الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITÉ LARBI TEBESSI - TÉBESSA

جامعة العربي التبسي-تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

استدعاء التراث في روايات مبروك دريدي
مقاربة تأويلية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه نظام LMDفي اللغة والأدب العربي

تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر

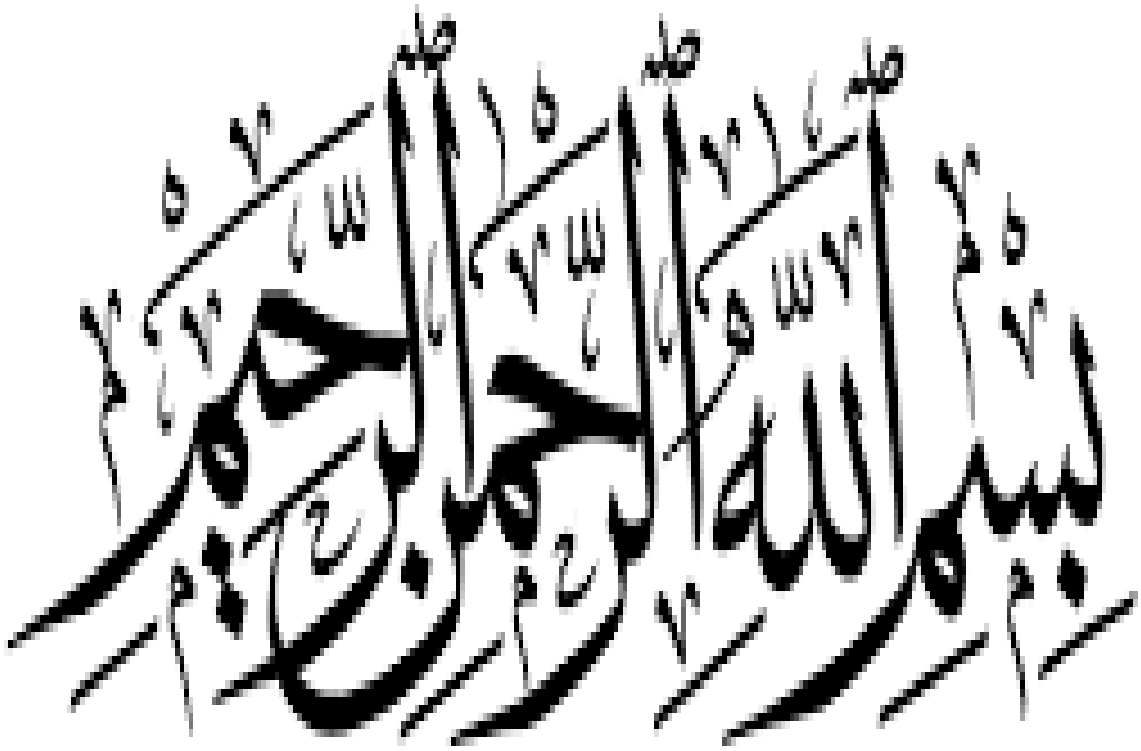
إعداد الطالب: إشراف الدكتور:

ثابتي حمزة بوحفص بوجمعة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
شادية شقروش	أستاذ	جامعة الشهيد العربي التبسي تبسة	رئيسا
بوحفص بوجمعة	أستاذ	جامعة الشهيد العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقررا
رويقي رزيقة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد العربي التبسي تبسة	ممتحنا
مكّي سعد الله	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد العربي التبسي تبسة	ممتحنا
شرفي شمس الدين	أستاذ	جامعة الشهيد عباس لغرور خنشلة	ممتحنا
السبتي سلطاني	أستاذ	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا

السنة الجامعية 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وعرفـــان

أستهلّ شكري لله عزوجل الذّي وفقنا في بلوغ هذه الرحلة البحثية

فالحمد لله على نعمه وفضله وتوفيقه الدائم

كما يسعدني أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي المشرف" **الدكتور بوحفص بوجمعة** " نظير نصائحه وتوجيهاته العلمية والعملية ناهيك عن تشجيعه المستمر لتحقيق مقاصد الدراسة، فكل عبارات الثناء والشكر أوجهها له في هذا المقام العلمي المتميز بمرافقته لرحلة هذا البحث. كما أقدم أسمى صور الشكر والمحبة لأعضاء وأساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة الشهيد العربي التبسي

فجزاهم الله خيرا ونفع بهم وسدد خطاهم أينما حلت بهم دروب الحياة

لكم جميعا أخلص عبارات الوفاء والشكر.

... إهـــــداء ...

أهدي ثمرة عملي المتواضع

إلى روح والدي ووالدتي رحمهما الله

إلى كلّ إخوتي وأخواتي، إلى كل
أفراد عائلتي وأقاربي

إلى زملاء الدرب، ورفقاء العمل، إلى
كل من جمعتني به الأيام، لكم أقدم
هذا العمل البحثي

الباحث حمزة ثابتي

مقدمة

مـقدمـة

تمثّل الرواية جنسا أدبيا يحاكي علاقة الذات بالحياة المجتمعية أين أبدع وتفنن معظم الدارسين والنقاد في مقاربتها وفق تقنيات مختلفة، فالرواية بناء معرفي ثقافي واصف لحدود الهويات الثقافية وتمثيل لأطر تاريخية تجسّد علاقات التفاعل بين الأنا و المجتمع، الأمر الذّي جعلها ملحمة السرد المعاصر و وجهة ثقافية حاول من خلالها صنّاع السّرد اكتناه حقائق الواقع، و التعبير عن مختلف التوقعات و الرهانات الوجودية التي يصبو إليها الإنسان.

والناظر في الخطاب الروائي العربي عامة و الجزائري خاصة يقرأ بعيون ناقدة فاحصة العديد من السرود الروائية التي اعتزت بثقافة الذات الوطنية، فرغم التأخر الثقافي بفعل سياقات و ظروف أثقلت كاهل كلّ جزائري يعتز بتاريخه و وطنه، إلا أنّ وتيرة الكتابة الثقافية، و الردّ على مختلف الخطابات الاستعمارية و محاولة توصيف الواقع البائس، كان لها حضور بارز حاول من خلالها صنّاع الرواية الجزائرية صياغة واقعهم الضائع في نفحات الثورة، و نيران الحياة الحارقة محاولين بذلك البحث عن نبضات الأمل لبناء مستقبل مشرق، و إعادة بسمة الحياة إلى أرض طمست و هجرت بعض أطرها الثقافية، لتشارك الرواية في ثورة الحق والنضال التحرري بغية ميلاد شمس الحرية.

لتشكّل دوائر التحول الثقافي نقلة نوعية في مقولات الكتابة السردية العربية عامة والجزائرية بشكل خاص، أين اتجهت أقلام السّرد نحو توظيف تقنيات جديدة في عمليات بناء الخطاب السردي **كالرمز والقناع، التجريب و استدعاء التراث** و غيرها من التقنيات السردية التي دقت طبول السرد الحديث والمعاصر، والمُطّلع على سطور الرواية الجزائرية يلتقط مشاهد سردية تعتزّ بفعل التراث في شفراته الترميزية ودوره الفاعل في تمثيل الأطُر المعرفية والثقافية المشكّلة لبساط الهوية الجزائرية، ولعلّ من الأسماء السردية التي تخيّرت فعل التراث كواجهة ثقافية في مضامين كتاباتهم نجد الطاهر وطار، محمد ساري، واسيني الأعرج،

عزالدين جلاوجي، مبروك دريدي...هي أسماء كثيرة اتجهت صوب محاكاة الماضي التراثي؛ بغية بناء هوياتهم والحفاظ على قدسية التراث كمركّب ثقافي يمثل جوهر كلّ جزائري عربي يعتز بدينه وأصوله التاريخية والثقافية، ليحتلّ فعل التراث مكانة فاعلة في خصوصيات السرد الروائي الجزائري أبدع ولاتفنن صنّاع الرواية في توظيفه بطريقة رمزية تمزج بين واقعية الحياة وأثير الخيال التغريبي.

ويعدّ مبروك دريدي أحد الأصوات الروائية التي احتفى بها المشهد الروائي الجزائري المعاصر نظير ما أحدثه من تغيّر في هرم الكتابة الثقافية نظير لغته الحارقة، وصوره المناجية لآهات الماضي وقوافل الأجداد، فجاءت تعابيره كتوليفة نقدية معارضة لسلطة الحياة في مختلف جوانبها وصورها الضائعة في شطحات خطابات ظاهرها تنوير وحداثة، وباطنها ألغام ثقافية تتوسد الضياع والطمس لكلّ موروث عربي أصيل، لكنّ فتيل وسهام التمرد صنعت ذاتها في شخصية هذا المثقف الناقد والعارف بخبايا وطنه المليء بالجروح والصدمات، فكانت كتاباته، بدءا من "لامبيدوزا" مرورا "بوادي الجنّ" و"في حضرة الماء"، وصولا إلى "الغراب الأخير" وابلا من الألغام الثقافية الداعية لدحض سهام الآخر وقمع خطابات التحديث العولماتي، فسجلت نصوصه عودة إلى تراث الأجداد وتمثيلا يعتز بوحدة التاريخ الثوري ناهيك عن نفحات الإيمان والتعلق بخطاب الله عزوجل، هي صور كثيرة استدعاها هذا المبدع الثقافي الذي بصم على اسمه وحرفه في رفوف التميز السردي الجزائري، الأمر الذي دقّ طبول البحث والنقد لتقصّي مقاليد الكتابة في سرديات هذا المثقف الواعد ناهيك عن انتماءه التراثي الثقافي الذي أكسبه علامة مميزة في مجالس السرد المعاصر، ليقع اختيارنا عليه كنموذج للبحث والدراسة، حيث صِيغ موضوع الدراسة وفق العنوان التالي: **استدعاء التراث في روايات مبروك دريدي مقاربة تأويلية**، نظير ما تحمله كتاباته من بنى سردية تحتوي في مضامينها تمثّلات فعل التراث الذي شكّل وحدة سردية تتكرّر في أغلب أعماله.

وتأتي **أهمية البحث** في هذا الموضوع في مقاربة، ودراسة خصوصية الكتابة الروائية في الرواية الجزائرية، ناهيك عن محاولة فهم البُعد الترمزي الذي تحمله روايات مبروك دريدي؛ باعتباره أحد أبرز الروائيين الذين صنعوا التميز السردي نظير بلاغة كتابته، وارتباطها بالواقع الحياتي الذي يحيط بالانسان العربي، لتصاغ خيوط الدراسة كرؤية بحثية لمساءلة الخطاب التراثي عند مبروك دريدي، ومحاولة تأويله وفهمه وفق أبعاد تحليلية مختلفة.

لتتأسس **أهداف مقاربتنا** البحثية من خلال استدعاء التراث في كتابات مبروك دريدي وفق النقاط التالية:

- تقديم قراءات شارحة لحدود التراث والحداثة والتأويلية.
- فهم دواعي استدعاء التراث، وأهميته في الخطابات الإبداعية.
- محاولة تحديد مسألة ظهور جنس الرواية في المنجز الغربي والعربي
- معرفة خصوصية الكتابة الروائية من ناحية المبنى والمعنى.
- استنطاق واستجلاء خصوصية التراث في كتابات مبروك دريدي، ومحاولة فهمها وتأويلها وفق قراءة معرفية.

وطبعا لم تنطلق رؤية البحث من فراغ، بل كانت نابعة **وفق أسباب ذاتية موضوعية،** فجاءت الذاتية شغفا ومحبة في مجالسة وتمحص أسوار الرواية الجزائرية، ومحاولة ملامسة نبضات الأمل، و الحياة في عوالم القراءة السردية عند مبروك دريدي، بينما تتحدد الأسباب الموضوعية في تعرية فعل التراث في المنجز الروائي عند مبروك دريدي، ومحاولة تحديد خصوصية الكتابة عنده، فضلا على قراءة الواقع النقدي و الروائي عنده؛ باعتباره أحد الوجوه القلائل التي توجست عالم الرواية و النقد.

و تتأسس قراءتنا البحثية وفق **إشكالية** بحثية جوهرها الفاعل مفادها: **ما يميّز مبروك دريدي عن غيره من الروائيين في مسألة استدعاء التراث ومقصديته الدلالية ؟**

وتنفتح هذه الإشكالية على **أسئلة جزئية** تساءل الدراسة برؤية نقدية لعلّ أهمها:

– ما هي دواعي استدعاء التراث في مختلف أشكال الخطاب الإبداعي؟

– كيف أسهم فعل التراث بمختلف صوره– التاريخي والشعبي والأدبي، وصولا لفعل التراث في الثقافة الدينية – في تشكيل خصوصية الكتابة عند مبروك دريدي؟

هي أسئلة متنوعة تطرح نفسها باحثة عن جماليات استدعاء فعل التراث في الرواية الجزائرية، وأهم الدلالات المعرفية التي يمكن تأويلها، وفهمها لحظة مقاربة، وتفكيك روايات مبروك دريدي.

ولقد تتبعت مقاربتنا البحثية **إجراءات المقاربة التأويلية** كمنهج معرفي إجرائي في قراءة ومقاربة تمثيلات استدعاء التراث داخل الخطاب السردي في روايات مبروك دريدي، فضلا على محاولة تأويل وفهم المعاني المخبوءة والمقموعة في نصوصه المليئة بالرسائل الثقافية والأفكار المعرفية، التي يسعى المبدع لتمريرها نحو القارئ، فكان لزاما العودة إلى بعض أدبيات البحث التي تناولت هذا الموضوع أين مدّت بنا عيون القراءة نحو مؤلف "**توظيف التراث في الرواية العربية لرياض وتار**"الذي أبرز فيه خصوصيات فعل التراث كتقنية سردية استرعت اهتمام المبدعين والنقاد، كما حمل في طياته وصف شارحا لبعض النماذج الروائية التي احتفت بالتراث في نصوصها، فضلا على اعتمادنا على أطروحة دكتوراه بعنوان **توظيف التراث في روايات عبد الملك مرتاض، قراءة في ثلاثية الجزائر وثنائية الجحيم،** للباحثة خديجة نواري، أين تناولت هذه صور التراث في أعمال مرتاض من خلال تحديد التراث التاريخي والديني والشعبي وحتى الفني الأمر الذي جعلنا نستفيد منها في بعض الجوانب النظرية والتطبيقية، كما حاولنا الاستفادة من رسالة ماجستيربعنوان ، **إشكالية**

السلطة في الرواية العربية الجزائرية للباحث علال سنقوقة التي تناول فيها صورة وخطاب السلطة في االمنجز الروائي الجزائري مؤكدا بذلك أنّ معظم الكتابات انطلقت من دائرة السلطة، ومحاولة تصويرها وفق أفكار مختلفة، الأمر الذي ساعدنا في توظيفها لفهم خصوصية نشأة الرواية الجزائرية، وعلاقتها بالرواية العربية، وغير بعيد استعنّا في دراستنا على بعض **الكتب والمراجع**؛ لإكمال عمليات البحث خاصة في المهاد النظري كمؤلفات "في نظرية الرواية عبد المالك مرتاض"، وفنّ الرواية عند جورج لوكاتش، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لواسيني الأعرج ، وكتاب روح العصر لعزالدين إسماعيل؛ ناهيك عن كتاب بنية النص السردي لحميد لحميداني، و بناء الرواية لسيزا قاسم..

طبعا، كلّ هذه المؤلفات وغيرها كانت طريقا منيرا لعناصر البحث التي رسمت ملامحها في خطة بحثية أكاديمية تستهل بمقدمة بحثية شارحة لعناصر الدراسة، مرورا بأربعة فصول مزجت بين النظري والتطبيقي، أين اختص **الفصل الأول** بقراءة مفاهيم التراث وأنواعه و علاقته بالحداثة، فضلا على تحديد منهجية التأويلية كمصطلح وعلاقته بفعل التراث، مرورا بتحديد جنس الرواية وفق نظرة مفهومية ونشأتها في المنجز الغربي والعربي، لنصل إلى **الفصل الثاني** الذي قدمنا فيه رؤية نظرية لميزان الرواية الجزائرية وسؤال الهوية، مرورا بفعل التراث، ودواعي استدعاءه في المنجز العربي والجزائري، فضلا على تحديد خصوصيات الرواية من زاوية المبنى والمعنى، وصولا إلى رصد بطاقة وصفية لحياة الروائي مبروك دريدي وخصوصية السرد.

لتنسج الفصول الموالية وفق نظرية تطبيقية، يختص فيها **الفصل الثالث** بقراءة وتمثيل فعل التراث بمختلف أنواعه(التاريخي، والشعبي والأدبي، والثقافة الدينية)؛ من خلال روايتَي "في حضرة الماء" و"لا مبيدوزا"، ومدى حرص الروائي على تقديم لوحة سردية تحاكي الماضي والحاضر بلغة راقية، ليرنو **الفصل الرابع** والأخير إلى استنطاق مظاهر التراث في روايتي "وادي الجن" و"الغراب الأخير" ودورها الفاعل في محاكاة الواقع العربي الجزائري، حيث أبدع

وتفنن الروائي في حياكة أعمال سردية، تنطلق من ركام الحاضر نحو أثير الماضي المخبوء في سراديب النسيان، لتطوى رحلة البحث في خاتمة بحثية تلخص أهم النقاط التي توصلت إليها أقلام التحليل والدراسة.

ووجب التنبيه إلى مسألة مهمة تتمثل في **الصعوبات والعراقيل** التي جابهت طريق البحث لعل أهمها: قلة الدراسات التي تناولت مسألة التراث ومدى استدعاءه في الخطابات الإبداعية، ناهيك عن ندرة الدراسات التي تناولت أعمال مبروك دريدي بالنقد والتحليل، لكن بتوفيق الله عزوجل، حاولنا تقديم قراءة متواضعة تختص بفهم واستكناه خصوصية الكتابة عند مبروك دريدي.

وصفوة تمام القول، لابدّ من ذكر ملامح الشكر والتقدير لأستاذي المشرف الدكتور " **بوحفص بوجمعة**" الذي رافقني في رحلتي بحثية، حيث كانت نصائحه وكلماته عنصرا فاعلا في ميلاد خصوصية هذا العمل المتواضع، فجزاه الله خيرا، وبارك الله فيه، ونوّر الله حياته علما وعملا صالحا متقبلا إن شاء الله، كما أقدّم كل عبارات الشكر والتقدير للجنة المناقشة نظير قراءتها وتمحيصها لجزئيات البحث، فبارك الله فيهم وسدد خطاهم .

الباحث حمزة ثابتي

الفصل الأول: قراءة شارحة لمفاهيم التراث، الحداثة، الرواية، التأويلية

أولا : مفهوم التراث

أ/ الـــتراث فـي اللغة

ب/ الـــتراث في الاصطلاح

ج/أنواع التراث

د/أهمية التراث

ثانيا : مفهوم الحداثة

أ / الحداثة في اللغة

ب / الحداثة في الاصطلاح

ثالثا: ما بين التراث والحداثة

رابعا : مفهـوم التأويـليـة

أ/ لـــغة

ب/ اصطلاحـا

ج/ التأويـلية والتـراث.

خامسا : الرواية بين التأصيل والتلقي

أ /الرواية ورهانات المفهوم

ب/ الرواية بين التأصيل الغربي و التلقي العربي

أولا: التراث وقفة شارحة في المفهوم: يعدّ فعل التراث فعلا ثقافيا يحاكي ماضي الذات ضمن سيرورة التاريخ، ليشكل مرآة الحياة في مختلف أشكالها وتفاصيلها، فالتراث بناء ثقافي يجسّد أنماط التفكير البشري الذي نتجت عنه أفعال مادية وغير مادية، الأمر الذي أكسبه أهمية واسعة في مختلف المجالات خاصة في مجال الأدب، أين حظي باهتمام شديد من قبل الدارسين؛ لتمثيله في خصوصية النص الأدبي، ليغدو بناءً ثقافيا يعبّر عن الأطُر الهوياتية المشكّلة للفكر البشري، وقبل المضي لفهم تمثيلات التراث في الخطاب الإبداعي، يتوجب علينا عرض ماهية التراث في سياقه اللغوي والاصطلاحي.

أ/ التراث لغة: يُحيل مصطلح التراث في منبته اللغوي، من خلال معجم لسان العرب لابن منظور إلى "**الإرث و الورث الذي يتحصل عليه الأبناء عن الأباء، سواء أ كان الإرث ذو معطى مادي أو معنوي، و في ذات السياق، يلتقي هذا المصطلح مع مفردة الميراث الخاص بجوهر المال المتروك للإنسان**"[1]، ويعني أيضا " **أنّ يرث كل شيء فيهما، لا يبقى منه باق لأحد من مال أو غيره**"[2] وتفسير ذلك، أنّ الله وارث كل شيء، فالتراث يفيد كلّ ما ورثه الانسان من عادات وتقاليد، و كلّ ما يحيط بالفكر البشري، ومعناه أنّ التراث في صبغته المعجمية لم يخرج من مقام الإرث والميراث المتروك للأبناء من قبل الأهل، ونقرأ حضور التراث في كتاب الله الحكيم في قوله تعالى:" **وتأكلون التراث أكلا لمّا**"**سورة** الفجر الآية19، وقوله تعالى :"**والله ميراث السماوات و الأرض**"سورة آل عمران الآية **180**، حيث أخذ مصطلح التراث دلالات لغوية كالمال و الإرث و الميراث، وكلها تصبّ في مقاصد لغوية مختلفة كأكل أموال الناس، أو الإرث المتروك للإنسان، ويحمل الميراث مقصدية أبدية تتحدد في أنّ الله سيرث كل شيء فيهما لا يبقى منه باق لأحد من مال، أو كل ما يقابله و يماثله، فالتراث في حدّه اللغوي يدلّ على معاني أخذ وراثة الأسلاف و الماضي، وقد يكون هذا التراث في صورة مادية أو غير مادية، و كلّ عناصره مسجّلة في ثوابت الماضي الذي

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت –لبنان–،1982، ط2، مادة ورث ، ص:199–201.

[2]- محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، ج2، المطبعة البهية، القاهرة، مصر،1925،ص:435.

خلّد للأجيال القادمة، وبعيدا عن سباق التراث في جانبه اللغوي، سنسافر بقلم البحث نحو دلالة هذا المفهوم في الإطار الاصطلاحي.

ب/ اصطلاحا: إنّ مسألة التراث في سياق الاصطلاح تباينت فيه الرؤى من قبل الباحثين والدارسين؛ نظير أهميته الفاعلة في تحديد الهويات الثقافية لكل المجتمعات البشرية، فالتراث فعل ثقافي يعبّر عن مختلف العادات والتقاليد والأفكار، وكلّ ما يحيط بالفكر البشري من أفعال مادية وغير مادية، فأضحى علامة فارقة في حدود الدراسات الثقافية والنقدية؛ نظير أهميته الواسعة في استدعاءه مختلف الخطابات الإبداعية، حيث **يقدّم كتابه كتابات مختلفة حول تيمة التراث، رغم الاختلاف الحاصل حول نوعية التراث المقصود، هل هو التراث السحيق في نفحات الماضي و المعبّر عن تاريخ الانسان البشري؟**[3]، ونجد في صورة أخرى، رؤية تعتبر أنّ **التراث يروم لمخزون الحضارة الواحدة و دورها المحافظ في إرساء قواعد تراثها التاريخي**[4]، أيّ أنّ مقصدية المصطلح يبحث في سجلات الماضي التاريخي المعبّر عن الفضاء الهوياتي للحياة، و هذا المصطلح قد تعرّض لكثير من التحوير و التمحيص حسب تعدد المجالات وتغيّرها، أين توزعت آراء الباحثين على آراء مختلفة حول ماهية التراث،

بينما، يقرّ محمد أركون بنظرة مخالفة لفعل التراث ودعوته الصريحة لحداثة التراث والمضي قدما صوب خطابات التحديث والتغيّر الثقافي حتى في الفكر الاسلامي المعاصر مستهدفا بذلك إشاعة خطاب إسلامي مبني على العقل ويحمل بذور التنوير، فالقراءة الأركونية قراءة حداثية تعارض هوية الماضي، وتدعو لحداثة إسلامية تخالف الطابوهات، وتتدد بتغيرات مقاليد الحياة، الأمر الذي جعله محلّ انتقاد ومعارضة من قبل مؤيدي التراث؛ نظير معارضته لهويته الثقافية.[5]

---

[3]– ينظر: حسن حنيفي، التراث و التجديد، دار التنوير، بيروت– لبنان–،1981، ط1، ص:11.

[4]– ينظر :سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، دط، ص:16.

[5] - ينظر: العابد ميهوب، قراءة في المشروع الحداثي عند محمد أركون رؤية سوسيولوجية، مجلة المداد، مج 03، ع02، جامعة الجلفة، 2015/12/15، ص ص:39، 40

ويعرّف الجابري التراث بكونه : **التراث هو كلّ ما حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد، فهو تمثيل لذاكرتنا الثقافية، ذاكرة الوعي واللاوعي، حامل للجوانب الفكرية ومختلف السلوكات البشرية، فهو تراث مادي وغير مادي**[1]، وهذا يعني، حسب الجابري، مجموع الأفكار وكل صيغ الثقافة الدينية و الأدبية و الفلسفية التي ورثها الإنسان المسلم عن ماضي أسلافه، وهنا، قد خصّ الجابري المحمول التراثي برؤية دينية تتحدد انطلاقا من مقومات وسبل الحضارة الإسلامية، بعيدا عن المغالطات الخارجة عن فضاء الدين الإسلامي، كونها تحمل مقومات غير عربية إسلامية، أيّ أنّ التراث في عُرف الجابري محدّد في دائرة الحضارة الإسلامية دون منجزات الخطاب الغربي الحداثي، لكن هذا الموقف يمكن أن يحدث انسلاخا عن جذور الماضي العربي قبل الإسلام، ما يفيد قولا أنّ التراث يرتبط بمرآة ماضي الإنسان العربي الذي لا يقف عند حدود التراث الإسلامي، بل يمتد إلى أزمنة قبلية تحاكي خصوصية و منجزات الإنسان العربي.

ومنه، فالتراث في حدود الوصف المفهومي يمثّل خزانة الفكر الإنساني و الاجتماعي و التاريخي الذي ورثته ثقافة الإنسان طوال السنوات الماضية، أي أنه صورة قارة لحياة الإنسانية بأكملها، و لا يمكن بترها أو دحضها؛ كونها منجزا إنسانيا يمتد إلى بدايات الوجود، وكيفية تقادم و تناقل الثقافات بين مختلف الحضارات الإنسانية، فالتراث:"**مجموع الآثار المكتوبة سواء كانت أثرية: أي حجرية، أو كانت على شكل كتب أو ملصقات وما يشابهها، وهي التي حفظها لنا التاريخ كاملة أو مبتورة**"[2]، ما يؤكد أنّ تيمة التراث تحاكي ثقافة مادية و غير مادية تعكس الموروث الفكري و الروحي الجامع بين مختلف الأجناس البشرية، فلا ثقافة دون تراث ولا هوية دون محمول فكري تراثي وتاريخي ولا حياة لإنسان مجهول التراث و الأصل، فالحياة مقاصد التاريخ الوجودي لكل فرد تعلّم و عاش في أسوار

[1]– ينظر:محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت–لبنان،1981، ط1، ص:45،46.

[2]–حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1988، ص:13.

الماضي المعبّر عن أنماط التفكير، و التعايش و مختلف العادات و التقاليد و الموروثات الإنسانية.

ويرى نعيم اليافي :" **أنّ التراث يتحدد في وجهين أو نمطين الأول يرتبط بكل ما وافق و صلح لسلطة العصر الحالي و انتهى بانقضاءه، بينما يرتبط النمط الثاني بكل الموروثات التي تماشت و نمط الحياة عند الإنسان في عصره، وكان فيه مصلحة و منفعة، فأخذه و عدّله و حاول الحفاظ عليه من سموم الضياع و التيه في صلب علاقات التفاعل مع الأخر الغربي المختلف**" [1]، ما يعني، حسبه، أنّ دلالة التراث تمحيص و تعديل وتذويب لكل الموروثات و الأفكار التي تفيد ولا تفيد جوهر الإنسان، فليس كل شيء يؤخذ به على محمل الثقة والجدية ،فالحياة نظام متغير غير ثابت على وحدة ثقافية معينة.

ويوسّع الجابري دائرة الحديث عن التراث؛ بكونه تمحيصا للماضي برؤية تلامس كنف الحاضر و تمزج بين رؤى متفاعلة بين الماضي القريب و مستقبل الحاضر، الذي تتصادم فيه الهويات التراثية، الأمر الذي يعجّل بحدوث شروخات ثقافية، فالجابري يعتبر التراث:" **ردّ فعل من التهديد الخارجي الذي كانت تمثّله، وما تزال تحديات الغرب العسكرية و الصناعية للأمة العربية و مقومات وجودها، مما جعل تلك الدعوة إلى التراث و الأصول تتخذ صورة ميكانيزم للدفاع عن الذات**"[2]، فالتراث في عُرف الفكر الحالي دفاع و محافظة على الأطُر الثقافية و الفكرية في ظل متغيّرات العصر العولماتي، فالتراث العربي يتشبّث بجذور أصلية ويسعى إلى تمجيدها في كل مرة لحظة زمنية محافظا بذلك على ميزات الهوية التراثية من دسائس الضياع في خارطة التطور الغربي، هذا الأخير لا يحمل أهدافا سلمية تجاه خصوصية الهوية العربية عامة و الإسلامية خاصة، ما عجّل ببزوغ آراء ونظريات تندد بوحدة التراث بكونه محمولا ثقافيا و هوياتيا يعكس نمط التفكير الإنساني، فالحياة الإنسانية

[1]– نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا–،1993، ص:49–50.

[2]–محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة،ص:26.

لا تستمر دون منجز ثقافي تراثي يمتد إلى مختلف البُنى الفكرية، الاجتماعية و التاريخية التي عاشها الإنسان على امتداد التاريخ الزمني.

ليشكّل فعل التراث علامة فارقة في حدود الفكر المعاصر النهضوي، أين تغيّرت وتيرة الحياة، نظير التحولات و التغيرات التي رافقت الإنسان في مرحلة القرن التاسع عشر، كيف لا وهو القرن الحالم بإنسان نهضوي يرنو إلى إحداث انسلاخ من طوعية التراث و الماضي البعيد ، **لتبدأ بذلك مقولات الحداثة كنيار اقتحم أسوار كل الثقافات، الأمر الذي أشعل فتيل التمرد و الرفض لبعض دعاة الهويات التراثية، خاصة في الواقع، وما عاشته من نكسات استعمارية أحدثت قطيعة بين الإنسان العربي، وماضيه الغارق في وديان التيه و النسيان، ليصطدم الإنسان العربي بوجه غربي انفصل من دواليب الظلام إلى عصر تنويري تغيّرت فيه قيم الحياة، فبدأت رايات الانصهار و الذوبان والاتصال بالغرب الذي أيقظ عقول المجتمع العربي من دواليب الضعف، والضعف الذي رافقه لأزمنة طويلة وفي مقابل ذلك حدثت خطابات تمرّدية تنادي بقطيعة الحداثة، و المُثول نحو الخطاب التراثي و الحفاظ على هويته**[1].

لتبدأ مشاعل الصراع بين تياري الحداثة و التراث و صراع كل طرف لتحديد موقفه من خصوصية هويته، أين يرى صنّاع الخطاب الحداثي أنّ الحداثة خطاب تنويري نهضوي ينادي لحياة أفضل للإنسانية و يعكس سلطة التحضر و النهضة التي غابت في زمن الماضي، بينما يعتبر أصحاب الموقف التراثي أنّ الحداثة خطاب تهديدي لسلطة الهوية العربية و عنصر ثقافي يهدف إلى طمس هوية العروبة ودحض مختلف القيم و الموروثات التي عايشها الإنسان العربي، ما يعني أنه يحمل مغالطات دينية وروحية تجابه حياة الإنسان العربي، وبين رأي حداثي و أخر رافض، يأتي رأي يتوسط الموقف رأي جدلي يمثّل رفضا لكلا الموقفين؛ نظير صراعهما في حلقات فارغة دون تقديم إضافات للفكر الإنساني، أين يرى أنّ الحداثة ليست قطيعة عن سلطة التراث بقدر ما هي محاورة و رقي لبعض القيم و

[1]- ينظر:محمد عابد الجابري، التراث و الحداثة، ص:162- 163.

الأفكار التي يعيش في جوهرها الإنسان، حيث يقول الجابري:"**أنّ الحداثة لا تعني رفض و تجاوز حدود التراث أو إحداث قطيعة وانفصال عن الماضي، بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى معاصر يحاكي الحاضر**"[1]، ومعناه أنّ التراث جوهر إنساني يتحدد في قوامه المحمول الفكري و التاريخي و الاجتماعي الذي عاش في أحضانه الإنسان الأول، وحملها إلى الأجيال القادمة، فالتراث الابن المدلل لكنف التاريخ ودونه لا يصحّ القول بوجود هوية ثقافية تراثية، فهي كعلاقة الابن بأمه، حيث لا يستطيع الانفصال أو نكران الأصل، فلا نّص وُلد من فراغ معرفي، ولا ثقافة دون إطار تراثي يختزن سُبل التفكير و الوجود، **فالتراث هوية الماضي، ومربط الفرس الذي يمثّل علاقة الإنسان بثقافته، فهو أشبه بمصباح ينير درب الأجيال و يذكرهم بأصول الوجود الأول، فهو خزّان التفكير البشري ونموذج ثقافي تتحرك في ثناياه تعابير وقلم الإنسان، فكل إنسان مزود بخبرات و أفكار تصنع وجوده ضمن دائرة الحياة، فالعودة إلى نهج التراث الذي يمثّل جوهر الحياة و الدفاع عن خصوصيتها، وإعادة بناء الذات تنطلق منه لبناء هوية صلبة، لها أصولها وكيانها الثقافي**[2]، كلّ هذا جعل من مسألة التراث إحدى المسائل المهمة في الفكر العربي و النقدي، أين حاول صنّاع الإبداع استدعاءه و تمثيله وفق تقنيات أدبية مختلفة، فأضحى التراث علامة فارقة في مختلف الكتابات الأدبية شعرا و نثرا، فقد نجد الروائي يستدعي تراثا معينا قائما عن فن السيرة و الأمثال و الفلكلور، وقد يكون تراثا ذا ثقافة دينية، مرتبطا بمسألة الانتماء الديني الروحي، ناهيك عن استدعاء التراث التاريخي و الاجتماعي المرتبط بفضاء التاريخ و أحداثه و الظروف المجتمعية التي تحاكي هوية الإنسان، كما لا ننسَ التراث الأدبي المرتبط بتناص الروائي مع مختلف النصوص الأدبية.

---

[1]– المرجع السابق، ص:15.

[2]–ينظر:حسين مروة و آخرون، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام ، دار الفارابي ، بيروت–لبنان–، 1987، ط4، ص:55–56.

ج- أنواع التراث

سبق القول أنّ التراث فعل إنساني يعبّر عن هوية الماضي القابع في غياهب التاريخ، فهو الممثّل الثقافي لمختلف صُور و أشكال الحياة، فلا وجود لمجتمع من دون غطاء تراثي يكتنف وجوده ضمن الدائرة الاجتماعية، فالتراث إرث ثقافي يورثه السلف للأجيال الثقافية التي يتعلمها الفرد مع توالي العصور، فلا وجود لعقل بشري ينشأ من فراغ، إنما هو نتيجة تفاعلات ثقافية بين الأجناس الثقافية:" **فالتراث يمثّل الذاكرة الممتدة حتى الحاضر، و المنتج الثقافي الذي تنجزه اليوم، سيكون للأجيال القادمة تراثا وذاكرة**"[1]، أيّ أنّ التراث تخليد لذاكرة الماضي، ودعوة الجيل القادم للحفاظ عليه؛ من خلال نشره و دعمه و توزيعه في مختلف المجالات و المحافل التي تُقام تكريما لخصوصية التراث في حدود حياة الإنسان، و الناظر لاستدعاء التّراث في حدود العمل الأدبي يجد تنوعا في أنواع تمثيل التراث، أين نجد الشعبي و التاريخي و الثقافة الدينية، وحتى الأدبية، و كلّها تلتقي في سياق تراثي يحدّد ذاكرة الماضي و الحاضر.

1-التّراث الشّعبي(الفلكلور).

يمثّل التّراث الشّعبي أحد أنواع التّراث الّذي لقي حضورا لافتا في مختلف الكتابات الأدبية باختلاف أنواعها شعرا و نثرا" **فالتّراث الشّعبي هو الذي يتمثّلُ في المأثورات التي خلّفها لنا الأجداد؛ من خلال المعتقدات و الأثار الشّعبية القديمة، و يتألف مصطلح الفلكلور من مقطعين folkf، بمعنى النّاس و lor، بمعنى حكمة أو معرفة الحكمة حرفيا أو معارف النّاس أو حكمة الشّعب**"[2]، أيً أنّ التّراث الشّعبي أو الفكلور يمثّل خزّانة الفكر الشّعبي

[1] – رزان محمد إبراهيم، خطاب التقدم و النهضة في الرواية العربية المعاصرة، دار النشر و التوزيع عمان –الأردن–، ط1، 2003، ص:216.

[2] – ينظر: فاروق أحمد مصطفى و مرقت العشماوي عثمان، دراسات في التّراث الشعبي، دار المعارف الجماعية للطبع و النشر ، الإسكندرية، د،2000، ص:31.

الحافظ للعادات و التقاليد و مختلف المأثورات التي تعبِّر عن السُّلوك الجمعي لعامة النَّاس :" **وقد انتقلت هذه المادة التراثية عبر الآحاد و الجماعات مشافهة و تواترا، دون أن يكون هذا التَّشافه و التَّواتر عملاً منظّما تقوم به المُؤسسات أو الأفراد ليبقى التغير من خلال المادة التُّراثية**"[1]، ومنه، فالتُّراث الشعبي تميّز في بداياته بعنصر المشافهة عن طريق الجماعات و الأفراد الَّذين يمارسون فعل النَّقل و تواتر مختلف العادات و التَّقاليد و السُّلوكات التي تؤطّر جوهر الحياة الإنسانية، فالتُّراث الشعبي ما ارتبط بحياة البداوة و المشافهة، و كلّ ما يحاكي هوية الماضي المعبَّر عن مختلف العادات و التقاليد و المأثورات وكل الطُّقوس و السُّلوكات التي تجسّد ألون النِّراث الشَّعبي:" **والتُّراث الشَّعبي لا يتوقف هنا، إنَّه ذلك المستودع الَّذي يمكن أن تستمد منه الكثير من البواعث و المنطلقات الحضارية و النَّفسية و الرُّوحية في مجرى الإبداع الَّذي من شأنه أن يرفع طاقات الحاضر**"[2]، ومعنى ذلك، أنَّ التُّراث الشعبي يمثّل نوعا مهما في أنواع التَّراث، فهو لا يقتصر على العادات و التَّقاليد و مختلف المأثورات و الصيغ الشَّعبية، و يرتبط بجوانب ذاتية اجتماعية تنطلق من المتخيل الجمعي للجماعة الثَّقافية، فلا ثقافة دون نتاج فكري شعبي ينطلق من وهم الفراغ، بل يستَّمد ذلك من بواعث فنية، وحتى إنسانية، أين تسعى كلُّها إلى المحافظة على الهويات الثَّقافية للأجيال القادمة و محاولة تشجيعهم على استمرارية فعل التَّراث الشَّعبي كمكون ثقافي لحياة الإنسان.

وقد عرَّف "فاروق خورشيد" التُّراث الشَّعبي أو الفكلور بكونه:" **الوجود الثَّقافي الموروث، إذ هو حصيلة نشاطها العلمي و الفكري القائم على استغلال الظروف البيئية و المناخ، أين يتأثر و يتفاعل بها الإنسان التي صنعها ليكون حصيلة هذا التَّأثر والتَّفاعل في عطاء مادي، وفي عطاء قولي يمثّل حركة نمو فكري و سلوكي والحضاري جميعا**"[3]، بمعنى أنَّ

[1] – بولرباح عثماني، دراسات نقدية في التراث الشعبي ، الرابطة الأدبية الشعبية، اتحاد الكتَّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2008، ص:13-14.

[2] – المرجع نفسه، ص: 14.

[3] – فاروق خورشيد، أدب السير الشعبية ، المكتبة الثَّقافية الدينية للنشر، مصر، دط، 2002،ص:04.

التُّراث الشَّعبي بطاقة تعريفية لأيَّ شعب من شعوب العالم باختلاف معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم وسلوكاتهم، وهو نتاج فعل المثاقفة الحاصلة بين أفراد الجماعة الواحدة التي تحيا على تتبع طباع وعادات الأجيال الماضية، فالتُّراث الشَّعبي بمختلف أشكاله و صوره يمثّل مرآة عاكسة لنمط الحياة في أزمنة متداخلة، أين يتعلم الفرد مختلف الطباع و العادات و التقاليد و السولكيات التي تمثّل ركيزة ثقافية في المخيال الشَّعبي للجماعة.

2- التراث في الثقافة الدينية.

يمثّل الدين سلطة روحية في الفكر الجماعي؛ بكونه معتقدا فكريا يسير و ينظّم حياة الفرد في مختلف تنقلاته عبر دائرة الحياة المختلفة، فالدين عماد الحياة و الوجود، ولا يمكن أن توجد بنية اجتماعية دون محدّد ثقافي ديني يتحكم في مقاليد التوجه الديني، ولعلَّ التُّراث نموذج ثقافي يتخذ من صورة الدين غطاءً ثقافيا ونوعا أدبيا تتحرّك في فواصله مختلف الضوابط الدينية و النفسية:" **فالتراث في الثقافة الدينية يمثّل مصدرا مهما في التراث الشعبي، فمثلا القرآن الكريم يحتوي العديد من القصص التي بدأت منذ ظهور الإسلام، ولم يهتم بالقصة لذاتها، بل لصفاتها كأداة للتنقيب للعبر و الحكم**"[1]، فالتراث في الثقافة االدينية سلطة ثقافية تسير حياة الفرد وفق معتقد معيّن، و التي لها سلطة تنظيم قانون الشريعة و الدين.

فالقارئ، مثلا لسلطة الدين كالقرآن الكريم، يجد أنَّ أغلب القصص تُوضع وتُستعمل لا لذاتها، إنما لأخذ العبر و الحِكم من تجارب الحياة، فالدين مرآة عاكسة لحياة الفرد ضمن الدائرة المجتمعية، ولا يمكن أن يفرد خارج أسوار الدين، حيث يقول الله تعالى:" **لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب**" سورة يوسف الآية **111**، **لهذا، فالتُّراث في الثقافة الدِّينية يمثّل بناءً ثقافيا يتخذه التَّراث الشَّعبي كنوع مهمّ؛ من خلال عرض القصص و الشَّخصيات**

[1] – جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين مناهج التراث و القضايا المعاصرة ،دار الحامد للنشر و التوزيع ،عمان الأردن،ط3 ،2003،ص:69

الدينية من أجل أخذ العبر و القصص، ومحاولة استدعاءها في مختلف أشكال الحياة، ولعلَّ الأدب إحدى المجالات التي اتخذت من الدِّين، ومواضعه نموذجا لمحاكاة الواقع الحياتي لأخذ التجارب واستلهام العبر و الحكم[1].

وصفوة القول، إنَّ التراث في الثقافة الدينية يتحدد كونه نموذجا فكريا يستمد قواعد الشريعة كحال التراث الإسلامي الذي يعكس التوجه الإسلامي والديني لمختلف الدَّارسين و الباحثين، فهو يُعنى بجميع المؤثرات التي تحتوي على الثقافة الدينية، وغياب الدين يعني بالضَّرورة وجود خلل فكري عقائدي في بناء الثقافة الجماعية ، فلا ثقافة و لا مجتمع دون سلطة الدين في تسيير مسالك الوجود البشري، وكذلك التراث في الثقافة الدينية يستمد وجوده، من خلال العودة إلى مختلف العبر و القصص وتعليمها للأجيال القادمة.

3- التُّراث الأدبي.

يشَّكل التُّراث الأدبي نموذجا ثقافيا أهميته من خلال الأجناس الشعرية و النثرية التي تمثل الصورة العامة للتُّراث الفني الأدبي، فهو جوهر الكتابة الفنية، وسرّ التميز اللغوي و الصوري الذي يصنع من خلاله الكاتب رؤيته تجاه الواقع، أين يتخذ من صُور الأدب و تعدد فنونه نماذج ثقافية لمحاكاة الواقع و تشكيل خطابات إبداعية راقية :" **فهو أكبر المصادر التراثية، وأقربها إلى النفوس الأدباء و الشعراء، ومن الطبيعي أن تكون شخصيات هولاء الأدباء من بين الشخصيات اللصيقة بتفوسهم**"[2]، أيَ أنَّ التُّراث الأدبي لون تراثي يتَّخذ من صور و أشكال الأدب لوحة ثقافية؛ لتذويب كتاباتهم وإدخالها صلب التميّز الثقافي.

فالقارئ، لمختلف الكتابات الأدبية على اختلاف لغتها وصورها وجنسها الأدبي، يجد تباينا غير مسبوق في طرق استداعاء التراث الأدبي كقصص كليلة ودمنة و ألف ليلة و ليلة،

[1] – ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشحصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطبع و النشر، القاهرة ،دط ،1997،ص:75.

[2] –ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشحصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص:170.

وقصص العفاريت و غيرها من القصص التي تدخل في نسج التصوير الفني الساحر:" **ولعلّ أكثر ما يميّز حكايات ألف ليلة وليلة هو المزج بين التاريخ و الأسطورة ومن جهة أخرى فهي تراث شعبي أدبي**"[1]، وفي هذا القول، نجد أنّ الليالي، رغم جانبها الفني الساحر، إلا أنها أكتست روحا شعبية تعبّر عن نمط التفكير داخل مختلف الثقافات التي تفاعلت و تفاعلت ليشكّل نص ألف ليلة وليلة نموذجا أدبيا أضحى لعبة فنية توضع في مختلف الكتابات الفنية شعرا ونثرا.

4- التراث التاريخي.

يشكّل التاريخ حلقة مهمة في حدود التراث كونه البناء الحدثي الزمني الَّذي نشأت في ضوءه عدة أحداث زمنية، وتنوعت فيه صور التاريخ و أشكاله وشخصياته، فالتاريخ مرآة عاكسة لسيرورة الزمن المتغيّر مع تقادم الأجيال، فاستدعاء التاريخ بالنسبة للروائي لم يأت من عدم، إنما هو:" **يقدّر المسافات و يشكّل الألوان ويصوّر الأماكن و الحالات، ويركّب الحوادث ويبني المشاهد في الأمزجة، ويفسّر المواقف، ويصوغ ردود الفعل، وينزل إلى حيث تحفظات المجتمع في مكان، وزمان معينين**"[2]، فالتاريخ ركيزة قارّة في رفوف الكتب و يستحيل أن يعيش فرد في دائرة ثقافية لا تحمل تاريخا أو ثقافة تاريخية تؤسس لوجودهم.

ليشَّكل عنصر التاريخ علامة قارة في حدود الكتابة الإبداعية التي اتجهت إلى صوغ التاريخ التراثي، وتذويبه داخل نسق النصوص الأدبية، حيث يحاول المبدع الثقافي المزاوجة بين الحدث التاريخي و التخيلي؛ ليصنع عالما فنيا يخالف حدود الكتابة التقليدية:" **فالقارئ مثلا لسلطة الرواية الجزائرية باختلاف أشكالها، يجدها تتخذ من غطاء الثورة الجزائرية كمرجعية إيديولوجية و فنية وتاريخية لتقديم النصائح للأجيال القادمة**"[3]، إذن، فقراءة

---

[1] – المرجع السابق، ص:166.

[2]– سبار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، مج2، البيان ، العدد2، دط،1999 ، ص:40.

[3] – خديجة نواري، توظيف التراث في روايات عبد الملك مرتاض، قراءة في ثلاثية الجزائر وثنائية الجحيم، أطروحة دكتورة، جامعة أدرار ،2016-2017، ص:133.

التاريخ واستدعاء بيّناته ليس للتسلية أو اللعب و اللهو، ولكن للتعليم وأخذ للعبر و الحِكم من خصوصيات و أحداث الماضي الَّذي يؤرخ لعدَّة أحداث و قضايا جابهت طريق الإنسان.

د-أهمية التراث.

إنَّ قراءة وتفحّص مسألة التراث تعدّ قيمة قارة في مخيّلة وثقافة الذات البشرية، ولا وجود لملمح ثقافي دون قاعدة تراثية تسيّر حياة المجتمع، فمنذ الخليقة تزوّد الانسان بمجموعة من الأفعال و السلوكات والمظاهر الانسانية التي أضحت مع تواتر الأجيال نقطة تراثية تؤرّخ لمفكّرة الأجداد وطريقة التواصل بين الأجناس البشرية، وكل هذا يشكّل نسق التراث الَّذي يحظى بأهمية واسعة في حياة المجتمعات:" **فهو مجموع الإنتاج الفكري و الحضاري و التاريخي الَّذي ورثته الإنسانية جمعاء، وهو مجموعة الآثار المكتوبة أثرية أو على شكل كتب ملفات أو كل ما يماثلها**"[1]، بمعنى أنَّ التراث يساهم في حفظ التاريخ لنتاج الموروثات الإنسانية على خط زمني يجعل حلقة التواصل بين الماضي و الحاضر غير منقطعة، ممَّا يساهم في تطويرها واستمراريتها داخل الحاضنة الاجتماعية، فضلا على تعزيز التراث لفعل الوجود وتقوية العلاقات بين الماضي و الحاضر المتغير، حيث يقول عبد الحميد بورايو:" **أنَّ التراث نتاج عمل جماعي بشري سابق، و بديهي أنَّ الأمة التي تملك تراثا ضخما، هي أمّة عريقة فعلا، أيّ أنَّها أمّة ذات ممارسات حضارية و ثقافية متميزة في القرن وقرون سابقة**"[2] ، فالتراث عنصر حافظ لتاريخ وهويات الأمة بكاملها دون إخضاعها لعامل فردي واحد، فالتراث يساهم في تذويب الممارسات الحضارية و الثقافية بين مختلف القرون الزمنية، بوصفه خزانة و مكتبة الثقافية حافظة لأبنية التفكير الجمعي المعبّر عن مختلف الأطر المعرفية و الحضارية التي تحيا فيها الجماعة اللغوية.

[1] – حسين محمد سليمان، التراث العربي الاسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988،ص:14.

[2] – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007،ص:16.

فالتراث يساهم في تعزيز العلاقات بين الشعوب، ويؤطر طرق التواصل بين بني البشر باختلاف ألسنتهم و ثقافتهم، الأمر الذي يساهم في تغذية وتنمية العقل الجمعي، فضلا على دور التراث في تشكيل الوعي الجمعي لمختلف المجتمعات و الثقافات الإنسانية، فالتراث يساهم في تقوية العقل الثقافي للإنسان، و تواتر المعارف والأفكار بين مختلف الأجناس، ناهيك على دوره في المحافظة على عناصر الثقافة المادية و غير المادية، ولا يمكن أن تحيا ثقافة دون فعل التراث الذَّي أضحى شكلا ثقافيا يؤرّخ للمأثورات و السلوكات والقيم الاجتماعية التي تتواتر مع مرور خارطة الزمن، جيلا بعد جيل.

ثانيا- مفهوم الحداثة.

لقد شكَّل القرن العشرون نقلة نوعية في مسار الدراسات الأدبية و النقدية؛ نظير حدوث تحولات في مفاهيم البحث و الدراسة، حيث بزغ عصر الحداثة كفعل ثقافي خالف حدود الدراسات التقليدية، وأدخل عالم اللغة في عوالم الترميز و التجريب وكل ما يخالف حدود النص التراثي، فالحداثة انقلاب فكري ثقافي اقتصادي لا يقتصر على مجال واحد، بل يمتد إلى نهضة العقل الأوروبي الذي كسر قيود الكنيسة، واتجه صوْب محاكاة الواقع الحياتي، انطلاقا من تبني العقل كممثل فكري لتطوير الحياة وتحديثها في مختلف المجالات و الصور المحيطة بالفرد، الأمر الذي أحدث صراعا يبين عدّة فرق منها من سيساند فكرة الحداثة دون المساس بهوية الثقافة، ومن يرفض قطعا لقاء حداثة الغرب، لتتوسع دائرة الصراع بين التراث و الحداثة، وقبل المضي قدما في تفسير ذلك، يتوجب علينا عرض مفهوم الحداثة من ناحية اللغة و الإصطلاح.

أ- **الحداثة لغة :** تنوّعت و تباينت صور الحداثة من ناحية اللغة؛ نظير تعدد المصادر و المعاجم العربية التي فسّرت، وعرفت مفردة حداثة، حيث تعود أصولها إلى كلمة" =**ح.د.ث**=

و حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث"[1]، وأما كلمة حدث تعني في معجم لسان العرب لابن منظور: "**الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدوثة، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه، الحدوث كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله على غيرها، واستحدثت خبرا: أي وحدث خبرا جديدا وأخذ الأمر بحدثاته أيَّ بأوله وابتداءه"**[2].

كما وردت لفظة "حدث" في معجم الوسيط في مادة "حدث":" **الحداثة: سن الشباب، ويقال أخذ الأمر بحداثته بأوله"**[3]، ونجد لفظة حدث في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي حين يقال:" **صار فلان أحدوثة: أي كثروا فيه الأحاديث، وشابّ حدث، وشابة حدثة، فتية في السن، والحدث من أحدث الدهر،يشبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه، والحديث من الأشياء ورجل حدث: كثير الحديث، والحدث الإبداء"**[4]، وصفوة الحديث، تتخذ صور الحداثة في سياقها اللغوي معاني التحديث والانقطاع عن نازلة الماضي، وهي نقيض القديم، والحداثة حداثة الأشياء، وتغير عن المألوف، و تعني التغيّر و التجدد والخبر الحديث ومخالفة حدود القديم من خلال إحداث أحدوثة جديدة.

وتعني كلمة حداثة في اللغة الفرنسية:" **صفة حديث moderne، وهي أقدم تاريخا من اللفظ حداثة moodermite، وكلمة حديثmodern، تقابلها في اللاتينية modernus"**[5]، وهذا يعني أنّ مصطلح التغير و التحديث المخالف لحلقة الماضي القديم، فالحداثة خط زمني ينقل بالذاكرة من شريط الماضي نحو أفول الحاضر الحداثي، فالحداثة

---

[1]– جميل صليبا، معجم فلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و اللاتينية ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ج1، 1994،ص:454.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج4،مادة ورث ،ص:52–53

[3]– مجمع اللغة العربية، مجمع الوسيط،ج1، المكتبة الإسلامية اسطنبول تركيا،دط،دت،ص:160.

[4]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 2003،ص:292–293

[5] –آندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية مج2،تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس،ط2، 2002، ص:822.

في شقّها اللغوي تعني التحديث نقيضا للقديم و التغيّر الحديث في الأفعال و السلوك، وحتى في البناء و مختلف أشكال الحياة، وهي مفردة تناقض القديم و نحاول تقديم تحديثات جديدة لبناء منظومة جديدة.

ب- الحداثة اصطلاحا: إنّ الناظر في ميزان الحداثة بمنظور اصطلاحي، يجد رؤى متباينة نحو شريط وفعل الحداثة أين تختلف تعاريف الحداثة باختلاف الأطر المعرفية والمجالات التي احتضنت لفهم هذا المفهوم الذي أحدث خللا في المنظومة المعرفية نظير ما يحمله من تغيرات على الصعيد الحياتي للفكر البشري، فالحداثة في الجانب الأدبي و النقدي ارتسمت فواصلها وفق عدة رؤى ترنو لإثبات أسبقية الريادة، أين تعود شروط الزمن لأسبقية أعمال شارل بودلير **Charles Baudelaire** الذي أحدث :"**روح الحداثة الجمالية حين يرى أنَّ الحداثة هي حضور الأبدي في اللحظة العابرة فيما خو مؤقت إنَّها الجمال في البدعة (الموضة) التي تتغير في كل فصل**"[1]، حيث ربطها بالفن والأدب وطريقة تغيير سنن الحياة من خلال البحث عن تغير جديد في كل فصل.

و الحداثة عند الفرنسي جان بودريلار Jean Baudrillard :" **ليست مفهوما سوسيولجيا، ولا مفهوما سياسيا، وليست كذلك مفهوما تاريخيا، بل نمط حضاري عكس عالم التقاليد**"[2]، حيث ربط بوديلار الحداثة بالجانب الحضاري الَّذي يخالف التراث التقليدي، فلفظة عالم التقاليد توحب بقطيعة الحداثة مع الماضي حسبه، ولا يمكن أن تنجح نهضة الحياة لا سياسيا ولا اجتماعيا إلا بتغير شامل في قواعد الحضارة التي يتوجب أن تكسر خيوط الماضي القديم، كما يعرفها سوزانتا جوناتيليك بكونه:" **رأي عنصري المركز نشأ عن حقية معين من التاريخ، ومن إقليم جغرافي معين**"[3]، والحدثة حسبه تغير تاريخي غربي

[1] – آلان تورين، نقد الحداثة، الحداثة المصغرة،تر صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، 1998،ص126.

[2] – بن مزيان بن شرقي، التاريخ والمصير، قراءت ي الفكر العربي المعاصر،دار الغرب للنشر ةالتوزيع، ط1، 2004، ص:29.

[3] – أنس الزمان، أنور عبد المالك، الثقافة والفكر، تر فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب،د ،1984، ص:34.

ارتسمت حدوده مع نهضوية التحديث الغربي الذي خالف حدود العصور الماضية، واتجه صوب محاكاة نهضة الحياة في مختلف المجالات، فالحداثة محمول ثقافي غربي امبريالي هادف إلى كسر سلطة التراث و الماضس التقليدي، باحثا عن خلخلة القيم و المعارف وإحداث تغيرات شاملة في مبادئ و أطر الحياة، ويقرُّ محمد أركون مؤيد الحداثة:" **أنَّ الحداثة موقف للروح أمام مشكلة المعرفة، إنها موقف للروح أمام كل المناهج التي يستخدمها العقل للتوصل إلى معرفة ملموسة للواقع**"[1]، وهنا يربط أركون الحداثة بالموقف المعرفي و ضرورة التخلص و تذويب معطيات المعرفة التراثية ولإتجاه صوب مشاركة حدود العقل الغربي،كونه يحمل نهضة تنويرية لمشروع غربي جديد يفند كل الطروحات الزائفة ويسعى إلى كسرالطابوهات الثابتة وإحداث تغيرات شاملة في مسالك الحياة، الأمر الَّذي يشكل تغيرا شاملا وكليًّا في خَاطِرة الحياة، **فالحداثة مشروع غربي حضاري مرتبط بالوعي الَّذي وصلا إليه المجتمعات الغربية نتيجة تطورات متعاقبة شملت جميع المستويات الَّذي صاحب هذا التطور**"[2]، كما يحيل هذا المصطلح إلى كونها نمط حضاري تتجَّسد فيه مختلف صور التقدم في شتى المجالات و الميادين، **فهي تغيير كلي في مختلف سبل وأطر الحياة ، ولم تنشأ الحداثة من فراغ ثقافي، بل ارتبطت بالمنجز الغربي الإمبريالي الهادف إلى زعزعة القيم و المعارف وإحداث فطيعة انفصال دائم عن الماضي، والإنفلات من هيمنة الأسلاف**[3]، فالحداثة، إذن، نتاج وعي جديد غربي يسعى إلى كسر قيود الماضي، فهي انفصال عن هويات الماضي واحلال لبنيات ثقافية تنمي وعي جديدا وتبحث عن خلق أطر معرفية جديدة، فالحداثة:" **نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البُنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بُنى جديدة**"[4]، وهذا التعريف

---

[1] – محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي، الحداثة، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1996،ص:105.

[2]– ينظر : محمد سبيلا عبد السلام بن عبد العالي ، الحداثة،ص:12.

[3] – ينظر: عبد الله أحمد تامهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع3،أكتوبر، ديسمبر 1988،وزارة الإعلام الكويتية، ص:580.

[4] – عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي رؤية معرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي هرندن فرجينيا أمريكا، ط2008،1،ص:92.

يقارب حدود الحداثة؛ بكونها مشروعا غربيا محمّلا بأفكار ونظريات تخالف النظريات و العادات التقليدية، الأمر الذي يجعلها رؤية نهضوية تسعى إلى بسط هيمنة الحداثة الأوروبية وإحداث قطيعة معرفية اتجاه الموروثات القديمة، ومنه يتوجب القول: إنَّ الحداثة وليدة العرب بداية من القرن التاسع عشر حين أحدثت تحولات أدخلت العالم الغربي في دائرة النقل و التحولات في شتى سبل الحياة، الأمر الذي جعل التلقي العربي لهذا المفهوم محفوفا بالمخاطر و الصعاب التي نتج عنها صراع وجدال ثقافي بين هوية التراث وتيمة الحداثة.

ثالثا- التراث و الحداثة.

لقد ولدَّ ظهور الحداثة صراعا وجدالا ثقافيا مع ماهية التراث؛ باعتباره النتاج الثقافي الفكري و الثقافي الَّذي يحاكي هوية الماضي للفكر البشري، لتحدث صراعات وإشكاليات حول المصطلح بين مرحّب ومؤيد لفكرة الحداثة، ودورها الفاعل في تمثيل وتغير خصوصية الحاضر، نجد أيضا أنصار التراث في الضفة الآخرى، يقرُّون بضرورة تجاوز الطروحات الحداثية؛ بكونها هدما وقطيعة لمركزية الذات، لتتولد إشكالية كبرى حول العنصرين حيث يقول الجابري:" **فهي إشكالية نظرية يميل استقلالها النسبي عن الواقع نحو المائة في المائة وهي لا تقبل الحلَّ إلا بتجاوزها**"[1]، فالجابري يدري أهمية المفهومين وضرورة تجاوز النظرة التعصبية لكلا الطرفين، ومحاولة المزج بعناصر الذات دون المساس بهوية الأصل؛ كي لا تحدث شُروخات وتصدّعات في البناء الفكري للمجتمع.

فمسألة التراث و الحداثة خلَّفت نوعا من:" **التوتر و القلق و الالتباس في العلاقة بين الماضي و المستقبل، الأمر الذي جعلها تبقى علاقة لا تقوم لا على الاتصال ولا الانفصال، وإنما على التنافر والتدافع**"[2]، أيَ أنّ جدلية وعلائقية التراث و الحداثة لم تتصل بأيّ قاعدة ثقافية تجعلهما يتفقان على رؤية موحّدة، فالتراث اعتزاز وتمسّك ودعوة إلى

[1] – محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان،ط2، 1990، ص:15.

[2]– المرجع نفسه، ص:27.

الإندماج في الأصول الهوياتية، غير أنَّ الحداثة تمثل تحديثا تنويريا وهدما لمركزيات الهويات لإحداث نقلة نوعية في مسائل تشكيل فعل الهوية الثقافية، فصنَّاع التراث وقعوا في إشكالية مفهومية جعلتهم يرفضون وميض الحداثة، الأمر الَّذي " **جعلهم يقاطعون مرحلة تحديث الحق في مجتمعاتهم دون أن يحلُّوا مشكلة العلاقة بتراثهم، و دون أن يدمجوه في المسار الَّذي يريدون لشعوبهم**"[1]، و يتحدث "نور الدين أفاية" عن علاقة التراث بالحداثة قائلا بأنَّ:" **الحداثة بقدر ما توجد في حالة تعارض مع ماهو قديم بقدر ماتختزن في عمليات احتمالات الأزمة؛ فتحريك القديم يشكّل خلخلة للموجود والمألوف**"[2]، ومعناه أنَّ الحداثة تحمل قطيعة وهدما لثوابت الهوية، وانفصالا عن أساسيات الذَّات، الأمر الَّذي أعلن رايات الرفض و الوقوف بالضدّ تجاه أيّ عنصر حداثي وافد إلى بيئة التراث، وخاصة التراث العربي الإسلامي الَّذي توجّس خطر الحداثة، رغم تأييد البعض **إلا أنّ التمسّك وعملية الرجوع إلى الأصول و إحياء التراث تتم في إطار نقدي، ومن أجل التجاوز في حال النهضة، فقد تشابكت واندمجت مع عملية الرجوع إلى الماضي و التمسك بالتراث للاحتماء بهما أمام التحديات الخارجية**[3]، ومنه، فعلاقة التراث بالحداثة اتسمت بالجدال و الصِّراع اللانهائي؛ من أجل إرساء كل طرف مبادئه وعدم المساس بهوية الأصول، الأمر الذي ولّد انشطارا و تصدّعا في البنية الثقافية:" **فالحداثة نشرت ركام الفوضى و البيئة المعرفية لحظة ميلادها وإحداثها خللا في ثوابت الأصل، فعقابيل الحداثة عبارة عن دعوات تآمرية مرتبطة بالفكر الغربي، ومن أهم تلك الدعوات رفض التراث، وتنثير الشعر**"[4]، حيث يُشير "عز الدين إسماعيل" لإشكالية الحداثة و التراث: "**معتبرا أنَّ الحداثة العربية لا ترجع إلى**

[1] – بنظر محمد الداهي، التراث والحداثة في المشروع الفكري لمحمد عابد الجابري، ص:89.

[2] – ينظر محمد مورأفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية و المعاصرة نموذج هابرماس، إفريقيا للشرق، بيروت، لبنان،ط2، 1998،ص: 108.

[3] – محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص:26.

[4] – ينظر المرجع نفسه، ص:109.

حداثة غربية، ويربط بين الحداثة والواقع، فالواقع الثقافي الغربي الجديد بما يمثله من تغيرات هزت نظام العالم كما نعرفه وولدت قيما جديدة فرضت نفسها على المبدع"[1]

ويرى "حسن حنفي" في كتابه "**التراث و التجديد**" أنَّ مسألة تجديد التراث مرتبطة ورهينة بتغيرات العصر:" **وإنَّ إعادة تفسير التراث؛ طبقا لحاجيات العصر، والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع، وحلّ مشكلاته والقضاء على أسباب معوّقاته وفتح مغاليقه التي تمنع أيّ محاولة لتطويره"[2]**، ف"حسن حنفي" يقرّ بضرورة قراءة الواقع الحداثي وملازمته لتيمة الحياة الواقعية وإحداث تغيرات تتناسب مع روح العصر، وكأنه يميل إلى روح الحداثة، ودورها الوظيفي في تحويل سلطة التنوير تجاه تغيير أصول التراث، وعلى نفس النسق، يرى "محمد أركون" أنّ الحداثة:"**جديرة بأن تكون القضية الأم للعالم العربي حاليا، فالحداثة في إطار تحديث العقل والوعي الإسلامي على كونها الحداثة الإسلامية العصرية الأصلية ذات الأبعاد المتعددة، وذات العقلانية على كلّ قوى التفكير والإبداع، وذات الجذور الإنسانية غير التقديسية"[3]**.

فمحمد أركون" يدعو، من خلال موقفه إلى تبني الحداثة وتطبيقها على العالم الاسلامي وعدم تقديس أي فكر، وهذا ما يخالف هوية الذات الإسلامية، فكيف لموروث غربي أن يحلّ محلَّ مقدّس إسلامي بزغ فجره منذ التاريخ، وهذا ما يُنافي خصوصية الثقافة العربية ويتعارض مع وجودها الثقافي و المادي ضمن الخارطة الاجتماعية، فعلاقة الحداثة والتراث مسألة هوية ضدية غير منتهية، أين يعتزّ كلّ طرف بموقفه الرافض لوجود الآخر، والداعي إلى هدم وجود الأصول، الأمر الذي جعل من التراث نظاما معرفيا ترنو للمحافظة عليه

[1] – عزالدين اسماعيل، روح العصر إسماعيل عز الدين، روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، 1978،45.

[2] – حسن حنفي، التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط4، 1992، ص:13.

[3] –فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، ص:26.

كتابات الدارسين، وكذلك، الأمر بالنسبة لصنَّاع ومؤيدي خطاب الحداثة الباحث في مسألة تنوير وتغيير الحياة، حسب خطاباتهم وأشعارهم.

رابعا: مفهوم التأويلية.

تعدّ التأويلية من أهم النظريات الحديثة والمناهج الما بعد حداثة التي تبحث في مقاربة حدود الخطاب الإبداعي؛ من خلال منح الحرية للقارئ في تشكيل دلائلية النص، أين حظي القارئ بأهمية شديدة في حدود النَّص الأدبي؛ نظير دوره الفعَّال في تحريك وتفكيك شفرات ورموز النَّص، ليؤول عدة دلالات؛ من خلال مقاربة لشبكة العلاقات النَّصية، فالتأويل بحث في تعدد المعنى واستنطاق ترميزات النص، ليشكّل التأويل اتجاها نقديا يُعنى بتفسير شبكات النص وتأويلها وفق معاني مختلفة، وقبيل المضي لعرض التأويل كمفهوم نقدي، سنتحرى هذا الاتجاه النقدي من ناحية اللغة.

أ-التأويل لغة.

إنَّ القارئ لحدود التأويل في سياق اللغة، يجد تباينا في صيغ هذا المفهوم:" **فالتأويل مأخوذ من مصدر وزن تفعيل، من أوَّل يؤوِل تأويلا ومادة الكلمة هي أوَّل**"[1]، وعرَّفه ابن فارس:" **أوَّل :أصلان هما ابتداء الأمر، وانتهاؤه من استعماله في الابتداء، قولك:الأوَّل وهو مبتدأ الشيء، ومن استعماله في الإنتهاء، قولهم: الآيل وهو الذكر من الوعول، وسميت آيلا لأنه يؤول إلى الجبل، وينتهي إليه ليحتضن فيه، وقولهم آل، بمعنى: رجع، والآيالة السياسة، وآل الرجل: أي جعل بيته سموت بذلك؛ لأن مآلهم ومرجعهم وانتهاءهم إليه، كما أنّهم ابتداؤه والأول بمعنى الانتهاء، والمرجع وتأويل الكلام عاقبته، وما يؤول وينتهي إليه**"[2]، وجاء في كتاب العين:" **التأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح ببيان**

[1] – محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركالثقاي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2002، ص: 27.

[2] – ابن فارس، مقايس اللغة. تح: عبد السلام هارون،دار الفكر، مصر،دط،1979،ص:99-100.

غير لفظة"[1]، وأمّا في معجد الوسيط يعني التأويل:" **أوَّل الكلام، فسَّره وردَّه إلى الغاية المرجوَّة منه"**[2].

وصفوة الحديث يمكن تحديد التأويل وفق الشقّ اللغوي ووفق صيغ متباينة منها: الرجوع، والتفسير، والشرح، وبداية الكلام، والاصلاح والسياسة ناهيك عن قدرة التفسير للمعنى والكلام، فالتأويل يمثل قدرة الإنسان على ترجيع الشيء أو القيام بمستهل الكلام مرورا بتفسيره وتأويله وفق سياقات مختلفة بحسب طبيعة السياق الثقافي الَّذي نتجت عنه بنيات الكلام.

ب- التأويل إصطلاحا:

تمثل التأويلية أكثر المصطلحات شيوعا في الدراسات النقدية عند الغرب؛ نظير ارتباطها بمسألة الفهم والتفسير حيت تأتي كلمة هيرمونيطقيا التي تعني الفهم و التفسير من زاوية البحث و المقاربة التي يضعها القارئ المثالي في عملية تفكيك مسافات الخطاب الأدبي، فالتأويلية منهج نقدي ترنو إلى كشف لعبة المعنى المخبوء وراء جداريات المعنى الظاهر ومحاولة ربطه بالسياق العام الذي أنتجه مبدع النص، ويرى مفكروا الهيرمينوطيقا المعاصرون مثل الإيطالي إميلو بيتيE.BITTY والفرنسي بول ريكور والأمريكي هيرش:" **أنّ التأويلية تقوم على تفسير الرموز؛ بوصفها وسيطا شفافا ينمّ عمَّا وراء البنية السطحية، ثم يقوم بتفسير وتحليل المعطيات اللغوية؛ بهدف الكشف عن مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي"**[3]، فالتأويلية انتقلت للبحث في آليات النص وطريقة تلقّيه؛ من خلال مجموعة من الأطر الاجتماعية و الثقافية والحضارية التي أنتجت النص بالمقارنة بأطر استقباله، وهكذا أبدت المسألة الهيرمنيوطيقية:" **أكبر مسألة دلالة لغوية ولكنها مشكلة**

[1] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، مادة أوّل،ص369.

[2] – مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص:33.

[3]– بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، جامعة الكويت، دط، ددت، ص171.

أنظمة سميائية أو أبنية سيموطيقية" [1]، أي أنَّ التأويلية رحلت بالذات القارئة كونها عنصرا مهمشا لاحتميا لوجوده في العملية الإبداعية إلى كونها تيمة قارة في حدود تلقي الخطاب الإبداعي، ومحاولة فهم شفراته، وتفكيك رموزه انطلاقا من تحليل ومقاربة المعنى ومستوياته؛ انطلاقا من شفراته الداخلية وتأويل سبب استدعاءها في سياقات لغوية مختلفة، الأمر الذي جعلها نظرية نقدية عنيت بفكّ أجزاء المخبوء داخل الخطاب الإبداعي.

فالتأويلية ركّزت على مسألة المتلقي الذي همّشته الدراسات البنيوية وغيرها حين ركّزوا على دور المؤلف والنص في تشكيل عمليات الإبداع، **لكن مع بزوغ فجر الدراسات الحديثة، خاصة نظريات القراءة والتأويل اكتسى فعل القارئ دورا فاعلا داخل المنظومة النصانية، فلا نص يُكتب دون قارئ ضمني أو وجودي، وغياب القارئ يعني بالضرورة إقصاء دور النص وحفاظه على وجوده، فكلما كان القارئ عارفا مثاليا تحققت مقصدية النص من قبل صانع اللغة** [2]، فالتأويلية منهجية نقدية ركّزت على دور القارئ في تفكيك ومساءلة مستويات المعنى؛ للكشف عن المعاني المخبوءة وراء الشبكات اللغوية، ولا يستطيع اكتشاف خبايا العمل الأدبي إلا القارئ المتمرس ذو خبرة فاعلة في ترميزات وشفرات الخطاب الأدبي.

يُعدّ **المنهج التأويلي (الهرمنيوطيقي (**أحد أكثر المسارات الفكرية عمقًا وتعقيدًا في الفلسفة الحديثة، إذ لا يقدّم نفسه كمنهج صارم بالمعنى التقليدي للكلمة، بل يتجلّى كمسار مفتوح نحو الفهم، قائم على **الانخراط الحيّ في تجربة المعنى**، سواء أكان ذلك من خلال قراءة النصوص، أو التفاعل مع الظواهر الثقافية، أو حتى فهم الذات، وإذا كان الفكر الفلسفي قد ارتبط لقرون بالسعي وراء قواعد ثابتة للفهم، فإنّ التأويلية تخرج عن هذا الإطار، وتدعو إلى مقاربة معرفية قائمة على **التاريخية، والانخراط الوجودي، والانفتاح الحواري**، وقد أسهم في بناء هذا المنهج عدد من الأعلام الذين تركوا بصماتهم في مسار تطوره، بدءًا من **شلايرماخر** الذي رأى أنّ الفهم لا يقتصر على اللغة، بل يشمل استعادة نية المؤلف، مرورًا

[1]– سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2008، ص:126.

[2]– ينظر: رولان بارت، نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت،دط، ددت، ص-:16-18.

بديلتاي الذي منح العلوم الإنسانية عمقًا تجريبياً عبر التركيز على "الخبرة الحية"، ووصولًا إلى **هايدغر** الذي انتقل بالتأويلية إلى مجال الأنطولوجيا، معتبرًا أنّ الفهم ليس نشاطًا عقليًا فحسب، بل هو طريقة وجود، وطريقة انكشاف العالم أمام الكائن البشري، أمّا **هانس-غيورغ غادامير Hans-Georg Gadamer** ، فقد أعاد صياغة الهرمنيوطيقا ضمن رؤية شاملة في كتابه "الحقيقة والمنهج"، حيث لم يعد التأويل مجرد أداة لفهم النصوص، بل أصبح فعلاً حواريًا، تاريخيًا، يقع عند نقطة التماس بين **أفق القارئ و أفق النص**، فكلّ فهم عنده هو نتيجة "اندماج آفاق"، حيث لا يُلغى الماضي، بل يُعاد تفعيله في ضوء الحاضر، دون أن يعني ذلك خضوع النص لرغبات المفسّر، بل بالعكس: يُفترض أن يدخل القارئ في **حوار مع النص**، يحترم فيه صمته كما يستنطق منطقه، وعلى الرغم من أنّ هذا المسار التأويلي يبدو شديد الانفتاح والمرونة، فإنه لا يخلو من أدوات إجرائية يُمكن أن توجّه المفسّر في رحلته لفهم المعنى: من تحليل البنية النصية، إلى استحضار السياقات التاريخية، إلى إدراك التحيزات الذاتية التي يصعب التخلّص منها، ولكن يمكن الوعي بها.

إنّ التأويلية لا ترفض المنهج، لكنها تُعيد تعريفه بعيدًا عن الصيغ المغلقة، إنها تُفضّل المساءلة على اليقين، والانفتاح على الانغلاق، والفهم على التفسير الجامد. وهي بذلك لا تقدم وصفة جاهزة، بل توجّه نحو **إتيقا للفهم**، يُمارس فيها القارئ نوعًا من الإنصات الداخلي العميق، ويتجاوز فيها ظاهر النص إلى بنياته الخفية وما يسكت عنه، ولعلّ أهم ما يميّز المنهج التأويلي أنه لا يتوقّف عند حدود الفهم اللغوي، بل يطال الوجود الإنساني ذاته، بوصفه كيانًا منفتحًا على التجربة، قابلًا دائمًا لإعادة التفسير والتأويل، ومطالبًا بأن يصغي لا لما يُقال فقط، بل لما يُخفى ويُقصى في اللغة والتاريخ والواقع[1].

[1] - ينظر: عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص ص: 267،268.

إذن، فالتأويلية:" **إجراء نقدي يبحث في قراءة النص وفق فرضيات القراءة، أين تستهل العمل من خلال تحديد معطيات النص أولا، مرورا بقدرات المؤول ثانيا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع نقدي و أو إيديولوجية أو مغرضة أو بريئة**"[1]، فالتأويلية تؤمن بفكرة لا محدودية المعنى، وترفض وجود المعنى الصحيح والمحدد، وأنّ فكرة التأويل والبحث في معاني النص لا حدود لها ضمن النظريات الحديثة، فالنص ينفتح على أكثر من قراءة واحدة:" **فالتأويل على حد تفسير ريكور، مثل الرمز ونشاط متعلق بالفكر الذي ينشطه الانسان؛ لهدف الكشف والتجلية عن رموز تأويلية دينامية تنفتح على العديد من الصور الدلالية**"[2]

ج- التأويلية والتراث.

إنَّ الحديث عن مسألة التراث واستدعاءه داخل الخطاب الإبداعي، تستوجب حضور المقاربة التأويلية كإجراء معرفي لفهم وتفكيك حدود استدعاء النص التراثي، فالتراث نتاج ثقافي فكري يرتبط بمأثورات وأصول هوياتية تنتمي إلى فضاء اجتماعي معين، **فالتراث:**" **مجموعة من العقائد الفطرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل مجموعة تحقيقات هذه النظريات في ظرف معين، وفي موقف تاريخي محدد**"[3]، وتختلف تمثلات صور هذا التراث من فضاء ثقافي لآخر، حسب طبيعة التشكل الفكري والمعرفي، لهذا تتعامل المقاربة التأويلية مع النص التراثي، وفق رؤى مختلفة، تتحدد من خلال بنيات النص التراثي وكيفية استدعاءها داخل شبكة الإبداع.

ولقد ارتبط مصطلح القراءة في تراثنا العربي والإسلامي، بقضية التفسير والتأويل؛ لأننا بواسطتها نتمكن من فهم وسبر أغوار النص و الكشف عن دلالته، **لتمثل عملية قراءة**

[1] – بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة،ص:180

[2] – بول ريكور، صراع التأويلات دراسات هيرمنيوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط1، 2005، ص:44.

[3] –حسن حنفي، التراث والتجديد،ص:15.

النص التراثي ضرورة حتمية تستجوب فهما وتحميصا، فقراءة وتفكيك النص ترتبط بتذليل وسائله ومضامينه"[1]، أي أنَّ مسألة قراءة نصوص التراث لم تكن حكرا على الدراسات الحداثية، بل تضمنت هوية النقد القديم من خلال مفاهيم التفسير و الشرح وقراءة العمل الأدبي وفق زوايا ثقافية تتناسب وروح العصر الذي دوّنت فيه النتاجات الأدبية، ولقد حددّ "محمد أركون" ثلاثة آليات لقراءة وتأويل التراث ومحاولة فهمه وفق حاجيات العصر الحداثي:

1-**الاختراق:** اختراق الطابوهات و المحظورات وجدار الصمت.

2- **الإزاحة:** فالتفكيك عنده، ينطلق من فلسفة الشك، الأمر الذي ينتج أفعالا دلالية تختلف بطبيعة القارئ ودوره الدينامي في تحريك وتذويب جداريات الثقافة الهوياتية[2]، وهنا يذهب "محمد أركون" إلى مسألة النص التراثي، انطلاقا من كسر ثوابت النظام المعرفي للتراث وإحلال بنيات جديدة داخل خصوصية النص، وكل هذا لا يشكّل إلا بدوره الفاعل في تفكيك لمستويات المعنى الباطنية، وتنظر التأويلية إلى تيمة التراث على كونه محددا معرفيا ثقافيا يجسّد علاقة الحاضر بالماضي، وبالتالي، تنطلق منه لفهم البعد الذاتي للنص مرورا بالبُعد اللغوي (الموضوعي) **لقراءة النص وفق قراءة منتجة؛ مما يضفي على النص روحا جديدة، لتشكل من خلاله عدة دلالات لا نهائية المعنى يصيغها المتلقي؛ من خلال مباشرة فعل القراءة للنص الإبداعي**[3]، فتأويل التراث لا ينطلق من فراغ معرفي، **بل يحتكم إلى أبنية معرفية ولغوية تساهم في فك التركيبة والترميزة الثقافية لحدود النص، فتساهم في إعادة بناء النص، إذ تتجاوز التحليل والتلخيص إلى درجة أنها تجعل من النص أكثر تماسكا كونها تفكك عناصره الداخلية و تعيد بناءها وفق دلالات جديدة**[4].

---

[1] – ينظر: طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 1993، ص:23.

[2] – ينظر: علي حرب، نقد النص المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ط4، 2005،ص:11.

[3] – نصر أبو حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، ص:49.

[4] – ينظر:محمد بازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات الدار العربي للعلوم، ناشرون منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010،ص73.-

إذن، فتعليمات فهم وتفسير النص لا تقف على قراءة معرفية واحدة، بل تستند إلى عدة رؤى ومعطيات يصيغها القارئ لفهم فجوات ومسافات النص التي يدركها من خلال تكرار فعل القراءة، وتأويل مختلف الدلالات التي تتوقف عند قراءة زمنية آنية، فالنص الحيّ هو النص الذي يمنح أبعادا دلائلية لا تنتهي في زاوية معرفية واحدة، بل يرتبط بأفق القراءة داخل العمل الأدبي.

وعودة إلى علاقة التأويلية بالتراث، وجب الإشارة أن" عملية النقد والتحليل قبل ميلاد المناهج النقدية الحداثية كان يقف عند حدود الذوق والسليقة في عمليات الحكم وتحليل ميزة النص، فقديما كانت عملية النص التراثي تستند إلى أحكام ذوقية نابعة من خبرة الذات، ومدى فهمها واستعابها لحدود النص الأدبي خاصة في جانب الشعر، ولكن مع تغيّر حلقة النقد بزغت عدة نظريات عنيت بمسألة تحليل ومقاربة ماهية النص، وتعدّ التأويلية :"**إحدى القراءات المعرفية التي اهتمت بفهم وتفسير النص التراثي، وإعادة بناءه وإنتاجه في تشكيل بنائي جديد**"[1]، الأمر الذي منح خصوصية النص التراثي وأعطاه لمحة دلالية دلالية بعثت أطرافها في أشكال أدبية جديدة، حاولت العودة إلى التراث واستدعاءه في شكل فني جديد يماثل أو يخالف النص الأول، ولكنه يحمل دلالة جديدة.

فالقراءة والتأويلية انطلقت من الآليات العقلانية و الفكرانية؛ لتوليد وإنتاج معرفة دلالية لا تستقيم على نسق واحد، وإنَّما ترنو إلى منح النص نفسا جديدا، فنصوص التراث لا تبنى على دلالات قارة مقدّسة حسب طه **عبدالرحمان:" بل تحمل مقاصد معرفية مقموعة داخل نسق اللغة، لهذا استوجبت الآليات العقلانية قراءة النص من زاوية التشريح والانتقاء لما يناسب ثنايا العمل الإبداعي**"[2]، ما يعني أنَّ نقطة التفسير والتحليل حسب

[1] – نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ط7، 2005، ص:6-7.

[2] – طه عبد الرحمان ، تجديد المنهج في تقويم التراث،ص: 25.

القراءة التأويلية، لا تبحث عن معنى واحد بقدر ما تسافر بمفكرة القراءة نحو عوالم لا نهائية من مستويات المعنى الباطنية، فالقراءة التأويلية منحت النص التراثي دفعة دلالية جديدة من خلال تطبيق آليات التحليل التأويلي داخل النص التراثي، كما يمكن القول: إنَّ المقاربة التأويلية أعطت فن القراءة لمحة جديدة؛ باعتبارها:" **فنا يتوقف على موهبة و تجربة القارئ لأي نص من النصوص، وخاصة المتعلق بالتراث، إذْ يجب أنْ يكون القارئ لا يواجه النص معزولا ووحيدا، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسّبة في وعيه**"[1].

ومنه، فالقراءة التأويلية منحت النص التراثي أبعادا دلالية جديدة تبدأ من فعل القارئ، ودوره المثالي في تحليل شفرات النص وتفويضها وفق زوايا دلالية مختلفة، فالنص الحقيقي هو ذلك النص الذي يولّد ويحرّك أقلام وفطاحل القراءة، أين تتسارع تشنجات القراءة أملا في بلوغ المعنى المقصود، فجلّ النصوص على اختلافها شعرا ونثرا، لا تنطلق من فراغ، بل تحتكم إلى نص التراث وتعود إليه في معظم لحطات فعل الكتابة.

[1] – ويسكي جان ستار، نحوجمالية التلقي، تر: محمد العمري دراسات سال فاس،ع6، المغرب، 1992،ص: 19.

خامسا:الرواية بين التأصيل والتلقي.

أ- الرواية و رهانات المفهوم.

لقد شهد القرن التاسع عشر نقلة نوعية في محتلف مسالك الحياة الأدبية، أين اتجهت بوصلة الكتابة نحو نسق فني جديد خالف حدود الكتابات الكلاسيكية، فدقّت طبول التغير و التحول؛ نظير عمليات التصوير والتحديث الكتابية، فسمي هذا النسق بعصر الرواية، إنه زمن الكتابة الحرة بأساليب و تقنيات تتفرد بذاتها لغة و صورة، لتشكّل الرواية سرد و كتابة الحياة الإنسانية؛ نظير ملامستها لفضاء الواقع المجتمعي وتمثيلا سوسيولوجيا لعلاقات الذات مع الواقع، لتغدو الرواية جنسا سرديا كسر حدود القديم، و أحدث خللا فنيا في هرم الإبداع الأدبي، فصارت :" **ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، مادتها إنسان في المجتمع وأحداثها نتيجة لصراع الفرد مدفوعا برغباته ومثله ضد الآخرين، وربما ضد مثلهم أيضا، وينتج عن صراع الإنسان هذا، أن تخرج القارىء بفلفسته ما أو رؤيا عن الإنسان**"[1]

فالرواية تمثيل حياتي وتوصيف لصراعات الإنسانية من أجل تحقيق الوجود، ونسجت سطورها وفق نسق تخيلي يسافر بالذات نحو آفاق الخيال و التجريب، فيندمج فيها الواقعي مع الخيالي، الأمر الذي يولّد نظرة حول تحولات الواقع، فأضحت ملاذا فكريا وإبداعيا تتكىء عليه أقلام الكتابة لتصوير وتسجيل حلقات الواقع وفق رؤى وإيديولوجيات تهتم ببناء المجتمع وما يعيشه من أحداث و وقائع، فالرواية جنس أدبي تخيلي لا يحدد بطول سردي محدد عكس بقية الأجناس، فكانت رؤية حية عن قطار الحياة البشرية احتفى بها صناع السرد كعلامة فارقة في نظام الإبداع، حيث تحرّر المبدع من قيود و تبعات الماضي الإبداعي، لترحل بنا الرواية نحو أغوار اللاحقيقة السردية و اللغة الساحرة بالرموز

[1]- فاطمة موسى، بين أدبين دراسات في الأدبيين العربي و الإنجليزي ، المكتبة الإنجلو مصرية ،1965،ط1،ص:12.

والقناعات و الاستعارات كل هذه الأوصاف والتقنيات غرّدت بجنس الرواية نحو سرب التميز السردي، الأمر الذي زعزع أبواب الإبداع فاتحة أقلام الكتابة نحو هذا الجنس السردي المتميز لغة و صورة.

ليشكل ظهور الرواية كجنس مستحدث نقلة أدبية أدخلته متاهات ورهانات مفهومية توزعت بين آراء و أفكار مختلفة، إلا أنها تلتقي في رحم سردي عنوانه الرواية كتابة الحياة، و الناظر لدلائلية هذا الجنس في سياقه اللغوي المعجمي، يجده يختص بمعنى"**جريان الماء دون انقطاع**[1]**،ونقل الماء على البعير**[2]**، ناهيك عن معاني استظهار الأسفار و الأخبار و الأحاديث المنقولة شفهيا**[3]**، وفي سياق مماثل عنيت بالتفكير و التدبّر في الأمر**"[4].

و تتلخص دلالات الرواية في سياقها المعجمي على معاني الجريان، والنقل، والحكي و التدبر، وغيرها من التيمات اللغوية التي تجسّد سياق الرواية، فالرواية تركيب سردي ثقافي حياتي دون لغة تجريبية صراع الذات مع الواقع، وأحدث خللا معرفيا لغويا في نسق الكتابة النمطية، فأضحت مرآة الحياة وعتبة الإبداع الإنساني في مختلف السياقات الثقافية، وتبيان الرؤى و الأفكار في المفاهيم الاصطلاحية التي قيلت حول جنس الرواية سواء كان الأمر في الدرس الغربي أو العربي.

فالرواية في عيون الدرس الغربي، جنس سردي غربي المنشأ ارتبط بحياة الإنسان الغربي و المعتقد الغربي في نظامه البرجوازي الذاتي الذي حاول إسقاط النظرة الكلاسيكية و دمجها في رؤية مستحدثة ترى أنّ الحياة الإنسانية تمثل صراعا و انفتاحا و تأثيرا بين الذات والوجود وسعي الأولى لتغيير الحياة نحو الأفضل، لكن مع بزوغ نور الرواية في بوتقة البيئة الغربية، هبّت أقلام النقد و التحليل لفهم وتفسير دلائلية الرواية، حيث يعرّفها جورج

[1]– ابن منظور ، لسان العرب، مادة روى، دار المعارف ، بيروت لبنان، مج 3، 1988، ط2، ص:288

[2]– إسماعيل بن حمادي الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،دار المعارف، لبنان،1997، ط2، ص:06.

[3]– عبدالقادر الرازي، مختار الصحاح ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان،1995 ، دط، ص:141.

[4]– المصدر نفسه،ص:143

لوكاتش:" **بكونها ملحمة الزمن الذي لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة مشكّلة ،مع ذلك، فإنّ هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية صدفا"**[1].

أيّ أنّها توصيفة لملحمة الحياة، وهادفة إلى بعث وتقديم حلول لمشاكل الإنسان في ظل صراعات وجودية تلاحق الفرد منذ الزمن السحيق، فجورج لوكاتش Georg Lukács يربط دلالة فن الملحمة الذي عرّف منذ قرون مضت، على أنه شكل أدبي اختص بالمجتمع البرجوازي، وجاء لكي يصور تقاليد ومظاهر الحياة البرجوازية، وما تحمله من علامات وصور التناقض و الصراع الوجودي، ويواصل "جورج لوكاتش" تأكيده على ارتباط الرواية بسلطة الفضاء البرجوازي؛ نظير العلاقات العاطفية التي تتأسس بين حرية الذات والسلطة، وتصويرا لعلاقات الصراع بين قوى الإقطاع و الاستقلال، ويعرّفها **ميشال زيرافا Michel Zérafa:"بكونها في المستوى الأول جنسا سرديا نثريا، بينما هذا السرد في المستوى الثاني حكاية خيالية"**[2].

أيّ أنها عنصر وبناء تخيلي يتميز بموضوعات الواقع لتجسيد الواقع الحياتي للفرد، وصانع السرد ليسمّى مبدعا، إلا إذا تجاوز المعقول و المألوف وسافر بالذات القارئة نحو تراكيب و صيغ و جودية لها علاقة رمزية مع نسق الحياة المعاش، فغدت نموذجا سرديا لا يحاكي الذات فقط بل يرصد علاقات الإنسانية و صراعها مع وحدات الوجود، أين تتفاعل و تتصارع مختلف الثقافات، فالرواية عند العرب رغم تباين المفاهيم، إلا أنها جنس سردي مستحدث يخاطب الواقع بلغة خيالية و شخصيات تصارع بين الواقعي والعجيب، داعية إلى تبني أفكار و إيديولجيات مختلفة، الأمر الذي جعلها تركيبة سردية حياتية تجريبية تستند إلى محمول لغوي راقٍ وبعد معرفي تاريخي يحاور الحاضر بلغة رمزية إيحائية؛ يسعى من خلالها المبدع لبناء، وإعادة صياغة نظرة جديدة تجاه كنف الحياة.

[1]–جورج لوكاتش، نظرية الرواية ،تر الحسين سحبان،منشورات التل ،الرباط،المغرب ،1998،ط1،ص:141–142.

[2]– ميشال زيرافا ، الرواية والأنواع الأدبية، تر حجار طلاس، دمشق،1985 ، ط1، ص:87.

وغير بعيد عن المفهوم الغربي للرواية، نرحل بالبحث والتحليل لدلالة الرواية عند العرب، فرغم ظهورها المتأخر بمراحل زمنية عن المنشأ الغربي، كان الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ميلادي نقطة الظهور لهذا الجنس حيث يرى الناقد "مصطفى عبد الغني" **أنّ حلول زمن الرواية في البيئة العربية اختص بعاملين أحدهما:أثر كل من مصر و لبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية، بينما اختص العامل الثاني في مساءلة تطور ونشأة هذا الجنس السردي، انطلاقا من تطور الاتجاه القومي العربي ونضجه بشكل لا يوصف،لتنطلق رحلة الكتابة العربية صوب محاكاة و تسجيل الواقع بمختلف أحداثه ووقائعه**[1]، وأما "فتحي إبراهيم" يعرّفها قائلا:"**الرواية سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد، و الرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكة الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير الفرد من رقبة التبعات الشخصية**"[2]، وفيها يؤكد "فتحي إبراهيم" ارتباط الرواية بجنس القصة في جانبها النثري، ودورها الفعال في وصف مجريات الحاضر برؤية تمزج بين النهضة الواقعية و الرؤية الفنية الساحرة، وهي مرتبطة بالإنسان السلطوي البرجوازي في زمن تنويري أوروبي بنقض سلطة الكنيسة المستبدة، أين يصارع فيها الإنسان الزمن الإنتاجي الفعلي و يبحث عن بناء أساس جديد.

كما يعرّفها "**أحمد أمين**" "**باعتباره أنّ الرواية العظيمة التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية، و الرواية قد تكون كذلك وهي مستمدة من أبسط فصة ومن أوضح الناس**"[3]، ومعنى ذلك أنّ الرواية تهذيب و نقد في الأطر و الأفعال الأخلاقية للبنية المجتمعية، أين يتعلم و يمارس فيها الفرد بعض النظم و المعارف التي

[1]– ينظر:عبد الغني مصطفى، الإتجاه القومي في الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت،1993،د،ص:66.

[2]– فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية،المؤسسة العربية للنشر المتحدين ،تونس،1988،ط2،ص:60-61.

[3]–أحمد أمين ، النقد الأدبي ،مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، دط،2017،ص:113.

يستقيها من منجزات الواقع وتغيراته، وفي سياق مغاير، تحدّث "عبد المالك مرتاض" عن فن الرواية"**بكونها تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي لنفسها ألف رداء و تتشكل أمام القارئ تحت ألف شكّل؛ مما يصعب تقديم تعريف جامع مانع وذلك؛ لأنّ الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى**"[1].

فالرواية، حسب "مرتاض"، تنسلخ من كل الأجناس و تحمل زمن و مكان ولغة واحدة، بل ترعي في أحضان الاختلاف و التباين الدلالي، الأمر الذي يصعّب الأمور على القارىء في طريقه نحو اقتلاع خبايا الدلالات وفهم المقصديات المعرفية لبناء الرواية، أيّ أنّ الرواية خليط سردي غير قارّ على وحدات أو بنيات محددة، بل يسافر بالقارئ نحو مرجعيات معرفية و أفكار مختلفة تمثّل مقصدية المبدع و تصوّر علاقات الذات بالوجود، لتكون الرواية غطاء ثقافيا يعكس جداريات الواقع ويعبّر عنه بأساليب فنية راقية تعكس تفرّد لغة السرد عن بقية الأجناس الأدبية، كما يقفّ فيصل دراجّ عند دلائلية الرواية؛ من خلال كتابه "نظرية الرواية و الرواية العربية"، قائلا:" **إنّ الرواية جنس أدبي يتلازم مع اقتصاد المجتمع الرأسمالي الحديث و ثقافته و سياسته، مجتمع المدينة و الفرد والحقائق النسبية والاغتراب الاجتماعي و الاقتصادي و الحرية الذاتية والنزوع إلى الحوار مع الآخر، والتفاعل معه حتى ينتج التأثير و التأثر**"[2]

فالرواية، عند "فيصل دراج" تمثل سؤال الإنسان النهضوي على أصله في ذاته و استغناءه عن بناء المعتقد الكنيسي الذي قيّد حريته، إنّها جنس التحرر النهضوي من وثنيات العبادة الكنائسية واستدمارها للإنسان الغربي، فجاءت كرؤية حياتية تساءل الأصل وتبحث عن متنفس جديد لإيقاظ العقل من سكون و دواليب الظلام الفكري، إنها رواية الزمن الإنساني المغاير للزمن الديني الذي يعالج الأرواح المجردة بأدوات لا تقبل التحديد و القياس، لتأخذ بزمن الحرية الإنسان طريق المدنّس في مستنقعات الآلهة و التفسيرات

[1]– عبد المالك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام ،وزراء الثقافة و الإعلام ،بغداد،1986،ص:126.

[2]– فيصل دراج ،الرواية و تأويل التاريخ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب،2004،ط1،ص:17-18.

الغيبية، فأضحت بذلك الرواية عصر الحياة ولونا أدبيا ينطلق من فضاء الواقع و تأزماته؛ لصياغة و تشكيل وعي جديد وفق رؤية سردية تخيلية ساحرة، وفي سياق مماثل يعرّف "إدوارد الخراط" الرواية:" **بأنها جنس سردي وشكل يمكن أن يحتوي على الشعر و الموسيقى وعلى مختلف اللمحات التشكيلية، فهي عمل حر وانفتاح على موضوعات مختلفة"**[1].

إنّ الرواية نمط سردي تجريبي لا يحتوي على جنس خاص، بل يستدعي جميع الأشكال والألوان الأدبية داخل نسق الرواية، فأضحت علامة فارقة في سماء الكتابة الإبداعية، فالرواية غدت طائرا حرا يسافر بالذات نحو مختلف الأفضية والأزمنة الثقافية داعية إلى تشكيل سؤال جديد حول هوية الحياة، فالرواية تصف أبنية الحياة لأحداثها ووقائعها المختلفة وفق سلّم زمني تطوري يؤرخ لعلاقات الإنسان مع المجتمع والوجود، لتشكّل لوحة سردية فنية تُراعي الحاضر برؤية استباقية واسترجاعية تتشاكل المألوف والمختلف وتبحث في مساءلة الهويات الثقافية لكل بناء إجتماعي.

فالرواية أيقونة السّرد وعلامة ثقافية تشكّل البناء الثقافي لصناع الإبداع، فهي مرآة وجودية تعكس أزمات الواقع و تبحث عن بناء و صياغة أطر معرضية جديدة تنطلق من رحم الواقع، فتصوّره وفق رؤية تخيلية غير مألوفة؛ هادفة بذلك إلى دحض وتفنيد السياقات الكلاسيكية التقليدية، لتكون رحلة أدبية في ضفاف الوجود و الحياة يرى فيها المبدع الثقافي أنّ طابوهات الحياة قد دنّست و اتسخت ثيابها؛ بفعل محمولات ثقافية تعارض مسألة السلم المجتمعي[2]، فالرواية شمس الكتابة المعاصرة و سرّ التميز الثقافي؛ نظير تذويبها لخطابات الصراع و التفاعل، ومحاولتها لبناء منظومة ثقافية تتسلح بلغة التخيّل و تسافر بذات القارئ نحو غياهب العجيب و الغريب و المألوف، باحثة بذلك عن أصل الماضي و حاضر جديد

[1]– إدوارد الخراط، الرواية العربية واقع وآفاق ، دار بن الرش بيروت –لبنان،1981، ط1،ص:303–304.

[2]– ينظر:حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،1990، ط1،ص:35–36.

يبعث الهناء و السلم لعاطفة الإنسان الغارقة في نبال الاستعمار و الاستلاب و الاستغراب وغيرها من المفاهيم والأطر الثقافية التي استرعت اهتمام صناع القرار.

فمبدع الرواية يعلم خطورة احتكام هذا الجنس المتميز لغة و صورة، فلا يستطيع المبدع البسيط ملامسة الواقع، بل يتحرّى مبدعا فنانا و مصورا مقتدرا يرى الواقع برؤية استباقية نهضوية تغيرية، أين يوظف في مضامينها اللغة الساحرة بالبلاغة و البيان، والشخصيات الورقية المصنوعة بين ضفاف وجوانب الواقع و الخيال، مرورا بحكايات صراعية ثقافية تحاكي أزمة الحياة في خضم الجدالات و الصراعات و التحولات التاريخية، فالرواية سجّل تاريخي ثقافي فنّي معاصر يرسم الامتداد الثقافي و التاريخي بين الأجناس البشرية، فلا توجد رواية بريئة، فهي أشبه بقنابل ثقافية وصواريخ هوياتية يصبغها المبدع للدفاع عن هويته أو الإنزلاق نحو متاهات الخطاب الغربي، الأمر الذي يجعل من جنس الرواية واجهة السّرد المعاصر في حلّة مزركشة مزخرفة تحتفي بالماضي و الحاضر أيّما احتفال، لتختلف مضامينها بين الاجتماعي و التعليمي و التاريخي، والواقعي والأسطوري، ولكنها تلتقي في دائرة مغلقة تمثّل شمس الرواية أو ديوان العرب في القرن العشرين.

فالناظر لعُرف التاريخ وامتداده، يقرأ في تصانيفه أنّ الرواية نتاج غربي في الأصل لم يلق اهتماما إلا في القرن العشرين لحظة ارتباط هذا النوع بخريطة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي، حينما حلّت محل الإقطاعية التي تميّز بها أفرادها بالمحافظة و المثالية و العجائبية، بينما احتفى حاملوا الطبقة البرجوازية بستار الواقع و الحريات الفردية، لتبدأ رواية العصر الحديث المعبّرة عن رؤية مغايرة للأزمنة الماضية، صانعة بذلك تمرّدا و بترا للقوالب القديمة، خاصة مع ميلاد بعض الروايات الغربية **كحال دونكيشوت، لسير فانتس، مرورا بفولتير، وجون جاك راسو، وغيرهم من المبدعين و المفكرين الذين تخيّروا طريق الرواية سلاحا ثقافيا لمجابهة الواقع الاستبدادي و التعصب الثقافي، ناهيك عن تأزمات الواقع الذي عاشه الإنسان الغربي في فترات متلاحقة، فكانت الرواية أنيسا و رفيقا للإنسان**

المعاصر في مختلف مراحل حياته، فسجلت ما تراه إيجابيا وعبّرت عنه بأسلوب تجريبي عجائبي يخالف حدود الكتابة الكلاسيكية[1].

لتحذو الرواية خطوات نحو التطور و الانفتاح الثقافي خاصة في القرن العشرين فأضحت نموذجا ثقافيا تتكئ عليه مختلف الكتابات الإبداعية؛ نظير ما تمنحه من انفتاح سردي على مختلف الأجناس، ناهيك عن طول السرد و عدم تقيّده بصفحات أو مقاليد تعكّر مصاف الإبداع، فالرواية استطاعت أن ترسم لنفسها مكانا جديدا في سجل التاريخ الأدبي، الأمر الذي فتح قنوات التثاقف و التلاقح على فضاء البيئة العربية التي وجدت في الرواية الغربية هروبا من قيود الماضي العربي المكبّل في جداريات القصة و المثل و الرسائل الديوانية، فكانت قنوات الترجمة و الرحلة و المكتبات و تبادل المعارف نموذجا تاريخيا يبرز انتقال هذا الجنس إلى المكتبة العربية ودخولها إلى صلب هذا الإبداع السردي و محاولة الإبداع على منوال الرواية الغربية سالكة مسلك التقليد وجها ثقافيا لمختلف صناع الرواية العربية[2].

وتمام القول، إنّ الرواية تمثّل قبلة السرد المعاصر و لبنة ثقافية صنعت ذاتها في ركام و أكوام الأجناس الأدبية لتشتغل بذاتها كجنس متفرّد بذاته لغة و صورة، فغدت وجها ثقافيا تنتظم و تكتب في سياقها مضامين عصرية، فتحوّلت إلى أيقونة العصر، تلك الأيقونة الساحرة بلغتها و تقنياتها السردية التي وصلت إلى المزج بين الماضي و الحاضر وفق رؤية تجريبية تراثية حداثية تحاول صنع الحاضر من سقطات الماضي، وفي ذات السياق تذكر صناع التاريخ بماضي الأجداد وحاضرهم المتعفن في بقعات دموية راح ضجيتها أجساد بشرية و بترت في أعناقه هويات ثقافية، فهي محمول ثقافي سردي دوّن بلغة تجريبية و رؤية استباقية تأمّلية تبحث عن ميلاد، و بناء نظرة جديدة تجاه نفحات الحاضر المدنّس، فلا شك إنّ الرواية طفت بسواحل الإبداع في مختلف خرائط السرد و عجّلت ببزوغ عدة كتابات تمجّد هُوياتها وثقافتها سواء كان الأمر في المنجز الغربي و التلقّي العربي.

---

[1]– كرم ألبيرس ،تاريخ الرواية الحديثة تر:جورج سالم، منشورات عوبيات ،باريس ،1982،ط2،ص:06-07.

[2]– ينظر:عزيزة مريدين ،القصة الروائية ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1971،د،ص:76-77-

ب- الرواية بين التأصيل الغربي و التلقي العربي.

لقد تعددّت وتنوعت الأراء الباحثة في أصل جنس الرواية بين التيار الغربي و العربي، لتمثّل الرواية شرارة الجدال التاريخي حول أصول نشوء هذا النمط الأدبي الذي خلخل وزعزع قاعدة الكتابة الأدبية، فغدت جنسا أدبيا يتفرّد بلغته وطول المسافة السردية المشكّلة لبناء السرد، فالرواية فسيفساء سردية تحاكي هوية الإنسان وعلاقته بالوجود، فهي تركيب سردي يسافر بالذات القارئة نحو مسالك التخيل و المألوف وفق نسق لغوي ساحر، فأضحت الرواية واجهة السرد، وعلامة فارقة في سماء الإبداع الأدبي؛ نظير ما تحويه من عناصر وأنساق لغوية و معرفية تنطلق من وحدة الواقع و تصويره في حلّة سردية متميزة تعادل علاقات الصراع و التفاعل بين الذات و الوجود، لتصاغ عدة أراء حول أصل هذا الفن السردي الذي كسر وبتر كلاسكية اللغة وعدل في قاعدة التشكيل الأدي، ولعل معظم الأراء تنطلق من قراءة وفهم خصوصية التطور في المنجز الغربي؛ نظير ارتباط الرواية بالأصل الغربي.

1/1- الرواية في المنجز الغربي.

يؤرخ ميلاد الرواية بالأصل الغربي إلى بدايات القرن التاسع عشر، حين تحرّر الفكر الأوروبي من قيود وتبعية الوهم الفكري الكلاسيكي المقيد لحرية الفرد، "**لتنطلق من أطروحتين أساسيتين: هما لا تاريخ دون حاضر تحرر من ماضيه، ولا رواية دون فردية دنيوية تضع المستقبل في الحاضر**"[1]، ما يفيد بتاريخية هذا الجنس وارتباطه بأصول الطبقة البرجوازية التي زعزعت هوية النظام الإقطاعي ونادت برؤية فردية تتخلّص فيها الرواية كنوع أدبي سردي يعكس الوجود بلغة راقية و ساحرة، لتنشأ الرواية في مادة أوروبية خالصة سعت للتحرر من تبعية الماضي العقائدي، **فالقارئ لمسار الفكر الاجتماعي في أوروبا، يقرأ التمايز الطبقي في المجتمعات الأوروبية قبل ميلاد وبزوغ عيون البرجوازية، أين توسّعت وامتدت الفروق إلى ميادين سياسية واقتصادية و لغوية ثقافية، الأمر الذي ولّد وضع**

[1]- فيصل دراج ،الرواية وتأويل التاريخ،ص:35.

غياب مبدأ المساواة الإقطاعية، ناهيك عن غياب الوحدة المجتمعية وتفكيك الهوية القومية، فلا وجود لمنظومة مجتمعية دون لغة يتواصل بها الأفراد في نظام واحد، ولا وجود لهوية قومية بلا إطار لغوي يصنع متخيلا مشتركا على أفراد المجتمع كله، ما يعني أنّ المجتمع الأوروبي كان يعيش في كنف الطبقية والإقطاعية و الكنيسة الملكية[1]، لتبدأ عملية الثورة و التغير؛ من خلال ميلاد البرجوازية كحاضنة سياسية تؤمن بخطاب كوني يضع مصالحها في مصالح المجتمع بأسره، وتعارض الهُوية الإقطاعية المقيدة لحرية الذات في التعبير وتقديم الآراء، لتبزغ شعارات الحرية المساواة و العدل كنقاط ثقافية تأسيسية حملها الخطاب البرجوازي الهادف إلى بناء نظرية قومية ثقافي التصور اللاهوتي للعالم.

فشكّل القرن التاسع عشر زمنا مرجعيا أعاد إحياء قاطرة النهضة الفكرية في أوروبا، هذه الأخيرة كانت تعيش في غياهب الغيبيات و التفاسير اللاهوتية المعارضة لمنطق الإنسان[2]، فميلاد تركيب الرواية لم يظهر من فراغ معرفي، بل ارتبط بأصل الإنسان الأوروبي الذي كان ضائعا تائها في سراديب أفكار كنائسية لاهوتية لا تؤمن بحرية الذات، بل إنسان لاهوتي قوامه السقوط و الغفران مدثر بالوعود والوعيد، **لتضمحل هذه الرؤية الدينوية التاريخية بتراجع هيبة الإقطاعية، و حلول عصر البرجوازية الحالمة بوحدة المجتمع وحرية الذات، ليتحرر العقل الأوروبي من وهم وخيالات التفاسير اللاهوتية باحثا عن أصل جديد وموقع ثقافي يطرح أسئلة وجودية حول حقيقة الإنسان**[3]، فالإنسان الأوروبي كان مهمشا بلا قيمة، جسد دون أصل و منبت إنساني، فكان يقتات بالمقدس ويقتات بالمقدّس به إلى وضع جديد، يقاسم فيه الفرد الإنساني قداسته، باحثا بذلك عن حرية فكرية تعبيرية تخرجه من رحم العقم اللاهوتي و تعيده إلى قاعدة الحياة؛ باعتباره عنصرا إنسانيا يبحث في ذوات البشرية عن مظاهر العدل و المساواة في جداريات الفلسفات الغيبية،

[1]–ينظر: فيصل دراج ،الرواية وتأويل التاريخ ،ص:31–32.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ،ص:11.

[3]–ينظر: المرجع نفسه ،ص:12.

فالناظر بعيون البحث و التحليل للمسار التطوري لبزوغ فجر الرواية الأوروبية، يجدها موزعة في دفاتر الانقلاب و الانسلاخ من جذور التفكير الديني اللاهوتي، ليستفيق العقل الأوروبي في بدايات القرنين السابع عشر و الثامن عشر من وهم الحرية و العدالة المزيفة، فكان لزاما دحض واستدمار الإيديولوجيا السلطوية و بقايا المسيحية الأرستقراطية لبناء منظومة أوروبية مجتمعية تؤمن بالإنسان في حدّ ذاته، دون إدراجه في عمليات النقويض والتغريب الحياتي.

كلّ هذه التصورات حاولت أن تقيّد قيم الإنسان؛ باعتباره إنسانا له وجود خاص في خارطة التفكير الوجودي، وجعل الذات الإنسانية ذات قيمة فكرية، لها رأيها الخاص في مسار الحياة، **وهذا ما حاولت الرواية الأوروبية صنعه من خلال قتل و هدم معتقدات اقطاعية ملكية، كان فيها الشعب معبودا ورعية إلى كونه شعبا له واجبات وحقوق يتوجب التعبير عنها**[1]، لتشكّل مرحلة القرن التاسع عشر مرحلة الإنسان الجديد الذيي تحرّر من مقاليد اللاهوتية الدنيوية، ليصنع بذللك عالما جديدا قوامه إعادة إحياء جوهر و قوام الفكر الإنساني، بعد غيابه و ضياعه في دواليب الماضي الأسود المتعفن في جداريات المجهول و المحرم و المتعالي، الأمر الذي جرّد الإنسان قبل عصر ميلاد البرجوازية من ثياب التعبير وإثبات الهوية، فالحياة الأوروبية كانت طبقية لاهوتية مجهولة محرّمة كنائسية تحكمها تفاسير مزيّفة لم تضع جديدا في قوام الإنسان الأوروبي، لكنّ تفطّن العقل البرجوازي لأزمة الإنسان اللاهوتي الضائع عجّل بتراجع الإيديولوجيا الإقطاعية، ناهيك عن دحض الرؤى الغربية الفاسدة، لتكون الرواية عنوان الإنسان الجديد العائد إلى روحه وجسده وفكره، إنّه الإنسان غير اللاهوتي المتشبّث بهويته التاريخية و المعبّر عن حريته ورؤيته تجاه الواقع البائس، لينتقد متغيرات وأحوال الحياة في المجتمع الغربي الذي كان غائبا ضائعا في بيوت الكنيسة والتقيد الفكري، **لتمثل الرواية أصل الإنسان النهضوي الذي عثر على أصله في ذاته، فهبّ لاكتشاف روحه وذاته، وصولا إلى قراءة التاريخ الإنساني، فظهرت كتابات**

[1]– ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص:14.

رابليه و جون جاك روسو، وباتشكو،سيرفاشن[1]، حيث صنعت لذاتها مجدا أوروبيا يحاكي هوية الإنسان الجديد السائل عن ذاته و تاريخه، والمؤسس لرؤية مستقبلية تتفرد بنظرة مخالفة لنمطية القديم، وتؤمن بوحدة العقل الفردي و الجماعي من أجل السمو بالذات نحو آفاق الإبداع الإنساني، لترتبط مسألة الرواية في سياقها الغربي بالفكر التنويري الحاصل في أوروبا لحظة استلام عصر البرجوازية نهضة الذات.

لتبدأ نبال التحديث و التغيير نحو إنسان حداثي تنويري لا يرتبط وجوده بمحدّدات لاهوتية تفنّد هوية الذات و تجعله سجينا بين جدارات الفكر المسيحي الكنائسي الإقطاعي، **لتظهر بادرة العصر الإنسان الجديد؛ من خلال أول عمل روائي يمثل حرية الذات من خلال رواية "روبنسون كروزو"، وهي عمل روائي نسجت لغته وفق رؤية تخيلية تحاكي هوية الإنسان الجديد الباحث عن بناء و تشكيل بنية اجتماعية لها خصوصياتها وصورها، أين يحاول من خلالها البطل الإشكالي صنع رؤية حداثية تدعو إلى دحض و كسر فلسفة القديم، و محاولة إحداث قطيعة مع أوهام الماضي اللاهوتي، وبخلاف روبينسون، نجد إميل زولا الذي مثّل الرواية التجريبية الباحثة عن صنع فكر جديد يناهض حرية الذات**[2].

فالرواية صنفت وجودها من الماضي، فنا وجنسا سطحيا مبتذلا في القديم ومحتقرا حتى بدايات القرن الثامن عشر، لكن مع حلول عصر و زمن الثورة البرجوازية اكتسبت هذه التركيبة الثقافية الجديدة هوية تاريخية معرفية تتأسس على فهم ونقد الواقع برؤية واقعية تفسيرية؛ هدفها الأساس حرية الذات و تشكيل وحدة مجتمعية مبنية على العدل و المساواة في أطر و مجالات الحياة[3]، ليشكّل ظهور الرواية في المنجز الغربي رؤية حضارية معاصرة للوقت الحالي الذي عاشت فيه أوروبا فوضى عارمة في ظل الحروب و الأسلحة و الصراعات الدامية، الأمر الذي جعل مختلف الأعمال الروائية تنطلق من رحم

[1]- ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ ، ص:26.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص:17.

[3]- ينظر:روجر آلن ، الرواية العربية،تر: إبراهيم المنيف ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،1997، دط، ص:34-36.

الوقائع و الأحداث التي عصفت بهوية الإنسان الغربي، **فصيغت مختلف الأعمال و الكتابات وفق رؤى تاريخية و نفسية و اجتماعية؛ حاول من خلالها الإنسان الغربي تمثيل واقع المعاش فبرزت كتابات: والتر سكوتwaltev scott والفريد دي فيني Alfred de vigny وغيرهم**[1].

كلّ هذه الأوجه الثقافية شكّلت تمهيدا لرحلة الإنسان النهضوي التنويري الهادف إلى صنع رؤية اجتماعية تتأسس على مبادئ العدل و المساواة و الحرية التعبيرية في مشاكلة حدود الواقع المعاش، بعيدا عن المغالطات الكنائسية التي أدخلت حصون الغرب في غياهب الجهل و المجهول الغيبي، لتأتي مرحلة النهضة و التنوير كعلامة فارقة في مجالات الحياة كان فيها للواقع الأدبي الغربي نصيب من التحديث و التغيير، أين ظهرت الرواية كهوية جديدة تسعى إلى تقوية وكشف الخطاب الأوروبي، **ومنه، فالرواية الغربية لم تظهر من عدم، بل ارتبطت بجذور يونانية و استرعت المخيال الأروبي، أين يبرز بذلك من خلال بعض الخصائص الفلكلورية التي تحدّث عنها باختين؛ من خلال رده على هذا الجنس الذي صوّر الخطابات النفسية المخزّنة في الذاكرة الجمعية، لتظهر مع مرور حلقة الزمن في القرن الثامن عشر روايات دانيا ديغو D.DEFOEو فيلدنغ Fielding و ريشارد سون، لتنهال عمليات الإبداع و التصوير**[2]، ومع مطلع القرن العشرين، أين شهد المجتمع الغربي متغيرات حضارية و ثقافية وثورة تكنولوجية، ناهيك عن الحروب المدمرة التي زرعت في ذوات البشرية التشاؤم و الحسرة، **فغدت الرواية جنسا أدبيا رحل بالإنسان الأوروبي نحو قلاع التحرر و الثورة من أجل حرية المجتمعات**[3]، فباتت الرواية نمطا عالميا استرعى اهتمام مختلف المفكرين و الأدباء الذين تخيّروا طريق الإبداع السردي و النهج على منواله، وفق رؤية واقعية نسجت خيوطها اللغوية و التفسيرية وفق نمط تخيّلي إبداعي.

---

[1]– ينظر:عبد الله إبراهيم،السردية العربية الحديثة،المركزالثقافي العربي–لبنان ،2003،ط1،ص:295.

[2]– ينظر:إيان واط ،نشوء الرواية ،تر عبد الكريم محفوظ،وزارة الثقافة ،دمشق،1991،دط،ص:6.

[3]–ينظر :عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة،الكويت،1991،د،ص:62.

2/2-الرواية العربية ورهانات التشكل و التحوّل.

لقد ارتبط ظهور فنّ الرواية في البيئة العربية بعوامل و مؤثرات غربية و أخرى تحاكي هوية الموروثات السردية المسجلة في التراث العربي، لتحتدم نقاط الصراع بين تيارات غربية وعربية تسعى كلها لإثبات مسألة الريادة و أصول هذا النوع السردي الذي حوّل و غيّر شكل الكتابة الإبداعية داخل التراث العربي، فقبل ميلاد عصر الرواية في حدود القرن التاسع عشر، كانت الثقافة العربية ذات إطار تقليدي كلاسيكي احتوى في أجناسه الأدبية: الشعر و المقامة و الرسائل و الخطب و البلاغة، فبقيت الرؤى و الأفكار العربية الحاضرة في سجلات التراث السردي التقليدي، **لكنّ حلول النهضة الأدبية في أوروبا عجّل باستقدام فن الرواية حاضنة الأدب العربي لتظهر كجنس أدبي جديد احتارت في رسمه الكتابات و الدراسات،واستوجبت ضرورة بناء قاعدة تتخير هذا الجنس كنقطة جديدة لتمثيل خصوصية الإنسان العربي**[1].

ورغم ماقيل من أراء حول هوية هذا العمل السردي الوافد لأحضان البيئة العربية، إلا أنّ القول بتأثير الموروث الغربي كان له حضور واسع في بزوغ جنس الرواية، و لعلّ أكثر العوامل مساهمة في استقدام هذا النوع فعل الترجمة و البعثات العلمية التي كانت ترسل لأوروبا، الأمر الذي عجّل باستحداث خصوصية هذا النوع و إدراجه ضمن الخارطة العربية؛ من خلال تحويره و تذويبه لمراعاة الواقع العربي، **لتبدأ عمليات الترجمة و تحوير الموروث الغربي وفق رؤية تراثية تأثّرت بأسلوب المقامات و أساليب البلاغة و السجع اللفظي، ناهيك عن تأثير حكايات ألف ليلة و ليلة التي تعد سردا عالميا يحاكي هُوية الإنسان الشرقي في مختلف تقاليده وعاداته وثقافته**[2].

[1]- ينظر:محمد كامل الخطيب، تكوين تكوين النهضة العربية، دار الطليعة الجديدة، سوريا،دط،2002،ص:10

[2]- ينظر:عبد المحسن بدر طه، تطور الرواية العربية "المعاصرة في مصر"،دار المعارف-مصر-،1963،دط،ص:44.

انطلاقا من هذه الأعمال، ترجمت العديد من الروايات، الأمر الذي أحدث تضاربا وجدالا ثقافيا حول أصول هذا النوع الوافد لأقطاب البيئة العربية:" **فمنهم من يعدّه فنا عربيا أصيل تحصل من ألف ليلة و ليلة، ثم ظهر في صورة المقامات المسجعة إلى أن دخل إلى الإطار المعاصر للرواية، ومنهم من يجعل للرواية مطلعها في إيطاليا على يد بوكيشيو الذي جمع القصص المائة المعروفة بالديكاميرون**"[1]، وهذا القول يشير إلى التراث العربي والموروثات السردية كالقصص و المقامات وحكايات الأخبار و ألف ليلة و ليلة، خاصة هذا النوع الأخير، الذي ارتبط بهوية الإنسان العربي، وفي مقابل ذلك، يرى بعض صناع الترجمة والفكر أنّ أصل الرواية العربية تأثر بالأصل الأوروبي وصراعه الدائم مع الموجودات وبحثه عن نقطة تنير دروب الظلام في حياته، لكن أغلب الأراء تقرّ أنّ ظهور الرواية العربية ارتبط:" **في تاريخهم بالتفاعل مع التراث اليوناني والهندي، بل بذلوا مجهودات كبرى للتعرّف على بعض الأمم ومعارفها في فضاءاتها ومواطنها عن طريق الرحلات المختلفة، ولعبت المعاينة و الترجمة دورا مهما في ذلك**"[2].

ومعناه أنّ عوامل الترجمة و الرححلات و البعثات العلمية ولقاء الطرف الغربي أسهم في توليد جنس الرواية شكلا و مضمونا، فظهرت عدة كتابات أولت الأهمية لتقليد النتاج الغربي، أين قام الدارسون لتحويره و تذويبه في مسار البيئة العربية، ونذكر في ذلك، كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز **لرفاعة الطهطاوي** وعلم الدين **لعلي مبارك الدين** وفدوا لقلاع الحضارة الأوروبية فتعجبوا لهذه النهضة الحياتية في مختلف المجالات، فكانت كتاباتهم صورة حيّة عن تطور المجتمع الأوروبي الذي تخلّص من قيود الأفكار اللاهوتية، و النظم الإقطاعية الملكية باحثا بذلك، عن ميلاد إنسان جديد ليصنع لذاته من أجل ذاته، لتبدأ مرحلة التلقي العربي نحو الغرب، رغم تمسك بعض الأطراف بالرؤية التراثية، لتصارع الرواية العربية مظاهر الاغتراب بين تيارين التراث و الغرب لكن مع محاولات التحليل و

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر و التوزيع، المغرب،2006،ط1،ص:49

[2]– رياض محمد، تهذيب الأفكار ،مج 1،ع1، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم العربي يناير2004،ص:129.

القراءة، استطاعت الرواية العربية الانفصال عن النتاج الغربي ومحاولة إعادة استدعاء التراث، وتذويبه وفق الحاضر الحالي للإنسان العربي.

ويرى مصطفى عبد الغني" **أنّ معظم الأعمال و الكتابات، التي دونت من تاريخ 1867 إلى غاية بداية القرن العشرين كانت تمثيلا و تقليدا للروايات الغربية الرديئة على توزعها بين أسلوب المقامات و لغتها الزخرفية واحتوائها على كمّ هائل من المعلومات غير المتجانسة**"[1]، أيّ أنّ مرحلة تشكيل النصوص الروائية في مراحلها الأولى ارتبطت بتيمات الغرب و تقليده، الأمر الذي جعل موضوعاتها محاكية لخطابات الغرب رغم استدعاءها أساليب التراث العربي القديم؛ من خلال المقامات و القصص و الحكايات الشعبية، كل هذه الصيغ لقيت تغيرا وتحولا مع بدايات القرن العشرين، أين انفصلت النتاجات الروائية العربية من أسوار الغرب، حاصلة بذلك نظرة الهامش وصراع الأنا و الآخر لتمثيل البنية المجتمعية العربية، فبدأت تسترجع هويات التاريخ و التراث العربي لاستنهاض الهمم وإبراز البطولات الماضية لمحاولة دحض وتدمير القوى الاستعمارية، وإخراجها من حاضنة البيئة العربية التي تأثرت بالحروب الاستعمارية و الحملات الصليبية في مختلف المناطق العربية.

وقد ربط "**فيصل دراج**" نشأة الرواية العربية بسجلّ الرواية الأوروبية البرجوازية، أين كانت هذه الأخيرة تحتفي بزمن الإنسان الغربي المنتصر، لتولد الرواية العربية في الزمن العالمي دون أن تحرّك ساكنا، فبقيت مقيّدة بمقاليد تقليدية غربية، فولّدت معرفة متأخرة بفضل ركود عربي سيطر على ترسيمات فعل الكتابات العربية، **ليكون القرن العشرون علامة الابتداء الروائي العربي من خلال أعمال المُويلحي في شكل القصة، ناهيك على نصوص الكواكبي (طبائع الإستبداد)، أين صوّر الكواكبي الاضطهاد العثماني في مصر، ليكون كتابه نظرة حالم بالإنسان العربي الحر، وفي ذات المنظور، قدّم محمد عبده في كتابه "الإسلام بين العلم والدين"، نظرة عن ضرورة حفاظ المتأخرين على ماضي الأسلاف و عدم**

[1]– مصطفى عبد الغني الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،1993، ص:68.

زعزعته، ليكتنه محمدعبده نظرة تراثية تخالف التصورات الحداثية الهادفة إلى إحداث تغيير وقطيعة مع التاريخ، لتليه عدة أعمال، حاولت تمثيل خصوصية الرواية الغربية، كرواية "دعاء الكروان" لطه حسين حيث يعرض فيها نظرة حول تغيرات مجتمع مسّته قواعد الحداثة مصوّرا بذلك صراع البداوة و الحضارة، الأمر الذي أثمر انتقالا أخلاقيا و قيميا يرى الإنسان من عواطفه و عاداته السلبية"[1].

فشكّلت رواية دعاء الكروان لطه حسين نظرة حالمة بتوحيد و تجميع هرم مجتمع مفكك، ليبزغ العقاد في روايته اليتيمة"سارة" مقلدا بذلك الحكيم و المازني و طه حسين،إلا أن توليفة سردية تحاكي ذاتية مبتورة قوامها عشق كبير عبثت به خصوصية الأيام، مصوّرا بذلك علاقات التفاعل و البقاء بين خطاب الأنثى و الذكر"[2]، الأمر الذي جعل من كتابات العقاد وطه حسين وميضا سرديا يحاول تذويب خطاب الذات المتصارعة مع الواقع الخارجي المزيف، فالبيئة العربية مرّت بمراحل سياسية واجتماعية و ثقافية جعلت كل مبدع يبحث عن ذاته و هويته في صلب أتربة الحاضر الغربي المتعفّن في معتقدات وفلسفات تنافي هوية الوجود الإنساني، فكانت الرواية الآنية المدللة لصناع الثقافة؛ نظير ما تمنحه من مسافات سردية طويلة و أشكال لغوية تخيلية خلخلت نظام الأجناس الأدبية.

لتظهر سردية **قنديل أم هاشم ليحي حقي المبدع المصري الأوروبي الذي احتفى بثنائية الشرق و الغرب، وعبّر عن خصوصية المجتمع العربي الراكد في غياهب التقليد الأعمى، فكانت قنديل أمّ هاشم صورة فاعلة عن الزمن الأوروبي الذي محى الزمن الشرقي المغلق وخلق إنسانا أوروبيا مصري الأصول، حيث سافر به من عوالم المجرد إلى المحدد**[3] ومن عواطف النفس إلى العقلانية ومن بلاغة المسقيل إلى بلاغة الحاضر، مرورا بتجريده من ثياب الأسطورة و الخرافة إلى العلم و الفن، ليغرق الشرقي في سكون الذات ويحاور بلاغة

[1]– ينظر: فيصل دراج،الرواية وتأويل التاريخ،ص:40–41–45.

[2]– المرجع نفسه،ص:64.

[3]–ينظر: المرجع نفسه،ص:68–69.

الآخر المحسوس المادي، فكأنّ قنديل أم هاشم دعوة تحررية لتجاوز طروحات المقدس الشعبي و التاريخي و الانغماس نحو ولادة جديدة يسودها البياض و لا يشوبها النقص الحياتي، هي رواية تقلّد إنسان الغرب وتمنحه رؤية متوازنة تقيّد ترتيب البيت الشرقي وتدحض زمن المهزومين و المحبطين، لتذوب خصال الشرق في موازين ودفاتر الخطاب الغربي، فيصير المجتمع مهيئا للتقليد و الانصهار و المطاوعة على صنع الاختلاف الثقافي و الاجتماعي، وبين جدلية التراث و الغرب، توالت عدة أعمال و كتابات حول جنس الرواية، أين صُبغت أسوار البيئة العربية بأعمال ونماذج حاول الاحتفاء بصنيع الآخر، فشكّلت نماذج روائية لم تخرج عن مقاليد الرواية العربية كأعمال **جمال الغيطاني والطاهر وطار وحيدر حيدر** وغيرها من الأسماء التي مثّلت هوية الرواية العربية الضائعة و التائهة بين التيار الغربي و ملمح التراث، **فكانت معظم الكتابات تمثيلا ثقافيا لخصوصية الإنسان العربي الذي فشل ذاتيا و اجتماعيا في اقتحام معالم الحرية والمساواة و العدل و الاستقلال الوطني**[1]، لتبقى الرواية العربية محمولا خطابيا يؤثث لعلاقات الصراع و الاحتدام بين تاريخ الشرق و حاضر الغرب الحداثي، أين بقيت الرواية العربية تحت سجون الإنسان الأوروبي قبل انفلاتها في حدود القرن العشرين؛ نظير بروز كتابات خالفت المضمون الغربي و أبقت على شكلية و فنية التعبير، فظهرت عدة تقنيات كالتجريب و القناع والاغتراب و التناص وتمثيلات التراث، الأمر الذي أعطى الرواية العربية نقلة نوعية في سماء السّرد الروائي العربي.

ومع توالي الزمن، ظهرت محاولات روائية حملت لواء التغيير و النهضة بحياة الإنسان العربي محتفية بتاريخه المسجّل بالماضي، فكان نجيب محفوظ أيقونة ثقافية سجّلت في دفاتر الإبداع الروائي العربي، حين سجّل وصوّر زمن الفراعنة، أين كانت حرية الفرد غائبة مهمّشة إلى غاية أفول النظام الملكي، و وصول نظام مغاير، أين خرجت الرواية العربية عامة، و المصرية خاصة، من قواعد القديم، واتجهت صوب محاكاة قضايا العدالة و صراع

[1]– ينظر :عبد الله العروي ،ثقافتنا في ضوء التاريخ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء،1992،ط3،ص:210.

السلطة، **فكانت رواية أولاد حارتنا نقطة فاعلة في المنجز الروائي عند نجيب محفوظ حيث صوّر فيها أشرعة السلطة بين الخير و الشر، فكانت تمثيلا لزمن السلب المطلق الذي زعزع وجود الإنسان العربي، فكان حلمه مهمّشا جائرا مهضوما؛ بفعل أعداء الحرية و السلطة الفاسدة**[1].

ليشكّل نجيب محفوظ وجها ثقافيا، دخل أبواب الرواية برؤية عالمية تارخية تحاور هُوية الواقع العربي و تبحث عن أفضية جديدة بميلاد الإنسان العربي الحالم بمستقبل أفضل عن حاضره القابع في جداريات الفساد و النظام الذي عاشه الإنسان العربي في مختلف مراحل حياته، وبخلاف نجيب محفوظ، بزغت كتابات **عبد الرحمن منيف** خاصة في رواية **مدن الملح** التي وصفت زمن الاستعمار، أين نسجها في متواليات حكائية ذات صيغة عربية تحاكي طرق التفاعل مع الراهن و الموروث، **فنادى عبد الرحمن منيف بضرورة الانفتاح على الآخر وتخيّر ما يناسب الأصل في راهن حداثي متغير يستوجب عدم انغلاق الهوية و انفتاحها على آفاق جديدة، داعيا في ذات السياق إلى دحض صور الهزيمة و المركزية و الانتصار التي حفرت في دفاتر الصراع و الجدال و الهوياتي**[2].

وفي رؤية أخرى، **يرى "عبد الرحمن منيف" في روايته أرض السواد أنّ التحول و التحديث نقطة ضرورية في ثقافات الأصل في ثقافات الأصل متخذا من التاريخ تقنية حديثة دخلت أبواب العمل الروائي**[3]، مما يجعل صناع هذا الفن يحاورونه بلغة خيالية تجمع بين المألوف و الغريب لمحاولة صنع و بناء تصور ثقافي يعكس البيئة العربية في مختلف مراحلها، أين تستوجب عمليات التحوير و الاستدعاء و الحفاظ على موروث القديم و إعادة استدعاءه وفق رؤية جديدة تعدّل مسارات الواقع.

---

[1]– ينظر: رجاء نقاش، نجيب محفوظ،صفحاته من مذكراته، مركز الأهرام للترجمة و النشر،القاهرة – مصر،1994، ط1،ص:305–306.

[2]– ينظر:محمد شاهين،أفاق الرواية،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط ،2001، ،ص:23–24.

[3]– ينظر:يمنى العيد، الراوي الموقع و الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت –لبنان–،1986، ط1،ص:64

وعودة إلى مسألة الأصل، تذكر الكتابات العربية أنّ أول ملمح للرواية عربية فنية محددة العناصر ومكملة الأركان ومشكلة لمضمونها **هي رواية لمحمد حسين هيكل التي ظهرت أول طبعاتها سنة 1914 التي رسم فيها الروائي رؤية ثنائية الريف و المدينة،أينتتكون من ثلاثة فصول ذات أجزاء مرقمة يقدّم فيها الروائي نظرة حول حياة المهمشين و المستضعفين ،وصراع دواليب السلطة في المدينة**[1]، لتمثّل "**زينب**" هوية الرواية العربية الفنية التي رحلت بالقارئ نحو متاهات الحاضر الحداثي الفاسد في أشكال سلطوية تبدد زمن و حرية الإنسان، فضيعت هذه الرواية وفق نسق لغوي متميز يعالج قضايا الذكورة والأنوثة، وصراع العادات والتقاليد، ناهيك عن ظروف الحياة الفاسدة التي عجّلت بخلق فوارق طبقية بين سكان المدينة والريف، فمثلت، بذلك زينب، إحدى روائع السرد العربي في مراحل التشكّل، الأمر الذي عجّل بميلاد عدة أعمال وروايات حاولت الكفّ عن تقليد الرواية الغربية واتجهت صوب معالجة الواقع برؤى وأفكار تنادي بمعاني الحرية والعدل و المساواة.

وعموما، يمكن القول أنّ الرواية العربية ارتبطت أساسا، منذ بداية نشأتها، بمحاولة تشكيل و إبراز الهوية القومية و بلورتها في مواجهة الآخر الغربي الاستعماري، فكانت مراحلها الأولى، كما قلت سابقا، مرتبطة بالتعابير الأدبية السابقة، خاصة الحكايات و السير الشعبية و الوقائع التاريخية البطولية و المقامات، لتتحول مضامين الروايات بين الحربين العالمتين، حيث اتجهت متون الرواية نحو محاكاة التاريخ الإنساني لإعادة بلورة قيم الإنسان، فاتخذت الرواية عدة رؤى رومانسية ثم توافقية عبّرت عن مسار الإنسان العربي، فظهرت بذلك كتابات كيوسف إدريس، وحنا مينا،و غسان كنفاني و الطاهر وطار و الطيب صالح ، وعبد الرحمن شرقاوي، فأضحت الرواية العربية تتطور شيئا فشيئا على يد كبار الروائيين حتى بلغت المعاصرة و الحداثة، لتصور بذلك حياة الإنسان و صراعه الأبدي بحثا عن حريته و كرامته ومبدأ تحرير الأرض من أعداء الديار، والتأسيس لمنظومة اجتماعية متساوية الحقوق و الواجبات.

[1]- ينظر: المرجع السابق،ص: 66.

فالرواية تحفة فنية تعكس تميّز المقدرة الفكرية في القرن العشرين؛ نظير ما تحمله من بنى وتراكيب ثقافية ترتبط بفعل الحياة وتغيراته، حيث أجاد الروائي توظيفها في شكل تقنيات سردية كسرت جدار التقليد ورحلت بخصوصية الرواية نحو قلاع الإيحاء والأسطرة والاغتراب الثقافي، الأمر الذي حرّك البحث لفك ومقاربة ثنايا العمل الروائي لاكتناه فجوات الواقع ومحاولة ملء وتعديل النقائص التي أرهقت كاهل الانسان العربي، فالرواية استطاعت، بفضل تقنياتها، أن ترصد الواقع والماضي وفق نظرات مستقبلية تبحث عن إعادة بناء فكر ثقافي يرقى بحياة الفرد ضمن الخارطة الاجتماعية، لتشكّل الرواية إحدى المرويات السردية الكبرى التي جسّدت التتابع الثقافي والصراعات الحياتية بين مختلف الثقافات والدول، فالكلّ يسعى لتشكيل ثقافة الهيمنة داخل ثقافات صغرى تصارع مسألة الوجود، ممّا عجّل بحدوث شروخات وصراعات بين الذات والواقع الوجودي، ليحاول صانع الرواية –باعتباره المثقف الناقد العارف لخبايا قضايا وطنه– إعادة تحوير الواقع وتعديله وفق قراءات حديثة همّها الأساس وجود الفرد ضمن البنية المجتمعية.

الفصل الثاني: حدود التراث في الرواية الجزائرية

أولا / الرواية الجزائرية بين مسألة التأسيس وسؤال الهوية

ثانيا / جماليات الكتابة الروائية بين جمالية المبنى ورمزية المعنى

ثالثا / **فعل التراث ودواعي استدعاءه في الخطاب الروائي**

رابعا / تمثلات التراث في المنجز الروائي العربي و الجزائري

خامسا /**السيرة الذاتية لمبروك دريدي**

أولا/ الرواية الجزائرية بين مسألة التأسيس وسؤال الهوية.

إنّ القارئ لمسار تشكّل جنس خطاب الرواية في المنجز الجزائري يلاحظ تقاطعات معرفية وبواعث مختلفة أسهمت في بزوغ فجر الرواية الجزائرية بشكل متأخر متقطع يخالف حدود الرواية العربية، التي تزامنت مع ظروف النهضة الحداثية في الخطاب الغربي، فالرواية الجزائرية تأثرت بظروف جمعت بين التاريخ والظروف الاقتصادية والجوانب الاجتماعية لتصاغ سلطة الرواية في عمق ورحم معاناة الشعب الجزائري من ويلات الحروب والاستعمار وغيرها من العوامل، التي أخّرت استقدام فن الرواية مقارنة بالبلدان العربية، لكن هذا لا يقصي وجود بعض المحاولات التي اجتاحت نسق الخطاب الروائي[1].

فبرزت أولى المحاولات الروائية سنة 1849 مع المبدع محمد بن ابراهيم في مؤلفه"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" و هي عمل يحاكي هوية المجتمع الجزائري في ظل صراعات دموية عانت فيها الجزائر فتيل القتل والنهب ويعاب فيها الضعف اللغوي في بادئ الأمر، وهذا راجع إلى مصادرة المستعمر لأملاك المؤلف وأسرته واضطهادها واستدمارها بشكل عدواني يسعى إلى طمس الهوية الجزائرية، لتنسج بعدها محاولات أخرى في شكل ثلاث رحالات ذات طابع قصصي متداخل البنى شكلا ومضمونا إلى باريس سنوات 1882م، 1848م 1902م[2]، ولحظة ميلاد أول رواية جزائرية كتبت باللغة الفرنسية ذات طابع فني ثوري يعكس تمرّد الذات على لغة الآخر **للروائي القائد بن شريف بعنوان أحمد بن مصطفى القومي، وآخر عبد القادر حاج حمو بعنوان زهرة المنجمي سنة 1925، أين اعتبرت هذه الروايات نماذج بارزة تبين طريق نشأة الرواية الجزائرية رغم ظهورها متأخرا**[3].

---

[1]- ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا، و أنواعا، وقضايا، و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1995، ص:195.

[2] – ينظر: المرجع نفسه،ص:197

[3]– ينظر: أم الخير جبور،الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ، دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنشر الجزائر ط2013.1، ص:37.

ولم يتوقف فتيل النشأة عند الشواهد السابقة، بل استمرت الجهود الأدبية، خاصة في خطاب الرواية ليظهر المؤلف المبدع أحمد رضا حوحو في روايته الفنية "**غادة أم القرى**"، **والتي عبّرت عن تيمة المرأة ودورها الفعال في مجابهة الواقع في ظل تخبطات الحياة، فصورت هذه البنية الروائية مظاهر الصراع بين الشرق والغرب، ناهيك عن تأزم ظروف الحياة في الواقع الجزائري**[1]، وقد اعتبر واسيني الأعرج رواية غادة أم القرى أول عمل روائي مكتوب باللغة العربية عبّر عن تبلور الوعي للجماهير، بالرغم من آفاقها المحدودة، **فالرواية تحاكي قضية المرأة في مكة وأحداثها، وتصوّر الواقع نفسه الذي تعيشه المرأة الجزائرية محرومة من قيم الحب و العلم والحقوق ومختلف أشكال الحياة التي طمست منها صورة المرأة وضاعت هويتها في جداريات الضياع والتيه**[2]

لتشهد مرحلة الخمسينيات في الرواية الجزائرية تحولا كتابيا نسقيا؛ من خلال ظهور**الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أين ظهر روائيون أمثال مولود فرعون fils du pauvereنجل الفقير وlas terreet les sangالأرض والدم و les cheminc quimontsالدروب الواعرة 1957 ليظهر بعدها محمد ديب بعمل متميز عنوانه"الدّار الكبيرة" و"الحريق "1954م ليأتي بعده مولود معمر la colline oublceeh "الربوة المنسية"مرورا بالكاتب ياسين مؤلف رواية نجمة 1956م ومالك حداد برواية leleve et la Texan "التلميذ والدرس" ثم تظهر آسيا جبار بعمل فني من خلال رواية العطش1957م**[3]، أين صورت هذه الأعمال الروائية وضعية المجتمع الجزائري في مراحل زمنية تكبدّ فيها خسائر مادية ومعنوية، كما تميّزت هذه الأعمال بنضجها وتطوّرها على مستوى النسق الفني والسردي لجلّ الروائيين الذين تخيّروا النظم على هذا المنوال، وهذا نتيجة لمعرفتهم وقراءتهم على الثقافة الأجنبية و الفرنسية خصوصا، رغم أنّ كتابها جزائريون

[1]– ينظر: أحمد رضا حوحو غادة أم القرى،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، دار الفكر، الجزائر، ط2.1988،ص:02.

[2]– ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر البحث في الأصول التاريخية والجمالية،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1. 1986، ص: 38

[3]– ينظر عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر،دط. 2003.ص:200.

احتلوا الساحة الأدبية بأعمالهم الروائية التي اجتاحت ضفاف العالمية؛ نظير لغتها الساحرة ومضامينها الواقعية.[1]

وعودة إلى خصوصية الرواية المكتوبة باللغة العربية، نقرأ محاولة جديدة بمسمّى" **الطالب المنكوب" للمبدع "عبد المجيد الشافعي" سنة 1951م، وهي تمثّل حالة طالب في تونس سقط في حب فتاة كاد يؤدي به إلى الإغماء إلا آنها مازالت لم تحقق الهدف المنشود**[2].

لتهيمن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في تلك الفترة؛ لأنه لم يعهد الأدب الجزائري أدباء كتبوا باللغة العربية وكانوا سباقين في ميدان الرواية في قرون مضت على غرار الذين كتبوا باللغة الفرنسية، **فظهوره، هذا النمط الروائي، كان نتاج تأثره بالرواية الأوروبية، فالرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، لم تظهر من فراغ؛ لأنّها ذات تقاليد فنية و فكرية في حضارتها وارتبطت بقضايا فكرية اجتماعية تحاكي هوية الإنسان**[3].

فالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ورغم رفضها بحجة عوامل تاريخية، لم يمنع هذا الأدب من توصيل رسالته تجاه الشعب الجزائري، و عبّر أصدق تعبير عن صور الهموم الأساسية للجماهير الكادحة بكلمة موجزة موحية لم تخالف كنف الواقع البائس، كما استطاع الروائي أن يطرح الرواية طرحا مساندا للثورة التحريرية ودور المجاهدين في نصرة قضية الاستقلال، لتمثل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية انعكاسا لكل الأوضاع والوقائع التي عاشتها الجزائر، وهذا الانعكاس والتوصيف يبرز لغة الكاتب الذي جمع بين الواقع و الخيال، أين تتخلله نظرة فنية ساحرة تمثّل أفكار الناس وتطلعاتهم في بلوغ قيم الحرية والسيادة الوطنية، فضلا عن الوسيلة التعبيرية الممثلة في اللغة الفرنسية التي تفرّدت بوجودها الفني و بأسلوبها وشكلها في طريقة التعبير عن حال الجزائر في أوقات عانى فيها

[1]– ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، البحث في الأصول التاريخية والجمالية، ص:82.

[2]– ينظر:المرجع نفسه، ص: 90

[3]–سان رويال: في كتاب أحمد السيد محمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، ص:67.

الشعب ويلات الفقر والقتل والضياع في ظلّ سياسة غربية استعمارية ترنو لطمس وجود الهوية الوطنية.

ولو انتقلنا إلى مرحلة الستينيات عقب ميلاد شمعة الاستقلال، فلا نكاد نجد عملا روائيا دوّن بحروف عربية، بخلاف عمل واحد **بعنوان "صوت الغرام" لمحمد منيع؛ نظرا للظروف التاريخية التي سادت وتوزّعت صورها في تلك الفترة بكل مظاهرهاالاقتصادية والسياسية الاجتماعية والثقافية**[1]، إذ انشغل الجزائريون بمعركة البناء والتشكيل الفني حيث أسهمت هذه المرحلة الهامة في تنظيم و تهيئة التربة الأولى التي ستبنى عليها الأعمال الأدبية الصادرة لها فيما بعد خاصة مع التحولات الديمقراطية التي شهدتها مرحلة السبعينات،**حيث تميزت هذه الرواية ببعدها الثوري الملحمي كونها صدرت بعد الاستقلال ورغم ذلك فهي في بنيتها ومضمونها لا تختلف كثيرا عن غيرها، فالموضوع الذي يحرّك حلقاتها السردية يتمثل في نسق الحب الرومانسي في أسهل عوالمه وصوره الفكرية والوجدانية**[2]، فكلّ هذه الظروف أثرت بشكل فاعل على ميزان الثقافة الجزائرية، ممّا أدّى إلى تأخر بزوغ و نشأة الرواية الجزائرية؛ باعتبار أنّ الجزائر كانت في تلك الفترة تصارع العدو الغاشم لاسترجاع كرامتها التائهة في حقول الهويات الفرنسية الفاسدة لينشغل المثقف والبسيط وكل من يحمل دماء جزائرية بمسألة الهوية الوطنية، وطريق الخلاص من فتيل الموت والاستدمار الهوياتي الذي أرهق كاهل المجتمع الجزائري في فترات متتابعة[3].

وتمثّل **فترة السبعينيات نقلة نوعية في خصوصية فعل الكتابة الروائية الجزائرية التي اتجهت صوب محاكاة موضوعات ومضامين جديدة تنطلق أساسا من جوهر اللغة والهوية الثقافية لتشكل تلك المدة إشارة تاريخية لظهور الخطاب الروائي الجزائري بفعل الوعي**

[1]– ينظر: أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،جامعة قاصدي مرباح ورقلة –الجزائر–، مجلة الأثر، العدد 20جوان،2014، ص:59

[2]– واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر البحث في الأصول التاريخية والجمالية ص:92.

[3]– المرجع نفسه، ص: 47.

السياسي و الأدبي لدى بعض الأدباء الرافضين لحكم سياسة المستعر، أين اتخذوا فعل الكتابة باللغة الفرنسية (كاتب ياسين، مولود فرعون..) كنموذج ثقافي يصوّر ردّ فعل الهوية الوطنية في ردّ مختلف خطابات العداء، والتجريح لسلّم الهوية العربية[1] ، و قد لاحظ الباحث إدريس بوديبة أنّ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يكن حظها من النمو أبطأ أو أقل نصيبا من النضج و التطوّر الذي عرفته الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، خلافا لبقية الأجناس الأدبية العربية الأخرى التي سبقتها كالشعر و المقالة والقصة، و إلى حد ما القصة القصيرة و المسرحية بعد ذلك، ليعرض الباحث نماذج من الأعمال الروائية التي ظهرت قبل السبعينات، **و هي تحمل بعض البذور الروائية الأولى و منها: " غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، و " الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، و " الحريق" لنور الدين بوجدرة، و " صوت الغرام" لمحمد منيع...**[2] و هذه النماذج – كما يرى الباحث – لم تتطور صوب اتجاهات فنية حاسمة، بل ظلت مجرد محاولات، ولهذا، تمثّل مرحلة السبعينيات مرحلة النضج الفكري والفني و مرحلة المعرفة والانفتاح، خاصة المكتوبة باللغة العربية عقدة إيديولوجية منذ السبعينيات، **إذ أنها ولدت في أحضان أدب يساري متميز بثقافة إلغائية، ثقافة فكرية فقيرة في مركباتها الرمزية و الروحية والصراع الإيديولوجي، وفي هذا المقام يقول أمين الزاوي: عاشت الرواية الجزائرية والأدبية، أيضا جملة من الروايات الجزائرية حتى منتصف الثمانيات سيجد أن نماذج منها كثيرة، منها: تكرار أو إعادة لرواية اللاز للطاهر وطار**[3]، أين يحيلنا كلام أمين الزاوي لقضية الصراع الإيديولوجي القائم في الجزائر، حيث كان صراعا هوياتيا بامتياز كاد يعصف بالبلاد لولا الرجال المخلصين، الأمر الذي تسبّب في خلق بلبلة فكرية بين صناع خطاب اللغة العربية وأنصار الفرانكوفونيين.

---

[1]– ينظر: عبد القادر قدّور، النص السردي الروائي الجزائري والحوار النقدي البنيوي التكويني– قراءة تحليلية لأنموذج نقدي– مجلة أفانين الخطاب، العدد1، المجلد 1 /جوان 2021، ص: 60.

[2]– ينظر:المرجع نفسه، ص:60.

[3]– ينظر: أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر 6جانفي 2006م: ص:20.

ولكن رغم الصراع الحاصل، إلا أن هذا لم يوقف من عزيمة الأدباء الذين يكتبون باللغة العربية **فكان أول ظهور لعمل روائي في السبعينيات سنة 1972م لعبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب**[1]، أين مثّلت وحركت رواية ريح الجنوب عدة قضايا منها قضية تتصل بالأرض والمرأة ونضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل وأيضا قضية الفوارق بين المرأة في الريف والمرأة في المدينة.

وقد اعتبر النقاد أنّ فترة السبعينات تجسد البداية الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية التي اعتمدت في هيكلها البنائي على أسس فنية صحيحة، باعتبار أنّ الروائيين تمكنوا من كتابة روايات ناضجة، فالرواية في تلك الحقبة الزمنية تناولت قضايا وطنية وثورية داعية لشعارات التحرر والنضال السياسي؛ من أجل هيبة ونصرة الوطن، لتكتمل بنية الرواية من حيث أساليبها ومضامينها لتحقق بنائها الفني المعبر عن مظاهر الحياة الإنسانية في الجزائر على نحو فترات متتابعة[2]، **ليظهر روائي آخر سار على النهج وقدم تجربته الروائية سنة 1974م بعنوان اللّاز للطاهر وطار الذي صوّر فيها النضال السياسي حيث كانت شخصية اللاز شخصية البطل، وهذه الشخصية المحورية التي كانت تتطور فعل تعاقب وديناميةالأحداث قاصدا من خلالها المؤلف الحديث عن شيء عميق ذات دلالة بعيدة يرمز من خلال مواقف معينة اتخذها اللاز وهو يحمل رمزية الشعب الجزائري المناضل الذي بحث عن نفسه في الفاتح نوفمبر 1954م، و وجدها بعد بطولة كفاح فريدة من نوعها**[3].

لتبدأ مرحلة الثمانينات من خلال جملة من المحاولات التي جسدت وصوّرت الواقع الجزائري؛ من خلال إصرار الروائيين اختراق السرد السائد؛ من خلال فعل التجريب بحثا عن آفاق حداثية يجعلها في مصاف الرواية العالمية، **ومن تلك الأعمال نذكر أعمال**

[1]– ينظر: أحمد منور، قضايا أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، الجزائر، دط، 2008، ص:09.

[2]– ينظر: شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994ص: 108

[3]– ينظر: روايات الطاهر وطار ، رواية اللاز ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، دط، دت،ص:103.

واسيني الأعرج وقع الأحذية 1981م، وغريبة صالح بن عامر أو نوار اللوز 1983م ورشيد بوجدرة التفكك 1982م[1]، أين يعتبر الإبداع ضروري في الأعمال الروائية بغية إخراجها من المحلية إلى العالمية، ولكن هذا لا يعني على حساب مقومات الهوية بل للدفاع من أجلها.

فكانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، **حيث مثّل هذا الجيل اتجاه تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة، نذكر روايات واسيني الأعرج مثل "وقع الأحذية الخشنة " سنة 1981 م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983 م، وراوية " نوار اللوز" أو " تغريبة صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982م، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب " المقريري" "إغاثة الأمة لكشف الغمة**[2].

كما برز، وفي هذا الصدد، كتاب كتبوا في هذه الفترة، ونذكر منهم :**رواية هموم الزمن الفلافي للروائي محمد مفلاح، و رواية وأخيرا تلألأ الشمس للروائي محمد مرتاض،**[3]**ولم يتوقف التأليف هنا، بل عاد الطاهر وطّار مرة أخرى ونشر تجربته في العشق في زمن الحراشي سنة 1988م، ورواية الحوات و القصر سنة 198 ورواية الجازية والدراويش سنة 1985م**[4]**، وأمّا رشيد بوجدرة نشر سنة 1985و1986 ليليات إمرأة راقية**[5]، إلا أن الكتاب في هذه المرحلة اختلفوا في نوعية الكاتبة والتجديد وهذا ما يوضحه القول "وغير هذا من التجارب الروائية و منظورات و رؤى أصحابها لمسالك التجديد و مواقفهم المتعددة في التعامل مع قضايا و إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات، **إذ رأى بعضهم في التأصيل**

---

[1]– وليد قصاب، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دبي – الإمارات–، دط، دت،ص:.187

[2] – بن جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر النشر، ط1، 1988م، ص: 9.

[3]– مفقودة صالح، نشأة الرواية الجزائرية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري كلية الآداب والعلوم، بسكرة ص:06.

[4]– المرجع نفسه، ص:12.

[5] – زهرة ديك، رشيد بوجدرة، هكذا نتكلم هكذا نكتب، دار الهدى، الجزائر، دط، 2013م ص:406

السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربته الروائية، مثلما نجد ذلك عند واسيني الأعرج، أمّا البعض الآخر، فقد رأى في التجديد عن طريق الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع و تعقيد السرد السبيل الأمثل القادر على تحقيق المغايرة، واكتساب تجاربهم سمات الجدة، وتجاوز ما هو سائد في السرد الروائي، مثلما تجسد في تجربة رشيد بوجدرة وجيلالي خلاص و غيرها[1]

وصفوة القول، يمكن القول أنّ رحلة الرواية الجزائرية بدأت بشكل متقطع متأخر؛ نظير حدوث اضطرابات تاريخية وسياسية عجّلت بتوجيه بوصلة التمرد نحو قلاع الاستعمار، ومحاولة دحض محاولته الفاسدة في طمس الهوية الوطنية، فكانت الكلمة سلاحا ثقافيا صنع تمرد صناع الثقافة الروائية، وجعلهم يتخيّرون طرق الإبداع لوصف معاناة وصراع المجتمع الجزائري في ظل فترات صعبة حطمت عنق الشعب الجزائري الذي ظلّ صامدا في وجه العدو الفرنسي الغاشم، فنسجت رايات الكتابة بحروف عربية وطنية و أخرى بلغة المستعمر الغاشم، وهي ردّ فعل تهديدي ضد هوية الآخر الراغب في قتل وتحطيم نظام الهوية الوطنية، لترنو الرواية الجزائرية عبر مراحل زمنية تمتد في مضامينها من زمن الثورة والتحرير مرورا بصور وقضايا المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، ناهيك عن أزمة العشرية السوداء وما عقبها من أحداث سوداء هتكت بروح المدنيين، لتنتقل الرواية الجزائرية نحو مواكبة تغيرات الحاضر ومختلف وسائطه، لترتسم صور المتخيل الثقافي في أبنية معرفية تتخذ من مختلف مقاليد الحياة نقطة ثقافية لتذويب معطيات الواقع المتغير، لتوضع الرواية الجزائرية في موازين الكتابات الراقية التي انطلقت من وصف وتمثيل الطابوهات الثلاثة: الدين، السياسة، والسلطة لمحاكاة الواقع الاجتماعي ورسم تعابير وقيم تمجّد حريات الذات ولا تقدّس ثقافة الآخر، لتظهر بذلك عدة روايات وكتابات استهوت جنس الرواية كنسق سردي خالف مقصديات الكتابة البسيطة واتجه صوب الرمز والأسطورة واستدعاء التراث وتقنية القناع

[1]– ينظر: بن جمعة بو شوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2005، ص ص: 9،10.

...وغيرها من التقنيات المعرفية التي خلخلت نظام الهوية السردية وجعلت معظم الروائيين إلى تتبع أنظمة وبنيات جديدة في سلطة الكتابة الروائية.

ثانيا /خصوصية الكتابة الروائية بين جماليات المبنى ورمزية المعنى.

إنّ الرواية نموذج ثقافي يحاكي هوية الواقع بلغة تتفرد بمواطن الجمال والتشكيل السردي، الأمر الذي جعلها جنسا متميزا شكلا ومضمونا يحتوي على عناصر أساسية تمثل البناء الهيكلي الذي تعقد فيه حلقات السرد ونظمه المعبّرة عن حقيقة الوجود، فالرواية لا تنطلق من فراغ بل تحتكم إلى ثوابت أساسية تمثل جوهر الإبداع ويمكن تبيانها وفق النقاط التالية

1/لغة السرد.

تشكّل اللغة محورا أساسيا في عمليات بناء الخطاب الروائي؛ نظير دورها الفعال في إبراز وتصوير جوانب الواقع بتقنيات لغوية تتفرد بمكامن التعبير الأدبي، فلغة النصّ الروائي تنطلق من حقيقة المألوف نحو عوالم التخييل السردي الذي يصنعه المبدع الثقافي لمحاولة تقديم قراءة شارحة رمزية لتمثيل الواقع الحياتي ومختلف تحولاته وتغيراته، لتُصاغ لغة السرد الروائي وفق نسق حواري رمزي يعرض فيه صانع السرد الشخصيات وأدوارها على لسانه و الوصف من غير أن تتدخل الشخصيات بأنفسها في إدارة الحوار في ما بينهما[1]، فالسرد أشبه بوثيقة تاريخية تخييلية تسافر بالذات من كنف الواقع إلى بحور الخيال والبلاغة التعبيرية، أين يقوم الروائي بتشكيلها دون تدخل الشخصيات فيها "**و العمل السردي كتابة ينظمها شخص تطلق عليه اللغة (المؤلف)، وهذا المؤلف تتغير بداخله الرؤى والأفكار دون حدوث انقطاع في نظام السرد**[2]، فلغة السّرد تعكس الوجه الخارجي للرواية فإذا كان

[1]– ينظر: علي علي مصطفى صبح: الأدب الحديث وفي ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار تهامة، جدة السعودية، ط1، 1984، ص:133

[2]– ينظر: عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،2012، ص: 165.166

الأسلوب ركيكا رديئا على مسار الرواية كان العمل مهمّشا لا يقبل بحدود القراءة ويدرج هذا العمل في خصوصيات النصوص الجامدة الميتة، لهذا يتوجب على صانع ومروض السرد أنّ يرتقي بأسلوبه وينفر به عن بقية المبدعين فوظيفة الأسلوب السردي الجمع والمزج بين الألفاظ البلاغية والتراكيب الساحرة المنضدة و الصور التخييلية و التوافق و الانسجام بين المعنى و الألفاظ، فالروائي يستعمل أسلوبا واحدا أو أساليب متعددة أثناء كتابته للرواية، ونظرا لدور اللغة المتمثل في التبليغ و الإخبار فعلى الكاتب أنّ يحسن استعمالها فاللغة تشمل جملة الألفاظ و العبارات التي تتضمن دلالات مختلفة، فالرواية ذات مجال واسع "**يمتد من المعالجة البسيطة المباشرة إلى المعالجة الفنية الرفيعة**[1]، لتمثّل اللغة مربط الفرس الرابط بين العناصر الفنية للرواية والمصور بعطائها السخي الفني الممزوج بأرقى التعبير والألفاظ البيانية " **فهي إذن وحدها الجديرة بالاعتبار وهي وحدها الحقيقة الأدبية في أي إبداع ....فاللغة الأدبية المعطاة هي الحقيقة، و القيمة، و الجمال، والخيال**"[2]، فاللغة على مدار التاريخ البشري حاضرة تقريبا و في مختلف المعاجم والقواميس لكنّ البناء اللغوي هو الذي يختلف من مبدع لآخر حسب جنس العمل الإبداعي، **فهي بمثابة خلايا لفظية شكلية، ومعنوية رمزية، تتفاعل داخل الجسم الحي للعمل الأدبي**[3]، فاللغة من حيث هي أداة جميلة للتعبير فكاتب القصة يصنع عملا فنيا أداة الألفاظ و الحقيقة أن الأسلوب هو الوسيلة التي بها ترغم التجربة الكاتب على الاهتمام بها، ومن النماذج الروائية التي صنعت جانبها الفنّي في طريقة تخيلية نقرأ **روايات واسيني الأعرج التي صنعت بناءها السردي في قوالب بلاغية ساحرة أمثال نوّار اللوز، الليلة السابعة بعد الألف ، رمل الماية، سيدة المقام، حارسة الظلال، ذاكرة الماء ،مرايا الضرير، شرفات بحر الشمال، الليلة السابعة بعد الألف، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) ، فالمطلع لرواية كتاب الأمير يقرأ حوار**

[1]– بامية عايدة ، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925 /1967، ترجمة ديوان المطبوعات الجزائري، الجزائر، 1982، ص 247.

[2]– عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، دط،1990، ص: 69

[3]– راغب نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي،الشركة المصرية للنشر، لونجمان، مصر ،دط،1996، ص: 290

الحضارات و محاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام بين الأمير من جهة، ومونسيور ديبوش و نابليون الثالث من جهة ثانية[1]، لتفضي إلى إعادة تشكيل الوعي بالتاريخ والواقع، فكلّ الذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر هي حروب وجد الأمير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكل أشواقه و هزائمه ومفاخر كان السيف سيّدها وقرن جديد كانت في الآلة و البارود هما سيّدا الحروب، أين صاغها الروائي واسيني بلغة سردية تمزج بين عبق التاريخ واللغة التجريبية، فسافر بعقل القارئ نحو أحداث ووقائع تحاكي الهوية العربية بمختلف أبعادها، لتشكل لغة السرد محورا قارّ في هيكلة و نمذجة البناء الروائي، فهي الخيط الذي تنسج من خلاله مختلف البُنى والأطر المعرفية، فلا يستطيع صناع الخطاب الروائي البُعد عنها مهما تعدّت بهم النظم، والوسائل، ستظلّ اللغة محورا بنائيا في عمليات الإبداع الروائي.

2/ الشخصية الروائية.

تمثّل الشخصية بنية هيكلية تحدد بيت السرد وتصنع تواتر أحداثه المتصارعة بين الواقع والخيال، وهي عنصر ثقافي بنائي موجود في الرواية، فمفهوم الشخصية الروائية يختلف باختلاف الاتجاه الروائي الذي يرصده وفق معطيات محددة، فهي حسب رواد التقليد مثلا شخصية عادية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني، بينما يختلف، الأمر في الشخصية الحديثة التي ترى تقليدها أمر مخالف لأهداف النّص، فهي كائن من ورق تمتزج بالخيال الروائي وتتفرد بلغة صانع السرد مانحة بذلك القراءات تصورات إيحائية تخالف المألوف[2]، ويعرّفها "**عبد المالك مرتاض**" **قائلا "أنها قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي في طابع حكائي متعدد الأدوار، فالشخصية الروائية كشف وتعرية لمختلف أشكال النقص والضياع الهوياتي داخل منظومة أفراد المجتمع لتصبح الشخصية كائنا ورقيا يتحكم فيها الروائي وفق أيديولوجية معينة تصوغ**

[1]– إسماعيل عز الدين، روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، ص: 33

[2]– أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر سوريا ،ط1 ،1997م،ص:25 .26.

أحداث السرد"[1]، وأمّا "**يمنى العيد**"عرفت الشخصية الروائية وأكدت أنّ"**الشخصيات باختلافها هي التي تولّد الأحداث وهذه الأحداث التي تقوم بين الشخصيات فعل ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيها بينهم ينسجوها، وتنمو بينهم وتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص به**"[2]، فحسب يمنى العيد أن الشخصيات هي الخيط الذي ينسج خيوط الأحداث وتعطي له ديناميكية ممّا يجعل هذه العلاقة تولد الحبكة والحل في نفس الوقت في الرواية، لتظل الشخصية محورا فاعلا في حدود السرد الروائي الباحث عن ملء، فجوات الواقع المدنس بنفحات وطيش الماضي، فكلّ شخصية يتم استدعاءها في خصوصية العمل الروائي تمثّل رؤية ثقافية تتخفى وراء ستارها الجمالي مضمرات سردية تخفي حقيقة الواقع البشري.

ومن ثمة، فإنّ الشخصية من أهم العناصر التي تقوم بتأسيس فن الرواية، باعتبارها النواة الأساسية، فتظهر شخصية البطل في الرواية وتدور حولها الأحداث سواء النفسية أو العاطفية أو الاجتماعية، **ويطلق "رضا حوحو" على الشخصية الحالة النفسية السيكولوجية، ومن هنا، فشخصيته مرتبطة بالأحوال النفسية، وهي ليست مجرد مجموعة من الصفات، وإنّما تشمل الآن مما يجعلها وهو الذات الشاعرة، بكل صفة مهما كانت ثانوية تعبر إلى حد ما عن الشخصية بأكملها**[3]، أين تقوم الشخصية بدور حيوي في عالم الرواية في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، حيث يقول" فورستر" في هذا الصدد أنّ **شخصية الأعمال الأدبية، ومن بينها الرواية تبدو أكثر وضوحا من شخصيات التاريخ، فهي تكشف لكل واحد من الناس مظهر من كينونته، ومن ثم يصبح للشخصية وجود، بحيث يختار الروائي ما هو ضروري للقارئ لمتابعة أحداث الرواية**[4]، فالشخصية، إذن، تعتبر من أهم المرتكزات التي يتأسس عليها العمل الروائي، حيث تمنح للرواية الحركة بدل

---

[1]– ينظر : حميد حميداني، بنية السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1. 1991 ،ص51

[2]– ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنان–،ط1.1990. ص:42.

[3]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر،دط، 1989 ،ص: 178.

[4]–أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989،ص: 206

الجمود مما يخلق نوعا من الحيوية بتصارع الشخصيات فيما بينها فهي "**الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق الأحداث**"[1]، فانعدام الشخصيات يؤدي بالنص إلى الخروج من دائرة الفن القصصي فبواسطتها تتطور الأحداث وتتضح الفكرة التي يدور حولها النص الروائي، فالشخصية هي اللسان الناطق باسم الروائي في مختلف نظم وبنيات النصّ، كما أنّ لها علاقة متينة بالواقع الاجتماعي" **فالشخوص القصصية مرتبطة بواسطة فعل اجتماعي معين**"[2]، ما يعني أنّها "**بمثابة المعيار أو المجهر التي تفحص بواسطته نوعية الواقع الاجتماعي الذي يشكل الرقعة التي تختبر عليها مدى مصداقية النظرة الفنية للمبدع**"[3]، فالشخصية الروائية تجسد مدى صدق المبدع في طرحه لإبداعه الفني؛ باعتبارها المقياس الذي يقاس به الوضع الاجتماعي المعيش، والشخصية تنقسم إلى حدّين جاهزة ونامية "الجاهزة" وهي التي تتميز بتصرفاتها ومواقفها بطابع واحد أمّا "النامية"، فهي التي يتم تكوينها بتمام الرواية.

3/ بنية المكان:

يعدّ المكان قيمة قارّة في حدود العمل الروائي باختلاف طريق تشكيله وعرضه من روائي لآخر، فالمكان في الرواية عنصر متخيل وواقعي في بعض الأحيان يتم تذويبه ونقله إلى القارئ عن طريق نسق اللغة" **فسيزا قاسم**" تؤكد أنّ النص الروائي يخلق وينسج عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة[4]، أي أنّ المكان في الرواية من صنع السارد المبدع أين يحدد أبعاده وصفاته و تأثيراتها في نفسيه الشخصية عن طريق الكلمات، بينما يصرّح "**حسن بحراوي**"" **أنّ المكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم المكان**

---

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 151

[2]–أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، 217

[3]– بشير بويجرة محمد: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران،الجزائر،ط2006.2، ص: 12

[4]– سيزا قاسم ، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، دط،2004،ص:74.

وتتضمن به"[1]، وغياب المكان يعنى بترا وتهميشا لعناصر البناء الهيكلي لتيمات السرد فيفقد النص الروائي هيبته وهيئته السردية، الأمر الذي يعجّل بموت وهلاك نتاج النّص المغيّب مكانيا، فلا يمكن دحض أو تغيّيب بنية المكان في مضمون العمل الإبداعي، فهي خريطة وقوع الحدث في مختلف الأفضية الأدبية.

4/ الحبكة الحدثية.

لا يخفى على الدّارس الأدبي ميزة الحبكة ودورها الفاعل في تأطير وانفراج بنية الأحداث فهي عملية تحرّك دينامية الأحداث أين تتصارع الشخصيات في صور مختلفة تمثل هوية الكاتب الذي وظفها ليعكس صراع وجدال الواقع حيث يعرفها راغب نبيل بقوله " **إنّ الحبكة الروائية بنية ضرورية في أيّ نوع من الأنواع الأدبية**[2]"، أيّ أنّ الحبكة من أساسيات التي يجب توفرها في العمل الأدبي عامة والرواية خاصة وقد عبّر فوستر **fouster**عن الحبكة قائلا أنّ "**جودة الحبكة وحسن صياغتها في الرواية في حدّ ذاتها يمثل عنصرا ثابتا لا يمكن التخلي عنه أو الإقرار بغيابها داخل الخارطة السردية**"[3]، لتجسد الحبكة قوام السرد بمختلف أطره و أحداثة المتصارعة بين شخصيات متعددة الجوانب مختلفة المقاصد والأهداف.

5/ بنية الزمن

يعتبر كلّ من الزمن والمكان ركيزتين أساسيتين في بناء خصّوصية الرواية نظير دورهما الفعال في الدفع بحركية الأحداث داخل الخطاب الروائي الأمر الذي منح هذا الأخير بعدا واقعيا وتصوير ملامحها الاجتماعية في فهم تركيبة الأحداث البارزة داخل النص الإبداعي، **فالزمن بمثابة المنظور الزمني الذي تشكلت في أغواره أحداث تمزج بين صور المألوف**

---

[1]– بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي –الفضاء– الزمن– الشخصيات–، المركز الثقافي العربي ،دار البيضاء –المغرب– ط2،2000م،ص:62.

[2]– نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي مكتبة الخانجي، دار المعارف، مصر،ط1، 1998، ص13

[3]– المرجع نفسه، ص:32

والتخييل السردي، فأضحى هو الآخر عنصرا أساسيا في نظام الحكي، فلا رواية بدون غطاء مكاني وزماني يؤطران وقائع الرواية[1]، فالزمن هو المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخوص و تتصارع فيه وفق قطار زمني محدد، **وهو يمثل العمود الفقري الذي تتماسك به أجزاء الرواية، ويؤدي دورا بالغا في أهمية تطور الحدث و بلورة القيم الفكرية و الجمالية في الرواية**[2]، وهذا ما أكدّه سيزا قاسم في كتابه "بناء الرواية" **على أن الرواية من ناحية المكان هي في إطار زماني من جانب، ومن جانب آخر تشبه في تشكيلها المكان و الفنون التشكيلية من خلال صور الرسم والنحت وغيرها من الفنون التي تعكس مشهد الحياة بطرف فنية مختلفة**[3]، لهذا اعتبر الزمن بناء سرديا في هيكلة العمل الروائي فلا يحضر عمل دون وجود توليفة وخارطة زمنية تساير حركية الحدث السردي، لتظهر صور الزمن في أوصاف سردية مختلفة كالوقفة والاسترجاع والاستباق والوصف ناهيك عن تقنيات زمنية حاول السرد المعاصر تذويبها داخل البناء الروائي.

6/ تقنية الحوار.

يتخلل بناء الرواية فعل الحوار باعتباره منتجا سرديا حواريا بين الذات الساردة والشخصيات الحاضرة في عمق الرواية ، **فهو جزء يقترب فيه صانع السرد أشد الاقتراب من حياة الناس ومختلف طبائعهم وأفكارهم فيحاول تسجيلها وفق وله قيمة عظمى أيضا في عرض الانفعالات ، و الدوافع، و العواطف**[4]، الأمر الذي يكشف ويظهر حقيقة الأشخاص بعد نقاشات وحوارات تمتد من بدايات السرد إلى نهايته في بعض الأحيان فيظهر المستور والمضمر والخفي وراء كلمات حوارية تتصارع في داخلة شخصيات تتنوع مقاصدها وتختلف أهدافها حسب طبيعة النص سواء كان تاريخيا وسياسيا ودينيا لتبرز خبايا الذات من خلال

---

[1]– ينظر: أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص: 24–25 .

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص: 243

[3]– ينظر، سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص: 63 .

[4]– ينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 160

عواطف ومكنونات، "**فهو تطوير لبناء الحدث وتصوير لحدود الشخصية من خلال صفاتها وعلاقاتها التفاعلية والجدلية مع بعضها البعض فالحوار يعبّر عن الشخصيات أكثر مما يعبّر عن أراء القاص و مواقفه تجاه سلطة الحياة** "[1]، وفي هذا الأسلوب يختفي المؤلف وراء الشخصيات " **ويتركها لتتحرك وتعبر عن نفسها بالتحادث والتعبير الداخلي أو الخارجي الأمر الذي يصنع الحوار الدائر بينها ولا دخل للمؤلف في ذلك**[2]، فالحوار يخص الشخصيات بالدرجة الأولى، فيصوّر الروائي من خلاله الجوانب العاطفية و الأبعاد النفسية المختلفة لشخصيات روايته الممزوجة بالواقع والخيال، ويمكن دور الحوار وفائدته في إدارة و تطوير الأحداث حتى يصل إلى النهاية البديهية الطبيعية ليصبح الحوار بمثابة اللغة المحترمة التي تقع وسطا بين المنجاة و لغة السرد"[3].

وقد يخطئ الكاتب الروائي في اختيار لغة الحوار فيكون بين الإفراط و التفريط فإذا كانت الشخصية مثقّفة اتّجه المؤلف إلى استعمال لغة عالية، وإذا كانت الشخصية أمية مال إلى استعمال اللغة العامية" **التماسا لواقعيتها كأنّ هذه الشخصية مسجّلة في الحالة المدنية، و تختلف نوعية الأحداث حسب طبيعة النّص الأمر الذي يجعل بناء الحوار مرتبط بتوجهات معينة كي لا تحدث المغالطة بين النصوص الروائية**"[4]، فضلا على ضرورة عدم تكثيف وحشو العبارات الحوارية في الخطاب الروائي كي لا يتحول لخطاب مسرحي ،وبالتالي ينبغي على المبدع الروائي الحاذق أنّ يحسن ويتخيّر توظيف الحوار في عمله الأدبي، ويحسن دمجه ووضعه مشكلا عنصر التشويق ليحصل على نصّ روائي راق ، كما يتوجب أن

---

[1]– ينظر: محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1989، ص: 76

[2]– علي علي مصطفى صبح: الشعر الحديث في ضوء المذاهب الأدبية في الشعر الحديث مؤسسة هنداوي اللملكة السعودية ،1984ط1،ص: 341

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 90

[4]– المرجع نفسه، ص: 91

يكون الحوار طبيعيا ملائما وحيويا و ممتعا للرواية ومتصلا اتصالا وثيقا بشخصية السرد ومناسبا للموقف[1].

فالحوار مهارة عالية تستوجب مفكرا حواريا يعرف طرق وتقنيات الجدال وتبادل الرؤى لكي يحصل الروائي على هذه المهارة يجب عليه تجنب التفلسف و الثرثرة و تكرار الألفاظ الحادة، ولكي يكون الحوار أكثر فعالية و تأثيرا في الرواية لا بد على المبدع الروائي أن يهتم بعنصر التشويق والامتاع الذي يدفع بالقارئ إلى حب القراءة أثناء تصحفها حتى يكتشف النهاية التي ستصير إليها الحوادث أثناء سيرها الحثيث والمتعدد الأشكال ،ويتعرف إلى ما ستؤول إليه الشخصيات و تأثرها مع الأحداث، فالتشويق عامل أساسي في جلب اهتمام القارئ و جدبه و إثارة فضوله لكي يقرأ القصة من أولها لأخرها و لا يملّ من قراءتها، هذا وقد يضيف الروائي إلى روايته عنصر الضحك إلى جانب عنصر التشويق فيستعمل الفكاهة في حواره لكن بعقلانية وتحفظ دون مبالغة فيها أو السخرية الحادة اللاذعة، إذن على الروائي أن يحسن لغة الحوار و التنقل بين مستوياتها، فلا يختار لغة عالية رفيعة المستوى،ولا سوقية عامية مبتذلة،وهنا يظهر ذكاء الكاتب الروائي فيختار مستويات في حواره منسجمة ويحسن نسيجها وطريقة توظيفها في تراكيب لغوية تناسب سياق الحدث

7/ توظيف الرمز والتراث والتاريخ.

لقد اتجهت الرواية الحديثة إلى مخالفة حدود الكتابة التقليدية والسير تجاه تقنيات الخطاب الحداثي من خلال مشاكلة اللغة الساحرة بأنظمة البيان والاستعارة اللفظية مرورا بتوظيف تقنيات سردية أحدثت خللا في التركيبة السردية، فالرواية التقليدية بقيت محافظة على هيكل البناء التقليدي دون إحداث تحولات وتغيرات في تيمات المبنى، لكنّ مع ميلاد عصر الحداثة والانقلاب على هووية القديم كانت الرواية عالما شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول أين اتجهت معظم القراءات والكتابات خاصة في الدرس الغربي

[1]– أحمد أمين: النقد الأدبي،ص: 141.

والعربي فحاولوا الخروج من كنف النمطية والمماطلة التعبيرية، فاكتست الرواية الحديثة اتجاها أدبيا كسر أسوار الماضي وحاول تقديم تقنيات حديثة في عمليات مقاربة حدود التشكيل السردي، فصبغت عوالم الرواية بتقنيات جمالية شكلا ومضمون، فمن ناحية الشكل دخل التجريب أحضان البناء الروائي من خلال لغة ساحرة موحية وتعابير رمزية تحتفي بالسمات الأدبية والأسطورية ناهيك عن تمثّلات الصراع الثقافي بين تقنيات الكتابة بين القاموس العربي الحديث والقديم، أين عادت خارطة التراث إلى مدار التوظيف والتشكيل السردي قاصدا بذلك تحوير وتذويب خصوصية الخطاب التراثي ومحاولة تطبيقه على الفضاء الواقعي اليوم،لترحل الرواية اليوم نحو بنى جمالية خالفت سطور الماضي ورحبّت بتقنيات جديدة همّها الأساس بناء نصّ تختلف دلالاته من قراءة لأخرى، الأمر الذّي جعل مضمونها مليئا بالرموز والتعابير الثقافية المسجّلة وفق أنظمة تراثية تحتفي أساسا بوحدة الماضي والحاضر، فبزغت في دواليب السرد الحديث الأسطورة والحكاية والرمز والقناع وغيرها من التقنيات التي استدعاها الروائي من أجل تمرير رسائله الثقافية وتعرية الواقع الحياتي بمختلف صوره ، فداخل الخطاب الروائي لا يوجد خطاب بريء كطفل وديع[1]، لأنّ الرواية اليوم فسيفساء سردية جمالية مزركشة من ناحية الشكل، وملغمة ضمنيا من خلال شفرات ثقافية تقنيات تجريبية منحت النص الروائي تأويلات ودلالات مختلفة ونذكر على سبيل المثال روايات واسيني الأعرج(التاريخ والأسطورة) وأعمال مبروك دريدي(التاريخ والتراث الشعبي) مرورا بعزالدين جلاوجي(التراث والرمز والأسطورة) وروايات الطيب صالح، وغادة السمان، الحبيب السائح، حيدر حيدر، محمد ساري، هي نماذج كثيرة احتفت بجنس الرواية وأعطته أبعادا ثقافية تتباين حسب طبيعة كل مبدع وانتمائه الثقافي لمنظومة فكرية معينة.

وعموما، يمكن القول أنّ الرواية تحفة فنية تعكس تميز المقدرة الفكرية في القرن العشرين نظير ما تحمله من بنى وتراكيب ثقافية ترتبط بفعل الحياة وتغيراته حيث أبدع وأجاد المبدع

[1] – ينظر: عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد)،ص ص: 25،26

الروائي توظيفها في شكل تقنيات سردية كسرت جدار التقليد ورحلت بخصوصية الرواية نحو قلاع الإيحاء والأسطرة والاغتراب الثقافي الأمر الذي حرك نبال البحث لفك ومقاربة ثنايا العمل الروائي لاكتناه فجوات الواقع ومحاولة ملء وتعديل النقائص التي أرهقت كاهل الانسان العربي، فالرواية استطاعت بفضل تقنياتها أن ترصد الواقع والماضي وفق نظرات مستقبلية تبحث عن إعادة بناء فكر ثقافي يرقة بحياة الفرد ضمن الخارطة الاجتماعية، لتشكل الرواية إحدى المرويات السردية الكبرى التي جسدت التتابع الثقافي والصراعات الحياتية بين مختلف الثقافات والدول، فالكلّ يسعى لتشكيل ثقافة الهيمنة داخل ثقافات صغرى تصارع مسألة الوجود، ممّا عجّل بحدوث شروخات وصراعات بين الذات والواقع الوجودي ليحاول صانع الرواية –باعتباره المثقف الناقد العراف لخبايا قضايا وطنه– إعادة تحوير الواقع وتعديله وفق قراءات حديثة همها الأساس وجود الفرد ضمن البنية المجتمعية.

ثالثا /فعل التراث ودواعي استدعاه في الخطاب الروائي.

لقد شهد الخطاب الروائي المعاصر تحولا كبيرا في تقنيات الكتابة الأدبية أين خرجت معظم السرود الحديثة من بطون التقليد و النمطية إلى جداريات التجريب و التحديث اللغوي، فظهرت عدة تقنيات و بنى فنية عدلت من خصوصيات الكتابة الروائية و أضحت واجهة دلالية لمختلف النصوص، فشكّل فعل التراث نقطة تجريبية في عوالم الكتابة الحديثة وبات عنصرا فاعلا حاول صناع خطاب الرواية استثماره بلغة فنية راقية.

فالتراث مكوّن ثقافي هوياتي يحاكي هوية الذات الإنسانية في مختلف أفكارها وعاداتها، فلا وجود فعل ثقافي إنساني خال من إطار تراثي يتحدد من خلاله ، فالأمة التي تحيا دون سجل تراثي لا يمكن أن تستمر في خارطة التفاعل و التغير التكنولوجي ، الأمر الذي جعل معظم المبدعين يعيدون تقنيات الإبداع، فوجدوا في التراث و أنواعهعلامة فارقة لتشكيل خصوصيات جمالية تمزج بين المعاصرة و الماضي، فالإنسان يرنو إلى تتبع خطى الأجداد و المحافظة على فضائل هوية و أفكاره،فكلّ إنسان موصول بحلقات الماضي الذي تعايش

في كنفه، فالتراث سلطة قارة في أيّ محمول ثقافي، فالدرس الغربي رغم مسائل التطور ووسائط التغير إلا أنه لا زال يتشبث برؤيته التراثية المخزنة في صفحات التاريخ السحيق، ليصبح التراث عضوا فاعلا في جسم الحياة الذي تتضارب في داخله دماء الصراع في جسم الهويات الثقافية، وتحاول النفاذ بروحها التائه في مقاليد الحداثة.

والقارئ لمشروع الحداثة الغربية و الأحداث المتوالية من خلال تقادم الأجيال و تعدد الفنون التي أصبحت تشكل رصاصة موت تجاه الخطاب العربي عامة وجنس الرواية خاصة اتجه معظم المبدعين إلى ضرورة العودة إلى أمجاد الماضي العربي و إحياء نفحات جذوره الخفية في ثنايا التاريخ المخبوء، لتشكيل التراث نقطة الإسترجاع في كنف الخطاب الروائي ، فصبغت معظم الأعمال بعيون تراثية تأصلية تمزج بين الحاضر و الماضي بلغة تتفرد بصورها و لغتها و فضاءها المكاني و الزماني المعبر عن سلطة الهوية التراثية، لتمثيل التراث أحد أقطاب الكتابة السردية الحديثة نظير دوره الفعال في ملامسة الماضي برؤية معاصرة.

إنّ مسألة استدعاء التراث في متون الخطاب الإبداعي لم ينطلق من فراغ، بل ارتبطت بموجات الرفض و الرد على خطاب الحداثة الغربي، فالبيئة العربية سايرت عدة وقائع و أحداث جعلتها تعيد النظر ففي هويتها من خلال إحياء التراث في رؤية معاصرة تنطلق من هوية الذات لبناء أمة صاعدة محافظة على أصولها و وجودها، فالقارئ لخارطة الهوية العربية قبيل حدوث و اتصال المجتمع العربي بالغرب يجد فوضى عارمة وظلاما دامسا غطى قافلة الثقافة العربية، لكن مع بزوغ فجر النهضة الحداثية تأثرت الكتابات و الأعمال الأدبية العربية بقيم و أفكار الآخر الغربي، لكن دفات الإستعمار وويلاته عجلت بخروج الإنسان العربي من دائرة الإنطلاق إلى دائرة الإنفتاح على الآخر شريطة العودة إلى تراثه وصنعه من زواية معاصرة إلى سلك النتاج الأدبي خاصة بنظرة تراثية تحتفي بخصوصيات الماضي و تدعو إلى قراءته و الإهتمام به، ولتوسيع دائرة الفهم يمكن أن تربط أسباب ودواعي توظيف التراث في الخطاب الإبداعي إلى بواعث ثلاثة:

1/البواعث الواقعية: يمكن القول أن نكسات الأمة العربية و خضوعها لتيارات استعمارية كا آخرها نكسة حزيران 1967 أسهم في تضخم وتيرة العداء و الإنكسار لدى الإنسان العربي، فشكلت هذه النكسة هزيمة عربية حضارية و اجتماعية عجلت بضرورة محو نظم الهزيمة وإعادة دائرة الحياة نحو مسالكها من خلال إعادة التفكير في البنى الفكرية و الإجتماعية و التاريخية وكل المجالات المشكلة لهرم الهوية العربية[1]، لتتحرر مفكرة المثقف العربي نحو ضرورة العودة إلى الجذور الأصلية و مساءلة خطاب الذات الأصيل و المتجذر في لوحات الماضي العربي المجيد، فكان لزاما على مختلف صناع الخطاب الإبداعي عامة و الرواية خاصة إلى مجابهة خطاب الحداثة من خلال إحياء وإعادة خطاب الأصل التراثي و مزجه وفق رؤى واقعية تحاول أن تضع و تشكل موقفا هوياتيا بين دفاتر الماضي و الحاضر المتغير.

ب/البواعث الفنية.

لقد شكّل ظهور الحداثة في ميزان الإبداع العربي تحولا في هرم و تقنيات الكتابة، أين تحررت وأخرجت الكتابات العربية في مختلف الفنون نثرا و شعرا من جداريات التقليد والكلاسيكية، فكان لزاما إعادة النظر نحو مقاليد التحديث و الأخذ من مقولاته الفنية، **لكن مع تطور عوالم الكتابة في مختلف الهويات الثقافية خاصة في أمريكيا اللاتينية وإفريقيا أين درس و فكّك الخطاب الغربي خصوصا التراث فنهلوا منه كما هو الحال في حكايات ألف ليلة وليلة و المقامات و القصص وجل النصوص التي سجلت بأيادي عربية، الأمر الذي أحدث أجراس الإنذار داخل صناع الخطاب العربي، أين قرّروا العودة إلى أحضان وجذور الأصل لاستلهام هويتهم ومحاولة الحفاظ عليها خوفا من فتيل الضياع و الجمود**

[1]– ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002، ص:10-11.

الذي أصاب قارعة الخطاب الإبداعي العربي، فكان استلهام ضرورة فنية لبتر تقاليد الرواية الغربية والإنفصال عن مبناها المعماري و محاولة بناء هوية عربية أدبية تتأصل في جذور الذات[1].

ج/ البواعث الثقافية: لقد تفطن صنّاع الخطاب الإبداعي عامة والروائي خاصة إلى تيمة التراث ودوره الفاعل في تحديد الهوية الثقافية العربية نظير ما تعيشه من فجوات و بياضات و تشوّهات ثقافية، الأمر الذي استلزم نظرة تحويرية تساءل هوية الذات و تبحث عن منفذ جديد يمثّل سلطة الهوية العربية، ليجد الباحثون أنّ مرويات وكتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة كالقصص الدينية و البطولية وقصص الفرسان وفن المقامات، وغيرها من الفنون التي تمثل هوية عربية نالت منها آيادي التغييب و التهميش الثقافي، **ليشهد الواقع الثقافي العربي نهضة تراثية قومية تحاور الماضي بعيون معاصرة و تسعى إلى قراءته و تمحيص بناء هوية ثقافية تتأسس على جداريات الماضي التراثي ، وتقدم في ذات السياق نظرة مستقبلية حول تصدعات و تغيرات الواقع الإنساني**[2]، كلّ هذه البواعث و غيرها من الأسباب على إختلاف أشكالها فنيا و تاريخيا وثقافيا أسهمت في تغيير نظرة العديد من صنّاع الخطاب وعودتهم إلى بيوت الأصل التراثي، فهناك تختزن في لوحات التاريخ ونقوش الحجارة ورحلات الأجداد تعابيير و أفكار ثقافية تحاكي هوية العروبة وتدعو إلى عدم الإنفصال و القطيعة مع الماضي، فتحولت تقنية توظيف التراث إلى مسألة حداثية ذات رؤى تأصيلية تسعى للمحافظة على صيغ وقواعد الهوية العربية ومحاولة إحياء بعض نظمها التعبيرية و الفكرية، ليمثل التراث فعلا ثقافيا كتابيا صبغت أطرافه بلغة أدبية ساحرة أرهقت كاهل المبدع العربي، وجعلته يغوص في متاهات الماضي و إعادة بناءه و نشره وفق رؤية حضارية تناسب العصر وتنذر باستمرارية التراث كمكون ثقافي في حدود أي خطابات هوياتي.

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه ، ص:11.

[2]– ينظر: المرجع السابق ، ص:11.

ليحاول مختلف النقاد و الروائيين قراءة خطاب التراث و مساءلته وفق مقاربة بحثية تسعى إلى بناء منظومة معرفية تتأسس على ربط الحاضر وسواده بنور الماضي ومحاولة تذويبه وفق مفاهيم تتناسب مع سياق الثقافة الأصلية **أين أضحى التراث قبلة مختلف الدارسين الذين وجدوا في شفرات و ترميزات التراث ومضة فنية تشكيلية تصاغ في ضوءها العديد من الأعمال الأدبية على غرار القصة، و الحكاية والسيرة و الرواية وصولا إلى بيتت الشعر**[1]، فلم يعد التراث مهمشا تائها كالماضي بل أضحى نقطة سردية قارة في مختلف الفنون الأدبية وخاصة في جنس الرواية أين طغت هذه الأخيرة نهج التراث بمختلف أنواعه وتقنياته لتبرز بذلك روايات عربية وجزائرية صنعت لذاتها مقومات هوياتية تعنز بتراثها وكيانها الثقافي.

ومنه، يمكن القول أنّ الروائي قد تفطّن وعرف أهمية التراث كعنصر ثقافي في حياة الفرد والمجتمع، فالتراث لبنة ثقافية تتغذى منها الثقافة؛ لتذويب أجناسها الاجتماعية، فلا يستطيع الخروج عن كنفها إلا بحدوث انزلاقات و تصدعات تاريخية كحال الاستعمار و الحروب ومختلف الثقافات العولماتية، خاصة ما يعيشه الإنسان العربي اليوم من حملات غربية مخبوءة وراء جداريات الإعلام و التقدم و الحضارة وكل مايشاكل مفاهيم الإستدمار الغربي، لكن عيون القراءة و التمرس على مفاهيم الماضي أفرد إلى نصوص عصرها محاولة بذلك تقديم و قراءتها في أفكار و خطابات تراثية تعتز بالأصل الهوياتي لكل بناء ثقافي.

فأضحى التراث دليلا ثقافيا تسلّح به صنّاع الخطاب الروائي نظير ماتمنحه الرواية من خصوصية طول توالي مسافات السرد وتداخل أزمتها و أمكنتها، لتغرّد الرواية من أجل بناء هوية الذات، فلا تراث دون فضاء ثقافي لأي أمة ،فهو أساس استمرارية وتواصل الإنسان مع ثقافته الأم، لهذا حاول مختلف الروائيين قراءة المشهد الحالي بعيون ومصطلحات تعود

[1]– ينظر :سلام سعيد، التناص التراث الروائي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص:15–16.

إلى عمق التراث العربي و الإنساني باحثة بذلك عن ميلاد خصوصية ثقافية لا تنفصل عن روح الماضي و تساير شطحات و دسائس الحاضر المليء بالقنابل الثقافية الهدامة و الرموز القاتلة ، الأمر الذي عجل باستقدام التراث كعنصر سردي قار في مختلف الأعمال الروائية العربي وحتى الجزائرية.

رابعا/ تمثلات التراث في المنجز الروائي العربي و الجزائري.

اكتسى فعل التراث قيمة فنية في الكتابات الروائية أين صبغت معظم الأعمال برؤية معاصرة تستهل من حيثيات التراث جماليات نصوصه، و مقاصده الفنية و الإيديولوجية، فبات استدعاء تيمة التراث بمختلف أنواعه رؤية فنية واكبت أعماق النص الروائي، ليمثّل التراث واجهة ثقافية اتّجه إليها المبدع لإثبات انتمائه الهوياتي، ومحاولة تحديد وجوده الثقافي في الخارطة المجتمعية، فالتراث ختم في أغواره تعابير و قيم تحاكي و تجسد التفكير الأول و بدايات التواتر و التناقل الإجتماعي، فكل هوية لها وجودها التراثي حاولت إعادته و قراءته من أجل التعريف به و السعي إلى بناء فعل ثقافي يمثل جوهر كل ثقافة، و القارئ لخصوصية التراث في الرواية العربية يجد حضوره اللافت بداية من العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فلو **اطلعنا على صورة الثقافة العربية و خصوصيات الإبداع الأدبي نجد أن محاكاة و صياغة المادة التراثية بدأت من النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث اتجه الشعراء الجدد إلى محاكاة و تقليد النموذج الشعري القديم أين أخذوا من ميزان الشعر القديم الوزن و المادة و الموضوع و القافية**[1]، الأمر الذي شكل علامة ثقافية تراثية حول الشعراء و إعادة تذويب معطياتها برؤية معاصرة تتخلله أطر معرفية تمجد هوية الماضي في مختلف أشكاله، ليشكل هذا الإستدعاء تراثا فنيا أدبيا حاول من خلال الشعراء والأدباء خاصة في الشعر الحديث إحياء هوية الشعر العربي و السير على منواله لمحاولة الحفاظ على خصوصية الهوية الثقافية التي كانت سائدة، وفي مقابل سلطة الشعر بزغت

[1]– ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، ص:52.

بعض المحاولات النثرية لمسايرة العصر بروح قديمة تنمي فعل الإنتماء الهوياتي، **أين اتجهت بعض الدراسات النثرية إلى صياغة و محاكاة النصوص النثرية القديمة كالمقامات و الحكايات كقصص ألف ليلة و ليلة وغيرها من الإبداعات، لتتوسع دائرة الإحياء و الإستدعاء التراثي مع بزوغ جنس الرواية في الثقافة العربية بعد احتكاكهم بالنموذج الغربي خاصة من ناحية الشكل الغربي التقليدي، حيث رسم هذا النوع انفتاح الإنسان العربي على سجلات الثقافة الغربية و محاولة النهضة ببعض المجالات و الجوانب الحياتية، لتأخذ الرواية عدة أشكال وعدها الدارسون أشكالا سردية قصصية كامقامة، و الرحلة و السيرة**[1]، فأضحت الرواية أقرب الأجناس لواقعية الحياة نظير ما تحمله من أفضية و مسافات سردية تمنح المبدع الثقافي رؤية فكرية تنطلق من الحاضر عودة إلى مقدسات الماضي، أين تحاكي عناصرها و خصائصها التراثية، جاعلة بذلك من القديم عنصرا تراثيا يتوجب استظهاره في ظل متغيرات العالم الحداثية، فقبل العودة إلى خصوصية القديم انبطح الفكر القديم في مسالك الغرب و أفكاره و عناصره الوافدة، لكن مع حلول شمس الظلام الفكري تحررت بعض الكتابات من عنق الغرب في جانبه الفكري و الشكلي.

لتبدأ رحلة استدعاء القديم التراثي مع بزوغ سلطة النص الروائي الذي حاكى و مثل هوية الإنسان العربي في مختلف أعماله و أشكاله، ومع بداية الإنتاج الفكري الروائي و تأثرت مجموعة من الأعمال بنصوص التراث، **فبزغت المحاولات الأولى على شكل مقامات تناولت موضوعات جديدة كرواية علم الدين لعلي مبارك الواصفة لصراع وجدلية الشرق و الغرب في القرن التاسع عشر، حيث صبغت هذه المحاولة الروائية في شكل مقالة قصصية**[2]، وفي ذات السياق نقرأ رواية ليالي سطيح لحافظ إبراهيم التي أتخذ فيها شكل المقامة وتطبلها النموذجج العارف أين نجد صيغة حدث أحد أبناء النيل قال :**فكان أسلوب الرواية من ناحية**

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص:51.

[2]– ينظر: عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1985، دط، ص:46-47.

الشكل مماثلة لجنس المقامة في عبارتها المسجوعة و المتوازنة[1]، أين حاولت هذه الأعمال تتبع واستحضار هوية النص التراثي وإدراجه في قوالب فكرية جديدة هادفا بذلك إلى الحفاظ على مقومات ذلك الجنس وجماليات من أفول الضياع.

ليشهد النّص الروائي تحولا في هرم الكتابة اتجهت معظم الأعمال إلى محاكاة مختلف الأشكال القصصية، أين أخذت الرواية العربية في مقتبل عمرها إلى محاكاة الفنون الشعبية من خلال إعادة دائرة النص القديم كالسيرة وألف ليلة و ليلة، أين توزع الدور الروائي على بطل وراوي يمثل سلطة النص كما هو الحال في رواية غادة كربلاء لجورجي زيدان أين وظف فيها تعابيير شعبية وذكر صيغ ثقافية مستوحاة من النصوص الشعبية، ولكن جنس الرواية لم يلق تطورا بالشكل المتوقع، **فكانت جنسا مقتصرا على التقليد، نتيجة اقتصار وتوجه رجال النهضة إلى التراث وتقديسه و الخضوع لأذواق العامة وانصاف المثقفين الذين كانوا يفضلون الموروث الشعبي كالسيرة الفنية وحاكايات الليالي لتتأسس مسألة الظهور الفني على محاكاة الموروثات الشعبية**[2].

لتنفصل الرواية العربية عن هيكل القديم بعد لحاقها بقطار الرواية الغربية و تتبع شكلها الفني محدثة بذلك قطيعة معرفية مع نهج الماضي، فاتجهت غلى فضاء الرواية الغربية ، **لتظهر رواية زينب لمحمد حسين هيكل كأولى المحاولات التي أعلنت عن ميلاد رواية عربية ذات بناء فني متكامل الأطراف، لكن مع تطور العالم الغربي و مخرجات الخطاب الحداثي المدجج بالألغام الثقافية و القنابل الهوياتية الباحثة عن قتل و بتر رحم الماضي العربي، انفصلت الرواية العربية في المراحل الزمنية الأخيرة من تبعية الجنس الروائي الغربي نظير ما يحيه من أنساق مضمرة تسعى إلى استدمار وبث القطيعة و الشروخ المعرفي مع هوويات الماضي و العربي، فكان لزاما الخروج من قيود وسجون الدرس**

[1]– ينظر حافظ إبراهيم، ليالي سطيح، سلسلة كتاب الهلال،ع959،100،ص ص:33، 34.

[2]– ينظر: رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص:28–29–30.

الغربي، والعودة إلى أحضان بيت القديم واستنهاض همم الإنسان العربي القديم و إعادة بناءها وفق معطيات تتوافق وروح الثقافة العربية[1].

ليحقق انفصال الذات العربية عن الإطار الغربي نقلة نوعية في مسار الكتابة التي استقت و أخذت أصول القص و تقنيات السرد من فضاء الرواية الغربية، لتحاول إعلان ميلاد نصوص روائية عربية تعتز بذاتها و انتماءها و وجودها ضمن الخارطة الأدبية فاتجهت الرواية العربية إلى قراءة التراث القصصي و السردي لتصوغ منها البينات الضمنية و الشخصيات الجدالية ناهيك عن مزجها و تذويبها في أطر لغوية راقية، كل هذا و غيره حاور و عبّر عن خصوصية البيئة العربية وما تحمله من تراث تاريخي ونسق ديني حاول صُنّاع الخطاب الروائي في أواخر القرن العشرين صياغته بمسمّى استدعاء التراث من أجل صياغة أعمال روائية تحتفي بالهوية العربية و تمجد لغة الأجداد ومعتقدهم الديني المعبّر عن هويتهم، لتمثل الرواية العربية أقرب جنس سردي يحاكي واقعية الوجود بطريقة فنية تمزج بين القديم و المعاصرة وتسعى إلى صياغة رؤية واعدة للمجتمعات و الهويات العربية[2].

لتظهر في آفاق الكتابة عدة نصوص عربية حاورت ووظفت موازين التراث بمختلف أنواعه كما نجد في رواية سيد قريش لمعروف الأرنا وؤط التي تمثل رواية تحتفي بالتراث التاريخي، أين قدّم الكاتب التاريخ في شكل قصص بهدف التسلية و المتعة، ناهيك عن رواية أسطورة الجيل لموريس كامل التي وظف فيها الأسطورة باعتبارها بعدا أسطوريا تاريخيا، **ومن صور التراث أيضا توظيف الحكاية الشعبية من خلال حكاية ألف ليلة و ليلة التي مثلثت كتابا إنسانيا يحاكي التفاعل الثقافي وتداخل العلاقات، ولقد وظفها العديد من المبدعين أمثال طه حسين و توفيق الحكيم في مؤلف القصر المسحور أين حاولوا**

[1]– ينظر: حسام الخطيب، روايات تحت المجهر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا–،1983، ص:31.

[2]– ينظر: رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،ص:41.

التخلص من بعض البينى و الأحاديث البسيطة و بناء نصوص جديدة تحاكي هوية الإنسان العربي في مختلف مراحل حياته[1].

وتوسّعت دائرة استدعاء ألف ليلة و ليلة، وغدت مرجعا مهمّا في خصوصية السرد العربي القديم وظفه العديد من المؤلفين لإستلهام جمالياته الشكلية و الضمنية **لتظهر أعمال نجيب محفوظ نجيب (ليالي ألف ليلة وليلة) ورواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب ورواية رمل الماية، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج**[2]، أين مثّل النص الشهرزادي علامة سردية استبدلها المبدعون في مختلف نصوصهم شكلا و مضمونا هادفين بذلك إلى العودة إلى أحضان الإنسان العربي و صراعه الدائم في سبيل محاكاة الوجود، لتختلف طرق التوظيف الليلي حسب مقصدية كل روائي وغايته فإمّا للتسلية أوالإمتاع أو التاريخ أو تقديم خبرات تعلمية، أو محاولة إعادة خارطة التثاقف بين الثقافات و الحضارات وتعرية مختلف الأنساق و الخطابات الثقافية التي هيمنت على كل بناء مجتمع له تاريخه و أصوله و كيانه الثقافي.

وبعيدا عن مظاهر التراث الشعبي نجد استحضار التراث الديني في الروايات العربية **كروايات رمل الماية لواسيني الأعرج، والربيع و الخريف لحنا مينة، وعوة الطائر إلى البحر لحليم بركات، ورواية خطط الغيطاني**[3]، وغيرها من النماذج الروائية التي احتفت بميزان الدين وتوظيفه محتلف شخوصه و أحداثه هدفا في إحياء الهوية الدينية و الثبات على عناصر، فمثلا رواية عمر يظهر في القدس نقرأ استحضار شخصية عمر بن الخطاب العادل الفاروق أين وظفه نجيب الكيلاني أملا في بزوغ فجر جديد على القدس الجريحة الضائعة في جداريات الإحتلال الصهيوني الظالم، فالروائي يستدعي شخصية عمر بن الخطاب الخليف الثاني للمسلمين وكذلك شخصية النبي وخاتم الأنبياء محمد صل الله عليه

[1]– ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت–لبنان–،1985، ط3،ص:272.

[2]– ينظر: رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،ص:43.

[3]– المرجع نفسه،ص:44.

وسلم هدفا في قراءة ودحض المغالطات الفكرية التي بدأت عيونها بالظهور داخل الدائرة العربية.

ولا تتوقف عملية استدعاء التراث عند حدود النمط الإجتماعي أو التاريخي أو الديني بل تصل إلى حدود النسق اللغوي الأدبي أين يعمد معظم المؤليفين المؤليفين لاستنطاق وتجلية بعض التقنيات و الأشكال و الشخصيات الأدبية داخل العمل الروائي، فالرواية مروية سردية كبرى لا تحتفي في أغوارها كجنس واحد بل تحمل في طياتها عدة أشكال يعمد إليها المبدع ليصنع جمالا سرديا فنيا لا يضاهي حدود أيّ نصّ، **فنجد توظيف المقامة و الحوار و فنّ التراسل و الشعر و أدب الرحلة و فنون الأخبار و غيرها من الفنون التي شكلت تناصا أدبيا مع العديد من الأشكال الأدبية كاستدعاء المقامة في رواية المقامة الرملية لهشام غرايبة و فن الرسائل في رواية البصائر في المصائر لجمال الغيطاني، و فن الترسل في رواية مدونة الإعتراف و الأسرار، ناهيك عن توظيف و استحضار الجغرافيا كتراث محلي بيئي يمثل علاقة المبدع بجغرافيته و ثقافته داخل البناء الاجتماعي**[1]، لتغدو الرواية العربية مع تقادم السنوات جنسا رهيبا أحدث نزاعا و خلخلته في التركيبة الإبداعية نظير ما قدّمته من خصوصيات فنية وضمنية عجلت باستهداف الكتابة في جنس الرواية، أين شكّل التراث في عناصرها الداخلية لبنة ثقافية تتأسس على فهم و إعادة قراءة الواقع بنظرة تمزج بين روح العصر و التراث، لتهبّ بذلك رياح الكتابة نحو قراءة المنجز التراثي و استحضاره في مختلف الأعمال الأدبية المعاصرة.

لتمثل الرواية العربية نقلة نوعية في نسق الكتابة الإبداعية التي خالفت حدود المنجز التقليدي الكلاسيكي، و بحثت عن تقنيات و بنى تركيبية تمنح حريات السرد للمبدع و تجعله مصورا سرديا بارعا نظير قدرته الفعالة في تشكيل الواقع بلغة تتفرد بالسحر اللغوي و الجمال الفني المعبر عن هوية الإنسان العربي.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص:177.

ولو انتقلنا إلى خصوصية الرواية الجزائرية نجد أنّ عملية استحضار الموروث التاريخي بدأت بشكل متأخر نظير ظروف تشكل الرواية و تأسيسها وفق عوامل أسهمت في تأخر المنجز الروائي لكنّ مع تطوّر تقنيات الكتابة واختلاف المضامين الحياتية في الرواية العربية، تأثرت الرواية الجزائرية بخصوصية الرواية العربية و حاولت أنّ تلتحق بركب الرواية العربية، فبدأت أشكال الكتابة ترنو إلى إحياء التراث بمختلف صوره وأبعاده:" **ليحضر جنس الرواية الجزائرية وفق نسق تراثي محدد في ثلاثة أبعاد أولها يرتبط بتيمة الثورة الجزائرية، و ثانيها بخصوصية التراث العربي الإسلامي ختاما بالتراث السردي العربي**"[1] لترتسم مضامين الرواية الجزائرية على استرجاع وإحياء أحداث تاريخية و دينية و حتى شعبية، وكلها تلتقي في إطار واحد يمثل الهوية الوطنية الإسلامية.

فالقارئ لمتون الرواية الجزائرية يجد حضورا لافتا لتراث الثورة باعتباره نسق تاريخيا يمثل نضال وصراع الذات ضد الآخر المستمر، فالثورة توليفة ثقافية جزائرية تحاكي هوية الإنسان العربي عامة والجزائري خاصة أين أضحت كبناء مقدس تختزن في صفحاته وقائع وأحداث الماضي الذي هتك بحياة الإنسان، فالثورة الجزائرية صورت معاناة و هموم الإنسان المجاهد في من سحيق أرهق كامل المجتمع الجزائري من أجل نصرة و طنهم، ورفع رايات الإستقلال في سماء الوطنية، فذكر الثورة الجزائرية في شفاه أي شخص يمثل حدثا مقدسا لا يعتريه نقص كونه قضية أرض سلبت حقوقه و زهقت أجساده حتى بلغت المليون و نصف المليون شهيد لتصارع الجزائر العزة و النضال من أجل رد الأرض و إحياء أمل الحرية التي ارتسمت طورها في بزوغ لحمة الإستقلال.

لتغدو تيمة الثورة علامة فارقة في سماء السّرد الروائي الجزائري، أين اتجهت معظم الكتابات إلى توظيفها حسب وقائعها و شخوصها ودور كل مثقف في تمثيل نسق الثورة، **فبزغت روايات الطاهر وطار (اللاز ، عرس بغل ،الزلزال) ورواية ذاكرة الجسد لأحلام**

[1]– ينظر: مخلوف عامر، حضور التراث في الرواية الجزائرية ،مجلة السرديات، قسنطينة–الجزائر–ع1،2004،ص:217

مستغانمي، و كذلك برزت رواية الإنهيار لرشيد بوجذرة هي أعمال كثيرة صورت هوية الثورة الجزائرية و عبرت عن نضال و جهاد المجاهد الثوري في سبيل تحرير وطنه، فمثلا غبرت رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي عن زمن العشرية السوداء وما حدث فيها من انزلاقات و أحداث كسرت أجساد المجتمع الجزائري فاختلطت السياسة بالمجتمع، وبزغت شعارات تندد بالحرية و النضال لتحدث عمليات الفتنة و الصراعات الإنسانية الدامية التي هتكت الأخضر و اليابس داخل المجتمع الجزائري[1].

كما تصوّر لنا رواية **الشمعة و الدهاليز** للروائي **الطاهر وطار فترة الثورة الجزائرية وما انعكس عنها من ظروف اتجاه المجتمع و السياسة، وفي سياق مماثل وظف الطاهر وطار نسقا أسطوريا أخذه من حكايات ألف ليلة و ليلة من خلال روايته الحوات و القصر عبر من خلالها عن تحولات الواقع وفوضى الحياة الساكن في صلب المجتمع الجزائري عائدا بذلك إلى صور التاريخ و الأسطورة و الجانب الديني (قصص دينية) كتوظيفه لقصة الإسراء و المعراج**[2]، كل هذه التوظيفات و الصيغ صورها الروائي الجزائري بعيون دامية على تحولات الدافع الإنساني، فيحاول صياغة الأبنية التراثية و صورها لإعادة بناء ذات الأمة و التذكير بماضي الأجداد المخبوء في نفحات التاريخ النضالي و الصراع الديني الذي ينصر دائما أهل السنة و القرآن.

وعموما، يمكن القول أنّ خطاب التراث لقي مفعوله في أحضان جسّد الرواية الجزائرية بمختلف مضامينها و صورها الثقافية، أين اتجهت معظم الروايات إلى تمثيل خصوصية التراث ، **فقد تعمد الروائي إلى سرد التاريخ في لوحة روائية أو بنية شعبية تحاكي هوية بعض الأشكال و النصوص الشعبية كاستحضار أحلام مستغانمي لأسطورة الوالي الصالح سيدي محمد لغراب أو أسطورة الغول العالمية، محاولة بذلك رسم وكسر نمطية الكتابة**

[1]– ينظر:المرجع السابق،ص:218.

[2]– ينظر:عبد العزيز بوباكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر –الجزائر–،2002،ط2،ص:88.

الكلاسيكية[1]، مما يفتح أبواب القراءة على توليد عدة قراءات تصور حياة الإنسان في فترات مختلفة، ومنه فالتراث شكّل علامة هامة في سطور الرواية الجزائرية وخاصة في الوقت الراهن أين أضحى بنية سردية قارة يسعى من خلالها إلى مساءلة الواقع بعيون و أقلام تمزج بين التراث و المعاصرة ليرنو إلى كيان ثقافي يسوده السلام و الهناء.

وخاتمة الكلام، يمكن القول أنّ توظيف التراث في المنجز الروائي العربي و الجزائري قد لقي استخداما و اسعا من قبل صناع الروية أين يعمد كل روائي باختلاف بيئته إلى قراءة و استحضار النص التراثي بمختلف أشكاله و أبعاده لمحاولة بناء الذات العربية و التذكير بقدسية التراث كمكون و محمول ثقافي يمثل امتداد ثقافيا لهوية البيئة العربية، لتنطلق مختلف الكتابات و الأعمال إلى صياغة العديد من النصوص السردية وفق أبنية تحتفي بسلم التراث التاريخي و الشعبي و الديني وحتى الأدبي رغبة بذلك في تقرية المجتمع الواقع الحياتي وفق نظرة استشرافية، فبرزت اليوم عدة أعمال عربية و جزائرية اكتست وجها ثقافيا رائدا في سلم الكتابة أمثال واسيني الأعرج و مبروك دريدي، عبد الوهاب عيساوي، عزالدين جلاوجي، غادة السمان، جمال الغيطاني، عبد الرحمن منيف وغيرهم...

خامسا/ السيرة الذاتية لمبروك دريدي.

يمثّل مبروك دريدي أحد المفكرين و الباحثين في الساحة النقدية و الرواية نظير ما قدمه من أعمال تحاكي و تصور طبيعة الحياة العربية عامة و الجزائرية خاصة ، الأمر الذي جعله يرتقي إلى مصاف الكتابة الراقية خاصة في مجال الرواية أين ساهمت أعماله في تغير خارطة الكتابة النعاصرة، فمبروك دريدي باحث و كاتب جزائري ولد في الثاني من ماي 1978ببلدية سطيف سطيف، الواقفة في شمال شرق الجزائر، ولج التعليم الإبتدائي في الموسم 1984/1985 وفي سنة 1990 انتقل إلى المستوى الثانوي ليحصل بعد ذلك على شهادة الكالوريا سنة 1996 فرع الآداب و العلوم الإنسانية، دخل االجامعة ليكمل دراسته

[1]– ينظر:المرجع نفسه ،ص:92.

ضمن شعبة دراسة الأدب العربي حيث حصل على شهادة الليسانس، ثم ليجتاز مسابقة الدراسات العليا ليناقش رسالة الماجستير في الأدب الحديث بجامعة قسنطينة ليجتاز مرحلة الدكتوراة متوجا بها عام 2014، ليعين بعدها أستاذ جامعي بجامعة سطيف2، له العدية من المؤلفات التى مزجت بين الجانب الأدبي و النقدي ومن أهم أعماله **الروائية:**

- في حضرة الماء
- وادي الجن
- لامبيدوزا
- الغراب الأخير

الكتب

- القصة الشعبية
- كتاب جماعي عن المقاومة الجزائرية
- كتاب جماعي عن الأغنية الشعبية
- كتاب جماعي عن الرواية و المنهج
- كتاب جماعي عن الدين و الهوية
- مؤلف نقدي بعنوان المكان في النص السردي البنية و الدلالة[1]

[1] - موقع
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%83_%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D9%8A، 2025/04/12.

الفصل الثالث: استدعاء التراث في روايتي "في حضرة الماء" و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي

أولا/ شعرية العنوان في روايتي "في حضرة الماء" و "الغرب الأخير"

ثانيا / استدعاء التراث التاريخي في روايتي "حضرة الماء" و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي

ثالثا / استدعاء التراث في الثقافة الدينية في روايتَي"في حضرة الماء "و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي.

رابعا / استدعاء التراث الشعبي في رواية في حضرة الماء و الغراب الأخير

خامسا/ استدعاء التراث الأدبي في رواية في حضرة الماء و الغراب الأخير

تمهيد:

لقد شكّل التراث فعلا سرديا في كتابات الروائي الأكاديمي مبروك دريدي، حيث أعطى له مساحة شاسعة في بنياته السردية؛ مما يعكس تعلّق المبدع بهوية التراث ودفاعه الدائم عن سلطته، فالتراث عند مبروك دريدي يمثّل عمدة السرد وقِبلة كلّ محافظ على القاموس العربي القديم، إذ يحاول من خلاله إعادة تفويض وفهم الحاضر وفق رؤية تراثية تعبّر وتعتزّ بأطُرها المعرفية والثقافية .

ويعدّ مبروك دريدي أحد الأصوات المدافعة والمناصرة لميزان التراث الإنساني؛ نظير ما يحويه من رؤى وأفكار تحاكي الامتداد التاريخي لعلاقات الإنسان بالوجود الفعلي، كما يجسد حلقة وصل زمنية بين الماضي والحاضر، وغياب التراث يعني بالضرورة موت الثقافة الأصل ، فهو تاريخ الأجداد والثقافات التي توالى عليها العقل البشري، أين تعلّم وتعرّف على مختلف الأنظمة المعرفية و الثقافية ، فأضحى التراث في الكتابات المعاصرة من أهم السرديات التي تغنّى بها مبدعو القلم الإبداعي ، فظهرت لذلك، مدونات و كتابات تحتفي بهويتيها التراثية، محاولة إحياءها وفق رؤية حداثية معاصرة، وترصد علاقات الصراع و التفاعل بين الأجناس البشرية ، وتقدم في ذات المعنى رؤية مستقبلية لتحولات العصر وما تتبعه من منجزات إنسانية تصف بامتياز حدود التقاطع بين الإنسان والوجود.

وقد احتفى المشهد الأدبي بالاعتراف بكونه معطى تاريخي لا يمكن فصله عن نظامه الثقافي، لتهبّ رياح التغيير الإبداعية في مختلف المجالات (شعر، رواية، قصة، مسرح...) تمثيلا و تصوير بناء التراث المادي واللامادي، الأمر الذي جعل مختلف النصوص الأدبية تعبيرا ثقافيا تحضُر في متونه أنظمة و أنماط التراث ، فهي مرآة عاكسة للبنية المجتمعية، وتمثيل لهويتها التي سجّلت في خزانات التاريخ.

فاستدعاء التراث، عند مبروك دريدي، لم يأت من فراغ، بل يحمل مقصدية معرفية يُراد به فهم محطات الواقع و مقاربته وفق رؤية حداثية لا تنفصل عن وجودها الحقيقي، فهو

بنية ثقافية في المنجز السردي عنده، مثبتا بذلك مقدرته الفنية في صوغ، ومساءلة التراث وفق قراءة نقدية واصفة لحال الإنسان المعاصر، ولعل روايتَي "**في حضرة الماء**" و " **الغراب الأخير**" نماذج سردية يحضر فيها التراث بصور عدة ، أراد من خلالها توجيه عيون القراءة نحو الماضي والحاضر.

أولا /شعرية العنوان في روايتي "في حضرة الماء" و "الغرب الأخير"

قبيل عرض وتمحيص استدعاء التراث في الروايتين وجب الوقوف عند دلائلية العنوان باعتباره "**العتبة الأساسية للنص، أين يقوم بافتتاح الفضاء الورقي لبنيات اللغة ، فهو الجسر الواصل بين حدود الترميز النصي والقارئ الفاعل**"[1]، فالعنوان دليل ثقافي يُعرّف بمحمول النص و معانيه الظاهرة أو المضمرة داخل حروف كتابية تستدعي عُدّة معرفية لقارىء العمل الإبداعي، فالعنوان يمثّل باب البيت النصي وتختلف درجات تشكيليه حسب وتيرة المبدع، من حيث المعنى و المبنى، فكلما كانت درجات العنوان غامضة ورمزية، كانت عملية مقاربة وتفكيك الدلالة صعبة المراس، وهذا ما يصنع جمالية سردية تحرّك وتجذب مفكّرة القارىء لفكّ فطاحل الدلالة ونفض غبار الترميز والإيحاء والأسطرة اللغوية ، ليشكّل العنوان بصيص أمل لاستكناه خبايا التشكيل النصي، ومفتاحا ثقافيا لفهم الأطُر والأبنية الثقافية التي يصوّرها المبدع ، وغياب العنوان لا يمحو دلالئلية النص و لكنه يُنقص من درجات بلوغ المعنى المنشود ، مما يجعل من تيمة العنوان بوابة قراءية لذاتية القارىء العارف بحدود وتقاطعات البناء النصي.

إذن، العنوان لعبة ثقافية ترحل بالقارئ نحو عوالم مختلفة دلاللية غير منتهية مانحة له كمًا هائلًا من الإيحاءات اللفظية والدلالية، **ولعلّ الرواية كمرويّة سردية حديثة تمثّل وجها ثقافيا بارزا؛ نظير تقنياتها الجمالية في تشكيل عناوين أقلّ ما يقال عنها سحرية وغرائيبية**

[1]– ينظر:أحمد مختار عمر، اللغة والكون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1982م، ط1، ص:22.

نتيجة لمخالفتها لحدود الكتابة النمطية الكلاسيكية[1]، فالقارئ لبعض السرديات الحديثة يلاحظ تمايزا وتباينا في فعل الكتابة، فكتابات واسيني الأعرج ، و الحبيب السائح وعبد الوهاب عيساوي وغيرهم من صنّاع الثقافة الروائية تخيّروا عناوين و نصوص تفوح بعطور الترميز والإيحاءات الضمنية، فجاءت مختلف المنجزات الروائية عامرة بجواهر التغريب والغرابة والعجائبية، فالمادي يصبح محسوسا والمحسوس يصبح ماديا، مما يصنع فسحة جمالية تستدعي قارئا متمرسا ليس بالخجول معرفيا في تعريّة وتفويض الخطابات الثقافية، و محاولة فهم الأطُر والأبنية الثقافية التي تأسس وفقها المشروع النصي للمبدع، والمطّلع على المشهد الروائي الجزائري تصادفه روايتَي **في حضرة الماء** و **الغراب الأخير لمبروك دريدي** حيث صِيغ عنوان الروايتين بشعرية فائقة التغريب و الترميز و الإيحاء.

فدلائلية العنوان في رواية "**في حضرة الماء"لمبروك دريدي** تحيل إلى نسق ثقافي يحمل دلالات مختلفة، فالسائل الثقافي يطرح أسئلة قارة مفادها: هل للماء حضور أو سلطة؟ فالكاتب صنع من بناء العنوان رمزية ثقافية تفنّد سلطة الإنسان وتحاكي سلطة الطبيعة، فالماء كرمز ثقافي يمثل الطبيعة ومختلف صورها، فهو أساس منبتها وتطورها وغيابه يعني قتلا وبترا لسلطة الطبيعة الخضراء، ويختلف رمز الماء حسب مقصدية المبدع لا يتعامل **غاستون باشلار Gaston Bachelard** في كتابه "**الماء والأحلام**" ، مع الماء بوصفه مجرد مادة فيزيائية محددة الصفات، بل يقترب منه كما لو كان كائنًا حيًّا يسكن في طبقات الوعي والخيال، فالماء، في رؤيته، ليس شيئًا يمكن اختزاله في التفاعلات الكيميائية أو الخصائص الطبيعية، بل هو **مادة شعرية ونفسية**، تشكّل عالمًا رمزيًا تتقاطع فيه التجربة الحسية بالتأمل الباطني، حيث يغدو الماء دعوة مفتوحة إلى الحلم، وتأملاً يتسلّل إلى أعماق النفس، فباشلار لا يرى في الماء عنصرًا ساكنًا أو محايدًا، بل يمنحه حيوية خفية، فهو في نظره "**المادة التي تدعو إلى الأحلام**"، تلك التي تتسلل بهدوء إلى خيال الإنسان وتحرّض

[1]– ينظر محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض ،بيروت لبنان–،2008م، ط1،ص:120.

فيه نوعًا خاصًا من الرؤى: رؤى ناعمة، بطيئة، تأملية، تقود الإنسان إلى الانسحاب من صخب العالم والانغماس في عالم داخلي شفاف، وعلى خلاف النار التي تثير العنف والاحتدام، يهب الماء لخيال الإنسان هدوءًا وسكينة، ويتيح له أن يتأمل ذاته كما تنعكس على سطحه اللامع، كمرآة لا تظهر الملامح بل تكشف الأعماق، وفي هذا السياق، يغدو الماء في فلسفة باشلار **رمزًا نفسيًا كثيفًا**، يشير إلى اللاوعي والحنين والاندماج الأول مع الطبيعة، إلى تلك الحالة الأصلية التي كان فيها الكائن ذائبًا في محيطه، قبل أن تنشأ الحدود والمسافات. فالماء هو رمز العودة إلى الرحم، إلى الحالة التي لا تمايز فيها بين الذات والعالم، ومن هنا تأتي ارتباطاته المتعددة بفكرة **التطهير**، لا بوصفه طقسًا دينيًا فقط، بل كفعل داخلي من أفعال التحول، فالغوص في الماء هو عبور نحو ميلاد جديد، هو تجربة انبعاث داخلي، يخرج منها الإنسان وقد اغتسل من أثقال وجوده، وصار أكثر صفاءً وهدوءًا، كما لو أنه وُلد من جديد.[1]

لكن باشلار لا يغفل عن الوجه الآخر للماء؛ فهو أيضًا **رمز للفناء** والانمحاء، يحمل في صمته العميق إيحاءً بالموت، لا من باب العنف، بل كاحتواء شامل، كذوبان لا مقاومة فيه. فالماء يستطيع أن يلتهم، أن يُخفي، أن يُذيب، وهو بهذا يعبر عن نهاية الأشياء كما يعبر عن بدايتها، وبين هذين الحدّين– الولادة والموت– يتأرجح معنى الماء في فكر باشلار، كعنصر مزدوج يجمع النقيضين في آن واحد: الأمل والخوف، الحياة والانطفاء.

إنّ قراءة باشلار للماء هي قراءة **ظاهراتية شعرية**، تجعل من هذا العنصر الطبيعي مجالاً رحبًا لتأملات الخيال والروح، فهو لا يفسّر الماء، بل **يصغي إليه**، يحاول أن يلتقط ما يقوله الماء في الحلم، في الشعر، في الحنين، في الصور التي يسكنها منذ زمن بعيد في ذاكرة

[1] - ينظر: غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن المادة والخيال، تر: علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص ص: 13.14.15.

الإنسان، وهكذا لا يعود الماء في فلسفة باشلار مجرد مادة تُرى وتُلمس، بل **مساحة رمزية** تنعكس عليها النفس، ويُعاد عبرها اكتشاف العلاقة بين الإنسان والعالم[1].

والرواية التي بين أيدينا تحيل إلى علاقة البطل عامر وشخصية جدّه الشيخ الحاج الطيب، أين كانت هناك، علاقة وثيقة روحية يصوّر من خلاله الروائي سلطة العلم والمعرفة ممثلة في شخصية جدّ عامر، فرمزية " **في حضرة الماء**"تستهل بحرف الجر **في** الذي يفيد الظرفية الزمنية والمصاحبة لحظة جلوس عامر مع جدّه، فهو كالماء ينبض علما، فلا يكفّ عن مجالسته والاستماع لحضرته:"**خط جدي تجاعيد زمن سرمدي شعاب حكمة هي حروفه الملتوية وطلاسم لا يصل إلى حدودها الندية فيما وراء إلا من تعشق السفر في أرحام الحضارة الغائرة ماؤكم ياجدي زلال تنفح منه ريحة و الشرب منه جسر للخلود**"[2].

فجدّ عامر يمثل خزانة العلم والمعرفة اللامنتاهية، حسب سطور الرواية، ولكن وفاة جدّه أرهقت كاهله وجعلته يتخبّط في طرق صعبة، فدلالة العنوان تثير نسقا صوفيا لدى المبدع في تمجيده لشخصية الشيخ الحاج الطيب، فهو الناصح لأهله وحضوره يساوي سلطة دينية تحترز الواقع وتنادي بضرورة العمل الصالح في وديان الحياة الفاسدة، فدلالة عنوان الرواية رسم معانٍ مختلفة حول الأصل، والقرابة، والحزن، و الموت، وهي إشارات حديثة لواقع الحياة في المجتمع الجزائري، وما تبعه من تحولات أثناء الثورة وبعد الثورة، فالروائي يحتفي بتاريخ الأبطال الذين دافعوا عن هويتهم وثقافتهم، كما يصف وبلغة ملؤها الحزن ومشاهد الموت لحظة العشرية السوداء، هي مشاهد قاسية دامعة تضاف لفتيل الموت والحزن والمآسي التي تسبّبت فيها أيادي الاستدمار الفرنسي والإرهاب الهمجي في زمن أُبيدت فيه الأرواح وسُرقت الحرية والتنكيل بالأموات، وهُتكت فيه الأجساد الثائرة حول الحرية والتحرر من القيود التي فرضها الاستدمار الفرنسي، وفيه وطن استعبد بفعل أجنبي مستدمر لا يعرف

[1] - ينظر: غاستون باشلار، الماء والأحلام، ص ص:197، 198.

[2] – مبروك دريدي، في حضرة الماء ، دائرة الثقافة والإعلام ،الشارقة الإمارات ،216م،ص:05.

للحرية اسما، ومستعمرا لأرض الأبطال، فمبروك دريدي قد عبّر بلغة ثائرة عن تاريخ الجزائر المليء بالوقائع و الأحداث التي سايرت المجتمع الجزائري.

إنّ دلالة رواية في حضرة الماء بيّنت رؤية المبدع الروائي في رصد علاقات الماضي والحاضر، ذلك الماضي المدنّس بمقاليد الاستعمار الذي قيّد حرية البطل عامر الذي تخيّر طريق الاغتراب عن وطنه، فبعد وابل الاستعمار ظل راسخا في مخيلته "**بطل السرد**" الذي عاش ويلات وسهام الإرهاب الهمجي الذي أعاد الذاكرة الجمعية لعصر الثورة من مستعمر فتّاك لا يعرف لمعنى الإنسانية شيئا، **فالروائي يحلم بأمل روحي في نهاية سواد الاحتلال والدمار ومصدر الأوبئة والفقر داعيا جيل الشرق بضرورة التحرر والنضال للحفاظ على ماء الوطن وبريقه، فهو ماء مقدّس عطر يبعث السخاء والنماء ولا سبيل للحياة من دونه**[1]، فمقصدية الرواية قد مثّلت صراع الهويات الثقافية وضرورة دفاع الأنا عن هوية الإسلام والتضحية في سبيل تحرير الوطن من وجوه الفساد والقتل، فمبروك دريدي جعل من سلطة التاريخ بوابة استذكارية للقارئ المعاصر، و ضرورة الأمل والإيمان ببزوغ شمس الحرية والعدالة ليشكّل استدعاء الماء رمزا تاريخيا تحاكي الثورة، والتحرر من سواد الاستعمار والإرهاب والسلطة الفاسدة، يقول:" **أبعدها يا حاج عن طريق الماء وأتركه يتدفق نحو مصبه جارفا معه رؤوس الحية إلى غير رجعة**"[2]، ممّا يفيد بأنّ حضرة الماء توليفة ثقافية تاريخية تجمع بين الماضي والحاضر وتذكّر كل جيل بأوصاف الأبطال وكلّ ثائر على هويته.

وبخلاف الرواية السابقة، ترحل بنا **رواية الغراب الأخير** إلى عوالم سردية تخالف حدود المألوف، فهي رواية السرد العجائبي المليء بالترميز والتشاكلات الدلالية، فالغراب الطائر المشؤوم وعنوان الموت والبؤس والشقاء والفقر حسب التصورات القديمة، فهو يضرب كمثل تاريخي ثقافي يُحيل على السواد والفراغ الزمني، بوصفه طائرا إذا حلّ بأرض أهلكها، وفتك

[1]– ينظر: مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص:46

[2]– المصدر نفسه ، ص:85

بعشائرها، فالغراب الأخير إعادة لقصة تاريخية دينية: هي أول جريمة قتل على وجه الأرض بين قابيل وهابيل وموت الأخير، فكان الغراب دليلا حياتيا علّم الإنسان الدفن؛ من خلال وضع حفرة ليتعلّم قابيل من الغراب أسرار الدفن، فرواية الغراب الأخير مثّلت صورة عن صراع الوجود بين أنظمة الحزب وطرق فكّ مقاليده وإعادة إحياء قطار الحياة وفق سلّم تراثي صوّر الهناء والسلام والأمن، إذ تحكي الرواية عن بطل صوفي يعيش فراغا روحيا في ذاته انكسار بين سلطة و قيود عائلته الجبايلية التي تسكن تل الغراب، فيقرر بتر ذاته مخالفا اسمية عبد الحميد، وواصفا اسما جديدا له، في نفسيته المخبوءة؛ من خلال المسمّى "**نسيم**" الفتى المتمرد على سلطة العائلة الجبايلية، ليتحرى طريقا مخالفا لحدود تديّنه ويتبع شهوات الآخر المدنس تاركا زوجته ومولودها، فالغراب الأخير رمز التمرد والثورة على سلطة فاسدة تتوجس قوانين تكبح حرية الذات.

كما تحيل مقصدية العنوان إلى صراع الذات بين عالم الحق و العدل و عالم مسودّ مدنّس، و بين هذا وذاك، تضيع أفكار **عبد الحميد** أو **نسيم**، فيكون الرحيل خلاصا من قمع العائلة السلطوية ليلتقي بالفتاة الإسبانية **إيفا** العاملة بالفندق والمحبّة للعربية، ليتزوج بها ويرزق بفتاة تسمّى **أليسيا** هذه الفتاة عجّلت بعودة البطل إلى موطنه للإجابة عن أصل والدها، ليقرّر البطل **عبد الحميد** العيش في قصر تلّ الغراب و العودة إلى أحضان أهله و أجداده ، فدلائلية العنوان سلّطت الضوء على صراع السياسة الحاكمة وتشبّثها بمقاليد الحكم ، فكانت العائلة الجبايلية مثالا سياسيا عن فساد ملكية الحكم و تقييدها لحرية الذات **(شخصية عبد الحميد)**، لكن أثير الرفض برز من خلال : رغبة البطل في عداء الأصل و كسر هيمنة القوانين الكلاسيكية التي فرضتها العائلة الجبايلية؛ باحثا عن حياة جديدة تخالف الماضي المدنس "**لكن رحلة البطل تنتهي بعودته لدين الأباء والأولين، أين يقرر إحياء و إعادة بساتين الرمان والزيتون إلى مجدها**"[1] التي كانت هاوية في قصر تل الغراب، وهي

[1]– ينظر: مبروك دريدي ، الغراب الأخير،دار الباحث ،الجزائر ،2000م، ط1، ص:147

إشارة ضمنية تُعنى بتخيّر فكرة العشائرية بدل الوطن والفرد بدل الجماعة، وكلها صُور حافلة بتاريخ الجزائر من الثورة إلى الإستقلال، وما تبعه من صراعات عشائرية حول قصر الحكم.

ثانيا/ استدعاء التراث التاريخي في روايتي "حضرة الماء" و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي

لقد انفتح السرد الروائي على تقنيات سردية جديدة، في عملية تشكيل الترسيمة النصية لأي خطاب ثقافي ، فكان فعل التاريخ تيمة فاعلة في سفينة السرد المعاصر، أين خرج مبدعو السرد من كنف و ظلال التاريخ التسلسلي إلى أمواج و أحداث تاريخية لإسقاطها و تطبيقها على الواقع الحياتي للإنسان ، **فالروائي كممثل ثقافي يستذكر خارطة الحدث الزمني، فيحاول تقدير المسافات ويصوّر الفضاءات المكانية ويعدِّل في تراكيب الأحداث، مصورا مشاهد ومواقف من خلال موجات التاريخ و علاقات التواتر الإجتماعي ومختلف التغيرات الحاصلة في سلّم الحياة**[1]، فاشتغال الروائي على امتصاص وإعادة أحداث التاريخ ليس تهميشا لمركزية الحاضر، بل إحياء لبعض الأطر والمعارف الثقافية التي تشكّل هوية الذات.

فلا ثقافة دون هوية ولا هوية دون تاريخ، فهو صندوق الحياة المليء بالأحداث و الوقائع التي يستعيرها الروائي لمساءلة و تمحيص الوقت الراهن دون حدوث انزلاقات تاريخية تشوّه الزمن الغابر[2]، محاولا بذلك إحياء شخصيات و أحداثا وفق وظائفها التفاعلية داخل الخطاب السردي، فاستدعاء التاريخ هو غربلة و فحص لسلطة الحاضر و رغبة في تعديله في إطار أدبي، **فتاريخ الشعوب ليس كتاريخ السرود التاريخية ، فالأول تاريخي توثيقي لسجل الحياة دون إحداث فوارق زمنية، بينما يتحدد الثاني في كونه إعادة لجزيئات تاريخية لمساءلة الواقع الإجتماعي، ومحاولة فهمه وفق نظم معرفية تغيّر من فتيل ومرارة الأوضاع، فحضور التاريخ يعتبر فعلا تجريبيا يحاكي علاقة التاريخ الماضي**

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات الكتابة ،ص:41

[2]– ينظر: سبار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، دار البيان، مج2 ،1999، ط2،ص:39

بالحاضر كحياكة تاريخ الجزائر في كتابات الحبيب السائح الذي اطّلع على هوية الثورة الجزائرية رغبة منه في إيقاظ الرغبة من دواليب الفقر و التهميش الذي عاشته الطبقات البسيطة[1]، ما يفيد قولا أنّ استدعاء التاريخ ليس عبثا، بل إحياء لأحداث تاريخية تُصاغ من دسائس الذات، ليشكّل التاريخ بوابة استقرائية لأيّ عارف بحدود الثقافة ، وغيابه بالضرورة يعني تدميرا و قتلا لتاريخ الإنسان، فالتاريخ نظام إيديولوجي يستعيره المبدع لحياكة نظرته و موقفه صوب الأحوال و الأفعال الحاصلة في أعماق الفرد، وروايتَي "**في حضرة الماء**" و "**الغراب الأخير**" لوحتان سرديتان تسجلان معاناة الإنسان الجزائري جرّاء الصراعات السلطوية و الصراعات الفكرية، ناهيك عن بعض الشروخات الهوياتية التي أرهقت كاهل المجتمع الجزائري وأوقعته في سجالات الهويات الثقافية الضائعة[2]، والناظر لرواية "**في حضرة الماء**" يجد مضمارا لافتا لفعل التاريخ ، أُريدَ به كسره للوحات الكتابة النمطية القديمة، ومحاولة ولوج خزانة التاريخ لاستجلاء واستعارة الأحداث و الرموز و الشخصيات التاريخية، فتنسج وفق متخيل روائي قَصُد من خلاله بلورة وقراءة محطات و مطبّات الواقع برؤية تستدعي التاريخ كوعاء سردي تتصارع فيه مختلف الإيديولجيات، ورواية "**في حضرة الماء**" تستعير التراث التاريخي وفق درجات متفاوتة، ولعل من أكثر الصيغ التاريخية التي أعادها الروائي مبروك دريدي قضية الثورة الجزائرية و أزمة العشرية السوداء حيث أفرد لها مساحات سردية، انطلاقا من رمزية الماء الذي حمل معانٍ منها: الحكمة، المعرفة، العلم، الحرب، الإرهاب، الحزن، الحضارة ، النماء، السخاء، الحزن، والأمل...تلك الأوصاف الرمزية حاول الروائي تمثيلها من خلال استذكار **البطل عامر** لبطولات **جدّه الشيخ الحاج الطيب** الحكيم العارف لمختلف العلوم والفنون ذلك الجد الحافظ لمآثر الأبطال وتضحيات الرجال؛ لكي يحيا ربيع اليوم، حيث يقول **عامر** واصفا جده:"**جدي يا سادتي رجل ذو قامة مغروسة**

[1]- ينظر المرجع السابق،ص:41.

[2]-ينظر:علال سنقوقة ، إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية ، رسالة ماجستر ،جامعة الجزائر 1996-1997م،ص107و108.

هاهناك في الأبد، عيناه كوكبان في مجرة بعيدة رهيبة خارطتها من قلوب طاهرة..."[1]، فالتاريخ يحضر من خلال دلالة الشيخ والجد الحاج الطيب باعتباره تيمة تاريخية ترمز إلى فئة الأجداد المتمرسين في مختلف العلوم و المعارف، فضلا على كونهم قادة و ثوارا في دفاعهم عن أرضهم المستعمرة من قبل عدو أجنبي غريب الطباع و الخصال.

إنّ مبروك دريدي أفرد صفات تاريخية لحال الحاج الطيب، ذلك الإنسان المعطاء العارف بكتب الحضارات والبلدان والحافظ للقصص والحكايات الشعبية، فاستدعاء شخصية الجد يحمل مقصدية ثقافية تُعنى بضرورة قراءة التاريخ وأخذ العبر، فجد عامر شيخ منجّم الحكاية و نهر لا ينتهي من القصص ، فكان مثالا صادقا ببطاقة تاريخية ترصد هوية الإنسان الجزائري، فرمزية الجد تمثّل ذلك الماء المتوارث المتعاقب عبر الأجيال، أين يتغذى منه ربيع الشباب، فالجدّ قارئ لجداريات التاريخ، ومصوّر بارع لمسيرة الثوار الذين طردوا الاستعمار وجيل الشرق الذي يرنو طريق الحرية، ونقرأ صور استدعاء التاريخ في ذكر **أزمة الإرهاب أو العشرية السوداء**، ذلك الزمن الأسود الذي تكبّد فيه المجتمع الجزائري خسائر فادحة ، فلم يتوقف وابل الاستعمار لحظة الاستقلال ليحلّ محلّه صراع الحكم والسلطة السياسية التي أدخلت البلد في فوضى القتل والدمار والمقطع التالي دليل واصف:" **ولكن ياجدي، الشوف لم يعد آمنا ...الإرهاب يقتلون كل حي..."**[2]

فلفظة الإرهاب تيمة سردية تُعيد بالتاريخ إلى حلقة تراثية تمتد إلى زمن التسعينيات الذي راح ضحيتها كمّ هائل من الأجساد البشرية قدّرت بمئات الآلاف؛ نتيجة فعل الاستدمار الإرهابي ، فالروائي يستعير لفظة سباط الثلج كدلالة ترميزية لفعل الإرهاب؛ محاولا بذلك، خلق ذبذبات فكرية في هيكل النص، فالثلج رمز الخير والنماء في الحياة الطبيعية، لكن تضمنيه في سياق الرواية أراد بها الروائي كشف وتعرية الخطاب الثقافي، الذي صنعه دعاة الإرهاب، فهم فئة مخالفة للسلطة وقاتلة لشعبها، حيث عبثت بمجالات الحياة الاجتماعية و

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء،ص:05.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ،ص:24

أدخلت الرعب في صفوف الأبرياء والمستضعفين، فالروائي يدعو قارىء اليوم إلى ضرورة النضال من أجل هويته وثقافته ، وعدم السماح لقوات التدمير الإرهابي بتسلّم رايات الحكم ، فالجد الحاج الطيب يستذكر حدث الإرهاب بوصفه نقطة فاصلة في تاريخ الجزائر، منذ بزوغ فجر الاستقلال، ،داعيا حفيده بالنضال من أجل وطنه، إذ يقول:"...**لن يؤذيك مخلوق... أنا كنت في القرية و الحقول و الغابة ...أراهم كالخنازير ولا يَرونني ، وفي كل مرة أطلقوا الرصاص عليّ ،أعود به حبات عنبر في كفي ...**"[1].

فالشيخ يستحضر قتاله ونضاله في العشرية السوداء، عشرية المحنة التي توالت عليها المحن والخسائر المادية والبشرية، وهي رسالة دلالية تصوّر مرارة الأحداث التاريخية تجاه الشعب الجزائري، فالتاريخ يحفر سطورا ذهبية تمجّد تضحيات الأبطال الثوار في سبيل نصر العدل والحرية، فالروائي لم يتوقف عند رصد الإرهاب و سهامهم الجارحة لتقتيل الشعب الجزائري الذي غرّد وحيدا دون مساعدة من قبل إخوان العروبة، وفي صورة قاسية يعود مبروك دريدي إلى ذكريات قرية الجدّ، و جبل الشوفيوس الذي كان شاهدا على نار المقاومة لجموع الإرهاب الظالم: "**من يومها بدأتُ بكتابة رواية جبل الشوفيوس وبقيت سرّا أدفنه إلى يوم اكتملت...بعد سبع سنين أعطيتها لقارئي الأول**[2]"

ويتجدد عامل التاريخ في هذا المقطع، من خلال استرجاع حرب الأزمة الإرهابية، وما تبعها من تحولات تاريخية و اجتماعية عجّلت بدخول البلد في فوضى وخراب إنساني، فالروائي، بقلب متحسر، قد عانى مرارة التسعينيات، أين غابت قيم الرحمة والرأفة بقلوب الأبرياء، إنه زمن أسود عاش فيه الشعب الجزائري ومضات الحزن و الموت، و دليل ذلك من الرواية، لحظة عودة البطل عامر من رحلته إلى إيطاليا، أين كان يدرس الطب، وفي لحظة وصوله للمطار، حيث يقول: "**اقتادني أحد البوليس إلى مكتب بالمطار، وراحوا**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:44

[2]– المصدر نفسه، ص:14.

يحقّقون معي ... ومن أغرب ما قاله ضابطهم: ماذا يحدث في بلدك؟ وما هي النتيجة التي ستصل إليها الحرب الأهلية عندكم؟ وما مصير الغاز والبترول ؟ هل ستحرقونه؟"[1].

فهذا المقطع السردي يصف محنة الإرهاب في الجزائر وكيف تحوّلت نظرة الآخر الأجنبي إلى الجزائر بوصفها تعيش حربا أهلية دموية ضاربة ، فالغرب بقي مشاهدا متلذذا بالأحداث الحاصلة في الدول العربية، و كان شغلهم الشاغل ما مصير الغاز و البترول؟ كون إيطاليا لا تحتوي على ثروات طاقوية كحال الجزائر ، بالإضافة إلى أنّ الإرهاب شوّه صورة الجزائري، فحتى الوزراء والأطباء والطبقة المثقفة والمواطن الجزائري تعرضوا للإهانة في المطارات ومحطات القطارات، **وغيرها من الأماكن إلى تفتيش دائم ونظرة سوداوية، أينما ذهب، فالشعب بأكمله لطّخت مكانته في بلدان العالم، ولَكُم في خيالكم ما يجعلكم تقيّمون المصيبة التي وقعنا فيها من هذه الآفة الخطيرة؟**[2]، فهي مشاهد تاريخية أعاد مبروك دريدي كتابتها في قالب فني لغوي تخيلي يصوّر الأمس و الحاضر الجزائري، فشخصية الحاج الطيب لم توضع اعتباطا، بل تعكس البُعد الروحي والفكري الذي سلكه صنّاع الثقافة في الجزائر، في تلك الفترة، فرغم أزمة الإرهاب إلا أنّ آمال الحرية كانت سببا في بزوغ شمس الربيع، ونهاية سباط الثلج.

فالروائي "مبروك دريدي" رسم نفسية البطل عامر يُصارع شوقه و اغترابه من وطنه الذي عاش ويلات الإرهاب، فكان لا يكفّ عن تذكّر حكايات جدّه حول مقاومة الأعداء و ضرورة النضال من أجل إعلاء صوت السيادة الوطنية عاليا، فكانت ذكرى الحرب العالمية الثانية نقطة تحوّل تاريخية ذكرها الروائي؛ لإعادة القارئ لشرارة الثورة، وصراع أسياد الحكم حول السلطة، فذِكر هذه الحادثة التاريخية إشارة فعلية للاستعمار الفرنسي، وما فعله في شهداء الجزائر، فرغم الدسائس والمكائد إلا أنّ مجاهدي الثورة حافظوا على أصلهم و لم يغيروا من لغتهم، و الشاهد في قول جد عامر:" **ارتوِ يا عامر من كل علم، وتعلّم كل**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص47

[2]– ينظر: المصدر نفسه،ص:48.

شيء، وأنا فخور بك وبلغتك الأجنبية، فلو كنت معي في الحرب العالمية الثانية لشرحت لي لعبة الموت كما يقول الفرنسيين"[1].

لتشكّل شخصية الحاج الطيب رمزية ثقافية تسمّى الوطن، فهو مثال الرجل الطيب الحنون لأبناءه، و الناصح لأولاده فكان لا يكفّ عن تقديم نصائح تاريخية لجيل الربيع الذي يحلُم بوطن متحرر يسوده التقدم و التطور، فرحلة حفيد الحاج الطيب الدكتور "عامر" أوقعته بين حنين الوطن، وفقده لحرية الذات التي فقدها وطنه في فترة السواد الإرهابي، فعامر شخصية وطنية تسعى إلى تحقيق أحلام الجد و بلوغ مصاف المعرفة و دحض مختلف التيارات و الأفكار التي تعارض سُبل تقدم الأوطان، فالروائي حاول من خلال جملة من الشخصيات "**عامر ، الحاج الطيب ، الربيع، عقيلة، بشرى، حسينة، زهور، الأم، سيراميس ، حنّا...**"[2].

و كلها تتصارع في أفضية تاريخية ترصد علاقات الآنا و الآخر و رغبة كل طرف في تمثيل سلطته، فالكل يسعى إلى تحقيق وبلوغ السلام الوطني، حيث أنّ الرواية ترسيمة هوياتية تحاكي عهدتَي الثورة و الاستقلال، أين انقسم الأخير إلى فترة أمن و سلام، وفترة إرهاب استدماري، فعاش وتكبّد الشعب الجزائري خسائرا و فسادا في مختلف سبل الحياة ومجالاتها.

إنّ مبروك دريدي جعل من بطَلَي السرد "**عامر وجدّه الحاج الطيب**" علامة سردية فارقة لتمثيل سلطة التراث التاريخي في روايته، أين يسكن التاريخ الجزائر المسجل في دفاتر الأبطال ، فالجزائر ظلّت حبيسة الأهل و الديار لحظة سقوطها في الاستعمار المستبد، فالروائي يذكّر جيل الشرق و جيل الربيع أنّ بساط الثلج سيضمحلّ، وأنّ روح المقاومة الثورية نابعة في قلب كلّ جزائري ثائ، ليواصل الروائي عرضه لسلطة التاريخ

[1]– مبروك دريدي ، في حضرة الماء،ص:06.

[2]–ينظر: المصدر نفسه ، ص:15–16–17.

لحظة كشفه و تعريته لسهام و أفعال الاستعمار الفرنسي، ويظهر ذلك في حوار الجدّ مع حفيده عامر:"...**فلقد حدّثني جدي يوما عن الاستعمار الفرنسي ووحشيته، جدي كان مثقفا يأسر كلام الفرنسين في سجن وعيه، ولا يطلقه إلا بعد أن يسقطه، فقال جدي إيه يا عامر ...لم تستوِ هذه الأرض إنّ ثمنها بكل ما فيها، إنّها أغلى من الذهب...**"[1]، فالروائي يعتزّ بالثورة كتراث تاريخي يعكس تضحيات الأبطال في سبيل أنّ يحيا رعيل الشباب و أثير الحرية، لكنّه تعرّض لنكبة و نكسة أهلية دسائسها و مكائدها بفعل ماكر أجنبي، وذئب يتربّص بفريسته الجزائر ، ماجعل عيون المقاومة والثورة تنفُض غبار الماضي و تدافع عن أصالتها و هويتها التاريخية.

ويحضر التراث التاريخي كذلك في استدعاء شخصية الأمير عبد القادر بن محي الدين كونه شخصية تراثية عاشرت صفوف الثورة، و كان أشبه بحصن متمرد على خنازير و أعداء الوطن، فالأمير عبد القادر صوت الثورة و المقاومة في سبيل تخليص الوطن من قوات الاستعمار الفرنسي، فلا يكاد يسمع دويّ الرصاص إلا ودقّت طبول الحرب في أوساط الثوار والمستعمرين، فالمتأمل في رواية "في حضرة الماء"، يقرأ بعيون تعتز بهويتها، وتذرف دمع الحرب على وطن أُبِيد وانتهكت قلاعه، لكنه يعيش صامدا لنصرة وطنه و المقطع التالي وصف سردي لشخصية عامر لحظة وصوله روما عاصمة إيطاليا، وتخيّله اسم الأمير عبد القادر الجزائري، إذ يقول:"... **و في حشود المستقبلين، قرأت لافتة عليها اسمي الدكتور عامر الجزائري ، وتشابك الزمن، واندفع اسم الأمير عبد القادر الجزائري مكان اسمي، وظننت أنني سأقابل وفدا عسكريا مطرّز البدلات، وتخيّلت أني سأكسر هذا القلم الذي وضع على الطاولة لإمضاء معاهدة السلام، حرب"الرمال"...**"[2].

فالقارئ بعيون فاحصة، يجد حرب الرمال كحدث تاريخي استعاره الروائي لإبانة **عناصر التوتر بين الجزائر و المغرب في شهر أكتوبر عام 1963م، لتحدث حرب حدودية حول**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ، ص:10

[2]– المصدر نفسه ،ص:39.

مساءلة ترسيم تلك الحدود بعد عام من الاستقلال، لتتوقف بتاريخ 5نوفمبر 1963م من خلال وساطة الجامعة العربية، ومنظمة الوحدة الإفريقية؛ لتخلّف توترا في العلاقات الجزائرية المغربية إلى يومنا هذا[1]، فالروائي قصد استدعاء الحدث التاريخي تذكيرا بتاريخ الجزائر المليء بالأحداث و البطولات التي عاشها الإنسان الجزائري منذ الاستعمار وحتى بعد فترة الاستقلال التي شهدت صراعات فكرية و إقليمية و حدودية ، فكانت الجزائر تصارع وحيدة من أجل تشكيل سيادتها و الحفاظ على خصوصيتها الهوياتية، فعاشت فتيل الثورة و الثوار و أزمة الإرهاب وخيانتهم لوطنهم، فبينما غرق الثوار في طرد الاستعمار الفرنسي من وطنهم، حاول الإرهاب هدم القيم والثوابت التي سكنت خصوصية الشعب المجتمع الجزائري ، لكن رسالة الحاج الطيب لحفيده عامر من خلال البحث عن صناديق الذهب المخبوءة بين الجبلين تعكس رسالة تحفيزية يريد بها الروائي تقديم الشخصيات في بناء ثوري تمرّدي يسعى إلى تحصيل هويته و قيادة الوطن إلى برّ الأمان، لتتحدد لنا مقصدية الشيخ الحاج الطيب في أنّ صناديق الذهب تكمن في الثورة و النضال من أجل قيادة الوطن إلى سطوح الأمن والسلام رغم بقاء أثار العدوان الفرنسي والإرهاب لتراب الجبل، إلا أنّه بقي صامدا شامخا في سلطة مياهه المقدّسة واخضرار تربته التي تبعث بنسيم الحياة.

وتتكرّر صُور استدعاء التاريخ من خلال الحديث عن **الحضارة الرومانية، ودورها الفاعل في ملامسة معاني التحضّر في مختلف البلدان، أين خلّف الرومان أثارا مختلفة في ذهنيات الشعوب، فالرومان حضارة الذهب و العمران والقلاع والجسور والأقواس و الفنون و غيرها من السمات، التي سجّلت في تاريخ الشعوب الشرقية والإفريقية**[2]، فالروائي أفرد للتراث التاريخي الروماني بعض الجزئيات لاستمالة القارئ إلى بقاء الآثار الرومانية مكتنزة

[1]- ينظر: عبد الله مقلاتي، العلاقات الجزائرية المغاربية إبان الثورة، دار المعرفة الجزائر، دط،دت، ص:428.

[2]- ينظر: بعويرة نبيل، المسكن الروماني بالندن التحصينية، تيديس،مجلة المعارف والبحوث والدراسات التاريخية، مج3،ع09،جامعة الوادي ، الجزائر، جانفي 2017،ص:372.

في كل الزوايا الحياتية، حيث يقول:" **وأفتح عيني على روما الفرعونية بصلابة بنيانها وخطوط شوارعها التائهة كأذرع أخطبوط يقيم في ظلمة البحر**"[1].

فالروائي يصوّر بإعجاب حضارة الرومان في زمن تلبّدت فيه الأوضاع والأجواء إلا أنّها بقيت محافظة على بنيانها وتاريخها المزيّن في جداريات التاريخ، فمقصدية استذكار روما حمل معانٍ يمجّدها و تقديم نصائح للأجيال القادمة للحفاظ على هوية وطنهم، فتاريخ روما لا يساوي تاريخ الجزائر بمختلف مقوماتها وآثارها، وهي إشارة دلالية أراد المؤلف إعلان هويته، والقول بأن الحضارة الرومانية، في سابق عهدها، قد تركت آثارا في الجزائر ولكن الجزائر صنعت تميّزها وسط كل الحضارات.

إنّ الروائي لا يكفّ عن استدعاء أحداث تاريخية تمزج بين الماضي و الحاضر في موطنه،"**فعواصف الموت تهبّ منبّئة بأنهار من الدماء ستجري في كل زاوية من زوايا الوطن، ففتيل الإرهاب الدامس هتك بعيون الصغار و الكبار**"[2]، وأدخل الوطن في دواليب الخيانة و الموت، فكلّ شبر من الجزائر يحاكي صراعا هوياتيا بين الأنا المحافظة على ذاتها، والآخر الطامع في طمس ودحض الوجود الوطني، لكن أصالة الهوية و الاعتزاز بمواصلة المقاومة، وجعل كل ثائر يدافع عن مياه وطنه، فالماء رغم فساد و اتساخ و تغير مذاقه إلا أنه ظل نقيا صافيا في وجوه كل عدو ومتسلح بمواد تفتك أهل الديار.

فالروائي قصد بامتياز استدراج قضايا التاريخ؛ للتأكدّ من هوية وطنه الذي عان مراحل تاريخية صعبة دون مساعدة، الأمر الذي أدخل جموع المجتمع الجزائري في مظاهر الفقر و الضياع و التهميش، لكن مرارة الأوضاع أيقظت عيون الثورة وحرّكت أقلام الثورة لتمثيل هويتهم والدفاع بأيدٍ من حديد عن ثقافتهم و هويتهم، فالشيخ الحاج الطيب مثّل رمزية التاريخ و الوطن الذي مازال يحارب صناع الفساد في وقتنا الحاضر، فرسالة مبروك دريدي

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:41

[2]– ينظر : المصدر نفسه ،ص:46

لم تتوقف عند الماضي، بل وصل إلى دحض ونقد الواقع المعاصر وما وصل إليه المجتمع من تقدم وتخلّف في بعض الميادين الحياتية ، فرغم حضرة الماء (البترول ، الغاز، الماء، الفلاحة) إلا أنّ الوطن لا زال يعيش نوبات الماضي، حيث يقول الروائي:" **نعم، لقد روادتني ونسجت أحلاما في حجرها لأبنائي، وحكايا عن الغول و الحية و أمّ السبع رؤوس ...والبطل الذي يقتل الشر، و يحرّر الماء من مصباته الطاهرة**"[1]، فنقرأ في مضمون هذا المقطع رغبة الذات في التغيّر و الخروج من تيه التقاليد الزائفة و الطقوس التي لا تقدّم شيئا، بل تجعل الفكر قابعا في محطات السواد و الظلم، فالروائي حالم بمستقبل أفضل عنوانه الحفاظ على أمانة الأجداد.

فالروائي مبروك دريدي حاور الحاضر برؤية تاريخية، تجمع بين روح الثورة و المقاومة وفي ذات السياق، يحمل أصلا في بزوغ شمس التقدم و الحرية و اخضرار الصحراء القاحلة، فهذه الأرض لن تظلّ جرداء؛ لأنّها سُفكت بدماء الأبطال وعمل الرجال الأوفياء، وستعود خضراء نامية ملؤها الخير والثمر ، فالروائي يحاور صنّاع القرار وسادة الحكم و السلطة بضرورة العمل على تطوير البلد وعدم تهميش أراضٍ عن أخرى، فالجزائر موطن الثورة و عنوان المقاومة تحمل العديد من المزايا و الثروات التي تجعل الشعب الجزائري يعيش في وديان من مياه نقية صافية عذبة لا يشوبها سوء، مصوّرا في ذات السياق محاولات بعض الفئات الصعلوكية في نهب و استدمار سلطة الوطنية، رغبة منه في تحقيق أطماع أسيادهم، فالجزائر ستبقى ثائرة محافظة على هويتها وعراقتها رغم آلام الماضي والحاضر.

وملمح القول، إنّ رواية "**في حضرة الماء**" تُعيد الذاكرة الجمعية إلى تاريخ الجزائر في فترات عصيبة، أين تكبّد المجتمع الجزائري خسائر فادحة راح ضحيتها ملايين من الشهداء و الأبطال الذين مثّلوا عنوان المقاومة و الثورة في سبيل تحرير الوطن من قيود وأفعال

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:70.

الاستعمار، **فاستدعاء جبل الشوفيوس مثّل أيقونا دلاليا لإحدى صور المقاومة والحرب التي كان يشنّها المجاهدون في أوساط الجبل الذي مازال يحتفظ بآثار الثوّار المقاومين**[1]، فشخصية الحاج الطيب عكست نظرة روحية تختزن في ذواتها ذكريات الماضي التاريخي، وتقدم في ذات السياق وصية لجيل الشرق بضرورة الحفاظ على أمانة السابقين ، فكل شبر من أرض الجزائر يساوي ذهبا، وكلما ذهبت إلى مكان تجد تفاصيل الوعي التاريخي بالماضي حاضرا في كل أرجاء البلاد.

فالروائي أبدع في صياغة رواية تحتضن في جوانبها المضمرة أحداثا تاريخية أُريد بها إسقاطها على حاضر اليوم ، فكأنه أراد أن يقول: إنّ صراع النفوذ والسلطة في الجزائر لا زال حاضرا في مختلف المجالات، فالجزائر لم تسلم من تبعيات الربيع العربي، فكانت بلدا ثائرا على مظاهر الفقر والاضطهاد، وكلّ ما يحيط بالفرد الجزائري.

لننتقل في السطور الموالية إلى رصد استدعاء التراث التاريخي في رواية **الغراب الأخير** التي أحدثت نقلة نوعية في الكتابة الحديثة؛ نظير ما تحمله من مقاصد سياسية و تاريخية و اجتماعية، فهي رواية التاريخ المتصارع حول هرم السلطة ومقاليد الحكم، وتبدأ شرارة التاريخ من هاجس العنوان الذي يُعيد بالذاكرة إلى مساءلة الجريمة بين"**قابيل** و **هابيل**" محاكية بذلك، صراعا وجوديا روحيا بين الأنا والآخر المماثل لهوية الذات،"**فتصف وتتطرق إلى موضوع العائلات العريقة، تلك العائلات التي تربطها صلة وثيقة بالسلطة، وتظلّ يدها حاضرة في صنع القرار السياسي، وصياغة المستمد الثقافي**[2]"، حيث تدور أحداث الرواية حول البطل **عبد الحميد الجبايلي** الساكن في قصر تل الغراب رفقة عائلته ، فكان والده رجلا متلذذا بالسلطة و السيطرة، ولا يحبّ مخالفة أوامره ، الأمر الذي يحرّك فتيل االتمرد في ذاتية البطل الذي يرنو للخروج من قيود الوالد السلطوية "**عبدالرحمان الجبايلي**" :"**سيد**

[1]-ينظر: عزيز طارق ساحد،آثار فجر التاريخ في الجزائر،دار المعرفة، الجزائر، دط، 2011، ص:35.

[2] – الطاهر مرابعي، الغراب الأخير ترصد علاقة العائلات العريقة بالسلطة، مجلة فواصل، مؤسسة الشعب مصر،2021/10/06

الجهة ووجيه الجماهير المبجل، وصديق الدولة الحميم؛ السبع الذي قبض على منبر السيادة...أكبر الشيوخ و أعيان الجهة جسارة و هيبة؛ ينفق المال بسخاء،يعطي المحتاج، و الجشع والطماع و المأجور، ويبطش بقبضة السلطان بمن يرفع رأسه فوق قامة القصر المشيّد على هضبة تل الغراب"[1]

لقد رسم الروائي سلطة والد **البطل عبد الحميد**، حيث كان صاحب سلطة وسيادة عشائرية على نظام الدولة، فلا أحد يستطيع الخروج من كنفه نظير اعتباره سيّد كلمة، وحكم فرداني لأسوار غير عائلته، فاستدعاء شخصية **عبد الرحمن الجبايلي تُعيد بالذاكرة إلى حكم السلطة في الجزائر، أين كانت الحريات الفردية لا تحمل وجها أو سلطة، فالروائي قصد رمزية الحكم العشائري و دورها في تشكيل و تمرير مختلف القوانين التي تحكم الرعية، وكان لكلّ عشيرة أو قبيلة شيخ يترأسها، أين يقوم باتخاذ القرارات والأحكام التي تضمّ الجماعة[2].**

إنّ مبروك دريدي أعاد خارطة الطريق للتاريخ إلى أزمنة من الحكم الفردي دون الجماعي ، ذلك الحكم الذي تُباد فيها الحريات الجماعية و ينتصر في مقابله الجور و السلطة، والخضوع العشائري لقصر تل الغراب، والمقطع التالي يقدّم صورة فاعلة عن تأثير قصر الجبايلية:"...**فمرة رأيته قصر خلافة مثل الذي سكنه هارون الرشيد، ومرة رأيته قصر سلطان تركي، وحين أجتزت معارفي في ضفة الجنوب رأيته قصر فرساي أو باكنغهام أو قصر الحمراء ، أو قلعة حرب مقدسة كالتي حصّنها فرسان الهيكل على تلة في أوربا**"[3]، فالروائي متعجب ومستغرب عن حالة قصر تل الغراب وفضاءه السلطوي داخل الدولة مشبّها إياه بقصور الخلفاء الأقوياء **كذكره لشخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد الذي عرف بتسيّده وسلطته تجاه المجتمع العباسي، حيث كان ساهرا وعارفا بخبايا**

---

[1]–مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:07

[2]– ينظر: بلقاسم بوقرة،من الاستبداد الشرقي إلى النظام العالمي الجديد،التاريخ الاجتماعي للجزائر تحت المجهر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2004، ص:189.

[3]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:08.

الدولة ، فلا أحد يخالف حكمه و سلطته و قوانينه، وفي صورة أخرى يرى هذا القصر البسيط أشبه بقصر سلطان عثماني تركي سيطر على مختلف الأراضي والممالك[1]، وفي ذات السياق، يستدعي قصور أوربا من بينها: **قصر الحمراء بقرطبة أحد بقايا ملوك المسلمين بالأندلس سابقا، أما الآن تسمى إسبانيا، و يعرج بقصور بريطانيا التي تعتمد حكما ملكيا لعائلة واحدة تتمسك بنظام السلطة**[2]، فكل هذه التوصيفات السردية عبّرت عن سلطة العائلة الجبايلية، ودورها الفعال في نظام الحكم داخل الجزائر، فالروائي يعود بنا إلى أزمة خطيرة لا تزال تصارع وجودها في الجزائر متمثّلة في حكم العشائر القبلي الذي لا يعترف بحدود الجماعة، بل يؤمن بملكية الحكم الفرد، وعدم الغلو أو الخروج عن سياستهم السلطوية، فهم يعتقدون في ذواتهم أنّ العائلة الجبايلية و الحكم العشائري تمثيل طريق السلطة و قوانينها، ولا يستطيعون العيش دونها، فكانت أشبه بقانون دستوري وثّق لمقاليد الدولة و الحكم.

فالروائي "يتساءل لماذا تل الغراب؟ ولماذا تل الغراب تحديدا؟" [3] مع أنه لم يرَ أيّ غراب هنا على التل في حياته لينطق صوت من الذاكرة، فالغراب كان الطائر الذي ألهم ولد آدم بأن يُواري جثة أخيه، فالغراب يمثّل ذاكرة الموت ، كما لا ينسَ أبدا من قتل يوما إحدى إخوته، وهنا يقيّد مضمون المقطع برغبة الذات الروائية في تعرية الحكم السياسي، والبحث عن سبب هلاك و فساد السلطة، مصوّرا في ذات النسق سخطه من نظام الحكم المتجبّر، في سلطته القابعة في قصور الرخاء و الرفاهية، فالروائي صوّر أزمة السياسة في الوطن ورغبة كل عشيرة في بلوغ كرسي الحكم غافلين، بذلك، عن وحدة الوطن وأهميته داخل الساحة العالمية، فاستدعاء شخصيات و رموز تاريخية لم يوضع اعتباطا، وإنما حمل مقصدية فكرية تتحدد في صراع التيارات الفكرية والسياسية حول بناء القصر السياسي ،

[1] – ينظر: فاروق عمر فوزي، العباسيون الأوائل، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 1983، ص: 60.

[2] – مرزوق محمد عبد العزيز،قصر الحمراء، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر،القاهرة، دط، 1963،ص:56.

[3]–ينظر: مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:17.

فالعائلة الجبايلية كانت سلطة الدولة و المتحكمة في تدبير قوانين الأحكام، والقرارات السياسية ، فكات ذات سلطة عشائرية ذاتية لا ترحّب بوحدة المجتمع إلا في عمليات تمرير القضايا و القرارات.

لقد شكّلت سلطة العائلة الجبايلية نقطة سلبية في حياة الابن المتمرد والكاره لسلطة والده المتجبرة ، فكان لا يهوى تتبع سبيل السلطة و الحكم التي قيّد حريته ، و جعله أشبه بسجين في نبال السلطة الأبوية العشائرية، و ذلك ما برز في شخصية الابن عبد الحميد، أو كما يسمي نفسه **نسيم**، و هي تركية اسمية يرنو بها إلى التحرر من قيود الحكم العشائري، فكان عبد الحميد الابن الصعلوك الخارج عن توليفة العائلة غارقا في وديان الفساد والضياع، والمقطع السردي التالي يصف شخصية عبد الحميد المتمردة عن سلطة الجبايلية:"...**راح يكبر عبد الحميد في عنادي؛ ليصير خصما، أو عدوا، أو غريبا، ربما، وكم فرحت بنسيم و شجاعته ، حين استطاع أن يقول لفيروز بأنه هو الذي يطوي عبد الحميد في فجوة من نسيانه، و يسجنه لوقت يكتمها في نفسه ، و انطلاقها الذاهب خارج خرائط الملك و السلطان**"[1]

فالروائي يعبّر عن تمرد عبد الحميد عن سلطة أبيه، لكن هذا التمرد ليس معلنا، وإنما في باطنه، حيث كان مخبوءا وراء **اسم** نسيم الراغب في معاداة قيود السلطان و جبروته، فتسمية **نسيم** كانت معروفة فقط في ذهن محبوبته في الجامعة **فيروز** التي أخبرها عن كرهه وحبه لمغادرة سجن العائلة، فرغم توالي السنوات إلا أنّ رغبة عبد الحميد أو نسيم في إعلان خطاب التمرد بقيت هاجسا نفسيا يراوده في أحلامه وكوابيسه الليلية ، فشخصية عبد الحميد أتعبته منذ نعومة الطفولة، و أرهقت كاهله، لكن عمليات التغير لم تنجح حيث بقي يصارع ذواته بين **(عبد الحميد و نسيم)**، و محاولة كل طرف في قتل الآنا، لكن المحاولات باءت بالفشل، وظل عبد الحميد يسائل الحياة عن مصيره و خائفا من ميلاد

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص :80.

بطل ذكوري يقارع هويته، لتحدث نكسة الحياة وفرحتها، وفي السياق ذاته، فحين توفي والده، الذي ظل يصارع سكرات الموت رافضا محاولات رجال الدولة إرساله للعلاج إلى الخارج:"...**في مرضه الأخير و هو بالمستشفى العسكري، والجميع في خدمته و أعيان الدولة يعودُونه، و يسألون عنه، قلت له: ولكن لماذا ترفض أبي عرض الدولة بنقلك إلى الخارج؟ العلم هناك، والطب هناك يستطيع شفاءك."**[1]

فهذه الحادثة زرعت في شخصية عبد الحميد حزنا بموت والده، الذي علّمه و ربّاه و تعلّم منه، كما جعلته يتحرر من قيود عبد الحميد الجبايلي ، وعودة إلى المقطع السابق، يطرح هذا المقطع حدثا تاريخيا يمثل أحد رؤوس الدولة في تاريخ الجزائر، ممثلا في شخصية الرئيس هواري بومدين الذي تعرض لمرض خطير عجّل بقبول موته في أرضه دون الخضوع لعلاج في أرض أجنبي استعمر وطنه و هتك شعبه ، وهذا ما يشكّل رمزا تاريخيا حاول الروائي استدعاءه بطريقة رمزية لتمثيل شخصية عبد الرحمن الجبايلي، **ولعلّ هذه الصورة التاريخية تعيد بالذات القارئة نحو تاريخ الجزائر منذ المستعمر،حيث وضعت مختلف الدسائس و الأساليب لطمس هوية الجزائر من لائحة التاريخ، فالجبايلية ترمزية ثقافية تحمل مقاصد دلالية مختلفة منها نظام الحكم العشائرية في الجزائر فضلا على مظهر الثورة و المقاومة في أعالي جبال الجزائر، حيث كان جيش التحرير هو سلطة الحكم و المدافع عن هوية الوطن المستعمر**[2].

فالروائي مبروك دريدي جسّد شريط الماضي من خلال رمزية الرواية، و حياكتها لتاريخ حرب التحرير في الجزائر ، حيث اجتمع القوم من كل حدب شرقا و غربا ،شمالا وجنوبا؛ لمحاولة تحرير الوطن من ظلام الإستعمار الفرنسي، وذلك يتمثّل من خلال شخصية عبد الرحمن الجبايلي الذي شارك وحارب الفرنسيين ، فكان مثالا صادقا عن المقاومة الثورية التي أدت إلى نيل الإستقلال عام 1962م، ليولد في الأفق البطل السردي

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص: 13

[2]– ينظر: سعيد خطيبي، رواية الغراب الأخير وعباءة العشائرية الضيقة، مجلة القدس العربي،مصر، 11 يونيو 2021

عبد الحميد المتمرد على سلطة والده العشائرية، والراغب في تغيير الأوضاع السلطوية و الحاكمة لحريات الفرد، ليختار طريق الرحلة و مغادرة الأرض بعد وفاة والده، حيث ذهب لإسبانيا فتعرف على **أيفا**؛ فتزوجها، و غادر عبد الحميد في وقت كانت تتخبط بلاده في تضارب فكري و سياسي حول سلطة الحكم ، **لتدقّ نبال ثورة 5أكتوبر 1988م التي شهدت انقساما، و خرقا لحدود السلطة الجبايلية، وهي إشارة ضمنية لأزمة الإرهاب في التسعينيات، حيث اختلط الشعبي بالعسكري، و تداخلت فيه الرؤى، فعاشت الجزائر صراعا وجوديا لم يتوقف فتيله إلا بعد مرور سنوات سوداء**[1].

يواصل الروائي سرد التاريخ من خلال إحداث خلل في التركيبة الثقافية للإنسان من خلال شخصية عبد الحميد الذي رحل بالذات نحو الآخر؛ ليشارك ثقافتهم و يتأثر بطباعهم وأفعالهم المخالفة لتعاليم الدين الإسلامي،ليعيش عبد الحميد فوضى روحية بين هويته الإسلامية و ثقافة الآخر ليتوقف عن الصلاة و أداء فرائضه الدينية، فيلجأ للخمر و تتبع أخبار النساء مرورا بهجره للقرآن، لكن هذه الأفعال تنتهي باكتشاف عبد الحميد لمخالفته و فراقه عن هويته، ولعلّ المقطع الثاني يحاكي هوية عبد الحميد و عزوفه عن الأفعال السلبية التي وقع فيه، حيث يقول:" **...كالوحي جاءني أمر بالصلاة...نعم...أنا لم أصلّ منذ ثلاثين سنة ، كانت آخر صلاة لي بلا ركوع ، وبلا سجود، يوم صليت الجنازة عن الحاج، ولم أفكر في أن أصلي بعدها....و حتى حين تزوجت من إيفا ألفونس التي أحبت إسلامي بدهشة، لم أكن معها سواء حكّاء و رواية أشرح لها سرديات الإسلام وتاريخه وقصصه وحين أدركت أنني لا أمارس الإسلام عبادة، غضبت، كأنها مسّت من الجبايلية بجنّ أباها، وقالت بأنها لم تعد تثق بي ، لأني سيد حكايات، وليس لي من أصولي سوى ذاكرة روايات قديمة**"[2]، ليستفيق عبد الحميد من ظلام الفسق و الدناءة، و يعود إلى دينه الإسلامي

[1] – سليمان الرياشي وآخرون،الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،دط، 1999، ص:240.

[2]– مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:18

، يقول: "**فامتثلت لأمر الصلاة، واندثرت كل مقوماتي الشخصية القديمة، وانزاح كل العناد الذي بنيته على مدى عمر طويل**" [1]

ليشكّل هذا النهوض والاستقامة عودة الذات الإسلامية إلى سلطتها الأولى ، فعبد الحميد استطاع العدول عن سلطة الكره والحقد اتجاه عشائرية أبيه، ليقرر العودة إلى وطنه ليشاهد فتيل الحرب و أزمة الإرهاب والمقطع الموالي يصوّر مرارة العشرية السوداء وما يتبعها من تحولات، إذ يقول:" **أعرف أنني غادرت قبل مجيء الإرهاب، قبل زحف العنف و الدمار ليجتاح كل البلد ، أذكر أنني أرّخت لمغادرتي بما دخله البلد مما سمّوه تعددية حزبية حملت حيادي وصمتي، وأطلقت بعيدا عن معارك انفجر صخبها بين أحزاب شعارات الله جميعها، وأخرى رفعت شعارات مناقضة ، باسم علمانيات ولائكيات ، نغّموها على إيقاع استلموا سلم موسيقاه من ضفة الشمال**"[2]

إنّ هذا المقطع السردي يصف بامتياز مشهدا و حدثا تاريخيا عاشته الجزائر نظير حدوث صراعات حزبية، وتيارات فكرية تسعى كلها لبلوغ كرسي السلطة و الحكم، فالروائي يرصد لنا في المقطع السابق إحدى الوقائع التاريخية التي أدخلت الدولة في القتل والإبادة، والفوضى حيث برزت صراعات بين تيارات فكرية حزبية تندد بصوت الشعب في ظاهرها، و تبيد النفوس في باطنها، كما برزت تيارات علمانية تسعى إلى كسر سلطة العائلة، و بسط نفوذها، لكن حملت في جانبه المسكوت عنه مظاهر الخطاب الغربي الذي يسعى إلى علمنة البلد، وبعث خطابات لائكية.

إنّ حادثة الإرهاب وصراع الوجود السياسي عجّل بحرب دموية بين شباب يحملون خناجر مطالبين بالتغير والإصلاح ، ليصطدموا بحرس مسلح، فتندلع الصراعات وتنشب نيران الرصاص في كل مكان، فكان خريفا حزينا مكتئبا اشتعلت فيه سهام المحنة، وتوالت

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:19

[2]– المصدر نفسه ،ص:21

فيه خناجر الموت في كل شارع وبيت ، فتباينت الأراء واختلفت الأحزاب و الأفكار بين مؤيدين و معارضين لهوية و سلطة الحاكم، ومن صور استدعاء التاريخ ذكر جبل الأوراس الأشم وما قدّمه الأبطال من تضحيات في سبيل رفع راية الاستقلال في سماء و أرض الجزائر:"...**من على هذه التلة حيث يقف الأوراسي، رأتني على قصر تل الغراب المحدق في سهول القمح و الشعير؛ تل الغرب كأنه اسم آخر لتل "طاغرا"، هنا حيث بنت الدولة بعد الاستقلال فندقا فخما ، صكّت اسمه من حبر دماء، و بارود سال و امتزج بالتراب، هناك في جبال الأوراس**"[1]، فالروائي استدعى بقلب يسوده الحزن والانكسار تاريخ الثوار في كافة أقطار الجزائر حيث كانوا يحاربون صناع سانت أوغسطين، قاصدا بذلك الفكر الغربي، و أهدافه الرامية إلى طمس الهوية الوطنية التي تمثل و تحاكي التاريخ الجزائري، فمبروك دريدي مبدع سردي على دراية بالتاريخ ، فلا يكفّ نفسه عن قراءة و تتبع ملابسات الخطاب الغربي الذي يحاول تشويه الهوية الإسلامية ، ومحاولة تطبيق دسائسه الماكرة في أوساط المجتمع الذي تغيرت حياته في مختلف الفضاءات الإنسانية، **كما تطرق الروائي إلى استدعاء بلاد الأندلس وضياعها واصفا التل بتلّ الثغريين، وهم قوم من شعب الأندلس الذين فروا بعد سقوط بلادهم ، وسبب تسمية ذلك نسبة إلى جيش الغور آخر من ترك الأندلس قبل سقوطها في يد الصليبيين**[2].

فالروائي يذكر حروب الأبطال و نضالهم من أجل أوطانهم، ويدعوهم لضرورة مقاومة أيّ عدو يتربص بهوية الأصل كي لا يحدُث معهم مثل ما حدث مع بلاد الأندلس، وفي صورة أخرى يستدعي مبروك دريدي شخصية الأمير عبد القادر رمز المقاومة، ومؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، والمقطع التالي يسرد ذلك:"**اشتريت بمبلغ مئة أورو عددا من أوراق الدينار موشومة كلها برسوم حيوانات، فسألته: ولكن أين اختفت رسوم الأمير؟ وتلك**

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:30.

[2]– ينظر:الكتاني علي المنتصر،انبعاث الاسلام في الأندلس،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005،ص:133.

الرموز التي كانت على وجه عملتنا؟ كانت نظرته ناطقة بصمت و دهشة ، كأنه يلتقي بواحد من فتية أهل الكهف.

-سيدي أقترح أن يرافقك شخص من عندنا حتى تكون بخير."[1]

فشخصية عبد الحميد تحاور سائق العاصمة عن سبب تحوّل الأوضاع وتغير الأشياء، فصورة الأمير عبد القادر الجزائري كانت مسجلة في كل مكان ، لكن صناع القرار البلهاء قد هتكوا بأنظمة الحياة، فتحولت أسماء الشوارع إلى خليط أجنبي، وباتت ألسن الناس مفرنسة:"**ينطق موظف الاستقبال بدهشة، و هو يرحّب بي بلغة فرنسية خجولة: صباح الخير سيد حميد، لماذا تكلمني بالعربية، فأنا عبد الحميد، ولست حميد"[2].**

فالروائي على لسان البطل العائد إلى وطنه يستغرب لحال وطنه، فألفاظه وخطاباته مستوحاة من عدو الأمس، وتحوّلت ثيابه بتقليد الآخر الأجنبي على اختلاف دينه وسلطته، فنجد عبد الحميد يعيد بعض مشاهد التاريخ من خلال ذكر جامع كتشاوة ، القصبة ، مقهى ماكلوف ، العاصمة هي صور وأوصاف يُعيد الروائي طرحها عبر خارطة التذكّر الزمني لحال الجزائر قبل بزوغ عصر التلاقح، وتداخل الثقافات، ناهيك عن زمن التوتر الفكري بين مختلف الصراعات الموجودة في الجزائر بعد فترة الإستقلال، فالروائي يصوّر صراع الخطاب الفكري في الجزائر في فترة شهدت تصدعات وانكسارات في هرم السلطة بين علمانيين وإسلاميين ومحافظيين وغيرها من الأوصاف والتيارات في نظام الحياة عند المجتمع الجزائري.

لتطرح الرواية محطات التاريخ؛ من خلال استدعاء شخوص وأماكن تحاكي هووية التاريخ الجزائري، فكلّ جزئية من الرواية تمثل رؤية حول تحولات نظام المجتمع أثناء الاستقلال، وما تبعه من صراعات وجدالات فكرية بين صنّاع الحكم السياسي ، فالرواية توليفة تاريخية

[1]- مبروك دريدي ، الغراب الأخير،ص:31.

[2]- المصدر نفسه ،ص:30

تصوّر علاقة الأصل، وتُعيد عجلة الزمن بالقارىء إلى تاريخ المقاومة والثورة؛ لإعلاء راية الحرية، كما صورت علاقات الصراع بين الإسلام و الغرب، ورغبة الأخير في طمس هوية الذات، لتصوّر الرواية في بُعدها الختامي عودة البطل الجبايلي لتخليص البلاد من خلال عودة عبد الحميد من إسبانيا الذي كان يعتقد أنها بلده الثاني كونها غربية الأصل قبل سقوطها، فالروائي بتشريفة رمزية تحيل إلى بزوغ شمس البطل؛ لإيقاظ الشعب من أوهام القتل و أركان الجريمة التي أبادت مختلف الأجناس البشرية ليصاغ البُعد التاريخي من خلالها لإبراز صراع الحكم في الجزائر، ورغبة كل عشيرة في تكريس سطوتها عن الأخرى وأنها المخلّص من كبوات وسواد القتل و الدمار، لتخرج السلطة من يد الجماعة تجاه الأحكام العشائرية التي لا تزال طاغية في الجزائر إلى يومنا هذا، **ومنه، فرواية الغراب الأخير تمثيل للصوت المقموع، والمبعد من طرف معابد الثقافة، وإيكليروس المؤسسة البيروفنية، ناهيك عن وصف صراع وجودي بين خط الجريمة، وخط مقاومتها يقودها بطل متصوّف يبحث عن إعادة كتابة الأرض والانتماء وبشكل يصحّح مسارات انحرفت فيها البلاد نحو الألم والعنف**[1].

[1] – عبد القادر دريدي، حوار فريق النقطاء الزرقاء مع مبروك دريدي،مجلة أفريكا نيوز، الجزائر. 2018/09/29

ثالثا/استدعاء التراث في الثقافة الدينية في روايتَي "في حضرة الماء""و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي.

إنّ القارئ لكتابات مبروك دريدي عامة، وروايتي في **حضرة الماء و الغراب الأخير** خاصة يكتشف حضور الثقافة الدينية في جزئيات السرد، الأمر الذي يعكس تعلق الذات الإسلامية بهويتها، حيث تعكسان نقطة إسلامية تختلف درجات استدعاءها، حسب كل رواية، ليصاغ البعد الديني بطرائق سردية متباينة؛ أراد من خلالها الروائي التذكير سلطة التاريخ والدين، ودورهما الجامع في تجسيد الهوية الإسلامية.

ولقد حاول مبروك دريدي استنطاق واستدعاء الثقافة الدينية خدمة لنصه و أهدافه المضمرة في سطور الإبداع السردي، **ومؤكدا في ذات السياق على خطاب الهوية الإسلامية التي كانت تصارع مختلف التيارات والأحزاب الفكرية من الثورة إلى بزوغ راية الإستقلال وما تبعه من تحولات ثقافية و فكرية أرهقت كاهل المجتمع الجزائري بمختلف أصنافه[1]**، ولوتبعنا حضور التراث الديني في رواية في حضرة الماء نجد تواتر لبعض السمات الدينية التي تتكرر في مضمون النص أين وظفها مبروك دريدي لتعرية بعض الأطر المعرفية التي كانت حاضرة أثناء الثورة و الإستقلال، فاستدعاء الروائي لخطاب التاريخ الثوري لم يأت من فراغ، بل حمل في طياته خطاب رفض و تمرد على الوجودالإستعماري الذي جاء لطمس ودحض الهوية الإسلامية لمختلف مشاربها ومنبعها الثقافية، ليشكل الدين التي استعاره الروائي خدمة لأهدافه السردية و دفاعا عن سلطة العدالة الإسلامية.

ويحضر التراث الديني بصيغ سردية مختلفة لعلّ أكثرها في شخصية الجد الحاج الطيب الرجل الحكيم والعارف بمختلف الفنو والمعارف والمتشيع بخصال اسلامية تحكاكي بفخر بوجوده إنه الرجل والجد الحافظ لأحداث المقاومة و الثورة ضد المستعمر العدواني، فالمتمعن لهذه الشخصية يجد نبرةدينية تشع بريقا و توهجا نظير تمسك بتاريخ وطنه وهويته

[1]- ينظر: محمد العربي الزبيري، الثورة الجزائرية في عامها الأول،دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984،ص:24.

الإسلامية، فالروائي أفرد لهذه الشخصية توليفة تاريخية ودينية ، **فكان الرجل المعلم للحفيد عامر ذلك الفتى المتشبع بخصال الدين الإسلامي ولا يكفّ استذكار ذكرياته مع جدّه الذي علمه مختلف المعارف والأفكار وغرس في ذاته حب الله والرضى بمقاليد و تقلبات الحياة الإنسانية، والمتمعن إلى أجزاء السّرد يلاحظ نسقا دينيا يبرز من خلال صيغ لفظية تتكرر كحال ؛ الله ، الجنة الأنبياء الصلاة ، البيت الأسود**[1] وهي توليفة سردية ذات معطى ديني وزعها الروائي على شخصيات السرد الإسلامية معبرا في ذلك عن تعلق الذات الإسلامية بدينها وثقافتها فقد شكل البعد الإسلامي نقطة بارزة في حياة الثوار و المجاهدين في سبيل الله عزوجل ونصرة الوطن من فتيل الأعداء.

ولتمثيل خاصية الثقافة الدينية، نستدل بالمقاطع السردية الحاضرة في أجزاء الرواية:" **لقد بسط الوفاء لي كما يفعل بشر...إني اليوم أودعه إلى غير رجعة ...بعد حين سأشاركه التراب ، ولو كتب إلى الجنة سأقول لله أدخله معي...**"[2]،وفي هذا المقطع يصف لنا الروائي جدّ عامر الحاج الطيب وانتمائه الإسلامي فهو لم ينس كلبه الذي كان يرافقه في كل حدب، فكان رمز الوفاء و الأمن لحظة تنقله من فضاء لآخر، فشخصية الحاج الطيب تعتز بوجودها الإسلامي ولا تخرج عن سلطته فهو سرّ علمه ونبوغه الفكري، وهي مقصدية رمزية لحال الثوار أثناء و روّاد الثورة أثناء فترة الإستعمار ذلك الزمن الذي حاول المستدمر الفرنسي استيلاب الثقافة الإسلامية وإحلال ثقافته الغربية، لكن فتيل و شرارة التمرد الثوري باءت كسلاح و رصاص يدوي في حناجر وخنازير الوطن فالروائي قصد هذه الصيغ الإلامية للعودة إلى زمن الثورة واثبات نضال الرجال من أجل دينهم و وطنهم ، فكان الدين سلطة روحية لفداء الذات ودفاعا عن وجود في دواليب الظلم والجور، وفي صورة أخرى نجد التراث الديني في حفاظ الجدّ الحاج الطيب على أداء فرائض الصلاة رغم كبره،

[1]– ينظر: مبروك دريدي،في حضرة الماء،ص:06-08.

[2]– المصدر نفسه، ص:06

والمقطع التالي يبيّن ذلك:"...**بعد صلاة العشاء ...أمسكت يد جدي كعكاز لشاب يروم طريقا للبقاء لكن اللئيم الربيع كان كظلي ...سأتعش معاكم**"[1].

فإصرار الجدّ على إقامة صلاته تمثيل حياتي لتعلقه و تأصله بنظامه الدين، فهو ملمح روحي يسكن ذواتهم، فالروائي أراد إبراز سلطة الدين في زمن الثورة و الإستعمار، حيث كان يعيش الإنسان صراع بين الأنا و الآخر وتهميشا لسلطة الوطنية التي كبحها الهدو الغاشم ،لكن ذلك لم منع كل ثوري مجاهد الدفاع عن منبته ودينه ، وفي مقطع آخر نقرأ تيمة الحج كتراث إسلامي يمتد إلى زمن الأنبياء :"...**يبتسم كعادته فينبلج نور أسنانه كأسنان طفل ...نعم سجنت بسبب هذه الكلمة –الرومان- قلت لأحدالفرنسين بعد عودتي من الحج إن مجيء الرومان كان حدثا عابرا ، أتعرف لماذا لأنهم حين جاؤوا وجدوا بشرا يتكلمون يبنون بيوتهم بأيديهم و يأكلون طعاما كانت تحسبه روما من السم ...أليس بنيان الرومان من حجارة هذه الأرض ...أرض تلد الحجارة تلد البشر**"[2].

فالروائي يستذكر من خلال حوار البطل عامر والحاج الطيب نماذجا عن الصراع الوجودي بين حماة الوطن والمستعمر المستدمر ، كما نقرأ قيام الجد بأداء فرائض الحج رغم سبل الفرنسين في دحض واستحقار الهوية الإسلامية في تلك الفترة الموحشة، فالروائي يذكر كل غربي أن الجزائر تاريخها يمتد إلى قرون ماضية مرت عليه حضارات عدة كحال الرومان الذي احتاروا و تعجبوا لما وصل إلى أرض الجزائر قديما، وهي رسالة ضمنية من الجد الحاج الطيب عنوانها أن هذه الأرض تحفظ بماء من ذهب دماء الأبطال والشهداء الذين قدموا أنفسهم فداء ليحيا الوطن حرا طليقا، ويواصل الجدّ في ذات المقطع وصف لقاءه بالفرنسي وسخريته بشعائر الإسلامية :"**إنّكم تخفون أقدامكم لتهبوا في شهور طويلة إلى ذلك البيت الأسود تطوفون به، تشعبذون وتهرجون ..إنكم مساكين أنتم حمقى...هل**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:12

[2]– المصدر نفسه ، ص:22.

يسكن ربكم في داخل ذلك البيت ...لقدبنت روما في كل مكان وأنتم تملكون بيتا واحد ...سنهدمه ذات مرة"[1].

حيث يبرز هذا المقطع السردي فتيل الغضب و الكره في نفوس الإستعمار الفرنسي تجاه الهوية الإسلامية و رغبتهم الجامحة في هدم الكعبة الشريفة باستعمال مختلف السبل والطرق التي تدحض انتشار الدين الإسلامي ، فمبروك دريدي يعيد بعجلة التاريخ نحو الثورة التحريرية وما تبعها من اضطهاد وحرب ودماء سالت أبطالا ورجلا قدموا ذواتهم ليحيا جيل عامر جيل الربيع وجيل الشرف الحالم بمستقبل أفضل، فالروائي يستحضر جبل الشوفيوس كونه رمزا تاريخيا يحاكي الهوية الوطنية الثائرة ، كما يجسد رابطة الإنتماء الإسلامي في صلب كل ثائر على وحدته الوطنية، والمتمعنفي صفحات الرواية يجد نسقا صوفيا يحضر في أرجاء الأحداث السردية، فشخصية الحاج الطيب ظلّت ترافق البطل عامر حتى بعد و فاته فكانت رفيقا له حتى في منامه و مخيلته، فرغم هجرة عامر إلى إيطاليا بغية الدارسة ونيله درجة الطب إلا أن ذكريات الجد وتوصياته ليس بالشخص العادي بل مثل شخصيته عارفة و مطلعة على كتب التاريخ و الحضارات ذات انتماء إسلامي ممثلا في المقطع التالي:" **جدي ياسادتي رجل ذو قامة مغروسة ها هناك في الأبد عيناه كوكبان في مجرة بعيدة رهيبة خارطتها نبض من قلوب الطهارة"[2]**، فهذا المقطع يحيل على التراث الإسلامي الصوفي ، ففي حضرة الماء دلالة سردية على نهج المتصوفة في أداء بعض المناسبات كزيارة القبور و ألأولياء الصالحين ، وهذا ما نقرأه وجوده كثيرا في شخصية الحاج الطيب الذي عد رجلا صالحا ووليا ذو هيبة ووقار يتبارك به ولا يتقدم خطوة إلا بإذنه ، فهو رجل عارف متمسك بدينه ،فمثلا في المقطع التالي نقرأ ذروة الخطاب الصوفي الإسلامي:" **...وفي الليلة الأخيرة وقبل الفجر ، دخلت عليه غرفته لأطمئن عليه، فوجته وبين فواصل الكلام كان يصمت وتتكلم أنفاسه كان وجهه**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:22

[2]– المصدر نفسه ، ص:05.

إلى القبلة وكنت في خلف ظهره أستسرق الوقوف وفجأة قال: بشرى ...بنيتي....نادي أمك حسينة سأرحل بعد قليل"[1].

حيث يصف هذا المقطع درجات التدين لدى الحاج الطيب وتدخله في بعض الأمور الإلهية والغيبيات التي لا يعلمها إلا الله عز وجل وهو في اعتقاد الصوفية كشف للحجاب و الشيخ ، مما يثبت مقصدية الروائي في إبراز دور الزوايا، فكانوا عنوان للتدين الإسلامي الصوفي الذي أغرق العديد من فئات المجتمع في بعض المتاهات الدينية، ويتحدد التراث الديني الصوفي في بعض التعابير و الصيغ السردية في شخصية الحاج الطيب :"**ثم ذرف دموعا، وقال: دعوني أنام ...قلت له: ألا تصلي الفجر يا جدّي ، قال : سأصليه هناك ...هناك...هناك في السماء**"[2]، فشخصية الجدّ الطيّب ترميزية ثقافية اسلامية ذات منحى صوفي يحاكي علاقة الذات بالخالق، ورغبتها الجامحة في تجنب آفات الدهر الموغل في الشهوات النفس، فبطل السرد عامر لا يكفّ عن استحضار صورة جدّه رغم عيشه في بلد أجنبي يحتوي على كل متطلبات الحياة، لكن شريط الماضي يعود به إلى شخصية جده التي قدسها واعتبرها ملمحا وجوديا وجب العودة إلى ذكرياته حيث يقول واصفا سرير جده:"..**هنا الفراش كان ينام عليه الحاج الطيب سبحانك ربي خلقت الأرض ثلاثة أرباع الماء...**"[3]، فالروائي جعل من شخصية الحاج الطيب سلطة دينية مقدسة لا تقع في الخطأ، وهي اعتقادات مستوحاة من التراث الصوفي الذي توزع وجوده في مناطق الجزائر خاصة أثناء الثورة التحريرية، ومن صور استدعاء التراث الإسلامي نجد أخوة المتراضعين في المقطع التالي:" **تعال ياربيع ، هذا أخوك عام، ونذكر خالتي زهور غيث حليبها للمرة المليون إنكما متراضعان**"[4]، فشخصية زهور مثّلت المرأة العربية الجزائرية العارفة لمقاليد الولادة وحكم الرضاعة رغم عدم دراستها ومعرفتها لنظام التوليد، فعامر يتعجب من صنع

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ، ص: 36.

[2]– المصدر نفسه ،ص:37

[3]– المصدر نفسه ،ص:93

[4]– المصدر نفسه،ص:11.

خالته أوحدية زهير التي قطعت حبله السرب حيث يقول:"...**ألست جدتي التي قطعت حبلي السري ...لو كان الأمر بيدي لجعلتك رئيسة مصلحة التوليد...هناك في تلك المصلحة أشباه نساء يدّعين الأنوثة، في مرة وجدت إحدهن نائمة وصراخ النساء الحوامل و الرضع يكاد يرفع سقف البناية كلها هل تصدقين يا خالتي ...ولا واحدة منهن متزوجة؟؟**"[1]، فالروائي أشاد بمرأة القرية والريف على حساب نساء المدينة اللواتي غرقنا في بحور التقليد الغربي، ينقصهنّ الحياء و الحشمة، كما يقمن بأفعال تنافي حدود الشريعة الإسلامية ، ولا يصلحن للعمل كأنهن أجساد بالية، وعقول فارغة لا تمتهن العمل الصحيح.

والباحث يعيون التمثيل عن صيغ التراث الدينينجد تكرر لصيغ الله عز وجلّ كذكره "**الوضوء الله يبشرنا،الحاجن، الصلاة، طهارة الروح، الحج ،الجامع**"[2]، ...هي صيغ كثيرة أفردها الروائي مبروك دريدي لتمثيل الإعتزاز بهوية الاسلام وأداء فرائضه رغم ظروف الثورة والارهاب التي ولّدت صراعات فكرية وحزبية بين تيارات استعملت الدين كغطاء لتمرير خطابه المسموح، فرواية "في حضرة الماء" أعادت المفكّرة الإنسانية لتاريخ النضال في سبيل التحرر من قيود الماضي و الحاضر، فالحاضر تغيرت طباعه و أشكاله نتيجة تأثير العدو الاستعماري على مختلف مقاليد الحياة، فشخصية عامر حفيد الحاج الطيب بقي وفيا لوصية جده، الذي أوصاه على صناديق الذهب المخبوءة في جبل الشويوس تلك الصناديق الحاملة لآهات الشعب الجزائري، التي راح ضحيتها ملايين من الشهداء الأبطال كي يحيا الربيع حياة مستشرفة حرة.

فالتراث الإسلامي شكّل نقطة أساسية في صلب رواية "في حضرة الماء" قصد من خلالها الروائي التعبير عن ثورة الإرهاب و الاستعمار التي فتكت بالشعب الجزائري، الأمر الذي أحدث خللا في التركيبة الإجتماعية والثقافية، فبرزت عدة آفات وظهرت آثارها التي تعود للحضارة الرومانية والاستعمار الفرنسي، ولعلّ حوار البطل عامر مع رئيس الحكومة

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:11

[2]– المصدر نفسه،ص ص: 41.42.

حول مساءلة عودة الأدمغة من الخارج لمحاولة تبيض صورة الإقتصاد و الصحة في بلد أُبِيد من آثار الإرهاب والثورة حيث سأل الرئيس قضية، فيجيبه:"**الحاج الطيب...جدي..الثورة ،الإرهاب الصنديق السبعة ،جبل الشوف السر، شجر الترياق، الأمانة نسل ألارض، نسلي العلم السياسة والوزراء...النظام**"[1]، وهذه العبارات تلخصّ مقصدية الروائي في الإشارة إلى أهم الأحداث والوقائع التي عاشها الشعب الجزائري في الماضي و الحاضر، حيث صوّر معاناة الثوار ضد الاستعمار حتى بزوغ فجر الاستقلال؛ لينطلق بعده فتيل شرارة الإرهاب ودويه الضارب في أعماق السياسة و السلطة، فكان نتائجها جرائم فتّاكة بين مدنيين وعسكريين.

كماّ صوّر جبل الشوف ذكريات الثورة والثوار ورجال المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي وما تبعه من أفعال و آثار على مناطق الجزائر، مصوّرا في ذات الدلالة سلطة الريف و المدينة وصراع كل فئة لإثبات ذاتها، فالروائي "**مبروك دريدي**" أبدع في تخيّر ومحاكاة أحداث تجمع بين التاريخ و الدين في الجزائر، حيث أنّ تاريخ الحضارات لا يساوي شيئا أمام وطن الجدّ الحاج الطيب، ذلك الوطن الذهبي(الجزائر) الذي يختزن في شجرة الترياق، و يشفي غليل الثورة و الإرهاب الذي أباد الجزائر وأدخلها في صراعات فكرية ووثقافية، لكنّ نبال الحرية والنضال من أجل بزوغ شمس جيل الشرق لا تزال بادية، فمنها حسنت نبل الآخر المستبد لن تكون عنصر أمان وخير للذات الإسلامية وذلك ما تحقق في شخصية الدكتور الذي قرّر بناء مصنع لصنع الدواء يشفي غليل يونس، لكنهم أعني برابرة الجنوب الذين يحرقونه؛ ليحدث الخراب والموت في أرجاء المكان ليتذكر عامر وصية جده الذي جاءه كملاك قائلا:"**يا عامر ولدي، هكذا هي النار في قلوب المجرمين لكنها أبدا لن تنال من الخير ...وهذه محطة، ولا بد من آخرى**"[2].

[1]– ينظر: مبروك دريدي، في حضرة الماء،ص:113

[2]– المصدر نفسه، ص:120

وبعيدا عن خصوصية التراث الديني في رواية "في حضرة الماء" نقرأ وننتقل إلى إيديولوجية رواية "الغراب الأخير" التي حملت هي الأخرى نماذج عن تمثلات البعد الديني وكيفية استدعاءه من طرف الروائي، فمستهل العنوان يُحيل على نسق ديني حول صراع دنيوي بين **قابيل وهابيل اللذان قدّما قرابين إلى الله سبحانه وتعالى، فتقبل الله قربان هابيل لصدقه وإخلاصه، ولم يتقبل من أخيه لسوء نيته، فقام بقتل أخيه تاركا إياه مرميا في الخلاء، ولم يقم بدفنه، ليبعث الله تعالى غرابا يحفر حفرة في الأرض؛ ليدفن تلك الجثة، ولحظة رؤية قابيل ذلك المشهد ينفطر قلبه، ويفعل مثل فعل الغراب لدفن أخيه، وهي قصة مستوحاة من التراث الديني المرتبطة بمساءلة الخليقة البشرية في أول جريمة قتل ، حيث حاول الروائي استجلاء بعض سماتها لوصف الواقع الاجتماعي في تاريخ الجزائر ، و ما شهدته من وقائع و أحداث و جرائم راح ضحيتها الآلاف من الأبرياء والمستضعفين**[1] ، فهي رواية تجمع بين دفاتر الماضي والحاضر وتبحث عن نهاية لجريمة البشر، لتطهر من روح القتل التي تسكن الإنسان، وهي تحمل رمزية الواقع الذي عاشته الجزائر من ثورة وإرهاب وغيرها من صور الضياع، و اللاوجود في ظلّ أحكام فردية عشائرية تودّ السيطرة على الحكم دون النظر في رأي الجماعة.

ولعلّ من صور استحضار التراث في الثقافة الدينية ما نجده في شخصية الأبّ عبد الرحمن الجبايلي الساكن في قصر تلّ الغراب، والمقطع التالي واصف لشخصه:"**...كان قصرنا يفترش كل التلال و السهول التي تنام وديعة تحت أرجل عائلة الجبايلية العتيدة، والعريقة، قصص الناس تتدفق في عروق الحكايات عن الجبايلية منذ كانوا عشيرة بحجم دولة عقدت أحلافها مع التاريخ، وأنفقت بلا توقف على زوايا العلم والقرآن...**"[2]، فمبروك دريدي يُعيد بحلقة التاريخ إلى زمن فوضوي غرقت فيه الجزائر في أزمة الإرهاب وفتيلها الناري، حيث عاشت وشهدت الأرض دمارا وخرابا؛ نظير بزوغ حكم العشائر الذي

[1]– طاهر عبد الرحيم محمد عزام، الحسد، دراسة قرآنية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2009،ص ص:78.79

[2]– مبروك دريدي، الغراب الأخير، ص:07

جاء معارضا و مفنّدا للأخوة الجمعية التي كانت حاضرة في سجالات الثورة، فمبروك دريدي يصنع من شخصية اين عبد الرحمن الشاب الحميد أو نسيم بطلا صوفيا يهوى مخالفة حبروت سلطة عائلته، فهو لا يحب العيش في كنف العائلة الجبايلية لكنه لا يستطيع البوح؛ لذلك علنا خوفا من سلطة أبيه التي تمتد في كل جذور شجرة الدولة، فالروائي ارتفع بعائلة الجبايلية نحو مستوى ديني؛ ليماثل سلطة و طهارة الأنبياء والرسل، وهي مقصدية دلالية تثبت السلطة التي يتمتع لعائلته في قصر تل الغراب، ذلك القصر المسيّر لأوضاع الدولة، يقول عبد الحميد الضائع في هويته عن أبيه:" **كان أبي عبد الرحمن دائما يذكّرني بأنّ الجبايلية قوم من أصفياء وأشراف الناس، ،بل لعلهم من سلالة الرسل والنبيين، مثل الغراب الذي وقف عليه قصر العائلة شامخا..."**[1].

فمبروك دريدي رسم صورة سردية لشخصية عبد الرحمن الجبايلي العارف بخبايا السلطة والمحرك الفعلي لقوانين الدولة، فهو في عُرف جبناء السياسة ومسيّري الحكم رجل صفي جنّي يتوجب اتباعه وعدم مخالفة أوامره، فكان صاحب نفوذ عشائري وشيخ الأعيان الذين يصنعون حكم الدولة، ونقرأ صورا لاستدعاء التراث من خلال شخصيات ورموز دينية، كالحكيم لقمان، ونبي الله داوود عليه السلام، حيث يبيّن المقطع التالي ذلك:"...**كنت أتخيله يعتني بي و بحياتي كأني النسر الأخير للقمان أو كأني الذكر الوحيد للإمبراطورية يخشى زوالها ... لا شيء أطلبه ويحضر كأنني سليمان بن داوود ...كنت عبد الحميد بن عبد الرحمن الجبايلي اسم شخص يمتد محتلا لكل المكان من تل الغراب، وإلى غاية المدينة الكبيرة التي يفيض الحاج سرها و جهرها، لم يكن أحد يعرف اسمي هو نسيم..."**[2].

فالروائي استدعى رمزية الحكيم لقمان ووصاياه لابنه، فكأن شخصية عبد الحميد يمثل ابن لقمان الذي يوصيه والده بأمور الحياة، وكذلك الأمر للأب عبد الرحمن الجبايلي

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:07-08.

[2]– المصدر نفسه ،ص:08.

الذي كان يعلم و يحضر ابنه للسلطة عبد الحميد أو نسيم، فهو ضائع بين كنف السلطة والحرية لكنّه ظلّ صامتا مطيعا في العلن لسلطة أبيه ، فكانت حياته مليئة بالحرس والخدم حيث شبّهه الروائي بسليمان بن داوود عليهما السلام وخاتمه العجيب الذي كلما حركّه تحرك المكان لخدمته، فميلاد شخصية عبد الحميد لحظة بزوغ الاستقلال أعاد سلام الثورة والتمرد حول السلطة، فحدثت آزمات وثورات داخلية كان عنوانها الثلج الأبيض المتسامح بجداريات الإسلام، لكنه يبعث خرابا و فسادا في سلطة الحكم، فالبطل عبد الحميد أعاد بنفسه شريط الزمن إلى ذكرياته وسفره مع والده إلى مكة وأدائهم فرائض الحج، وهي إشارة ضمنية تفيد بالانتماء الإسلامي لآل الجبايلية. حيث كانوا يغرقون الزوايا بالمال خلصة للقرآن والحكم، ممّا يقوّي ويفيد برابطة الدين والوازع الديني التي مثلت شخصيتي عبد الرحمن و ابنه عبد الحميد[1].

لقد قيّدت سلطة الجبايلي حرية عبد الحميد المسمى نسيم وجعلته يفكّر بالانسلاخ من السلطة و الحكم بحثا عن حياة حرة لا تقيّد نفسيته ، ليقرّر الرحيل لحظة موت والده، فيعيش حزنا و سعادة؛ كونه تحرر من سهام الجبايلية العشائرية، ليقرّر الرحيل نحو وجهة مغايرة لعائلة الجبايلية، يقول:" **غادرت البلد هاربا مني و من هبوب عاصفة و لم أكن أعرف أنني أكتب فصلا آخر من أسطورة الجبايلية التي لا تتوقف**"[2]

ليرحل نسيم منصرفا من قداسة مواثيق حفظها والده تاركا زوجته زهور تنتظر بفرحة صرخة ابنه بالبارود كحال رحيل أمه لمّا ولدته، و توفيت بقيت هذه العبارة كحلم تخالج نسيم مدة ثلاثين سنة من الاغتراب والغربة التي التقى فيها "بإيفا" الفتاة الإسبانية والمحبة لدواعي الإسلام ليتزوجها، ويرزق منها بفتاة تسمّى "أليسا"، كانت نقطة بحث في ذاتية والدها عبد الحميد حينما سألته ما هو أصلك؟ من تكون؟ ليدق نبال الماضي، وأثير المسجّل في قصر تلّ الغرب، كما صوّر الروائي رحلة نسيم إلى إسبانيا ومخالفته لسلطة

[1]– ينظر: مبروك دريدي، الغراب الأخير ، ص:13

[2]– المصدر نفسه ،ص:15

الدين الإسلامي من خلال تتبع شهوات النفس و مسايرة زجاجات الخمر و أجساد النساء، فكانت حياته مدنّسة بثقافة الآخر الذي وسّخ أرض الأجداد إسبانيا أو الأندلس الإسلامية قديما حيث نقشت بحروف صليبية، فتدنست قيم الماضي؛ ليتزامن في مخيال البطل عبد الحميد سليل الماضي الجبايلي:" ...**أتعرفني في خمرتك الدنسة، أتذهبي بجرعات لا تنسَ، كم حاولت من مرة، ولم تقدر، أنا اليوم يقينك الذي أتممت فيه كل رعونتك، و أكملت ما طاش من شبابك حتى بزغ شيبك**"[1].

فمبروك دريدي عبّر عن مشاهد الصراع الذي فتك بالجزائر إبان أزمة الإرهاب، أين حدثت صراعات بين تيارات علمانية ولائكية؛ وكلها تسعى لبلوغ مقاليد الحكم، فالروائي يذكّر أبناء الديار بضرورة الجهاد و النضال لمحو آثار الماضي للاستعمار الذي مازلت آثاره محفورة في كل الشوارع و الأماكن، وحتى في ألسن الناس...، ومن صور استدعاء الثقافة الدينية: ذكر الصلاة ، المسجد، الوضوء، وقراءة الفاتحة والوحي، وكلها تراكيب ثقافية مستوحاة من الفضاء الإسلامي الذي غرس في شخصية عبد الحميد، حينما قرّر اختزال الثلاثين سنة من الاغتراب عائدا بذاته في سن السابع والعشرين، حينما كان منتسبا لآل الجبايلي، و المقطع التالي عن دسائس ومكائد النفس:"...**قرأت الفاتحة ، وبقيت أقرأ ماغاص في ذاكرتي من قرآن...ألحن و أعاود، وأتلمس ذوق حركات الحروف على ضفاف لساني، ثم ألحن وأعاود ..ثم أصمت كطفل لم ينطق بعد، واستغرقت أفكر في الله وفي رسلهم كلهم**"[2].

حيث يوحي هذا المقطع السردي بنسق صوفي إسلامي يتوارى من خلال شخصية عبد الحميد الذي يرنو بنفسه كشخص أتاه الوحي؛ فيرى سلطة أبيه تناديه من قصر تل الغراب، فتستغيث به لحمايته من خناجر و خنازير الموت، ليقرر البطل العودة إلى الديار، وهناك

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير، ص:17

[2]– المصدر نفسه،ص:19

يتفاجأ بحياة مختلفة عن حياة الشباب الجبايلي، هي حياة رسمت بآثار فرنسية إذ مازالت تتغلغل في كلّ فضاء اسلامي.

فالروائي مبروك دريدي جسّد واقع الجزائر بعد بزوغ فجر الإستقلال، حيث عادت مياه السواد والحرب تدبّ في كل مكان بغية نيل السلطة، فأخذت كلّ القبائل والعشائر تصارع ذاتها بغية تسلّم الحكم، فتحولت الجزائر إلى موطن خراب ودمار أرهقه الوجود الإرهابي، حيث يقول عبد الحميد واصفا مشهد الموت :"**أعرف أنني غادرت قبل مجيء الارهاب، قبل زحف العنف و الدمار ليجتاح كل البلد أذكر أني أرّخت لمغادرتي بما دخله البلد مما سموه تعدّدية حزبية ، حملت حيادي و صمتي وانطلقت بعيدا عن معارك انفجر صخبها بين أحزاب حملت شعارات علمانيات و لائكيات...**"[1]، هي صور قاسية لفتيل الإرهاب الذي فتك بالجزائر بعد نهاية الثورة التحريرية، حيث أنهت سلطة الجماعة وعادت نبال الملكية العشائرية، لتعمّ الصراعات والجدالات بين مختلف التيارات و الأحزاب التي تتصارع موزّعة بين مدنيين و عسكريين، فولّت الشوارع دماء وخراب لا نظير له.

وتمثيلا لسلطة الثقافة الإسلامي، نجد الصيغ التالية لباس الإحرام، عاري الكتف، جامع كتشاوة، الكهف، والمقاطع التالية تبين ذلك:"..**ومرة أراه في لباس الإحرام عاري الكتف ، في أكثر من مرة كنت أتكلم رافعا صوتي**"[2]، وهنا حضور ترميزية ثقافية دينية استدعاها الروائي؛ ليبيّن لنا الثقافة الدينية للمسلمين المتمثلة في لباس الإحرام، في مكة، الحج أو العمرة.

وفي مقطع آخر يستدعي مرة أخرى الثقافة الدينية، ولكن بصيغة أخرى يعرفها الخاص والعالم، حيث يسرد لنا المقطع التالي:"...**ولكن أين أختفت رسوم الأمير وتلك الرموز التي كانت على وجه عملتنا؟ كانت نظرته ناطقة بصمت ودهشة ، كأنه يلتقي بواحد من فتية أهل الكهف**"[3]، وهنا تحيلنا تميزية فتية أهل الكهف إلى قصة الفتية الذين ذكرهم الله تعالى

[1]– مبروك دريدي ،الغراب الأخير ،ص:21

[2]– المصدر نفسه ،ص:29

[3]– المصدر نفسه ،ص:31

في سورة الكهف التي تخيرنا كيف فرّوا من بطش قومه، وناموا في الكهف حوالي ثلث مئة وتسعة أويزيد.

وفي صورة أخرى نقرأ انتماءه الإسلامي؛ من خلال ذكر جامع كتشاوة وحنينه إلى صديقه جلال النايلي الذي كان يرافقه، فيقول:" ...**أخرج من جامع كتشاوة، وقد انقض ذهني بذكرى صديق كنت صاحبته فترة هنا وقاسمته سري، إنه جلال النايلي، ذلك الفتى الأسمر القادم من الجنوب كحبة ريح ساخنة تنفث في العاصمة دفئا و أستاد**"[1]، فالروائي يستحضر من خلال شخصية البطل عبد الحميد حنينه إلى أيام الصبا وسنين العمر، أين كان يتنفس سليم مسجد كتشاوة ، ويهامس رفيقه جلال النايلي وينسبه إلى أكبر أعراش الجزائر، هناك كانت شعلة الإسلام تشع بريقا من خلال كتاتيب و مساجد و القرآن والزوايا، التي أغدق عليها صاحب السلطة أموال لتمثل هوية الإسلام.

لقد استدعى مبروك دريدي هذه الصيغ التراثية؛ لمحاولة إسقاطها على نسق الماضي والحاضر، أين يعيش الشعب الجزائري في ظل أحكام عشائرية تتحكم في مقاليد الحكم و السلطة، وتسيّر منابر السياسة بوجوه من أختارها، كما جسّد الروائي شرارة الإرهاب المسلح وأفعاله الدامية في صفوف المجتمع الجزائري متسلحين بخطاب الإسلام كعنصر لتمرير خطابهم التعصبي، ليفي وجه الخلاص في يد مخلّص سيخرج من صلب المؤسسة البرولفية؛ لإيقاف صراع الأحزاب والعشائر.

واصل الروائي استدعاء الثقافة الدينية؛ من خلال إبراز قيمة جامع كتشاوة في النفسية المتغربة عن الديار، فهو ذلك المكان الديني الذي يرسم ذكريات العائلة الجبايلية، وتعلقها بالوازع الديني، رغم انكسار الأوضاع و سلطتها الديكتاتورية، حيث يقول البطل عبد الحميد:"... **وفجأة يأتي درب في خاطري مسجد كتشاوة ، يشعّ صدري بنفس طويل، أدفع**

[1]– مبروك دريدي ، الغراب الأخير، ص:40

خطوتي و أنا أريد باية، عادت الحياة إلى ذهني و تذكرت كل الدروب التي مشيتها قبل عمر ها هنا...ها هو المسجد العريق"[1].

وهذا المقطع السردي يبرز رابطة الذات بمعتقدها الإسلامي، فهو لا يكفّ عن استدعاء ذكريات العمر التي تعلّم فيها معاني القرآن الكريم، وهي مقصدية دلائلية تثبت نوعية الثوار المجاهدين في فترة الاستعمار و دفاعهم عن وطنيتهم و هويتهم ، فمبروك دريدي يصف حالة عبد الحميد و الأجداد بعد توبته من دين الكفر و عودته إلى دين الأسلاف و الأجداد ،يقول:"**...أنا من هنا... أنا مسلم ...أريد أن أصلي آه ...لكن وقت صلاة الظهر مازال لم يحن بعد...أعرف و لكن إذا سمحت لي فأنا أريد صلاة ركعتين للضحى، فأنا لم أدخل هذا الجامع العزيز في قلبي منذ أكثر من ثلاثين سنة مضت"[2].**

وفي مقطع مماثل لمشهد لقاء ودخول عبد الحميد "جامع كتشاوة" مستعيدا حلقات الزمن الجبايلي، حائرا أين كان؟ و كيف أضحى غريبا في وطن مليء بال بالشعر و السياح و أفراد طغت على كلمتاهم الفرنسية؟ فغربة عبد الحميد غربة نفسية اجتماعية تاريخية يتحدث قائلا:" **وقفت في وسط صحن الجامع و قطرات ماء الوضوء تتزحلق على ذراعي و تقفز من شعر لحيتي على صدري ، كبرت و دخلت الصلاة هذه المرة بقامتي و ليس بظلي...و غصت فيها بعيدا مسترجعا كل أشلاء وقتي التي نثرتها على ثنيات الهرب ،سلّمت على يميني ، وعلى شمالي ...أبحث في دواخلي عن قبس ما، أفتش عن علامة لطريق أريده، عن اسم أو عنوان ، أقبض منه فاتحة قصتي منذ ذهبت إلى غاية عودتي..."[3].**

فعودة البطل عبد الحميد إلى وطنه جعلته يعيش غربة جديدة تماثل التي عاشها في إسبانيا رفقة أيفا، وهي إشارة ضمنية قوامها تغيّر وتيرة الحياة في بلده، حيث صبغت

---

[1]– المصدر نفسه ،ص:35

[2]– مبروك دريدي ، الغراب الأخير، ص:36.

[3]– المصدر نفسه ،ص:36و37.

مختلف مجلات الحياة بطابع فرنسي يحاكي هوية الآخر، فيقف حائرا حول وضعية الشوارع والوزارات و المقاهي و الفنادق، فطالب العمل هناك إن تكلّم العربية لا يقبل؛ كونه متخلفا حسب منظوره يقول:" **شوف...سأعطيك خطة...أنت كما يبدو مغترب، وتعيش هناك في أوروبا، فكلّمهم بالفرنسية و سيخدمونك، أمّا بلغتك هذه فلن تدخل...يتحرك الطاكسي في زحام الشوارع الضيقة ،وانسبت في حيرتي و غربتي و اغترابي ...اللغة الأجنبية هي الحل في هذاالبلد ...**"[1].

وهنا يلتقي الماضي و الحاضر، فالبطل محتار من تغير الأوضاع في بلده ، فقد أضحى بلدا أجنبيا في مختلف مضامينه و أشكاله ، فالحياة الجبايلية تأثرت و حدثت فيها العديد من الآثار السلبية، الأمر الذي أحدث خللا في المنظومة المعرفية و الثقافية ، فالكلّ يرى في لغة الآخر علامة تقدّم حضاري و غير ذلك يساوي تخلفا و تهميشا، فالروائي مبروك دريدي واصفا لحال الجزائر في وقتنا الراهن، إذ تغيّرت الأوضاع و أشكال التعبير الحياتي، فرغم بقاء الإسلام كدين دولة إلا أنّ آثار الاستيلاب اللغوي و الثقافي لا تزال بارزة في أنحاء بلده، فالروائي سيفرّ من صور الواقع الإجتماعي و الثقافي الذي وصل إليه عامة الناس معتقدين أنّ استعمال لغة الآخر و تتبع منهاجه يعدّ تقدما و صورة تعكس النماء الفكري و الثقافي ، لكن أثير الاستعمار عجّل بأنّ تصبح لغته الغربية عنصرا معارضا لهوية ولغة الإسلام...:"...**ولكني اليوم في مدينتي، في عاصمة بلدي و لست سائحا ، فهل أبلغت غربتي جذع عمري الذي انغرس هنا قبل عمر؟ هل صرت خشن الوجه أو رقيقة إلى هذا الحدّ من الضياع؟ ... لقد كنا هنا قبل عقود نتكلم لغة نفهمها جميعا على اختلاف نبراتها ، وكنّا نقرأ و نكتب و نتكلم بالفرنسية على مسافة حاجتنا، وها قد صارت حاجتنا على ما يبدو بمسافة أعمق منا** "[2]

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير: ،ص:66.

[2]– المصدر نفسه ص:67

فالروائي متحصّر وحزين لوضعية بلده التي لا تكفّ عن تقليد الآخر و تتبع سياسته الاستدمارية ، فكيف لعدو الأمس وقاتل الأجداد أن يصبح صديق اليوم، وكيف للغة محتلّ و محتال أن تصبح لغة تحلّ محل لغة الإسلام والبلاد، فالروائي يعبّر بقلب حائر و غاضب على مخلفة سلطة الأجداد، واتباع ملّة أجنبي فتك بالأهل و الآباء و زرع ألغاما و دسائس ثقافية لإسقاط راية الوطنية، فها هو الأمس لا زال يسري في جنح الظلم السياسي؛ بوصفه ذئبا جبليا يتوقّد فريسة جديدة لبسط هيمنته عليها ، فالجزائر ماضيها يخالف حاضرها ، فالأول كان ناصع البياض ملأه العمل و الثورة ضد أي وجود غربي يحاول اقتلاع الهوية الإسلامية، لكن أزمة الثورة و الإرهاب مرّت تاركة حرية الإنسان ، ولكن أيّ حرية و استقلال، فالحاضر ليس كالماضي، فهو مشبع بأفكار الآخر و لغته المستعمرة ، وأضحت المحلّات و المقاهي و البنايات والوزارات و كل ما يمثّل البلد يفوح بعطر المستدمر الغربي ، يقول البطل:" **هل بعث كل ذلك يا صاحبي في كيل بخس؟ حين مضيت خارج خارطة هذا البلد ، تركتني و تركت كثيرا من الناس، ممن أحتاجوا إلى أحد يذكرهم عند ربهم، لم أعرف إلى الآن، هل كنت جبانا أم بطلا شجاعا، و أنت تقفز في الغياب؟ من بعدك صدقت نبوءتك ، قلت لي جنازة الحاج :" ستزحف في الهشيم..." و بالفعل حدث ذلك، وزحفت النار في كل اتجاه تطارد هشيم الناس وتأكل منهم، وتكبر من نفخ الأرباب"**[1]، **حيث** يصف لنا هذا المقطع مفارقة حدثين، وهما: ماضي الجزائر و حاضرها الأسود، فالبطل عبد الحميد نادم على تركه بلده في أوقات عصيبة تشهد انقسامات و تمردا سياسيا لا نظير له، فأضحت غريبة كحال فتية أهل الكهف الذين استيقظوا من نومهم، فوجدوا الحياة تغيّرت في كل مكان ، فاستحضار تيمة تحمل مدلولا إسلاميا استعاره مبروك دريدي لإثبات تحوّل الأوضاع في الجزائر، فلم تعد الحياة كحال التاريخ الذي صنعه المجاهدون و القادة في كل أرض من أراضي الجزائر ، فحتى البناء اللغوي تغيّر صوب لغة استعمارية كانت بالأمس القريب عدوا لدودا ترنو في اعتقادهم لطريق التقدم و التطور،

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:75

ولكنها في مضمرها الدلالي تحيل إلى استيطان و استيلاب ثقافي يسعى إلى كسر هوية الإسلام، فخيانة الرجال و السالفين لوطنهم و اتباعهم ملة العدو الاستعمار تشبه خيانة إبليس لله عز وجل، وتكبّره على أبينا آدم عليه السلام، ولعل المقطع الذي استحضره مبروك دريدي دليل قاطع:"...**نزل إبليس من جنة ربه خان عهده ، وفارق النعيم؛ لأنه من أصل الشر ، وذلك لا يليق بجلال الله**"[1].

فالروائي يماثل سلطة الخيانة و الاحتلال بحادثة تاريخية ذات معطى إسلامي، تتحدد من خلال خيانة إبليس لله عز وجل مرتديا بذلك لباس الشر و الحقد و كل مشتقاته، فالروائي يعيد بالذاكرة الجمعية إلى بلد الجزائر الذي احتل من قبل مستعمر إرهابي وعسكر شيطاني، وفي هذا المقام يقول:" ...**بقي القصر قفرا؛ حتى تناوب عليه محتلوه القادمون من جبال الإرهاب، ثم احتله جيش السلطة، وسكنه العسكر لسنوات حتى وضعت النار رداءها، وعاد بي عبد الجليل يجرّني نحو قمة القصر، وهو يخنق أنفاسي بالسؤال عنك و عن صحبتي لك.**"[2]

فالروائي مبروك دريدي تفنّن في رسم صورة الجزائر في حاضرها الأسود ، فجمع دفاتر و شعائر الماضي الموحّد، ذلك الزمن الثوري كانت فيه آيادي الحق و العدالة واحدة ، و كانت المساجد زاهرة يفوح منها عطر القرآن وريحان الذكر الكريم، إنه زمن الثوار والأجداد الذي دافع عليه الأبطال والمجاهدين فكان ثمنه الشهادة ، دون أن تكون هناك دوافع أو حوافز غير مبدأ الوطنية ورفع كلمة الله أكبر، وردّ الحقوق إلى أهلها؛ ،ليندلع فتيل الثورة معلنا راية الحرية والاستقلال وعودة راية الإسلام والسلام والهناء، ولكن بعدها يبدو أنّ أعداء الوطنية و أصحاب السلطة عادوا لسنّة العشيرة و القبيلة و التفرقة بين الشاوي؛ القبائلي؛ النايلي ؛ التارقي؛ المزابي ، العربي ...غافلين بذلك كونهم ذو منبت واحد ونسب واحد ووطن واحد ودين واحد...ليحل زمن الإرهاب وصراع التيارات الفكرية التي اتخذت الدين مسلكا

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:75.

[2]– المصدر نفسه ،ص:75

لبلوغ زمام السلطان، فنشبت حرب دموية جعلت الجزائر تبقى وحيدة بين ذئاب وخناجر وجيوش تتقوّى وتقيّد كرسي السلطة، حتى بلغت النار أشدّها؛ لتندلع مظاهرات تنذر بأزمة ثورية، لكن عودة أحد أبناء السلطة الجبايلية، ينهي فتيل التمرد لتعود حكمة الأجداد و سلطة الأسلاف بعد ماضٍ انتهى، لكنه خلّف وراءه سيدا يماثلهم في السلطة تلك هي حكاية الجزائر بين ماضيها وحاضرها، فما تزال التصارع ذاته.

لقد حملت هذه الرواية نسقا غرائبيا يوصل بالذات القارئة نحو عوالم مختلفة من الدلالات، أين أبدع وتفنّن الروائي مبروك دريدي في تصويرها في ثنائية سردية متميزة حمعت بين بلاغة الحرف و جمال وبهاء الصورة الرمزية، فحاكى الروائي فتيل الماضي و مرارة الحاضر الملبّد في غيوم الاستعمار و الاحتلال الغاشم، فسلطة اليوم ما زالت تتخبط في لباس الاستعمار دون استحياء و خجل؛ ليحفظ ماء الوجه، يقول في هذا الشأن:" **ولكن مزالت مصرّا على القول بأنها خيانة اقترفها كثيرون و أنت واحد منهم، فحين نحبّ من يحبّ هذه الأرض و يقدر على خدمتها؛ فذلك يعني الفراغ ... و يعني أن المتربصين يحتلون ما أرادوا في مراكز الحكم و قد فعلوا**"[1]

فخيانة الأرض لازالت لصيقة بكل وطني خالف حدود هويته و اتبع ملة الآخر، فقصر تلّ الغراب رمز قصر السلطة الحاكمة التي سيطرت عليها و لا تزال تحكم قبضتها بعد عودة غرابها الأخير، فالقصر لم يقنع بكل الوجوه المخالفة لحدود العائلة الجبايلية ، ولا يهوى تسليم مفاتيح السلطة إلا لنسل تلك العائلة السلطوية، فهي تحتفي بالعائلة وترى في وجودها ملمح تشكيل السلطة وغيابها يعني دمارا و ضياعا للسلطة ما تحقق في عودة البطل عبد الحميد غايتها، و المقطع التالي يبيّن ذلك:"**لقد علموا بعودتك يا حميد، لقد أخبرني أحد الأصدقاء من جماعة الفوق بأنّ حالة من الغضب و الرهبة سرت بخبر عودتك بين رووس السادة و يعتزمون قبضك في حديد سطوتهم، أعلم و اليوم فقط، عدت لأفهم و**

[1]– مبروك دريدي ،الغراب الأخير ،ص:131.

أدرك ما كان يريده الحاج ، لقد عثرت على سر الغيب الذي دسّه الحاج في إرثه ...كان لا بد أن أقاتل ، فالجبايلية يعيشون هنا ويموتون هنا"[1]، حيث يرسم هذا المقطع السردي رؤية تاريخية؛ حاول من خلالها الروائي استدعاء الثقافة الدينية كمحمول ثقافي يمثّل مبدأ الدين الإسلامي، فمخالفة دين الأجداد والأهل يعد خيانة عظمى و كسر لميثاق الوطنية و الهوية الإسلامية ، وتلك هي صورة الجزائر التي عاشت وابلا من التصدعات والصراعات، فلم يجد مخلصا لذاتها إلا ذلك الرجل الجبايلي الخارج من السلطة البيروفية، التي كانت تتوقد السلطة، والناظر بعيون فاحصة لمشهد الجزائر وما عاشته خاصة في فترة الرئاسة البوتفليقية، حيث يقرأ تقاطعا لبنى الأحداث التي عبرت عن سهام الصراع الذي لا يزال يغطي خارطة الجزائر، لتعلو كنبال الخلاص مهلهلة بعودة أحد أبناء الجبايلية، الذين يعرفون مقاليد السلطة والحكم.

ويواصل الروائي، وهذه المرة يستدعي على لسان بطل السرد عبد الحميد الجبايليي، آخر رجالات العائلة الجبايلية:"**تصل مكتبة الجبايلية ، وتعود إلى حيث كان يجب أن تبقى...سأعيد الحياة لهذا القصر، و سأعيد للتل حياته، وستعود سهول القمح و الشعير، و ستعود بساتين الرمان و الزيتون إلى مجدها...و سيعود نسل الجبايلية و من حولهم لن نخاف الموت مادام لنا قبر يأوينا- صاحبي جلال ...أريد ابنتك امرأة فاتحة لولدي عبد الجليل"**[2]، ليؤكد الروائي في ملمح الختام أنّ سبيل الخلاص وعودة سلطة الحكم و مفاتيحه عند أهل وأفراد تلك العائلة العشائرية، التي تسيّر تدابير وقوانين الدولة، فالرواية تمثّل صراعا وجوديا بين الماضي والحاضر، فأبدع الروائي في رصد صور فاعلة عن طبقة الحياة في تاريخ الجزائر إلى يومنا هذا ، وهي رواية رمزية تحكي عن نظم السياسة و الوزراء و القوانين ودور الإعلام في تلوين صور الصراعات، ناهيك عن الصراعات الحزبية التي هتكت وعصفت بمجتمع الجزائر، فلم تعد صوتا واحدا، بل سادها حكم عشائري يتغنى فيها

[1]- المصدر نفسه ،ص:146و147.

[2]- مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:147

كل طرف بنسله وقبيلته، ولا يخرج عن كنفها، مهما كان مستواه ودرجته العلمية ، فالحياة في الجزائر قد تغيرت في مختلف مجالات و تفاصيل الحياة، حيث حاول الروائي عرضها من خلال بناء سردي محكم العناصر متداخل البنى كان فيها استدعاء التاريخ والدين كبير الأثر.

رابعا / استدعاء التراث الشعبي في رواية "في حضرة الماء" و "الغراب الأخير"

يمثّل التراث الشعبي فعلا إنسانيا وحدثا تواصليا ثم وقوعه في الفضاء المعبّر عنه داخل سلطة النص الثقافي، **فهو ممثل لخطاب ثقافي يحاكي و يسجل نمطية التفكير في بناء اجتماعي مختلف، فالتراث الشعبي نتاج حضاري لسبل التواصل الفكري والاجتماعي أين تتفرد كلّ مجموعة بنتاجها الثقافي والاجتماعي، وكلّ ما يعبّر عن هوية الذات**[1]، فهو يرتبط بالفضاء الوجودي لهوية الذات و طريقة التفاعل و التواصل الإجتماعي بين أفراد المجموعة الواحدة، الأمر الذي يجعله علامة فارقة في حدود الوجود البشري، **والتراث الشعبي سواء كان ماديا أو معنويا لا يخرج عن كنف الحياة الطبيعية التي أرّخت للمحصّلة الشعبية للإنسان الأول، فلا ثقافة دون تراث، ولا تاريخ دون تراث شعبي يمثّل سلطة الشعب ، فداخل أسوار الحياة تلمع أضواء وعادات الشعب و تقاليده المعبّرة عن هويته و أصالة تراثه**[2]، لهذا فالتراث الشعبي يمثّل، على مدار التاريخ، مكونا ثقافيا يحاكي تفاصيل وعادات الحياة على مدار التاريخ، فالإنسان يولد صفحة فارغة، فيتعلم و يتعرّف على منظومة اجتماعية تُعنى بمجموعة من الأفكار والأعراف التي تسير وفق نسق لغوي معين، **الأمر الذي يشكّل محمولا ثقافيا تتحدد في مضامينه صيغ و تراكيب شعبية قد نجدها في الأمثال و الأغاني و الحكايات و كلّ المورثات الشعبية التي تمثّل وجها**

[1]– ينظر:عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القاريء بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث ، الأردن،2009م،ط1،ص:14.

[2]– ينظر :المرجع نفسه،ص:15.

ثقافيا يتأصل وجوده ضمن الخارطة الشعبية[1]، فالتراث الشعبي وحدة أنثرولوجية تجسد تفاصيل و تمثيلات التواصل الشعبي بين مختلف الأجناس الشعبية، فكان مرآة عاكسة لسلطة الذات الشعبية التي تؤرّخ للحياة الغارقة في وديان الماضي السحيق، فكل ثقافة لها نتاجها الشعبي و الرسمي ولا تستطيع العيش أو التواصل دونه، فهي كسلطة الماء المستكنة لسلطة الطبيعة ، فغيابه يعني موتا و دمارا لفضاء الطبيعة، ونفس الشيء للتراث الشعبي التاريخي، فهو متحف أثري لسجلات الثقافات الشعبية في أزمنة غابرة.

ليشكّل التراث الشعبي نقطة سردية في مختلف الكتابات الإبداعية، لعل جنس الرواية أكثر الأنواع استجلاءً و استحضارا لخاصية النص الروائي من مقاربة و مساءلة الواقع الشعبي بطريقة فنية راقية، فأضحى التراث الشعبي مادة تجنيسية لموضوع السرد؛ نظير بُعده الشعبي المشكل لأفعال التفكير الجمعي لدى فئات ثقافية مختلفة، الأمر الذي أحدث نقلة نوعية في مسارات الكتابة التي خرجت من رحم نمطية و كلاسيكية البناء السردي، حيث تحوّلت حلقات التاريخ و الدين و التراث الشعبي إلى ميزة أساسية في سجالات السرد الحديث و المعاصر[2].

فاستدعاء المبدع لبناء التراث الشعبي ليس اعتباطيا، بل يحمل رؤية إيديولوجية مفادها الإعتزاز بهوية الأصل و السعي نحو بثها و نشرها في خزائن الكتب و التاريخ، **فالأمة التي لا تحافظ على موروثها الشعبي لا يمكن أن تصنع ثقافة جديدة تباعده على فهم أصولها و فروعها الثقافية،أين شكّل التراث الشعبي حضورا في سجالات الخطاب الروائي العربي عامة و الجزائري خاصة، فبرزت في سطوح السرد الجزائري نماذج روائية تتحرى سلطة التراث عامة و الشعبي خاصة؛ هدفا في رصد وإعادة إحياء الخارطة الشعبية في مضامين الكتابة المعاصرة، فسجل التاريخ كتابات واسيني الأعرج، و الحبيب السائح، و مبروك**

[1]–ينظر:عبد الصمد بلكبير ، في الأدب الشعبي، مهاد نظري تاريخي ،اتصالات سبو ، مراكش المغرب،2010، ط1،ص:219–220.

[2]– ينظر:أحمد علي مررسي، الأدب الشعبي و ثقافة المجتمع ،دار مصر المحروسة ،القاهرة،د،2008م،ص:28–29.

دريدي،[1] حيث أفردوا لنصوصهم مسافات سردية لاستنطاق بنيات التراث الشعبي وإعادة تطبيقه وإحياءه وفق رؤية إيديولوجية تتغنى بسهام الماضي الذي يحتوي تقاليد وعادات و ثقافة المحكي الشعبي، هناك في سجل الأغنية والمثل و اللغز و الأسطورة الشعبية والأشعار الملحونة هي ترسيمات كثيرة حاول المبدع الروائي بلورتها و استنطاقها في كتابات سردية راقية و ماتعة.

فجاءت أعمال مبروك دريدي نصّا مليئا بالألغاز الثقافية و القنابل الثقافية التي أبادت و هتكت بمفكّرة القارئ، ذلك القارئ الذي تعوّد على سلامة المعنى وحسن صيده، يقف عاجزا حائرا في رمزية و دلائلية روايات مبروك دريدي، ولعل روايتي "في حضرة الماء" و "الغراب الأخير" نماذج فاعلة أشعلت شرارة التحليل و القراءة بحثا عن أسرار هذه المدونتين السردتين(في حضرة الماء، الغراب الأخير)، حيث يستدعي، فيهما، التراث الشعبي بشكل لا يوصف، ولغة لا نظير لها من ناحية المعنى والمبنى، مبرزا بذلك ولع الذات الساردة بأصلها الشعبي و تعلّقه بالموروثات الشعبية التي تعبّر عن الانتماء الثقافي للمجتمع الجزائري، وما عاشه من أحداث و وقائع.

احتوت رواية في حضرة الماء صور التراث الشعبي، حيث حاول الروائي مبروك دريدي استدعاءه لتمثيل الارتباط الروحي و الفكري بالأعراف و المعتقدات التي غرست في عقول الشعب الجزائري، فمبروك دريدي يعيد بالذاكرة نحو تاريخ و تقاليد الشعب الجزائري، و ذللك ممثّل في شخصية الحاج الطيب الرجل الطاهر العارف بأخبار قريته، ورمز العلم و المعرفة، ودور الناصح و المرشد لحفيده عامر، ذلك البطل الذي تعرّف و أخذ من وعظيات و نصائح جدّه، فهو لا يكفّ عن حكايات و قصص جده تلك القصص المستوحاة من التراث

[1]– ينظر: رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،ص: 46.47

الشعبي للمخيال الشعبي:" **نزلت من المرج الذي يجلس فيه الحاج الطيب،، وجاءت إلى دارنا كحفنة ماء جاءت من خلف الصحراء العطشى**"[1].

ولعلّ من صور التراث الشعبي استدعاء طرق التحضير للزواج و عادات العرسان التي ترمز إلى الطهارة و النقاء كقول عامر عن خالته حسينة:"...**حسينة عند خالتها منذ أيام،،ذهبت لتساعدهم في شؤون البيت، إنهم يستعدّون لدخلة ابنته الكبرى...و عقيلة و بشرى ذهبتا مع نساء العرش لجذب الماء**"[2]،فمبروك دريدي يصف مشهد التلاحم و الفرح عند الشعب الجزائري ودفاعه المستمر على مختلف المعتقدات و التقاليد الشعبية، وهنا نقرأ أعراف بعض القرى التي تقضي بخروج موكب من النساء لجلب الماء ، و التعاون على تنظيف المكان لإقامة العرس، وهي دلالة شعبية تحاكي طقوس الزواج التي لا تزال حاضرة في مفكرة الثقافة الجزائرية ، مما يشير إلى تاريخ الأجداد الذين حافظوا على هويتهم رغم دسائس العدو الفرنسي لدحض و طمس الثقافة الجزائرية.

ونقرأ صور استدعاء التراث الشعبي من خلال اللباس، وذكر البرنوس الجزائري، حيث يعدّ تيمة شعبية تتأصّل في عمق المجتمع الجزائري ، وعادة ما يقدّم لكبار القرية والبيت ، فهو رمز ألأصلة القادمة من أزمنة سحيقة، فعامر كان لا يكفّ عن تذكّر خصال و تقاليد جده؛ فألم الغربة لم يكفل بضياع هويته رغم شهوات الآخر، إلأ أنه بقي محافظا على هويته و ثقافته ، يقول:"**أنا لا أغلبك أبدا يا جدي، وجناح برنوسك الذي حماني من صمت الضباب الموحش يشهد كم كنت استأنس بخفقان أحشائك في أذني**"[3]،فهذه الصورة التراثية الشعبية تعيد الذات القارئة إلى أيام الصبا و ذكريات الزمن الجميل الذي سادته الأفراح والطمأنينة، والروائي يقرّ بولع الذات و حبّها إلى الجدّ و حنينها إلى الأيام الخوالي، تلك الأيام التي اسودّت بفعل العدوان الفرنسي و أزمة العشرية السوداء إلا أنّ بياضها و شعاع

[1]– مبروك دريدي ، في حضرة الماء، ص:08.

[2]– المصدر نفسه ،ص:09.

[3]– مبروك دريدي ، في حضرة الماء ، ص:08

الأمل لا يزال حاضرا في عقول كل جزائري متحفظ لهويته و ثقافته، فذكر الأعيان و الشيوخ و سادة المكان تمثل الطبيعة عند المجتمع الجائري و تمسكهم وتشبثهم بنظامهم الثقافي.

تتكرر صور التراث الشعبي من خلال لقاء عامر بأفراد عائلته لحظة عودته من إيطاليا، أين كان يدرس الطب، فكان له ذلك، لكنّ فتيل الماضي الشعبي لا زال حاضرا في مخياله الذي يحنّ إلى هوية الوطن المستعمر، ذلك الوطن الذي بقي وحيدا يصارع آهات الموت ، ويقارع بطش الأعداء من كلّ مكان، فجبل الشوفيوس ظلّ صامدا وواقفا أمام بطش الاستعمار وسهام الإرهاب، لتتحدد في ذهنية الذات الشعبية مفارقة سردية استخلصها عامر لحظة سفره للخارج، هناك حاول التأثر بنبال الآخر الكافر ، فتعرف على النساء الروميات و العمران ، فوجد طبيعة الحياة مختلفة في حضارة التمدين والعمران ، فعامر بطل السرد والغارق في ذكريات ووصايا جدّه الصوفي الحاج الطيب، كان لا يكفّ عن ذم نساء الغرب:"...**أعرف أنها تريد مزيدا من الحكايات عن نساء المدينة لتقول في النهاية إنهن فرنسيس...روميات لا يحشمن الله يسترنا**"[1].

فهذا المقطع يقدّم مقارنة دلالية تعكس مظاهر الحياة لدى المجتمع الجزائري، وكيفية تأثر الفئات بطبيعة الحياة الغربية ، لكنّ احتفاء عامر بخصال المرأة القروية الساكنة في أعالي الجبال شكّلت عنصرا فاعلا، من خلال قول الخالة زهور الله يسترنا، وهي صيغة شعبية ذات معطى ديني تعكس التربية والطهارة التي تتسم به المرأة الجزائرية، فهي ذات حياء و خجل وستر عكس نساء الغرب و فتيات المدينة اللواتي غرقن في شهوات الدنيا دون استحياء، وفي ذات الموقف تعود الذاكرة الشعبية في مخيّلة عامر؛ من خلال سقي الماء على ظهر الحمار على أعالي الوديان والجبال، وهي رمزية ثقافية تثبت صعوبة ومشقة الحياة إبّان الثورة وفي زمن العشرية السوداء، فدراسة عامر في المدينة لم تنسيه ثقافته و أصوله و تقاليده، رغم اقترافه بعض الأخطاء أثناء رحلته لإيطاليا مدة عشر سنوات، وها

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص:11

هو ربيع أخوه من الرضاعة يذكّره بأنه راكب الحمار وثقاة الأصل تحفظ ذلك:"**يغلبك ابن المدينة...يغلبك؟ ومن قال إنه ابن المدينة..عشر سنوات لا تكفي ليصبح راكب الحمار ابن مدينة ، غلبتك بجسدي وأغلبك بعقلي...يعرف، فلا تطلق لسانك وإلا أطلقت لساني**"[1]، فعامر في هذا المقطع يذكّر أخاه بعدم نكران أصله و السخرية كونه ذهب للغربة للتعلم و الدراسة وأضحى ناجحا، لكنه لم يغفل ذكريات الأجداد، حيث كان يعيش في قريته راكبا لحماره لإحضار الماء.

وتتسلل من سطور الرواية تقاليد الزواج من خلال الزغاريد و الصياح و الأفراح و الغناء، فحاول الروائي مبروك دريدي استدعاءها كمكون ثقافي شعبي لتمثيل الخارطة الشعبية للمجتمع الجزائري و كيفية تلاحم بعضهم البعض فرحا بقيام الأفراح و الأعراس في المشهد السردي بين شخصية حسين و خال عامر "ساعد"، و يبرز ذلك: "**جاءت حسينة تجلس جنب خالي ساعد في سيارته...ورفع منبه الصوت و هو يصيح" جاءكم العراسي" كعادته بشوشا يضحك كالأطفال ينزل من السيارة يزغرد كالنساء...أعرف يا ابن أختي أنك تحب "الأعراس" من داخلك وتحبّ الغناء ...لكنك تتظاهر بالعكس ...لا عليك**"[2]

فالروائي في هذا المشهد عبّر عن إحدى مظاهر التحضير للزواج في عمق الثقافة الجزائرية و كيفية اختيار العرسان للعرائس ، واصفا مشاهد الفرح و الزغاريد الذي ظل بحافظ على عاداته و تقاليده ، إلا أنّ جبل الشوفيوس ما زال صامدا وحافظا لذكريات الثوار و الأبطال ، الذي دافعوا بشدة عن أصالتهم وثقافتهم.

كما استعمل بعض الصيغ و التراكيب الشعبية، وهي لغة شعبية تعبّر عن النتاج الشعبي و الثقافي في مجتمعات القرى و تعلق الذات الساردة بحبل وريد الأصل، فصيغ "**الله يسترنا ، جاء سي الطيب، البرنوس وشاحها حائكها**"[3] أوصاف سردية وألفاظ دلائلية لمظاهر

---

[1]– المصدر نفسه ، ص:11

[2]– ينظر: مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:13.

[3]– المصدر نفسه ،ص ص: 13.14.15

الحياة الاجتماعية، وحرص الذات على التعريف بهويتها و المحافظة على استمراريتها داخل فضاءها الجغرافي و الزمن، فمبروك دريدي صنع من هذه الصيغ خرقا لحدود الكتابة الكلاسيكية التي اعتمدت على اللغة الفصيحة في تشكيل النصوص، غير أنّ الروائي أحدث تحولا تجريبيا في تقنيات بلورة وتشكيل نصوصه، فهو يعتبر التراث و اللغة الشعبية نظاما ثقافيا و سلطة تتوقد أقلام الكتابة الجديدة ، فرحلة عامر من القرية مرورا بالجامعة، فإيطاليا عبّرت عن صور الصراع بين الأنا و الآخر ، وكيفية تعلّق الذات الإسلامية بوجودها، فهي لا تحيا إلا في كنفها وصلبها، ففي "**حضرة الماء**" تيمة ثقافية تصف حنين وشوق البطل الصوفي إلى موطنه وثقافته، فهو لا يكفّ على استرجاع ذكريات جده وأمه الشهيدة في سبيل الوطن.

فالروائي لحظة استدعاءه لبناء التراث الشعبي بمختلف صوره يسعى إلى بلورة الخطاب الشعبي كمحمول ثقافي هوورياتي بأنّ التراث الشعبي مرآة عاكسة لحال الشعوب، و معبّر عن هوية تاريخ البلدان ، فمبروك دريدي يقف على هرم التاريخ مستعيدا شخصية يوغرطة القائد الأمازيغي المحارب للرومان والقائل أنّ حضارة الرومان للبيع، وهي دلالة ثقافية توحي بعراقة وأصالة التاريخ الذي ألّف في حلقة واحدة لإثبات نبال الوطنية وتمسّكه بهويته المخزّنة في سجلات التاريخ الثوري ، فهو لا يكفّ عن وصف حال الأم التي ماتت شهيدة حالمة بهدية و استقلال الوطن من مظلّة المجرمين:"...**أخبرني أنّ يقظة الشباب انصرفت مع بعض أقرانه إلى منظمة المجرمين AOS التي كانت تفجّر أنفاق فرنسا مع الثوار، قال لي رأيت يا أبي أنّ الأشياء العظيمة تدفع الواحد إلى خارج شخصه تجعله يفكّر في الجميع الشعي كله، ماتت أمه في هذه الحرب، الثورة كان يجب أن تكبر من أجساد الضحايا و ترتوي من دمائهم ...لكن أمي ماتت و نحن في الهدنة...**"[1].

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:28.

وهي صورة قاسية، يستعيد الروائي مشهد الثورة والمقاومة ضد الإرهاب، وما أحدثه من حرب أهلية على حدّ تعبير وسائل إعلام أوروبا في كل صباح، فعامر بقي متحصّرا و مشاهدا لفتيل الموت الذي أرهق المجتمع الجزائري، أين كان يحاول فرنسته والقضاء على تقاليده و ثقافته الشعبية ومقومات السيادة والانتماء ، إلا أنّ رسائل بشرى لأخيها عامر التي تبرز فيها وحشية العدوان الإرهابي اتجاه المدنيين و كأنها خطة حثيثة من مخططات الغرب الحاقد الذي أتى على الأخضر و اليابس بعد نهاية أزمة الفرنسيين و استقلال الجزائر:"...**ياعامر الدنيا يا أبي، لو كانت روما إمرأة لقتلتها، جبل الشوف بقي هناك وحيدا، الوحوش يقصون جدائل شعره الغابي، والحاج الطيب قطعت أنفاسه خفافيش الظلام، لعلنا، ياعامر، نعيش في غرفة كبيرة هي المدينة**[1]"

فعامر يستعيد زمن الإرهاب وما فعله من جرائم و ظلم اتجاه النساء والرجال، فهو لا يرحم كبيرا ولا صغيرا، فالكلّ وقعوا في فتيل الموت والرصاص، ليستعيد عامر صورة جدّه الحاج الطيب القارئ لكتب رحلة الماء الكبرى ، وهي رحلة واصفة لمشهد السفر إلى مكة أرض الطهارة والنقاء، فهو رمز التراث النقي والشخصية التي دافعت بشدة عن خصوصيات الثقافة الجزائرية، ومن صور استدعاء التراث الشعبي: الأطعمة و طرق الأكل في حياة المجتمع الجزائري ، قاصدا بذلك الاعتزاز بمربط الأجداد و الثناء على تقاليدهم، كما يقدّم في نفس الوقت صورة حية عن صراع الشرق والغرب ورغبة كلّ طرف في إعلاء سلطته، كما هو الحال في شخصية عامر لحظة بلوغه، فلم ينسَ جبل الشوف، ولم ينزلق ويذوب في الإله كورنوس و شهواته، بل مثّل شخصية وطنه واعتز بوجودها حتى جعل بعض الألسن والصحفيين يصفونه بابن سينا العالم العارف بالطب و الفلسفة، فالروائي يسترجع خيطا زمنيا تمثّله شخصية عامر بطريق سردية ساحرة، حيث يصف فيها أطعمة ولباس الآخر، ويوثّق مقارنة مع جيل الربيع في بلاده "**كل صباح أشرب فيه الكابتشينو المعطر بالنعناع وطعم الشيح المر الذي يتمرد على جيوش السكر في فمي، أغمض عيني لدقيقتين أراد فيهما**

[1]–المصدر نفسه،ص:31.

جدي يصلي، والربيع مبكرا على صوت الجرار، يلبي لحقول كحاج في مناسك القداسة، وأمي تدير ترص المطحنة الحجري على فلقته السفلى... والريح الصباحية خيوط في يد الشمس كالغزل تكبر؛ لتصبح برنوسا دافئا للقرية في عيد ميلادها المليون"[1]

ونقرأ أيضا صورة التراث الشعبي في مشهد عودة الفتى عامر الطبيب من روما وعلاجه لابن الضابط العسكري:" **حين أعدت الولد لأبيه الضابط، لم يصدّق أنّ ذلك الهزيل البائس أصبح كالفرس الجموحة، كم كان سعيدا بلقاء ولده ، وراح يعرض المال و النفيس، أنت تعلم يا دكتور عامر، إنهم يذبحون كل حي، وقد علا سور الخوف علينا، وحين كنا نقتلهم كما يقتلون، جعلوا من أهلنا و أطفالنا هدفا لهم بالخطف و القتل، و كل الناس ترى منا البدلة فقط ، فها أنت بطبّك ونبلك أخذت ولدي مكان ولدك، وأحدهم يأتيني فيقول لي"احذر إنه على علاقة بالإرهاب"[2]**

إنّ هذا المقطع الطويل يرصد حبّ عامر لوطنه واعتزازه بذكريات جدّه الحاج الطيب، كما يصف فطاحل الإرهاب و أساليب القتل و التعذيب التي يقومون بها اتجاه الأحياء، فبدلة العسكري كانت دليل موت ابنه أو حفيده وكل أقاربه، وهي دلالة صريحة يقصد بها وصف الصراعات الدموية في زمن العشرية السوداء بين عساكر الدولة ووحوش الغابة، أين راح ضحيتها العديد من الأبرياء والمستضعفين.

ويواصل مبروك دريدي رصد علاقة وثيقة بين التراث الشعبي و التاريخي؛ من خلال كشف دسائس وحوش الإرهاب وقيامهم بأفعال و أساليب تخالف الهوية الجزائرية الإسلامية، فتسلحهم مجرد غطاء ثقافي؛ لتبيض صورة الفساد و القتل، فهم يسعون إلى السلطة ،وقتل ثقافة الوطنيين، ومحاولة السيطرة على جبل الشوف و كنوزه الدفينة في دفاتر التاريخ الثوري يقول عامر مستحضرا صورة جده الحاج الطيب:"...**لقد رأيتهم يا جدي، عند**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:41.

[2]– مبروك دريدي، في حضرة الماء،ص:15.

أسفل الشوف وحوش برية نسلت من غابات البرابرة ، على جلودهم شعر مظلم ، وفي أيديهم مخالب الموت ... يريدون أن ينزلوا الجبال عن عروشها و يحرقون بساط الحقول، يحلمون بجعل هذه الأرض عقيمة كعقولهم... يحلمون بأن يكون الليل سرمدا، لقد عافتهم الشمس، وشمّر الماء عن طريقهم، يزرعون الرعب في الطريق إلى الشوف لكنني أحبه ويحبني، سيبتلعهم ، ويتقيأ جثثهم النتنة"[1].

فمبروك في هذا المشهد يحاكي تراث أجداده امتدادا من الثورة إلى الاستقلال، فمرحلة الإرهاب وما تبعها من أحدث ووقائع سلبية، صبر عليها المجتمع الجزائري و حافظ على انتمائه العرقي و الشعبي في مختلف المجالات، فثلج الشتاء أرهق أجساد الثوار و المقاومين لسهام الإرهاب المتسلح ، فهو أشبه بليل سرمدي لا يكفّ عن ترويعه ووحشيته، لكن إيمان القلب و الغداء بالروح كان كافيا لنصرة خطاب الحق و العدالة ، فمهما خطّت أنامل الإستعمار و الإرهاب لم تستطع دحض واستدمار هوية الشعب الجزائري ذلك الشعب الغارق في بساتين وحقول الماضي ، إنه زمن الأفراح والزغاريد، ولقاء العائلة الواحدة، إنه زمن الشيوخ العارفين لمقاليد و أعراف الحياة، حيث كانوا متشبّثين بدينهم ومعتقداتهم ، وغير مرحبين بوجود الآخر المستعمر، إنه زمن حقول القمح و الشعير و المطحنة و الماء النقي، و الغزل والحصيرة و البرنوس، هي صور عدة تبرز محبة الروائي لثقافته و دعوته الصريحة إلى تتبع هوية الوطن ووصية الحاج الطيب في حماية جبل الشوف أو الجبل الصامد في وجه الاستعمار الفرنسي و الإرهاب، فهو تراثهم التاريخي و الشعبي، هناك عاشت و تعلمت النساء مبدأ المقاومة والحياء و الخجل ، فخطت على نفسها كامرأة وطنية حافظت على ذاتها وسط غياهب التقدم والتمدين الحضاري.

يواصل الروائي المبدع استدعاء التراث الشعبي من خلال بعض الأدوية و الأعشاب التي كانت تقدّم في قريته؛ لشفاء الجروح و إخماد نيران الإحتراق الجسدي ، فعامر ورغم

[1]– المصدر نفسه،ص:51.

زواجه بسميرة الفتاة الإيطالية و إنجابه لفتاة اسمها "أسيا" ، أراد من هذا الاستدعاء إثبات نزعته الوطنية في تخيّر زوجته واسم ابنته التي لا تكفّ عن سؤاله عن الحاج الطيب، وهي قراءة دلالية تكشف عن ولع الاغتراب وحبّ الشاب الطبيب عامر للعودة لديار الأجداد، حيث نقرأ في المقطع التالي صورة عن مظاهر التداوي عند أهل قريته و قيامه بوضع أدويته للشاب غسان النابلسي :"...**لقد قلت دواءك، و شفاءك يا غسان،...نعم... عالجت جراحك بورق الزيتون و زيته، وبالنعناع و الزعتر و الشيح ... لقد تكلم فيك الشفاء ...هنا حيث السر ...ينبت الشيح و النعناع و الزعتر كوشم على سفح الشوف، و أشجار الزيتون تنتصب واقفة كملائكة تحرس بوابات الجنة ...أشرقت السماء تماما، ووقفت الشمس تماما كعروس خرجت من البحر تلبس لآلى المرجان و الياقوت**"[1].

فمبروك دريدي يعتز بتراثه و يعود إلى أحد التقاليد الطبية من الطب الشعبي التي كانت توضع لشفاء جروح الاحتراق التي تفتك بالجسد، ورغم كونه طبيبا إلا أنّه أراد أنّ يثبت للآخر على مقدرة الجنوب وثقافتهم الواسعة في مختلف المجالات ، فهو لم ينس عادات و تقاليد أمه التي علّمته الكثير من الأشياء، **وهي إشارة دالة على غزارة التراث الشعبي بصور التداوي الطبي عن طريق الأعشاب وأوراقه، فهو يعقد مقارنة بين الغربي المسلح بأدوات و وسائط طبية متطورة جدا في عالم الطب، وبينما كان المجتمع الجزائري في سالف الزمن يتخيّر أوراق جبل الشوف كدواء للمرضى**[2]، فاختيار عامر مهنة الطب ليس اعتباطيا من قبل الروائي، بل إشارة دلاللية تكتف الضعف و التخلف الطبي الذي تعيشه البلاد في الوقت المعاصر، حيث انتشرت الأوبئة و الأمراض، وبقيت المستشفيات حكرا على أهل السلطة و صناع القرار السياسي ، كما يصوّر الروائي مشهد القرى و الأرياف، وما أصابهم من تهميش و فقر و جوع، قاصدا تمرير رسائل ثقافية تبحث عن ضرورة النظر في واقع و حياة هذه المناطق التي خلّدت نبال الثورة، وأزمة الإرهاب.

---

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:79

[2]– ينظر: عبد القادر الحليمي، النباتات الطبية في الجزائر ،منشورات برتي، الجزائر ،ط1، 2004،ص: 05

إنّ الروائي يحتفي بأرض الأجداد و تراثهم المسجل لمختلف تقاليدهم و أعرافهم الشعبية، فالثورة الجزائرية مثّلت تيمة قارة في كتابات مبروك دريدي، و لكن أي ثورة؛ فهو يقصد صفحات التاريخ الثوري في سبيل نصرة الوطن، وداعيا جيل الشوف، كما قدّم لهم نصائح بضرورة حفظ الأمانة و النهضة في سبيل تغيّر الأوضاع، يقول:" **انتفض شجر الزيتون يمايل أغصانه التي تمتطي جذوعه الصلبة ، أشجار الزيتون تتمايل على نعم الفأس...كنا نحفر تحت الصخرة وخموس يغني "يا الله الله...ياربي ..يا عظيم الشأن ..سبحانك " أزحنا الصخرة بهدوء عن صدر التراب الناعم..."**[1]، حيث نجد في هذا القول استدعاء الروائي توليفة تراثية شعبية لإحدى الأغاني الشعبية تتردد على ألسنة الشعب الجزائري؛ مما يؤكد تعلقهم بالله عز وجل والرضا بقضاء الله وقدرته، فمساءلة الرزق و الموت والغنى والفقر قضية حياتية تمثّل مصير كلّ البشر، فمهما طفت أنامل الثورة والحرب، فلا بد لشمس الأرض أن تبزغ، ويفوح بخار الأرض متلذذا بسهام الحرية مع إخراج خيراتها من خلال نزول الغيث الذي هو أصل الحياة، وهذا ما أكّده المشهد عندما دعا الله أن يسهّل لهم عملهم في إبعاد الصخرة عن صدر التراب.

إنّ مبروك دريدي يحاول صنع انتماء جديد لحاضر تغيّرت فيه سبل الحياة، واضمحلت قيم العلم وتطوره ، حاضر مليء يتتبعه الآخر وحضارة رومانية يحلم بعودتها إلى أرض الشرق، كما تقول زوجة عامر سميرة:"...**أنا لست زيوس ، وأوروبا ستعود إلى شاطئها الأول، ستعود إلى الشرق الذي خطفت منه**"[2]، فأيادي أوروبا لن تتوقف عن غرس الدسائس والألغام لتدمر هوية الشرق، فهي تنوي العودة باستخدام كل الطرق لإبادة الحياة الشعبية، وإشعال فتيل الحضارة الغربية.

ويرسم مبروك دريدي صورة عن طبيعة الصراع في أزمة الإرهاب و رغبته في المشاركة في إذكاء نيران القتل و الفساد ، فيعارض وجود الآخر ورغبته في حلّ لغز هذه النار، أين

[1]– مبروك دريدي ، في حضرة الماء، ص:84

[2]– المصدر نفسه ،ص:95

يرفض عامر لقاء القديس، وكل القادمين من الشمال إلى الجزائر؛ لرغبتهم في بحث سبل إطفاء شرارة الإرهاب في بلد محتل، وظلّ يصارع صامدا كحال جبل الشوفيوس، ليبقى وطنيا متحررا من كل القيود، حيث يقول البطل الثوري عامر في هذا الشأن:"...**أما أنا سيدي، فسأحضر اجتماعا هناك من اشتراكات الناس البسطاء بقرة ويريد أن يوزعها كما هي عادة الأجداد ..بقرتنا ليست بقرة بني اسرائيل، ولا هي بقرة الهندوس، هي بقرتنا ولكل بقرة، و الإرهاب يكره الأبقار، آلا ترى إنه يرميها بالرصاص ..ويزرع السكاكين في مراعيها؟**"[1]

فمبروك دريدي لا يرحبّ بسلطة الآخر الغدار كونه كان عبيدا للأبقار، بالإضافة كيف تثق في من قتل الأنبياء و كذبوا نبيهم موسى عليه السلام، وكيف تثق في عبّاد البقر الهندوس: أي الهند حاليا، الذين لا يعرفون الحلال عن الحرام، ربما سيكفرّونك إذا ضربت بقرة؟ ولهذا فمبروك دريدي يحث أنّ لا يقبل أي اجتماع وثني أجنبي يدخل في نبال الإرهاب، فالإرهاب حاقدون كارهون لكلّ من كان عبيدا للبقر، فيرمونها بالرصاص، وهي إشارة ضمنية إلى صراع أصحاب السياسة داخل هرم السلطة و الكل يسعى إلى بسط نفوذه كعنصر فاعل في عملية إخماد النار، لكن وصية الجدّ للحفيد علّمه العدل و القيمة النبيلة في أرض الأبطال و الثوار بعيدا عن خطابات البرجوازية، و دورها في تحرير الوطن من جحيم وعاصفة الإرهاب.

فرسالة مبروك دريدي مشفّرة بالترميزات و الصيغ اللفظية التي تستدعي ذات قارئة متمرسة على فهم ألغاز الثقافة المنضدة في سطور الكتابة، فهو يقدّم قراءة واقعية عن صراع الحاضر و الماضي، فالماضي الذي يجسّد التاريخ الثوري و الجهادي تاريخ معزّز بروح الوطنية و العداء من أجل هوية الذات الشعبية ، فالشعب و تراثه كان سلاحا وهاجا في سماء دعاة الخطاب التنويري، و مختلف التيارات التي تسعى إلى ولوج عالم السلطة.

[1]– مبروك دريدي ، في حضرة الماء ،ص:104

فالروائي ينادي بالتغيير و التحرر من تبعية و قيود الإستعمار، فهي ما تزال حاضرة في مختلف الشاشات و الوزارات، فكانوا أشبه بسلطة مقدسة صنعها عبيد الأبقار، فكانوا أشد المجرمين و المعارضين لحقوق الإنسان، فالشعب الجزائري تاريخه مرصّع بصناديق ذهبية دفنت في جبل الشوف، و كل ما يحيط به من صور أرهقت كاهل المستدمر الفرنسي ، وجعلته يتخبط في طرق الحسرة و الطرد من أرض الإسلام و العروبة، فرياح التغيير وجب أن تبرز لتحرير الوطن من آفات و آثام هتكت بتفاصيل الثقافة الجزائرية ، فالروائي يقرّ على لسان البطل عامر برغبته في التغيير والفداء يالذات لنهضة الحياة :"...**نعم لكم راودني، و نسجت أحلاما في حجرها لأبنائي، وحكايات عن الغول و الحية وأم السبعة رؤوس، و البطل الذي يقتل الشر و يحرّر الماء من مصباته الطاهرة**"[1].

يناهض الروائي حرية الشعب لدقّ طبول التغيير و التحول نحو حاضر أفضل مستعملا رمزية شعبية من التراث **ليمثل في حكايات الغول و الطامة أم سبعة رؤوس، و هي حكايات مستوحاة من التراث الشعبي الذي ينظر فيه البطل أنه الخير الذي ينتصر على أفول الشر**[2]، حاول مبروك دريدي استدعاءها و تطبيقها على الحاضر المتعفّن و الغارق في أوحال الفساد و الظلم ذلك الحاضر الذي صنعته عبادة أبقار السياسة، وعويل الذئاب المفترسة لحرية وطن حارب و ناضل ماضيا أسودا، عنوانه الثورة و الإرهاب، فكيف لرعاع همجي وحشيّ أن يقيّد حرية الذات، وأن يتسلط سلطة الدولة دون النظر في أحوال الرعية والناس.

لو انتقلنا إلى تمثيلات التراث الشعبي في "**رواية الغراب الأخير**"نجد حضورا لافتا في صوره و أشكاله، أين أبدع و تفنّن الروائي مبروك دريدي في استمالة، وإحياء جذور التراث الشعبي، و التأكيد على خصوصيته داخل البناء الاجتماعي، فرواية الغراب الأخير ترصد صراعا نفسيا وجوديا بين الذات و الآخر، هي رواية فكّ القطيعة بالقيم والأعراف السائدة،

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء، ص:70.

[2]– ينظر: نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دط، 1974،ص:30.

وهذا ما نلحظه في شخصية عبد الحميد الجبايلي الفتى الرافض لسلطة الاستبداد، والاستلاب الفكري، فهو رافض لنظام الأب، ذلك الأب الصوفي العارف بخبايا الدولة ومفاتيحها ، ولا أحد يخالف سلطته، فحتى ابنه تمرّد، لكنه بقي حبيس الذات من خلال شخصية نسيم المسمى عبد الحميد، فالشيخ الحاج عبد الرحمن الجبايلي يقطن تل الغراب من خلال قصر فسيح يماثل قصر الخلفاء و السلاطين، وهي مقصدية **سردية أريد بها كشف و تعرية دسائس السلطة، وكيفية احتكار السلطة في يد عشيرة واحدة مثّلها الشيخ عبد الرحمن، حيث نجده يقول لابنه:" لا عالم لك غير الذي أريده، ولا خرائط غير التي رسمتها "**[1]، حيث يبرز هذا المقطع سلطة الحكم التي تحملها عائلة الجبايلية داخل هرم السلطة، وهي إشارة دالة على نظام الحكم في بلد الجزائر بعد ميلاد فترة الاستقلال.

ليسطع نجم عبد الحميد لحظة نيل الجزائر الإستقلال، و تحدث خروقات و فجوات في دواليب الحكم السياسي، فبعد أنّ كانت أيادي الثورة تحت صوت واحد دون حدوث انقسامات و صراعات، انتهى ذلك و عادت الجزائر إلى طريق الأزمات وحكم العشائر و القبائل، فالكل يرحب بسيّد العشيرة ممثلا لهم، لكن جشع وطمع الذات في بلوغ سلّم الحكم أدخل الجزائر في أزمة الهوية والثقافية، وأحدث اختلالا في نظم الأعراف و التقاليد؛ لتظهر صراعات و جدالات فكرية و حزبية، فالكل يسعى إلى ببسط هيمنته و ولوج قصر تل الغراب؛ لتعيش الجزائر واقعة مأساوية مع بداية خريف 1988، وهو زمن الصراعات الحزبية و الفكرية بين المدنيين والعسكريين ، و هو ما يسمى في التاريخ "أزمة المحنة" أو "الإرهاب المسلح"، حيث عاشت الجزائر نكسة كبيرة جدا؛ نظير حدوث تذبذب في نظام الحكم، فمبروك دريدي منح نصه بعدا شعبيا من خلال استجلاء أحداث و شخصيات ورموز شعبية تبرز جمالية فعل الكتابة في روايته ، فشخصية البطل عبد الحميد الذي لا يستطيع الخروج عن كنف الأب وسلطته المتجبرة.

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:09

فميلاد عبد الحميد كان رمزا ثقافيا مفادها الرجل المخلص من وهم وسواد قصر تلّ الغراب، لكنّه يرفض تتبع و السيّر على خطى العائلة الجبايلية؛ باحثا من خلال ذلك عن انتماء جديد لذاته الضائعة في الأعراف و القيم الإجتماعية، وهي مبادئ ذات معطى إسلامي ، ليقرر الرحلة بعد موت والده تاركا قصر تل الغراب يعيش وحيدا بين الصراعات السياسية و الفكرية:"**غادرت البلد هاربا من الجميع، ومن غرفتي و ريثا لآل الجبايلي، غادرت في لونه هبوة عاصفة، ولم أكن أعرف أنني أكتب فصلا آخر من أسطورة الجبايلية التي لا تتوقف**"[1]، فشخصية عبد الحميد "**نسيم**" هربت من أعراف وقوانين السلطة المتجبرة، هي سلطة قيّدت حرية الذات و أدخلته في فوضى و شكوك اللاوجود و التهميش، وهي صورة حيّة تبرز طبيعة نظام الحكم في الجزائر قبل الاستقلال وبعده، حيث شهدت الجزائر حروبا دامية مع العميل الإرهابي الذي دمّر سلطة الجبايلية، و متخذا من قصرها مكان للقتل و الموت، لكن نبال التمرد الشعبي لم تتوقفف في محاولتها لطرد ووقف نيران الإرهاب المسلح، فالروائي وضع صيغا شعبية لاستمالة ذهنية القارئ، كقوله على لسان البطل عبد الحميد سردي لمشهد ولادته إلى الحياة، و هو الذكر الوحيد لعائلة الجبايلية يقول:"...**لم أسمع لي اسما سوى السبع تمثلا بالأسد صاحب الجلالة والسلطان، ولم أعرف أني عبد الحميد إلا يوم دخلت المدرسة الابتدائية في القرية هناك عند منعرج الوادي**"[2]

إن لفظة السبع التي ذكرها و استدعاها البطل عبد الحميد ترمز إلى البطل و الشهم في الثقافة الشعبية، فهو من سلالة الجبايلية العائلة الحاكمة ، فهو الوريث الشرعي لسلم الدولة ، حاول الروائي تضمينه لإبراز وحشية الوضع داخل الجزائر إبان العشرية السوداء ، ذلك الزمن الذي رحل فيه **نسيم** صوب إسبانيا ، ليتحرر من قيود الأنا الجبايلية تاركا بذلك وطنه ينازع فئات علمانية لائكية ترنو لتحقيق السلطة، وإسقاط هرم قصر تل الغراب، ليشكّل رحيل عبد الحميد غصّة في قلبه تظلّ تذكره كل مرة طيف والده، الذي أوصاه على قصر

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير، ص:15

[2]– المصدر نفسه، ص:12

تل الغراب، **يقول: "تخيّلت أني سأهزم عبد الحميد، وأصرعه كلما كبر نسيم، ولكن ذلك لم يحدث، ولم يكبر نسيم، حتى وأنا أراكم كل تلك السنوات..."**[1]

لقد رحل عبد الحميد، وبقي قصر تل الغراب فارغا يصارع آهات الإرهاب و فتيل التيارات الحزبية التي تسعى لبلوغ سلطة الدولة، و محاولة إحداث خلل في مختلف القيم و الأعراف التي عاشها المجتمع ، فمبروك دريدي أعاد الذاكرة إلى شريط الماضي الأسود ،قاصدا بذلك كشف ملابسات السلطة الحاكمة، فالجزائر وقصر "تل الغراب" توالى على تدبير أموره حكم العسكر لسنوات كثيرة، و كان قبلها جحيم الإرهاب نقطة سوداء في مسار الدولة الجزائرية، **وفي خضم الأوضاع القاهرة كان "نسيم" في إسبانيا يغرق في كؤوس الويسكي و الخمرة والفودكا وحبّ النساء قبل لقاءه ب"إيفا" تلك الفتاة التي عشقت الإسلام، فتزوجها وأنجبت له فتاة سماها أليسيا alicia، تلك الفتاة التي حرّكت أقلام البحث، والسؤال لفهم أصول والدها "عبد الحميد" ذلك الرجل القادم من الجزائر، فكانت تسمية غربية الأصل نقطة تتردد في مسامع "عبد الحميدّ كل لحظة يكون غارقا في سجون الماضي الجبايلي لا تمرّ ليلة إلا و يلوح خيال والده عبد الرحمن كطيف يلومه على ترك وطنه**[2]، كلّ هذه الصور حاول مبروك دريدي استنطاقها من خلال إحياء عبق التاريخ الشعبي لمختلف مظاهر الحياة عند المجتمع الجزائري، كذكره لمكان شعبي يحي ذاكرة الفرد في زمن الإرهاب الأسود و تاريخ الثورة التحريرية الجزائرية، حيث نقرأ ذلك من خلال عودة البطل الجبايلي إلى بلاده بعد غياب دام ثلاثين سنة؛ ليكتشف أنّ طبيعة الحياة تغيّرت بالكامل، فمقهى "**مالكوف**" مكان الحوارات بين مختلف الفئات و الأعراق أضحت عجوزة غربية:" **هل مزالت مقهى مالكوف تشتغل إيه...مقهى مالكوف صارت معزولة ..عجوزا مسنّة لا يعرفها الجيل الجديد ...ما دامت تعرف مقهى مالكوف، فأنت ابن البلد الأصيل"**[3]،

---

[1]– المصدر نفسه، ص:12

[2]– ينظر: مبروك دريدي ،الغراب الأخير ،ص:17 و18.

[3]– المصدر نفسه ،ص:22.

حيث يبرز هذا المقطع السردي تغرّب الشاب عبد الحميد عن وطنه و عودته التي جعلته حائرا لكيفية تحوّل وتغيّر نظام الحياة، أين صبغت بطابع أجنبي في مختلف مجالات و أنظمة التواصل الإجتماعي، ومن الأماكن الشعبية التي أعاد الروائي ذكرها نجد:" **فيلا حيدرة وفيلا سطاوالي و الأبيار**"[1]، وهي من الأماكن الشعبية من التراث الشعبي التاريخي الذي يحاكي طبقة السلطة و طريقة عيشها في ظلال السلطة، ما يبرز الطبقية التي ظهرت في الجزائر بعد نيل الإستقلال.

وعلى نفس المنوال، نجد مظاهر التراث الشعبي؛ من خلال استدعاء مبروك دريدي لأحداث و أشياء تعود إلى طبيعة الحياة في قصل تل الغراب :"...**ويطلع من حقول بساتين الزيتون و البرتقال و الرمان، ويآتي كعاصفة من حقول القمح و الشعير البعيدة، كنت أراه مائلا أمامي قادما من الصحراء، وهو أغبر برمالها ملتحفا ببرنوس من قماش أبيض ناصع**"[2]، فصيغ أنواع الطعام تعود إلى حياة الشعب كذكره لفواكه الزيتون البرتقال، الرمان، مرورا بالقمح والشعير، فضلا على اللباس التقليدي، البرنوس، العباية، لباس الإحرام، وغيرها من التراكيب التي اعتمدها مبروك دريدي؛ لإحياء الانتماء الثقافي و الحفاظ على خصوصية الثقافة في الجزائر، فهو يقرّ بأنّ زمن فتيل الثورة والإرهاب للن يمحو عادات و أعراف المجتمع الجزائري ، لو حدثت تغيّرات تطورية في مختلف مجالات الحياة، ما يعني أنّ دلالات استدعاء نماذج من التراث الشعبي ليس من فراغ، بل يحمل إيديولوجية فكرية تُعنى بأصول التكوين الاجتماعي لدى المجتمع الجزائري و حفاظه على هوية الآباء و الأجداد.

ومن مظاهر التراث الشعبي استدعاء الروائي لشارع القصبة؛ باعتباره شارعا شعبيا يحاكي الجزائر القديمة من خلال جدرانها ومبانيها المعمارية، فشارع القصبة عُرف بفئات السرقة وانتهاك أجساد الضعفاء بغية أخذ الأموال، وحوار البطل مع موظف الاستقبال يبرز تيمة

[1]– المصدر نفسه ،ص:23

[2]– مبروك دريدي ، الغراب الأخير، ص:29.

استدعاء التاريخ الشعبي:"...**طيب أريد أن أشرب قهوتي في مقهى مالكوف، وأريد أن تذكرني بأقصر درب إليها ، ولكن سيدي أخشى أنّ دروب القصبة وآزقتها ليست آمنة، لا عليك، لا أحمل في جيوبي ما يسرق، فقط حوّل لي مبلغا يكفيتي من الدينار**"[1].

فالروائي يعبّر بطريقة سردية ساحرة عن مشاهد التحوّل الاجتماعي و الثقافي في الجزائر، خاصة بعد نهاية الإستقلال وحلول فترة الصراع و الاضطراب السياسي؛ فأضحت كل المرافق و الشوارع، وكل ما يحيط بالإنسان الجزائري متأثرة بواقع الاستعمار الفرنسي، فصبغت بألوان ولغات التحكم والقوانين وفق أطر أجنبية كانت بالأمس عدوا للذات؛ تسعى إلى طمسها و دحضها، ومن نماذج استدعاء التراث الشعبي في رواية "الغراب الأخير"، نجد صور الأغاني الشعبية التي كانت تلتقي مع جدران وزقاق القصبة، يقول:"...**كنت هنا راويا لعشرات القصص التي رددتها حناجر شيوخ الشعبي ، أغنية "عيشة والحراز ...آيلي آيلي و الغاني ربي ...آش نعمل آش المعمول ...آش من حيلة تنفعني معاك**"[2]

تمثّل هذه الأغنية الشعبية تراثا شعبيا يحاكي هموم و أفكار المجتمع الجزائري في زمن أُبِيدت فيه حرية الذات و تغيّرت فيه الأوضاع، وفي نفس السياق، نقرأ استدعاء بعض أغاني الشيوخ و فرحهم باستقلال الجزائر من فتيل الاستعمار الظالم، يقول البطل عبد الحميد:"...**وعاودني كهف الأغنام متزاحما بما سمعته في سهرات هنا، أغاني الشيوخ حيث رددها الشباب ، ويستأنس بها المسرور والموجوع.."الحمد لله ما بق استعمار في بلادنا ..."مقهى مالكوف، وحكايا أبطال و عشاق و بحارة عرب وأتراك، وملامح جهاد واستشهاد وفيض من فرح، كانت القصبة وفيض من فرح تكتب صفحاته...صورة الحاج محمد العنقى...**"[3]، فالروائي متحسّر على وضعية وطن حارب من أجله الأبطال و الرجال، فغدا

[1]– المصدر نفسه ، ص:31.

[2]– مبروك دريدي، الغراب الأخير، ص33

[3]– المصدر نفسه ،ص:33.

اليوم غارقا في أوحال الإرهاب و سموم السياسة ، فالقصبة ولّت غريبة الملامح و الأجناس والأعراف.

كما يستدعي الروائي في خاطره مسجد كتشاوة؛ باعتباره مرتكزا أدبيا و شعبيا، فهو الحافظ لدروب الأخوة المتوحدين و عنوان الإسلام الذي توزع في أنحاء البلاد، **فجامع كتشاوة مسجد عريق يحاكي نفحات و لفحات الماضي الذي حارب من أجله الرجال لنصرة أوطانهم، وكان موقعه في العهد الروماني عبارة عن أحواض لجمع مياه الشرب ، وفي العهد العثماني أضحى واقعا في شارع الديوان ساحة ابن باديس حاليا**[1]، وبجانب شارع القصبة، يسترجع البطل عبد الحميد مشهد لقاءه بفيروز بالقرب من شارع حسيبة بن بوعلي، وهي علامة دالة على المرأة الثورية و المجاهدة في سبيل نصرة الوطن ، فالتاريخ يحتفي بالأبطال و النساء اللواتي بِعن الغالي والنفيس من أجل أن تحيا الجزائر عكس نساء اليوم، اللواتي غرقن في تقليد سمات المرأة الغربية، وإلى جانب شخصية فيروز التي وقع عبد الحميد في حبّها قبل رحيلها، والمشهد التالي يصف ذلك:"...**كانت فيروز هي من تعرف تلك المرأة ، ونحن نأوي هناك لأول مرة عقدت ما سميته قرانا بيننا ، كتبت عقدا أمضينا عليه في ورقة، تقول بأني تزوجتها...**"[2]، حيث نلمس في هذا المقطع صور الزواج من خلال عقد القران، وهي عادات شعبية مستوحاة من عمق الثقافة الجزائرية، و كيفية قيام الأعراس.

ومن الصور التراثية، نجد ذكر المقاهي وسيجارات المالبورو، و أحوال النساء، والمباني والمساجد، والشوارع العامرة بالنساء العلمانيات، وهي صورة غربية وقع فيها عبد الحميد؛ من خلال تتبع "نسيم" النساء، وبُعده عن وصية أبيه عبدالرحمن، فالروائي هنا يقدّم لنا صورة عن تحولات الحياة في جزائر بعد الإستقلال، وحدوث صراعات و جدالات، والمقطع التالي يبيّن ذلك : "...**فمرة، أحضر مع العلمانيين بدعوة من زميل أو صديق، وأستمع بأذنين فارغتين**

[1]– ينظر: سعد الله فوزي، قصبة الجزائر، الذاكرة الحاضر، والخواطر،الجزائر، دط،2007، ص40.

[2]– مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:38

إلى حماسي عن واجب التخلي عن الدين و نصوصه، وواجب الذهاب في تجاه تحديث المجتمع، وإبعاده عن المقدسات، ومرة، أحضر في الطبقة الأخرى؛ لأستمع بالأذنين الفارغتين لخطاب يرفع الدين عاليا في سماوات بعيدة و عجيبة بواجب غرس الدين عميقا في نفوس الناس"[1].

وتدلّ هذه التراكيب السردية على مشاهد الصراع و الجدال الفكري بين تيارات حزبية آخرى علمانية لائكية، مرورا باتجاهات تُعلي بمقام الدين كلها، هذه الصور جسدت الحياة السياسية بعد الاستقلال، وصراع العشائر على مقاليد الحكم، ونجد، أيضا، صيغ التراث الشعبي في ذكر جريدة الشعب وكشك الجرائد؛ باعتبارها يومية وطنية برزت أيام الثورة الجزائرية، لكن شعاعها بدأ بالاضمحال؛ نظير عزوف العديد من القراء و بقاء فقط القدماء ذوي الارتباط و الحنين إلى الوطن: "**هل مازالت جريدة الشعب تصدر؟ ؟يجبني صاحب كشك الجرائد عند مدخل الشارع: نعم.. ولكنني لا أقتنيها، صراحة لم يعد لها قراء سوى بعض القدماء من المتقاعدين.**"[2]

فاستدعاء تيمة هذه الجرائد ليس من فراغ، بل تعبير و حنين إلى أيام الاستقلال، أين كانت الجرائد و المقاهي و الشوارع مليئة بأغاني و أناشيد الحرية الوطنية ، لكن فتيل النضال و الأمل لم يتوقف إلا مع بزوغ رايات ومظاهرات نصرة العدل وإعادة السلطة إلى أهلها، كما جسّد الروائي مظاهر التجمعات الحزبية و خطاباتهم في المنابر؛ لإعلاء صوت الحرية ووعودهم الزائفة في تسليم مشعل النضال للشباب وإعطاءهم الفرصة للبقاء على عهد الثورة ووعد الأباء و الأجداد، ونقرأ صور التعبير الشعبي في حوار رمانة، وولدها عبد الحميد الذي ولد عام إطلاق النار بين الثوار و الفرنسين، حيث تردد الأم لفظة :"**الناس ربي يهديها**"[3]، وهي نسق كتابي خطابي أراد من خلالها الروائي إثبات هوية الأم الشعبي و

[1]– المصدر نفسه ،ص:41

[2]– مبروك دريدي ،الغراب الأخير ،ص:50

[3]– المصدر نفسه ،ص:51

الإسلامي، فهي تتسم بشيَم وأوصاف مستوحاة من عبق الدين الإسلامي، كما أشاد الروائي إلى تعدد الواجبات عند أفراد و شيوخ المجتمع الجائري حيث يعتقدون بتعاليم الله عزوجل، الأمر الذي أعطاها ميزة للمرأة الثائرة المحافظة على تقاليد وأعراف المجتمع الجزائري، فهي المرأة المحبة والثورية التي جاهدت في سبيل بقاء التل الغراب ناصع البياض، لكن نجوم الماضي جاءت يوما، وانطفأت بفعل فاعل أجنبي غدار يودّ فتك وهتك الديار"، **فرمانة ،و باية ، وجلال النايلي، وفندق الأوراسي** "[1] وغيرها من التسميات الشعبية المرتبطة بحياة المجتمع الجزائري الذي تأثّر بقطار الاحتلال، فرغم رايات الاستقلال إلا أنّ أوهام الماضي والاستعمار لازالت ساكنة في مختلف الأماكن و المجالات الجبايلية، كما يستحضر الروائي التراث الشعبي في بعض المشروبات الخمرية، التي فتكت به و جعلته يبعد عن تعاليم الدين الإسلامي، حيث نقرأ في المقطع التالي :"...**هنا شربت كل أنواع الخمر جاك دانيال إلى فودكا ،بولياكوف والبيرة العربية ..هنا اكتشفت ألّا فرق بين الأرض و السماء، وبين الشرق و الغرب حين يصير الكون فراش امرأة، هنا قاتلت بشراسة من عبد الحميد الجبايلي، ومن هنا تعاني عناده هربا**"[2]، وهي صورة لبعض الأوضاع الاجتماعية و الدينية التي وصل إليه المجتمع الجزائري في فترة ظلماء لا يسودها النصح و التوجيه، فالحياة في الجزائر تغيّرت، ولم يعد الغراب كسابق عهده، فالأحزاب و الجمعيات و التيارات أغرقت القصر في دوامة الفساد و الضعف السياسي ، فحتى تراث الشعب أصبح مغيّبا و مجهولا ، وكذلك لغتهم الشعبية الدارجة أضحت عنصر حشمة وخجل لأيّ شخص قادم لأهل المدينة، وهنا يقدّم صورة حضارية بين الإنسان المدني و الريفي ، فالأول طافت به شهوات الخطاب الغربي وغرق في أوحال التبعية و التطولر، وبخلاف ذلك، نجد الآخر القادم من الريف لا زال متمسكا بتراثه و آصالته رغم كل التحولات و التغيرات الثقافية، ويواصل الروائي في أجزاء الرواية عرض مظاهر استدعاء التراث الشعبي من خلال استدعاء الألبسة و الأطعمة

[1]– ينظر: مبروك دريدي، الغراب الأخير ،ص:49.50

[2]– المصدر نفسه، ص:85.

من عبق الثقافة الشعبية الجزائرية، أين يتذكر البطل عبد الحميد أقوال أمه زهور، حيث نجد تعابير؛ **الوشاح، العباية ، زرابي ،بندقية ، التمر ،حلويات، الشاي، الرمان ، الزنجبيل**[1]، هي صور تحاكي الموروث الشعبي و تفاصيل الحياة الشعبية في عهد الجبايلية و سلطة الحكم التي عُرفت بالصرامة قبيل حدوث الإرهاب، الذي أوقد فتن السياسة وأشعل فتيل الحرب بين مدنيين وعساكر و الضحية كان المجتمع الجزائري، الذي عاش ويلات الآلم حالما في ميلاد مخلّص من هذا الجحيم الإرهابي، ليعود عبد الحميد الجبايلي إلى قصر "تل الغراب" محاولا إعادة بث الحياة، يقول:"**أعود راضيا بدعوات رمانة، و سعيدا بعودة مكتبة الجبايلية إلى "تل الغراب"، حيث بيتها في قصر الجبايلية، أعود على جناح الفجر الجديد في رحلة فتح جوار جلال في السيارة، وقد ركبت المكتبة في شاحنة تلحق بنا.**"[2]، هي صورة تبرز عودة سلطة العشيرة الجبايلية بعد فترة فراغ سياسي، تلك هي حالة الجزائر التي لا تزال تسير وفق نظام الأعراس، و طرقها في تدبير أمور وقوانين الدولة.

خامسا/ استدعاء التراث الأدبي في روايتَي""في حضرة الماء"و"الغراب الأخير" لمبروك دريدي.

اعتمد الروائي مبروك دريدي على التراث الأدبي في روايتَي في "**حضرة الماء والغراب الأخير**" حيث حاول استدعاء بعض الصيغ و الرموز الأدبية، فضلا على التعدد اللغوي و دوره الفاغل في تشكيل خصوصية سردية داخل أعماله الروائية، فالتراث الأدبي يمثل بنية جمالية، حاول من خلالها الروائي استدعاء بعض الأبنية السردية؛ لتشكيل دلالته الداخلية ، فالروائي لا يكتب من فراغ، بل يتناص و يلتقي مع عدة نصوص؛ لإبرازها في نسق سردي منضد العناصر، أين يحضر فيها التراث بمختلف أشكاله و أنواعه.

إن القارئ لرواية "**في حضرة الماء**" يستكشف مظاهر التراث الأدبي في بعض الصيغ و التراكيب، كاستعماله اللغة الشعبية كدليل ثقافي يصف تعلّق البطل عامر بمحكيه التراثي،

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص:66.75.80.

[2]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:50

فهو يجعل من تلك اللغة ملمحا ثقافيا لا ينكر هويته و أصله كحوار الخالة زهور، و البطل عامر لحظة عودته من إيطاليا :" **إنها تطلب مزيدا من الحكايات عن نساء المدينة لتقول في الأخير: إنهن فرنسيس...روميات لا يحشمن، الله يسترنا**"[1]

يتضح من خلال المقطع لنا، أنّ صيغة "الله يسترنا" لغة شعبية استدعاها الروائي في نصه الفني؛ ليصنع بُعدا تجريبيا يخالف حدود الكتابة النمطية، ورغبته منه في مخالجة الواقع الاجتماعي في تاريخ الجزائر راسما في ذات السياق صورة عن ثنائية القرية و المدينة، فبينما لا تزال الأولى متشيثة بجبل الشوفيوس وتاريخه الثوري في سبيل حماية المجاهدين و الثوار من فتيل الاستعمار، وبخلاف ذلك، كانت صورة المدينة بطباع وصفات عدو الأمس، فالمدينة أو العاصمة غدت عارمة بالنساء الروميات و الفرنسيات، اللواتي يخالفن تعاليم الدين الإسلامي، وهي صورة قاسية لتغيرات مظاهر الحياة في الجزائر بعد مضي عهدي الثورة و الإرهاب، ومن صور استدعاء التراث الأدبي، نجد الكتابة الشعرية وفق نمط الشعر الحر، و دليل ذلك حوار غسان النابلسي مع الطبيب عامر، يقول:"

ياعدوي، خارطتي على جلدي

جلدي بلدي

منارك، هاهنا، في دمي سنطفيء

جدي أورثني، وفي الإرث ولدي

عظمي صخور، وتاريخي هرم

لن تقتل النساء فينا

سيبقى شجر الزيتون شاهدا

[1]– المصدر نفسه ، ص:11.

ظلمك مشنوق في يدي

إنك عدم"[1]

فهذه القصيدة مستوحاة من صيغة الشعر الحر، استدعاها الروائي لإثبات مقصدية إيديولوجية تنادي بضرورة التحرر من قيود الآخر المستعمر، ذلك العدو الذي يريد طمس و دحض هوية المليون ونصف مليون شهيد، فهذا البلد قارع المستعمر وكلّ من مرّت أقدامه، فجعلهم يتخبطون منكسرين، فما زالت آثار وجروح الماضي البائس تلاحقهم، فكانت مرسومة في أجسادهم كخرائط جغرافية تحاكي حضاراتهم، التي كانت قبل زمن أرضهم، حسب اعتقادهم، كما تحمل هذه الشعرية فسحة جمالية؛ أراد من خلالها الروائي إبراز تقاليد الأجداد في شفاء الجرحى من خلال استعمال الأعشاب كطب و دواء لخياطة و شفاء الجروح الجسدية، فمبروك دريدي يقدّم مشاهد عن تغيّر قاطرة الحياة في الجزائر خاصة في أرجاء و أحياء العاصمة حيث صُبغت بجدران الآخر المستعم، ذلك العدو الغاشم أصبح اليوم صديقا ودودا يرحّب به في مختلف المجالات والشركات، كما أشار الروائي إلى أزمة الإرهاب وسهامه، التي قتلت وفتكت بالأهالي و الأطفال وأدخلت شوارع و أزقة الجزائر في فوضى القتل و الجرائم.

ومن صيغ التراث الشعبي في رواية "حضرة الماء"، نجد استدعاء البُعد الأسطوري، باعتباره نسقا جماليا يثير الإيحاء و الترميز لصنع بُعد تجريبي، يفتّت شبكات و علاقات الدلالة، فمبروك دريدي استدعى **الأسطورة اليونانية من خلال ذكر الإله زيوس الذي يعدّ في الفكرة اليونانية كبير الآلهة، ويتمتع بالسلطة على جبل أولميوس، وكذلك السماء**[2]**،** والمقطع التالي يبيّن مشهد عامر في إيطاليا وزواجه من سميرة، حيث يسترجع حنينه إلى أهله هناك في جبل الشوف، حيث يقول:"...**جين كنت أعود إلى مسقط رأسي، إلى قبري**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص79

[2] – ينظر:أحمد عثمان، الأدب الاغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف،مصر،ط2، 1987، ص:44.

إلى أرضنا، لم أكن أستأذن "يانوس" إله الأبواب ...وكانت سميرة تلحّ بالمجيء معي...وحين تيأس من إقناعي، تقول :"حفظتني قولك...أنا لست أزيوس، و أوروبا ستعود إلى شاطئها الأول ..ستعود إلى الشرق الذي خطفت منه"[1]، فالروائي استدعى رموزا أسطورية؛ ليثبت نوعية الصراع بين الأنا الوطنية و الآخر الذي تسلّح بتخريفات و رموز أسطورية للعودة إلى حضن الشرق، وكأنها رسالة إيديولوجية تفيد بأنّ الرومان لم ينسوا تاريخهم القابع في حضارات الشرق، وأنّ نبال أوروبا ستعيد إلى الشرق عائدة لاكتناز رموزها.

يواصل مبروك دريدي في روايته رصد مشاهد الموت التي عصفت بقريته، نظير خنازير القتل و الإجرام، فالكلّ أضحى يهرب باتجاه ضفاف المدينة و أشجار الدردار؛ خوفا من بطش و فتيل الإرهاب المسلح، ومن صيغ الأسطورة، أيضا، نجد استدعاء أسطورة سميراميس في قوله:"**...دكتور عامر بن رابح بن الطيب، طبيب جزائري ..متزوج يونانية اسمها سميراس له ولدان بنت اسمها آسيا و ولد أسمه آدم، أمه على قيد الحياة والده متوفٍّ ، له ثلاث أخوات ، الكبرى: أرملة ضحية إرهاب، الوسطى: زوجة عقيد، الصغرى: عزباء،..تتزوج عن قريب..جدّه الحاج الطيّب مات قبل أسابيع مجاهد في ثورة التحرير."**[2]

فالأسطورة تتمثل في **سميراميس ملكة الأشوريين، أما دلالتها بالعربية، فتعني الحمامة التي حكمت لعدة سنوات بعد وفاة زوجها**[3]، وهي أسطورة تاريخية استخدمها الروائي؛ لإبراز شخصية سميرة زوجة عامر التي تبحث عن ملاذ وعودة إلى بيت الحاج الطيب لمعرفة تاريخ أصولها، وهي تمثيل لصور الصراع الحضاري والتاريخي بين الشرق و الغرب، هذا الأخير مازال يحتمي في جدران التاريخ بحثا عن وجوده.

---

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص95.

[2]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:102–103.

[3]– ينظر:أحمد عثمان، الأدب الاغريقي تراثا إنسانيا وعالميا،ص:43.

ونقرأ بعض الصور الفنية؛ من خلال استدعاء تسمية العالم الإيطالي **غاليلو الذي أبهر** الكنيسة الرومانية بأبحاثه و جعل بيت القديس **شانت إيجيديو** يتخبط في تماثيله و طلاسمه، يقول عامر على لسان الأمين العام في العاصمة روما:"...**حارب الناس من أجل الكنيسة، و حين استحكمت أصبحت محكمة للخارجين عنها،غاليلو فك عنق المشنقة وبقي كوكب الأرض كما تدور الأفكار في رأسه المكور، كما تدور حول النواة إلكترونات الذرة،..داني و بوكاشيو وغيرهم ممن عرفت أغمضوا أعينهم على بريق الشرق ،الدرب الذي جاء منه المسيح يحمل قطفة من جدائل الزيتون."**[1]

فاستحضار مبروك دريدي للفيلسوف و العالم الإيطالي "غاليلو" هو إثبات لموت الكنيسة وغضبها من فتيل الشرق الذي تغرف منه "دانتي" و "بوكاشيو"، فغاليلو أول من تمرد على الكنيسة و طلاسمها و تماثيلها، حيث قدّم اكتشافات في مجالات عدة منها :الفيزياء ، الفلك ، الكونيات فاخترع التلسكوب وغيرها من الأدوات؛ فحاربته الكنيسة متخذة من أعمال "أرسطو" ملاذا لها، لكن نقطة اللقاء كانت في كون هولاء العلماء الذين أخذوا من الشرق معظم أفكارهم و تجاربهم، وهي إشارة إلى دور الفلاسفة والعلم في فترة تطور العالم الإسلامي، وما يحمله التراث العربي من معارف و علوم.

ولعلّ من الرموز الأدبية، نجد ذكر الفيلسوف و المفكّر الإيطالي الذي كان من المعجبين بالشرق، أين قرأ لكليلة و دمنة و ابن خلدون، وكان نقطة هامة في مساره الفكري، حيث قدّم نهضته في الفكر السياسي بروما، وتحديدا في "فلورنسا"، و يكمن ذلك في الرواية :"...**كلمتني الدكتورة فيكتوريا بيكاردو على الهاتف، وهي أستاذة الإسلاميات و رئيسة معهد ميكيافيلي للدراسات الشرقية، وراحت تكرّر جملة واحدة في كهف أذني حتى نشر الصدى من صوتها حرير الرمال خيمة فوق روما كلها دكتور عامر جائزة الموسم لا تكفي بحقك رزايتك ، كانت الوحيدة في لجنة التحكيم من قرأها باللغة العربية، أنت**

[1]– مبروك دريدي، في حضرة الماء ،ص:103

رائع..وكتاباتك متميزة...أنت رجل من الشرق العظيم"[1]، حيث تبيّن هذه الكلمات صراع الشرق وجدلية الغرب في بعض المجالات، لكنها ترسم في ذات الوقت إعجاب الغرب بمنجزات الشرق، فميكيافيل كان من أشد المناصرين للشرق، فأفرد لهم كتابات راقية تبرز ثائرة للشرق العظيم، و الراغب في قراءته و الأخذ من علمه و معارفه.

ولو انتقلنا إلى رواية "الغراب الأخير"؛ بحثا عن تجليات التراث الأدبي ،نجد تمازجا فنيا في سطور الرواية التي جسّدت الصراع السياسي و الاجتماعي في فترة مابعد الاستقلال، كما تعود بالمخيال الفكري إلى واقع الثورة التحريرية الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي؛ داعيا إلى إعادة النظر في موازين النظام السياسي الذي سيطرت عليه العائلة الجبايلية، الأمر الذي جعل عبد الحميد يتمرد على سلطة والده في طريقة تسيير أمور قصر "تل الغراب"، ورغم محاولات الفرار من قيود الجبايلية نحو نسيم الآخر المتحرر، إلا أن" خيال و ذكريات الوالدة أعادت بالبطل نحو وطنه الذي تركه يصارع نفحات وسواد الإرهاب في خريف1988م، أين شهدت الجزائر انقلابات و صراعات فكرية و سياسية من مختلف الأحزاب والاتجاهات التي ترنو لبلوغ قصر الغراب، لكن فتيل الإرهاب لم يتوقف إلا بعودة أحد أبناء الجبايلية و الوريث الشرعي لسلطة قصر "تل الغراب" الذي كان غريبا ضائعا في سهام الإجرام و القتل إبان العشرية السوداء، ولعل من صور استدعاء التراث الفني، المزج بين الألفاظ اللغوية من خلال استدعاء ألفاظ فصيحة وأخرى شعبية مرورا بلغة أجنبية تتكرر في بعض الصيغ كقوله:"عبد الحميد مشاهدا نظرة الفرنسي تجاه المجتمع الشرقي"...**ولا يملّ أستاذ الفرنسية من تكرار مثله الفذ tout leschemins mement a ROME عاد هذا الاسم يصدى في ذاكرتي، و بقيت أقلّب حبرتي في وجه العلاقة بيني و بين الروم و روما، استأنست ببعض اجابتي"**[2]، فاستدعاء بعض الجمل بالفرنسية في الرواية، أراد من خلالها الروائي إثبات االواقع الاجتماعي في هرم السلطة الجزائرية، أين تأثرت الطباع و

[1]– المصدر نفسه ،ص:84.

[2]– مبروك دريدي ،الغراب الأخير،ص:59.

القيم و الأعراف بلغة الآخر، فضيعت المقاهي و الفنادق والوزارات بطابع لغوي أجنبي يرى في العربية نقطة تخلّف، فالروائي يرصد نظرة الفرنسي بالقول أنّ الشرق هو أصل و أرض الرومان فهم أحق بها لا يحقّ لهذا الرقي القادم من الجنوب أن يحيا فيها، فالروائي لا يكفّ عن ذكر الروم في بناءه السردي، و المقطع التالي يصف ذلك: **"الرومي لم أعرف حكاية هذه الكلمة ..التي اختفت بعد سنوات الابتدائية ...عاد السؤال يركض بذاكرتي إلى طفولة القرية و سمعت الأطفال يهتفون مرة أخرى، "الرومي الرومي" فقال أستاذ تاريخ الحضارة الرومانية، وكان الروم وعرّفنا مع أستاذ الأدب العربي شاعرا اسمه ابن الرومي و الذي اعتقدت أنه مثلي لاحقته سخرية الأطفال"**[1]، فالروائي استحضر رمزية الشاعر العباسي ابن الرومي الذي عاش حياة مليئة بالآسى و القساوة؛ نظير بغض وكره الكثير له، وهو شبيه عبد الحميد الذي هاجر إلى إسبانيا تاركا وطنه في حناجر الموت و القتل، ولحظة عودته نال كرها من قبل بعض الأفراد الذين اعتبروه روميا لا يصلح للعيش أو إلقاء السلام عليه، فالرومي سرق أرض الأجداد و حوّلها إلى بلد أوروبي يتغنى بشهوات الغرب و الكفر مخالفا تعاليم الإسلام، فمبروك دريدي يكتب بقلم ثائر فساد بعض الوجوه السياسية و هروبها تجاه أعداء الأمس، غافلين تاريخ الأبطال و الشهداء الذين ضحّوا بالغالي و النفيس؛ ليحيا الوطن حرّا طليقا، ومن صور التعبير اللغوي استخدام تعابير وألفاظ من اللغة الإسبانية بالمقطع التالي:"

تحت سماء الله... bajo el cielo de diosوبدأت أسطورة الغياب .. la leyenda de la-ausencio".[2]

حيث أورد الروائي ألفاظ إسبانية تحاكي علاقة الذات بالآخر وما تعلمته من أنظمة و أطره الثقافية، فإسبانيا أو الأندلس قديما أرض عربية غزاها الصليبيون، فتغيرت الأنظمة و تحوّلت القيم إلى أعراف صليبية تحتفي بالكنيسة والقدّيس

[1]– مبروك دريدي، الغراب الأخير،ص:59

[2]–المصدر نفسه،ص:106.

فألفاظ...**senorasuservco[1].hallo.bienrenydo**، ،كلّ هذه الصيغ تمثّل العلاقة بين إسبانيا و الجزائر، هي علاقة تاريخ إسلامي قبل سقوط الأندلس في يد صليبي محتلّ، هتك بالأندلس و جعل جيش الثغور يفرّون هربا من حملات الصليبين، فكأنّ الروائي يذكّر البطل عبد الحميد بوطنه و ضرورة العودة إلى حماية وطنه؛ كي لا يحدث له مثل الأندلس التي ضاعت دفاترها في شريط الماضي الأسود، فلم تبق سوى بعض المحفوظات و الآثار التي عبّرت عن الإنسان المسلم في ذلك الوقت.

ونقرأ، كذلك، صور استدعاء اللغة الشعبية العامية؛ من خلال كلمات شخصيات كرمانة التي ربّت عبد الحميد ورحبّت بعودته من ظلمات إسبانيا، هناك عانى ويلات الاضطهاد و الاغتراب الديني و الاجتماعي و النفسي، فيعود متسائلا عن سخرية الناس منه و تسميته بالرومي، تقول رمانة:" **الناس ربي يهديها تعرف أنا أباك الحاج تزوج في أثناء الثورة و كان عبد الرحمن الجبايلي رجل جاه وكرامة و خيرات، ورجل مال و فلاحة واسعة ...وحين جاءت الثورة، بقي الجبايلي أبوك في ودّ مع الفرنسيين الذين طلبوا منه التعاون معهم ضد الثوار، وحقّق لهم ذلك في الظاهر، لكنهم في غيبهم و بعيدا عن أعينهم، كان ينفق على الثورة و يكتال لها السلاح و المال**"[2]، فلفظة الناس "ربي يهديها" مستوحاة من التراث الشعبي، استعملها الروائي كتقنية سردية مخالفة لبنية السرد و التأكيد على خصوصية العائلة الجبايلية التي تحمّلت في نبال السلطة و جعلت الشعب يتخبط في حناجر وسهام الإرهاب المسلح، فرمانة تذكّر عامر بأمه المرأة الثائرة والمجاهدة في سبيل أنّ تغرّد زغاريد الحرية في شوارع وأزقة الجزائر، فهي تحتفي بالمرأة الجزائرية وحفاظها عن آثارها المخزّنة في سجلّات التاريخ الجزائري.

[1]– المصدر نفسه ،ص:111

[2]– مبروك دريدي،الغراب الأخير ، ص:60

الفصل الرابع: استدعاء التراث في روايتَي "وادي الجن " و "لامبيدوزا " لمبروك دريدي

أولا/جمالية العنوان في روايتَي "وادي الجن" و "لامبيدوزا"

ثانيا /استدعاء التراث التاريخي في روايتي "لامبيدوزا"و "وادي الجن"لمبروك دريدي

ثالثا/ استدعاء التراث في الثقافة الدينية في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"

رابعا / استدعاء التراث الشعبي في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"

خامسا/ استدعاء التراث الأدبي في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"

تمهيد

لقد أحدثت كتابات الروائي الأكاديمي مبروك دريدي تحولا – لا بأس به– في موازين الكتابة؛ نظير اعتماده تقنيات وأساليب جديدة في عملية إنتاج وتذويب الأفكار، حيث حاول من خلالها الروائي انتقاد وعرض صفات الإنسان الجزائري في فترات مختلفة، فاستحضر عدّة مضامين تاريخية و دينية لاستنزاف جروح المجتمع الجزائري وما تبعه من تغيرات ثقافية و إيديولوجية هتكت بقلوب الأبرياء، والمستضعفين في أرض تشعّ بنفحات الشهداء و الأبطال، وما عاشته الجزائر من أزمات إرهابية، ناهيك عن أوضاع فاسدة أرهقت كاهل المجتمع الجزائري خاصة في الوقت الحديث، و نقرأ شواهد ذلك في روايتَي "وادي الجن" و "لامبيدوزا" الواصفتان لمظاهر الحياة في المجتمع الجزائري وما عاشه من قضايا و مظاهر سجّلها مبروك دريدي بقلم ثائر على حال وطنه و مجتمعه.

أولا/جمالية العنوان في روايتَي "وادي الجن" و "لامبيدوزا"

إنّ المطّلع على روايتي " وادي الجن" و "لامبيدوزا"، يجد نماذج سردية تحتوي في جانبها المضمر رؤية ثقافية تجاه حياة المجتمع الجزائري و وصفا ترميزيا لمختلف القضايا و الأوضاع الواقعة في صلب الجزائر، وقد مثّلت رواية "وادي الجن" شرارة اندلاع الكتابة السردية في مسار الروائي الذي سطّر على نفسه كسيل السرد و العارف بقضايا وطنه الذي غرق في وديان الفساد و الفقر و الهجرة، و غيرها من الأوصاف السلبية التي جسّدها فكر الروائي في تعابيير سردية تحتوي غرابة و عجائبية، فرواية "وادي الجن" عنوان مفعم بالتغريب و الحيرة الغرائيبية، **فأيّ وادٍ يقصد الروائي ؟** وهل الجنّ المقصود الذي يعيش في العالم الآخر والذي يرانا ولا نراه؟ أم أنها مقصودات إيديولوجية يرمي من خلالها الروائي لتلك ضوابط البساطة ودمج فكر القارئ نحو التغيبي و العجائبي، **فرواية "وادي الجن" بحث عن أسرار الوادي الكامن في جبل البرنوس الذي وضع لزرع القنب الهندي و استنزاف كنوز الذهب بطلها فريد الجحش الذي يسعى إلى تحقيق ذاته؛ من خلال مخالفة حدود السلطة و البحث عن طرق غير شرعية لتحقيق مراده، و البعد عن آفات الاضطهاد و**

الفقر و التهميش[1]، لكن عنوان الرواية كسر طابوهات القراءة وخلخل ميزان الدلالة ، فالوديان رموز طبيعية تحتوي مياه و أشجار و حشائش بين مختلف ضفافه، و حيوانات ترنو للعيش في دواليب الاخضرار والنماء، كما يفيد مدلول الوديان في الموروث الشعبي بأماكن وجود الجن و العفاريت التي كان الأجداد و الآباء يستعيذون منها؛ خوفا من حدوث ضربات أو هزات جسدية ، **فكان ذكرهم لاسم الله رفيقا دائم لهم لحظة بلوغ الوديان، فأضحت تعابير مقدّسة لاكتناه العالم الغيبي و الخوف من بلوغه، فالوديان رمز الخفايا و الغيب عند الإنس و الجن، فيختاره الأول لزرع و إخفاء خصوصاته و أفعاله، بينما يجيده الثاني مكانا و قبلة لعوالم الشاربين و الجنون، فالوديان محمول ثقافي يضمر جوانب سلبية و إيجابية في حياة الإنسان**[2]، وتختلف صورته، حسب كل سياق العمل و وقوعه: أيّ أنّ الوديان قد تحمل في طياتها صورته الشعبية و الاجتماعية و الثقافية عدة دلالات تتباين حسب رمزية التمثيل و الاستدعاء.

فعنوان رواية "وادي الجن" حمل مقاصد دلالية مختلفة مثّلت صراع الذات و مشكلاته مع السلطة الفاسدة التي هتكت بشباب العلم، فأغرقتهم في وديان الفقر و البطالة و الفساد الذي دمّر مختلف فئات المجتمع الجزائري، كما قصدت دلائلية العنوان فتيل الإرهاب و الاستعمار الذي هتك بالوطن، فجعله يعيش غارقا في وديان الماضي المحتل، وفي هذا الشأن يقول: "**نحن في بلد إذا لم تكن تعرف لغة الشمال، لن تخترق دوائر مهمة في جنوب يجترّ ذاكرة احتلاله القديم**"[3].

فالروائي يصف من خلال عنوانه مظاهر الاحتلال الثقافي الذي لا يزال يعيشه المجتمع الجزائري جرّاء العدوان الاستعماري، قائلا أنّ وديان الآخر المحتل ما زالت سارية في مختلف مجالات الحياة، وفي صورة مماثلة حملت مقصدية العنوان نظرة على –مظاهر

[1]- ينظر: مبروك دريدي، وادي الجنّ،الجزائر تقرأ، الجزائر،2018،ط1ص:33.36.

[2]- ينظر: المصدر نفسه ،ص:56.75

[3]- المصدر نفسه ،ص:11.

تجارة المخدرات والتهريب للآثار، أين استعمل الروائي الوديان لضبط وديان الحشيش التي توضع في الجزائر، ناهيك عن رصد مآثر التنقيب عن الذهب و الأثار، و محاولة تمريرها نحو الضفة الغربية عبر وثائق عربية، وأيادٍ خارجية تسعى إلى خلق أزمات داخل الوطن.

كما دلّت الرواية في عنوانها العجائبي على بعض الدلالات الثقافية عن رمزية الوديان التي صوّرت الثوار وصمودهم في وجه المستعمرين، فدلّت الوديان عن مظاهر التضاريس الصعبة في الجزائر، وكيف احتمى بها الثوار و المجاهدون لحماية وطنهم، فكانت جبالا صامدة تمتد من الجنوب إلى الشمال، لم يستطيع الاستعمار فكّ خيوطيها ودحض الثوار، تقول جدة فريد الجحش مسترجعة تاريخ الأبطال:" **كيف كان الثوار يأوون إلى الوادي، وكيف ضرب الفرنسيين بكل أسلحتهم هنا، وكيف لم يجدوا من طاردهم وهم يمشّطون الوادي لأيام،، كانت بقايا الأنفاق التي كسروا شفاه أفواهها شاهدة على دروب تحت الأرض ، وبعدها تحديت نفسي، و دخلت الوادي مرات وحدي واستأنست بوحشته، وكنت فيه الجنّي الوحيد**" [1]، فالوديان حملت دلالة أخرى تحاكي تاريخ الثورة الجزائرية و نضال الثوار في الوديان لمجابهة العدو الاستعماري، فأضحت مركز خوف لهم و فضاء و أمان للمجاهدين الذين تخيّروها طريقا للقضاء على الاستعمار الغاشم ، كما مثّلت صورة الإرهاب الذي زرع الخوف و الرعب في تسعينات القرن الماضي، حيث كانت الوديان سلطة رعب لكل الجزائريين، فكان –الإرهاب– أشبه بحيوانات جائعة فتكت بمختلف الفئات؛ لبلوغ السلطة معلنة صعلكتها و تمرّدها على سلطة الحكم، والمقطع التالي يحكي هذا الشأن:"**وانقطعت عن سنوات، حين دنّس الإرهاب قداسة ربوع هذه الأرض، كنت متيقنا أنّ الإرهاب يمرّ بالوادي، و لا يقدر على الإقامة به**" [2].

ودلالة المقطع السابق صورة أخرى تحفيها الرواية من خلال عنوانها المشير للقراءة، حيث لم تعد الوديان مصدر أمان، بل ولّت مكان خوف ورعب لكل شخص يقتاد طريقها ، وهي

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ،ص:49.

[2]– المصدر نفسه ،ص:49.

تمثيل رمزي لمشهد الإرهاب الذي دنّس ولطّخ سمعة الوديان الحافظة لتاريخ الثوار و المجاهدين ، فالإرهاب لطّخوا مياه وضفاف الوديان، وحوّلوها لموطن الفساد و القتل و التمرد على سلطة أهل الوادي، وقد استدعاها الروائي؛ لإبراز تلوث وتلطيخ سمعة الوادي الثوري المسجل لبطولات الشهداء و الثوار الذين حافظوا ودافعوا عن هوية وطنهم.

لو انتقلنا إلى دلائلية العنوان في رواية "لامبيدوزا"، نجدها تعبّر عن فضاء الاغتراب الهوياتي الذي يعيشه الإنسان وسط دوامة من الهويات الثقافية، الأمر الذي جعله يعيش هجنة ثقافية اغترابية واستلابا هوياتيا، **فلامبيدوزا عمل روائي يخاطب الثقافة الأصيلة، وصراعها مع الآخر المختلف، كما ترسم جدليات الذات في صراعها مع الوجود، أبطالها ثلاث شخصيات شباب ولدوا ونشأوا في حي شعبي، وكان لكل واحد طموحات وقدرات ذهنية تنمّي إيديولجيته، لكن مع توالي خريطة الزمن يفترق هولاء الشباب باتجاه طرق مختلفة ، الأول كان بيطريا عارفا بعالم الحيوان و قرّر دخول دواليب السلطة، بينما يتحدد الشخص الثاني في دور المتمرد و الرافض لواقع الفساد مناديا بضرورة التغيير، فاتجه إلى العمل المسلح؛ لتحقيق ذاته ودحض خطابات السلطة، وكان الشاب الثالث والأخير، الرجل الفنان والحالم بأفكار روحية تسكن جوارحه، الأمر الذي جعله كافرا بخلاف صديقه**[1]، وبعد مسيرة عمرية حافلة بالأحداث و الخسائر، يلتقي الشباب في مكان واحد، أين يحالون إلى استرجاع ذاكرة الطفولة.

فلامبيدوزا" أيقونة سردية تخيّرها الروائي كعتبة مفتاحية لبلوغ ترسيمات السرد و أحداثه السارية في أماكن تجمع بين الشرق و الغرب، أين عاشت الذات الشرقية في كنف اللاهوية والاغتراب الثقافي و النفسي، فرحلة الشباب نحو أحلامهم باءت بدخولهم معتركات فاشلة جعلتهم في ختام النص السردي يؤمنون بضرورة العودة إلى الأصل، وهي مقصدية سردية تفيد بمظاهر الفقر و الفساد و الضياع و الاغتراب الذي عاشه الإنسان العربي عامة والجزائري خاصة ، يقول عمي مسعود:" **قبل الثورة كنت فتى يقترب من سنّ الشباب،**

[1]- ينظر: مبروك دريدي، لامبيدوزا، فواصل للنشر والتوزيع، الجزائر، غرداية ،ط1، 2019،ص:45.46

قضيت كل طفولتي، هناك في قرية في سفح الجبل، كان الفقر والمرض قد أخذ والدتي في موكب الموت وأنا رضيع، ثم عاد الموكب واختطف والدي وأنا في سن العاشرة، كفلني خالي خمس سنوات، ولكنني هربت من قسوة زوجته، فاليتيم يتيم حيث كان"[1]، فمسعود العمّ الصبور، والعارف بخبايا السلطة ظلّ صامدا وسط آهات وعداء الآخر الفاسد و المتحكم في جدران السلطة، لكن صوته الرافض للتغير عجّل؛ باعتباره ضحية يستوجب قتله ليفر هاربا إلى أحضان القارة العجوز؛ تاركا حي المروج تائها يصارع الفقر و البطالة و اللاهوية و الإرهاب المسلح، لكنّه يغضب من قيم ومظاهر الحياة في أوروبا ،هناك نساء كاسيات عاريات، وبطانات خمر تدبّ في كل مكان ، وحرية لا تُضاهى لصور االحياة الشرق، كل هذه الأوصاف عجّلت بصراع وجدال هوياتي حول علاقات الشرق والغرب، ونظرة الأخيرعلى كون الشرق مركز تخلّف و موطن قتل وإجرام و قذارة لا يصحّ أن يحيا في عنق الحضارة الأوروبية، والمقطع التالي وصف ثقافي لنظرة الأجنبي للشرق:"...**كدت أصير فرنسيا تماما، وكدت أنسى اللغة العربية التي صارت ثقيلة على لساني، وجاز الله جاك الذي، في كل مرة، يرمي بشتائمه خفية عن أبيه، ويذكرني بقوله عربي قذر**"[2]، فهذه الصيغة السردية تمثّل دلالة ثقافية تُحيل إلى أوجه الصراع والجدال الهوياتي بين الأنا العربية والآخر المدجج بكلّ خطابات الكره والقتل و الحقد لأي موروث عربي إسلامي حتى لو كانت روحه الفكرية و العلمية راقية، فهو يظلّ عربيا قذرا غير مرحبّ به في حصون العقل الأوروبي، "فهي رواية الاغتراب المكاني والنفسي داخل الوطن وخارجه، وطن يعجّ بمختلف أشكال الصراع والعذاب، كانعدام الأمن والأمان، مثلما وجدنا في شخصية سليم وهروبه من شبح الاغتيال من طرف حسّان وجماعته الإرهابية"[3].

---

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا، ص:72.

[2]– المصدر نفسه ، ص:73.

[3]-حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهّوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12،ع03، جامعة الوادي، 2020/11/30، ص:756

إنّ "لامبيدوزا" رواية الهوية العربية الضائعة في وديان الفقر، الجريمة، المخدرات، الحرقة تجاه المجهول الذهبي القابع في بحور الغرب، إنها رواية الأحلام الضائعة في سطور اللغة الاستعمارية التي تاهت في أوساط الشباب، وجعلتهم يغرقون في تجارة الحشيش و السلاح و بيوت الدعارة، وفي الرواية، نجد القول التالي:"...**الشباب في جماعات متحلقين في دوائر معلّقة على حشيش أو أحلام بالفقر على البحر إلى ضفة الحياة، هناك..صوت نعيش ما كان قبل سنين خفيا و خجولا الجريمة و المخدرات مهنة الكثير أصحاب المال و النفوذ شيّدوا نواد لهم و رخّصوا للسلاح، ووظفوا حرّاسا لهم ولممتلكاتهم وفيلاتهم، تدربت أنا وجيبة على الرمي بالمسدس، الأولاد يذهبون إلى دراستهم ويرجعون في سيارات سائق وحارس، لقد كرهت كل هذا، وضقت بحياة بعضها، الخوف من كل جهة**"[1]، فهذا المقطع السردي وصف شامل للحياة العربية وما عاشته من سموم سياسية، وتجارب علمية فاشلة، ناهيك عن أوضاع بائسة مفقرة هتكت بالشباب وأدخلتهم عالم الحشيش و التجارة و المتاجرة بالسلاح الإجرامي، "**فهي تعود إلى حقبة التسعينيات للقرن المنصرم؛ حاول من خلالها الروائي مبروك دريدي إعطاء رؤية مختلفة جذريا عن الحلّ والخلاص في مجتمع عريق يهمشه المال والسياسة والعنف والإرهاب من جهة أخرى**"[2]، فرواية لامبيدوزا تمثيل لموت الحياة و انحدارها في بحور الكفر والبؤس، رواية اللاإنسانية واللاهوية في حاضنة العروبة التي غرقت سفنها في حياة ملؤها تشظٍّ هوياتي وسقم ديني، فدمار وخراب سياسي أوغل المجتمع في نكسات الجوع و الضياع والحياة غير العادلة، هي رواية الخوف الغربي الذي فتك بفئات المجتمع وجعل سادة الحكم وسلاطين السياسة يلهون في كراسي القوة، غير ناظرين لأحوال شعوبهم.

"لامبيدوزا" توليفة سردية واصفة لأحزان الشرق الضائع في هويات غربية تتلذذ بمركزية السلطة و إعلاء سلطة الكنيسة على حساب دين الإسلام الشرقي، هي رواية الشرق الميت و

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:14.

[2] – الطاهر مرابعي، رواية لامبيدوزا تسبر أغوار مجتمع عانى من العنف، مجلة أنفاس، 24/يوليو 2020، ص: 45.

المنهك في كل أطر الحياة، الأمر الذّي خلخل القيم وزعزع الهويات، وخرّب المقدسات و أذاق المحرمات، وحلّل الكفريات، فباتت البلاد غريبة الأصل والديار، وحلّ محلها غرباء أشقياء لكره دين الله أوفياء، وطمس عيون الأمة العربية المحروسة، ساعين وهادفين، هي رواية البحث عن اليقين ودحض فتيل الخوف.

فاختيار الروائي لمسمّى "لامبيدوزا" حمل في طياته أسئلة تصارع وجود الذات، وتبحث عن أمل جديد؛ لإغاثة شباب الشرق من سواد وظلام الموت؛ ف"لامبيدوزا" رمز الهجرة غير الشرعية والحرقة عبر جزر إيطاليا و إسبانيا تجاه الغرب المرصّع بمعاني التحرر و العدالة على حسب الذهنيات، فهي رحلة البحث عن خيط الهناء و السلام بعيدا عن قيود الأنا ، فلامبيدوزا فسيفساء سردية تسافر بالذات نحو صور اللقاء بين الأنا و الآخر ،راسمة مظاهر التحول و التغيير في مختلف القيم و الأعراف، فمقصدية "لامبيدوزا" تمثيل لسلطة وهروب الذات نحو فجوات و فواحش الروح الغربية، و محاولة لاستنزاف جروح الهويات المختنقة بجداريات الفقر و الجوع و التهميش، وغيرها من الأوصاف التي أرهقت كل المجتمع الغربي في مختلف أكنافه وصوره، الأمر الذي جعله يركب قوارب الموت لمطاردة الشباب، فمنهم من أختار الرحلة نحو الآخر، ومنهم من بقي في دوامة الفساد؛ داعيا للتغيير ليقتنع أخيرا بخطاب التمرد و السلاح، وأطراف أخرى نجدها تبحث عن تشبّعات لذاتها الضائعة في متاهات اللاوجود.

فلمح عنوان رواية لامبيدوزا تضمّن رحلة واغتراب الذات عن الوطن و الأهل و السلطة، فهي بحث عن يقين الحرية الذاتية لقتل جذور الفقر و البطالة و اللاعدل و اللاهوية الشرقية، وبين هذا وذاك، ضاعت مقدسات العروبة، ولطخت دماء الوطنية، ودنّست حياة السلام و الهناء، ورحلت في كؤوسها سموم الموت و اللاحياة، وطمست لغات الأصل، لتضيع هوية الشرق في غياهب الكفر و الطيش و المحرمات، التي صنعتها عيون رواية "لامبيدوزا" في ذات كل إنسان.

كلّ هذه التعابير و الصيغ السردية في الروايتين أنتجها القلم الدريدي في نصية سردية تجمع بين حلاوة اللفظ و بلاغة مقصده الدلالي، مسترجعا عدة صور للتراث كفعل سردي لإحياء الماضي وفق رؤية مستقبلية ترنو إلى بزوغ شمس الحرية و السلام في بلاد العروبة و الإسلام، ليشكّل التراث محمولا ثقافيا، حاول مبروك دريدي اعتماده كبنيات سردية لملامسة الحياة و إسقاط بعض صيغها عليها، محاولا بذلك تذكير كل العقول العربية بصيغ الأجداد و الآباء، فنوّع مبروك دريدي من صيغ التراث التاريخي و الشعبي و الديني، وصولا للفنّ، خاصة في روايتَي "وادي الجنّ" و "لامبيدوزا".

ثانيا/ **استدعاء التراث التاريخي في روايتي "لامبيدوزا"و "وادي الجنّ"لمبروك دريدي**

تطرح مسألة استدعاء التاريخ في المنجز الروائي عند مبروك دريدي عدة قضايا ورؤى ثقافية تحاكي هوية الإنسان العربي وما تبعه من تحولات في مختلف مقاليد الحياة، فالقارئ

لروايتي لامبيدوزا و وادي الجن يستحضر أبعادا تراثية تحتفي بهرم التاريخ كعنصر فاعل لمحاكاة آهات الثقافة العربية، فيحاور الروائي التاريخ كمادة فنية لإسقاطها على الواقع الحياتي ، ليصبح التاريخ محمولا تراثيا تتكئ عليه أقلام الإبداع الروائي لمحاولة فهم و تفكيك عراقيل الواقع، كما تحمل تذكيرا و تبنيها للأجيال القادمة بضرورة مراجعة و إعادة صفحات التاريخ لكل أمة، فلا هوية دون تاريخ، ولا ثقافة دون نتاج حداثي تاريخي يمثّل مرآة البنية المجتمعية وما شهدته من أحداث و وقائع سّجلها المؤرخ بعيون دقيقة دون اقتباس أو فصل، ليستفيد الروائي من حلقة التاريخ كتقنية سردية؛ لبلورة محمولات الواقع، و محاولة إحداث تغيرات و تصدعات على الهوية بفعل خطاب الآخر.

والباحث النقدي في رواية **لامبيدوزا لمبروك دريدي** يجده يعود بالذات القارئة نحو درجات التراث التاريخي، حيث أفرد لها سطورا واسعة؛ حاول من خلالها الروائي تقديم رؤية ثقافية فنية تسلّح من جداريات التاريخ؛ لتفويض و مراجعة مقاليد الحكم، ولعلّ أول ملمس تراثي تاريخي ما نجده في حوار الشاب سليم و الدكتور مانيش لحظة استذكار أزمة الصراع التاريخي بين الشرق و الغرب، حيث يقول:" **...بين الشرق و الغرب مراسيل لا تنتهي ، كم مضى من الوقت، ولم نتعب هذه النبضات في قلب الكون؛ ليمتد النظر في جدلية فكرية لأكذوبة لا تكفّ عن محاولة استرجاع نقطة ما، لتصحيح سجلات من الخطايا بعدد أنفاس البشر.**"[1]

فالروائي مبروك دريدي يستدعي رؤية تاريخية تمتد من الأزمنة السحيقة عنوانها أزمة الهوية و الجدال بين الموروث الشرقي و النتاج الغربي؛ مؤكدا بذلك أنّه رغم توالي الإنجازات ورحلة الشرقي إلى الغربي وتفاعل بعضها البعض، إلا أنّ مسألة تمجيد مركزية الأنا الغربية و حقدها الدفين تجاه الشرق لا يزال نقطة فارقة في المتخيّل الغربي رغم اختلاف وتباعد الآفاق، فالغرب يرى في ذاته أنّه شمس الحضارة عكس الشرق، فيراه موطن التخلف و الدمار.

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا، ص:09.

ويواصل الروائي مبروك دريدي استدعاء التراث التاريخي؛ من خلال لقاء الشاب سليم بعمي محروس الهارب من كنف وطنه، حيث يقول:" **إيه يا سليم يا ولدي...حين جئنا في قوافل التجار الأولى، كنا عربا من كل بقاع الصحراء من الخليج، ومن مصر، ومن بلاد المغرب...كنا كحبات رمل يذروها الضياع، جئنا نشتري ولا نبيع شيئا، وصار درب الحرير ناعما في اتجاه واحد...**"[1]، وهنا يستدعي العمّ محروس معاناة الإنسان العربي في الفيافي و رحلة قوافل التجارة من كل بلدان العروبة، محاولين بيع وشراء بعض الجاجيات و السلع القادمة من فضاء الغرب، وهي مقصدية دلائلية لواقع الحياة في البلدان العربية التي أضحت تتنافس على استيراد سلع الآخر، كحال بلد الصين الذي احتكر كل الأسواق، وأضحى قوة كبرى في ميدان التجارة العالمية، وفي هذا الشأن يقول:"...**كنت أراني سيدا من القوم، كان الأسبوع طويلا هنا في الصين، و أنا أحمل السلع، وكنت أرجع سريعا أنتظر عند باب البحر غنائمي و غنائم السادة، كانت ثنائيات الميناء تطلّع من بشائر السلطة و المال، ولا يمضي وقت وجيز حتى نعود لنقدم قرابين أخرى للتنين، وصار الأسبوع اثنين ثم شهرا ، وكانت آبار البترول سخية تلفظ حمما من الدولار الطازج الذي حوّلناه إلى لهفة من الأرقام نراكمها، ونسابقه تكاثرها** "[2]

فمقصدية الروائي من هذا المقطع، تبرز سخريته و حزنه على حال الأمة العربية التي غرقت في قوافل الفساد، ومظاهر البؤس و الشقاء؛ ليختاروا طريق الهجرة و شقّ البحر طريقا لاغتراف لقمة العيش، فأموال البترول تندفع كحمم بركانية تجاه أسوار الآخر دون أن تحمل فوائد على أصحاب الديار، فهم تائهون في أرضهم التي تحوي ثروات وغنى لا يقدر أيّ شخص تصوّرها، يقول العم محروس:" **نعم يا سليم يا ولدي، الآن فهم الجميع كيف يبتلع زجاج ناطحات السحاب أبصارنا، فهمنا أنّ ما يذهب منا هناك ينتهي هنا، لقد شرح لي أحد بارونات التجارة الصينية، كيف تشغل نظرية السدّ حاجز محكم لثروات شاردة**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:10.

[2]– المصدر نفسه ، ص:09.

تنهي هنا في حبس اسمه البورصة، ثم تعلّق كل الأنهار لتنهي في مصب واحد"[1]، فالعمّ محروس يستذكر أمّ الدنيا، وما عاشته من نكسات و وقائع أوقعتها اليوم في فخاخ الفقر و الموت و الهجرة و تجارة أشياء تخالف قوانين الحياة، حيث يعود مبروك دريدي إلى أزمة السدّ في مصر خاصة في وقت الرئيس الاشتراكي جمال عبد الناصر، حيث أوقف النفوذ البريطاني في مصر في تلك الفترة.

فالعمّ محروس يمثّل أزمة الاغتراب النفسي و المكاني عن الأهل و الديار، "**فأدبرت عنه الدّنيا ورمت عليه أثقالها، فكيف لمثل هذه الأعباء أن تتكالب على نفس ضعيفة وتتداول على تعذيبها وتتفنن فيه"**[2]، هناك تعرّف و اكتشف وميض الحياة الغربية، خاصة في التجارة و البضاعة الكثيرة، نعم هي بلاد الصين التي تعتبر اليوم قطبا عالميا يتحكم في مختلف قنوات ومؤشرات التقدم، فالعمّ محروس يمثّل صورة بلده مصر الذي، أنهكه و أتعبه الشقاء وضاعت في جدرانه فطاحل الشباب و أحلام الصبا، فلم تعد كسابق عهدها حضارة التاريخ، التي جعلت بالكثير من الأحداث الإيجابية، لكن فساد و طمع أهل السلطة جعل الدولة تغرق في ديون التبعية الغربية، فأضحت مكبّلة في سجن الديون، وضرورة الرضوخ لقوانين الآخر:" **أنهك الزمن بعض صبره، و نأى به المنفى عن حنين قاهرة ما يفتأ بذكر غبارها و لياليها، يقول: دوما أنّ ماوشي العربي، صعلوك هرب من المعركة هناك، وترك خيمته تقتلعها الريح، ترك الأهرمات يأكلها خراب نسيان و خيانة"**[3]، فالروائي يصوّر في هذا المقطع شخصية العمّ محروس، المصري، الذي أنهكه شقاء الاغتراب وغربة عن وطنه الذي بقي يصارع شطحات ووابل الغرب، فضاعت خيمة العربية وتدنّست أهراماته بلمسات عدوّ غربي محتلّ.

---

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص:11.

[2] - حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهّوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي، ص:757

[3]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص::11.

كما يعرج الروائي على خيانة الحكام لأوطانهم، أين جعلوها مقيّدة بدساتير و مواثيق غربية أدخلت بنوك البلد في مديونية الآخر، وهذا دليل على الواقع الاستدماري في البلد العربي، وما عاشه من صور الضياع و الفقر و التهميش، وأضحت قلاع السلطة أشبه بدمى تحرّكها أيادي الغرب وقت الحاجة و المصلحة، ولعل المقطع التالي يرسم فرقا تاريخيا بين ماضي الإنسان العربي وحاضره المتعفن بسلوك وسياسة الغالب الغربي:" **يوم جديد يجترّ قديمه في البلد، تشابكت التجارة بالسياسة ، ومن على التلال يطلّ الخوف متربصا، المدينة فوضى في كل تجاه، طرقات تضيق وأخرى تتفتح شاردة، أجيال تلاحق، فلم يعد الإنجاب إلا فلاحة، تضاعف عدد السكان مرات بالمولدين والنازحين هربا من الموت، الذي يتنزل في الجبال سنوات، الناس بوجوه يجرّون خلف الخبز وبعض دنانير تؤجل ضياعهم، لا أحد يثق في أحد، صارت المدارس مثل: ثكنات والنساء جحافل في الشوارع و الأسواق يجرّون خيبات ومساومات على جرح عنوسة شرسة، الشباب في جماعة متحلقين في دوائر مغلقة على حشيش أو أحلام بالفقز على البحر حنفة الحياة هناك..."**[1]، حيث يبيّن هذا المقطع صورة دامية تنزف جروح الحزن و الألم لواقع البلدان العربية؛ نظير ما تعيشه من صراعات سياسية حول خزانة البلد، فجدالات و اختلالات إيديولوجية بين فئات، وفرق فكرية تهدف بلوغ رايات السلطة، فشباب طائش تائه في حشيش الموت، ومخدرات خلخلت عقول المجتمع البسيط و أغنت صناع السلطة، فصاروا عبيد لسلطتها، فتاريخ الإنسان العربي صفاء و حياء وخجل و تمسك بثقافة العروبة، فتجارة ورحلات نحو كل البلدان، لكنّ الحاضر صبغ بجداريات و ألواح الغرب وعدوّ الأمس، فباتت المدارس أشبه بثكنات عسكرية تترقب موعد إطلاق الرصاص، وضاعت قيم المرأة بين العري و العنوسة و اللاحياء، فانزاحت من هرم الخجل نحو مساومات الدعارة، ووابل من الجرائم و أفعال السرقة، فبات إنجاب الناس أشبه بفلاحة أرض، ليعيش الناس في آمال نيل رغيف خبز

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:14.

وبعض دنانير تؤجل ضياعهم، ذلك الواقع المؤلم لماضي ناصع بالبياض وحاضر ملؤه سواد، وظلام دامس على حياة الإنسان العربي.

ويستدعي مبروك دريدي صورة أخرى عن استدعاء التراث التاريخي؛ من خلال الحديث عن سلطة الإرهاب، وما فعلته بالبلدان العربية من زرع لمظاهرات الخوف والموت و الريبة، فاالارهاب شكل مصدرا تخويف أرعب كلّ فئات المجتمع وأغرقهم في سجون الموت و الجريمة، والمقطع التالي للحج سليم و العم محروس، يبيّن تخوّف الإنسان من سلطة المخدرات و التجارة أكثر من عامل الإرهاب:"...**لا عليك هو حال العالم كله...المهم أنّ الإرهاب قد انتهى، نعم، ولكنّ هذا أخطر من الإرهاب ربما**"[1]

فمبروك دريدي استدعى التاريخ؛ من خلال استدعاء فعل الهوية التاريخية، وربطها بالواقع الحالي، فخطر المخدرات و الهجرة غير الشرعية، أضحى أكثر من فتيل الإرهاب، فشباب اليوم في معظم الدول العربية انغمسوا وضاعوا في خرائط الفقر و الجريمة و تجارة المخدرات، لتضيع بذلك ثقافتهم و يركبون قوارب الموت نحو اكتشاف شمس الآخر و هروبا من الواقع المشؤوم لكل البلدان العربية.

لقد استطاع مبروك دريدي في رواية "لامبيدوزا" استدعاء فعل التاريخ لوضع مقارنة بين الماضي و الحاضر العربي، فشخصية الطبيب البيطري سليم مثّلت سلطة الإنسان العربي المحافظ على مقاليد العروبة و الوطنية، رغم هجرته نحو دروب الآخر رفقة محبوبته ، ونيله حياة ماتعة نافعة ، إلا أنّ ألم الاغتراب وفقدان الديار أرهق كاهله، وجعله يتخبّط بين قبول طلب العودة إلى الديار وبلوغ السلطة؛ باعتباره رجلا مثقفا عارفا بنبضات الوطن، لكنّه يصطدم بموقف معارض لزوجته، التي تحذره من أفعى السياسة والمعارضة؛ كونها تقتل الذات وتشير طرق الفساد و الشقاء، فحيّ المروج ذكرى تتصيّد نفسية سليم البيطري الحالم بالعودة إلى الوطن، هنا يكتشف أزمة الاستيراد و الفيروسات التي وضعت للأبقار المستوردة

[1]–مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:25.

من فرنسا و أوكرانيا وغيرها من الدول، وهي إحالة دلالية تبيّن سموم الغرب ورغبتهم الجامحة في إغراق البلدان العربية بمختلف مظاهر الفساد والأوبئة والأمراض؛ سعيا منهم لتلويث الأرض العربية، وكل هذا تمّ بتواطىء من أهل السلطة في البلد؛ مدّعين بذلك التنويع الإقتصادي و الحضاري، ومن صور التراث التاريخي في رواية "لامبيدوزا" استدعاء اللغة الفرنسية في مختلف السجلات والمواثيق والملفات، و المقطع التالي واصف لمدى استدعاء الروائي لصيغ اللغة الفرنسية في مختلف مجالات الحياة: "**قرأت وثائق الملف المكتوبة باللغة الفرنسية، وراجعت كل التأشيرات البيطرية والبيولوجية ، لاشيء فيها يحدد مطلبي، وفي وثيقة لاحظت أنهم سجلوا بأنّ أبقار وفدت إلى فرنسا عابرة هنا ...**

-غريب

-ما الغريب؟

-لماذا لم يسجلوا الموطن الأول..بلد القدوم..؟"[1]

فمبروك دريدي استدعى سلطة اللغة الفرنسية، وكيفية دخولها إلى فضاء الحياة العربية، فأضحت لغة مضاربة حسب صناع السلطة، فعدوّ الأمس أصبح صديق للدولة متحكما في هرم و مقاليد الاستيراد ، فالكلّ خاضع لسلطتها غافلين بذلك عن تاريخ الأجداد والآباء، و تضحيات الثوار من أجل أوطانهم، ورغم فساد الملفات إلا أنها كانت تتم بمرئية تامة و تمرّ إلى الأسواق، وتسوق للدولة متحكما في هرم و مقاليد الاستيراد، ورغم فساد الملفات إلا أنّها تسوّق إلى فئات المجتمع البسيط كحال ملفّ الأبقار المريضة التي سوّقت لحما رخيصا للشعب، وهي إشارة ضمنية لتبيان فساد الأوضاع، ودور السلطة في تمرير حاجيات فاسدة و مغشوشة لحياة المجتمعات، فكأنّ همّ السلطة تحقيق الأموال، وإغراق الدولة في تبعيات الآخر المحتل، غافلين بذلك عن تاريخ الأمة العربية و صراعها الأبدي مع مختلف الخطابات الغربية.

[1]- مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:20.

كما سلطت "لامبيدوزا" الضوء على مظاهر الرشوة و النفوذ و القوة لأهل السلطة ، ودورهم الفاسد في تمرير الصكوك و الإتفاقيات المشبوهة تجاه فئات المجتمع:"...**قضيت مبلغا من المال سخيا من حضرته، وأنا أختم بالموافقة البيطرية على وثائق تؤكّد سلامة الأبقار،وصلاحية لحمها للاستهلاك البشري، صرت مقيّدا الآن، بشراكة في جريمة لو كشفت، سأدفع عقابها وحدي ، ومع كل هزة ضمير، تخلخل براءتي، كنت أخرسه بأية طريقة ، أذكر بالفقر والضعف و أقنعه بأنّ النسيم لا يغلبه الإعصار**"[1]، فالروائي يسلّط الحدث على مظاهر الرشوة في شوارع السياسة العربية؛ مستدعيا، بذلك، صورة الماضي في الناصع بالطهارة و النقاء وعدم الخضوع لسياسات الآخر المستبد.

وتحضر صور التراث التاريخي في استدعاء الروائي لأزمة الصراع بين الثنائيات القطبية، بين أمريكا والاتحاد السوفياتي، هذا الأخير حمل مشروعا اشتراكيا تاريخيا يكفل حريات الطبقات البسيطة ويقضي على نبال الإمبريالية :"...**سقط الاتحاد السوفياتي و انهار معه مشروع عاطفي بحلم التقدم، شيدت منه الجماهير هتافات لأناشيد غزلها النظام على سلّم لموسيقى أسطورية ، فزع الساسة ورجال الدولة ، وبدا لنا في همّ السياسة أنّ القوم يخافون مطرقة الضرب على الحريات**"[2]

فاستدعاء الروائي لوقفة تاريخية بين الاتحاد السوفياتي و أمريكيا، أريد بها إبراز سلطة الغرب الإمبرالي الراغب في احتلال الذات و القضاء على مختلف المشاريع السوفياتية، وجعل مختلف الدول العربية تقع غريقة في سيول الموت و الإجرام:"...**سيأكلنا الأمريكان...سيبلى السلاح الذي معنا ويصدأ، في المقهى كنّا في مجال للسياسات العليا ،في المقهى، كنت أرافع بقوة عاطفية وبحماسة عن فكرة أننا نستفيد من صراع و صدام**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص:22.

[2]– حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهّوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12،ع03، جامعة الوادي، 2020/11/30، ص:22

الدول العظمى، وكنت أقول بأنّ انهيار الإيديولوجيا الحمراء سيفتح فينا فراغات سيملؤها الغرب الليبرالي..."[1]

إنّ عودة الروائي في "لامبيدوزا" إلى ملمح الصراع بين أقطاب العالم هي صراعات سياسية مالية ذو نفوذ عالمي، الكل فيها يسعى إلى بسط سلطته، على حساب إنسان الشرق، فصراع حسان و جمال و سليم يصوّر واقع البلدان العربية، وما تبعها من وقائع وصراعات جعلتهم يتخبّطون في طرق الهجرة والمخدرات و الإرهاب و الجريمة، و غيرها من الأوصاف غير اللائقة، ناهيك عن تدنّي الوازع الديني؛ نظير ذوبان الذات العربية في طباع الكفار و الفاسقين، الذين حلّلوا كل شيء، كحال شخصية جمال الذي يمارس عدة أدوار بين واعظ وشارب خمر:" **و أنت يا جمال...دائما بلونين، مرة واعظ، ومرة صاحب خمرة، وفسوق اثبت على لون يا صاحبي، أنا لن أجلس جلستكم، فقولوا فيها ما يحلو لكم"**[2]

وهي صورة حيّة عن فساد طبائع الناس خاصة أهل المال و السلطة، فهم يدّعون محبة الناس و الوعظ، لكن ظاهرهم الفسوق والفجور؛ لتحقيق أهدافهم الشيوعية، **هذه الأخيرة لم تمثّل تطورا للذات، بل بنت الحانة و الماخور جوار المسجد، هي التي مزّقت كل مجدكم و تاريخكم**[3]، هي توليفة سردية تحاكي أنظمة الحكم العربية، و تبنيها الخطاب الشيوعي؛ لتمرير دسائسها نحو متون الحياة العربية.

فقد مثّل حسان شخصية المعارض لسلطة سليم و الراغب في دحض الأفكار الشيوعية و الأحكام العسكرية، الأمر الذي بثّ الرعب و الخوف وضاعت فيه قيم الأمن و السلم، فالإرهاب في حدّ ذاته اغتراب، سببه انسداد المنافذ عند البعض، ممّا اضطرّهم إلى اللجوء إلى الجبال مثلما حدث مع حسان الذي كان يرى الفرج قريبا عند حلول الانتخابات[4] :

---

[1]– ينظر: مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:23.

[2]– المصدر نفسه، ص:23.

[3]– المصدر نفسه ، ص:23.

[4] - حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهّوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي، ص:763

فلحظة هروب سليم المخ من أفعال حسان الإرهابية التي تمثّل خطاب العشرية الأخيرة أو ما يسمّى أزمة المحنة الإرهابية، أين عاشت الجزائر فتيل الإرهاب بعد نيلها الاستقلال من قبل العدو الفرنسي،" ..**ضرب الإرهاب طبوله بقوة، و حزّ بصوته الآذان و القلوب،و انضاف إليهم الخبز، هم باقون على قيد الحياة، وانسابت ذاكرتي بقصص الجان و العفاريت، وعدت طفلا بجسم ضئيل في حجر أمي**"[1]، وهنا يعود الروائي إلى حدث تاريخي فتك بالجزائر وجعلها تتخبّط في صراعات دموية بين المدنيين و العسكر، فكانت الجبال مركز رعب و فزع للشعب، بعد أنّ كانت في السابق مسقط الشهداء و الأبطال الذين قارعوا العدوّ المحتل و نكّلوا به وطردوهم من الديار '، وهي دلالة؛ قصد من خلالها الروائي ضرورة النهوض، وفكّ غبار الاستعمار و التبعية والإرهاب عن قلاع البيئة العربية.

ويواصل الروائي مبروك دريدي في مدونته السردية "لامبيدوزا" حياكة و استدعاء نفحات التراث التاريخي؛ لتبيان قدسية الأرض العربية عامة و الجزائر خاصة، قاصدا بذلك تنبيه الأجيال القادمة إلى تحولات العصر وإرهاب الغرب الذي وضع عقاقير وأدوية تخلخل عقول العروبة، وتبعدهم عن كنف السلطة، ليبقى همّهم سدّ رمق العطش والجوع، فأضحت هدفا في عيون كل إنسان غربي:" **في الشوارع و القرى لم يكن الحشد الهائل من الناس يفهمون إلا إيديولوجيا الرغيف ولون الخبز، كانت لقمة العيش أكبر حزب في البلد كله، وأخذ الناس يتدحرجون بسرعة فائقة من أعلى مشروعهم في الحلم بالدولة القوية و مجتمع الرفاه إلى الانكماش في ضرورة المسكن و الغذاء، و بدأ الشعب يعافُ من يكلّمه بلغة الشعارات، وأناشيد التقدم الكاذبة، وراح الواقع المرير يزداد عنفا، وجالت الأخبار هنا وهناك، عن فساد ينخر عظم الخزينة**"[2]، فالروائي يقدّم مقارنة تاريخية بين ماضي الأجداد المرصّع بالثورات والنضال؛ لتكوين دولة قوية، عكس حاضر آني مليء بالتصدّعات و

[1]– المصدر نفسه ، ص:25.

[2]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص: 24.

الانكسارات التي قتلت فيه سياسة الدولة، و بات الشعب يبحث عن قوت يومه دون البحث في شعارات التقدّم الذي أضحت كذبا وزورا لفساد خزينة الدولة.

لقد شكّلت أزمة الإرهاب نقطة قارّة في الرواية؛ من خلال الروائي لإثبات فساد الأوضاع في كلّ شيء، فشخصية سليم الدكتور الحالم ببلوغ السلطة وإحداث تغيرات اصطدم بوحشية وعداء حسان وجماعته الإرهابية؛ ليقرر الرحيل :"...**صرت أرى حسان في كل الوجوه، صار الخوف يطاردني في العمل وفي كل مكان ، وقرّرت أن أترك كل شيء في حي المروج قرّرت أن أمحو دربه و أغتال حنينه ، بعت العيادة و جمعت مالا كفاني؛ لأشتري شقة في العاصمة**"[1]، فصورة التاريخ تظهر في ذكر الإرهاب؛ باعتباره أزمة تاريخية أرهقت كاهل الشعوب العربية عامة، والجزائر خاصة، هناك عاش الإنسان فتيل الموت في القرى و الجبال والشوارع، فانطفأت أضواء الهناء و السلام ودبّت في حناجر الناس مواطن الخوف و الهرب من جحيم الإرهاب، وهي مقصدية سردية أراد من خلالها الروائي تطبيقها على مظاهر الإرهاب اليوم؛ من خلال الحشيش، الحرقة، الدعارة، الجريمة، حيث غدت أخطر من نبال الإرهاب وحوّلت فضاء الحياة الاجتماعي إلى مقبرة أموات ثلثهم أجساد الشباب، وكل من اتجه صوب الضفة الشرقية.

ويتحدد فعل التاريخ؛ من خلال إبراز رحلة جمال نحو الضفة الغربية، رغبة تحقيق حلمه بأن يصبح فنانا عالميا، هاربا من وديان الجهل و الموت و الفقر، حيث تبرز في عتبات الشرق ليفاجيء سليم الطبيب من ذوبان سليم في شخصية الغرب، فأصبح يمارس ثقافتهم و طبائعهم الاجتماعية، يقول سليم متحدثا عن جمال:"...**لقد كان الفن والفنانون يزورون عالمي عبر جمال صديقي المجنون، ،يسكر بخمرة أو يحرق سيجارة حشيش في أنفاسه، ويأخذني إلى هناك حيث عالم الفن و جنونه، يحدثني عن عظمة من تركوا آثارا**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص: 28.

للبشرية، و أوقدوا لها في الظلام شموع المعرفة والفهم الصحيح"[1]، وفي هذا المقطع يرصد الروائي تأثير الثقافة الغربية على طباع الشرقي، الأمر الذي جعله ينسلخ من ثقافته وتاركا هويته تضيع بين هفوات النفس وشهواتها، فجمال الفنان اختار الهجرة نحو الآخر راسما أحوال بلده في لوحات رسمها و أبدع في تشكيلها كحال سيجارة تتوقد جمرة على قلوب الأبرياء و المستضعفين، الذي ضاعت حريتهم وحقوقهم في أوساط سلطة مشيدة.

كما يرصد الروائي في رواية "لامبيدوزا" أزمة الهوية التاريخية وصراع الذات لتكوين نفسها وسط دوامة من الأحداث، التي أرهقت كاهل الإنسان العربي في مختلف الأقطار و المجالات، فهناك عاش تحت وقع الإرهاب و المقاومة التي تسلّح بها بعض صناع رايات الجهاد خاصة بعد نهاية الانتخابات، وحدث خلل في التركيبة السياسية، الأمر الذي **ولد مظاهر خريف أكتوبر1988م، حيث هبّت شعارات الموت و الرفض في الجزائر رافضة سلطة الفساد و الدمار**"[2]، وفي ذات السياق، تحدّث الروائي عن أفعال الرجال الأسود الذين يعتقلون أي شخص يرفع علم المعارضة و يندد بخطاب التمرد على أهل المال و السلطة الحاكمة، و المقطع التالي يبيّن حالهم: **"كم سمعنا من حكايات عن رجال الأسود، كل من وقع في قبضتهم سجل مفقودا، لا أحد يراهم أو يثبت أنهم موجودون، يقول الناس بأنهم يعتقلون حتى رجال الدولة أنفسهم يسكنون في عالم أسرار، ويعرفون على الناس ما لا يعرفه الناس عن أنفسهم لهم في استنطاق المشبوهين صنوف من العذاب بيست في خيال"**[3]

فالروائي في هذا المقطع يعود بالذاكرة نحو صور التاريخ في الجزائر من خلال العشرية السوداء، وما تبعها من اعتقالات لأصحاب البدلات السوداء العاملين في قطاع جهاز الأمن المخابراتي الساعي للقضاء على هوية المعارضة و مختلف أيادي المظاهرات، أين يتفنون

[1]– حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهّوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12،ع03، جامعة الوادي، 2020/11/30، ، ص: 28.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ،ص: 39.

[3]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:42.

بأبشع أنواع التعذيب للضحايا، وقد حاول وضع كل الخطط والمكائد؛ لإثبات التهم على الضحايا خاصة العاملين في الجرائم الإرهابية والمخالفين لسلطة القانون:"...**سأعترف بكل التهم، وسأقر إني خرجت على القانون، وساعدت الإرهاب، وخططت بجرائم لا تعدّ ولا تحصى، فأنا سبب البلاء في البلد وصانع كل الخراب، الذي فيه وأنا الذي ثقبت الأزون بريئتي، ولوّنت الجرحين سكبت فيه مدار ألواني**"[1]

فالروائي يقرّ من خلال هذا المقطع بفضاعة المشهد السياسي وتعفّنه في دواليب الإجرام والموت، فخيوط المعارضة لا تستطيع إظهار العداء للسلطة؛ لأنها تخضع للمراقبة من طرف الرجال أصحاب البدلات السوداء؛ فلا أحد يستطيع نشر موقفه المعارض لسلطة الحكم، وهي مقصدية دلالية؛ قصد بها الروائي إثبات غياب العدالة والحرية في ظلّ أنظمة فاسدة تهوى بتر حقوق الذات وتكبيل حريات التغيي، فأضحى الكلّ يهرب لمنقذ ينجيهم من فتيل الاعتقال و السجن، فحيّ المروج حسب الروائي، لازال يحتفظ بذكريات التاريخ المجيد، ذلك الزمن الثوري الحامل لشعارات التحرر و النضال من أجل الوطن، أضحى غريقا ضائعا بين جدران السجون، وجبال الرصاص الغاشم بفتيل الإرهاب، فضاع خطاب الجهاد، ولعلّ الحوار السردي بين جمال الفنان وسليم المخّ صورة بارزة يستدعي فيها الروائي تاريخ الوطن:"...**بين فواصل الأيام جنائز لشباب يقتلون في الجيش، يعودون بلا أنفاس إلى المقبرة، ويغني فراغ بين أهلهم و جيرانهم بالدمع و الصمت وحزن عميق، ومن شهقة ألم إلى أخرى، نسمع عن شاب مات غرقا في قارب صفعته الأمواج، وهو يحاول مع آخرين أن يحرقوا البحر إلى أوروبا، وتصول الشرطة بالنهار تبحث عن كل شبهة تعتقل و تستوجب الشباب عن معارفهم وأصدقائهم الذين التحقوا بالجبال، وفي خطرات من الليل، ينزل أصحاب الجبل، ويعزرون من شاؤوا ،يعاقبون من بدخّنون ويجلدون من لا يصلي ، ويسلبون المال من جيوب تكاد فارغة، جلّ العائلات هرّبوا بناتهم إلى مكان ما، أبعدوهن**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:42.

كيلا يكنّ سبايا للأمراء ، ومن بقي من الشباب يغازل الرحيل بأي ثمن ، حيث الذي كان عامرا صار حيّا للعطائر و العجز و الفقر و الخوف"[1]

يصف هذا المقطع المطول رؤية نقدية لصور الأوضاع في الوقت الحال، مشبها إياها بأيام العشرية السوداء، التي فتكت بالأهل والديار مرورا بأزمة الحشيش والمخدرات وما صنعه في شباب اليوم، أين يحلم كل الشباب في ركوب قوارب الهجرة غير الشرعية تجاه جزر الآخر، تاركين عائلتهم و أوطانهم غارقة في أوحال الإجرام والسرقة والتجارة الحشيشية، كما يسلط الروائي ظاهرة الإرهاب وكيفية سرقة النساء كفداء لأمراء الجبال[2]، كل هذه الصور أرهقت كاهل الشعب العربي عامة والجزائري خاصة، هذا الأخير اليوم تعيش فتيل الحشيش والموت والإجرام والمخدرات والحرقة، التي راح ضحيتها شباب في عمر الزهور، وكرهوا طعم وذوق الحياة في وطن يعجّ بالثروات والخيرات، فهم فقدوا شهية العيش بسلام، وهنا في وطنهم الذي أحبّوه.

تتفرد"لامبيدوزا" في كونها تحتفي باستدعاء التاريخ بطريقة تعكس بلاغة السرد في فلسفة مبروك دريدي، وطريقته التعبيرية في إسقاط وقائع الماضي على حاضر أسود يتخبّط في ملوحة السياسة الفاسدة، والرافضة لكراسي المعارضة باختلاف صنّاعها و مروّجيها، فحلم الجميع الهروب والخروج من قوقعة الظلام ودناءة الأحوال، ليختار البعض طريق الجبال نقطة تمرد على سلطة الحكم، هذه الصيغة السردية استدعاها مبروك دريدي كتراث تاريخي عاشته الأمة الجزائرية ونلحظ ذلك في الرواية؛ من خلال شخصية حسان الذي ترك مهنة التربية البدنية، وسلك منوال الدعوة و الوعظ و النصح، ليصير بعد ذلك، عنصرا ناشطا في صفوف الجماعة الارهابية التي تسعى إلى كسر سلطة الحكم:" **تجمعنا هناك في قلب الجبال**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا، ص:45.

[2] – ينظر:الطاهر مرابعي، رواية لامبيدوزا تسبر أغوار مجتمع عانى العنف، مجلة أنفاس، 24 يوليو2020

الشرسة وأرشدنا عبر متاهات إلى فجّ عميق بين دروب موصودة، عسكريا بين وديان و غابات كثيفة تحيطها و تحزمها دوائر من السلاح والألغام، وكان لي لقب أمير بينهم"[1].

فالروائي مبروك دريدي لا يكفّ عن استدعاء صورة الإرهاب وما أحدثه من خلل وبلبلة في هرم السياسة، وإدخال البلد في أزمة هوياتية سياسية راح بفعلها العديد من الضحايا من الشعب و العسكر، وكلّ هذا ضمن مخططات استخباراتية غربية تسعى إلى دحض السلطة، و كسر وجودها ضمن الخارطة العربية.

كما استدعى مبروك دريدي في "لامبيدوزا" قضية الثورة الجزائرية كتراث تاريخي يحاكي مصالحها و ثوابتها، فالثورة حرّكت مشعل التمرد لدى معارض السلطة و غرست في ذواتهم ضرورة التغيّر و النضال من أجل إعلاء راية العروبة، والمقطع التالي يوضّح هذا، فيقول:" **أنا دكتور رشيد، طبيب بالمستشفى المركزي بالعاصمة، تأتي هذه المدينة على الأطراف لهدوئها، والذين كانوا معي يؤمنون باستغلالنا، فهم من الحركة الشيوعية العالمية مع سيّد مسعود... أنا أعمل مع الثورة في خفاء وسرية، أذهب مع الإخوة هناك في عمق الجبال، كلما سمحت ظروفي أحمل لهم الدواء، وأعالج لليلة أو ليلتين الجرحى منهم"[2]**، ويحمل هذا المقطع نبرة الثورة التاريخية، ونضال الأبطال العظماء في سبيل تحقيق الحرية والاستقلال من الاستعمار المحتلّ والعدو الغاشم، فثورة الجزائر حرّكت و أيقظت العقول العربية من فكرة التبعية للاستعمار، وجعلهم يحاربون من أجل رفع علم الحرية و الوطنية عاليا، فشخصية مسعود مثّلت وطن الجزائر، الذي حارب من أجله الأبطال و الرجال :"**مضى بنا الحديث في كوكب اسمه عمي مسعود، هو من الرجال الذين آووا إلى صمتهم بعد الاستقلال ، لم يكن كثيرون من أهل المدينة يعرفون أنه مجاهد من حزب جبهة التحرير، كان مولعا بقصص الأبطال، يقرأ بالفرنسية، ويعدّ صبي ما وعاه في فهمي بأسلوب شيوخ الحكمة، كان يربيني، ويبني فيّ ثقة من داخلي، وناولني عشرات الكتب**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص:60-61.

[2]– المصدر نفسه ، ص:76.

التي عرفت فيها صحبة دافينشي وفان غوج وبيكاسو، وأندريه جيد ومونشيكو وفلوبير ولافونتان، و عشرات من عقول أوروبا، كان شيخي وصديقي"[1]، فالعمّ مسعود رمز الوطنية و التاريخ المرصّع بنجوم النضال و الجهاد في سبيل أن تحيا الأجيال الحاضرة بمتعة الاستقلال و الحرية، لكن عبثا يحاولون، فالحاضر تغيّر وحدثت فيه تصدعات وتشوهات أدخلت البلاد في طباع وثقافة الغرب، فراحت قيم السلم والأمن، وضمحلت مظاهر الحياة و برز في مقابلها الفقر ، البؤوس، اليتم ، الحرقة و الإجرام...

ومن صور التراث التاريخي ذكر حرب الأندلس وسقوط الأمة العربية في وديان الحرب و الهروب :"**في غرناطة جنوبا، كانت ليلتنا غمضة في فندق الهامبرا بالاس، كان قصر الحمراء تاجا كمثل الهضبة شاهدا على أجداد شيّدوا بقاءهم للقادمين في إثرهم، دخلنا ساحة ووقفنا اثنا عشر أسدا بعدد الشهور، وساعات الليل و النهار، قبل هذا، وفي زمن الأجداد، كانت تتناوب، و لكلّ أسد ساعته ولا ينقطع الماء، منذ صار القوم يحتكرون الوقت و يسرقون الأعمار، ويدّعي كلّ واحد بأنه مفوّض بالحق و الحقيقة، انتهت حضارتنا ، فهل يعود الوقت بالتناوب؟.**"[2]، وهنا، يحتفي الروائي بتاريخ الأجداد الذين حاربوا وجاهدوا من أجل نصرة ثقافتهم و دينهم، فيذكّرهم بأزمة الأندلس وسقوطها بيد الصلبيين، فيذكر كاتانيا بإيطاليا وإلى تيرآبل بهولندا، وكيف أضحت اليوم وجهة الحراقة في البحر باحثين عن مستقبل ضائع في مقاليد سلطة فاسدة ضيّعت حقوق الإنسان، وجعلته كطفل ضائع عن أصل أمه التي تركته جائعا تائها غريبا، فوجد نفسه لا يستطيع مواجهة الحياة؛ لافتقاده خبرات في الحياة.

فمبروك دريدي يصف، بلغة دامية، مظاهر الصراع بين الشرق والغرب، ورغبة كل طرف في إعلاء شأنه في الخارطة العالمية ، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فالشرق ضاع في خرائط التاريخ الغربي تاركا هويته تصارع وحدتها، وتحمل شبابها نحو

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:112.

[2]– المصدر نفسه ، ص:118–119.

قوارب الموت في أوروبا و أستراليا وغيرهم من الدول، التي ضاع في شوارعها كشباب المحروسة وضحت الحياة العربية تعيش غربة و فراقا أبديا؛ عجّل بظهور آفات خطيرة أكثر من خطورة فعل الإرهاب كالمخدرات وتجارة الحشيش، والهجرة غير الشرعية، ناهيك عن مظاهر الفقر و البؤس التي أرهقت كاهل الشعب العربي، فالأمة العربية ضاعت هويتها في جدران التاريخ الأوروبي، فبقيت تنتظر الآلهة إزيس لتلمّ أشلاء كلّ بلد، و تعيدهم إلى صف الوحدة العربية، وتنزع على الشعوب مظاهر الضياع، و التيه في كل مكان.

ف"لامبيدوزا" سردية احتفت بتاريخ الأجداد من كلّ فج ومكان زهقت فيه روح ودماء الأبطال، وماتت في جباله وشوارعه أجساد فتية مازلت روحها تهوى العيش، لكن ألم الحاضر و متغيراته أرهق أبواب الحياة، إنها رواية المجد الذي ردم بغباء وطيش أهل السلطة، فأغفلوا مأساة قومهم وما قدّموه من تضحيات لاستنزاف دماء الوطنين ، فمبروك دريدي يذكّر السلطة ودعاة الوطنية في حاضر اليوم، بضرورة الحفاظ على لوحة وأمانة الأجداد، وعدم الرضوخ لسرطانات السلطة النائمة في كراسي الحكم و الراغبة في فكّ وهدم مشروع الدولة و الشعب والحضارة في صمت وخفاء، فلامبيدوزا توصيفة سردية واصفة لحال الحاضر العربي وما شهده من أمراض و أوبئة وفساد كان من صنّاعه سرطان السلطة الراغب في هدم المقومات و الثوابت و الهجرة نحو قلاع الآخر، الأمر الذي جعل شباب اليوم يركبون قطار الهجرة؛ لاقتلاع لقمة العيش ونيل سبل الحياة الهادئة، تلك الحياة التي تلوّثت بصور الحشيش و الإجرام و الدعارة ...فلا سبيل لفكّها و تدميرها إلا بمحاربتها و إعلاء صوت الأجداد عاليا و عدم الإخلال بأمانة من ضحّى بالدم و النفيس؛ لكي يحيا كل عربي بعيدا عن دوامة الاحتلال و السلاح.

وبخلاف رواية "لامبيدوزا"، نقرأ تجليات التراث التاريخي في رواية "وادي الجن" التي احتوت تعابير إيديولوجية تحاور سلّم التاريخ بمختلف أبعاده و تقنياته، فمبروك دريدي أعاد تمثيل الوقائع و الشخصيات و الرموز التاريخية لإسقاطها على صور الواقع المتدنّي، **فوادي الجن نموذج روائي يصوّر صراع الذات مع سواد الواقع، وتمرّدها على مختلف القوانين و**

القواعد المشكّلة لهرم السلطة، كما تعالج هذه الرواية قضايا اجتماعية في أحضان المجتمع الجزائري في الوقت الحاضر كحديثه عن تجارة المخدرات، و تهريب الآثار، ناهيك عن الفقر و البطالة و البؤس، كلّ هذه الأوصاف عبّرت بلغة تنزف حزنا ودما، على واقع الجزائر بين ماضيها المدجّج بعبارت الثورة و الصراع، وحاضرها الضائع في آفات اجتماعية ودورها المأسوي في تدمير و استلاب حقوق الذات[1]، حاول الروائي وضعها في قالب تخيلي؛ وفق معطيات تنطلق من وادي الجن لتمتد إلى أكبر المدن العالمية، **فهي حكاية شابين فريد الوزاني المدعو الجحش، وعمار المرعوشي الملقب بالكلب، وهما ينحدران من عرشين عاشا في جبال البرنوس؛ ليفترقا بعد خلاف حدث بينهما، فاتجه أحدهما شرقا، و الآخر غربا، ليفصل بينهما واد عُرف بأنه مسكون بالجنّ، فسمّي بواد الجن، الأمر الذي زرع رعبا في أوساط الناس، فقرروا عدم الاقتراب منه**[2]**...، لتعود دروب الصداقة بين الصديقين لحظة لقاءهما الأول في الجامعة ، وأصبحا لا يفترقان، حيث درس الأول البيولوجيا، ويرغب دوما في كسر رتابة العيش في قريته، بينما درس الثاني في الإلكترونيك، ليتخرّجا من الجامعة، ويصطدمان بواقع البطالة و التهميش، ليبحث فريد عن مشروع يخرجه عن ظلمات البؤس و الفقر، وكذلك فعل عمار، فبحث عن عمل يسدّ رمق الجوع، ليقرّرا الدخول في تجارة خطيرة بعد سدّ أبواب التوظيف، فتمثل في غرس أرض الوادي بالقنب الهندي، ليعارض عمار الكلب؛ خوفا من عقاب الدولة، ولكن بعدها يوافق على مقترح فريد الجحش، لتبدأ عملية الزراعة وينجحا في جمع الأموال؛ من خلال بيع هذه السلعة، ليصبح الشابان بعد مدة رجلان مهمان في السياسة و المال ، ليدخل فريد الجحش دائرة أكبر رجل في هذا العمل، ويتقرب منه لكي يحصل على أرض الوادي، من أجل مشروع بناء مصنع وهمي للرخام و البلاط، بينما يختار "عمار الكلب" الحياة الهادئة رفقة عائلته، و العمل على بيع مادة المخدرات فقط**[3].

---

[1]- ينظر: مبروك دريدي، وادي الجن،ص ص:32.33

[2]- ينظر : المصدر نفسه ،ص:22.24.

[3]- ينظر: المصدر نفسه ،ص ص:53.62

لتمضي الرواية نحو ذكر تفاصيل بين فريد الجحش و عمار الكلب، وكيفية دخولهما عالم التجارة غير الشرعية في مختلف الطرق و الأماكن التي تعارض نسق المجتمع ، لكن الروائي يعرض تجاه نفوذ أهل السلطة ودورها المضمر في إحداث قطيعة بين أجناس المجتمع ، فوادي الجن توليفة سردية تحاكي هموم الشعب الجزائري، و صراع النخبة المثقفة في تحصيل الوظائف ، ليتجهوا نحو وظائف غير قانونية بالشراكة مع بعض الشخصيات التي تحمل نفوذا في هرم الدولة .

فوادي الجنّ رواية تصف البيروقراطية و التهميش و المحسوبية في الجزائر، الأمر الذي جعل شباب العلم يتجهون نحو أعمال تهريبية و تجارة المخدرات، ناهيك عن دور أهل المال و السلطة في إغراق شباب المجتمع، فلا حياة للمثقفين في جدران السياسة الفاسدة، ولا طريق للعمل إلا من خلال تجارة الحرام، واتباع مسالك غير قانونية، كل هذه الأوصاف الاجتماعية، حاول مبروك دريدي تجسيدها في رواية "وادي الجن" مستفيدا من حلقات التاريخ لبلورة أفكاره الرافضة، و المتمردة عن الأوضاع الحالية في وطنه.

ولعلّ من صور استدعاء التراث التاريخي تمثيل خصوصية لغة الآخر، و اعتبارها لغة حضارة و تطور؛ غافلين عن محتل الأمس الذي دمّر الوطن، فلغة الاستعمار أضحت رهينة كل فئات المجتمع في الجزائر، فالكلّ يراها لغة تقدّم وعنوان للثقافة، فيقول فريد الجحش:" **هكذا هي المسافة من السيارة إلى المكتب، صرت أقيسها بالصباحات المثقلة بكلمات الخير، الذي أدفعه رواتب للموظفين، وعند آخر صباح الخير يأتي بالفرنسيين، BONJOUR MONSIER، نحن في بلد إذا لم تكن تعرف لغة من الشمال، لن تخترق دوائر مهمة في جنوب يجتر ذاكرة احتلاله القديم**"[1]، وهنا يعود مبروك دريدي إلى أزمة الهوية اللغوية، و مدى تأثير اللغة الفرنسية في طباع و مجالات الحياة، فالعارف لهذه اللغة يملك مستقبلا في أوساط السلطة، وخلاف لذلك، لن ينجح أي شخص لا يفقه لغة الشمال المحتل ، فشمال العاصمة، الكلّ سعيد بلغة الآخر، ويرى فيها نوعا من الحرية و الرفاهية

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن، ص:11.

الحضارية وهي سبيل الوصول لمختلف الرتب و المناصب، الأمر الذي زرع طبقية بين أفراد المجتمع في الجزائر.

فاستدعاء الثورة كفعل تاريخي يحضر كثيرا في صفحات رواية "وادي الجن" التي سلّطت الضوء على أحداث غير قانونية تجري في جبال البرنوس، ذلك الجبل الذي يحتفظ بذكريات حرب التحرير، ودور الثوار في الدفاع على أرض الوطن، ذلك الوادي الذي يحمل في طياته التاريخية تضحيات الأبطال، فأضحى اليوم غير مقدّس، ودنّس بفعل و جشع وتمرّد أهل السلطة لتحقيق أطماعهم، فالسلطة تدّعي حماية الآثار والتاريخ، لكنها شريكة في تخريب و تشويه سمعة هذا الوطن، الذي خرّبت فيه كل مظاهر الحياة، حيث يقول في المقطع التالي:" **ولكنك تعرف يا فريد، إذا لم نمتلك الوادي و محيطه في العقار الصناعي؛ يصعب التصرف فيما استولدناه منه ...أحجار الآثار؟ هؤلاء القوم لا يرون إلا ما يظهر، وعن أية طبيعة يتحدثون، هاهم يحرقون كل شبر أخضر...رحم الله الشهداء، كانت معاركهم كثيرة ودماؤهم غزيرة، لكن لا أحد صدق الوفاء كما فعلوا...القوم يريدون ثمن سكوتهم، وهذا كل ما في الأمر**"[1]، فالروائي يعود إلى تضحيات الشهداء من أجل أن تحيا الجزائر حرة، إلا أنّ بعد الاستقلال أتى جيل سارق و فاسد يسعى إلى نهب الثروات و الآثار وبيعها للآخر، فالشهداء ماتوا في حرب التحرير تاركين عائلاتهم، فضحوا بالغالي و النفيس؛ من أجل ميلاد شمس الحرية ونهاية أزمة محتل فتك بالأهل و الديار، فاستدعاء الثورة كمحمول ثقافي وتراث تاريخي لم يختره الروائي عبثا، بل حمل مقصدية ثقافية مفادها الحزن والألم على تحولات الأوضاع في الجزائر، و الاعتراف بعدوّ الأمس كصديق للحضارة والسلطة، فالروائي يكتب بكلمات دامية جارحة حال وطن يستعمل لغة محتل قاتل أجداده كفضاء لغوي للتقدم و التحضر على حسب رأيهم ، ويواصل الروائي سرد الوقائع؛ من خلال إثبات فعل التجارة غير القانونية و القيام بأعمال غير نظامية ، وكل هذا بفعل شركاء لهم أيادي خفية في السلطة كحال شخصيتَي "فريد الجحش"، و "عمار الكلب" اللذان اقتربا

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن، ص: 13.

من نظام الدولة، يتحدث هذا المقطع واصفا المشهد: "**في فيلا مولانا، نلتقي كل مساء بعد أن تغيب الشمس بساعة، أعتدنا هذا المزار منذ أن خاطت دروبنا مطامحنا ومصالحنا، لا أحضر بانتظام؛ فأنا الرجل المدلل عند سيادته و حاشيته**"[1].

وهي إشارة تفيد بدور السلطة في فساد نخبة المجتمع، و اتجاهها نحو طرق غير شرعية لتحصيل المال و اقتناء حاجيات الحياة، ولا سبيل لذلك إلا من خلال تتبع سياسة السلطة و الرضوخ لقواعدها و أفكارها، "فمولانا وسيدنا وجماعتنا الفوق..."، كلها صيغ تعبيرية تلعب دورا فاعلا في خيط السلطة، ودورها الفاسد في إغراق وادي الثوار و المجاهدي بحشائش غربية تسعى إلى دحض وجود الفرد، فكان هدفها الأوسع جمع الأموال و تهريب الآثار الموجودة في وادي الجن، وهي رمزية ثقافية؛ أراد من خلالها الروائي تسليط الضوء على مظاهر الفساد و التهريب و عدم الامتثال للمواثيق القانونية، فهي خدعة سياسية لتجنيب الناس اكتشاف حقيقة ذلك الوادي، الذي صنعه لصوص الوطن ومهرّبوا الآثار و الأموال، فالمقطع التالي بصف لنا المشهد: " **مولانا رجل صريح، ملك بروح فلاح خدمني كثيرا و خدمته ، صرت بمفاتيح جاهه فرعون، أموال و أعمال في كل البلاد**"[2]، فدلالة المقطع تبيّن شرارة الفساد ودلائلية الضياع الاجتماعي الذي ضاع في أوساط المجتمع الجزائري، فسيّد السلطة، وحاكم الدولة شريك خفي في عمليات فقط، وتهريب الأموال التي شابهت أموال فرعون الطاغية، وهي صورة تاريخية استدعاها الروائي؛ لتبيان مظاهر الفقر و البؤس الي يعانيه طالب العمل وأيّ شخص درس لنيل عمل يشفي غليل الفقر، لكن عبثا يحاولون، فأيادي الدولة هي التي تحرّك مفاتيح الأموال، وتقدم المناصب لمن كان من أنصار الفساد و الرشوة و المحسوبية.

كما يصوّر الروائي، وفق نسق تاريخي ثوري، مقاصد الحكم و السلطة وكيفية شراء الذمم و العقول لتحقيق أهدافهم، فتقرّب "فريد الجحش" و "عمار الكلب" من سلطان القصر

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:13.

[2]– المصدر نفسه، ص:15.

يوحي بهدفها الهادف؛ لتحقيق الغاية في أخذ أرض بجانب الوادي وزرع العقاقير التي تمنحه الأموال، لكن لا يصرّح بذلك بل يدّعي وضعه و رغبته في إنشاء مصنع للرخام والبلاط، لتمنح له رخصة الأرض، يقول:"**يمسك بيدي ،يقبضها، ويدفع خطوته، يسبقنا الكلب ويبسط ذراعيه هناك، حيث السجاد وسط صالة الجلوس، يجلس مولانا و يأمرني بالجلوس**"[1]، ومدلول ذلك تقديم رؤية نقدية لمظاهر الفساد و الرشوة في مقاليد الحكم، هذه الأخيرة تمنح تراخيص تُعارض وجود الفرد البسيط ، وتنمّي حضور الذات المركزية في السلطة، فصديق السلطة يتحصّل على فوائد ومزايا، ويستطيع تحقيق كل الأهداف دون وجود عراقيل تصدّه، بل تعمل معه لإزالتها، ويستطيع تحقيقها باستعمال كلّ الطرق سواء القانونية وغير القانونية، وهذا ما يُبرز فساد وهشاشة الدولة وتورّطها في شبكات إجرامية تسعى إلى إرهاب الأرض، وإدخالها في متاهات الفقر و اللاوجود، واللاحياة و إفراغ الفرد من آماله.

إنّ رواية "وادي الجنّ" تعبّر عن فتيل الفساد في حاضنة المجتمع الجزائري، وما شهده من آفات خطيرة خلخلت التركيبة الثقافية و الاجتماعية، فلم تعد الديمقراطية ملمحا حضاريا يزرع مبادئ العدل والمساواة في مختلف حاجيات الحياة، بل أضحت رهانات الفاسدين والمهرّبين الذين تخيّروا طريق الفساد و السرقة؛ هروبا من مواثيق العدل و الحياة ، فتمرد "فريد الجحش" و "عمار الكلب" ليس بريئا، بل هو خروج من نسق العلم و القانون نحو تبعية أهل السلطة، فالرجل المثقف العالم لا مكان له، إن لم يقبل ويرضخ لسياسة السلطة القوية يقول:" **الديمقراطية، ياولدي، ليست نظاما صحيحا، فحين يكون الأغلبية من المخربيين الأغبياء، فهل يعني ذلك أنّ حكمهم أمر واقع...وانظر جيدا.. هل إذا صار الأجانب و االلاجئون أغلبية في البلدان الغربية ..هل سيحتكم أصحاب هذه البلدان إلى الديمقراطية، أبدا سيغيّرونها بكل تأكيد ، الحكم للأقلية القوية، و ليس للأغلبية الفاشلة، يا بني**"[2].

---

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص: 17.

[2]– المصدر نفسه ،ص:19.

يتحدّد من مضمون هذا المقطع السردي معنى الديمقراطية، التي لا تعتمد على الفاسدين و المخربين الأغبياء؛ لأنها سبب ضياع المجتمع ولا يمكن أن تنجح فئة غبية في تسيّر مقاليد الحكم، فالدولة القوية حيث لا تقدّم حكمها للأغبياء و الفاشلين، و صنّاع الخوف والشك في أفراد المجتمع، وهذا الأمر ينطبق على سياسة الجزائر في الوقت الراهن، فلم تعد الديمقراطية عنوانا للسلام، بل مصدرا للخطر و الفساد الذي وقفت فيه سياسة الدولة، **فألفاظ وضع، دشّن، قرّر، شدّد، زار، ناقش، أوصى، اجتمع، حادث، سنفعل، سوف،** ووو[1]، كلّ هذه الصيغ تمثّل تركيبة إخبارية تتكررّ في كلّ صباح و مساء دون أن نعيش ماضٍ سليما أو مستقبلا زاهرا ملؤه الحرية والمساواة و العدل، تلك صورة معبّرة عن واقع الجزائر، منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، حيث لا يزال الشباب يعيشون في شبح البطالة وجحيم الفقر، ووادي السلطة الفاسدة الحالمة بتحقيق أطماعها دون إحداث صخب و عراك ثقافي إيديولوجي، فلم تعد توليفة الحياة معبّرة عن مظاهر التفاعل و التلاحم الاجتماعي، بل عبّرت عن صور الضياع الاجتماعي الذي يعيشه مختلف أبناء المجتمع الجزائري، خاصة في المناطق النائية، والبعيدة عن عاصمة الدولة، و عن كل شيء يظهر حديثا.

ونجد مظاهر التراث التاريخي؛ من خلال أحداث وطنية و غربية تجسّد صراع الشرق والغرب، ونظرة كل طرف للآخر:" **وأنا أدخل المدينة، تختتم الأخبار بالدولية، مجلس الأمن، الأمم المتحدة، العراق، الإرهاب، فلسطين، النووي، اللاجئون، الحرب، الاحتباس الحراري، انهيار هنا، وصعود هناك...ما نعرفه قبل سنوات طويلة** "[2]

فالروائي يعود بالذات القارئة لأحداث ماضية لا تزال تتكرر في أخبار الإذاعة و الصحف ، فلا جديد يذكر إلا أنّ مجلس الأمن أصدر قرار لصالح الغرب في كل اجتماع طارئ، رغم كل الدلائل المتوفرة لإدانته، والأمم المتحدة لاتقبل القسمة العالمية، بل ترنو إلى بلوغ غايتها القطبية الأحادية؛ باستعمال محتلف الوسائل والطرق ومن بينها حقّ الفيتو...أمّا

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:14،13،11.

[2]– المصدر نفسه ، ص:11.

في الوطن العربي، فهو وطن منهك مريض كالدولة العثمانية قديما، حين اقتسم الغرب إرثها، و أول عنوان هو بلد العراق الذي سقط قناعه، فكانت أيامه سودا و تيها وضياعا لا يوصف، فإرهاب فتك بالأهل و الديار في مختلف البلدان متسلّحين بفكرة الجهاد في سبيل الله مموّلين من أيادي شرقية غربية، و غربية؛ لتدمير قلاع الذات العربية، مرورا بحدث تاريخي ديني لا يزال متواصلا إلى يومنا هذا، إنها أم القضايا و أصدقها على الإطلاق، إنها فلسطين الأبية التي تصارع وحيدة نبال العدوان الصهيوني، دون أن تتحرك وتتدخل أيادي العروبة والإسلام، فالعالم العربي، اليوم، أصبح ضعيفا خائفا لا يستطيع نفض الغبار عن نفسه، فجماعات و أفراد لاجئون صوب الغرب من كل بلدان الشرق قادمون، حالمون بمستقبل عملي يحميهم من نبال الموت و سهام الفقر، فحروب تتكرر في كل المناطق و البلدان؛ بحثا عن أهداف مالية يهوى الجميع تحقيقها، هي أخبار مازالت تتكرر منذ تاريخ طويل، وهي رسالة دلالية؛ يبرز من خلالها الروائي نظرته الساخرة و الناقدة لحال بلده الضائع و الغريق في وديان الفساد و التخريب، ف"وادي الجن" عنوان المحروسة الجزائر ، تلك الأرض المزروعة بدماء الشهداء والثوار، ونسيم الحرية الذي صنعه رشاش الثوار و المجاهدين، ليعيش بعدها جيل تائه يهوى بلوغ السلطة، واستعمل طرق غير شرعية لنيل الأموال وتهريب الآثار، إنّها رواية تصف الحاضر المدنّس بنبال الرشوة والمحسوبية و اللاهوية الثقافية، فلا أحد يستطيع تحريك لسانه وإعلان صوته المتمرد تجاه دولة الفساد و الإجرام، فأضحى ماضي الأباء و الأجداد صورة تتكرر في عقول كلّ ثائر ينزف دموع الحسرة في عقول كل ثائر ينزف دموع الحسرة و الألم على وطن تتحكم فيه أيادٍ تتدعي الوطنية و الديمقراطية، وسنكتشف تعابير التراث التاريخي؛ من خلال استدعاء الروائي لفكرة الأعراش في الجزائر منذ التاريخ، الأمر الذي شكّل نقطة عشائرية اجتماعية لا ترنو إلى حكم الجماعة، بل تعمد بوثيقة الأحكام العشائرية وتمجيد ثقافة كلّ قبيلة، تلك الصور نقرأها في سطور الرواية الواصفة لعودة حكم الأعراش في الجزائر بعد استقلال الجزائر و تأسيس الدولة الحديثة: "...**وعاش أولاد سيدي المرعوش، و أولاد سيدي الوزاني على زراعتهم من الأمطار و الآبار، ولم يحرّر من قرب الوادي أو استغلالها، وها أنا فريد الوزاني في**

سلسلة الجيل الجديد من العرش ابن الاستقلال، والدولة الحديثة دخلت الوادي و عاشرت جنة، ولم يرافقني في ذلك سوى شخص واحد هو عمار المرعوشي...فكنت الجحش وكان هو الكلب"[1].

فمبروك دريدي سلّط الضوء على صراع الأعراش في تاريخ الجزائر، خاصة بعد استقلال الجزائر، أين سعت كل الأطراف لتمجيد عشائرها، فضاعت فطاحل الدولة في سراديب الحكم الفاشل وكلاب الرشوة التي تعوي خدمة سيد السلطة، فكانت طرق الفساد والتخريب نقطة جوهرية اتكأ عليها صنّاع الحكم السياسي؛ اعتمادا على بعض النخب الثقافية الغبية، نظير اختيارها طرقا تخريبية لهدم نظم الدولة.

وتتكرر صورة الثورة الجزائرية في مقطع آخر، يبرز فيه الروائي وحشية وفضاعة المنظر؛ نظير استعمال الفرنسيين الحركى وكلاب الرشوة؛ لاقتياد المجاهدين و الثوار:"...**حين جاءت الثورة، في عام الثورة الأول، ذبح الحركى من الخونة ولدي، ورموا جثته الدار فجرا، أفقت من النوم على نحيب أمي و عويلها كذئبة جريحة، كان الفجر يبكي بخيوطه البيضاء كمن ينسج كفنا لرجل آمن بالأرض و الحرية، لم أشهد أبي يضحك أبدا، كانت كل جمله لعنات على المحتلين الفرنسيين وظلمهم...يعانقني وبقول: إذا متّ، فهذا سلاحي ، عليك أن تحمله وتواصل الثورة"[2]**، ويصف هذا المقطع السردي مشهدا ثوريا تاريخيا يعود بالذات القارئة نحو زمن النضال من أجل الحرية والاستقلال، مصوّرا في ذات السياق صور الخونة و الحركى الذين اختاروا بيع وطنهم لمحتل فاسد زرع الرذيلة و الفساد في مختلف المجالات، فلا سبيل لنيل السيادة إلا بالحرب و النضال من أجل أنّ يحيا الوطن، فالروائي مبروك دريدي يرنو إلى وصف الحاضر الذي نعيشه في الإنسان الذي يحارب؛ من أجل تحديد وجوده والدفاع عن حقوقه، التي طمست من قبل وادي الجن الذي صنعه أهل المال و السلطة لتخريب وارهاب الناس، وجعلهم يعيشون في جحيم الخوف و

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ ، ص:23.

[2]– المصدر نفسه، ص: 34.

الشك.

وفي ذات السياق يسترجع مبروك دريدي دور المرأة الجزائرية في حرب التحرير وجهادها بجانب زوجها والد "فريد الجحش"، وهي مقصدية دلالية، أفادت دور المرأة المحاربة في سبيل نصرة الوطن:" **ومشينا نتبع خطوات أمي مسعودة، وهي تدك أرض الوادي برجليها الوتدين و سلاحها على كتفها ، وتوغلنا في الظلام، حتى وصلنا إلى عمق جبال شاهقات ، وهناك وجدنا نساء و أطفالا سكنوا في عين إيمانهم بالجهاد كانت أمي مسعودة بألف رجل، وفي ليلة جاءتني و أخمدت سؤالي، أمك ذهبت إلى ربها...ذهبت إلى حيث أبيك**"[1]

فتسليط الروائي عن واقع المرأة الجزائرية ونضالها الثوري بجانب الرجل، تمثيل تاريخي لا يستهان به، عكس نساء اليوم كاسيات عاريات دون حياء، لا يعملن سوى الرذيلة والخمارة و الفسق، فباتت امرأة بلا عنوان، يسودها الضعف و الهوان، غيّرها الزمان، فكانت لعيون سيّدها أحلى راكعة دون أنفة وحياء، فالروائي يذكّر كل شخص بتاريخ المجتمع الجزائري ونضاله الدائم؛ من أجل طرد العدو الاستعماري ورميه بعيدا عن تعاليم وثقافته الوطنية، فأرض الجزائر غالية و مرويّة بدماء الأبطال و الشهداء، فلا بد من الدفاع عنها وطرد كل الخونة والأغبياء.

فتكرار الروائي لصور التاريخ، ليس بهدف التسلية و الترقية، بل تذكير لكل الأجيال بضرورة النضال و الحرب؛ من أجل اوطانهم و ثقافتهم، فالحرب اليوم لم تعد حروب أسلحة، بل أضحت حروبا إيديولوجية تكنولوجية تسعى إلى هدم و تفكيك القناعات و الثوابت الوطنية، فالكلّ يسعى إلى ركوب أجندة المال و السلطة باستعمال أقصر الطرق و أقربها إلى الدولة، ولعلّ لقاء "فريد الجحش" بالفتاة "نهى" العارفة بالأثار والمأثورات التاريخية دليل قاطع على أحد الظواهر البارزة اليوم في الجزائر؛ من خلال تهريب الآثار نحو قلاع الخارج، لتتملّص من هويتها الوطنية، وتبرز غياب وجه الاهتمام بالتراث، الذي يؤدي إلى انكساره و سقوطها في فخّ الآخر، فأضحت الماديات ركيزة دالة على تصوّر المعنويات وعدم الاهتمام

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ ، ص: 34.

بها، فوادي الجن أضحى قلعة لاكتناز الأثار و الأموال من قبل السلطة، بينما يراه المجتمع نقطة خطر و علامة شرّ تتوقد من حطّت خطاه ذلك الوادي المسكون بالعفاريت و الجنّ، فلا حياة لأيّ فرد رافض لمبدأ السلطة المستبدة.

فالروائي مبروك دريدي قد صاغ رواية أرعبت صنّاع الكتابة السردية، ورحلت بالذات القارئة نحو فتيل اللا معنى و اللا دلالة، فهي رواية التاريخ و المجتمع و السياسة و الدين، إنها نص جامع عبّر عن أزمات الفرد في الجزائر، و عن الحكم الديكتاتوري، الذي صوّر صراع البلد في شكل طبقتين متضادتين، أحدهما: تمثّل الأقلية الحاكمة، والمستغلة لثروات البلاد والعباد، كما حدث مع شخصيتَي "فريد الجحش" و"عمار الكلب"، بينما تمثّل الأخرى عنصر الفشل والطبقة الخاضعة للجور والظلم دون إبراز فعل المقاومة:" **محمود المافيا رجل مرعب، يخافه الجميع، يقولون بأنه قتل الكثيرين، يملك المال ولا يأتي إلى القرية إلا نادرا، لا زوجة له و لا بيت يقيم لليلة أو ليلتين في بيتهم العتيق، حين يأتي ويغادر إلى حيث لا يعرف أحد**"[1]، فشخصية محمود المافيا مثّل الرجل الفاسد و العارف بخبايا النظام، فكان رجل عصابات و مافيا يتسلّح بكل شيء؛ لتحقيق أهداف سادة الجبل، فكانوا يفعلون القوانين و الطرق لنهب الأموال، وتهريب ثروات البلاد نحو قلاع الخارج الذي كان قبل عهود عدوا قاتل الأهل و الأباء، كيف لا؟ وهو من خرّب البلاد، ومازالت آثار التجارب النووية شاهدة على ذلك، ونشاهد صور التراث التاريخي مرة أخرى؛ من خلال ذكر أزمة التسعينات وفتيل الإرهاب الذي شوّه سلطة الوادي، ذلك الحافظ لتاريخ مليء بدماء الأبطال والشهداء لوّثت مياهه بأرجل مجرمين موّلتهم أيادي الغدر التي تدّعي الحرية، فالغرب قدّم الكثير لتدمير البلاد، فراح يزرع قنابل الفتن في هرم السلطة : "**وانقطعت عنه سنوات، حين دنّس الإرهاب قداسة ربوع هذه الأرض، كنت متيقنا أنّ الإرهاب يمر بالوادي، ولا يقدر على الإقامة به**"[2].

---

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ ، ص: 40.

[2]– المصدر نفسه ، ص:49.

فالإرهاب شكّل أزمة جديدة، بعد استقلال الجزائر، فقد دمّروا وشوّهوا سمعة أرض الوادي، وزرعوا الرعب والخوف في نفوس الأبرياء و المستضعفين؛ لتعيش الجزائر نكستين متواليتين، الأول: الثورة الجزائرية، و الثانية: الإرهاب، لتعيش الأرض في أوحال الموت و الشقاء و الضياع ، بينما بقيت عيون الدولة تبحث وتتسابق إلى أكل و اغتراف الأموال في الحفلات و الملتقيات و الزيارات و التدشينات، فكانت أشبه ببطون لا تشبع، هي أنظمة بالية لم تحرّك ساكنا؛ لتغيّر واقعها المشؤوم، وبقيت تحتكر الأموال و الآثار، وتسارع الزمن في خلق طرق غير شرعية لبثّ تجارات مشبوهة هتكت بأصناف المجتمع كبيرا و صغيرا، فأتت على الأخضر و اليابس، وجعلت الناس في خوف دائم، ومن الشخصيات التاريخية التراثية، ما نجده في ذكر شخصية الزعيم الصيني "ماوشي"، ودوره الفعال في تشييد و تسيير دولته، وبناء القصور و المجالس التي تخدم أهل وطنه:"..**شيّدها؛ لرغبة أبي كان دائما يقول: بأنّه معجب بماوشي الزعيم الصيني حول القصر، كبرت أشجار حديقة غنّاء، تتقدم صفوفها الأولى أشجار زيتون بريّة**" [1]

فاستدعاء مبروك دريدي لشخصية "ماوشي تونغ" لم يكن اعتباطا، بل يحمل إشارة دلالية لدور القائد و الحاكم العادل المؤسس لجمهورية الصين الشعبية، وكان له الفضل في طرد الإمبريالية، وتحويل الصين إلى قوة عالمية، وقد تمّ استدعاء هذه الشخصية لإيقاظ الهمم و ضرورة طرد الوجود الإمبريالي داخل السلطة الحاكمة، والعمل على تقويض الثوابت الفاسدة، وإحياء السياسة للدولة، فالوطن أضحى ضائعا في وميض المخدرات والتهريب وعدم العمل على بناء الاقتصاد الذي شوّه منظومة الحياة الاجتماعية[2].

فرواية مبروك دريدي "وادي الجن" احتوت على أحداث ووقائع تاريخية؛ أراد من خلالها كشف و تعرية الخطابا السياسية، من خلال تصوير أزمة الجزائر مع بداية القرن الواحد و العشرين أين سيطرت العادات و الأخلاق الدونية، وأصبح يتحكّم فيها صنّاع المافيا وتجّار

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ ، ص:50–51.

[2] – David S.G GOODMAN .CHINA .The Transition to the Post – Revolutionary Era third word Quarterly .vol.10 n1 jan 1988.p115

المخدرات، و المال الفاسد الذي عاثوا فيه فسادا، فدلالة الجن تدلّ على الأفعال الشريرة و غير الشرعية، فرغم ثروات وخيرات البلد، إلا أنّه بقي يتخبط في وديان الآفات والأزمات كالفقر والجوع والبطالة والبيروقراطية وغيرها من المظاهر، التي ألمّت و عصفت بالجزائر بلد الشهداء و الأبطال و مصدر الخيرات و المواقف، لكنّها بقيت وحيدة تصارع فتيل وجحيم الأغبياء، و الحكام الفاشلين هم الذين اختاروا أهدافهم الغريزية والشخصية؛ لتحقيق نفوذهم على حساب نبضات المجتمع البسيط، فعاش أولادهم في قصور عالية وسط خدم و حرّاس تراقب تحرّكاتهم نحو كل مكان، وعاش في مقابلة فئات المجتمع، الذي أفشى صور الألم و الفقر و غياب العدل...

ونقرأ في مقطع آخر، استدعاء شخصية العالم "انشتاين" مشبّها بصورة "عمار الكلب" الذي فشل في نيل وظيفة في الدولة:" **كالعادة نجح فلان بن فلان، وبالطبع الكلب و الضبع و القط و الدجاجة ...لا ربّ لهم...ها ها ها، واضح، وقلت لك، حين تباهيت: بأنك انشتاين في الإجابة يوم المسابقة ...يا صاحبي، لعبة الدومينو هذه مغلقة، وكل ذكائك ورصيدك لا قيمة له**" [1]، وهذا المقطع يصوّر أزمة النخبة المثقفة التي لم تجد فرصة في وطن أغلقت أبوابه كحال لعبة الدومينو، فحتى لو كان انشتاين، لن ينجح إذا لم يملك وسيطا برجوازيا يغدق المال و الذهب لامتلاك العمل، تلك هي حال فرص العمل في الجزائر بلد الشهداء وعنوان الديمقراطية، كما تقره وتعبّر عنه وسائل الإعلام بمختلف محطاتها، فلا حياة ولا مكان لرجل عالم مثقف يسعى إلى امتلاك عمل يقضي به حوائج عائلته، ولا سبيل له إلا اتباع طرق غير قانونية في وطن لا يؤمن بأبنائه، و لا يقيم لهم وزنا ولا يعطي قيمة لعلمهم، وهذا ما أراد الروائي إسقاطه على الواقع، فهي صورة و حال الشباب المثقف الذي دفعته الظروف والأوضاع المزرية، ونقص فرص العمل وسوء التسيير إلى عالم الإجرام و التهريب.

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ، ص:57.

لتمثل شخصية **فريد الجحش الرجل العفريت العارف بدسائس الحكم و الدولة، و الحافظ لمختلف المقدمات و القوالب؛ لإتمام الصفقات، ناهيك عن حفظه للعبارات المعبّرة عن الوطنية و الوطن، شكّل صورة عن رجال الفساد و الغباء و الجهل، الذي يراود حكم السياسة في الجزائر، فكلمات: نحن نخدم الوطن ، وهذا المشروع، سيكون إضافة....**[1]، وغيرها من التوليفات و الجمل البرّاقة لا يمكن أن تخادع رجلا مثقفا يحفظ رجلا مثقفا يحفظ التاريخ بامتياز، فلا شيء تحقّق، بل بقيت الأرض جرداء قاحلة في عيون الضعفاء و الفاشلين، ليغرّد أصحاب السلطة في هرم و سلّم الغنى، ونهب الخيرات و الأموال نحو بورصات، وبنوك الخارج ذلك الخارج الأجنبي الذي كان سعيدا بصكوك تحوّل إلى خزائنه واضعا قوانين ودسائس ضريبية؛ كي لا تعود أرض الوطن بدمائهم ونفحات الرصاص الرافض لأيّ عدوّ أجنبي يهوى طمس هوية و ثروات الوطن، لكنّهم عبثا يحاولون، فأمانة الشهداء خانها أبناء الحاضر، وشوّهوا سمعتها و لطخوها بدماء الفساد و التخريب الذي لا ينقرض، ويواصل السارد استدعاء التاريخ؛ من خلال **عودة فريد الجحش لموطن الأباء هناك تعيش جدته مسعودة الحاملة لتاريخ ونضال الثورة الجزائرية، فكان لا يفارق محيّاها، ففريد العفريت الديناصور، هي أوصاف تاريخية أسطورية تصف حال الابن البارّ بوالديه، ولم ينس وصيته لزيارة الديار، فرغم أنه أضحى بارونا للمخدرات، ومهربا للآثار، عاد لزيارة أبيه في المشفى؛ ليحقق له أمنيته الأخيرة برؤية ابنه الذي فارقه، منذ زمن طويل**[2].

ففريد الجحش الابن البار لوالده لم ينس أهل قريته الذين عاشوا معه فتيل الفقر و الجوع، فكان يساعدهم في قضاء حوائجهم، وزرع الإبتسامة في محيّاهم وهي صورة تاريخية تحاكي رجال المافيا وتقديمهم المساعدات للفقراء والمحتاجين، وهي فعل مماثل لرجال المافيا في كولومبيا التي تعتبر بلدا من أمريكا الجنوبية، ومن أبرز رجال المافيا فيها "بابلو إسكوبار"

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجنّ ، ص:42.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ،ص:119.

من خلال **ما فعله مع أهل قريته، حين قدّم لهم المساعدات، وبنى لهم منازل تأويهم، وكان لا يفارقهم، ويسعى لمساعدتهم**[1].

و الشيء نفسه، نقرأه في شخصية عمّار الكلب الذي مثّل **صورة الشاب اليتيم الذي اقترن اسمه بالكلب؛ لأنه شاركه المسكن بين شابين ترعرعا في أحضان نفس الوادي، ليدرسا، ويطلقا مشروع حياتهما معا، ويشتركا في صداقة أخرى تتجسد في اسم الشهرة الجحش و الكلب وكلاهما يعيشان في البادية في ضفاف الوديان في رحلة رعي الأغنام، وهي دلالة على حال الجزائر ونظام الحكم الذي يتحكم فيه أغبياء فاشلون لا يستطيعون تغيّر واقعهم، فكان حبّهم للمال والسعي؛ لاكتسابه بطرق شتى سواء شرعية أو غير شرعية، المهم جمع الأمول بكل الطرق المختلفة، فكان الهاجس الذي لا يفارق عقولهم، فعمار الكلب اختار الزواج بثلاث نساء؛ لينجب عدد أكبر من الأولاد، لكي يشفي غليل اليتم الذي لا يفارق حياته**[2]، فكان مسكن الكلب رفيقا له في دواليب الحياة البائسة؛ ليمثّل تاريخ الحاضر الملوّث بمظاهر الدعارة ودناءة الأخلاق في مراكز ومستشفيات الدولة، فاليتيم لا قيمة له في أجندة الفاشلين والحكّام، الذين يضعونهم لخدمة أسيادهم؛ من خلال اتباع طرق ووسائل تخالف القانون، كّما صوّر الروائي في وادي الجن دور المرأة ونضالها في سبيل نصرة الوطن وتحرير رقابه من قيود المحتل المستعمر، فعايشت المرأة تاريخ الجزائر من جحيم الاستعمار مرورا بسهام الإرهاب، فكانت الوردة التي لا تذبل، فكانت سندا لسلطة الرجولة، ورفيقة الدرب لأيادي التحرر في أعالي الجبال الشاهقات، هناك ارتجلت وتحدّت الصعاب لتطرد عدوّ الوطن، كلّ هذه الأوصاف نجدها في مدلول شخصية الجدة مسعودة الساكنة بقرب وادي الجن والحافظة لأسراره:" **كانت الجدة مسعوة العفريتة امرأة عجوز في قامة باسقة ...كانت مخيفة بصمتها و عزلتها يحبّها أهل كل القرى رهبة وخوفا ...كان الناس يحكون عنها العجب، يقولون أنّها صديقة الجن**"[3]، هذه الصور تمثيل

---

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجنّ: ، ص:114.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص:51.

[3]– المصدر نفسه ، ص:51

للمرأة في الماضي، المرصّع بالمقاومة و الحاضر الغامر بمعاني التمرد و الفشل والضياع لهوية المرأة، التي فقدت هويتها لحظة ذوبانها في خليط الثقافة والتحضر الغربي، وبين هذا وذلك، اضمحلّت قيم الأخلاق و الحياء، وسادت في مقابلها مظاهر الفسق والتعري، وكل مظاهر الثقافة الغربية المعادية للثقافة الإسلامية التي تصون المرأة .

وفي صورة تاريخية، يعود الروائي إلى حرب أمريكا في أفغانستان، وادعائها محاربة الإرهاب، يقول "فريد الجحش" لحظة حواره مع صديقه عمار الكلب:"...**هل قرأت يوما في التاريخ عن حرب اسمها الأفيون؟ الإنجليز أمة بارعة في خراب الآخرين، وتخويفهم لذلك احتلت العالم، والفرنسين خلقوا معظم أساطير إفريقيا، كيف تفسّر لي أنّ زراعة المخدرات زادت أضعافا حين دخلت أمريكا أفغانستان...هل تصدّق، مع الدهماء، أنها هناك لتحارب الإرهاب؟ ولتنشر السلم و الحرية؟ صدق الأمريكيون في شيء واحد، وهو نشرهم للحرية...شعب يريد أن يعيش مزطولا، فله ذلك، وشعب يريد أن يحتل المجرة، فله ذلك...وانظر كيف يسعد الناس بنشوة الغات على مشارف مكة**[1]"، فالروائي يسلّط الضوء على المشروع الغربي في إغراق الدول في الديون و التبعية للمعسكر الغربي، فهم لا يؤمنون بالسلم والأمال، بل يبحثون عن تخريب البلدان وجعلها تائهة في شم رائحة الحشيش؛ لتوسيع معسكراتهم وتكوين قوة كبيرة تحاول احتلال العالم، وهي رسالة مشفّرة عنوانها سقوط الأنظمة العربية والإسلامية في يدي المحتل الأمريكي بطريقة مباشرة، الأمر الذي جعله يفرض عقوباته وقوانينه على الدول الإسلامية، التي لم تحرّك ساكنا لدحض هوية العدو الغربي، لتشكّل رواية "وادي الجنّ" مخزونا سرديا يحتفظ بالكثير من الصور والأحداث التاريخية، حاول الروائي دمجها في توصيفة سردية تحاكي معاناة الفرد في الجزائ، ناهيك عن تعبيره عن مظاهر الفساد و التخريب في سلّم الدولة الجزائرية، فوادي الجن سردية تاريخية لتاريخ الأجداد ونضال الشهداء؛ كي يحيا جيل خلخل الهويات، وضيع قيم الأخلاق، فتاهت العقول بين سكر وخمرة نشوية تعانق لياليهم، فنساء فقدن وميض الحياء والخجل، ومدارس حوّلت

[1]– مبروك دريدي، وادي الجنّ، ص:59.

إلى مقاليد تسلية، وقصور مليئة بخدم وحراس لخدمة سيّدهم واقفون، فعلم بلا قيمة توضع شهادته جانب سوق خضر أو فلاحة، شباب عيونهم حمراء داكنة؛ أرهقتهم حشائش القنب الهندي، فتحوّلوا إلى أجساد لا تحيا إلا باستنشاق غبار المخدرات، فلصوص تسلّحوا بالتنقيب و النهب لتهريب الآثار نحو أفاق الخارج الذي زرع الألغام في أوساط النظام، فباتت الجزائر في القرن الواحد والعشرين جريحة الجدران مشوهة الهويات، تائهة في موازين اللاعدل و اللاحياة.

وملمح الختام في هذا المحور البحثي، يمكن القول أنّ التراث التاريخي قد لعب دورا ثقافيا وإيديولجيا في روايتَي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"، أين حاول الروائي تمثيل بعض القضايا التي يعاني منها الإنسان العربي عامة و الجزائري خاصة، كالحديث عن نبال الإرهاب والثورة مرورا بأزمات الفقر و البطالة و البيروقراطية، ناهيك عن أفات خطيرة فتكت بعقول الشباب عناوينها المخدرات، الحشيش ، والهجرة غير الشرعية أو الحرقة، المصطلح المتعارف عندنا، الإجرام، الدعارة، السرقة، التهريب... ومجمل القول، كل هذه المظاهر اجتمعت، فهي أوصاف كثيرة تحاكي هموم الإنسان العربي ودفاعه الدائم عن ثوابته الصائعة في غياهب الثقافة الغربية، هذه الأخيرة لا تنفك من وضع الألغام الثقافية، وبثّ خطابات التمرد في بلدان العروبة والإسلام، لتبقى أيادي السياسة تتخبط بين متاهات الضياع و الجشع، وعدم الاهتمام بشعوبها فضاعت مفاتيح الحكم و اضمحلت قيم التاريخ المسجّل لتضحيات الأبطال، الذين قدّموا النفس والنفيس؛ لكي تحيا أجيال الغباء و الفشل.

ثالثا/ استدعاء التراث في الثقافة الدينية في روايتَي "لامبيدوزا" و"وادي الجن".

لقد استطاع مبروك دريدي احتواء عامل الدين في مختلف رواياته؛ مبرزا تعلقه بالدين الإسلامي، ورغبته الجامحة في الدفاع عن معتقده الثابت، حيث أكدّ على ضرورة اتباع تعاليم الله تعالى، وعدم التراخي والغلوّ في اختراق علاقات الذات مع ربّ العباد، **فالدين يمثّل قبلة الإنسان و محور وجوده الروحي في خارطة المجتمع، فهو هوية الروح و مصدر تكوينها في ديمومة الوجود الغارقة بصراعات الذات مع الملذات وشهواتها الفاسدة، فضياع الدين يعني تشظي لهوية الفكر، و فتورا روحيا مع الله عز وجل، فلا تستقيم حياة الإنسان؛ نظير اتباعه معصيات و أهواء الفؤاد، الأمر الذي يفسد علاقته بخالقه، فيشعر الإنسان بالضياع و التيه و الاغتراب النفسي و الاجتماعي**[1] ، والقارئ للمنجز الروائي الدريدي عامة، و روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجن" عامة، يجد صراعا لمختلف القيم الدينية، وتمثيلا واضحا لفتور الذات نحو ثقافة الغرب التي أضحت اليوم ملمحا حضاريا حسب دعاة التحضر و التقدم.

إنّ المطّلع لسطور الرواية اللامبيدوزية يستكشف تمثيلات الثقافة الدينية ودورها الفاعل في تعديل سلوك الذات نحو العودة إلى تعاليم الدين الإسلامي، فرحلة الشباب الثلاثة عبّرت عن صراع الإيديولجيات و الأفكار في البلدان العربية، فالكل يهوى ملامسة جدران التقدم و التحضر على حساب ثقافته؛ لتصور رواية "لامبيدوزا" فتيل و قصور الذات عن معتقدها و اتجاهها صوب معانقة المحرمات و الكفريات، فبات الدين غريبا ضائعا في شوارع أوروبا و كل دول الغرب، التي تسعى لتحقيق هدفها؛ من خلال إخراج العقل الشرقي من ثباته وتمسكه بتعاليم الدين الإسلامي، ومحاولة إغراقه بمختلف الصور الفاسدة كالمخدرات و الفقر و الدعارة و الهجرة غير الشرعية نحو المجهول في قوارب الموت :" **...لقد تعبنا في أمن المدينة جرائم لا تنتهي، عصابات هنا، و أخرى هناك ..هذا الشاب لا فائدة منه ..تخيل**

[1]- ينظر :بومدين بوزيد وآخرون، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999،ص:82.83

في أسبوع واحد، فكّكت مصالحنا ما يزيد عن عشر خلايا للدعارة، و عصابة تتاجر في السلاح و المخدرات ، و أحصينا سرقة عشرين سيارة."[1]، فهذا المقطع يصف حال المدن الكبرى التي غرقت في نبال الإجرام و الفساد و التعدي على حرمات الذات، التي أقرها الله في شرائعه السماوية خاصة في البلدان الغربية.

فالرواية تسلّط الضوء على مشهد الحياة العربية، وما حدث فيها من تغيرات وتحولات؛ نظير تفاعلها بشكل سلبي مع فتيل الثقافة الغربية، هذه الأخيرة ترنو إلى زعزعة نظام الهوية العربية و إحلال آفات فاسدة تعرقل حياة الفرد، فتحوّلت القيم الإسلامية نحو ارتكاب و افتعال جرائم لا تنتهي، فضلا على تلوّث سمعة الشباب العربي ، فحيّ المروج يعكس صورة شباب صغار محلّقين في دوائر مغلقة على تجارة المخدرات و السرقة[2]، إنهم شباب اختاروا الهجرة غير الشرعية نحو الضفة الأخرى، فكانت هجرتهم من الديار وربّ العباد، هجرة رحلوا وابتعدوا؛ من خلالها نحو فضاءات الدعارة و المحرمات، و تدنيس المقدسات الروحية لكل شخص تربى على الإيمان و الثبات على نهج الدين الإسلامي، فأصبحت هذه المظاهر الفاسدة أخطر من جحيم الإرهاب، فالخارطة العربية باتت مشرّدة، شاحبة القيم و المبادئ، وضائعة في قوارب الموت، فضاعت أسسها في تراكيب غربية تحمل ألغاما ثقافية و دسائس عدائية لكل موروث عربي و إسلامي.

تصف رواية "لامبيدوزا" هجرة الذات عن تعاليم الله عز وجل، و اتباعها شهوات الفكر الغربي، لترسم بذلك صفات اللاحياة و اللاوجود في عالم عربي غرق في وديان الفساد و الضياع ، فالجزائر و مصر و جلّ البلدان العربية أضحت رهينة لخطابات إمبريالية كاثوليكية تتربص و تسعى إلى بسط نفوذها على أهل السلطة و الدين:" **..صرنا جماعات عضوية بنيناها و أحكمنا نظامها...ولم يعد واحد منا يفكّر في الخروج عنها ، ما يجمعنا ليس الفساد، بل هي مصالح توافق بيننا ، انخرطنا قبل زمن بإرادتنا و سعينا للمال و**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا، ص:15.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:14.

السلطة، هنا، في زواج كاثوليكي، وهاهي المدينة المطبعة تحت أقدامنا أيقونة لكل البلد"[1]، فصيغة "كاثوليكية" معتقد غربي يهدف إلى برجوازية السلطة، وتقدسيها لجوهر التسلّط و التحكم في مقاليد المجتمع، وهي رسالة مشفّرة لبعض البلدان العربية التي تكتنز الأموال و الذهب بعيدا عن بنوك البلد، وقد استدعاها الروائي؛ ليعكس نقطة الضياع و العري للحكام والعرب، الذين أصبحوا كلاب مطيعة لأفيون الغرب الهمجي ، والهادف إلى إلغاء الشرق من سلطة الوجود، والحصول على مختلف ثرواته و أملاكه.

فشخصيات رواية "لامبيدوزا" مثّلت صراعا روحيا بين شباب أوّلهم الدكتور "سليم" العارف بممرات التوجه نحو قلاع الغرب، و الثاني متمرد على سلطة الدولة و مجاهد في سبيل الله، بينما رسم الشاب الأخير "جمال" شخصية الفنان الحالم بالصنعة الأوروبية، وهذه الصيغ التي ترنو إليها الشخصيات تمثّل البُعد الهوياتي لكل شباب العرب الذين ضاعوا في جدران الحشيش وحانات الخمر و الدعارة مخالفين بذلك تراثهم الإسلامي واتباعهم كاثوليكية الغرب الفاسدة[2]، فالكل في الوطن يصارع حبل النجاة من فتيل الفقر و الهجرة، و يبحث عن أمل يُعيد للذات حلاوة العيش، فمثلا شخصية "سليم" تمثّل الدكتور المتعلم و المثقف الفطن، لكنه ينزلق نحو هفوات السياسة، ويغرق في نبال المحسوبية و الرشوة وخيانة وعد الذات...وهي أوصاف مخالفة للثقافة الدينية؛ حاول مبروك دريدي استدعاءها بشكل ترميزي إيحائي، ليثبت صعوبة الحياة العربية و انزلاقها نحو ممرات غربية، هدفها الأساسي طمس الهوية العربية الإسلامية.

إنّ استدعاء التراث في الثقافة الدينية في رواية "لامبيدوزا" عبّر عن ضياع المجتمعات العربية في غياهب السكر والمجون، وتغلغلت الفاحشة وتوسعت في أعماق أفرادها، فضاعت بطاقات هويتهم، واضمحلّت مبادئ الوازع الديني، فانسلخ الفكر الاجتماعي عن ذاته المؤمنة بالفطرة و أضحى حرّا طليقا يمارس كلّ الممنوعات و المحظورات، متجاهلا أنه يعارض

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:16.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص:18.

الذات الإسلامية، و يدخلها في هفوات دنيوية فاسدة، فشباب العرب لا يرون سلّم العيش و رؤية نور القمر لا يكسر قيود الفطرة، والاتجاه صوب المجهول الحرّ، وذلك المجهول صنعه الفكر الغربي و الصفاء، فكان كطفل وديع يتلمّس إلى حضن سلطة أمه؛ كي يحصل على غايته، ذلك الطفل البريء أدخل حاضنة المجتمع في آفات فاسدة وخطيرة جدا ترضخ لطلباته العدائية:"...**صارت الخارطة واضحة بحدود مغلقة على انتماء كمثل مجموعة سرية لدين جديد، كانت فكرة الانسحاب تراودني عند كل عبور، ولكنني أوغلت أعاند نفسي، وأُقمع كل تراجع عن المجد الموهوم في خاطري...أنا الآن في قلب المعسكر، ولم يعد الانسحاب و الهرب سهلا، صرت فاعلا في هذا النظام بقوة، وصار لحضوري مكانة كبيرة...**"[1].

يصف هذا المقطع شخصية البيطري "سليم" الملقب بسليم المخّ، حسب صنّاع السلطة، فهو شخصية مثقّفة اختارت السياسة، والبعد عن ضوابط الذات، ليغرق في دسائس و مكائد ألزمته كفّ لسانه، والقبول برايات الفساد و الرشوة، عكس شخصية "حسان" أستاذ الرياضة البدنية الذي استقال في نهاية المطاف، واتجه صوب العمل المسلح، فسليم أراد اكتناه الذات وإعلاء سلطته، فرحل من منافذ قريته الغامرة بذكريات الأجداد و الآباء، والمعبّرة عن فضاءات العبادة، وعدم مخالفة الحروب الإسلامية، لينتهي به السبيل في يد قطّاع طرق داخل السلطة يحبّون السرقة و التجارة الإجرامية، وتناول عقاقير المخددرات، ولعل حوار سليم مع أحد مالكي مزارع البقر و استيراده أبقار تحمل فيروسات، اتفق الجميع في نهاية المطاف على تمريرها للشعب كلحوم طازجة للأكل :"**انتهى اللقاء بيننا، ستذبح الأبقار وتسوّق لحما، وعلى أن أسكت تماما، قال حضرته: دع الفقراء يأكلون لحما رخيصا، الفقراء لا يمرضون يا دكتور، وعشاء واحد بلا لحم لا يترك سوى لذة وشبع**"[2]، حيث ترسم

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:16.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص:21.

لنا هذه التقارير على لسان "سليم" مظاهر الفساد و التزوير داخل نظام الحكم العربي، وأنّ حياة الفقراء، بالنسبة إليهم، لا تساوي شيئا أمام صنيع الحكام.

فهم يبحثون عن قضاء حوائجهم و تحقيق مصلحتهم، على حساب الشعب، تلك هي حال البلدان العربية التي تصارع نزعات الجوع و الفقر وغلاء الأسعار، فالكل يرنو إلى مقاطعة و معارضة الذات الفاسدة، لكن عبثا يحاولون، فلا حياة لمن باع وطنه و أمته من أجل عيون الغرب الشيطانية، ومن صور الثقافة الدينية مخالفة حدود اللغة الإعلامية واعتبارها مركز تخلف، ولا تحضر، حسب بعض شخصيات رواية "لامبيدوزا" **وأحداثها المتصارعة مع الواقع السياسي، فكل الوثائق و المواثيق والشوارع ترسم، وتكتب باللغة الفرنسية، فحتى التأشيرات البيطرية والبيولوجية توضع، وفق تشكيل أجنبي**[1]، لكن دخولّ سليم المخّ" إلى معترك القصر السياسي كشف الكثير من المغالطات و الأطروحات المزيفة، فلا شيء حقيقي، والكلّ يكذب على نفسه؛ لأن سلطة المال أغمضت عيونهم، وجعلتهم يوقّعون على كل التقارير الزائفة، الأمر الذي غيّب المراقبة وخلخل المبادئ وزعزع الهويات، وفرّق الصفوف، وعجّل بالهروب نحو ضلال المجهول.

ونقرأ، أيضا، تجليات الثقافة الدينية في مخالفة المقدسات، وارتكاب معاصي المحرمات، وتبني أفكار شيوعية وإمبريالية صنعت لهم الماخور و الحانة بجوار المسجد، فمزقت تاريخ الأجداد ومجدهم المسجّل في دواليب التاريخ: "**أنتم أيتام الكوكب تاريخا و حضارة، على مدى عجزكم وأنتم، مثل عوانس ينتظرون أيّ ذكر لمنصب الزواج، أنتم يا سيد سليم، صوت الفشل والهزيمة على مدى قرون، و أنتم تملكون الخيبات في طواحين الفراغ**"[2]

فالبلدان العربية لم تقدّم أيّ إضافة لشعوبها سوى طواحين فارغة لا تسدّ جوعهم وفقرهم، بل أوغلتهم في ضلال الدعارة و العنوسة، فأضحت الهويات العربية تائهة في فيافي اللاوجود وعدمية الحياة، فلم تعد عيون و وجوه الشباب باسمة العيش، بل ولّت حمراء

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:20.

[2]– المصدر نفسه ، ص: 23.

الوجه ترغب في كفّ دموع الألم وهجرة الروح نحو عوالم الحرية والعدالة، ويمكن تمثيل ذلك بشخصيتَي "جمال" الفنان صديق "سليم" الذي لم يفهم أساس وجوده:" **وأنت يا جمال،...دائما بلونين، مرة واعظ، و مرّة، صاحب خمرة وفسوق، أثبت على لون يا صاحب ، أنا لن أجلس لكم جلستكم، فقولوا فيها ما يحلوا لكم...**"[1].

فشخصية "جمال" رمز لدعاة الفن و الثقافة و عدم ثباتهم على موقف واحد، فتارة تراه بلباس إسلامي واعظ حافظ للأحكام كأنك أمام داعية كبير، ومرّة زنديق ذو خمّارة لا يهوى فراق لذتها، و تراه في هذه الحالة كأنك أمام كهّان معبد آمون، وهي توليفة ثقافية تعكس حال بعض النخب الثقافية التي تصارع مساءلة الوجود والانتماء، فترى مجموعة منهم تحتار طريق الكفر واستحياء المحرمات؛ لإقناع ذاته بحرية النفس، فتجده **غريبا ضائعا بين ماضي الأجداد الثابت، وحاضر مزوّر مغيّم الأوضاع، فلا حياة في بلدان عربية إسلامية لم يبق منها سوى اسمها وصنيعها المخزن في سجلّات التاريخ، فضاعت خزائن الدولة، وتعرّت إلا من خرق بالية تستر بها سوءتها، وانطلق مشروع العنف والمعارضة في كلّ مكان، وضرب فتيل الإرهاب بقوة شامخة تسعى إلى كسر عناق السلطة الفاسدة**[2]، لكن هذا العنف حمل تمرّدا على انزلاق وضياع المبادئ الإسلامية، لكنّه عبّر عن بطون معارضة تسعى إلى تحديث تغيّرات سياسية وفق حكمها و قواعدها، التي خالفت به ثوابت الدين، لكنّها أبقت على ضرورة الرجوع إلى ثوابت الإسلام، وعدم الغلوّ في كفريات الخطاب الغربي.

وتتكرر مظاهر الاغتراب الديني، ومخالفة حدود وضوابط الدين الإسلامي التي أقرّها الله عز وجل على عباده، في شخصية "جمال" الفنان الكفرية التي شقّت قلاع الموت عبر قوارب الهجرة لملامسة خطاب الحرية الغربية، وتحقيق منافعه الذاتية الجنسية، ناهيك عن اختراقه لتوليفة الدين الإسلامي، يقول "سليم" واصفا حالة جمال الفنان المجنون، و الضائع في وديان الفسق و المجون والدعارة...:"...**كنت أعاين بعض الأبقار، وكان هو غارقا في**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:23

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:25.

أنفاس حشيش يلهفها، بتلذذ من سيجارته، لضبها وجمرتها إلى أعلى...صديقي المجنون يسكر بخمرة،...تذكرني هذه السيجارة وجمرتها بكلّ البنات اللواتي قبّلتهن في حين تسللت مئات المرات إلى بنات حملت إليهن بين رجلين عفونة الذكر، كلّهن كنّا يفرحن بقدومي تحت جنح الظلام، ورائحة شهوتي إليهن تسبقني، وأنا أنسحب منسابا من بين مأدبة أنوثتهن كنت أحقر غباءهن، ولهفة لحمهن المباح بلا ثمن، كنت أترك رائحة المني رسالة وداع أخير"[1]

فهذا المقطع وصف لحالة الشباب في البلدان العربية، وسقوطهم في آفات المخدرات وانصياعهم لشهوات وملذات الحشيش الذي رحل بهم نحو قلاع الفحشاء وارتكاب المعاصي الفاسدة، تلك الصور زادت شرارتها بسقوط الأنثى واتجاهها صوب حانات و ملاهي الدعارة الجنسية التي انتشرت في حيّ المروج ذلك الحيّ العتيق الذي كان قبل لحظات زمنية غير بعيدة، غامرا بأذان المساجد و جماعات من المصلين و الصائمين والحافظين للقرآن، ونساء متحجبات عفيفات يسودهن الخجل والحياء و الأخلاق الفاضلة، وتطهّرن من كل الأخلاق الرذيلة، ولكن سرعان ما ظهرت ما يقابلها من رذائل هدمت المروءة، وضاع حياء وخجل النساء، فأصبحت سلعة تباع وتشترى في محلات للدعارة، فباتت جسدا بلا روح، ذلك الجسد أضحى هدف الذكور الغارقين في مكائد الحشيش و الدعارة، فضاعت مناقبهم الأخلاقية، وأضحى وجودهم عدمية لا فائدة منها، فكانوا أشبه بدمى و أجساد تتذوق غبار الحشيش، فتموت وتنتهي مبادئهم الفطرية، ويحلّ بهم طاعون الفساد و الدعارة، ونفس الشيء نقرأ في شخصية الدكتورّ سليمّ، الذي خالف معتقده وارتكب هفوة الزنا، غافلا بذلك ضوابط الدين الإسلامي، حيث يقول "سليم" لحظة تذكّره أيامه في أوروبا :" **لست أنسى أنّ كثيرا من أسرار الكبار نطقن بها بعض بناتهم على سريري، لو أنّ نساء القوم كنّ راقيات، كما يظهرن في**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص: 28–29–30.

لباسهن الفاخر بماركاته العالمية، لجعلن من أزوجهن كبارا بإنجازات، ولنفعنهم إلى خير يفعلونه، ولكنهن علب سوداء لا يعرفن عن الشعب سوى أنّه خُلق للخدمة"[1].

وهنا، تظهر مطية النساء كحيلة سياسية استعملها "سليم" لتحقيق أهدافه السياسية، غافلا عن خطورته الإسلامية، ما جعله في ختام النص، يعود إلى ذاته الأولى، هناك حيث توجد محبوبته **حبيبة** تلك الفتاة الزوجة النقية، التي حذرته من ولوج عالم السلطة؛ خوفا عليه من الوقوع في شرائر النفس، وبالفعل وقع في ذلك، لكنه يقتنع في ملمح الختام أنّ العودة إلى أحضان القرية الهادئة المليئة بذكريات الأجداد والحافظة لنضال الأبطال منذ الاحتلال الغاشم، هناك كان الدين غطاء واحدا لا تسوده عنصرية أو فساد أو آفات غير أخلاقية هتكت بأسوار البلدان العربية.

وبخلاف شخصيتَي "جمال" و"سليم"، نجد شخصية حسان المتمردة على سلطة سليم السياسية و الرافضة لطيش وفسق "جمال"، أين يحاول منعه من تتبع فتيل السلطة الموالية لخطاب الغرب، فيهدّدهم بالموت والقتل: أي الإرهاب؛ لترك معاصي وآفات الفساد، حيث يقول "جمال" واصفا غضب صديقه "حسان" على أفعاله:" **...يأتي حسان في سرّ الليل و صمته، يجدني في سجال مع سيجارتي أثقب بجمرتها سجن الظلام الحالك في الجب، أو ينتظرني لأعود من حانة وسط المدينة، أحرر سكرتي و خيبة عمري..يمدّ حسان في كل مرة قبضة يديه القوية إلى عنقي الهزيل و يختفي، ثم يضع مسدسه في فمي، و يرخل علي شتائم توبيخ و دعوة بالتهديد إلى التوبة، و يذكّرني بأنه صابر علي، ولا ينسى سليم ...تعوّدت على سليم و زياراته في زمرة أصحابه المجاهدين"[2]**، ويصف هذا المشهد الوصفي السردي صراع الذات مع الآخر و رغبة الذات في النزوع و التوبة، لكنها ترفض، رغم تهديدات و خطاب الذات الإسلامي بالكفّ عن مظاهر الخديعة و الزنا و الخمرة و السرقة و كل محرمات وكفريات الغرب.

---

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص:98.

[2]– المصدر نفسه ، ص:34–35.

فرواية "لامبيدوزا" وضعت شخصية "حسان" كعنصر ثقافي متمرّد على فساد السلطة و خبثها الدفين في بيوت الحكم السياسي، و هي صورة معبّرة عن واقع الأمة العربية عامة، و الجزائرية خاصة، حيث حاول مبروك دريدي تمثيل سلطتها الدينية؛ عائدا بالزمن إلى لحظات تاريخية تذكّر القارئ بنضال الأبطال من أجل طرد العدوّ الغربي الغاشم من أرض أزهقت فيه دماء الشهداء و المجاهدين من نساء و رجال و أطفال، فهداية "جمال" و دعوته إلى التوبة تمثّل بعض فئات المجتمع العربي، التي اضمحلّت هويتها في شطحات الخمر و السكر و المجون، فوجدوا في الغرب و دسائسه ملمحا حضاريا للهجرة من مقاليد الوطنية و الضوابط الإسلامية الداعية إلى العمل، و الجهاد في سبيل الله، **و البُعد عن المعاصي و المحرمات التي صنعها الخطاب في مختلف و سائله و وسائطه التكنولوجية كالفايس بوك، اليوتيوب و التويتر، وغيرها من الطرق التي يتوجّب على العقل العربي الإسلامي قراءتها بعمق و عدم الذوبان في أنساقها العدائية؛ لأن مشروع الغرب يهدف أساسا إلى قتل و تدمير روح الإسلام في مختلف البلدان العربية الإسلامية و إحلال كفرياته و محرماته؛ لمخالفة التعاليم الشرعية التي أقرّها الله عز وجل في دينه**[1].

ونلحظ صورة استدعاء الثقافة الدينية من خلال استدعاء عامل الصلاة و بُعد بعض فئات الشباب عن أدائها، كما هو الحال في شخصية "جمال" الذي راودته أحلام الصبا وقرع كؤوس الخمرة؛ فضاع عقله بين فجوات النساء و شهوات النفس تاركا فرائضه و واجباته الدينية التي فُطر عليها في حيّ المروج، الذي كان يضجّ بآذان الصلوات و خطابات الأئمة و الحياة الرغيدة في قرية العم مسعود"، فصار "جمال" أجنبيا في الطباع و عربيا في الأصل، وكان "حسان" يريد أن يتوب ويعود إلى دين الأجداد و الآباء، لكنه ظل تائها في كل فرائض الإسلام، يقول: "...**رغم أني لم أدخل الجامع و لا مرة في حياتي، وكنت أقول**

[1] – ينظر:علي خليل شقرة،الإعلام الجديد وشبكات التواصل الاجتماعي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان،دط، 2014، ص ص: 61.60

لحسان وهو يدعوني إلى الصلاة في الجامع: بأنّي أصلي في البيت، وكنت أقول له بأني أعرف الله بطريقتي"[1]

لتمثّل شخصية "جمال" فئة ضالة لم تطبق ما أمر الله به، ولم تبتعد عما حرّمه، خاصة في أعظم شيء وهي الصلاة التي تعتبر عماد الدين، وأول ما يحاسب به العبد، بالإضافة أنها العبادة الوحيدة التي فرضت في السماء لعلوّ مقامها، و باعتبارها دستورا حياتيا أمر الله عز وجل عباده بتطبيقها، ما يبيّن كفريتهم وجحودهم، فلا تجوز فيهم دعوة مؤمن و مسلم ولا شفاعة النبي و لا طريق لنور حياتهم سوى العودة إلى فضاء الإسلام و الانقياد والاستسلام لأوامر الله عز وجل، وتطبيق تعاليمه.

وتظهر توليفات الثقافة الدينية؛ من خلال ذكر الروائي لفضائل الإسلام و أداء فرائضه وتجنّب نواهيه، كي تستقيم الحياة نورا ونقاء، كما نجد في شخصية الصديق "حسان" الذي اختار الاستقالة من منصب الرياضة البدنية و الاتجاه صوب العمل المسلح الجهادي، بعد أن أقنعه صنّاع الخطاب الإرهابي بالجهاد في سبيل الله ضدّ النظام الحاكم:"..**ما شاء الله يا أخ حسان ، ما شاء الله، وبارك الله فيك، وجاء المنعرج الأول، قال أحدهم: الآن عليك أن تصحّح نفسك يا أخ حسان،...لا يجوز لطاهر مثلك أن يأكل مال حرام، لا يجوز أن تدرس بهتان يسمّونه رياضة بدنية، وفي الأمر بنات و اختلاط وعورات امتثلت وقدّمت استقالتي وفرح بها رؤسائي، وأنهت مشاكلي معهم، حيث كنت أنصح البنات بالحجاب و أعظ التلاميذ بالأخلاق و الالتزام**"[2]

وفي هذا المقطع، يبيّن الروائي نبرة استعمال الدين كغطاء لتحقيق أهداف العمل الإرهابي، كما حصل في الجزائر، أين جعلوا من قانون الدين نقطة لإثارة النخبة و العامّة من أجل الجهاد ضد سلطة ظالمة جائرة فاسدة (سليم المخ)، ليقتنعوا بخطابات التسلّح و الجهاد

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:57–59.

[2]– المصدر نفسه ، ص:60.

لتحقيق أهدافهم، لكن ذلك كلّفهم زرع الخوف والرعب في فئات المجتمع، أين استعملوا القتل و الاختطاف و التهديد لبلوغ مراميهم العدائية.

فاستعمال الدين شكّل دعامة و غطاء تختفي وراء كلماته الخطابية و المدجّجة بأثير الإسلام نوايا عدائية تعارض سلطة الوجود، فشخصيات الرواية اكتست أوصافا وخصالا عجّلت بعدولها عن غطاء الدين في جوهرة الحقيقة، فالكلّ ذاق طعم الاغتراب و الهجرة نحو ضفة الآخر، ذلك الآخر كان عدوّ الماضي و قاتل الأجداد، ومعذّب النساء و الأطفال، فاغتصبت الحقوق والثروات، والمهلهل لقيم و مبادئ الدين الإسلامي... الذّي أضحى، اليوم، عنوان الأمل و سرّ التقدم و التحضر و باتت لغته أقوى من لغة الإسلام، وتحوّل إلى علامة ذهبية؛ يسعى كلّ الشباب لاقتلاع جذورها وسدّ رمق الجوع والعطش والفقر.... **هي صور قاسية تبكي الجبين، حاول الروائي مبروك دريدي رسمها في مختلف مجالات الحياة، فحتى الدّين لم يسلم من التدنيس، و بقي غريبا تتلاعب به أيادي الغدر و الفساق، فأحلّوا فيه الكفريات و المحرمات، و ضاعت في أغواره خجل وحياء المرأة المدججة، ودسّت فيه محرمات وكفريات تعارض هوية الإسلام، فصارت جداريات العربية شاحبة يسودها تحاعيد الضياع، وخطّ فتيل الأوجاع شعابا للندم، وغزا الشيب ملامح الشعر الأشقر**[1]، وصبغ السواد حيّ المروج، فلم تعد أسوار الماضي تشعّ مجدا تاريخيا حافلا بنبضات الإسلام في كلّ فج، وبين هذا وذلك، طمست مقاليد الحياة العربية، وهجرت فيه ألواح القرآن و أفرغت فيه المساجد من المصلين، وغرقت شوارع الحياة بزلازل و براكين ثقافية قائمة على بحور الآخر المحتل، فبات حاضر اليوم، مشبعا بشعارات التمرد و النضال ضدّ سلطة الفساد تحت شعار يسقط النظام، فلم تعد الحياة بعطرها المجيد؛ لأنها تلوّثت بفعل أقدام محتل عدوّ يتربص الفرص بافتراس خرفان العروبة، وقتل وذبح هوية "العم مسعود"، ذلك الشيخ الحافظ لسجلّات الأبطال و الثوار و المؤدي لفرائض دينه من صلاة و حج، فكان لا يكفّ عن أدائه لشعائر الله عز وجل، والدعوة إلى ضرورة العودة إلى دين الله،

[1]– ينظر: مبروك دريدي، لامبيدوزا ،ص: 58.

فلا جياة و لا هناء خارج حدود الدين الإسلامي، فالحياة إيمان واستغفار وحفظ لحقوق الله فقط.

ونقرأ الثقافة الدينية مرة أخرى؛ من خلال استدعاء عامل الزيارة للمقبرة، وكيفية تشييع الجنازات وفق مبادئ الدين الإسلامي، حيث يقول "حسان" لحظة رغبته الفرار من جماعات العمل المسلح بعد رغبتهم في أخذ زوجته كسبية للأمراء، ليتمرد حسان على ذلك:"...**عند المغرب، سيأتي سليم إلى بيت عمي مسعود، سيستقبلنا، كما قال الليلة عنده، وها قد جاء العصر، يسدل جفون النهار الأخير هنا...أدخل هذه المقبرة التي تعوّدت زيارتها كل جمعة، وفي جنائز من شيّعناهم، أرفع بالسلام للراقدين هنا، وبين القبور تأكلني الشواهد عن شباب، وشيوخ ونساء ورجالا، هنا، قربت أعمارهم، هناك حيث مربع الشهداء ترقد رفاة من قتلهم الاحتلال**"[1]، وهنا تعود ذاكرة "حسان" إلى ماضي الأجداد و نضال الأبطال الذين شيّعوا جنازات بين شباب و شيوخ وأطفال قدّموا حياتهم فداء لوطن، كادت تبتلعه بطون وخمارات الغرب الفاسد، الذي قتل الشهداء و الأبطال:" **قرأت الفاتحة لوالد حسان، ولشاب حينا الذين ثقب أعمارهم الرصاص، قرأت الفاتحة لكل مدينة الراقدين**"[2]، فبقيت آثار القبور شاهدة على التضحيات الجسام لأبطال قدّموا النفس والنفيس؛ ليحيا جيل يرى في الغرب عنوان التقدم و التحضر.

فاستدعاء الروائي مبروك دريدي لصيغ السرد "**المسجد، الله، الجامع، الفاتحة، الحج، الصلاة، النبي، القبلة**، كلها تمثلات لهوية الثقافة الدينية المعبرة عن أصل الذات، ودعوته لضرورة العودة إلى مقاليد شرائع الله عز وجل التي أقرّها على عباده، فالعمّ مسعود مثّل الوطن الذي ظلّ محافظا على أمانة الأجداد، ولم يغادر كنفها حتى مات في أحضان أعزّ الأمكنة قداسة على سطح الأرض: "**حقق عمي مسعود نذره، ومضى في ذلك العام إلى الحج، ولم يعد في وفود العائدين، فاضت روحه هناك، وغرب عُمره بأجمل ما يكون**

[1]– مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:89–

[2]– المصدر نفسه ، 90.

غروب، عمر رجل عظيم" [1]، وهي رمزية الوطن العربي بصفة عامة، و الجزائر بصفة خاصة، جوهرية أراد من خلالها الروائي تذكير الجيل الضائع بضرورة النهوض من سبات الموت وجحيم المخدرات، ودسائس الهجرة نحو قلاع الاستدمار والاستيلاب الغربي ، فالشرق سيبقى الشرق، حسب متطور دعاة الفكر الغربي، ويستحيل أنّ يمنحه رخصة أبدية ليقتات من ثقافتهم و حضارتهم الغارقة في جراح الفساد و الإجرام وكل آفات المجتمع التي ظهرت بوادرها في أحضان البلدان العربية.

إذن، ف"رواية لامبيدوزا" فسيفساء السرد ونموذج التفرد اللغوي و الدلالي حاول مبروك دريدي إنتاجها، وفق نسق أدبي يحتفي بسلطة الثقافة الدينية كنمطية ثقافية؛ لإعلاء شأن الدين الإسلامي و الحثّ على كونه حلّ المشاكل، و البُعد عنه هلاك و فساد وفتور روحي لا يستقيم إلا بالعودة إلى دين الآباء و الأجداد، فرواية "لامبيدوزا" هجرة الذات نحو شهوات الآخر، ورحيل الأجيال نحو كفريات الآخر التي تصنع الحرية، هي سفر نحو قوارب الموت التي حملت الصغير و الكبير والمثقف، وغير المتعلم و كل فئات المجتمع، هي هروب من تمرّد مسلّح يعارض السلطة، هي عزوف عن ضوابط الدين ورحلة نحو فجوات، وبياض الفراغ النفسي، فرواية "لامبيدوزا" مرآة المرأة الضائعة في مستنقعات الدعارة و المخدرات و الحشيش ، فباتت تائهة كصنم لا يحرّك ساكنا وسط زخم من الآفات الثقافية، هي حنين إلى زمن الحياء و الخجل الأنثوي، الغامر بمعاني العفة والطهارة، والرواية تشير إلى أزمة الإنسان العربي التائه في جداريات السلطة، والمقيّد بتقاليد وشعارات عشائرية لم تمنحه سوى التخلف و الرجعية، و صنعت في جسوره آفات الجهل و الطيش، وكل ما يخالف جواهر النفس.

وبخلاف رواية "لامبيدوزا"، تطرح رواية "وادي الجن" مسألة الثقافة الدينية بشكل متقطع في فضاء السرد، حاول من خلالها الروائي تدريب سلطة الدين في بنيات تركيبية تشعّ بالغرابة و العجائبية، فرواية "وادي الجن" تحاكي و تصوّر هوية المجتمع الجزائري الضائع

[1] – مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:115.

في وديان الحشيش و الآثار و مختلف الطرق الفاسدة، كل هذا تمّ بوعي الدولة وغياب الإخلاص السياسي لدى حاكم الدولة، فرواية "وادي الجن" ترسيمة شعبية تمثّل رعب و خوف الناس من وحشية الوادي المشؤوم، فيستعيذون منه؛ خوفا وهلعا نظير الموروثات التي صيغت حول هذا الوادي الواقع قرب جبل البرنوس، فجماعة الفوق تجسّد طابع الرهبة و المكائد التي يضعها رجال السياسة غافلين أو متنكرين بثياب الدين؛ لتمرير أهدافهم كحال شخصية محمود المافيا، فرواية "وادي الجن" رمز الخوف لعامة الناس ومصدر الثروة لفريد الجحش وصديقه "عمار الكلب"، و أتباعه في السلطة العليا :" ...**يقول أصحابنا الفوق بأنّ الجبل يقع ضمن محمية طبيعية مصنفة، وكذلك فيه بعض أحجار أثرية، تجعل من تمليكه في العقار الصناعي معقدة، بالإضافة إلى أنّه كان موقفه كمعركة مشهورة وتاريخية كبيرة أثناء حرب التحرير، مما قد يجعل وزارة المجاهدين طرفا."**[1]

فوادي الجنّ في هذا المقطع، صوّره الروائي أنّه كان ذا قداسة في وقت الثورة، ويعود ذلك أنّه كان شاهدا على معارك وبطولات المجاهدين، الذين قدّموا أنفسهم في سبيل بزوغ شمس الحرية، فهو يحمل تاريخ أمة عظيمة عاشت ويلات الاستدمار والترهيب والقتل من عدو غاشم لا يحمل في قلبه ذرّة رحمة، لكن دائرة التاريخ تغيّرت قداسيتها في حاضر مليء بالخطابات الاستعمارية التي تسعى إلى بتر و تدمير الهوية الوطنية، تلك الهوية التي صارعت من أجلها عيون الثورة جحيم الاستعمار الفرنسي المحتل، لكنها بقيت صامدة ثابتة في وجوه طغاة محتلين هدفهم الحقيقي نهب الثروات و الخيرات، فمبروك دريد؛ من خلال ذكر صيغ **رحم الله الشهداء، والله يا سيدتكم، إله يرضيه قرب النساء، الآلهة لا تموت...**[2]، يبيّن شطحات الحكم في الجزائر، وكيف تدنست قيم الوطنية و الجهاد، فبقيت أسيرة لقيود الاحتلال القديم، فأضحى حاضر البلاد ملوّثا بطبائع الإجرام و الفساد و المخدرات، ناهيك عن تهريب الآثار، ليتجدد لنا عنصر الترهيب و الخوف؛ من خلال تمثيل

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:12.

[2]– المصدر نفسه، ص:13–15.

الروائي و تصوير أصحاب و سادة السلطة كإله يتحكم في مقاليد الأنظمة داخل الجزائر:"**حين قابلته انكشفت وساوسي على حلمي، صرت في دائرة الكبير و ضمن مقربيه، حظيت بحماية و شاركني في أعمال كثيرة، و استطعت أن أقفز عاليا، و قهرت كثيرا من مقرّبيه، كشفت سرّه و عرفت أنّه إله يرضيه قرب النساء...اليوم لم يعد إلها كما عرفته، غلبته السنين و خانته الصحة، لم يبق من قيمته العالية سوى كلمة تصل إلى الفوق**"[1].

فالروائي مبروك دريدي يصارع هويته الضائعة في فيافي النيّة، و الاغتراب الحياتي الذي وصلت إليه بلاده، هناك عاث حكّام السياسة فسادا و خرابا عجّل بدخول فئات المجتمع نحو مقارعة طرق غير شرعية للعيش في حرم وطن أبيدت، وسرقت ثرواته من قبل سلاطين و آلهة الدولة الخفية، فهم يرون في نهب الثروات و الآثار و الذهب قبله، حياتهم بعيدا عن معاينة وتعديل وضعيات المجتمع، كما يبيّن مبروك دريدي كسر هوية المرأة و اعتبارها قربان يقدّم في أطباق اللذة الجنسية لسادة السياسة وكبارها، ففريد الجحش رمز المثقف الفاسد و العفريت الذي دنّست أقدامه وادي الجن لبناء مستثمرات غير شرعية لتفتك بحياة الناس، هناك ضاعت قيمة المرأة الخجولة و الطاهرة و الفساد و ارتكاب المحرمات؛ لتضيّع مقدسات البلاد في براكين وزلازل الفسادة و الخديعة و التهريب، فلا أحد يفكّر في مهمة حماية الوطن، لأن همّهم الأساسي حشيش الوادي و آثاره الثمينة المخزّنة تحت الأرض بين أطرافه وضفافه، ومحاولة تهريبها لبلاد أجنبية غربية بطريقة غير شرعية تسعى لاستيطان و استدمار الذات العربية.

إنّ رواية "وادي الجن" توليفة ثقافية تمثّل صراع الشرق و الغرب، و تأثر الوازع الديني بمعتقدات وقدسية الآخر المحتل، فالكلّ يهوى الرحيل نحو الضفة الآخرى؛ لتحقيق أحلامه التي ضاعت في وديان الأجنة، هناك حاولوا احتساء أكواب الفودكا و جعلوها مقدّسة تشفي غليل الماضي المقيّد بضوابط إسلامية:"**مولانا رجل صالح، ملك بروح فلاح، خدمني كثيرا**

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ،ص:15.

وخدمته، صرت بمفاتيح جاهه فرعون، أموال و أعمال في كل البلاد، هل نخاف المساء، لماذا أخشى أنه سيلفظ روحه في كأس الفودكا ذات ليلة من أعمارنا؟...لا..الآلهة لا تموت."[1]

ويصف هذا المقطع بشاعة وقذارة المنظر لأهل السلطة الذين يدّعون في ظاهرهم التعلّق و حبّ الدين، لكن حقيقة النفس تكشف ألاعيبهم الدنيئة في ثياب الوعظ و الدين، فهم أتباع الغرب ورجال يصطنعون لسياستهم، ولا يستطيعون الخروج من قوقعة الفساد و السرقة، فضاعت مفاتيح الثروة التي تشبه ثروة فرعون، ذلك الملك المصري الكافر الناقم على مقدّسات الدين الإسلامي في عهد موسى، فرغم جاهه و ثروته لم يستطع أن يقارع مشيئة الله عز وجل، وكذلك الأمر في بند الرواية لا بد أن تستقيم وتعود الأيام، و لو بعد حين ، فرغم أن أبواب الطمع والربح السريع مازالت تنبض في مختلف الوديان الفاسدة، وتتكرر صورة الثقافة الدينية في لقاء "فريد الجحش" بأحد كبار السياسة، ومولاهم الخطير الذي تجرّع و زعزع هوية الذات الإسلامية: **"مشروب ستالين ...نخب الحرب..لولا الفودكا ما انتصر الروس ...لن أردّ، هذه طقوس مولانا التي حفظتها ..يأخذ رشفة آخرى، ولا يغمض...أنظر... هذه آية الكرسي.. لو أدرك المسلمون الفودكا، كان يمكن ألا تحرّم الخمر"**[2]،

فسيّد السلطة الذي تقرّب منه "فريد الجحش" أشبه بإله يفترس، رغم كبر سنّه، فكان يرى في "فريد" وريثا شرعيا لاقتلاع ومواصلة مشروع جماعات الفيلات وكراسي الحكم، فهم أتباع الفودكا والخمر التي انتشوا بلذتها، وهي صورة مخالفة لهوية الذات الإسلامية؛ لأن الخمر رجس شيطاني حرّمه الله عز وجل، لكن أفراد الأسرة الحاكمة كانوا لها راكعين و مرحّبين بها في مجالسهم و فارحين ومستلذين بكؤوسها الحمراء الملوّثة، فمبروك دريدي حمل مقصدية إيديولوجية عنوانها كفريات، وحكام السياسة الذي يرتكبون كلّ الآفات الفاسدة، جاعلين من

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:15.

[2]– المصدر نفسه ، ص:18.

الدين علما شرعيا شكليا؛ للوصول إلى الأهداف المرجوّة، من خلال بثّ وحمل شعارات رنانة مزخرفة بكلمات جذابة، العمل، التنمية، الإنجاز، لا بد أن يسلّم المشعل للشباب، الإنجاز، قرّرنا، أمرت مصالحنا بفتح حوار بنّاء، فرص الشغل وغيرها من الشعارات...،لكن عبثا يحاولون، فهُم مجرّد مشاريع و وعود وهمية لإخماد نور الثورة الدامية في أجساد و أرواح تعاني ويلات الضياع الهوياتي و الفساد الحقيقي للمجتمع، الذي أرهق كاهل الشباب و النساء، فكانت رحلة الهجرة و التهريب ملاذا روحيا؛ لتحقيق حريتهم الضائعة في جبال و وديان الفقر و الجوع و اللاحياة ، فرواية "وادي الجن" تُعارض ديمقراطية الفساد و التهريب كونها فلسفة زائفة وسياسة فاشلة، وضعها صنّاع الحكم لإلهاء الرعيّة، وزرع الرعب من وحشية الوادي، و نقرأ في شخصية "فريد الجحش" الماكرة :**"ذئب عجوز ماكر، عجوز داهية يتلمس دواخلي منذ عرفته، أفلت السر منه كل مرة، لكنه كان يسكت بإرادته، جعلني أكبر رجل مال تحت حمايته، ولكن سرّ الوادي سرّي...لن أفلته..ولكن رفضي سيفضحني"**[1].

وهنا، يلتقي الإله الخطير و فريد العفريت، ورغبة الأخير في إنشاء مصنع لمواد البناء و البلاط، ليكتشف مولاه خبثه و رغبته في زراعة القنب الهندي بجانب الوادي، الذي لا يستطيع أحد دخوله؛ نظير وحشية الخطابات السياسية التي رسمت في أذهان الطبقة الشعبية لصورة هذا الوادي المسكون بالجنّ والعفاريت، ليمثّل "فريد الجحش" صورة المثقف المتمرد على بلاط الحكم؛ لتحقيق هدفه بعد أن فقد الأمل في نيل منصب عمل في البلاد ليختار طريق الفساد و التهريب لينال به الربح السريع و إنشاء ثروة كبيرة في وقت قصير جدا، وملاذا له رفقة صديقه "عمار الكلب"، وهما وجهان لعملة واحدة عنوانها الشباب الضائع في صحراء الحشيش و تجارة التهريب، فضاعت أحلامهم في قوارب الموت التي هاجرت بهم نحو كلّ البلدان، ف"وادي الجن" يمثّل الطريق:" **إلى عالم الآلهة، وكلت منه أكوام المال و مراكز العلا...وخطوة مثقلة بالخوف، فالذئب العجوز يعني ما يقول، وسينتزع السرّ من صدري، إلا إذا تذكّره ملك الموت قريبا، و أضحك من داخلي، هل يخاف ملك الموت من**

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ،ص:20.

هولاء الناس"[1]، فمبروك دريدي استعار من الثقافة الدينية ملك الموت الذي يخشاه كل مخلوق، واصفا أياه في توليفة سردية غرائبية؛ هدفها إبراز خطورة المخربين و الفاسدين في أرض الجزائر، فلا أحد يستطيع مقارعتهم أو الوقوف ضدهم ، فمثلا المشاريع و الإستثمارات لا تقدم إلا بالمحسوبية و الرشوة و القبول برايات الفساد وغير ذلك تعود أيادي و ملفات الغرض خائبة مكسورة، وهي صورة فاعلة عن حاضر البلاد و كيفية تحولها إلى مستنقع سياسي فاسد يتحكم في كل أنظمة الحياة ، فحتى الدين أضحى رهينا سجينا في خطابات يصنعها قادة الحكم تنصح بالطاعة و الصبر و الجهاد في سبيل الله.

فمبروك دريدي يشير إلى مساءلة تقييد الحريات وفق الدستور و الشرع دون العمل على تحرير الذات من ذئاب تريد افتراس الأخضر و اليابس، ذئاب بطونها جائعة لا همّ لها سوى إغراق البلاد بسهام الموت البطيء وقتل أحلام الصبا، فلا الدكتور حقّق مراده، ولا المهندس صنع وخطّط لمجده ولا معلّم نال الاحترام و الودّ، ولا شيخ طاعن في السن أخذ حقه...فلا شخص اقتنع بوجوده ضمن خارطة الفساد البالية، فوادي الجنّ رمزية لحال الوطن الذي لا ينجح فيه سوى مشروع المخدرات، ونهب الثروات، وهذا ظاهر في أجزاء الرواية، من خلال لقاء "فريد الجحش" بالفتاة العراقية "نهى" التي علّمته و أرشدته إلى طرق تهريب الآثار نحو صناديق الخارج، هي صورة قاسية تنزف جروح الألم على ضياع و تيه جيل الربيع العربي في فوضى عدمية الحياة، فلا تستقيم حياتهم سوى بحشائش غابات أو كؤوس خمر تصنع لذة حياتهم و تنسيهم مرارة العيش البائس، فوادي الجنّ لوحة سردية باكية على أوضاع وطن أغرقته آلهة الفساد في المجون و الفسق و المخدرات، فضاعت بطاقاته الهوياتية بين ثياب الحداثة و الاستيلاب الثقافي، كما تسلّط الرواية على قضية حكم العشائر في الجزائر خاصة بعد نهاية الاستعمار و بزوغ فجر الاستقلال، فعرش سيدي المرعوش شرقا و سيدي الوزاني غربا، وهذا يمثّل عودة أزمة حكم العشيرة في وطن كانت قبل لحظات زمنية تحتمي تحت غطاء واحد؛ من أجل طرد الاستعمار، **لكنّ إعلان الاستقلال أعاد إلى الأذهان فطرية**

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:21.

العشائر و تمجيد كل شخص لأبناء جلدته، هناك عاش أولاد سيدي المرعوش و أولاد الوزاني على زراعتهم من الأمطار أو الآبار، ولم تجرؤ على قرب الوادي أو استغلاله[1]، و هذه إشارة دلالية لحكم السلطة وسياستها الترهيبية لطبقات الأعراش، فلا أحد يقدر على دسّ خطاه في ذلك الوادي الذي روي عنه الكثير أنّه واد سكنته الجنّ و العفاريت، ولا أحد يستطيع أن يعيش فيه أو يدخله لحظة، ولكن في الحقيقة، هي حيل ثقافية ابتدعها جموع وآلهة السلطة؛ لتحقيق مآربهم السياسية، والزجّ بشباب المجتمع نحو ارتكاب الآفات والمحرمات، والاقتناع بطرق التجارة غير الشرعية لنيل الأموال، فالرواية تبيّن أنّ العلم و الدين لا دور لهما في حياة الآلهة السياسية، فهم يختارون من يخضع لأوامرهم، ويقبل برهانات و تبادلات تجارية تلبّي قناعاتهم العدائية، فلا هم في خدمة الوطن، بل محاولة جني و تهريب أكبر قدر من الأموال نحو الضفة الغربية.

ومن صور استدعاء الثقافة الدينية، وقوف بعض الشخصيات على بعض المواقف الإسلامية كزيارة قبر الميت و الدعاء له، ونلحظ ذلك في شخصية "عمار الكلب" الذي عاش يتيما بعد رحيل محمود المافيا و والديه، يقول واقفا عند قبر محمود الذي اهتم به ورباه:" **محمود..أبي ..أيها المافيا..كيف هزمك الموت، كيف طوى ذراعيك القويتين، ومحا التراب وشمها الذي كنت أحبّه، لم أصدّق يوم جاؤوا بنعش يحملك، كنت تأتي القرية، وتقيم في غرفتي التي بنيتها لي، صرت تقيم أطول من يوم أو يومين** "[2]، فهذا المقطع يصف التربية الإسلامية التي لازمت شخصية "عمار الكلب" الفتى اليتيم الذي ربّاه الشيخ محمود المافيا، فلم ينسَ صنيعه، و بقي يتردد على قبره بالدعاء، وعائدا بنفسه إلى شريط الطفولة مسترجعا سنوات الشحناء و العداء على فراش واحد، وغطاء واحد في أسفل جمعت رفاة الشهداء في مربع واحد، عند قبورهم بلغ الستين، والشواهد تذكر **ميلادهم وتاريخ استشهادهم ...هناك قبر الشهيدة البطلة الوزانية التي سقطت في ميدان الشرف، يوم**

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجن ،ص:22.

[2]– المصدر نفسه ، ص:43.

16ماي 1959م، و أسفل كتبت آية الكرسي، ولا تحسبن الذين... "[1]، فاستدعاء الروائي لهذه الآية تمثل الانتماء الإسلامي لشخصيات السرد، فرغم مخالفتها لحدود القوانين إلا أنّها لم تنس زيارة الأهل و الديار، والذهاب للمقبرة و الدعاء للأموات...الخ، فرغم ثروة "فريد الجحش" و "عمار الكلب" لم يُغفلا هوية وطنهم و قريتهم، أين عادوا و وزّعوا الأموال وشيّدوا المباني و المساجد خدمة لهويتهم، ف"عمار الكلب" و "فريد الجحش" رحلوا بالذات نحو الآخر، فشربوا الخمر و الويسكي و اشتروا العطور الباريسية من أجل الاهتمام بنظافة أنفسهم، ورغم هذا إلا أنهم لم يتركوا أهل قريتهم، بل عادوا إليهم :" **...قل ياعمار: لماذا لم تترك الخمر، وفي عبادتك عشر حجّات، وسبع من العمرة؟ لن تجيبني، فأني أعرفه ..عمار، هو من بنى مسجدا كبيرا هناك في عرش سيدي المرعوش... ويدفع راتب إمامه ومؤذنه، ويكفل حفظة القرآن، وهو من بنى مدرسة، ومركزا صحيا لأهل القرى و يتكفل بالمرضى، و الفقراء في المواسم و الأعياد، ينفق بسخاء و بحرقة وهو يعانق الأيتام"**[2]، فعمار الكلب ابن العامين عاش يتيما، فدرس وتعلّم وحفظ القرآن ودرس في الجامعة، لكنه لم يجد وظيفة في بلد الفاسدين و المخرّبين ودعاة المحسوبية، ليختار هو وصديقه "فريد الجحش" طريق الاستثمار في تجارة غير قانونية تمثّلت في المخدرات، وتهريب الآثار؛ لإنقاذ ذاته و قريته من الفقر و انعدام أطر الحياة بخلاف أهل العاصمة، فهم رجال مال و أعمال يتمتّعون بكل مظاهر البرجوازية و الترف الذي فقده أفراد الطبقات البسيطة في الأرياف.

وفي صورة أخرى تمثّل شخصية "**نهى العماش" الفتاة العراقية، التي ولدت في بغداد وعاش فيها المتنبي و الهمذاني هناك، في أحضان الحضارة البابلية لتغادرها مكرهة بعد معاناة وصراع والدها؛ بفعل حقائق و مواقف سمعت في أذان تلاميذه، ليرحل مجبرا رفقة عائلته إلى كوبنهاغن، حيث لا يوجد لميلاد العودة، الأمر الذي جعل نهى تجسّد على أفراد**

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:42.

[2]– المصدر نفسه، ص:24.

عائلتها لتوصيلها عن أصلها الشرقي، هناك في بلاد الرافدين ، لتتخصص في دراسة الآثار الخاصة بالشرق؛ لإخماد مظاهر الشوق و الحنين، لتتعرف على فريد الجحش عبر وسيط الفايس بوك، لتنشأ بينهما علاقة حب[1]؛ من خلال استخراجهما كنزا قديما ظل مخبّئا لمئات السنين في وادي الجنّ، لتجسّد بذلك علاقة للقاء بين الجنوب و الشمال، والاتجاه نحو معانقة الآخر، وهي تمثّل نقطة أثرية تحتفي بتاريخ الأمجاد و ثرواتهم المزروعة في كل مكان، فهي تبحث عن أصل نسلها، فتحاول استعارة محددات التاريخ؛ من خلال لقاءها بفريد الجحش، هناك تذوب شمعة الصراع وتدبّ فيها خيوط التفاعل والحبّ على تشكيل وتهريب الذات نحو عالم آخر، يخالف الهوية الضائعة في غياهب الفساد و التخريب .

كما مثّلت وصوّرت الرواية شخصية يوسف اليهودي، الذي عاش في أحضان فرنسا، هناك اكتسب لقب اليهودي الماكر المخادع، فهو شخصية الإنسان المتكبر و الحاقد لكل موروث عربي إسلامي، فهو يرى ذاته في مرآة الآخر الذي علّمته الحرية والفسق والرشوة و المجون، فمثّلت شخصية المسلم الكافر الفرنكفوني العاشق للآخر الفرنسي:" **شيخ متقاعد من عمله لنصف قرن بفرنسا، لا يكاد يتكلّم العربية جيدا استأنس بي كثيرا و قرّبني، كنت حريصا على صداقتي به، وحكى لي كل حياته، من الحرب العالمية الثانية، التي كان فيها جنديا لدى الفرنسين..ذكي ماكر، يكرر علي دائما بأنه يحتقر هذا الغاشي، ويذكر أنّ كل أصدقائه كانوا من الفرنسين و اليهود، هناك، مفتون بشخصية الروس**"[2]، حيث تمثّل هذه الشخصية سقطة تاريخية لبعض الحركى و الخونة الذين باعوا وطنهم من أجل الفرنسيين واليهود، قائلا أنّ العرب متخلّفين لا يصلحون لشيء، وهي نقطة سردية نراها اليوم في بعض الشخصيات التي تتقاضى تقاعدا على سبيل خدمة فرنسا، ومازالت تتباهى بصنيعها وتاريخها اليهودي، وهذا عنصر مخالف للهوية التاريخية لكل ثائر عربي جزائري على مسقط

[1]– ينظر: مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:68–77–82.

[2]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:77.

رأسه، فعدوّ الأمس لا يمكن أن يكون ثعبانا مسالما، فقاتل الأجداد لا يُقبل ولا يوثق فيه؛ لأنه عنوان الخيانة والخديعة.

فاستدعاء الروائي لشخصية "يوسف عليه السلام" بارزة في سطور الرواية، لكنّه قدّم لها إيديولوجية أخرى خالفت هوية الأرض و الديار، فيوسف اليهودي مثّل الفكر الغربي و العاشق لنفحاته والغارق في نبال الكفر و المحرمات، فهو الرجل المكيدي و المخادع الذي يسعى إلى نهب ثروات الوطن؛ بالاستعانة بفريد الجحش الغبي الفاشل، رغم مستواه الثقافي، فكان يقارع و يتردد على معرفة "يوسف اليهودي" لتمرير كميات من بذور القنب في علب الشيكولاطة واضعين إنشاء مخبر تطوير عقار من هذا النبات:" **عانقت يوسف اليهودي كأني أعانق نبيا، جاء بوحي انتظرته ...قال مسيو يوسف: صديقي صديقك الشباب يطلب كمية معتبرة من بذور القنب، ويقترح أن تذوب في علبة الشيكولاطة لتخفيها، ويقول: بأنه يشتغل في مخبر تطوير عقار من هذا النبات**"[1].

ويصف هذا المقطع خدع، و حيل العدوّ الغربي في تمرير علب المخدرات و الفساد نحو البلاد، فابن الوطن أضحى خائنا لأمانة الأجداد و الثوار، فبات يبحث عن طريق إدخال بذور القنب لزراعتها بجانب الوادي، ومحاولة نيل الأموال عبر استثمارات وهمية لا أساس لها من الصحة، وهذا ما جسّد حقيقة الخونة الذين انفتروا وذابوا عن هويتهم الإسلامية، واتجهوا صوب معانقة أسوار الحضارة الغربية، فعاش فتيل الإنسان العربي عامة، و الجزائري خاصة، في صور الفقر و الخراب الاجتماعي.

واصل الروائي سرد حلقات عن "وادي الجن" خاصة في انتمائه الإسلامي، لحظة حديثه عن فساد وتدنّي أخلاق المرأة في المجتمع الجزائري، ويمكن تمثيل ذلك بشخصية "ميمونة" أو "ميمي"، وهي تُحيل إلى نسق ديني تمثّل ميمونة بنت الحارث آخر من تزوج النبي، لكن مقصدية الروائي أحالت على صورة أخرى لشخصية ميمونة، الفتاة التي تعمل في ملهى

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:79.

ليلي، فهي جميلة وذات جسم مميز شغفت "فريد الجحش" حتى صارت تتعلق به هناك في بلد غرق في مخدرات البورصات و ملاهي فاسدة **"أصبحت ميمي مفتاحا في يدي،مدللة الجميع، وصاحبة تاج الجمال لدى الكلّ، تعرف كل شيء عن أيّ أحد يدخل هنا أشهر من زجاجة خمر، و أقوى من كل رجل، مطلوبة للأنس والجن، يصبّ الضاحك فرحته بين ذراعيها، ويبكي الموجوع على كتفها"**[1]، فشخصية ميمونة مثّلت كسرا وشرخا لهوية المرأة الإسلامية في المجتمع الجزائري، وهي دلالة على التدنّي و الشذوذ الأخلاقي لصورة المرأة، فميمونة تمثّل شخصيتين، الأولى: ميمونة سيّدة في كامل أناقتها، بلباس فاخر ووجاهة كثيرة، فهي صورة للحياة بوجهين مختلفين، و حياة النهار المزيفة وراء ستار الظلام الفاسد و الماجن، هي صورة عن امرأة ينظر لها كجسد دون روح، ومتعة نشوية دون قلب حنون، فولّت تجارة ليلية يحتفل بها صنّاع الذكورة كصورة للحداثة و التحضر حسب خطاب أسيادهم، هي صورة للمرأة التي ضاعت بها خيوط القدر في غياهب مهن غير شريفة وغير شرعية، هي حلم تلك الفتاة الحالمة بقلب صدوق يحميها من ذئاب الليل و ثعالب الزمان، وبين هذا وذلك الوصف و التجسيد، صوّرت رواية "وادي الجن" واقع المرأة الجزائرية وعزوفها عن سلطتها الدينية؛ نظير عوامل الفقر والتقليد الأعمى للغرب، فباتت مشوّهة الوجه، مدنّسة الجسد، مريضة الشرايين، ضعيفة القلب، مغيّبة عن سلطة الحياة، ضائعة عن ضوابطها الدينية، وغارقة في جحيم المخدرات والدعارة والفساد، والمقطع التالي بين فريد الجحش وميمونة أو ميمي، يبرز صورة فاعلة عن المرأة" **بعد أسبوع، كلّمت ميمونة على الهاتف ورسمت لها خطة وخارطة لنلتقي في فندق بالعاصمة، جاءتني مجلببة تحمل أغلى حقيبة حضنتها في حياتي...دخلت عالم التجارة النهارية، و تركت في قلب الليل أسراري، ولم أعد طبيبا في عين ميمونة سحبت مني اللقب، واستبدلته بقولها: أنت عفريت على مدى درب الحشيش صرت بوجهين، وجه السكون يعرفه الناس تاجرا و صاحب مال، ودرب سكن في سرّي يعرفه السكون في وادي الجنّ، و تدخر كتمانه بذور القنب التي**

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص: 126.

أدسّها للزراعة القادمة"[1]، ودلالة المقطع تبرز نظرة الذكورة للمرأة، واعتبارها منجزا جسديا، يتوجب التلذذ به أوقات الفراغ من عوالم المخدرات و الحشيش الذي عبث بفئات المجتمع، لتضيع و تذوب سماتهم الهوياتية المرتبطة بالفضاء الإسلامي، فلا سبيل لتحقيق ذلك إلا من خلال العودة إلى دين الأباء و الأجداد، وإعلان التمرد و التغير ضد عيون الفساد و الخراب، ليعود "فريد الجحش" و "عمار الكلب" في رحلتهما اتجاه الآخر المتعفن في جداريات و شوارع الفساد و الجريمة، ليكتشفا أنّ نبال الثقافة الفرنسية قد أوحلت بالوطن وزادت شرورها لحظة انبطاح بعض الفئات في منهج التحديث و الخطاب التنويري، خاصة مع ميلاد عصر التكنولوجيا و الوسائط الخبيثة الداعية إلى هجرة الأصل، وهدم مقوّمات الأمة المتأصلة في وديان و جبال الأجداد و الشهداء الذين دافعوا عن هوية الوطن، ذلك الوطن الذي لطّخ بأيادٍ غربية زرعت المخدرات والحشيش، و هرّبت الأموال نحو بنوك غربية لبناء مستقبل آخر.

لتنتهي الرواية بموقف يبيّن هروب الذات نحو الآخر، بعد اقتلاع ونهب الثروات، فرغم أيادي التحقيق إلا أنّ "فريد الجحش" ابن الجن لم يقبع في سجون الظلام، بل فكّ حبال النجاة:" **توعدوا أنهم يقتلعون رأسي إذا لم أدلّهم، ولكنني جحش، وجن ابن هذا الوادي أقسموا أنهم سيقتلعون الجواب مني؛ لأن جماعة السرّ هي من يطلبه، خرجت جملة واحدة حطّمت كل تهديدهم، أنا مواطن سويدي، الزمن يا صاحبي، يحسب بالقرن، ونحن مستهزؤن"**[2]، وهي رمزية دلالية تبثّ هروب المفسدين، وصناع الخراب في البلد نحو بنوك وحصون وجوازات وخطابات غربية تمنحهم حصانة وحماية دبلوماسية ، مقابل إيداع صكوك مالية لا تحتسب، فكانوا عنوان الخيانة و الفساد و البلاد المخرّبة و المنهوبة من طرف أبناءها الذين تجرّعوا عقاقير الموت، وتهريب الكنوز وتدمير وتخريب المقدّسات وارتكاب محرّمات كفرية تفنّد هويتهم الإسلامية، وتثبت أنّ حكم الأقلية الفاشلة لا يصنع جيلا ولا وطنا حرّا طليقا.

---

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:132.

[2]– المصدر نفسه ، ص:35

رابعا/ **استدعاء التراث الشعبي في روايتَي"لامبيدوزا" و "وادي الجن" لمبروك دريدي.**

شكّل التراث الشعبي علامة دالة في روايات مبروك دريدي، حيث استطاع من خلاله تجسيد نظرته النقدية لواقع المجتمع، ودعوته لضرورة إعادة خارطة الحياة؛ من خلال إحداث تغيرات وإصلاحات تغيّر حياة المجتمع، دون المساس بهويتهم الشعبية المغروسة في سجلّات التاريخ، ليمثّل التراث الشعبي لؤلؤة السرد عند مبروك دريدي؛ نظير سعيه الدائم إلى إبراز خصوصية التراث، ومدى تعلّق ذاته بأصوله المرسومة في كل قطر من وطنه.

ولعلّ روايتَي " **لامبيدوزا" و"وادي الجن**" نماذج سردية ابتدعها مبروك دريدي بلغة تجنح من أسوار الحقيقة والخيال و تحاور هوية الشعب، وترصد تراثه المادي واللامادي، الأمر الذي منح روايات مبروك دريدي خصوصية و ميزة أكسبته شهرة أدبية احتفى بها مختلف المبدعين و النقاد، فكان مثالا للروائي المثقف العارف بخبايا الشعب و المحافظ على سلّم التراث، بمختلف أشكاله و صوره، فنجده يحتفي في كل رواية بتقديمه ملفوظات سردية تعكس الانتماء الشعبي للذات الساردة، ودعوته المتكررة لضرورة قراءة التاريخ و الاهتمام بتراث المجتمع، فلا وجود لثقافة مجتمعية دون غطاء شعبي يحدّد وجودها و يساهم في انتشارها في مختلف الثقافات، فالتراث الشعبي لبنة ثقافية يتكئ عليها صنّاع السرد لإثبات هويتهم، وتمثيل إيديولوجيتهم الثقافية.

والناظر لرواية "لامبيدوزا"، يلاحظ بعض تمثلات التراث الشعبي، حاول من خلاله الروائي استدعاءه لتأكيد الانتماء للتراث الشعبي، وعدم فصل هوية الحاضر عن ماضيها المسجل في دفاتر التاريخ، قاصدا بذلك الافتخار و الاعتزاز بأصول الأجداد و الأباء، فرواية "لامبيدوزا" توليفة ثقافية تمثّل واقع البلدان العربية، وما رافقها من أزمات فتكت بجيل الربيع، وجعلتهم يركبون قوارب الموت باتجاه المجهول، فأبطال الرواية "سليم" و "جمال" و "حسان" و "العم محروس" و "العم مسعود" و "حبيبة" و "سعاد" كلها شخصيات تصارع أزمة الهوية الشعبية و جدالها الفكري حول مساءلة الوجود، و الحفاظ على الهوية الثقافية لذات المجتمع الذي أضحى يتعثّر لسانه العربي؛ نظير حدوث انزلاقات لغوية غربية دخلت شرايين

الثقافة العربية، ويمكن تمثيل ذلك في لقاء الطبيب الهندي "مانيش" و "سليم"، أين يردّد الطبيب حديثه باللغة العربية:" **أصل عيادة الطبيب مانيش، يسألني عن حالي و عن تحسن صحتي، سأكذب طبعا بشيء من عذوبتي العربية، وسأختم جلستي معه بصراحة تجعله يهزّ رأسه برقصة هندية تعجبني، و يقول بعربيته المتعثرة: أنت تخون نفسك سيد سليم**"[1]، فهذا الموقف يرسم علاقة الشرق و الغرب، هذا الأخير يحاول قراءة الذات العربية دون الخوف من الزلل، عكس بعض الفئات العربية التي تستحي التلفظ باللغة العربية، وتحاول تقليد جدران الحضارة الغربية؛ من خلال تتبع سماته و لغاته والتأثر بكلامه.

إن رواية "لامبيدوزا" تحتفي بجيل الأبطال، الذين صنعوا ملحمة التحرير، وطردوا أفاعي الاستعمار من جبال وتلال الوطن الغارق في بليد الموت و الفقر، هناك كان يسعى المستعمر بتر عناق العربية، وإحلال اللغة الفرنية كنتاج ثقافي لتمرير أفكاره، و محاولة طمس هوية الشعب العربي، فالرواية تجسّد حلقة الحاضر العربي و غرقه في ضفاف التبعية الغربية، فغدت لغته و ثقافته الشعبية ملمح تخلّف و اندثار، حسب بعض صنّاع الخطاب الحداثي القائل بأنّ شمس الحضارة و التطور تبزغ من عيون الآخر، ورغم معارضات بعض الفئات إلا أنّ نبرة التمرد على هوية الأصل لقيت عقوبات كلّفتها الطرد و النفي و الهجرة من أرض الوطن، كما هو الحال في شخصية "العم محروس" الذي هاجر من بلاده أم الدنيا خوفا من بطش السياسة، فتجدهّ إلى أيام الصبا و تراثه المخزن، هناك في جداريات الوطن:" **تعرف يا سليم، لو أنّ لي أعود ليوم واحد إلى المحروسة، سأطلب قهوة في مقهى المنشاوي لساعة واحدة، وأقف بالفاتحة على قبر زوجتي، أعتذر لها عن هروبي، أنفق بعض دموع أحتفظ بها..هي فقط من يستحقها ، وبعدها آوي بما بقي إلى السجن**"[2]

وهنا، نقرأ تيمة التراث الشعبي المادي من خلال **مقهى المنشاوي المعروفة بمصر، هناك تعقد اللقاءات و الاجتماعات ، يقع مقهى المنشاوي بحي الأزهر، وقد اكتسب شهرته**

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا، ص:07.

[2]– المصدر نفسه ، ص:12.

بفضل الأديب المصري الكبير نجيب محفوظ؛ لأنه كان يجلس في المقهى رفقة أصدقائه من المحبين و الفنانين، كما كان المقهى مقرّ لقاء لأشهر الشخصيات كجمال الدين الأفغاني، و الشيخ محمد عبده و الرئيس الجزائري عبد العزيز بوتفليقة رحمه الله ، والرئيس اليمني علي عبد الله صالح، وغيرهم من الرؤساء و الشخصيات التي لها وزن في الساحة الدولية و العالمية، الأمر الذي جعل مختلف المحطات الدولية تقدّم لقاءاتها في ذلك المكان[1]، وقد استدعاها مبروك دريدي؛ لإبراز خصوصية الأمة العربية في زمن الماضي، أين كانوا أمة واحدة، تحتسي فنجان قهوة واحدة دون خوف أو خيانة، عكس الحاضر الفاسد الذي طبع بلغة الآخر، وتحديثات الثقافة الغربية الفاسدة.

فمبروك دريدي أعاد الذاكرة نحو تراث شعبي مادي، يمثّل قاعدة اجتماعية في حياة كل إنسان عربي تتردّد مسامعه وملامحه "مقهى المنشاوي"، وغرفته المليئة بالذكريات، والكتب والمخطوطات التي تعكس جمالية التراث الشعبي، فمبروك دريدي قصد استدعاء ذلك إلى تذكير جيل اليوم، بماضي الأجداد و الآباء الذين تجمّعوا في طاولة واحدة من أجل توحيد راية العروبة، عكس ما يحدث اليوم من أزمات و مشاكل أثقلت كاهل الإنسان العربي و جعلته يخطو نحو طرق غير شرعية لنيل حياة هادئة في ضفاف الغرب.

فرواية "لامبيدوزا" تسافر بالذات القارئة: " **نحو أطر و أبنية ثقافية تعتزّ بأصولها التاريخية و الشعبية، وتفرّ من تأزمات الواقع المشؤوم، إنه الواقع الحياتي الذي غذيت به حياة الشباب بأوراق الحشيش و أحلام القفز اتجاه البحر، وصارت مهنة المخدرات و الجريمة ظاهرة علنية، بلا رقيب أو أمن يفكك، ويدحض أسوارها البالية، فحكام الوطن و أصحاب النفوذ و المال شيّدوا لذواتهم أسلحة، و نوادٍ و فيلات لا حدود لها، داعين أبناء المجتمع إلى الصبر و الكفاح؛ من أجل لقمة العيش"**[2].

---

[1] – ينظر :محمد رضا البغدادي،تكنولوجيا التعليم والتعليم، دار الفكر، القاهرة،دط، 1998 ،ص:14.15

[2]– ينظر: مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:14.

ونقرأ تجليات التراث الشعبي في ذكره حي المروج الشعبي الكائن في إحدى مدن الجزائر، حيث استدعاه الروائي؛ ليرسم صورة فاعلة عن تركيبة الحي بين الماضي الجميل والمملوء بالصدقات الرائعة، وبين الحاضر الملوّث بطباع الإجرام و الدعارة و المخدرات :"...**قد تعلّمت في حيّ المروج الشعبي صداقة بجذور راسخة، وابتدعت في مدرسة الحي العتيق ذاك مع أصدقائي؛ علاجا للحاجة و شظف الحياة، كنا نقتل بالضحكة فيروسات التعاسة، و نجمع من الأمل آلاف اللآلىء المضيئة، ونرميها في عين الظلام**"[1]، فمبروك دريدي يعود بالذاكرة الشعبية على لسان البطل الطبيب البيطري "سليم" إلى ذكريات الصبا والطفولة الصادقة، رغم نوبات و فيروسات التعاسة التي تملأ الحياة التي جعلتهم يعيشون شغف الحياة، وجحيمها تحت وابل من الصراعات و الجدالات الهوياتية.

هنا يستذكر الروائي الحي العتيق، لمّة الأصدقاء و اعتزازه بهوية الأجداد، فرغم نبال و جراح السلطة، إلا أنّه لم ينسَ تيمات الماضي ورائحته، ف"سليم المخّ" كما يلقّب من قبل عفاريت السياسة:" **عاش في عائلة بسيطة تدفع برزقها شرور الفقر و قسوة الحياة، أطعمنا أبي من حُروف كان يبيعها في مهنة التعليم نأكل على مائدة واحدة، وندور اللباس بيننا إلى فراش أجرد يفيض بدفئ قديم، تخرّجت من مدرسة الصبر الطويل بعكاز والدين عظمها كأنه الصخر**"[2]، فالقارئ لهذا المقطع، يستكشف رغبة السارد في إحياء فطاحل الماضي؛ من خلال تذكّره لأيام الأمان والدفء، ولمّ الشمل بين أفراد عائلته واحدة، عكس حاضر الحياة الذي سيطرت عليه الوسائط التكنولوجية و حوّلته إلى فضاء أزرق لا يقنع الإنسان بلقاء الجماعة، إنما يرنو إلى عالم الصورة و البُعد عن الناس، لترحل خصوصية الجماعة التي كانت سارية في ماضٍ قريب و تراث الأجداد لتفقد طعم الحياة في جحيم الحداثة و الانقلاب على ثوابت الأمّة؛ في محاولة غبية لاتّباع قطار الغرب الفاسد.

---

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:19.

[2]– المصدر نفسه ، ص:19.

إنّ رواية "لامبيدوزا" تصف حال الحاضر المزوّر و المتعفّن بشعارات و أناشيد التقدّم الكاذبة، فلا حياة لمن ضاعت هويته وبترت أقدامه التاريخية، بفعل غول متوحش ينوي بعث الخراب على أهل الدار، الأمر الذي **أشعل فتيل الهجرة نحو خبز الحياة، فانتهى زمن القرية التي كانت تقنع برغد عيش في صورة هادئة هانئة يأتيها رزقها سخيا من السماء، و تطلع الأرض بخيراتها التي تفيض وتكيف ساكنيها، و كانت سواعد الرجل تعمل بجد و إخلاص و إتقان لغراسة الأرض لتتدفق مياه تروي عطش السنين ، فأرحام النساء تحمل و تلد، ويتراكض فيها الأطفال فرحا، ومسجد بجانب أطراف القرية تأتي منه أصوات تغرس أثير القرآن"**[1]، لتضمحل هذه الصور في حاضر متعفّن غارق في شطحات عدوّ غربي يتربّص بالأهل و الديار، وتحوّلت أسوار العروبة إلى أشباح مخدرات و جرائم لا تنتهي، لتفكك العلاقات و تضمحلّ حكايات الأجداد، ويهاجر الشباب في قوارب المجهول، وتكثر عنوسة النساء اللواتي تخيّرنا طريق الفسق لمجابهة جحيم الحياة، وتذهب الروحيات وتكبر فيه الماديات.

فحيّ المروج يمثّل تراثا شعبيا يعتز به "سليم المخّ" كونه حاضنة الأجداد و الآباء، وصورة راسخة في نفحات الماضي الجميل:" **أعود إلى حيّنا الشعبي العتيق في أطراف المدينة، تعوّدت الغياب لأيام أقضيها سارحا في الأرياف بين البهائم، وليل أنامه في العيادة لأوفر فسحة لأخوتي"**[2]، فسليم لا يكفّ عن تذكّر أهله و عائلته القابعة في أرياف الهناء و الأمن، هناك البهائم و الأبقار و الرزاعة و العمل في الأرض، وكلّها توليفات سردية تصف حنين الذات الساردة إلى أيام الأجداد و الآباء و الطهارة والتعاون بين أفراد الجماعة الواحدة، لتتغير وتيرة الحياة نحو الحاضر التعيس الذي أرهق كاهل الإنسان العربي في مختلف مناطق البلاد، فالروائي يعتزّ بذاته ووجوده، ولغته المحفورة في سجلات الماضي السحيق، فلا أحد يستطيع محو و دحض حقائق التراث الشعبي المعبّر عن أنماط التفكير

[1]– ينظر: مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:25–26.

[2]– المصدر نفسه ، ص:27.

الهوياتي، فرواية "لامبيدوزا" وصف لصراع الماضي و الحاضر في متون أحداث، ووقائع أدخلت البلاد في صراع و فوضى عارمة من الاختلالات و الصراعات الثقافية.

كما يذكر الروائي أنواع الطعام عند أهل النفوذ و السلطة، و كيفية تمتّعهم بمختلف المأكولات و المشروبات التي لم يتذوّقها الشعب يوما، يقول "سليم": "...**العشاء الأول على طاولات منضودة، حقول من الطعام لم أشهدها في حياتي، كان السادة يأكلون و يتحدثون، وأنا بجوار صاحبي أحاول بجهد تلوين دهشتي باعتدال...لم يكن ذلك العشاء رغيف خبز واحد، كلّ الطعام من أنواع لا يعرفها الشعب، ولا يسمع بها ، لو أنّ الشعب تعشى مرة هكذا، لصار يفكّر بشكل صحيح، لصار عبقريا، ،بل لحارب من أجل العشاء طويلا**"[1].

فالروائي يقدّم صورة فاسدة عن الشعب الذي بقي يصارع أزمة الجوع والفقر، ذلك الشعب الذي صارع الإرهاب و الاستعمار لم يعد كسالف أيامه، لأنّه مُسح بألوان الفساد و الطيش، فغابت هويته و أضحى الشعب مسكينا يصارع نوبة و فيروسات الحياة الفاسدة، فرواية "لامبيدوزا" تجسّد نقطة الصراع بين الشرق و الغرب، المدينة والريف، الغني و الفقير ، العلم والجهل، الجريمة والعدل، والتجارة الشرعية وغير الشرعية، كلها ثنائيات تصارع ذاتها؛ لتمثّل حقيقة البلدان العربية التي أضاعت هويتها في غياهب الكفر و المحرمات، كما ترسم رواية "لامبيدوزا" أثار التراث الشعبي؛ من خلال ذكر **ألفاظ الجامع، المسجد، القرية، الرعد، الأنهار، الغابات و الجبال،** كلّها صور تُحيل إلى منبت الأجداد و الأباء الذين ضحّوا من أجل استقلال البلاد و العباد، لكن عالم اليوم، تغيّر بفعل قنوات التفاعل الثقافي، خاصة في القرن العشرين مع بزوغ وسائط حيّة تُعنى بتقريب المسافات، وإلغاء ثقافة الأصل.

كما جسّد مبروك دريدي قيمة المرأة بين الماضي و الحاضر، فالماضي كان فيه الخجل و الحياء و العفة و نساء يلدن ذكورا وإناثا، يمرحن في الحقول و الفيافي، كل هذه

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:31–33.

الصور تبدّدت؛ لأن نساء اليوم أصبحن عانسات كحال سعاد التي أخذها المتمرد "حسان" رمز المجاهدين الإرهابين:" **أتعرف يا جمال، سعاد مازالت عذراء إلى الآن ،يوم أخذتها إلى هناك، حجزتها في بيت حجري، أهداه الأمير الكبير لي تهنئة منه لزواجي، وأقاموا الشرع كما قالوا، دخلت عليها متباهيا بانتصاري وقوتي، فقالت لي هذا هو حسان الرجلة**"[1].

فرواية "لامبيدوزا" رحلة الشرق نحو قلاع الغرب، ورغبة الأخير في تفكيك وهدم ثوابت الهوية الإسلامية، ومحاولة القضاء على محمول الخطاب الشرقي، فالرواية تصف قضايا الفقر و المرض و الظلام الذي عاشه "العم مسعود" في أسفل الجبل :" **هناك قضيت كل طفولتي في قرية الجبل كان الفقر و المرض، قد أخذا والدتي في موكب الموت وأنا رضيع، ثم عاد الموكب واختطف والدي، وأنا في السنّ العاشرة، كفلني خالي خمس سنوات، ولكنني هربت من قسوة زوجته، فاليتم يتم حيث كان**" [2].

فالعمّ مسعود يمثّل صورة الوطن العربي عامة، و الجزائر خاصة، ذلك الوطن الضائع بين خناجر و سهام الموت البطيء، ضاعت بطاقة هويتهم و اضمحلت شموع الماضي التليد، فصبغت جدران الحاضر بطباع الفساد و الهجرة غير الشرعية نحو فضاء الآخر المتخفي وراء مكائده العدائية تجاه موروثات التراث الشرقي، فرواية "لامبيدوزا" تسافر بالذات نحو أيام الصبا، وحروب الأجداد؛ من أجل رفع علم الاستقلال والسيادة الوطنية عاليا، وتسخر من نفحات الحاضر الذي تغيّر فعليا، ولم تعد فيه لذة الحياة ونشوة العناء، فالكل يرغب بالهجرة باختلاف درجاتهم و ثقافتهم، و يرون في ثقافة الأنا علامة للضياع و الموت.

ونقرأ مرة أخرى حضور التراث الشعبي المادي في ذكر البيوت والحجارة، التي تُحاكي صوت الماضي التراثي، هناك أين عاش الأبطال، والثوار الذين لم يسمحوا للعدوّ بدخول واستعمار أراضيهم: " **في الليلة التي سبقتنا نهار هروبنا ألصقت ظهري بحائط حجري للبيت الذي سكنته سعاد، كان بيتا عتيقا لسكان محليين كان عتيقا، و محكم البناء**

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:61.

[2]– المصدر نفسه ، ص:69–70.

بحجارة قدّت من صخور الجبال، وتوهّمت أنّ القديم الذين بنوه يحنّون إليه، بيت صامد و صلب بحجارة قوية، ومرصوفة بثبات في وجه الزمن".[1]

فهذا المقطع يُحيل على نسق تراثي شعبي لماضي الأجداد الذين حاربوا الاحتلال، ذلك العدو الذي استعمل كل الوسائل و الأسلحة، لكنه لم يقدر على زرع الخوف في نفوس أيّ أحد منهم، فهذه الأرض ضاربة جذورها التي غرست من أوردتهم في نفسها هذه الأرض و تليها باسقين بقامات إلى عناء السماء، وهي لوحة شارخة لمظاهر التمرد و النضال في وطن أضحى، اليوم، تائها ضائعا في ألسن الآخر و ثقافته الفاسدة.

كما تحدّثت الرواية، عن ظاهرة اجتماعية، خلخلت التركيبة الثقافية، وعجّلت بحدوث صراعات وجدالات حول مسألة الوجود الحضاري للمرأة والمجتمع، و المقطع التالي يبيّن ذلك:"...**بعد نجاح الغزوة سنحتفل، سأطلّق واحدة من نسائي ليتزوجها المجاهد زبير، فهو المكلّف بقيادة هذه الغزوة، وسيطلق الأمير "حسان" زوجته "سعاد"؛ لأتزوجها و سأوجّه بواحدة يختارها"**[2]، فهذه الظاهرة تُعيد بشريط الزمن نحو جحيم العشرية السوداء في الجزائر، و ما فعله الإرهاب من قتل وزور، و ظلم وهتك لسلطة المرأة التي أضحت سلعة تباع و تشتري، وترمي وقت الحاجة و المصلحة، وهذا ما يتنافى خصوصية التراث، وهويته المخزّنة في دفّات الجبال و التلال، أين كانت المرأة ذات حياء و خجل و طهارة، ولا توضع أو تمنح كسبيّة، فهي إنسان قبل كل شيء، ولا يمكن أن يصلح المجتمع بفساد امرأة أضحت اليوم، ميديا الحاضر و صورة مجون، ودعارة لوّثتها شعارات الحداثة و الرغبة في التقدم نحو أسوار و أحضان الثقافة الغربية الماجنة.

ولعلّ أخطر فترة أرهقت و أذاقت ذات الروائي طعم الحسرة و الأسى على بلاد أزهقت فيها دماء صنّاع الثورة و أباطرة التاريخ المرصّع بجواهر الجهاد، و الموت في سبيل أن يحيا جيل المستقبل الهناء والأمن، لكن وأسفاه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، وليس كل ما

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:63.

[2]– المصدر نفسه ، ص:62.

يتمناه الإنسان يدركه، تلك هي واجهة الحياة في شرق غابت عنه شمس الحرية وانطفأت شموع العدالة و ميزان الحق، شرق ضاعت فيه أقدام المصلّين نحو ملاهٍ، و فضائح إجرامية عجّلت بخروجهم من قلاع التراث نحو أفواه الحرية الحداثية، لتُصاغ نسائم الحياة على أوراق حشيش و أجساد نحيلة أنهكتها سيجارة موت دمّرت عقول، ورعيل الشباب الفتيّ، ليقرّر الهجرة عبر رواية "لامبيدوزا" إلى تلال ومدن الأخر المليء بأفضية التطور و العمل و التعليم و جلّ المجالات التي فقدت بريقها، في وطن يتحكّم فيه لصوص وصعاليك تهوى المنفعة الذاتية، قبل سدّ رمق الجماعة الواحدة، فكانت أشبه بسرطانات نائمة تعمل بسريّة لدحض هوية الوطن.

إنّ مسألة استدعاء التراث تمتّ بطريقة رمزية ضمنية؛ أراد من خلالها مبروك دريدي تعرية وكشف لثام الفساد القابع في قصور وسلاطين الحكم العربي، فجلّ البلاد تدنّست و تلطّخت بثياب عروشيتها، وباءت أشلاء متقطّعة تبحث عن ألهة أزيس، ليُعيد ترتيب حلقات الماضي، و يُعيد للذات العربية وجودها و ملمحها التاريخي و الحضاري، فمبروك دريدي يقصد، بلغة شعرية، ضرورة قراءة التراث الإنساني، وعدم دحض وتغييب هوية الأجداد و الآباء، فرحلة "سليم" و "جمال" و "حسان" إلى الأخر، حتى لو تكرّرت آلاف المرات، فهي لن تقطع دروب العودة إلى الشرق، لأنّ الأصل لا يضمحلّ حتى لو جندت مختلف القنوات و الوسائل لطمس هوية الذات العربية الإسلامية، ستبقى شامخة في السماء، رغم نوائب الدهر و توالي النكبات التي جعلت الشعب الجزائري يعيش اليوم، في وديان الهجرة و السرقة والإجرام و جلّ الأغراض و القضايا التي محت أحلام الماضي و الحاضر، و رحّبت به بشطحات الغرب اللعين الخبيث.

ولو انتقلنا إلى رواية "**وادي الجن**"، نجد أنّ التراث الشعبي شكّل حضورا لافتا في أجزاء النص، حيث حاور من خلاله الروائي علاقة الشرق والغرب، وصراع كلّ طرف لإثبات هويته، فالغرب يرى في الشرق سلعة تباع و تشتري في أسواق المجون و الإجرام والمخدرات، فرواية "وادي الجنّ" تصوّر قضية خطيرة فتكت بالمجتمع الجزائري في القرن

العشرين، فلم تعد أرياف و قرى الجزائر نابضة بأريج الحياة، كونها اتسخت بفعل فيروسات و عقاقير خطيرة شوّهت رعيل الشباب وجعلتهم يقترفون طرقا غير شرعية؛ لاكتناز المال، الأمر الذي يعكس غياب العدل و المساواة في نظام السلطة، فهي لا تقنع بثروات الوطن و اتجهت صوب نهب وادي الجن الذي يحوي آثارا و ثروات، فاختاروا طريق الترهيب و الرعب؛ لإبعاد الناس عن ضفاف الوادي، ليقع على شخصية "فريد الجحش" كشريك و ضحية لعينة؛ تسعى لنهب وزراعة القنب الهندي في جانب الوادي مدّعيا استعماله أرضا للاستثمار، وهي خدعة سلطوية لتحقيق مآربه الخبيثة، ومحاولة جني الأموال بطرق غير شرعية تخالف حدود القانون و الشرع.

فاستعمال صيغة "وادي الجن" يمثّل صيغة شعبية راسخة في المتخيل الشعبي لدى الناس، فهو مركز و أرض قبيلة من الجن، الأمر الذي أبعده عن عيون الناس، فهو :"...**وادي الجنّ حيث لا يملك البشر عشرتهم...يبدأ مورده من جبال بوبرنوس المغروسة، منذ أمد هناك في قمم الهضاب، جبال يغطّيها الثلج على مدى العام...تصبح شراييـنه بماء زلال على مدى مئة وخمسين متر، و على طول الضفاف، تنتشر قرى إلى السيار نزولا إلى البحر**"[1]

وهنا، يُحيل المقطع السردي إلى نمط شعبي يتمثّل في الاعتقادات الغيبية التي طغت في زمن الآباء و الأجداد وصدّقها الأبناء، حيث تصاغ على لسان الروّاة أساطير و خرافات كانت تمثّل هاجس الإنسان الباحث دوما عن دواء و أجوبة لأسئلته حول مسألة الوجود، فمبروك دريدي ركّز بشدة على تيمة هذا الوادي؛ ليصوّر قضية نزفت بأجساد الجزائريين تمثّلت في زراعة المخدرات، و المتاجرة بها التي أضحت اليوم، شركة استثمارية يسيّرها مختلف صنّاع السياسة؛ نظير نفوذهم وقدرتهم على تلويث وتشويه صورة البلاد، من خلال تسويقها للشباب.

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن، ص:21.

فرواية "وادي الجنّ" قدّمت لوحة فنية حول تحولات وتغيّرات الحياة في الجزائر، فلم تعد جبالا وتلالا و ضفاف البلاد زكية مقدّسة بتاريخ و جهاد أبطال صنعوا لذواتهم شهادة فداء، ونضال لمحاربة عدوّ الأرض و قاتل البراءة، هناك في ضفاف الوادي قارع و حارب الثوار؛ من أجل وطنهم بغية تحريره من جحيم الموت الذي زرعه الاستعمار، إنه الوادي الذي دنّست صوره بفعل إرهاب جديد ليس كإرهاب العشرية السوداء، فهذا مختلف تماما؛ لأنه يستعمل وسائل و تقنيات جديدة تسعى إلى قتل الأجساد و إلغاء مهمة التفكير، فشخصية "فريد الجحش" رفقة صديق العمر "عمار الكلب" قرّرا ابتداع استثمار صناعي وفق تقارير مغلوطة و مزيّفة لزراعة القنب الهندي، و محاولة تمريره وفق مساعدة صديقه "بيبر" و "يوسف اليهودي"، فضلا على مساعدة أهل السلطة الذين يعلمون بسرّه، و ينتظرون حقهم من الخدمة المشبوهة: "**وليكن... ستحصل على الوادي قريبا...وستبوح لي بالسرّ أخرج من حضرة مولانا بخطوتين، فرحة عامرة بالخبر، خبر حصولي على وادي الجنّ ..الوادي الذي انطلقت منه إلى عالم الآلهة، و نِلت منه أكوام المال و مراكز العلا**"[1]

فالمطّلع على رواية "وادي الجن"، يجد حديثا كثيرا عن تفاصيل الحياة الشعبية عن عرش الوزانين و المرعوشين، هناك، رسمت ثقافة الأجداد **المسجّلة في نقوش الصخر و الحجارة، ولعلّ بعضها تذكر: حليب العنزة، و خبز الشعير، القمح، الأبقار، الأغنام، نبتة التاورة، سيجارة المالبورو، جبال البرنوس، المذياع، السجاد، القرية، البرانيس البيضاء، النعناع، زربية، نافذة خشبية عتيقة، جلد غنم بصوف،حسينة فيها إناء من فخار أحمر، وكأسان مزخرفان، الشيخ الدرويش، ذبح خروفين، وجمع أهل القرية**"[2]

فجلّ هذه الصيغ السردية تمثّل نسقا شعبيا تراثيا يجسّد العادات و التقاليد التي كانت سارية في المجتمع الجزائري، في زمن الاستعمار إلى غاية اضمحلال بعض عناصرها مع ميلاد الحداثة الغربية في مختلف المجالات و الوسائل، فمبروك دريدي يُعيد شريط الذاكرة

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:20–21.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص:24–38–43—47.

إلى عادات و تقاليد الشعب الجزائري في فترات سابقة، هناك كان رغد الحياة قمحا وشعيرا و حليبا مذاقه يُنعش الذات و لباس صوف يقيهم من قساوة البرد، وكانت الوديان غامرة بأغنام و أبقار و ماعز يسترزقون منها في ذلك الزمن حتى يومنا هذا، و أمّا فراشهم، فيصنع من جلد الأغنام وصوفها، وزرابي بسيطة تستعمل للزينة و بيوت صغيرة من طين و حجارة ذات نوافذ خشبية صغيرة بسيطة، وبرانيس بيضاء لأهل القرى وأسيادها، وخروفين يجمعان كلّ أهل القرية معا.

وفي صورة أخرى، كانت أوانيهم من فخار أحمر، وكؤوس زخرفت بنقوش الأجداد، هناك في وادي الجن، كانت تذبح الخرفان بين أهل القرية، وتوزّع على كل الأطراف، فتزرع بينهم المحبة و الألفة والوئام، هي صور قاسية يرصدها الروائي "مبروك دريدي"؛ ليبيّن تغير وتيرة الحياة في المجتمع الجزائري، فالكل انزلق في ثياب الآخر المدنّس، فأضحت تقنياته ووسائطه قبلة كل عربي يهوى قراءة الآخر و تتبّع ثقافته، فقديما كان المذياع صوت الشعب، ورفيق الدرب و الأيام الإخبارية عن حال و أحوال الوطن، لكنّ كل شيء تحوّل و تغيّر في القرن الواحد و العشرين، حيث أضحى الوادي غريبا تائها بين أيادٍ سلطوية تودّ نهبه، وتهريب أثاره نحو الآخر، وذلك ما حدث مع "فريد الجحش" و"نهى العراقية" التي وقع في حبّها، وحاول تتبّع أفكارها؛ باعتبارها متخصصة في علم الآثار، ما يؤكد أنّ رواية "وادي الجن" تبرز قضايا و إشكالات الواقع الحياتي في الجزائر، أين شوّهت جدران الشوارع بآفات خطيرة تفترس المال، وتبحث عن ضحية لسرقتها ونيل لقمة العيش .

فرواية "وادي الجن" تمثّل الضياع الاجتماعي الذي أصاب عمق الثقافة الجزائرية، الأمر الذي جعلها تهاجر كنف العمل، و تبحث عن طرق غير قانونية لاستجلاء سلطة المال، فهذا الوادي يمثّل ذاكرة ترتبط بتاريخ الوطن المجيد في زمن النضال و الجهاد، وهو يحمل دلالة رمزية مفادها مقاطعة كلّ أوجه الفساد، فهذا الوادي يحفظ تضحيات الأبطال ضد الاستعمار، وكان شاهدا على وقع الإرهاب المسلح، لكنه نجح في طرد الجميع، وبات حرا طليقا، لكن ديمومة الحال من المحال، فرواية "وادي الجن" تحاور هوية الأنا في واقعها

الحالي، حيث صارت تعيش وفق وجهين، الظاهر أنّ الوطن يمضي في استثمارات ومصانع و تنمية وتطور، لكن باطنه يناقض الظاهر، فهو يعكس فسادا وإجراما وتخريبا لنظام الحياة في دولة المليون ونصف المليون شهيد، لتتحوّل تلال و وديان الزراعة إلى مراكز لزراعة المخدرات وتمريرها، وفق قنوات غربية صنعت سمومها داخل الجزائر.

إنّ استدعاء مبروك دريدي لعناصر التراث الشعبي ليس من فراغ، بل يحمل مقصدية الانتماء الإيديولوجي لهويته الغارقة في وديان المخدرات الفتاكة، فصار رعيل الشباب تائها باحثا عن منفذ يحميهم من وابل الفقر و الجوع و المرض، لتشكّل عقاقير وفيروسات الآخر (يوسف اليهودي، ليبير) أسلحة إرهابية فتكت بعقل الإنسان العربي، وجعلته يتجه إلى نهب الآثار وزراعة المخدرات:" **سنزرع الوادي ومن محصوله نغتني ...نزرعه حشيشا و قنبا ليكمل قائلا: و الله يا جدّة ...اليوم جئت لرسم مساحة من الوادي لإقامة مشروعي، أخبرتك أنني أنوي بناء مصنع لمواد البناء، وصقل الغرانيت وصخور الرخام الدفينة، سأخدم عرشي وأبنائه**"[1]، حيث يبيّن المقطع فضاعة المشهد، وتحوّل أرض الخير إلى مركز مخدّر؛ بفعل مكائد ودسائس صنعها صنّاع السلطة بشكل خفي دون إحداث اختلالات قد تعرقل غناهم، فتمرد "فريد" البطل المثقف يعكس حال الشباب المثقف الذي لم يجد فرصة عمل لسد رمق الجوع والفقر، ليقرر الهجرة أو تتبع طرق خطيرة لاستنزاف بنوك الأموال.

إنّ رواية "وادي الجن" رسالة مشفّرة عن تدخل قوي وأيادٍ أجنبية لمساعدة أهل الأرض في تدمير رعيل الشباب، ونهب ثروات الوطن و القيام بأبشع الوظائف؛ بغية استغلاله بطرق تخالف حدود الشرع والقانون، فرواية "وادي الجنّ" تسلّط الضوء على انزلاق واضمحلال بعض العادات التراثية، وبزوغ ثقافات غربية كاحتساء الخمر والفودكا، والويسكي في قاعات و فيلات و قصور الحكام، وهي إشارة عن فساد الطبع لسيادة الحكم، واتجاههم لنهب ثروات الوطن المجيد، باستعمال آليات وتقنيات غربية:" **انطلق العمل... خرائط و أجهزة قياس، آلات تصوير طبوغرافي، وثائق وأوراق، انزويت وعمار في السيارة وأرخينا ظهر الكرسيين،**

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن،ص:37.

أطلقت آهة، ونظرت إليه ..هاهو الحلم يتحقق، لقد صرنا مقام رجل مال وأعمال من صنف الكبار"[1]، فكلّ هذه الآلات والوسائل لم توضع لبناء مصانع لحماية الشباب من جحيم البطالة و الفقر، بل لاكتناه المخبوء و المحفور من ذهب و ألماس وفضة؛ ستهرّب إلى خزائن الأخر الغربي.

كما سطّرت رواية "وادي الجن" الضوء على جشع وطمع أهل المال و السلطة في نهب الثروات، ففريد" و"عمار" لم يعملا على زراعة الوادي قنبا، وتحقيق أرباح طائلة، بل اتجها إلى البحث عن طرق ونهب الآثار القديمة من باطن الوادي و المتاجرة، ونلحظ ذلك؛ من خلال "نهى العماش" و"فريد الجحش":"...**أنت في مكان عجيب في مكان أسطوري..وتخبرني، الأحجار التي في الوادي شاهد على كنز مقبور في بطنه"**[2]، ف"نهى العماش" العراقية تبحث عن اكتناه حقيقة الشمال الزاخر بالآثار القديمة، وهي مقصدية رمزية استدعاها الروائي لإبراز خيانة أبناء الوطن في البيع و المتاجرة بثروات الوطن دون الخجل والحياء من تاريخ هذا الوطن الذي راح ضحيته أبطال كبار سجّلوا أنفسهم بحروف ذهبية تروي دماء الثوار الذين جاهدوا بالنفس و النفيس؛ كي يحيا جيل طائش سارق خائن لمفتاح الوطن.

ونقرأ تجليات التراث الشعبي في ذكر بعض الألفاظ الشعبية المخزّنة في المخيال الشعبي لكل أفراد المجتمع، في قوله:"...**أبناء لقحاب...و...و...هذا البلد يقتل فيك كل رغبة للحياة ..نجح فلان بن فلان ...وفلانة فلانية، وبالطبع الكلب والضبع، والقط والدجاجة لا ربّ لهم**"[3]، فهذه الألفاظ ذو طابع شعبي يثبت تمرّد الذات على السلطة، كونها تمنح تراخيص التوظيف لأصحاب المال والنفوذ، أمّا أبناء الشعب البسيط لا مكان لهم في آلهة السلطة، التي تحكم في مقاليد الحكم، فتزيد الأجور وفق حاجياتها، وتمنح التقاعد وفق عملات أجنبية

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ،ص:54–55

[2]– المصدر نفسه ، ص:56.

[3]– المصدر نفسه، ص:56.

لا أساس لها من الصحة، فمبروك دريدي يذكّر كل قارئ بصنيع، وذاكرة الماضي المجيد الذي دنّس بفعل أقدام حذاء البيسنون الأمريكي الذي زرع ألغامه في كلّ قطر؛ ساعيا بذلك إلى هدم المقدسات، وإحلال المحرمات، وتقييد الحريات، وإلغاء سلطة لتقيد القانون والدين.

وفي مشهد أخر، عرض الروائي صورة المرأة بين الماضي و الحاضر، فكان الماضي ممثلا في شخصية "الجدة مسعودة" المجاهدة المناضلة، بينما دنّس الماضي بنساء كاسيات عاريات جنحن طرق الدعارة؛ لقتل فتيل العنوسة (شخصية ميمي)، وبين المرأتين فرق شاسع، يصوّر أزمة الهوية، فالجدة مسعودة" عنوان التاريخ ورمز النضال، فهي:" **تكره دنس السيارة، كما تقول، وأرضها مقدّسة كربوع مكة، وحرمها، حين جاءها وفد الدولة ودنّسوا أرضها بسيارتهم وأثاروا غبارهم أمام نظرها، ووخزوا مسمعها بخطابها، وفد رسمي جاء بآلات التصوير والكاميرات، وحشود من رؤوس الدولة وذيولهم، قالوا لها أنهم جاؤوا لزيارة مجاهدة عظيمة، وطلبوا منها أن تقبل هداياهم من دولة الاستقلال، رفعت سلاحها في وجوههم، سلاحها الذي سكت يوم إطلاق النار، قالت لهم: سأطلقه، سأقتل منكم غادروا لا أريد شيئا منكم**"[1]، إنها "مسعودة" رمز البطولة والنضال، ورمز الوطنية والمرأة المحافظة على قدسية أرضها، ولباسها المفعم بالقوة وروح الوطنية، فهي لم تجاهد في سبيل نيل هدايا وعلاوات وحصانات، بل قدّمت زوجها وضحّت بهويتها؛ لكي تبقى نفحات وقدسية الأرض طاهرة في سجلّات التاريخ، وبخلاف الجدة مسعودة" نجد صورة مغايرة لنساء اليوم اللواتي ضِعن في بحور الفسق والدعارة، فتحولت حياتهن إلى كنف الملاهي والدعارة الجنسية، فكان ظاهرها حسن ونقاء وطهارة، وباطنها دعارة وعنوسة وهروب من فتيل الوحدة، فلم تعد المرأة ذات قيمة في حاضر صُبغ بثقافات غربية و علاقات صنعت في الفضاء الأزرق، ومختلف الوسائط التي صنعها المتخيل الغربي لدحض الهوية العربية الاسلامية، وإجلال أوكار الفساد السياسي، فلقاء "فريد" بشخصية "ميمي" يمثّل وجه دعاة السياسة، وامتثالهم الدائم لرغبتهم الجنسية، لتضيع المرأة في غياهب الجنس، والمتاجرة غير

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ، ص:45.

الشرعية، كل هذه الصور تمثّل حال المرأة في المجتمع الجزائري، وكيفية سقوطها من هرم الحياء و الخجل وتسلّقها جداريات الفساد و الزنا، الذي دنّس بفعل شطحات العدوّ الغربي.

وتحضر صورة أخرى للتراث الشعبي؛ من خلال فكرة الحكم العشائري في الجزائر، أين يعبّر عن سجالات التواصل السياسي، وكيفية اتخاذ كل عرش قائدا خاصا به، وهذا ما نلحظ في شخصية "فريد الوزاني" و"عمار المرعوش"، فكلاهما ينتميان لأحكام العشيرة القبلية المتحكّمة في نظام المجتمع، فكانت تُقام احتفالات وأدعية تتدّد بالدعاء لأضرحة قادة وسادة الأعراش، وهي رؤية صوفية تسافر بشخصية معيّنة نحو الاعتقاد بقدسية ذلك الشخص ففي ضفاف وادي الجن :" **تعلو البسملات والأدعية، وضحكات تعلو من كل مجمع ممتزجة بأصوات الرجال الخشنة، تعوّدت وصاحبي عمار على هذه الوعدات الكريمة، فلا يمر موسم أو عرس إلا و كنّا نقيم المأدبة، وتفرش الموائد، كما يقول الأجداد، مرة تنحر بقرة عند ضريح سيدي الوزاني، ومرة لشقيقه سيدي المرعوش، ضجّ سفح الجبال بخيرات و درت الفلاحة ثمار خضرتها وفواكهها، وتوالت الذبائح واجتمع القوم في دم جديد ...هذه صدقات لك بها الحسنات يا صاحبي، لعلها تغسل دنس الحشيش ... لا للحشيش صدقاته يا صاحبي،**"[1]، فهذه الأعراف والتقاليد ترمز إلى نمط التفكير لدى المجتمعات التراثية وتقديسها لسادة قبائلها، وفي تخريفات شعبية لاتزال حاضرة اليوم، في الجزائر، الأمر الذي يؤكد أنّ الهوية الوطنية تعاني من خلل ثقافي واجتماعي جعلت التاس يعتقدون بقدسية الشخص، فذبح البقرة أو الخرفان تقرّبا للأضرحة أمر مخالف لحدود الشريعة الإسلامية، وهي مغالطات فكرية استوعبت عقول بعض الفرق التي أوغلت في شطاحات غيبية تخالف حدود الله عزوجل، ويوسع الروائي من هدف استعمال هذه التقاليد؛ لتبيان أحوال بعض المجتمعات الجزائرية التي لا تزال تؤمن ببعض المعتقدات البالية و الخرافات التي جعلتهم يؤمنون ببعض المعتقدات البالية، والخرافات التي جعلتهم يؤمنون بخرافة وادي الجن الذي يقتل كل من خطّت قدماه أرض الوادي، فالاحتفالات والأغاني في الأعياد و المواسم وذكر

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن ،ص:63.

تعويذات باسم الأضرحة أمر مخالف لضوابط الشريعة الإسلامية، ومن صور التراث الشعبي ذكر بعض أصناف الحيوانات التي كانت تعيش في ضفاف، وغابات وادي الجن:"**مجموعة حيوانات تعيش هنا أو هي كانت تعيش هنا. الأفعى وطائر اللقلق، وبقرة وحشية وتيس بري، ورأس سبع الأطلس، وكان الأهم أيقونة الحمار، لست أدري لماذا أحسست أنّ هذه الحيوانات تعنيني، وتعني تاريخ الجهة كلها، وقرّرت ألا أبيعها وأستبقي سرها في مدفن الأرض هنا**"[1]، فهذه الأيقونات تمثّل التحف الأثرية التي سرقت، ونهبت من أرض الوطن بفعل أبناء الدم الواحد الذين لبسوا ثياب الوعظ والإرشاد كحال شخصية "فريد الجحش"، و"عمار الكلب" و"الشيخ محمود المافيا" و"يوسف اليهودي"، فكلّ هؤلاء حاولوا تدمير واستلاب هوية وادي الجنّ، فجعلوا من حشائش المخدرات، وتهريب الآثار والتحف منفذا لاقتحام عالم المال والأعمال؛ تاركين وطنهم يغرق في مكائد الفقر والبطالة والجريمة والمخدرات، فباتت حياة الربيع الشبابي أشبه بمخدّر نفسي لا يحيا ليلة دون تعاطي عقاقير تُنسيهم مرارة العيش وتحملهم إلى عالم اللذة والنشوة، ناهيك عن نساء ضِعن في دواليب الدعارة والفسق، فعادات وتقاليد طمست بفعل استيراد وسائل وكاميرات وتقنيات تكنولوجية، همّها الأساس نهب الأرض والفرار نحو ضفاف الآخر:"**ركبت البحر على ظهر الأمواج هاربا من الغرق أنا الآن منهك على الشاطىء، وما عاد حجرك خيمة تأوي هذا الضياع**"[2]، مما يفيد بأنّ وادي الجن رواية الوطن التائه في حشيش الموت، ونبال الفقر، ووحشية جوع يلتهم نيران البسطاء، فنساء عاريات فقدن رحم الولادة، فعادات وتقاليد طمست؛ نظير وفود ظواهر غريبة خلخلت البناء الهوياتي للمجتمع.

[1]– مبروك دريدي، وادي الجن،ص:138.

[2]– المصدر نفسه ،ص:152.

خامسا/ :استدعاء التراث الأدبي في روايتي"لامبيدوزا" و"وادي الجن" لمبروك دريدي.

لقد حاولت كتابات مبروك دريدي إحداث نقلة نوعية في خصوصية الرواية الجزائرية؛ ،نظير إبحاره في سفن اللغة الموحية و العجائبية، ليكسر تلك حدود الكتابة النمطية، ويتجه صوب تقنيات التجريب الفني؛ من خلال تخيّر أبلغ الألفاظ وأكثرها إيحاء ودلالة فنية، لتُصاغ رواياته وفق نسق لغوي يحاكي هوية التراث و الحاضر بلغة فنية حيّرت ذهنية القارئ، وجعلته يغوص بالبحث والدراسة؛ لاكتناه خصوصية التشكيل السردي في أعماله الإبداعية.

والقارئ لروايتَي "**لامبيدوزا**" **و** "**وادي الجن**" يلاحظ نسقا فنيا يمزج بين روح التراث والحاضر، أين انفرد الروائي بيتمات سردية تحاكي في أزمة الهوية المهاجرة نحو ضفاف الآخر الغربي، ناهيك عن ظهور آفات فاسدة فتكت برعيل الشباب وحطّمت أحلامهم اليافعة، وقد عبّر عنها مبروك دريدي بشكل فني لا يوصف، اعتمد من خلالها على استدعاء بعض أشكال التراث الأدبي من خلال استدعاء شخصيات أو أشكال أو رموز أدبية تمثّل هوية التراث الإنساني، لأنه لا توجد كتابة انطلقت من رحم الفراغ، بل ترتبط بمحددات فنية ومعرفية استرعت اهتمام الروائي، وجعلته يبدع في تشكيل رؤية فنية حول حياته الواقعية.

والباحث عن مظاهر التراث الأدبي في رواية "لامبيدوزا"، نجد صورها بارزة في ثنايا النّص؛ من خلال توليفات فنية تتباين حسب قدرات الروائي في استدعاءها، فمطلع رواية "لامبيدوزا" استهله بمقولة أدبية من روائع الأديب العالمي **غابرييل ماركيز:"لنتعلم الكلام بلا إهانات، ولنبذل جهدا كي يحترم أحدنا الأخر؛ لأننا نفترق في الأخير"**[1]، وهي مقولة أدبية استدعاها الروائي؛ لإثبات أزمة الجدال الهوياتي بين فضاء الشرق والغرب وصراعها الأبدي في تأكيد أهمية كل طرف، داعيا بذلك إلى ضرورة وجود منظومة حوارية قائمة على تبادل الكلام بدل الشتائم والإهانات داخل أوساط المجتمع، وهي صورة حية تعكس واقع البلدان

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا،ص:05.

العربية التي تتصارع مع بعضها البعض دون وجود بنيات حوار لنسف الخلافات، ومحاولة تقديم تعديلات وحلول حوارية تضع صورة إيجابية عن سلطة العروبة و الإسلام، فمبروك دريدي لم يستدعي هذه المقولة اعتباطا، بل حمل مقصدية إيديولوجية مفادها إلغاء سلطة الصراع، وإحلال صور الحوار الثقافي والسياسي بين أفراد المجتمع الغربي، ومحاولة دحض مختلف طرق الفساد والضياع الذي يتربص بالهوية العربية.

ومن الصور التي استُدعي فيها التراث الأدبي، شخصيات ورموز أدبية في رواية "لامبيدوزا"، ونقرأ ذلك في حوار "العم محروس" المهاجر للصين، ولقاءه بسليم :"...**لا أصدق أنني قد أصبحت أبا لثلاثة أبناء كأنني شهرزاد ملعونة تكفّ عن العمر المباح، كلما حلّ الليل، من هنا؛ من الصين ...نسج التنين كل دروبي، وتاه في سبيل مدينتي**"[1]، فاستدعاء شخصية **شهرزاد** ساردة الحكي العجائبي و الهاربة من فتيل الموت **الشهرياري**، الذي لا يكفّ عن متابعتها كل ليلة، فكانت رمزا للخلاص لذاتها وبنات جنسها من حكم مالك جائر تعرّض لنكسة الخيانة، فحكم على جميع النساء بالموت فداء لخيانة زوجته، لكن شهرزاد خلخلت نظام الحياة وأعادت الاعتبار لقيمة المرأة؛ من خلال مروياتها العجائبية، فالعم محروس" مثّل ذاته بشخصية شهرزاد الهاربة من جحيم القتل، وكذلك، "العم محروس" يمثّل فرارا نحو المجهول خوفا من بطش وجبروت حكام الدولة، الذين تخيّروا طريق السجن لمعاقبته على أفعاله الشيطانية لتشكّل رحلته نحو الصين نموذج للهجرة و الحرقة تجاه اكتشاف الآخر المرصّع بمظاهر التحضر و التقدّم.

وفي ذات السياق، استعمل مبروك دريدي رمزا أسطوريا؛ من خلال **التنين الذي يمثّل حيوانا ضحما منقرضا، يقال: أنه كان ضخما، و عندما يغضب يخرج من فمه نارا، أمّا اليوم، يرمز التنيين للشعب الصيني الذي يتحكم في السلطة، وله باع في السياسة العالمية**[2]، وقد استدعاه مبروك دريدي لإثبات قدرة الدولة الصينية أو الإمبراطورية العظمى

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:10.

[2] – ينظر: محمد شاهين،الأدب والأسطورة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، 1996، ص:45.

داخل قطار العالم، فقد أصبحت مورد مختلف الدول، وأضحى لها حضور في مختلف دول الشرق الأوسط، فاختيار الصين الشعبية ليس عبثا، بل تحمل رمزية القوة و السلطة التي يتميز بها الشعب الصيني في أداء مهامه وأعماله لخدمة وطنه، عكس ما يحدث داخل الدول العربية التي عانت فسادا وخرابا، فقديما كانت العرب أمة قوافل تجارية، لكنّ هذه السلطة انتهت بفعل ميولات ذاتية أرهقت كاهل المجتمعات، عكس الدول الغربية التي حاربت وصنعت لذاتها دروبا نحو طريق الحرير، فأضحت قوى عالمية في مجال البيع و التجارة، فالعمّ محروس يعكس صورة الضياع والتيه في أسوار الحضارة الغربية، لكنه صنع لنفسه مكانا للتجارة في موطن الصين، وهي إشارة فعلية لإحداث قطيعة بين ماضي العرب، وحاضره الغارق في فوّهات الفساد والإجرام، فصارت الشعوب العربية تعيش طيشا وجهلا لا يوصف؛ نظير انحدار الآفات الإجتماعية والحياتية، لتتجه قوافل الحياة نحو ركوب أمواج الهجرة نحو جزر الأخر الغامرة بالأنوار الاقتصادية، والحياة الماجنة الحرة دون ضوابط تجرّم هذا الفعل، بل إباحة كاملة دون قيود.

يواصل مبروك دريدي استدعاء شخصيات أدبية تمثّل البلدان العربية، حيث يصف "العم محروس" الذي عاش مدة خمسة عشر سنة في أسفار التجارة إلى الصين، حيث يقول محدّثا "سليم" الفتى القادم من الشرق:" **يقول دائما: أنا ماوشي العرب، صعلوك هرب من المعركة هناك، وترك خيمته تقتلعها الريح، ترك الأهرامات يأكلها خراب نسيان وخيانة ...يضحك عمي مسعود، وهو يغني لنا روائع أم كلتوم وصباح، ومحمد عبده...علّمنا هذا الرجل أنّ العمر هو ما يأتي، وليس ما مضى**"[1]، فتيمة الصعلوك تمثّل وجها أدبيا عُرف في الشعر الجاهلي صنعه نموذج لفئات خرجت من حكم القبيلة الفاسدة، واتجهت صوب الصعلكة واقتحام القوافل لتوزيع أفراد عائلتهم، وهي تمثّل صورة العربي الذي تركه وطنه غارقا في متاهات الفساد والضياع، فترك خيمته الصحراوية تضيع في جفون ريح غربي جاء

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:12.

ليهدّم المبادئ و الضوابط الإسلامية، وكل هذا يدلّ على الضياع و الخراب الذي عاشته الدول العربية لحظة احتكاكها و تفاعلها مع الثقافة الغربية.

ليعود شريط الذاكرة نحو أثير الأجداد والماضي الذي صوّرته رواية "لامبيدوزا"، تلك الرواية الواصفة لماضي الأجداد وحاضره الفاسد الغارق في مستنقعات المخدرات و الهجرة و الفقر و الموت، ناهيك عن سقوط قيم المرأة نحو غياهب الدعارة والإجرام، فمبروك دريدي يستحضر صور تراثية أسطورية **كحال الغول، الجان ،العفاريت**[1]، وهي رموز أدبية تحاكي وتصوّر وحشية صنّاع الحكم و فساد طبائعهم، لتضيع مبادئ التعليم و الثقافة والتصنيع و الفلاحة الموعودة، فكلّ شيء في البلاد كان عبارة عن وعود مزيّفة تلوي حياة المجتمعات العربية، فانساب إلى ذاكرة مبروك دريدي أثير الماضي المجيد، هناك في تلك القرية الهادئة و العامرة بسواعد الرجال الذين نهموا التراب، وزرعوا الوديان و التلال لنيل رغيد الحياة ،كل هذا انتهى؛ بفعل متغيرات الحياة ودخول البلدان العربية في أزمنة التبعية الغربية، فخوت الخزائن، وتعرّت قيم الدولة، وبدأت بوادر العنف تدبّ في رحاب الدول العربية التي أغرقت شعبها في المجون و الكفريات وغيّبت مواطن العمل و البناء؛ فاتحة المجال نحو هجرة العقول نحو الآخر الذي صنع ذاته على أنقاض الشرق.

ونقرأ أيضا صور التراث الأدبي؛ من خلال ذكر حكايات أدبية تمثّل وجه الشر والرعب كحكاية الغيلان والغول الذين يثيرون الرعب والفزع في قلوب البشرية :" **وذات ليلة حالكة الظلام، يأتي جماعة من الغيلان الشرسين، مخالبهم كالسيوف القاطعة، أسنانهم مثل مناجل أحمرت في جمر من الحجر الأصم...بطونهم تتدلّى رجراجة بثقل ما فيها من الضحايا...ولُعابهم يسيل على صدرهم ممزوجا بسماء من افترسوهم من الناس..يصيحون بأصوات الرعد...وأقدامهم تضرب الأرض بعنف يهزّها**"[2].

[1]– ينظر: مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:25.

[2]– المصدر نفسه ، ص:26

حيث يرمز هذا المقطع إلى مشهد مؤلم في حياة المجتمعات العربية، إنه مشهد وجحيم الإرهاب الذي حطّم أسوار الهوية، وزعزع الأنظمة وأدّى بحدوث جرائم وحروب لا تنتهي، إنه الإرهاب الشرس الذي توجّس عمق الجبال ليلا كي يغرس خناجر القتل، وسيل دماء الأبرياء، فالإرهاب رمزية تاريخية صوّرها مبروك دريدي وفق نسق أدبي من خلال أسطورة الغيلان و الغول الذين يأكلون لحوم البشر، و هي إشارة دالة على همجية ووحشية الإرهاب المسلّح في البلدان العربية عامة، و الجزائر خاصة حيث أضحى حيّ المروج تائها ضائعا في سيوف و سهام تزهق الأرواح دون شفقة ورحمة.

ونقرأ صور التراث الأدبي في ذكر أساطير يونانية، كقوله:"...**فالقمم دائما للآلهة حيث لا يدخلها من الكادحين مثلي، إلا من بلغ مروقه عقابا بسحب حريته أو حياته، مثل يرومثيوس سارق القبس**"[1]، **فاستدعاء أسطورة برومثيوس سارق النار في الحضارة اليونانية، وعقاب الآلهة له بنسر يأكل كبده كل مساء**[2]، وقد استخدمها مبروك دريدي لإثبات وحشية آلهة الحكم الساكنين في المباني و الفيلات، فهم لا يمنحون القمم لغير أتباعهم و أصحاب النفوذ، وهذا ما يحصل في البلدان العربية التي تقيّد حرية الشعب، وتقتل أيّ محاولات لاعتلاء قمّة السلطة، فالسلطة كانت تحارب كلّ من يرنو طريق النور و الحرية لأبناء الشعب؛ لأنّها تودّ امتلاك الحكم للأبد ولا تقبل محاولات مساعدة وتنوير فتيل الحياة، فاستدعاء مبروك دريدي لهذه الأسطورة الأدبية التي تمثّل قدرة فاعلة على محاورة الفن مع الواقع وتقديمه في شكل يماثل هوية الثقافة العربية، التي فقدت نور الحياة بفعل آلهة سلطوية، وحشية استنزفت قلوب و أجساد الأبرياء في كل قُطر عربي.

وفي صورة مماثلة، يستدعي مبروك دريدي التراث الأدبي من خلال فن الرسم و اللوحات؛ من خلال ذكر شخصية الرسام الفرنسي ميشال **دولاكروا: "وبعد وقت، رأى شهرزاد في الورشة السيد "ميشال دولا كروا" صاحب أكبر حانة في المدينة ومن أشهر الأعيان فيها،**

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:43.

[2]– ينظر: محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص:46.

كانت له مزارع كروم كثيرة، وكانت له معصرة للخمر وتخزينه، كان يراقبني وأنا أعمل في صقل الحديد"[1]

فإعجاب "ميشال" بمسعود يمثّل رؤية ثقافية رسمها الغرب عن الشرق وإعجابهم بسلطة ومناظر الحياة، **فميشال مثّل الغربي المحبّ للشرق، كيف لا وهو صاحب اللوحة الشهيرة "أوجين لاكروا" (نساء الجزائر في المخادع)، حيث صوّر فيها طبائع وعادات المجتمع الجزائري المحافظ والثابت في هويته، كما يقدّم رؤية فوطوغرافية عن نساء الجزائر في الغرف والمسابح و الحمامات، وكيفية نزعهنّ العجار و الحائك، وكيفية رسم ما يطل أثوابهن من الحرير، ليقدم ميشال نفسه كمثال للمستشرق، فهو الفرنسي المولع بحياة الشرق، خاصة في الجزائر، ويتحدد ذلك في الرواية من خلال حبّه لمسعود وتزويج ابنته "جوزيفين له رغم تمرد ورفض أخيها جاك الكاره، و الحاقد على كل عربي**[2].

فكره "جاك" لمسعود يمثّل سلطة الصراع الأبدي بين الشرق والغرب، ورغم محاولات الحوار و التفاعل إلا أنّ الأصل غلّاب، وفتيل الكره لا يندمل، فالغرب يرى في الوجود العربي علامة قلق تزعزع هويتهم، فيتوجب تدميرهم والنيل من ثقافتهم، فكان كرههم للجزائر أشد وقعا من كل الأثار التي لاتزال سارية إلى يومنا هذا، فرواية "لامبيدوزا" تعرج عن رحلة وه**جرة الذات نحو الغرب الكاره، و الحاقد على كل القيم و المبادىء العربية، فرغم زواج مسعود من ابنة ميشال جوزيفين إلا أنّ شيم الكره و العداء من قبل أخيها لم تتغير، بل بقي محافظا على موقفه الفاسد و الراغب في دحض كل وجود عربي داخل أراضي فرنسا المدنّسة، فميشال مثّل سلطة المحبّ للشرق وتعلقه به، ودليل في اختيار حفيده باسم إبراهيم لسد الخلاف بين مسعود وجوزيفين في تخيّر اسم الفتى**[3]، ليمثّل ميشال المستشرق الفرنسي الغربي المعجب بسلطة الشرق، والقارئ لمختلف معارفه وعادته وتقاليده، والباحث

---

[1]– مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ، ص:73.

[2]– ينظر: سليم بتقة،حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائرفي مخدعهن)،مداخلة ألقيت بالملتقى الدولي تجربة الكتابة عند آسيا جبار، جامعة مولود معمري،تيزي وزو، 11.10.9 نوفمبر 2013.

[3]–ينظر: مبروك دريدي، رواية لامبيدوزا ،ص:74.

عن مختلف تفاصيل حياته، لكنّ كل هذا لم يكسر جدارية الكره والعداء في عقول الغرب؛ كونهم ما زالوا يحلمون باحتلال الشرق، وإغراقه بآفات فاسدة تجعلهم يهاجرون أوطانهم.

ونواصل سرد تجليات التراث الأدبي؛ من خلال استدعاء فن الرسم و التشكيل، حيث يذكر مبروك دريدي لوحة الموناليزا لدافنشي" التي يلتقي بها جمال في اللوفر لحظة هجرته نحو الأخر، ليبدع في شرب الخمر ومقارعة النساء، ويتجرع فتيل الحشيش **هناك تعرّف على مجتمع طليق، يتزوج فيه الرجال بالرجال، و النساء بالنساء، وهذا مايسمّى بالمثلية عند الرجال، والسُّحاق عند النساء، وأكثر من ذلك قانون الشواذ الذي يدافع عليه العقل الأوروبي، وهي علامة سوداء بدأت بوادرها تحلّ، وتلقى رواجا في البلدان العربية؛ نظير حدوث شرخ وانكسارات في هرم الحياة الاجتماعية، كل هذا حدث؛ بفعل طغيان واستيراد ثقافة الغرب الهادفة إلى استيلاب وتدمير مبادىءالدين الإسلامي**[1]، فاستخدام مبروك دريدي للوحة دافتشي الموناليزا مثال المرأة الأنثوية التي صارعت الوجود لإثبات حريتها و ابتسامتها التي حيّرت كل المفكرين من أدباء وفنانين حول سرّها العجيب، وهذه اللوحة تثبت إعجاب الغرب بثقافته على عكس ما حدث مع أهرامات مصر، والمصرية الفرعونية التي جاء نابليون لمصر لقرصنتها، وتخليد حضارته على هذه الساكنة، وفي ذات السياق، نجد استدعاء لوحة الغورنيت للمبدع، والرسام بيكاسو:" ...**توجهنا في مشرق شمس خجولة بين السحب إلى المتحف الوطني في مدريد، ووقفنا أمام بصمات العظيم بابلو بيكاسو لوحة الغوريكا مجزرة الحرب..آها كتمتها الخطوط وأشكال هندسة قالتها روح الإنسان، وهي تبكي دمارها ..هذه الحياة تبتلع في النسيان كل شيء**"[2]، **وهي لوحة استوحاها بيكاسو من وصف غرنيك الباسك حين قامت طائرة حربية ألمانية و إيطالية مساندة لومين الإسبان بقصف المدينة عام1937م بغرض الترهيب والترويع خلال الحرب الأهلية الإسبانية، فمثلت اللوحة تاريخا يذكّر بمآسي الحروب، ورمزا مضادا للحروب، وتجسيدا لفعل السلام**

[1]– ينظر: مبروك دريدي، لامبيدوزا ، ص:108.

[2]– المصدر نفسه ،ص:118.

بين أنحاء العالم[1]، فحاول مبروك دريدي تمثيلها في قالب فني سردي؛ للإحالة إلى واقع الصراعات والحروب التي شابت بين الشرق والغرب، هناك كان الخاسر الوحيد هو المجتمع الذي عانى ويلات الموت و العداء؛ بفعل استعمار ومحتل غاشم يهوى دحض هوية أصحاب الديار والوطن.

كلّ هذه الصيغ والرموز و النماذج الأدبية، حاول مبروك دريدي استدعاءها في رواية "لامبيدوزا"، رواية الجزيرة التي بطلها كلّ من يبقى حيا من الحراقة الهاربين من إفريقيا، ومن بلاد العرب، هي لوحة الحلم بمستقبل مشرق ينثر أثير الحياة، ويعيد لحيّ المروج بسمة الأجداد[2]، و يُعيد ربيع الشباب الغارق في نبال الهجرة والمخدرات والفقر، هي رواية واصفة لحلم "عمي مسعود" رمز الوطن الذي يبحث عن طريقة لإعادة بسمة الحياة لمجتمع فقد نشوة العيش:" **وها قد وزّعت أولادي كأشلاء أوزوريس،سعيد في أوروبا، ومحمود في أستراليا وسيد في أمريكا، وقبر أمهم في القاهرة، ويعلم الله أين سيكون قبري، متشردون تنتظر من يجمعهن، لعلّ إيزيس شأني، ويجمع أشلاءنا في قلب الوطن، هل تأتي إزيس**"[3]، فإزيس أسطورة تروي حياة القتل الذي أوقد بزوجها، فتحاول جمع أشلاءه الضائعة في مصر لتبعث من جديد، وكذلك الأمر بالنسبة للبلدان العربية التي ضاعت هويتها في صناديق الموت فباتت تحلم بعودة أبناءها إلى الديار ليجمعوا قطعها الضائعة.

فرواية "لامبيدوزا" رائعة سردية، نوّع فيها الروائي من تمثلات التراث الأدبي كالأسطورة، والأغنية والشخصيات، والحكايات وفنون الرسم، والموسيقى والفلسفة، كل هذا وغيره، أراد مبروك دريدي تشكيله في لوحة سردية حاولت أن تمثّل صورة السرد العجائبي والغرائبي المجسّد، والمعبّر عن حال وقضايا الأمة العربية في ضوء تطور غربي رهيب، عرف كيف يحتفظ بتاريخه ويطوّر حاضره، عكس شرق عربي تدنّس وخالف حدود هويته، وهاجر عبر

[1] – ينظر: مصطفى يحي، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، القاهرة ، دار المعارف،ط1، 1993،ص:59.

[2]–ينظر :مبروك دريدي، لامبيدوزا ص:102.

[3]– المصدر نفسه ، ص: 117.

قوارب الموت نحو جذور إيطاليا و إسبانيا تجاه مقارعة حرية الآخر، ليخالف حدود معتقده الديني، ويركب أمواج الحرقة و الدعارة والمخدرات ونبال الجريمة، هي صور قاسية لحال الأوطان العربية التي فككت هويتها، وضاعت مفاتيح الماضي بين شطحات وكفريات عقول مفترسة تودّ إفساد وتشويه بياض سمعة العروبة والإسلام، لتمثّل رواية "لامبيدوزا" أيقونة سردية تحاور الشرق و الغرب بلغة سحرية رحلت بالذات القارئة نحو عوالم التخيّل والتغريب؛ لمحاولة إعادة فهم وتعديل تغيرات الحياة في المجتمعات العربية.

وبخلاف رواية "لامبيدوزا"، نجد تمظهرات التراث الأدبي في رواية "وادي الجن"، حيث صاغ مبروك دريدي أحداثها من عمق المجتمع الجزائري، وحاول أن يستدعي بعض الأبنية التراثية في سياقيها الأدبي، قاصدا بذلك إثبات وحشية وسوء الوقائع التي سايرت حياة المجتمع الجزائري في فترات متلاحقة، بدءا من عهد الاستعمار والثورة، مرورا بفترة الإرهاب المسلح، إلى غاية أزمات القرن الواحد والعشرين، وما انعكس عنه من أزمات، مثل: المخدرات، التهريب والدعارة، لتضمحل قيم الأجداد وتحلّ في مكانها بعض القضايا و الظواهر الفاسدة، **فأبطال السرد في الرواية، فريد الجحش وعمار الكلب، ومحمود المافيا، ونهى العماش، وميمي، ويوسف اليهودي، كلها شخصيات تمثّل سقطات و شطحات المجتمع الجزائري، الذي أغرقته كراسي السلطة في وديان الجريمة والعقاقير، والبطالة في مجون الحانات وبطانات الخمر والويسكي والفودكا، ليتصارع المجتمع نوبات وفيروسات فتاكة؛ تسعى إلى هدم الأسر والمجتمعات، وإحلال شطحات سلبية في عمق حياة المجتمع**[1].

فالناظر إلى خصوصية التراث الأدبي، يلحظ حضوره في نسق التصوف، باعتباره أكبر منزلة من الزهد، أين يصل فيها الإنسان إلى التعلّق بالذات الإلهية، لكن رواية "وادي الجن" رحلت بالذات نحو القدسية الإلهية، يقول "فريد الجحش" واصفا حالة أهل الحكم وسلاطين الفساد: "**مولانا إله خطير، ولكنه في موضع منه ضعيف، ورخو عند جملته،**

[1]-ينظر:مبروك دريدي،رواية وادي الجن، ص:52،45،22.

هذه أراه إنسانا، أبا حقيقيا، أنجب ولدين، غادراه في سن شبابهم، أصبحا رجل أعمال، هناك في الشمال"[1]، فصيغة مولانا، وسيدي، وإله خطير تمثّل بُعدا صوفيا وسم سيد الحكم الفاسد، حيث أضحى أشبه بإله مقدّس يتحكّم في موازين الإنسان، ويبعث بالدسائس والمكائد لإغراق الدولة بفجوات المخدرات و الحشيش، فشخصية "فريد الجحش" تمثّل الشباب المثقف الذي اختار طرق غير شرعية، رفقة صديقه "عمار الكلب"، وكلاهما ينتميان إلى عرشين مختلفين، هما: عرشا سيدي الوزاني وسيدي المرعوش، الأمر الذي يرمز إلى نبرة التصوف والفِرق الزائفة في أحضان المجتمع الجزائري[2]، فجبل البوبرنوس يمثّل ضريحا صوفيا يعكس بعض الأعراف الدينية السائدة في شمال، وجنوب الجزائر، أين لا تزال الزوايا والأضريحة تمثّل نمطا مقدّسا توضع من خلاله الأعياد و الأفراح والأدعية:"... **تعوّدت، وصاحبي عمار على هذه الوعدات الكريمة، فلا يمرّ موسم أو عرس إلا و كنّا نقيم المآدبة، ونفرش الموائد، كما يقول الأجداد، مرة تنحر بقرة عند ضريح سيدي الوزاني، ومرة لشقيقه سيدي المرعوش، ضجّ سفح الجبل بخيرات ودرت الفلاحة ثمار خضرتها وفواكهها، وتوالت الذبائح، واجتمع القوم في دم جديد"**[3]، فهذا المقطع يحمل وجهين: الأول شعبي تقليدي، والثاني رؤية صوفية تتخفى وراء أضرحة وأدعية يتقرب بها الناس لسادة العرش، وهي صورة قاسية للتخلف الرجعي إبان استقلال الجزائر، فقدسية الضريح انتقلت إلى أهل السلطة الذين يتحكمون في هوية وادي الجن ولا يسمحون لأيّ شخص التقرب من الوادي؛ مخافة قبيلة الجنّ الذين سكنوا في الوادي، ومن صيغ استدعاء التراث الأدبي، نجد لفظة عفريت أو عفريتة، حيث أفردها مبروك دريدي لذكر بعض الشخصيات القوية و الصعبة كشخصية فريد الماكر، والباحث عن طريقة لزراعة القنب الهندي، وتهريب آثاره بمساعدة أشخاص من داخل الوطن، وفي مقابل ذلك، نجد شخصية العفريتة في **وصف شخصية الجدة مسعودة المسلحة والعارفة بتاريخ الأجداد، والكارهة لكل آثار الغرب داخل قريتها ولأرضها، وهنا**

---

[1]– مبروك دريدي،رواية وادي الجن ،ص:17

[2]– ينظر: المصدر نفسه ،ص:23.

[3]– المصدر نفسه ، ص:63.

استطاع مبروك دريدي إسقاط دلالة عفريت من بعدها الأسطوري، وإحلالها في طابع إنساني يبرز القدرة الذهنية والجسدية للمجتمع الجزائري بين صور الماضي و الحاضر[1]، فجملة أنت عفريت تركيبة ثقافية أدبية عُرفت في حكايات وكتابات الفنانين وصنّاع السرد على كونه جن خطير يخالف القدرة البشرية، لكن بلاغة التخيّل، وجمال التصوير جعلت من هذه الصيغة علامة أدبية استدعاها مبروك دريدي لتمثّل واقع عفاريت وسرطانات الحكم داخل المجتمع الجزائري، ودورها الفاسد في تخريب وتدمير مقومات الهوية الوطنية.

ونقرأ صور التراث الأدبي؛ من خلال استدعاء الأسطورة اليونانية، في قوله:"...**عشتار التي عربتها تقع النخيل، فصارت الزهرة تقفين على عرصتي رخام مغروسا في منبع الأرض، وفي حظنك تهدأ كل الشياطين ، شهقات نفسي تسكر من عطر أقوى من جميع إناث القنب**"[2]، فاستدعاء آلهة الحبّ عشتار رمز يُحيل على العلاقة التي نمت، وكبرت بين "فريد الجحش" و"نهى العراقية"، وسعى كل واحد منها للقاء الآخر، فيساعدان بعضهما البعض في اكتناه كنوز الأرض، كما تحمل هذه العلاقة سلطة المرأة ودورها الخيّر أو الشرير في إدارة حياة الرجل، وفي صورة أخرى، تمثّل لقاء الأنا العربية بذاتها وبحثها عن طرق؛ للهروب من وهن الحياة وجحيمه، **فحب فريد الجحش لنهى العراقية جعله كصعلوك نثر كل قصائده، وحطّم وثن الحجارة التي يعبدها**[3]، ما يبرز استدعاء صيغة الصعلكة؛ باعتبارها تراثا أدبيا يعود إلى زمن الشعر الجاهلي، وما حدث فيه من صعلكة لبعض فئات التي تمرّدت على سلطة الحكم الفاسدة، كما وظف مبروك دريدي العديد من البنى الأسطورية كجلجامش وأنو وإزيس خاصة لحظة تمثيل نهى العمّاش بالآلهة العظمى عشتار آلهة

[1]– ينظر: مبروك دريدي، رواية وادي الجن ، ص:22–74.

[2]– المصدر نفسه ، ص:88.

[3]– ينظر: المصدر نفسه ،ص:22–74. 88

الرافدين ، بينما مُثل فريد الحجش بشخصية الأسطورة البابلية جلجامش تمثيلا لنسق الصراع بين الأنوثة والذكورة ومعالم اللقاء بينهما[1].

فرواية "وادي الجن" حاورت الواقع، ومثّلت سلطته الفاسدة في وديان المخدرات و الجريمة والتهريب، فهي رواية الحاضر الضائع بين شطحات الفسق وحانات الخمر، إنّه الحاضر الغارق في قوارب الهجرة غير الشرعية نحو قلاع الآخر المحتل لبلاد الأجداد والأباء، فأضحى تائها في بطاقات هوياته المدنسة بلغة مستعمر غاشم حوّل مختلف مقاليد الحياة إلى حديقة تسلية لثقافة الغرب، فهي رحلة الصراع الأبدي بين الشرق و الغرب في وجهها العام، وقراءة وتفكيك لخصوصية المجتمع الجزائري بوجه خاص، أين أفرد لها الروائي مساحات سردية، تسلل من خلالها الروائي إلى هموم وإشكالات المجتمع الجزائري في القرن العشرين، وما تبعه من تحولات في مختلف الجوانب ومجالات الحياة.

كلّ هذه الصيغ والأفكار والألفاظ والرؤى شكّل فيها نسق التراث حضورا لافتا عبر روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجنّ"، فمزج بين التاريخي و الشعبي والثقافة الدينية، مرورا بالفني؛ ليرصد رؤية ثقافية حول واقع الحياة العربية بمختلف سلبياتها وإيجابيتها، قاصدا بذلك إيقاظ العقول من وهم الحداثة، والتطور الغربي الذي سيأكل اليابس و الآخضر، ويبتلع كل هوية عربية تؤمن بالنموذج الأمريكي، ويدعو العقول إلى ضرورة فكّ مشارب كل مجهول غربي، وعدم الرضوخ لأية ظاهرة وافدة على كونها نوعا من التحديث والتحضر، فكل ما يأتي من الغرب يشبه السمّ في العسل، فطعمه حلو، وأما الأثر يشبه السمّ عندما يأكله الإنسان.

[1] - ينظر :شهيرة بوخنوف، الأساطير وتمثلاتها في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية وادي الجنّ لمبروك دريدي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المركز الجامعي ميلة، مج08، ع01، 2024، ص ص: 87،88.

خاتمة

خاتمة

يمكن القول في ختام دراستنا الواصفة لمظاهر استدعاء التراث في روايات مبروك دريدي وفق مقاربة تأويلية، أنّ فعل التراث شكّل علامة فارقة في خصوصية الكتابة الروائية عند دريدي، حيث صاغ الحاضر بعيون الماضي الحافل بصور التراث الشعبي و التاريخي و الثقافة الدينية، وصولا إلى النسق الفني، والقارئ لخصوصية كتاباته يجد حضور فعل التراث كنموذج ثقافي سردي، حاول الروائي استدعاءه لدمج خصوصيات الحاضر بالتراث المخزّن لسجل الذاكرة الإنسانية، وهذه الميزة الفنية السردية كانت نقطة بحثية في دراستنا التي توزعت نتائجها وفق النقاط التالية:

– إنّ روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجن" ترسمة سردية واصفة لصور الضياع و التيه، الذي لحق ربيع الشباب أو ما سمّي برعيل الحرية التي يحلم بها الجدّ عامر في رواية في "حضرة الماء"، فشباب اليوم دنّس وغرق في دسائس فكر غربي يهوى قتل الأدمغة، وبتر عناقيد الحياة، فكلتا الروايتين عبارة عن توليفة ثقافية تناهض حرية وطن ضاعت جدرانه و تاهت أقدامه وسُلبت مفاتيح أبوابه، وبات غريبا تائها في سراديب خطاب حداثي يهوى كسر التراث، وإحداث قطيعة معرفية مع مرتكزات البناء الثقافي.

– إن روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجن" رحلة سردية واصفة لمظاهر الضياع السياسي و الفساد الإجتماعي في بلاد مازلت دماؤها محفورة في تاريخ الأجداد، لكن عبثا يحاول، فلا فناء لثائر محافظ على رمق وطنه الساكن في دواليب السرقة و الحرقة و المتاجرة بالمخدرات كحال شخصية فريد الجحش و عمار الكلب في رواية "وادي الجن"، حيث حاول الروائي مبروك دريدي استدعاء التاريخ الجزائري من خلال فعل الثورة و النضال؛ ليعّبر بذلك عن علاقة تضادية بين مناضل في سبيل نصرة وطن محتلّ، واتجاه آخر عنوانه لصوص اختاروا طريق الفساد و مخالفة القانون؛ لتحقيق أطماعهم دون النظر في خصوصيات أبناء الشعب.

– عبّرت روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجن" عن صورة الأنثى المتحررة و الضائعة في شبكات الدعارة و الزنا في الوقت الحاضر، ليُسارع الروائي مبروك دريدي قلمه من خلال إحياء و العودة إلى هوية المرأة العربية المسجلة في كتابات التاريخ وفي المرويات الشعبية، بوصفها المرأة المجاهدة المحاربة المحافظة على هويتها، وجنسها والعارفة بعادات وتقاليد الأجداد، فتشتت بين حاضر أنثوي مدنّس، وماضٍ تحكمه أخلاق الحياء و العفة و الطهارة.

– لقد شكّل التراث الشعبي حضورا لافتا في روايتَي "لامبيدوزا" و "وادي الجن"، حيث حاول الروائي مبروك دريدي استدعاء أشكال فنية و شخصيات مستوحاة من التراث الشعبي كشخصية شهرزاد، الصعاليك، أسطورة التنين، أسطورة الغول، أسطورة بروميثوس، نسق التصوّف والزهد، واستدعاء أسطورة عشتار،. كل هذه الصور الفنية أبدع مبروك دريدي في رسمها في شكل سردي راقٍ يحاور علاقات الشرق و الغرب، ويناهض صور الحياة في المجتمع الجزائري الغارق في الفساد و الضياع.

– مثّل استدعاء التراث الشعبي في "حضرة الماء" و "الغراب الأخير" حضورا لافتا؛ حيث أراد من خلالهما الروائي مبروك دريدي المثقف، إبراز نظرة الانتماء الهووي، والدعوة بالعودة إلى تراث الأجداد المسجل في رايات التراث التاريخي و الشعبي ، فجد عامر، و الأب عبد الرحمان الجبايلي، والجدة مسعودة، و الابن عامر وغيرها من الشخصيات، عبّرت عن نمط الانتماء إلى خصوصية التراث الشعبي الذي برزت صُوره في شارع القصبة، المقاهي، الأسواق و الأغاني الشعبية الثورية، ومسجد كتشاوة، ناهيك عن الألبسة وأدوات الزراعة و الزينة للمناسبات، فضلا عن الأكلات الشعبية كالكسكس والبكركوكش و العصيدة و غيرها من الموروثات الشعبية التي جسّدت لمحة شعبية تناهض هوية الأجداد.

– لقي التراث في الثقافة الدينية و الأدبية توزّعا سرديا في أجزاء، وعناصر البناء السردي في روايتي في "حضرة الماء" و "الغراب الأخير"، حيث تفرّد الروائي في تجسيدهما بطريقة فنية تعكس المقدرة الفنية و الإبداعية لذات الروائي، فكانت صور استدعاء النص الديني و قصصه و شخصياته مرورا باستدعاء شخصيات أدبية كالمتنبي و شهرزاد و أسطورة

سيراميس و ميكافيلي و ابن الرومي و ابن خلكان، فضلا على تمثيل ألفاظ فرنسية، و أخرى إسبانية؛ أراد، من خلالها الروائي تذكير جيل رعيل الشباب بضرورة النهوض بدينهم و الكف عن تتبع شهوات و إغراءات الخطاب الغربي الراغب في طمس الهوية الإسلامية و العربية.

– مثّلت روايات مبروك دريدي رؤية ثقافية تسعى إلى إعادة منظومة القيم و الأفكار الثقافية نحو شريط الحياة، فكانت رواياته مثالا ثقافيا للمثقف المتمرد الرافض لصور اللاحياء و فساد الحياة في مجتمع انفكّت جذوره، و ضاعت أسواره ضمن خطابات غربية لا تحمل خيرا لأيّ موروث عربي إسلامي.

– وملمح القول، نأمل أن تفتح هذه الدراسة المتواضعة أبواب البحث و التحليل، ومقاربة خصوصية الخطاب الروائي الجزائري، وإنتاج بنيات ثقافية تعتزّ بأصولها قبل كل شيء.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

***/ القرآن الكريم**

***/ المصادر**

1/ مبروك دريدي، في حضرة الماء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة الإمارات، ط1 ،.2016

2/ مبروك دريدي، الغراب الأخير، دار الباحث، الجزائر، ط1 ،.2020

3/ مبروك دريدي، وادي الجن، الجزائر تقرأ، الجزائر، دط،.2018

4/ مبروك دريدي، لامبيدوزا، فواصل للنشر والتوزيع، الجزائر، غرداية ،ط1، 2019.

***/ المعاجم والقواميس**

5/ الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 2003.

6/ عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط،1995.

7/ إسماعيل بن حمادي الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار المعارف، بيروت لبنان، دط، 1997.

8/ جميل صليبا، معجم فلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و اللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ج1، .1994

9/ ابن منظور، لسان العرب، مج3، دار المعارف، بيروت لبنان، ط2، 1988.

10/ فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس، ط2 ،1988.

11/ مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط،ج1، المكتبة الإسلامية اسطنبول تركيا،دط،دت.

12/ ابن فارس، مقايس اللغة. تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، مصر ،دط،.1979

13/ محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، ج2، المطبعة البهية، القاهرة، مصر ،1925.

المراجع باللغة العربية

14/ أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر سوريا، ط1 1997.،

15/ أم الخير جبور، الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ،دراسة سوسيو نقدية، دار ميم للنشر الجزائر ط2013.1،

16/أحمد أمين ،النقد الأدبي ،مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، دط،2017

17/ أحمد مختار عمر، اللغة والكون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، .1982

18/ أحمد علي مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، دط،.2008

19/أحمد عثمان، الأدب الاغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، دار المعارف،مصر ،ط2، 1987.

20/ أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية ما بين (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دط، 1986.

21/أحمد رضا حوحو غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، دار الفكر، الجزائر، ط.2.1988

22/أحمد منور،قضايا أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، الجزائر، دط،2008.

23/ إدوارد الخراط، الرواية العربية واقع وآفاق، دار بن الرش بيروت –لبنان، ط1 ،.1981

24/ إسماعيل عز الدين، روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، .1978

25/ بامية عايدة) تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925 /1967، ترجمة ديوان المطبوعات الجزائري، الجزائر، .1982

26/ بولرباح عثماني،دراسات نقدية في التراث الشعبي ، الرابطة الأدبية الشعبية، اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط1، .2008

27/ بومدين بوزيد وآخرون، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999.

28/ بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي –الفضاء– الزمن– الشخصيات–، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء –المغرب–ط2 ،.2000

29/ بلقاسم بوقرة،من الاستبداد الشرقي إلى النظام العالمي الجديد،التاريخ الاجتماعي للجزائر تحت المجهر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، .2004

30/بن جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر النشر، ط1، 1988م

31/ بن جمعة بو شوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، ط1، 2005

32/ بن مزيان بن شرقي، التاريخ والمصير، قراءت ي الفكر العربي المعاصر،دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، .2004

33/ بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، جامعة الكويت،دط، دت

34/جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين مناهج التراث و القضايا المعاصرة ،دار الحامد للنشر و التوزيع ،عمان الأردن،ط3 ،.2003

35/ زهرة ديك، رشيد بوجدرة، هكذانتكلم هكذانكتب، دار الهدى، الجزائر، دط، 2013م

36/ واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر البحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر، ط.1

37/ وليد قصاب،الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دبي –الإمارات–،دط،دت

38/ حافظ إبراهيم، ليالي سطيح، سلسلة كتاب الهلال، ع100، 1959.

39/ حسام الخطيب، روايات تحت المجهر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط،.1983

40/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،.1990

41/ حسن حنيفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت–لبنان–، ط1 ،.1981

42/ حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،.1988

43/حميد حميداني، بنية السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1. .1991

44/حسين مروة، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1 ،.1980

45/ طه عبد الرحمان،تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط2، .1993

46/ يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت –لبنان–، ط1 1986.،

47/ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنا– ،ط.1990.1

48/ الكتاني علي المنتصر ،انبعاث الاسلام في الأندلس،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، .2005

49/ محمد بازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات الدار العربي للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010،

50/محمد بشير بويجرة: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، دار الأديب، وهران، الجزائر، ط.2006.2

51/محمد كامل الخطيب، تكوين النهضة العربية، دار الطليعة الجديدة، سوريا،دط،.2002

52/ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، .1989

53/محمد مورأفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية و المعاصرة نموذج هابرماس، إفريقيا للشرق، بيروت، لبنان،ط2، 1998

54/محمد العربي الزبيري،الثورة الجزائرية في عامها الأول،دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984.

55/محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، بيروت لبنان،ط1 ،2008م.

56/ محمد شاهين، أفاق الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،.2001

57/محمد شاهين،الأدب والأسطورة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، .1996

58/محمد شوقي الزين، تأوِيلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1،

59/محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان،ط2، 1990

60/محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، ط1 1981.،

61/ محمد رضا البغدادي،تكنولوجيا التعليم والتعليم، دار الفكر، القاهرة،دط، 1998.

62/محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي، الحداثة، دار توبقال للنشر ، الداار البيضاء،المغرب، ط1، 1996،ص:.105

63/مرزوق محمد عبد العزيز،قصر الحمراء،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر،القاهرة، دط، 1963.

64/مصطفى يحي،القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، القاهرة، دار المعارف،ط1، 1993.

65/نبيلة إبراهيم قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية،دار العودة، بيروت، دط، 1974.

66/نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا–،.1993

67/ نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، دار المعارف، مصر،ط1، .1998

68/ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط7، .2005

69/سبار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي مج 2، البيان، المغرب، ط2 ،1999.

70/سيزا قاسم ،بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، دط،.2004

71/ سان رويال: في كتاب أحمد السيد محمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، دت.

72/سليمان الرياشي وآخرون،الأزمة الجزائرية الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،دط، 1999.

73/سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1 ،2006.

74/سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، دط.

75/سعد الله فوزي، قصبة الجزائر، الذاكرة الحاضر، والخواطر،الجزائر، دط،.2007

76/ عزيزة مريدين، القصة الروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1971.77/ عزيز طارق ساحد، أثار فجر التاريخ في الجزائر،دار المعرفة، الجزائر، دط، 2011.

78/ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا، و أنواعا، وقضايا، و أعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1995

79/ علي علي مصطفى صبح: المذاهب الأدبية في الشعر الحديث، دار تهامة، جدة السعودية،ط1، .1984

80/علي خليل شقرة،الإعلام الجديد وشبكات التواصل الاجتماعي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان،دط، 2014.

81/ علي عشري زايد، استدعاء الشحصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطبع و النشر، القاهرة ،دط ،.1997

82/عبد العزيز بوباكير، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر،الجزائر، ط2 ،.2002

83/ عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة وعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1..،2009.

84/ عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين، الجزائر،دط. .2003

85/ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1 ،.2003

86/ عبد الله العروي، ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3 ،.1992

87/عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط،2012.

88/عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية ،للكتاب،الجزائر،دط،

89/ عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط،1991.

90/ عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008

91/عبد المحسن بدر طه، تطور الرواية العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف، مصر، دط،1963.

92/عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت، لبنان، دط، 1985.

93/عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007،ص:16.

94/ عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي رؤية معرفية، المعهد العالمي للفكر الاسلامي هرندن فرجينيا أمريكا، ط1 ،2008

95/عبد الغني مصطفى، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،.1993

96/ عبد الصمد بلكبير، في الأدب الشعبي، مهاد نظري تاريخي، اتصالات سبو، مراكش المغرب، ط1 ،.2010

97/ عبد القادر الحليمي، النباتات الطبية في الجزائر،منشورات برتي، الجزائر،ط1، 2004.

98/عبد الله مقلاتي،العلاقات الجزائرية المغاربية إبان الثورة، دار المعرفة الجزائر، دط،دت.

99/فاطمة موسى، بين أدبين دراسات في الأدبيين العربي والإنجليزي، المكتبة الأنجلو مصرية ط1 ،.1965

100/فاروق أحمد مصطفى و مرقت العشماوي عثمان، دراسات في التّراث الشعبي، دار المعارف الجماعية للطبع و النشر ، الإسكندرية، د،2000، ص:31.

101/فاروق خورشيد، أدب السير الشعبية ، المكتبة الثَّقافية الدينية للنشر، مصر، دط، 2002

102/ فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،.2004

103/ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت–لبنان، دط،1985.

104/ راغب نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي،الشركة المصرية للنشر، لونجمان، مصر ،دط،.1996

105/ رجاء نقاش، نجيب محفوظ، صفحاته من مذكراته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة –مصر، ط1 ،.1994

106/ رياض محمد، تهذيب الأفكار، مج 1، ع1، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم العربي يناير.2004

107/ رزان محمد إبراهيم، خطاب التقدم و النهضة في الرواية العربية المعاصرة، دار النشر و التوزيع عمان –الأردن–، ط1، 2003.

108/ شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.

المراجع المترجمة

109/ آندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية مج2،تر خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس،ط2، .2002

110/ آلان تورين، نقد الحداثة، الحداثة المصغرة،تر صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ،دمشق، سوريا، 1998.

111/ إيان واط، نشوء الرواية، تر عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، دط،1991

112/ أنس الزمان، أنور عبد المالك، الثقافة والفكر، تر فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب،د ،.1984

113/بول ريكور، صراع التأويلات دراسات هيرمنيوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة،ط.1

114/ جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر الحسين سحبان، منشورات التلّ، الرباط، المغرب، ط1 ،1998 .

115/ويسكي جان ستار، نحوجمالية التلقي، تر: محمد العمري دراسات سال فاس،ع6، المغرب، 1992،

116/كرم ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة تر: جورج سالم، منشورات عوبيات، باريس، ط2 ،1982.

117/ رولان بارت،نقد وحقيقة،تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت،دط، دت.

118/روجر آلن، الرواية العربية، تر إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط،1997.

119/ ميشال زيرافا، الرواية والأنواع الأدبية، تر: حجار طلاس، دمشق، ط1 ،1985.

120/ غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن المادة والخيال، تر: علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

المراجع الأجنبية

121/David S.G GOODMAN .CHINA .The Transition to the Post – Revolutionary Era third word Quarterly .vol.10 n1 jan 1988.

المجلات

122/ أحلام معمري،نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،جامعة قاصدي مرباح ورقلة –الجزائر–، مجلةالأثر، العدد 20جوان،2014،

123/أمين الزاوي،اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر 6جانفي 2006م.

124/عبد الله أحمد تامهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع3،أكتوبر، ديسمبر1988،وزارة الإعلام الكويتية.

125/ عبد القادر قدور،النص السردي الروائي الجزائري والحوار النقدي البنيوي التكويني- قراءة تحليلية لأنموذج نقدي-مجلة أفانين الخطاب، العدد1، المجلد 1 /جوان .2021

126/بعويرة نبيل، المسكن الروماني بالندن التحصينية، تيديس،مجلة المعارف والبحوث والدراسات التاريخية، مج3،ع09،جامعة الوادي ، الجزائر، جانفي .2017

127/ مفقودة صالح، نشأة الرواية الجزائرية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري كلية الآداب والعلوم، بسكرة

128/ مخلوف عامر، حضور التراث في الرواية الجزائرية، مجلة السرديات، قسنطينة- الجزائر-ع1 ،2004.

129/ عبد المالك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، وزراء الثقافة والإعلام، بغداد، دط،1986.

130/ سعيد خطيبي، رواية الغراب الأخير وعباءة العشائرية الضيقة، مجلة القدس العربي، مصر،11 يونيو 2021.

131/ شهيرة بوخنوف، الأساطير وتمثلاتها في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية وادي الجنّ لمبروك دريدي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، المركز الجامعي ميلة، مج08، ع01، 2024.

132/ العابد ميهوب، قراءة في المشروع الحداثي عند محمد أركون رؤية سوسيولوجية، مجلة المداد، مج 03، ع02، جامعة الجلفة، 2015/12/15.

133/ حسينة حماشي، متخيّل الاغتراب وسؤال الهُوية قراءة في رواية لامبيدوزا لمبروك دريدي،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12،ع03، جامعة الوادي، 2020/11/30،

134/ الطاهر مرابعي، رواية الغراب الأخير وموضوع العائلات العريقة، مجلة فواصل، مؤسسة الشعب مصر،2021/10/06.

135/ الطاهر مرابعي، رواية لامبيدوزا تسبر أغوار مجتمع عانى من العنف، مجلة أنفاس، مصر، 24/يوليو.2020

136/عبد القادر دريدي، حوار فريق النقطة الزرقاء مع مبروك دريدي، مجلة أفريكا نيوز، الجزائر،2018/09/29

الرسائل والأطروحات

137/علال سنقوقة، إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر

138/خديجة نواري، توظيف التراث في روايات عبد الملك مرتاض، قراءة في ثلاثية الجزائر وثنائية الجحيم، أطروحة دكتورة، جامعة أدرار ،2016-2017.زائر 1996-1997.

139/طاهر عبد الرحيم محمد عزام،الحسد، دراسة قرآنية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2009.

الملتقيات

140/سليم بتقة، حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائرفي مخدعهن)،مداخلة ألقيت بالملتقى الدولي تجربة الكتابة عند آسيا جبار، جامعة مولود معمري،تيزي وزو، 9.10.11 نوفمبر 2013.

المواقع الالكترونية:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A8%D8%B1%D9%88%D9%83_%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D9%8A،

2025/04/12.

ملحق البحث

ملحق البحث

1/ ملخص رواية في حضرة الماء

تحكي الرواية عن بطل السرد عامر الذي وُلد في بيت العائلة الكبير، حيث الجدُّ هو رأس الحكمة ومُقولتها، ترعرع عامر بجوارِ جدّه يتعلم ويرى معجزاتِه وكراماتِه؛ وِليٌّ من أولياء الصَّالحين، مجاهدٌ دافع عن القرية وعن الوطن في سنوات الاستعمار. خرج عامر من القريةِ مفارق أمَّه وإخوته البنات والشّيخ (جدّه ، وذهب إلى المدينة ليكُمِل دراسته في الجامعة، ليتخّرج منها طبيبا ، نال شهرًة واسعة في القرية والمدينة معا ً، وظلَّ متنقِّلا بينهما، في المدينة حيث عيادته، وفي القرية يزوُر الأهل ويداوي المرضى، وبعد مرور السَّنوات (سنوات التسعينات على وجه التَّحديد) عرف البلد انزلا قات وأوضاعا سياسية مضطربة (هذه الفترة التي عرفت الآلاف من الجزائريين وانتشار الرُّعب والإرهاب، في تلك الفترة بالتَّحديد مات (الربيع) (رفيق درب عامر وزوج أخته حسينة)، قتله الإرهابيون في بيته. (عامر) كان في روما وقتها مشاركا في ملتقى تم دعوته لحضور ملتقى طّبي عالمّي يقام في ايطاليا، في مجال التَّغْذية والوقاية الصّحية، ولكن عاد سريعا إلى الوطن بعد أن زاره جدّه (في المنام) وأخبره بوجوب العودة لأمر مهّم وهو استخراج السّر، الذّي لطالما ظّل مُخبأً طوال عقود (منذ أيام الثورة، ليتسلق عامر جبل الشُّوفيوسْ مع خمُّوس لأنَّ الحاج كلفهما بذلك، وكان أن وجدوا السرَّ؛ سبعة صناديق تحمل داخلها سرا عظيما ، ذهب وكنوز منذ الرومان إلى الآن. قرَّر عامر اصطحاب خمُّوس إلى مكان السّر وتمَّ إخراجه وفتح الصَّناديق كُلهِّا ، فقَّرر مساعدة البلد بذلك الكنز والسِّرُّ العظيم، وبناء مستشفى للأدوية ومساعدة المرضى، فقد فكّر عامر في التَّخليّ عن فكرة الاستقرار في روما، بعدما بزغ نجمه هناك (الدكتور عامر الجزائري) ونال شهرة كبيرةً كانت سببًا وحافزا ليسُاعِد البلد بإنتاج الدَّواء الذّي يعُدُّ أهّم شيء يستطيع أن يفعله (عامر) تجاه وطنه (فهو طبيب)، وبعد كل الإجراءات لفتحِ المصنع الذي أنفق عليه كامل الكنز لبنائه، وطالته الشُبهُات من كّل مكان، حتى الوزارة قامت باستدعائه والتَّحقيق معه لمعرفة من أين جاء بكّل تلك الثَّروة لبناء مصنع ضخم، وكانت

الأيام تتوالى وتم الموافقة على المشروع واشتهر في كامل البلد (رجل أعمال يبني مصنعا بشراكة إيطالية)، بالّرغم من العراقيل إلاَّ أنَّه تم فتحه وأصبح ينُتج الدَّواء، إلى أن سمع (عامر بأنَّ المصنع احترق وكوت الكثير من العمال الأمر الذي شكَّل صدمة لعامر.

2/ ملخص رواية الغراب الأخير

تمثل رواية الغراب الأخير لمبروك دريدي رواية تحاكي صراع الوجود والهوية التي يعانيها البطل عبد الحميد الذي ينتمي إلى عائلة الجبايلية التي تسكن تل الغراب توفيت والدته بعد ولادته وتكفلت رمانة برع يا ته، يعاني عبد الحميد من والده ومن قوانين وعادات قبيلته التي يتحكم فيها الأب في كل حياته حيث قضى على الروح النفسية لابنه من خلال سيطرته عليها، فتمرد على كل شيء وانقسم من داخله وكون شخصية أخرى إلى جانب شخصية عبد الحميد وأطلق عليها اسم نسيم فعانى صراعا نفسيا بينه وبين نسيم الذي كان يطلق عليه اسم الصعلوك المتمرد أي أن نسيم الذي كونه خارج عن أسطورة العائلة . سافر عبد الحميد مع والده في كل اتجاه وكان يزور مناطق عديدة لكن كل ذلك كان تحت سيطرة والده الذي يتحكم فيه وفي حياته وماذا يدرس وما يجب أن يكون عليه حتى أنه أراه قبره الذي سيدفن فيه بعد موته، زوجه والده كما يقتضي تاريخ العائلة وبعد مرض والده ووفاته حمل حقائب الهرب راح يغادر من مكان إلى مكان بحثا عن فضاء يأويه يفعل فيه ما يريد وكيفما يريد، تاركا زهور زوجته وهي على وشك أن تضع مولودها . راح عبد الحميد يستأنس بالخمرة ويقيم علاقات مع النساء التي يتعرف عليهن وفي الليل كان يكتب كل ما كان يحدث معه ولم يكن يدرك ما الذي يكتبه هل كان تاريخه أم كان ذلك تكملة لأسطورة العائلة زار عبد الحميد أماكن كثيرة ولم يستقر في مكان واحد، تزوج من إيفا الإسبانية التي كانت تعمل في فندق والتي كانت تحب العربية درستها وتخصّصت فيها، بعد ذلك، نسي عبد الحميد رغبته في السفر وشكى لإيفا غربته وحنانه العربي، كانت تتحدث له عن أسطورة عائلتها ومالها من دور في العلم والفكر، وأنها ربما تكون عربية من جدة نازحة أو من جدّ محى اسمه الخو ، ولما أخبرته ذات مرة بأنها حامل اندهش واعتزل الكلام معها لأسابيع

لأنه كان مفجوعا لو أن ذكرا آخر سيولد بعيدا هنا ويتوه في التفتيش عن قومه الذين انتشروا في كل مكان و لن يتجمعوا أبدا، لكن شاءت الأقدار أن يكون المولود بنت فرح عبد الحميد بذلك وأطلقوا عليها اسم أليسيا وكبر ت الفتاة وأصبحت تبحث عن أصل والدها وتباغته بالأسئلة من حين لآخر وهو يتهرب من الاجابة حتي أطلقت عليه اسم غريب . عاد عبد الجميد إلي وطنه بعد سنين الهرب التي قضاها بعيدا عن أهله فالتقى صديقه جلال الذي قص عليه كل ما جرى في غيابه، زار زوجته كما زار أمه التي ربته، ثم توجه إلي قصر ثل الغراب بقي هناك وطلب من جلال أن يحضر له عائلته طاف عبد الحميد بالقصر وهو يتذكر كيف كان يعيش هنا مع والده وذكرياته معه كما اتجه إلى المقبرة التي يوجد فيها والده وجده أخد عبد الحميد يحفر حفرة في الأرض في المكان الذي أخبره والده بأنه قبره، ثم ذهب للبحث عن غطاء لقبره ولما اطلع عليها وجد فيها أسرار عن الأرض والناس والثورة وعن القبائل والأجداد اجتمع عبد الحميد مع عائلته وقرر أن يدافع عن وطنه وأن يرجع الحياة للتل والقصر وأنه سيقاتل ويموت على أرضه فلن يخاف الموت ما دام له قبر يأويه.

3/ ملخص رواية وادي الجنّ

إنّ الشجاعة أن يفعل الانسان ما يراه الناس صعبا ومستحيلا، أن يفكّر بشكل مختلف، يعني، ذلك، أنّه يخوض مغامرة كبرى بطل هذه الرواية شخص عنيد ومكافح بجرأة جعلت حياته ليست عادية، ولا تشبه حياة الآخرين، لقد خالف ما تداوله الناس، وخرج عن مألوفهم فكان له فصل من عمره شهد فيه ما أوحى له به جنونه، إذ اتبع صوت غيب ذهب به في دروب خطرة وممتعة جعلته يكشف أسرارا لا يجرؤ أحد على اقتحامها، فكان مجنونا وعبقريا ومغامرا وجنيًّا في هيئة بشري، تحكي الرواية واقعا لا يصدق، لكنه يجيب أسئلة مهمة أساسية في حياة كل واحد منا.

الرواية تتحدث عن رجل أعمال يبغي استغلال واد لبناء مصنعه الخاص لأجل ذلك يقوم بصب جهد كبير في محاولة اقناع الحكومة بأن تتنازل له عن أرض الوادي باعتبارها محمية طبيعية، ويستغل في ذلك علاقاته لفعل ذلك بجميع الطرق شرعية كانت أو غير شرعية،

لكن ما الداعي لإصراره الكبير على الظفر بالوادي؟ وما السر وراء رغبته الكبيرة بأن يحصل عليه؟ وهل حقيقة مصنعه بالوادي تبرر شغفه في أن يمتلكه؟

الرواية رواية وادي الجن لمبروك دريدى عبارة عن سيرة ذاتية لحياة شخص يدعى فريد الجحش أبى إلا أن يمتلك وادي الجن الواقع بين جبال بوبرنوس بغية إقامة مصنع على أرضه للتمويه فقط، لكن في حقيقة الأمر قام بزراعة قنب هندي وحصد منه ثروة طائلة بصحبة شريكه عمار الكلب، وأثناء سيرورة المشروع المربح ظهرت نهى العماش سويدية من أصول عراقية لتكشف كهف به كنز من ذهب حيث تمكنت من فك شفراته عبر صفحة الفايسبوك بالتواصل مع فريد، وهكذا يكون قد استفاد من شيئين في آن واحد زراعة الوادي بالقنب الهندي والحصول على أموال طائلة وتسويقه خارج البلاد، وكذا حصوله على كنز مدفون بقاع كهف استطاع الحصول على تماثيله الذهبية ويبيعها خارجا بمساعدة مولانا الذي كان الرأس المدبر ويمثل جماعة الفوق حيث نصحه بأن يتحص على جنسية أوروبية لكي يتمكن من حماية نفسه في حالة اكتشاف أمره، وفعلا هذا ما حدث فقد تحصل على الجنسية السويدية وانتهت تفاصيل الرواية بتوجيه بطل الرواية نحو التحقيق، ليجيب على كونه مواطنا سويديا، بينما أنجبت نهى فتاة بهية المنظر واختفت عن الساحة.

4/ ملخص رواية لامبيدوزا

تأتي "لامبيدوزا" بعد آخر عمل لدريدي وهي رواية "وادي الجن" التي بلغت القائمة القصيرة لجائزة "الجزائر تقرأ" للإبداع الروائي، أين يسافر القارئ بين دفتي هذا الكتاب سفرا سرديا، على سفينة إبداع قبطانها الدكتور مبروك دريدي الذي يبحر بالملتقي بين أمواج "لامبيدوزا وتتحدث هذه الرِّواية عن سيرة ثلاثة شباب جمال وحسان وسليم- فضلا على شخصية العمّ محروس- ولدوا وترعرعوا معا في حيّ شعبي هو حي المروج، وكان لكل منهم كفاءة وحظ من الذكاء والتميز، على درب الحياة شدّ الثلاثة أتراب ترحالهم، وأي درب لا يخلو من العثرات، لتتطور أحداث الرواية أو منعرجات الحياة كما وصفها الناشر، عندما يفترق الثلاثة، ويسلك كل واحد منهم طريقا مختلفا يروم به مطالبه، ويتوقف العمل عند

البيطري الذي ساقه معارفه إلى سلطة أدخلته دواليب الحكم، أمّا الثاني الذي رفض الواقع واقتنع بحتمية التّغيير، ذهبت به قناعاته هذه إلى العمل المسلح؟ وهذا الأخير الذي طالما آمن بالفنان الذي يسكن روحه، ما جعله كافرا بمسار صديقيه ومع هذا بقي مؤمنا بأنّهما مسيّران لا مخيران، فيما اتخذه مسار حياتهما، لتمضي الأحداث عبر سردية واصفة وقارئة، تتبع مسار الشخصيات التقاء وافتراقا، حيث يؤول الأمر إلى حالة من المراجعة والتراجع، ليلتقي مسار الثلاثة أصدقاء تلتئم وكأنّهم يستعيدون ذكريات وبراءة الطفولة، براءة عمر الزهور، بعد مشوار شاق من العمر، لم يكن سهلا وبسيطا، لم يكن مفروشا بالورود، بل حمل خسائر كبيرة على حياة الإنسان العربي.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

البسملة	
شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	أ–و
الفصل الأول: قراءة شارحة لمفاهيم التراث، الحداثة،الرواية، التأويلية	08
أولا : مفهوم التراث	09
أ/ الـتراث فـي اللغة	09
ب/ الـتراث في الاصطلاح	10
ج/أنواع التراث	13
د/أهمية التراث	18
ثانيا : مفهوم الحداثة	19
أ / الحداثة في اللغة	20
ب / الحداثة في الاصطلاح	21
ثالثا: ما بين التراث والحداثة	23
رابعا : مفهوم التأويلية	26
أ/ لـغة	26
ب/ اصطلاحـا	27
ج/ التأويلية والتراث	30
خامسا : الرواية بين التأصيل والتلقي	34
أ/ الرواية ورهانات المفهوم	34
ب/الرواية بين التأصيل الغربي و التلقي العربي	42
الفصل الثاني: حدود التراث في الرواية الجزائرية	55

أولا/ الرواية الجزائرية بين مسألة التأسيس وسؤال الهوية	56
ثانيا/خصوصية الكتابة الروائية بين جماليات المبنى ورمزية المعنى	64
ثالثا/فعل التراث ودواعي استدعائه في الخطاب الروائي	74
رابعا/ تمثّلات التراث في المنجز الروائي العربي و الجزائري	79
خامسا/السيرة الذاتية لمبروك دريدي	87
الفصل الثالث:استدعاء التراث في روايتي "في حضرة الماء" و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي	90
أولا/شعرية العنوان في روايتي "في حضرة الماء" و "الغرب الأخير"	91
ثانيا /استدعاء التراث التاريخي في روايتي "حضرة الماء" و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي	97
ثالثا/ :استدعاء الثقافة الدينية في روايتي"في حضرة الماء "و "الغراب الأخير" لمبروك دريدي.	117
رابعا/ :استدعاء التراث الشعبي في رواية في حضرة الماء و الغراب الأخير	136
خامسا/ :استدعاء التراث الأدبي في رواية في حضرة الماء و الغراب	158
الفصل الرابع:استدعاء التراث في روايتي "وادي الجن " و "لامبيدوزا"لمبروك دريدي	166
أولا/جمالية العنوان في روايتي "وادي الجن" و "لامبيدوزا"	167
ثانيا/:استدعاء التراث التاريخي في روايتي "لامبيدوزا"و "وادي الجن"لمبروك دريدي	175
ثالثا/:استدعاء الثقافة الدينية في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"	207
رابعا/:استدعاء التراث الشعبي في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"	231
خامسا/:استدعاء التراث الأدبي في روايتي "لامبيدوزا" و"وادي الجن"	248
خاتمة	261
قائمة المصادر والمراجع	266
ملحق	280
فهرس المحتويات	286

ملخص البحث بالعربية والانجليزية	/

ملخص البحث

ملخص البحث بالعربية

ترنو مقصدية مقاربتنا البحثية لقراءة واستنطاق خصوصية توظيف التراث في روايات مبروك دريدي وفق منهجية تأويلية تُعنى بفكّ شفرات استدعاءء وتمثيل البعد التراثي داخل الرواية الجزائرية أين صيغت عناصر البحث وفق مقدمة واصفة لحدود المنجز البحثي مرورا بأربعة فصول أين اختص الفصل الأول بمقاربة مفاهيم التراث وأنواعه، وعلاقته بالحداثة والتأويلية، فضلا على رصد الرواية وإشكالية الهوية في المنجز الغربي والعربي ، ليليه الفصل الثاني، أين اختص بتقديم قراءة فاحصة حول مسار تشكل الرواية الجزائرية واستخلاص خصوصية الكتابة الروائية بين جماليات المبنى ورمزية المعنى، ومدى تمثيلها لفعل التراث في بعض الكتابات الأدبية على غرار واسيني الأعرج، الطاهر وطار وغيرها من الأسماء اللامعة في سماء الخطاب الروائي، ليختص الفصل الثالث والرابع بمقاربة تطبيقية من خلال استجلاء صور التراث في روايات مبروك دريدي، انطلاقا من لامبيدوزا و وادي الجنّ، مرورا برواية في حضرة الماء، وختاما برائعته السردية الغراب الأخير، لتنسج رؤيتنا الختامية وفق رؤى تحليلية تقرّ بأنّ فعل التراث قد لقي حضورا لافتا في منجز مبروك دريدي، أين تنوّع بين التاريخ وأحداثه وشخوصه، فضلا على حلقة الدين ودورها الفاعل في تأثيث هوية المبدع، ناهيك عن التراث الشعبي والأدبي، حيث شكّلا علامة فارقة في خصوصية الكتابة الدريدية.

الكلمات المفتاحية: التراث، الرواية، التأويلية، الهوية، مبروك دريدي

abstract

The purpose of our research approach is to read and interrogate the specificity of employing heritage in Mabrouk Dridi’s novels according to an interpretive methodology concerned with decoding the invocation and representation of the heritage dimension within the Algerian novel. The research elements were formulated according to

an introduction describing the limits of the research achievement, passing through four chapters. The first chapter specialized in approaching the concepts of heritage, its types, and its relationship to modernity and interpretation. In addition to monitoring the novel and the problem of identity in the Western and Arab works, followed by the second chapter, which specializes in providing a close reading on the path of the formation of the Algerian novel and extracting the specificity of novel writing between the aesthetics of the structure and the symbolism of the meaning.

And the extent to which it represents the act of heritage in some literary writings, such as Wassini Al-Araj, Al-Taher Wattar, and other shining names in the firmament of novelist discourse. The third and fourth chapters focus on an applied approach by clarifying the images of heritage in Mabrouk Dridi's novels, starting with Lampedusa and Wadi Al-Jinn, passing through the novel In the Presence of Water, and concluding. With his narrative masterpiece, The Last Crow, weaving our final vision according to analytical visions that recognize that the act of heritage has found a remarkable presence in Mabrouk Dridi's work, where there is diversity between history, its events, and its characters, in addition to the circle of religion and its effective role in furnishing the identity of the creator, not to mention the popular and literary heritage, where they formed a unique milestone. Derridean writing.

key words Heritage novel, interpretation, identity, Mabrouk Dridi.