الأطراف، بل هي عبارة عن حياة خاصة لها وجودها وتمظهراتها الاجتماعية، المتمثلة غالبا في حياة القبائل الصحراوية)[1]، التي من أكبر قبائلها التوارق، و الذين عجّ النص الروائي بتراثهم التقليدي.

ومن بين الألبسة التقليدية التي تعتبر إحدى المقومات العريقة في التراث الصحراوي، الأصيل نجد اللثام، لما له من أثر كبير و مكانة خاصة في العادات والتقاليد لدى الرجل التارقي، فاللثام التقليدي يعدّ مظهرا من مظاهر الهوية لدى الرجل التارقي، لم يتأثر بالتغير الاجتماعي والثقافي والتاريخي بل حافظ على شكله ووظيفته التقليدية، يستعمل في أغلب المناطق التي يتواجد بها الإنسان التارقي في الصحراء الكبرى) [2].

فصار اللثام بمثابة تحدّي تراثي للعولمة والانفتاح، تكمن دلالته في أن لحظة ارتدائه، أي التحافه ليست لحظة راهنة، بل هي قديمة تمتد بعيداً في الماضي، ترسم آلاف السنين من القدم، ورسوخ الرجل التارقي في التاريخ، فمحافظة اللثام على شكله ووظيفته الاجتماعية والثقافية، ما بين حدود (جمهورية مالي الشمالية الغربية مع موريتانيا إلى حدود السودان مرورا بشمال مالي

(1) طارق بوحالة، تمثيلات التراث الصحراوي الأمازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تمنغاست، السنة السابعة، العدد 11، نوفمبر 2017، ص 262.

(2) كما تنتشر مجموعات منهم ببوركينا فاسو ونيجيريا و نستطيع أن نقول إن وسط الصحراء الكبرى من مدينة غدامس و درج في ليبيا و أوباري وغات. إلى تمنغست بالجزائر و جانت و تيمياوين و برج باجي المختار على الحدود مع مالي.إلى تينبكتو مالي و إلى طاوه بالنيجر، و انقيقمي على بحيرة تشاد، و ابشه في شرق تشاد، تتناثر قبائل التوارق في هذه الصحراء وتتفاوت بين الكثرة والقلة حسب تواجدها يجمعها الزي شبه الموحد: القميص الفضفاض والسروال الواسع والحذاء العريض المصنوع من جلد البعير والعمامة الكبيرة ذات اللثام الضيق حتى أصبح هذا اللثام رمزا على التوارق فسماهم العرب (الملثمون).

و شمال النيجر و شمال تشاد وجنوب غربى ليبيا وجنوب شرقي الجزائر)[1]، بحيث صار طقسا من طقوس الهوية التراثية الجزائرية والإفريقية على حدّ سواء.

واللثام ليس حكراً على طوارق الهقار فقط، بل ثقافة وهوية لكلّ طوارق إفريقيا (يتميز الإنسان الصحراوي بلباس خاص يميزه عن غيره من القبائل الأخرى، واللباس في الصحراء مختلف باختلاف المواقع والأماكن التي يعيش فيها، واللباس التارقي لبس خاص يرتبط بالقبائل التارقية، التي تعيش في الصحراء الكبرى الموزعة بين الجزائر ومالي وليبيا والنيجر و ...)[2]، 3

وبذلك يعدّ اللثام كشكل من أشكال اللباس، ومظهر من مظاهر العراقة والتراث، نمط وأسلوب في الحياة يوافق البيئة والتقاليد التي ألفها الرجل التارقي، لذلك نجد أن الطوارق يمتازون به، ويتواصلون اجتماعيا به كذلك (يضع الأسياد اللثام الأسود، تمييزا لهم عن الأتباع الذين يرتدونه أبيض، حيث لا يزيلونه حتى في الأكل ومواقيت الراحة وفي حضرة النساء، والذي ينزعه منهم كمن يخلع ثيابه)[3] ، ويتجرد عن قيمه، فميزهم اللثام عن بقية المجتمعات القبلية الموجودة بالصحراء.

فحديثنا عن توظيف اللثام، ووقوفنا عند تكرار ظهوره داخل البناء السردي، له دلالة مع كل ظهور، فاستخدامه يقرب مابين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية التارقية شخصية حية، رافضة لكلّ تحدّي يمس بعراقتها واتصالها بماضيها التليد، فاللثام تحدّي تراثي للعولمة والانفتاح، بفضل محافظته على شكله ووظيفته الاجتماعية والثقافية.

اللثام مظهر من مظاهر الهوية لدى الرجل التارقي:

(1) محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ط2، 1989، ص 22.

(2) طارق بوحالة، تمثيلات التراث الصحراوي الأمازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص 263.

(3) آمال هاشمي، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ والحضارة الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران السانيا، 2007 ـ 2008.، ص 99.

من خلال وقوفنا على أمثلة للثام التارقي داخل الرواية وتمعننا فيها، نجد أن عين مامادو البطل لاحظت التشارك الموجود لدى التوارق في اللباس، وخاصة اللثام بداية من موطنه النيجر حيث ذاك التارقي المهرّب (**بعد انطلاق مركبة (لاندر vـــر)؟ بنصف الساعة، نادى علينا صاحب " أف جي 45 " هو رجل يضع لثاما على وجهه كما قلنا، أخاله أربعينيا للأسف لم أتبيّن أرنبة أنفه و فمه بفعل اللثام حتى أصفه ..... عيناه لامعتان، تسكنان سردابا عميقا، يلبس عباءة باردة الخضرة من نوع البازان الممتاز، المسمى في معاجم أهل إفريقيا بمصطلح(Gـــــانيليا)، هذا الأخير دائم النظرة إلينا بالريبة، صعدنا، تكدّسنا فيها**)[1].

حتى دخوله إلى مدينة عين قزام (**مع صباح يوم السبت نهضنا من نومنا دخلنا مدينة " عين قزام " أو كما يحلو للبعض منا تسميتها " مارسيليا ليكامراد " الطقس معتدل تسلّلنا عبر الشارع الوحيد للمدينة البيوت أكثرها طيني، قليلها إسمنتية، الطريق شبه معبّدة، وجوه من الطوارق باللثام، يرتدون بازانات زرقاء، صفراء، خضراء، نساء بيضاوات جميلات، يلتحفن قناع "تسغنس"**) [2].

فجعل الزيواني اللثام بمثابة الرمز الدال على الهوية والجنسية والعرق والانتماء، فبمجرد أن ترى اللثام عليهم، إلاّ وتدرك أنه تارقي، وفي ذلك علامة سيميولوجية، لكثرة إيرادها من قبل الزيواني، حيث صار اللثام علامة وبطاقة هوية تدل على الإنسان التارقي، وعلى الانتماء الشعوري للفرد التارقي بالخصوص، وتمثل له مصدر انتماء واعتزاز يحرص على إعلائها والبوح بها لدرجة الإشهار.

سيميائية طريقة اللبس اللثام:

(1) الصديق حاج أحمد: كاماراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص129.

(2) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص155.

العلامة السيميائية تأخذ خصوصيتها من خلال وضعيات الائتلاف والاختلاف تماما كالعلامة اللغوية، ،فغير الطوارق من الجزائريين يلبسون العمامة ويتلثمون، ولكنهم لا يستمرون عليه بل ينزعونه فيمكن القول إن هذه الخصوصية عند الطارقي، تتكون لديه منذ بدايات حياته، فيكون أول ارتداء للثام مع سن البلوغ ويتسلم الشاب (خلال هذه المناسبة –التي ترمز إلى انتقال الفرد من الطفولة إلى البلوغ –لثامه الأول وسيفه من أبيه في حفلة تقيمها العائلة، ويرمز هذا أيضا إلى انضمامه إلى صف المحاربين ويختلف اللثام من قبيلة إلى أخرى، ويدل كذلك على الحالة النفسية لمرتديه، حيث يمكن تقصي الوضع النفسي للفرد من خلال طريقة ارتدائه للثام) [1].

هذه العلامة السيميائية الملتصقة بالإنسان الطارقي، التي تحولت لرمز، سجّلها مامادو خلال ووجوده بمدينة طاما وهي مدينة أدرار الجزائرية، الذي كان ضمن أحد مسائيات تجوال بطل الرواية مامادو ورفاقه (**خرجنا مساءا ....الجو معتدل، بدأنا نلاحظ إرهاصات الخريف.. الناس منشغلون، حركة المركبات كالعادة، الملثمون لا ينقطعون، لا يمكن أن يمر عليك نفر من البشر هنا، دون أن ترى اللثام عليهم، هو من الرموز الملتصقة بالإنسان الطارقي... بالمقابل يستحيل، تجاوز رهط من الخلق، دون أن ترى بشرتهم فاحمة، ليكاماراد هنا، كما بجنوبنا و الله .. انعطفنا نحو الشارع الذي يقع على الضفة اليسرى للوادي، توغلنا فيه حتى بلغنا مفترق الطرق، تنفتح أمامه ساحة واسعة، يقف وسطها تمثال سبيبة الطوارق**) [2].

هنا يمكن القول أن التراث الشعبي عمل إبداعي يخص التراث، برسوخه يصير رمزا معبرا عن الشعب والهوية والوطن، كما تراعى مبدأ السمة المشتركة بين الأفارقة، التي حاكت بيئتها بتراثها الزاخر بعبق الصحراء وما تحمل من قيم وتفاصيل حياة تعني الشموخ والتحدي والبناء.

(1) مولود فرتوني تامنغست، الزي عند الرجل الطارقي في الأهقار، فني–زد، نشر بتاريخ : 10 يونيو 2015، تاريخ الإطلاع: 2020/04/03، https://www.fenni-dz.net/

(2) الصديق حاج أحمد رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص288.

دلالة الألوان في اللباس الإفريقي :

تعتبر الألوان من الوسائل التعبيرية الفنية الجمالية للباس، ولغة إضافية لما لها من مساهمة جذابة في جلب الانتباه، وخلق جو مريح ووجداني، خاصة وأن الألوان تلعب دورا مهما في خلق التأثيرات السيكولوجية للمشاهد، وإضفاء صفة الواقعية للباس، والألوان تساعد على تذكر الصورة، و للألوان رموز ومعان لأنها في حد ذاتها رموز تتطلب ثقافة مشتركة بين الأفراد لتفسيرها.

وقد يكون صحيحا أن نقول إن الرجل الإفريقي على وجه الخصوص لا يتعامل مع " الألوان " تعاملا فطريا تلقائيا، لأن كل تصرف تلقائي (لابد أن يكون وراءه شعور مبيت ونية دافعة. وبذا تكون التلقائية عملا انتظاميا من حيث نشأتها النفسية ومن حيث حدوثها الفعلي، مثل حال المتحدث مع اللغة حينما يجد نفسه الداخلية بكل مشاعرها وأحاسيسها المكبوتة تتحول إلى نص منطوق فيخرج الداخلي وينكشف المغطّى)[1] فالإفريقي يختار ألوان اللباس بعناية فائقة مراعيا عدّة أمور من بينها الهوية و الثقافة و المكانة الاجتماعية، فللألوان دور هام في اللباس فهي خاصة بالتأثيرات الفيزيولوجية أي الخاصة بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكة العين والناتج عن المادة الملونة، والوظيفة الرئيسية للألوان هي جذب الانتباه للصورة. فيرتبط استخدام الألوان بتأثيرات رئيسية

وللألوان ثلاث أبعاد:

1 –نوع اللون : وهي ما اصطلح عليه الناس من تسميات لكافة الألوان.

2 –درجة اللون أو عمقه : فنفرق بين الفاتح والداكن من نفس اللون.

3 –كثافة اللون : المرتبطة بقوة اللون وغزارته فنفرق بين الألوان القوية والضعيفة [2]

(1) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، مرجع سابق، ص107.

(2) مولود فرتوني تامنغست، الزي عند الرجل الطارقي في الأهقار، مرجع سابق، https://www.fenni-dz.net/

إنعكاس ألوان العلم الوطني على ألبسة الأفارقة:

وقد نشهد مظهرا آخر يخص الأفارقة في تشبثهم بهوياتهم الوطنية، وهو تشبثهم بألوان الأعلام الوطنية كيفما يعكسونها على ألبستهم، فترى الشخص تتحدد هويته وترتسم جنسيته من خلال لباسه ولونه الذي يختاره بعناية.

ومن ناحية أخرى ينفعل الإفريقي بالألوان الوطنية خاصة، وينعكس انفعاله في الألوان عن الأشياء التي يقتنيها من ملبسه، فالفرد الإفريقي يدرك الألوان في الطبيعة وفي ما يصنعه من أشياء، ويجعل من الألوان تعبيرا عن إخلاصه ومحبته لأرضه، لعلّ ذلك راجع إلى قصور لغته في مجارات لغة الألوان في الدقة والتصوير (**خرج لنا شاب ثلاثيني، طويل، معتدل مع عرض بيّن في الأكتاف، يلبس سروال جينز أزرق فاتحا وقميصا رياضيا أصفر، كالذي رأينا صاحب المطعم أذيارا الماليانى يرتديه؛ فقط هذه المرة بخطوط خضراء وحمراء بارزة عند الصدر، النعال لم أنتبه إليها جيدا، أغلب الظن أنه كان حافيا.. نظرا لقرب المسافة من جهة والعجلة التي قام فيها من جهة ثانية، قلت في نفسي وهو يتقدم نحونا (لماذا يتمسك الماليون بلباسهم الرياضي، المشكل من ألوان علمهم الوطني، الأمر ذاته عند "الإيفواريين" وتشبثهم في لباسهم اليومي باللون البرتقالي ولا نفعل ذلك نحن أهل النيجر مع ألوان علمنا، في ملابسنا؟؟)**[1].

ولا يمكننا إعطاء لون من الألوان دلالة رمزية ايجابية، ولون أخر دلالة رمزية سلبية، بالمفهوم التقليدي وإنما يتحددّ ذلك من خلال الثقافة المشتركة للأفراد، فصورة النمطية الموجودة في أذهاننا على أن اللون الأبيض مثلا يدل على الفوقية و يوحي بالإيجاب إلى النقاء، الراحة، الحلم، الحقيقة وأن اللون الأسود يدل بالسلب إلى الفراغ والبكم، تتحطّم أمام الاستعمال الإفريقي للألوان، ففي نظر الإفريقي أن المحاسن والعيوب مختلطة في كلّ لون، وأن أفضلها ما

(1) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص195.

ذكرّه ببلده ودلّه على قومه (**من غريب الصدف أننا وجدنا هذا المطعم، لأحد الرفاق من طائفة (ليكاماراد) المقيمين بالمدينة، شاب ثلاثيني، يلبس تبانا عند الركبة أو قل عنه سروالا.. له قميص رياضي أصفر، به ألوان فريق مالي لكرة القدم، قصير القامة، مدقوق، انتعاله بالبلاستيك.. كان ظاهرا من ألوان قميصه وفرنكفونيته، أنه ماليا ني، أخبرنا إن اسمه (أذيارا) جاء إلى هنا من باماكو منذ عامين، عن طريق معبر (تيمياوين) الحدودية**)[1].

وكذلك في مقطع آخر (**كان واضحا من لباسهم أنهم مالي، قميص واحد منهم أصفر مخطط بالأخضر و الأحمر والأصفر**)[2]

3/2ـ قنــاع تسغنس:

تعدّدت المنابع التي استقى منها الزيواني إشاراته الشعبية، وعلاماته السيميائية الخاصة بالثقافة الشعبية الإفريقية وما يحوم حول العادات والتقاليد فيها، من تلك العلامات اللباس الذي (هو نص قابل للتأويل مثلما هو معرض لسوء الفهم وسوء التأويل، بقدر ماهو مفهوم ومدرك، وقد يكون لعبة أيديولوجية ومادة لصراع الأفكار والنظريات)[3]، فالعادات والتقاليد في نظر الزيواني وليدة الإنسان الشعبي فهي تلتصق به وتنطبع بما يتوارثه عن أجداده، تصور كل سلوكياته ومعتقداته سواء أكان ذلك في الأفراح أم في الأتراح.

كان للمرأة الإفريقية حظ عند الزيواني، عندما تتراءئ لنا صورتها في أحد مظاهر اللباس الموجودة لدى نساء شعب التوارق ، فالمرأة التارقية تعتبر (العمود الفقري للمجتمع التارقي، حيث تحظى بمكانة عالية جدا تجعلها سيدة البيت، ما يشد الانتباه وقار المرأة التارقية التي تصنع لباسها بمختلف أنواع القماش وزينتها، من خلال خياطة الملحفة التي يطلق عليها اسم

(1) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 181.

(2) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 216.

(3) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، مرجع سابق، ص 99.

"التسغنس" التي يتراوح طولها بين 6 أمتار و12 مترا حسب جسم المرأة، حيث تتكون من جزئين يخيطهما الرجل أو المرأة في الدكاكين أو المنازل، بطريقة تمكن المرأة من تغطية كامل جسمها أي من الرأس حتى أخمص القدمين).[1]

ينطلق الكاتب في ذلك من أن الموروث الشعبي جزء مهم من تاريخ وثقافة الشعوب وهو الوعاء الذي تستقي منه أصالتها و لغتها وأشكال التواصل فيما بينها، ومن أهم مناطق التواصل الوجه وما يزينه من لباس (**وجوه من الطوارق باللثام، يرتدون بازانات زرقاء، صفراء، خضراء، نساء بيضاوات جميلات، يلتحفن قناع (تستغنس)** [2]

إذا كانت هذه الصورة جزءا من التراث الشعبي الإفريقي، فالدور الهام للتسغنس، حياة المرأة التارقية تخلق أهمية استثنائية لصانعه، فهي كذلك ذات بعد حضاري وثقافي، استطاع الكاتب من خلالها النفاذ إلى عمق إفريقيا وشعوبها، ويبرز لنا بساطة قاطنيها.فقناع تسغانس ليس حكراً على نساء الطوارق فقط، بل ثقافة وهوية لأغلب ساكني تلك الأماكن وجسر للتواصل بين سكان منطقة الصحراء الكبرى، و ما ورائها(**قناع مزركش، تلتحفه نساء الطوارق ومن جاورهم من قبائل الصحراء الكبرى ك(البرابيش)، (كنتة)، (بني ملوك وحسان بشنقيط)**[3].وأحد الركائز الأساسية في بناء وبلورة الهوية الصحراوية الإفريقية .

ويعتبر قنــاع التسغنس لباسا تقليديا للمرأة الترقية ويتميز هذا الرداء اليومي بتعدد الألوان، أما الأنواع الأخرى على غرار "الطاري" أو "ألشو" فهي من أرفع الألبسة كونها مطلية باللون الأزرق، وهي مادة تقليدية تحمي من الحرارة اللافحة، تزيد الحلي الفضية التقليدية، اللحاف التارقي جمالا وجاذبية خاصة منها الخواتم والأقراط "تزابت" أو "أربيبن" والأساور"أشبقان" والعقود "إزرك" و"الخمايسة" المصنوعة من المحار، وكذا عقود العقيق

(1) لمرأة التارقية الجزائرية، ماسكة زمام الوتر، يوم 19 – 04 – https://www.djazairess.com/2010

(2) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 155.

(3) الصديق حاج أحمد : رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص157

بالفضة) .[1] والزركشة والرموز التي يزخر بها القناع الإفريقي ـ قنـاع تسغنس ـ تتراوح بين الرقم واللون والشكل الهندسي ومعاني ورموز متشعبة للغاية رموز تتراوح بين العلنية السببية و السرية المطلقة.

يعدّ قناع التسغنس تراث ثقافي يميز كلّ واحدة من النساء التي ترتدينه وبالطريقة التي تستعمله يعبّر عن قمة السترة والحياء، فهو يساهم في تمثيل الذات والتعبير عن الانتماء، والذي يزيد المرأة حشمة ووقارا، يرمز للهوية والأصالة، تتبع موجات حضارية التي تتحدّى الوقت، ومختلف المراحل المعاشة، إذ أدّى وظائف عديدة ومختلفة، كما تأثر بالتغيرات الاجتماعية والثقافية وظروف الحياة، وأصبح تقليدا في طريق الزوال)[2].

كما يعتبر قناع التسغنس رمزا للعفة والحشمة والأنوثة التارقية الخاصة بالمرأة، فهو مبدأ من مبادئ هوية المرأة الثقافية (فهو يميز كل واحدة من النساء اللاتي ترتديه وبطريقة التي تستعملها، تعلن المرأة من خلال هذه العلامة الخاصة باللباس والانتماء إلى مجموعة، أو إلى المكان، الذي يصبح حينئذ مكانا رمزيا ينطوي على الخضوع للطقوس، لأدوار اجتماعية وعليه فهو مكان معياري)[3]، لأن هذا القناع في نفس الوقت عنصر لتحديد الذات، فهو تعبير لعلاقة محلية ليس مع المتطلبات الدينية فحسب ولكن أيضا علامة للانتساب وإشهار للانتماء

عمل الزيواني من خلال وصف هذه الألبسة الشعبية، على أن يعكس لنا تلك الصورة المشتركة ذات الطابع المحلي، ويُضفي على النص الروائي ثراء تراثيا ويكسوه حلة شعبية قيمة، لما للباس الإفريقي من دور هام في الحياة الإفريقية التقليدية، خلق أهمية استثنائية في كتابات الزيواني، فهو ليس فنانا مبدعا لعمله فحسب، بل هو مشارك في سبر أغوار الحياة و وصفها ، لذلك فمشغله الروائي، ورشة فنية ومحراب رسم.

(1) لمرأة التارقية الجزائرية، ماسكة زمام الوتر، يوم 19 – 04 – https://www.djazairess.com/2010

(2) طارق بوحالة، تمثيلات التراث الصحراوي الأمازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، ، مرجع سابق، ص 5.

(3) لمرأة التارقية الجزائرية، ماسكة زمام الوتر، يوم 19 – 04 – https://www.djazairess.com/2010

3/ـ الزينة :

1./2. القرط على الأنف

استطاعت الرواية (كامراد) تزويدنا بالكثير من المعطيات عن طبيعة الإفريقي، في لباسه وزينته الشعبية، لما لها من دور كبير في تحديد هوية الفرد والكشف عن البيئة الطبيعة والاجتماعية، إنه نسق ثقافي يحمل كنزا من المضمرات الثقافية ويكشف عن (ذهنية تسود عمليات الاستقبال والفهم من جهة وعمليات التفسير والتأويل من جهة ثانية واللباس صورة حية متحركة تشبه صورة التلفزيون في تأثيرها وفي دلالاتها وهي تدل دلالة إيجابية مثلما تدل دلالة سلبية كما تعتمد على الإخراج و المنتاج بما أنها تلفزيون حي متحرك حتى من قبل أن يخترع التلفزيون، واعتمد الناس اللباس بوصفه صورة لهم وبوصفه تصورا عن الآخرين، وهذا مصدر القيمة الثقافية للباس) [1]

فالزينة الإفريقية تتميز بتنوعها، إذ تعتبر جزءا من التراث الثقافي الإفريقي الغني والثري تاريخيا، كما تعكس الزينة وخاصة بالنسبة للمرأة الطابع المحافظ على الموروث الحي والدائم، و تنطلق من أبعاد كثيرة منها ماهو عقدي وفكري أو حتى سياسي تاريخي(وهنا يحضر اللباس بوصفه ليس قضية اختيار شخصي بقدر ما هو قضية ثقافية توحي بأشياء كثيرة من جهة كما تكشف عن أشياء أخرى من جهة ثانية، فالمرأة هنا لا تختار ما يناسب ذوقها ومعتقدها فحسب وإنما هي أيضا تدخل مباشرة إلى خيارات الناس ومقاسات أذواقهم ودقيق تصوراتهم الدينية والثقافية) [2]، لما يمثله من قوة دفع للأمة ومصدر ثقة وخصوصية ، وليس نموذجا جامدا ومقولبا فحسب بل هو حياة أخرى لأجيال مضت وأجيال ستمضي.

النماذج التي قد نراها في نص الزيواني فيما يخص الزينة القرط أو الحلق الذي هو نوع من أنواع الحلية أو الزينة والمجوهرات تعلق في الأصل على شحمة الأذن من خلال الثقب أو في أجزاء أخرى مثل الأنف كما سنرى عند نساء إفريقيا، و(القرط الشّنف وقيل الشِّنف في أعلى

(1) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، مرجع سابق، ص100 .

(2) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، ن م، ص101 .

الأذن والقُرط في أسفلها وقيل القرط يعلّق في شحمة الأذن والجمه أقراط وقِراط وقُروط وقِرَطة)[1]

(مامادو) بطل (كامراد) يصف أمه بالوصف الذي قد ينعكس على أكثر نساء المجتمع الإفريقي مع بقاء بعض الخصوصيات في وصف المرأة الإفريقية (**دق الباب الخشبي، خرجت (سلاماتو) والدة (مامادو)، بقرطها المميز، المغرز في أنفها، كانت مشيتها ترقص من الفرح برجوع ابنها رفيقي. [حيا].. رغم عودته الخائبة .قالت للزائر: لا ماتو في نفسها، خلال خروجها**)[2]

هذا في خضم المقدمة التي مهّد بها مامادو للمخرج السينمائي الفرنسي (جاك بلوز) عندما أراد سرد قصة مغامرته التي قام بها يقول مامادو : " **وليس لأمي خصوصية ظاهرة تميزها عن نساء (قمكلي) سوى قرط حديدي رازي مغرز فتحة أنفها سيف اليمين ,قالت إنها عادة من عوائد نساء قبيلتها (بورورو) التي تقطن نواحي مدينة كوني** "[3]

هنا ينبه الراوي إلى أمر مهم وهو محاولة التمسك بهذا التراث الشعبي في الزينة بعد تخل الأكثرية عنه من نساء الحي ،يقول مامادو: "وإنّ معظم نساء هذه القبيلة في حينا تخلينا عنه وبقيت أنفوهن مثقوبة بشكل منفر، هذا الإبقاء على الموروث كان بعد إلحاح الزوج والد مامادو على ابقاء هذا الإرث " **لذلك آثرت أمي أن تبقي هذا لأخير ،بإلحاح شديد من والدي في حياته وتركته بعد وفاته**"[4]

وقد آثرت إيراد المقطع بكامله من الرواية لفائدتين :

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج2، مرجه سابق،.ص 322.

(2) الصديق حاج أحمد ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 28.

(3) الصديق حاج أحمد ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، ن م، ص 40.

(4) الصديق حاج أحمد ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، ن م، ن ص.

1/ـ الأولى تتعلق بتلك العادة التي يراها الإفريقي من جماليات المرأة وتدخل في نطاق الزينة والحلي، وكيفية تزين المرأة منذ الصغر والبحث عن لفت الانتباه وشد الأنظار بوضع القرط الحديدي على الأنف

2/ـ أما الفائدة الثانية تكمن في بيان أن العادة قد تتحول وتتغير وقد تزول بزوالها من الفكر الجمعي للأفراد ،وأنها تمثل الركن الأقوى في مفهوم الموروث وأنواعه المختلفة

2/2. الوشـــم :

رواية كاماراد الحاج أحمد الصديق رواية تضمنت الكثير من المعلومات التي قد تفيد القارئ في تشكيل صورة جيدة عن حياة الإفريقي إلى جانب المعلومات نجد تواريخ وأخبارا وطقوسا، وأساطير وعادات إفريقية وتقاليد، تؤثث للحكاية

بيّن الزيواني مرة أخرى شيئا من التراث المادي، المتمثل في عادة الوشم على الوجنتين في أوجه الأفارقة، حين ترتسم تلك التّفاصيل الدقيقة التي التقطتها عدسة الروائي عندما جعل من المهاجرين الأفارقة العينة التي يكشف في رواية (كامراد ،رفيق الحيف والضياع) عوالم الهجرة السرية من مكان الانطلاق، يعدّ الوشم (من بين الأشكال التزينية تقليدية التي تعتبر جزءا من ثقافة وتاريخ إفريقيا الممتد على مدى قرون من التاريخ. استعملته المرأة والرجل على حد سواء من حضارات قديمة ،كما اعتبر رمزا للأنوثة والجمال)[1]

بيان ذلك على لسان مامادو عندما أراد وصف نفسه هذه المرة يقول :" **أما أنا فقد ضحكت على نفسي كثيرا عندما رأيت وجهي في شظية مرآة صغيرة، وجدتها بدار جارنا موطاري والد رفيقي إدريسو، قبل موته بسبع سنين، أتصور هذا المحيا كما لو أني أراه الآن أمامي، وجه شقي رسمت عليه ثلاث و خزات أفقية على الوجنة اليمني، ما يقابلها جهة الشمال، بقدر بنان الإصبع، كنت قبل هذا، أتحسس نعومتها واختلاف موقعها عن**

(1) دريسي ثاني سلاف،اللباس التقليدي،" الحايك نموذجا "، مجلة أنثروبولوجيا، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، المجلد 04، العدد08، سبتمبر 2018، ص209.

باقي ملمس وجهي.. الطريف أني كنت أبصرها على بعض وجوه أندادي من قبيلتنا؛ لكن لم يدعني الأمر للضحك، إلا عندما رأيتها على هذا الوجه الموغل في التطير، ثمة أمر آخر كنت مبرزا فيه عن رفاقي سيدي.. هو هذه الثرثرة والفضول المتطلع، لمعرفة أي شيء..) [1]

يُقال أن هذا التقليد بالوخز والوشم على الوجه قديما كانت تستعمله القبائل الإفريقية لمعرفة أبنائها حين الغزو الذي كان يقع بينها بسبب الماء ومناطق الرعي ،فهي بذلك تحاول الحفاظ على أبنائها من الضياع والسرقة فبذلك يكون الوخز أو الوشم (من أقدم الصور البشرية وقد استخدمه الإنسان في وظائف عديدة بعضها جمالي تزييني وبعضها حربي لإحداث الرعب في قلوب الأعداء وبعضها ديني مع وظائف أخرى اجتماعية وثقافية، وهو يحمل قيمة تعبيرية عالية و متنوعة، بما أنه جملة ثقافية ذات دلالات نسقية وبما أنه تورية ومجاز ثقافي)[2]

كما أن هناك أشكالا زائدة، هي الأشكال الزائدة عن الوشم القبلي، (في أجزاء متفرقة من جسم المرأة كالبطن والظهر، تكون تعبيرا عن مراحل النضج المختلفة عند المرأة، أو الرغبة في تجميلها، حيث تعد تلك الأشكال محدّدا جماليا في المرأة عند المجموعات التي تفعل ذلك، ومنها عند الباولي "Baule" في كوت ديفوار، ويسمّى "ngole") [3]

كما أنها تمثل أحد أشكال، الثقافات القبلية والبدائية المتجذرة في التاريخ، التي حافظت على خصوصيتها فصارت بذلك منعزلة نسبيا " الجماعات المنعزلة والهامشية والمغلقة على نفسها ولو نسبيا تكون ذات أهمية بالغة لفهم تراثها الشعبي ,وثقافتها على وجه العموم والفنون في مثل هذه الجماعات المغلقة تكون أكثر تعبيراً عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم

(1) الصديق أحمد الحاج ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص40.

(2) عبدالله الغذامي: الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، مرجع سابق، ص 101.

(3) آدم بمبا: المرأة في افريقيا، قراءات في العادات والتقاليد المحيطة به، مجلة الملف ثقافية فصلية محكمة متخصصة في شؤون القارة الإفريقية، العدد 23، مارس 2013، ص 91.

الجمالية الشعبية، حيث يكون الفرد الفنان أكثر تمثُلاً لقيم الجماعة، وأكثر انصهارا في التراث"[1].

ثم ما لبثت أن صارت عادة من عوائد الزينة المتوارثة ،استقرت في المفهوم الإفريقي للزينة وصارت سمة بارزة لدى الشباب الإفريقي، رغم التغيرات والتحديات، لكنها بقيت متشبثة بكل خصوصياتها الشعبية لتستظهر الفكرة الجمالية من عمق توحدها مع التراب، حيث (لا تميز بين الذكور والإناث في الوشم بإفريقيا بوصفه وسيلة لتأكيد هوية المجموعات القبليّة، وتميز بعضها عن بعض، وتعزيز الانتماء، والوشم بالتأكيد ظاهرة منتشرة في معظم مناطق إفريقيا جنوب الصحراء) [2] ، فهي لم تكن خصيصة اختص بها البطل (مامادو)بقدر ما كانت منتشرة في بيئته (**الطريف أني كنت أبصرت على بعض وجوه أندادي من قبيلتنا ،لكن لم يدعُني الأمر للضحك إلاّ عندما رأيتها على هذا الوجه**) [3]

هذا ما تفطّن له الزيواني وحرص على جعله ثيمة ظاهرة في عمله السردي الفني ذلك أنه حاول التغلغل في المجتمع الإفريقي الراقد في ماوراء الصحراء الكبرى، هذا المجتمع الريفي الذي يمثل الوشم لديه طقسا من الطقوس، التي قوم بها الفرد الإفريقي كمظهر من المظاهر الشعبية التي يحملها في نفسه، فهي بمثابة مكبوتات بقيت داخله أو وسيلة دفاع تظهر عند وصول الخطر يصرّح بها وكأنه يرجوا منه أملا تحققه له بالحفاظ على انتسابه لقبيلته (تذكرت ما رأيته كثيرا على وجوه أندادي وما قاله لي والدي قبل موته، من أن هذه الوخزات هي أمارات منتشرة في عموم بلاد السّود، منها الأفقية والعمودية والمائلة، كما منها الوترية والشفعية والثلاثية وأحيانا الرباعية) [4]

(1) فاروق مصطفى ومرفت العشماوي :دراسات في التراث الشعبي ,ط1,دار المعرفة الجامعية ,الاسكندرية ,2008,ص198.

(2) آدم بمبا: المرأة في افريقيا، قراءات في العادات والتقاليد المحيطة به، مرجع سابق، ص 91.

(3) الصديق حاج أحمد ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 42.

(4) الصديق حاج أحمد ، رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 287.

3/ أبعـــــاد جمالية التراث الشعبي :

وللعادات والتقاليد الشعبية في (كاماراد) مواضيع متنوعة :

1) اللباس والزينة أصبحت علامة تعتمدها الشعوب، لتعبر عن تاريخها وتراثها وحضارتها وهويتها التي تختزن عاداتها وتقاليدها، لذلك فإن تأثيرها عميق، واختيارها كرمز من قبل الزيواني يجعل المجتمع الإفريقي يتميز بتراثه وهويته، التي تحدد ملامح رسوخه في الأرض وتكامله معها.

2) اللباس والزينة بالنسبة للزيواني رمز يعبر عما يحتاجه من معرفة، تم استعراضها في نصه السردي دون فصلها عن الجمالية والذوق في التراث الشعبي، وبالتالي تخرج من أطرها الضيقة نحو العالم دون أن تفقد خصوصيتها أو تنفصل عن بيئتها.

3) ـ التراث الشعبي داخل الرواية، ساعد كثيرا على خلق أبعاد جمالية في الخلفية الإنسانية، فكثيرا ما يشار إلى العنصر المشترك بين الأفارقة، فما صنعه التراث تلقائيا، يحاول الروائي أن يوظفه معرفيا وفق رؤاه السردية، التي تتلون مع الأسلوب الخاص.

4) التجربة الفنية للزيواني تصنع تحديثاتها في المضمون انطلاقا من الموروث، ومن علاماته المميزة ومن فكرته التي تخلق الندرة والتفرد في الفكرة، والبحث عن تفاصيلها الغارقة في الموروث، لذلك لم يتوقف العمل الفني عند قبيلة أو جنس واحد، بل تنوع وتداخل مع مختلف الألوان الإفريقية، وانطلق كمحتوى غارق في التنوع الذي يعكس الإنسان الإفريقي.

5) . وُظِّف التراث الشعبي في (كاماراد) كعمل إبداعي مختص، مثل اللباس التقليدي التارقي بمختلف أنواعه ليفرز أشكالا متنوعة فنية وجمالية، مما خلقت تميزا عكس أهمية الثقافة العابرة للحدود (الجزائر ومالي وليبيا والنيجر ..) وتأثيرها في تاريخنا الوطني وتراثنا، وخلقها لزوايا جمال متفردة جعلتها مرجعا حضاريا.

6) وُظِّف التراث الشعبي في (كاماراد) كعمل إبداعي يخص تدوين التراث في نمط اللباس والزينة كصورة ومشهد، وعلامات بصرية، لترسيخها وجعلها رمزا معبرا عن الشعب والهوية، والوطن كما تراعى مبدأ السمة المشتركة بين الأفارقة، التي حاكت بيئتها بتراثها الزاخر بعبق الصحراء وما تحمل من قيم وتفاصيل حياة تعني الشموخ والتحدي والبناء والتراث.

7) يعلي استثمار التراث، قيم الأصالة بالتقاليد والعادات والعراقة التي تتشبث بعمق الأرض، و كذلك بكل ألوانها ومواسمها، من خلال سمات البيئة والتراث والفلكلور الشعبي المميز، وهو ما ضاعف الفضول وخلق الدهشة في التعبير الزيواني.

1 المبحث الثاني:

الطعام و الشراب التقليدي :

تمهيـــــد:

. التراث الشعبي أهم المصادر التي استمد منها الزيواني أدواته الفنية، و الإبداعية في بناء نصه الروائي، إذا هو منبع إلهامه سواء على مستوى اللغة، أو على مستوى الخيال، و لحضور النص الشعبي في العمل السردي أثر بليغ في عملية الاتصال و التواصل بين الكاتب و القارئ، فهو تعبير عن واقع الشعب و همومه و مشاكله و كذا أفكاره .

من هذا التراث ما يختص بالطعام والشراب، اللذين يعدّان من أهم العادات والتقاليد التي تتصل بالحياة اليومية للفرد الإفريقي، فالوظيفة الاجتماعية للطعام الشعبي ضرورية للحياة، ولكنه في المجتمعات الإنسانية لا يحضر ولا يقدم ولا يستهلك بطرق تتطلبها حاجات الإنسان البيولوجية فقط،(بل إن كل خطوة يعالج بها الطعام، من بداية الإنتاج حتى الاستهلاك والعمليات اللاحقة المرتبطة بالاستهلاك والمترتبة عليه، تخضع لقوانين وعادات وتقاليد وآداب وأعراف لها موروثة اجتماعيا، يفهمها أبناء المجتمع الواحد ويتعلمونها من أجل تبادل المعاني وتنظيم العلاقات الاجتماعية بينهم، وهم عن طريق مراعاة هذه القوانين والآداب والأعراف وعن طريق التلاعب بها وحتى كسرها والخروج عليها)[1]، كما أنّها ذات طابع تقليدي مرتبط بالوجود الثقافي للموروث، الذي يعدّ (المخزون المتوارث عبر الأجيال، وأنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم، ومن ثم يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب في التغير) [2].

مكّن هذا التراث الشعبي، في رواية كامراد الزيواني من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد والأعراف، فهو حصيلة مجهود علمي

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011، ص 203.

(2) سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 17.

وعملي وفكري لأمة من الأمم قائم على استغلال ظروف الطبيعة، والخبرة المتوارثة وحتى المناخ، في هذا المجتمع المنسي في الأدب العربي والجزائري.

مماّ دفع بالزيواني لفتح الرواية الجزائرية على جوارها الإفريقي، من خلال التراث الشعبي بوصفه لغة عالمية، وبصمة محلية وجواز تنقل، وأداة نقل ثقافات الشعوب بعضها لبعض، ودليلا صارخا على الوحدة الإنسانية، في المشاعر والمواقف بدليل التقاطعات والتقابلات فيه مهما تباعدت وتباينت التفاصيل والجزئيات، حتى وان اختلف الزمان والمكان، بهذا يمكننا القول إن الزيواني كاتب إفريقي قبل أن يكون كاتبا جزائريا أو عربي، فجل أعماله إن لم أقل أن كلّها ذات نكهة وطابع إفريقي فهذا الكاتب يرى ويكتب بروح إفريقية

الطعـام التقليدي:

2/التحليل التجليات:

ليس بالضرورة أن يمثل التراث الشعبي سياقات ثقافية، بالمفهوم العلمي والمعرفي الأكاديمي لمعنى الثقافة، حسبه أن يقدم نفسه سياقا اجتماعيا، يحمل تسجيلات لمرحلة من مراحل المجتمع، وأنّه تمفصُّل فكري في صيرورة المجتمع، لأن التراث هو الأكثر تمثيلا للذاكرة الجماعية وللذات والهوية، و لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا باليومي والمعيشي، مما يستلزم من السارد المبدع استلهامه في نصه السردي وإعمال الأدوات الجديدة الكفيلة بإثارة المسكوت عنه، والمغيب في ذاكرة المجتمع، وبعثه خلقا جديدا.

وما الطعام والشراب إلاّ واحد من تلك السياقات الاجتماعية، و المؤشرات المرتبطة ارتباطا وثيقا باليومي والمعيشي، التي يمكن أن يُستدل بها على قيمة الموروث الشعبي الثقافية و المادية، ولعلّ جوهر التوظيف الشعبي في النص الروائي يعد بمثابة (تحميل التراث دلالات

معاصرة جديدة، وقد أثبت التوظيف من خلال التجارب الناضجة للتوظيف، على عكس هموم العصر وعقده، إذا أحسن توظيفه، فالكاتب يأخذ من التراث مادته، ثم يحقنها بدماء جديدة، فتستعيد العناصر التراثية حيويتها مؤكدة قدرة البقاء والتجدّد أمام عواصف الحداثة والمعاصرة)[1] ، هنا نجد الزيواني يذكر العديد من الأطعمة الإفريقية الخاصة منها :

إفريقي مثل ميناما و وجبة كوربا كوربا، و عصيدة هرا، و كريات هيتشي، ومنها ما هو تارقي صحراوي، ككسرة تاقلة، ومنها ما هو عالمي كالأرز والتمر وغيره،يعدّ بعثا جديدا للتراث الإفريقي المنسي

في هذا المبحث سنحاول تتبع هذه الأكلات المتعددة و المتنوعة،محاولة لمعرفه و رصد هاته الأطعمة كأيقونات تراثية معرفية ودلالات ثقافية، (يُضاف إلى ذلك أن عادات الطعام تمثل مجالا خصبا للتغيرات والتجديدات، وكذلك تقاطعها و تداخلها مع عناصر شتّى من التراث، كما أنها تنطوي على دلالات متنوعة، مثل ارتباطها بالبقاء بمعناه الوجودي والفيزيقي، وارتباطها بحاجات ثقافية تتجاوز الوظيفة البيولوجية للغذاء، وحساسيتها الشديدة لأوضاع الحرمان ومظاهره ومعانيه والمشاعر المصاحبة له في النفوس)[2] و استعمالات دلالية جمالية، لمجموع العادات والتقاليد الشعبية، المتصلة به من حيث :

أنواعه والتوابل المستعملة فيه و الأذواق المتعددة، طرق الطبخ، و كيفيه صناعه الطعام و إعداد الوجبات الغذائية، وتحضير المشروبات، وأدواتها المستعملة ومراسيم التقديم، ومجمل المعارف الخاصة به، التي تنتقل ثقافيا صورة والمتوارث الاجتماعي فتصير بذلك من بين العادات والتقاليد المتوارثة، والمحافظ عليها، وبالتالي يكون الطعام معبّرا (عن خصوصية المجتمع المحلي ويتجلى من خلال الأطعمة التقليدية المعروفة لكنه يمكن أن ينسحب على المجتمع الكلي أو الشمولي، ويُعتقد أن الحفاظ عليها منذ أزمنه طويلة ضمن السجل الغذائي له علاقة مباشرة

(1) حمادي صبري مسلم :أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط.1،1980.ص160.

(2) سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 168.

بطبيعة الهوية والتمسك بها من قبل المجتمع صحيح والعكس صحيح، فغيابها ربما دليل على التمايزات والاختلافات الطبقية) [1].

1/. الأرز إنفتاح إفريقيا:

أن يكون الغذاء تقليديا متجذرا في الذاكرة الجمعية، فذلك ما يشحذه بالرمزية والمحتويات الخاصة التي لا يمكن إدراكها بمعزل عن قضية تمثّل الماضي، ورهانات الحاضر فهو يعكس حقيقة المجتمع ويعطي صورة واضحة المعالم لكلّ تفاصيله، وخاصة تلك المتصلة بمسألة الهوية (ومع تفجر مسالة الهوية منذ بضعة عقود أخذ الطعام شحنة جديدة حيث صار ينظر إليه بوصفه مكرسا لتقطيعات اجتماعية واثنيه وثقافيه ممّا مهّدا السبيل لإعادة اكتشاف الذاكرتين المطبخية والغذائية وغني عن الشرح والتفصيل دور الذاكرة في تركيب الهوية واستمرارها) [2]

و في أكلة الأرز قدّم لنا الزيواني هوية الأفريقي، و نمط معيشته والكثير من الرمزيات الدالة على أخلاقه، وقيمه العميقة المرتبطة بالعادات الشعبية، مدمجه في البناء الاجتماعي، كون الإنسان الشعبي لا يعطي أهميه كبيرة للطعام الذي يأكله، بقدر ما ينجم عن تعميق انتمائه الشخصي للعائلة الشعبية من خلال هذا الطعام، فيكون الاعتماد على الأطعمة الشعبية البسيطة كالأرز هو (الغوص في أعماق تراثهم الشعبي، و أساليب حياتهم، بحثا عن رأسمالهم الحقيقي، الذي يمدهم بالحيوية والحياة في ظل الندرة والحرمان وشدّة المعاناة، وفي هذه المفارقة يكون جوهر العلاقة بين الوضع الطبقي والثقافة الشعبية في إنتاجها وتداولها)[3].

(1) زيان محمد، بووشمة الهادي: الطعام والرباط الاجتماعي في مجتمع محلي متوسطي دراسة أنثروبولوجية . الشلف ،مجلة الأكاديمية للدراسات و الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، المجلد 12، العدد01، سبتمبر 2019، ص 104.

(2) عماد صولة :هوية الطعام وطعام الهوية، مجلة علوم الإنسان والمجتمع،الجزائر، العدد 02، جوان 2012.ص254

(3) سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 166.

الهوية المطبخية:

ينتمي الأرز إلى طائفة الأطعمة القائمة على الحبوب، والتي تمثل جزءا كبيرا من هوية المطبخ الأفريقي في الرواية، باعتمادها من طرف المؤلف في مواضع كثيرة .

ويتم إعداد الحبوب وفق أربعة مجموعات هي: العصائد والخبز والمكسكسات والقطع المجففة، وتحيل الأخيرة – القطع المجففة – إلى أكلة (هيتشي) المصنوعة من الأرز، وغالبا ما يكون وقت تناولها لدى الأفارقة مع الفطور الصباحي (**صَبَّحْتُ علي أختي كما تقتضي العادات و الأعراف ـ الزرماوية ـ غسلت وجهي لا أذكر أني توضأت وصليت الصبح هذا اليوم، هي عادتي في أوقات العجلة صراحة مع أنيّ وإلى حدّ ما ملتزم بها، بشكل تقليدي وطوعي، مشكلتي أنيّ كنت أتركها مؤجله لوقت لاحق المفيد من الحديث وحتى لا أطيل عليك، شربت كوب شاي بارد، حاكم مع كرة المعجون جافة هي الأخرى، من أكله هيتشي المصنوع من الدخن**)[1].

صفة الطهي :

لئن كانت مادة الأرز واحدة، لكن يخرج تحضيرها عن عدد غير محدود من الأصناف، فإنه من الصعب جرد مختلف نماذج الأطباق الخاصة بها، لكن نرى أن الزيواني وزعها بينما هو قائم على اللحوم، و ما هو معتمد على معطيات البيئة القريبة، التي كثيرا ما تدخل من مكونات مطبخ التقليدي القائم على الاقتصادي والكفاف.

فالأولى نجدها عندما سافر البطل مامادو في باخرة الأحلام رفيقه إدريسو إلى مدينة (داكار) عاصمة (السنغال) والتي نالت إعجابه (**الآن فهمت لماذا كانت هذه المدينة الرائعة مرغوبة للضباط الكولنياليين الفرنسيين مع أبيدجان الإيفوارية وأن المعاقبين منهم كانوا إلى البلدان الحبيسة كبلدنا وجارتنا مالي)** [2]، خلال الجولة يعترف لإبراهيم السنغالي

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 55

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 78

قائلا: **نعترف نحن النيجيريين أنكم السنغاليين ألطف منا وأكثر تحضرا أجل وأقر هذا بلا عقده.** [1]

ويجعل المقياس للمفاضلة في ذلك ومناط التقديم للسينغاليين على النيجيريين، وغيرهم هو الطعام وجودة الطهي (**أليست أحسن الأكلات بمطاعم مدينتنا هي من طهي سنغاليين، وباعتراف الجميع هناك مطعم قرب السوق الكبير، تراه مزدحما دائما بزبائن لجوده ولذة اليد السنغالية، سيما أكلة الأرز المسقي بالملوخية مع اللحم المطبوخ الذي حدثتك عنها عندما تناولتها بذلك المطعم هذا العام**) [2].

يلتقي مامادو بالأرز الناعم المسقي بالملوخية وقطع اللحم مرة في الحلم، وأخرى في اليقظة ليكون ذلك بمثابة تأويل لرؤياه السابقة، هذه المرة في الحي الكامارادي، على يد السنغالي "كامارا" (**كُلّف أحد الرفاق السنغاليين بالطبع على أن يكون طهيه للرفاق كراء،...طعام يديه رائق، لم أذق في حياتي أرزا حلوا، مثل الذي يحضره والله، لحظات... سمعنا تصفيقا من لدن الطباخ السنغالي "كامارا " التصفيق هنا صوت يضيء له الوجه... بمصابيح الأسنان البيضاء... كما يعزف إيقاعا داخليا جميلا...شكلنا سبعه حلقات، الصحن وسط حلقتنا الإضاءة تسمح لنا رؤية الوجبة جيّدا، أرز ناعم، مسقي بالملوخية، قطعة لحم غنم، وزنتها في خيالي ما بين (300)غ و (400)غ الأرز لذيذ "تربت يداك أخ "الكامراد" قلت في أعماقي**) [3].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ن ص

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ن ص

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 315

اقتصاديات المطبخ الإفريقي:

المطبخ الدال على حاله الفقر (نجد أن أركيولوجيا الفقر ...متعدّدة الملامح، وأن الفقراء، رغم تشابه أوضاعهم وحياتهم، فإنهم ليسوا متجانسين، بل يشكلون عوالم مختلفة اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، ويقتضي ذلك، بطبيعة الحال، الغوص في أعماق تراثهم الشعبي وأساليب حياتهم)[1].

فنجد في وصف جميل لمامادو عندما أراد الحديث عن النيجريين الذين يلونهم في نوبة الطهي وما سينالهم من نعمة بقايا دسم اللحم في القدر (**ذهب كايطا للمطبخ أحضر العشاء نوبتنا في المطبخ كانت وسط اليوم عشاؤنا اليوم دسم، فيه لحم جمل مجمد، كالعادة وضع القدر جانبا أحضر الماعون، صب الأرز المعجون مع اللحم، لحسن الحظ، اليوم طبخ السنغاليون في نوبتهم الوسطى قبلنا أرزا كذلك،كان أمرأ جيدا وجميلا، الأجمل منه النيجيريون الذين سيطهون بالقدر بعدنا كذلك...سيستفيدون وينعمون في ببقايا دسم اللحم في القدر لوجبتهم.... تركنا الأرز حتى يسكن قليلا .... تناولنا أرزنا ولحمنا بكل هناءة علامات النضرة بادية عليّ ..**)[2]

كما أن العوز سيبدو و يتشخص في طريقة الطهي و المكونات التي أدرجها الزيواني كعنصر مهم في التراث الشعبي وذلك لمحاولة تسليط الضوء على ظاهرة منتشرة في تلك المناطق وهي الحيف والجوع والحرمان (وتمثل عادات الطعام مجالا حيويا في حياة الفقراء، ونظرا إلى أهمية الطعام القصوى في حياتهم، فالأسرة الفقيرة تبدأ يومها بالطعام، وتفكر فيه طويلا، وتبني قراراتها وتدابير حياتها اليومية من خلاله، ويتحدّث الفقراء دائما عن الطعام، وتدور موضوعات خطابهم اليومي حوله)[3]

(1) سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 166.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 257

(3) سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 168.

التي صارت بمثابة هوية البطل مامادو وخاصية مطابقة للكامارادي أين حل أو ارتحل تشي عن شيء من صفاته الجوهرية و تميزه عن غيره (نصف الساعة وعاد لنا كايطا بقدر غاية في القدم، تفور بمعجون بالأرز، هذا الأخير أبيض كما خلقه الله .. لا محمرات، لا توابل، اللحم غائب هو الآخر، وضعه وسطنا، أتي بصحن قديم لا لون له، أفرغ فيه ما بالقدر، كان أرزا متماسكا، معجونا مع بعضه، تركناه فترة حتى يبرد قليلا، خلال هذه المدة، أتى مضيفنا بطاسة كبيرة وعلبة حليب (لحظة) صب قليلا منها، أراق على تلك الغبرة ماء من جالون كبير مغلف، يرقد وسط الرحبة بجانب ذلك الصندوق، مذاقه كما أخلطنا الحليب بالماء، يوم قدمه لنا ذلك الشيخ الطارقي صاحب اللحية، لم تكن هنالك ملاعق... خلا واحدة آثر أن يضعها ويأكل بيده مثلنا، إلتقمنا وجبتنا الحافية، شربنا عليها الحليب البارد) [1].

"هرا" و "كوربا كوربا " تخطي الحدود:

تعتبر لحظه تناول الغذاء، و وصف مكوناته و أساليب إعداده و معالجته، الوسيلة الجديدة بتخطي الحدود المتواجدة بين الضياع والأمل، وبين الهوية والغيرية، وبين الحيف والرفاهية، ففي كل قصه من قصص البطل مامادو ورفاقه (تكشف الدعوة إلى تناول الطعام أو الغذاء عن الحقائق العميقة للأحداث والشخصيات والموضوع، كون الحديث عن الطعام بإمكانه إعطاء قوة للسرد، ومجريات أحداث تلك القصة، ولارتباطه الوطيد بطرائق وأساليب الإحساس، وبنظرة مختلفة عن صفاته السردية المألوفة أو العادية)[2].

وقد يكون الواقعي أيضا كذلك، يتراءى الأمر بوضوح لقارئ الرواية، حين يمهّد لذلك الكاتب بوصف دقيق، لمكان تناول الطعام و للأواني المستعملة، وللوجبة في حدّ ذاتها في قوله على لسان "مامادو" : (**كنا على الحصيرة السعفية جهة الظل .... حينما جاءت أختي**

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 206

(2) مومن سعد: الطعام والجوع في رواية " الدار الكبيرة " للكاتب محمد ديب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية ،الجزائر، العدد 25، ديسمبر 2016 السنة الثامنة، ص 3.

تحمل بيديها صحنا حديديا, ظاهره يكاد يطمس من الاصفرار .. كما كانت تحمل بشمالها ذلك الذي اشتريناه بثمن زهيد عند الرفيق ساكو ... وأن ما يحتويه من غذاء وجبة شعبية يطلق عليها أسم هرا)[1].

الوصف السابق للمامادو يفسر بطريقة غير مباشرة الأسباب، التي تجعل من الفتى الإفريقي محاولة تغير الأوضاع بالهجرة، و التي بالمناسبة هي التيمة الرئيسية للرواية، و التيمة ("الفكرة الأساسية" theme الفكرة المحورية المهيمنة في عمل أدبي)[2] فالفقراء (يفنون أجسادهم... بحثا عن الحدّ الأدنى من الطعام الذي يملأ المعدة، وينشغلون بأن يمر يومهم بسلام بحيث تحقق الأسرة ما يسدّ رمقها ويملأ معدات أعضائها)[3]

نجد هذا في صورة نمطية تتكرر طِوال مشوار مامادو المليء بالحيف والجوع، حيث يعتبر الغذاء أحد الضرويات الأساسية لاستمرار الكائن الحي، (بحيث يتصدر قائمة الحاجات البشرية دون منازع ولكن الجدير بالذكر أن عناصره و كيفياته تختلف من مجمتع لآخر، بحسب اعتبارات ثقافية مختلفة، منها ما يتعلق بالبعد الديني، ومنها ما يتعلق بطبيعة النشاط المعتاد، ومنها ما هو راجع لعناصر البيئة الجغرافية التي تمد الإنسان بمقومات الحياة) [4]فجغرافيا إفريقيا أعطت كل مقومات الحياة لكن الظلم والاستبداد فيها منع، مقومات الحياة هنا تنحدر إلى أدنى مستوياتها، فتعطي نمطا من المعيشة أقل ما يقال عليه أنه خشن مستبد، يصف مامادو مجموعة من المهاجرين السنغاليين حال رجوعهم من العمل وقد نفذت طاقاتهم وخارات قواهم في سبيل تحقيق أملهم في الحياة (**فوج آخر من ليكاماراد، كانوا سبعة أو ثمانية، وجوههم مغبرة، الإرهاق بادٍ عليهم، قال لنا تْراوي (إنهم من "السنغال")، يحملون عشاءهم في**

(1)الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 65.

(2) ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، ص 117.

(3) أحمد زايد، خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري ،دار القراءة للجميع، دبي،ط1، 1992.ص98.نقلا عن : سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 168.

(4) محمد بن عمارة، البيئة الصحراوية وعلاقتها بالعادات الاجتماعية الغذائية دراسة ميدانية عن البدو الرحل بوادي سوف، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، العدد 10، جوان 2014، ص 22.

أكياس بأيديهم، لاشيء غير الأرز والعجائن والخبز والجبن واللّبن والياغورت، مع الشاي والسكر..لم يحدث مطلقا في تاريخي الكامارادي بباريس ليكامارادْ أو غيرها من مدن أحلامنا، أني رأيتُ في مُقبّلات وأطباق الرفاق ليكامارادْ، بطاطسٍ، سلاطة، تفاح أو موز، قد يحدث ذلك نادرا.. يكون من إهداء ربّ العمل أو بعض المحسنين، اللحم لم يكن معدوما، لكنه كالمطر في الهَيْماء..المهم بحسب وفرة المداخيل و زيادتها على الحساب اليومي المفترض، لإكمال السّفرة شمالا).[1]

يتحرك الخيط الحكائي في الرواية فيكون "مامادو" قد علّق على الأكلة الشعبية "هرا" التي ذكرت في المقطع السابق (**وضعت صحن هرا وقدح الماء الطيني برفق على الأرض تناولنا وجبتنا الخشنة**)[2] النعت للوجبة بأنها خشنة يستدعي بيان مكونتها، وهذا ما شرحه مامادو للمخرج الفرنسي "جاك بلوز" عندما كان يسرد له قصة هجرته (**ها أنا أقولها لك سوف لن أعيدها : هرا . كسرة من مسحوق الذرة المخلط مع حليب بقرتنا بكتو لاغير ... اللهم إلاّ الماء فلك أن تعبّ منه ما تشاء لأنه لا يباع و لا يشترى**)[3].

الزيواني يؤكد على أنّ العادات والتقاليد الشعبية لها طقوسها الخاصة، العادات والتقاليد الشعبية هي سجل لحياة الإنسان، ومن خلاله يستطيع أن تميز كل بلد عن الآخر، وتفهم مدى ثقافة الشعب لأن ثقافة أي شعب، تقاس بما لديه من عادات وتقاليد، في جميع جوانب الحياة فهي مصدر مهم في حياة الإنسان، ومنها (يصوغون معاني ورسائل ويتبادلونها من خلال استعمال لغة الطعام الشعبي المحلي، وللطعام في هذا الصدد ميزات تجعل منه حقلا غنيا بالمعاني والرموز الاجتماعية والثقافية، منها أن الطعام يدخل جسم الإنسان ويهضم ويصبح

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 216.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 66.

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 66.

جزءا من مبني الجسم، وأن الطعام يدخل في تحديد شروط ردود فعل الإنسان وضبط سلوكه عن طريق الثواب والعقاب).[1]

"كوربـــا كوربـــا ":

بعد الحديث عن أكلة هرا ووصفها، تم الإشارة إلى أكلة كوربا كوربا، التي مثلت نوعا من الأمل الذي يتسلّى به الكامارادي في أحايين كثيرة، فيتحول الجلوس للطعام مع المضيف واستلام جوزات السفر، التي تمثل للممادو أمرا مهما جدا، فهي تخلق علاقات وشيجة ومن الدرجة الأولى بين أفراد هذا المجتمع الهجين، وتكون قرابة "الملح" أو الطعام في هذه اللحظة بمثابة انعكاس لتصورات المجتمع في صورة الثقة، ورؤيته للكون والحياة، فيولّد نوعا من الأمل، وخالقا للعلاقات الاجتماعية داخله يصوغها على الشاكلة نفسها ويتطور معاها.

هذا ما يمنحنا إمكانية فتح موضوع للحديث عن أكلة أخرى، ذكرها الزيواني في خضم تسلم مامادو لجوزات العبور، وهي "كوربا كوربا"، مامادو يصفها وصفا أونتوغرافيا في مقطع سردي آخر يشير إلى الطعام الإفريقي، يعكس البعد اللامحسوس، الذي يعيش وسطه الفرد الإفريقي مع العالم الذي يحيط به، و الذي قد يعطيه الأمل في الحياة حين نتحدث عن البيئة الإفريقية التي صورّها الزيواني في نصه السردي، نجد سمة الفقر والحرمان لكن هنا تتمازج مع عبق من الأمل ولون من الرجاء، لكي لا تطغى صورة البؤس على الصورة العامة للمشهد الحكائي، يقول مامادو (**ليلتنا الأخيرة بروما،كانت استثنائية بامتياز ...لقد كلف (توري) الرفيق (كامارا)، أن يجهز عشاء كامارايا خالصا على شرفنا، وجبة (كوربة كوربة)، هي على أية حال عصيدة الدخن، مُضيفنا سيتعشّى معنا الليلة ليسلّمنا جوازاتنا ونُقيم الحساب معه)**[2].

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 203.

(2)الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 324.

إذ تظهر الدلالات الاجتماعية لهذه الأكلة، في دورها على تقوية الروابط الاجتماعية بين مكونات المجتمع الكامارادي، بإظهار كل رموز التآلف والتعاون، عندما يستطيع الطعام أن يفرض على المشاركين فعاليات تحظى بالإيمان الجماعي للمنخرطين فيه، فيكوْن الطعام هنا حاملاً لرموز و شيفرات الثابت و المتغيّر لهذا المجتمع من التحولات، ولكونه أكثر فعالية في قراءة الانتقال من مستوى إلى مستوى آخر، ومساعداً لها ومنتجاً للمعنى الثقافي للمجتمع .

و لأن الطعام، فرع آخر من فروع التراث الشعبي المادية، التي نجدها في الرواية، وهو فرع غني بإمكانات كل حركة من حركاته..من لحظة تجهيزه إلى لحظات استهلاكه، فلم يعد الطعام ضرورة حياتية تقتضيها الحاجة البيولوجية فقط (بل إن كل خطوة يعالج بها الطعام من بداية الإنتاج حتى الاستهلاك، والعمليات اللاحقة المرتبطة بالاستهلاك، والمترتبة عليه، تخضع لقوانين وعادات وتقاليد وآداب و أعراف كلها موروثة اجتماعيا، يفهمها أبناء المجتمع ويستعملونها لتبادل المعاني ولتنظيم العلاقات الاجتماعية بينهم)[1].

كسرة التاقلة ثقافة الرجل الملثم:

حاول الزيواني أن يستحضر التراث الشعبي، في نصه السردي الروائي، بصفته سياقا ثقافيا ومعرفيا وكذلك تحاورا صريحا بين زمنين ثقافيين زمن ثقافي غائب وزمن ثقافي حاضر، (ومن جهة أخرى تجسيدا لمختلف البنيات الائتلافية، ضمن نسيج النص الحاضر، إن توظيف التراث في النص السردي والرواية بصفتها مجالا سرديا أكبر مفتوحا على كل التجارب الإبداعية و غير الإبداعية، يستدعي شظاياها المنتقاة ليدمجها في فضائه، مانحًا إيّاها دلالات جديدة مغايرة لدلالاتها السابقة، ضمن نصها الأصلي)[2].

(1) عمر عبد الرحمان النمر: دلالة الطعام في المثل الشعبي الفلسطيني ص 2.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق،.ص 41

التاقلــة : كسرة تقليدية (**تصنع من معجون الدقيق تصهر في الرماد، يستعملها أهل الصحاري والطوارق الملثمون**)[1]، ويطلق عليها باللغة التارقية (تاقويلة) وهو خبز الطوارق يخبز على الرمال الساخنة المكثفة المغطاة بالحجر الساخن، و التي يمكن أيضا أن تكون بمثابة الطبق الرئيسي لديهم.

تحضير التاقلة استدعاء للذاكرة:

كثيرا ما قيل أن الإنسان يأخذ طاقات وخواص الطعام الذي يأكل، فيأخذ من خصاله وصفاته ما يبدو و يظهر على هويته، فكذلك التارقي في مصابرته لجفاوة الصحراء، وشدة هجيرها، وتأقلمه مع بيئته الصعبة ذات الرمال الحارة و الجو الصحراوي الذي صار مطبخه وهويته الغذائية.

يمكن النظر إلى كسرة التاقلة بوصفها عنصرا طقوسيا للرجل الملثم، التي أصبحت جزءا من كينونته تسدعيها الذاكرة كلّما رحل و ارتحل في صحرائه الشاسعة فهي بصمته في هذا الفضاء الممتد.

كما يمكن النظر إليها كأدة إنقاذ ووسيلة للنجاة، في متاهة الصحراء، ومن الجانبين حاول مامادو سرد طريقة الطهي، وإنضاج كسرة التاقلة، وأدوات الطبخ الخاصة بها يقول مامادو (**فتح الملثم قفلا صغيرا أصفر لخزانة حديدية، كانت ملحومة بغرض خزن أواني الطبخ والشاي بالجهة اليمنى للحاملة،... أنزل من تلك الخزانة، قِدْرا حديدية متوسطة فاحمة، معها ملعقة فضية قديمة، صحن حديدي، ذهبت صباغته البيضاء بعدها أخرج من تلك الخزانة، كيسا صغيرا من الدقيق، وقارورة بسعة اللتر، قديدة لحم صب الماء من الجالون الكبير في الإناء**)[2].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 137.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 137

فتحضير التاقلة استدعاء للذاكرة، وهي تمتلك كذلك القدرة على إعادة الإنسان إلى طبيعته وتذكيره بأصوله الأولى، التي نزعتها منه المدنية بفعل هيمنتها على كل مناحي الحياة، وبجميع مكوناتها التاريخية عليه، وبجملة طقوسها لتأكيد قاطع على أوهام الثقافة والمدنية التي على ضوئها تخلى الإنسان عن كثير من مكونات إنسانيته، أي أن كسرة التاقلة لا زالت تحافظ على مكتسبات الفطرة البشرية، التي جلب عليها الرجل الأبيض في البدء، ومن هنا صارت " التاقلة " أكثر عمقا في طرحها للثوابت و الأصول في مقابل المتغيرات والفروع .

لا تتم عمليه الطهي إلاّ بإشعال النار، المعتمدة على أعواد من حطب الطلح (أزاح صاحب تسع خطوات رجله اليمنى كمية من الرمل بقدر حفرة صغيرة، سمّر فيها ثلاث حجرات متساوية القد على شكل مثلث، أو قل كثالثة الأثافي، وضع الأعواد بينها متخالفة ... مشى بها للحفرة وضعها فوق تلك الأعواد، أشعل عود ثقاب فيها)[1].

هذه الحيثيات والأسس التي تقوم عليها عمليه الطهي لكسرة التاقويلة، تعالج المتحول والثابت من الهوية، فنمو المتحول سيصبح ثابتا مع الوقت، فنمو الفكري والثقافي للإنسان الصحراوي في مجتمع قريب للبداوة منه إلى المدنية، موروثه الشعبي يصارع تظاهرات الثقافة الوافدة عليه، وغير المصنعة محليا ولا تاريخيا، والتي تحمل في أغلبها تطبيع الإنسان لكي يكون مستهلكا لثقافة غريبة عليه وفاقدا لعنصر المقاومة و المناعة الذاتية.

طقس حفظه التارقي منذ الأزل، تربى عليه وعلم أن استدعاءه في كل مرة بمثابة، حياة أخرى وارتباط جديد، بهذه الصحراء التي أعطته كل ما لديها، فوظفه أحسن توظيف، واستغله كبيت كبير له، ومأوى يجد فيه كلّ ما يلزمه للمسير، يحول ويعدّل ما يحيط به ليتناسب مع متطلباته واحتياجاته، في صورة إبداعية، يضع قواعدها ويجني ثمارها، تمثلت في كسرة التاقلة، وهنا نجد أن علاقة الرجل الأبيض ببيئته متميزة ومتفاعلة حين تحضير الطعام .(فتختلف قيمة الطعام ومعناه حسب طريقة الطبخ أو التحضير، مع ثبات نوع المادة المستعملة، إذ أن هناك

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ن ص.

فرق كبير بين المسلوق والمشوي والمقلي والحمر والمطبوخ. وكمية الطعام لا تخلو من الرمزية هي الأخرى، وذلك من حيث مدى مناسبتها للمنزلة الاجتماعية القدم الطعام ومستهلكه).[1].

طهي التاقلة انغماس (انسجام) في البيئة:

يترصد لنا "مامادو" طريقة تحضير الكسرة و فنون عجنها، وأسلوب التارقي في معالجتها (**في الفترة التي كان يعتدل فيها اشتعال النار في الأعواد، أمال أليكس الدقيق نحو الصحن، شكل خروج الدقيق منه شلالا كشلال ذلك السكر... لتّ هذا الأخير الدقيق، قال لأليكس وإدريسو الذين كانا يعاونانه، أنه سيصنع لنا كسره "التّاGلّة" بعدها ترك الطارقي العجينة مكوّرة في الصحن**)[2].

مامادو لم يغفل عن أيّ جزئية تخص تحضير هذه الوجبة، الهامة بالنسبة له ولمن معه، في عرض الصحراء ومتاهة دروبها، وسيلة النجاة الكبرى للرجل الأبيض (طلب صاحب الناقلة من الزعيم أن يناوله القدر، لقطها إيّاها، ووضع فيها قليلا من الماء، خضّه خضّا خفيفا، أفرغه جهة يمينه، صبّ فيها قدرا يسيرا من الماء ثانية، أكثر ما أقدره نحو ربع القدر، ألقى في جوفها تلك القديدة مع قطعة شحم هي الأخرى، أراق عليهما قليلا من الزيت، جرش عليهما بأصابعه شيئا من الملح، أعاد تغطية القدر بحجر رقاق حاد، خلال هذه الفترة يكون الجمر قد اكتمل اشتعاله أو كاد ...حمل الطارقي عودا من الطلح، أزاح به الرماد من بين الأحجار على الجهة الشّمال للحفرة، وضع القدر على ثالثة الأثافي تلك ، التفت للعجينة المكوّرة التي تكون قد شاحت قليلا... قطّر عليها قليلا من الماء من بين أصابعه، أعاد عجنها و تشكيلها من جديد، طَبْطَبها قليلا براحة يده اليمنى في قاع الصحن، حتى عادت كسرة عجين، حملها في

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 204.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 137.

تلك الوضعية بمهارة فائقة ..ألقاها وسط الرماد، أزاح عليها شيئا من الرّماد الساخن بذلك العود)[1]

قد يظهر من المقطع السابق، مدى انسجام الرجل الأبيض في أداء كيفية طهي كسرة التاقلة، بمهارة فائقة، فالتاقويلة هنا ليست نوعا من الطعام، يمكن استخدامه في الدراسات الإحصائية أو الغذائية الخاصة بالرجل الصحراوي بل يعدّ مجالا أوليا لنقل المعنى، لأن طهي كسرة التاقلة نشاط حياتي يتكرر باستمرار، كلّما سافر أو ارتحل،فيؤدي وظيفته بشكل فعال بوصفه نسقا من أنساق التواصل، بين الإنسان والطبيعة، جمع الحطب و إشعال النار، استعمال اللحم المجفف، وكلّ ما ينظم طرق تعامل مع الطعام في نسق يخضع لنظام مواز للأنساق الثقافية الأخرى، ويبث فيها معنى من معاني الانسجام مع البيئة ا لأم.

نجد هنا الطعام والمطبخ يقفان بين الطبيعة والثقافة ويتوسطان بينهما، (وأنهما يعدان وسيلة من وسائل التعبير عن الغنى الثقافي والاجتماعي ومؤشرا على التحولات السوسيوتاريخية، الأمر الذي جعل المجتمعات تولي أهمية عظيمة للطعام، وقد درس دراسات مستفيضة من خلال المناطق فالطعام وسيط يمكن من خلاله عرض أيديولوجيات ثقافية شديدة التنوع وتتكون قواعد التعامل معه وفق تعبير الثقافة الماديّة واللامادية وتعبر عن عقلية المجتمع)[2].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 137.

(2) هاجر حمداوي، الثقافة الشعبية الجزائرية في منطقة الطارف –الولائم أنموذجا، مجلة أنثربولوجيا، جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف، الجزائر، مجلد 04، العدد07، السنة 2018، ص 6.

لحظة تناول التاقلة نسق تواصلي :

أما عن طقوس تناول الوجبة فيتحدث كذلك البطل ساردا، بدقة لحظة تناول التاقلة **(كان الرجل الأبيض قد وضع ورق الشاي مع الماء في إبريق أخضر قديم منزوع الغطاء، وضعه في حثالة رماد الجمر بين الأثافي. اقتربنا نحو الرفاق، جلسنا معهم في الظل، الذي بدأ يتجمع في الجهة المقابلة للغروب، أليكس يقطع مع المهرب الكسرة إلى شظايا صغيرة في الصحن، أفرغ عليها مرق القدر، خلّطها بالملعقة الوحيدة حتى ارتوت، أحضر السمسار صحنا صغيرا، خص نفسه بنصيب من تلك الكسرة مع نصف القديدة بالكامل... ترك لنا نصفها، وقعت عليها حرب ضروس بيننا، المهم تسابقت الأيادي للصحن، الويل لمن تعودت يده النزول للصحن بالتصوير البطئ)** [1]

كما هي الحال بالنسبة لمامادو ورفقائه والرجل الأبيض المهرب للبشر، يصير الطعام نوعا من أنواع التواصل مع الغير ويصبح كذلك مزيجا ثقافيا بنكهة إفريقية، ذات بصمة متميزة، تحتفظ بالتشابه في الملامح و الثقافة والتقاليد وتساوي فرص الحياة، (في كثير من طقوس التغذي عند الأمم يأخذ كل طبق أو وجبة مكنتيهما ضمن ثقافة وتاريخ موطن تلك الشعوب، فالجلوس على مائدة الطعام ماهو إلى نوع من التواصل مع الغير، ويرتبط كل غذائي بانتمائه غلى ثقافة قومية وتاريخية وتاريخ وموطن معلوم حيث انه يحضر تبعا لوصفات عديدة و متنوعة ومختلفة ليصبح لغة تواصل عالمية، باختلاف الأزمنة والظروف التي ترافق لحظة الجلوس تلك، لذا فسنين المجاعة لن تشبه أبدا أعوام النهضة كما تختلف الشعوب المستبدة في طقوسها عن تلك الخاضعة المستعبدة)[2].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 137

(2) مومن سعد، الطعام والجوع في رواية " الدار الكبيرة " للكاتب محمد ديب، مرجع سابق، ص 3.

الطعام الذي يعتبر "نسقا تواصليا بامتياز يستوجب قراءة سيميولوجية" عند رولان بارت، بحيث يتجاوز الطابع الغريزي في إشباع الجوع ويتحول إلى طبق من التاريخ والأفعال و التمثلات، هو علامة هوية تؤسس لحدود أثنية ودينية وطبقية وسياسية، فعندما يقسم الرجل الأبيض الطعام، ويخص نفسه بنصف القديدة كما يقول مامادو يعتبر نفسه إذ ذاك محل الصدارة في المجموعة فهو المتحكم الذي يمتلك سلطة التدبير والتهريب معا، مع ما في ذلك من إنتاج للتمييز الذي يتواصل بصيغ متعددة داخل المجموعة، إلا أننا نلفي لهذا التمييز بعض التآكل في نصف القديدة الآخر عندما، وقعت عليها حرب ضروس بيننا، المهم تسابقت الأيادي للصحن، فهذا الطبق أو الصحن تقف وراءه ممارسات للتطوير والتثاقف ويستند بناؤه إلى أداء اجتماعي تعددي المصادر وعن أدوار في التراتبات الاجتماعية التي تظهر لحظة تناول الطعام.

فأبرز لحظات التاقلة الاجتماعية هي عندما أجبرت المشاركين فيها على ضرورة التخلي عن مكتساباتهم المادية والاشتراك معا في خلوات الصحراء الكبرى ، (التي عنها يظهرون جميعهم متساوون دون أن يتميز أحدهم عن الآخر في بنية ظرفية واحدة التي تعتبر أحد الصفات التي كانت عليها البشرية قبل ظهور المدنية، صفات تفضح مقولة حرب الإنسان على الطبيعة وادعاءه السيطرة عليها التي رفعها العصر الحديث) [1].

نلاحظ مما سبق هذه الأكلة الشعبية أسهمت في ثراء الرواية ، لأنها تمثل تراثا شعبيا مشتركا زاد الرواية ثراءا وتنوعا، فستطاع الكاتب من خلالها أن يعرفنا على ثقافة شعب الطوارق وبساطتهم، كما أن هذه الأكلة الشعبية تتناسب مع حياه الصحراء القاسية فهي دائما الحضور لديهم .

(1) هاجر حمداوي، الثقافة الشعبية الجزائرية في منطقة الطارف –الولائم أنموذجا، مرجع سابق، ص 6.

مينـــاما:

المطبخ الإفريقي، يعكس تقاليد الطبخ الشعبية الإفريقية التقليدية، وما نتج من أنواع طعام، بتأثير الاحتكاك أو الاستعمار الذي غزا القارة من الأوروبيين، أو الأسيويين الذين استوطنوا بعض المناطق الإفريقية كما رأينا في طعام الأرز، وبما أن مساحة القارة الإفريقية هي ثاني اكبر مساحة قارية، و مسكونة من قبل قبائل وأعراق و مجموعات اجتماعية عديدة ومتنوعة، فإن الطبخ الإفريقي متنوع وبشكل كبير من ناحية مكوناته أو طريقه تحضيره.

ومن هنا سنلاحظ في الرواية تقليد مطبخ إفريقي يتمثل في أكلة الماينماما

" ماينماما ": وهي أكلة تقليدية من أصل إفريقي تعتمد على لحم الخروف المطهي على صهد النار الفحم والحطب، إضافة إلى توابل إفريقية مختلفة، أكلة إفريقية خالصة اجتاحت العديد من المطابخ العالمية، بعدما كانت تقتصر على المحلية أو تداولها على (نطاق واسع من دول غرب إفريقيا (**وهي بلهجة هوسا بلاد الساحل ـ ماي : صاحب، ـ ناما : اللحم**)[1]

تثبت الميناما بطابعها التقليدي أن الثقافات لا تحدّها الحدود، فلئن كان حضور الماينماما في هذه المناطق مرتبطا أكثر بها تاريخيا، فإنه سرعان ما تدرّج في التقاليد المطبخية السائدة بفضل السياح و الانفتاح الثقافي، وهي كذلك اليوم تحتل مكانة متقدمة على لائحة الأطباق المفضلة، لدى الأفارقة وغيرهم كما أمسى طبقا عالميا بمفردات وذاكرة محليه.

يقول مامادو (**كالعادة في مثل هذا الوقت ... يكون رفيقنا إدريسو عاد مبكرا من عمله لدى أحاد التجار، المتمثل في شواء لحم المينما للسياح والميسورين**) [2]

و عليه فإن التراث الشعبي في باب الأكل حقل واسع، يتعامل معه جميع أفراد المجتمع المحليين أو الأجانب سواء أكانوا ميسورين أو في شظف العيش، في الحياة اليومية العادية أو المناسبات،

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص37

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص37

فهو مجال خصيب للذاكرة الشعبية، بحفظ تجاربهم و لقد كان لهذا الزخم من التراث الإفريقي، حضور واسع في النص الروائي الزيواني، لثري فضاءه.

هذه الوسيلة الفنية من استغلال التراث المادي، مفضلة لدى الزيواني في التعبير عن المواقف و الأحداث، و خاصة أن رواية "كاماراد رفيق الحيف والضياع "تمثل لنا عين لاقطة فطنة كأنها آلة تصوير فوطوغرافية، أو كاميرا تسجل كل شيء، حتى روائح الأطعمة ومذاقها، وطرائق إنضاج الطعام وقد جاءت الرواية محملة بالتراث الشعبي في نطاق الطعام التقليدي، و من بين المقاطع السردية الدالة على ذلك قول الراوي " مامادو " عند تناوله مرة ثانية للمينامًا ولكن في الجزائر هذه المرة (**روائح شواء الماينامًا في كل مكان .... تذكرنا ... ادريسو وماينامًاه بالسوق الكبيرة بنيامي ، انعطفنا نحو أحد الشوارع الكبرى، ....حتى وجدنا مطعما شعبيا، تنبهت حاسة الشم لدينا لرائحة الماينامًا ....جلسنا على الذات الكرتونية، بقي منا ثلاثة رفاق بلا مقاعد.. ليس هناك خيار في الوجبات، صحن بلاستيكي صغير، نثرت فيه ثلاث أو أربع قطع من لحم الماينما، المهم أنها لا تصل الخمسة، وضع بجانبها قدر قليل من البهارات الإفريقية الصفراء والبرتقالية وشرائح البصل، بالإضافة لنصف خبزة للواحد، المنتصبون من الرفاق التهموا الأكل وقوفا، عبأنا ما تبقى في بطوننا من فراغ بالماء، أنهينا غداءنا بسرعة مفرطة، طلب منه أليكس بالفرنسية تسعيرة الوجبة، صوت له بالحرف والعدد**: Deux cents dinars 200دج)[1].

كيفية الجلوس على الذات الكرتونية، مع بقاء الرفاق ثلاثة بلا مقاعد، التهامهم الأكل وقوفا، منتصبون كأنهم يعبرون عن حالهم (تتعدد أنواع المعاني والتفاعلات الاجتماعية التي يؤديها الطعام في كيفية جلوس الناس لتناول الطعام، جلوس على الأرض أو على الحصيرة مع وضع الأواني على طبق من القش أو النحاس، أو جلوس على كراسي حول مائدة أو طاولة

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 182

طعام؛ ذلك قد يحدد الطبقة التي تنتمي إليها العائلة، وقد يميز سكان الريف عن سكان المدن، وقد يميز الأطفال عن الكبار)[1]

يؤولها مامادو بأنه ليس هناك خيار في الوجبات، وجبات الغربة والبعد عن الوطن يكون الهم الوحيد الحفاظ على الذات، وإبقاء الأنفاس لاستكمال رحلة العبور، فلا رفاهية ولا خيارات وإنما المتاح من الأمر أفضله، ولو كانت آنية الطعام صحنا صغير من البلاستيك ، نثرت فيه ثلاث أو أربع قطع من لحم الماينما، المهم أنها لا تصل الخمسة، بالإضافة لنصف خبزة للواحد، عبأنا ما تبقى في بطوننا من فراغ بالماء، كافية للممادو ورفاقه فكل شيئ يهون في مقابل تحقيق حلم الهجرة.

2/2. الشراب التقليدي:

1/2/2. بعض أنواع الشراب التقليدية الإفريقية :

كان للتراث نصيب وافر في بناء الرواية مما وقفنا عليه، سواء ما تعلق منه بسلوكيات الفرد الإفريقي أو العلامات أو العلاقات بين أفراد المجتمع الإفريقي، فرحلة مامادو كانت الأداة التعريفية، والمسجلة للعديد من مظاهر الحياة الاجتماعية، التي لا يزال المجتمع الإفريقي متمسكا بها (كثرة تكرار وممارسة عادات الطعام بصورة يومية، فهي تمارس مرات ومرات في اليوم الواحد، وهي لذلك حاضرة في فكر وسلوك كل شخص يعيش في المجتمع)[2].

من خلال هذا يسعى الزيواني إلى أن يساهم، ولو في حدود دنيا، في توسيع دائرة الانشغال بالتراث الإفريقي كثقافة هامة يرتكز عليه الطابع الجماعي، الذي يتشبع بثقافة عريقة الجذور، تتوالد من بعضها البعض وتتحاكم للمجتمع في ثباته وتغيره، فرُمُوزِيَةِ الأكل والشراب

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 203.

(2) علياء شكري: الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة، مقدمة الجزء الرابع من دليل الهمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص38، نقلا عن : سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي، مرجع سابق، ص 168.

كشكل تراثي، لا تنتهي بل تعطينا تنوعا كبيرا، مختلف التلاقحات والتواصلات التي تختزنها وجبات وأدوات الممارسة الغذائية أو المطبخية، وما شراب الإفريقي إلا واحد منها، من خلال هذا المقطع يذكر أدريسو رفيق مامادو أنواع الشراب الإفريقي و بعض الحقائق حول نشأته، والشروط الاجتماعية المرتبطة به وطقوسه وطريقة ممارسته (**بعد رَبَضنا على تلك المجسمات، قلت لكايطا: ماهذه الروائح المنبعثة من بعض البيوت ؟أردف تبسمه بقهقهة خادعة، بعدها قال لي: إنه المشروب الروحي لشعب ليكاماراد يا رفيقي.. منه مشروب G"وروGورو "اخترعه سجناء التمييز العنصري بجنوب إفريقيا قبل خمسين سنة، يصنع من تخمر بقايا اللباس المتسخ والجوارب المعكرة.. كما أن هناك مشروبا روحيا آخر، تطلق عليه "بيليبْيلي "وثانيا ندعوه "كاسيْلى "كلاهما يصنع من الذرة والدخن، هناك مشروب آخر ندعوه "شومْبولو "تقليدي أيضا، تباع هذه المشروبات رخيصة هنا، الكأس الواحدة منها، لا تتعدى (50 دج)، البعض يأتي من خارج الحي، من غير اليكامارا لشرائها، نظرا لثمنها البخس**) [1].

نجد هنا النص الزيواني، مليئ بأيقونات معرفية تراثية، الطعام والشراب الإفريقي أحد تلك المعلومات التي يمكن للقارئ أن يستفيدها من الرواية (طقوس التحضير، كيفية التناول، مكونات الطعام والشراب ، بعض الأسماء المحلية له ...)، زيادة على تعريفه بحاجات ثقافية تتجاوز الوظيفة البيولوجية للغذاء.

ترتبط كذلك بالعادات والتقاليد الشعبية ويوجد نسقان من التقاليد : (أحدهما نسق التقاليد الكبرى أو القومية، والآخر هو نسق التقاليد المحلية، وهو يرى أن هناك شواهد مظاهر للتمايز والاتصال، بين النسقين في المحتوى الثقافي بكلّ من القرية الريفية و المدينة الحضرية،

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص219.

على الرغم من أن تلك التقاليد الكبرى ترتبط بالمدينة الحضرية، وتلك التقاليد المحلية تعيش في القرية أو المجتمع الريفي، الذي يرتبط بتلك المدينة الحضرية)[1]

قد يكون الشراب الإفريقي في فيصل نسق التقاليد الكبرى أو القومية، بحكم أن "**Gورو Gورو** " مشروب سجناء التمييز العنصري، الذين لهم من المكانة والتقدير لدى الفارقة الشيء الكبير، إذ يحضون بمكانة كبيرة وتأثير بالغ في أنفس كل المناضلين من أجل الحرية. (أن الطعام يدخل في تحديد شروط ردود فعل الإنسان وضبط سلوكه عن طريق الثواب والعقاب، منذ اللحظة الأولى من حياة الطفل، فالطعام مرتبط منذ الصغر بالوالدين وبأفراد العائلة المباشرة، كما يرتبط بالمناسبات المشحونة بالعواطف والمعاني الأعياد والأفراح والأتراح، وكل ذلك يعطي الطعام الكثير من المعاني والارتباطات في حياة الفرد، والكثير من التفاعلات والعلاقات في حياة المجتمع المحلي ككل).[2]

2/2./2. دلالات التوظيف الشراب التقليدي :

تخفيف من وطأة الحرمان، وتناسي آلام الغربة :

كان للزيواني موقف ورؤية واضحة، من خلال استغلاله للتراث الشعبي الإفريقي، حين وظّف " الطعام والشراب التقليدي " في منجزه السردي، لتوسيع دائرة الانشغال بالطعام كثقافة دالة نقرأ من خلالها المجتمع في ثباته وتغيره، يوجد ارتباط بين التراث الشعبي داخل الرواية، مع أشكال الوعي بالقيم والمعايير الشعبية التي تنّظم حياة الإفريقي من جهة، وبالطبيعة والمجتمع من جهة أخرى،.فالنشاطات التي يمارسها الإنسان الإفريقي الشعبي، قائمة على التفاعل بين العالم الخارجي والتجربة المحلية فاستطاع الزيواني نقل تلك التجربة بتمثّل الشخصية الإفريقية من خلال الطعام والشراب الإفريقي.

(1) محمد عبده محجوب، الاتجاه السوسيوانثروبولوجي في دراسة المجتمع، مرجع سابق، ص 55.

(2) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 203.

الشخصية الإفريقية التي يراها الزيواني من خلال وصف هذا الشكل من التراث، الذي يعكس لنا بدوره تلك الصورة المشتركة بين من يعاني قساوة الغربة ومعاناة التهميش والاغتراب، ويعيش آلاما واغترابا داخل الوطن وخارجه، فينتج عنه اللجوء و الهجرة(كما هو الحال في حالات الجوع والقحط، حيث تكون القوى الطاردة هي قوى الطبيعة، ويصعب معرفة متى تصبح الحياة غير ممكنة تحت تلك الظروف، ولكن يبقى المعيار المقبول هو: وجود طرف آخر من بني الإنسان يستعمل العنف والقوة للقتل أو الإبادة الجماعية أو الإبعاد الجسدي) [1]

كلّ تلك الظروف السابقة موجودة في حياة الإفريقي، من القوى الطاردة، من قوى الطبيعة، و من بني الإنسان، فيعيش الفرد الإفريقي، الكثير من الظروف التي تنقص عليه حياته، وتطرد عن واقعه ومخيلته الأحلام التي يأمل أن يعيشها، في تحسن أحواله، وتتحقق آماله في إيجاد دخل مادي ، ويتوفر له سكن آمن وفرصة لإتمام مراسم عرسه، أحلام مرتبطة بالحد الأدنى من الكرامة الإنسانية، ويتصالح مع أهل وطنه ومن يتولون المسؤولية فيه، ليشعر بالحرية في وطنه أولا..

مقطعان سرديان يتحدث من خلالهما مامادو عن سر من أسرار، كيفية التخفيف من وطأة الحرمان، وتناسي ألم الغربة، وعن إعادة إنتاج وطن، داخل المخيم بمواصفاته ومواقعه وأحداثه ومناسباته، كل ذلك بتعميق الارتباط بالتراث في شكل الشراب، يقول مامادو(**رائحة ذلك المشروب كانت قذرة جدا، امتعضت بادئ الأمر، إدريسو هو الآخر، عافه في الأول، كايطا شرب عَلَلا، شجعنا هذا الأخير، بذر فينا شيئا من الرجولة.. لأن نغمض أعيننا ونلقي في جوفنا، ذلك المشروب الحامض على فترات .. مع نهاية الكأس بدأنا نسلت راحتها، دعونا كائطا بإضافة كأس ثانية، أعطيناه (100 دج)، تركنا مستمرين في مكاننا، ذهب نحو ذلك البيت، لحظات و عاد يحمل الكؤوس الثلاثة، شربنا في زهو عارم والله.. " لا أظن إدريسو قد فعل ذلك قبل اليوم، لو فعل ذلك بروانا " كا شرب**

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص.391.

الراح، لقال لي ذلك، لم نحس بدوار، بمعنى الدوخة، التي تجعلك تسير متمايلا.. إنها أحسسنا بابتهاج داخلي يغمرنا، شعور بالفرح) [1]

المشروب الإفريقي هنا بمثابة الرابطة ذات الحساسية الشديدة للجوء والهجرة وماينتج من أوضاع الحرمان ومظاهره ومعانيه والمشاعر المصاحبة له في النفوس، و البحث عن الهوية المفقودة أثناء طريق الهجرة، ففي الطريق إلى الملجأ أو المخيم أثناء انتقال الأشخاص اللاجئين أو المهجرين من موطنهم الأصلي إلى أماكن أخرى بحثا عن شيء من الحياة، يكون لهم همان: الأول البقاء الجسدي، والثاني البقاء المعنوي أي استمرار الهوية أو تعريف الذات

في هذه اللحظة من البحث عن البقاء المعنوي يكون مشروب " GوروGورو قد بذر في مامادو ورفقيه " **زهو عارم والله.. و " لم نحس بدوار، بمعنى الدوخة، التي تجعلك تسير متمايلا.. إنها أحسسنا بابتهاج داخلي يغمرنا، شعور بالفرح** ") [2]

إن تعامل الرواية الجزائري في منجز الزيواني مع التراث (لم يكن في معظمه نقلا حرفيا كما هو، أو تقليدا لما ورد فيه، لأن ذلك يعدّ من باب الحنين للماضي، ولا يقدم حلولا أو تصورات للمشكلات والقضايا الراهنة وإنما جاء توظيفه الحقيقي من باب استخدام العناصر الحية فيه)[3]، استخداما تجلت فيه مجموعة من الخصائص الفنية والرمزية والإيحائية، فأصبحت بذلك الرواية تجمع بين الواقع والتراث باعتباره مصدر إبداع وأداة تشكيل للجمال والدلالة .

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص222.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن ، ص223.

(3) عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ، مرجع سابق، ص249.

إعادة إنتاج وطن:

أمّا إعادة إنتاج وطن، داخل المخيم بمواصفاته ومواقعه وأحداثه ومناسباته، نجده في قول السارد (**بعدها طلب منه كايطا ثلاث كؤوس من شراب "GوروGورو " نادى أحد موكليه صائحا من فم الباب للدّاخل، لحظات حتى أتانا ذلك الكامارادي المعتدل بثلاث كؤوس كبيرة، هو على أية حال، سائل أصفر داكن، كما ظهر لي في ضوء الكهرباء الخافت، كان خاثرا قليلا، استسمحه كايطا، أن نخرج بها خارج الحي، لنشربها هناك.. أعطى كل منا للمرسول (50 دج)، خرجنا، الليلة مقمرة، هناك كاماراديون كثر، متحلقون عبر الفضاء الخارجي للحي، هذه أول مرة أعين فيها مشروبا روحيا، هو التطفل يدفعك لفعل كل شيء سيدي .. إدريسو فض بكارة الفضول في أمر دوخة المشروب الروحي قبلي، ذكر لي ذلك عندما ذهب في سفريته الأولى ل(واGــا) البوركينابية**)[1].

وصف مامادو داخل المقطع، عند شرب الشراب في مجموعات فضاء خارجي للحي، فكأن خروج مامادو ورفاقه لمكان الشرب، في تلك الليلة المقمرة، ووجود الكثير من الكماراديين ،المتحلقين عبر الفضاء الخارجي للحي، يعدّ إنتاجا للوطن المفقود ،بسبب الغربة التي تؤدي إلى الخوف وانعدام الدفء والطمأنينة، الطمأنينة التي حاول البطل أن يجدها في مخيم الكماراديين مع آخرين لم يكن يعرفهم من قبل وإنما كان "مشروب " GوروGورو " بمثابة العامل الذي يجمع بين أفراد الحي الكمارادي، بتماهى أفراد تلك الجماعة مع هذا المشروب التقليدي، يعتبرونه مناسبة في طريقة تحضيره أو كيفية استهلاكه جزءا من هويتهم، فيكون لهم هذا الشكل طريقة تقليدية متوارثة عبر أجيال الباحثين عن الجنة الأرضية، في محاولة الوصول إلى شواطئ أوروبا عبر بحار خطيرة، (.هذا الشعور بالخوف وعدم الطمأنينة وبضياع الهوية الاجتماعية والانعزال عن العالم الخارجي وعن المجتمع المضيف، يؤدي إلى

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص221.

بداية تكون هوية جماعية للاجئين، ويبدأ داخل المخيم ظهور تجمعات للأقارب وأبناء القرية الواحدة أو المنطقة الواحدة من أجل التمايز وإعادة بناء هوية اجتماعية لهم، ويبدأ تعميق الارتباط بالوطن والتراث وإعادة إنتاج الوطن في المخيم بمواصفاته ومواقعه وأحداثه ومناسباته، ويكون لهذا الوطن كثير من الصفات التي تكون مفقودة في حياة المجموعة في الغربة. وقد كثر اللاجئون في هذه المرحلة من الطقوس والاحتفالات التي تحتوي على رموز تمثل الثقافة الوطنية)[1]

" Gوروورو " مشروب سجناء التمييز العنصري :

إذا كان الزيواني ابن البيئة الإفريقية باعتبار الجغرافيا من جهة، وباعتبار إنتاجه الأدبي من جهة ثانية، هذا الإنتاج الذي يهتم بالقارة الإفريقية، فهو يتقاطع بالطبع مع الكثير من الروائيين الأفارقة الذين طبعوا نصوصهم بالمحلية وصبغوها باللون الأسود (فمن الملاحظ عموما أن الأفارقة أضفوا على هذا الشكل الفني الذي طورته أوربا ـ بلا شك ـ كثيرا من الطوابع المحلية، مما ورثوه من طرق متعدّدة في الحكي والسرد، وعناصر خاصة باللغة والبيئة، وأدوات مختلفة في رسم الشخصية والحوار والتعبير عن الزمن، ومع أن تجربتهم الروائية لا تبعد عن هذا القرن فقد تطورت على نحو هائل خلال ربعه الأخير،كما وكيفا على السواء)[2]، و شهدت هذه التجربة الروائية حضورا هاما للتراث الشعبي ذا النزعة الإنسانية، مما يعكس أصالتها وارتباطها وتشبثها بهويتها الحضارية كمكون معرفي وثقافي.

التراث الشعبي الموجود داخل الرواية الشراب التقليدي الإفريقي، الذي أهّل الزيواني من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد الراسخة فيه، فالطعام والشراب يمثل منفذ هام دراسة المجتمع، و هو جسر عبور ممكن إلى الأبنية الخفية

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص.398.

(2) علي شلش، الأدب الإفريقي، الكويت، مرجع سابق، ص 197.

للمجتمع، ومنه نفكك كثيرا من الشفرات الثقافية، وتتبع الطعام يعكس حقيقة المجتمع ويعطي صورة واضحة المعالم لكّل تفاصيله بل وأهم المركزيات التي يقوم عليها فكر الإنسان، وليس هناك مبرر أكبر من مركزية الحرية في حياة الإنسان، في جعل سجناء التمييز العنصري بجنوب إفريقيا، إلى اختراع هذا المشروب، رغم قذارته إلاّ أنه صار بمفهوم المشروب الروحي لشعب ليكاماراد كما يدّعي صديق مامادو (**إنه المشروب الروحي لشعب ليكاماراد يا رفيقي.. منه مشروب "Gـــورو Gـــورو "اخترعه سجناء التمييز العنصري بجنوب إفريقيا قبل خمسين سنة، يصنع من تخمر بقايا اللباس المتسخ والجوارب المعكرة..**)[1]

فإقامة العلاقة المناسباتية بين سجناء التمييز العنصري بجنوب إفريقيا و بين المهاجريين غير الشرعيين هي علاقة البحث عن الحرية في ظل الممكن، وهنا يوضح الزيواني رمزية الشراب التقليدي الإفريقي عبر آلية التّمثل أو التقليد، فيتسم هذا الشكل من التراث المادي بطابعه المتوارث، إذ يحرص الأجداد على توريثها وترسيخها للأجيال القادمة، ومن ثم يمكن القول: (أن العادات والتقاليد مقتبسة اقتباسا رأسيا، أي من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل ... ويزيد التقاليد قوة أن آباءنا يتمسكون بها) [2].

يُضاف لهذا الأمر تعزيز مكانة المقاومين الأفارقة للظلم والطغيان، فالزيواني لم يوظف التراث الشعبي كمادة خام بل حاول إسقاط علاماته المختلفة على رحلة البطل مامادو، من ذلك مشاهد التمسك بالحرية، واستلهام الرمزية من بطولة سجناء التمييز العنصري بجنوب إفريقيا، فحولها الزيواني لخدمة فنه في عملية واعية.وصار الطعام والشراب لديه (كهوية إثنولوجية: على مستوى أوسع من العائلة والجماعة المحلية، تتميز المجموعات الإثنية بشكل عام باستعمال طعام ما أو بالامتناع عن بعض أنواع الطعام، فبعض الفئات الإثنولوجية قد تمتاز بطبق أو "طبخة" أو "أكله " معينة، ويرمز استعمال هذا الطبق إلى العضوية في تلك الفئة. وقد

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق،311.

(2) عبد الحميد بوسماحة ، توظيف الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص 14.

لا تمتاز فئة إثنية معينة بمادة طعام معينة أو بطبق محدد، بل بكيفية تحضير المواد وتقطيعها وطبخها، أو بمدة الطبخ أو نوعية البهارات أو كميتها أو خلطتها، أو بهارات و مناسبات أكلها أو كيفية تناولها، أو كيفية ترتديها أو تقديمها)[1].

3/أبعاد جمالية التراث الشعب :

كان للزيواني موقف ورؤية واضحة من خلال استغلاله للتراث الشعبي الإفريقي حين وظّف (الطعام والشراب التقليدي) في منجزه السردي، حاولت تدوين أهم النقاط الخاصة بهذه الرؤية في مجموعة من النتائج التي توصل إليها البحث:

1) النشاطات التي يمارسها الإنسان الإفريقي الشعبي قائمة على التفاعل بين العالم الخارجي والتجربة المحلية، فاستطاع الزيواني نقل تلك التجربة بتمثّل الشخصية الإفريقية من خلال "الطعام.والشراب "و وصفه كشكل من أشكال التراث المادي الذي يعكس لنا تلك الصورة المشتركة ذات الطابع المحلي، بين الشعوب الإفريقية.

2) إن العلاقة بين التراث الشعبي في جانب (الطعام والشراب التقليدي) والثقافة الرسمية بين بلدان إفريقيا قضية اجتماعية واقتصادية ذات جذور تاريخية، و ذات بعد حضاري وثقافي ساعدت الزيواني على النفاذ إلى عمق إفريقيا وشعوبها ويبرز لنا بساطة الإفريقي.

3) لم يوظف الزيواني التراث الشعبي كمادة خام بل تناول جزئياته المختلفة عبر رحلة البطل مامادو في كل مشهد التقطته عين البطل، من ذلك مشاهد (الأكل، الشرب، تحضير الطعام، الجلوس لل.....) فحولها لخدمة فنه في عملية واعية لم تقتصر على بلد معين بل شملت كلّ الفضاء الصحراوي للرحلة.

4) يوجد ارتباط بين التراث الشعبي داخل الرواية مع أشكال الوعي بالقيم والمعايير الشعبية التي تنّظم حياة الإفريقي من جهة وبالطبيعة والمجتمع من جهة أخرى، مثلا الجو الصحراوي بطبيعته القاسية صار مطبخ وهوية غذائية للرجل الملثم.

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 205.

5) يدل حضور التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ارتباطها بالتراث ذا النزعة الإنسانية، مما يعكس أصالتها وارتباطها وتشبثها بهويتها الحضارية كمكون معرفي وثقافي وإنساني(تخفيف من وطأة الحرمان، وتناسي ألم الغربة. إعادة إنتاج وطن." G وروGورو " مشروب سجناء التمييز العنصري).

6)مكّن التراث الشعبي الزيواني من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد الراسخة فيه، فالإنسان يأخذ طاقات وخواص الطعام الذي يأكل، فيأخذ من خصاله وصفاته ما يبدو و يظهر على هويته، وكذلك بيان الأعراف المشتركة بين شعوبه المختلفة.

7)النص الزيواني، مليئ بأيقونات معرفية تراثية، الطعام أحدها (طقوس التحضير، كيفية التناول، مكونات الطعام، بعض الأسماء...)، والمرتبطة بحاجات ثقافية تتجاوز الوظيفة البيولوجية للغذاء، وحساسيتها الشديدة لأوضاع الحرمان ومظاهره ومعانيه والمشاعر المصاحبة له في النفوس

8) الطعام يمثل منفذ هام دراسة المجتمع، فالطعام هو جسر عبور ممكن إلى الأبنية الخفية للمجتمع، ومنه نفكك كثيرا من الشفرات الثقافية، وتتبع الطعام يعكس حقيقة المجتمع ويعطي صورة واضحة المعالم لكّل تفاصيله.

المبحث الثالث: ـ الغنـــــاء و الرقص الشعبي :

تمهيـد:

تعدّ الأغنية من أرقى أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وذلك لكونها (تحتفل بالعديد من الظواهر الاجتماعية المختلفة، وهي أصدق من الشعر الفصيح في التعبير لقربها من المجتمع الشعبي من ناحية، ولأنها ترتبط في تعبيرها بمناسبات متعددة متعلقة بالعادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشعبي مباشرة ...)[1].

ـ و قد انطلق الزيواني من البعد المتجذر في الأفارقة وهو الغناء والرقص الشعبي الإفريقي، إذ أن الإنسان الإفريقي، و منذ الأزل كان يغني ويعزف على أبسط الآلات، معبّرا بواسطتها عن خلجاته ومشاعره ورث من ذلك رصيدا ضخما، من الرموز والدلالات الموحية، تشكلت هي الأخرى مع الزمن، وتلونت بعبق التاريخ، فللعوامل (الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والجغرافية تأثير على الموروث الشعبي من عادات وتقاليد وملابس وحلى وزينة وموسيقى وغناء ورقص)[2].

الأمر الذي جعل كلّ فرد إفريقي، يستمد منها نفسيته وتجربته البسيطة، ويعمقها ويستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول والاستمرار، والقدرة على اختراق حاجز الزمن والجغرافيا.

(1) حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003، ص 45

(2) نجوى محمد رمضان، توظيف الموروثات الشعبية كمدخل للرقص الشعبي في المملكة العربية السعودية.

نقل بذلك الزيواني هذا الزخم من الموروث، عبر شخصيته البطلة (مامادو) في الرواية ورفاقه (ادريسو ،ساكو ،أليكس ، .... و البقية) نحو اللورد أو جنة الشمال، كما يسميها وذلك في سبيل تحقيق حلم الهجرة إلى أوروبا، بحيث يؤدى هذا النمط من الأشكال التعبيرية وظيفة مميزة في حياة الشعب، إذ هو (...شكل أدبي يودعه الشعب قيمة حضارية في انفعال صادق) [1].

وبذلك تعتبر "كامارد" من الروايات التي عُنيت بالإنسان الإفريقي، ليس لأنها رواية عالجت موضوعا كموضوع الهجرة غير الشرعية الذي عرفت به القارة السمراء فحسب، ولكن لكونها ساهمت في استحضار البعد الثقافي والتاريخي والروحي للإنسان الإفريقي، وإحيائه عبر الكتابة (لقد خضع الروائيون الجزائريون كغيرهم من الروائيين العرب لمجموعة من الظروف التي شكلت في مجموعها الدوافع الحقيقة للعودة للتراث ووضعتهم أمام حاجة ملحة للاستفادة من إمكاناته وقدراته، فلم تكن فكرة التعلق به مجرد إحالة على الأصل وفقط، بل مخرجا وحلا، فخلقوا من النص التراثي عوالم جديدة استند في بعض الحيان على الخيال، لكنها تلامس الواقع، وصنعوا قيم من التراث تصورات حديثة جديدة) [2].

وللإشارة فإن الزيواني صدر له كتاب (رحلاتي إلى بلاد السفانا) الذي رصد فيه تجربة جميلة في أدب الرحلة في الجزائر، حيث تطرق فيه إلى أسفاره الثلاثة إلى دول إفريقية (مالي، نيجر، السودان) فنرى من خلال ذلك، شكلا من العناق الجمالي بين التاريخ، والجغرافيا والسياسة، والاقتصاد والفنون، دون أن يخلو الكتاب من الموروث الشعبي الإفريقي طبعا.

1ـ الغنـــــاء الشعبي:

(1) نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، ص 251.

(2) عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ، مرجع سابق، ص249

1/1ـ توظيف الأغنيـــات :

إننا أمام منجز سردي، وفضاء حكائي واسع يوظف التراث كأداة فنية، يستقي مادته ومعارفه وأدواته الجديدة منه باحتفاء بالغ، لإيجاد علاقة وطيدة بين السرد والتراث، هذا التراث الفني المتعدّد، من هذا التراث نجد الأغنية التي هي (من أقدم الفنون عهدا في تاريخ الإنسان، ولا يُعلم أصلها بوجه التحقيق على حدّ سائر الأمور النفسية الأخرى، وقد أدجنت سماؤها وتنكرت معالمها أحقابا متطاولة، لعجز الأقدمين عن استقراء حقائقها، وغفلتهم عن إدراك دقائقها، أو معرفة أسماء الذين اكتشفوا بادئ ذي بدء الأصوات الجميلة ممن احتبلتهم حبول الردى) [1].

من الأغاني التي جاء توظيفها في الرواية توظيفا جزئيا و رامزا في نفس الوقت، وهو (مقطع تشخيصي لواقع الهجرة، بحيث المستقبل غامض، ملغوم، والحل هو ركوب قوارب الموت، سيان إما الموت في عرض البحر، أو أن تصير الأجساد لقمة للحيتان، وهذه العتبة السوداوية، تعكس الواقع المرير الذي يعيشه الأفارقة، هم يشيدون " قبورًا فوق الماء " بتعبير القاص المغربي الراحل محمد زفزاف.) [2].

صياغة الرواية ومزجها بالتراث تبقى أحد العناصر الفنية التي اختارها الزيواني في منجزه سردي، مفاصل الرواية منذ بدايتها (**توجه القارئ/ المتلقي إلى موضوع الهجرة غير النظامية، بدءاً بمقطع من أغنية "الحراكة" [المهاجرون السريون] لمغني الراي شاب خالد جاء فيها:(المستقبلْ مسدود/ ما أَبْقَى فالدوقْ حْتَى بَنَّة/ ....الحوت و لا الدود....)**[3]، و هي أغنية الحراقة، التي تحمل في أحد طيات مضامينها، المفارقة بين الموت في بطن الحوت في عرض البحر كنهاية محتومة على البقاء في بلاد الأفارقة والمعيشة الخشنة التي

(1) قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للترجمة و النشر، مصر، دط، 2011، ص 32.

(2) رشيد الخديري، كاماراد رواية الأحلام المؤجلة والاحتفاء بالهام، بتاريخ 31 مارس 2018، مصنفة في حفريات، تاريخ الإطلاع 2019/09/15 على الساعة 19:46، http:// www.massareb.com/

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 5.

تُوعِز إلى الفقر، ومتاهة الحروب الأهلية ،والمجاعة و...، وذلك بخوض مخاطر البحر الأبيض المتوسط.

لعلّ اهتمام الأغنية هنا بهموم الشعب وهواجسه، هو الذي دفع الزيواني إلى الاستفادة من مُعطاها الدلالي والرمزي، الذي جعله كدلالة سيميائية للعتبة الأولى، نجدها في الفصل الأول من فصول الرواية الناظمة لحكاية كاماراد، الذي يصور أهوال يوم القيامة بإسقاطها على حال الإفريقي في رحلته، فأول مرحلة منها هي القبر، التي وافقت في الرواية مكوث " مامادو " في بلاده الأم، وبالضبط حالة الفقر والحرمان والبؤس في حي شعبي بدولة النيجر يسمّى " جمكلي".

فنجد توافق بين لفظة " دود " من أغنية الشاب خالد، وبين مرحلة القبر "حي جمكلي الشعبي " بالعاصمة نيامي، ليكون التوظيف هنا للأغنية في النص الزيواني انطلاقة إبداعية، وذلك بالتمهيد للفصل الأول من الرواية بوجود المقطع من الأغنية، وكذلك الأخذ بيد القارئ الذي سيستشرف بعض الأحداث و ترتسم لديه بعض العلامات والملامح القادمة في الرواية من خلال ما ذكرنا.

ـ تستمر أحداث الرواية ويستمر معها التوظيف للأغنية الشعبية، ففي " على الصراط " وهي مرحلة المخاطرة، وخوض مغامرة الهجرة المحفوفة بالمخاطر والمتاعب، ووجود عصابات تجار الهجرة، التي تبدأ مع الفضاء الصحراوي النيجيري الشمالي، والتقائه مع الجنوب الجزائري، حتما سنكون في أراضي الشعب الطارقي، فإنه سيستمع لأغنية من التراث التراقي (**يشربون الشاي ويسمعون أغاني طارقية من مسجّل السيارة التي فُتح باب المقصورة السيارة جهة جلوسهم لهذا لغرض تحديداً .... قيل لنا هذه الأغاني لفرقة " تيناريون " والمغني "**

أيريون")[1] ، كذلك نجد تأثر الأفارقة بالغناء العالمي موجود في الرواية يظهر في قوله (**إنّه مبهور بالمغني الجمايكي بوب مارلي**)[2].

وهذه النظرة التي عبّر عنها الصدّيق حاج أحمد، ليست وليدة اليوم، وإنما نجدها مجسدة في الكثير من الأعمال الروائية العربية الكبيرة (مثل رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للسوداني الطيب صالح، ولو أن طريقة التناول تختلف من سارد إلى آخر، الأساسي أن ثمة خطابا أو خطابات عابرة للحدود والتخوم الجغرافية، وأكيد، أن مسلسل الهجرة وهواجس الخوف والضياع والبحث عن الفردوس المفقود، مستمرة طالما هناك فقر، وواقع بئيس يرخي بظلاله على الجنوب الأفريقي، هي رواية تحتفي بالهامش وتحاول لململة شتات الذات، عبر رصد عوالم واقعية حقيقية تقتات على الحلم والحلم الرؤيوي، وتسعى إلى الانخراط في الهم)[3].

2/1 ـ الغناء المنديل الذي يمتص بقع الدمار في حياة الإفريقي:

(**الرفيقان غاريكو وعسمانو في خاطرهما إبقاء المسجل،... إبقاء المسجل لهما من طرف ادريسو....إدريسو بفطنته فكر في هذا قبلها.. هذا الأخير يعرف أن أغاني (Fati)صارت بالنسبة للرفيقين، بمثابة المنديل الذي يمتص بقع الدمار.. الذي يبدد يومياتنا نحن الفقراء.. إهداء إدريسو لهما بالمسجل مع أشرطة (Mariko) وشريط (Bob)التي استنسخها جميعا في نقاله، كان بمثابة تذكار لعشرة دامت أكثر من عشرين سنة.. كما أنه كفيل أن يهدّئ من روعهما و يجعلهما يتسليان بعد أُفولنا، نحن الرفاق الثلاثة**)[4] وشاهدة على مدى ما كان من ترابط وتمازج وتعايش وتعاون وتسامح بين الرفاق

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، 33

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص 37 .

(3) رشيد الخديري، كاماراد رواية الأحلام المؤجلة والاحتفاء بالهام، مرجع سابق.

(4) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق ص99

يذكر مامادو لحظة الفراق بين أصحاب مجلس فضاء الذي دام أكثر من عشر سنوات، فكان الوجوم باديا على الرفاق، مقدار سنوات الكفاح ، سنوات تقاسم الفقر، والشقاء، و المناظر العفنة، بيس من السهولة نسيانها إلا أن الغناء كان (بمثابة اللغة المشتركة التي يفهمها كافة عناصره و أفراده، ويعبرون بواسطتها عن مشاعرهم وأحلامهم...،لغة يُسهم الجميع، دونما تمييز في الجنس أو المعتقد، في إبداع كلماتها و ألحانها، وممارستها أو الاستماع إليها، لغة تقربّ وتؤلف بين الجميع، فجاءت ألحانها مرآة عاكسة للميول الموسيقية لكل الجناس المكونة لهذا المجتمع)[1]

فإهداء إدريسو المسجل للرفيقين غاريكو وعسمانو مع أشرطة الغناء، كان بمثابة التذكار، الكفيل بأن يهدّئ من روعهما و يجعلهما يتسليان بعد أُفول مامادو و رفيقيه، هنا الموسيقى و الغناء الإفريقي يلعبان دورا مهما في تمثّل أحد تجليات النفس البشرية في صورها الصافية، وأحد الخصوصيات المميزة للروح، فالهمسات المعبرة (تملك قدرة خارقة على جلب انتباه الحضور إلى درجة أنه ينسهم عالمهم الأصلي المليء بالهموم والمشاكل، ويدخلهم إلى عالمه الخاص عالم الغناء monde du chantالمشجون بالحب والوفاء وهم يتمنون الخلود فيه، بغناء يرفع عنهم غبن الحياة وجبروتها ويعوضهم الحنان والعاطفة وهم مغشيون داخل صوته) [2]

3/1ـ . توظيف أسماء المغنين الأفارقة (التعريف بهم):

(1) ثقافة التسامح والتعايش في الحضارة الإسلامية – الموسيقا والغناء بالأندلس أنموذجين، ص 113

(2) مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش– قراءة في فنتازيا الوعدة، جامعة تلمسان ـ الجزائر، ص 07

ـ من خلال اطلاعنا على فصول الرواية، وتفحصّ الفضاء لشعبي وخاصة الموروث، المتعلق بالغناء والرقص الإفريقي، نجد الزيواني قد استلهم هذه المادة من مشاهير المغنين الأفارقة (**يسمعون المغنية النيجيرية فاطمة ماريكو**)[1]، و في مقطع آخر (**جاء رفيق من " السنيـG ــاليين" ، أعطى لكايطا شريطا أسود ليستمعوا إليه، نسيت والله اسم الأغنية.. لكني أتذكر صاحبها، إنها للمغني "السينGالي" الشهير "ناري كان"**)[2]، وفي (**موسيقى أغنية (موGوبالو) للمغنية الماليانية (رماتا دياكيتي) تغطي أرجاء البيت مع الرقص..**)[3] وقد وظفها في مرحلة البعث التي توافق في الرواية قرار الهجرة في تصوير جميل عن الاستبشار والتفاؤل بالمستقبل الساحر وأرض الفردوس (التي تشير إلى تلك المروج المنتمية إلى الجنان والنعي إل أي مكان أو وضع تكتمل فيه السعادة وأنواع المسرات)[4] الذي ينتظر بطل القصة، و الذي يعطي البطولة للإفريقي صاحب الحلم الإنساني، سالكا طرق الموت و الحياة والباحث عن الحرية والكرامة والهروب من الضياع والموت، فتخلق حكايات ومشاهد صورية غنية بالاستكشافات عن عادات وتقاليد ومعتقدات.

يدرك المطلع على الرواية، أن هذا التوظيف يشكل ظاهرة لافتة للنظر تتمثل في التغني بإفريقيا، والدفاع عن الإنسان والفنان الإفريقي بالتعريف به، وبتراثه الشعبي (أما الثقافة الشعبية أو أساليب الحياة الشعبية فهي النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب بشكل عام، وليس النخبة أو المجموعة الخاصة، وتنتقل من جيل إلى جيل، كما تنتشر بين الناس من جماعة إلى أخرى ومن فئة إلى أخرى، بشكل عفوي، مشافهة أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة)[5] فالتيمة المهيمنة والفارقة في التجربة السردية، هذه تكمن في

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص28 .

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص220.

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص201.

(4) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، التتعاضدية العمالية لطباعة والنشر، تونس،ط 1، 1986، ص14.

(5)شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 47.

بروز إفريقية بوصفها عاملا استراتيجيا يتحكم في العوامل السردية المختلفة، المؤسسة للنص الروائي، ويوجه جمالياتها وفعاليتها.

من خلال تتبع توظيف الزيواني للأسماء المغنين الأفارقة، نجد الجدول التالي يلخص ذلك :

اسم المغنـــي	اسم الأغنـــية	المقطع السردي	الصفحات
النيجيرية (فاطي ماريكو)،	أغنيتها الإنسانية (Bébé)	الموسيقي الإفريقية يبلغ صداها من كل جهة، هذه مالية ومن الجهة المقابلة (سيG الية) ونيجيرية ولا أبعد أنها ل(فاطي ماريكو) ومن الجهة الخلفية (كوت دي وارية) والتي تقابلها كاميرونية وهناك بنينية.. أصوات مغنين رجال ونساء تختلط مع بعضها وتنسج مواويل للحالمين العابرين..	ص:30،39،40، 99،174.
الشاب خالد	الحراG ـــــة	الموسيقى كانت خفيفة، إيقاعها عجيب، ما سمعته من كلماتها العربية الدارجة ولم أفهمها في حينها: المستقبل مسدود.. ما أبقى ف الدوق حتى بنة.. الحوت ولا الدود..).	ص: 5،186.
الجمايكي " بوب مارلي "		لكني أتذكر صاحبها (إنها للمغني "السيGالي" الشهير "ناري كان").أضاف كائطا: ناري يشبه بوب مارلي في وجهه وسنابل شعره المفتول... ساكو يعقب: ما دام هذا المغني يشبه بوب، فمعنى هذا أنه يشبه أليكش وإدريسو	ص:37، 99.

		كذلك..).	
السنغالي " ناري كان "		جاء رفيق من (السيG اليين)، أعطى لكائطا شريطا أسود ليستمعوا إليه، نسيت والله اسم الأغنية.. لكني أتذكر صاحبها (إنها للمغني "السينGالي" الشهير "ناري كان").	ص:220
الماليانية "رماتادياكيتي"	(موGوبالو)	موسيقى أغنية (موGوبالو) للمغنية الماليانية (رماتا دياكيتي) تغطي أرجاء البيت مع الرقص.. كان بالبيت مسجل واحد، يرقد على صندوق خشبي وسط الرحبة، لونه أسود	ص: 201.
معطوب الوناس		كانت هناك، لوحة معلقة بجدار المقهى لرجل أبيض يحمل (Gيثارا)، كتب تحت تلك اللوحة حروف ورموز، مثلها كاللغة الثالثة من يافطة المقهى، سأل أليكس النادل عن الصورة. إنها للمغني القبائلي الشعبي الشهير "معطوب لونا س" وإن هذه الحروف تسمى "التِّفيناغ" الأمازيغية .. هكذا أعرب النادل.	ص:165.
فرقة(تيناريون)ا لمغني "أيربون"			ص:237
زمار قصر بوغلي		صالة المقصورة فارهة، تبعث على الراحة، مسجل المركبة تنبعث منه موسيقى شعبية	ص:321

		شجية، قال لنا المقاول المغرم (إنها لزمار قصر "بوغلي".. "أبا البداوي" وأبناء "أبابريك" أولاد "بعزّة"..) لا أخفيك سيدي مخرج فيلم مغارة الصابوق.. طرب لهذه النغمات الأخيرة.. حتى دق نبي الرقص بباب روحي والله ..	

4/1ـ الغناء همزة الوصل التاريخي بين الأفارقة (الترابط الإثني):

ـ إن الأغاني الشعبية لها ظروفها وأسبابها التي جعلت الإنسان يتغنى بها، وصورها متعددّة ومترابطة، ومعقدّة تعقد الحياة نفسها، هذه الصور الحياتية من الأغنية الشعبية جعلتها تحظى باهتمام كبير، من قبل الكتاب والروائيين، فهي تؤدي وظائف مختلفة وهي إمّا التعبير عن حرقة الحب أو الفراق، أو ذكر تاريخ أمة معين و الأخذ من بعده المتوارث لديها، أو ..الخ، فتصير بذلك الأغنية تراثا للجماعة الشعبية، وهمزة وصل بينهم تربطهم فيما بينهم، وإن تباعدت الأزمان والأوطان (اتفقت آراء متعددة من الباحثين، أن أهم ما تقوم عليه الجماعة الشعبية يتمثّل في توارث التقاليد والحرص الشديد عليها)[1]

يقول مامادو (**شربنا كأسنا الأولى، بعدها سمعنا أغنية لماريكو وأخرى لبوب، الأخير استأنسناه كثيرا.. قلت لإدريسو وقد سمح لي مستواي الدراسي الثانوي بذلك: " أصلنا الإثني... يحاكي آهاتنا في كل مكان.. لا سيما في أمريكا الشمالية والكريبي واللاّتينية عموما.. ". استدركني إدريسو: " حقا يا رفيقي.. القهر،الظلم، ظلا مرافقين**

(1) عبدالحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في رويات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، ط1، 2008. ص11.

للرجل الأسود عبر التاريخ، من مارتن لوثر كينغ جونيور[1]، مرورا بمالكوم إكس[2]، حتى باتريسْ لومومْبا[3] غيرهم.. ") [4]

الثقافة المشتركة تجربة المجتمع الخاصة، ووعيه بذاته، وحدوده، تشكل نافذة يطل منها السارد على كل نواحي الحياة التاريخية والسياسية و الاجتماعية، و سجلا للقيم الأساسية الموافقة لخصوصيته بحكم الممارسة وتشكل الجماعة الأساسية (إن هويات الجماعات الإنسانية المختلفة تختلف في مدى متانتها أو ضعفها، فقد تتراوح الهويات المختلفة بين كونها غنية

(1) مارتن لوثر كينغ جونيور" الابن": ولد في 15يناير عام1929، تم اغتياله في 4أبريل1968، كان زعيمًا أمريكيًّا من أصول إفريقية، وناشطًا سياسيًّا إنسانيًّا، من المطالبين بإنهاء التمييز العنصري ضد السّود في عام 1964 م، حصل على جائزة نوبل للسلام، وكان أصغر من يحوز عليها. اغتيل في الرابع من نيسان/أبريل عام 1968، اعتبر مارتن لوثر كنغ من أهم الشخصيات التي ناضلت في سبيل الحرية وحقوق الإنسان، أسس لوثر زعامة المسيحية الجنوبية، وهي حركة هدفت إلى الحصول على الحقوق المدنية للأفارقة الأمريكيين في المساواة، وراح ضحية قضيته، رفض كينغ العنف بكل أنواعه، وكان بنفسه خير مثال لرفاقه وللكثيرين ممن تورطوا في صراع السود من خلال صبره ولطفه وحكمته وتحفظه.

(2) مالكوم إكس:(19 مايو 21-1925فبراير1965)، واسمه عند مولده: مالكوم ليتل، ويُعرف أيضاً باسم الحاج مالك الشباز، هو داعية إسلامي ومدافع عن حقوق الإنسان أمريكي من أصل إفريقي) إفريقي أمريكي (صحَّح مسيرة الحركة الإسلامية في أمريكا بعد أن انحرفت بقوَّة عن العقيدة الإسلامية، ودعا للعقيدة الصحيحة، وصبر على ذلك حتى اغتيل بسبب دعوته ودفاعه عنها، بالنسبة لمحبيه: كان مالكوم إكس رجلاً شجاعاً يدافع عن حقوق السود، ويوجِّه الاتهامات لأمريكا والأمريكيين البيض بأنهم قد ارتكبوا أفظعَ الجرائم بحق الأمريكيين السود. وأما أعداؤه ومبغضوه فيتهمونه بأنه داعيةٌ للعنصرية وسيادة السود والعنف .وقد وُصف مالكوم إكس بأنه واحدٌ من أعظم الإفريقيين الأمريكيين وأكثرهم تأثيراً على مر التاريخ.

(3) باتريسْ لومومْبا: باتريس إميري لومومبا (الفرنسية: باتريس إميري لومومبا)؛ (ولد في 2 يوليو 1925 – توفي في 17 يناير 1961) كان سياسيًا شيوعيًا وأول رئيس وزراء لجمهورية الكونغو الديمقراطية.، وهو زعيم استقلال الكونغو عن الاستعمار البلجيكي، من خلال نضالاته الشبابية، مهد لومومبا الطريق لاستقلال زئير من بلجيكا وقطع يد البلجيكيين عن موارد ومصارف الكونغو، ولكن بعد فترة (عشرة أسابيع في منصبه كرئيس للوزراء)، نتيجة لمؤامرة من قبل شعب بهرام، والمستعمر السابق في الكونغو بلجيكا، تم إسقاطه خلال مؤامرة من قبل رئيس الكونغو آنذاك ثم هرب في النهاية، ألقى العقيد موبوتو سيسي سيكو وجيرارد سورت، وهو ضابط عسكري بلجيكي وزملاؤه، لومومبا واثنين من وزرائه المخلصين في حمض الكبريتيك بعد تفكيكهم وأحرقوا الرفات، هكذا كانت نهاية الثائر باتريس إميري لومومبا.

(4) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص99.

وعميقة ومتينة إلى كونها ضعيفة وضحلة وهشة، وهذا يتوقف على عدد الصفات المشتركة بين أفراد الجماعة، وعمق تاريخ الجماعة ومدى التجارب التي مرت بها الجماعة، ومدى الاعتزاز برموز هذه الصفات والتجارب والتاريخ والثقافة التي تجمع بين أفراد الجماعة وتميزهم عن غيرهم)[1].

وفي هذا السياق نجد أن الزيواني قد أولى اهتماما خاصا للعلاقة بين الغناء كهمزة وصل تاريخي و بين الأفارقة في ترابطهم الإثني، فاعتبار الأغنية الشعبية لونا من الألوان التعبير الشعبي، التي رافقت القهر والظلم الذي ظل مسيطرا على تاريخ الرجل الأسود عبر تاريخيه، وهي بذلك تترجم الإحساس الإنساني بطريقة غنائية وعذبه، و تصدر عن الذات الإفريقية، ويعبر عنها الإنسان الشعبي الإفريقي بصدق خالص وعميق، مهما تباعدت المسافات أو فصل التاريخ، فهي تبين كيفية التعبير بلسان مشترك عماّ يجيش في قلب المجتمع من أحداث وتجارب، وبهذا الخصوص (تعدّ الأغنية الشعبية جزءا لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، فهي وسيلة تعبيرية عن حاجات الإنسان وآماله وواقعه في أي وسط اجتماعي، وعليه يبدو جليا أن الأغنية الشعبية تجسد التراث المشترك للمجتمع)[2].

أحداث عمقت الفارق بين الرجل والأسود وغيره، الأصل فيها النظرة الاستعلائية من لدن غيره، ممن رأى أن الأفارقة لا يملكون الحق في التحضر ولا الإنسانية (لقد افترى العالم على الإفريقيين وأنكر عليهم، أن يكون لهم حضارة قديمة من صنع أيديهم، وقيل في ذلك: أنه لو كان لهم تاريخ فإنه لا يستحق الرواية، والادعاء بأن الإفريقيين عاشوا في تخلف وجمود)[3].

هذه النظرة التي آمن الزيواني بعكسها، وظل يدافع عن الرجل الإفريقي وعن إفريقيا من خلال إشغال قلمه في ذلك (كما سعى إلى كشف الحقيقة السوداء ليلتحم ذلك بثقافته

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق، ص 444.

(2) عبد القادر نطور :الأغنية الشعبية ودورة الحياة أغاني الطفولة في الشرق الجزائري ص 316.

(3) باسيل دفيد سون، أفريقيا القديمة تكتشف من جديد، تر: نبيل بدر وسعد زغلول، دار القومية للطباعة والنشر، مصر،دط.دت.ص 5

الخاصة، هذه الثقافة عندما تتعمق تأخذ بعدا متناسقا على المستوى الاجتماعي، وزهوا على المستوى العنصرى، ومماثلة على المستوى العرقي، ومنبعا للحرية على المستوى النضالي)[1]

جاء في الرواية (**الرفاق ليكامارد هنا يتسامرون، جاء رفيق من (السيG اليين)، أعطى لكائطا شريطا أسود ليستمعوا إليه، نسيت والله اسم الأغنية.. لكني أتذكر صاحبها (إنها للمغني "السينGالي" الشهير "ناري كان").أضاف كائطا: ناري يشبه بوب مارلي في وجهه وسنابل شعره المفتول... ساكو يعقب: ما دام هذا المغني يشبه بوب، فمعنى هذا أنه يشبه أليكس وإدريسو كذلك..)** [2].

أليكس الإيفواري وادريسو النيجيري (**بيد أن جوهر ما كان يميز إدريسو عنا، هو شعره المفتول المتدلي كالسنابل، كان يقول لنا دائما: (إنه مبهور بالمغني الجامايكي "بوب مارلي"!!)** [3]

اختلفت الجنسيات والبلدان، لكن اتفق الرمز الجامع الذي تمثل في المغني الجمايكي (بوب مارلي)،نفس الهموم ونفس المصير تجمعهم الكثير من التفاصيل، يتحدّون الواقع ويجعلون رموزا تتكلم بلسان حالهم (أنشأت إفريقيا وجودًا في قارات أخرى ، ويرجع ذلك جزئيًا إلى الهجرات القسرية واسعة النطاق المرتبطة بتجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي التي حدثت بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر،خلق تشتت السود في الأمريكتين وأوروبا جالية أفريقية لا تزال أهميتها حتى اليوم، بالنسبة للسود في الشتات، تظل إفريقيا "الوطن" الذي سهّل بناء هوية السواد، ويظهر قوة الثقافة في الاتحاد ، والحفاظ على فكرة "الأفريقيين" ، وخلق فرص لتحدي الأفكار السلبية حول العرق...)[4].

---

(1) محمد رياض وكوثر عبد الرسول، أفريقيا (دراسة لمقومات القارة)، مرجع سابق، ص 9.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص220

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن، ص37

(4) The powre of african cultures, Toyin Falola ,Boydell & Brewer مطبعة, ،جامعة روتشستر NED 2003 ص 274-305)

نلمس جليا ذلك التأثير والتأثر بين أفارقة العالم، حين يجمعهم عالم الأغنية الشعبية ذلك العالم الغزير و المتشعب، غني بالتفسيرات والدلالات والمعاني المختلفة، وهذا ما دفع بالزيواني إلى جعل الأغنية في إطار ارتباطها بالجذور التاريخية، كما أن استلهامه للأغنية الشعبية كتراث شعبي يحمل في طياته تجارب إنسانية مشتركة، انعكست في واقعنا المعيش (لقد انعكس الموروث الثقافي بكل عناصره، انعكاسا جليا في واقعنا المعيش ماديا ومعنويا، ولم تسلم كتابات الأدباء والمبدعين من عدوى هذا الموروث الذي امتد أثره ليكتسح كل المجالات، فهذه الرواية الإفريقية قد عكست هذا الوجود القويّ للموروث الثقافي في حياة الإنسان الإفريقي، الذي يعتزّ به أيمّا اعتزاز، فهو بالنسبة إليه رمز الوجود والهويّة الإفريقية التي تتطلع لأفق أوسع، حيث تجد لها مكانا وقيمة بين ثقافات العالم المختلفة)[1]

(1) الموروث الثقافي الإفريقي من المحلي إلى العالمي_ رواية أشياء تتداعى لتشينوا أتشيبي أنموذجا، مرجع سابق، ص 09.

2/الرقص:

2.1/ ارتباط حياة الإفريقي بالرقص:

ـ يجعل الزيواني من الغناء والرقص الشعبي الإفريقي بعدا متوارثا في المفهوم الجمعي للأفارقة تيمة ملاصقة للإفريقي، معبرة عن نفسيته وشخصيته ودالة على فرحه ومسراته كما تعبر عن مأساته وأحزانه فنجده يقول في هذا الصدد : "**الأفارقة يحبون الرقص والغناء ... حتى في مظاهراتهم يمارسونه استدعتهم ذاكرته أيام التميز العنصري ورقص شعب الزعيم "نيلسون مانديلا" خلال نظام بريتوريا العنصري**" [1]

يعرف ابن منظور في لسان العرب الرقص كالتالي:" رقص: من الرقص والرقصان، وهو مصدر رقص يرقص رقصا عن سيبويه، ورجل مرقص: كبير الخبب والخبب مشية الجمال،و رقص اللعاب يرقص رقصا فهو رقاص، والراكب يرقص بعيره ينزيه ويحمله على الخبب، ولا يقال يرقص إلا للاعب والإبل وما سوى، وقال أبو بكر: الرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض، وقد أرقص القوم في سيرهم إذا كانوا يرتفعون وينخفضون)[2]

موافقة المعنى اللغوي للرقص مع الأداء الإفريقي له واستعمالات الزيواني له، بحيث الراقص إنسان (غير أناني وهو يتفنن في إمتاع الناس، وبهذه الصفات يمكن أن نعتبره بمثابة المخلص الذي يعبر عموم البشرية بحركاته الجميلة والساحرة، بحركاته يحاول أن يتخلص من ضيق المكان ليسكن الوجود كله، فهو كائن شمولي يبحث عن الشساعة برقصه لا أن يسكن في مكان محدّد)[3]

الأمر الذي جعل تمظهرات و أشكال الرقص الإفريقي داخل الرواية، تعبّر عن رموز اجتماعية أساسية، ودلالات متنوعة وعديدة الأنماط، وبالتالي يمكن اعتبار الذات الإفريقية

---

(1)الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص25.

(2) ابن منظور، لسان العرب،ج3، مرجع سابق، ص507.

(3) مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش– قراءة في فنتازيا الوعدة، مرجع سابق،.ص 15.

ذات فنان أو نسميه (الإنسان الفنان ـ كل واحد يعمل جاهدا على إ ظهار براعته الفنية وإمتاع الآخرين وبث النشوة في قلوبهم، الأمر الذي يجعل من الفنان كائن خير ومحب، فبرقصه يشارك الموجودات انحناءاتها والتواءاتها وحركاتها المنظمة، وبألحانه وغنائه يسمع الآخرين أحاسيسه وعواطفه ورقة فؤاده) [1]

يحي الزيواني ويبعث من جديد التراث الغنائي والرقص الإفريقي في صور فنية، تربط هذا الإنسان بواقعه وماضيه في نفس اللحظ والحين، و تزيده متعة ونشاطا، كل ذلك وفق ما يُثري تجربته الفنية، ويعطيها عمقا أكبر، كما يستمد الزيواني من طبيعتها الرامزة القدرة على التأثير في جمهور القراء على النحو الإيحائي، بوجودها مظاهرها يصعب على المرء تركها ونسيانها (على أن التراث هو المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال، وأنه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات الناس وسلوكهم، ومن ثم يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب في التغير.)[17]

ترتسم ملامح تلك الطبيعة الرامزة، و الصور الفنية التي تطغى على أشكال الرقص الإفريقي،من خلال الظواهر التالية:

أ/. الحـــــزن و الألـــم :

يقول مامادو (**الطقس الأخير من تقاليد رفيقنا.. بعد وضع كانون الفحم في إحدى الزوايا الخارجية للحصير، هو إخراج مسجلهم الأسود التليد، ماركة National) (Panasonic، الذي أتى به والده المرحوم موطاري، من (واGادوGو) عاصمة (بوركينا فاسو) خلال نهاية الثمانينيات، قصد تعطير مجلسنا، بسماع أشرطة قديمة الصنع، من ذوات الشريط البني الذي يلفت على عجلتين صغيرتين من المركز، لأغاني مطربتنا الشعبية (فاطي ماريكو)، التي كنا نرقص على إيقاع نغماتها.وتمدنا بلحظات**

(1) مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش- قراءة في فنتازيا الوعدة،ن م،.ص 10.

حالمة ننسى بها بؤسنا ونقبض فيها على الزمن الهارب، الذي يحلو لنا نعته، في شريعة فقرنا وملة بؤسنا ب(ابن الكلب!!..)[1]

وكأن الرقص جاء ليعبر عن دورة الحياة، وعن علاقة الإنسان بمحيطه المليء بالأوجاع والهموم وملة البؤس والفقر، فتكون بذلك مجسدّة، للمراحل النفسية للإفريقي، بكل تداخلاتها وتعرجاتها، و تضاريسيها، و التي لا يمكن أن نعتبرها إنجازا فرديا، بقدر ما هي تعبير عن التراث الشعبي، وتاريخ إفريقيا المنغمس في الحزن والألم، فنطَبَع ذلك في المخيال الجماعي لهذه القارة جاء في الرواية: (**ضغط على زر التشغيل، انطلقت موسيقى (ماريكو) الساحرة وعلى إيقاع أغنيتها الإنسانيةBébé) ، رقصنا حتى اغتسلنا من هامشنا المليء بالوجع!!**)[2]، جعل الزيواني التراث الشعبي من غناء وموسيقى ورقص احتياجا إنسانيا للإفريقي الذي استعان بهم جميعا للصراع مع الطبيعة القاسية ومع التاريخ الظالم للرجل الأسود، احتياج نفسي ووجداني قبل أن يكون احتياجا جسديا وإن وُجد هو كذلك، فحاجات الإنسان بشكل عام نوعان؛ حاجات بيولوجية جسدية كالحاجة إلى الغذاء والحاجة إلى الدفء والحاجة إلى الإشباع الجنسي، وحاجات يمكن أن نسميها روحية وجدانية أو نفسية، (حسب تعريفنا لطبيعة الكائن البشري، كالحاجة إلى الحب والحاجة إلى الأمن والحاجة إلى الجمال وغير ذلك. والنوع الثاني من الحاجات، حسب النظرية الداروينية، منبثق عن الأول ومكرس لخدمته، ولكن هذا الأمر لا يهمنا هنا، بل إن ما يهمنا هو أن النوع الثاني قد أصبح الآن مستقلا عن الأول وضرورية مثله لحياة الإنسان وبقائه. والثقافة هي وسيلة الإنسان الرئيسية لإشباع كلا النوعين من الحاجات من خلال البيئة، الطبيعية منها والاجتماعية)[3].

ب/. الفرح:

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص39.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، م ن،ص 43.

(3) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011، ص 182.

يّقال أن الفرح وليد الحزن، ولا تعرف الأشياء إلا بأضدادها، فلم يقتصر الرقص الإفريقي على الهموم الإنسانية والاجتماعية فقط، فصار علامة له،بل إن الرقص جعل تموضع الإفريقي في بعد نرجسي للبحث عن هويته و إيلاجه عالم التكهنات، والمشاعر التي ترتبط بطموحات الإنسان البعيدة، وتطلعاته إلى مستقبل زاهر أفضل، أي أن الرقص سَاير وجَانس، الفرح والمسرة في حياة الرجل الأسود التي ملئت بالشقاء والغبن، وإن كانت على بساطتها (**قبضنا المبلغ تاما، رقص رقصة فرحي المعتادة، مرددا بلهجتي الزرماوية معنى (أنا فرحان)**: (**أي صابو.. أي صابو..**). [1]

وجل الأغاني أو الرقصات داخل الرواية هي تصوير للحياة الاجتماعية، لواقع الناس اليومي في أعمالهم و أفراحهم وتكافلهم وعلاقتهم ببعضهم البعض، وتعمل على إدخال الفرحة والسرور في شتى المناسبات، وهذه الخصائص التي يتمتع بها الرقص الإفريقي،(جعلت منها وسيلة فنية، تعتمد عليها الرواية في كشف مختلف المظاهر الاجتماعية، سواء مظاهر احتفالية، أو جوانب سلوكية ترتبط بالعادات والتقاليد، أو كطقوس في مناسابات معينة) [2].

الرقص الإفريقي مشحون بالرموز مثل رموز الهوية التي تؤدي وظيفتها فهي مشحونة و معبأة إيجابيا،تستثير في الإفريقي عواطف قوية إيجابية مثل الفرح والمسرات، ومعاني إيجابية كذلك،(ويجب أن تصاغ الرموز بصيغة فنية جميلة وتعطي صورا عاطفية مؤثرة، وتستثير بأصحابها الثقة والاعتزاز بهويتهم وبموضوع الرمز، وتستثير حميتهم وتبعث فيهم روح التعاضد والتكاتف مع باقي أعضاء تلك الهوية، وتبعث فيهم روح التضحية من أجل حفظ تلك الهوية والدفاع عنها)[3].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص86.

(2) عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ،مرجع سابق، ص93.

(3) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011، ص 454.

ويجب أن تكون هذه الرموز قادرة على تمكين الإفريقي من توصيل معاني ومفاهيم إيجابية عن هويته، متولدة من ثقته بتاريخيه وعاداته الثقافية والشعبية، ومن المعاني التي من الضروري والمهم أن يقولها، ليوصل تلك المعاني والمفاهيم لنفسه أولا من خلال أدائها والمحافظة على رمزيتها التي هي التراث الشعبي في حقيقته، ثم يوصلها للآخرين ممن يتفاعل معهم مباشرة وللعالم أجمع.

ج/. **العمل:**

جاء في الرواية (**أخرج المسحور ورقة (1000 فرنك سفا)، أعطاها للعامل الفندقي.. هذه لي مون باطرون؟**). ("**oui**" **مون كاماراد..**). **رقص العامل رقصة مشابهة لرقصة سائق التاكسي، ردد خلالها (أنا فرحان) بلهجة قبيلته (زرما) وهو يقول أثناء حفلة الرقص: (أي صابو.. أي صابو..)**[1].

تتضمن الرقصة هنا جزءا من المكافئة النفسية، بغرس بذور العمل والتفاؤل، بالرغم من بساطتها وقيمتها المادية، إلى أنها تبرز لنا مدى تأثر الإفريقي بالبيئة المحيطة به و علاقة الفرد ببيئته،كما توضح سلطة ومكانة التراث الشعبي في هذا الوسط، التي جعلت من الرقص طقسا رئيسيا، في مفهومها العام، ومدى تفاعلها مع ما يسود فيها من مفاهيم أفرزتها المتغيرات الاقتصادية على الواقع الاجتماعي.

يحصل الكائن على ما يبتغيه من البيئة، من تفاعله معها، أي أن يؤثر عليها أو يترك فيها أثرة. ولكي يترك الكائن أثرة، يجب أن يتصرف أو يسلك جسمانيا (أي من خلال استعمال جسمه). وسواء أسمينا ما يكمن وراء التصرف الجسماني فكرة أو إحساسا أو عاطفة أو شعورا أو غريزة، فإن الأثر الذي يتركه الكائن في البيئة يختلف في مدى وضوحه واستمراريته حسب وسط الاتصال الذي يستعمله. فالسلوك الجسماني قد تنتج عنه إشارة رمزية أو كلمة،

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص25.

أو حركة تترك أثرا في جسم مادي. هذا النوع الأخير، أي الأجسام المادية التي تحمل أو تجسد آثار السلوك الجسماني، والذي يعبر بدوره عن الحاجات الجسمانية البيولوجية)[1].

هذا الإجمال لمواضع الرقص، سنجد تفصلاتها المختلفة في ثنايا الرواية واحدة واحدة، فهو جزء من حياتهم ويومياتهم، إنها الرسائل المغفلة التي يمكن استشفافها من خلال خطاب الهامش (الأغنية الشعبية، القصيدة، الهيئة، الرقص ...إل غير ذلك من أنواع الخطابات الشعبية التي تنفتح على العديد من المضمرات الثقافية، والتي تصير بوصفها رسائل مغفلة ـ نوعا من البوح بالقوة أو فعلا للمقاومة، يجنب صاحبه متابعات السلطة الاستعمارية، والتي لم تستطع إدراك عمق هذا الإغفال والتمويه النابع من عمق الخطابات الشعبية في تلك الحقبة) [2]

د/. الحرب والسلم :

الرقص يعبر عن الظروف التاريخية لهذه المجموعة، والتي ظهرت على أنها مجتمعات عانت من الحروب وحالة اللااستقرار، فرمزية الشدائد والمحن والحرب شاكلتها رمزية السلم و الفرح بلغة الأجساد، فلا متناقضات في هذه اللغة، لغة غرضها الأول إبراز قوة الرجل الإفريقي، نجد ذلك عند أول لقاء بين المخرج السينمائي جاك بلوز والرجل الإفريقي في المقهى، وبداية البحث عن الشخصية البطلة (**خرج للمقهى المجاور، طلب قهوة سريعة،...أشخاص قلة يشربون هناك، موسيقى إفريقية خافتة، فيها إيقاع الرقص.. همس الضيف في نفسه: الأفارقة يحبون الرقص.. حتى في مظاهراتهم يمارسونه، استدعت ذاكرته أيام التمييز العنصري ورقص شعب الزعيم "نيلسون مانديلا" خلال انتفاضته ضد نظام بريتوريا العنصري... الزائر يخاطب نفسه ثانية: ألا ترى اللاعبين الأفارقة المحترفين عندنا في النوادي**

(1) شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011، ص 182.

(2) حاتم كعب، الأغنية الشعبية وفعل المقاومة –مقاربة ثقافية–، مجلة تاريخ العلوم،جامعة أم البواقي، الجزائر، العدد 08 ج2، 2017، ص 334.

الأوروبية، عندما يسجلون الأهداف، يهرولون نحو زوايا الملعب، فيعبرون عن فرحتهم بلغة أجسادهم.. ما فعله سائق التاكسي في مشهد حي قبل ساعة، لا يبعد عن هذا، هو جزء من حياتهم ويومياتهم..). [1]

هذه المتناقضات و التقلبات بين الحرب والسلم، وبين الأمان والخوف، فرضت على مامادو ورفاقه رحلة الهجرة، إنها رحلة البحث عن الذات هربا منها، أو محاولة القبض على المستقبل، كالقبض على قوس قزح في سمائه، فهو قريب ومستحيل في آن واحد، إنها هجرة من بلدان لا توفّر لأبنائها سوى الخراب والكذب والحطام والموت، رحلة إلى آفاق تصبح فيها الشخصية ضائعة كغيمة الصيف، (لا هي إلى البرّ ولا هي إلى البحر. كحال من لا يملك موطنا، يحمل مواصفات الأوطان. ذلك تماما ما ركّزت عليه الرواية في التعامل مع موضوع الهجرة غير الشرعية، بمعرفة كبيرة وبوعي يستحقّ التثمين، من حيث أنها أحاطت بالعلّة والتفاصيل والمسارات والنتائج. رواية ''كاماراد'' بحث مركّب وجهد يتوفّر على حكمة وعبقرية، قد تكون الطرائق السردية عاملا أساسيا من عوامل انتصاره. نحن في مواجهة عمل فنّي مهمّ؛ لأنه عدول عن المتواتر، من أجل تحقيق هويّة سردية لها سماتها الخاصة بها، كتجربة مستقلّة بذاتها) [2]

هـ/ـ النجاة من الموت :

عندما انقطعت بهم السبل وتاهت بهم الدنيا، وروادهم طيف الموت، كما تتوافق مع كثير من منطلقات هذه المغامرة السردية، تتأسس على المفارقة بين الحياة والموت، وتشير إلى الواقع المتناقض الذي تعيشه المجتمعات الإفريقية، هي أحلام مؤجلة على حساب أنفاس أصحابها، بالكاد تتجسد على صعيد المخيلة، في جوانبها المختلفة التي لم تر النور بالنسبة لمامادو ورفاقه، مامادو يروي لحظة توقف محرك السيارة في الصحراء الفاصلة بين النيجر

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص25.

(2) «كاماراد» رواية عن هجرة الأفارقة نحو الفردوس الأوربي، تاريخ الإطلاع 15/06/2019، https://almustakbalpaper.net/index.php.

والجزائر، (**تبسّم الرجل، ظهرت عليه علامة البهجة، جرّنا بصفة لاشعورية لإرهاصات حفلة الرقص..أدار المفتاح تحرّك المحرك نصف دورة ثم سكت، أحسسنا أن الموت الذي ابتعد عنا خطوات، عاود التقدّم ثانية..أعاد تدوير المفتاح، تحرّك المحرك، انبعث من السيارة دخان خفيف، أحدثنا جلبة من الفرح. المسلم منا "الحمد لله.."،واليسوعي منا " شكرا للرّب.."، أما أنا فتحدّثت في سيري: يوم الجمعة، هو يوم سعد عندي ....وها هو ينقذنا من الموت!!..،رقصت رقصتي المعتادة.. رددنا خلالها: " أي صابو.. أي صابو.." الثلاثة من أهل طاوة، رددوا بلهجتهم الهوساوية: " Gاى شيكا.. Gاى شيكا..."**) [1]

احتفال بالنجاة من الموت، عندما يعيش الإنسان داخل ذات المقاومة لكّل ما يهدّدها ويفرض عليها حالة من الخوف، فهو يرقص وسط جموع الناس لتكذيب هذه القصص، (الرقص هو تحدي للأنماط السائدة في المجتمع الراكد، يعتمد على لغة الحركة بدل لغة الصوت الشائعة، بما أنه يؤمن بأن لغة الحركة أقوى بكثير من لغة الصوت لغة الحركة هي لغة الوجود أما الصوت يبقى حكرا على البشر، وبالتالي الراقص يريد أن يعم بجمهوره إلى الوجود كله لا الوجود الإنساني فحسب، مما يدل أنه يرى الحقيقة فيما هو أرفع منا والتي يراها في الوجود ذاته)[2].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص148.

(2) مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش- قراءة في فنتازيا الوعدة، مرجع سابق،.ص 15.

2-/ مس الرقص :

.الثقافة الشعبية المتمثلة في الرقص تمثلت بوصفها خطاب مثقل بالمضمرات، والشفرات التي (يسميها البعض بالرسائل المغفلة، تستدعي وقفة قرائية متأنية وتفسيرا خاصا يتجاوز تلك النظرة الدونية التي ظلت ملتصقة بها إلى وقت قريب)[1].

هكذا علا الزيواني بتيمة الرقص لدى الأفارقة، إلى أعلى أطروحاتها، فكأن الرقص لا يكون للجسد فقط، ولابه وإنما مس يقترب (**عرقه.. ورقتين حمراوين من فئة (1000 دج)، كان كريما معنا في كل شيء و كنا عند حسن ظنه أيضا.. (هكذا هي الحياة، تبادل منفعة..) قلت لرفيقي إدريسو، ودعنا بتحية يده، رددنا عليه التحية شاكرين له معروفه، فرحت بالمبلغ المقبوض، اقترب مني مس الرقص.. والله سيدي المخرج... حلم كل إفريقي كامارادي مهاجر** ...) [2]

مس يقترب من النفس البشرية والروح ليبعث فيها مالا تستطيعه فعله أشياء أخرى، فالطابع الروحي للرقص الإفريقي مثير و فريد كما أنها دائمة الحضور في حياته، (فالرقص ظاهرة عامة في المجتمع البشري، ومن الممكن أن نجد في كل مجتمع طابع الرقص الديني، والرقص للاحتفال بمختلف صور النشاط البشري، من حرث الأرض، وإلقاء البذر، وجمع الحصاد، واستدار المطر وشفاء المرضى، الخ،ثم اللهو والترفيه)[3].

للرقص نبي ينبئها ويُنبئ عنها في قاموس الرقص الإفريقي ومخياله الشعبي، لأنه ينقل لنا مختلف المكبوتات التي يترجمها الإنسان الشعبي على شكل حركات بطابع شعبي محلى، (**صعدنا المقصورة، على أية هال هذه أول مرة أركب فيها سيارة رباعية الدفع والله .. فيليب معه من الأمام، وأنا و دومبيلى و روكسْ من الخلف، صالة المقصورة فارهة، تبعث على**

(1) حاتم كعب، الأغنية الشعبية وفعل المقاومة –مقاربة ثقافية–،مرجع سابق، ص 334.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص179.

(3) مباركة بلحسن، الأشكال التعبيرية للرقص النسوي في المجتمع الحسّاني (تندوف)، جامعة وهران 2، ص2.

الراحة، مسجل المركبة تنبعث منه موسيقى شعبية شجية، قال لنا المقاول المغرم (إنها لزمار قصر "بوغلي".. "أبا البداوي" وأبناء "أبابريك" أولاد "تعة"..) لا أخفيك سيدي مخرج فيلم مغارة الصابوق.. طربت لهذه النغمات الأخيرة.. حتى دقّ نبيّ الرقص بباب روحي والله ..) [1]

تمازج النغمات ذات الموسيقى الشعبية الشجية كما نعتها الراوي، مع الأداء الحركي الذي هو الرقص طرب للنغم، و دقّ نبيّ الرقص بباب الروح عند مامادو (اختلفت الأقوال في أصل الموسيقى ومبادئها عند الأمم واختلفوا في تحديدها،... وقد قال ذلك غير واحد من علماء الموسيقى " أن تحديد الموسيقى الصحيح هو فن التأثير في النفس، ويتم ذلك كله بتأليف أصوات تلذنا، فتثير فينا هذه العواطف المختلفة من أول وهلة فيصل تأثير الموسيقى إلى النفس مباشرة، فيجب والحالة هذه أن تسمى الموسيقى لغة النفس)[2]

فاللغة النفس هنا هي الموسيقى، ونتيجتها هو الرقص وبينهما نبيّ ورسول، يُنبئ عنها في كل حالاته امن ألمها (**رقصنا حتى اغتسلنا من هامشنا الملي بالوجع**)، وفرحها وجميع تقلباتها، وصور تعبيرها، حملت في طياتها معاني ذات بعد نفسي وجداني، فاتخذ منها الزيواني رمزا للتعبير عن خلجات وأحاسيس الإنسان الشعبي الجياشة والمكتومة.

قدّم هذا الشكل التعبيري الشعبي صورة واضحة عن منظومة القيم التي تحكم المجتمع الإفريقي،وبعض السلوكيات والطقوس (التي يتبادلونها فيما بينهم، والجميل في حركاتهم و أنها تتخذ أشكال ألسنة اللهيب التي لا تستقر أبدا على شكل معين، وهي إشارة على الديمومة والتغير الأبدي على الطريقة الهيراقليطية،إنهم يعلنون برقصاتهم عدم استسلامهم مهما كانت الظروف، ويتطلعون بها إلى الحرية الروح في الوجود، وأن الجسد أبدا لا يمكن له أن يكون

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص 321.

(2) قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، مرجع سابق، ص 123.

سجن الروح Prison des esprits في هذا العالم كما ساقته نظريات اللاهوت ولازالت كذلك، وأن العالم سينهار بانتصار الجسد على الروح)[1].

3.2/ اللهجات المحلية والرقص الإفريقي :

المتتبع لرواية الزيواني يجد أنه لم يكثر من إيراد الرقصات المحلية، بقدر ما ركّز على قيمة الرقص في حياة الإفريقي، كما أسلفنا سابقا، فأهم ما يمز الرقص الشعبي هو الاختلاف في طريقة الأداء على غرار أشكال التعبير الأخرى، فهي تتطلب الجو المناسب للأداء، ويبدو الطابع الجماعي الشعبي ميزة فريدة لها، إذ هي دائما حاضرة في جميع المناسبات الاجتماعية والاحتفالات الرسمية وهي تصوير لحياة الإنسان الإفريقي الاجتماعية، التي تربط أساسا بكشف مختلف الظواهر الاجتماعية.

منها ما هو مرتبط باللهجات المحلية، هذه الخصائص التي يتمتع بها الرقص الإفريقي، جعلت منها وسيلة فنية يعتمد عليها الزيواني في الكشف عن بعض المظاهر الخاصة، فنجد رقصتين ببلهجتين محليتين في مقطع سردي، عن الانتهاء من أعمال تحطيم الجدار في ورشة البناء تلك (**الحديد لمحشو في باطن الخرسانة، ظهر بشكل كامل... لم يبق منه سوى الصف الأرضي الأخير، الوقت يمر وتنصرم معه الأمنيات والتوق المعانقة الحبيبة طاما الباريسية.. أخيرا ومع منتصف الليل، نكون أجهزنا على كامل تلك المذكورة، أقمنا همهمة وتهليلا عند الانتهاء داخل الصالة، البعض منا رقص وردد زبوره: "أي صابو.. أي صابو .. " "Gاي شيكا.. Gاي شيكا... ")** [2]

الرقصة الأولى :

(1) مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش- قراءة في فنتازيا الوعدة، مرجع سابق،.ص 15.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص172.

ـ " أي صابو أي صابو" وهي بلهجة الزرماوية وتعني " انا فرحان انا فرحان " (" **قبضنا المبلغ تاما، رقصت رقصة فرحي المعتادة، مرددا بلهجتي الزرماوية معنى "أنا فرحان": "أي صابو.. أي صابو.**" [1]

فالرقص هنا هو لون من ألون التعبير الشعبي، فهو إذن يعبر عن الحالة النفسية للإنسان ويمثل أيضا التعبير عن الانتماء الاجتماعي والثقافي للشخص، سواء من خلال حركة الجسد أو من خلال السلوك اللغوي أو اللهجي، الذي يرافقه بحيث ارتبط هذا الرقص باللهجات المحلية إذ تبعث في نفس الجماعة الشعور والاندماج في الثقافة الجماعية، والهوية، حيث ينقل لنا الكاتب جو جماعي شعبي بكل صوره وحذافيره من رقص وتجمع هذه الأجواء من خلال الثقافة الشعبية التي لعبت (دورا هاما في تحقيق هوية الشعب، فقد غلب عليها هاجس الاحتياج اليومي والطابع الرمزي والشعوري)[2].

الرقصة الثانية:

بلهجة الهوساوية: في قول الكاتب (**وها هو ينقذنا من الموت!!. " رقص رقصتي المعتادة.."، رددنا خلالها: "أي صابو.. أي صابو..". الثلاثة من أهل طاوة، رددوا بلهجتهم الهوساوية: " Gاى شيكا.. Gاى شيكا...**") [3].

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، ن م، ص86.

(2) عبدالحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في رويات عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص09.

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص148.

3/ أبعاد جمالية التراث الشعبي :

1)الموسيقى والغناء الإفريقي يمثّل أحد تجليات النفس البشرية في صورها الصافية، وأحد الخصوصيات المميزة للروح،وهي ذات ميزة فريدة حاضرة في جميع نواحي وتفاصيل حياة الإفريقي

2) الترابط التاريخي بين أفارقة القارة، كأصل وسكان أمريكا اللاتينية كفرع من فترة العبودية، جعل تشابه وتقارب في الغناء والموسيقى بينهم.

3) لم يكن التوظيف في جانب الموسيقي بذاك القدر الذي يلبي صورة الموسيقى في حياة الأفارقة، فنلمس توظيفا محتشما للأغنية الشعبية مع غياب شبه تام للموسيقى، ولكن يمكننا القول أن تفاعل الزيواني مع الأغنية الشعبية يأتي من خلال القيمة الفنية والجمالية لها.

4) الرواية تعجّ بأسماء المغنيين وفرقهم المحلية، وبذلك تكون الرواية قد قدمت ذخيرة من التراث،تعكس مدى قدرة هذا الجنس الأدبي على احتواء مواد تراثية

5) الرواية تمثل وسيلة معرفية و دليل للقارة السمراء،فحضور التراث الشعبي في الرواية الجزائرية يؤكد انفتاحها ونضجها، فهي لم تعد حبيسة تجارب معينة، وهذا ما يعطيها البعد الإنساني.

6) لقد نالت الرقصات رصيد أكبر في الرواية على غرار الأنواع الأخرى الشعبية، كالأغنية الشعبية، حيث تجدها تتكرر في الرواية بشكل ملفت للنظر في أكثر من خمسين مرة و هذا التعدد يعود إلى طبيعة إرتباط حياة الإفريقي بالرقص وإلى لتجربة اليومية والمعيشية له سواء أكانت قاسية أم لينة.

7) إن عالم الأغنية الشعبية عالم غزير متشعب وغني بالتفسيرات والدلالات والمعاني المختلفة، وهذا ما دفع بالزيواني على جعل الأغنية في إطار ارتباطها بالجذور التاريخية، كما أن استلهامه للأغنية الشعبية كتراث شعبي يحمل في طياته تجارب إنسانية مشتركة.

8) استثمر الزيواني التراث الشعبي بشكل فني يضمن انسجام شخصية البطل والشخصيات الأخرى مع وظيفتها داخل الرواية، فاعتمد التوظيف على الرامز الذي أسهم في إنتاج دلالات اجتماعية فكرية و جمالية.

9) إن اعتماد الزيواني على التراث الشعبي، أسعفه كثيرا في استيعاب ما ينتجه المخيال الشعبي، ويد على حيوية التراث الزاخر الذي يتسم بقدرته على التواصل

10) جعل الزيواني التراث الشعبي من غناء، و رقص، احتياج إنساني للإفريقي الذي استعان بهم جميعا للصراع مع الطبيعة القاسية ومع النظم السياسية الاستبدادية، وقهر الحياة و...

الخاتمـــــــــــة

الخاتمـــــة:

تمحورت هذه الدراسة حول التراث الإفريقي وتجلياته في عمل أحد الروائيين الجزائريين المعاصرين، و هو الروائي " صديق حاج أحمد الزيواني"، في مدونته "كاماراد رفيق الحيف والضياع" التي رأينا فيها كيف تتجلى إفريقيا بتاريخها، وعاداتها، وتقاليدها، موروثها الشعبي والرسمي المادي واللامادي، كيف حاصر الزيواني التراث و عبأه في كبسولات لكلّ واحدة منها لون، وطعم، ورائحة مميزة، تنم عن تجربة أصيلة واحترافية كبيرة في نسج وبناء الصرح السردي.

هذه التجربة الإبداعية لنسيج سردي استوفى كل المقومات الروائية الجمالية والتقنية، لتمنح الوظائف البنائية والجدوى الفنية المطلوبة، فلم تكن "كاماراد رفيق الحييف والضياع" متحفا للعرض والزينة فقط، بل تصورا لمشكلات القارة الراهنة و التاريخية ، و تقديما للحلول بتوظيف حقيقي للتراث، تمثل في استخدام العناصر الحية فيه، استخدامٌ تجلى في مجموعة الخصائص الفنية والجمالية والرمزية فيه، ليُحِيل به إلى الأصل والوحدة التي ينبغي أن تجمع القارة ككّل، فخلق بذلك عالما جديدا يستند في بعض أحيانه على الخيال والإيحاء، لكنه لم ينفك يلامس الواقع، وصنع من تراث الرجل الإفريقي تصورات حداثية جديدة.

و لاشتغال التراث في (كاماراد) مواضيع متنوعة، كان للزيواني فيه موقف ورؤية واضحة من خلال استغلاله في منجزه السردي، فمعالجتنا للفصول كانت قائمة على قلّه النظري مقارنة بالتطبيقي الذي أخذ الحيز الأكبر من الدرس، هذه التصورات والرؤية حاولت أن ألخصها في مجموعة من النتائج، التي توصل إليها البحث لعل أهمها:

- اتسمت المحاولات التي بذلها الروائيون في توظيف التراث بالتجريب، وذلك بسبب عدم وجود شكل محدد للرواية التي عرفت بتمردها على الانضواء تحت شكل معين، وبمرونة فائقة في شكلها، تأت لها من قدرتها على الانفتاح على الأنواع الأخرى.

- سعى الزيواني من خلال عمله هذا إلى تأصيل الرواية الجزائرية المعاصرة عن طريق توظيف التراث المادي وغير المادي لإفريقيا، ودل توظيفه للتراث على عدم تعاليه عليه بل إحساسه بأهمية الانتماء للقارة السمراء وللبعد الصحراوي الراسخ في نفس وشخصية الحاج أحمد الزيواني.
- إن توظيف التراث كما ظهر في نص الرواية لدى الزيواني، ليس اختيارا عشوائيا في أغلب الأحيان – بل يتخذ مناحٍ مختلفة جمالية، وفنية، وفكرية، وسياسية، واجتماعية، مما يجعل "كاماراد رفيق الحيف والضياع" تدخل في منظومة واتجاه فني يتبنى التراث لقراءة الواقع و انعكاساته.
- لم ينصرف اهتمام الزيواني نحو التراث الإفريقي ككل، واستغلال إمكانياته الفنية فحسب، بل اتضح الاهتمام بتفاصيل منه، ومن خلال المزج بين الجانبين يظهر إبداع الكاتب وتميزه، و انعكس أسلوب الكاتب ووجهة نظره الخاصة، وملامح كتابته على تلك الاختيارات كما عبر التراث داخل الرواية عن القضايا المعاصرة بصورة مباشرة، أو بصورة إيحائية غير مباشرة؛ وهنا تكمن قيمة التوظيف الحقيقي.
- اتخذ الزيواني من الشكل التراثي للتعبير عن مخلفات الحضارة الجديدة، التي تحمل الكثير من القضايا المشابهة لقضايا التراث (الظلم ، البحث عن الحرية ،...)، فجاءت الرواية بذلك محكومة بثنائية القديم والجديد، وحاول الزيواني التوفيق بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر، كما عبرت عن المثاقفة بطريقة أخرى، من خلال تطعيم بناءه الفني في الرواية بالتراث الديني الإسلامي و النصراني.
- لقد حرّر الزيواني التراث من مادته الخام إلى جعله مادة قابلة للتماهي مع ظاهرة التجريب، وعينة مهمة للمشتغلين بالهدم والبناء، وفق مناظير مختلفة فسحت مجالا واسعا أمام تعدد التأويلات والقراءات.

- إنّ العودة للتراث الديني كشف عن نماذج وتجارب جمعت بين شعوب وديانات وثقافات مختلفة، مما يدل على أن تجربة العيش المشترك ممكنة، مع إمكانية الاحتفاظ بكل مقومات الخصوصية وعدم الذوبان في الآخر.
- التجربة الفنية للزيواني تصنع تحديثاتها في المضمون انطلاقا من الموروث، ومن علاماته المميزة ومن فكرته التي تخلق الندرة والتفرد في الفكرة، والبحث عن تفاصيلها الغارقة في الموروث، لذلك لم يتوقف العمل الفني عند قبيلة أو جنس واحد، بل تنوع وتداخل مع مختلف الألوان الإفريقية، وانطلق كمحتوى غارق في التنوع الذي يعكس الإنسان الإفريقي.
- وُظِّف التراث الشعبي في (كاماراد) كعمل إبداعي يخص تدوين التراث في نمط اللباس والزينة كصورة ومشهد، وعلامات بصرية، لترسيخها وجعلها رمزا معبرا عن الشعب والهوية، والوطن كما تراعي مبدأ السمة المشتركة بين الأفارقة، التي حاكت بيئتها بتراثها الزاخر بعبق الصحراء وما تحمل من قيم وتفاصيل حياة تعني الشموخ والتحدي والبناء.
- الرواية تمثل وسيلة معرفية و دليل للقارة السمراء، فحضور التراث الشعبي في الرواية الجزائرية يؤكد انفتاحها ونضجها، فهي لم تعد حبيسة تجارب معينة، وهذا ما يعطيها البعد الإنساني..
- استثمر الزيواني التراث الشعبي بشكل فني يضمن انسجام شخصية البطل والشخصيات الأخرى مع وظيفتها داخل الرواية، فاعتمد التوظيف على الرامز الذي أسهم في إنتاج دلالات اجتماعية فكرية و جمالية.
- النشاطات التي يمارسها الإنسان الإفريقي الشعبي قائمة على التفاعل بين العالم الخارجي والتجربة المحلية، فاستطاع الزيواني نقل تلك التجربة بتمثّل الشخصية الإفريقية من خلال "الطعام.والشراب "و وصفه كشكل من أشكال التراث المادي الذي يعكس لنا تلك الصورة المشتركة ذات الطابع المحلي، بين الشعوب الإفريقية.

- إن العلاقة بين التراث الشعبي في جانب (الطعام والشراب التقليدي) والثقافة الرسمية بين بلدان إفريقيا قضية اجتماعية واقتصادية ذات جذور تاريخية، و ذات بعد حضاري وثقافي ساعدت الزيواني على النفاذ إلى عمق إفريقيا وشعوبها ويبرز لنا بساطة الإفريقي.
- مكّن التراث الشعبي الزيواني من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي، من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد الراسخة فيه، فالإنسان يجتفي طاقات وخواص الطعام الذي يأكل، فيأخذ من خصاله وصفاته ما يبدو و يظهر على هويته، وكذلك بيان الأعراف المشتركة بين شعوبه المختلفة.
- النص الزيواني، مليء بأيقونات معرفية تراثية، مرتبطة بحاجات ثقافية تتجاوز الوظائف البيولوجية أو الطقوسية، فلديها حساسية الشديدة لأوضاع الحرمان ومظاهره ومعانيه والمشاعر المصاحبة له في النفوس، تجاوز بذلك إحياء التراث إلى توظيفه توظيفاً واعياً، وإعادة تشكيله من جديد.

ليست هذه الدراسة إلاّ لبنة في بناء يحتاج التفاتة الكثير من الباحثين الصادقين للثقافة الوطنية في شكل الرواية في جنوبنا الكبير و امتداد الوطن في القارة السمراء، هذا الأدب والتراث الذي يمثل أحد عناصر الهوية الوطنية المطالبين الالتزام اتجهها بالبحث والتأليف والتنقيب.

مـــــــــلاحق

ملخص الرواية:

ليست (كاماراد) هي الرواية الأولى التي كتبها **الروائي الجزائري الصدّيق حاج أحمد،** فقد سبقها نصه الإبداعي الأول « مملكة زيوان »، والتي هي عبارة عن قصة أنثروبولوجية حول العادات والثقافة في منطقته ومسقط رأسه في جنوب الجزائر، حاول فيها تقديم صورة فنية لمراجعة (الذات التواتية) فرصد المجتمع المحلي التواتي وتطوره من خلال ترميم الذاكرة الجماعية لشعب هذه المنطقة.

تأتي بعدها الرواية الثانية لـ (الزيواني) **رواية** (**كامراد رفيق الحيف والضياع**) ، الصادرة عن دار فضاءات الأردنية والتي قدّم لها الناقد الأكاديمي الجزائري السعيد بوطاجين.

تتوسع **في** (**كامراد**) دائرة الذات المتكلم عليها وتصبح (إفريقيا) وتتجه البوصلة جنوبا نحو العمق الإفريقي، يطلعنا الزيواني عبرها على تفاصيل دقيقة تجعل من روايته كنزا ثمينا للقارئ يتعرف من خلاله على واقع بائس، كما يستكشف واقع الحياة الاجتماعية في عمق القارة الإفريقية، تعالج الرواية قضية من قضايا الساعة، المتمثلة في الهجرة غير الشرعية للأفارقة نحو الفردوس الأوروبي، فالرواية وصف لرحلة حرّاق سري ومهاجر إفريقي حالم نحو الشمال الأوروبي الفردوس المفقود، بنى (الزيواني) خطابه" الروائي في "كاماراد" على **ثلاث مراحل أساسية:**

المرحلة الأولى وهي مرحلة توطئة أساسية للولوج لمرحلة الرحلة والمخاطرة، ترسم هذه المرحلة صورة عن المخرج السينمائي الفرنسي جاك بلوز، وسبب رحيله إلى إفريقيا الفقيرة، الباحث عن نص لفيلمه الجديد بعد خيبته في مهرجان (كان) السينمائي وعدم الحصول على السعفة الذهبية، جاك بلوز المخرج السينمائي الفرنسي، يبحث ويرغب في إيجاد (**ملاقاة كامارادي حرّاG، جرّب المسالك الوعرة للهجرة ووصل جنّة المأوى ...أو أخفق ..هذا لايهمه ...كلّ الذي يهمه حسب قوله "أن يكون الرفيق الكامارادي عرف دروب الهجرة وهوامشها .."أي:**

دخل القبر وعاش البرزخ فيه.... جاءه البعث... شاهد النفخ في الصور... حضر

المحشر.... مرّعلى الصراط... زار مدن الأحلام... خالط هامش مدن الضواحي كثيرا .... أخيرا حضر الرّجة الكبرى .....)[1]

هذا ما وجده عند سفره إلى نيامي عاصمة النيجر يلتقي بـ (مامادو) بطل الزيواني، الشاب النيجيري الحالم بحياة أكثر إشراقا، بطل الرواية (مامادو) وهو تحريف للاسم العربي (محمد) **(يلتفت لجاره وقد أربى من إنارة فانوس أسنانه الأمامية وهو يقول: هذا جارنا الكامارادي "مامادو"، ندلعه – نحن الجيران – ب" دودو"، له اسم آخر "دو" لا تدعوه به إلا أمه.. ورث مع أمه وأخته "زينابو" عن أبيه بقرة وحيدة تسمى (بكتو) له معها حكايا أخرى.. منها عبقريته في إقناع أمه ببيعها.. والتزود من ثمنها لقطع الصحراء مع سماسرة تهريب البشر.... كما انتحل هوية شخص ماليا ني مسيحي يدعى "روبنسون كوليبالي".. بجواز سفر مزور طيلة تواجده على أرض الجارة الجزائر .. له كذلك مصادفات غريبة مع يوم الجمعة" إبان إسلامه وعجيبة مع يوم "الأحد" أثناء يسوعيته.. أما تميمته (G ـــونكي) التي وصفتها له أمه من صيدلية تركة والده، كحصن وحل سحري لأزماته خلال رحلته.. فله معها مهرجان أساطير.. فضلا عن حيرته وقلقه الوجودي طيلة الرحلة وترديده الدائم لعبارة [[الرجوع ليس سهلا!! الوصول للفردوس ليس سهلا!! البقاء هنا ليس سهلا!!]] وأشياء أخرى قد لا تسنح على خاطر !!!!..)**[2].

يلتقيان في العاصمة النيجيرية نيامي، فيطلب المخرج سينمائي الفرنسي من مامادو، أن يسرد له حكاية هجرته للفردوس، فيقوم بسرد مامادو تفاصيل هجرته والمسار لطريق رحلته الشاق، في قصة مثيرة وبائسة تلك الرحلة التي استنزفت المورد الأساسي المعيل لأسرته ببيع البقرة ''كاباتو'' لتغطية نفقات السفر، ومن أهم **الشخصيات** التي ركز عليها السارد (ادريسو، عصمانو، ساكو، أليكس، سلاماتو، زينابو .....) :

(1) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، ص 29.

(2) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، ص 31.

(بعد عشرين دقيقة من مجيئي أو بعدها بقليل بحسب الظروف، يبدأ تقاطر الرفاق الثلاثة تباعا، الرفيق (عسمانو) يميل إلى الطول، مفلج الأسنان، تخلى عن الصيد مع أبيه منذ سنوات، يعمل دلالا بالسوق الكبيرة، أطرافه طويلة كأنها خلقت لهذا الغرض!!

الرفيق (غاريكو) ضعيف البنية، ورث التسول عن أبيه.. وجهه يثير الشفقة حقا، للأمانة هو يتصنع ذلك لزيادة مفعول الإنسانية وإيقاع العطب بمعطيه، لا سيما إذا كان من أهل رقائق القلوب...

الرفيق الأخير (ساكو) عريض الجبهة، مقاس مهوى قرطه شبر، رؤيته للحياة وألغازه، توقظ فيك الضحكة ولو كانت نائمة.. أمي؛ لكنه صاحب دهاء وبداهة.. يستحضر الشواهد المسموعة بشكل مدهش، متقشف، غريب الأطوار، يكفي هذا النعت الأخير، أن تذهب به سيدي.. أي مذهب بلا حرج!! تخصص في جمع الأشياء المستعملة، بواسطة عربة مدفوعة تسمى (تركو) هي على أية حال مربعة، تركب عجلتي دراجة نارية، كان يحمل بها من منطقة (نقو)، حيث ترقد مقبرة نفاية المستعمل والمستغنى عنه، القنصليات إخواننا الخليجيين وسفاراتهم.. في الفترة ما بين مجيئي وقبل التحاق الرفاق، يكون الرفيق إدريسو، قد عاد) [3]

إدريسو باتريك دومبيلي: الذي منحه مامادو صفات مميزة كثيرة، منها القيادة والوفاء والإخلاص للصداقة، إنه الدينامو محرك الفريق النجيري والمرشد والموجه في الرحلة لأن لديه معلومات كثيرة استقاها من صديقه السنيغالي إبراهيما، وهو الذي لم تغير فيه الرحلة، قال عنه مامادو:" **رفيقي إدريسو كثر الله من أمثال. رغم حصوله على الجواز المزور، كان قلقا معي لعدم وجود شبه مورفولوجي لي بالجوازات الجاهزة، شاركني هواجسي.. حتى صرح لي هذا الأخير، أنه لن يهاجر، إلا معي.. وإذا لم يأت جوازي، فسيبقى معي حتى محاولة الهجرة في العام القادم..**

(3) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، ص 41.

فقط قال لي (إذا بقينا، علينا أن نغير المستقر..)، قلت بعدها في تلافيفي: رفيق كإدريسو لا تستعيضه حتى بالتبر ورفيق كساكو، تبعه بقطعة زطلة !)." ص (286)

ساكو: الرفيق الثاني لمامادو، الذي وصفه في البداية بصفات كان من اللازم أن تنتهي به في حضيض الخيانة؛ خيانة العشرة وملح الطعام والمعاناة، إنه انتهازي وبخيل ولئيم، صاحب مصلحة ذاتية وأناني، يوظف استشهاداته فقط في مواضع الحاجة الذاتية، براغماتي،. يقول عنه مامادو:" **أصبح أحس بنوع من القلق في هذا المقام.. لا أدري كيف ربا هذا الشعور بهذه الوتيرة المتسارعة؟ ما زاد من هذا الاحتقان، طريقة ساكو البدائية السمجة، في نكران ملح السنين وعشرة الأعوام، يعمي بصره مع مصالحه، يبيعك ببصلة حمراء كبصل ضفة نهرنا.. عندما يجد جداء في الطرف الأخر." ص (278)**

أليكس: القائد المنقذ، والحكيم، مدبر الرحلة وموجهها. يفاوض السماسرة العتاة، ويحصل على الجوازات المزورة، ويجد لرفاق الطريق الملجأ والملاذ، ويوصلهم جميعا إلى نقطة النهاية، لتبدأ المصائر تعمل عملها، بين تاج وعائد خائب إلى بلده. يقول عنه مامادو:" **لو عثر لنا هذا الأخير على صور مورفولوجية مشابهة، لأرسلها في الحين.. هو شخص نزيه وضعنا فيه ثقتنا بخلوات الموت.. كيف لا نثق به في بر الأمان؟" ص (280)**

المرحلة الثانية الكبرى والأهم، وتتضمن المتن الحكائي لرحلة مامادو ورفيقيه، وتحتل مساحة كبيرة من الكتاب:

تدور الأحداث في هذه المرحلة، حول الشخصية النيجيرية المحورية (مامادو)، تنطلق في رحلتها من عاصمة النيجر نيامي، من حي شعبي يسمى (جمكلي) بالعاصمة النيجرية (نيامي)، مع رفاق الحيف والضياع من الأفارقة، النيجيريين، والماليين، والكوديفواريين، والليبيريين، والسيراليونيين، والكاميرونيين، وغيرهم من الرفاق، تستمر الرحلة عدة شهور و تأخذ عدّة محطات (**الأول منها؛**

المغامرة مع سماسرة تهريب البشر على الصراط.. لقطع الصحراء الكبرى وصولا للجارة الشمالية.. مع ما يتشرط فيه هؤلاء، من أثمان باهظة بلا شفقة، على السلعة البشرية المهربة!!

ثانيها؛ قطع مساحة هذه الأخيرة طولا مع شقيقتها الغربية عرضا، بالحافلات والمشي على الأقدام، أثناء التسلل بين حدودهما، بعيدا عن عيون حراس الحدود وهذا لا يخيفنا أو يعوقنا..

ثالثها؛ المجازفة مع (مافيا) قوارب الموت.. من جنوب ضفة المتوسط نحو إيطاليا، مالطا، إسبانيا أو غيرها من شواطئ القارة الشقراء وليست العجوز، كما يزعم من يطلقون عليهم بطاما) أهل البرازيط 2.. 45

عبر محطات جغرافية لا تقل عن سابقاتها مسقط رأس البطل (مامادو) في الظروف السيئة ونمط المعيشة المتدنٍ،حيث يتجمع المهاجرون في غيتوات معزولة وبعيدة عن المراكز العمرانية في بؤر متشابهة عبر محطات انتقالهم حيث اليد العاملة الرخيصة،من صحراء النيجر إلى تمنرست مرورا بتوات (أدرار) وصولا إلى شمال الجزائر (تلمسان)، متخطيا إلى الأراضي المغربية وبالتحديد مدينة الفنيدق حين يتم اختراق السياج في محاولة بائسة لدخول إلى الأراضي الاسبانية بوابة أوروبا الجنوبية فردوس الشمال، سالكة أصعب الظروف عبر مراحل ومحطات جغرافية (..**في كل محطة، تتناقص المؤونة، الأعمال الشاقة في ورشات البناء، لا يقوى عليها الجزائريون والمغاربة، هناك محطة في مدينة تمنراست (باريس ليكاماراد) بعدها في مدينة أدرار (روما ليكاماراد) وفي مدينة مغنية (مالطا ليكاماراد) بمحافظة (تلمسان) الجزائرية ومدينة وجدة المغربية (قبرص ليكاماراد)، وصولا حتى جزيرة لامبيدوزا ليكاماراد) بمدينة (الفنيدق) قبالة سبتة الإسبانية، حيث الصاخة الكبرى.. والفردوس الذي يحلم به ابنك..**).[4] لتنتهي عند المرحلة الثالثة والأخيرة في رحلة المهاجرين الحالمين

(4) الصديق أحمد الحاج: رواية كامراد رفيق الحيف والضياع،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، **ص93**.

المرحلة الثالثة ففيها تحقق ذات مامادو الجديدة التي شذبتها التجربة وسمت ملامح شخصيتها الجديدة:

إن (كامراد) عمل تخييلي مشحون بالقيم وتجربة جديدة متفرّدة في السردية العربية، هي رحلة البحث عن الذات هربا منها ثم العودة إليها بعد اكتشافها من جديد، تقدّم (مامادو ورفاقه) بوصفهم فكرة في مرحلة خاصة هي مرحلة تجاوز الانبهار بالغرب ووعيّ ذاتي لمحاولة إثبات الذات الإفريقية الحضارية مع الآخر القريب والمستحيل في آن واحد، حين يحاول تغير الوضع نحو الأفضل، بالبحث عن العيش الكريم والخروج من بيئة الظلم والقهر، والسعي نحو الضفة الأخرى، هجرة من الظلم والاستبداد نحو الحرية والعدالة كانت هذه نظرة مامادو في بداية الرحلة، لكن النهاية مغايرة تماما، عند العودة إلى قدره الحي G ــمكلي، انتقل من فكرة الهروب من إفريقيا إلى محاولة توثيق تاريخها وحقائق العيش فيها، بحمل مامادو للكاميرا في نهاية رحلته

الانتقال من فكرة الأنا الفردية إلى فكرة الأنا الجماعية التي تمثل كل إفريقيا، فكانت عودة بتحقيق حلمه و الشهرة من الحي الفقير إلى العالمية بعد مساعدة المخرج جاك بلوز له، فلم يكن يعلم أن فردوسه هو المكان الذي ولد وترعرع فيه، المكان الذي لم يكن يطيق العيش فيه والذي كان كل ما فيه سلبي بالنسبة له، هو نفسه المكان الذي صنع منه مخرجا، هنا يكون الصدّيق حاج أحمد قد وضع مفارقة عجيبة أفصح عنها في إحدى المقابلات التي أجريت معه إذ يقول: (حتّى إنّ القارئ عندما يأتي إلى نهاية النص في الفصل الأخير "الفردوس المنتظر في الجنوب " يبدأ النص منطقيا على أن الخلاص في الشمال لكن في نهاية النص سوف يجد القارئ على أن هذا الإفريقي الذي رأى الخلاص في الشمال يجده في الجنوب).[5]، وذلك من خلال الاقتراح الذي ختم به الرواية بقوله ": «**بعد عام من عمل مامادو مع فرقته التقنية – عسمانو وغاريكو – في إنجاز فيلم وثائقي حول**

5 عبدالرحيم بوشاقور، حبيب بوسعادي ، الطقوس الدينية الإفريقية في رواية" كامراد رفيق الحيف والضياع ـ قراءة لسانية أنثروبولوجية ـ، مجلة أنثربولوجية الأديان ، جامعة تلمسان، الجزائر، مجلد 16، العدد02، 2020/06/15، ص 446.

الفقر ب (نيامي) عاصمة التيجر، أطلق هذا الأخير على فيلمه اسم (الوجه الآخر للحياة خلف الصحراء الكبرى) وبتاريخ الأحد 12-01-2014 في تلك الليلة الباريسية الباردة الماطرة، نشر المخرج الفرنسي (جاك بلوز) على شبكة التواصل الاجتماعي، بصفحته الفايسبوكية والتوترية منشورا يشيد فيه بتجربة كاماراد مامادو) وفيلمه الوثائقي المذكور »[6]، كالتي نجدها عند بطل الطيب صالح " مصطفى السعيد " الذي وجد الحل كذلك في جنوبه عندما يقيم علاقة إنسانية صحيحة مع حسنه (**و بعد هذه الرحلة المضنية عاد مصطفى سعيد إلى وطنه، ليبدأ من هناك، عاد إلى الأصول ليتحد معها، ويقيم علاقة إنسانية صحيحة، فيتزوج (حسنه) وتنجب له ولدين، كانت علاقتهما علاقة إنسانية صادقة قائمة على الإخلاص والوفاء حتى أنها بعد موته اتخذت قرارا صارمة بعدم الزواج)**[7].

6 . الصديق أحمد الحاج: رواية كاماراد رفيق الحيف والضياع، مرجع سابق، ص ، ص 361.

7 أروى محمد ربيع، الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في الرواية الإفريقية رواية _ موسم الهجرة إلى الشمال_أنموذجا، مجلة اللغة الوظيفية، المجلد7، العدد1، ص.143.

السيرة الذاتية:

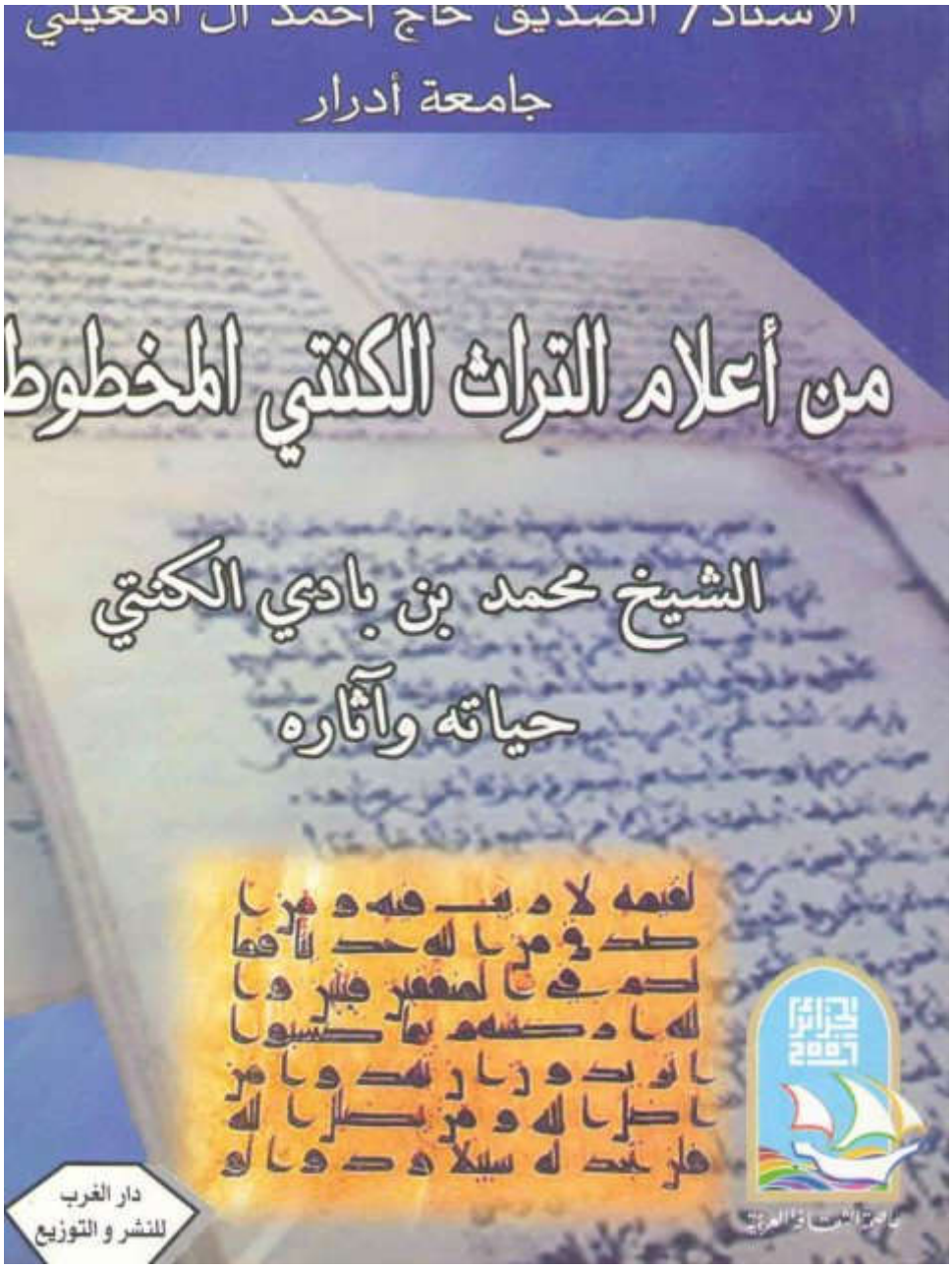
الدكتور الصدّيق حاج أحمد

HADJ-AHMED seddik

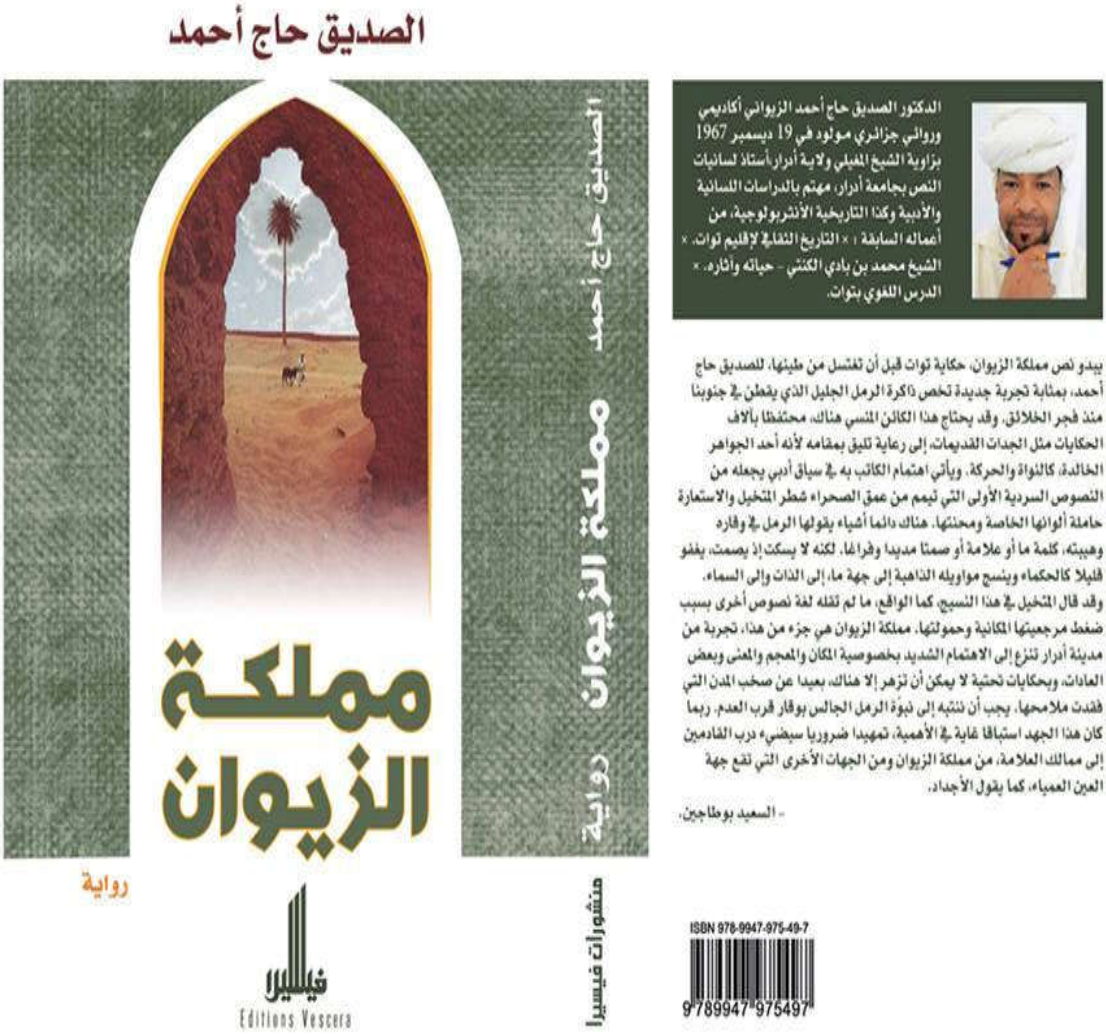
1967/12/19 بأدرار الجزائر

- أكاديمي وروائي.
- متحصل على شهادة الدكتوراه في اللسانيات من جامعة الجزائر المركزية.
- أستاذ التعليم العالي لمقياسي اللسانيات و فقه اللغة بجامعة أدرار.
- مدير مخبر سرديات الصحراء بجامعة أدرار.
- تقلّد عدة مهام بالجامعة منها نائب عميد كلية الآداب و اللغات لمدة سنتين.
- رئيس تحرير مجلة أصداء الجامعة سابقا.
- متفرّغ حاليا للتدريس و البحث و الإبداع.
- أشرف وناقش عديد الأطاريح والرسائل والمذكرات.
- شارك في عديد الملتقيات الدولية والوطنية.
- نشر عددا من المقالات العلمية في مجلات محكمة دولية ووطنية.
- صاحب عمود أسبوعي قار بجريدة الجمهورية عنوانه ثرثرة من الجنوب.
- له مساهمات دائمة بالصحافة العربية، لاسيما بجريدة العرب اللندنية و مجلة الجديد اللندنية.
- من أعماله الإبداعية المنشورة؛ رواية مملكة الزيوان 2013- رواية كاماراد 2016، رقوش 2018، رحلاتي لبلاد السافانا 2019، رواية مَنّا.. قيامة شتات الصحراء(تحت الطبع).

- الزيواني مبتدع شخصية مامادو ورحلة (كامراد رفيبق الحيف والضياع) على ضفاف نهر النيجر بالعاصمة نيامي

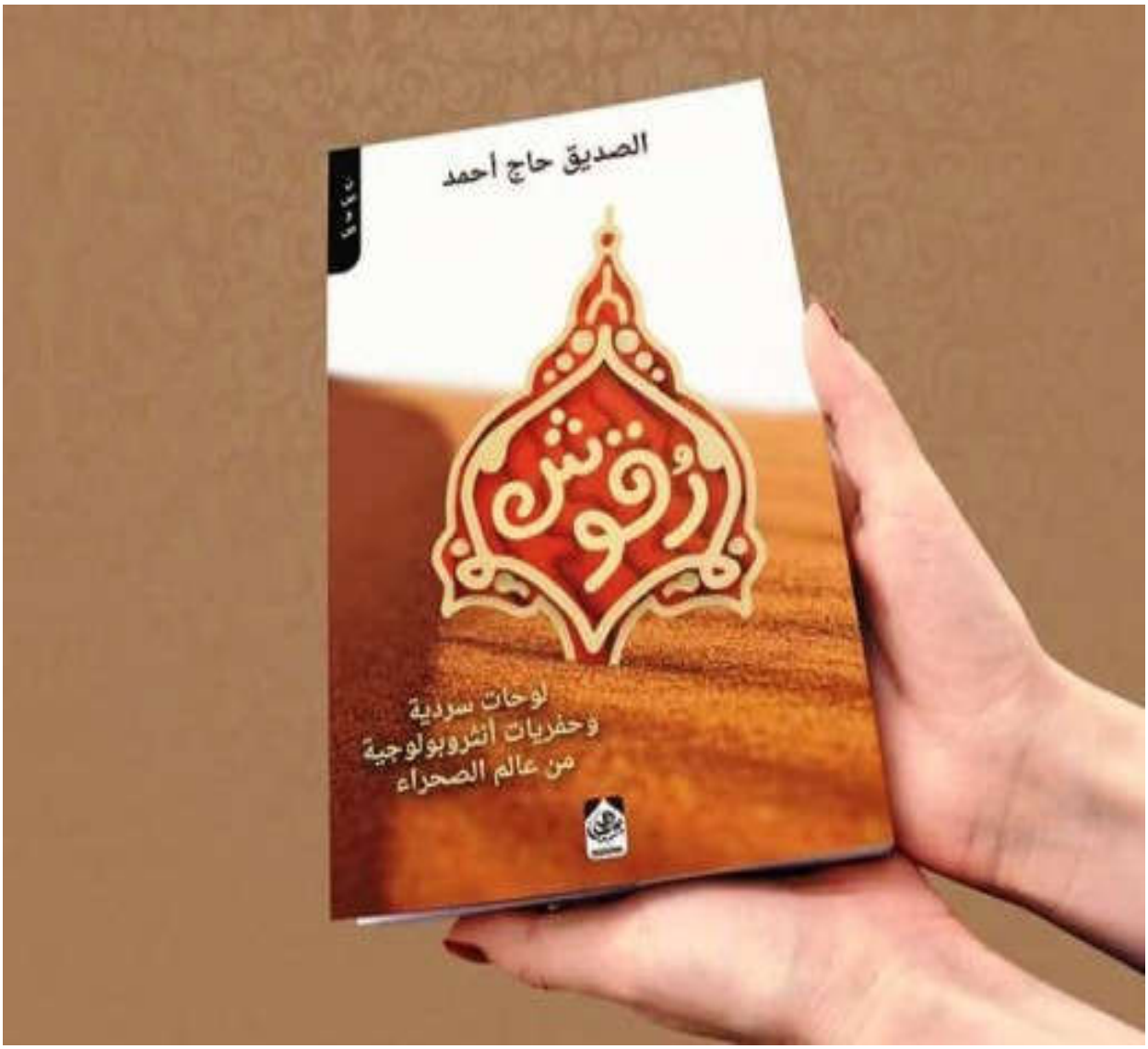


ملحق رقم (1) كتاب " الشيخ محمد بن بادي الكنتي حياته وآثاره" صدرت عن دار الغرب للنشر والتوزيع سنة 2009



ملحق رقم (2) رواية " مملكة الزيوان " أول رواية صدرت للزيواني صدرت سنة 2013

ملحق رقم (3) رواية " كامراد رفيق الحيف والضياع " ثاني رواية صدرت للزيواني سنة 2016



ملحق رقم (4) رواية " رقوش " لوحات سردية وحفريات انثروبولوجية من عالم الصحراء

صدرت للزيواني سنة 2018

ملحق رقم (5) رواية " كامراد رفيق الحيف والضياع " ثاني رواية صدرت للزيواني سنة 2019

النيجر منطلق حكاية مامادو والعاصمة نيامي

نهاية رحلة البطل مامادو على يد الجنود المغاربة عند سياج مدينة سبتة المغربية

كما قدّر لها الزيواني

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أولا المصادر:

القرءان الكريم برواية ورش

ثانيا ـ المراجع باللغة العربية:

1. أبو المجد عبد الجليل، وحارث عبد العالي، تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2011.
2. أحمد الزغبي:التناص نظريا وتطبيقيا ،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.
3. أحمد زايد، خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري ،دار القراءة للجميع، دبي،ط1، 1992.
4. بوشوشة بن جمعة؛ سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المطبعة المغاربية،، دط، دت
5. حسن حنفي، التراث والتجديد، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدّة، ط4، 1991.
6. حسن علي المخلف، التراث و السرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر،ط1، 2010.
7. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2003.
8. حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1، 1980
9. سعدالله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007.

10. سعيد المصري، إعادة إنتاج التراث الشعبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.

11. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1،2005.

12. سعيد علوش، عنف المتخيل، الدار البيضاء، المغرب،ط 1، 1986.

13. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 2006.

14. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م.

15. شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، تح: مصلح كناعنة، مواطن المؤسسة الفلسطنية لدراسات الديموقراطية، رام الله فلسطين، دط، 2011.

16. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، دط ،دت .

17. الصديق حاج أحمد، رحلاتي إلى بلاد السافانا (النيجر- مالي . السودان)، منشورات الوطن اليوم، الجزائر،ط1، 2019

18. الطاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي ، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

19. طه عبد الرحمان، الحوار أفقا للفكر ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2013.

20. الطيب ولد لعروسي، أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائر، دط، 2009.

21. عادل ضرغام، في السرد الروائي،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010

22. عـامر مخلوف، توظيـف الـتراث في الرواية الجزائرية (بحـث في الرواية المكتوبة بالعربيـة)، منشورات دار الأديب، ط1، 2005.

23. عـامر مخلـوف، دراسـة في مضـمون الروايـة المكتوبـة بالعربيـة الروايـة والتحـولات في الجزائر،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

24. عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دط، 1998.

25. عبد الحكيم شوقي، الرجل و المرأة في التراث الشعبي، هنداوي للتعليم والثقافة،مصر، 2015.

26. عبـد الله الـركيبي، تطـور النثـر الجزائـري الحـديث، دار الكتـاب العربي،الجزائـر، ط1 2009،

27. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،الكويت، دط، 1998

28. عبدالحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في رويات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2008.

29. عبدالحميـد عقـار، الروايـة المغاربيـة تحـولات اللغـة والخطـاب، شـركة النشـر والتوزيـع المدارس،الدار البيضاء المغرب، 2000.

30. عبـدالله ابـراهيم، السـردية العربيـة الحديثـة، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيروت، ط1، 2013.

31. عبـدالله أبـو هيـف، الإبـداع السـردي الجزائـري، وزارة الثقافـة(الجزائـر عاصـمة الثقافـة العربية)، دط، 2007

32. عبدالله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 2005.

33. علي شلش، الأدب الإفريقي، الكويت، عالم المعرفة، 1993

34. علياء شكري، الدراسة العلمية لعادات الطعام وآداب المائدة، مقدمة الجزء الرابع من دليل الهمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1993.(نقلا عن : سعيد المصري: إعادة إنتاج التراث الشعبي)

35. فهمي جدعان، نظرية التراث، دارالشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1985.

36. فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري ، إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1، 2009.

37. قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للترجمة و النشر، مصر،دط، 2011.

38. محمد الطيب قويدري، مفهوم التراث في النقد العربي الحديث، دار أي كتب، انجلترا ،ط1، 2018.

39. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مطابع الدار العلمية للعلوم، بيروت، ط1، 2013.

40. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح،دار النشر دحلب، الجزائر ،دط ،2007

41. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة- دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،دط،2002.

42. محمد رياض وكوثر عبد الرسول، أفريقيا (دراسة لمقومات القارة)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2015.

43. محمد سعيد القشاط، التوارق عرب الصحراء الكبرى، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ط2، 1989.

44. محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

45. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1991.

46. محمد عبده محجوب، الاتجاه السوسيوانثروبولوجي في دراسة المجتمع، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، دت.

47. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط، 1983.

48. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3.

49. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة ــ دراسة في القصيدة المعاصرة ــ ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 1993، ص 50.

50. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ــ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

51. يوسف روكز، أفريقيا السوداء سياسة وحضارة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986.

ثالثا : المراجع المترجمة :

1.باسيل دفيد سون، أفريقيا لقديمة تكتشف من جديد، تر: نبيل بدر وسعد زغلول، دار القومية للطباعة والنشر، مصر،دط.دت.

2.بيريسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

3.مرسيا إلياد، مظاهر الاسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1،1991.

4.هوبير ديشان، الديانات في أفريقيا السوداء، تر: أحمد صادق حمدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2011.

رابعا : المعاجم والقواميس :.

1.ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985.

2.ابن منظور، لسان العرب، ج2،ج3، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط3، 1997.

3.اسماعيل بن حماد الجواهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور طار، ج1،دار العلم للملايين، بيروت، ط3، .1984م.

4.عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986.

5.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية ، التتعاضدية العمالية لطباعة والنشر، تونس،ط 1، 1986.

6.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، ج1، دار الكتب العلمية ، القاهرة ، ، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

7.محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، ج8، تح، محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2001.

خامسا : الروايات

1.الصديق أحمد الحاج، كامارد رفيق الحيف والضياع ،دار فضاءات،عمان، الأردن، ط 1، 2016.

سادسا :المجلات والدوريات

1. آدم بمبا، المرأة في افريقيا، قراءات في العادات والتقاليد المحيطة به، مجلة الملف ثقافية فصلية محكمة متخصصة في شؤون القارة الإفريقية، العدد 23، مارس 2013 .

2. بن علي لونيس، أزمة التّمثيل السردي في رواية كامارد للصديق حاج أحمد ،مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد 41، 2018.

3. بن مزيان حنان، مسعودي الطاهر، التراث الشعبي الديني ودوره في الترويج السياحي، مجلة مفـاهيم للدراسـات الفلسـفية، جامعـة زيـان عاشـور الجلفـة، الجزائـر، العـدد05، مـارس 2019.

4. الجباري عثماني، مظاهر من العادات الاجتماعية في اللباس والزينة لدى المرأة بوادي سوف في أواخـر القـرن 19م"، مجلـة الدراسـات والبحـوث الاجتماعيـة، جامعـة الـوادي ، السـنة السابعة، العدد 02، نوفمبر 2013.

5. حاتم كعب، الأغنية الشعبية وفعل المقاومة –مقاربة ثقافية–،مجلة تاريخ العلوم،جامعة أم البواقي، الجزائر، العدد 08 ج2، جوان 2017.

6. دريسـي ثـاني سـلاف،اللباس التقليـدي،" الحايـك نموذجـا "، مجلـة أنثروبولوجيـا، جامعـة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، المجلد 04، العدد08، سبتمبر 2018.

7. زيـان محمـد، بووشمـة الهـادي: الطعـام والربـاط الاجتمـاعي في مجتمـع محلي متوسـطي دراسـة أنثروبولوجية .، الشلف، الجزائر، مجلة الأكاديمية للدراسات و الاجتماعية والإنسانية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، المجلد 12، العدد01، سبتمبر 2019.

8. طارق بوحالة، تمثيلات التراث الصحراوي الأمازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تمنغاست، الجزائر، السنة السابعة، العدد 11، نوفمبر 2017.

9. عـامر مخلـوف، أثـر الإرهـاب في الكتابـة الروائيـة، مجلـة عـالم الفكـر، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنون، الكويت، المجلد 28، العدد1، سبتمبر 1991م.

10. عاشور سرقمة ، استراتيجيات توظيف الموروث الشعبي، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، العدد 13، 2015.

11. عبـد الحليـم بـن صـالح، أصـالة الروايـة العربيـة المعاصـرة عـبر الـتراث والمعاصـرة : دراسـة تحليلية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد 2، السنة التاسعة، ديسمبر 2017.

12. عماد صولة، هوية الطعام وطعام الهوية، مجلة علوم الإنسان والمجتمع،الجزائر، العدد 02، جوان 2012.

13. عمر مسعودي و عبد الكريم رقيق، قضية اللباس في المجتمع الجزائري بين الحداثة والقيم الجزائري، مجلة الباحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة السابعة، العدد13، سبتمبر 2018.

14. لقمش محمد، بشلاغم يحي، الطقوس الدينية وعلاقتها بقلق المستقبل، مجلة أنثربولوجية الأديان ، جامعة تلمسان، الجزائر، مجلد 16، العدد02، 2020/06/15.

15. محمد بن عمارة، البيئة الصحراوية وعلاقتها بالعادات الاجتماعية الغذائية دراسة ميدانية عن البدو الرحل بوادي سوف، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، العدد 10، جوان 2014.

16. مفيدة بنوناس، تمظهر الخطاب الديني في الرواية المغاربية رواية "مدينة الرياح" للكاتب الموريتناني موسى ولد إبنو"نموذجا"، مجلة الاثر، العدد13، مارس 2012.

17. مومن سعد، الطعام والجوع في رواية " الدار الكبيرة " للكاتب محمد ديب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية ،الجزائر، العدد 25، ديسمبر 2016 السنة الثامنة.

18. هاجر حمداوي، الثقافة الشعبية الجزائرية في منطقة الطارف –الولائم أنموذجا، مجلة أنثربولوجيا، جامعة الشاذلي بن جديد الطارف، الجزائر، مجلد 04، العدد07، 2018.

سابعا : المداخلات والملتقيات :

1. مباركة بلحسن، الأشكال التعبيرية للرقص النسوي في المجتمع الحسّاني (تندوف)، جامعة وهران2.

2. مونيس بخضرة، فينومينولوجيا المعيش– قراءة في فنتازيا الوعدة، جامعة تلمسان ـ الجزائر.

3. نجوى محمد رمضان، توظيف الموروثات الشعبية كمدخل للرقص الشعبي في المملكة العربية السعودية.

4. وردة لواتي، الموروث الثقافي الإفريقي من المحلي إلى العالمي: رواية أشياء تتداعى لتشينوا أتشيبي أنموذجا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المركز الجامعي تمنراست، دت.

5. وردة لواتي، مراد بن قيطة، عبادة الأسلاف في إفريقيا جنوب الصحراء الجذور والطقوس، المركز الجامعي تمنراست، جامعة باجي مختار عنابة، دت.

ثامنا : المذكرات والرسائل الجامعية :

1.. زهية طرشي، تشكيل التراث في أعمال محمد مفالح الروائية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015.2016.

2.آمال هاشمي، الوضع الاجتماعي والفكري لطوارق الهقار من خلال الكتابات الفرنسية في بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ والحضارة الإسلامية، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران السانيا، 2007 ــ 2008. .

3.خضر محمد أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب، قسم: اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، 1431/2010.

4.عبدالرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة " روايات الطاهر وطار أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب واللغات قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة 2013/2012 .

5.عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية ـ فترة التسعينات ومابعدها ـ ، مذكرة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة و الأدب العربي ، جامعة محمد بوضياف المسيلة 20182017.

6.منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة قراءة في نماذج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد ل.م. د، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي ليا بس سيدي بلعباس 20172016.

7.عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون قسم: اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران 2012/2011.

8.بشير بوسنة، إسهام سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب واللغات قسم: الأدب العربي، جامعة مولود معمري ـ تيزي وزو ـ، 2013/2012.

9.حصة بنت زيد، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب قسم: اللغة و الأدب العربي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1426/1425.

10. جمال بوسلهام، الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري ـ دراسة تحليلية ـ ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي، كلية الآداب واللغات و الفنون، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران ـ السانيا ـ، 2009/2008.

تاسعا :المواقع الالكترونية :

1. محمـد معتصـم، روايـة كامـاراد قصـة الطريـق نحـو الفـردوس، قـاب قوسـين، 2016 /14/06، تـــــــاريخ الإطـــــــلاع 2019/01/15علـــــــى الســـــــاعة 19:21،mailto:editor@qabaqaosayn.com

2.«كامــاراد» روايــة عــن هجــرة الأفارقــة نحــو الفــردوس الأوربي، تــاريخ الإضافــة، 09/02/2016، https://almustakbalpaper.net/index.php.

3.رشيد الخديري، كاماراد رواية الأحلام المؤجلة والاحتفاء بالهام، بتاريخ 31 مارس2018 مصنفة في حفريات، تاريخ الإطلاع 2019/09/15 على الساعة 19:46، http:// www.massareb.com/

4.سماح دياب، لمحات عن الأسطورة في الأدب الشعبي الأفريقي، السنة 141 العدد 47462، نشر بتاريخ: 16 نوفمبر 2016 ، تاريخ الإطلاع 2018/08/23على الساعة 16:41،ahramdaily@ahram.org.eg

5.لمـــرأة التارقيـــة الجزائريـــة، ماســـكة زمـــام الـــوتر، يـــوم 19 - 04 - https://www.djazairess.com/2010

6.محسن حسن، اتخذ من الصحراء الكبرى مسرحاً لأعماله الروائية الممتدة للسياسة ـ الجزائري الصديق حاج أحمد ـ، فضاء صحفي Fadhaa Sahafi، نشر بتاريخ : 03/21/ 2016، تاريخ الإطلاع: 2019/06/15، https://www.blogger.com،

7.محمد الأمين بحري بين الحكائي والروائي (نماذج من الرواية الجزائرية المعاصرة)، فني-زد، 5أغسطس 2017، تاريخ الإطلاع: 2019/06/15، https://www.fenni- .dz.net/

8.مولود فرتوني تامنغست، الزي عند الرجل الطارقي في الأهقار، فني-زد، نشر بتاريخ : 10 يونيـــو 2015، تـــاريخ الإطـــلاع: 2020/04/03، https://www.fenni-dz.net/

9.، شهادة في التجربة الروائية: حدود التجربة وأسئلة المابعد، "ندوة الرواية المغاربية المنعقدة بـــــــالجزائر يـــــــوم 14 يونيـــــــو 2007 و منشـــــــورة بموقـــــــع: https://www.alhafh.com/web/ID-1145.html.

المراجع الاجنبية:

The powre of african cultures, Toyin Falola ,Boydell & Brewer ،جامعة روتشستر مطبعة, NED 2003

الفهـرس

مقدمـــة ..... أ

مـــــدخل : الخطاب الروائي العربي الحديث والمعاصر أدوات التشكيل وفضاءات الدلالة.

تمهيـــــــد.....**12**

أولا :تطور الخطاب الروائي العربي و ضرورة التجديد. 14

ثانيا:الرواية النص المفتوح 16

ثالثا : استراتيجية التجديد من خلال توظيف التراث. 18

فصـل الأول : تحولات الخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر من التجريد إلى التجريب.

توطئـــــــة.....**24**

المبحث الأول : الرواية الجزائرية النشأة والتطور رحلة إبداع.....27

1. السبعينيات 29

2. الثمانينيات 35

3. التسعينيات وما بعدها 40

المبحث الثاني : تجليات الموروث في الإبداع الروائي المعاصر 47

1. ماهية الموروث :..... 48

. لغـة 49

ـ اصطلاحا. 51

حدود التراث ومقوماته..... 53

2. حضور الموروث في الرواية العربية المعاصرة.....55

أسباب توظيف التراث.....57

مراحل توظيف التراث.....59

3. تجليات الموروث في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة.....**62**

خاتمة 65

الفصل الثاني : الموروث الديني الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني".

توظيف الموروث الديني. 69

1./ تمهيـــــــد..... 70

ثانيا ـ التحليل و التجليات.....73

1 . توظيف البنية الفنية للنص الديني.....73

1/1ـ على مستوى بناء الأحداث.....74.

المسار السردي والمسار الديني.....74

سيميائية ترتيب عناوين فصول الرواية.....79

اتفاق البداية واختلاف النهاية.....83

2/1ـ على مستوى الشخوص. 80

2 . توظيف الطقوس.....91

1/2 الصلاة ـ التبرك بالصلاة على النبي ـ الدعاء 92

2/**2** . الأديان في إفريقيا صراع أم استغلال.....96

2/**3** . توظيف أسطورة: (دُوكو) فرعون النهر.....100

2/**4** . تميـمة (Gـونكي).....107

3– توظيف النص الديني 113

(الإنجيل).....116

3/**1ـ** النص الإنجيلي الأول 117

3/**2ـ** النص الإنجيلي الثاني..... 118

3/**3ـ** النص الإنجيلي الثالث.....120

ثالثا ـ أبعاد جمالية التراث الديني. 123

الفصل الثالث : الموروث الشعبي الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني ".

توطئـــــــة.....124

الموروث الشعبي الإفريقي في رواية "كاماراد للزيواني".....126

المبحث الأول: اللباس والزينة الشعبية

أولا: اللباس و الزينة الشعبية.....128

ثانيا ـ / التحليل و التجليات *:*

1ـ اللباس الشعبي :

1/1ـ العبــاءة :..... 133

2/1ـ اللثــام..... 136

3/1ـ دلالة الألوان في اللباس الإفريقي.....140

4/1ـ قنــاع تسغنس..... 143

2ـ الزينة **148**

1./2. القرط على الأنف.....149

2/2. الوشــم 151

ثالثا ـ / أبعاد جمالية للتراث الشعبي في اللباس والزينة **153**

المبحث الثاني : توظيف موروث الموروث الطعام والشراب.

1/ الطعام والشراب التقليدي **155**

2/ التحليل و التجليات.....**156**

1 الطعـام التقليدي **158**

1/1ـ الأرز:.....159

2/1ـ "هرا" و " كوربا كوربا " 162

3/1ـ كسرة التاقلة ثقافة الرجل الملثم.....167

4/1ـ : مينـــاما.....173

2/2. الشراب التقليدي.....**175**

1/2. بعض أنواع الشراب التقليدية الإفريقية.....175

2/2. دلالات التوظيف الشراب التقليدي ..... 177.

ثالثا ـ / أبعـــاد جمـــالية للتـــراث الشـــعبي.....**183**

المبحث الثالث : توظيف موروث الرقص والغناء الإفريقي.

تمهيـد 185

ثانيا ـ التحليل و التجليات:

1 . الغنـــــاء:

1/1ـ توظيف الأغنيات.....187

2/1ـ الغناء المنديل الذي يمتص بقع الدمار في حياة الإفريقي.....188

3/1ـ . توظيف أسماء المغنين.....190

4/1ـالغناء همزة وصل.....193

2. /الرقـــص:

1/2. إرتباط حياة الإفريقي بالرقص..... 199.

2/ 3 ـ اللهجات المحلية والرقص الإفريقي 209

ثالثا ـ / أبعــاد جمــالية للتــراث الشــعبي.....211

خـــــــــــاتمة.....213

مـــــــــــلاحق.....218

المصادر والمراجع.....235

الفهـــــــــــرس.....248