

الموروث الشعبي واختراقه لمعمارية الخطاب الروائي الجزائري المعاصر.
The Folk Heritage and its penetration into the structures of
the Contemporary Algerian Narrative Speech.

تاريخ الاستلام: 2021/09/28 تاريخ القبول: 2021/11/16 تاريخ النشر: 2022/01/02

أ. فهمية زيادي شيبان*

جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة (الجزائر)

Email : F.ziadi_chibane@univ-skikda.dz

ملخص:

إن توظيف الموروث الشعبي في المتون والخطابات الروائية الجزائرية المعاصرة، لمن الثنائيات الضدية التي أسالت الكثير من الحبر لدى قامات نقدية كثيرة، كيف لا؟ والموروث الشعبي ذي المرجعية الشعبية بمختلف أشكاله التعبيرية من أمثال شعبية وألغاز وقصص شعبي وأساطير ومغازي.... وشعر. قد حقق شعبية متفاوتة من خطاب وتفاعل مع آليات الكتابة الجديدة، وأصبح زخرفة معمارية اكتسب بها هذا الخطاب الروائي.

معادلة طرفها باتا إشكالية نقدية ساحتها العملية الإبداعية. نحاول في هذا المقال حل هذه المعادلة بتقديم النماذج الروائية التي حققت جمالية وفنية في ظل هذا الانصهار الإبداعي، بين ما هو تراثي شعبي وبين ما هو قالب روائي حضاري مواكب لسيروية العصر.

الكلمات المفتاحية: الموروث الشعبي، معمارية، الخطاب الروائي، الشعرية، الأشكال التعبيرية، الثنائيات الضدية.

Abstract

The use of the folk heritage in the contemporary Algerian narrative speeches and contents is a contradictory combination that is much written about by a number of prominent critics, how not?

The people based folk heritage with its different expressive forms such as quotations, proverbs, riddles and myths... and poetry, has achieved a poetizing which varies from a narrative speech to another, as it penetrated the narrative text architecture in form and content, and it reacted with the new writing mechanisms and became an ornament put on this narrative speech.

An equation that the two extremities became a critical problem that the field is the creative process.

In this paper, we try to solve this equation by producing a critical reading of certain narrative models realizing aesthetics and technicality in light of this creative merger, between what is based on patrimony and what is a modern narrative mould going along with the modern era.

Keywords: Folk Heritage, Architecture, Narrative Speech, Poetry, Expressive Forms, Contradictory Combinations.

مقدمة:

لقد وُظِفَ الموروث الشعبي من قبل العديد من الأدباء الجزائريين الذين أثروا الساحة الأدبية بنصوصهم التي تعج بالأشكال التعبيرية الشعبية، من أساطير وخرافات وحكايات شعبية وأمثال وأغان وأشعار وملاحم وسير شعبية، فكانت للرواية الجزائرية مع مؤسسها عبد الحميد بنهدوقة الذي استحضرت التراث في رواياته: ربيع الجنوب 1971، بان الصبح 1980، الجازية والدرأويش 1983، والطاهر وطار في رواياته: العشق والموت في الزمن الحراشي 1980، ورواية الحوات والقصر 1980...، ورشيد بوجدر في التفكك 1982، والمرث 1984 ويوميات امرأة آرق 1985، ومعركة الزقاق 1986 ...

وواسيني الأعرج في: البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) 1980، ورواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) 1981، وراية نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) 1983، ومصرع أحلام مريم الوديعية 1984... والروائي جيلالي خلاص في: رائحة الكلب 1985، وحمام الشفق 1986، ولحييب السائح في زمن النمرود 1985 وعبد المالك مرتاض في: الخنازير 1980، وصوت الكهف 1980، ومُجد مفلح في: الانفجار 1984، والبيت الحمراء 1986، والانهيال 198، وزمن العشق والأخطار 1988، وخيرة والجبال 1988...

وغيرها من النصوص الروائية الجزائرية التي عايشت مرحلة الثمانينيات الإبداعية، وكيف روضت هذا الإرث الشعبي بأشكاله وفق آليات الكتابة الروائية الجديدة، حيث عرفت هذه المرحلة بالذات انصهارا بين العملية الإبداعية العربية، وما أنتجته العملية الإبداعية الغربية، فكان التجديد واضحا وجليا متخذنا نوعا من التكامل من حيث القلب واللب النصي.

إذ لا يخلو متن روائي جزائري دون أن يستدعي صاحبه شكلا شعبيا تعبيريا لتدعيم نصه وإثبات كينونة ثقافته وأصالته، فحلقة الماضي والارتداد إلى الذاكرة هي التي تبعث في نفس المبدع عملية الخرق من أجل الخلق وبالتالي ممارسة العملية الإبداعية بأسلوب جديد يرقى إلى مستوى الحداثة. ثنائية ضدية قوامها المصاهرة بين الحاضر والماضي، كانت بمثابة إشكالية أسالت الكثير من الحبر في العملية النقدية التي عدت قراءتها لهذه النصوص، وفي هذه المرحلة بالذات تعتبر البداية الفعلية للتجديد، وهذا إن دل فإنما يدل على تيار الوعي الذي أيقظته الظروف التي عايشها المجتمع بشتى أنواعها: الاجتماعية، السياسية، الثقافية، الاقتصادية، وبالتالي فالهدف من هذه المقاربة هو استحضار الموروث الشعبي وكيف تفنن المبدع الجزائري في تقنيته، وترويضه كل حسب مرجعيته الإستراتيجية ومدى وعي الروائي بمكانته داخل الخطابات السردية ودوره في الحفاظ على الهوية.

وما استحضار الموروث الشعبي في الكتابة الجزائرية، إلا لإحداث عملية التواصل والاستمرارية وكشف الماضي بحيثياته مما يسمح برؤية النص السابق، ما يحمله من أبعاد دلالية من حيث الموضوع والشكل، وما حققته من شعرية في الوقت ذاته، فالروائي الجزائري يوظف الموروث الشعبي، لا من أجل التقليد والرتابة ولكن بهدف الهتك والهدم وإعادة البناء وتجاوز ما هو قديم بأسلوب شاعري يرتقي إلى العالمية.

لقد وجد الأدباء ضالتهم في القصص الشعبي القديم للارتقاء بإبداعهم إلى مستوى التجاوز، فالتعامل مع التراث وتوظيفه في النصوص الأدبية يعد مسلكا من مسالك التجريب والتجديد على مستوى الرواية منذ طليعة جيل الثمانينيات، وذلك من أجل التحرر من قيد الإيديولوجية الخائقة، وقمع الرواية التقليدية التاريخية والواقعية

المهيمنة إلى أفق ممارسة إبداعية حديثة تتجاوز المألوف وتنزاح عن التقليد إلى التجديد، من خلال تقديم قراءات جديدة استنادا إلى تأويلات حديثة، ومن ثمة فمنهجنا في مقاربتنا هذه كإطالة على أهم الأعمال الروائية فترة الثمانينات وإسقاطنا للعديد من النصوص الروائية خلال هذه الفترة لا يعني أنها لا ترتقي لمرحلة التجديد. إن مقصديتنا من هذه الدراسة بأخذ نماذج من هذه الفترة بالذات، نرجعه إلى التقارب الزمني بين التراث الحامل في طياته لآمال وطموحات الشعوب، وكيف كان الدافع لنهوضها واستقلالها من الاستعمار الغاشم والتغيرات التي طرأت عقب هذا التحول الجذري داخل التركيبة المجتمعية بعد الاستقلال، فقدمنا إحاطة عامة حول موضوع الموروث الشعبي وانصهاره في الخطاب الروائي، ثم وقفنا على بدايات هذه المصاهرة مع تطعيمها ببعض النماذج، ثم تقديم مقارنة بنوية ممزوجة ببعض الإجراءات السيميائية كالتطرق للعبة الرئيسة لرواية صوت الكهف لعبد المالك مرتاض ورواية نوار اللوز لواسيني الأعرج، محاولين الكشف عن جمالية البنى السردية في كلا النصين، في ظل هذا التداخل الزمني (حاضر - ماضي) والحضاري القديم والجديد في الوقت ذاته.

1-إرهاصات المصاهرة بين الماضي والحاضر:

إن التداخل الحاصل بين النص القديم "الموروث الشعبي" والنص الجديد، يعطي للكتابة الروائية سمة الحداثة حيث تنقلب الأدوار مما يستدعي استحضار "التأويلية الرمزية"، ومن هنا تبدو أهمية الثقافة كسند حقلي للأنثروبولوجيا الرمزية التي أعادت القيمة والأهمية لما قد يبدو تافها في الثقافة الشعبية، كالحكايات الشفهية والإسقاطات التاريخية، والتأويلات الشعبية للزمن والمكان... وفق بنية الثنائيات، بل وأعادت الاعتبار لكل أشكال الخطاب غير المكتوب من جهة ولكل القنوات التي قد تتخذها الثقافة آلية للتواصل والانتشار" (ابلال، 2011، ص 241).

لقد شهدت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في بداياتها الأولى تذبذبا في استحضر الموروث الشعبي فظهر بشكل محتشم في البدايات الأولى، ومنذ الاستقلال أخذ الموروث الشعبي التاريخي المجسد في الأغاني الثورية يبرز معلمه في النصوص الروائية، أما في فترة السبعينيات فقد كانت إرهابا أولا لاستحضار الموروث التاريخي الإسلامي من أجل تأسيس أفق اشتراكي، فكانت فترة الثمانينيات البادرة الفعلية والقفزة النوعية باستحضار التراث الشعبي بأشكاله المختلفة وإقحامه في المتون الروائية من أجل الإبداع والتميز، وظهر جيل خلق تشابكا" واتصالا بين ماهو فكري، وما هو فني وبالتالي فالحركة الروائية الطليعية تعبر عن الواقع بصدق وتلتقط جوهر التاريخ" (الغيطاني، دت، ص 303) ، من أمثال:

- واسيني الأعرج: رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - نوار اللوز - سيدة المقام...

- عبد المالك مرتاض: مرايا متشظية - صوت الكهف - الحفر في تجاعيد الذاكرة...

- رشيد بوجدر: معركة الزقاق - تميمون - ذاك الحنين - فوضى الأشياء...

- جيلالي خلاص: عواصف جزيرة الطيور...

كل هذه النصوص الروائية وغيرها التي عمدت إلى توظيف الموروث الشعبي بأشكاله: دينيا، تاريخيا، سياسيا وأسطوريا، ما هي إلا تعلق نص سابق -التراث- بنص لاحق جديد من أجل تجاوز المؤلف، وخلق ممارسة إبداعية ترقى إلى مستوى التجديد وتقتضي آليات وتقنيات العملية التجريبية. نتيجة أكدت مقولة إزرايود " كون الفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري لذلك علمهم واجبه أن يسقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات تناول " (فتحي، 2000، ص 159).

وبما أن الرواية " تدل على قطاع الحياة الذي تصوره وتعتبره أساسيا دوماً يسبقه أو يتلوه " (أوزرويل، 1989، ص 65)، وكونها " نوع أدبي في ذاتها وأن جوهرها إنما يكمن في فرديتها وخصوصيتها " (البحراوي، 1990، ص 07)، ففي ظل هذه الطروحات لا تزال الرواية "الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل " (باختين، 1987، ص 15)، حيث تبقى الرواية " جنسا أدبيا في تشكل دائم وضرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغير أبنيته وتحولاتها " (بوشوشة، 2003، ص 07) ومن هذا المنطلق ارتأينا تقديم مقارنة مثقلة بمحمولة الموروث الشعبي، متفاعلة مع ما هو تاريخي وواقعي " وهي عناصر تربطها رؤى متعددة بتعدد وجهات نظر الروائيين أمثال واسيني الأعرج... الطاهر وطار ... رشيد بوجدره... " (يقطين، 2005، ص 201).

إن وعي الكتابة الروائية الإبداعية الجزائرية بضرورة تجاوز النمطية السائدة، جعلها تتفاعل مع التراث بأنواعه (سردى، شعبي، لغوي...)، مقننة له بآليات فنية متعددة وما عرفته اللغة والأسلوب والتقنيات الأخرى من تجاوزات جعل الخطاب الروائي ينجح في " اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث الغربي " (يقطين، 2005، ص 202)، الذي كان بدوره حافزا في تحقيق شعرية تداخل الأجناس في المتون الروائية الجزائرية والكشف عن الواقع من خلال الذاكرة معتمدة البوح عن المسكوت عنه والمكبوت داخل المجتمع الجزائري.

إن شغف الروائي الجزائري في هذه الفترة بالذات بإدراج الموروث الشعبي بترائه وتنوعه داخل الخطابات الروائية كان بمثابة القفزة النوعية التي حققتها هذه النصوص بين باقي النصوص الروائية العربية والغربية، وتحقيق هذه الضدية (مزاجية بين ما هو ماضي بما هو حاضر)، لمن أهم الخصوصيات المؤدية إلى الإبداع ومواكبة روح العصر مقرونة بما تمليه الحركة النقدية، وما قدمته من " قراءات دقيقة للإيديولوجيات المحيطة

بنا وتفاعلاتها مع بعضها البعض، وتحاول تشريح تلك الصراعات وتعليلها بتقنيات متفاوتة مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات " (عباس، 2002، ص 23).

خلص النقاد إلى تقويم الخطاب الروائي من حيث أدبياته وإيديولوجياته التي شرحتها وأنتجت كتابة تجريبية تجاوزت خصائص الخطاب التقليدي، حيث تميزت بنظرها " الجديدة إلى الذات القومية، فتقيدت بالماضي البعيد والقريب لهذا المجتمع منطلقة من حاضره لتحديد المستقبل المرتقب في ضوء ما يقيد الحركة التاريخية للعالم ككل " (عباس، 2002، ص 102، 103).

من هذا المنطلق قدمنا مقاربة في رواية صوت الكهف للروائي الجزائري عبد المالك مرتاض ورواية نوار اللوز «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» للروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، وهذا لما تحمله كلتا الروايتين من معايير الممارسة الإبداعية وتجسيدهما لعملية استحضار الموروث الشعبي واختراقه لتقنيات الكتابة الجديدة ومواكبة الراهن.

1-1- صوت الكهف لعبد المالك مرتاض: أحدى الكهف دلالة:

لقد عالج الروائي الجزائري عبد المالك مرتاض نصه الروائي من منظور حدثي، وبأفق تجريبي في قالب تراثي فالعنوان إسقاط مباشر من القصص القرآني، فالكهف يحيلنا مباشرة إلى قصة أهل الكهف، إذ يعكس الروائي مرتاض صوت الكهف على واقع الجزائر المرير وما خلف الاستعمار من جهل وقهر وحرمان. بما أن " الرواية كتابة عن عمل فكري في المرتبة الأولى، وهي في المرتبة الثانية صياغة جمالية لهذا العمل الفكري، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية " (العاني، 1999، ص 228)، فقد استحضرت شخصيات خرافية كالغول، ودينية كقصّة

يونس عليه السلام، إضافة إلى قصص أسطورية بأبطالها كحكاية علي بابا والصوص الأربعون، معتمدا في ذلك على اللغة العامية منزاحا عن اللغة الرسمية، حيث مزج بين الفصيح والعامي باعتبارها تقنية من تقنيات الكتابة الجديدة.

إن توظيف التراث أو الموروث الشعبي في جميع الروايات العربية على وجه العموم والجزائرية بالتحديد، ما هو إلا دليل على إثبات الذات والمحافظة على الهوية الوطنية، ومن جهة أخرى التجديد الممنهج والمدرس، الداعي إلى التنوع والتعدد على المستوى اللغوي، متجاوزين في ذلك الرئاسة الكلاسيكية والروتين التقليدي والمحاكاة العمياء، ومنفتحين على عوالم التجريب وآلياته، وعبد المالك مرتاض بوصفه ناقدا مبدعا، ومبدعا ناقدا ارتأى إلى توظيف الموروث الشعبي، فحتى أسماء شخوص رواياته مثل: "زينب، الطاهر..." كلها مستقاة من الذاكرة الشعبية، ولقد أضاف مرتاض للثقافة الجزائرية الكثير من خلال دراساته وأبحاثه المتميزة الباحثة دوما عن الجودة وكسر المألوف من الجانبين في العملية الإبداعية أو العملية النقدية.

ب- البنى السردية وجمالياتها:

- جمالية الشخصية:

تتجلى جمالية الشخصية في رواية صوت الكهف للروائي الجزائري عبد المالك مرتاض في تجاوزها للنمط الكلاسيكي التقليدي وانزياحها عن المألوف، فمفهوم الشخصية النموذجية أو البطل الإشكالي (ظهر مع لوكاتش وغولدمان، وهو مصطلح يحويه الأثر الأدبي في الكتابات الجديدة المفعممة بالتشنجات الفكرية التي تحملها الشخصية الرئيسة)، حيث أصبح يتماشى ومتطلبات العصر الجديد، "لما تثيره من تساؤلات وما تطرحه من قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة، وتبرز وجود تناقض بين الشخصية والعالم" (حجازي، 2005، ص 285).

يقول مرتاض: "أين حدهم فقط أين الصوت الذي يدلنا عليها فقط أين الطريق الذي نسلكه إليها حدهم هل ضاعت منا إلى الأبد، هل اغتصبوها، يا ويلتاه كلهم يريدوا أن يعرفوا وهو أنت، وكلهم يريد أن يسمع صوتك وهو يسمعك أنت هم فهل تدرين ويدرون" (مرتاض، 1986، ص 11)، إنها تساؤلات جعلت من شخوص الكتابة الجديدة، تسلك طريق التيه والبحث الدائم عن الخلاص.

لقد وظف عبد المالك مرتاض العديد من الضمائر على مستوى زاوية النظر "التبئير"، وذلك لإزاحة معالم الشخصية الفردية النموذجية وطمس كيانها في قوله: "وأنت أيها الصوت الغريب من أين مصدرك؟ لا تبحر تجلجل في الفضاء" (مرتاض، 1986، ص 05)، حيث يقدم أبعاد دلالية للصوت الذي يحتل الصدارة في متنه الروائي، إذ قد يكون:

الصوت: - الوطن الذي رمز إليه بالكهف، والأبعاد الدينية من جهة أخرى.

- الاستعمار المزعج والمفزع لكل جزائري من خلال تبئير الحشيات كل الرواية

- صوت الشعب الذي ظل يهدد بقاء الاستعمار طوال احتلاله للجزائر صارخا بالرحيل، حيث وظف ضمير المخاطب (أنت)، وهي خاصية الرواية الجديدة على غرار ما عرفناه في الرواية التقليدية التي تعتمد ضمير الغائب هو، كما اعتمد ثنائية الحضور والغياب أو التجلي والخفاء والتي يسقطها بدوره على الجزائر-فرنسا، وهذا ما يؤكد مرتاض في استغلال الجزائر وأرضها من قبل المعمر (بييكو)، الذي استولى على أراضي الفلاحين مرة وبالحيل مرة أخرى، والذي استحوذ على عقول الفلاحين وأهل القرية بخزعבלات أسطورية، " كالولي عبد الرحمان الذي يطير من قارة إلى قارة بفضل عصاه السحرية الدفونة بجبل قاف، ويكتب ببييكو على مدخله هذا ما أمر به الرجل الصالح ببييكو ألفونسو رفع الله شأنه" (مرتاض، 1986، ص 68)

يتجسد هنا الغياب واستحواذ فرنسا على خيرات الجزائر فيحدث الحضور، كما يندرج تحت هذه الثنائية شخصية الطاهر ببيكو وزينب الطاهر وببيكو جاكليين، فالشخصيات في نص مرتاض منعدمة الملامح والمميزات، "فأفعالها قد تماثل أو تطابق شخصيات أخرى تختلف عنها في الاسم فقط، فزينب هي زوليخة وتارة الطاهر ورابع الجن قد يصبح ابنه وصالح الذيب هو صورة أخرى لببيكو" (مرتاض، 1986، ص18)، فقد جاءت الشخصية في صوت الكهف لخدمة السرد لا غير، وما تعدد الضمائر على مستوى المتن الروائي إلا دليل على ذلك بتقلبات فاعليها، كالأم حلومة رمز الطبقة الشعبية التي جاءت " لنشر الأجواء الأسطورية والخرافية في الطبقات الشعبية البسيطة " (مرتاض، 1986، ص60). وتوفر القصص الأسطورية وما تحمله من دلالات لتأكيد على وجود ثنائية الحضور والغياب .

- جمالية اللغة:

يعجج صوت الكهف باعتباره نصا حدثيا على ثراء لغوي وزخم معرفي على مستوى بنائه، حيث كان لمرتاض الطاقة الكاملة من أجل التجريب والممارسة والإبداع وما مدى طواعيته للغة، وذلك بالخروج عن المألوف والانزياح عما هو سائد ومتعارف عليه يقول عبد المالك مرتاض: "إن اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا إذ هل أن نراعي ونحن نكتب مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضا ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهبه النقاد العرب التقليديون، والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع... إننا نطالب بتبني لغة شعرية، ولكن ليس كالشعر ولغة عالية المستوى ولكن ليس بالمقدار الذي تصبح فيه تقفرا وتفيقها غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالتها" (تحريشي، 2007، ص 24-25) إن الطاقة اللغوية والقدرة الفنية التي يمتلكها عبد المالك مرتاض في استحضاره للنصوص التراثية بلغة شاعرية تفوق المألوف، هو إبداع وممارسة حرة في

حد ذاتها، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تمرس الناقد والأديب على حد سواء، فنصه مفتوح على الواقع العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، وما تداولته طيات الرواية من أشكال تعبيرية شعبية، أسطورة، خرافة، أمثال وحمولتها الشاعرية ودلالاتها ضمن المتن الروائي التي تنم على درجة وعي الروائي بالراهن ومدى تأثيرها في نفسية المتلقي كيفما كان مستواه، تاركا العنان لمخيلته في مشاهد الرواية العجائبية لموقف صريح بالتداخل الموجود بين ماهو تراثي وما هو إبداعي جديد.

يقول الكاتب: " لتصعدن إلى الربوة العالية المعلقة بين الأرض والسماء " (مرتاض، 1986، ص 42)، هذه " الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب " (مرتاض، 1986، ص 11)، والواقعة في " أرض جرداء قاحلة لا تنبت إلا الأشواك والنباتات الضارة والتي تنبج من حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب مع الذئب العاوية والتي طوها الجوع " (مرتاض، 1986، ص 107)، فتداخل الدلالات أثناء توظيف الموروث الشعبي .

هذا النص منعدم الجنسية لأن الواقع العربي لا يختلف ولا يتباين في شيء، فمرتاض جعل الثورة الجزائرية تحمل بعدا إنسانيا أكثر منه بعدا قوميا أو إقليميا، وعالج موضوعه بلغة سلسلة مطواعة تخضع له وتشكل كيفما أراد هو، فتنوعت بنيته وتوظيفه للأمثال الشعبية ببساطة لغتها وتداولها وإيجاءاتها، وما أنتجت ن حوارات كانت سببا في حدوث تداخل حضاري، وانصهار لغوي، لدليل على مرجعية مرتاض الثرية بالموروث الشعبي، ففي قوله: " احترت بكري ولا روح تكري " (مرتاض، 1986، ص 07) ، كما يقول: " اللي مارقع مالبس " (مرتاض، 1986، ص 45). ويقول أيضا " ما نأكل الرية مايتبعوني لقطاط " (مرتاض، 1986، ص 53).

تعكس هذه الأمثال منطق الحياة، أي هناك فعل وردة فعل (مثير واستجابة)، هي معادلة تعليمية حققت جمالية وفنية في روايته، وقوله أيضا: " نترة من الكلب ولا

يمشي سالم" (مرتاض، 1986، ص16)، وقوله " الغراب لو عاش هذ لعمر كان يشيب" (مرتاض، 1986، ص 197) بوصفها لغة متميزة عصرية تتماشى ومستلزمات التجديد. ينظر مرتاض للعمل الروائي على أنه تجربة لغوية، من خلال مزجها بنصوص قرآنية من خلال استثمار بنيته التركيبية وما تحمله من رموز وإيحاءات، وذلك من خلال ربطه الكهف في القصص القرآني وقصة النبي يونس والسمكة، إذ يقول: " والكهف أمثل لكم مما كنتم فيه ... أنتم الآن أحرار...أربعون رجلا وامرأة في الكهف تقيمون زندل جائم عليكم ، أنتم في أعماق بطنه والكهف هو الحوت التي التهمت أباك" (مرتاض، 1986، ص 196)، وهذا ما ولد حركة تناسية مهمة تجلت مظاهرها في تقاطع بين هذه النصوص المختلفة، كما تحقق الحوار من الفصحى ما أمكن ليسمح لبنية لغوية أخرى من مد النص بالطاقة التعبيرية(مرتاض، 1986، ص 30)، التي تسمح له بكبر رتبة السرد حتى يدرك القارئ أنفاسه لمواصلة أحداث الرواية. كما عمد عبد المالك مرتاض إلى توظيف اللغة الصوتية ذات الأبعاد الدلالية، فجعلت من النص يعج بتكثيف سينمائي عجيب ومن بينها ما جاء في الرواية: "وصوت الكتلة العجيبة يسمع من خارج الدار: طاق...طاق...طاق، صمت الليل يحمل الصوت إلى بعيد...بعيد...بعيد...بعيد" (مرتاض، 1986، ص 30)، وهذا التعبير يوضح لنا الحدث في مستوى محدد وبارز، لا يستطيع تعبير آخر إبراز مدلوله وتحديد ماهيته مثل ما دل عليه المستوى الصوتي، فمرتاض مارس عملية التجريب بأعلى مستوياتها واستثمر تقنيات الكتابة الجديدة عن المؤلف، فهو يتماشى وحيثيات العصر وما تتطلبه تقنيات ممارسة الكتابة الجديدة التي تأخذ من الرموز اللغوية، وتعدد أصواتها بمستويات حوارية، من داخلية وخارجية ملاذا لها في تحقيق الفنية والشعرية.

-جمالية المكان:

إن المكان الذي يحدد معالم الرواية هو الكهف الذي يرتبط بخلفية دينية ثقافية نسبة إلى أهل الكهف الذين ذكرهم الله عز وجل في كتابه الكريم، حيث أسقط مرتاض الكهف على العديد من القصص الدينية والثقافية فتداخلت قصة الكهف مع يونس

والحوت، وقصة علي بابا واللصوص الأربعون يقول: "الكهف الناطق أفضل من كهف

علي بابا ألف مرة ومرة ذلك كهف يأوي اللصوص الأربعين، وهذا كهف يأوي الذهب والمجوهرات السرية وهذا كهف يأوي الذخيرة والسلاح، وذلك كهف أسطوري لا يوجد إلا في الحكايات، وهذا كهف حقيقي... والطاهر والصبي... والربوة العالية كالساعة الواحدة ليلا، كعلي الطاهر الشهيد، كيف تجوز المقارنة كهفهم أمثل من كهف اللصوص وأنتم أشرف منهم، ذاك كهف علي بابا وهذا كهف زينب القيمة الحقيقية الحق، العدل الخير الجمال، السلام، الثورة"

(مرتاض، 1986، ص 31 32)

وبما أن الكهف يجسد ذلك المكان المغلق الذي يعبر ويوحى بالانطواء والعزلة، فإن مرتاض جعل من كهفه مكانا مفتوحا على العالم لما يحمله من رموز وإيماءات، فهو مكان الانبعاث المتجسد في قصة أهل الكهف، وهو حوت يونس هو ثراء وغنى علي بابا وانفتاحه على عالم السعادة والريح، فجمالية المكان حسب مرتاض تكمن في تحليقه إلى عالم الخيال وتوظيفه توظيفا خارجا عن العادة من عالم مادي مجسد على أرض الواقع ببنائه وأبوابه ونوافذه إلى عالم الأشياء الذي يوحى إلى التخيل والحركة وعدم الثبات، فالكهف يحمل زخما دلاليا لا متناه من أسطورة ودين إلى المعتقدات الاجتماعية. من كونه مكانا مغلقا وكثير الدهاليز إلى مكان مفتوح كاشف كل الطلاسم، فهو : - "ذا جذور دينية مع أهل الكهف والتي وردت في حوالي ست مواضع من سورة الكهف" (مرتاض، 1986، ص 264)

- يرمز إلى التغير " مغارة جبل زندل كانت ترفض ذلك " (مرتاض، 1986، ص 108)

- الكهف يرمز إلى الثورة والوعي "إلا كهف زندل الثائر " (مرتاض، 1986، ص 179)

لقد عمد مرتاض إلى إخضاع المكان والتلاعب به عن طريق استغلاله بطريقة فنية رائعة، حيث جعل من شخوص الرواية الدور الفاعل في اندماج المكان، وجعله يحمل العديد من الدلالات، وكانت الحالة النفسية للشخص دورها الفعال في البيئة أو المحيط الذي يتواجدون فيه، كقوله: " لا تدفعوا الضريبة لهم ينطقها زندل ما رأيتم جمادا ينطق...إلا كهف زندل الثائر" (مرتاض، 1986، ص 179)

استعمل عبد المالك مرتاض العديد من الفضاءات أو الأمكنة من حيث الانفتاح والانغلاق والاتساع والضييق بطريقة فنية متميزة، وذلك من أجل عملية الإثارة والتشويق اللذين يحدثهما لدى المتلقي لخلق الثنائية الضدية فالمكان المغلق قد يكون منفتحاً والمكان المفتوح قد يكون مغلقاً، وذلك حسب تأثيره على نفسية المتلقي فكان المكان ديناميكياً لا مستقراً، من خلال تحميله للعديد من الدلالات الفنية، وذلك في (الربوة)، والتي وردت في القرآن الكريم وأخذت دلالات متناقضة:

في قوله تعالى في سورة البقرة الآية 265: " كَمْثَل رِبْوَةٍ أَصَابَهَا أَثْبَتٌ أَكْلَهَا ضَعْفَيْنِ "، وقوله تعالى في سورة الحج الآية 05: " وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ ". كانت الربوة في الآية الأولى تحمل دلالة الأرض الجرداء التي يكون محصولها قليل، على عكس الآية الثانية وما تحمله دلالة الربوة من نماء وخصب، كالربوة التي عاشت فيها مريم البتول صحبة ابنها عيسى عليه السلام بالمقابل فالربوة التي صورها مرتاض في متنه الروائي، تعارض في حملتها الدلالية ما تقدمنا به في الآيات القرآنية فجاءت ربوة مرتاض: " بقية من أشجار برية تغشاها أشجار شوكية عقيمة، لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها على قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب" (مرتاض، 1986، ص 11) ، وفي المقابل: "بطنها كنز سطحها كنز استولى عليها يبيكو الشيطان أيام المجاعة" (مرتاض، 1986، ص 39).

لقد ربط مرتاض الثورة النفسية التي يعيشها شخوص هذه الرواية بما تحمله أمكنتها من قساوة وخصب، فأرضه الخصبة يعيشون الرفاهية والثراء عكس سكان الربوة الذين يعيشون على وقع أمل التغيير، وتحت مظلة ربما التي تنتبأ بالأفضل في قوله: " فيحتر أهل الربوة العالية أحراشهم هذا العام، ذهب القحط، انتهى الجفاف، أدبرت السنون العجاف، سيشبع أهل الربوة..من خبز الشعير" (مرتاض، 1986، ص 198) وقد اعتمد الروائي في هذين المكانين على أن هناك "وحدة تؤدي إلى خصام، والخصام يؤدي إلى صراع، والصراع الذي يؤدي إلى الثورة التي تنتهي بالتحريك أو التحرر، بمعنى أن المكان مكان متحرك والفعل ينتقل بين المكان من خلال الصراع بين الربوة والسهل". (مرتاض، 1986، ص 33)

وهذا لإبراز الصراع ومظاهر التمايز بين الأمكنة التي تتخللها مظاهر أسطورية عجائبية تثير شهية المتلقي وتغرقه في تساؤلات كثيرة، كيف لا ومن " ذروة الربوة العالية التي يتأملها كل يوم تغرز بصرك فيها، تغوص في باطنها، ربما يوجد في جوفها ذهب، ربما يوجد بها نفط، ربما يوجد بها حديد أو نحاس أو فوسفات أو كبريت..." (مرتاض، 1986، ص 39)

إن مرتاض في متنه الروائي يربط بين المكان وشخوص روايته إلى حد الانصهار والذوبان في قوله: " أنت زينب مجرد مكان تكالبوا عليه" (مرتاض، 1986، ص 35)، وهذا ما يؤكد أن مرتاض استغنى عن رتبة السرد التقليدي وعرج إلى منطلق حدائي ذي مستوى عال يميزه الإبداع والتجريب، مازجا الثورة النفسية بالمكان، هذا ما أضفى عليه بعدا فنيا جماليا لائقا، له أبعاد كثيرة وميزات فريدة كالتنوع والفردة والتداخل والتواشج.

-جمالية الزمن:

إن لعبة الزمكان موجودة في صوت الكهف، حيث جمع مرتاض بين هتين البنيتين، باعتبار الأولى تكمل الثانية والعكس صحيح، وزمن الرواية هو الزمن الحاضر واستحضار الماضي.

زمن الثورة والاستعمار الذي يمثل القهر، التشتت، الضياع، الجهل حيث تظافر زمنين، زمن الاستعمار والزمن الداخلي والذي يمثل الماضي والحاضر والمستقبل، فانزاح مرتاض عن القاعدة وهتك حرمة الزمن بكسرهما، إذ لم يعتمد التسلسل المنطقي للأحداث بل استدعى آليات الاسترجاع والاستشراف منطلقا من مبدأ التجديد، في قوله: "زينب العاطلة والتي لا يزين جيدها عقد...عقدها ضاع... أضاعوه لها أيام المقاومة...لا يعرف أحد أين يوجد" (مرتاض، 1986، ص 70)، ويواصل المفارقة الزمنية في قوله: "أمست زينب تتعالى على جاكليين بين العشية والصبح، غدا جيدها يزدان بهذا العقد الفريد" (مرتاض، 1986، ص 72)، حيث رسم حيثيات الخطاب السردى المنفتح على آفاق جديدة المتراوحة بين الحداثة والتراث وذلك من أجل تحديث الموروث بانصهاره في آليات الكتابة الجديدة.

لقد جاء الزمن في رواية صوت الكهف متباينا ومتشاكلا، وذلك لإزاحة الستار عن كل الوقائع وليكشف عن مدى قابلية هذا النص واستحضار التنوع والتعدد، وذلك من أجل تطويع البناء اللغوي وإخضاعه للأبعاد الفنية المرجوة، فرواية مرتاض متواشجة الأحداث ومتظافرة الوقائع غير متسلسلة، وهذا لعدم تطابق بين زمن سرد الحكاية وزمن القصة المسرودة لاعتماده كما أسلفنا الذكر على تقنيتي الاسترجاع والاستباق، اللتين اتخذتا من أحداث العقد الذي كان بداية للغز رمزه أصله فيه، تشميم عبير الحرية، أول مظهر من مظاهر الحرية عقدك، عقد الحرية يرمز

إلى شئ ما فيحدث في آخر الزمان" (مرتاض، 1986، ص 94 . 96 . 99). رموزا ودلالات ضاربة في أصالة الأمة ومدعمة لاستمرار هويتها ومكانتها. فالزمن الخارجي هو زمن الاستعمار، زمن الظلام... زمن الشمال لما يكتسح الجنوب ويغير في بنيته وتركيبته والغول الذي أخبرها الصوت والصوت الذي جاء بالغول والصوت الذي هبت به ريح الشمال، عصفت على الجنوب فأحرقتمكم. (مرتاض، 1986، ص 09)

لقد نوع مرتاض في متنه الروائي بين أنواع الزمن من زمن خارجي إلى الزمن النفسي، من ماض وما تحمله الذاكرة من ارتداد: هل تعرف يا ولدي؟ هل تعرف حكاية وجودك؟ وجودك غريب حقا! من يصدق هذه الحكاية. (مرتاض، 1986، ص 23)، كما أراح مرتاض الستار عن حتمية الزمن السردية وانقياده للتسلسل المنطقي، حيث استطاع التعامل مع هذه البنية من خلال التلاعب بها، وذلك لإضفاء بعد خفي وجمالي على النص، يبعث التشويق والإثارة، حيث تتسنى الفرصة للمتلقي لإبداء رأيه انطلاقا من أفق انتظاره كاشفا بذلك عن عملية التأويل، فإذا أخضعنا الزمن تعمدنا إزاحة اللثام التقليدي عن أبعاده الفنية إلى ولادة نصوص حدثية ترقى إلى مستوى العملية الإبداعية التجريبية حيث وظف مرتاض:

- الزمن المتواصل: "في قوله أم الطاهر: ... حملته باخرتهم المتقدمة... إذن البحر هو المكان، حربهم هو الزمان والآخرون هم الذين سببوا الموت". (مرتاض، 1986، ص 22)

وهذا الزمن متواصل ومستمر ومتسلسل دون انقطاع.

- الزمن المتعاقب: "أهل الربوة جميعا يعرفون... هذا واضح أصل العقد لزنب، منذ التاريخ السحيق، أنتم تعرفون هذا". (مرتاض، 1986، ص 76)

وهنا اعتمد مرتاض تقنيتي الاسترجاع والاستباق في توظيف زمنه، فهو يتحدث عن زينب ثم عن جاكلين ثم يعود إلى زينب.

• الزمن المنقطع: "كان بيبىكو زمنا منقطعا، فهو زمن الاستعمار ووجود بيبىكو يمثل بداية الاستعمار، ونهايته تمثل الاستقلال". (تحريشي، 2007، ص 46)

وهذا الزمن يبتدئ عند ابتداء الحدث وينتهي عند انتهائه، ويبقى الزمن في تجربة مرتاض الإبداعية الجديدة هو "الخيال، الحقيقة، التاريخ... الزمان المكان المبدأ الموقف العدل الحق الصدق الحضارة اللغة الدين الصلاة السلام الجمال النور الثورة" (مرتاض، 1986، ص 177)، معادلة أطرافها بتشاكلها وانصهارها ببعضها البعض أنتجت نصا روائيا مواكبا لآلية الأصالة والمعاصرة معا.

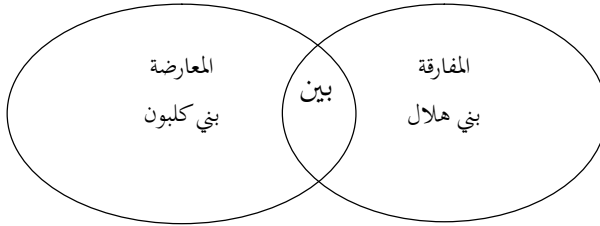
1-2-نوار اللوز "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"

- شعرية ثنائية العنوان في أعمال واسيني الأعرج:

لقد اختص واسيني الأعرج بأعماله الإبداعية التي تتسم بالتفرد والتنوع، وخاصة على مستوى العنوان الذي يشكل عتبة رئيسة لأي عمل أدبي، حيث استلهم واسيني عناوينه من التاريخ الجزائري والعربي بصفة عامة، وهذا ما جسده في رواية نوار اللوز "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، إضافة إلى التراث العربي فقد جعله متكأ له وركيزة في أغلب أعماله الروائية.

انطلاقا من مقولة سيزا قاسم في إحدى مقالاتها بمجلة فصول بالقاهرة العدد-2- والمجلد الثاني سنة 1982 بأن المفارقة عبر المعارضة وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد، وما تحمله من دلالات سلبية توقع شخوص الرواية في صراعات فكرية. لقد تعمد واسيني في نصه الروائي هذا الجمع بين ما هو سيرى وتاريخي في قالب أدبي في، "فجل النصوص التراثية التي وصلتنا في هذه الفترة كانت تعبر عن إحساس الإنسان بالتاريخ بطريقته الخاصة، فاختار الأحداث والشخصيات التاريخية

والأسطورية التي تكون معبرة عن ذاته، ومجسدة همومه وأمانيه من خلال سلوكها وتصرفاتها النابعة من المحيط الشعبي الذي تنتمي إليه، ولذلك فالناس قديما وحديثا اهتموا بالحديث عن الشخصية التي تحمل قيما فانية تتجسد فيها فضائل نبيلة يجبها الناس ويقدسونها (قد تكون متفقة مع ما جاء به التاريخ) ... وقد تكون مخالفة له، وقد تكون عرضة للمبالغة في تأويلها بفضل الخيال الشعبي". (سلام، 2009، ص400)، ويتجلى هذا في :



لقد عانى بطل الرواية من غربة نفسية جعلته يعايش الوحدة القاهرة، فتغريبة الزوфри تصريح على ما يحمله المتن الروائي من أسرار، ثاني عنوان وهي ميزة تستثني واسيني دون غيره جاء واضحا صريحا مزيجا بالإبهام عما حمله العنوان الأول، حيث ربطه بالسيرة الهلالية، والعنوان الأول حمل الأمل الواعد لمجتمع عربي إسلامي تنعدم فيه الديمقراطية، والروائي تقصد استلهام التراث لبلورة عنوانه، حتى يجعل القارئ في حالة من التيه وعدم الاستقرار بوصف هذه التقنية حديثة العهد في الكتابة الروائية، فواسيني من بين الروائيين القلة الذين تتضمن عناوينهم بشائيتها على مجمل وظائف العنونة، حيث يجسد بعدا جماليا للنص الروائي. فسجلت حروف نوار اللوز بحجم كبير والتغريبة بحجم صغير وكلاهما متكاملان لما يحملانه من دلالة ذات بعد اجتماعي نفسي.

فصالح يعيش احتراقاً نفسياً يضاهيه احتراق قبائل بني هلال في قول الروائي: « أنت واحد من يتامى بني هلال الذين هربوا معي حين تيقنت بعشقك بشغف» (الأعرج، 1983، ص 223). ولو نسقط هذا على العنوان الأول والثاني نجد:

تتجلى المعارضة بين تغريبة بني هلال وتغريبة صالح بن عامر الزوفري في قوله: "لن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان: سمعا وطاعة يا مولاي" (الأعرج، 1983، ص 163).

هنا تحدث شخصية صالح القطيعة مع ما هو سائد ومتعارف عليه في الأوساط الشعبية، بل يتجاوز ذلك بعدم الانقياد للسلطة الظالمة والخضوع لأوامرها عكس ما حدث في سيرة بني هلال يقول: "قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكن بكل تأكيد لست أبازيد الهلالي الذي تبحث عنه" (الأعرج، 1983، ص 152)

فتغريبة صالح بن عامر الزوفري إحالة مباشرة إلى أن نص واسيني يعج بالتفاعلات النصية وخاصة من الموروث الشعبي، فقد كشف الستار عن ملامح تناصية تكاد تكون طاغية على المتن السردي وأشار إلى علاقته بتغريبة بني هلال، في اللغة الهلالية وتعدد الرواة وتداخلكم، كذلك انفصال الروي مع الزوفري مقابل تداخل وانفصال القول مع أبي زيد الهلالي في التغريبة، أيضا توفر بعض الأمثال والأغاني الشعبية، فواسيني يبني نصوصه الروائية على الذاكرة الشعبية وما تحمله من تقنيات فنية من شأنها إحداث بصمة جديدة ورسم معالم حدثية لأعمال إبداعية ترقى إلى المستوى المطلوب.

- 1- نوار اللوز
- زمن تتوقف عنده الرواية
 - تجري أحداثها نهاية فصل الشتاء
 - بداية فصل الربيع الذي تظهر فيه أزهار شجرة اللوز

- 2- تغريبة
- تعني الارتحال اتجاه الغرب
 - تحكي ارتحال قبائل بني هلال نحو شمال إفريقيا

- صالح: دلالة على الخير والصلاح
- بن عامر: أحد القبائل العربية المهاجرة التي استقرت في الجزائر وهو دلالة على الهوية
- الزوفري: كنية بطل الرواية ذات البعد الاجتماعي، دلالة على تهميشه في المجتمع.

- بناء الشخصية في رواية نوار اللوز:

تدور أحداث الرواية حول شخصية صالح بن عامر الزوفري والتي كانت المحرك الفعلي للأحداث واسمه مقرون بالذاكرة الشعبية، فالزوفري تشير إلى إرث الاستعماري حيث كان المواطن الجزائري يضطر إلى الترحال طلبا للقمّة العيش، والزوفري في المخيلة الشعبية هو الإنسان الشقي المحتاج فهو إنسان صالح وهو بن عامر، فما الرابط بينه وبين الهاليلين، فواسيني تعمد الربط بين صالح الفرد المنهك الكثير الترحال بالسيارة الهاليلية، وهذا وعي جديد بآليات الكتابة الذي لم يكن موجودا سابقا، حتى تتميز فنيا وجماليًا يقول واسيني: والله أنتم أولاد عامر سلالة بنو هلال هكذا دائما وإذا لم تتقاتلوا على نية كرهتم بعضكم بعضا. (الأعرج، 1983، ص 150)

إن تغريبة بني هلال تلقي بظلالها على واسيني فأراد أن يسقطها على شخصية صالح، هذا الرجل الذي تجاوز الستين، ورغم سنه يكابد ويناضل في سبيل بقائه إذ يعتبر نفسه آخر سلالة الهلاليين وبالتحديد "بنو عامر".

إضافة إلى نفر من الشخصيات التي خدمت مسار الرواية كالنمس والسبايي اللذين يمثلان وجه السلطة المستبدة ورومل القهواجي ولونجة والحاجة طيطمة، كلها شخصيات صرحت في فضاء المتن الروائي مستمدة ملامحها من سيرة بني هلال. كالجازية الهلالية وأبو زيد الهلالي.

تعد سيرة بني هلال المتكأ الذي يركز عليه واسيني في بناء وتأسيس متنه الروائي؛ فهي حلقة الوصل بين الماضي والحاضر من أجل ولادة نص جديد يتمشى وتقنيات الرواية الجديدة إذ يؤكد لنا تمازج التخيل الروائي وانصهاره والمتجسد في تغريبة صالح بن عامر مع التغريبة التي تتوفر على وجود حقيقي؛ وهذا ما يحقق التواصل والاستمرارية والتغريبة النفسية لصالح امتداد للتغريبة الحسية لبني هلال على عكس ما كان موجودا في الرواية التقليدية وفصول الرواية الأربعة:

- 1- تفاصيل صغيرة: القارئ ↔ الراوي ↔ اعتماده الوصف
- 2- ناس لبراريك: ظروف شخصيات الرواية.
- 3- احتفالات موت غير معلن: فهي حقل دلالي للطقوس الموجودة في المجتمع (عالم الأسرار).
- 4- سهيل الجياد المتعبة: وهي دلالة على الفرد القوي والضعيف في مجتمع مليء بالتناقضات.

-بناء اللغة:

بما أن واسيني قد كثف من استحضار الموروث الشعبي على مستوى روايته؛ فإن اللغة العامية طاغية على المتن الروائي، لأنها أصلا لغة السيرة الشعبية وذلك انطلاقا من مجموعة من المصطلحات فعلى سبيل المثال قوله: مر الليل على ناس البراريك قاسيا. (الأعرج، 1983، ص 275)

"إقرأ يا صالح، يا زعيم أولاد بنو عامر؟ لا تريد؟ إذن سأتولى أنا القراءة Elementtres dangereux. (الأعرج، 1983، ص 163) الترابانندو صنعة النحاس." (الأعرج، 1983، ص 226) قوله أيضاً: "وينك يا اللي تحب الوالدين" (الأعرج، 1983، ص 44) وهدف واسيني واضح وقصده مدروس، فاستعماله للغة العامية المستلهمة من الموروث الشعبي، لدليل صارخ لقدرته الفذة كروائي متمرس على تجاوز الراهن إلى أفق حدائي، ووضع الأعمال الإبداعية في قوالب حدائية، فلغة واسيني لغة سهلة متداولة يعرفها القارئ المبتدئ والمتلقي المتمرس، لأنها مستحضرة من ذاكرة الشعب والثقافة الإنسانية وهذا من دواعي التجديد على مستوى الكتابة.

-بناء الزمكان:

جاء الزمن في رواية نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري متشطيا منكسرا على غير تنابعه المنطقي وتسلسله الزمني يقول واسيني: «يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي أنت طيبة يا الجازية لكن أهلك الكبار دياب الزغي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا والنفط بأعناق الفؤاد». (الأعرج، 1983، ص 18)

وهنا يزواج واسيني السلطة الحاكمة في الحاضر والتي تقامر بالنفط وبعيون الأطفال والسلطة المستبدة في عصر أبي زيد الهلالي، وتبقى شخصية جازية تجسد الطيبة والرحمة، وهذا ما يؤكد لنا تحاور واسيني مع النصوص القديمة واستلهامه منها، فهو يعتمد إلى تحويل البناء الفني للنص القديم لينصهر في نصه الجديد، حتى تولد بنية أخرى ترقى إلى مستوى التجديد، فالموروث الشعبي وآلية خرقه وتجاوزه لعناصر الكتابة الجديدة، إنما من أجل استثمار الإبداع حتى تكون له القدرة على إحداث المفارقة بخلق بناء فني جمالي بتقنيات غير معهودة تتجاوز المؤلف.

إن فضاءات الرواية مغلقة في نظر صالح بطل الرواية، لأنها تمثل له القهر والضياع والتشتت فقريته لم تعد كذلك حتى حين لم ينعم فيه بالراحة والاستقرار وملجأ الفريد

وفضاءه المفتوح هو بيت الحاجة طيطمة الذي يعد ملاذا له للهروب من حاضره المعتم؛ فالمكان المفتوح هو مغلق في نظر صالح والفضاء المغلق هو المتنفس الوحيد في نظره، وشقاء صالح مرتبط بقريته... والتي تزوج شقاءها ببؤس الهلاليين، فما تحمله هذه البلدة من معاناة وتناسل للألام والأحزان واضطهاد حوادث تعرضت لها قبائل بني هلال مع السلطة الحاكمة.

خاتمة:

انطلاقاً مما قدّم يتضح لنا أن التواشج والتلاقح الذي أحدثه الموروث الشعبي مع عناصر الكتابة الجديدة بمختلف آلياتها، إنما هو وليد إبداع وتجديد وتجاوز للمألوف بهتكته وهدمه من أجل إعادة بنائه وهذا ما يخول لنا الخروج بجملة من النتائج مع دمج بعض الاقتراحات التي من شأنها تكون دعماً للاهتمام بموضوع الموروث الشعبي أكثر من قبل النقاد.

1. توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية اتسم بنوع من التذبذب والتأخير، وذلك راجع لعوامل منها تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللسان العربي في الجزائر على عكس الرواية العربية المكتوبة بالفرنسية.

2. استحضار الروائيين للتراث الشعبي بمختلف أطيافه التعبيرية من سير وأمثال وملاحم وأساطير وأغاني وأشعار... سمة من سمات التجديد على مستوى الكتابة الروائية.

3. التأثير الواضح الذي حمل واسيني ومرتاظ على التفاعل مع التراث وتجسيده في أعمالهما الروائية.

4. قدرة كل من واسيني ومرتاظ على إحداث القطيعة مع الرواية التقليدية وتجاوزها وكسر رتابتها وذلك من خلال المزاجية بين ما هو واقعي من أحداث تاريخية وما هو تخيلي من نسج خيالهما الروائي انطلاقاً من نوار اللوز وصوت الكهف.

5. تعتبر كتابة كل من واسيني ومرتاظ تجريبية تجديدية باعثة على الحداثة، وهذا ما أكداه في مختلف أعمالهما الإبداعية، فعملية الكتابة عندهما دائمة التجديد والتغيير فهي لا تستقر على حال.
6. الطاقة الفذة التي تتصف بها أعمال واسيني ومرتاظ من ناحية اللغة والأسلوب وتوظيفهما للتاريخ والتراث الشعبي بوصفهما من بين الأقلام الروائية الجزائرية والعربية الفريدة.
7. الشخصية في الرواية الجزائرية المعاصرة تحت سيطرة السرد، فهو الذي يفرض كيف تكون الشخصية.
8. كسر رتابة السرد التقليدي بتحطيم التسلسل المنطقي للأحداث وعملية التعاقب واستحضار آليات جديدة ساهمت في بعث حركية السرد وبالتحديد حركية الزمن انطلاقا من تقنيتي الاسترجاع والاستشراق.
9. لترفع ببنية المكان من عالم مادي محسوس إلى عالم الأشياء الافتراضي والتخيلي.
10. تعدد الأصوات والتهجين من عناصر التجديد على مستوى الكتابة.
11. مزاجية اللغة العامية باللغة الرسمية على مستوى الكتابة الروائية ما هو إلا تصريح واضح وإشهاد صريح على اختراق التراث الشعبي لتقنية الكتابة الجديدة وانصهاره في بنائها الفني.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابلال، عباد. (2011). أنثروبولوجيا الأدب دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي. القاهرة: روافد للنشر والتوزيع.
2. الأعرج، واسيني. (1983). نوار اللوزغرية صالح بن عامر الزوفري بيروت: دار الحداثة.
3. البحراوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي. الدار البيضاء: المركز الثقافي الغربي.
4. العاني، شجاع. مسلم. (1999). قراءات في الأدب والنقد. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
5. الغيطاني، جمال. دت. (مقالة الروايات الطليعية العظمى هي التي تعبر عن الواقع بصدق وتلتقط جوهر التاريخ، مجلة الطريق
6. أوزرويل، فاطمة. الزهراء. (1989). مفاهيم الرواية بالمغرب. الدار البيضاء: الدار البيضاء.
7. باختين، ميخائيل. (1987). الخطاب الروائي. المغرب: دار الفكر.
8. بوشوشة، بن. جمعة. (2003). التجريب وارتخالات السرد المغاربي. تونس: المطبعة المغاربية للنشر والإشهار.
9. حجازي، سمير سعيد. (2005). النقد العربي وأوهام رواد الحداثة. مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع.
10. تحريشي، محمد. (2007). في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية. الجزائر عاصمة الثقافة العربية: دار حلب.
11. سلام، سعيد. (2009). التناسل التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا. الأردن: إريد عالم الحديث للنشر والتوزيع.
12. عباس، إبراهيم. (2002). الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، الجزائر: منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال للنشر والإشهار.
13. عباس، إبراهيم. (2002). البنية السردية في الرواية المغاربية. الجزائر: منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار.
14. فتحي، إبراهيم. (2000). معجم المصطلحات الأدبية. القاهرة: شرقيات للنشر والتوزيع.
15. مرتاض، عبد المالك. (1986). صوت الكهف بيروت دار الحداثة.
16. يقطين، سعيد. (2005). من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الخطاب التفاعلي. المغرب: المركز الثقافي العربي.