

الأشكال التراثية الشعبية في الرواية الجزائرية التجريبية بين هاجس التأصيل وسؤال التجاوز، رواية كاماراد رفيق الحيف والضياء للزيواني نموذجاً

**Folklore Forms in the Algerian Experimental Novel Between the Obsession
of Rooting and the Question of Transcendence, Kamrad Rafik Al-Haif's Novel
and Al-Diyaa' by Al-Ziwani as a Model**

حسين بن تركي*

جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، مخير التأويل وتحليل الخطاب (الجزائر)

hocine.benterki@univ-bejaia.dz

تاريخ الاستلام: 2023/09/03 تاريخ القبول: 2024/07/08 تاريخ النشر: 2024/11/19

Abstract:

Algerian novelists have experimented with a variety of narrative styles, attempting to break away from the traditional narrative and question the current cracked status quo. The latter has led to a variety of questions, techniques, and perspectives by writers who have sought renewal. Algerian novelists experimented with a variety of narrative styles, attempting to break away from the classical character and immerse themselves in the narrative of search, anxiety, openness and rebellion. The texts were open, breaking old aesthetics and penetrating traditional structures, and the term genres' overlap became common allowing the experimental Algerian novel to exceed the boundaries. Consequently, the novel opened up to other genres, and a modernist writing style emerged and made it a unifying text for a range of other discourses. Among the serious pens that excelled in creating this harmony among literary genres was the novelist 'Siddiq Hadj Ahmed in his novel "Kamarad Rafiq al-Hifa and Al-Diyaa'" that was characterised by a probabilistic character and allowed the inclusion of qualitative combinations of popular literature. Through this study, we will attempt to throw some light on Ziouani's novel 'Kamarad Rafiq al-Hifa and Al-Diyaa'' to attain the mechanisms of genres' overlap and its aesthetics in the novel.

Keywords: Experimental narration, genres' overlap, traditional intertextuality, folk intertextuality.

ملخص البحث:

شق الوعي الروائي مسار التجريب، محاولاً من ذلك القفز على السائد السردى ومسائلة الزّاهن المتصدّع بجرأة، فتنبّعت أسئلة المتن الروائي وتباينت تقنيّاته ومنظورات الكتاب لمسالك التجديد، فجرب الروائيون الجزائريون أساليب سردية متنوعة، محاولين بذلك الانسلاخ عن الطّابع الكلاسيكي، والانغماس في رواية البحث والقلق والانفتاح والتمرد، فجاءت النصوص منفتحة، تهتك الجماليات القديمة، وتخرق البنى التقليدية، وشاع ما يسمى بمصطلح التداخل الأجناسي الذي بفضلته تجاوزت الرواية الجزائرية التجريبية حدودها وتخطّت وجودها الذي قيدها وجعلها أسيرة النمطية، فانفتحت الرواية على الأجناس الأخرى وظهر نمط كتابي حدائي جعل منها نصّاً جامعاً لجملة من الخطابات الأخرى، ومن الأقلام الجادة التي أبدعت في خلق هذا التناغم بين الأجناس الأدبية الروائي "الصديق حاج أحمد في روايته كاماراد رفيق الحيف والضياء" التي اتّسمت بطابع احتمالي سمح بانضواء توليفات نوعيّة من الأدب الشعبي، وسنحاول من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على رواية كاماراد رفيق الحيف والضياء للزيواني بغرض الوصول إلى آليات التداخل الأجناسي وجماليته في الرواية.

الكلمات المفتاحية: الرواية التجريبية، التداخل

الأجناسي، التناص التراثي، التناص الشعبي.

مقدمة:

تباينت النتّاجات الأدبيّة التي عرفها الفكر الإنساني عن بعضا البعض، وبموجب ذلك التّمايز المفهوماتي وضعت حدود فاصلة لكلّ جنس فشكّل ما يسمّى بالجنس الأدبي، ومع التطوّر الذي شهده الأدب بفعل التّجريب بدأت فكرة تحطيم الحدود بين الأنواع الأدبية والمزج والتّداخل بينهما، وعلى اعتبار الرّواية من أبرز الفنون الأدبيّة التي لقيت اهتماما كبيرا من طرف النّقاد والباحثين كونها تمتاز بالمرونة والانفتاح، أصبحت تخضع لفكرة الخروج عن المألوف والتّقليدي والمعياري، من خلال تتبّع حداثيّة تجريبيّة تعتمد تقنيات سرديّة جديدة فانفتحت الرّواية على مختلف الأجناس الأدبيّة، واسقطت الحدود الفاصلة بينها، الأمر الذي جعلها تتخلّص من صلابة ترابطها وتماسكها بالعناصر التّقليدية، والانتماء الحاسم إليها.

1- آليات التّداخل الأجناسي في الرّواية الجزائريّة:

يلحظ المتعمّن للرّواية الجديدة يلمح نوعا من التّداخل الأجناسي فيها، باعتبارها من أخصب الفنون السّردية تعانقا وتناغما مع الأنواع الأدبية الأخرى، لما تتوقّر عليه من آليات البناء والتنوّع التّركيبي، وهذا التحوّل الجديد الذي وصلت إليه الرّواية الجزائريّة كان بفعل التّجريب، حيث اتّجه الرّوائيون الجزائريّون خوض غماره وتجسيده، من خلال انفتاح جنس الرّواية على الأجناس الأخرى، متجاوزين بذلك فكرة الاستقلال النّوعي عبر الانتقال من سؤال الجنس إلى سؤال النّص، والقارئ للرّواية الجديدة يلمس ذلك الخط التصاعدي في التّجريب والتّجديد عندما يستلهم التّراث بكلّ أنواعه ويلمح تفجّر اللّغة التي لم تعد مجرد وسيلة للتواصل، بل أهمّ ملمح من ملامح الكتابة الحديثة، ليصبح الخروج من أسرها ودخول أفق التّهجين والحواريّة والتعدّد، سببا من الأسباب المساعدة في تداخل الأجناس الأدبيّة وتواشجها مع الرّواية.

تحدّث ميخائيل باختين من خلال دراسته واهتماماته بالجنس الرّوائي إلى أن " كل جنس أدبي يحتفظ دوما في ثناياه بعناصر أدبية قديمة على حساب تجدد وعصرنة دائمة"¹، فهو بالرّغم من تجدّده وتطوّره إلّا أنّه يتضمّن عدّة لغات وأساليب وإيديولوجيات وحتّى ثقافات، وقد حدّد ميخائيل باختين هذا التعدّد في مصطلح شامل أطلق عليه مصطلح الحوارية، وهذا المصطلح يتحقّق من خلال تحاور الأصوات داخل المتن الرّوائي الواحد وتحاور الأصوات وتعدّدها يشير إلى تعدّد الإيديولوجيات في الرّواية، ما يفضي إلى خلق رواية متعدّدة الأصوات تحقّق صراعا إيديولوجيا عميقا، وتعدّد الآراء ورؤية أكثر شمولاً للواقع، من خلال الحرية التي تكتسبها الشّخصية للتّعبير عن أفكارها ورؤاها، وفي حديث باختين عن هذا المصطلح، أشار إلى مسألة حياد الكاتب وقال في هذا الصّدّد " مؤلف الرّواية متعدّد الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما أن يتوسّع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي، وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق"²، فكاتب الرّواية الحوارية لا بدّ له أن لا يدافع عن أرائه وموقفه وأن يطرح في المقابل أشكال الوعي الأخرى التي تناقض موقفه.

إنّ حوارية باختين إذا هي جملة من الأفكار والرؤى، التي عكسها في العديد من مؤلفاته والتي استعملها "لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنّها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللّسان، وتتعلّق بالعبر لسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدّلالي المشترك بين المخاطبين"³، فكلّ نصّ إبداعي

مهما كان شكله لا بدّ له من نصوص سابقة يقوم عليها، والخطاب الأدبي لا يمكن أن ينشأ من العدم، إنّما له ظروف تاريخية واجتماعيّة تساعد في تكوينه، مما يعني أنّه يتضمّن عدّة لغات وأساليب إيديولوجيات وثقافات، فالباحث من خلال طرحه هذا، رفض مبدأ أحادية الخطاب الروائي، في مقابل ذلك عمل على ترسيخ مبدأ الحوارية، على اعتبار أنّ اللّغة تحمل رواسب تاريخية وثقافيّة وإيديولوجيّة تتحاور فيما بينها داخل النّص الرّوائي الواحد.

لقد كان لرؤية باختين الدّور الكبير في التّمهيد لظهور مصطلح التّناس على يد الباحثة "جوليا كرسيفا" ومصطلح التّناس يأخذ المعنى المجرد للحوارية المحدّدة من قبل باختين، فقد عملت "جوليا كرسيفا" على توسيع المفاهيم الباختينية وتدعيمها بمفاهيم جديدة فاعتبرت "النّص مجموع بيانات علاماتيّة تم بناؤها وفق منظور دلالي جديد بعد تحطيم وهدم دلالتها الأولى، وهي بذلك تنفي النّظر إلى النّص الرّوائي كنسق لغوي مكتمل ومغلق بل تأكّد أنّه تحوّل لنصوص أخرى أي تناس في نص ما، تتقاطع وتتعايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى"⁴، فأيّ نصّ كيفما كان جنسه يتعلّق بغيره من النّصوص بشكل ضمني أو صريح فالنّص قد يكون "استمرار لتجربة سابقة أو امتدادا لها أو معارضة لها فإذا كان النصّ اللاحق استمرارا أو امتدادا لتجربة سابقة فإنّ التّناس يأخذ بعد سكونيا، أي أنّ العلاقات النصيّة فيه تبقى على البنيات الكبرى للنصّ الأصلي وتمارس معه نوعا معينا من التفاعل مع النّصوص الأصليّة، الأمر الذي جعل قوانين التحوّل ساكنة وشبه ثابتة، أما إذا كان اللاحق نقدا أو معارضة البيانات الكبرى للنّص الأصلي على النقيض مع ذلك، ويتبلور النّص اللاحق بناء على علاقة خاصّة يكونها مع النصّ الأصلي"⁵، وكلّ هذه العلاقات تتنوع وتباين مع طبيعتها وطريقة استغلالها داخل النصّ، وكلما كان وجودها واستمرارها في نص ما كلما دعانا ذلك لأن نتكلم عن التّناس كدليل إثبات لمظهر أساسي من مظاهر نصيّة النصّ.

وقد تحدّث جيرارجونيت عن مصطلح التّناس ضمن اهتماماته بتداخل الأجناس الأدبيّة ويحضر عنده بمسعى آخر، وهو المتعاليات النصيّة" ومن أنماط هذه المتعاليات ما يتمظهر في الحضور المتزامن بين نصين أو أكثر، ويتمثل في ما يسمى بالاستشهاد أو في ما هو أقلّ وضوحا مثل الانتحال الأدبي، وهذا يستدعي من القارئ حدّة الذكاء ليتمكّن من تحديد العلاقات بين النّص السّابق والنّص اللاحق"⁶، من خلال الدراسات التي قام بها جيرارجونيت قدم إضافة جديدة لهذا المجال، وحقق هذا من خلال مصطلحه هذا وهو المتعاليات النصيّة، التي يقصد بها رصد جميع العلات النصيّة التي بإمكان النّصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر، ذلك الحوار هو الذي يجعل من النّصوص تأخذ بنية متناسلة لا تعرف حد بل يكون له أثر يعود له ويتعلّق به.

إنّ المتعمّن لطبيعة الدّراسات التي تخصّصت في هذا المجال، يجد أنّها تناولت المفهوم وطوّرتّه فاستحدثت أنواعا ثلاثا تدور في فلكه، ظهر مصطلح المناص والميتاناص إضافة إلى مصطلح التّناس، ومصطلح المناص يعني فيها يعنيه" تلك البنية النصيّة التي تأتي مستقلة ومتكاملة، ولها بداية ونهاية فقد تأتي موازية أو مجاورة لبنية النصّ الأصليّة كشاهد ومثال لتدعيم فكرة ما وتربط بين النصّ والمناص نقطتا التفسير فيأتي النصّ والمناص متجاورين في مكان واحد من الصفحة وتفصل بينهما النقطة وتأتي بنية النصيّة الطارئة دون أن نربط بالنصّ الأصلي رابطة فإنّه لا يتضح معناهما ودلالاتها إلا بعد التأمل والتفكير والبحث"⁷، ومنه فالمناص هو البنية النصيّة التي تشترك مع بنية نصيّة أخرى في مقام وسياق معيّن، فيكون المناص هنا داخل النّص ذاته أي

أنه تفاعل داخلي⁸، كما يمكن أن يبني أيضا "كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها عن بنية النصّ الأصليّة، ويكون موضوعا بين قوسين أو بين مطتين أو عارضتين، وهذا لا يحتاج جهدا في التعرّف عليه، ويصوّر بصور مختلفة، كالاقْتباس من القرآن والحديث والأمثال والأساطير والأقوال المأثورة والحكم والأشعار، وهذا ما يسمى بالمناس الداخلي"، أي أنّ موقعه يكون داخل النصّ على خلاف المناس الخارجي الذي يقصد به ذلك النصّ الموازي الذي يكتب على هامش النصوص، ويتمثل في "العناوين المثبتة بين ثنايا النص، وتشمل ما قبل المقدمات والتمهيدات والتنبيهات والهوامش التي لها طابع تفسيري لبعض الالفاظ والمصطلحات الغامضة"، فقد تلخص هذا النوع في المقدمات والذيل والملاحق وكلمات الناشر وما شابه ذلك.

يطلق على مصطلح المتانص ما وراء النصّ ويقصد به "علاقة التعليق الذي يربط نصّا بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره"⁹، والعلاقة هنا بين النصّين هي علاقة التفسير والتعليق، التي تربط بين النصّ الأوّل، بنص آخر، يتحدّث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه فهو بهذا "ما يتولاه قارئ ما عن نص ما فيكون بمثابة الكلام على الكلام أو النقد على الإبداع، وهذا يكون متزامنا مع النص بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره مما يجعله في نقطة التلاقي"¹⁰، فهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، يتحدّث عنه دون أن يذكره، وهذه الأنواع كلّها على اختلاف تسمياتها شديدة الترابط فيما بينها، حيث لا تخرج عن الإطار الذي رسمت من أجله التسمية، وهو وجود علاقة بين النصوص.

2. الاشكال التراثية الشعبيّة وجماليّتها في رواية كاماراد رفيق الحيف والضّياع للزيواني.

1.2. تمثّلات الأغنية الشعبيّة في رواية كاماراد رفيق الحيف والضّياع للزيواني

اختلفت التعاريف التي تناولت مصطلح الأغنية الشعبيّة وتباينت، فجاء في المعاجم القديمة بما معناه غنا في أسماء الله عزوجل التي قال ابن الأثير هو الذي لا يحتاج إلى أحد في شيء، وكل أحد محتاج إليه وهذا هو الغني المطلق ولا يشارك الله تعالى فيه غيره، ومن أسمائه أيضا المغني سبحانه وتعالى، وهو الذي يغني من يشاء من عباده، ابن سيده الغني مقصور ضد الفقر فإذا فتح مد، وقد غني واستغنى واغنى، والغناء بالكسر من السماع وغني بالمكان أقام والغناء من الصوت ما طرب به، فهذا المصطلح انطلاقا من تعريف ابن منظور له معنيين الأوّل الغني بالمعنى أن يكون الإنسان مكتف ماديّا، بينما المدلول الثاني فهو يتعلق بطريقة أداء أمر معين فالغناء هو التغني بأغنية.

أمّا من الناحية الاصطلاحية، فإنّ مفهومها قد اختلف من باحث لآخر، فنجد فوزي عنّيل يعرفها بقوله "هي قصيدة غنائية ملحّنة مجهولة النشأة بمعنى أنّها نشأت بين العامة من النساء في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة"¹¹، لتصبح بهذا ركنا من أركان الثقافة، وصفحة تعكس بين ثناياها عادات ومعتقدات مجتمع معين، ولعلّ الاختلاف الجوهرى بينها وبين الأشكال الشعبيّة الأخرى، هو كونها تؤدّى عن طريق المزاجية بين الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها، في حين عزّفها فرانك كيد سون بأنها "الأغنية التي نشأت بين الشعب، وتداولها أفرادها واستقرّت بينهم قبل أن يقوم الجامعون بتدوينها وقبل أن يتناولها طبقة المفتين المحترفين"¹²، وهنا فإنّ الحديث عن الأغنية الشعبيّة يستوجب النّظر إليها من الزاويتين، الزاوية الأولى تختص بالكلمة، بينما الكلمة الثانية فتختص باللحن.

وبالرجوع إلى المدونة المختارة فإننا نجد أنفسنا أمام لوحة فنية، زاجت في متنها فنونا وأشكالا أدبية متنوعة، فوظفت التراث كأداة فنية استقت منها المادة الخام فعمد الروائي توظيف الأغنية الشعبية في حوارية تفاعلية بين نصه السردى والنص الغنائي الشعبي، وتوظيفه للأغنية الشعبية في نصه جاء بطريقتين، الأولى تمثلت في تطعيم الرواية بنصوص غنائية فكان التناص فيها تناصا مباشرا مع التراث بينما الطريقة الثانية فكان التناص فيها إيحائيا أي أنّ الكاتب لم يستحضر النص الغنائي وإنما اكتفى بذكر مؤشر دال عليه كان يذكر اسم المغني أو اسم الأغنية أو حتى من خلال انهيار الفرد أو الشخصية بأحد المغنين.

إن المتتبع لرواية الزيواني وتناصها مع الأغنية الشعبية يجد أنّ أولى الإشارات الدالة على حضور النص الغنائي، هو استحضاره لأغنية الراي للشاب خالد والسيّاق التالي يظهر ذلك، "المستقبل مسدود ما بقى فالدوق حق البنة الحوت ولا الدود"¹³، تتحدث هذه الأغنية الموظفة عن موضوع الهجرة غير الشرعية، فهي أغنية الحراقة كما يصطلح على تسميتهم، والمتتبع لها يجد أنها تعكس هموم الشعب، ما جعل الكاتب الزيواني يعود إليها انطلاقا من رمزيها ومقطعها الدلالي، فوظفت كأداة فنية استقى منها الكاتب مادته الحكائية، ذلك للعلاقة الوطيدة بين معناها وبين فحو الرواية، فتوافق معناها دفع الكاتب إلى توظيفها بغية خلق نوع من المزاجية بين الشعبي العالمي والفصيح، ومنه الدخول في غمار التجريب الروائي من باب الواسع، سيغت هذه الأغنية كأداة تعبيرية للواقع المير، الذي يعيشه الفرد الإفريقي، الذي غدى يفضل الموت في عرض البحر، بدل البقاء رهينة الواقع المر الذي أصبح هاجسا له.

عمد الكاتب في روايته توظيف الموروث المتعلق بالغناء، واختار لذلك طرق مختلفة، فاستثمر الأغنية أو جزء منها، بغية الاستفادة من معطائها الرمزي، وجعله أداة سيميائية معبرة، وفق ما تمّ عرضه آنفا، بينما اعتمد على طريقة أخرى وهي إحداث تناصات إيحائية مع الموروث الغنائي، أين يكتفي الكاتب بذكر اسم المغني دون الحاجة لأن يعرض نصّه، وهذا ما يمكن اعتبار أداة تعريفية بالفنانين الأفارقة، فمن خلال اطلعنا على أحداث الرواية، نجد أن الزيواني قد استلهم هذه المادة من مشاهير المغنيين الأفارقة والسيّاق الروائي التالي يظهر ذلك "يسمعون المغنية النيجيرية فاطمة ماريكو"¹⁴، وفي موضع آخر يقول "جاء رفيق من السنغال، أعطى كايطا شريطا أسودا ليسمعوا إليه، نسيت والله ايم الأغنية، لكنني أتذكر صاحبها، أنها للمغني السنغالي الشهير ناري كان"¹⁵، وفي موضوع آخر يقول "موسيقى أغنية مرغوبا لو للمغنية المالينانية رماناد ياكيتي"¹⁶، إنّ المتبصر لهذا التوظيف في الرواية يجد أنه يشكّل ظاهرة غير مسبوقة، فالروائي من خلاله كسر القواعد الثابتة والجاهزة وأعلن رفضه للانصياع لسلطانها، واتخذ لذلك سبيلا جديدا ميّز طريقته في الكتابة، فهو من خلال هذا الاستحضار عمل على التغني بإفريقيا وشعبها، والدفاع عن الإنسان الإفريقي والتعريف به.

والمتتبع لأحداث الرواية، يجد أنّ الكاتب قد استمدّ مادته الحكائية أيضا من التراث الجزائري الأمازيغي، يظهر ذلك عند ذكره للفنان المغني معطوب الوناس، ويظهر هذا في قوله "كانت هناك لوحة معلقة بجدار المقهى لرجل أبيض يحمل لافتة المقهى، سأل أليكس النادل عن الصورة، إنها للمغني القبائلي الشهير معطوب الوناس، وإن هذه الحروف تسمى التيفيناغ الأمازيغية، هكذا أعرب النادل"¹⁷، ليتضح جليا أن استحضار لهذه النصوص الغنائية ما هو إلا وسيلة تعريفية بأصحابها، ومنه التعريف برجال إفريقيا ورجالها حتى أنه لم يكتف بعرض

صاحب الأغنية وحسب وانما تجاوز ذلك للوصول إلى اللغة التي كتبت بها، وهذا ما يجعله ناقلا لثقافة أو ثقافات مختلفة، أي على اعتبار أن اللغة هي مرجع الثقافة ومرآتها العاكسة.

لم يكتف الكاتب باستحضار التراث الغنائي المحلي والإفريقي فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى التغني بالتراث العالمي فيقول " لكنني أتذكر صاحبها إنها للمغني السينغالي الشهير ناري كان، أضاف كائن ناري يشبه بوب مارلي يشبه بوب مارلي في وجهه وسنابل شعره المعتول ساكو يعقب: مادام هذا المغني يشبه بوب فمعنى هذا أنه يشبه أليكس وإدريسو"¹⁸، إن الروائي من خلال هذا الطرح قد جمع بين شخصيات رغم اختلافها إلا أنها تتفق في رمز جامع لها، فهي تعاني نفس الهموم وتشترك في نفس المصير.

للأغاني الشعبية ظروف وأسباب، كما لها أهداف تسعى لتحقيقها فهي التعبير عن حرقه الاغتراب النفسي والجسدي، وهي أيضا صوت المهمشين والمقموعة حقوقهم، يجدون فيها الوسيلة والأداة المعبرة، ومن خلال المدونة المختارة، يمكن للمتعمق في توظيف الأغنية الشعبية أن يلمس المصير المشترك للأفارقة، وأن يلمس أيضا ذلك التأثير والتأثر بينهم، فتوظيف الأغنية يحمل في طياته تجارب إنسانية مشتركة ما يجعل الإنسان الإفريقي يعتز بمورثه الشعبي، فيعكسه في كتاباته، باعتباره رمزا للوجود والهوية.

2.2. تمثيلات الأسطورة في رواية كاماراد رفيق الحيف والضّياع للزيواني

عُرفت الأسطورة في اللغة بأنها "ترجمة للمصطلح اللاتيني Myth المشتق من المصطلح اليوناني Mythos ويعني الحكاية، أما المصدر العربي الذي اشتقت منه لقطة أسطورة بمعناها الحديث فإنه مثار جدل بين الباحثين"¹⁹، إذ رأى بعضهم أن كلمة أسطورة ليست عربية وإنما مقتبسة من كلمة استوريا اليونانية وتعني الحكاية أو القصة، إلا أن مدلولها العام يوحي بأنها حكاية غير حقيقية أو على عكس الحقيقة، وفي السياق ذاته يشير ابن فارس صاحب الكتاب مقاييس اللغة إلى أن هذا المصطلح مشتق من "سطر السين والطاء والراء، أصل مطرد يدل على اصطاف الشيء، كالكتاب والشجر، وكل شيء اصطف فأما الأساطير فكأنها أشياء كتبت من الباطل فصار ذلك اسما لها، مخصوصا بها، يقال سطر فلان علينا تسطيرا، إذا جاء بالأباطيل، ووحد الأساطير اسطار وأسطورة"²⁰، فهي ما احتوت القصص الباطلة ذات البعد الخرافي اللامعقول، إذ أنها تعرض مالا أصل فيه.

أما من الناحية الاصطلاحية فجاءت التعريفات لهذا المصطلح متفرقة غير مجموعة وفق نظام متكامل فعرفت بأنها "شيء كتبوه كذبا ومينا، وهي الأباطيل الأحداث التي لا نظام لها، ولما كانت اللفظة أعجمية، فإنها كانت تعني عندهم بأنها نوع من الفلسفة الجاهلية"²¹، وطبعها الأعجمي هو ما أكسبها صفة الاحتمالية، فهي من المصطلحات التي لم يتوصل الباحثون بعد إلى تحديد مضمونها باعتباره يتسع لكثير من الدلالات، ويختلط بالعديد من الفنون الأخرى كالمحممة، والحكاية الشعبية.

تقول نبيلة إبراهيم عن الأسطورة أنها "محاولة لفهم الكون بظواهر متعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد، ومن هنا يمكننا القول بأن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها، أن يضفي على التجربة الحياتية طابعا فكريا وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنا فلسفيا"²²، فهي بهذا محاولة لتفسير ظواهر الوجود فهي ترتبط عادة

بداية الإنسان أين كانت تمارس الطقوس السحرية سعيا وراء إيجاد تفسيرات منطقية للظواهر الطبيعية، وهي أيضا عبارة عن شعائر معيشية ترتبط بها قصص الأفراد المجتمع على اختلافهم.

إن الناظر لرواية كامراد رفيق الحنيف والضّياع يجد أنّها غزيرة بديانات وعقائد تكرس لوجود قوى خارقة تحكم العالم، أصطبغت هذه المعتقدات بصبغة الأسطورة، وبما أنّ التراث الأسطوري الإفريقي هو إبداع فكري وأدائي متميز، يحمل بين ثناياه ثقافة شعبية واسعة، كان لزاما علينا أن نلتمس في هذه الرواية تلك الخصوصية الإفريقية التي تضمّ الممارسات الشعبية الأسطورية، إذ يمكن أن نستشقه انطلاقا مما روته أم مامادو على لسان السارد، إذ تقول " تقول الأسطورة التي روتها لي أمي عن أبي، بورينا إن جدي غندا عندما هاجر من قرى مدين دوصو قبل سنين بعيدة وجاء إلى نيامي بعد القحط هناك استقر مع غيره من المهاجرين على ضفة النهر، حيث مارسوا القيد في تلك الأيام الخوالي حتى جاءهم عام كبيس، كاد النهر يجف معه، ما أضعف الصيد به واشتكى القياديون فيه لـ "دوكو" فرعون النهر ولم يقضي لهم شيئا أو رقصوا القياديون فيه لـ "دوكو" فرعون النهر ولم يقضي لهم شيئا أو رقصوا رقصة فولوهوري التي ترتفع الجذب فيها بإيقاع الطبل، وهي من العادات الموجودة فيهم منذ القدم"²³، وهذه القصة على لسان أم مامادو إذا أمعنّ النظر فيها سنجد أنّها عبارة عن نقل للثقافة من جيل إلى جيل آخر، فأسطورة دوكو هي قصة خيالية خرافية تحبك وفق منطق الخيال وتبرز فيها الطبيعة كأن لها قوة خارقة متمثلة في دوكو فرعون النهر، وتوظيفها في هذه الرواية يعكس طبيعة التفكير السائدة في دول إفريقيا أين ساد الإيمان بالامعقول اللامنطق، ومن خلال عرض والدّة مامادو لهذه القصة، فإنّها اتخذت منها وسيلة لمحاولة فهم وتفسير الظواهر اللامعقولة التي تحدث في الطبيعة.

اتخذت والدّة مامادو من أسطورة فرعون النهر مبررا ومحفز ضد مامادو، ذلك ليقينها وخضوعها للدلالات الأسطورية والإيمان القطعي بها، ومما يعزز هذا الإيمان القاطع بالأبعاد الأسطورية هو ذلك التلائم بين الأداء الإيقاعي بين الموسيقى النابعة من قرع الطبول وبين تضرّعات أهل إفريقيا وفرعون النهر "دوكو" بأن يزيد رزقهم وغلّتهم كاعتقاد شعبي بأنّ هذا الفعل يجلب الماء للنهر، فهم كانوا كلما جاءهم عام، شحّح أين يجف النهر، وبالتالي ينعكس ذلك على صيدهم، فتكون هناك تقرب وشكوى، تتخللها نفحات شعريّة، الأمر الذي يضفي على الأسطورة بعدا شعبيا.

الجدير بالذكر أنّ مامادو أثناء إعادته لأسطورة دوكو قد عمل على تحويلها من خلال استبدال بعض المصطلحات، التي كان لها الوقع الأكبر في تحويل المعنى وتوجيهه، إذ استبدل كلمة "منذ القدم" في رواية والدته، بمصطلح "قبل الاسلام" ممّا يمنح القصة بعدا جماليا ودلاليا مختلفا، إذ يظهر من تأثير مامادو الذي يمثّل عيّنة من شعب إفريقيا بالدين الإسلامي الموجه والمحدد لسلوكيات الفرد، مما يدل على أنّ الجيل الجديد من الأفارقة قد أصبح يمتلك درجة من الوعي الكافي الذي يعكس قراءته المغايرة عن قراءة الأقدمين للأسطورة، إذ لم يعد يؤمن بها ذلك الغيمان المطلق، ومن هذا التوظيف الأسطوري يمكن أن نقول بأن الروائي قد عمد ذلك بغية توضيح الفرق في درجة الوعي بين الإفريقي القديم والجيل الجديد، الذي يرفض التسليم لسطوة الأقدار والحتميات.

استثمر الكاتب الروائي الزبواني بشكل فنيّ الأسطورة، وذلك يعكس انسجام شخصيات الرواية، أين اعتمد التوظيف الرمزي الذي أنتج دلالات اجتماعية فكرية وجمالية، ومكنه من الغوص من أعماق المجتمع

الإفريقي من خلال تصوير جملة من العادات والتقاليد الراسخة في أعماق المجتمع، التي تبرز بساطة الشعوب الإفريقية وعفوية تفكيرها.

3. الموروث الثقافي وجماليته في رواية كاماراد رفيق الحيف والضياء

1.3. اللباس والزينة الشعبية في رواية كاماراد رفيق الحيف والضياء للزيواني

إن المتبصّر للرواية الجزائرية، يجد أنّ ظاهرة توظيف التراث قد برزت بشكل واضح فيها، ذلك في إطار ما اتّبعت به الرواية في سبيل تحقيق انتمائها إلى كينونتها وهويّتها، وما تسعى إليه بغية تحقيق التجديد في الأساليب الفنية، لتصبح قضية اشتغال الرواية الجزائرية على التراث قضية جوهريّة، لم تخلق من العدم وإنّما بفعل تأثيرات عديدة، إذ خلق الروائي الجزائري بينه وبين التراث تفاعلاً بناءً ومتميزاً ذلك بتوظيف هذا التراث والاستفادة منه خلال إعادة تفكيكه وإنتاجه في رؤية فكرية واجتماعية جديدة وفق ما تملّيه المعايير الجمالية الجديدة، منه الكاتب حامياً للشخصية الوطنية، ومؤشراً دالاً على تمسك الفرد بثقافة وقوميته.

إن لرواية "كاماراد للصديق الزيواني" لا تقتصر على توظيف التراث اللامادي فقط وإنّما تتجاوز ذلك إلى توظيف ما هو مادي ملموس فوظف الكاتب من خلالها عناصر التراث الأخرى كاللباس والزينة الشعبية ذلك بغية إبراز خصوصية ثقافية ومحلية، تعتبر بشكل كبير على مرجعيات الشخصية الاجتماعية لسكان المجتمعات المحلية، وقد حضي هذا العنصر من التراث باهتمام كبير من طرف الروائي، إذ وظفه في الرواية بطريقة متفاوتة، يستعرض من خلال ذلك التوظيف ركائز الحياة، على ذاتها وتقاليدها، كما مكّن الروائي من الغوص في أعماق المجتمع الإفريقي كونه مرآة تعكس دواخل الشخصية وطرائق تفكيرها، فوظف اللباس الشعبي، والزينة الشعبية الإفريقية.

استطاع الكاتب من خلال روايته أن يؤسس نظرة عامة عن طبيعة الإنسان الإفريقي في لباسه وزينته، لما لهذا الأمر من دور كبير في تحديد هوية الفرد وانتماءه والكشف عن بيئته، وللملابس الشعبية الدور البارز في تحديد ثقافة الفرد وتمييزه وسط مجتمعه ولذلك حظيت باهتمام كبير عند الزيواني، إذ وظف هذا النمط من التراث الشعبي بشكل كبير في منجزه باعتباره تراثاً شعبياً غنياً ونمطاً ثرياً، مرتبطاً بمختلف جوانب الحياة الإفريقية.

إن اللباس الشعبي هو سمة بارزة في الثقافة الشعبية ما جعل الكاتب يوليه اهتماماً كبيراً فوظفه في روايته وعمل على التفصيل فيه، حتى يعرفه ويعرّف من خلاله خصوصيات المنطقة، من الألبسة الشعبية الموظفة نجد "العباءة"، والشاهد السردى الموالي يوضح ذلك "عباءة البازان، المسى في معاجم أصل إفريقيا بمصطلح LG نيليا قماش إفريقي ممتاز"²⁴، فطبيعة الحياة القاسية في الصحراء تفرض على سكانها نوعاً خاصاً من اللباس يكون مساهراً لتغيرات الجو هناك من جهة ويوافق بساطة السكان من جهة أخرى، فالعباءة المصنوعة من القماش الإفريقي الممتاز تقي مرتديها من حرّ الشمس وبرودة الشتاء، فيشارك في لبسها كل سكان المنطقة لتصبح علامة دالة عليهم.

يسترجع السارد من خلال روايته التعريف بهذا الزي، فيعرّف القارئ بأنّ لهذا اللباس ألواناً مختلفة والسيق السردى الآتي يوضح ذلك "وجوه من الطوارق باللثام يرتدون بازانات زرقاء، صفراء خضراء، نساء بيضوات جميلات يلتحقن قناع "تسغذس"²⁵، غير أنّ الشاهد السردى لا يوحى فقط إلى ألوان العباءات

الصّحراوية وإنّما فيه إشارة إلى نوع آخر من اللّباس، وهو قناع "تسغنّس" وهو قناع يوضع على الرّأس فيغطّيهِ ويغطي جزء من الوجه ماعدا العيون فتبقى ظاهرة، يستعمل للوقاية من أشعة الشمس الحارقة فيضاف إلى العباءة ليصبح هذا الزي مكتملا.

شكّل هذا اللّباس بطاقة تعريفية للهوية الصّحراوية الإفريقية فاتخذة الإفريقي من أجل الوقاية من درجات الحرارة المرتفعة ولتحقيق السّتر من زاوي أخرى، ونظرا لكثرة ورودها، وإيرادها من طرف الكاتب صارت علامة دالة ومميزة للإنسان الإفريقي وتقنية تعزز انتماءه الشّعوري لمنطقة جغرافية خاصّة، فكان اهتمام الرّوائي بها كبيرا، ما جعله يميز فيها بين جيدها وردئها، فيقول في سياق آخر من الرّواية "إنسلّ من بين القوم شخص آخر يبدو من هيئته، أنه من الذين فتح الله عليهم ولم يبخلوا على أنفسهم وأهلهم لا أعتقد أنه من المترددين على السوق، لعله جاء هذه المرة فقط، عساه يجد بقرة حلوبا، بشرته القمحية تشبه بشرة باطرون المايناما القبيح يلبس بازان LG ينليا آخر طراز"²⁶، فيتوضّح من خلال هذا المقطع أن العباءة الصّحراوية أنواع مختلفة، فيها من الطراز الرّفع، وفيها ما هو دون ذلك، فيعرض الكاتب في هذه الرّواية نوعا من التّفصيل في أنواع العباءة بين ما هو غالي وممتاز، وبين ما هو رخيص يدلّ على الفقر والحاجة، ولنوضح ذلك نستعين بشواهد سرديّة من الرّواية يقول الكاتب "كان إدريسو" مشغولا جدا بعمله في حضور الباطرون الأخير سيقضي العمر منتفخ كقربة، سمرته مفتوحة، يلبس عباءة بازات LG ينليا قماش اللباس الإفريقي الممتاز"²⁷، ف"بازان"، الذي هو قماش الإفريقي الغالي والرّخيص والمتوسّط في ثمنه، وفي موقف آخر يقول الكاتب "مررت على عمي بامبا باب منزله مغلق الضوء يكاد يكون منعما بالرحبة التي يتصل بها من الخارج، حائط طيني قصير نوعا ما، خبطت على بابه التقليدي المصنوع من أعواد شعر المابفا بعد مدة خمس ليست بالطويلة فتح الباب سلمت عليه، هو شخص خمسيني، هذا ما بدا لي ليلا، تعرف صباحا أنه يلبس عباءة زرقاء من البازان الرخيص"²⁸، ليتّضح من خلال هذا المقطع أنّ هذه العباءة فيها الرخيص والغالي سعره.

يتّضح من خلال هذا الطّرح، أنّ اللّباس هو حاجة حياتية ضرورية من جهة، ذلك لتوائمه مع طبيعة الحياة القاسية ومن جهة أخرى هو أيقونة ثقافية لها دلالاتها التي تطرحها وتميّزها.

اهتم الكاتب في روايته على إظهار كل الجوانب الحياتية التي تعتبر من ثقافة الفرد، فرصد كل ما يميّز به سكان إفريقيا من لباس وعادات وتقاليده، فنجدته تحدث عن اللّثام باعتباره أحد المقوّمات العريقة التي تميز التراث الصّحراوي، إذ يعد مظهرا من مظاهر الهوية لدى رجال التوارق، إذا تحدّثنا عن اللّثام فإننا حتما نقصد الحديث عن الهوية والثّقافة الخاصة بكل سكان إفريقيا إذ أن الإنسان الذي يقطن الصّحراء "يتميّز بلباس خاص يميزه عن غيره من القبائل الأخرى واللباس في الصّحراء مختلف باختلاف المواقع، والأماكن التي يعيش فيها، واللباس التارقي لباس خاص يرتبط بالقبائل التارقية التي يعيش في الصّحراء الكبرى الموزعة بين الجزائر ومالي وليبيا"²⁹، غير أن اللّثام هو زي مشترك بين كل سكان الصّحراء.

لقد عبر الكاتب عن قيمة اللّثام في حياة الفرد الصّحراوي فيقول على لسان مامادو "بعد انطلاق مركبة لاند روفر بنصف ساعة نادى علينا صاحب أفجي 45 هو رجل يضع لثما على وجهه كما قلنا، أخاله أربعينيا للأسف لم تتبين أرنبة أنفه، وفمه بفعل اللّثام حتى أصفه"³⁰، يتبين من خلال هذا الشاهد السردى أن الكاتب يصف هذا الزي وطريقة لبسه، ما غطى الرّأس وجزء الوجه، فترك عيناه فقط، وفي موضع آخر من الرّواية

يقول الكاتب " مع صباح يوم السبت نهضنا من نومنا دخلنا مدينة عين قزام أو كما يحلو للبعض منا تسميتها مارسيليا ليكاماراد، الطقس معتدل تسلكنا الشارع الوحيد للمدينة البيوت أكثرها طيني قليلها اسمنتية، الطريق شبه معبدة، وجوه من الطوارق باللثام، يرتدون بازانات زرقاء، صفراء، خضراء نساء بيضاوات يرتدين قناع "تستغنس"³¹، فمن خلال هذا المقطع يتبين أهل الصحراء في هذا الزم فمّن صحراء مالي إلى صحراء الجزائر لا يزال حاضرا وهذا يصبح رمزا دلا على الهوية والانتماء فهو بمثابة العلامة السيميائية المعبرة عن حياة الإفريقي، تحدث الكاتب في روايته عن زي شعبي آخر وهو "تسغنس" وذلك عند حديثه عن المرأة التارقية، إذ أنه خصص لها مكانة في روايته وقدر عبر عن ذلك من خلال السياق الروائي التالي "قناع مزركش تلتحفه نساء الطوارق ومن جاورهم من قبائل الصحراء الكبرى"³²، فلباس التسغنس هو لباس تقليدي تمتاز به المرأة التارقية الصحراوية هو متعدد الألوان، غني بالزركشات والرموز الفنية بالمعاني والرموز المتشعبة، وهو رمز للعفة والحشمة وتعبير لعلاقة محلية وعلامة للانتساب والروائي من خلال تعرضه لكل هذه الجزئيات، حاول أن يعكس الطابع المحلي، ويجعل نصّه حافلا ثري بالتراث الشعبي

عمل الروائي من خلال روايته على تزويد القارئ بمختلف المعطيات عن حياة الإفريقي، خصوصا ما تعلق بالموثوثات المادية التي يتميز بها نخص بالذكر هنا اللباس والزيّنة الشعبية، باعتباره أن لها دورا هاما في تحديد هوية الفرد والكشف عن بيئته وطبيعته ونمط حياته، وإذا تحدّثنا عن الزيّنة الإفريقيّة، فإننا نقرّ بتنوعها ورمزيّتها، فهي تعكس طابع المحافظة والتمسك، إذ تتحوّل من قضيّة اختبار إلى ابعاد أخرى فيحظر اللباس بوصفه ليس قضية اختيار شخصي بقدر ما هو قضية ثقافية توحى بأشياء كثيرة من جهة، كما تكشف عن أشياء أخرى من جهة ثانية، فالمرأة هنا لا تختار ما يناسب ذوقها ومعتقداتها فحسب وإنما هي أيضا تدخل مباشرة إلى خيارات الناس ومقاسات أذواقهم ودقيق تصوراتهم الدينيّة والثقافية، فهو ليس شيئا جامدا، وإنما شيء حي يحمل خصوصيّة ثقافيّة واجتماعيّة معينة.

عرف عن النساء الأفارقة تمسكهم الشديد بعناصر حضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم، وهو الأمر الذي ركّز على اظهاره الكاتب الجزائري الصديق حاج احمد الزبواني، الذي تحدّث عن عناصر الزيّنة الإفريقيّة ليجعل من روايته مرآة عاكسة لتفصيلات الحياة المختلفة، ومن النماذج التي قد نراها في نصّه "كاماراد رفيق الحيف والضّياع القرط أو الحلق الذي يشكّل نوعا من الحلي والزيّنة، تزين به النساء الإفريقيات فتضعه على شحمة الأذن أو في مناطق أخرى من الجسم كالأنف وغيرها، ويستشهد الروائي لذلك فيقول "دق الباب الخشبي، خرجت "سلاماتو" والدة مامادو بقرطها المغرز في فتحة أنفها، كانت مشيتها ترقص من الفرح برجوع ابنها رفيقي حيا، رغم عودته الخائبة"³³، وفي موضع آخر نجد الكاتب يجعل من هذا القرط علامة تتميز بها نساء إفريقيا فيقول "ليس لأمي خصوصية ظاهرة تميزها عن نساء "قبيلي" سوى قرط حديدي رازي مغرز في فتحة أنفها سيف اليمين قالت أنها عادة من عوائد نساء قبيلتها" بورورو" التي تقطن نواحي مدينة كوني"³⁴، ينقل الكاتب من خلال هذه الشواهد النصية تمسك الإفريقي بتراثه الشعبي، فهو يحاول أن يعرف بهذه التفصيلات الصغيرة، المعرضة للزوال في أي لحظة على اعتبار أن هناك من النسوة تخلوا عن هذه الأمور والسياق الاتي يبين ذلك "إن معظم نساء هذه القبيلة تخلينا عنه وبقيت أنوفهن مثقوبة بشكل منفر"³⁵، فتناول الكاتب لهذه الفكرة هو محاولة منه تبيان أن العادة قد تتحول وتتغير كما أنها يمكن أن تزول بزوالها من الفكر الجمعي لأبناء المنطقة.

تبنت رواية كاماراد للصديق حاج أحمد الزيواني فكرة تضمين الكثير من المعطيات التي تفيد القارئ في تكوين صورة عن حياة الإفريقي فيبين الكاتب من خلالها أشياء متنوعة من التراث الشعبي المادي فبالإضافة إلى حديثه عن القرط تحدّث عن جانب آخر وهو متمثل في عادة الوشم، وقد تناول الكاتب ذلك في حديث مامادو واصفا نفسه يقول "أما أنا فقد ضحكت على نفسي كثيرا عندما رأيت وجهي شظية امرأة صغيرة، وجدتها بدار جارنا موطاوي والد إدريسو قبل موته بسبع سنين اتصور هذا المحيا كما لو أنني أراه الآن امامي، وجه شقي رسمت عليه ثلاث وخزات أفقية على الوجنة اليمنى، ما يقابلها جهة الشمال يقدر بنان الإصبع كنت أنني كنت أبصرها على بعض وجوه أندادي من قبيلتنا، لكن لم يدعني الأمر للضحك إلا عندما رأيته على وجه الموعل في التطير"³⁶، إن ظاهرة الوشم أو الوخز على الوجه والجسم، هي ظاهرة ثقافية متجذرة فهي عادة من عوائد الزينة المتوارثة فهي سمة بارزة عند الشباب الإفريقي.

ومن خلال هذا الطرح يمكن أن نتوصّل إلى أنّ اللباس والزينة قد أصبحت علامة تعتمد عليها الشعوب لتعبّر وتعبّر عن موروثها وحضارتها، فهي رمز عن خصوصية مناطق إفريقيا المتنوعة فتوظيف اللباس التقليدي والزينة في رواية الزيواني هو بمثابة انعكاس لثقافة عابرة للحدود.

خاتمة؛

شهدت الكتابة الروائية الإبداعية الجزائرية تطورات كبيرة بفعل التجريب، اذ تجاوزت سكونيتها وقيودها التي قيدتها وجعلتها أسيرة النمطية، فأتبع الروائيون الجزائريون أساليب عديدة، حقّقوا بفضلها تداخلا أجناسيا بين الرواية والفنون الأخرى، فتداخلت الرواية الجزائرية التجريبية مع التراث الشعبي، الذي يمثّل الهوية والأصالة، ليكون حضوره بمثابة ركيزة أساسية قام عليها المتن الروائي، فسعى الزيواني من خلال عمله هذا إلى تأصيل الرواية الجزائرية المعاصرة عن طريق توظيف التراث المادي والغير المادي الإفريقي، وقد وظف الزيواني التراث الشعبي في روايته، بغية إعادة صياغته وإنتاجه من جديد فاتخذة مادة خام استند إليها.

الهوامش والإحالات:

- 1- Bakhtine mikhaïel (1970), poétique de dostoïevski, édition seuil, paris, p151.
- 2- ميخائيل باختين (2009)، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 97.
- 3- حسين خمري، إنتاج معرفة النص، مجلة دراسات العربية، بيروت، ع 12، 1987، ص 105.
- 4 - Juha kristeva, (1969), recherche pour une sémanalyse, édition seuil, paris, p 52.
- 5- سعيد سلام، التناص التراثي (2010)، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص 122.
- 6 - Grenette Gérard (n y), la littérature au secomol dégradé, édition de seuil, paris, p 12-13.
- 7- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 102.
- 8- المرجع نفسه، ص 102.
- 9- ينظر: نهلة فيصل الأحمد (2006)، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، ط1، الرياض، ص 284.

- 10- خديجة جليل(2009)، المتطلبات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع، لمحمد قطاف أنموذجا، مذكرة ماجستير، إشراف محمد لحضر باتنة، الجزائر، ص 41.
- 11- محمد شمس الدين مجدي(2008)، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ص 27.
- 12- المرجع نفسه، ص 31.
- 13- الصديق أحمد الحاج(2016)، كاماراد رفيق الحنيف والضيايع، دار فضاءات، ط1، عمان، الأردن، ص 05.
- 14- المصدر نفسه، ص 28.
- 15- المصدر نفسه، ص 220.
- 16- المصدر نفسه، ص 201.
- 17- المصدر نفسه، ص 201.
- 18- المصدر نفسه، ص 99.
- 19- ينظر: ميساء مضر شيخ يوسف(2009/2008)، اللغة في الاسطورة بين التأويل والتعليم، مقارنة سينمائية للنصوص الأوغارتية، إشراف محمد اسماعيل بصل، جامعة تشرين اللاذقية، 1429-1430، ص 01.
- 20- ابن فارس أحمد زكريا القزويني الرازي أبو حسين(1979)، مقاييس اللغة، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ص 73-72.
- 21- ينظر: ميساء مضر شيخ يوسف، اللغة في الاسطورة بين التأويل والتعليم، ص 06.
- 22- نبيلة إبراهيم(دت)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة، ص 23-24.
- 23- الصديق أحمد الحاج، كاماراد رفيق الحنيف والضيايع، ص 59.
- 24- المصدر نفسه، ص 129.
- 25- المصدر نفسه، ص 131.
- 26- المصدر نفسه، ص 82.
- 27- المصدر نفسه، ص 31.
- 28- المصدر نفسه، ص 77.
- 29- طارق بوحالة، تمثيلات التراث الصحراوي الامازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، مجلة إشكاليات، المركز الجامعي تلمسان، السنة السابعة، ع 11، نوفمبر 2017، ص 263.
- 30- الصديق أحمد الحاج، كاماراد رفيق الحنيف والضيايع، ص 129.
- 31- المصدر نفسه، ص 155.
- 32- المصدر نفسه، ص 157.
- 33- المصدر نفسه، ص 28.
- 34- المصدر نفسه، ص 40.
- 35- المصدر نفسه، ص 40.
- 36- المصدر نفسه، ص 40.

1. المراجع العربية

1. ميخائيل باختين(2009)، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
2. حسين خمري، (1987) إنتاج معرفة النص، مجلة دراسات العربية، بيروت، ع 12.
3. سعيد سلام، التناص التراثي(2010)، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن.
4. نهلة فيصل الأحمد(2006)، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة، ط1، الرياض.
5. خديجة جليل(2009)، المتطلبات النصية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع، لمحمد قطاف أنموذجا، مذكرة ماجستير، إشراف محمد لحضر باتنة، الجزائر.
6. محمد شمس الدين مجدي(2008)، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة.
7. الصديق أحمد الحاج(2016)، كاماراد رفيق الحنيف والضياء، دار فضاءات، ط1، عمان الأردن.
8. ميساء مضر شيخ يوسف(2009/2008)، اللغة في الأسطورة بين التأويل والتعليم، مقارنة سينمائية للنصوص الأوغارتية، إشراف محمد اسماعيل بصل، جامعة تشرين اللاذقية.
9. ابن فارس أحمد زكريا القزويني الرازي أبو حسين(1979)، مقاييس اللغة، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر.
10. نبيلة إبراهيم(دت)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة.
11. طارق بوحالة، تمثلات التراث الصحراوي الأمازيغي في قصة اللسان لإبراهيم الكوني، مجلة إشكاليات، المركز الجامعي تمنراست، السنة السابعة، ع 11، نوفمبر 2017.

2. المراجع الأجنبية

1. Grenette Gérard (ny), la littérature au secomol degré, édition de seuil, paris,.
2. Juha kristeva, sémoitikz(1969), recherche pour une sémanalyse, édition seuil, paris,.
3. Bakhtine mikhaïel(1970), poétique de dostoïevski, édition seuil, paris, ..