الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

حضور التّراث في روايات أحمد زغب

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

في ميدان اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب: بلال عزوز

إشراف: أ.د خديجة الشامخة

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	بشير مولاي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
02	خديجة الشامخة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
03	عاشور سرقمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
04	عقيلة مصيطفى	أستاذ محاضر -أ-	جامعة غرداية	عضوا مناقشا
05	سهيلة بن عمر	أستاذ محاضر -أ-	جامعة الشهيد حمّه لخضر -الوادي-	عضوا مناقشا
06	عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر -أ-	جامعة العربي التبسي -تبسة-	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1442-1443هـ -2021-2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

حضور التّراث في روايات أحمد زغب

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

في ميدان اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

بلال عزوز

إشراف:

أ.د خديجة الشامخة

الموسم الجامعي: 1442-1443هـ -2021-2022م

حضور التراث في روايات أحمد زغب.

The implication of cultural heritage in Ahmed Zaghb's novels.

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

في ميدان: اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

إلى ملكة الحنان والكفاح أمي غاليتي

إلى روح أبي رحمه الله تعالى

إلى إخوتي وأخواتـي

إلى أحبتي وأصدقائي

إلى كل طالـب علـم

أهدي ثمرة جهدي هذا .

بلال عزوز.

شكر وعرفان

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى كل من أسهم من قريب أو من بعيد في إخراج هذا العمل المتواضع إلى النور.

إلى أستاذتي المحترمة: الأستاذة الدكتورة خديجة الشامخة أوجه أصدق وأعمق كلمات الشكر والتقدير على ما منحتني إياه من ثقة وتشجيع ومن متابعة دقيقة طيلة مشواري البحثي هذا.

أسأل الله أن يجازيهم عني خير الجزاء.

بلال عزوز.

مـقدمــة

مقدمـــة

يُعدُّ التُّراث واحدا من أهمِّ الظَّواهر الشائعة في الأعمال الأدبية بمختلف أصنافها فهو يُسهم في بنائها، ويمثل مرجعياتٍ مختلفة بتنوعه وغناه، والبحث في التُّراث يعود لهيمنته على الذاكرة الروائية المعاصرة، إذ أصبحَ فهمُ الإبداعاتِ الأدبيَّة متوقِّفًا على فهمِ الثَّقافة المخصِّبة لها، ولملامسة الثقافات المختلفة يعمل المبدع على إيقاظ وعيه بالتراث أثناء عملية الإبداع الروائي، والتَّناص ظاهرة ثريَّة بما فيها من قابلِيَّة للتَّتبُّع والبحث والتَّنوُّع، وبتعلُّقه بشكلٍ مباشرٍ بثقافة الكاتبِ وقدرته على استحضار المادة التراثية وتوظيفها في أعماله، حيث يتميَّز الدَّرس التَّناصيُّ بقدرته على التَّغلغُل وسبر أغوارِ النَّصّ والتَّفصيل في بِنيته الأساسية، وهذا ما دفعنا للتَّوجّه إلى دراسة ظاهرة التَّناص مع التراث داخلَ رِواياتِ أحمد زغب وبيان دورها في حضُور التُّراث في المدوَّنة.

وأمَّا عُنوان هذه الدِّراسة فموسوم بـ:

حضُور التُّراث في رِواياتِ أحمد زغب

واختيارُنا لهذا الموضوعَ كان بدافعِ الالتفاتِ إلى التُّراث الموجود في طيَّات الأعمال الأدبية المعاصرة، ومن أبرزها الرِّواية، ومحاولة تقريبِ وفهم التُّراث وطريقة استعماله من طرف الرِّوائيّ أحمد زغب، وهذا ما ولدَ لدينا إشكالية: **كيف حضر التَّراث في رواياتِ أحمد زغب؟**

هذه الإشكالية الرئيسية وضعتنا أمام مجموعة من التساؤلات أهمها:

ماهي أشكالُ التُّراث التي حضُرت في رواياتِ زغب؟وكيف تفاعلت هذه الأشكال داخل النص الروائي؟ وماهي القيمة الفنية والجمالية التي أضفتها على النص؟.

مقدمـــة

كما كنَّا نرُومُ من دِراسَتنا حضور التُّراث في رِواياتِ أحمد زغب عدَّة أهداف، منها كشفُ الخلفيَّة التُّراثية للرِّواياتِ وإبراز الإضافة التي قدَّمها حُضُور التُّراث فيها، والعمل على تقريب وفهم التُّراث الذي يظهر عن طريق التَّناص في أجزاءَ عدَّة من المُدوَّنة.

ولمعالجة موضوعنا قُمنا بتقسيمِ بحثنا إلى مُقدِّمة، ومدخل، وأربعةِ فُصُول، وذلك حسب الخطَّة الآتية:

المقدِّمة: ذكرنا فيها موضوعَ الدِّراسة وأسبابَها، والهدفَ منها، وكذا المنهجَ المتَّبع في البحث.

ثم مدخلُ تناولنا فيه مفاهيمَ نظريَّة لكلٍّ من: التَّناص والتُّراث، وتحدَّثنا عن علاقة التُّراث بالرِّواية، وتمظهراتِ أشكال التُّراث في الرِّواية العربيَّة المعاصرة، وكل ما من شأنه أن يساعدَنا في دراستنا هذه، ثمَّ ختمنا بملخَّص ألمَمنا فيه بأهمِّ ما جاء في المدخل.

وأمَّا الفصل الأوَّل عنوانه بـ: حُضُور التُّراث الدِّيني في رِواياتِ أحمد زغب، والذي تناولنا فيه حُضُور أهمَّ أشكالِ التُّراث الدِّيني في المُدوّنة، وجاء فيه القرآنُ الكريمُ والقصص القرآنيّ والحديث النبويّ، وأسفار اليهود، وأقوال السَّلف والمشايخ والشَّخصيّات الدِّينية، وفي هذا الفصل قُمنا بالكشف عن أشكالِ حضورِ هذا النَّوع من التُّراث في المدوّنة، وكيفية تفاعله مع السَّرد داخلَ فعلِ الحكي، ثمَّ ختمنا بملخَّصِ ضُمن أهمَّ النَّتائج المُتوصَّل إليها.

والفصل الثَّاني عنوانُه: حضُورُ التُّراث الشَّعبيّ في رِواياتِ أحمد زغب، وعالجنا فيه مفهومَ التُّراث الشَّعبيّ وأهمَّ مُصطلَحاتِ هذا الحقل، وبحثنا في مُصطلَح الفُولكلُور والأدب الشَّعبيّ، ثمَّ انتقلنا إلى دِراسة التُّراث الشَّعبيّ في المدوَّنة، ومنه كشَفنا عن الأمثال الشَّعبيَّة والأغاني والألغاز والشِّعر الشَّعبي، وكذلك الفُنون الشَّعبيّة والعادات

والتَّقاليد الشَّعبية، مُبرزينَ أهمِّية التُّراث الشَّعبيِّ الحاضرِ في المُدوَّنة، وأفضى بنا البحث إلى كشف العلاقة بين التُّراث الشَّعبيِّ والعمل الأدبيِّ، وأبرزنا أهمَّ الدِّلالاتِ التي أنتجها هذا التَّفاعل.

أمَّا الفصل الثَّالث عُنوانه: حضُورُ التُّراث التَّاريخيِّ في رِواياتِ أحمد زغب، جاء فيه مفهومَ التَّاريخ وعلاقتهبالرِّواية، ودوافع العودة إلى التَّاريخ، هذا كتمهيدٍ نظريٍّ يُساعِدنا في دراسة التُّراث التَّاريخيّ في المُدوَّنة، ثمّ َبحثنا عنِ التَّاريخ في رواياتِ أحمد زغب وكشفنا عن الشَّخصيَّاتِ والأحداث التَّاريخيَّة التي جاءت فيها، وختَمنا بمُلخَّصٍ لأهمِّ النَّتائج التي توصَّلنا إليها من خِلال دراستِنا لحضور التَّاريخ في رواياتِ زغب.

وأمَّا الفصل الرَّابع: حضُورُ الأُسطورة في رواياتِ أحمد زغب، وجاء فيه مفهومُ الأسطورة وعلاقتها بالتُّراث، ثمَّ انتقلنا إلى الكشف عن حضُور الأسطورة التي حوتها المُدوَّنة بالتّفصيل، وربطنا العلاقةَ بين الأُسطورة والعمل السَّردي، والدِّلالاتِ التي تولَّدت من خلال تفاعُل الأسطورة مع الفِعل الحِكائيِّ داخلَ الرِّوايات، وختمنَا هذا الفصلَ بملخَّصٍ لأهمِّ النَّتائج المتوصَّل إليها في دِراستنا للأُسطورة في رِواياتِ أحمد زغب.

وفي الأخير ختمنَا بحثنَا هذا بخاتمة عامَّةٍ تضمنت أهمِّ النَّتائج التي توصَّلنا إليها من خِلال البحث والدِّراسة التي قُمنا بها.

وللوُصول إلى مبتغانا من هذه النصوص الروائية رأينا أن نعتمدَ المنهجَ الوصفيَّ الذي يعطينا القدرة على وصف الأفكار وربطها وتفسيرها،والقائمَ على التَّحليل، وهذا حِرصًا منَّا للمُحافظة على سلامَةِ منهجيَّةِ دراستنا، كما اعتمدنَا المنهجَ التَّاريخيَّ في دراسة التَّناص التَّاريخيِّ في الرِّواياتِ، وهذا لأنَّه المنهجُ الأنسب للتتبع المعلومات والأحداث التاريخية الواردة في المدونة .

وقد استفدنا من جملة من الدِّراساتِ سبقتنا لهذا الموضوع،منها:

- "**توظيف التُّراث في الرِّواية العربيّة (دراسة)**" لمحمّد رياض وطّار، كتابٌ صادرٌ عن اتِّحاد الكتاب العرب في دمشق، سنة 2002م.

- "**التَّناص التُّراثي في الرِّواية الجزائرية نموذجًا**" لسلام سعيد، وهو كتابٌ صادرٌ عن دار النَّشر، عالم الكُتب الحديثة بالأردن، سنة: 2010م.

- "**التَّناص التُّراثيّ في رِواية: حدث أبو هريرة قال**" للباحثة الزّهرة خالص، مذكِّرة ماجستير، كلية الآداب واللُّغات جامعة الجزائر، إشراف الدُّكتور سلام سعيد

- "**ظاهرة التَّناص في رِواية هاني الرّاهب**" لعبير ياسينأعبد خطباء، وهي رسالة قُدِّمت لنيل شهادة الماجستير في اللُّغة العربية وآدابها بجامعة مؤتة، سنة 2016م، إشراف الدُّكتور: محمد الشَّوابكة.

وفي الختامِ نأمل أن نكونَ قد أحطنا ووفقنا ولو بشكلٍ قليلٍ في موضوع دراستنا ونرجو أن نكونَ قد أضفنا إلى مجالِ بحثنا ما يُفيدُ المهتمِّين به، وما يثري المكتبة العربية في مجال الدراسات الأدبية المعاصرة.

دونَ أن ننسى التَّقدُّم بالشُّكر الجزيل للأستاذةِ المشرفة"**الشَّامخة خديجة**" التي تجشمت عناء التأطير والمتابعة والتصويب فكانت نِعمَ المُشرفَة، إذ لم تبخل علينا بتوجِيهاتِها ورأيها السَّديد وسعيها الحثيث لإكمال هذه الدِّراسة منذ أن كانت فكرة إلى أن صارت بحثا، فكان لها كلُّ الفضلِ في إتمام هذا العمل.

بلال عزوز

انتهت بفركان –تبسة– يوم:2021/09/03.

مـــــدخـــــل

مـــــــدخـــــل

تمـــهيـــد

1- التَّـــــناص

2- الـــــــــــتُّراث

3- التُّراث والرِّوايـــــــــــة العربـــية

4- تمظهُرات الأشكال التُّراثية في الرِّواية المعاصرة

ملـــخّص:

مدخـــل

تمهيد:

نتناولُ في هذا الفصل دراسةَ مفاهيم نظريةً لكلٍّ من التُّراث والتَّناص والعلاقة التي تجمع بينهما، وفي كلِّ بحثٍ أكاديميّ يجب تناول فصلٍ أو مدخلٍ مفاهيمي، لتوضيح ورفع اللُّبس عن المادّة المراد دراستها، ولتحضير القارئ جيّدا لموضوع الدِّراسة، كما يهمُّنا أن نعي هاته المفاهيم لتساعدنا في باقي البحث، الذي يتطلَّب فهمًا معمَّقًا وشامِلاً للموضوع.

تفترض دراسة المفهوم الإحاطة بالجانب المعرفيّ والثقافيّ للمصطلح، وفي هذا الفصل سنعرِّج على مفهوم التّراث كمادّة أساسية بنينا عليها بحثنا، سنقوم باستقصاء وتعقّب مفهوم التّراث تاريخيًا، لتشكيل مفهوم خاصٍّ نحاول من خلاله فهمَ المطلوب في هذه الأطروحة، ولمّا كان التّراث مبحثًا مهمًّا من المباحث التي عُنِي بها النّقد الحديث والمعاصر، كان لِزامًا علينا توضيح الرُّؤية النّقدية للتّراث عند القدماء والمُحدَثين ورُؤيةِ كلّ منهما لهذا المصطلح، كما سنحاول ربطَ التّراث كعنصرٍ بالجنس الأدبيّ (الرّواية) لأنّها عيّنة الدِّراسة، وكشف العلاقة بين الرّواية، وهذا العنصر بأنواعه المختلفة.

ومن الطّبيعيّ أن تتوسّل الدّراسة بمنهج قراءة، ارتأينا الاعتمادَ على التّناص لأنّه يمثّل أداةً نقديةً عصريةً، ومن أهمِّ الآلياتِ التي تُستخدَم في فكّ وفضح الأنساق التّراثية المشكّلة للعمل الأدبيّ، والغاية من التّركيز على التّناص كانت منهجية منذ البداية فكلمة الحضور في عنوان البحث تحيل للتّناص، ومن جهةٍ أخرى التّناص يرصد ويفسِّر الظَّواهر التّراثية، ويعير الاهتمامَ للخلفية التّراثية في عملية قراءة النّصّ الرّوائي.

مفهوم التناص:

أ/التّناص لغةً:

إنّ الارتباطَ الحاصلَ بين التّناص والنّصّ من حيث الاشتقاق، يحتّم علينا التّعريجَ على تعريف كلمة النّصِ في المعاجم العربية، للقبض على الدّلالة اللّغوية للتّناصّ.

وجاء في لسان العرب لابن منظور:" النّصّ رفع الشّيء، ونصَّ الحديث ينصُّه نصًّا، وكلّ ما أُظهِر فقد نُصَّ، يُقالُ نصَّ الحديثَ إلى فُلانٍ أي رفعه، وكذلك نصصته إليه...وجاء في الحديث أنّ النّبيّ (ص) حين دفع من عرفات، سار العنق؛ فإذا وجد فجوةَ النّصّ، أي رفع ناقته في السّير"[1]

ويقول طرفة بن العبد في هذا المعنى:

وَنُصَّ الحَدَيثَ إِلَى أَهلِهِ فَإِنَّ الوَثِيقَةَ فِي نَصِّهِ[2].

ولأبي عبيدة رأيٌ أوردَه ابن منظور في معجمه يقول: " النّصُّ التّحريك حتّى تستخرج النّاقة أقصى سيرها...وأصلُ النّصّ أقصى الشّيء وغايته...قال أيّوب بن عباثة:

ولا يستوي عند نصِّ الأمو رِ باذلُ معروفهِ والبخِيلُ.

وينصُّهم أي يستخرج رأيَهم ويظهره، ومنه قال الفقهاء: نصَّ القرآنَ ونصَّ السُّنَّة، أي ما دلَّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام"[3].

"ومصطلح "التّناص" كمادّة لغوية لم تذكره المعاجم العربيَّة القديمة إلاَّ في " تناصِّ القوم" عند اجتماعهم، أي ازدحموا، والتّناصّ لغةً: من نصّ، نصَا الشّيء رفعَه وأظهَره

[1] جمال الدّين ابن منظور: لسان العرب، حقَّقه وعلَّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادَّة نصص، ج7، ص 109.

[2] ديوان طرفة بن العبد: شرحه: مهدي محمَّد ناصر الدّين، ط3، دار الكتب العلمية، 2002، ص51.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادّة نصص، ص98.

وفلان نصّ: استقصى مسألَته عن الشّيء حتّى استخرج ما عنده هو النّصّ، مصدر أصله أقصى الشيء، الدّال على غايته، أو الرّفع والظّهور"[1].

ومن خِلال ما ذكرنا من تعريفاتٍ جاءت في المعاجم، يمكننا القولُ أنّ التّناصّ جاء في عدّة معانٍ ودِلالاتٍ، هي:

- معنى الرّفع والإظهار
- معنى الازدحام
- الجمع والتَّراكم
- التّحريك والخلخلة.

ب/التناص اصطلاحًا:

1/ التَّناص عند العرب

من خلال هذا العنصر سنعالج ظاهرة التّناص عند النُّقَّاد العرب، ابتداءً بالقدماء إلى النُّقَّاد المعاصرين، وذلك للوقوف عند حُدُود هذه الظّاهرة وكيف تشكّلت في هاته البيئة العربية، وننقل آراءَ النُّقَّاد العرب ووجهة نظرهم النَّقديّة، وكيفية رصدهم للعلاقة بين النُّصُوص.

1.1/التَّناص عند العرب القدماء:

قبل الخوض في مسألة التَّناص والمفاهيم التي تحمل نفس الدِّلالة، والبرهنة على أنَّ النَّقدَ العربيَّ القديمَ قد فهم فِكرة التَّناص التي ظهرت كتحوُّلٍ في النَّظريّة الأدبيّة والنّقديّة في ستِّينيّات القرن الماضي، رُغمَ أنَّ الإرهاصاتِ كانت موجودةً إلاَّ أنَّنا يجب ألاَّ نتكلّف في ربط مدلول (التّناص) عند القدماء بالمدلول الحديث للمصطلح، وتحميل

[1] أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1980، ص472.

النُّصُوص النّقدية القديمة دِلالاتٍ ليست لها، وجب علينا بدايةً البحثُ في مفهوم النّصّ عند النّقّاد والبلاغيّ العربيّ القديم، والنَّبش في جذور هاته الظّاهرة.

كان الانطلاق من مفهوم النّصّ للوُصُول إلى التَّناص هو التَّصوّر الأمثل لتشكيل فهمٍ أعمقَ وأدقَّ لمفهوم التَّناص، وذلك من خلال البحث في الممارسة الثّقافية لذلك المفهوم و ذلك الزّمن، وهذا ما يراه مصطفى بيُّومي عبد السّلام حيث يقول:" إنّ فحصَ الدِّلالاتِ القديمة لمفهومِ النّصّ، فيما أتصوَّر، هو فحصٌ لبنية الثَّقافة نفسها التي يمكن أن تنتِجَ مفهومًا مثل: التَّناص أو غيره"[1]، هذا من خلال فهم علاقة النُّصُوص عند العرب القدامى، حيث يشير دالُّ "النَّصّ" في المعاجم العربيّة ومنها "لسان العرب" و"تاج العروس" و "القاموس المحيط" و "أساس البلاغة" إلى معنى الرّفع والإسناد والارتداد إلى الأصل؛ أي أنّ النّصّ هو ذلك الكيان الثّابت المعنى والمتعالي المدلول وهذا ما يجعل الفضلَ في صناعته و تفرُّده لمؤلِّفه، وهذا هو الارتداد أو الانتساب.

يقول جابر عصفور" مالِكُه المهيمن عليه بحُكم سبْقِه في الوُجود والرُّتبة، أو القدرة على الصُّنع. والمسافة جدُّ قريبة بين هذا الفهم وتصوُّر النَّصّ من حيث حال وُجُوده، أو حال تعرُّفه، فهو ينتقل انتقالاً كاملاً من حُضُورٍ قبليّ سابقٍ إلى حضُورٍ بعديٍّ لاحق"[2] فالمؤلِّف في نظر عصفور هو المالك الأصليّ، وهو الأب الحقيقيّ للنّصّ، لأنّه مبدعه ومكتشفه الأوَّل، وهذا يعني مركزيَّةَ الأبُوَّة على النَّصّ في الفكر القديم؛ أي أنَّ النَّصَّ يرتدُّ ويُسنَد لصاحبه، ولا يمكن المساس به أو الاقتراض منه أو الاستعانة به بأيِّ شكلٍ من الأشكال، حفاظًا على أُبوّة النَّصّ ورفعه لصاحبه الأصلي.

---

[1] مصطفى بيُّومي عبد السّلام: التّناص النّظرية والممارسة، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2017، ص77.

[2] جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص 77.

وهذا يتعارض مع مفهوم التَّناص الذي يقوم على إسقاط أُبوَّة النَّصّ وتقويضِ فكرة ارتداد النَّصّ إلى صاحبه " إنَّ التَّناص يقوم بعملية تدمير تلك الأُبوَّة وشرعية النَّسب مُستَبدلاً إيَّاها بشرعيةِ الدَّال الفاقد لأصلِه ونسبِه"[1]. إنَّ فكرة الدَّال تتعارضُ في مفهومِها عند القدامى والمُحدَثين، حيث نجدها عند القُدامَى تُشيرُ إلى معنًى واحدٍ ثابتٍ للنّصّ أي أنَّ النّصَّ كِيَان مُحدَّد لا يحتملُ التَّأويل، فلا يحتمل دِلالاتٍ مُتعدِّدة، فهو إذن منغلق محدَّد المعنى يرتدُّ لصانعٍ واحد.

والرّاجح أنَّ النُّقَّادَ القُدامى لم ينتبهوا، ولم يبحثوا في توليد معانٍ للنَّصّ، بل ذهبوا إلى البحث في نقاء النّصُوص " لا أظنُّ أنّ النُقّاد والبلاغيّين العربَ القدماء قد دار بِخَلَدهم تقديمُ استراتيجيَّةٍ قرائيةٍ أو تأويليَّةٍ تعتمد على فِكرة العلاقاتِ بين النُّصُوص، ولكن أعتقدُ أنَّهم صنَّفوا ووصَفوا النُّصُوصَ ضمنَ استراتيجيَّة آخرين وهي البحث عن نقاء النّصُوص ونسبتها إلى أصحابها"[2]. فكان الحرصُ على نسب النَّصّ ونقائِه عند القدماء هو الشُّغلُ الشَّاغل، ولم يهتمَّ الدَّارسُون بتأويل هذه النُّصُوص بتوليد دِلالاتٍ جديدةٍ قد تخدم النَّصَّ، وهذا ما يرجِّح فكرةَ الاستهلاك لا الإنتاج.

ومن هنا، ما يُفسِّر فكرةَ أو ظاهرةَ السّرقاتِ الأدبيّة التي ظهرت عند النُّقَّاد والبلاغيّينَ العرب، إذ كان اهتمامهم الأكبرُ منصبًّا حول فكرة نقاء النَّصّ ونسبِه لصاحبِه، فهو الوحيد الذي يملك السُّلطةَ على النَّصّ، وكلُّ من يستعينُ بنصّ ليس له يُتَّهم ويسقُط في دائرة السَّرقاتِ الأدبيَّة.

[1] مصطفى بُومي عبد السَّلام: التّناص النّظرية والممارسة، ص82.

[2] المرجع نفسه: ص82.

أ/ السّرقات الأدبيّة:

تُعدُّ ظاهرة السّرقاتِ الأدبيّة من أقدَم الاهتماماتِ التي شغلتِ النَّقدَ العربيَّ القديم وأبرز القضايا التي أثِيرت في تُراثنا العربيّ القديم، فهي ظاهرة قديمة بدأت ملامحها في الظُّهُور في العصر الجاهلي، حيث لم تخلُ النُّصُوص(القصائد) من التَّداخُل فيما بينها، وهذا ما ترجمه زهير بن أبي سلمى في قوله:

مَا أُرَانَا نَقُولُ إلا مُعَارًا أَو مُعَادًا مَنْ قَولِنَا مَكرُورًا[1].

وأمّا طرفة بن العبد فيقول:

وَلَا أُغِيرُ عَلى الأَشْعَارِ أَسرِقُها عَنها غَنيتُ وَشَرُّ النَّاسِ مَن سَرقا.

وَإِنَّ أَحسَنَ بَيتٍ أَنتَ قَائِلُهُ بَيتٌ يُقالُ إذا أَنشَدتَهُ صَدَقا[2]

فنجد في قول الشَّاعر فصلَ القول، إذ تُعدُّ السَّرقة الشِّعريّة مثلبةً في عرف هؤلاء ومنقصةً في حقِّ الذي يسطو على إبداعِ وفكرةِ الآخر، ومن جهةٍ أخرى نجد أنَّ هذه القضيَّة أرّقتهم ولم يعد هناك إبداع أو أفكار جديدة، إذ استُهلِكت كلُّ المواضيع وبقيَت تدورُ في فلك، خاصَّةً المقدِّمة الطَّلَلِية التي تُعدُّ قاعدة، فنتجَ عن هذا التِّكرار والاتّباع.

كما أُلِّفتِ الكثير من الكتُب في النّقد العربيّ القديم التي تُعالج وتطرح قضيّةَ السّرقات الشِّعريّة، لِمَا لها من أهمِّيةٍ بالغةٍ في ذلك العصر، إذ كانت تكشف عن أصالة الأعمال وتصنِّف إبداعَ الشُّعراء المختلفين، ومن هذه المؤلّفات نذكر: (كتاب ابن كناسة: سرقات الكُميت من القرآن، وكتاب: ابن السَّكيت في سرقات الشُّعراء، والزُّبير بن بكار في إغارة كُثيِّر على الشعراء، والموازنة للآمدي ، والمفاضلة للمنجّم والوساطة بين المتنبِّي وخصومه للقاضي الجرجاني ، وسرقات أبي تمَّام لابن عمار القُرطبيّ

[1] كعب بن زهير: الدِّيوان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1987، ص26.

[2] ديوان طرفة بن العبد: ص180.

وسرقاتِ البحتري من أبـي تمَّام للنَّصيبي، وسرقاتِ أبي نوذَاس لابن المزرع والإبانة عن سرقات المتنبِّي للعميدي)[1].

وقد فرّق عبد القاهر الجرجاني بين السّرقات الشّعرية وبين المصطلح الذي جاء به (الاحتذاء)، حيث يقول في السّرقات الشّعرية: " لو كان المعنى يكون مُعادًا على صُورته وهيئته، وكان الأخذُ له من صاحبه، لا يصنعُ شيئًا غيرَ أن يُبدِّل لفظًا مكانَ لفظ"[2] ، فالسّرقاتُ عند الجرجاني هي إتيان المعنى نفسه واستبدال الألفاظ بما يرادفها وهنا إبدالٌ للألفاظ فقط دونَ عناء أو تغييرٍ، والاحتذاء عند الجرجاني هو:" واعلم أنّ الاحتذاءَ عند الشّعراء، وأهل العلم بالشّعر، وتقديره، وتمييزه أن يبتدئ الشّاعر في معنًى له، وعرض أسلوب – والأسلوب الضَّرب من النَّظم والطَّريقةُ فيه– فيعمد شاعرٌ آخر إلى ذلك فيجيء به في شعره فيُشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثالِ نعلٍ قد قطعهَا صاحبُها، فيُقَال: قد احتذَى على مثاله"[3].

ويرجعُ هذا إلى حجم اطِّلاع الشَّاعر على التُّراث الشِّعري وقوالب ومعاني وأساليب السَّابقين له، فهناك معاني وألفاظ تُعتَبر أشياءَ مشتركةً بين النّاس فيقع توارُد خواطر، مثل تشبيه الشّجاع بالأسد، كما يُشترط فيه حسنُ الإتِّباع، فلا يصحُّ اعتبارُ ما هو مشترك ومتداولٌ أنَّه سرقة، فالسَّرقة أخذٌ المعنى كلِّه واللَّفظ كلّه.

---

[1] عبد المنعم جبّار عبيد: التَّناص في شعر أحمد مطر، أطروحة دكتوراه، كلّية التّربية ابن رشد للعلوم الإنسانية جامعة بغداد، 2009، ص25.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تح: محمّد عنده ومحمّد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1998، ص 298–299.

[3] المرجع نفسه: ص324.

ومثالٌ عن السّرقة الواضحة نذكر:

يقول امرئ القيس:

وُقُوفًا بها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يقولون لا تَهْلِكْ أسًى وتَجَمَّلِ[1].

أخذه طرفة بن العبد فقال:

وُقُوفًا بها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم يقولون لا تَهْلِكْ أسًى وتَجَلَّدِ[2].

وقد وُصفَت هذه السَّرقة بأقبحِ أنواع السّرقة، لأنّ كِلا المعنى واللّفظ لم يسلما من الإغارة، إلاّ أنّ عبد الله الغذّامي يرى بأنّ هذا البيتَ ليس لطرفة، بل أدخله الرُّوَاة خطأً في المُعلَّقة. ورأينا نحن أن نضربَ مثلاً للسَّرقة بالبيتين السَّابقين، لِمَا لا يَدَع مجالاً للشَّكِّ وتأييدًا لِمَا جاء به الجرجاني في تعريفه للسّرقة.

كما نجدُ فكرةَ السّرقاتِ الشِّعرية في النَّقد العربيّ القديم تتمظهرُ عبر العديد من المصطلحاتِ، وهي: (المواردة، الغصب، الاهتدام، الإغارة، الانتحال، الاجتلاب الاصطراف، المُوازنة، النّقل). والتي تتشارك في السُّكُون والسِّلبية، ولا تترك أثرًا جماليًا في النَّصّ، بل تحطُّ من قيمته الفنّيّة وتكون عِبئا على النَّصّ، وهذا اتِّباعًا لطبيعة حضورِ النَّصّ السَّابق في النَّصّ اللاَّحق له، ممَّا يُمثِّل سُلُوكًا غير إبداعي.

[1] ديوان امرؤ القيس: صححه مصطفى عبد الشافي، ط 5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص111.

[2] ديوان طرفة بن العبد: ص23.

ب/ الاقتباس:

يُعرِّف فخر الدّين الرّازي الاقتباسَ بأنَّه: " أن تُدرجَ كلمةً من القرآن، أو آيةً منه، في الكلام تزيينًا لنظامه، وتفخيمًا لشأنه"[1] ويُقصَد به أن يأخذَ المتكلِّم في كلامه من كلمةٍ أو آيةٍ من القرآن الكريم، دونَ أن يشيرَ فيه على أنَّه كلام الله، ويوظِّف ما أُخذَ في الشِّعر أو في النّثر كالخُطب، وهو فنٌّ من فُنُون البديع، وهو قسمان:

القسم الأوَّل وهو مالا ينتقلُ فيه المعنى إلى غير محلِّه، ويحافظُ عن المعنى الأصلي دُونَ التَّصرَّف فيه.

كقول أبي الفضل الهمذاني:

لآلِ فَريغونَ فِي المَكْرُمَاتِ يَدٌ أَوَّلا، واعْتِذَارٌ أَخِيرًا

إذَا مَـا حَلَلْتَ بَمَغْنَـاهُمُ (رَأَيْتَ نَعِيمًا ومُلْكًا كَبِيرًا)[2]

القسم الثَّاني هو ما ينتقل في المعنى إلى غير محلِّه، وهذا النَّقل نوعان، نوعٌ بغير تغييُر اللَّفظ كقول ابن الرومي:

لَئِنْ أَخْطَأْتُ فِي مَدْحِيـ ـكَ مَا أَخْطَأتَ فِي مَنْعِي

لَـقَدْ أَنـزَلْتُ حَاجَاتِي (بِـوَادٍ غَـيرَ ذِي زَرْعِ)[3]

---

[1] فخر الدّين الرّازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1985، ص288.

[2] بديع الزّمان أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني: ديوان فخر همذان، مطبعة الموسوعات، مصر، 1903 ص33.

[3] ابن الرّومي: ديوان ابن الرّومي، تح: عبد الأمير علي مهنّا، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991 ص194.

ونوعٌ بتغييرٍ طفيفٍ في اللَّفظ بما يتماشى مع الضَّرورة البلاغيَّة والعرُوضيَّة، كقول أبي تمّام:

قَـدْ كَانَ مَـا خِفْتُ أَنْ يَكُونَـا (إِنَّـا إِلَـى اللهِ رَاجِعُونَا)[1]

ج/ الاستشهاد:

إنّ المتتبّع لتاريخ هذا المصطلح يجد أنّ أوّل من أشار إليه هو الجاحظ، حين ذكر أنَّ العربَ "كانوا يستحسنون أن يكونَ في الخُطب يوم الحفل، وفي الكلام يوم الجُمع آيٌ من القرآن، فإنَّ ذلك ممَّا يُوِثُ الكلامَ البهاءَ والوقارَ، والرِّقَّة، وسلس الموقع"[2]، استخدمَ العربُ في كلامهم عند الخُطب في المناسباتِ أو يوم الجمعة آياتٍ من القرآن الكريم، لإعطاء طابعٍ فنّي وجمالي وبياني لكلامهم، فكان الاستشهاد ضرورةً بلاغيةً ترفع من شأن الكلام.

وللتّدليل ذكر الجاحظ أنَّ عمران بن حطَّان قال: " إنَّ أوَّل خطبةٍ خطبتها، عند زياد، أو عند ابن زياد، فأُعجِب بها النَّاس، وشهدها عمّي وأبي. ثمّ إنّي مررتُ ببعض المجالس، فسمعتُ رجلاً يقول لبعضهم: هذا الفتى أخطبُ العرب لو كان في خطبته شيءٌ من القرآن"[3] فكان الاستشهادُ بالقرآن يرفعُ من قيمةِ الكلام وبلاغتِه ويرفعُ شأنَ المتكلّم كذلك.

كما ذكرنا أنّ الجاحظَ في النَّصّ السّابق أشار فقط للاستشهاد، ولم يجعل له تعريفًا واضحًا، بل عبَّر عنه بما يدلُّ عليه، وكان ظهورُ تعريف الاستشهاد مع القلقشندي في

---

[1] أبو تمّام الطّائي: ديوان أبي تمّام، شرح وتعليق: شاهين عطية، ط1، مكتبة الطُّلاَّب وشركة الكتاب اللُّبناني بيروت، لبنان، 1968، ص349.

[2] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبين، تح: عبد السَّلام هارون، دار الجيل للطّبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ج1، 1995، ص 118.

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

القرن التّاسع الهجري حيث قال: " أن يُضمّنَ الكلامُ شيئًا من القرآن الكريم، ويُنبّهَ عليه مثل قول الحريري في مقاماته: فقلتَ وأنت أصدَقُ القائلين (وما أرسلناك إلاَّ رحمةً للعالمين)"[1] ووضع القلقشندي شرطًا، وهو ذكر موضع الاستشهاد في الكلام، كما ذكره أيضًا القزويني بـ " أن يُضمَّنَ الشِّعرُ شيئًا من شعر الغير مع التَّنبيه عليه إن لم يكن مشهودًا عند البلغاء"[2].

وممَّا سبق نجد الاستشهادَ بالقرآن آليةٌ من الآلياتِ التي تُحسِّن النَّصَّ، ففي استعمال النّصّ الدّيني في النَّصِّ الأدبي يرفع من تبيانه ويزيد فيُحسِّنه وفنِّيته، وهذا الامتزاجُ ينتجُ نصًّا جديدًا ذي طابعٍ فنِّيٍّ وبلاغةٍ متفرِّدة.

د/ التَّضمين:

يُعدُّ التَّضمين الجامعَ لكلٍّ من الاقتباس والاستشهاد، إنَّه الوعاءُ الذي يحمل المُصطلَحَين معًا، فالنَّصُّ المُضمَّن قد يكون اقتباسًا أو استشهَادًا " إذ قد يُضمِّن المُبدِع نصَّه شيئًا من القرآن أو الحديث النَّبويّ الشَّريف، ويُسمَّى هذا التَّضمينُ اقتباسًا، إنّ كان يُذْكَر على أنّه جزءٌ من النَّصِّ الجديد، وإن كان يُذكر مع احتفاظه بانتمائه لنصِّه الأصلي فهو استشهاد"[3].

ويرى ابن أثيرٍ أنَّ " التّضمينَ هو أن يُضمِّنَ الشَّاعر شعرَه والنَّاثر نثرَه كلامًا آخر لغيره، قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلك التَّضمين لكان المعنى تامًّا، وربَّما ضمَّنَ الشَّاعر البيتَ من الشِّعر بنصفِ بيت، أو أقلَّ منه" وهنا

---

[1] أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، (د، ت)، ص234.

[2] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة: شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجبل، بيروت، لبنان، مج2، (د، ت)، ص 140.

[3] فاطمة عبد الرحمان البريكي: نظرية التناص في النقد العربي القديم، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن، 2003، ص100.

يذكُرُ مِقدارَ المُضمّن من الشِّعر أو النَّثر، وهذا تقسيم كمِّي، وفصَّل محمّد بن علي الجرجاني في هذا المقدار وأطلقَ عليه أسماءَ في قوله: " التّضمين هو أن يُضمِّنَ الشَّاعر في شعره شعرَ غيره، فإن كان المأخوذ بيتًا أو أكثرَ، سُمِّي: استعانة. وإن كان مصراعًا فما دونه، سُمِّي: إيداعًا، أو رفوًا"[1].

من أشكال التَّضمين في الشِّعر، نذكر:

يقول النَّابغة:

تَعْدُو الذِئَابُ عَلَى مَنْ لا كِلابَ لَهُ وتَتَّقِي مَرْبضَ المُسْتَنْفِرِ الحَامِي[2]

ويقول الزِّبرقان بن بدر:

إنَّ الذئَاب تَرَى مَنْ لا كِلابَ لَهُ وتَحْتَمِي مَربِضَ المُسْتَنفِرِ الحَامِي[3]

كما نجدُ بعضَ المصطلحات تتقارب من الجانب الأدائي الإيجابي مع المصطلحاتِ التي ذكرنا، وتخدمُ النَّصَّ وتتقاسم فكرةَ حُضُور النَّصِّ في نصٍّ لاحق، نذكُر منها: (التَّلفيق، التَّلميح، التَّوليد، حُسنُ الإتِّباع، العقدُ والحَلُّ، العكس، المساواة، النّقل)، وهي – كما ذكرنا –تخدمُ النّصَّ من الجانب الدِّلالي والبلاغيّ، وتجعله ديناميًا يتفاعل ويُولِّد دِلالاتٍ مختلفة.

ومصطلَحُ التَّضمين والاقتباس والاستشهاد تتقاربُ مع فكرة التَّناص بمفهومه في النَّقد الغربيّ الحديث؛ أي أنَّها تتقاطع مع التَّناص في حُضُور نصٍّ سابقٍ في نصٍّ لاحقٍ، أو تداخُلُ النُّصُوص، وتتشارَك في الدَّور الجماليّ الذي يؤَدِّيه هذا الحضور

[1] محمَّد بن علي الجرجاني: الإشارات والتَّنبيهات –في علم البلاغة– تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب القاهرة، 1997، ص317.

[2] ديوان النَّابغة: تح: علي فاعور، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1993، ص 120.

[3] سعود محمود عبد الجبَّار: شعر الزّبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 1984، ص 52.

سواءٌ كان هذا الحُضُور صريحًا أو غير مصرَّح به، باستخدام هذه الأدواتِ تكون هناك قيمةٌ مضافةٌ للنَّصّ الجديد مُعتمِدًا ومُتَّكِئًا على النَّصّ السابق له.

2.1/التَّناص عند العرب المُحدثِين:

تعدَّدتِ التَّصوُّرات النَّظرية حول نظرية التَّناص عند العرب المُحدَثين، منذ ظُهُوره في السَّاحة النَّقدية الغربيَّة، إذ تناوله الكثيرُ من المفكِّرين والباحثين العربَ، بالبحث والنَّقد في المصطلح والمفهوم، متَّكِئين على مقُولاتِ الغرب في هذا الحقل المعرفي.

يُعدُّ محمّد بنيس من النُّقّاد الأوائل الذين قدَّموا دراساتٍ حول التَّناص، حيث طرح هذه الفكرةَ في كتابه (ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب)، مُستندًا لتصوُّراتِ كُلٍّ من جوليا كريستيفا، وتودوروف، حيث أكدَّ فكرةَ تعالُق النُّصُوص بمقولة جوليا كريستيفا:" كلُّ نصٍّ هو امتصاصٌ أو تحويلٌ لوَفرةٍ من النُّصُوص"[1]، كما يرى أنَّ التّناص هو أداة نقدية في قراءة المتن.

كما استخدم في كتابه (الشِّعر العربيّ الحديث) مصطلح التّداخل النَّصِّي، في قوله: " أنَّ التَّداخُل النَّصِّي والنَّصّ الحاضر الذي يتحدَّد وِفقَ نصُوصٍ غائبةٍ احتواها النَّصّ الجديد"[2]، وحاول تمييزَ نوعيةِ النُّصُوص المُتداخِلة قائلاً: " نُصُوصٌ يصعب تحديدها إذ فيها كلُّ أنوَاع النُّصُوص، فهي خليط من القديم، والحديث، والعامّي، والأدبي واليومي، والخاصّ، والذّاتي، والموضوعي"[3]، إذِ النَّصُّ الجديد عبارة عن مزيجٍ من النُّصُوص السَّابقة التي تشكِّل دلالته؛ أي النَّصُّ الجديد هو إعادة إنتاجٍ وتحويلٍ وتغييرٍ لنصوصَ سابقةٍ له للاستفادة منها بما يلائمه ويناسبه.

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التّناص المقارن، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص156.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص281.

[3] المرجع نفسه: ص251.

مدخـــل

انطلقَ محمّد مفتاح في تعريفه للتَّناص من مُقوماتِ وآراءِ الباحثينَ الغربيّينَ حول مفهوم التَّناص، أمثال كريستيفا، وأرفي، وبارث، ورفاتير، وخُلِصَ إلى أنَّ التّناص هو: " تعَالُق (الدُّخُول في علاقة) نصُوصٍ مع نصّ حدث بكيفياتٍ مُختلفة "[1]. مشكّلاً مفهومًا عامًّا ينطلِق من تداخُل النُّصُوص وتعالُقِها وانصهارها، كما نجده في كِتابه: (تحليل الخطاب الشّعري) يضعُ مفاهيمَ أساسيةٍ يُحدِّد بها كيفيةَ حُضُور النُّصُوص في بعضها وهي: (المعارضة، المعرِّضة السّاخرة، والسّرقة) والأشكال الثّلاثة تمثِّل كيفيةَ استخدام النُّصُوص المُستَدعاة.

ويرى أيضًا" ظاهرةَ التّناصية شيئًا لا مناصَ منه، لأنَّه لا فِكاكَ للإنسان من شُرُوطه الزّمنيّة والمكانية ومحتوياتها، ومن ذاكرته، فأساسُ إنتاجِ أيّ نصّ هو معرفة صاحبه للعامّ"[2].

أمَّا عبد الملك مرتاض فيرى أنَّ التَّناص هو: " تحاورُ طائفةٍ من النُّصُوص وتظافُرِها لإنشاء نصّ جديدٍ على أنقاضها "[3]، وفي الأساس يُبنى هذا التَّعريفُ على مبدإِ الحِواريَة و تداخُل النُّصُوص، ويقع هدمُ وانصهارُ النُّصُوص لينتُجَ نصًّ بعيدُ الدِّلالة عن النُّصُوص التي أنشأته، كما يحدِّدُ مرتاض شكلين للعلاقة النَّصّية، علاقةٌ مباشرةٌ وعلاقةٌ غير مبَاشرة، وتدخل مُعظَم العلاقاتِ التّناصية في الشَّكل الثّاني؛ أي العلاقةُ الغير مباشرةِ أو الغير مرئيةِ وهي: التَّناص والسَّرقات الأدبيَّة والاقتباس

---

[1] محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التّناص)، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء 1985، ص121.

[2] محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري، ص123.

[3] عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النّصوص، مجلّة الوقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، عدد330، تشرين الأوّل، 1998، ص15.

والمُعارضَة، وهي في نظره شكلٌ واحدٌ بِسمَّيات متعدِّدة[1]، إذ تُعدُّ المُصطلحَاتُ التي سبقتِ التّناص عناصرَ مُشكِّلة لهذا المفهوم، وتدخُل تحت مضلَّةٍ واحدة.

وجعل من التَّناصية" شرطَ قِيَام كلِّ نصّ، وهي تُلازم المُبدِعَ مهما كان شأنه فلا بُدَّ لأيِّ نصٍّ أيًّا كان نوعه، من أن يعتمدَ على نصٍّ سابقٍ يُحاوره ويقيّدُ معه علاقة فالمبدعُ لا يستطيع أن يُبدعَ نصًّا، إلاّ بالاعتماد على ما استقرّ في وعْيِه، وما حفظَته ذاكرته من نُصُوص سابقة، ومن مخزُون ثقافي"[2]، فإنتاجُ النَّصِّ من قِبَل المُبدع يعتمد على ما حفظَه وقرأه واطَّلع عليه من نُصُوص سابقة، تتخمّر في ذهنه وتنتجُ نصًّا جديدًا، فلا مناصَّ للمُبدع من الاعتماد على ما سبقه.

لقد تأثَّرَ سعيد يقطين بأبحاث جيرار جينيت مُستندًا على مقولاتِ هذا الأخير في تعريفه لمفهوم التَّناص، فيقول: " إنَّ التَّناص بحكم معناه العامُّ الذي استُعملَ به في بِداياتِ توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلَّق بالصِّلات التي تربط نصًّا بآخر وبالعلاقاتِ أو التَّفاعُلات الحاصلة بين النُّصُوص مباشرةً أو ضِمنًا، عن قصدٍ أو غير قصد"[3]، وفي كتابه: انفتاحُ النَّصّ الرّوائي خصَّص فصلاً كاملاً تحدَّث فيه عن (التَّفاعُل النَّصّي) تطرَّقَ فيه للبِنيَاتِ النَّصِّية، وأنواع التَّفاعُل النَّصِّيّ وأشكاله ومستوياتِه.

كما آثرَ يقطين استعمالَ (التّفاعُل النَّصّي) عل مصطلح التّناص، لأنّه في نظره أعمّ، وعارضَ جينيت في استعماله لـ (التّعالياتِ النَّصِّية) لدلالاتِ هذا المصطلح الإيحائية البعيدة، لأنَّ النَّصَّ ينتُجُ بأشكالَ متعدِّدة من التَّفاعُلات، خرقًا أو تحويلاً أو

---

[1] زهرة خالص: التّناص التّراثي في " حدّث أبو هريرة قال"، مذكّرة ماجستير، كلّية الآداب واللّغات، جامعة الجزائر 2005-2006، ص38.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية النّصّ الأدبيّ، مجلة الوقف العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، عدد21 1988، ص55.

[3] سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي " من أجل وعي جديد بالتّراث"، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت 1992، ص 10.

ضمنِيًا، ودعا للبحث في أنواعِ وأشكالِ هذه التَّفاعلات لارتباطها بالبُعد الجمالي والبُعد السُّوسيونصِّي[1]. فاعتمادُ يقطين في بحثه على البِنية النّصّية جعله يعي هذا المفهومَ بطريقةٍ مغايرة، فتلاحُم النُّصُوص وتصارعها وتدميرها لبعضها لا يكون إلاَّ تفاعلاً.

يُعدُّ مصطلحُ التَّناص أداةً إجرائيةً لنقد النُّصُوص الأدبيَّة، حيث ينّظَر إلى هذه النّصوص على أنَّها نشاطٌ ثقافيّ وجماليّ تحمل أبعادًا معرفيّةً وثقافيّةً واسعة، حين مدَّ النّصُّ الحداثي جُذورَه واستلهم من التُّراث وتشبَّع بالمعارف ومزجَ بين الشَّعبيّ والأكاديمي، صار تحليل النَّصّ شيئًا صعبًا بالمناهج القديمة، ولم يعد ذلك الفعل البسيط، كان لابدَّ من تقنيةٍ وآلياتٍ جديدةٍ تقتحم النَّصَّ وتفكُّ شفراتِه، فالتَّناص جاء لفكِّ التَّراكُم المعرفيّ داخلَ النُّصوص الأدبيَّة، وحلحلة التَّعالُق بين النَّصّ المُبدَع والنُّصُوص المنصهرة داخلَه، والتي تحمل أبعادًا أدبيّةً ودينيّةً وتاريخيّةً وفلسفيّةً وإيديولوجيَّة .

2/ التّناص عند الغرب:

مرَّ مصطلح التّناص في أوروبا بالعديد من المراحل التي ساهمت في تشكُّله وتبلوُر مفهومه، وكانتِ البِداياتُ مع اللّساني فيردينان دي سوسير
(F.de saussure) وجاء في كتاب (كلمات تحت كلمات) فقد بيّن دو سوسور أنَّ سطحَ النَّصّ مكوكبٌ تبنيه وتحرّكه نُصُوص أخرى حتَّى ولو مجرَّد كلمة مفردة[2].جاء هذا المصطلح في بداية تشكُّله كظاهرةٍ لغوية، لكن لم يستمرّ، فسُرعان ما جاءتِ الدِّراسات الشَّكلانية واكسَبته بُعدًا جديدا.

بدأ التّناص مرحلةً جديدةً مع ظهور كتابٍ لميخائيل باختين (M. Bakhtine) تحت مسمّى (الماركسية وفلسفة اللغة) عام 1929، عالج باختين مصطلح الحوارية

[1] يُنظر: سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائي (النّص والسّياق)، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب،2001، ص98.

[2] يُنظر: محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، ط2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب،2001، ص183.

(Dialogisme) ، ويرى في دراسته لدستويفسكي أنَّ " كلَّ جنسٍ أدبيٍّ يحتفظ دومًا في ثناياه بعناصرَ أدبيّةٍ قديمةٍ على حساب تجدُّدٍ وعصرنةٍ دائمة"[1] ممَّا يعني أنَّ النَّصّ الأدبيّ يتشكّل من إيديولوجياتٍ وثقافاتٍ تعمل على إعطاء ديناميكيةٍ للنَّصّ، وقد سمَّى باختين هذا التّعدُّدَ بالحِوارية ، حيث تحمل هذه اللُّغة رواسبَ تاريخيَّةٍ وثقافيةٍ وإيديولوجية، تجعل النَّصَّ حقلاً للحوار والتَّفاعُل بين نصُوص سابقةٍ عليه[2]؛ أي أنَّ المتكلِّمَ أو الكاتبَ يتحرّك ضمن كلامٍ موجودٍ مُسبقًا، كما لم يحصر باختين الحواريةَ في الملفُوظاتِ، بل عمَّمَ مصطلحَ الحوارية على جميع التَّفاعُلات الأخرى، والحوار عنده من أهمِّ أشكال التَّفاعُل اللَّفظيّ، ونادى إلى فهم مصطلح الحوار بمفهومه الواسع والعامّ، لأنّه يشكِّل تبادُلاً وتفاعُلاً للأقوال والأفكار[3] .

تلقَّفت جوليا كريستيفا (Julia kristeva) مفهومَ (الحوارية) عند باختين لتستنبط منه مصطلح التّناص (Intertextuality) الذي ظهر سنة 1929، فأعطت كريستيفا مفهومًا شاملاً للتَّناص حيث قالت: " إنّ أيَّ نصٍّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائيةٍ من الاقتباسات، وإنّ أيَّ نصٍّ هو امتصاصٌ وتحويلٌ لنصوص أخرى"[4]، أي أنَّ النّصَّ يستعين بأشكالٍ وأجناسٍ مختلفةٍ وعواملَ سوسيوثقافيّة ليبني على أنقاضها، وهذه العلاقة تلغي المجانسة، وفي تعريفٍ آخرَ تقول: " تحويلٌ لنصوصَ أخرى –أي

---

[1]Mikhaïl Bakhtine : Poétique de Dostoïevski , Edition, Seuil, Paris, 1969, p.151.

[2] يُنظر: حميد لحميداني: التّناص في الخطاب الأدبي ودور السّياق، منشورات كلّية الآداب ظهر المهراز، فاس – المغرب، 1999–2000، ص01.

[3] يُنظر: سلام سعيد: التّناص التّراثي في الرّواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، قسم اللّغة العربية، جامعة الجزائر، 1998، ص136.

[4] سعيد سلام، رواية الغيث لمحمّد ساري وتناصّها مع التّراث الدّيني، مجلّة اللّغة والأدب، الجزائر، العدد18، نوفمبر،2008، ص140.

التَّناص- ففي نصٍ تتقاطع وتتحايد مجموعةٌ من الملفوظاتِ المأخوذة من نُصُوص أخرى"[1].

انطلقتِ الباحثةُ من ظاهرة " التَّداخُل السّوسيُولفظي" منه إلى التّناص الذي يُعدُّ مفتاحَ الدّخُول إلى النّصّ، كما تجاوزت كريستيفا اللّغةَ كعاملٍ أساسيٍّ لتشكيل النَّصّ فتقول: " نصُّ الرّواية منسوخٌ بشكلٍ مباشرٍ على شكلٍ شاهد، أو سِماتٍ ذاكرة (على شكل ذكريات)، وهي تنتقل – كما كانت عليه – في فضائها الخاصّ إلى فضاء الرّواية، التي تكون في طور الكِتابة، سواءٌ عبر وضعِها بين مزدوجتين، أو السَّرقة الأدبيّة "[2]، ويعود استدعاءُ النُّصُوص الغائبة للكاتب من خلال اطِّلاعه على ما كُتب فيستشهد بالنُّصُوص بوعيٍ وقصد أو تحضُّرٍ خلالَ ممارسة الكتابة لأنَّها حاضرة في ذاكرته، كما يمكِن له أن يشيرَ لِمَا أخذ أو يدَّعيه لنفسه ويدَّعي ملكِيَّته للنَّصّ دون إظهاره.

وبرز رولان بارت (Roulan Barthes) كواحدٍ من أهمّ أعلام النَّقد الغربيّ المعاصر ففي دراسته لروايةِ (البحث عن الزَّمن المفقود) للكاتب الفرنسيّ مرسيل بروست، قام بدراسة هذه الرّواية دراسةً تناصيةً، وقد رصد من خلال تحليله نُصُوصًا تحَاور معها الرّوائي، واعتبر أنَّ القراءةَ التَّناصية هي الوحيدة التي يمكن من خلالها فهمُ وتحليلُ الفنّ الرّوائي، ويرى في النَّصّ أنّه: " مصنوعٌ من كتاباتٍ مضاعفة، وهو نتيجة لثقافاتٍ مُتعدِّدة تدخل كلُّها بعضها مع البعض في حوار، ومحاكاةٍ ساخرة وتعارض، ولكن ثمَّة مكان تجتمع فيه التَّعدُّدية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى

[1]Julia Kristiva:sémiotiké" Recherche pour une sémanalysé",Edition ,seuil,Paris,1969,P.52.

[2] جوليا كريستيفا: علم النّصّ، تر: فريد الزّاهي، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1997، ص 79.

الوقت الحاضر، لأنَّه القارئ"[1] والنَّصّ عنده هو الدّيناميكيّ المكثَّف بالنُّصوص السَّابقة والمعاصرة له وللكشف عن الإشاراتِ والاقتباساتِ داخلَ النَّصّ يُشتَرط أن يكونَ القارئ مُتمرِّسًا ومتسلِّحًا بمخزونٍ ثقافيّ.

تشكَّل مفهومُ نظرية التَّناص عند بارت من خلال مقولته "موت المؤلف التي " لا تعني إلغاءَ المؤلِّف، وحذفه من دائرة الثَّقافة، إنَّما تهدف إلى تحرير النَّصّ من سلطة الظَّرف المتمثِّل بالأب المهيمن: المؤلِّف، إنَّها تفتحُ النَّصَّ على القارئ ... وتُزِيح المؤلِّفَ مُؤقَّتا إلى أن يمتلئ النَّصَّ بقارئه والقارئ بالنَّصّ"[2] . جاءت هذه المقولةُ ليس لفكِّ الصِّلة بين المُؤلِّف والنَّصّ، بل جاءت لإعطاء القارئ المساحةَ الكافيةَ لفهم واستيعاب تشكيلاتِ النَّصّ، وبذلك يدخل النَّصُّ عالمَ التَّناص.

كما برز جيرار جينيت (Gerard Genette) من خلال أبحاثه في مسألة التَّناص ففي كتابه: (معمار النّصّ) صنَّف التّناص في حقل (المتعاليات النّصّية) وعُنِي عنايةً خاصَّةً بهذا المصطلح وعرَّفه على أنَّه " الوُجُود الفعلي لنصّ في نصّ آخر"[3]، وهذا التّعالي النَّصّي؛ أي التَّجاوُز والتَّخطِّي، يتضمَّن التَّداخُل النَّصّيَّ بكل مستوياته، وحدَّد أنماطَ التَّعالي النَّصّي في خمس أنواع وهي:(معمارية النَّصّ، والتّناص، والمتناصّ والمِيتَناصّ، والتَّعلُّق النَّصّي)[4].

رؤية جنيت للتَّناص تكمن في فهمه للعلاقة التي تَحدثُ بين النُّصُوص، فالنَّصُّ عنده لا ينسج فضاءَه من ذاته، إنَّما يستعين بِبنيَاتٍ أخرى ليُشِيدَ بِناءه الفنِّيَّ الخاصّ

---

[1] رولان بارت: نقد الحقيقة، تر: منذر عيّاشي، ط1، مركز النّماء الحضاري، الدّار البيضاء، المغرب 1994، ص24.

[2] رولان بارت: نقد الحقيقة، ص 10.

[3] Gerard Genette: palimpsestes, la littérature au second degre, paris, seuil, 1982, p 8.

[4] يُنظر: سعيد يقطين: الرّواية والتّراث السّردي، ص28.

فتكون مُزاوجةً بين نصّ متعالٍ ونصّ خفيّ، تتكوَّن من خلالهما معماريةُ النَّصّ الذي تقومُ فيه علاقة بين نصَّين متكاملين.

ويقسِّم جينيت روابطُ التّعلُّق فيما بين النَّصّ إلى ثلاثة أنواع، هي:

1-المُحاكاة السَّاخرة (Parodie)

2-التَّحريف (Travestissement)

3-المعرضة (Pastische)[1]

إذ لم يهملْ هذه الأنواعَ الوظيفيَّةَ، فكان حريصًا على فكرة العلاقاتِ بين النُّصُوص فاشتغلَ على صِناعة قوانين العلاقاتِ بين النُّصُوص، وهذا ما أُطلقَ عليه (البنيوية المفتوحة)، لأنّه طوَّع فكرةَ التَّناص لفهم النُّصُوص نسقِيًّا، لكي لا يخرج من دائرة النَّصّ المُغلق.

من خِلال ما ذكرنا حول نظرية التّناص التي من خلالها تَبلوَر مفهوم التَّناص بالشّكل المُعاصر، وكانت إسهاماتُ الغربيّين هي الباعثُ لتشكيل مفهومٍ نقديٍّ وآليةٍ نقديَّةٍ لدراسة النَّصّ الحديث من جانبٍ سُوسيُو ثقافي، التي تتمثَّل في التَّناص الذي جاء كتحرُّر من دراسة النَّصّ من الجانب اللُّغويّ إلى فضاءٍ رحبٍ وأُفقٍ واسعٍ يشتغل على جوانبَ عدَّةٍ للنّصّ المُنتَج، انطلاقًا من نظرية التَّناص والمقولات التي تشكَّلت منه، إذ عرفَ التَّناصُ اهتمامًا كبيرًا في النّقد المعاصر، لِمَا تحمله هذه الآليةُ من أدواتٍ جديدة، هي الأنسبُ لدراسة وتحليلِ الإنتاج الأدبيّ في الكشف عن تراكُم النُّصُوص المتزاحمةِ داخلَ النّصّ اللاّحق، هاته الفكرةُ جاءت من مفهوم النَّصّ الذي اتَّفق جُلُّ النُّقَّاد على أنَّه نسيجٌ من النُّصُوص و نِتاجُ تداخلٍ وتصاهُرٍ ودمجٍ لنصُوصَ

[1] ينظر: زهرة خالص: التناص التراثي في "حدث أبو هريرة قال"، ص51.

مختلفةٍ في الجنس والنّوع، كان هذا السّبب الرَّئيس لظهُور التَّناص بعد عسرِ الولادة من رحِمِ البُنيوية، لتُحوَّل من مفهوم السَّرقة إلى مفهومٍ إبداعيّ جماليّ.

مفهوم التُّراثPatrimoine:

1/ التراث لغةً:

حين العودةِ إلى القواميس العربيّة وتتبُّع الجذر "ورث" فإنّ أهمّ ما نرصده ممّا يلي: يقول ابن منظور في لسان العرب: " أنّها تعني: ما يرثه ابنٌ من أبيه، من مالٍ وحسب، أو حصولِ المُتأخِّر على نصيبٍ مادِّيّ أو معنويّ ممّن سبقه"[1] .

ويقول أيضًا في معنًى مُغايِر: " هو في إرثِ صدقٍ، أي في أصلِ صدق، وهو على إرثٍ من كذا، أي على أمرٍ قديمٍ توارثَه الأخيرُ عنِ الأوّل"[2] وهذا المعنى الذي أوردَه ابن منظورٍ أشمل من المعنى الأوّل، كما يُفصِّل فيما بين الميراثِ والإرثِ، فالأوّل يرتبط بالمالِ والثّاني يرتبطُ بالحسب.

كما وردت كلمة "ورث" في القرآن الكريم في قوله تعالى: **وزكريا إذ نادى ربَّه ربِّ لا تذرني فردًا وأنت خيرُ الوارثين**"[3] وجاء في آيةٍ أخرى للدِّلالة عن الجانبِ المادِّي في قوله تعالى:" **وتأكلون التُّراثَ أكلاً لمًّا**"[4]. ويقول الرَّسُول صلَّى الله عليه وسلَّم في حديثِ الدُّعاء " وإليك مآبي ولك تُراثِي"[5]. حسب ابن منظور فإنَّ كلمةَ تراث تعني: "ما يخلِّفه الرَّجل لِوَرثَته"[6]، وهو مفهومُ التَّركة، أو كلُّ ما يتركه الهالكُ لورثَتِه في معناه العامّ.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادّة ورث،ص 199.

[2] المرجع نفسه: ص228.

[3] سورة الأنبياء: الآية 89.

[4] سورة الفجر: الآية 19.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مادة ورث، ص 102.

[6] المرجع نفسه: ص102.

ممَّا سبق نستطيعُ القولَ أنَّ التُّراثَ هو كلُّ ما خلَّفه السَّابقون للأجيالِ الحاليةِ أو اللاَّحقُون، وهو في اللُّغة كلُّ ما يخلِّفه الرَّجُل لوَرثَته، ومن المُناسب أن ننوّهَ إلى أنَّ لفظةَ "تراث" حديثًا عرفَ تحوُّلًا من خلال الدِّراساتِ اللُّغويَّة والنَّقديَّة والفكرية، حيث تحوَّلت للتَّعبير عن دلالة المعنويّ، عوَّضتها لفظةُ الميراث في دلالةِ المادِّي.

2/التراث اصطلاحًا:

أمَّا فيما يخصُّ المعنى الاصطلاحي للتُّراث فهو يمثِّل الإبداعَ الفكريَّ والحضاريَّ والتَّاريخيَّ لكلِّ أُمَّة، كما أنَّه يمثِّل الآثارَ المكتوبةَ كانت أو الأثرية، ويختلف تعريف التُّراث من باحثٍ إلى آخرَ حسب منطلقاتِه وتخصُّصِه، يقول غالي شكري عن التّراث: " جِماعُ التّاريخ المادّي، والمعنويّ للأمَّة منذ أقدم العُصُور إلى الآن"[1] . أي أنَّ التُّراثَ كلُّ ما هو مادِّيّ ومعنويّ ممَّا وصّلَنا من الماضي" فالتُّراث ما هو إلاَّ تلك الآثارُ المكتوبةُ الموروثةُ التي حفظها التَّاريخ كاملةً أو مبتورةً، ليُوصِلَها إلينا، وتاريخُ أيِّ تُراثٍ كان هو غيرُ محدُودٍ، إذ كلُّ ما خلَّفه المؤلِّف يُعدُّ حياتَه تُراثًا فكريًا... ويبقى التُّراث بمفهومه الواسع، يعني العلامةَ المُميَّزةَ لهُوية كلِّ فردٍ وكلّ فئةٍ اجتماعيةٍ، وكلِّ أُمَّةٍ وكلِّ دولة، وأنَّه يؤسِّس هُويةَ شعبٍ ما"[2] .حسب نظرةِ جعفر يايُوش فإنَّ زمنَ التُّراث غير مُحدَّد بتاريخٍ أو حِقبةٍ أو عصر، فكرُ مؤلِّفٍ يُفارِق صاحبُه الحياةَ يُعتَبر في خانةِ التُّراث الفكريّ.

يُعدُّ التّراث نتاجًا ثقافيا اجتماعيا و حضاريا لشعبٍ أو مُجتمع، فكان للمجتمع العربيّ نصيبٌ من هذا النِّتاج، إنَّ تألُّفَ المجتمع العربي من طبقتين في الماضي جعل من التّراث نوعين خاصّ وعامّ، تُراث خاصّ: والذي حظِي بالاهتمام و التَّقدير، و تراث

[1] غالي شكري: التّراث والثّورة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1973، ص18.

[2] جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد– التّجربة والمآل– المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثّقافية، الجزائر، 2007، ص64.

عام: الذي لقىَ الازدراءَ والاحتقار، واعتُبِرَ خارجَ التُّراث، الأمر الذي أدَّى إلى الصِّراع بين التّراث المكتوب الرَّسمي، و التُّراث الشَّعبيّ الشَّفوي، و أخذ هذا الصِّراعُ شكلَ التَّناسُب العكسيّ، فارتبط ازدهارُ التّراث الرّسمي وقوّة السّلطة لاضمحلال التّراث الشّفوي الشّعبي والعكس صحيح"[1]. كان التّركيز على التّراث المكتوب أكثرَ من الفلكلور والتُّراث الشَّعبي والملامح التُّراثيّة ذات الطَّابع الشَّفهي، يرجع ذلك للطَّبقيّة التي كانت سائدةً في المجتمع، كلُّ علُوِّ شأنِ أيّ أدبٍ يرجع لقائله ومستواهُ ومركزِهِ في المجتمع.

وممَّا لا شكَّ فيه فإنَّ النَّصّ الأدبيَّ تحكمه علاقاتٌ وثيقةٌ بالمجتمع وبجميع إفرازاتِه وتمظهراتِه الثَّقافيَّة والتَّاريخيَّة "بالماضي ... ولاسيما في الجانب الثَّقافي والأدبيّ... تضِيع الحدُود بين الإبداع الذي يُمنَح من الذَّات الجماعيّة في صيرورتها وتحوُّلها، ويغدو الإبداعُ ضربًا من الشَّطحات... التي لا ترتهِن إلى أيّ عُمقٍ تاريخيّ أو ارتباطٍ اجتماعيّ في مختلف أبعاده"[2]. إنَّ ارتباطَ النَّصِّ الأدبيّ بالماضي هو ارتباط بالحاضر وتأهُّب للمستقبل، ويتمثَّل في النِّتاج الثَّقافيّ والأدبيّ والفنِّيّ. وهو تراكم لتقاليد وعاداتٍ وتجارب وخبراتٍ وفنون وعلوم في فترة زمنيةٍ ماضية، ومجموع هاته التَّراكُمات ترتبط بأمَّةٍ من الأُمَم السّابقة.

على الرُّغم من اتِّفاق الباحثينَ على أنَّ التُّراثَ ينتمي إلى الماضي، لكنَّ الإشكالَ الذي وقع هو: إلى أيّ زمنٍ ماضٍ ينتمي إليه التُّراث؟ فاختُلِف في تحديد الزَّمن الذي من خِلاله أن نميِّز التُّراثَ من غيره، فانقسمتِ الآراءُ إلى قسمين، قسم يرى بأنَّ التُّراثَ

[1] محمّد الجابري: التّراث والحداثة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1973، ص18.

[2] سعيد يقطين: الأدب والمؤسّسة والسّلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2000، ص26.

"ظاهرة طبيعية ممتدّة في التّاريخ...هو كلّ ما ورثناه تاريخِيا"[1]، وقسمٌ آخر يرى بأنّ :"التّراث هو كلّ ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضِي غيرنا، سواءٌ القريب منه أو البعيد"[2]، ولعلّ هذا التّعريفَ الأقرب من وِجهة نظرنا، لأنّ التّراث يعني الموروث الثّقافيّ والأدبيّ والفكريّ والدّينيّ والفنّيّ، ولأنَّ هذا الموروثَ قد يكون ذو زمنٍ بعيدٍ أو قريب، ومثلاً الموروثُ الأدبيُّ يبدأ بزمنٍ غير محدَّد إلى زمننا الحاضر، فلا يمكن ربطُه بالتَّاريخ، ولا بالزَّمن البعيد.

ويرى عبد السَّلام المسدّي من منظور نقديّ أدبيّ:" توظيفُ التُّراث هو عمليةُ مزجٍ بين الماضي والحاضر في مُحاوَلةٍ لتأسيس زمنٍ ثالثٍ مُنفلتٍ من التّحديد، هو زمن الحقيقة في فضاء لا يَطُولُه التّغيير"[3] . ويقول زكي نجيب محمود: " إنَّني لعلى عِلمٍ بأنَّ هناكَ شيئًا اسمه التُّراث، لكنَّ قيمتَه عندي هي في كونه مجموعة من وسائلَ تقنية، يمكن أن نأخذهَا عن السَّلف لنستخدمها اليومَ ونحن آمنون بالنِّسبة إلى ما استحدثناه من طرائقَ جديدةٍ وأنَّ الحالةَ التي يُعانيها اليومَ العالمُ بأكمله، لهي في رأيي كافية للدِّلالة على ما تستطيعه تلك الصُّور الفكرية التَّقليدية... في حلِّ مشكلاتِنا"[4]. رغمَ كلِّ التَّطوُّر والحداثة التي يشهدها العالم إلاَّ أنَّ الاتِّكاءَ على التُّراث والاستعانة به كان مطلب الكثير من النُّقَّاد، وهو السَّبيل الوحيد للحفاظ على الهُويَّة والثَّقافة الخاصَّة بالمجتمع لأنَّه يمثِّل " جزءًا من الموروث الثَّقافيّ لأُدبائِنا وفنَّانِينا، وجزءًا من الموروث الحضاري لأمَّتنا"[5]

---

[1] فهمي جدعان: نظرية التّراث – ودراسات عربية وإسلامية أخرى– ط1، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عان الأردن، 1985، ص 16.

[2] محمّد عابد الجابري: التّراث والحداثة – دراسات ومناقشات، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 1991، ص45.

[3] عبد السّلام المسدّي: توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلّة العربي، الكويت، العدد 416، 1993، ص 85.

[4] زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، ط1، دار الشّروق، بيروت، لبنان، 1973، ص17.

[5] فاروق خورشيد: الموروث الشّعبي، ط1، دار الشّرق، القاهرة، 1992، ص35.

فيُعدّ المكوّن للذّاكرة الجَمعية للأفراد، والمميّزَ الأساسَ لكلِّ أمَّةٍ عن غيرها وقد تستجدي المجتمعاتُ العونَ من التُّراث لأنَّه زاخرٌ بالتَّجارب والخبرات.

وقدِ ارتحلَ هذا التُّراث في مراحله الأولى عن طريق المُشافهَة، فكان الحفاظُ عليه مسؤوليةَ الجماهير التي تناقَلته من جيلٍ لآخرَ، حتَّى تُؤرّخ لواقعها وحاضرها وتتمسَّكَ بهُويَّتِها والسِّماتِ المُميّزة لها، فالنُّصُوص القديمة كانت أقربَ للحقيقة أو واقع تلك الفترة، فهو تعبيرٌ عن الأفعال العقليّة والوجدانية للفرد أثناءَ ممارستِه البدائية[1]

ويلخِّص محمّد أركون أنواعَ التُّراث في النِّقاط الآتية:

- التّراث "كسنَّة الآباء" أي كأخلاق وتقاليدَ تؤمنُ بها الجماعة.
- التُّراث كإطارٍ من أحكامِ وشرائعِ الأئِمَّة المُجتهدين.
- التُّراث كمعلُوماتٍ عمليَّة تجريبية شعبيّة يتوارثُها الأفراد.
- التُّراث كمجموعةٍ أدبيةٍ فكريةٍ علميةٍ خاصَّةٍ بالطَّبقاتِ المدنية العالمة.
- التُّراث كتصوُّراتٍ للماضي مُبررة لمَا تحلم به الجماهيرُ لحاضِرها ومُستقبلِها.[2]

من خلال هذه التَّعريفاتِ وممَّا سبقَ نرى بأنَّ التُّراث، هو كلّ ما غنِمناهُ من الحضاراتِ والأُممِ التي سبقتنا، وكلّ ما وصلَنا من الماضي من عُلُومٍ وفكرٍ وعاداتٍ وتقاليدَ، تتميّز بقابلية الانتقال من الماضي إلى الحاضر، غيرَ أنَّ هذا التُّراثَ يجب أن يتميّز بالفعل والحيوية والتّأثير في حياتِنا ونستفيدَ منه في حلِّ مشاكلنا.

[1] يُنظر: فاطمة شكشاك: التّراث الأسطوري في المسرح الجزائي، مذكّرة ماجستير، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية باتنة، الجزائر، 2008-2009، ص56.

[2] محمّد الطّيب قويدري: مفهوم التّراث في النّقد العربي الحديث، ط1، دار إي-كتب، لندن، 2018، ص176.

3/التُّراث والرِّواية العربية:

كانتِ الرِّواية العربية مُجرَّد تقليدٍ للقوالب والأساليب الغربيّة التي تميَّزت بها الرّواية في بداياتِها، فلم يكن هناك طابعٌ خاصٌّ للرِّواية العربيّة، بل كان التّغريب هو السِّمَة المُهيمنَة على هذا الجنس الأدبي، إذِ الأرضيةُ التي نشأت داخلَها لم يكن لها خصوصيةٌ عربيّة أو إسلامية؛ أي التَّقليد هو المُؤطِّر والمتحكِّم في الفنِّ الرِّوائي العربي.

رغمَ وُجُود أشكال سرديةٍ قديمة عند العرب، إلاّ أنّ الرّوائيَّ العربيَّ لم يجد سبيلاً إلاّ التّقليدَ ومُسايرةَ هذا الجنس الأدبيّ الجديد ذي النّشأة الغربيّة، حيث " دخلتِ الرّواية إلى السّلسلة الثّقافية العربية عن طريق التّرجمة، وأدّت عنايَة المُترجِمين، ومن ثمّ المُؤلِّفين الأوائل، بذوقِ القرَّاء، والخضوعِ لِمَا هو سائدٌ في الثَّقافة العربيّة آنذاك إلى تلوين الرِّواياتِ المُترجمة، والمُؤلّفة بألوانٍ تُراثية كانت تهيمن على الذّوق الجمالي والفكري لجُمهُور القُرّاء الذين كان جلّهم من أنصاف المثقَّفين"[1] ، كانت جهُود المترجمينَ العرب للرِّواياتِ الغربية، تقتصر على دمْج بعض الألوان التُّراثيّة العربية لمسَايَرة ذوقِ القارئ الذي تعوَّد على أنواعٍ سرديةٍ خاصَّة، كالمقاماتِ، والخُطب والقصص.

وبما أنّ أفقَ الرّواية منفتِحٌ على العديد من الخِطاباتِ المختلفة، فكان استلهامُها للتُّراث ضرُورةً وحتميّة، ولِمَا يستدعيه فعلُ الكتابة من نُزُوعٍ وانفتاحٍ على أجناسَ وأنواعٍ أدبيةٍ مختلفة، "فإنَّ الِّرواية أجدرُ الأجناس الأدبيّة استلهامًا منها، وأكثرها نُزُوعًا لاستدعائها وتمثُّلِها عند فعل الكتابة، فلا تكاد تخلو رِوايةٌ من خطاب التَّاريخ، أو

[1] محمّد رياض وتّار: توظيف التّراث في الرّواية العربيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص 7.

الخُرافة أو الأُسطُورة، ونُتفًا من الشِّعر أو السِّيَر الشَّعبية، أو المَلاَحم فضلاً عن المواويل والأغاني، ونحوها"[1].

إلاّ أنّ هذا الوعيَ بالتُّراث لم يقتصر على الرّواية العربية في المشرق العربي فقط بلِ امتدَّ للرِّواية المغاربية رُغمَ اختلافِ طرائقِ السَّرد وأساليبِ الحَكيِ التي تميَّز بها المُبدعُ المغاربيّ، وجاء هذا نِتاجًا لـ" تطوُّراتٍ اجتازتهَا أشكالٌ تعبيريَّة شبه رِوائيةٍ، مثل القصص التَّاريخيّ، والسِّيرة الذّاتية، هما بدورهما جاءَا استجابةً لتحوُّلاتِ النَّثر الأدبيّ والتَّأليفي مغاربيًّا خِلالَ النِّصف الأوَّل من القرن العشرين، ابتداءً باستيحَاء قوالبِ المقامَة والرِّحلة وتوظيفها في التَّعبير عن تغيُّر الزَّمن والقِيَم، وبرُوز إحساسٍ جديدٍ بهما، مُرُورًا بالصُّورة القلَميَّة والقصَّة الخُرافيَّة والتَّسجيليّة"[2]، وجاء هذا التَّحوُّل نتيجةَ الوعي بخصُوصية المجتمع، وتنامي الوعي الوطنيّ نتيجةَ التَّصادُم مع الغرب، كذلك المُناخُ الثَّقافيّ الذي سيطر في تلك الحقبة حتَّم على الرِّوائي العربيّ أن يبتدعَ شكلاً عربيًّا للرِّواية، خاصّةً أنَّ الذَّاكرةَ العربيّةَ" تشتمل على ذخائرَ من النُّصُوص السَّردية انطِلاقًا من كُتُب السِّيرة، ووُصُولاً إلى كُتُب التَّاريخ والرَّحلات، ورائعة ألف ليلةٍ وليلة"[3].

وقد أكدَّ على ذلك سعيُ الرِّواية العربيّة والمُنجزاتِ السَّرديَّة على وجهٍ عامٍّ للعودة إلى التّراث، و" تشرُّب النّصّ القديم، ومن موقفها الواعِي، أكدَّت هذه النُّصُوص معنى العودةِ إلى التُّراث للنَّبش فيه، واستنباطِ المُناسب منه، لتوظيفِ وقِراءةِ الرَّاهن من خلاله، وعرفَت في الوقت نفسه جماليَّاتُ هذه العودة والانفتاحِ على الزّمن التّاريخي

[1] لعموري الزّاوي: شعرية العتبات النّصّية، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013، ص 29.

[2] عبد الحميد عقّار: الرّواية المغاربية (تحوّلات اللّغة والخطاب)، ط1، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، 2000، ص26.

[3] محمّد برّادة: الرّواية في المغرب العربيّ (من أسئلة التّكون إلى مغامرة التّجريب)، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب المغرب، الرباط، 2006، ص15.

للارتكاز عليه حاضرًا والانطلاق منه في المستقبل"[1] هكذا عُرفتْ الصَّحوةُ السَّرديّة في العالم العربي، بالتَّوجُّه نحو التّراث السّرديّ العربيّ للنَّهل منه.

ويُحدّد محمّد ريّاض وتّار* بواعثَ توظيفِ التّراث في الرّواية العربية في ثلاث نقاطَ يراها أساسيةٍ، وهي:

- **بواعث واقعيّة:** بعد الهزيمة التي تكبّدتها الأُمّة العربيّة في حرب جوان: 1967م، أدركَ المثقّفون العربُ ضرورةَ العودة إلى التُّراث والوقوف على الخصائص المميّزة والهوِيّة الخاصّة للمجتمع العربي، لأنّ الهزيمةَ كانت حضاريةً أكثرَ منها عسكرية[2]، كانت هذه الهزيمةُ بمثابة الصّفعة التي استفاقَ بها المثقَّف العربيّ، الذي سيطرت عليه الثّقافة الغربيّة ردحًا من الزّمن، دون الوعيِ بالواقع، وكان البحثُ في التّراث لترسيخ وبناءِ فكرٍ خاصّ وأصلٍ يُتشبَّث به في محاورته لعقله وواقعه.
- **البواعث الفنّية:** مع ظهور رواياتٍ في أمريكا اللاَّتينيّة وإفريقيا واليابان التي تميَّزت بشكلٍ فنّيّ مُغاير عن الرِّواية الغربية، كان هذا السّبب وراءَ سعيِ الرِّواية العربيّة للبحث عن الخُصُوصية، والعودة لقراءة التُّراث والغوص في البيئة المحلّية[3]، بعد هذا الانفتاح والانفراجِ، وإطِّلاع المُثقّف العربيّ على مؤلَّفاتٍ من قارَّاتٍ مختلفة، خرج من سيطرة الرِّواية الغربيّة لِمَا رآه من اختلافٍ وتنوُّعٍ في الشَّكل الفنّي في هذه الرِّوايات، ورصدها لمُشكِلاتِ وعاداتِ وتقاليدِ الشَّعب

---

[1] عبد الله بن صفية: دروس في مقياس السَّرديات العربية الحديثة والمعاصرة، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، 2018/2017، ص57.

*باحث ومدرّس اللُّغة العربية، وُلد بمحافظة إدلب بسوريا عام 1965 حاصل على شهادة الدّكتوراه في الأدب العربيّ الحديث من جامعة دمشق، من مؤلّفاته: شخصية المثقّف في الرّواية العربية السّورية

[2] يُنظر: محمّد رياض وتّار: توظيف التّراث في الرّواية العربية، ص10.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص11.

- وكلّ ما له خصوصيَّةُ المجتمع التي تنتمي إليه، ممَّا جعل الرّواية العربيّةَ تُراجع حساباتِها وتبدأ مُغامرةً جديدة.
- **البواعث الثَّقافيّة:** وجد النُّقّاد والباحثون في كُتُب التُّراث ألوانًا كثيرةً من القِصص، كالقصص الدّيني، والقصص البُطولي، قصص الفُرسان... فقطعُوا الصّلة بالرّواية الغربيّة، لِمَا وجدُوه في هذه الأشكال القَصصِية السّردية[1] ، ولِمَا في التّراث العربيّ الزّاخر بالألوان السّردية المختلفة، لم تجدِ الرّوايةُ صُعُوبةً في مدِّ جُذُورها والاستفادة من هذا المخزُون، كما ساعدها في تغييرِ اتّجاهها دونَ أدنى صُعوبة، فالقصص في التّراث العربيّ كثيرةٌ ومتعدِّدة، منها ما يُحكِي قِصصَ الأبطال والملوك والحروب، وقصص العشق وقصص الأنبياء والمغامرات، فكانتِ القطيعةُ مع الرّواية الغربيّة واجبةً لأنَّها لا تعطي الإضافةَ للرِّواية العربيّة.

4/تمظهُرات الأشكال التُّراثية في الرّواية المُعاصرة:

تتعدّدُ أشكال ومظاهرُ التّراث في الرّواية الحديثة والمعاصرة، وذلك رغبةً ووعيًا من قِبَل الرِّوائِيّين العرب بأهمّية التّراث الذي يعَالج الواقع، ويُعطي قالبًا فنِّيًا مبدعًا لأعمالهم الرّوائية، وتتجلّى هذه العلاقة من خلال:

أ- الحكاية:

اعتمدَ الرّوائيّونَ العربُ في نُصُوصهم على الحكاياتِ القديمة والمورُوث الحكائي للأجداد والقدماء، إذ نجدُ عنصرَ الحكي أصيلاً في الأشكال التّراثية، كما نجده في الرِّواية المعاصرة، فمن خِلال عنصُر الحكي تتشكّل الرّواية، وتأخذُ إيحاءاتٍ فنِّيَّة

[1] يُنظر: محمّد رياض وتّار: توظيف التّراث في الرّواية العربية، ص11.

وتشويقًا من خلال هذا العُنصُر الفاعل، فالسِّيرة والملحمة والأسطورة والقصَّة القديمة والرِّواية المعاصِرة كلٌّ منهم ينبني على عُنصرِ الحكي[1].

ب–الرَّمز:

يُعدُّ الرّمزُ من أهمِّ العناصر التي حافظت على فاعِليَّتها ولم تسقط تاريخيًّا، والدَّليلُ على ذلك استخدامُ الرِّواية المعاصرة لهذا الشَّكل الفنِّيّ، فالرّمز وُظِّف في تشريح وفهمِ أوضاعِ المجتمع لِمَا يحمله من بُعدٍ دلاليّ تصوُّري، وهو يُعدُّ جسرَ تواصُلٍ بين بنِي البشر، كما مثلَ تجارب السَّابقين قد يستفيدُ منها الإنسان المعاصر برُؤيةٍ جديدة " تختلف عن رُؤية الإنسان البدائي، بالضَّرورة فهي رُؤيةٍ واعيةٍ تتَّسم بالقصد وتهدِفُ إلى الإفادة من عناصر الأُسطُورة والتُّراث الموغِلة في أعماق الإنسان، من أجل رسمِ صُورةٍ أعمقَ للإنسان، ولطَبيعَة عواملِ القهرِ التي تُعرقلُ مسيرَته"[2].

ج– البطل:

يأخذُ البطلُ حيّزًا مهمًّا في العمل الرِّوائيّ المُعاصر، كما هو الحال في التُّراث، إلاَّ أنَّه هناك خلافٌ بين البطل في القديم الذي يمثِّل بطلاً أُسطُوريًّا، وبين البطل في الرِّواية المُعاصرة الذي هو بطل ملحميّ" فهو يعبِّر عن ذاتِه كفردٍ ليعكسَ موقفَ كذات وسطَ دوَّامةِ الصِّراعاتِ، ويعبِّر من خلالها عن رُوح الجماعة"[3].

يُفصِّل بالحاج علي سامي في أنواع البطل حسب الأبعادِ والأدوارِ التي يلعبها حُضُور الذي يشغله كما يلي:

---

[1] يُنظر: زهرة خالص: التّناص التّراثي في حدّث أبو هريرة قال: ص 26.

[2] صبري مسلم حمّادي: أثر التّراث الشّعبي في الرّواية العراقية الحديثة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت، لبنان، 1980، ص 15.

[3] ابن مرزوقة محمّد: أثر التّراث الشّعبي في بناء الرّواية الجزائرية، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، 1989، ص34.

1-البطل في الأساطير والملاحم

2-البطل الخارق: بطلُ السِّيَر الشَّعبيَّة والنُّصُوص العجائبية

3-البطل الهادف يوظَّف للإقناع برُؤيةٍ أو قضيَّةٍ، ونجده في النُّصُوص الكلاسيكيَّة

4-البطل الفارس: نجده في النُّصُوص الرُّومنطيقيّة.

5-البطل الرَّمز: حيث يُغيِّر البطل الفرد ويظهر البطلُ الجَمع.

6-البطل التَّأزّم أو المدّنس: كثيرُ التَّناقُضات ويعكسُ صُورةَ الإنسان المعاصر[1]

إنَّ الكتابةَ الرّوائيَّة الجزائريّةَ والعربيّة المعاصرة – بصفةٍ عامّة – أصبحت تتعاملُ مع عناصرِ التُّراث المختلفة، كعناصرَ أساسيَّةٍ مُشكِّلةٍ لها، حيث تُعدُّ حالةً فنِّيةً إبداعيةً تشارُكِية، فأيُّ إبداعٍ يتشكَّل من نُصُوص سابقةٍ من منظورِ التَّناص، فالنُّصوص التُّراثية لديها إسهاماتٌ فنِّية وجماليةٌ داخلَ النُّصُوص المبدعة، وهذا ما دفعنا للبحث في هذا الاتِّجاه واختيارِ التَّناص الذي يُمثِّل أداةً نقديةً، للكشف عن النُّصوص الغائبة التي تختفي في رِواياتِ أحمد زغب، ولإبراز أشكال امتدادِ التُّراث وتمظهُراتِه داخلَ هذه النُّصوص الرّوائية المعاصرة، والأهمُّ من ذلك هو كشفُ الإشكاليَّاتِ الاجتماعية والفكريةِ والحضاريّة التي عالجَها زغب من خِلال توظيفه للتُّراث في رِواياتِه الأربعة.

من خلال المفاهيم التي ذكرنا سابقًا والتي حاولنا الإلمام بها، اكتسبنا نظرةً عامَّةً سنجعل منها خارطةَ طريقٍ للوصول إلى الأهداف المُسطَّرة.

[1] يُنظَر: بالحاج علي سامي: في التّاريخ والبطولة، جذور فصلية محكمة تُعنى بالتّراث وقضاياه، النّادي الأدبيّ الثّقافي، جدّة، السّعودية، عدد:07، مج4، ديسمبر 2001، ص426.

ملخَّص الفصل:

تناولنا في هذا الفصلِ المجالَ المفاهيميَّ المُتعلِّقَ بهذه الدِّراسة، كمُصطلَح التَّناص والتُّراث وعلاقة التُّراث بالرِّواية، ولمَّا كان مِحورُ الدِّراسة حُضورُ التُّراث في الرِّواية تبيَّن لنا أنَّ الحُضورَ يكون بالتَّناص، فوُجُود نصوصٍ قديمةٍ، أو تُراثيةٍ في نُصُوص مُعاصرَة يكون بالتَّناص؛ أي أنَّ هذه الآليةَّ تعملُ على كشف النُّصوص التُّراثية في الأعمال الأدبيَّة، وحضُورُ التُّراث في الرِّواية المعاصرة مادَّة أساسيَّة لا مناصَ منها، ولا يُمكن تجاوُزها أو إقصاؤُها، فالتُّراث مكوِّن أساسيٌّ لِمَا هو حاضِر، فلا حاضرَ دونَ ماضٍ.

تبيَّنَ لنا في هذا الفصل أنَّ للتُّراث تمظهراتٌ عديدة داخلَ الرِّواية المعاصرة وعلاقةُ التُّراث بالرِّواية تكمنُ في ثلاثةِ عناصرَ مُهمَّة، وهي الحكاية، ويُقصدُ بها المورُوثُ الحِكائيُّ للقدماء، فكلٌّ من الأشكال التُّراثية والرِّواية تُبنى على عُنصُر الحَكي والرَّمز الذي يحمِل بُعدًا دِلاليًا تصوِيريًّا، فنجدُ الرِّوايةَ تعتمد عليه في تشكيل رُؤيةٍ واعية والبطلُ الذي تدورُ حوله الأحداث نجده في القديمِ والحديثِ في الأشكال السَّرديّة، فهي سِمَة مُشتركةٌ، حيث تستدعي النُّصُوص الرِّوائيّةُ المعاصرةُ البطلَ التُّراثيَّ ليلعبَ دورَ البطل في النُّصُوص السَّردية.

التُّراثُ هو الإبداع الفكريّ والحضاريّ والتّاريخيّ لكلِّ أمَّة، فكلُّ نِتَاجٍ ثقَافيٍّ وحضاريٍّ، العامّ والخاصّ يدخل تحت تسميَّة التُّراث، وعمليَّة توظيفِ التُّراث في النُّصُوص الأدبيّة وخاصّة الرِّواية، يكمن في الحاجة لهذه الإبداعات، فأنشَأتِ الرِّواية جسرَ تواصُل بين السّرد المباشر والتُّراث، والتُّراث شدَّ أنظارَ المُبدعينَ، حيث وجدُوا فيه حُمُولةً رمزيةً ودِلاليةً تُؤنسهم وتُغني كتَاباتِهم.

الفصل الأول:

حضور التراث الديني في رو ايات أحمد زغب

الفصل الأوّل:

حُضورُ التراث الدّيني في روايات أحمد زغب

تمـــــــهيـــد.

1- الـــــــــقرآن الكريـم.
2- القـَـصَص القـــرآني.
3- أسفـــــار اليهـــــود.
4- الحديـــــــــث النّبوي.
5- أقوال السلف والمشايخ.
6- الشّخصـــيات الدّينية.

ملـــــخـّـــص.

تمـهيــد:

اعتمدتِ الرّواية العربية المعاصرة على النّصّ الدّيني، لِمَا يحمل هذا الأخيرُ من تأثيرٍ نفسيّ وعمليّ على الرّوائيّين العرب، فالمرجعية الدّينية كانت حاضرةً في الأعمال الرّوائية " النّصّ المقدّس الذي أحدثَ ثورة فنِّية على مُعظم التّعابير التي ابتدعها العربيّ شعرًا ونثرًا، ليخلق تشكيلاً فنِّيا خاصًّا متناسقَ المقاطع تطمئنُّ إليه الأسماع ويسري إلى الأفئدة في سُهولة ويُسر"[1].

كما يحضر النَّصُّ الدّيني سواءٌ ما تعلّق بالكُتب السّماوية كالقرآن الكريم، أو التّوراة أو الإنجيل، أو الحديث النّبوي الشريف، كما يحضر أيضا من خلال الفكر والقصص الديني، عن طريق الاقتباس أو بشكل ضمني مبهم، محورة أو مضمنه في النّصّ الرّوائي، بعد أن انتُزِعت من سيَاقها الدِّيني لتأخُذ في النّصّ الرّوائي أبعادًا سياسيةً، أو أدبيةً أو أيديولوجيةً مرتبطةً بالواقع الاجتماعي أو التّاريخي أو التّخييلي الذي تطرحه الرّواية[2]، يمكن حضُور النّصّ الدِّيني في الرِّواية، لكن يُوضَع في سِياقات جديدة تخدم رُؤيةَ الرِّواية، حيث يتمُّ تحويره من أجل توليد دلالاتٍ غير دلالَته الأصلية التي جاء بها.

يُعدُّ النَّصُّ الدِّينيُّ ركيزةً أساسيةً في تشكُّل رواياتِ أحمد زغب، كما يُعتَبر المنهلَ الذي يستقي منه البُنَى الثّقافية والاجتماعية والفكرية، ساهم النّصّ الدّيني في إعطاء صورةٍ فنِّية، ومعنًى دلاليًا جديدًا للنُّصوص الرِّوائية لزغب، ممَّا جعل من النُّصُوص القرآنية، والأحاديث النَّبوية، وكذا القصص الدّينيّ تُشكِّل مع نصُوصٍ أخرى نسِيجًا لتشخيص

[1] جمال مباركي: التّناص وجمالياته –في الشِّعر الجزائري المعاصر– دار هومة، الجزائر، 2003، ص167.

[2] سعيد علّوش: عنف المُتخيّل الرِّوائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ت)، ص83.

العصر، وإعادة فهم الحاضر بنصوصِ الماضي في حركةٍ تفاعُليةٍ ديناميكية، تعُجُّ بالامتصاص والتّدمير والتّشكُّل الإيجابي خِدمةً للنُّصُوص الرّوائية.

1/القرآن الكريم:

إنَّ القرآنَ الكريمَ من أهمِّ النّصوص التي نجدها حاضرةً في الكتاباتِ الرّوائية العربية المعاصرة، ذلك لأنّه يمثّل أسمى النُّصوص من كلِّ الجوانب، وكذلك" كونُ النَّصِّ القرآني يُضفي على النُّصُوص الأدبيَّة حسًّا فنّيا، ورونقا جماليا بلغ في الجودة غايَته...يمتاز بالدّقة في التّعبير، والرّوعة في التّصوير"[1]، من هذا الوعي بفنّية وجمالية النَّصّ القرآني، راح الرّوائي العربيّ ينهل من هذا النّصّ لحاجته لآلياتٍ وخُصُوصيَّاتٍ تفرَّد بها القرآن الكريم دون شكّ.

وفي النّصوص الرّوائية لأحمد زغب نجد عددا كبيرا من الآيات القرآنية التي وظَّفها في سِياقاتٍ مختلفة، وفي مواقعَ متعدِّدة داخلَ الرِّوايات، فنجده يُصدر روايةَ"سفر القضاة" بالنّصّ القرآني:

﴿فَوَيْلٌ لِّلذِينَ يَكْتُبُونَ اَلْكِتَابَ بِأَيْدِيهِمْ ثُمَّ يَقُولُونَ هَذَا مِنْ عِندِ اللهِ لِيَشْتَرُوا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلاً فَوَيْلٌ لَّهُم مِّمَّا كَتَبَتَأَيْدِيهِمْ وَوَيْلٌ لَّهُم مِّمَّا يَكْسِبُونَ﴾ البقرة79[2].

لم يضَعِ الرّوائيّ هذه الآيةَ حرفيًّا لمُجرَّد الاستدلال، بل نجدُ لها علاقة تربطها بمتنِ النَّصّ، والموضوع الذي أُثِير بين الشَّخصيّات، وهذا ما نَجِده –وبكلِّ وُضُوح– في الصَّفحة:41، حين تحدَّث الكاتب عن كُتُب بني إسرائيل، وما جاء في كُتُبهم عن

[1] عبد الفتَّاح بن خليفة وسرقمة عاشور: التّناص القرآني في شعر مفدي زكريا قصيدة " إلى الرّيفيين" أنموذجا، مجلّة الواحات للبحوث والدّراسات، مج:13، العدد1، 2020، ص 770–796.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2016، ص03.

الأنبياء، ليس هذا فقط بل نجد في الكثير من حواراتِ الشّخصيات داخلَ النَّصّ أفكارَ وسُلُوكيّات تنطبق عليها الآية الكريمة التي استهلَّ بها زغب رِوايتَه.

فالآية الكريمة مربوطة بتفاسيرَ كثيرةٍ، أحدها ممَّا جاء مسرودا من الرّاوي الذي أبدع في التّنسيق الجميل، لِمَا تنصُّ عليه من استغلالِ بني إسرائيلَ لتعاليمِ نبيّهم وربطه بتحريفاتٍ وافتراءاتٍ ما أنزل الله بها من سلطان، كما ذَكر أنَّهم كانوا يكتبون الكُتب من عندهم ويبيعونها للنَّاس ويدَّعون أنّها من عند الله، وهذا ما بيّنه أحمد زغب بقوله كيف يكون كتاب الله وفيه يأمر الرَّبّ بالسّرقة والفاحشة ومضاجعة الأنبياء لزوجاتِهم وبناتِهم وغيرها من الأفعال الشّنيعة، لكن هذا هو الذي فعله أحبار اليهود وحاخاماتهم المقدّسين.

يُعدُّ التّصدير عتبةً مهمّةً لموقعها الاستراتيجي القريب من النّصّ في تنشيط أُفق انتظار القارئ في ربطه التَّصديرَ بالنّصِ المُنخَرط به قِرائيًا[1]، والتّصدير نوعان: يكون في بداية الرِّواية، أو يكون كعنوانٍ لأجزاءِ وأقسامِ الرّواية، يستعملها الرِّوائي في الاستهلال، وكعَتَبةٍ للدُّخُول للمتن؛ أي العتباتُ النَّصّية، أو النَّصُّ الموازي حسب رُؤية جيرار جينيت، والنَّوع الأوّل نجده في رواية واحدةٍ وهي سفر القضاة، أمّا النّوع الثّاني فرِوَاية: ثورة الملائكة، قد احتوت على العديدِ من التَّصديراتِ في أجزائها، نذكر منها:

في الجزء الرّابع من الرِّواية، يبدأ بعنوان:

ثامزا.. هل هي فعلا[2]

ثمَّ يضع الآيةَ القرآنية:

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ص108.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة، سامي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2019، ص19.

﴿وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَوَمَارُوتَ﴾[1](قرآن كريم)

في هذا الجزء الرّوائي يثير موضوعَ العشريةِ السّوداء، وراح يُصوّر الحالةَ التي سادت تلكَ الفترةَ باستخدام الرّمز، والواضح أنّه ركّز على دَورِ السّاسة في تلك المرحلة الصّعبة من تاريخ الجزائر، ووَصَفهم بالشّياطين الذين يفسدون في الأرض ولا يريدون الخيرَ للوطن، بلِ الأكثرُ من ذلك مسحُ عقُول العامّة بأفكارهم وخطاباتِهم التي شبَّهها بالسّحر،أو بالأحرى: يجب تعلُّم السِّحر لتكون من الشَّياطين، وإذا كنت من الشَّياطين أصبحتَ من مُعلّمي السِّحر وإن لم تكن منهم كفروا بك، ومن هنا نعي توظيفَ الرّوائي للآية القرآنية في بداية هذا الجزء،من خِلال استعماله إسقاطَ النَّصّ على الحادثة فتطابَق المقصود في هذا السَّرد الرّوائي، وهذه هي الغاية التي أرادها أحمد زغب؛ أي ترجمةُ ما يعنِيه، وما يريد إيصاله عن طريق رِوايته مع إضاءات أسلوبية للرّاوي .

وفي الجزء السّادس من الرّواية لمَّح الكاتبُ في قالبٍ فنّيٍّ إلى مشكلة الدَّولة التي أصابها داءُ الفساد وكثُر المفسدون، مستعينًا في مقدّمة هذا الجزء بالآية القرآنية:

﴿وَكَانَ فِي الْمَدِينَةِ تِسعَةُ رَهْطٍ يُفْسِدُونَ فِي الأَرْضِ﴾

(قرآن كريم)[2]

يتحدَّث الكاتب في هذا الجُزء عنِ العصابَة التي ابتُلِيَت بها الدّولة، والذين عاثُوا فيها فسادًا بالسَّرقة وتحويل هاته الأموال لبنوك خارجَ الوطن، كما تمكّنوا من الوُلُوج إلى جميع مُؤسَّسات الدّولة، وتسلّلوا في جميع مفاصلها، استحضر زغب هذه الآيةَ للتَّدليل على هذه الفئة الفاسدة المفسدة.

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص19.

[2]المرجع نفسه: ص33.

بنفس الطَّريقة وظَّف أحمد زغب بعضَ الآياتِ القرآنية كتصديرٍ لأجزاءَ في رواية:" ثورة الملائكة"، وكانت في الكثير من الأحيان تتعالَق مع موضُوع الجزء، فهي تتواءَم مع الفكرة الأساسية التي بَنِى عليها زغب قصَّته في متن كلِّ قسم، والمُلاحظ أنَّ رِواية " ثورة الملائكة" هي الوحيدة بين الرِّواياتِ الأربعة التيُ جزِّئت بهذه الطَّريقة، وأخذ كلُّ جُزءٍ عُنوَانًا خاصًّا به، لذلك لم نجد في الرِّواياتِ الأُخرى هذا النَّوعَ من التَّصديرأو العتبات، للاختلاف الذي انتهَجه الرِّوائي في بِناء الجانب الشَّكلي لرواياتِه.

هذا فيما يخصُّ حُضُور النّصِّ القرآني في الرِّواياتِ كعتباتٍ وتصديرات، وبناءً عليه تتَّضحُ أهمِّية توظيف القرآن الكريم، في إرشاد القارئِ كي لا يقع في بعض التّشويشات، فمهمَّة هذه النُّصُوص هي البوحُ والوِشايَة بالمَتن.

ومن جِهةٍ أُخرى نجدُ حضُورًا مكثَّفًا للنَّصّ القُرآني في متن الرِّوايات، فاستدعاء هذه النّصُوص لأهمِّيته الرُّوحية والجمالية والدّلالية، بالإضافة إلى ذلك فهو يمثِّل المرجعيةَ الثَّقافية والاجتماعية، والفكرية، في هاته النّصُوص الرِّوائية.

1.1/الحضُور الحرفِي للنّصّ القرآني:

كما نجدُ توظيفَ النّصّ القرآنيّ في المناسباتِ داخلَ السِّياق الذي يُمليه هذا الموقف، ففي رِوايَة "المقبرة البيضاء" أثناء عقد القَران الذي وقع في قرية النَّخلة بين عمّار ابن الحاج منصور علىُ رقيّة بنت الحاج العربي، والذي حضره إمام القرية، أو كما يُطلق عليه **(نعم سيدي)**، واستحضر الآيةَ الكريمة: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ، وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا، وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً**﴾[1] عادةً ما تُتلى هذه الآيةُ أثناءَ عقد القران، لِمَا تحمله من دلالة التَّرابُط و التَّزاوُج بين الرّجُل والمرأة، كما وظَّفها زغب لمُلاءَمتها لهذه المناسبة، وكشاهدٍ على ما يدُور حوله السَّرد الرِّوائي،

[1]أحمد زغب: المقبرة البيضاء، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص42.

مع ذِكره الصِّيغةَ الدِّينيَّة والعُرفِيَّة لعملية التَّزاوُج في المجتمع الذي ذكره أحمد زغب، هذا ما يجعل قوَّةً في بيان الكاتب لاختلاف مصادره، وتعدُّدها والاطلاع المباشر عليها.

بنفس الطَّريقة وظّفَ الرّوائيّ آية: ﴿**هُوَ الذِي خَلَقَ الْمَوْتَ والْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا**﴾[1] ، إثر الفاجعة التي ألمّت بصالح جار الحاج منصور الذي فقد ابنَه فتدخّل (نعم سيدي) ليُواسِيه بهذه الآية، وُفِّق زغب في الاستدلال بهذه الآية لأنّها تتماشى مع المقام السّردي ولا تخلُّ به.

كذلك في رواية "ثورة الملائكة" نجد الرّاوي يقرأ قوله تعالى: ﴿**قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ**﴾[2] . ليعطي القارئِ فكرةً عامّة عن الأحداث التي تجمع بين الشَّخصيات والقصّة التي دارت بينهم، فالحِوار الذي دار بين شخصيةِ"سويلم" هذه الشَّخصيّة التي تبحث عن إجابات لأسئلة وُجُودية، وبين الشَّيخ العارف عبد الودود، حول قصّة القِطَّة التي تأكل أطفالها، من خلال الآية يُعطي الرَّاوي الإجابةَ المُستفيضةَ، وهي أنّ هناك أسئلةً لا يستطيع الإنسان الإجابةَ عنها مهما حاول فهمها والبحث فيها، و توظيف أحمد زغب هذا النَّصّ الدّيني إجابة للإشكال الذي طَرحته الشّخصيات.

وفي رِواية " ليلة هُرُوب فجرة " نجد هذا النّوعَ من الحضور، على وجه الخُصوص أقلَّ حُضُورًا من سابقه، وهذا راجعٌ للضّرورة السّردية ولمستوى وطبيعة الشَّخصياتِ التي استخدمها في هذه الرّواية، فمستوى الشّخصياتِ الثّقافيُّ والمعرفيُّ والدِّينيُّ، خصوصا

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء،ص45.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة،ص 5.

يلعب دورًا مهمًّا في حُضُور مثل هذه النُّصُوص، ونستدلّ بذلك:" يتساءل عايش لماذا لم يجد صعوبةً في حفظ هذه الأُغنية، بينما وجد صعوبةً كبيرة في حفظ سورة:

الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ....."[1]

إنَّ توظيفَ النّصّ القرآني بهذا الشَّكل (اقتباس) يحافظ على قُدسِيته ودلالته الأصليةوتكون استخدامَاتُه مُناسِبة الموضُوعَ داخلَ السَّرد، وكشواهدَ على أحداث كبرى وقعت أثناءَ الفعل الرِّوائي، وأعطى صبغةً روحانيةً دينيةً للأحداث التي عاشتها الشَّخصياتفهُنا التَّحديدُ الجيّد والإصابات التّوظيفيّة التي يستعمل فيها الرِّوائيّ الآياتِ الكريمة تقابلت بشكلٍ كبيرٍ مع الواقعة المسرُودة، وهذا يدلّ عليه دِقّة الأُسلوب عند أحمد زغب.

2.1/الحُضُور الجُزئي للنَّصّ القرآني:

يمكننا أن نستحضرَ في هذا المقام، هذا النَّوعَ من الحُضُور للنّصّ القرآني، من خلال بِنياتٍ نصّية صغرى، إذ نجده في الرِّواياتِ الأربعة يؤدي دورًا مُهمًّا في بناء الدّلالة والمعاني، فهو من أهمِّ المكتسباتِ التي تُلائم التَّجربةَ الإبداعيَّة لزغب وهذا ما لمسناه في النُّصُوص الرِّوائية.

والمُلاحظ أنَّ الكاتبَ استخدم هذا النَّوع في رواية "سفر القضاة"، حيث يقول: " ثمَّ تحوَّل القُضاة وورثتُهم إلى آلهة تعيثُ في الأرض فسادًا"[2] فالقضاةُ هم خلفاءُ الله في أرضه، كما جاء في كتُب اليهود، غيرَ أنَّهم خالفوا المهامَّ التي أُوكِلوا بها، وهذا ما أدَّى بالكاتب للاستعانة بالنّصّ القرآني: ﴿**وَيَا قَوْمِ أَوْفُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ**

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، سامي للطبع والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، 2017، ص8.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص37.

و,لاَتَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلاَ تَعْثَوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾[1] وسياسة بخْسِ النَّاس حقَّهم والخيانة وإشاعة الفحشاءِ والعلوّ والطُّغيان من أخلاق المُفسدين، وهذا ما ينطبِق على صِفاتِ القُضاة التي جاءت في الرِّواية.

كذلك، وفي الرِّواية نفسها يقول: " دولة العقل ساعةٌ ودولة القلب إلى قيام الساعةلا شرقيّة ولا غربيّة"[2] نجدُ هذا الأثرَ في قوله تعالى: ﴿**شجرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ**﴾[3]، من المُلاحظ أنَّ الكاتبَ قد أخرج الآيةَ من سِياقها و مضمونها الأصليّ التي وضِعت فيه، وهو وصْف نور الله سبحانه، ووظّفها في سِياقٍ مُغَايِر تمامًا، ففي الرِّواية نجده يتحدَّث عن المشاكل السِّياسية في الجزائر في فترة التّسعينات والتَّوجُّهات والتَّيّارات السِّياسية التي تبنّاها السّاسة الجزائريُّون، والتي هي في الأصل نتاجٌ غربيٌ ومشرقيٌّ، يُراد تطبيقها على الإنسان الجزائريّ دون مراعاة الخصُوصية الفكرية والثّقافية والدّينية للمجتمع،فالرّاوي هنا يذكر حالةَ بدَاية العشرية السَّوداء، وما آلت إليه أحوال العامَّة (الشَّعب) فاستشهد بالحاج البيكو مثلاً، الذي يُعتَبر عيّنة من تلك العقبة والفترة ، ومن خِلال السّرد وجد البيكو نفسَه محمُولا برِياحٍ شرقيّة (إسلامية) لكنّه أرادَ أن تكونَ بدون سفكِ دِماء ولا أذًى، لكنَّ علامتَه المضيئةَانطفأت عندماُ خذلَ وتغيّر الحال، فانعزل لا إلى هؤلاء، ولا إلى هؤلاء، وهذا ما عنى به أحمد زغب من توظيفية: لا شرقيّة ولا غربيّة .

كما ورد في النّصّ: "عنوان كبير في وسط الصّفحة: الملائكة الذين مُسخوا إلى جِنٍّ فسقُوا عن أمر ربّهم "[4] . اقتبس هذا النَّصّ في رواية:"ثورة الملائكة " من النّصّالقرآني:

---

[1] سورة هود: الآية 85.

[2] سفر القضاة: ص146.

[3] سورة النور: الآية35.

[4]أحمد زغب: سفر القضاة، ص6.

﴿**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ**﴾[1] .مع التَّغيير في بعض الكلماتِ، ولم يصرّح بذلك لكي يُغيّر المعنى الأوَّل للآية، ويخلُفَه بمعنى جديدٍ ليتماشى مع الحدث، هذا ما يُفسّر غرضَ الكاتب في إسقاط هذا الاقتباس على قِصَّة الشّيخ عبد الودود الذي نهى سويلم عن الفضُول الزّائد، ولم يشأ له الاطِّلاعَ على كتُب السّحر والأرواح الموجُودة داخل حُجرة الشَّيخ، ولم يمتثل سويلم لأوامره فنبذَه عبد الودود وطرده، فلم يعد من تلاميذه.

ونجدُ أيضًا في الرّواية:" لذلك قرّر سُويلم أن يذهبَ إلى القرية ليستريحَ ...لكنّ حاجةً في نفس يعقوبَ تدفعه دفعًا إلى القرية"[2] وفي القرآن الكريم: ﴿**إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا**﴾[3] ، وتعني إخفاء النِّية، والسَّبب وراء القِيام بفعلٍ ما، ممّا يجعل سويلم يخفي نيّته الحقيقيَّة وراءَ رغبتَه في العودة إلى القرية، لكن ذكرَ أنَّه يُرِيد عونًا من أهل قريته وخاصَّة الشّيخ عبد الودود ورابح ولد العقّونة لدرايته بأحوالهم المُتعسِّرة في القرية الجبليَّة، يعني مقصدَه شيء مقابِلَ شيء،وأعطت للنَّصّ عدّة تأويلاتٍ، وأدخلتِ القارئَ دائرةَ التَّساؤُل والبحثِ الدّائم عن المعنى الحقيقي، وهذا ما يجعل من السَّرد غامضًا ولا يفصح عن جميع أسراره، والغاية من ذلك هي التَّشويق، وحثُّ القارئِ على إطلاق خياله يستوعبُ المقصودَ الذي يرمي إليه الرَّاوي.

بالإضافة إلى ذلك، وفي الرِّواية نفسها، يقول سي بوعلام عندما طلبت منه صافي قتل الزّعروري: " وتكلِّفينَني من أمري شططًا*"[4]، ويرى في هذا الأمر ظُلما لسويلم وبُعدًا عن الحقّ، لأنَّه يعرف قيمةَ سويلم والدَّور الذي يقوم به موظَّف لا يُنَاقش ولا يُجَادِل في

---

[1] سورة الكهف: الآية 50.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص44.

[3] سورة يوسف: الآية 68.

[4] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص72.

الأوامر التي تُعطَى له، ونجد هذا المعنى في الآية الكريمة: ﴿**وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا مِن دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا**﴾[1]، وظَّف زغب معنى الآية الكريمة في كلام سي بوعلام ليزيدَ من عظمَة الفعل والأمر المقدم عليه.

من خلال الجدول الآتي سنبيّن بوُضُوح الاقتباساتِ غير مُصرّحِ بها، والتي جاءت في النّصّ الرّوائي من القرآن الكريم:

المقطع الرّوائي	الآيات القرآنية	الكلام
ثمّ تحوَّل القُضاة وورثتهم إلى آلهة تعيث في الأرض فسادًا	وَيَا قَوْمِ أَوْفُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلَا تَعْثَوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ	في الأرض مفسدين
دولةُ العقل ساعةٌ ودولةُ القلب إلى قيام السّاعة، لا شرقيَّة ولا غربيّة	شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ	لا شرقيَّة ولا غربيَّة
عنوان كبير في وسط الصّفحة: الملائكة الذين مُسِخوا إلى جِنٍّ فسقوا عن أمر ربّهم	وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ	جنٌّ فسقوا عن أمر ربّهم

[1] سورة الكهف: الآية14.

لكنَّ حاجة في نفس يعقوبَ تدفعه دفْعًا إلى القرية	إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا	حاجةً في نفس يعقوبَ
وتكلّفينني من أمري شططًا	وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا مِن دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا	شططًا

جدول رقم(1) يوضح الكلام المشترك بين المقطع الروائي والمقطع القرآني.

إنَّ تضمين النَّصّ القرآني داخلَ النَّصّ الرّوائي، يُرَاد منه إخراجه من سِياقه الدِّيني وإعطائه بُعدًا أدبيًّا وإيديُولُوجيًّا وسياسيًا حسب واقع الرِّواية التَّخييلي والتَّاريخيّوالاجتماعي، ليُصبحَ أحدَ مكوّناتِ التّعدُّد النَّصِّي.

وقد حدَّدت بعض مميّزاتِ النّصّ القرآني في الرِّواياتفي عدَّة نقاطٍ منها:

–النَّصُّ القرآني يُضفي على النُّصوص الأدبية حسًّا فنِّيا، ورونقًا جماليا بلغ في الجودة غايته...يمتاز بالدِّقَّة في التَّعبير، والرَّوعة في التَّصوير، من هذا الوعيُ بفنِّية وجماليةِ النَّصّ القرآني.

–يُعتبَر النَّصّ القرآني عنصُرًا رافدًا في تشكيل الفضاء اللُّغويّ للرِّواية نظراً لِمَا تتوفَّر عليه لغَتُه، من فصاحةٍ وبلاغة وقدرَةٍ على التَّصوير، ويعطي طابعًا ذوقيًا من ترانيمَ لفظيةٍ تستقطب المسامِعَ وترُوح بك إلى صدَى المعاني، فلهذا إضافتُها شيءٌ مميّز عن باقي الرِّواياتِ غير المُضافة بالنُّصوص القرآنية.

–يُحسّن النّصُّ القرآني من الأسلوب السرديّ للرّواية، ويضيفُ سلطةً على القارئ حين التبحُّر وتكوين صبغة قويّةٍ للنّصّ الرّوائي.

2/القصص القرآني:

من الواضح أنَّ أحمد زغب قد استعانَ بالقصص القرآني، وهو من المصادر المهمَّة التي يُتَّخذ منها العبر في الحياة، لأنَّ التَّاريخ يتكرَّر لكن تتغيَّر فقط التَّصوُّرات وخاصَّة الدِّيني، وبمزيدٍ من الاستدلالاتِ يجعل الرِّوائي قويًّا في إثباتاتِه، وبجانب شيءٍ يؤمن به،الذي يمثِّل قصصًا جاءت في القرآن الكريم عن أخبار الأوّلين، يرويها الله عزَّ وجلَّ عن أقوامٍ عاشوا منذ القِدَم على هذه الأرض، ويبدو جليًّا للقارئ أنَّ الرِّوائيَّ تأثَّر بالقَصَص القرآني، ونلحظ هذا التَّأثُّرَ في استدعاءاتٍ عديدةٍ ومختلفة، وجاء استخدامُ زغبَ للقصَص القرآني، كما يلي:

1.2/قصَّة قوم لوط: خرج الطَّالب لخضر للبدو الذي كانوا بمسجد القرية يدعُون اللهَ أن يُغِيثَهم بعد الجفاف الذي ضرب الباديَّة فقال لهم متهكِّما:" فأمطرتنا كِبرِيتًا كأمطارِ قوم لوطٍ في سَدُوم"[1]، ويقصد الرَّصاصَ الذي أطلقه جُنُود الاستعمار على المجاهدين وسُكَّان القرية، ممَّا زرع الذُّعرَ والخوفَ في النُّفُوس، واستدلَّ بقصَّة قوم لُوطٍ الذين أمطرهم الله بحجارةٍ مسوَّمة، وحقّ عليهم العذابُ، بعدما تمادّوا في فِعل المعاصي وكذلك العذابُ الذي لحِق بأهل القرية كان جرَّاء تألِيهِ الأولياء وأصحاب القُبَب، فكان الرَّصاصُ والاستعمارُ هو الابتلاء الذي لقَوه.

استحضار زغبَ لهذه لقِصَّة النَّبيّ لوط عليه السَّلام، له دلالاته الخاصَّة، حيث أخذَ معنى ودلالة هذه القصَّة، وأسقطها على القصَّة التي تناولها الرِّوائي في المتن لإضفاء

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص116.

بُعدٍ جماليٍّ وفنّيّ ودلاليّ للقصَّة الجديدة، وهذا بالاشتغال على فكرة أساسية من جُملةِ الأفكار في القصَّة الأولى.

2.2/قصَّة السَّامريّ: يسردُ الرَّاوي حالةَ الحاج بيكو وما لحقه من قلقٍ على حالةِ المجتمع الذي أصبح لا يَفهَم من توجّهه شيئا، وظُهُور أناسٍ يتحدَّثون في السِّياسة والدِّين، واللّذان لا يفقهون فيهما شيئًا حسب الرّاوي، وقد ركّز على فئة معيّنة، وهي بعض الشَّباب ممَّن تتطاوَلُ لِحاهُم وتتّقد عيُونهم، يتحرّكون في اتِّجاهاتٍ مُرِيبَة ويجمعون النَّاس ليخطُبُوا فيهم ويدعوهم لتبنِّي أفكارِهم فيصف الرَّاوي تحرُّكاتهم" كحركة السّامريّ الذي قبض قبضةً من أثر الرّسول فنبَذَها"[1]، جعلوا من أنفسهم قُضَاة على النَّاس باسم دينٍ ما أنزلَ الله به من سُلطانٍ بشعارِ: لا حُكمَ إلاَّ لله، وهذا من ضِمن ما خلّفَه فِكرُ الخوارج آنذاك في مُحَاورتِهم لعبد الله بن عبَّاس الصَّحابيّ الجليل، وقد وصَفَهم الرَّواي بطريقةٍ غير مباشرةٍ بزعماء ذواتِهم، ولا تعقيبَ على أحكامهم؛ إنَّ التَّعصُّب والإقصاءَ هو المُحرّك لهؤلاء الشَّباب، ضدَّ الحكَّام وضدَّ كلِّ من يُخَالفهم الرَّأي، يعَالج زغب هذا الفكرَ الذي ظهر قبل سنواتِ الجمر التي جاءت بأيَّامٍ سوداءَ على المجتمع، نتيجةَ لأفكارٍ مغلوطةٍ عقيمةٍ لم تأتِ إلاَّ بالخراب وشقاءِ النَّاس، لقد وُفِّق زغب في إسقاط قصَّة السّامريّ على قصَّة الشَّباب التي جاءت في الرِّواية فالقِصَّتان تلتقيان في نقاطٍ أساسيةٍ، منها: (التَّحريض، والمُغالطَة والتَّهييجُ، والغِوايَة).بهذا ينجح الرّوائي في الإسقاطات على الأحداث بشكلٍ مُرغَّبٍ فيه للواقع الفكريّ في تلك الحقبة باستدلالاتِ القَصَص القرآني.

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص138.

أمّا سردها في روايةِ " ثورة الملائكة " فالحادثة كانت في شخص سُوَيلم الزّعروري الذي نال باعاً من النّصائح والحِكَم من قِبَل الشّيخ عبد الودود وتذكيره، لكي لا يقع في أخطاءِ من سبَقوه، ثمَّ دعاه لتعلُّم حكمَةِ موسى لا السَّامريّ وبيّنَ له ما يؤُولُإلى ذلك.

3.2/قصَّة النّمرود: بنفس الطّريقة يحدِّثنا الرَّاوي عن حادثةٍ أخرى جمعت بين الحاج بيكو وشابَّين مُسلَّحين أعطَياه رسالةً من أميرهما، كما وصف تعاملَهما مع (البيكو) الذي يرى فيهما فَضاضةً وغِلظة، يُرجِع الرَّاوي هذا النَّوع من التَّعامل إلى الأفكار التي تحملها هذه الجماعة، ويُؤكِّد كلامَه باستحضَارِه لقصَّة النّمرود حيث قال:" فقد أصبح إلهًا صغيرًا لا اعتراضَ على حُكمه، بل هو الذي يُحيِي ويُمِيت، كما يفعل النّمرود"[1] نجد في القصَّتين تشابهًا كبيرًا من حيث الأفكار التي تحملهما، فالأمير كان مُتطرِّفا متعَصِّبا لا يؤمن لا بقانون وضعيٍّ، ولا يُقِيم حسابًا لشريعة الله، فالنّمرود ادَّعى الأُلوهية وطغى في الأرض، وكان يقتل كلَّ من يخالفه ولا يُقرُّ بأُلُوهيته، وكذلك أمير الجماعة كان ينفِّذُ حكمَ الإعدام في كلِّ من يُخالِف مذهبَه أو أفكارَه التي يتبنَّاها.

4.2/قصَّة هاروت وماروت: استدلَّ أحمد زغب في هذه القصَّة بما جاء في القرآن الكريم عن الملَكين هاروتَ وماروتَ اللّذين كانا يعلِّمانِ النَّاس السِّحرَ، جاءت في رواية "ثورة الملائكة" على الشّكل التّالي في المتن:" مثل والدته حدي قبل أن يمسَّها سحرُ هاروتَ وماروت"[2]، حيث وردَت هذه القصَّة في القرآن الكريم فحْواهَا، أنَّ هاروتَ وماروتَ كانَا ملَكَين يُرشِدان النَّاسَ إلى تعلُّم السِّحر، لاتِّقائِه، لأنَّه قد كثر في ذلك الزَّمن السِّحر والسَّحرة، ويُحذِّران النَّاسَ من الوُقُوع في الفتنه، كما جاء في سُورة البقرة ﴿**إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ**﴾[3] .

---

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص152.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص24.

[3] سورة البقرة: الآية102.

استخدمَ زغب هذه القصَّة للتَّهكُّم على شخصية حدي العقّونة، التي تابت على حدِّ قوله من ضرب الخفيف بسحر هاروتَ وماروت؛ أي بارتكابها جُرمًا أكبرَ من الجُرم الأوَّل، ووصفهم بالشَّياطين الذين لبسوا أثوابَ الملائكة، ثمَّ انطلقوا في الأرض يعيثون فيها فسادًا،جاءت هذه القصَّة كمُعارضَة في النَّصِّ الرِّوائي؛ أي أنَّ المُرادَ من القصَّة هو الكشف عن مدى سذاجةِ حدي العقُّونة، بعدما كانت تمتهنُ نوعًا من الشَّعوذة الخاصَّة (ضرب لخفيف)، انتقلت إلى السِّحر الذي يُفرِّق بين المرء وزوجته، وهذا جُرم أبشع وأكثرُ إيذاءً من سابقه.

هذا الذِّكر أو الاستعمال لهذه القصص له دلالات خاصَّة وظَّفها زغب من أجلهاامتصاصهاوتغليفها بدلالةٍ جديدة، حسب الضَّرورة التي يحتِّمها الحدث أو القصَّة داخلَ النَّصِّ الرِّوائيّ، وهذا ما سنوضِّحه بالتَّفصيل:

5.2/بقرة بني إسرائيل: أو كما تُعرف ببقرة اليتيم، حيث جاءت قصَّة البقرة في القرآن الكريم ﴿**إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُوا بَقَرَةً**﴾[1]، ذكر المفسِّرون أنَّ البقرةَ كانت لِيَتيمٍ ورِثها عن أبيه، وكانت معجزةً من معجزاتِ سيِّدنا موسى عليه السَّلام لبني إسرائيل، من خلالها تبيَّن قاتل رجلٍ من بني إسرائيل بضربه بلسانها بعد ذبحها، ساق زغب هذه القصَّةَ على لسان إمام القرية، ليُحلِّلَ بطريقةٍ خاصّةٍ شخصيةَ سُوَيلم الزَّعروري، التي تحتاج للتَّسليم والإيمان بعد كلِّ توضيحاتِ ومحاولاتِ الشَّيخ عبد الودود، كما يضع الكاتب البقرةَ موضعَ الأداة التي تُوصِل إلى الحقيقة، وتحلُّ العقدةَ التي يعيشها سويلم لإخراجه من دوَّامة التَّساؤلُات.

6.2/نملة سيِّدنا سليمان: ذُكرَت قصَّة النَّملة مع نبيِّ الله سليمانَ في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا**

[1] سورة البقرة: الآية 66.

يَشْعُرُونَ﴾[1].يريد أحمد زغب من استدعائه لهذه القصَّة إضفاءَ دلالةٍ قويَّة على نصِّه فسُويلم الزّعروري يُعدُّ ضعيفًا ولا يقوى على مجابهة قدرة وقوَّة الشَّيخ عبد الودود الذي جابهه في الكثير من الأحيان بإلحاح وتعنُّت شديدين ليصل(سويلم) للأجوبةالتي أقضَّت مضجعه، شخصية سويلم ضعيفة ولا تقدر على الوقوف أمامَ القوَّة المعرفيّة والسِّحرية للشَّيخ، وهذا ما أدَّى به إلى الهلاك والمسخ والنَّبذ.

إنَّ الفكرةَ أو المعنى المجرَّدَ لقصَّة النَّملة هو الذي طبَّقه زغب في محاولاتِه لإعطاء بُعدٍ دلاليٍّ للقصَّة التي يسردها، ونراه من خلال هذا الامتصاص الإشاري والدِّلالي قد وُفِّق فيه إلى حدٍّ كبير.

7.2/كلب أصحاب الكهف: وهي قصَّة الكلب (قطمير) الذي غفَا ثلاثمائة عامٍ في الكهف مع الفِتيَة الذين آمنوا بالله وتركوا عبادة الأوثان، فكان معهم في الكهف باسطًا ذراعيه، يقول الله تعالى في الحديث عن أصحاب الكهف: ﴿ **وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِّئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا**﴾[2]أورد زغب هذه القصَّةَ لِمَا تحمله من بُعدِ دِلاليٍّ دينيّ، وبُعدٍ تعامليّ اجتماعيّ، كما يمكننا أن نشيرَ إلى تسرُّب المعنى في النّصِّ الرّوائيّ، فيُرِيد من سويلم أن يُسْلِم للشَّيخ ويكون وفيًّا وحاميًّا للأسرار الموجودة في حُجرَة الشَّيخ عبد الودود.

3/أسفار اليهود:

يُعدُّ الكتاب (التَّناخ) الذي يرتبط بالدِّيانة والشّريعة اليهودية، الذي أُنزِل على موسى عليه السَّلام، وهو الجزء الأوَّل من الكتاب المقدَّس، أو كما يُطلَق عليه بالعهد القديم،"

[1] سورة النمل: الآية 17،18،19.

[2] سورة الكهف: الآية18.

يحمل بين دفَّتيه تاريخَ اليهود واليهوديَّة على امتداد عشرة قرون أو يزيد خلال حقبة تاريخيّة هي الأهمُّ بالنِّسبة لشعب بني إسرائيل"[1]، وهي من أكثرِ الكُتُب إثارةً للجدل لِمَا يشُوبه من تشويهٍ وتزويرٍ وتحريف، وقُسِّم التّناخ إلى ثلاثة أقسامَ، هي:

- التَّوراة (توراة): قسم الشّريعة والوصايا والتَّعاليم.
- الأنبياء (نيفيئيم): قسم الأنبياء يحوي قصصَ وتاريخ أنبياءِ بني إسرائيل.
- الكتابات (كتوفيم): قسمُ الأدبيَّات والأشعار اليهودية.

وقد يعود السَّبب في ذكر تعريفاتٍ للكتاب المقدَّس، أنَّنا لاحظنا توظيفَ أحمد زغب في نصوصه الرِّوائية وخاصَّة "سفر القضاة"، نصوصًا وقصصًا من الكتاب المقدَّس، وقد اتَّضح أنَّ الرِّوائي قد استخدمَ العديدَ من القصص التي سبق ذكرها في التَّناخ، كما استخدم مفرداتٍ ومُصطلحاتٍ جاءت في العديد من أسفار التَّناخ على اختلافها، وهذا ما سنُوضِحه.

في الواقع يظهر حضورُ التُّراث الدِّيني (التَّوراة) من العنوان الذي يتصدَّر الغلافَ الخارجيَّ لرواية (سفر القضاة)، هذا العنوان الذي يدلُّ دِلالة واضحةً على تناصِّه الحرفيّ مع سِفرٍ من أسفار الأنبياء الذي ذكرناه من قبل، وسفر القضاة هو:" سابع أسفار التَّناخ الكتاب المقدَّس في الدِّيانة اليهودية والعهد القديم...يُصنّف ضمن الأسفار التَّاريخية في العهد القديم، إذ لا يحتوي على أيَّة عقائدَ تُذكر، كما أنَّه لا يحوي على لُحضات زمنيّة واضحة ...بل هو يروي عددًا من القِصص المُنتقَاة من التَّاريخ العبريّ لسلسلةِ القضاة الذين حكموا منذ وفاة يشوع وحتَّى قِيام الملكيَّة"[2].إنَّ هذا العنوانَيرتبط

---

[1] عبد الحق مجيطنة: المصادر التاريخية للنصوص المقدسة" كتاب التوراة نموذجا"، مجلة الترجمة واللغات، مج16، العدد1، 2017، ص33.

[2]علوي بن عبد القادر السقاف: اليهودية وما تفرع منها، تاريخ الولوج:2021/03/02، الساعة:08:45، https//dorar.net/adyan/206

ارتباطًا وثيقًا بما جاء في نصّ الرّواية؛ أي أنَّ الرّوايةَ تحوي قصصًا مُختارةً ومُنتقاةً طَرحَ فيها زغب أفكارًا كثيرة، جعلها في فُصول داخلَ متن الرّواية، كما نجد في بعض هذه القصص قصصًا من التَّاريخ، و قصصًا تحكي علاقة الحاكم بالمحكوم وعلاقةَ السُّلطة بالدِّين، وقصصًا تحكي واقعًا اجتماعيًّا.

إنَّ العلاقةَ التي تجمع بين عنوان الرّواية، وما جاء في متنها، نجده في البناء الشَّكلي للكتاب المقدَّس وبعض مضامينه، أي أنَّ الرّوائيّ قد وُفِّق في عنونة الرّواية بهذا الشَّكل، فالعُنوان إذن هو:" إعلانٌ عن طبيعة النَّصّ كما يقول تريفل... فهو إعلان عن القصد الذي انبثقَ عنه، إمَّا واصفًا بشكلٍ مُحايِد، أو حاجبًا لشيءٍ خفيّ، أو كاشفا غير آبِهٍ بما سيأتي، لأنَّ العنوانَ يُظهِر معنى النَّصّ ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو من جِهةٍ يلخِّص معنى المكتوب بين دفَّتين، ومن جِهَة ثانيةٍ يكون بارقةً تُحِيل على خارج النَّصّ"[1]،فعلاقة عنوان الرّواية بالمتن نفهمه بالرُّجُوع والاطِّلاع على الكتاب المُقدَّس، لأنَّ هذا الأخيرَ سابق لعنوان الرّواية والدِّلالة التي يحملها هذا العنوان تعدَّت وانتقلت ليحملها العُنوان الجديد ولو جُزئيا.

وبالانتقال إلى رواية "ثورة الملائكة" نجد نوعًا من النُّصُوص المُحاذِية، وهي نُصُوص محيطة داخلية، استخدمها زغب كعناوينَ لفُصُول الرّواية، ممَّا لا شكَّ فيه فإنَّ لهذه العتَبَات وظائفَ ودلالاتٍ وُضعَت من أجلها، " ما من عتبَةٍ إلاَّ وتحمل دلالةً ما أو تضطلع بوظيفةٍ من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكونَ بريئةً في وضعها وموقعها وتركيبها... لأنَّ كلَّ عتبةٍ، في جميع تمَظهُراتِها، ماهي إلاَّ خِطاب خاضع، مساعد وجاهز لخِدمة شيءٍ آخر، تبرّر وجودَه، سواء أكان وراء هذا الوُجُود النَّصّي استثمار

[1] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسة في الرواية العربية)، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص12.

جماليٌّ أم إيديولوجيٌّ "[1]، فالعنوان هو القاسم المشترك بين طرفي العملية الإبداعيَّةولا يجد القارئُ مهربًا من التَّطرُّق إليه، فهو المحطَّة الأولى التي يجب المُرُور بها للدُّخول للمتن.

وفي هذا الموقف، ومن خلال رِواية "ثورة الملائكة"، التي نجد فيها هذا النَّوع من العتباتِ (التَّصدير)، وخاصَّة ما استدلَّ به زغب من الكتاب المُقدَّس الذي هو محطُّ اهتمامِنا، فيضع عُنوانًا فرعيًّا، هو:

"فلا يبلغون أشُدَّهم وذُرِّية المضجع الأثيم تنقرض"

سفر الحكمة الإصحاح16[2]

اقتُبِس هذا النَّصّ من سفر الحكمة: " **أما أولادُ الزُّناة فلا يبلغون أشُدَّهم، وذُرِّية المضجع الأثيم تنقرض**"[3]، والمتفحِّص لهذا التَّوظيف يتفطَّن لأمرين هما:

- من المُلاحظ أنَّ الاقتباسَمبتور، فإسقاط جملة " أما أولاد الزُّناة" يعطي بعضًا من الغموض، ويحجُب جُزءًا من الدِّلالة الكاملة للفقرة المُنسلَّة من التَّوراة والغرضُ من هذا الغموض تركُ باب التَّأويل مفتُوحًا أمامَ القارئ، ويتركه يفهمُ المعنى من المتن/ النَّصّ؛ أي يؤجِّل إدراكَ الدِّلالة إلى ما بعد القراءة الكاملة للنَّصّ.
- بعد قراءة النَّصّ يتّضح أمام القارئ العلاقةَ التي تجمع بين النَّصِّ الفرعي الذي وضعه زغب، وبين ما جاء به المتن، وما يُثبت ذلك، هو حمل "صافي" الغير شرعي، ونصب الجدال حول من هو والد هذا الطِّفل، فسويلم يتحجَّج بالوثائق

[1] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2009، ص43.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص59.

[3] الكتاب المقدس: سفر الحكمة، الإصحاح الثّالث، العدد السّادس عشر.

والشَّرع والقانون، وبوعلام يتحجَّج بالفراش، وتقف "صافي" موقفَ المعقَّد والمُؤزِّم للموقف.

والعتبة الثَّانية نجدها في الرِّواية نفسها (ثورة الملائكة) في الباب الحادي عشرة:

يخرج خيط القياس مقابله على أكمة جارب

(سفر أرميا)[1]

جاء في تفسير هذا السِّفر، أنحبل القياسَ يُستخدَم في تقسيم الأرض للميراث وأنَّ الرَّبَّ ضمَّ إلى ميراثه كلَّ أنواع الخُطاة من اليهود والأمم الذين طهَّرهم بها، وأكمة جارب وتعني منخفضًا بالقرب من أورشليم جهةَ الغرب، والجارب معناه: الأبرص أو المريض بالبرص[2]، نكتشف أنَّ متنَ الجزء الحادي عشر قد بُنِي كله على هذه الفقرة من (سفر أرميا)، حيث نجد في المتن شيخًا جليلًا يقف على تلّة يمسك الذي يمثِّل فصيلاً من السِّياسيين، والذين كانوا يخطبون في النَّاس بدايةَ التِّسعينيات من القرن الماضي والنَّاس يرغبون في الإمساك بالخيط الذي كان يسمك برأسه ذلك الشَّيخ.

الخيط هو ذلك الوهم والسَّراب اعتاد السَّاسة بيعَه للشَّعب وللفقراء والمقهورين، تلك الزَّعامات التي احتكرَتِ النِّضالَ والجهادَ وقتَ الاحتلال، واستخدمت شعاراتِ الثَّورة وسنين الجهاد لتبقى في السُّلطة وتتحكّم في رِقاب الشَّعب، والخيط يُمثِّل الوُعودَ الوهميّةَ التي لا تتحقَّق، وتُستخدَم في حشد واستغلال وتسكينِ الشَّعب لا غير، أسقط زغب هاته الفقرةَ على ممارساتٍ سياسيّةٍ كانت ولازالت تُمارَس على الغلابى والمُستضعَفين من أبناء الشَّعب.

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص66.

[2] تاريخ الولوج: 2021/03/24، الساعة: 05:12، http://st-takla.org/bibles/biblesearch

وفي الفصل الثَّالَث عشر من رِواية "ثورة الملائكة"، نجد أنفسنا أمامَ عتبةٍ أُخرى وهي:

ومن لا يخرُّ ويسجد ففي تلك السَّاعة يُلقَى في وسط أُتُون نارٍ مُتَّقدة

(سفر دانيال إصحاح 3)[1]

وكالمُعتاد لم تخفَ علاقة هذه العتبة بالمتن، فبوعلام الذي يمثِّل السُّلطةَ والقُوَّةَ التي ورثها من أيَّامِ كان مجاهدًا، والذي يقعد على مقدراتِ الدَّولة، رغم هذه القوَّة إلاَّ أنَّه رضخ لتهديداتِ "صافي" التي هدَّدته بفضحه وكشفِ السِّرِّ، وهو أنَّ له معها ولدٌمن الزِّنا، وهذا ما جعله يخاف على سُمعته وسُلطته من الزَّوال، فبرُغمِ السُّلطة التي يملكها إلاَّ أنَّه استسلمَ لأوامِر "صافي" التي تطوِّق رقبَته بحبلِ الفضيحة.

إذن يمكن اعتبارُ العنوانِ المدخلَ الرَّئيسيَّ للمتن، ومفتاحَ باب فهم معاني ودِلالاتِ عالمِ المَتن، وهي المالك المُسبَق للدِّلالة، وهذا ما وصلنا إليه من خلال العتَبَاتِ الدَّاخلية أو عناوين الفُصُول (الأجزاء)، فكانت حاملةً لرُؤَى وتوجيهاتِ الرَّوائي وهي فضفضة مفضوحة للمتن، كما أنَّ هذا النَّوعَ من التُّراث الدِّيني، يعطي بُعدًا ثقافيًّا وفنّيًّا للنَّصّ الرِّوائي.

بالإضافة إلى ذلك لا يخلو متن رواية "سفر القضاة" من توظيفِ قِصص وحكاياتٍ وردت في الكتاب المقدَّس، قد استدعاها زغب في روايته، فنجد السَّارد يقول: "**قصص الإله يهوه أب الإنسان وصديقه، خلق الإنسان ليتطهر من الخطيئة لكنَّ الإنسان كان مصرًّا على الحياة الملطَّخة بالخطيئة فيعاقبه**"[2]، جاء في الكتاب المقدَّس أنَّ يهوه هو الإله، وهو خالق كلِّ شيء، وهو اسم فريد يُطلَق على الله في الدِّيانة اليهودية

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص 74.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص 36.

والذي ألَّف الأسفارَ حسب زعمهم، جاء ذكرُ يهوه وقصَّة خلقه للإنسان في الرِّواية لإعطاء بُعدٍ ثقافيٍّ لشخصية "عيران" والد "حنا" الذي وصفَه السَّارد بأنَّه من أُسرة يهودية يطمح أن يصبحَ حاخامًا، والتي هي أعلى رُتبه في سلك رجال الدِّين اليهود.

إنَّ الهدفَ من ذكر الإله يهوه وقصص خلق الإنسان، يغلِّف من خلالها الشَّخصيَّةَ بثقافةٍ دينيةٍ خاصَّة، لكي تتلاءم مع الدَّور الذي تلعبه، ولكي لا تظهر شخصيةُ "عيران" سطحيةً لا تستطيع صُنعَ حوارٍ داخلَ السَّرد، كما أنَّها تدخل في ما يُخبِر به السَّارد، وهي الطَّريقةُ التي تُمكِّن من تحديد هُويَّة الشَّخصية الحِكائية.

بنفس الطَّريقة، وبتوظيفِ مُفرداتٍ شائعةٍ في الدِّيانة اليهوديَّةِ ليخبرنا السَّارد عن شخصيَّةِ "عيران" ليصفها لنا ويضعها في حيِّزها الأيديولوجيّ والثَّقافي، فيقول السَّارد: **"فقد قرأ الكتاب المقدَّس وكثيرًا من كُتُب التّناخ كالتلمود والمنشاة وغيرها من المدوَّنات، وكان يعمل في سلك رجال الدِّين"**[1]، ويُجسِّد "عيران"شخصية فرعية طموحةً متمرِّدةً عن العاداتِ والارتباطاتِ الدِّينيَّة، وهذا يتَّضح من خلال تميُّزه وتفوُّقه في العلوم الدِّينيَّة اليهوديَّة من جهَة، ومن جهةٍ أُخرى يتزوَّج بـ" روزا" المسيحيَّة، وهذا الأخير جُرمٌ لا ينبغي على رجال الدِّين أن يقترفُوه، فكان جزَاؤُه الموت غرقًا في عرض البحر، وهذا ما ينطبق فيما بعد على شخصية الطَّالب لخضر؛ أي أنَّ هذه القصَّة مشابهة "لقصَّة لخضر بن لمين السُّوفي"، ويُعدُّ هذا تناصًّا داخليًّا.

ولعلَّ القراءةَ الفاحصةَ المتدبِّرةَ كفيلة بالكشف عن تجربةِ أحمد زغب وعُمق تفكيره وسَعَة ثقافته، جعل "حنا بنت عيران" ناقدًا لرجال الدِّين اليهود، تقول حنا: "**ووالدي رتبة في علماء الدِّين اليهود كان يطمح أن يكون حاخامًا...وما الحاخامُ إلاَّ قدوة**

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص37.

المحتالين"[1]، والحاخامُ يعني السَّيِّد والمعلِّم أو الحكيم وهو زعيم ديني يهودي، يتحدَّث السّارد على لسان شخصيةِ حنا يُبدِي عن موقفه تجاهَ رجال الدِّين اليهود، كما وصفهم بقدوة المحتالين والمُتحيِّلين، الذي فصَّلوا إلهًا على مقاسهم ليخدعوا به النَّاسَ والضُّعفَاء، وتلاعبوا بالدِّين ليستخدموه لمصالحهم، جاء وصفُ رجل الدِّين اليهوديّ بهذا الشَّكل للكفر بما جاءوا به وابتدعوه وحرَّفُوه.

يذكر في سفر حزقيال أمرَ الله نبيَّه حزقيال وبني إسرائيلبأوامرَ كثيرةٍ منها أن يأكلوا كعك الشَّعير مخبوزًا مع فضلاتِ الإنسان، وجاء النَّصّ بهذا الشَّكل: "**وتأكل كعكًا من الشَّعير، على الخرء الذي يخرج من الإنسان تخبزه أمام عُيُونهم. وقال الرَّبّ: هكذا يأكل بنو إسرائيلَ خبزَهم النَّجس بين الأُمم الذي أطردهم إليهم**"[2]وجاء متن رواية "سفر القضاة:"**ويأمر حزقيال بأكل خبز الشَّعير معجونًا بخرء الإنسان**"[3]جاء هذا الكلام على لسان حنا بنت عيران تلك الفتاةالتي وُلِدت لابن يهودي وأمٍّ مسيحية كانت تتهكَّم على التَّعاليم الدِّينيّة التي ملأَ والدها رأسَها بها، وترى بأنَّها خرافةٌ كبرى كان يعتقد بها، فهي بعد أن اعتنَقتِ الإسلامَ ظهر لها جليًّا مدى التَّحريف والتَّجرُّؤ على الله في ديانة والدها.

أورد زغب قصَّة النَّبيِّ حزقيال التي جاءت في سفر حزقيال، للكشف عن مدى التَّحريف والخديعة التي تبنَّاها رجال الدِّين، وتجرُّئِهم على الله والأنبياء بخرافاتِهم واستهزائهم بالتَّعاليم والشَّرائع السَّماوية، وادِّعائهم على الله البُهتَان، كما يُوهِمون العامَّة بظلم الله للخلائق، كما صوَّرُوه بأبشَعِ الصُّوَر على أنَّه إله يأمرُ بالظُّلم والفحشاء والعُنصريَّة، ويأمر بالسَّرقة والكذب.

---

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص41.

[2] الكتاب المقدس: سفر حزقيال، الإصحاح الثاني عشر، العدد الخامس.

[3]أحمد زغب: سفر القضاة، ص40.

ليس هذا فقط، بل يذكِّرنا زغب بقصَّة النَّبيّ أشعياء التي جاءت في سفر معروف باسمه في العهد القديم، تقول حنا: "**أما أشعياء فإنَّه يمشي عاريًا في أورشليم ثلاثَ سنوات...بأمرٍ من الرّبّ يهوه..**"[1]، ورد في الأسفار أنَّ النّبيَّ أشعياء كان نبيًّا يدعو لوحدانية الله لمُدَّة أربعينَ عامًا،لكنَّ اليهودَ–وكعادتهم – ينالون من الأنبياء ويقتلونهم، تُواصِل حنا بنت عيران في تشنيع وفضحِ مُعتقداتِ وتفسيراتِ رِجال الدِّين اليهود، الذين يتعدَّونَ على أنبياءَ مُرسلينَ من عند الله، وهذا يتماشى مع توجُّه ونظرةِ الرِّوائيّ، ويعبِّر عن رأيه حول ما جاء في معتقداتِ اليهود.

كما يستعملُ زغب مصطلحًا ذُكِر في التَّوراة مرَّتين وهو" **توهو فبوهو**"[2]، ويعني: الخراب والضَّياع، فيقول السَّارد: "**الخراب اليباب الخراب والقتل توهو وبوهو!! توهو وبوهو!! لا يستطيع الإنسان أن يكون أخًا للإنسان**"[3]، استدعى زغب هذا المصطلحَ دون أن يغيِّر في معناه، واحتفظ بدلالته الأصلية، كما أنَّ هذا الاستخدامَ يدلُّ على مدى اطِّلاع زغب على اللُّغة العبرية، وكذلك ثقافته وولعُه بالانفتاح على الآخر.

4/الحديث النَّبوي:

يُعتَبر الحديث النَّبويُّ الشَّريفُ ثاني مصادر التَّشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم وهو ما ورد عن الرَّسُول صلَّى الله عليه وسلَّم من أقوالٍ، أو أفعالٍ، أو سِيرةِ الرَّسُول الكريم قبل أو بعد البعثة، " فتوظيف الحديث النَّبوي الشريف جاء بشكلٍ فعَّالٍ، بحيث انصهر في السِّياق الرِّوائي واتَّحد بمضمونه متوقِّفًا على براعة الكاتب وقُدرتِه على استحضار النَّصِّ ودمجه لتُضفِي بأبعاده الثَّقافيَّة والمعنوية الرَّاسخة في أعماق الرِّوائي والمتلقِّي

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص40.

[2] الكتاب المقدس: سفر التكوين، الإصحاح الثاني، العدد الأول.

[3] أحمد زغب: سفر القضاة، ص42.

معًا، فيجعل منه أُفقًا للتَّواصل والاندماج، ويزيد بذلك في النَّشاط الإيجابي لتراكيبِ وصُوَرِ هذه المصُوغاتِ في نصوص روائيِّينَ معاصرين"[1].

لذلك استلهم الرِّوائيُّون العربُ كثيرًا من الأحاديث النَّبوية الشَّريفة لفظًا ومعنًى وضمَّنُوا رِواياتِهم الكثيرَ ممَّا جاء به الرَّسُول محمّدٌ صلَّى الله عليه وسلَّم، وهذا راجعٌ لمكانة النَّبيّ الكريم عند الرِّوائيِّين العرب، وكذلك لِمَا تحمله الأحاديث من أبعاد ثقافيةٍ واجتماعيةٍ، وجمالية، ووظَّف الحديثَ في الرِّواية لفظًا وتركيبًا ودلالة، وذلك للتَّعبير عن القضايا والمواقفِ الإنسانيةِ والفكرية.

وتوظيفُ أحمد زغب للحديث النَّبوي يجسِّد إلمامَه الواسعَ بهذا المكوِّن الدِّينيِّ الحاضر بشكلٍ ملحوظٍ في أعماله الرِّوائية.

وبِدايةً برواية "ليلة هروب فجرة" التي وجدنا بها حديثًا وحيد3ا وهو: **"كلُّ ابنِ آدمَ خطَّاء، وخيْرُ الخَطَّائِينَ التَّوَّابُون!!"**[2]، ولكنَّ أهمِّيةَ توظيف هذا الحديث الشَّريف بالغةُ الأهمِّيَّة، بحجم الحادثة التي وقعت بـ"نجع ولاد حامد"، حيث هربتِ العاشقَة مباركة أو كما تُدعَى "باكي" من قريتها إلى نجع "ولاد حامد" أين يُقِيم معشوقُها ومحبُوبُها "عايش"، بعد كلِّ الأحداث والأزماتِ التي وقَعت لها، وبعد تفكيرٍ عميقٍ في العاداتِ والطَّابُوهات، إلاَّ أنَّها قرَّرتِ المُجازفَةَ والمُبادرَة بالوَصل، وهذه الحادثةُ الأولى من نوعها في تلك المنطقة، وحتَّى في أرجاءَ بعيدة، فجرتِ العادةُ أنَّ المحبوبَ هو الذي يخطفُ محبُوبَته، كما أنَّ هذا الخبرَ وقعَ كالصَّاعقة على مسامِعِ أهل القرية والبادية، وخاصَّة والد باكي الحاج الحفناوي، إلاَّ أنَّ "الشَّيخ الحسين" نطق بهذا الحديث: " كُلُّ ابنِ

[1] عائشة سواعدية: جماليات التَّناص في شعر أمل دنقل " ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة محمَّد بوضياف، المسيلة، 2014-2015، ص40-41.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص108.

آدمَخطَّاءٌ وخيرُ الخَطَّائِينَ التَّوّابُون" لتهدئة الوضع بما يحمله هذا الحديث من دِلالَةٍ وعظِيةٍ شعائِرِية.

والشَّطر الثَّاني من هذا الحديث فيه حلٌّ للمشكل الحاصل، أي أنَّ بعد هُروبِ الفتاة العاشقة وانكشاف الأمر لابُدَّ من مَحوِ هذه الخطيئة بالزَّواج والسُّترَة، وذلك ما حصل في الأخير.

كما نجِدُ هذا الحديثَ يتكرَّر مرَّةً أخرى، لكن في رِواية "سفر القضاة"، وجاء هذا الحديثُ يحمل دلالةً جديدة، حيث يقول سي جلول:" **أنت تعرف أنَّ ابنَ آدم خطَّاء وخيرث الخطَّائينَ التَّوَّابُون كما يقول لنا الطَّالب الصَّادق دائما..."**[1]، سي جلول جاء يطلب السَّماحَ والصَّفحَ من سي لمين، بعدما اعتدى عليه هو وأبناؤُه بالضَّرب وأفسدوا "الطَّابية*"، كنوعٍ من الظُّلم لأنَّه شيخٌ ضعيفٌ ولا سنَدَ له، إنَّ توظيفَ هذا الحديث جاء على شكل تودُّدٍ واستعطافٍ للمظلوم ليصفحَ عن الظَّالم، وهذا ما يُثبت أنَّ الرّوائي يُطوِّع النُّصُوصَ التي يختارها لتُلائمَ السِّياق.

وفي سياقٍ آخرَ نجدُ توظيفَ الحديث النَّبويّ بِشكلٍ مغَايرٍ؛ أي ليس حرفيًّا، بل تمَّ ترحيلُ النَّصّ ووضعه في سِياقٍ جديدٍ والاحتفاظ بالجُزء الذي يتعلَّق بالأعمال الباطنة وما يتعلَّق بالقلب، وليس كلُّ الحديث، فيقول الرَّاوي: " **فكَّر لخضر في أنَّ الحقيقةَ تكمنُ في أنَّه يخشى على نفسه من أن ينضمَّ إلى القُضاة الذين يحرسُون النِّيات ولا يهتمُّون بالأعمال...فالأعمال بالنِّيات، كما يقولون، ومن ثمَّ فالنَّوايا أهمُّ من الأعمال..."**[2]، فالطَّالب لخضر يُرِيد أن يعملَ في التِّجارة ولا يريد أن يعملَ مع القُضاة؛ أي الحُكَّام، فالعمل في مع أصحاب السُّلطة فيه مشقَّة ومشاكل كثيرة، لأنَّهم لا يأمنون

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص81.

*الطابية: عبارة عن أتربة تجعل على شكل مرتفع تفصل بين الحقول والغابات، لترسم الحدود.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص99.

أحدًا ولا يأمنُ منهم أحد، وهذا ما جعله يتوجَّس خيفةً من العمل تحت سلطتهم فالحُكَّام في نظره لا يهتمُّون بالعمل الجادِّ والمُثمر، بل يهتمُّون بالولاءات والانتماءات والسَّيطرة.

استعانَ أحمد زغب بهذا الحديث: **"القاتل والمقتول في النَّار، قلتُ يا رسولَ الله هذا القاتل، فما بالُ المقتول؟ قال إنَّه كان حريصًا على قتْل صاحبه"**[1]الذي يُؤكِّد على حالة الفوضى والإجرام الذي وصل إليهبوعلام وسويلم، بوعلام الذي يظنُّ أنَّه قتلَ سويلم وتخلَّص منه بعد تحريضٍ من "صافي"، وسُويلم الذي يسعى لقتل بوعلام بعد أن تكشَّفت له نواياه، وأنَّه يُريد التَّخلُّص منه، فهذا الحديث ينطبق عليهما لأنَّ كلاً منها يندفع صوبَ الآخَر لقَتله دُون التَّفكير في العواقب، بل سبقِ الإصرار، وهذا ما يجعل من كليهِما مُذنِبًا ويستحقُّ العِقاب، هذه الوضعيَّةُ التي كان الكاتب يصِفها لنا، كانت سائدةً في فترةٍ عصيبةٍ مرَّت بها البلاد، حتَّى ظهرت مقولة (من يقتل من)، وهي حالةُ عدَم الاستقرار، شارك فيها الجميعُ، وهذا الحديث يناسب السِّياقَ الذي وُضِع فيه تمامًا.

كما نجد في رِواية "سفر القضاة" في الجزء الرَّابع والعشرين، توظيفًا وتناصًّا حرفيًّا مع الحديث النَّبوي، وجاء على هذا النَّحو: **"الأمير يقرأ ورقةً بيضاءَ، والجامعة يستمعون إليه وينظر بعضهم إلى بعضٍ في دهشةٍ، ويتبادلون من حينٍ لآخرَ ابتساماتٍ ساخرة...**

عن أبي سعيد الخُدريّ: أنَّ رسولَ الله صلَّى الله عليه وسلَّم قال: إذا خرجَ ثلاثةٌ في سفرٍ فليؤمِّرُوا أحدَهم. رواه أبو داود.

وعن أبي هُرَيرةَ: أنَّ رسُولَ الله صلَّى الله عليه وسلَّم قال: إذا كان ثلاثةٌ في سفرٍ فليؤمِّروا أحدَهم. قال نافع: فقلنا لأبِي سلمةَ : فأنت أمِيرُنا. رواه أبو داود."[2]

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص103.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص169.

وجاء هذا التَّناصُّ في معرِضِ الحديث عن الجماعاتِ الإسلاميَّة، فأميرُ هذه الجماعة "أبو حنظله" وقع في ورطةٍ بعدما قدَّم له البيكو* رسالةً ليقرأها على مسامِعِ جماعته، وجاء هذا الحديث في مقَدِّمة الرِّسالة كتضليلٍ لـ"أبو حنظله"، حيث هيَّأ له الأمرَ وعبَّدَ له طريقَ الإمارة في بادئ الأمروفي آخر الرِّسالة وضعَ له شُرُوطًا، منها: (أن يحكمَ بكتابِ اللهِ وسُنَّة رسُوله)، والظَّاهر من قِراءة الأميرِ للرِّسالة أنَّه ضعيفُ المُستوى وجاهل للدِّين والأحكام، وهذا ما جعله مَدعَاةً للضَّحك والاستهزاء.

وقد نشيرُ أيضًا إلى أنَّ توظيفَ الحديث النَّبوي لم يقتصر على الأحاديث فقط بل وُظِّفت حتَّى سيرةُ النَّبي الكريم صلَّى الله عليه وسلَّم، فنجد في ثورة الملائكة قصَّة العنكبوت التي جاءت في السِّيرة: "**العنكبوت التي نسجت على غار اختبأَ فيه سيُّدنا رسول الله، وماذا بقي؟**"[1]، وهو تناصٌّ مع القصَّة الشَّهيرة التي أوردها رُوَاة السُّنَّة النَّبويَّة الشَّريفة، ومعنى هذه القصَّة هو: أنَّ العنكبوتَ نسجت خُيُوطها على باب الغار الذي يختبئ بداخله الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم، لكي تُضلِّلَ الكفَّار الذين كانوا يبحثون عنه، يتعارضُ الرِّوائيّ مع هذه القِصَّة لتعطي دِلالةً جديدة، وهي الأفعال المُشينة لسويلم التي كان يمارسها مع الشَّيخ التي أدَّت به ليكون منبوذًا ممسُوخًا بطريقةٍ سرديةٍ عجائبيةٍ متفرِّدة.

واستحضارُ الآياتِ الكريمة والقصص القرآنية والأحاديث النَّبوية، يعطي إضافةً للنَّصِّ الرِّوائي من الجانب الفنِّيّ، من خلال استخدام النّصِّ المُقدَّس، وكذلك يُعطيه أبعادًا دِلاليةً جديدة، وهذا التَّقاطُع والتَّفاعُل بين النّصِّ الدِّيني والنُّصُوص الأخرى من خلال التَّناصّ، اشتغل عليها الكاتب لإثراء عمله الرِّوائي، فالحُمُولة الدِّينية التي حملتها

*البيكو هو الطَّالب لخضر بن لمين من قرية سيدي عمران، وهو الشَّخصية الرَّئيسية في رواية سفر القضاة، وأوّل من أطلق عليه هذه التَّسمية هي مدام سيمون صاحبة الحانة التي كان يشتغل عندها.

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص44.

النُّصُوص الرّوائية ساهمت في إعطاء هاته النُّصوص شكلاً جديدًا، فشجاعة زغب واستيعابه لهذا النَّوع من النُّصُوص مكَّنته من مُلامسَة النَّصّ الدِّيني وإنتاج نصّ روائيّ بُرؤيةٍ إبداعيةٍ فنّية فريدة، كما أنَّ هذا التَّوظيفَ المكثف يدلُّ على أنَّ الرّوائيَّ لديه مرجعيَّة دينيَّة متِينة ظهرت من خلال عمله الرّوائي.

5/أقوال السَّلف والمشايخ:

جاء توظيفُ بعض أقوالِ السَّلف والمشايِخ في النُّصُوص الرّوائية في مواضعَ مُختلفة ولأغراضَ متعدِّدة، حسبَ حاجة الكاتب لهذه النُّصُوص التُّراثية، ونذكر من هذه الأقوال مايلي:

جاء في الصَّفحة الثَّانية منِ رواية "سفر القضاة" :

"النَّاس عبيدُ الدُّنيا، والدِّين لعق على ألسنتهم، يحُوطُونَه ما درت معايشهم فإذا مُحِّصُوا بالبَلاَء قلَّ الدَّيانون"

الإمام الحسين بن عليرضي الله عنهما[1]

وضعَ أحمد زغب هذا القولَ للإمام الحسين بن عليّ رضي الله عنهما كعتبةٍ نصِّيَّةٍ في رواية "سفر القضاة"، وجاء هذا الاقتباسُ للإيحاء بأطيافِ النَّصّ الدِّلالية

رغم أنّه من خارج النَّصّ، لكنَّه أصبح ملْكًا للنَّصّ الجديد، وذلك من خلال التَّشابُك وعلاقة الحِوَار التي تجمع بين النَّصَّين، فجعله أحمد زغب من هذا التَّصدير مُكثِّفا لفكرة النَّصّ وإيضاحًا لمسَارِ الحَكْي، وهذا ما نجده في الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة (الطَّالب لخضر)، الذي تحوَّل من طالبِ علُوم الدِّين في جامعة الزَّيتونة، إلى حارسِ خمَّارةٍ عند (مادام سيمون)، وكذلك ينطبق هذا القولُ على الجماعاتِ المُسلَّحة التي عاثَت في البلد

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص3.

فسادًا باسمِ الدِّين وباسمِ تطبيقِ الشَّريعة، رغمَ أنَّ غرضَهم كان السُّلطةَ والجاه، كما يُقدِّم الكاتب نقدًا لهذه الجماعاتِ وتصرُّفاتِها من خلال هذا الاقتباس وكذلك ساهم في بناء أُفقِ انتظارِ القارئ.

وبنفس الطَّريقة نجدُ قولَ ابنِ العربيّ تصديرًا للجُزء الخامس عشر من رِواية "ثورة الملائكة" :

الحُكمُ نتيجةُ الحكمَة، والعِلمُ نتيجةُ المعرفَة

(الشَّيخ الأكبر محي الدِّين بن عربي)[1]

يقومُ التَّصديرُ لهذا الجُزء على اقتباسِ نصٍّ لمحي الدِّين بن عربي عمدَ من خلاله الرِّوائيُّ إلى إضاءة القارئ قبلَ وُلُوجه النّصَّ، ويُعدُّ هذا الاقتباسُ مُكثِّفًا دِلاليًا لِمَا يحمله من بُعدٍ فلسفيّ، يُريد الكاتب أن يسلِّط الضَّوء على فترةٍ من تاريخ الجزائر الأسود حيث كان السِبَاق نحو السلطة مليئًا بدماءِ وأشلاءِ ضحايَا المغلُوبين والضُّعفَاء، فصار حُبُّ السُّلطة يعمي عيُون الرِّجال ويحجُب عنهم التَّجاوزاتِ الخطيرة والممارساتِ الشَّنيعة التي يرتكبُونَها، يقول الرَّاوي: "لكنَّ الملائكة، – ومُنذ أن شرِبوا خمرةَ السُّلطة وحمَلوا السِّلاحَ وانفتحت لديهم شهِيَّة القتل – نسوا كلَّ الخصَال الملائِكيَّة، وخلعوا العَباءَة الخضراءَ...ولبسُوا العباءةَ السَّوداءَ، عباءة إبلِيس، ونزلُوا في الأرض يقتلون الرِّجالَ ويغتصبون النِّساء"[2].

محبُّو السُّلطة على كلِّ أشكالهم (صالحين، وخونة، ومتسلِّقين، ومستفيدين)، ضلُّوا الطَّريقَ، ممَّا زرعَ الفُرقةَ والشِّقاقَ بين أبناء الوطن الواحد، فكثُر القتلُ والنَّهب والسَّلب والتَّخريبُ والخيانَة، والاعتداءات، هذا ما قاله سي المقراني: "جعلتمونا نبيعُ الوطنَبرأسِ

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص84.

[2] المرجع نفسه: ص85.

لفْت. سي الذَّوادي خرج يذُودُ عن الوطنِ الشَّرَّ الآتِي من وراء الغدير، فإذا به مضطرٌّ إلى بيع الوطن ذودًا على عِرضه"، وهذا ما يُعدُّ طعنًا في الظَّهر من قِبَل رُفقَاء الكِفاح والطَّريق، وهذا كلُّه راجعٌإل غِيَاب الحِكمة والرَّوِيَّة.

والتَّصديرُ الثَّاني الذي وضعَه الرَّوائي ينصبُّ في صُلب موضُوع الجُزء

"الاستبدادُ يتصرَّف في الأخلاق الحسنة فيفسِدُها، فيجعل الشَّهامَة عُتُوًّا والنَّذالةَ دّماثَة والنُّصحَ فُضُولاً والغِيرةَ عداوَة...."

(عبد الرَّحمان الكواكبي)[1]

بدايةً، إنَّ هذه المقولةَ للكواكبي لم تأتِ بهذا الشَّكل في كتابه: "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد"، بل راحَ زغب يُلخِّص أهمَّ ما جاء في كتاب الكواكبي فيما يخصُّ الاستبدادَ، وملخَّص ما يرمي إليه الرِّوائيّ هو: "**وقد اتَّبع النَّاس الاستبدادَ في تسميَّته النُّصحَ فُضُولاً، والغيرَةَ عدَاوَة، والشَّهامةَ عُتُوًّا، والحميَّة حماقة، والرَّحمةَ مرضًا، كما جاروه على اعتبار أنَّ النِّفاقَ سياسة، والتَّحيُّل كِياسَة، والدَّناءةَ لُطف، والنَّذالَة دَماثَة**"[2].

يمثِّل الاستبدادُ في هذا الجزءِ السُّلطةَ التي يقبَع تحتَها بوعلام، وسويلم، وصافي هذا الاستبدادُ جعل من صافي (العاهرة) تتحكَّم في رِقابِ الرِّجال، وتتملَّك العقاراتِ والذَّهبَ وأسرارَ الدَّولة "الرِّجال الأشدَّاء لا يُحبُّون صافي لذاتها، إنَّما لِمَا يستفيدُون من امتيازاتٍ بسببها، وهي تعلَمُ ذلك، فبإمكَانِها أن ترفعَ هذا، وتُنزِل ذلك إلى الحضيض بإشارة

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص93.

[2] عبد الرَّحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، مؤسَّسة هنداوي للتَّعليم والثَّقافة، القاهرة مصر،2012، ص64.

سريعة"[1]، وجعل من بوعلام ذلك المُجَاهدَ وصاحبَ المنصبِ المرمُوق في السُّلطةسفَّاحًا وقاتلاً من أجل إرضاء معشوقته صافي، وجعلَ الاستبدادُ كذلك من حياةِ سويلم رجلَ الدَّولة المخلصَ تُسلَب من أجل فتاةِ ليلٍ، من خلال هذا الشَّواهد وهذا الحَكيِ يُريد زغب أن يصفَ لنا حالةَ الفوضى والظُّلم التي تعيشها البلادُ في ظِلِّ السِّياساتِ المُتَّبعة والنِّظام الجائر المتَحكِّم في السُّلطة.

6/الشَّخصيَّات الدِّينيَّة:

تلعب الشَّخصية دورًا فنِّيًّا فعَّالاً في بِنَاء العمل الرِّوائي لأنَّها تمثِّل: " إحدى المُكوِّناتِ الحكائية التي تُشكِّل بنيةَ النَّصِّ الرِّوائي، لكونها تمثِّل العنصرَ الفعَّالَ الذي يُنجِز الأفعال... ويَترابطُ في مسارُ الحكاية، ومن أجل أن تقومَ الشَّخصيَّة بإملاءِ اللَّحظة المركزيَّة المُسندَة إليها تأليفيًّا، وتفهم الواقعَوتمتلئ بِرُوح الحياة، يعمل الرِّوائيّ على بِناءٍ مُتميِّزٍ، مُحاولاً أن يُجسِّدَ عبرَها أكبر قدرٍ مُمكنٍ من تجلِّيات الحياة"[2].

1.6/الرُّسلُ والأنبياء:

لقد نوَّعَ أحمد زغب في توظيفه للشَّخصيَّاتِ ذات البُعد الدِّيني، وذلك تبعًا لِمَا يحتاجه ويريد إبلاغَه من خلال هذه الشَّخصيَّات،فنجد شخصيَّةَ الرَّسُول محمَّدًا صلَّى الله عليه وسلَّم، والأنبياء عليهم السَّلام (آدم، يونس، سليمان، موسى)، تمّ توظيفُ هذه الشَّخصيَّاتِ لِمَا تحمله من قصَص وعِبَر وبُعدٍ دينيٍّ ورُوحيٍّ، ومن الشَّخصيَّات التي جاءت في الرِّواياتِ، نذكر:

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص94.

[2] أحمد مرشد: البنية والدِّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر، بيروت لبنان 2005، ص33.

محمَّد صلّى الله عليه وسلّم: نلحظ في هذا النَّصِّ: "لو كُنت مُحبًّا لرسول الله يا زعروري لرَأيتَه فعلاً... ألا تعلمُ أنَّني أُصلِّي الفجر في صحنِ الكعبة كلَّ يومٍ خلفَ رسول الله قبل أن أستيقظَ على صوتِ المُؤذِّن الله أكبر.. الصَّلاة خيرٌ من النوم"[1]

أنَّ الشَّيخَ عبد الودود يربطُ حُبَّ الرَّسُول صلَّى الله عليه بزيارته له في المنَام وكان يتباهَى أمام سُويلم بهذا العطاء؛ أي محبَّة الرَّسول له، كما أنَّ سويلم يتمنَّى أن يرى نفسَه مع الرَّسُول في الجنَّة، ذلك لحجْم المحبَّة التي يُكنُّها للنَّبيِّ الكريم، ومقام الرَّسُول لدى كلٍّ من الشَّيخ والمُرِيد.

آدم عليه السَّلام: جاء هذا النَّصُّ في ثورة الملائكة: "وتحكي له قصّة الغِواية الكبرى التي أغوى بها إبليسُ أبانَا آدمَ وأُمَّنا حوَّاءَ، وبهذه الغِوَاية خرَجَا من الجنَّة"[2] .

أسقط زغب قصَّة سيِّدنا آدم والحادثةَ التي أخرجته وزوجَه من الجنّة، على ما يُهدِّد سويلم والمصير الذي ينتظره، إذا ما لم يسمع لتحذيراتِ الشَّيخ عبد الودود بعدم الدُّخول لحجرته، إلاَّ أنَّ الرَّغبة الجامحةَ التي تتملَّك سويلم في الاطلاع على خبايا وأسرار الشَّيخ قد تُؤدِّي به إلى الغضب والطَّرد والنَّفي من قِبل الشّيخ.

يونس وسليمان عليهما السّلام: جاء ذكر النَّبِيَّين الكريمين في هذا النّصّ: "فشل الزعروري في العُثور على الشّعرات السِّحرية، وعلى الفصِّ الذي خرج به سيُّدنا يونُس من بطن الحُوت، وعلى خاتَمٍ في مسبحةٍ خفيفةٍ من خاتم سيِّدنا سليمان"[3]، حاول سويلم الخروجَ من المأزق الذي وقع فيه، بالبحث عن القُوّة السِّحرية التي تمكِّنه من

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص14.

[2] المرجع نفسه: ص31.

[3] نفسه: ص35.

النَّجَاةوالإفلات من عِقاب الشَّيخ، وجاء ذكرُ الهِباتِ الرَّبَّانية التي مُنَّ بها على كلٍّ من يُونُس وسليمان، للمساعدة في تعميق وتقوية الدِّلالة.

موسى عليه السّلام: بعدما سرقَ سويلم حفنةَ التّراب من حجرة الشّيخ، توجّه له هذا الأخير بخطابٍ تحذيريٍّ، هو: "إنَّك بهذه القبضة تتعلّم حكمةَ السّامريّ لا حكمةَ سيّدنا موسى"[1]، ويمثّل سيّدنا موسى هنا الجانبَ الخيِّر والصَّالح، ويعني الشّيخ عبد الودود من كلامه أنّ سويلم أخطأَ وسيقَع في الفِتنه وضلَّ به السَّبيل، وهو بهذا لن يكونَ صالحًا صاحبَ رسالةٍ خيِّرة، بلِ ارتكبَ جرمًا كبيرًا، كما أنَّ الشَّيخَ يضع كلَّ اللَّوم على سويلم، وليس حفنة التُّراب (السّحرية)، فيبرِّر الشّيخ بقوله: "هذه هي القبضة التي قبضها السَّامري من أثَرِ الرّسول، لو وقعَت في يدِ سيّدنا موسى لكانَ له بِها أمرٌ عظيمٌ لكنَّها وقعت بين يدَي السَّامري.. احسم أمرك يا زعروري.. هل تُفكِّر في أن تكونَ سامريَّ القرن العشرين؟" وبهذا فإنَّ شخصيةَ موسى عليه السَّلام وُظِّفت للتَّفريق بين الخير والشّرّ، والبُعد الإيجابيّ في الإنسان.

2.6/الشَّخصيَّات الصُّوفيَّة:

وأورد أحمد زغب شخصياتٍ تمثِّل التّراث الدِّينيّ المحصورَ خاصّة في مشايخ الزّوايا، والذين يمثِّلون أولياءَ الله الصّالحين، في أزمنةٍ وأمكنةٍ مختلفةٍ، حسب البُعد الزَّمكانيّ في الرِّوايات، ونذكر منهم:

الشّيخ عبد الودود وسويلم الزّعروري:

"إنّ للشّيخ على المُرِيد نفوذًا وسلطانًا، وللمريد على شيخه واجبُ التَّسليم والإذعان فحركاته وسكناته وخطَرَاته ووثَبَاته وتوجُّساتُه رهن إشاراتِ شيخه وتقويمه، فالشَّيخ هو

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص54.

الذي يملك أن يرشدَ مُرِيدَه ويضبط سلوكاتِه ويقيل عثراتِه"[1]، وهذا ما نجده في علاقة الشّيخ وسويلم في كامل أطوار الرِّواية، فهما يجسِّدان ثنائيةَ الشّيخ والمُرِيد فالشّيخ عارفٌ بالخواطر النّفسية والشّيطانية والملكيّة والرّبانيّة، وبأصل هذه الخواطر وسويلم يمثِّل المُرِيد الضَّالّ الذي لا ينفع، رغم احترامه لشيخه، إلاّ أنّه لم يُسلِّم له تسليمًا كلِّيًّا ولم يكن صادقًا في صحبته، حيث كان دائمًا ما يخرج عن مساره ويرتكب أخطاءَ جسيمةً تسبِّب له المشاكل والصُّعُوبات.

سيدي عبد القادر الجيلاني:

صاحبُ الطَّريقة القادرية الصُّوفيّة، وكان يُلقّب بـ"تاج العارفين"، وقد ورد ذكره على لسان الرّاوي ليرمُز لمقامِ وقِيمَة الزّائر القادم إلى قرية سيدي عمران، حيث يقول: "ليستقبلوا الوليَّ الصَّالح ابن سيدي ابراهيم الجيلالي حفيد سلطان الأولياء الشّيخ سيدي عبد القادر الجيلاني"[2]، ووصَفه بسلطان الأولياء لمكانته ومقامه، فكان الشّيخ زاهدًا واعظًا مدرِّسًا، إنَّ حُضور هذه الشَّخصية أعطى للحادثة المعروضة بُعدًا دينيًّا، ممَّا جعل العامّة يجتمعون كلّما زارهم حفيده للتّبرُّك به، والتقاط البركاتِ حتّى من ذُيُول برانِيسه.

سيدي المزغِّني:

ورد على لسان الرّاوي: "هذا الفحلُ مشهودٌ له، فقد رأى سيدي المزغنِّي رضيّ الله عنه رؤيا صالحة"[3]وكان أبي إسحاق ابراهيم المزغنّي من كبار العلماء في صفاقس بتونس، وتبحّر في علوم المعقول وأكثرَ الاشتغالَ بالمنطق، يقصِد بالفحل الدّيكتاتور الذي

[1] لعموري الزّاوي: شعرية العتبات النّصية، ص 69.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص14.

[3] المرجع نفسه: ص118.

يستمدُّ شرعيته من رجال الدِّين، الدّكتاتور الذي يسطو ويكذِب ويُوهِم النَّاس وذكر الشّيخ المزغنّي كأداةٍ لكسبِ الشَّرعية، وتغطيةِ أفعاله بغطاءٍ شرعي، لأنَّ رُؤى الصّالحين تتحقّق.

سيدي علي بن الحفصي:

يُذكَر هذا الاسم في الشّرق الجزائريّ، وخاصّة في ولاية تبسة الحدودية، ويُتناقَل على أنّه رجلٌ صالحٌ، يُقال: أنّ الله عزّ وجلّ ألهمه الاطِّلاعَ على غيبه، وهناك من يقول إنّه على علاقةٍ بعالمِ الجنِّ والشّياطين، وجاءت هاته الادِّعاءات في حقِّه لَما تحمله قصائدُه من تنبُّؤٍ بالمستقبل، وجاء ذكره على لِسان الرَّاوي: "تمامًا مثل كلام سيدي علي بن الحفصي، الذي يقوله في غمُوض لا يُفهم من فَوره، لكنّ الأيام والسّنوات القادمةِ تفسِّره"[1].

ونجد قبل هذا الكلام، وفي الفقرة ذاتِها الرَّاوي يقول: "غير أنّ الخُبراءَ بروحِ الشّيخ وأخلاقه، يدركون أنّه لم يسبق له أن تهرَّبَ من سُؤالٍ قطُّ، إنَّما أجاب عن سؤاله في شيءٍ من التَّلميح المقصود... فيلزم أن يفهمَه الجيل اللاَّحق"[2]؛ أي أنَّ الشّيخ عبد الودود أوتي كراماتٍ تمكّنه من التَّنبُّؤِ بالمستقبل مثله مثل الشّيخ علي بن الحفصي فيريد الكاتب أن يعرِّف لنا الشّيخ عبد الودود من خلال شخصية علي بن الحفصي.

إنَّ استدعاءَ أحمد زغب لهذه الشَّخصيّات الدِّينيّة في نصُوصه الرِّوائيّة، ما تعطيه هذه الشّخصيات من حرّية الإبداع لأنَّها ذات خلفية ثريّةٍ، وتعكس تراكمًا معرفيًّا وحضاريًّا، ولِمَا تحمله من دِلالاتٍ متحوِّلةٍ تساهم في تشكيل تجربته الإبداعية، وعلى هذا الأساس

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص5.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

يصبح حضورُ الشّخصيّاتِ الدِّينيّة في فضاء النّصُوص الرّوائية عُنصُرًا فاعلاً في تشكيل الأبعاد الفنِّيَّة والجمالية.

ملخَّص الفصل:

من خِلال دراسة حضور التُّراث الدِّيني والكشف عن النُّصُوص الدِّينيّة بجميع تمظهراتِها في رِوايات أحمد زغب، نجد أنَّ التّراث الدّيني حاضرٌ بشكلٍ لافتٍ للنَّظر في كلّ الأعمال الرّوائية، لكن تختلفُ نسبةُ الحضور من رِواية لأخرى، كما يرجعُ هذا الحُضُور للرَّصيد الدّيني والثّقافي الواسع لأحمد زغب.

حضورُ النّصّ الدّيني في رِوايات أحمد زغب، يدخل في ظاهرة تفاعل النُّصُوص وتعالقها، فالنَّصّ المقدّس لديه خصوصيّة كما للرّواية، فلا يستغني النّصُّ الرّوائي عن النّصّ المقدَّس، وذلك راجعٌللانفتاح والبحث عن إنتاجِ وتوليدِ دلالاتٍ جديدة، لأنّ سياقاتِ التَّجارب المُعبَّر عنها تُحتِّم الانفتاحَ على النَّصّ المقدَّس.

تعدَّد واختلفَ حضُور النّصّ الدِّيني في رِوايات أحمد زغب، فنجد حضُور القرآن الكريم والقصص القرآني، والنَّصّ المقدَّس(العهد القديم والعهد الجديد)، والأحاديثُ النَّبويَّة، وأقوال السّلف والشّخصيات الدّينيّة، هذا يعني حضورَ النّصّ الدّيني بكثافةٍ وبشكلٍ ملحوظ.

إنَّ رِواياتِ أحمد زغب تعجُّ بالنُّصُوص والقصص القرآنية، ممَّا يعطي نصُوصَه مصداقيةً ونوعًا من القُدُسيَّة، تُعدّ معاني القرآن منبعَ اللّغة والفصاحة والبلاغة، زوّد القرآن الكريم نُصوصَ زغب الرّوائيّة بألفاظ وتراكيب عجيبةٍ ودِلالات قويَّة ومعبِّرةٍ بفضل السُّلطة التّأثيرية للنّصوص القرآنية؛ اكتسبتِ الأعمالُ الرّوائيّة بُعدًا فنّيا وجماليًا جديدًا، وحتَّى الأحاديث النّبويَّة ساهمت بشكلٍ كبيرٍ في بِناء النُّصُوص الرِّوائيّة من جانِبيها الفنّيّ والدّلالي، ودفع بها لعوالِمَإبداعية.

لم يكتف زغب بالنّهل من القرآن الكريم والحديث النّبوي، حيث نجد اقتباساتٍ وقصصَ من أسفار اليهود، وهذا يدلُّ على ثقافة الرّوائيّ واطِّلاعه على ما هو موجودٌ عند الأديان الأخرى، إنَّ حضُورَ هذه النُّصُوص المقدّسة عملت على تمتين الأفكار وإعطاء النّصّ بُعدًا مفهوميًا جديدًا، كما أنَّ توظيفَ زغب لهذه النُّصوص يعمل على سكبِ الغُمُوض على بعض الأفكار، وتارةً يعمل على كشف ما هو غامض، ونجدُ اختلافًا في استخدام هذه النُّصُوص، كما أنَّ قراءةَ هذه النُّصُوص وفهمها تحتاج لقارئٍ متمرّس ليكشفَ عن معاني استخدامِها.

الشَّخصياتُ الدِّينيّة في روايات أحمد زغب مليئة بالإيحاءات، لأنّها حمولة تراثيةٌ دينيةٌ مركَّزة، يسترجع من خِلالها الرّوائيّ تاريخًا مضى، نظرًا للطَّبيعة الفكرية والحُمُولة الثّقافية التي تعجّ بها الشّخصيات الدّينية، فتكون عونًا للرّوائي لتجسيد فكرته والرّبط بين الشّخصيّات واسقاطاتها.

فالشَّخصية المصاحبة في رواياتِ أحمد زغب تعطي دفعًا ومعنًى ودلالةً جديدة بما تتمتّع به من أبعاد فنّية وجمالية، وتضفي إلى متعة إبداعية، فعملت النُّصُوص الرّوائية على امتصاص وإدخال الأبعاد التي تحملها الشَّخصية الدّينية في وظيفةٍ جديدةٍ تتعلَّق بالبعد الدِّلالي والفنّي الذي يسعى إليه أحمد زغب.

نجح أحمد زغب في استدعاء التُّراث الدّيني وتوظيفه بكشل يُلائم القضايا التي يطرحها في نُصُوصه الإبداعية، وما ساعده على ذلك ثقافته الواسعة واطِّلاعه على مناهجَ مختلفة من التُّراث الدّيني، فلم يدع مجالاً للشّكِّ في حُسن استخدامه لهذه النُّصُوص التراثية، كما أنَّ هذه النُّصُوصَ تتداخَل مع نصوص أخرى مختلفةٍ عنها شكَّلت تمازُجًا وفنِّيةً ونصًّا إبداعيًا فسيفسائيا.

الفصل الثاني:

حضور التراث الشعبي في رو ايات أحمد زغب

الفصل الثاني :

حضور التّراث الشّعبي في روايات أحمد زغب

تمهـيد.

1- مفهـــــوم التـّـــــــــراث الشّعبي.

2- التّراث الشّعبي في روايات أحمد زغب.

- الأمثال الشّعبيــة.
- الأغاني الشّعبـية.
- الألغاز الشّعبـية.
- الشّعر الشّعبـــي.
- الفنون الشّعبيــة.
- العادات والتّقالي.

ملـخص.

الفصل الثاني: حضور التراث الشعبي في روايات أحمد زغب

تمهيد:

عَرفت الرّواية العربية المُعاصرة توجهًا جديدًا في مختلف أساليبها وتِقناتها ومنابع تشكّلها، وهذا راجعٌ لانفتاحها على كُلّ ما أنتجه الإنسان العربيّ حضاريًا وثقافيًا، ومن أهمّ هذه النِتاجات التي ساهمت في تشكيل الرّواية العربية نجد التّراث الشّعبي، الذي يمثل خزانًا رمزيًا، وفكريًا ومعرفيًا لشريحة كبيرة من المجتمع العربي، وتاريخها الثّقافي فاستثمرت الرّواية الجزائرية التراث الشّعبي بشكل ملفتٍ للنّظر، وبات ملمحًا واضحًا للخطاب السّردي المعاصر، إذ هو يعبر عن الثّقافة الشّعبية الموروثة عن الأجداد ويعمل على التشبث بالهوية، والثّقافة الشّعبية التي تميز الإنسان الجزائري عن باقي الأمم الأخرى.

إنّ الروائيين العرب وفي طريقهم لتأسيس تجربة روائية متكاملة، لم يجدوا أفضل من التّراث الشّعبي الخاص لتكريس هويتهم والتأصيل لفرادتهم، فاستلوا أقلامهم ونسجوا شكلاً روائيًا متميزًا يعبر عن أحلامهم وآلامهم، منهلين من التّراث الشّعبي الذي طوّع لخدمة الرواية وأبعادها المختلفة، فاتحًا لهم الباب للغوص في عالمهم الروائي الذي يعالج قضايا اجتماعية وايديولوجية.

1/مفهوم التّراث الشّعبي:

يُعدّ التّراث الشّعبي من أهمّ مكونات تاريخ وثقافة وهوية أيّ أمةٍ، لذلك كان محور اهتمام النّقاد والدارسين، للوقوف عند حدوده والكشف عن ماهيته، ولمَا يحمله هذا المُصطلح من عمقٍ مفهومي وتفرعات جزئية، لأنّ الباحث عن مفهوم التّراث الشّعبي يجد نفسه أمام مُصْطلح يحمل تاريخ الأحوال الثّقافية، والحياة الاجتماعية.

إلا أنّ بعض المحاولات أسفرت عن بلورة مفهوم عام للتُراث الشّعبي، وقد أشار إلى ذلك الباحث فاروق خورشيد بقوله أنّ: "مصطلح التّراث الشّعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالمًا متشابكًا من الموروث الحضاري، والبقايا السُلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئةٍ إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر"[1] إذًا فالتراث الشعبي هو موروث حضاري، وممارسات وأقوال صمدت عبر مراحل زمنية مختلفة، لنجدها عالقة في ضمير الإنسان متسللة عبر أنساق حياتية مختلفة، تتجلى بوضوحٍ بعد الرجوع إلى الوراء زمنيًا.

ولكي تتّضح الرؤية أكثر "فمصطلح التراث الشّعبي إذنْ يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معًا، كما يضم الفولكلور، والميثولوجي العربية، ويضم أيضًا الأدب الشّعبي الذي أبدعه الضمير الشّعبي، أو العطاء الجمعي لأدباء الشّعب العربي في مسيرته الحضارية من القديم وإلى اليوم"[2] ومنه يمكن القول أنّ الأدب الشعبي والفولكلور والمُمارسات السّلوكية والطقوسية، جميعها تقبع تحت مضلة التّراث الشّعبي لأنّها نبض الشّعب وممارساته وابداعاته.

ولتوضيح ذلك كان لابدّ علينا من البحث في مكونات التّراث الشّعبي، للكشف عن الغموض الذي يحيط بهذه المصطلحات، والتفريق بين كلّ مصطلح وما يعنيه، ودلالة استعماله في حقل الدّراسات النّقدية.

---

[1] فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص12.

[2] المرجع نفسه: ص12.

*وليام جون توماس (1803-1885) كاتب وعالم آثار بريطاني لديه العديد من المنشورات وعرف كمحرر ومترجم ومؤلف، أنتج مجموعة من الحكايات الشعبية، وبعض الأعمال مثل: كتاب المحكمة، الحكايات والتقاليد التوضيحية لتاريخ اللغة الإنجليزية وآدابها المبكرة، كما يعد أو من صاغ مصطلح فولكلور.

1.1/الفُولكلور:

يُعد وليم جُون توماس* أوّل منْ صاغ مصطلح الفولكلور وهذا سنة 1846، حينما نشر أول مقال له بعنوان (folk–lore) فولكلور في مجلة (chales wentworth) وعرّفه على أنّه:" المعتقدات والأساطير والعادات التقليدية الشّائعة بين عامة النّاس، وبأنّه آداب السلوك والعادات وما يراعيه الناس، والخرافات والأغاني الروائية والأمثال...الخ التي ترجع إلى العصور السّالفة"[1]، ويعني بهذا التّعريف التراث الشّعبي الذي يمثل جزءًا من الثقافة الشّعبية.

ووفق رُؤية وليام توماس بدأت ملامح تشكل هذا المصطلح، إلا أنّ الباحثين فيما بعد تناولوا هذا المصطلح بشيء من الزيادة والتعديل، ولأنّ "الفولكلور عنصر هامٌ من الثقافة، فهو عنصر من عناصر تحديد هوية الفرد وانتمائه إلى جماعة أثنولوجية أو وطنية معينة، ويشكل بالتالي العامل الأساسي في تراث يضرب بجذوره في العصور السّحيقة ويعد واحدًا من عناصر الثروة الثقافية الشّعبية الحيّة، وهو يشكل كذلك حقيقة عميقة الجذور في اللاّشعور الجمعي"[2].

فانقسم المُهتمون بهذا المصطلح إلى قسمين، قسم يرى بأنّ الفولكلور هو العادات والتقاليد والأساطير والفنون (الموسيقى والرقص والصّور والنّقوش...)، وقسم آخر يرى بأنّ الفولكلور يقتصر على التراث الشّفهي، أيْ الثّقافة المنقولة شفويًا ولا يرتبط بالجانب المادي بكل أشكاله التعبيرية، إلا أنّنا لا نرى الصّواب في اقصاء الجانب المادي من الثقافة الشّعبية، التي تعد تعبيرًا فنيًا يلجأ إليه الإنسان للتعبير عن جميع تفاصيل حياته ونأخذ على سبيل المثال الخيمة في القديم، لم تكن مجرد مأوى أو مسكن، بل شكلها

[1] إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999، ص280.

[2] أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ط2، مطبعة سخري، الوادي، 2012، ص7.

ولونُها يمثل لوحة فنية، وحتى طريقة تصميمها، ولونها تحمل دلالة تاريخية ومكانية وانتمائية، والأمثلة كثيرة، ووفق هذه الرؤية لا يمكننا إقصاء الجانب المادّي من مفهوم الفولكلور.

ومصطلح الفلكلور شأنُه شأن الكثير من المصطلحات ذات المنبت الغربي، التي عرفت إشكالات خلال نقلها للثقافة العربية، فعُرب هذا المصطلح وأُخذ كما هو؛ أي أستعمل لفظة فولكلور، ومن جانب آخر ترجم إلى الثقافة الشّعبية والمأثور الشّعبي والفنون الشّعبية.

والجدير بالذكر أنّ كل المصطلحات المقابلة لمصطلح فولكلور التي ذكرنا تأخذنا لنفس الدلالة التي يحملها الفولكلور عند النقاد والدارسين العرب، الذي يطلق على نتاج الشّعوب الفكري والحضاري (المأثور والتراث) الشّعبي، الذي أنتجه الشّعب داخل مجتمعه كتعبير عن أفكار وخبرات.

كما أنّ كلّ المُصطلحات المقابلة للفلكلور تعبر عن الميراث الاجتماعي الذي يحصل عليه الفرد من مجتمعه، وتمثل خصوصية وهوية الشعب والمجتمع الشّعبي، وهي عناصر ثقافية ينتجها العقل والفكر والسلوك الشّعبي داخل محيط خاصٍ، وربّما تتسلل هذه العناصر لتتقاسمها شعوب متقاربة تاريخيًا أو جغرافيًا، وهي دون شكّ تمثل جزءًا من التراث الإنساني.

2.1/الأدب الشّعبي:

يعد الأدب الشّعبي جزءًا من الفولكلور أو التّراث الشّعبي، فالفلكلور هو: "الفنون والمعتقدات، وأنماط السّلوك الجَمعية التي يعبر بها الشّعب عن نفسه، سواء استخدمت

الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع، أو الخط أو اللّون"[1]، والأدب الش<عبي يمثل الكلام المنطوق أو المكتوب بطريقة فنية جمالية خاضع لمنطق لغوي، يصدر عن الجمهور أو مجموعة من النّاس تجمع بينهم علاقة الدّين أو الأرض أو الأصل.

وهذا ما نجده في تعريف عز الدّين جلاوجي: "الأدب الشّعبي هو أدبُ الشّعب المعبر عن مشاعر وأحاسيس، والممثل لتفكيره واتجاهاته ومستوياته الحضارية، المتداول بين أفراده، البسيط في لغته وصوره، سواء أكان مرويًا شفاهيًا، أو مكتوبًا معروف المؤلف أو مجهولة"[2]، فالأدب الشّعبي هو حصيلة إبداعات الشّعب في مجال الفن والتعبير عن المشاعر وفي موقفه الحضاري، كما أنّ هذا الأدب لا يشترط فيه معرفة المؤلف أو طريقة نقله شفاهيًا أو كتابيًا.

ووفق هذه الرؤية يمكننا القول أنّ الأدب الشّعبي هو عنصر من العناصر المشكلة للفولكلور، وهو يمثل الجانب الأدبي من التراث الشّعبي، حيث أنّه الشّعر والمثل والنكتة واللّغز والأغنية التي يبدعها الشّعب، تعبيرًا منه عن مشاعره، وأحاسيسه التي تنبع من ذاته.

كما لا يخفى على دارس هذا الأدب وجهات الاختلاف في تحديد رؤية واضحة ينطلق منها النقاد لإعطاء مفهوم للأدب الشّعبي؛ أيْ هناك ثلاث اتجاهات سلكها النّقاد ودارسو الأدب في تحديد مفهوم الأدب الشعبي.

---

[1] أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2001، ص12.

[2] عز الدين جلاوجي: الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة (أسئلة المعنى)، دار المنتهى، الجزائر،2021، ص18.

الاتّجاه الأول: يرى بأنّ الأدب الشّعبي لأية أمة هو أدبُ عاميتها التقليدي الشّفاهي مجهول المؤلف المتوارث جيلاً عن جيل، ويسقط بذلك أدب العامية المطبوع بالوسائل الحديثة.

الاتّجاه الثاني: يرى بأنّ الأدب الشّعبي هو أدب العامية سواء كان شفاهيًا أو مكتوبًا وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفًا.

الاتّجاه الثالث: فيعتمد على محتوى الأدب لا على شكله، فالأدبُ الشّعبي عندهم هو الأدب المعبر عن ذاتية الشعب المستهدفة لتقدمه الحضاري الراسم لمصالحه، ويساوي أصحاب هذا الرأي بين أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرّواية الشّفاهية وأدب المَطبعة.

إلا أنّ جميع الدّارسين رغم اختلاف وُجهات نظرهم يتّفقون في نقاط أساسية، في تعريفهم للأدب الشّعبي، ونلخص هذه النقاط كما يلي:

1- **العراقة:** لأنّ تاريخ الأدب ليس محددًا بفترةٍ زمنيةٍ محددةٍ، بل يُعد ظهوره مع ظُهور الإنسان الأوّل، فهو
2- **الواقعية:** فالأدبُ الشّعبي هو تعبيرٌ صادقٌ عن مشاعر وأحاسيس وحياة الشّعب فهو يعكس حياة الإنسان بكل أبعادها.
3- **الجَماعية:** يعد الأدب الشّعبي نتاج جماعة من الأفراد في مجتمع واحد، فهو تفاعل مجموعة من الأفراد يجمع بينهم واقع وظُروف، يجعل من هذا التعبير يحملُ طابع التشّارك[1].

[1] ينظر: أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ص13-14.

التّراث الشّعبي في روايات أحمد زغب:

إنّ توظيف أحمد زغب للتّراث الشّعبي في رواياته يُنمّ عن دراية، ووعيّ كبيرين بالتراث الشعبي، ويظهر مدى رغبة زغب في خلق تفاعل بين الرّواية ونبض الشّعب محاولاً التعبير عن الواقع، والطّموح بالاستعانة بالأدب الشّعبي، التي أخرجت دلالات جديدة تخدم آفاق ورؤية الرّواية المعاصرة، إنّ هذا الحضور الذي سنتطرق إليه بالتفصيل، يُعدّ هروباً واستنجاداً بنتاج الشّعب الأدبي من أجل إثراء الرّواية المعاصرة من خلال الروائي الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا ببيئته، ومحيطه وحتى قوميته وعلى دراية بأدب الشّعب.

2/الأمثال:

يُعرف أبو هلال العسكري المثل بأنّه: " أجلّ الكَلامِ وأنْبلهِ وأشْرفِهِ وأفْضلهِ، لقلةِ ألفاظها وكثرة معانيها، ويُسْر مؤونتها على المُتكلم من كثير عنايتها وجَسيم عائداتها ومن عجائبها أنّها مع إيجازها تَعمل عمل الإطْناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخِطابِ"[1].

ويُعرفه ابن الشّيخ التّلى على أنّه: "جملة أو جملتين تعتمد على السّجع، وتستهدف الحكمة والموعظة...، إنّ المثل الشّعبي تقطير أو تلخيص لقصة أو حكاية، ولا يمكن معرفته إلا بعد معرفة القّصة أو الحكاية التي يعبر المثل عن مضمونها"[2].

[1] عبد الحميد بوساحة: توظيف التراث في رواية عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب، جامعة الجزائر،1991-1992، ص107.

[2] ابن الشيخ التلى: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص19.

ووظيفة المثل هي توضيح الكلام والخطاب، وذلك يكون بجلب الانتباه بما يحمله من بنية شكلية وفنية وخفه "يقال أنّ، "بالأمثال يتّضح المَقال"، حقًا فإنّ المثل يجلب الاهتمام ويوضح المقصود أو يؤكده بل وهو جد مثير للخيال وعون كبير على الفهم فهو متعة، في نفس الوقت، للفكر والمشاعر، فكلُ شيءٍ فيه له تأثير على العقل والاحساس من سجع وايقاع وبلاغة ونغم وإيجاز وتمثيل وغير ذلك"[1]

لعب المثل دورًا مهمًا في روايات أحمد زغب، حيث ساهم في إعطاء الروايات صبغة فنية جمالية، وولد دلالات جديدة داخل الأنساق السردية للرواية، واستخدم أحمد زغب في رواياته أمثالاً فصيحة وأخرى دارجة وهي:

1.2/الأمثال في رواية ثورة الملائكة:

المثل الأول:

"يُمْسكُ العَصَا من الوسَط":

جاء هذا المثل على الشّكل التالي في الرواية:" **فكانوا يلقون بكلمة حلوة إلى هذا مرة، وإلى ذلك مرة أخرى، ويمسكون العصا من الوسط، ينتظرون أن يسقط أحد العتاريس فيسرعون إلى السّكاكين**"[2] ، ويعني هذا المثل في بعده الواقعي والمنطقي التوازن والعدل في معالجة قضية ما، وعدم التطّرف في الرأي أو التّحيز لطرف معين أو أنّه التّوسط في كل شيء.

ولذلك فإنّ مآرب العصا كثيرة مثل الهشّ على الغنم (ضرب الشّجرة كي يتساقط ورقهَا فتأكله الأغنام) أو للتّعكز والاتكاء عليهَا، أو القتال بهَا أو لإخافة الأفعى والوحش

[1] قادة بوتان: الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 4-5.

[2] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص 19.

والكلاب، ولإرهاب الزوجات أحيانًا، وتأديب الصبيان وسيبقَى فيهَا مآرب أخرى ما بقيت الدُّنيَا.

إلا أنّه وبالرغم من ذلك فهنَاك من يُمسك العصا من وسطها لا للوساطة والتعقل وإنّمَا للحيلولةِ (أي أنْ يكونون بلا مواقف واضحَة) وخاصة في الأوساط الشّعبيَّة والمعاملات التّجارية والسّياسيَّة، فالواحد منهم يرَى مدى تأثير المواقف على هذه العصا فيميلون معها ميل المصلحة، حيث تميل وتكون الكفّة الراجحَةٌ، فهم في الأصل يتحايلون قدر المُستطاع ليكونوا مع الأطراف التي تخدم مصالحهُم.

ومن هذا فمسكُ العَصا منْ وسطها للتحايل يجعلهَا عديمة الفائدَة لا تؤدي غرضهَا وقد أورد لنَا التاريخ كيف كان مآل من أمْسك العَصا من وسطهَا بغية التّحايل والذين اعتقدنَا أنّهم أصحاب مواقف، ليعود ذلك عليهم بالخيبة وينقلب السّحر على السّاحر فيتحولون تحول الضّباب من قوة إلى ضعف وهوان، كما لديه تفسير آخر وهو التّردد والحياد، وهذا ما نجده في الأوساط الشعبيَّة، وهذا ما ساقه لأجله الراوي وهو يصفُ حال العشرية السّوداء في الجزائر، أو سنين الجَمر التي مرت على الشعب الجزائري، فكان جزءُ منه يقاتل وجزءٌ مترددٌ حيال هذه المعركة ولا يريد الخوض فيهَا.

المثل الثاني:

"طَفَحَ الكَيلُ":

مثلٌ عربيّ فصيحٌ، وظّفته العربُ عند بلوغ الأمر منتهاه، وهو يتناص مع قولهم بلغ السّيل الزُبي، والزُبى الرّابية التي لا يتجاوزها الماء في السّد، وقد استعان الرّاوي بنصّ هذا المثل حين قال في المَتن:" ومع ذلك قرّر سويلم الزعروري ألاّ يستسلم، فقد كان الدنيا والآخرة معًا، حتى إذا طفَح الكيلُ، واضطره الشّيخ عبد الودود إلى أن يستغني عن

الآخرة ويطلب الدّنيا وحدها، ومن ثمَّ أخذ يخطط لسرقة الشّعرات السّبع"[1]. هذا ما يفسر شعور الإحباط لدى سويلم هذا الأخير الذي حَلُم ورغِب في الوصول إلى الشّعرات السّبع والتي اعتقد أنّها تعود للحصان البُراق الذي أسرى بالرسول(ص)، وكان الشّيخ عبد الودود بالمرصاد لسويلم ومتفطنٌ لجميع ألاعيبه، ولمْ يدعه يصلْ إلى مراده، إلى أنْ فقد صبره بعد كل محاولاته المتكررة.هنا جاء المثل مجسداً للحالة التي كان عليها الشّيخ عبد الودود مع سويلم في الرّواية.

المثل الثالث:

"مِن الحُب مَا قَتلْ":

وظّف أحمد زغب هذا المثل ليُشخّص حال سويلم فقال: "عاد الشّيخ عبد الودود إلى خَلوته، وقدْ باغت تلميذه سويلم يتأمل في المحظور، حدجهُ بنظرة قاسيةٍ وهو يقول: ((مِن الحُب مَا قتلْ))"[2] يعود هذا المثل الشّهير إلى حكاية وقعت بين الأصمَعي وشابٍّ واقعٍ في الحُب، فتجادلا بالشّعر وراح الفتى يصف الحالة النّفسية التي يُكابدها جرّاء تعلقه بمحبوبته، غير أنّ الأصمعي كان قاسياً معه، الأمر الذي أدّى به للانتحار متأثرًا بالبيت الشّعري الذي قِيل له:

إذا لمْ يجد الفَتى صبرًا لكِتمانِ أمرهِ فليسَ شيءُ سوى المَوت ينفعُ.

فردّ عليه الفَتى:

سمعنَا وأَطَعْنا ثمّ متْنا فبَلغُوا سَلامي إلى منْ كان للوصلِ يمنعُ.

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص30.

[2] المرجع نفسه: ص6.

وبَعد هذه الحادثة أُطلق المَثلُ " ومِن الحُب ما قتل"، وقد وظّف زغب هذا المثل للتّعبير عن حالة سويلم الذي يتأمل في المحظور، ويبحث في الكتب القديمة كتب الجّن والعفاريت التي كانت بحوزة الشّيخ عبد الودود، وسويلم لم تكنْ له القدرة والجاهزية لتحمل تبعات الاطّلاع على مثل هذه الأسرار، كما أنّ الرّغبة التي تملكت شخصية سويلم، في الوقت الّذي رأى فيها شَيخُه أنّها ستُأدي به إلى الهَلاك.

المثل الرابع:

"السّاكتُ عن الحقّ شيطانُ أخرس، والنّاطقُ بالباطل شيطانٌ ناطقٌ":

جاء هذا المثل في رواية ثورة الملائكة على الشّكل التالي:

"-الشّيطان الأخرس!!!!!!!

-عليه اللّعنة!!!

-أليس ساكتًا على الحق؟؟"[1]

هذا الاقتباس تأكيد للمثل الذي جاء عند الكثير من العلماء والسّلف، فقد قال عبد الحَي بن محمد العماد الحنبلي في "شذرات الذّهب في أخبار منْ ذهب": "ومنْ كلام كلامه _يعني الحَسن بن علي النّيسابوري_ من سكت عن الحق فهو شيطانٌ أخرس".

وعلى هذا فلعلّ أبا عليٍّ الدّقاق النِّيسابوري الشّافعي هو أوّل من تكلم بهذه الجملة فصارت مثلاً يجري مجرى الحكمة.

ساقَ زغب هذا المثل على لسان رابح ولد العقونَة ذلك البهلول في القرية الذي ينطق بالحكمة، محاوراً سويلم في قضية القتلى الذين يعتبرهُم الكثير شهداءً وهم لم يحملوا

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص17.

سلاحًا قطُّ، وتجادلاَ في مسألة تحريف وتزويرِ التّاريخ، وقال قولة الحقّ في والدهِ الذي لم يجاهد، ولم يحمل السّلاح، ويعتبرهُ سُكان القريَةِ شهِيدًا فرفضَ ذلك.

المثل الخامس:

"مَنْ يسْتطيع أنْ يقولَ للأسد فَمُكَ أبْخر":

لا يجرؤ أنْ يقول لأصحاب السّياسة والحكم أنّكم أخطأتُم أو يعترضَ على حُكمِهِم جاء هذا المثل على لسانِ رابح ولد العقونة ليُسكتَ به سويلم، ويقولَ له أن حُكم السّياسيّ إذا قال عن هذه الفوضى ثورَةً، فلا يستطيعُ أيٌّ من الشّعب أن يعترضَ، وإلا يكون مصيرهُ السّجن والنفي أو حتَّى القتل، وجاء هذا المثل بهذه الصيغة في رواية ثورة الملائكة:

-ألم تقل لي من قبل أن الثّورة عمل سياسي؟؟

-الثورة...الثورة... يا عقون.. مبررها الوحيد أنّها ثورة..

-من يستطيع أن يقول للأسد: فمك أبخر[1]

وقد وردَت حكاياتٌ شعبيَّةٌ في معنَى آخر يُساقُ لأجله هذا المثل، مفادُها عدم المحاولة لمعرفةِ كلّ شيءٍ، أنت في غنًى عن معرفتهِ أيْ لا تُحاول أن تسمع أو ترَى كل شيءٍ، عن أيّ شخصٍ أو أيّ مكانٍ، ولاَ تنشغل بأمور النّاس وأحوالهِم فتنشغل بذلك عن أمورِكَ الشّخصية فتفقد سَلامتكَ وراحتك.

وفحوَى هذه المقدمَة أنَّ أسدًا مرض بمرضٍ أرهقهُ وكانَت رائحَةٌ كريهَةٌ تفوح من فمهِ فأصيبَ بتعبٍ شديدٍ وإعياءٍ، فما عادَ يستطيعُ الصّيد، فجاءَت في بالهِ فكرةٌ فأخذ يسيرُ

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص20.

في الغابةِ، حتى إذا رأى حماراً بادرَهُ بالسّؤال: هل تفوح من فمِي رائحَةٌ كريهَةٌ؟ فأجاب الحمارُ بغباوةٍ: نعم. فغضب الأسدُ وزمجر وكشّر عن أنيابهِ وأَكله وهو يقول: كيف تتجاسرُ عليَّ أيّها الحمارُ وتُهينُ ملكَ الغابة! وبعد يومينِ مَرّ الأسدُ بدبٍّ كان قد سمعَ بما جرَى للأسدِ وهيَّأ نفسهُ لينافقَهُ، فسأله الأسدُ كمَا سأل الحمار، فأجاب الدُّبُّ: سيدي ملك الغابة، إنّي أشتم من فمك رائحَةً زكيَّةً لم أشتمَّها من قبل، ظانًّا بذلك أنّه يراوغ الأسد ويتكلم بالحكمَة، فزأر الأسدُ وقال: أيّها الدبُّ المخادع، إنّك مُراءٍ، فكيف تقول بهذَا وأنا أشْتم رائحَةً كريهَةً تخرجُ من فمِي؟! ثمَّ هجم عليه وافترسه، وبعد أيامٍ قليلةٍ عبر قربه قردٌ حتَّى إذا رآه فرَّ منهُ وتسلق شجرةً، وبكونِ الأسدِ جائعًا توسَّل إلى القردِ أن ينزل ويشتم رائحَةَ فمهِ ومع علم القرد بمَا جرَى للحمار والدّب قال للأسد: سيدي، إنّي أشتهِي أن أخدمك وأحقق طلبك، لكنّي أعتذرُ عن ذلك فإنّي أُعاني من نزلةِ بردٍ فلا أستطيع أن أشتمَّ شيئًا بسبب مرضِي، وبذلك نجَى القردُ لأنه لم يُرِدْ أنْ يدخلَ فيما لا شَأن له به.

المثل السادس:

"لوْ صَبر القَاتل على المَقْتولِ لسَقط المَقْتولُ مِنْ تِلقاء نَفْسه"[1]:

جاء هذا المثل كعتبة أو عنوان فرعي للفصل الثاني للرّواية، وهذا المثل المصري يضرب لتبيان أنّ الصّبر يحقق للإنسان أبعد ما يتمنى، دون أن يقترف جرمًا في حق الغير، وقد وظّف زغب هذا المثل للرّد على شخصية سويلم الفضولية، ووضع الروائي نفسه من بين شخصيات الرّواية ممّا يحقق عنصر النّظرة من الخارج، فيردُ على سويلم الذي يريد إجابات فورية لكل تساؤلاته المتعلقة بالجن والملائكة والسياسة وقصص الخيال وأسئلة أخرى، بأنه يجب عليه الصبر وأن يترك بعضها للأيام، وأن هذه المسائل لا تتطلب الإجابة المباشرة.

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص10.

لقدْ لجأ أحمد زغب إلى توظيف المثل الشّعبي لإثراء روايته، وذلك من أجل أن يزيد في عمق الدّلالة والإيحاء والجمال، وهذا ما يدل على أنّ الكاتب منفتح على الذاكرة الشّعبية ووعيه بالتراث، كما لعب المثل الشّعبي في الرواية دورًا مهمّا في الكشف عن الأبعاد الدلالية للشّخصيات الروائية.

دراسة في توظيف المثل: سنبين من خلال هذا الجدول المسار السّردي للمثل وأبرز الشّخصيات ذكرًا للمثل في رواية ثورة الملائكة

المثل	الباعث	المتلقي	الصفحة
يمسك العَصا من الوسَط	الراوي	القارئ	19
طفحَ الكيلُ	سويلم الزعروري	الشيخ عبد الودود	30
الشّيطان الأخرس عليه اللعنة أليس ساكتًا على الحق	رابح ولد العقونة	سويلم الزعروري	17
من يستطيع أنْ يقول للأسد فمك أبخر	رابح ولد العقونة	سويلم الزعروري	20
لو صبر القاتل على المقتول لسقط المقتول من تلقاء نفسه	الراوي	القارئ	10

جدول رقم (2) يبين الباعث والمتلقي للمثل في ثورة الملائكة.

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أنّ أكثر من ذكر على لسانه المثل هو الرّاوي الذي لعب دورًا مهمًا في العملية السّردية، وكذلك رابح ولد العقونة، فقد ورد على لسانه مثالين، كما نجد أنّ أكثر الشّخصيات تلقي للمثل في الرواية هو سويلم الزعروري.

2.2/الأمثال في رواية ليلة هروب فجرة:

المثل الأول:

"العود اللّي شرفْ ما يجي منّه مَخْطاف":

حيثُ كان عمّي رابح يُحاولُ إتقانَ بعض الحركاتِ التي لا يُتقنُهَا الشُّبانُ في لعبَةِ البارود، والتي كان من أشد الشبانِ إتقانًا لهَا في شبابهِ، والشّبانِ من حولهِ يهتِفونَ ويُحرّضونَهُ على إظهارهَا لهُم كمَا كانَ يفعَلُ شابًّا فيرُدُّ عليهِم قائِلاً: "**العود اللي شرف ما يجي منه مخطاف**"[1]

وهذا المثلُ يُضربُ في الحالاتِ التي يكون فيهَا الشخصُ قد كبُرَ أو شاخَ بعدَ شبابٍ مُفعَمٍ بالحيويَّةِ والنشاطِ فأصبحَ لا يقدِرُ على مغامراتِ الصِّبَى بعدَ الشعفِ والهُزالِ لأنَّ الإنسانَ يمُرُّ خلالَ مراحلِ حياتِهِ من الطفولَةِ إلى الشيخوخَةِ بالانتكاس، أي الدخول في الضعفِ تدريجيًّا بعد القوَّةِ.

ولذلكَ فهذَا المثل يُرادُ به الذلَّةُ بعد التمكينِ، أو الجَهل بعد العلم والدرايَةِ، وأصل هذا المثل أنَّهُ اقتباسٌ من حالةِ العودِ أو الغُصنِ من الشجرَةِ الذي كُلَّما كان قدِيمَ العهدِ كُلَّما كانَ مُستعصياً في الاستعمال.

ففي الحياة الشعبيَّة يستعملون ما يُعرفُ بـ"المخطاف" أو "المعلاق" من عود أو غُصنِ الشجرَة الصغيرَةِ، أو حديث خروج الأغصانِ لأنَّها سهلةُ الاستعمالِ لليونتِهَا ومرونتِهَا

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص17.

فيأخذون هذا العود ويعقفونَهُ أو يُلوَى ليُصبحَ بشكلٍ منحنِيًا، ويكُون بذلكَ مخطافًا أو معلاقًا يُشدُّ في الحائط من البيتِ لتُعلَّق فيه الأشياءُ، إمَّا إذا كانَ هذا العودُ "شارف" أي ذا سنٍّ فإنَّهُ يكونُ شديدًا مُستعصياً لا يُمكنُ طيُّهُ إلا بكسرهِ لأنَّ مادَّتهُ تكونُ أكثر صلابةً وهذا المثل أشبهُ ما يكونُ بالمثل الشعبِي "بعدمَا شاب ادوه كتاب"، لأنَّ هذا الأخير يوصي بفكرةٍ أنّه لا فائدةَ تُرجَى من الشخصِ في تعليمهِ بعدمَا تقدَّمت به السن لأنَّه من المعروف في مثل آخر والذي فحواهُ التعلم في الصغر كالنقش على الحجرِ"، ولذلك فكبر السنِّ يجعل الإنسان غير قادر على الاستزادة أو التعلم (المثلين السابقين) أو غير قادرٍ على الاكتساب والبراعة في مثال الرواية و" العود يلي شرف ما عاد يجيب منو مخطاف" لأنّ كبير السنِّ يعنِي تصلُّب العظام وتقلُّ الحركَة وصعوبة التعلم والتطبيق أي ثقل الذهن وهذا ما يرمي إليه المثل.

المثل الثاني:

"**الشيرة تدل الذّاهب حمل الجَماعة ريش**"[1]

هذا المثل للدّلالة على أنّ معرفة الشيء يعتمد على الدّليل، أو أنّ الإشارة تدل الرّاكب أو المُسافر، وقد كان هذا المثل في القديم يوحي بثقافة الأسفار الشعبوية، حيثُ يُقالُ للفارسِ المُسافِرِ حينَ سؤاله عن الطُرقاتِ فقد كانت الطُرقات في ذلك الوقتِ مطرزة بالدلائل والآثار، وحين سؤال هذا الفارس عن الطريق يُقال له الشيرَةُ تدل الذاهب، وفي روايات شعبيَّةٍ أُخرى تدل الراكب ويُقال هذا المثل في الشرق الجزائرِيّ بطرِيقةٍ أخرى حيث يقال النشدَة تدل الذاهب والشّيرة تدل الصّاحب... واللي ما يشاور ما يدير أصْحاب." لأنّ لكل منطقة طابع خاصٌّ في سرد الأمثال وانتقالهَا، لذلكَ نجدُ في هذا المثل يختلف في لفظه بين الشّرق والجنوب الجزائريّ. أمّا بالنسبة للّفظ الذي ورد به المثل في رواية

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص31.

"ليلة هروب فجرة" فهو لفظٌ مركّب من شقين، أمَّا الشّق الأول فهو "الشيرة تدل الذّاهب" وهو الذي سبق شرح معناه، أمّا الشّق الثاني "حمل الجماعة ريش" وهو ما أريد به الاستدلال على هوان ثقل الشّيء عند العُصبة من القوم، عكس الشّخص المنفرد الذي لا يستطيع احتمال الثقل وحدهُ أي أنّه يعبر عن دور الجماعة في مقاومة الأحمال الثقيلة فهي ترى ثقل الشيءِ بوزن الريشةِ، حيث يتوزع العبءُ على أفراد الجماعةِ، فهوَ يستعمل الكناية من خلال وصف تحول ثقل الشّيءِ لدى الجماعة بوزن الرّيش.

ونلاحظ كذلك من خلال الثّقافة الشّعبيَّة الشّاوية أنّ هناك مثلٌ يكادُ يكون مطابقًا لهذا المثل في المعنى وهو المثل القائل "الجَمْلة تغلب الصّيد" أي في معناهُ الجماعة تستطيع التّغلب على الأسَدِ، على عكس المنفرد الذي إذا خلى به الأسدُ افترسهُ وهو كذلك مثل يقالُ للدلالةِ على فضل الجَماعة على المُنفرد.

المثل الثالث:

"**البِنتُ زريعة ابْليس**"[1].

يُعد هذا المثل من الأمثال الشعبيَّة الأكثر تشاؤميَّة وتطيرًا في البيئة السّوفيَّة خاصَّةً لأنّهم يتشاءَمون بالبنت، ويتطيرون منهَا على عكس الولد الذي يُعد عندهُم كمجيءِ الخير والبركَة وحُسن الطّالع، وهم في ذلك مصداقًا لقوله تعالى: **(وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ* يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ*)** وهم يقصدون بزريعة ابليس ذريَّتهِ ومن المُلاحظ أنّ هذا القول يمتد إلى جذورٍ تاريخيَّة قديمة حيثُ أنّ بعض الشّعوب

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص17.

القبليَّة التي كانت تعتقد أنّ المَرأة شيطانٌ في ثوبِ إنسان، وقد ذهبت بعض النّظريات الحديثة والآراء والأقوال الفلسفية إلى أنَّ أصْل المرأة شَيطان.

أمّا بالنسبة إلى النّظرة التشاؤميَّة للبنت في الأوساط الشعبيَّة يرجعُ الأصْل فيها إلى كون البنت عكس الذّكور سُرعان ما تبلغ النّساءِ، ويشتدُّ قوامها ويستوي، وتبرزُ معالم جسدها الأنثوية، وتتكور ويتربع قدهَا، فيبرز بذلك ثديهَا ويكبر خصرها فتصبح جالبةً الاهتمام والطرف من الشبان، فيرمقونها بنظراتهم ويتبعون تحركاتها بلهفة وشبق فتكون بذلك مدعاةً للغزل أو التحرش، وهو ما يجعل الأهل ينظرون لها نظرةً تشاؤميَّة لأنّها بؤرة الفتنة والعَار.

دراسة في توظيف المثل: سَنبين من خلال هذا الجَدول المَسار السّردي للمثل وأبرز الشّخصيات ذكرًا للمثل في رواية ليلة هروب فجرة.

المثل	الباعث	المتلقي	الصفحة
العود اللّي شرفْ ما يجي منّه مَخطاف	رابح	الشّباب	17
الشيرة تدل الذاهب حمل الجَماعة رِيش	عمارة	عايش	31
البِنت زريعة ابليس	الراوي	القارئ	17

جدول رقم (3) يبين الباعث والمتلقي للمثل في ليلة هروب فجرة.

3.2/ الأمثال في رواية المقبرة البيضاء:

لقد استعمل الكاتب في رواية المقبرة البيضاء مجموعة من الأمثلة أو الأمثال والتي تخفي في طياتها دلالاتٍ جماليَّةٍ ومفرداتٍ بيانيَّةٍ ذات معالم بارزة أعطت للنص ذوقًا مميزاً وأضفت عليهِ رونقاً فنيًّا ذلك لأن المثل لا يحمل معنى في مظهره الخارجي، وإنما يحمل في طياتهِ معانٍ جمَّة.

وهذهِ الرّواية جَسد فيهَا الرّوائي أحمد زغب بعض الأمثال الخّاصة بوعي الإنسان السّوفي خاصةً والتي هيَ نتاجُ الثّقافَة الشّعبيَّة السّوفيَّة والتّجربة المتوارثة التي يتوارثُها الأجيال عن طرِيق النقل مشافهَةً.

المثل الأول:

"فرح وحزين إلى يوم الدّين":

جَاء في الرّواية:

"إنّه عمار بن الحاج منصور جارنا انظر كيف جمعت الصّدفة الغريبة بين زواج في بيت جارنا وجنازة في بيتنا ((فرح وحزين إلى يومِ الدين)) ... لقد بدأ العرس منذ أمس حين احتفلوا بحمل القفة إلى بيت العروس، ولو مات الطفل قبل يوم لأجلوا عرسهم إلى موعد لاحق"[1]

جاء هذا المثل في الرواية من خلال ما عَاشهُ الجيرانُ من مأساةٍ خلال وفاة الولد الصغير ابن صالح، بعد أن بدأ عُرس عمار ابن الحاج منصور بيومٍ، (أي بداية مراسم العُرس قبل الوفاة) فعاش أهل الميت حزنًا عميقاً، وأهل العرس أسفاً شديدًا لأنّهم كانُوا يعيشونَ مع بعضهِم مجسدين أبهى أواصر الأخوة والإيثار إلاَّ أنّ العادات عندهُم لا

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص37.

تسمح بإيقاف العُرس بعد البدء فيه، وبذلك تزامنَ في الموقف أمْران مُتضادان وهمَا الفَرح والحزن، فقيلُ بذلك المثلُ الذي أريدَ به التّعبير عن لوعة الحُزن في خضم الاحتفال بالعرس "فرح وحزين إلى يومِ الدين" وهو المَثل الذي يضربُ في تزامنِ الأحداث المحزنَة التي لا يُمكنُ ردُّها في أوقات أو أثناء الأحداث المفرحة كالأعراس والطّهور والاحتفالات المختلفة.

ولوجود العلاقات الوطيدَة بين أهْل العُرس وأهل الطّفل المَيت فقد قال أهل العُرس بعد سماعهِم بخبر وفاة الطفل بشير ابن جارهم أنّه لو مات الطفل قبل يومين لأجلوا العرس أمّا الآن فيتعارض مع عاداتهِم، حيثُ لا يُمكنهم ذلك بعد فواتِ الأوان رغم حزنهِم الشّديد على الطّفل.

المثل الثاني:

"مَا يخُصْ المشنوق غير مَاكلة الحَلْوَى":

احتوت الرّواية على هذا المثل بغية بيان الحالة التي يكون فيها الشّخص عند إصابته بحالة الحزن الكبرى، أو الأمُور العُظمى وتراه في أثناء ذلك ينشغلُ عن مسؤوليَّتهِ في هذه الخُطوب بتوافق الأمور وضمائرهَا. ولذلك جاء المثل في الرواية على الشكل التالي:

"الله يهديك (ما يخص المشنوق غير ماكلة الحلوى) ليس لنا ما يشغلنا إلا السياج، فمحرك السيارة بحاجة إلى مراجعة كما أننا سنشرع في تأبير النخيل بعد أيام.

وهكذا استدرك صالح وقد خشي أن يظن به صغر النفس وأن وفاة الطفل هي التي تشغله عن كل شيء وبهذا حاول إخفاء مشاعره الحقيقية"[1]

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص56.

مع أنّ هذا المثل يحملُ في ثناياهُ صورةً بيانيَّةً يوضحُ من خلالهَا القائل لهذَا المثل وجه الشّبه بين حالة الإنسان الذي يَمُد رقبته لحبل المشنقة ومع ذلك لا يعير هذا الموقف اهتماماً، وإنّما يهتم في لحظاتهِ الأخيرةِ بأكلِ الحلوىَ وذلكَ لسفاهَةِ عقلهِ وقلةِ إدراكهِ للحقائق بمُسمياتهَا. وهو الأمر الذي يُشبهُ إلى حدٍّ بعيدٍ حالة صَالح الذي شغلتهُ وفاة الطّفل عن كل شيءٍ فنسيَ بذلكَ حتَّى أمورَ نفسهِ ودنياهُ...

هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى فقد سيق هذا المثل للتنبيه صالح بأنّه ما تزالُ هناكَ أمورٌ عظيمَةٌ تهمُّه وهي من مسؤوليَّاته، ولهذَا استخدم المتكلمُ عبارة "الله يهديك" قبل تذكير صَالح بالمثل السّالف الذكر وهي عبارةٌ عن دعاء يحملُ في طياتهِ نوعًا من اللّوم والعتاب وهو ما زاد بيان المثل ودلالتهُ النفسيَّة وضوحًا.

لذلكَ فقد أثارَ المثل في نفس صالح شيئًا من الوعظ والارتداع، فسارعَ بذلكَ لتحكيم مشاعره.

المثل الثالث:

"مَعرفةُ خَير"[1]

جاءَ هذا المثل حينمَا ذهبَ سعيد إلى المحطَّة وسأل عن الحافلَة المتوجهَة إلى تونس فقيل لهُ ستنطلقُ بعد ساعتينِ، حجزَ سعيد تذكرَةً للعمة حوريَّة وسلَّمها إياها وحاولت أن تعطيه ثمن التذكرَة فامتنع بإلحاحٍ وترجاها أن تعتبر هذه التذكرة عبارة عن عربون صداقة أو "معرفة خير" وفرح سعيدٌ لأنَّ أمامهُ فرصة للتعرف أكثر على المرأة ومعرفة الغازهَا التي يبدو أنَّها مأساويَّةٌ حقًّا.

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص73.

الأصْل أنّ هذه العبارة عبارةٌ واردَةٌ جدًّا في جلّ التعاملاتِ الشعبيَّةِ مع كلِّ غريبٍ أيْ أنَّها تحوَّرت وارتقت إلى مصاف الأمثال الشعبيَّة لمَا تحملهُ من بلاغةِ الدلالةِ وكثر الاستعمال مع الضيوف والغرباء.

وبالتالي وبتوظيف هذا المثل في الرّواية من قبل الرّاوي يجعل القارئ يتطلع إلى ثقافة الجود والكرم لدى أهل هذه البيئة من جهةٍ وحُسن تعاملهم مع الغريب سواءَ أكان من الجزائر باختلاف أقطارهَا أو من خارجها مع إكثارهم من المدح والثناء للزائر لبلدتهم لأنّ بعض المناطق في الجزائر تورد هذا المثل على سبيل المدح، بعبارة أخرى وهي "خيار النّاس" بالإضافة إلى أنّ مناطق أخرى تجعلهَا بعباراتٍ أخرى مثل "نتشرفو بيك" أو لي الشرف بمعرفتك.

المثل الرابع:

"**بالرّزانَة يَتْباعْ الصّوف**"

جَاء هذا المثل في رواية المقبرة البيضاء على لسان الحاج منصور مخاطباً صَالح في حالة ثورته وغَضبه ولكنْ ذكر هذا المثل في مثل هذا الموقف من طرف الحَاج منصور يوحي برصانةٍ وحكمةٍ وحُسن رَويته.

فجَاء في الرّواية الحِجاج على النحو الآتي:

"غير أن الحاج منصور يبدو وأنه سمع كل شيء وفهم سر فورة صالح وغضبه لذكل نظر في وجه صالح مليا.

-صباح الخير، ثم أردف:

-الله يهديك يا بني.

وهنا ثار صالح ومن جديد إن فهم من نبرة الحاج ومن سياق كلامه أنه ينحي عليه بالملامة.

-الله يهديك أنت... أنا لا أعتدي على جيراني...

أجابه الحاج منصور بلهجة هادئة توحي بشيء من الاستخفاف بصالح وفورته العصبية:

-اهدأ يا بني... ((بالرزانة يتباع الصوف)).

ثم أردف:

-ألا الهدية؟ الله هدينا نحن كلنا بحاجة إلى الهداية"[1].

هذا المثل من الأمثال الشّعبيَّة التي تدعو إلى ترك النّزاع والشّقاق وتهدئة الّنفوس فهو مثال يُقال عند كون إحدى أطراف النّقاش في مرحلة غضب صعبة لا يجدي معها إلاّ اللّين والهُدوء والرفق وبالتالي العَمل على تطييب الخواطر، وتجنيب الغاضب السّلوكيات المنبوذة التي تدعو إلى نبذ التلاؤم والتّماسك بين أفراد المجتمع، وكيف أنّه وظف الأمثال الشعبيَّة لنبذ تلك الخلافات والمناقضات الحاصلة بغير فائدة والحوارات العَقيمة.

وهناك أمثال أخرى مشابهة لهذا المثل "بالرزانة يتباع الصّوف" مثل "بالعقل عَلى رُوحك" أو "خليها في القلبْ تجرحْ ومَا تخرج تَفضحْ".

وأنّ هذا المثل "بالرزانة يتباع الصّوف" يعني التّعقل والتّروي أثناء حدة المُناقشات لأنّ في الصّبر على آراء الآخرين نبذٌ للمفاسد من غضبٍ وحقدٍ وحسدٍ وشقاقٍ ونفاقٍ

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص 104-105.

والرزانة تعني في هذا المثل ثقل الهِمّة والتريث وحُسن استعمال الصّبر، فالمثل يوحي بأنَّ بيع الصّوف يحتاج حكمة وهمَّة من التّاجر أو المُتاجر به لأنَّهُ كان قديمًا أغلبُ النّاس تعتمد على المواشي في معيشتهَا، فترى السّوق مليئًا بتجار الصّوف إلا أنّ التّاجر الحكيم الرزين الذي يُحسن التعامل مع الزبون هو الذي يستطِيع أن يبيع الصّوف ولذلك قيل: بالرزانة يتباع الصوف.

ولذلك ضرب هذا المثل للدلالة على المواقف التي يجب على الشخص فيها التحلي بالرزانة وخاصة عند الفورة العصبيَّة لأن الإنسان في أثناء ثورته العصبيَّة قد يرتكب أي فعل يعود عليه وحده بالخسران أو قد يجعل الناس ينفضون من حوله وليس في ذلك من مسوغ إلا أنه أجبرهم على هجرانه جبرا. فسقوط القناع عن الشخص أثناء غضبه يجعل ما خفي من أخلاقه يظهر للعَلن.

المثل الخامس:

"لا يبَلْ ولا يعَلْ"

يُقال هذا المثل للشّخص ذي الأعْصاب الباردة الذي لا يلقي بالاً لكَلام غيْره وإنْ قصدَ به التّجريح في شخص، فهو بذلك عديم الإحسَاس عديم الانفعال ولا يكترث لمَا يوجه إليه من الكلام.

ومرادفُ هذا المَثل، المَثل الذي يُقال في الشّرق الجزائري "باردُ القَلب" أو بِصيغة أخْرى قد يُقال "باردُ القَلب يَموت سَمين"

يروِي لنا الرّاوي الحوار الذي دَار بين محمد وخاله صالح وشباب القرية، عندما كانوا يتناقشون حول المشكل الذي وقع بين صالح والحاج منصور فيقول:

"بينما كان الشباب مندفعين يتكلمون بحرارة، يحاولون مساندة صالح حتى ينتصرَ على الحاج منصور، وكأنّه انتصار لهم جميعًا على الجشع والطّمع والأنانية، كان مُحمد صامتًا طوال الوقت وأخيرًا تكلم بلهجة هادئة فأنصت إليه الجميع:

-أرى أنّ نهدأ اللّعب قليلاً، خاصة مع الحاج منصور، أنا شخصيًا لي أملٌ في التّفاهم معه، ثم أين الدّهاء والرزانة والصّبرّ وبرودة الأعصاب، وكلُ الذي قلتموه وتريدون أن يفعلوا؟

ردّ عليه صالح بانفعال شديد:

-ماذا تريد منّا أن نفعل إذن؟

-سأحاول التفاهم معه بنفسي.

-لقد رأيت حديثه معنا منذ قليل... (لا يبل ولا يعل)

-من رأيي أنْ نقدم طلبًا للبلدية

هكذا قال محمد بشيء من التردد

الغدر من طبائعه، ما أشار لكم بهذا إلا ليفعل فعلته ويتقدم باعتراضه"[1].

وقد استعمل هذا المثل في الأوساط الشعبيَّة نتيجة ظهوره في المواقف العامية التي استعملت من قبل العامّة كلما صادفتهم مواقف أو أحداث مشابهة، فاكتسب هذا المثل شهرة وارتفع إلى مصاف الأمثال الشعبيَّة.

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص 110-111.

وقد قيل كذلك أنّ هذا المثل يُقال لمن لا يرجى نَفعهُ ولا تُخشى مضرته، أيْ الشّخص عديم النّفع والفائدة من جهة ولا يتقي النّاس شرّه من جهة أخرى، وهو مثل عاميّ أُدرج ضمن اللّهجات الدارجة بالعامية الجزائرية.

المثل السّادس:

"إذا مجاش نصر الله آنا قعود"

وقد يُقال: "إذا مجاش نصر الله نباتو قُعود"

وفي سياق الكلام عن العوانة ظهر هذا المثل حيثُ جاء في الرواية:

"سكت قليلاً ثمّ أردف أنْ انبسط تقطيبة وجهه:

يا الله يا سعيد، نصلي الظّهر، سيبدأ العوانة في الحضور.

وفعلاً توضآ وصليا الظّهر على قطعة الأرض الصغيرة لكنّ العُمال المتطوعين أو العوانة لم يحضر منهم أحد.

بدأ الضّجر يتَملك صالحًا، ولحظ سعيد ذلك في وجهه فقال:

- (إذا مجاش نصر الله نباتو قعود)؟

-ماذا تعني؟

-نبْدأ في العَمل.

-لا نستطيعُ أنّ نفعل شيئاً وحدنا، ثم إنّهم سيأتون بلا شكّ.

وهنا سمعَا طرقًا بالباب، فذهب صالح مسرعًا، ثم نادى ابن أخته بصوت تبدو عليه نبرة الفرح بوضوح:

يالله يا سعيد جاء (العوانة)"[1]

ورد هذا المثل في الرواية على لسان صالح الذي تمالكه الضّجر، والقلق في انتظار العوانة (عمال البناء) فقال سعيد بعد أن تطلع صالح إلى وجهه، ولاحظ ملامح القلق في بادية عليه، فبادرهُ سعيد بقوله "إذا مجاش نصرُ الله نباتو قعودْ" وذلك للدّلالة على عدم قدرتهم إنجاز العَمل لوحدهم إذا لم يحضر العوانة التي كان سيعتمد عليهم، لأن هذا العَمل في نظره لا يمكن أنْ يستقيم إلا عن طريق معاونةِ العوانة الذين ينتظرهم (أي التويزَة)، وبالتالِي يمكن القول أنّ هذا المثل من الأمثال التي توحي بنفاذ الصبر وطول أمد الانتظار، وقولهم إذا مجاش نصْرُ الله... توحي بطلب الصّرة في العمل الذي لا يستقيم إلا عن طريق (الجملة) أو الجماعة أي أن القائل ينتظر النّصر من عند الله تبارك وتعالى أولا، ثمَّ معونة الجَماعة (العوانة) وفي قوله: نباتُو قعود... أيْ في حالة النفي بمعنى (إذا لم يأتِ نصرُ الله نبيت ليلتنا من غير أنْ نُنْجز العمل المُراد إنجازُه.

دراسة في توظيف المثل: سَنُبين من خلال هذا الجَدول المَسار السّردي للمثل وأبرز الشّخصيات التي وردَ المثلُ على لسانها في رواية المقبرةُ البيضاء.

المثل	الباعث	المتلقي	الصفحة
فرح وحزين إلى يوم الدين	صالح	سعيد	37
ما يخصّ المَشنوق غير ماكلة الحلوى	صالح	محمد	56
معرفةُ خير	حورية	سعيد	73

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص128-129.

بالرزانة يَتباع الصّوف	الحاج منصور	صالح	105
لا يبل ولا يعل	صالح	سعيد	111
إذا مَجاش نصرُ الله نباتو قعود"	سعيد	صالح	129

جدول رقم (4) يبين الباعث والمتلقي للمثل في المقبرة البيضاء.

3/الأغاني الشّعبيَّة:

تُعدّ الأغاني الشّعبيَّة من المَأثورات الشّعبيَّة التي اعتمدت عليهَا الرّواية في بعدها الفنّي والثقافي، كالأغنية الشّعبيَّة ترتبطُ بالواقع الاجتماعِي، وتعبِّر عن أحزان وأفراح وطقوس ومعتقدات الشّعب، وهي كما ترى سَعيدة حمزاوي: "الأغنية الشّعبيَّة... يؤديهَا الرّجال والنّساء على سواء، أحياناً تعتمدُ على الصّوتِ فقط وأحيانًا أخرى على آلة الناي التي تُساعِد على استثارة المشاعر والأحاسيس وغالبًا ما تكونُ مواضيعُها مستمدَّةً من معاناة الشّعب."[1]

واعتمد زغب في روايته على أغاني شعبيَّةٍ كان المُراد منها تبيان بعض المواقف والانتماءات، كمَا جاء لسانُ رابح ود العقونة:

"ثاسخايث إيو آم أوسندوح

آثين قي تشورغ آخدوح

أيغيو آذ يندو يفرو

[1] سعيدة حمزاوي: الأغنية الشعبية في الأوراس الغربي بالوادي الأبيض، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، باتنة1، الجزائر، 2008-2009، ص26.

سا الفضل أيك آسيدنا نوح"[1]

نجد بأنّ هذه الأغنية أمازيغية وبالضّبط (شلحيَّة) تدلُّ على أن رابح ولد العقونة متشبثٌ بأصوله الأمازيغيَّة البربريَّة، وتوظيف هذه الأغنية أعطى الرواية تنوُّعاً ثقافيًّا وتعدُّدًا لغويًّا بالمعنَى الباختيني، وأخرجت الرّواية من دائرة السّرد الأحادِي، وذلكَ بفضل ملفوظات الشّخصيات مثل راب ولد العقونة الذي يمثِّل لغةً من لغاتِ المُجتمع الواحد.

كما نجدُ أنَّ زغب وظَّف الأغنيَة الشعبيَّة التراثيَّة التي اشتهرت في منطقة الأوراس والشمال الشرقي الجزائرِي قبل أن تشتهرَ في كامل الجزائر، وهذه الأغنية هي:

"مازالت بعضُ النّساء كلمَا سَمعن أُغنية:

ياصالح ياصالح ها ها ...

يا قمْح البَليوني..."[2]

وهذه الأغنية الشعبية التي اشتهرت منذ أربعينيات القرن الماضي والتي تتغنى بخيرات البلاد (القمح البليوني) الذي يمثل قيمة غذائية عالية والذي اغتصبه الاستعمار الفرنسي واستفادت منه كل أوروبا[3]. فرسخت الأغنية الشّعبية هذه الثورة في الذاكرة الجمعية، كما أسقط زغب القيمة المعنوية لهذه الأغنية على حكاية صالح الحَركاتي، فتغيرت دلالات الأغنية من الدّلالة على القَمح، وأحمد باي إلى الدلالة على الشّهيد صالح الحَركاتي وأبرزت القيمة الرّمزية التي تحملها هذه الشّخصية الثّورية الشّعبية التي كلّما سمعَ عنْها نِساء القرية أجْهشن بالبكاء كمَا قال الشّيخ عبد الودود في الرّواية.

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص27-28.

[2] المرجع نفسه: ص24.

[3] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية.

جاءت الأغنية الشّعبية في رواية ثورة المَلائكة لتوطد العلاقة بين الحاضر والذاكرة الشعبية، وتضع لنا جسرًا يربط بين النّص المعاصر والتراث الشعبي للمجتمع الجزائري الذي يتميز بالتنوع الثقافي للمجتمع الواحد، كما جاءت للتّعبير عن وجدان الشّخصية الجزائرية وتوثيق قيمتها الثّقافية والاجتماعية.

4/ الألغاز الشّعبيَّة:

تعريف الألغاز الشّعبيَّة

تُعد الألغاز الشّعبيَّة هوايةً أدبيَّةً في الأوساط الشعبيَّة حيثُ يسهُلُ حفظُهَا وتداولهَا بين الأجيال، فتنتقل من جيلٍ إلى جيلٍ من السّلفِ إلى الخلف، عبر طرُقٍ عدَّةٍ منها السردُ والرواية أو الحكاية أو ما يُعرفُ بالحُجَّاية، وهيَ طرِيقةٌ شعبيَّةٌ يُعرضُ من خلالِهَا عن طرِيق سردِ بعض الألغاز في تجمع ليليَّ، يجتَمِعُ فيهَا القومُ وبعد إلقاءِ الراوِي للّغزِ يتصدَّى له الحضور بمحاولةِ الحلِّ والإجابة عليهِ عن طرِيق التكهُّن واستخدام الذكاءِ ومع ذلكَ فإن موضوع اللغزِ موغِل القدَمِ، ولذلكَ لم يعثُر الباحث لهُ عن نشأةٍ محدَّدة.

ويقولُ الدكتور مرتاض في أصل ونشأة اللغز "إذا كان مستحيلاً معرفة قائلِي هذه الألغاز أو بعضها فإنّ هذه الاستحالة تزداد تأكدًا حين يتّصل الأمرُ بنشأتها والأسباب التي أدّت إلى ظهورها كجنس أدبيّ ينتهي إلى الفنون الشعبيَّة"[1]، وتقول نبيلة إبراهِيم "إن الدّافع من وراء خلق اللّغز هو اختبار شخص ما في درجة معرفته، وليس هو الوُصول إلى حلّ اللّغز فحسب"[2]

[1] عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبيَّة الجزائريَّة، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص20.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1981، ص205.

وتَرَى أيضًا أنَّ اللّغزَ امتحانٌ قاسٍ على من وُجِّهَ إليهِ فتَقُول: "فقد يكون اللغزُ امتحانًا قاسِيًا ينتَهِي بالحياةِ أو الموت"[1]

ويقولُ الرّافعي أنّ الألغاز بوَجهٍ عامٍّ "غريزةٌ في الفطرةِ، فإنّ الطّفل الذي هو دليل الطبيعة الأولى في الإنسان يسأل عن أشياءَ كثيرة، بوصفِهَا والإرشاد إليهَا فإذا سألَ هوَ يُمثل ذلك كانت عنده أحاجِي، وما يُؤيّد ذلك ورود بعض الأحاجِي في أسفار العهد القدِيم كسفر القضاةِ وشيءٍ مما يُماثلُهَا فيمَا يُعرفُ (بالميثولوجيًا) أي علم الخرافات القديمَة والأساطير."[2]

واللّغز حَلّ لسؤال يصْعب أو يستحيل حلّهُ، لأنّه يوجد في اللّغز قصدٌ، إذ هو يصرف المُلّغز إليه، إلى غير ما توضع عليه، فهو انتقال "من المَعنى المّادي الحقيقي إلى المعنى المَجازي المُجرد، فإذا مفهومه الاصْطلاحي: التّعمية في الكلام على المتلقي"[3].

وترى الدكتورة نبيلة إبراهيم: "إنّ اللّغز شكل أدبي شعبي، قديم قدم الأسطورة والحِكاية الخرافيَّة، كما أنّه يساويها في الانتشار، ولم يكن اللّغز في الأصل مجرد كلمات محيرةٍ تطرح سؤالاً عن معناها بين شلة الأصحاب في الأمسيات الجملة وهذا ما يدفعنا إلى أنْ ننعته بوصفه عملاً أدبيًا شعبيًا شأنُه شأنُ الأنواع الأدبية"[4].

وترى جميلة جرطي في اللّغز حيث تقول: "هي تلك الجمل التي تلغز الكلام أي تخطي مراده ولا تبينهُ، كما تُعتبر الألغاز إحدى روافد الأدب الشّعبي الموروث في أي

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 205.

[2] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974، ص407.

[3] عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبيَّة الجزائريَّة ، ص17.

[4] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 178.

بلد من البلدان، وبالتالي فهي شكل من أشكال الثّقافة التّرفيهية التّربوية المُتسمة بالابتكار لقهر الواقع الذي عادة ما يتصف بالنمطية والجهد المضني."[1]

ومما تقدَّم في تعريف اللّغز الشّعبي نخلص إلى:

أن اللّغز الشّعبيَّ هو مظهر من مظاهر الثّقافة الشعبيَّة، وأداة للتّسلية اليوميَّة وخاصّة لدى البَدو، فهو جنس أدبيّ شعبيّ يحوي في طياته العديد من المحسنات البديعيَّة كالاستعارة والكناية والتورية والجناس، والطباق والتشبيه وغيرها وهو ما يُضفي على صناعة اللّغز نوعًا من الانسجام في التراكيب اللغوية والمحسنات البديعية، فيكون بذلك مميزًا على غيره من النثر والشّعر فيكتسي طابعًا من رونق وبهاء وبلاغة للنّص، وحُسن البديعِ ومع ذلكَ فإنّ اللّغزَ لا يخلُو من الغموضِ والتناقضِ لإضفاءِ نوعٍ من الصّعوبة في كشفه، فيُصبحُ في ذلكَ حلهُ يعتمدُ على المزِيدِ من الذّكاءِ والتمحيصِ ودقَّةِ الملاحظَةِ ولذلكَ ومما تقدَّمَ نستنتجُ أن اللّغزَ الشعبيَّ يقومُ على ثلاثةِ أركانٍ أو هياكل أساسيَّة هي:

أولاً نصُّ اللُّغزِ: وهو السؤال المطروحُ أو ما يُعرفُ بالأحجيَةِ ويرِدُ في شكلِ استفسارٍ عن شيءٍ يرمَزُ لهُ بأحدِ دلائلِهِ أو لوازمِهِ في نص السؤال، ويتميَّزُ بالغموض وسلاسَة الصياغَة.

ثانيًا: لوازمُ الحلِّ (الدلائل المؤديَة إلى الحلِّ): وهيَ قرائن ترِدُ في متن السؤال يوحِي من خلالِهَا المتكلمُ أو من يُلقِي باللّغزِ إلى المخاطب به بأنّ هناك ارتباطٌ بين ما هوَ غامضٌ في نص السؤالِ والجواب الخفِيّ المراد الوصول إليه، من خلال التّمحيص والدّقة والبيان وقوَّة التّركيز ودقة المُلاحظَة.

[1] جميلة جرطي: موسوعة الألغاز الشعبيَّة، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص189.

ثالثًا: جوابُ اللّغز: وهو الحلّ المُراد التوصل إليهِ من خلالِ إلقاء اللغزِ، والمراد من خلالِ اختبارِ قوَّة الذكاءِ والفطنَةِ لدَى المُخاطَبِ بهِ.

هذا وقد ورد اللّغزُ في ليلَةِ هروب فجرة لأحمد زغب في سؤال باكِي لعمَّتها عن حلِّ اللغزِ فجاءَ في الرواية الآتي: "**في ليلةٍ من ليالي الشّتاءِ الباردَةِ، نمتُ قبل أن أعرف حلّهَا ولحد الآن وقد مضى على تلك الليلَةِ سبعَةُ شهورٍ كاملَةٍ ها أنا أجدُ الكلب الثانِي، ولم يبقَ لي إلا الكلب الثالث، باكِي تسأل عمَّتها في حل اللّغزِ فتُجِيبُهَا على الفورِ، لكنَّها تفضل أن تتعرف عليه بنفسهَا ولو بعد سبعَةِ شهورٍ، هاهيَ تعرفُ ثلثَي اللغزِ، لم يبق إلاَّ الكلب الثالث، الذي يتحرَّكُ فيُشعِلُ النار**"[1].

كانَت باكِي تُحاولُ حلّ اللّغز منذ سبعَةِ شهورٍ لكنَّها وفي سياق زيارةِ عمَّتها وهي في الطريق تسمعُ الجماعة الذين يلعبون الخربقة، يهتفون باسم "**اش كلبك مات**" فتنتبه بذلكَ إلى الكلب الثاني فتُسرُّ بذلكَ وتسأل عمَّتها عنه ولكنَّها في نفس الوقت لا ترِيد الحصول على جوابٍ سهل "لحجاية الخالة زينة".

"**ثلاث كلاب: واحد ينبح ليل نهار، وواحد يتحرك فيشعل النار، والآخر يتنقل من دار لدار**"[2]

هذا اللّغز موروث ثقافيٌّ، فقد استعمل البدويُّ السّوفيُّ مثل هذه الألغاز في الحياة الاجتماعيَّة. وهو طرِيقةٌ لوصفِ الشيءِ وصفًا مُبهَمًا حيثُ يكون الوصفُ حاملاً في طياتهِ تأويلاتٍ أو دلالاتٍ ترمُز وتدلُّ على شيءٍ آخر.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص03.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

حيثُ يتمُّ سردُ هذه الألغاز في الأوساط الشعبيَّة، بطرِيقةٍ تجعلُ السّامع يُمعنُ في التفكِير من أجل الوصول إلى الحلّ السّليم لهذَا اللّغز.

بالإضافة إلى أنّ اللّغز الشّعبيَّ إنَّما يرمِزُ إلى شيءٍ يُستعملُ في الحياة اليوميَّة للبدويّ أو الصّحراويّ، وبالتّمعن في هذا اللّغزِ نرى أن الروائي استعملهُ لما يُمثلهُ من دلالاتٍ، فهُو يُشيرُ إلى شيءٍ من خلالِ استعمال مصطلح الكلب ثلاث مراتٍ، أو الدلالة عليهِ بثلاثةِ مواقفَ، إلا أنَّه قصد غيرَهُ في المرتين الثانية والثالثة (أي استعمل تسمية الكلب للدلالةِ على الحَيوان في المرة الأولى وللدّلالة على غيره في المرتين الثانية والثالثة) فهذا الرمزُ أو الكناية في اللّغزِ استُعملَت لإظهار وإبراز دورِ هذا الحيوانِ ومدَى ملازمَته للإنسانِ وانتفاعهِ به، من خلالِ الحراسَةِ والصيد وغيرهَا إلا أنَّه قصد من تكرارِ ذكرهِ وصف غيرهِ أي استعمالهُ كقرِينَةٍ من أجل الوصولِ إلى شيءٍ يحملُ نفس التسميَة أو نفس الخاصيَّة.

وفي حل الغز نجدُ أنَّ:

الكلب الذي ينبح ليلَ نهار قصد به الحيوان الأليف، الذي لا يكاد البدويُّ أن يستغنيَ عنهُ، أما الكلب الثاني، الذي يتحركُ فيُشعلُ النار فهوَ للدلالةِ على زناد القرابيلَة والكلب الثالث الذي ينتقل من دار لدار فهو القطعَة المتحركَة في لعبة الخربقة، والذي يعرفُ بالكلب أو قولهم كلبك مات، يُفهم أنّه تمَّ القضاءُ على هذا الكَلب أو القطعَة وإخراجُها من اللّعبة.

5/الشعر الشعبي:

يُعدّ الشّعر الشّعبي نمط من أنماط الثقافات الشّعبية وشكل من أشكال التواصلية في البيئة الشّعبية فهو غرض أصيل من أغراض الأدب الشّعبي.

كما أنّه فن شّعبي على شكل إبداع شفوي يهدف من خلاله إلى إيصال الإيحاءات التقنية وما يدور في خلد الشاعر من هواجس، وما يعتريه من أفكارٍ وسردها سردًا متناسقًا بأوزان محددة بغية التّوصل إلى تكوين قصيدة أو موال وإنشاء أغاني شعبية من خلاله.

1.5/مفهوم الشعر الشعبي:

إنّ الشّعر الشّعبي هو فنٌ من الفنون الأدبية، ولغة أو لهجة كلامية تواصلية ينتجه الفرد وتردده الجماعة، فهو نِتاج فرديّ شفاهيّ يذوب في عرف الجماعة ليضمحل بذلك الإبداع الفردي، ويسري في روح الجماعة فيغلب عليه الطّابع الجماعي.

أمّا بالنسبة لأغراضه فهي كثيرة ومتعددة تعدد أغراض الشعر الفصيح، فيؤدي الشعر الشّعبي الأغراض بغية التّعبير عن تجاربه وعواطفه، فيعبر الشّعر الغزلي مثلاً عن المحبوبة والشّوق إليها ويعدد محاسنها، ويوظف الشّعر الشّعبي أحيانًا كثيرة في الغناء أثناء الأعراس والمحافل والأعياد والمناسبات لخفته.

وتراه كذلك يصف البيئة والحياة الاجتماعية في البادية ويصور الخصال الحميدة للبدو كالشّجاعة والقُوة والصّبر وشدة التّحمل..... إلخ.

وبالتّالي يمكن القول أنّ الشّعر الشّعبي فن متوارث لدى الشّعوب وخاصة البدوية فهو يؤدي أغراض عدة كأغراض الشّعر الفصيح، فهو كلام موزونٌ بلهجةٍ عامية ولا يختلف عن الشعر الفصيح إلا من ناحية بنية الإعراب، واللّغة العربية السّليمة، فهو يعتمد على العاميّة وكلام العَوام أو المُتداول بين أفراد المجتمع.

ولهذا يمكن القول أنّ الشّعر الشّعبي يحتاج إلى تهذيب فقط، فيوصل المعنى والمقصود منه للسّامع أو المتلقي بطريقة سليمة، ويؤدي غرضه بدقة متناهية، ولا يعوزه إلا تهذيبٌ وترتيبُ شكلي.

وظّف أحمد زغب في رواية ليلة هروب فجرة مجموعة من القصائد المتعددة الشعبية والتي تؤدي أغراض متعددة بقصد الاستشهاد في إشارة منه لمدى تعلق الشعوب وخاصة في البيئة البدوية السّوفية بالشّعر، والقصائد والمواويل، فنراه يستخدم بعض الأدبيات والقصائد المتداولة في الأعراس والمناسبات.

حيث جاء في الرّواية التالي:

العُرس يبغي الدويلة والخَيل تبغي المشالي

واللي خرج م قبيلة يُرخص إذا كان غالي[1]

في هذه الأبيات التي استدل بها الرّاوي لتبيين مدى تعلق البدو ببعض العادات وتمسّكهم بإعانة بعضهم، فهو يذكر كيف يصوّر الشّاعر أجواء التّشهير بالعرس، فهو يريد أنْ يوضح البيئة البدوية أثناء العرس، من الإعانة وإذاعة أخبار العُرس ومحاولة إيصال دق الطُبول والزرنة لمسامع كلّ النّاس، في حين يصفُ في الشّطر الثاني من نفس البيت " والخيل تبغى لمثالي" وهو ما يعني وصف الشّاعر لعملية تزيين سُروج الخيل في الأعْراس.

وقوله" **واللّي خرج من القبيلة يرخص إذا كانْ غالي**" فهي دلالة على وجوب تكتل أبناء القبيلة الواحدة، وعدم فرقتهم وهي النّزعة الشّعبية المتأصلة في ذهن البدوي، والتي يصفه الشّاعر وهو يعقب بقوله" يرخص ولو كان غالي" أي أن الفردُ إذا غادر القبيلة

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص10.

واتجه للإقامة في قبيلة أخرى فإنّه يفقد هيبته وقوته، ويصبح ضعيفاً ورخيصا بعد أن فقد أبناء عمومته وإخوانه الذين كانوا بمثابة الدّرع الواقي من كل الشّرور.

أمّا فيما يخص المساعدة المقدمة من قبل الأقارب والجيران في الأعراس البدوية والقروية، نجد أنّ الروائي قد أورد في ذلك بعض الأشعار منها:

العرس مَا يحموه كان أقرابه نهار جحفته والا نهار اسخابه[1]

وهنا في هذا البيت وبالتحديد في الشطر الأول يؤكد الشّاعر بأنّ الأقارب هم المعنيون بالعُرس وأعماله وتحضيراته دون غيرهم، فهو يبين بأنّ الأقارب هم أصحاب القضية والفرح فهم أولى من غيرهم بذلك.

وفي الشّطر الثاني يصف الشّاعر أيام العرس التي يتوجب على الأقارب فيها إحماء العرس والوقوف بأعماله ومشاغله، من تقديم الطّعام وتحضيرًا لمراسيم واستقبال الضيوف.....إلخ.

فهو يقصد بيوم أو نهار الجحفة هو نهار " الرّواح" حيث تذهب العَروس إلى بيت زوجها وهو أهمّ يوم في العُرس، أمّا نهار السخابة فالمقصود منه يوم العطرية حيث يوضع السخاب من العطور وترتديه العروس.

أمّا فيما يخص القصائد والأشعار الغزلية فإنّ الرواي في ليلة هروب فجرة يصف الفتية وهم يسْتمعون بشغف لعمي رابح وهو يروي قصته مع محبوبته، فهم لا يعرفون إن كانت القصة واقعية أم من نسج خياله.

ولكنّه يمهد لها بقصيدة حيث يقول عمي رابح:

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص10.

لاصبت عابر وطربان والسّرج صغلان والبندقة بخرج مليان نوصل مكحل أهدابه
مولى الغثيث طاح قضبان ع الصدر يدكان وعيون دقرات طليان في يدين جابر صوابه
وخدود كيف برق فـ أمزان لرشاف مرجان والصدر بزويز مزيان تفاح راوي شرابه
كيف دهلس الليل ودكان نسقط كما جان ع البيت بوقد عصران حافل معرجن أسخابه[1]

فالشّاعر هنا يصف هيئته وهو مزهوٌ إذْ سيقابل حبيبته، فيقول قد هيأ السّرج وأسرج فرسه وأخذ بندقيته بعد حشوها بالرّصاص من أجل وصال حبيبته، ويصف جسم حبيبته فيقول والصّدر مثل زوج من التفاح قدر رويت شجرته بالماء، ويصف حاله في دهاليز اللّيل المظلم يتحرك مثل الجان من أجل الوصول إلى بيت حبيبته.

وجاء كذلك في الرّواية وصفٌ للبدويّ الذي يحمل أعباء الحياة وحده دونما يكون له معين، فقد وظّف الرّاوي بعض الأشعار التي يرددها البدو عند إحساسهم بمشاق الحياة وخاصةً أثناء الرعي، يحفظها والتي قيلت لتعدد مشاق الرّعي أو مشاق رفع الرمال من حول النّخيل عن طريق ملئ الزنبيل وإفراغه في أماكن بعيدة عن النخيل أو خلال حفرهم للآبار أو جني الثمار وتنقية النخيل فتراهم يقولون:

عييت من المشي والجي ولا من أخذا ليا بخاطري

جرى لي كي عسكر البي عسّاس بين لقناطر[2].

كما أنّ الراوي وصف حال البدوي أو القروي في حالة السمر والسهر، حيث يجتمع الأصحاب أو الجيران وهم يردّدون بعض الأشعار التي يحفظونها حول استطلاع سقوط الأمطار، والتفاؤل بها من أجل نزول الغيث لديهم فهو هَمهم الشّاغل لكون الأمطار

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص11.

[2] المرجع نفسه: ص41.

سبب رزقهم، فوفرتُها تعني لهم العُشب والكلأ ووفرت الغلال، وكثرة التّمور وجودتها خاصة إذا نزل المَطر في أوانه فيردّدُون بعض القصائد كقولهم:

برق الضـــــوي بين لمزان في العقربه بان

سيله روي كلْ عطشان خلف لراضي نجيله

عقيفة ولسلـس وبـدان كما زرع فـــــدان

رب سبل ستر لامان ع الياسره والقليلـــه

م لــيسري لصحن غيلان حتان فـــــزان

دهم نفايض الزيبان قدا وين تحرث الميـله

أمياهه تدقدق الكيفان في لرض غـــدران

كل هود يفعم ومليان من فضل وافي جميـله

واللي عطى موش منان نجم الحيـــــوان

كساي من جاه عريان من جاه نادم يقـيله[1]

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة: ص75.

2.5/أغراض الشّعر الشّعبي:

بادئ ذي بدءٍ وقبل الخوض في أغراض الشّعر الشّعبي وجب أولاً التعريج على مسميات الشّعر الشّعبي فهناك مصطلحات يعبر عنها.

هناك من يطلق عليها الشّعر العامي وآخرون يطلقون عليه اسم الشّعر الملحون، أو يُطلق عليه اسم شعر الأعْراب أو شعر الزّجل، أو الشّعر النّبطي وكلّها ترمز إلى الشّعر الشّعبي ومنها الكثير من الأنواع والمُسميات، له عدة أغراض منها:

أ-الشّعر الشّعبي الغزلي: وهو شعر يدور موضوعه الأصلي حول الحُب بين الرّجل والمرأة حيث يتغنى الشّاعر بمحبوبته كقول الشّاعر" أضوى م لفجار..... خدك يافجرة...."[1].

ب-الرّثاء في الشّعر الشّعبي: وفيه يظهر الشّاعر في حالة تسمح له بنقل أحزانه وأشجانه عن طريق الشّعر لفقده وللوعة يجدها في قلبه وروحه.

ج-الوصف في الشّعر الشّعبي: وهو عادة ما يصاحب الأغراض الأخرى كالغزل فنجد الشّاعر يصف محبوبته أو يصفُ ناقته، أو يصف حادثة معينة كقوله في وصف محبوبته" يا ضاوية ضي فينار ياسُود لنْظار..."[2]

أمّا فيما يخص الغزل فقد وظّف أحمد زغب في هذه الرواية بعض القصائد الغزلية وخاصةً فيما يتعلق بشعر التغزل بفجرة فنجد الشّاعر يقول:

أضوى م لفجار ..... خدك يافجرة

---

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص115.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أضوى م لفجار.....خدك يافجرة

عيونك جدي الريم..... في سطوح المجرى[1].

فالشّاعر هنا يصف جمال فجرة ويتغنى بأنوثتها، فهو يرى أنّ لها خدين من حُسن وجمالُها ضياء فاق ضياء الفجر السّاطع، ويرى بأنّ عيناها مثل عين الغزال أو أكثر جمال.

ثم يردف قائلا:

ياضاوية ضي فينار يا سود لنْظار

ياشايدة بين لجيال كما شاد بيّ السّرايا

زينك غلب كل حَكار[2].

أمّا في هذا المقطع فهو يرى أنّ محبوبته لها نورُ السّراج وطلعته يتخللها ضياء الفينار وهو " القنديل" ولها عيونٌ جوراء كما يصف ذلك بـ " سود لنظار" فهي حسب قول الشّاعر " ياشايده..... السرايا" ذات صيتٍ معروفه لدى الجميع من حُسنها وبَهائها وقد شبّهها بصيت السّرايا وهي قلاع الملوك .

ومما تقدم يتراءى لنا أنّ الكاتب استخدم هذه الأشعار التي كانت متداولة جدًا لدى البدو منْ أجل الإيحاء بأنّ حياة البدويّ لا تخلو من الفنون والآداب الشّعبية، فهم قد استعملوا الشّعر حتى في الإشارة إلى الأشياء أو الأحداث التي تفهم ولا تقال، وهو ما

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص115.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

زاد جمالية الرّواية، فبدون الشّعر كانت لتكون مجرد قصص خالية من الفن والأدب الشّعبي ولكانت أقلّ إيضاحاً وأكثر سطحية.

3.5/أوزان الشّعر الشّعبي:

تنوعت أوزان الأشعار الواردة في رواية ليلة هروب فجرة وهي:

الرداسِي: هو مصطلح معروف في واد سُوف ويطلق عليه في تونس " المسدس" ويرى محمد مرزوق في تعريفه أنّه: "منظومة تتركب من طالع ذي ثلاثة أشْطر أو غُصون وأدوار تتركب من ستة أغصان في الغالب، الأربعة الأولى متحدةُ القافية والأخيران لهما نفس قافية الطّالع"[1] ، أمّا في واد سُوف يُطلق عليها رداسِي وله طريقة أداةُ مميزة حيث نجد الشّعراء يقومون بالرداسي عن طريق الوقوف وقول الشّعر مع رَدسِ أو رَفسِ الأرض بالأرجل، ويقام عادة أثناء المحافل أيْ المحفل السّوفي.

وتتم تأديتُه مع رّقْصة النخ والزقايري.

ويرى أحمد زغب أنّه مصطلح معروف في واد سُوف والجريد بتونس وهو من الأوزان التي تقام عليها رقصة النخ، وإذا ذهبنا إلى البادية اللّيبية وجدناها تسمى الطّبيلة نسبة إلى الطّبل الذي يضرب لإحداث الإيقاع لإقامة الرقصة المذكورة.

ويشير أحمد زغب حديثه عن رقصة النخ أنّ الرّاداسي يكون بالضّرب على الأرض بالأحذية لإحداث الإيقاع، غير أنّ الرّدس أوضرب الأرض بالأقدام أو ضرب الطّبل

[1] محمد مرزوق: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص85.

وحده لا يكفي لتحديد الأوزان تحديدًا دقيقًا، فهناك أوزان أخرى تقام عليها رقصة النّخ وفيها تُضرب الطبيلة أو يردس على الأرض مثل المواقف والملزمة وبورجيلة[1].

وممّا تقدم يفهم أنّ القصيدة في الرّداسي لا تكمل أوزانها إلا بالّردس والطّبل بالإضافة إلى أنّها تتشكل من ثلاثة أشطر أو غصون وأدوار، تتركب من ستة غصون في الغالب وتكون هذ السّتة غصون الأربعة الأولى منها متحدةٌ القافية والأخيرين لهما نفس القافية والطّالع.

وفي الرّواية استشهد الكاتب بطالع الرّداسي المُتداول في أعراس أهل القرى والبادية حيث يقدم هذا الطالع كمَوال في الأعراس، فهو وزن متداولٌ عندهم خاصةً عند رّقص النخ وهذا الاستشهاد جاء بطالع القصيدة التالية:

فرح الرزم كي لفن له حراير

بدا الفتن ثاير

عياد اللفو شاو عقد الندايرِ[2].

وهو طالع ذو ثلاثة أغصان لقصيدةٍ من مجموعة من الأبيات وذكرها أحمد زغب في مؤلفه أعلام الشّعر بمنطقة سُوف.

ففي هذا الطّالع نلاحظ أنّ القافية كانت متمثلة في " ايرِ"، وأحد أدوار القصيدة التي لم يذكره الكاتب أحمد زغب في ليلة هروب بفجرة كان كما يلي:

فرح الرزم ثم بين النزالي.... درز فوق عالي.... ومنذهب نشهر القول عنه نلالي

---

[1] ينظر: أحمد زغب: دراسات في الشعر الشفاهي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن،2008، ص48.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص24.

جينه بناويت يوم لحفالي... وليسو حوالي... ومن ذهب دارو الشرك والبدالي

وياطلية الرزق ونهون مالي... ونعطي جمالي.... على الفهامة نهون مكسب جلالي

على بسته نقتل التالي.....بياوالي... نعطونهار قدح دق العوالي

ثمينك ياعبد وتموت غالي.... وحزنك الداير... وحطو عليك الشواهد أما يد.

المواقف: يسمى في منطقة واد سُوف والبوادي المحيطة المَزيُود، وهو موروث انتقل إلى الجنوب الشّرقي الجزائري عن طريق الجريد في تونس، لأنّ المَزيود أصْله من الجنوب التّونسي وبالتحديد "توزر" ينشده شُعراء البادية في المَحفل السَوفي، وهم وقوفٌ يبدؤون بالمَوّال أو طالع القصيدة، والقصيدة تحتوي أكثر من وزن، ولوقوف الشّعراء وهم ينشدون الشّعر سُمى بالمواقف.

وقد عرفه المرزق بأنّه: "عبارة عن قسيم مربّع، أي أنّ أبياته تتركب من أربع شطرات تتحد الأشْطر الأولى، وتكون للأشكال الأخيرة قافية مخالفة تتّحد في ذاتها"[1].

والموقف يحوي مطلع ودور ومكْب، والمطلع مصرع أي مقسم حيث يتراء أنّه بيتان قصيران، ويليه الدور الذي يتشكل من خمسة عشر بيتا متعدد القوافي والأعاريض وقوافي ثم يختم الدور بمكب ويتكون من خمسة أشْطر لها قافية مستقلة عن الأشطر الأربعة الأولى والشطر الخامس يحمل نفس قافية الطالع، وقد ذكر الراوي بيت من مواقف في الرّواية بهذه الصيغة:

نعاني من لسهار ما نرقد ساعة من صاحب جعار عينه لياعة[2]

[1] محمد مرزوق: الأدب الشعبي في تونس، ص85.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص19.

ومثال عن الموقف نذكر هذا النموذج:

راني موضـام يا الهذبـة يـاعين الجـالي

طوالـو ليام بجـاه ربي لا تقـولي خـالي

هاك النجمات هاوينهم على الغرب ماحو

حمه ما جاش قالـولي عمر في سلاحو

لبسـت سـروال وقفـلاته عل حد العانـة

وزادت بـنـوار وتريـكو واتـى الحصـــار

ضرب الطبال وضرب على حوش النوري

نسوة ورجـال يقـرو في حـزب دستـوري

.....إلى أن يقول

راني موضام يا الهذبة يا عين الجـالي

طوالو ليام بجـاه ربي لا تقـولي خـالي.

ويمكن للموقف أن يشترك في المطلع والمكب ويتكرر المطلع في الختام، وكذلك يمكن للمطلع أن يكون شطرين فقط لا بيتين، وهذا ما وجدناه في الكثير من الموافق التي يلقيها الشعراء في منطقة الشرق والجنوب الشرقي للجزائر.

الأرجوزة النّسوية:

وهو نوعٌ من أنواع الشّعر الذي اختلف فيه اختلاف كبير، فالبعض يرى بأنهّ شعر صحيحٌ مثل الخليل بن أحمد الفراهيدي، والبعض يرى بأنّه ليس شعرًا، فهو شعر مزاجه السّجع وهو يعد عند الكثيرين رجزٌ ضعيف الأوزان.

وهو شعر يكون كل مصراع فيه مفردًا وتسمى قصائده أهازيج أو أراجيز أو أرجوازية غير قصيدة الشّعر يكون البيت فيها مكوناً من مصرعين[1].

وفي رواية ليلة هروب فجرة وردت مجموعة من الأراجيز النسوية حيث جاء في الرّواية ما يلي: "**طلبت خالتي زينة أن تدق على القصعة وتترنم بالراسي حتى تجرب النخ بالحرام وهي تقدم لها توجيها كيف يكون النخ على أو صولة:**

في الدار بعيد... حبيب جاني... في الدار بعيد.... حبيب جاني....في الدار بعيد...دونو جوبه ومهاميد....حبيب جاني.... كل ذلك والخالة تضرب على قعر القصعة : طب... طب.... طبطب طب... طبطب...طب....طبطب.طب.....طبطب ... ثم تتوقف عن الغناء بحجة أنها لا تحفظ كلمات الأغنية[2].

وشرح هذه الأرجوزة كالتالي: في الدار بعيد، يعني في الغربة، دونو جوبه وتعني البعيدين الحَبيب والحَبية (عايش وفجرة)، والمهاميد هي الأرض الصعبة التي يجب على فارس الأحلام قطعها للوصول إلى محبوبته، وطبطب وتشير إلى الإيقاع، وقد استعمل الكاتبُ هذه الأرجوزة لتصوير نمط آخر للحياة في البادية، حيث أن الخالة (زينة) تعرف

[1] ينظر: محمد توفيق بكري: أراجيز العرب، ط1، المكتبة الأدبية، مصر، 1927، ص15.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص05.

ما يدور في خلد أو ذهن الفتاة وتتطلع إلى معرفة الأكثر، وجاء كذلك في الرواية الأرجوزة التالية:

هذا النهار لمبارك ولآخر سعيد

واللي حضر محمد وسيدي عبيد

هذا النهار لمبارك يا مومنين

السيد علي وأولاده لفو فازعين[1].

وهذه الأرجوزة من رواسب الحكم الفاطمي للجزائر، حيث يشير الكاتبُ إلى موروث الشّعبي المنحدر منها، وفي الإشارة إلى سيدي عبيد جَدُّ النّمامشة بئرْ العاتر وهو وليّ صالحٌ، أمّا اليوم السّعيد والمُبارك فيقصد به الأيام الأخيرة من العُرس، وهما اليومين الأخيرين من العُرس الخميس والجمعة.

وجاء كذلك في ليلة هروب فجرة أرجوزة أخرى والتي توضحَ اعتراض فجرة على الزواج من العرباوي، فهي تريد الزّواج عن حُبّ، وذلك بعد انكشاف أمْرَ حُبّها لسعيد. وهذا ما يعكس واقع التقاليد في البادية، وأنّه رغم التشدد والالتزام بالعادات والتقاليد إلا أنّ فجرة تمردت على العادات والأعراف دون مراعاة لها أو خوف مما سيقع.

حيث ورد في الأرجوزة ما يلي:

يا فجرة من تأخذي يا فجرة...

ماناخذش الشايب...هاها

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص57.

لحية العتروس....هاها

يافجرة ماتاخذي

مانخذش الشايب...هاها

لحية العتروس....هاها

ناخذ كان حبيبي..يا ها..ها

وما نشرط فلوس. يا هاها[1].

ويعبر بالأرجوزة عن المشاعر والاحاسيس وحتى الأحداث، وتستعمل في الأواسط الشعبية بكثرة لخفتها ودقة تعبيرها، كما تعد الأرجوزة لحظة من التنفيس والتفريج عن خلجات النفس.

6/الفنون الشّعبية:

وظف أحمد زغب بعض مظاهر الفنون الشعبية في رواياته، مثل الرقصات والزغاريد والهوايات والألعاب، وبعض الطقوس الاحتفالية، وكل هذه المظاهر تمثل الثقافة الشعبية

والهوية الدينامكية المتفاعلة مع الواقع، لأنها شكل من اشكال التعبير والاحتفال تتجسد في الرقصات والألعاب والطقوس، وفي ما يلي تفصيل للفنون الشعبية التي جاءت في روايات أحمد زغب.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص63.

1.6/: الفنون الشعبية في رواية ليلة هروب فجرة:

أ/الرّقصات الشّعبية:

رقصة النخ:

هي رقصة تقدمها الفتيات السّوفيات فيما يعرف بالحفلة أو المحفل السوفي الذي يجتمع فيه الشّباب والكُهول والشيوخ والعجائز وكل الفئات العمرية على حد سواء، من خلال تكوين حلقة أثناء الجُلوس والتّجمع حيث يصطف الشّباب في حلقة تقسم إلى نصفين، النصف الأول يجلس فيه الشّبان والنصف المقابل تجلس فيه الفتيات، يعقبهم بنفس الشّكل الكهول من ورائهم في حلقة كذلك ومن ورائهم الشيوخ والأطفال.

وفي نصف الحلقة الأولى الذي تجلس فيه الفتيات التي هن متبرجاتٍ ومتزينات بشتى أنواع الزينة، فيتقدم من خلال الحلقة إلى وسطها مثنى وثلاث، ويقومون برقصة النخ وهن يرتدين الحرام وهن متعطرات بشتى أنواع العطور والزينة، مطلقات شُعورهن يجثِين على الركب وسط الحلقة لتقديم رقصة النخ والتلويح بشعورهن يمنةً ويسرةً وكذا التلويح بالشّعور إلى الأمام والخلف من خلال تحريك الرقبة في خفة وسرعة رهيبة وذلك تماشياً مع إيقاع الطبول والردس الذي يقوم به الشّبان أو ما يعرف بالرداسي.

وقد أورد أحمد زغب في الرّواية بعض ما يقومُ به الشّبان والفتيات من خلال رقصة النخ في المحفل معتبرا ذلك مكسبا شعبيا وموروثا ثقافيا، لمَا له من أهمية في جعل ذلك تمهيدًا للخطوبة، لأن الشّباب يضعون قوارير العطر في جيوبهم لسكبها على شَعْر الفتيات اللاّتي يُعجبنهم تمهيدًا للخطوبة المستقبلية وقد ذكر ذلك في الرواية في الفقرة الآتية.

"وخرجت الفتيات ..... وفي مظاهر الاستعداد أنْ يضع في جيبه قارورة عطرٍ فلو قدر أن يواجه فتاته المفضلة له أنْ يسكب على رأسها العطر علامة على الإعجاب وتمهيدا للخطوبة المستقبلية المفترضة"[1] .

وكذلك الفقرة التالية:

"خرجت باكي مستعدة للنخ، وعيناها على شباب البارود، تتفرس في العمائم، تبحث عن العمامة المائلة إلى جهة اليسار، وهي تتساءل بينها وبين نفسها، وهل يا ترى يحسن إنشاد الشّعر كما يحسن إطلاق البارود؟ ترى هل ينتبه إليها حين ترسل شعرها الطويل النّاعم يمينا وشمالا؟"[2]

رقْصة الزّقايري:

هي رقصةٌ تقليدية يقوم بها شبان البادية خلال العُرس أو المحفل السّوفي أو بعض الأفراح الأخرى كالختان...

أمّا التّعريف الثّاني لرقصة الزقايري هي رقصة يقوم بها الرّجال مستعملين بنادق تقليدية مرفوقة بنغمات الزرنة والبندير، وهي رقصة عربية في رموزها ومعانيها وأهميتها تكمن في التفاهم والتّكامل لأعضاء الفرقة، في محاولة إطلاق طلقة البارود بصفةٍ متناسقة في مرة واحدة."[3]

وهي رقصةٌ تتم على نغمات الزُرنة، يقوم بها الشُبان من خلال رفع إحدى الأرجل والارتكاز على الأخرى والدوران حول الحلقة مع الترنح بالبنادق والقرابيلة، واطلاق النّار

---

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص17.

[2] المرجع نفسه: ص20.

[3] التجاني مياطة: المحفل السوفي كصورة اتصال رمزي وفني ذو محتوى، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، العدد4، 2014، ص103.

في شكل بهيجٍ حيث لا يتمُّ توجيه وإطلاق النار إلا بعد الدّوران لمدة، بواسطة الأرجل المرتكز عليها مع الردس بالأرجل على الأرض وتقديم المَوّال الشّعري، أو ما يُعرف بالرّداسي، فإذا اسْتحسن الشّباب هذا الموال أرسلوا شرارات النار من القَرابيلة أو البُندقية مع تقديم وإرسال في نفس الوقت بعض الكلمات التي تعبر عن الرضا والاستحسان للشعر أو الموال الشعري، مثل الله الله أويا رسول الله... الخ. ففي الرّواية ذكر زغب أنّ شباب البادية هم من يتقنون رقصة الزقايري ولذلك أورد ما يلي: "بدأ الاستعداد للعُرس في القرية المجاورة، أهل القرية لا يحسنون اللّعب بالبُندقية، ولا يحسنون رقصة الزقايري مثلما يحسنها شباب البادية، ولعلّ السّبب انشغالهم بقراءة القرآن في الكتاب، والعمل في واحات النخيل. أمّا شباب البادية فالفراغ يملأ حياتهم البسيطة لذلك يملؤونه بالشّعر والرّقص ورواية الحكايات"[1] .

ب/الألعاب والهوايات الترفيهية الشّعبية:

الألعاب التّرفيهية الشّعبيَّة:

إنّ الألعاب الشّعبية وليدة البيئة الاجتماعية، ونِتاجُ سلوكيات المجتمع وما يفرزهُ الفراغ في حياةِ الفرد من ترفيه عن النفس والتسلية، وشغل ذلك الفراغ بمَا هو جدير بالترويح عن النفوس، فالكاتب في هذه الرّواية استدل ببعض هذه الألعاب التقليدية من خلال نحتها نحتًا يتماشى وموضوع الرّواية، فهوَ يصفُ لنا لعبتي الخربقة والتيتان لما لهاتين اللّعبتين من بالغ الأثر في حياة الجنوب أو سكان سُوف.

استعمل الكاتب هذا النّوع من الألعاب للدلالة على بعض وسائل التّسلية البدوية والتي يستعملها الفرد البدوي كموروث شعبي لا يُمكن للبدوي الاستغناء عنها.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص09.

فالخربقة هي لعبة ذهنية وتسلية شعبيَّة عند البدو والحضر، وهي منتشرةٌ كذلك في كلّ القُطر الجزائري وكذلك تونس والمغرب.

أما أحمد زغب فقد استخدم أو ذكر هذه الألعاب لوصف حياة البادية الوسائل الترفيهية لديهم، أو الترفيه عن النفس ومحاولة التغيير مع الكمّ الهائل من المشقة والتعب الذي يتعرض له البدوي من أجل التحصيل اليومي لقوته ولقمة عيشه، أمّا صفة اللّعبة وطريقتها فهي كالرقعة تُرسم على الأرض على شكل مربعات التي تتشكّل بالخطوط المتقاطعة أو على شكل حفرٍ على الرّملِ، فيمسح بظاهر اليد على الرمل وبضم الأصابع بطبع على ذلك الرمل المستوي فيتشكل بذلك حفر صغيرة تُسمى كل حفرة بـ"الدار".

وبذلك يتم تكوين 49 خانةً أيْ 07 خانات ضرب 07 خانات لتشكل 49 خانة، يتم ملؤُها بمَا يُعرف بالكلاب، وهي قطع متماثلة عند كل لاعبٍ إلا الخانة الوسطى فتبقى فارغة ويتم هذا الملأ من طرف شخصين وهما اللاعبان المتباريان في هذه اللعبة، أي أنّ لكل شخص 24 قطعةً متماثلة فيما بينها ومتمايزة فيما بينها وبين قطع اللاعب الآخر.

أمّا اللّعب فيكون بأنْ يبدأ أحد المتبارين أو المتسابقين في اللّعبة بوضع كلبين أو قطعتين ثمَّ يعقبه اللاعب الآخر بكلبين حتَّى تملأ الرقعة بالكلاب إلا الوسطى التي تبقى شاغرة لأنّها منطقة التحرك.

وبذلك يحرك أحدُ اللاعبين كلبه الأول ثم الثاني ثم الأول ثم الثاني وهكذا، فإذا تمتْ محاصرة قطعة أو أكثر من طرف اللاّعب الآخر يتم إخراج هذه القطع ليفوز باللّعب في النهاية الشخص الذي تبقت له قطع أكثر.

لعبة التّيتان:

جاء ذكر هذه اللّعبة في النص الروائي على لسان الراوي فيأتي على ذكر الفتاة باكي التي كانت تلعب هذه اللعبة: "تترك باكي لعبة التيتان مع رفيقاتها وتهب مسرعةً إلى أمها خاصة وهي تعلم أنّ أباها عاد لتوه من سوق المدينة. وهو يتأهب للذهاب إلى الجامع"[1] وظّف أحمد زغب هذا الموروث والمتمثل في لعبة التيتان في الرواية من خلال ذكره لهذه اللّعبة التي كانت جزءًا من حكاية باكي.

فهذه اللّعبة "التيتان" تلعبها البنات دون سن البلوغ وخاصة في منطقة وادي سُوف فهي لعبةٌ منتشرةٌ في كافة البوادي الجزائرية أو القرى الصغيرة، فالبعضُ يسميها "اللقاف" أو "التيتان" وهو جمع مفرده تَاتَه أو كما تسمى في بعض المناطق الأخرى "صونصاني" أو "صواصل" كمنطقة الغرب الجزائري، أمّا في منطقة الشّرق الجزائري فتسمى "الأكعاب" أو "الكريدة" أو "الحدادة" أما اللّعبة فتلعب بواسطة عظام أو (الرضفة) العظم الصغير بين مفاصل الغنم أو المَاعز، ويتم جمع هذه العظام من مفاصل الشاة خلال عيد الأضْحى من طرف الفتيات الباحثات عن تلك الأنواع من الترفيه.

حيث يتم نزع العظام من مفاصل الشاة بعد الطّهي أو بعد أكل الأكلة الشعبية المعروفة بـ "بوزلوف"، ثم بعد ذلك تجفّفْ ليخفّ وزنها ويجف ماؤها مع المحافظة على نفس الأحجام، وتكون هذه العظام على شكل رقم ثمانية أو شكل رمز اللانهاية في الرياضيات ∞.

وتتم هذه اللعبة من خلال تشكيل 04 من هذه العظام مع حجر متميز يعرف باللّقاف أمّا باقي العظام الأربعة فلكل منها تسمية يتميز بها عن غيرها.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص04.

يسمى الوجه الأول "التاتة" والثاني "الورد" بترقيق الراء، والثالث "العيون" لأنه شكل مقعر والرابع يطلق عليه البُوكس.

تقوم إحدى الفتيات التي تلعب هذه اللّعبة بأخذ القطع الخمسة في يد واحدة ثمَّ ترميهم على الأرض وتلتقط اللّقاف وتحتفظ به دائما في يدها، وسمي اللّقاف لأنّه يتم التقاطه دائما أو الاحتفاظ بقطعة أخرى معه مع الاحتفاظ به في اليد.

وعندما ترسل الفتاة اللّقاف عالياً بواسطة الخفة تلتقط إحدى القطع الملقاة على الأرض بسرعة وقبل ارتداد اللّقاف عند قذفه عاليا، ثم تمسك اللّقاف عند نزوله بعد أن أخذت القطعة من الأرض، وهكذا تعيد الكرة إلى أن يتم جمع جميع القطع الملقاة على الأرض حتى تكون كل القطع في يدٍ واحدة ثم يعاد طرحها على الأرض من جديد، إلا اللّقاف فيتم الاحتفاظ به وتُعاد نفسُ المرحلة، إلا أنّ هذه المرحلة يتم فيها ترتيب العظام الملقاة عشوائياً على الأرض، وفي كل مرةٍ ترسل اللّقاف وتلمس بعض وجوه العظام لترتيبهم قبل سقوط اللّقاف من اليد، وتعيد اللقاف من جديد إلى حين تسوية القطع بنفس الوجوه.

الهوايات الترفيهية الشّعبية:

النّاي: أبرز الرّاوي في الرواية ما يوحي بأنّ البدوي الذي يشتغل في الرّعي قد يشغل وقته ببعض الهوايات الشّعبية كالناي والمصارعة وغيرها... الخ. وذلك من خلال الفقرة التالية: "أمّا هؤلاء الرعاة فهم يعزفون على النّاي أو على الزرنة أو يغنون أو ينشدون الشعر"[1]. فالبدوي خلال مكوثه مقابل مواشيه وهي ترعى الأعشاب يواجه صعوبةً في

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص02.

إمضاء وقته وشغل فراغه، فيهرع بذلك إلى القيام ببعض الهوايات أو بعض الترفيهيات التي يروِّح بها عن نفسه كالعزف على الناي.

فالنّاي هو ما يطلق عليه "القصبة" أو المزمار وهي آلة على شكل أنبوب مقعر يستعملها البدويّ من خلال تلحين بعض الأغاني والأبيات الشعرية والقصائد عن طريق الموّال بالنّاي، وخاصة خلال فصل الربيع حيث يكون البدويّ مزهواً بما تحتويه الأرض خلال هذا الفصل من عشبٍ وكلأ.

الزُرْنة: وكذلك يستعمل البدوي الزُرنة كموروث شعبي لا يمكن الاستغناء عنه فالزُرنة آلة نفخيه تشبه النّاي تستعمل كتقليد في الأعراس والأفراح والمحافل من أجل الاستمتاع بصوتها الشّجي، فهي تستعمل من طرف شخص متخصص في العزف عليها ليحسن بذلك إتقان الإيقاعات الموسيقي عليها، فيضفي نوعًا من البهجة والسرور على الحضور وإحداث الصّخب الرنان والترويح عن النفس.

المُصارعة:

والمُصارعة كما ذكر أحمد زغب في روايته: " ...أو يتصارعون فيما بينهم لاختبار القوة البدنية"[1] ، هي من ألعاب القوى التي يتباهى بها أهل البادية والبدو الرّحل لما فيها من إظهار للعَضلات والفُحولة وقوة صدّ الخصم والتغلب عليه، وكذلك لإبراز الفُتوة وقوة الشّباب والاستعراض أمام الفتيات.

وممّا تقدم يتسنى لنا معرفة أنّ أحمد زغب استعمل في هذه المصطلحات (الزُرنة النّاي، المصارعة) والتي وردت في الصفحة الثانية من الرواية كالآتي "وأمّا هؤلاء الرّعاة

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص02.

فهم يعزفون على النّاي أو على الزّرنة أو يغنون أو ينشدون الشّعر، أو يتصارعون فيما بينهم لاختبار القوة البدنية"[1] .

وذلك للدلالة على وصف البيئة البدوية وما يتخللها من الأعمال الترفيهية، وكذا إبراز الرّوائي لحياة البدوي، وكيف يشغلون أوقات فراغهم ويمضونها في مثل هذه الهوايات فهو يُشعرنا أنّ حياة البَدوي المليئة بالعمل المضني والشاق لا تخلو من الترفيه والفكاهة والفرح، فالبدوي بذلك لا يعدم الوسيلة للترفيه عن نفسه، وإنْ كانت كل الوسائل الترفيهية الحديثة نائية عنه فهو كما يقال الحَاجة أُمّ الاختراع.

2.6/ الفنون الشعبية في رواية المقبرة البيضاء:

أ/الرّقص:

جاء في رواية المقبرة البيضاء ما يلي:

" البناتُ تنتحين ركنًا من أركان ساحة البيت لا يتخلقن ويحسن الأغاني خفيفة راقصةً وتتوسط الحلقة فتاة تمتطق بمنديل، وتستعرض جسدها البض، وقوامها الممشوق وصدرها البارز وزينتها الأخّاذة تَهُز خصرها الممتلئ بخفة ورشاقة، ولا يهُم انسجام هزّات خصرها مع ضربات الطّبل أولا تنسجم.

– خلي بدلني واش عليكم فيه...

ولكن الراقصة سرعان ما ترتمي متظاهرة بالخجل في حين يطلبن من أخرى أن ترقص ويلححن عليها"[2]

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص2.

[2] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص26.

ممّا تقدم دلالة على أنّ الفتيات حين يتجمعن في زاوية أو ركنٍ من بيت العُرس يسعين إلى الرّقص فقط والأغاني، فهنّ لا يجدن الرّقص لأنّ الفتاة التي تتوسط الحلقة وترقص لا تهتم أن تنسجم هزات خصرها مع أنغام الطّبل فهو بذلك يرمز إلى أنّ الفتيات هؤلاء يتعلمن فنّ الرّقص ليس إلاّ، فهن ما يزلن لا يتقن الطريقة التي تجعل هزات خصرهن تتمايل وتتناغم مع ضربات الطبول.

بالإضافة إلى أنّ الموسيقى والإيقاعات في رواية المقبرة البيضاء لم تشمل جميع آلات الموسيقى والعزف، وإنّما اقتصرت فقط على الطّبول، وكانت الحلقة حكرا على الفتيات فالرّقص في المقبرة البيضاء، عبارة عن حلقات وتمايل وهو رقص خاص بالفتيات داخل المنزل.

وجاء في الرواية كذلك ما يلي:

"لكنّ الرّاقصة سرعان ما ترتمي متظاهرة بالخجل في حين يطْلبن من أخرى أنْ ترقص ويلحِحن عليها، ويحملنها على الوقوف، وذلك بأن تأخذ كل فتاة بإحدى يديها حتى إذا استوت واقفة، لفّفن المنديل حول أردافها، وانطلقن في الغناء وانطلقت في الرّقص"[1]

ممّا ورد في هذا المقطع وصف الراوي الفتيات وهن يرقص ويحرضن بعضهن على الرقص، فترى الفتاة لا تبادر للرّقص رغم رغبتها في ذلك إلا حين اقتيادها من طرف صديقاتها والإلحاح عليها بالرقص، فهنّ يشجّعن بعضهن على الرقص لأنّ الفتاة تكون هنا أكثر حياءًا، ولأنّ حلقات الرّقص تتم بشكل فردي كل فئة وحدها حسب الأعمار والأجناس.

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص26.

وبالرغم من شعور الفتاة بالسّعادة والفرح ورغم قلة خبرتها فتحاول الغناء والرّقص في حلقات ضيقة بعيدة عن الأنظار، عكس الفتيات اللوات ترقصن في الحلقات الجماعية الخاصة بالمحافل، ففي المَحْفل نجد الفتاة أكثر جرأةً وأكثر خبرةً وأقدر على المُداومة في الرّقص والغناء، رغم أن حلقت الرّقص يحضرها بعض الرجال أو أنّها تكون بشكل مختلط.

وهذا ما يدعو للقول أنّ تطور الفنون التي تتخلل العرس من رقص وغناء تختلف باختلاف البيئة الشعبية، فتكون مثلا فتاة البادية أقل خبرةً وأكثر حياءًا من فتاة القرية التي ورثت الخبرة والجرأة عن خليلاتها من اللاتي يتقدّمهن في المحافل والأعراس وبالتالي فالفتاة التي وصفها زغب في رواية المقبرة البيضاء أقل تنشيطًا للعرس، فهي لا تقدم المساندة بجرأة عالية وإنّما تنتظر من يدفعها من صديقاتها للرقص والغناء.

7/ العادات والتقاليد الشّعبية:

يُعدّ الزّواج الركيزة الأساسية التي تبنى عليها كل أسرة جزائرية خاصةً وإسلامية عامَّة فهو النّواة المشكلة للمجتمع والرابطة الاجتماعية التي تُمتن أواصر الترابط والتكافل في كل المجتمعات، فالزّواج هو أساس تكوين الأسرة والتي بدورها تشكل المجتمع، ولذلك فإنّنا نجد للزواج عادات وتقاليد خاصة في البيئة السّوفية، ولذلك خصه أحمد زغب بالذكر في روايتيه ليلة هروب فجرة والمقبرة البيضاء بجملة من البيانات والتفاصيل خاصة اهتمامه بالعادات والتقاليد باعتبارها جزءًا من الموروث الشّعبي.

1.7/ مراسيم الزواج في رواية المقبرة البيضاء:

ولقد وظّف أحمد زغب بعض مراسيم الزّواج في المقبرة البيضاء فجاء فيها ما يلي:

" النّساء يحتشدن في ساحة الحوش، يرفعن أصواتهن بالزغاريد تارة، وبالدعاء لأهل الدار والعروسين تارة أخرى، كل واحدة منهن تحاول أن تتفن في أناقتها فتلبس أحسن ما لديها من ثياب وأغلى ما لديها من فساتين، وتحاول أن تستعرض أكبر قدر ممكن من الحلي وتحاول أن تجلب النساء الأخريات إليها وتتباهى عليهن بأناقتها وفساتينها وحليها"[1].

فأهم ما يميز الإعلان عن العرس والإشهار له نجد الزغاريد التي تصدح بها حناجر النسوة، كما أن تقديم التهاني لأهل العرس من أهل مراسيم الإحتفال، لأن التهاني تأتي من الوهلة الأولى التي يدخل فيها المهنون على لأهل العرس، ويذكر الراوي أن النساء يلبسن أحسن اللباس ويتحلين بأحلى الحلي كنوع من اظهار الفرح والتباهي.

وكما أشار الراوي إلى دور العجائز في إشهار الزواج كالتالي: "أمّا العجائز فيقمن بدورهن حلقة ويرسلن أصواتهن المتثاقلة بأغانيهن التقليدية:

-هذا النهار المبارك لخور سعيد اللّي حضر محمد وسيدي عبيد...

-أوورورووروري"[2].

ومن مراسيم الزواج كذلك حضور العجائز وكبار السن ودعوتهن للمشاركة من أول يوم في العرس، فهن أول من يبدأن بالغناء، واعطاء النصائح لأصحاب العرس والتحلق وإستقبال الضيوف، ويشاركن في مراسيم العرس لتحل البركة.

أما صاحبة العرس أو المكلفة بإدارة شؤون العرس فلديها أعمال تقوم بها، من أبرز هذه الأعمال الوقوف على عملية طهي الطعام (الوليمة) التي تقدم للضيوف المشاركين في العرس: "وصاحبة العرس الحاجة تبر قائمة على قدم وساق على شؤون الطبخ

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص26.

[2] المرجع نفسه: ص27.

وتحضير الكسكسي، تراعي مطالب النساء العاملات في فتل الكسكسي وتحضير القدور تحث هذه وتشكر تلك وترد على المهنئات:

–مبروك الحاجة ربي يصلح الحال.

– الله يبارك فيك والعاقبة لصغارك.

– وأنت حية"[1].

فالطهي للضيوف من المراسيم التي لا يمكن اسقاطها في العرس، فيبدأ الطهي من اليوم الأول من العرس استعدادا لاستقبال المهنئين، ويكون الطهي بفتل الكسكس ووضع القدور على النار، ويخصص للطهي عاملات يكن من أهل العريس متمرسات في الطبخ ويجد طهي كميات تكفي لأعداد كبيرة من الناس.

ومما سبق يتّضح أنّ أصحاب العرس وجميع أفراد المجتمع متعاونين في إشهار الزواج وفي إنجاز مراسيمه، وذلك بالدعاء والغناء والزغاريد وابداء الزينة والطهي فالرّوائي يبين تفاعل النّسوة بكل انشراح في إظهار مكانة الزواج، وذلك من خلال الهُتاف والزغاريد والأغاني والتصفيق، وحتى العجائز لهنّ دورٌ في ذلك حيث يتجمعن لتقديم دورهن في تحمية العُرس، وهذا ما يعني أنّ العُرس يكتسي طابعه التقليدي الخاص بكل مجتمع وتختلف عاداته من مجتمع إلى آخر وهو بذلك يتمثل القيم الخاصة بالمجتمع والتي تميزه عن غيره.

إلا أن هذه العادات قد تشترك كل المجتمعات في بعضها أو قد تشترك بعض المجتمعات في أجزاءٍ منها، وأنّ هذه العادات والتقاليد قد تنتقل من مجتمع إلى آخر إلا أنّها لا تبقى محافظةً على نفس الشّكل والطريقة أو هيئة الممارسة، وبالتالي وإنْ تعددت

[1] أحمد زغب: المقبرة البيضاء، ص27.

التقاليد والعادات في حل المجتمعات إلاّ أنّها تبقى محتفظة بخصوصية المنطقة أو المجتمع فيختص بذلك مجتمعاً ما عن باقي المجتمعات بخصوصية معينة.

إنّ ما نراه اليوم من أعراف وعادات وتقاليد من بعض المجتمعات ليس وليد الحقب الراهنة، وإنّما هي مفاهيمٌ تعبيرية تطورت بتطور العصور والمجتمعات تحورت هذه الأعراف والعادات حسب حاجة الإنسان للتعبير عمّا يدور في خلده غير أنّ الشّعوب تختلف في نظرتها لهذه القيم المكتسبة.

2.7/مَراسيم الزّواج في ليلة هروب فجرة:

ونجد في ليلة هروب فجرة قصة وقعت في أواخر القرن 19، عاش أحداثها المجتمع السّوفي، واشتهرت فيه قصة وقعت بين نمطين اجتماعيين لمجتمعين مختلفين من حيث حياتهم وطريقة عيشهم ومكانتيهما الاجتماعية، وذلك بين مجتمع متحضر ومستقر وهم سكان الخبنة ومجتمع أولاد حامد البدوي المتنقل أو الرحال والذي ينتقل حسب مورد ومصدر الماء والكلأ.

فنجد من خلال دراستنا وتحليلنا للرّواية أنّ الزّواج عند المجتمع السّوفي يمرّ بمراحل لتكوين أسرة متماسكة، وقد تعددت الطّرق في ذلك من خلال التّعارف والخطوبة في المحفل السّوفي، أو عن طريق التعارف بين الفتيات والشبان في المراعي، وعلى غدران المياه أو عن طريق الخطف والتهريب في حالة المعارضة من طرف الأهالي للعلاقات التي تنشأ بين الشباب والشابات، أو عن تزويج الأقارب أو ما يعرف بالتسمية حيث تسمى البنت لإحدى أقاربها من الصّغر كابن عمّها أو ابن خالها أو عمّتها أو خالتها وكل ذلك حسب الظّروف التي يمر بها الزواج.

أ/ علاقات قبل الزواج:

إن الزواج في أبسط معانيه عبارة عن اتّحاد رجل وامرأة في إطار شرعيٍّ مقنن على أساس من الود والرّحمة المتبادلان مدى الحياة[1] فهو أخذ الزوجين من بعضهمَا ميثاقًا غليظًا من أجل السّكن والطمأنينة لقوله تعالى: ﴿**وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوجيْن الذَّكَرَ والأنْثى**﴾[2]. وقوله: ﴿**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[3] . فأحمد زغب وظّف هذه العادة؛ أي الزّواج من خلال توظيفه لمراحل الزواج، فالعلاقة بين فجرة وعايش هي علاقة غرامية أو هي قران بين الرجل والمرأة والذي يبدأ بالتعارف ونقل أحاسيس كِلاَ الطرفين للآخر وينتقل هذا التّعارف والود إلى إبداء الرغبة في الخطوبة التي يعقبها الزواج، وقد تتوج هذه العلاقة بالقبول من طرف الأهل فيكون خطبة وزواج، وقد تقابل بالرّفض فيلجأ أصحابها إلى التزاوج عن طريق التهريب أو زواج الخطف.

عَادات خُطوبة المَرأة:

لمْ يكنْ اختيار العروس في الزمن الغابر كزمننا هذا الذي تتعدد فيه أماكن ومواقع وأوقات اللقاء بين الطرفين، بل كان كلُ ذلك محدودًا جدا مقارنة بما نحن عليه اليوم خصوصًا في ظل تعدد وتنوع وسائل وطرق الاتصال فاختيار العروس كان يتم بثلاث طرق [4].

---

[1] ينظر: عبد الحكيم خليل سيد أحمد: دراسات في المعتقدات الشعبية، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص23.

[2] سورة النجم: الآية 45.

[3] سورة النور: الآية 21.

[4] ينظر: التيجاني مياطة: دور التراث المادي واللامادي لمجتمع وادي سوف في تحديد ملامح الهوية الثقافية وتكاملها، في مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 06، 2014، ص 160، 161.

خُطوبة التّسمية: وهي عملية تخطيب أو تسمية الأهل للأبناء منذ الولادة أو خلال الصّغر فيُقال: فلان لفلانة، وهو تقليد شعبي متأصّل في أهالي وادي سُوف، وخاصةً البوادي فلا يمكن لأيّ شخص كان أنْ يعترض على هذا العرف والتقليد، فإذا أعطى الكبار العُهود والمواثيق بتسمية أبنائهم لبعضهم فلا يُمكن العدول عن هذه العهود والقرارات إلا أن يفرق بين من تمت تسميتهم لبعضهم الموت.

وفي الغالب تكون تسمية البنت لابن عمّها أو قريبها الذي يتناسب سِنّه مع سِنّها.

طريقة الخطوبة من طرف الوالدين: وهي خطوبة تتم عند بلوغ الولد سِنّ الشّباب والفتوة وتكون من طرف الوالدين لا غيرهم حيث لا يكون للولد رأي في ذلك ولا يمكن له إلا الطاعة والإذعان لأحد الوالدين.

من طرف الأب وحده: وبمبادرة منه لوحده، وتكون هذه الخطبة وسط الحضور أو ضمن تجمعات المُسامرة للكهول، والتي لا يحضرها الشبان مع حضور كبراء القوم في ذلك فيتقدم والد الشّاب الخاطب إلى والد الفتاة بالعبارة التالية: "حبينا خطبتكم في بنت الحَسبْ والنّسب فلانة بنتكم" فيرد والد الفتاة على مسمع الجماعة من الحضور بالرضى، أو الموافقة فإنْ رفض قدّم أسبابه واعتذاراته، كأنْ يقول أنّها مسمية لابن عمّها أو أنّني قد سبقونك إليها أو يكون الجواب بالقبول بعبارة: "من تو آي ليكم" فتكون بذلك موافقة تلقائية.

منْ طرَف الأمّ: تنتقي الأم ابنة ذات سمعة طيبة وأخلاق حميدة من خلال رؤيتها لتلك الفتاة أو سماعها عنها، فتكلف امرأة ذات وجاهة تعرف بالخطابة" فترسلها إلى أهل تلك الفتاة لتتقصى أخبارها، فتذهب الخطابة وتجلس إلى الفتاة وأهلها وتلاحظ خصالهم وتصرفاتهم وتدقق النظر في جمال الفتاة ونشاطها، ثم تعود فتخبر أمّ العريس بما رأت

وأمّ العريس بدورها تخبر العريس وزوجها وتنتظر رأيهما فيما سمعا عن الفتاة، فإنْ اتفقوا وقرروا تتخذ بعد ذلك الإجراءات اللاّحقة.

الخطْبة عنْ طريق المحفل السّوفي:

هذا النّوع من الخطبة والذي يكون خلال تجمع المحفل يتم عن طريق سكب الشاب لقارورة العطر على رأس الفتاة التي تعجبه، أو أن يرمي لها بمنديل أحمر دلالة على إعجابه بها وتمهيدا لخطبتها، وبعد المحفل مباشرة من الغد تتم الخطبة الرّسمية ففي الرّواية تحدث زغب عن خطبة الفتاة في المحافل والأعراس السّوفية حيث أورد في ذلك ما يلي:

"سيكون عايش مستعدًا لدخول الحلقة لو اتجهت نحو النخ، وخرجت الفتيات، لابدّ أنّها ستخرجُ معهن فالعرس عرُس أخيها. ومن مظاهر الاستعداد أن يضع في جيبه قارورة عطر، فلو قدر له أن يواجه فتاته المفضلة، له أنْ يسكب على رأسها العطر علامة على الإعجاب وتمهيدًا لخطوبة مستقبلية مفترضة"[1].

وصلت الفتيات إلى باكي يخبرنها أنّ الشّباب أولاد حامد جاؤوا، وأن صاحب القنار المائل بين الجموع الوافدة، "خرجت باكي خلسة ورأت أول ما رأت الشّاب صاحب القنار المائل: وهو يرفع عقيرته:

أضوى من لفجار... خدك يا فجرة.

أضوى من لفجار... خدك يا فجرة.

عيونك جدي الريم... في سطوح المجرى[2].

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص17.

[2] المرجع نفسه: ص19.

"وهكذا يتواصل الحفل ويحمي المغنون الفرح ويأخذون في "الردس" وتخرج الفتيات لرقصة النخ، وحتى بعض الكبيرات ممن يبحثن لهن عن زوج مناسب سواء ترملن أو تطلقن من أزواجهن"[1].

وهكذا يبحث كل من يريد الزواج عن شريكه، وتكون الخطبة في أثناء المحفل، حيث يتقابل كل من يريد الخطبة فيختار من يفضل، وتكون الطريقة بسكب الشباب قارورة العطر على شعر الفتاة التي تعجبه، وهي بدورها تقوم بإشارات وإيحاءات كرقصة النخ وإمعان النظر في الشاب التي تفضله، وعند سكب العطر يكون قد عبر عن رغبته بتك الشابة وفي اليوم الموالي يباشر الأهل إجراءات الخطبة، وتشارك حتى الأرامل والمطلقات في المحفل لمن تريد أن تتزوج وتبني حياتها من جديد.

خُطوبة التغرزين:

يطلق على الشّاب البالغ بالغرز والفتاة البالغة بالغرزة، وخطوبة التغرزين طريقة لاختيار الغرز لمخطوبته عن طريق أو عند رؤيتها أثناء جلب الماء من الغدير أو البئر فيتقابلان دون علم الأهل، فيتقدم الشاب الغرز بعد ذلك لخطبتها من أهلها، فإذا رفض أهلها تزويجهَا عمد الشّاب إلى الاتفاق مع الفتاة لتهريبها بالاستعانة ببعض أصدقائه وعند تهريبها وعلم أهلها يرضخون للأمر الواقع، ويَتم قبول تزويجها مخافة افتضاح أمرهم ثم تبدأ مراسيم الزواج.

وهذا ما حدث مع عايش وفجرة حيث أقدما على كسر كل الأعراف والخروج عن العادات والتقاليد: "الخطوة التي يفكر عايش في أن يقدم عليها ليست غريبة عن البدو وعن قومنا بالذات، فرابح: أقدم عليها مع قبيلة أولاد صابر.. وعلاقته بهم اليوم.. من أحسن ما تكون العلاقات بين النّاس... وقد حدثنا الكبار من قومنا أن رجالاً كثيرين من

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص21.

قبائل أخرى أقدموا على تهريب فتيات بادلوهنَّ مشاعر الحب حين سدت السبل في وجوههم للبناء بهن بالطريقة المقبولة اجتماعياً."[1]

وفي الرواية أن ظاهرة زواج الخطف والتهريب شائعة قديمًا في واد سُوف وقد ورد في الرواية أنّ عمي رابح يتغنى بالقصائد ليحكي قصة خطفه لمحبوبته فيقول:

لا صبـت عابر وطربـان والسّـرج صـغلان والبندقية بخرج مليان نوصل مكحل أهدابه

مولى الغثيث طاح قضبان ع الصدر يدكان وعيون دقرات طليان في يدين جابر صوابه

وخدود كيف برق ف أمزان لرشاف مرجان والصـدر بزويـز مزيـان تفـاح راوي شـرابه

كيف دهلس الليل ودكان نسقط كما جان ع البيت بوقد عصران حافل معرجن أساخنه[2].

عرفت حياة البدو العديد من القصص من هذا القبيل، حيث يقدم المحبوب على خطف محبوبته تحت ظلام الليل ويهربها لقبيلته، وهذا بعد أن يرفض ولا تقبل مصاهرته لأسباب كثيرة، لعداوة بين القبيلتين أو صغر سنه أو لسمعته السيئة أو كِبر أو يرفض أهلها تزويجها لغريب عن القبيلة ويحبذون تزوجها لأحد أبناء عمومتها، وهذا حاصل حتى بعض مجتمعاتنا اليوم، فيلجأ المحبوب لخطف محبوبته متحديا الجميع.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص35.

[2] المرجع نفسه: ص11.

الخُطوبة قصة بقصة:

وهي الخُطوبة التي تكون على شكل تبادل زواج بين عائلتين، حيث تتزوج الفتاة الأولى من ابن العائلة الثانية وبنت العائلة الثانية من ابن العائلة الأولى، وهو زواج المصلحة، حيث تكون مصلحة العائلتين في تزويج الابنة والابن معاً.

بالإضافة إلى أنّه في كثير من الأحيان يعمد الأهل إلى زواج الأقارب دون سواهم فيتم تزويج البنت من ابن العم.

خطوبة الأقارب:

وهي خطوبة يقوم بها أو يبادر بها الأهل دون مشاورة الشّابين العروسين، كأنْ يعرض والد الفتاة على أخيه تزويج ابنته من ابنه، أو أن يبادره بأنْ يخطب ابنته منه لابنه إن كان يرغب فيها، وإلا فإنّه سيزوجها لمن جاء خاطباً ففي العرف عندهم بنت العم لابن عمها.

وهكذا ورد في الرّواية هذا النوع من الخطبة والزواج حيث جاء في رواية ليلة هروب فجرة ما يلي:

يقول العرباوي:

العرس يبغي الدويلة والخيل تبغي المشالي

واللي خرج م القبيلة يرخص إذا كان غالي

... فهمت باكي الرسالة، وأحجمت عن الزغردة، وصدت ملتفتة إلى الخلف لاسيما أنها لم تر الشاب صاحب القنار المائل"[1].

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص26.

وكان العرباوي يرسل المعاني لباكي الذي اكتشف حبها لعايش، بعث لها رسالة مضمونها، أن كل من تتزوج بشخص ليس من القبيلة ستواجه الكثير من المتاعب وينال من قيمتها وتشقى، إلا أن باكي فهمت الرسالة ولم تعره أي اهتمام لأنها تعلقت بالشاب البدوي ولن يثنيها عن حبها شيء.

ب/ أثناء الزّواج:

يتميز الزواج في البيئة السّوفية وخاصة البدوية منه، بالتواضع والباسطة مع اعلاء الفرح والمرح خلاله، حيث كان العرس عندهم يعني من الأمور التي تحظى بكثرة الاهتمام، فقد كانوا يقيمون الأعراس سبعة أيام بلياليها في جوّ من الفرح والسرور، مع الاهتمام بالرقص والغناء والضحك، وقد يكون في بعض الأحيان ثلاثة أيام فقط وذلك لاعتدادهم باحترام الجنائز والموتى، فقد يعمدون إلى تقليص مدة الزّواج إلى ثلاثة أيام مراعاة للوفيات التي تحدث أثناء العرس للجيران أو من يسكنون البادية حولهم من معارفهم فيقام العرس أثناء ذلك دون زغاريد وفي هذا دليل واضح على اعتدادهم بأحزان الجيران ومراعاتهم لمشاعرهم.

فالزّواج يُعدّ علامة لبداية حياة اجتماعية جديدة سعيدة "وفي القرآن الكريم وردت مفاهيم الزواج مقرونة بأربعة معان: المَودة والرّحمة والمعروف والإحسان، فالله جعل بين الزوجين مودةً ورحمة وأَمر أنْ تقوم الرّابطة الزوجية على المعروف، وفِكاكها بالإحسان وقيم المودة والرّحمة والمعروف هي المعاني الأولية والجذرية لتحقيق قانون التّعارف، ولا يكون التعارف من دون مودّة ورحمة أو معروف يقوم بين الأطراف، وبهذا تنشأ الخلية الاجتماعية وتتأسس البنية العمرانية"[1].

[1] عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص115.

يوم البدي (يوم الأول من العرس):

يبدأ العرس بالاستعداد للعرس من قبل الجميع وخاصة الأقارب والمدعوين، فالشباب يستعدون للرقص واطلاق البارود، والنساء يخرجن ثيابهن الجميلة وأدوات الزينة، الشيوخ يتحضرون للغناء وقول الشعر، ويتحضر كل واحد منهم بطريقته وهذا ما نجده في الرواية: "بدأ الاستعداد للعرس في القرية المجاورة، أهل القرية لا يحسنون اللعب بالبندقية ولا يحسنون رقصة الزقايري مثلما يحسنها شباب البادية ولعل السبب انشغالهم بقراءة القرآن في الكتاب والعمل في واحات النخيل. أمّا شبان البادية فالفراغ يملأ حياتهم البسيطة لذلك يملؤونه بالشعر والرقص ورواية الحكايات والأخبار الطريفة واستعراض العضلات.. إلخ"[1].

يكون يوم البدي الثلاثاء في العادة، لأنه أول يوم تبدأ فيه مراسيم الزواج الفعلية وقبل ذلك يتم استدعاء الضيوف ليشهدوا هذا اليوم وباقي الايام التي تليه: "أهل العرس أخبرهم قبل موعد العرس بسبعة أيام كاملة، دعوتهم إلى العشاء وهم وشيوخهم ليلة الثلاثاء والأربعاء والخميس، ليالي متوالية للغناء وإنشاء الشعر، ليلاً للكبار وللعزف على الزرنة ولعب رقصة النخ والزقايري وانطلاق البارودي نهارًا للشباب عايش وأقرانه"[2].

وفي رواية هروب فجرة وضف الكاتب مراسيم الزواج توظيف عميقا، حيث صور مشاهد الرسمية لمراسيم العرس من إعداد وتقديم للعرس ودعوات الأقارب والضيوف والابتهاج والسرور، وما يتخلله من رقص وغناء كرقصة النخ والزقايري والرداسي وتقديم الأشعار والموالات، ولذلك ورد في الرواية ما يلي:

---

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص09.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

"اهتزّ المتفرجون ابتهاجًا، تسمع آهات استحسان من أركان متباعدة في السّاحة الواسعة، يتوسط الحشدان، حشد نسوي من جهة الشّمال قريبًا من مدخل البيت المزدان بجريد النّخيل الأخضر، وحشد الرّجال والشّبان الذين يجلسون إلى الجهة المقابلة، وفي الوسط يوجد الفرح وهو الطّبل الضخم الذي يتقدم إليه الشعراء رويدًا رويداً، ينشدون الشّعر في المستهل من غير توقيع على الطّبل، ثم يأخذون في التوقيع.. يأخذ الطّبل الضّخم رجلان، أمّا الثالث وربما الرّابع والخامس فيتجاوبون بترديد اللاّزمة"[1].

فأحمد زغب هنا يصف أحداث اليوم الأول من العرس والذي يصادف يوم الثلاثاء في الغالب وهو اليوم الذي يطلق عليه تسمية" يوم البدي"، أي أنّه اليوم الذي يقام فيه المحفل حيث يتجمع كل المدعوين من أهل القرية والبادية فتدق الطّبول وتتعالى الزغاريد ويفتتح بالشعر والإنشاد ويتم تقديم رقصات النخ والزقايري وكذلك الرداسي والموالات ومطالع القصائد المشهورة كقولهم يوم البدي:

سباقت ربي والنبي يا محمد ياعلي

وقولهم:

يامن صلى على محمد يامن صلى عليه

يفرح وتجيه عمارة الدار وألف صلاة على المختار.

وكل هذا يتم في اللّيل من يوم الثلاثاء أم في صباح من هذا اليوم يجتمع الأقارب في بيت العروس حيث يتم انتظار وصول (الكبش) ولوازمه من طرف أهل العريس إلى بيت العروس وخلال هذا الانتظار يتم تقديم القهوة والشّاي وبعض الحلويات للحضور.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص23.

يوم العطرية:

وفي يوم الثاني من العرس يوم الأربعاء يذهب أهل العرس إلى السّوق للتّسوق للعطرية، حيث يتم شراء مجموعة من اللّباس والهدايا للعروس والتي تتصدرها مجموعة من العطور والهدايا، والتي يستخدم أو يضع منها السخاب وهو عبارة عن عقد معطر يصنع من مجموعة من العطور ويتم ارتدائه من طرف العروس، فهو خليط من مجموعة من التوابل والعطور كالزعفران والقرنفل والزاوزة والورد ولمردقوش والمستكا والزبد والرائحة السائلة والمعطرة والمحلب يشبه اللوز والقرفة، ويشترون أشياء أخرى كهدايا مثل السواك واللبان والكحل والمرود والمرآة والمشط والحنّاء والصّابون والياسمين، ثم توضع هذه الهدايا مع السخاب في قفة من السعف "أي سعف النخيل" ثم تحمل بعد العصر مع لباس العروس من أقمشة ومجوهرات على الفرس أو يحملها كبار السن من أهل العريس على ظهورهم، يتوجه بها إلى بيت العروس يتبعه النسوة متجمعات يغنين، مشكلات بذلك ما يعرف بالمحفل النسوي[1].

وهذا ما أورده الراوي في الرواية حيث جاء فيها:

" وقد أرسل عمارة ابنه الأصغر إلى السّوق للبدء في تحضير العطرية والكسوة والهدايا التي تطلبها مناسبة العرس، وهي بسيطة لا تزيد عن الحرام أو حولي وفستان وقميص ولثام وهو الخمار التقليدي لتغطية الرأس، وبعض المعطرات كالقرنفل والسّواك والعفص الجوزة واللّبان والقنطس والحناء والكحل والعطر السائل وبعض الأدوات البسيطة كالمرآة والمشط. والمكحلة والمرود".[2]

[1] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص102.

وتتخلل نقل العطرية إلى بيت العروس أو المحفل النّسوي جوّ من الفَرح والسّرور وتتعالى الزغاريد والتصفيق ويتبع الرجال المحفل النسوي من خلف بطلقات البارود والقرابيلة.

وبعد أنْ يتم الإعلان عن العُرس يذهب النّاس إلى بيت العروس لتهنئة أهلها ومشاركتهم فرحتها ويتم إقامة حلقات غناء والرقص والزغاريد فيجتمع النّسوة في الساحة بيت العروس حلقات حلقات كل حلقة تحوى سبعة وثمانية من النساء أو نحو ذلك على أن تكون النساء في الحلقة الواحدة متقاربات في السن وكذلك البنات المراهقات يقمن لهن حلقات خاصة لتقديم شتى أنواع الرّقص والغناء والزغاريد والإنشاد، ليعبرن عن فرحهن ومشاركتهن في العرس وتقديم الإعانة في حالة إذا تمّ الاحتياج إليهن كغسل الأواني وطَهي الطَعام أو إعداده.

ومن الاشعار والموالات التي تقال أثناء نقل العطرية إلى بيت العَروس ما يلي:

قولهم:

العرس ما يحملوه كان قرابة نهار الجحفة ونهار أشحابه[1].

أو قولهم أيضا:

هذا نهار المبارك ولآخر سعيد واللي حضر محمد وسيدي عبيد[2].

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص10.

[2] المرجع نفسه: ص116.

يوم الحنّة:

وهو اليوم الذي يصادف يوم الأربعاء عادة ويكون قبل يوم القران وهو يوم اختفاء العروس عن الأنظار، ويتمّ تزيينها ولا يمكن أن يراها الحضور إلا مساءا لتبدو عند الخروج عليهم في أبهى حلة وأحلى طلعة.

ويتم الاحتفاء بهذا اليوم بوضع الحنّة للعروس من قبل قريبات لها وجيرانها، حيث تقوم إحدى الفتيات التي لم يسبق لها الزواج بتخليط الحنة بمزج مسحوق الحنة بماء الورد وبعض العطور وتوضع الحنّة للعروس على قدميها ويديها مع الغناء والرقص والزغاريد أثناء التحنية.

وبعد الانتهاء من الحنة يتم إخفاء ما تبقي من الحنة وموارته عن الأنظار حتى لا تحصل عليها أحد الحاسدات الحاقدات التي يمكن أن تقوم من خلاله بعمل ضار بالعروس، كالسّحر والشعوذة وغيرها، لأنّ في ذلك خطرًا على مواصلة العرس أو استقرار العروس في زواجها ومع ذلك فإن العروس لا تنزع الحنة من يديها ورجليها إلا في اليوم الموالي وهو يوم الخميس أو يوم القِران.

أمّا إذا كانت الحنة للعريس فيتم وضعها على أصبعين من أصابع يده اليمنى، وبعد ذلك يتم لف يد العريس قطعة قماش حمراء.

وخلال التحنية وعلوِّ الزغاريد يقدم النّساء بعض الأغاني كقولهم:

الحنة يا حنينة سكتي من بكى هذا دواء لميمة جيابة النساء

وقولهم:

صلوا على الرسول وزيدوا بالصلاة عليه

إن شاء الله وبركة الحجاج يــدوم الفرح لمـــــاليه

أمي سمتـــــني الحـــــتوت والحوت في البحر عوام

يلـــي لحـق بنات الزيـــن لـــحق عيشه وحفصيه

مـن فراقـــــك آ لوخيـــه وماذا ما تبكي عيـــنيا[1].

يوم الفتول (عقد القران):

وسبب تسمية هذا اليوم بالفتول لأنّه يتم فيه فتل أو ظفر شعر العروس، وهذا اليوم يومٌ الخميس وعند قيام العروس من نومها تنزع حنتها، ثم يقمن من يقمن بخدمتها مِنْ أقاربها وجيرانها، بتحميمها وتزيينها ويلبسنها أجمل ما عندها من لباس، وكذلك الحُلي الخاص بها وفي هذه اللّيلة تقم النّساء بفتل شعر العروس، وذلك بدهن شعرها بزيت خاص يصنع من بعض العطور التي جاءتها يوم العطرية، حيث يمزج زيت الزيتون بالياسمين والزعفران وبعض العطور السائلة التي تعطى رائحة زكية تنبعث من شعرها ثمّ يدهن شعرها بهذا الخليط ويتخلل هذه العملية مزيج من الزغاريد والأغاني:

كقولهم:

حنينا ومزال الفتول روحي يالبنية يعطيك القبول

وخلال اطلاق هذه المقاطع يتمُ ظفر شعر العروس بخيوط حمراء وخضراء، ويتم تعصيب عينها بمنديل أحمر فترى العروس تذرفُ دُموع الفرح السّاخنة من خلال هذه الأغاني والأراجيز فتراهم يرددون:

هيا نمشوا للواد ونتحدثوا حديث جواد

[1] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية.

من فراقك يالوخية ماذا تبكي عينيا

ثم تتعالى زغاريد الحضور من النّساء بقولهم:

هكاك يا..... فلانة هكاكة .....أو قولهم خمسة وخموس الحبيب محمد والعدو بليس .... إلخ ويتخلل ذلك طلقات البارود أمام بيت العرُوس وهو ما يعبر عن فرحة الرجال ....إلخ.[1]

أو قولهم:

هذا اليوم فرح هنا وديروا للعريس الحنة

عطالو ربي مايتمنى عروسه زينه بنت حلال

نطلبوا لهم السعادة ويطول عمرهم بزيادة

لعروسة محلى سماتك واللبسة البيضاء وتاتك[2].

وفي رواية ليلة هروب فجرة جاء من ذكر الراوي وتصوير أحداث القَران وكيف، يتم ما يعرف بالعقد الشّرعي كالتالي:

" اجتمع الرّجال في المسجد بعد عصر هذا اليوم الخميس، لعقد قران الشّاب عامر بن الحفناوي على الفتاة يمينة بنت الشيخ ميلود الشامسي"[3].

وفي مقطع آخر جاء ذكر صيغة عقد القران في الرواية بالتفصيل وذلك في عقد قران عايش على فجرة، حيث يقول الإمام:

---

[1] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية

[2] المرجع نفسه.

[3] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص26.

"أشْهدكم أيّها الحاضرون أني زوجت موكلتي مباركة بنت الحاج الحفناوي المدعوة فجرة بموكلي عايش بن عمارة اللباد على سنة الله ورسوله والصداق المعلوم والمعمول به..[1].

وذلك بعد التحضير وإخبار الإمام ودعوة الناس في صلاة العصر، ليشهدوا عقد القران وبعده يتجهوا لبيت العروس لتناول العشاء، "بينما كان الشّيوخ، بعد العصر ينتظرون حضور الشّيخ سيدي لمين، كانت أنغام الزّرنة تُعزف خارج المسجد في السّاحة الواسعة... وراح ينتظر خروج الوفد من المسجد بعد اكتمال العقد النهائي، والتوجه إلى المضافة لتناول العشاء كما هو مقرر"[2]

ومن خلال ماورد في الرّواية يمكن أنّه في حالة عقد قران يجتمع المشايخ من أهل العروس والعريس في المسجد للتبرك به أو بالأماكن المُقدّسة، أو حتى في إحدى الأماكن المخصصة لذلك أو بيت قريب من الأقارب يتم إعارته لهذا الغرض مع الحرص على أن يكون ضمن الشّيوخ شيخ زاوية أو إمام مشهود له بالتّقوى ليقوم بعقد القران، هكذا يبدأ العقد من خلال تقدم الإمام أو شّيخ الزّاوية حسب الحالة، ويكون ذلك يوم الخميس بعد صلاة العصر ويقوم بتلقين صيغة العقد للوكلاء عن العريس والعروس أو الوكيل لكليهما وبعد تلقين لصيغة العقد والقبول والإيجاب من طرف الوكلاء والاتفاق على الصّداق والمَهر أو تدوينهما يتقدم الإمام الجماعة لقراءة الفاتحة جماعةٌ وهي الفاتحة الشّرعية للزّواج، وبعد ذلك يطلق الإمام صيغة المُباركة أولاً ثم يعقبه العامّة بالمباركة بقولهم: مبروك... مبروك... مبروك... بالعمار والثمار.

أمّا النّساء إذا أقيم العقد في البيت الذي فيه النّساء فتراهم بعد العقد يطلقون التّهاني ويُصلّون على النّبي... سبقت ربي والصلاة على النبي من سبق الله يا محمد ياعلي.

---

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص101.

[2] المرجع نفسه: ص117-118.

يوم الرّواح (يوم الدّخلة):

ذكر أحمد زغب في الرّواية يوم الرّواح على أنّه يوم الدخلة لأنّه يوم يدخل فيه العريس على عروسه يتم الاقتران بينهما فجاء في الراوية:

"تعود النّاس أنْ يتزين العريس ويحمل بعض الهدايا ويدخل على عروسته قبيل منتصف الليل، ويكون أحد اصدقائه الذين سبق لهم الزواج، ينتظره خارج الغرفة، وبعد جلسة حميمة يخرج العريس ليخبر "المزوار" أن كل شيء تم على ما يرام"[1]

ويوم الدخلة أو يوم الرواح هو يوم عادة ما يوافق يوم الجُمعة كان المجتمع السّوفي يخصصه ليوم الدخلة تبركاً بالسّنة النّبوية الشّريفة، وممّا ورد على لسان الراوي في رواية ليلة هروب فجرة أنّ العريس يتم تزيينه حيث يذهب إلى الحمامات المعدنية إنْ وُجدت أو المسابح السّاخنة، كما أنّه يجب عليه حلق شعره ولحيته وتهذيبها، وهو ما تعود عليه هذا المجتمع، مع ضرورة إحضار العريس للهدايا ليقدمها إلى زوجته في ليلة العمر لأنّها ليلةٌ مميزةٌ عن باقي اللّيالي، بالإضافة إلى أنّ الرّاوي ذكر أنّ أحد أصدقاء العريس ينتظره خارج الغرفة، وهو عادة ما يطلق عليه مصطلح " الوزير "حيث أنّه منْ يتوزّر العريس يجب أنْ يكون قريبًا منه، مع ضرورة كونه قد سبق له الزّواج لأنّه هو الذي يبين للعريس كيف تكون علاقة الزوج بزوجته وهذا أمرٌ لا يقدر كل النّاس على شرحه فالعُرسان يختلفان فمنهم من لديه دراية بتقاليد الزواج والاقتران، ومنهم من لا يفقه في هذا الأمر شيئاً.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص120.

وفي عشية هذا اليوم يتم إحضار الزوجة "العروس" إلى بيت زوجها فتأتي سيرًا على قدميها، مع محفل النّساء الذي يعقبه الرّجال بالبارود والاشعار، وتتعالى أثناء ذلك زغاريد النّساء أو تأتي راكبة في الهودج على ظهر الجمل أو فوق الحصان[1].

وعند وصول العروس إلى بيت زوجها تُستقبل بالتهاني والفرح من طرف أهل العريس فيأخذون بيدها ويدخلونها البيت بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، والدّعاء وذكر اسم الله وصفاته ويجب قبل ذلك أنْ تخطوَ الخطوةَ الأولى داخل البيت برجلها اليمنى مع ذكر اسم الله" بسم الله".

وخلال ذلك عند دخولها يتم تقديم لها إناء من طرف أهل العريس به تمر معجون وعادة ما يكون عدد تمرات فرادى، والتي يتم مزجها بالريحان أو زعفران وزبدة طازجة جديدة، وذلك للتبرك بالتمر المخلوط بالزبدة كي تكون أيامُها حلوة مثل هذا الخليط فتأخذ العروس من هذا الإناء التمر المخلوط وتضعه أو تلصقه عند سقف أعلى الباب، ثم تكمل خطواتها، ثم يجلسون العروس في باحة البيت التي أعدت لذلك وقد تم تزيينها ليأتي الأقارب والجيران لرؤيتها وهي في أبهى زينة وذلك قبل دخول العريس بها.

وعند آخر المساء يبدأ الحضور بالانصراف من عند العروس إلى أن تبقى العروس مع أهلها وأهل زوجها فقط، وعندما يتم إدخالها إلى غرفتها فيأتي العريس مع صديقه الذي ينتظره خارجًا، فيدخل بعروسته وينصرف البقية كلاً إلى شغله، ولا يتم الاجتماع إلا عند خروج العريس، وإعلانه عن عفة عروسته فتجتمع النّساء من جديد ويطلقن الزغاريد وتتعالى الصيحات والهتافات والأغاني فتراهن يقلن:

" هكاك يا فلانة... هكاك .... هكاك نورتي وجه باباك".

[1] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية.

أمّا الرّجال عند خروج العريس فيعبرون عن فرحتهم بإطلاق البارود والهتافات وتهنئة العريس بالسّلام عليه وبالتحلق حوله.

اليوم المُوالي لنهاية العُرس: ويطلق عليه يوم صباح أو يوم المُباركة.

في صبيحة هذا اليوم تستيقظ العروس باكر الاستقبال الأهل والأقارب، وهي في أحلى زينة فتأتي بعد ذلك أم العروس وأخواتها وأقربائها لتهنئتها والاطمئنان عليها والمباركة لها تماشيًا مع العادات والتقاليد.

يتم في هذا اليوم تقديم العروس للطّحن بواسطة الرّحى فتطحن القمح وحدها كي تعرف قدراتها في ذلك، وبعد انتهاء العروس من الطّحن يقدم إليها إناءٌ فيه خليط من الزيت والسّكر والملح والإكليل من أجل خلطها بالقمح الذي تم إعداده من طرف العروس وينتج من ذلك ما يسمى ب(الزميتة) وتكون خشنة قليلا، فتعيد العروس الرحي بعد الخليط لتصبح الزميتة ناعمةً، وفي هذه الأثناء تربط رجل العروس بالمحرمة الحمراء ويأتي العريس من خلفها ويضربها على كتفيها، وذلك اعتقادا على أنْ تكون الزوجة دائمًا تحت سيطرة زوجها، فتحاول فكّ الرّباط واللّحاق به لرد الضّربة لكنّ العريس يكون قد سبقها بالفرار، وكل ذلك في جوّ من الفرح والسّرور والضّحك من قبل الحضور.

وكذلك في هذا اليوم يتم تحزيم العروس وإرسالها بالجرة لتملأ الماء، وتحملها على كتفيها وتسير بها إلى الدّار، وعند وصولها يشرب الجميع من هذه الجرة، ولكنّ العروس لا يمكن لها أن تشرب من هذه الجرة، وهذا اعتقاداً منهم أنّ العروس إذا شربت من الماء الذي جلبته يوم تحزيمها تُطلّق، أو تُكسر أو تواجهها مشاكل عائلية. فنرى عبارة الاعتقاد عندهم بالعبارة التالية:

" يا شاربة ماها يا راجعة قفاها"[1].

ومن خلال هذه المراسيم يكون الزواج قد انتهى، ونجد في رواية ليلة هروب فجرة تفاصيل كثير تثبت هذه العادات التي هي موجودة في الواقع ودأب أهل وادي سوف على اتقيد بها، وهذا ما دفع الكاتب للتطرق لمثل هذه المراسيم التي تمثل الثقافة الشعبية في المنطقة.

من جهة يبحث زغب عن إثراءء روايته بكل هذه التفاصيل الشعبية لحاجة الرواية لذلك، ومن جهة أخرى يقوم بتأريخ والمحافظة على هذا الإرث ونقله من خلال عمله الفني للقارئ، ومن خلال توظيف زغب لهذه المراسيم يدفع بالقارئ لإقتحام ثقافة جديدة غائبة مختلفة عنه، كما حاول انتج السلوك الثقافي الشعبي هذه المراسيم للتعبير عن مناسبات واحتفالات بطيرقته الخاصة، تارك بذلك الأثر المتميز والمختلف، هذا ما يدل على اختلاف الوعي الثقافي باختلاف المجتمعات.

[1] منقول عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية.

ملخص الفصل:

حاولنا في هذا الفصل الإلمام بكل ما يتعلق بالتراث الشّعبي، بداية بالمفاهيم النّظرية والتفريق بين المصطلحات المتداخلة كالفلكلور والأدب الشّعبي، ثم قُمنا بتحليل كل الأنساق الشّعبية داخل الروايات، مع ربطها بالجذور والدلالات المتكونة.

يمكن القول إنّ الأدب الشّعبي هو جزءٌ من الفُولكلور، لأنّ هذا الأخير يضُم كل النتاجات الفنية والثقافية الشّعبية، والأدب الشّعبي يمثل الجانب الأدبي من التراث الشّعبي المنقول شفويًا.

حضر التراث بشكل كبير في روايات أحمد زغب، وشغل حيزًا واسعًا في بناء النّصوص والروايات، فقد استعمل أحمد زغب التراث الشّعبي خاصةً التراث الخاص بمنطقة واد سُوف، وكانت مواضيع الروايات العامة وحتى الحكايات تحمل الطابع الشّعبي، خاصةً روايتي المقبرة البيضاء، وليلة هروب فجرة التي تدور أحداثه ووقائها حول حكايات شعبية.

وظّف أحمد زغب الفولكلور بتنوعه فنجد الأمثال والألغاز والأغاني الشعبية والفنون الشعبية، لم يكتف زغب بالأدب الشّعبي الذي نجده في الكثير من الروايات المعاصرة بل وظّف الكثير من التمظهرات الشّعبية وتفاصيل كثيرة، ممّا جعل الرواية وعاءً متنوعاً من الأنساق الشّعبية، ويرجع هذا التوظيف للثقافة الشّعبية التي عاشها ودرسها الرّوائي فنجد الذاكرة الشّعبية للروائي تتجلى في نصوصه.

كما عملت الأمثال والألغاز والشّعر الشّعبي على تقوية المعنى، وربط الدلالة بين أفكار الحكاية، وجاء التّراث الشّعبي في روايات أحمد زغب يحمل دلالات اجتماعية

تُستشفُ من الرموز الموحية، كما اشتغلت هذه الأنواع التّراثية على السّخرية العارضة وبيان الموقف البطولي، وذلك كلما دعت الحاجة السّردية والحكاية لذلك.

الفصل الثالث:

حضور التراث التاريخي في رو ايات أحمد زغب

الفصل الثّالث:

حضور التّراث التّاريخي في روايات أحمد زغب

تمهيـــد.

1- الرّواية والتّاريـــــــخ.
2- دوافع العودة للتّاريخ.
3- الشّخصيات والأحداث التّاريخية في روايات أحمد زغب.

ملخّص.

تمهيد:

تُعدّ الأحداث التَّاريخية ظواهرَ كونية ذات وجود واقعي، وهي أحداث ووقائع وقضايا حدثت في زمن ماضٍ، فحاول الرِّوائيّون المعاصرون الاستفادةَ من هذه التَّجارب، لما تحمله من دلالات شُمولية قابلة للتَّجديد، فالتَّفاعلات التي تحدث مع نصوصٍ وأحداثٍ تاريخية غرضها فنِّيّ ودلالي، لحاجة الرِّواية لهذا البُعد التَّاريخي من أفكار ورؤًى وتميُّز، فالاستعانة بالتَّاريخ في النُّصوص الرِّوائية كان ولازال محطَّ اهتمامٍ ودراسة، لأنَّه – ومن خلاله – يستطيع المؤلِّف والقارئُ استقراءَ الأوضاع السِّياسية والاجتماعية والثَّقافية والفكرية لحياةِ أمَّة أو شعبٍ ما، في حقبةٍ زمنيةٍ محددة.

وفي رِوايات أحمد زغب نجد أنَّ التَّفاعل مع التَّاريخ كان حاضرا وبقوَّة، وقد يعود السَّبب في ذلك لنوعية المواضيع التي جاءت في هذه الرِّوايات، ومن جهةٍ أخرى حاجة الرِّوائي لمثل هذا النَّوع من التُّراث ليصوِّغ لرؤيته للعالم، مستفيدًا من المَعطَى التَّاريخي وكذلك البعد التَّاريخي للأحداث، الذي نجد فيه حلاً لمشكلاتٍ تُطرح داخل العمل السَّردي، وحتَّى تتَّضحَ الرُّؤية نجد في الرِّواية الجزائرية المعاصرة حضورَ المادّة التَّاريخية المحلِّية و العالمية، وذلك يعود لحاجة الرِّواية لمعطيات التَّاريخ، ولِمَا يحمله التَّاريخ من بُعد معرفي ودلالي يخدم هذا النَّموذج الجديد، "تمثِّل المادّة التَّاريخية– بمواقفها ونماذجها وأحداثها– رصيدا معرفيا، وثراءً دلاليا للأديب العربي الحديث فاستغلَّ معطياتِها للتَّعبير عن قضاياه وهمومه... وإضفاء قيَم تاريخيَّة وحضارية على نتاجاته، وتجعلها أكثرَ حُضُورا في الوجدان العربي، وأشدَّ تأثيرًا في الذَّات المتلقِّية بما تحمله من قيَم معرفية، وروحية وجمالية، فالتَّناصُّ التَّاريخي تدَاخُلُ نصوصٍ تاريخيَّة مُختارة قديمة أو حديثة مع النَّصّ الفنِّي، بحيث تكون منسجمةً ودالَّةَ قَدْر الإمكان على

الفكرة التي يطرحها المؤلِّف أو الحالة التي يجسِّدها ويقدِّمها في عمله"[1] ويحدُث التَّمازُج بين النُّصوص التَّاريخية والنّصّ الفنِّيّ من خلال التَّناصّ التَّاريخي، معتمدةً في الأوَّل على مرافقة وتقوية الفكرة التي يطرحها العمل الفنِّي، وهذا هو الغرض من استدعاء النُّصوص التَّاريخية.

1/مفهوم التاريخ:

إنَّ للتَّاريخ تعاريفَ كثيرةً شأنُه شأنَ أيِّ مصطلح بهذا الحجم والاهتمام، إلاَّ أنَّ أبسطَ تعريف للتَّاريخ يتركَّز على حدود معلومة، وهي أساس المفهوم، فالتَّاريخ إذن هو "حكاية عن الماضي، أو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت لكنَّها قابلة للتَّحوُّل والتَّفسير والتَّأثير، وهي أحداث ووقائع تترك بصماتِها وآثارَها في الحاضر والمستقبل، وتُسهِمُ في تشكيل السُّلوك الإنساني عامَّة والفعل الإبداعي، ومنه الأدب خاصَّة"[2].

إنَّ العقلَ العامَّ لا يقف عن كلِّ تفاصيل التَّاريخ، فالتَّاريخ هو الأحداث الهامّة والمنعرجات الكبرى والوقائع المهمَّة التي حدثت في الماضي، والتي علِقت في الذَّاكرة أو تمَّ تأريخها، ويبقى التَّفسير والتَّحويل يتعلَّق بالمُتعَامل مع هذا التَّاريخ و منطلقاته وخلفياتِه.

ولأنَّ التَّاريخَ يعيد نفسَه ويتكرَّر من زمنٍ لآخر، والأحداث ووقائع التَّاريخ قد تأتي في شكلٍ مختلف مع شخصياتٍ جديدة، وزمان ومكان مختلفين، "وقد يلجأ الأُدباء الحداثيُّون إلى التَّناصّ، الأمر الذي يتيح تمازجا، ويخلق تداخلاً بين الحركة الزَّمنية حيث ينسكب الماضي بكلِّ إثارته وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر، بكلِّ ما له من

[1] عبير ياسين أعبد الخطباء: ظاهرة التناص في روايات هاني الراهب، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2016، ص44.

[2] عزيز شكري ماضي: في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 145.

حداثةِ اللَّحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكُبا تاريخيًّا يُومِئ الحاضرُ فيه إلى الماضي وكأنَّ هذا الاستلهام يمثِّل صورةً احتجاجية على اللَّحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللَّحظة الغائرة في سراديب الماضي"[1]، وبفعل التَّناصّ تتشابك اللَّحظات وتتداخل الأزمنة والأحداث في علاقة تكاملية فنِّية، ينهل من خلالها النَّصُّ الفنِّي من عناصرِ التَّاريخ الثَّريّة بالتَّحفيزات والإثارة، ويكون ذلك باستِلاَل اللَّحظة الفارقة من الماضي ودمجها في الحاضر، حيث تقوم بإحياء الماضي في الحاضر، ولعب دور دينامي في النَّصّ الفنِّي.

كما يُعدُّ " التَّاريخ ذاكرةً جماعيَّة، تسعى إلى تخزين معارف ومعطياتِ الماضي الأكثر بُرُوزا، ليكون استذكار دراستها نوعاً من مغالبة الزَّمن بمضيِّه، وصورة من صُوَر تأبيد اللَّحظاتِ التي كان لها حضور قويٌّ يستحقّ التَّرسيخَ والتَّوطين، فتنسكب هذه المعارف والمعطياتُ خارجَ حيِّز الزَّمان الطَّبيعيّ لتأخذ موقعَها ضمن الزَّمان النَّفسي الجمعي، فتُستحضَر لتصبح ديمومةً متعالية ببقائها "[2]، ينتقل التَّاريخ عبر الزَّمن ليتجاوز الحيّزَ الزَّمنيَّ المُنتَج، ويُستدْعَى في لحظةِ احتياجٍ لدوره المتشعِّب فالتَّاريخ حدث راسخ يُقَاوم الزَّمن عبر الإنسان، من أجل البقاء والدَّيمومة.

2/الرِّواية والتَّاريخ:

عرفتِ التَّجربة الرِّوائيَّة الحديثةُ تفاعُل التَّاريخ مع النَّصّ الفنِّي الرِّوائي، وذلك من أجل قراءةٍ واعيةٍ للتَّاريخ، من خلال نموذج أدبيٍّ لا بمنظورٍ تأريخيٍّ جافّ، عملتِ الرِّواية الحديثة على مُلامسَة التَّاريخ واقتحام أغواره للكشف عن الحقيقة التَّاريخية

[1] البنداري وآخرون: التَّناصّ في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، مجلَّة جامعة الأزهر بغزّة، مج11، العدد2، 2009، ص259.

[2] عبد الله بن صفية: المُتخيَّل التّاريخي في الرِّواية الجزائرية (جدلية المرجع والمنجز السّردي)، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللُّغة والأدب العربي، كلية اللّغة والادب العربي والفنون، جامعة باتنة1، 2016-2017، ص8.

والاستفادة منه في بنائها الفنّيّ والتَّخييلي، وهذا ما يجمع بين الواقع والمتخيَّل في صورة فنّية جمالية.

إنَّ حُضُور التَّاريخ في النُّصوص الرّوائية المعاصرة "ليس نَسخًا فوتوغرافيا للأحداث وليس وصفًا لها، إنَّما هو الوعي بطبيعة هذه الأحداث ومدى قدرتِها على إعادة تشكيل الوعي الجماعي من خلال استيعاب المؤثّرات التي ساهمت في صياغتها، والتَّأثيراتِ التي يمكن أن تُعِيد ترتيبَ المجتمع والأمَّة في ظلِّ التَّغيُّرات الجديدة "[1]، لأنَّ وعيَ الرّوائي بطبيعة الأحداث التَّاريخية، يعطيه المجالَ لاستدعاء هذه الأحداث وتذويبها في العمل الرّوائيّ، ينتج عنه وعي جديد بتلك الأحداث السَّابقة، لفهمٍ جديدٍ للواقع بمنطق أنَّ التَّاريخَ يُعيد نفسه.

رغم العلاقة الجدّية التي تجمع الرّوايةَ بالتَّاريخ، إلاَّ أنَّ الخُصُوصية الفنّيّة تبقى هي السَّائدة والبارزة، لأنَّ الرّواية لا تسعى لنقل الوقائع التَّاريخية والتَّحقّق منها، بل تعيد صياغةَ التَّاريخ بنظرة فنّية إبداعية، كما أنّه: "لا يمكن للرّواية أن تصير تاريخا تامًّا كما لا يمكن للتَّاريخ أن يصيرَ رِواية فنّية، وإن كانا ينهلان من منابعَ واحدة، ويهدفان إلى الإحاطة بعالم موجود مُتحقّق، إنْ في الواقع أو في الخيال، ولكنَّ هذا لا يلغي الصِّلةَ التي تقرّبُهما أو تباعد بينهما"[2]، لأنَّ الرّوايةَ عمل فنّي يعتمد على التَّخييلِ لا على نقل الواقع كما هو، وإذا وقع ولم يتعاملِ الرّوائيّ مع التَّاريخ تخييلِيا فإنَّه يصبح مُؤرّخا، لذا كان على الرّوائي الاعتمادُ على العناصر الفنّية لجعل المرجعية والأحداث التَّاريخية، خادمةً للعمل الفنّي وتُطوَّع للتَّفاعل بشكل غير مباشرٍ لإبداعِ بُعد جديد مختلفةً عن الدّلالة الجامدة للتَّاريخ.

---

[1] الجابري متقدّم: جماليات التّناصّ في شعر أمل دنقل، أطروحة دكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 2008/2007، ص51.

[2] مصطفى مويقن: تشكّل المكوّنات الرّوائية، ط1، دار الحوار، اللاّذقية، 2001، ص40.

كما يمكننا أن نلحظَ أوجُه الشَّبه والاختلاف بين الرّوائي والمؤرّخ، حيث يتعامل كلٌّ منها مع التَّاريخ باستهدافه العناصِرَ المشكِّلة لهذه الظَّاهرة، وذلك من خلال السَّعي وراء الحَدث والزَّمن والموقف والباعث، "يكمن الشّبه بين الرّوائي والمؤرّخ، فكلّ منهما يهدف إلى رسم صورة تتألَّف من عدَّة عناصرَ، بحيث تنطوي على حكايةٍ أو سرد للأحداث، ووصفٍ للمواقف، وعرضٍ للدَّوافع أو البواعث، وتحليلٍ لِسُلوكِ أو فعلِ الشَّخصيات، كما أنَّ كلاًّ منهما يهدف إلى تقديم صُورة كاملة، من حيث التَّماسك والانسجام"[1].

تنقسم الرُّؤية للتّاريخ إلى قسمين متباينين، فالأوَّل يرى أنَّ العودة إلى التّاريخ ضرورة لابدَّ منها لما يحمله التَّاريخ من مواعظ وتجارب ودروس، وقسمٌ ثانٍ دعوا للانفصال عن الماضي ويرفض كلَّ ما هو تراث، وهاته الأفكار غربية تسلَّلت بقوَّة إلى عالمنا العربيّ، إلاَّ أنَّنا نرى –كما يرى حلمي محمد القاعود– أنَّ: "في الماضي كانت هناك مساحات مُضيئة ومشرقة، وهذه المساحات مفيدة، واستدعاؤها ضروريّ كي نستفيدَ من معالمها وملامحها ودروسها... وفي الماضي، كانت هناك مساحات مظلمة وقاتمة...وهذه المسافات مفيدة أيضا، واستدعاؤها ضروري كذلك، كي نستفيدَ من عِبرها وعِظاتها ونتائجِها... ولعلَّنا بعدئذ نحافظ على ما عندنا حتَّى لا يشمله الظَّلام و القتامة "[2].

فالتَّاريخ بكلِّ حُمُولته و تشكُّلاتِه الإيجابيّة والسِّلبية، وفي كلِّ حالاتِه يجب الاستفادة منه ولا يمكن الاعتماد على الحاضر في بناء نصٍّ روائي خالٍ من نسقٍ تاريخيٍّ، أو حدثٍ ماض.

---

[1] مصطفى مويقن: تشكُّل المكوّنات الرّوائية، ص49.

[2] حلمي محمد القاعود: الرّواية التَّاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، ط2، دار العلم والإيمان، دسوق مصر، 2010، ص3–4.

حيث ليس هناك داعٍ للقطيعة مع التَّاريخ، بكلِّ تجلِّياتِه وحُمُولته التي من الصَّعب غضُّ الطَّرف عنها، لأنَّ الماضي يسكنُنا، ولا يمكن التَّخلِّي عنه بالسُّهُولة التي يرجُوها البعض، ولأنَّ كلَّ نبات لا يمكن له أن يخضرَّ ويزهر بدون جذور، فالتَّاريخ هو الجُذُور التي تغذِّي الحاضر، فالرِّواية كذلك تستدعي التَّاريخَ لتتفاعلَ معه لتُشكِّل رُؤية أو زمنًا أو دلالةً فنِّية، والتَّاريخ حُمُولة من الأحداث والرِّواية تُفضي عليها الطَّابع الفنِّي فالعلاقة هنا علاقة تكامُل وتشارك.

3/دوافع العودة إلى التَّاريخ:

يعود الاستنجادُ بالتَّاريخ في الرِّواية العربية إلى بِداياتِ تشكُّل الرِّواية في العالم العربيّ الذي يعيش غُربةً واغترابًا منذ بداية الحملاتِ الاستعمارية، وتوافد الثَّقافاتِ الغربيّة على المنطقة، والتَّأثير السِّلبيّ الغربيّ الذي مارسه من خلال محاولة سلخ المجتمع العربيّ عن ثقافته وتراثه، وبعد كسر القيود حاول الرِّوائي العربيّ منذ البداياتِ العودةَ إلى التَّاريخ هُرُوبا من الثَّقافة الغربية والتَّحرّر من الانتكاسات السِّياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يعيشها، فلم يجد سوى التَّاريخِ والعودة إلى التُّراث لتفسير الواقع وفهم الأحداث والمستجدَّاتِ، ومن أهمِّ الدَّوافع التي دفعت بالرِّوائيّ العربيّ للعودة إلى التَّاريخ نذكر:

أ/ دوافع فكرية:

إنَّ الحاجةَ للتَّطلُّع لمستقبل زاهرٍ يبدأ من الجذور والتَّاريخ، فالأُمَم تبني مستقبلَها بالاعتماد على ما يُقدِّمه التَّاريخ الفكريّ من مواعظ وتجارب فكرية، فكلُّ جيل ينطلق في الاستشراف من التَّاريخ.

ب/دوافع فنّية:

إنّ الرّواية العربية وجدت في التَّاريخ مُرُونة من حيث التَّعامل مع هاته المادَّة فالرّواية العربيَّة استطاعتِ التَّعبيرَ بالتَّاريخ ومزجت بين التَّخييل والواقع، فالتَّاريخ أصبح أداةً ونواةً للتَّعبير، وعرفت كذلك كيف تُعبّر عنه في صُورةِ تحقيقِ النَّصّ التَّاريخي، من خلال فسح مجال القراءة والتَّأويل.

ج/دوافع اجتماعية:

كما تقول المقولة (التَّاريخ يعيد نفسه)، فالحياة الاجتماعية الصَّعبة والمزيَّة التي يعيشها الفرد العربي، جعل الرِّوائي يبحث في أوضاعَ مماثلة في التَّاريخ ليُكنِّي بها ويهربَ من الحاضر المعيش إلى ماضٍ مماثل للبحث عن حلول كانت، أو يحذِّر من مآلاتٍ صارت، ويصبح الرّوائيّ الكاشفَ للمعضلاتِ الاجتماعية التي يعيشها العالم العربي المُنهك.

د/دوافع سياسية:

يرجع هذا التَّوجه لِوعي النُّخبة المثقَّفة بحَجمِ التّضهديد والمخاطر التي تُحِيط بالعالم العربيّ في الدَّاخل والخارج، والسِّياساتِ المُنتجهة من طرف الحاكم العربيّ الذي في معظمة يتَّسم بالتَّفرد بالحُكم والدِّكتاتورية، كما أنَّ هذه الطَّبقةَ من النُّخبة تشعر بالإقصاء والتَّهميش، وهذا ما أدَّى بها للرُّجوع إلى التّاريخ والكتابة لرفض الواقع السِّياسي والتَّعبير عنه بالتَّاريخ، وما يحمله من حلول سياسية تخرجهم من دائرة مشاكلهم.

4/الشَّخصيات والأحداث التَّاريخية في رِواياتِ أحمد زغب:

1/الثّورة التّحريرية:

تُعدُّ الثَّورة الجزائرية أهمَّ حدثٍ تاريخيّ عايَشَه الشَّعب الجزائريّ، فبواسطة هذه الثَّورة المجيدة التي شارك فيها الشُّيوخُ والكبار والصِّغار والنِّساء والأطفال، استرجعتِ الجزائرُ سيادتَها على تُرابها واسترجعت كرامةَ شعبها التي اغتصبها مستعمر غاشم حاوَل بكلِّ الطُّرق السَّيطرةَ على البلاد ونهب خيراتِها، وجعل الجزائر فرنسية.

نعَم، هذا الإنجاز العظيمُ الذي حقَّقته الجزائر كان نتيجةَ تضحياتِ مليون ونصف المليون من الشُّهداء، أو أكثرَ، والعديد من المجاهدين الذي مازالوا على قيد الحياة إلى يومنا هذا، ومنهم من وافته المنيّة.

ركَّزَ الرّوائيّ أحمد زغب على نموذجٍ من المجاهدين الذين شاركوا في الثّورة ولم تُكتب لهم الشَّهادة، من هذه الفئة نجد (سالوم) المجاهد الذي لم يسعفه الحظُّ بعد الاستقلال ليعيش حياةَ الرَّفاهيَّة والاكتفاء، بل عانى من ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة، ممَّا أدَّى به للعيش في الماضي، والتَّعلُّق بالذِّكريات للتَّخفيف على نفسه والهروب من واقعه، فلم يجد سوى حكاياتِه عن البطولاتِ التي عاشها سنواتِ الثَّورة ليصنع لنفسه مكانًا في المجتمع، المجتمع الذي يؤمن بالمادِّياتِ لا المواقف والأفكار و"**كلُّ النَّاس يعرفون أنَّ سالومَ كان مجاهدًا في صفوف الثَّورة. وقد حاول أن ينالَ من حِصَص ذوي الحقوق كما كانوا يُسمُّونهم ...إنَّه يميل على الجلوس في المقهى ليتحدَّث عن بُطُولاتِه وصضولاَتِه وجوَلاَتِه أثناء الثّورة، وعن فلانٍ وفلانٍ من الذين استُشهِدوا، ولم يعد بإمكانهم تصديقُ أو تكذيبُ ما يدَّعيه سالوم من البطولاتِ العنترية**"[1].

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص7.

فالعديد من الشَّهاداتِ الحيَّة للمجاهدين تروي لنا أحداثَ الثَّورة التَّحريرية المجيدة والحروبَ البطوليّةَ التي خاضها المجاهدون في سبيل كسب الاستقلال، وقد اختلفت درجاتُ مشاركة المجاهدين في الحرب ضدَّ فرنسا، فهناك من جاهد بالسِّلاح، وهناك من جاهد بدعمِ المجاهدين بالمؤونَة، وهناك من جاهد بنقل الأخبار للمجاهدين عمَّا تقوم به فرنسا ضدَّ الشَّعب الجزائري وتحركاتها في البلاد، وهناك من جاهد بالتّجنُّد في صُفُوف العدوِّ الفرنسي من أجل نقل أخبار العدوِّ للمجاهدين، وتزويدهم بالسِّلاح والذَّخيرة.

وعليه إذا أردنا معرفةَ كيف كان الجهاد في سبيل تحرير البلاد من يد العدوِّ الفرنسي، سوف نجد العديد من المذكِّرات لمجاهدينَ أفذاذا قاموا بتدوينها بعد الثَّورة مباشرةً، وهذا من أجل الحفاظ على أرشيف الجزائر التَّاريخيّ من التَّزوير والحذف.

وهناك العديد من المذكِّرات، مثل: مذكِّرة المجاهد الوردي قتَّال في منطق الجُرف وبالتَّحديد في مناطق الأوراس، ومذكِّرات المجاهد سي لخضر بورقعة رحمه الله، هذا الأخير من خلال مذكِّراته التي عنوانها" شاهد على اغتيال الثَّورة ".

يروي لنا العديدَ من الأحداث الحافلة بالبطولات التي حُقِّقت أيّام الثّورة، بالإضافة إلى الخيانات والمؤامرات التي وقعت أثناء الحرب، كما تُخلِّد هذه المذكِّرة أيضا مشاهدَ حزينةً للعديد من الشُّهداء الذين ضحَّوا بأنفسهم من أجل استقلال الجزائر[1].

كما أنَّ الموازين انقلبت بعد الثَّورة بفعل المتسلِّقين والخوَنة، فالكثير من المجاهدين الذين ضحَّوا من أجل هذا الوطن المُفدّى، لم يجدو ما حلُموا به بعد الاستقلال، بل والكثير منهم من قُتل وهُمِّش وطُرِد، وهذا ما يريد الرَّاوي إيصاله للقارئ، من خلال التّركيز على هذه الفئة بالتّحديد.

[1] يُنظر: لخضر بورقعة: شاهد على اغتيال الثَّورة، ط2، شركة دار الأمّة للطِّباعة والتَّوزيع الحصري، الجزائر 2000، ص07.

2/ديغول في تقرت:

ومن الأحداث التَّاريخية التي ذكرها المؤلِّف في رواياتِه، نجد:

"ديغول في تقرت

القطار الرّابط بين مدينتي تقرت وقسنطينة، يصل بضجيجه وعجيجه إلى المحطَّة الأخيرة وسط تقرت المدينة، شارع "لي كومبطا" مليء بعساكر الاحتلال والشُّرطة مدجَّجينَ بأسلحةٍ من كلِّ لون، عربات مصفَّحة موزَّعة على نقاط متباعدة من الشّارع ومن الشّوارع المجاورة.

يبدو أنَّ الحدثَ كبير، فالجوُّ مشحون بالقلق والتّوتُّر...

–يُقال أنَّ مسؤولاً كبيرًا في الحكومة الفرنسية سيزُور تقرت

– ديغول نفسه سوف يزور تقرت

– هذا غير معقول" [1]

يعود الرِّوائي إلى حادثة زيارة الجنرال الفرنسي شارل ديغول لمدينة تقرت التي تقع في الجنوب الشَّرقي بالجزائر، وكانت هذه الزِّيارة شهر ديسمبر سنة: 1958م في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث عَنونَ القسم الثَّاني من رواية: سفر القضاة بـ "**ديغول في تقرت**" لما تحمله هذه الذِّكرى من كسر وجرح في نفوس أبناء المنطقة، وهذا ما جعل أحمد زغب يستذكر هذا الحدث الكبير كما يصفه في روايته، حيث كان ديغول شخصيةً كبيرةً في ذلك الوقت، فهو جنرال وسياسي فرنسي ترأَّس الحكومةَ المُؤقَّتة للجمهورية ثمَّ بعد ذلك أصبح أوَّل رئيس للجمهورية الفرنسية الخامسة سنة: 1958م وخلال زيارته لتقرت كان يشغل منصب رئيس الحكومة، وكان من أهمِّ مشاريعه في الجزائر فصل الصَّحراء الجزائرية عن باقي مناطق الوطن، وتحويلها إلى منطقة إقليمية

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص9.

تابعةٍ مباشرةً للعاصمة الفرنسية، بموجب مقترح قرار: 52-19-R الذي أصدرته الحكومة الفرنسية.

كانت زيارة ديغول لتقرت بدايةً استهلَّ بها زغب سرده للأحداث، ليضع للقارئ تصوُّرا واضحًا للفترة التَّاريخية التي تتحرَّك داخلها الشَّخصيات في الرِّواية، نجد (سالم بوعلام) الشَّابين البدويين اللّذين يعملان في السِّرِّ مع المجاهدين، حيث كُلِّفا بإيصال رِسالة سرِّية للغاية للمجاهد (حمو بوطاجين)، كما كان موعدهم في مدينة تقرت وتترابط الأحداث إلى أن أُلقِي القبض على بوعلام من قِبَل العسكر الفرنسي، ويلوذ رفيقه سالم بالفرار إلى أن يلتقي بالشَّخصية البطَلة (لخضر) أين اختبأ عنده فرارًا من بطش عسكر فرنسا الذي كان يبحث عنه في كلِّ مكان.

ووصف الرَّاوي هنا حجم المشهد بقوله: " يبدو أنَّ الحدثَ كبير، فالجوُّ مشحون بالقلق والتَّوتُّر، لم يتعود أهل المدينة مثل هذه الحشود، لكنَّهم لا يجرؤون على السُّؤال فلا تسمع إلا همساتٍ خافتةً فيما بينهم، حيث يثق بعضٌ في بعض"[1]، حيث يصوِّر لنا الرِّوائي مشهدَ حشدِ سكان تقرت والقرى المجاورة، كجامعة والمغير، من جميع الأعمار، حتَّى الأطفال حاملينَ العلم الفرنسيَّ في السَّاحات وعلى الطُّرق ، في انتظار وُصول القائد الفرنسي، ليلقي عليهم خطابه المشهور الذي قال فيه: " تعيش صحراؤُنا تعيش فرنسا "، هذا المشهد لم يغب من الذَّاكرة التَّاريخية في المنطقة، حيث يُعدُّ آخرَ مُحاولاتِ أكبرَ شخصية فرنسية لاحتواء الوضع المتشنِّج، ودفن المقاومة الشَّعبية التي ثارت ضدَّ الإستعمار والاستبداد والفقر، ونهب وسلب خيرات البلاد، وخيراتُ تقرت كانت في الأساس تعتمد على منتوج التمور كما يذكر.

ونجد ما يُؤكِّد ذلك في عمل الشَّخصية البطلة الحاج لخضر (الحاج بيكو) يمتهن بيعَ التُّمور "الحاج بيكو"، كما يسمِّيه أهل قريته حين لا يكون حاضرًا بينهم، اعتاد على شحن تمر نخيله ونخيل أهل القرية، وكلِّ من يرغب من الفلاَّحين في القرى الكثيرة المترامية الأطراف، في استلام نُقُوده عاجلاً نظرًا للحاجة الماسَّة إليها، فهو يشتري

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص9.

التّثمور في أذقانها، أو بعد أن يكون أصحابها قد جَنَوها وفرزُوها ووضعُوها في الصَّناديق الخشبيَّة، ثمَّ يتولَّى بيعها في المدن وشحنها إلى المصدِّرين في موانئ العاصمة"[1].

ولعلَّ –كما ذكرنا سابقا– فإنَّ زيارةَ ديغول لتقرتَ تزامن مع أوَّل شُحنات نقل النَّفط من حاسي مسعود مرورًا بتقرت عن طريق النَّقل بالقطار، وكان يتمُّ تخزين البعض من النَّفط في خزَّاناتٍ كبيرة وسط مدينة تقرت.

3/غزو ألمانيا لفرنسا:

تبقى الأحداث التَّاريخيَّة تدور في نفس الحقبة الزَّمنية أي؛ فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، إلاَّ أنَّ زغب يربط هذه الأحداث بأحداث أخرى ذات صلة، إلاَّ أنَّها خارج الحدود الجزائرية، حيث يرتحل بنا إلى حرب فرنسا ضدَّ ألمانيا بمساعدة الجزائريين، ثمَّ يعود ليصِف لنا غدر فرنسا بالجزائريين الذين ساعدوها في دحض القوَّات الألمانية التي استباحت أراضيها، فيقول:

" هذا ما بشَّره به سيدي قويدر، وهو رجل متعلِّم يجلس في الزَّاوية ويقرأ الكُتب ويجتمع إليه مريدو الزَّاوية يسألونه عن الحرب وما آلت إليه، ثم كيف هُزِمت فرنسا من قِبَل الألمان، ومع ذلك ظلَّت جاثمةً على صدور الجزائريّين"[2].

يجلس سي قويدر في الزَّاوية، ويحدّث تلاميذَه ومُرِيديه عن الأوضاع التي مرّت بها الجزائر، وما حدث في الحرب العالمية الثّانية، عبَّر سي قويدر عن الحالة التي كانت عليها الجزائر بعدما ساعد شبابُها الاحتلال الفرنسيَّ في محاربة ألمانيا التي استباحت فرنسا واحتلَّها جنود (هتلر)، فاستقوَت بالجزائريّين ووعدتهم بإعطائهم الحرِّية والاستقلال، بعد انتهاء حربها مع ألمانيا واسترجاع سيادتها على أراضيها، الاَّ أنَّ الغدرَ كان هو السُّلطان، فبعد التَّضحيات الجِسام للجزائريين في دحر الألمان قُوبِلوا بالغدر ونقض العهد من طرف الفرنسيين، وعندما طالب الجزائريّون بالاستقلال في مظاهرات

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص 5–6.

[2] المرجع نفسه: ص17.

سلمية سنة: 1945م، ردَّت عليهم القوَّات الفرنسية بوابلٍ من الرَّصاص، وعُرف ذلك بمجازر 8ماي 1945م.

في ظلِّ تطوُّر الأوضاع السِّياسية على المستوى العالمي، وخوض فرنسا الحربَ العالميَّة الثَّانية، وفي ظلِّ الثِّقل الذي تعانيه الدَّولة الفرنسية جرَّاء توسُّعها الاستعماري في عدَّة دولَ على المستوى العالمي، بداية من الشَّرق الأوسط، وُصُولا إلى شمال إفريقيا، وخوفًا من الخسارة في الحرب ضدَّ ألمانيا.

عملتِ الدَّولة الفرنسية على تجنيد العديد من مواطني الدُّوَل المستعمرة من أجل خوض الحرب ضدَّ الألمان، لكنَّ هذه الحربَ بقيت معلَّقة على شرط واحدٍ، يتمثَّل هذا الشَّرط في منح المستعمر الفرنسي الإستقلال لهذه الدُّول عند العودة من الحرب العالمية الثَّانية ضدَّ ألمانيا.

الجزائر كانت من بين الدُّول التي شارك مواطنوها في الحرب مع الجيش الفرنسي ضدَّ المستعمر الألماني على أساس أنَّ الدَّولة الفرنسية سوف تمنح الاستقلال للشَّعب الجزائري فورًا عند العودة من الحرب ضدَّ الألمان.

خاض الشَّعب الجزائريّ المجنَّد الحربَ ضدَّ الألمان، دامت هذه الحرب أيّامًا وأيّاما، تُوِّجت بفوز المستعمر الفرنسي بالحرب العالمية التي شاركت فيها فرنسا وحلفاؤها. ممّا جعلها تسيطر على الألمان في بعض المقاطعات.

بعد انتهاء الحرب وعودة المجنّدين الجزائريّين إلى أرض الوطن استبشر الشَّعب الجزائريّ خيرًا – هذا نتيجة وعد فرنسا أنّها سوف تمنح الشّعب الجزائريّ الاستقلال والحرّية بعد خوض هذه الحرب العالمية – لكن حدث العكس، فرنسا لم تف بوعدها أبدًا. بالعكس قامت بسحب قوَّاتها من الدّول المُستعمَرة الأخرى، مثل سوريا في الشرق الأوسط، وتونس والمغرب، وقامت بتركيز جميع قوَّاتوها العسكرية في الجزائر، هذا إدراكًا منها أنَّ الجزائرَ هي اللُّقمة الأفضل من بين الدُّول الأخرى، من حيث نهبُ الخيراتِ والتَّوطين، وجعلها قطعةً تابعةً لفرنسا.

الوعود الكاذبة التي أملَتها فرنسا على الشَّعب الجزائري لم تتحقَّق إذن..؟ لم تمرّ نتيجة هذه الوعود الكاذبة مرورَ الكرام على الشَّعب الجزائري الذي لم تزده هذه الوعود سوى قوَّةٍ وبسالةٍ وشجاعةٍ من أجل استرجاع الوطن والدَّفاع عنه.

خرج الشَّعب الجزائري في مسيرات حاشدة ضدَّ المستعمر الفرنسي، هذه المسيرات امتزجت بين نوعين من التَّعبير، فالتَّعبير الأوَّل يتمثَّل في فرحة الفوز بالحرب (فرنسا ضدَّ ألمانيا) وتذكير فرنسا بوعدها، أمَّا التَّعبير الثَّاني يتمثَّل في التَّعبير عن غضب الشَّعب الجزائري من فرنسا جرَّاء الاعتقالات اللاَّمبرَّرة ضدَّ الشَّعب وأنصار الثَّورة.

انطلقت هذه المسيراتُ في كلٍّ من قالمة، سطيف، خرَّاطة، وامتدَّت حتَّى المسيلة والوسط، وواجه المستعمر الغاشم هذه المسيراتِ بكلِّ أنواع القمع الحربيّ: برًّا وجوًّا، ممَّا خلَّف العديد من الشُّهداء في وسط المتظاهرين.

"أكثر من 45000 شهيدًا وأكثر، واعتقال العديد من المواطنين في وسط الشَّعب الجزائري. مع إذاستمرار سياسة القمع ضدَّ الشَّعب الجزائري بغلق العديد من المدارس الجزائرية"[1]

هكذا سوف تظلُّ وعود فرنسا الكاذبة جاثمة على قلوب الجزائريين، كما قال الشَّيخ الإبراهيمي:

" لو أنَّ تاريخَ فرنسا كُتب بأقلامَ من نور، ثمَّ سجَّل هذا الفصل المُخزي بعنوان: مذابح سطيف، خرَّاطة، و قالمة، لطمس هذا الفصلُ ذلك التَّاريخ كلَّه"[2].

يريد أحمد زغب التَّعريجَ على ما عاناه الشَّعب الجزائريُّ في ظلِّ الاحتلال الفرنسي الذي نكَّل به وأخلف وُعُوده معه، وبقي متسلِّطا فوق رأسه يقتل ويعذِّب هذا الشَّعب المغلوبَ على أمره بقوّة السِّلاح.

---

[1] الموقع : https://foudhoul.blogspot.com/2020/04/8-1945.html تاريخ الولوج: 26/أوت/ 2021، الساعة 17:56.

[2] الموقع نفسه: تاريخ زيارة الموقع: 26/ أوت/ 2021، الساعة 17:58.

4/عُملاء فرنسا:

في كلِّ المستعمراتِ والحروب هناك خونة وعملاءُ يساعدون العدوَّ ضدَّ بني جلدتهم، ويساهمون في تعميق الجراح بالممارساتِ المشينة، فلولا الخونَة لمَا كانت هناك اختراقات، فشقُّ الصُّفوف يأتي من الدَّاخل بأيدٍ داخلية، وهذا ما عرَّج عليه الرّوائي في سرده للفترة الاستعمارية في الجزائر، ويُوضح ذلك بقوله:

"**يُشِير عليه سي قويدر بالتبرُّؤ منه، لأنَّه سيخسره لا محالةَ، فقد تفاقمت أفعاله واستطاع أن يفسدَ عُقول كثيرٍ من شباب القرية، ولا يجد بُدًّا من رفع أمره إلى القايد بتهمة إثارة الفوضى وإشاعة روح التَّمرُّد بين الشَّباب، والقايد لا يتورَّع عن تقديمه إلى السُّلطات الفرنساوية، وهؤلاء لا دينَ لهم ولا ضمير**"[1].

يُعتبَر القايد من المناصب السَّامية التي لم تستغنِ عنها فرنسا في التَّسيير، حيث ورث الاستعمار الفرنسيُّ هذا النِّظام عن الدَّولة العثمانية، لكن تغيَّرتِ المفاهيم العمليَّة لهذا المنصب لدى الاستعمار الفرنسي، عكس ماكان معمولاً به لدى الدَّولة العثمانية.

يُعيَّن القايد من طرف الإدارة الفرنسية، ويُشرف مباشرة على تسيير شؤون المقاطعة التي عُيِّن فيها، في أغلب الأحيان يُعيَّن القايد من كِبَار العرش في تلك المنطقة، أو من خلال الولاء لفرنسا.

فرُتبُ القِيَاد تختلف عند فرنسا:

"القايد (زعيم العرش أو فرقة) تعطيه قعطة: أرضا + وسامًا + برنوسًا أبيضًا. وتعتبره منصبًا إداريًّا، وبعد مرور 20 سنة ترقِّيه في المنصب ليُصبح:

آغا(زعيم قبيلة أو كنفدرالية) وتعطيه: وسامًا زائد بُرنوسا أزرق. وبعد مرور 10 سنوات تُرقِّيه من منصب آغا إلى الباشا آغا (وهو أعلى رتبة) وتعطيه وسامًا أعلى زائد برنوسًا (أحمر) .

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص48.

الملاحظ على ألوان البرانيس الممنوحة للِقيَاد كلُّها تمثِّل العلمَ الفرنسيّ"[1]

الملاحظ على منصب القايد أنَّه منصب إداريّ اعتمدته المستعمرَة الفرنسيَّة من أجل الحفاظ على التَّسيير المباشر لحياة المواطنين الجزائريّين من طرف أبناء جلدتهم فكان سي قويدر يشير على لمين والد الطَّالب لخضر بالتَّبليغ عن ابنه لدى القايد، أي السُّلطة بعدما شاع عليه من فساد في الدِّين والأخلاق، وبعد ما شاع عليه من أخبارٍ كاذبة عن مُعاشرته لعاهرة يهودية في تونس عندما كان يدرس في الزَّيتونة، فأخذ منها علوم اليهود، وجاء يستخدمها في إفساد أهل القرية.

أخذ زغب شخصيةَ القايد الذي يمثِّل همزةَ الوصل بين المواطنين والإدارة الفرنسية وأحسن توظيفها، لمَّا أعطاها حيِّزها الطَّبيعيّ الذي كانت تشغله في الماضي، وهذا في سِياق تاريخيّ أثناء الحقبة الاستعمارية، فمزج الرِّوائي بين التَّخييليّ والواقعي، باستدعاء شُخُوص وأحداث تاريخيةُ وفِّق في استعمالها.

5/الجماعات المسلَّحة:

عرفتِ الجزائر في فترة التِّسعينات – بعد توقيف المسار الانتخابيّ – تشنُّجًا كبيرًا ممَّا أدَّى بالحزب الفائز في الانتخابات في ذلك الوقت إلى تشكيل جناحٍ مسلَّح، يردُّ به على استعمال السُّلطةِ القوّةَ ضدَّ المتظاهرين السِّلميّين، وكذلك استعماله في استرجاع الحقَّ المهضومَ الذي أخذه منها المجلس التّأسيس المكن ومن جِنرالاتِ العسكر فأصبحت هذه الجماعة المسلَّحة تستقطب الشَّبابَ من أجل رفع السِّلاح ضدَّ السُّلطة الحاكمة، وهنا يقول حمدة لرفيقه البيكو وهو يستدرجه للذَّهاب معه والالتقاء مع أفرادٍ من الجماعة المسلَّحة: " **هل تريد أن تذهب معي ...إلى الجماعة...حسب ما علمت**

[1] صلاح الدِّين محمّد: الباشوات والآغوات والقيَّاد:
https://www.facebook.com/600567270322421/posts/1032842890428188، تاريخ الولوج: 2021/08/26، الساعة 18:44.

أنَّ رجلاً في النَّزلة يقوم بالتَّنسيق بين المسبِّلين...أريد أن يتعرَّفوا عليك لعلَّك أن تفيدهم بشيءٍ، أو يكلِّفوك بمهمَّة"[1].

الحديث عن الجماعاتِ المسلَّحة يقودنا بكلِّ تأكيدٍ إلى فترة زمنية سوداءَ في تاريخ الجزائر المستقلَّة، نعم فترة سوداء حتَّى أنَّه أُطلقَ عليها: بالعشرية السَّوداء، وكيف لا؟ وأنَّ هذه الفترةَ شهدت انفلاتًا أمنِيًا كبيرًا داخلَ الدَّولة ودواليبها، سقطتِ العديد من أرواح الشَّعب الأبرياء في العديد من مناطق الوطن بواسطة جماعاتٍ مسلَّحة تسمَّى الإرهاب.

الجماعات المسلَّحة، أو ما يُعرَف بالإرهاب هنا داخل الدَّولة أخذ عدَّةَ أبعادٍ مختلفةٍ حيث أنَّه إذا أردنا معرفة ماذا يُقصَد بالإرهاب، فإنَّنا نقول: أنَّ الإرهابَ عبارةٌ عن جماعة متطرِّفة تجمع بينهم مصالحُ شخصيَّة، وتسعى للوصول لهدفٍ شخصيّ مهما كلَّفها الأمر دون الأخذ بعين الاعتبار طريقةَ الوصول إلى ذلك الهدف، أي أنَّه حتَّى لو كلَّفهمُ الأمرُ العملَ على الانفلات الأمن، وقتل والتَّنكيل بالأبرياء.

ظهورُ الجماعاتِ المسلَّحة، أو ما يُعرَف بِفرَق الإرهاب في الجزائر كانت نتيجةَ عملٍ سياسي لم يعجب أطرافَ الحُكم في الدَّولة.

إنَّ إلغاءَ الانتخاباتِ البرلمانية والمحلِّية التي فازت بها الجبهة الإسلامية للإنقاذ أدَّت إلى انعكاس أمني كبير في الجزائر، خاصَّة في الجزائر العاصمة والمدن الكبيرة

ومع السِّياسة التي كان يتبنَّاها قياديُّو الحزب الإسلامي في ذلك، فقد قرَّر قياديُّو الحزب الدُّخولَ في العمل المسلَّح مباشرةً مع الدَّولة، لكن بطريقة غير مباشرة، أي عن طريق الخطاباتِ التَّحريضيَّة، والإيحاءاتِ المفهومة.

كانت أوَّل انطلاقة للفعل الإرهابي الشَّنيع في منطقة قمار بولاية وادي سوف وامتدَّت بعد ذلك إلى ربوع الوطن الكبير، خاصَّة في مناطق الشَّمال و الأوراس، حيث

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص88.

شهدت هذه المناطق أكبرَ المجازر، كان سياستها التَّنكيل والقتل، مثل مجزرة بن طلحة، ومجزرة ذبح أساتذة التَّعليم في بلعباس.....الخ.

الشَّيء الملاحظ خلال فترة انفلات الأوضاع الأمنية في الدَّولة، أنَّ العملَ المُسلَّح الذي اتَّخذته الجماعة الإرهابية في تلك الفترة قد عمَّق الجراحَ والأوضاعَ في الدَّولة ودخلتِ البلادُ في فوضى كبيرةٍ، نتيجةً لانعدام الاستقرار الأمني.

الإرهاب في الجزائر لم يكن واحدًا بكل تأكيد، حيث أنَّ بدايةَ تشكُّل هذه الجماعاتِ راجع للجماعات الإسلامية في ذلك الوقت، وكذلك ساهم النِّظام الحاكم في تأزُّم الأمر لعدم مناداتِه للتَّعقُّل وإنشاء قنوات حوارٍ مع الإسلاميّين، لكن بعد ذلك تشكَّلتِ العديدُ من الفِرَق الإرهابية بمختلف الأصناف، وكانت تقوم بغاراتٍ على الشَّعب الجزائري على أساس أنَّها جماعة إسلامية.

لكن في الحقيقة أنَّ الجماعاتِ المسلَّحة التي كانت تقوم بالقتل والتَّنكيل لم تكن تمثِّل الجماعاتِ الإسلامية، لأنَّ من يأخذ الإسلامَ دليلَه لا يقتل أخاَه المسلمَ أبدًا.

هناك العديدُ من الرِّوايات، وهي أقرب إلى الواقع أنَّ الجماعاتِ المسلَّحة التي كانت تقوم بالقتل والتَّخريبِ مُمثَّلةً في الإرهاب لم تكن تمثِّل الجماعاتِ الإسلامية، بل إنَّها فرَقُ "جيا" التي أُنشئِت خِصّيصًا من أجل تأجيج الوضع في البلاد، هذه الفِرقُ جاءت نتيجةَ الانقسام داخلَ صُفُوف الإسلاميّين أو ما يُسمُّون أنفسَهم: أصحاب الصَّحوة الإسلامية في البلاد.

الأوضاع المأساوية في تاريخ الجزائر الحديثة لم تعرف تهدئةً إلاَّ بعد المصالحة الوطنية التي جاء بها الرَّئيس السَّابق عبد العزيز بوتفليقة تحت ما يُسمَّى: بالمصالحة الوطنية، حيث كانت نتيجةُ هذا الاستفتاء جدُّ إيجابية، حيث وافقَ أغلبيةُ الشَّعب الجزائري على هذا المقترح، وهذا إن دلَّ على شيءٍ، فإنَّه يدلُّ على أنَّ الشَّعبَ

الجزائريَّ سئِم الممارساتِ الوحشية في حقِّه، وينبذ العنفَ ويسعى إلى السَّلام، وإحلال الأمن والوئام في كلِّ بقاع الوطن[1] .

6/سنَة القحط:

تعود هذه الفترة العصيبة في تاريخ الجزائر المستعمرة من: 1944م، إلى غاية انتهاء الحرب العالمية الثَّانية.

بعد هزيمة فرنسا في الحرب العالمية الثَّانية، عملت هذه الأخيرة على استنزاف ثرواتِ الجزائريّين بصفة خاصَّة والمغاربة بصفةٍ عامَّة، حيث جعلت فرنسا الجزائرَ كمكانٍ لإنتاج الموادِّ الغذائية، فأتت بسياستها المعروفة بالخِسَّة، على استنزاف المحاصيل الزِّراعية ، بجميع أنواعها، مقابل ذلك لم يجدِ الجزائريُّونَ أيَّ شيءٍ يفعلونه وذلك نتيجةَ سياسة الإستدمارية وما زاد الطِّين بلَّة جفافُ الأرض وإمساك السَّماء قطرها، يُعرِّج أحمد زغب في رواية سِفر القُضَاة على هذه الفترة فيقول على لسان الرَّاوي:

" شحَّت السَّماء، ويبس الزَّرع والضَّرع، نفقَتِ المواشي في الصَّحراء، أمَّا الإبلُ فقد غادرت إلى السُّهوب القريبة...مسعد...عين الإبل ...اختلطت بإبل أولاد نايل...ضجَّ البدوُ بالقحط الشَّديد...لجأوا إلى المُدن يلتمسون بالشَّهامة والمُروءة...صار يفتخر بعثوره على قطعة خبزٍ يابسة..."[2].

أو بما يُعرَف بعام (البُون، الشَّرّ، الزلزلة، المريكان، الديبركمان) هي تسميات كثيرة لسنَةٍ من أصعب السَّنواتِ في تاريخ الجزائر المستعمرة، جوعٌ ومرضٌ وكوارث طبيعة وأوبئة، حيث تُعدَّ هذه الفترة من أسوأ الفترات التي مرَّت بالجزائريّين، حيث أصبح يُضرَب المثلُ بهذه الفترة، عندما تتعثَّر الحالةُ ويسودُ الكسادُ، وعدم القدرة وتوفير ما يستلزم للاستمرارية في الحياة.

---

[1] يُنظَر: طاهري هجيرة: المرجعية في رواية بوح الرَّجل القادم من الظَّلام لإبراهيم سعدي،مذكِّرة ماجستير، قسم الآداب واللُّغة العربية، كلِّية اللُّغات والآداب،جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/2013، ص134.

[2] أحمد زغب: سفر القضاة، ص111.

نتَجَ عن هذه السَّنة التي تُعرَف بعام الشَّرِّ عدَّة مخلَّفاتٍ تتمثَّل في :

الخُبز مُقابلَ الأرض:

" سنواتُ قحطٍ أتتْ على ثلاثةِ أرباع المحصول... فجفَّت عثرُوق الأرض، وقلَّ الزَّاد.. هذا الوضع اضطرَّ الكثيرَ من الفلاَّحين إلى ترك أراضيهم مقابل ما يُسدُّون به جُوعَ عائلاتِهم، وساقوا قُطعانَهم إلى الأسواق لبيعها بأبخس الأثمان" .

كما أجبرتِ السُّلطات الفرنسيَّة العديدَ من الفلاَّحين على ترك أراضيهم للمستوطنين كما أنَّ الكثيرَ من الفلاَّحين هجروا أراضيهم وتركوها بسبب الجفاف والجوع، وعملت فرنسا في هذا الوقت بالذَّات على تأجير الفلاَّحين الجزائريّين على العمل لديها مقابل كيلوغراماتٍ من القمح والشَّعير.

كما أنَّ المواعيدَ الغذائيةَ الأساسيَّةَ تُبَاع في السُّوق السَّوداء مُقَابل أثمان باهظة وسُرعان ما تدهورت أحوال النَّاس، ومات العديد من سكَّان الجزائر بكامل أقطارها نتيجةَ انتشار الوباء والجوع القاتل.

نظَام البُون:

أو ما يُعرَف لدى الجزائريّين حسب النُّطق بـ(البُو)، وهو عبارة عن وصلِ إيداعٍ يقدِّمه ربُّ البيت للسُّلُطات الفرنسية كلَّ بِدايةَ أُسبوعٍ من أجل الحُصُول على المؤونة أو ما تُعرَف بريفيطايمون، تتمثَّل هذه الأخيرة في: سكَّر، وزيت، وشايٍ، وقهوةٍ وبعض الألبسة، علمًا أنَّ هذه السِّياسة كانت تمارسها فرنسا في المُدُن فقط. لكن رغمَ ذلك لم يسلمِ الشَّعبُ من الجُوع، ممَّا جعله يُقدِم على أكلِ الأعشاب الطَّبيعة، والمتمثِّلة في: التّرفاس، والقرنينة، والعرعار والتَرقودة، بالإضافة إلى الأعشاب الأخرى الطَّبيعيَّة التي لا تُؤثِّر على صحَّة الإنسان.

أهازيج الجُوع:

نَتجَ عن عام الشَّرِ والجوع كثيرٌ من الأشعار الشعبيّة والأهازيج التي تُخلِّد هذه الذِّكرى السَّيِّئة في تاريخ الجزائر الاستعماري، وهذا ما رَوَته أمَّهاتُنا من خلال ما سمعوه من أمَّهاتِهم وأجدادهم.

ذاكرة الجسد:

راحت فرنسا تحاول إخفاءَ هذا الجُزءَ الأسودَ من تاريخها عن طريق التَّسويق الإعلاميّ لديها عن طريق الصُّوَر، أنَّها تُوزِّع القُوتَ على أفراد الشَّعب، لكنَّ التَّاريخَ لم يرحم أحدًا، ولم ينس الشَّعب الجزائريُّ أنَّ ما وصل إليه في ذلك الوقت كان بسبب المستعمر الغاشم الذي لم يرحم أحدًا في عِزِّ الأزمة، من خلال سياسته القبيحة التي راح يمارسها ضدَّ الشَّعب الجزائري.

7/هواري بومدين:

في خِطَاب سابقٍ للرَّئيس الجزائري الرَّاحل: هواري بومدين جاء فيه: " فلهذا في المدَّة الأخيرة اتَّخذنا قرارًا، وقلنا ما لم تتوفَّر شروطُ الأمن في فرنسا، وما لم تتوفّر شروطُ الكرامة بالنِّسبة للعمَّال نتعنا في فرنسا مبقاش جزائري يروح يخدم في فرنسا إن شاء الله نوكلوا التّراب تع الأرض هذه...إن شاء الله نوكلوا تراب الأرض هذي...إن شاء الله نعيشوا بالتراب تع الأرض هذي" ، هكذا كان يُردِّد الرَّجل الفذّ محمَّد إبراهيم بوخرُّوبة (هواري بومدين) رجل الإجماع حيًّا ومِيّتًا داخل الدَّولة الجزائرية.

إلاَّ أنَّنا نجد للرَّاوي رأيًا آخرَ، فَمِن الخطاب نفهمُ أنَّ الرَّجُل(هواري بومدين)، يحثُّ الشَّعبَ الجزائريَّ والشَّبابَ بالخُصُوص على البقاء في الجزائر، والعمل على خدمة الأرض والنّهوض بالاقتصاد الوطني، ويُثنيهِم عن الهجرة إلى فرنسا والعمل هنا، لِمَا فيها من سلبٍ للكرامة والاستعباد، وهذا ما نجده حتَّى في المصادر التَّاريخيَّة حول هذا الرَّجُل، لكنَّ الرَّاوي الذي يمثِّل شريحةً واسعةً من أبناء الوطن، ينظر إلى القصَّة من زاويةٍ أخرى، فيرى في هذه الخطاباتِ خطاباتٍ للاستهلاك فقط، وأنها خطابات جوفاء ولا يؤمن بمشروع خدمة الأرض الذي انطلقت فيه السُّلطة الحاكمة، فيقول:

"...يُنكِّل بك الرُّومي مقابلَ الخُبزَة، أمَّا أخُوك فيُنكِّل بك مُقابلَ التُّراب، هكذا قال أحدُ الفُحُول بغضبته المُضرية:

- **كولوا تراب بلادكم كولوا تراب بلادكم**
- **التُّراب لا يصلح للأكل يا سيِّدي الرَّئيس ...ولو كان يصلح لكان لكم فيه شأن آخر..."[1]**

والمُلاحظ أنَّ زغبَ وظَّفَ هذه المقولةَ من الخطاب لقُوَّتِها ودلالتها ورمزيّتها، كما نستشفُّ عدَّة دلالاتٍ جعلت من الرَّجل الأوَّل على مستوى الدَّولة الجزائرية يقول هذه الكلمات، فمن النَّاحية الزمنيَّة:

صدر هذا الخطابُ بمناسبة أوَّل لقاء للرَّئيس الرَّاحل هواري بومدين مع الشَّعب مباشرة وبمناسبة العمل على تأميم ثروات الشَّعب الجزائري، وقد خصَّ بهذا الخطاب بصفةٍ خاصَّة الفلاَّحين، حيث حثَّهم على العمل الفلاحيّ والرُّقيّ به من أجل تأمين لُقمَة العيش بدلَ التَّفكير في الهجرة إلى دول أوروبية، وخاصَّةً فرنسا.

وقد أكدَّ الرَّئيس الرَّاحل من خلال خطابه الذي تزامن مع صدور قانون الثَّورة الزِّراعية سنة: 1971م، بدل الفلاحة عن طريق الخماسة، الذي أظهر عيوب كثيرةً جعلت من معظم مناطق الوطن تدخل في حالة مزرية جرَّاء ضعف المد خول، وتدنِّي المستوى المعيشي، بالإضافة إلى أنَّ هذا النِّظام الفلاحيَّ (الخماسة) أثار فوضى وسط الفلاَّحين ممَّا أدَّى في الكثير من الأحيان إلى نُشُوب نزاعاتٍ بينهم[2]، وأكدَّ على ضرورة العمل الفلاحي، لأنَّ ذلك يُعدُّ مصدر رزقًا للمواطن البسيط في ذلك الوقت وقد ساهم في ذلك القانون: 71-73 المتعلِّق بالثَّورة الزِّراعية الذي منح الضَّماناتِ الكفيلة للفلاَّحين من أجل الكدِّ والعمل في المجال الفلاحي.

---

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص119.

[2] ينظر: محمد العيد مطمر: الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع (هواري بومدين نموذجا)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة باجي مختار عنابة، 2004-2005، ص223.

والمُتمعِّن جيّدًا في الكلمات المأخوذة من خطاب الرَّئيس هواري بومدين يلاحظ عليها الحزمَ والجزمَ، وتحمل دلالات الوطنية والمسؤولية، والحقد تُجاهَ الغاشم المستدمر الفرنسي، هذه الكلمات لا يمكن أن تكونَ إلاَّ من خلال شخصية ثائرةٍ عايشت أحداث وبيئةٍ جعلت من هذه الشَّخصيَّة شخصيةً بطلةً فذَّة، كما أنَّ جوَّ الإحباط الذي عايشه الرَّئيس الرَّاحل، خاصَّة بعد توسُّع الاستعمار الفرنسي، والسّياسات التي كان يطبِّقها على الشَّعب الجزائري، أثَّرت في شخصيَّة الرَّجل القيادية، ما جعله يحلُم ويُرِيد تطبيقَ إصلاحاتٍ من أجل النُّهُوض بدولةٍ وشعبٍ لم ينعما بالسَّلام منذ عقود.

إنَّ حُبَّ الوطن التي تشبَّع بها قلبُ الرَّاحل نتيجةَ الفترات التي عايشها منذ الصِّغَر في مرحلة الطُّفُولة والدِّراسة، ومرحلة التحاقه بالثَّورة التَّحريرية، جعلت من هذا الرَّجل يحمل بين أضلاعه كُرهَ فرنسا، وهذا ما ترجمه في العديد من خطاباتِه منذ تولّيه مسؤولية رئاسة الدَّولة الجزائرية.

فكان يلحُّ على الشَّعب الجزائريّ والشَّباب خاصَّة على أكل تراب الجزائر كمعنى مجازيٍ على خدمة الأرض والفلاحة والزِّراعة، والصَّبر على هذا العمل، ورفض العمل في فرنسا، لأنَّ في تلك الفترة عرفت هجرة الشَّباب نحو فرنسا، لما فيها من عروض عمل كثيرةٍ، أعلنت عنها الحكومة الفرنسية للشَّباب الجزائري في الحقول والمزارع والمصانع وكانتِ الظُّروفُ المعيشيَّة قاسيةً في الجزائر بعد الاستقلال، ممَّا أدَّى إلى هجرةٍ جماعيةٍ منظَّمة، رُغم ظروف العمل هنا، التي تصل للعبودية والظُّلم والتَّسلُّط والتَّنكيل.

وهذا ما يُحدِّثنا به الرَّاوي على لسان جدَّة الطَّالب لخضر في رواية سِفر القضاة، حين يقول: "أجبرناهم على المغادرة، ثمَّ أجبرونا على اللَّحاق بهم، فكأنَّه لم يكفنا تنكيل قرنٍ ونصفُ القرن، فلابدَّ من أن ننالَ نصيبًا من التَّنكيل هناك وراء البحر.....مُصابون بالمر كوبية...، الخبزة الخبزة...أمَّا الكرامَة فأمرها متروكٌ إلى يوم القيامة "[1]، هنا يتأكَّد للقارئِ طريقةُ تفكير الشَّعب الجزائريّ في فترة بعد الاستقلال حيث

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص119.

كان التَّبرير وراءَ الهجرة إلى فرنسا التي استعمرت هذا الوطنَ قرابةَ القرن ونصف القرن، عاش فيها الشَّعب كلَّ أنواع العذاب والتَّنكيل والتَّرهيب، رغم ذلك بعد الاستقلال بسنوات قليلة عرفت هجرة الشَّباب إلى بلاد المستعمر طلبًا للعمل وجمع لبعض (الدُّوفيز)، وهذا ما أنكره الكاتب على لسان الرَّئيس هواري بومدين، فيرى أنَّ العيشَ بكرامةٍ في وطنك رُغم الجوع وقلَّة المدخول أفضلُ من العمل في الغُربة وتحمُّل المهانة والذُّلِّ والتَّحقير من الأجنبيِّ وعدوِّ الأمس.

8/أزمة 1988 بالجزائر:

في أحد التَّصريحاتِ التِّلفزيونيَّة التَّاريخيَّة التي نادى بها الرَّئيس هواري بومدين في لقائه مع الشَّعب الجزائري أنَّه عازم على مواصلة سلسلة الإصلاحاتِ التي قام بها من أجل النُّهوض بالقطاع الاجتماعي والاقتصادي للبلاد.

حيث أكدَّ الرَّئيس على أنَّ الجزائرَ عازمة على تحقيق الرَّفاهيَّة بجميع أبعادها للشَّعب الجزائري، تصل درجتها إلى توفُّر البنان، والكيوي، وتفَّاح، إسبانيا، وجميع متطلَّباتِ الرَّفاهيَّة للشَّعب الجزائريّ.

هذا التَّوفير الذي يقصده الرَّاحل ليس الإستيراد من دُوَل الخارج للمنتوجاتِ السَّابق ذِكرُها، وإنَّما يقصد بذلك الإصلاحات التي شملت القطاعَ الفلاحيَّ، من خلال الثَّورة الزِّراعية التي تبنَّاها الرَّئيس.

التي كان يراهن عليها من أجل توفير جميع أنواع الأغذية اللاَّزمة للشَّعب الجزائري من أجل تحقيق الاكتفاء الغذائي .

فسَهلُ متِّيجةَ، وسُهُول عنَّابةَ، والزِّراعة الصَّحراوية التي راهن عليها الرَّئيس الرَّاحل من خلال بذل العِناية اللاَّزمة لهذه السُّهُول كان الهدفَ الأولى لها هو توفير التَّأمين الغذائيُّ للمواطن بصفةٍ خاصَّة.

هذه الإصلاحات التي راهن عليها الرَّئيس الرَّاحل هواري بومدين لم تر النُّور أبدًا وذلك راجع لعدَّة أسباب:

1/ وفاة الرَّئيس هواري بومدين : ممَّا أدَّى إلى توقُّف هذه المشاريع بصفة كلِّية وتوجُّهٍ نحو تخطيطٍ اقتصادي آخر.

2/ تولّي الرَّئيس السَّابق الشّاذلي بن جديد الحُكم : بعد وفاة الرَّئيس هواري بومدين تولَّى الشّاذلي بن جديد الفترةَ الانتقاليةَ المُقدَّرة بـ45 يوما، وبعدها تمَّ انتخابه كرئيس للجمهورية.

يُحدِّث الرَّاوي عن فترةٍ تهاوَى فيها الاقتصاد الوطني وتدهورتِ الأوضاعُ جرَّاء الأزمة العالمية، وتولّي الرّئيس شاذلي بن جديد سدَّة الحُكم بالجزائر، ومحاولاتِه إرضاءَ الشَّعبَ من أجل استمراره في السُّلطة، ودرء أيِّ انفلاتٍ وانزلاق، ولخَّص الرَّاوي الوضعَ بقوله:

" **شعار برَّاق كغيره من الشِّعارات...لن يظلَّ الشَّعب الجزائريَّ محرومًا من البَنَان والكِيوِي وتفَّاح إسبانيا و...و...لكنَّ الشِّعارَ تهَاوَى بسرعة ...كُومَة من الثَّلج وقد ذابت تحت أوَّلِ سطعةِ شمس...يُقَال: أنَّ البترولَ نزلت أسعارُه إلى الحضيض...أين سُهُول المتِّيجة؟ أين خزينَةُ القمح والحوامض والخيرات التي كانت تُغرق الأسواقَ الأوروبّية...أين الثَّورة الفلاحية؟**"[1]

عرفت فترةُ حُكم الرَّئيس الشاذلي بن جديد عدَّة تقلُّبات، سياسةً واقتصادية لم يشهد لها مثيلٌ منذ استقلال الجزائر.

بعدما كان القطاع الاقتصادي يشهد استقرارًا وتقدُّمًا مستمرًّا انعكسَ بالإيجاب على مدا خيل الدَّولة في جميع الأصعدة . تحوَّل هذا الأخيرُ من نعمةٍ إلى نِقمةٍ على الدَّولة بصفةٍ عامَّة، وهذا راجع لعدَّة أسبابٍ، أبرزها التَّركيز الاقتصادي والاعتماد على مدا خيل النَّفط فقط دون التَّنويع الاقتصادي الذي باشرَه الرَّئيس هواري بومدين.

إذ عرفتِ العمليَّة الاقتصادية خلال فترة الرَّاحل الشاذلي بن جديد نوعين من التَّسيير.

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص122.

الأوَّل يتمثَّل في التَّسيير المركزيّ، والعمل على الانتقال من التَّشارُكيَّة إلى الرَّأسمالية، والتَّركيز على مدا خيل الرّيع البترولي دون مدا خيل القطاعاتِ الأخرى. وفي هذه الفترة بالذَّات عُرِف الاقتصاد الوطنيُّ بفترة البحبوحةِ المالية، ممَّا أدَّى بالحكومة آنذاك إلى الصَّرف دون مثراعاة عواقب التَّسيير اللاَّعقلانيّ الذي قد ينجرُّ عن هذا الأخير، وهذا ما نبَّهَ إليه الرَّواي حين قال: "**كلُّ ما كان مفقودًا في عهد الفُحُول الأوائل، وفَّره الفُحُول الأوَاخر، من أجل حياةٍ أفضل**"[1]

"قبل الأزمة النَّفطية بسنواتٍ كانتِ الجزائر منتشيةً بالعُنفُوان الثَّوري، الذي رافق مسارَ بِنَاء الدَّولة الحديثة مع الرَّئيس الرَّاحل، هواري بومدين، ومنتشيةً بالمكانةِ السِّياسيَّة والثِّقل الذي باتت تتمتَّع به إقليمياً وعربياً ودولياً، وأسهم ارتفاع أسعار النِّفط في السَّبعينيَّات وبداية الثَّمانينات في دعم هذا الثِّقل، وفي إشاعة الأَريَحيَّة الاجتماعية والاقتصادية في البلاد، إلى درجة التَّبذير والتَّرف، وإلى مُستَوَى دَفعَ الحُكُومةَ حينها إلى إطلاق حملاتٍ تحثُّ الجزائريّينَ على عدم التّبذير، لتصطدم البلادُ بعدها بأزمة انهيار أسعار النِّفط عام 1986"[2].

في منتصف الثَّمانينات سجَّل الاقتصاد الجزائريّ صدمةً كبيرةً سببها الانخفاض غير المتوقَّع لأسعار النَّفط ، و ظهرت مساوئ التَّخطيط المركزي ، حيث عانت من ركودٍ اقتصادي، وفشلٍ في المُخطَّطاتِ المنتهجة، وعجزٍ في ميزان المدفوعات ارتفاع معدَّل التَّضخُّم، ارتفاع حجم البطالة ، ارتفاع الدُّيُون ومعدَّل خِدمتِها ، كلُّ هذه الظُّرُوف تضافرت لتساعدَ على تعميق وزيادة الاعتماد على الخارج من أجل الحصول على الاحتياجات الأساسية من السِّلع والخدمات، و بالتَّالي زيادةُ التَّبعية للعالم الخارجي، وكنتيجةٍ لهذه الظُّرُوف اتَّخذتِ الجزائر عدَّة تدابير من أجل تحقيق الاستقرار الاقتصادي الكلِّي والإصلاحاتِ الهيكلية الضَّروريَّة، ولقد تعزَّزتِ الجُهود في تصحيح الاقتصاد الكلِّي منذ منتصف الثَّمانينات، عندما شرعت في تنفيذ برنامجين بدعمٍ

---

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص122..

[2] عثمان لحياني: أزمة النّفط في الجزائر، تاريخ الولوج :2021/08/23،الساعة 13.00

http//www.alaraby.co.uk.

وتحت إشراف صُندوق النَّقد الدَّولي بهدف الانتقال من الاقتصاد المخطَّط المركزيّ إلى اقتصاد السُّوق ، فكان برنامجُ الاستقرار من أجل تحقيق التَّوازن في الاقتصاد الكلّي وبرنامج التَّصحيح الهيكلي الذي يهدف إلى تحسين كفاءة استخدام الموارد الاقتصادية وتحقيق زيادة الطاَّقة الإنتاجية.

ساق زغب هذه الفترةَ الصَّعبة من تاريخ الجزائر في معرض وصفه حالةَ (سالوم) الذي كان يحاول أن يمتهنَ التِّجارةَ في عزِّ الأزمة رغم ركُود الأسواق وشُحِّ السِّلع وغلق معظم المتاجر والمحلاَّت في الأسواق المعروفة في وادي سوف، يأخذنا زغب في رحلةٍ عبرَ فتراتِ التَّاريخ الجزائريّ المليءِ بالتَّقلُّبات السِّياسية والاقتصادية والاجتماعية، كما أنَّه اعتمدَ على تاريخ الجزائر لبناء زمنٍ خاصّ للسَّرد في الرِّواية.

9/اتِّفاقية ايفيان:

كانت اتفاقية إيفيان مسكَ الختام الذي أُنهيت به الحرب الدَّامية بين المستعمر الغاشم والشَّعب الجزائري الذي يُريد الحرِّيةَ بكلِّ الطُّرُق، بمعنى ذلك: هل الثَّورةُ بِيعَت بأرخص الأثمان؟

"-حكم نابوليون؟ ماذا تعني؟

-إنَّهم يحكموننا بقانون نابوليون...

-معنى ذلك أنَّ الاستعمارَ...قوانينه مازالت تسود؟

-أكيد...هذا في الاتِّفاقيات المبرمة اتِّفاقيات الاستقلال...

-فلماذا يتشدَّقون بالدَّولة المستقلَّة وانتصاراتِ الثَّورة؟"[1].

يذهب بنا الرَّاوي في رواية "سفر القضاة" إلى حدث مُهمٍّ من تاريخ الجزائر وهو اتِّفاقية إيفيان التي أعقَبهَا الاستقلال، استغلَّ الرِّوائيّ حادثةً مماثلةً، وهي تقديم المشايخ لوثائق اعتماد حزبهم وأمضَوا على اتِّفاقياتٍ مع النِّظام الحاكم الذي فتح لهم المجالَ

[1]أحمد زغب: سفر القضاة، ص125.

في خوض غمار النِّضال السِّياسيّ " فتح الفحولُ المجالَ لأحزاب تكون لهم أندادًا في المطالبة بالسُّلطة "[1]، يُريد الرِّوائيّ من خلال الرَّاوي إسقاطَ هذا الحدَث على اتِّفاقية إيفيان التي يشُوبُها الكثير من الغموض، والتي سبقها مفاوضات، وأخذٌ وردٌّ مع الجناح السِّياسي للثُّوار.

"لقد كانت هذه الاتفاقية نتيجةَ ماراطون طويلٍ من المفاوضاتِ التي لمْ يدوِّن التَّاريخ مجراها حتَّى الآن، بذلك هل يمكن أن نعتبرها انتصارًا وتتويجًا لاستقلال نُزِع نزعًا أمِ استقلال ممنوح؟ "[2].

تُعتبَر اتِّفاقية إيفيان المُوقَّعة بين الحكومة الجزائرية المُؤقَّتة والحكومة الفرنسية في 18 مارس 1962م، محطَّة تاريخيَّة رئيسية، ونقطةَ تحوُّل حاسمةٍ في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، وهي تسجِّل في آنٍ واحدٍ نقطةَ تحوُّل. بمعنى نهاية مرحلة وبداية مرحلة تاريخية أخرى، أي مرحلةً بين فترتين زمنيتين مختلفتين تمامًا.

لقد استغرقتِ الثَّورةُ التَّحريريَّة التي خاضها الشَّعب الجزائري من أجل استرجاع استقلاله و سيادته ما يُقارب الثَّمانيَّة أعوام تُوِّجت في الأخير بالنَّصر من خلال إمضاء اتِّفاقيات إيفيان، والتي كانت مفاوضاتٍ شاقَّة وعسيرة، حاول الطَّرف الفرنسيُّ فرضَ منطقه الاستعماري، فيما تمسَّك الطَّرف الجزائريّ من خلالها بتحقيق الأهداف التي حدَّدها بيان أول نوفمبر 1954م، أهمُّها استرجاعُ السّيادة الكاملة وتحقيق الوحدة التُّرابية.

في البداية أظهرت فرنسا رفضَها التَّامَّ لمبدإ التَّفاوُض ثمَّ أخذت تتراجعُ من جرَّاء تزايُد العُنفوان الثَّوري، وتلاحُم الشَّعب مع جبهة التَّحرير الوطني، فجاء تصريح الجنرال بتاريخ 16 ديسمبر 1956م، كمرحلة جديدة في موقف الاستعمار الفرنسي إذا أنَّه اعترف بحقِّ الشَّعب الجزائريّ في تقرير مصيره.

---

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص125.

[2] بن يوسف بن خدة: نهاية حرب التحرير في الجزائر،إتفاقية إيفيان، تع: لحسن زغدار، محل العين جبائلي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ت)، ص9.

"عرفتِ المفاوضاتُ في مراحلها الأولى عدَّة صُعُوبات بسبب المُناوراتِ الفرنسية وتمسُّكها بوُجُهاتِ نظرٍ مخالفةٍ تمامًا لثوابت الجبهة، خاصَّةً تلك التي تتعلَّق بالمسائل الحسَّاسة، كالوحدة التُّرابية والشَّعبيَّة للجزائر. لكنَّ المفاوضينَ الجزائريّينَ لم يتنازلوا عن أيّ شرطٍ من الشُّروط التي أمْلَوها لوقف إطلاق النَّار ، حتَّى وإن أدَّى ذلك إلى استمرار الحرب لسنواتٍ أخرى"[1].

مرَّت اتفاقية إيفيان قبل توقيعها على عدَّة مراحلَ ومُفاوضات تاريخية بين مُمثِّلي الجزائر آنذاك (الحكومة المؤقَّتة)، وممثِّلي الحكومة الفرنسية.

من الشُّرُوط التي كانت تطالب بها الحكومة الفرنسية في ذلك الوقت:

1- الحُكم الذَّاتي.

2- فصل الصَّحراء عن الشَّمال: وهو الهدف التي تسعى إليه الدَّولة الفرنسية خاصَّة بعد اكتشاف البترول في الصَّحراء الجزائريّة.

3- تجزئة الجزائر عِرقيا: وهو العامل الأوَّل الذي عملت عليه فرنسا عند احتلالها للجزائر منذ سنة: 1830م، من خلال سنِّ ألقابٍ للعائلات والعمل على تأسيس بما يُعرَف بالعروش، وهذا من أجل خلق تفرقةٍ اجتماعية بين أفراد الشَّعب الواحد.

4- الطَّاولة المُستديرة: تهدف الحكومة الفرنسية من خلال الطَّاولة المستديرة إلى خلق فوضى وسطَ مُمثِّلي الشَّعب الجزائريّ بزرع البلبلة بين أفرادها، من أجل التَّشتُّت وعدم الإتِّفاق. لأنَّه يُعتقَد لدى ممثِّلي الحكومة الفرنسية أنَّه يوجد من يُمثِّل الشَّعبَ الجزائريَّ في المفاوضاتِ من غير الحكومة المُؤقَّتة بقيادة كريم بلقاسم.

5- الهُدنة: وهذا من خلال توقيف الحرب واستعمال السِّلاح بين الثُّوار في الجبال وقوَّات المستعمر الفرنسي، تهدفُ فرنسا من خلال هذا الهدف إلى استرجاع عافيَّتها

[1] مراد بوعبَّاش: قراءة في المفاوضات الجزائرية الفرنسية " اتفاقية إيفيان أنموذجا"، مجلَّة الباحث في العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد34، جوان 2018،ص226.

من أجل المُوَاصلة في الاستعمار الذَّاتي بعد توقُّف مدَّة من الحرب، مع تشتيت المُفاوضاتِ من عن طريق سياسة الدَّائرة المستديرة[1].

استمرَّتِ المُفاوضاتُ الجزائريَّة الفرنسية لعدَّة سنواتٍ متتالية ، وبعدَّة لقاءاتٍ رسميةٍ كانت في كلِّ مَّرة يتمُّ من خلالها رفض الشُّروط إمَّا من طرف الحكومة المؤقَّتة وإمَّا من طرف ممثِّلي الحكومة الفرنسية . تمَّ التَّوصُّل إلى اتِّفاق رسمي بين أعضاء ممثِّلي الجهتين الجزائرية والفرنسية في سنة: 1962م، وبالتَّحديد يوم 7مارس. وبهذا تكون اتِّفاقية إيفيان أحدَ الوسائل الهامَّة الفاصلة في تاريخ الجزائر الحديث.

في الأخير يمكن القولُ أنَّ التَّاريخ أثبت أنَّ اتِّفاقيةَ إيفيان لها عدَّة إيجابيات كونُها حقَّقتِ الهدفَ الأسمى، والمُتمثِّلَ في الاستقلال واسترجاع السِّيادة الوطنية وهذا مَا تُرجِم فعلاً من خلال استمرار سياسة التَّأميم الذَّاتي للأملاك الوطنية.

إذا أردنا معرفةَ العلاقة التي تربط بين اتفاقية إيفيان وحُكم نابليون، نقوم بدراسة اعتباطية لهذا الأخير:

الاستقلال الجزائري جاء نتيجةَ حُرُوب متتالية من طرف الشَّعب الجزائريّ والمجاهدين في الجبال، حيث تمخَّض عن هذه الحُرُوب خُضوع فرنسا إلى طاولة المفاوضاتِ من أجل تقرير مصير الشَّعب الجزائري، وهذا ما تمَّ فعلاً في اتِّفافية إيفيان من خلال إقرار النَّصِّ على إجراء استفتاء شعبيّ لصالح الشَّعب الجزائريّ تكون نتائجه هي المُطبَّقة بعد الاستفتاء ، وبالفعل تمَّ تقرير المصير بالتَّصويت بـ لا لبقاء فرنسا.

نفس الشّيء عمل به نابليون عندما أراد الوُصُول إلى الحُكم في فرنسا ، حيث قام بعدَّة استفتاءاتٍ من أجل أن يُصبحَ قيصرَ فرنسا، وهو ما تمكّنَ من فعله حتمًا حيث أجبر مجلسَ الشُّيُوخ على منحه هذا اللَّقب بعد عدّة استفتاءاتٍ نصَّبته هو الحاكِمَ الأوَّل لفرنسا سنة: 1804م[2].

---

[1] يُنظَر: مراد بوعبّاش:قراءة في المفاوضات الجزائرية الفرنسية، ص230-231.

[2] ينظر: مصطفى لطفي جمعة: حكم نابليون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،2012، ص17.

ومن خلال ما جاء به أحمد زغب من الرُّجُوع إلى التَّاريخ يُحتِّم على القارئ الغوصَ في التَّفسير، والتَّحليل، والقراءة، ويجب على القارئ التَّسلُّح بالثَّقافة والاطلاع على الأحداث التَّاريخية، وهذا ما يجعل السَّردَ ماتِعًا، ينتقل من حقبة إلى حِقبةٍ، ومن زمنٍ إلى زمنٍ، مُرُورًا بالأحداث الهامَّة خاصَّة في تاريخ الجزائر الذي ركَّز عليه وأعاد إحياءَه من جديد.

10/تشكّل حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ:

"يُقَال أنَّ بعض الشُّيُوخ سيقدِّمون وثائقَ لإنشاء حزبٍ سياسيٍّ شعاره" إنِ الحُكمُ إلاَّ لله".

- **ولو حكَّموا كتابَ الله...الجزائر تصبح قطعةً من الجنَّة على الأرض..."[1].**

بعد المظاهراتِ التي شهدتها الجزائر أواخرَ: 1988م، عمل النِّظام الجزائري على تعديل الدُّستور الجزائري، فأقرّ هذا الأخير التَّعدُّديةَ الحزبيَّةَ، ممَّا أتاحَ الأمرَ لإنشاء عدَّة جمعياتٍ سياسية، من بينها: حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ(fis) ، هذا الحزبُ أخذَ من الإسلام شعارًا له، حيث كانت جميعُ خِطاباتِه الرَّنّانة دائمًا ما تُذكَر فيها الاقتباسات الدِّينية وتضمين الأحاديث والآيات القرآنية، وهذا طبعًا بزعامة قائدها عباسي مداني، وعلي بلحاج، وعبد القادر حشَّاني، والعديد من قاداتِها.

"-بالعكس أنا حدّثني أحدُ الشُّيُوخ من أقرانه أنّ ألبيكو أوَّل رجل قام ضدَّ الزّاوية...إذا كان ضدَّ الزَّاوية فهو من أسبَق السَّابقين إلى الصَّحوة الإسلامية...

-لكنَّه ضدَّ الصَّحوة الإسلامية نفسها...لا سيما بعد أحداث أكتوبر88.

-والسَّبب في ذلك - كما يقول بعض الذين تحدّث إليهم...من كِبَار السّنّ - ...أنَّ الحالَ مُتشابه بين الزَّاوية القديمة، وبين التَّديُّن المشبوه هذه الأيّام، إذْ أصبحَ الدِّين وسيلةً لغرضٍ آخرَ أشدُّ فداحةً من الزَّاوية"[2].

---

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص125.

[2] المرجع نفسه: ص 126-127.

لقى هذا الوضعُ السِّياسي الجديد بعضَ الرَّفض من أطرافٍ في المجتمع، من بينهم هذه الأمثلة، نجد ألبيكو، أو الشَّخصية الرَّئيسيَّة الذي يمثِّل فكرَ شريحةٍ مهمَّة من المجتمع، والذي يرى من خلاله الرّوائي هذه الرُّؤية، حيث يضع مقارنةً بين الزَّاوية التي تُتاجر بالدِّين، وتجعله مطيَّة للوُصُول لمآربها، وهذا الحزب الإسلامي الجديد كذلك يحاول الوُصُول إلى السُّلطة من خلال استعمال الدِّين، هذا التَّقاطُع حسب الرَّاوي هو نتاجُ فهمٍ خاطئ للدِّين ولتعاليمه وشرائعه.

دخلتِ الجبهة الإسلاميَّة للإنقاذ غِمارَ الانتخابات التَّشريعية ولم يكن في الحُسبان أبدًا أن يفوزَ هذا الحزب الفتيُّ بهذه التَّشريعيَّات، نظرًا لسيطرة الحزب الحاكم في ذلك الوقت على دواليب الحُكم، وحدث بالفعل، وفاز الحزب الإسلاميُّ بهذه الانتخابات بالأغلبية السَّاحقة للمقاعد التشريعية.

لم تدُم فرحة الإسلاميين بالفوز بالانتخابات سوى بضعة أيَّام، وهذا بسبب إلغاء نتائج هذه الانتخابات، واعتبارها غير شرعية.

بعد إلغاء هذه الانتخابات دخلتِ البلادُ في حالة فوضى كبيرة، وهذا نتيجة تأجيج الأوضاع من طرف الإسلاميّينَ في البلاد، وإقرارهم العملَ المسلَّح من بعض قادتها في وجه الدَّولة والشَّعب، بمعنى إثارة الحرب اعتقادًا منهم أنَّ ما أُخِذ بالقوَّة لا يُستَرجع إلاَّ بالقوَّة .

لكن، لو حُكِّم العقلُ قليلاً من طرف قادة هذا الحزب الذي يدعِّي أنَّ الإسلامَ مبدؤُه: كيف يمكن أن يُرفعَ السِّلاح من طرف مسلمٍ في وجه أخيه المسلم، أو بالأحرى: أنَّه من يتّخذ الإسلامَ مبدأَه لا يمكن له أن يُدخلَ البلادَ في حالة فوضى وقتلٍ وتخريب، لأنَّ الدِّينَ الإسلاميَّ دينُ تسامُح ووُدٍّ، وليس دين عنف، وشعار: ما أُخِذ بالقُوّة لا يُسترجَع إلاَّ بالقُوَّة يُستعمَل في وجه الكُفَّار، وأعداء الله والإسلام

وليس من المسلم في وجه أخيه المسلم، على توجُّه الرّوائي الذي لم يستسغ هذه الأفعالَ والتَّجاوزاتِ، ليكتب عنها ويحاول معالجتها.

11/بوادر العشرية السَّوداء:

لم تكُنِ الدّولة الجزائريةُ لتَهنَأَ ويتمّ الهدوء، من أجل بناء دولة مدنيّة مستقلّة تتشكّل من جميع الأبعاد الطَّائفية، حتَّى بدأت بوادر الخراب والتَّدمير، وإثارة الفوضى من أيِّ طرف...؟

"-يُقَال: إنّ له علاقةً بأمير جماعةٍ إرهابية...

-غريب يا جماعة ...البيكو معُروف عنه أنَّه لا يُصلِّي؟؟ كيف تحوَّل إرهابيًّا بهذه السُّرعة؟

-بل هو عالمُ زيتونة...ابنه يقول: إنَّه يُصلِّي في البيت...

-إنَّه يُكثِر الذَّهابَ إلى وادي سوف...

-له علاقاتٌ مع فلاَّحِي" قمار"...

-ربَّما يكون من المخطِّطين الأوائل لعملية التَّكنة العسكرية لحراسة الحدود في قمار...[1]

ظهرتِ الجماعاتُ الإرهابيَّة، أو كما تُسمَّى: الجماعات الإسلاميةُ متبنِّيَةً شعاراتِ الإسلام من أجل الإغراء والتَّشهير لدولةٍ إسلامية جديدة عكسَ النِّظام السَّابق في الجزائر، هذه الأهدافُ المُعلَنة من طرفهم في خطاباتِهم وتجمُّعاتِهم ونشاطاتِهم، ولكنَّ الأهدافَ الخفيَّة كانت لا تزال مُبهمة.

بعد تبنِّي الدَّولة الجزائريّة لنظام التَّعدُّدية الحزبية، تمّ إنشاء العديد من الجمعياتِ السِّياسية، كلٌّ حسب توجُّهاتِه وانتماءاتِه وأهدافه، وهذا من أجل دخول الانتخابات المحلِّية والبرلمانية سنة: 1990.

وبالفعل نجح الإسلاميُّون في اكتساح أغلب المقاعد، سواء في الانتخابات المحلِّية

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص147.

أو التَّشريعية، هذه النتيجة لم تكن مُتوقّعةً تمامًا بالنِّسبة للنِّظام الجزائريّ الحاكم في ذلك الوقت، لكن كانت مُتوقَّعةً من طرف أهل الاختصاص، وهذا نظرًا لقوَّة القوائم التي كانت تزخر بالكفاءاتِ في جميع المجالات بالنِّسبة للجبهة الإسلامية للإنقاذ.

وبالفعل، وقع ما لم يكن في الحُسبان تمَّ إلغاء الانتخاباتِ وجميع نتائجها من قِبَل قادة الجيش بعد الإطاحة بالرَّئيس الشَّاذلي بن جديد، وهذا ما أدَّى إلى فوضى كبيرةٍ لدى الإسلاميّينَ والدَّاعمين والمساندين لهم، وخرجت جموعٌ غفيرة في مظاهراتٍ رافضة لقراراتِ الإلغاء مردّدين شعاراتٍ من بينها: (لا إلهَ إلاَّ الله محمَّد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله)، ردًّا على تهديداتِ الجيش باستعمال السِّلاح ضدَّ المتظاهرين.

هذا الوضع المتأزِّمُ والمتشنِّجُ بين السُّلطة الحاكمة (الجيش)، والمتظاهرين الرَّافضين وَأَدَ الشَّرعيَّةَ الانتخابيّة، عرفتِ الجزائرُ أوَّل عمليّةٍ إرهابية انطلقت شراراتها من مدينة "قمار" ولاية وادي سوف، حيث تمَّ الهجُوم على ثكنة عسكرية لقوَّات حرس الحدود بتاريخ: 21نوفمبر 1991م، بقيادة محمَّد نقية البشير الذي يحمل الاسم الحركي: أبُو الخباب.

ومن الشَّخصياتِ التي ذكرها الرِّوائي أحمد زغب في روايته ونعتَهم بالفحول نجد "عباس مداني" أحد رموز وزعماء الحركة الإسلامية في الجزائر، خلال الحقبة السَّوداء في تاريخ الجزائر، بعد أن أنهى دراسته الجامعية في وهران عاد عبّاسي مدني إلى وادي سوف، وبدأ عمله الدّعويّ والإستقطابي، حيث كان يتميز بالفصاحة في اللِّسان وقوّة الإقناع، وهذا ما ساعد في تكوين الجماعة وانعكس على المحيط الأوّل للجماعات الإرهابية.

12/أوّل عملية إرهابية بالجزائر:

إن من أصعب الفترات التي مرت على الجزائر المستقلة، نجد العشرية السوداء سنوات التسعينات التي نشبت فيها حرب أهلية دامية طرفاها النظام الحاكم(العسكر) والجماعات الإسلامية، بعد مجاذبات سياسية ومناطحات، أدّت إلى تصادم بين

الطّرفين ممَّا أرغمَ الجماعاتِ الإسلامية على العصيان المدني والتَّوجُّه إلى حمل السِّلاح، وتشكيل جناحٍ مسلَّح لهذه الجماعة، وجاء في النَّصّ الرّوائي:

"ورد في صفحة أخبار الوضع الأمني ...في جريدة الشّعب ما يلي :...وفي قرية سيدي عمران دائرة جامعة، ولاية الوادي تمَّ إلقاء القبض على شيخ مسنٍّ يبلغ من العمر: 80 عامًا يُعتقَد أنَّه المُخطِّط الرَّئيسيّ للهجوم الذي قام به الإرهابيُّون على ثكنة برج المجبس بضواحي مدينة جامعة...وهو تاجر تمُور يُدعَى: الحاج لخضر لحميدي المدعو: البيكو"[1]

ومن أبرز الشَّخصيّاتِ التَّاريخيّة التي ذكرها الرِّوائيّ هي: الحاج لخضر(البيكو) بطل رواية: سفر القضاة، وهو الحاج لخضر لحميدي شخص طاعن في السِّنِّ يمتلك محلاً لبيع التُّمُور بجميع أنواعها، وكان يمتهن تجارةَ التذُمُور بين الجنوب والشَّمال وقد عُرِف عليه سيرة حافلة بالأعمال المتناقضة، كما يصفه لنا الرَّاوي في بداية سرده الرّوائي، هذه الشَّخصية واقعيّة حقيقيّة، اعتمدَ عليها الكاتبِ لمَا تحمله من ثِقل ووَزنٍ في منطقة: سيدي عمران، ولِمَا تحمله من ألغازٍ تساعد الكاتبَ في حلِّ شيفراتٍ تاريخية، وتأويلِ ما يُمكن تأويله.

لكنَّ الرِّوائيَّ لم يكتف بوصف الشَّخصية فقط، بل راح يُفصِّل في تفاصيل حياتِه من نشأته إلى وفاته، مرُورًا بجميع أطوار حياته، حيث نشأ الحاج لخضر وتربَّى وحفظ القرآن الكريمَ في قرية سيدي عمران، وكان الابنَ الوحيدَ للَمِين السُّوفي بعد أربعِ بناتٍ ثمَّ انتقلَ بعد ذلك إلى دِّراسة في جامع الزَّيتونة ليتعلّم علومًا جديدةً كالنَّحو والصرف والفقه والتَّجويد، ثمَّ رجع بعد طول غيابٍ إلى قريته ليتفاجأَ لأفعالِ أهل القرية، حيث كانوا يُقدِّسون مشايخَ الزَّوايا، وهذا ما لم يكن له أن يطيقَه فانطوى على نفسه، ولم يعد يختلط بالنّاس.

وفي مرحلةٍ من حياتِه انتقلَ الحاج لخضر إلى مدينة تقرت، حيث اشتغلَ في محلٍّ يبيعُ الخُمُورَ، كان مملوكًا لسيّدةٍ فرنسيَّةٍ، تُدعى: (مدام سيمون)، وهذا ما يزيد في

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص174.

غرابَة هذه الشَّخصية، فكيف لحافظٍ للقرآن، وخرِّيج جامع الزَّيتونة، ومن منطقةٍ محافظةٍ ينقلب حالُه بهذا الشَّكل، وفي مراحل حياتِه الأخيرة عادَ الحاج لخضر إلى قريته، حيث بدأ بتجارة التُّمُور وتوسَّع في هذا المجال حتَّى أصبح من أشهر التُّجار في المنطقة، وأُلقيَ القبض عليه في أواخر عُمُره بتُهمَة تمويل الجماعاتِ الإرهابيَّة النَّاشطة في المنطقة.

في الواقع كوَّن الحاج لخضر ثروةً طائلةً من خلاله بيعه التُّمور، وهذا ما جعله مُستهدَفًا من طرف الجماعاتِ الإرهابيَّة، التي ألزمته تموينَ الجماعة المسلَّحة من أجل استمرار الجهاد ضدَّ الدَّولة كما يدَّعُون، وهذا ما لاقَى استحسانَ الحاج لخضر، نظرًا للطَّبيعة التي نشأ فيها، والتّكوين الإسلاميَّ الذي تلقَّاه من جامع الزَّيتونة بتونس.

إلاَّ أنَّ الرِّوائيَّ يبرِّئ الحاج لخضر من هاِته التُّهم، حيث صوَّره؛ أي تُهم تمويل الإرهاب، حين يقول على لسان الحاج لخضر، متحدِّثًا مع نفسه لمَّا أتَته رسالةُ التّهديد من أمير الإرهابيِّين: "هؤلاء ثائرون ضدَّ ماذا؟ النِّظام؟ وما علاقةُ البيكو بالنِّظام، لم يحدث أن تحدَّثت في السِّياسة، ولا سياستهم ولا سياسة غيرهم حاولوا إقحامي ففشلوا... لعلَّ هذا هو السَّبب. هل لأنَّهم فشلوا في إقناعي بالكلمة هل ينجحون في إقحامي بالرَّصاص؟ لا تستغرب منهم تفكيرًا بهذا المستوى المتدنِّي... لعلِّي لم أفكِّر في التّعاطف معهم ولو مرَّة واحدة، وهذا ما يؤرِّقهم، لكنْ أنَّى لهم معرفةُ هذا، هل يكشفون عن سرائرِ النَّاس كمحَاكِم التَّفتيش؟ يا ربِّ قدِّر الخير"[1].

واكب الرَّاوي كلَّ ما يتعلَّق بحياة البيكو من كلِّ الجوانب، لكن في الأخير، وعند نقطةٍ مهمَّة في حياة البيكو، وهي انضمامه للجماعات الإرهابية، حيث نجد في بعض المصادر أنَّ لخضر بن لمين في آخر حياته انضمَّ للجماعات الإرهابية في المنطقة وقام بتمويلهم، إلى حين القبض عليه، لكنَّ الرَّاوي يعطينا نهايةً أخرى لهذه الشَّخصية ويبرِّئُه من تهمة التَّعامل مع تلك الجماعات، وأعطى الكثيرَ من المبرِّرات بهدف تخليص البيكو من تلك التُّهمة الخطيرة، وكما نرى أنَّ زغب حاولَ تصحيحَ مسارَ

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص152-153.

البيكو التَّاريخي من خلال إعطاء صورةٍ مغايِرة لالبيكو التي نجدها في المصادر وحاول جهدَه الرَّفعَ من قيمة البيكو التَّربوية والأخلاقية والمجتمعية وحتَّى الثّورية.

إنَّ بعضَ الحوادث والوقائع التَّاريخية فيها الكثير من المغالطاتِ، خاصّة في أوسَاط العامَّة الذين يتناقلون الأخبارَ دُونَ تثبُّت، فنجد أحمد زغب يعطي رِوايةً جديدةً لِمَا حدث للحاج لخضر الحميدي بِداية العشريّة السّوداء، إذ يفّكك هذه الحوادثَ ويضيف بعض الحقائق ليستفيد منها القارئ، إنّ هذا الأسلوب نجده عند الرّوائيين الثِّقات الذين يبحثون عن الحقيقة ويقتحمون أغوارَ التّاريخ ليُبرزوا لنا الوقائعَ، كما حدثت في قالب فنّيّ يجذب القارئ.

13/محاكم التَّفتيش:

استحضرَ الروائيّ أحداثَ تاريخيَّة مهمَّةً في تاريخ الأمَّة الإسلامية (سقوط الأندلس)، وما تبعه من جرائمَ وحشيّة ارتكبها الصَّليبيُّونَ ضدَّ المسلمين، فلم يأمن منهم كلُّ مسلم، فاقتحَموا الدُّور والأسواقَ، والمزارع بحثًا عن المسلمينَ لقتلهم وإبادتهم ففرَّ من فرَّ، وقُتِل من قُتِل بأبشع الطُّرق، يُسقط زغب هذه الممارساتِ على مُمارساتِ النِّظام الجزائريّ فترة التِّسعينات، حيث يصف على لسان الشّخصياتِ الوضعَ الذي أصبحت عليه السُّلطة، وبأنَّ السُّلطة آنذاك تطارد كلَّ من ينتمي للجماعات الإسلامية وكلَّ من تَشتبِه في انتمائه للجبهة الإسلامية للإنقاذ فيقول:

"**–يُقَال إنَّ الجاد رمية يرمون بالجُثثِ في الشّارع...**

–يا لطيف

–خوفًا على أنفسهم...الأجهزة الأمنية تتخبّط كالجمل الهائج كلّما دبّر الإرهابيُّون عملية سقط فيها قتلى من جنود الحكومة..."[1]. ويستطرد في وصف التَّوتّر الحاصل داخل الدّولة الجزائرية التي دخلت في دوامة الحرب الأهلية، يقول الرّاوي:

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص150.

"أن الدولة لم تعد تميّز ما تفعل، كلّ النّاسُ معرّضون للاعتقال والتّعذيب والقتل النِّظام بات يتخبّط..."[1]

ينتقل بنا الرّوائي إلى حقبةٍ زمنيَّة بعيدة – فترة سقوط الأندلس– ومحاكم التَّفتيش التي نُصِبت للمسلمين هناك،" لقد تأسّست هذه المحاكمُ الكنسيّة لمَّا دبَّ الضّعف في دُوَيلاتِ الإسلام"[2]، وهذا بالتَّأكيد بعد سقوط غرناطة وضعف الدّولة الإسلامية حيث عمل الصّليبيّون على تكليف العديد من أهل الكنيسة من أجل نشر المسيحية المتطرِّفة، لكن سرعان ما عادوا يجُرُّون خيباتِ الأمل، لأنّهم عرفوا أنّ المسلمينَ لمّا عرفوا حقيقةَ دينهم تمسّكوا به، ولم يتنازلوا عنه في أحلك الظّروف، وهذا ما ولّد الحقدَ الدّفينَ لدى أهل الكنيسة، فذهبوا يُمارسونَ كلّ أنواع التّعذيب في حقّ المسلمين حتّى وصل بهم الأمرُ إلى حدِّ قتل كلِّ من يبوحُ بالدّين الإسلامي ويعترف به، ويطاردون المسلمين في كلّ مكان من أجل تصفيتهم.

فقد تفنّن هؤلاء المسيحيُّون في قتل المسلمين، برميهم من أعالي الجبال والتَّنكيل بهم، ثمّ قتلهنَّ أو عن طريق التّعذيب بالنّار والصّلب حتّى القتل، كلُّ هذا بسبب التَّمسُّك بالدِّين الإسلاميّ، وعدم التّنازل عنه.

ممَّا تمّ مُلاحظته أنّ محاكمَ التَّفتيش التي نصّ عليها الكاتب من خلال روايته قد قارنها بتلك الأجهزة الأمنية والسّجون التي أنشئت في وقت العشرية السّوداء في الجزائر، حيث تمّ خلال هذه الفترة الزّمنية السّوداء من تاريخ الجزائر إنشاء العديد من السُّجون ومراكز التَّعذيب في الجنوب الجزائري، هذه المراكز كان يُحتجَز فيها كلُّ من ينظمُّ إلى الجماعاتِ الإرهابيّة، أو يقدِّم لهم يدَ المُساعدة، سواءٌ كانت مادِّية أو معنوية.

ولعلَّ وجهَ المقارنة الذي أخذ به الكاتب هنا من خلال مقارنته بين محاكم التّفتيش والأجهزة الأمنية، هو أنَّ محاكمَ التَّفتيش أُنشئت للقضاء على المسلمين وقطع علاقاتِهم بالدِّين الإسلاميّ وتنصيرهم بالقُوّة، أمّا الأجهزة الأمنيّة التي أُنشئت في فترة العشرية

[1] أحمد زغب: سفر القضاة، ص150.

[2] محمّد الحاج عيسى الجزائري: في طريق الإصلاح ،حقائق حول محاكم التّفتيش في الأندلس،تاريخ الولوج: 2021/08/26، الساعة https://islahway.com/v2.19:07

السّوداء كان هدفها القضاء على الإرهابيّين الذين يتَّخذون من الإسلام وسيلةً من أجل محاربة الدَّولة، والقضاء عليها.

لكن شتّان بين محاكم التّفتيش التي تحارب الإسلامَ علنًا، وبين الأجهزة الأمنية التي تحارب الإرهاب الذي يتّخذ من الإسلام ذريعةً من أجل محاربة الدّولة ونشر الفِتن والعمل على تسعير نار الحرب الأهلية في البلاد باسم الإسلام.

14/نظام التَّلقيب في الجزائر:

" هكذا كان اللّغط بين السّكان البُسطاء، عن تسجيل الألقاب والحالة المدنية للسُّكان بعد أكثر من ستّين عامًا من صدور القانون الفرنسي سنة: 1883م

فلم يكنِ المُواطنون يملكون الوعيَ الكافي لفهم ما يُدبّر له الحكّام الفرنسيون"[1]

بعد دخول الإحتلال الفرنسي الجزائر سنة: 1830م، عمل هذا الأخير على القضاء على كلِّ ما له علاقة بالشّخصية الوطنية والهوية الوطنية.

في البداية عمل على تخصيص كلِّ عائلة بلقب مُعيَّن دون الإسم الثّلاثي وهذا لم يكن لِزامًا بالنِّسبة للجزائريّين في ذلك الوقت، إلاّ أصحابَ التّمليك الخاصّ وهذا بهدف تقييد الثروات وتسجليها.

لكن فيما بعد تطور الأمر وألزم المستعمر الغاشم الجزائريين بتغيير أسمائهم الثلاثية إلى ألقاب عائلية، لكن هذا الأخير لم يجبر أيَّ شخصٍ على لقبٍ مُعيَّن فترك لهم حرّية اختيار الألقاب وهذا بالرُّجوع للأجداد، أو الأمّ.

لكنَّ التَّصوُّر كان خاطئا لدى بعض الجزائريّين، فأخذوا يختارون ألقابَ لهم ولعائلاتهم دون فهم معناها، وهذا ما حدث مثلاً لأحد العائلات، أين تبنَّى أخوان كلٌّ واحدٍ منهم لقبًا مُعيَّنًا.

[1] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص43.

"حيث اختار الأول لقب جويما أمّا الأخ الثّاني اختار لقب بوقرباع وهكذا كانت مختلف الألقاب للجزائريين"[1] .

كما أنَّ المُلاحظَ أيضًا لقانون التّلقيب الفرنسيّ، يستشفُّ أنَّ السّلطة الفرنسية أجبرت بعض العائلاتِ على ألقابَ مُعيّنة، وهذا بسبب الامتناع عن تغيير الألقاب الثّلاثية ، هذا ما نتج عنه بعض الألقاب الغير مفهومة، والمبهة.

هذا بالتَّأكيد يدلّ على شيءٍ دفين من طرف المستعمر الفرنسيّ اتّجاه الشّعب الجزائريّ، حيث يسعى هذا الأخير إلى طمس الهويّة الوطنية ومحوها تماما، لكي يفقد الشَّعب الجزائريّ هويّته ويصبح تائهًا بلا هويّة .

لكنّ الشيءَ الأكيدَ أيضًا هو أنّ الشّعبَ الجزائريَّ عندما منح لهم حقَّ اختيار ألقابَ، تعاملوا مع الأمر بسهُولة وكأنَّ الأمرَ مرحليّ فقط، لأنَّه سادَ الاعتقاد لديهم أنَّ مسألةَ بقاء فرنسا في الجزائر مُجرّد وقتٍ لا أكثر. كما أنَّ هذا الأمر يعكس أيضًا العقليّةَ الجزائريّة السَّائدةَ في ذلك الوقت. لأنَّه لا يمكن أن نُحمِّل فرنسا كلَّ المسؤولية لأنَّ المُطَّلعَ على قانون الألقاب سوف يلاحظ الحُرِّية التي مُنِحت للجزائريّين في منح ألقاب لهم.

15/مصالي الحاج:

" يبدو أنَّ الاحتفالَ برفع الرَّاية يتمُّ في هذا الصَّباح، وعادةً ما تقوم العجائز المُسنّات بالإشراف على هذا الحفل، الرّاية وهي العصا الطّويلة التي يُربَط في طرفها الخيطانِ الأبيضُ والأحمرُ، وأحيانًا الأخضر، تكاد تكون الرّايةَ الوطنيّةَ، لو كانت نساء الخبنة يعرفنَ مصالي الحاج لقُلنَ إنَّهنّ اقتبسنَها من رايته الوطنية التي ستُعتمَد في المستقبل"[2].

ارتبط تصميم الرّاية الوطنية الجزائرية بالمجاهد مصالي الحاج لماذا.....؟

[1] يسمينة زمولي: نظام التلقيب في الجزائر من خلال قانون23مارس1882، بين النص والتطبيق، البرنامج الوطني للبحث كراسك، 2005، ص74.

[2] أحمد زغب: ليلة هروب فجرة، ص56-57.

كان لقِصّة الحبِّ التي عاشها الرّجل الوطني مصالي الحاج تأثير كبير على الثّورة الجزائرية، وهذا بسبب ارتباط هذا الأخير بامرأة فرنسية أخلصت حُبّها لرجُلٍ بدرجة أولى جزائري الوطنن والحُرّية بصفة ثانية.

نعم، إنَّها زوجة مصالي الحاج "إيميلي بوسكان"، زوجة مصالي الحاج زعيم الحركة الوطنية ، مُؤسّسة حزب الشّعب، ونجم شمال إفريقيا.

ساهمت زوجة الرّاحل مصالي الحاج في الكفاح المسّلح مع زوجها "مصالي الحاج" ، وهذا من خِلال تصميم الرّاية الوطنية النّهائية، وهذا حسب رواية ابنتها "جانينا الحاج" التي أكدّت أنَّ أوّل ظُهُور للرّاية الوطنية كان في مظاهرات بلكور 14 جويلية 1937م، أين حاكت أمُّها أوّل علمٍ للرّاية الجزائريّة، في شوارع العشرين في باريس[1].

لكن مهما اختلفتِ الآراء، تبقى الرّاية الوطنية مسألةً أثارت الجدلَ بين فرنسية تمثِّل نقطة سوداء من فرنسا أضاءت في الجزائر من خلال المساهمة تحرير وطن عرف كلَّ أشكال العنف.

[1] فاروق كداش: فرنسيات حاربن الإستعمار الفرنسي بإسم الحب والحرية، مجلة الشروق العربي، تاريخ الولوج: 27-08-2021 الساعة 15:49، https://www.echoroukonline.com

مُلخَّص الفصل:

نجد من خِلال دراستنا لحضور التَّاريخ في روايات أحمد زغب، أنَّ الرِّوايةَ استمدَّت معظمَ أحداثها من التّاريخ، خاصّة التّاريخ الحديث، واستندت في ذلك على مجموعة من المصادر التّاريخية، ويمكن التّأكُّد من تلك المصادر بالرُّجُوع إلى المُؤلَّفات والكتاباتِ التي اهتمَّت بتاريخ الجزائر.

وتلخَّصت دوافع العودة للتَاريخ في رؤية أحمد زغب في رواياته، وتتمثَّل في التَّطلُّع إلى مُستقبل زاهر، بالرُّجُوع للتذَاريخ والجذور لأخذ العِبَر والنَّتائج والمسارات، كما أنَّ مُرُونة التّاريخ مكّنتِ الرّواياتِ من التّعامل مع هذه المادّة وفتح مجال التّأويل ومزجتِ الرِّواياتُ بين التّخييل والواقع، وبالرُّجوع للتَّاريخ يمكن الكتابة عن السِّياسة دُون قيودٍ أو مُسَاءَلة، فكان التّعبير عن السّياسة بالتّاريخ، حيث نجد واقعَ زغب المعبَّر عنه في التّاريخ.

كما تتمثَّل الأحداث التّاريخية في رواياتِ أحمد زغب في أحداث واقعية استدعاها الرِّوائيّ للتّعبير عن الواقع المُراد التّعبير عنه، كسر زغب في مساراتِ الحكاية الزَّمنَ وتتشكّل المفارقات الزَّمنيّة لتركيب الزّمن الجديد، تشكيل زمنٍ جديدٍ من تفاعُل التّاريخ بالواقع، عمل فنّي إبداعيّ، يبحث فيه الرِّوائي عن المُفارقات والتّقاطُعات لإعطاء وِجهة نظرٍ جديدةٍ للواقع من نافذة التّاريخ.

كان حضُور التّاريخ مكثّفًا وقويًّا في رواياتِ أحمد زغب، ممَّا يجعلها ذات بُعدٍ تاريخيّ، وحاول زغب تأثيثَ نصُوصه الرِّوائية بالكثير من الشَّذراتِ التّاريخية واستندت رواياته على الماضي، من خلال التَّوثيق من خلال قراءة هذا الماضي قراءةً تأويليّةً داخل السَّرد الفنِّي، ونجح زغب في بلْوَرة صوْغٍ تخييليّ يجمع التّاريخَ بالسَّرد الرِّوائي الفنّي.

وظّف أحمد زغب أحداثًا تاريخيّةً تعود لفترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، والثَّورة التَّحريرية، وفتراتٍ من الاستقلال، لغرض إسقاط ومقارنة الأحداث، وما ميَّز هذا الحُضُور هو (الممارسات) التي جاءت في كلِّ الأحداث، وكأنَّ الرِّوائيَّ يحاول مقارنةَ

الممارساتِ التي جاءت في الأحداث التّاريخية وكشف مثيلاتِها في الواقع بتقنياتٍ سرديّة، فالغرض الدِّلالي حتَّمَ على الرِّوائيّ نوعًا من الأحداث التي تحمِل نتائجَ تحليلاتِه وتفسيرِه لواقعه.

ركَّزت روايات أحمد زغب على معالجة فترة التِّسعينات في الجزائر، وهي مدار اشتغالِ السَّرد و الحَكي، فأزمةُ الوطنِ وانتكاسته دفعت بالرِّوائي إلى التّبحُّر في التَّاريخ من أجل النَّبش عن نماذجَ مُمَاثلةٍ يمكن أن يجد فيها الحلّ، ومن ناحية أخرى يحَاولُ كشفَ جذُور إرهاصاتِ هذه الأزمة التي عصفت بالشَّعب الجزائري.

أمَّا عن الشَّخصيات التّاريخية التي نجدها في رِواياتؤ أحمد زغب، فمُعظَم الشَّخصياتِ من العصر الحديث ذات حُضُورٍ تاريخيّ فعليّ، وتتميّز هذه الشّخصياتُ بالمرجعيّة السِّياسية، كشخصية (ديغول) و(هواري بومدين) و(مصالي الحاج) و(الحاج لخضر بن لمين السّوفي)...ألخ، إلاَّ أنَّ مُعظمَ هذه الشَّخصياتِ ثانوية، أمَّا الشَّخصيَّات الرّئيسية والمحرِّكة الفعليّة للرّوايات فهي شخصيات مُتخيَّلة، وهذا راجع إلى وضعية الرِّوائي الذي يضع نفسه كحَكَم على التَّاريخ الجزائريّ، ومساراته، وأحداثه، ويُثبت وُجُوده من خلال الرَّاوي.

الفصل الرابع:

حضور الأسطورة في روايات أحمد زغب

الفصل الرابع:

حُضور الأسطورة في روايات أحمد زغب

تمهيد.

1- مفهوم الأســـــــــــــــطورة.
2- علاقة الأسطورة بالتـّـــــــراث.
3- الأسطورة في روايات أحْمد زغب.

ملخص.

تمهيد:

عَرفت الرّواية العربية انفتاحًا على جميع الأجناس الأدبية والفُنون، وعملت على اختزال وامتصاص جميع الأنواع والأجناس داخل وعاءٍ فنيّ واحد، والأسطورة من أهمّ الرّوافد الإنسانية التي وظّفتها الرواية في بنائها الشّكلي والمضموني حتى صارت الأسطورة قطعةً فنيةً لا تستغني عنها، حيثيُعتبر توظيفها في النّصوص الرّوائية المُعاصرة من بين أهمّ العناصر الفنيّة والجَمالية التي قد تستفيد منها الرّواية من الجانب الفني والدّلالي على حَدّ سواء.

1/مفهوم الأسطورة:

المقصود بالأسطورة هو:" ما نسَجه خيالُ جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد بها هذه الجماعة، ولهذه الأساطير علاقة وطيدة بالطقوس الاحتفالية الموجهة لعبادة الآلهة"[1] وهي علمُ الخرافات وكل ما يتعلق بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين، وترمز لما لا علاقة له بالواقع.

كما تُعدّ الأسطورة ظاهرة إنسانية تمثل البُعد الفكري والتعايشي للإنسان في حقب زمنية مختلفة، فأخذَت الأسطورة مفهوم الحكاية أو الحكايات المرتبطة بالآلهة وأنصاف الآلهة من خلال الأفعال والمغامرات التي تقوم بها هاته الآلهة، وكذلك بما تكسبه هذه الأخيرة من قوى خارقة ذات بعد عجائبي.

وتفوقت الأسطورة على كل الأجناس السّردية من خلال ما تقدمه من أبعاد وتصورات ودلالات" وإذا كانت القصة أو الرواية أو المسرحية من الأجناس السّردية التي تحاول تصوير الحقيقة رغم أنّها تعتبر من الخيال المحض، فإنّ الأسطورة قد تفوقها لأنّها تحاول أنْ تعكس هذه الرّؤية الفنية ضمن تصوير ليس قائمًا على تقديم واقع في ثوب خيالي دائما تقدم واقعًا أسطوريا... أي أنّها تحاول تحقيق المستحيل

[1] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص146.

الذي يقصر العقل أنْيصل إليه أو يصدقه أو يسلم به، فجمال الأسطورة أنّها تقرب البعيد وتبعد القريب وتنفي الثّابت وتثبت المنفي"[1] .

إذًا فالأسطورة تتجاوز الأجناس السّردية من ناحية الخيال، وتتجاوز الخيال إلى الواقع الأسطوري الذي يمثل البُعد العجائبي، وتأتي بغيرالمألوف عند البشر بإنتاج عالمٍ جديدٍ غير العالم الواقعي الذي ألفه الإنسان.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الأسطورة والحكاية الخرافية يخرجان من مشكاةٍ واحدةٍ، إلا أنّهما يتعارضان في الغاية، "الأسطورة والحكاية الخرافية ينشآن من الخيال وترمزان إلى ما لا علاقة له بالواقع غير أن الفرق بينهما هو أن المعجزات في الأسطورة لم تصبح غاية في حدّ ذاتها، بل تهدف إلى قيم تربوية وأخلاقية مثالية، أمّا الحكاية الغاية من خيالها ومعجزاتها هو التّرفيه عن النّفس والتّسلية من دون مراعاة أهداف تربوية أو قيم مثالية"[2] ، إنّ الهدف من معجزات الأسطورة أو الخيال الأسطوري هدفٌ ساميّ يحمل بعدًا تربويًا وتثقيفيًا يُستفاد منه، فالمغزى من الأسطورة الرقي بالتفكير وبعث الأخلاق الرّاقية، وزرع قيم مثالية في الفرد، عكس الحكاية الخرافية التي تبحث عن التّرفيه والتّنفيس والتسلية.

ومن الملاحظ أنّ التّاريخ العربيّ لم يحمل بين صفحاته ذكرًا للأسطورة كما عند الأمم الأخرى، مثل اليونان والرُومان والهنود، وهذا راجع في الأساس إلى أسباب دينية حالت دون تداول وتوثيق الأسطورة في العصور القديمة، لأنّه "وفي تراثنا العربي والإسلامي يمكن القول أنّ وجود الأسطورة والحكاية الخُرافية قليل مقارنة مع الأمم الأخرى، وهذا يعود إلى أنّ العصر الجاهليّ قبل الإسلام لم يكن كله عصر أسطورة بالإضافة إلى أنّ الدارسين العرب أخرجوا تراث العرب الأسطوري بعد مجيء الإسلام

[1]طلال حرب: أولية النص–نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي– ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص92.

[2]سعيد سلام: التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010، ص326.

باعتباره تراثٌ وثنيٌّ، ولهذا فقد تعرضت الأساطير والحكايات إلى الحذف والاندثار لأسباب دينية"[1] .

إلا أنّ في العصور المتقدمة وفي التراث العربي نجد أنّ الأسطورة كانت حاضرة وذلك يعود لانفتاح العالم العربي على الأمم الأخرى وثقافاتهم، إذ راح العقل العربي خاصة الشّعبي منه ينسج خيالات وملامح أسطورية، تعبيرًا منه عن نزعات وتوجسات نفسية، وتعبيرًا كذلك عن أفكاره ومشكلاته، وهذا ما نجده في التراث الشّعبي حاضرًا في إبداعات حكائيه وسردية وشعرية.

إنّ من أهم أسباب تشكل الأسطورة راجعٌ لعاملين مهمين، عامل نفسيّ شعوريّ وعامل وجودي تفسيري، وقد أشار أحمد زغب إلى العامل الأول في خضم تعريفه للأسطورة فيقول: "كما تفسر الأسطورة بأنّها إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من نوازع الخوف والقلق الداخلي، فالإنسان مثلا يخشى الظّلام ويحب النّور السّاطع، لذلك يقدس الشّمس ويعدها إلهة، في حين يُعَد الظّلام كائنًا شريرًا، لذلك يتحتم على الشّمس أنْ تتصارع مع هذا الكائن الشرير حتى تنتصر عليه حماية للإنسان. ومن هنا كان تفسير رحلة الشّمس الدائمة، فهي تطلع حينما تنتصر على الكائن الشّرير، وهي تغيب حينما يظهر لها مرة أخرى لكي تصارعه."[2]

أمّا العامل الوجودي التفسيري فيظهر من خلال محاولة الإنسان فهم الظّواهر الكونية فانطلاقًا من السؤال الوجودي إلى غاية محاولة تفسير الظواهر يصطدم الإنسان بعجز العقل، وهنا تتشكل الأسطورة كنتيجة لتساؤلات، وعليه فإن: "الأسطورة محاولة فهم الكون بظواهر متعددة أو محاولة تفسير له، إنّها نتاج وليد الخيال ولكنّها لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، وعليه

[1] خديجة نواري: التراث الشعبي والأسطورة في (ثلاثية الجزائر) لعبد الملك مرتاض، مجلة رفوف، مج7، عدد2، 2019، ص162.

[2] أحمد زغب: الأدب الشعبي–الدرس والتطبيق–، ط2، مطبعة سخري، الوادي، 2012، ص17–18.

فإنّ الأسطورة الكونية شأنها شأن الفلسفة تتكون في أولى مراحلها عن طريق التّأمل في طواهر الكون المتعددة."[1]

2/علاقة الأسطورة بالتّراث:

تُعد الأسطورة من أهم روافد التّراث الإنساني، لأنّها محاولة تفسير لعوالم مادية مرت على الإنسان، وتفسير الوجود الذي يبعث على التّقصي والتفكير، فالأسطورة هي وعاء لأفكار تفسيرية واعية، وغير واعية للإنسان هدفها حلْحلةُ المشاكل الاجتماعية وفهم الظواهر الطبيعية التي تأثر في الإنسان، و"علاقة الأسطورة بالتّراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف فقد يكون التّراث متمثلاً مثلاً في القُرآن الكريم أو بصفة عامة في الدّين...والأسطورة نشأت استجابة لحاجات مادية وطبيعية ملحة"[2]، تعمل الأسطورة على التّخفيف على الإنسان، فمن خلالها يعكس الإنسان الوجود ويعطي تفسيرات عقلية وشعورية تساعده على فهم ظروف الحياة المحيطة به.

إنّ النّتاج الإنساني يزخر بالكثير من الابداعات والافكار والاعتقادات، والأسطورة نوع من التراث الإنساني الذي انتقل عبر الزمن، فالإنسان القديم وحتى الحديث عمل على إنتاج هذا النوع من التراث، تلبية لحاجته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، "فاستغل الكاتب الأسطوري كل مادة في التّراث الإنساني سواء كان تراث شعبي أو موقف تاريخي أو إنساني"[3]، فالإنسان القديم دفعته الحاجة الوجودية والنّفسية إلى تفسير الظواهر الطبيعة بما يملكه من قدرة عقلية، ففي علاقة لإنسان بالطبيعة مثلاً نجد أساطير كثيرة تتحدث عن اللّيل والنّهار والشّمس والبرق والرّعد، وتختلف الأسطورة من أمة لأمة أخرى، إلى أن وصل الإنسان إلى وقتنا الحاضر فَفسّر هذه الظواهر تفسيرًا علميًا عقليًا أسقط به الكثير من الأساطير القديمة.

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص17.

[2] فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، ص58.

[3] المرجع نفسه: ص58.

تعتمد الأسطورة في تشكلها على الخيال المبدع، فالخيال يمثل المولد لكل ما هو إبداع إنساني، ويثير الحوافز العميقة داخل المبدع، والمبدع في الأسطورة يمكن أن يكون الفرد أو الجماعة، فالخيال الجمعي للإنسان يأتي من التجارب المشتركة، "وفي كل مصادر التجارب البشرية الأسطورية والتاريخية، وواقع الحياة والمجتمع المعاصر، لابدّ أن ينهض الخيال بدوره في استكمال الصّورة، وإضافة الخطوة التي تنقصها ليكتمل لها البناء الفني والقدرة على التعبير والتأثير، فناك تجارب قد لا تكون لها أي أصل في الأساطير أو التاريخ أو أحداث الواقع الفعلي، بل يخلقها خيال الأديب المبدع القادر على خلق الحياة"[1].

يجتمع الفرد والجماعة والمبدع في تشكيل الأسطورة وبنائها الفني، معتمدين على التّعبير الجمالي، إنّ الهدف من الأسطورة يكمن في فهم الأحداث والظواهر الطبيعية وكل ما هو ميتافيزيقي، كما أن عقل الإنسان يعجز عن كل ما يحيط به، فيلجأ للفن كالأسطورة للتخفيف من عجزه ومحاولة الإلمام بجميع المؤثرات، بمرور الزّمن تسقط هذه الأساطين وتصبح مجرد حكايات وقصص.

جاء أحمد زغب في رواياته مجسدًا لعلاقة الإنسان بتراثه، معتمدًا في ذلك على ما تقدمه الأسطورة، فيصوغ الموقف الحضاري الذي يتشكل من موقف وحضور الإنسان. كون "استعانة الأدباء عبر الزّمن بالأسطورة يخفي طموحًا إلى الارتقاء بالأداء الإبداعي كما يحيل على شوق الذات المبدعة إلى الانفلات من البساطة التعبيرية والسذاجة التصويرية والسطحية الرؤيوية. لذلك ظلت الأسطورة عاملاً جوهريًا وأساسًا في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار الحضارات الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاط وحيوية، ومازالت كما كانت دائمًا مصدرًا لإلهام

[1] محمد لخضر زبادية: من أعلام النقد العربي الحديث، ط1، دار الفكر المعاصر، باتنة، الجزائر، 2003، ص151.

الفنّان والشاعر"[1] . من خلال استخدام الأسطورة في العمل الروائي المعاصر يعيد المبدع الإنسان الى طبيعته الأولى.

لقد تنوعت مصادر الإحالة في الرواية الجزائرية بحيث نجد: "المكون السّردي فيها يتكئ على ما يضمن له جماليات التّلقي، وهذا لبناء ميثاق تواصل بينها وبين القراء إلى جانب زحزحة الميثاق المتعارف عليه في بنية السرد التقليدية"[2]، وهذا ما سنجده في حضور الأسطورة في روايات أحمد زغب.

3/الأسطورة في روايات أحمد زغب:

1/جزيرة بينوزا:

الأسطورة تتجلى في عدة تمظهرات في الكتابات والحكايات الشّعبية، فالأسطورة تتجلى في المكان والشخوص والحكايات الآلهة وأنصاف الآلهة والخوارق، ونجد أحمد زغب يذكر جزيرة بينوزا الأسطورية، والتي نجدها في العديد من الكتابات والمصادر التاريخية، واستعمالها في رواية ثورة الملائكة كان على هذا النّحو: "**استيقظ سويلم من نومه مذعورا لهول ما رأى، كان في السفينة التي كانت سمكة تبحر في عمق بحر الظلمات وتنزل به ضيفا على جزيرة غريبة الشكل والمحتوى، أبنية لا تستطيع أن تعرف ما إن كانت من صفيح أو من طوب أو من جبس أو من جلد وورق، أشجار غير معروفة الأصل ولا النوع، الناس يتراقصون كأنهم مجانين، ينتظرون العفريت الجديد علّه يسمح لهم بدخول الجنة**"[3].

بونزا أو كما تسمى جزيرة الأسرار الإيطالية.....

---

[1]وليد بوعديلة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006-2007، ص41-42.

[2]عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)، ط1، دار الأمان، الرباط، 2013، ص91.

[3]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص10.

هي جزيرة إيطالية تقع وسط أرخبيل، تشكلت بفعل الطبيعة وأصبحت جزيرة تتميز هذه الجزيرة بطبيعة سحرية وكهوف عجيبة،وتتفرد بطابع عمراني غير مسبوق وطرقاتها وطابعها العجيب الذي ألهم العديد من الكُتاب والقراء عند كتابتهم لروايتهم وأساطيرهم.

بالرجوع إلى ذكر هذه الجزيرة في الأساطير التاريخية، نعود إلى أوديسة هوميروس حيث اعتمد هوميروس عند كتابته لقصته على جزيرة بونزا التي استلهم منها وحيه للخيال، كما أنّالأوديسة عرفت بطابعها العجائبي، كالتعامل مع الجنّ والعفاريت من قبل هوميروس في جزيرة بونزا الإيطالية.

عندما وظّف أحمد زغب مدينة بونزا في رواية ثورة الملائكة كان هذا التوظيف مقصودًا، من خلال جعلها حلم سويلم أثناء نومه وما رآه فيها،وكان يريد من ذلك أخذ هذه الشخصية (سويلم) لعالم آخر، عالم عجائبي يمثل واقعه المزري الغامض، فسويلم استيقظ مذعورًا من هول ما رأى في منامه، وانتابه الخوف من حالة وسلوك أهل تلك الجزيرة.

يسقط الروائي حكاية الجزيرة العجيبة على واقع وحياة سويلم الزعروري، فالشخصية تعيش في عالم متشظ مليئ بالمشاكل السياسية والاجتماعية، بعد ذلك الحلم الذي يمثل الحقيقة عند الشيخ بولرباح الذي كان يحدثه سويلم عن الكابوس الذي رآه، حيث رد للتوضيح قائلاً: "المشكلة يا سي سويلم أنّنا –فعلا– عملنا الخير، لكن حين تخلت عنا الملائكة، حلت بنا لعنة العفاريت، فلا نحن من أهل النّار ولا من أهل الجنة"[1]، يعني أنّ الشّيخ بولرباح فهم المشكل، وتحدث عن الخلاص والخسران.

دار بين الشخصيتين حوار يتسم بالرمزية والغموض، وذلك من خلال استخدام (العفاريت، الملائكة، الجنة، النار)، كرموز لشخوص ومآلات، ولا ننسى جزيرة بينوزا التي تعدُّ محاكاة للمواقع التي تعيشها الشخصيات في الرواية حيث غيبت الإحالة المباشرة.

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص11.

2/الجَواهر اللّماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والسّاعة:

في البداية نشير إلى أنّ الرّوائي عندما وظّف عنوان الكتاب (سحرُ الكُهان في استحضار الملك والجان في الوقت والسّاعة) *، أراد أنْ يشير إلى شيءٍ ما من خلال الرواية، لابدّ لنا من الكشف عنه وإزالة المُبهم، ليتسنى لنا فهم الحكاية، جاء ذكر هذا الكتاب في الرواية على لسان الراوي على الشّكل التّالي:

"يقبع الشّيخ عبد الودود في تكيته التي يتخذها مأوى ومكتبة للمطالعة ومكان عمل. الكتب متراصة في غير نظام على الرّفوف الخشبية العتيقة. سحر الكهان في استحضار ملوك الجان. الجواهر اللّماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والسّاعة، وغير ذلك كثير من العناوين التي تزكم الأنوف بغبار كثيف يعلوها وتزكم العقول أيضا بغبار المعارف السحرية التي لم يعد لها وجود في الواقع"[1].

المُطّلع جيدًا على الكتاب السّابق ذكره سوف يلاحظ أنّ هذا الكتاب عبارة عن مصدرٍ لتعلم السّحر والشّعوذة، والمعروف على السّحرة والمشعوذين هو أنّهم يستطيعون أن يقوموا بأشياء لها قدرة خارقة جدًا،وهذا مما يتعلمونه من خلال استحضار الجِن الذي له قدرة في فعل أشياء عجيبة، ولكن ذلك لن يكون إلا بقدرة الله تعالى، إضافة إلى ذلك أنّ عالم الجن معروفٌ بقدرات هائلةٍ جداً تجعله يفوق الإنسان في الكثير من الأشياء وخاصة الخوارق منها.

ويصف لنا الرّاوي القرية والمكان الذي دارت فيه أطوار الحكاية، ويصف لنا كذلك مسكن الشّيخ عبد الودود الذي هو عبارة عن مكتبة مليئة بالمصادر القديمة وخاصة كُتب السّحر، وهو مكان عمله؛ أي أنّ الشّيخ عبد الودود يعمل بالسّحر ويطوع الجان لخدمته، تلك الغرفة غير مرتبة والتي يملؤها الغبار وكأنّها مهجورة، تأتي وسط قرية زاهية بالجبال الشّاهقة والخضرة في كل مكان، يصورها وكأنّها نشاز بما في داخلها من كتب تحمل بين طياتها معارف سحرية.

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص3.

* للاطلاع على هذا الكتاب أنظر الجواهر اللماعة في استحضار ملوك الجن في الوقت والساعة من تأليف علي أبو حي الله المرزوق، سنة الطبع 1951، مطبعة حجازي بالقاهرة.

إذن توظيف الكتاب في الرواية والنّص عليه يدل على أن الروائي يريد أنْ يلمّح على وجود علاقة سببية بين الإنس وما يريد أن يتعلمه، إذا توفرت له الأسباب من أجل الوصول إلى أشياء تبدو في الأصل غريبة، لكن هي ليست ببعيدة بيد أنّها تحتاج إلى حكمة وتوظيف فقط للفكر.

3/ السّمكة مَاتسيا:

يستحضر الراوي أسطورة السّمكة المتحولة إلى سفينة، وتعود حكاية هذه السّمكة لأصول هندوسية فهي موجودة في (ياجور فِيدا) أقدم النّصوص المُقدّسة عند الهندوس وتسمى هذه السّمكة بـ(ماتسيا) لبتي تعني السّمك، ارتبط هذا الاسم بـ(مانو) الرّجل الوحيد النّاجي من الفيضان العظيم، جيء بإناء ماء لمَانُو وكان بداخله سمكة صغيرة جدًا طلبت منه السّمكة حمايتها من الأسماك الكبيرة، مقابل أنْ تخبره بتاريخ وقوع الطّوفان العظيم وتنقذه منه، وافق مَانُو على طلب السّمكة، ووضعها في إناء كبير واعتنى بها وكانت تنمّو بسرعة رهيبة.

وعندما كبرت أخبرته بموعد الطّوفان، وجهز سفينة وشحنها بجميع أنواع المخلوقات وعند مجيء الطوفان ربط السفينة بقرني السّمكة، وسحبته إلى الجبال يقال أنّها جبال الهمالايا، وصل مانُو بمساعدة ما تيسا للجبال وكان الناجي الوحيد من الطوفان، وتشير السّمكة إلى قانون السّمك وهو ما يعادل قانون الغالب في الثقافة العامّة؛ أي قانون القوي يأكل الضّعيف.

سَويلم رأى في حجرة الشّيخ عبد الودود عجائب، عندما فتح الصّندوق وجد السّمكة الأسطورة بين نوادر الشّيخ، "**سويلم في الخلوة يكرر ما حفظه في بحر الأسبوع المنصرم، لكن سويلم ينتبه إلى بعض الأشياء في صندوق صغير، كميات من مواد متحجرة، وعقاقير عرف بعضها وجهل أكثرها، وأوراق دفعه الفضول للاطلاع على بعض الأشياء، فرأى عجبًا، حركة سحرية تنقلك إلى عوالم عجيبة لا تخطر على بال**

أوسع الناس خيالاً. سمكة تتحول إلى سفينة تنقلك في طرفة عين إلى جزيرة في عمق البحر، يحكمها زعيم ملوك الجَان"[1]

استدعى زغب عوالم أسطورية من عمق التاريخ ومن ثقافات مختلفة، وبما أنّ رمزية السّمكة في الثّقافة الهندوسية ترمز لقانون الغاب، فتوظيف هذه الأسطورة يعلن جليًا على الصّراع القائم بين أجنحة السّلطة وعلاقة السّلطة بالشّعب المغلوب على أمره، وحتى علاقة الشّخصيات فيما بينها، حيث نجد الصّراع بين الشّيخ عبد الودود وتلميذه سويلم فالأول يتمتع بالقوة والثاني ضعيف مجرد من كل القوى.

4/ ثامزا:

الثامزا هي حكاية من الحكايات الشّعبية الخرافية التي كانت تحكي من طرف الآباء والأجداد للأطفال، من أجل تشويق وإثارة الرّعب لدى الأطفال حين لا ينصتون للكلام.

عرفت الثّامزا على أنّها إمرأة خطيرةٌ ومخيفةٌ جدًا، تأكل الأطفال ولها جسم ضخم وأنياب أمامية عملاقة، حيث حملت هذه الأخيرة اسم الثامزا بعد أن أكلت أطفالها كلهم تحت تأثير خدعة عجيبة، تمّ من خلالها التّحايل على الثامزا ولما اكتشفت هذه الأخيرة أنّها أكلت أطفالها جَن جنونها، وتوترت أعصابها وأصيبت بحالة من الهستيريا والهيجان.

" ثامزا...من يستطيع أن يقول لثامزا أنت ثامزا...تسريل...هي نفسها ثامزا سمها كما تشاء...لكن هذا اللّسان سيقص من جذوره."[2].

بعد ذلك أصبحت إمرأة متوحشة شرهة تأكل الأطفال، هذا كله نتيجة الخدعة التي وقعت فيها بأكل أطفالها[1] .

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص6.

[2]المرجع نفسه: ص20.

يحكى أنّ في قرية من القرى سكنت بجواره (ثامزة)، وجاءت لأهل القرية تطلب منهم سبعة بنات تأجير ليعينوها في غسل وغزل الصّوف، فاستجاب لها أهل القرية وكان من بين البنات فتاة تدعى (فحلة فحلوته) التي كانت ذكية فطنة، وعند ذهابهن للعمل قامت ثامزة بطهي (الثريد) وقمته للبنات، إلا أنّ (فحلة) نهت البنات عن الأكل وفطنت لحيلة ثامزة، ولم يتناولن الطّعام إلا بنت الرّاعي فأكلت من الثريد.

حاول في الرواية الشّيخ عبد الوَدود تنبيه رابح ولد العقونة بالخطر الذي يقبع وراء السّياسة والسياسيين، وشبهها بـ(ثامزة) الغولة والجمل الهائج، حين نتقطع الحلول يبدأ القتل والنّهب والتّنكيل، يعالج أحمد من خلال هذه الأسطورة الواقع السّياسي والاجتماعي في فترة ما بعد الاستقلال في الجزائر، حيث غطى الواقع بالأسطورة وذهب للتّرميز وتعميق الدلالة.

عادت البنات مع ثامزة للبيت وأعدت لهن غطاء أحمر وألادها غطاءً أخضر لكي تفرق بينهم، وعند تأكدت من نومهمن ذهبت تغلي الماء، وكانت (فحلة) يقظة فبدلت الأغطية بينها وبين أبناء ثامزة، جاءت ثامزة بالقدر الذي به الماء المغلي وسكبته على النّيام تحت الغطاء الأحمر، ظنّا منها أنّهن البنات، فصاح أبناؤها (حرقتينا أوما الله يحرقك)، وقامت البنات السّبعة وهربن نحو القرية، وهن يركضن صاحت ثامزة (عكل يا ملحي عكل)، لأنّ الاعتقاد السّائد في ذلك الوقت بأنّ الملح يعطل من أكله إذا نوى الغدر، فسقطت ابنة الرّاعي لأنّها الوحيد التي أكلت من طعام ثامزة، فلحقت بها ثامزة وأكلتها انتقامًا لأبنائها.

تخلّص البنات من ملاحقة ثامزة لهن، فذهب لأحد العجائز يطلبن النّصح والطريقة التي يمكنهن التّخلص من ثامزة الشريرة، فعلمنا أنّ ثامزة تتحول إلى جمل هائج وهناك مكانٌ تتمرغ فيه، فدبرت (فحلة) طريقة ذكية للقضاء عليها، ذهبت (فحلة) لمكان تمرغ الجمل ووضعت فيه الإبر والمخايط وقامت بالاختباء مع صديقاتها، وعنما جاء الجمل

[1]أنظر للموقع: https://ainzoura24.ahlamontada.com/t3858-topic تاريخ الولوج 2021/08/27 الساعة 17:26.

وتمرغ دخلت فيه الإبر ولم يقدر على الحركة، تقدمت منه فحلة ونحرته، وهكذا انتهت أسطورة ثامزة.

5/شجرة الدّردار:

عند توظيف الكاتب لمصطلح شجرة الدّردار في رواية ثورة الملائكة، لم يكن توظيفًا من أجل الإثراء البلاغي والاقتباس للمصطلحات فقط، إنّما كان الهدف هو التّوظيف لمغزى وقائع أسطورية حدثت في أسطورة تاريخية ربط بها الأحداث من أجل وصول إلى فكرة وراء هذا التوظيف، وجاءت ذكر هذه الشّجرة الأسطورية كالتالي:

" لكن رابحا لمح من بعيد سويلم فاختبأ تحت شجرة الصفصاف العتيقة، إنّها أقدم شجرة وأضخم شجرة في القرية، يُقال إنّها غرست في يوم واحد مع شجرة الدّردار الشهيرة ببيعة الأمير، يخشى أن يراه سويلم ويوشي به لدى الشّيخ عبد الودود"[1].

جاء ذكر شجرة الدّردار أوكما تسمىأيضا شجرة إغدراسيل،على أنها تربط العوالم التّسعة في علم الكونيات النّورسية، حيث تمتد فروعها إلى السّماء وتستند الشّجرة على ثلاثةجذور تمتد بعيدًا في مواقع أُخرى، أحدها إلى بئر أورداربرون في السّماواتوالآخر إلى ينبوع هفيرغيلمير وبئر ميميسبرون[2].

حيث أنّ الأسطورة التي ارتبطت بهذه القصة أنّ أودين ضحى بنفسه في أحد جذوع هذه الشجرة شنقًا، فكانت شجرة الدّردار بذلك شاهدةً على هذا الحدث الحزين هذا كله نقلاً عن قصيدة هافامل.

إذن يمكن أن نقول إن مغزى أسطورة شجرة الدّردار أنّ هذه الشّجرة أصبحت كتذكار حزين مَرّ على هذه الشجرة فأصبحت ترمز إلى حدث مؤلم.

وعليه إذا أردنا أن نقوم بإسقاط هذا المغزى على الرّواية التي ذكرت فيها هذه الشّجرة نجد أنّ الروائي أراد أن يصف لنا أن شجرة الصّفصاف بأنها تمثل حدثاًحزيناً بالنسبة

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص15

[2] أنظر الموقع: https://rattibha.com/threadg تاريخ الولوج:2021/08/28، الساعة14:24.

لرابح ولد العقونة، لأنّه مكان للاختباء والهرب من سويلم الزعروري الذي خشي منه أن يشي به للشيخ عبد الودود، فهو لا يصدق أدعياء الدين على حسب تعبيره.

إذن شجرة الدّردار كانت شاهدة على قصة انتحار أدِين، وشجرة الصّفصاف كانت شاهدة على خوف رابح ولد العقونة وحزنه الدفين ومأساته، فالعنصر المشترك إذن هو الشّجرة التي هي مكان لرمزية محزنة في كلتا القصتين.

6/غلغامش:

في البداية نشير فقط أن ملحمة جلمجامش الأسطورية والتي تعتبر أوديسة بلاد الرافدين هي عبارة عن أسطورة تاريخية فقط، يعود تاريخها لزمن غابر قُدر تقريبًا بـ 2500سنة قبل الميلاد، كما أنّ هذه القصة كتبت بالخط المسماري الذي أنتشر في ذلك الوقت.

جاء ذكر "جلجامش"كعتبة للجزء الثالث في رواية ثورة الملائكة، وجاء على النّحو التالي:

"في حضارة الغيلان والخرفان تحمل المؤسسة الاسم الخالد بينما يقول غلغامش أنا ليست إلهًا"[1]

تشير الكتب والدراسات الموجودة أنّ جلجامش هو الملك الخامس في سلالة "أريخوهذا نظرًا لقارئ ملوك السومريين وهي السُلالة الثانية بعد الطوفان طبقا للحساب السومري، وبمعنى آخر، فإن شخصية جلجامش ليست ميثولوجيه سومرية فحسب ولكنّها شخصية مستقاة من مصادر سومرية[2]

حيث تلخص وقائع القصة جلجامش أنّ هذا الأخير، عرف بحكمه في بلاد الرافدين كما عرف أيضًا برحلته المحفوفة بالمخاطر في سبيل البحث عن حياة أفضل، لكن ماميز هذه الرحلة أنّه فقد أعزّ أصدقائه في سبيل مواصلة البحث عن الحياة التي

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص15.

[2] أنظر: أحمد سهولي: محاضرات في مدخل للآداب العالمية،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران.

يريدها فانتابته مشاعر الحزن والأسى الممزوجة بالشفقة والغضب في نفس الوقت كما تأكد جلجامش أن سرّ الحياة الأبدية لن يكون له منها نصيب أبدًا هذا بالنظر للمتاعب التي واجهها.

إذا أردنا معرفة العلاقة التي تربط بطل الرواية "دمع التّمساح يؤسس للحضارة الجديدة"، فإنّنا بكل تأكيد سوف نقف على المتاعب التي حصلت لبطل القصة "رابح ولد العقونة" في سبيل مواصلته البحث عن حياة أفضل، خاصة بعد فقدان والده وموت أمه أيضًا، ومواصلة الاعتماد على نفسه من أجل كسب قوت يومه دون الحاجة إلى أحد حتى لو تطلب الأمر الأكل من القمامة.

العلاقة إذًا التي تربط جلجاش برابح ولد العقونة، هي علاقة وقصة كفاح من أجل مواصلة البحث عن حياة أفضل دون الحاجة لأي شخص، كما أنّالروايتين تتشابهتين في نقطة مهمة، هي أنّأبطالها ولدوا من العدم بمعنى البساطة في الحياة من أجل البحث عن الاستمرارية دون الاتكال على أي شخص.

مايربط أيضا الروايتين ببعضهما في التراجيديا والكفاح، ذلك أن جلجاش في سبيل مواصلة مغامرة الحياة فقد صديقه الأبدي، الذي كان يلازمه طول حياته وهذا ما جعله يدخل في حالة من كآبة وحزن وحسرة، لكن ذلك لم يثنيه أبدًا لبحث عن ذاته.

نفس الأمر حدث مع رابح ولد حدة العقونة، رغم فقدانه لأبيه ثم لأمه، والحزن الذي خيّم عليه لمدة من الزمن، رغم ذلك لم يؤثر فيه هذا الحزن ما جعله يواصل البحث عن الذات المفقودة من أجل الحصول على حياة أفضل بمفرده.

7/عتروس بابا مرزوق:

عرف بابا مرزوق على أنّه من الأولياء الصّالحين، وذو بركة في وادسُوف كما يعتقدون، حيث يقيمون له احتفالية سنوية في مدينة وادسُوف، كماعرف عن بابا مرزوق أنّه كان خادمًا عند أحد التجار الصالحين، يقوم بالعمل الفلاحي وعندما تأتيه الخادمة بالأكل تجده مرتاحًا والفأس يعمل لوحده، فنقلت الفتاة الخبر للتّاجر الصّالح

فلاحظ ذلك بعينه، فقال لسي مرزوق أنت ولي صالح مثلي لا يجب أن تعمل، عليك أن تكون ذا مكانة مرموقة.

انتقل بابا مرزوق من تونس، واستقر في وادسُوف قبل أن يغادرها، لكن ما عرف عليه هو الكرم وحُسن السُمعة لدى أهل المنطقة في ذلك الوقت.

ممّا جعلهم يقيمون له زردة سنوية كتذكار له، حيث تتم هذه الزردة عن طريق جمع الأموال واللوازم من البيوت، وهذا باستخدام الأطفال وتيسٍ أسود يقومون بتغطيته بجميع الملابس ومن جميع الأنحاء حتى يقوم العتروس بالاستجابة إلى تحركات الأطفال[1].

جاء أحمد زغب على ذكر بابا مرزوق وقصة التيس الذي يجمع به المال لإقامة زردة، حيث قال: "**ينتظرون أن يسقط أحد العتاريس فيسرعون إلى سكاكينهم. أمّا العقون زوج العقونة فلم يشأ أنْ يداهن أو يتزلف، فقال رأيه بصراحة حين احتج على أحدهم وهو يقوم بذبح عتروس بابا مرزوق:**

-ألا تدري أنّك تذبح عتروس بابا مرزوق وما أدراك؟؟ أمازلت في قلبك ذرة أخلاق؟؟؟"[2].

أنكر العقون والد ابن العقونة(البهلول) على أحد الأشخاص ذبحه للتيس المبارك الذي يصل بابا المرزوق صاحب الكرامات، وربط العقون فعلة ذبح التّيس بسقوط الأخلاق، لكن رد عليه الرّاوي بأنّ السّياسة لا تعرف الأخلاق، وكأنّ ذبح التيس عمل سياسي مباح، ويقصد بالعتاريس أولئك المظلومين المغيبين، الذين تستعملهم جهات معينة، ثم يتم التّضحية بهم في أول أزمة.

[1] أنظر للموقع:https://terkiya.yoo7.com/t474-topic تاريخ الولوج: 2021/08/27 ، الساعة: 17:54.

[2]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص20.

ثم يريد العقون* التأكد من الثورة هل هي عمل سياسي كما يقول الراوي، فيأكد له الراوي بأنّ العمل السّياسي هو ثورة: " الثورة...الثورة...ياعقون.. مبررها الوحيد أنّها ثورة.."[1] الثورة تبرر كل التّجاوزات وتسقط كل الأعراف، هناك من يمتطي السّلطة بشعارات ثورية ويحكم باسم الثورة وكل من يعارضه خائن وعميل ومندس الثورة تبرر القتل وكل شيء خاصة العمل السياسي.

8/العفاريت:

توظيف الرّوائي لنوع من أنواع الجن وهو العفريت له دلالات كثيرة، هذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على فطنه وسلاسة الروائي في التشبيه والانتقاءوسرد الأحداث.

" أي حرية؟ الأحياء أم الأموات؟؟؟ وأولئك الذين ماتوا في الفترة المسماة فترة الثورة، ومفاتيح الجنة بأيدي العفاريت.. أما العفاريت فهم الذين لم يوقعوا شهادة الاستشهاد.. ولا شك أنك لو أثرت هذا الموضوع لدى أولي الحل والعقد فمصيرك سيكون قصر السركا"[2].

ما يميز العفاريت من الجن هو: اللؤم والخبث والمكر والدهاء.

وعليه إذا أدرنا إسقاط هذه الصفات التي يتميز بها العفريت على ما ذكر من صفات في رواية نقول:

أنّ الكاتب شبه الدول التي أخذت الاستقلال عن طريق الحل السياسي مثل تونس وسينغال بالداهية وهذه صفة من صفات العفريت.

أمّا من يملكون حق التّصرف في أملاك الدولة الجزائرية بعد الاستقلال فقط شبههم بالعفاريت، نظرًا لأنّ هؤلاء لم يشاركوا أبدًا في الثورة، لكنّهم أخذوا الخيرات التي سعت من أجلها الثورة، وهذا طريق الخبث والمكر وهذه صفة من صفات العفاريت.

---

*يجدر الذكر أن كلمة (العقون) في لهجة أهل واد سوف تعني الشخص الساذج الأبله والسطحي، وقولهم (يتعفن) أي يقول كلام في غير مكانه وزمانه.

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص20.

[2]المرجع نفسه: ص13.

يطلع الشيخ عبد الودود تلميذه سويلم على الأوضاع بعد الاستقلال، يتحدث بكل فخر عن الثورة التي يرى بأنها أعظم ثورة، وذلك لأنّ الجزائر قدمت من أبنائها مليون والنصف المليون شهيد، عكس الدّول التي أعطيت الاستقلال دون مقاومة، إلا أنّ سويلم الزعروري يقف عند نقطة مهمة، وهي تلك الشّخصيات الحاكمة والمنتفعة من تضحيات الشعب، ويصفهم بالعفاريت لمكرهم وخداعهم، ويعرف أنّ مصير كل من يتحدث عنهم السّجن، ويذكر سجن سركاجي المعروف وطنيًا.

من هنا يمكن القول أنّ توظيف الكاتب لهذا النّوع من أنواع الجن المتمثل في العفاريت دون أنواع الجن الأخرى، هوالصفات القبيحة التي تميز العفريت عن غيرهما جعل أحمد زغب يستعمله في هذا الموضع الذي يمثل الأدوار المذكورين في الرواية ويصف به مجموعة كبيرة من المتسلقين الذين تخاذلوا أيام الثورة على المستعمر، إلا أنعم بعد ذلك قفزوا على مقدرات الشعب والتي ضحى من أجلها الشرفاء.

9/الشعرات السّبعة:

جاء في الرواية ذكر الشعرات السّبع التي رآها سويلم من بين ممتلكات الشيخ عبد الودود، وحاول أنْ يسرقها لأنها تمثل الكثير، فهي سبعُ شعرات من شعر البُراق الحصان الذي أسرى بالرسول ليلة الإسراء والمعراج، فهي تعني الكثير لأنّها شعراتُ من مخلوق من مخلوقات الجَنة، وفيها قوة خارقة، "**سر قوة الشيخ في هذه الشعرات السّبعة. قد يكون حصل عليها بطريقة غير شرعية، عن طريق السحر واستخدام الجان**"[1].

الشّعرات السّبع جاءت في الرواية على أساس أنّها منزوعة من البُراق، وسِرّ قوةِ الشّيخ عبد الودود تكمن في امتلاكه لهذ الشعرات، ونتنبه للرقم عدد الشعرات كذلك لماذا حددت بالعدد سبعة؟

حددت بالعدد سبعة لأن هذا الرقم فيه حكمه من الله تعالى كيف لا وعدد الأيام سبعة وعدد السّماوات سبعًا وعدد الأراضي سبعًا..... إلخ.

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص 30.

عند اقتران العدد سبعة الذي فيه حكمة ربانية مع الشعرات المنزوعة من البُراق الذي هو معجزة من الله في الجنة، تكتمل القوة الإلهية في الأداة التي يملكها لمن يشاء.

وإذا تمعّنا أكثر في الرّواية وأحداثها والشعرات السّبع نجد رابط مهم يجمع بين الأمرين، ففي الرواية أحداث كثيرة تتحدث عن الثورة التحررية في الجزائر التي دامت سبعة سنوات، رغم القوة التي كان يمتلكها المستعمر الجاثم على قلوب الجزائريين إلا أن قوته لم تصمد أمام قوة إيمان الثوار بالاستقلال، فكل شعرة من الشعرات السبع تمثل سنة من معجزات الشعب الجزائري، الذي أعانه الله بقوته وثبته على طريقه مده بالنّصر والاستقلال.

10/شَمهرُوش:

وظّف أحمد زغب القصة الأسطورية (شمهروش) في روايته ثورة الملائكة، هنا يدل على شيء خفي يريد الوُصول إليه، من خلال هذا الطّرح سوف نحاول معرفة ذلك بتتبع أبعاد الحكاية وفك الشيفرات والترميزات التي من شأنها أنْ توصلنا لما يريد زغب إخفاءه وراء برزخ من التلميحات الأسطورية.

ويقول الراوي في سرده للحكاية: " **قلب القطعة يخرج له أحد أبناء شمهروش ليخبره بما يكنز النّاس في بيوتهم، أو عمّا تكنه صدورهم ممّا يفضلون إخفاءه عن غيرهم**"[1].

بداية شمهروش هو ملك الجن، وأحد كبار الجن الموكل بالحكم، يوجد ضريحه في المغرب حسب ما يُقال،له من الأولاد سواء البنات أو ذكور، تقول الأسطورة أنّ شمهروش كانيحكم بين الإنس والجان في مسائل عديدة تخص الطرفين، ويعلم جميع الخفايا والنوايا وله سلطة وسلطان عظيمين.

[1]أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص30.

كما أنّ لهذا الأخير حسب الروايات الأسطورية من القوة ما يجعله قادرًا على الفصل في إشكال بين الإنسان والجان[1].

وعلى هذا الأساس وظّف زغب من خلال روايته أسطورة شمهروش لما تحمله هذه الأسطورة من بعد دلالي،ولأنّ الجان شمهروش لديه التّوسع الكافي والقدرة على الاطلاع على خبايا القوم، فسويلم في الحكاية يريد أن يصبح قوياً، ويمتلك ما يمتلكه شيخه عبد الودود من أدوات وفنون سحر، التي تمكنه من التعامل حتى مع أبناء شمهروش ملك الجن، يريد سويلم أن يصبح كشيخه، فبمجرد قلب القطعة يخرج له واحد من أبناء ملك الجن يخبره أين يكنز النّاس ما يكسبون ويخبره بما يفكرون.

إذن العلاقة بين أسطورة شمهروش والقصة التي وردت في الرواية، هي أنّ الكاتب أراد أن يبين لنا أن هنا أجهزة سلطوية نافذة تسيطر على كل مفاصل وحياة الشّعب إلا أنّ هذه الأجهزة هناك من يتحكم فيها في صورة الشّيخ عبد الودود.

11/الشّيخ عبد الودود:

بما أنّ أحمد زغب تكوينه إسلامي صُوفي، فهذا يظهر في توظيفه للبطل في روايته ثورة الملائكة، فيجعل من بطل الرواية شخصية صوفية زاهدة معتكف في مكتبته، ثم يضيف للشّخصية بعض الخوارق ليجعل منها شخصية أسطورية غير عادية خيالية "**تعجب سويلم من هذه القصة؛ لأنه كان قد سمع أن الشيخ إذا غضب على شخص غضبًا شديدًا استطاع أن يحوله إلى كلب.. كان الأطفال يتحدثون بهذه الكرامة من كرامات الشيخ، ولم يكن يصدق على الرغم من أنه وقف بنفسه على بعض الخوارق في سلوكيات هذا الرجل**"[2].

الشيخ عبد الودود هو شخصية خيالية وظّفها الكاتب من خلال الرواية، من أجل الإثراء المعنى للرواية إعطائها بعدا صوفيًا عجائبيًا، وهذا المَلمح نجده في هذا الاقتباس حيث يملك عبد الودود القدرة على مسخ أيّ شخص وتحويله لكلب.

---

[1] أنظر الموقع https://radaarnews.com/73922 تاريخ الولوج: 2021/08/28، الساعة 15:31.

[2] المرجع نفسه: ص51.

ألبسَ زغب شخصية عبد الودود دور الشّيخ المُصلح (البطل الصوفي)، والبطل الصّوفي: " ذو نفسٍ حساسة، تهزها مشاهد الجمال حتى تقع في شبه سكرة تراجيدية وهو متقشف، يعمل على قهر النّفس ومتطلباتها الحسّية بالصيام والتّأمل، وهو مترفعٌ عن حطام الدّنيا، محبٌ، سخيّ، كثيرُ الخير، طيّب المعشر"[1]، شخصية الشّيخ عبد الودود شخصية تحب الخير وتسعى للإصلاح.

رغم تعلم هذه الشّخصية للسّحر والشّعوذة لكن يضر به أي شخص أبدًا، بل احتفظ بعلمه لأجله هو فقط، كما يصورها زغب على أنّها كرامات، ونجد هذه الشّخصية تتمثل كشخصية أسطورية، تتمتع بالقدرة على التخفي من النّاس والتّنقل من مكان لآخر بسرعة خارقة، ناهيك عن امتلاكه لكتب السّحر والشعرات السّبعة وحفنة من الرّمل السحرية.

كلُ هذه القدرات تجعل من شخصية عبد الودود شخصية أسطورية عجائبية خارقة وفي نفس الوقت تتمثل كشخصية صوفية زاهدة تحب الخير والنصح، ولا تريد الشّر وهذا ما نجده في كل الحوارات التي جمعته مع بقية الشخصيات داخل الحكي الرّوائي وخاصةً في تعامله مع تلميذه سويلم المتمرد الحَالم.

الشّيخ عبد الودود من خلال الرواية يمثل الوطن في الواقع، وشخصية سويلم التي رافقته تمثل الشّعب الذي كافح من أجل الوطن بكل ما يملكقصد الوُصول لهدف معين يتمثل في الحُرية.

12/الخيط العجيب:

من خلال توظيف أحمد زغب لأسطورة الخيط العجيب أو الخيط السّحري في الرّواية أراد أن ينبهنا إلى أمرٍ، هذا الأمر يتعلق بزمننا الحاضر حيث ربط الأسطورة بالواقعوهذا ماسوف نكتشفه من خلال تحليل وقائع الأسطورة، وطريقة توظيف معناها في الرواية، وجاء توظيف الخيط العجيب في الرواية بهذا الشكل:

[1] نسيمة زمالي: البطل في الآداب العالمية: من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، العدد05، ص374.

" عدد قليل يستطيع أنْ يُمسك بطرف الخيط، من حين لآخر لكنّه يفلت منهم فجأة فيحاولون مرة أخرى، الشّيخ عبد الودود يُمسك بطرف الخيط فيتحول في يده إلى قبضة تراب، فترتاح نفسه"[1]

يظهر على قمة جبل شيخ أبيض اللّحية، عريض المنكبين طويل القامة، يتراءى من بعيد على أنّه الشّيخ عبد الودود، هذا ما كان سويلم يحسبه، لكن ذلك الشيخ هو الزعيم الذي بيده كل الخيوط ويحرك بها مصائر الناس، ويظهر الشّيخ عبد الودود يجلس وسط الحُشود التي تحاول أن تمسك بالخيط العجيب، ذلك الخيط السّحري الذي يحاول الجميع الاسماك به، يتمكن الشيخ عبد الودود بالإمساك بطرفه إلا أنّه يتحول في يده إلى قبضة تراب.

ثم نجد استعمال أسطورة الخيط العجيب في موضع آخر من الرواية، حيث يقول الراوي:

"الزعيم يواصل خطابه:

- **أيّها المواطنون الشّرفاء، لا تحاولوا الامساك بهذا الخيط اللّعين فإنه عبءٌ ثقيلٌ على عاتقنا نحن.. لقد سقينا أرض الوطن بدمائنا ودماء أجدادنا.. وقد آن الأوان أن نسقيها بعرقنا.."[2]**

أسطورة الخيط العجيب تروي لنا أنّ أميرًا صغيرًا وجد خيطًا في بَكرة ذهبية،أراد أن يعرف ما فائدة هذه البَكرة والخيط، فنطق له الخيط قائلا إنّي أستطيع أن آخذك في الزّمن الذي سوف تعيشه، لكن بعدها لا تستطيع الرجوع إلى أصلك أو كما أنت وافق هذا الفتى مقترح الخيط، فأخذ يسحب البكرة وكلمّا سحبها رأى مرحلة من مراحل عمره وكيف يعيشها إلى أن وصل به الأمر أن أصبح عجوزا هزيلاً وعندما أراد العودة كما كان لم يستطع[3].

---

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص66.

[2] المرجع نفسه: ص67.

[3] أنظر للموقع https://www.qssas.com/story/26036 تاريخ الولوج: 2021/08/29، الساعة: 10:07.

عند إسقاط وقائع هذه الأسطورة وما حدث في الرّواية نجد أنّ الكاتب حاول أنْ يوصل لنا مغزى من خلال روايته، مفادها أنّ الخيط العجيب المُمثل في الرّواية هو الزّمن، والبكرة تمثل لنا أرض الوطن، والأمير الصغير يتمثل في الشّعب والشّيخ الجليل يتمثل في المتحدث من البكرة.

لكن إذا تشابهت كل الأحداث وسارت كما وقع في الأسطورة في الواقع سوف نقع في المحظور لأنّ التّسرع كان نتيجته دخول البلاد في مرحلة فوضى عارمة خلال العشرية السوداء، لأنّه لو تريثنا قليلاًواحتكمناللعقل لا نصل إلى تلك المرحلة العسيرة من وطننا الذي ضحى من أجله الملايين من الشّهداء،لنعيش نحن اليوم هذا ما يحدثنا به الرّاوي ويحاول ايصاله للقارئ، ونجح زغب في استحضار الأسطورة واستعمالها في السّرد، لأنّ هذا الرّبط كان موفقًا، وذلك يقارب الواقع في ظلاله ونتائجه.

13/طاقية الإخفاء:

طاقية الإخفاء هي عبارة عن أسطورة تاريخية، ليست من الواقع في شيء، حيث تحكي الأسطورة عن طاقية مَن يلبسها يختفي عن أنظار النّاس، ويتحرك بينهم ولا يرونه وطاقية الإخفاء كما جاءت في القصص ليست قبعة فقط بل هي أدوات سحرية مختلفة توضع على الرّأس، وجاءت طاقية الإخفاء في رواية ثورة الملائكة على الشكل التالي:

" وكان الشّيخ وحده من يعلم بوجوده، بسبب أنّه يضع على رأسه فومة من قبضة أثر الرسول التي فاز بها السّامري ولا أحد يدري كيف وصلت إلى الشّيخ عبد الودود، ومنه إلى الزعروري. طاقية الإخفاء هذه تخفيه عن جميع الناس إلا شيخه"[1].

حيث أنّ هذه أسطورة طاقية الإخفاء في الحكايات الشّعبية وقصص القدماء، عبارة عن قبعة تُوضع على رأس مصنوعة من عيون طائر البوم مطحونة،وروث الخنفساء وزيت الزيتون[2].

[1] أحمد زغب: ثورة الملائكة، ص91.

[2] أنظر للموقع: https://www.masrawy.com/news/tech-sciences/details/2014/7/20/295800 تاريخ الولوج 2021/08/29، الساعة: 9:19.

الشّيخ عبد الودود يحمل شيئاً قليلاً من أثر الرّسول، ثم يضعه على رأسه، ثمّ يختفي تعود هذه القوة السحرية لأثر الرّسول الذي فاز بها السّامري، فتمكن الشّيخ من الاختفاء وهذا نوع من السّحر، كما تحصل الزّعروري على شيء ممّااختلسه السّامري، وصار لسويلم قوة تُمكنه من الاختفاء إلا على شيخه عبد الودود، هذا النّوع من السّحر الذي تتمتع به الطاقية ينثر سحره على الشّخصيات، ويجعل منها شخصيات تتمتع بالخوارق والقوى السّحرية.

الإنجازات والتّعب ينال من أشخاص معينين بذّات، لكي يلقى بعد ذلك أشخاص آخرون الثناء،يموت الأبطال من أجل أن يعيش الجبناء،ويتمتعون بخيرات لم يكونوا ليحصلوا عليها أبدًا، بل نالواما لا يستحقون لأنّهم لم يقدموا شيئاً يستدعي رفعهم وإعلاءهم، هذا في صورة سويلم الذي انتظر غفلة شيخه لينقض على مقدراته وتعب سنينه، ويتملك بعض القوى السحرية التي تعب الشيخ من أجل الحصول عليها.

وتتكرر هذه الصّورة لكن هذه المرّة، الضحية سويلم، حيث أنّسويلم تعب من أجل بناء زاوية شيخه عبد الودود، وقام بتوسيعها وصرف عليها من أمواله، ليأتي في الأخير وزير الشؤون الدينية ليقوم بتدشينها وتسلط عليه الأضواء في الافتتاح بدل سويلم الذي أخفته طاقية الإخفاء التي تمثل نكران للجميل، لكن الشّيخ عبد الودود هو الوحيد الذي كان يعلم ما فعله سويلم من أجل أنْ تكون الزاوية قبلة للمريدين وطلبة العلم.

ومن خلال هذا الجدول التفصيلي سنقوم باستحضار الأسطورة في رواية ثورة الملائكة وأنواعها، والتي تتمظهر من خلال الجوانب العجائبية والتخييل وهذا

كما يلي:

الشخصيات الأسطورية	المكان الأسطوري	الأسطورة في النص الروائي	نوعها
	جزيرة بونوزا	جزيرة بونوزا جزيرة غريبة الشكل	شعبية

		والمحتوى في عمق البحر صفحة10	رمزية
السّمكة		سمكة تتحول إلى سفينة تنقلك في طرفة عين إلى جزيرة في عمق البحر ص6	شعبية رمزية
ثامزا		من يستطيع أن يقول لثامزا أنت ثامزا...تسريل...هي نفسها ثامزا سمها كما تشاء ص20	شعبية
	شجرة الدّردار	شجرة الدّردار الشهيرة ببيعة الأمير ص15	شعبية رمزية
غلغامش		بينما يقول غلغامش أنا لستُ إلها ص15	شعبية
الشّعرات السبعة		سر قوة الشيخ في هذه الشّعرات السّبعة ص30	شعبية
شمهروش		يخرج له أحد أبناء شمهروش ليخبره بما يكنزه النّاس في البيوت ص30	شعبية رمزية
الشّيخ عبد الودود		إنّ الشّيخ إذا غضب على شخصٍ غضبًا شديدًا استطاع أنْ يحوله إلى كلب ص51	شعبية
الخَيط العجيبْ		لا تحاولوا الإمساك بهذا الخيط اللّعين فإنه عبءٌ ثقيل على عواتقنا نحن ص67	شعبية رمزية

طاقية الاخفاء		طاقية الإخفاء هذه تخفيه عن جميع النّاس إلا شيخه ص91	شعبية

جدول رقم (5) يوضح الشخصيات والمكان الأسطوري ونوع هذه الأساطير.

جاءت رواية ثورة الملائكة بأسلوب شيّق مليءٍ بالسّحر، والعوالم الخيالية والأبعاد الخُرافية ويعود توظيف أحمد زغب للأسطورة في روايته ثورة الملائكة إلى البعد التشكيلي الذي يسعى إليه من خلال فهم الحاضر، باستخدام البعد العجائبي والتّخيلي، ويسعى زغب لإظهار سمة شخصية سويلم (الشخصية الرئيسة) المتقلبة والمتأزمة، كما أنّ توظيف هذا الكم الكبير من الأساطير في النّص الروائي دليل على أنّ زغب متشبع ومتعلق وله دراية كبيرة بالتراث الشّعبي الأسطوري.

ملخص الفصل:

بَعد دراسة الأسطورة في روايات أحمد زغب، أفضى بنا البحث إلي تكوين تصور واضحٍ عن حضور الأسطورة في هذه الأعمال الروائية، بالخصوص في رواية ثورة الملائكة إذوجدنا في هذه الرواية أنواع الأسطورة التي ساهمت في بناء النّص الرّوائي وقد مكّنت الأسطورة من انتاج أبعاد تأويلية في صورة عجائبية، فالمراوغة التي تحدث من جراء توظيف الأسطورة تشكل خرقًا لزمن السّرد.

الأسطورة مثقلة بالدلالات والإيحاءات، وتسمح بإطلاق العنان للخيال، والمرونة التي تتحلى بها هذه المادة تسمح للروائي إعادة صياغة، وتشكيل الأسطورة بما يتناسب مع أهدافه وغاياته التي يرمي إليها في نصه الروائي، العجائبية والحكمة والرمزية التي تحملها الأسطورة تجعل من النّص الروائي غنيًا بالدلالات الفنية التي يتم نقلها للمتلقي، وهذا ما نجده في ثورة الملائكة، حيث جاءت الأسطورة موضحةً لفكرة الرّواية وشُخوصها.

ركز أحمد زغب على الأسطورة في رواية ثورة الملائكة من دون الرّوايات الثلاثة الأخرى، فالأسطورة منعدمةٌ في كل من سفر القضاة، وليلة هروب فجرة، والمقبرة البيضاء، وهذا راجع لطبيعة المواضيع وخيارات الرّوائي للتقانات السّردية التي تلائم أهدافه.

إنّ حُضورَ الأسطورة في رواية ثورةُ الملائكة تقليدٌلاتجاه الرّواية العربية المعاصرة وهذا راجع لكون الأسطورة شكلاً ومضمونًا، صنعت لنفسها حضورًا جماليًا متميزًا، فنجد الأسطورة الرمزية التي تهيمن على باقي الأنواع، لأن زغب وظّف الأسطورة لتمتين الدّلالة وإعطاء دفعة عجائبية جمالية.

تعمل الأسطورة على نقل القارئ من المستوى المُباشر للسرد إلى الدلالات التي تحملها الأسطورة، وتلك الدّلالات تعمل على تعميق المعنى ومرافقة سياقات النّص الرّوائي في تشكيله لرؤيته العامة.

خـــاتـــمـــة

خاتمة

خَاتمة:

حَاولت هذه الدّراسة الوُقوف عَلى أهمّ أنواع التّراث المُوظّفة في روايات أحمد زغب فقدْ اعْتمد الرّوائي على استدعاء التّراث بأنواعه المُختلفة، الدّيني والشّعبي والتّاريخي والأسطوري، ما جعل من نُصوصه الرّوائية تتّسم بطابعٍ جَماليّ متميز.

وفِي ختام البحث توصّلنا لعدة نتائج تتمثل فيما يلي:

- يُعد التّناص الوسيلة الوَحيدة التي تكشف عن التّراث في النصوص الأدبية المبدعة وعُرف التناص كمُصطلح نَقدي حديث ظَهر أول مرة على يد البَاحثة جُوليا كريسْتيفَا يقومُ التناص على فكرة تداخل النصوص وتعالقها، فَمَيز بين النص المُبدع والنصوص المتداخلة مَعه، من أجناس أدبية وتراثية وفنون.

- التّراث هو مجالٌ واسعٌ، وإبداعٌ لغويّ وأُسلوبي سابقٌ غنيّ بالدلالات والإيحاءات والعِبر إنّ التّراث يمثل الانتاج الثّقافي والأدبيّ والفكريّ والدينيّ والفنيّ، هو كُل ما ورثناه عبر التّاريخ، فالتّراث ابداعات تنتمي للماضي تفوح بعبق التاريخ.

- تكْمن العَلاقة بين التّراث والرّواية في علاقة تكامُلية، فالرّواية تستفيدُ من حمولة التّراث وتَنّوعه الدّلالي والأسُلوبي والفّني والجَمالي في بناءِ الحَكي والإبداع، وتعطي الرّواية للتّراث حركيّة وتفاعلية إذ تقوم بإعادة إحيائه وبعثه من جديد، فكُل من التّراث والرّواية يُكمّلان بَعضهما البَعض منْ خلال التّفاعُل.

- يَحضُر النّص الدّيني بكل تَمظهراته وأشْكاله وأبعاده في رواية أحمد زغب، فنَجد النّص القُرآني والقَصص القُرآني والحديث النّبوي، وأقْوال السّلف وحتى الشّخصيات الدّينِية وبناءً عليه جَاء التّراث الدّيني مصاحبًا للمَعاني والمَقاصد التي ناشدها أحمد زغب في رواياته، فَحُضُور هذا النّوع من التّراث كان إيجابيًا متفاعلاً منْدمجًا مع رؤية الرّوائي.

- كمَا حَضر التّراث الشّعبي في النّصوص الرّوائية بكلّ حمولته الدّلالية الاجتماعية والتّربوية والتّرفيهية، وكان حُضُور التّراث الشّعبي بشكلٍ كبيرٍ في روايات أحمد زغب

خاتمة

خاصةً في (روايتَي ليلة هروب فَجرة والمقرة البَيضاء)، وصَارتَا وعاءً للأنْساق الشّعبية المُتنوعة، وهذا راجعٌ لطبيعة الحِكايات التي عالجها زغب في كلتا الرّوايتين.

- عمل الشّعر والأمثال والألغاز الشّعبية على تقوية المَعنى، وربط الدّلالات بالأفكار كمَا جاءت للتّعبير عنْ مُشْكلات وخَلجات الشّخصيات وعَلاقتها بالرّموز المُوحية وحَضرت هذه الأنواع لتَجعل النّص منفتحًا على الأصْوات الموجُودة في المُجتمع.

- اختلف حُضور التّاريخ في روايات أحمد زغب حَسب حاجة الرّاوي لذلك، فنجد حضوره يتباينُ بين الحرفي والمَعنوي والرّمزي، ويُمكن القول أنّ حضوره يتجلّى منْ خِلال إنتاج نظرةٍ جديدةٍ للواقع أو من خلال التّقاطع مع السّرد المُباشر، كما ركّز زغب على المُمارسات في الأحداث التّاريخية التي استدعاها، قصد كشْفها واسقاطها على مَا يُماثلها في الواقع.

- نَجد تعامل زغب مع التّاريخ في رواياته نوعًا من التّحقيق مستخدمًا في ذلك الشّخصيات المُحركة للحَكي، وركّز على الأبعاد التّاريخية والمآلات، كمَا وظّف أحمد زغب الشّخصيات التّاريخية توظيفًا رمزيًا للدّلالة على فترة أو مُمارسة أو حدث، ولعبت هذه الشّخصيات دورًا ثانويًا في كُل أطوار الرّواية.

- لعبت الأسطورة دورًا مُهمًا في تأثيث رواية ثورة الملائكة لأحمد زغب، وذلك لمَا تَحمله الأسطورة من دلالاتٍ وإيحاءات، فهي تتّسم بالعَجائبية والحِكمة والرمزية مقارنة بأنواع التّراث الأخرى، كما خَلقت الأسطورة عالماً عجائبيًا داخل السّرد، وكشف عوالمَ وخوارقَ تبعثُ على الدّهشة، واستخدم زغب أساطير من مختلف العُصور والمَشارب، فنجدُ الأسطورة الشّعبية والهندُوسيّة والعربية والإسلامية، حيثُ تختلف وتتعدّد منابعها.

- إنّ التّاريخ والأسْطورة يَحملان نفسَ الصّفات تقريبًا فهُما يرتبطان في الحَدث والزّمن والتّاريخ وقائعٌ حقيقةٌ بينما الأساطيرُ مشكوكٌ في صحّتها لعدم توفّر أدلّة تثبت صِحّتها حيثُ تختلفُ الأسطورةُ مع التّاريخ في الحقيقة والخَيال، والأسطورةُ هي تاريخٌ مضخّم في الكثير من الأحيان.

خاتمة

علاوةً على حضور النّص الدّيني والأدب الشّعبي، والتّاريخ الجَزائري الحَديث والأسطورة، عملت الرّواية على استنطاق هذا التّراث استنطاقًا جَماليًا مِمّا يتوافق مع رؤيةِ أحمد زغب الواقعية والسّردية، وذلك بتطعيم نُصوصِه السّردية بنصوصٍ تراثيةٍ، وهذا التّداخل شكّل نسقًا معرفيًا متميزًا، يغلبُ عليه الطّابع الإبداعي.

فهارس تفصيلية

فـهارس تفصيليـة

1-فهرس الآيات القرآنية.
2-فهرس الأحاديث النبوية.
3-فهرس الأمثال.
4-فهرس الألغاز الشعبية.
5-فهرس الشعر.
6-فهرس الجداول.

أولا: فهرس الآيات القرآنية.

الآيات	السورة	رقم الآية	ص
﴿وزكريا إذ نادى ربَّه ربِّ لا تذرني فردًا وأنت خيرُ الوارثين﴾	الأنبياء	89	35
﴿وتأكلون التُّراثَ أكلاً لمًّا﴾	الفجر	19	35
﴿فَوَيْلٌ لِّلذِينَ يَكْتُبُونَ اَلْكِتَابَ بِأَيْدِيهِمْ ثُمَّ يَقُولُونَ هَذَا مِنْ عِندِ اللهِ لِيَشْتَرُوا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلاً فَوَيْلٌ لَّهُم مِّمَّا كَتَبَتَ اَيْدِيهِمْ وَوَيْلٌ لَّهُم مِّمَّا يَكْسِبُونَ﴾	البقرة	79	50
﴿وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وّمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوت وَمَارُوتَ﴾	البقرة	102	52
﴿وَكَانَ فِي الْمَدِينَةِ تِسعَةُ رَهْطٍ يُفْسِدُونَ فِي الاَرْضِ﴾	النمل	48	52
﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ الذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ، وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا، وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً﴾	النساء	01	53
﴿هُوَ الذِي خَلَقَ الْمَوْتَ والْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾	الملك	02	54
﴿قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾	البقرة	30	54
الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ	القارعة	3.2.1	55
﴿وَيَا قَوْمِ أَوْفُوا الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ و ,لاَ تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ وَلاَ تَعْثَوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾	هود	85	55 56
﴿وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ﴾	الكهف	50	57
﴿إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا﴾	يوسف	68	57

﴿وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا مِن دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا﴾	الكهف	14	58
﴿ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ﴾	البقرة	102	62
﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُوا بَقَرَةً﴾	البقرة	66	63
﴿يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾	النمل	18.17 19	63
﴿ وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا﴾	الكهف	18	64

ثانيا: فهرس الأحاديث النبوية.

الحديث	ص
وإليك مآبي ولك تُراثِي	35
كلُّ ابنِ آدمَ خطَّاء، وخيْرُ الخَطَّائِينَ التَّوَّابُون	73
القاتل والمقتول في النَّار، قلتُ يا رسولَ الله هذا القاتل، فما بالُ المقتول؟ قال إنَّه كان حريصًا على قتْل صاحبه	75
عن أبي سعيد الخُدريّ: أنَّ رسولَ الله صلَّى الله عليه وسلَّم قال: إذا خرجَ ثلاثةٌ في سفرٍ فليؤمِّرُوا أحدَهم. رواه أبو داود. وعن أبي هُرَيرةَ: أنَّ رسُولَ الله صلَّى الله عليه وسلَّم قال: إذا كان ثلاثةٌ في سفرٍ فليؤمِّروا أحدَهم. قال نافع: فقلنا لأبِي سلمةَ : فأنت أمِيرُنا. رواه أبو داود	75

ثالثا: فهرس الأمثال.

الوسم	نوعه	ص
يُمْسكُ العَصَا من الوسَط	مثل فصيح	97
طَفَحَ الكَيلُ	مثل فصيح	98
مِن الحُب مَا قَتلْ	قول مأثور	99
السّاكتُ عن الحقّ شيطانُ أخرس، والنّاطقُ بالباطل شيطانٌ ناطقٌ	مثل فصيح	100
مَنْ يسْتطيع أنْ يقولَ للأسد فَمُكَ أبْخر	مثل فصيح	101
لوْ صَبر القَاتل على المَقْتولِ لسَقط المَقْتولُ مِنْ تِلقاء نَفْسه	مثل شعبي	102
العود اللّي شرفْ ما يجي منّه مَخْطاف	مثل شعبي	104
الشيرة تدل الذّاهب حمل الجَماعة ريش	حكمة شعبية	105
البِنتُ زريعة ابْليس	مثل شعبي	106
فرح وحزين إلى يوم الدّين	حمكة شعبية	108
مَا يخُصْ المشنوق غير مَاكلة الحَلْوَى	مثل شعبي	109
مَعرفةُ خَير	قول مأثور	110
بالرّزانَة يَتْباعْ الصّوف	مثل شعبي	111
لا يبَلْ ولا يعَلْ	قول مأثور	113
إذا مجاش نصر الله آنا قعود	مثل شعبي	115

رابعا: فهرس الألغاز الشعبية.

اللغز	ص
ثلاث كلاب: واحد ينبح ليل نهار، وواحد يتحرك فيشعل النار، والآخر يتنقل من دار لدار	122

خامسا: فهرس الشعر.

1/الشعر الفصيح:

صدر البيت	البحر	الشاعر	ص
وَنُصَّ الحَدَيثَ إِلَى أَهلِهِ	المتقارب	طرفة	16
ولا يستوي عند نصّ الأمو	المتقارب	أيوب بن عباثة	16
مَا أُرَانَا نَقُولُ إلا مُعَارًا	الخفيف	زهير بن ابي سلمى	20
وَلَا أُغِيرُ عَلى الأَشْعَارِ أَسرِقُها	البسيط	طرفة بن العبد	20
وُقُوفًا بها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم	الطويل	امرؤ القيس	22
وُقُوفًا بها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم	الطويل	طرفة بن العبد	22
لآلِ فَريغونَ فِي المَكْرُمَاتِ	المتقارب	الهمذاني	23
لَئِنْ أَخْطَأْتُ فِي مَدْحيـكَ	الوافر	ابن الرومي	23
قَدْ كَانَ مَا خِفْتُ أَنْ يَكُونَا	الوافر	أبو تمام	24
تَعْدُو الذِئَابُ عَلَى مَنْ لا كِلابَ لَهُ	البسيط	النابغة	26
إِنَّ الذئَاب تَرَى مَنْ لا كِلابَ لَهُ	البسيط	الزبرقان	26

2/الشعر الشعبي:

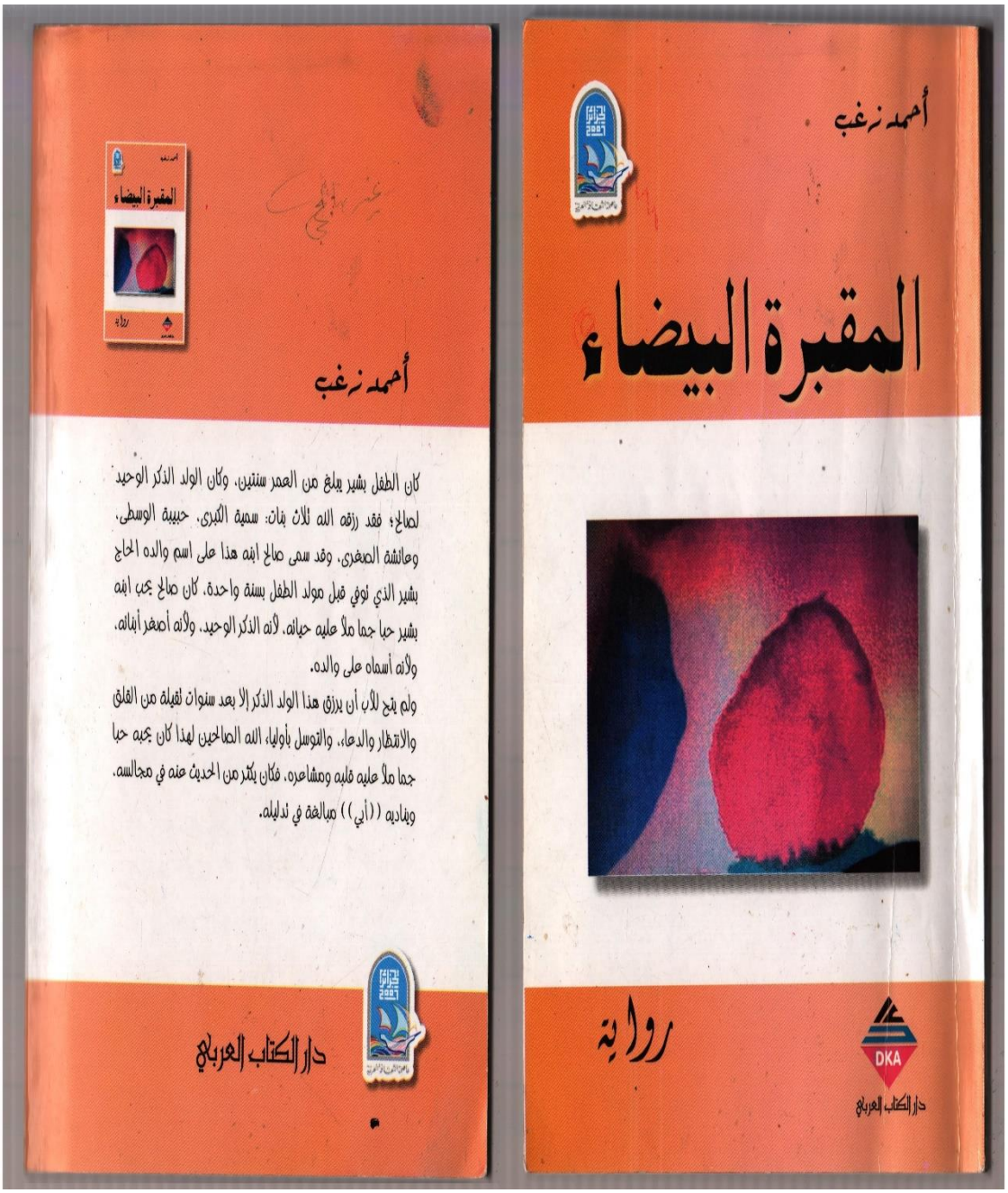
الشعر	نوعه	ص
"ثاسخايث إيو آم أوسندوح آثين قي تشورغ آخدوح أيغيو آذ يندو يفرو سا الفضل أيك آسيدنا نوح	أغنية شعبية	117 118
ياصالح ياصالح يا قمْح البَليوني	أغنية شعبية	118
العُرس يبغي الدويلة والخَيل تبغي المشالي واللي خرج م قبيلة يُرخص إذا كان غالي	شعبي	125
العرس مَا يحموه كان أقرابه نهار جحفته والا نهار اسخابه	شعبي	126
لاصبت عابر وطربان والسّرج صغلان مولى الغثيث طاح قضبان ع الصدر يدكان	شعبي	127
عييت من المشي والجي ولا من أخذا ليا بخاطري جرى لي كي عسكر البي عسّاس بين لقناطر	شعبي	127
برق الضـــــوي بين لمزان في العقربه بان سيله روي كلْ عطشان خلف لراضي نجيله	شعبي	128
أضوى م لفجار ..... خدك يافجرة أضوى م لفجار.....خدك يافجرة عيونك جدي الريم..... في سطوح المجرى	شعبي	129 130
ياضاوية ضي فينار يا سود لنْظار	شعبي	130

ياشايدة بين لجيال كما شاد بيّ السّرايا زينك غلب كل حَكار		
فرح الرزم كي لفن له حراير بدا الفتن ثاير عياد اللفو شاو عقد الندابر	شعبي	132
في الدار بعيد... حبيب جاني... في الدار بعيد.... حبيب جاني....في الدار بعيد...دونو جوبه ومهاميد....حبيب جاني	شعبي	135
هذا النهار لمبارك ولآخر سعيد واللي حضر محمد وسيدي عبيد هذا النهار لمبارك يا مومنين السيد علي وأولاده لفو فازعين	شعبي	136
يا فجرة من تأخذي يا فجرة... ماناخذش الشايب...هاها لحية العتروس....هاها يافجرة ماتاخذي	شعبي	137

سادسا: فهرس الجداول.

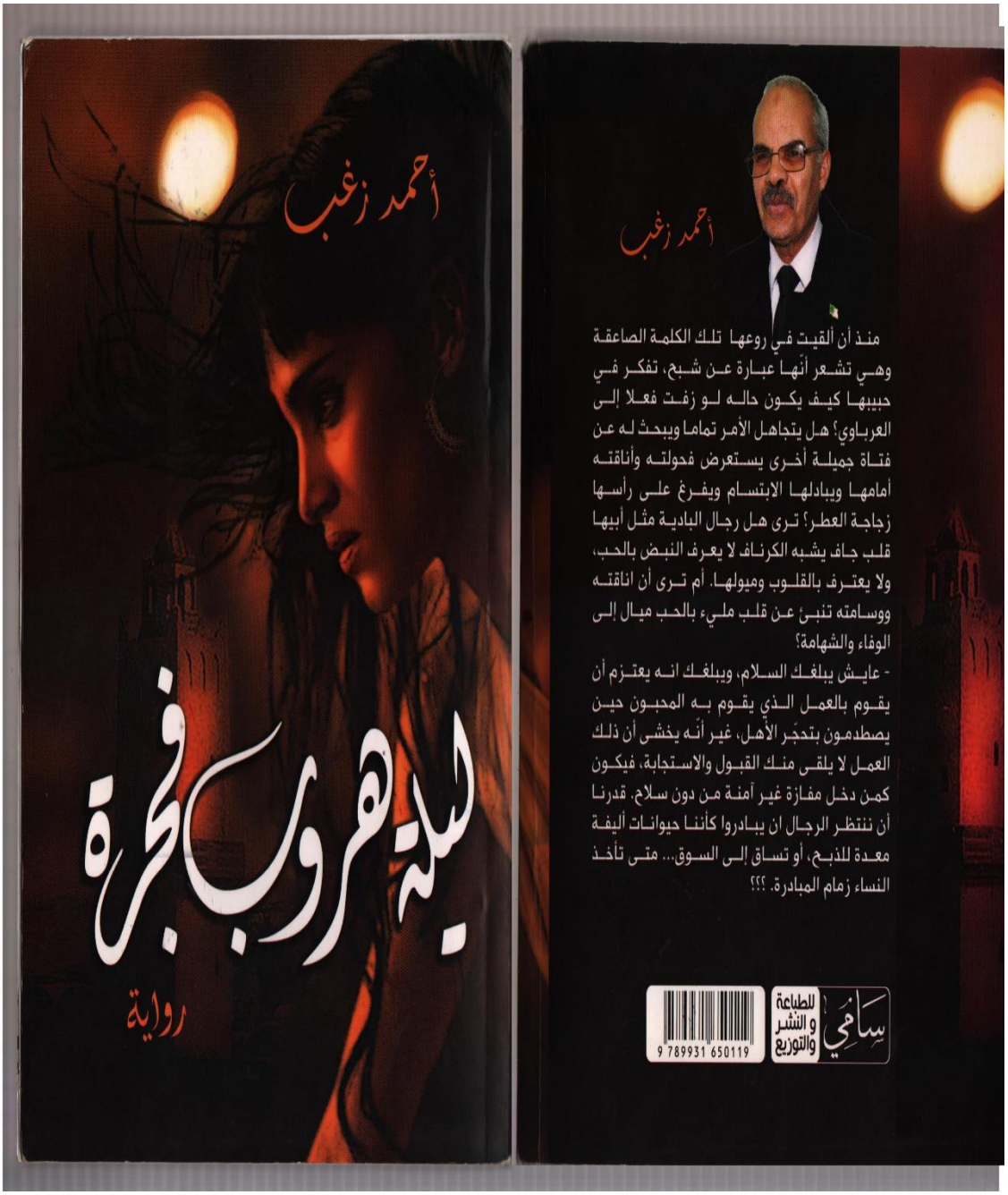
الرقم	عنوان الوسم	ص
1	الكلام المشترك بين المقطع الروائي والمقطع القرآني	58
2	الباعث والمتلقي للمثل في ثورة الملائكة	103
3	الباعث والمتلقي للمثل في ليلة هروب فجرة.	107
4	الباعث والمتلقي للمثل في المقبرة البيضاء	116
5	الشخصيات والمكان الأسطوري ونوع الأساطير	247

ملاحق

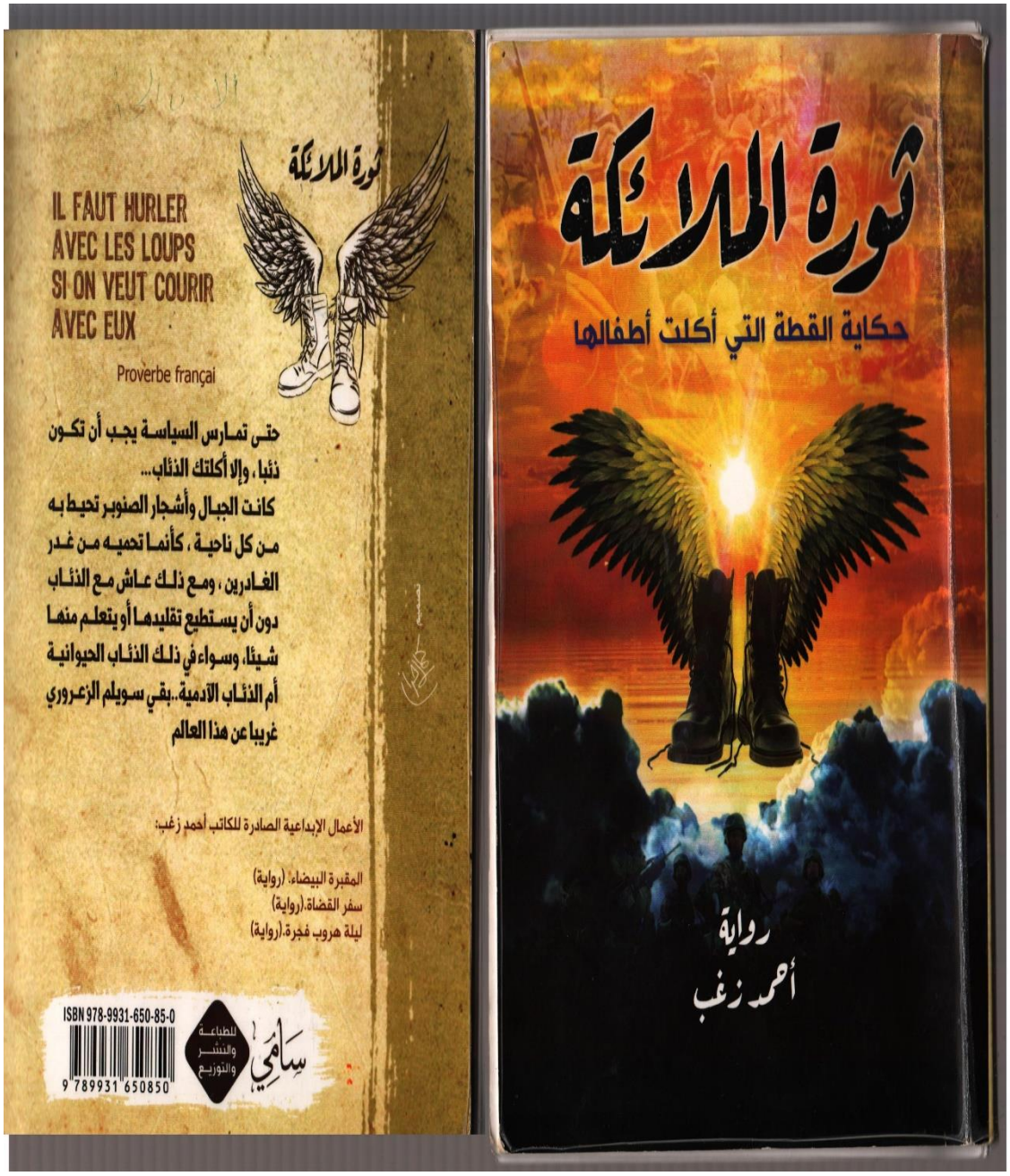


الملحق رقم (01): رواية المقبرة البيضاء، صدرت سنة 2007.

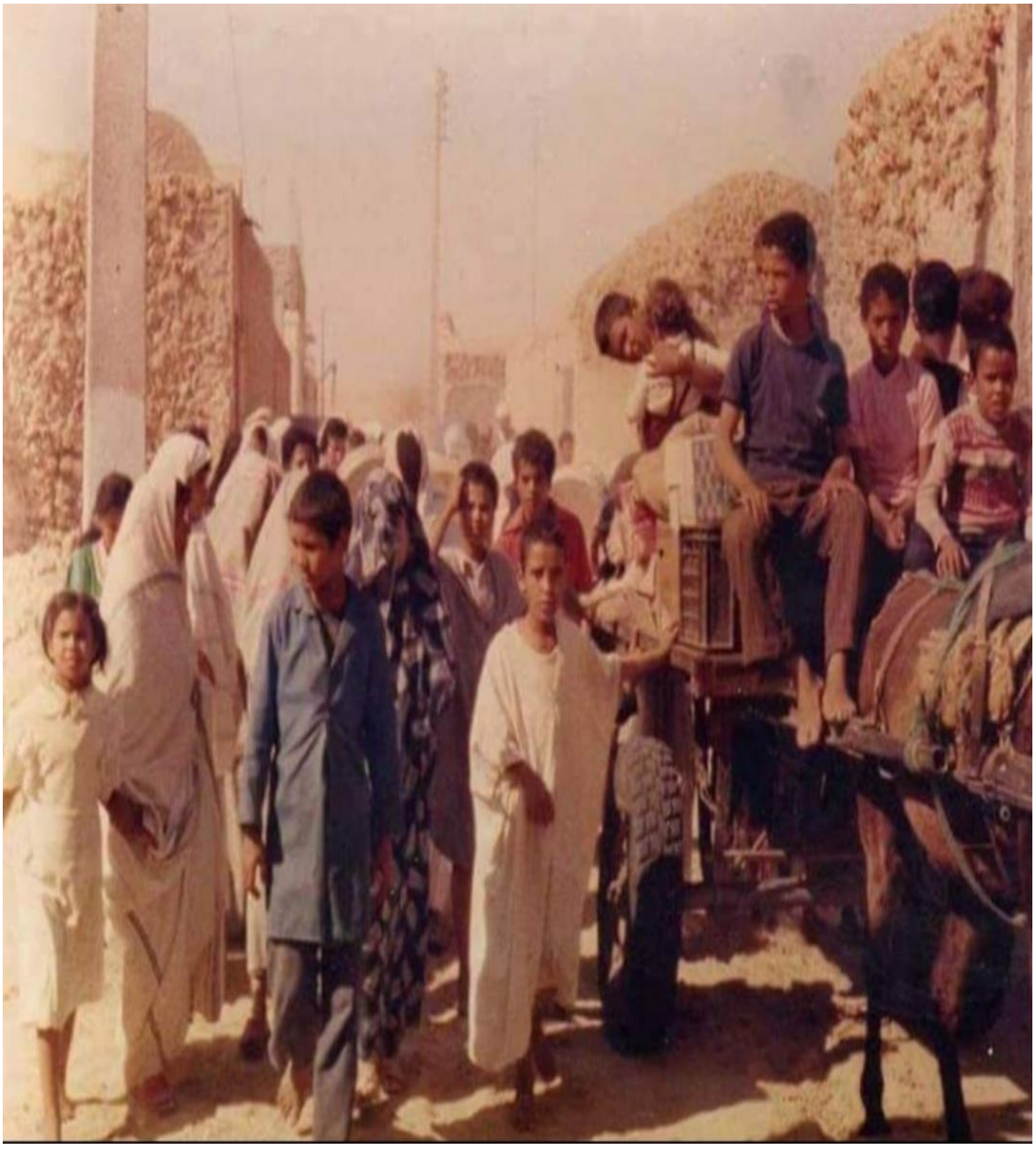
الملحق رقم (02): رواية سفر القضاة، صدرت سنة 2016.



الملحق رقم (03): رواية ليلة هروب فجرة، صدرت سنة 2017.



الملحق رقم (04): رواية ثورة الملائكة، صدرت سنة 2019.



الملحق رقم (05): صورة للعطرية في إحدى قرى واد سوف.

الملحق رقم (06): صورة توضيحية لرقصة النخ.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1) زغب أحمد: **المقبرة البيضاء**، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.
2) زغب أحمد: **سفر القضاة**، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2016.
3) زغب أحمد: **ليلة هروب فجرة**، سامي للطبع والنشر والتوزيع، الوادي، الجزائر، 2017.
4) زغب أحمد: **ثورة الملائكة**، سامي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2019.

ثانيا: المراجع:

أ/ كتب باللغة العربية:

1) إبراهيم نبيلة: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).
2) إبراهيم نبيلة: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1981.
3) ابن منظور جمال الدّين: **لسان العرب**، حقَّقه وعلَّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، مادَّة نصص، ج7.
4) أشهبون عبد المالك: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2009.
5) إيكه هولتكرانس: **قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور**، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1999.
6) بارت رولان: **نقد الحقيقة**، تر: منذر عيّاشي، ط1، مركز النّماء الحضاري، الدّار البيضاء، المغرب 1994.
7) برّادة محمّد: **الرّواية في المغرب العربيّ (من أسئلة التّكون إلى مغامرة التّجريب)**، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب المغرب، الرباط، 2006.
8) بكري محمد توفيق: **أراجيز العرب**، ط1، المكتبة الأدبية، مصر، 1927.
9) بلعابد عبد الحق: **عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ**، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008.
10) بن خدة بن يوسف: **نهاية حرب التحرير في الجزائر،إتفاقية إيفيان**، تع: لحسن زغدار، محل العين جبائلي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، (د.ت).

11) بن سالم عبد القادر: **بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)**، ط1، دار الأمان، الرباط، 2013.
12) بنيس محمّد: **الشّعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته**، ط2، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب،2001.
13) بنيس محمد: **ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب**، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979.
14) بوتان قادة: **الأمثال الشعبية الجزائرية**، تر: عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
15) بورايو عبد الحميد: **الأدب الشعبي الجزائري**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.
16) بورقعة لخضر: **شاهد على اغتيال الثَّورة**، ط2، شركة دار الأمّة للطِّباعة والتَّوزيع الحصري، الجزائر 2000.
17) التلى ابن الشيخ: **منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
18) الجابري محمّد عابد: **التّراث والحداثة – دراسات ومناقشات**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 1991.
19) الجابري محمّد: **التّراث والحداثة**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1973.
20) الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتّبين**، تح: عبد السَّلام هارون، دار الجيل للطّبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ج1، 1995.
21) جدعان فهمي: **نظرية التّراث – ودراسات عربية وإسلامية أخرى**- ط1، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عان الأردن، 1985.
22) الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**: تح: محمّد عنده ومحمّد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1998..
23) الجرجاني محمَّد بن علي: **الإشارات والتَّنبيهات -في علم البلاغة-** تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب القاهرة، 1997.
24) جرطي جميلة**: موسوعة الألغاز الشعبيَّة**، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
25) جلاوجي عز الدين: **الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة (أسئلة المعنى)**، دار المنتهى، الجزائر،2021.
26) جمعة مصطفى لطفي: **حكم نابليون،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة**، القاهرة، مصر،2012.
27) حرب طلال: **أولية النص-نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي-** ، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999.

28) حليفي شعيب: **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسة في الرواية العربية)**، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
29) حمّادي صبري مسلم: **أثر التّراث الشّعبي في الرّواية العراقية الحديثة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت، لبنان، 1980.
30) خورشيد فاروق: **الموروث الشّعبي**، ط1، دار الشّرق، القاهرة، 1992.
31) خورشيد فاروق: **الموروث الشعبي**، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1992.
32) الرّازي فخر الدّين: **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تح: بكري شيخ أمين، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1985.
33) الرافعي مصطفى صادق: **تاريخ آداب العرب**، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974.
34) رضا أحمد: **معجم متن اللغة**، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1980.
35) الزّاوي لعموري: **شعرية العتبات النّصّية**، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013..
36) زبادية محمد لخضر: **من أعلام النقد العربي الحديث**، ط1، دار الفكر المعاصر، باتنة، الجزائر، 2003.
37) زغب أحمد: **الأدب الشعبي الدرس والتطبيق**، ط2، مطبعة سخري، الوادي، 2012.
38) زغب أحمد: **الأدب الشعبي-الدرس والتطبيق-**، ط2، مطبعة سخري، الوادي، 2012.
39) زغب أحمد: **دراسات في الشعر الشفاهي**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن،2008.
40) زمولي يسمينة: **نظام التلقيب في الجزائر من خلال قانون23مارس1882،بين النص والتطبيق**، البرنامج الوطني للبحث كراسك، 2005.
41) سلام سعيد: **التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا**، ط1، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010
42) سيد أحمد عبد الحكيم خليل، **دراسات في المعتقدات الشعبية**، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.
43) شكري غالي: **التّراث والثّورة**، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1973.
44) شكري ماضي عزيز: **في نظرية الأدب**، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

45) عبد الجبَّار سعود محمود: **شعر الزّبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، 1984.
46) عبد السّلام مصطفى بيُّومي: **التّناص النّظرية والممارسة**، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2017.
47) عصفور جابر: **آفاق العصر**، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997.
48) عقّار عبد الحميد: **الرّواية المغاربية (تحوّلات اللّغة والخطاب)**، ط1، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، 2000..
49) علّوش سعيد: **عنف المُتخيّل الرّوائي في أعمال إميل حبيبي**، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ت).
50) علي مرسي أحمد: **مقدمة في الفولكلور**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2001.
51) الغذامي عبد الله: **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
52) القزويني الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة**: شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، دار الجبل، بيروت، لبنان، مج2، (د، ت).
53) القلقشندي أحمد بن علي بن أحمد الفزاري: **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، (د، ت).
54) قويدري محمّد الطّيب: **مفهوم التّراث في النّقد العربي الحديث**، ط1، دار إي-كتب، لندن، 2018.
55) الكتاب المقدس: **العهدين**، دار المشرق.
56) كريستيفا جوليا: **علم النّصّ**، تر: فريد الزّاهي، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1997.
57) الكواكبي عبد الرَّحمان: **طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**، مؤسَّسة هنداوي للتَّعليم والثَّقافة، القاهرة مصر،2012.
58) لحميداني حميد: **التّناص في الخطاب الأدبي ودور السّياق**، منشورات كلّية الآداب ظهر المهراز، فاس –المغرب، 1999-2000.
59) مباركي جمال: **التّناص وجمالياته -في الشِّعر الجزائري المعاصر-** دار هومة، الجزائر، 2003.
60) محمد القاعود حلمي: **الرّواية التَّاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)**، ط2، دار العلم والإيمان، دسوق، مصر، 2010.
61) محمود زكي نجيب: **تجديد الفكر العربي**، ط1، دار الشّروق، بيروت، لبنان، 1973.

62) مرتاض عبد الملك: **الألغاز الشعبيَّة الجزائريَّة**، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
63) مرزوق محمد: **الأدب الشعبي في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967.
64) مرشد أحمد: **البنية والدِّلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ط1، المؤسَّسة العربية للدِّراسات والنَّشر، بيروت لبنان 2005.
65) مفتاح محمّد: **تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التّناص)**، ط1، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء 1985.
66) المناصرة عز الدين: **علم التّناص المقارن**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
67) مويقن مصطفى: **تشكّل المكوّنات الرّوائية**، ط1، دار الحوار، اللاّذقية، 2001.
68) وتّار محمّد رياض: **توظيف التّراث في الرّواية العربيّة**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.
69) يايوش جعفر: **الأدب الجزائري الجديد- التّجربة والمآل**- المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثّقافية، الجزائر، 2007.
70) يقطين سعيد: **الأدب والمؤسّسة والسّلطة (نحو ممارسة أدبية جديدة)**، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2000.
71) يقطين سعيد: **الرّواية والتّراث السّردي " من أجل وعي جديد بالتّراث"**، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت 1992.
72) يقطين سعيد: **انفتاح النّصّ الرّوائي (النّص والسّياق)**، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب،2001.

ب/ الدواوين:

1) ابن الرّومي: **ديوان ابن الرّومي**، تح: عبد الأمير علي مهنّا، ط1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991.
2) أبو تمّام الطّائي: **ديوان أبي تمّام**، شرح وتعليق: شاهين عطية، ط1، مكتبة الطُّلاَّب وشركة الكتاب اللُّبناني بيروت، لبنان، 1968**.**
3) بديع الزّمان أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني: **ديوان فخر همذان**، مطبعة الموسوعات، مصر، 1903.
4) **ديوان النَّابغة**: تح: علي فاعور، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1993.
5) **ديوان امرؤ القيس**: صححه مصطفى عبد الشافي، ط 5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004.
6) **ديوان طرفة بن العبد**: شرحه: مهدي محمَّد ناصر الدّين، ط3، دار الكتب العلمية، 2002.

7) **ديوان كعب بن زهير:** الدِّيوان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1987.

ج/ كتب باللغة الأجنبية:

1) Gerard Genette**: palimpsestes, la littérature au second degre**, paris, seuil, 1982.
2) Julia Kristiva:**sémiotiké" Recherche pour une sémanalysé"**,Edition ,seuil,Paris,1969
3) Mikhaïl Bakhtine : **Poétique de Dostoïevski** , Edition, Seuil, Paris, 1969

د/ المقالات:

1) بن خليفة عبد الفتَّاح وسرقمة عاشور: **التّناص القرآني في شعر مفدي زكريا قصيدة " إلى الرّيفيين" أنموذجا**، مجلّة الواحات للبحوث والدِّراسات، مج:13، العدد1، 2020.
2) البنداري وآخرون: **التَّناصّ في الشِّعر الفلسطيني المعاصر**، مجلَّة جامعة الأزهر بغزّة، مج11، العدد2، 2009.
3) بوعبَّاش مراد: **قراءة في المفاوضات الجزائرية الفرنسية " اتفاقية إيفيان أنموذجا"**، مجلَّة الباحث في العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد34، جوان 2018.
4) زمالي نسيمة: **البطل في الآداب العالمية: من الأسطورة إلى الحداثة**، مجلة الذاكرة، العدد05.
5) سامي بالحاج علي: **في التّاريخ والبطولة، جذور فصلية محكمة تُعنى بالتّراث وقضاياه**، النّادي الأدبيّ الثّقافي، جدّة، السّعودية، عدد:07، مج4، ديسمبر 2001.
6) سلام سعيد: **رواية الغيث لمحمّد ساري وتناصّها مع التّراث الدّيني**، مجلّة اللّغة والأدب، الجزائر، العدد18، نوفمبر،2008.
7) مجيطنة عبد الحق: **المصادر التاريخية للنصوص المقدسة" كتاب التوراة نموذجا"**، مجلة الترجمة واللغات، مج16، العدد1، 2017.
8) مرتاض عبد الملك: **الكتابة أم حوار النّصوص**، مجلّة الوقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، عدد330، تشرين الأوّل، 1998.
9) مرتاض عبد الملك: **في نظرية النّصّ الأدبيّ**، مجلة الوقف العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، عدد21 1988.

10) المسدّي عبد السّلام: **توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر**، مجلّة العربي، الكويت، العدد 416، 1993.
11) مياطة التجاني: **المحفل السوفي كصورة اتصال رمزي وفني ذو محتوى**، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، العدد4، 2014.
12) مياطة التيجاني: **دور التراث المادي واللامادي لمجتمع وادي سوف في تحديد ملامح الهوية الثقافية وتكاملها**، في مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، العدد 06، 2014.
13) نواري خديجة: **التراث الشعبي والأسطورة في (ثلاثية الجزائر) لعبد الملك مرتاض**، مجلة رفوف، مج7، عدد2، 2019.

هـ/ الرسائل الجامعية:

أطروحات الدكتوراه:

1) البريكي فاطمة عبد الرحمان: **نظرية التناص في النقد العربي القديم**، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، جامعة الأردن، 2003.
2) بن صفية عبد الله: **المُتخيَّل التّاريخي في الرّواية الجزائرية (جدلية المرجع والمنجز السّردي)**، أطروحة دكتوراه علوم، قسم اللّغة والأدب العربي، كلية اللّغة والادب العربي والفنون، جامعة باتنة1، 2016-2017.
3) بوعديلة وليد: **تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006-2007.
4) حمزاوي سعيدة: **الأغنية الشعبية في الأوراس الغربي بالوادي الأبيض**، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، باتنة1، الجزائر، 2008-2009.
5) سعيد سلام: **التّناص التّراثي في الرّواية الجزائرية**، أطروحة دكتوراه، قسم اللّغة العربية، جامعة الجزائر، 1998.
6) عبيد عبد المنعم جبّار: **التّناص في شعر أحمد مطر**، أطروحة دكتوراه، كلّية التّربية ابن رشد للعلوم الإنسانية جامعة بغداد، 2009.
7) متقدّم الجابري: **جماليات التّناصّ في شعر أمل دنقل**، أطروحة دكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 2008/2007.
8) مطمر محمد العيد: **الشخصية القيادية ودورها في تنمية المجتمع (هواري بومدين نموذجا)**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة باجي مختار عنابة، 2004-2005.

قائمة المصادر والمراجع

رسائل الماجستير:

1) بوساحة عبد الحميد: **توظيف التراث في رواية عبد الحميد بن هدوقة**، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب، جامعة الجزائر،1991-1992.
2) خالص زهرة: **التّناص التّراثي في " حدّث أبو هريرة قال"**، مذكّرة ماجستير، كلّية الآداب واللّغات، جامعة الجزائر 2005-2006.
3) الخطباء عبير ياسين أعبد: **ظاهرة التناص في روايات هاني الراهب**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2016.
4) سواعدية عائشة: **جماليات التَّناص في شعر أمل دنقل " ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أنموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة محمَّد بوضياف، المسيلة، 2014-2015.
5) شكشاك فاطمة: **التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري**، مذكّرة ماجستير، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية باتنة، الجزائر، 2008-2009.
6) محمّد ابن مرزوقة: **أثر التّراث الشّعبي في بناء الرّواية الجزائرية**، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، 1989.
7) هجيرة طاهري: **المرجعية في رواية بوح الرَّجل القادم من الظَّلام لإبراهيم سعدي**،مذكِّرة ماجستير، قسم الآداب واللُّغة العربية، كلِّية اللُّغات والآداب،جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013/2014.

و/ المحاضرات:

1) بن صفية عبد الله: **دروس في مقياس السَّرديات العربية الحديثة والمعاصرة**، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمّد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، 2017/2018.
2) سهولي أحمد: **محاضرات في مدخل للآداب العالمية**، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.

ز/ المواقع الإلكترونية:

1) http://st-takla.org/bibles/biblesearch
2) https://ainzoura24.ahlamontada.com/t3858-topic
3) https://foudhoul.blogspot.com/2020/04/8-1945.html
4) https://radaarnews.com/73922
5) https://rattibha.com/threadg
6) https://terkiya.yoo7.com/t474-topic
7) https://www.masrawy.com/news/tech-sciences/details/2014/7/20/295800

8) https://www.qssas.com/story/26036
9) صلاح الدِّين محمّد: الباشوات والآغوات والقيَّاد:
https://www.facebook.com/600567270322421/posts/1032842890428188
10) عثمان لحياني: أزمة النّفط في الجزائر.http//www.alaraby.co.uk
11) علوي بن عبد القادر السقاف: اليهودية وما تفرع منها2021/03/02،
https//dorar.net/adyan/206
12) فاروق كداش: فرنسيات حاربن الإستعمار الفرنسي بإسم الحب والحرية، مجلة الشروق العربيhttps://www.echoroukonline.com
13) محمّد الحاج عيسى الجزائري: في طريق الإصلاح ،حقائق حول محاكم التّفتيش في الأندلس، https://islahway.com/v2.19:07

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ.ب.ج.د.هـ

مدخل.....

تمهيد.....15

مفهوم التناص.....16

أ/ التّناص لغة.....16

ب/التّناص اصطلاحا.....17

1/التّناص عند العرب.....17

1.1/التّناص عند العرب القدماء.....17

أ/السرقات الأدبية.....20

ب/الإقتباس.....23

ج/الإستشهاد.....24

د/التضمين.....25

2.1/التّناص عند العرب المحدثين.....27

2/التّناص عند الغرب.....30

مفهوم التراث.....35

1/التراث لغة.....35

2/التراث إصطلاحا.....36

3/التراث والرواية العربية.....40

4/تمظهرات الأشكال التراثية في الرواية المعاصرة.....43

ملخص الفصل.....46

فهرس المحتويات

الفصل الأول: حضور التراث الديني في روايات أحمد زغب

تمهيد.....49

1/القرآن الكريم.....50

1.1/الحضور الحرفي للنص القرآني.....53

2.1/الحضور الجزئي للنص القرآني.....55

2/القصص القرآني..... 60

1.2/قصة قوم لوط.....60

2.2/قصة السامري.....61

3.2/قصة النمرود.....62

4.2/قصة هاروت وماروت.....62

5.2/قصة بقرة بنوا إسرائيل.....63

6.2/قصة نملة سيدنا سليمان.....63

7.2/قصة كلب أصحاب الكهف.....64

3/أسفار اليهود..... 64

4/الحديث النبوي.....72

5/أقوال السلف والمشايخ.....77

6/الشخصيات الدينية.....80

1.6/الرسل والأنبياء.....81

2.6/الشخصيات الصوفية.....83

ملخص الفصل.....86

فهرس المحتويات

حضور التراث الشعبي في روايات أحمد زغب

تمهيد.....90

1/مفهوم التراث الشعبي.....90

1.1/الفلكلور.....92

2.1/الأدب الشعبي..... 93

التراث الشعبي في روايات أحمد زغب.....96

2/الأمثال الشعبية.....96

1.2/الأمثال في رواية ثورة الملائكة.....97

2.2/الأمثال في رواية ليلة هروب فجرة..... 104

3.2/الأمثال في رواية المقبرة البيضاء.....108

3/الأغاني الشعبية.....117

4/الألغاز الشعبية.....119

5/الشعر الشعبي..... 124

1.5/مفهوم الشعر الشعبي.....124

2.5/أغراض الشعر الشعبي.....129

3.5/أوزان الشعر الشعبي.....131

6/الفنون الشعبية.....137

1.6/الفنون الشعبية في رواية ليلة هروب فجرة.....138

أ/الرقصات الشعبية.....138

ب/الألعاب والهوايات الترفيهية الشعبية..... 140

2.6/ الفنون الشعبية في رواية المقبرة البيضاء.....145

فهرس المحتويات

أ/الرقص.....145
7/العادات والتقاليد الشعبية.....147
1.7/مراسيم الزواج في رواية المقبرة البيضاء.....147
2.7/مراسيم الزواج في ليلة هروب فجرة.....150
أ/علاقات قبل الزواج.....151
ب/أثناء الزواج.....157
ملخص الفصل.....170

الفصل الثالث: التراث التاريخي في روايات أحمد زغب

تمهيد.....174
1/مفهوم التاريخ.....175
2/الرواية والتاريخ.....176
3/دوافع العودة إلى التاريخ.....179
4/الشخصيات والأحداث في روايات أحمد زغب.....181
1/الثورة التحريرية.....181
2/ديغول في تقرت.....183
3غزو ألمانيا لفرنسا.....185
4/عملاء فرنسا.....188
5/الجماعات المسلحة.....189
6/سنة القحط.....192
7/هواري بومدين.....194
8/أزمة 1988 بالجزائر.....197

فهرس المحتويات

9/اتفاقية ايفيان.....200
10تشكل حزب الجبهة الاسلامية للإنقاذ.....204
11/بوادر العشرية السوداء.....206
12/أول عملية ارهابية بالجزائر.....207
13/محاكم التفتيش.....210
14/نظام التلقيب في الجزائر.....212
15/مصالي الحاج.....213
ملخص الفصل.....215

الفصل الرابع: حضور الأسطورة في رواية أحمد زغب

تمهيد.....219
1/مفهوم الاسطورة.....219
2/علاقة الاسطورة بالتراث.....222
3/الأسطورة في روايات أحمد زغب.....224
1/جزيرة بينوزا.....224
2/الجواهر اللماعة في استحضار ملوك الجان في الوقت والساعة.....226
3/السمكة ماتسيا.....227
4/ثامزا.....228
5/شجرة الدردار.....230
6/غلغامش.....231
7/عتروس بابا مرزوق.....232
8/العفاريت.....234

فهرس المحتويات

9/الشعرات السبعة.....235

10/شمهروش.....236

11/الشيخ عبد الودود.....237

12/الخيط العجيب.....238

13/طاقية الاخفاء.....240

ملخص الفصل.....244

خاتمة.....248

فهارس تفصيلية.....250

ملاحق.....257

قائمة المصادر والمراجع.....263

فهرس المحتويات.....272

حضور التراث في روايات أحمد زغب

ملخص:

تبحث هذه الدراسة في الرواية عن أنواع التراث الحاضرة داخل هذا العمل الابداعي كاشفة عن التناص الحاصل بين النص المبدع والنصوص التراثية الوافدة، وتنطلق هذه الدراسة من إشكالية الكشف عن حضور التراث في الرواية العربية المعاصرة، أما المدونة فكانت روايات أحمد زغب.

حاول البحث الاجابة عن تساؤل رئيسي: كيف يحضر التراث في روايات أحمد زغب؟ هذا الأخير كان وراء اقتحام هذه الدراسة، التي نسعى من خلالها إلى الكشف والتنقيب عن التراث في الروايات المذكورة، وربط هذا التراث ببناء الروايات وجمالياتها، والتي تظهر من خلال هذا التفاعل والتعالق.

ومن خلال البحث والدراسة والإعتماد على الآليات المناسبة، كشف البحث عن نتائج تطابقت مع الفرضيات التي وضعت مسبقا، فالتراث مادة اساسية في بناء وتشكل الرواية المعاصرة، كما أن تفاعل الرواية مع التراث يزيدها إبداعا وجمالا ويغني دلالاتها، يحضر التراث في الرواية لحاجة الروائي للعودة للأشكال التراثية.

الكلمات المفتاحية: التراث، الرواية، التناص، التفاعل، التعالق، الحضور.

The implication of cultural heritage in Ahmed Zaghab's novels.

abstract: The study examines the types of cultural heritage presented within this creative work. The search has revealed intertextuality between creative texts and incoming traditional ones. The starting point of this study was from the problematic of revealing the implication of heritage in the modern Arab novel. Thus, we shed the light on the novels of Ahmed Zaghab.

The research attempted to answer a fundamental question:" how does cultural heritage appear in Ahmed Zaghab's novels?". Through this study we seek to discover and excavate the heritage in the mentioned narrations. As we try to link the inclusion of cultural heritage to construction of narrations and their aesthetic which appear through this interaction and interdependence.

The research has revealed results that matched the pre- established hypothesis. Cultural heritage is substantial in building and shaping the modernistic novel. The interaction of novel with heritage has increased its creativity and beauty the thing that has enriched its implications. Therefore, the presence of heritage in the novel is due to the novelist's need and willingness to traditional forms.

Key terms: cultural heritage, novel, intertextuality, interaction, interdependence, presence.