

تمظهرات الثقافة الشعبية في الرواية الجزائرية (نماذج مختارة)

Manifestations of popular culture in Algerian novel
Mixed models

فيروز بن رمضان * (1)

جامعة المدية، يحي فارس (الجزائر)

البريد الإلكتروني: benramdanefairouz@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2022/06/10	تاريخ القبول: 2022/03/29	تاريخ الإرسال: 2022/01/15
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

تأثرت الرواية الجزائرية بالرواية الغربية وتعلمت منها أصول السرد والتقنيات السردية المعاصرة، إلى أن توقفت في عملية التناص والاستعانة بالثقافة الشعبية، فالرواية الجزائرية تستورث معانيها وجمالياتها من أشكال التعبير في الأدب الشعبي التي يتمظهر وقعها في المتن السردية، محدثة لمحة بين المكونات المؤسسة للنص الروائي، لذا فكل نص سردي يتفاعل مع مؤثره التراثي تفاعلا حاضرا وقارا بين ثناياه بوضوح، وبالتالي فكل نص تراثي حاضر بصورة جلية، إن لم يكن بصورة كلية في النماذج الروائية الحديثة على وجود ذخيرة تراثية مكتنزة من الموروث الشعبي الذي لا ينضب.

وسنحاول في هذه الدراسة رصد تمظهرات الثقافة الشعبية في بعض النماذج المنتقاة من الرواية

الجزائرية.

الكلمات المفتاحية: التناص، الثقافة الشعبية، تمظهرات، الرواية الجزائرية.

الملخص باللغة الأجنبية :

The western novel influenced the Algerian novel, and the second one derived origins of narrative and its modern techniques from the first western one. But when we talk about “intertextuality, using heritage, and folklore” in the narrative text we find their impact in

* فيروز بن رمضان

Algerian novel. Thus, each narrative text interacts clearly with heritage, and therefore a heritage text is clearly present, partially or completely.

In this study, we will try to monitor the manifestations of popular culture, in some selected models of the Algerian novel.

Keywords: intertextuality, popular culture, manifestation, Algerian novel.

1. مقدمة:

إن النظر في الرواية الجزائرية والاتصال بنصوصها، و الغوص فيها، يجعلنا نقف عند ظاهرة على قدر كبير من الأهمية، تتمثل في الثقافة الشعبية التي اخترقت ثانيا الإبداعات الجزائرية بالجملة، وخاصة عندما ندرك أن المجتمعات الجزائرية من أكثر بلدان العالم تعلّقا بموروثها الشعبي، وهذا بشهادة الباحثة الانتروبولوجية الفرنسية "كاميل لاکوست دي جردان" Camille Lacoste-dujardin التي تقول: " يمكن للجزائر أن تتباهى لامتلاكها ثراءً فريداً من نوعه في مجال الموروث الشعبي، و الذي يمكن تصنيفه في المرتبة الأولى للآداب الشفوية على المستوى العالمي بأكمله"¹. وذلك لطبيعة البنية الاجتماعية ونظمها المحافظة على خصوصياتها الضاربة في التاريخ، واعتزاز المجتمع بها والمتمثلة في استمرارية ذلك الموروث في فكر الجزائري ووجدانه جيلا بعد جيل، وتجسده في حياته الراهنة وفي عاداته وتقاليده وممارساته اليومية. وللظاهرة التراثية حضور مهم في متون النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة، مما زاد في إقبال الروائيين على الاهتمام بها واستدعائها بشكل ملحوظ، فأضحت تمثل المتفاعل النصي اللاحق مع النصوص السابقة عليها والمعاصرة لها، وتتمفصل إنتاجية النص المتفاعل مع غيره في المتفاعل النصي الإبداعي وذلك بالرجوع إلى النص السامي لجعله موضوعا للتفاعل فعلية التحول النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه إلا على قاعدة التفاعل النصي مع غيره من النصوص، ويحدث بذلك فعل التعالق ما بين شظايا النصوص التراثية الشعبية والنص السردي الروائي.

2. الرواية و التناص:

لقد تطوّرت الرواية وقطعت شوطا كبيرا في مدّة زمنية قصيرة من خلال مسيرة قوامها رفض مستمرّ للقواعد التقليديّة، و قد تجسّد هذا الرّفص في النّصف الأوّل من القرن العشرين مع "مارسيل بروسـت Marcel Proust" و"وليام فوكنر William Faulkner" وغيرهما إلى غاية بداية النّصف الثّاني من القرن نفسه مع روّاد الرواية الجديدة، الذين نادوا بخلق جديد للتعدّد والحوار ومن ثم بروز مسار جديد في الكتابات الروائية كسر القيود التي كانت تعرقل حركة الرواية نحو أفق الإبداع.²

1.2 الرواية الجزائرية:

تعتبر الرواية أحدث الفنون النثرية الأدبية و أجملها، و أكثرها حداثة شكلا و مضمونا، لأنها تعبر عن حالات واقعية و قضايا اجتماعية في الغالب، فهي " ممارسة لغوية رمزية، تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة، تاريخية اجتماعية، حضارية، وذهنية، فقولنا: ممارسة لغوية يعني أن الرواية إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي أنّ وسيلة التعبير فيها هي الكلمات والأنساق اللغوية بصفة عامة، فاللغة ليست وسيلة فحسب بل غاية أيضا في العمل الأدبي، وهذا يقودنا إلى الجزء الثاني من التعريف وهو أنّ: الرواية رمزية أي أنّها عن طريق المتخيّل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديره في شكل أنساق لغوية"³.

فالرواية إذن هي فن زمني بامتياز إذ يتعامل مع أزمنة ثلاثة هي: الزمنية المتخيلة، وزمنية متجلية في الواقع، وزمنية قراءتها. وهذا ما يجعل الرواية كمتخيّل ذاتي/خاص، تتموقع في التاريخ والواقع الموضوعيين، انطلاقا من قصتها، أي زمن الأحداث وزمن الخطاب الذي يتعامل معه المبدع الروائي.

وقد أوضحت العديد من الدراسات أن الرواية عاشت على هامش الأدب الرفيع والنبيل، و تجاوزت الأنواع الأدبية الكبرى كالتراجيديا الكلاسيكية والملحمة، اللتان روّج لهما أرسطو Aristote في كتابه " فن الشعر"، و أضحت مساحة الرواية تزداد اتساعا لا يوقفها قيد أو شرط جاهز، وذلك بهدف تغيير الرّاهن المتعفن وتجاوز سلبياته المختلفة، ومن ثم إبداع نصوص روائية تواكب التطورات الاجتماعية والتاريخية، لتتفاعل مع أي حراك اجتماعي يستجد في مرحلة زمنية معينة، فصارت الرواية اليوم نوعا يضاهي الأنواع الكبرى، ومهيأة بشكل كبير لمتابعة التحولات المشاركة المميزة للمجتمعات المعاصرة، فالزمن زمن الرواية. ومع منافسة أجهزة الإعلام المتطورة له، فإن هذا الجنس الأدبي قادر على الصمود أمامها، و باستطاعته تقديم صور أخرى للحياة الإنسانية، معتمدا على تقنيات كثيرة من سرد ووصف، وحوار ورؤى متعددة، بسبب تعدد لغاتها وأصواتها وتنوع كلامها، وبهذا صارت الرواية فنا مفتوحا على مختلف الأنواع الأدبية وغير الأدبية، ومختلف الأشكال التعبيرية اليومية والمتداولة، ممّا يرشحها لأن تكون حوارية لا منولوجية بحسب ما ذهب إليه ميخائيل "باختين" Mikhaïl Bakhtine، فعرفت الرواية تغييرا ملحوظا مقارنة بما كان عليه الحال في السابق، حيث بزغت الرواية بكتابات جديدة تجاوزت النماذج التقليدية والتاريخية الحاصلة في الواقعية والتأثيرية فضلا عن اهتمامها بالشخصية والزمن إلى كتابات تحمل صبغة تراثية تضمّ في دفتيها أشكال مختلفة من أساليب التعبير في الأدب العامي أو ما يعرف بالأدب الشعبي، يقول "باختين" Bakhtine: "إنّ الروائي حرّ في تصرفاته داخل الرواية التي يبدعها، إن كان في توظيفه للشخصيات المتنوعة، أو في توظيفه لنصوص سابقة أعاد مزجها بنصوص كانت من إبداعه ليقف في جملة من النقاط التي تبلور الحركات الجديدة في كتابة الرواية"⁴. ومن هنا يستوجب التوقف عند مصطلح التناص الذي يعتقد بعض

الدارسين أنه يعوض أو يقوم مقام الحوارية أو أنه هو نفسه في حين أن المصطلحين يرتبطان بعلاقة خاصة هي علاقة الجزء بالكل، فالتناص هو جزء أو عنصر متضمن في مصطلح أشمل وأوسع هو الحوارية.⁵

2.2 التناص:

إنّ التناص هو عنصر أو آلية من المتعاليات النصية التي اشتغل عليها بل قنّتها الناقد البنيوي "جيرارد جينيت Gérard Genette" في كتابه: "عتبات" "أطراس" مع كل من المناص- والميتناص ومعمار النص والنص الأعلى.

ويعود تاريخ مصطلح التناص إلى الشكلايين الروس، ثم تبلور في شكل نصوص جزئية أو وحدات لغوية وأسلوبية يدرجها الروائي ضمن سياقه نصي/قولي معين، وقد سماها "باختين Bakhtine" بالأجناس/الوحدات المتخللة unités intercalaires، وهي تؤدي وظيفة أو وظائف مختلفة داخل الخطاب الروائي، إلا أن الشكلايين كما باختين Bakhtine، لم يستعملوا هذا المصطلح بدقته مثلما شاع في أواخر الستينيات من القرن العشرين، حيث تعدّ "جوليا كرسيفا Julia Kristeva" أول من استعملته، ثم تناوله بالتحليل والتقنين نقاد آخرون أمثال: "تريفان تodorov Tzvetan" و "جيرارد جينيت Gérard Genette"، و "ميشال ريفاتير Michel Riffaterre" و "رولان بارت Roland Barthes"، و "أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon" وغيرهم.

فقد ذهبت "جوليا كرسيفا Julia Kristeva" إلى أن التناص Intertextualité هو عبارة عن تداخل نصي، ينتج داخل النص الإبداعي الواحد، فالنص عندها عبارة عن قطعة فسيفسائية تمثل مجموع النصوص التي تتداخل مع النص الحاضر/الجديد وتتفاعل معه، كما أنه تحويل لنصوص وأشكال تعبيرية سابقة/ قديمة، معاصرة وجديدة إلى نص واحد يبدع في الحاضر، أي هو النصّ اللاحق، وقد أوضحت أن التناص ثلاثة أنماط⁶ هي:

- **النفي الكلي:** أي أن المبدع يقوم بنفي التناص عن نصوصه/ نصه نفياً كلياً، لينترك المهمة لقارئ ذكي قادر على اكتشاف مختلف العلاقات التناصية.
- **النفي المتوازي:** وهو توظيف نصوص غائبة بواسطة التضمين والاقتباس، وهنا يبقى المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه في البنية الغائبة.
- **النمط الأخير** وفيه يأخذ الأديب بنية جزئية من نص أصلي ويوظفها داخل خطابه الحاضر مع نفي بعض الأجزاء منه.

و اعتبر "أنطوان كومبانيون" Antoine Compagnon⁷ التناص بمثابة إعادة إنتاج للملفوظ (المستشهد به) الذي يستقطع من الأصل (النص 1) ليتم دمجها في النص اللاحق أي المستقبل (النص

(2)، إذ يتم إنتاج دلالات وقيم جديدة تختلف في الغالب عن تلك التي كانت في النص السابق (النص 1) والذي سيخالفه حتما. ولعل من أهم القوانين التي تضبط آلية التناص داخل النص الأدبي نجد الاجترار والامتصاص والحوار. أما عن أنواعه فهناك تناص ذاتي/خاص، وموضوعي/عام. ونضيف كذلك تناصا داخليا، كأن يتداخل نص قصصي مع نص من نفس النوع، أو نص فلسفي مع آخر وهكذا. وتناصا خارجيا كتداخل نص أدبي مع نص تاريخي أو فلسفي⁸.

إذن، فالتناص هو ممارسة تعددية النصوص، كما أنه حوار داخلي يجريه الأديب مع نفسه بصيغة مستمرة وأبدية، فتغدو النصوص السردية الروائية ذاكرة دوارة، وعليه فقد أضحت جزءا مهما من نظرية قائمة بذاتها ضمن المتعاليات النصية، فقد استقرت هذه النظرية، ولا سيما في بداية السبعينيات من القرن العشرين. حيث صارت مبادئها وقواعدها بمثابة الإجراءات النقدية لمقاربة مختلف النصوص الروائية، بسبب ما يتيح التناص لها من إمكانات توظيف العديد من الخطابات والأشكال التعبيرية في النص الروائي لبلوغ مقاصد معينة، يكون المبدع قد رسم خطوطها العريضة في السابق.

3. تمظهرات الثقافة الشعبية في الرواية الجزائرية:

تبنت الرواية الجزائرية مجموعة لا بأس بها من التقنيات السردية المعاصرة، ومن أبرز هذه التقنيات الاستعانة بالموروث الشعبي، الذي طالما زخرت به الجزائر، والذي لم ينضب بفعل الأجيال التي توارثته ولا تزال تتناقله عبر أزمنة ودهور متتاليات، محدثة بذلك لمحة بين المكونات المؤسسة للنص الروائي.

وعُدّت "رواية الحمار الذهبي" للمفكر الجزائري النوميدي" لوكيوس أبوليوس Apulée (أفولاي بالأمازيغية) من الروايات الأولى في تاريخ الأدب الروائي، والتي تضمّ بين دفتيها ذلك الزخم البربري الهائل الموجود فيها⁹، كما أننا نطلع على حجم التأثير الذي مارسه الحضارتان اليونانية والقرطاجية في طياتها، وهي "باقة من الحكايات المتنوعة التي تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب، إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية التي كتبتها بقصب النيل، إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير"¹⁰.

1.3 الثقافة الشعبية:

نقصد بالثقافة الشعبية، تلك "المادة المشكلة للثقافة المتوارثة التي تضم الممارسات و الأفكار و أشكال التعبير والعادات و التقاليد في مجتمع ما، وهي مادة يكتسبها الفرد من الجماعة التي ينتمي إليها، لأنها تنتقل من جيل إلى جيل، وهي معاشة بالفعل، وما زالت تؤدي وظائفها في الحياة اليومية للأفراد والجماعات"¹¹.

و قد شهدت الرواية الجزائرية في العصر الحديث، و بشكل كبير و ملفت للنظر التناص مع التراث عموماً، حيث يعمد الروائي إلى استدعاء الثقافة الشعبية، وتجسيد معاناة أهالي المداشر و البيئة القروية، وقساوة الطبيعة بين ثنايا نصه السردي، فيبدع في تصوير مشاهد القرية بطريقة احترافية، وقد "بدأ الأدباء في الجزائر يتعرفون على قيمة التراث منذ زمن قريب، و ساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية، ونشوء وعي بالتمييز اتجاه الأعمال الأدبية الأخرى في العالم العربي، وكان ذلك بالاستفادة من قاموس التراث و تغيراته اللغوية الثرية بدلالاتها و إيماءاتها و ارتباطها بالحس الشعبي العام"¹².

ومن بين هؤلاء نذكر "عبد الحميد بن هدوقة" الذي "اتخذ من القرية مسرحاً لأحداث روايته، و قطاعاً من حياة القرية، موضوعاً لعمله الروائي "ريح الجنوب"¹³، واختار التكتيك الواقعي إطاراً يقدم من خلاله مدته الروائية، ويكون بهذا قد أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسها ما يقوم عليه تطور البناء الفني في الرواية"¹⁴.

كما تبنى "عبد المالك مرتاض" في روايته "نار و نور"¹⁵، مجريات أحداثها من الفضاء الريفي، "فوصف أدوات الصناعات التقليدية المستعملة، بما فيها الأواني الفخارية التي تُقوّلها العجوز "رحمة" برسوم وزخارف تؤرّخ للثورة التحريرية"¹⁶

واهتمت بعض الروايات بالتراث المادي، واستحضرت لتصوير الحاضر على ضوء ماض موغل في القدم بطريقة إيحائية مبدعة، ومن بين هؤلاء الكتّاب، "عبد الله حمادي" في رواية "تقنست"، أين اهتم بالتراث المادي أيّما اهتمام و أولاه حصة الأسد في الرواية، "فذكر العادات و التقاليد، و الألبسة، والأطعمة التقليدية، والرقصات الشعبية التي ترافق الزردة"¹⁷، وكل هذا الزخم التراثي في نظره بمثابة حصيلة التجربة العلمية للمجتمع، ومقياس هام للنظم و القيم الاجتماعية لما تحتويه من كل أنواع النشاطات التي يمارسها الفرد كونه عضواً في المجتمع، والتي تعكس الملامح وتصرفات الجماعة، وسلوكها.

ونفس المنحى نحاه "الحبيب السائح" في رواية "تماسخت دم النسيان"¹⁸، أين استحضر مجموعة من الحرف الشعبية من خلال صناعة أم كريم للمجامر و القدور، و أيضاً "محل ربيكة اليهودي" في إصلاح براريد الشاي الفضية و القصعة الخشبية والقرية المدبوعة بالقطران، بالإضافة إلى حضور الطب الشعبي و بعض الألبسة و المأكولات الشعبية، و مواد الزينة و التجميل.

و ليس بالبعيد عنهما في مجال العادات والتقاليد، حيث وظّف كلا من عبد الحميد بن هدوقة و "محمد مفلّاح" مجموعة كبيرة من العادات و التقاليد التي جعلتنا نغوص في عمق المجتمع الشعبي الذي جسده أغلب رواياتهما، فالقارئ لهما يحسّ برسوخة هذه العادات في المجتمع، وتجزرها.

و أول ما نستهل به من هذه العادات و التقاليد كمثال، تلك الطقوس التي تُمارَس قبل مراسيم الزواج بيومين أو ثلاثة، أو حتى أسبوع، وهي تلك الخاصة بالاستحمام و الطقوس المقامة للعروس في الحمام، منذ خروجها من البيت ودخولها الحمام إلى غاية خروجها منه، فتطلق النسوة الزغاريد لحظة وصول العروس إلى الحمام، بينما تقوم واحدة منهن بالإنشاد والمديح والدعاء للعروس، ثم تليها مرحلة توزيع المشروبات والمرطبات قبل خروج العروس من الحمام، وقد وظف بن هدوقة طقوس هذه العادة في رواية "بان الصباح" عند زواج "دنيا ابنة عبد الجليل"¹⁹، أما الطقوس التي تمارس قبل مراسيم الزواج، من تنظيف البيت و الاستعداد والتحضيرات و قتل للكسكي، فقد تناولتها بعض روايات "محمد مفلح"، ومن بين هذه الروايات نذكر على سبيل المثال لا الحصر، رواية "خيرة و الجبال"، و رواية "شعلة المائدة"، و رواية "هموم زمن الفلاقي"، و رواية "البيت الحمراء"، وكلها تحدثت على الأطباق التقليدية على العموم، بما فيها طبق الكسكي الذي حضي بحضور ملفت، وقد جاء في رواية "خيرة والجبال"، الحديث عن قتل الكسكي، حيث قال الروائي: "قالت لي أمي يوما ونحن نفعل الكسكس استعداد للاحتفال بعرس ابنة البطاش"²⁰، و يوم العرس، تتعالى نغمات "القصة والقلل"، وهما من الآلات الموسيقية العريقة في المنطقة، حيث يقول: "...رقص وغناء و طبول و أنغام القصة و القلال"²¹، ونفس الآلات ذكرت في رواية شعلة المائدة²²، و مع خروج موكب العروس محملاً بمتاع العروس، تتعالى الزغاريد حتى وصوله لبيت العريس، مع الألحان و الأغاني الشعبية، لتبدأ الرقصات الشعبية حال الوصول، وقد استدعى محمد مفلح الرقصات الشعبية في رواياته كرمز للتعبير عن الغبطة والفرح و السرور، ومن بين رواياته التي وظف فيها الرقصات الشعبية، رواية "الإنهيار" حيث يقول: "ترقص ذهبية ترفقها رحمة"²³.

ونفس الشعائر و الطقوس وظفها "الصادق حاج أحمد"، في رواية "كاماراد، رفيق الحيف و الضياع"²⁴، حيث تحدث فيها عن اللباس التقليدي الشعبي، و وسائل الزينة مركزا على القرط الذي يوضع على الأذن و الوشم، كما تحدث عن الطعام و الشراب التقليديين، و الرقص و اللهجات و الغناء الإفريقي. ومن المعتقدات الشائعة التي وظفها الأدباء في رواياتهم، ظاهرة التبرك بالأولياء الصالحين، والاستنجاد بهم، وذكر أساميهم داخل المتن الروائي، فنرى في رواية "على جبال الظهرة"²⁵ لمحمد ساري، التوظيف الواضح للكثير من أسماء الأولياء الصالحين، و هذا الأمر في المعتقد الشعبي يدلّ على مدى ارتباط الناس بالولي الصالح وبكراماته، ويعكس التوجيه الفكري التقليدي لبعض المجتمعات.

فالأولياء من منظور "عبد الحميد بورايو، هم "الرجال المقربون إلى الله عز ذكره، يتصلون به، ولهم قدرة عجيبة، ويقومون بأعمال خارقة في حياتهم وحتى بعد وفاتهم ويكون ضريحهم رمزا لهذه القدرة على الفعل"²⁶، أي إنهم نقطة التواصل و الاتصال بين الإنسان وربّه، و لهم قدرة عجيبة على الأفعال

الخارقة و حدوث المعجزات في نظر الانسان الشعبي البسيط، ومن أمثلة الاستعانة بالأولياء الصالحين في نص الرواية، نجد: "ومن فوقه الزوجة التي استسلمت للدعاء، تطلب الذود من الله والأولياء الصالحين، و" نزعوا أحذيتهم على عتبة الباب وولجوا داخل البيت"، و " على اليمين ضريح كبير مغطى بأبهى أنواع الأقمشة الحريرية الملونة بألوان كثيرة مختلفة"، "لا يأتي زائر إلا ومعه قطعة حرير أو نسيج من الجوخ"، "يتطرف الضريح هلالان، لونهما أبيض الأول على رأس الوالي والثاني عند رجليه وفي ركن منزوي حفرة صغيرة مملوءة ببقايا الشمع"، "وتقدم الجد و قبل الضريح بشفتيه، تناول قطعة من القماش الحريري ومسح بها وجهه مقبلا إياها، متمتا بكلمات وعبارات، طالبا الرحمة والمغفرة والنجاة لابنه، من الله وأوليائه الصالحين: يا سيدي "أحمد وعلي" تقبل زيارتنا ودعوتنا واستجب لنا فنحن عبادك لن ننساك حتى الموت، وتبعته النساء الثلاث، تقبلن الضريح، مدمدات بدعوات طويلة، متيقنات بأن الولي سيستجيب لهن وأنه في الاستماع، يتأملن الضريح وعيونهن تلمع بالرحمة والشفقة والأمل"²⁷، وغيرها من الاستجدات في النص لم نذكرها كاملة.

و في رواية "نوار اللوز"، استحضر واسيني الأعرج لعنة الولي الصالح، على لسان صالح الزوфри الذي يؤس من أن يرزق بأولاد، مرجعا ذلك إلى لعنة الولي سيدي عبد القادر الجيلاني، حيث يقول: " يبدو أني فعلا سليل العائلة المخصية التي دعا عليها سيدي عبد القادر الجيلاني أبشع دعواته"²⁸.

ومن ناحية أخرى لتوظيف بعض العادات و التقاليد الغرائبية، نجد أنّ حمل الخرزات و التمام عادة لا يستهان بها في بعض المناطق، ويكون الإيمان بقوتها على قضاء الحوائج ودفع البلاء من عجائب الأمور، و قد عمدّ الصديق أحمد الحاج" في رواية " كاماراد رفيق الحيف و الضياع" إلى توظيف هذا النوع من المعتقدات، لما لها من وقع خاص في النفوس عند بعض الأفراد، والإيمان العميق بها وبقدرتها على تحقيق الأشياء، هذه الخرزة الصغيرة التي تُعلق على أطراف الملابس أو حول العنق، ظنا من حاملها أنها تدفع البلاء وتحمي من العين والأرواح الشريرة، وقد حملها "مامادو" وكان حريصا كل الحرص عليها ، غير مخالف لوصية والدته التي أوصته بعدم نسيانها، قائلة على لسان السارد: " إياك أن تنسى وصية كونكي وقت الضيق"²⁹، فاستعان بها في رحلته، وعصّ عليها بأسنانه كلما توقّع خيفة من أي شيء أو واجهته ظروف ومخاطر، وكأنها الحارس الماورائي الذي يحميه من الأخطار.

و استحضر محمد مفلح معتقد السحر و الشعوذة و زيارة العرافة في أعماله الروائية، وخاصة رواية هموم الزمن الفلاقي، ورواية الانكسار، و رواية شعلة المائدة.

2.3 أشكال التعبير الشعبي:

لقد نالت أشكال التعبير في الأدب الشعبي إقبالا كبيرا من طرف الكتاب، و اهتماما بالغاً لما كانت توفره لهم، كإحياء خاص بنكهة شعبية كونها مرتبطة بثقافات المجتمع وعاداته، وحملها الأدب الشعبي في طياته لأنها المرآة التي تعكس ثقافة وتفكير المجتمع. وسنتناول في هذا العنصر، بعض الأمثلة للروائيين الذين اعتمدوا في رواياتهم على مواد مستمدة من التراث الشعبي اللامادي، و نستهلها ب:

1.2.3 المثل الشعبي:

يحظى المثل الشعبي بنصيب لا بأس به في الروايات الجزائرية، لأنه أكثر الأنواع الأدبية الشعبية جريانا على الألسن، "فهو تعبير عن نتاج تجربة شعبية طويلة أدت إلى عبء، و هو أشبه ما يكون بالوصفة الاجتماعية، كالوصفات "التي وُضعت للمحافظة على سلامة الناس و أمنهم وخيرهم كأفراد و كأعضاء في المجموعات و الجماعات الاجتماعية التي يعيشون فيها، و يتعاملون مع بقية أفرادها إلى أنها وصفات للمحافظة على كيان المجموعات والجماعات الاجتماعية التي يتكون منها المجتمع الكبير"³⁰.

يتميز المثل من حيث لغته بظاهرة كثافة المعنى الذي تحمله كل مفردة، "وهي كثافة تجعل المفردة المستخدمة في المثل تختلف في معناها عن نفس المفردة المستخدمة في اللغة العادية، أي أنها تتجاوزها وتنفوقها من حيث الدلالة والمعاني الجافة"³¹. فيستعمل المثل كحالة ملموسة لإثبات أطروحة أو تنفيذها، ويكون بضرب مثل للقضية المراد إثباتها، فهو يضمّ تجارب الشعوب وخبراتها المتراكمة عبر مسيرتها التاريخية، مما يجعل منها منظومة من المعتقدات المشتركة بين أفراد الجماعة³². ومع مرور الزمن وتعاقب الأجيال تكتسب الأمثال شرعية وسلطة إقناعية ضمن الجماعة. ولما أدرك الروائي ذلك وظّف هذا النمط من الأشكال الشعبية لما لها من سلطة إقناعية في الثقافة الشعبية الجزائرية.

ومن أمثلة توظيف المثل الشعبي في الرواية الجزائرية ما وظفته "أحلام مستغانمي" في رواية شهيا كفراق، حيث تقول: " ما تقول أنا حتى يموتوا كبار الحارة ، " جات تبخر حرق قندورة عرسها"، " إذا حضر الما بطل التيمم"³³.

ونجده أيضا في روايات محمد مفلح، وذلك في قول غنام ولد اللبة: " الحمد لله قهوة وقارو خير من السلطان في دارو"³⁴، و قول أم راشد: اليوم أصبح زيتنا في دقيقتنا"³⁵، وفي قول أم عباس: " العام بيان من خريفه"³⁶، و أيضا في قول خيرة: " فولة وتقسمت على اثنين"³⁷ و قول حماد الفلاقي: " ألي تلتفته أجريه"³⁸

ومن الأمثال التي تمظهرت في رواية عبد الله حمادي "تقنست"³⁹ قوله: " لا تمش للجريد و لا تشقى بمالك، كانك على الدقلة رام جابوهك"، وقوله أيضا: "إذا احمرت لعشيا، سجي بهيمك للثنية".

ويضرب لنا واسيني الأعرج بعض الأمثال الشعبية في رواية "نوار اللوز"، على ألسنة شخصياته، وفي أماكن متفرقة من الرواية، فنراه -مثلا- يقول على لسان صالح الزوفري بعد ما أعجب بفطنة "حنا عيشة"، وخبرتها بمجريات الأمور: "سل المجرب و لا تسال الطبيب"⁴⁰، وقوله على لسان "احميده القهواجي" مخاطبا "صالح الزوفري": "قد ما عندك قد ما تسوي"⁴¹.

فهذه الأمثال التي وظّفها الكتاب، تأتي موافقة لمقتضى حال الشخصيات الروائية، الأمر الذي يضيف على السرد نكهة خاصة، لأنها تشخّص لنا تلك الإشارة التي تجنب المتلقي ملء الثغرات، و المقصود بها تلوين الحركة السردية بين ترداد التناص والاستيرات بالأمثال، حتى لا يسأم المتلقي من جهة، وفي الوقت ذاته كي يقترب من صناعة المشهد، فالكتابة بذلك تصنع المعنى والمعنى يصنع النص.

2.2.3 الأسطورة:

يقصد عادة بالأسطورة "ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها هذه الجماعة"⁴²، بمعنى أنها النوع الأدبي الذي يعود إلى أزمنة سحيقة للتاريخ، وهي حكاية مقدّسة تقليدية تنتقل من جيل إلى آخر بالرواية الشفوية⁴³، ويرادف كلمة: أسطورة كلمة "ميثوس" عند الإغريق وتعني حكاية أو قصة⁴⁴ وهي نظام فكري متكامل، يسعى الإنسان من خلالها تفسير الظواهر التي يطرحها محيطه، واستوعاب قلقه الوجودي.⁴⁵ والأمر نفسه ذهب إليه "نبيلة إبراهيم"، فلخصت الأسطورة على أنها وسيلة للتعبير عن النوازع والمشاكل الداخلية عند الإنسان القديم.⁴⁶

ومن أمثلة تجليات الأسطورة في الرواية الجزائرية ما وظّفه الروائي "الطاهر وطار" في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إذ يقول: "وتحلقنا عند التلة الرملية تحت الزيتون وصلينا ركعتي التحية فرادى، ودعونا الله جماعة، أن ينجي أمة دينه من الوباء الذي أصابها"⁴⁷، وأيضا قوله في مقام آخر: "غادرت العضباء من تلقاء نفسها القصر، مولية نحو الزيتون وسرعان ما وجد الولي الطاهر نفسه فوق التلة الرملية يتظلل"⁴⁸.

فمن خلال هذين المثالين، يتضح لنا مدى ارتباط الإنسان بالشجرة، فالإنسان يرتبط بالطبيعة ارتباطاً وثيقاً وكان من الصعب حل رموزها ولا وجود لبشر ومهما كانت درجة تدينه غير متحسّس بمفاتيح الطبيعة، وقد شكّلت الأشجار والنباتات رمزا مقدّساً، وكثيراً ما أسس الإنسان لشجرة روحاً ليمارس طقوسه حولها⁴⁹، فالشجرة ترمز إلى الكون وتعبّر عن الحياة والخلود والحكمة، كما أنّها أحد رموز الارتقاء والعلو والسّم،

إنّها لباس آدم وحواء لمّا أكلا من الشجرة المحرّمة عليهما، كما تشكل عنصراً مهماً من عناصر الحياة لدى كافة الشعوب، والتجلي الأسطوري هنا يحيلنا مباشرة إلى شجرة الزيتون الي بوركنت في القرآن الكريم ، في قوله تعالى: "والتين والزيتون"⁵⁰ ليتبرك بها الولي الصالح ويؤدي صلواته بالقرب منها، أملا في أن يتقبل الله دعواته.

و وظف "محمد ديب"، في متته الروائي العديد من الأساطير و رموزها، فكان عنوان روايته "سيمورغ" حاملا لرمز **العنفاء أو طائر الفينيق**، باحثا عن الذات من خلال شفرتي اللغة و الثقافة، واستدعى " محمد ديب" رمز السيمورغ للدلالة على التجدد و البعث والاستمرارية⁵¹.

أما " الصديق حاج أحمد"، فقد وظف أسطورة "دوكو" **فرعون النهر**⁵² في رواية " كاماراد، رفيق الحيف و الضياع"، وهي أسطورة خرافية يسودها الخيال، متمثلة في قوة دوكو الخارقة، المساعدة للصيادين على ضفاف نهر النيجر، وقد روتها "أم مامادو" لابنها حتى تساعده في فهم بعض الأمور.

3.2.3 الأغنية الشعبية:

عمل الإنسان منذ أن ارتقى حسه، على الرغبة في التعبير والوصف وذلك عبر أشعار وكلمات، وأغانٍ، ونغماتٍ، وإيقاعاتٍ اختلفت كلّها باختلاف البيئة والبلاد⁵³ فالأغنية الشعبية هي بطاقة الهوية بالنسبة للشخصية الوطنية أو القومية لأية أمة من الأمم، ومن خلالها نعرف طبيعة المجتمع: تقاليده، ومعتقداته، وطقوسه، وأفراحه، وأحزانه، ونوعيات اهتماماته، وعلاقاته، وهي التي تنطلق من إحساس مفرد تهيجت عواطفه وأثيرت أشجانه، فنطق بتعبير أو ترنم بجملة نغمية، ليصف قائلها تجربته الشخصية، بالإضافة إلى البيئة التي تؤثر في أشعاره تأثيراً كبيراً.⁵⁴ لما لها من ارتباطات مادية وعقلية وروحية بالمجتمع.

فالأغنية الشعبية إذن، إبداع تلقائي صادر عن فكر ووجدان مشترك بين أبناء المجتمع، يمارسونها في إطار من عاداته وتقاليده ومناسباته الاحتفالية المتنوعة.⁵⁵

تبني "واسيني الأعرج" في رواية "سيدة المقام" " السياق الاجتماعي والثقافي المتدني في المدينة، مما دفع به إلى اختيار إحدى الصيغ أو قنوات الاتصال، للروح بما يريد، فكانت الأغنية الشعبية هي الوسيلة المناسبة للتعبير عن مأساة المدينة التي تزداد غرابية ووحشية يوما بعد آخر، بسبب انتشار "بني كلبون" و"حراس النوايا" على حد تعبير السارد، لتأتي أغنية "الجزائر يا العاصمة" "لعبد المجيد مسكود" معمقة لدلالة ذلك السياق في قول السارد:

من كل جيه جاك الماشي

الزحف الريفي جاب غاشي...

وين القفاطن والمجبود...

وينهم خرازين الجلود

وين هم النقاشين⁵⁶.

وأحيانا تربط الأغنية الشعبية ببعض المآزق الذاتية المرتبطة بتعايش الفرد في المجتمع وموقفه منه، ورؤيته لمستقبل الأجيال القادمة، لذلك يرد نص الأغنية للوعظ والنصح وأخذ الدرس والعبرة من حاضر ارتكبت فيه أخطاء كثيرة لأن العامة أو الفئة المغلوبة على أمرها صدّقت مغالطات كثيرة لم تستشار في وضعها، فيستشهد المؤلف الضمني بنص أغنية "دحمان الحراشي" في خطاب "المخطوطة الشرقية" يقول:

"غروا بك العديان

تغامزوا عليك يا فلان

انت لا خبر بالأمان

باعوك في سوق دلالة

إلا بغيت تريح وتنال

لا تخالطشي منوالا⁵⁷.

لقد تمكّن "واسيني الأعرج" من صياغة مبتغاه عبر اللهجة العامية أو ما يعرف بالدارجة، وهي لغة تواصل أهل القصبة والعاصمة وما جاورها، فهو ينصح العبد بعدم وقوعه في مصيدة مرافقة الأشخاص الشريرة التي لا يهتمها أمر، سوى أن توقع به ليسبح في بحر هائج لا يجد لنفسه مخرجا، ناهيك عن النفس البشرية الأمارة بالسوء، ومن ثم يدعو إلى الحب، فهذا المقام الرفيع والحسن المنيع الذي لا يبلغه العبد إلا بعد جهد جهيد، وسعي شديد، وحرص على إرضاء المحبوب.

كما استعمل "محمد مفلح" بعض نصوص الأغنية الشعبية، في بعض أعماله، واكتفى بالإشارة إلى أسماء بعض المغنيين في أعمال أخرى، فنذكر على سبيل المثال ماجاء في رواية "الانفجار"، على لسان فاطمة الزهراء"، هذين البيتين حيث تقول:

"يا عبد القادر الزين.... والقلب ملو حزين

والدمعة في العينين وانا مالي قدرة"⁵⁸

و وردت في رواية نوار اللوز "لواسيني الأعرج، بعض الأغاني الشعبية، نذكر منها على سبيل المثال، الأغنية التراثية المشهورة التي رددتها ولا تزال ترددها غالبية النساء، أغنية "الصالح يا الصالح"، وقد دعمت هذه الأغنية معنى السياق دلاليا و توافقت مع أبعاد شخصية الصالح الزوفري، يقول السارد⁵⁹:

يا صالح يا الصالح...

يانا...ويعلمح البليوني..

وعيونك آ صالح...

كحل وعجبوني...

يا صالح آ الزين... يا عينين الطير ويا...

وتوظيف الأغاني الشعبية تحيلنا على شخصية المبدع الشعبية وتمسكه بالأصالة واعتزازه لانتمائه الجزائري الأصيل. ومما لا ريب فيه أن الروائي حاول أن يكسّر رتابة اللغة التقليدية عن سحر الأغاني وحسن الإصغاء، حيث أراد أن يمنح التراث الإنساني الفهم وأن يستعير كل المضامين الحضارية وفقا لرؤى وفلسفة خاصة تخرق الفضاء وتختزل الزمن من خلال قيم جمالية تتفاعل مع الموروث الحضاري ضمن علاقات متشابكة تختصر اللغة والفكر والوجود لتظل آثار التراث في ثنايا النص مشعة لا محالة. ومن هنا يتبين بأن الروائي الجزائري أبدع في توظيفه للأسطورة وإدراك أبعادها الجمالية من خلال البحث عن أصواتها، الأمر الذي يولد لدى القارئ قراءات متعددة لهذه العناصر الأسطورية بعد توظيفها توظيفا رمزيا قصد التعمق في قراءة أحداث الرواية.

4.2.3 الحكاية الشعبية:

يمكن القول بأن الحكاية الشعبية في معناها الخاص، " أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا يكون نثرًا يروي أحداثًا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة لبشر و حيوانات و كائنات خارقة، تهدف إلى التسلية و تزجية الوقت والعبث"⁶⁰

تتخذ الحكاية الشعبية مادتها من عناصر مستمدة من الواقع المعاش الذي يحياه الناس الذين يتداولونها، فتصور موقفا من مواقف هذا الواقع، " ومن خلالها نتبين طموح الانسان إلى مراقبة واقعه و إخضاعه للملاحظة، ومحاولة توجيهه، و إيجاد حلول للمعضلات التي يطرحها، والسعي إلى الإجابة على مجموع الأسئلة التي يثيرها"⁶¹

لقد تكوّنت الحكاية في الأصل من حياة الشعوب ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطوّرت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنياً على يد القاص الشعبي، وأصبحت لها قواعد وأصول محدّدة، ويغلب عليها الأسلوب الشفوي، والبسيط كما يعتمد على التكرارات.⁶² ولقد ألحّ الأخوان "جريم Frères Grim" بأن يُبقي الدارس نص الحكاية على حاله دون تغيير تماما كما يحافظ على الدين، و أغلب الباحثين الفولكلوريين يشدّدون على إبقاء النص على حاله⁶³، يقول "عبد الحميد بورايو": "الحكاية الشعبية شكل قصصي يتّخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب"⁶⁴ بينما ترى "نبيلة إبراهيم" فتعرّف الحكاية الشعبية على أنها: « قصة نسجها الخيال الشعبي، تدور مواضيعها حول أحداث معيّنة ومهمّة، يستمتع الشعب بروايتها والإنصات إليها إلى درجة أنّها تتناقل جيلا عن جيل عن طريق الرواية الشفوية».⁶⁵

ومن أمثلة توظيف الحكاية في نصوص الرواية ما وظفه الروائي "الطاهر وطار"، الذي كان يبحث في التراث بأسئلة جديدة وحس نقدي يتفاعل مع التراث لتخصيب المتخيل الروائي، فنص "الحوات والقصر" مثلاً يحيل على فضاءات ألف ليلة وليلة التي تساعد على فهم مغالق النص، إذ يتجلى لنا أن "الطاهر وطار" استثمر على وجه الخصوص المعطيات والمواد الحكائية المتعلقة بحكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد، وبنى على أنقاضها حكاية طويلة تحاول أن تشخص المشاكل السياسية للمجتمع العربي في الوقت الراهن، "وهذا ما اقتضى منه أن يستبدل القوى الفاعلة والأدوار والوظائف والرؤية للعالم، فتسترد هذه الحكاية من حكاية مؤطره في ألف ليلة وليلة وتتسج بناء عليها قاعدة روائية جديدة، واستطاع أن يحافظ على بعض ثوابت الحكاية المتعلقة بها، مثل تداول العدد سبعة الذي يبدو أن لديه أهمية بالغة وفي أغلب المعتقدات الشعبية العالمية، فهو رقم مقدس ومبجل، يمثل عدد أيام الأسبوع ويرمز إلى سبع درجات الكمال والإنقان والقداسة"⁶⁶

و قام " محمد مفلح" باستلهم بعض الحكايات الشعبية في منته الروائي، و على سبيل المثال فقد وظف مجموعة من أسماء الحكايات الشعبية في رواية " الانكسار"، وهي " لونية بنت الغول، والذيب الابتر، و بقرة اليتامي"⁶⁷، وكلها تحاكي الواقع الأليم لظلم زوجة الأب، وانتصار الخير على الشر. كما أضفى " عبد الله حمادي" في رواية "تقنست" بعدا جماليا لتوظيفه للحكاية الشعبية و ذكره لبعض حكايات ألف ليلة و ليلة، وحكايات صالح باي، و المغرورة بنت الحسين مع البوغي⁶⁸، وحكاية ذياب الهلالي، وحكاية السلاحف التي تعتقد جميلات قسنطينية أنهن شياطين⁶⁹، وغيرها من الحكايات. أما " زهور ونيسي" فقد استعارت اسم روايتها " لونية والغول"⁷⁰ من الحكاية الشعبية المتداولة على أفواه عامة الناس " لونية بنت الغول"، لتروي على لسان أحد أبطال روايتها، الشبه بين مليكة و لونية بنت الغول، التي عاشت الفقر و الوحدة والمرض، لتفارق الحياة عند ميلاد ابنتها، وما كان الغول في رواية " زهور ونيسي" سوى والد مليكة الذي سلبها العيش براحة و طمأنينة في كنف والدتها.

5.2.3 السيرة الشعبية:

ينتمي أدب السيرة الشعبية إلى ما يسمى بأدب البطولة، و "تعود نشأته إلى فترة ظهور النظام الاجتماعي القبلي، عندما ظهر البطل - الإنسان، بعد ما أفسحت له آلهة الأساطير حيزا لممارسة الفعل البطولي، فحقق بذلك البطولة الملحمية التي عبرت عن موقف ثمل بالحياة، و إرادة لا تقهر في تغيير شروط الوجود البشري، ونقلت الحياة البشرية من طور إلى طور"⁷¹.

عرفت مناطق القطر الجزائري التي استقرت فيها قبائل بني هلال منذ القرن الحادي عشر الميلادي السيرة الهلالية، وما زالت ذاكرة مجتمع القص تحتفظ بذكرى أولئك الرواة، "لأن رواية السيرة الشعبية تتمتع بمكانة خاصة في حياة البدو"⁷².

يعرف مجتمع القص في البوادي والقرى و الصحارى، "الجازية"، على أنها شخصية تاريخية من أسلاف البدو، تتمثل بالذكاء الخارق، و الدهاء و الشجاعة، و تتميز بحسنها وجمالها حتى أصبحت مضرباً للمثل في هذا المجال، و قد وظفها العديد من الروائيين في رواياتهم، ممن تأثروا بشخصيتها، ومن بين هؤلاء نجد "واسيني الأعرج" في رواية "نوار اللوز"، حيث تعرّض فيها لتغريبة بنو هلال، و استحضر منها بعض الأحداث و وظّفها، وذكرها على لسان "الزوفري" حين قال: متشابهون بالجازية كالدّم و النار"⁷³، وذكر جمال الجازية و قوتها و تضحياتها.

كما جعل "عزالدين جلاوي" من شخصية الجازية في روايته "راس المحنة"⁷⁴، شخصية محورية، تعبّر عن الجمال، و عن الشخصية الهلالية التي روتها "عرجونة" أم الجازية، و "دولة" أم ذياب في الرواية، امرأة قوية شجاعو مكافحة تحمي جماعتها و تنود عنهم.

و مثلهما في التوظيف و الحضور، جسد "عبد الحميد بن هدوقة" شخصية الجازية، حيث قدمها في رواية "الجازية و الدراويش"⁷⁵ على أنها شخصية جميلة جدا، ومحط إعجاب الجميع، بقوتها و تضحياتها، ورمز بها إلى الجزائر الشريفة التي إن تعرضت للاعتداء، جنى على المعتدي على نفسه بالهلاك.

4. خاتمة:

وفي الأخير، يمكننا التأكيد ولو نسبيا على أنّ حضور التراث في حياة المجتمع يؤكد الوجود الفعلي و الحضاري و الهوياتي له، و توظيفه في هذه النماذج المختارة من أعمال الروائيين - وغير المختارة كثير- و أد دلالات حدثية معاصرة، لم يستدعها الكتاب عبثا، بل كانت تجريبا متجددا يعبر عن اتصال الحاضر بالماضي، وقراءة الواقع وانعكاساته، و التعبير عن القضايا المعاصرة بصورة مباشرة و إيحائية، فحرّروا التراث من مادته الخام، وجعلوا منه مادة قابلة للتماهي، فاسحة المجال لعدة قراءات و تأويلات، مما ساعد على نقل الأجواء الاحتفالية الشعبية إلى النص الروائي، فتهيمن اللانص (المنطوق) على النص (المكتوب)، فأنجب لنا نصا سرديا متميزا لغة و موضوعا و متخيلا.

5. قائمة المراجع:

¹ Dujardin,Camille Lacoste,1991, Le conte Kabyle (Etude Ethnographique), Alger, Bouchène, P 17

² فلاح، حسينة، 2012، الخطاب الواسف في ثلاثية أحلام مستغانمي، تيزي وزو، دار الأمل، ص 23.

³ خوري، حسين، 2002، فضاء المتخيل، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط 1، ص 191.

⁴Bakhtine, Mikhaïl, tr: Olivier, Daria, 1978 , Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, p 395.

⁵ Pierre, Versins ,1984 , Encyclopédie de l'utopie des voyages extraordinaires et de la science-fiction, L'âge d'homme, 2^e édition, p 1031.

⁶ كريستيفا، جوليا، تر: الراهي، فريد، 1997، علم النص، الدار البيضاء، توبقال للنشر، ص 56.

⁷ Compagnon, Antoine, 1979, la seconde main, le travail de la civilisation, Paris, éd Seuil, P55.

⁸ Moigneau, Dominique, 1995, Les termes clés de l'analyse du discours, Paris, éd. seuil, , P 52.

⁹ بورايو، عبد الحميد، 2007، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبية الشعبية في الجزائر، الجزائر، دار القصبة للنشر، ص 148.

¹⁰ أبوليوس، لوكيوس، تر، دودو، أبو العيد، 2001، الحمار الذهبي، الجزائر، منشورات الاختلاف، ص 51.

¹¹ بورايو، عبد الحميد، 2006، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ و القضايا و التجليات، الجزائر، دار أسامة للطباعة و النشر و التوزيع، ص 41.

¹² بوسماحة، عبد الحميد، 1992، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير نسخة الكترونية، كلية الآداب و اللغات، جامعة الجزائر، 1992، ص 37.

¹³ بن هدوقة، عبد الحميد، دت، رواية ربح الجنوب، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط.

¹⁴ بورايو، عبد الحميد، 1982، توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، مجلة آمال، العدد 52، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1982، ص 103.

¹⁵ مرتاض، عبد المالك، 2007، رواية، نار و نور، الجزائر، دار الهلال للطباعة.

¹⁶ الرواية نفسها، ص 104- بتصرف.

¹⁷ حمادي، عبد الله، 2013، رواية تفننت، الجزائر، دار الألفية للنشر و التوزيع، ص ص 100-157.

¹⁸ السائح، الحبيب، 2003، رواية تماسخت دم النسيان، دار القصبة للنشر و التوزيع، ط 1.

¹⁹ بن هدوقة، عبد الحميد، 1991، رواية بان الصبح، لبنان، دار الآداب، ص 65.

²⁰ مفلح، محمد، 2007، الأعمال غير الكاملة، رواية خيرة و الجبال، الجزائر، دار الحكمة للنشر و التوزيع، ص 478.

²¹ المرجع نفسه، رواية البيت الحمراء، ص 443.

²² مفلح، محمد، 2013، شعلة المائدة، و قصص أخرى، قسنطينة، الجزائر، إيدكم للنشر و التوزيع، ص 57.

²³ مفلح، محمد، الأعمال غير الكاملة، رواية الانهيار، ص 43.

²⁴ حاج أحمد، الصديق، 2016، رواية كاماراد، رفيق الحيف و الضياع، عمان، الأردن، دار فضاءات، ط 1، 2016.

²⁵ ساري، محمد، 1988، رواية على جبال الظهرة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.

²⁶ بورايو، عبد الحميد، 2007، القصص الشعبي في منطقة بسكرة /دراسة ميدانية، الجزائر، وزارة الثقافة، د ط، ص 22.

²⁷ ساري، محمد، رواية على جبال الظهرة، ص ص 11-14.

²⁸ الأعرج، واسيني، 1983، رواية نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، لبنان، دار الحداثة، ص 16.

²⁹ حاج أحمد، الصديق، رواية كاماراد، رفيق الحيف و الضياع، ص 210.

³⁰ غربول السناد، جلال، د س، المثل الشعبي ودلالاته الاجتماعية، سوريا، دار الهجرة للنشر والتوزيع، ص 107.

- ³¹ بورايو، عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، ص 65.
- ³² طروس، محمد، 2005، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، ص32
- ³³ مستغانمي، أحلام، 2019، رواية شهيا كفراق، بيروت، لبنان، دار نوفل، ص ص 227/93-228.
- ³⁴ مفلح، محمد، 2015، رواية شبح الكليدوني، الجزائر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، ص 50
- ³⁵ مفلح، محمد، رواية شعلة المائدة، ص 56.
- ³⁶ مفلح، محمد، رواية الانكسار، ص 30.
- ³⁷ مفلح، محمد، رواية خيرة والجبال، ص 93.
- ³⁸ مفلح، محمد، رواية هموم زمن الفلاقي، ص 18.
- ³⁹ حمادي، عبد الله، رواية تقنست، ص 156-159.
- ⁴⁰ الأعرج، واسيني، رواية نوار اللوز، ص 24.
- ⁴¹ الرواية نفسها، ص 108.
- ⁴² بورايو، عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، ص 146.
- ⁴³ عندما نطق السراة، سلسلة، 2009، الأسطورة توثيق حضاري، دمشق، كيوان، ط 1، ص 20.
- ⁴⁴ بشور، وديع، دت، الميثولوجية السورية و أساطير أرام، اللادقية، س، بالمير، ط 3، ص ص 3-12.
- ⁴⁵ السواح، فراس، 1980، مغامرة العقل الأولى، بيروت، دار الكلمة للنشر، ط 1، ص ص 15-16.
- ⁴⁶ إبراهيم، نبيلة إبراهيم، 1991، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، مصر، دار النهضة للطباعة و النشر، ط3، ص 25.
- ⁴⁷ وطار، الطاهر، 2000، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الرباط، منشورات الزمن، ص 16.
- ⁴⁸ الرواية نفسها، ص 31.
- ⁴⁹ دغيم، سميح، 1995، موسوعة الأديان السماوية والوضعية (أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام)، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط1، ص 153.
- ⁵⁰ التين، سورة، الآية (2).
- ⁵¹ صالح، أمال، و بوناب، عبد الحق منصور، 2020، تجليات الأسطورة و رموزها في رواية السيمورغ لمحمد ديب، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 31، عدد 3، جامعة قسنطينة، الجزائر، ديسمبر 2020، ص ص 117-118 بتصرف.
- ⁵² حاج أحمد، الصديق، رواية كاماراد، رفيق الحيف و الضياع، ص 59.
- ⁵³ عبد الحميد الدمراش، نادية و توفيق إبراهيم، علا، 2003، مدخل إلى علم الفولكلور (دراسة في الرقص الشعبي)، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، ص 24.
- ⁵⁴ محمد شمس الدين، 2008، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د ط، ص ص 9-12.

⁵⁵ Mahfoufi, Mehanna, 2006, Chants de femmes en Kabylie (fêtes et rites au village), Alger, CNRPAH, pp 7-21.

- 56 الأعرج، واسيني، 1997، سيدة المقام، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط 2، ص 204.
- 57 الأعرج، واسيني، 2002، المحفوظة الشرقية، دمشق، سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، ص 334.
- 58 مفلح، محمد، الأعمال غير الكاملة، رواية الانفجار، ص 395.
- 59 الأعرج، واسيني، رواية نوار اللوز، ص 09.
- 60 بورايو، عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، ص 185.
- 61 المرجع نفسه، ص 186.
- 62 ين سالم، حورية، 2010، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، الجزائر، دار هوم، د ط، ص ص 49-51.
- 63 كراب، ألكسندر، تر: صالح، أحمد رشدي، 1967، علم الفولكلور، مصر، دار الكتاب العربي، د ط، ص 75.
- 64 بورايو، عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص 118.
- 65 إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 79-83.
- 66 لشكر، حسن، 2009، النزعة التراثية في الرواية المغاربية، مجلة الخطاب، العدد 5، دار الأمل للطباعة و النشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ص 68-69.
- 67 مفلح، محمد، الأعمال غير الكاملة، رواية الانكسار، ص 42.
- 68 حمادي، عبد الله، رواية تغنست، ص 130.
- 69 الرواية نفسها، ص 16.
- 70 ونيسي، زهور، 1993، رواية لونجة والغول، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 210.
- 71 بورايو، عبد الحميد، 2007، البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشوية: الأداء، الشكل، الدلالة، الجزائر، سحب الطباعة الشعبية للجيش، ص 46.
- 72 بورايو، عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، ص 121.
- 73 الأعرج، واسيني، رواية نوار اللوز، ص 12.
- 74 جلاوي، عز الدين، 2004، رواية راس المحنة، الجزائر، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع.
- 75 ين هدوكة، عبد الحميد، 1991، رواية الجازية و الدراويش، بيروت، دار الأدب، ط 2.