الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنـــة -

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث

الطالبة :
سهيلة جحيش

بإشراف : الأستاذ الدكتور
محمد منصوري

السنة الجامعية :
1435 / 1436هـ
2014 / 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي — **كلية الآداب واللغات**

جامعة الحاج لخضر - باتنـــة - — **قسم اللغة العربية وآدابها**

تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري الحديث

الطالبة : — *بإشراف : الأستاذ الدكتور*

سهيلة جحيش — ***محمد منصوري***

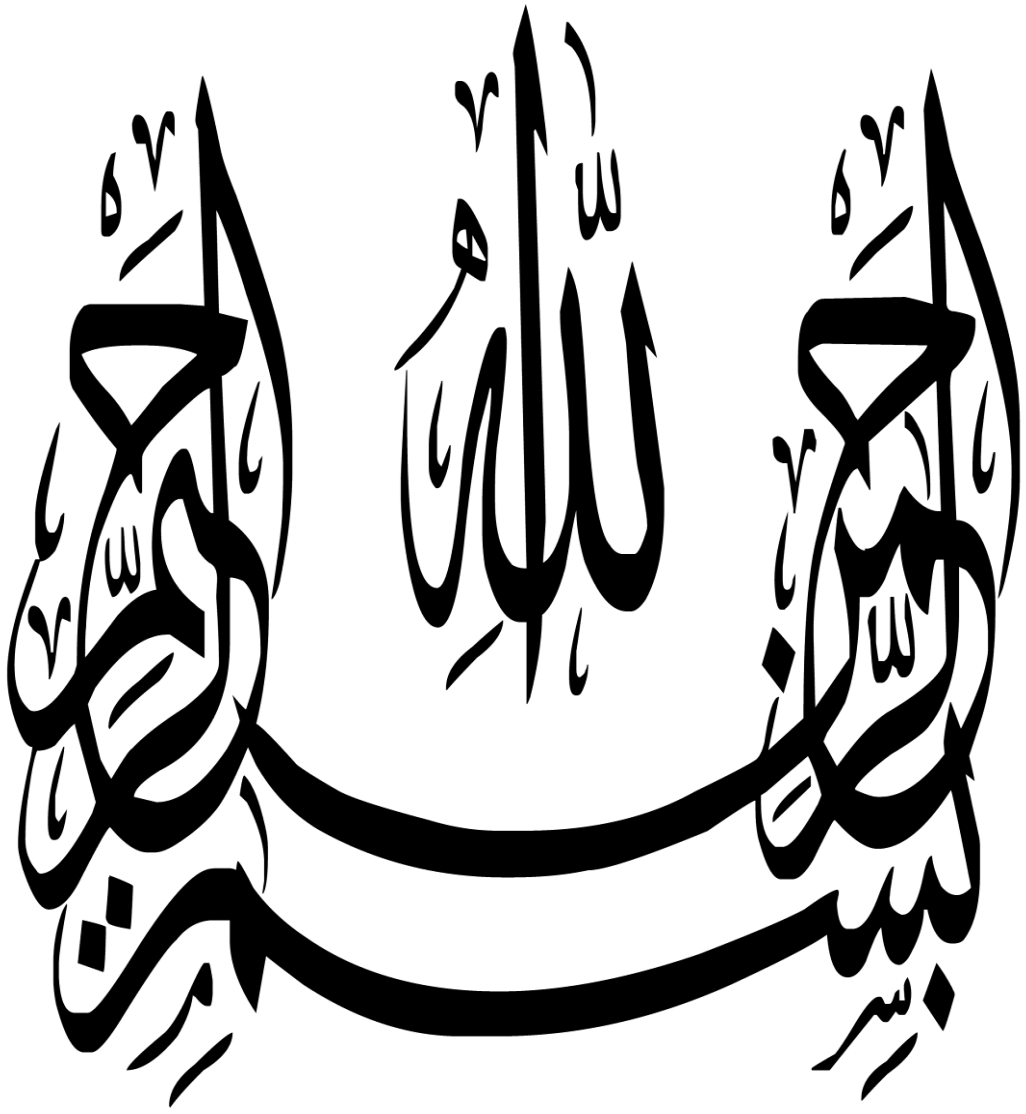
لجنة المناقشـــة

الرقم	الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
02	محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
03	وداد بن عافية	أستاذ محاضـــر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
04	عبد المجيد حنون	أستاذ التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا مناقشا
05	حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
06	امحمد فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :

1435 / 1436هـ

2014 / 2015 م


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ ﴾

(سورة هود الآية : 88)

إهداء

إلى والدي رحمه الله:

من أنار درب حياتي

إلى والدتي:

أطال الله عمرها وحفظها

إلى زوجي:

شعاع ينساب دفئا وأملا

شكر وعرفان

أتقدم بعميق شكري وامتناني

لفضل وكرم أستاذي المشرف

الأستاذ الدكتور:

محمد منصوري

وأرفع آيات التقدير والعرفان

بالجميل لتواضعه العلمي وتوجيهاته .

مقدمة

مقدمة

أسهمت النظريات السردية الغربية بفضل قوانينها الإجرائية في خلق فهم جديد للنص السردي بدراسة بنيته وتركيبه وطرائق سرده و دلالاته وأبعاده لتكريس خصوصيته ، فأتاحت المناهج النقدية فرصة تقديم قراءات مختلفة للنص الواحد للوقوف على الجوانب الغامضة فيه وكشف مواطن الإبداع والجمال .

سعى النقد الحديث إلى التعامل مع النص السردي بطريقة جديدة أعطت نفسا مغايرا للتحليل السردي إذ خاضت فيه شكلا ومضمونا .

و خضع الخطاب الروائي إلى دراسات نقدية مختلفة تحاول أن تقرأ النص من زوايا مختلفة لتستنطق أفكاره وتكتشف خفاياه وتحيط في الوقت نفسه ببنيته الداخلية وكيفية احتوائها للحكاية ، ولقد أبدت تطبيقات المنهج البنيوي على نصوص السرد الحكائي نجاحها في التعامل مع الإبداعات المختلفة والوقوف على أسرار هذا الخطاب ، وذلك من خلال تحليل مكونات البنية السردية وكشف حقائقها الفنية التي ينتجها النص فتكسبه قيمته الأدبية التي أسهمت في تشكيل هذا العمل الإبداعي .

انطلاقا مما ميز الساحة النقدية من نظريات ومناهج ودراسات ، تمكن فن الرواية بعامة من القفز على الأطر والقوالب التي تقيده إلى الخوض في أشكال وأساليب جديدة تجسد خصوصية الرواية الحديثة وتبين المتغيرات الحاصلة في مستوى النص السردي .

فإن الشكل الجديد للرواية الحديثة أدخل الرواية الجزائرية في مرحلة الاستيقاظ ، إذ شهدت خلال السبعينيات تدفقا كبيرا للأعمال الإبداعية التي شكلت مسار الخطاب الروائي الجزائري .

وقد اقتحم المبدعون الجزائريون عالم التجريب الروائي فظهر خطاب سردي جديد يشير إلى وجود تحولات إيجابية في مكونات الخطاب الروائي .

و أثبت هذا الخطاب قدرته على التحول والإنعتاق من تقاليد الكتابة الكلاسيكية ليخرج بذلك من دائرة الانغلاق إلى دائرة التحرر والتفاعل ، مبينا بذلك رغبة الروائيين في الانفتاح على كل ما هو حداثي بنزوعهم إلى العناية بطرائق الحكي والسرد ، وهذا ما فتح مجال الدراسات النقدية واسعا لتحليل واستنطاق النصوص الجديدة التي لا تفصح عن مضمونها بيسر لما يلفها من غموض من جهة ولتميز منجزها السردي بآليات وتقنيات متنوعة من جهة أخرى مما يؤكد أن السرد عالم متنوع ومعقد .

من هنا تولد اهتمامنا بمكونات الرواية وسنكشف عن هذا الخطاب وخصائصه من خلال مدونة تنتمي إلى الأدب الجزائري .

وقد قادتنا ميزة مدونة عبد الملك مرتاض- كما نرى- إلى الإقرار بأن البنية الروائية لخطابه خير مسجل لخصوصية الرواية الجزائرية الحديثة ، لإستجابة خطابه للأفكار السردية الجديدة وتوظيفه لتقنيات سردية ذات كفاءة إجرائية عالية جعلت أعماله ذات مرونة وميل متواصل إلى التجريب ، فعد من رواد التجريب الروائي في الجزائر .

من هنا جاءت هذه الدراسة الموسومة بـــ: تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة تندرج ضمن قائمة البحوث التي تسعى إلى معالجة نقدية للمدونة وفق منهج نقدي حديث يعمل على استنطاق جوانبها الخفية واستخراج عناصرها الداخلية .

ودراستنا للخطاب الروائي عند عبد الملك مرتاض في هذا البحث أنجزت - بفضل الله - من خلال بنيات مختلفة كالزمن والفضاء والصيغة والصوت واللغة ، وقفنا عندها في كل فصل مستقل، وهو وقوف إجرائي استدعته عملية التحليل والنقد من أجل فك شفراتها واستكناه أسرارها للإحاطة بدلالاتها وأبعادها وجمالياتها ، وإن كانت هذه البنيات في حقيقتها تشكل وحدة موضوعية بنائية لا تنفصل عن بعضها البعض .

من هنا طرحنا إشكالية الكشف عن هذا الخطاب السردي ، للسعي إلى معرفة مكوناته وإجراءاته السردية ، فكان السؤال الرئيسي المتمثل في : ما مدى تفرد الأعمال الروائية لعبد الملك مرتاض بطابع تحولي يميز مستويات تشكل نصوصها ؟ .

وينجم عن هذه الإشكالية عدة أسئلة :

- ✓ هل سعى عبد الملك مرتاض إلى تغيير النمط السردي القديم إلى نمط حداثي بإفادته من تقنيات السرد المختلفة والمعقدة ؟ .
- ✓ ما هي الإجراءات التي تشتغل وفقها البنية السردية لأعماله ؟ .
- ✓ ما مدى توظيف الروائي للوحدات السردية المشكلة للنظام السردي ؟ .
- ✓ ما مدى نجاح عبد الملك مرتاض في تقديم تجربة روائية تخدم مسار الرواية الجزائرية وتحقق تحولاتها ؟ .
- ✓ ما طبيعة التحول الذي طرأ على نصوصه ؟ .

- ✓ هل تمكنت أعماله من أن تعكس قدرتها على التميز داخل الحركة التجريبية في تحولاتها العامة ؟ .

وللإجابة عن هذه الأسئلة توجب علينا الخوض في مستويات وتمظهرات البنية السردية لأعماله ، لنبين قدرتها على استيعاب التحول الحاصل في الرواية الحديثة وتأكيد تدرجها نحو التغيير .

وخضنا غمار هذه الدراسة إيمانا منا بفيض عطاء عبد الملك مرتاض وثراء إبداعه وقابلية إنتاجه لإستيعاب إجراءات التحليل النقدي الحديث ، لما يتميز به من خصائص تجريبية على مستوى السرد وهذا مؤشر على امتلاك الكاتب لقوة الإبداع .

و من بين الأسباب أيضا التي جعلتنا نتجه إلى دراسة هذه الأعمال هو قدرة الروائي على إثبات مكانة الإبداع الجزائري وخصوصيته إذ تعرض في مدونته لمختلف الطرق والأساليب الحديثة في التعامل مع الخطاب الروائي .

أما فيما يتعلق بموضوع البحث فالأكيد أن اختياره لم يكن اعتباطيا ، ومن ثم يعود سبب اختيارنا للموضوع إلى جملة من النقاط منها :

1 -قراءاتي لروايات عبد الملك مرتاض أثارت فضولي وحفزتني على اقتحام هذه الدراسة .

2 - مناقشاتي و تساؤلاتي مع زملائي وزميلاتي وأساتذتي حول الأعمال الروائية لعبد الملك مرتاض تشكك في قدرة الرجل على التوفيق بين جنسين أدبيين مختلفين (الرواية والنقد) وتناهى إلى سمعي :

- ✓ ماذا كتب عبد الملك مرتاض ؟ .
- ✓ هل بإمكانه أن يكون ناقدا وروائيا في الوقت ذاته ؟ .
- ✓ ومتى كان عبد الملك مرتاض روائيا ؟ .
- ✓ أين تكمن خصوصية الإبداع عند عبد الملك مرتاض ؟ .

فكان التشكيك في خصوصية الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض، محفزا جعلني أجتهد لاكتشاف خصوصيتها باستقصاء علاماتها المميزة .

3 -قلة الاهتمام بالكتابات الروائية لعبد الملك مرتاض ، لما يحوم حول شخصيته الأدبية من أحاديث تروج نجاحه في النقد وفشله في الخطاب الروائي .

4 -إقصاء بعض مؤلفاته من الدراسة واعتبارها إبداعا غير روائي كما قرأنا ذلك في مجلة الثقافة والثورة بخاصة ما يتعلق برواية **" نار ونور"** التي قدم لها الكثير من النقد .

5 -إغفال الأعمال الأولى لعبد الملك مرتاض في الأنطولوجية الضخمة التي كتبها الدكتور الأعرج واسيني لا في سياق التأسيس ولا في سياق التأصيل ، لكنه احتفى بذكر أسماء روائية متأخرة كما أشار إلى ذلك الناقد يوسف وغليسي .

6 -كما يعود سبب اختياري لهذه المدونة - أيضا- إلى بنائها الفني وما تحتويه من عناصر وتقنيات الخطاب السردي الحديث التي تجعلنا نقف على التمفصلات السردية والخطابية .

7 -رغبتي في دراسة نموذج من الخطاب الروائي الجزائري وفق منهج ورؤية فنية حديثة .

8 -إعجابي بلغة الكاتب المميزة التي عاد بها إلى اللغة العربية الفصيحة بألفاظها القوية وأساليبها المتينة إلى جانب لغته الشعرية و الأسطورية والعجائبية التي غطت جانبا مهما من أعماله .

9 -رغبتي في تسليط الضوء على جانب من نتاج عبد الملك مرتاض وهو نتاجه السردي (الإبداعي) ، بعد أن شاعت أعماله التنظيرية والنقدية في النقد الجزائري الحديث .

ومن أجل أن تحقق هذه الدراسة هدفها المطلوب تم وضع خطة زاوجنا فيها بين الجانب النظري والتطبيقي ، إذ تناولنا في الجانب النظري مفهوم البنية المدروسة في كل فصل لغة واصطلاحا ، ثم جمعنا شتات بعض التعريفات المتعلقة بكل بنية لتوضيحها ، ووقفنا في الجانب التطبيقي عند تجليات كل بنية ومدى إشتغالها في المدونة .

افتتحنا الدراسة بمدخل تناول التجربة الروائية عند عبد الملك مرتاض ، حاولنا من خلاله الإلمام بعدة جوانب تتعلق بنصوص المدونة كالجانب الفني والجانب الجمالي وجانب المضمون من خلال تتبعنا لمسار الرواية في الجزائر.

تحدثنا في الفصل الأول عن البنية الزمنية المحققة لخصوصية الخطاب الروائي في المدونة ، فظهرت لنا من خلال إجراءات التحليل التي اعتمدناها آليات الإستباق والإسترجاع بكل أنواعها حين تناولنا عنصر الترتيب الزمني ثم تطرقنا إلى دراسة الحركات المتعلقة بعلاقة الديمومة والمتمثلة في حركتي تسريع السرد وإبطاء السرد (الوقفة و المشهد ، الحذف والتلخيص) وخلصنا إلى دراسة التواتر بأنواعه فظهرت أحداث النصوص بطريقة أظهرت براعة تأثير الكاتب في المتلقي .

وفي الفصل الثاني وقفنا في البنية السردية عند بنية الفضاء في المدونة وبين خصوصيته وارتباطه بالشخصية ودوره في تشكيل وعيها ، كما بيَّنا أنواع الأفضية

التي وظفها وأشرنا إلى طبيعتها داخل النصوص فركّزنا على الفضاء الجغرافي والعجائبي بصفتهما المسيطران بشكل واضح على المدونة ، مما يوحي بقدرة الكاتب على إيصال الموضوع للمتلقي بطريقة جمالية وفنية .

وضم الفصل الثالث دراسة تطبيقة تدور حول المستوى الصوتي وتحليل مكوناته إذ حاولنا تحديد الزمن السردي في المدونة وتبيين الضمائر المستخدمة والوقوف عند مستوى حضور الراوي من خلال التصنيفات السردية لأنواع الرواة ودرجة حضورهم ، فظهر الراوي المتموقع داخل الحكي في بعض الأعمال و ظهر الراوي المتموقع خارج الحكي في أعمال أخرى .

وتم التطرق في الفصل الرابع إلى النماذج التي تحقق فيها تنوع الصيغ السردية بالتوزيع في تقديم الخطابات المنقولة والمعروضة والمسرودة ، كما أشرنا إلى كيفية العرض السردي الذي ميز نصوصه والتحول الحاصل بين طريقة تقديم كل عمل وذلك حين تطرقنا إلى عنصر اشتغال المسافة في المدونة وتناولنا أنواع التبئير التي وردت في النصوص من خلال حديثنا عن اشتغال المنظور في المدونة.

وخصصنا الفصل الخامس لدراسة بنية اللغة واستخلاص أهم الإجراءات التي تشتغل وفقها لغة عبد الملك مرتاض الإبداعية وما تحمل من خصائص جعلته يتميز عن الروائيين الآخرين ، فأشرنا إلى عدة عناصر من بينها الوصف ، السرد ، الحوار ، اللغة العامية والفصحى وغيرها ، كما وقفنا على عنصر التناص الذي ظهر بوضوح في النصوص بخاصة فيما يتعلق بالتناص مع الخطاب القرآني والموروث الشعبي والتاريخ .

وانتهى البحث إلى جمع أهم النتائج والملاحظات التي أفرزتها الدراسة في الخاتمة والتي تؤكد جميعها جملة من الخصائص والمميزات انفردت بها المدونة ، وقد جاءت في معظمها لتبين صورة التحولات الحاصلة في تجربة عبد الملك مرتاض في مختلف المستويات لتضع بذلك تجربته السردية في سياقها الصحيح من مسارات الرواية الجزائرية . وقد تم انجاز هذه الدراسة وفق إجراءات تحليلية تضمنها منهج نقدي حديث يتمثل في المنهج البنيوي السردي لجيرار جينيت ، وتم الإعتماد على هذا المنهج باعتباره الإجراء التحليلي الكاشف عن بنية النص وعناصرها وآلياتها بحكم ما تتوفر عليه مستوياته التحليلية من أبعاد لها إمكانية الإحاطة والتعمق في جوهر النصوص .

ومن أجل إحاطة أكبر بالموضوع ومحاولة منا لإختراق هذا العالم الإبداعي إستعنا بالمنهج الإحصائي للتعرف على مدى ظهور بعض المقاطع أو تراجعها حسب

العنصر المختار للدراسة لوضع نِسب تبين التفاوت والتحول الحاصل في مستوى الأعمال ، وقد عملنا على وضع منحنيات بيانات توضح بعض الفروق والتحولات كما يظهر في توظيف تقنيتي الإسترجاع والإستباق وكذا أنواع الأفضية وقد استعنا بهذا المنهج في إحصاء حكاية الأحداث وحكاية الأقوال أيضا.

وككل بحث واجهتنا صعوبات جمة أهمها أن أغلب الدراسات التي تناولت أعمال عبد الملك مرتاض كانت في إطار تناول رواية أو روايتين وإن تناولت عدة روايات فإن الدراسة تظهر بصفة جزئية ومختصرة ، إذا استثنينا مجهودات الناقد : يوسف وغليسي في هذا السياق والتي كانت ذات عون كبير وأهمية علمية في بيان الخطوط العريضة لهذا البحث ، فلم نجد دراسة شمولية تطرقت إلى تجربته الروائية بأكملها .

ومن الصعوبات التي عرقلت سير البحث أيضا توجُهنا في بداية الدراسة إلى الموضوع من منظور يتعلق بالرؤية الأدبية في كتابات عبد الملك مرتاض ، إلا أن صعوبة ولوج هذه الدراسة الشاملة لكتابات عبد الملك مرتاض ارتأينا - بموافقة أستاذي المشرف - أن نخصص الدراسة لأعماله الروائية فقط فكان هذا العنوان " **تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردية الكاملة** ".

ومن العراقيل الأخرى التي واجهتنا ما قام به عبد الملك مرتاض عندما عاد إلى ترميم أعماله الإبداعية قبل أن يشرع مختبر السرد بطبعها ، وبهذا خالفت الأعمال السردية الكاملة في بعض جزئياتها ما كان قد طبعه في نسخ سابقة .

وهذا ما أفضى بنا إلى إعادة بناء أفكار جديدة حول الموضوعات الجديدة والمدونة المرممة والإستعانة بمصادر ومراجع جديدة لم نكن نعتمدها من قبل .

وقد واجهتنا صعوبات متعلقة بالمنهج البنيوي السردي الذي يتطلب الإحاطة الشاملة بأصوله وآلياته وقواعده ليتمكن الباحث من تطبيقه بنجاح على المدونة .

وظهرت مشكلة أخرى تمثلت في عدم إجماع النقاد والدارسين على إرساء مفاهيم واضحة ومحددة ، وعدم وضع حدود فاصلة بين المصطلحات كما حدث لنا مع مفهوم الفضاء ، والفروق بين الصيغة والصوت حيث تعددت الآراء واختلفت الإجتهادات مما صعب الدراسة والتطبيق .

كما وجدنا أن مادة البحث واسعة ترهق متتبعها وهذا ما يتطلب جهدا متواصلا في قراءتها مرة واحدة أو عدة مرات - فقد جاءت أعماله في عدة مجلدات بحجم كبير- قصد التعمق في فهمها والتمكن من تحليلها ونقدها .

واستدعت دراسة هذه المدونة ضرورة التعمق في بعض المرجعيات ، كالمرجعية التاريخية والتراثية والإنسانية والرمزية والعجائبية وغيرها ليتمكن الدارس من الإلمام بدلالة هذه النصوص .

وأخذت الدراسة من بعض المصادر الأساسية والمتمثلة في الأعمال السردية الكاملة بأجزائها الأربعة للمؤلف والتي أحسب أني محظوظة في الحصول عليها مرتين ،إذ أهديت لي في نسخة على قرص مضغوط قبل طباعتها فكنت من بين الأوائل الذين اطلعوا عليها ، والمرة الثانية منحت لي في نسخة مطبوعة كاملة .

واستفادت الدراسة من الكثير من المراجع فاعتمدت على بعض المراجع الأجنبية المترجمة التي عالجت البنية السردية نظريا وتطبيقيا ، إستنادا إلى نظرية نقدية حداثية على شاكلة الأبحاث التي قدمها جيرار جينيت مثل **" خطاب الحكاية "** الذي حاول فيه تبسيط الجانب التنظيري لقراءة السرد وكذا أعمال ميخائيل باختين من خلال كتابه **" التحليل البنيوي للسرد "** و غاستون باشلار في كتابه **" جماليات المكان "** وميشال بوتور في كتابه " **بحوث في الرواية الجديدة** " وأيضا بارت رولان في كتابه **" التحليل البنيوي للسرد "** ، وغيرها من الأبحاث الجادة التي أثْرَت البحث تحليلا ونقدا .

كما استفادت من بعض الأبحاث العربية ككتاب آمنة يوسف **" تقنيات السرد في النظرية و التطبيق "** وكتاب حسن بحراوي **" بنية الشكل الروائي "** ودراسة سيزا قاسم **" بناء الرواية "** وكتاب **" نظرية الرواية "** لعبد الملك مرتاض الذي تناول فيه قضايا متعلقة باللغة والزمان والمكان والشخصية وكتاب **" تحليل الخطاب الروائي "** لسعيد يقطين بالإضافة إلى كتاب **" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي "** لصاحبه حميد لحميداني .

كما أخذ البحث من بعض الدراسات التي تناولت أعمال عبد الملك مرتاض بالدراسة و التحليل ككتاب وغليسي يوسف **" في ظلال النصوص "** وكتاب عبد الفتاح عثمان **" الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع "** ومقال **" قراءة في رواية وادي الظلام"** للخامسة علاوي في مجلة النص .

لقد أفردنا هذا البحث لدراسة مدونة الأعمال السردية الكاملة لعبد الملك مرتاض فوجدنا أن ما يعكس أوجه الجدة والخصوصية هو أن هذه الدراسة تهتم بالإشتغال

على نصوص روائية تعد بحق حقلا خصبا للممارسة النقدية ، وهذا من خلال ما تحمل في ثناياها من إجراءات وقضايا و كشف البحث عن آليات إشتغال الرواية والمكونات التي انبنت عليها ، ليتوصل من خلال ذلك إلى خصوصيات الخطاب الروائي التي تميزت بها المدونة .

ولعل النتيجة الرئيسية التي حققتها الدراسة تؤكد أن الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض هو خطاب مسكون بهاجس التحول والتغيير والسعي الدائم نحو التجريب بحثا عن الخصوصية والتميز .

آمل أن تكون هذه الدراسة قد حققت نوعا من الإسهام في تحليل بنية نموذج ثري من نماذج الخطاب الروائي الجزائري لمبدع جزائري تمكن من أن يدعم مسار الرواية الجزائرية بحصيلة أعماله الإبداعية ، كما تمكن من أن يكون رائدا فيها بفضل خوضه في الرواية العجائبية من خلال رواية **"مرايا متشظية"** وتناوله للرواية الإنسيابية من خلال كتابته لـ **"ثلاثية الجزائر"** ليجمع بذلك بين السرد من جهة والنقد والتنظير من جهة أخرى فلا عجب إذن أن نجد أنفسنا أمام عبد الملك مرتاض الروائي وعبد الملك مرتاض الناقد .

وفي الأخير أوجه شكري وعرفاني بالجميل لأستاذي المشرف محمد منصوري الذي وجهني إلى اختيار أعمال عبد الملك مرتاض ، ومنح للبحث الكثير من وقته وجهده بسعة صدر ، فلك أستاذي الفاضل آيات التقدير والإمتنان .

الباحثة .

مدخل إلى التجربة الروائية في الجزائر

تمهيد

في إطار تتبع مسار السرد الجزائري ، وتحديد الملامح الواضحة لمتن الرواية ، يُسْهِم الكثير من الروائيين في تحقيق ذلك بسلسلة من النصوص ، أثبتت موقعها في حلقات هذا المسار ، فأصبحت أفكار وقضايا الأدب الجزائري تُقدَّم وتطرح بشكل جريء تمكّن من بلورة الواقع من الثورة إلى اليوم .

عمل الروائيون على المساهمة الفعالة في إثراء متن السرد ، إذ غدت الرواية « الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات ، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش ... وشيئا فشيئا أصبحت الرواية ... مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء » [1] فظهرت العديد من الأسماء رسمت مسار السرد في الجزائر .

ويعد عبد الملك مرتاض من الروائيين الذين دشنوا تجربتهم الأدبية بكتابة فن الرواية ، إذ كانت له لمسته الخاصة حين توالت إبداعاته المبكرة في مختلف مسارات الرواية الجزائرية .

إن حصيلة أعماله السردية - والتي عمل مختبر السرد العربي لجامعة منتوري على طبعها مؤخرا ، بإشراف الدكتور يوسف وغليسي والموسومة بالأعمال السردية الكاملة في أربع مجلدات - لم تكن إلا إسهاما من مؤلفها لتعزيز التجربة الجزائرية بمختلف مراحلها من التأسيس إلى اليوم ، وتأكيدا منه على أهمية هذا الفن والحاجة إليه ، على الرغم من إجحاف البعض في تثمين أعماله ، وجعلها في سياقها التاريخي الصحيح من التحولات التي عرفها السرد الجزائري .

[1] محمد برادة : أسئلة الرواية ، أسئلة النقد ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، المغرب ، 1996 ، ص 56 .

1 ـشخصيته الروائية

قارئ المدونة يدرك بيسر أن عبد الملك مرتاض استهوته الكتابة السردية فخاض في هذا النوع من الإبداع متفوقا في كل مرحلة ، بل وتمكن من أن يزاوج بين الأعمال الروائية والنقدية بطريقة المتمكن ، الذي يستطيع أن يبدع في المجال الذي يريد وما أكثر ما كتب .

امتلك عبد الملك مرتاض الأداة الفنية التي جعلته يصوغ مادته الحكائية ويعرض موضوع أعماله الروائية بالطريقة التي تتناسب وتقنيات هذا الفن ، وفقا لمراحل التجربة وما توفر فيها من نصوص تمكَّن من النّسج على منوال بعضها وتجاوز بعضها الآخر في أغلب الأحيان .

تمكن من ناصية الكتابة فأتحفنا بهذا التراكم الروائي الرائع (**دماء ودموع ، نار ونور ، الخنازير ، صوت الكهف ، حيزية ، وادي الظلام ، الحفر في تجاعيد الذاكرة، مرايا متشظية ، ثلاثية الجزائر" الملحمة ، الطوفان ، الخلاص** " .....) .

لقد بلور هذا الزخم من العطاء في تجربته الروائية التي استفاد فيها من خلفيته النقدية الواسعة ، فكتب سلسلة رواياته انطلاقا من معطيات الواقع واستجابة لحاجته ، ومن هنا كان اجتهاده في التدليل على تميز المتن الروائي الجزائري ساعيا إلى إثرائه بجميع المستجدات فكان نتاجه مجالا خصبا للبحث والدراسة ، بخاصة وأن عبد الملك مرتاض اندمج وتعلق فيها بالماضي العريق للجزائر .

كان كل هذا بلغة « طيعة مطواعة ، يشكلها كما يريد ، ولا تعصي له أمر ؛ لأنه يتعامل معها تعامل العارف بكل خباياها ، والمتحسس لمواطن الجمال فيها ، والكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفا فنيا راقيا ، وتتصف هذه اللغة بأنها لغة حضارية غير منفردة » [1] أثبتت قدرة صاحبها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية .

شيد عبد الملك مرتاض بهذا خصوصيته ، وقدم منطقه الخاص مشيرا إلى وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لفن الرواية بحكم التجريب الفني الذي تبناه .

---

[1] محمد تحريشي : العامية في الخطاب السردي الجزائري ، استثمار الموروث ، تعدد المقروء ، الملتقى الدولي الثالث حول السرديات ، ندوة في محور القراءة وفاعلية الإختلاف في النص السردي ، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 3 - 4 نوفمبر 2007 ، ص 159 .

2 ـمرحلة التأسيس

تعود بداية الرواية في الجزائر إلى سنوات قبل اندلاع الثورة المباركة ، حين كتب **أحمد رضا حوحو** روايته **"غادة أم القرى"** سنة 1947 بالسعودية ، في إطار الاتجاه الإصلاحي والتي عالج فيها الكاتب مشكلة الحجاب ودور المرأة في المجتمع الجزائري ، ثم ألف **عبد المجيد الشافعي** روايته **"الطالب المنكوب"** سنة 1951 وكان مضمونها حول حياة طالب جزائري عاش بتونس وأنشأ علاقة بفتاة تونسية . وأضاف **نورالدين بوجدرة** رواية **"الحريق"** سنة 1957 ، والتي تناولت موضوع الثورة ورسمت صورتها . وهي أعمال أقرب ما تكون إلى القصة الطويلة سواء من حيث الأسلوب أو المضمون ، لعدم قدرتها على تمثل تقنيات الرواية .

عرفت الرواية الجزائرية خلال مرحلة الستين يات والسبعين يات مساهمات تأصيلية ، جعلت من الثورة محركا أساسيا لعملية الكتابة « فمنذ الاستقلال أخذ التراث التاريخي القريب ممثلا في حرب التحرير يحضر في سائر الكتابات الروائية وبصور مختلفة تتلون وفق منظور الكاتب ومستوى نضجه وطبيعة ثقافته التاريخية»[1] فعبّرت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة عن روح الثورة حين جاءت تجاربها شاهدة على عمق الأحداث وعظمة النضال ، فاجتهد الكاتب في تقديم هذه الصورة ضمن نصوصه ، لذلك كرم عبد الملك مرتاض الجزائر في عيد استقلالها الأول وأهداها أول أعماله **"دماء ودموع"** سنة 1963 ، وإيمانا منه بعظمة فرحة الاستقلال أتبعها بـ:**"نار ونور"** سنة 1964 ، وإن كان وقت نشرهما متأخرا ليغدو أول من أسس لهذا الفن ، وأبدع فيه بعد الاستقلال مباشرة ، وهذا قبل محمد منيع في **"صوت الغرام"** سنة 1967 .

ظلت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة رهينة موضوع الثورة ، بل أضحت مرجعية الكتابة بها ، فعبرت بصدق وأمانة عن معاناة الشعب في سبيل الحرية .

لقد اندرجت هذه الأعمال في مسار الرواية التقليدية التي يقوم بناؤها على « سرد الأحداث ونموها تصاعديا بحيث تتحرك الشخصيات ويتطور الصراع الدرامي ، وفق ترتيب منطقي ، تؤدي فيه المقدمة إلى النتيجة ، وترتبط الأسباب بمسبباتها»[2] ، لافتقاد كتاب هذه المرحلة أسرار الصنعة الإبداعية التي تخدم العمل الروائي .

---

[1] مخلوف عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، منشورات دار الأديب ، ط1 ، وهران ، الجزائر ، 2006 ، ص 12 .

[2] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1993، ص 52 .

تعد روايتي **"دماء ودموع"** و **"نار ونور"** لعبد الملك مرتاض من التجارب الإبداعية التي لابد من وضعها في سياق صيرورة الرواية الجزائرية بعامة ، فهاتان الروايتان تمثلان الأرضية في مسار بناء الرواية الجزائرية استنادا إلى تاريخ كتابتهما .

اعتمد عبد الملك مرتاض في مرجعيته الخلفية لكتابة خطابه السردي في الإبداعين على استثمار محوري حرب التحرير (الثورة) والشهداء (التضحيات) ، فاقترب من وصف الأحداث وتسجيلها وتقديم الوقائع التاريخية بشكل متسارع ، جعلها تقترب « من الإنشاء اللغوي في رصدها الكفاح المسلح للشعب الجزائري داخل إطار عاطفي ينمو مع نمو الأحداث ، ويرتبط بحركة الصراع الدرامي ، مما جعلها تتخذ طابعا عاطفيا إنسانيا ، ومن ناحية الاتجاه الإيديولوجي يتعاطف مرتاض مع الطبقة الشعبية الأقلية الكادحة صاحبة المصلحة العليا في الثورة دون انتماء حزبي للكوادر الشيوعية وانتماؤه الحقيقي هو الطبقة الواعية المثقفة المرتبطة بأرضها وتراثها وحضارتها العربية والإسلامية » [1] فعرض علينا في **"دماء ودموع"**[*] مجموعة من القضايا نذكر منها :

1- وضعية الجزائريين في المغرب أثناء الثورة التحريرية (الحياة اليومية المضنية والروتينية ، الحالة النفسية الحرجة ، الفقر والاحتياج ، مشقة العمل ،.....).

2– الفضاء العاطفي الذي يظهر من خلال علاقة **ابتسام وأحمد .**

3– جعل للطبيعة حيزا خاصا فوصف (الليل ، الغروب ،.....).

4– إيمان اللاجئين الجزائريين بدور المرأة في الثورة الجزائرية ومسيرتها الطويلة في النضال .

إن ذاكرة الكاتب الخصبة روت أحداث الثورة للأجيال في فترة تاريخية ، أحوج ما تكون فيها الرواية إلى إطار تأصيلي ، مدعم بنصوص تأسيسية أولى .

أما في رواية **" نار ونور"**[**] فتطرق عبد الملك مرتاض إلى جملة من القضايا منها :

1 -الاجتماعات والمظاهرات.

2 -العمل الثوري الفدائي .

3 -جلسات التعذيب .

4 -العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع الجزائري .

---

[1] المرجع السابق : ص 197 .

[*] كتبها عام 1963 ونشرها عام 1977 مسلسلة في جريدة الجمهورية .

[**] كتبها عام 1964 ونشرها عام 1975 عن دار الهلال .

لخصت الرواية - بعامة - مضامين ثورية ، على الرغم من أنها تعد إرهاصا للمؤلف في الإبداع الروائي .

من هنا يمكن القول أن عبد الملك مرتاض أرَّخ « لمرحلة من مراحل المقاومة ضد الاستعمار برؤية وطنية قومية بعيدا عن التيارات الإيديولوجية البعيدة عن روح العدل والإنصاف »[1] .

أما خطابه السردي فقد جاء بسيطا عفويا ، وقد استند فيه إلى مقتضيات المرحلة ليمثل الوجه الحقيقي للرواية التقليدية التأصيلية التي تفتقد إلى بعض الشروط التي يتطلبها العمل السردي .

وقد « اعتمد الروائي على السرد الوصفي في التعبير عن موضوعات حديثة ، وأقحم الخطابات الطويلة ، حين استرسل في تقديم الأحداث ، فأصبحنا أمام رواية أحداث أكثر منها رواية شخصيات » [2] فغلب الاستطراد واللغة التقريرية على متن العملين .

تمسك الراوي العليم بزمام الأمور وهذا غير بعيد عن خصوصية الرواية التقليدية ، إذ كثيرا ما كان يتدخل ليفسر أو يعلق أو يخاطب الشخصيات ، فظهر عارفا بكل شيء وهذا ما يغيب التبئير ويجعله في درجة الصفر ، في حين ظهر ضمير الغائب ميزة لأعماله في هذه المرحلة .

و ما يؤخذ على هذين العملين خاصية الحوارات الطويلة والحوار الداخلي الذي خصصه الكاتب للتعبير عن قضايا مختلفة كثيرا ما كانت هما يختلج في نفوس بعض الشخصيات.

وطبيعي أن يجيء السرد لاحقا للأحداث لترجيح الكاتب تقنية الاسترجاع مستأنسا بذاكرته ، كما جعل زمن التجربتين مصبا للأحداث و الوقائع .

نخلص إلى أن الروايتين حرصتا على « تجسيد مبادئ وقيم وطنية وإنسانية كالإيمان والإخلاص والشجاعة والتضحية والحرية والحب »[3] .

وأضم صوتي إلى عبد الفتاح عثمان في « جعلها علامة بارزة في مسار الرواية الجزائرية ، وأن صاحب العملين من جيل الرواد » [4] ، حيث أصَّل لفن الرواية

---

[1] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص 58 .

[2] بشير محمد بويجرة : الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1986 ، ص 80 .

[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، جسور للنشر والتوزيع ، ط1 ، الجزائر ، 2009 ، ص 249 .

[4] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص 14 .

الجزائرية وما هذا بقليل ، غير أن المرحلة الأولى لمسار الخطاب الروائي بدأت تعرف أقلاما تحاول أن تتجاوز النموذج التقليدي إلى مسار ثان أكثر جدية .

3 ـمرحلة التجريب

عرفت الجزائر مع بداية السبعينيات صراعات كثيرة أدَّت إلى « تغيير جذري في الواقع الجزائري نتيجة التطبيق الاشتراكي ، والعمل بالثورات الثلاث الزراعية والصناعية والثقافية ، وعلى الخصوص الثورة الزراعية » [1] فجسدت الأعمال السردية التجريبية في هذه المرحلة الواقع الجزائري ، وعبرت عن روح الشعب ، إذ تعد جزءا لا يتجزأ ولا ينفصل منه حيث أعادت إنتاج هذا الصراع في النص فظهر « الخطاب الرسمي وهو الخطاب الاشتراكي ... بطريقة شبه آلية أو آلية في كثير من الأعمال »[2] ، إذ وجدوا في هذا الخطاب ما يحقق العدل وسط المجتمع وفق المستجدات وقضايا ما بعد الاستقلال .

سجل الخطاب التجريبي الروائي أعمالا إبداعية أكثر فنية ، حاول فيها أصحابها استخدام تقنيات العمل الروائي الأكثر تطورا وهو ما جاءت في ضوءه رواية « **"ريح الجنوب"** لعبد الحميد بن هدوقة 1971 ، و **"مالا تذروه الرياح"** لمحمد عرعار 1972 ، و **"اللآز"** للطاهر وطار 1972 ، و **"طيور في الظهيرة"** لمرزاق 1976 ، و **"حورية"** لعبد العزيز عبد المجيد 1976 ، و **"الشمس تشرق على الجميع"** لإسماعيل غموقات 1978 ، و **"حب أو شرف"** للشريف شناتلية 1978»[3] ، وأضاف عبد الملك مرتاض رواية **"الخنازير"** سنة 1978 ونشرها سنة 1985 . وقد بدا أن كُتّاب هذه الأعمال « كانوا يملكون وعيا تاريخيا عميقا بأوضاعهم الاجتماعية وصيرورتهم الثقافية لذلك نجدهم سجلوا مواقفهم في أعمالهم الروائية»[4] .

عرضت معظم هذه الأعمال نتائج الثورة وما صاحبها من أحداث في فترة الاستقلال حين ترجمت « معاناة وطموحات الإنسان الجزائري وكفاحه المسلح في سبيل الاستقلال ونضاله القاسي في سبيل إقامة مجتمع الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي »[5] فأصبحت الرواية تساير الأحداث الوطنية ، وفي « ضوء خصوصية هذه المضامين وهذه التحولات التي عرفها المتن الروائي

---

[1] أحمد دوغان : الأدب الجزائري الحديث ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 1996 ، ص 93 .
[2] مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 9 .
[3] عبد الله هيف : الإبداع السردي الجزائري ، وزارة الثقافة ، الجزائر 2007 ، ص 06 .
[4] إدريس أبو ديبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2007 ، ص 02 .
[5] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص 27 .

، الذي لم يبتعد كثيرا من الشكل الكلاسيكي المقنن بهرم البداية والذروة والنهاية » [1] خاض عبد الملك مرتاض في مسار النزوع التجريبي مع المبدعين متنكرا لبعض آليات الرواية التقليدية حين جعل من متن روايته **"الخنازير"** نموذجا وحيدا خاصا به ، إذ توغل في الفضاء الاجتماعي الواسع ، بصياغة عميقة في استخدام الرمز لتقديم رؤيته ، فظهرت هذه الخصوصية بدءا من العنوان الذي تغدو فيه **"الخنازير"** إحالة على كل من خان الوطن ، ليكون جزاء الموت هو العقاب المسلط على هذه الفئة ، وهو ما لمسناه فيها منذ الصفحات الأولى .

الحقيقة أن التجربة « لم تنبت خارج مدار الصراع الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال في ظل مجموعة متغيرات واكبت هذه المرحلة والظروف الاجتماعية التي أفرزتها»[2] وما لحق بالمجتمع من مشاكل وقضايا وصراعات وانعكاساتها عليه .

و**"الخنازير"** هي بداية التحول والتجريب في مسار عبد الملك مرتاض ، لذلك خرج عن مألوف حديثه عن الثورة **"نار ونور" ، "دماء ودموع"** إلى موضوع الجزائر المستقلة أي « جزائر السبعينيات التي فرغت من ثورة التحرير لتتفرغ لثورة البناء والتشييد ، جزائر الثورات الزراعية والحملات التطوعية أو الجزائر الاشتراكية بالمرة » [3] وهو ما تطلب لغة جديدة تتسم بالوضوح والعمق ، هدفها الإحاطة بالظاهرة والكشف عن خباياها في النص « فقد استطاع هذه المرة أن يتجاوز وإلى حد بعيد بعضا من أخطائه القديمة نسبيا » [4] ليصل إلى « تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته ، سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثورة المسلحة ، أو الغوص في الحياة المعيشية التي بدأت تظهر ملامحها في التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية »[5] .

جعلنا الكاتب نقف من خلال هذا العمل على التناقضات الموجودة داخل المجتمع الجزائري خلال مرحلة الاستقلال وذلك حين عمد إلى « فضح الطبقة التي هي هنا طبقة بيروقراطية أو انتهازية ، إذا صح التعبير ، أكثر منها طبقة اجتماعية ، والتمييز بين من يعمل لصالح الوطن من المناضلين وأبناء الشهداء ، ومن يعمل ضده من الخونة وأبناء الحركة »[6] .

---

[1] إدريس أبو ديبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص41 .

[2] إبراهيم عباس : الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ، الجزائر 2002 ، ص 60 .

[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 250 .

[4] واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 107 .

[5] إدريس أبو ديبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 40 .

[6] مصطفى فاسي : دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 ، ص 93 .

ومضمون الرواية حاول رصد الحياة الاجتماعية والسياسية من خلال التطرق للقضايا التالية :

1 -ألمت الرواية بحياة الناس في المخيم وتحدثت عن روح الجماعة .
2 -تناولت إرهاصات الثورة الزراعية وعمقت مفهومها الإيديولوجي .
3 -حفلت التجربة بموروث شعبي زاخر من الأمثال والحكايات وبعض المقاطع الغنائية .
4 -بينت نضال الأفراد وتكاتفهم وتآزرهم من أجل المبادئ والحياة والمستقبل .
5 -عمقت مفهوم الوطنية .

أكد عبد الملك مرتاض من خلال هذه القضايا وغيرها استمرارية الكفاح وضرورة مواصلة نضال المرحلة الجديدة ، معلنا بداية التحول في مسار إبداعه « من خلال خلق طبائع فنية جديدة في عمله الإبداعي ... **"الخنازير"** ، ونجح في ذلك إلى حد بعيد »[1] وتجاوز الأسس الفنية للرواية التقليدية .

كشفت **"الخنازير"** عن تحول واضح في مكوناتها على مستوى الخطاب السردي ، حين جاء النص حافلا بصور مختلفة من التراث الشعبي (الحكايات الشعبية ، الأمثال ، الحكم ، الخرافات ، القصص ، المقاطع الغنائية ، .....) وهي إحدى الوسائل الفنية التي اعتمدها الكاتب لتطوير نموذجه الروائي ، لما للموروث من طاقة خاصة تُسْهِم في إثراء المتن ، كما استند في صياغة **"الخنازير"** على لغة « ذات إيقاع سريع تقوم على جمل متوثبة قصيرة تحاكي الأحداث » [2] وتكشف الصراع ، تجاوزا للكتابة الإبداعية السابقة - **"نار ونور"، "دماء ودموع"** - وتمهيدا للغة فنية حاشدة ة بأساليب إبداعية راقية .

أبدع في هذه التجربة لغة « خالية من أدوات الربط بحيث تجعل القارئ يلهث وهو يتابع الجمل تقفز والمعاني تركض ويأخذ بعضها برقاب بعض » [3] ليزيد من تعميق الفرق بين لغة **"الخنازير"** ولغة الكتابات السابقة ، وهي إحدى سمات التحول التي تحسب لصاحبها.

والملفت للانتباه أيضا شيوع ضمير (المخاطب) **"الأنت"** وهي « تقنية سردية جديدة استقل بها وانفرد وتفنّن فيها وتميز منذ **"الخنازير"** حتى صارت علامة من خصوصياته السردية »[4]حرص على استعمالها منذ هذا المتن .

---

[1] واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 107 .
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 248 .
[3] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص 200 .
[4] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 253 .

وفضلا عن هذا حدد الكاتب الزمن التاريخي **"للخنازير"** بمرحلة الاستقلال والحرية (البناء) بعد أن كان زمن الثورة والكفاح (الحرب التحريرية) في العملين السابقين.

واختار صاحب العمل مكان تجربته أحد الأرياف الجزائرية ، ضم أبناء الشهداء وأبناء الخونة في مخيم واحد ، خلافا للمداشر والقرى والشوارع التي كانت فضاء لأحداث **"دماء ودموع" و"نار ونور"** ولعل هذه المميزات منحت عبد الملك مرتاض « نسغا جديدا لممارسة فن رواية جديدة شكلا ومضمونا » [1] بعد أن سجل حضوره المتميز في المسار التجريبي .

وبالجملة فإن الرواية فيها الشيء الكثير مما يمكن أن يقال من حيث أسلوبها وموضوعها ومحتواها ، وهذا ما يومئ بأننا سنحظى بميلاد متن روائي يمثل مرحلة جديدة .

4 ـمرحلة التجديد

شهد الخطاب السردي الجزائري منذ الثمانينيات تراكم التجارب الروائية لتشييد خصوصية هذا الفن فظهرت الأعمال الجديدة مؤشرا واضحا على تخطي المتن الجزائري للمراحل السابقة بظهور تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس الأدبي باعتباره « بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل » [2] فهيمنت النزعة التحديثية ، وأضحت الساحة الأدبية الجزائرية خصبة بإيداعاتها ، التي توالت في الظهور إذ تدعمت الحصيلة السردية لهذه الفترة بكتابات : (**رشيد بوجدرة ، واسيني الأعرج ، زهور ونيسي ، أمين الزاوي ، محمد مفلاح** ، و **الحبيب السائح** ، ...) وتقديمهم أشكالاً روائية جديدة استوعبت أفكار وأراء أصحابها ، سعيا إلى تحرير المتن الروائي من قيود المكونات النصية (وحدة الزمن ، وحدة الحدث ، نمطية الشخصية ...) وسحبه من الانتماء الإيديولوجي ، فسجل الخطاب الروائي الجديد حضوره وحقق وجوده حين اهتم الكاتب بإثارة الدهشة والمتعة والوقوف على الجزئيات والأخذ بالتقنيات الجديدة مما يعني أن تناولها للأحداث والشخصيات والمكان والزمان واللغة ، جاء برؤية تجديدية عملت على تفعيل أسلوبية التعبير وتطوير تقنيات الكتابة .

---

[1] واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 108 .

[2] محمد برادة : أسئلة الرواية ، أسئلة النقد ، ص 61 .

عكست تجارب عبد الملك مرتاض فترة التحولات السياسية والوطنية والاجتماعية وما صاحبها من صراعات مختلفة ، عاصرها الكاتب وجعل من أعماله سجلا حافلا بها .

أحالتنا أعماله الجديدة على طرائق تعبيرية وفنية وإبداعية تؤكد أن « الروائي عبد الملك مرتاض من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة من موقع العالم الذي يمارس التجريب ويتفنن فيه » [1] فاللغة عنده تمثل إحدى الركائز الهامة لإثراء التجربة الروائية ، وهو ما « يوسع من فضاء المناورة الفنية المحتشدة بالتشكيلات الرفيعة »[2] .

حملت رواياته الحديثة رموزا خاصة يمكن فهمها في ضوء رؤيته العامة على نحو ما نجد في **"صوت الكهف"** ، **"حيزية"** ، **"مرايا متشظية"** ، **"وادي الظلام"** ، **"ثلاثية الجزائر"** ، التي تلونت وفق منظور الكاتب وثقافته ، ليعبر عن الأوضاع الراهنة وأحداث حرب التحرير تارة ، وتاريخ الجزائر العريق تارة أخرى فظهر في هذه التجربة « ارتباط حتمي داخل نسيج العمل الروائي بين اللحظة التاريخية وتداعياتها السياسية والاجتماعية واللحظة الإبداعية الفنية »[3] .

القارئ لمضمون هذه التجارب لا يحتاج إلى طول تأمل ليقرّ بأن كل عملين متتابعين مرتبطان ببعضهما البعض ، **فـ"صوت الكهف"** و **"حيزية"** لهما موضوع مشترك وقضايا متشابهة وأحداث متداخلة ، وذلك ما تلمسناه من القضايا التي أثارتها **"صوت الكهف"** والتي منها :

1 -صورت حالة الشعب الجزائري في الريف أثناء التحضير للثورة وإعلانها .
2 -جعل الكاتب من حديثه عن المعتقدات والأمثال والأغاني والخرافة سبيلا لإيصال فكرة عمله الروائي .
3 -أشار إلى بعض الأحداث التاريخية التي عاشها الشعب الجزائري أثناء الاحتلال ، مثل عام المجاعة كما أشار إلى الأعياد السنوية ومواسم الحصاد .
4 -ركز على فترة الاستعداد للثورة وانطلاقها .

وعكفت **"حيزية"** على إضافة بعض القضايا التالية :

1 -ترسيخ الفكر الوطني وتعميق هوة الصراع ما بين الأهالي والاستعمار .

---

[1] محمد تحريشي : العامية في الخطاب السردي الجزائري ، استثمار الموروث ، تعدد المقروء ، ص 157 .
[2] إدريس أبو ديبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص 30 .
[3] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص 09 .

2 -ركزت الرواية على تقديم صورة حية عن معاملة الاستعمار للشعب (التعذيب ، السجن ، العمل في المحجر، الاستفزاز ، الممارسات المخلة ضد المرأة ، التجويع ...) .
3 -ظاهرة الحركة .
4 -الأمل في الاستقلال والحرية .
5 -حديث عن زيارة الأولياء والصالحين (سيدي الهواري ...) .

لقد عكست هذه الرواية إضافة إلى **"صوت الكهف"** اندفاع الأديب إلى تصوير الوقائع وهي تتوالى ، مؤكدا على حركية ثورية تتكرر مرارا ، تؤدي إلى إشعال الثورة وتحقيق النصر ، ووفق في جعلها « وثيقة الصلة بتقنيات الرواية الجديدة الفرنسية وإنجازاتها »[1] فتوحد في متن العملين صوت الثورة .

أما تجربتي **"مرايا متشظية" و"وادي الظلام"** ، فقد خصصهما عبد الملك مرتاض للحديث عن مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر ، وهي مرحلة التسعينيات التي شهدت زعزعة استقرار وأمن البلاد ، وما صاحبها من أحداث دموية رهيبة ، وهي الحقيقة التي أماط عنها اللثام إهداء الرواية الذي جعله « إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يُغتالون ؟ وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأي علة يَغتالون ؟ »[2] فجاءت التجربة لوحة فنية واسعة ألمّت بالظروف الصعبة التي مر بها المجتمع ، إذ وضع الكاتب من خلالها الحقيقة أمام أعين الناس ، حاكم فيها الواقع بلغة راقية وأسلوب جديد حين وظف الغريب والأسطوري والعجيب « ليشد انتباه القارئ أو يصدمه أو يحول انتباهه إلى الفاجع أو المأساوي في الحدث ، لكنه أحيانا يستخدم هذا القانون السردي بصورة مفرطة ، إذ يصبح الغرائبي أو العجيب محورا يبنى عليه العمل الروائي ، ويتشكل داخله »[3] .

بيد أن هذا الفضاء الأسطوري الخارق سرعان ما فكت شفرته العجائبية رواية **"وادي الظلام"** ، فهي « وإن كانت رواية مستقلة قائمة بذاتها يمكن قراءتها دون مرجعيات سابقة ، فإنها في حقيقة الأمر يمكن عدها الجزء الثاني المفصل لمجمل ما جاء في الجزء الأول الذي هو في تقديرنا روايته السابقة **"مرايا متشظية"** »[4] نواة المناورة العجائبية .

---

[1] حسن خمري : سيميائية الخطاب الروائي ، تجليات الحداثة ، العدد 03 ، وهران ، 1994، ص 175 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، مرايا متشظية ، المجلد 02 ، منشورات مختبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، 2012 ، ص 08 .
[3] صالح فخري : في الرواية العربية الجديدة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2009 ، ص 131 .
[4] الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، العدد 7 ، 2007 ، الجزائر ، ص 255 .

لقد جاءت أحداث **"وادي الظلام"** من صميم الواقع التاريخي الذي اتخذه الكاتب كعينة ، وصاغه في شكل فني قارن فيه ما حدث لقبيلة الجلولية من أحداث مع قبيلة بني فرناس بواقع الجزائر التاريخي مع فرنسا وما ظهر فيه من مقاومات وثورات حتى نيل الاستقلال ، وبقاء الأحداث موصولة بما وقع في العشرية السوداء نتيجة الأخطاء والصراعات التي كلفت الشعب ضريبة باهظة من الأبرياء .

لقد اندرجت **"مرايا متشظية" و"وادي الظلام"** ضمن روايات المحنة لذلك جعل عبد الملك مرتاض « من المأساة الوطنية بؤرة سردها ، فمنها تتولد أسئلة متنها الحكائي ، وفي ضوئها تتشكل مختلف عناصر سردها ، واستنادا إليها تتحدد رؤى كتابها ومواقفهم من الذات في علاقتها بالأخر والعالم »[1] .

استنطق ماضي الشعب وبطولة أبنائه وصاغ حكاية وطن عزيز قدَّم أجمل صور التضحية والنضال ، وليس غريبا عليه وهو يواجه محنة العنف أن يصمد ويكابر ليجسد أروع معاني الوطنية.

عبد الملك مرتاض « عاد ليلبس الأحداث رداءها الشفاف بدلا من تلك الأردية التي أثرها في رواية **"مرايا متشظية"** »[2] فاجتهد في فك الغموض وتفسير الأحداث من خلال **"وادي الظلام"** ، بأسلوب واضح وطريقة قريبة من المتلقي .

أما في **"ثلاثية الجزائر"** حقق الكاتب طفرة نوعية وقفزة مهمة في مسار خطابه الروائي حين جمع بين ثلاث روايات هي **"الملحمة"** ، **"الطوفان"** ، **و"الخلاص"** ، في عمل جديد استوعب تجربة شعب طويلة ، ليكتب موسوعة من الثقافة التاريخية تندرج ضمن « ما يعرف بالرواية النهر أو الرواية الملحمية أو الرواية الانسيابية »[3] مستخدما « النوادر من الأخبار والغريب ات من الحكايات والطريفات من القصص »[4] فغاصت الثلاثية في المأثورات الشعبية ، والتراث العربي القديم باعتباره « وسيلة جميلة ساهمت في ترصيع النص بوميضها البراق ، مؤسسة لهندسة معمارية قطبها المركزي الخيال وإيهاماته العديدة نحو عالم سحري خلاب»[5] ، فجاءت هذه الثلاثية بأجزائها كما يلي :

---

(1) بوشوشة بن جمعة : جدلية الوطن ، المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات البحر لواسيني الأعرج ، مجلة عمان العدد 102 ، عمان الكبرى ، كانون الأول 2003 ، ص 30 .

(2) الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، ص 255 .

(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد3 ، ص 03 .

(4) المصدر نفسه : ص 36 .

(5) الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، 2000 ، ص 154 .

- **الملحمة**

وهي الجزء الأول من الثلاثية ، أخذ مادتها من تاريخ الجزائر العريق على اعتبار أن التاريخ « هو الواقع كما تعبر عنه جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر، ولئن مثل الماضي أحداثا في الرواية التاريخية بهذا المعنى فإن الحاضر ماثل دلالة ومغزى وعبرة »[1] .

وفي **"الملحمة"** حكت الأم زينب حكاية الوحش الرهيب لفتيان المدينة الفاضلة في مغارة الأسرار ، بطريقة فنية تتابعت فيها الأحداث الضاربة في عمق التاريخ التي تعود إلى مرحلة انتماء الجزائر للدولة العثمانية والتحرش الإسباني على السواحل الجزائرية .

لقد طرق عبد الملك مرتاض من خلال **"الملحمة"** أساليب تعبيرية مختلفة ، موظفا كلماته ورموزه الروائية في تقديم أحداث بعيدة العهد بنا ، قريبة الصلة بحاضرنا لأنها تمثل تاريخنا المجيد ، بلغة عربية تراثية تشهد لصاحبها بفصاحة القلم وبيانه .

- **الطوفان**

توغل عبد الملك مرتاض في تاريخ الجزائر وبالضبط عند وقائع المقاومة الشعبية ، فوقف عند عالم الأطفال يصور لهم المقاومة الشعبية الفذة ومواجهتها للاستعمار الفرنسي وسعيها للقضاء على الخونة والحرْكة ، وأكد نضال الشعب من خلال الأبطال والمناضلين والفدائيين ومختلف فئات المجتمع نساء ورجالا ، وأدان في الوقت نفسه العملاء الذين باعوا ضمائرهم ، كل ذلك على لسان الأم زينب التي حكت للأطفال حكاية الكيان الغريب العنيد تحت شجرة الدر دارة في أم العساكر الخضراء.

- **الخلاص**

أذَّن عبد الملك مرتاض في سمع الأطفال أن الثورة أبية وأن الاستقلال غايتها ، فمن حق الأجيال أن تتعرف على تاريخ الجزائر العريق بلغة عبد الملك مرتاض الفصيحة التي يحبها كما يحب الجزائر ، يحتفي بتاريخها المجيد حين يعود بالذاكرة إلى أيام حرب التحرير المظفرة متحدثا عن أبطالها وشهدائها ، هي إذن شهادة أخرى أراد الكاتب من خلالها أن يقول إن الجزائر عظيمة .

---

[1] محمد فتحي الشمال : تجربة زياد قاسم الروائية ، دار وائل للنشر، ط1، عمان ، الأردن ، 2002 ، ص 46 .

تميزت أعمال الكاتب الروائية الجديدة بخصائص مشتركة فيما بينها إذ اشتملت على رؤى متعددة وتقنيات فنية متميزة وصياغات لغوية راقية ، إضافة إلى تحول مضامين الخطاب السردي المتكيف مع المنظور التطوري للنص .

لقد اتكأ عبد الملك مرتاض على أدوات تجديدية كانت حاضرة في كتاباته التي اعتبرها يوسف وغليسي جملة من الثوابت السردية ولخصها في ما يلي[1]:

- الفضاء المثقل بذاكرة تراثية وعوالم شعبية آسرة .
- الراوي المتموقع خارج الحكاية .
- الرواية بضمير المخاطب .
- عناصر التعجيب المختلفة ، والأفضلية الأسطورية الخارقة .
- اللغة التراثية الراقية العالية النسيج .
- القدرة الفنية الكبيرة على الجمع بين واقعية المتن الحكائي Fable ومتخيل المبنى Sujet الغرائبي الجميل .
- الشخصيات المتكررة .

إن هذه الميزات وغيرها تجعلنا نحكم بأن الكاتب وفق في استخدام « تقنيات الرواية الجديدة »[2] على مستوى خطابه السردي ، معلنا بذلك مشاركته البارزة في مسار الرواية الجزائرية الحديثة .

إن تجارب المدونة لم تكن إلا صورة حية عن المجتمع الجزائري في مسار كتابات عبد الملك مرتاض الروائية ، التي بدأها بتلقائية وعفوية غذتها البساطة - فرضتها معطيات الفترة - بداية برباعية **"الدم والنار"** وصولا إلى ثلاثية الجزائر (**"الملحمةّ"** ، **"الطوفان"** ، **"الخلاص"**) أين وصل بالرواية إلى أوج ازدهارها حين جعل منها تاريخا مجيدا يرويه بطريقة شهرزاد وأسلوبه المتميز ولغته الراقية للأجيال حتى يحفظوه .

فلا أحد ينكر أن الرواية عند عبد الملك مرتاض مرت بمراحل عدة وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميز سواء فى مستوى المضمون أو الشكل ، مواكبة نمو الوعي الثقافي حيث كان حضورها قويا في كل ما تعلق بالواقع الجزائري .

وتبقى زمام الأمور في يد المبدع الذي تخول له مهمة تشكيل متن المادة الحكائية المصاغة بطريقته الخاصة ، هذا المتن الذي تمتزج فيه العناصر الفنية

---

[1] ينظر يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 267 - 268 .

[2] محمد تحريشي : أدوات النص ، منشورات إتحاء الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، 2000 ، ص 118 .

للعمل السردي كالشخصية والزمن والمكان واللغة وغيرها فيصوغها وفقا لرغبته وقدراته ، وبالطريقة التي تظهر فيها تجربته كلا متكاملا فتجد صداها عند القارئ .

من أجل ذلك أفردنا لكل عنصر من عناصر المتن دراسة في شكل فصول تكفل لنا التعرف على تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض .

الفصل الأول

بنية الزمن

توطئة

أولا : مفهوم الزمن

1 -الزمن لغة

2 -الزمن في الاصطلاح السردي

ثانيا – بنية المفارقات الزمنية

1 -بنية الإسترجاعات : Rétrospection

2 -بنية الإستباقات : Ahticipatino

3 -تداخل الأزمنة

ثالثا- علاقة الديمومة

1 - إبطاء السرد

2 -تسريع السرد

رابعا - التواتر: Fréquence

1 - التواتر المفرد : Singulatif

2 - التواتر التكراري : Fréquence narrative

اشتغال التواتر في المدونة

توطئة

يتشكل الخطاب الروائي من عدة بنيات تكون فيما بينها صميم المتن ، لذلك حظي هذا البناء الروائي بالاهتمامات الجادة في الدراسات النقدية الخاصة بالرواية باعتبار أن هذه البنيات تحدد السمات الأساسية للأعمال السردية .

ويعد عنصر الزمن من البنيات التي استقطبت جهود الباحثين لإدراكهم أنه « من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية » [1] فهو العنصر الفعال في الرواية إذ نجد « الأحداث تسير في زمن ، الشخصيات تتحرك في زمن ، الفعل يقع في زمن ، الحرف يكتب ويقرأ في زمن ولا نص دون زمن » [2] فهو تقنية محورية مهمة تربط أجزاء العمل الإبداعي ،إضافة إلى بثها عنصر التشويق في الأحداث فعُدَّت الرواية فنا « شَكَّل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه ، وتخصبه في تجلياته المختلفة »[3] .

وتعد البنية الزمنية التقنية التي يهدف هذا الفصل إلى دراستها والوقوف على التحولات التي طرأت عليها من خلال مدونة الأعمال السردية الكاملة الخاصة **بعبد الملك مرتاض** ، لذلك لا بد أن نطرح باختصار المفهوم اللغوي والسردي للزمن .

---

[1] عبد الحميد المحادين : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 1999 ، ص 6 .

[2] صبحي الطعان : بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكرج 23 ، الكويت 1994 ، ص 445 .

[3] محمد برادة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول ، العدد4 ، مج11 ، 1993 ، ص 22 .

أولا- مفهوم الزمن

1 - الزمن لغة

إن مصاحبة المعاجم اللغوية تمكننا من الوقوف على مفهوم الزمن الذي ورد في لسان العرب على أنه « اسم لقليل الوقت ، أو كثيره ، وفي المحكم الزمن ، والزمان ، العصر والجمع أَزْمُنٍ ، وأَزْمَانٌ و أَزْمِنَةٌ ، وزَمَنٌ زَامِنٌ شديد ، و أَزْمَنَ الشيء طال عليه الزمان ، و الاسم من ذلك الزمن ، و الزُّمْنَةُ ، و أَزْمَنَ بالمكان أقام به زمانا ، و عامله مُزَامَنَةً و زَمَانَا من الزَّمَنِ » [1] ، وغير بعيد عن تعريف ابن منظور يذكر معجم مقاييس اللغة أن حروف « الزاء ، والميم ، والنون ، أصل واحد يدل على وقت من الوقت ، ومن ذلك الزمان ، وهو الحين ، قليله وكثيره ، يقال زَمَانٌ و زَمَنٌ والجمع أَزْمَانٌ و أَزْمِنَةٌ »[2] من هنا يمكن القول أن المعاجم اللغوية العربية القديمة لم تفصل بين لفظي الزمن والزمان بل جمعت بينهما سواء في الاستعمال أو في الدلالة ، وأجمعت على أن الزمن هو الوقت والأزل والدهر ، وتسايرها المعاجم اللغوية الحديثة في ذلك ففي معجم الرائد « الزمان ج أزمنة وأزمن :

1 -مدة من الوقت غير ثابتة الأجزاء .
2 -العصر.
3 -مدة حياة الإنسان .
4 -من السنة الفصل »[3] .

ويؤكد معجم اللغة العربية المعاصرة أن الزمن هو « وقت قصير أو طويل ، ويقال له الدهر»[4] ونجده في « السنة أربعة أزمنة : أقسام أو فصول »[5] .

فنخرج من هذا كله إلى أن الزمن هو أيضا الحين والدهر والسرمد وغيره من المصطلحات التي تصب في هذا المعنى فهو بإجماع هذه المعاجم قديمها وحديثها يدور في دلالة واحدة وإن تعددت ألفاظها ، غير أن حضور المعنى في الحقل الأدبي ، وسع حلقة استعمال اللفظ وجعله يتخذ مفاهيم أخرى .

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، م13، دار صادر، ط4 ، بيروت ، 2005 ، مادة ، ز م ن ، ص60 .
[2] أبو الحسن أحمد : مقاييس اللغة ، ت عبد السلام محمد هارون ، م3 ، دار الجيل ، ط3 ، بيروت ، 1991 (باب الزاء الميم وما يثلثهما) ، ص 15 .
[3] جبران مسعود : الرائد ، دار العلم للملايين ، ط7 ، بيروت ، لبنان ، 1992 ، ص 420 .
[4] أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد1 ، ط1، عالم الكتب ، القاهرة ، 2008 ، ص 997 .
[5] شعبان عبد العاطي وآخرون : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ط4 ، القاهرة ،2004 ، ص 401 .

2 - الزمن في الاصطلاح السردي

انتقل مصطلح الزمن إلى السرد الحديث بشحنة دلالته التي اكتسبها منذ النشأة ، فكان حاضرا في مختلف الأعمال السردية .

ويعود الفضل والأسبقية في الحديث عن الزمن في النصوص السردية إلى الشكلانيين الروس ، فهم أصحاب الريادة بجهودهم ودراساتهم التي لا تكمن في « طبيعة الأحداث في ذاتها ، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها » [1] مما يعني أنهم فصلوا بين المتن الحكائي fable والمبنى الحكائي sujet .

إن ما يمكن أن نطلق عليه متنا حكائيا هو « مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اختيارنا لها أثناء العمل ، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي ، أو السببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث ، أو أدخلت في العمل » [2] أما المبنى الحكائي « فيتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[3] فهو عرض الأحداث دون اعتبار زمني ، مما يعني بأن العمل الأدبي عندهم يعرض بطريقتين .

وعلى غرار ثنائية الشكلانيين الروس يميز **تودوروف** بين زمن الخطاب وزمن الحكاية على اعتبار أن زمن الخطاب يقابل المبنى الحكائي ولكل ميزته ، فزمن الخطاب زمن خطي يخضع لنظام كتابة الرواية على أسطر صفحاتها ، في حين أن زمن الحكاية زمن متعدد الأبعاد يسمح بحدوث أكثر من حدث في آن واحد [4] فتحديد زمن الرواية بالنسبة إلى زمن فعل السرد أمر غاية في الأهمية لأنه يستوجب «علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل » [5] حتى نتمكن من صياغة متن النص الروائي بطريقة واضحة تفصل بين زمن القصة وزمن الخطاب ، ومثل هذه الجهود هي التي بنى عليها **جيرار جينيت** دراسته ووصل إلى مرحلة متطورة في تحليل الخطاب السردي .

---

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1990، ص 107.
(2) عبد العزيز المقالح : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، اللاذقية ، سورية ، دت ، ص25 .
(3) المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
(4) ينظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 73.
(5) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر ، ط 1 ، لبنان ، 2002 ، ص 103.

لقد فرق بين زمن الحكاية وزمن القصة حين أكد أن « الحكي مقطوعة زمنية مرتين فهناك من جهة زمن الشيء المحكي ومن جهة ثانية زمن الحكاية ، أي زمن الدال و زمن المدلول » [1] مما يعني أن الحكاية تملك زمنا للقص لتوالي أحداثها وترابطها وتملك في الوقت نفسه زمنا للخطاب يحيل عليه ترتيب الأحداث في نَسَقٍ معين .

واستنادا إلى العلاقة بين زمني (الخطاب ، الحكاية) أي (القصة ، المحكي) ظهرت مفارقات زمنية تمثل « مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية » [2] مما أفرز ثلاث محاور في مستويات الزمن السردي صنفها **جيرارجينيت** وهي :

- النظام (الترتيب) .
- المدة .
- التواتر .

أسهم الفكر البنيوي **لجيرار جينيت** في إرساء قواعد دراسة العمل السردي وعمقها من خلال النتائج التي توصل إليها ، ومفهوم الزمن عنده هو الذي يعنينا في هذا الفصل ؛ لأنه يسهم في بنية النص الأدبي حين يُحَمِّلُهُ المبدع مهمة « تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها ، وتشكيل مادتها وأحداثها » [3] وإدارة أحداثها وهذا هو صلب العملية النقدية في هذا الجزء من البحث .

أما عن الدراسات العربية للبنية الزمنية فقد كانت حاضرة حيث واكبت ما ينتج وينشر من جهود وأعمال واستندت إلى إنجازات **جيرار جينيت** ، فطريقته تعد مسلكا للكثير من الدارسين ، إذ أضحت متداولة بصفة واسعة في النقد العربي لنحظى بكتاب **سمير مرزوقي** و**جميل شكري** الموسوم بـ «مدخل إلى نظرية القصة» [4] وكتاب **حميد لحميداني** بعنوان « بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي» [5] وقد اعتمدوا التقسيم الثنائي للزمن في حين استند **سعيد يقطين** إلى التقسيم الثلاثي للزمن (زمن القصة ، زمن الخطاب ، زمن النص) ورصد في دراسته « تحليل الخطاب الروائي » [6] تنظيرات المدارس النقدية في مسائل الزمن ، وقدم دراسة تطبيقية

---

[1] المرجع السابق : ص 76 .
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف ، ط3 ، الجزائر، 2003 ، ص 47 .
[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1989 ، ص 10 .
[4] سمير مرزوقي : جميل شكري ، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، تونس ، 1985 ، ص 78 .
[5] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 ، ص 73 .
[6] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط4 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 ، الفصل الأول و الثالث .

تخص الرواية العربية ، وألف **عبد الصمد زايد** كتابه تحت عنوان **"مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية"** والذي كان ميدانيا للبحث عن الدلالات الزمنية المتعددة في جملة من المدونات ، في حين عمل **حسن بحراوي** في كتابه « بنية الشكل الروائي »[1] على الكشف عن النسق الزمني في الرواية المغاربية ، وقدمت دراسة **سيزا قاسم** التي جاءت في كتاب « بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»[2] مضمونا هاما حول بنية العمل الروائي كثيرا ما تعتمد عليه البحوث الأكاديمية ، أما **مها القصراوي** فقد قسمت البنية الزمنية إلى « أشكال ثلاثة هي البناء التتابعي للزمن ، البناء التداخلي الجدلي ، والبناء المتشظي للزمن »[3] وذلك في دراستها (بناء الزمن في الرواية العربية) .

أما **يمنى العيد** فتقسم الزمن الروائي أو القصصي إلى زمن القصة الذي يعتمد التسلسل، وزمن السرد الذي يعتمد على اللعبة الفنية للأديب[4] .

ونخلص من كل هذا إلى وجود نوع من التداخل في تحديد الزمن داخل النص السردي يجعله يتعلق من جهة بالقصة والخطاب ومن جهة أخرى بالقراءة والكتابة.

وعلى غرار هذه الدراسات نسعى في هذا الفصل إلى استثمار مقولات وأراء **جيرار جينيت** الخاصة بالزمن وتقنياته ، للكشف عن خصوصية هذه البنية في المسار الروائي **لعبد الملك مرتاض** من خلال مدونته ، ولتكن البداية من دراسة المفارقات الزمنية ومستوياتها .

ثانيا – بنية المفارقات الزمنية

استقطب موضوع الزمن الدراسات الحديثة ، فجعلته محل اهتمامها لما له من أهمية في خطاب الرواية التي « تظل أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدها إثارة» [5] وميدانا خصبا وممتعا « يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي »[6] مما يجعل القص خاضعا إلى زمن القصة بوصفها تتضمن سلسلة من الأحداث مرتبة بتتابع ، وإلى زمن الخطاب باعتباره ترتيب زائف للأحداث وفق نظام معين ، وبالتالي يكون نظام زمن الخطاب مخالفا لنظام زمن القص لذلك فإنه « لا بد من التفريق بين زمن القصة ، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي ، وزمن

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2009 ، الباب الثاني ص 105 .

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، مصر، 2004 ، الفصل1 ، ص 35 .

[3] مها القصراوي : بناء الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2004 ، ص 64 .

[4] ينظر يمنى العيد : في معرفة النص ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، ط3 ، بيروت ، 1985 ، ص 231 .

[5] أ مندلاو : الزمن والرواية ، ترجمة ، بكر عباس ، دار صادر ، ط1 ، بيروت ، 1997 ، ص 20 .

[6] نورالدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر ، د ط ، الجزء 2 ، الجزائر ، 2010 .

الحكاية وهو الزمن الملفوظ ،أو المكتوب الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة والحدود التي تسمح بها أداة التعبير ، وهي اللغة من جهة أخرى » [1] من أجل ذلك لا يمكن للمؤلف أن يروي وقائع عديدة في وقت واحد ، مما يولد تغيرات تقع بين زمن القصة وزمن الخطاب وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية .

تمنح البنية الزمنية للمبدع « سهولة أن يطير إلى المستقبل ، أو يعود إلى الطفولة ؛ لأنه (الزمن) يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة ، ويبلغ مناطق نائية يصبح فيها العالم وهما ، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من جهة ، مفسحة المجال أمام مخيلته لإعادة خلقها كما يشاء »[2] لتصبح الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالترتيب الزمني لا حدود لها .

قد يورد الراوي حدثا قبل آخر وهذا ما يعرف بالإستباقات ، وقد يقدم أحداثا ماضية فـ« تكون المفارقة استرجاعا لأحداث ماضية »[3] ، ومثل هذه التقنيات تعمل على رصد المتغيرات الزمنية الموجودة في النص وترتيب الأحداث بطريقة جمالية وفنية .

يستعمل الكاتب تقنيتي الاسترجاع والاستباق في المتن ليبين لنا الخروق و الانعطافات التي حدثت على مستوى النص لذلك تناولناها بالدراسة لنتبين مدى اعتماد الكاتب عليها خلال مساره السردي .

1 -بنية الإسترجاعات ***Rétrospection***

يمنح الزمن داخل العمل الروائي حرية الحركة بين الحاضر والماضي والمستقبل « فيعتمد العمل الروائي على متواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا قد حصلت في الماضي » [4] تجعلنا أمام تقنية الإسترجاع[*] أو تقدم أحداثا سابقة لأوانها فنكون أمام تقنية الاستباق.

ويعد الإسترجاع تقنية سردية تدخل في إطار المفارقات الزمنية ، حيث يتوقف الراوي عن تقديم الأحداث في الحاضر ليعود بالذاكرة إلى الأحداث التي جرت في الماضي .

---

[1] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2010 ، ص 100 .
[2] سمير الحاج شاهين : لحظة الأبدية ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1980 ، ص 11 .
[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 ، ص 74 .
[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 119 .
[*] يرد أيضا باسم الاستذكار ، الاستحضار ، اللواحق ، الرجعة ، الارتداد ، الإرجاع الفني .

وحين يقدم لنا الكاتب « أحداثا سابقة للنقطة التي فيها الحكي » [1] يتخلل النص أحداثا ماضية تضاف إلى متن القص ، فالإسترجاعات « تروي لنا فيما بعد ما وقع من قبل »[2] بطريقة الكاتب الخاصة في العودة إلى بعض النقاط وإلقاء الضوء عليها أو توضيحها أكثر في ذهن المتلقي أو الوقوف عند بعض الأحداث وشرحها وتفصيل تاريخها .

إن تراجع الزمن في النص إلى الوراء يسمح بإزالة « الالتباس و تدارك صعوبة الانسجام بين المقاطع السردية في النص بسبب عدم وجود التوافق بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها على مستوى البناء السردي » [3] فيتصرف الراوي في ترتيب الأحداث وفق ما يقتضيه العمل الروائي .

ويوضح **جيرار جينيت** أن الاسترجاع « بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى (.....) ويطلق عليها تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية » [4] فالعودة إلى الماضي تمنح لنا فرصة الإحاطة بالأحداث كما ينبغي ، بتقديم أحداث ووقائع تكون سابقة للنقطة التي وصل إليها السرد ، مما يعني أن « الراوي قد يبتدئ السرد بشكل يطابق زمن القصة ، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد »[5] وتعانق الماضي وتضيء بعض ملامحه .

وتعد نماذج **عبد الملك مرتاض** في مدونة أعماله مثالا حيا لتوظيف تقنية الإسترجاع ، ففيها حظي الرجوع إلى الماضي بالنصيب الأكبر إذ لا يخلو عمل واحد من أحداث الماضي بالصيغ والأشكال المختلفة للزمن العابر ، فالراوي كثيرا ما يكسر التتابع المألوف بالعودة إلى الوراء حيلة منه للاحتفاظ باهتمام القارئ .

ويمكننا أن نعرض مثالا من المدونة يتمثل في السيرة الذاتية الموسومة بـ **"الحفر في تجاعيد الذاكرة"** التي يمكن الجزم بأنها حافلة بتقنية الإسترجاع التي جعلها محورا مهما في عمله من أجل تكوين فكرة واضحة وشاملة عن حياته وتقديمها للقارئ ، ويمثل ذلك في سيرته ما قام به الراوي حين بدأ باستذكار واقع حياته الأولى منذ بداية السيرة وذلك حين استرجع السارد « أقدم ذكرى لا تبرح

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 51 .

[2] تزيفتان تودوروف : الشعرية ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر، ط2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1990 ، ص 48 .

[3] نقله حسن أحمد العزي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن ، 2011 ، ص 100.

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 60 .

[5] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 74 .

تحتفظ بخيوط واهية منها في نفسك هي حين كنت تتعلق في رقبة أمك وهي قاعدة تغزل الصوف ، وأنت تداعب ظفيرتي شعرها الأسود الطويل » [1] إنها ذكرى طفولته الشقية والممتعة في الوقت نفسه ، مرحلة البراءة التي لا يزال فيها مرتبطا ارتباطا وثيقا بوالدته ، ليوغل بعد ذلك في تفاصيل حياته حين تذكر المخاطب السردي « ذلك اليوم الذي كدت تقطع فيه سبابتك اليسرى بِمَوْسَى كنت لا تزال تُلِّحُ على شحذها لِتُصَيِّرَهَا ماضية »[2] ووقف من خلال جزئي (غابة الحريقة) و(الصيد في الغابة) للحديث عن الطبيعة الجميلة التي كان يقضي فيها وقته ، متمتعا بهواية الصيد التي كثيرا ما كان يَعُودُ منها غانما ببيضات الحجل وبعض الأرانب ، ويواصل السارد استقراء أحداث السنوات العابرة فيستعيد تفاصيل الدار الأولى وحيثيات حياته فيها .

ومن خلال هذه التقنية يمر بذاكرته على أيام حاجته للعمل فيبدأ كدحه بحفر البقوق[*] والتقاط الحلزون وفتل الظفيرة واحتطاب الحطب والشواله ، إلى الكدح في فرنسا و معامل (لاستوري) ، كما لا يفوته أن يحكي لنا ذكرياته في الأسواق وحلقات الذكر والزوايا وغير ذلك .

استدعى السارد الأحداث الماضية من حياته بكل تفاصيلها وجزئياتها ، فسجلت هذه السيرة إتكاءها على مفارقة الإسترجاع في الأعم من أحداثها ، لروايتها في الزمن الحاضر أحداثا ماضية مستفيدة من الذاكرة الخصبة والخيال الواسع لمبدعها .

لقد انطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي لأنه بصدد سرد أحداث ذاتية وتصوير ماضيه وأحواله وجميع ما يتعلق بحياته .

1-1 - أنواع الاسترجاع

تشكل كل عودة إلى الماضي داخل العمل السردي مفارقة الإسترجاع التي يوقف فيها الراوي استمرارية القص ويعود أدراجه إلى الوراء ليروي ما كان من حوادث ، فَعُدَّ هذا النزوح عن التقدم في أحداث الرواية ، والرجوع إلى ما فات من أحداث سعيا من صاحبها إلى توضيح العلاقة المتينة التي تربط زمن الحاضر بما مرَّ من الزمن مما « يؤلف نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله ، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص09 .

[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 19 .

[*] البقوق : نبتة صغيرة ذات جذور عميقة كانوا يحتفرونها ثم يجففونها ثم تحمص لتطحن وبعدها تؤكل (الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 115) .

انكساراتها »[1] وقسم **جيرار جينيت** مفارقة الإسترجاع إلى قسمين استرجاع داخلي واسترجاع خارجي ومنح لكل منهما تعريفه ومميزاته وإن كان الاستذكار في عمومه يكسر الطابع النمطي للسرد ويعفي القارئ من استمرار السير في طريق وحيد الاتجاه مما يضفي على الحكاية التنوع والتلوين ويبدد شبح الإحساس بالرقابة »[2] ويزيح الملل عن المتلقي .

1-1-1- ا لاسترجاع الخارجي

يمثل الإسترجاع الخارجي أحد أهم الطرق لاستعادة أحداث « تعود إلى ما قبل الحكي »[3] ، لذلك يعرف **جيرار جينيت** هذا النوع من الإسترجاع بأنه «مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية »[4] ويستخدم الكاتب الإستذكار الخارجي باعتباره تقنية هامة ، يعمد إليها لملإ فراغات بعض الفترات الزمنية التي تساعد على فهم مسار الأحداث أو « إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضافة معنى جديد عليها »[5] كما يستخدم الكاتب تقنية الاستذكار « عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها »[6] مما يحيلنا إلى القول بأن هذا النوع من الإسترجاع يعتمد أساسا على رواية الوقائع الخارجية للحكاية الرئيسية .

1 1 1 1 - حركة الإسترجاع الخارجي في المدونة

تناول **عبد الملك مرتاض** حركة الزمن السردي المتمثلة في الإسترجاع من خلال أعماله السردية ، باعتبار أن الرواية أكثر جنوحا « من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الإستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي »[7] وهذا النوع هو ما اتكأت عليه الحصيلة السردية في الأعم من أحداثها ؛ لأن الكاتب اعتمد على مخيلته في استدعاء أحداث ثورية وأخرى تاريخية وأحيانا أسطورية ، وجعل من الماضي لبنة في بناء هذه الأزمنة عن طريق التذكر والتداعي والحوار والأحلام .

إن شواهد الاسترجاع في المدونة كثيرة نستشفها من فاتحة أعماله **"دماء ودموع"**و**"نار و نور"** من خلال التذكير بأحداث ثورية قصد الكاتب إلى تقديمها

---

[1] ابراهيم جنداري : الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،2001 ، ص 92 .
[2] أبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 108 .
[3] لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 19.
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص 70 .
[5] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 59 .
[6] المرجع نفسه : ص 60 .
[7] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 121 .

لإبراز قيمة وأهمية الثورة ، ففي افتتاحية **"دماء و دموع"** يحيلنا إلى أحداث وقعت خارج زمن الحكاية حين يشغل ذهنه بحياته في الأيام الماضية فيقول « إنك لا تبرح تذكر ذلك الصيف الحالم الجميل » [1] وما عرف فيه من حياة سعيدة تغريه نفحات الشباب والأمل والطموح ، غير أن الاستعمار لم يترك لهذه الأحلام فرصة النمو ، بل عمل باضطهاده على تحويل حياته وحياة الجزائريين إلى جهنم فقد كانوا « ملتئمي الشمل فشردوا وكانوا موصولي الحبل فمزقوا كل ممزق » [2] وكان المستعمرون « يبممون الأراضي المسردية فيعيثون فيها فسادا ، فتراهم يقتلون ويذبحون ويعذبون ويحرقون ويهدمون » [3] فلم تكن لِتَسْمَعَ إلا أصوات تلك « المدافع الجهنمية التي كانت تحرق هذا الوجه من أرض الوطن الحبيبة كلما جن عليها الليل ، وكلما أشرق عليها النهار »[4] ، وكمثال لتقنية الإستذكار الخارجي أيضا نورد ما جاء في متن هذين العملين من معاملة فرنسا للجزائريين أثناء الاستعمار: « إنها كانت تقتلهم وتشردهم وتسْمل عيونهم ، وتسلب منهم أراضيهم وتهدم لهم مساجدهم ، وتغلق لهم مدارسهم وتذبح لهم أطفالهم ، وتستحيي لهم نساءهم »[5] .

ومن أجل كسر القيود ورفع الذل يستنطق الراوي تاريخ الجزائر ليقف عند صور التضحية والكفاح التي لا بد من التحلي بها كما تحلى بها أجدادنا لتحقيق النصر فيذكرنا بأن الجزائر هي « أرض الثورات من عهد **ماسينيسا** إلى عهد **الأمير عبد القادر** إلى زمن مجازر ثامن مايو إلى يوم فاتح نوفمبر العظيم »[6] .

لقد عكست هذه المقاطع العلاقة القائمة بين الإسترجاع والزمن التاريخي ونحن نعلم أن « التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثا كاملا للماضي يوثق علاقتنا به ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة »[7] .

لذلك نجد الراوي يعود بنا في العملين إلى الخلف أكثر حين يقف عند عظماء الجزائر مذكرا بثمن الحرية « التي حارب الأمير عبد القادر بالأمس من أجلها خمسة عشر عاما ، وحارب من أجلها **بوزيان** ، وحارب من أجلها **بوبغلة** ، و **فاطمة والمقراني وبوعمامة** ، وسواهم من عظماء رجالاتنا الذين دافعوا عن الحق خير

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص61 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص77 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 62 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 82 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار و نور ، ص 344 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 262 .
[7] طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، 1980 ، ص 169 .

دفاع »[1] فاستحقوا لقب أبطال الجزائر عن جدارة . وممن ساهموا في الإنجاز التاريخي للجزائر شخصيات صنعت الثورة على الرغم من وجود شخصيات معارضة ، فاستغل الراوي وظيفة الإسترجاع الخارجي في العودة إلى الحديث عن بعضها من خلال ذكر الجوانب الخفية من حياة هذه الشخصيات أو الإشارة إلى سلوكاتها أو علاقتها مع غيرها ، فعرض لنا في **"دماء ودموع"** شخصية **حماد** (ص167) وشخصية **مخنوق** (ص 166 و 167) وتطرق إلى شخصية **مربوح** (ص 265) . ولم يغب عنه الحديث عن بعض الشخصيات النسوية أمثال **حنان** (ص 116 و 117) **والسيدة المديرة** سوزان (ص 118 و 199)، وأضاف إليهم حديثه عن **أهل القرية** (ص 129) .

أما في رواية **"نار و نور"** فقد كان حديثه عن ماضي الشخصيات التالية : **العم محمود** (ص 312) **والبطل سعيد** (ص313) و**عائلته** : **والده** الذي فقده في ظروف غامضة (ص 334 و 335) و **أختاه البنتان الكبيرتان** (ص 313) و **والدته** (ص 313) . وقد ركز الراوي من خلال وقوفه على تفاصيل هذه الشخصيات ومميزاتها - بالدرجة الأولى - على انتماء هؤلاء الأفراد إلى الثورة أو خيانتها ، ومدى خدمتهم للوطن . وهي ميزة الحديث عن الشخصية في هذين العملين فحققت الإستذكارات الأهداف المعروفة لها فيما يتعلق بالإحاطة بالشخصيات الروائية .

ومن جهة أخرى نجد الراوي قد اعتمد على الإسترجاعات لتغطية مرحلة كاملة من تاريخ الجزائر ، فذكر **الأمير عبد القادر وفاطمة نسومر** وغيرهم من أبطال المقاومة الشعبية وهي عودة إلى مرحلة القوة والثبات والإرادة ، كما أعاد إلى الأذهان من خلالها تضحيات أبناء الجزائر قبل الثورة وأثنائها .

والواضح أن القاص اعتمد الزمن المتسلسل على عادة الرواية الكلاسيكية الموجودة في هذه المرحلة « فالراوي لا يمكنه تقديم قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي »[2] .

ظهرت رواية **"الخنازير"** في مسار التحول عند عبد المالك مرتاض وعرفت انزياح الزمن إلى الخلف عن طريق الاسترجاع الذي اعتمد هذه المرة على

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار و نور ، ص 348 .

[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت ، 1985 ، ص 98 .

التذكيربالقصص الخرافية ، على نحو العملين السابقين اللذين ينتميان إلى « البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني في صورته الرتيبة وتتقيد به »[1].

لم تخل **"الخنازير"** على غرار المتون السردية من عودة الزمن إلى الماضي لكسر التتابع الزمني المتداول في الأعمال الروائية التقليدية ، كون « الزمن يشكل جزءا من اللعبة السردية »[2].

ومن أمثلة نمط الإسترجاع الخارجي في **"الخنازير"** نجد محاولة الراوي استحضار القصص الخرافية والأساطير التي ميزت متن **"الخنازير"** والتي تعود بنا إلى زمن قديم « كان الحمل يرعى مع الذئب ! كانت النار تعاشر الماء ! ملكتي سيدة غنية ... جهاز عرسها ... أبوها اشتراني لها ... عشق جمالي ! إستهواه منظري ... صنعتني يد ماهرة ، صَنَاعٌ ... فنانة ! موهوبة ! في مدينة عريقة ... سكانها ... الآباء ملائكة ... الأبناء شياطين ! الأبناء ملائكة ... الآباء شياطين ! لغتهم بدون أصوات ! أصواتهم بدون أجراس ! يشربون فقط ! الأكل لا ! أبدا أيقاظ ! النوم لا ! »[3].

إن هذا المقطع الإسترجاعي يعود بنا إلى زمن بعيد تذوب فيه الحقيقة مع الخيال ، ذلك الزمن الذي كثيرا ما حكت لك عنه أمك « ذاكرتك تستعيد التفاصيل ، كم كانت ترددها ! حكاية تُزهِك بها كل يوم ... حكاية مثيرة ... غول له سبعة رؤوس ... غول بشع هوايته خطف العرائس ... يسجنهن في أعماق بئر ...»[4] .

والإسترجاع من هذا النوع شائع في نص **"الخنازير"** ومثال ذلك ما ورد على لسان الوسادة التي تصر على أن ثوبها « من الحرير الفاخر ! دودة قز كريمة ... أسرتها تعود إلى ما قبل التاريخ ! شجرة محفوظة ؛ لا ترعى إلا في المروج ... من يوسدني ... يعيش قرنا ونصفا ، أقل ما يمكن ! لا يسقط من الرئاسة ! أبد ا رئيس ! تعبده الجماهير ! ... كم بحثوا عني ... وسادة سحرية ... مباركة ! أطيل العمر ... أُذْهِبُ الحزن ... أشفي المرض ى ! كل مريض ... مجرد أن يوسدني ... لا شيء أعجب ! »[5] .

ويمكن تحديد نمط آخر من الإسترجاع الخارجي في **"الخنازير"** وهو النمط الذي يعتمد على التاريخ مادة خاما له حين يقر السرير أنه كان ملكا « لأحد ملوك الأندلس ، نامت عليه ، تزوج عليه ألف ألف ... من عهد الإسكندر ! كلهم سهر ...

---

(1) بشير محمودي : نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الأدب و اللغات والفنون ،2001-2002 رسالة مخطوطة .

(2) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف ، ط3 ، الجزائر ، 2003 ، ص45 .

(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص265 .

(4) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص351 .

(5) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 266-267 .

رافق الحسن البصري إلى بلاد الواق واق ... رافق ابن الخطيب إلى فاس ... شهد المؤامرة هناك ... فر من محاكم التفتيش ... ظل يسبح فيها عمر نوح ! سفينة لصلاح الدين أنقذته ! ناقة صالح حملته أربعين سنة ! »[1] .

لقد استوقفت الراوي محطات تاريخية هامة واسترجع وقائع قديمة لتخدم هذا المقطع من الاسترجاع .

ومن نماذج هذا النوع استرجاع الراوي أسماء لشخصيات تاريخية وجدت « في كل زمان كانت قبل الزمان ؛ بلقيس ... كليو بترا ... شهرزاد ... لها ألف اسم ! ..أنا ! لا أعرف ، أنقذت المرأة من الذبح » [2] وهي أسماء خالدة في ذاكرة التاريخ .

أما عن أمثلة الاسترجاع المتعلق بالشخصيات العادية والمتمثلة في الأم والأب والشيخ الفقيه والحركي، نجد الراوي يعرج في النص على الأم التي كانت خادمة (ص 282) والأب الذي قتل زمن الثورة ؛ لأنه كان حركيا متميزا (281 و 314) وكذا شخصية الفقيه الحكيم الذي علم الأغنية للأولاد (ص 279) كما نجد وصف الراوي لشهرزاد حين رآها أول مرة فيتذكر « ذلك الصباح ... نظرتها ، عيناها... مشيتها ... غضبها ... ابتسامتها ... تدللها ... نظرتها الحزينة ... قلبها المشحون بالهم ... الحيرة تكدر حياتها ... الشحوب يذبل نضارتها ... تذكر... تذكر... أبدا لا تنسى ذلك المساء ... »[3] .

ونعثر في هذا العمل على تخصيص الراوي تقنية الاسترجاع للتلذذ باستعادة شريط الذكريات الماضية حين جعل ابن الحركي يقول « إِيه يا حسرتاه على الأيام ! كان الرجل يتزوج ثلاثا و أربعا ! ... اليوم الرجل كالجبل ... يخاف من واحدة ! هذا زمان نحس ! ... كان ! يستخدم الرشاشة ... يضاجعهن كرها ، ثم يهرب عندهم ! ... إنما لم ينج ! قتلته الثورة ، تمتع ثم نال جزاءه ، شيء طبيعي »[4] .

وإلى جانب هذا المقطع الإسترجاعي المتحسر يسترسل الراوي في التحسر حين يقول : « يا حسرتاه على تك الأيام! الشعب كله... يد واحدة ... قوة واحدة...استقامة كاملة...شجاعة عجيبة...إصرار على النصر...نضال في الجبال...في القرى ... في

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 268- 269 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 271 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 426 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 319 .

المدن...في البادية البعيدة...كتلة من النضال...آه ذلك الماضي... كيف يسكت عيسى؟ كيف يخفي الحقيقة ؟ لا أصدق ! مجاهد يرضى بهذا ! »[1] .

إنها عودة إلى ذلك الماضي الذي اجتمع فيه الجزائريون على كلمة واحدة ، وساقوا نماذج رائعة وبطولات خالدة بقيت وستبقى حية إلى الأزل .

لقد جاءت شواهد الاسترجاع الخارجي في مسار التحول كثيرة لا يسع المقام لذكرها كلها لذلك اكتفينا بهذا القدر منها .

يعد الزمن من أهم العناصر التي تغير مفهومها في المتن الروائي الجديد ، فحينما أصبح « اللا منطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل والاسترجاع والاستباق ، حيث تتداخل الأزمنة و الأمكنة لتسهم جميعا في تكسير عمودية السرد » [2] تراكمت التجارب الروائية الحديثة ومن بينها نصوص عبد الملك مرتاض في هذا المسار .

لقد جعل من تقنية الاسترجاع في أعماله الجديدة مجالا فسيحا للإطلاع على الأدب العربي القديم والإحاطة بتاريخ الجزائر تارة ، وفي نماذج أخرى راح يعرض علينا أحداثا دينية وشخصيات إسلامية بارزة تارة ، أخرى بل أوغل في الاستذكار حتى جعل للأسطورة و الخرافة نصيبا في متن تجاربه .

استحضر صور نساء عربيات حين شبه انتحاب الريح بعجوز « المتنبي حين كانت تَلْطِمُ ، كالخنساء حين كانت تبكي صخرا ، كهند حين كانت تندب حظها العاثر في بدر »[3] وذكرنا بصورة المرأة العربية المسلمة التي تألقت بخصالها في تاريخنا العربي الإسلامي فحق لاسم الكثيرات أن يبقى حيا إلى اليوم فالخيزران جارية المهدي « كانت تحكم ، في قصور بغداد ، من وراء حجاب بفضل عقلها ودهائها ... اشتراها المهدي ، وحظيت عنده جدا ، ثم أعتقها وتزوجها فولدت له خليفتين : موسى الهادي والرشيد .

ولم يتفق هذا لغيرها من النساء إلا لولادة بنت العباس العبسية ، زوجة عبد الملك بن مروان وهي أم الوليد ، وسليمان » [4] وغيرهن ممن طبعن أسماءهن في ذاكرة أدبنا العربي العريق .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 405 .
[2] سعيد يقطين : القراءة والتجربة ، ص 261 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 633 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 534 .

ونظرا لمرونة تقنية الاسترجاع الخارجي في العودة إلى الوراء يطرب الراوي بالوقوف على أيام العرب ليسترجع حكايات بعض الشخصيات المهمة أمثال « عامر بن الظَّرِبِ العَدْوانِّي الذي كان أحد أشهر حكام العرب وأقضاهم في الجاهلية الأولى ، وقيل أن ابنته زينب ، أو أختها عمرة ، كانتا ورثتا من أبيهما تلك العصا العجيبة »[1] .

وطعَّمَ الراوي إسترجاعاته الخارجية بإشارة خاطفة لبعض الشعراء أمثال « امرؤ القيس وجرير» [2] ، وذلك في سياق حديث يعقوب الباريسي عن شيطانه فورد اسم الشاعرين في لحظة استرجاع عاجلة بين حالة يعقوب الباريسي و امرؤ القيس وجرير أمام إنكار أصدقائه له اصطحابه للشيطان .

وفي التفاتة أخرى سريعة يسترجع الراوي عذاب الأعشى حين يستخدم أسلوب المونولوج الداخلي الذي يعتمد على الذاكرة فيستعرض « مشاهد الدم ، والأطفال يضطربون في البحيرة الصغيرة ، وصراخهم يتعالى ، وأصوات النساء ونحيبهن»[3] ، فسيطر على الموقف حالة من الألم جعلت الفحل يخاطب نفسه بقوله : « وأرق يعذبك ، كما كان يعذب الأعشى في ليلة المحلِّق » [4] لقد ربط حاله بحال الأعشى في مقطع استرجاعي يعتمد على الذاكرة والربط النفسي بين الحالتين.

وإلى جانب هذا المقطع نجد استرجاع الراوي لبعض الشخصيات الصوفية مثل « ابن عربي كان بحرا زاخرا من المعرفة الربانية ، والكشف والإشراق الأسنى ؟ أم لم تعلم بأنه كان شعلة متوهجة من الذكاء والجرأة والقدرة على الفهم والاستنباط ... الشيخ الجليل كان وحيد نسجه وقريع قومه ، في علمه اللّدُنيِّ وفي علمه المكتسب ، معا ؟ »[5] وأضاف إليه بعض صفات الجُنَيْدِ السالك حين أشار إلى أنه صاحب الطريقة الجُنَيْدِيَّةَ ، والتُسْتَرِّي شيخ الصوفية وصاحب ذي النون المصري ، وذكرنا بالحلاج وشطحاته وكشوفه[6] .

وتقترن في مخيلة الشيخ حالته بحالة البوصيري فقد أصبح يتذكر تلك الأيام الخوالي كما كان البوصيري يتذكر جيرانه بذي سلم ، فربط حالته النفسية الحرجة وانقلاب حاله بما حدث للبوصيري فالحادثة التي وقعت له جعلته يروي واقعة البوصيري التي تقع خارج أحداث الرواية .

---

(1) المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 29 .
(2) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 512 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 705 .
(4) المصدر نفسه : الملجلد1 ، الصفحة نفسها .
(5) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 670 .
(6) ينظر المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

لقد استهوت الأمثال العربية رواة النصوص الحديثة فعادوا إليها في العديد من المرات ومن أمثلة هذه الإسترجاعات الخاصة بالأمثال نجد المثل القائل (ماءٌ ولا كَصْدَاء) الذي علمه الوالد لابنه وهو بدوره كان قد أخذه عن المعلم العربي وهو « مثل عربي قديم جميل زعموا أن التي قالته في الأصل هي الفاتنة قَذُورُ بنت قيس بن خالد الشيباني ...» [1] وواصل شرح المثل في نصف صفحة تقريبا والقصد منه الربط بين حادثة قَذُورُ بنت قيس زوجة لقيط بن زرارة وحالة الوحش الرهيب وهو يشاهد الفتيات أمامه يرقصن .

أما نَدَمْ الحركي فإنه استدعي الوقوف عند الحكمة القائلة « تجوع الحرة ولا تأكل بثديها ... الحكمة العربية القديمة... في كتاب الميداني » [2] فهذه الحكمة جالت بخاطر الحركي عندما التحق ابنه بجيش التحرير فساءت حالته النفسية وتراجع عن الكثير من أعماله فيما بعد وأعلن توبته ، وأعلن صواب هذه الحكمة التي قالها ابن سليل الأسدي رغم أحداثها البعيدة عن مجريات ووقائع المتن ويبدو أن استرجاع الماضي هنا هو تخلص من رتابة حاضر الفحل الذي يسيطر عليه التوتر والقلق وتوظيف الحكمة جاء ليكشف عمق التحول الذي طرأ على حياة الفحل .

ونقف من خلال بعض النماذج الروائية على استرجاعات تقودنا لنتعرف على علاقة العرب باليهود وما عرفوا به من خصال خسيسة كالظلم والاحتقار والتسلط والتميز وغيرها فيظهر « من نصوص كثيرة أوردها أصحاب الأخبار أن اليهود لا يتعايشون مع غيرهم إلا أفرادا ، فإذا اجتمعوا في مجتمع آخر مع آخرين لا يتعايشون ، وكأنهم كانوا يُعَدُون أنفسهم أجانب في أي مجتمع يعيشون فيه » [3] وهي صفة لصيقة بهم وستبقى إلى الأزل « ولقد كان تعايشهم مع العرب في الأندلس استثناء ، فقد كان وراءه تسامح الأسر العربية المتعاقبة التي حكمت الأندلس ، لا قدرة لليهود على التعايش والاندماج في المجتمعات المتعددة الإثنيَّاتْ » [4] .

وما عودة الراوي إلى التذكير بهذه العلاقة بين العرب واليهود إلا حديثا سابقا عن سبب احتلال الدولة الجزائرية ، الذي خطط ومهد له يهوديان وعمِلَا جاهدين على تنفيذ المؤامرة الكبرى .

أما بالنسبة للاسترجاع الخارجي الديني فقد غطت الأعمال الجديدة لعبد الملك مرتاض جانبا مهما منه وذلك بوقوفه عند شخصيات دينية مهمة و تعرضه لقضية

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 96.
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 759 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 291 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، الصفحة نفسها .

الخلق وما صاحبها من عصيان إبليس ، وتطرقه إلى الحديث عن بعض الأنبياء أمثال الخضر وموسى وآدم وقدم بعض المعلومات عن يأجوج و مأجوج .

انطلق الراوي في استرجاعه إلى النقطة الأولى بداية الخلق ونشأة البشرية حين رفض إبليس « وعصى أن يسجد للأب آدم ، تكبر وتجبر... » [1] وفضلا عن هذا كان سببا في إخراج « آدم وحواء من الجنة ، فصارا إلى ما صارا إليه من الضياع والشقاء ! »[2] وبأعماله هذه « تحدى إرادة الله ، حسد أدم على الفضل ، باء بغضب من الله »[3] .

ولما نزل آدم من الجنة إلى الأرض علمه الله سبحانه وتعالى « أسماء جميع المخلوقات ، بجميع اللغات : العربية ، والفارسية ، والسريالية ، والعبرية ، والرومية ، وغير ذلك من سائر اللغات ، فكان آدم وولده يتكلمون بها ، ثم إن وُلْده تفرقوا في الدنيا ، وعلق كل منهم بلغة من تلك اللغات فغلبت عليه ، واضمحل عنه ما سواها ، لبعد عهدهم بها » [4] وعاش آدم في الأرض غير أن الشر فشا بين أبنائه « فارتكبت تلك الجريمة الشنعاء الأولى على جبل قاسيون ، فيما يزعم الإخباريون الذين حضروا الأحداث التاريخية الأولى في مساحة من الأرض ضيقة ... فزعم بعضهم أن الحجر الذي قَتـل به قابيل هابيل لا يزال بدم القتيل ، هناك في قاسيون ملطخا ... وقتل قابيل هابيل على جبل قاسيون ... وقد حزن آدم على ابنه القتيل حزنا عميقا ، بل زعم بعض الحُكَاةِ أن آدم رثى هابيل بأبيات لا يزالون يرْوُونها »[5] .

وتمضي الأم زينب في تقديم بعض الإسترجاعات الخارجية الخاصة بهذا النمط حين تشير إلى سلالة يأجوج ومأجوج فتقول أنها « ابنا يافث بن نوح عليه السلام ، وهما وَلَدَا خلقا كثيرا فصاروا قبيلتين لا يعلم عددهم إلا الله .

روى الشعبي أن ذا القرنين سار إلى ناحية يأجوج ومأجوج فاجتمع إليه خلق كثير وقالوا : أيها الملك المظفر إن خلف هذا الجبل خلق ا لا يعلم عددهم إلا الله ، يخربون علينا بلادنا ، ويأكلون ثمارنا و زروعنا ، قال وما صفتهم ؟ قالوا : قِصاَر صُلْعٌ عِراض الوجوه ، قال وكم صنفا ؟ قالوا: أمم كثيرة لا يحصيه م إلا الله ! » [6] وورد هذا الاستذكار جنوحا من خيال الأم زينب التي كانت تلح في اعتقادها أن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 709 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 509 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 706 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 542 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 540 .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 338 .

المرتزقة الذين غَزَوْا وطننا ، ينتمون إلى هذه السلالة المشكوك في انتمائها للبشر وهذه العودة إلى الماضي وظفت لمد الجسر بين الماضي والحاضر.

ومن صور الاسترجاع الخارجي المتعلق بالجانب الديني ما كان يسرد من وقائع خارجة عن متون الروايات على لسان بعض الشخصيات أو الرواة الذين استهوتهم أخبار الماضين من الأشخاص فعادت الأم زينب إلى « عهد السيد الخضر عليه السلام الذي علَّم النبي موسى بن عمران ما لم يكن يعلم ، بعد إقامة الجدار العظيم»[1] فقد « كان يعالج الجدار الموشك على الانقضاض ، وموسى يُنكر عليه ذلك إنكارا ، فكان هو يصر على إعادة بنائه إصرارا » [2] ومن صفاته أنه « كان جدارا عاليا ، عريضا ماثلا ، فمسحه الخضر ، عليه السلام ، بيده فاستقام »[3] وبعد ذلك فسر للنبي موسى « ما لم يكن يفهم من الأعمال التي ظاهرها غير باطنها ، في حكمة المشيئة الإلهية العليا »[4] .

إن إلحاح الخضر على القيام بهذه الأعمال ثم شرحها لموسى ما هي إلا طريقة من طرق التعليم وتحصيل المعرفة .

إن هذه العلاقة بين الخضر وموسى جاءت من انطلاق موسى في رحلة بحثه عن العلم مع فتاه « آبِيَيْنِ من سبتة حيث كانت هناك صخرة أخرى هي المقصودة في سورة الكهف » [5] واستفاضت الرواية في استذكار أحداث هذه الصخرة العجيبة ، وما أحاط بها من تأويلات من قبل المفسرين[6] بيد أن ما تم الإجماع عليه « أن رحلة موسى كانت لطلب العلم ، و لأول مرة في التاريخ في الأزمنة القديمة ، تقع رحلة لطلب العلم من المشرق إلى المغرب ، ولكنه لم يكن أي علم ، وإنما كان العلم اللَّدُني»[7] ، وأسهبت الأم زينب في أحداث القصة - التي وقعت في طريق بحرية ، تسرب فيها حوت موسى إلى البحر عند الصخرة العجيبة دون أن يشعر- [8] وغيرها من الأحداث التي صاحبت سفر النبي موسى عليه السلام ، وَمَا مُضَيْ الرِّاويَة في الاستطراد في هذه الحادثة إلا حادثة جلوس الأمير عبد القادر على صخرة سبتة وهي صخرة مباركة وهي الصخرة المذكورة في القرآن ، وهي أيضا الصخرة التي طارت

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 31 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 241 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 381 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 31 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 381 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 382 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 383 .
[8] ينظر المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

بخيال الأم زينب مثلما سرحت بتأويلاتها حول عصا النبي موسى [1] فاستحضرت كل هذه الوقائع التي هي في حقيقتها بعيدة عن الحكاية الأصلية وإنما وردت في شكل استذكار خارجي يزيح الملل عن القارئ .

ويعود الراوي إلى العصر الإسلامي لرفع الرتابة والملل عن القارئ لمميزات العصر الذي شهد بروز عدة شخصيات مر بعضها بذهنه حينما حمل قائد الحرْكة البندقية وبدأ يجول بين النساء والأطفال ، حملها وهو يتذكر قول الصحابي الجليل عثمان « تحملها على الرغم منه، تحملها وإن رَغِمَتْ أُنُوفُ أَقْوامٍ ! » [2] ، وقد نطق بها عثمان مشيرا إلى أبا ذر ... الذي أراد أن يتحداه ، فموقف قائد الحرْكة جعله يعيد إلى الأذهان هذا المقطع الاستذكاري على نحو ما نجد في إشارة خاطفة إلى عبد الله بن مسعود[3] الذي كان والده كافرا فاستند إليه الراوي لشرح مفهوم الحرْكَة.

وفي لحظة خاطفة وكأنها الحلم الجميل يعود قائد الحرْكة التي تقمص شخصيات بعض الأسماء ذات السيرة الفاضلة فيحس فجأة أنه الإمام مالك أو الإمام أبو حنيفة أو الإمام الشافعي ، أو الإمام بن عباس [4] لكنه يدرك قيمة هؤلاء ورتبهم العلمية فيستحي ويتدارك الأمر فَيُخيل إليه أنه « مسيلمة أو عَمْرُو بن هشام أو عَمْرُو بن وُدَّ»[5] ، وما هذا إلا كلام عابر يُمَنِّي به نفسه لكن هيهات بين جواهر النفوس ورذائلها ، وإن لم يصدق في تشبيهه على الفئة الأولى فقد صدق على الفئة الثانية .

جعل الراوي في حكايته للأطفال نصيبا كبيرا من أحداث تاريخ الجزائر بَدْءًا من حكاية الوحش مع المدينة الفاضلة إذ استرجع علاقة الجزائر ببعض الدول مثل الأسبان والد نمارك والتحرشات التي عرفتها المدينة الفاضلة من قبل الأسبان التي « كانت تسير حسب خطة محكمة ، ومنهاج مدقق ، ألا وهو العزم على تحطيم الدولة الجزائرية وضم هذا القطر إلى الممتلكات الإسبانية ، أو احتلال سواحله وجعله منطقة نفوذ إسباني على الأقل »[6] .

فلم تتوان في جمع « الأسطول لمنازلة مدينة الجزائر ، مرة أخرى ، إثر الخيبات المريرة السابقة » [7] ، فعدت عدتها لتحقيق هدفها غير أن الجزائر كانت « قد علمت بأمر الاستعداد الإسباني ، وعرفت أن نفس مدينة الجزائر كانت هدفا

---

[1] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 30 .
[2] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 697 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 768 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 698 .
[5] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 190 .
[7] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

لهذه المعمعة الكبرى المنتظرة ، فاستعدت لتلقى الصدمة أيّما استعداد ، وتهيأت لملاقاة هذا الجيش الغازي » [1] فالتاريخ يشهد كم « كانت دهشة الأسبان عظيمة عندما شاهدوا شواطئ العاصمة محصنة بالمدافع ، فترددت القيادة الإسبانية طويلا قبل أن يقع اختيارها على الطريقة التي تخوض بها غمار المعركة »[2] لكنهم بالمقابل وجدوا جيشا قويا تحت قيادة محنكة تمكنت من إلحاق هزيمة نكراء بهم حفظتها صفحات التاريخ « وكَبُرَ على إسبانيا أن تتلقى هذه الصفعة من الجزائر ، وهي في أَوْجِ زهوها بانتصارها على الإنجليز» [3] ولكن المقاومة ظلت قائمة لتقضي على جميع المحاولات كما فعلت مع الدنمارك التي « وجهت وحدات بحرية إلى ميناء الجزائر ، أطلقت القذائف المدفعية على العاصمة ، لكن دون جدوى ، فاضطرت إلى النزول عند رغبة الداي وأبرمت الصلح مع الجزائر »[4] فصنع أجدادنا ملحمة عظيمة تعد من أروع ملامح المقاومة من أجل الحرية في تاريخ الجزائر .

إن هذه المقاطع الإسترجاعية الطويلة جاءت لتبين أن الغوص في الماضي لا يعني نسيان الحاضر ، بل هو إحدى تقنيات **عبد الملك مرتاض** في إثبات الذات الجزائرية ، لذلك نعثرعليها في رواياته الجديدة إذ يستمر في استخدام الإستذكار الخارجي وذلك من خلال النماذج التي سخرها للحديث عن بعض المحطات المهمة في تاريخ الجزائر ومثال ذلك الغزو الفرنسي للجزائر وما أنجر عنه من حزن دفين في قلوب الجميع منذ رؤيتهم للباخرة السوداء تقذف بحممها ربوع الوطن العزيز بالنار والذل والاستعباد والهم فما أبشع ما جرى [5] وما أبشع ما زرع في المدينة الفاضلة، إنه بحق « وحش رهيب يقيم بغابة موحشة بعيدة من وراء بحر الظلمات ، من غربي المدينة الفاضلة ، وكان يستهويه أن يُغِيرَ على المدينة الفاضلة »[6] وعندما تمكن من استعمارها جعلها حقلا لتجارب أفعاله النكرة ، وواصلت الأم زينب حديثها عن الاستعمار هذا الوحش الرهيب في عدة صفحات[7] .

وفي مقاطع إسترجاعية أخرى تُعرِّفنا الأم زينب على حياة أهل المدينة الذين كانوا « يعيشون في أمن ودعة ، وسعادة ورخاء. اتخذوا من نظرية المدينة الفاضلة الفارابية مثالا لهم يسيرون عليه ويهتدون به ، كانوا يتقاسمون الأرزاق بناء على ما ورد في النظرية الاقتصادية التي فَصَّلها ابن خلدون » [8] وامتد الاسترجاع حول

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 191 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 222 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 224 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 157 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 633 .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 54 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 56 إلى 61 .
[8] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 44 .

حقيقة المدينة الفاضلة ، وأصولها وتاريخ عمرانها في عدة صفحات [1] ولكن القدر سلط عليها أولئك المستعمرين الذين أكلوا الأخضر واليابس بهمجية لم ترحم أحدا ، إنهم قَدِمُوا « من نحو الشمال ، امتطوا الباخرة السوداء . خبطوا ظهر السندباد قهروه . الطمع . اقتحموا عليكم والباخرة السوداء هي التي أقلتهم »[2] وأغرقت المدينة الفاضلة في سنوات الاحتلال .

واستأنف الراوي استرجاع بطولات الشعب من خلال المقاومات التي كان يشنها أبناء الشعب في كل مرة ، فهم من بَايع الأمير العظيم تحت الشجرة المباركة [3] ومضوا تحت قيادته لسنوات ، واسترجعت الأم زينب ثورة **الحاج المقراني** [4] وأعادت إلينا سيرة « **لالة فاطمة نسومر** التي رفضت الزواج وفرَّت من بعلها ... لتهب نفسها للمحروسة الحبيبة ... استرخصت نفسها فجعلتها فداء ... للمحروسة الحبيبة ... لم تتردد في أن تقود الجيوش ضد الكيان الغريب الدار في جبال القبائل الكبرى ، فلم ينتصر عليها إلا بثلاثة وثلاثين ألفا ! وإلا بعد سنين خمسًا »[5] .

لقد استدعت جميع هذه المقاطع الماضي المخزن في الذاكرة باعتبارها من « التقنيات المستحدثة في الرواية» [6] مما جعله ممثلا أمامنا ودائم الحضور في متن هذه الأعمال.

وأعانت الذاكرة الأم زينب في متابعة حديثها عن بطلات المحروسة المحمية البيضاء فاستدعت ذاكرتها « أم البنين التي كانت تقود المعارك من خلال دعمها الأمير بعلها ...

- **وجميلة بوحيرد** التي أذهلت الكيان الغريب الدار ، زمن ثورة الخلاص الكبرى ، فلم يستطع فعل شيء معها إلا تعذيبها والتنكيل بها ....

- **وخيرة الطاكسي** التي حيرت الكيان الغريب الدار فأمسى من أمرها ذاهلا » [7] من بطلات الجزائر في سجل التاريخ .

وما يبدو من كلام الراوية أنها لم تشف غليلها بعد من حياة وبطولات **لالة فاطمة نسومر** حتى أفردت لها عدة صفحات من رواية الطوفان [8] ، ثم عرجت

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 17 إلى 21 ، 28 .
[2] المصدر نفسه ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 471 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 241 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 450 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 535 .
[6] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 43 .
[7] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الخلاص ، ص 535 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 260 ، 262 ، 264 ، 265 ، 267 .

مستطردة للحديث عن رجال الجزائر ممن قدموا تضحيات جسام وركزت في استذكارها على شخصية الحاج علي بن سعدي الذي « كون جيشا من المقاومين في جبال القبائل الكبرى » [1] وبث فيهم روح الوطنية فكانوا رجالا شجعانا ، اجتمعوا تحت قيادته وأعلنوها حربا ضروسا على الجنرال تريزين [2] وواصلوا بث القلق في قادة فرنسا حتى استعملوا منهجا آخر في معاملتهم لهم حين « أخذ الجنرال ترزين يتلطف في استمالة القبائل » [3] وقد كان السيد الحاج علي بن السعدي مغمورا وما عودة الأم زينب إلى الحديث عن المقاومة إلا رغبة منها في كشف المغمور.

إن توظيف نمط الإسترجاع في سرد هذه المتون أماط اللثام عن أعوام قاسية مرت بها الجزائر ، وذلك حين تعُودُ ذاكرة الأم زينب إلى أيام الجوع التي حلت فيها « مجاعة شنيعة ضربت المحروسة المحمية البيضاء ، لجفاف ملحاح دام سنينا عَدَدًا ،....ألحَّ الجفاف فما وجدوا شيئا يقتاتون به فكانوا يهلكون مسْبَغَةً ، الواحد تلو الأخر ،وأما الأطفال فكانوا يَهلكون ، في معاظمهم ، في الشهور الأولى من أسنانهم ، ولم يكن أحد من آبائهم يعرف لذلك سرًّا ، فكانوا يَعُدونه قضاء وقدرا » [4] لكن الأكيد أن الطعام انقطع والجوع أخذ حظه من المجتمع فأصبحت العائلات الجزائرية « تفقد الصبي وراء الآخر ، وتدفنهم في صمت . ولم يعد البكاء يجدي ! كل دار تشيِّع أطفالها ، اكتظت المقابر بالأطفال ، سقطت التعازي بين الناس ، من يُعَزّ ي ، من ؟ كل واحد أهل للتعزية ، عم البلاء ! » [5] وما هذه المجاعة إلا إحدى الطرق الجهنمية للاستعمار الفرنسي حتى ينتقم من المواطنين ففرضت عليهم شروط شراء الطعام فـ « هلكوا في أعوام الشراء ببطاقة التموين . حين كنتم لا تشترون المواد الغذائية إلا ببطاقات التموين ، ماتوا ، إذن ، بالجوع والمرض ، والعُرْي والتفريط» [6] .

واستمر الاستعمار الفرنسي يتفنن في ممارسة طرق القضاء على الثورة فاستحضر جَبوُّر طريقة المساس بالمقومات الوطنية حين عمد إلى لغتنا العربية وقلص من « انتشارها بين المواطنين ، وقام في وجه تطوُّرها بإغلاق المدارس إما بقتل معلميها ، وإما بسجنهم واضطهادهم ، اضطهادا شنيعا ، بل حاول طمسها من كل أصقاع المحروسة ... فاستحالت من لغة العلوم والطب والرياضيات ... ، إلى مجرد لغة ركيكة لكتابة الحروز وتأبين الموتى ... ما أكثر ما سجن هذا الكيان ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص342 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 346 ، 347 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 348 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 437 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 730 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، الصفحة نفسها .

واضطهد وقتل الذين كانوا يتكلفون تدريسها ، ولو على هَوْنٍ ما ، فظل يطاردهم كما يطارد المجرمون »[1] لذنب واحد هو نطقهم للغة العربية .

ووضع الاسترجاع الخارجي أمامنا الصور البشعة للمجازر التي ارتكبت في حق الشعب « ففي **8 ماي سنة 1945** احتفل العالم الغربي الحر بعقد الهدنة مع ألمانيا ، وأراد الجزائريون أن يشاركوا في هذا الاحتفال ، وأن يتخذوا منه وسيلة لإظهار عواطفهم ... لكن الاستعمار كان قد هيأ برنامجه ، واختار مكان المعركة ، فما كادت مظاهرة سلمية تقع بمدينة سطيف صبيحة ذلك اليوم حتى تحرش بها الفرنسيون بدعوى أن المتظاهرين كانوا يرفعون علما جزائريا محجرا ، وقتل محافظ البوليس بيده غلاما مسلما كان يرفع العلم ، فكان ذلك الحادث إيذانا بالاندفاع في مذبحة من أفظع وأقذر المذابح الاستعمارية في العالم » [2] جعلت الأم زينب ترويها للأطفال ليتبين لهم أن الوقوف عند الماضي هو إحياء لأمجادنا وأبطالنا فـ « دامت هذه المذبحة البشرية ثمانية أيام تترى ، ولم يتوقف القتل والذبح والسلب والنهب ، إلا بعد أن ارتوى الكائن الغريب من طوفان الدماء » [3] فغاصت الأرض في برك من الدماء واستحالت الحياة إلى حزن بليغ وسواد في القلوب رهيب حسرة على ضحايا سطيف و قالمة و ثامن مايو الأحمر...[4] .

لقد اكتسب الجيش الفرنسي مهارة التنكيل ماديا ومعنويا فهم خريجو « مدرسة التعذيب التي أنشأها بهذه الأرض ... وخرج فيها مرتزقة اللفيف الأجنبي الذين أنشئوا لأول مرة بمدينة سيدي بلعباس ، من أجل قمع هذا الشعب الكريم » [5] وما تَذَكُّرْ الأم زينب لحادثة الثامن ماي الرهيبة إلا إيمانا منها بأنها « الأساس الأول الذي بنيت عليه قواعد الثورة الجزائرية الكبرى ، وغرست شجرة الحرية الباسقة ، في بركة من دماء الشهداء الأبرار » [6] ثورة أعادت الأم زينب أحداثها وشخصياتها ووقائعها أمامنا في مقاطع استذكارية كثيرة ولفت انتباهها شخصية **مصطفى بن بولعيد** الجزائري الغيور الثائر الذي كان الرأس المُدَبِّرْ « لتنظيم المقاومين وتهيئتهم للحظة العظمى ، في حين كان محمد العربي ، ويوسف ، ومراد ، ومحمد ، وكريم ، والأخضر ، ورابح ، وسوا ؤهم من الأبطال يظاهرونه على أفكاره ويكملونها ويبلورونها ، فكانوا شُرُوخًا متكاملين في نظرهم »[7] .

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 582 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 462 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 460 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 633 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 784 .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 464 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 605 .

ولم تُتِمْ الراوية حديثها حتى عادت بالتفصيل لحياة الشهيد **مصطفى بن بولعيد**[1] ووقفت مطولا عند جزئيات من مجريات الأحداث التي وقعت له قبل استشهاده وبينت موقفه من الاستعمار ووطنيته التي جعلته يهون كل أمر أمام الحرية .

وتمر الراوية في استرجاعها المتصل بالأبطال والشهداء والذي يتمثل في استرجاع تاريخ وأحداث الفاتح نوفمبر الخالد فقد « كانت تلك الليلة الخريفية الرطيبة الحُبْلَى بما يُتَوقَّع ويرجى ، ليلة الاثنين الأبرك ، الموافق سادس ربيع الأول الأَنْوَرِ قد أنارت نجومها فتلألأت ، وأشرقت أضواؤها فسط عت »[2] وعمت أرجاء المحروسة معلنة لحظة « صفر من التاريخ ، وكأنّه محَا كلَّ قراطيسِه الدَّارِسَةِ ، وطواميرِهِ [*] البالية ، ممَّا كان سَفَرَ قَبْلاً فأنشأ سِجِلاً جديدا ، أبيض ناصعا ، عظيما متفردا ، للمرة الأولى ليسَعَ أحداث أم الثورات العظمى » [3] وبينت الراوية الضريبة الباهضة التي دفعها الشعب للاستعمار الذي « أباد منهم مليونا ونِصْفًا ، بعد أن كان أباد منهم ، قَبْلُ ، سبعة ملايين ونصف ، أو أكثر عدًا »[4] ، فكانت هذه بعض الإسترجاعات الخاصة بثلاثية الجزائر .

أما في ما يخص الإسترجاعات الخارجية ذات الطابع الخرافي الأسطوري ، فقد استعملها الكاتب ليطرح بشكل جذري بعض القضايا التي لم يجد لمناقشها وتحليلها إلا هذا النوع من الاسترجاع الذي اعتبره مجالا فسيحا لسردها فالراوي عندما يتحدث عن **"حيزية"** يعلق بأنها « أغبر في التاريخ قِدَمًا ، وهي أعمق في الوجود وجودا ، وهي التي كانت قبل أن تكونوا جميعا ! ... كانت قبل الكينونة ... وهي التي ربت الزمن في حضنها »[5] هي موجودة في كل زمان ومكان فـ« تحفر بتفكيرك في جبال بنتها الذاكرة وتقص آثار **"حيزية"** ، فيها .كيف كنتما تلعبان معا ؟ طول الدهر . بل منذ ما قبل الدهر » [6] إنها « أسطورة حيزيتك هذه ليست حيزيتهم التي يتنادون بها»[7] فالراوي يتذكر جيدا « حين كانت حيزية تقعد تحت شجرة الخروب الباسقة ؟... ما أجمل وجهك العظيم يا حيزية ومأأفتن عينيك اللتين تطلين بهما على نصف العالم يا حيزية »[8] .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، الربع الأخير من الرواية .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 614 .
[*] طمر أطمار وهو ذو طمرين ، وقوّم البناء بالمِطْمَرِ ، وخبأ الطعام في المطمورة والمطامير ، طمر نفسه ومتاعه أخفاه وكتب في الطومار والطوامير (أساس البلاغة للزمخشري ، ص 654)
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 615 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 616 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 640 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 668 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 640 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 669 .

وتحفل نصوص **عبد الملك مرتاض** بنظير هذه الإستذكارات الخارجية التي تعتمد على رواية الخرافات والأساطير في متونها ، فلجأت الأم زينب إلى تمويه الحقائق حين روت لأطفال المدينة الفاضلة شيئا من حقيقة وجودها التي زعم لها أحد الشيوخ أنها « مولودة ، في الحقيقة ، بالعناية اللطيفة ، أي دون حدوث أي اتصال جنسي بين أمي وأيِّ رجل من الرجال ، بل إن كائنا غريبا ألَمَّ بأمي ذات ليلة مظلمة وهي بين يقظة ونوم ، فعمد إلى كُمِّ ذراعها اليسرى فكشفها قليلا ثم نفخ فيها ، ثم اختفى ... فأنا عجائبية الخلق عجائبية الميلاد ، عجائبية المسكن ... »[1] .

وما اعتماد عبد الملك مرتاض تقنية الإستذكار الخارجي بهذا الطابع الخرافي إلا حرصا منه على تقديم الواقع وكشفه بطريقته الخاصة فعاد بمخيلتنا إلى الوراء إلى « قديم الزمان ، عندما كان الذئب صديقا للنعاج ، لا يفترسها ، كان يأكل التين فقط ، وماعزة لها بنتان : عزة ومعزوزة ، كل يوم كانت تذهب نحو الغابة تكدح من أجلها »[2] إنه يسترجع ذلك العصر الذي بكت واضطربت فيه أشجار وادي الظلام حين خطب بجانبها أحد الشيوخ بأمية لغته « فأنشأت الأشجار تتحرك زاحفة على الأرض وهي كأنها تريد أن تقترب من الشيخ ، طربا بأميته العجيبة »[3] ومثل هذه الحادثة أيضا أعانت الراوي أثناء حديثه عن تبرك الشيخ المعظم « بأسطورة لقمان بن عاد حين كان عاش أربعة وعشرين قرنا ! ... لقد كان يُعنَى كثيرا بتربية النسور في قصره ، تفاؤلا بنسور لقمان التي كان يربي الواحد منها فيطول عمره قرنا واحدا ، فإن هلك عمد إلى فرخ نسر آخر فيربيه ليعيش قرنا آخر معه ... فامتد ذلك على مدى سبعة قرون عاشها لقمان مع النسور ... غير ما كان عاشه من قبل من عمر طويل ! »[4] فربط الراوي التصاق الشيخ بكرسي المشيخة بهذه الأسطورة للقمان عن طريق تقنية الإستذكار الخارجي .

إن « الزمن الأسطوري ليس دخيلا على التاريخ أو منفصلا عنه ، وإنما هو جزء منه ، بل هو من بين أسباب الاتصال به »[5] لذلك لا يتوانى الكاتب في تقديم مثل هذا الزمن في متن أعماله عن طريق الإستذكار .إدراكا منه لأهمية هذا البعد في تعرية خفايا الحقائق والقضايا ، فجاء كلام عالية بنت منصور في معظمه يحمل الطابع الخرافي العجائبي فهي تصر عندما يتعلق الأمر بالحديث عن ذاتها ، أن تتذكر أن « العفريت جرجريس الجبار استطاع أن يختطفها ويخرجها من نعيم جبل قاف

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 77 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 538 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 241 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 240 .
[5] عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالته ، ص 127 .

إلى هذا القصر البديع ، في هذا السهل المترامي الأطراف والمقابل للروائي »[1] وامتد هذا الحديث حوالي ست صفحات ، عن هذا الجبل الذي يقال عنه إن « الأقطاب والصالحين من كبار الأولياء ، حين كانوا يُيَمِّمُون جبل قاف للإنتداء ، ربما كانوا نزلوا ببقايا الكوخ البالي فصلوا في رحابه تبركا » [2] ونظرا لسمو مكانة جبل قاف استرجع الراوي حقيقته كما جاء في بعض الكتب[3] .

ويبدو أن البعد الأسطوري في تقنية الاستذكار الخارجي منح المبدع فرصة التحرر والإنعتاق من الزمن ، فنخلص إلى أن استعمال عبد الملك مرتاض تقنية الاسترجاع الخارجي ، وجعل الأعمال المرتكزة على السرد اللاحق للحدث تستوعبها ، جعل متونه تحفل بزخم هائل من الأحداث الماضية التي استهوت الكاتب في كل مرة ، لتكون إحدى أهم المفارقات التي نسجت حكايات هذه الحصيلة الروائية .

1 1 2- الاسترجاع الداخلي

وهو الشق الثاني لتقنية الاسترجاع الخارجي ، الذي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية ، فيظهر كجزء في الحكاية الأصلية ، فهو« مضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى » [4] لذلك يفرض على القص توقيف الحكي ، « ليعود بذاكرته إلى الماضي »[5] ، وخلافا للاسترجاع الخارجي يعمل الاسترجاع الداخلي على أن « يستعيد أحداثا وقعت ، ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها » [6] فتسرد الأحداث والوقائع الداخلية من قبل أبطال الرواية أو الراوي .

وهذا النمط من تقنية الاسترجاع « يتطلبه ترتيب القص في الرواية و به يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة ، حيث يستلزم أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية » [7] كما يقوم الاسترجاع الخارجي بمهمة عرض العديد من الحوادث ويربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة وغير ذلك من المواضع التي يستخدم فيها هذه التقنية .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 62 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 516 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 22 إلى 26 .
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 71 .
[5] المرجع نفسه : ص 61 .
[6] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 60 – 61 .
[7] المرجع نفسه : ص 61 .

1-1-2-1 - الإسترجاع الداخلي في المدونة

استخدم عبد الملك مرتاض تقنية الإسترجاع الداخلي في متن أعماله لتقوم بوظيفتها الأساسية والمتمثلة في إعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية ، وتقوم أحيانا بوظائف أخرى ، فظهرت هذه التقنية في تجاربه من خلال عدة نماذج ، والنموذج الأول الذي نبدأ به حديثنا عن الإسترجاعات الداخلية مأخوذ من العملين **"دماء ودموع"** و**"نارونور"** وذلك عندما أراد الراوي تسليط الضوء على بعض الشخصيات المهمة في العملين ، وتقديم معلومات حول ماضيها أو علاقتها فيما بينها ، وهو ما ورد عند استعادة سعيد بعض التفاصيل عن حنان التي كانت « تكبر شقيقتها ببضعة أعوام وكانت على علم شامل بما كان يجري »[1] بين أحمد وابتسام .

واستعاد الراوي جزءا من فضول « ابتسام التي كانت تتجرأ على الخلوفي العفريت وتتحادث معه ، في أنه كيف ينجز مهمة الاتصال السري بين خلايا جيش التحرير وجبهة التحرير في منطقة تعج برجال الحرْكة ، وبِثُكنِ جند الاستعمار الفرنسي ؟ وكانت تعجب من براعته في ذلك ، وهو لا يمتلك من الثقافة إلا قلي لا جدا»[2] وإلى جانب هذين المقطعين يورد السارد مقطعا استرجاعيا داخليا ظهر نتيجة علاقة المحبة التي جمعت ابتسام بخديجة هذه الأخيرة « التي ذكرتها بأختها الصغرى هناء ... فكانت تكاد تَعْبَرُ حين تذكرها بهناء الوديعة التي كانت سببا في ربطها بأحمد ربطا أبديا ، وهو الرباط الذي أفضى بها ، تحت الظروف القاسية التي مني بها أحمد إلى أن تصبح من جنود الجزائر الثائرة »[3].

أما عن استعادة الراوي للصفات الجسدية فقد ذكر سعيد صفات فاطمة التي « كانت رشيقة القامة سمراء ، خفيفة الروح ، حلوة الظل ، وقد كانت مثار فتنة لكل من رآها من شباب الحي ، كانت جذابة حين تتحدث وفاتنة حين تبتسم ، وذكية حين تتصرف ، كانت فاطمة آية في كل شيء ... »[4] فهي منذ زمن قريب كانت « طالبة في ثانوية البنات بوهران ، تدرس في القسم الأول من البكالوريا الأدبية ...»[5] ولم يغب عن الراوي تقديم جزئيات من حياة فاطمة [6] كما عرجت بنا الذاكرة

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 117 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 253 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار و نور ، ص 373 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 453 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1، نار ونور ، ص 453 – 456 .

على صور تعذيب الخال قدور التي كانت نموذجا لما يسلط على أجسام الجزائريين [1] إلى جانب القهر والذل والاضطهاد .

ووظف الكاتب تقنية الاسترجاع الداخلي في هذين العملين عن طريق وصف الأماكن وبعض الأحداث والوقائع ، وذلك حين استعرض شعبان ظلم الشرطة المغاربية فقد كان بعض الشباب « يجمعون الزكاة للمجاهدين من الجزائريين ، فما هالنا إلا والشرطة تنقضُّ عليهم وتسوقهم إلى سجن بركان كما يساق المجرمون ، وقطاع الطرق والمتمردون على القوانين » [2] وكيف سعى مخنوق إلى إخراجهم من السجن وإعادتهم إلى القرية .

ومن الأحداث التي وقف عندها الراوي في استذكار داخلي الحديث بين قائد الحركة وأحمد وإخباره عن انضمام المساجين للثورة فيقول :« جميع الحركة الذين كانوا في مركز الظاهر قد التحقوا بجيش التحرير... وأن اتصالات كانت وقعت بيني وبين أحد رجال الجبهة » [3] فهذه الأحداث داخلية في متن الرواية عاد إليها الراوي عن طريق تقنية الإستذكار.

وهذه النماذج تفضي بنا إلى الحكم أن الروائي سار على منوال الروائيين الكلاسكين الذين اهتمو « اهتماما خاصا بالزمن التاريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخيلي »[4] .

وأعاد الراوي وصف بعض المواجهات والعمليات الفدائية فقال : « كانت كتيبة تابوت ، وهي مقبلة من أقصى الغرب ... قد قامت بنصب كمين لدورية من جيش الاستعمار ... وكان ذلك الاشتباك قد اضطرمت ناره ... وقد كانت تلك الكتيبة أحرزت نصرا لم تكن تحلم به قط ... ، ولما أقبل اليوم القائد مروح ، لم يرتب احد من الجنود ... في أن معركة ستشن »[5] ، فما على الجند إلا الاستعداد للمواجهة .

وتجلس ابتسام مع أحمد وتعاود مجريات المعركة التي شاركت فيها فيلوح لنا المقطع الاسترجاعي الداخلي الذي تحدث به ابتسام أحمد بقولها : « كانت معركة أول أمس شبيهة بالنزهة ، حقا فلقد كنت منبطحة على بطني ملاصقة للأرض، متسترة بأغصان مورقة كأنها أم حنون » [6] وفي سياق استعادة الأحداث الداخلية للقصة

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 458 – 459 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 179 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 248 .
[4] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 64 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 266 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 271 .

والمتعلقة بالأحداث الفدائية « راح سعيد يعاود ما قام به منذ يومين من أعمال، تارة أخرى... هو الذي نهض بذلك الصنيع الكبير ، الذي اهتزت له إذاعات الدنيا فأذاعته ، واستأثر بكثير من التعاليق الإعلامية »[1] وذلك بعد أن ألقى قنبلة يدوية على قاعة للرقص بقرب مدينة وهران في الساعة التاسعة ليلا ، ليستحق لقب الفدائي البطل فمن الواضح أن اعتماد البطلين ابتسام وسعيد على ذاكرتهما في إعادة الأحداث « يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيا»[2] .

ومن الإسترجاع الداخلي الوقوف على بعض الأماكن كالمقهى « الذي كان فعلا ، مكانا مفضلا للوطنيين يجلسون فيه ويلتقون لتبادل الأفكار ، والتعليق على الأحداث ... كان ذلك المقهى يقع في قلب المدينة ، في شارع ضيق ... وقد كان أمام بابه شاب معوق من إحدى ساقيه ... وكان هذا الشاب في ظاهره معوقا عاجزا وفي باطنه مناضلا كبيرا يعرف أسرار الرجالات الذين يترددون على هذا المقهى »[3] فلم تمنعه إعاقته أن يكون عضوا فعالا في خدمة الثورة .

ومنوال هذا الإسترجاع الداخلي يقف عنده الراوي حين يذكرنا بالوظيفة العظيمة المتمثلة في خدمة الثورة ، هذه الخدمة التي يقدمها أحد الأحياء للثوار لذلك « كان المرتزقة يعتقدون اعتقادا ثابتا أن الحي المتقادم الوضع ، كان مصدر كل بلاء ، وأصل كل نازلة تنزل بهم ، فكانوا من أجل ذلك لا يزالون يفتكون بأهله فتكا ، فكانوا يجردون قلوبهم من كل حنان إنساني »[4] وهذا الحي هو الذي قام فيه سعيد بمهمته الخطيرة لذلك كان أفراد الجيش الاستعماري ، « يَعْزُون إليه كل شاردة وواردة ، ويلصقون به كل تهمة وجريمة وينسبون إليه كل هجوم »[5].

إن المتداول في الرواية التقليدية أنها تعتمد في بناء وقائعها على الترتيب الزمني الموضوعي الخاضع للتطور التدريجي للأحداث ، كما تعرف الرواية في مسارها الأول تراكما للأحداث لا يربطها إلا بعض المصادفات أو القضاء والقدر ، مما استدعى توظيف تقنية الاستذكار الداخلي لترتيب أحداث العمل الروائي.

أما تطبيق تقنية الاسترجاع الداخلي في تجربة **"الخنازير"** الخاصة بمسار التحول لدى عبد الملك مرتاض ، فيرد بصورة محتشمة وذلك ما يظهر على سبيل المثال في النص الذي يتحدث عن شخصية الأب الذي « تعلم خلسة ... ! شيء من

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 372 .
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 43 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 346 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 356- 357 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 356 .

هنا ... وشيء من هناك ... ثم انخرط في حزب انتصار الحريات الديمقراطية ... ثم انضم إلى جبهة التحرير الوطني وأصبح مناضلا ... وقدم ابنه شهيدا . وكيف يجوز اليوم ؟ وإنما خنزير أوقعه ! ولا شيء غير ذلك ! » [1] فدخل السجن على الرغم من براءته ، فهذا الاسترجاع الداخلي متعلق بالوضعية التي أضحى فيها الأب والتي ظهرت حقيقتها في الصفحات الأخيرة من الرواية عند إصرار الراوي على كشف الحقيقة بنفسه.

وورد أيضا الاسترجاع الداخلي عندما عاد الراوي إلى محاولات جمال في التودد إلى ابنة المناضل « كم حاول ! مرة ، بعد مرة ... تقرب منك . رفضت هداياه ... بلطف رفضتها ! موقف ! كويته كية حامية ! ألقمته جمرة ! » [2] فانتقم من والدك الذي لم يجبرك على الزواج منه ، وقد استحضر الراوي هذا الموقف بين جمال وابنة المناضل ليمنح احتمالا حقيقيا للِزَّجِّ بالمناضل في السجن وهو ما كشفت عنه أحداث الرواية لاحقا .

ويختلط الاسترجاع الداخلي في بعض المواقف بالتحليل النفسي حين يؤرق الماضي الخنزير فـ « الآن تذكر ، ما قبل المساء ، أمامها هزمك.... أهانك أمس ...أمام شوك ...أمام الأطفال » [3] ، هو مثخن بجراح الماضي القذر العفن الذي « يتجلى في أي شيء ، في خيمتها مثلا ... أنت اختطفتها » [4] وعدت للنوم مع النائمين ولكن ضميرك حائر تائه يعرض عليك الأحداث التي قمت بها .

وآخر نموذج نختم به حديثنا عن الاسترجاع الداخلي في **"الخنازير"** هو حينما عادت الذاكرة بخيرة ليلة اختطافها حين طلبت من الخنزير الخروج وسمح لها « فمنذ تلك الليلة حين خرجت ... اختارت حجرا ... سلاح الإنسان القديم ... التاريخ يعيد نفسه ! تسكنين مغارة ... تقيمين بين وحوش ... يتحكم فيك خنزير ... تح ين حياة الإنسان البدائي » [5] ، إنها حياه بائسة استخدم الراوي ذكرى الليلة المشؤومة ليعيدها للأذهان .

وحين ننتقل إلى متن **"ثلاثية الجزائر"** نجدها ترصد بعضا من الأحداث التي تنتمي إلى لب الرواية ، إذ يعد مجلس الأطفال وكل ما يقع فيه من أحداث وحوارات ومناقشات استذكارات داخلية في متنها ، كما يمثل قص الراوية الأم زينب والشيخ الضرير استرجاعات داخلية تثري صميم التجربة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 326 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 328 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 355 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
[5] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 433 .

وظهرت هذه التقنية بصورة واضحة حين كانت الأم زينب تحكي حكاية الكيان الغريب العنيد تحت شجرة الدردارة ، في أم العساكر الخضراء ؛ وكيف كانت تلتقي بفتيان المدينة الذين يسارعون في كل ليلة لسماع القصة وتبادل أطراف الحديث ومناقشة الراوية ، التي كانت تصلي ركعتين قبل كل حكاية وذلك في الصفحات التالية ، 37 ، 47 ، 155 ، 189 ، 221 في جزء **"الملحمة"** .

ومن هذا النمط الذي يعود لسرد بعض الأحداث الداخلية لقاء الأم زينب بالأطفال كل ليلة وتحديها لهم وصلاتها ثم شروعها في سرد حكايتها عن الوحش الرهيب مع المحروسة المحمية البيضاء في مغارة الأسرار ، فكانت هذه الأحداث مقاطع استذكارات داخلية يعود الراوي إليها في كل ليلة تقص فيها حكاية جديدة وذلك في الصفحات التالية : 232 ، 254 ، 257 ، 292 ، 340 ، 371 ، 432 في جزء **"الطوفان"** .

وهذه الطريقة في الإسترجاعات الداخلية ظهرت أيضا في اللقاءات المتكررة التي جمعت الشيخ الضرير بفتيان مدينة الأبطال السمراء ، تحت الشجرة العظيمة الدهماء في سفح أحد جبال الأوراس في الليالي الصيفية في الصفحة 551 ، 569 ،574 . ثم أسند الحكي للأم زينب مرة أخرى لتحكي آخر حكاياتها عن انتصار الجزائر وذلك ما يظهر في الصفحات 625 ، 644 ، 689 ، 692 ، 754 .

ويستوقف الراوي أراء بعض الشخصيات فيما يخص الحكم فيعود إلى استحضارها للمتلقي ليطرح أمامه مثلا مشكلة المشيخة العليا التي لم تغب عن تفكير الشيخ همدان فقد « كان أهل الجلولية يعرفون أن مستقبل القبيلة على كف عفريت ! وأنه من الصعب على الشيخ همذان أن يوفق بين طموح امرأته جاكلين ، التي تطمح أن يكون ابنها حمدان هو شيخ المحروسة المنتظر وطموح ابن عمه الذي اكتسب بالفعل لقب الشيخ المنتظر ، بحكم واقع الأشياء »[1] .

وفي حديث الراوي عن اضطهاد بيبيكو للعاملين في حقوله يذكرهم بصورتهم وحالتهم السابقة فيوم « أمس كنتم تحملون الفؤوس والمناجل ، والأكياس والأحجار ... ، وجميع أنواع الأثقال ... لا تشتغلون في حقولكم ... إنما في مزرعته الشاسعة»[2] هي وضعيتهم التي لا بد أن يثوروا عليها وعلى الاستعمار بأكمله ، هذا المتسلط الغاشم الذي تفنن في الانتقام من أفراد المجتمع فشريط جريمة الفحل انفتح في ذهن الراوي إنها صورة بشعة فـ« الفحل أفرغ فيه اثنتين وثلاثين رصاصة ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 250 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص617 .

رشقه بالنار رشقا ، رش جسده رشا ، من فوق إلى تحت ، جرب فيه رشاشته الجديدة»[1] منظر مرعب نغصت عودته لخيال الراوي نومه طيلة الليل .

ويظهر هذا النمط أيضا من استعادة الأحداث الداخلية في بعض الفقرات من خلال نص **"مرايا متشظية"** وذلك في مغامرة الشيخ للوصول إلى قصر عالية بنت منصور وقد تحقق له ذلك كما ورد في (الصفحة 56) غير أن الراوي يعود من جديد إلى تذكير الشيخ بوقائع تلك الليلة التي تسلل فيها إلى قصر عالية بنت منصور « من أجل نيل رضاها ، والطمع في أن تهبك أحد قصورها السبعة وليكن القصر الأوسط المقابل للربوة البيضاء »[2] وذكره الراوي بنواياه ، الحقيقية من قصد القصر لذلك تلقى عقابه الذي استحقه فقد « أَوْمَأَتْ عالية بنت منصور إليك بيدها اليمنى أن اخرج من القصر صاغرا غير كريم ! ... فارتددت كما كنت من قبل أن تأتي إلى قصرها»[3] ، فأصبح في هذه الحالة التي هو عليها .

وحين يختفي ابن زينب اختفاء غريبا تسارع أمه إلى تذكير أهل الربوة بأنه:

«- كان يلعب هناك قرب البئر .
- كان يلعب قرب الشاطئ .
- كان من حول الربوة العالية .
- كان يملأ الدنيا مرحا .
- كان يبث السعادة من حول ربوتنا الحزينة »[4] .

وهذا من أجل أن تبث أمامنا بعض الأحداث التي كان الابن يقوم بها وذلك عن طريق تقنية الاستذكار الداخلي .

ومن هذه المقاطع يمكننا التأكيد أن للاسترجاع « وظيفة بنيوية لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها »[5] وهو ما يظهر في الأمثلة التالية أيضا .

فعندما يعجز أفراد العصابة عن الإمساك بعائشة يعرض أحدهم طريقتها في الجري من خلال التذكير بعجزهم أمامها في تلك الليلة فيقول : « ألم تر كيف كانت تسابقنا في ركضها حين هددناها بالقتل إن هي تراخت ، بعد أن اختطفناها منذ ليال ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 656 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 95 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 151 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 574 .
[5] سمير المرزوقي جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1985 ، ص 83 .

من " **وادي الظلام**" ؟ ثم ألا تذكرون كيف حاولت أن تهرب من أمامنا وما استرجعنها إلا لتعثرها في حجر وإلا لكنا رجعنا إلى الأمير بدونها »[1] .

لقد استرجع صاحب الأمير الحادثة التي وقعت لهم مع عائشة ليؤكد أنها خارقة وليست امرأة عادية وفي متن رواية وادي الظلام نجد بعض الإشارات التي ورد فيها استخدام تقنية الاستذكار على نحو ما جاء في حديث الراوي عن مرتبات المعلمين وطرق الانتقاص منها[2] وأيضا في سياق حديثه عن أسرة المعلم ومعاناتها من الفقر وفي حديثه عن المعلم نفسه [3] فعرض علينا الراوي سلسلة من الأحداث عن طريق الاسترجاع :

1 -ومجمل القول أن المدونة وظفت تقنية الاستذكار بنوعيه على نطاق واسع ، وإن رجحت كفة الإستذكارات الخارجية ، وهو النوع السائد مقارنة بنظيره الاسترجاع الداخلي ، وهي خصوصية الكتابة السردية المرتاضية .

2 -أما عن الترتيب الزمني للأحداث في العملين التقليديين **"دماء ودموع "** و**"نار ونور"** فإنه يلتزم الترتيب الزمني المتداول في الرواية التقليدية عموما ، والتي تضع الحوادث الواحدة تلو الأخرى على خط التسلسل الزمني .

كما اقتصرت المدة الزمنية للروايتين فى مرحلة انتقالية من المدرسة (الواقع المرفوض ، إلى الالتحاق بالثورة ، الأمل المنشود) ومثلت مرحلة زمنية واحدة هي مرحلة الشباب .

3 -يظهر اعتماد الروائي الواضح على العامل النفسي في تداعي الأفكار وتقنية المونولوج الداخلي ، والاعتماد على الذاكرة في استخدام هذه المفارقات .

4 -حاول الروائي أن يغطي مرحلة زمنية طويلة من خلال الثلاثية وهي فترة غنية بالأحداث والوقائع والتجارب والشخصيات و متداخلة في قصصها

5 -إن استعمال هذه الانحرافات الزمنية في مساري التحول والتجديد كان لغاية فنية وجمالية ، تجعل القارئ يلملم الأحداث الواردة في متون هذه التجارب ، ليتجاوز الزمن الخطي للسرد ، كما يسهم في اكتشاف خبايا الخطاب الروائي ، الذي تغلب عليه روح الماضي .

6 -استخدم الكاتب هذه التقنية في متن رواياته ليضع الأحداث والوقائع في شكلها الطبيعي الذي يضمن لها البقاء ، والاستمرار .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 428 .
[2] ينظرالمصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 324 .
[3] ينظرالمصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 325 .

جاءت مقاطع الاسترجاع بكثرة في الأجزاء الأولى من روايات المدونة فارتكز حضورها في بداية هذه الأعمال الفنية .

2 - بنية الإستباقات : Ahticipatino

لا يخضع تشكيل الزمن في المتون الروائية إلى الترتيب المنطقي للأحداث ، إذ كثيرا ما يسارع القص إلى تقديم أحداث مستقبلية يخبرنا فيها بما هو متوقع في الأحداث المقبلة ، مما يحيلنا على « إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة ، وهكذا فإن الفارقة ... استباقا لأحداث لاحقة »[1] . تقفز نحو المستقبل .

تعمل تقنية الاستباق على زحزحة رتابة الترتيب المتسلسل للزمن فهي « بمثابة الخطاب الرسولي لإعلانها عن المستقبل » [2] قصد إثارة أحداث لاحقة باستباق ما سيحدث ، وَيُقِرُّ **جيرار جينيت** أن « الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواترا من المحسن النقيض الاسترجاع وذلك في تقاليد السردية العربية على الأقل»[3] .

تعد الإستباقات طرفا ثانيا في علاقة الترتيب ، يلجأ إليها الكاتب في الروايات الحديثة لتميز خطابها ، بخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن الرواية « بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى ، وذلك بسبب طابعها الإستعادي المصرح به بالذات والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل ولا سيما إلى وضعه الراهن ، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما » [4] فتصادفنا أحداث سابقة لأوانها حين يتوقف الراوي عن الاستمرار في عملية القص ليستطلع أمرا ما أو وقائع معينة ، قبل الوصول إلى سردها ، لتخالف ترتيب حدوثها في الحكاية .

وتكمن غاية الاستباق في « حمل القارئ على توقع حادث ما والتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات » [5] بما يتناسب وتطور الأحداث سعيا لكسر الترتيب الخطي للزمن .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 74 .
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 76 .
[3] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
[4] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
[5] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، ص 132 .

2 1 - أنواع الإستباق

« وهناك على الأقل طريقتان لاشتغال الاستباق بحسب طبيعة المهمة المسندة إليها في النص وهما :

- الاستباق كتمهيد .
- الاستباق كإعلان »[1] .

2 1 1 - الاستباق كتمهيد : amorce

تعمل الإستباقات في هذا النوع على صياغة تنبؤات وتوقعات من قبل شخصية معينة . تطلعا منها « لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف أفاقه »[2] .

إن الإستباقات من هذا النوع تجيء في السرد بمثابة مقدمة تشير إلى ما سيجري من أحداث فهي بمثابة « إشارات ، أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ، ليمهد لحدث سيأتي لاحقا » [3] وبذلك يعتمد الاستباق التمهيدي على الطريقة الإيحائية ، الإيمانية في التمهيد لوقوع الأحداث مستقبلا .

2 1 2 - الاستباق كإعلان

يقدم الاستباق كإعلان مجموعة من الأحداث التي سترد في السرد لاحقا ، باتخاذه طريقة صريحة للكشف عنها ، فهو « يخبر بصراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق ، ونقول (صراحة) لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي »[4] .

2 2 - حركة الاستباق في المدونة

يقوم السارد بخلخلة النظام الزمني في الأعمال الروائية ، مما يجعلنا نعثر في صفحات المدونة على تقنية الاستشراف إذ نجد بعض الأحداث السابقة لأوانها جاءت لِتُطلع القارئ بما سيحدث لاحقا .

ومن قبيل هذه التطلعات ما ورد في مدونة عبد الملك مرتاض التي غطت فيها تقنية الاستشراف جزءا ليس بالقليل إلى جانب تقنية الاسترجاع من الفترات الزمنية

---

[1] المرجع السابق : ص 133 .
[2] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
[3] مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص 211 .
[4] حسن بحراوي : بناء الشكل الروائي ، ص 137 .

للعملين التقليديين **"دماء ودموع" و "نار ونور"** وذلك في شكلين مختلفين هما استباقات كتمهيد و استباقات كإعلان .

1 2 2 ***الإستباق كتمهيد***

تجسدت مقاطع الاستباق من هذا النوع من خلال استباق أحمد الحديث عن مكان إقامته ، أثناء العطلة ، ونوع العمل الذي سيقوم [1] به وذلك من جراء أوضاعه المزرية وتواجده في المغرب بصفة لاجئ ، وكذا ازدحام الأسئلة في ذهنه عن علة رفض ابتسام للزواج[2] والتمهيد لذلك بعدة إجابات مسبقة ويظهر الاستباق أيضا في رد صالح عن حيرة أحمد بتأكيد صديقه أن ابتساما ستكون من نصيبه [3] ويندرج في هذا النوع من الاستباق الحالة النفسية لأحمد حين أمسك رسالة ابتسام فيقول الراوي : « ولو حاولت قراءتها قائما لما أمنت أن تنهار ساقطا على الأرض لأن أعصابك كانت منهارة أو كالمنهارة » [4] خوفا من مفاجأة الرد وتحقيقا لهذا وللتمهيد النفسي «عمدت إلى درج أحد أبواب المدرسة فأقعدته ، ثم مضيت في قراءة رسالة ابتسام»[5] فاستبق وقوع الحدث حين مهد للقارئ حالته النفسية الحرجة .

وهناك حالات أخرى للاستباق كتمهيد تظهر في مجموعة من الحوارات ، وردت الأولى بين ابتسام وأحمد [6] حين مهدت لالتحاقها بالثورة ثم حصرت حيرتها باستطلاعها للمستقبل وثقتها في انتزاع موافقتهما والديها .

ووردت الثانية بين أحمد وتابوت [7] وكان الحوار حول المغادرة وقد مهد للطريق التي ستسلك ببعض التطلعات الآ تية لمضاعفات حالة الارتقاب عند القارئ لما سيحدث والحالة الأخرى تظهر في حوار ابتسام وأحمد عن المعركة [8] وتساؤل ابتسام عن أحداثها اللاحقة والمتمثلة في استشهادها.

كما يظهر هذا النوع أيضا في الحوار الذي جمع بين سعيد وأصحابه [9] ، الذين قرروا الانقطاع عن الدراسة ، وناقشوا الموضوع مطولا ، فجاءت قراراتهم ممهدة

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 67 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 77 .
(3) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 76 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 154 .
(5) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 217 – 219 .
(7) ينظر المصدر نفسه :المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 255 – 256 .
(8) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 276 .
(9) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 308 .

للانضمام إلى صفوف جيش التحرير ، كما أفرزت عن تطلع الطلبة إلى ردة فعل أسرهم في صورة مبدئية ، وعزمهم على ضرورة مواجهتهم لعظمة المهمة .

ويمضي التفاؤل الممهد لأحداث المستقبل يغطي حوار سعيد وعمر ورشيد و الهواري[1] في توقعات خاطفة تمهد لصورة الغد المشرق .

ويدخل تحت الإستباقات كتمهيد بطابعها الاستبشاري ما ورد من حديث ابتسام مع خديجة[2] إذ تقدم ابتسام صورة أولية عن حالة التعليم في المستقبل وتكشف عن رغبتها في تعليم خديجة سواء في الجبل أو في مرحلة الاستقلال .

وتصوغ ابتسام بعض المقاطع الخاصة بتطلعها إلى حياتها في الجبل [3] تلك الحياة التي تمهد لها بجملة من التوقعات التي تتكهن فيها بانعتاقها من جميع القيود وتمكنها من فعل ما تريد .

وفي مقطع أخر يمهد الراوي لمصير الشهداء فـ «الموت سينشر لهم الذكر وسيهب لهم من بعد ذلك حياة حقيقة باقية »[4].

والملاحظ أنه في معظم هذه الحالات يظهر التطلع في شكل توقعات وتخمينات ، جاءت نتيجة مناقشة موضوع معين ، لتمهد لما سيقع من أحداث في وقت لاحق .

ومن دواعي استعمال الإستباقات كتمهيد ، الخطط التي قد يتضمنها متن نص معين على شاكلة الخطة التي وضعها سعيد[5] والقائمة على تنبؤه بأحداث المظاهرة ، فيمهد للخطة بتقدم الفتيات طالبات وغير طالبات براية واحدة ، ويتلوهن الرجال والنساء من الأعمار والطبقات الاجتماعية المختلفة ، والرأي أن لا يتسلح أي متظاهر من المواطنين في هذا المساء فكان هذا الاستشراف بمثابة تمهيد لمجريات الأحداث في المظاهرات .

2-2-2 ***الاستباق كإعلان***

وهي الإستباقات المعلنة التي يصرح بها صاحبها مباشرة ، ومن أمثلتها حديث تابوت مع عمي المختار عن المستقبل [6] والتي استخدم فيها حالة الانتصار التي كان فيها الشعب .فراح يصور ذلك اليوم الموعود يوم النصر ويجيب بتفاؤل عن أسئلة

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 447 - 448 - 449 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 450 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 217 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور، ص 426 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 414 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 260 – 261 .

عمي المختار التي كانت في حاجة إلى من يجيب عنها فصرح بمجموعة من الأحداث التي يتطلع لأن تكون واقعا ملموسا فهي بمثابة دعوة صريحة للإعلان عن قدوم الاستقلال .

ويظهر استبشار عمي مختار من خلال إعلانه عن حصول حدث التضحية من « أجل الجزائر سنسقيها حتى تخضر،... سنسقيها بدمائنا ودموعنا ، حتى تورق هناك تظللنا جميعا بظلها العظيم »[1] وتلبية لرغبته في تحقيق تطلعات تابوت ، يصر عمي مختار على توظيف نموذج الاستباق كإعلان في مقطع آخر بطابع استبشاري فيقول : « سنسقيها حتى نرويها ، ولو تطلب ذلك تقديم دماء الشعب الجزائري كله ، هذا قدرنا وهذا موعدنا مع التاريخ ... »[2] ، ويتسع نطاق استعمال الاستباق كإعلان بطابعه التفاؤلي ، وذلك ما نستشفه من خلال الحديث الذي دار بين أحمد وابتسام [3] عن إشراق شمس الحرية وعن حياتهما في ظل الاستقلال .

ويسيطر التفاؤل في الاستباق كإعلان كلما كان الحديث عن النصروالثورة والكفاح بل كلما كان الحديث عن الغد « إن موعدنا غد وليس الغد منا ببعيد... غدا سيعلم حقيقة هذا الشعب العظيم المهان » [4] ويواصل سعيد حديثه عن الغد « غدا ستكتب صفحات رائعة في سجل التاريخ ، وسيضطر هذا التاريخ المحموم إلى أن يقضي يومه فيما بيننا مسجلا ومدونا »[5] .

لقد جاءت هذه المقاطع في شكل تطلعات ذات صبغة تفاؤلية قامت بها شخصية سعيد الذي أطلق العنان لخياله ليعانق المستقبل ويستشرف أحداثه .

ومن قبيل الاستباق كإعلان في المدونة نجد تصريح بعض الشخصيات بالأعمال التي تنجزها وإعلانها بعبارة واضحة عنها وذلك ما نستنبطه من كلام الخال لسعيد فيقول : « إنا قد دبرنا ، يا سعيد أمرا ، وقد تقرر. أنت الذي سينهض به»[6] وقد أسهمت هذه الدعوة في تحريك عجلة الأحداث نحو الأمام وهو ما تحقق بعد عدة صفحات ثم يعبر سعيد إلى المستقبل فيعلن أمام عمر بأن زحفهم على المستعمر« سيكلل بالظفر حتما ، لأننا مع الحق فالحق معنا ، ومن كان معه الحق لا يخيب في سعيه أبدا » [7] ، ويمكننا اعتبار هذه الجملة بمثابة مقطع سردي جاء ليعلن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 262 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 274 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 445 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 446 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 343 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 347 .

بصراحة عن ما يحير رفيقه عمر من أسئلة مقلقة ويظل الأمل يراود سعيد فيستبق الأحداث معلنا عزمه على الرقص مع هؤلاء الأوغاد ، لكن على طريقته الخاصة فيقول :« وأنا سأرقص ، إن شاء الله مع الراقصين ، وسأختلط بهم في مرقص اخترته »[1] فقد قرر ، أن يذهب من الغد « إلى بعض المراقص » [2] وما قراره هنا إلا استشرافا منه بيوم النصر الذي يصرح بأنه آت لا محالة فيعلن مرة أخرى « أنا ناهض من غدي ، كما نهضت بالأمس وقبله ، فحاولوا أن تصنعوا ما أنا صانع» [3] وشبيه بهذا الإعلان ما نجد من مقطع استباقي للوضعية الجديدة التي أصبح فيها أحمد فقد قرر أن يصبح مجاهدا وينظم إلى جيش التحرير فيقول الراوي « غادرت بيت سوزان المتقادم ، وأنت تفكر في نوع البندقية التي سيزودك بها النظام ، لقد اعتبرت نفسك جنديا منذ اتفقت مع ابتسام على الالتحاق بجيش التحرير الوطني ، وقد كسرت القلم ! القلم الذي جلب لك الذل والهوان... » [4] فقد أخذ أحمد قراره في المشاركة في الثورة واستشرف نوع البندقية التي سيحملها بعد أن بين وضعيته الجديدة وبعد أخذ ورد بين سعيد وفاطمة أعلنت اقتناعها بضرورة تقديم البندقية لسعيد في المقطع الإستشرافي الذي تصرح فيه ما يلي: « طيب ! سأمكنك من رشاشة واحدة لتدافع بها عن نفسك »[5] لتعلن بذلك قرارا حاسما لصالح سعيد .

ومن الإستباقات المعلنة ذات الطابع الساخط الناقم نحدد ، ردة فعل أحمد عند سماعه قرار عزله من وظيفته فيصرح « وظيفتي الصغيرة ستظل فارغة إلى أن يشغلها سواي ... هي حرب على شخص ضائع يحيا بدون حماية قانونية ؟ » [6] إنها ردة فعل رافضة تظهر في مواصلة أحمد استشراف موقفه « بل سأسخط .. لأني طردت من عملي ظلما » [7] ويواصل في غضبه مستبقا حديثه عن ثقافته حين يقول « وماذا ستصنع لي ؟ »[8] .

وظهر هذا الطابع الساخط في موقف المديرة من عزل أحمد من منصبه فقد أعلنت الوقوف إلى جانبه حين قالت له : « سأبعث برسالة في شأنك إلى المفتش غدا

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 352 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 353 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 446 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 220 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 400 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 202 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 205 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 207 .

، وسألتمس منه فيها أن يبقي عليك في وظيفتك الصغيرة ، بعدوله عن قراره السخيف ... فلقد أهانني أنا أيضا ، بقراره هذا »[1].

ويظهر هذا الاستباق المعلن في المقطع الناقم على الأوضاع حيث تعلن سوزان عن تذمرها قائلة « من سينقذ العالم من هذا الظلم الاجتماعي ، ومن هذه الأنظمة المستبدة المتهرئة »[2] .

وفي حديث مربوح مع الجند أعلن عن الأحداث المأساوية التي ستؤول إليها الأمور ، إن لم يقف الجند إلى جانب بعضهم البعض فاستطلع نتيجة مواجهتهم للضابط الغازي والمستعمر لذلك أعلن سخطه « سيصبحكم العدو من غدكم مدفوعا بالجشع والطمع وحب الظفر ، سيصبحكم هذا اللواء الحاقد الذي يصحب ضباطه جيش من أحلاف أوروبا ورعاعها ... فكلهم باع نفسه بالمال » [3] ، لقد خطب القائد في جنود جيش التحرير ليثبت موقفه الواضح والساخط على هذا المستعمر الذي عاث في البلاد فسادا ، وتواصل إعلانه للأحداث الساخطة التي يتنبأ بوقوعها .

ومن خلال تتبعنا لهاته المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي قدم لنا عبد الملك مرتاض من خلال **"الخنازير"** جملة من الإستشرافات ، تمثلت الأولى في الإستباقات الزائفة وذلك انطلاقا من بداية **"الخنازير"** عندما راح الراوي ينتظر قدوم سيارة تحمله [4] ، وفي كل مرة كان يتنبأ بسبب إعراض سائقها عن حمله ، وجعل من الحوار الداخلي وسيلة لطرح الأسئلة المترددة وبناء الاحتمالات الواردة .

وما إن يصل إلى المخيم حتى تسيطر عليه جملة من الإستباقات لمختلف الأحداث التي يصادفها هناك فيستطلع علة الطفل الذي امتنع عن الطعام [5] كما يستشرف بعض الأحداث الزائفة عن حالة الوالد المتهم الذي دخل السجن [6] ، كما يستشرف حالة خيمته [7] التي سرعان ما يكتشف حالتها الحقيقية [8] وتُبْرِزُ حادثة اختطاف خيرة مجموعة من المقاطع الإستباقية الزائفة ، إذ يخمن الجميع في هذا الاختفاء المفاجئ ، وكل يدلي بتوقعه ، كما نجد في الآراء المختلفة التالية :

« - ربما خرجت إلى خيمة أخرى ....

- ربما خنزير داهمها ! أصابها مكروه .....

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 209 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 204 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 268 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 250 – 251 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 254 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 284 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 261 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 262 .

- غير ممكن ! نسر ! افترسها ! رأيت هذا في المنام ! »[1] .

وتختلف الآراء وتتشعب ومنها :

« - هل ترى أنها انتحرت ؟

- قتلوها .

- يكون اختطفها ... أو ألقاها في البحر ... لا أحد يعرف »[2] .

ويظهر جليا زيف هذه الآراء والتطلعات في المقاطع التالية التي تتكرر لتؤكد ، زيف الاحتمالات و الآراء السابقة كما يظهر في قول الراوي « هو ابن الحركي وإنما من يصدقك ؟ »[3] ويؤكد هذا المقطع كلام الكبير حين يصرخ في وجه الجميع « حتما ابن الحركي عملها ! هو وحده ! لكن أين البينة ؟ »[4] ويصر الراوي على تخمينه فيقول : « إيه عملها ابن الحركي ! والله عملها ! ... »[5] .

فكانت هذه الأمثلة استباقات زائفة وردت في صيغة تطلعات قامت بها مجموعة من شخصيات كانت حاضرة في المخيم لما يمكن أن يكون قد وقع لخيرة .

وضمن الإستشرافات الزائفة نعثر في **"الخنازير"** على حوار داخلي لخيرة حينما تسمع صوت الحفر ،الذي ولد في نفسها مجموعة من الأسئلة فاستبقت الحديث عنه « شيء غريب ! عفاريت ترقص ؟ خنزير يحفر؟ لا يبدو أنه هو ! ربما سرق أموالا يخفيها في الغابة ! ربما مجوهرات سطا عليها ... جائز ... كل شيء جائز !»[6] ، ومباشرة ينفي الراوي كل هذه الاحتمالات والتطلعات لعملية الحفر حين يقول : « لا ! إنما تحفر القبر ... هل تعرف هي القبر ؟ التراب الندي ... الدُود المتكالب ... الظلام الأبدي ... العدم القبر تدفنها فيه ... معها ماضيك »[7].

اتخذت هذه المقاطع من التطلع إلى المستقبل طريقا لكشف الاحتمالات المترددة في القضايا التي تناولتها ، قصد تلمس ملامح التحقق أو عدمه .

وإلى جانب الإستباقات الزائفة تضمنت **"الخنازير"** نوعا آخر يتمثل في الإستباقات المحققة على نحو ما نجد في الحديث المطول حول قصة (ثابت) والد شهرزاد الذي أدخل السجن بتهمة السرقة ، فتتابعت الإستباقات عن وضعيته ، واستغل الراوي نقطة حساسة تتمثل في تأنيب ضمير المجاهد ليستقريء مستقبلا ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير، ص 306 – 307 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 316 – 317 .
[3] المصدر نفسه :المجلد4 ، الخنازير، ص 307 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 310 .
[5] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 311 .
[6] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 432 .
[7] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، الصفحة نفسها .

مغايرا للسجين هو الحرية فيقول : « ربما تنقذ السجين المتهم باطلا ... هل تعرف ؟ مسؤولية ... ضميرك ... فكر جيدا ... فأجابه المجاهد قلت لهم ثابت لا يسرق حتى واحد ما صدقني ! شيء عجيب ! » [1] ، فالمقطع انبنى على التنبؤ بإمكانية تبرئة ثابت مستقبلا إذ طرأ تغيير على الشهادة المصرح بها وراح الراوي يتأمل في مستقبل القضية الذي سيصبح حاضرا ، عندما تتحقق هذه التخمينات «ستجيء ساعتك ، لكن ساعته تجيء بالعمل ، لا بد من التحرك » [2] والكشف عن السارق الحقيقي لينال جزاءه فعرض المقطع الأحداث التي ستؤول إليها القضية

فبعد إصرار الراوي وتكهنه بأحداث القضية يظهر المقطع الذي تتحقق فيه هذه الإستشرافات على لسان المحامي «معطيات جديدة ... إن أذنتم ... نصف القضية عيسى حدوج ... ونصفها الآخر زبيدة عشيقة جمال ... موكلي طاهر ... نقي .

القاعة تضطرب ... تموج ... إعجاب ... ابتسامات التأثر ... دموع الفرح ... والله محام ! يفضح الخنازير ... يعري فضائحهم ... زيف ! نتوئة ! ... » [3] ، وبذلك يتحقق وعد الراوي في كشف ملابسات القضية ، لتختتم الصفحة بالتصريح التالي « سأفضح الخنزير ... أكشف ... عورته ... أميط عنه القناع المزيف ... ثابت طليق ... منذ الآن اعتبرْه طليقا ... جمال طليق، سجين ... قضية أيام ... ربما ساعات»[4].

ويقدم لنا الراوي ما يشبه التنبؤ لمصير الخنزير حين يستشرف مقتله على يد خيرة وذلك من قول الكاهنة[5] إذ تقرر خيرة قتل الخنزير منذ ليلة الاختطاف ويتحقق لها ما أرادت فتخاطبه «ها أنا ذي نفذت الحكم فيك ...» [6] وتواصل تأكيدها مقتل الخنزير وكأنها بذلك تشفي غليل المتلقي أيضا من أمثال هؤلاء البشر فتقول : « أنت تموت ! الآن ! لا بد أن تعرف ... تموت في دمك ! بدمك ! »[7].

ووظف السارد الإستباق كإعلان عندما تعلق الأمر بمخاطبة الخنزير لمن في المخيم « قولوا ما شئتم والله لا أحد يسمعكم ، سأضايقكم إذا ذهبتم إلى الكبير فاشتكيتم له ! سأضطهدكم ! كد أبي معكم ! » [8] هو لا يكترث لحالتهم ولا لجوعهم وأصواتهم المتعالية بل يبين لهم ما سيحل عليهم من عقاب بعد مضايقتهم له.

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير، ص 409 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 390 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 415 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، الصفحة نفسها .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 433 .
[6] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 435 .
[7] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، الصفحة نفسها .
[8] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 291 .

وفي نموذج أخر يتنبأ الراوي بمستقبل ابن الحركي فهو « سيعرف ... حين يقبضون عليه ! حسب الدنيا خلت ! عين السلطة لا تنام ... أبدا ! ... سيقع ساعته قريبة ! » [1] وهو تطلع معلن من قبل الراوي لمجريات الأحداث في الأيام المقبلة حين تتطور أجزاء القضية وتأخذ العدالة مجراها ويصر الراوي على إعلانه في مقطع آخر على أنه « لا بد أن تظهر الحقيقة ... ينفضح ... الأيام تفضحه » [2] بل يستطلع مصير الخنزير ويعلن عن سجنه قائلا : « سيودع فيه ، يدفن حيا ، سيشتاق إلى الشمس ... يحرم من الهواء »[3] هو عقاب سلطته العدالة الإلهية عليه فاستحقه.

ونعثر في رواية **"الخنازير"**على نوع من الإستشراف أيضا ورد بشكل حسرة وندم حين يقول الراوي « لو كان لي حق الاختيار ... لو أملك قوة التغيير ! لو الخاتم السحري حقيقة ! أحرق التخلف ! بنظام سياسي مثالي لا يوجد في الحقيقة ! ربما العلم يُحرِقُه ، خاتم سليمان العلم ! الحقيقة! الإنسان! حتى وجوده لا يتحكم فيه ... أي غبن! إكراه في الوجود! ... »[4] لقد مر السارد إلى المستقبل ليبث في الوجود المثالية فتطلع إلى تلك الحياة التي يكشف عنها الغد .

وفي نموذج آخر يستشرف بعض الأعمال التي سيقوم بها لو منحت له الفرصة من جديد « آه لو أولد من جديد صبي في قماط ، لو كان لي حق الاختيار أرفض أبي ، نفسي »[5] .

إن من خاصية الأعمال الروائية المكتوبة بضمير المتكلم منح الراوي فرصة « الإشارة للأحداث اللاحقة دون إخلال بمنطقية التسلسل الزمني ...» [6] وقارئ روايات المسار الجديد لعبد الملك مرتاض ، سيسجل أنه في بعض الأحيان « يمس المستقبل ... في صورة توقعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها ، وكانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أو تخيب وفقا لتطور الأحداث » [7] كما يظهر أيضا في الأحلام .غير أن الراوي في أحيان أخرى يعتمد الاستباق طريقة لتقديم الأحداث اللاحقة ويعتمد بخاصة على الاستباق كإعلان بطابعين أحدهما استبشاري والأخر ناقم ساخط .

ومن هنا يمكننا تحديد الإستباقات الواردة في مسار التجديد بالأشكال التالية :

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير، ص 403 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 369 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 390 - 389 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 338 - 339 .
[5] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير، ص 359 .
[6] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 65 .
[7] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

- ✓ استباقات في شكل خطة .
- ✓ استباقات في شكل حلم .
- ✓ استباقات كإعلان (ناقم) .
- ✓ استباقات كإعلان (استبشاري) .

2 2 2 1 الإستباقات في شكل خطة

عندما تعرضت المدينة الفاضلة للإغارة ، عقد كبير الشيوخ مجلس حرب حضرته الأم زينب وحسناء المدينة إلى جانب الشيوخ المساعدين [1] فاقترحت الحسناء وضع خطط للمقاومة تصد الغزاة واقترحت الأم زينب خطتها التي وافق عليها كبير الشيوخ [2] وعدلها ثم طبقت في الحين وجاءت بنتيجتها [3] المثمرة وتبين أن الأم زينب اعتمدت طريقة الكر والفر استطلاعا منها لنجاعتها ، وبعد أن عاد الوحش الرهيب أدراجه ووصل دياره خاطب الناس بما يخبئ من خطة أخرى للإستيلاء على المدينة الفاضلة « سنعين هذه المرة قائدا عظيما محنكا ... أما نحن فسنبقى ... في الجزيرة الغربية العامرة ، وسنؤثر إدارة الحرب من بعيد ، بل سنكلف بها المختصين والمحنكين » [4] تلك إذن نوايا وخطط الوحش الرهيب في الكر مرة أخرى .

ويفصح الراوي عن رغبة الوحش الرهيب العارمة في الاستيلاء على المحروسة فيصرح :« سنتخذ خطة في الهجوم تأتي على الأخضر واليابس ، وسيسر بنصرنا الركبان ... سنرجع إليهم بجيوش جرارة » [5] وكأن الوحش كان ملما بما سيحدث هناك في أرض المحروسة لذلك راح يعد العدة لذلك .

ومن أمثلة الإستباق الذي جاء قي شكل خطة الاقتراح الذي قدمه الأمير حيث بلغ أمر المقاومة نقطة اليأس فقال لزوجته : « وما قولك في الا لتجاء إلى الصحراء ؟ فإن صحراءنا كالمحيط العظيم الذي لا ساحل له ، ولا أحسب أن الأعداء سيستطيعون النيل منا يوما ، وسيستحيل عليهم مطاردتنا ، لأنهم سيهلكون »[6] غير أن زوجته نصحته باستعمال العقل ، فما تنبآ به الأمير من أحداث قد تُضِيعُه أحداث أخرى لم يتنبأ بها .

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 141 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 142 – 143 .
(3) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 144
(4) المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 156 .
(5) المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 158 .
(6) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 391 .

وفي هذا النمط يدخل ما كان يقوم به مفجروا الثورة من اجتماعات تحت الشجرة الدهماء ليخططوا لأعمال عدوانية نكراء ستزلزل الأرض من تحت أقدام المستعمر وستضطره إلى مغادرة أرض المحروسة إنهم يخططون لإزالته [1] نهائيا من هذه الأرض الطيبة .

ومن أمثلة التخطيط ما قام به رجل الأعمال اليهودي بكور من خطة للإيقاع بالعلج الفرنسي والتي راح ضحيتها شرف ابنته التي يخاطبها : « وخطتي أني أدعو هذا العلج الأجنبي إلى العشاء غدا ، وستجلسين أنت معنا في المائدة ، ... وأنت جاهلة لا تعرفين من لغة هذا العلج الرومي لفظا واحدا ... فاجعلي نفسك شديدة الرغبة في أن تتعلمي لغة العلج الصديق ... وغايتنا في الحقيقة ... هي المال ... وهنالك ترتبط بينك وبين هذا العلج العلاقة الحميمية بصورة طبيعية ... للتعلم ظاهرا ، وللتلذذ باطنا ... فأرني مكرك مع هذا العلج الوغد » [2] ، وتواصل شرح الوالد قرابة صفحة ونصف كرسها لتوضيح الفكرة في ذهن ابنته رغبة منه في تلبيتها لها حتى لا يضيع استطلاعه للأحداث هباء .

يمكن اعتبار المقاطع السردية السابقة بمثابة تطلع سابق للأحداث ظهر من خلال فراسة الشخصيات التي تتنبأ بمجريات أحداثها فأحكمت وضع خططها .

2 2 2 2 - الإستباقات في شكل حلم

استعمل الراوي الأحلام سبيلا لإستطلاع بعض الأحداث التي قد تصبح حقيقة ، فالحلم من الإمكانات التي تبيح لنا التنبؤ بمجريات الأحداث قبل حدوثها في الواقع الملموس إضافة إلى أنه يمنح للقارئ مجالا واسعا للوقوف على بعض الحقائق واكتشاف خبايا بعض القضايا ، ومن نماذج ذلك ما يحلم به الفحل الذي يخاطبه الراوي : « تنام وتحلم ، ستصبح بعد القضاء على الفتنة ... الثورة ... باشاغا . وستتزوج امرأة جميلة أخرى هذه تطلقها ... وتبقي عليها ، إن شاءت ، المهم أن تتزوج أخرى ... وتنام ... تغرق في الحلم اللذيذ . وأنت الآن في ضيعة ... أجمل من ضيعة خوصي ... مساحاتها خضراء كالجنة ... وأنت تحلم وما أجمل الحلم ! ...» [3].

بنى الفحل حلمه على نقطة زائفة هي القضاء على الثورة فاستحالت جميع استقراءاته حول المستقبل بعيدة جدا عن أرض الواقع التي ستشهد في أخر الرواية توبته وتكفيره عن ذنوبه .

---

[1] ينظرالمصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 607 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 274 – 275 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 711 .

وحينما استبد الأمر بالأمير عبد القادر دخل في شبه غيبوبة وبدأ يناجي البحر ويسأله عن أسراره وكانت المفاجأة أن خاطبه البحر وخفف عنه آلامه بل وقدم له بعضا من الدعم المعنوي « أيه الأمير الحزين ! لا تَبْخَعْ نَفْسَكَ على ما مضى ، فقد ذهب وانقضى ! ... ! ... فلا تحزن .... وأما أنت فقد انتهت مهمتك هنا ! قد تكون هذه آخر نظرة لك علينا في عجرودنا ، قد تكون هذه آخر جلسة لك على صخرتنا الأزلية المباركة ... »[1] .

لقد استشرف البحر نهاية البطل عبد القادر واستطلع بعضا من الأحداث التي تحققت فيما بعد على واجهة التاريخ « لا تأس على ما لم تحقق فأن راية المقاومة ستحملها عنك أجيال أخرى ، وستطرد الكائن الغريب العنيد ! الذي أبحر في ظلماتي وجاءكم غازيا باغيا ستطرده حتما ! سيعود أدراجه من حيث أتى ...» [2] لقد كشف البحر خفايا المستقبل الذي سيأتي بعد الأمير وحكى له بعضا من ذلك وهو جالس على الصخرة .

ولما كانت الرؤى تَصْدُقُ عندما تكون صادقة ، يحكي المعلم رؤيته لزوجته فقد رأى في منامه أن ابنته عائشة « ظلت زمنا طويلا مفقودة ثم عادت أخيرا إلى الجلولية وهي كأنها جريح ...» [3] وهو ما تحقق عندما هاجمت الجماعة الإرهابية عائشة واختطفتها فاستبق الحلم الأحداث الحقيقية .

وسيطرت حياة الاستقلال وحب الحرية وحب التخلص من الاستعمار وحب الابتعاد عن الجوع والفقر والذل على أفكار شخصيات العمل الروائي **"صوت الكهف"** كما يظهر في المقطع التالي: « لماذا أيقظتني ؟ كنت أحلم ... رأيت أني أكل خبز المطلوع والعسل » [4] ، إن الحنين إلى الماضي ، ماضي الخبز والعسل انعكس في اللاشعور فظهر في أحلامهم في شكل أماني طافحة يستطلع الراوي حدوثها في الغد المزهر ويُمني نفسه بعودة تلك الأيام ، وكانت هذه الأحلام حافزا لشخصيات الرواية التي أشعلت نار الحرب ضد جاكلين وبيبيكوا .

3-2-2-2 الإستباقات كإعلان ناقم

يظهر هذا النوع بخاصة عندما يتعلق الأمر بحديث المستعمر حول المدينة الفاضلة أو حديث أهل المدينة الفاضلة عن المستعمر وأفعاله ويظهر كذلك من خلال نوايا الوحش حين استبق الأحداث التي سيلحقها جنده بالمدينة الفاضلة وذلك حين

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 380 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 384 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 286 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 564 .

يعلن : « سأستبيح المدينة الفاضلة لخلعائي ينهبونها نهبا ، ويعيثون فيها فسادا كما يشاءون ، ... سترون كيف سينقض خلعائي على المدينة الفاضلة ؟ وكيف سيحيلون عمرانها إلى خراب يباب ! ؟ » [1] فقد قرر الوحش أن يقضي على الأخضر واليابس فتنبأ بحالة الناس عند الهجوم على المدينة في المقطع التالي : « سأحرق كل شيء في المدينة الفاضلة ، ... يُخْرِخُ الناس ممن في المدينة الفاضلة إلى العراء ، ثم يهيمون على وجوههم في الفضاء ؟ »[2] .

وكان تنبؤ بعض الشيوخ من حكمائنا بقدوم الكائن الغريب من حكمائنا صائبا حين أدركوا أنه « كائن شرير سيعيث في أرض المحروسة... فسادا فظيعا ، سيحرق الشجر ، سيقتل البشر ، سيغتصب النساء ،... سيحرم على أطفال المحروسة ... الذهاب إلى المدارس ، ... بل سيأتي ذلك ليجعل منهم بهائم عُجُمًا . بل سيحظر على أطفالها اللهو واللعب ... سيضطهد آباءهم أن يقيموا شعائر دينهم في مساجدهم التي سيُحيلها إلى معابد » [3] ، لا شك أنه لا يوجد انتقام أكثر من هذه الأعمال المقترفة ضد أبناء المحروسة ، فكانت استباقات الشيخ المعلنة حقيقة شوهدت على أرض الحبيبة .

ومما يندرج في أمثلة الإستباق كإعلان بطابعه الناقم ما كان من حديث حول الطوفان الذي داهم سكان الراوبي جميعهم جزاء لما اقترفو ، فجاء على لسان السارد أن جرجريس « الغدار هو الذي يهيء لأمر طوفان الدم الموعود ... ويقال إنه يغري له أعوانا اتخذهم في الروابي ، ودسهم في القبائل فهم ، والله ، أعلم ، هم الذين يغتالون كل يوم النساء والأطفال والشيوخ ، لأن مثل هذه الاغتيالات هي من الهمجية والقسوة بحيث لا يمكن أن يقوى على ارتكاب فضاعتها عامة الناس من الإنس »[4] .

إن هذا المقطع الإستباقي يصرح بحدوث الطوفان في الأزمنة القادمة ويصور طريقة انتقامه البشعة من أبناء المحروسة، والحقيقة أن الطوفان لم يحدث إلا بعد زمن طويل تعرض فيه سكان الروابي إلى أبشع مرحلة في تاريخهم فعرفوا التقتيل والذل والألم ومختلف صور العبودية .

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 101 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 118 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 537 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 139 - 140 .

2 2 2 4 - الإستباقات كإعلان استبشاري

على خلاف الإستباقات في شكل ناقم وساخط تتربع على الأعمال المنبثقة عن المسار الجديد استباقات مستبشرة يتم الإعلان عنها من قبل الشخصيات الروائية أو السارد وتخص في معظمها الأحداث التي تتناول استقلال الجزائر موضوعا لها .

يعلن الراوي عن ميلاد **"حيزية"** رمز الحرية فهي التي جعلته يمني نفسه بظهورها « ستولد لتملأ الأرض نورا ، والنور الذي سين بشر على صدر حيزية ، والذي سينبعث من ثغرها ، والذي سترسل به مع خصلات شعرها ... وحيزية التي ستشهدون ميلادها العظيم ... والميلاد الذي سيهتز له الكون ... ستولد . قريبا ... ارقبوا هذا الميلاد ، الزمن سيتمخض » [1] ميلاد حيزية قفز بخيال السارد إلى الأمام ليكشف عن خبايا الأحداث التي ستصاحب ميلادها فَزَفَّ بشرى قدوم حيزية وصرح بما يصاحبها من تجلي .

وفي الحوار الذي تم بين الوحش الرهيب والحسناء يسيطر التفاؤل على حديث الحسناء[2] التي تغرق الأحداث في مستقبل مزهر ، وما ذلك إلا إيمانا منها بتحقق استشرافاتها ، وتزداد الإستشرافات حماسة عندما يتعلق الأمر بالنهوض بالثورة كما يبدو من إعلان مصطفى أمام سعيد « سنبدأ النضال ... وسننظر إلام سينتهي هذا النضال ...»[3] بل إن مصطفى يريد أكثر من الكفاح فيعلن عن رغبته :« سنضرمها عليه نارا تحرقه ... كلما أطفأ نارا نؤججها عليه هنا ، أوقدنا في وجهه ، هناك ، نارا أخرى ... ولذلك فأنا لا أشك في أن كلَّ واحد منكم سيبث مثل هذه الأفكار بين شبابنا ... كيما يتأهبوا لليلة الليلاء ... ليلة تضريم نار الثورة الكبرى ... فمهما يبد زمنها بعيدا ، فإني أراه آزفا ... »[4] .

لقد تنبأ مصطفى بن بولعيد بالثورة وهي في رحم الزمن وتنبأ بالمقاومات الشعبية وهي في العدم وتنبأ بزمن الثورة القريب جدا وهي في الغيب ، ليجعل من هذه المقاطع إعلانات متفائلة بحدث عظيم انتظره الجزائريون بفارغ الصبر.

استهوى مصطفى الحديث عن الثورة فاستفاض في الكشف عن اليوم الموعود ليبث الطمأنينة في نفوس زملائه فيقول : « يا لله ! ما أعظم تلك الليلة التي سنفجر فيها البركان الهائل ... إن مات اليوم أحدنا أو قتل ، فلا خوف على ثورتنا ، الآن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 630 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 132 – 133 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 723 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 727 .

أعددنا لها وقودها ... » [1] واستشرف رابح مصير من قتل من أجل الوطن فقال : « من مات سيموت شهيدا » [2] وما أجملها ميتة كريمة من أجل الوطن ، لم يكن مصطفى يدرك حينها بأنه سينال هو الأخر كرم الاستشهاد بعد أن كان مخططا ومفجرا ها هو شهيدا كتب في تاريخ الجزائر بطلا .

ويحلو الحديث ويكتسي صبغته التفاؤلية كلما كان الغد حاضرا ،فيؤكد السارد الموعد المزهر للغد القريب حين يستشرف ما سيقع فيه من تغيير « غدا سيحل موسم التين ، غدا سيحل في ثوب قشيب ، غدا سيتغير طعم التين ، سيحلو مذاقه ، ستزداد لذته ... ستشبعون من التين أنت وهو وهي ...» [3] هي جملة من التوقعات انبنت على مجيء الغد الذي يحمل في طياته الكثير من الأماني لأصحاب الكهف فقد أصبحوا « يدركون بحواسكم الفطرية أن شيئا ما سيحدث ، سيفجر هذه الرتابة التي تزعجكم ... هذه المذلة التي تطحنكم ... سيفتح أمامكم طريقا لشعب لم تسلكوه من قبل ، سيجعلكم تذهبون إلى ما وراء الأفق ... إلى أبعد نقطة فيه » [4].

لقد جعل السارد من التغيير نقطة حساسة لبناء استباقاته المتفائلة ونخرج من كل هذه الإستشرفات على اختلافها إلى ما يلي :

1 -تعد الإستباقات إحدى تقنيات عبد الملك مرتاض في خلخلة بناء الزمن في متن روايات مساره الجديد ، وهي ميزة أعماله الجديدة استقرأ بوساطتها مصائر الأحداث ووقائعها.
2 -إن استعمال عبد الملك مرتاض لحركتي الزمن السردي الإستذكار والاستباق جعل متون أعماله تشهد خروقات وانحرافات زمنية بيينا نماذج منها على المستوى التطبيقي
3 -ما تميز به توظيف هاتين التقنيتين هو حضور مقاطع الإستذكار في الأجزاء الأولى والوسطى خلافا لمقاطع الاستباق التي وردت بكثرة في الجزء الأخير من معظم روايات المدونة .

3 - تداخل الأزمنة

تتنازع النص الروائي الجديد أزمنة مختلفة ، جعلت نصوصه متحررة ومتمردة ، فاكتسب السرد من خلال المفهوم الجديد للزمن طابع الأدبية والجمالية ، فهو زمن

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 743 – 744 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 745 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 602 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 610 .

تداخلي .يتجاوز فيه الروائي منطقية الأحداث (ماض ، حاضر ، مستقبل) لتداخل الأزمنة ، يبدأ بالحاضر مثلا ثم يعود للماضي عن طريق الاسترجاع والتذكر ، ثم التنقل إلى المستقبل وهذا يعمل على تداخلات الأزمنة وتقاطعها[1] .

وتعد الأعمال الروائية الجديدة لعبد الملك مرتاض موطنا لهذه التقنية الجديدة في الرواية والمتمثلة في تداخل الأزمنة ، مما جعلها تحفل بتموجها بين الحاضر والماضي والمستقبل ، بعيدا عن خطية الزمن المتتابع في أعماله الأولى التي جاءت أزمنتها خاضعة لمنطق الواقع .

فأضحى التأرجح وحرية التنقل بين الأزمنة سمة لصيقة بأعماله الجديدة التي عمد فيها إلى ذبذبة السرد بين مختلف الأزمنة باستخدامه الذاكرة كونها أهم عنصر يساعد على تمديد الماضي نحو الحاضر ، بل وإدماجه فيه حتى تمحي الفروق بينهما ويسيران معا في صيرورة واحدة[2] .

لقد مثلت رواية **"حيزية"** فضاء رحبا لتعانق الأزمنة وذلك ما حاول السارد بسطه في صفحات متوالية كما يبدو في المقطع التالي : « وتذكر شيئا ... ولا تذكر شيئا ، كأنك تذكره ، تحاول ، تعود بالذاكرة إلى الوراء ، تنطلق بها إلى الأمام ، تَحْتَفر فيها ... تقلب صفحاتها المشوشة » [3] يبحث عن حيزية في الأودية والأنهار والشعاب والجبال وفي كل مكان ، وها قد عثر على حيزية عندما دخل « برزخ الزمن ... لا أمس ولا غد ، الزمن ذاب فيك ، وفيها أصبح كُليًّا لا يتجرأ » [4] وتذهل أمامها لا تجد سوى أن « تعود بالذاكرة المثقوبة ، وتقف في الحاضر الأبله ، وتنطلق إلى الأمام المجهول الهوية ، المجهول المصير ، إلى أبعد حدود الانطلاق »[5] .

لقد كسر قيود التحكم في الأزمنة وأضحى يقفز ويعود ويقف عند كل وقت عله يجد حيزية التي لا وجود لها فهذه العبارات وغيرها شكلت حقلا زمنيا مسيطرا في **"حيزية"** وهي في مجملها تدور حول حالة الضياع التي يتخبط فيها الفرد .

ويقودنا السارد في تجربة **"الطوفان"** إلى حالة الشعب في الزمن الماضي أين « كانوا لا يمتلكون من القوت ، في أحسن الأطوار ، إلا قوت سنة واحدة ، هي ما بين السنة الزراعية التي انتهت ، والسنة الزراعية التي ستقبل عليهم ... فكان الصيف

---

(1) ينظر محمود أمين العالم : أربعون عاما من النقد التطبيقي ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، 1994 ، ص 144- 145 .
(2) ينظر بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986) ،ج1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط1 ،2001/2002 ، وهران ، الجزائر ، ص 19 .
(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 667 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 668 .
(5) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 669 .

هذا ، يفضي إلى الصيف ذاك ، على وجه الدَّهر » [1] وهذه الأوضاع هي التي كان للكائن الغريب يد في الإبقاء عليها بطرقه الاستعمارية الماكرة فكما « أخلف الكائن الغريب العنيد وعده مع سكان أم المدائن الكبرى حين احتلها فزعم لهم في منشورات وزعها عليهم أنه لم يجيء إلا لينقذهم من براثن (الديكتاتورية) التركية ، ثم سيعود إلى بلده» [2] أخذ يقفز من زمن إلى أخر من الماضي إلى المستقبل ويروي من الحاضر أحداثا سابقة ليخلق عالما من التعانق المطلق على نحو ما نجده في حديث الأم زينب عن حقيقة وجودها فهي تقول « أنا كائنة حيث كنت في حيث لا أكون !»[3] فأحداث المقطع تتولد واحدة بعد الأخرى ، حتى نشعر بأن جميع الأحداث تمر في آن واحد ، وفجأة تعود ذاكرة الأم زينب « يا الله ! لقد ذكرت ! واللهِ ، اللحظة ، ذكرتُ ! وكأني أنظر الآن إلى شوارع المدينة ... ماذا أرى ؟»[4]، فتفقد اتصالها بالوقت لترى أشياء الأمس تحدث اليوم ثم تعود فتذْكُرُهَا وهي متشابكة فتصير الأحداث واحدة في ذاكرتها والسبب هو هذا الذهاب والإياب بين الأزمنة .

وبحثا عن الكينونة وعن الحقيقة يتمرد السارد على الأزمنة ليشد رحلة بحثه ، فيُهَرِّبَ من أزمنة غابرة أحداثا ووقائع يسردها بطريقته الزمنية المطلقة والمتشابكة ، إبقاء منه على حبل التشويق مشدودا بينه وبين المتلقي ، ومن هذا التلاعب ما ورد في حديث السارد وهو يخاطب الشيخ : « وإنك لكنت ، وإنك لكائن ، وإنك ستكون ، وإنك في الحقيقة لم تكن ولن تكون ، ولكنك مع ذلك كنت ، وربما لم تكن وكنت ، ولعلك أن لا تكون وما كنت ، ولكنك ربما ستكون ولكنك لم تكن » [5] .

أشار المقطع إلى حالة من الضياع والتفكك والبحث الدؤوب عن زمن يكون فيه العثور على الذات والهوية المفقودة كما عكس حالة نفسية متوترة نابعة من الوضع الراهن للبلاد .

تؤرق السارد الكثير من التساؤلات التي انبثقت عن حالة سكان الرابية الحمراء الذين انشغلوا ، باللهو والرقص فضاعت حياتهم في الأزمنة المختلفة فيطلب من بني حمراء تأجيج النار التي خصصها العدو لحرق الأطفال الأبرياء كما « سيصلكم من أخبارهم في الزمن الماضي ، وفيما وصلكم من أخبارهم في الزمن المستقبل ... ورقصتم، وكنتم ترقصون، وسوف لا ترقصون لأنكم ترقصون مع من لا يرقصون

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 445 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 171 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 120 .

في الزمن الذي قيل لكم إنه سيكون بعد فناء الأرض وذهاب البشرية...» [1] إن هذه العبارة توضح لنا تمازج الأزمنة فيما بينها لتولد نوعا من التشويش والفوضى على البناء الزمني لهذه المتون وتبعد عنها الرتابة والجمود الذي أشاعته بعض الوقفات والمشاهد، وإعلانا للثورة يصور السارد حالة المستعمرين وقد « استيقظوا متثاقلين وهم يَفْرِكُون أعينهم، ويتساءلون عن الصوت المجلجل الذي أيقظهم... وقد كانوا غطوا فيه زمنا سحيقا ...»[2] .

ففي عهد الثورة « توقفت دورة الزمان لحظة ما .
- تلفت الزمن إلى وراء .
- اشرأَبَّ بِعُنُقِهِ إلى أمام ، أحس أنها اللحظة ال فلوقة في مساره » [3] حتى اعتقد الجميع أن « الزمن فقد تسلسله التعاقبي فصار زمنا مطلقا ، لا ماضي له ولا حاضر فيه ولا مستقبلا ! هو زمن مطلق وكفى » [4] وحينما يتحقق الحلم يبشر مصطفى المحروسة بقدوم النصر فقد « حان حين الخلاص ، وَدَنَا ، فصبرا قليلا ، فكأنه سيكون غدا ... بل كأنه كان أمسا ! ...»[5] إن فرحة الاستقلال أفقدت مصطفى إدراك الزمن فاختلطت عليه الأزمنة ولم يعد يدري في أي زمن يكون الخلاص .

ومن المقاطع التي تمثل تداخل الأزمنة ما وجدناه في كلام السارد عن حالة المعلم « حين كان فقيرا ينقصه كان المال فلم يكن سعيدا... أصبح موسرا لم يعد المال أيضا يوفر له السعادة ... أصبح يبحث عنها في الزواج... ولكن ستغضب عائشة... وستقاطعك البنتان المتزوجتان...»[6] لقد تداخلت في ذهنه أوقات الماضي والحاضر التعيسين والمستقبل المزهر فهو لم يستطع التخلص من ماضيه الكامن فيه والمؤثر في حاضره والذي هو سبب تفكيره في المستقبل .

صاغ الروائي هذه المقاطع وغيرها ليوحي للقارئ إدراكه أهمية التداخلات الزمنية للتعبير عن أوضاع البلاد وحالة الفرد .

وعندما يصبح زمن البحث عن المفقود مطلقا يستهل السارد في **"صوت الكهف"** حديثه عن الصوت الغريب والدموع المنهمرة والرؤوس المشرئبة والغول البشع والشعير ، ويخاطب أيضا حَدْهُومْ لأن زمانها غير الزمان ، إنها موجودة ومفقودة فيه ، فيخاطبها « وأنتِ تتبخترين عبر الزمن السحيق ، بألف اسم وألف وجه

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 46 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 617 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 645 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 646 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 725 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 366 .

، بألف حركة وألف تاريخ ، وأنت حاضرة في كل ربوة ، وأنت جاثمة في كل هضبة ، وأنتم عنها تبحثون ، وأصواتكم تتعالى »[1] .

فشل السارد في العثور عليها ، لاختلاط أزمنة تواجدها وتشعب أماكن جلوسها فهي الموجودة في كل الزمان تمثل الماضي وتعيش الحاضر وستبقى في المستقبل .

ويقف السارد في **"الحفر في تجاعيد الذاكرة "** عند الزمن حوالي صفحة ونصف وذلك منذ الصفحة الأولى فهو الذي ساعده على العودة إلى الماضي وهتك حجبه التي تفصح عن الكثير من الأحداث فراح يتأمل في ذلك الزمن الذي تشابك و تعانق في كل متكامل فلا تميز فيه بين ما هو ماض وما هو حاضر وما هو آت فيقول السارد: « وذلك الزمن الرطيب وهو يتداخل ، ولا يتمايز ... كأنه مفقود غير موجود ، في هذا الوجود ... كأنه لم ينشأ قبل يومك هذا ... كأنه وليد مثلك ، كأنه لا يبرح .غض الإهاب طري الشباب ، كأنه تخلص من زمنيته السحيقة » [2] ليمنح السارد صيغة روائية لسيرة ذاتية تعانقت فيها الأزمنة .

ونخرج من هذا إلى أن عبد الملك مرتاض حلق بين الأزمنة مكرسا تشابكها بين وضعية التأخير والتقديم والوقوف وموظفا إياها على مستوى عال من الاستخدام ، فقدم لنا تجارب سردية غاية في التداخل ، تتوالد أحداثها بسرعة وتتشابك وتتعانق فأضحت أزمنتها مطلقة جعلتها تتميز بقدرة انسيابية عجيبة في اختراق الأزمنة مما يومئ بقدرته على تحويل معطيات الواقع المتشابكة ونفسية الفرد الممزقة والتائهة أمام أوضاعه المزرية إلى نصوص روائية غاية في كشف هذا التصادم .

ثالثا :علاقة الديمومة

تختص هذه العلاقات بقياس سرعة النص ، من خلال تقنيات الحركة السردية والمتمثلة في أربع حركات وهي المشهد والوقفة ومهمتهما تعطيل حركة السرد والتلخيص والحذف ومهمتهما تسريع السرد .

1 -إبطاء السرد

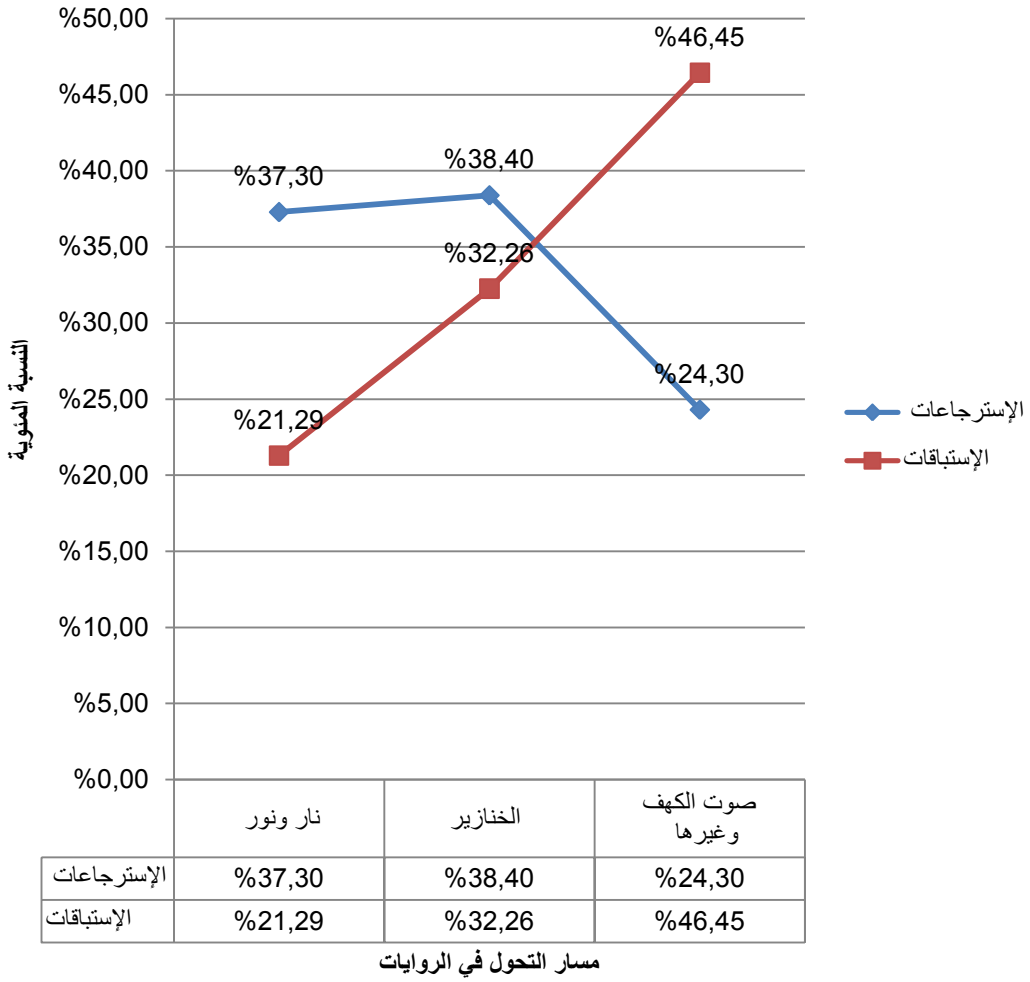
تعد هذه الحركة بتقنياتها الوسيلة الفعالة في تعطيل حركة السرد ، إذ تعتريه حالة من البطء تجعل زمنه السردي مطابقا لزمن الحكاية وذلك بتقنتي الوقفة Pause والمشهد Scène .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 474 .

[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 7 – 8 .

منحنى بياني يمثل مسار الترتيب الزمني في المدونة



	نار ونور	الخنازير	صوت الكهف وغيرها
الإسترجاعات	%37,30	%38,40	%24,30
الإستباقات	%21,29	%32,26	%46,45

مسار التحول في الروايات

1 -1- الوقفة : Pause

هي التقنية الزمنية التي ينقطع فيها السرد ويتوقف عن التقدم إلى الأمام بسبب الوصف ، لذلك أطلق عليها **جيرار جينيت** الوقفة الوصفية .

تعمل هذه التقنية على أن « تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه»[1] فهي بمثابة مقاطع استراحة ناتجة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف باعتباره نقطة هامة لا مناص من المرور عليها أثناء السرد « إذ يمكن أن نصف دون أن نسرد ولا يمكن أن نسرد دون أن نصف » [2] فهو أحد مكونات العمل السردي « الذي يقوم بعدة وظائف فيؤدي وظيفة تصويرية ووظيفة رمزية ووظيفة سردية وغيرها ، ويكون فيها زمن القصة أقل من زمن الحكاية بصورة واضحة ، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة ؛ لأنها تستند إلى تعطيل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء » [3] ، مما يعني أن الوقفة الوصفية هي توقف الزمن السردي عن تقديم الأحداث وانشغاله عن الحكاية بالوصف .

1 1 1 - الوقفة الوصفية في روايتي دماء ودموع ونار ونور

يعرف الوصف بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي يعمل على تسليط الضوء على بعض الشخصيات أو الأماكن أو الأحداث أو المشاهد ، أو الحالات الشعورية فهو« الذي يتكفل بتأطير الأحداث وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها ... فالمعنى يبقى قاصرا في بعض الأحيان ويكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات وكذلك الشخصيات من الصفات و المؤهلات »[4] .

ومن ثمة يصبح احتفال مدونة عبد الملك مرتاض بالوصف كبيرا حين منحت له مساحة من زمن خطابها السردي انطلاقا من أعمال كل مسار .

إن من مميزات الرواية التقليدية حشد مجموعة كبيرة من الوقفات الوصفية المطولة ، والتي تستغرق أحيانا عددا من الصفحات مما جعل مجرى الحكاية يحظى بتنوع جلي في استعمال هذه التقنية .

لقد مارس عبد الملك مرتاض الوصف الرمزي والسردي والتصويري وإن سيطر هذا الأخير على الكثير من المقاطع لاعتماده على وصف الشخصيات

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 165 .
[2] صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، ط1 ، دار سعاد الصباح ، الشارقة ، 1992 ، ص 20 – 22 .
[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 108 .
[4] ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ، ط1 ، دار الأفاق ، الجزائر ، 1999 ، ص 101 .

والأماكن والطبيعة وما نصي " **نار ونور ودماء ودموع"** إلا نموذجين واضحين على ذلك.

✓ **وصف الشخصيات**

من خلال هذا الوصف نتعرف على الشخصيات في الروايتين بصفاتها الحسية والنفسية ، فتحدد الأولى الشكل الظاهري والهيئة والطول والعرض والوسامة واللون إلى غير ذلك ،في حين تعدت الصفات الثانية إلى كشف عوالم النفس الداخلية وقدراتها الذهنية وأخلاقها ومجمل صفاتها المعنوية .

ومن المقاطع الوصفية التي سلط من خلالها الراوي الضوء على بعض الشخصيات ما نجده من حديث عن بطلة الرواية التي قال عنها صالح : « الناس لم يروا في هذه القرية المحافظة فتاة أطيب قلبا ، ولا أذكى خاطرا ، ولا أشرف ضميرا ، ولا أشد إغراء ، ولا أرق شعورا ، ولا أصدق وطنية ، ولا أكثر مواساة للضعاف المشردين من اللاجئين من ابتسام »[1] ، وأضاف إلى ذلك أنها تمثل للاجئين « ينبوع الرحمة والحنان ... ملاك للخير والمحبة »[2].

إن الوقفة الوصفية قدمت لنا بطلة الرواية على أنها قدوة للاجئين في تلك الأراضي المغربية مع التركيز على إبراز صورتها المعنوية التي جعلتها تنال مكانة مرموقة بين الناس بتدرجها في نبل الأخلاق وسمو المكارم .

ودعم الراوي صورة ابتسام المعنوية بحقيقتها الحسية ، فصورها حين انعكس ضوء القمر على وجهها وقد « ازدادت فتنة وسحرا ، وحلاوة ولطفا... كأنها النور الكريم ، تجسم وضاء وضاحا في هذا الجسم البض الغض الجديد ، وكانت أنوثتها تبدو من خلال البذلة العسكرية الضاغطة ، ناضجة فاتنة ، وفياضة متدفقة ... كان الصباح الوضاح في ثغرها ، والشفق الأرجواني في شفتيها ، وكان الليل في شعرها ...

وكانت ابتسام نشيدا جميلا ، ونغما عبقريا ، وكانت نسيما منعشا وصباحا »[3] وتواصل الوصف خمس أسطر أخرى .

مزج الراوي بين صفات البطلة المعنوية والحسية ليهبها منزلة مميزة ، تصدرت من خلال شخصيات التجربة .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 76 .
[2] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 270 .

ولم يبتعد الراوي كثيرا عن هذا التصوير حين قدم لنا شخصية سعيد في **"نار ونور"** ، الذي لاحظنا أن اسمه لا يرد إلا مقترنا بصفاته التي يعج بها متن الرواية كالشجاعة والثورة والإقدام فهو الطالب والمناضل والمضحي والشهيد أيضا ، فخاله يصفه بالشاب المثقف والمخلص الشجاع[1] .

وتأملت فاطمة شخصية سعيد فوجدته صاحب « شخصية قوية ، بالإضافة إلى أنه كان مرحا ثَقِفًا ، وخفيف الروح فَكِهًا ، ... كان سعيد شجاعا إلى حد التهور ، وقويا رابط الجأش ، كما كان وطنيا من الدرجة العليا ، يضاف إلى كل تلك الخصال ، ما كان حصل عليه من ثقافة عامة متوسطة ، جعلته معدودا في المستنيرين من الناس»[2] .

وأمام ما تعانيه هذه الشخصية من واقع مرير وأحداث تتأرجح بين الأمل واليأس يصف سعيد حالته فيقول : « كنت أمس مسرورا جدا فلم أطعم من الطعام شيئا ، كما كنت أول أمس قلقا مهموما ، مخافة ألا أوفق ... وقد انتهى الحزن ، وانقطع الفرح أيضا أو كاد »[3].

لقد أصبح من مجرد طالب إلى مناضل يقوم بالعمليات الفدائية في وسط المدينة لذلك كثر قلقه فهو في « ليل ه هذا الأرق ، تتقاذفه بعض هذه الأمواج من الأفكار المؤرقة : بين الاستعمار والفداء والنضال ، وبين فاطمة التي بات يحبها »[4].

وبهذا جمع الراوي بين الصفات الظاهرة والخفية مرة أخرى في تقديمه شخصية سعيد ليصوره « تصويرا إعجازيا مثاليا »[5] .

ولم يتوقف الوصف عند الشخصيات الأساسية في الرواية ، بل تجاوزها إلى باقي شخصيات العملين ، فتناول وصف فاطمة ابنة خال أحمد حسيا حين استعرض أحمد صورتها أمامه وعدد صفاتها ووقف عند جمالها [6] ، كما أفصح الراوي عن حالتها الشعورية اتجاه أحمد والتي لم تكن تجرؤ على البوح بها [7] وجعل الراوي لأحمد ما يفصح عن هويته وكينونته من صفات فهو اللاجئ الجزائري في المغرب والمعلم الذي كان « فقيرا محروما شريدا تائها ... منعدم الهوية القانونية ، تافه

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 340 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 369 – 370 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 368 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 376 .
[5] وغليسي يوسف : في ظلال النصوص ، ص 246 .
[6] ينظرعبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، نار ونور ، 373 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 369 .

المكانة الاجتماعية » [1] ولكن على الرغم من ذلك كان بين ضلوعه قلبا ينبض بـ « رقة الإحساس بالحب والحرية والجمال » [2] ، وبين هذا وذاك ، أضحت نفسه حائرة تائهة فقد اجتمعت عليه الهموم فكشف الراوي عن حالته حين قال : « كان اللجوء يشقيك ، وكان الاستعباد يقطع نياط قلبك ، وكان الفقر يؤلمك ، وكان الحب يضنيك ... حب وفقر ، وحرب ويأسٍ ، وذل ولجوء ... كل هذه العناصر اجتمعت لتجعلك تحيا في دنياك شقيا ... تائها ... تبحث عن السعادة وتتعلق بخيوط الأمل الواهية ...»[3] ، فجاء المقطع صورة حية لأحد اللاجئين في المغرب ووصفا صادقا لمعاناتهم النفسية .

وفي مواضيع كثيرة من الروايتين ، يستخدم الراوي الوصف في تقديم شخصيات **"نار ونور" و "دماء ودموع"** على نحو ما نجد في الجدولين التاليين :

الرواية	***الشخصية***	***الصفحة***
نار ونور	الأستاذ	309 – 308
نار ونور	العم محمود	312
نار ونور	خديجة	360
نار ونور	قدور	459 – 458
نار ونور	سي صالح و أحمد	419 – 418
نار ونور	حلومة الجدة	412 – 411
نار ونور	صاحب المقهى	346
نار ونور	الشاب المعوق	346

الرواية	***الشخصية***	***الصفحة***
دماء ودموع	شعبان	97
دماء ودموع	حنان	117 -116
دماء ودموع	مخفوق	167 – 166
دماء ودموع	سوزان	200 – 199
دماء ودموع	مربوح	265

إضافة إلى إشارات خاطفة إلى شخصية الهواري وعمر ورشيد وعبد القادر في محاولة لرسم صورة حقيقية لهم :

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 64 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 65 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .

ومن خلال ملامح وصفات هذه الشخصيات وغيرها نتوصل إلى أن الراوي عمل على إحاطة المتلقي بما يعكس دور وقيمة هذه الشخصيات في متن أعماله .

واجتهد الراوي في تقديم بعض الوقفات الوصفية الخاصة بالجماعة ، ومثال ذلك ما نعثر عليه في وصفه حالة أسرة أحمد بكونها « فقيرة بسيطة ... هي أيضا لاجئة ، وكانت بحكم الفقر واللجوء لا تملك دارا ولا عقارا ولا حمارا ولا دينارا ! وإنما كانت هي أيضا هائمة على وجهها ، في قرية مداغ »[1] مما يعني أنها في أسوء حال فجاءت صورتها تعبيرا حيا لواقع معاش .

وإلى جانب هذا المقطع هناك وصف لجنود جيش التحرير حين يخاطبهم مربوح ليبث فيهم روح العزيمة فلقد وقفتم « بشجاعتكم وإيمانكم ،ووطنيتكم وحميتكم ، وعروبتكم و أمازيغيتكم وإسلامكم كالصواعق المحرقة ، وكالرعود القاصفة ، و كالبروق الخاطفة ، وكالقدر المقدور» [2] ، وإلى جانبهم من سيشهد التاريخ لهن بالكثير« جنديات جزائريات حاملات السلاح ، متوثبات للكفاح ، يملأن الأرض بوجودهن ، ويدفعننا إلى أن نتسابق على الشهادة » [3] لقد أضفى هذا الوصف على جنود جيش التحرير حالة من السمو جعلتهم مجاهدين أحرارا وشهداء أبرارا .

واستعان الراوي بالوصف للكشف عن شعور الأطفال وهم يتأهبون للقيام بالمظاهرة فقد « قُتل لهم آباؤهم، أو إخوانهم ، أو أعمامهم ، أو أخوالهم ... يشعرون بما يشعر به الكبار ... الطفولة ما كان لها لتحول بينهم وبين أن يشعروا شعورا غامضا ، ولكنه ، مع ذلك ، شعور جارف يحملهم على بعض هؤلاء المرتزقة ، وهؤلاء المظليين الذين كانوا يغرقون فيه إلى الأذقان ! »[4] .

ومن المقاطع الوصفية الجماعية أيضا حديث الراوي عن وضعية أولئك الحرْكة الذين لطخ الإثم ضمائرهم [5] ، ووقف عند حالة النسوة اللواتي تشتد قلوبهن غيضا على الاستعمار ويتحرقن حقدا [6] على أفعاله فكانت صبورة قوية شجاعة في أحلك الظروف كما أشاد الراوي بالشباب الجزائري ، الذي تدفق لحمل السلاح ، متحمسا مشرئبا[7] إلى نيل الاستقلال .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 67 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 268 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 269 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 426 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 243 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 394 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 446 .

علق الراوي سرد أحداث الرواية ، حين قدم لنا هذه المقاطع التي صور فيها مأساة أسرة أحمد ثم بين بعض صفات المجاهدين والمجاهدات ووصف الحالة الشعورية التي انتابت الأطفال الذين قرروا المشاركة في المظاهرات ، كما تطرق إلى وصف الحَرْكَة والنسوة والشباب الثائر ، وذلك في إطار التعبير عن المشاعر والانفعالات الجماعية التي تسيطر على الأفراد وتشترك في الإحساس بها وقد وردت في هذه المقاطع كما يلي : (الأسرة ، المجاهدين ، الأطفال ، النساء ، الشباب ، الحرْكِيين) فكل فئة كانت لها صفاتها التي تجمعها .

لقد قرب الراوي للأذهان صفات جماعية لفئات مختلفة من المجتمع جعلتها ترتبط مع بعضها ارتباطا وثيقا .

✓ وصف المكان

عمد عبد الملك مرتاض في تجربتيه **"دماء ودموع ، نار ونور"** إلى تسليط الضوء على بعض الأماكن التي دارت فيها أحداث العملين وكانت ميدانا لخوض المظاهرات والقيام بالعمليات الفدائية ومناقشة الآراء وممرا للمجاهدين وإقامة لهم فتعددت الأماكن و منها ما يلي :

- ***المدرسة***

كانت المدرسة مكانا للكثير من الأحداث جعلت الراوي يقف عندها واصفا إياها بـ: « ملحقة تتألف من خمسة فصول فقط ... مضيئة وفسيحة ، ذات ساحة واسعة ، وحديقة ، جميلة ، فكانت تختلف كل الاختلاف عن المدرسة الأصلية ... لا يتردد عليها إلا خمسة معلمين ... والغريب أنكم كنتم جزائريين جميعا »[1].

نقل لنا الراوي صورة المدرسة عن قرب فسلط وصفه على خصائص هذه المدرسة وقارنها بغيرها من المدارس وعلل الأمر كون هذه المدرسة بناها الفرنسيون ليعلموا فيها أبنائهم ، فلما ذهبوا أخذها المغاربة .

- ***مدينة وهران***

وردت مدينة وهران في التجربة فضاء رحبا لأعمال الفدائيين والمستعمرين فوصفها الراوي بعد ما وقع فيها من أحداث ومآسي « مدينة وهران ، على جمالها الفتان ، يغشاها شيء من العبوس والاكفهرار . فقد كانت سماء وهران ملبدة بالسحائب السود ، على غير ما ألف الناس أن يشاهدوا عليه هذه المدينة الساحرة :

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 122 .

زرقة أديم، و إشراقة شمس »[1] فعلى الرغم مما هي عليه من جمال إلا أنها « ذابت في ليل زاخر بالقلق ، حافل بالخوف ، مفعم بإحساس كان يشبه اليأس الذي كان يطغى على كل أمل فيحيله إلى قتامة ، وقد استسلمت المدينة الصاخبة إلى سلطان الكري في شيء من العبوس والفتور ، فخيم عليها سكون مطبق ، كأن ذلك السكون كان نذيرا بحدوث شيء وشيك ، فكان أشبه بالسكون الذي يسبق العاصفة الهوجاء»[2].

عمد الراوي إلى صورة مدينة وهران بعد ما عاشت من تدمير وتقتيل كان سببا في إعلان الثورة التي بدت بوادرها في سكون المدينة الذي كان ينم على أن هناك شيء ما سيحدث ، فصور الجانب المغاير لهذه المدينة الجميلة ، بغوصه في أعماقها وكأنه عكس ألم الأفراد على حالة المدينة فشاركتهم هي أيضا هذا الحزن الأليم وهذا الاعتداء الفاحش الذي تسبب فيه المستعمر الغاشم .

- ***<u>حي سيدي الهواري</u>***

يعد حي سيدي الهواري من الأحياء الشعبية التي عرفت الوجه الحقيقي لانتقام الاستعمار الفرنسي والذي لم يتوان في استخدام أي طريقة للقضاء على أفراد هذا الحي ، باعتباره عونا للثوار والثورة وكان من صفاته قول الراوي : « معظم دور الحي المتلاصق بعضها ببعض باكية شاكية ، وكانت جميع الدور حزينة كئيبة ، فزعة مروعة . فقد مست كل الدور بالأذاة و الإهانة : إما بتكسير الأثاث ، وإما باعتقال رجل أو رجال من الأسرة ، وإما بألوان أخرى من الاضطهاد »[3].

إن هذه الصفات للحي جعلته منطقة حساسة في مدِّ وإعانة الثورة لذلك عوقب بأبشع الطرق حتى صور الراوي انعكاس ذلك على أفراده وتأثر الحي بذلك فتجاوز الراوي الوصف الحسي ودخل إلى العمق ليصور لنل معاناة هذا الحي الذي كان « كئيبا حزينا جريحا، لما كان قد شاهد أثناء النهار،... وقد كان الحي مثقلا بالأحزان والأتراح ... ومع ذلك كان مختالا فخورا بما نهض به من تحدٍ »[4] وتواصل وصف الحي صفحة أخرى كاملة تلبس المكان صبغة معنوية جميلة تمكن الراوي من تقريبها إلى ذهن المتلقي بصدق وواقعية تثير سخط المتلقي وتفتح عينيه على الواقع الأليم .

ولحي سيدي الهواري أهمية خاصة في الثورة فمكانته العمرانية جعلته « حي عتيق يقوم من وهران في أقصى الشمال الغربي ، هو حي يقع في أسفل الأحياء

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 394 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 451 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 394 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 451 .

الجديدة العصرية التي امتدت عماراتها في الفضاء شرقا وشمالا » [1] ، ويواصل الراوي وصف الحي حتى يعطيه هبته وعراقته إذ كان « يعود إلى عهد الاحتلال الإسباني ، أو أقدم من ذلك زمانا ، وبحكم موقعه المنخفض من المدينة : يكاد يكون وقفا على الجزائريين »[2] ، واستمر الوصف صفحة ونصف ليقدم الصورة الواضحة ، لهذا الحي والأهمية التي يحظى بها منذ القدم .

- ***المقهى***

إن من أمثلة الاستراحة وقوف الراوي للوصف وقوفه عند المقهى الذي جعل منه مكانا مهما لما يقوم به من دور أثناء الثورة فوقف يصف مقهى الوداد « الذي كان يتردد عليه كثير من الناس المهمين ، فيما كان يبدو للشباب ، وقد كان هذا المقهى، فعلا ، مكانا مفضلا للوطنيين يجلسون فيه ويلتقون لتبادل الأفكار ... ذلك المقهى يقع في قلب المدينة ، في شارع ضيق ، ولكنه قريب من أحد الشوارع المركزية للمدينة ، فكان الذهاب إليه سهلا ، كما كان الخروج منه ، على عجل ، عند الضرورة ، سهلا أيضا ، وقد كان أمام بابه شاب معوق »[3] .

إن هذا المقطع لم يرد اعتباطيا وإنما كانت وراءه دلالة واضحة ، فقد أراد الراوي تبيين الخدمة الكبيرة التي يقدمها المقهى للمناضلين ، فكان نقطة هامة ، دعمت الثورة وسهلت مهمتها .

ومثل هذه الوقفة التي وقفها الراوي جاءت بمثابة الاستراحة التي «عطلت حركة السرد ليظل الزمن يراوح مكانه بانتظار الفراغ من الوصف »[4] .

- ***القرية***

كانت القرية مكانا احتضن مجريات أحداث رواية **"دماء ودموع"** قبل خروج ابتسام وأحمد منها لذلك شرع الراوي في تقديم صورة مقربة عنها منذ الصفحة الأولى من الرواية التي يقول فيها « كانت تلك القرية الكبيرة بحكم وقوعها على الحدود المغربية الجزائرية آهلة بالسكان من المغاربة والجزائريين معا ، وقد كانت لعبت دورا تجاريا كبيرا ، فكانت أسواقها نافقة وتجارتها رابحة ، ... حيث كانت القبائل من مسردة وسواحلها ، تقصدها كل يوم اثنين ، فكان يضاف إلى أولئك المتسوقين الجزائريين ، متسوقون من قبائل بني يناسن والسعيدية وبركان ومداغ

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 354 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 355 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 346 .
[4] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 112 .

فيلتقي الناس ويتبايعون فيما بينهم ، فكان لسوق هذه القرية نِفاق عظيم ، قل أن كان له نظير في الأسواق ، وقد ساعد القرية المغربية على هذا الازدهار التجاري ما كان يرسل العمال الجزائريون المهاجرون في فرنسا من حوالات إلى أهل يهم في تلك القرية الكبيرة »[1].

وبحكم موقع هذه القرية التي صورها الراوي تمكن الجزائريون من اللجوء إليها ، وما استهلال الراوي الحديث عن هذه القرية من بداية التجربة ، إلا إيمان منه بكونها محور هام دارت فيه أجزاء كبيرة من الرواية ، فقدم لنا صورة القرية اعتمادا على رؤيته لها ، فذكر حجمها وحدودها وسكانها وسوقها وصفاتها رغبة منه في إبراز دورها في مساعدة اللاجئين الجزائريين واحتوائها أكبر عدد منهم .

والحقيقة أن مقاطع وصف المكان كثيرة في العملين ، إذ تحدث أيضا عن الأحياء العصرية الجديدة[2] التي يقطنها الفرنسيون ، وأشار إلى قرية لعيايط [3] التي عرفت أعمال إجرامية قام بها المستعمر وتطرق إلى مسجد الخماس [4] الذي شهد هجوم الفدائيين ، وأشار إلى الجامعة[5] في حديثه عن مناقشة الطالب للأستاذ .

لقد استعان الراوي في تصوير الأماكن بتقنية الوصف لرسم المعالم الواضحة وتحديدها بوضوح.

✓ وصف الطبيعة

لعل من أجمل المشاهد الوصفية ما نجده من مظاهر مختلفة للطبيعة في القرية والريف ،أوقف الراوي من أجلها السرد وعمد إلى تزيين متن العملين بها فهذا « صباح من أصباح قرية ... الوادِعة الساحرة : قد أشرقت شمسه وبَسَمَت سماؤه ، ورق نسيمه وطاب ، واعذوذب هواؤه حتى صار كأنه ألذُّ الشراب ، وسارت فيه موجة الحياة الجديدة قوية عارمة طافحة » [6] ، وعندما أمعن النظر في السماء شدَّت انتباهه « طوائف من الطير محلقات في الفضاء العريض أسرابا ، أسرابا ، راقصات بأجنحتها اللطيفة ، لاغيه بأصواتها الرطيبة ، حالمة بشذى الزهر الذي انتشر فيما حواليه فضاع عرفه الجميل ، نشوى بهذا الجمال العظيم ، سكرى بما تشاهده تحتها

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 - 62 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 354 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دما ودموع ، ص 252 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 441 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 298 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 71 .

من مياه لجينية تنساب مع هذا النهر الذي يفصل ما بين الجزائر والمغرب ... وكانت الطير تغني لحن الطبيعة الرائعة في ازدهاء واختيال »[1] .

لقد تحركت عواطفه لما كان يشاهد فسلط عدسته في العديد من المقاطع الوصفية بدقة في التصوير وإحساس في الوصف لذلك كنا نحظى بين الفينة والأخرى بمشاهد للطبيعة وهي زاهية وأخرى حزينة كما يبدو من خلال وصفه للطبيعة يوم الأحد « الجو حزين كئيب ثقيل كأنه يريد أن يُمطر ، والدليل على ذلك هذه الريح العاصفة ، وهذه الأغبرة المثارة في شوارع القرية »[2] ، إنها حال من أحوال الطبيعة يُسيطر فيها الألم وكأنها تشارك الشعب أحزانه وآلامه.

واستقطب الليل في الريف نظر الراوي فوصفه في عدة مقاطع حين قال : « أخذ الظلام يرسل رداءه الكثيف على نور النهار ... تاركا وراءه المجال لهذا الليل الديجور يبعث فيه بظلامه المطبق ، هذا الظلام الذي استبد بتغطية كل شيء ... لولا تلألؤ بعض النجوم في السماء هنا وهناك ... إن الليل في الريف ذو طبيعة خاصة تختلف كل الاختلاف عنه في المدينة ... أهل الريف يستسلمون لما يغمرهم به من ظلام ديجور يذهب عنهم الرؤية »[3] .

وفي جزء أخر يقارن الراوي بين ليل المدينة والريف حين يقول :« الساعة التاسعة ليلا تقريبا ، والهواء بارد جدا ، والريح مزمجرة ، والسماء تغشاها الغيوم الممطرة » [4] استدعت المظاهر الخلابة للوطن وصف الراوي إذ يزهو ، بـ « الأرض الجميلة الخصبة الغنية الرحيبة ، والشمس الساطعة ، والسماء الزرقاء ، والصحراء الصفراء ، والبحر الهادئ والأشجار الباسقة ، والروابي الخضراء »[5].

وعلى الرغم من ذلك لم يكن أحد من الجزائريين يستطيع أن ينعم « بنور الشمس ، ... ولا أحد منهم كان يستطيع أن يستمتع بزرقة السماء ، ولا بطيب الهواء»[6] ، لأن الاستعمار نغص عليهم حياتهم وامتد وصف الراوي إلى الأفق الشرقي الذي تبلل بالأمطار فصاغ هذه الصورة الجميلة التي يقول فيها : « كان الأفق الشرقي ، أثناء ذلك ، قد فاضت منه أنواره ، ففضحت هذا الظلام الذي أضيف إليه في آخر الليل سحائب استحالت إلى غيث أصاب هذه الناحية فأمرعت له ، فبدت حقولها عند الصبح مخضرة مخضلة معا ... وسقاها حتى أنعشها ، فجدد حياتها ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 208 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 232 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 357 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، الصفحة نفسها .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 355 .

وأحيا موتها ، وجعلها تستقبل الحياة ، حياة الربيع باسمة لها ، مختالة رافلة في هذه الحلل السندسية الجميلة الألوان » [1] إن الطبيعة الخلابة للوطن ألهمت الكاتب أن يصوغ العديد من المقاطع الجميلة في حقه .

لم تكن الوقفات الوصفية عند عبد الملك مرتاض حكرا على وصف الشخصيات والأماكن ومناظر الطبيعة بل تعداها إلى وصف بعض العناصر الأخرى كالثورة [2] التي انشغلت بها قلوب الجزائريين ، والسيادة[3] التي عاشوها في أحلامهم قبل اليقظة والاستقلال وشمس[4] الحرية التي ضحوا من أجلها بأرواحهم والفقر [5] الذي أضنى حياتهم والغرب[6] الذي جاء من بعيد وعاث في أرضهم فسادا فجاء وصف الطبيعة في التجربتين تابعا للانفعالات الداخلية والحالات النفسية للشعب الجزائري فكانت تبدو جميلة حين ينتصر وتبدو حزينة حين ترتكب الجرائم في حقه .

✓ *الوصف السردي*

يشتغل الوصف السردي على أن يظهر« أفعال حركية ووصفية في آن واحد ، وهذه الأفعال تخضع في عملية تحققها كتابة ، لنفس القوانين المتحكمة في إنتاج كل عملية وصفية» [7] مما يعني أن السارد يصف الأحداث وهي في صيرورتها وصفا يوقف السرد وقتا معينا ثم يستأنف في تقديم الأحداث فـ«نجا به مع كل فعل عملية وصفية محايثة للعملية السردية وخاضعة لها »[8] .

ومثل هذا الوصف هو ما يسميه **جيرار جينيت** الوصف السردي ونستطيع للإيضاح أن نسميه صورة سردية[9] مما يعني أن الكاتب يضيف إلى الوصف حركة مما جعل **سيزا قاسم** تقول : أن الصورة السردية « تتميز بالحركة ، وإدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين القص والوصف ويوجه النص إلى الحركة»[10].

واستعان عبد الملك مرتاض في متن عمليه " **دماء ودموع" و "نار ونور"** -إضافة إلى الوصف التصويري- بصياغة بعض الوقفات الوصفية السردية والتي

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 237 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، 317 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، 330 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، 257 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 343 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 87 .
[7] عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، 2009 ، ص 43 .
[8] المرجع نفسه : ص 44 .
[9] عزالدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، 1962 ، ص 73 .
[10] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 161 .

نجد منها ما تعلق بوحشية الاستعمار ضد اللاجئين فهم « يقتلون ويذبحون ويعذبون ويحرقون ويهدمون ثم يعودون إلى القرية المغربية مع المساء سالمين آمنين ، فلم يكن يراق لهم دم ، ولم يكن يُنَكَّأْ لهم كَلم ، وربما كانوا يكمنون لبعض البارزين في الثورة الجزائرية في تلك القرية ، فيخطفونهم أو يقتلونهم » [1] ، بل ضيقوا عليهم الخناق وحاصروهم في كل مكان وفي حادثة انفجار اللغم « سلط مركز البياضة ، أضواء كاشفة على المنطقة كلها ، ثم أخذ يسلط هذه الأضواء الوهاجة على المكان الذي وقع فيه الانفجار ... وبينما أنتم تتأهبون للإزدلاف من الخط الثاني ، أخذكم قصف مدفعي مركز ... فسلطوا ... الأضواء الكاشفة أولا ثم قصفوها بقنابل مدافعهم البعيدة المدى آخرا »[2] .

وتعد قرية العيايط [3] شاهدة على جرائم الاستعمار الذي نكل بأفرادها أشد التنكيل جعلت الراوي يقف عندها في قرابة صفحة كاملة .

ويعد حي سيدي الهواري هو الآخر شاهدا على جرائم فرنسا فقد « قضى حي سيدي الهواري يوما من أسوأ أيامه وأشقاها ، بعد أن اعتقل كثيرا من رجاله ، وبعد أن أهينت كرامات ، واستلبت أموال ، وكسر أو بعثر أثاث ، ورُوِّعَ أطفال »[4] .

قدمت لنا هذه المقاطع من خلال الوصف السردي صورة شاملة عن الأعمال المرتكبة في حق الشعب الجزائري إذ تتبع الراوي أفعاله ووضعها بما يعبر عن حقيقة هذا الكيان المتغطرس حتى ترسخ في ذاكرة المتلقي .

وأمام هذا العنف يبدي الجزائريون ردة فعلهم تجاه هذه الأعمال فها هو تابوت « يرسل تكبيرة عظيمة دوت في أرجاء القرية المتناثرة الدُّور كلها ، وتتجاوب معها زغاريد النساء اللواتي كن يرقبن الحدث الهام ...

وفجرتم القنابل عليهم، تحت الصراخ والأنين... كنتم تدافعون عن شرف أرضكم وسيادتها ... وأطلق الرصاص من كل جهة وبكل سلاح ... فعوض بعضكم سلاحه القديم وتركتم بعضه الآخر وديعة في القرية »[5] .

لقد أعجب الراوي بالتحدي الصارخ الذي رفعه الجنود في وجه الاستعمار ، فهم يشقون طريقهم الوعرة « وإنكم لتمضون ، وإن الظلام ليزداد كثافة ، وإن الطريق ليلتوي بكم التواءً وعرا وإنكم لا تكادون تبصرون أمامكم شيئا ... وما

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ،دماء ودموع ، ص 62 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 233 .
[3] ينظرالمصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 252 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 393 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 241 .

يهولكم إلا أصوات غريبة مختلطة، وطلقات نارية مختلفة تصدر من أمامكم ومن خلفكم، وعن يمينكم وشمالكم. يبدوا أن عين العدو كانت رصدتكم، فوقعتم في كمين!»[1].

يتوقف الراوي في هذه المقاطع ليصف لنا وقائع المعركة ومضي الجنود في طريقهم نحو بوعدال معتمدا في هذا الوصف على الرؤية والإحساس معا من أجل رسم صورة مكتملة .

وعندما انتهت المعركة بانتصار الجنود أمرتهم « بجمع الأسلحة وتفريغها من ذخيرتها... ثم أرجعت البنادق إلى أصحابها من الملتحقين بكم ، وهي فارغة . وحفرتم للقتلى فواريتموهم جميعا ، ثم عدتم أدراجكم » [2]. واستخدم الراوي هذه التقنية أيضا في حديثه عن كمين كتيبة تابوت[3] لجيش الاستعمار وصور وقائعه وكيف انتهى .

في حين حظيت المعركة التي استشهدت فيها ابتسام بوقفة سردية جعل منها الراوي محطة هامة لتوقيف السرد فخصها بعدة صفحات [4] رصدت بوضوح استعداد الطرفين للمواجهة وعبرت بصدق عن المشاعر النفسية سواء للفرنسيين أو الجزائريين في صفحات متتالية.

ومر هذان العملان على الكثير من الأحداث التي كانت محاور مهمة في بنائها فاستدعى الأمر أن يقف الراوي عند سعيد وهو يقوم بإلقاء القنبلة داخل المرقص [5] كما لفت انتباهه موكب المظاهرات [6] التي قام بها الجزائريون وعرج على ردة فعل المظليين[7] الذين لم يجدوا إلا القمع وسيلة للمواجهة وأشار إلى حالتهم النفسية الحرجة ، ووقف الراوي عند صانع البطولة سعيد [8] في **"نار ونور"** وهو يواجه الاستعمار بتحدٍ كبير مع رفاقه .

وعاد الراوي مرة أخرى إلى رصد صورة المواكب التي بُرمجت مرة ثانية وهي تقترب من ساحة فوش [9] عازمة على تكرار المواجهة مع قوات الاحتلال ، وشد انتباهه هذه المرة حماسة سعيد الذي راح يواجه المرتزقة بعزم وثبات [10] ، كما

---

[1] المصدر السابق ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 243 .
[2] المصدر نفسه ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 251 .
[3] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 266 .
[4] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 281- 286 .
[5] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 358 .
[6] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 427 .
[7] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 .
[8] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 430 .
[9] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 461.
[10] ينظر المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 462 .

استدعت حادثة الشاب نظر الراوي الذي علق الراية الجزائرية ، وكيف كان مصيره[1] .

وردت هذه المقاطع لتنقل لنا بطريقة واضحة ما يعانيه الجزائريون من لهيب الاستعمار.

ونخلص إلى القول أن الوقفة الوصفية التي تميز بها زمن الخطاب السردي في**"نارو نور" و "دماء ودموع"** ، تعمل في عمومها على كشف المظاهر النفسية والفيزيولوجية للشخصيات ، وتقف عند الأمكنة التي كانت فضاء لأحداث التجربتين وخصصت حيزا لوصف الطبيعة التي خضعت للإنفعالات الداخلية للشعب فهي حزينة بحزنه جميلة بفرحه .

1 1 2 - الوقفة الوصفية في رواية الخنازير

إن تجربة عبد الملك مرتاض الموسومة **"بالخنازير"** عرفت هي الأخرى جانبا من الوقفات الوصفية التي استخدمها الكاتب لإبطاء حركة السرد من جهة ولتقديم بعض الوظائف الوصفية من جهة أخرى .

تعد هذه التجربة العمل الوحيد في مسار التحول عند عبد الملك مرتاض ، غير أنها لم تكن بعيدة في الوقفات الوصفية التي استعملها صاحبها عن المسار السابق ، فعرفت هذه التجربة الوصف التصويري الذي اتجه إلى رصد مظاهر بعض الشخصيات وخفاياها في بعض المرات واعتمد أيضا على وصف الأشياء الظاهرة فوصف الحقيبة والسيارة والمائدة والطعام ، والبحر والشمس والباب وغير ذلك كما أشارت إلى بعض الأماكن بصورة عابرة وتطرقت الوقفة الوصفية إلى الوصف الرمزي الذي استعمله الكاتب وأراد من ورائه دلالة أخرى كما تخلل العمل الروائي مجموعة لا بأس بها من المقاطع الوصفية السردية التي شكلت نسيج الرواية .

✓ ***الوصف التصويري***

لقد تطرق هذا الوصف إلى الوقوف عند بعض الشخصيات حسيا ومعنويا ، كما تناول وصف بعض الأماكن ووصف الكثير من الأشياء .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 462 - 463 .

- ***وصف الشخصيات***

يرصد لنا الراوي في مستهل هذه الرواية حالة الشطاح وهو يتأهب للذهاب إلى المخيم « العرق يغرقك ، تسبح في العرق ! بمنديل تجففه ... يعود تجففه ... يعود ... العرق لا ينقطع »[1] ثم يشرع في تقديم أوصافه التي يصطنعها حتى تتاح له فرصة ركوب سيارة مارة « تقف ! تنتصب ... تبتسم ... تتلطف ... تتملق ... مرغم ! أنت تسأل ! الآن! تتودد إليه ، إليها ... ابتسامتك ممزقة ! إشارة لطيفة ... تعلق بصرك به . تغرس عينيك في وجهه »[2] .

لقد توقف الراوي عند هذين المقطعين حتى يوصل إلى القارئ الحالة التي كان عليها الشطاح والمتمثلة في التعب الظاهر على وجهه ، الذي يبدو بمجرد النظر إليه ، ومن جهة أخرى نقل لنا معاناة الانتظار الذي تولد من جراء عدم اكتراث صاحب السيارة لوضعيته .

وفي مقطع آخر ينقلنا الراوي إلى حالة كبير المخيم الذي أصبح حائرا بعد حادثة اختطاف خيرة « ونحو الغرب تمضي ، وأطفالك ورا ءك ... أمامك ... حولك ... يشكلون دائرة ... الحيرة تعذبك ... خطاك ثقيلة ... رجلاك مثقلتان ... بداية الشلل ! ... الحيرة قيد ! »[3] فرصد حالة "الكبير" الجسدية حين وصف رجلاه وكشف من خلال خطاه الثقيلة تدهور حالته النفسية ، ليربط بذلك بين الوصف الحسي والمعنوي في صورة واحدة .

أما الحالة النفسية لخيرة المختطفة هناك في المغارة فهي حرجة جدا « فالوحشة تخيم ، والخوف ... وخوف الموت ! والموت بعينه ! وأشباحه تضايقك ! وأصواته تنعق في مسمعك ! وأصوات بشعة ! وتصدر من جميع الجهات ... وعالم لا يطاق ! ... وأنتِ الآن فريسة ! »[4].

وغير بعيد عن حالة القلق التي تعانيها خيرة ، تكابد شهرزاد حالة من الاضطراب النفسي من جراء حادثة والدها ثابت المتهم بالسرقة فهي كلما ذكرت هذه القضية ازداد قلقها فـ« أمواج تجتاحك شحن تسري في كيانك ... حمم تحرقه من الخارج ، داخلك وخارجك ... يحترقان ... أين كرامتك ؟ أبوك مختلس أين كبريائك ؟

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 250 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 323 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 303 .

أبوك في السجن ... متهم بالجريمة ... ويلي ! ويلي ! كلهم عرفوا !حتى هذا ! فضيحة كبيرة ... كيف أعمل؟ » [1]؟ .

وفي السياق نفسه الذي يصف خبايا النفس وآلامها ،تعاني العاملات في المخيم من الهم الذي نغص حياتهن فاستحالت حركتهن آلية بينما فكرهن شارد « أنتن لا تأكلن ... فقط تفكرن ... توزعن الطعام ... حركاتكن تدل على غيبوبة . على وعي . فيها ما قبل الوعي ... مهمومات ... تعشن عالما آخر . عالمكن عميق ، شاسع ، مظلم ، مضبب ، إنما ضبابه نور... المهم الحضور ، حاضر في أذهانكن ، ماثل ، مجسم ، قائم مرسوم ، بوضوح على خريطة العدم »[2].

وإلى جانب هذا الوصف هناك صورة الشطاح الذي نال عقابه على يد خيرة التي اختطفها ولاذا بالفرار إلى المغارة فانتقمت منه فها هو« الدم ينزف من رأسك ... ينبوعان من الدم ! تميطه من جبهتك ... من وجهك ... من عينيك ... الجرح عميق ! كلك دم ! أنت دم ! إنما ... النزيف ... ! النزيف ... ! تمشي ... قوتك تضعف ... ارتعاش في ركبتيك ... تمشي ؟ فقد القدرة ! ... الضعف يقيد رجليك ... أنت ضعيف ! أين قوتك ؟ أضعف من المريض ... بين الموت والحياة ! بين العدم والوجود ! ... تنهار »[3] .

جاءت هذه المقاطع متفقة في تقديم حالة شعورية الأولى للكبير والثانية لخيرة والثالثة لشهرزاد والرابعة للنسوة والخامسة للشطاح ، فشملت حالات نفسية داخلية تنم عن عدم الارتياح الذي سيطر على هذه الشخصيات ، وبدا جليا من خلال حركاتها أوردة فعلها تجاه بعض المواقف.

وفي مقطع آخر يغتنم الراوي لحظة شروع الكبير في أكل اللحم ليوصل لنا صورة متناهية الدقة عن عملية المضغ « تقبل على شرائح اللحم ، تلتهم ... أضراسك تنشر كالمنشار ينشر الخشب الهش ... تقطع ، تطحن ، تضيف البصل ... بين أضراسك تتمزق ، أكثرت ! بالغت جاوزت طورك ! »[4] .

لقد أضاف لنا هذا النص صورة حية متناهية عن جشع "الكبير" تظهر من خلال انهياله على قطعة اللحم وكيف هزت طريقة أكله نفوس كل من في المخيم للمطالبة بحقهم في أكل اللحم .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 325 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 284 – 285 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 434 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 290 – 291 .

- ***وصف الأشياء***

يسقط الروائي عدسته على أشياء كثيرة في روايته هذه التي استدعت منه توقيف السرد ، وأفاض في تصويرها ومنها ما يلي :

1 -الحقيبة

يخرج الكاتب عن وصف الشخصيات إلى وصف أشياء أخرى ، فيصف الحقيبة التي يحملها الشطاح بأنها « ثقيلة ! بالية ! تصوت ... تحدث صوتا مزعجا ! ... مقبضها يخدش كفك ... يدميها ! لا تزال تصوت ...» [1] ويمر الراوي إلى وصف ما بداخل هذه الحقيبة الحمراء من « مجلات ممزقة ... حذاء متآكل ... مرقع ...! يحكي أعمار الزمان ! أسمال ترتديها ... الحقيبة ... الحمراء فارغة ! ثقيلة حقا ؟ مجرد وهم ؟ ربما اللون ... ربما الحجم ... ربما البلي الذي مزق وجهها ! شحب لونها ....» [2] .

في هذين المقطعين ينقل لنا صورة الحقيبة التي يحملها الشطاح فوقف عند لونها وحجمها وحالتها وأيضا تعرض إلى الأغراض الموجودة بداخلها وبهذا يقوم هذا الوصف في هذا المقطع بخلق عنصر التشويق والإثارة الذي يجعل القارئ يتطلع إلى اكتشاف بقية الأحداث .

2 -السيارة

يقف الراوي عند السيارة التي انتظر الشطاح قدومها مطولا فهي « الآن آتية ... تسابق الريح ! تقترب منك ... عجلاتها تصوت ... ضجيج محركها ... هي تنتبه ... فجأة يصوت الحصار ... يكبح العجلات ... دخان متصاعد ! رائحة الشياط ... السيارة تنطلق »[3] .

لقد توقف هذا النص عند السيارة التي حملت الشطاح إلى المخيم ، ونقل لنا ما كان يراه بالعين المجردة .

3 -البحر

لقد لفت انتباه الراوي نوعان من الضجيج أوله ضجيج الأطفال وثانيه ضجيج البحر ، إذ كان بحركته المستمرة « يلامس القاعة ... يضفي ضجيجا ... يعيد صدى أصواتهم ... يغني معهم ... أصوات متداخلة ... تمضي نحو الموج .... الموج يكسرها يعيدها إلى ... الموج يتلاطم ... يهيج ، يطمو، يتلوى كالثعبان العظيم ...

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 251 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .

موج دون عقل ! عقله ذهبت به الريح . الريح تهب من رأس السندباد . من مرقد الشمس ... الموج يحار؟ ... محكوم عليه بالحركة ! عبد للريح ... محنة ! ....»[1].

وقف الراوي عند حركة الموج وهو يتلاطم وما يصدر عنه من حركة وأضاف على الصورة ما يثير الدهشة عندما وصفه ب "دون عقل" و"يحار" و "عبد" فإتكأ هذا الوصف التصويري على المبالغة وعلى لغة خصبة تحملنا على مواصلة القراءة من أجل معرفة المزيد من أحداث الحكاية وهذا « فضلا عن وظيفته البنائية إذ يمهد للمقاطع السردية الأخرى »[2] .

4 -مائدة الطعام

قارن الراوي بين طعام الكبير وطعام الأطفال فقطع سرده للأحداث وعلق تطورها ليقدم لنا نموذجا صاغه في قرابة صفحة كاملة عن ذلك إذ رأى « مائدته منعزلة ... سمينة ! غنية ! اللحم الطري ... الفواكه الفاخرة ... المفقودة في السوق ! ... طعامهم لذيذ ! نظيف ! ناعم ، طري ، متوازن ... قط لم تأكل مثله ! طعام الكبراء ... شيء طبيعي ... تلتهم كل ما على المائدة ... الخبز ... اللحم ... الفاكهة ... تطفئ النار ! الجوع نار! »[3] .

لقد جعل من هذه المقارنة وسيلة لوصف شخصية كبير المخيم الانتهازية إذ كان يحتكر جل الطعام اللذيذ على مائدته ويكتفي بتقديم الموائد الفقيرة للأطفال ، كما حرص على إبراز الصورة النفسية لحالة هذا الوافد الجديد على المخيم وقد نال منه الجوع ، فسال لعابه أمامه مائدة الكبير حتى شعر بخجل يعتريه .

5 -الصوت

إن أول ما استقبل به الشطاح في المخيم هو تلك الأَصوات التي اختلطت واختلفت مصادرها وكانت مصدر إزعاج حقيقي ، رفضه منذ اللحظة الأولى من وصوله إذ كان « صراخهم يصمك ... أصواتهم تتعالى ...يغنون ... لا ينقطع غناؤهم»[4] .

لقد أدرك منذ البداية أن هذا الأمر لا يطاق فأنت تسمع « قعقعة الصحون ، رنين الملاعق المعدنية ، صياح الأطفال ، ... احتجاجات الطباخين ... صراخ

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 252 .

[2] محمد علي الشوابكة : السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف ، "البنية الدلالية" ، مطبعة الروزانا ، منشورات أمانة ، دط ، عمان الكبرى ، 2006 ، ص 100 .

[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 259 .

[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 252 .

رئيسهم على الطباخ . تكسر الموج بعضه فوق بعض أصوات في أصوات ! ... جو غريب ! ... أصوات تذوب في بعضها ... تولد أصواتا أشد ... تصارع فيما بينها ... تقارب ... تماثل ... الآن تتوحد الأصوات . تتغنى ! صوت واحد يدوي ... وأصوات تتعالى : آمامية !

الثورة الزراعية »[1] .

الآن اقتنع الشطاح أن كل صوت في هذا المخيم مثار للإزعاج والقلق فحتى « سريرك يصوت ، ي صرر... يثرثر ... يصوت من تحتك ... لا يزال ... بشر... إزعاج ! ذباب ... إزعاج ! سرير ...خشونة ! تصو يته ... ثرثرته ... إزعاج . كل شيء مزعج ! » [2] ، ويزداد إيمانا بصعوبة الحياة وسط هذه الأصوات التي لا تتوقف أبدا « مرح يزعج الأموات ! أصواتكم تزلزل الأرض ! العبث ! الصراخ ... التخريب ! في قاعة الحمامات ... حرب ... قتال ... حرائق ... متفجرات ... مطاحن تطحن ... مطارق تكسر ... معاول تهدم ... مسامير تخدش ... أرجل تدوس » [3].

إذا تأملنا هذه النماذج الوصفية ، سنجد إصرار الراوي على تزويد المتن بهذه الأصوات وتحديد مصدرها الذي كان من الصراخ والغناء وتصادم الأواني والاحتجاجات والصياح والأمواج والذباب والسرير والأطفال وغير ذلك .

وهذا الصوت في حقيقة الأمر لا يعبر إلا عن النداءات المتواصلة التي تدعوأصحاب المخيم إلى الثورة على الأوضاع المزرية ، إذ كثيرا ما كانت هذه الأصوات تتحد لتغني للثورة .

6 -الباب

لعل الباب من بين الأشياء التي استدعت نظر الشطاح حين وصل المدينة ، وقد ضاقت أنفاسه فيها حتى وجد بيت حدوج المجاهد ، فكان أول شيء جذب نظره في هذا البيت هو ذلك الباب الذي يكاد لا يبدو من الحالة التي أضحى عليها « لاحظ الباب ... أوساخ متراكمة ... ألوانه مختلفة ... حبر ... طباشير ... زيت ... حرائق ... نحت ... رسم ... كتابات ... شعارات ... عالم زاخر ... إيديولوجيات ... تحيا المولودية ! تسقط المولودية . المولودية 3. المولودية 0 ، صورة للغول الذي قتله علي بسيفه ... سبعة رؤوس يقطر منها الدم ! ... تطرق الباب »[4].

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 336 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 333 - 334 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 406 – 407 .

لقد استعمل الراوي بصره وهو يهم طرق الباب فرصد لنا كل ما وقع تحت بصره ، فجاء هذا المقطع في صور استفزازية تعرض أحوال المدينة في مرحلة الثورة الزراعية .

- **المكان**

من نماذج الوقفة الوصفية أيضا نجد وصف المكان ، الذي يحدد إطار وقوع الأحداث ، غير أن ورودها جاء قليلا وبشكل مختصر ومثال ذلك ، الغرفة والشقة .

1 - ***الغرفة***

استقبل حدوج المجاهد طارق الباب في « غرفة قفرة ... إلا مقاعد خشبية عتيقة ... طاولة متقادمة ... كثرة الأطفال »[1].

في هذا المقطع القصير يتوقف الراوي عن السرد ليعرفنا بالمكان الذي استقبل فيه المجاهد الشطاح ، فنقل لنا صورة الغرفة عن طريق وصف عام يرصد وضعيتها ، إذ بين خلوها من أي أثاث ماعدا بعض المقاعد القديمة ، والطاولة العتيقة ، فتميز هذا المقطع على الرغم من قصره بواقعيته في إيصال الصورة إلى القارئ ، كما أشار من جهة أخرى إلى حالة الفقر التي يعيشها أفراد المنزل .

2 - ***الشقة***

ينتقل بنا الراوي في حديثه عن الشقة إلى وجه آخر للمكان يخالف غرفة المجاهد وذلك حين يتحدث عن شقة زبيدة ،« شقة فاخرة ... عمارة فاخرة ... مصعدان اثنان ... لا يتعطلان ... عالم آخر ! قريب جدا ! ... في مدينة واحدة ! ، شيء لا يصدق ! المصعد يشتغل ! تناديه يأتيك عجلا ... يشير إليك بالأضواء الملونة ..." انتظرني ! إني آت إليك " ! الباب وحده ينفتح ... أكثر من ذلك . مرآة ... بساط مخملي ... ألف ليلة وليلة ! لا شيء أجمل ! تضغط على الزر ... تسمع موسيقى ..." دو ... ري ... مي ... فا ..." جرس يغني ! حتى الجرس ! ... ذوق رفيع ! الباب ينفتح ، وحده ... أي روعة ! منامة مطرزة ... حرير ممتاز ... أي أناقة ! بيت ! ... زرابي ... تلفزة ملونة ... ستيريو ... هاتف ... أجهزة ... مفروشات ، بيت أفضل من قصر ! من أين ؟ ....»[2] .

وقف مطولا عند هذه الشقة وبدأ بوصفها خارجيا انطلاقا من العمارة التي توجد فيها والمصعد ، ثم وصف لنا هذه الشقة من الداخل انطلاقا مما شاهد ، فوصف كل

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 408 .

[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 411 – 412 .

ما وقع عليه بصره ، من أجهزة وأفرشة تدل على ثراء صاحبها ، غير أن وصفه هذا كانت له وظيفته في فضح السارق الحقيقي ، إذ أن هذه الشقة الفاخرة وهذا الذوق الرفيع وصلا بتفكير الشطاح إلى التشكيك في أمر هذا المستوى الاجتماعي الرفيع ، وبالتالي الوقوف على حقيقة قضية ثابت السجين .

✓ الوصف الرمزي

لقد استعمل الكاتب هذا النوع من الوصف كبداية للغوص في التقنيات الجديدة للرواية ، التي أضحى الوصف فيها « قابلا لقراءتين وحاملا لمعان قريبة وأخرى بعيدة خافية »[1] ، تلمسناه من خلال الخنازير وإن كانت وقفات قليلة إلا أن الراوي علق السرد بحيث « لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب »[2] ، إدراكا منه لأهمية الوظيفة الرمزية في تشكيل بنية الخطاب ، وفي البوح بما يمكن الإفصاح عنه صراحة « فالمتلقي يفهم الخطاب ، غير أنه يقوم بتأويل الرموز »[3] .

من هنا يمكننا قراءة عدة وقفات وصفية رمزية وقف عندها الكاتب ومنها مايلي:

- ***شهرزاد***

أَضْفَى الراوي على شخصية شهرزاد وصفا غير عادي بعيدا عن طبيعة البشر حين جعلها « تستتر بالعري ! تستضيء بالظلام ! بالباطل تعرف الحق ... تتطيب يوم الثورات ... و ... تمقت الخنازير ! ... أخبرني الشيخ عبد القدوس ! ... في عيون القدس ! ... هناك كتب لها طلسما ! يحصنها من الخيانة ! يحفظها من الزنا ... محصنة ! ... الملابس ؟ لا تمقتها ! عرائس البحر ! ... نشأت فوق الطائر القبة . رحلت مع السندباد سبع مرات ، في سبع سفرات ، كانت ... لا تدري ... تستتر بشعرها نهارا ... تفترشه ليلا ... لا تحتاج إلى بطانية ... تتوسد ذراعيها ... إنما ... جسمها نخرته الهموم... ألف ليلة وليلة ... ظلت تقوم الطاغية ! طهرته ...»[4].

إن توظيف الراوي لمثل هذه الأوصاف الرمزية لم يكن من باب التسلية أو العبثية بل الغاية منها تتمثل في كون المجازات تفتح المجال واسعا للتعبير عن كل ما يختلج في صدره من قضايا ومسائل تستدعي استعمال مثل هذه الرموز البعيدة عن حقيقة المرأة شهرزاد ، فهي بمثابة إيماءات تقبل التأويل والشرح ، فقد يرمي الراوي

---

[1] محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ط1 ، دار محمد علي للنشر ، 2005 ، صفاقص ، ص 23 .

[2] محمد علي الشوابكة : السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف ، ص 97 .

[3] فريد الزاهي : النص والحسد والتأويل ، إفريقيا الشروق – المغرب – ط1 ، 2003 ، ص 57 .

[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 273 .

إلى الحديث عن العدالة الاجتماعية أو الحق أو الحرية لكنه استعان بهذه الرموز حتى يصل إلى تقديم فكرته .

أضاف في حديث آخر أوصافا رمزية لشهرزاد فهي « نقية ... تحب الأنقياء ... رائحتها عطر... يعبق ... يملأ الأرض أريجا ... نضالها أبدا وراء الخنازير ... ضد الخنازير ... تفضح الخنازير ... تحرق نفاياتهم ... تمنعهم منها ... وجودها حاضر في ... حضور وجودها ... عملية مزدوجة ... مشتركة »[1] .

استطاع الوصف أن يقدم تميز هذه المرأة التي يمني الراوي نفسه بحضورها الدائم الذي سيقضي في رأيه على التعفن .

- ***الطفل الرجل***

يبتعد الراوي عن الصفات الحقيقية سواء منها الجسدية أو المعنوية للطفل ، ليجنح بخياله إلى صفات أخرى تمتد إلى التاريخ العريق والحكايات الشعبية فيقول : « أنت أبوهم ... منذ الأزل ... حين كنت تسكن الغابات ... حين انتقلت إلى المغاور ... حين اكتشفت النار ... حين ركبت العربة ... حين حاربت الأعداء ... حين طاردت الرومان ... حين ناوشت الوندال ... حين ثرت على أهل السين ... حين وقفت ثابتا وحدك ... على كثرة الأعداء ... يوم رفعت شعار الحق ... فضحت الرجعية ... أنت أبوهم »[2].

إن هذا الوصف يعتمد في كثير من جوانبه على نقل صورة الطفل الرجل إلى حد يثير الدهشة والاستغراب في آن واحد ، كما يتكئ هذا الجزء على استحضار بعض اللحظات التاريخية وأجواء السيرة الشعبية مما يبعث التشويق في نفس القارئ ويحثه على استطلاع باقي الحكاية .

- ***وسائل النوم***

بعد أن وقف الراوي وقفات رمزية عند البطانية [3] والوسادة[4] ، ووصف مادة صنعها وزمان تواجدهما انتقل إلى تصوير سرير الشطاح الذي يقارنه بسرير الخنزير« الكبير أعطاه سريرا فاخرا ، لا يتحدث كسريرك ، شيخُ نوحٍ ، عاصر جميع الأنبياء ، عاصر كل الخنازير ، أتقن كل اللغات ... إنما كافر ... رفض

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 426 - 427 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 334 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 265 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 266 .

الديانات جملة ، فاسق ، لا مبدأ له ، حفيد إبليس الأكبر ، سرير الخنزير فاخر ، عصري ، لا يصر »[1] .

قدم الراوي عرضا مطولا لأوصاف البطانية والوسادة دام قرابة صفحتين في حين توقف أمام سرير الخنزير في عرض سريع ، ولكنه عميق في دلالته الرمزية إذ يوغل في القدم إلى عهد نوح ويكتسب قداسته من معاصرته للأنبياء إنما يبقى كافرا و فاسقا على الرغم مما يبدو عليه من تحضر وعصرنة ،في إشارة من الراوي إلى كشف نفسية الخنزير التي تتبع حالة سريره فعلى الرغم من منظره اللائق وعلى الرغم من معرفته بأصول الدين وشرائعه إلا أنه في حقيقته منافق ولم يشأ الراوي الإفصاح عن هذه الحالة إلا باستخدام الرمز وسيلة لذلك .

- **الشطاح**

لم يجد الراوي رمزا يترجم جرائم الشطاح سوى لقب الغول فأشار له بذلك في المقطع التالي : « وحتما غول ! ... والغول خطاف العرائس ! ويختطفهن ويسجنهن في قعر بئر ... والعبد الشهم أنقذهن ... وخرافة حكتها لك جدتك ثم أمك ... والخرافة حقيقة ... ولا فرق ! ورأيت بعينيك ! وأنت فريسة سمينة للغول ! ... أنت مكتوفة مكممة ...! »[2] .

يرمز الراوي للشطاح الذي اختطف خيرة ووضعها في المغارة بالغول الذي كثيرا ما سمعنا عنه في حكايات الأجداد فترجم هذا الوصف الرمزي بشاعة هذه الشخصية التي أضحت لا تفرق بين الخير والشر إطلاقا .

- **الحلم**

وظف السارد بعض لحظات الحلم وذلك بعد أن عادت شهرزاد من السهرة التي كانت تغني وترقص فيها إلى الخيمة واستلقت على السريرلتجد « عالم آخر،... دنى أخرى ... حدائق ... غابات ... حقول . أنهار تجري ... بحار متلاطمة ... أمطار تهطل ، ريح عاوية ، قطعان غنم ، ذئاب جائعة ... خنازير ... حتى في الحلم ! نسر كاسر ... يهاجم المخيم ... يختطف دجاجة ، يحملها ، تقو قيء ، تضطرب ، تصيح ، ريش متطاير ، إنما النسر لا يرحم ! لا فائدة ! طار بها ! ... اختفى عن الأنظار» [3] وتستيقظ على صوت إحدى صبايا المخيم الموجوعة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 287 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 304 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 305 .

لقد وجد الراوي في الحلم مادة خصبة لاستعمال الوصف الرمزي إذ يمكن تفسير الحلم بالأحداث التي وقعت في المخيم ، فمهاجمة النسر الكاسر للمخيم لا يعبر إلا عن الخطر الذي داهم المخيم وهو (الاختطاف) ، أما أخذ الدجاجة وسماع نقنقتها واضطرابها وصياحها ، ما هو إلا إشارة إلى اختفاء امرأة من المخيم ، على الرغم من مقاومتها للفاعل ، فترجم هذا الحلم القضية التي سيشهد أحداثها المخيم فيما بعد ، وأَوْمَأَ إلى الصراع الذي سيعرفه من خلال عدم العثور على الفاعل .

- **اللون الأحمر (الدم)**

وجد اللون الأحمر وظيفته الرمزية في رواية الخنازير ، لما له من أبعاد ودلالات في نفسية الشطاح ، إذ أضحى كابوسا يطارده لما يحمل من شفرات بنى عليها الراوي مجموعة لا بأس بها من المقاطع .

يشكل اللون الأحمر بالنسبة للشطاح القلق فهو هاجس يعكر مزاجه ويطارده حتى في نومه ، لذلك يرفضه بشدة « تأخذ أي لون آخر ، إلا الأحمر ... إلا الأحمر ! ... كل شيء جائز ! يقلقك اللون ! » [1] لأنه يمثل الدم والدم وحده من يستطيع أن يخلصه من خطاياه « الدم فقط هو الذي يطهر ... الشطاح يمقت الدم ... أحمر ! يمقت الأحمر ! حتى الحبيبات الحمراء ! ... تربى على ذلك ! ... علموه ... شيء في دمه ...في لحمه ... لا يستطيع ... حتى قميصها مزقه ... لأنه أحمر ... الاحمرار حجته ! هذا اللون ... يخيفه ... يرهبه ... ! يذيبه ... ! يرتد صغيرا ! جدا ! فرائصه ترتعد »[2] .

عكس المقطع بوضوح شخصية الشطاح التي تتأثر باللون الأحمر لذلك يمقته فهو لا يرى فيه إلا علامة للموت والانتقام وهو مصيره في الرواية .

واستخدم الراوي اللون الأحمر كرمز للحقيقة التي كان الشطاح يخاف ظهورها سواء حقيقة ماضية أو حقيقة الاختطاف لذلك يمكن أن يأخذ هذا اللون تأويله كعلامة للخلاص المنتظر ولكشف حجب الحقيقة .

✓ ***الوصف السردي***

جعل عبد الملك مرتاض للوصف السردي نصيبا من خلال الخنازير إذ وقف عند مشاهد سردية رصدها من خلال بعض الوقفات التي كونت مع العناصر أخرى هذا العمل .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 262 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 427 .

يتناول الراوي لحظة انتباه كبير المخيم لوجود الشطاح ليصف لنا المشهد كما يلي :« أنت إذن ، موجود ! يتأملك ... يفهمك ... لكن كأنه يضيق بك ... واضح ! تجابهه مشكلة ، يمقت المشاكل ! تشقيه ... ويهملك ! يتركك في خضم الحيرة ، وجهك يغلفه الشحوب ! أنت غير موجود ! » [1] ركز على تصوير شخصيتين في موقف واحد ليكشف عن رفض شخصية الكبير لتواجد الشطاح الذي يشكل عبئا ثقيلا عليه ، من خلال العلامات البادية عليه كالتأمل ، الضيق ، المقت ، الشقاء ، الإهمال في حين تظهر علامات الحيرة والشحوب والشعور بالعدم على الشطاح .

من هنا يمكننا القول أن الراوي تمكن من رصد صفات هاتين الشخصيتين من خلال الإحاطة بمشهد التقائها .

وفي هذا النمط من الوصف يسجل لنا الراوي في وقفة مطولة عندما انتهت السهرة وعادت خيرة إلى خيمتها فيقول :« تعودين ، تدخلين ، تنيرين مصباحك ، تتجردين من ملابسك ، قميص النوم ، لو اضطجعت فيه ... قميص ترتدينه ... خياطة رفيعة ... ثوب حريري هدية لك من وراء البحار ! من بعيد ... أي رقة ! أي ذوق ! حواشيه ... أهدابه ... وُرَيْدَاته ... حرير... تنظرين إلى صورتك . تتأملينها ... ذلك الوجه ... ذلك الشعر المتموج ... اصفراره ... ذلك الصدر ... نهداه ... ذلك الجيد ، الضائع تحت الغابة ... المصففة ... تلتقين مرآة كبيرة تعكسك كلك ... ذلك الجسم الطافح ... عجزت المرآة عن استيعابه ... سحقها... !تتأملين المرآة ... التفاصيل ... تعاودين تأمل المرآة بلورها الصافي ... فيها ينعكس نحرك المصقول ... هي تعكسه هو يعكسها ... تعاكس ! ... صورة حية ، متحركة ... صورة أخرى ... ثابتة ... صامتة ... لا تتحرك أبدا ... الصورتان كلتاهما تحفة ، لوحة ، قلَّ النظير ! ... إنما أي فائدة ؟ »[2] .

تدخل خيرة خيمتها ، وترتدي ثوب النوم الحريري وتمعن النظر في صورة جسمها ، فإذ هي أنثى مكتملة ، المرآة تعكس ذلك بوضوح .

فيبدو أن غرض هذا الوصف هو تبيين حالة خيرة النفسية وما تعانيه من وحدة على الرغم من صفاتها السابقة ، و أراد الكاتب من جهة آخرى إقناع القارئ بسبب آخر غير مباشر لاختطافها .

يعود الراوي مرة أخرى إلى خيرة أثناء تواجدها في المغارة « الآن تخرجين، تستنشقين الهواء ، المغارة لا تطاق ، أقبح من السجن ، أبشع من الزنزانة ! " إيه يا

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 253 .

[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 298 – 299 .

رب على الحرية ! ما نعرف لذتها إلا يوم نفقدها " ! مغارتك موحشة ! تقيمين فيها مربوطة ... مكتوفة ... مكممة ... كالحيوان السجين ... هذه المغارة القذرة ... قد تقصدها الخنازير نهارا ... ربما ليلا ... لا ! لا داعي للخوف ؟ حصنها بأغصان الشجر ... إنما ... لماذا الخوف ؟ ... النور شاحب ، بصيص قنديل ... فعلا مغارة موحشة »[1] .

يقوم بناء هذا المقطع على تقديم مجموعة من الصفات للمغارة فهي بمثابة السجن والزنزانة لبشاعتها ووحشتها وأيضا قذارتها ، حتى يبين لنا الوضعية التي آلت إليها خيرة ، مما وَلَّدَ حالة شعورية عندها تتمثل في الحسرة والخوف والضيق ، فقدمت هذه الصفات تصويرا صادقا للمأساة التي حلت بخيرة في المغارة .

وتبقى المقاطع الوصفية السردية تتخلل متن الرواية حتى تنتهي فلا يمكننا الوقوف عليها جميعا.

1 1 3 - الوقفة الوصفية في الروايات الجديدة

استعان عبد الملك مرتاض بتقنية الوقفات الوصفية في متن أعماله الجديدة ، ولكن بطريقة مختلفة لما وجدناه في المسارين السابقين ، إذ يركز هذه المرة على الوقفات التي تكشف خفايا النفس البشرية والمشاعر الداخلية التي تجتاحها ، لتصل إلى الدلالات البعيدة التي تتجاوز الوصف الظاهر ، وتصور أيضا مواقفها وانطباعها تجاه بعض القضايا .

كما استخدم الوصف الرمزي في معالجة بعض القضايا ، والتعبير عن آرائه تجاه الواقع ، إذ وجد فيها طريقة للبوح بما يريد لأن من سمات الرمز« الانفلات من الحصار الذي يطوقه ويحاول تقليص حركيته الدلالية » [2] فاستعان الكاتب بوقفات الوصف السردي إلى جانب الوقفات الوصفية الأخرى ،وذلك حين أحدث قطيعة في مجرى الأحداث الروائية ، ليرصد لنا بعض المواقف والمجالس والمشاهد

أما الوصف التصويري فقد خصص له حيزا من مدونته سواء في وصفه للشخصيات أو المكان أو الطبيعة أو الأشياء وغير ذلك .

تعد السيرة الذاتية لعبد الملك مرتاض والموسومة بـ **"الحفر في تجاعيد الذاكرة"** حافلة بتقنية الوصف « باعتباره علامة داخل النسيج الروائي »[3] ، ذلك أنها قدمت وصفا دقيقا للمكان وأحاطت بمعالمه ، واستعرضت طريقة جمع وأكل

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 353 .
[2] عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2009 ، ص 24 .
[3] المرجع نفسه : ص 23 .

بعض الأكلات الشعبية المتمثلة في الحلزون ، ورسمت صور بعض الأشياء الأخرى.

✓ ***الوصف التصويري***

يكتسب الوصف مكانته من حيث أنه من « أهم ضوابط توجيه الشبكة الإشارية للنص »[1] إذ يضفي على الموصوف ميزة خاصة فضلا عن تحديده وتبيين مكوناته.

- ***وصف المكان***

تعرض أمامنا السيرة الذاتية تفاصيل دقيقة حين تصل إلى وصف الحيز العام الذي دارت فيه الأحداث الأولى من حياة القاص .

فالراوي حين مر على الدار الأولى[2] التي قضى فيها طفولته وفترة من شبابه ، تحدث عن أقسامها وجدرانها وحجراتها المتواجدة في مختلف الاتجاهات وأغراضها، ثم وصف الحجرة العجيبة وأغراضها ووقف على المخدع الصغير [3] الذي كان مكانا للإغتسال ووصفه بدقة من حيث الموقع والجدران والأرضية والحجم .

وفي صفحة أخرى يتحدث عن الحجرة الإضافية الملحقة بالحجرة العجيبة وما تتميز به من سقف عجيب ، كما بين أيضا موقع حجرة الجد والجدة [4].

وبعد عدة صفحات يظهر أمامنا الخربيش[5](*) المتواجد بالخماس ، وذلك عندما يتحدث عن أطوار دراسته ، فيشير إلى جدرانه وسقفه وأرضه ، كما لمح إلى الغرفة القريبة منه والتي تضم ضريج سيدي الطاهر وضريح سيدي أحمد .

في حين جعل الراوي الربوة العالية في صوت الكهف مكانا للأحداث والوقائع التي شهدتها وكان في كل مرة يضيف عليها صفات معينة فهي« بقية من أشجار برية تغشاها ، أشجار شوكيه عقيمة لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها، على قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب ... تعوى الذئاب »[6] .

---

[1] المرجع السابق : ص 24 .

[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 28 إلى 32 .

[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 33 .

[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 37 .

[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 54 .

[*] الخربيش هو في مصطلحات محفظي القرآن عبارة عن غرفة منعزلة عن المسجد الجامع المخصص للصلاة ، فكان الفقيه يجلس في صدره والصغار يحيطون به (الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 28) .

[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 475 .

لقد توقف الراوي عن السرد ليصف لنا بعضا مما يكسوها من أشجار برية لا تصلح حتى للرعي ، مما جعل منها مكانا للذئاب المفترسة ووصف قمة هذه الربوة برأس الكلب .

هذه القرية على الرغم من صفاتها إلا أن الراوي أضفى عليها نوعا من السمو حين قال : « قريتكم المختارة واختارها الله من بين القرى ، لماذا لا تكونون أنتم أيضا مختارين ... وقريتكم التي أصبحت مقدسة ، ربوتكم العالية قرية ومدينة وأرض ووطن »[1] .

رفع المقتطف قيمة الربوة بوصفها مختارة ومقدسة ، وبتوسيع محدوديتها فهي المدينة والأرض والوطن ، فجمع بين الوصف الحسي والوصف المعنوي ليرفع قيمتها ورتبتها في نظر المتلقي .

ونجد أيضاوصف الراوي للسجن على أنه « مكان بشع جدا ، لكن لم يَرْقَ خيالك قط إلى هذا المستوى من التمثل ... تشعر به الآن وأنت تهبط الدرج وتزداد في الهبوط ، كأنك منحدر إلى أعماق الأرض .

ويفتح الفحل بابا من القضبان الحديدية السميكة ... وترى الجدران مسودة كالمدخنة ، كأنها لم تُطْلَ منذ بُنِيَتْ ، وتشم رائحة كريهة تصفح أنفك ، رطوبة وبلى ، رطوبة وبلاء »[2] .

لقد حرص الراوي على تقديم صورة الزنزانة العاشرة الحاشدة بالمظلومين ، فهي تتواجد في العمق ، الوصول إليها يكون عن طريق الدَّرَجْ ، أبوابها من القضبان الحديدية السميكة ، جدرانها شديدة السواد رائحة الزنزانة كريهة من الرطوبة والتعفن ، وفوق ذلك تَغُوص بأنات المقهورين من ألم العذاب أو تعب العمل .

وحرص أيضا على تقديم السجن في أسوء صورة له ووقف عنده في كثير من المرات ، بل كان حريصا عل تقديم وضعية المساجين وما يسلط عليهم الفحل من عذاب وأعمال شاقة ، ليبين انعكاس هذه الحالة المزرية على نفسية هؤلاء المقهورين في هذا المكان وليوصل إلى القارئ الصورة الواضحة والحقيقية لهذا المكان .

ويدخل في وصف الأمكنة ما وجدناه من خصائص تميز قصر (عالية بنت منصور) في كثير من مقاطع الرواية ، كما يرد في العبارة الوصفية له « قصرها

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 515 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 643 – 644 .

المبني من قوارير النور ... والمشتمل على عيون العطر ، المسحور» [1] هو من أجمل القصور وأبهاها إن « هذا القصر الممرد من البلور العجيب ... كانت السواقي تجري من تحته ، والسوافي لا تهب عليه ... »[2].

لقد اقتطفنا من وصف قصر عالية بنت منصور هاتين الفقرتين للوقوف على حاله فإذ هو قصر عجيب مبني من قوارير النور ، بلوره من أجمل ما يشاهد تتخلله السواقي والعيون والعطور .

من الواضح أن توظيف مثل هذه المقاطع ليس هباء بل الغاية منه أكبر إذ « أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء » [3] ولذلك يسترسل الراوي في تقديم بعض الأماكن كما يظهر في وصفه لمدينة وهران [4] التي بين موقعها ومميزاتها الطبيعية والتجارية .

وذكر الراوي العديد من الأماكن حين أشار إلى التمدن فقال :« أسسوا فيها المدارس والجامعات ... والمستشفيات وابتنوا القصور والمتنزهات ، وزينوها بالحدائق العجيبة ، وأسسوا فيها المكتبات العظيمة ، وجاءوا إلى مدنها الأنيقة بالماء في سوق داخلية ... فلأول مرة تتجاو ر المساجد بالبيع والكنائس في صعيد واحد في التاريخ »[5] وقف عند صفات المدينة الجديدة التي احتوت قدرا كبيرا من الأماكن ، غير أن الغرض من تقديم هذا الوصف كان هدفه إطلاع القارئ بحال المدينة ودرجة رقيها كما كانت « الغاية فنية تخدم البناء السردي بفضل ما تصوره من أشياء وأحوال من أجل إخبار المتلقي حالا بحال وشانا بشأن »[6] .

وحظيت قبيلة الجلولية بوصف مطول لموقعها الخاص ومميزات أراضيها وتضاريسها وتفاصيل شوارعها وكذا مساحاتها الشاسعة وسهولها الخصبة والوادي الذي كان يقسمها إلى شطرين والذي بسببه ازدهرت المراعي الخصبة والغابات المدهشة والأشجار المثمرة[7] .

فجاءت هذه الفقرات المتتالية لتقدم صورة كاملة عن قبيلة الجلولية التي تعد محورا هاما في بناء **"وادي الظلام"** .

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 21 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 23 .
[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 114 .
[4] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 16.
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 88 .
[6] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 302 .
[7] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 236 – 237 – 238.

- ***وصف الشخصيات***

ابتعد عبد الملك مرتاض في وصفه للشخصيات عن المظاهر الحسية في أعماله الجديدة واستخدم الوصف الذي يعتمد تحول البطل إلى سارد ، ويقف على أعماق النفس البشرية ، مصورا الانطباعات والأحاسيس العميقة[1] .

ومن بين المقاطع التي تندرج تحت هذا الوصف اللحظة التي يمسك بها رجال (الفحل) بالشيخ ويعيدونه إلى السجن بعد أن تمكن من الفرار فينظر إلى حاله ويتحدث إلى نفسه كما يصف ذلك السارد « تلعن القدر الذي أوقعك بين يديه ، تعتذر لأصحابك في حقول النار تعتذر لهم عن فشلك بالنظر فقط »[2] أمَّا هم فينظرون إليك ويعلقون على الحدث ويقدمون انطباعاتهم حول ما جرى « وأنتم تنظرون إلى الشيخ الذي ليس شيخا ، وكأنكم تلومونه ، كيف يخيب ؟ ما كان يجوز له ذلك ، كيف يخيب الشيخ في مسعاه ؟ كان هو أملكم في تخليصكم ممّا أنتم فيه ، كنتم تودون أن ينجح لينقذكم من هذا القمل المتسلط عليكم ، كل مساعيكم إذن فشلت »[3] .

جاء المقطع ليبيّن لنا الحالة النفسية للشيخ وأصحابه وكيف أصبحت بعد فشله في الهروب ، فقد أضحى سجينا مرة أخرى تسيطر عليه الخيبة ومرارة اليأس وما انجر عن ذلك من حزن وألم ظهر على وجوه أصحابه ، فقد قرأ في تفاصيل وجوههم العتاب واللّوم ، بعد أن كان أملهم في النجاة .

فعبرت الفقرة عن حالة نفسية مؤلمة من خلال تقديم انطباعاتها تجاه الفشل ، وقد عمد الراوي للكشف عن هذه الصراعات التي تتأرجح بين الأمل واليأس ليكشف للقارئ دلالات الحُرْقَة في نفسية هؤلاء المساجين .

ونجد في هذا الإطار من الوصف أيضا كلام عمي الرقبة وقد صدر بحقه قرار الإعدام فبعد ما كان يسمعه من الفحل حين جاء ليأخذه إلى المقصلة ، لم يجب عن كلامه بل تمعن في علاقته به وقال على لسان السارد : « تحتقره لأنّه منافق ، لأنه لا ينفذ أوامر الضابط حرفيا ... يبالغ فيها ، يغذوها بما يمكن في نفسه من شرور وأحقاد . هو مَلكي أكثر من الملك نفسه ! ... جرّدك من حقوقك كلها . يعاملك كالحشرة القذرة ، الحقيرة ، يدوسك متى شاء ، أرسل لنفسه في الشر ، كم مرّغ كرامتك في التراب ، كم لطخها ... كم أهان شرفك متعمدا ، كيف تحترمه ؟ كيف لا تحتقره ؟

---

[1] ينظر صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، ص 20 – 22 ، وحميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 77 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 715 .

[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 716 .

والآن ينظر إليك متشفيا ،هو مسرور في نفسه ، ويبدي لك الأسف : أي منافق هو ...؟ »[1].

في هذه الأسطر وقف عمي (الرقبة) على علاقته بالفحل واستقرأ أعماله فإذا هي شر وباطل ونفاق ومبالغة ، ومعاملة قاسية وإهانة، وكلها صفات لا تستحق إلا أن تجعل من صاحبها محتقرا في نظر الجميع وبخاصة عمي (الرقبة) .

وعلى خلاف شخصية الفحل يعاني ابنه المختار من صراعات نفسية تكاد تمزق صدره فهو يتعذب من حبه لحيزية ويتعذب من حركية أبيه فيعاني صراعين الأول حب حيزية والثاني صفة والده[2] وما هذا الوصف لحالة المختار إلا إشارة من الراوي لإحياء ضمير الفحل ولتسليط الضوء على الاختلاف الواضح بين الشخصيتين .

وحين عاد الوحش الرهيب خائبا إلى جزيرته وقف مطولا عند الوضع الذي آل إليه والوقائع التي شهدها أثناء محاولته احتلال المدينة الفاضلة ، ففكر مليا في حالته بعد أن سيطر عليه الحزن والهم والخيبة والخسران [3] فالبطل هنا أوقف التسلسل المتدفق للسرد واستقرأ تفاصيل الأحداث التي عرضت له في غزوه السابق وخاطب نفسه كثيرا وانهال عليها بالتوبيخ ، ليتواصل بعد ذلك سرد أحداث الملحمة.

ويندرج في لوم النفس ما قام به الأمير عبد القادر حين وصل إلى آخر أيام المقاومة فأخذ يخاطب نفسه ويتأمل في الحالة التي أصبح فيها « وها أنا ذا ها هوه ! بعد العز والقوة والأمل العريض ... طال الأبد ، على لُبَدْ ! الأمل ضاقت شعابه ، وتغلقت في وجهي أبوابه ، كذلك آل أمري إلى ما آل إليه ! لا صريخ ولا مغيث ! ولا ظهير ولا نصير ! ما كنت أظن الدنيا تُقَطِّبُ في وجهي إلى هذا الحد الأقسى ، لقد أوصدت الأفاق أمام طريقي الوعر وما عدت أعرف وجهتي إلى السبيل المثلى »[4] .

عندما ضاقت السبل أمام الأمير عبد القادر بعد ما حقق من انتصارات عاد يستعرض حالته ويتأمل في مصيره ومصير عائلته وشعبه وأشار إلى المتخاذلين عنه من محيطه لذلك يبدو أن وقفته الوصفية هذه جاءت لغرض التبرير لهذا المصير ، لذلك سارع إلى وصف أعمال المتخاذلين بأنهم غلقو الأبواب في وجهه ولم يكونوا له عونا وسندا بل وكأنهم لم يسمعوا صراخه وطلبه للمساعدة ، فأوصدوا الأفاق في وجهه ، حتى يبقى طريقه مسدودا.

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 725 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 765 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 161 إلى 170 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 375 .

نستشف من هذه الوقفات الوصفية أنها تشكل استراحة تتخلل تدرج أحداث الرواية وهي في الوقت نفسه وصفا لحالات شعورية ، وانطباعات داخلية للشخصيات ، لذلك كانت بمثابة تعليق على الحدث أو تحليل له ، ومن جانب آخر فإن هذه الشخصيات وإن كانت تتأمل وتصف حالتها فهي تشير بطريقة أخرى إلى حالة الشعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار .

أما عن الوصف الحسي والمعنوي فإننا نجده في الجدول التالي :

الرواية	***الشخصية***	***الصفحة***
صوت الكهف	وصف سيدي عبد الرحمن (حسي +كرمات)	515
	أهل القرية (يباكرون إلى السوق)	520 -521 ، 495 ، 504 .
	الأطفال (معنوي وحسي)	567
	النساء (في حالة جمع البقوق)	495 ، 504
	زينب	517
حيزية	الفتى	641 ، 662
	رحمونة (في بيت موريس)	652 ، 777
	النساء في الضريح	691
	أم اشيخ	693 ، 654- 655- 656
	المرأة في الضريح	686
	العروس في الضريح	693
	أهل الربوة	126
	عمي الرقية نحو المقصلة	726 ، 729
	كاترين	793
	الفحل (حالته عند توبته)	805، 810
	الشيخ الولي الصالح	672
الملحمة	الأجداد (وصف عام)	61 ، 63 ، 145
	سيدات المدينة (حسي)	62 ، 68
	الأطفال (وصف معنوي)	66 -67
	الوحش الرهيب (معنوي)	111 ، 148، 146
	فاطمة	208 - 209
الطوفان	السيدة زينب	232 ، 246 -247
	لالا فاطمة نسومر	260 ، 264 -265
	موريس	278 – 279
	الآغا إبراهيم	302 ، 326
	الحاج علي ابن السعدي	342 – 343 – 344
	الأم زينب	362

	أم البنتين	403- 402 ، 367
	أهل مسيردة	373- 374 ، 394
	الأمير	374-400،397،394،375-401
	الأم حليمة	440 – 441 – 442 – 443
	الحاج المقراني	447 – 448
	أبو أحمد	453 -454
	أحمد الصبي	452، 454 – 455 – 456 ، 458
الخلاص	خيرة الطاكسي	481 – 482
	يعقوب الباريسي	484 – 485 – 486
	ريجين	488
	ألبير كامي	502
	سحر	517 – 518
	آدم	541
	الشيخ الجليل	551 – 552
	الأباء الأكرمين	504 ، 725
	مصطفى	605 ، 694 ، 705
	الأم زينب	619 ، 621 ، 624 ، 639

✓ ***الوصف الرمزي***

إن المتتبع للأعمال الجديدة لعبد الملك مرتاض يلاحظ سيطرة الرمز على معظمها إذ عمد فيها إلى الإيحاءات والإيماءات ، وجنح بخياله بعيدا في إضفاء صفات مختلفة لهذه الرموز فحيزية والخنازير رمز والمدينة الفاضلة رمز والوحش الرهيب رمز والكهف رمز وقبيلتي الجلولية وبني فرناس رمز وغيرها كثير مما سنقف عنده من خلال أعماله .

لذلك نستشف أن عبد الملك مرتاض وجد في الرمز مادة خاما يستخدمها بالطريقة التي تخدم مضمون أعماله الروائية لإدراكه « أن المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان في الخطاب ، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستشارة الرمزية»[1].

ومن ثمة يمكننا قراءة أعماله في إطار هذه الرموز التي جعلها مجالا خصبا تضفي على المتن التميز والإنفراد للتصريح بأفكاره .

[1] فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، ص 57 .

يبث الراوي العقد رمزا للدلالات العميقة ، فقد ضاع من زينب : « أضاعوه لها أيام المقاومة الأولى ، لا يعرف أحد أين يوجد ؟ لابد أن تبحث لها عن عقدها ، جميعا تبحثون إلى حد التضحية ، عقدها موجود ، حتما ، فقط تخلصونه من المغتصبين فإلى متى التهاون ؟ ... كم تمنت أن تسترجع عقدها الضائع المسلوب... كم تمنت و تمنت إلى اليوم »[1] ، أن تتحقق الأمنية ويحمل الطاهر إليها هذا العقد الثمين .

« مفاجأة يا زينب ، مفاجأة التاريخ النائم وتفتحينهما على عقد من الماس النادر ، جميل إلى حد الخرافة ، جمال الأساطير ، ولا ألف ليلة وليلة ... حلم جميل يتحقق ، كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مئة يوم من أيام الحشر ، وكل يوم بألف سنة مما يعدون ! ... هاهو يعيد إليك العقد المسلوب يسترده بالقوة ، إعلان طلب الحق المهدور ، ... هو عقد لا يشبهه غيره ، وحيد أصيل ، خلق مع زينب ولد في عنقها ، ولدت بالعد يوم ولدت ... إن العقد ليس مما يباع في الأسواق ولد معها يوم ولدت ... منذ التاريخ السحيق »[2] .

تحرك العقد في مدار غير واضح بحشد الراوي كل هذه الصفات له والتي كانت حاجزا حال دون الوصول إلى فهم القارئ في حين أضاف على المتن عمقا دلاليا جليا وبخاصة حينما يواصل الحديث عنه في صفات كثيرة ويكشف علاقته الوطيدة بزينب فهو في عنقها شاهد على كل أفعالها داخل المنزل وخارجه .

أضحى العقد كلام الجميع فجاكلين هي أيضا « طامعة فيه استولت عليه بالأمس ... تريده هي بأي ثمن ، إنما العقد لا يباع ولا يشترى ...لا يوجد في أي أرض ، لا ثمن له ، لا نظير له ، هبة الطبيعة والحياة ، أنت تبيعي العقد ، مستحيل يا زينب ، أَلِفْتِهِ وأَلِفَكِ ، هو رفيقك الحميم منذ التاريخ السحيق ، هو حلمك ، أنت حلمه ، يعشقك وتعشقينه ، منذ الأزل إلى نهاية الحياة »[3] وتواصل وصف الراوي للعقد في عدة صفحات أخرى[4] .

رسم هذا المقطع صورة غامضة (للعقد) جعلته يحمل معاني ودلالات بعيدة نفثت في النص روحا خيالية جامحة ؛ فهو ينشد مثالية هذا العقد الذي قد تكون دلالته الثورة والنضال والكفاح الذي ظل أهل الربوة يحلمون به للخروج من هذه الحالة .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 517 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 518 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 526 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 527 – 528 -529 – 530 – 531 – 532 .

أما في رواية **"حيزية"** تشع هذه الشخصية **حيزية** رمزا واضحا فهي « شخصية رئيسية تتوسط النسيج السردي للرواية ، تماما كزينب في صوت الكهف أو أعمق من ذلك وأمتع »[1] .

لقد استأثرت بمحاسنها الفتانة وصفاتها السحرية فهي « أغبر في التاريخ قدما ، وهي أعمق في الوجود وجودا ، وهي التي كانت قبل أن تكونوا جميعا ... كانت قبل الكينونة، والكينونة التي لم تنشأ إلا من حدثها » [2] ، إنها خرقة في صفاتها ومنفردة في كل شيء ، فكانت مثالا جيدا خدمت برمزيتها غرض الراوي من توظيفها ، فأحاط صورتها بعديد الأوصاف التي لفتها في غموض كبير ليشوقنا إلى اكتشافها والوقوف على حقيقتها .

والمقاطع التي وصفت حيزية كثيرة ومنها أيضا « وحيزية التي تغريهم بابتسامتها العبقرية، حيزية التي فتنتهم لا ذِكْرَ إلا لها ، ولا لهج إلا بها ، ولا تفكير إلا فيها ، ولا تضحية إلا في سبيلها ... حيزية المفقودة الموجودة هي في كل مكان»[3].

ويزيد الراوي من إبهام حيزية حتى أضحى الغموض يكتنفها تماما .يخاطبها قائلا :« و أنت تختالين في الكون تائهة بجمالك العظيم ، تعلمينهم من خلال كبريائك كيف يكتبون التاريخ الحق ، بالدم يكتبونه ، وأنت ... بكبريائك، منك يستمدون إرادتهم التي لا تلين ، وقوتهم التي لا تقهر ...» [4] ويتابع الراوي حديثه عن حيزية الرمز في عدة صفحات أخرى فهي عديمة الأبوين موجودة بدون وجود [5] ، الدموع تنهمر من عينها كالمطر المدرار[6] ، فهي السجينة بلا سجن[7] ، غير أنه يورد بعض القرائن التي تمكننا من الوقوف على هذه الدلالات فيشير إلى أن « حيزية تملأ كل الأمكنة في هذه الأرض ، تتجسد لك في السحاب والماء ، وتتمثل لك في الأرض والبحر ، وتتجلى لك فوق الروابي الخضر ، والجبال الشم ، هي إذن موجودة لا مفقودة ، وإنما الموجود المفقود حقا هو فستانها الأخضر ، وذلك هو ثمن مهرها»[8].

يسترسل في حديثه لعمق كثافة هذا الرمز حيزية ويومئ في بعض المقاطع إلى ما يمكن أن يكون رديفا لها ، لذلك يمكننا أن نشاطر الناقد يوسف وغليسي رأيه حين

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 256 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 640 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 639 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 649 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 650 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 651 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 652 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 766 .

أقر أنها « تشكل معادلا للوطن الأزلي المعطوب الذي يسعى أبناؤه إلى استرداده ، في ظروف استعمارية قاهرة »[1] .

ويتواصل ظهور المرأة الرمز فتظهر عالية بنت منصور هناك في قصرها الجميل تزكية للرموز السابقة حين اهتم الكاتب من بداية الرواية في تقديم وصف لائق بها فهي « البهية ، النقية الفتية ، السمية العلية ، البيضاء العيناء »[2] إنها حسناء فاتنة أجمل النساء فتنت الشيخ فهام بها .

وعندما وصل أمام قصرها بعد عناء كبير ناداها « يا صاحبة الحسن والجمال ، يا ذات الغنج والدلال، يا طاهرة يا ساحرة، يا صاحبة القصر العظيم ، والشأن المجيد ، يا علية »[3] .

ظهرت (عالية بنت منصور) شخصية بارزة دارت حولها أحداث الرواية ، لما لها من مميزات بَدْأً من صوتها الجذاب « كانت ربما غنت بصوتها ، فيحشر إليها كل الحيوانات والحشرات،فتنة بصوتها البديع ...فُتِنَ بروعة جمالها فحول الرجال »[4].

إنه صوت أخَّاذ يقع في الأذن فتعجب به إنه صوت شجي عذب يفتن به كل سامع وكما أن لصوتها صفاته، فلرقصتها أيضا حركاتها التي تظهر روعتها « الآن ترقص، تهتز وتتكسر، تتهادى وتتلوى... في حركة عجيبة كأنها استحالت إلى فرخ جان ... وقد ازداد خدها نضارة ووجهها إشراقا وثغرها ابتسامة ساحرة ، فباتت شمسا وهاجة تضيء أرجاء الروابي السبع المظلمة ، وكل هذا السهل الرحيب الشاسع »[5] .

جعل منها الراوي فاتنة الصوت حسنة الشكل ساحرة الرقص « المليحة الحسناء الناضر وجهها ، إن تحركت عبقت روابيكم كلها بعطرها »[6] .

وعلى الرغم من كل هذه المحاسن والمفاتن العجيبة التي ترسل رمزيتها الواضحة في ثنايا المقاطع إلا أن « عالية بنت منصور تبكي ، بدموعها الغزار ، سالت من حول القصر ، ارتوى بها السهل الذي ظل جافا دهرا طويلا ، حزنا عليكم»[7] .

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 257 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 56 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 12 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 44 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 32 .
[7] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 41 .

جمعت بين جمالها الحسي وجمالها الروحي وجمال إسمها، فتولد عن ذلك كثافة دلالية تجعل منها رمزا للوطن الجزائر، أثناء العشرية السوداء.

وامتد نموذج المرأة الرمز في الظهور فتربعت الأم زينب على **"ثلاثية الجزائر"** تروي وقائعها من **"الملحمة"** مرورا ب-**"الطوفان"** إلى **"الخلاص"** للأطفال وتقف على تفاصيلها وجزئياتها .

تظهر (الأم زينب) بهيئة « امرأة ، مسنة ، أنيقة المظهر ، نقية اللباس » [1] ، وتواصل الحديث عن هذه الرواية وصفاتها عدة صفحات [2] ثم يصل الراوي إلى وصف لباس الأم زينب فهي « ترتدي عباية عريضة الكمين مفتوحة الصدر ،... كانت تختمر بخمارين اثنين ...» [3] ، ثم أشار إلى طفولتها وزواجها وعصاها السحرية[4] لذلك لا عجب أن يجمع الأطفال على أن يطلقوا الصفات التالية عليها : « كائن عجيب غريب ، مدهش ، مذهل ، مُلْغِز ، مُشْكِل ، مُ غَّقٌ ، مُجَبِّرْ ، غامض مبهم ، جعله الله كائنا يَبْجُدُ في المدينة الفاضلة لبعض التدبير الحكيم ! فأنت لمدينتها نورها الذي به تستضيء ، وأنتِ لها ذاكرتها القوية التي تحفظ أخبارها وتدون آثارها ...»[5] .

ظهرت (الأم زينب) بمنظر جليل سواء في مظهرها أو في معنوياتها فسمت عن الموجودات لتظهر من أعمق الدلالات التي وظفها عبد الملك مرتاض والتي ظهرت أيضا صفاتها في **"الطوفان"** وهي صفات لا تبتعد كثيرا عما وجدناه في الملحمة إذ ظهرت بمظهر الراوية التي تصوغ للأطفال حكاية مدينتهم بأم العساكر الخضراء فظهرت بالطريقة نفسهاالتي ظهرت بها للأطفال في الملحمة وبالهيئة نفسها فكانت « السيدة العجوز أنيقة المظهر ، نقية اللباس » [6] ، وإضافة إلى هذا المظهر الذي تبدوعليه فإن هذه « السيدة الوقور الفصيحة اللسان ، الأنيقة الهيئة ، الوضيئة الوجه ، العجائبية السلوك » [7] تملك قلبا رهيفا فهي تتأثر بما تروي من أخبار حول أهل المحروسة المحمية البيضاء[8] .

وتظهر (الأم زينب) مرة أخرى أمام أبناء مدينة الأبطال السمراء وتحيط نفسها بجملة من الصفات التي تزيدها إبهاما وتعقيدا وتكسبها دلالتها الرمزية

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 8 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 11 إلى 21 و 29 إلى 38 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 32 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 51 – 52 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 51 .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 232 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 235 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 246 إلى 252 .

وتصرح :« إني أسكن الريح وأرتدي السحاب ، وأستضيء بالظلام ، وأطمئن بالروع ، وأستحم بمياه النهر ،... وأتغذى بنسيم الهواء وأتشرب رطوبة السماء » [1] وتستأنف الراوية الحديث عن نفسها بكل ما هو عجيب ومدهش [2] ، وبينت اسمها ومسكنها[3] وجيلها وزمانها ووظيفتها [4] ، وكان من صفاتها أنها تختفي عند سماع صياح الديكة وذلك في كل ليلة .

جذبت الراوية الأنظار إليها بما اكتسبت من صفات أحاطت بها فجعلتها في مرتبة من القداسة والسمو ، لأنها تشكل ذاكرة التاريخ فأضاف هذا إلى الثلاثية رغبة القارئ في هتك حجب هذه الرموز التي تبين وبوضوح اقتراب الكاتب « من تيار الرمزية الفنية التي تعتمد على جانب التكثيف في الدلالة والفكر»[5] .

وفي رواية **"وادي الظلام"** يكشف الراوي عن قبيلتي الجلولية التي كانت تنعم بترابها[6] وبني فرناس [7] التي كانت تتماطل في دفع ديونها وقد سادت بينهما علاقة التناحر كرمز للجزائر وفرنسا ثم يعتمد في باقي الرواية على إعطاء عائشة صفة الجزائر التي كانت تعيش في أمن ورفاهية كما هي حال عائشة التي لها مكانتها في منزلها ولها أيضا مكانتها عند عمها [8] ، وقد كان طريقها آمنا فتذهب وتعود دون أن يجرأ أحد على اعتراض سبيلها [9] ولكنها تعرضت للاختطاف [10] من قبل أصحاب الأمير حين كانت ذاهبة إلى بيت أبيها [11] فهي رمز للجزائر التي كانت تعيش في استقرار لكنها تعرضت إلى أحداث العشرية السوداء التي جعلها تفقد ذلك الأمن .

لقد ربط الراوي بين الحالتين في إشارة منه إلى ربط أحداث الرواية بالواقع الذي عرفته الجزائر خلال فترة التسعينات .

لقد كانت هذه بعض الرموز الشائعة من خلال كل عمل ، غير أن ذلك لا ينفي وجود رموز أخرى شاركت في إبهام مضمون هذه المتون ونفثت فيها من الغموض ما جعلها محل اهتمام القارئ لتشابكها وغوصها في تقديم المعاني ، ومن بين هذه النماذج ما نجده في الجدول التالي :

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 630 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 631 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 635 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 636 .
[5] بشير بويجرة محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية ، ص 101 – 102 .
[6] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 263 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 263 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 368.
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 369 .
[10] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 390 .
[11] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 8 .

الرواية	الرمز	الصفحة
صوت الكهف	الصوت	471–474،472–492،475، 555
	الطريق المسدود	471
	الظلام الكثيف	471
	الباخرة السوداء	472 ، 484
	الروس المشرئبة	473
	الغول البشع	473
	رؤية الأم حلومة لضريح	473
	سيدي عيشون	510 -511 - 512 - 513
	السحابة المتحركة	554
	رؤيا أم الشيخ للشيخ الوقور	672
حيزية	الريح	629- 630
	استعمال الرموز (ر ، م)	633، 222 ، 656 - 657
مرايا متشظية	الظلام	9 ، 20 ، 25 ، 164
	جبل قاف	12
	الشيخ الوقور	14-15
	قرص الشمس	15-16-17-18-19-20
	الدم	9، 15 ، 137 ، 224
	النور	29
	النار	194-195-196،137،149،73،209- 76،74-77،123
	الوحش	38 - 39 ، 41
	العفريت الجبار جرجيس	61
	العصا	122
	قصر دناتنا	172 -173
	الذبابة (البعوضة)	212- 213
الملحمة	الجبل العظيم	21-22-23
	عصا الأم زينب	31
	الوحش الرهيب	54 ، 56-57 ، 91 إلى 99 ، 79 إلى 88
	حسناء المدينة	69 ، 78
	الملك الجائر	88-89-90-91
الطوفان	الكائن الغريب	537،241،269 ، 273 ، 280 ، 395 ، 281
	الأمواج الناطقة	375 ، 379
	الصخرة المباركة	380، 382
الخلاص	الشجرة الدهماء	528 ، 530
	جبل الشلعلع	651

	الصوت	645، 657
	الحسناء	676-677
الخلاص	المحروسة	678 ، 680-681
وادي الظلام	الرؤيا الحلم	286
	عائشة	268
	وادي الظلام	238
	سعدون	372
	المحروسة	438
	أنيتا	270

ومن هذه النماذج يمكننا الحكم أن مسار عبد الملك مرتاض كان مميزا باستخدامه مثل هذه الرموز التي بيَّن أوصافها وحملها دلالات تخدم المضامين التي وضعها فيها .

✓ ***السرد الوصفي***

من خلال هذه التقنية المتمثلة في السرد الوصفي « نجابه مع كل فعل عملية وصفية محايثة للعملية السردية وخاضعة لها » [1] وهي إحدى أهم الطرق التي تسهم في بناء لبنة التجربة السردية إلى جانب العناصر الأخرى « حيث أن الوصف أصبح العنصر الأساسي في الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة خادما للسرد»[2] . لذلك جاءت المقاطع الوصفية السردية تتخلل النصوص الجديدة لعبد الملك مرتاض .

ساق لنا الكاتب عدة نماذج انطلاقا من صوت الكهف فرصد لنا النساء وهن منطلقات إلى أراضي بيبيكو لحفر البقوق :« وتنطلقن مشمرات ، فؤوسكن على أكتافكن ، حافيات ، عاريات إلا من ستر ممزقة ، وتشرعن في الإحتفار، بقوق بعيد القرار ولكنه جيد ، أجود ما ر أيتن في حياتكن من قطاف هذا النبات الوحشي ، كبير الحجم قليل الفضالة ، بقوق كحب البطاطا ، وتتصاعد الفؤوس في الهواء بخفة ونشاط ، تتصاعد ثم تغوص في أعماق الأرض الهشة الحمرا، لا حجر ولا طفيليات ، أرض مخدومة »[3] .

عرض علينا المقطع مشهد النساء وهن يجتهدن في جلب البقوق لما أصابهن من مجاعة وفقر فأوحى لنا الجزء بحركة الأشخاص ووصف حالتهم في مشهد

---

[1] عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، ص 44 .
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 116 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 .

الحفر، وتخلل الوصف الذي ينبض بمشهد الحركة الأعمال الأخرى أيضا على غرار ما نجد في حديث الراوي عندما عثر على وَكْنِ حجلة فيه تسع بيضات ثم وجد تحت الصخرة أرنبا « كلبك ينبح ويحاول إدخال رأسه تحت صخرة نابتة في الجهة الشرقية لرأس العبادة ، وذهبت ونظرت إلى ما تحت الصخرة ، وأصر على البقاء بجانب الصخرة ... فعدت وتأملت جيدا المكمن الذي كان تحت الصخرة ، فإذا أرنب هناك كامن ، ولم يستطع مشاهدته أول الأمر لإظلام المكمن وعمقه نسبيا ، ولامتلاء عينيك بأشعة الشمس الصافية ، فلم يكن منك إلا أن مددت ساعدك ، ثم أمسكت به ، ولم تكد تصدق ، وكدت تخرج من طورك ، وكدت تنادي من في ظهر البجاني ... وكدت ترفع عقيرتك فتنادي أمك فتبشرها »[1] .

في هذا الجزء المطول نجد جملة من الصفات والحركات التي عبرت عن مشهد العثور على الأرنب فظهرت مجموعة من الأفعال تكشف ذلك مثل : (ذهبت ، نظرت ، أصر ، فعدت ، تأملت ، تستطيع ، مددت ، أمسكت ، ربط) وغيرها وقد أعطت في مجملها للحدث وصفا ، عبر عن نجاحه في العثور على الأرنب هذا من جهة ومن جهة أخرى كشفت عن دلالة الإحساس بالفرح وهي الحالة الوجدانية التي غمرت الراوي في آخر النص وهو ما ظهر في (لم تكن تصدق) و (كدت تخرج) و(كدت ترفع) و (كدت تنادي) .

ومن هذا النمط الذي يوظف تقنية الوصف السردي ما نقرأه في قول الراوي « وترفعون مداقكم الثقيلة حتى تعلو في الفضاء ، ثم تصدمون بها هذه الصخور ، الصخور التي تأبى الانكسار ، وتتورم أكفكم من كثرة قصف هذه الصخور ، والدم ينزف منها ، وأنت تشاهد هذه المناظر ، وتسهم فيها ، كفَّاك تنزفان أيضا بالدم ، تلعطه بلسانك ، ثم تلقيه إلى الأرض ، وتزيل العرق السائل على جبهتك ببعض كفك المُعَفَّرَة بالغبار»[2] .

يبدو الوصف في هذا النص من خلال الأفعال الدالة على الحركة مثل : (ترفعون ، تعلو ، تصدمون ، تأبى ، تتورم ، ينزف ، تشاهد ، تسهم ، تلعطه ، تلقيه ، تزيل) تدل على الحدث وتصفه ففيها يحدث التشابك العفوي بين السرد والوصف فحدث الانسجام بينهما لنتعرف على أوصاف الحدث وحالة المساجين في المحجر وما يبدوعليهم من أوصاف حسية تمثلت في النزيف والعرق والتورم فكانت هذه

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 49 - 50 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 664 .

العبارة وما سبقها « سيلا من الجمل السردية المتلاحقة ، التي لا تخلو أفعالها من الصدى الوصفي المتسرب عبر سراديب اللغة السردية »[1] .

ومن النماذج الأخرى أيضا التي يرتبط فيها الوصف بالسرد ما نأخذه من رواية **"مرايا متشظية"** التي يقول فيها الراوي : « ظهرت أسراب من الطيور السوداء ، فتشاءم الناس في الروابي ، وأشفقوا من رؤيتها ، وأيقنوا أن زمن الطوفان الموعود أظلهم، أصيبوا بالهلع الشديد ، أظلمت الدنيا في أعينهم ، ولم يلبث أن حل الطوفان على كل الروابي ... ولم ينج منه من كانوا في كهف الظلمات ... بل لقد امتد طوفان الدم الموعود إلى كل الأقطار والكهوف في كل أنحاء الأرض فغمرها وأغرقها فهلك الناس جميعا »[2] .

نجد في هذا المشهد عددا من الأفعال الموحية باحتمال حدوث الطوفان على نحو ما نجده في (تشاءم ، أشفقوا ، أيقنوا)، فضلا عن تولد الخوف في نفوس أهل الروابي لذلك استعمل (أصيبوا ، أظلمت ، لم ينج) ، فشكلت عرضا ووصفا للحدث في آن واحد فكان لها بعدها النفسي والمادي .

ولا شك أن مقاطع الوصف السردي في أعمال عبد الملك مرتاض كثيرة إذ احتلت جزءا مهما من الصفحات في رواياته ثلاثية الجزائر كما يبدوفي حديث الراوي عن نجاح المقاومين في الدفاع عن أسوار الحصن « لقد وقع عدد كبير من الأسرى في قبضة المقاومين... ستين خائنا كانوا يظاهرون الحامية على إخوانهم ، وعثروا على سبعة وعشرين جريحا أعيدوا إلى أهليهم في الجزيرة الغربية ... وقعت غنائم عظيمة للمقاومين من السلاح والذخيرة الحربية ... وكذلك قطع المقاومون مصدر الماء على الوحش الرهيب »[3].

يركز المقطع على حركة الأفعال التي تظهر في (وقع) و (عثروا) و (أعيدوا) و(وقعت) و (قطع) التي عبرت عما قام به هؤلاء المقاومين فصورت أعمالهم التي تنم عن صفاتهم الظاهرة وهي التحكم في زمام الأمور وصفاتهم الباطنية والمتمثلة في الإنتصار .

ونجد مقطعا آخرا في الملحمة يجسد استخدام الراوي لهذه التقنية والذي ورد عندما أجمعت القبائل على مبايعة الأمير« ازدحف الأمير بالمبايعين تلقاء مدينة أم العساكر الخضراء ... فاستقبله السكان رجالهم ونسائهم وأطفال هم بخصيبية حيث

---

[1] عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، ص 44 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 217 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 180 - 181.

تعالت زغاريد النساء ، تفاؤلا وأملا وسرورا ، وضج الجو بإطلاق البارود إحتفاءً ببيعة الأمير العظيم ... الآن أصبح للمحروسة المحمية البيضاء قائد يقودها »[1] .

انطلاقا من العلاقة القائمة بين الوصف والسرد يستحضر الراوي مشهد السكان وهم يُقِرون ببيعة الأمير فعم المشهد احتفالا عظيما لذلك تضمن النص دلالات الإحساس بالأمل والتفاؤل كما يبدو في : استقبله ، تعالت ، ضج ، يقودها ، وهي كما يظهر تقترن بدلالة الفرح التي انعكست في سلوك المبايعين وهو ما كان مختزنا في هذه الأفعال والصفات .

ومن مقاطع الوصف السردي ما نجد في رواية وادي الظلام أثناء إنجاز أصحاب الأمير لمهمة اختطاف عائشة :« وتكمنان في غابة الزيتون القريبة... بعد أن تسلّلتم أربعتكم ... لئلا يراكم أي من القبيلتين ... وتستلمون كيسا ضخما من الأوراق المالية من شخص وضع اللثام على وجهه حتى لا تعرفوه ن بعد أن تلثمتم ... ثم تكمنون للفتاة ... وتقترب عائشة من مكمنكما وتباغتانها بسرعة مذهلة وتكممان فمها بعصابة بعد أن صرخت ... وتنطلقان بها... بعد أن هددتماها »[2].

في ضوء هذه الفقرة ندرك أن هناك عملية اختطاف أنجزها شخصان على أكمل وجه وبسرعة فائقة وبحذر شديد تظهر حركتها في الأفعال التي وصفت في المشهد عن قرب مثل (تكمنان ، تسللتم ، تستلمون ، تلثمتم ، تكمنون ، تقترب ، تباغتانها ، تكممان ، صرخت ، تنطلقان ، هددتماها) .

تضمنت هذه الأفعال حالة الاستنفار لدى هذين الرجلين والتي كانت الغاية من ورائها نجاح عملية الاختطاف كما رصدت أوصاف هذا المشهد بانتقاء الأفعال ذات الدلالة الوصفية إذ بين وصفها في الغابة من خلال : الكمين والتسلل و اللثام كما بين وصف معاملتهما للفتاة والتي كانت عن طريق المباغتة و الانطلاق والتهديد .

نخلص إلى القول أن الوقفة الوصفية في مدونة عبد الملك مرتاض عرفت تغيرات واضحة إذ ركزت على الوقفات الوصفية للشخصيات (جسديا) في المسار الأول بينما اتجهت في مسار التحول إلى تحديد مجموعة كبيرة من الأشياء والوقوف عند جزئياتها ، أما في الأعمال الجديدة فقد ركز عبد الملك مرتاض على الحالات الشعورية للشخصيات وعلى الرمز في معظم أعماله .

---

[1] المصدر السابق : المجلد 3 ، الطوفان ، ص 364 .

[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 390 .

2 1 - ***المشهد***

هو التقنية التي يقوم فيها الراوي بتقديم أحداث التجربة السردية عن طريق الحوار ويعد المشهد من المقومات الأساسية في بناء العمل الروائي ويأتي « حواري في أغلب الأحيان... ويتحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا »[1].

يسهم الحوار في تجسيد الأحداث « بما يضيفه من حيوية وحركة على المشهد السردي ، لأنه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفعلا من خلال علاقة التحاور بين شخصين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث كما تخيلها المبدع وصورها »[2] ، وتكمن أهمية الحوار في أنه يجعل « الأحداث تنمو ... ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به ... فالحوار هو تلك القدرة على التواصل و الاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي عبر طريقتين :

أ - التحاور بين شخصين .
ب -المونولوج أو الحوار الداخلي »[3].

1 2 1 - إشتغال المشهد في المدونة

إهتم عبد الملك مرتاض في متونه السردية بالمشهد سواء للكشف عن أراء الشخصيات ومواقفها أو في تحريك الأحداث وتفعيلها ، الأمر الذي يؤكد للمتلقي واقعية الأحداث وصدقها ، فجاء المشهد كتقنية زمنية لإبطاء السرد غطى معظم الأعمال ، وكان حاضرا في المدونة بنسب متفاوتة .

يعد المشهد من التقنيات المساعدة على تقليل حركة السرد وتعطيلها ، بحيث يبدو حجم النص مساويا لزمن المتن أو الحكاية.

والمشهد في روايتي **"دماء ودموع " و "نار ونور"** حاضر بقوة، إذغطى معظم صفحاتها، في محاولة من الكاتب لجلب إهتمام القارئ حتى يجعله يقترب من وقائع الرواية أكثر ويتفاعل مع أحداثها.

ومن خلال إطلاعنا على المشهد في هذين العملين يمكننا القول أن محوره في **"دماء ودموع"** هو ابتسام وفي **"نار ونور"** هو الالتحاق بالثورة.

---

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 108 .
(2) محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ، ص 159 – 160 .
(3) المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

ومن أمثلة ذلك حوار صالح وأحمد حول شخصية ابتسام إذ حاول صالح لفت انتباه صديقه إلى هذه الفتاة بذكر أوصافها والإسهاب في الحديث عنها على النحو التالي : « أتر اك أصيبت بمس من الجنون منذ الصباح ؟ مالي أراك شارد الفكر ، غائب العقل ، قلق البال ، حزين الجنان ، كليم الفؤاد ؟ أجبته كمن أفاق من النوم ولما يستعد بعد وعيه كاملا :
ذرني وشأني ذرني »[1] .

ويتواصل المشهد ويتساءل صالح عن حالة ولا يوقف استرساله في الحديث إلا مرور ابتسام فيقول : « أنظر ! انظر إلى هذه الفتاة المقبلة علينا ما أجملها ! أنظر إلى هذه الغادة المتهادية المتكسرة ...» [2] ، ويستطرد في وصفها قرابة خمسة عشر سطرا حتى يستوقفه أحمد قائلا : « ما أثقلك يا صاحبي ! ما يبقيك بجانبي ، وقد قلت لك إني ضجر بالحياة والأحياء ، وبكل شيء بما في ذلك الكلام الجميل ...»[3]

ويتواصل استفزاز صالح لأحمد ويقحمه في الحديث عن ابتسام في صفحة ونصف أشاد من خلالها صالح بخصال ابتسام مطولا .

يصور هذا المشهد جانبا مهما من شخصية ابتسام التي تتميز بصفات معنوية وحسية جعلتها تتبوأ مكانتها الخاصة بين اللاجئين وبين أهل القرية .

فكان للمشهد دورا أساسيا في فتح موضوع ابتسام الذي انبنت عليه أحداث الرواية ومن جهة أخرى عمل هذا الحوار على إضاءة جوانب كثيرة من شخصيتها التي كانت غامضة في ذهن أحمد من أجل لفت انتباهه وتوضيح صورتها أكثر كما كشف لنا الحالة النفسية لأحمد الذي يعاني صراعا داخليا يتمثل في الخوف والقلق والتعلق بابتسام مما أدى به للوصول إلى حالة من الضياع بدت واضحة من خلال رده على صالح ، غير أنه استسلم للواقع وبدأ يفكر في ابتسام كأمل في حياته .

ونماذج هذه المشاهد كثيرة نجد منها في **"نار ونور"** اجتماع أحمد وأصدقاؤه ببيته إذ يخطب فيهم قائلا : « ها نحن أولاء قد أصبحنا رجالا أشداء ! أم ماذا يا رجال ؟ والثورة قائمة على أشدها ، أم ماذا ! ولا بد من أن نتظافر على عمل وطني متميز يليق بمنزلتنا ، أم لسنا الشباب الطموح الغيور ... »[4] .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء و دموع ، ص 73 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دما ودموع ، ص 74 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 75 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 304 .

وتتواصل استفهامات سعيد الاستفزازية لأصحابه إذ يتدخل مخلوف بحماسه ثم خالد بمنطقه ويشتد الحوار بين الثلاثة ويتدخل حمدان ليقدم وجهة نظره ، وتتواصل المنافسة حول طلب العلم أو الالتحاق بالثورة وكيفية إقناع الأولياء بذلك ليختم المشهد باتفاق الطلبة على ترك مقاعد الدراسة والالتحاق بالثورة ، وكان ذلك على امتداد ثلاث صفحات ونصف .

أفضت مناقشة الطلبة إلى الاتفاق على الانضمام إلى صف الثوار ، فجاء هذا المشهد في الصفحات الأولى من الرواية ليسهل على القارئ فهم أحداث العمل الروائي الذي انبنى على نقطة الالتحاق بالثورة وتمكينه من فهم الأحداث المتوالية بعد ذلك ، إذ يصبح أحمد وزملائه مناضلين يشاركون في العمليات الفدائية والمظاهرات والكفاح ، فورود هذا الحوار كان على فكرة مبنية على اتخاذ قرار حاسم وهو ما انتهى إليه المشهد في آخر المطاف هذا من جهة ومن جهة أخرى كشف المشهد عن شخصيات متعددة تتمثل في زملاء سعيد إذ رسم المشهد شخصية متحمسة وشخصية مترددة وشخصية تعتمد المنطق والعقل وشخصية متمردة ، لكن جميع الشخصيات اتحدت في صياغة قرار الالتحاق بالثورة فجاء الحوار مطعما بعنصر التشويق الذي يفضي بالقارئ إلى متابعة متن الحكاية .

ومقاطع المشاهد كثيرة يمكننا أن نجد بعضها ممثلا في الجدول التالي :

الرواية	***الشخصيات***	***الموضوع***	***الصفحة***
دماء ودموع	صالح وأحمد	مواصلة الحديث حول ابتسام	78 - 79
	الشيخ كريم وأحمد	عودة الشيخ خائبا من خطبة ابتسام	88 إلى 91
	صالح وأحمد	حول ابتسام	92 إلى 96
	صالح وشعبان	حول ابتسام	98 إلى 102
	شعبان وابتسام	حول أحمد	103 إلى 109
	صالح ، شعبان ، أحمد	حول ابتسام	111 إلى 115
	هناء و أحمد	إيصال الرسالة لإبتسام	139 إلى 142
	صالح وأحمد	حول رسالة ابتسام	153
	صالح وأحمد	وضعية أحمد	154إلى 162
	سي محمود ومخنوق	زواج ابتسام	168إلى 176
	شعبان وسي مخنوق	علاقة ابتسام بأحمد	177إلى 187
	مخنوق والمفتش حسن	علاقة أحمد بابتسام	188إلى 198
	المديرة وأحمد	حول إقالة أحمد	200إلى 207
	سوزان ، ابتسام ، أحمد	حول إقالة أحمد	208إلى 220

	ابتسام وعائلتها	الإلتحاق بالجيش	222إلى 231
	تابوت عمتي زينب أحمد	استقبال الجنود	234إلى 240
	أحمد ، الضابط ، موريس ، الحركي	إقناع رئيس الحركة	244إلى 250
	أحمد ، تابوت ، العم مختار، سي محمود	متجه الجنود والحرية	255إلى 264
	ابتسام وأحمد	المعارك والحب	271إلى 276
نار ونور	سعيد وأصحابه	الالتحاق بالثورة	314 إلى 322
	فاطمة ، سعيد ، خال سعيد ، أم فاطمة	الدراسة والإستعمار	323 إلى 345
	سعيد وعمر في المقهى	الشروع في التدريب على مواجهة الاستعمار	347 إلى 353
	سعيد ، خديجة وأم سعيد	الانفجار	359 – 360
	سعيد ، عمر، الخال وفاطمة	مهمة سعيد	361 إلى 368
	فاطمة و سعيد	استطلاع أمر النيران	377 – 378
	سعيد والضابط	الاستعمار و الحضارة والتجنيد الإجباري والفلسفة	370 إلى 386
	الضابط وقدور	الاستنطاق	387 إلى 392
	سعيد وفاطمة	السلاح	396 إلى 415
	سعيد وعمر	تسليح الشباب	419 إلى 423
	خديجة ، فاطمة ، عمر وسعيد	المشاركة في المظاهرة	425 - 426
	سعيد ، فاطمة وحلومة	الاستعمار و الاستقلال	433 إلى 443
	سعيد والأصدقاء	الاستعداد للمواجهة	444 – 450

وإضافة إلى هذه الحوارات التي جاءت في معظمها طويلة ، « نعثر على مقطع درامي مطول يصور صراعا داخليا لسعيد بين همه الثوري وحبه لفاطمة ، كان أولى أن يصاغ شكل مناجاة (حوار داخلي) لكن الراوي هيمن عليه » [1] ذلك الصراع الذي نتج عنه انتصار رغبة الالتحاق بالثورة والذي تلمسناه من خلال الصفحة 372 و 373 .

ومثال ذلك أيضا مناجاة أحمد لابتسام في ذلك الليل الديجور [2] ، إذ يستسلم لعواطفه فيخاطبها مرارا علها تحس بحاله ، ويزداد تعلقه بها فيتمنى أن يحظى بفرصة اللقاء بها .

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 249 .

[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ،المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 82 - 83 - 84 .

ونخلص للقول أن الحوار الخارجي هيمن على مضمون التجربتين ، إذ منح للشخصيات حقها في الظهور والكشف عن أفكارها ، فجاءتا في شكل حوار خارجي ، صاغ الراوي من خلاله الأحداث التي جاءت على لسان الشخصيات الروائية مما يشير إلى أن هناك تساويا بين زمن السرد وزمن القصة .

غير أن عبد الملك مرتاض في رواية **"الخنازير"** تخطى خاصية الحوار الخارجي التي لزمها في المسار السابق وزاوج هذه المرة بين الحوار الداخلي والخارجي ، فجاء متنها حافلا بهما ومبنيا على الوقائع والمواقف .

وظف الراوي مقاطع الحوار الداخلي لتعرفنا على ما يجول في أعماق النفس من معاناة وتردد كما يظهر في أول صفحة حين تأمل الشطاح حالته وقد نال منه التعب فرأى ضرورة الانتقال من هذا المكان ، فخاطب نفسه« السفر ! السفر! هيا ! الطائرة ؟ أبدا ! الخط منعدم ، مدينتك صغيرة ، القطار ؟ لا ! كله متاعب ! لصوص ! ... الحافلة ... ؟ مزعجة ! ... لا ترتاح فيها ، سيارة أجرة ؟ غالية ! نار ! ... سيارة خاصة ؟ لا تملكها ! جيبك فارغ ! أنت تعرف ... لا تتطاول ! دراجة نارية ؟ حوادثها لا ترحم ... دراجة عادية ؟ لا تنفع ! مشية السلحفاة ! المسافة أبعد ! ... العصر تتطور ... لكن لابد من سفر، لا بد أن تسافر ... إنا إلى صنعاء و إن طال السفر ! قالها الشافعي »[1].

المتأمل في المقطع يلاحظ أنه ينبني على محور السفر ، فيتساءل عن السبيل إلى ذلك ، ويتردد في اختيار الوسيلة .

فكشف المشهد عن الموقف المتردد للشطاح والذي تمخض عنه كشف الجانب النفسي للشخصية ، خاصة « وأن التعرف إليه لا يتأتى إلا من خلال ما يفصح عنه أو يبوح به ، أو يجول في خاطره »[2] ونماذج الحوار الداخلي كثيرة منها :

الشخصيات	***الموضوع***	***الصفحة***
الشطاح	البحث عن سبب عدم توقف السيارة	250
الشطاح	علة عدم أكل الطفل	254
كبير المخيم	مجيء الشطاح إلى المخيم	254
الشطاح	وضعيته أثناء الوصول	257 – 258
الشطاح	وضعية الخيمة	261
الشطاح	حول شهرزاد	284

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 .
[2] عبد المنعم زكريا القاضي : البينة السردية في الرواية ، ص 134 .

شهرزاد	حول الشطاح ووالدها	285
الشطاح	يتساءل عن وجوده في المخيم وعلاقته بالآخرين	286
كريم	تهمة الاختطاف والكبير	320-319-318
كريم	والد شهرزاد المتهم	324
خيرة	صوت الحفر	351
خيرة	وضعيتها في المغارة	353
كريم	طريقة الوصول إلى المتهم	404 -405
الشطاح	قتل خيرة ودفنها	432

ومع كل هذه المقاطع التي تغطي متن الخنازير إلا أن عبد الملك مرتاض لم يحفل بالحوارات الخارجية بين الأشخاص لـ« إتاحة الفرصة لرسم الشخصيات وإعطائها المجال لتفصح عن نفسها » [1] ومثال ذلك المشهد الذي وقع فيه التساؤل حول اختطاف خيرة وذلك بين وردة وشهرزاد والمريضة والكبير .

« وقولوا لي : أين ذهبت خيرة ؟ ما لكم ساكتين ؟!

- نحن تسألنا ....؟

- ومن أسأل : الحجر أم البحر أم شجر الغابة ؟

- مع الطبيبة جئت ... نادينا ... دخلنا ... الخيمة فارغة ! هذه هي الحكاية ! كل الحكاية ، ياكبيرنا ! ...

- إيش يجري في هذا المخيم ؟ قولوا لي : أيش ؟...

- هذا مجرم الذي عملها ! إنما كيف استطاع ؟

- وما شعر به أحد !

- بسيطة! خيرة موجودة في المخيم ، حتما !

- نحن خائفات ! اليوم هي ... غدا ، من يعرف ... ؟

- كلام باطل ، هذا ! كيف يجوز ؟ قلت لكم خيرة خرجت تشم الهواء ....

- في هذي الساعة ؟

- ولماذا لا ؟

- كل شيء ممكن !

- اسمعوا يا رجال ! تفرقوا ... فتشوا الخيام ... ابحثوا تحت الأشجار ... في كل مكان »[2].

---

[1] المرجع نفسه : ص 133 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 308 - 309 .

بت الحوار في هذا المشهد حالة القلق التي سيطرت على الكبير من خلال إعادة طرح السؤال (أين ذهبت) ، (إيش يجري) ومن جهة أخرى حالة الخوف التي صرحت بها الفتيات في قولهن (خائفات) ، (من يعرف) ثم حاول الكبير الإمساك بزمام الأمور حين هدأ أمر الرجال بالبحث عنها .

فجاء هذا المقطع ليولد الحركة في المخيم بحثا عن خيرة ، مما كسر رتابة السرد وعلق أحداث الرواية لتقديم « نقل حي للأحداث والوقائع ، وكذا للشخصيات المشاركة فيها »[1] وليمنح بذلك للقارئ شعورا بالمشاركة في الحدث ، لأن الموقف يبدو وكأنه مجسد أمامه .

ومن النماذج الأخرى التي تشكل المشهد و المتمثلة في الحوار الخارجي ما نجده في الجدول التالي :

الشخصية	***الموضوع***	***الصفحة***
الكبير و الشطاح	الطعام	254، 256-257
الكبير و الشطاح	فراش الشطاح	264-265
شهرزاد و الشطاح	حول اسمها وشخصيتها	274-275
الكبير و الشطاح	تعويض الممرنين	287
الشطاح ، الكبير و الأطفال	اللحم	289-290-291
شوك ، خيرة و الشطاح	الابتعاد عن شوك والبنات	294
الشطاح و الشباب	إهانة خيرة لهم	296
وردة و شهرزاد	مرض الفتاة وعدم خروج خيرة	306-307
أهل المخيم	الاختطاف	311
ابن الحركي وابن الشهيد	أصلها	314
الشطاح والخنزير	سرقة ونهب المخيم	320-321-322
كريم وشهرزاد	والدها	323 إلى 327
الرئيس، والطفل وبوشقفة	خطف التفاحة	332-333
ابن الشهيد والكبير	الضرب	340-341-342
ابن الشهيد وشهرزاد	كشف التهمة عن والدها	346
الشطاح وابن الشهيد	الابتعاد عن شهرزاد	347-348
الشطاح و الدركي	السرقة في المخيم	360-361
ابن الحركي و الفلاح	الفساد	363-364-365
المحافظ وابن الحركي	اختلاس الكبير لأموال الشعب	366
ابن الحركي وأهل المخيم	الاستيلاء على منصب الكبير واختطاف	370 إلى 374

[1] نقله حسن أحمد العزي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ص 93 .

	خيرة	
ابن الحركي وشوك	خلافة المديرة	377-376
خيرة و الشطاح	إطلاق صراح خيرة	383-382
كريم وشهرزاد	الركض	400-399
عمي حدوج المجاهد و كريم	البحث عن الدليل	410-409-408
زبيدة وكريم	حول ثابت	412-411
كريم والمحامي	المعطيات الجديدة	414
رجل الأعمال وابن الحركي	الاختلاس	422-421-420

تخللت الرواية هذه الحوارات الخارجية من أجل بث الحياة في العمل الفني إذ عملت على تقديم المشاهد للمتلقي وكأنها حقيقية .

وعند وقوفنا على المشاهد في الأعمال الجديدة لعبد الملك مرتاض وجدناها في غالبيتها تركز على الحوارات الداخلية للشخصيات في التجربة الروائية وتكشف عن نفسيتها وما تلاقيه من صعاب وتبين علاقتها مع الشخصيات الأخرى وكذا تأثرها بالمواقف المختلفة ومثال ذلك النص الذي يحلل فيه الطاهر المنظر العجيب الذي رآه تحت جنح الظلام لدى مقبرة الربوة العالية فخاطب نفسه « كيف يجوز ؟ الموتى لا يعودون أبدا ، ما رأينا شخصا توفي فعاد ، الشياطين خرافة من خرافات الأم حلومة ، ... أنا أصدق الخرافات ؟ مستحيل ! من يمكن أن يفعل هذا ؟ من يمكن أن يدبر هذا المشهد البهلواني ؟ من ...؟ .

لا ينبغي أن يكون إلا شخصا محتالا ، شيطانا من شياطين البشر ، ليس في الأرض إلا البشر ، هذا الجسم المتكور أمامك : إن هو إلا بشر ، حتما ! ماذا تنتظر»[1] ؟ .

بعد أن تساءل الطاهر عن المنظر الغريب قام بتحليله وخلص إلى أنه بفعل فاعل ثم قرر مواجهة هذا المنظر بالضرب وقد عاد إلى نفسه بحثا عن الإجابة والقرار المناسبين وطبقهما ليجد أن الفاعل هو رابح الجن ويبدو أن الراوي استعان هنا بهذا الحوار الداخلي ليكشف لنا حقيقة الظاهرة التي كان يشاهدها جميع أهل الربوة العالية ولا يحركون ساكنا تجاهها ، فظهرت الحقيقة على يد هذا الرجل الشجاع والفطن الذي كانت له القدرة على المجابهة كما بين المشهد ضعف شخصية رابح الجن .

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 493 .

ومن المقاطع الحوارية المؤثرة جدا ما نجده من كلام أم الشيخ الصبي وهي في فراشها تئن قائلة « وليدي ، يا وليدي العزيز ! أين أنت الآن ؟ في أي فراش تنام ؟ وهل أعطوك فراشا ؟ وهل هيأو لك مرقدا ؟ وبأي طعام تتغذى ... وليدي يا وليدي الحبيب ! قل لي ، أين أنت الآن ؟... كيف تستطيع الإفلات من كل هذا القمل الشره ؟ وأخشى أن يمتص كل دمائك ...

وابكي معي يا ... أشجار الغابة ، فأنا حزينة ، وأبك معي يا ماء البحر ، فأنا شقية ، وابك معي يا سيدي عبد القادر ، فأنا أحبك ...»[1] .

قدم المشهد الحالة النفسية الحرجة لهذه الأم التي زج بابنها في السجن فحرمت لذة النوم حتى في الليل ، فهي تسأل عن حاله وتدعو الجميع أن يشاركها مأساتها .

ولا تزال تناجي وتتوسل للأولياء والصالحين[2] بل وتطلب من الريح أن تعصف بقوة[3] لتنزع الظلم من هذه الربوة .

المتأمل للمشهد يجده قد صاغ آلام وأحزان أم على فلذة كبدها في صورة عميقة ، تحملها عاطفة الأمومة القوية ، فقد غاص المشهد ليستنبط ما كان مغمورا في أعماق الوالدة ، التي لم تجد شخصا تفضي له بمعاناتها ، فلجأت إلى نفسها تتساءل عن حاله وتطلب العون من الجميع .

فاختص المشهد بتصوير الصراعات الداخلية النفسية التي تختلج ص در الأم ، التي تعاني القلق والخوف والتوتر .

وعمل الحوار على تكثيف البعد الدرامي في السرد من خلال مناجاة الأمير لنفسه بعد نكسته ، وتخل ي الأصحاب عنه ويقينه بأنه لا مفر من مواجهة العدو ، وإدراكه أن جميع الطرق قد أُغلقت أمامه ، فناجى نفسه قائلا : « وها أنا ذا ها هُوَهْ ! بعد العز والقوة والأمل العريض ... الأمل ضاقت شعابه ، وتغلقت في وجهي أبوابه ، كذلك آل أمري إلى ما آل إليه! »[4].

لقد عَزَّ على الأمير أن يشاهد ذله بعد عزه وحزنه بعد فرحه وسقوط مكانته بعد علو شأنه.

كما لم يتحمل أن يرى شعبه يعيش مقهورا مستعبدا في أرضه « لذلك لم يتمالك الأمير أن خاطب البحر، في شبه غيبوبة وذهول ، قائلا :

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 655 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، الصفحة نفسها .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 656.
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 375 .

- أيه البحر المسجور ! من سجر ماءك ، وملح مذاقك ، وكَوَرَ أمواجك .
- أيه البحر المسجور! من جعلك قادرا على طي الأسرار العظيمة في قرارة أعماقك ... فبأي حديث تسبح أمواجك حين تتلاطم هادرة ...»[1] .

يلتفت هذا المقتطف إلى عظمة الخالق في خلقه وكأن الأمير يستنجد بالمولى عز وجل أن ينظر إلى حاله وهو المدرك لحال الجميع ، ويواصل في مقطع آخر تغلب عليه الحسرة والمرارة رفع نجواه إلى خالقه « يا الله ! يا رب السموات والأرض ، ورب العرش العظيم ! كيف انقلب عزي ذلا ، وقوتي ضعفا ، كيف استحالت حريتي إلى عبودية ! ... لم يخطر على خلدي قط أني أصيرإلى ما صرت إليه من الهَوْن فما أكثر ما دوخت جيوش الكائن الغريب ... فهزمتها في خنق النطاح ... وهزمتها في معركة المقطع ... ولقد أسست الدولة الحديثة في بلادي لأول مرة في التاريخ »[2] .

صور المشهد مأساة الأمير الذي شكى حاله لخالقه وأكد أنه لم يقصر في حق شعبه بإنجازاته التي ستبقى شاهدة على مكانته .

كما بين المقطع مرارة الحزن وشدة الألم واليأس التي تمر بها حالته النفسية التي أصبحت حرجة جدا ، ثم أخذت تتدهور في عزلته أثناء سجنه ومثَّل الحوار الصورة المعنوية للأمير التي كان محورها الخيبة ، سواء خيبة في مواصلة الكفاح أو خيبة ثقته بالمحيطين به ، أو خيبته في نقض الكيان الغريب وعوده تجاهه ، وتجاه عائلته .

ويظهر الحوار الداخلي أيضا في رواية وادي الظلام ،إذ أخذ تفكير المعلم في كلام زوجته حول محاولة اختطافه عدة صفحات ، ناقش فيها تعرضه للاغتيال دون سواه وربط ذلك بأمر اغتيال الفتى المسكين الذي كان يبيع على منضدة حقيرة ، سجائر التبغ[3] ، وجعل من حادثة رفض عائشة للشيخ حمدونة سببا لمحاولة التخلص منه[4] ويعود مرة أخرى إلى استذكار الحادثة بتفاصيلها ليبقى حائرا ، يفتح باب هذه الاحتمالات وغيرها على مصراعيه ، غير أن المؤكد عنده أنه أضحى هدفا للاغتيال[5] ، ويبعد علة اغتياله عن كونه مفكرا ، لأن القبيلة تشهد اغتيا لا من جميع

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 379 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 398 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 317 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 318 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 319 .

الفئات[1] غير أنه يخرج من هذا الحوار الداخلي من أنه لا رَادَّ لقضاء الله ، ويعزم على الاستمرار في حياته كما لو أنه شيء لم يكن[2] .

استعرض المعلم قضية اغتياله بينه وبين نفسه وحاول تقديم مبرر لها غير أنه فشل في ذلك وقرر مواصلة حياته بشكل عادي .

لقد استغرق هذا المشهد ثلاث صفحات تقريبا ليبين لنا حقيقة هذه الشخصية التي أضحت مشوشة الذهن ، بعد ذهولها من عملية الاغتيال التي كانت موجهة لها خصيصا من خلال توظيفه جملة من الكلمات : (ربما سيعيدون ، لا تعرف ، ترتاب ، اقتنعت ، أنت حيران ، رسالة ، مشفرة ، الاحتمالات) وغير ذلك مما يوحي بضبابية القضية في فكر المعلم كما كشف المشهد الخالة المأساوية التي يعيشها أفراد القبيلة التي أضحت غارقة في الدم من خلال استخدام بعض الكلمات مثل : (القتل الشنيع ، قُتِلَ ، قتله ، أن قتل ، بأن القتل ، الاغتيال ، يقتل الناس ، يقتلون ، جثة هامدة ، أبشع تمثيل) .

إن دلالة هذه الكلمات عميقة ، جاءت لتوحي بعدم الاستقرار الذي تولدت عنه اضطرابات رهيبة راح ضحيتها آلاف الأبرياء ، فبين المشهد الحالة النفسية الخاصة بالمعلم والمتعلقة بوظيفته كما أشار إلى الحالة العامة للمحروسة عن طريق الحوار الذي دار بين المعلم وذاته .

وعلى غرار هذا النمط تناجي عائشة نفسها حين فشلت في التملص [3] من أيدي أصحاب الأمير فجاءت مناجاتها في حوالي صفحة ونصف ، عكس من خلالها المشهد حالتها النفسية الحرجة كما جاء « مشابها للمشهد الواقعي إلى حد كبير لاحتوائه على الصراع والتأزم »[4] .

أما حين قرر المعلم الزواج ثانية ، وقبل أن يعرض الأمر على الصبية بهية فكر في احتمال عدم موافقتها « فتساءل في نفسه ... ألست رجلا من الرجال ؟ ثم ألست غنيا من الأغنياء ؟ ثم أليست هذه الفتاة الحسناء هي مجرد امرأة ، في بداية الأمر ومنتهاه ، لم يخلقها الله إلا لتكون لرجل من الرجال ! ؟ أم أليست هذه هي طبيعة الله في الخلق ؟ ومن هذا الرجل الذي هو أفضل منك في المحروسة فيستأثر بها من دونك »[5].

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 319 – 320 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 320 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 393 - 394 .
[4] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 95 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 347 .

قدم المعلم في هذا الجزء عدة مبررات لنفسه حتى يتقدم خطوة أخرى إلى الأمام تقربه أكثر من بهية ، لذلك اتخذ قراره في الحديث إليها كما أفرز عنه المشهد.

المقتطف كشف عن التغيير الواضح في شخصية المعلم الذي أضحى يتكلم بلغة المراتب والثراء ويرى في المرأة وهو تاجر غير ما كان يراه فيها وهو المعلم فاكتسبت شخصيته صفة الغرور من خلال سياق تساؤلاته ، فعكس الحوار تطور هذه الشخصية والتغيرات التي طرأت عليها .

أما الحوارات الخارجية فقد جاءت كثيرة نذكر منها ما يلي :

الرواية	***الشخصيات***	***الموضوع***	***الصفحة***
صوت الكهف	رابح الجن والطاهر	المكافأة	477
	حلومة والأولاد	رؤية حلومة للولي الصالح	509 إلى 513
	زينب وابنها	اختطاف الابن	593
وادي الظلام	الشيخ حمدونة و همذان	الزواج من عائشة	258 إلى 262
	المعلم والسلطان	حول ترك المعلم للتعليم واحتراف التجارة	327 إلى343
	المعلم وسعدون وقائد أحراس المشيخة العليا	اختطاف عائشة	399
حيزية	الفحل وزوجه	المختار	750 ، 768
	الضابط ، كاترين و المحامي	جريمة كاترين	775 ، 778
	كاترين والمختار	المسدس	766
الملحمة	الوحش والحسناء	الاحتلال	122 إلى 139
الطوفان	الأمير وأم البنين	بقاء زوجته معه أو ابتعادها عنه بعد مبايعته	367 إلى 370
الخلاص	مصطفى والجاسوس مونتاي	الثورة والاحتلال	762 إلى 767
مرايا متشظية	عالية بنت منصور وشيخ بني بيضان	حقيقتها	56 إلى 66

لقد استعان الكاتب بتقنية المشهد حتى يتجنب سيطرة السرد على المتن الروائي وأيضا حتى يبدد الشعور بالملل الذي قد يصيب القارئ ، كما قدم المشهد التفاصيل المهمة والبسيطة في هذه الأعمال .

2 - تسريع السرد

وتتضمن هذه الحركة تقنيتين زمنيتين تختصان بتسريع السرد في المتون الروائية وهما التلخيص والحذف .

2 1 التلخيص

هي تقنية زمنية تعمل على جعل الراوي يسرد أحداث القصة الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات أو قرون في مقاطع سردية محدودة فهو اختزل فترات زمنية طويلة في « تقديم موجز وسريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة le bilent ، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها الأحداث »[1] ، مما يعني أن الزمن الذي وقعت فيه الأحداث أطول من الزمن المخصص لسرد الوقائع فالتلخيص هو ما نجده « في بعض الفقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال »[2] في إشارة خاطفة إلى أحداث معينة ، وهو أن يتم سرد أحداث عدة سنوات أو أشهر سابقة في عدة فقرات أو عدة صفحات دون التطرق إلى تفاصيل هذه الأحداث والأقوال ويكمن « دور التلخيص في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ » [3] وذلك لا يعني أن وروده في العمل الروائي اعتباطيا بل له وظائفه المختلفة والتي منها[4] :

أ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
ب -تقديم عام للمشاهد والربط بينها .
ت -الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .

2 1 1 *التلخيص في المدونة*

يستعين عبد الملك مرتاض بتقنية التلخيص في نار ونور ودماء ودموع مركزا على وظيفة المرور على فترات زمنية طويلة وتقديمها في بضعة أسطر ، وذلك ما نجده في رسالة ابتسام لوالديها والتي لخصت فيها عدة أحداث استغرق زمنها قرابة أربع أشهر فتقول : « مضى علي منذ أن فارقتكما زهاء أربعة شهور ... لقد أصبحت ممرضة بعد أن خضعت لتكوين ... كان التكوين المكثف يشمل تلقي أوليات قواعد التمريض في وجه من النهار ، كما يشمل التدريب على استعمال السلاح والرماية في وجه آخر منه ... لكن التنقل من مكان إلى مكان آخر ، يجعلاني أسلو عنكم قليلا ، بل إني شاركت في إحدى المعارك في الأيام الأخيرة ، وكان النصر العظيم فيها لفرقة المجاهدين ...

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 159 .
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 109 .
[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 82 .
[4] ينظر المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

أنا الآن أقيم ببيت ريفي جميل ، في بيت رجل الاتصال »[1] .

في هذه الفقرة تختصر لنا ابتسام ما كانت تقوم به من أعمال وما مر عليها من أحداث خلال فترة زمنية تقدر بأربعة أشهر ، وذلك من خلال رسالة كتبتها لوالديها.

فقد خضعت لتدريب في التمريض وأصبحت ممرضة ، كما خضعت لتدريب في حمل السلاح واستعماله لتتمكن من المساهمة في المعارك وكانت تنتقل من مكان إلى آخر حسب التوجيهات ثم أشارت إلى مشاركتها في عدة معارك ، لتستقر مؤخرا في أحد البيوت الريفية على أمل الالتحاق بالجبل ، وفي مجملها أحداث لها تفاصيلها لأنها استغرقت فترات زمنية مختلفة غير أن شرحها يطول ويدخل على المتن حشوا غير مرغوب فيه ، فاستغنى القص عن جزئياتها وقام باختصارها على هذا النحو في الرسالة .

ومثال هذا التلخيص يحضر أيضا في **"نار ونور "** مع تنويع في طريقة استخدامه التي جاءت في هذا النموذج في شكل تقديم الاسترجاع ، وذلك عند عودة الراوي إلى حياة الشهيد دحمان والد السعيد « كان سعيد فقد أباه في ظروف غامضة ، ... غادر الأب أسرته المؤلفة من ثلاث بنات وولد ، ولم يعد قط ، قيل استشهد في بعض المعارك الأولى ، قبل إعلان الثورة ، ولكن أحدا لم يخبر أهله بحقيقة مصيره الغامض ، بل ترك الوالد هذه الأسرة لمصيرها ، تواجه تكاليف الحياة ، ومصاعب الزمن دون رعاية تذكر ... أما البنتان الكبيرتان فقد تزوجتا »[2].

يلخص لنا الكاتب في هذه الفقرة التي استغرقت حوالي صفحة كاملة جملة من الأحداث مست حياة والد سعيد الذي اختفى في ظروف غامضة لم يشأ الراوي الخوض فيها ، كما تجاوز الحديث خبر استشهاده والأراء المتداولة حول حقيقته ، وأهمل مراحل نمو الأولاد منذ مغادرة الأب ، وتحدث مباشرة عن زواج البنتان الكبيرتان كما غابت عن النص فترة طفولة سعيد بل قفز ليتحدث عن سعيد الشاب ويندرج في هذا النمط أيضا حديث عمر مع سعيد حين أعاد إلى ذهن صديقه فترات زمنية ماضية جمعتهم فيها الصداقة والدراسة ، فقال مسترجعا الماضي « أنا صديقك الحميم منذ كنت صبيا. وأنا. زميلك منذ اختلفنا إلى مؤسسات التعليم »[3].

إن التقاء الشخصين كان في مرحلة الطفولة التي استغنى الراوي عن ذكر أحداثها واكتفى بوصفها بفترة الصداقة التي زادت متانتها عند التحاقهما بالمدرسة وتجاوز الحديث عنها هي أيضا واقتصر كلامه على التلميح إليها فقط ، فتمثلت

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 253 - 254 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 313 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 350 .

وظيفة هذا الإجمال في استرجاع العلاقة التي جمعتهما ، فعادت الذاكرة بعمر إلى سنوات طويلة ذكرها لكنه أهمل مجريات أحداثها .

وإضافة إلى هذه الطريقة في استخدام التلخيص نجد نوعا آخر من التوظيف يكمن في « الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث »[1] ونمثل لذلك بقول الراوي « قد وجه إليها خاطبا منذ الأمس ، ورجع إليه يجر ر أذيال الخيبة ، والخيبة قد تحتمل في أي شيء، إلا في الخطبة ، فإنها لا تطاق »[2] .

إن الفترة الزمنية التي عبر عنها بـ (الأمس) قد شهدت أحداث خطبة ابتسام من قبل الشيخ كريم ، غير أن الراوي اكتفى بتقديم نتيجة الخطبة وقدم ما آلت إليه دون أن يقدم أسباب الرفض والتي كان قد أشار إليها في الصفحة 88 فتجنب ذكرها مرة أخرى لشعبان حتى لا يقع في تكرار الأحداث من جهة وليشير بسرعة إلى الوقائع التي حدثت في هذه الفترةالزمنية المتمثلة في (الأمس) .

وتظهر وظيفة التلخيص نفسها في قول شعبان : « لقد اختطبت جميلة منذ أيام كما تعلمين ثم زفت إلى زوجها ، لله أبوها ! ما كان أكثر إخلاصها وتفانيها في خدمة الوطن »[3].

إن هذه الإشارة الخاطفة إلى الأيام القليلة الماضية ، جاءت في عجالة لتكشف عن حدث خطبة جميلة ، لذلك لم يقف على تفاصيله واكتفى بتقديم هذه الإط لالة الموجزة.

ومن أمثلة التلخيص الذي يقوم بهذه الوظيفة ما نجده في المقطع التالي : « إني جائع يا فاطمة ما تلذذت بطعام هنيء منذ أول أمس، لا جبنا ولا فزعا ، ولكن سرورا وابتهاجا ، إذ يسر الله لي أمري ، فوفقت في الدفاع عن وطني في أول مبادرة نهضت بها من أجله ... إني جائع يا فاطمة فهل من عشاء ؟ »[4].

لم يستعرض سعيد ما كان من أمر المهمة التي قام بها بالأمس بل لخص وقائعها دون توضيح لملابساتها.

واستعمل الكاتب تقية التلخيص للقيام بوظيفة « تقديم عام لشخصية جديدة »[5] حين قرر شعبان الدخول مباشرة في الحديث عن أحمد من خلال قوله: « فما أكثر ما

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 82 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 101 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 103 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 367 .
[5] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 82 .

كنت أقضي الليالي الطوال ساهرا منكبا على عملي، الآن ، لا ! قد ظفرت بالرجل الذي كنت أبحث عنه، هو يكفيني اليوم كل هذه الأتعاب . هو لا يلهو مع الشباب في المقاهى، وهو انطوائي لا يكاد يمتزج بالناس، وبالناس العابثين واللاهيين خصوصا... هو يقرأ كثيرا حتى كأنه كان من أجل القراءة ...
إنه أحمد
أحمد! من أحمد؟ إني لا أعرفه! »[1] .

وظف الراوي حديثه عن الليالي الماضية وما كان يعاني فيها من تراكم الأعمال ، دون أن يمر إلى تفصيل أحداث كل ليلة ، وفي الوقت نفسه لم يصور الأعمال المختلف التي كان يقوم بها وتجاوز ذكر تفاصيل معاناته الليلية ، لغرض تقديم شخصية أحمد التي شرع في وصفها مباشرة بعد إجماله حالة سهره طوال المدة الماضية ، وأشار إليها إشارة خاطفة ليسترسل في الحديث عن أحمد وهو غرض هذا التلخيص .

وفي هذا الإطار يقول الراوي :« كان سعيد انخرط في تنظيم جبهة التحرير، منذ شهور، فقد كان العم محمود صاحب الدكان المجاور لبيته، أو قل لبيت أمه السيدة ميمونة، منضويا في خلايا الجبهة، مسؤولا في خلية الاتصال والدعاية »[2].

إن تلخيص حدث الانضمام لجبهة التحرير والذي كان في الشهور الماضية دون التعرض لأسبابه وظروفه أو طريقته، كان من أجل إبراز شخصية العم محمود في شكلها العام باعتبارها شخصية جديدة في الرواية.

واستخدم الكاتب بعض المقاطع في هذه التقنية التي وردت في شكل خلاصة لخطاب الشخصيات كما هو في النص « وودعتما شعبان ، وترككما ، أنت وصالح ، تتفاوضان الحديث فيماذا عسى أن يكون قد دار بين شعبان وابتسام منذ البارحة ، وقد غرقتما في خضم هذا الحديث الذي طال حتى آذان الفجر»[3] .

جاء النص ليكشف خلاصة ما وصل إليه حديث الشخصين (صالح وأحمد) حول ابتسام دون العودة إلى ذكر تفاصيل المناقشة والحوار الذي دار بينهما طيلة الليل حتى الفجر .

تشعب الحديث الذي دار بين أحمد وشعبان لامتداد الفترة الزمنية حوالي ليلة كاملة فلم يشأ الراوي تقديم تفاصيل المناقشة والحوار واكتفى بالإشارة إلى ذلك

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 105 - 106 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 312 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 115 .

باستعمال كلمة تتفاوضان و غرقتما مما يومئ إلى أن الحديث المسكوت عنه كان طويلا ومتنوعا .

وهناك نوع آخر من التلخيص يعمل على تقديم عام للمشهد على نحو ما نجده في اعلان المذيع : « ألق ى أمس أحد الفدائيين قنبلة يدوية على قاعة للرقص بقلب مدينة وهران ، وذلك في الساعة التاسعة ليلا بالضبط ، فهلك من جرائها من لا يقلون عن عشرة جنود من اللفيف الأجنبي ، كما أصيب أكثر من أربعين آخرين بجراح مختلفة في الخطورة »[1].

في هذا النموذج يحمل المذيع الأحداث التي وقعت بالأمس فيقدم المشهد تقديما عاما مشيرا إلى مكانه وزمانه والخسائر الناتجة عنه .

ويمكننا الوقوف على المزيد من الخلاصات من خلال الجدول التالي :

الرواية	***المقطع***	***الصفحة***
دماء ودموع	منذ ايام الصبا	106
	منذ ثلاثة أيام	108
	في كل ليلة من ليالي الأرق والسهاد	110
	تعودت أن لا تنام إلا بعد ..	112
	فالتعود نفسك منذ الآن على الحياة الزوجية	114
	تمضي كثيرا من وقتك مع حنان	118
	منذ ذلك المشهد	127
	فلنطلع نحن الآن...حتى إذا سنحت لنا الفرصة	136
	كنت في هذه الأيام	162
	ولد معي يوم ولدت	202
	كان ذلك في بداية الثورة أما اليوم	216
	منذ سنوات	222
	منذ سنوات	223
	منذ سنوات	227
	إني كنت مثلكم ولكني الآن	230
	ليقضي ليلة طويلة	231
	زهاء شهر واحد	252
	زهاء ساعة ونصف	278
نار ونور	منذ البارحة	364
	الأمس	367

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 364 .

	كنت أمس	368
	منذ يومين	372
	منذ الليلة	377
	منذ ثلاثة أشهر	381
	منذ اليوم	396
	منذ اليوم	396
	لقد مرت علينا الآن ست سنوات أو سبع	397
	منذ قيام الثورة – منذ الصباح – منذ قليل	409
	منذ اليوم	413
	تلك الأيام	424
	منذ لحظات	432
	منذ هذه الليلة	439
	منذ حين	442
	منذ ما ينيف عن قرن من الدهر	461
	وقع مساء البارحة ما وقع	461

ومما سبق نخلص إلى أن متن الروايتين اعتمد على توظيف تقنية تسريع الزمن " التلخيص " على نطاق واسع وبقدر سمح بأداء مقاطع ه للوظائف المعروفة للتلخيص ، كما نستنتج من خلال الجدول أن الفترة الزمنية في المقاطع متوسطة الطول .

غير أن عبد الملك مرتاض لم يلتزم بالطريقة السابقة في معالجة المتن السردي **"اللخنازير"** باعتبارها في مسار تحول الرواية الجزائرية ، بل اكتفى بعدد محدود من المقاطع ، وشملت الفترة الزمنية فيها ، مدة طويلة إذ أن الأحداث استغرقت في معظمها العديد من السنوات .

ومما يصادفنا من أمثلة حول تقنية التلخيص ما نجد من قول الراوي « عمر زواجها ثلاث سنوات ... وعمر طلاقها سبع ! سبع سنين بلا رجل ! إنما لماذا ...»[1]؟ .

لقد نسج عبد الملك مرتاض هذا التلخيص داخل مشهد الشطاح وأصحابه وحدد من خلال المقطع فترة الزواج وفترة الطلاق دون أن يسعى إلى تحليل التلخيص أو الخوض فيه واكتفى بطرح السؤال لماذا ؟ .

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 293 .

فقدم لنا معلومة حول حالتها الاجتماعية وسكت عن الكثير من الكلام الذي يمكن أن يفصح عنه ، ومن النماذج التابعة لإبراز معلومة بعينها وإهمال التفاصيل الغير مهمة قول الراوي : « التحضير للحفلة. استغرق كل اليوم ، تعبا عاينته ، المهم النجاح »[1].

عرض المقطع حدث التحضير للحفلة والذي امتد فترة زمنية محدودة لم تتجاوز إطار اليوم الواحد ، غير أنه تجنب الحديث عن الإنجازات المحققة في هذه الفترة .

لقد جعل من هذا النص طريقا للحديث عن خيرة وهي متعبة ثم تقديم مشهدها وهي نائمة وما صادفت من أحلام ، ليربط بذلك بين مشهد الأحلام التي كانت تراها ومشهد اختطافها من قبل الشطاح والذي جاء بعد هذه الفقرة مباشرة .

ويعد استرجاع وظيفة من وظائف تقنية التلخيص التي يلجأ نعود نستعملها للوقوف على بعض الأحداث الماضية وإعادتها إلى ذهن المتلقي كما هو الحال في المقطع التالي : « الآن تذكر . ما قبل المساء ، أمامها هزمك . الطفل الرجل يقوم بالدعاية له ، ينادي بأعلى صوته. يشهر بهزيمتك ، أي مرارة ، الكلبة تضحك »[2] .

وقف الراوي على الحدث الذي وقع قبل فترة (المساء) والمتمثل في هزيمة الشطاح فتذكر عن طريق الاسترجاع الحدث. وأهمل التفاصيل حتى صار الأمر إلى هزيمته التي اعتبرها إهانة لأجلها قرر الانتقام .

ومن النماذج التي تظهر فيها وظيفة التلخيص المتمثلة في تقديم عام للمشاهد والربط بينهما ما جاء على لسان الشطاح « مرت عليك الأيام والشهور ... اليوم يشبه الأمس ، الغد يشبه اليوم ... لا جديد ! كيف يجوز ؟ كيف تصبر ؟ يملأن الأرض ! ... لا نصيب! ... تأخذه بالقوة مثلما فعلت أول مغامرة كانت ناجحة ... بدون مهر ... بدون نفقة »[3] .

في هذا القول يختصر الشطاح يومياته التي لا فرق فيها بين الأمس واليوم والغد ، وربط هذه الوضعية بوضعية أخرى يعتقد أنها ناجحة للقضاء على هذه الرتابة والمتمثلة في اختطاف خيرة إذ تمثله حلا مناسبا لحالة الملل التي يعانيها .

ويمكن أن نجد في الجدول التالي بعض النماذج الأخرى للتلخيص :

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 299 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 355 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص393 .

الرواية	المقطع	الصفحة
الخنازير	ثلاث سنوات	298
	سبع سنوات ظللت أحلم	303
	سبع سنوات بدون زوج	354
	منذ عام متوفى	406
	منذ تلك الليلة	433

وخلاصة القول أن عبد الملك مرتاض خفف كثيرا من استعمال الخلاصة في متن **"الخنازير"** ، وإن كانت الفترات الزمنية التي يغطيها التلخيص طويلة نوعا ما .

لجأ عبد الملك مرتاض في أعماله الروائية الجديدة إلى استثمار تقنية التلخيص ، بصفة أقل بكثير مما عثرنا عليه في المسارين السابقين ؛ لأنه « يمثل تجسيدا مجردا للمادة القصصية ، جعل الروائيين المحدثين يبتعدون عن استخدامه لعدم اقتناعهم بتعبيريته »[1] لذلك ورد حضور هذه التقنية في أعماله بشكل نسبي .

لقد عالجت أعماله الجديدة فترات زمنية طويلة امتدت سنوات وقرون على نحو ما نجد في الشرح الموالي :

الحفر في تجاعيد الذاكرة ⟵ من الطفولة إلى نيل الدكتورة .
وادي الظلام ⟵ من الاحتلال الفرنسي إلى العشرية السوداء.
مرايا متشظية ⟵ العشرية السوداء .
حيزية ⟵ أيام ما قبل الثورة والثورة .
صوت الكهف ⟵ العهد العثماني .
الثلاثية الجزائرية ⟵ من التحرش الإسباني إلى الاستقلال .

مما استدعى ضرورة تلخيص عدد السنوات والأشهر والقرون ودفع حركة الزمن في هذه الأعمال إلى السير قُدُما للوصول إلى الحدث الموالي ، دعما لوظيفة التلخيص « التي تختص بربط أجزاء المتن الحكائي ... وتعمل على تحصين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع »[2] كما يظهر في المقاطع التالية :

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 92 .
[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الراوي ، ص 155 .

- ***المقطع الأول***

« وقطنت أنت في حجرة بالطابق الأول مع أخيك الأكبر الذي كان سبقك إلى هناك منذ زهاء عامين »[1] .

جاءت هذه الخلاصة للتذكير بالمدة التي قضاها الأخ الأكبر في فرنسا والتي تقدر بعامين ، دون أن يستطرد في ذكر أحداثها ، وانتقل مباشرة إلى سرد حياته مع أخيه.

- ***المقطع الثاني***

حين يتعرض الراوي للحديث عن أيام المجاعة يقفز فترة زمنية طويلة تصل إلى ثلاث سنوات فيقول « استولى عليها بيبيكو الشيطان أيام المجاعة ، ثلاث سنوات لم يتهاطل فيها المطر ، يبست الأرض ،هلكت المواشي ، والناس أصبحوا عرايا »[2] .

قدم لنا المقطع نتائج حدث المجاعة التي امتدت ثلاث سنوات ، وأمدنا بمعلومات ضرورية عن ذلك بأسلوب شديد التركيز مغفلا مجرى الأحداث المفصلة ، ليمر إلى تقديم أثر هذه السنوات على حالة الأرض .

كما عرض المقطع صياغة شاملة تمثل حصيلة الحدث وأثره على الأرض والحيوان والناس والأسواق .

- ***المقطع الثالث***

عندما يتعرض الفحل للشتم يعلل لذلك بقوله : « يريدون الانتقام منك حتما ، منذ سنوات فقط كنت تحفظهم القرآن في المسيد »[3] .

يشتمل هذا النموذج على عنصر هام (منذ سنوات) يساعد على تقدير المدة الزمنية التي كان فيها الفحل مدرسا في المسيد ثم انقطع عن ذلك ، فانتقل من الزمن الذي أصبح فيه فحلا إلى زمن قيامه بالتعليم مختصرا الحديث عن الزمن الفاصل بين المرحلتين في سنوات غير محددة يمكن الوقوف عليها بشكل تقريبي ؛ لذلك تبقى هذه الفترة نسبية تفتح باب الاحتمالات أمام القارئ وفي الوقت نفسه « تقفز على الفترات الميتة من زمن القصة »[4] لمواصلة سرد الأحداث .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 148 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 699 .
[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 155 .

- ***المقطع الرابع***

ومن النماذج التي تستخدم التلخيص لغرض رتابة حالة معينة أو حدث معين يمتدان فترة زمنية فتصبح متشابهة لما لحقها من تكرار ما يظهر في كلام الأم زينب عن المدينة الفاضلة « عادت الحياة إلى المدينة كما كانت من ذي قبل وظلت على ذلك أربعة وعشرين عاما »[1].

تكررت حالة العيش السعيد مدة طويلة استوجبت توظيف تقنية التلخيص لتغطية أجزاء كبيرة ومتشابهة ، حدثت في هذه الفترة وقد أشار إلى تَكَرُّرِها في (ظلت ، كما كانت) .

إن هذا الإيجاز والتكيف في الأسلوب جاء ليقدم وضعية المدينة الفاضلة في فترة تقدر بأربع وعشرين عاما بإشارة دقيقة وواضحة لتحقيق وظيفة التلخيص في تسريع وتيرة الأحداث .

- ***المقطع الخامس***

تتسع الرقعة الزمنية التي تغطيها رواية الطوفان لأحداث تلخص عددا من القرون ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله: « وظل زهاء أربعة قرون يحاول أن يحتل أم المدائن الكبرى » [2] ويقول في السياق نفسه :« استعصمت أم المدائن ... طوال أربعة قرون »[3] .

تناول التلخيص تغطية فترة طويلة جدا من تاريخ المدينة امتدت لقرون بسرعة استوعبت الحدث دون التفاصيل تلبية لمتطلبات البناء السردي الذي يحتاج إلى هذه التقنية لتتمكن الأم زينب من الاستمرار في حكيها .

- ***المقطع السادس***

من نماذج التلخيص التي لا تحدد الزمن في السرد بصورة دقيقة وتصعب مهمة تقدير المدة التي استغرقتها الأحداث ، نشير إلى مقطع يتطرق إلى عمر الشجرة الدهماء الملفتة للانتباه التي يقال أن « الجن هي التي كانت عمدت إلى اغتراس تلك الشجرة الدهماء ، مذ الدهور الغابرة »[4] .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 146 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 270 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 272 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 528 .

تجاوز المثال حقبة زمنية بعيدة المدى جدا وغير واضحة ، إذ لا علم لنا بالفترة التي مرت على حياة الشجرة حتى وصلت إلى يوم حديث الأم زينب عنها ، ونستشف فقط مرور فترة نقدرها بالطويلة جدا ، وعلى الرغم من استحواذ حياة الشجرة على كل هذه المدة ، إلا أن ضرورة الانتقال إلى موضوع آخر تحكمت في زمام المقطع .

- ***المقطع السابع***

يلتزم عبد الملك مرتاض توظيف المساحة الزمنية المتسعة ، لذلك يقفز المقطع التالي على سبعين عاما عندما يستعرض أعمال شيوخ الروابي السبعة ، فقد وضعوا المبادئ العظيمة « ناضلوا وقاتلوا من أجل ذلك سبعين عاما ، قبل أن تشتعل هذه النار المقدسة في ساحتكم هذه في ليلتكم هذه »[1].

أشارت الفقرة إلى عمر الجهد الذي بذله الشيوخ للدفاع عن مبادئهم والمحدد بسبعين عاما ووصف هذا الجهد بالنضال والقتال .

لقد اقتضى الأمر في هذا المتن التذكير بهذه المدة والمرور عليها بإيجاز ، لربط العلاقة بينها وبين الوضع في العشرية السوداء أي مستجدات الأحداث ، مما جعل إيقاع المقطع والرواية ككل يتميز بالإيجاز .

- ***المقطع الثامن***

من الأمثلة التي ترصد سرعة النص نجد التلخيص الذي يبين صفة الحياة الماضية للمعلم أحمد « ذلك العهد الشقي الذي كان دام عشرين عاما » [2] تناولت الخلاصة الحياة الماضية للمعلم والتي امتدت عشرين عاما مرَّ عليها الراوي بسرعة كبيرة وأجمل حالتها بصفة (الشقاء) فاندفع النص إلى الأمام بحركة خاطفة تجاوزت عمر حياة كاملة ، وذلك رغبة من الراوي في أمرين :

أولهما : دفع الأحداث إلى المضي قدما حتى يتمكن المعلم من تجديد حياته ثانية .

ثانيهما : اختزال الحياة السابقة لأحمد ووصفها بـ(الشقاء) .

إضافة إلى هذه النماذج يمكننا أن نرصد فترات أخرى محددة إما بشهر أو بضع ساعات أو يوم أو عدة أيام أو غير ذلك وبالإجمال يمكننا أن نقف على بعض هذه الخلاصات في الجدول الموالي :

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 73 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 350 .

الرواية	المقطع	الصفحة
الحفر في تجاعيد الذاكرة	منذ عهد بعيد	68
	منذ ذلك اليوم	73 ، 77
	وإن هي إلا أيام قليلة	86
	ومرت الأيام والمنون	86
	لم تلبث إلا زهاء عشرة أيام	146
	منذ عهد بعيد	147
	ستة أشهر كاملة	154
	منذ الوهلة الأولى	231
صوت الكهف	منذ ذلك اليوم	476
	إلى طلوع الفجر	508
	منذ ذلك اليوم	508
	منذ هذه الحكاية	513
	منذ الأزل	532 ، 534
	قضيت ليلا كاملا	576
	منذ موسم التين الماضي	602
	منذ إحراقكم الخنازير	617
حيزية	منذ أن أشعلتم النار في الخريف الماضي	637
	منذ أن تورمت جلودكم	639
	منذ الآن	648
	منذ أن تسلط القمل عليكم	650
	منذ أن حللتم	667
	منذ سنوات	699
	منذ أن أغري بك القمل	717
	منذ كنتم	718
	منذ بعض الوقت	721
	منذ حادثة	771
	منذ أن ألقي القبض	777
	منذ أيام في الحقيقة	816
	منذ أن رست الباخرة	675
مرايا متشظية	منذ ذلك اليوم	68
	ظل يعبد فيه سبعين عاما	69
	منذ الأمس	109
	منذ أن زفت إليه	110
	منذ الليلة	115

	منذ أن خلق الله أهلها	118
	منذ ذلك اليوم	120
	منذ دهر طويل	174
	منذ الليلة	180
	ساعات كل يوم	216
الملحمة	طول ليالي فصل الصيف	07
	حتى مطلع الفجر	07
	منذ كنت حبيسة	15
	فمنذ ذلك اليوم	18
	منذ ذلك اليوم منذ أن كانوا	19
	منذ الأزل السحيق	20
	على مدى قرون طوال	46
	منذ تلك الحادثة	87
	مر الزمن طويلا مقلقا	08
	منذ العهود الأولى	113
	طيلة فترة الاحتلال	154
	عامين آخرين	158
	شهور قليلة	218
	منذ ثلاثة أيام	219
الطوفان	منذ بيعة الأمير	229
	حتى مطلع الفجر	231
	سبع سنوات	269
	شهر كاملا	359
	منذ الآن	361
	طول السنين	367
	نحو سبعة عشر سنة	399
	منذ أن تزوجها	400
	طوال أربع ساعات	407
	منذ البارحة	412
	سبعة عشر عاما	421
	لبث فيها سنينا خمس	422
	دامت اثنتي وأربعين عاما	443
	في سنوات معدودة	451
الخلاص	منذ ذلك اليوم	450
	منذ عهد الأمازيغ	490
	زهاء خمس سنوات	491

	منذ الأزمنة الأولى	525
	منذ عهد قابيل	559
	وبعد زهاء أربع سنوات	770
	ساعة من الزمن	776
وادي الظلام	منذ أن تزوجت أنت	261
	بضع سنوات	282
	منذ سنهم المبكرة	282
	طوال عشرين عاما	288
	منذ عشر سنوات	303
	منذ دهر طويل	317
	طوال عشرين عاما	339
	منذ أول عهده بالحياة	334
	منذ شهور	364
	منذ عام	364
	عشرة أعوام	367
	منذ صباه	370
	منذ شهور	382
	في الأسابيع الخيرة	386
	نسير ليلتين	387
	حتى الفجر الأول	394
	منذ قليل	403 ، 407
	منذ أسبوع	411
	منذ الأمس	420
	منذ ثلاثة أيام	421
	ساعة من الزمن	430
	منذ ثلاثة أيام	431
	منذ شهور	449
	منذ ثلاث أيام	451
	بعد خمسة أيام	461
	ليلتين	459

انطلاقا من هذا التحديد نستنتج أن هذه النصوص لم تخل من الإيقاع السريع والبطيء ، غير أن الفترة الغالبة على المدونة واسعة المساحة الزمنية ، لذلك تمر هذه الأعمال على عدد من السنوات متجاوزة الإطار الضيق للزمن ، لتخدم الوظيفة الأساسية للتلخيص والمتمثلة في اختزال الفترات الزمنية .

2-2 - ***الحذف : ellipse***

يعد الحذف إلى جانب التلخيص تقنية زمنية مهمة في تسريع حركة السرد ، إذ يغفل السارد عن ذكر بعض الأحداث ويتجاوزها ليمر إلى أحداث أخرى .

مما يعني أن الحذف « تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث »[1] .

إن استعمال الحذف في النص يغيب التفاصيل عن الواجهة ، ويتخلله طمس بعض الأحداث و« يحدث ذلك حين لا يوجد مقطع سردي ، يوافق مدة ما في القصة»[2].

وتكمن أهمية الحذف أو القطع في « اقتصاد السرد وتسريع وتيرته »[3] باستعمال قرائن زمنية تدل على ذلك أو عن طريق الاستنتاج .

استنادا إلى أن الحذف يتطرق إلى « المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية »[4] وتجنبا لعدم الخلط بين هذه المقاطع وطريقة معالجتها يميز **جيرار جينيت** بين « الحذوف الصريحة والتي تصدر إما عن إشارة محددة أو غير محددة والحذوف الضمنية ، أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني ، أو انحلال الاستمرارية السردية »[5].

ومن هذا التحديد يمكننا أن نخلص إلى ثلاثة أقسام وهي :

2 2 1 الحذف الصريح

مثل هذا الحذف نعثر عليه في المقاطع التي تعلن عن المدة الزمنية المحذوفة من المقطع وهو نوعان :

---

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 156 .
(2) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 108 .
(3) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 156 .
(4) سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 93 .
(5) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 117 – 118 .

- ***الحذف المحدد***

وهو الذي نستشفه من خلال التعيين الدقيق للمدة المحذوفة من قبل الراوي إذ يشير إليه الكاتب « في عبارات موجزة جدا مثل (بعد مرور سنة) ، (ومرت ستة أشهر) ومثل هذه الثغرات كثيرة في الرواية الواقعية »[1] .

- ***الحذف الغير محدد***

وهو الحذف الذي تكون فيه الفترة المسقطة مبهمة في ذهن القارئ مما يجعل « الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة (بعد سنوات طويلة ... بعد عدة أشهر) مما يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة »[2] فينجر عن ذلك تحديدا تقريبيا للفترة الزمنية المحذوفة لأن باب التخمينات سيكون مفتوحا أمام القارئ .

2 2 2 الحذف الضمني

هو ثاني أنواع الحذف وأكثرها تداولا في الأعمال السردية رغم صعوبة اكتشافه لعدم ظهوره في النص ، « بالرغم من حدوثه ، ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونيه ؛ وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الإنقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة »[3] ، مما يصعب مهمة القارئ في إدراك هذه النوع من الحذف لما يعتريه من ضبابية .

2 2 3 الحذف الافتراضي

ونقصد به الحذف المفترض وقوعه في النص والذي تبقى ملامحه غير واضحة لعدم « وجود قرائن واضحة تقف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه »[4].

وتتمثل نماذجه في « تلك البياضات الطبيعية التي تعقب انتهاء الفصول ، فتوقف السرد مؤقتا »[5] .

كما يمكن أن نمثل لهذا النوع بـ « البياض الذي يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها ، داخل الأسطر ، وفي هذه الحالة تشْغَلُ البياض بين

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 93
[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 157 .
[3] المرجع نفسه : ص 162 .
[4] المرجع نفسه : ص 164 .
[5] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

الكلمات والجمل نقاط متتابعة ... وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى»[1].

2-2-4- إشتغال الحذف في روايتي دماء ودموع ونار ونور

يعد الحذف « أحد أبرز التقنيات المستعملة في الرواية والتي شهدت تطورا محسوسا في مظهرها وفي طريقة اشتغالها وأقامت الدليل على أهميتها كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي »[2] .

لذلك نجد هذه التقنية حاضرة في المدونة وظفها الكاتب بما يتناسب ومراحل تطور مسار الرواية عنده .

استخدم عبد الملك مرتاض تقنية الحذف في المدونة انطلاقا من أعماله التقليدية ، التي امتازت بتوظيفها للحذف الغير محدد والضمني بشكل واسع كما هو واضح في ما يلي :

- ✓ **الحذف المحدد**

تَمَثَّلَ الحذف المعلن في العملين دماء ودموع ونار ونور في عدة مقاطع نذكر منها على سبيل المثال قول أم ابتسام لابنتها « أهذا هو الجزاء يا ابتسام ؟ بعد ثمانية عشر عاما من الرعاية والتربية تعاملينا هذه المعاملة ؟ ماذا سيقول الناس عنَّا ؟ بل ماذا سيقول الناس عنك أيضا ؟»[3]

قفز سياق المقطع على أحداث معينة جسدت حياة ابتسام إلى اليوم الذي قررت فيه ترك بيت والدها ، فألغى الراوي أحداث عمر ابتسام ليدفع بالسرد إلى الأمام .

وهو الحذف نفسه الذي نعثر عليه عندما تجاوز الراوي أحداث ساعتين كاملتين قضاها المفتش ساكنا « فجلس إلى مكتبك البسيط ، أكثر من ساعتين اثنتين ... ولم يقم المفتش من على الكرسي إلا حين لم يعجبه شرحك لإحدى الآيات »[4] .

نستشف من هذه الفقرة أن هناك حذفا محدد اعبر عنه الراوي بساعتين اثنتين وأسقط متعمدا مضمونهما، ليسترسل في تقديم باقي أحداث الرواية، إذ قام المفتش بتأنيب أحمد في شرح الآية وفي مهنة التعليم ، ثم خرج من القسم .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 58 .
[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 164 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 225 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 118 .

ومن النصوص التي تهتم بالحذف صراحة وتعنيه بدقة ما يظهر في حذف بعض الفترات اليومية كالليل والظهيرة والنهار على نحو ما يبدو بوضوح في المقاطع التالية:

أ - « في هذه الفترة الحالمة من حياة النهار المنقضي »[1] .
ب « أسرع قبل أن تغلق المكتب ، فتقضي فترة الظهيرة كلها في التأويلات والتخمينات »[2] .
ج-« أم تريدون أن نمضي هذا الليل كله، دون أن نأكل شيئا ؟»[3] .
د-« حتى لا تقدم اليوم لتلميذاتك ما كنت قدمته في الأسبوع الذي مضى»[4].

غيب الراوي الحديث في المثال " أ " و" ج " عن فترة النهار وفترة الأسبوع وسكت عن وقائعها على الرغم من أنها كانت واضحة في النص ، وقد استغل الراوي ذلك ليخبرنا بأحداث أخرى .

أما في المثال " ب " " د" فقد تنبأ الراوي بـ :
- التفكير المطول .
- عدم الأكل .
مسقطا بذلك الحديث عن فترتي الظهيرة والليل .

فسحب الراوي مجريات أحداث الأسبوع والنهار والليل والظهيرة من هذه الفقرات حتى يتسنى له استئناف القضايا التي يصبو إلى معالجتها والتي تسهم في تحريك مسار السرد ليواصل تقدمه في رواية الأحداث .

✓ **<u>الحذف الغير محدد</u>**

يتوفر هذا النوع من الحذف في العملين التقليديين على نحو ما يشير النموذج التالي حين يخاطب شعبان صالح مؤنبا « أَمُزْمِعٌ أنت على التزويج بالثانية ولم يمض على اقترانك بالأولى إلا بضعة أعوام ؟ »[5] .

الفترة الزمنية المحذوفة هنا والغير محددة استغرقت زمنا لم نستطع تحديده بالضبط وبهذا تكون الفترة المسقطة من النص غير معروفة بدقة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 139 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 153 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 101 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 124 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 98 .

ويظهر هذا النوع أيضا في قول الراوي : « انتابتك أفكار حمراء جعلتك تفكر في وجودك ... ودمت على ذلك فترة لم تدر هل كانت قصيرة أو طويلة ؟ »[1] .

يحمل هذا النص إشارة إلى شرود أحمد فترة زمنية لم يتمكن هو نفسه من تحديدها بالقصيرة أو الطويلة ، فصرح بعدم قدرته على تحديدها وقد بقي على تلك الحال حتى سمع صوت صالح مما يصعب تكهن القارئ بمقدار المدة المذكورة .

ويندرج المثال التالي هو أيضا في سياق الحذف عند قول الراوي : « أتى عليك حين من الدهر لم تكن تعرف فيه إلا الأمل الباسم »[2] .

عند قراءتنا لهذا المقطع نحس بأن الراوي خصم فترة غير واضحة أشار إليها بـ(حين من الدهر) مما حال دون معرفتنا الدقيقة لهذه المدة التي عرف فيها أحداثا جميلة فغاب حضورها في ذهن القارئ .

✓ **الحذف الإفتراضي**

يبدو من خلال استقراء المدونة أن الحذف الافتراضي كان حاضرا هو الآخر في هذين العملين من خلال البي اض الموجود في صفحات مختلفة من متن **"نار ونور"** ، كما يبدو في الصفحات التالية : 311 و 322 و 345 و 393 وغيرها مما تحفل به **"دماء ودموع"** أيضا كما يبدو في الصفحة 80 و 86 و 91 وغيرها .

أما الحذف الذي ينتج عن النقاط المتتابعة فيمكن أن نذكر له من بعض صفحات **"دماء ودموع"** : 83 و 91 و 87 و93 و 270 و 271 و 126 ، ونمثل له من رواية **"نار ونور"** بالصفحات التالية : 344 و 305 و 306 وغيرها .

✓ **الحذف الضمني**

ورد هذا النوع بصفة محتشمة في العملين ، و نستدل على وجوده من خلال بعض الفراغات الزمنية التي نستنبطها من مضمون المتن على نحو ما يظهر في حديث الراوي عن أحمد الذي « كان مدرسا مؤقتا » [3] ، لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن العطلة « وجاءت العطلة الصيفية الكبرى ، فتوجه الموظفون والمعلمون إلى المصطافات ليستجموا فيها »[4] ، مما خلق فجوة بين حلقتي الراوية تمثلت في الفترة المنقضية بين المقطعين مما وَلَّد صعوبة الربط بينهما إلا من خلال التركيز، فبعد أن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 73 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 62 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 66 .

تحدث عن فترة الدراسة انتقل إلى العطلة الصيفية مما يعني أنه أسقط أحداث المدة بينهما.

وينضم إلى هذا النوع ما نجد من حديث الراوي عن سعيد الذي كان طالبا ، يسعى إلى التخلص من التعليم والالتحاق بالثورة كما يبدو في النص « إنا أمس لم نناقش كل تفاصيل الأشياء ذات الصلة بانقطاعنا عن الدراسة وإزماعنا على الالتحاق بالجبل »[1] ثم انتقل مباشرة إلى الكشف عن سعيد الذي « انخرط في تنظيم جبهة التحرير منذ شهور »[2] دون أن يذكر الفترة الفاصلة بين الدراسة والانضمام للثورة ، مما يزيل كلاما كثيرا يمكن أن يقال عن هذه الفترة الحاسمة التي أزاحها الراوي عن قصد ، حتى يسمح للأحداث المهمة في الرواية بمتابعة تقدمها وللوقوف على مزيد من هذه التقنية نسجل الجدول التالي :

الرواية	***نوع الحذف***	***المقطع***	***الصفحة***
دماء ودموع	غير محدد	مضت أيام وأسابيع	78
		طول عزوبيتك	80
		وقد لبث كذلك مليا	73
		تمضي كثيرا من وقتك	118
		وإن هي إلا لحظات	232
		ما هي إلا دقائق قليلة	233
		ما هي إلا لحظات	234
	افتراضي	بياض	70،91،109،115،120،121،125، 126،131،138،146،165،176،18 7،251،264،240،231،221،207،1 98،187،176،165،264 وغيرها
		نقاط	63،65،71،75،77،78،93،105،12 1،132،156،185،207،245،280،2 81 وغيرها
نار ونور	افتراضي	بياض	360،368،393،401،423،450
		نقاط	300،313،315،321،327،352،35 3،396،407،460،464،423،433،4 59
		مضى الزمن مرت علينا الآن ست سنوات أو سبع	397
		مكثت على ذلك زمنا	399

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 311 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 312 .

من خلال هذا التحديد العام نصل إلى أن كثيرا من مقاطع الحذف المذكورة تندرج في الحذف الغير محدد والحذف الضمني ، مما يعني أن المدة الزمنية داخل هذين النصين غير واضحة في ذهن المتلقي ، فالإسقاط الزمني مبهم ومدته تقريبية مما ترك للقارئ حرية وضع الاحتمالات لتقدير هذه الفترة .

5-2-2 إشتغال الحذف في رواية الخنازير

وبانتقالنا إلى رواية **"الخنازير"** نجزم بأنها تتحرك في محور الحذف الضمني الذي يغطي مجمل المتن وبصفة ملفتة ففي كل صفحة تتابع النقاط الثلاثة بين كل كلمة وأخرى ، أو كلمتين أو أكثر كما يظهر في الصفحة من 249 إلى 277 وغيرها كثير إلى آخر الرواية ، جعل منها مجالا خصبا لتوظيف تقنية الحذف الافتراضي ، الذي يكتفي بترك البياض أو وضع النقاط دليلا على أن هناك كلاما كثيرا يمكن أن يقال غير أن الراوي فضل السكوت عنه ، وجعل من هذه التقنية هاجسا سيطر على الراوي في كل كلمة .

وتعد هذه التقنية أحد أهم خصائص الرواية الحديثة ، لذلك استعملها عبد الملك مرتاض كبداية لإعلان التحول في خطابه ، باعتبارها أحد خصائص الرواية الفرنسية الجديدة .

6-2-2 إشتغال الحذف في الأعمال الروائية الجديدة

أما عن تقنية الحذف المتبعة في روايات عبد الملك مرتاض الجديدة ، نستطيع القول أنها وجدت في الحذف الضمني والافتراضي فضاء واسعا لإخفاء الكثير من الأحداث والمرور إلى غيرها ، فقد اشتركت هذه الأعمال في التركيز على هذين النوعين وإعطائه الأغلبية مع الاستعانة بالأنواع الأخرى بين الحين والآخر .

- ✓ **الحذف الإفتراضي**

وعندما نعود إلى الجانب التطبيقي نقف على استعمال الحذف الافتراضي ، الذي يعمد إلى وضع النقاط المتتابعة على الرغم من « عدم وجدود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه » [1] ولعل أهم ما يعبر عنه في هذه الأعمال النقاط المتتابعة التي تدل بطريقة خفية أن هناك حديثا من المفروض أن يقال ، لكن الراوي تجاوزه مثلما يبدو في قول الراوي « فكانت تلك الكسوة هي التي تبقى

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 164 .

لكم على وجه العام للارتداء ...» [1] وأيضا قوله « من الأسفل إلى الأعلى دون عناء ...»[2] وأيضا « وتعجبون ، ولا تعلمون ...! »[3].

إن في ذهن الراوي حديثا غير مكتمل عبرت عنه هذه المقاطع بهذه النقاط المتلاحقة ، جاعلا إياها معبرا للانتقال إلى موضوع آخر يحرك الأحداث إلى الأمام.

وعندما أراد الراوي وضع الأحداث في الواجهة والسير بها إلى الأمام لجلب انتباه المستمعين إلى ما سيأتي فأهمل بعض الأمور الثانوية حين قلص كلامه على نحو ما فعل الكاتب في صوت الكهف من خلال استعماله لهذه العلامة في الصفحات من 506 إلى 520 ، والعينة أوردناها كنموذج لتأكيد حرصه على الاحتفاظ ببعض التفاصيل واستبدالها بهذه النقاط .

وهو المنوال نفسه الذي رصدناه في **"حيزية"** التي أصر الكاتب على أن تتخلل عباراتها بين الحين والآخر هذه النقاط المتتابعة معلنة عن تقليص الكلام وتجاوزه ، كما ورد على سبيل المثال لا الحصر في الصفحات من 647 إلى 694 ، وهي في حقيقتها صفحات لم تستغن عن هذا النوع في متنها وغيرها كثير في الرواية .

لقد وجد عبد الملك مرتاض في تقنية الحذف الافتراضي وسيلة ناجعة في تجاوز بعض الأحداث ، فرواية **"الملحمة"** مثلا امتدت بمتنها عميقا في تاريخ الجزائر إلى القرون الماضية ، لذلك لا عجب أن تظهر النقاط الثنائية أو الثلاثية بين فقرات السرد لتملأ البياض الذي يتركه الكاتب بين الفقرات على منوال ما نجده في الصفحات من 34 إلى 39 ومن 52 إلى 63 وغيرها كثير في **"الطوفان"** يمتد من 242 إلى 274 ومن 333 إلى 347 وأما في **"الخلاص"** فنجده يمتد من 647 إلى 682 تعالج فترة انطلاق الثورة واستمرارها حتى النصر ، مما استدعى عدم الخوض في بعض القضايا والمواضيع لتشعب الموضوع .

وحين يعالج الكاتب فترة التسعينيات يجد نفسه في حاجة ماسة إلى هذه التقنية لأن المرحلة حرجة جدا تقتضي عدم الإفصاح عن بعض مجريات الأحداث بناء على طبيعة الموضوع المعالج ، والتي تحتم السكوت عنه مثلما يبدو في رواية **"مرايا متشظية"** انطلاقا من إهدائها الذي تتابعت فيه النقاط الثلاث مرتين مرورا بأول صفحة من الرواية إلى آخر صفحة منها [4] ، وهي الملاحظة نفسها بالنسبة لـ**"وادي**

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 124 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 126 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، الصفحة نفسها .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 225 .

الظلام" التي جاءت لتشرح وتعلق على الرواية السابقة وقد وظفت الحذف من صفحتها الأولى 231 إلى آخر صفحاتها 462 .

✓ **الحذف الضمني**

يركز عبد الملك مرتاض في هذا المسار على استخدام هذه التقنية ، خلافا لما لاحظناه في المسارين السابقين .

فهو يجهد المتلقي في اكتشاف هذا النوع عبر النسيج الزمني لأعماله السردية ؛ لأن هذا النوع من الحذف يل غي سهولة « تحديد مواضعه ومقاديره الزمنية بالدقة المطلوبة... وهذا بالفعل ما يميز كتابة الرواية الحديثة » [1] فمارس الكاتب هذا النوع من الحذف حين جعل من الموارية سبيلا إلى ذلك على نحو الحديث التالي : « وأنت بعد غلام لا تجاوز الخامسة عشر ة على أقصى تقدير» [2] وبعدها تخطى الراوي عامين ليبدأ في الحديث عنه وهو « ابن السابعة عشرة »[3] ليمر مباشرة إلى تفاصيل هذه السن وما شهدت من أحداث جديدة .

ومن المقاطع التي نستخلص منها أيضا هذا النوع من الحذف مرور فترة الزواج وإنجاب الأولاد دون الإشارة إليها خالقة فجوة بين الأحداث فبعد أن تحدث عن زينب التي «لا ترعى وحدها خوفا ، خوفا واتقاء ، لا تتوجه نحو السفح حيث سهول بيبيكو معظم أيامها كانت ترعى معك » [4] ليحيلنا بعد صفحتين ونصف على وجود أطفال عندهما حين تقول زينب « خوفي على الأولاد يا طاهر» [5] .

إن هذا المقطع الأخير يلفت انتباهنا إلى أن مدة زمنية محذوفة ؛ استغنى عنها الراوي ليحرز تقدما في أحداث روايته ، يمكّنه من التطرق إلى المزيد من الوقائع .

وهناك مقاطع أخرى في **"وادي الظلام"** يترك فيها الراوي متابعته للأحداث ، كما يبدو في توقفه عن متابعة قصة أحمد وبهية وزواجهما [6] ، وهو ما يظهر أيضا في قصة سعدون وعائشة التي أهمل الراوي إكمالها ودخل مباشرة في الحديث عن الجماعة الإرهابية[7] لقد استدعى تطور الرواية توقف الراوي عن سرد قصة كل من

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 162 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 133 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الحفر في تجاعيد الذاكرة ، ص 139 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 517 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 520 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 368 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 383 .

المعلم وبهية ، وأيضا قصة عائشة وسعدون ، إذ فرضت طبيعة الأحداث الاستغناء عن مواصلة هاتين القصتين الثانويتين في القصة الرئيسية .

وفي قصة "دناتنا والشيخ " نجد هذا البتر أيضا مصرحا به في ما يلي :

قال الراوي : « وقد اعتذر السارد على أن يتم سرد الأحداث المهولة التي وقعت بين شيخ بني بيضان وشيخ بني خضران ، في كهف الظلمات ، لأن الشيخة التي كانت تروي هذه الأحداث ... اختطفت فجأة واختفت من الوجود ، وظلت هذه الحكاية بتراء»[1]

فتصريح الراوي بعدم إكمال الرواية وتعليله لذلك ، يجعلنا ندرك أن هذه الحكاية غير مكتملة وإن ورد بعدها أخبار أخرى في روايات أخرى .

إن إمعان النظر في نماذج الحذف المستخدمة في هذا المسار تجعلنا نحكم أن النوع الغالب هو الحذف الافتراضي والحذف الضمني ، حيث أن الكاتب دائم الحرص على تقديم فرصة للقارئ حتى يشارك في اكتشاف خفايا المتن والتعرف على المراحل والفترات الغائبة عن النصوص مما يتيح له التفاعل مع مضامينها .

ويمكن أن نتعرف أكثر على مدى استعمال عبد الملك مرتاض لهذه التقنية من خلال ما يلي :

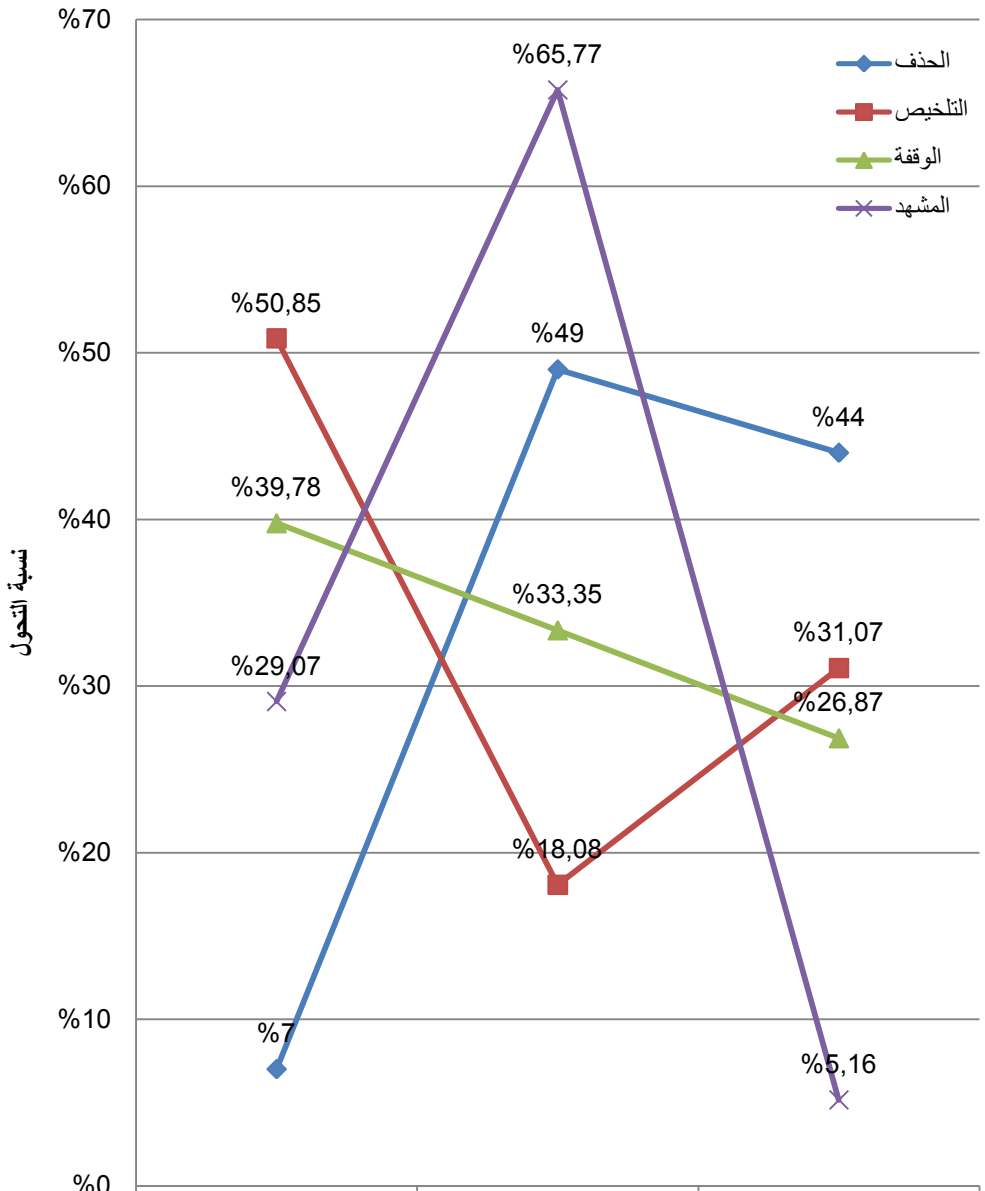
الرواية	***نوع الحذف***	***المقطع***	***الصفحة***
الحفر في تجاعيد الذاكرة	غير محدد	مضى على ذلك سنون	44
		لم يلبث الشيخ العجوز إلا قليلا	57
		لم يلبث أن توفي جدك	58
		لم يلبث أن توفيت جدتك	59
		لم تلبثوا إلا قليلا	61
		ثم لم تلبثوا إلا قليلا	62
		ثم لم تلبثوا إلا قليلا	62
		ثم شارط الوالد بعد ذلك سنوات	69
حيزية	غير محدد	ومضى عليك زمن	738
صوت الكهف	غير محدد	بضع أيام	563
وادي الظلام	غير محدد	لم يلبث إلا زمنا قليلا	232
		ومضى على ذلك أعوام	263
		في الشهور الأخيرة	369

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 217 .

الرواية	نوع الحذف	المقطع	الصفحة	
الملحمة	غير محدد	لم يلبث إلا زمنا	35	
		وفي بضع سنوات	89	
مرايا متشظية	غير محدد	بعد لحظات	720	
الحفر في تجاعيد الذاكرة	محدد	بعد زهاء سبع سنوات	69	
صوت الكهف	محدد	بعد ثلاثة أيام	522	
حيزية	محدد	خمس سنوات مرت	687	
الملحمة	محدد	أكثر من قرن ونصف	8	
		قضى فيها خمس سنوات	201	
الطوفان	محدد	أكثر من قرن ونصف	233	
		اليوم الذي مضى	294	
وادي الظلام	محدد	انقضت ستة أشهر الأولى	280	
الحفر في تجاعيد الذاكرة +وادي الظلام +صوت الكهف + الثلاثية +حيزية	الإفتراضي	نقاط	ملاحظة معظم صفحات الأعمال	
		البياض	في معظم نهاية الحلقات والدخول في حلقة جديدة	
مرايا متشظية	ضمني	وشي السارد أية ربوة كان أهلها يغتالون	125	
		يذهب عني اسم القبيلة	103	
		لم يستطع أن يتم حكايته لنسيانه بعض الأحداث المهمة	83	
الحفر في تجاعيد الذاكرة	ضمني	بابتدائك الدراسة في الخرابيش وانتهائك منها إلى السربون	112	حذف الأحداث بعد حصوله على الدكتورة والعودة إلى الطفولة
		يا كراما تمضي اليوم أنت وزوليخا	113	

والأمثلة كثيرة في المدونة وقفنا عند بعضها في هذا الجدول زيادة في توضيح هذه التقنية .

منحنى بياني يمثل سرعة النص في المدونة



	نار ونور - دماء ودموع	الخنازير	صوت الكهف وغيرها
الحذف	%7	%49	%44
التلخيص	%50,85	%18,08	%31,07
الوقفة	%39,78	%33,35	%26,87
المشهد	%29,07	%65,77	%5,16

مسار تحول سرعة النص في الروايات

رابعا - التواتر: Fréquence

نلمس في المتون الحكائية تردد ظهور بعض الأحداث في الواجهة على مستوى السرد مما يجعلنا أمام تقنية التواتر التي يدور محورها على مدى تكرار الحدث في الرواية ، لذلك يعرف **جيرار جينيت** التواتر بـ « درجة التكرار بين الحكاية والقصة »[1] فهو بذلك إعادة تقديم الأحداث من جديد في مسار الحكي والتذكير بالأحداث المروية من قبل ، وقد قسم **جيرار جينيت** هذه التقنية إلى أربع صور موضحة كما يلي :

1 -« أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة .
2 -أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية .
3 -أن يروي ما وقع مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة .
4 -أن يروي مرة واحدة ... ما وقع مرات لا نهائية »[2] .

من هنا يمكننا أن نستنبط صيغتين لهذا التكرار في أشكاله الأربعة وهما صيغتي :
- السرد المفرد .
- السرد التكراري .

1 -التواتر المفرد : Singulatif

بالعودة إلى الأشكال السابقة يمكننا أن ندرج في هذه الصيغة ما يروى مرة واحدة في القصة وفي الحكاية وما يروى عدة مرات في القصة وفي الحكاية ، ولعل من مقتضيات هذا النوع « التقليل من سرعة الإيقاع فهو تكرار حدث معين مرارا»[3] ، وفيه يتحقق تساوي عدد المرات في الحكي والقصة إفرادا و جمعا.

2 - التواتر التكراري : Fréquence narrative

وهي الصيغة التي تجمع بين طرفين متناقضين وذلك بأن يروي ما وقع عدة مرات في القصة مرة واحدة في الحكي والعكس من ذلك بأن يروي ما وقع مرة واحدة في القصة عدة مرات في الحكاية وربما من دواعي هذا التكرار بث الموضوعية في النص عند نقل الأحداث كما هي عدة مرات ،إضافة إلى البعد الوظيفي والدلالي لهذه التقنية في الخطاب ، إذ يخشى الراوي « ألا يتذكر القارئ في أواخر النص ما سبق ذكره في الأول منه ، لذا كان التواتر ضرورة لربط البدايات

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 129 .
[2] المرجع نفسه : ص 130- 131 .
[3] المرجع نفسه : ص 129 .

بالأواخر ، وربط ما هو عاجل بما ذكر آجلا ، فيساعد ذلك القارئ على استيعاب السابق واللاحق »[1] حتى تتضح في ذهنه الأحداث .

3 -***اشتغال التواتر في المدونة***

من خلال استقراء المدونة تظهر المقاطع المختزلة في **"دماء ودموع" و "نار و نور"** إذ يغلب نمط أن يروي مرة واحدة ما حدث مرات عديدة .

يعتمد التواتر المذكور في العملين على صيغ فعلية بالدرجة الأولى قام من خلالها الراوي بسرد الأحداث المتكررة في مستوى القصة ، مرة واحدة في مستوى الحكاية على شاكلة الأمثلة التالية :

- « كن يتوقعن أن يحدث هذا »[2] .
- « كانوا يعلمون »[3] .
- « كنت تسمعين وتعجبين »[4] .
- « كانوا يريدون »[5] .
- « كانت الأم الطيبة كثيرا ما تلتمس من ابنتها فاطمة أن تنام معها [6].
- « كانوا يمقتون »[7] .
- « كان ينزف من بعض جسمه »[8] .
- « كانت تكتم »[9] .

لقد اختزل ورود هذه الأحداث لمرات كثيرة في مرة واحدة ، حتى يجنب متون نصوصه الحشو الذي يثقلها ويُخِلُ بصياغتها .

وهذا النمط نفسه هو الذي ظهر في دماء ودموع على نحو العبارات التالية :

- « كنت تصغي بمسمعك »[10] .
- « كنت تعود إلى كآبتك، وشقاوتك »[11].

---

[1] إبراهيم خليل : بينية النص الروائي ، ص 114 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1، نار ونور ، ص 392 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 393 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 433 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 454 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 393 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 463 .
[9] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 454 .
[10] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 63 .
[11] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 64 .

- « بعد أن كن قضين أشهرا تسعة يدرسن فيها بالليل والنهار »[1] .
- « تأتيان كل يوم لتعلمانا »[2] .
- « كانا لا يتباينان إلا في ساعات النهار »[3] .
- « ينبغي أن تربأ بنفسك عن هذا الكتمان »[4] .
- « كان يمكنك »[5] .
- « تحدثت اليوم أيضا »[6] .
- « كنت أنت تمضي »[7] .
- « كل عصر يوم جمعة »[8] .
- « كل جمعة بعد الظهر »[9] .

نتبين من هذه المقاطع أن الكاتب صاغ هذه الوقائع المتكررة الذكر مرة واحدة وأضاف على الصيغة السابقة بعض الظروف الزمانية والعبارات التي تمنع التكرار.

لقد غلب هذا النمط من التواتر على العملين ليقتصد الكلام عن الأحداث المذكورة مرارا إذ وجد في هذه الصيغة طريقة مناسبة لتقديم الأحداث المتكررة وهو في المرحلة الأولى من خطابه الروائي ، إضافة إلى هذا النوع هناك تواتر كلمات بعينها على نحو: السعادة [10] ، القيم [11] ، تعود [12] ، كفى [13] وغيرها لتأكيد معانيها في النص ، وقد تكون بؤرة تحرك وتهز أحداث المتن إلا أن الأعم في التجربتين هو تفضيل الراوي اختزال الأحداث في وحدات سردية قليلة .

ونتتبع أيضا تجليات تقنية التواتر في رواية **"الخنازير"** باعتبارها عملا روائيا ، يستدعي الوقوف عند هذه الخاصية التي تعج بتكرار بعض المقاطع والألفاظ في مجمل المتن ، خصوصا وأن الكاتب قصد توظيفها كلازمة تتكرر لجلب انتباه القارئ إلى المفاتيح الأساسية لفهم العمل فامتلكت هذه الرواية خاصية ميزتها عن باقي النصوص الأخرى .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 68 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 69 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 97 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 99 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 113 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 113 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 118 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 181 .
[9] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 180 .
[10] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 144 .
[11] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 173 .
[12] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 64 .
[13] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 225 .

غير أن **"الخنازير"** لا تخل من النمط الذي يروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات على نحو الأمثلة التالية :

- « لكنها هي أيضا لا تتوقف »[1] .
- « الحافلة مزدحمة! كاملة العدد ... على وجه الدهر! »[2] .
- « بعينيك رأيته! مرات، ومرات »[3] .

إضافة إلى تواتر هذا النمط هناك مقطع تكرر عدة مرات في ثنايا العمل وهو :

آمامية [4]
الثورة الزراعية
آمامية
الثورة الزراعية

وقد ظهر في معظم صفحات العمل وهو مرتبط بالحالة النفسية لأصحاب المخيم ، وهو تأكيد دلالي من الكاتب يخفي بعدا عميقا انبنى عليه العمل الروائي وأضحى وترا حساسا يحركه الراوي ليخفف ألم المقهورين في هذا المكان ، فهم يرددونه بين الحين والآخر ترويحا عن أنفسهم و مكبوتا تهم .

ومن أنواع التواتر التي وظفها الراوي في **"الخنازير"** وأضحت غالبة في متنها هو تكرار الكلمات ، نظرا لطبيعة الرواية التي بنيت على موضوع الصراع وما تكرار الكاتب لهذه الكلمات إلا تأكيد منه على هويتها ودعم واضح لدلالتها ، لذلك حاولنا الوقوف عند بعضها كمفردة (الماضي) التي أصر الكاتب على ذكرها في عدة صفحات وتكرارها في الصفحة الواحدة على نحو ما نجد في الصفحة 275 إذ تكررت 5 مرات وظهرت في الصفحة 350 ، 6 مرات واستخدمها في الصفحة 355 حوالي 7 مرات وهو ما يكشف ذلك الاختلاف الصارخ بين ابن الحركي وابن الشهيد ويوحي بالخوف الدائم من الماضي والحاضر والمستقبل .

أما باقي الكلمات فقد أوردنا بعضها في الجدول التالي الذي يبدو جليا من خلاله أن وقوف عبد الملك مرتاض على هذا النوع من التواتر كان انطلاقا من معالجته لموضوع العمل السردي .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 250 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 250 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 321 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 و 252 و 278 و 425 إلى 429 و 437 .

الكلمة	العدد المكرر لها	الصفحة
الطعام	4 مرات	259
كريك	العديد من المرات في شكل مقطع	253–292-293-370-298
حكاية	9 مرات	260
ينعكس	3 مرات	298
النوم	4 مرات	261
سرير	4 مرات	261
شخص طبيعي	3 مرات	261
تنتهي	3 مرات	274
قميص	4 مرات	301
خطفوها	3 مرات	313
ابن الحركي	4 مرات	313
ابن الشهيد	4 مرات	313
بينة	3 مرات	317
النساء	3 مرات	328
العروس	5 مرات	351
الغول	6 مرات	351357
تطفي	4 مرات	356
الماء	5 مرات	357
السندباد	4 مرات	357
الضمير أنا	9 مرات	357
الخطيئة	3 مرات	357
فلاح	3 مرات	361
واحد	9 مرات	365
الخنازير	5 مرات	387
الخنازير	7 مرات	395
الندم	3 مرات	395
واحد	3 مرات	418
لون	4 مرات	419
ناكل	5 مرات	420

لقد عجت **"الخنازير"** بالألفاظ والكلمات التي لم يفارق تواترها صفحة من المتن معلنة غالبية هذا النمط على الرواية رغبة من الكاتب في التأكيد على ظلالها ومعانيها التي تمتد عميقا لتخدم موضوع الرواية .

وتظهر تقنية التواتر أيضا في أعمال عبد الملك مرتاض للسنوات الأخيرة ، لتشارك مع باقي التقنيات التي تعرضنا لها في « رسم معالم الانعطاف الحقيقي في المنحى البنيوي لخطابه الروائي »[1].

لقد التفت هذه المرة إلى نوع آخر من التواتروهو سرد الأحداث التي وقعت مرة واحدة في القصة وعدة مرات في الحكي ومن هذا القبيل ما جاء في شأن حادثة اغتصاب زوليخة[2] التي كشف الراوي عن وقائعها ومجرياتها بكل تفصيل ، غير أنه كان يعود إليها في عديد المرات ، ونذكر من ذلك على سبيل المثال رواية الحادثة أثناء مخاطبة زوليخة لنفسها وتذكرها للواقعة وأيضا عند إشفاق العجوز الهامنة عليها[3] وتعود الحكاية للأذهان عندما يعثر الطاهر على العقد فيستحضر الراوي حادثة ابن رابح الجن حين اغتصب زليخة[4] ، أما المرة الأخرى التي تظهر فيها هذه الحادثة فهي حين تحدث الراوي عن زينب[5] واستطرد إلى حكاية زوليخة الضحية .

وكل هذا التكرار لحادثة واحدة يظهر مقاصد الكاتب التي من بينها التشهير بفضاعة الجرم المرتكب في حق هذه المرأة والمرأة الجزائرية بعامة ، وهو في الوقت نفسه إنذار بخطورة ما يصدر عن ابن رابح الجن وعن الخونة بعامة كما يبدو أن الراوي جعل من عودته إلى هذه النقطة في كل مرة حافزا لتحقيق الثورة وقضية حساسة للانقلاب على أوضاع الفساد التي يعيشها أهل الربوة .

وفي هذه الرواية أيضا شكلت حادثة استيلاء بيبيكوعلى أراضي أهل الربوة العالية[6] محورا مهما ، كان الراوي يعود إليه في كثير من المرات [7] ، لانعكاسها السلبي على نفوس هؤلاء فقام بسردها هاجسا عشعش في أذهانهم ، فعاشوا على أمل استرداد ها.

وعلى غرار تواتر الأحداث المسرودة نجد حكاية وجود الطاهر التي روتها والدته بكل تفاصيلها وجزئياتها [8] وأصر الكاتب على الوقوف عندها مجددا ، تأكيدا منه على حقيقة وجود الطاهر والتي أشار فيها إلى حمل والدته به [9] وما تمسك الراوي بهذا الحمل منذ الصفحات الأولى إلا لكونه أملا ، عاد للتذكير به مرة أخرى

---

(1) يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 253 .
(2) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 501 .
(3) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 502 - 503 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 521 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 542 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 494 .
(7) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 و 506 و 507 .
(8) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 483 .
(9) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 486 .

حين أوشكت الرواية على الانتهاء ، ليؤكد هذه المرة عودة الوالد ونجاته من بطن الحوت[1] فظهر للوجود كأمل غاب ثم تحقق .

وأرقت ظاهرة جمع البقوق[2] الراوي فكان دائم الإشارة إلى الجهد المبذول دفعا للمجاعة ، فأشار إليه في مرات كثيرة [3] وفي هذا النمط من التكرار الذي يجعل من سرد الأحداث التي وقعت مرة واحدة في القصة عدة مرات في الحكي قصة عالية بنت منصور[4] التي تكررت عدة مرات وبتفاصيل مختلفة [5] ، قصد تبين حقيقة هذه المرأة الأسطورة ، وإن تنوعت أحداث كل رواية تشابها واختلافا .

ومن النماذج التي تدعم انتشار هذا الشكل من التواتر ، نعثر على حديث يعقوب الباريسي حول صديقته ريجين [6] ووقوفه عدة مرات عندها ، حين كرر وصفها والحديث عن علاقته بها[7] لزملائه بالحلقة .

كما نضبط في هذا السياق حادثة قتل عمي الرقبة[8] التي استدعت اهتمام الراوي فالتفت إليها مرارا [9] في هذا المتن ليؤكد ظلم الفحل لأبناء جلدته وتنكره لهم ، كما جلبت هذه الحادثة تزايد الحقد على المستعمر والحركيين وإشفاق الناس على هذا الشيخ ، لذلك جعل منها دعما نفسيا للنهوض في وجه الفحل .

أما في **"الطوفان"** نجد من هذا التواتر حادثة القائد [10] الذي ترك الجيوش الغازية تنزل على شواطئ البلاد في أمن ، دون أن يقاومها .فبسط الراوي هذه الحادثة عدة مرات [11] على سبيل تحليلها ومناقشتها للوقوف على حقيقتها وإصدار الحكم المناسب على هذا القائد .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 609 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 502 و 504 و 600 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 12 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 22 و 30 و 66 و 70 و 130 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 473 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 488 و 489 و 755 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 726 .
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 778 و 825 .
[10] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 221 .
[11] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 322 – 323 – 324 و 326 و 328 .

وعن تكالب الوحش الرهيب [1] على احتلال المدن الساحلية يذكرنا الراوي بين الحين والآخر [2] بهذا الاستعمار الذي لم يدخر جهدا لذلك، ويعيد أمامنا الأعمال التي يقوم بها للاستحواذ على هذه المدن وغيرها.

إن هذه النماذج المختلفة لم تكن في حقيقة الأمر إلا صورة لنمط واحد من التكرار، الذي تعد دت وجوهه في هذه الأعمال إلى نوع آخر حضر بقوة في شكل مقاطع ترددت في هذه المتون لتزيد من أهمية الموضوع المعالج كما نعثر على تواتر للكلمات التي نرجح أن يكون الكاتب استخدمها كمفاتيح لهذه الأعمال لما تحمل من دلالة وأبعاد تخدم المتون السردية وسنختصر هذه المقاطع والكلمات في الجدول التالي حتى نُلِمَّ بأكبر قدر منها :

الرواية	***مقطع التواتر(الكلمة)***	***الصفحة***
صوت الكهف	**العقد**	526 إلى 531 – 536 – 613
	الخبر	569
	الشقية	571
	كهف	596 – 597
	بيبيكو	599
	الصبي	550
	الأربع	596 – 597
	رشاشة	599
مرايا متشظية	**رقصتم**	46
	النار	76-77 – 87 – 149 – 196- 208-209
	اللهم	111-112-113
وادي الظلام	**اللهم**	434
حيزية	**الأرض**	636
	المقيد	638
	مزورة	638
	حيزية	639-640
	النار	659
	القتل	661
	الكلاب	710 – 712- 798
الطوفان	**ابكين**	249- 250 -251
الملحمة	**الوحش الرهيب**	79- 80 -82- 83- 85 -31

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 191 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 196 و 212 .

الرواية	تكرار المقاطع	الصفحة
صوت الكهف	الربوة العالية	491 – 492- 495
	الغول البشع	473 - 474
مرايا متشظية	تضرمون النار ،بصيغ متعددة (تشعلون ، أوقدوا)	140- 193- 194- 195
	تدقون الطبول وتضربون الدفوف	35 – 43
حيزية	تتعلقون في السلام	631 – 644
	تتعبون في ساحة السلاح المكتظة	777 – 809
	الحر جانا من وراء البحر واليوم يصب المطر	631 – 659 – 633
	أمس العار واليوم الثأر	645 – 647
	أمر مدبر ، حكم مقدر ، كتاب مسطر	671 – 809 – 796
	المختار ولد الحركي	757

ومما سلف نخلص إلى أن الأعمال الثلاثة الأولى ركزت على استخدام تقنية تواتر الكلمات وهي أن يروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات.

في حين اتكأت الأعمال الباقيةعلى توظيف النمط المخالف وهو أن يروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة مع فتح المجال للكلمات والمقاطع المتكررة ، فكان الكاتب يلبس كل مرحلة خصوصيتها بما يسجل حضوره الدائم من خلال ما نلمس من تحولات في خطابه الروائي .

ومجمل القول أن « أهمية الزمن في السرد الروائي لا تنكر وأن الدراسات والأبحاث الحديثة قد اعتنت بطبيعته وأنساقه وأنواعه»[1] و يمكننا أن نسجل النقاط التالية :

1 - اعتمدت المدونة في بداية الأعمال من حيث مستوى البنية الزمنية على الطريقة الخطية المألوفة في الكتابة الروائية الجزائرية في المرحلة الكلاسيكية في حين عمدت الأعمال الجديدة إلى كسر الطريقة السابقة ببنية زمنية متفككة ومتداخلة تخضع للرؤية الفنية الحديثة لهذه البنية فحقق قفزة نوعية في المدونة

[1] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 113 .

إذ استطاع تجاوز البنية الزمنية المتسلسلة التي كانت سائدة وانتقل إلى البنية الزمنية برؤيتها الحديثة فتداخلت الأزمنة لتعدد مراجع المتون .

2 - لقد اعتمد الكاتب في المدونة من حيث سرعة النص على توظيف الوقفات والمشاهد بدل الخلاصة و الحذف وهو ما يفسر بطء السرد في الرواية مما أدى إلى فقدان التوازن بين القصة والحكي إذ اهتم باالحكي أكثر من القصة .

3 -أما استخدام التواتر في المدونة فقد بين قدرة الكاتب على تمثيل الحالة النفسية للفرد و التعبير عن الأوضاع العامة للمجتمع من خلال تكرار المفردات والمقاطع و الجمل والأحداث وتسخير ظلالها ومعانيها للتعبير عن البؤر الحساسة في الأعمال الروائية .

الفصل الثـــــاني

بنية الفضاء

توطئة

أولا : مفهوم الفضاء

1 -الفضاء لغة

2 -الفضاء Espace في السرد الغربي والعربي

ثانيا - تجليات الفضاء في المدونة

1 -الفضاء الجغرافي : L'espace géographique

2 -الفضاء العجائبي

توطئة

تقوم الرواية على عناصر مختلفة تتألف فيما بينها لصياغة المتن ، وتحقيق تمييز هذا الفن عن الفنون الأخرى لذلك عرفت هذه العناصرتطورا واضحا في ظل ظهور الرواية الحديثة بفضل جهود الباحثين وسعيهم الحثيث في تقديم دراسات تخدم الحقل السردي .ويعد عنصر الفضاء من المكونات التي أثارت اهتمام الباحثين ، لذلك خصصنا له هذا الفصل .

إن للفضاء حضوره الفعال في الأعمال الروائية باعتباره الإطار الذي تنطلق منه الأحداث ، لما له من دور في تأطير المادة الحكائية وتنظيم أحداثها إضافة إلى أنه يكمل مهمة الزمن باعتباره أحد العناصر الفنية الضرورية في الأعمال السردية لذلك سنقف عند هذا المكون انطلاقا من المفهوم اللغوي في المعاجم العربية ، ثم نعرج عليه في السرد ، لنتعرف على الضبابية التي شملت المفهوم في ظل غياب نظرية واضحة تعالجه وتحيط به ، ثم نتعرف على جهود الدارسين الغربيين وبعدهم النقاد العرب في محاولة رفع هذه العتمة بفضل أبحاثهم في هذا الميدان .

ونقف بعد ذلك على مستويات الفضاء والتي سنسعى إلى تطبيقها على المدونة السردية للروائي عبد الملك مرتاض ، لنحدد الأنواع المستخدمة في هذا المسار السردي قصد تبيين تحولات هذا النسق من مرحلة روائية إلى أخرى و ينطلق هذا الفصل من الاستفادة من المناهج الجديدة في تحليل الخطاب السردي، فيحاول معالجة تقنية الفضاء من خلال المدونة مستفيدا من أبحاث **جيرار جينت** ودراساته في تحليل المتن السردي .

أولا : مفهوم الفضاء

3 -الفضاء لغة

عندما نعود إلى المعاجم العربية القديمة بحثا عن لفظة الفضاء ، نجد ورودها في لسان العرب في مادة فضا بالشرح التالي : « الفضاء : المكان الواسع من الأرض ... فضا يفضو فُضُوا فهو فاض ... الفضاء ما استوي على الأرض واتسع» [1] فهو ذلك الامتداد المطلق الذي يحيل على الاتساع والخلاء ، على نحو ما يعرفه تاج العروس أيضا إذ يقصد به « الساحة ، وما اتسع من الأرض » [2] فهذا التعريف

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مجلد7 ، دار الحديث ، د ط ، القاهرة ، 2003 ، ص 122 .
[2] محمد الحسيني الزبيدي : تاج العروس ، المجلد20 ، دار الكتب العلمية ، ط7 ، بيروت ، 2001 ، ص 117 .

يحدده انطلاقا من الأجواء الفسيحة ، وهو ما يشير إليه معجم مقاييس اللغة الذي أحاله على « إنفساح في الشيء واتساع ، ومن ذلك الفضاء الواسع »[1] .

مما يشير إلى أن المعاجم العربية اتفقت في إطلاق صفة الاتساع والشمولية ميزة للفضاء مع خواء هذا الامتداد وفراغه .

غير أن دلالة الاتساع اللغوي للفضاء تزداد عمقا ، حينما يصبح الفضاء عنصرا سرديا ، لاجتهاد المنظرين في جعله أحد البنيات السردية المهمة .

4 -<u>الفضاء Espace في السرد الغربي والعربي</u>

يعد الفضاء أحد أهم العناصر الأساسية في الرواية الحديثة ، لما عرف من محاولات الباحثين في تحديد ملامحه وكشف مميزاته ، وسن تصنيفاته لبلورة مفهوم واضح يخدم وظيفته داخل العمل الروائي انطلاقا من « القراءة التقنية المسلحة بترسانة السرديات الحديثة التي يمثلها **جيرار جينيت** في خطاب الحكاية تمثيلا نموذجيا »[2] والتي تطرقت إلى مكونات الرواية بما فيها عنصر الفضاء الروائي الذي يعتبره **جيرار جينيت** Gérard Génet منتجا للدلالة على اختلاف مقصديته ، إذ تسمح لنا الصورة اللغوية معاينة الفضاء في النص الروائي لما تحمل من صياغات تعبيرية تظهر من خلال المحور الدلالي ، وهذا المحور يمكن أن يحمل دلالة حقيقية كما يمكن أن يحمل دلالة المجازية ، وتحمل الدلالة المجازية بدورها صور ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص وهو أحد أصناف الفضاء الذي « يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي» [3] أي الانتقال من مستوى تخييلي إلى مستوى دلالي عن طريق الصورة .

لقد حركت جهود **جيرار جينيت** الباحثين إلى الاهتمام بعنصر الفضاء مواكبة للتطور الحاصل في النتاج الأدبي ، فبدأ الاهتمام بهذا المكون يزداد لكشف هويته وتحديد معالمه .

وفي بداية الحديث عن حركة الباحثين حري بنا أن نذكر كتاب "جماليات المكان " لصاحبه **غاستون باشلار** G. Bachelard الذي كان له الفضل « في لفت

---

[1] أبو الحسن أحمد بن فارس : مقاييس اللغة ، فصل 4 ، باب الفاء والضاء وما يثلثهما ، ص 790 .
[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، عمر الحلبي ، منشورات الاختلاف ، ط3 ، 2003 ، ص 14 .
[3] المرجع نفسه : ص 47 .

أنظار الدارسين إلى أهمية هذا المكون ، حيث انصب البحث على معالجة المكان من الوجهة النفسية ، محاولا في الآن ذاته تقديم المكان في بعده الزماني »[1] .

لقد ربط **غاستون باشلار** بشكل مباشر علاقة الإنسان بالمكان وما لذلك من تأثير واضح يظهر في سلوكاته ، وهو تأثير ينتج الرمزية الجمالية والفكرية التي يصطع بها عنصر المكان في الأعمال الروائية ، فهو يضيف إلى الأبعاد الهندسية قيما سوسيو نفسية وفنية وظيفتها جعل الفرد يتذكر ويتخيل ، ومع ذلك بقي بعيدا عن صياغة مفهوم واضح وناضج .

وتدعم **جوليا كريستيفا** تصور **باشلار** من خلال كتابها نص الرواية ضمن مبحث الفضاء النصي وذلك حين تطرقت إلى فضاء الرواية وجعلت دلالته « تتشكل من خلال العالم القصصي الذي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له ، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور ، حيث تسود ثقافة معينة ، أو رؤية خاصة للعالم»[2] ، فميزت بين مكان جغرافي قار (متصل مباشر بالواقع الخارجي) ومكان رمزي (مرتبط بالفضاء التخيلي الجمالي) .

فتحديد الفضاء عندها ينطلق من الدلالة الخطابية على اعتبارها موقفا أو رؤية ، من خلالها تظهر المشاهد المختلفة وفق تصور الكاتب قصد التأثير على المتلقي وإعطائه مجالا واسعا للتخيل والتذكر .

وعمق **يوري لوتمان Youri Lotman**[3] النظرة السابقة **لباشلار** وبالضبط في مسألة التقاطبات وبقي المجال مفتوحا أمام الباحثين للإدلاء بمحاولاتهم التي تصب في صميم « هذا العنصر ، فدس **جورج بوليه** الفضاء الروائي لذاته ... وحاول **رولان بورنوف** ... الاهتمام بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات ، والمواقف ، والزمن »[4] ، فالنص يتكون من جملة من المعطيات تتعمق لتجعل منه عنصرا بنائيا وجماليا ، فيظهر الفضاء « في الرواية أبعد من أن يكون محايدا ، فهو يتجلى في أشكال ويتخذ معاني متعددة إلى درجة أنه يكون أحيانا ، علة وجود رواية من الروايات »[5] .

---

[1] غاستون باشلار : جماليات المكان تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1984 ، ص48 .

[2] حميد لحميداني : في بنية النص السردي ، ص 54 .

[3] ينظر محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، 2005 ، ص 67 .

[4] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

[5] رولان بورنوف و ريال أويلي : معضلات الفضاء ، الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، ط2 ، إفريقيا الشرق ، 2002 ، ص 100 .

وربط **رولان بورنوف** : Roland Bourneuf بين المكان وتقنية الوصف حينما أشار إلى أن « تنقلات البصر تدخل في الوصف عنصرا حركيا ، بتمكينها من التنقل خلال الفضاء واستكشافه في اتجاهات كثيرة ... فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام برسمها داخل الفضاء » [1] وذلك حين تبدو عناصر الفضاء واضحة المعالم ، وبذلك ثمن كتاب عالم الرواية قيمة المكان الدلالية والوظائفية في بناء الفضاء الدلالي .

وتجه كتاب بحوث في الرواية الجديدة لصاحبه **بوتور ميشال** Michel Butor إلى الحديث عن مستوى الفضاء النصي ، الذي نجده ممثلا في عديد الأشكال التي يحويها النص كالخطوط الأفقية والخطوط المنحرفة والهوامش والرسوم والأشكال والصفحة والفهارس [2] وغيرها من الأشكال التي تترجم الفضاء النصي ، وتظهر أهمية الفضاء في كونه جملة رموز دلالية تظهر على سبيل المثال من خلال اختيار « الكاتب هذا اللون بالذات وهذا الأثاث ليخبرنا (يقصد اللون والأثاث) عن العصر الذي حدثت فيه القصة ، وعن البيئة التي جرت فيها ، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا وطرق عيشه ، وتفكيره ، ومقدار ثروته » [3] مما يسهم في تجلي جماليات النص الروائي .

وبقيت اجتهادات المنظرين والدارسين جادة لبلورة مفهوم الفضاء حتى ينال حظه من التنظير والممارسة التطبيقية ، وبخاصة أن الفضاء في النص «... يتخذ أشكالا متعددة تفتحه على أفاق تشكيل الفكرة في النص » [4] ومن الدراسات المهمة أيضا ما جاء به « **فيسجبر** Weisgerber حول البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص »[5] قصد إغناء المفهوم وتوسيعه لتحقيق إمكانية الممارسة التطبيقية المطلوبة .

وعندما انتقل مكون الفضاء إلى النقد العربي الحديث تأرجح استعماله بين الحيز والمكان والفضاء ، دون تمييز واضح يمنح كل مفهوم مميزاته ، غير أن هذا الخلط انتهى بتوظيف الفضاء كأقرب مفهوم على اعتباره « أكثر شمولا واتساعا من

---

[1] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .
[2] ينظر بوتور ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، ط3 ، بيروت ، 1986 ، ص 108-131 .
[3] المرجع نفسه : ط1 ، 1987 ، ص 17 .
[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 43 .
[5] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 69 .

مصطلح المكان » [1] فأضحى المصطلح الأكثر تداولا وشيوعا في أغلب الدراسات لحرص النقاد على التمييز بينه وبين المصطلحات الأخرى .

غير أن مفهوم الفضاء عرف عدة أراء تؤكد في عمومها عدم وصول الأبحاث إلى وضع تصور شفاف لهذا المكون يفضي إلى وضوح معالمه .

ومن بين هذه الآراء تأكيد **حسن بحراوي** عدم وجود « أية نظرية للمكان ولكن يوجد مسار للبحث ذو منحى جانبي ، غير واضح » [2] وهو الأمر الذي أشار إليه **حميد لحميداني** حين بين عدم وجود مفهوم واحد للفضاء[3] ، لاختلاف وجهات النظر فيما بين النقاد حول وضع تصور واضح للفضاء وصياغة مفهومه .

وصرح **سعيد يقطين** بأن الفضاءمجال واسع « للاجتهاد وللتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء » [4] مما يؤكد غياب صورة موحدة تبنى عليها الأعمال التطبيقية.

إن إجماع هؤلاء الباحثين وغيرهم على فكرة عدم وضوح الرؤية لدراسة هذا المكون ، يعود إلى إغفال النقاد كونه بنية ثابتة من بنيات التجربة الروائية وتغليب باقي عناصر العمل على حساب الفضاء ، وبخاصة أن الرواية تعد في « المقام الأول فنا زمنيا »[5] .

وفي خضم انعدام الرؤية الواضحة للفضاء بين مدعم لنسق الفضاء ومقلل من أهميته ظهرت بعض الدراسات العربية التي استفادت من جهود الباحثين الغربيين ، على نحو ما ظهر كمحاولة أولية تضمنها كتاب **(المكان في الرواية العربية) لغالب هلسا** ، الذي أشار فيه إلى التأثير بين المكان والسكان وصَنَّفَهُ إلى أربعة أنواع : المكان المجازي والمكان الهندسي والمكان كتجربة والمكان المعادي [6] ، فجاء هذا الكتاب واستقطب النقاد للاهتمام بهذا العنصر الذي يعد أحد تقنيات الرواية الفرنسية .

---

[1] سمير روحي الفيصل : الرواية العربية ، البناء والرؤيا ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دط ، دمشق ، 2003 ، ص 71 .

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 25 .

[3] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .

[4] سعيد يقطين : قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 23

[5] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 74 .

[6] ينظر محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 66 .

ومن الأعمال التي أفادت من هذه الدراسات كتاب **سيزا قاسم (بناء الرواية)** التي تناولت نصوصا معينة بالبحث والتحليل ، من خلال الفصل الثاني بناء المكان الروائي[1] .

وكذا **حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي)** كما يظهر في بنية المكان في الرواية المغربية[2] .

وتناول كتاب **(بنية النص السردي) لحميد لحميداني** الحديث عن الفضاء الحكائي[3] وتطرق من خلاله إلى التصورات المختلفة لمستويات الفضاء .

وبقيت هذه الجهود نادرة على الرغم من أنها تدعمت بدراسات أخرى نذكر منها **كتاب (فضاء النص الروائي) لمحمد عزام وكتاب (الفضاء الروائي) عند جبرا إبراهيم جبرا ، وكتاب (الفضاء الروائي) لعبد الرحمن مراشدة** .

لقد عكست هذه الدراسات وغيرها تَمَثُّلَ النقاد العرب لتقنية الفضاء في الأعمال الغربية مع المحافظة على خصوصية الرواية العربية ، ومن خلال هذه الإسهامات يمكننا القول أن جميع الجهود في هذا النسق هي اجتهادات فردية مشتتة ، تفتقر إلى تأسيس ثابت لنظرية خاصة بهذا المكون .

تكمن أهمية هذا العنصر في كونه المحور الذي يجمع باقي مكونات الرواية حيث « يلف الفضاء مجموع الرواية ، بما فيها الأحداث التي تقوم في السرد ، لأن هذه الأحداث تفترض دائما استمرارية المكان ، وهذا لا يعني أن الفضاء مكون من الأحداث ، ولكنه فقط يؤطرها ، إنه موجود بالضرورة أثناء جريان الواقع »[4] وتبعا لتعدد الآراء حول مفهوم الفضاء على الرغم من أهميته في النص الروائي تعددت أيضا تصنيفاته حسب هذه الدراسات .

لقد أفاد **حميد لحميداني** من الدراسات الغربية حول نسق الفضاء ، فحاول إعطاء تصور واضح ، يبين فيه أن « مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ، ويكون المكان داخله ، جزءا منه » [5] .

وأفضت دراسته عن الفضاء الحكائي مجموعة من المستويات ذكر منها ما يلي:

- الفضاء كمعادل للمكان .

---

[1] ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص من 101 إلى 170 .
[2] ينظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص من 23 إلى 91 .
[3] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي الحديث ، ص من 53 إلى 72 .
[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1991 ، ص64
[5] المرجع السابق : ص 62 .

- الفضاء النصي .
- الفضاء الدلالي .
- الفضاء كمنظور أو كرؤية .

لقد أعاد **حميد لحميداني** صياغة ما توصل إليه النتاج الغربي في هذا النسق ، وحدد التصنيفات السابقة التي سار عليها معظم الدارسين أما **سيزا قاسم** حددت مستويات الفضاء بالواقعي والخيالي ويشاركها في هذا التقسيم **محمد عزام**[1] .

وقسم **حسن بحراوي** المكان استنادا إلى مفهوم التقاطبات ، فجاءت تصنيفاته قائمة على ثنائية ضدية كالاختيار والإجبار والعام والخاص[2] .

كما نجد تصنيف **عبد الصمد زايد** الذي حدده بالفضاء المادي والخيالي « ثم ربط كلا منهما بفضاءات مختلفة تتجسد من خلال علاقات الإنسان بما يحيط به»[3].

إن هذه التصنيفات وغيرها تجعلنا « أمام تسميات وتنويعات مهمة في تعيين أنواع الفضاءات : فهناك الفضاء السحري أو الأسطوري والعجائبي ، والواقعي والطبيعي والاصطناعي ...، وحتى بصدد الاصطلاح نجد الاختلاف في تحديده »[4].

ونخلص من هذه الآراء إلى أننا نميل إلى تصنيف **حميد لحميداني** في هذا المكون لاعتباره الأنسب للممارسة التطبيقية .

ثانيا: تجليات الفضاء في المدونة

1 -الفضاء الجغرافي : L'espace géographique

يعرف هذا النوع بأنه « الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة » [5] فيظهر كعنصر مشكل للحدث والشخصية باعتباره الديكور الذي تقوم فيه أحداث الرواية وتتحرك من خلاله شخصياتها.

وفي هذا النمط يظهر المكان الواقعي الذي له مدلوله في المتن ، حين يعرض الكاتب ما هو حسي ومادي من مساحات جغرافية .

---

(1) ينظر سيزا قاسم : ص 77 ، ومحمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص 66 .
(2) ينظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 39 .
(3) عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية ، نشر كلية الآداب منويه ، دار محمد الخامس علي ، ط1 ، تونس ، 2003 ، ص16
(4) سعيد يقطين : قال الراوي ، ص 238 – 239 .
(5) حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .

ينطلق الكاتب في الفضاء الجغرافي من عالم الواقع أي من الوجود الحقيقي لهذه الأماكن ليصورها في النص السردي ، بعد أن ترجمها لتجسد العالم الواقعي.

لذلك نجد أن دراسة المكان في الفضاء الجغرافي تعتمد على « استخراج هذه المقاطع (مقاطع الوصف) ودراسة طبيعتها وصياغتها »[1] .

وتطلق **جوليا كريستيفا** « مصطلح الفضاء الجغرافي على بعض البنيات الخطابية التي تظهر خلال مرحلة تاريخية» [2] مما يشير إلى أن **جوليا كريستيفا** ، تعقد علاقة وطيدة بين الفضاء الجغرافي والمضمون .

بينما يذهب سعيد يقطين إلى أن الفضاء ليس سوى التمثيل الذهني المتخذ من الفضاء ، أي فضاء دون أن يكون مطابقا للفضاء الجغرافي الخارجي ... فمهما بلغ هذا الفضاء من الواقعية فإنه يبقى تمثيلا ذهنيا للفضاء[3] .

ويظهر موقف عبد الملك مرتاض من الفضاء الجغرافي حين يربط دلالته بالمكان الواقعي الحقيقي فيقول : « المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا»[4] فهي تلك المساحة الجغرافية التي يتم نقل صورتها الواقعية إلى القصة المتخيلة.

لذلك جاءت الدراسات في هذا المكون تعتمد المكان المحدود لتغطية المساحة الجغرافية في الأعمال الروائية ، من هنا يمكننا أن نقف على المكون في المدونة .

1 1- تجليات الفضاء الجغرافي في المدونة

توطئة

يدخل الفضاء عنصرا شريكا في بناء الأعمال السردية ، إذ يتلاحم مع باقي مكونات النص لتقديم بنية عمل سردي معين ، مما يعني أن فضاء الرواية يظهر من خلال امتزاج جملة من العناصر كالوصف والسرد والشخصيات والأحداث والزمن .

وفضلا على أن الفضاء يظهر كإطار تتحرك فيه الشخصيات الروائية فإنه يعد في بعض الأعمال الأخرى « فضاءً يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات ، وما بينهما من علاقات ، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه ، وتعبر عن وجهة نظرها ، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية

---

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 76 .

[2] kristeva : Text de Roman , p 123

[3] ينظر سعيد يقطين : قال الراوي ، ص 24 .

[4] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 ، ص 245 .

والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف » [1] مثل هذه الفروق لتوظيفها الفضاء في مسار تطورها ، لذلك سنحاول في هذا الفصل الوقوف على بعض هذه التحولات وتحديدها.

ومن خلال استقرائنا للفضاء في المدونة وجدنا أنها من بين الأفضية التي توظف الفضاء الجغرافي بما فيه من أماكن حسية تنغلق تارة وتنفتح أخرى فـ « الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها ، تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق» [2].

ومن المؤكد أن للمكان أهمية كبيرة كمكون للفضاء الروائي ، فهو جزء مهم منه يسهم في تشكيله ، لذلك غطت جغرافية المكان المدونة بنسب متفاوتة ، بين كل مرحلة وأخرى ، وبين كل رواية وأخرى ، بخاصة وأنه يعد « مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم »[3] .

وانطلاقا من أن « الفضاء أكثر شمولا واتساعا من المكان ، فهو أمكنة الرواية كلها ، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات » [4] يمكننا التمييز بين فضاء جغرافي مغلق ومفتوح وفضاء عجائبي .

1 1 1 - ***الفضاء الروائي المغلق***

يقودنا الحديث عن الفضاء المغلق إلى الوقوف عند بعض الأماكن المشار إليها هندسيا وماديا ذات المساحة المحدودة والتي تتجاوز في بعض الأعمال هذا الوصف الخارجي والحسي إلى الإفادة بدلالات كثيرة لها معان خاصة تنبعث من تفاعل الأحداث والشخصيات والزمن بالمكان ، وبهذه الصفات ، يظهر المكان معلم ا مهما في تقديم صورة الفضاء المغلق .

من أجل ذلك نقف عند البيت وما وراءه من غرف وقاعة استقبال وشقة ومنزل باعتباره نقطة حساسة تعود إليها الشخصيات للخوض في مختلف القضايا ، فهي مكان لحفظ السر وصياغة القرارات الحاسمة .

---

[1] سليم بتقة ، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي ، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، العدد 6 ، ط1 ، بسكرة ، الجزائر ، سنة 2010 .

[2] حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1993 ص 72 .

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4] سمر روحي الفيصل : بناء الرواية العربية ، ص 256 .

فالبيت ضرورة ملحة في حياة الإنسان لا يستغني عنه « فبيت الإنسان امتداد لنفسه ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان » [1] فهو رمز للأمان والاستقرار والألفة والحميمية ، إضافة إلى خصوصيته أثناء الثورة التحريرية لما كان يؤدي من وظيفة حساسة .

كما نتطرق إلى المدرسة كمحور مهم يسهم في تحريك الأحداث بما شهد من وقائع ومستجدات وبما تضمن من مظاهر الاحتقار والجور ، ثم نمر للحديث عن المقهى كمقر لاجتماع أفراد الشعب بمختلف الفئات لتبادل أخبار الثورة ومناقشة بعض القضايا الخطيرة والمهمة ، دون أن نغفل مهمته العظمى في خدمة الثورة .

ثم تظهر المغارة كمكان موحش ، ترتكب فيه الجرائم تحت جنح الظلام و في وضح النهار والتي تصل إلى حد القتل فهي منفى بعيد عن أعين الناس ومراقبتهم ، ترتكب فيها كل المحرمات ومظاهر الظلم ، إذ يلجأ إليها المجرمون لتغطية أفعالهم فعجت بالمنكرات مما جعلها مصدرا للخوف .

ثم ننتقل للحديث عن قاعة الطعام التي وظفها الكاتب كوتر حساس يشحن الأفراد نحو النهوض في وجه النظام الفاسد ، ففيها تظهر كل أنواع التمييز الحقيقي والظلم الذي يشنه المسؤول عن الأفراد .

والحديث عن الفضاء المغلق موصول بالسجن كمكان لفقد الحرية بما فيه من زنزانات وغرف للتعذيب والاستنطاق وأماكن للأعمال الشاقة ، ونستقصي صفاته من الداخل وكيف انعكست سلبا على نفسية المساجين مع الإشارة إلى تجاربهم القاسية فيه .

وإجمالا يمكننا القول أن عبد الملك مرتاض قدم صورة واقعية مجردة للمكان المغلق مما جعله شيئا ثانويا غير أنه سرعان ما تجاوز هذه الحدود الجغرافية حين أضفى عليه من خياله وشعوره وفكره أيضا ما جعله ينصهر في الرواية مكتسبا بذلك أبعادا عميقة ترتبط بالملامح النفسية للشخصيات فـ « سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيرات وفعالياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات »[2] وهو ما يعكس براعة عبد الملك مرتاض في خلق روح المكان .

---

[1] ويليك رينيه وأوستين وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، ص 288 .
[2] حافظ صبري : الحداثة والتجسيد المكاني ، مجلة فصول ، ع 4 ، 1984 ، ص 172 .

البيت

من خلال إطلاعنا على الأعمال الأولى وجدنا أن المكان الذي يفرض تواجده هو البيت باعتباره العنصر الرئيسي الذي لملم شمل الشخصيات الروائية واحتضن معظم الأحداث ، وقد جاء ممثلا في بيت فاطمة وبيت سعيد وبيت ابتسام وبيت سوزان والبيت الريفي إضافة إلى غرفة كل من ابتسام وأحمد والمجاهد وكذا شقة زبيدة .

ولكل من هذه الأماكن خاصيتها وموقعها ومهمتها في بناء الأحداث ورصد تطورها وتحريك الشخصيات .

لقد ورد هذا التوظيف للبيت من أجل الكشف عن علاقته الوطيدة بما يجري من أحداث ، لذلك لم يصفه الكاتب وصفا دقيقا بل اكتفى بما يوحي بأهميته ويشير في الوقت نفسه أنه المكان الذي دارت فيه النقاشات والحوارات الطويلة ، فهو مخزون للقوة ومركز اتخاذ القرارات الصعبة والحرجة ، فضلا عن كونه مستودع الأسرار العظيمة فظهر البيت كما يقول باشلار « جسد وروح » [1] ينبض بالحياة على نحو قول الراوي: « جرس الباب يرن . فجأة، سمعته فاطمة ، تنطلق نحو الباب لتفتحه ، مستطلعة من الطارق ...؟

- سعيد وهو يتوجه نحو قاعة الاستقبال ...
- أي غياب ...
- سعيد وهو يجلس على مقعد متقادم لكنه وثير إلى حد ما ...» [2] .

لم يصرح المقطع بوصف بيت الخال قدور وإنما قام بالتلميح إلى ما فيه من نشاط وحيوية وهو ما يظهر في استقصاء حركة فاطمة وسعيد **(فتح الباب ، التوجه نحو قاعة الاستقبال ، الجلوس على المقعد)** وهذا ما جعله يعج بالحركة الدائمة من خلال العلاقات الاجتماعية فيه ، بخاصة وأن سعيد يتردد على هذا البيت كثيرا .

ويظهر البيت في كثيرمن المرات وهو ينضح بالحيوية من خلال ما تقوم به فاطمة في هذا الوسط فهي « تذهب ... نحو الباب الخارجي لتفتحه ، وهي مبتسمة سعيدة كالطائر الجميل »[3] فتستقبل والدها الذي « يدخل ... قاعة الاستقبال ، فيقوم له سعيد احتراما »[4] .

---

[1] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 38 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، نار ونور ، ص 323 .
[3] المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 333 .
[4] المصدر نفسه ، المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .

لقد انصب اهتمام الكاتب على ما يحدث داخل البيت بوصفه إطارا للوقائع ، لذلك جعل الأشخاص يصنعون حركة البيت المستمرة من خلال (فتح الباب ، والدخول ، والقيام) مما بث النشاط في جنبات البيت فـ « البيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة » [1] ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات ويكشف لنا الكاتب في جانب آخر نقطة مهمة في البيت إذ يعد مكانا للالتقاء (الاجتماعات) ومهدا للانطلاق ، ففيه أتخذ قرار الالتحاق بالثورة وترك الدراسة والتدريس وفيه أيضا حسم الموقف تجاه سياسة الاستعمار بضرورة الكفاح المسلح « فما إن عادت ابتسام إلى المنزل حتى يممت غرفتها ... قررت أن تجمع أمرها ، وتعقد جلسة حامية مع أهلها، لتناقشهم بصراحة وشجاعة عن مصيرها » [2] وقد صرحت بقرارها بعد تناول العشاء ، وحينها شهد البيت حوارا جادا ناقش أمر التحاق ابتسام بالثورة وامتد صفحات أخرى ، غير أنه انتهى بموافقة الوالد تجاه باقي الأفراد إلى غرفهم .

وانطلاقا من أن « البيت كالمكان يسهم في حالة الإنسان وتشكيل طباعه ووعيه»[3] يجمع بيت سعيد شمل الرفاق حينما جعله البطل مقرا لاجتماع الطلبة لمناقشة أمر انقطاعهم عن الدراسة والالتحاق بالعمل الثوري في عدة جلسات نشأ عنها علاقة أخوية جمعت البطل برفاقه ، وانتهت بقرارهم في الالتحاق بالثورة كما يشير إليه النص التالي : « ما رأيك في قهوة تحضرها أم سعيد لنا مساء »[4] في بيتها لمناقشة النقاط المتبقية ، وحين وصولهم « رحب سعيد بأصحابه ترحيبا لطيفا ، وبعد تبوئهم مقاعدهم في المجلس ، سكب لهم القهوة » [5] وشرع في حديثه ، وحتى يؤكد لهم عزمه على الانضمام إلى صفوف المجاهدين « نهض سعيد إلى ناحية من الغرفة التي كان الشباب فيها مجتمعين، وأخرج شيئا »[6]عرفه أصحابه أنه مسدس .

لقد قرر أن يقطع الشك باليقين بحمله السلاح ، فكانت هذه خطوة مهمة للاجتماع شهد ميلادها بيت سعيد من خلال الحركة الغير عادية فيه . وهو البيت نفسه الذي احتضن التحاق باقي الرفاق للمشاركة في العمل الثوري .

لقد توطدت علاقة البطل ورفاقه بالبيت وأخذت طابعا حميميا مكن سعيد من أن يصرح بأفكاره .

---

[1] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 43 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، دما ودموع ، ص 221 .
[3] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 71 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، نار ونور ، ص 311 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 314 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 319 .

ولعل هذا ما سمح لنا بالقول أن استخدام الكاتب للبيت في هذين العملين كان خدمة للشخصية وما ستقوم به من أحداث مما يفضي بنا إلى القول أن الفضاء يظهر في هذا السرد التقليدي بداية « بوصف لديكور مألوف وعادي ، سيحدث فيه شيء ما ، وصف يبعث الاطمئنان في القارئ دون أن يصدمه » [1] لذلك يقدم الكاتب بعض الإشارات الجغرافية ويوظفها كنقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ كما يظهر في قوله « فسمعتم الباب يفتح ، دون أن ينار المصباح » [2] ثم يقول تابوت « أفرغي لنا البيتين الكبيرين » [3] لذلك توجهت العمة زينب « بالجنديات إلى البيت الجديد ، وأسرجت مصباحه ، وعمدت إلى الحصير الكبير فأفرشته »[4] .

قدمت المقاطع طريقة استقبال العمة زينب للجنود في بيتها ، الأمر الذي منح القارئ مجالا واسعا لتخيل مجريات هذا الاستقبال داخل البيت .

وعن عمل فاطمة من أجل بث الوعي يذكر الراوي أنها كثيرة الحركة إذ « تمضي من بيت إلى بيت ، ومن جناح إلى جناح » [5] حتى يدفع خيال المتلقي لتمثل صورة فاطمة وقد أضحت مناضلة في خدمة الوطن .

ولعل من المفيد أن نذكر بأن « الألفة من أهم الصفات التي يجب أن تتوافر في البيت»[6] لاعتبارها الصفة التي جعلت ابتسام تقول في الرسالة لوالديها « الآن أقيم ببيت ريفي جميل ، في بيت رجل الاتصال . الذي له ابنة تسمى خديجة تشبه أختي هناء»[7] الأمر الذي وطد العلاقة بينهما فوهبتها ابتسام « خاتمها على سبيل تخليد ذكرى مقامها بذلك البيت الريفي الكريم » [8] الذي كان « مصدرا لفيض من المعاني والقيم » [9] النبيلة التي تنبض بروح الوطنية فهو مجلبة لكل محبة وألفة فـ«حب المكان هو حس أصيل وعميق في الوجدان البشري »[10] .

وباعتبار البيت « واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية»[11] يستعيد سعيد وهو في بيت خاله قدور علاقته بفاطمة ، وذلك حين هم

---

[1] ز، م البيرسي : الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت ، 1965 ، ص 15-16 .
[2] الأعمال السردية الكاملة : المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص 235 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 396 .
[6] سيزا قاسم : جمالية المكان ، ص 165 .
[7] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص 254 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 253 .
[9] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 43 .
[10] ميشيل بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1971 ، ص 22 .
[11] غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 37 .

للنوم في غرفة الضيوف ، إذ أوحى له هذا المكان بحساسية موقفه منها والذي كثيرا ما تأرجح « بين الاستعمار والفداء والنضال » [1] ولم تقطع أفكاره إلا الطلقات النارية المتسارعة في الخارج .

إن نوم سعيد في هذا المكان كان سببا في استيقاظ ذكرياته فهو طالما تردد على هذا البيت طفلا وشابا فلا عجب أن يكون مبعثا لتحريك الذاكرة.

أما ابتسام فقد راودتها ذكريات بيت والدها لأن « البيت الذي ولدنا فيه محفورا بصورة مادية في داخلنا » [2] فاهتزت مشاعرها وهي تصوغ الرسالة لتقول « مضى علي منذ أن فارقتكما زهاء أربعة شه ور... أرجو أن لا تكونا ، وأفراد الأسرة كلها ، قد جزعتم ل فراقي الذي لم يكن سهلا علي ولا عليكم إني لا أنساكم أبدا»[3] .

ذكرى بيت ابتسام ظلت قائمة في مخيلتها وكلما ابتعدت عنه ، كلما ترسخت أكثر في ذاكرتها ، فتمنت العودة حين صرحت « وكأني بي وأنا أدخل عليكم ، يوما كما خرجت!»[4] .

ومن خلال المتن نعثر على بيت سوزان الذي هو مسكنها الخاص تعيش فيه وهو متواجد في الحدود المغربية ، نجده يمثل لها الحماية والأمان والاستقرار .

ذكره الراوي حين طرح قضية فصل أحمد من التدريس ، وتعمقت فكرة ظهور بيت سوزان حين جعله نقطة انطلاق لكل من ابتسام وأحمد إذ قررا الالتحاق بالثورة وتغيير مسار حياتهما لذلك فهو حاسم في حياتهما بعد ما عرف من مناقشات وحوارات بين الأطراف الثلاثة لقد « اقتربت من بلب منزل سوزان . الذي لم يكن به جرس كهربائي ، فطرقته طرقا خفيفا ... ودخلت ، فأغلقت الباب، ثم مضت في البهو ، فقصصتها، إلى أن دخلتما قاعة الاستقبال البسيطة ...

ثم قعدت سوزان بجانبك إلى الميثرة التي اقتعدتها »[5] .

صور الكاتب البيت وأشياءه للحظات خاطفة ثم فسح المجال لدوره الفعال كمكان صاغت فيه ابتسام عزمها على المشاركة في الثورة وأملها في الحرية .

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، نار ونور ، ص 376 .
(2) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص 43 .
(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص 253 .
(4) المصدر نفسه : المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص 254 .
(5) المصدر نفسه : المجلد 1 ، دماء ودموع ، ص 208 .

ومما لا شك فيه أن الأمل كان فضاء لهذه البيوت إذ تحولت أحاسيس الشخصيات إلى وعي سياسي انعكس في المكان (البيوت) كأمل يقود الجماعة إلى الحرية .

غير أن البيت يظهر بوجهه الآخر الذي يب ع ث على التردد والاضطراب بما ينشر من تعاسة وحزن ، حين يتطرق الراوي للحديث عن أحمد وهو في غرفته التي كانت مقرا لنقاش طويل يهدف إلى إقناع هناء بتوصيل الرسالة لذلك يقول : « قلت مصرا على إبقائها معي ، وإدخالها إلى غرفتي في النزل :

- لن تفتقدك أمك ...
- قالت هناء ...
- طيب، لندخل
- أغلقت الغرفة من ورائنا ...»[1] .

وأصر على توصيلها للكتابين وخص ابتسام بالرسالة وأكد لهناء ضرورة تقديمها لها وألح في طلبه حتى وافقت ثم « مضت هناء وتركتك في الغرفة وحيدا ، تلك الغرفة التي لازمتها ... لأنك كنت مضطربا بادي البلبلة والارتباك »[2] .

إن حالة الصراع النفسي سيطرت على أحمد لأن المتضادات المعنوية تسارعت إلى مشاعره بين يأس ورجاء تارة وفرح وألم تارة أخرى فأضحى ضائعا تائها بين ما يريد وما يمكن أن يجد وهذا ما نستنتجه من حركة شخصية أحمد التي جعلتنا نشعر بما يسيطر على هذا المكان (الغرفة) من توتر .

وانتقل القلق إلى غرفة ابتسام من خلال ما لمسناه من مخاطبتها لأمها « أرجو أن لا يزعجني أحد ، فيدخل علي في غرفتي مادمت فيها ...

- ابتسام مصرة في قلق وخبث معا : أمي! قلت لا يدخل علي أحد كائنا من كان! ...
- ثم رفعت يدها اليسرى وأخذت تعبث بها في شعر رأسها ، في حركة عبثية تدل على الحيرة والقلق والتردد »[3] واستمرت في غرفتها تفكر في موقفها ، وتساءلت عن مدى تأثيره على أحمد ثم قررت أن تكتب الرسالة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 140 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 142 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 148- 149 .

أراد الراوي الوصول إلى المشاعر والأحاسيس والأفكار العميقة من خلال ما يبث في المكان من حركة وما ينعكس عليه من عواطف تومئ بتفاعل المكان مع الشخصية ووجد الراوي غرفتهما هي الأنسب للتعبير عما يجيش بنفسيهما من اضطراب لأن بناء الفضاء الروائي « لا يتشكل ولا يصبح مكونا من مكونات الرواية إذا لم تخترق الشخصيات المكان حاملة وجهة نظرها الخاصة »[1] .

وإلى جانب هذه النماذج هناك أمثلة مختلفة يبدوفيها المكان معبرا حقيقيا عن ما يبث الشخصيات من مشاعر عميقة على نحوم ا يظهر في دعوة صالح زميله أحمد للنهوض « من هذا السرير المتقادم ، ومن هذه الغرفة التي تخيم عليها الندوة والظلام»[2] وأجابه أحمد « لا أريد لهذه الشمس أن تزور غرفتي الحزينة »[3].

انعكست الحالة الشعورية لأحمد على الغرفة فحملت في جوها ما حمل في قلبه من حزن « فللمكان لغة بواسطتها يمكن التعبير عن كل الحالات » [4] وهو ما يظهر في حديث الراوي عن ما أصاب عائلة الخال قدور « دار قدور ، خال سعيد ، من الدور التي لاقت ظلما مبرحا وع نتشديدا » [5] فشارك المكان ساكنيه عذابهم وتعممت حالة أصحاب الدار على الدار أيضا .

ومما يشي بعلاقة الأشخاص بالمكان ما نعثر عليه في المقطع التالي « فاطمة تمقت هذا الجو القاتم الذي يخيم على الغرفة البسيطة، جو الصمت الذي لا تهواه»[6].

أخذت الغرفة لونها القاتم مباشرة بعد صمت سعيد وفاطمة عن الكلام ، مما يومئ أن حالة الأشخاص لها علاقة بحالة البيت باعتباره مكانا رحبا دارت فيه الأحداث وانعكست على جوه العام .

وباختصار يمكن القول أن فضاء البيت كان مزيجا للأمل واليأس على رحابته ، إذ احتضنت البيوت الكثير من القرارات الصعبة ، بل وانعكست حالة الأشخاص عليها فشاركتهم حزنهم وطموحهم ، زيادة عن وروده كخلفية للأحداث تحركت فيه الشخصيات لإضفاء الواقعية على المتن قصد إقناع المتلقي .

---

[1] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية ، البناء والرؤيا ، ص 93.
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 92 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .
[4] عبيد مهدي : جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه " حكاية بحار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد " ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2011 ، ص 55 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، نار ونور ، ص 387 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 238 .

ويتابع عبد الملك مرتاض حديثه عن البيت في روايته **"الخنازير"** ولكنه يتجه هذه المرة نحو أشياء البيت وقد اختار منها أشهرها وهو الأثاث .

مما لا شك فيه أن الأثاث يؤدي « دورا إيجابيا في الرواية »[1] كشفت عنه غرفة استقبال حدوج المجاهد التي تبدو « غرفة قفرة ... إلا مقاعد خشبية عتيقة ... طاولة متقادمة ... كثرة الأطفال ... غلاء الأسعار ... الزمان ! شيء طبيعي ... العالم يشكو الغلاء ... الجوع يترصد الإنسان »[2] ، في هذا الكلام الموجز ما يدل على سوء أحوال هذه الأسرة ويتعدى إلى سوء حالة المجتمع من خلال بث ايحاءات مضمرة عن طريق الإشارة الخاطفة إلى الأثاث،هكذا وصف الراوي البيت من خلال أثاثه .وانجر عن حالته المزرية تقديم صورة عن معاناة أفراد المجتمع من صعوبة العيش ، مما يؤكد أن « الأشياء في الرواية التقليدية هي دالات على مدلولات »[3] .

ومن أجل أن يكشف لنا الراوي عن ملابسات قضية والد شهرزاد ، تظهر شقة زبيدة « شقة فاخرة ... عمارة فاخرة ... مصعدان اثنان ... لا يتعطلان ... عالم آخر!... قريب جدا ! ... في مدينة واحدة ! ... المصعد يشتغل ! تناديه يأتيك عجلا ... يشير إليك بالأضواء الملونة... الباب وحده ينفتح ... أكثر من ذلك ... مرآة ...بساط مخملي ... ألف ليلة وليلة ! لا شيء أجمل ! تضغط على الزر ... تسمع موسيقى... جرس يغني ! حتى الجرس! ... ذوق رفيع ! الباب ينفتح وحده ... أي روعة ! منامة مطرزة ... حرير ممتاز ... عقد يتلألأ ... بيت ! ... زرابي ... تلفزة ملونة ... ستيريو... هاتف ... أجهزة مفروشات .

- بيتك جميل !»[4]

لعل أول ما يلفت انتباهنا الوجه المادي الذي تلتقطه العين ، والذي يبعث على أن المكان ارستقراطي زاخر بحياة راقية ، ينم عن ثراء أصحابها وهو الخيط الذي أوصل الراوي إلى تبرئة المتهم .

انصب تركيز الكاتب على أشياء شقة زبيدة أكثر من أشياء غرفة استقبال المجاهد والسبب في ذلك غنى الأولى بعناصر البيت الثري وفقر الثانية إلى أبسط أشياء الغرفة ، ولم يتعد الراوي إلى الحديث عن العلاقات الاجتماعية في المكانين لأنه كان بصدد المقارنة التي مكنته من اكتشاف الحقيقة .

---

[1] محمد عزام : شعرية الخطاب ، ص 71.
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 408 .
[3] محمد عزام : شعرية الخطاب ، ص 71.
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 411 .

وإضافة إلى أن وصف أشياء المنزل وأثاثه « لا يدل على شخصية صاحبه فحسب ، بل على وظيفته الاجتماعية أيضا » [1] ظهرت من خلال المقطع المنزلةالاجتماعية العالية لزبيدة وجمال والتي وصلا إليها فجأة فأصبحا على هذا المستوى من العيش الرغ يمن هنا ظهر فضاء البيت في رواية الخنازير فضاء إيجابيا من خلال تجاهه إلى الحديث عن الأشياء مكسبا إياها دلالتها الخاصة ، واستنادا إلى أن البيت هو عنصر من عناصر مجموع الأماكن التي تشكل فضاء الرواية وظف الكاتب كل الأدوات المتوفرة في هذه المرحلة من إبداعه السردي للوصول إلى رسم فضاء واضح للمتلقي .

لذلك أشار إلى جغرافية البيت وأبرز قيمته وجماليته وبين تفاعله مع باقي العناصر وتحدث على أشياءودلالتها .

فغلب على فضاء البيت الإرادة والطموح إلى تحقيق الذات التائهة في غياهب الواقع والقدر .

- **المدرسة**

تعد المدرسة من الأماكن المهيمنة في **"دماء ودموع "** و **"نار ونور "** ، لذلك وردت كأحد المكونات الرئيسية للقرية والمدينة .

فمن خلال الصورة التي نقلها لنا الكاتب يتضح أنها (المدرسة) المكان الذي افتقدت فيه ابتسام وأحمد الأمان ، مما جعلهما يشعران بضرورة الخروج من هذا الوسط الضيق إلى مكان آخر (مفتوح) يكون أكثر اتساعا لأحلامهم وأكثر أمانا لوضعيتهم كما يظهر من خلال كلام الراوي « كنت مدرسا موقنا في تلك القرية المضطربة ، تنهض بمهمتك في التدريس مشاهرة ، فتجزى عليها أجرا بخسا ، وتنتظر مستقبلا نحسا ، لم تكن تتمتع بشيء قليل أو كثير مما كان يتمتع به الموظفون في الدنيا » [2] وهو ما يعكس الغربة النفسية التي تعددت أسبابها كتضييق الخناق إلى حد إصدار أمر توقيف أحمد عن التدريس .

أنشأت المدرسة لأداء غرض التدريس ، غير أنها جرت على أحمد فيضا من الهموم والمشاكل لأن « البشر ... يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه » [3].

---

[1] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص71 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 62 .
[3] هلسا غالب : المكان في الرواية العربية ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 2-3 ، 1980 ، ص73 .

لذلك ليس غريبا أن يجد نفسه يعامل في وظيفته « تلك الحقيرة ، معاملة جزائري ، باعتبارك لاجئا بائسا ،... ومعاملة ذليل خسيس من حيث أنك لم تكن تحمل أي جنسية معترفا بها دوليا »[1].

أما سعيد فقد وجد في المدرسة مكانا لتزييف الحقائق التاريخية ، مكانا للفهم الغير الصحيح وللجدل العقيم ، مما جلب سخريته التي أفرزت عدم اكتراثه بطلب العلم والاتجاه وجهة أخرى فذهابه للمدرسة كان من أجل « أن يعا سر الأستاذ ويشاكسه ... عن أحوال السياسة ومصير وطنه المحتل »[2] .

إن المقطع يكشف عن بعد وطني يستند إلى منطق الحق في الحرية ، فالمدرسة كمكان تقدم قضية وطن برفض الاستعمار .

لقد ظهرت المدرسة فضاء للاحتقار والذل والتمرد مما دعا إلى النهوض والثورة ، إنها البؤرة الحساسة التي لها تأثيرها الواضح على حياة البطلين ابتسام وسعيد ، فهي مؤشر جلي للخروج والانطلاق .

فابتسام التي كان من المفروض أن تتزوج أحمد وتعيش حياتها السعيدة في المغرب قررت العودة إلى البلد الأصلي بسبب ما آلت إليه أوضاع أحمد في المدرسة ، وسعيد الذي كان يفترض أن يكمل دراسته لنيل شهادة البكالوريا يقرر الانضمام للثورة بعدما تشبع من المستوى العلمي الخاطئ الذي تلقاه في الثانوية .

فوردت المدرسة كنقطة مهمة خلخلت حياة الشخصيات وهزت وجدانها لتسطير طريق آخر ، فشاعت روح التمرد التي ترغب في معانقة الاستقلال والحرية .

والمدرسة كمكان هندسي تمثل الموضع الذي تحركت فيه الشخصيات ، فكانت وعاء تشكلت فيه مجموع الأحداث التي عرفتها الرواية ، ومنبعا للأوضاع التي وصلت إليها وقائع الروايتين ، إذ مهدت للانطلاق والشروع في خطوات أخرى زجت بالأحداث إلى الأمام .

لقد وقف الراوي عندها فوصفها « ملحقة تتألف من خمسة فصول فقط ... مضيئة، وفسيحة، ذات ساحة واسعة ، وحديقة جميلة ، فكانت تختلف كل الاختلاف عن المدرسة الأصلية ... لا يتردد عليها إلا خمسة معلمين ... والغريب أنكم كنتم جزائريين جميعا »[3].

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 63 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 299 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 122 .

إن هذه الصفات التي يتوفر عليها هذا المكان هي التي جعلته مغلقا إذ اجتمعت فيه العديد من العوامل التي جعلته مسرحا للأحداث فشهدت المدرسة حضور« ابتسام لتسجيل أسماء اللاجئين » [1] وعرفت قضية فصل أحمد عن وظيفته حين « قالت المديرة وقد اقتحمت عليك حجرة الدراسة على غير دأبها : عرج على مكتبي حين ينتهي الدرس في الخامسة » [2] وكانت أيضا مكانا للنقاشات المختلفة فقد « أقبلت عليك حنان في غداة الغد من عيد الثورة ، وكلها أخبار وكلام ... فما كادت الدروس تنتهي وتنصرف المعلمات حتى اختليتما في فصلها ، وأنشأتما تخوضان في ألوان من الحديث »[3] وتواصل النقاش عدة صفحات [4] أخرى ، كما أخذ حوار صالح وأحمد عن الرسالة - وهم داخل المدرسة – نصيبه من النقاش[5] .

ووردت المدرسة مكانا لإثارة النقاش حول الدرس والاحتلال والامتحان واللغة وغير ذلك بين الأستاذ وسعيد[6] .

لقد استهل الراوي حديثه انطلاقا من قاعة التدريس وهي « قاعة مظلمة لا خير فيها وما يؤخذ فيها من دروس عقيمة ...»[7] .

واستغل الراوي ذهاب أحمد لمدرسة البنات وأضاف بعض ما يميزها فهي « تبتعد عن المنزل بضع مئات من الخطوات : لتفتح بابها الخارجي المتقادم الصغير الذي كان إذا فتحته رن رنينا ، وإذا أغلقته طن طنينا ، ولتستقبل التلميذات المقبلات عليها من جميع الشوارع التي كانت تجاورها أو تفضي إليها »[8] .

رسم لنا الراوي من خلال هذه المقاطع الوصف الخارجي للمدرسة ، إضافة إلى ما حدث فيها من وقائع ، غير أن هذا الحديث سرعان ما تجاوز« في الواقع ما يبدو على السطح ... إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات »[9] .

لم يركز الكاتب في هذين العملين على تصوير المكان في حد ذاته ، وإنما تعدى ذلك إلى إبراز الجانب الشعوري والنفسي للشخصيات وكيف تأثرت بأوضاع المدرسة فأسقط هذه التأثيرات على ذواتها .

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 123 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 199 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 132 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 132 إلى 138 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 153 إلى 155 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 297 إلى 300 .
(7) المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 303 .
(8) المصدر نفسه : المجلد1، دماء ودموع ، ص 72 .
(9) حافظ صبري : الحداثة والتجسيد المكاني ، مجلة فصول ، ع4 ، القاهرة ، 1984 ، ص172 .

إن « الشخصية والمكان كلاهما يحفز الأخر تأثيرات سطحية ، أو عميقة الغور ، ومن خلال ذلك ندرك عمق المكان في حياة الشخصية » [1] لذلك شحنت أحداث المدرسة ذوات الشخصيات بروح الثورة والنهوض ، إذ تحولت الأوضاع التي عرفتها إلى وعي حاد غذى تفكير أحمد وابتسام وفاطمة وسعيد وبذلك أصبحت المدرسة محطة الانطلاق التي غيرت مسار حياة البطلين إذ قررا المغادرة نتيجة الظروف السيئة وذلك حين تأكدا من استمرارية هذا الظلم ، فتسلح كل من ابتسام وأحمد وفاطمة وسعيد بروح النضال والكفاح وتركوا سبيل العلم جانبا بعد أن أدركوا ضرورة خدمة الوطن .

إن هذا الوضع المزري الذي انبثق عن المدرسة فرض إلزامية الخروج منها وبالتالي الخروج من هذه الوضعية إلى حيث الاتساع والأمان .

لقد احتوت المدرسة حركة وتفاعل ونقاش الشخصيات ، فكانت مسرحا دارت فيه أحداث التجربتين وأثرت على تفكيرهم ،فهي المكان الذي ألهمهم الالتحاق بالثورة وفتح تفكيرهم على النضال ، بل هو المكان الذي جعل من ابتسام وسعيد شهدين على أرض الجزائر .

لقد حمل فضاء المدرسة في النصين دلالات مهمة نسجت عليها أحداث التجربتين ، فتوقيف أحمد من مهمته وتضييق الخناق على ابتسام جعلهما يقرران الانضمام إلى جبهة التحرير، ووعي سعيد بعدم جدوى التعلم جعله يقررما عزم عليه البطلين السابقين الالتحاق بالثورة ، وإقناع الزملاء بضرورة الكفاح ، ولعل أهم ما يكشف لنا هذه الدلالات حوار أحمد والمديرة وحوار سعيد وأستاذه .

ومناقشة الشيخ الصغير لأستاذه موضوع الاحتلال - في المدرسة - هو الآخر سبب زجه في السجن كما يقول الراوي : « لقد سببت الدولة العظيمة أيها التافه ! زعزعت نظامها هددت أمنها »[2].

فتركيز الراوي لم يكن على المكان لذاته، بل لدلالته النفسية التي ظهرت في سخط أحمد على أوضاع مهنته حين يقول:« قاتل الله مهنة التعليم، ما رأيت مهنة أجمع لخصال الذل والفقر والتعب والسهر منها، ألا ترين كيف تباكر الشيخوخة هؤلاء المعلمين البؤساء ، وهم لا يزالون في ريعان الشباب ؟ » [3]. لقد كان مدركا لحقيقة التدريس لذلك صرح ساخطا « أي وظيفة هذه التي تمن بها علي؟... أو لست

---

[1] محمد صابر عبيد : من أجنحة السردر إلى أفق السرد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2008 ، ص 183 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، حيزية ، ص 638 .

[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 121 .

تعلم ما يدر علي هذا العمل الحقير ؟ » [1] مما يومئ إلى أن هناك دلالات خفية في هذه المقاطع تحيل على الأوضاع المزرية التي يعيشها الجزائري ، على الرغم من قداسة مهمته (التعليم) وتبرز في الوقت نفسه الحالة النفسية المضطربة التي تكشف عن وعي كامل للشباب الجزائري بعدم جدوى التعلم في ظل هذه الظروف وضرورة خوض سبيل الكفاح المسلح .

ومن الدلالات النفسية العميقة التي ظهرت أيضا ما نعثر عليه في كلام سعيد الناقم « لماذا ندرس أصلا ؟ فإنما الدراسة للأحرار ، أما العبيد فسواء عليهم أدرسوا أم لم يدرسوا » [2] ويواصل إقناع زملائه قائلا « نحن نتابع دراستنا ... وأهلنا يتساقطون كالزبيب ضحايا في كل شبر من أرض الوطن لا استثناء ! »[3] ويحثهم على ترك المدرسة فيخاطبهم « فما نحن وهذه الدراسة ، إذن، يا شباب ؟

- لتسقط هذه الدراسة في الجحيم ! نحن طالبو حرية أولا ، ثم ناظرون في طلب العلم آخرا »[4] .

ولعل ما يعكس حالة سعيد النفسية التي تأثرت بالمدرسة وصف الأستاذ له قائلا : « أنت، يا سعيد، كارثة ! أنت زلزال مدمر ! أنت بركان يوشك أن يحرقنا بحممه بين لحظة وأخرى! »[5].

لقد تفتحت أفكار الشخصيات على الثورة فتمردت على المدرسة وتجهت صوب التغيير مسددة نظرها نحو الاستقلال ، فكان للمدرسة فضل انفتاح ذهنية هذه الشخصيات على الاستقلال .

مما يعني أن هناك وعيا حادا بهذا الفضاء المعادي الذي حفر عميقا في أوجاع الشخصيات فجرح نفسيتها ، مما جعلها تسعى جاهدة نحو الانفلات من هذه الأوضاع ، وكشف في الوقت نفسه عن أغوار نفوس رفضت الاحتلال .

- **المغارة**

إن أول ظهور للمغارة كان في المتن الروائي **"لخنازير"** ، إذ برزت بشكل مكثف كفضاء ضيق ومغلق ، وشغلت في النص مسافة معتبرة حين احتضنت الصراع الظاهر بين خيرة والشطاح والصراع النفسي الذي عرفته خيرة من جراء ما

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 157 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 303 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 304 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 305 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 302 .

حدث لها. وتعد المغارة في هذا المتن **"الخنازير"** الغطاء الذي لف جريمة الشطاح وتستر عليها والتي راحت ضحيتها خيرة ، إذ كانت المغارة شاهدة على أفعاله المنحرفة وسلوكاته اللاأخلاقية والتي وصلت به إلى حد التفكير في القتل .

إن الوصف الجغرافي للمغارة يحيل إلى أنها الوكر الآمن لضحيته وهي المكان الذي بحث عنه الشطاح « وأثناء النهار وقعت على المغارة ، رائعة، مخيفة. في عمق الغابة ... هيأت فيها الضروريات ... لا أحد يعرفها ... كانت مأوى للمجاهدين ... الآن خراب ، قفر، منقطع ، وحشة ، عالم آخر !»[1] .

وفي نماذج أخرى يبين الراوي أن « المغارة موجودة هناك بعيد ! لا أحد يشك فيها أشجار الغابة تواريها ... مغارة رائعة! سرية! آمنة ! »[2]

وفي مقطع آخر نجد أن « المغارة غير معروفة ، الحركة فقط ... يعرفونها »[3]

ومثل هذه الصفات هي التي تساعد الشطاح على اختطاف خيرة من المخيم والاتجاه مباشرة نحو المغارة حتى لا يُعثر لها على أثر باعتبارها « ماخور ، مخبأ حصين ، آمنة »[4].

استباح الشطاح لنفسه ارتكاب الجريمة وإخفائها في هذا المكان ، الذي جاءت صفاته مناسبة لكتم الفضيحة ، فالروائي يقوم بتقديم حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ ، أو تحقيق استكشافات للأماكن[5] .

أخذنا الكاتب إلى داخل فضاء مغلق كي نتعرف عن قرب ، على الجحيم الذي تعيشه خيرة وقد أضحت منفردة في هذه المغارة ، فقدت اتصالها بالعالم الخارجي ، هي وحيدة في ظلمة المغارة ووحشتها وأصواتها الغريبة ، يسيطر عليها الخوف [6]، وهو ما يجعلنا « نرى أن المكان استطاع أن يعبر عن مشاعر الشخصيات » [7] فأصبحت المغارة لصيقة بشخصية خيرة التي نجدها من خلال النص « مقيمة في

---

(1) المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص301 .
(2) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 318 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 351 .
(5) ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 53 .
(6) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير، ص 303 .
(7) عبيد مهدي : جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة ، ص 55 .

مغارتها ... عقر دارها ، هي ضيفة هناك ... لا تستطيع الدفاع ، مكتوفة اليدين ... الرجلين ...أضعف من الميت »[1].

وانعكس الوصف المادي للمكان (المغارة) على نفسية خيرة التي تلونت بها فهي ترى أن المغارة لا تطاق وهي أقبح من السجن وأبشع من الزنزانة ، « إيه يا رب على الحرية! ما نعرف لذتها إلا يوم نفقدها » ،[2] إنها مغارة « موحشة ! تقيمين فيها مربوطة ... مكتوفة ، مكممة ، كالحيوان السجين ، هذه المغارة القذرة ...» [3] ، وأمام كل هذه الظروف تجلسين « وحدك تبكين ... وتندبين حظك ! وحظك هذه المغارة ... ! وفيها يستحيل النوم ... وفيها تستحيل الحياة »[4].

أضحت خيرة معزولة عن بقية أفراد المخيم فانعدم إحساسها بالزمن في هذا المكان ، لكنها تعلم أنها تمر بفترة زمنية شديدة الوطأة على نفسها .

هكذا يمكننا القول أن هذا المكان (المغارة) هو بمثابة خزان للألم ، شحن الحالة الشعورية لشخصية خيرة فامتلأت أحاسيسها حزنا ومرارة فـ « أنت تبكين ولا فائدة ! والحرام أصبح حلالا ! وفي لحظة واحدة ... ولو تستطيعين أن تقتليه ... ! وتقتلي نفسك. وتفعلي أي شيء ! ولكنك لا تستطيعين ! ويربطك ! ويكممك »[5].

تسارعت الأسئلة في نفسها حين سيطر عليها الألم ، إنها تشعر« بندم ... أي ظلم ! ماذا فعلت ؟ إنما ماذا تصنعين ؟ تقتلين نفسك ؟ »[6]

ومما سبق نستنتج أن المغارة مكان ضيق احتضن مشاعر الألم والذل والخيبة تلك المشاعر التي تجذرت في أعماق خيرة وقادتها إلى الانتقام ،وملأ فضاء المغارة أنفاس خيرة حقدا وكراهية ، مما ينبعث من جوها وموقعها ورائحتها وضيقها وظلامها ، فحرصت على الانتقام بصمت « لو تستطيعين ! تمزقين لحمه ... إربا ، إربا تقطعينه يكون عبرة ! تتمنين فقط ! التنفيذ صعب ، مستحيل ... أنت امرأة ضعيفة ! هل نسيت ؟ »[7].

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 380 .
(2) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 353 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 304 .
(5) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 302 .
(6) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 352 .
(7) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 381 .

وبين دنس الاغتصاب وروح الانتقام تخطط لقتل الشطاح ، ويتحقق ذلك عندما تتحين فرصة تواجده بالمغارة ، فتنفذ انتقامها بقطعة من الحجر [1] .

وإلى جانب الصبغة الواقعية للمغارة وما انجر عنها من تأثير نفسي يومئ الراوي إلى رمزية المغارة ليخرجها من رتابة صبغتها حين جعلها مؤشرا واضحا للدنس وعدم التطهر الذي لا يكون إلا بالموت ، فهي دلالة عن الصراع الدائم بين الخير والشر ، وبإيجاز فهي فضاء عبثي .

ويندرج في الحديث عن المغارة أماكن الاختفاء والمخابي والدهاليز ، والمخدع وغيرها مما ظهر في **"وادي الظلام"** .

إن صفة المغارة كمكان موحش ظهرت أيضا على صفحات **"وادي الظلام"** ، حين اختطفت عائشة من قبل الجماعة المسلحة التي حاولت الإيقاع بها حية وإيصالها للأمير ، و بقيت المغارة حاضرة في هذا المتن الروائي حتى فرار عائشة من قبضة هذه الجماعة أي أيام تواجدها في المغارة .

أشار الراوي في بعض المقاطع إلى عدة صفات للمغارة باعتبارها المكان الذي احتضن مختلف الانحرافات الأخلاقية والممارسات الغير سوية ، غير أنه أجل الحديث عن موقعها الجغرافي إلى مرحلة متأخرة من أحداث الرواية مستغلا فرصة استيقاظها بعد العثور عليها في الكوخ ، ثم أسند لها الحديث لإرشاد حراس المشيخة إلى موقعها بالضبط لتقول : « وراء الكوخ من جهته الغربية تلاحظون ثنية ضيقة ، ذلك هو الطريق الذي يُفْضي، بعد مسيرة يوم كامل تقريبا ، إلى شجرة عظيمة تختلف عن كل الأشجار ، تقع في سهل واسع من الغابة . بقرب الشجرة...فإذا وصلتم إلى هنالك فلن يبقى لكم إلا مسيرة نحو أربع ساعات أو خمس...تمعنون في أقصى المتجه الغربي...حتى تصلوا إلى ربوة ذات رأسين ، وفيها ثلاث أشجار أرز ضخمة باسقة... فإذا وصلتم إليها فأمعنوا في المسير غربا أيضا إلى أن تجدوا ربوة صخرية عليها جلاميد ضخمة، وتحتها سهل صغير بعده غابة كثيفة جدا من أشجار الزبوج...هناك توجد القاعدة المحصنة...غائصة في الأشجار الكثيفة...مدخلها معبد ...لا تسلكوه! فهو ملغم! بل خذوا إلى مدخل القاعدة ، إما عن يمينه وإما عن شماله »[2].

بين المقطع موقع المخبأ السري ومكان الدهاليز التي كانت عائشة موجودة في إحدى مغاراته، لذلك شرحت بتفصيل دقيق موقع هذه المغارة رغبة منها في إيصال الحراس إلى مكان الجماعة الإرهابية التي أرادت الانتقام من والدها ، وزرعت

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 434 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 459 - 460 .

الخوف في **"وادي الظلام"** ، من أجل ذلك لم تقنع بما قدمت من معلومات وأماكن جغرافية غاية في الدقة والتصوير حتى أضافت « بالقاعدة زهاء عشرين مخبإ .كل مخبإ مزود بنظام حراسة حصين ... ويحرس القاعدة رجال أبي هيثم ليلا ونهارا وغالبا ما يحرسونها من جهة الشرق ، وعلى الربوة الصخرية يتخفون بين صخورها ، وربما اتخذوا الأشجار مخبأ يكمنون فيه حين يحرسون »[1] .

وتمكنت عائشة الفتاة المثقفة من جلب الكثير من أسرار المغارة إذ تجاوزت وصف موقعها لتمضي في حديثها عن عناصرها الداخلية كاشفة عن أجزائها فهي تتكون من « مخابئ تبلغ نحو العشرين دهليزا مظلما ، وكان كل مخبأ مجهز ا ببعض الفرش والمرافق البدائية كالقناديل ... وقد هيئ المدخل العام المفضي إلى القاعدة بمسلك يبدوعريضا نسبيا »[2] .

لقد رسم الكاتب صورة المكان جغرافيا وتعدى إلى صفاته الداخلية وما توحي به من دلالات التعفن .

اختطفت عائشة من أمام قنطرة الضباع وأخذت إلى أبي الهيثم الذي قام بوضعها في مغارة انعدمت فيها كل أسباب الحياة ، فخاطبها السارد :« تشمين رائحة منتنة ، رطوبة تسبب الغثيان ! لحاف بال كأنه الوساخة بنفسها ، أما الوسادة فكانت بمثابة حجر حقيقي مغطى بثوب ! ... وأكثر من ذلك شممت فيها رائحة الشعر الوسخ ... كان كل ما في هذا المكان يدعو إلى التقزز ، مكان كأنه القذارة بعينها ! كأنه أقذر مزبلة وضعت على الأرض ... كأنه مدفن للأحياء ! »[3] .

رافقت الصفات الحسية للمكان ما كان يمارس فيه ، فهو حكر على جماعة تطالب بما هو غير عقلاني وما هو محرم فتبيحه ، فتغتصب النساء وتذبح الرجال وتستولي على الأموال وتشرع الذبح والقتل والزنا وارتكاب المحضورات فأضحت المغارة مركزا مهما للخوض في كل ما حرمته الشريعة الإسلامية والعرف والعادات والتقاليد.

عاد الراوي في كثير من المرات إلى موقع المغارة و صفاتها وما فيها من أحداث حتى يزج بالقارئ إلى مشاركة عائشة في حالتها التي آلت إليها بعد عزها ودلالها .

---

[1] المصدرالسابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، الصفحة السابقة.
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 400 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 407 .

انعكست ظلال المكان وأحداثه وتصرفات شخصياته جميعا على نفسية وملامح عائشة فغدا وجهها « شاحبا ذابلا حزينا شقيا » [1] إذ تفاعلت شخصيتها مع هذا المكان الجديد الذي أتعبها جسديا وأرقها نفسيا لذلك كثيرا ما أخذت « دموعك الغزيرة تنهمر من عينيك اللتين تحسبينهما وقد تورمتا من كثرة ما كنت تبكين ، كلما كنت تختلين إلى نفسك »[2].

وبين اليأس والأمل تستعمل عائشة ذكائها للتخلص من هذه الحالة فتقرر مغادرة المكان ذلك أن « العديد من الشخوص ، وبالأخص الفواعل المركزيين ، مهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي يعودون »[3] لذلك قررت عائشة الفرار وتحقق لها ذلك حين نجت بنفسها من هذه الورطة وعادت إلى **"وادي الظلام"** .

إن تقديم الكاتب للمغارة يرتبط ارتباطا واضح ا بعناصر العمل الروائي ، لأن الأمر لا يتعلق بعملية وصف بل بحرصه على تقريب المكان من القارئ حتى يقف على الملامح النفسية للشخصية الواقعة تحت تأثيره ، فالراوي يضيف إلى المكان ما يجعل عملية التفاعل بين مكوناته عملية فنية .

أما في رواية **"صوت الكهف"** فإن الكهف يرد كمكان للانطلاق ، عمد السارد إلى تحديد معالمه وتاريخه - المعروف مع الثوار - وموقفه من الظالمين عن طريق الوصف ، فبين للمتلقي ما يحيط به وما يحتويه حتى يقدم عن هذا المكان المغلق صورة كافية ، وذلك حين تطرق إلى الحديث عن زينب والطاهر وهم يشرعون في الدخول إلى الكهف فيقول :« وتأوون إلى كهف الصندل ، بجبل زندل ... تحت ستار الصنوبر والعرعر ...هو أول الجبال ثورة على الباطل ... تلقى الصوت فأحاله إلى ثورة عارمة ، هو أول الأغوار فضا للعبودية ... (لا تدفعوا الضريبة له)! ما رأيت جمادا ينطق ، إلا كهف زندل الثأر ... الكهف الناطق ، أفضل من كهف علي بابا ... هذا كهف يؤوي الثوار الأربعين ... والأربعمائة ألف ... إلى ما يحصى من الثوار والأحرار ... كهف يأوي الذخيرة والسلاح ... كهف حقيقي ، قائم في الجغرافيا والمكان ... هذا كهف زينب »[4]

جاء المقطع بمعالم إيحائية واضحة تكشف عن أهمية الكهف في فك قيد الاستعباد والمضي بأهله إلى أبعد نقطة في أحلامهم وهي الحرية ونظرا لوظيفته في الثورة يستطلع الراوي تفاصيله الداخلية حتى يكشف لنا عن حالته الداخلية والتي

---

(1) المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 432 .
(2) المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، الصفحة نفسها .
(3) يقطين سعيد : قال الراوي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، 1997 ، ص 242 .
(4) عبد الملك مرتاض : لأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1، صوت الكهف ، ص 596 - 597 .

تظهر من خلال تتبعنا لحركة الشخصيات وهي بداخله مما أنشأ لدينا صورة واضحة عنه وذلك عندما يقول السارد: « وتغلقون الباب من دونكم ، صخرة عظيمة تتظاهرون على تحريكها ، تحركونها من أحد طرفيها نحو الداخل فينفتح ، وتدفعونها من الطرف الآخر نحو الخارج فينغلق ، توقدون الشموع والقناديل ، أنتم الآن في عالم آخر ، في مأمن تتقدمون ... تتعمقون الكهف ، إلى أبعد نقطة ممكنة ، دهاليز كثيرة ، عن يمين وشمال ، في الوسط مسلك واسع ، عريض ، طويل ، كأنه نهج . تتحول عنه شوارع وأزقة صغيرة ، عالم تحت الأرض ، قاعدة ... حقيقية من صنعها ؟ من فكر في إبداعها ؟... أهم أجدادهم الذين كانوا يلتمسون في هذا الكهف العظيم الأمن والنجاة من متابعة المحتلين والطغاة ؟ »[1] .

الكهف في الرواية هو جزء لا يتجزأ منها وهو سبيل أهل الربوة لفك العبودية لما يتضمن من أسرار فهو في « حركة أخذ وعطاء مع الشخصيات الروائية وأحداثها ، يتوجه بوجهتها ، ويرتبط بحركتها ، ويقدم بما يدفع أحداثها إلى الأمام» [2] إنه يمثل لها الأمن والاستقرار والحماية .

يقدسونه ويحتفلون به [3] ويُخصصون له أغانيه [4] وهو شاهد على حدث استعدادهم للانقلاب وتمرنهم على السلاح [5] ، فهو من زودهم بالقوة وشحنهم بالرفض[6] ، واحتضن ميلاد ثورتهم لذلك خاطبهم السارد « وسلاحكم تحملونه لأول مرة ... وتغادرون الكهف ، لأول مرة تغادرونه وأنتم تحملون السلاح ، كنتم تحملون العصي والهراوي فقط ... ذهب القحط ، انتهى الجفاف ، أدبرت السنو ن العجاف ... الأمل المفقود يعود »[7] .

أضحى الكهف مكانا للانبثاق والانتفاضة فحل السلام « وأصبح الكهف مصدر النور»[8] وانفتح هذا المكان المغلق على الربوة العالية .

وبعامة فإن فضاء المغارة في إبداع عبد الملك مرتاض ظل فضاء متحررا بحثت خيرة - من خلاله - على الحرية بعد اختطافها فعادت إلى المخيم و فرت

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 597 .
(2) أسماء شاهين : جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 2001 ، ص 05 .
(3) ينظرعبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 597 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 545 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 598- 599 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 544 .
(7) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 610 .
(8) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 622 .

عائشة من يد الجماعة المسلحة إلى أهلها فاستعادت حريتها وثار أصحاب الكهف على الاستعمار فغنموا بالحرية .

- **المقهى**

يأتي ذكر المقهى في **"نار ونور"** كملتقى ترتاده فئات مختلفة من المواطنين ، لما له من خصوصية تظهر في سياق وظيفته الهامة أثناء الثورة التحريرية ، بغض النظر عن كونه مكان للترفيه والترويح عن النفس .

ونظرا لدوره الفعال في هذا العمل الروائي فإن السارد بين بعضا من حدوده الجغرافية بتوضيحه لمكان المقهى الذي « يقع في قلب المدينة ، في شارع ضيق ، ولكنه قريب من أحد الشوارع المركزية للمدينة ، فكان الذهاب إليه سهلا ، كما كان الخروج منه، على عجل، عند الضرورة، سهلا أيضا ، وقد كان أمام بابه شاب معوق من إحدى ساقيه ، يمتلك عربة صغيرة كان يبيع عليها »[1].

من هذا النص نكتشف أن المقهى مكان اجتماعي ذكوري محصن ، سُخر لتجسيد أسمى المعاني التضامنية والمتمثلة في التعاون والتكاثف بين الجزائريين خدمة للثورة وهي في فترة حرجة من مسارها .

والمقهى كمكان اجتماعي يلتقي فيه الناس من مختلف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية والعلمية للخوض في القضايا المهمة وهي في هذه المرحلة كل ما تعلق بالقضية الوطنية ، وكان ذلك عن طريق الحوار والنقاش المثمر بين الأفراد لذلك صورت الرواية أهمية المقهى في حياة البطل إذ كثيرا ما كان يرتاد ه ومن ذلك ما وجدنا ه من حوار طويل بين سعيد وعمر ، و مضمونه : ضرورة اتخاذ خطوة في العمل الثوري وهي حمل السلاح والالتحاق بالمجاهدين . والذي امتد حوالي سبع صفحات[2] .ولقاء الصديقين جعل المقهى نقطة انطلاق للكشف عن الرغبة الجامحة في الانضمام للثورة

أنشئ مقهى الوداد ليكون الدعم الأساسي للثورة ويشد من أزرها باعتباره « المكان المصغر لعالمنا الذي يضج بكل ما تحتوي الدنيا » [3] فتنكشف فيه أسرار الثورة لأنه موطن البوح بكل الأخبار المتعلقة بها من أجل ذلك يعج المقهى بالوطنيين والمناضلين على نحو ما يشير إليه المقطع التالي : « كان يتردد عليه كثير من الناس

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 346 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص من 347 إلى 353 .
(3) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1994 ، ص 196 .

المهمين ،... مكانا مفضلا للوطنيين يجلسون فيه ويلتقون لتبادل الأفكار ، والتعليق على الأحداث ... كانوا في ظاهرهم مجرد زبائن عاديين ، في حين أنهم كانوا في باطنهم مناضلين كبارا يخططون للأعمال الوطنية الكبيرة »[1].

نستدل من هذا الكلام أن المقهى بصورته هذه ملاذ للمناضلين ،وشاهد على كتمان أسرار الثورة من أجل تحقيق الاستقلال مما يعكس دوره الملموس في خدمة الوطن.

واستنادا إلى هذه الوقفة المختصرة في المتن نقف على فضاء يعج بالحركة والعمل الخفي وكتم الأسرار ، تدور حلقته حول تحقيق السيادة الوطنية الأمر الذي جعله هامشا لقيم وطنية عميقة .

- **قاعة الطعام**

ظهرت قاعة الطعام محورا مهما في بناء فضاء الخنازير، ينبعث عنها من حركة دائمة تعود في ظاهرها إلى الضجيج الصادر عنها وفي باطنها إلى عدم الرضى بالواقع ، والرفض المطلق للوضعية السيئة التي يعاني منها المخيم ، فهي إشارة إلى فساد النظام بصورة عامة .

تمثل قاعة الطعام الفضاء المغلق الذي يشغل أكثر من اثنين وعشرين مقطعا من الرواية ، تشهد في معظمها احتدام الصراع بين الشخصيات ، فلول ما يلفت انتباه الوافد الجديد للمخيم هو هذا الضجيج المنبعث منها وهذا ما يفقدها الهدوء ،لقد شاهد الوافد على المخيم « جيش من الأطفال ... يأكلون ... صراخهم يصمك ، يموجون في القاعة العريضة ... أصواتهم تتعالى » [2] وزاد حدة الضجيج ، البحر الذي كان يلامس القاعة فـ « الضوضاء تشتد ، الغناء يستمر ... الأكل لا يتوقف ... الصحون تقعقع ... أصوات متداخلة ... صياح الأطفال ، احتجاجات الطباخين ... صراخ رئيسهم على الطباخ ... جو غريب ! »[3] وعلى الرغم من هذه الأصوات التي تتعالى من حين إلى آخر، ولكنها تبقى المتجه المفضل لإشباع حاجة الجسم من الأكل الذي كان يقدم فيها فـ « الكبير ينزل ، مائدته تنتظر ... مائدة الكبراء ! الضجيج يعود ... الأصوات تختلط ... الجوع يلدغك ... هم وحدهم يأكلون ! »[4] غير أن ما كان يقدم لهم كثيرا ما تسبب في أوجاع المعدة والبطن كما يظهر في النص التالي :

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، نار ونور ، ص 346 .
(2) المصدر نفسه : المجلد4 : الخنازير ، ص 252 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 254 .

« الحقيقة ؟

- العدس المتعفن ! علي بالطباخ ابن الكلب ! خنزير ! عمري ما مرضت بمعدتي ... أبدا ! للأطفال العدس ! البصل ! شيء طبيعي ! لو كان طريا ... العدس أحرق معدتي ، اللحم المطاطي »[1] .

إن رصدا دقيقا للمشاهد التي يرسمها عبد الملك مرتاض يجعلنا نقول إن المكان ينطق بدلالة واحدة هي الرفض ، إذ يعد الطعام من النقاط الحساسة التي شجعت أفراد المخيم على الثورة ضد التمييز ، فهم يشبعون جوعهم بالقليل الهين من الطعام ، في كل مرة يلتقون فيها تشحن نفوسهم بغضب متزايد على كبيرهم لسوء ما كان يقدم لهم بخاصة وأن « مائدته منعزلة ... سمينة ! تختلف عن الموائد الأخرى ! طعام قليل خبز يابس ... لحم هزيل ... »[2].

هكذا أضحت قاعة الطعام خزان للحالة الشعورية المنهزمة التي قررت الثورة على الكبير وعلى الوضع الذي يئن تحت مظاهر الفساد فمائدته « غنية ! اللحم الطري ... الفواكه الفاخرة ، طعامهم لذيذ ! نظيف ! ناعم طري ، متوازن ... قط لم تأكل مثله! طعام الكبراء ... شيء طبيعي ! »[3] .

اعتمد السارد في تصويره على ما يشاهد لنقل الصورة بدقة للمتلقي حتى تكتمل في ذهنيته فيقف على الفرق بين سخاء مائدة الكبير وفقر مائدة الآخرين فـ « الأطيب لكم ! لكم فقط ! أنتم رؤساء ! ... للأطفال ؟ أي شيء ! عدس ! حمص ! لوبيا ... أي شيء ! »[4] فالوضع كفيل بأن يكون سببا كافيا للتمرد .

ولم يهمل الكاتب وظيفة أخرى للقاعة حين جعلها مكانا للاستماع للأوامر« ... أوامر جديدة ؟ ربما ، لم لا ؟ "ربما خ بو جديد ! ربما أمر هام" ، أنت تسمع ، معهم تسمع ، لا يزال قائما ... صوته ...

- اسمعوا يا أطفال ! انتبهوا ! غدا ... بعد العشاء ... اسمعوا ! ... تحضرون حفلة هناك ... في مخيم البنات ! ... تذكروا ! النسيان لا ! ... النسيان لا ! ...»[5] .

---

(1) المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 255 .
(2) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 259 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 279 .
(5) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 254 .

فالكبير يستغل اجتماع أفراد المخيم ومن بينهم الأطفال ويوجه إليهم أوامره التي تضيق الخناق عليهم « اسمعوا الخروج ... ممنوع اليوم ! الاستحمام لا ! التجول لا ! العطلة لا ! في المخيم فقط ! تحشرون فيه حشرا » [1]، من أجل ذلك كانت الفوضى هي الملجأ للتعبير عن ذوات الشخصيات المقهورة في هذا المخيم ، لذلك تسمع أصواتهم تتعالى بين الحين والآخر بعدم الرضى فهم كما تنقلها هي للمتلقي ، إذ اعتمد في تصويره على ما يشاهد من أجل رسم صورة مكتملة عن الغرفة لهذه القاعة التي تعد المكان الأساسي الذي يظهر فيه الفرق بين سخاء مائدة الكبير وفقر مائدة الآخرين فـ« الأطيب لكم ! لكم فقط ! أنتم رؤساء ! ... للأطفال ؟ أي شيء ! عدس ! حمص ! لوبيا ! ... أي شيء ! »[2] .

ففي هذا المقطع ينقل لنا الكاتب صورة الطعام الذي وضع بين يدي الكبار وبين يدي الأطفال مما يعني أن هذا الوضع كاف ليكون سببا كفيل بالثورة .

إن الفوضى هي الملجأ للتعبير عن ذوات الأشخاص المقهورين في هذا المخيم لذلك كانت أصواتهم تتعالى بعدم الرضى « يرمونك بأبصارهم ، ينكرون عليك ... ليس من حقك ! السطو لا ! تشبع أنت فقط ؟! كيف يجوز؟ أكلت كل اللحم »[3] .

هكذا مثلت قاعة الطعام بقعة للتمرد وتأزم الوضع ، ففي كل مرة يبين السارد عدم الرضى الذي يظهر على أصحاب المخيم ، ويصل إلى قمته وهم في هذا المكان فـ « الجوع ينطقهم ، الجوع النطاق...الجوع الطعان...السكوت ؟ مستحيل ! أصواتهم تتعالى ، بصوت واحد ... كل من في المخيم سمع...أصوات الاستنكار... الاحتجاج ، الغضب ... أصوات متعالية ... أضخم من الرعد ...»[4] .

المتأمل للأحداث التي تقع في كل مرة بتفاصيلها ومناوشات ها يستدل على أن هناك دلالة لهذا المكان تتمثل في التغيير الذي يخلصهم من ترسبات النظام الفاسد وتبعاته فكل شيء أصبح مباحا « الفواتير مزورة ، اختلاس مفضوح ... تواطؤ الجزار ... تورط الخضار ... ينهب من مزرعة الثورة الزراعية »[5] .

يعد الطعام المحور الأساسي الذي يحرك الأحداث ، فكثيرا ما كان محل الحوار والمناقشة والخلاف بين أفراد المخيم ، على نحو الصراع الذي امتد أحد عشرة

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 312 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 279 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 289 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 291 .
[5] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 321 .

صفحة[*] تجاوز فيها المشاحنات الكلامية إلى الضرب المبرح الذي وصل إلى سيل الدماء .

يقدم أصحاب المخيم في كل مرة آراءهم واحتجاجاتهم التي لا تتوقف ومواقفهم المعادية لكل ما يحدث من تمييز بداية من الطعام المقدم إلى تفضيل ابن الحركي على ابن الشهيد مرورا إلى اختطاف خيرة واختلاس أموال الدولة .

إن الوعي بجميع ما يحيط بالمخيم من أوضاع تولد عنه حرصهم على إزاحة التجاوزات التي عشعشت في المكان بعد أن استقرت في ذهنية المسيرين وأصحاب السلطة فيه ، الأمر الذي دفعهم إلى التمسك بحقهم في الرفض والتغيير ، إلى أن تحقق لهم ذلك في آخر المتن الروائي ، بعد أن جعل الكاتب من القاعة فضاء نموذجيا بطابعها الرافض انطلاقا من أحداثها ووقائعها .

- **السجن**

ارتبط ظهور السجن في المدونة بالأعمال الروائية الجديدة لعبد الملك مرتاض ، ومن دراستنا للنصوص الروائية وجدنا أن السجن فضاء مغلقا يقدم الصورة الواضحة للأوضاع التي تعيشها البلاد ، ويعبر عن ارتباطه في هذه المتون بالفترة الاستعمارية ، ويخوض من ناحية أخرى في الحالة النفسية المتعبة للمساجين من جراء معاناتهم الجسدية والنفسية فهو كما يذكر غالب هلسا من ضمن الأماكن المعادية ، الذي يحمل تعسفا حتى يبدو وكأنه ذو طابع قدري[1] .

إنه نموذج المؤسسة الخاصة بمعاقبة الأفراد ومراقبتهم وتسليط أقصى درجات التعذيب عليهم لأبسط الأسباب ، وهذا ما ينطبق على الصورة التي عرضها الراوي أمامنا حين دخل الشيخ الصغير إلى السجن « كنت تتصور السجن على أنه مكان بشع جدا ، لكن لم يرق خيالك قط ... لم تستطع قط أن تتصوره على هذا النحو من الفظاعة ، شعرت بهذا وأنت تهبط الدرج » [2] وقصد تعميق هذه الصورة يسترسل الراوي في وصف هذا السجن كفضاء غير مرغوب فيه وإنما يد ظالمة شيدته خصيصا للقهر فشعر الشيخ وهو يدخل إليه كأنه « منحدر إلى أعماق الأرض ، ويفتح الفحل بابا من القضبان الحديدية السميكة ، وتدخل ... مصباح شاحب جدا ...

---

[*] من ص 332 إلى ص 342 .

[1] ينظر محمد برادة : الرواية العربية ، واقع وأفاق ، ص 226 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 643 .

ترى الجدران مسودة كالمدخنة ، كأنها لم تُطْلَ منذ بنيت ، وتش م رائحة كريهة ، تصفع أنفك ، رطوبة وبلى ، رطوبة وبلاء »[1]

لقد أحاط بوصفه من الداخل ماديا فلطبق عليه الظلام وعدم التهوية فتحس أنك في قبر[2] استبد بمن فيه فـ« لا هواء ، ولا نور ، الرطوبة والوسخ والظلام »[3].

ووسط هذه الحالة المزرية والوضع ال متدهور ينبعث من هذا المكان الشديد الانغلاق ماديا ونفسيا ، يقوم المساجين بأداء الصلاة والاستماع إلى الدرس [4] ليتفرغوا إلى قتل البرغوث الذي تضافر على مهاجمتهم [5] وعندما يحل الليل تلاحظ أن « لا أحد في الحقيقة نائم ، بعضكم يتنحنح ، وبعضكم يتأرجح ، بعضكم يسعل وبعضكم يستغفر، ، بعضكم يذكر وبعضكم يرتل ، بعضكم يبكي ، وبعضكم يهذي ، بعضكم يصرخ، وبعضكم يستصرخ ، بعضكم يتشهد ، وبعضكم يتأوه ، بعضكم يفلي قمله ، بعضكم اتخذ جانبا يصلي ... تكدست الأجسام البشرية حتى صارت إلى أن يفترش ، هذا ، هذا » [6] ، سلط الكاتب عدسته على هذه الزنزانة ، وقدم تجربة المساجين القاسية ببالغ الدقة والتفصيل .

قمع هذا الفضاء شخصيات الرواية وحرمها آمالها وحرق طموحها ، وسط هذا السجن الذي يظهر كـ« مكان يكبح الحياة أو يرفضها » [7] ويسلب حرية المساجين . وهذا ما يظهر حين يسترجع الشيخ الصغير (السجين الجديد) أسباب دخوله إلى هذه الزنزانة بدأ من لحظة اعتقاله ، لقد قاده « دركيان متغطرسان والسجن ما أقربه بينه وبين ثانويتك خطوات معدودات ، كأنهم قصدوا إلى ذلك . المدارس لهم ، والسجون لكم »[8] وفي الطريق إلى السجن كان « الدركيان المتغطرسان يركلانك من حين إلى حين وكم كنت شاهدت هذا المنظر»[9].

تهمتك أنك ناقشت الأستاذ « بين لحظة وأخرى أصبحت سجينا، من كان يظن ذلك؟ »[10] ومهما كان السبب في دخولك إلى هذا المكان فإن الأمر يقتضي بطبيعة الحال تعذيبك فهو ميدان للمعاقبة وتسليط الجزاء لذلك يهجم «عليك ، ثلاثة من أعتى

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 643 - 644 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 695 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 665 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 648 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 645 إلى 647 .
(6) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 665 .
(7) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية ، ص 134 .
(8) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 636 .
(9) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 637 .
(10) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص641 .

رجال الحركة، ولامور يسير يرشدهم إلى طرق التعذيب ، والثلاثة يتعاقبون على ضربك ، على إرهابك »[1] .

إن ذلك اليوم الذي اعتقل فيه هو بداية المعاناة أخذوه بقوة ، وأشبعوه ركلا ، وأسمعوه الشتائم البذيئة ، تعرض للإهانة ، ومشى معهم مجبرا ، مكرها وحين وصوله عذب حتى أضحى جسده « محددا بالدم السائل والمتجمد ، الأحمر والأسود ، هذا إيلام فوق طاقة الاحتمال ، وما تشاء الآن من الخدوش والخطوط ، الأفقية والعمودية والمائلة والمنحرفة والدائرية والمتقاطعة ... كل الأشكال الهندسية ارتسمت في جلدك المدمى »[2].

وصف الكاتب تجربة البطل وما تعرض له على أيدي سلطات المحتل ، الذي تمثلت مهمته في الزج بالأفراد في غياهب السجون ، بأي تهمة كانت وتسليط العذاب عليهم كما فعلت بعمي قدور فقد كان نوع ذلك العذاب « همجيا وحشيا ... تستحي الأقلام النقية أن تكتبه فتصفه »[3] .

شكل السجن صور روتينية يومية للعذاب ، فالمساجين يمضون الوقت بين الجدران والظلمة ووسط البرودة وانعدام أدنى أسباب الحياة إضافة إلى الأشغال الشاقة فالسجن « نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة ومن العالم إلى الذات فما إن تطأ قدما السجين عتبة السجن حتى تبدأ سلسلة عذابه التي لا تنتهي » [4] النفسية منها والجسدية .

عرف أصحاب الزنزانة العاشرة سلسلة من أنواع العذاب صرح بها السارد قائلا : فـ« منذ أن حللتم بهذه الزنزانة ، ضاعف من مشاقكم في المحجر»[5] حتى أحرقتكم شظايا جهنم[6] لقد أصبحوا تحت رحمة النار التي تنبعث من كل تجاه[7] فليس لكم إلا مداقكم الثقيلة ترفعونها بأمر من الفحل لكسر الصخور [8] ، أما ليلكم فتقضونه في المقمل ، لفلي القمل وحك الجلود [9] وفوق هذا إنهم معرضون للاضطهاد للذل

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 642 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 458 .
[4] سمر روحي الفيصل : السجن السياسي في الرواية العربية ، طرابلس ، لبنان ، 1994 ، ص 81 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1، حيزية ، ص 667 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 711 – 712 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 659 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص من 658 إلى 663 .
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 664 .

وللإعدام « أكثر من عشرة من المحكوم عليهم بالإعدام منكم هنا في العاشرة ، فمن منكم سيكون الذبيح »[1] .

أضحى السجن مكانا لأكثر من العذاب ، إذ لم تكتف السلطات الفرنسية بإصدار حكم الإعدام ، بل سعت سعيا حثيثا إلى تنفيذه كما يشير المقطع التالي :« قدموك إلى المحاكمة بدون أي عقدة ... لم تتصور قط أن الحكم سيكون إعداما » [2] غير أن هذا الأمر لم يثن عزيمتكم بل احتججتم بطريقتكم وأسلوبكم فضربتم « القضبان الحديدية بأيديكم. والجدران بأجسامكم ... أي شيء تجدونه أمامكم تضربون به ... تريدون أن تُسمعوا أصواتكم »[3] فحلقت في فضاء السجن المعاناة الذاتية والجماعية تعبيرا عن رفض الواقع الداخلي والوضع الخارجي فهو في ظاهره مدرسة كبيرة للردع وفي باطنه منبع عظيم للنهوض والمواجهة.

ظهر عالم السجن عند الأمير في قصر أمبواز الذي كان بعيدا كل البعد عن كلمة قصر ، فهو المكان الذي أرغم الأمير أن « يتجرع في نفسه ذل الأسر ، وظلمات السجن ، وغبن الخديعة ، وحرقة الغدر» [4] الأمر الذي وَلدَ في نفسه حساسية من الواقع لما فيه من خيانة ، فالسجن بالنسبة للأمير هو موطن الحالة النفسية والشعورية الحرجة التي وصل إليها وأيضا السبب في الحالة الذهنية السيئة التي آل إليها ، وهو ما يظهر في « وجبان قلبه الذي كان يكابد حزنا دفينا ، وهما ثقيلا ، كما كان ذلك يبدو على ذبذبات صوته الصحل » [5] فكان يناجي في وحدته « ويا سجني بعد الحرية الطليقة ، وما أبشعه سجنا » [6] ، وبالتالي فهو مكان ممقوت سحق إرادة الأمير ومضى كاشفا عن حقيقته فإذا هو« عالم آخر تنقلب فيه القيم ، وتتغير أوضاع النفس ، ويستجيب الجسد لانفعالات جديدة ، تفرضها عليه أربعة جدران تنعدم إرادة السجين في أن يجعل منها ثلاثة »[7].

ومن مظاهر التضبيق التي لاقاها الأمير في سجنه حرمانه من مخاطبة الآخرين وعدم استقبال أي شخص[8] فأضحى « يتجرع نغب التهمام أنفاسا »[9] وهو يمر بأقسى لحظات الانكسار .

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 720 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 720 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 733 .
(4) المصر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 397 .
(5) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، الصفحة نفسها .
(6) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 399 .
(7) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 60 .
(8) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 398 .
(9) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، الصفحة نفسها .

إلا أن زوجته تكسر خوفه وألمه « وتخاطبه وتعامله وهو سجين ، كما كانت تخاطبه وتعامله وهو رئيس دولة » [1] لذلك كان كثيرا ما يقف « مع ذاته يصارع الألم والحزن لكي يتجاوز المحن والأزمات ، واضعا نصب عينيه أمل الخروج في يوم من الأيام »[2] .

إن فضاء بهذا الانغلاق (المادي والنفسي) لم يكن ليغيب عن شخصية أم البنين التي تفاعلت معه « فهي في أعماق نفسها ، أكثر من الأمير حزنا ، فكانت كلما خلت إلى نفسها في غرفتها فاضت دموعها غزار ا ، ... تندب حظها وحظ بعلها وأبنائها ، وحظ وطنها وشعبها »[3] ولم يبق لها في هذا المكان المغلق والموحش سوى أن تبث شكواها للمولى عز وجل من الكبت [4] الذي تعانيه ومن هذا السجن الذي ظل فيه الأمير« زهاء خمس سنوات »[5].

يظهر السجن في الأعمال الجديدة لعبد الملك مرتاض « عالما مناقضا لعالم الحرية ، تنتقل إليه الشخصية مكرهة تاركة ورائها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود ، فتنطوي على نفسها بعدما كانت متفتحة على المجتمع »[6] .

إن البطل الشاب الذي أُرغم على الدخول إلى السجن لم يرهب الموت ، بل كان مقدما على تحدي الاستعمار رغم محاولة استنطاقه للإقرار بأسرار الثورة إذ « أرسل إليه السفاح سوستال ... ليستنطقه ... فوجئ برجل ليس كأي من الرجال فقد كانت إرادته كالفولاذ في القوة ، وحديثه كأوار النار في الثبات على الموقف » [7] من أجل ذلك عزل مصطفى عن الآخرين ، وأدخل زنزانة منفردة تفتقر إلى أبسط ضروريات الحياة ، لذلك انقطع اتصاله بالعالم الخارجي وانعدم عنده الإحساس بالزمن ، لقد « استيقظ مصطفى الثائر في سجنه المظلم الندي ، وهو لا يدري أكان الزمن صباحا ، أم كان لا يزال ليلا ؟ كان الظلام يخيم على زنزانته أبدا ... وقد كانوا منعوا عليه ... أن يستعمل ساعته ، أو يرى الشمس ، أو يشم الهواء ، فكان الزمن ، بالقياس إليه متداخلا مشوشا غامضا »[8] .

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 402 .
[2] عبيد مهدي : المكان في ثلاثية حنا مينة ، ص 76 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 402 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 403 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 491 .
[6] الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائي ، عالم الكتاب الحديث ، ط1 ، أربد ، الأردن ، 2010 ، ص 222 .
[7] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الخلاص ، ص 761 .
[8] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 769 .

خاض مصطفى تجربة قاسية في سجنه فبعد المعاملة المستبدة والسجن المؤبد والأشغال الشاقة ، قررت السلطات الاستعمارية نقله إلى سجن قسنطينة وعلى الرغم من أنه سجين ، رأ ي سياسي إلا أنه لاقى ألوانا من التعذيب ، فضيقوا عليه سجنه وأهانوه وألحوا في « الضغط عليه للاعتراف بما يملكه من معلومات وتهيئته للرضوخ لأوامر السلطة وهي المرحلة الثانية من مراحل السجن السياسي ، يودع فيها السجين منذ نهاية استقباله إلى ما بعد الفراغ من التحقيق معه وإصدار الحكم ولذلك فهي أطول المراحل زمنيا وأشدها ألما على السجين » [1]، وهذا ما يسعى إليه السفاح سوستال وامتد حوالي خمس صفحات [*] لإقناع مصطفى بالعدول عن موقفه والنجاة بنفسه .

من هنا نقول أن السجن « يتبدى أولا من حيث هو حيز مكاني ، فضاء للموت والقهر والذل ... إنه فضاء للتسلط وإلغاء الآخر، إنه دليل واضح على التعسف وحتى الموت »[2] وكرد فعل لهذا الطمس والإلغاء يحاول مصطفى والشيخ الفرار خارجا وقد نجح مصطفى في حين فشل الشيخ لأن طريق المقاومة والأمل كان دائما في نفوس المساجين[3] .

لم تمنع القضبان الحديدية والجدران العالية مصطفى ورفاقه من إكمال مسيرتهم النضالية ، فقد تمكن رفقاء الدرب من إخراج مصطفى من سجنه فيقول السارد : « علم أصحابه بما جرى له من أهوال ، وما كابد من عناء وهو يتـرقل من سجن إلى سجن آخر أسوأ منه وأقسى ! »[4] ، فعاد الأمل في النجاة إلى مصطفى وهو يسمع صوت يخاطبه « انهض أيها الضابط ، وارتد بذلتك العسكرية واخرج من هذا السجن حالا»[5] جاءت البشرى ليندمج مصطفى في فضاء منفتح **(ماديا ومعنويا)** بعيدا عما وجد في سجنه .

ومما سبق يمكن القول أن فضاء السجن جاء بصور مختلفة من العذاب ، فكشف الصورة المأساوية للمساجين على اعتباره المكان الذي قضى فيه عمي الرقبة والشيخ والأمير ومصطفى فترة من حياتهم مع غيرهم من المساجين فهو فضاء العبودية والظلم ، انفجرت فيه الذات صارخة في وجه الواقع وتناقضاته ليدخل هؤلاء جميعا التاريخ من بابه الواسع ، وهذا ما يجعلنا نستنتج أن الأحداث والتفاعلات

---

[1] سمر روحي الفيصل : السجن السياسي في الرواية العربية ، ص 42 .
[*] الأعمال السردية الكاملة : المجلد3 ، الخلاص ، ص من 762 إلى 766 .
[2] صالح ابراهيم : الفضاء ولغة السرد ، ص37 .
[3] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 716 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 769 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 770 .

والأوضاع المحيطة بالشخصيات جعلت من الفضاء المغلق في المدونة فضاء يبحث عن التحرر والانطلاق والاستمرارية .

2 1 1 - الفضاء الروائي المفتوح

تقع الأحداث الروائية في العديد من الأمكنة التي تنطوي داخل الفضاء الروائي ؛« لأنه يشيرإلى المسرح الروائي بكامله »[1] فمثلت المدونة عملا روائيا زخرا بالأماكن التي تعددت أنواعها وأبعادها إلا أنها جنحت من مجموع الأماكن الموظفة فيها إلى نوع الأماكن المفتوحة ، وذلك من خلال ما عثرنا عليه من مساحات كبيرة مفتوحة ينم بعضها عن الغموض والضياع والاغتراب وبعضها الآخر ينم عن الأمل والإرادة والمقاومة ، فجاءت نصوصه الروائية مختلفة الأماكن المفتوحة لكل منها صفاتها وطابعها ، ومن خلال المدونة نتبين جملة من الأمكنة التالية : القرية ، الشارع ، حي سيدي الهواري ن الجبل ، المخيم ، الغابة ، البحر ، المدينة ، الأضرحة ، الخريف ، وهي العناصر التي سيتم الوقوف عندها في هذا الجزء الخاص بالفضاء الروائي المفتوح.

- **القرية**

تبدوملامح القرية بصورة واضحة في متن **"دماء ودموع"** كمكان جغرافي يتضمن البيوت والمدرسة والحقول ، عبرت في مجملها عن المعاناة الحسية والنفسية على الرغم من أنها تعد ملاذا للمهاجرين ، فكان فضاؤها مفتوحا على التعسف والظلم والقسوة ، مما حولها إلى مكان لا يطاق يبعث على التمرد .

شرع الكاتب في الحديث عن القرية كمكون جغرافي انطلاقا من الصفحة الأولى حين قدم بعض الإشارات عنها « فهي تقع في أقصى شرقي المغرب الأقصى ... يمكن اعتبارها قرية ، ولكنها كبيرة ... وكانت تلك القرية الكبيرة بحكم وقوعها على الحدود المغربية الجزائرية آهلة بالسكان من المغاربة والجزائريين معا ، وقد كانت لعبت دورا تجاريا كبيرا ؛ فكانت أسواقها نافقة ، وتجارتها رابحة ... وقد ساعد القرية المغربية على هذا الازدهار التجاري ، ما كان يرسل العمال الجزائريون المهاجرون في فرنسا من حوالات إلى أهليهم في تلك القرية »[2] .

وردت القرية في سياق حديث الراوي عنها كملجأ للجزائريين خلال الحقبة الاستعمارية إذ « لم تلبث القرية بحكم ذلك أن قطنها جزائريون فشكلوا جالية فيها ،

---

[1] حميد لحميداني بنية النصالسردي : ص 63 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 – 62 .

قد تفوق من حيث عددها عدد السكان المغاربة أنفسهم » [1] إذ حتمت عليهم الظروف الحياة القاسية السعي نحو الحدود واللجوء إلى القرية .

و سرعان ما تجاوز الكاتب الحديث عن موقع القرية وأهميتها ، واهتم بالحديث عن مظاهر الحياة فيها كاشفا عن طقوسها وعاداتها وتقاليدها وحالة المجتمع فيها ونشاط أفرادها وربطها بطبيعة « هذه القرية الهشيطة »[2] . كما ركز على ما في هذا المكان من أوضاع ليقف عند حالة المرأة التي كانت تعاني التضييق والحرمان بجميع أشكاله كالحرمان من التعلم ، وعرج على الحيلة المصطنعة للخروج ولو مرة واحدة في الأسبوع والمتمثلة في الذهاب للحمام[3] مما جعل القرية فضاء للصراع مع تفكير أهل القرية وطقوسها ، إذ كان « أهل هذه القرية يؤولون الآداب على نحو خاص بهم، وكانوا يفسرون الأحداث...تفسيرا غريبا »[4] فسادت بينهم أحكام خاطئة وصلت بهم إلى عدم قبول « أن يماشي الرجل حليلته أو أخته في الشارع ... إن من يفعل ذلك يلق نقدا مرا » [5] لذلك وصف الكاتب هذه القرية بالجمود والجهل [6] وصب تركيزه على الدلالة النفسية للمكان وما لها من أبعاد ، فلم يكن من السهل على أحمد وابتسام العيش بسلام في وسطها لأنها شنت « عليكما حربا ، فكانت تبث عيونها في كل شارع ، وتدس لكما جواسيسها في كل ساحة ... حتى لا تتبادلا حتى التحية من بعيد»[7] على الرغم من جهود ابتسام في زحزحة هذا الانغلاق من خلال شخصيتها ونشاطها[8] .

لقد ظهرت القرية كفضاء اجتماعي انعكس على الجانب النفسي والشعوري للبطلين وولد دلالات خفية في مشاعرهما ، فقررا التمرد على أعراف القرية [9] بالخروج نهائيا منها ومغادرة هذا « الجو الرتيب الثقيل المسموم، الذي عاث فيه الدهر فسادا ، فكثرت فيه أوكار الشر »[10] وهو ما صرحت به ابتسام .

إن في القرية قوى مؤثرة على توجهات البطلين (ابتسام وأحمد) وتطلعاتهما وأحلامهما مما جعل المكان مفعم بالتوتر والقلق الدائمين .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 62 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 71 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 84 – 85 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 129 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 138 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 143 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 164 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 127 .
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 166 .
[10] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 217 .

ولم تغب عن الكاتب فرصة الحديث عن مظاهر الطبيعة في القرية كما يظهر في حديثه عن « أشرقت شمسه ، و بسمت سماؤه ، ورق نسيمه وطاب ، واعذوذب هواؤه حتى صار كأنه ألذ الشراب ، و سرت فيه موجة الحياة الجديدة قوية عارمة طافحة ، فإذا هو ينعش ما حواليه من أشياء ، ويوقظ ما كان هناك قائما من كائنات ، ويبعث فيها الحركة والحرارة والدفء والحياة والجمال » [1].

إن حضور القرية كمكان مفتوح لم يقتصر على المشاكل وحياة الأفراد ومعاناتهم فيها بل امتد أيضا إلى جانب آخر يصور طبيعتها الخلابة وجمالها الساحر ومظاهرها المختلفة ففيها « طوائف من الطير محلقات في الفضاء العريض أسرابا ، أسرابا ، راقصات بأجنحتها اللطيفة ، لاغية بأصواتها الرطيبة ، حالمة ... كانت الطير تردد أناشيد الحياة الأزلية ... تغني لحن الطبيعة الرائعة في إزدهاء واختيال»[2].

وصف السارد وقت طلوع الشمس على قرية الخماس ، تكملة لمشاهد القرية الجميلة المنظر فقد « كان الأفق الشرقي ، أثناء ذلك ، قد فاضت منه أنواره ففضحت هذا الظلام الذي أُضيف إليه في آخر الليل سحائب استحالت إلى غيث أصاب هذه الناحية فأمرعت له ، فبدت حقولها عند الصبح مخضرة مخضلة معا ، كادت تنطق بالشكر لهذا الغيث الرخاء الذي جادها حتى أرواها ، وسقاها حتى أنعشها ، فجدد حياتها ، وأحيا مواتها ، وجعلها تستقبل الحياة : حياة الربيع باسمة لها ، مختالة رافلة في هذه الحلل السندسية الجميلة الألوان »[3] .

إن ما نستنتجه هوأن الكاتب قدم المظهر الخارجي للقرية بحلة بهية في حين كشف عن باطن يعج بأوضاع مزرية ارتبطت بالدلالة النفسية لشخصيات الرواية مما جعل فضاءها المفتوح يحمل طابع التمرد .

- **<u>الشارع</u>**

وُظف الشارع كملجأ للتعبير عن دواخل وذوات الأشخاص التي تنبض بالرفض القاطع للممارسات الاستعمارية في المدن والقرى ، لذلك لم يهتم الكاتب بالمظهر الخارجي للشارع ، بل جعل اهتمامه في الدلالات النفسية للشخصيات وعلاقة هذا المكان في احتضان شحنة الغضب التي ترجمتها الشخصيات من خلال ما تقوم به من مظاهرات وانذارات ورفض ومطالبة بالاستقلال عن طريق المواجهة

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 71 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 71 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 237 .

، فصور الشارع جاءت نابضة بالحركة الدؤوبة وبالأحداث الجديدة التي تعرفها ساحات الشوارع من حين إلى آخر .

إن « المكان في الرواية يقود إلى تحديد طبيعة الفضاء الروائي فيها »[1] لذلك ظهر الشارع كمكان جغرافي خلفية لحركة الشخصيات المتظاهرة ، كما كان مركزا للأحداث المفجعة ، وشكلت ساحته المختلفة بؤرة حساسة للصراع فقد « توجه المتظاهرون إلى خارج الحي ، مصعدا في موكب بـلشارع "ملاكوف" وقد أمعن الموكب العظيم إلى أن بلغ شارع الحدائق ، وقد أخذ المرتزقة وسُقط في أيديهم ، فلم يدروا ماذا يصنعون ؟ ... خرج الشعب على بكرة أبيه ليتظاهر ضد وجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر وكان الموكب العظيم يحي الجزائر بأصوات مدوية ... مش بوبل بالحماسة العارمة »[2].

هكذا يغدو الشارع مبعثا للانطلاق، توحي أحداثه بالتغيير وتنبئ بالثورة، فاحتل الشارع مكانا بارزا كونه الحاضن لهذا الفيض من الحركة المستمرة فـ« قد تعالى الدوي حتى اضطربت المدينة بناطحاتها الضخمة،وشوارعها وأحيائها،...وقد انتصب المظليون في رأسي شارعي الحدائق وفيليب،حتى لا يستطيع أحد من المتظاهرين،أن ينفذ إلى ساحة فوش التي تعد قلب المدينة النابض بالحركة والنشاط »[3].

فمن خلال الحديث عن الشارع يستعرض الكاتب المواجهة العنيفة التي وقعت بين المتظاهرين والمرتزقة إذ تبادل الطرفان الطلقات النارية، والمشادات الجسدية[4]. فللشارع ميدانا لامتداد الأحداث في الرواية ، ففي كل مرة كانت المواكب تزحف من شارع إلى شارع فـ « تجمع الأطفال والنساء والرجال بصورة مدهشة، ثم انتشروا في الشوارع والساحات العمومية حاملين الرايات الوطنية » [5] .

أخذنا الراوي إلى شوارع المدينة المفتوحة حتى نقترب أكثر من الأحداث التي تشهدها، من خلال الرصد الدقيق لما يتوالى فيها فالمواكب « اقتربت من ساحة فوش... وكانت قد أزمعت على أن تخترق اليوم الحصار المضروب ... بدأت الطائرات العمودية تحلق فوق المواكب ، وبدأ المظليون يتأهبون لبث الرعب في

---

[1] سمر روحي الفيصل : بناء الرواية العربية ، ص 256 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 427 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 428 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 – 430 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 409 .

قلوب المتظاهرين ، وإسالة الدموع الحارة ... وإن المواكب لتتد انى، وإن الهتافات لتتعالى... وقد سقطت أشلاء من أولئك وهؤلاء »[1]

يوحي الشارع بتقدم الشعب في النضال وفي رغبته في الكفاح حتى فجر الاستقلال ، ومن ناحية أخرى أسهم المكان في توضيح مسار البطل سعيد وكشف أغوار نفسه المتحمسة للثورة والرافضة للاحتلال .

- **حي سيدي الهواري**

أصر المبدع على الخوض بعيدا في حديثه عن حي سيدي الهواري كمكون هندسي ليبين الجذور العميقة التي تشير إلى أصالته ، إذ مثل هوية الشعب التي انطلق منها الأفراد لمواجهة الاحتلال والصمود في وجه الطغاة ، فهو « حي عتيق يقوم من وهران في أقصى الشمال الغربي ، هو حي يقع في أسفل الأحياء العصرية الجديدة»[2] ، يستقر في قاع المدينة لذلك « كان حيا متقادما » [3] يبدو « ملتصقا بها من الناحية الواقعية » [4] بالمدينة من عديد الشوارع [5] وبحكم هذه الصفات يعد هذا الحي من « أبغض الأحياء في مدينة وهران إلى قلوب الشرطة الاستعمارية » [6] فكثيرا ما كانت كتائب الاستعمار تنحدر من كل شارع[7] .

ظل حي سيدي الهواري مرتبطا ببقية العناصر الأخرى المكونة لفضاء الرواية ، فحدد هوية الشعب باعتباره « من الأحياء الشعبية الفقيرة » [8] يعود في قدمه إلى « عهد الاحتلال الإسباني ، أو أقدم من ذلك زم انا، وبحكم موقعه المنخفض من المدينة: يكاد يكون وقفا على الجزائريين » [9] ، لذلك حافظ على هويته الخاصة كفضاء مفتوح يبحث عن التحرر وبحكم موقعه كثيرا ما تتخلله نسائم بحرية باردة تهب من ناحية الشمال [10] وغالبا ما يكون الهواء فيه « بار د جدا ، والريح مزمجرة والسماء تغشاها الغيوم الممطرة »[11].

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 461 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 354 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 355 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 356 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 379 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 355 .
[9] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .
[10] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 354 .
[11] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 357 .

وبعيدا عن المعطيات الجغرافية ، برز الحي كأرضية للأحداث المختلفة لها دور تقوم به الشخصيات من أدوار ، مما عكس التفاعل بين المكان والشخصيات إذ تخترق هذه الأخيرة الحي بحكم حياتها فيه فكان هناك تأثر متبادل بين الطرفين **(المكان والشخصية)** إذ أضحت حالة الحي صورة متطابقة لحالة الأشخاص فيه وما يتجشمون من قهر وذل في سبيل حريتهم ، فلا عجب أن يظهر الحي في « أسوأ أيامه وأشقاها ، بعد أن اعتقل كثير من رجاله ، وبعد أن أهينت كرامات ، واستلبت أموال ، وكُسر أو بُعثر أثاث ، ورُوع أطفال في آبائهم أو إخوانهم أو أعمامهم أو أخوالهم »[1].

رسم الكاتب صورة لوسط اجتماعي يعد « من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة » [2] وجعل بينه وبين الشخصيات الروائية علاقة حميمية وطيدة جعلته لم يكن يعرف إلا الشقاء والبكاء والشكوى والبلوى ، « لم يكن الحي يعرف إلا الظلم والاضطهاد ، والوعيد والتهديد ... ولكن الحي كان صبورا ثابتا ، يَعدُ نفسه بالوعود ، ويمنيها الأماني ،... وكان الحي يرى أن أمر هذه الحرب قد طال أكثر مما ينبغي ، وأن بلوها قد تضاعف ، وأن ويلها قد ازداد... كان كل ما في الحي يؤذن بانفجار مهول »[3].

وتابع الراوي وصف الحي والوقوف عند كل ما يشير إلى حركته المستمرة ، فعلى الرغم مما تعرض له إلا أنه لم يهادن لإحساسه الجريح بضرورة الثورة والانفلات من قبضة هذه الأوضاع لذلك لا نراه « إلا ثائرا ... يغلي كالمرجل ثورانا ... يتأهب لتقرير ما عزم عليه ولن يرتدع ن عزمه أبدا ... انطلق رجاله كالأسود الضواري واندفع نساؤه وانساب أطفاله »[4] فأضحى ميدانا خصبا للتصادم مع قوات الاحتلال وفي عديد المرات كان الحي « يظهر بعد عملية الاضطهاد التي اجترمها المظليون والمرتزقة ، هائجا مائجا » [5] لما كان يحتضن من ممارسات استعمارية رهيبة في حق أبناء الشعب العزل .

وجميع هذه الإشارات تعكس براعة الراوي وقدرته على توظيف الحي في النص فهو لم يتوقف عند التصوير الجغرافي ، بل امتد بتصويره عميقا ليقدم الحي وجدانيا بطريقة تعكس العلاقة المتبادلة بين الحي والشعب إذ بين تعلق المواطن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 393 .
[2] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 51 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 452 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 458 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 396 .

بهويته وكشف عن وجه الحي الذي يبدو « مثقلا بالأحزان والأتراح » [1] معلنا مشاركته معاناة الأفراد وتضامنه معهم أثناء أيام المحن ، فاقترن الحديث عن الحي بما يحدث فيه من وقائع تنعكس على الشخصيات ، فهو الوجه الظاهر والجلي الذي مثل النفسية الحرجة لسكان الحي وللشعب مما جعلنا أمام فضاء مفتوح يبحث عن التحرر.

- **الجبل**

يحال الجبل كمكان مفتوح على الأمل والمستقبل الزاهر ، لأن ظهوره في المدونة اقترن بفترة الاستعمار الفرنسي ، فهو ملجأ يحتمي به الثوار ويفضلون العيش فيه لما يمثله من حرية .

ظهر الجبل كمكان منسجم مع تفكير الشخصيات فهو يكشف لنا عن حياة مستقلة كما يقول أحمد « ما أروع الحياة بين أحضان تلك الجبال العظيمة » [2] أين سيتمكن هو وابتسام من القيام بواجبهما تجاه وطنهما وذلك من خلال المشاركة في المعارك وتضميد الجرحى وإجراء عمليات الاتصال [3] وأول ما يلفت الانتباه في هذا المكان هو سحر الحياة في حضنه ، كما عبرت ابتسام لوالديها قائلة « إن الحياة في الجبل لا تعد لها حياة أخرى أبدا ! نحن نعيش في الطبيعة ، مع الطبيعة ، على الطبيعة ... في فضاء نقي عريض »[4] .

انطلق الحديث عن الجبل من ذاتي ابتسام وأحمد معبرين عن الصورة المختزنة في ذهنيهما خصوصا وأنه منطلق التحرر ، لذلك انبعث هذا الحس الأصيل في وجدانيهما لأن « الطبيعة موجودة في ذاتها ولذاتها ، وليست ايجابية أو سلبية ، ولا هي محملة بمعنى كامل أو بمعنى ناقص مستور ، ولو لم تكن كذلك لما رأت فيها البشرية عبر التاريخ دلالات مختلفة »[5].

ومن لمسات المبدع عن المكان إضفاء عملية التفاعل بين الجبل والشخصية فرافق ظهوره الدور المسند إليه ، إذ مثلما يرى الجنود فيه حصنا منيعا لاستقطاب العدو والانقضاض عليه ، أدى دوره في الإطاحة به فهو أيضا « رهيب مخيف ... متجلبب بجلباب أسود ، كأنه حروف التاريخ الأزلية ، جبل فلاوسن للجزائر وأبنائها ، جبل فلاوس لا يرضى بأن تدوسه أقدام أجنبية ، ولا أن تتسلقه أرجل سوداء ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 451 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 216 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 218 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 254 .
[5] عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية ، ص 361 .

الجبل أسود ، غاضب ، عبوس ، واجم ، كأنه ظلام القبر ، أو كأنه وجه الموت المتجعد ... لن يبسم إلا يوم أن ترفرف عليه الراية الخضراء »[1].

لم يسند الراوي للجبل كمكان ملامح نفسية وحسية إنسانية هباء على نحو ما وجدنا في **(رهيب ، مخيف ، لا يرضى ، غاضب ، عبوس ، واجم ، مظلم ، متجعد)** بل لهدف رسم إطار معين للشخصيات التي قررت الاتجاه إلى هذا المكان وللتعبير عن شعور عميق يسري في أعماق المجاهدين بأن جميع الأشياء شاركتهم الثورة بما فيها الجبل .

وصاحب الصفات السابقة للجبل مطاردة الاحتلال لكل من يوجد فيه ففي كل مرة يتجه إليه للقضاء على من فيه قتلا وحرقا وإبادة وجرحا [2] ، الأمر الذي جعله مكانا مفتوحا على المواجهة بين الطرفين ، غير أنه كان حصنا منيعا للمجاهدين ومكانا وعرا وعميقا لجنود الاستعمار فكان الجنود ينظرون إليه على أنه مكان للأمل وهو الأمر الذي جعل منه فضاء متجددا .

- **المخيم**

اتخذ الكاتب من أحد المخيمات فضاء لرواية الخنازير لوحدها من مجموع متون المدونة ، مصورا من خلاله واقع المخيم ومن فيه تصويرا يشي بمعاناة الأفراد من فساد النظام .

جاء المخيم كمجمع تقاسم فيه أبناء الشهداء الحياة مع فئة أبناء الحركة ، مما ولد العديد من الصراعات أدخلت المخيم في حالة من الفوضى ، لذلك يصف السارد بالمواصفات التالية « مخيم هم ! مخيم نحس ! أولاد حركة ؛ أولاد شهداء ، دجالون ! رجعيون ... تقدميون ... أصناف ، مذاهب ، ألوان ، قيم ... مصالح ... مطام ح ...مطامع ... تصارع ... في مخيم واحد !... »[3] بعيدا عن الهدوء والسكينة .

يختزن المخيم الكثير من المفاجآت ففي « كل يوم حادثة ! مخيم الفظائع ! اختطاف ، حرائق ... المخيم يروع ... أخذ ... رد ... حيص ... ! بيص ... ! كل يتحرك في اتجاه ... لا أحد يعرف ... الصراخ ... حالة استنفار ، كل في غليان ... شيء لا يطاق ، حتى الكبير يتحرك ، يركض »[4] .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 280 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 284 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 308 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 356 .

عندما نمعن في النصين نجد أن اشترك فئتان مختلفتان **(فئة أبناء الشهداء وفئة أبناء الحركة)** في العيش معا في مخيم واحد أدى إلى تشابك العلاقات بينهما إلى حد التصادم ، مما فجر « الفوضى في المخيم ... كل يوم حادثة »[1] .

ورد المخيم مكانا للصراعات المتعددة قصد الوصول إلى السلطة ، فسيطر التنافس على الوضع بعد أن عشعش في المخيم كما يبدو من خلال حوار الشطاح مع نفسه « المخيم يصبح لي ! وحدي! ... أزور الفواتير ! شيء من الذكاء ! المال يتدفق ، يتدفق علي كالمطر الغزير! ... »[2] .

ينطوي المخيم على قدر من الأفعال السلبية كالاختلاس والنهب والسلب والسرقة التي استحال من خلالها إلى مسرح للأحداث المفاجئة إذ « تجري في المخيم أمور ...لو افتضحت ! »[3] لكان عقاب المجرم شديد « ومع ذلك ... القانون أعمى ! القاضي أعمى ! الظلم أعمى ! مصيبة ... كل المخيم متهم ، من المجرم ؟ »[4] .

انطلق الروائي من الواقع ليؤكد أهمية المكان (المخيم) بإشارته إلى الأحداث التي يشهدها يوميا وبتركيزه على صداها في نفسية الشخصيات الروائية ، فلا يمكن أن نتجاهل أن « هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه» [5] وهي هنا تعيش الظلم وتحس الاحتقار لما يطوف به (المكان) من جو مريب.

ومن جانب آخر نجد أن حب التملك سيطر على نفسية الشطاح ، فطمع أن يكون نسخة من أبيه « أنت أيضا تحيا ، تلتذ ... تنعم ... تسود ... صرنيع أبيك ... الحمر ، النساء ... دوس الجماجم ! بإزاحته كل شيء ينتهي ... وحدك السيد في المخيم ! ما تشاء تفعل » [6] هكذا استحضر الشطاح حياة والده ، فأوحى له خياله بـ« تغيير المخيم ... اللغة ... القانون الداخلي ... نظام الأكل ... إعلان التقشف في المخيم تغيير كل شيء »[7] .

وتأكيدا من السارد على وضع المخيم يتابع حديثه عن تأثيره على مشاعر الأفراد الذين يعيشون القهر والذل والظلم المسلط عليهم إضافة إلى جوعهم[8] .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 389 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 319 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 313
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 314
[5] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 44 .
[6] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 385 .
[7] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 371 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 321 .

إن تراكم هذه الأسباب هو الذي جعلهم في حالة من الفوضى فحركتهم « تمتد تشمل الخيمة، كل شيء يتحرك ... الأسرة ، الأجسام ، الفراش ، الحقائب ، الخيمة نفسها ... الحياة الخارجية ... الكون ! نفذ الصبر »[1] مما جعل المشهد يرمز للواقع المعاش وللوضعية النفسية البائسة .

يقترن المكان بالشخصيات الروائية التي لا يمكن عزلها عنه والتي تتأثر بدورها بالأحداث التي تنشأ فيه وهو الأمر الذي بينه السارد عند ثورة أهل المخيم على اختطاف خيرة وعلى الممارسات المنحرفة ، وعلى النظام أيضا ، إذ لا بد من الإطاحة بجميع هذه الظواهر حتى ينال الأفراد حياة أفضل ، مما يجعلنا نصل إلى أن السارد في **"الخنازير"** لم يسلط الضوء على المخيم كملتقى لفئتين متصارعتين **(أبناء الحركة وأبناء الشهداء)** فحسب بل يظهر من خلال فضائه مكانا تتجسد فيه إرادة الثورة على الأوضاع ، بعد أن كشف لنا عن عقلية الفئة الاجتماعية التي تعيش فيه وطريقة تفكيرها .

- **الغابة**

وظف عبد الملك مرتاض الغابة كمكان مفتوح في المدونة ، وقدم صورتها الموحشة التي تبرز دلالتها وأبعادها كما مزج بين الأحداث التي وقعت فيها وأثرها على الحالة الشعورية للشخصيات .

تظهر الغابة في رواية الخنازير فضاء « يتأسس ... من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان ، والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته »[2] لذلك يمكننا أن نكون صورة واضحة عن الغابة من خلال المقاطع القصيرة الموجودة في المتن ، فهي إذن مخيفة كما عبر عنها السارد « الغابة كثيفة ، الظلام موحش »[3] ، الأمر الذي جعلها من السهل أن تكون مقر للممارسات البشرية المنحرفة ، فهي مكان اختطاف خيرة ، كما يدلي به النص التالي « الغابة ... لماذا لم تخطر على بالهم ؟ هي أولى. المغراة ... كيف تخفى عليهم ؟ لا واحد منهم كان مجاهدا ؟ يعرف أسرار الغابة... موقع المغزلة ... كانت حصنا منيعا ... أصبحت اليوم ماخورا»[4] تتستر على جريمة اختطاف ، بل وتساعد من خلال خصائصها عليها فهي تشمل الصخور والأشجار الكثيرة والمغارات الفارغة وغير ذلك .

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 338 .
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، 2000 ، ص 67 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 354 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 381 .

ويبقي الكاتب على الغابة مكانا لعملية اختطاف أخرى في رواية وادي الظلام، ضحيتها هذه المرة الفتاة عائشة التي عادت إلى أهلها مثلما عادت خيرة من هذا الفضاء المفتوح سالكة طريق الغابة.

يبين السارد أن الغابة هي مكان إلقاء القبض على عائشة ومكان تواجد القاعدة التي خططت لذلك ، ففي « غابة الزيتون القريبة من جسر الض بلع »[1] نصب أصحاب الأمير الكمين لعائشة وساروا مطولا للوصول إلى مكان القاعدة[2] .

لقد اختر الكاتب الغابة لهذه العملية ولهذه الجماعة ، على اعتبارها المكان المناسب الذي يعيق الرؤية الحقيقية ، لما يدور فيها من أحداث فـ« الداخل إلى هذه الغابة كالداخل إلى عالم مظلم مجهول »[3] تصلح لأن تكون مكانا آمنا لحفظ الأسرار والتكتم عليها لكثافتها بـ« أشجار ... الديس والدوم والحلفاء »[4]، إضافة إلى السكون الذي يخيم عليها وهو ما يجعلها مرتعا للحيوانات المختلفة فـ« الذئاب وهي تتهارش عند جذع الشجرة »[5] تتربص بعائشة علها تكون فريسة لها ،وعائشة التي « تتجمد بفعل برد الليل ورطوبة الغابة »[6] وفي هذا الوسط الصعب تشع ر بـ« الخوف والتعب واليأس والحزن والجزع »[7] لقد فرت من المخبأ ، المكان الضيق المحدود لتجد نفسها في « غابة كثيفة كالبحر ! شاسعة كالصحراء ! مخيفة كالهول ! غامضة كاللغز ! ... ليست كأي غابة ! لا من رفيق فيها لا من رحيم »[8] وكلما أوغلت عائشة فيها سيرا بدا لها و« كأن الغابة ازدادت أشجارها تكاثرا وتكاثفا ، وبسوقا ... فطالت في الفضاء، وبسقت في السماء، حتى لكأنك تسبحين في بحر لجي، من الماء ، لا تعرفين له ساحلا »[9] .

هكذا عكس المكان المتمثل في الغابة الضياع والتشرد وروح الانتقام وبالتالي ضمت الفئة البعيدة عن المفاهيم الحقة للحياة أي الفئة الشاذة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 390 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجد2 ، وادي الظلام ، ص 390 إلى 396 .
[3] المصدرنفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 400 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 427 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 431 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، الصفحة نفسها .
[7] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 432 .
[8] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، الصفحة نفسها .
[9] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 450 .

- **البحر**

برز البحر في متون عبد الملك مرتاض الجديدة دون سواها من المتون السابقة، لتقدم وجها آخر يخدم الفضاء المفتوح بما يثري مضامين النصوص متجها إلى مذهب التجديد إزاء كتاباته السردية فارتكزت أعماله على هذه النقطة المهمة كون البحر ملجأ للبوح بمكنونات النفس ، إذ أسهم حضوره في الكشف عن جوانب عدة من الشخصيات وفضح دواخل نفوسهم ، لما يوحي به من دلالات إذ نجده يتخذ صورة الصديق الذي يسمع الأنين والنحوى والشكوى كما حدث مع الأمير الذي لم يجد حلا يرضيه فوقف « يتأمل البحر وأمواجه ، وهي تتلا طم فتتكسر على قدميه ، تكسرا صاخبا ، كأن ماء البحر كان يريد أن يح يِي ،الأمير بلغته الخاصة ، هذا البطل العظيم ... ويقر له بما قاوم الكائن الغريب العنيد بشجاعة فائقة ، وبخطط حربية مدهشة، أذهلت العدو إذهالا ... »[1] .

استطاع السارد أن يعبر عن المشاعر الحقيقية المرتبطة بشخصية الأمير كما شخص حالته وهو ما يبين قدرته على بث الروح في البحر من خلال مناجاة الأمير للبحر ومواساة البحر له ، فالمتداول أن « الشخصيات حين تعيش لحظات أزمة أو ضيق أو خوف ... تكون مضطرة لارتياد الخارج المنفتح » [2] ويتمثل هنا في البر الذي تمكن من نفض الهموم والأحزان على الأمير والتي « انهالت على كاهله وكانت أثقل عليه من الأطواد » [3] مما جعل المكان (البحر) في حالة أخذ وعطاء مع هذه الشخصية[4] ، لقد لجأ الأمير إلى البحر عندما فقد الأمل في الحياة ، والقدرة على مواجهة الموقف الذي فرضه الواقع ، فراح البحر يواسي الأمير في حوالي سبع صفحات ليدفع بأحداث الرواية إلى المضي نحو التدفق إذ قام الأمير بعد تأمله للبحر يعقد « اجتماعا حربيا استشاريا » [5] عالج فيه ما آلت إليه أمورهم لينتهي الأمر بالموافقة على الانسحاب .

أفْضَى الأمير إلى البحر بمشاعره وأحاسيسه الدفينة والمليئة حزنا ومرارة، باعتباره مصدرا للأمان ومكانا لنفض الهموم ، فكانت له خصوصيته .

---

[1] المصدر السابق ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 374 .

[2] عبد اللطيف محفوظ ، صيغ التمظهر الروائي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بنمسيك ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2011 ، ص 151

[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 375 .

[4] ينظر أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 2001 ، ص 05 .

[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 389 .

وعلى خلاف هذه الزاوية ، فإن صور البحر ليست على هذا النحو دائما ، ففي عديد النصوص نشاهد صورة أخرى للمدينة مناقضة تماما لما سبق ، وهي الصورة التي يظهر البحر من خلالها معبرا للظلم وممرا للظالمين من المستعمرين ، فعن طريقة شق الكائن الغريب العنيد طريقه إلى أم المدائن الكبرى [1] ، وهو المكان الذي خاض الوحش الرهيب غمار أمواجه لاحتلال « المدينة الفاضلة كلما احتاج إلى أن يملأ جيوبه من أموالها ، وبطنه من أرزاقها » [2] وهو أيضا مكان لانتقال « الظلام الكثيف ... من نحو الشمال » [3] إلى الربوة العالية « اقتحموا عليكم ، والباخرة السوداء هي التي أقلتهم » [4] فتلوثت الأصوات والفضاء ، والهواء والطعام ، والفاكهة وكل ما في الربوة[5] .

ينطوي البحر هنا على الضياع مما جعله طريق فساد استغله البغاة ممن عاثوا في الربوة العالية والمدينة الفاضلة وأم المدائن الكبرى عبثا .

إنه سبب الهم الذي جاء من ورائه ، فبفضله عُبد الطريق للدولة العظيمة حتى تمارس بحرية جميع الطرق العصرية لتعذيب البشر« ترمون بالرصاص ، تلقون به من الطائرات العمودية على الجبال الشاهقة ، تتمزق أشلاؤهم في الفضاء ، تسقط إربا، إربا ، تأكلها الوحوش بلطف . تتلذذ بها في شره ، تقعدونهم على الكراسي الكهربائية ذات المفعول السريع ... هذه هي الحضارة ! »[6] التي جاءت عن طريق البحر .

إن البحر كمكان مفتوح مصدر مهم في أعمال عبد الملك مرتاض الجديدة ، بما يحمل من دلالة الحزن والقلق والهيبة فهو« ذلك الماضي المدمر ، هو الحنين والوجع والحلم والمغامرة » [7] يعكس بوضوح تلاحم الحالة النفسية المضطربة للمظلومين (من البشر) مع حالة عدم الاستقرار التي تغشاه (البحر كجزء من الطبيعة) ويعد من جهة أخرى السبيل الذي تجسدت من خلاله مظاهر الظلم والاستبداد التي أرسى دعائمها الطغاة وجعلوا منه معبرا لتحقيق غاياتهم .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 241 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 54 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 471 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، الصفحة نفسها .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 472 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 704 .
[7] نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، 1994 ، ص 286 .

مما يجعلنا نخلص إلى أن البحر تتحكم فيه ثنائية السلب والإيجاب ، حيث تظهر النقطة الأولى في البحر الذي واسى الأمير، والنقطة الثانية في كونه طريق وصول الطغاة إلى المدن .

- **المدينة**

تعددت المدن المذكورة في المدونة إلا أنها ارتبطت في مجملها بالوطن بعامة .

ارتبط ظهور المكان (المدينة) بما تعانيه الذات الإنسانية ، فوقع النظر إليها انطلاقا من نفسية الشخصيات التي تعيش فيها فيظهر وجه وهران « على جمالها الفتان، يغشاها شيء من العبوس والاكفهرار ، فقد كانت سماء وهران ملبدة بالسحاب السود ، على غير ما ألف الناس أن يشاهدوا عليه هذه المدينة الساحرة: ...كانت جميع الدور حزينة كئيبة ، فزعة مروعة ... فقد مست كل الدور بالأداة والإهانة »[1] وبخاصة أن مدينة وهران تعد « أضخم مدينة في الجزائر بعد العاصمة »[2].

وبما أن المدينة فضاء للحركة المستمرة من قبل الشعب والمناضلين بخاصة ، أخذت وجها آخر غير إشراقها المعهود ، حين قرر المناضلون الخروج في مظاهرة صاخبة فأضحت سماؤها « عابسة مكفهرة كأنها تريد استباق ظلام الليل »[3] وهو ما يعكس تفاعل المكان مع الحدث ليكتسب صبغة الاضطراب الواقع فيه .

تملأ المدينة القارئ إحساسا مؤلما بالواقع المعاش ، بما تنفثه من أجواء حزينة ، تشير إلى التمسك بالهوية الوطنية ، والتوحد بين رغبة الشخصيات ومكان تواجدها الذي يعد وسطا مشحونا بالروح الوطنية والثورة والقيم وحب الاستقلال ، لأنه أصبح يشعر بآلامهم وأحاسيسهم بل ويتفاعل معهم[4] .

إن البنية السردية لمدينة وهران حمل ت إرادة المقاومة ، فقد ذابت في « ليل زاخر بالقلق ، حافل بالخوف ، مفعم بإحساس كان يشبه اليأس الذي كان يطغى على كل أمل فيحيله قتامة ... فخيم عليها سكون مطبق ، كأن ذلك السكون كان نذيرا حدوث شيء وشيك ، فكان أشبه بالسكون الذي يسبق العاصفة الهوجاء »[5] لأنها اصطبغت بالحالة الشعورية للشخصيات التي تعيش فيها لذلك شكلت المدينة فضاء لروح متمردة تسعى للخلاص وهي حالة جميع المدن الجزائرية خلال مرحلة الثورة.

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 394 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 409 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 424 .
[4] ينظر عبد المنعم زكريا القاضي ، البنية السردية ، ص 147 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 451 .

ومدينة وهران كمكون هندسي تحيل إلى موقع مغري بانشراحها وتميزها فهي « على مقربة من ضفة البحر الملح ، وعليها سور تراب متقن . وبها أسواق مقدرة وصنائع كثيرة وتجارات نافعة وهي تقابل مدينة المرية من ساحل بحر الأندلس . وسعة البحر بينهما مجريان ، ومنها أكثر ميزة ساحل الأندلس ، ولها على بابها مرسى صغير لا يستر شيئا ، ولها على ميلين منها المرسى الكبير ... وشرب أهلها من واد يجري إليها من البر ... والعسل بها موجود ، وكذلك السمن والزبد . والبقر والغنم بها رخيصة بالثمن اليسير ، ومراكب الأندلس إليها مختلفة . وفي أهلها ... عزة أنفس ونخوة »[1] فوهران مكان واقعي حاضر من خلال الاسم وهران ، ومن خلال صورتها الواقعية، هكذا يبدو أن المدينة تشير إلى الاتساع بانفتاح ساحلها ومرساها وموقعها وأوديتها على البحر .

ظهرت المدن في ثلاثية الجزائر فضاء مفتوحا نسج أحداث النصوص وضم شخصياتها وحركتها فتحولت المدينة بما شملت إلى فضاء غذى خيال الكاتب فوقف عند المدينة الفاضلة يستقصي جوانب مهمة عن موقعها [2] وأهلها وتاريخها[3] ، كما أشار إلى خيراتها وثرواتها وبين كيف كانت سببا رئيسيا في استيلاء الوحش الرهيب عليها[4] .

وهذا ما أتاح لنا قراءة جمالية وفنية للمدينة الفاضلة التي هي رمز لمدن الجزائر عموما وللجزائر كوطن في حد ذاتها ، وطرح الكاتب الممارسات اللأخلاقية التي وقعت في المدينة الفاضلة من قبل المحتل[5] ووقف مطولا عندها ، ليؤكد أنه بعد مدة من احتلال أم المدائن الكبرى « أمست منهبة مسلبة ومذبحة مسلحة ، ومجزرة مقتلة ... حلت الطامة بأم المدائن الكبرى فأمست أثرا بعد عين !»[6] مما جعل قاطني أم المدائن الكبرى « في هرج ومرج ، وهلع وفزع ، فلا أحد كان يلتفت إلى آخر ...كأن يوم الحشر كان استبق إبانه، واستقدم أوانه »[7] .

اكتسبت المدينة من خلال الصفات المذكورة في المقاطع السابقة قيمة مركزية، على اعتبارها المكان المفتوح على الاحتلال وهو ما يعكس الوعي الحاد بفضاء المدينة في ثلاثية الجزائر.

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 16 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 16 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 27 - 28 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 54 - 55 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 56 - 58 .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 241 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 242 .

وحرص الكاتب على تأكيد الانتماء إلى المحمية البيضاء التي لم تكن في حقيقة الأمر إلا رمزا للمدينة الفاضلة أو أم المدائن إذ تغدو كلها اسم يرمز به لمدينة واحدة هي الجزائر فهي المحروسة الحبيبة المعشوقة أرض الله الخضراء [1] ذات الجمال العظيم إنها « الأرض النقية البهية ، الطاهرة الباهرة ، الجميلة الجليلة ، الغنية الزكية ... النضرة المخضرة ، الرحبة الخصيبة ، الكريمة المعطاء ، الشاسعة الأرجاء ! »[2] تحمل جميع دلالات التوجه نحو التحرر والانفتاح لأن المدينة في كثير من الأحوال كانت تتحول إلى الوطن بأسره في ثلاثية الجزائر .

إن مدينة بهذه المزايا حري بأن يثور أبنائها في وجه المحتل ، لذلك كانت مكانا للصراع الدموي بين أبناء الأرض والمرتزقة ، فكان لابد من الثورة والخلاص « ثورة المحروسة الحبيبة ، المحمية البيضاء ، بشيبها وشبابها ، وفلاحيها وعمالها ، ومثقفيها وجُهَّالِهَا ... استوت بينهم المراتب ... ولكن مقاومة تنقض على الكيان فتدحره من أرض المحروسة الحبيبة ، المحمية البيضاء دحرا... إنه النصر العظيم الآتي حتما »[3].

تحولت ميزات المحروسة البيضاء إلى مادة طيعة في يد عبد الملك مرتاض لنسج متن رواية الخلاص لذلك عاد إليها في عديد المرات يصفها ويشير إلى خصائصها في حوالي سبع صفحات [4] ، يقف فيها على مظاهر الطبيعة **(جبال ، أودية ، سماء ، صحراء ، تراب ، رمال)** وصفات أبنائها **(الجد ، الطموح ، المغامرة ، المنافسة)** وخصالهم الحميدة **(العلم ، الشرف ، الذوق ، التعاون ، الشهامة ، الكرامة ، الإنصاف ، العدالة ، الكبرياء ، الإيثار)** وهوية المدينة العريقة **(العروبة ، الأمازيغية ، الإسلام).**

أحاط الكاتب بالمدينة من حيث طبيعتها وماديتها والشخصيات التي تعيش بها ، وبالأحداث التي مرت بها ، فتجلت جغرافية المكان من عالم الواقع إلى عالم الفضاء الروائي الذي يُقدَمُ للقارئ مفتوحا وغنيا بتحديد الهوية والتمسك بها .

والأمر نفسه هو الذي حرص الكاتب على تأكيده في رواية وادي الظلام حين جعل المحروسة البيضاء عاصمة للجلولية ، ووقف مطولا عند موقعها وتضاريسها[5] وشوارعها وما تتضمن من أجزاء [6] وتطرق إلى سكانها القدامى

---

(1) ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 533 .
(2) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، الصفحة نفسها .
(3) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 646 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 677 إلى 680 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 236 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 237 .

والشيوخ الذين تعاقبوا عليها[1] وأشار إلى نظام الحياة العامة فيها [2] ، وتابع الروائي تصوير المحروسة تصويرا معبرا عن التمسك بالهوية في حوالي خمس صفحات أخرى .

وما يمكن أن ننتبه إليه هو أن الكاتب لم يقدم مميزات المحروسة هباء ، بل قصد لجعل المدينة فضاء روائيا مفتوحا على قيم وطنية تحدد هذا الانتماء الصارخ للأرض والوطن ، ويشجع على الأمل في الخلاص فجميع المدن المذكورة « عالم مليء بالعلاقات والمشاعر والأحاسيس التي تختزلها الذاكرة الإنسانية ذات الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية »[3] .

- **الأضرحة**

اختصت روايتي **"حيزية"** و **"صوت الكهف"** بفضائهما المميز الذي يرتبط بشكل واضح بالمعتقدات السائدة في هذه الفترة والتي تقضي بضرورة الوقوف على الأولياء والصالحين والتقرب منهم لقضاء أمورهم وتخليصهم من وضعيتهم وهذا تبعا لوضعية الجهل والأمية السائدة في المجتمع آنذاك والتي جنحت بعقلية الأفراد بعيدا للخوض في تفكير غير معقول وغير منطقي ، والسبب عجزها عن مواجهة الواقع فاتجهت إلى أضرحة الأولياء والصالحين علها تجد في هذه الطقوس ما يفرج كربتها ومعاناتها وويلات الاحتلال وهذا ما جعل الرواية « تشكل منبعا سرديا ثرا لكرمات الأولياء والصالحين »[4].

طعم عبد الملك مرتاض رواية **"حيزية"** بفضاء خاص حينما جعل الأم ركوشة إحدى أهم شخصياتها التي لها ما يميزها ، حيث ظهرت على متون النص وهي « دليل الأولياء ، وسيدة الأضرحة ، ومركز الدائرة الشعبية التي تلف أجواء الرواية العامرة بمثل هذه الأفضية الخرافية المقدسة من زوايا وأضرحة للأولياء والصالحين **(مقبرة الدار البيضاء ، مقبرة رأس العين ، زاوية الهامل ، الزاوية الدرقاوية ، ضريح سيدي الهواري ، سيدي عبد القادر ، سيدي يوسف ، سيدي بومدين ، سيدي لخضر بوخلوف ، سيدي الحسن ، سيدي الحواس، سيدي بوتليليس)** حيثما وليت فثم ضريح يقوم عليه مقدم ، حيث يذبح الخروف الأشقر أو ينذر الديك الأسود ! ...»[5] الأمر الذي يعكس ظاهرة حياتية تسودها القتامة ، فأوجد الناس هذه الأضرحة لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم العقلي أوجدوها لتساعدهم

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 238 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 239 .
[3] ينظر سيزا قاسم : جمالية المكان ، ص 63 .
[4] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 261 .
[5] المرجع نفسه : ص 262 .

على العيش في هذا الوسط الذي لم يكن لديهم بديل عن مواجهته سوى الاستنجاد بهذه القوى الغيبية ، إنها ملجؤهم الذي امتلأت به ضمائرهم وقناعاتهم قبل أنفسهم ، فهي حيز فضائي لحالة اجتماعية يؤمها الجهل ، لم يقدر أفرادها على مواجهة الواقع فأصبحت الأضرحة مكانا يلوذ إليه الفرد عله يحظى ببركة الأولياء فتحل أزماته ومشاكله .

ويظهر فضاء الأضرحة أنثويا محضا لتردد النسوة عليه ، فهن كثيرا ما يتجمعن « أمام ضريح الوالي الصالح يذبحن الديكة ويقدمن النذور باكيات خاشعات في مشاهد جنائزية مؤثرة ، يستنجدن بولي الله ويبلغنه هواجسهن وسرائرهن العالقة بخصوصهن ، وخصوص أزواجهن وأبنائهن وبناتهن » [1] يحاولن إيصال حاجتهن عساها تُقْضَى ، فيقفن أمام الأضرحة وهن « إليه متعلقات ، خاشعات خانعات ... سافرات وساحرات. يسكبن الدموع غزارا ... كل امرأة في هذا الضريح بجنازة » [2] فحلت بالمكان مشاعر الحزن والألم ، وتمتد مناجاتهن للأضرحة ، وحديثهن مع الأم ركوشة شمل حوالي عشر صفحات فهي التي توجههن، وقد تعددت أسباب حضورهن للزيارة .وتبين لهن طريقة الزيارة ، ومن يزرن حسب أسبابهن وحالتهن فهي « التي تعرف أسرار الأشياء وخفاياها ، تحسن تعبير الرؤيا ، تطبب ، تدلك ، تولد ، تكوي ، تقوم بالعمليات الجراحية ... ترقي ... تعزم ... تداوي على مرض العروس وما أدراك! »[3] لذلك كن يجدن فيها السند داخل وخارج الأضرحة بخاصة وأن زيارة الأولياء واللجوء إلى الأضرحة أمر مرتبط بظرف تاريخي هو مرحلة الاستعمار .

أصر الكاتب على المضي بعيدا للكشف عن ملابسات الأحداث داخل الأضرحة ، مركزا على رسم صورة للفقر الشديد الذي يعانيه المترددون عليها ، كما يبدومن كلام الشيخ « انصرفوا لعل الله ييسر من أمركم فتعودوا لي محملين بديوك وبعض الأموال ... إن بطوننا كادت تيبس أمعاؤها مما أصابنا من المجاعة ... لعن الله المجاعة »[4].

ثم جلب انتباهنا إلى الحركة المستمرة للأفراد وهم يعدون العدة لطهي الطعام « وتعد اللحمان للقدور ، بعد التقطيع ويدور من حولك المقدمون الصغار ... » [5] ويشرعون في التهليل والتسبيح والغناء بعد الشبع من لحم الشاة « فتنهضون راقصين

---

[1] المرجع السابق : ص 263 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 684 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 689 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 674 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 678 .

مغنين بصوت جماعي » [1] ثم يشربون القهوة والشاي وينصتون إلى « المسمع ذو الصوت الشجي. الصادق. الدافق... وقد تكاثرت الأصوات من حولكم »[2] ويتوالى الرقص والصيحات وينسجم الإيقاع مع الطبل وفجأة تسمعون صوت ينادي بمقتل الشيخ علي[3] .

ولعل هذا النموذج لإحدى الليالي داخل الأضرحة يكشف عن جزء بسيط مما كان يقع ، برصد دقيق للمشاهد فاستحالت الأضرحة إلى أمكنة لها دلالتها لأنها تعبر عن قلق الشخصيات الدائم وصراعها المستمر سواء مع قدرها المكتوب أو مع ما يفرضه الواقع المعيش .

ومثل هذه الأجواء هي التي صبغت رواية **"صوت الكهف "** أيضا ، حين ظهرت الأم حلومة التي تولت مهمة خدمة أضرحة الأولياء والصالحين والدفاع عنهم مثل سيدي عبد الرحمن السيار ، سيدي عيشون ، سيدي ميمون الطيار .

تساعد الأم حلومة الناس على التزود ببركة الأولياء لما كان لهم من كرمات ، فأضفت عليهم حالة من القداسة [4] ، جعلت الجميع يقصدونهم محملين بالذبائح والهدايا للتقرب إليهم دون التشكيك فيهم أو الريب منهم .

استغلت الأم حلومة الأحداث التي أحاطت بأصحاب الربوة العالية من انعدام المطر وزحف الجفاف وانتشار المجاعة لتؤكد أن « سيدي عيشون سيتحرك ، سيقرر في لقاء الأقطاب ! ... سيشكو لهم . سيصرفون المطر نحو الربوة العالية ... الأولياء ! الله لو أقسموا عليه لأبرهم ! ابشروا ! أخبرني بذلك سيدي عيشون ، في رؤيا صالحة ليلة أمس ... ابشروا يا أولاد ! أقبل السعد ... الخصب والماء ! »[5] فيسارعون إلى التقرب من الأولياء والصالحين بأجود مما يملكون حتى يرفعوا عنهم هذا الظلم والذل والمجاعة « فيذبحون الثور الأسود ، يذبحه الفقيه الأعور ، يهمهم بكلمات لا تسمعونها . ولا تفهمونها أيضا ، يستعرض عليكم عضلاته في العلم والمعرفة! »[6] .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 680 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 681 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 682 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 513 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 557 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 560 .

كاد الجوع أن يقضي عليهم فالأيام تتوالى والصغار يموتون يوما بعد يوم وقضية الأرض تزداد التهابا في نفوس أهل الربوة الذين أدركوا حتمية الثورة على هذه الأوضاع .

ومما سبق يمكن القول أن المكان (الأضرحة) ارتبط بالحالة النفسية للشخصيات التي ترتاده مما جعل الفضاء فيها ضبابيا .

- **الفصول :(فصل الخريف)**

لم يغب فضاء الطبيعة عن المدونة ، لأننا لمسنا ه وبشكل ملفت للانتباه من حديث الكاتب عن فصل الخريف ، فكثيرا ما صرح عن هذا الفصل .

حيث يرتبط بفترات جميلة يعم فيها الخير « ففيه تتغير صورة الطبيعة، وأنه يتميز عن فصول السنة... وأنه فصل التغيير »[1] تصاحب ظهوره مظاهر عدة، كما يبدو من خلال صورة الحياة فيه، وهي تعج بالحركة، فها هو السارد يقدم لنا مشهدا يرى فيه الخريف فصلا مناسبا لحيوية الأفراد ونشاطهم « كانوا يدخرون ثمار الخريف للشتاء ... فكانت الجلولية تستمتع بالثمرات والخيرات التي تتكاثر في فصلي الصيف والخريف ... مثل الخروب ، والجوز ، والزبيب »[2] بذلك يعد هذا الفصل أكثر الفصول حركة وخيرا، مما يفسر تركيز السارد على ذكره في المتون.

ينتعش الإنسان في فصل الخريف ويتفاعل معه فيحدث بينهما انسجام ناتج عن الارتياح باعتباره فضاء للانتعاش والازدهار يعانق فيه الإنسان الفرح والأمل من خلال ما يقوم به من أحداث فـ« لا يمكن تصور فضاء روائي دون تصور الحركة التي تجري فيه »[3] .

إن الحياة تتحول في ضوءه إلى حياة غنية « حيثما تذهبون فهو تين وخروب، وتفاح ورمان، وعنب وسفرجل، وتغو صون في الأحلام وتحلمون بالشبع »[4] .

هكذا ورد الوعي بالفضاء مادة ضمنية للحياة والانتماء إلى الزمن الجميل وما فيه من أصالة وقيم ورخاء وهو ما يضفي جمالية خاصة على المكان استوعب الخريف كل معاني الأمل بانفتاحه على ما هو إيجابي كما يقول السارد « غدا سيحل

---

[1] شاكر النابلسي : جماليات المكان ، ص 336 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 245- 246 .
[3] حميد لحميداني : بينة النص السردي ، ص 63 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 675 .

موسم التين ، غدا سيحل في ثوب قشيب ، غدا سيتغير طعم التين ، سيحلو مذاقه ، ستزداد لذاته »[1].

يحيل الخريف على معنى التجدد والحياة الطيبة كما يشير إلى فضاء مفتوح على الانشراح والتنفس من طول المكابدة، فظهر فضاءه وكأنه الرئة التي تتنفس من خلالها المتون، لذلك تحققت فيه إرادة النفوس التي تتطلع إلى الخير والتحرر.

2 - <u>الفضاء العجائبي</u>

تعددت صور الفضاء في المدونة حينما اهتم الكاتب برسم أمكنة مختلفة الصور والأشكال ، وفق ما يخدم غايته ، وظهور الفضاء العجائبي في نصوصه لم يكن عشوائيا ، إنما حضر لرسم إطار معين لأحداث مرحلة معينة وجاء للبوح عما يدور في الذهن من ارتسامات حول بعض الوقائع ، وهو بهذه الصورة المهيمنة على روايتي - **"وادي الظلام ومرايا متشظية "** - اللتان لا تخلوان على وجه الخصوص من تجليات هذا الفضاء .

إن الفضاء العجائبي بهذا المعنى المنبثق عن الحقائق الواقعية ، يعد فضاء تطلبته مرحلة تاريخية ما ،رخصت فيه بالعودة إلى هذا النوع من الأفضية الذي يكسر قيود الواقع وينطلق إلى الحرية ، وبهذا نفسر تجاوز الروائي استخدام الفضاء الجغرافي المفتوح والمغلق واستثماره للفضاء العجائبي .

استعان عبد الملك مرتاض في العديد من نصوصه الجديدة بالأماكن العجائية التي تتولى مهمة ربط أجزاء الرواية في نسق واحد معانقة عناصر الغرابة والدهشة واللامعقول والخيال لما ينجر عنها من حمولة رمزية كبيرة فـ« المكان يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم متخيل ، تلك الرحلة ، من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد »[2] والمتمثل في الفضاء العجائبي .

تظهر مقاصد عبد الملك مرتاض في خوض غمار الفضاء العجائبي من أولى كتاباته في المسار الجديد لأن « النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة »[3] ومن ثم فالرواية « تكشف عالما أكثر اتساعا وتعقيدا ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه » [4] فافترض الكاتب وجود أماكن عجائبية حتى تكون موقعا مناسبا لأحداث المتن وشخصياته ليغالب بذلك الواقع المرير الذي

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 602 .
[2] عبد المنعم زكريا القاضي : البنية السردية في الرواية ، ص 138 .
[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 104 .
[4] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1987 ، ص16

يجتاح البلاد فأضحت في حاجة إلى مثل هذا النوع من الأفضية علها تنفس الاستقرار مجددا وكأن مثل هذه الخوارق كفيلة - لوحدها - بإحداث التغيير ، لذلك فإن « إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع ، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه والخروج من أسره »[1].

حشد عبد الملك مرتاض الفضاء العجائبي في العديد من نصوصه مقدما بذلك أماكن غير موجودة وبعيدة الصلة عن الواقع المحسوس ، مما يعني أنه « يرسم لحوادث روايته فضاء مجازيا لا وجود له في الواقع » [2] فصاغ لنا نموذجا لرواية جزائرية بعيدة عما ألفناه ، لعجائبية فضاءاتها بالدرجة الأولى ق لي غر ابة الأحداث فيها .

بلور لنا الكاتب فضاء ينضح بالغرابة وتجاوز المعقول ،مما منحه طاقات وإمكانات هائلة فظهر أكثر التباسا وغموضا ، جُنُوحًا منه إلى الإيغال في تصوير الواقع وبث الحقيقة والمطالبة بالمعقول لتجاوز اللامعقول .

وهذه الطريقة تبين أن الكتابة بلغة عجائبية أسطورية هي رؤية مغايرة للأشياء متشبعة بروح المغامرة والغرابة والتأرجح بين الواقع والتخيل[3] .

وما قصد الكاتب إلى مثل هذا النوع من الكتابة إلا لأنه يدرك أن « وراء النص معنى كبيرا ، كما أن وراءه واقعا عريضا وشاملا ، ولكن هذا المعنى وذاك الواقع ، لا يقدمان إلى القارئ في شكل حكاية » [4] ، بسيطة بل في شكل غرائبي يحثنا على محاول الإحاطة به .

تعد مخيلة الكاتب هي الأساس في إبداع الأماكن الخيالية التي أسهمت في صياغة الفضاء العجائبي بما فيها من أحداث وشخصيات وزمن ، تتعدى صورة الأماكن المألوفة في الواقع وتميل إلى تضمين نصوصه أماكن من نوع آخر ، لها دلالتها العميقة التي بإمكانها أن تعبر - وبصدق - عن فقدان التمسك بالوحدة وتصدع العلاقات الاجتماعية فقي وسط أضحى وجهة للقيم الضائعة ، فلم يعد يعترف إلا بالعبث والدمار والقتل لغة له إنه مكان غارق في الدم .

وأغلب ظننا أن اكتناز النصوص للأمكنة العجائبية تعد تعبيرا صريحا عن إدانة الأحداث الدموية التي شهدتها مرحلة التسعينيات بخاصة وبطريقة عبد الملك مرتاض

---

[1] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية ، إتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 2000 ، ص 59 .
[2] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 136 .
[3] ينظر تزيفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ، ط1 ، الرباط ، 1993 ، ص 05
[4] نبيلة ابراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة ، البلد ، ص 186 .

المنفردة والتي وظفت أدواتا فنية ومتنوعة « تتعمد إخفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه »[1] وليست هذه الأفضية العجائية في حقيقتها سوى إحدى حيل عبد الملك مرتاض للتخفي في أماكنها والتستر بها والتأرجح بين أزمنتها والتأثر بأحداثها ، لتقديم حقيقة مؤكدة تتمثل في الواقع المرير والأحداث المأساوية .

تصيد الأحداث المحيطة به ثم صاغها في قالب جديد غطته المظاهر العجائبية بما فيها من أماكن غريبة ، أنتجتها الغاية الملحة لما لها من دلالات عميقة وقيم جمالية ناطقة .

- **جبل قاف**

أضفى جبل قاف على مجمل المتون التي ورد فيها مسحة جمالية وفنية خاصة فهو من الأماكن التي حضيت باهتمام السارد الذي راح يستقصي أصل وجوه الضارب في القدم ، مضيفا إليه من كل ما هو خارق وغريب وبخاصة أن الآراء تضاربت في شأنه « فقد ورد في كتاب المنطق لابن سينا أن قولهم : جبل قاف قليل ؛ لأنه واحد ...أفيكون جبل قاف ، محيطا بكل الدنيا ...ثم يكون صغيرا قليلا في الوقت نفسه ؟ وما هذا المنطق المخالف للمنطق ؟! .

في حين قال شيخ آخر : ...اعلم أن الجبال كلها متشعبة من الجبل المستدير بغالب معمور الأرض وهو المسمى بجبل قاف .

وزعم قوم أن أمهات الجبل جبلان : خرج أحده ما عن البحر المحيط ... وخرج الآخر عن البحر الرومي ... حتى تلاقيا عند السد ... والأظهر أنه جبل واحد ... يسمى بجبل قاف ، واتفق العلماء على ...أن الذي يتو ح له الذهاب إلى جبل قاف ... إن كان الكبر قد حنا ظهره فأنه يرتد منه شابا طريا »[2]

لقد تعددت الآراء عن أصل هذا الجبل العظيم مما أكسبه هالة من الغموض ، دللت عليها خاصيته المنفردة في إعادة الشباب للشيوخ ، وكأن السارد أراد أن يُحلق في أزمنة أسطورية بعيدة العهد حتى يقف على نشأة جبل قاف إلا أن محاولته لم تزد الأمر إلا غرابة .

وعندما تطرق إلى حقيقة الجبل مضى بعيدا في عوالم الوهم والخيال ونسج صورة طافحة بالإبداع حين جعله وكأنه « جبل عظيم محيط بالدنيا والسماء معا ، مثل القبة العملاقة ، أطرافها على جبل قاف المكونة أرضه من زَبَرْجَدَة خضراء

---

[1] المرجع السابق : ص 181 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 24 - 25 - 26 .

عظيمة ، حتى قيل : إن خُضْرَةَ السماء التي نراها ، حين تكون مُصْحِية ، هي ، في الحقيقة ، نسخة ملونة مصغرة من لون ذلك الجبل العظيم المحيط بالدنيا ، وهو الذي يصير...يوم القيامة نارا تَزْدَجِي الناس إلى الموقف فيحاسبون ، بل ربما كانت السماء التي هي قبة عظيمة تقوم أطرافها على جبل قاف العظيم ، وترتكز عليه » [1] وهذه الحقيقة هي التي وهبته خصوصيته التي جعلت دوره بارزا في النصوص ، وهذه النصوص بدورها جعلت من إطلاع القارئ عليها « رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ ... ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر»[2] الأمر الذي جعل من جبل قاف مكانا لا يمكن تحديد موقعه ؛ لأنه ناتج عن خيال الكاتب ، فهناك كان « مكانه لا شرقي ولا غربي ، ولا شمالي ولا جنوبي ، ولا فوق ولا تحت »[3] موجود هناك في مكان مخالف للطبيعة.

يقدم السارد بعض التفاصيل عن اسم جبل قاف قائلا هو« من قَافَهُ ، يَقُوفُهُ ، قَوْفًا فهو قَافٍ إذا اتبع أثره ،... لأنه يقوف أثر الأرض فيستدير من حولها ... ولقد يتولد عن ذلك أن جبل قاف جبل عربي صميم ، لأن اسمه في كل الاشتقاقات المحتملة يشي بأنه كذلك. ومن العرب من يُلْحِقُهُ بالخارطة العربية »[4].

يحيل اسم الجبل على عالم غير محدود ، يمكن فقط لمخيلة الإنسان أن تحاول رصد ملامحه وتقديم صورة تقريبية عنه ، وبخاصة إذا وضعنا في الحسبان أنه « قديم قدم الكون ، ولكن استكشافه كان من أولياء الله الصالحين من العرب ... وذلك أن أحد الأبدال طار يوما ، بالمصادفة السعيدة ، وأمعن في الطيران دهرا طويلا حتى دفع إليه ، فعجب مما وجد فيه من خصب وجمال ، وجلال ونقاء، وخضرة وماء ، وأمن ورخاء ، لا يمكن أن توجد في أي مكان آخر من الدنيا ... فصار جبل قاف منذ ذلك اليوم ، مقصدا للأبدال ، وأكابر الأولياء الذين بلغوا في الولاية درجة الطيران ببركة العناية »[5] .

لقد جعله السارد مكانا خاصا للصالحين والأقطاب والأولياء والأتقياء ممن لهم صفات الطهر والنقاء والصفاء يرتدونه ويحيون فيه « ويسيحون فيه ويتنزهون في مناكبه ، ويتعبدون ويتأملون ، فيتضلعون من جلاله الروحي العظيم »[6] وعلى قيمته

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 21 .
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 103 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 12 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 22 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 23 .

وعظمته ، لفت السارد انتباهنا إلى أن بالجبل مجلس السيد الخضر الذي كان يعقده للأبدال والأقطاب[1] ، مما يعكس قيمة المكان وسموه .

تتابع حديث السارد عن الجبل فشمل عناصر الطبيعة العجيبة بحيواناتها وأوديتها الكثيرة وثمارها وجمالها حتى يبعد عن أذهاننا جدلية موقع المكان بين الحقيقة والخيال ، مصنفا إياه في باب العجائبية ، متلاعبا بصورته فهو « أرض شاسعة واسعة ، عريضة رحيبة ، تمتد أرجاؤها على مدى الأفق ، أرض خصيبة عجيبة ، أنهارها جارية ، عيونها سائلة ، كان فيها من كل شيء ... فيها كل أنواع الحيوانات العجيبة ، ... الأنهار كالبحار ، الحدائق كالغابات ... لا تنتهي آفاقها ، لا تعرف حدودها »[2] .

ضم المكان الكثير من العناصر التي كانت عديمة النظير في هذا الوجود على الإطلاق صانعة انفراد ه وتميزه ، وذلك ما أكدته عالية بنت منصور التي كانت تتجول بالجبل قائلة « كنت أشاهد مالا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر ، من الكائنات النورانية البديعة ، والقصور المبنية بالدُّر والياقوت ، وكانت الأشجار الزمردية تتدلى أغصانها بالفواكه العجيبة، ومالا أستطيع في الحقيقة وصفه»[3] لانعدام الشبه .

إن أودية الجبل كانت تتقاطع بعسلها ولبنها وخمرها ومائها [4] في بهاء ليس له مثيل لذلك ارتبط ظهوره بالخير والرزق والصفاء .

لقد تظافرت جميع هذه العناصر الموجودة فيه ، لتجعل القارئ أمام فضاء خرافي مدهش ، وحده وصف السارد تمكن من تقريبه إلى الأذهان كما تمكن من أن يطوف بنا « هذا الطوفان العجائبي الذي أغرق الرواية بما فيها من فضاء وزمان وشخصيات وأحداث ولغة في أجواء عدمية طافحة مليئة بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة »[5] حتى يزيد المشهد الحكائي غموضا وجمالية .

ومن هنا يكون الاستدلال على أن سكان جبل قاف من فئة أخرى غير البشر ، فئة منسجمة في مزاجها وطباعها وصفاتها مع البيئة المكانية الموجودة فيها ، لأن بيئة خارقة تحتاج ومن هم « خالدون لا يموتون . ومتوضئون متطهرون ، على وجه الدهر ، لأنهم لا يجامعون ولا يحدثون ، ولا يذهبون إلى الغائط ، ويأتيهم أكلهم رغدا

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 665 - 667 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 10 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 63 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 64 .
[5] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 266 .

من عند الله . ودون أن يسعوا إليه سعيا » [1] ، وحري بمخلوقات عجيبة تقطن « رياض جبل قاف الفيحاء » [2] أن يكون الموز والتفاح والتوت والرمان والتمر والحليب والعسل طعامها وان تكون ماء عين الحياة وخمر جبل قاف شرابا لها[3] .

لذلك كانوا يقضون حياة طيبة كريمة ، حياة فيها « الإنسان والحيوان صديقين متآلفين ... كانت الأشياء نفسها تعي وتفهم ، كانت تشاطر الناس أفراحهم ولعبهم ولهوهم ... لا يعرفون الشقاء ولا الموت ، ولا المرض ولا سفك الدماء ،ولا الأحقاد ولا الضغائن ، ولا العداوة ولا البغضاء »[4].

يتبين من المقاطع السابقة أن جبل قاف مكان يبعث على الهدوء والسلام ، مما جعل قاطنيه يعيشون السعادة وهذا ما يعكس بوضوح تفاعل الشخصيات مع المكان وبذلك نفسر تركيز السارد على تقديم الكثير من خصائص جبل قاف مسقطا إياها على الشخصيات التي تعيش فيه ، مما جعل لعناصره المذكورة دلالتها الواضحة ومن جهة أخرى يسهم جبل قاف في تقديم ملامح الشخصيات الروائية بحيث تكتمل صورتها من خلاله ويعمل في الوقت ذاته على التأثير في طبائع وتصرفات وحياة هذه الشخصيات بل ويسهم في تطوير أحداث الرواية ، على نحو ما نجده في المقطع التالي « أنا خالدة الشباب ، أبدية الفتاء، بفضل شربي من عين الحياة التي تقع في سفح جبل قاف العظيم » [5] ، وعن حياتها في هذا المكان تتابع عالية بنت منصور حديثها لتقول « كنت يومئذ بجبل قاف ، أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية ...قطعت نهر اللبن فشربت منه ... وشربت من ما ء يا الله ما أعذبه وألذه ... ثم اشتهيت أن أمخُرَ ذلك النهر العجيب ... ركبت. بدأ الزورق العجيب يتحرك ... ومررت بأشجار عجيبة على ضفة النهر » [6] غير أن عالية بنت منصور فوجئت بوجود شيخ من أجمل ما رأت فتحدث إليها وكان ذلك سبب خروجها هي والشيخ من جبل قاف ، مما يبين أن هذا المكان لا يقبل حتى الأخطاء البسيطة ، وأي كلام خارج عن التقوى والورع .

استثمر السارد العلاقة بين جبل قاف وعالية بنت منصور حتى يؤكد أن م ك هذه الصفات (الخلود ن الشباب ، الفتوة ، التحليق ، الاستمتاع ، الإحساس بالعذوبة واللذة ، الانبهار) لم تكن متاحة لها لولا تواجدها بهذا المكان الفريد من نوعه والذي

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 69 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 : الطوفان ، ص 237 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 68 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 11 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 61 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 62 .

كان سببا في خروجها منه بالحدث الذي شهدته هناك والمتمثل في لقاء الشيخ الجميل وهو ما دفع بأحداث الرواية إلى المضي إلى ما بعد هذه الحادثة .وبسببها أُخْرِجَتْ عالية بنت منصور ومعها الشيخ من نعيم جبل قاف .

هكذا يبدو لنا ما لهذا الحقل العجائبي من تأثير على الأحداث والشخصيات فضلا عن أن الكاتب « يخلقه ... متعمدا ليستوعب غائض التجربة في الواقع المحدود»[1] الذي يكبح خياله والمقاطع متعددة تشير إلى تأثير الشخصية بجبل قاف كنموذج الأم زينب التي كان فريق من الشيوخ « يرى أنها ... كائن عجائبي أتى من تلقاء جبل قاف منذ القدم السحيق » [2] وعلى هذا الأساس حظيت بسمات غريبة أخرجتها من جميع الأجناس إلى حيث لا جنس ولا نوع فكونها من مخلوقات الجبل العجيب وصل عمرها خمسة قرون كاملة[3] ، وتواجدها به منحها أيضا « تلك الحكم والعلوم واللغات والأخبار جملة واحدة ، وذلك لأنها حين زارت جبل قاف مع البدل الكريم، التقت بكثير من الأولياء والصالحين هناك ، وجلست في مجلس السيد الخضر عليه السلام فاستمعت منه، وتقربت إليه ، فهو الذي غلمها ... وهنا لك كرعت ... من ماء عين الحياة العذب الزلال، فهي خالدة ... إلى يوم الدين »[4] .

هكذا توثقت الصلة بين المكان العجائبي (جبل قاف) والأم زينب ، فقد سُخِّرَ لإضفاء بعض من خصائصه على الراوية التي ظهرت غريبة الحقيقة مدهشة الصفات فهي لا تأكل لا تظهر بالنهار ولا مسكن لها [5] إضافة إلى أنها تتحدث لغات كثيرة قديمة وتفهم لغة الطير وعُلِّمَتْ أيضا لغة الجن[6] .

لذلك تتلاءم الأم زينب في حركتها وخصائصها مع هذا الفضاء الخارق الذي لا تتردد عليه سوى الفئة المميزة لما يشمل من أمان وطمأنينة ، وهذا التفاعل بين المكان والشخصية يفضي إلى خلق عالم روائي يصل إلى مقصد الكاتب .

وإضافة إلى تأثر عالية بنت منصور والأم زينب بصفات جبل قاف ، نجد حسناء المدينة الفاضلة التي جاءت من جبل قاف بعد تنازع الجن حول قطعة أخذت منه إذ كان من شروط « الجان المتصارعين ... أن تنتقل هذه الحسناء مع قطعة الأرض ، تعويضا عن الخسائر »[7] ولما انتقلت الحسناء إلى المدينة الفاضلة ظهرت

---

[1] نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، ص 181 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد3 ، الملحمة ، ص 12 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 17 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 256 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 16 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 69 .

بصورة مغايرة لصورة النساء كونها « من عرق نو اراني لم يخلق من طين ، ولا من نار ، لم يظهر منه على الأرض إلا مثال واحدٌ كانته هذه الحسناء من دون النا س أجمعين ! ...لا أحد ... يستطيع وصف جمالها العظيم ، كل ألفاظ لغات البشر كانت تقصر عن أن تجد ما يناسب جمالها العظيم من ألفاظها الواصفة » [1] ومثل هذه الصورة الأسطورية مستمدة من مكان أسطوري بامتياز لأن له قدرة ساحرة على منح مثل هذه المواصفات ، وهذه القوة امتدت لتتسلط على جرجريس الذي أصبح بعد عودته من جبل قاف « من الذين أوتوا علما من الكتاب ... وذلك بمجرد عودته ... من جبل قاف »[2].

وهنا يرسم لنا المقطع بعناية الجبل العظيم محورا له قيمته وسلطته على كل ما في النص من أشخاص أو جن أو أشياء ، مما يجعلنا نعجز عن الإمساك بفضاءه.

وعلاقة المكان بالشخصية تبدو قوية من خلال النماذج السابقة وهي أقوى عندما تتصل بالحدث فأهل الربوة العالية الذين انتظروا المطر لسنوات منحهم جبل قاف من خيراته وبركاته حتى أمطرت السماء فبمجرد عودة « العكاز إلى الولي الذي ورث السر ... أصبح يتحكم في توجيه الأمطار ... يدافع عن الربوة العالية في مؤتمر الأقطاب الأبدال ، الآن السماء تمطر »[3] .

إن مجرد استغاثة الولي في جبل قاف العجيب هو ما جعل الغيث ينزل على أهل الربوة العالية لما فيه من طاقة غريبة بإمكانها تقليب الأمور وتحويل الأحداث وهنا من الجفاف إلى الغيث بمعنى من الوضع المأساوي بما فيه من مجاعة وغُبْنْ وتسلط بيبيكو على الأرض إلى وضع جديد يبعث على الفرح لنزول المطر والثورة على بيبيكو.

وشملت عجائبية جبل قاف عصا الأم زينب التي كان أهل المدينة الفاضلة يتمسكون ببركتها على مدى قرون طويلة فالأرجح أنها « كانت هبة من أحد الأبدال الصالحين في جبل قاف ؛ ففي كل الأحوال كانت عصا مباركة على وجه اليقين ... وكانوا لا يرون مخرجا مما ألم بهم من خطوب الوحش الرهيب وصراعهم معه إلا هي »[4] فارتباطها بهذا المكان منحها القوة التي تكفل لها الوقوف في وجه البُغَاةْ .

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 130 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 617 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 46 .

ومن هذا كله يمكننا أن نخلص إلى أن المكان الموسوم بجبل قاف مكان فريد من نوعه ؛لأنه أسهم في نمو الأحداث من جهة كما أثر من جهة أخرى على البناء العام للشخصيات كما كانت له وطأته على الأشياء أيضا .

كل هذا بلمسة فائقة التميز جعلت الجبل حقلا عجائبيا مسيطرا وفعالا ، مكنت عديد الصفات التي اتصف بهاعلى نحو الطهر والطيبة والعجائبية من جعل فضائه منفتحا على الخير اللامتناهي .

- **المقبرة**

وفر عبد الملك مرتاض للمقبرة ، فضاء فريدا من نوعه في رواية **"صوت الكهف"** ، فعلى الرغم من أنها تعد مكانا مؤطرا بالحدود الجغرافية في الواقع ، إلا أنها لم تسلم من خيال الكاتب وإبداعه ، الذي لم يأت بالمقبرة - في هذا النص - معزولة عن بقية العناصر الأخرى ، بل ربطها بعناصر غرائبية مدهشة بفضل هامش الخيال والتخييل الذي أضفاه عليها « فـأصبحت مأوى للأرواح : الطاهرة والشريرة جميعا »[1] مما أثرى حكاية النص .

حاول الكاتب تعرية واقع الربوة العالية الغارق في تصديق الأباطيل والخرافات ، فلجأ إلى تصوير المقبرة بما يخدم المتن السردي لذلك لم يتطرق إلى مألوف ما نشاهده فيها من قبور قديمة وحديثة أو قبور صغيرة وكبيرة ، وإنما قدَّمها لنا عالما غامضا يدفعنا إلى تلمس انعكاساتها على أصحاب الربوة العالية ، لإفصاح المشاهد التي ترى فيها عن حقيقة تفكيرهم وهم في خضم هذه الأجواء السرابية .

عاش أصحاب الربوة العالية تحت حِصَارَيْن ففي النهار تجند بيبيكو بمضايقاته وأوامره ، فحصر حياتهم في الأراضي القاحلة ، وفي الليل تظهر مشاهد المقبرة المرعبة لتحصرهم في بيوتهم فـ «الحياة في ... الليل للأرواح » [2] والجميع « أمسوا يعتقدون بوجود شبح ... المقبرة كلها أشباح »[3].

اقترن اسم المقبرة بالأشباح والظلام ، ففي أثناء الليل تزداد ملامح الغرابة جلاء بما يُشاهد فيها من مظاهر مثيرة للخوف والدهشة ، « لأن العفاريت التي تنشط في بداية الليل » [4] تدل على وقوع أمور خارقة للعادة فقد « ظهرت الأرواح

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 518 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 509 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 508 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 511 .

والأشباح»[1] لتزيد الفضاء دهشة ، فتلونت المقبرة بما يجلب الذعر والفزع لأصحابها الذين يعتقدون أن الأشباح تنبعث من كل قبر منسي ومن كل قبر حديث [2] ، على أن آخر « الأموات عهدا بالحياة هو الذي يخرج ، يتمثل لكل حي يمر بالمقبرة ليلا طبعا »[3] ومن هنا سارع أ ه ل الربوة العالية إلى اتخاذ الحيطة والحذر بالابتعاد عن المقبرة بخاصة تحت جنح الظلام لأنهم مقتنعون - كما يخاطبهم السارد - بأن « الأرواح تصرعكم ... ليلا إما بالمقبرة في أكفان بيضاء ... وإما في الطرقات والشعاب الأخرى ... من يقدر منكم على تجاوز الربوة العالية ليلا ؟ » [4] مما جعل دور هذا المكان يقع سلبا على نفوسهم ، لأن حقيقة هذه المشاهد كانت غائبة ، فلا أحد يعرف هل هي مشاهد عجائبية بحق ؟ أم أنها أحداث تقع بفعل فاعل؟ أو هي من نسج خيال الأم حلومة التي أبدعت في ترويع أصحاب الربوة العالية من خلال ما تروي من مناظر خارقة ؟ ، فهي تحذرهم قائلة : « من الأفضل لكم أن لا تخرجوا و لو كنتم مجتمعين ... أنا لم أخرج قط إلى المقبرة وحدي، خرجت فقط إلى باب فناء الدار ... فرأيت أكثر من العجب »[5] .

ظهرت المقبرة عالما مختلفا تداخلت فيه الغرابة والتعجب ، لأن ما يحدث فيها كان غير معقول فـ« فيها قناديل متلألئة ، من حولها سبعة رجال يرتدون ملابس بيضاء ، وعمائم صفراء ، ولحي كثيفة سوداء ، أي بهاء ذاك الذي كان يجللهم ؟ ! نور يغشى وجوههم كإشراقة القمر ، ورأيت من بينهم واحدا فاقهم حسنا وبهاء ، وقد أغرقهم في بحر من وقاره ، وأخجلهم بجمال هيئته » [6] وامتد وصف الأم حلومة للمشاهد لتحيط المنظر بهالة من الدهشة فقالت : « والذي أدهشني أكثر من ذلك أن تلك المصابيح لم تكن ثابتة على الأرض ... وإنما كانت متدلية من فوق رؤوسهم ، مصابيح ذات ألوان لا تعد ، وأشكال لا تحصى ، كل مصباح بلون ، كل مصباح بشكل ، لا أحد يشبه الآخر ، أشكال مستديرة كعين الشمس وأشكال أخرى كعناقيد العنب الكريمة ، لقد ملأت ما حولها نورًا ؛ نور عجزت العواصف الهوجاء عن إطفائه »[7] مما يعني أن المقبرة تحولت إلى أرض طاهرة تتسع لمجلس الشيوخ فجاءت صورتها خارقة كما هي أحداثها خارقة .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 514 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 509 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 508 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 618 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 509 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 510 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 511 .

وتجدر الإشارة إلى أن سياق حديث الأم حلومة عن المشاهد مرتبطا ارتباطا وثيقا بيبيكو لأنها تخدم مصالحه الخاصة المتمثلة في ردع أصحاب الربوة عن التمرد .

ووصل الأمر بهم إلى تقديس قبور بعض الأولياء إلى درجة أنهم أصبحوا يعتقدون أن « من طاف بهذا القبر سبعة أشواط كأنما طاف حول الكعبة ! »[1] ومثل هذه المعتقدات هي « التي غمرت الرواية بفيض عجائبي شائق »[2] .

وما يلاحظ في المقبرة أثناء الليل أيضا مشاهد أخرى مخيفة ، بعيدة عن النور والإشراق فمن تفاصيل مشاهدها الليلية ظهور « الشبح المتكور كل ليلة في كل تجاه ، من مر بعد الغروب وحيدا شهده يتكور في كل الاتجاهات ، لم يجرؤ أحد ... على اختراق طريق المقبرة وحده بعد الغروب » [3] جنوحا من السارد إلى ترسيخ حقيقة معتقد الأرواح في نفوس أهل الربوة العالية .

وفي ظننا أن وصف السارد لهذه المشاهد أثناء الليل وتقديم وقائع المقبرة تحت جنح الظلام كان من أجل أن يفاجئ المتلقي بهذا الفضاء العجائبي المقترن بكل ما هو غريب ومثير بعيدا جدا عن الواقع المحسوس كما أن اختياره لليل كان لإقناع المتلقي بحقيقة ما يُرى وما يحدث في المقبرة والغرض من كل ذلك إبقاء حاجز الخوف قائما في نفوس أهل الربوة .

عَجَّتْ المقبرة بالكثير من الأوصاف البعيدة عن الواقع المحسوس ، لأنها أوصاف ومشاهد كانت مرسومة إما هناك فقط في مخيلة الأم حلومة أو هي أفكار من خيال بيبيكو طبقها رابح الجن ببراعة ، لذلك كان تأثير هذا المكان واضحا على أهل الربوة ، الذين أضحوا يخافون حتى المرور بجانب المقبرة ، ولا يشكون لحظة في تكذيب المشاهد الموصوفة والتي وظفها الكاتب لغاية فنية تقتضيها ضرورة العمل الروائي .

هكذا نجد أن المقبرة أدت إلى « بيان اضطراب الشخصيات وثورتها الداخلية»[4] ثم الخارجية على بيبيكو فالوضع لم يبق على حاله ، لأن الطاهر كشف حقيقة الشيخ الذي كان يتكور في المقبرة مما غير أحداث الرواية فعندما كُشِفت الحقيقة ثار أهل الربوة على جميع أوضاعهم بما فيها هذا المكان المخيف (المقبرة) .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 604 .
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 256 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 508 .
[4] إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ، دار الأفاق ، ط1 ، الجزائر ، 1999 ، ص 204 .

يدل هذا الحكي العجائبي الذي سجلناه حول المقبرة على وجود فضاء عجائبي مخيف ينم عن قلق الفرد من أوضاعه وتعلقه بقوى غيبية خارقة يطمئن إلى أنها تتحكم في تغيير بعض ما في الواقع .

- **عين وبار**

عندما يتحدث الروائي عن (**عين وبار**) ، فإنه يكشف لنا عن فضاء عجائبي ، يعد مصدرا أساسيا من مصادر عمله السردي – الذي ذكرت فيه هذه العين – لما يتضمن من مسحة غرائبية ، سمحت بتغير مجرى أحداث النص بما تجسد على هذا المكان من وقائع غيرت مسار الرواية ، كما أثر على شخصياتها بطريقة مباشرة تارة وغير مباشرة تارة أخرى ، بمنحها بعض الكرامات التي تؤثر عليها لتغير من سلوكها وطباعها .

اكتسبت (**عين وبار**) دلالات وإيحاءات مهمة من خلال ما شاع فيها من أشياء ومناظر وسمات خارقة ، فضلا عن تاريخها القديم والأسطوري الذي اختلفت بشأنه الأخبار « فمنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحَمِئَة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما ، ومنهم من يذهب إلى أن الجن اتخذها منذ الأزمان الموغلة في القدم لتضاهي بها عين الحياة في جبل قاف والله أعلم بحقيقة الأمر »[1].

ويقول الليث في حديثه عن موقع عين وبار أن « وبار ، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن ، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس » [2] ، في حين وردت في لسان العرب على أنها « بلدة يسكنها النسناس»[3] عقابا لقومها.

وإذا كان « جبل قاف مقام للأولياء و الأبدال الطيارين ، وكبار الصالحين » [4] فإن (**عين وبار**) مكانا خاصا بفئة أخرى فهي « مقام لجيل من عتاة الجن وشرارهم الفتاك»[5] ينتمون في أصلهم « إلى جيل من ماكري الجان » [6] جعلوا من عين وبار مكانا خالصا لهم فاستأثروا « باستيطانها ، فلا يَتَقَارَبُهَا اليوم أحد من الإنس » [7] بل

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 106 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 107 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 108 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 29 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[6] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 77 .
[7] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 28 .

هي « لأعيان الجن لا يقيم على ضفافها غيرهم ؟ »[1] لذلك ظهرت العين كمحور مهم يؤثر في المسار الحكائي .

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول أن السارد رسم لنا صورة عين وبار انطلاقا من تاريخها وأصل نشأتها مرورا بمميزاتها وفئة الجن التي تسكنها ، ليبين أن المكان يتخذ أبعادا أسطورية بما يثير من غرابة ودهشة تتجلى بوضوح من خلال الأحداث العجائبية التي وقعت فيها عندما عقد السارد علاقة حميمية مميزة بين شيخ بني خضران وعين وبار ، فقد كان شيخا على رابيته كباقي شيوخ الروابي إلا أن الصدف شاءت أن تتغير شخصيتَه لتتغير تبعا لذلك حالة ربوته وذلك حين « أُلهم ركوب البعير السحري الذي أَوَّبَ به أراضي شاسعة ، وصحاري واسعة . إلى أن دُفِعَ إلى مكان عجيب . فيه النخل والرمان ، والتفاح والموز . والتوت الأحمر اللذيذ ، وفيه فواكه كثيرة يطول ذكرها »[2] لقد أنزله البعير الطائر في أرض غريبة تظهر عناصرها ناطقة بدلالتها ففيها « أشجار مخضرة ، تملأ ما بين السماء والأرض طولا ، كما وجد نفسه أمام عيُونٍ سَبْعٍ جارية تستمد ماءها العجيب من عين واحدة أصلية لم يُرَ مثل مائها قَطْ عذوبة وغزارة وصفاء ... كان ماؤها يتخذ ألوانا مختلفة لا تحصى ،... وطورا يتخذ شكله كل تلك الألوان مجتمعة في دفعة واحدة ؛ فترى ذلك الماء مشكلا بألوان عجيبة مركبة عجائبية المرآة . فكانت الطير تحوم حول تلك العيون وتحتسي من مائها فترسل في جنبات الفضاء أغاني عجابا »[3] .

استمدت (عين وبار) حضورها في النص من عالم أسطوري مبهم لأنه « عندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني ، فإنها تستحضر من ذكرى غامضة ، تقفز من ضبابية الزمن ، وتسقط على الوعي وتدفع إلى الإبداع ، في الوقت الذي تظل فيه مختلفة بتكوينها المستقل »[4] فعين وبار على عجائبيتها ركز السارد على أن تنطلق منها معظم الأحداث ، فشيخ بني خضران اندهش مما كان يشاهد أمامه لكنه تشجع وتحرك نحو هذا المنبع المنعدم النظير ، « وانحنى على تلك العين العجيبة ، ثم بدأ يكرع منها ، بملء لسانه وحنجرته حتى ارتوى ، ثم أحس برغبة شديدة في الاستحمام فاستحم فيها ، ثم اغتسل الغسل الشرعي ثم صلى ركعتين اثنتين شكرا لله تعالى إذ هداه إلى هذه العين المباركة »[5] وكان من كرامات عين وبار على شيخ قبيلة بني خضران أن زَوَّجْتَهُ بصبية من الجن ذات جمال ساحر « بأمر من ملكهم الذي كان لا يفتأ يردد عليهم أن شيخا هماما سَيُلِمُ بالعين السحرية

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 334 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 141 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 106 .
[4] نبيلة ابراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، منشورات مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر ، 1995 . ، ص 181 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 106 - 107 .

التي يحق لزائرها على الجن أن تزوجه إحدى بناتها الفاتنات »[1] وبقيت حادثة زواج الشيخ الأغر الأَبَرْ في عين وبار موصولة بأحداث الربوة حين عاد إلى قبيلة بني خضران ، ويظهر ذلك بوضوح في تحكم زوجته (الجنية) في جميع الأمور داخل القبيلة فهي الآمرة والناهية ومن أجلها ، « فرض الشيخ على الناس في الربوة الخضراء فرضا فجعل الليل لهم معاشا ، والنهار لباسا على عكس ما قُدِّرَ لطبائع الأشياء ، ثم سارت هذه العادة فعمت من بعد ذلك كل الروابي السبع » [2] مما يعكس لنا وبوضوح أن الأحداث التي وقعت في عين وبار العجيبة لم تؤثر على شخصية الشيخ الأغر الأَبَرْ فحسب ، وإنما أثرت على الربوة الخضراء ومَرَّتْ ممتدة لتؤثر في باقي الروابي وهذا ما يؤكد أن (**عين وبار**) غَيَّرَتْ من أحداث الرواية ، حتى أن ذكراها انطبعت في ذهن الشيخ لذلك يبدو أن مفعول هذا المكان تسلط على تصرفاته أيضا « فكان يخرج كل ليلة إلى جذع الشجرة التي كان انطلق منه بعيره إلى عين وبار وينتظر هنالك طويلا لعل ذلك البعير العجيب أن يعود إليه ... لكن البعير لم يعد إليه قط ، من أجل ذلك فرض على الربوة الخضراء أن ينام أهلها النهار ويسهروا الليل ... لأن أرزاقهم مكتوبة لهم في الكتاب »[3] .

وفَضَلُ (**عين وبار**) كان جليا أيضا على شخصية شيخ بني خضران الذي انقلبت مكانته من مجرد شيخ من شيوخ الروابي السبع إلى « أعلم الناس ، في الناس من الجنة والناس ! »[4] وخصص السارد لصفاته قُرَابَةَ الصفحة ونصف [*] ولعله اعتبر ذلك إجحافا في حق الشيخ فعاود ذكر صفات أخرى له في الصفحة 141 ليربط بذلك فضل العلم بالخير الذي عرفته الربوة الخضراء ، وبخاصة أن شيخها حين عاد من عين وبار« شن حربا على الجهل ... فحرم الجُهَّالَ من ممارسة الحكم في الربوة الخضراء ، كما منعهم من إبداء الرأي في القضايا الكبرى للربوة ، واختص بكل ذلك العلماء وحدهم. فعم الخير ، وكثر الصلاح » [5] ولعل هذا ما يؤكد أهمية المكان (**عين وبار**) بالنسبة لسلوك الشيخ لأنه تحكم فيه بشكل كبير ، مما يبين لنا دور هذه العين الساحرة في تغيير مجرى الأحداث الروائية ، وأثرها البالغ على سلوك وحركة الشخصيات بل وتغيير موقفها إلى الإيجابي .

وتأثير المكان بدا واضحا أيضا من خلال العصا السحرية ، التي أصبحت عند شيخ بني بيضان بعد أن « وهبتها الجن شيخ بني خضران يوم أَلَمَّ على عين وبار

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 109 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 110 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 107 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 106 .
[*] الصفحة 104 – 105 – 106 من مرايا متشظية .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 142 .

واحْتَلْتَ عليها أنت حتى استرقتها من الشيخ ليالي كنت مختطفا في قبيلة بني خضران، سجينا عندهم »[1].

ويكمن تأثير هذه العصا في أن السارد جعل منها أداة قادرة على القيام بأفعال خارقة وبالتالي غمرت كراماتها شيخ قبيلة بني بيضان فقد أصبح حكيما « بفضلها تعلمت كل ما يمكن تعلمه ... تعلمت ... كل العلوم والفنون والآداب كما تعلمت كيف تؤمن إيمان اليقين. وكيف تفيد من الحكمة المطروحة في الطريق »[2] .

لقد تمكنت العصا التي أصلها من (**عين وبار**) أن تضفي هذه الصفات كلها على شيخ بني بيضان ، وهي التي سهلت له الوصول أيضا إلى « قصر عالية بنت منصور ، وما كان ذلك ليتحقق لولا الحكمة التي توجد (فيها) »[3] لذلك تمكن من تجاوز المخاطر التي تلقاها ، فظهرت كقوة مؤثرة على توجه سير الأحداث وعلى تصرفات الأشخاص أيضا .

ركز السارد على تقديم مدى تأثير المكان على خلق الأحداث وتطورها وركز أيضا على مدى تأثير (**عين وبار**) على سلوكات الأشخاص وتصرفاتها .

باعتبارها مكانا مشحونا بعجائبية عظيمة بإمكان مفعولها أن يمارس تسلطه على من يريد (الأشخاص أو الأحداث أو الأماكن أو الأزمنة) فأدت عين وبار دور الفاعل المطلق في المتن الروائي ، مما يشير إلى أن الروائي حاول الإحاطة بفضاء عين وبار استنادا إلى هذا التوظيف العجائبي فشكل فضاء للعطاء والفضائل.

- **الكهف الأسطوري : (كهف الظلمات ، كهف زندل)**

يرسم الروائي من مخيلته التي جنحت نحو الأعاجيب والأساطير بعيدا عن الصور الواقعية صورة لكهفين غريبين هما : (**كهف الظلمات** و**كهف زندل**) جاعلا منهما مكانين لانطلاق الأحداث داخل العملين الروائيين ، كما بين إسهامهما في تقدم احدث الروايتي باستمرار .

- *كهف الظلمات*

حاول الكاتب أن يقدم للمتلقي صورة تقريبية عن كهف الظلمات الذي يختلف عن طبيعة الأماكن الواقعية كل الاختلاف ، ففيه تنقلب المواصفات لأن « قومه يعدون - لعنهم الله - الخير شرا والشر خيرا والظلام نورا والنور ظلاما والحرب

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 120 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 121 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 120 .

سلاما والسلام حربا وكل شيء غير ما هو عليه في حقيقة أصله ؟ »[1] لذلك عندما أراد الكاتب توضيح صورة هذا المكان والإحاطة به استحضر صورته في ذهن شيوخ الروابي وأشار إلى أن كل شيخ كان يتمثله بـ « مقدار ثقافته وطبيعة خياله في تصور الأشياء»[2] غير أن الراوي ضاعت منه باقي التصورات لشيوخ الروابي الآخرين مما صعب من مهمة القارئ في الإحاطة بامتداد كهف الظلمات وبخاصة أنه يفضي إلى « جزر الظلمات . المفضية إلى مستنقعات الظلام . المفضية إلى منابت النار. المفضية إلى وادي الجن . المفضي إلى مملكة العدم العظيمة ، المفضية إلى الكون الآخر العظيم ، ومملكة العدم كينونة عجائبية لا يوجد فيها شيء »[3].

تبنى الكهف كل ما هو أسطوري وعجائبي لذلك يبدو مكانا مشبعا بالدلالات وفضاء لا متناهي يتعلق بصفة الظلام كما أدلى بذلك الجن لشيخ بني بيضان « منذ الأزل السحيق. وهذا الكهف العجيب يفضي إلى عوالم من الظلمات لا حدود لها في الكون الشاسع ، فنحن ظلاميون نحب الظلام . لأن سعادتنا فيه »[4] وهذا ما جعله مصدرًا للشر والفساد من أجل ذلك سعى السارد إلى جلب انتباهنا إليه ، لأن ذلك مطلب يحتاج إليه بناء الفضاء في المتن السردي ، فهو يجعلنا نتعرف على سبيل المثال عن أصحاب هذا المكان ا للذين لا نستغرب أنهم « قوم غِلاَظ شِداد »[5] ولا نستبعد أن يكونوا « من سلالة أشراف الجن وأعلاها نسبا ... يتصل بإبليس الأعظم»[6] مما يشي بوضوح أن أغلب هؤلاء القوم « من عُصَاةْ الجن وسفهائهم وأشرارهم »[7] ، من أجل ذلك لا ملة لهم ولا اعتقاد ، لا يقيمون الصلاة ولا يصومون ولا يحجون[8] .

واستنادا إلى ما سبق فإن مكانا بهذا القدر من الشر وبهذا النوع من الكائنات ، لن يكون مصدر خير لأهل الروابي السبع ، فعُتاة الجن الذين يقيمون بكهف الظلمات يصرحون لشيخ بني بيضان بأنهم « هم الذين كانوا يوسوسون لأهالي الروابي السبع فيتناحرون ، ويتقاتلون على وجه الدهر ، ونحن الذين نوقد نار الحقد ونضرمها في قلوبهم ... الخير لديكم هو الشر لدينا ، والجمال لديكم هو القبح لدينا. والإيمان لديكم هو الكفر لدينا ، والقتل لديكم هو الحياة لدينا ، والظلام لديكم هو النور لدينا »[9]

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 169 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 179 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 182 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 167 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 166 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[7] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 169 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 167 .
[9] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .

فغايتهم هي بث الفساد حتى يعم الظلام وينعدم الاستقرار في الروابي وبالتالي يؤدون وظيفتهم في زرع التناحر والإبقاء على الشر . بقول أحدهم «...نوسوس للناس من المؤمنين. حتى لا يفعلوا الخير ، لأن سعادتنا في سفك الدماء البشرية التي كثيرا ما نتغذى منها » [1] وبلغ الأمر بملك الجان أن « يقضي كل وقته ...لعبادة الظلام ، وتأجيج نار الحقد في أهل الروابي السبع » [2] ، فجميع الشياطين والجن بمن فيها من عتاة وملوك اجتمعت على أن « توسوس الشر للناس ، وخصوصا لأهل الروابي السبع »[3] .

وأغلب الظن أن كل ما يحدث في الروابي السبع من تناحر وقتل وظلم منبعث في حقيقته من كهف الظلمات الذي وإن حاول مرتاض أن يتستر عليه بمهارة فائقة تظهر في هذا الفيض العجائبي الذي لفَّهُ فيه ، إلا أن حقيقته كماضٍ يمثل فترة سابقة من تاريخ البلاد ، أفرز العديد من الصراعات التي لم تنته باستقلال البلاد ، والتي نفثت سمومها حتى صارت الأوضاع إلى ما شهدناه في الحقبة الدموية الرهيبة ، فما حدث في هذه المرحلة « هو نتيجة متوقعة بل حتمية للماضي وأخطائه ولهذا لا يمكن أن يفهم الحاضر إلا بفهم الماضي »[4].

ماضي الجزائر وانعكاساته تمثل هنا في كهف الظلمات ومن خلاله يمكن أن نفسر ما يحدث في الروابي السبع التي لم تكن في حقيقتها سوى الجزائر أثناء مرحلة التسعينيات ، ليحقق مرتاض بذلك الصلة الوثيقة بين الواقع والعجائبي بطريقة جمالية وفنية ممتعة سمحت بتقديم واقع البلاد في مرحلة حرجة من تاريخها ، بدا الكهف دائرة لمعظم الأحداث فكان سببا رئيسيا فيما آلت إليه الروابي من طوفان .

انبثقت الأحداث داخل الكهف انطلاقا من تواجد شيخ بني بيضان داخله عن طريق الصدفة الغريبة التي تمثلت في إنقاذه للعملاق الجريح من الموت المحقق والذي لم يكن في حقيقته سوى ملك للجان « اعترض سبيله أحد عتاة الجن من أهل الغدر ، فأراد أن يسفك دمه ظلما وعدوانا »[5] لذلك قرر الملك أن يأتي به إلى الكهف فكان هذا أول حدث ، ثم تلاه حدث زواجه من دناتنا[6] بعد أن اشترط الشيخ أن تعتنق دينه أو أي دين آخر وقد فعلت [7] ثم أخذت الأحداث العجائبية تتوالى تباعا إذ مضت

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 175 .
[4] الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، العدد7 ، منشورات جامعة جيجل ، الجزائر ، 2007 ، ص 257
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 167 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 168 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 169 .

بشيخ بني بيضان « دناتنا في سرداب مظلم طويل ... ولكنك بعد لحظات بدأت تتبين شيئا فشيئا بصيصا من النور الذي لا يزال يقوى ويتوهج إلى أن وجدت نفسك في عالم آخر من النور ...عالم لا صلة له بما كنت فيه من قبل » [1] ثم طافت بك في أرجاء القصر العجيب ودخلت بعد ذلك إلى الحمام [2] ، وقد تواصلت الأحداث داخل الكهف فَوَضَعَتْ « دناتنا صبيا كأنه فرخ جان ، لإرثه الخبث والدهاء ... وحب المغامرة من أبيه والذكاء والحذق والخفة والفطانة والجمال من أمه » [3] وتدفقت كرامات كهف الظلمات على شيخ بني بيضان حين اعتنق أهل الكهف دينه ،لِيُفْسَحَ المجال أمامه حتى يصبح شيخا لهم [4] وهذه الحادثة بالذات هي التي جعلت الشيخ يفكر بشكل جدي بالتحكم في الروابي السبع واستعباد شيوخها فاستشار الجن والشياطين في ذلك ثم قرر« أن توجه دعوة إلى الشيوخ السبعة ليجتمع معهم ... وليفاوضهم ...فيعم النظام كل الروابي »[5] كما كان يدعي .

وبعد سبعة أيام ظهر حدث آخر تمثل في إقبال الشيوخ على الكهف استجابة للدعوة واستقطب الكهف الكثير من الأحداث التي حلت بحلول الشيوخ وقد توجَّهُوا لأول مرة إلى هذا الكهف[6] .

لقد أكرمهم الشيخ بكل ما دهشت به نفوسهم فدب الحسد إلى قلوبهم [7] ، فحاورهم الشيخ في سبب مجيئهم[8] وعاقب شيخ بني خضران « وألق به في الزنزانة التي تقع في الدرك الأربعين » [9] ، وهناك كانت حالته مزرية جدا حتى أجهش بالبكاء فتبللت لحيته[10] .

وعلى الرغم من جهود شيخ بني بيضان في إخفاء حقيقة نواياه المتمثلة في رغبته في بسط سلطته على جميع الروابي إلا أن اجتماع الشيوخ كلل بالفشل وحل طوفان الدم على الجميع .

وهكذا كان تأثير هذا المكان سلبيا على الجميع فعلى الرغم من كثرة الأحداث التي وقعت فيه إلا أنه لم يكن في حقيقته إلا مصدرا للخراب والدمار الذي شهدته

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 172 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 173 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 174 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 181 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 181 – 182 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 188 – 190 – 191 .
[9] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 193 .
[10] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 201 إلى 208 .

الروابي السبع لانعدام النية الحسنة بين الشيوخ لإرساء دعائم السلام قصد بث الاستقرار والأمن فيها .

شرع السارد في تقديم الأحداث الكثيرة والمتوالية التي تمت في هذا المكان والتي أفرزت بموجبها تقدما في مسار الرواية ، وأكد في الوقت نفسه على أن ما استقر في نفس شيخ بني بيضان من شر بعد أن عاشر قوم كهف الظلمات وما أتيح له من كرامات فيه ، هو ما ردعه عن الوصول إلى إيجاد حل لما يحدث في الروابي .

والأرجح أن تتبع مرتاض لهذا الأسلوب في الحكي كان القصد منه تصوير حقيقة الواقع في مرحلة التسعينيات « وكأن الذي آلت إليه الجزائر في التسعينيات من القرن الماضي هو في الواقع امتداد طبيعي لذلك الماضي بكل صراعاته المتعددة الجبهات »[1] والذي لم يكن هنا سوى كهف الظلمات .

وصل واقع البلاد إلى درجة قصوى من اللامعقول استوجبت خلق فضاء عجائبي ، أعاد الكاتب من خلاله صياغة الواقع المؤلم معبرا عن انكساراته بطريقته الشيقة ، فضلا على أن توظيف العجائبية في الخطاب الروائي الجزائري الحديث هو أحد أهم ميزات هذا الخطاب .

- *كهف زندل*

حاول الكاتب الإحاطة برحاب جبل زندل الذي يخالف في حقيقته كهف الظلمات لاستقطابه حدث الانطلاق الذي طالما انتظره أهل الربوة العالية فهو الذي كان يوفر لهم الحماية من بطش البغاة وكما يقول السارد « في الكهف تقيمون زندل جاثم عليكم ... أنتم في أعماق بطنه والكهف هو الحوتة »[2] إنه قوة جبَّارة وقفت إلى جانب أهل الربوة في وجه بيبيكو وأتباعه بتوفير الأمان لهم ، احتواهم كأفراد وجماعات وحثهم على الاستعداد للثورة للخروج من هذه الأوضاع إضافة إلى أنه كان سندا معنويا لهم على كسر قيود الذل هو « أول الجبال ثورة على الباطل ، تلقى الصوت فأحاله إلى ثورة عارمة ، هو أول الأغوار رفضا للعبودية »[3] لذلك كان ملاذا لأهل الربوة ، تلون بصبغة عجائبية حين ورد في هذا المتن كهفا ناطقا مما جعله أفضل من كهف علي بابا[4] نفسه فأخذ دور السند المعنوي لأصحابه يؤازرهم على الرفض حين « كانوا يلقون السؤال من قمة الجبل الذي تقع فيه ينادي المنادي بحضور الجباة ، وشهود الأهالي ...

---

(1) الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، ص 257 .
(2) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 609 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 596 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 596 .

- ندفع الضريبة أو ما ندفعوش ... ؟
- ما تدفعوش ! ــعوش ، عوش ، ــوش ، ش ! .

الكهف يردد اللفظ الأخير ، يحكم لأهل الربوة بعدم وجود دفع الضريبة للجباة ، بعد ذلك لا يدفع الضريبة إليهم أحد ...» [1] يستفتونه فينطق بالفتوة لصالحهم ، لأنه يدرك قلق أهل الربوة الدائم وصراعهم ضِدَّ واقعهم .

ومما يلاحظ على كهف زندل أنه أداة فنية ناجعة أثرت في سير أحداث الرواية إذ قرر أهل الربوة الانطلاق بإعلانهم للثورة من داخل الكهف ، كما نسجل احتواء الكهف لأصحاب الربوة واستيعابه لأفكار الانطلاق ، وتأصيله لقضية التغيير المطروحة بشكل جذري في ثنايا الرواية ، فعبر عن روح المرحلة والواقع السائد فيها فـ« التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية والنفسية ... يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط بِؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحَاوِرٍ حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف »[2] وهذا ما تحقق حينما شدَّ زندل على أيدي أصحاب الربوة وانفتح على أفق رحب يشي بالرفض لما له من بعد تاريخي وثيق الصلة بالانقلاب « "لا تدفعوا الضريبة له" ينطقها زندل باللسان الفصيح ، ما رأيت جمادا ينطق، إلا كهف زندل الثائر. ما تدفعوش ! تدفعوش ! فعوش ! فعوش ! عوش ! ش ! ...»[3] .

إن عرض هذه اللقطة الغرائبية (النطق بالرفض) في هذا المقطع لا يقف عند حدود اللمسات العجائبية والخرافية ، بل هو مؤشر واضح يشي بأن « المجال الأسطوري لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته بل لابد أن يعكس الواقع بقدر ما ينعكس على الواقع »[4].

يعد الكهف الذي تحول إلى أرض ثائرة ملاذا للاحتماء لذلك اتخذ دلالة عميقة يبعث فضاؤه على التغيير الإيجابي .

في حين يتوسط كهف الظلمات نسيج العمل السردي **-"مرايا متشظية"** - بما ضَمَّ من أحداث أساسية كانت سبب الفتنة في المتن الروائي الأمر الذي جعل فضاءه يختص بالتغيير السلبي خلافا لكهف زندل على الرغم من اشتراكهما في التغيير .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 544 .
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 71 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 596 .
[4] نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، ص 181 .

- **القصر**

ارتبط قصر عالية بنت منصور بجبل قاف العجيب ، فشاع فيه ما تلمسناه في أصل انتمائه لذلك ظهر مكانا خالصا للطهر والجمال والخير .

إن هذا القصر الجميل « الذي يقوم في ضاحية من أرض العجائب تسمى جبل قاف»[1] انتقل عن طريق الصدفة إلى السهل المقابل للروابي ، إذ شاءت الحكمة أن يحل بهذا المقام واختلفت الروايات في ذلك بين الصحيحة والضعيفة ، وتورد الصحيحة منها أن « عالية بنت منصور ... كانت تسكن جبل قاف فيما وراء السبعة البحور ، جاء بقصرها العجيب ...عفريت من الجن حمله بما فيه على جناحيه ...ووضعه برفق في هذا السهل الرحيب الذي يمتد ...دون أن يتخذ شكل الاتجاه» [2] والأكيد أن العفريت جرجريس هو من تكلف مهمته نقل القصر ، الذي استمد عجيب ميزاته من المكان المأخوذ منه (جبل قاف) وهذا ما نتبينه من وصف جرجريس قائلا لعالية بنت منصور « قصرك البديع . والعديم النظير ... والذي تقوم فيه عيون العطر ، وتغني في جنان حدائقه الطير. أصاحا وعشيا ، هناك حيث ينتظرك النعيم »[3].

تولى السارد مهمة إدهاش القارئ بإشاراته المتكررة إلى عجائبية القصر المنفرد عن غيره فـ« لا يوجد له نظير في القصور ...يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم ، و جليل جميل ، حتى إذا دخله الداخل رأى العجائب التي لا توصف » [4] والتي عاد إليها السارد في عديد المرات وبطرق مختلفة كاشفا عن مدى أهمية القصر من جهة ومبرزا مدى تأثيره وبخاصة على الشخصيات الروائية من جهة أخرى ، لذلك يمر بنا إلى داخل القصر « وبمجرد التجوال في أرجائه العجيبة يتبين أنه ليس في الحقيقة قصرا واحدا ولكنه مجموعة من القصور لا حد لها ولا انتهاء ، فكل باب يفضي إلى باب آخر ، وكل حديقة تتصل بحديقة أخرى أجمل منها ، وكل قصر يجاور قصرا آخر أجمل منه هندسة وآنق بنيانا وأوسع أركانا» [5] يظهر في منتهى الروعة والغرابة فهو مشيد بما لم تألف العين مشاهدته إنه « القصر الممرد من البلور العجيب كانت السواقي تجري من تحته ، والسوافي لا تهب عليه ، كان معلقا بين السماء والأرض » [6] ولعل مرد هذه الخصوصية ينسب إلى زمن تواجده الذي كان « قبل بدء الزمان . بما لا يعد من

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 12 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 29 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 65 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 116 – 117 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 117 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 23 .

الزمان عبر اللازمان. في هذا المكان الذي كأنه اللامكان »[1] وأجمل ما يميز القصر البديع بجميع أجزائه ومحتوياته هو شعاع « النور الذي ينبثق عنه ؛ ينبعث منه . يضيء حوله ، ينير ما حوله ليملأ الوجود نورا ، ليملأ الكون ضياء ، ليمتد نوره العظيم »[2].

إن صورة قصر عالية بنت منصور جعلته يشبه إلى حد كبير قصر داناتنا غير أن الفرق بينهما يكمن في أن ذالك القصر« ابتناه ملك كهف الظلمات لكريمته دناتنا منذ عهد قريب ، وقد كان أغلظ للجن فجاءوا بمواده من أنحاء الكون ، وبنوه على ذلك الأسلوب المعماري الأنيق النادر النظير ، وتزعم الروايات أن الجن بنوه على هندسة إرم ذات العماد » [3] مما يكشف عن وجود قصر آخر غير قصر عالية بنت منصور ، إنه قصر داناتنا الذي يقترب جدا في صورته إلى القصر الأول وبالتالي فهو صورة أخرى عن القصر كمكان في الأعمال السردية الجديدة لعبد الملك مرتاض ، له صفات وكرامات قصر عالية بنت منصور إلا أنه يختلف عنه في كونه ينتمي إلى كهف الظلمات على خلاف قصر عالية بنت منصور الذي يعود في أصله إلى جبل قاف .

وفي سياق حديث السارد عن القصر العجيب يقدم لنا صاحبة القصر التي ظهرت بصبغة عجائبية رائعة ، بناء على تواجدها بهذا المكان ، فهي كما يصفها الشيخ الأغر الأبر « الجميلة المليحة الحسناء الفرعاء الهيفاء الزَّجاء اللعساء اللمياء»[4] هي الفريدة من نوعها صاحبة الوجه النظر وهي المرأة المميزة في تصرفاتها وسلوكها « إن تحركت عبقت روابيكم كلها بعطرها ، تبيت عطرا يضوع ما حولكم من فضاء رحب ، تُضوِّعه عالية بنت منصور »[5] وهذا ما يحيلنا إلى أن القصر أدى دورا مهما في إضفاء مثل هذه الصفات السابقة الذِّكر ، على عالية بنت منصور التي استمدتها بحكم إقامتها فيه ، فظهرت أجمل وأعجب النساء على الإطلاق وهذا ما يؤكد علاقة المكان بالشخصية الروائية فالقصر نفسه كان سببا في تغيير حالة شيخ بني بيضان الذي جاء زائرا فتغيرت حالته إذ بمجرد دخوله إلى القصر عوفي من عرجه وعوره وبرصه فعادت إليه نضارة الوجه وشبابه ، كما أصبح ضيفا عزيزا مكرما وحظي بمصاحبة إحدى الخادمات ليتعرف على القصر من الداخل ، وفي ذلك يقول السارد « فلم تشعر إلا وأنت بإذن الله خلق جديد ...أين عَوْرَك وأين عرجك ؟ أنت الآن سوي ، لا أنت أعور ولا أنت أعرج ، لأن قصر

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 23 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 24 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 173 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 29 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 32- 33 .

عالية بنت منصور لا يدخله بَلْهَ يتنزه فيه ، إلا الأصحاء الأقوياء والأشداء الأسوياء»[1] وأكثر من ذلك فبعد دخوله إلى القصر تغيرت الكثير من الأمور في عينيه وأيضا في نفسه إذ أضحى غارقا في النور في جميع حركاته [2] وهذا ما يحيل إلى أن هذا المكان أسهم بفاعلية مدهشة في تقديم الملامح الجديدة للشخصية ، (جسديا و نفسيا) .

غير أن دخول الشيخ للمكان (القصر) لم يكن كخروجه منه إذ سجلنا دوره الإيجابي على شخصية الشيخ ونفسيته ثم لم يلبث أن أصبح وقعه عليه سلبيا حين خرج منه ، بسبب أنه هم بالصبية النورانية لولا وصول عالية بنت منصور [3] التي لم تتوانى في إخراجه من قصرها الطاهر ، وبالتالي تحولت حالته المرتبطة بتواجده بهذا المكان فخاطبه السارد « وكأنك لست أنت ، وأنت تغادر قصرها العجيب ، وكأنك لم تكن فتى غض الشباب ، جديد الإهاب » [4] لقد عاد الشيخ إلى حالته الأولى فحين خروجه من القصر قال عنه السارد « ارتددت كما كنت من قبل أن تأتي إلى قصرها أعرج أعور شيخا أبيض الشَّعْر ، أشعث اللحية ، كبير البطن »[5].

فبعد أن كان سعيدا وقد نسي أهل ربوته وأحداثها وهو ينتقل من مكان إلى آخر داخل القصر ، أضحى هائما يتخبط في الظلام المطبق [6] ، ولعل هذه الحال التي أضحى فيها تعود في أصلها إلى نقاء وطهر القصر الذي استقبل الشيخ برحابة ومنحه من صفاته العجيبة ، فهو لا يقبل التدنيس ، لذلك حرم الشيخ من كراماته حين أحس منه نكران الجميل مما يعكس تحكم المكان (القصر) في شخصية الشيخ تحكما مطلقا ، فتركيز الراوي لم يكن مُنْصَبًّا على المكان لذاته بل لدلالته النفسية وانعكاسه الحسي على شخصية الشيخ .

وتأثير القصر لم يكن باديا على شخصية عالية بنت منصور التي ارتدت ثوبا عجائبيا جميلا فحسب ، ولا على شيخ بني بيضان الذي تأثر بغرائ بيته إيجابا عند الدخول وسلبا عند الخروج منه ، بل الأمر تجاوزهما إلى شيوخ الروابي ، وبخاصة أن القصر يقع بالسهل الذي « تشرف عليه الربوة الخضراء ؛ الربوة البيضاء ؛ الربوة الزرقاء ؛ الربوة الحمراء ؛ الربوة السوداء ؛ الربوة الخالية »[7] مما جعل أثر

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 122 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 124 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 134 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 150 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 151 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 152 .
[7] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 22 .

هذا المكان جليا على شيوخ الروابي السبع الذين راح كل واحد منهم يدبر خُطَّة الاستيلاء عليه ، مما جعل الروابي تشهد حروبا لا متناهية .

اقتضت الحكمة أن ينتقل القصر إلى هذا السهل ليكون جماله وغرائبيته أصل الفتنة التي تشهدها الروابي وسبب اقتتال شيوخها وتطاحنهم من أجل الفوز بعالية بنت منصور وبالتالي الوصول إلى القصر .

تجاوز القصر وظيفته كمكان خاص بعالية بنت منصور إلى كونه مكانا جلب الكثير من المتاعب للشيوخ الذين راحوا يبذلون كل ما بوسعهم للاستحواذ عليه وعلى صاحبته ، فهذا المكان العجائبي شكل نقطة حساسة حين أحرز على تأثيرٍ بالغٍ في الروابي تمثل في تأجيج نار الفتنة التي لم تُرد الانطفاء حتى حل الطوفان .

وما تركيز السارد على وصف القصر من الداخل إلا لفتح باب المقارنة بينه وبين الروابي ، وربما كان القصد من إثارة مثل هذه النقطة هو إبراز تميز قصر عالية بنت منصور بتقديمه في غاية الروعة إذ كان مقطوعا عما يجري في الروابي من أحداث مروعة جعلتها تظهر كحلبة مصارعة تعج بكل مظاهر الشر ، كما صنف أحداث وأوصاف كل مكان على حده ، فتبين أن القصر مَثَّلَ صلب الأحداث التي تجري في الروابي فمارس تأثيره السلبي عليها .

وبالعودة إلى المرحلة التي كتبت فيها **"مرايا متشظية"** وَرَبْطِنَا للقصر بواقع العشرية السوداء فإننا سنتبين بأن القصر لا يمثل سوى صورة المجتمع الخيالي، الذي خلقه الكاتب وجعل الحياة فيه تنضح بالعجائبية ، فهو نموذج للمجتمع المفقود والحال قد وصل إلى درجة اللامعقول بما فيه من بشاعة القتل والظلم أثناء فترة التسعينيات وقد يكون السؤال المطروح هنا من خلال المتن هو : هل بإمكان الروابي أن تخرج من وظيفتها فَتَخْلُصُ من هذه الحالة إلى حالة مشابهة لحالة القصر وما فيه من هدوء واستقرار وضعيتها وجمال مثالي ؟ وبمعنى آخر ينطلق من الواقع: هل بإمكان المجتمع الواقعي - مجتمع المرحلة الدموية الرهيبة - أن يرقى إلى صورة المجتمع الذي رسمه الكاتب في مخيلته عبر **"مرايا متشظية"** والمتمثل في القصر ..؟ .

من هنا يَحِقُ لنا القول أن عبد الملك مرتاض زاوج بين صورتين متناقضتين ، صورة مجتمع واقعي وتتمثل في الروابي وصورة مجتمع مثالي اجتهد في تحديد ملامحه عن طريق القصر .

مما يعكس أن قصر عالية بنت منصور يمثل الأمل المنشود بالنسبة لأفراد المجتمع في تلك المرحلة الصعبة يتشبثون به كما يرغب إليه أصحاب الروابي السبع

، على الرغم من أن صورته في أذهانهم امتزجت بين الخيال والسمو فجاء فضاؤه حافلا بالطهر والنقاء والخير .

- **الروابي السبع**

مثلت **"مرايا متشظية"** عملا روائيا تخيليا حافلا بكل ما هو عجيب ، غير أن ثناياها أرخت لفترة التسعينيات من القرن الماضي ، في محاولة لتبليغ صورة الواقع المفعم بالآلام والأحزان في بنية غرائبية ، تكشف عن حقائق مهمة في تلك المرحلة مستثمرا طاقة خيالية فائقة ليقدم لنا لوحة واقعية غاية في الدهشة والإثارة .

ومثل هذا التوظيف العجائبي « استمد وجوده من خلال غرابة الواقع وإكراهاته وعنفه ، فيضطر الروائي إلى تكسير الواقع من خلال تكسير قوالبه الضيقة والبحث عن طرائق مغايرة للترميز وتمرير الانتقادات على المستوى الاجتماعي والديني والسياسي » [1] لذلك لاذت الرواية "مرايا متشظية " بأجواء عجائبية قصدا إلى التعبير عن التجربة المريرة في تاريخ البلاد .

لقد كان الطابع العجائبي مرجعا أساسيا في بناء فضاء الروابي التي اختارها الكاتب عن وعي ، لما لها من إمكانية استيعاب ما يحدث على أرض الواقع حين وصل الأمر إلى اللامعقول .

تظهر الروابي فضاء عجائبيا مفتوحا على السهل العظيم حيث يتواجد قصر عالية بنت منصور الذي يعد سببا في الأوضاع المزرية التي تحدث في الروابي ، فبعد حالة الاستقرار التي كانت تتمتع بها الروابي أضحت في حالة من الاقتتال والتناحر ، « لقد ظل الناس زمنا طويلا ، طويلا جدا ...لا يعرفون الشقاء ...ولا الأحقاد ولا الضغائن ، ولا العداوة ولا البغضاء ، إلى أن جاءهم عفريت من الجن . مارد جبار ، يشبه الجبل الوحشي ، يقال له جرجريس الجبار، فأول ما جاء إليه دناصير الغابة ، ذبحها بسيف كانت الجن صنعته له من معدن من الفولاذ ...فلأول مرة شم الناس النتانة في الأرض . نتانة سببها جرجريس » [2] من اجل ذلك تغيرت الحياة فـ« عم الفساد في الأرض ، استشرى الشر بين الناس ، قرر الكثير منهم الهجرة »[3] فانقسموا إلى « رواب سبع . كانت تجاور أرضهم الأولى وتشرف على

---

[1] تزيفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 57 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 11 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 13- 14 .

بعض أطرافها . وَلَدَ كل واحد منهم أولادا كثرا في وقت قصير جدا ... ولذلك تناسل الناس بسرعة مذهلة على تلك الروابي السبع ، تكاثروا حتى اكتظت بهم الآفاق »[1] .

لقد تحولت الروابي إلى أرض دنسة حين شاع بين أهلها الاغتيال كـ« ثقافة حَذِقُوهَا من العفريت جرجريس لسهولتها ... تفاقمت في روابيهم الأمور . ساءت بينهم الأحوال ، اشتعلت نيران الأحقاد في قلوبهم ... أصبح العداء هو ثقافتهم »[2] وصلت الخلافات بينهم إلى حد القتل ، فتغطت الروابي بأحداث غريبة، فبعد وفاة الأب نسي الأبناء الوصية وأصبحت « العيون كلها ... تتطلع إلى الاستيلاء على القصر، كل ربوة تخشى شوكة الربوة الأخرى، تتملقها، تنافقها، تداريها إلى حين »[3] ، لقد أصرت القبائل السبع في الروابي على الاقتتال من أجل الاستيلاء على قصر عالية بنت منصور ، والزواج بها ودون ذلك بحار من الدماء حولت الروابي إلى مكان بشع يجزم من فيه بأنه الجحيم عينه .

والملاحظ أن السارد جاوز الحديث عن هذا المكان من حيث الموقع والمميزات إلى كونه « عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث »[4] كشف عدة حقائق، حين نقل إلينا واقع الجزائر أثناء العشرية السوداء وقد بلغ منتهى الغموض والضياع.

إن ما يقع في الروابي السبع يثير الدهشة ، فالمكان يلفه الرعب ويغيب فيه العقل ، لا يعترف إلا بلغة القتل التي أضحت من المسلمات ، لا تتراعى فيه تفاهة السبب أو قوته ، ولا فئة محددة ولا أعمار معينة ، بل الاغتيال يسري على الجميع « نحن نغتالك لأن خال عم خالتك كان ينوي أن يناصر الفئة الباغية علينا .

وأنت... نحن نغتالك لأن ابنك كان يريد أن يذهب من نحو الطريق الذي لا يذهب معه خال جد عمي الذي يقال أنه كان يريد أن ينوي التوبة... وبعد أن ثبتت نيته في أن خال جد خاله ابن عم عمته كان ينوي أن يفعل شيئا من الخير لنا ... ونحن نغتالكم لأنكم أنتم القوم الفاسقون الظالمون الكافرون المنافقون الملحدون المارقون الذين نتبرأ منهم »[5] .

وما زاد أمر هذا المكان تعقيدا هو عدم حصر الاغتيال داخل ربوة مُعينة فهي وإن اختلفت أسماؤها وصفاتها وأنظمتها وطقوسها وأراؤها إلا أنها تشترك في ما يحدث فيها من إغتيال وظلم لم يسلم منه طرف فـ« أنتم أهل الربوة الخضراء ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 14 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 32 .
[4] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 265 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 125 .

تغتالون من أهل الربوة الحمراء ، وأنتم أهل الربوة الحمراء تغتالون من أهل الربوة البيضاء ، وأنتم أهل الربوة البيضاء بحكم وسطية موقعكم بين الروابي لا تتورعون في أن تغتالوا من هذه الروابي التي عن يمينكم ، ومن تلك التي عن شمالكم » [1] فأسهم هذا المكان بأحداثه في التأثير النفسي على أصحاب الروابي فمارس دوره في بعث القلق والحيرة في النفوس التي فقدت الأمان في كل لحظة فـ « إذا خرج الواحد في الصباح فقد لا يعود إلى أهله ، وإذا سافر فقد لا يرجع إلى بيته ، وإذا بات فقد لا يصبح ، وإذا أصبح فقد لا يمسي ، وإذا أمسى فقد لا يبيت ، وإذا بات فقد لا يظل ، كل الناس حفظوا سورة ياسين ، يقرؤونها لتقيهم المكاريه »[2].

نثر السارد أمامنا مشاهد تهز النفوس ، حيث تلتقطها العين إذ حاصر واقع الأشخاص وسحقهم فظهرت الروابي في وسط مشحون بالانتقام باعتبارها مكانا يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية[3] .

لذلك لا غر و أن تظهر سلوكات الأفراد مناوئة لما يحدث « كتب عليكم الصياح والصراخ ...وكتب عليكم القتل ... تصيحون وتضجون بأصواتكم » [4] وصل الأمر إلى جميع الفئات انعكست أحداث الروابي على كل من فيها لذلك يخاطبهم السارد « ونساؤكم يصرخن . وأطفالكم يبكون ، ورجالكم لا يعرفون ما يأتون من الأمر ولا ما يدعون ، وأنتم جميعا تستعطفون الذين هاجموكم ، وتسترحمونهم لعلهم يرحمون ، ولكنهم لا يرحمون ، ودموع نسائكم ذرفتها عبثا ، بعد أن تقرر الحكم »[5].

إن ما في العبارة يوحي بأننا أمام عالم ساد فيه الفساد وتراجعت فيه كل صور الإنسانية ، روابي غارقة في وحل الدماء ، فدماء الجميع اختلطت وامتزجت لم يعد « أحد بمنأى عن الاغتيال ، الأطفال والرجال والنساء ، والعلماء والحكماء. والفقهاء والأطباء، والمثقفون والأدباء ، يذبحون جماعات ، جماعات. كالأرانب » [6] رائحة الدماء تنبعث من جميع الجهات وكأن الاغتيال أصبح فرضا على أهل الروابي السبع« يقتل النساء كالرجال ، والصغار كالكبار ، يذبحون كما تذبح الخرفان »[7].

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 81 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 77 .
[3] ينظر سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 106 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 220 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 126 .
[6] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 57 .
[7] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 49 .

إنها ثقافة الاغتيال التي انعكست على حياة أهل الروابي فصاغت لهم صور مؤثرة جدا حين حولت حياتهم فأضحوا يمسون ويصبحون على مشاهد « حمل النعوش ودفن المذبوحين والتهديد بالثأر ...كل يفعل هذا ... في حلقة متصلة من الفظاعة ...حياتكم جحيم ، لياليكم شقية ، نساؤكم أيامى ، أطفالكم يتامى » [1] الأمر أصبح عسيرا وصعبا جدا وماذا يمكن أن تصنعوا « والروابي استحالت إلى جثث ومقابر ونعوش ومدافن وأشلاء وأكفان ...تنتن جوها بذفر تلك الجثث المتراكمة التي باتت تنتظر من يواريها في لحدها »[2] .

انعدمت مؤشرات الحياة في الروابي ، فسادتها مشاهد غرائبية أخذت تتكرر لتدخلها في جو مأساوي رهيب ، فاق الوضع الكارثة وانعكس على كل ما حوله فدخل الجميع في ظلام دامس خيم عليهم وحول حياتهم إلى ليل لا ينتهي « يستحيل هذا الليل الطويل إلى ملحمة الظلام ... لا أحد يعرف الآخر، كل يقتل الآخر ، بالأجر والثواب ... والظلام الذي يلتحف كل الروابي السبع بحبلته السوداء ...لم تعد أي ربوة ترى الأخرى ، لم تعد تعرفها ، كل ربوة تعادي الأخرى ... العداوة والاغتيال والحقد ... أصبحت الظلمات هي التي تغمركم ... أنتم في ظلامكم تتخبطون ...»[3] .

تشقون وتتألمون ، جميع الروابي تشترك في هذا الظلام الذي لفها نتيجة الشر الذي وجد تربته الصالحة فيها فظهر متجليا في أفعالهم وأعمالهم التي غمرت المكان كله فاستحال إلى جحيم لذلك كان الطوفان جزاء مسلطا على هذه الروابي السبع « الدم ...الدماء ... الطوفان ... طوفان الدم الموعود ... وتتيهون في الظلام الذي سماكم الظلام ... وأمواج الدم لا تز ال تتلاطم ... وتحاولون الخبط في الدم ... وتغرقون في الظلام والدماء ... وفي الدماء والظلام ... والظلام الذي سماكم الظلام.

وتتيهون الدهور والأعوام ... وتخبطون في بحر الظلام ... وتذوبون في الظلام ... وتفنون في الظلام ... ولا كلام ... ولا سلام ... فقط ظلام ... ظلام » [4] ، إنها صور خارقة لوضعية الروابي تحيل على الظلمة وهذا مؤشر واضح على الخوف من المجهول .

كرس الكاتب هذه العجائبية للتعبير عن الواقع الجزائري فشكلت الروابي « فضاء لتناحر القبائل السبع »[5] طبعها عدم التوافق الذي جعل منها ميدانا للتنافس .

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 72 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 118 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 16 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 224 .
[5] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 265 .

- **المجلس**

مضى عبد الملك مرتاض يوظف الأفضية العجائبية في نصوصه السردية فحضر فضاء المجلس ، مرتبطا بالأعمال السردية الجديدة ، كتقنية فنية تبعث على دلالات عميقة أراد مرتاض تبليغها للمتلقي فلف المكان بخوارق عكست إيحاءات مختلفة أسهمت في تطور الأحداث داخل العمل السردي ، مما جعله عنصرا مهما من بين العناصر المكونة لمتون النصوص الجديدة بخاصة .

لقد تمكن الروائي انطلاقا من هذا المجلس من تمرير تجربة تاريخية عريقة عاشت أحداثها البلاد بطريقته الخاصة في صياغة ملحمة الجزائر التي بدأت من العهد العثماني ومرت بالثورات الشعبية وانتهت بالثورة المسلحة ، من خلال ما جاء في **"ثلاثية الجزائر"** .

والجدير بالذكر أن صورة المجلس لم تظهر عجائبية طفرة واحدة وإنما شخَّص السارد أمامنا مجلسا عاديا التمست فيه الأم زينب من الحاضرين « أن يوقدوا النيران ، وأن يكثروا من المجامر والبخور ، لكي يتعطر... وحتى لا تقترب منه م الكائنات الشريرة، في هذا اليوم السعيد ، مثل الجان والغيلان والشياطين والشق والنسناس» [1] ، وغير بعيد على هذا المجلس يظهر مجلس الشيخ في **"مرايا متشظية "** وهو يخاطب الساهرين « اسمعوا يا "حُضَّار" ؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار ، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار »[2] .

ومع ما يبدو في المجلس من أُلْفة ، إلا أن السارد أَبَى إلا أن يضيف عليه من خياله سمات عجائبية ليتخذ أبعادا عميقة من خلال صورته الغرائبية ، افترض السارد مجلسا خياليا لا يمت للواقع بِصِلَة حتى يتسنى له تقديم أحداث العمل بالطريقة التي أرادها فظهر المجلس وهو يتصدر الرواية والأم زينب تتوسط الحضور ، لتشرع في سرد أحداث الحكاية ، فرسم لنا الروائي بتميز فائق جلساتها مع الفتية وما يصاحب ظهورها من مظاهر عجائبية مدهشة ، على نحو ما نجده في بعض المظاهر التي وقعت للفتية وهم يسمرون في إحدى الليالي المظلمة، فبينما يريدون الانفضاض من مجلسهم بعد انطفاء القنديل التقليدي وهم في مدينة أم العساكر الخضراء ، تحت شجرة الدردار، شدَّ انتباههم « حفيف غريب كأنه حفيف طائر ضخم يحوم بجناحيه على الفتيان المتحلقين في الظلماء، فيصابون من ذلك بذعر شديد ؛ وإذ امرأة تبدو، من خلال وميض البرق بين فينة وأخرى، مسنة ، أنيقة المظهر، نقية اللباس، تقتحم

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 235 .

[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 09 .

عليهم الحلقة »[1] ، ولا أحد كان يعرف حقيقتها ، غير أنها تبدو « وكأنها كائن كان خرج عن إطار الخضوع لتأثيرات الزمن التي تَلْزَمُ كل الكائنات الحية فتبليها بالهرم المحتوم »[2].

لم يسلم المكان من خيال الروائي ، حيث رافق ظهور الأم زينب في مجلس الفتية العديد من المظاهر : كالصوت الغريب ، وميض البرق ، ظهور المرأة المسنة الغريبة ، حسن مظهرها وأناقتها ، عدم تأثرها بالزمن وهذه الظواهر أصبحت فيما بعد مقترنة بظهور الأم زينب في كل مرة تعقد مجلسها ، الأمر الذي جعل فضاء المجلس يحفل بعناصر عجائبية مختلفة على نحو ما نعثر عليه في مجلس أبناء المحروسة المحمية البيضاء ، ممن ألفوا السهر تحت الشجرة المباركة التي بويع تحتها الأمير ، إذ تكرر معهم المشهد السابق بحذافره واستضاء لهم المكان « وكان مصدر ذلك الضياء العجيب هو مصباحها الذي كانت تصطحبه معها ... كان مصباحها متفردا عجائبيا ... فكان المجلس من شدة وهجان ضياء ذلك المصباح العجائبي وسطوعه ، كأنما نهار ضاح »[3] .

إن المجلس الذي تجلسه الأم زينب هو مكان غرائبي يشبه إلى حد كبير المكان الذي تقيم فيه الكائنات الغريبة وهذا ما جعله يأخذ نصيبا من العجائبية التي طرحته أمامنا « بصورة الفضاء الروائي المتسع الذي يحتوي على مجموع الوقائع »[4].

كما يبدو لنا في الحالة التي أصبح عليها مجلس الفتية في رواية الخلاص إذ « فاجأهم شيء عجيب لم يكونوا ينتظرونه قط ! ... لقد طفئ القنديل ... تهزهزت الشجرة الفرعاء ... حتى ظنوا أنها توشك أن تنحث ... ففزعوا لذلك فزعا شديدا . لقد كانت الشجرة تَتَرَهْيَأ ذات اليمين وذات الشمال ، فازدادوا من كل ذلك، رعبا .

كانت السماء قد تلبدت ... بسحاب رعدي كأنه يوشك أن يمطر على الفتية وبلا ... لم يعرفوا لهذه الحال ، من قبل ، مثلا ... فقد كانوا ألفوا أن لا يصادفوا مثل هذا الجو العاصف المعج إلا في فترات من فضل الشتاء، أما في فصل الصيف فلا »[5] .

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 07 - 08 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 11- 12 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 232 - 233 .
[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 67 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الخلاص ، ص 620 - 621 .

في هذا النص الروائي يبدو المجلس وقد تجه نحو جو أسطوري له عناصر المتن العجيب وطيد الصلة بصورة الأم زينب التي ما إن حلت بالمجلس حتى جعلت منه مكانا عجائبيا « فهي عجائبية حتى النخاع »[1] .

فبعد الجو العاصف نجد الفتية « يتحسسون حفيفا غريبا ، من حو ال الشجرة الدهماء الفرعاء ، كأنه حفيف طائر عظيم ... في تلك الدأداء ، وإذا هم يزدادون من ذلك ذعرا ، فقد أضيف الذعر والفزع إلى صوت الهاتف الغريب ، وإلى العاصفة الهوجاء ! »[2] .

يعرض لنا المجلس مشاهد غرائبية مختلفة تمثلت في الجو العاصف الذي شمل المجلس وحفيف الطائر العظيم والصوت الغريب والشجرة الدهماء وجميع هذه التفاصيل المتعلقة بالمجلس منحت له وقعا خاصا على شخصيات الرواية وهذا ما يؤكد العلاقة بين الشخصية والمكان ، فعجائبية المكان انعكست على ملامح الشخصيات ونفسيتها لذلك صاحب غرائبية المشهد خوف وفزع وذعر الفتية وظنوا أن الأم زينب جنية شريرة [3] وهو موقفهم في الروايات الثلاث وفي المرة الأولى حينما كانت تظهر الأم زينب في كل عمل سردي لذلك تساءل الفتية مخاطبين إياها « ما هذه اللغة الغريبة التي تخاطبيننا بها ؟ وما هذا المصباح العجيب الذي تَضُوئين به علينا ؟ ... وكيف نجالس من لم نرها قط ، ولا عرفناها ، ولا حتى تخيلنا صورتها»[4] وهذا ما يعكس أثر المجلس على الفتية فبعد الخوف والفزع ظهر السخط والتساؤل والحيرة ، فجاء المجلس عالما مختلفا تداخلت فيه الغرابة والتعجب ، فبلور حيزا له أبعاد عميقة بصيغة غير معقولة رغبة في بث روح التجديد والمجلس لم يكن حكرا على الأم زينب بل ظهر فيه - أيضا- شيخ ومعه فتية مجتمعين في إحدى الليالي سمعوا « وقع قَدَمَيْنِ كَصُوَيْتِ الإنْقَاض وهما تمشيان بتثاقل وجهد ، كأنهما كانتا تَزْمَعَانِ زَمْعًا ، مما كان يدل على أن صاحبهما إما أنه كان كهلا دنفا ، وإما أنه كان يحمل على كاهله حِمْلاً مُوقِرًا ... ولم يشعر الفتية ، وتحت جنح الدُّجى ، إلا وشيخ هرم ، بل فانٍ دَرْدَمِيسْ ، يقوم عليهم فيحيِّيهم بصوت هادئ ... ثم يستأذنهم في الإضْطِمَامِ إلى مجلسهم » [5] ، غير أن الفتية تعجبوا « من

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 372 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 621 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 232 - 233 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 233 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 551 .

أمر هذا الشيخ الضرير الغريب وازدادوا من أمره حيرة وقلقا ، بل فَرَقًا وَفَزَعًا ...»[1].

هكذا يمكننا القول أن السارد صور لنا مجلسا عجائبيا مشحونا بالدلالة من خلال ما طرح أمامنا من مشاهد وصور ومظاهر وتأثيرات وهذا ما أدخل المجلس في سياق الأفضية العجائبية، فالروائي لجأ إلى هذه الطريقة لخلق فضاء خاص بإمكانه أن يستوعب الحقائق التي أراد تصويرها فوجد في مجلس الشجرة الدهماء التي كانت تعقد تحته جميع جلسات سمر الفتية في الروايات الثلاثة مكانا عجائبيا، فالشجرة الدهماء « عجائبية المَرْأَى لاَ دَيَّارَ مِن سَكْنِ مدينة الأبطال السمراء، كان يعرف بلتاريخ الدقيق، متى كانت نشأتها الأولى ؟ و لقد أفضى ذلك إلى نسج أساطير مدهشة عنها »[2] وتواصل حديث السارد عن تاريخ الشجرة الدهماء من الصفحة 528 إلى الصفحة 533 وقد ربطت الحكايات غرس هذه الشجرة بالجن « التي كانت عمدت إلى اغتراس تلك الشجرة الدهماء، منذ الدهور الغابرة، ولم يكن لها مِثَلٌ يَحْكِيهَا، م ن كل الأشجار على وجه الغبراء، ولذلك كانت الجن تستظل بظلها نهارا، وتعبث بأنواع من اللهو تحتها ليلا، فكان السكان اللذين يجاورونها ربما شاهدوا بالليل أضواء غريبة اللمعان، مختلفة الأشكال، عجيبة الألوان ، تسطع تحت تلك الشجرة الدهماء وما حوالها »[3] .

والواضح أن إضفاء مثل هذه اللمسات الغرائبية يُخْرِجُ العمل السردي من الملل ويبعث فيه الحياة وهذا ما جعل المجلس العجائبي يكتسي بعدا جماليا وفنيا واضحا .

وإضافة إلى ما سبق ظهر المجلس عنصرا مهما في ربط أجزاء الرواية فكان السارد يعود إليه كلما أراد معالجة قضية معينة أو مناقشة حدث ما واستقصاء تجربة وقعت وذلك بالعودة في كل مرة للتذكير بالمجلس وما يظهر فيه عند حلول الأم زينب في الصفحة 293 و 372 من رواية الطوفان ، وحتى يحافظ السارد على عجائبية المجلس جعل الصوت الغريب يتخلل أصوات الفتية المتحدثين ويصمتهم حتى ينتبهوا إليه وهم لا يعرفون مصدره ولا حقيقته ، فكان في كل مرة يصدر ليروي حكاية ما ؛ بينما الفتية في المجلس يسمعون صوتا يتحدث « ثم يسكت الصوت ، فجأة، ويخيم السكون على ما حول الشجرة الدهماء العظيمة فيشمل كل أرجاء الشلعلع الأعلى»[4].

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 553 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 528 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 610 .

وكان الصوت العجيب في كل مرة يقتحم المجلس مستأنفا « من حيثما كان إليه انتهى ، تارة أخرى ! ... وكأنه ازداد من الفتيان قُربا ... لقد ازداد الصوت اهتضابا ، فاتضحت نبراته اتضاحا ، فإذا هو يهدر هديرا في أرجاء الفضاء ...أمام استمرار الهاتف في حديثه العجيب » [1] ، فكان يظهر ثم يختفي ، يتحدث ثم يسكت في حركة خفية للتأثير في المتلقي « أمام حيرة الفتيان وفزعهم وذهولهم معا ، هل عادوا إلى الأزمنة الأولى »[2] .

إن ما يطرأ على المجلس من غرائبية كان لها تأثيرها الفعال على الحاضرين بخاصة وأن « صوت الهاتفة ... يدرج في حديث العجائبيات » [3] لذلك لم يكن غريبا أن يؤثر هذا الصوت الذي يُسمع بين الفينة والأخرى في مجلس الفتية على من فيه فمن « هول الموقف ، وجلال المشهد وعظم المفاجأة لم يتحدث أحد إلى أحد من الفتية الذين كانوا سامرين ...بهروا وذعروا فقد أفزعهم صوت الهاتفة ، فارتاعت له قلوبهم وانذعرت من جرائه نفوسهم واعتقدت ألسنتهم أن تتحدث فأمست حصرة خرساء وقد أخذ الفتيان من الهم والقلق والحيرة ، ما قرب وما بعد ، وما قُدم وما حدث »[4] وهذا ما أسهم في تقدم أحداث الرواية .

بنى السارد المجلس على كل ما هو خارق فجاء فضاء فسيحا لفهم الحقائق بطريقة تخالف المألوف وهذا ما جعل مسار الأعمال السردية الجديدة لعبد الملك مرتاض يزخر بأشكال فنية وتعبيرية جديدة وبتقنيات جد كثيرة طبعت المدونة بالتميز ، فاستوعبت تجربته مثل هذه المعالجة العجائبية الحديثة .

ومن خلال وقوفنا على الفضاء العجائبي في المدونة ، اتضح لنا أن عبد الملك مرتاض لم يقتنع بما وقف عنده من أفضية عجائبية ساحرة بل راح يلقي في مسامعنا الكثير منها فـ« أخذ يسمي فضاءات النص بأسماء تبعث في النفس رعبا متخيلا فتبثه في ذاكرة القارئ »[5] على نحو **(وادي الظلام ص 278-279-371-372 ، ووادي الفناء ص 266 والعين الحمئة وعين النخلة ووادي عبر ص 334 وقنطرة الضباع وقمة جبل السباع)** وذلك في رواية **" وادي الظلام "** وكذا **(عين الحياة ، بلاد الوقواق ، جبل السعالي)** في **"مرايا متشظية"** وهذا ما يجعلنا نشاطر رأي الأستاذ :

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 613 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 618 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 613 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 610 – 611 .
[5] الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، ص 259 .

يوسف وغليسي في قوله : « أن عبد الملك مرتاض هو رائد الرواية العجائبية في الجزائر ، وأن **"مرايا متشظية"** هي المدخل الحقيقي إلى الأدب العجائبي »[1].

والأكيد أن إرهاصات الفضاء العجائبي جاءت ممثلة في **"صوت الكهف"** و**"حيزية"** و**"وادي الظلام"** وتألقت في **"مرايا متشظية"** .

ومجمل القول في هذا الفصل هو أن عبد الملك مرتاض أسس من خلال المدونة أفضية سردية غاية في الإبداع « خاصة وأن الفضاء الروائي لفظي لا يوجد إلا في اللغة »[2] ، فزخرت المدونة بفضاءات مختلفة ، جعلتنا نسجل النقاط التالية :

1 -كشفت نصوص المدونة عن أفضية مختلفة ، وصلت إلى حد التناقض ، حين استقى بعضها من الواقع **(البيت ، المدرسة ، المخيم ...)** وبعضها الآخر من الخيال **(جبل قاف ، عين وبار ، كهف الظلمات ، المجلس ...).**
2 -طرحت أفضية المدونة إسهامات المكان في البناء العام للشخصيات الروائية فعكس أفكارها وطبائعها وأخلاقها وتصرفاتها وبيَّن الجانب الشعوري الداخلي والنفسي لها .
3 -تحكمت معظم الأفضية في حركة الشخصيات وفي الأحداث الروائية التي وقعت في العديد من الأماكن بوصفها محركا للشخوص والأحداث .
4 -الأمكنة الجغرافية في المدونة مشحونة بدلالات وتأثيرات واضحة في المتن ، فالكاتب لم يقف عند حدود المظاهر الجغرافية والهندسية للأمكنة بل اهتم بالدخول فيها ليقدم بصفة خاصة الدلالات النفسية للشخصيات ووطأة المكان عليها وعلاقة المكان بالأحداث .
5 -توزعت الأفضية بين الجغرافية والهندسية المغلقة والمفتوحة وأيضا العجائبية وسجلت تفاعلها جميعا مع الشخصيات الروائية .
6 -اتسم المكان في الروايات الجديدة في المدونة بأبعاده الجمالية والفنية التي جعلت منه عنصرا لا غنى للعمل السردي عنه .
7 -تجاوز عبد الملك مرتاض توظيف الأفضية الجغرافية بشقيها وتناول أفضية عجائبية م رفتحة على العالم الأسطوري **(الخارق)** والغرائبي والتي بإمكانها استيعاب ما يحدث في الواقع حين تجاوز المعقول .
8 -عمد الروائي في أعماله الجديدة إلى اختيار أفضية مغايرة لأفضية المسارين السابقين ، فوظفت رواياته الجديدة ، أفضية عجائبية غاية في الإمتاع والإثارة.

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 266 .
[2] سعيد يقطين : قال الراوي ، ص 238 .

9 -حقق الصلة بين التاريخ والعجائبية حين استفاد من الأساطير والخرافات في صياغة الأفضية العجائبية .

10 - استغل عبد الملك مرتاض هذه الأفضية لتقديم انتقاداته ورؤيته ووجهة نظره في كل موضوع تناوله .

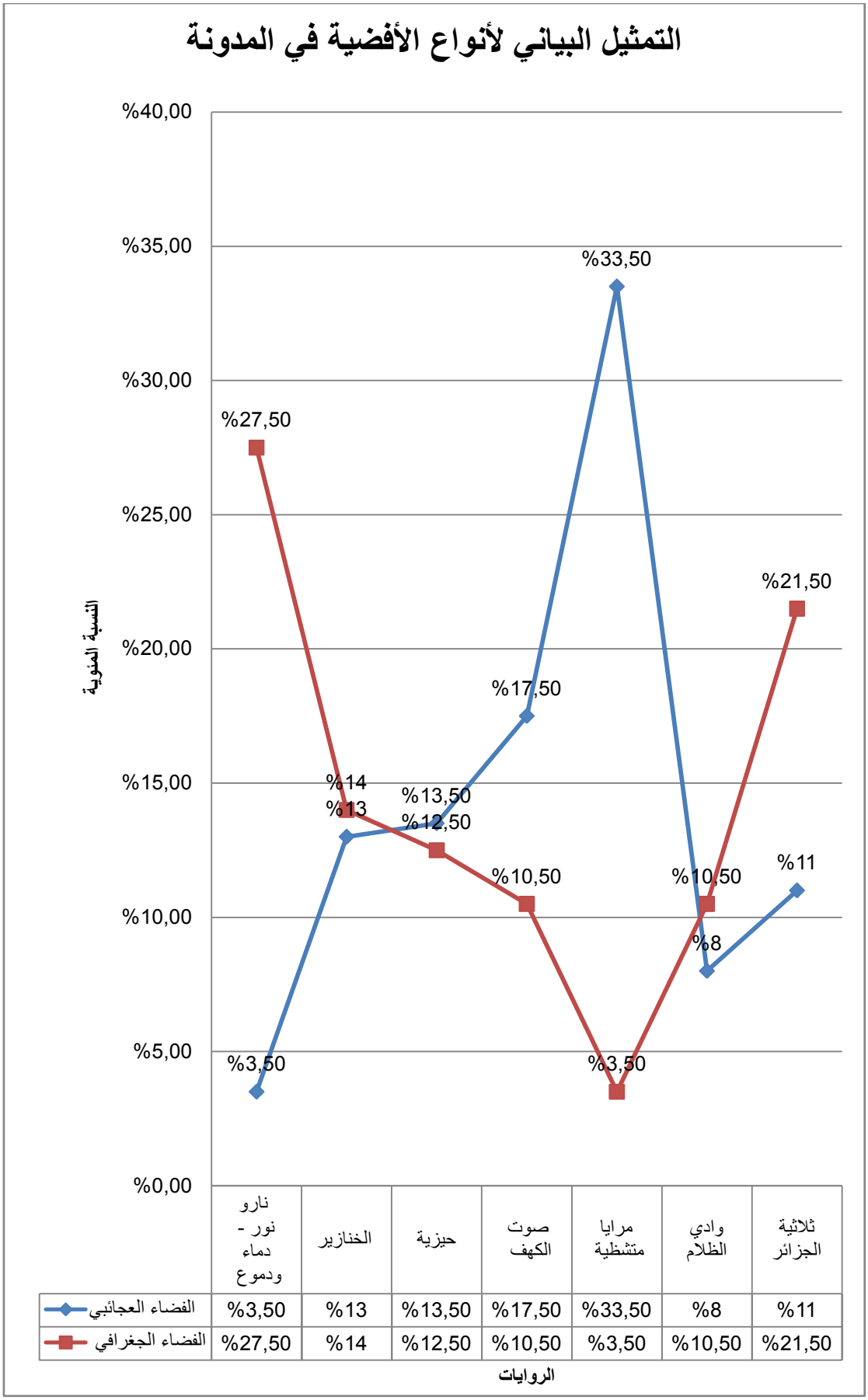
11 - وجد عبد الملك مرتاض في الفضاء العجائبي تقنية ملائمة لمتن النصوص التي عالجت القضايا الحساسة **(كمرحلة التسعينيات)** .

12 - تحكم مضمون المتن في خلق نوع الفضاء داخل كل عمل سردي ، لذلك جاءت الأماكن حقيقية جغرافية حينما تعلق الأمر بمعالجة قضايا المجتمع الواقعي وعندما جنح الواقع نحو اللامعقول ، تطلب الأمر معالجة غير معقولة فرضت فضاء عجائبيا بإمكانه استيعاب ما يحدث وتجسيد هذا الواقع عبر نسيج روائي خارق ومذهل .

13 - طعم عبد الملك مرتاض أعماله الجديدة بأفضية عجائبية بدت ملامحها بسيطة في **"صوت الكهف"** من خلال كهف زندل وبعض الإشارات الخفيفة إلى أضرحة الأولياء وكذلك في رواية **"حيزية"** عندما عاد إلى الأضرحة وألبسها حلة من الخوارق المدهشة وأيضا رواية **"وادي الظلام"** التي « حاول فيها منذ الوهلة الأولى أن يسم فضاءات الرواية بتوصيفات متخيلة ...»[1] إلا أنه عمَّق توظيف الفضاء العجائبي في **"مرايا متشظية"** ، وبلغ قمة العجائبية من خلالها في هذا النسق .

[1] الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، ص 259 .

التمثيل البياني لأنواع الأفضية في المدونة



	نارو نور - دماء ودموع	الخنازير	حيزية	صوت الكهف	مرايا متشظية	وادي الظلام	ثلاثية الجزائر
الفضاء العجائبي	%3,50	%13	%13,50	%17,50	%33,50	%8	%11
الفضاء الجغرافي	%27,50	%14	%12,50	%10,50	%3,50	%10,50	%21,50

الفصل الثالث

بنية الصوت

توطئة

أولا - مفهوم الصوت

1 -الصوت لغة

2 -الصوت في الإصطلاح السردي

ثانيا- تجليات الصوت السردي

1 -الزمن السردي

2 -الضمير

3 -الراوي

توطئة

تقف السرديات الحديثة عند مكونات الخطاب الروائي ، لتبحث فيها وتتعمق في نظامها الداخلي ، وبخاصة أن القصة داخل العمل السردي « لا تتحدد فقط بمضمونها ، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون » [1] مما جعل نص الخطاب الروائي ينفتح على تقنيات عديدة .

حظيت البنى السردية باهتمام الدراسات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد ، وبخاصة وأن هناك علاقة وطيدة تربطها ببعضها البعض ضمن النسج الخطابي ، فكانت مجالا حيويا للدراسات النظرية والتطبيقية .

ومثلما تميزت المدونة بفضاءاتها المتعددة وأزمنتها المختلفة ، تضمنت أيضا مكونا مهما تمثل في مقولة الصوت السردي ، التي سنعكف في هذا الفصل على دراسته ، لأهمية هذا المكون في كشف « زمن السرد والمستوى السردي والضمير ، والعلاقات التي تربط الراوي وربما المروي له أو المروي لهم بالقصة المروية» [2]. وهذا يعني أن البحث في مسألة الصوت السردي يقتضي الوقوف عند « الفرق بين من يرى ومن يتكلم في الرواية » [3] ومن هنا يعد الصوت عاملا أساسيا في تقديم النص الروائي ، فهو أحد « مقولات الخطاب القصصي الثلاث ... بعد مقولتي الزمن والصيغة »[4] وظهر الصوت السردي في المدونة إلى جانب الفضاء والزمن كأهم عنصر عرف تحولات مختلفة في سياق الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض ضمن مساره السردي ، خصوصا وأن الصوت من بين « مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له »[5] .

واستنادا إلى ما سبق نعرج في هذا الفصل على مفهوم الصوت في اللغة ثم في السرد ، حيث نتعرف على أن تحديد الصوت السردي يتم عن طريق التعرف على علاقاته المختلفة ، سواء بزمن الحكاية ومستواها أو بموضوعها ، وهذا انطلاقا م ما حدده جيرار جينيت من تصور« يستند إلى رؤية علمية للسرد ، ولقد نجح في مختلف كتاباته في إقامة السرديات على أرضية صلبة »[6] .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 46 .

[2] مجموعة من المؤلفين : إشراف محمد القاضي ، معجم السرديات ، دار محمد على للنشر ، ط1 ، تونس ، 2010 ، ص 276- 277 .

[3] محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط3 ، القاهرة ، 2003 ، ص 69 .

[4] مجموعة من المؤلفين : إشراف محمد القاضي ، معجم السرديات ، ص 276.

[5] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 46 .

[6] سعيد يقطين : السرديات والتحليل السردي ، ص 59 .

لنحاول بعد ذلك إنجاز دراسة تطبيقية تقف عند « الأشكال الزمنية المستخدمة ... كالسرد السابق واللاحق والمتواقت » [1] ثم نتعرف على وضع السارد داخل الحكاية وخارجها ، لنحدد بعد ذلك الضمائر المستعملة والعلاقات التي تربط الراوي بالقصة المروية وذلك في كل مسار من مسارات خطابه الروائي ، لنخلص في الأخير إلى تسجيل النقاط التي تبين مدى تحول هذه البنية من خلال إبداعاته .

أولا - مفهوم الصوت

3 -الصوت لغة

حرصا منا على الاستعمال الصحيح لمصطلح الصوت ، نحاول تحديد مفهومه اللغوي من خلال تتبعنا لما ورد في معاجم اللغة العربية .

بداية نجد ابن منظور يشير في مادة صوت أنه يعني « الجرس ... وقد صَاتَ يَصُوتُ ، صَوْتًا و أَصَاتَ ، وصَوَّتَ به : كله نادى » [2] ووجدنا العرب تقول: « صَوَّت به ، ورجل صَيْتٌ ، وصَوتٌ صَّيتٌ ، وساب المخبل الزبرقان فقال لأصحابه ، كيف رأيتموني ؟ قالوا : غلبك بريق سَيّغ وصَوْتٍ ، صَيْتٍ ، وله صوت في الناس وصِيّتٌ ، وذهب صيته فيهم »[3].

وفي معجم الرائد نقرأ أن « الصوت جمع أصوات ، من صات ما تلتقطه الأذن من التموجات الخارجية من فهم الإنسان أو الحيوان » [4] وينحدر معنى الصوت من الجذر اللغوي « صات ، كل ما يسمع وكل نوع من الغناء (رفعت النساء أصواتهن بالزغاريد) ، (واستفزز من استطعت منهم بصوتك) بدع ائك إلى الشر والوسوسة (إن أنكر الأصوات لصوت الحمير) ، انسجام الأصوات تآلفها وتوافقها » [5] ويقدم المعجم الصافي في اللغة العربية تعريفه للصوت على أنه « الجرس ، صات يَصوتُ ويُصَاتُ وأَصَاتَ وصَوَّتَ به : نادى الصَّائِتُ : الصَّائِحُ : أَصَاتَ الرَّجُل بالرَّجُل : شهره بأمر لا يشتهيه ، يقال له صوت وصِيتَ : ذكر ، رجل صَيت : شديد الصوت عاليه ، كل ضرب من الغناء : صوت ، والجمع أصوات ، إنصات للأمر : أجاب وأقبل المنصات : القويم القامة ، إنْصَات الرجل : استوت قامته بعد انحناء ، الَصيتُ : الذكر الحسن » [6] مما يعني أن دلالة هذه المادة في معظم المعاجم العربية

---

[1] ابراهيم خليل : بنية النص السردي ، ص 69 .
[2] ابن منظور : لسان العرب ، مادة صوت ، ص 57 .
[3] الزمخشري : أساس البلاغة ، ص 486 .
[4] جبران مسعود : معجم الرائد ، ص 503 .
[5] أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ص 1220 .
[6] صالح العلي الصالح : أمينة الشيخ سليمان الأحمد ، المعجم الصافي في اللغة العربية ، ص 749 .

اللغوية القديمة والحديثة تتجه في مجملها نحو السمع ، وما تتلقاه الأذن ، فهو ما يلفت انتباه السامع ، وكل ما يقذف في الأذن ويتلقاه الفرد فيصغي إليه بحاسة السمع .

وفضلا عن هذا المفهوم اللغوي الذي أفادتنا به المعاجم العربية القديمة والحديثة ، نجد أن الدراسات النقدية في الحقل الأدبي و بخاصة في مجال السرديات تحيلنا إلى مفهوم أكثر انفتاحا واتساعا للصوت .

4 -الصوت في الإصطلاح السردي

يعود الفضل في دراسة الصوت السردي في الخطاب الروائي ، إلى جيرار جينيت الذي خصص معظم جهوده للسرديات ، فوضع كتابه الخطاب السردي (1972) واجتهد في « بلورة تصور نظري سردي متكامل ، ولقد مكنته الرواية التي حللها من إقامة رؤية متكاملة عن السرد»[1] .

نادى **جيرارجينيت** باستقلالية مقولة الصوت السردي فرفع الخلط بينها وبين بعض المقولات الأخرى كالصيغة بخاصة فجاءت دراساته و آرا ؤه « إنجازا هاما في تاريخ النظرية الأدبية الحديثة في العصر الحديث ،عموما وفي النظرية السردية خاصة »[2] .

ويؤكد **جيرار جينيت** أن هناك نوع ا من الروايات تقوم فيه الحكاية على مستويين ، أولهما هو السارد والثاني هو المروي له أو عليه ... وهذا النوع من الأثر هو ما يسميه الصوت [3] وهو ما جعل من دراسة مقولة الصوت السردي تقف عند سؤال مهم جدا ، يحدد من يرى ؟ ومن يتكلم في القصة ... ثم يطرح إجراء منهجي ا يحص المقام السردي الذي يمثله شخص السارد [4] ومثل هذا التعريف **لجيرار جينيت** يقود إلى تحديد البنية الصوتية في النص السردي من خلال ما يلي :[5]

1 -يتحدد الصوت بموقعه من زمن الحكاية .
2 -يتحدد الصوت بعلاقته بموضوع الحكاية .
3 -يتحدد الصوت بموقعه من مستوى الحكاية .

وهذا ما يعني أن الصوت السردي عند جيرار جينيت يمس « زمن القص والمستوى الروائي narrative level والضمير Person (أي العلاقة بين الراوي

---

[1] سعيد يقطين : السرديات والتحليل السردي ، ص 57 .
[2] المرجع نفسه : ص 59 .
[3] ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 288 .
[4] ينظر المرجع نفسه : ص 146 – 147 .
[5] ينظر لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص 117.

وكذلك المروي عليه وبين القصة التي يرويها) »[1] ومن هنا يمكننا محاولة تطبيق الآليات التي أقرها جيرار جينيت فيما يخص مقولة الصوت السردي ، على المدونة مع التفصيل في كل طرف على حده دراسة وتحليلا .

ثانيا- تجليات الصوت السردي

4 -الزمن السردي

إن خصوصية الكتابة الروائية جعلت من عنصر الزمن عنصرا يظهر في استعمالات متنوعة ، لذلك عندما نتحدث عن زمن السرد فإننا نشير إلى الوضع الزمني للسرد بالنسبة لزمن الحكاية ، وهذا ما يقره **جيرار جينيت** حين يصرح قائلا « يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه ... في حين يستحيل علي تقريبا ، ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي ، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل» [2] مما يعني أن غياب الزمن أمر غير وارد تماما .

إن حضور الزمن في السرد يحيلنا إلى التساؤل عن الأنواع التي يتميز بها ، فنجد أن **جيرار جينيت** حددها في « أربعة أنماط من السرد هي : اللاحق (وهو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي ، ولعله الأكثر تواترا ...) والسابق (وهو الحكاية التكهنية ، بصيغة المستقبل عموما ، ولكن لا شيء يمنع من انجازها بصيغة الحاضر ...) والمتواقت (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل) والمقحم بين لحظات العمل والنمط الأخير ... الأكثر تعقيدا »[3] .

ومثل هذه الحالات نشأت من العلاقة القائمة بين السرد والزمن ، وقد نوع الروائي في استعمال كل حالة حسب ما يقتضيه المسار السردي لإبداعه .

1 1 - الزمن السردي في المدونة

إن ما أشار إليه **جيرار جينيت** بخصوص الزمن السردي وأنماطه هو ما سنسعى إلى تحديده وتوضيحه من خلال الخطاب الروائي لعبد الملك مرتاض انطلاقا من الأعمال الأولى والمتمثلة في **"نار ونور"و"دماء ودموع"** نجد أن الراوي كان حريصا على تقديم « كفاح الشعب الجزائري في المدينة أولا وفي

---

[1] السيد إبراهيم : نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، القاهرة ، 1998، ص 152 .

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 224 .

[3] المرجع نفسه : ص 231 .

الغرب الجزائري ثانيا » [1] وذلك ما تراءى لنا حين شرع منذ الصفحة الأولى في ذكر أحداث وقعت في الماضي .

يعيدنا السارد إلى زمن ماض ليروي لنا ما وقع من أحداث تدور مجملها حول معاناة الشعب الجزائري قبل اندلاع الثورة ، فوصف مشاهد النضال التي قدمها أبناؤه ، كما كان حريصا على تقديم صور المعاناة اليومية لفئة خاصة من الشعب تمثلت في فئة اللاجئين إلى الحدود المغربية وما ألم بهم من ظلم وقهر ، موظفا السرد اللاحق كنمط سردي يتميز بالقدرة على تقديم الواقع والأحداث ، لتتعمق معاناة الشعب في ذهن المتلقي ، فوجدنا في الخطاب الروائي **"دماء ودموع"** - منذ الصفحة الأولى[2] - كمًّا هائلا من الأفعال الماضية من مادة (كان) وذات الفعل نجده يهيمن أيضا في الصفحة الثانية[3] وبالعدد نفسه (17) ، ليغدو بعد ذلك لازمة صاحبت العملين في كل صفحة تقريبا ، وذلك حين تتزاحم الأفكار المتعلقة بالوضعية المزرية للوطنيين الجزائريين بصفة عامة واللاجئين بصفة خاصة والمعلم الجزائري وهو يمارس التدريس في إحدى المدارس المغربية على وجه الخصوص ، إذ استخدم الراوي السرد اللاحق لتقديم الحياة الخاصة للمدرِّس في الصفحة الثالثة [4] من **"دماء ودموع"** ، فلفت انتباهنا تكرار الفعل الماضي نفسه (كان) بالعدد نفسه (17) أو أكثر ، وهذا ما يعكس أن الراوي يسعى إلى تقديم ما حدث سابقا بتأكيده حضور الفعل الماضي (كان) في النص ، باعتماد صيغة الماضي سبيلا إلى ذلك .

من هنا شكل السرد اللاحق عاملا مهما في استقطاب المتلقي والتأثير فيه ، بخاصة وأن هم الكاتب كان منصبا حول تقديم تقرير عن واقع مع يش من خلال ما تم رصده من صور وأحداث ووقائع بوساطة الفعل الماضي ، فالراوي يسجل ما كانت تعيشه البلاد إبتداء من الصفحة الأولى بسرد لاحق يسبق فيه زمن القصة دائما زمن السرد .

وهكذا غدا الفعل الماضي - كان بصفة خاصة - إحدى المفردات التي لا غنى لمرتاض عنها في صفحات هذين العملين ، لا يغادرها إلا حين يفتح باب الحوارات الخارجية والداخلية ، ثم يعود إليه في كل مرة كما يبدو في حديثه عن الأوضاع المزرية التي تعاني منها القرية بمن فيها وخصوصا المرأة [5] ويتواصل السرد اللاحق عندما يستحضر الراوي ماضي شخصيات عديدة مثل شخصية **شعبان**

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 247 .
[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 62 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 63 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 84 – 85 .

(ص97) **وحنان** (ص 117) **ومخنوق** (ص 166،167) **وسوزان** (ص 199،200) ومربوح (ص 265) وكذا شخصيات رواية **"نار ونور"** المتمثلة في **سعيد** (ص 312،313،373) و **فاطمة** (ص395) **وعم عمر** (ص 418،419) ووالد فاطمة (ص454،458،459) .

وفي هذه المقاطع نعثر على سردٍ لاحق غمر الرواية ، وكشف عن الكثير مما يحيط بهذه الشخصيات الأمر الذي كسر خطية زمن السرد باسترجاعات تعود إلى الوراء إلى ماضي الشخصيات لتوضيح أحداث الحاضر .

إن الراوي يسرد سردا لاحقا كلما تعلق الأمر بجيش الاحتلال وجنود جيش التحرير[1] ، وكلما أراد كشف الحالة النفسية للجزائريين والجزائريات للوقوف على حماستهم ورغبتهم في الاستقلال[2] .

ونعثر في مقطع آخر على بعض الإشارات الزمنية التي تبين حضور الزمن اللاحق وذلك حينما تصرح فاطمة قائلة « لقد مرت علينا الآن ست سنوات أو سبع ، ونحن نتعذب ونشقى »[3] ، وهذا ما يعني أن زمن السرد يأتي في مرحلة لاحقة بعد زمن القصة .

وبناء على ما تقدم يمكننا القول أن العملين " **نار ونور"و"دماء ودموع"** يتميزان بكون زمن السرد فيهما يأتي لاحقا ، كما ذكر ذلك الناقد يوسف وغليسي[4] ، بما تَضَمَّنَا من صيغ وإشارات زمنية غلبت ورود هذا النمط من الأزمنة دون غيره .

ولما كان « السرد اللاحق هو الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أُنْتِجَتْ حتى اليوم »[5] عاد عبد الملك مرتاض مرة أخرى إلى توظيف الزمن اللاحق في أعماله الجديدة ونقصد هنا رواية **"وادي الظلام "** و **"ثلاثية الجزائر "** لما تميزت به من طريقة تقديم متنها الحكائي ، إذ وجدنا أن « كل الحكايات التاريخية المروية في روايات مرتاض الأخيرة إنما تؤمها حكاية الأم زينب التي تقتحم مجلس سمر فتيان البلدة فجأة ثم تتفاوض معهم في مسامراتهم ، وتشرع في الحكي حكاية تقود إلى حكاية ، لينتهي الحكي بما يشبه ؛ (وأدرك شهرزاد الصباح) ... مع وعد باستئناف الحكي المشوق في مناسبة لاحقة »[6] .

---

(1) ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 281 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 394 ، 427 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 397 .
(4) ينظر يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 250 .
(5) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 233 .
(6) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، ص 51 .

وما عودة الكاتب إلى توظيف نمط السرد اللاحق في هذه الأعمال إلا تأكيد منه على العلاقة الوطيدة التي تجمع حاضر الوطن بماضيه ، إذ لا يمكن أن يتأسس الحاضر إذا لم ينهل من الماضي الذي هو بمثابة قاعدة انطلاق له .

إن **"وادي الظلام"** توغل في حديثها عن قبيلة الجلولية فتروي « تاريخ القبيلة وبطولاتها وتواريخ مشايخها ، وكيف دحرت بني فرناس ... ثم انتصرت على الأمير الإرهابي » [1] وبذلك تضعنا مباشرة في الزمن الماضي ، لنقف على الماضي التاريخي للبلاد وهو نقطة مهمة استند إليها السارد ، ليقنعنا أن زمن السرد ورد لاحقا ، لأنه يسهم في تقديم معلومات تاريخية مهمة للمتلقي ، فضلا ع ن ما يضفي على أحداث الرواية من حيوية وجودة .

غير أن اختياره للسرد اللاحق من أجل تقديم نصه **"وادي الظلام"** لم يكن مجرد اختيار عفوي غايته إثراء سياق الحكي ، بل الراجح أن مرتاض أراد تقديم دلالات عميقة اقتضاها سرد هذه الرواية التاريخية لعل أهمها صياغة رسالة مشفرة للمتلقي ليقارن بين أوضاع البلاد في الماضي والحاضر و كانت هذه المقارنة « مقاما لإبراز معالم التغير ومواضع التحول ، كيف الأحوال في الماضي وكيف أصبحت»[2] اليوم ، فيتعرف على علاقة الماضي بالحاضر .

وبما أنه « يكفي استعمال زمن ماضٍ لجعل سرد ما لاحقا ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة » [3] فإن الصفحات الأولى من الرواية تعج بأزمنة ماضية - تتجاوز (14) فعلا من مادة (ك ا ن) [*] - وذلك حين تطرق السارد إلى الحديث عن هيئة الأم زينب وحياتها الخاصة .

ولما أراد الكاتب أن يُبْقِي على المتلقي في الزمن الماضي نهل من « ثقافة الحكي في "ألف ليلة وليلة" »[4] فظهرت الأم زينب في « مجلسها تحكي في هيئة من الوقار ... وقد خفضت من صوتها حتى حسبها الفتيان أنها تهمس في آذانهم :

- صلوا على النبي المختار، يا أولاد! »[5] .

لقد بدأت الرواية بالحديث عما مضى حين أعلنت الأم زينب أنها تخبر السامعين عن الوقت الذي وقعت فيه أحداث المتن ، وانتهت الرواية حين ختمت حديثها عن قصة **"وادي الظلام"** وأخبارها وما وقع فيها قالت وقد أجهدها طول ما

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، ص 47 .
[2] بناء الرواية : سيزا قاسم ، ص 55 .
[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 233 .
[*] وذلك في الصفحة 231 – 232 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، ص 46 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 236 .

حكت « هذه هي الحكاية ، يا أولاد من أولها إلى آخرها ، وكما كنت تلقيتها عن جدي الحكيم الحاج بشير الذي كان تلقاها عن أجداده هو أيضا ...وكما هي مسجلة في الخزائن السرية للمشيخة العليا بالمحروسة »[1] .

إن ذات الزمن يهيمن على **"ثلاثية الجزائر "** ، إذ عاد الحكي من خلال نصوصها إلى مراحل عريقة من تاريخ الجزائر امتدت على صفحات الثلاثية معرجة على « الحملات الإسبانية على السواحل الجزائرية **"الملحمة"**، إلى الاستعمار الفرنسي من بدئه إلى ما قبل الثورة **"الطوفان"** ، وحتى الثورة الوطنية الكبرى **"الخلاص"** »[2] فجاءت هذه الأعمال السردية استرجاعا لأحداث سابقة ، عرضتها الأم زينب تحت شهادتها الحية إذ كانت « شاهدة على إعلان ثورة الخلاص الكبرى ، في الليلة الغراء ، ... شاهدة على بيعة الأمير العظيم ... شاهدة على حروبه ضد الكيان الغريب الدار الذي جاءه من وراء البحر البعيد ، وما أبلى »[3].

أبدع عبد الملك مرتاض في تقديم هذا الكم الهائل من الأحداث بتوظيفه أسلوب ا سرديايتأخر فيه زمنه عن زمن الحكاية عائدا بذلك إلى « السرود العربية القديمة عودة فنية مدروسة ليستثمر في بنيتها السردية ... وقد أكل روائع التراث السردي أكلا لما »[4] وكان عَكَسَهُ مشهد الأم زينب التي تتبوأ حلقات الثلاثية - وقد قاسمها الشيخ الضرير الدور في رواية **"الخلاص"** - والتي تظهر بين الفينة والأخرى لتضفي على المتن الحيوية بما تبثه من نقاش بين الفتية طيلة ليالي متتابعة .

ومن أجل أن يحافظ الراوي على السرد اللاحق في الثلاثية جعل زمن ظهور الأم زينب يرتبط إرتباطا وثيقا بالليل لأن « حكايات الليالي بصورة عامة تقدم من خلال صيغة الماضي ... ولكن هذا النقل بصيغة الماضي ليس معناه العودة من آخر حدث إلى الحدث الأول ، وإنما يتم ذلك من بداية الأحداث حتى انتهائها »[5] .

تعود الراوية إلى الماضي لتصوغه متنا حكائيا مميزا فتقول : « اسمعوا ، إذن ، ولكن استعدوا للسهر طول الليل ، وربما طول ليال متتابعة ، فحكاية أجدادكم الأكرمين طويلة ، ويحتاج سماعها أيضا إلى صبر طويل »[6] وبذلك أصبح الجو مهيئا للعودة إلى الماضي الذي تتشعب أحداثه وتتداخل وقائعه ولا سبيل إلى سرده

---

(1) المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 462 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، ص 47 .
(3) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 642 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، 46 .
(5) داود سلمان الشويلي ، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 51 .
(6) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 53 .

أجود من قص لاحق لتلك الأحداث التاريخية الموغلة في القِدم والذي لم تستغن عنه الرواية طيلة تواجدها في الثلاثية ، فعثرنا في ثنايا النصوص على مقاطع كثيرة تشير إلى أن معظم النصوص المسرودة كانت بنمط السرد اللاحق.

المقطع 1- « ثم استأنفت حكايتها من حيث ما كانت انتهت »[1] .

المقطع 2 - « أريد الليلة أن أمضي في حكي ما كنت في بعضه خلال الليلتين الماضيتين »[2].

المقطع 3 - « استأنفت حكايتها من حيثما كانت انتهت إليها »[3] .

المقطع 4 - « سأواصل معكم الحكي، ولكن بعد أن أصلّي »[4] .

المقطع 5 - « ها أنا ذي ، يا أولاد ، حاكية لكم حكاية المقاومة الأولى ، حكاية التضحيات والشرف الأعلى »[5] .

وتواصل الأم زينب سرد الأحداث الماضية لأن الهدف من المقاطع السابقة وغيرها هو وضع المستمع في أجواء الزمن الذي تجري فيه الأحداث التي جاءت خصيصا لحكايتها تصرح قائلة « ما جئت إليكم إلا لأحكي لكم مواقف عظمى ، وأياما غرا، من تضحيات أبائكم الأكرمين الذين يستوجبون منا مدحا و شكرا »[6]

وهذا النوع من السرد الذي أضحى تقنية لازبة بحكاياتها يُكَوِّنُ في ذهن المتلقي صورة كاملة عن تاريخ الجزائر فضلا عن غاياته الفنية الأخرى داخل النصوص كالتشويق وإبعاد الملل عن المتلقي .

وهكذا يمكننا القول أن الراوي يلجأ إلى السرد اللاحق كلما تعلق الأمر بتاريخ البلاد ، فوضع بين أيدينا نصوصا روائية تتخذ من الشكل التاريخي إطارا خاصا لأحداثها ، خاصة وأنه يروي أحداث دولة عظيمة هي الجزائر .

من هنا جاء هذا النوع من الأزمنة السردية الأكثر استعمالا ووضوحا على مستوى هذه النصوص ، ليكشف لنا عن « ذكاء المؤلف في تقديم الحكاية ، وتوجيه السارد إلى انتقاء طريقة سرد الأحداث بأسلوب جمالي قادر على التأثير في القارئ منذ اللحظة الأولى »[7] .

---

(1) المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 156 .

(2) المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 189 .

(3) المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 201- 221 والطوفان ، ص 258 .

(4) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 293 – 372 .

(5) المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 340 .

(6) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 694 .

(7) ميساء سليمان الإبراهيم : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، د ط ، دمشق ، 2011 ، ص 221 .

1 2 - السرد المتزامن

لا ينحصر زمن السرد بالضرورة في السرد اللاحق بل يتعدى إلى أنواع أخرى من السرود ومنها السرد المتزامن ، الذي يجعلنا نتلقى مضامين النصوص وكأنها تقع الآن أمامنا فهو النمط « الذي يعيش من مده ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة »[1] .

فالسرد المتزامن هو الذي يرد زمنه مطابقا لزمن الحكاية مما يجعل خطابه يجيء عادة بصيغة الحاضر كما يشير إلى ذلك **جيرار جينيت** بقوله : « هو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل» [2] وعلى هذا الأساس اكتسب السرد المتزامن خاصية كونه « الأكثر بساطة ، مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني »[3].

ويحضر السرد المتزامن في الخطابات الروائية التي يظهر زمن السرد متـزامنا مع زمن الحكاية من هنا يكون السرد المتـوافق هو« الذي يزامن الحكاية إذ تتم رواية الأحداث أثناء وقوعها »[4] فتسرد للمتلقي أحداث آنية بصيغة الحاضر .

1-2-1- السرد المتزامن في المدونة

تنوع ظهور زمن السرد في المدونة بين الزمن اللاحق والزمن المتزامن ، فكما خص مرتاض مجموعة من أعماله بسرد لاحق ، وجدناه في أعمال أخرى تتمثل في **"الخنازير" ، "صوت الكهف" ، "حيزية" و"مرايا متشظية"** يكرس تزامنية السرد ، بفضل ما ورد فيها من مقاطع وأحداث تؤكد أن الزمن « مكون سردي يخضع أُسْوَةً بمكونات السرد الأخرى لغايات النصوص وأهدافها ويتأثر بما يحدد له من موقع في العملية السردية »[5] .

تطالعنا رواية **"الخنازير"** بسرد متزامن ، يسعى السارد من خلاله إلى أن يضعنا في أجواء جزائر ما بعد الاستقلال أين لا يزال الصراع حادًا بين أبناء الحَرْكَة وأبناء الشهداء وبالضبط أيام الثورة الزراعية ، فيبدو لنا أن السارد يصوغ الحدث في حاضره الذي وقع فيه ، وبالتالي فهو ليس على إطلاع بما سيحدث .

---

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 235 .
(2) المرجع نفسه : خطاب الحكاية ، ص 231 .
(3) المرجع نفسه : خطاب الحكاية ، ص 232 .
(4) مجموعة من المؤلفين : إشراف محمد القاضي ، معجم السرديات ، ص 233 .
(5) لؤي حمزة عباس : سرد الأمثال ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص 129 .

يبدأ السارد حديثه بمقطع غنائي يردده المتطوعون وهو آمامية الثورة الزراعية ، ليهتم بعد ذلك بالحديث عن الشطاح الذي يتجه إلى أحد المخيمات ؛ مهمة خاصة كانت تنتظره هناك [1] ، ثم يبين لنا حالته [2] وهو ينتظر سيارة توصله إلى حيث المخيم ، وبعد جهد وعناء وانتظار طويل تأتي السيارة لتصطحبه إلى هناك [3] أين يفاجأ بالأصوات العالية المنبعثة بالتحديد من قاعة الطعام [4] ، ثم يتحدث السارد عن الضيف الجديد وهو يسعى للحصول على سرير وغطاء ووسادة[5].

ويستمر حديث السارد عن حاضر الشطاح ومن يشاركه الحياة في المخيم ، وهو من خلال ذلك يهدف إلى توضيح الوضعية الاجتماعية والحالة النفسية لأفراد المخيم ، فاستقى أحداث الحاضر من عمق ما يجري في المخيم ، هذا ما تبين لنا من خلال المواضيع التي تناولها السارد والتي منها ما يلي :

الموضوع	الصفحة
مقارنة الموائد	254- 255- 259 – 260
مرافق كريم للشطاح	261 إلى 264
الحياة اليومية للشطاح في المخيم	271-272-274-275-280-281
حالة الأطفال في المخيم	289-290-291-331-332-334-343-344
إقامة حفل ساهر	293-295-297
نهاية الحفل	298
اختطاف خيرة	299-300-301
حالة خيرة في المغارة	301 إلى 304 ، 352-353-380-381-382-389
إكتشاف أمر إختطاف خيرة	306-307
حيرة أصحاب المخيم في أمر اختطاف خيرة والشروع في البحث عنها وعن الفاعل .	308-309-310-311-314-315-316-317
فضح الكبير	321-322
قضية والد شهرزاد	324 إلى 330- 404 إلى 415- 426
حادثة خطف التفاحة للطفل الرجل	332-333 من 338- إلى 342
صراع الطفل الرجل مع الشطاح	347 إلى 350
فضح إختلاسات كبير المخيم وانكشاف أمره	359 إلى 362 – 365-366-368-369
ظهور بن الحركي في منصب كبيرالمخيم	370 إلى 372 – 374
حديث شوك مع الشطاح	376-377-378

[1] ينظرعبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، الصفحة نفسها .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 251 – 252 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 252 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 256 – 257 – 258 .

انتقام الشطاح من الطفل الصغير ونصبه للكمين	385 إلى 390
البحث عمن ضرب الطفل الصغير والعثور على الدليل	400-399-398-397
الطعام	423-421-417-416
انتقام خيرة من الشطاح	437-436-435-434

من خلال رصدنا للأحداث التي تضمنها نص الخنازير ، يتراءى لنا بوضوح انشغال السارد بتقديم هذه الأحداث بصورة تعتمد على التداعي الحر فتطابق زمن السرد بزمن الحكاية مما يفضي بنا إلى القول أن توظيف السرد المتزامن جاء بشكل فعال كشفت عنه المضامين التي أشار إليها السارد وهو ما يعكس براعة الكاتب وقدرته على تقديم مثل هذا النوع من السرود .

والملاحظ على نص الخنازير أن السرد المتزامن سيطر كليا على الرواية فظهر بصورة مكثفة عندما تأزم الأمر باختطاف خيرة وشروع أصحاب المخيم في البحث عنها .

كما كان هذا النمط حاضرا عندما وقف السارد على حالة خيرة وهي في المغارة ، وشمل السرد المتزامن قضية ثابت المتهم أيضا .

ومن هنا عكست الرواية مضامين اجتماعية وسياسية واقتصادية كونها «موضوع روائي جديد تحكمه رؤية سردية جديدة ، يتزامن سردها مع أحداثها »[1].

وإضافة إلى **"الخنازير"** نعثر على صوت الكهف التي تجسد هي الأخرى وضعية السرد المتزامن ، حيث بدأها السارد بتساؤله عن أوضاع أهل الربوة العالية موظفا عددا من الأفعال التي تعكس حاضرهم وتكشف أوضاعهم ومنها : تحمله ، تدفعه ، يصك ، أصابها ، تستقبل ، يواري ، يواريها ، يحتوي ، يطبق ، تبتدئ ، تنتهي ، يسلكونك [2] ، وكلها صيغ دالة على الحاضر المستمر الذي يلازم أصحاب الربوة ، ومن هنا تمثل الزمن الحاضر في صوت الكهف في هذا الواقع المرير الذي يعيشه أهلها « أصبحتم تستنشقون الهواء الملوث ، تأكلون الطعام الملوث ، الفضلات التي يلقونها إليكم ... وتختصمون من حولها ، وكلابكم تتنابح حولكم . تتسابقون إلى مزابلهم ، وتستقبلكم مع كلابكم ... وأصواتكم تتصايح ، وأنتم تتدافعون كالأشباح المريضة ... وأنت معهم تتسابق وتتدافع »[3] .

إن أوضاع أهل الربوة حاضر ة يبحثون فيها عن هويتهم المفقودة وعن حريتهم المسلوبة لذلك نجد السارد يصر على توظيف الأفعال المشحونة بحمولات زمنية دالة

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 250 .

[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 471 .

[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 472 .

على الحاضر الذي يعيشونه ومن ذلك مثلا المقطع التالي: « تعوي الذئاب ، والذئاب التي تتعاوى عليها كل ليلة ، وليالي الشتاء التي يشتد فيها الجوع ، والجوع الذي يطوي أمعاءها مثلكم ، لقد أعجزها العثور على خروف أو جدي أو ديك مثلكم حين ينتهي موسم التين والشبع تتعاوى الذئاب لتندب أيام الشبع ... الجائعون يأكلون الجائعون ، الجائعون يزدادون جوعا ، الذئاب تتحالف مع ... معهم لتجوعكم »[1] .

يعكس هذا المقطع بوضوح انصهار السرد المتزامن في مضمون النص ، إلى أن أصبح جزءًا لا يتجزأ منه ، فالحاضر الذي كرسه هذا النمط السردي ، لم يكن سوى الحياة اليومية التي يواجهها أصحاب الربوة العالية .

وكما أن تزامن الأحداث يظهر في واقع أهل الربوة وحياتهم اليومية ومعاناتهم ، كذلك تزامن الأحداث ورد في حادثة اغتصاب زوليخة التي امتدت صفحات [2] حاول السارد من خلالها أنه يجعلنا نُلِمُّ بحيثيات الواقعة ، كما يشمل هذا النمط أيضا الأحداث التي يُشاهدها الجميع في المقبرة ، مستندا في ذلك إلى صيغ وصفية استقاها من عمق الأحداث .

تعرفنا عن طريق السرد المتزامن على الأولياء الذين يرتادون المقبرة بلباسهم وحركتهم ومظهرهم المميز ، فيظهر المكان بحلة غرائبية مدهشة ، وبمع اينتنا للنص تلفت انتباهنا بعض الأفعال التي تومئ إلى السرد المتزامن كما يشير إلى ذلك فعل تتعانقان الذي ورد ثلاث مرات في الصفحة 591 وخمس مرات في الصفحة 592 ، وهو فعل مرادف للأمل يوحي بالإستمرار في الإتحاد وإصرار أصحاب الربوة العالية على التحدي .

وبالرجوع إلى أعماق النص نسجل حضورا بارزا للسرد المتزامن مثلما هو الحال في الأحداث التالية :

الموضوع	المقطع	الصفحة
سباق الطاهر مع الذئب	« الذئب وأنت تستبقان ... أمسكت به منذ ذلك اليوم أصبحت أسبق أمل الربوة ... لا أحد ينازعك » الأفعال : يجيء ، تحتمل ، يبتهج ، يركض ، يسابق ، يفترسه .	475 إلى 478
استيلاء بيبيكو على الأرض. الذئاب على الدجاج .	« بيبيكو والذئاب ، استولى هو على الرض ، وتُغِيرُ هي على الدجاج والنعاج ، الافتراس والاستيلاء حتى الكلاب عجزت عن ملاحقتها ،... تعدو وتعدو كل يوم أكثر »	477

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 475 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص من 497 إلى 503 .

	« أموت من الجوع ولا آكل من مكافأة يعطيها بيبيكو ، قل له لما ترجع فقط ، أريد أن تُرجع لي أرضي التي اغتصبتها . - بيبيكو لا ، لم يرسل شيئا ،إنما ابنته جاكلين هي التي أصرت ، لقد أعجبت برشاقتك ».	
علاقة زينب بالطاهر	- « يا أمي لو ترين ..... - زينب وهي ترعى في الغابة .... - أيش تريد أن تقول يا ولدي ؟ - لو شاهدتها وهي تلاعبك وتسابقك ... فكيف تفهمك وهي لم تشاهد شيئا » .	487
منظر المقبرة أمام الطاهر	« تتوقف لتتأمل ... منظر يطير له قلب الجبان شعاعا ، شيء كأنه شخص مكفن يتكور أمامك ... يتحرك ويتدحرج في كل الإتجاهات ... وأنت الذي يلاحظ ذلك بكل انتباه ، أشعة القمر تظاهرك على تبين ذلك الجسم المشوه المتدحرج » « وتتوقف عن السير لحظة ، تتردد ، تفكر فيما تصنع ، تفكر ثم تفكر كيف يجوز ؟ الموتى لا يعودون أبدا » .	493
حالة المجاعة التي حلت بالربوة العالية	« تتوجهون نحو الحقول الجرداء ، لا شيء يؤكل غير ... البقوق ، نبات تحتقرونه ... تجنون من جذوره العميقة حبوبا صغيرة ن عددتم ذلك طعاما تبتلعه حلوقكم ، وترفضه معدتكم ، طعام أقبح من الجوع ... أنتم تعترفون بذلك ، لا تجادلون فيه ...» « وتنطلقن مشمرات ... وتشرعن في الإحتفار ... تتصاعد الفؤوس » .	495 – 496 - 497 - 504
اغتصاب زليخة	« وهذا ابن رابح الجن يلاطفك ويبتسم في وجهك ، لا أثر للغضب على وجهه » . « ولا تصدقين ، ولا تعرفين معنى لهذا الحنان ، لهذا الإشفاق » .	497 إلى 503
ظهور الخيال في المقبرة	« كل ليلة ، يا أولاد يخرج في المقبرة خيال» . « آخر الأموات عهدا بالحياة هو الذي يخرج يتمثل لكل حي يمر بالمقبرة ليلا » .	508 إلى 514
القيام بالواجب نحو الولي الجديد	« وبعد عيشون يأتي عبد الرحمن الوالي الجديد ، بيبيكو يستشفه لكم ، الوالي المنسي ... هو الذي يتبرع بشاة وحده ، وأنتم تتبرعون مجتمعين لشراء شاة أخرى » .	515 – 516 - 517
عقد زينب	« وتنامين به يعود نحو رقبتك إذا استلقيت على ظهرك ينساب على إحدى كتفيك إذا تقلبت ، يفترش فراشك ... والعقد الذي يتخذ فيك أشكالا مختلفة » « العقد الذي يمتح معك من البئر إذا متحت ، يتهاوى أمامك ، يغادر النحر ، يتعلق بالجيد وحده ... يمتزج لمعانه بأشعة الشمس » .	518 – 526 - 527 - 528 - 529

حالة زينب عند غياب الطاهر	« وتودِّين لو تُغَنِّين ، كيف تغني المذبوحة ؟ وتودين لو تبكين ، حتى تسمعك الذئاب ، وتنبح فيك الكلاب ، إنما كيف يجوز ؟ هو الذي علمك الصبر » . « وتغتسل الدموع صفحة وجهك الناضر ، وتتساقط الدموع الصامتة على العجين ... »	529 - 530
انتقام بيبيكو من زينب	« الأقرع يجرجرها ، والجن يضربها ، والكلب ينبح فيهما ، يحاول أن ينهشهما ، يزداد شحنه عليهما ، يهاجم رابح الجن ... – والصبي يبكي وينتحب ، يحاول أن يضرب الأقرع متعلقا به ، ينتحب ويحتج ، يضرب، يتعلق ، ينحني على بعض الحصيات مهددا بها » . « ورابح الجن يضرب زينب الغالية ، زينب الغالية - معنا يا بنت الكلب ! إلى مزرعة بيبيكو » .	533 - 534 - 535 - 572 - 573
الحديث عن كهف الصندل بجبل زندل	« وعدة زندل هي اليوم الوحيد الذي يشبع فيه جميع أطفال الربوة العالية ... يجلسون إلى هذه الجفنة ، لا تأكلون منها إلا اللحم والعسل ، ثم تنهضون » . « وتُغلقون الباب من دونكم ، صخرة عظيمة تتظاهرون على تحريكها ، تحركونها من أحد طرفيها نحو الداخل فينفتح ، وتدفعونها من الطرف الآخر نحو الخارج فينغلق ، توقدون الشموع والقناديل ، وأنتم الآن في عالم آخر ... تتقدمون ، تتعمقون الكهف ...» .	544 – 545 591 - 596 598 - 609
لقاء زينب بصالح	« حين تنام الذئاب في الكهف يجيئك هذا ، صالح ؟ مَنْ صالح ؟ " آه " تذكرت ، صالح الذئب ... صديق الطاهر ... أدى معه الخدمة العسكرية » . « فعلا لم تعودي تعرفين ما يجري ، كيف يقدم إليك هذا المبلغ من المال ؟ » .	546 إلى 553
حالة أهل الربوة	« تشرئبون بأعناقكم نحو السماء ، تراقبون حركة السحاب ، حين ترفعون فؤوسكم ... ترفعونها حتى تختفي ... تراقبون السحاب لعله أن يتكاثف » .	554 - 558 - 559 - 561 إلى 570
عودة الأمل لأهل الربوة	« اسكتوا يا جماعة هذا خير ربي ! » . « قطيرات المطر التي تبلل جلابيبكم فتتسرب بسرعة إلى أجسامكم » . « الأمل الدافئ الذي يداعبهم » .	555 - 556 - 557
اختفاء طفل زينب	« يزداد خوفك ، يشتد قلقك ، حتما لا يوجد ... اختفى ، وقع له حادث ما ، إنما ماذا ؟ وتنهمر دموعك الغزيرة ، ثم تجهشين بالبكاء ، وتبكين حتى تستنفذي البكاء » .	574-575-576
حديث زينب مع ابن الجن	« أنا حزين يا زينب كيف يختفي الصبي بهذه السهولة – أنتِ قاسية ! تحتقرينني بدون سبب أنتِ لا تميزين	576-577– 578

	الرجال » .	
مقتل الذئب	« هذه جثة الذئب ، يا أولاد ! » . « وتتسامع الربوة ، ويصب الأطفال ، والنساء ذعر شديد ، ويتجمعون وتتجمعون »	582 - 583
عودة القائد من مكة	« كل الذين يُحسنون الشّيَّ ، يباركون غدا دار القائد ، فهمتهم » . « والقتار الذي يملأ الفضاء كله ، السيارات الفارهة تتابع ...» .	585–586-587
لقاء زينب والطاهر	« وتضمها إليك بألف حنان وحنان ، تضمها إليك ، وتحملها بين يديك ... وتغمرك بدموعها ، وتبكي أنت ... »	590–591 479–480- 481 -482
العثور على الصبي	« وتحتضنينه بالدموع ... وتضمينه إلى صدرك ... وتُمطرينه بالقبل ... وتُغرقينه بالدموع ... – إنما من اختطفك يا ولدي » .	593
الخروج لمحاربة بيبيكو	« وسلاحكم تحملونه ... وتغادرون الكهف ... لأوامره تغادرونه وأنتم تحملون السلاح ... يقودكم الطاهر الـ... وزينب المرتدية الحلة الخضراء ... تنير لكم الطريق ... لولاهما لما اهتديتم إلى الطريق ... لاشيء يُرى » . « وتوقدونها نارا متأججة ، نارا أضاءت مابين المزرعة والربوة والكهف ... أحرقت كل شيء ... أفزعت قلوبهم ... وتشاهدون النار ، وتسمعون صراخ بيبيكو ... إنما لا تجيبونه » .	610 -611

وبعامة يمكننا القول أن الكاتب قدم لنا مضمون الرواية من خلال توظيفه للحاضر ؛ لأنه لم يكن يسجل أو يقرر وإنما كشف واقعا مع يشها وأحداثا آنية بينت أن هذا النص اعتمد على السرد المتزامن اعتمادا كبيرا .

وفي سياق حديثنا عن النصوص التي تؤكد تزامنية الأحداث في المدونة ، تتجلى لنا رواية **"حيزية"** التي تعتمد هذا النمط السردي ، من خلال ما لمسناه فيها من مواضيع آنية في مواطن كثيرة ، ومن ذلك أن السارد بدأ الرواية بالحديث عن الناس المنتشرين حول حي سيدي الهواري وهم يتصاعدون في الأدراج المفضية إلى ساحة السلاح وسط الباهية وهران ليقف عند المجدوب الذي يردد مقطعه المعروف **" ألا في سبيل الله "** وفي حديثه عن حالة الناس يصر على أن القمل أكل الأخضر واليابس لذلك ردد اللفظة عدة مرات ، ليعرج على حيزية الساحرة التي يتطلع لرؤيتها ، كأمل يترقبون تحقُّقَهُ ، لذلك امتد الحديث عنها عدة صفحات[1] .

[1] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، حيزية ، ص 629 إلى 631 .

جعلنا السارد نتلقى مضمون رواية حيزية بعيون الحاضر ، معتمدا على تقديم الأحداث الراهنة التي تبلور واقع حي سيدي الهواري والباهية وهران ، فعَرَّفَنَا السارد على جملة من الوقائع ظهرت على امتداد الخطاب الروائي حيث ركز فيها على الزمن الحاضر الذي عادة ما يمنحنا الإحساس بأن السارد يروي القصة في الزمن الذي تحدث فيه .

ونعثر في ثنايا سرد الرواية على مقاطع كثيرة تُوَضِّحُ ذلك ولعل منها ما ورد في الجدول التالي :

الموضوع	المقطع	الصفحة
حالة التدريس والمناوشات بين الطلبة	« دعوني أقتله العربي القذر! الحشرة الحقيرة ! ناولوني سلاحا ! ». « وتنطلقون إلى حيث الثانوية التي فيها هم ... وأنتم أقلية قليلة » .	-634-632-631 636-635
أخذ الشيخ الصغير للسجن وحالته فيه	« ويقودك دركيان متغطرسان ، والسجن ما أقربه ، بينه وبين ثانويتك خطوتان » . « و أسواط تنهال عليك ... وتتجلد و تتجلد ... بكل ما أتيت من صبر ... لا ينبغي أن تظهر أمام هؤلاء ضعيفا » .	363 إلى 638 641 إلى 644 695- 701- 712
الحديث عن حيزية	« ما أفتن عينيك اللتين تُطلّين بهما على نصف العالم يا حيزية ، تمشين فيمشي لك كل الفتيان ... تتحركين فيتحركن ... تتوقفين فيتوقفن ، وتتحدثين فيسمعن...» .	-649-640-639 -669-651-650 -743-742-670 827-819
حالة المساجين	« تظافرعليكم البرغوث والبق والقمل جميعا ،وتَحُكُّونَ جلودكم وتصطنعون أظافركم الحادة ، وتستخدمون أصابعكم ..» .	645 إلى 649 -717-716-696 799-798-797
معاناة رحمونة في بيت موريس	« وأنتِ سجينة عند موريس ... تجففين وتغسلين الصحون ، وتغسلين الملابس... ».	652
حالة أم الشيخ الصغير	« وترينها مضطجعة مهمومة ، تتقلب على الفراش ... ومن حين إلى آخر تبث شيئا ، همهمة تُسمع ولا تُفهم ... » .	695-656-655
المساجين في المحجر	« تحملون المداق ... حتى تعلوا في الهواء ، ثم تنقضون بها على الصخور ... شظاياها تتطاير عليكم » .	-600-659-658 661 إلى 667 -712
أم الشيخ وهي تقضي النذر	« وتمضين إلى المدينة الجديدة ، الجديدة القديمة ، حيث سوق الدجاج وتشرين الديك ... تهبطين نحو سيدي الهواري » .	673-672-671
الحديث عن الزاوية وما يحدث فيها من طقوس وعن طريقة	«هيا لعلكم تصيبون بعض الهبات ، تجمعونها ، تعـودون بها مـع العشية ثم تقتسـمونها بالتســاوي...» .	673 إلى 682

الحصول على النذور	«وتشبعون الليلة حتى التخمة وتُجَلّلون وتهللون وتسبحون وتحضرون الحضرة ...» .	
النساء في الأضرحة	« ولا تزالين في الضريح المبارك ...وهن إليه متعلقات... وهن يسكبن الدموع غزارا ... وهن يبكين وأنتِ معهن تبكين » .	-686- 685 - 684 690 .
حديث الأم ركوشة مع النسوة	« سـيدي الهـــواري لا يُـزار للضُّوء ، هو يزار لشيء آخـر ...ألا تعـرفين ... لا تخلطي يا بنتي ».	-686-691-687 690
رؤية المرأة وحديثها مع زوجها	« تستيقضين مذعورة ، تكاد السعادة تخبل عقلك ... تنيرين الشمعة ، توقظين زوجك ». « وقف علي رجل في المنام ، ولي فيما يظهر».	691-688
الحركي يبحث عن الشيخ	« أريده حيا ! ... لن يذهب بعيدا ! هو لم يشبع منذ أيام ... كيف يستطيع أن يستقبلكم »	715-714
الحديث عن الفحل	« يأتمرون أمـرك رجال الحـرْكة الأوفياء تقودهم بحنكة ، تستطيع أن تغزوا بهم بلدا آخـر لو تشاء » . « يمقتونك ويتربصون بك وينتظرون ساعة الشنق » .	696 إلى 701 703 إلى 706 - 718 - 711-710 -705-734 -719 745-735
محاكمة عمي الرقبة	« واعتقلك كما يعتقل الأحرار ، وحاكمتك كما يحاكم الثوار » . « حانت ساعتك يا عمي الرقبة ، فعلا ! أنت شجاع ... الحقيقة أقولها لك الآن ، قبل لقاء مصيرك » . « سنثأر لك يا عمي الرقبة ، سنثأر لك ، بالله نقسم » .	720 إلى 729 723 726
وصف ما وجد عمي الرقبة في موته	« وتبتسم في وجوههن الملاح ، ولا تقول شيئا من فرط الهيبة ، من هـول المهابة التي تَحْفُ بهن » .	732 - 731
حديث المختار مع أمه وهيامه بحيزية	« يا أمي أنا لا أنام ، كأن سياط النار تكويني ، حين تنظر إلي » . « يهيم بحبها على وجهه ، يقرر التضحية بنفسه من أجل أن تزدف له » .	744
حديث بنات الفحل معه ودعوة كاثرين للفحل	« بابا لابد أن نخطبها ... لا يعقل أن نخليه يحترق أمامنا ... ويصررن جميعا ، إلا أنت ...» « وتزور كاثرين البيت ويراقصها الفتى ... وتختلف إليه ... وتستمع معه إلى الموسيقى »	749 -748
الفحل معه زوجته	« وتقبل أنت كعادتك ...المختار لم يرجع يا رجل سيرجع ما أكثر ما تأخر » .	-758-751-750 -795-794 -768 816-796
حديث الشيخ حمدان والفحل حول حيزية	« أنت تُخْطئ الحساب يا حمدان ، أنت أيضا موظف عندها ... كلنا يأكل من خيرها » .	755 -754

تفتيش بيت رحمونة وقتلها لنفسها	« لا يوقظك إلا الباب الخارجي وهو يطرق بشدة ، كأنه يطرق بالحديد . - إفتحوا أيها الكلاب ! - ... أنتم تفعلون ما تشاؤون في هذه الأرض ...» .	779 إلى 783
احتفال كارلوس وخوصي بانتصار "ر" في هذه الأرض	« باسما يُقتل كارلوس ، ينزل من سيارة " الجيب " يحتمل رشاشته ... - لنشرب على نخب انتصار "ر" في هذه الأرض التي هي أرضنا ، ويريدون أن يُخرجونا منها ...»	785- 786
مقتل كارلوس	« ها أنت تُقبِلُ على بيت خوصي ... لقد طعنك هذا... بسكين حادة » . « إنك الآن تغادر يا كارلوس وكم هي تافهة هذه الحياة » .	786-787
توبة الفحل	« ساعدوه يا جماعة أبي وأعرفه كان نادما لا يزال يبحث عن طريقه » . « الآن أنت في قبضته م ، اختيار ، تائبا ، باكيا ، مستعطفا » .	801 - 804 إلى 814 -818 -820-821- 825

يبدو لنا أن سر تراكم المقاطع والنصوص الآ رنية في هذا الخطاب الروائي يعود إلى اعتماد الكاتب على نمط السرد المتزامن ، والذي تميز به في مجموعة من نصوصه .

إن رصد الأحداث الآرنية يعطينا صورة واضحة عن كثافة هذا النوع من السرد في أعماله الجديدة ويجعلنا نكتشف أن الكاتب غَيَّر نمط سرده من اللاحق إلى المتزامن ليواكب الأحداث التي تمر بها البلاد ، على نحو ما تكشف عنه **" مرايا متشظية "** التي لم تكن إلا تجسيدا لح اضر ألمَّ بالبلاد أفرز حالة مزرية للشعب بمختلف فئاته ، وهذا ما جسده بصورة قوية نص الرواية التي نأخذ منها النص التالي : « الناس يتمتعون بالنعيم ، وأنتم تتمتعون بالشقاء ... الناس يحبون . وأنتم تكرهون ، الناس يُحْيُون ، وأنتم تقتلون ، الناس يتمتعون بالغنى ورغد العيش . وأنتم على أنفسكم تكذبون »[1] .

أراد السارد أن يجعلنا نعيش المأساة ونتعرف عن قرب عن المعاناة ، لنندمج مع مضمون النص فقدم الوق ائع وكأنها تحدث للتو أمامنا كما يوضح المقطع التالي الذي يخاطبهم فيه قائلا : « تضج أصواتكم بالبكاء ، وتختنق بالنحيب ، وتتعالى

[1] المصدر السابق ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 197 .

أصوات نسائكم بالعويل ، ويضطرب أطفالكم فيصرخون رعبا ، والويل والعويل ، وأنتم ذاهلون ، لا أحد يعرف ماذا يفعل ، بعد أن دهاكم الدهر بما دهاكم »[1] .

هكذا أسهم توظيف الحاضر في تقريب واقع الجزائر في مرحلة التسعينات ، فالسرد المتزامن يومئ إلى أن « الفئة الباغية الفاسقة الفاجرة الماكرة » [2] عاثت فسادا في البلاد ، وهي الصورة التي يحاول الكاتب إيصالها للمتلقي .

وجميع النماذج التي سبق ذكرها هي عبارة عن إعلانات واقعية تحملنا على القول أننا بصدد سرد متزامن .

5 -<u>الضمير</u>

تشعبت دراسة الصوت السردي عند جيرار جينيت فشملت عنصر الضمير الماثل في السرد ، فمثلما يتحدد الصوت بموقعه من زمن الحكاية يتحدد أيضا « بعلاقته بموضوع الحكاية ، فإن كانت الحكاية حكايته اختار السرد بضمير المتكلم ، وإن كانت حكاية سواه اختار السرد بضمير الغائب »[3] .

يعد الضمير السردي الصوت الذي يسعى لكشف ما يجري من أحداث ووقائع في المتن الروائي ، فكانت له أهميته في الخطاب الروائي « باعتباره الحضور العلني أو الضمني للراوي الذي لا يمكن أن يكون في سرده إلا ضميرا متكلما مثله في ذلك مثل كل ذات متلفظة في ملفوظها »[4] من هنا جاء اهتمام التحليل السردي بالخطابات الروائية كبيرا ، فأضحى من المحاور الضرورية في مقولة الصوت السردي .

إن استخدام الضمير في المتن الروائي عادة ما يكون لتصنيف السرد إلى سرد بضمير المتكلم وسرد بضمير الغائب وسرد بضمير (المخاطب) غير أن **جيرار جينيت** يرفض هذا التصنيف بسبب اعتماده الضمير النحوي معيارا ، فهو تصنيف يبرز في نظره تغير العنصر القار في المقام السردي »[5] .

وسواء قدم القص بدءا من الحاضر أو انطلاقا من الماضي فالأمر سيان لأن اختيار الضمير حسب رأي **جيرار جينيت** « هو أمر مرتبط برغبة الكاتب الذي يحلو له أن يكتب قصة بضمير المتكلم وأن يكتب أخرى بضمير الغائب لا لشيء إلا لأن

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 47 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 39 .
[3] لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 117 .
[4] مجموعة من المؤلفين : إشراف محمد القاضي ، معجم السرديات ، ص 280 .
[5] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

ذلك كذلك »[1] ، من هنا تصرف عبد الملك مرتاض في الضمائر الموظفة في أعماله الروائية بحسب ما يراه مناسبا .

2 1 - الضمير في المدونة

إن القارئ المتأمل للمدونة يكتشف بيسر أن الضمائر المستخدمة فيها تتأرجح في عمومها بين ضمير الغائب وضمير المتكلم وهذا التأرجح هو ما سنحاول تقديمه في هذا الجزء من البحث لنقف على التحولات التي طرأت على توظيف الضمير من مرحلة إبداعية إلى أخرى .

لا يخرج تقديم الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض عن نطاق ضميرين في الغالب الأعم ، أولهما ضمير (الغائب) وهو ما اشتملت عليه روايتي **"نار ونور"** و **"دماء ودموع"** وعاد الروائي إليه في أعماله الأخيرة **"وادي الظلام"** و **"ثلاثية الجزائر"** ، وثانيهما ضمير (المخاطب الأنت) الذي اعتمد عليه الكاتب ليضيء لنا متن **"الخنازير وصوت الكهف وحيزية ومرايا متشظية"** غير أن هذا لا ينفي انعدام الضمائر الأخرى كضمير المتكلم إذ كان الكاتب يبثه في بعض المقاطع من نصوصه الروائية لكن وروده كان بصورة محتشمة مقارنة بضمير الغائب وضمير المخاطب .

2 1 1 - ضمير الغائب

يعد ضمير الغائب ، أكثر الضمائر استخداما في السرد الروائي لذلك استعان عبد الملك مرتاض بهذه الآلية في أولى أعماله ، وهي خاصية الرواية التقليدية التي تتجاوز شخصيات العمل الروائي ، لتتجه نحو شخصية محورية دارت حولها معظم الأحداث ، وهي شخصية ابتسام في **"دماء ودموع"** وشخصية سعيد في **"نار ونور"** التي يروي عنها الراوي بضمير الغائب أدق التفاصيل وأخفاها.

نلاحظ ابتداء من **"دماء ودموع"** أن الراوي يشرع في الحكي عن ابتسام التي قضت فترة من شبابها في خدمة الثورة الجزائرية والعناية باللاجئين فيقول عنها : « جلست إلى المكتب وكأنها مفتشة من المفتشات . ولكن مالها وللتفتيش ، هي إنما خلقت لتكون محبوبة في قلوب الناس جميعا ؟ ثم تناولت قلما وقرطاسا وأخذت تسجل أسامي التلميذات اللاَّجئات ، والتلميذات اليتيمات »[2] .

يوحي المقطع بالدور المهم الذي أدته ابتسام فهي لم تدَّخِر جهدا في مساعدة اللاَّجئين في الأراضي المغربية ماديا بتقديم الإعانات ومعنويا ببث الأمل في نفوس

---

[1] المرجع السابق : ص 281 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 122 .

اللاَّجئين ودعوتهم إلى النضال لتحقيق النصر، مؤكدة بذلك دور المرأة الجزائرية في الكفاح ، وهذا ما نتبيَّنُه من كلام أحمد الذي يقدمها لتلقي خطابا أثناء الاحتفال فيقول : « وها هي ذي أختنا الفتاة الجزائرية تأبى إلا أن تشارك أخاها الرجل في معركة المقاومة »[1] .

حظيت ابتسام بطلة الرواية عند الراوي باهتمام واضح يتجلى في إحاطته بكل ما يتعلق بها وكأنه شاهد على ما يروي فاستغل تقنية ضمير الغائب (هي) وسلط عليها وصفه بعد أن استلمت رسالة أحمد فيقول : « لم تستطع ابتسام أن تضبط عواطفها في تلك الأيام ، فهي تنفعل لأدنى شيء ، وتفرح لأدنى شيء ، وتضحك لأدنى شيء ، هي سعيدة جدا »[2].

لقد تمكن هذا الضمير من الوقوف على الحالة النفسية (السعادة) والفيزيولوجية (الضحك والانفعال) التي تملكت ابتسام فاتضحت أغوار نفسها للقارئ واقترب من هذه الشخصية المركزية .

ويمضي السرد بضمير (الغائب) صوب خبر خطبة ابتسام ومناقشة أمر زواجها الذي استغرق عدة صفحات ، وقد اشتد الموضوع تأزما حين اَلَحَّ مخنوق على خطبتها لابنه وأصرَّ والدها على الرفض قائلا :« هي الآن في سن تسمح لها بأن تميز الخبيث من الطيب فتختار»[3] ويضيف « لستُ أنا الذي يتزوج، بل هي!»[4].

من هنا نلاحظ أن الضمير (هي) ناب عن ابتسام في تقديم موقفها من فكرة الزواج بابن مخنوق مثلما ناب عن تقديم أوصافها فجاء في السرد « هي مخدومة ذات ثراء ،... وهي حسناء ذات جمال وإغراء » [5] وعلى ما فيها من صفات فهي تعتزم الرحيل لذلك نراها « وهي شاردة الفكر ممزقة الذهن لا تكاد تعي ما يحيط بها ، كانت ضائعة بين أفكارها ... فهي تحب أمها وأباها وأخاها وأختيها ، وهي تود من أعماق نفسها ، لو بقيت م نعمة ... ولكن الحياة أعظم من كل ذلك معنى ... فهي تحب وطنها السليب المعذب ... وهي إلى ذلك تحب أحمد »[6] .

رافق ضمير (الغائب) ابتسام في تفكيرها فجعلنا نعتقد « بأن ما يحيكه السارد وقع فعلا »[7] وكشف ما بنفسها من معاناة وهواجس فأشار إلى أن وعيها الاجتماعي

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 129 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 148 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 174 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 175 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 196 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 221 .
[7] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب الروائي ، 197 .

جعلها تخدم قضية وطنها فهي رمز للكفاح والتحدي ، الأمر الذي جعلها تنال إعجاب وتقدير الجميع .

واقترب ضمير (الغائب) من ابتسام أكثر حين انضمت إلى جيش التحرير فبدت وقد « زادها الزي العسكري بهاءً على بهاء ، فَسُبحان من خلق ! لقد غدت ابتسام بزيها العسكري كأنها النور الكريم »[1] .

تسلط ضمير الغائب (هي) على ابتسام ومارس شهادته الحية عليها فوقف على حالتها النفسية وعلق على مواقفها الخاصة وأشاد ببطولتها .

وحافظ السارد على تقنية الضمير الغائب حين نقل لنا بعض الصفات التي يتميز بها أحمد عن غيره من الشباب ليغري ابتسام حتى تقبل به زوجا وهذا ما يظهر على لسان شعبان الذي يعترف بكفاءته وقدرته قائلا : « هو يكفيني اليوم لكل هذه الأتعاب ... هو لا يلهو مع الشباب في المقاهي ، وهو انطوائي لا يكاد يمتزج بالناس ... هو يقرأ كثيرا حتى كأنه كان من أجل القراءة »[2] ومن أجل أن يُقنع ابتسام أضاف قائلا : « هو بك حافل ، وفيك راغب ، وإنه ليرى فيك العقل والجمال والأخلاق وإنه ليرى فيك الطهر والعفاف »[3] .

غيب ضمير الغائب شخصية أحمد في السرد وقدمها على طريقته الخاصة « مما جعل السارد مجرد حاكي يحكي الأحداث ولا شأن له بها »[4] فاستغل الراوي فرصة سخط مخنوق عليه وشكوته لشعبان الذي دافع عن أحمد وفند الإشاعات المروجة ضده فيقول مخنوق وهو غاضب :« ...هو والله الذي سلط على هذه القرية ما سلط ... إنه هو الذي أغرى شبابنا بأن لا يتزوجوا ...

- اسأله هو الذي يزعم »[5] .

وحين لم يجد مخنوق أذنا صاغية من قبل شعبان اتجه إلى مفتش المدرسة فحكى لنا هذا الضمير حديث شعبان الذي يقول : « لو رأيته وهو يساور ابتسامه في كل شارع ... وهو راكب دراجته النارية ... لو رأيته يا حسين وهو يقفو ابتسامه تارة يشير إليها ، وتارة تشير إليه »[6] .

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 270 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 105 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 107 .
(4) عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب الروائي ، ص 197 .
(5) المرجع نفسه : ص 180 .
(6) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 191 .

تقودنا النماذج السابقة إلى القول بأن ضمير الغائب في هذا العمل الروائي يمنح القارئ القدرة على « أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القَبْلية» [1] ليتعرف على هذه الشخصيات .

ناب ضمير (الغائب "هو" و "هي") على هاتين الشخصيتين وكشف أبعادها الداخلية والخارجية مما ساهم في توضيح صورتها باعتبارها من أدى دور البطولة في هذا العمل الروائي .

ويمكننا معاينة هذا الضمير حين يشرع السارد في الخوض في ماضي بعض الشخصيات مثل شخصية شعبان [2] ، الذي نجح في خطبة ابتسام ، وكذا حكيه عن شخصية حنان[3] أخت ابتسام ، وامتد حديث الراوي المسند إلى ضمير الغائب إلى شخصيات أخرى عديدة كشخصية المفتش[4] ومخنوق[5] وحماد[6] و سوزان[7] .

ولم يدخر الكاتب جهدا في توظيفه لضمير الغائب إذ استعان به حين أشار إلى حالة القرية ووضعية المرأة فيها [8] وحياة اللاجئين الجزائريين في هذه المنطقة الحدودية ، ومعاملة السلطة المغربية لهم ونظرتها تجاههم [9] وجل هذه المضامين التي تطرق إليها الكاتب تنم ع ن قدرة مرتاض على « استيعاب الظاهرة الاجتماعية في شموليتها ، فاستطاع أن يتحرر من أسرار رؤيته الإيديولوجية فتحدث بنزاهة فكرية وعاطفية عن الحقيقة التاريخية »[10] بما شملت من أبعاد .

استغرق ضمير الغائب نص **"دماء ودموع"** ليقدم لنا صورة واضحة عن شخصياته ، إذ نصَّبَ نفسه نائبا عنها وهي طبيعة الرواية الجزائرية التي بدأت في هذه المرحلة المبكرة جدا من عمر الخطاب السردي الجزائري تتقلد تقنيات الرواية التقليدية فضلا عن كون هذه التقنية الأكثر« تداولا بين السرد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها للفهم »[11] .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 50 .
[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 97 - 103 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 116 إلى 118 – 147 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 119 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 166- 167 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 167 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 199- 200- 209 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 85 – 181 .
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 127- 130 – 164 – 179 .
[10] حميد لحميدني : الرواية المغربية ورئية الواقع الإجتماعي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص 247 -248 .
[11] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 197 .

ونعثر في هذه المرحلة التأسيسية من تاريخ الخطاب الروائي الجزائري على رواية **"نار ونور"** التي كانت في السياق نفسه مع سابقتها سواء من حيث المضمون أو من حيث التقنيات السردية ، إذ هيمن مرة أخرى صوت الغائب فتجلى بشكل واضح في كلام الراوي حول سعيد بطل الرواية وفاطمة التي قاسمته هذا الدور .

أعلن الراوي أن « سعيد اقترح على أصحابه أن يجتمعوا م سراء في بيت أمه ليتفاوضوا في أمر هام » [1] وقد أخذ عهدا على نفسه بمغادرة المدرسة والالتحاق بالثورة ليصبح بطل **"نار ونور"** ، فلا عجب إذن من أن يقترب منه الراوي ليقدم لنا سردا بضمير الغائب حول كل التفاصيل المتعلقة به سواء بحياته [2] مع عائلته أو حين أضحى مناضلا فذا ، فأشار إليه وهو « يتسلل ... من حي سيدي الهواري ، قاصدا قلب المدينة لأمر ما ، بعد أن كُلِّفَ بالنهوض بتلك المهمة » [3] التي قدمها لنا الضمير هو بحيثيتها إلى أن نجح في أداء مهمته فقال الراوي : « هاهو ذا سعيد ينتزع المسمار من أعلى القنبلة بكل خفة وحذر »[4] .

إن وضعيته هذه التي أصبح عليها والمتمثلة في النضال جعلته لا يفكر في الزواج فـ« هو جندي ، أو هو كالجندي على أصح تعبير ، فقد أمسى فدائيا بمدينة وهران»[5] .

أشاد السرد بضمير (الغائب) بوعي سعيد بقضية وطنه وإيمانه بالمبادئ الثورية وهذا ما جعله يتقمص دور الفدائي ، إنه القلب النابض لجميع ما يحدث من تحركات في حي سيدي الهواري فهو من ينظم للمظاهرات إذ نراه « يمضي ... متسللا متلطفا كالنسيم الرخاء ، يعوج على دور الحي فيخبرها بشأن المسيرة المرتقبة مساء»[6] إنه حاضر في جميع التحركات الخفية منها والمعلنة فهو من يوجه ويرشد الشباب إلى طريقة استعمال الأسلحة [7] وهو من يقتحم ميدان المظاهرات حين يشتد الصراع بين المتظاهرين والمرتزقة ، لقد تحولت المسيرة إلى مشادات عنيفة أضحى فيها الرصاص هو سيد الموقف وعلى الرغم من ذلك بقي « هو ثابت لا يكاد يعير لذلك أدنى اهتمام »[8] إلى أن وقع شهيدا .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 303 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 313 – 334 – 335 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 357 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 358 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 374 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 416 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 444 .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 462 .

ويتواصل السرد بضمير (الغائب) لينقل لنا علاقة أحمد بفاطمة إذ أشار إليها وركز على تقديم الأرق الذي سببته لسعيد ، فكان الضمير (هو) ناطقا صريحا بمعاناته ومثلما رافق ضمير الغائب سعيد بطل **"نار ونور"** تكفل أيضا بتقديم فاطمة التي ساندته في جميع مواقفه والتي أخفت مشاعرها تجاهه [1] حتى كشفها ضمير الغائب حين صرَّح الراوي « هي تحب سعيدا حقا ... ولكن حبها له ما كان ينبغي له أن يعني شيئا كثيرا... هي تحب سعيدا حقا ، وَهَبْ سعيدًا يبادلها هذا الحبَّ »[2].

وتسلط ضمير (الغائب) على ذهن سعيد فظهرت فاطمة أمامه « روحا وجسدا ، فقد كانت رشيقة القامة سمراء ، خفيفة الروح ، حلوة الظل ، وقد كانت مثار فتنة لكل من رآها من شباب الحي ، كانت جذابة حين تتحدث ، وفاتنة حين تبتسم ، وذكية حين تتصرف، كانت فاطمة آية في كل شيء»[3].

كما أورد هذا الضمير حياة فاطمة [4] المشحونة بالأحداث وبخاصة حادثة تعذيب والدها[5] حين « سيق أبوها إلى السجن ... وهي تنظر وتسمع وتدرك بكل وعيها ووجدانها... وهي تنظر، ويدفع إلى العذاب وهي تسمع ... ويشتم ويهان كالعبد الذليل وهي ترى وتدرك ؟ »[6] .

ركز الراوي على تقديم دور فاطمة النضالي وبخاصة مع النساء إذ « كانت فاطمة هي محركتهن الأولى ، فكانت تغريهن بألوان من المقاومة والتحدي ... وكانت فاطمة تحرك الجبال الرواسي بحديثها العذب المتزن معا » [7] إنها حاضرة في جميع المواقف كما يشير إلى ذلك المقطع التالي: « وها هي ذي فاطمة قد خرجت ، وهي تميس كأنها النور الذي ينعش النفوس ... وقد انطلقت الفتاة في شبه عَدْو إلى دار الجدة حلومة، ثم عادت وهي تحمل كيسا كبيرا »[8] .

تتبع الراوي الحركات المختلفة لفاطمة ليفضي لنا بدورها في تحريك الأحداث وبلورتها فضلا عن تشجيعها الدائم لسعيد ودعمها له .

وحين يحكي الراوي عن الشخصيات الفعالة في الثورة يذكر الطلبة الذين أبوا إلا أن يلتحقوا بالثورة معتمدا على الضمير (هم) حين قال : « الثورة نار وهُمْ وقودها

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 369 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 370 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 373 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 453 – 454 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 458 – 459 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 395 .
[7] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .
[8] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 424 .

، والثورة شمعة وهُمْ ذُبالتها التي لا تنطفئ أبدا »[1] إنهم الفئة التي تعول عليها الثورة لكفاءتها العالية في التخطيط والتدبير ورغبتها الجامحة في الثورة وقناعتها بالنصر فـ« الطلاب – وه م أعز الشباب - لم تبق لهم رغبة في الدراسة العقيمة ... ولذلك كانوا قاطعوها »[2] .

ولم ينس الراوي الحديث عن المرتزقة الذين كانوا يعترضون المتظاهرين ، فتمكن ضمير الغائب (هم) من تعرية أعماق نفوسهم على نحو ما يظهر في المقطع التالي :« وبقدر ما كان الموكب يتدنى ، كانت قلوب المظليين يتضاعف وجيبها ، كانوا يحملون بين أيديهم رشاشات مصوبينها تلقاء المتظاهرين ... ولكن الشجاعة ، فيما يبدو ، كانت تنقصهم. أو أن ضمائرهم ... تأبى عليهم أن يطلقوا الرصاص الحي على الصبية والصبايا »[3].

توغل ضمير (الغائب) في نفوس المرتزقة لأنه يعد « وسيلة ناجحة ليمرر الكاتب أفكاره من خلاله دون أن يظهر في الواجهة ولا يتدخل ولا يتعرى أمام القارئ ، إذ يتعامل مع الأحداث على أنه مجرد راوٍ لها »[4] فامتد السرد ليشمل صفحة كاملة وتكون شاهدة على المعاناة الطويلة للجزائريين من قبل المرتزقة الذين تأكدوا أن الثورة اندلعت ولن ترض بغير الاستقلال .

وفي معرض التدليل على استخدام ضمير (الغائب) قدم لنا الراوي شخصيات كثيرة أهمها شخصية الأستاذ أندري [5] قصد تسليط الضوء على محاولات المستعمر في طمس الشخصية الوطنية وكذا شخصية العم محمود [6] التي يكتنفها بعض الغموض ، كما وقف عند شخصية الشهيد دحمان [7] والد سعيد وتطرق إلى الحديث عن مأساة عم عمر [8] وما وقع له من قِبَلْ السلطات الاستعمارية وأضاف شخصية الجدة حلومة[9] التي أبت إلا أن تشارك في الثورة بطريقتها الخاصة وهي إشارة من الكاتب إلى تمسك الأجيال المتعاقبة بفكرة الاستقلال .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 339 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 416 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 .
[4] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 197 .
[5] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 309 .
[6] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 312 .
[7] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 334 – 335 .
[8] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 418 .
[9] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 435 .

قدم لنا السرد بضمير (الغائب) القص انطلاقا من ماضي هذه الشخصيات وهذا ما جعلنا « نتوهم أن الفعل يدور أمامنا » [1] مما يعني أن رواية **"نار ونور"** هي الأخرى « أثقلها السرد بضمير الغائب »[2].

إن عودة السرد إلى ماضي الشخصيات والأحداث والقضايا كان كفيلا بأن تعم مقاطع النصين السابقين **"نارونور"** و**"دماء ودموع"** تقنية الضمير الغائب ، فضلا عن كونها تمثل بدايات الرواية الجزائرية ، التي جرت العادة فيها أن توظف مثل هذا النوع من الضمائر ؛ فظهر صوت واحد في هذين العملين يؤرخ لهذه الشخصيات ويغيبها ليتحدث بدلا منها فيصنع تفرده في المتن .

تولى هذا الضمير مهمة التعبير عن الانفعالات والهواجس والسلوكات الخاصة بالشخصيات كما يعلق على الأحداث التي تقوم بها وعلى مواقفها .

ومن خلال النماذج المقدمة يظهر لنا بوضوح سيطرة ضمير الغائب على النصين باعتباره الضمير الأكثر حضورا ، فتلاشت جميع الضمائر الأخرى مفسحة الطريق له ما أضفى قيمة جمالية عن الروايتين بتمكنه من الوقوف على الأبعاد النفسية والإيديولوجية لشخصياتها وبخاصة الأبطال منهم ، مسلطا الضوء على صفات بطولية واجتماعية ووطنية ونفسية حدد أصحابها طريقهم وهدفهم .

أفاد الراوي من تقنية الضمير (الغائب) فهيمن على الروايات الأربع الأخيرة والمتمثلة في " وادي الظلام ، الملحمة ، الطوفان ، الخلاص " .

إن « كل شيء في هذه الروايات الأربع يكاد يشي بالعودة ؛ إلى الماضي التاريخي موضوعا وطنيا أثيرا ، والعودة إلى اللغة المعتقة سبيلا تعبيريا ، والعودة إلى الرواية بضمير الغائب ؛ ضمير السرد التقليدي ، أو سيد الضمائر السردية كما سماه »[3] .

رأى الكاتب في تاريخ الجزائر مادة خصبة وزاخرة تتدفق بالأحداث المتتابعة لذلك جعلها مضمونا لهذه النصوص ، وهذا ما يفسر لنا استعانته بضمير الغائب في تقديمها ، فـ« مادام بصدد "تلقين" الشخصيات معلومات تاريخية لا تعلمها » [4] كان

---

[1] مجموعة من المؤلفين : إشراف محمد القاضي ، معجم السرديات ، ص 281 .
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 249 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، ص 50 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، ص 51 .

لزاما عليه أن يستنجد بهذا الضمير الذي ينسجم و« جنوح تلك الأعمال إلى الرواية التاريخية »[1] .

استحوذت آلية السرد بضمير الغائب على أحداث المتون فبلورت لنا تجربة تاريخية عميقة وقدمت لنا لوحة صادقة عن الصمود والنضال ، وهذا ما نتعرف عليه من خلال ممارسة ضمير الغائب لشهادته على قبيلة الجلولية إذ تتبع تاريخها وسيرتها قصد تقديم الأحداث والمعلومات ليتسنى للمتلقي استيعاب حقيقة هذه القبيلة.

وانتقلت العملية السردية التي توظف هذا الضمير إلى تقديم ما يجري داخل قبيلة الجلولية فكان من جملة ما أشار إليه شيوخ هذه القبيلة الأميين الذين « قرروا فيما بينهم وثيقة شفوية - لأنهم لم يكونوا يكتبون ، ولم يكونوا يثقون فيمن يكتب لهم من الكاتبين مخافة أن يُزَوِّرَ عهدهم ويُزَيِّفَ اتفاقهم – تقتضي أن الشيخ المعظم يعاد تعيينه بالانتخاب كل عشر سنوات ! »[2] .

جعل الكاتب أصوات الشيوخ تظهر بضمير (الغائب) "هم" وحرمها التعبير الذاتي عن حالتها الداخلية وأفكارها الخاصة ، وتَغْييب الشخصية بهذه الصورة كان الغرض منه تقديم حقيقتها كما تبدو لا كما ترى هي ذاتها ، ومن ثم لم يعطها فرصة البوح بما يختلج في نفسها وفكرها معا فجنب هذا الضمير« المؤلف من الوقوع في الذاتية أو في فخ الأنا »[3] .

وما يعكس بوضوح استدعاء الكاتب لخصوصية السرد التقليدي ضمير الغائب تجاهه لتقديم أحداث ماضية يبدأ قصها من الماضي ويتدرج نحو الحاضر كما فعل في حديثه عن **" وادي الظلام "**[4] وعن نظام القبيلة[5] ومميزاتها وغزو بني فرناس لها[6] .

وحافظت حركة السرد على هذه التقنية حين سردت حكاية المعلم أحمد [7] ، ففي كل مرة كان يبث جزء منها حتى نتعرف عن قرب على هذه الشخصية المهمة في الرواية وهذا ما نجم عنه صدقا فنيا بحقيقة ما يرى .

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، الصفحة نفسها .
(2) المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 239 .
(3) عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 197 .
(4) ينظرعبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 238 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 239 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 265 إلى 269 .
(7) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 285 – 286 – 321 – 362 – 366 .

كان أحمد هدفا مبرمجا للجماعة الإرهابية وهذا ما نستنتجه من تصريحه لزوجته « هم ، إن لم يقتلوني في الأسابيع القليلة القادمة فلن يقتلوني من بعد ذلك أبدا !»[1].

إن هذه الجماعة المسلحة كانت محورا مهما في الجزء الأخير من الرواية فهي التي حاولت اغتيال المعلم أحمد ثم نصبت الكمين لابنته عائشة التي تعلق على حالتهم بقولها : «هم مساكين ... هم ضائعون ! هم يتمسكون بقيم مغلوطة »[2] .

على الرغم من افتقار الكاتب إلى معرفة الواقع الحقيقي لهذه الجماعة إلا أنه حاول مستأنسا بضمير الغائب إحاطة المتلقي ببعض مميزاتها وبنظرة المجتمع لهذه الفئة الناقمة ، لأن مقام السرد هنا يقتضي تبيين حال الوطن وحال الإنسان الجزائري في فترة التسعينيات .

ومن دواعي توظيف صوت الغائب أيضا تقديم عائشة ابنة المعلم أحمد التي ناب عنها الضمير "هي" فقدم ميزاتها وتحركاتها وحالتها [3] إنها « تبدو وكأنها امرأة مجسدة في صبية !... كأنها سيدة نساء الجلولية كلها ! ...ابتسامتها الواثقة، خطواتها الثابتة، شخصيتها الجذابة، جمالها الفتان، ... تحكمها في لداتها وهي تلاعبهن أو تحادثهن ... كأن في لسانها السحر ! ترت جل الكلام والأفكار والمواقف بشكل عجيب»[4] وجميع هذه الصفات جعلت والدها يقول عنها « عائشة اليوم هي قرة العين ... وعائشة اليوم هي الأمل الذي أعيش عليه ... هي النور الذي أبصر دروب الحياة »[5] .

إن السرد حين يستعمل ضمير (الغائب) "ه ي" إنما يريد الغوص في أعماق شخصية عائشة إنها المرأة الشجاعة .

إضافة إلى أن توظيف هذه التقنية له ما يبرره لأن هناك شخصية أخرى تقابل عائشة "هي" والمتمثلة في شخصية أحمد "هو" وقد جمعت بينهما علاقة عاطفية ، كما أن شخصية عائشة المتعلمة تقابلها شخصيات كثيرة لنساء غير متعلمات وهذا ما مكنها « من أن تتبوأ مكانة رفيعة بين بنات الجلولية »[6].

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 315 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 435 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 368 - 369 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 283 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، الصفحة نفسها .
[6] الخامسة علاوي : قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، ص 260 .

منح مرتاض للمرأة الجزائرية صورة راقية فهي المكافحة والمناضلة التي تقف في وجه الصدمات متحدية حتى تثبت ذاتها .

وعلى غرار **"وادي الظلام"** استبد صوت (الغائب) **"بثلاثية الجزائر"** على اعتبارها متنا يروي أحداثا تاريخية مهمة ، فظهرت هذه التقنية السردية بصورة مكثفة فقدم هذا التاريخ وهذه المعلومات للفتية وهم مجتمعون ، فوظفت الراوية زينب بضمير (الغائب) في هذه العملية السردية ، وقدم لنا الوحش الرهيب الذي غزا بلادهم ، وبيّن كيف واجهه الأجداد الأكارم « لقد تكالب الوحش الرهيب على احتلال المدن الساحلية لأرض المحروسة المحمية البيضاء تكالبا مسعورا ، وقد أفلح في أن يحتل معظم تلك المدن إلا المحروسة المحمية البيضاء ، فإنها استعصت عليه وعلى غيره من أمم أوروبا الذين تكالبوا أيضا على مهاجمة المحروسة ... كان أسطول أجدادكم أقوى أسطول في البحر الأبيض ، يا حسرتاه على الزمان ... غير أن الوحش الرهيب حاول أن يتجاهل قوة أسطول أجدادكم الأكرمين فجاء متجاسرا ليهاجمه تارة أخرى»[1] .

ثم خاض صوت الغائب في حقيقة هذا الوحش وأصله [2] وختمت رواية **"الملحمة"** بسرد قصة الشاعر ذو الذراع البتراء حين حكى لنا هذا الضمير علاقته بفاطمة التي كانت تشتغل منظفة في المؤسسة التي كان هو فيها [3] وختم القصة بمغادرة الشاعر للمحروسة المحمية البيضاء .

كل هذا الحكي تم بسهولة وبراعة ، تنم عن قدرة الكاتب على التغلغل في الأحداث ورصدها بطريقة شيقة ، وبخاصة أن ضمير (الغائب) جعل الأم زينب تكتفي برواية ما شاهدت وَمَحْ يِ كل وجود للشخصيات الأخرى ، وهذا الحديث عن المستعمرة تواصل سرده أيضا في رواية **"الطوفان"** التي قدم فيها السارد بضمير الغائب جرائم الكائن الغريب في أم المدائن الكبرى وأهلها على نحو ما نجد في الصفحات الممتدة من 241 إلى 243 والصفحة 247 .

وقد تخلل السرد الحديث عن شخصيات بارزة في تاريخ البلاد اجتمعت فيها معايير التحدي والصمود **ك : (لالة فاطمة نسومر) و (الحاج علي بن السعدي) و(الأمير عبد القادر) و(أم البنين)** وشخصيات أخرى أثرت سلبا في تاريخ البلاد مثل : (**لخضر ناجي اليهودي) و (موريس الجاسوس)** ، ففضلا ع ن أن هذه التقنية السردية تقف على مواقف الشخصيات وتحددها وتبين وتبرز تفاصيل الأحداث فهي

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، الملحمة ، ص 191 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 54 إلى 59 و 88- 106-107 و 80 إلى 89 و 94 إلى 96 و114-115
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 203 .

تستبطن مشاعرها وما يجوس في أعماقها حتى تبلور لنا التجربة التاريخية في أحسن صورة .

وظهر صوت الغائب في ثنايا **"الطوفان"** يروي مأساة أرملة الشيخ حمدان مع ابنتها التي أنَّبتها عاطفتها الدينية عن العمل في تنظيف معطن الخنازير « فلا هي تنال أجر لائقا، ولا هي تعمل عملا مباحا ! وقد ذهبت عند فقيه المسجد فاستفتته في أمرها، فأباح لها العمل » [1] ، وختمت رواية **"الطوفان"** بتقديم السرد بضمير الغائب لقصة أحمد الذي سقط شهيدا في حوادث الفاتح ماي 1945 .

عاد السرد بنا إلى الوراء من حيث مولد أحمد ثم ذهابه إلى مسيد القرية ليرعى بعد ذلك غنم خالته ، وبين القص كيف غادر والده أرض الوطن و كيف اشتغل أحمد حمالا ثم أشار إلى مقتل والده ، وتطرق في الأخير إلى حكاية حمله للراية الوطنية وتسلقه للعمود قصد تعليق الراية ليُقْتَلَ أخيرا برصاص المحتل كما يقول السارد : « فتهاوى الصبي الصغير ، والبطل الكبير ، نحو الثرى ... حالت الجماهير بينه وبين أن يسقط على حر أديم الأرض سقوطا مباشرا ... فكان هذا الصبي أول رقم في مذبحة بشرية بلغ تعدادها ثمانين ألفا ...»[2] .

ولم تكن إلتفاتة الكاتب إلى هذه الحادثة إلا رغبة منه في الإشارة للمجازر الرهيبة التي عرفتها البلاد خلال الثامن ماي 1945 ، مما يعني أن هذا الضمير اشتغل كأداة تكشف الأحداث وتلقي عليها الضوء .

ونبقى مع ضمير الغائب الذي يغطي أحداث رواية **"الخلاص"** إذ خصصها الكاتب للحديث عن الثورة وشهداء الثورة وبالأخص الشهيد مصطفى [3] فـ« هو كبير الفتية وزعيمهم في تلك الحلقة فكان هو الذي يلقي إليهم بالأفكار لتنظيم المقاومين وتهيئتهم للحظة العظمى ، في حين كان محمد العربي ، ويوسف ، ومراد ، ومحمد ، وكريم، والأخضر ، ورابح، وسَوَاؤُهُم من الأبطال يُظَاهِرُونَهُ على أفكاره ويكمِّلونها ويُبَلْوِرُونَهَا فكانوا شروخًا »[4].

أورد المقطع شخصيات مهمة وجعل مركزها شخصية مصطفى الثائر الذي دارت حوله معظم أحداث الرواية ، فكشف الصوت الغائب عن القوة التي تميز بها الثوار والتي استمدوها من شرعية القضية الوطنية ومن وعيهم بحقيقة معاناة شعبهم

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 440 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 458 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 605 – 609 – 694 إلى 706 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 605 .

، فتولدت بينهم وبين وطنهم أسمى علاقة ليكون بذلك هذا الضمير شاهدا على تجربة طويلة لشعب عظيم .

احتفل الجميع بالثورة المباركة فـ« استيقظ الشعراء ، هم أيضا ، بعد سنة من النوم كانت أصابتهم » [1] فاستقرأ ضمير الغائب نفوس الشعراء وسمح لنا بملامسة شفافيتها وأملها فـ« ها هم الشعراء يفيقون أخيرا ، وها هم أُوْلاَءِ تُشرَقْشِقُ حناجِرُهم ،وتجود قرائحهم ... إنهم ، وحدهم ، الذين لا يَنُونَ يعشقون جمال هذه المحروسة الحبيبة»[2] .

وهكذا فإن توظيف مرتاض لصوت (الغائب) في أعماله لم يرد إعتباطيا بل اختار هذه التقنية عن قصد وقدمها بما يخدم مضامين متونه ففتح لنا دواخل الشخصيات وتفاعلها مثلما حدث مع (**ابتسام وفاطمة وأحمد وسعيد ولالة فاطمة نسومر وأم البنين والأمير عبد القادر ومصطفى**) وغيرهم وهذا ما شكل تميز وخصوصية هذه النصوص .

وعاد بنا ضمير الغائب إلى أعماق الأحداث التاريخية المتداخلة وقدم تفاصيلها ودقائقها في تصوير جميل ، ينم عن براعة الكاتب على نحو ما وجدنا في حديثه عن قبيلة الجلولية وعن أم المدائن والمحروسة المحمية البيضاء .

2 1 2 - ضمير المخاطب

للسرد أنواعه التي تتميز عن بعضها ال بعض ، والتي يوظفها الكاتب بما يخدم مضامين أعماله .

ويعد السرد بضمير المخاطب أحد هذه الأنواع الذي يأتي في المرتبة الثالثة من حيث التصنيف وهو الأقل ورودا والأحدث نشأة[3] في الكتابات السردية المعاصرة .

نبه ميشال بوتور M / BUTOR إلى أهمية الضمائر في الرواية واشتهر باستعماله لضمير المخاطب (الأنت) في روايته التعديل la modification سنة 1957 ، فضمير المخاطب في نظر بوتور من أكمل الأشياء السردية وأحدثها في مجال السرد والسردية بلعتبار أن ضمير (المخاطب) يقوم مقام الغائب والمتكلم [4] ،

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 648 .
[2] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[3] ينظر عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 192 .
[4] ينظر المرجع نفسه : ص 198 .

مما يعني أن استعماله في السرد يأتي وسطا بين ضمير (الغائب) والمتكلم فهو السرد الذي « يكون فيه المروي عليه هو البطل في القصة التي يرويها »[1] .

والواضح أن هذه التقنية تأتي متماشية مع مضمون الرواية وهي بقدر ما تظهر تقنية جمالية فهي تقنية فنية يوظفها الكاتب ليقترب بالحكاية التي يرويها من ملامسة الواقع وهذا ما يجعل السرد بصوت (المخاطب) أكثر تحررا من السرد بصوت الغائب ، وبخاصة أن السرد بضمير "الأنت" يشير إلى البطل ويضعه في صورة الضمير (المخاطب) ، وتشير "الأنت" إلى الراوي والمروي عليه أيضا وإن كان بصورة متفاوتة.

وهذا الشكل من السرود على حداثته له خصائصه التي جعلت عبد الملك مرتاض يتناوله في روايته **" الخنازير"** وقد ذهب الناقد يوسف وغليسي إلى أن هذه الرواية يقوم سردها « بضمير (المخاطب) "الأنت" الذي نرجح أن يكون عبد الملك مرتاض أول من أشاعه في الخطاب الروائي الجزائري »[2] ونميل إلى هذا الرأي .

تعتمد رواية **"الخنازير"** على تجاوز ضمير (الغائب) الذي هيمن على روايتي **"نار ونور "** ، **"دماء ودموع "** وتوظف بديلا له يتمثل في ضمير (المخاطب) باعتباره « أكمل الأشكال السردية وأحدثها خصوصا » [3] كما يشير إلى ذلك ميشال بوتور .

تُبْدي رواية **"الخنازير"** منذ الوهلة الأولى عن توجهها إلى ضمير (المخاطب) الذي يلائم التعبير عن الطابع غير المستقر للذات فالضمير " أنت" هنا وثيق الصلة بالشطاح فهو الذي يعبر عن صوته بل ويلتبس به ونجد هذا واضحا في النص التالي: « أنت تغني معهم ، أمر طبيعي ! مناضل ! لكنك لا تذهب إلى الحقول ، ليس الآن ، تترك التطوع جانبا ، ربما بعد حين . لديك مهمة ، الآن. هناك في المخيم. لكن العرق يغرقك ، تسبح في الغرق ... جيبك فارغ ! أنت تعرف...لا تتطاول ! دراجة نارية ؟ حوادثها لا ترحم ...تركب أنت...تركب حقيبتك ، أنت »[4] .

إن مرونة السرد بضمير (المخاطب) جعلت الكاتب يستفيد من هذه الآلية في هذا المقطع الذي جاء فيه « السارد مرتبطا أشد الارتباط بالشخصية الروائية ،

---

[1] جيرالد برنس : قاموس السرديات ، ص 48 .
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 253 .
[3] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 192 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 249 .

ملازما لها ، ملتصقا بها ، مزعجا إياها فلا يذر لها أي حيز من حرية الحركة وحرية التصرف »[1] وهذه إحدى مزايا السرد بضمير المخاطب .

وفي مقطع آخر نجد الضمير يخاطب الشطاح (البطل) ويروي لنا في الوقت نفسه ما يحدث ليكشف لنا حدث ركوب السيارة ، ملقيا الضوء على ما يعتري شخصية الشطاح من حالات نفسية ،كما يبرز لنا سبب هذه الحالات وهذا ما يشير إليه النص التالي : « تقف ! تنتصب ... تبتسم ... تتلطف ... تشير ! لكنها ترفض التوقف ... ترفضك ! تتألم ... يكتنفك عبوس ... يَعْرُوكَ وجوم ! تغمرك خيبة ... مرغم ! أنت تسأل ! »[2] عن سر رفض السيارات للتوقف وحتما لأنك « أنت بنية تحتية ، أنت بنية سفلى ! عامل بسيط : تتنفس الصعداء ، قليل من الرضا . تنظر إلى من هم تحتك ... لا واحد تحتك ! أنت التحت ... تركب أخيرا ! الآن تبتسم ، السيارة تنطلق ... تجفف العرق. يضايقك ... يرشح من جسمك »[3] .

مكننا المقطع من الوقوف على وضعية شخصية الشطاح حين نقل لنا صفاتها والحالة التي تعتريها أثناء الانتظار ، بل وذهب بنا إلى تبرير عدم توقف السيارات له كونه ينتمي إلى أصحاب البنية التحتية مما يعني أن هذا المقطع ينطوي على ميزة أخرى يذكرها مرتاض نقلا عن بوتور وهي قوله أنَّ « ا لانت يتيح لي أن أصف الشخصية كما يتيح لي الكيفية التي تولد اللغة فيها » [4] ، من هنا أحالتنا هذه الميزة على الإطلاع على عالم شخصية الشطاح ومكنتنا من تخيل ما يعيش ه من أحداث ووقائع .

جاءت رواية **"الخنازير"** في عمومها نصا مكتنزا بصوت المخاطب ، مما جعلها نموذجا جيدا في مدونة عبد الملك مرتاض لهذا النوع من السرد ، فهي تنقل لنا غموض هوية "الأنت" ووضعيتها كما يؤكد على ما فيها من تشويش واضطراب ا وتوظيف السرد بضمير المخاطب ما هو إلا تصريح بعدم الاستقرار، وتأكيدا على ما يعتري أعماق الشطاح من معاناة كما يبين المقطع التالي : « أبوك حركي ، أنت ابنه ، الحركي خائن أنت ابنه ، الحركي منبوذ من الشعب ، أنت ابنه ، ملطخ بالخطيئة ، أنت ابنه ... سوزان عاهرة . أنت زوجها ! ... خيرة مختطفة ...أنت الذي خطفها !

---

(1) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 194 .
(2) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 250 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 251 .
(4) M / BOUTOR : Déclaration , Le Figaro littéraire , Paris , du 1957 , P 57 .

الخيمة محترقة ، أنت الذي أحرقها ! كل هذا ماض ... حقا ، إنما يجوز ... وهم ! لا يجوز ! يستحيل إحراق الماضي ! »[1] .

إن هذه "الأنت" المهددة بالماضي تومئ إلى عدم قدرتها على الإمساك بزمام أمورها وهذا ما يصرح به المقطع التالي : « تعاودك حيرتك ، تبحث عن نفسك ، وجودك عدم ، أنت عدم ! حضورك ؟ غياب ... »[2] .

يعرض هذا المقطع عدم قدرة الشطاح على الوقوف على حقيقته فهو في صراع مع كينونته وهذا ما يجعلنا نقول بأن السارد في **"الخنازير"** يخاطب نفسه بضمير المخاطب كما أفصحت عنه ذلك المقاطع السابقة .

والعمل الروائي كله -**"الخنازير"**- هو قصة بضمير (المخاطب) فعن طريق ضمير المخاطب تظهر لنا حالة عاملات المطعم كما يبدو من خلال النص التالي : « أنتن لا تأكلن ... فقط تفكرن ، توزعن الطعام ، حركاتكن تدل عل ى غيبوبة على وعي ، فيها ما قبل الوعي »[3] .

رسم الكاتب عالم النسوة في هذا المخيم وأكد معاناتهن فيه ويستطرد واصفا عالمهن الذي تغشاه الضبابية حتى تجعل منه « عالم ...! ينتمي إلى العدم ، العدم وجود ! ...حضور العدم ، العدم حضور »[4].

يجعلنا هذا المقطع إزاء حالة عدم الاستقرار ، إذ يبدو هذا العالم غريبا مما يكشف عدم قدرة العاملات على التأقلم مع هذا الوضع الذي يزداد سُوءً ا يوما بعد يوم وبخاصة بعد اختطاف المديرة هذه الأخيرة التي يصفها قبل الاختطاف من خلال الصفحة 298 و 299 ويقف على حالتها وهي تُختطف كما يبدو في الصفحة 299 ولا يبرح ضمير (المخاطب) الحديث عن خيرة إذ كان لسان حالها الناطق وهي في المغارة مختطفة وهذا ما يرصد ه لنا النص التالي :« أنت بين الأشباح ... أصوات مخنوقة ... ناشزة ... غريبة ... مريعة ... تأخذك ... تسيطر على سمعك ... على إحساسك ...»[5] .

ويصاحب السرد خيرة حين تنتقم من الشطاح فيخاطبه السارد قائلا : « أنت الآن بين الموت والحياة ! بين العدم والوجود ! ... تنهار ... حتى الموت يعافك ! لا

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 359 .
[2] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 286 .
[3] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 284 .
[4] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 285 .
[5] المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 432 .

يريد أن يتلقاك ... أنت حي ! أنت ميت ! أنت كل ذلك »[1] ، وهذا ما يعكس بوضوح مخاطبة الشطاح لذاته حين وقع في قبضة الموت وهو يشاهد ما يحصل له.

إن صيغة السرد بضمير (المخاطب) التي اتبعها عبد الملك مرتاض في هذا المقطع جعلتنا نتعرف على المناجاة الداخلية التي وقعت بين الشطاح ونفسه وهذا ما جعلنا وجها لوجه أمام معاناته ، فوقفنا على مشاعره العميقة .

يواكب السرد بضمير المخاطب متن **"الخنازير"** لـ« يستنطق الشخصية الانتهازية »[2] فيها فعلى الرغم من حضور شخصية الشطاح وشخصية كبير المخيم إلا أن صوت المخاطب يصر على أن يروي لهاتين الشخصيتين حكايتهما فكان صوتا مخاطبا لكليهما خاصة وأن شخصيتهما ترفض تقديم الحكاية و« عول الكاتب على هذه التقنية كونها المناسبة لذلك من جهة وكونها أيضا تجعل الحدث يندفع دفعة واحدة لتجنب انقطاع الوعي »[3] .

مرت شخصية الشطاح بالكثير من الأحداث التي أبت أن تصرح بمواقفها الحقيقية فيها ، فتولى ضمير المخاطب مهمة رواية تلك الأحداث والمواقف على نحو ما نجد في تقديم حالة الشطاح حين وصوله إلى المخيم [4] وفي وضعيته أثناء جلوسه عند مائدة الطعام[5] وسلطت هذه التقنية الضوء على وضعية الشطاح بين الخنازير الأخرى كقوله : « أنت المغبون ، لم تنل حقك معهم ! أين العدل ... أنت قوي ! يجب أن تلعب بهم ، بمن تحتك ...و ... بمن فوقك ! »[6] .

ويتواصل الحديث في مقطع آخر يستنطق خفايا نفس الشطاح الذي تعتريه رغبة جامحة في تولي مهمة الممرن فيقول السارد : « سعادة تغمرك . تكاد تطير ! انت زعيمهم ... ، انت أُشِرٌ ! تُنَشِّطُ الأطفال في غياب الممرنين ... تقودهم ، تتحكم فيهم ، وتتعالى أصواتكم »[7] ، فظهر ضمير (المخاطب) نائبا عن شخصية الشطاح ، فحاول مضايقته حتى يستبطن أغوار نفسه التي تطمح للإطاحة بكبير المخيم وتولي منصبه كما يظهر عبر الصفحات التالية 374 إلى 378 .

وتنقلنا صفحات أخرى من المتن إلى الصفقات التي يجريها الشطاح مع رجال الأعمال كما يظهر في الصفحة من 419 إلى 422 ، مما يعني أن السرد بضمير

---

(1) المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 434 .
(2) يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 268 .
(3) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 192 .
(4) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 253 – 255 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 259 – 260 .
(6) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 292 .
(7) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 295 .

(المخاطب) مثل صوت الشطاح في جميع علاقاته ومواقفه على نحو حالته بعد اختطاف خيرة في الصفحة 323 ووصفه لها أثناء طريقه إلى المغارة كما في الصفحتين 354 و 355 وأيضا أثناء استجوابه بعد حادثة الاختطاف في الصفحات التالية من 315 إلى 318 .

إن صيغة السرد بضمير (المخاطب) لم تلازم الشطاح فحسب بل تعدت إلى شخصيات أخرى مثل شخصية كبير المخيم الذي يخاطبه السارد بعد اختطاف خيرة قائلا : « تصعد المنصة منصة المطعم ، وبصمت تصعد ، والعبوس يسود وجهك ، ووجهك كالح ...وأين ذلك الشحم ؟ وأين تلك النضارة ...؟ والآن. الحزن يذبل نظرتك ... الدنيا ؟ سوا د في سواد ! جحيم في جحيم ! بادرة مفجعة ! ...المستقبل ؟ يبدو مظلما ! لا يطاق ! ...»[1].

إن هذه الطريقة التي تقف بها (الأنت) السردية جعلت القارئ يدخل إلى النص ويربط علاقة مع السارد أدت إلى حدوث تفاعل مع حالة كبير المخيم من جهة وأدت من جهة أخرى إلى تفعيل الأحداث في النص فبعد أن استولى الكبير على قيادة المخيم جاءت مكيدة الشطاح لتزيله من رتبته ومن مركز السلطة .

نابت (الأنت) عن شخصية الشطاح وكبير المخيم فكان السرد هنا من النوع الموجه إلى الذات الذي لمسناه أيضا حين استنطق شخصية الفحل [2] في رواية **"حيزية"** وهي الشخصية التي وقف عندها السارد في صفحات متفرقة من الرواية مبينا طريقة معاملته للمساجين وطريقة معاملته لزوجته ثم حيرته على ابنه وإعلانه للتوبة[3] .

ومن خلال تحليلنا لهذا المتن **"الخنازير"** نستنتج أن هذا الخطاب الروائي ، قد اختار فيه الكاتب ضمير المخاطب الأنت ليستنطق الشخصيات الانتهازية مخالفا بذلك مألوف الرواية الجزائرية التقليدية التي يتم الأداء فيها بضمير (الغائب) .

وَتَمَسُّكُ عبد الملك مرتاض بهذه التقنية في رواية **"الخنازير"** هو دليل واضح على رغبته في الخروج عن مألوف أساليب القص الجزائرية والنزوح نحو التجريب واستثمار معرفته النقدية كروائي محاولا بذلك تقديم متن روائي جزائر ي أكثر تطورا.

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 311 – 312 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص من 665 إلى 699 ومن 703 إلى 711 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 805 – 807 – 809 – 813 – 818 – 820 – 821 – 824 – 825 .

لقد استخدم الكاتب التقنيات الحديثة والأدوات الملائمة لمساره الروائي الجديد ، لذلك يعد من الذين جددوا في الرواية الجزائرية ، ولعل اتكاءه على ضمير (المخاطب) في رواياته **" الخنازير، صوت الكهف ، حيزية ، مرايا متشظية ، الحفر في تجاعيد الذاكرة "** له ما يبرره فـ« قد توفرت للراوي مجمل أسباب الرواية بهذا الضمير في شتى النصوص ، لذلك أنه كان ينوب عن الشخصية المعذبة المسحوقة بفعل الاستعمار ، العاجزة السجينة (زينب ، الطاهر ، حيزية ...) ويستنطق الشخصية الإنتهازية في **"الخنازير"** ويدين الشخصيات الدموية المتقاتلة في **"مرايا متشظية"** ، ويتعاطف مع الشخصيات الممنوعة من الكلام في **"صوت الكهف "** **"وحيزية"** التي يتصعدها الكلام »[1] .

فبعد أن استخدم الكاتب صيغة السرد بضمير المخاطب في **"الخنازير"** « جرب أيضا ...استثمار ضمير المخاطب في رواية صوت الكهف »[2] لما له من مرونة وميزة خاصة تجعله بعيدا عن الثبات .

فالملاحظ أن الرواية تبدأ بخطاب مسرود عن طريق ضمير (المخاطب) الذي ينوب عن شخصية الطاهر التي تعاني الحصار في ظل سيطرة بيبيكو على الربوة العالية فيقول السارد : « وكم أصبحت أنت تمقت العُواء . والذئاب التي تضايقك أثناء النهار بالإغارة على ماشيتك ، وأثناء الليل بالعواء المسعور»[3] .

نجد ضمير (الأنت) في كلمات كثيرة من المقطع مثل : أصبحت ، تمقت ، تضايقك ، ماشيتك ، ومثل هذا التوظيف استخدمه الكاتب للكشف عن معاناة الطاهر في الربوة الذي على الرغم من عذابه واستيلاء بيبيكو على أرض والده ، فإن هذا الأخير لم يتوان بزجه في السجن ، فتظهر صورته كما يقول السارد : « ويداك تُقَيَّدَان ، ويَقُودُكَ دركي متغطرس ، المسدس في الحزام ، والسوط الموجع في اليد ، والسوط الموجع الذي يسوّطك به ، ضربك عشرة أسواط »[4].

ومشهد الطاهر العفريت وهو مكبل بالسلاسل ، استوقف الراوي الذي راح يسرد حالته بضمير المخاطب وهو يجر إلى السجن فانتهى إلى تشخيص وضعيته بما وضَّف من أفعال ذات أداء آ ري كما يدلي بذلك النص التالي : « ويداك تُقَيَّدَان ،

---

(1) يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 268 .
(2) نبيل سليمان : جماليات وشواغل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، 2003 ، ص 42 .
(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 475 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 524 .

ويسوطك الدركي المتغطرس ، ويجرجرك حصان مختال ، ويذهب بك وصاحبه نحو غيابات السجن »[1] .

وما توظيف مرتاض لهذا النوع من السرد إلا لكونه الأنسب للحديث عن حكاية الشخصيات المعذبة والتي تظهر أيضا ممثلة في شخصية زينب المسحوقة المحاصرة هي الأخرى من قبل بيبيكو ، لذلك نجد السارد يتساءل عن حالتها بعد سجن الطاهر فيخاطبها قائلا : « وبماذا تعيشين ؟ هنا والآن ، كيف ؟ أنت والصبي والزوج والأب والأخ والجد وأم الطاهر ... أنت . من أنت ؟ »[2] زينب مثلها مثل الطاهر الذي أبى الخضوع لبيبيكو فكان جزا ؤه السجن ، فهي الأخرى لم تسلم من بيبيكو الذي أضحى يبحث عن المبررات لتعذيبها فاتخذ من شربها من البئر بالمجان سببا لإذلالها كما يظهر في المقطع الآتي : « يربطك الأقرع إلى بغلته الحمراء ، الحبل في عنقك ، معاملة البهيمة ! ويخدش الحبل جيدك الغض فيدميه ، تتألمين أشد التألم ولكنك لا تصرخين ، كفاك ما صرخت أولا ، ألم يعلمك الطاهر الصبر ، كوني مثله ... الصبر يا زينب »[3] .

حاول المقطع مساعدة القارئ على الولوج إلى داخل النص من خلال خوضه في الحديث عن الإهانة التي تلقتها زينب والتي امتدت عدة صفحات وكان منها هذا المقطع الذي لمح فيه إلى تحليها بالصبر على الرغم من شدة معاناتها .

أصر بيبيكو على طمس شخصيتها وسحقها وإذلالها بل ومساومة عقدها العجيب ، ومقابل الاحتفاظ به تدفع زينب ضريبة باهظة تمثلت في عملها في إسطبل الخنازير .

تحدث صوت المخاطب عن زينب وهي تعمل ليصف جهدها ويقدم المشهد عن قرب للمتلقي فقال : « انفك مِلثم. على وجهك قناع ، وأنت لا تكادين تتنفسين إلا بجهد ، والعرق الذي يتصبب من جبينك ...على جسمك كله ... فعل الكدح والشقاء ، فعل تحالف القدر والشياطين والتاريخ والشرور عليك ... وتشمرين على ساعديك ، إلى إبطيك ، تحتملين القاذورات بجهد ، تشحنينها بالمجرفة في عربة ... تدفعينها نحو المزبلة ، تغوصين في قاذورات الخنازير المنتنة ، أنت عربة أوقرتك جاكلين بالذل ... ورجلاك ملطختان . وشعرك ملطخ ، وشفتاك ملطختان ...»[4] ويتواصل مشهد الإذلال بحيوانات جاكلين ، فبعد الخنازير يأتي دور الكلب ثم دور الحصان .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 525 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 534 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 571 - 572 .

لم تتمكن شخصية زينب من رواية حكايتها فناب ضمير (المخاطب) عنها وصاغ معاناتها مبينا القهر الذي وصلت إليه من قِبَل المستعمر بيبيكو.

وفي متن **"الخنازير"** شخصية أخرى استأثرت بتعاطف ضمير (الأنت) معها وهي شخصية زوليخة المغتصبة من قبل رابح الجن ، فـواح السارد بضمير (المخاطب) يرثي لحالها ولوضعية أسرتها البسيطة في عدة مقاطع نذكر منها المقطع التالي : « و أنت ... لا ، كيف تعودين بهذا القدر الضئيل يا زوليخة ، أبوك عجوز وأخوتك كُثر صغار ، أبوك عجوز وفقير ... أين رزقك أنت يا زوليخة ؟ هل أكلته جاكلين ؟ ... لم يبق من رزقك أنت إلا هذا البقوق الذي كنت تحتفرينه »[1] ثم يسرد لنا بضمير "الأنت" حادثة اغتصابها في عدة صفحات متتالية من الصفحة 497 إلى 503 وهذا ما يعكس بوضوح أن رواية **"صوت الكهف"** قد « تشبث راويها بضمير (المخاطب) تقنية سردية أثيرة »[2] فلم يكن استعمال الكاتب لتقنية ضمير (المخاطب) مجرد اختيار لصيغة صرفية معينة وإنما كان الهدف من ذلك تأكيد وقائع وتحديد مواقف وإبراز قضايا .

ومقطع التعاطف مع زوليخة يتماثل في دلالته مع مقاطع أخرى في رواية **"حيزية"** التي يطول فيها هي الأخرى السرد بضمير (المخاطب) على نحو شخصية أم الشيخ الصغير الذي يزج به في السجن بسبب أنه سبَّ الدولة العظيمة فتبقى والدته تعاني في صمت كما يبدو لنا في النص التالي : « ولا تزالين تبكين ، تذرفين دموعا صامتة كالموت ، باردة كالخيبة ، وتناجين في ظلام الليل الطويل ، بصوت خافت متقطع بالدموع ، يحمل ألف أسى ، وتناجين ...

- يا سيدي الهواري ، أين بركتك ؟ يا سلطان الأولياء، أين أسرارك ...
- وأنت ياريح اعصفي بعنف ، اقتلعي جذوره شتتي شمله ...»[3] .

ومن دواعي الرواية بصوت (المخاطب) في هذا المقطع يتجلى لنا أن عبد الملك مرتاض وظفه للتعبير عن الحالة النفسية التي اعترت شخصية أم الشيخ حتى أصبحت تهذي لما أصابها وابنها ، وهذا ما عمق دلالة **"الأنت"** إذ مكن المتلقي من مشاركة هذه الأم آلامها وأحزانها.

وواصل الخطاب تمثيل حالة الأم وهي تحت وقع الصدمة فقال السارد : « و أنت تكابرين ، تتحملين وقع الصدمة بشجاعة ، وكبرياء . كأن شيئا لم يحدث لابنك ، لا

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 497 .
(2) يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 256 .
(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة : المجلد1 ، حيزية ، ص 655 – 656 .

تريدين أن تخبري موريس ... أنت أم الشيخ ، حتما هو يعرف كل شيء ... أنت طباخة ماهرة »[1].

جاء ضمير (المخاطب) **"الأنت"** صوتا معبرا عن حالة الخوف التي تسيطر على الأم وهي تتلقى خبر وقوع حدث رئيسي في المتن والمتمثل في زج الشيخ الصغير في السجن ، كما سمحت هذه التقنية من الاقتراب أكثر من الذات المخاطبة.

ومن الشخصيات الأخرى التي نالت استعطاف السارد نجد شخصية أم رحمونة التي سعى إلى تقديمها في السرد بضمير **"الأنت"** كما يبدو لنا في النموذج الآتي : « وأنت مبتسمة مكتئبة ، كل العلل اجتمعت ، وزوجك الذي فقدته بالأمس . فقدته عبثا ... تشتغلين خادما عند موريس ، بعد العز والدلال ... ها أنت وجها لوجه أمام قدرك ، والقدر الذي أنكرك »[2].

وتجاوز السارد أم رحمونة إلى الحديث عن رحمونة التي أرهقها العمل في منزل المستعمرين فقال مخاطبا إياها : « و أنت سجينة عند موريس . من طلوع الشمس إلى غروبها ، تجففين . و تغسلين الصحون ، وتغسلين الملابس ، وتغسلين الجدران والسطوح والسقوف ... تغسلين بول طفلتهم ، طول النهار تبول ، و أنت وَرَاءَها تغسلين »[3] .

يروي صوت المخاطب في المقطعين السابقين حكاية رحمونة وأم رحمونة ، مما يسمح لنا بالنفاذ إلى داخل هذه الشخصيات التي تعيش أوضاعا مزرية نتيجة اشتغالها بمنازل المستعمر وهذا المشهد يومئ إلى مدى تأثير حالتها على المتلقي من جهة ومن جهة أخرى يعد المشهد شهادة من الكاتب على معاناة الأفراد و بخاصة النساء أثناء حقبة الاستعمار .

ونموذج أم الشيخ ورحمونة وأمها نساء كثيرات كمن يقصدن الأولياء ، كل واحدة بحاجتها ، ومشهدهن داخل الأضرحة لفتت انتباه السارد الذي وقف مطولا عند كل واحدة كاشفا سبب مجيئها فناب ضمير المخاطب عن هذه الشخصيات المسحوقة بفعل الاستعمار الذي عكف على ترسيخ مثل هذه الخرافات وهذا ما تبينه الصفحات التالية : 684 – 685 – 686 .

وعلى غرار زينب والطاهر يقف السرد عند الشيخ الصغير وينوب عن شخصية المعذبة والعاجزة عن فعل أي شيء وقد أحكم وثاق أغلالها وزج بها في

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 671 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 633 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 652 .

السجن فحكى حكايتها بدلا عنها قائلا : « أنت الآن وراء القضبان الحديدية ، بين لحظة وأخرى أصبحت سجينا ، من كان يظن ذلك ؟ » [1] ويضيف السارد مخاطبا الشيخ الصغير« كنت تتصور السجن على أنه مكان بشع جدا ، لكن لم يرق خيالك قط إلى هذا المستوى من التمثل ، لم تستطع قط أن تتصوره على هذا النحو من الفظاعة ، شعرت بهذا و انت تتلقى العذاب ، وتشعر به الآن و انت تهبط الدرج ، وتزداد في الهبوط. كأنك منحدر إلى أعماق الأرض »[2] .

ومما لا شك فيه أن الكاتب قدم السرد بضمير (المخاطب) في هذا المقطع حين تأكد من أن شخصية الشيخ الصغير سلبت القدرة على الكلام لهول ما وجدت في السجن وبالتالي كشفت هذه التقنية عن الفرق بين تصور الشيخ الصغير حول السجن والحقيقة التي وجد نفسه فيها .

تلقى داخل السجن أشَدَّ أنواع العذاب على نحو ما يظهر في صفحات متفرقة من متن **"حيزية"** ونجد السرد بضمير ال مخاطب يصاحب الشيخ الصغير وهو يتلقى العذاب من خلال الأفعال الآتية التي تظهر في المقطع الأتي : «... أنت فتى قوى. لا ينبغي أن تظهر أمام هؤلاء ضعيفا... ولكنك لا تستطيع . للصبر حدود ، وتصرخ بأعلى صوتك »[3] .

اختار عبد الملك مرتاض ضمير (المخاطب) في سرده لرواية **"حيزية"** « واصطفاه ضميرا سرديا مفضلا » [4] لما له من قدرة على التعبير عن الشخصيات المحرومة والعاجزة عن تقديم حكايتها بنفسها مثل شخصية **"حيزية"** التي ترى وتشاهد وتسمع غير أنها لا تستطيع البوح بمواقفها وحالتها النفسية ، كما أنها لا تملك القدرة على فعل أي شيء تجاه الأحداث والوقائع وهذا ما نستشفه من المقطع التالي : « وأنت تطرقين عليها الباب ، تطرقينه طرقا شديدا ، و أنت تعلمين أن لا أحد بالبيت ... ومع ذلك تطرقين الباب . بعنف ، تريدين أن تسمعاك فتهرعا إليك . لتخبريهما ، لكن كيف يجوز مالا يجوز ؟ أنت لا تنطقين يا حيزية ، لست بكماء حقا ، ولكنك مع ذلك لا تتحدثين ... لا تتحدثين مع أنك ذات صوت جهير شهير ، ومع كل ذلك يعز عليك أن ترى الشيخ مقيدا في الأغلال ... كما ترين أمه وأخته تجففان في بيت ي

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 641 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 643 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 642 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، ص 50 .

خوصي وموريس ، وتنهمر الدموع الغزيرة من عينيك ، تنهمر وأنت لا تزالين تطرقين الباب»[1].

عبر المقطع عمَّا يكتنف حيزية م ن خواطر وما يعتري نفسيتها من مشاعر وواصل ذلك في الصفحة 250 و 251 و 252 ، ليؤكد حرمانها من تقديم ذاتها فهي فضلا عن كونها معذبة ومسحوقة هي سجينة كما يخاطبها النص التالي : « أنت سجينة حيث أنتِ ، وحيث تكونين ، وحيث ستكونين ... السجن وراء القضبان أو خارجها، مجرد تغير الشكل. الأمر واحد في الحالتين »[2].

وهذا ما يعني أن السرد بضمير المخاطب **"الأنت"** كان صوتا واضحا أفصح عن الكينونة النفسية والاجتماعية والثقافية لحيزية وهذا ما أحالنا إلى تخيل عالم حيزية

ومن خلال النماذج المشار إليها يمكن القول أن: « التقنيات السردية التي تصطنعها رواية **"حيزية"** ...هي على العموم - مجمل - التقنيات الموظفة في صوت الكهف تتقدمها صورة الراوي ... الذي يروي بضمير المخاطب خُصُوصا » [3] كل ما يتعلق بشخصيات المتن ، وهي إشارة واضحة من الكاتب تؤكد خروجه عن كل القواعد القديمة الخاصة بتقديم الشخصية الروائية ، بتقديمه للشخصية الروائية بطريقة حديثة .

تعد رواية **"مرايا متشظية"** من النصوص التي استأثرت بضمير المخاطب بصيغة الجمع "أنتم" تقنية سردية استمر توظيفها حتى نهاية المتن فالكاتب في هذه المرة وظف صوت المخاطب ليعاتب من خلاله الشخصيات المتناحرة فعبر عن رفضه لثقافة الاقتتال في العديد من المقاطع .

ومن دواعي توظيف هذا النوع من الضمائر حسب ما يرى ميشال بوتور هو كون « هذا الشخص لسبب أو لآخر في حالة تمنعه أن يروي قصته وأن تكون اللغة ممنوعة لديه » [4] ، وعندما تجاوز الواقع في مرايا متشظية حدود المعقول لِمَا وقع في الجزائر من أحداث مأساوية مست جميع فئات المجتمع ، منعت الشخصيات في النص الروائي من أن تروي قصتها فغز ا ضمير المخاطب "أنتم" مساحة كبيرة من مقاطع المدونة ، ليدين أوضاع الروابي السبع وحالة الناس فيهم وقد أصبحت لغة الدم هي لغة التعامل بينهم .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 649 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 652 .
[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 264 .
[4] Michel Butor : Répertoire 2 , Minuit , 1964 , P 61- 72 .

إن استعانة الكاتب بهذه التقنية السردية "أنتم" سمح لنا بالإطلاع على الشخصيات الروائية التي عاشت مرحلة حرجة من تاريخ البلاد وبخاصة أن هذه الفترة انزاحت عن المألوف ، فتجاوز السرد بضمير المخاطب الحدود الاعتيادية ، مما أضفى على الخطاب صفة العجائبية واللامعقول وهذا ما جسدته بصورة قوية مقاطع كثيرة تدين وبشدة الشخصيات المتناحرة ، كما يظهر في قول السارد في المقطع التالي : « أنتم قوم تفتخرون بسفك الدماء ... تحبون شرب دماء الناس ... وأنتم تتخبطون ، ولأنكم لا تحسنون السباحة في الدماء التي سفكتموها ... يا بني من لا أدري من أنتم ؟ ...»[1]

عندما خرجت الأوضاع عن حدود المعقول ، وأضحى أصحاب الروابي في أوضاع غريبة ، ندد الراوي بضمير المخاطب بما يحدث بين الشخصيات التي أضحت تصبح وتمسي على الدماء ، فوصفهم قائلا : « الدماء التي بتم تتعشقون نكهتها تستعذبون طعمها ، والدم الذي تلطخون به ثيابك م. تلونون به أجسامكم يتوضأ به بعض سادتكم »[2] .

بهذه الأوصاف دخلت شخصيات المتن في ضبابية الهوية ، فعمد الراوي إلى البحث عن حقيقتهم فصرح قائلا : « النار . هي السبيل الوحيدة التي تجعل القلوب تتباغض. وتتحاسد وتتشاحن ... حتى لا يجتمع أخ مع أخ ... ولا صديق مع صديق ... هذه هي الحياة التي تودون أنتم ، يا من أنتم ؟ الله أعلم بكم ، وأنتم لا تعلمون ، اختلطت عليكم الأهواء ، عُميت عنكم الأنباء ، فلا أنتم ، أنتم ، ولا أنتم، لا أنتم. ولا أنتم، ما تريدون أن تكونوه ، أنتم ، وما أنتم ؟ لعلكم أنتم الذين يحبون النار تضطرم وتتأجج ألسنتها فتحرق كل ما حولها »[3].

أدان السارد هذه الشخصيات التي شاع بينها الفساد حتى أضحى منطقا يتعاملون به ، ويبقى ضمير المخاطب " أنتم" ظاهرا كلما تحدث السارد على أوضاع الروابي فخاطبهم مبينا لهم حقيقتهم قائلا : ومن قال : أنتم من البشر ؟ ومن قال : « أنتم تدركون خطورة ما تقترفون ؟ ...

- أنتم الفئة الباغية »[4] ويضيف قائلا : « أنتم الغوغاء والرعاع »[5] .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 13 .
[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 09 .
[3] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 74 .
[4] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 218 .
[5] المصدر نفسه : المجلد2 ، مرايا متشظية ، ص 220 .

إن المقاطع تصوير بلاغي للأوضاع ينم عن الرفض المطلق لِمَا آل إليه أمر الروابي ، وتقودنا لنتعرف عن قرب على مرحلة مهمة في تاريخ البلاد بصورة عجائبية طرحت الواقع أمام المتلقي وأدانت شخصياته المتقاتلة .

من هنا لم يمكن اختيار عبد الملك مرتاض لصيغة المخاطب "أنتم" مجرد تفضيل له على صويه "الهو" و"الأنا" ، بل كان لغرض تقديم موقف يدين الشخصيات المتذابحة ، وينكر فضاعة ما وصلت إليه الروابي السبع من فتنة .

وفي حديثنا عن ضمير المخاطب "الأنت" في أعمال عبد الملك مرتاض المتمثلة في **" الخنازير ، حيزية ، صوت الكهف و مرايا متشظية "** ، لا يسعنا إلا أن نؤكد على كلام الناقد يوسف وغليسي الذي يقول : « الرواية بضمير ، في تقاليد الرواية الجديدة تدل على أن الراوي يروي للشخصية حكايتها في حضورها ، بدلا منها ، ونيابة عنها ، إما لعجزها عن ذلك ... أو منعها من ذلك ، أو رفضها لذلك ، أو لإدانتها ومؤاخذتها بذلك ...» [1] وحقيقة هذا القول ما لمسناه في رواية **"الخنازير"** بشخصياتها الانتهازية ، ورواية **"حيزية"** بما فيها من شخصيات معذبة ومسحوقة وعاجزة ، و**"مرايا متشظية"** بشخصياتها الدموية المتناحرة .

3 - <u>الراوي</u>

إن تصنيفات **جيرار جينيت** التي تمس البنية الصوتية لم تقتصر على زمن السرد والضمائر المستخدمة في النص بل تلامس أيضا موقع السارد في النص الروائي .

يتحدد الصوت السردي « بموقعه من مستوى الحكاية : فالصوت يمكن أن لا ينتمي إلى أي حكاية (راوٍ خارج الحكاية) ويروي حكاية هي الحكاية الرئيسية ويمكنه أن يكون داخل الحكاية الرئيسية ويروي حكاية ثانوية أو يكون داخ ل حكاية ثانوية ويروي حكاية فرعية ... إلخ فالصوت وحكايته لا ينتميان إلى مستوى واحد لأن الحكاية تنتمي دائما إلى المستوى الذي يلي مباشرة مستوى الصوت الذي يرويها»[2] .

إن ضرورة حضور السارد في أي بنية سردية باعتباره عنصرا تكوينيا مهما فيها ، يقودنا إلى البحث عن وضعيته من خلال مستواه السردي خارج القصة أو داخلها ، فمما لاشك فيه أن للسارد ارتباطا وثيقا بالنصوص السردية ، إذ لا يمكن تقديم أي نص سردي دون سارد كما يؤكد ذلك **جيرار جينيت** الذي يقول : « تبدو لي

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 267 .

[2] لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 117 – 118 .

الحكاية التي لا سارد لها والمنطوق الذي لا ناطق له مجرد أوهام ...» [1] وعلاقة السارد بما يسرد يصدر تعبيرا عن موقع معين ، فقد يتخذ السارد موقعا خارجيا فيكتفي بالحكي عن الآخر ، وقد يأخذ موقعا داخليا فيظهر بمثابة الشاهد .

ولما كان الأمر كذلك تظهر وضعية السارد من القصة وموقعه من أحداثها على هيئتين كما اقترحها **جيرار جينيت** ، فإما أن يكون من الدرجة الأولى ويسميه Extra diégétique خارج حكائي ما يعني أنه تابع للحكاية ، وإما أن يكون من الدرجة الثانية ويسميه Intra diégétique داخل حكائي مما يعني أنه ينتمي للمحكي الثاني[2] .

وهذا ما يعني أن الراوي قد يظهر بصورة المشارك في الأحداث حين يكون متواجدا في العمل السردي ، فيتحقق وجوده داخل عالم السرد ، كما يظهر السارد متموقعا خارج السرد وهو في كلتا الحالتين يعد « أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور »[3] .

إن هاتين الوضعيتين تسمحان لنا بالإحاطة بصور تواجد الراوي في المتن السردي ، إذ من خلال « وضع السارد بمستواه السردي داخل القصة أو خارج القصة »[4] نجد أنه يأخذ مواقع مختلفة حددها **جيرار جينيت** في أربعة نماذج أساسية نوردها كما يلي :

1 -خارج حكائي - متباين حكائي: Hétéro diégétique-Intra diégétique هو ميروس سارد من الدرجة الأولى ، يروي حكاية غائب عنها .
2 -خارج حكائي – متماثل حكائي : Intra diégétique – Homo diégétique هو سارد من الدرجة الأولى ، يحكي حكايته الخاصة[5] .
3 -داخل حكائي – متباين حكائي : Intra diégétique – Hétéro diégétique شهر زاد ساردة من الدرجة الثانية ، تحكي حكايات غائبة عنها غالبا .
4 - داخل حكائي – متماثل حكائي : Intra diégétique – Homo diégétique هو سارد من الدرجة الثانية ، يحكي حكايته الخاصة[6] .

---

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 23 .
(2) Voire G .Genette , Figures 3 , essai de méthode cérés tusis , 1984 , P 364 – 365 .
(3) عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي ، دار النشر للجامعات ، ط1 ، القاهرة ، 1996 ، ص 18 .
(4) جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 11 .
(5) Voire G .Genette , F P 155 .
(6) Voire G .Genette , F P 156 .

إن هذه التصنيفات التي قدمها جيرار جينيت والتي تتصل بقضية المستوى انطلاقا من علاقة السارد بالحكاية وأيضا علاقته بالخطاب ، تعد من أهم التصنيفات التي يعود إليها الدارسون والنقاد ويوظفونها في بحوثهم وأعمالهم .

من هنا يمكننا أن نبحث عن موقع السارد الراوي في مدونة عبد الملك مرتاض ، ورصد النوع الأكثر توظيفا في كل مسار من مسارات أعماله الروائية مستندين في ذلك إلى تقسيمات جيرار جينيت التي تستجيب لمتطلبات دراستنا .

يمكننا من خلال المدونة أن نميز بين نوعين من الرواة ، فهناك راوٍ متموقع داخل الحكي وهناك راوٍ يتموقع خارج الحكي ، وهذا ما سنحاول الخوض فيه بالتفصيل .

1 3 - ***راوٍ متموقع داخل الحكي***

يضطلع الراوي بمهمة تقديم أحداث الحكاية والمواقف المسرودة فيها ، غير أن مهمته هذه تتجاوز ذلك حين نعثر عليه داخل الحكاية ، مما يعني أنه « راوٍ ممثل داخل الحكي Narrateur Homo diégétique وهذا التمثيل له مستويات ، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ، يتنقل أيضا عبر الأمكنة ، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة »[1].

1 1 3 - تجليات راوي متموقع داخل الحكي في المدونة

إن هذه الشخصية الحكائية الموجودة داخل الحكي هي التي ركز الكاتب على توظيفها في **"دماء ودموع "**و**"نار ونور"** ثم في آخر أعماله وبالضبط **"وادي الظلام"** و**"ثلاثية الجزائر".**

إن الافتتاح الذي استهل به الراوي **"دماء ودموع"** يجعلنا نكتشف موقع الراوي الداخل في الحكي ، انطلاقا من توليه رصد قصة شخصية البطل أحمد ، فكشف جزءا مهما من ماضيه العاطفي الجميل ، و كشف أيضاعن ماضيه المهني ، حين كان مدرسا بمدرسة البنات المتواجدة في إحدى القرى الحدودية المغربية التي تكتظ باللاجئين الجزائريين .

استطرد الراوي ليقدم لنا شيئا عن عادات القرية وتقاليدها وطباع الناس فيها ، كما وصف طبيعتها وجوها ، وبيّن كيف يمضي أحمد حياته اليومية فيها وعطلته الصيفية أيضا .

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 49 .

ثم وقف الراوي عند علاقة أحمد بابتسام إذ توجت هذه العلاقة بمغادرتها للقرية والتحاقها بالمجاهدين في الثورة الجزائرية ، وانتهت باستشهاد ابتسام في ساحة المعركة .

وفي كل ذلك كان الراوي يقدم الأحداث من داخل النص ، فيظهر بصورة المهيمن على المتن الذي يتأمل جميع الأحداث التي يقدمها ثم يلقي بتعليقاته عليها ، لذلك نجده بعد أن يعرض لنا حياة أحمد يعلق عليها قائلا : « كان اللجوء يشقيك ، وكان الاستعباد يقطع نياط قلبك ، وكان الفقر يؤلمك. وكان الحب يضنيك، حب، وفقر وحرب، ويأس، وذل، ولجوء، كل هذه العناصر اجتمعت لتجعلك تحيا في دنياك شقيا تائها »[1] .

ولما تأمل حالة أحمد النفسية المتبعة صرح قائلا : « خلوت إلى نفسك الكئيبة الحائرة، فإذا هي لغز لا حل له. حياتك جزء من وجود هذا الوجود »[2] .

وبعد أن كشف الراوي عن موضوع الرواية انتقل ليحكي عن باقي الشخصيات كاشفا بذلك عن أبعاد موضوع **"دماء ودموع"** .

تدخل الراوي ليقدم عدة شخصيات منها شخصية مربوح ، حنان ، صالح ، مخنوق ، حماد ، السيدة المديرة ، وكان في كل مرة يعلق عليها كما يظهر كلامه عن شعبان بقوله : « كان شعبان هازلا وإن تناول موضوع الجد ، وساخرا وإن خاض في الأمور الهامة ذات البال ، لم يكن يكاد يلفظ عبارات قصارا أو طوالا حتى يتبعها بضحكة ، أو ضحكات ، ثم يردف ذلك بطائفة من الاستفسارات و الإستفهامات والمساءلات »[3] .

وفضلا عن خلق الراوي لهذا العدد من الشخصيات فهو أيضا يمتلك أسرار علاقة أحمد بابتسام لذلك كان يعلق عليهما بين الحين والآخر على نحو حديثه عن ابتسام في المقطع التالي : « انصرفت ابتسام لطيفة كنسيم الفجر ، جميلة كنور القمر ، فاتنة كالوردة العبقة ، انصرفت وكأنها كانت تسير في موكب من الجمال والنور»[4] .

وامتلك الراوي أيضا أسرار الثورة والمجاهدين ، فكان المرافق للمناضلين والمراقب لما يحدث لهم سواء في المعركة أو حين انتقالهم من مكان إلى آخر ، كما

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 65 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 81 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 97 .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 125 .

يبدو في كلامه عن الكتائب وهي في طريقها إلى الجبل بقوله : « يبدو أن عين العدو كانت رصدتكم فوقعتم في كمين ! ...»[1] .

والراوي وهو داخل الحكي ، كثيرا ما كان يلقي بأحكامه وتثميناته لجهود المجاهدين كما يظهر في تأمله لنهاية المعركة التي يقول عنها « لم تعد الطائرات تضايقكم بغاراتها ... وكأن المعركة قد انتهت . وكان الفرنسيين استسلموا للأمر الواقع، من حيث رضيتم أنتم بهذا الانتصار العظيم »[2].

ظهر الراوي المتموقع داخل الحكاية شديد اللصوق بالشخصيات الموجودة في المتن وهذا ما يظهر بصورة واضحة حينما كان يعلق على مشاعر أحمد تجاه ابتسام فكشف عن إحساسه بعد إصابتها في المعركة فقال : « قلبك يتحرق ، وكبدك تتفطر ، وروحك يخفق » [3] .

من هنا يتضح موقع الراوي من الحكي في نص **"دماء ودموع"** ، إذ ورد في شكل راوٍ داخل الحكي ، تولى من خلال تواجده فيه سرد موضوع الرواية وتطرق إلى جوانب متقاربة منه .

إن هذه الإمكانية المتمثلة في موقع الراوي داخل الحكي ظهرت أيضا بصورتها الواضحة في نص **"نار ونور"** من خلال تدخل الراوي « في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق والتأملات » [4] فقد خص عديد الصفحات للحديث عن وضعية الشباب الجزائري في الثانوية أثناء الحقبة الاستعمارية فبعد أن عرض علينا معاناتهم وقف في عدة أسطر متأملا هذه الوضعية المزرية وأمر الشباب بالالتحاق بالمجاهدين بعد أن توفرت جميع الظروف ، كما يوضح ذلك النص التالي :« الدراسة للأحرار ، أما العبيد فسواء عليهم أدرسوا أم لم يدرسوا ، وسواء عليهم أعلموا أم جهلوا... فما هم وإضاعة شبابهم الريان ... أليسوا شبابا يتوقدون بالحياة والنشاط وحب التطلع إلى كل جديد ؟ ... ثم أليست الجزائر في حرب ضروس مع استعمار ظلوم غشوم ؟...»[5] .

ويغتنم الراوي المتموقع داخل الحكي فرصة حديثه عن الدراسة والشباب ليحكي لنا عن البطل سعيد ودوره في إقناع الشباب للالتحاق بالثورة كما ركز على دوره النضالي (حادثة المرقص ، وإعداده للمظاهرات والمشاركة فيها) وكشف عن

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 243 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 287 .
[3] المصدر نفسه : الصفحة نفسها
[4] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 49 .
[5] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 303 .

علاقته بفاطمة التي ساندته في مساره النضالي والتي جمعته بها علاقة عاطفية ضحى بها سعيد من أجل دوره النضالي .

اقترب الراوي المتموقع داخل الحكي من البطلين وهو في موقع المتأمل ، فكشف الحالة النفسية لفاطمة ، التي تتجاذبها ثنائية الأمل واليأس كما يشير إلى ذلك المقطع التالي :« كانت هذه الانفعالات تجوس خلال حنايا قلبها الكريم ، فتبث فيه من النور والأمل، والإلهام، والسعادة، والقلق أيضا ، مالا يرسمه قلم بليغ ، ولا يعبر عنه لسان مبين »[1] .

وفي المقطع الثاني :« ولكن عناصر من مخاوفها كانت تعاودها ، بعدما تنغمس في رحيق أحلامها ، فتحيل تلك الأحلام المعسولة إلى قلق ، بل إلى يأس قائم ، فتغرق في شقاء مبرح »[2].

ومن الحالات النفسية التي كشف عنها الراوي معلقا ، الحالة التي اعترت الشباب بعد أن سمعوا من سعيد فكرة الالتحاق بالثورة، كما يبين ذلك قوله :« با ت كل شاب من هؤلاء شاردا سابحا في خضم هذه الأفكار فلم يكد ينام في فراشه إلا قليلا »[3] .

إن السمة البارزة للراوي المتموقع داخل الحكي في رواية **"نار ونور"** تكمن في قربه الواضح من الشخصيات ، فكما علق على حالة فاطمة والشباب وقف على حالة عمي قدور الذي سيق إلى السجن وكان الراوي شاهدا على هذه الحالة فلم يجد إلا أن يعلق « كان هذا الم ظلي ذا أذن صماء لا تسمع بكاء الأيامى ، ولا نحيب الأطفال ، ولا صراخ المظلومين ، فقاد رب البيت في شيء من الخيلاء والكبرياء ، كأنه شيطان انتصر على ملاك !» [4] .

واستدعى الراوي وهو في موقعه عديد الشخصيات ذات الصلة بموضوع الرواية على نحو شخصية العم محمود ووالد سعيد وعم عمر والجدة حلومة ، فتأمل حياتهم والأحداث التي تقع لهم فكان كثيرا ما يعلق عليهم ، على نحو ما فعل مع أستاذ سعيد بعد مناقشتهما حين قال : « ضاق أستاذ التحليل الأدبي بتدخل سعيد وعده ضربا من التحدي، ليس للأستاذ فحسب، ولكن للثقافة الفرنسية نفسها »[5].

ولما كان موضوع الرواية هو الثورة وقف الراوي عند رغبة الشعب الجامحة في الانتقام من المستعمر وتأمل الاضطهاد الذي عاشه الأفراد وأيضا الأماكن بما

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 369 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 370 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 308 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 392 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 302 .

فيهم من قرى وأحياء وسلط الضوء على حالة حي سيدي الهواري ، كما وصف الموكب وهو يقترب من المرتزقة وعلق على الجنود وهم يصدون المتظاهرين ، فقال :« أمسوا الآن مقتنعين بأن الثوار لم يكونوا لصوصا ولا متمردين ... وإنما الثوار ثوار وكفى ! الثوار هم ثوار كما يرونهم الآن ثائرين غاضبين وهم يتظاهرون تعبيرا عن رفضهم للاستعمار المقيت »[1] .

وتأكيدا من الراوي على طبيعة موضوع رواية **"نار ونور"** كان يورد من حين إلى آخر تأمله العميق في معاناة الشعب على نحو ما يظهر في المقطع التالي الذي يدين فيه وحشية الاستعمار« شقيت هذه الأرض بالاستعمار ووجوده ، كما شقيت طيورها وجوارحها وحيواناتها بوجوده الممقوت ، أيضا. كما كان أهلها قد شقُوا ، من قبل، بوجوده ذلك شقاء مبرحا »[2] .

أسهم تواجد الراوي في الخطاب الروائي **"نار ونور"** بشكله الخاص كمراقب للأحداث والوقائع بطريقة فعالة في التعبير عن « موقف الراوي وأحاسيسه إزاء ما يحكيه من أحداث تنهض بها الشخصيات » [3] لأن الراوي بموقعه الداخلي ظهر كشاهد على سيرورة الأحداث بما يقدم من تأملات وتعاليق أدت إلى ذلك الانقطاع الذي نتلمسه في مسار السرد بين الحين والآخر[4] .

ومثلما هيمن الراوي المتموقع داخل الحكي على العملين الأولين لعبد الملك مرتاض وجدناه ينصرف في آخر أعماله وبالضبط **"وادي الظلام "** و **"ثلاثية الجزائر"** ، إلى توظيف هذه التقنية السردية ، فإذا كانت تعليقات وتأملات الراوي في النص السردي « من قبيل ما يبدو غير ضروري لفهم منطقها ، فإن لها كبير قيمة في الروايات الحديثة من قبيل ما تخلقه من آفاق أخرى لفهم الحكاية والتعامل مع هذه النصوص الروائية »[5].

من هنا تهيأت الراوية الأم زينب لقص وقائع حكاية **"وادي الظلام"** وأطوارها فكانت تمارس شهادتها على جميع الأحداث بما تقدم من تعليقات ظاهرة وملموسة .

في الخطاب الروائي **"وادي الظلام"** تظهر الأم زينب مشاركة في عيد النصر بالجلولية إذ تولت عملية الحكي بنفسها من الداخل ، فسردها لتفاصيل كثيرة عن قبيلة الجلولية كان إحدى الوسائل التي ضمنت لها حضورها الطاغي على النص .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 371 .
[3] مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 190 .
[4] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 49 .
[5] مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 189 .

شاركت الأم زينب أفراد الجلولية فرحتهم بعيد النصر فتدخلت بموقعها كراوية داخل الحكي « لتحكي لهم كيف دفعت قبيلة الجلولية إلى هذا الوجه من الأرض ؟ ومتى كان ذلك ؟ وكيف تكاثرت القبيلة حتى أصبحت بهذا العدد الجم من السكان ؟ وكيف اهتدت إلى وادي الظلام في أول أمرها فأقامت على ضفته الشرقية ، وحمت الضفة الغربية فجعلتها مراعي لأنعامها ؟ وكيف استقرت بها النوى حول هذا الوادي العظيم إلى أن أمست أكبر قبيلة في هذا الوجه من الأرض وأغناها ؟ وكيف انتصرت في آخر حرب لها مع قبيلة بني فرناس التي احتلتها بقوة السيف أكثر من قرن من الدهر العابس قبل أن تسحقها سحقا ؟ وماذا جرى لها بعد ذلك من الطوائل والأهوال»[1].

إن إدراج الأم زينب لجم يع الأحداث وتثبيتها في المتن هو ما ضَمِنَ لها موقعا داخليا في الرواية مما سمح لها بأن تؤدي مهمتها السردية في شكل مراقبة للأحداث مع التعليق عليها في كل حين .

وتتربع الأم زينب على **"ثلاثية الجزائر"** فتظهر« أمارة بارزة من أمارات المدينة الفاضلة ...وحيدة نسجها ، وفريدة حُكاتها » [2] تشرع في حكاية الأجداد الأكارم ، فتتطرق إلى حياة أهل المدينة قبل وبعد مجيء الوحش الرهيب باعتبارها كانت حاضرة على جرائمه كما تقول في المقطع التالي : « ماذا أقول لكم ، يا أولاد؟ تصوروا ! إني كنت حاضرة حين غزا الوحش الرهيب المدينة الفاضلة ... كنت أنظر إليه حين كان يقتل الأطفال ... كان يفعل ذلك ، ولا يتحرج، ولا يتورع ، وكنت أراه حين يسبي النساء ، كنت أرى الوحش الرهيب أيضا حين كان يأ سر الرجال فيربطهم بالسلاسل والأغلال »[3].

سيطرت الراوية على الحكي وأخذت موقعها الداخلي من القصة بفضل ما شاهدت من ممارسات بشعة ضد أبناء المدينة الفاضلة ، ما خوّل لها التأمل في وضعية السكان ثم التعليق على حالتهم على تعدد فئ اتهم بخاصة الأطفال منهم وهي الشريحة التي جعلتها تقول : « ما أبشع ما أسمع ! ما أف ظع ما أرى ! إنهم الأطفال ولا يبرحون يبكون ، ويتباكون. فقدوا آباءهم وأمهاتهم »[4].

إنها تتحدث عن حالتهم من موقع الشاهدة لذلك تواتر استعمالها للأفعال التالية : حاضر ، أنظر ، أراه ، أرى ، أسمع ، وفي كل مرة تؤكد ذلك كما يظهر من خلال

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 234.
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 19 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 56 .
[4] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 67 .

قولها : « إلهي! إني لا أزال أرى وأسمع ! شوارع المدينة حزينة ، شوارعها تنتحب لانتحاب أطفالها المذبّحين. ويلي عليكم يا أطفالي الصّغيرين ! »[1].

جاءت "الأم زينب" ممثلة في الحكي كشاهدة وانطلقت من ذلك لتقدم أحكامها وتعاليقها على الممارسات الشنيعة للوحش الرهيب ، فسيطرتها على عملية السرد كانت نتاجا لمعايشتها للأحداث والوقائع فهي المعنية بالتعليق عمّا رأت وشاهدت .

وتبدو الراوية "الأم زينب" وقد تحولت إلى تقليد تميزت به - على غرار **"الملحمة"** - رواية **"الطوفان"** إذ كانت حاضرة هذه المرة لتقدم لنا مرحلة أخرى من تاريخ الجزائر ، هي مرحلة المقاومات الشعبية وعلقت على ذلك بالعبارة التالية : « لقد استحل الكائن الغريب العنيد حرمة أم المدائن الكبرى ، الجميلة النقية ، الخضراء النقية ، فأمست منهبة مسلبة، ومذبّحة مسلخة » [2].

وما تَكَفَلُهَا بتقديم الأحداث هذه المرة إلا لكونها كانت إحدى الحاضرين على ما أصاب الأجداد الأكارم إذ كانت قريبة جدا من الأحداث التي ترويها وأشد قربا من الأطراف المتصارعة لذلك تقول : « أقسم لكم بالله العظيم ... لئني شاهدت كل تلك الفضائع، ورأيت كل تلك الشنائع ... وما أنا في ذلك من الكاذبين »[3].

تلقي الأم زينب - مرة أخرى - وهي في موقعها داخل الحكي أحداثا كثيرة صنعها أبطال الجزائر بسردها لحكايات متعددة ، إلا أنها تدخل في إطار المقاومات الشعبية وترتبط ارتباطا وثيقا بكفاح الشعب ومثال ذلك حديثها عن الماضي التاريخي لشخصية لالة فاطمة نسومر والشيخ محي الدين الحسيني والحاج على بن السعدي والأمير عبد القادر وأم البنين وكذا وقوفها عند شخصية مناوئة للسلطة هي شخصية الخزناجي اليهودي موريس الجاسوس .

وما استدعاؤها لمثل هذه الشخصية إلا رغبة منها في تأكيد أصالة روح المقاومة في أبناء الوطن فكانت ت تدخل في كل مرة لتعلق على بعض المواقف والقضايا وتتأمل بعض التصرفات وتضع شيئا من الاهتمامات والانشغالات لتفسر وتعلل بعض الظواهر والأمور وهذا التدخل من حين إلى آخر هو ما يكشف عن حقيقة هذه الشخصيات و المحافظة على موقفها داخل الحكي .

انتهت الراوية بعد تحليلها للمواقف والأحداث إلى التعليق ع ن حالة أم المدائن قائلة : « تكالبت القوى الشريرة على آبائكم الأكرمين ... فأمسوا في شقاء مما

---

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 241 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 244 .

يمكرون، كبير شيوخ أم المدائن الكبرى بدءاره إلى تسليم الوطن للأعداء ومغادرته وحيا ، واليهود بأنواع الحيل والدسائس وضروب الإغراء ، والمرتزقة بالذبح والإنتهاب والاستيلاء ! »[1].

ومثل هذه الوقفات للأم زينب هي التي أسهمت في فهم نصوص **"وادي الظلام والملحمة والطوفان"** وأعطت لها أبعادا أخرى إذ جعلت من تاريخ الجزائر محورا مهما لجميع هذه المتون ولم تسلم رواية **"الخلاص"** هي الأخرى من راوية داخل القصة هي الأم زينب التي وقفت هذه المرة عند الكائن الغريب الدار وأفعاله في المحروسة المحمية البيضاء لكنها لم تلبث أن أشادت بأبطال المحروسة ، إذ كانت على عادتها قريبة منهم شاهدة على مواقفهم وقراراتهم البطولية فـ«...يا لهم فتية ما أعظمهم قدرا ، وأشرفهم في التاريخ شأنا » [2] ، كما تقول الراوية التي كانت شاهدة على ما يخططون له فتقول :« كنت أراهم من حيث لم يكونوا يرونني وأنا أضوِّ ئ عليهم بمصباحي هذا الذي لا يفارقني ... كنت أسمعهم من حيث لم يكونوا يسمعون ني ... كانوا يقررون للحظة الصفر الكبرى، في الليلة الليلاء ...»[3] .

أدت الساردة دورها انطلاقا من موقعها الداخلي من الحكي وقدمت تعليقاتها تجاه كل الأحداث حتى الجزئية منها وظهر فضل موقعها الداخلي من الحكي أيضا من خلال الصفحات التي جاءت متتالية ماسحة لحياة مصطفى (مولده، دراسته ، حياته ، إقامته ، نضاله ، سجنه ، هروبه من السجن ، اجتماعاته ، تخطيطاتهم ، مواقفه ، استشهاده) فكانت تدقق في تفاصيل ومراحل حياته ونشاطه الأمر الذي جعلها تبدو بصورة واضحة في السرد من خلال كلامها ، الذي يظهر بين الحين والآخر وربما تطرقها إلى مثل هذه العناصر هو ما جعل من تواجدها داخل الحكي أمرا حتميا وتواجدها فتح لنا آفاق كثيرة لقراءة مضمون رواية **"الخلاص"** وهذا ما أكسب ظهورها في النص أهمية كبيرة .

ولعل اللافت للانتباه في هذه الثلاثية أن المتلقي لم يكن القارئ بل كان جمهور الحاضرين للإصغاء إلى الحكاية وهذا في كل جزء منها مما يحسب لعبد الملك مرتاض الذي اهتم بالمروي له أيضا في هذه المرحلة من إبداعه .

---

(1) المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 299 .
(2) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 637 .
(3) المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، الصفحة نفسها .

3 2 - ***راوٍ متموقع خارج حكائي :*** Narrateur Extra diégétique

تنوع ظهور الراوي في المدونة فتجلى بوجهين فيها ، وجه الراوي المتموقع داخل حكائي ، وهو ما سبق الحديث عنه ووجه ثان يتمثل في الراوي المتموقع خارج الحكي وهو موضوعنا في هذا الجزء من البحث .

3 2 1 - تجليات راوي متموقع خارج الحكي في المدونة

يتميز حضور الراوي المتموقع خارج الحكي بعدم تدخله في تحليل المواقف أو التعليق عليها ، وهذا النوع من الرواة نجده في رواية **"الخنازير"** التي يقدم فيها الراوي الأحداث بحياد وكأنه غير معني بما يجري في القصة فهو يتناول حالة الشطاح من لحظة انطلاقه إلى المخيم والتحاقه به إلى اختطافه خيرة ثم محاولته السيطرة على المخيم لتنتهي الرواية بموته على يد خيرة وفي كل ذلك كان الراوي بعيدا عن الحدث المسرود ، كونه ليس شخصية روائية ، لذلك سعى من بعيد إلى تقديم كل ما يتعلق بالشطاح على نحو نقله – الراوي – لحالة الشطاح بعد حا دثة انتقام خيرة منه إذ يقول :« تمضي بصعوبة... الدم ينزف من رأسك ... ينبوعان من الدم ! ... تميطه من جبهتك ...من وجهك ... من عينيك... الجرح عميق ! كلك دم ! إنما ... تحاول ... ربما تصل ... المخيم غير بعيد ... الطبيبة قادرة على معالجتك» [1].

مما يعني أن الراوي اكتفى بالموضوعية في تقديم أحداث **"الخنازير"** ، إذ لم يعمد إلى إيراد أي تعليق وأي ملاحظة بشأن هذه القصة ، وهذا ما يعطينا تصورا واضحا عن مرحلة مهمة من تاريخ البلاد هي مرحلة الثورة الزراعية التي عرفت انتشارا واسعا للاستغلاليين والانتهازيين بخاصة وأن البلاد في بداية استقلالها .

وما اختيار الراوي لموقعه خارج الحكي في هذا المتن ، إلا من أجل أن يضمن واقعية العمل ومقبوليته لدى القارئ .

وفي المستوى(الخارج حكائي) أيضا يقوم الراوي بتقديم متن **"صوت الكهف"** والتطرق إلى الأحداث من هذا الموقع الذي ينصرف فيه إلى الحديث عن وضعية أهل الربوة العالية التي تعاني من اضطهاد بيبيكو ، ثم قدم لنا قصة الطاهر الذي سابق الذئب وأصبح مشهورا في الربوة ، كما اكتشف حقيقة الجسم المعتوه الذي يتحرك في المقبرة .

لقد قدم أفعال وأقوال هذه الشخصية (الطاهر) وتركها تعبر عن عواطفها وأفكارها بل واستطرد ليكشف مواضيع كثيرة لها علاقة بالطاهر مثل تطرقه لجزء

---

[1] المصدر السابق : المجلد4 ، الخنازير ، ص 434 .

من حادثة اختفاء والده بقوله : « أُخِذَ اعتقا صل أيام الحرب ... حملته باخرتهم المتقادمة ... إنما كيف مات ؟ ...غير مقتنع بعلة موته »[1].

كما تطرق إلى علاقته بزينب منذ أن كانت ترعى الغنم معه ، وهذا ما استدعى حديثه عن مكانتها فيقول : « لو تستطيعين امتلاك عقد من الذهب . رأيت جاكلين تتحلى به ، أنت حتما أجمل منها ، ألف مرة ومرة أجمل منها ، أنما هي بنت بيبيكو ، ثرية أنت مجرد راعية . معه كنتِ ترعين مواشي أبيكِ ... هنا أمام المرآة الكليلة جاكلين متحلية بعقد من الذهب ... لا تخدعي نفسك ، أبوها علمها في مدارسهم ، والمدارس التي حُرِّمَتْ عليكم ... وجاكلين التي تقرأ الجريدة والمجلة »[2].

والراوي المتموقع خارج الحكي ، كان في كل مرة يقدم إلى الأذهان صورة الربوة العالية ومضايقة بيبيكو لأهلها فـ« لم يبق لهم إلا أحراشها وأشواكها ، إذَا ضربها الجفاف تضررت ، وإذا كاثرها المطر انجرفت »[3].

ثم يعرض لنا أهلها الرجال منهم والنساء ، حين يقف موقفا خارجيا من السرد ويقدم حالتهم بكل موضوعية « تخرجون من الحقول هاوين من ذروة الربوة العالية ، فؤوسكم على أكتافكم. جماعات جماعات ... النساء والرجال والصبيان ، معظم سكان الربوة العالية ، أنتم جميعا ، تتوجهون نحو الحقول الجرداء ، لاشيء يؤكل غير ... البقوق »[4] .

والملاحظ أن رواية **"صوت الكهف"** جاءت فضاءً رحبا للأحداث والوقائع التي صاغها الراوي بحياد وموضوعية متتبعا في ذلك تفاصيلها وجزئياتها كما يظهر لنا في عرضه لحادثة اغتصاب رابح الجن لزوليخة وفي تقديمه للمشاهد العجيبة التي ترويها الأم حلومة عن المقبرة وعن عقد زينب السحري ، وأيضا عند وقوفه أمام حادثة أخذ الأثواب العشرة وكيف عوقب الطاهر بالسجن وعوقبت زينب بعملها في إسطبل الخنازير الخاص ببيبيكو والإهانة التي تلقتها في منزله إذ سخَّرها لغسل الكلب والحصان والملابس والأرض .

كما صاحب الراوي من بعيد أحداث لقاء الطاهر بزينب ثم اختفاء الطفل والعثور عليه فيقدم المشهد المؤثر بقوله : « وتحتضنينه بالدموع ... وتضمينه إلى صدرك ... وتمطرينه بالقبل ... وتغرقينه بالدموع ، وتحتضنينه بين ذراعيك

---

(1) المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 482 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 491 .
(3) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 .

- إنما من اختطفك يا ولدي ؟
- بيبيكو الشيطان ... كنت ألعب قرب البئر أمس ...» [1] ثم واصل الطفل سرديا في أحداث الواقعة .

إن عدم تدخل الراوي بتعليقاته ، كان ضمانا لتماسك البناء الخيالي الذي أقامه ، ويجعل القارئ يصدق أن الأبطال لديهم الحرية في التصرف [2] وهذا تأكيدا منه على إقناع المتلقي بواقعية الأحداث .

وعلى غرار **"صوت الكهف"** يقدم الخطاب الروائي **"حيزية"** في « صورة الراوي المتموقع خارج الحكي » [3] والذي يتجنب الدخول في أحداث القصة على الرغم من تعددها .

يعد الصراع في الثانوية من بين الأحداث التي حاول الكاتب إيصالها للمتلقي ، حتى يقف على حقيقة التعلم في الفترة الاستعمارية ، فكثيرا ما وقعت مناوشات ومشادات عنيفة بين المتمدرسين يقدمها الراوي دون أن ينحاز فيها إلى أي طرف فيقول : « وبعنف تنقض عليه ... ويصرخ التلاميذ الآخرون ... وينادون بالويل والثبور ، ويتخذون من الحبة ، قُبّة ! ويشهدون عليك زور ا ، وتطرد لسنة كاملة من المدرسة »[4] .

وقد كان الحديث عن المدرسة سببا في الحديث عن الشيخ الصغير الذي أُخِذَ إلى السجن بعد مناقشته للأستاذ والذي يقول عنه الراوي : « يقودك دركيان متغطرسان ، والسجن ما أقربه ، بينه وبين ثانويتك خطوات معدودات »[5].

ويتواصل حديث الراوي عن مشهد أخذ الشيخ الصغير إلى السجن ، وأيضا عن حالته داخل السجن ويتخذ من ذلك سبيلا للحديث عن حالة المساجين فيصف مشهد تواجدهم بالسجن قائلا : « وتضافر عليكم البرغوث والبق والقمل جميعا ، وتحكُّون جلودكم . وتصطنعون أظافركم الحادة ، وتستخدمون أصابعكم الجاسئة ، جسئت بفعل تكسير الصخور بالمداق والمطارق الثقيلة »[6].

بيَّن المقطع أن الراوي بحكم تموقعه خارج الحكي لا يملي على المساجين أقوالهم ولا يأمرهم بما يفعلون بل اهتم فقط بتقديم المشهد بكل حيادية من أجل أن يقدم

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 593 .
[2] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 49 .
[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 264 .
[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 632 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 636 .
[6] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 645 .

صورة واضحة عن معاناة الشعب الجزائري أثناء الفترة الاستعمارية وبخاصة في المعتقلات والسجون ، لذلك كان يشير إلى وضعيتهم بين الحين والآخر كما يظهر في المقطع التالي :« يغط بعضكم في شخير ، ويهيم بعضكم في تفكير ، ويشرد بعضكم في عالم ... ويتحنث بعضكم في صلاة ، ويتلذذ بعضكم بب ث هموم ، ويتلذذ بعضكم بحك جلده ، ويهمهم بعضكم بكلمات غير مفهومة ... والنوام منكم قليل . والأيقاظ فيكم كثير ، والخروج ممنوع ، وقضاء الحاجة في الظلام الدامس ، والوضوء في الظلام أيضا »[1] .

إن كل ما تحدث عنه الراوي كان واقعا مع يشا يوميا وروتينيا للمساجين وذلك ما تؤكده الأفعال التالية يغط ، يهيم ، يشرد ، يتحنث ، يتلذذ ، يهمهم ، وهي أفعال تبلغ معانيها رسالة القهر التي يعيشها هؤلاء داخل الزنزانة لأنها تزيد من تأكيد واقعية الأحداث .

والمواضيع التي تؤكد الوضعية المزرية للجزائريين أثناء الحقبة الاستعمارية كثيرة ومنها سيطرة بعض الطقوس الاجتماعية على ذهنية الأفراد فوقف الراوي عند الزيارات المتكررة للأضرحة وأشار إلى النذور التي تقدم للأولياء والصالحين ، وحتى يبين حالة الجهل التي كانت سائدة تطرق إلى نذر أم الشيخ الصغير في قوله : « تمضين إلى المدينة الجديدة ... حيث سوق الدجاج . وتشترين الديك الذي نذرته للولي الصالح. تهبطين نحو سيدي الهواري . راجلة. والديك مكتوف في يدك ، ديك سمين ، فاره ، جميل العرف ، ريشه ذهبي اللون ...»[2] .

على عادته الراوي بموقعه الخارج عن الحكي يستقصي مراحل قضاء أم الشيخ الصغير لنذرها من بداية عزمها على النذر إلى غاي ة قصدها لحي سيدي الهواري وشرائها للديك من السوق ، في إشارة منه إلى تقديم الذهنية السائدة في هذه المرحلة .

والتفت الراوي أيضا إلى مشهد محاكمة عمي الرقبة وكذا توبة الفحل في إشارة منه إلي الوقوف على معاناة الشعب أفرادا وجماعات .

وتوظف **"مرايا متشظية"** هي الأخرى راويا متموقعا داخل الحكي ، باعتباره متنا روائيا عجائبيا يتطرق إلى حقبة دامية من تاريخ الجزائر هي فترة التسعينيات التي تجاوز فيها الواقع المعقول « ومادام الراوي والحال هذه خارج الحكاية »[3] فإن الغرض كان واضحا إذ يتمثل في تقديم صورة متناسبة مع هذا الوضع الذي انزاح إلى الغرائبية .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، حيزية ، ص 666 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 671 .
[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 268 .

ويبقى المروي له في هذه الأعمال **"حيزية ، صوت الكهف ، الخنازير ، مرايا متشظية"** هو القارئ الذي وجهت إليه أحداث القص قصد اندماجه فيها وتفاعله معها.

ويبدو لنا مما سبق أن مسألة الصوت السردي يخص زمن السرد والضمائر المستعملة في النص ، ومدى حضور السارد أو غيابه عن المتن .

لذلك نجد عبد الملك مرتاض وظف الزمن السردي في المدونة بنوعيه الماضي والمضارع إذ تحول في أعماله من الزمن الماضي الذي وظفه في " **دماء ودموع و نار ونور"** وعاد إليه في **"ثلاثية الجزائر و وادي الظلام"** إلى الزمن المضارع في رواياته **"الخنازير ، حيزية ، صوت الكهف ، مرايا متشظية"** .

أما من حيث الضمائر الموظفة فقد ظهر ضمير الغائب في روايتيه التقليديتين ورجع إلى توظيفه بعد أن عاد إلى ذاته يكتب لنفسه وذلك في **"وادي الظلام و ثلاثية الجزائر"** في حين ظهر ضمير المخاطب تقنية لازمة بباقي الأعمال الأخرى .

أما فيما يخص موقع الراوي في السرد فإننا نلاحظ أن عبد الملك مرتاض وظف الراوي المتموقع داخل الحكي في العملين الأولين من المدونة وفي العملين الأخيرين في حين اكتفى بتوظيف الراوي المتموقع خارج الحكي في كل من **"حيزية ، الخنازير ، مرايا متشظية وصوت الكهف"** .

ومما سبق نجد أن عبد الملك مرتاض كان في كل مرحلة يتخلص من تقنيات المرحلة السابقة ليواكب مستجدات الرواية غير أنه في رواياته الأخيرة عزف عن مراعاة النقاد ووظف التقنيات التي ترضيه .

الفصـــل الـــرابع

بنية الصيغة

توطئة

أولا- مفهوم الصيغة السردية

1 -الصيغة لغة

2 -الصيغة في الإصطلاح السردي

ثانيا - إشتغال المسافة في المدونة

1 -حكاية الأقوال

2 -حكاية الأحداث

ثالثا- إشتغال المنظور في المدونة

توطئة

عكست معظم أعمال المدونة وعي الكاتب العميق بخصائص الكتابة السردية ، إذ جسدت أهم الآليات التي يستوجبها التحليل البنيوي السردي .

واستكمالا لموضوعنا الذي يرصد تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال تقنيات السرد في المدونة ، وتم تيزا لموضوع الصوت السردي عن الصيغة السردية . فإن الدراسة تعرج في هذا الفصل على جانب مهم من تقنيات السرد وهو ما يُعرف بهيئة السرد وما يتصل بها من مفاهيم المسافة والمنظور والتبئير أو وجهة النظر وكلها تتصل برصد الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى أو يسرد ما يراه. من خلال وجهة نظره ، باعتبار الصيغة السردية أحد أكثر مكونات الخطاب الروائي تعقيدا فهي إحدى الأصناف المشكلة له والتي تنتظم وفق نمط معين يمنحها خصوصيتها عند كل كاتب وفي كل عمل سردي ، لذلك أسهمت بطريقة فعالة في تشكيل الهيكل العام للرواية .

يضطلع الخطاب السردي في أعمال مدونة عبد الملك مرتاض بتعدد الصيغ وتفرد طريقة بناء أساليب تقديم النصوص ، مما جعلنا نحاول في هذا الفصل من البحث الوقوف على طريقة بناء هذه الصيغ للكشف عن خصوصيتها وتميزها ، كما سنحاول استبيان أوجه التحولات التي عرفتها نصوص المدونة في كل مرحلة من مراحل إبداع عبد الملك مرتاض .

من أجل ذلك نبدأ الحديث عن الصيغة من حيث اللغة والاصطلاح لنتطرق فيما بعد إلى تحديد طرائق بناء الصيغ السردية في المدونة قصد استجلاء أبرز خصوصياتها في الخطاب السردي لعبد الملك مرتاض ، وفقا لمنظورَيْ المسافة والمنظور باعتبارهما الوجهان الأساسيان للصيغة السردية .

أولا- مفهوم الصيغة السردية

1 -الصيغة لغة

يمكننا أن نتعرف على مفهوم الصيغة في اللغة العربية من خلال العودة إلى معجم لسان العرب الذي يعتبرها « مادة لغوية مشتقة بالتحويل عن الفعل الثلاثي (صاغ) ومنه صاغ وجَمْعُهُ صيغ ويقال : صاغ فلان زورا وكذبا إذا اختلقه ، الصيغة إي حسن العمل ويقال : صاغ شِعرا وكلاما أي وصفه ورتبه .

ويقال فلان حسن الصيغة : أي حسن الخلقة والقدْ وصاغه الله صيغة حسنة أي خلقه »[1] ، فهي الطريقة الحسنة في العمل والفن والمادة ، والصيغة في لسان العرب هي أيضا « السهام التي من عمل رجل واحد ، قال العجاج وصيغة قد راستها ورَكَبَا.

ويقول : صيغة الأمر كذا أو كذا أي الهيئة التي نبني عليها »[2] .

ولم تخرج الصيغة في المعاجم اللغوية الحديثة عمَّا أشار إليه لسان العرب فهي « من الأمر هيئته التي صيغ عليها ، جمعه : صيغ وصيغات »[3] وهي في معجم الرائد : « 1- النوع من صاغ ، 2- الأصل ، 3- من الأمر هيئته التي بنى عليها صيغة الكلمة »[4] ونجد « صيغة الكلام : بناؤه وتراكيبه ، نقد النص من حيث الصيغة لا المضمون ، اختلفت صيغ الكلام »[5].

من هنا يمكن القول أن الدلالة اللغوية للصيغة تدور حول الطريقة المتبعة في بناء أمر ما سواء أكان ماديا أم فنيا ، فهي ما يظهر عليه من هيئة وحالة .

وتأخذ الصيغة معنى آخر حين نتعرف عليها من الجانب الاصطلاحي إذ تظهر كتقنية السردية ، تنطوي تحتها العديد من العناصر المهمة كما سنبين ذلك في العنصر الموالي .

2 -الصيغة في الإصطلاح السردي

تعد مقولة الصيغة السردية من المقولات المهمة في الخطاب السردي ، لأنها تتولى الكشف عن جانب مهم وأساسي في طرائق الخطاب السردي .

يرى **جيرار جينيت** أن أول من تناول هذه المسألة هو أفلاطون في جمهوريته وهو يتحدث عن المشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين ساعة يكون المتكلم هو الشاعر نفسه[6] وبالتالي ميَّز بين مقولتين ، وصيغتين في السرد[7] ، وهي حكاية الأحداث وحكاية الأقوال ، وتتم الصيغة الأولى بسرد المقاطع غير الحوارية في القصة ، في حين تتناول الصيغة الثانية طرائق سرد المشهد والحوار وجميع تفاصيل الحدث الذي يرد على لسان الشخوص باعتباره حكاية عن الحوار الفعلي ويسعى

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، المجلد 8 ، دار صادر ، بيروت ، ص 342 .
[2] المرجع نفسه : ص 343 .
[3] أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ص 1336 .
[4] إميل بديع يعقوب : المعجم المفصل في الجموع ، ص 271 .
[5] جبران مسعود : الرائد ، ص 504 .
[6] ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 178 .
[7] ينظر المرجع نفسه : ص 180 – 183 .

الراوي في هذا النوع من الحكاية إلى تحويل الخطاب السردي إلى أقوال سواء أكانت مونولوجا داخليا أو حوارا خارجيا .

وبعد أن فصل **جيرار جينيت** بين حكاية الأقوال وحكاية الأحداث ميَّز بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي[1] :

1 -خطاب مسرود أو محكي : Le discours narrativisé

وهو الأكثر بعدا والأكثر إيجازا ، فالراوي يُجَمِّلُ الفكرة ويستغني بذلك عن حوار الشخصيات .

2 -خطاب منقول بأسلوب غير مباشر : Le discours transposé ou style indirect

سواء ما كان حوارا داخليا أم ملفوظا كأن نقول : قلت لصديقي إنه علي القيام بأمر ما ، أو خطر في بالي أن أقوم بهذا الأمر ... وميزة هذه الحالة أنها تضمن نقلا حرفيا للحكي .

3 -*الخطاب المنقول : Le discoure rapporté*

وهو من النمط المسرحي وأكثر الأشكال محاكاة ففيه يفسح السارد المجال للشخصية لتعبر عن نفسها بطريقة مباشرة مثل قلت لأمي لابد لي من الزواج من ألبيرتين .

فالراوي هو المؤطر العام لمثل هذه الأنواع من الصيغ وهو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الخطاب[2] .

والجدير بالذكر أن حكاية الأقوال تغلب على القصص الذاتي والإسترجاعي ، أما حكاية الأحداث فتغلب على القصص الموضوعي[3] .

وعلى الرغم من أن بداية الحديث عن الصيغة السردية كانت من التمييز التقليدي بين المحاكاة (mimésis) والحكي التام (digenèses) إلى أن قسم النقد الجديد الأنجلو أمريكي الحكي إلى عرض (Showing) وسرد (Telling)[4] إلا أن هذه الجهود لم تتمكن من التمييز الواضح بين الصيغة Mode والصوت Voix ، إلى

---

(1) ينظر المرجع السابق : ص 185 – 186 .
(2) ينظر المرجع نفسه : ص 193 – 194 .
(3) ينظر المرجع نفسه : ص 186 .
(4) ينظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 193 .

أن جاءت أبحاث **جيرار جينيت** التي فرقت بين من يتكلم وهو ما تجيب عنه البنية الصوتية وبين من يرى وهو ما تجيب عنه الصيغة لهذا أثرنا الحديث عن جهود **جيرار جينيت** دون التفصيل في أراء النقاد الآخرين

لقد اختار **جيرار جينيت** صيغتين مختلفتين فسمى الصيغة الأولى المسافة وهي التي تندرج تحتها حكاية الأحداث وحكاية الأقوال وسمى الصيغة الثانية المنظور ويتمثل « في اختيار " وجهة نظر " مقيدة أو عدم اختيارها » [1] لذلك يقترح **جيرار جينيت** مصطلح التبئير الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمد ه سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة كالمنظور والرؤية ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من " كلينيت بروكس " و" وارين " [2] لذلك ميز **جينيت** بين ثلاث حالات من التبئير وهي كالآتي :

1 - « القصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر وهي القصة ذات الراوي العليم في النقد الأنجلو سكسوني وتوافق الرؤية من خل ف ... ويرمز لها **تودوروف** بالصيغة الرياضية الراوي > الشخصية أي يعلم أكثر منها .
2 -القصة ذات التبئير الداخلي وهي القصة ذات وجهة النظر حسب " لوبوك Lubbock " ... وتوافق الرؤية مع ، عند **بويون** ويرمز إليها **تودوروف** بالراوي = الشخصية أي الراوي لا يقول إلا ما تعلمه الشخصية .
3 -القصة ذات التبئير الخارجي وهذا هو السرد الموضوعي أو السلوكي ويوافق هذا النمط من القصة الرؤية من الخارج عند **بويون** ويرمز إليه **تودوروف** بالراوي < الشخصية أي أن الراوي يقول أقل مما تعلمه الشخصية »[3] .

ولعل أهم ما يميز تقسيم **جيرار جينيت** للبؤرة يتمثل في الحيوية التي تختص بها هذه التبئيرة من حيث إنها لا تختص بالنص ، بمعنى أن التبئير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي والعكس بالعكس[4] .

وفضلا عن جهود **جيرار جينيت** التي ركزنا على توضيحها في هذا الجانب النظري من البحث نشير إلى أراء نقدية كثيرة تناولت الرؤية السردية ، ويمكن اختصارها في الجدول الآتي :

---

[1] مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 279 .
[2] ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 201 .
[3] مجموعة من المؤلفين : معجم السرديات ، ص 279 .
[4] ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 203 .

جيرار جينيت	تودوروف	نورمان فريدمان	واين بوث	شتانتسل	جان بويون	بروكس ووارين
التبئير الداخلي	الراوي = الشخصية	الأنا المشاهد	الراوي الممسرح	الراوي من شخصيات القصة	الرؤية مع	البطل يحكي قصة
التبئير الصفر	الراوي > الشخصية	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمني	المؤلف العليم	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم يحكي
التبئير الخارجي	الراوي < الشخصية	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي غير الممسرح	المؤلف الغائب عن القصة	الرؤية من الخارج	المؤلف يحكي من الخارج

ومن خلال الجدول يمكن التأكيد أن مصطلح الرؤية السردية حافل بالأبحاث والآراء النقدية التي تتوحد أحيانا وتختلف أحيانا أخرى .

والملفت للانتباه أنه على الرغم من كثرة الدراسات الغربية حول مصطلح الرؤية السردية ، إلا أن النقد العربي كان على خلاف ذلك إذ تندر فيه مثل هذه الدراسات ولعل أهم المحاولات التي نلمسها في هذا الموضوع هي محاولة سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي ، و تعد من أهم الجهود التي تتميز بمحاولة الإحاطة بهذا المصطلح السردي وذلك من خلال استيعاب سعيد يقطين المنظور الغربي بمختلف تجاهاته وتشكيلاته ، ثم اجتهاده الواضح في بناء مفهوم خاص بالرؤية السردية على الرغم من صعوبة هذا البحث كما يظهر ذلك في قوله : « إنني أتحرك فوق أرضيتين مختلفتين تكوينا وطبيعة ، النظرية السردية الغربية المتعددة والمتناقضة ، والرواية العربية ، فكيف يمكن تحديد الرؤية السردية من وجهة نظرنا ... إنه طموح أكبر من أن ندعي الإطلاع به ، لكننا نحاول »[1] .

يركز سعيد يقطين في تحديده للرؤية السردية على الشكل السردي الذي يتطرق إلى العلاقة بين الراوي والقصة محددا بذلك شكلين أساسيين هما[2] :

1 -الراوي غير مشارك في القصة : ويسميه براني الحكي .
2 -الراوي مشارك في القصة : ويسميه جواني الحكي ، وإجمالا يمكن تلخيص تصور سعيد يقطين للرؤية السردية في الجدول التالي[3] :

الصوت / الشكل	براني الحكي		جواني الحكي	
الرؤية السردية	برانية خارجية	برانية داخلية	جوانية داخلية	جوانية ذاتية
خـارج الحكي	ناظم خارجي	/	/	/
داخـل الحكي	/	ناظم داخلي	فاعل داخلي	/
ذاتـــي الحكي	/	/	/	فاعل ذاتي

(1) سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 307 .
(2) ينظر المرجع نفسه : ص 309 .
(3) ينظر المرجع نفسه : ص 311 .

انطلاقا من هذا الجدول يخلص سعيد يقطين إلى ملاحظة هامة تتمثل في ظهور التقاطب بين الناظم الخارجي والفاعل الذاتي ، وأن الناظم الداخلي والفاعل الداخلي يقعان في نفس المستوى ، أما عن التدخلات التي يمكن أن تملأ هذه الخطاطة فيشير يقطين إلى أن نوعية النصوص هي التي تمدنا بذلك[1] .

ويتضح لنا من خلال ما سبق أن المقصود بالصيغة السردية استخدام السارد طريقة معينة للمتلقي في حُلَّة مميزة ، من هنا نحاول في هذا الفصل من البحث الوقوف على الصيغ السردية المختلفة وتحديدها في المدونة حتى يتسنى لنا معرفة تحولاتها في مسار الإبداع السردي عبد الملك مرتاض .

ثانيا ـ إشتغال المسافة في المدونة

لم تُهْمِلْ الكتابة الإبداعية لعبد الملك مرتاض الصيغة السردية كتقنية ضرورية في البناء الروائي إلى جانب الزمن والفضاء والصوت ، كونها أداة مهمة في البناء السردي تعمل على « ضبط المعلومة السردية أي التحكم بأشكالها ودرجتها »[2]

تعد الصيغة عنصرا سرديا كباقي العناصر تتحقق داخل الخطاب الروائي فيتسنى من خلالها للراوي « أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة ، يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفيا ، وأن يصور المشهد كأنه يقع أمامنا (صيغة العرض) ويمكنه أن يتناول الحدث كحدث ماض أو آتٍ ، وأن ينقل كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حر ، وأن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسع فيها بزيادة التعليقات والاستطرادات ، ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة مما يروي ، فيضفي جَرًّا من الثقة أو الشك حول المعلومات »[3].

وكلما تنوعت صيغ السرد وتعددت ، كان ذلك سببا في نجاح عملية السرد ، مما يحقق جمالية النص وتفوقه الفني .

تنصب محاور العمل في الصيغة السردية على الإحاطة بعنصري المسافة والمنظور، لذلك استقر بنا الأمر في هذا الجزء من البحث عند كيفية اشتغال المسافة في المدونة .

---

(1) ينظر المرجع نفسه : ص 312 .
(2) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 118 .
(3) المرجع نفسه : ص 118 – 119 .

تتبني المدونة السردية لعبد الملك مرتاض على عنصر المسافة الذي يتضمن حكاية الأحداث وحكاية الأقوال بما فيها من أنواع ، مما سمح بتعدد الخطابات السردية داخل النصوص الإبداعية .

وظف الكاتب حكاية الأحداث كما وظف حكاية الأقوال في جميع نصوص المدونة إذ كان يهدف من وراء الأولى إلى اختزال بعض المواقف والأحداث من أجل الوصول إلى الحدث الرئيسي ، بينما كان يسعى من خلال الثانية إلى خلق نوع من التفاعل بين مضمون النص والمتلقي حتى يضمن تصديقه للأحداث والوقائع المروية

مما يعني أن حكاية الأحداث تسير جنبا إلى جنب مع حكاية الأقوال ، غير أن هذه الخطابات السردية تحضر في النص بمستويات من الكثافة متفاوتة النسب .

1 -حكاية الأقوال

لاستجلاء ملامح حكاية الأقوال يمكننا أن نتوقف عند عينة سردية هي أولى أعماله والمتمثلة في **"دماء ودموع"و"نار ونور"** التي توالت فيها جملة من الخطابات المعروضة ، تَخَلَّلَتْهَا خطابات مسرودة شكل تظافرها صيغة المتنين .

تبدأ رواية **"دماء ودموع"** بخطاب مسرود يظهر من خلال استعانة الراوي بالماضي لسرد قصة أحمد بكل تفاصيلها ، معرجا على الهواجس التي تَقُضُّ مَضْجَعَهُ وأهمها ، العتمة التي تغطي ملامح مستقبله .

إن كل خطوة يخطوها كلاجئ يزداد فيها صراعه النفسي والحسي من جراء الحصار الاجتماعي الذي أَلَمَّ به سواء في حالته كلاجئ أو في وظيفته كمعلم أو في حياته الخاصة مما نَمّىَ فيه رغبة الالتحاق بالثورة .

وبعد فاتحة الرواية ، يرد الخطاب المسرود في أماكن مختلفة من نص " **دماء ودموع"و"نار ونور"** فيظهر في الأخبار والمعلومات التي تتعلق بابتسام التي قاسمته محنة الالتحاق بالثورة (ص 78) ، كما ينزاح قليلا ليحيطنا علما بجوانب حياتية لشخصيات كثيرة ظهرت في المتن على نحو ما سرد لنا من أخبار تتعلق بشعبان (ص97) وحنان (ص116-117) والمديرة (ص118) ومخنوق (ص188) وابنه حماد ومربوح (ص 265) والأستاذ الفرنسي أندري (ص 309) وشخصية العم محمود (ص312) ووالد سعيد (ص313) وفاطمة (ص453-454-455) واستأثرت الخطابات المسرودة في هذين العملين بجانب مهم من الوصف عمد من خلاله الراوي إلى تقديم بعض الأماكن والمناظر التي مكثت بها الشخصيات أو مرت بها أو زارتها أو جعلتها منطلقا لمهام كبيرة ومثال ذلك ، وصفه لجمال القرية التي يتواجد بها أحمد

وابتسام ووصفه المعماري (الهندسي) لمدرسة البنات ، ليعود بعد ذلك إلى وصف المساء وهو يحل على القرية (ص 139) كما وصف الريف وبيت العمة زينب المتواجد فيه وعرج على وصف المقهى والمرقص (ص 346) باعتبارهما مكان ترفيه تجتمع فيه مختلف الفئات .

وافرد الخطاب المسرود لحي سيدي الهواري وصفا مميزا حين تحدث عنه (ص354-355) ، وعاد إلى وصفه مجددا بعد اعتقال قدور (ص 394) ثم بين لنا حالة الحي بعد المظاهرة (ص 451-452) ليعرج بعد ذلك إلى وصف حالة مدينة وهران (ص457) وتبدو لنا هذه الأوصاف في عمومها قصيرة موجزة إلا ما ندر منها ، وظفت كخطاب مسرود لا من أجل أن يعمق صورة الخطاب فحسب ، بل ليبين مدى إسهامها في تجسيد أحداث النص بما أضفت من حيوية وحركة على المشاهد السردية .

ويظهر حرص الروائي الواضح على توظيف الخطاب المسرود من خلال نصوص الرسائل الموجودة في المتن ، وفيها يجمل الراوي الفكرة ويستغني عن حوار الشخصيات فيقدم لنا مضمون رسالة أحمد التي أرسلها لابتسام وامتد الخطاب المسرود فيها عدة صفحات (ص 142إلى 145) ، وردت ابتسام بنص رسالة اعتمد على الخطاب المسرود صيغة مهيمنة له وذلك من (ص150 إلى 152) .

تدعم حضور الخطاب المسرود برسالة ابتسام لوالديها (ص 253-254) وتدعم - أيضا - برسالة أخرى بعثت بها لأحمد تبين فيها مدى تعلقها به (ص164-165) .

إن هذه الرسائل هي عبارة عن كلام قاله السارد بنقله لكلام الشخصيات وتحليله مما جعل هذا الخطاب « أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا » [1] وقد قصد الراوي من وراء توظيفه لهذا النوع من الخطاب إلى كونه الأنسب لمضمون الرسالة والملائم لما ورد من خلالها إلى إبراز فكرة ما وتأكيدها ، ففي الرسالة الأولى أبرز الحالة العاطفية لأحمد تجاه ابتسام وفي الرسالة الثانية بيَّن موافقة ابتسام على خطبة أحمد ومبادلته المشاعر وفي الرسالة الثالثة تعرَّفْنا على حالة ابتسام وقد استرسلت في الرحلة إلى الجبل ، وفي الرابعة أكد الخطاب المسرود العلاقة الحميمية التي تجمع ابتسام وأحمد .

ولازم حضور الخطاب المسرود العديد من الحالات والمواقف لعل من بينها الخطاب المسرود الذي يبين لنا حياة أحمد في نزل الشعب أثناء العطلة الصيفية

---

[1] وليد نجار : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1985 ، ص 158 .

(ص66) وفي القرية (ص 70) وأيضا حياته اليومية في ساحة المدرسة (ص 72) وأشار إلى حياته الجديدة بعد قبول ابتسام بخطبته (ص 162-163) على الرغم من أوضاعه الاجتماعية المزرية ، وعرج الخطاب المسرود على حالة المرأة في القرية (ص84-85) في إشارة من الروائي إلى تقديم الحالة الاجتماعية وتعرية الواقع فيها.

ووقف الخطاب المسرود عند حالة حنان بعد قراءتها لرسالة أحمد التي خص بها ابتسام ، فصور ردة فعلها بوضوح (ص 147) كما صور حالها بعد تمعنها في الرسالة .

وحين أرسلت ابتسام برسالتها إلى أحمد صور الخطاب بطريقة سردية حالة أحمد (ص 154) وصاحب الخطاب المسرود مغادرة ابتسام وأحمد للقرية فصور حالة ابتسام حين قررت الانضمام إلى الثورة (ص221) ورسم لنا فرحة أفراد الكتيبة حين تمكنت من تجاوز العراقيل التي صادفتها ووصلت إلى بيت العمة زينب (ص234) .

وقدم الخطاب المسرود في رواية نار ونور حالة الطلبة وانقسامهم إلى فئتين (ص302) كما أشار إلى حالتهم بعد سماعهم كلام سعيد (ص308-309) .

وعمل الخطاب نفسه على تقديم العديد من الأفكار التي تجوب ذهن بعض الشخصيات كتلك الأفكار التي راودت خال سعيد بعد إلقاء سعيد للقنبلة (ص 359) وتلك الأفكار التي تخترق ذهن فاطمة حتى عزف عنها النُّعاس وهي أفكار مشحونة بعاطفة كبيرة تكنها لأحمد (ص369-370) .

ومن خلال الخطاب المسرود « نعثر على مقطع درامي مطول يصور صراعا داخليا لسعيد بين همه الثوري وحبه لفاطمة ... كان أولى أن يصاغ في شكل منجاة (حوار داخلي) »[1] .

لقد تفتحت أفاق وعي المتلقي – من خلال الخطاب المسرود – على العالم الداخلي للشخصيات وهي في أوج تأزم حالتها النفسية فكشف رغبتها الجامحة في تغيير الواقع السائد والخروج منه ومثلما وظف الروائي الخطاب المسرود في العملين الأوليين سعى من جانب آخر إلى توظيف الخطاب المعروض فيهما ، بصورة مكثفة كونه يقوم على الحوار المباشر والحوار الداخلي (المناجاة ، المونولوق) على اعتبار أن هذين العملين ينتميان إلى الأعمال الروائية التقليدية والخطاب المعروض يمثل أحد أهم خصائصها .

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 249 .

غطى النص ان الخطاب المعروض ، حين عمد الراوي إلى تقديم كلام الشخصيات كما ورد عنها ، فالكاتب يطرح بوس اطق الكلام حرفيا بلسان الشخصية[1].

ويعد الخطاب المنقول المباشر الشكل الأكثر محاكاة ، رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات ، وهذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة وبعد ذلك في الرواية[2] .

جعل الراوي من الخطاب المعروض في النصين السابقين الصيغة المهيمنة التي أسهمت في تشكيل بناء خطابها الروائي ، إذ منح الكلمة للشخصية ذاتها حتى تقول ما تريد كما يظهر لنا من خلال المقاطع الحوارية التي لم يسلم منها أي جزء من أجزاء العملين والتي غالبا ما كانت ثنائية وأحيانا ثلاثية ورباعية ، مع اختلافها من حيث القصر والطول فالأولى على نحو المقاطع الحوارية التي جمعت أحمد وابتسام وأيضا سعيد وفاطمة والثانية نموذجها المقطع الذي جمع شعبان وصالح وأحمد وموضوعه خطبة ابتسام وأيضا المقطع الذي جمع فاطمة وسعيد والجدة حلومة وموضوعه حمل السلاح .

لاحظنا من خلال وقوفنا على النصين تكرار الخطاب المعروض المتمثل في الحوار الخارجي للشخصيات بحوالي أكثر من ثلاثين مرة في نص **"دماء ودموع"** وحوالي خمس وعشرين مرة في نص **"نار ونور"** مما يشير إلى تقدم الخطاب المعروض على مستوى عدد تكراره في النصين إلى جانب تقدمه على مستوى كثافة المساحة التي يأخذها من الصفحة كما يؤيد ذلك العديد من النماذج التي نذكر منها الحوار الذي جمع مخنوق بوالد ابتسام الحاج محمود قصد خطبة ابتسام لابنه حماد والذي امتد عبر ثمان صفحات كاملة (ص 168 إلى 176) وأيضا الحوار الذي جمع ابتسام وأحمد وكان موضوعه الالتحاق بالثورة وقد امتد من (ص 212 إلى 220) في رواية **"دماء ودموع"** .

أما نموذج الخطاب المباشر في رواية **"نار ونور"** هو المقطع المطول الذي جرى بين فاطمة وسعيد والذي استغرق إحدى عشر صفحة ، انْصَبَّ حول الدراسة في ظل الاحتلال وقد تواصل الحوار بمشاركة الأم في الحديث معهما في (ص 332-333) ويضاف إليهم كلام الأب قدور الذي تدخل ليشاركهم الحوار فامتد هذا المقطع من (ص323 إلى 345) .

---

(1) ينظر وليد نجار : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، ص 158 .
(2) ينظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب السردي ، ص 179 .

ومن خلال هذه النماذج وغيرها نتجت كثافة فنية كبيرة للخطاب المعروض في النصين ، هذا فضلا عن الحوار الداخلي المتمثل في المونولو ج أو المناجاة ، الذي ظهر في عديد المرات بخاصة حينما يتصل الأمر ببطلي الروايتين أحمد وسعيد ومن قاسمهما البطولة ابتسام وفاطمة .

عبرت المناجاة عن الصراع الداخلي الذي يعانيه أحمد خوفا من رفض ابتسام له وبينت تأوهاته النفسية من جراء قسوة المجتمع عليه لاعتباره لاج ئا يسيطر على حياته الاجتماعية (الفقر والتشرد) وهذا ما ينقله لنا بوضوح المقطع التالي : « جئت إلى ابتسام فوضعتها أمام خيالك ، وبدأت تناجيها في بحر ذلك الليل الديجور ، وحيدا كنت في غرفتك ... وإن كنت لتلتمس من ابتسامتك أن تسمع إلى بعض مناجاتك ، تترجاها أن تسمعك ، أن تسمع منك ... أن تلتفت إليك ... إبتسام! حبيبتي! ...

ماذا أقول لك، حبيبتي ؟ أأقول لك كلاما قد لا تقبلينه مني ونحن في أول لقاء ؟... ربما تستسمحين مني هذا السلوك ، وتعتبرينني فتى مراهقا ... أو فتى مجنونا ، فعلا أنا مجنون ! ... وتؤ رنب نفسك ... وأنت فقير ، أنت لا تملك من الجاه شيئا ، ليس لَكِ ما يرقى بك إلى مستوى وضعها الاجتماعي ...»[1]

لقد تمكنت هذه المناجاة التي صيغت في قرابة الصفحتين أن ترفع بشكل جلي « الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي بطريقة تخلو من الافتعال »[2] ففسحت هذه المناجاة المجال للخوف الذي يعتري مشاعر أحمد بالظهور بصورة جلية للمتلقي .

وفي مقابل خوف أحمد نجد تردد ابتسام وحوارها مع ذاتها بخصوص اتخاذ قرار الرد على رسالة أحمد .

وجدت ابتسام نفسها في خضم وابل من الأسئلة حين ناجت نفسها قائلة : « ولكن لماذا أجيب أحمد ؟ وما يحدث لو أحر ق رسالته هذه ، وأكون كأنني لم أقرأ ، وكأنه لم يكتب ؟ لاشيء ! إذن لا فائدة في إجابته ، إن في الكتابة إليه لنيلا كبيرا من كبريائي التي ظلت إلى اليوم شامخة ... فمن يكون أحمد الذي يمتهن التعليم في المدرسة الإبتدائية ؟ وما السر الذي بدأ يحملني على التفكير فيه ، والميل إليه ؟...

وقالت مناجية نفسها :

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 82 – 83 .

(2) عبد الفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1982 ، ص 237 .

لا لا ، بل سيحدث كل شيء ، بل سيقع شر لأحمد وسيلحقه كل شفاء ، سيتألم أحمد المسكين وسيتعذب كثيرا ... فهل سيكون جزاء هذا الحب العظيم ، هذه القساوة التي تسولها لي نفسي ... فأظهر غير ما أبطن، وأقول غير ما أعتقد ؟ .

ثم ماذا ؟

سأتألم أنا أيضا ... سأتألم كثيرا جدا ... »[1] .

لقد تدفقت الأسئلة في هذا الخطاب (الحوار الداخلي) لا لتعبر عن حقيقة مشاعر ابتسام هذه الشخصية الروائية فقط ، بل أيضا من أجل أن تعطي لصوت ابتسام حضوره المتميز ودوره الفاعل في تعزيز واقعية ومصداقية الأحداث في الرواية وفي هذا المتن أيضا نماذج أخرى للحوار الداخلي - تخص أحمد - الذي يساعد على إبراز حقائق نفسية دفينة من شأنها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام [2] وكشف حقيقة الشخصية وهويتها وتشخيص حالتها فأصبح هذا النوع من الخطاب « معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء وحذق» [3] وهذا ما نستشفه من المقطع التالي : «... تعود إلى نفسك الشقية الحائرة ، فتسألها بعنف وغضب - أنا ، من أنا ؟ وتميل بعنفك على ذلك الوجه من الأرض المعذبة وتسأل باكيا : أنا من أنا ؟... تصرخ غاضبا باكيا ساخطا حانقا ثائرا معا : - أنا من أنا ؟ أنا من أنا ؟ ... وكنت تعود إلى تساؤلاتك مُصِرًّا ، وتسأل حزينا منتحبا غاضبا في آن واحد : من أنا ؟ أنا من أنا ؟ » .

عكست هذه الصيغة الصراع الذاتي لأحمد الذي يبحث عن هويته الضائعة في بلد غير بلده ، فتضاعف السؤال "من أنا" على نفسه القلقة الخائفة التائهة حتى أضحى كابوسا مخيفا جعل نفسه تنقسم إلى ذاتين ، ذات غارقة في الاستسلام للواقع وذات أخرى تبحث عن الانفلات من هذا الواقع ، فأوحى لنا هذا الخطاب عن صدق الحالة التي يعيشها أحمد اللاجئ كما تمكن من كسب تصديق المتلقي لمضمون المتن بخاصة وأن حالته المتأزمة هذه جاءت نتيجة المؤثرات السلبية العامة للمجتمع الذي كان يعيش فيه .

وكثيرا ما كانت ابتسام موضوع اهتمام من قبل أحمد ففي كل مرة كان يحاول الإطلاع على جانب من جوانب شخصيتها وهذه المرة حاول معرفة سر امتناعها من الزواج فأخذ يتساءل في نفسه « عن سيرة هذه الفتاة أنها رفضت كل الشباب ومنهم موسرون، ممن خطبوها ... فما علة امتناعها عن الزواج منهم ؟ ربما كانت تلك الفتاة

---

[1] الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 149 - 150 .

[2] Gérard Genette : F III , P 191.

[3] عمر الطالب ، الإتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 57 .

تحمل عقدة نفسية تجعلها تخاف الرجال ، ربما تستكبر مسؤولية بناء البيت ، ربما لم تجد فيهم، فعلا، من يملأ عينها، ويهز كيانها فتبادر إلى قبوله زوجا ...

... ثم إنها إذا كانت رفضت أصحاب الجاه ، وأصحاب الأموال والدُّور ، فهل من المعقول أن تتعلق أنت بها ، وأنت المعلم الفقير المحروم ؟ »[1].

إن رفض ابتسام لخطابها أدخل أحمد في حوار داخلي تساءل فيه عن السبب الذي يمكنه أن يَحُولَ بينهما وبين الزواج .

لقد وجد الراوي في المنولو ج طريقة مثلى دخل من خلالها إلى أعماق الذات فكشف مكنونات فؤادها وهواجسها وهذا ما تجلى لنا في المقطع السابق .

واستنادا إلى ما سبق يمكننا القول أن الراوي في نصي **"نار ونور" و"دماء ودموع"** فضل حكاية الأقوال باعتبارها النوع الذي يتعلق بكلام الشخصيات التي يجعلها السارد موضوع سرده ، وفي هذه الحالة إما أن يصبح السرد شرفلقا أين ينمحي السارد أمام الشخصية ، ويعيد إنتاج كلامها كما تم التلفظ به واقعيا ، أو أن يكون أكثر تعتيما حين يدمجه في خطابه الخاص[2] .

لقد ورد الخطاب المنقول والخطاب المسرود بصفة غالبة في النصين وإن تفاوتت نسب تواجده فيهما ، وعليه يندرج هذ ان المتزان ضمن الرواية الكلاسيكية المصاغة بطريقة تقليدية تتكئ على صيغة حكاية الأقوال .

وفي عينة سردية أخرى يمكن تصنيفها ضمن الإبداعات الجديدة لعبد الملك مرتاض والمتمثلة في **"وادي الظلام" وثلاثية الجزائر** بأجزائها **"الملحمة ، الطوفان ، الخلاص"** يمكننا أيضا أن نقف عند الصيغة السردية التي لم تخرج عمَّا وجدناه في النصين السابقين - **"دماء ودموع" و"نار ونور"** - بخاصة وأن عبد الملك مرتاض في هذه المرحلة من كتابة إبداعاته السردية الجديدة لم يول اهتماما لملاحظات النقاد واتجه وجهة أخرى أ راد من خلالها إشباع رغبته الإبداعية بطريقة فنية متميزة .

عاد عبد الملك مرتاض في **"وادي الظلام"** إلى فترتين بارزتين من تاريخ الجزائر تمثلت الأولى في فترة الاحتلال الفرنسي وتمثلت الثانية في فترة التسعين يلت - المرحلة الدموية - عارضا إياها بطريقة سردية تتخذ من حكاية الأقوال صيغة مهيمنة عَوَّلَ عليها الروائي لما لها من قدرة على محاكاة الواقع وتقريبه إلى المتلقي

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 77 .

[2] ينظر جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من المنظور إلى التبئيرات ، ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1989 ، ص 106 .

إلى أقصى درجة ممكنة ، قصد كسب تصديقه وبخاصة أن هذا الخطاب يعتمد النقل الحرفي للمشهد أو قد يتدخل السارد لنقل كلام الشخصيات وتحليله ثم عرضه .

وفي هذا الجزء من الرواية يقدم لنا السارد أخبار الحرب على الجزائر وأخبار الفترة الدموية وما عرفت من اعتداءات وذلك من خلال انتظام خطابات مسرودة وأخرى معروضة .

تبدأ **"وادي الظلام"** بخطاب مسرود حول شخصية الأم زينب ويستمر حين تشرع الجلولية في إقامة عيد النصر فتشرع الأم زينب في تقديم تفاصيل عن قبيلة الجلولية ، وتطرح علاقتها ببني فرناس لذلك لاحظنا حيازة الخطاب المسرود على بداية الرواية وذلك طيلة الصفحات الأولى الممتدة من (ص 231 إلى 255) ولم يتخلل هذا الخطاب المسرود سوى خطاب واحد معروض ظهر بين الأم زينب والفتية (ص236) غير أن هذه الحيازة بدأت تتراجع حين أُسند الكلام لشخصيات الرواية لتعبر عن نفسها بنفسها دون أن يكون هناك تدخل للراوي كما يظهر ذلك في مقاطع الحوار الداخلي و الخارجي التي سيطرت على المتن ومن ذلك الحوار الذي دار بين المعلم أحمد وأخيه السلطان حول العلم والمال والذي غطى قرابة سبعة عشر صفحة امتدت من(ص 327 إلى 343) وأيضا الحوار الذي دار بين أب ي الهيثم وعائشة والذي استغرق قرابة عشر صفحات امتدت من (ص418 إلى 427) وهذا ما عكس الحضور المكثف للخطاب المعروض سواء من حيث تكراره الذي وصل إلى أكثر من خمس وثلاثين مرة (35) أو من حيث المساحة التي أخذها من صفحات النص .

وينتظم الحوار الداخلي أو المناجاة ضمن الخطاب المعروض الذي ورد هو الأخر في نص **"وادي الظلام"** وذلك حين خاطبت عائشة نفسها والذئاب تتبعها بعد فرارها من أبي الهيثم قائلة :« أهذا هو قدري ، يا رب ؟ حين ظننت أني نجوت من ذئاب الهشر، وقعت في قبضة ذئاب الوحوش ؟ كيف أفعل يا إلهي ؟ ولا حتى عصا معي أدافع بها عن نفسي ؟ ... أي دفاع يُجدينِي مع قطيع من الذئاب ، أربعة أو خمسة ... كيف أستطيع ! حتى على افتراض وجود عصا معي ...»[1] .

وبعد أن يئست عائشة شرعت في مناجاة المولى عز وجل حتى يُفَرِّجَ همها ويُزيل كربها فأخذت تدعوه وتتضرع إليه :

« اللهم، رب، إني وحيدة ومظلومة ...

اللهم، رب، إنك الموجود في كل مكان ...

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 430 .

اللهم، رب، كما انجيتني من مخالب الذئاب الوحشية والبشرية، فانجني فيها سيعترضني من مصاعب ومتاعب ...

اللهم، رب، إني صغيرة وأنت كبير ، وإني حقيرة وأنت عظيم ، وإني ضعيفة وأنت قوي ، وإني فقيرة وأنت غني ... اللهم، رب ، اجعل لي مخرجا وفرجا من هذا الكرب العظيم الذي وقعت فيه »[1] .

وتتذكر عائشة سعدون الذي حاول تخليصها من قبضة رجال أب ي الهيثم فتناجيه قائلة :« أين أنت يا سعدون ؟ يا مُسعد القلوب ويا مُثلج الصدور ويا مُفرح النفوس ... من أي معدن أنت ، وأي شهامة فيك ؟ ومن كان قادرا على أن يفعل ذلك كله من فتيان المحروسة، أو فتيان الحمودية ، أمام تلك العصابة الخطيرة سواك !؟ »[2] .

ويتواصل الخطاب المعروض في الظهور بين الشخصيات إلى أن ختم ت به الرواية وذلك حين ظهرت الأم زينب تحاور الفتية حول عنوان الرواية .

إن حضور هذا النوع من الخطاب في نماذج كثيرة من المتن كان دفعا من الروائي إلى تقريب هذه التجربة الحقيقية لتزكية مصداقية وقائعها بنقل مشاهدها للأذهان ، كما أكد لنا الروائي من خلالها ابتعاده عن اتباع صيغة واحدة في تقديم مضمون النص ، لما يولد ذلك من ملل للقارئ فيلغي تفاعله مع النص .

لم يهمل الروائي صيغة الخطاب المسرود التي كانت تتخلل النص من حين إلى آخر فجاءت المقاطع السردية مكررة حوالي أكثر من ثلاثة عشر مرة .

ومن ذلك الخطاب المسرود الذي أخبرنا بالأفكار التي أخذت تراود المعلم أحمد بعد محاولة اغتياله وذلك من (ص 317 إلى 320) وأيضا الأفكار التي أخذت تراوده بعد أن أصبح تاجرا من (ص 445 إلى 447) وكذا الأفكار التي مرت بذهنه بعد مصارحته لزوجته برغبته في الزواج (ص 366) ومن خلال هذه الصيغة تعرفنا أيضا على التفكير السائد في دواليب المشيخة العليا (ص 324) وكذا على ما تفكر به بهية بعد سماعها كلام أحمد (ص351) .

أما ورود الخطاب المعروض الغير المباشر فقد كان نادرا تمثل له بالمقطع التالي : « عاد أحمد ، من دكانه ، كدأبه في الشهور الأخيرة، متأخرا إلى البيت . استقبلته عائشة بشيء من الحفاوة الباردة...كأنها كانت وأمها تتحدثان عنه بشيء من السوء قبيل أن يُلِمَّ بالدار ... كانت عائشة زارت أباها في الدكان منذ ثلاثة أيام فلاحظت وجود الفتاة بهية بالدكان والأب يحادثها بطريقة حميمة ، فكتمت الخبر عن

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 433 – 434 .

[2] المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 438 .

أمها يومين على مضض ، لكنها لم تستطع أن تتصبر عليه فأخبرتها اليوم لتألُّمها مما رأت ...»[1] .

لخص لنا هذا الخطاب حديث عائشة مع أمها واكتفى بالتلميح إلى أن الحديث كان عن أحمد وكان بسبب سوء تصرفه تجاه الفتاة كما لخص لنا حديث أحمد مع بهية وأشار فقط إلى أنه كان حديثا حميميا .

ومما سبق يمكن القول أن حكاية الأقوال سيطرت على رواية **"وادي الظلام"** وكانت فيها الريادة للخطاب المعروض الذي أضفى الكثير من الحركية على المشاهد مما منح مضمونها نسبة عالية من المصداقية .

تبعا لرواية **"وادي الظلام"** ينتظم السرد في ثلاثية الجزائر وفقا لصيغة سردية تستمد تشكلها السردي من طريقة تبادل الحديث في مجلس السمر وأيضا من صيغة الإخبار فيه ، مما يوحي باعتماد الروائي على حكاية الأقوال التي تبدو لنا قائمة بصورة جلية في أدوار الكلام التي أُسندت للشخصيات فتعدد المتحاورين فيها وتناثر الخطاب المعروض في ثنايا الثلاثية مزاوجا بين نوعين بارزين هما :

- حوار بين الفتية والراوية الأم زينب أو الراوي الشيخ الضرير .
- حوار بين شخصيات الحكاية المقدمة .

مما يعني أن الروائي يلتجئ إلى تشغيل الخطاب المعروض بالصورتين السابقتين اللتين انعكستا في نص الثلاثية بتكرارات مختلفة ، نجد الخاصة منها بحوار الأم زينب مع الفتية تكررت في **"الملحمة"** أكثر من عشرين (20) مرة وتكررت في **"الطوفان"** ثلاثين (30) مرة ، بينما تكرر هذا الحوار في **"الخلاص"** أثنى عشرة (12) مرة في حين ظهر حوار الفتية مع الشيخ الضرير عشر (10) مرات .

وهنا تظهر وظيفة الحوار في تقديم وسرد تاريخ الجزائر من خلال تخاطب شخصيات المجلس بتفاصيل الحكاية وأجزائها ، بخاصة وأن الأم زينب كانت تظهر بين الحين والآخر في أجزاء الثلاثية لتزيد مضمونها يقينا بواقعية الأحداث التي ترويها وهذا ما ظهر في الحوارات والنقاشات والمشاحنات والمجادلات التي كانت بينها وبين الفتية وأحيانا بين الفتية والشيخ الضرير .

أما المقاطع الحوارية الأخرى التي وردت في النص المروي والتي جمعت بين شخصيات القصة فقد تكررت حوالي خمس عشرة (15) مرة في **"الملحمة"** وواحد

---

[1] المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 363 .

وعشرين (21) مرة في **"الطوفان"** وفاقت في **"الخلاص"** ثلاث وعشرين (23) مرة .

وقد قام هذا الحوار الذي يعتمد على صيغة التخاطب التي ظهرت بين الشخصيات بتقديم حيز كبير من تاريخ الجزائر ومالت بعض الحوارات إلى تقديم معاناة الشعب الجزائري بجميع فئاته ، الأطفال والنساء والشيوخ وأكدت الاضطهاد الذي مُورس عليهم طيلة حقبة زمنية طويلة من الاستعمار وعدم الاستقرار .

شغل هذا الخطاب مساحات كبيرة من صفحات المدونة عل ى نحو ما عثرنا عليه من حوار جمع الحسناء بالوحش الرهيب في رواية **"الملحمة"** والذي استغرق قرابة ثمانية عشر ة صفحة من (ص 122 إلى 140) ونحوه الحوار الذي ظهر في رواية **"الطوفان"** بين راحيل والأميرة واستغرق ستة صفحات امتدت من (ص 306 إلى 311) ، وكذا المحاكاة الأخلاقية التي عقدت في مجلس الحلقة والتي دار موضوعها حول الكيان الغريب الدار والتي تواصلت في الظهور من (ص 581 إلى 595) أي ما يقارب أربع عشرة (ص 14) ، ففي جميع أجزاء الثلاثية كان فضاء المجلس هو العنصر المولد لحوارات طويلة بين المتخاطبين في الحلقة وأيضا بين الشخصيات التي تحكي قصتها في المجلس ويُسند إليها الكلام .

واستنادا إلى ما سبق يمكننا القول أن المقاطع الحوارية التي وردت كانت سببا في أن يحتفظ الخطاب بكل خصائصها التركيبية والشكلية المشخصة لذاتية المتكلم والتي تجعل صيغتها تستقل وتتميز عن صيغة خطاب الراوي [1] ، فالروائي لم يتحرج من إسناد الكلام إلى شخصيات الحكاية حتى تقرب واقع الأحداث للمتلقي وتقنعه بها .

وبما أن المونولو ج يمثل جزءا من الخطاب المعروض فقد ورد هو الآخر في بعض المقاطع القليلة كالحوار الداخلي للوحش الرهيب حين خلد إلى مخدعه وهو يفكر قائلا : « أأنا أفكر حقا ؟ هل أنا جدير بقيادة هؤلاء الخلفاء فعلا ؟ وهل أنا أهل لأن أكون على رأس الجزيرة الغربية العامرة ملكا ؟ كيف استطعت أن أجعل نفسي شخصا محترما، بعد أن كنت وحشا متخلفا بهيميا لا يعرف إلا الغابة »[2] .

وتواصل هذا المونولو ج صفحات كثيرة امتدت من (ص 161 إلى 170) ، وظهر حوار داخلي آخر أفرزه الحصار الذي سُلِّط على الأمير وجعله يُكلم نفسه قائلا : « وها أنا ذا ها هُوَهْ ! بعد العز والقوة والأمل العريض ... طال الأبد ، على لبد !

---

[1] ينظر أحلام مستغانمي ، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد ، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات ، الجزائر ، مجلة الثقافة ،العدد114 ، 1997 ، ص 288 .

[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 161 – 162 .

الأمل ضاقت شعابه، وتَغَلَّقَتْ في وجهي أبوابه ، كذلك آل أمري إلى ما آل إليه ! ... لقد أوصدت الآفاق أمام طريقي الوعر وما عدت أعرف وجهتي إلى السبيل المثلى»[1].

وعادت هذه المناجاة مرة أخرى للظهور لكنها كانت موجهة للبحر- في هذه المرة – فقال مخاطبا إياه في شبه غيبوبة وذهول « أيَّ ه البحر المسحور ! من سجر ماءك ، وملح مذاقك ... فبأي حديث تسبح أمواجك حين تتلاطم هادرة وتصطخب إصطخابا ؟ »[2] .

وهذا ما يجعلنا نقول بأن السارد قد اختار البوح الداخلي كوسيلة حوارية للتخفيف من سلطته على السرد ، فغياب الراوي يفسح المجال أمام الشخصيات التي تحاول تنظيم سير الحوار قصد تحفيز الحدث الروائي[3] .

وعلى نحو النماذج السابقة يبتهل مصطفى للمولى عز وجل في رواية الخلاص فيقول :« اللهم رب ، اجعل دمي هبة لهذا الوطن العظيم ، وأمتني فيه شهيدا .

اللهم رب إن هذه اللحظة هي من أعظم لحظات تاريخنا طُرا ، فتوج ها لنا ، بأن تنصرنا ، على عدونا المغتصب ، نصرا مبينا .

إني كنت مو قنا بأن هذه الليلة ستمثل في التاريخ ، شامخة متفردة فتخلد فيه فلا تنسى أبدا ، لكني لم أ ك قط موقنا بأني سأعيش إلى أن أشهدها ... الآن ، أنا أعيش عهد ثورة الخلاص الكبرى، فعلا ... وإنك لتعلم فداحة ما كابده هذا الشعب المضطهد من عبادك ...

رباه! إنك لتعلم أن هؤلاء عبادك المخلصون وقد لحقهم من الظلم وال ضريم ما لحقهم ، من هذا الكيان الغريب الدار عنهم ، فأعنهم ، رب ، على الخلاص من شره وضره، ومكره وغدره ، وانصرهم عليه نصرا مؤزرا ...»[4] .

يظهر واضحا من المقاطع السابقة أن التساؤل والمناجاة والدعاء هو من كان يسيطر على المقاطع ، إذ حاول كل من الوحش الرهيب والأمير ومصطفى مناجاة الذات والتعبير عن صراعها الداخلي قصد إيجاد أجوبة كافية وشافية ، فبدأت الأسئلة تتسارع إلى أذهانهم لتعبر بصدق من الحالة النفسية المتأزمة التي يعاني منها هؤلاء فقد عمل الحوار الداخلي على « تقديم المحتوى الذهني ، والعمليات الذهنية للشخصية

---

(1) المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 375 .
(2) المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 379 .
(3) ينظر إدريس بودبية : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ص 215 .
(4) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الخلاص ، ص 752 – 753 .

، مباشرة من الشخصية إلى القارئ ، بدون حضور المؤلف ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا » [1] ، وهذا ما ساعده على إضفاء حركية وحيوية خاصة على المشاهد المقدمة في المقاطع السابقة بتقربها من الشخصية .

من هنا يمكن القول أن روايات عبد الملك مرتاض الجديدة والموسومة بـ: **"وادي الظلام"** و **"ثلاثية الجزائر"** ، وظفت الخطاب المعروض باعتبار أن هذا الأسلوب يكون بصيغة مباشرة « وفيه يتظاهر السارد بإعطاء الكلمة للشخصية » [2] فالحوار الداخلي والخارجي هو من شكل بناء الخطاب المعروض في هذه النصوص وكان الطابع المسيطر عليها .

إن هيمنة الخطاب المعروض في هذه النصوص لا يعني خلوها من الخطاب المسرود بل حضوره هو الآخر كان واضحا تجلى في الكثير من الأشكال نذكر منها الخطاب المسرود الذي يظهر في الملحمة من خلال تناول الراوي لشخصية الأم زينب (ص 11-12-13) ومحاولته الإ حاطة بحقيقتها وصفاتها(ص 19-20) وعجائبيتها وحول مميزاتها (ص 36-37) وأيضا من خلال تفاصيل كثيرة عن الوحش الرهيب وأصله (ص 79 إلى 89) كما تطرق إلى جوانب من شخصية الحسناء (ص74-75) واستقصى الخطاب بعضا مما يتعلق بحياة الأجداد (ص 64-65) .

ومن أشكال الخطاب المسرود أيضا الوصف الذي خص به العصا العجيبة للأم زينب (ص30-31) وأيضا سُّبحَتُها التي لا تفارقها (ص32) .

وفصل السارد في الحوادث التي وقعت في تاريخ الجزائر، فتناول شخصيات مهمة مثل شخصية لالا فاطمة نسومر (ص 264) والأمير عبد القادر (ص 397-398) وزوجة الأمير عبد القادر (ص402-407) وأيضا شخصية الأم حلومة وأحمد الصبي .

وأوردت صيغة الخطاب المسرود خطابات مختلفة تناولت مخاطبة الأم زينب لسيدات أم العساكر (ص 248-252) ومخاطبة كبير المرتزقة لرفاقه (ص 296) ومخاطبة سبارتاكوس للعبيد والمضطهدين (ص410) .

وعلى هذه الصورة لورود الخطاب المسرود تواصل الثلاثية في جزء **"الخلاص"** توظيفها لهذه الصيغة إذ تضمنت هي الأخرى الحديث عن شخصية

---

[1] ينظر مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، القاهرة ص112

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 187 .

يعقوب الباريسي (ص 470-474) ثم حياة والده كما تطرق الحديث إلى خيرة الطاكسي (ص481-482) والبيركامي (ص 502-503) والشيخ الضرير(ص 552-553) ومصطفى (ص 733، 769) ووالده (ص695 -697) .

ومن خلال صيغة السرد نتعرف على الشجرة الدهماء في وصف مطول امتد من (ص528 إلى 547).

وتناولت الرواية في خاتمتها خطاب المهرج الظريف لأصحابه حول خطبة (ص570-574) .

وبناء على ما تقدم نجد أن الخطاب المسرود يأخذ مساحة من القول أصغر من التي يأخذها الخطاب المعروض ، إذ وجدنا أن عدد تكرار الخطاب المسرود إضافة إلى المساحة التي يشغلها أقل من عدد تكرار الخطاب المعروض ، وهذه إحدى أهم الخصائص التي تميز **"ثلاثية الجزائر"** و**"وادي الظلام"** .

ومن خلال ما سبق نرى أن خصوصية الصيغة في هذه الأعمال تكشف لنا عن أهميتها كمكون خطابي يعمل على تجسيد تفرُّد الخطاب السردي في النص المبدع .

2 -<u>حكاية الأحداث</u>

من خلال عينة سردية أخرى من مدونة عبد الملك مرتاض تظهر لنا صيغة حكاية الأحداث بطابع مهيمن على الأعمال الروائية ، نخص منها بالذكر **"الخنازير" ، "حيزية" ، "مرايا متشظية" و "صوت الكهف" .**

عالجت **"الخنازير"** موضوع الثورة الزراعية وأشارت إلى الفساد الذي اتبعه الإنتهازيون رغبة منهم في حيازة السلطة ،وقد اعتمدت الرواية في كل ذلك على صيغة سردية رجحت حكاية الأحداث على حكاية الأقوال .

يذهب جيرار جينيت إلى أن حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكاية دوما ، أي نقل لغير اللفظي إلى ما هو لفظي [1] وهذا ما يعني أنها الصيغة التي ترصُدُ لنا ما تقوم به الشخصيات وما يقع لها داخل النص الروائي ، وظفها الراوي في روايته **"الخنازير"** باعتبارها أولى أعماله نحو الإنعطاف في مساره السردي وحتى يخرج من البناء الكلاسيكي الذي عُرِفت به **"نار ونور"** و**"دماء ودموع"** .

انطلق القَصُّ في **"الخنازير"** من حدث مهم يتمثل في وصول الشطاح إلى الطريق المؤدي إلى المخيم وانتظاره السيارة التي تقله إليه ، فتعرفنا من خلال هذا

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 181 .

الحدث على ما وقع له أثناء الإنتظار كما تبين ذلك في الصفحات من (ص 249 إلى 251) واستمر الحكي ليقدم لنا الأحداث التي وقعت للشطاح أثناء وصوله للمخيم (ص 252 إلى 260) ثم أحاطنا السارد بالوقائع التي حدثت معه أثناء الليل (ص 261 إلى 270) وأيضا أثناء مبيته في المخيم (ص271) .

لقد شكلت هذه الأحداث التي وردت في فاتحة الرواية نقطة إنطلاق مهمة انبنت عليها حكايات وأحداث أخرى ، فحادثة وصول الشطاح إلى المخيم قادته إلى أن يقوم بأحداث أخرى فوجدناه يحاول لقاء شهرزاد والحديث إليها (ص 275) ، ومن خلال حضوره السهرة وما وقع فيها من غناء ورقص فكر الشطاح في اختطاف خيرة وهذا ما وقع (ص 299 - 300) إذ أخذها إلى المغارة وتركها هناك (ص 302) بعد أن اعتدى عليها (ص301) .

إن تواجد الشطاح في المخيم جَرَّ الكثير من المتاعب على أصحاب المخيم الذين توالت عليهم الأحداث والتي منها اختطاف التفاحة للطفل (ص 332-333) ثم حادثة ضرب بوشقفة لابن الشهيد (ص339-340-341) ثم حادثة شجار الطفل الصغير مع الشطاح وانهزام الشطاح (ص 347-350) وأيضا حادثة الحريق (ص 356-357) وحادثة استيلاء الشطاح على منصب كبير المخيم (ص 370إلى 374) التي تلتها حادثة استدعاء شوك (ص375 إلى 378) .

وصاحب وجود الشطاح ككبير للمخيم حادثة انتقامه من الطفل (ص 386) وحادثة اتهام ابن الشهيد بضربه وإدخاله إلى السجن وقد كان للشطاح يد في كل ما يحدث (ص390 إلى 395) غير أن شهرزاد وكريم قاما بالتحقيق في هذه الحادثة لتبرئة المتهم (ص397 إلى 400) .

وقد طفت على سطح المتن حادثة التحقيق في قضية والد شهرزاد التي استغرقت حوالي 11 صفحة من (ص404 إلى 415) .

وختمت الرواية بموت الشطاح من خلال حادثة انتقام خيرة منه وذلك في الصفحات من (ص434 إلى 437) .

لقد نتج عن استعانة الروائي بحكاية الأحداث كشف ما يحتويه المتن من قضايا ومشاكل وأيضا ما يعاني منه المجتمع الجزائري في مرحلة مهمة من قضايا حساسة أثرت على الفرد والمجتمع .

وتعود حكاية الأحداث للظهور مرة أخرى في رواية **"حيزية"** وذلك حين كشف الراوي عن حضورها داخل الرواية ، فجاءت موزعة في أماكن مختلفة .

استهلت الرواية بجملة من الأحداث اختزلها السارد حتى يصل إلى الحدث الأساسي فيها ونذكر منها ما يلي :

- الأحداث التي تقع في حي سيدي الهواري (انتشار أهل الحي وصعودهم و مرورهم،و الرياح التي تعصف به...) .
- الأمطار المتساقطة.
- إطلالة حيزية .

لقد وصل السارد إلى الأحداث الرئيسية في الرواية بعد هذه الإفتتاحية ، فلاحظنا تعلق حكاية الأحداث بشخصين بارزين هما ، شخصية الفحل وشخصية الشيخ الصغير ، وذلك سواء بما تقوم به أو ما يقع لها .

من الأحداث التي وقعت للشيخ الصغير ما تعرض له أثناء الاتجاه نحو الثانوية وداخلها وما شهدت من مشاحنات ومناقشات (ص 631) أفرزت حادثة أخرى تمثلت في إعتقاله من الثانوية (ص 636-637) لينحصر بعد ذلك الكلام في الأحداث التي وقعت له داخل السجن (ص641 إلى 648) من ضرب وشتم وإهانة .

لقد شهد الشيخ الصبي داخل السجن العديد من الأحداث نذكر منها ما يلي :

- فقدان الشيخ عمي الرقبة للوعي (ص662-663) .
- محاولة هروب الشيخ الصغير من المحجر وفشله .
- محاكمة عمي الرقبة (ص720 إلى 729) والأحداث التي وقعت للشيخ عند موته (ص731-732) .

ولازم حادثة دخول الشيخ الصغير للسجن حادثة أخرى تمثلت في النذر الذي تقربت به والدته من الأولياء (ص 671) وتوالت الأحداث التي وقعت لها قبل وأثناء وبعد الزيارة (ص674 إلى 683) ،و تفرع عن هذه الأحداث حكاية أخرى لخصت مجمل الوقائع التي ع رفتها الأم ركوشة في صباها حين يئست من الحمل (ص 687 إلى 691)

وانتقاما من الشيخ الصغير ظهرت حادثة محاولة اغتصاب رحمونة وقتلها لنفسها (ص780إلى 784) وقد نتج عنها أخذ بالثأر تمثل في حادثة اغتيال كارلوس من قبل النمر (ص786) .

ومن جانب آخر تبرز لنا جملة من الأحداث المختزلة التي تتعلق بالحركي يمكن أن نوجز ها في ما يلي :

1 -حادثة قتله للطفل الصغير (ص701-702) .
2 -اختفاء ابنه المختار (ص769-770) .
3 -إلتحاق مختار بالجبهة (ص762 إلى 767) .
4 -توبة الفحل (ص804-إلى808) .
5 -التحاقه بـ"م" (ص810) وما صادفه من وقائع (ص 811 إلى 824) .

هذا فضلا عن بعض الأحداث الجانبية مثل حادثة زيارة كاثرين لبيت المختار (ص748 إلى 749) ثم إلقاء القبض عليها (ص 774) .

وهذاما يعني أن الأحداث في رواية **"حيزية"** انصبت حول شخصيتين مهمتين وحدثين رئيسيين هما اعتقال الشيخ الصغير وتوبة الفحل .

وغير بعيد عن **"حيزية"** يكتب عبد الملك مرتاض **"صوت الكهف"** التي تعود أحداثها إلى العهد العثماني أين أرهقت الضرائب كاهل الجزائريين ف وظفوا حيلة مفادها مساءلة الجبل العظيم هل ندفع الضريبة أم لا ليرد صدى الجبل " ما تدفعوش" فتنطلي الحيلة على الجباة وقد كان هذا الحصار المفروض عليهم هو السبب في عزمهم على إعلان الثورة التي كان الكهف منطلقا لها وشاهدا عليها .

وفي خضم هذين الحدثين الرئيسيين في الحكاية تظهر أحداث أخرى جزئية في النص تتعلق بشخصيتين مهمتين هما : شخصية الطاهر وشخصية زينب على غرار رواية **"حيزية"** .

تُصَاحب الطاهر في النص جملة من الأحداث التي تبدأ بحادثة وجوده (ص483 إلى 486) وحادثة اختفاء والده (ص484) ثم تشع في الربوة حادثة أخرى في غاية الروعة مضمونها أن الطاهر سابق الذئب وفاز عليه (ص 475) مما جعل جاكلين تكافؤه إعجابا منها بقوته وشجاعته (ص477-478) .

لتظهر بعد ذلك حكاية استيلاء بيبيكو على الربوة ومساومته لأرض الطاهر (ص494) ، وينتقل السرد ليقدم لنا حكاية دخول زينب للغدير أمام الطاهر وتعلقه بها (ص479-480) وأيضا عرج السرد على المنظر المهول الذي كان الطاهر قد شاهده في المقبرة وقد سعى إلى كشف الفاعل (ص 493) لما شاع - عن المقبرة - من تردد الأشباح عليها (ص508 إلى 513) .

وأخذت الأحداث تتوالى فظهرت حادثة سرقة الأثواب الحريرية لسيدي عبد الرحمن والتي اتهم فيها الطاهر (ص518 إلى 523) وبسببها سجن (ص524-525) ثم عاد إلى الربوة (ص 590-591-592) لتنتهي الرواية بحادثتين مهمتين أولاهما

حادثة الدخول إلى كهف زندل (ص 596-597) و ثانيهما حادثة حمل السلاح (ص617) .

واستمر الحكي من ناحية أخرى معتمدا على تقديم الأحداث التي تتعلق بزينب ونذكر منها حادثة معاقبتها (ص 532 إلى 535) لشربها من البئر دون دفع الثمن ، واتبعت هذه الحادثة بمساومة جاكلين لزينب في عقدها الفريد (ص536) .

بعد سجن الطاهر توالت الأحداث على زينب فحاول صالح اللقاء بها (ص546-547) ثم حادثة اختطاف طفلها (ص 577) ثم العثور عليه (ص 593-594) وأيضا حادثة مقتل الذئب (ص 582-583) كما ظهرت بعض الأحداث الأخرى المتعلقة بأصحاب الربوة بصورة مختصرة والتي منها حكاية حفر البقوق (ص495) التي انجر عنها حادثة اغتصاب زليخة (ص497 إلى 504) .

كما عرف النص أحداث حكاية التبرع بشاة للولي المنسي (ص 515-516) وأيضا حادثة النصب على دار سيدي القائد (ص566- 567) وكذا حادثة عودة القائد من مكة (ص585-586) وجميع هذه الأحداث لها دورها الريادي في ظهور الحدث الأساسي والمتمثل في الثورة .

من خلال النماذج السابقة نجد أن الروائي ركز على تكثيف صيغة حكاية الأحداث مما جعلنا أمام إجراء يقوم على رصف الحكايات المسرودة بحيث يتم الإنتقال من حكاية إلى أخرى بطريقة تتابعية حتى نهاية الخطاب[1] .

لقد حافظ عبد الملك مرتاض على صيغة حكاية الأحداث في رواية **"مرايا متشظية"** ، ووظفها فيها على الرغم من أحداثها القليلة ، فأضحت تقنية لازبة بأعماله التجريبية .

ففي نص **"مرايا متشظية"** « أثقل الراوي روايته بهيمنة السرد عليها وتكرار أحداثها القليلة حيث تروي الحكاية الواحدة عدة مرات (حكاية مجيء عالية من جبل قاف ، حكاية العفريت جرجريس ...) كما تنتفي الحقيقة في الرواية حيث إن الراوي يورد كل مرة حكاية ثم يُكذِّبها أو ينفيها أو يضعفها »[2] .

تخللت الأحداث التي تعلقت بعالية بنت منصور وق صرها النص الروائي ، وتخلله أيضا ما وقع من أحداث لشيخ بني بيضان في كهف الظلمات ، وشمل في

---

[1] ينظر تزيفتان تودوروف : مقولة السرد الأدبي ، نقلا عن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة من الباحثين ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1 الرباط ، 1992 ، ص 56

[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 266

محتواه الأحداث الكثيرة والمتوالية التي شهدتها الروابي السبع واشتركت فيها ولعل أهمها مايلي :

1 - سفك الدماء والتخبط فيها (ص 13) .
2 - كثرة الإغتيالات (ص13) .
3 - اشتعال نيران الأحقاد في قلوب أهاليها (ص14) .
4 - انتشار الفساد والشر والزنا (ص14) .
5 - انتشار الدماء وثقافة الإغتيال (ص15-16) .
6 - غياب الشمس عن الروابي (ص16 إلى 19) .
7 - انتشار الظلام (ص16 إلى 19) .
8 - حلول الغروب (ص18-19) .
9 - حلول النور (ص22 إلى24) .

وتعود الأحداث مرة أخرى إلى الظهور حين يروي السارد الأحداث التي وقعت لشيخ بني بيضان وهو في طريقه إلى قصر عالية بنت منصور من (ص 50 إلى57) وأيضا ما وقع له في القصر (ص116إلى 150) ولقائه بعالية (ص59إلى98).

ثم تكفل السارد بتقديم الأحداث بدءا من فقدانه – الشيخ بني بيضان- وتلتها الأحداث التي وقعت له عند فقدانه ودخوله إلى كهف الظلمات (ص 165-177) وحادثة اجتماعه بباقي الشيوخ .

جمعت **"مرايا متشظية"** عدة أحداث تمثلت في الوقائع التي تعرضت لها عدة شخصيات على نحو ، عالية بنت منصور ، العفريت جرجريس ، شيخ بني بيضان ، أهل الروابي السبع ، فكانت هذه إحدى أهم الخصائص التي تميز بها هذا النص الذي كتبه الروائي على طريقة الدورات الحكائية المتكررة في كل حكاية كما هو الشأن في المقامات أو حكايات ألف ليلة وليلة [1] وهذا ما جعل الرواية حلقة حكائية تتجدد أحداثها في كل مرة .

لقد فضل الروائي في هذه العينة السردية المتمثلة في **"الخنازير ، حيزية ، صوت الكهف ، مرايا متشظية"** تغليب صيغة حكاية الأحداث حتى لا تأتي جميع أعماله على شكل واحد وطريقة واحدة وهذا ما صنع التميز لهذه العينة عن سابقتها.

---

[1] حميد لحميداني : من أجل تحليل سوسيو بنائي لرواية المعلم علي بنميد ، (د ط) ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1984 ، ص 49 .

ثالثا- إشتغال المنظور في المدونة

تقتضي دراسة مدونة عبد الملك مرتاض من جانب الصيغة السردية الوقوف عند محور مهم هو المنظور ، باعتباره المظهر الثاني من مظاهرها إلى جانب المسافة ، وهو العنصر الذي اصطلح على تسميته في النقد الحديث منذ القرن التاسع عشر بـ **"وجهة النظر"** أو **"الرؤية"** ، وقد مر بمراحل مختلفة حتى وصل إلى مصطلح التبئير Focalisation على يد المُنَظِّرْ **جيرار جينيت** Gérard Genette وقد تحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمد ه سابقوه عندما اقترحوا مصطلحاتهم. ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من كلينيت بروكس و وارين [1] ، وتأتي دراسة أهمية التبئير في هذه المدونة من كونها « التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة »[2] ، وتسعى لتحديد موقع الراوي من عملية القص وتحديد علاقته بالشخصية الحكائية ، وهذا ما اعتمدناه في هذه الدراسة .

وتطبيقا لذلك نبحث في الخطاب الروائي لعبد الملك مرتاض عن هذه التقنية ، ومن خلال العملين **"دماء ودموع" و"نار ونور"** نجد أن المحور المركزي الذي يشتغل عليه عمل الراوي هو صورة (التبئير الصفر) حيث يكون الراوي ملما بالشخصيات ، يعرف مقاصدها وأفكارها ونواياها ، و يكون عليما بالحوادث التي تقع في النص بكل تفاصيلها وأسبابها .

تأتي أغلب أحداث قصة **"دماء ودموع"** بمنظور الراوي العليم بكل شيء ، القادر على التغلغل في نفوس الشخصيات زيادة عن معرفته لمظهرها الخارجي .

يستهل الراوي حديثه في هذا النص عن أهم شخصية فيظهر بصفة الراوي العليم الذي يعرف عن أحمد وغيره من الشخصيات كل ما يحيط بها فهو يعرف حالته التي كان عليها كما يظهر لنا منذ بداية الرواية في قوله : « أتى عليك حين من الدهر لم تكن تعرف فيه إلا الأمل الباسم ، والأماني البيض. وقد كان ذلك الأمل يرسم لك ، طورا، خطوطا عِراضا ، وطورا آخر خطوطا طوالا ، ولكنها كانت ، في الحالتين معا دقاقا متشعبات »[3] .

ويتابع الراوي العليم تقديم كل دقائق حياة أحمد بالحديث عن معاناته وأحاسيسه كلاجئ في القرية الحدودية ، كما يكشف لنا الكثير من أسرار أحمد كعلاقته بابتسام ، ويستعرض أمامنا شخصيات كثيرة مثل شخصية حنان وشعبان ومخنوق وسوزان .

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 201 .
[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 46 .
[3] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 .

ويطلعنا على تفاصيل أحداث كثيرة وقعت لأحمد كزيارة المفتش وزيارة ابتسام للمدرسة والإحتفال بذكرى اندلاع الثورة .

ويوصلنا الراوي بطريقته الخاصة إلى أعماق شخصية أحمد و ابتسام - بخاصة وعلى - أفكارها الداخلية وحالتها النفسية فيحيطنا بالمشاعر التي تكتنفها اتجاه الوطن (الحنين) وتجاه بعضهما البعض (الحب) وتجاه العادات والتقاليد في القرية (الرفض).

قدم لنا كل الوقائع التي عرفتها رحلتها تجاه الجبل ، ليأتينا بعد ذلك بمنظور الراوي العليم بيومياتهما هناك في الجبل إلى أن استشهدت ابتسام .

وهذا ما يجعلنا نقول أن الراوي في **"دماء ودموع"** كان راويا تقليديا إشتغل برصد كل ما يتعلق بالأحداث والشخصيات فاستبطن دواخلها وتعرَّفَ على أفكارها وهواجسها كما كان مطلعا على كل ما يقع من أحداث كبيرة وصغيرة فهو يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ويتمتع بوجهة النظر المحيطة بجميع الحركات فهو يظهر من خلال تعليقاته المتعددة في النص .

ومن جانب آخر يقوم الراوي بوظيفة أخرى تتمثل في إلقاء الأوامر والأحكام أو التعليق على الأحداث والوقائع أو توجيه السرد وتأطيره ونقل أقوال الشخصيات ووصف أفعالها ، كما يظهر لنا في النماذج التالية :

نموذج 1- « وسكت صالح بغتة حتى كأنما خلقه الله أبكم »[1] .

نموذج 2- « أجبته كمن أفاق من النوم ولمَّا يستعد، بَعْدُ ، وعيه كاملا »[2] .

نموذج 3- « إصطففن أمام بابها الخارجي مثنى، مثنى ، فكأنما خلقن هكذا مصطفات. وقد خفتت الأصوات ، وعنت النفوس ، وسكنت الحركات ، وقد تعلقت بك عيونهن ، وقد اشرأبت نحوك أعناقهن »[3] .

نموذج4- « أجبتها بصوت زاخر بالقلق والخوف »[4].

نموذج 5- « وقد كان نص الرسالة »[5].

من هنا يتضح لنا أن الراوي في هذا النص يمارس سلطة سردية مطلقة ، يعلو من خلالها فوق الأحداث ويهيمن على السرد .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 74 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 73 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 72 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 142 .
[5] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، الصفحة نفسها .

وحين ننتقل إلى **"نار ونور"** يتراءى لنا أن هذا النص الروائي يستخدم أيضا اللاتبئير[1] أو ما يسمى عند **جيرار جينيت** بالتبئير من الدرجة الصفر [2] فهو يعرف جميع أفكار أحمد وسبب اجتماعاته المتكررة بأصدقائه ، يعلم سلوكاته المتمردة ضد أستاذه وضد طلب العلم فيغوص في داخله ليرصد مشاعره في الانضمام إلى الثورة وسعيه إلى النضال كما يكشف عن أحاسيسه الفياضة تجاه فاطمة فهو على اطلاع برغبتهما السرية ببعضهما البعض ، فالراوي إذن « يتحدث عن الشخصية في نار ونور ويروي من الخلف كفاحها وبطولاتها »[3] ، لذلك لم تخرج أحداث وشخصيات **"نارونور"** عن هيمنة وسيطرة الراوي العليم « فكان سيد السرد في هذه الرواية»[4] بتوليه مهمة وصف شخصيات عديدة يعلم كل شيء عنها كما ظهر في حديثه عن شخصية سعيد وفاطمة والخال قدور وزوجته وأم سعيد ووالده وأخته وأصدقائه والجدة حلومة والعم محمود وأستاذه والطلبة .

وكان منظور الراوي العليم في كل مرة يصف لنا الأحداث الكثيرة التي عرفها النص والتي نذكر منها استعداد الطلبة للانضمام للثورة وقد كان الراوي محيطا بجميع النقاشات والحوارات التي تقع بين الطلبة وسعيد ، كما كان على دراية بما يُخطط سعيد من عمليات فدائية .

أما بالنسبة للمظاهرات فقد كان الراوي يعرف مكانها ووقتها وطريقة تنظيمها وكيفية سيرها ومنظميها ويعلم أيضا مدى نجاحها أو فشلها كما يبدو لنا من المقطع التالي : « كان الجنود في ورطة مقلمة ، كانوا ينتظرون غير ما يرونه ، كانوا يمنون أنفسهم أن تنتهي هذه الحرب ويعودوا إلى أهلهم سالمين »[5] .

وأطلعنا الراوي على ملابسات اعتقال الخال قدور فهو يعلم سبب زجه في السجن ويحيط بطرق تعذيبه كما كان يعلم تاريخ استشهاده ، لذلك تمكن من أن يكشف « للقارئ الشخصية من الداخل ومن الخارج ، بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها »[6] .

فمن جانب آخر استبطن دواخل شخصيات عديدة وعرف ما يدور بفكرها وما يلف بمشاعرها كما حدث في تسليطه للضوء على الأفكار التي تراود فاطمة فهو على علم مسبق بما سيقع من أحداث كما يظهر في النص التالي : « كانت فاطمة تقدر

---

(1) ينظر لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 139 .
(2) ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 202 .
(3) وغليسي يوسف : في ظلال النصوص ، ص 267 .
(4) المرجع نفسه : ص 249 .
(5) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 429 .
(6) لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 119 .

في نفسها أن سعيدا ستخطفه يد المنون في يوم ما، في عمل ما، ... فكان ذلك يشقيها ، ويؤلمها ويزيدها لهذا الإستعمار مقتا وبغضا ... لأنه لولاه ، لكان سعيد في يد فاطمة وحدها »[1] .

وكان الراوي على علم بسبب تغاضي سعيد عن الزواج بفاطمة ، فأحاطنا بذلك حين قال : « وعلى حبه إياها ، ظل بعيدا عن التفكير في الزواج بها ، إذ كان يعُدُّ نفسه جنديا من جنود ثورة التحرير ، في معركة لا يعرف متى سيكون منتهاها »[2] وبناء على ما سبق نصل إلى أن هذه الرواية « هيمن عليها الراوي وراح يندس بين شخصياتها في مجمل المواقف فآمرا وناهيا ومعلقا »[3].

ونخلص من كل هذا إلى أن البؤرة في هذين النصين معدومة لأن كل قضية تعود في مجملها إلى وجهة نظر واحدة ، فسيطر التبئير من الدرجة الصفر على هذين العملين على نحو ما تشمل عليه « معظم ومجمل الكتابات الكلاسيكية ويهيمن فيها الراوي العليم »[4] .

واستنادا إلى ما سبق ، تبنى عبد الملك مرتاض على عادة الروائيين التقليديين وجهة نظر العارف بكل شيء في أعماله الإبداعية .

وعلى غرار الأعمال التقليدية بعامة ، والتي غالبا ما تلجأ إلى تقنية الراوي العالم بكل شيء ، والقادر على النفاذ إلى أعماق الشخصيات ، والذي لا يكتفي بتقديم الأحداث بل يعطيها تأويلا معينا ، ويدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها [5] لاحظنا أن ثمة عودة واضحة إلى هذه الرؤية في الأعمال السردية الأخيرة لعبد الملك مرتاض ، التي جاءت في مجملها لتروي وقائع وأحداث متعلقة بالجزائر .

فعلى صعيد نص **"وادي الظلام"** يظهر بوضوح أن أسلوب الراوي العليم الذي يدرك جميع الأشياء هي الزاوية التبئيرية المهيمنة في هذا المتن فعندما تعرض الراوي إلى الأحداث التي وقعت بين قبيلة بني فرناس وقبيلة الجلولية تجلى بوضوح في سرده انه يقص أحداثا امتلك زمام العلم بها ، كما اقترب كثيرا من الأحداث التي وقعت في فترة التسعينيات ، فجاءت وظيفة الراوي متماشية وخصوصية النص ومراميه ودلالاته .

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار ونور ، ص 371 .
(2) المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 374 .
(3) يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 249 .
(4) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008 ، ص 94 .
(5) ينظر حميد لحميداني : في بنية النص السردي ، ص 46 .

ومن جهة أخرى يظهر أن هذا الراوي عليم بأفعال الشخصيات وأفكارها وأحاسيسها وميزاتها إنه يضطلع بمهمة الإحاطة والإطلاع بمجمل ما يحدث داخل الحكي ، فهو العارف بموقع الجلولية وميزاتها الخارجية (جغرافيا) والداخلية (الشؤون السياسية والإجتماعية) وهو على اطلاع أيضا بالصراعات والدسائس التي تجري بين مشايخها للإبقاء على رئيس القبيلة ، وهو الذي يدرك رأي جميع الأطراف في ذلك كما يظهر في المقطع التالي : « كان أصدقاء الشيخ المعظم وأصحابه لا يشكون في أن الشيخ حمدونة ، هو الذي كان وراء استشراء الفساد ، وتدهور الأمن ، فربما كان أوعز إلى بعض رجاله لإشاعة الفتنة بين الناس ... كذلك كان يعتقد الوجهاء المناصرون للشيخ المعظم ... وكانوا موقنين من أن الشيخ حمدونة لو تولى الأمر ، في حياة الشيخ همدان أو في مماته ، فإنه سيلفظهم لفظ النواة ! »[1].

وكان الراوي مطلعا أيضا على رأي أعيان القبيلة ووجهائها من مراجعة ميثاق القبيلة وكان على علم بالإتصال السري بين حمدونة والشيخ رغبان [2] وباللقاءات التي جمعت الشيخ حمدونة والشيخ همذان وأيضا كان يعرف بأمر خطبة عائشة للشيخ حمدان ، كما كان الراوي محيطا بقضية حساسة جدا هي التي دهورت العلاقة بين القبيلتين وهي قضية دفع ديون الخزينة للمشيخة العليا ، فهو يعلم بوقوعها ويتنبأ بالحدث الأسوء الذي انجر عنها ، كما يقول : « لم يكن يفكر في أن بني فرناس لا يجترؤن بالجرأة على رفض دفع الديون المستحقة عليهم فحسب ، ولكنهم سيجرؤن على غزو المحروسة أيضا ! ذلك كان آخر ما في توقع الشيخ حسونة ، شيخ المحروسة !»[3].

من هنا كان الراوي ملما بجميع الأحداث التي وقعت في غزو بني فرناس لقبيلة الجلولية ، كما كان محيطا بدسائس اليهودي بكور الذي دس ابنته أنيتا لامرأة الشيخ حسونة قصد الضغط على الشيخ[4] .

ووقف الراوي عند شخصية المعلم أحمد وبيَّن لنا حالته الإجتماعية (الفقر) والنفسية (الإحباط) والفكرية (التشويش) وأيضا وقف عند شخصية ابنته عائشة ووصفها من الخارج متطرقا إلى هيئتها ولباسها وطريقة مشيها وكيفية تعرضها للإختطاف من قِبل الجماعة المسلحة ومعاناتها أثناء تواجدها في المغارة ، ووقف مطولا عند حالتها أثناء هروبها وعثور أفراد القبيلة عليها .

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 252 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 255 .
(3) المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 263- 264 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 270 .

وهذا ما يومئ إلى أن الراوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية لذلك تعمق في وصف الأحداث الإستعمارية التي وقعت في البلاد وما انجر عنها من ضريبة باهضة ارتبطت بها وتمثلت في فترة الأحداث الدموية الرهيبة التي مرت بها البلاد ، متوخيا الموضوعية ومنتقدا من خلالها ضمنيا الأوضاع ، وهذا ما يساعد على شد اهتمام المروي له ، وحمله على تصديق الأحداث والتفاعل معها ، وكذا التعاطف مع الشخصيات والإهتمام بها .

ونسجل حضور الرؤية من الخلف أيضا في **"ثلاثية الجزائر"** واستخدام التبئير في درجة الصفر ، في صياغة هذه الوثيقة أو الشهادة التاريخية ، التي تكفلت الأم زينب بتقديم أحداثها ويساعدها أحيانا الشيخ الضرير ، مما يعني أن ثمة راويا رئيسيا يتحكم في توجيه عملية السرد ، ومجمل القضايا التي تطرح في الثلاثية يتم الإخبار عنها من منظور الراوي العليم ، فمرت إلينا جميع الأحداث من منظور الأم زينب التي تعلم علما تاما بجميع الأحداث والشخصيات .

وهذا ما يعني أن الرؤية الطاغية في النص هي رؤية الأم زينب التي تعرض - من موقعها في القص- الحكاية وتصف الحدث والشخصيات ، كما تُبَسِّطُ وجهات النظر الموجودة في النص ، وإن كانت مخالفة فهي تسوقها حتى تحتوي تعارضها ، من أجل تغليب وجهة نظر ما على سواها وذلك عن طريق مواصلتها لعملية السرد وتقديمها لتفصيلات القضية وجزئياتها وحيثياتها ، قصد بلوغ وجهة النظر التي تتبناها هي وهذا ما تلمسناه في تلك القضايا الحساسة مثل تطرق الأم زينب لوصف الوحش الرهيب ومعارضة الفتية لما تقوله عن سيرته [1] وأيضا في حديث الأم زينب عن سبي الوحش الرهيب لحسناء المدينة الفاضلة [2] ، وفي رواية **"الطوفان"** طرحت الأم زينب الأحداث الرهيبة التي عاشها الأجداد فظهرت أوجه نظر مختلفة للفتية وخاصة كبيرهم [3] ووقفت مطولا عند قدرة الكائن الغريب الدار على احتلال المحروسة بسهولة[4] ، وخاضت الأم زينب في حقيقة ابراهيم أغا قائد الجيش كونه سهَّل أسباب احتلال المحروسة[5] .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الملحمة ، ص 104 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 120 .
[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 243 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 272-273 .
[5] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 321-322 ، 327 .

أما الشيخ الضرير فقد اقترح المحاكمة الأخلاقية الرمزية للكيان الغريب الدار وبيَّن أوجه النظر في هذا الموضوع بتقديم تفاصيل كثيرة وفي آخر المحاكمة مال الشيخ إلى إثبات وجهة النظر التي يقتنع بها[1] .

والقضايا كثيرة تؤكد أن الأم زينب سيطرت على حركة السرد ، على طول امتداد الثلاثية ، وكانت لها القدرة على الإحتواء التام لجوانبها ، وقد حرصت في كل ذلك على تغليب وجهة نظرها .

وكثيرا ما كانت تج ع القضايا المطروحة ، في إطار المحاورةكما ظهر في حديثها عن الصوت الغريب الهاتف[2] وأيضا عن ثقافة الكيان الغريب الدار[3] وأيضا قضية الجاسوس موريس الذي لم تعرف السلطة في مدينة المحروسة بحقيقته[4] .

ودعمت الأم زينب حديثها بعقد المقارنة بين الحين والآخر بين المحروسة والكيان الغريب الدار ، فحرصت على إظهار التفاضل القائم بينهما بتبين مزايا الأولى وبشاعة الإحتلال .

ومارست الراوية تبئيرا في درجة الصفر على شخصيات كثيرة في الثلاثية ، حيث تعرف أكثر مما تعرف الشخصية ومثال ذلك شخصية **"الأمير وزوجته وشخصية مصطفى بن بولعيد ، ولالا فاطمة نسومر ، واليهودي الخزناجي "** وغيرهم كثير ممن تلم الر اوية بهم إلماما واضحا سواء من حيث أقوالها وأفعالها وما يجري حولها وأيضا دواخلها .

واسترسلت الراوية لتقف عند نوايا الشخصيات كما يظهر في النية السيئة لليهودي الجاسوس موريس الذي لم تعرف السلطة به وسعيه إلى إغراق البلاد في الغزو ، وأيضا تطرقت إلى نية الأمير عبد القادر في الهدنة ، ونية مصطفى بن بولعيد في تخليص البلاد إلى غير ذلك .

والراوية العليمة مطلعة أيضا على حديث النفوس فهي تدرك تماما سبب الأرق الذي أصاب الأمير وزوجته وجعل كلا منهما يخلو إلى نفسه فيتحدث إليها ، وكذا حديث مصطفى إلى نفسه داخل الزنزانة والأمثلة على ذلك كثيرة .

ويبدو من كل ما تقدم أن غرض الروائي فاق المتعة الفنية التي تسعى إلى عرض الأفكار بأسلوب جميل ومؤثر ، إلى غاية أخرى هي إعادة تقديم القضايا

---

(1) ينظر المصدر السابق : المجلد3 ، الخلاص ، ص 581 .
(2) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 656 .
(3) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 494 .
(4) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 220 .

المطروحة ، وصياغتها بطريقة صحيحة تنبني على النقاش والحوار الذي يؤدي إلى الفهم الأعمق .

وهذا ما يجعلنا نحيط ببعض الحقائق التاريخية ، ومنها التحرش الإسباني بالبلاد والمقاومات الشعبية ومنها أيضا اندلاع الثورة المسلحة الكبرى 1954 .

من هنا كان « طبيعيا جدا أن تن تظم هذه الأعمال السردية الأخيرة ضمن "التبئير الصفري" أو "التبئير من الدرجة الصفر "؛ حيث يهيمن الراوي العليم الذي يكبر الشخصية ويمارس (الرؤية من الخلف) ، مادام بصدد "تلقين" الشخصيات معلومات تاريخية لا تعلمها »[1].

وأبانت هذه التقنية عن عودة مرتاض مرة أخرى إلى تقنيات الرواية التقليدية ، فهي التي تؤطر **"وادي الظلام"** و**"ثلاثية الجزائر"** بشكل عام ، غير أن استدعاءها هذه المرة كان بغرض جعل القضايا المطروحة منفتحة عن عالم أرحب من التصديق قصد التأثير في المتلقي وبناء تصورات ذهنية واضحة له .

واعتماد الراوي على هذا النوع من التبئير يقف دليلا على أن هذه الأعمال جاءت لتقديم الإضافة والتوضيح والتحليل لكل قضية أو أمر مستور .

ومن خلال وقوفنا على أعمال المدونة وجدنا أن هناك من النصوص الروائية التي تكشف عن ميلاد تحولات سردية أعطت للمدونة خصوصيتها.

فما دامت وجهة النظر التي يتبناها الراوي هي التي تحدد نمط المنظور ، فإن هناك من الدارسين من لاحظ على روايات المرحلة التجريبية عند عبد الملك مرتاض « بصمات مدرسة الرواية الجديدة »[2] لذلك وجدنا الراوي يعتمد في كل من **"الخنازير" و "صوت الكهف" و "حيزية" و"مرايا متشظية"** على التبئير الخارجي الذي يجعل الراوي لا يُرى ولا يشارك في القصة وإنما هو يتحدث عن الأحداث والأشخاص .

يعتمد الراوي في تقديمه لنص **"الخنازير"** على الحكي من موقع الخارج عن القصة معتمدا ضمير المتكلم فوصف كل ما تعلق بالشطاح منذ لحظات انتظاره وحتى وصوله إلى المخيم ، وقد سلط عدسته على جميع الأحداث التي تقع هناك وأهمها اختطاف خيرة وبعدها موت الشطاح على يدها ، فأوصل إلينا الأحداث كما وقعت .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، ص 51 .

[2] واسيني الأعرج : إتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 109 .

وهذا الموقع الذي يحتله السارد يجعله غائبا عن القصة لذلك فهو لا يطلع على الأسباب التي أدت إلى هذه الأحداث ، حتى تفصح الشخصية بنفسها عن هذه الأسباب كما يظهر في تصريح الشطاح حول سبب اختطافه لخيرة « المخيم يصبح لي ! وحدي ... الخمر ... النساء ... المال ... أين يوجد هذا ؟ أنا نبي ، بعد ذهاب عهد الأنبياء ! شيء من الذكاء ! المال يتدفق يتدفق علي كالمطر الغزير ! ...»[1]

يومئ المقطع إلى السبب الذي جعل الشطاح ينفذ خطة الإختطاف بإحكام ، وقد تمثل في إقحام المخيم في جو مكهرب ، حتى يصل الأمر إلى تغيير كبير المخيم فيتحين الشطاح الفرصة ويصبح في منصبه .

وأفصحت شهر زاد عن عدم رغبتها في الزواج من الخنزير قائلة : « أنا والله أقتل نفسي ! رفضته بكل وعي ، مستحيل علي أن أتزوج خنزيرا ، أقبح من ابن الحركي ! أقبح حتى من حركي ! كيف يكون مستقبلي معه ؟ لابد أن يفتضح أمره يوما ! سيُعتقل في يوم من الأيام ! »[2].

ويقدم الراوي من مستوى التبئير الخارجي ملاحظاته حول عدة شخصيات ، ووقف ليعلق عليها دون أن يتجاوز ذلك إلى ما هو أبعد لكن نكتفي بذكر ما تعلق منها بالشطاح وخيرة ومفاد هذه الملاحظة تحول حال شخصية الشطاح من الراحة إلى الخوف من الموت وتحول حال خيرة من الخوف (أثناء اختطافها واغتصابها) إلى حالة الراحة بعد انتقامها من الشطاح بنفسها ، فالراوي لم يتعرف على هذه الحال إلا بعد أن كشفت عنها الشخصية ذاتها ، فمعرفته أقل من معرفة الشخصية كما يبين ذلك قول الشطاح : « حرام عليك ، ساعديني ... ! انا عارف ! انتِ مخطئة ! لا تعرفين شيئا ! »[3] ، من هنا يمكن القول أن الرؤية السردية في رواية **"الخنازير"** هي رؤية ذات (تبئير خارجي) .

ويحتفظ الراوي ب-(التبئير الخارجي) في نص **"صوت الكهف"** حين يبئر للأحداث والشخصيات من الخارج بخاصة فيما يتعلق بزليخة وزينب والطاهر وأهل الربوة ونساء الربوة وجاكلين وبيبيكو وكذا الفحل وعمي الرقبة والمختار وغيرها من الشخصيات التي استخدم الراوي وجهة النظر الخارجية عندما وصفها وسرد مظهر سلوكها ونقل أقوالها مثلما نرى في التبئيرعلى نساء الربوة العالية في قوله :
« تنطلقن مشمرات ، فؤوسكن على أكتافكن ، حافيات ، عاريات إلا من ستر ممزقة

---

(1) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 319 .
(2) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 329 .
(3) المصدر نفسه : المجلد4 ، الخنازير ، ص 436 .

... وتتصاعد الفؤوس في الهواء بخفة ونشاط ، تتصاعد ثم تغوص في أعماق الأرض »[1].

كما يظهر تبئير الراوي على الطاهر حين اتُهم بسرقة الأثواب إذ يقول :« يداك تقيدان ، ويقودك دركي متغطرس ، ... ضربك عشرة أسواط ، على الأقل ، أمام الفلاحين ... يجرجرك حصان مختال ويذهب بك وصاحبه نحو غيا بات السجن، هل هي بداية النهاية ؟ للمرة الأولى يحدث هذا في السوق »[2] .

ومن جملة التبئيرات الأخرى أيضا ، تبئير الراوي على جاكلين وهي تنظر إلى زينب في قوله : « جاكلين التي ترفل اليوم في فستان من الحرير الأزرق ، يهتز وحده ويتمرمر ، الزرقة لون السماء ... تتأملك باستعلاء ، بشيء من الشماتة ، نظرة فيها ألف ازدراء لك ، أنت أمامها مجرد فلاحة ... وباختيال تذهب أمامك وتجيء ، لحذائها العالي الكعب وقع موقع ، يحدث صوتا فوق بلاط البهو " طق ... طق ... طق..."

وترسل قهقهة عالية ، سم جة ، ناشرة ، كيف أحال الحقد هذه الحسناء اللعوب إلى سعلاة ، إلى شيطان ، سعلاة تلتهم جيدك بنظراتها الحاقدة ؟ »[3].

نقلت لنا المقاطع المذكورة بتتابع وُرودها الحالة الإجتماعية المزرية التي كانت عليها النسوة في الربوة العالية ، ثم وصفت لنا المظهر الخارجي للطاهر وهو يقف عند مظهر جاكلين (لباسها ، نظرتها ، طريقة مشيها ، تكبرها ، صوتها ، ...) .

إن الراوي في هذه المقاطع وفي عموم "صوت الكهف" له بؤرة خارجية يمارسها على الشخصية المروي عنها ؛ إذ نجده يعتمد كثيرا على الملاحظة والوصف الخارجيين في صورتهما الآنية (الحاضر) .

ومن جانب آخر يبئر الراوي للأحداث من الخارج دون أن يتوغل فيها قصد تقديم عرض موضوعي ، فهو في هذا النوع من التبئير لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع .

يسرد لنا الراوي الوقائع كما تظهر له من الخارج على نحو ما قدم لنا حادثة اغتصاب زليخة وحادثة انتقام بيبيكو من الطاهر وانتقام جاكلين من زينب ، و قدم لنا أيضا حادثة خروج أهل الربوة العالية من الكهف وعزمهم على الثورة ، والأحداث كثيرة اكتفينا بذكر هذه النماذج على سبيل المثال .

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 495 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 524-525 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 535 .

ويبدو أن غرضه من توظيف هذا النوع من التبئير هو بث نوع من التشويق ، يلف به الأحداث والشخصيات ، قصد تقديم عمل يتسم بالموضوعية وبعيدا عما يؤثر في نظرة القارئ .

ومضى في كتاباته يغلب هذا النوع من التبئير أيضا في العملين التجريبيين **"حيزية"** و **"مرايا متشظية"** مستفيدا من كون هذه التقنية السر دية جديدة التوظيف إذ « لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد »[1] من أجل ذلك جعله ا مرتاض إحدى أهم ميزات أعماله في هذه المرحلة من مسار خطابه السردي فرصد لنا الحوادث والأشخاص والأماكن وتتبع كل ما يجري ، ومثال ذلك استقصاء الراوي للأحداث التي تقع في الروابي السبع إذ كان لكل رابية اسمها وأحداثها وإن تشابهت الوقائع فيها ، كما وقف مطولا عند ما يحدث في كهف الظلمات سواء لشيخ بني بيضان أولبلقي الشيوخ .

فلاحظنا اكتفاء الراوي بعرض الأحداث من دون تفسير لها أو تأويل وبخاصة أن « هذا النوع الأدبي الخرافي تتسع مجالات التعبير فيه من خلال المجالات التعبيرية ... التي لا تفتح أبوابها إلا لمن يستطيع ترويضها وإخضاعها لمشاكل عصرنا »[2].

وفي رواية **"حيزية"** يتضح لنا عزوف السارد عن التدخل فيما يسرده سواء في تقديمه للشخوص مثل شخصية الفحل والشيخ الصغير في وصف والدة الشيخ من خلال المقطع التالي : « وترينها مضطجعة ، مهمومة، تنقلب على الفراش. كل لحظة تتقلب على جنبها ، كأن تحتها أفعى ، كأنها على نار، كأن في فراشها شوكا حادا ، ومن حين إلى آخر تبث صوتا تتميزينه ولا تدركين ما فيه ، وهي تئن. وتبتئس»[3].

اعتمد الراوي على ما يرى لتقديم الحالة التي أضحت عليها والدة الشيخ الصغير فنقل صورتها كما هي للمتلقي ، دون أن يتدخل تدخلا مباشرا في السرد ، أي في تحليل شخصية الوالدة تحليلا نفسيا .

وتبعا لهذه الطريقة يصف الراوي الأماكن التي وردت في النص ويركز على وصفها الخارجي مثل السجن ، الأضرحة ، وغير ذلك كما يبدو من خلال حديث الراوي عن حي سيدي الهواري الذي ينتشر فيه المارة ويجلس فيه المجذوب الذي اختار لنفسه بقعة في الشارع الضيق ثم تحدث عن الغمام الذي يتساقط منه الغيث

---

(1) حميد لحميداني : بنية النص الروائي ، ص 48 .
(2) واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية في الجزائر ، ص 594 .
(3) عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، حيزية ، ص 655 .

ووصف الرياح التي تعصف على الحي ، كما عرج على الثانوية الموجودة في الحي وما يحدث فيها من صراعات .

وواصل الراوي رصده للأحداث أيضا ، فوقف عند كثير منها نذكر على سبيل المثال حادثة اعتقال الطفل الصغير ، وحادثة إعدام عمي الرقبة ثم حادثة هروب المختار وحادثة اغتصاب رحمة وأيضا حادثة توبة الفحل وغيرها .

من خلال هذه الأحداث وجدنا أنفسنا أمام راوٍ أشبه ما يكون بالملاحظ الخارجي الذي يرصد عن كثب ما يرويه رصدا موضوعيا ، فجاز لنا القول أن الراوي في الأعمال السردية لعبد الملك مرتاض لا يخرج عن رؤيتين هما :

- أولا : التبئير من الدرجة الصفر الذي شاع في رواياته المبكرة **"دماء ودموع"** و**"نار ونور"** وروايتيه الأخيرتين **"وادي الظلام والثلاثية"** فظهر الراوي العارف بالأبعاد الداخلية والخارجية للشخوص والأحداث والأماكن والمحيط بكل شيء .
- ثانيا : استخدم التبئير الخارجي الذي خصَّ معظم أعماله التجريبية **"صوت الكهف"** ، **"الخنازير"** ، **"حيزية"** ، **"مرايا متشظية"** إذ انحصرت وظيفته في الملاحظة الخارجية للأحداث والأشخاص والأماكن ثم وصفها .

من هنا يمكن القول أن عودة مرتاض مرة أخرى في عمليه الأخيرين إلى تقنية التبئير من الدرجة الصفر كان بغاية تتبع الأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر والوقوف على كثير من تفاصيلها وجزئياتها ، وما حشده للقضايا السياسية والإجتماعية والفكرية فيها وكثرة الإقتباسات من **الإدريسي والقزويني والبيروني وابن عربي وابن سينا والمقريزي والفرابي وابن خلدون وأحمد توفيق المدني** إلا دليل واضح على ذلك ، وهي في الوقت نفسه سند اتكأ عليه لترجيح وجهة نظره .

أما حينما وظف التبئير الخارجي فـإنه كان يسعى إلى تقديم الكثير من القضايا الحساسة بكل حيادية ، وبعيدا عما يمكن أن يؤثر في المتلقي من أفكار وأراء أخرى مسبقة ، فتناول أحداث الثورة الزراعية وقضية أحداث النهوض بالثورة وأيضا أحداث العشرية السوداء وغيرها ، وألبسها لبوس الموضوعية ، حتى يقرب وقائعها من القارئ ، لذلك اكتفى راويها بملاحظة الأحداث ونقلها .

نستخلص أيضا أن الراوي في المدونة يظهر تارة من خلال التبئير الصفر وتارة من خلال التبئير الخارجي ، وهذا ما يعكس بوضوح قدرة الكاتب على التحكم في تقنيات الرواية وتوظيفها بما يتناسب وموضوع النصوص المكتوبة .

من هنا نرى أن جهود عبد الملك مرتاض في السرد جعلته من الذين أسهموا في بناء الرواية الجزائرية بجدية من خلال كسر القوالب الإعتيادية وتز يين أسلوب خطابه بما يراه مناسبا من تقنيات .

الفصل الخامس

بنية اللغة

توطئة

أولا- مفهوم اللغة

1 -اللغة لغة

2 -اللغة اصطلاحا

ثانيا- الخصائص الأسلوبية في المدونة

1 -الوصف

2 -الحوار

3 -السرد

4 -اللغة الفصحى والعامية

5 -التضاد اللغوي

6 -التكرار

ثالثا- التناص

1 -التناص مع الخطاب القرآني

2 -التناص مع الموروث الشعبي

3 -التناص مع التاريخ

توطئة

تعد مدونة **عبد الملك مرتاض** من المدونات التي أسهمت في تطور الخطاب الروائي الجزائري في حقل السرديات ، لما جسدته من وعي عميق بخصائص الكتابات السردية ، بخاصة وأن الرواية تعد أحد الأشكال الفنية التي تعبر عن الهواجس والآمال والهموم والأحلام لما تشمله من تجارب إنسانية ولما تعالجه من قضايا ومشكلات الحياة .

تظافرت في المدونة السردية **لعبد الملك مرتاض** مكونات الخطاب الروائي ، مما أعطى لكل عمل ميزته الخاصة ، ومن العناصر التي قامت عليها - هذه الأعمال - والتي يتفق عليها أكثر الأدباء والنقاد ، نجد عنصر اللغة التي سعى **عبد الملك مرتاض** لأن يجعلها مناسبة لبلورة تجارب هذه النصوص ، فأضحى للغته قيمة خاصة بما تحمل من دلالات نفسية وفكرية وثقافية واجتماعية وتاريخية ذلك أن اللغة هي أداة الكاتب التي يعتمد عليها ليوصل أفكاره للقارئ .

تعد اللغة عنصرا مهما من عناصر الرواية ظهرت من خلال النسيج السردي للمدونة حين أحسن توظيف مفرداتها وتراكيبها وأساليبها توظيفا أدبيا رفيعا مستندا إلى إجراءات بلاغية لإخراجها في طابع فني متميز بخاصة وان « هوية الرواية هي هوية اللغة التي كتبت بها »[1] .

وتتجاوز اللغة في النسيج الروائي **لعبد الملك مرتاض** التعبير اللفظي المألوف - في معظم أعماله - حين أصبحت غاية مقصودة لذاتها فتتفوق بذلك على الأفكار والعواطف التي يعمل المؤلف على تجسيدها فيما يقدمه من خلال عمله الأدبي ، ويكون بذلك هذا العمل نشاطا يَنْبُتُ من اللغة أكثر مما ينبت من تجارب الحياة وعواطف الأدباء ، فهو بنية لغوية[2] .

والواقع أن للغة أهميتها القصوى في النص الروائي سواء في بناء الرواية أو في تشكيل عالمها الفني « فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث ، وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب »[3] .

ونظرا لخصوصية اللغة داخل الخطاب الروائي ، ارتأينا أن نقف عندها في هذا الجزء من البحث بدءا من معناها اللغوي والاصطلاحي ، لنتعرف بعد ذلك على بنيتها وخصائصها داخل المدونة مع الشرح والتدليل .

---

[1] يمنى العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1998 ، ص 54 .
[2] ينظر شايف عكاشة : اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في مصر ، المكتبة الإفريقية ، 1979، ص 214 .
[3] عثمان عبد الفتاح : بناء الرواية ، ص 199 .

أولا- مفهوم اللغة

1 -اللغة لغة

في مجال الدلالة اللغوية ومن خلال بحثنا في متون المعاجم اللغوية العربية وجدنا أنها وردت في لسان العرب على أنها « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، وهي فُعْلَةٌ من لَغَوْتُ أي تَكَلَّمْتُ ، أصلها لُغْوَةٌ ... وقيل أصلها لُغَى أو لَغْوٌ ... وجمعها لُغًى ... وفي المحكم : الجمع لُغَاتٌ ولُغُونْ »[1].

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري في كتاب اللام مادة (ل غ و) « لَغَا فلان يَلْغُو ، ويتكلم بِاللَّغْوِ وَاللغا ونقول زاغ عن الصواب ... وتكلم بالرفت واللغا ، ولغوت بكذا : لفظت به وتكلمت و إذا أردت أن تسمع من الأعراب فاستغلهم فاستنطقهم وسمعت لغواهم ، قال الراعي يصف القضا :

قوارب الماء لغواهم مبينة في لجّة الماء لما راعها الفزع

وتقول : اسمع لغواهم ، ولا تخف طغواهم ، ومنه : اللغة ، وتقول لغة العرب أفصح اللغات ، وبلاغتهم أتم البلاغات »[2] .

وبوقوفنا عند حديث ابن جني حول اللغة وجدناه يُعرِّفها بأنها « فعلة من لغوت ، أي تكلمت ، وقيل منها لغى يلغى إذا اهذى (ومصدره اللغا) ... وكذلك اللغو ، قال الله سبحانه وتعالى "وَإِذَا مَرُّوا بِاللَّغْوِ مَرُّوا كِرَامًا" الفرقان 72 . أي بالباطل وفي الحديث « من قال في الجمعة : صه فقد لغا أي تكلم »[3].

لا تبتعد المعاجم اللغوية العربية الحديثة عن تعريفها للغة عمّا رصدناه في المعاجم اللغوية القديمة ، وقد عرفتها بأنها : « لغة مفرد جمع لغات و لُغًى .

1 -أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، اللغة العربية ، الفرنسية ، الإنجليزية ، لغة الضاد اللغة العربية .
2 -كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ : لغة حية ، لغات أجنبية ، لغة التخاطب »[4].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الخامس ، الغين - اللام ، الجزء 45 ص 405 .
[2] أساس البلاغة للزمخشري : كتاب اللام ، ص 941 .
[3] ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني) : الخصائص ، تحقيق عبد الحميد الهنداوي ، مجلد 1 ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص87 .
[4] احمد مختار احمد : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ص 2020 .

ظهر من خلال التعاريف السابقة للغة من حيث دلالتها اللغوية آن المعاجم اللغوية العربية قديمها وحديثها تجمع على ارتباط اللغة بالكلام والحديث لإبلاغ الطرف الآخر.

2 -اللغة اصطلاحا

تعد اللغة أداة تعبيرية لا غنى للخطاب السردي عنها « فاللغة لا تتوقف عند مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة ، بل هي التي تشكل سماته الخاصة ، وتولد قيمته الفنية والجمالية » [1] وهذا ما يعكس أهمية اللغة البارزة في العمل الروائي فهي معيار مهم لقياس مدى تفوق ونجاح أي نص ، ولأهميتها في العملية الإبداعية ظلت إحدى أهم القضايا « الرئيسية المثارة بصفة متجددة سواء في مجال الأبحاث النقدية التحليلية والتنظيرية ، أو على مستوى الأعمال الأدبية بحكم اعتمادها أساسا على اللغة كأداة للتعبير والتواصل والتجسيد الفني »[2].

يستعين الخطاب الروائي في تفعيل وتمثيل الحركة داخل النص ، بجملة من العناصر ، من اجل ذلك وجدنا « **جيرار جينيت** يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف، وقد وجد أن القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن هذا الذي يخضع له الوصف، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فانه من العسير أن نجد سردا خالصا » [3] مما يعكس تداخل ثنائية السرد والوصف تداخلا كبيرا في معظم الأحيان إلى جانب المقاطع الحوارية التي تشمل « كل أنواع التأملات والأفكار والرغبات » [4] وذلك بنوعيه الحوار الخارجي والداخلي . من هنا كان للغة أهميتها في العمل الروائي إذ تعد أهم ما ينهض عليها بناؤها الفني لذلك يرى **عبد الملك مرتاض** أن اللغة في النص الروائي هي « اللغة التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا ما ، وقل : اللغة الخاصة التي يصطفها هو ، والتي يحاول في كثير من الأطوار - شأن الكتاب الكبار في العالم - أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة ، إلى المستوى الانزياحي الذي يُسَخِّرُ لغته لمعان جديدة كثيرة تح يي مواتها ، وتوسع دلالتها ، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها » [5] فتأخذنا إلى عالم النص لنتعرف على ما فيه .

يتشكل العالم الروائي من خلال اللغة « فالشخصية تستعمل اللغة ، أو توصف بها أو تصف هي بها مثلها مثل المكان أو الحيز أو الزمان و الحدث ... فما كان ليكون

---

[1] بارت رولان : التحليل البنيوي للسرد ، ص 12 .
[2] نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، ط1 ، 1996 ، ص 290 .
[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، ص 78 .
[4] نبيل راغب : موسوعة الإبداع الأدبي ، ص 372 .
[5] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 123 .

وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة » [1] ، فمن سمات اللغة الكشف عن دواخل الشخصيات وطبيعتها ومستواها ، كما أنها تمكننا من الاطلاع على زمن الرواية وفضاءاتها والأحداث التي وقعت فيها ، وعلى الجو العام للرواية ، لذلك فالحديث عن اللغة « يجب أن يؤخذ ضمن سياق متفاعل ومتكامل مع البناء كله »[2].

وبما أن كل عمل روائي مبني على أساس اللغة ، فإننا ارتأينا أن ننكب في دراستنا لهذا الفصل من البحث على بنية اللغة في مدونة **عبد الملك مرتاض** لنتعرف على تقنية الوصف ودورها في التعبير وتقنية السرد وأهميتها في تقديم النص ، ونفهم أيضا أبعاد الحوار في المتن ، ونتعرف على الخصائص الأخرى التي تزخر بها المدونة ، ومن هنا نقف على التحولات التي طرأت على هذه العناصر في المدونة والتفاوت الحاصل في توظيفها من مسار روائي إلى آخر ، لنصل إلى مدى نجاح الكاتب في توظيف بنية لغوية ثرية في أعماله الروائية .

ثانيا- الخصائص الأسلوبية في المدونة

1 -الوصف

يظهر الوصف في الخطاب الروائي كتقنية بارزة « يتداخل مع المقومات الأخرى للنص ليؤدي معنى ما ، أو يعلن موقفا أو يعبر عن معاناة » [3] فهو جزء مهم من النص ، يؤدي دورا فعالا في تقديمه .

عَرَّفه **جيرار جينيت** بقوله « كل حكي يتضمن ... تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا Déscription »[4] وقد جاء ليخدم كل عناصر البنية السردية بما في ذلك من مكان وزمان وحدث وشخصية ، يتم من خلاله « عرض وتقديم الأشياء والكائنات ، والوقائع والحوادث »[5].

ويشير **عبد الملك مرتاض** إلى أن الوصف « مرَّ بمراحل مختلفة إذ عرف تطورا نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية ، بلاغية ، وشعرية ، فابتدأ عند نهاية القرن الثامن عشر ، وبداية القرن التاسع عشر ، في أن يمتلك قانونا أدبيا حتى بات

---

[1] المرجع السابق : ص 108 .
[2] منيف عبد الرحمن : الكاتب والمنفى ، بيروت ، دار الفكر الجديد ، ط1 ، 1992 ، ص 66 .
[3] سويدان سامي : أبحاث في النص الروائي العربي ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1986 ، ص 134 .
[4] Genette : Fugures II , P 56
[5] جيرالد برنس : المصطلح السردي ، ص 58 .

عنصرا محوريا في النسق الروائي » [1] له دوره في نسيج النص لحرصه على نقل وتصوير العالم الخارجي نقلا دقيقا .

يحضر الوصف في مدونة **عبد الملك مرتاض** مشكلا ظاهرة مميزة سنحاول الكشف عنها من خلال نصوصها .

يتحرك الوصف في العملين الأولين **لعبد الملك مرتاض** باعتباره « وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعه والأشياء التي ترتبط به ، وقد كان لذلك أثره في شد الأحداث والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة »[2] .

تعلق الوصف في **"نار و نور"** و **"دماء و دموع"** بتفعيل دور الشخصية وبخاصة منها الشخصية البطلة التي أسندت إليها مهام مختلفة . فرسم لنا الراوي ملامح وجوه شخصياتها وصفاتهم الحسية كما يظهر في وصف احمد وابتسام وفاطمة وسعيد ، وتجاوز هذه السمات حين أوغل في أعماقها فتحدث عن همومها وحرمانها وصور واقع حياتها ومشاعرها ، مستخدما لغة جميلة تتلاءم مع الوصف باعتباره وسيلة لتقريب الواقع .

والى جانب هذه الشخصيات استقصى الراوي الكثير من تفاصيل شخصيات أخرى إيجابا مثل شخصية الجدة حلومة وحنان والمديرة وأم سعيد وغيرها وسلبا مثل شخصية حمّاد ومخنوق والمفتش وغيرها .

ومن جانب آخر استغل **عبد الملك مرتاض** الوصف كآلية تسهم في تدقيق الأحداث واستمرار القص كما يظهر في وصفه الاستعداد للمظاهرات والمشادات والمواجهات وأيضا وصفه للمعارك والعمليات الفدائية ولمعظم الوقائع ، ومثل هذا الوصف كان كفيلا بشد انتباه القارئ إلى النص ودفعه إلى حب اكتشاف ما سيأتي من أحداث فهو يجعل القارئ « يشعر ... انه يعيش في عالم الوقائع لا عالم الخيال » [3] بأسلوب سهل لا يتعدى الكلمات المألوفة حتى يصل إلى غاية في البساطة .

وتناول الوصف في هذين العملين من جانب آخر وصف المكان وجعله يرتبط بمشاعر الشخصيات الموجودة فيه فحمل « رؤية ذاتية ، من خلال عين الشخصية فتلونت بعاطفتها وصبغت بمشاعرها » [4] كما يبدو بصورة واضحة في وصف حي

---

[1] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، الرباط ، د ط ، 1999، ص 143 .
[2] ابراهيم جنداري : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص 176 .
[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 111 .
[4] المرجع نفسه : ص 109 .

سيدي الهواري ومدينة وهران وفي وصف الريف والقرية أيضا وغيرها وهذا ما يوضح ارتباط مشاعر الشخصية بالأماكن وانعكاسها عليها فأضحت لها دلالة خاصة.

مما سبق يمكن القول أن الوصف في الخطاب الروائي لعبد الملك مرتاض اهتم في هذه المرحلة بالتركيزعلى ما هو خارجي معتمدا في لغته على النعت واسم التفضيل والمقارنة والحال والتمييز والصفة المشبهة .

وعمد الكاتب في عمليه الأخيرين **"وادي الظلام"** و **"ثلاثية الجزائر"** إلى تشغيل آلية الوصف أيضا غير أنه سعى هذه المرة إلى وصف أحداث وشخصيات وأماكن من عمق الثورة .

لعل ما يلفت انتباهنا هو ذلك الوصف الذي وضعه السارد كبداية موحدة لأجزاء الثلاثية ، عمد من خلاله إلى تقديم صورة المكان الجغرافي الذي يجتمع فيه الفتية ليلا للمسامرة كما وصف ما يقع فيه من أحداث بطريقة دقيقة وهذا ما ساعد على اخذ القارئ إلى عالم الحكاية .

ظهر الوصف في العملين الأخيرين كمستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة وعميقة امتدت لقرون ، فأفضى وصف الشخصيات مثلا إلى الوقوف على الكثير من الجوانب المهمة في تاريخ الجزائر ، كما أفضت بعض المقاطع الوصفية إلى تقريب إحساس الشخصية المر بالظلم والأسى والقهر لما حدث لها ، على نحو ما وقع للأمير الذي كافح من اجل الاستقلال غير أن نهايته كانت م فجعة حين خُدِعَ من قبل السلطات الاستعمارية أما الوصف الذي تعرضت له شخصية لالة فاطمة نسومر وأيضا عائشة ، التي تميزت كل منهم بالحركة والنشاط والسعي الدؤوب ، فقد استمالنا لنتعاطف معهما حين أُخِذَتَا غدرا .

وأسس الوصف حين تناول شخصية مصطفى بن بولعيد للفجيعة المؤلمة التي صُدِمَ بها حين القي القبض عليه وأُدخِلَ إلى السجن وكاد يُنَفَّذُ فيه الحكم لولا نجاح خطة رفاقه في إخراجه .

كما عمل الوصف على إثارة المتلقي وجلب انتباهه إلى هذه الشخصية حتى يشعر بعمق الظلم الذي لحق بها وبصفعة الخديعة التي تلقتها .

من هنا نلاحظ أن الوصف الذي تعرضت له هذه الشخصية كانت له أبعاد فضلا عن أنه أسهم في كشف جوانب مختلفة من الماضي التاريخي .

أما الوصف الذي تعرضت له الأم زينب في هذه الأعمال فقد اخذ بعدا رمزيا جعلها تظهر كشخصية غير واضحة المعالم ، تقوم بوظيفتها في النص كرمز للزمن الذي يكون شاهدا على جميع الأحداث ، في مختلف المراحل ، وهذا ما أعطى للكاتب فرصة العودة إلى اللغة العربية العتيقة واستثمار طاقتها التعبيرية لإنتاج كتابة سردية مميزة .

ومن أنماط الوصف أيضا في هذين العملين وصف المكان كجبل قاف والبحر والسجن وعين بار وغيرها من الأماكن التي وُظِّفَ الوصف لتقديمها مما أوحي بدلالات مختلفة أضفت قيمة فنية وجمالية على النص .

ومن جهة أخرى أسهم وصف الأحداث في بلورة رغبة الكاتب الجامحة في الإحاطة بتاريخ الجزائر وهذا ما جعل من « الأحداث التي يحكيها الروائي ... تحمل مظهرا حقيقيا » [1] وأدى في الوقت نفسه إلى « إسباغ سمة جمالية على لغة السرد»[2] التي جاءت فصيحة بليغة تدل على معرفة الكاتب بأسرار اللغة وباطلاعه وإتقانه لها ، وهذا ما يومئ إلى أن الوصف خدم النص بشكل أو بأخر .

ويطلعنا في رواية **" الخنازير"** وصفا مغايرا لما وجدناه في الأعمال السابقة إذ يهتم في هذا النص بوصف الأشياء التي قد تكون صورة لأمانيه وتطلعاته ، أو قد تصبح العلامة الدالة على واقعه المع يش ووضعه اليومي فالعالم الخارجي في **"الخنازير"** يمتلئ بالأشياء الكثيرة ، وفي هذا السياق يصف السارد مائدة الطعام ، باب المنزل ، الحقيبة ، السرير وغيرها من الأشياء التي أوردها الكاتب في حقيقة الأمر لتبين الحالة الاجتماعية المزرية التي انجرت عن فساد النظام وتعفنه أمام بشاعة الاستغلال وصمت السلطة .

إذن اعتمد وصفه على المشاهدة والرؤية الخارجية وعلى اللغة البسيطة السهلة التي تقترب من الإفهام وتنسجم مع الشخصيات ، مراعاة لمقدرة المتلقي الثقافية والبيئية بشكل خاص ، فالكاتب يلحظ دقائق الأمور ويكتب عن شعبه لأنه يعيش معهم فحاول في هذا النص أن يكسر حواجز العرف والتقاليد في أسلوبه الفني مستخدما وصف الأشياء ليوصل لنا عمق المضمون الذي يريده وهذا لقناعته بان الشيء يؤدي « دورا مزدوجا في الرواية ، فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي ، وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص إذ يجب أن يكون حاملا لمعنى »[3].

---

[1] صالح ولعة : البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف ، رسالة دكتوراه ، مخطوط جامعة برج باجي مختار ، عنابة ، 2001 – 2002 ، ص 44 .

[2] هيثم الحاج علي : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 132 .

[3] بناء الرواية : سيزا قاسم ، ص 100 .

وظل الوصف يؤدي دوره متفاعلا مع بقية المقومات الأخرى في نصوص المدونة فعرف تميزا واضحا حين استأثرت رواية **" حيزية "** بمقاطع وصفية طويلة ظهرت بصورة جلية « لاسيما في فصليها الرابع والخامس ، ... تلخص معتقدات شعبية راسخة ، أمام ضريح سيدي الهواري أو ضريح سيدي بخلوف » [1] فعُدَّ من المقومات الجمالية لهذا العمل السردي المتميز ، وظفه بمهارة واستحقاق بارزين وبقدرته على التعامل مع اللغة وتمكنه منها أيضا .

ويلجا الكاتب في **" صوت الكهف "** إلى تصوير الأمكنة كالربوة العالية ومزارع بيبيكو والكهف العجيب الذي وقف عنده مطولا فبين جزئياته وأبعاده فهو الذي يهيئ المكان لبدء الأحداث واختراق القوى الفاعلة له ، أي أنه يسهم في تشكيل المكان المجاور أو مكان الانطلاق [2] مما جعل آلية الوصف تتفاعل مع عناصر النص الأخرى .

وقناعة من الكاتب بان وصف الأشياء يعني نقلها من معناها المباشر إلى مستوى أعلى حتى تصبح لها كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة خصَّ وصف العقد بصفحات عديدة من المتن فأضفى عليه لمسة سحرية بدت ظاهرة على النص بأكمله ، ولم يكتف بوصف الأشياء بل تجاوزها لوصف عديد الأحداث كوصف ه لما يحدث في المقبرة ووصفه لعمل زينب عند جاكلين وغيرها وهو بعودته إلى وصف هذه الأحداث أراد أن يصوغ لنا معاناة الإنسان وضعفه أمام ما يجري من حوله وخضوعه للظروف المحيطة به .

أما في رواية **" مرايا متشظية "** فنلاحظ أن الكاتب منح للوصف أيضا أهمية بارزة لكنها منفردة هذه المرة حين جعل لغته تتميز بالمبالغة والانزياح معتمدا على قوة التخيل والإيهام ، إذ كان بصدد تقديم أحداث فوق طبيعية وشخصيات عجائبية لها صفات خارقة وأشياء غريبة كلها تستند إلى التراث العجائبي .

مما يشير إلى أن الوصف يسعى إلى خلق كون جديد ، يش ـتغل وفق قوانين اللغة الأدبية ، أي التأسيس وفق الإزاحة والتكثيف ، وليس وفق المطابقة مع الواقع [3] وضمن هذا النوع وجد **عبد الملك مرتاض** المادة الثرية التي يقدم من خلالها مرجعيات لها علاقة بالواقع الإنساني المرير الذي مرَّ على الجزائر في مرحلة التسعينيات ، فكرسه لإعطاء نص **" مرايا متشظية "** بعده الأسطوري والعجائبي .

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 262 .
[2] ينظر خالد حسن حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ص 129 .
[3] ينظر المرجع نفسه : ص 121 .

ظهر الطابع السحري الذي أضفاه الكاتب على الأحداث (اختطاف شيخ بني بيضان ...) وعلى الشخصيات مثل (عالية بنت منصور ، جرجريس ، شيخ بني بيضان ...) وعلى الأماكن (كهف الظلمات ، قصر عالية ، الروابي) أيضا ، فكان الوصف على هذا النحو« من جماليات البنية اللغوية لهذا النص ... استثمره المؤلف استثمارا جيدا ، وكأنه يريد إعلان الحياد مما جرى ويجري » [1] من وقائع وهذا ما جعل الوصف في هذا النص « غاية خلاقة إبداعية »[2] .

إن المتمعن لطريقة توظيف الوصف في **" مرايا متشظية "** يفهم بان الكاتب قصد من خلال توظيفه هذا إلى تقديم خطاب روائي مثير لذلك عثرنا على وصف « لم يكن عاديا ولا موظفا (ولم يوظف) توظيفا سمحا ، بل أن المؤلف أضاف إليه مسحة خاصة لما زينه بتلك القدرة والتمكن على تنويع اللغة لتخدم الوصف ، ومن ثم تنتصر بانتصاره وتفرده ، وتميزه »[3].

ومن خلال تتبعنا للوصف في المدونة يمكن أن نشير إلى أن الوصف ارتبط في بداية أعمال **عبد الملك مرتاض** بتقديم الشخصيات والتركيز على خصائصها الحسية والمعنوية كما وصف لنا بعض الأماكن وربطها بالحالة الشعورية للشخصيات فهي جميلة حين تفرح وحزينة حين تبتئس وتحزن وبعامة يبدوأن الوصف في هذين العملين لا أهمية له سوى ملء الثغرات النصية وإراحة المتلقي من سيل الأحداث المتدفق[4] . وبعد ذلك عاد من جديد إلى توظيف هذا النوع من الوصف من اجل إيهام القارئ بواقعية الشخصيات لأنها شخصيات تاريخية وبواقعية الأماكن لأنها موجودة في الواقع ، فأعماله الأخيرة بناء فني متكامل المراحل يتمكن النص عبره من الانفتاح على ذاكرة التاريخ .

والجدير بالذكر أن **عبد الملك مرتاض** تحول عن هذه الطريقة في الوصف في أعماله التجريبية إذ تناول وصف الأشياء والأماكن على نحو ما تميزت به الرواية الجديدة[5] .

وكذا نستنتج أن الكاتب شغل آلية الوصف في المدونة بكل مظاهره وتجلياته الجمالية والفنية معتمدا على لغة وصفية بسيطة في عمليه الأولين ولغة وصفيةعتيقة في أعمال أخرى .

---

[1] محمد تحريشي : العامية في الخطاب السردي الجزائر ، استثمار الموروث ، تعدد المقروء ، ص155 .
[2] مها حسن القصراوي : بناءالزمن في الرواية العربية ، ص 249 .
[3] محمد تحريشي : العامية في الخطاب السردي ، ص 155 .
[4] ينظر خالد حسن حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة ، ص 131 .
[5] ينظر مها حسن القصراوي : بناءالزمن في الرواية العربية ، ص 249 .

2 -الحوار

يعد الحوار جزئية مهمة في العمل السردي ، فهو لا ينفصم عن هيكل الرواية إذ يسهم في تجسيد الأحداث من خلال الحضور الواضح للشخصيات التي تربطها علاقة التحاور ، وهذا ما يحقق للشخصية وجودها ويضفي في الوقت ذاته على النص السردي الحيوية والحركة .

عرفه **جيرار جينيت** بأنه « نمط سردي يدور في فلك الخطاب الذي يتميز عنه بأشكال كثيرة ... هو ذلك الكلام الذي يصدر من قبل الشخصيات فتنشا الأحداث داخل السرد بعيدا عن السارد » [1] إنه الكلام الخاص بالشخصيات داخل الخطاب الروائي يعبر عن مواقفها وأرائها وعن الأحداث المتعلقة بها بطريقتين مختلفتين ، فإما أن تتحدث الشخصية إلى غيرها وتبادله الحديث أو تتحدث إلى عدة أطراف تشترك في الكلام وإما أن تكتفي الشخصية بالحديث إلى نفسها .

وبوقوفنا على الحوار في المدونة ظفرنا من خلال **" نار ونور "** و **" دماء ودموع "** بمقاطع حوارية طويلة ممتدة في كثيرة من المشاهد التي يغلب عليها الطابع الثوري والحماسي بالحديث المتشعب حول الحرية والاستقلال ، فكشفت طبيعة الحوار بشكل جلي واقع الشخصيات وطريقة تفكيرها ووجهة نظرها الخاصة وموقفها وأيضا مكانتها وما تتمتع به من صفات كالعزم والإصرار وحب النضال والتضحية ، كما كشفت طبيعة العلاقة بين الشخصيات والتي في معظمها حميمية ونقل الحوار أحداثا مختلفة كخطبة ابتسام وتوقيف احمد من وظيفته واستنطاق قدور وإخراج السلاح وغيرها .

إن اعتماد الكاتب على الحوار اعتمادا رئيسيا جعلنا نتتبع مشاهد حوارية مباشرة – كثيرة وطويلة – جمعت شخصيات مختلفة بخاصة الشخصيات البطلة على نحو حوار أحمد وابتسام ، أحمد وصالح ، ابتسام ومخنوق ، سعيد وفاطمة وغيرها وتميز هذا الحوار بكونه متداخلا في بنية السرد من خلال فعلي القول : قال ، قلت بلغة سهلة وبسيطة ناتجة عن العفوية والتلقائية .

ومن جانب آخر حمل الحوار بذور الوعي بضرورة التخلص من الشعور بالذل والضعف ، والسعي المتواصل لتحرير الأرض ونيل الاستقلال ، وهي بذور ترسبت في أعماق جيل بأكمله .

---

[1] جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، د ط ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د ت ، ص 79 .

ويشي الحوار الداخلي بتلفظ الشخصية بما يع تقل في داخلها من مشاعر وأحوال نفسية مختلفة ، كما يوحي بما يعتريها من تناقض ، وقد جاء في مقاطع قليلة يمكن أن نلحظه في الحديث الذي يدور بين الشخصية ونفسها مثلما وجدنا الحوار الداخلي لفاطمة وكذا لسعيد ، أو لابتسام وكذا لأحمد وهي الشخصية البطلة في **" نار ونور "** و **" دماء ودموع "** فنقل لنا المونولوج المعاناة النفسية التي تكتنف دواخل الشخصيات الفاعلة في النصين ، فأدى الحوار بنوعيه دورا بارزا في عملية الكشف والشرح .

من هنا تميزت لغة الحوار في هذين العملين بكونها لغة مطعمة بمفردات سهلة تعكس حياة الجزائريين في الحقبة الاستعمارية وهذا ما أثبتته العبارات والجمل التي جاءت بسيطة الألفاظ قريبة المعاني دون أي تعقيد ، تحاكي لغة الناس ، فحمل الحوار حرارة الصدق في الرفض والاحتجاج على الاستعمار وحب الحرية .

ومن المؤكد أن « المبدع لا يستطع الإفصاح عن حسه أو عن تأويله إلا إذا أتيحت له أدوات لفظية ملائمة تحمل الشحنة المعنوية التي أراد بثها وإخراجها للوجود »[1] لذلك استثمر الروائي تقنية الحوار في رواية **" الخنازير "** وركز على الحوار الداخلي المناسب لإظهار قلق وتوتر وانفعال الشخصيات التي عادت إلى داخلها وأقامت حوارها مع ذاتها لما تعاني من تأزم في واقعها وهذا ما ظهر عبر تساؤلات مختلفة لبعض الشخصيات تجاه ما يحدث ومثال ذلك تساؤل خيرة عن وضعيتها في المغارة[2] وتساؤل الشطاح عن تواجده في المخيم وعلاقته بالآخرين [3] ، وأسهمت الحوارات الخارجية هي الأخرى في كشف عديد الأحداث ومثالها الحوار الذي جرى بين وردة وشهرزاد حول مرض الفتاة وعدم خروج خيرة[4] .

وبعامة أشار الحوار بنوعيه إلى فساد الحكم وصمت السلطة وإحساس الناس بعدم جدوى النظام فهم يتحدثون عن الصراع ، الاستغلال ، الانتقام ، الاستيلاء على السلطة ، سوء الأوضاع ، إنهم يبدون تذمرهم مما وصلت إليه الأمور ، وهذا ما يعني أن الحوار محمل بدلالات سياسية واجتماعية قصدها المؤلف ، فكشف عن أغوار الشخصية وتبين بعض جوانبها الفكرية والنفسية كما حلل سلوكيات بعضها .

ومن خلال استقراء الحوار في رواية **" الخنازير "** يمكننا القول أن الكاتب يهدف إلى تسليط الضوء على القضايا الهامة التي ملأت ذهنه بلغة سهلة ميسورة

---

(1) محمد الطول : البنية السردية في القصص القرآني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 ، ص 121 .
(2) ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 353 .
(3) ينظر المصدر نفسه ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 286 .
(4) ينظر المصدر نفسه ، المجلد4 ، الخنازير ، ص 306 – 307 .

ويأتي الحوار في **" صوت الكهف "** جزءا من بنية السرد التي اهتم الروائي فيها بمادة الحوار من خلال المعني أو الدلالة[1] .

اخذ الروائي موضوعات الحوار من واقع الحياة اليومية للربوة العالية فرصد أحوالهم في حقبة معينة مما أسهم في رسم صورة واضحة عن هذه الفئة .

طرحت المشاهد الحوارية حالة الهم والتعب والإحساس بالهزيمة التي يقابلها الأمل والنشاط والإحساس بالفرج فشارك بذلك القارئ في بلورة دلالة النص ؛ لان الحوار أكثر حيوية وقدرة على الإيحاء بهذه التجربة فصورت المقاطع الحوارية قسوة واقع أهل الربوة المرير وما أبداه أهلها من صمود أسطوري انتهى بالثورة والخروج من الكهف وهذا ما جعل من النص متعة سردية في عوالم التخيل الروائي والواضح أن ألفاظ لغة الحوار وتراكيبها أخذت من الجو الثوري الذي هيمن على النص إذ دعت الظروف إلى النهوض والتحدي والخروج وذلك بعبارات موجزة محددة الهدف غرضها تعرية الواقع .

وفضل الروائي أن يهتم بالحوار الداخلي في رواية **" حيزية "** ليعبر عن معاناة الأفراد في كفاحهم من أجل الحرية ، وسط تسلط الاحتلال وقهره ، فكشف الحوار في هذا النص عمّا هو جوهري وإنساني في واقع الشعب المؤلم وحياته المريرة الصعبة بحثا عن الحرية والاستقلال وتمسكا بالهوية ، كما يظهر في حديث الشيخ الصغير إلى نفسه داخل السجن ، وأيضا في حديث والدته إلى نفسها وحديثها مع ذاتها حين سمعت خبر إلقاء القبض على وَلَدِهَا ، وهذا ما يوهم بواقعية الأحداث وحقيقتها ، كما تأتي استعانة الروائي بالحوار في هذا النص من اجل التوغل في المكنونات الداخلية لشخصيات الرواية التي تشعر بالتمزق والظلم والقهر وقلة الحيلة أمام ما يسلط عليها وما ينفذ فيها من جور وتجويع وتخويف وسجن ، فالحوار الداخلي مناسب لحالتها النفسية ، حتى لا تظل انفعالاتها حبيسة الداخل ، فهو يمنح لها فرصة الانطلاق للتعبير عن الرفض الذي يعتريها ، ومن اجل ذلك لاحظنا تدفق الحوار بلغة الإيمان القوي من اجل انتصار الحق على الباطل مكتسيا لغة فصيحة واضحة في نسيجها وصورها .

أما في رواية **" مرايا متشظية "** جاء الحوار نتاج تأمل السارد في الواقع واستيعابه لما يجري حوله من أحداث ومواقف لذلك مرر كلام الشخصيات موقف الكاتب من الأحداث الدموية التي عرفتها فترة التسعينيات ، وهذا ما منح الحوار دلالته الخاصة إذ غاص في الذات الإنسانية فكشف ضعفها ومعاناتها وبالتالي أدان

---

[1] ينظر سعيد يقطين : الكلام والخبر ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1997 ، الدار البيضاء ، ص 224 .

الواقع الذي يعيشه الفرد والمجتمع فعايش محنة العشرية السوداء بجمالية وفنية وتجلى الحوار أكثر في الثلاثية حين وصل إلى درجة عالية من الإتقان إذ وجدناه يستند إلى جملة البراهين والأدلة التي استأنس بها المتحاورون في ظهورهم (الفتية ، الأم زينب) لتؤيد آراءهم ومن جهة أخرى عمل الحوار على كشف ذهنية الشخصية الساردة (الأم زينب ، الشيخ الضرير) في رصد الأحداث بتتابع فقدم لنا الذهنية المتفتقة والناضجة للفتية الذين تحاورهم الأم زينب لما في مجادلاتهم ومناقشاتهم من فطنة وذكاء ، فمعظم مقاطع الحوار تومئ بتبادل الأفكار وتصحيح المعلومات باعتماد الحجج في ذلك ، بخاصة وان الغرض العام من توظيف الحوار كان لإظهار الكثير من القضايا والحقائق المتعلقة بتاريخ الجزائر .

وبعامة فإن من يراجع الثلاثية يجد أن اهتمام الكاتب منصبا حول الحوار الخارجي ، ولم يلجا السارد في الثلاثية إلى المونولوج إلا عندما صور حالة الأمير وما يتعرض له في وحدته داخل السجن [1] ، فلم يجد إلا الحديث إلى نفسه وسيلة لكسر الحصار المفروض عليه وبالتالي سمحت لنا مناجاته الداخلية التعرف على ما لم نتمكن من معرفته من الخارج .

وظهر المونولوج أيضا عندما تعرض مصطفى لوابل من الأسئلة التي أمطره بها المحقق الجاسوس مونتاي حول الثورة ، عاد إلى ذاته يخاطبها ويناجيها[2] مشجعا نفسه على الصمود في وجه التنكيل والتعذيب ، وبمثل هذه اللغة التي تسلط الضوء على العالم الداخلي ظفرنا بجماليات تعبيرية مميزة في الثلاثية .

وانطلاقا من المدونة محل الدراسة يمكن أن نسجل ما يلي :

1 -الحوار الداخلي كشف عن مكنونات الذات مما أتاح فرصة الغوص في عمق الشخصية ومعرفتها عن قرب والوقوف على جوهر النفس .
2 -استثمر الروائي الإمكانات التعبيرية والجمالية والبنائية التي يتمتع بها الحوار ، فاتسمت المقاطع الحوارية بالشفافية والتكثيف والإيحاء لمواجهة ما يحدث في الواقع المؤلم .
3 -جسدت لغة الحوار حالة المعاناة والتمزق التي يعيشها الفرد والمجتمع فقدمت الواقع بكل تفاصيله ، فطبعتها عبارات المرارة والألم والتحدي والتوتر .
4 - لاحظنا أن الحوار أدى دوره في إضفاء الحيوية على السياق السردي والبناء الروائي بعامة .

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الخلاص ، ص 762 إلى 767 .
[2] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 752 – 753 .

3 -***السرد***

يؤازر عنصر السرد في المدونة تقنيتي الحوار والوصف ، لذلك تمكنت بعض أعمال المدونة من أن تضمن لنفسها نسقا تعبيريا خاصا جعلها تتميز به ، فأصبحت ذات شان في مجال التحولات السردية التي مست الرواية الجزائرية بعامة .

مال الروائي في أولى أعماله – **نار ونور ودماء ودموع** – إلى اللغة البسيطة التي تميزت بالتلقائية الآسرة ، وقد تبدى ذلك في الجمل والعبارات المستخدمة في النصين فهي لغة « استطرادية خطابية ، تراثية التركيب بطيئة الإيقاع » [1] كما يظهر في النموذج التالي :« كانت القبائل من مسيردة وسواحلية تقصدها كل يوم اثنين ، فكان يضاف إلى أولئك المتسوّقين الجزائريين ، متسوقون من قبائل بني بزناسن ... فيلتقي الناس ويتابعون فيما بينهم »[2].

وتظهر هذه اللغة أيضا في رواية " **نار ونور** " على نحو ما نجد في المقطع التالي : « كان سعيد مصرًّا على مناقشة أستاذه في بداية هذا الدرس ، على الرغم من أن أصول مهنة التدريس لا تسمح للتلميذ بأن يناقش أستاذه في مطلع الدرس»[3] .

من هنا نلاحظ أن اللغة التي تحضر في ثنايا العملين هي لغة متداولة قريبة من الكلام العادي ، إنها لغة عربية بسيطة وظفها الروائي ليقدم المشاعر الجماعية المشتركة التي سيطرت على النصين والمتمثلة في حب الحرية والنصر والأمل في المستقبل والغد المزهر .

لقد قدمت لغة النصين تفاصيل الواقع وجزئياته لتبين ما في الثورة من تضحيات ، وهذا ما جعل اللغة لا تخرج عن تقاليد الكتابة التقليدية .

المتأمل للنصين يكتشف بسهولة سيطرة الجمل « الدائرية الاستطرادية الطويلة »[4] التي حاولت أن تحتوي الأحداث الثورية وقَلَّ ما نجحت في ذلك مثل حدث المغادرة والانتقال من مكان إلى آخر قصد الانضمام للثورة ، وما صاحب ذلك من مفاجآت في الطريق ، وأيضا حدث التنظيم والتخطيط للمظاهرات والمواجهات والاشتباكات وكذا حدث استشهاد كل من ابتسام في **"دماء ودموع"**

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 249 .
[2] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 61 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 299 .
[4] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 250 .

وسعيد في **"نار ونور"** ، ولعل هذا ما جعل اللغة تستقي ألفاظها ومعانيها من الجو الثوري الذي هيمن على النصين ، فجاءت متسقة مع الطابع الحماسي ، الذي يرصد لنا الواقع المتأزم الذي يعانيه المجتمع الجزائري ، الأمر الذي ساعد على معرفة جوانب عدة من أحداث الثورة داخل الوطن وخارجه .

وصاحبت اللغة أيضا كل كلام حول شخصيات النص المناضلة منها بخاصة ، وذلك حين اجتهدت في تقديم مستوى الشخصية وموقفها وسلوكها ، فاندمجت بذلك مع طبيعة كل شخصية ، كما يظهر في الحديث المتعلق بـ ابتسام ، أحمد ، صالح ، شعبان ، فاطمة ، سعيد ، قدور ، وغيرها من الشخصيات .

وفضلا عن الأحداث والشخصيات قدمت لنا الروايتان المكان والزمان بلغة نثرية تقريرية جعلت النصين يضحيان بخطابهما السردي في سبيل سرد حكاية الثورة الكبرى[1] .

وعلى الرغم مما يبدو من سطحية وبساطة على لغة العملين إلا أنه كما أشار إلى ذلك الدكتور يوسف وغليسي في هذا الموضوع :« ليس في الإمكان أبدع مما كان ، كما يقال » [2] إذ يشفع للروائي أن هذين العملين من نتاجه البكر في مجال الخطاب السردي ، وفي مسار الرواية الجزائرية ، إذ يمكن بكل بساطة أن تَعُدَّ الأعمال الروائية المكتوبة في هذه المرحلة على الأصابع .

وعلى خلاف العملين السابقين يكتب **عبد الملك مرتاض** رواية **"الخنازير"** « بلغة ذات إيقاع سريع ... تقوم على جمل متوثبة قصيرة تحاكي الأحداث الثورية السريعة » [3] على نحو مواكبتها لحادثة وصول الشطاح للمخيم وحادثة اختطاف خيرة ، وحادثة التمرد الواقعة في المخيم ، وحادثة اكتشاف براءة والد شهرزاد وغيرها كثير مما يجعلنا أمام لغة « جديدة تحاكي أنفاسا متقطعة تقتصد ما استطاعت في كمها التركيبي »[4] وتحاول أن تُلِمَّ بجميع ما يحدث في المخيم .

الدارس لرواية **" الخنازير "** يظهر له أن المبدع استفاد من الحمولة الدلالية للواقع السياسي الذي يعكسه نظام الثورة الزراعية في مرحلة ما بعد الاستقلال .

وبذلك « أوجد نمطية جديدة في الخطاب الروائي الجزائري ، نمطية مميزة تعتمد على شعرية الكلمة بخلاف عن تلك الأعمال الروائية التي احتفلت بالحدث

---

[1] ينظر المرجع السابق : ص 248 .
[2] المرجع نفسه : ص 246 .
[3] المرجع نفسه : ص 248 .
[4] المرجع نفسه : ص 250 .

على حساب التجربة اللغوية »[1] وهذا ما يجعلنا نقول أن **" الخنازير "** « تتميز ... بلغتها الاستثنائية الوامضة »[2] التي عملت على إدانة الواقع الذي يهمش طبقة على حساب طبقة لتسود الانتهازية والفساد وحب السلطة والاستيلاء على الحكم واستغلال الظروف وتحين الفرص لتحقيق مكاسب مادية لدى مراكز سلطوية.

استغل المبدع إمكانات اللغة الروائية فانحرفت وانزاحت كلمات النص عن معناها اللغوي إلى معنى آخر أكثر إيحاء وتلميحا وهذا ما جعل الرواية تكتنز دلالات عميقة تظهر« على سبيل المثال من خلال عنوانها ، والتي حَمَّلَهَا الروائي شحنات تعكس مواقف مما يحدث ، أنها ننطلق من أساس فكري وحضاري وتكشف عن قراءة جمالية للواقع »[3] وأيضا من خلال ما يبدو على أسماء الشخصيات مثل الشطاح ، كبير المخيم ، شوك ، خيرة ، شهرزاد التي اختارها اختيارا دقيقا ، كما استعان في تقديم النص بعدة مستويات تعبيرية كالعودة إلى الماضي والمونولوج والكوابيس ، وهذا ما يومئ إلى أن رواية **" الخنازير"** استوعبت عملية التحول الحاصلة على مستوى خطاب اللغة الروائية حين وظفت اللغة الشعرية المعروفة بشحنتها الانزياحية الخلاقة وبهذا خلق الكاتب لنصه هذا شكلا مميزا . وربما من الجدير أن نذكر في هذا المقام تلك اللغة الشعرية التي وظفها **عبد الملك مرتاض** حين تحدث في **" صوت الكهف "** عن زينب وفي **" حيزية "** عن حيزية وفي **" مرايا متشظية "** عن عالية بنت منصور ، كل واحدة منهن تحمل صفات غير عادية لذلك استحقت أن يصفها ويتحدث عنها بلغة شعرية تناسب مكانتها المميزة مما يعني أن « اللغة قادرة على إثارة المخيلة لدى المتلقي »[4] .

استهوت فنيات الرواية الحديثة الكاتب ، فكتب عدة نصوص استفادت بنيتها من حمولة الطاقة الغرائبية على نطاق واسع وبخاصة **" وادي الظلام " و "مرايا متشظية "** اللتين رصدتا الواقع المأساوي الذي عرفته الجزائر خلال مرحلة التسعينيات بلغة خطابية عجائبية ساحرة طوّعها الروائي لتقديم صور غرائبية عن عالية بنت منصور وقصرها وعن الأحداث التي وقعت فيه وأيضا لتقديم صور عن القبائل المتناحرة وشيوخها مع التركيز على شيخ بني بيضان وكهف الظلمات وما فيه ، فاللغة في هذا النص « تبدع صورا يستحيل إيجاد مثيل

---

[1] محمد تحريشي : أدوات النص ، فعل الكتابة عند عبد الملك مرتاض ، نموذجا ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص

[2] وغليسي يوسف : في ظلال النصوص ، ص 252 .

[3] محمد تحريشي : أدوات النص ، ص 112 .

[4] إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، ص 244 .

لها في الواقع من حيث التجسيد والمواصفات » [1] مما يعني أن اللغة العجائبية تشكل جزءا أساسيا من بنائها الروائي وهي في هذا النص لغة تخفي تحت اسطرها انتقادات سياسية واجتماعية وأخلاقية وهذا ما جعلها نقلة متطورة في مسيرته الروائية على مستوى التشكيل اللغوي والمضمون .

وجاءت اللغة السردية في **" ثلاثية الجزائر "** لغة عربية فصيحة اشتغلت على الحوار والوصف وعلى اللغة العجائبية التي تظهر في الحديث عن الأم زينب والشيخ الضرير وجبل قاف وأيضا عن الحقائق التاريخية في كثير من الأحداث مما يبين أن الروائي غاص في جزئيات تاريخية تكشف أنه قرأ التاريخ وقلب صفحاته مرارا وعاش فترة الاحتلال وعرف اضطهاد اللجوء ، فراح يذكر الأماكن والشخصيات ويروي الأحداث والوقائع ، ويصف المشاعر والعواطف ، فمكن لغته العتيقة من النزوح قليلا نحو الخيال حتى يحظى القارئ ببنية سردية لا تقبل قراءة واحدة فهو « يعرف مواقع الحساسية في اللغة ويوظف أقصى قدراتها على اختراق الواقع لتنشيط الذاكرة وتكثيف الواقع في جملة واحدة » [2] وهذا ما جعل الثلاثية تتمتع ببنية جمالية كبيرة .

4 -اللغة الفصحى والعامية

تمتلك الرواية بكونها ظاهرة لغوية مرونة قصوى في التعامل مع اللغة بمفهومها العام والخاص ، ومن خلال اللغة تتم مخاطبة المتلقي والتأثير فيه .

وفي موضوع اللغة العامية واللغة الفصحى يشير **عبد الملك مرتاض** إلى ماهو شائع بين الناس : أن اللغة الكتابية ضربان : الأول منهما اللغة الفصحى وهي لغة السرد والضرب الآخر هو العامية وهي لغة الحوار [3] من هنا كان على الروائي أن يراعي هذين المستويين في نصوصه ، وتشير الباحثة آمنة يوسف في هذا الموضوع إلى أن النقاد انقسموا في هذه القضية إلى ثلاثة أراء ، فريق منهم أيَّدَ استعمال اللغة الفصحى ورأى أنها هي اللغة التي يجب أن يكتب بها الروائي نصه ، ويدير بها الحوار بين الشخصيات ، وفريق آخر رأى أنه على الروائي أن يكتب باللغة العامية حتى يكون اقرب إلى الصدق الواقعي حيث أن إنطاق الشخصيات بلغتها العامية ولهجتها المحلية يكسب العمل مصداقية وواقعية أكثر ، وفريق ثالث ذهب إلى حل وسط بين العامية والفصحى وهي اللغة الوسطى من خلال المزج بين اللغة الفصحى

---

[1] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستكية ، ص 23 .
[2] صلاح فضل : تحليل الخطاب الشعري ، ص 60 .
[3] ينظر عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 127 .

القريبة من الحياة اليومية وبين اللغة العامية التي تحمل النكهة الشعبية الحياتية [1] ، وانطلاقا مما سبق سنحاول في هذا الجزء من البحث أن نبين كيف وظف الروائي المستوى الفصيح والعامي في مدونته .

المتفحص للغة الروائية في نصي **" نار ونور "** و **" دماء ودموع "** يلحظ نماذج كثيرة للعامية (اللهجة) يعود توظيفها إلى طبيعة النص التقليدي الذي يستدعي استعمال مثل هذه اللغة « التي نستخدمها في شؤوننا العادية، ويجري بها حديثنا اليومي... وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها لأنها تلقائية متغيرة ، تتغير تبعا لتغير الأجيال ، وتغير الظروف المحيطة بهم » [2] كما أن توظيف اللغة العامية في المسار التقليدي للرواية الجزائرية بخاصة في أعمال **عبد الملك مرتاض** كان من أجل ما تتميز به من صفات « تجعل منها أداة طبيعية للفهم والإفهام ، والتعبير عن دواخل النفس » [3] فهي بسيطة سهلة يفهمها جميع الناس لا تحتاج إلى تركيز ، فهي مباشرة وواضحة .

وما جعل **عبد الملك مرتاض** يوظف العامية بشكل واسع في روايتي **" نار ونور " و " دماء ودموع "** هو مخاطبته لمتلقي بسيط بخاصة وان الرواية كتبت في أفريل 1963 وأحداثها وقعت في فترة الثورة التحريرية وهي مرحلة يحتاج فيها المتلقي إلى لغة قريبة من ذهنه وواقعه .

ولما جاءت أحداث النصين ثورية تبحث عن النصر والحرية ، أدرك مرتاض أهمية توظيف العامية « لغة الحس والعجلة ، لغة فجائية تلقائية ، انفعالية ، والانفعال بيولوجي الطابع ، لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل الرواية ، ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان ، وتسيطر على روابط الجملة ، هي لا تبالي بالعوامل النحوية ، ... والعامية خفيفة الخطى ، تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها ... وفي العامية ترص الوجدانيات كالقذائف ، والمتفجرات ... فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة تتفجر كالمفرقعات ، ونظامها نظام الانضغاط ، وهي تترك لذهن السامع ان يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات»[4] .

---

[1] ينظر آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ص 119 - 120 .
[2] محمد عبد الله عطوات : اللغة الفصحى والعامية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، بيروت ، لبنان 2003 ، ص 65 .
[3] أنيس فريحة : مشكلات اللغة العربية ، دار النهار ، ط1 ، بيروت 1966 ، ص 109 .
[4] تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، عالم الكتب ، ط5 ، القاهرة ، 2006 ، ص 07 .

وهذا ما يظهر في المفردات التي وظفها عبد الملك مرتاض في **" نار ونور "** ومثال ذلك : فَرْنَسَتْهُمْ ، المسيد ، تعول ، لعمى ، ملمات ، كاين ، إلى جانب العبارات الدالة على العامية كما يتضح لنا من النماذج الآتية :

1 -حسبتك سافرت أو غضبان علينا .
2 -يا للمصيبة للي نزلت بالجزائر .
3 -إيه يا بنات اليوم .
4 -أنا جاية .

وهناك نماذج اخرى كثيرة في **" دماء ودموع "** نذكر منها :

1 -ربي يحفظ هذي الوجوه الزينة .
2 -إيش تريدين يا عمتي .
3 -عندك الله اصبر يا عمي مختار .
4 -إيش تقولين يا امرأة .

وشحت مثل هذه الألفاظ والتعابير لغة النصين بخصوصية العامية الجزائرية فعبرت عن الحالة الاجتماعية والمستوى الثقافي والفكري السائد في هذه المرحلة وهذا ما أتاح للمتلقي اكتشاف أجواء الحياة العامة فيها ، وبهذا أسهمت العامية بشكل بارز في بناء لغة النص ونقلت بصدق حقيقة الفترة .

وتحضر اللغة اليومية ـ أيضا ـ بشكل واضح في رواية **"الخنازير"** ، لإعطاء صورة صادقة عن مرحلة ما بعد الاستقلال التي شهدت فساد النظام الذي يبيح جميع الوسائل من أجل تحقيق المكاسب والاستيلاء على السلطة ، وهذا ما يظهر في النماذج التالية التي جاءت ناقمة على الوضع كما يظهر في :

1 -مشاكل فقط ، أنت رب المشاكل .
2 -كَثُرت علي .
3 -إيش يجري في هذا المخيم ؟ قولوا لي إيش ؟ .
4 -إيه يا ربي على معيشتي ، نخدم عند النصارى .
5 -إيه يا دين الرب حدثت الثورة .
6 -يا امرأة هذي بنتك .
7 -اسمع أنت يكفيك لفهامة .
8 -أنت ولد بياع .

تظافرت المقاطع العامية في رواية **"الخنازير"** لتمكن المتلقي من الدخول الى المخيم الذي هو في حقيقته صورة مصغرة لما يحدث في الواقع ، فالمتأمل لهذه اللغة يجد نفسه على اطلاع بملابسات تلك المرحلة وهذا ما أراد الكاتب تحقيقه من توظيفه للعامية في **"الخنازير"** .

ويختلف الأمر عندما ننتقل إلى الأعمال الجديدة لعبد الملك مرتاض ، إذ نجد تراجعا واضحا للعامية في معظم النصوص فلا نعثر على سبيل المثال في رواية **"الطوفان"** إلا على بعض الكلمات مثل : (الشاشية ، المساید ، الفرنسيس) .

وقد وردت لفظة (الشاشية) في المقطع التالي : { يا غلام هات قندورة من حرير ... وشاشية عثمانية من الملف الرفيع } . والشاشية ما يوضع على الرأس[1] .

ووردت لفظة (المساید) في المقطع التالي : { لا العلم الذي يتعلم في المساید ويدرس في المدارس } . وتطلق عبارة المْسِيد وبالنطق العامي لمسيد في بلاد المغرب العربي على ما يطلق عليه المشارقة الكُتَّابْ والمقصود به في أصل الإطلاق المسجد فلما كثر استعماله من وجهة ، وثقل عند العوام نطق الجيم ، أحالوه في الاستعمال إلى لفظ المسيد وذلك لارتباط التعليم كله وفي كل أطواره وأحواله قديما بالمسجد فجمعنا المسيد على مساید هو من باب جمع المسجد على مساجد[2].

في حين وردت لفظة (الفرنسيس) في المقطع التالي : { له خطة مالية مع تجار من الفرنسيس } . وهي كلمة فرنسية تعني الفرنسيين وقد شاع استعمالها في المجتمع الجزائري جراء الاستعمار .

واستعمل الروائي ألفاظا أخرى ايضا لكنها قليلة مثل : (ميسيو ، يلحس ، هرج ومرج ، حيص بيص ، الفرانساوية ، فرانسا ، وقولولي) وهي معظم ما يمكن أن نجده من عامية في هذا النص ، استمد منها خصوصية الحديث الجزائري المتداول في المجتمع .

وبتأملنا للغة **" حيزية وصوت الكهف و مرايا متشظية و وادي الظلام و ثلاثية الجزائر "** ، يتبين لنا أن عبد الملك مرتاض بعد أن أفاض في توظيف العامية في الأعمال السابقة « سرعان ما تعود لغة عبد الملك مرتاض إلى أصلها ، حيث هي كما وصفها أحد العارفين بالعربية طريفة شديدة الخصوصية ، بادية التوتر ، تخلط القريب بالبعيد ، والقديم بالمعاصر ، تخترع وتتهادى وتحذر من ارتكاب الخطأ في

---

[1] يمينة بن مالك وآخرون : الامثال الشعبية في المجتمع القسنطيني ، مختبر الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، مطبعة . cirta copy ، ص 18 .

[2] المرجع نفسه : ص 51 .

اللغة »[1] وهذا ما يعني أن الروائي عاد إلى اللغة العربية الفصيحة « التي تتطاول وتتثاقل في **"مرايا متشظية"**، وتسلك بينهما سبيلا في **"صوت الكهف"**؛ ... وتتلطخ فصاحتها ويتكدر صفاؤها ويترهل تركيبها على أيدي شخصيات استثنائية ملطخة الأصل والفصل واللسان (بيبيكو ، جاكلين) »[2] وفي **"حيزية "** الفحل ، وفي **" وادي الظلام "** أبو الهيثم ، وغطت اللغة العربية الفصيحة معظم أحداث هذه النصوص فتميزت بالرصانة وحسن السبك والترتيب والتعبير الحسن وسلامة القول.

وهذه اللغة الفصيحة هي التي اعتمد عليها الكاتب في صياغة **" ثلاثية الجزائر"** التي جاءت لغتها جزلة سليمة مأخوذة من البيئة العربية القديمة فهي « ثابتة راسخة معتقة في عمومها »[3].

لقد « تفرد باستعمال كلمات وتراكيب فصيحة عالية تفردا عجيبا »[4] تومئ أنه استعمل لغة بعيدة عن لغة عصره ، لغة لها دقتها وقوتها ومعانيها على نحو ما يظهر في الكلمات التالية : الدآدي ، يرقأ ، يحدجون .

وقد وردت لفظة الدآدي في المقطع التالي : أرأيتم ، يا أولاد ؟ ! ليس عفر الليالي كالدّآدي وهي مشتقة من الجذر اللغوي دأدأ « والدآدي : ثلاث ليال من آخر الشهر قبل ليالي المحاق ، وقال أبو عمرو : الديداء والدأداء من الشهر آخره »[5] ، أما لفظة يرقأ فقد وردت في المقطع التالي : "ولا يرقأ لي دمع" وتشتق هذه اللفظة من رقأ و « رقأ الدمع ، يرقأ ، رقئا ورقوءا : سكن وكذلك الدم ، وأرقأ الله دمعه : سكنه »[6] .

في حين وردت لفظة يحدجون في المقطع التالي : « وبات الفتيان يحدجون في وجوه بعضهم » ، وتصاغ من الفعل الثلاثي حدج « والحِداجة : لغة الحدج والجمع حَدائِج عن يعقوب ، وحَدجُه أيضا ببصره ، يَحْدُجُه حَدْجًا : رماه به »[7] .

لقد وظف زخم هائل من المصطلحات العربية الأصيلة التي لا حصر لها على نحو (مكرورا ، الظلماء ، قذى ، تتأوبيننا ، تخامرينا ، الديجاء ، مرعويا ، سرمدا ، الأنكى ، فدلف ، القماءة ، طُرًّا ، شعواء ، صياصيهم ، الفيحاء ، البُراء ، قددا ، الحصيف ، مؤاربتي ، يزدلفوا ، ادلهمّت ، القعساء ، الزبد ، الجفاء ، تبخع).

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد 1 ، ص 53 .
[2] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه : الصفحة نفسها .
[5] الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، ص 61 .
[6] المرجع نفسه : ص 70 .
[7] المرجع نفسه : ص 451 .

أراد الروائي من خلال هذا التوظيف أن يبعث ألفاظ اللغة العربية التي طواها النسيان وهو بهذا يجعلنا نشيد ببراعته وقدرته الفائقة في استعمال اللغة العربية كما هي في منابعها الأصيلة .

ومما سبق فإنني أرى أسوة برأي الناقد يوسف وغليسي أن : « مرتاض أحد الكتاب العرب القلائل جدا ، الذي تعرفه من لغته ، وتعرف لغته من السطر الأول في كتابه ، دون أن ترى اسمه ! ... بل يكفي أحيانا أن تقرأ الكلمة الواحدة في أحد نصوصه (آخراة ، يستميز) فتعرف أن كاتبها لن يكون سوى مرتاض »[1].

ومن خلال دراستنا للغة الفصحى والعامية نرصد النقاط التالية :

1 -إن اللغة التي استعملها الروائي في أعماله في أغلبها لغة فصحى راقية ، استعملها بشكل مكثف في المدونة .
2 -حضور العامية في المدونة كان بصفة غالبة في الأعمال الثلاثة الأولى **" نار ونور ، دماء ودموع ، الخنازير "** ، وبصفة باهتة في باقي الأعمال ، إذ نرى أن نسبة ظهورها تقل في المدونة مقارنة بنسبة ظهور اللغة الفصحى.
3 -أغلب الألفاظ الفصحى التي استخدمها واضحةَ المعنى إلا فيما نَدُرَ من ألفاظ قليلة إحتاجت إلى شرح وتفسير من المعاجم .
4 -تمكن الروائي من استعمال اللغة العربية العتيقة دليل على عمق أصالته وسعة اطلاعه وقدرته على التحكم في الصيغ والتراكيب النحوية والبلاغية .
5 -وظف اللغة العامية الجزائرية لأنه بإشارته في الثلاثية إلى أنها في عشق الوطن لا يمكن أن يهمل العامية التي هي لسان المجتمع العام بمختلف شرائحه .
6 -توظيف العامية في الأعمال الثلاثة الأولى كان رغبة منه لتقريب الأحداث والوقائع إلى الذهن .
7 -حضور اللغة الفصحى والعامية بنسب متفاوتة في التشكيل السردي للنصوص.

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، ص 53 .

5 - التضاد اللغوي

يعد التضاد اللغوي ظاهرة فنية بديعية قديمة وهو « من المشترك ما يكون أحد المعنيين فيه ضدا للآخر وهو ما يسمى بالتضاد ، وهو نوع من الإشراك ينشأ من بعض علله »[1] ، وهذا ما يعني الجمع بين الشيء وضده في أجزاء متقابلة .

وتعمل تقنية التضاد على إثراء النص بالجرس الموسيقي لخلق جماليته الخاصة ، فهو كغيره من المحسنات البديعية ، « يتخذ – في أكثر الأحيان – زينة لفظية ولا يتجاوز – في أحسن الأحوال – النمط البديعي الذي قد يؤدي وظيفة معنوية » [2] فمن شأنه أن يُوَلِّدَ طاقة شعرية هائلة في المتن من خلال وقوفنا على التمايز بين المعاني التي يجمع بينها كما من شأنه أن يمنح القدرة على السير في تجاهين مختلفين وهذا ما يساعد على خلق جو من المتعة في النص .

إن استخدام مرتاض لتقنية الجمع بين الكلمة وضدها جاء بغرض تقريب الواقع من جهة والكشف عن التناقضات من جهة أخرى .

استعان عبد الملك مرتاض في نصي **" نار ونور "** و**" دماء ودموع "** بتقنية التضاد اللغوي حتى يضعنا وجها لوجه أمام صورة الكفاح والتضحية فيقرب إلى الأذهان المعاناة التي كانت تقترن دائما بالأمل ويقدم التضحية التي تقترن بالحرية ، ويقدم المعاني من خلال أضدادها لينتبه القارئ إلى شدة الألم وشدة الأمل في الوقت نفسه ، ولعل هذا ما جعل من نصيه مجالا واسعا لمتناقضات كثيرة غطت أسطره على نحو ما يظهر في الجدول التالي :

الكلمة و ضدها	الصفحة
يجدد ≠ المتقادمة	65
يكاد ≠ لا يكاد	166-65
خير ≠ شر	178-66
ابتسامة ≠ حزن ، امتحان ≠ لا امتحان ، رزينا ≠ الطيش ، القوة ≠ الخور	66
اليسر ≠ العسر	67
حية ≠ ميتة	93- 69
شاء ≠ لم يشأ ، نعمت ≠ نقما ، شباب ≠ شيخوخة	70

[1] ربحي كريم : التضاد في ضوء اللغات السامية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ص09 .
[2] منى علي سليمان الساحلي : التضاد في النقد الأدبي ، منشورات جامعة قاريوس ، بنغازي ، 1996 ، ص 208 .

مصيبا ≠ مخطأ ، يرتفع ≠ ينخفض ،	71
يهدأ ≠ يهيج	71 - 217
أعلموا ≠ جهلوا ، صبحا ≠ عشيا ، درسوا ≠ لم يدرسوا ، قرروا ≠ ما قرروا	72
بارد ≠ ساخن	74-183
غزوا ≠ احتلت ، حاضرا ≠ ماضيا ، يقبلوا ≠ لم يقبلوا ، نتأنى ≠ نتسرع	75
ننجح ≠ نخيب	76
الالتحاق ≠ الانقطاع	78
السلام ≠ الحرب ، الحياة ≠ الموت ، كثير ≠ قليل ، باقيا ≠ يذهبون ، هادئة ≠ اضطربت ، حرصا ≠ زهدا	79
يصحوا ≠ ينام	80
الاستمرار ≠ الانقطاع	80-81
أضاءت ≠ أظلمت ، يضل ≠ مغادر	81
الشراء ≠ البيع	83- 85
عاد ≠ هاجر	84
النساء ≠ الرجال	
الحديثة ≠ القديمة ، أحرار ≠ عبيد	87
كلي ≠ جزئي ، تثور ≠ لا تثور ، وطنيا ≠ خائنا ، شهما ≠ جبانا ، معنوي ≠ مادي	89
تتواكل ≠ تتخاذل	90
البداية ≠ النهاية	91 -97 - 127
قريب ≠ بعيد ، حيا ≠ ميت ، حاضرا ≠ غائبا ، تنظر ≠ لا ترى ، تسمع ≠ لا تسمع	93
يبقى ≠ يصرف ، تبطأ ≠ يعجل	94
استطالتها ≠ استقصرتها	95
بداية ≠ نهاية	97 -127
مستحيل ≠ ليس مستحيل	98
تعرفين ≠ لا تعرفين	98-99
تنال ≠ لا تنال ، ، النفي ≠ الإثبات	102 -
الصغير ≠ الكبير	67-102- 109
دفع ≠ جلب ، سعداء ≠ أشقياء ، المتفائل ≠ المتشائم ، يستشيرها ≠يخبئها ، الذكي ≠ لا يفهم	103

أمل ≠ يأس	104
أبعده ≠ أقربه ، الحقيقة ≠ الوهم ، التعقيد ≠ الفهم ، العدالة ≠ الظلم ، ظواهر ≠ أسرار ، السلام ≠ العدوان ، أكرمت ≠ أهينت ، يثروا ≠ يفتقر	105
الأوامر ≠ النواهي	116
الخفاء ≠ الظهور	123
حلوة ≠ مرة	124
النور ≠ الظلام	134
جمالا ≠ بشعا	134
الأطفال ≠ العجائز	202
يكون ≠ لا يكون	212
أحب ≠ لا أحب	232

إن هذه المجموعة الكبيرة من الثنائيات الضدية تتعلق في معظمها بجملة من الصفات يمكن أن نقسمها إلى صفات خيرة وصفات شريرة فالأولى صفات الشخصيات التي تطمح للحرية والثانية صفات الشخصيات المستعمرة وقد تظافرت هذه المجموعة من الثائيات لتقدم لنا صراعا حقيقيا وصل إلى الثورة والتمرد ومن هنا كان للتضاد دوره في بناء لغة النص باعتباره الفضاء الذي تجمع فيه المعاني والألفاظ .

وعلى ضوء التضاد الذي وظفه الروائي في **" نار ونور ودماء ودموع "** وظف أيضا هذه التقنية في أعماله الجديدة ونَخُصُّ بالذكر منها **" ثلاثية الجزائر "** وبالضبط رواية **" الطوفان "** ، إذ عاد فيها إلى مرحلة تاريخية عظيمة من تاريخ المقاومات الشعبية في الجزائر ، دعته إلى أن يعود إلى هذه التقنية التقليدية ليكشف المؤامرات التي حيكت ضد الوطن واختلفت فيها الآراء وتباينت ، ويبرز التناقضات التي وقعت في المواقف دون مبرر ويبين أيضا الخلاف القائم بين حب السيطرة والاستعمار ورغبة الاستقلال والحرية من هنا جاء اعتماده على البنية التضادية لتبيين وتوضيح أحداث هذه المرحلة وملابساتها التي يكتنفها الصدق أحيانا والكذب أحيانا أخرى ، فرصدنا كَمًا هائلا من نماذج التضاد اللغوي حصرناه في الجدول التالي :

المقطع الذي ورد فيه التضاد	***الصفحة***
ربما كانوا ينصرفون بحديثهم إلى السياسة فيُعَلِّقُون على بعض قضاياها بين مؤيد ومعارض .	229
وكانوا ربما استعانوا ببعض المصابيح التقليدية أو العصرية .	230

فكانوا يذكرون الله تحت الشجرة قياما وقعودا وهم ينصتون إلى وعّاظهم ومسمعيهم .	231
فقد ألفوا أن لا يصادفوا مثل هذا الجو العاصف المعج إلا في أيام من فصل الشتاء أمّا في فصل الصيف فلا .	233
إنّي أسكن الريح ، وأرتدي السحاب ، و أستضئ بالظلام ، وأستحم بمياه النهر العظيم في جبل قاف .	237
تنكّر الإنسان لإنسانيته فما عاد عطوفا ولا في قلبه رحمة ، القوي يضطهد الضعيف ، والكبير يستعبد الصغير ولا إنصاف ولا عدل ولا حدبا .	238
إن كنت إنسية حقا ، فإن كنت جنية ، وإنا لنراكها فعلا .	239
فإذا أنتم ترونا من حيث لا نراكم ، وإذا أنتم تعتدون من حيث نحن نسالمكم .	
نعم اسمك ! هائي يا أمنا ! هاتيه ولا تخفيه علينا ! أبديه لنا ولا تكتميه عنا ! لقد عيل صبرنا .	240
وستعرفون ، إن قبلتموني بينكم مسامرة ، من سماني بذلك بعدا ، إن لم تكونوا قد عرفتموه بعد ، قبلا ...	241
فلا انت من الإنس ولا أنت أيضا من الجان ، ولا أنت ملاك ولا أنت شيطان .	242
وهذه هي كل الحكاية من أولها إلى آخرها .	243
الذي سطا على أرض المحروسة المحمية البيضاء فاستحالت سعادتها شقاء ، وعمرانها خرابا ، وسيادتها استعبادا ...	247
والرجال كانوا يتناجون ولا يكادون يتنادون .	247
لقد ارتاعت أحياء أم المدائن الكبرى لهذه الجريمة الشنعاء ، فبين مصدق وبين مكذب ...	250
ولا عن الظلم الأعمى ، ولكن عن سلوك متمدن ، وسلوك متهمج .	251
فبمقدار وجود نسبة إحداهما ارتفاعا وانخفاضا ، أو كثرة وقلة .	
وليس ينبغي أن ينتمي إليه من لا يضحي من أجله فيجتزئ بالأخذ منه ويأبى أن يعطيه شيئا .	256
ابكين الدولة العظيمة التي كانت قائمة قوية ثم وهنت وهارت .	
لم يحدث في المدينة مثل ما حدث .	264
ومن أي البلاد جاءت ، إليهم وقد ظهرت فجأة كما اختفت عنهم فجأة ، وهم لا يعرفون عن أمرها في الحقيقة قليلا ولا كثيرا .	266
غدا ؟ ثن ألم تزعموا للناس أن هذه الأم زينب لا تظهر إلا بالليل ، وهي لا تظهر بالنهار أبدا ؟ فإن لم تظهر لكم بليلكم هذا ، أفكنتم ناظري ظهورها نهارا جهارا ؟ ...	269
إنا نلاحظ أمرا غريبا لدى أهل الغرب حين سطوا على أهل	278

الشرق ومن ذلك احتلال أرض آبائنا الأكرمين .	
وهناك عمد إلى أسرها فيما اطلعنا عليه من شفوي الأخبار لا مكتوبها .	281
وسواء كان الرفض منه عجزا أو استعلاءا ، فهو في الحالين الاثنين من المخازي والمنكرات التي لا يأتيها في دأب العادة ، إلا اللئام والطغام ، لا الكرام الشهام والأسوأ من كل ذلك أمرا .	297
ألهذا الحد أنتم حياري من هذا الأمر ، وهو من البساطة بمكان ؟ فما أيسر الأمور وأهون الأشياء إذا أنتم لم تعسروها على أنفسكم تعسيرا .	298 – 299
من أجل طلب العلم وإن كان يطلبه ظاهرا غير أنه كان يعمس عليه أمره عمسا ، فلم يكن يظهر له أنه يعرف من أمره ما اختفى.	300
بين أهالي أم المدائن الكبرى الطيبين البسطاء ، لأمر ما من سيرتك الملغزة لا يفتأ خفيا ! أقول : إني لأعلم أنك تمتلك من المال بمقدار ما أملك ، أو أكثر منه قليلا أو كثيرا .	302
فقد كانت التقارير السرية والعلنية معا ، أخبرت الكائن الغريب العنيد الذي كان أزمع أن يغزا أرض آبائكم الأكرمين .	306
أقول لكم ذلك محاولة أن أكون نزيهة فلا أتحامل على أحد من الناس : لا من الأقليات ولا من الأكثريات أيضا .	313
كأنا نراك تتحملين على اليهود يا أم زينب ، فتغالين في التعامل عليهم ، وهم لم يكونوا ، أولا وأخيرا ، إلا من أهل المحروسة..	314
يقدم له حسابات كل ما يدخل ويخرج من هذه المادة .	314
فتنتفع في أيام السراء ، وتتقاعس عن مظاهرة الأكثرية في أيام الضراء .	315
وإن كنا نحن نرفض يا أولاد الاعتداء على أي أقلية من أكثرية ، ولا على أكثرية من أقلية .	319
ولا أفتأيا أولاد أرى ، ولا عليكم أن لا تروا أنتم ما أرى .	320
وتمثل القيم كما هي نفسها ، لا كما ينبغي لها أن تكون أو لا تكون أيضا ...	321
فهي تنسى بعض ما ينبغي لها أن تذكرة ذكرا ، فتراها تكرره سهوا .	322
وإذا عصا غليظة تنهال على من أمها أو عمتها أو خالتها – ما أدراني – التي كانت .	326
أزعمن أن يتعطلن من حليهن فلم تكن أي منهن تتحلى بأي حِلية حتى لا تتعرض ليس للنهب والسلب فقط .	329
ودهائنا وخبثنا تفلحوا ! فإن لم تفعلوا ، وستفعلون .	332
وهم يقصدون به أسواق اليهود لبيعه بالثمن البخس ، لا بالثمن القصد .	333

لم يجتزئ كبير شيوخ أم المدائن الكبرى بارتكاب هذا الخطأ ، من حيث كان يشعر أومن حيث لم يكن يشعر .	337
نريد أن يكون الاستيلاء على أم المدائن بمثابة نزهة للمحاربين ، لا حرب دموية لا تبقى ولا تذر ...	339
-لا أقصد إلى ذلك ، ولكني أقصد إلى شيء آخر أبعد من ظنك بعدا .	351
-وإذن فدونكها ، ولا تزايليها حتى تنالي منها ما نقصد إليه .	
إن حياة القصور ، يا أميرتي الحسناء ، ليست كحياة الأكواخ .	353
وأن لا يصيبك الداء فتحتاجي إلى معالجته بالدواء .	354
ثم تقولي وأنت تعضين على أناملك بالنواجد ندما : يا ليتني كنت حازمة ماكرة ، وكائدة متآمرة ، ولم أَكُ ساذجة غافلة بلهاء !	
وما أنا إلا ناصحة لك فإن شئت انتصحت به ، وإن شئت رفضته رفضا .	355
انت ابنة كبير شيوخ أم المدائن ، كبيرة مدائن المحروسة المحمية البيضاء ، حقا ؟ أم أنت إلا مجرد ابنة فلاح محروم أجلف جاف .	356
فكيف بأن تقترح عليه عزلا لرجال ، ولآخرين تعيينا ؟ فهذا هو التحدي بعينه إذا خاطته فيأمر طالما نهانا عن أن نخاطبه فيها نهيا ...	357
وما قد يكون كاد له في الخفاء ، حقا أو باطلا .	358
فبعلك هو قائد الجيش علانية ، وأنت قائدته في الخفاء .	360
ولا نأمن من غوائله علينا اليوم أو غدا .	361
أتابع شؤون الحكم وما تقررون فيها صبحا وعشيا .	363
وهو عاقل أريب حصيف ن ولا ينقصه المكر والخبث والدهاء.	365
في دأب العادة من بعضها اليوم ، فلنا ينجو من بعضها الآخر غدا.	366
ورفع لك في الأولين والآخرين ذكرا .	368
وما دعا له به وأطراه نفاقا و إخلاصا .	
أنا لا أنفيها عنه وأجرده منها ، ولكني لا أضفيها عليه أيضا	370
وعما قليل سيصبح شيخا هرما ، والحياة العسكرية تحتاج إلى رجال شباب .	372
حالت دون نزول جيوشهم من اليم إلى الثرى .	374
وذلك بمجرد أن تطأ أقدامهم السوداء الأرض الطاهرة البيضاء.	
فأوقعوه في حال العزل والتعيين .	378
... فمن متعاطف معه ، رؤوف به ومن مناوئ له ، قاس عليه .	382
فأمسى الرجال عبدانا ، وأمسى النساء جواري وسبيا .	392
فبادر كثير منهم أو قليل إلى تصديق ما وعدوهم به .	394
هناك كان يقتل الحاضر بالغائب ، ويعاقب البريء بالمذنب .	397
لا ما يذرون ولا ما يصنعون .	401

طال الزمن أو قصر .	
وأفاد من علمه الأقصون قبل الأدنون .	408
وانفتحت أبواب الجزائر للوارد والصادر من القبائل المجاورة لها.	414
واضطرام أوارها شرقا وغربا .	417
لقد كان حديثه قبلا وربما سيأتي بعدا .	418
... بدأ يناوش المدن ويعدو على القرى هنا وهناك .	419
فيعين الشيخ محي الدين ابنه عبد القادر الفتى .	424
وخيم صمت ووجوم على مجلس الحكي الزينبي .	436
ولكن ما أبعد الشبه ، اليوم ، يا أولاد ، بالبارحة .	437
فشتان ما بينهم وبيننا .	
يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكرات والأرجاس .	439
يسمعون لأمره ونهيه .	440
كبيرهم وصغيرهم .	
بيعه سمع وطاعة ، أفراد وجماعة .	
إن أمرهم سمعوا ، وإن نهاهم خشعوا وخضعوا .	441
وينصرونه في السراء والضراء .	
فمن وفى ببيعته نال مسرته ، واتقى مضرته ولاقى مبرته ، ومن نكث فإنما ينكث على نفسه وخسر في **يومه** و**أمسه** .	441
وبقي الأمير السيد عبد القادر مدافعا ومهاجما .	442
إن أردت أن تبقى معي ، من غير إلتفات إلى طلب حق فلك ذلك ، وإن أبيت إلا أن تطلبي حقك .	443
فما أنا إلا عقلية أمير همام ما له لها وما عليه عليها .	444
ليس عدوا ضعيفا ولا لينا ، ولا رفيقا ولا رحيما ، بل شديدا شرسا وجبارا عنيدا .	445
وحين اختارك أهل المحروسة المحمية البيضاء لتكون لهم قائدا وأميرا ، لم يختاروك لذلك سدى .	
يثقن النسا بي حيث ما كنت حاضرا ولا تثقن في زوجها ذات الخلخال .	448
فهلا حكيت لنا ما سكت عنه المؤرخون .	452
وتكاثر الأعداء ، واستنجد بمن لم ينجده .	453
وتظهر به مفارقة الباطن للظاهر .	458
فعلم الإنسان صغير ، أمام لغز الكون الكبير .	
فتغتدي الأرض يبسا بعد أن كانت بحارا .	459
... التي تأبى أن تظهر ما بجوانبها ، لمن ببرانيها .	461
كان يرى أن رحلة موسى من المشرق نحو المغرب .	466
فسبح بحمد الله معنا يذهب حزنك وينقلب حبورا .	469
بل لك أن تسر لا أن تحزن جبانا .	

وإن كان ما صرت إليه لا يسر صديقا ولكن يسر عدوا .	
فجعلت الجمادات أحياء .	
لأن عقولكم على كبرها لا تبرح صغيرة .	470
لا تدفع ضيرا ولا تجلب نفعا .	
إن العلم ، يا أولاد ، منه الحقيقي الظاهر ، وهو السهل القريب ، ومنه اللدني الباطن ، وهو العسير البعيد .	471
فساد صمت ثقيل طويل لم يسد قط بينهما .	472
ولِم كانت في الزمن الذي مضى ، ولم تكن في زمننا هذا .	473
ولِمَ أتحفت بحكايتها العجيبة فتيان المدينة الفاضلة وحرمتنا نحن	
فهاهنا تحبين حبا ساخنا ، وهناك تحبين حبا باردا .	474
وفعل بهم ما لم يفعل .	475
إخواننا من هنا رفضونا ، وأعداؤنا من هنا حاصرونا .	477
لم يزل هو من وجهة ، يتقوى علينا ، ولم نزل نحن من وجهة أخرى نضعف أمامنا .	

من خلال تتبعنا لظاهرة التضاد اللغوي في أعمال عبد الملك مرتاض يمكن أن نسجل بعض النقاط :

1 -ركز الروائي على توظيف تقنية التضاد اللغوي في عمليه **" نار ونور " و " دماء ودموع "** وعاد إليها في أعماله الأخيرة مما يعني أنه يوظف التضاد كلما تعلق الأمر بتاريخ الجزائر .

2 -كثرة التضاد اللغوي يبرز قدرة الكاتب على إيصال المعاني المرادة فبالتضاد تتضح المعاني كما تشير إلى إصراره على توضيح المعنى في ذهن المتلقي.

3 -اعتماد مرتاض على التضاد في هذه النصوص نشأ عنه تفاعل بين هذه المتضادات وهذا ما وَلَّدَ معاني جديدة خدمت بنية النص ومنحته خصوصيته.

4 -جسد التضاد في **" نار ونور " و" دماء ودموع "** حالات التضاد في الحياة بكل أشكالها .

5 -بينت الثنائية التضادية من خلال تفاعلها فيما بينها على مستوى النص مساحة جمالية وفنية للغة .

6 - التكرار

يعد التكرار من الخصائص اللغوية التي تظهر في الأعمال السردية وغير السردية ، وهو تكرير وإعادة أو إعادة صياغة للفكرة باللفظ أو المعنى ، وقد يكون

بحرف أو كلمة أو تركيب أو أسلوب معين [1] ، يكرر الكاتب من خلاله بعض الأفكار أو العبارات أو بعض الحكايات والقصص والأحداث وذلك تبعا « لطبيعة الموضوع المعالج الذي يقتضي معاني بعينها ، وأفكارا بعينها ، لتوظف فنيا وتقنيا ، في مواقف سردية معينة »[2].

استوعبت أعمال **عبد الملك مرتاض** أسلوب التكرار إذ وظفه بشكل كبير في معظم أعماله ، لكن بأنماط مختلفة جعلت منه خاصية أساسية في لغة نصوصه السردية ، فوظف تكرار الألفاظ ، وتكرار العبارات والمقاطع وتكرار القصص والحكايات .

1 6 - تكرار الألفاظ

استقطبت الروائي في عمليه **" نار ونور "** و**" دماء ودموع "** مجموعة من الألفاظ التي تدور حول الثورة مثل لفظة (الحرية ، الصباح ، الانتصار ، الغد ، المستقبل ، المظاهرات ، الحلم) وهي في معظمها مفردات ذات أهمية بالغة في تدعيم الدلالة وتكثيفها ، ولإقناع المتلقي بواقعية الأحداث المسرودة من جهة ولخلق بعض الإيقاعات النغمية الناتجة عن تكرار هذه الألفاظ لاستمالة المتلقي من جهة أخرى .

ويكرر الراوي في **" الخنازير "** عدة ألفاظ منها (الدم الأحمر ، الماضي ، الخنزير ، ...) لما لها من حساسية في موضوع هذا العمل الفني ، فتكرارها لا يقوم على مجرد تكرار اللفظ فقط ، بل لإبراز أهمية ما تكرر بخاصة وأنها تعكس الجانب النفسي والانفعالي المعاش في المخيم .

وفي السياق نفسه نجد ألفاظ (السجن ، العذاب ، السوط ، البكاء) في رواية **" حيزية "** وألفاظ (الربوة ، الكهف ، الأولياء) في رواية **" صوت الكهف "** وألفاظ (النار ، الدم ، الطوفان) في **" مرايا متشظية "** ، ولفظة (اللهم) في **" وادي الظلام "** و**" الخلاص "** ، ومثل هذه الألفاظ جاءت لتؤدي وظيفتها التأثيرية في المتلقي باعتبارها بؤرا للتوتر في هذه الأعمال ، فتكشف ألفاظ معظم هذه الأعمال عن الإضطهاد الذي صاحبته حالة التمرد والإنتقام ويكشف الدعاء الموجود في **" وادي الظلام "** و **" الخلاص "** عن إقناع المتلقي باستحقاق تحققه .

---

[1] ينظر صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري ، د ط ، الأيام للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1997 ، ص 131 .

[2] عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ص 268 .

2 6 - تكرار المقاطع والعبارات

هناك من العبارات والمقاطع السردية التي ظهرت كلازمة لم تفارق النصوص الجديدة في المدونة ولعل السبب يكمن في كونها تحمل معنًى عميقا يساعد في فهم دلالة النص أكثر،على نحو المقطع الذي لازم رواي **"الخنازير"** وهو :

آمامية .
الثورة الزراعية .
آمامية .
الثورة الزراعية

لقد ظهر المقطع كأمل تشبث به أصحاب المخيم يرددونه لأنهم متعطشين لواقع يسوده العدل والمساواة وتردد مقطع (يا أهل الربوة العالية) في **"صوت الكهف"** وجاء بصيغة النداء من أجل بث اليقظة ورفع الهمم للمشاركة في الثورة ولازم رواية **"حيزية"** المقطع التالي : (وتنتشرون من حول حي سيدي الهواري، تتعلقون في سلالمكم التي تفضي بكم إلى ساحة السلاح) وهو مقطع يشير في ظاهره إلى حالة الناس في حي سيدي الهواري لاستعماله جمل فعلية تؤكد الحدث، وهو في باطنه دعوة إلى تغيير هذا الوضع المزري الدائم، وتميزت رواية **"مرايا متشظية"** بتكرار عدة عبارات نذكر منها : (يا من لا أدري والله ما أنتم) وعبارة (الظلام الذي سماكم الظلام) وأيضا عبارة (أوقدوا النار وأججوها) .

وهذه العبارات في حقيقتها تومئ جميعها إلى فقدان الهوية والضياع، وهي على الرغم من تكرارها إلا أننا في كل مرة نجد لها مقاما مخالفا استعملت فيه، وتحفل **"ثلاثية الجزائر"** بمقاطع تكررت في كل جزء منها،كما تكررت في الأجزاء الثلاثة، فهي عبارات مشتركة في الثلاثية ونذكر منها عبارة (اعتاد فتيان مدينة العساكر الخضراء) وعبارة (كان سهرهم تحت شجرة الدرداء) وأيضا (السلام عليكم! معذرة، يا أولادي فقد تأخرت قليلا) وغيرها من المقاطع التي نسجل حضورها كلازمة أضفت على الثلاثية طابع الحكايات التاريخية التي تعيد إلى الأذهان حكايات ألف ليلة وليلة التي تدور بين شهرزاد والملك شهريار وحكايات كليلة ودمنة التي تدور بين الفيلسوف بَيْدَبَا والملك دبشليم، وهذا ما يُكسِبُ النص متعة سردية خاصة .

والأكيد أن لهذه المقاطع والعبارات المتكررة في هذه النصوص إيحاؤها الذي يكون بحسب « تركيبها ووظيفتها والعوامل اللغوية المساعدة على نقل الإحساس

الذي تضمنته ، فالجملة المكررة ليست زائدة عن الحاجة لأنها ليست هي الجملة الأولى نفسها »[1] ، وهذا ما جعل لها مكانتها في النص .

6 3 - ***تكرار القصص والحكايات***

تكرر ذكر مجموعة معينة من القصص في كل رواية من روايات المدونة ، غير أن نسبة ورودها كانت متفاوتة ، فالراوي يكرر في رواية **"الخنازير"** سرد أحداث اختطاف خيرة ويكرر في رواية **"صوت الكهف"** قصة اغتصاب زوليخة ويعيد إلى الأذهان في رواية **" حيزية "** حادثة قتل عمي الرقبة .

ووقف السارد في رواية **" الطوفان "** مرارا عند حادثة الجيوش الغازية التي نزلت بسلام على الشواطئ الجزائرية فهو يعود إليها في كل مرة تشكيكا منه في أمرها ، فأضفى وجود هذا النوع من التكرار ميزة خاصة على النص .

وانفردت رواية **" مرايا متشظية "** بتكرار قصصها وحكاياتها إما بتعديلها أو بتكذيبها ، ويدخل في سياق الحكايات التي أُعيد ذكرها دون تغيير- حذف طفيف – قصة ذلك الرجل من أهل اليمن الذي اقتفى أثر بعير عجيب حتى وصل إلى عين وبار وهي قصة دعيميس الرمل الموجودة في القَصَصْ الشعبي .

أما ما يدخل في إطار النوع الثاني فنذكر قصة عالة بنت منصور وقصرها العجيب ، إذ نجد أن القصة تكررت عدة مرات وفي كل مرة تكذب حكاية سابقتها ، حتى وصلت قصتها الأخيرة في ختام الرواية إلى تكذيب كل الروايات السابقة .

ومما ذكرناه نصل إلى تسجيل النقاط التالية :

1 -توظيف التكرار في نصي **"نار ونور"** و **"دماء ودموع"** كان بهدف مضاعفة النغم وتقوية المعنى من جهة وتقريب الأحداث والقضايا من جهة أخرى .
2 -تكرار الألفاظ والعبارات في معظم الأعمال جاء من أجل غاية فنية وجمالية.
3 -اعتماد الروائي على توظيف خاصية تكرار القصص والحكايات في أعماله الجديدة بخاصة غرضه تأكيد حضورها وإعطاء النصوص دلالات وأبعاد عميقة تلائم مضمونها وطابعها ، لتحقيق متعتها .

[1] نورالدين السد : تحليل الخطاب الشعري ، رثاء صخر نموذجا ، مجلة اللغة والآداب ، العدد 8 ، 1996 ، ص 108 .

ثالثا- التناص

نحاول في هذا الجزء الأخير من البحث أن نتحدث عن عنصر مهم يعد من أبرز السمات توه جا في المدونة ويتمثل في تقنية التناص التي وظفها عبد الملك مرتاض في مدونته باهتمام كبير مما أفضى على نصوصه طابعا جماليا مميزا .

المتداول أن التناص حظي باهتمام الدارسين والباحثين فتعددت حوله الآراء والنظريات ، عرَّفه **رولان بارت** على أنه تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في ذلك نصا معتبرا كمركز وفي النهاية تتحد معه [1] ، وهذا ما يعني انفتاح النص على نصوص أخرى ، فهو المزج بين عدة نصوص في نص واحد ، وبهذا يعمل التناص على أن « يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص ، لأن أي عمل أدبي يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يُمكِّنُنَا وُجودها من فهم النص الذي نتعامل معه »[2] .

من هنا جاءت أعمال عبد الملك مرتاض نتاج تفاعل النصوص المخزَّنة في ذاكرته من خلال تقاطعها فيما بينها مشكِّلة نصا جديدا .

تقوم نصوص المدونة على كم كبير من النصوص الغائبة كالنص الديني والتراثي والتاريخي والخرافي والأسطوري وغيرها ، وهذا ما سنحاول أن تبينه من خلال بعض هذه العناصر .

1 -التناص مع الخطاب القرآني

إن للنص القرآني حضوره اللافت للانتباه في المدونة إذ « يجيء عبر الاقتباس أو الأخذ عن آيات القرآن الكريم بشكل واضح ومباشر» [3] فاستفاد المبدع من الحمولة الدلالية للنص القرآني في معظم أعماله ، إذ لم يغفلها أيضا في أعماله الأولى ، ومن نماذج ذلك ما جاء في رواية **" نار ونور "** على لسان الراوي : « لقد كانت تقتلهم وتشردهم ، وتسمل عيونهم، و تسلب منهم أراضيهم ، وتهدم لهم مساجدهم ، وتغلق لهم مدارسهم، وتذبح لهم أطفالهم ، وتستحيي لهم نسائهم؟ »[4] .

---

[1] ينظر رولان بارت : مفهموم الأدب ، ترجمة محمد خيري البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الانتماء الغربي ، العدد3 ، بيروت ، 1988 ، ص 96 .

[2] جيرالد برانس : قاموس السرديات ،ص 97 .

[3] آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ص 123 .

[4] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، نار و نور ، ص 344 .

يدرك المتلقي بكل يسر أن هناك تفاعلا مع النص القرآني الذي يقول عن فرعون وجنوده { **إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ ۚ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ (4)** } القصص الآية (4) .

ونجد في الرواية مقطعا آخر يظهر في قول الراوي : « يبيعون الأراضي المسردية فيعيثون فيها فسادا » [1] وهو المقطع الذي يبرز تفاعل الخطاب الروائي مع النص القرآني { **إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ۚ ذَٰلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا ۖ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ (33)**} المائدة الآية (33).

ونموذج آخر يظهر في قول أم فاطمة :« إننا ، والله إذن لفي ظلال بعيد ! أنرسل أبناءنا وبناتنا إلى المدارس من أجل أن تعلمهم فرنسا العلم ، أم العمى ؟ » [2] فيظهر أن الروائي استند إلى الآية الكريمة التالية : { **يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ آمِنُواْ بِاللّهِ وَرَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِي نَزَّلَ عَلَى رَسُولِهِ وَالْكِتَابِ الَّذِيَ أَنزَلَ مِن قَبْلُ وَمَن يَكْفُرْ بِاللّهِ وَمَلآئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ فَقَدْ ضَلَّ ضَلاَلاً بَعِيداً(136)** } النساء الآية (136) .

حاول مرتاض من خلال هذه النماذج أن يوظف تقنية التناص إذ استدعى - في مرحلة إنتاجه الأولى - من النص القرآني ما يتوافق مع أسلوبه في صياغة العبارات والتراكيب والجمل ، كما نسجل أيضا أنه اختار من النصوص القرآنية ما هو متداول وشائع على ألسنة الناس ، وإذا كانت تقنية التناص قد ظهرت بصورة محتشمة في أعماله الروائية الأولى فإن أعماله الجديدة سرعان ما لجأت إلى هذه الآلية ، فوهب حضور النص القرآني لها ميزة خاصة فتوالت فيها الآيات حسب حاجة النصوص إليها ، كما يظهر في النص التالي من رواية **"حيزية"** حين يقول أصحاب الشيخ : « اللعنة يا الرَّب ! لعنتك نزلت بنا ، ماذا فعلنا؟ إننا نؤمن بك ، لا نعبد إلا أياك {**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** } الفاتحة الآية (5) ربما من أجل ذلك !» [3] ويواصل الراوي : « أهو امتحان لكم ؟ لا يصاب إلا المؤمن وقل { **لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللهُ لَنَا** }» [4]

لقد شكل النص القرآني محورا أساسيا يتمركز حوله حديث الراوي الذي استخدم العبارات بمعانيها من القرآن الكريم ووضع الإقتباس بين قوسين ليؤكد الإيمان الراسخ لأصحاب الشيخ على الرغم مما يتلقونه من عذاب في السجن ، فجاءت هذه

---

[1] المصدر السابق : المجلد1 ، نار ونور ، ص 62 .
[2] المصدر نفسه : المجلد1 ، نار ونور ، ص 333 .
[3] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 716 .
[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، حيزية ، الصفحة نفسه .

النصوص مندمجة في المقطع على أنها لبنة من لبناته فكان لها تأثيرها الجلي في وجدان المتلقي ليزداد المعنى تأكيدا .

وتوالى ظهور التناص في أعمال **عبد الملك مرتاض** فوظف قصة سيدنا يوسف التي كانت الغاية منها تنبيه المعلم من مغبة الانسياق وراء النساء كما يظهر في قول التاجر : « واحذر أن تضعف أمام ابتسامات النساء الجميلات ، فإنهن صويحبات يوسف، وما فعلن به »[1] كما نعثر في الرواية نفسها على توظيف لبعض الآيات كما يبدو من خلال النموذجين :

النموذج 1: قال أبو الهيثم : « أراكم قد كسلتم في الأسابيع الأخيرة ... فلم تكادوا تفعلون شيئا كثيرا ! ... **{ وَاللهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونْ }** »[2] .

النموذج 2: قال أحد أصحاب أبو الهيثم : « ونحن إذ كنا فشلنا في قتل أبيها...فلا أقل من أن نسبي ابنته الحسناء اليوم...**{وَعَسَى أَنَ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ }**»[3].

ينفتح الخطاب الروائي في هذه الفقرة ليشمل آيتين كريمتين من أجل أن يحقق وظيفته البنائية في زيادة وعي المتلقي وإدراكه للفترة الزمنية التي تعالجها الرواية وما يجري فيها من ظلم وإباحة للمحرمات ، فضلا عن إبرازه لجمالية النص فهذه الآيات رفعت من مستوى لغة النص لاحتكاكها بلغة القرآن الكريم وأضفت عليه مسحة من الجمال الفني .

ومن نماذج التفاعل النصي في المدونة استدعاء بعض القصص والأحداث والشخصيات لما لها من إشارات ذات طاقات إيجابية عميقة على نحو قصة إبليس الذي عصى وتمرد وتحدى إرادة الله وذلك في رواية **"حيزية"**[4] وقصة آدم عليه السلام وقابيل وهابيل في رواية **"الخلاص"**[5] وقصة السيد الخضر في رواية **"الملحمة"**[6] ورحلة موسى في رواية **"الطوفان"**[7] وعصاه في رواية **"الملحمة"**[8].

إن استلهام الكاتب للنصوص القرآنية في نسيجه الروائي يظهر بشكل جلي في رواية **"مرايا متشظية"** وهذا يدل على أن « القرآن الكريم يمثل مصدرا غنيا من

---

(1) المصدر السابق : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 341 .
(2) المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 386 .
(3) المصدر نفسه : المجلد2 ، وادي الظلام ، ص 389 .
(4) ينظر المصدرنفسه : المجلد1 ، حيزية ، ص 706 - 709 .
(5) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الخلاص ، ص 509 - 540 .
(6) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 931 والطوفان ، ص 241 – 381 .
(7) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 383 .
(8) ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 30 .

مصادر البلاغة المتميزة ، وأنه يحمل للإنسان في كل مكان دلالات لا متناهية وتفسير أشياء تمس حياة الإنسان » [1] ، لقد وجد فيه الروائي ما هو كفيل بأن يعالج مضمون **" مرايا متشظية "** التي تعالج مرحلة حرجة من تاريخ البلاد سيطرت فيها الجماعات الإرهابية بمفاهيم إسلامية خاطئة استعملتها لأغراض منحرفة وسلوكات طائشة ، راح ضحيتها الكثيرمن مكونات المجتمع الجزائري ، من هنا شكل حضور النص القرآني حيزا واسعا في الخطاب الروائي كما يظهر من خلال الجدول التالي :

المقطع	النص القرآني	الصفحة
« لقد ورد في بعض كتب حكماء الربوة أن هذه العصا عصاك هي التي سيرثها بعض الأنبياء من آخر الزمان ... وسيهش بها على غنمه حين يرعى الغنم ثمانية أعوام وقيل عشرة أعوام مهر الفتاة حية طاهرة يتزوجها ».	**{ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ (18)}** طه الآية (18) .	128
« ... جاء في بعض الروايات المرجوحة أن العنصر الرابع المجهول في تركيب جسد عالية بنت منصور هو عنصر شيطاني ، وإلا فما كان لأحد أن يخرجها من جبل قاف الذي لا يوجد فيه إلا الكرام البررة من الأولياء والأتقياء والأبدال والأقطاب والصديقين والصالحين » .	**{ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ (36) }** البقرة الآية (36) .	140
« لولا أن إخوتك كادوا لك كيدا وحسدوك هذا الشرف ، واستكبروه عليك ، واليوم يتربصون بك يوشكون أن يغتالوك في أول فرصة تمنح لهم دون رحمة ».	قصة سيدنا يوسف ، سورة يوسف .	55
« اللهم أرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتى تجعلهم كالعصف المأكول »	**{ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3)تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ (4)فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ (5) }** الفيل الآيات (3-4-5)	120
« ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما »	**{ فَأَتْبَعَ سَبَبًا (85)حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ وَوَجَدَ عِندَهَا**	113

[1] ربابعة موسى : التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ، 2000، ص 76-77

	قَوْمًا ۗ قُلْنَا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِمَّا أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّا أَن تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا (86) } الكهف الآيتين (85-86)	

استدعى الكاتب في **"مرايا متشظية"** ما يجسد إحساسه بالواقع المأساوي الفاجع الذي تعيشه البلاد فوظف ما يناسب موضوع الرواية من أحداث وقصص وشخصيات لها عبرتها في نفوس المتلقين ، إذ تداخلت النصوص القرآنية بهذه المقاطع مكونة نماذج من التفاعل النصي لها دلالتها الكثيفة وطاقتها الإيحائية التي تشير إلى أن هذا الاقتباس مقصود من المبدع ليخدم النص .

من هنا يمكن القول أن روايات عبد الملك مرتاض تتميز بفنياتها الإبداعية التي استمدها من انتمائها لحقل الخطاب الديني .

2 -***التناص مع الموروث الشعبي***

تستند الأعمال الروائية لعبد الملك مرتاض على التراث الشعبي بما يمثله من قصص وحكايات وأمثال وأغاني شعبية وأفضية خرافية وبما ي شمله من قصور وكهوف وزوايا وأضرحة فتكشف بذلك عن غنى المصادر الأساسية للروائي فـ : « أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح» [1].

والملاحظة التي يمكن أن نسجلها من خلال نصي **"نار ونور"** و **"دماء ودموع"** هي أن الروائي اكتفى بتوظيف الأمثال في كلا العملين كونها تعبر عما يجيش في صدور الشخصيات ومواقفها ونظرتها ، كما يظهر في المثل الذي قاله المفتش لأحمد في حديثه عن مهنة التدريس وتوبيخه إياه بطريقة غير مباشرة حين قال : إياك أعني واسمعي يا جارة [2] ومثله المثل العربي : دَأماءُ لا تركبُ بالأعواث[3] ، الذي قاله أحمد ليهدىء من روع حنان ، فكرس المثل سلوك التنفير من التهور ودل على ضرورة التحلي بروح التأني والتفكير مليا في الأمور .

وفي معرض حديث محمود عن ابنه الذي لم يستطع أن يتحكم في تربيته وهو صغير فما بالك وهو كبير قال عنه : « من شب على خلق شاب عليه » [4] وقد أشار

---

[1] سعيد سلام : التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ، د ط ، أربد ، الأردن ، 2010 ، ص 43 .

[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 119 .

[3] ينظر المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 136 .

[4] المصدر نفسه : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 168 .

من خلاله إلى انفلات الأمور من بين يديه وقد أصبح ابنه شابا ، وإضافة إلى هذه الأمثلة نذكر مثلين آخرين جاءا في حوار أحمد مع حنان حول الكتاب المدرسي العصري وهما :

- خير البر عاجله [1] .
- وعد الحر دين عليه .

وقد ورد كلا المثلين لخدمة سياق النص ولتمرير المستوى الثقافي لهاتين الشخصيتين إلى المتلقي .

وفي رواية **"نار ونور"** ذكر الراوي المثلين التاليين :

- القردة لا تنجب الأشبال .
- الغربان لا تأتي بالنسور .

وقد أراد أن يبين من خلالها قاعدة من القواعد محتواها أننا لا نأمل من الشرير أن ننال منه الخير ولا نرجو الجميل من القبيح ، فعبرا بذلك عن سلوكات موجودة في المجتمع وهذا ما فتح لهما المجال ليدخلا في علاقة تناصية مع النص .

إن توظيف الروائي للأمثلة في هذين العملين جاء لكونها دالة ومعبِّرة عن واقع معين في مرحلة معينة .

وإذا اكتفى عبد الملك مرتاض بتوظيف عنصر الأمثال في أعماله الأولى فإنه عزز نصوصه التي تلت **"نار ونور"** و **"دماء ودموع"** بموروث شعبي متنوع وأول هذه النصوص **"الخنازير"** التي استفادت بنيتها من حمولة النص الشعبي إذ طعمها الروائي « بموروث شعبي زاخر عزز فضاءها الحكائي وأكسبها حيوية ضاربة في امتدادها التراثي ، هذا الامتداد الذي يعكسه ما يشع فيها من مقاطع غنائية ... وأمثال شعبية تكشف ثقافة شخصياتها ، وحكايات شعبية موغلة في ذهنية المجتمع الجزائري (حكايات عن ودعة مشتة السبعة ، حكاية مقيدش والغولة ، حكاية خطاف العرائس ، حكاية علي والغول) »[2].

وهو بهذا يجمع في النص بين جانبين ، الجانب الواقعي : المتمثل في الأمثال والأغاني التي تتردد في الحياة العامة ، والجانب الخرافي الذي يتمثل في الحكايات والخرافات وهو ما أضفى طابعا سحريا على النص .

---

[1] ينظر المصدر السابق : المجلد1 ، دماء ودموع ، ص 137 .
[2] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 252 .

لقد أخذ هذا النص من الموروث الشعبي المتداول في حياة الناس، فأعطى صورة واقعية للنص ، وبين صورة الحياة المعاشة في هذه الفترة فترة الثورة الزراعية التي تميزت بطابعها الخاص .

وتشهد رواية **"صوت الكهف"** إشتراكا واضحا مع العناصر الشعبية التي وظفتها رواية **"الخنازير"** إذ تمتزج فيها هي الأخرى أشياء من العناصر « كالأمثال الشعبية رحيق التجارب الشعبية وعصارة التفكير الجمعي التي تتردد في نحو 25 موقعا سرديا والأغاني والحكايات الشعبية التي تثري حكاية النص (حكاية عزة ومعزوزة ، حكاية الذئاب في موسم الخريف ، حكاية لونجا ، ودعة مجنية السبعة ، حكاية حجة القط ، حكاية الإمام علي والغول ، حكاية علي بابا واللصوص الأربعين ...) والمعتقدات الشعبية التي غمرت الرواية بفيض عجائبي شائق ، وهي مستمدة أساسا من عوالم الجن والغيلان وأضرحة الأولياء والصالحين (سيدي عبد الرحمن السيار ، سيدي عيشون ، سيدي ميمون الطيار...) »[1] .

وهذا ما يعني أن الروائي يوظف عناصر الموروث الشعبي بما يناسب موضوع عمله فهو على سبيل المثال وظف قصة (عزة ومعزوزة) [2] التي هيأت ما سيحدث في الرواية ، فهذه القصة التي قصتها زينب لابنها في تلك الليلة مهدت للأحداث التي شهدها هذا النص فيما بعد ، إذ تعرض ابنها إلى الاختطاف بعد أن تنكر له ابن الجن وأخذه إلى بيت بعيد وتركه هناك مكمم الفم مكتوف اليدين .

حول الروائي القصة من سياقها الشعبي إلى سياق فني يخدم الرواية فالقصة تزخر بالدلالة التي جعلته يدخلها « في صلب نسيجه الروائي ، لتعمل فنيا عبر ما حملته من مضامين تراثية خاصة »[3].

وتزخر الرواية بالإمتزاج التام لموضوع ها الرواية بعناصر الموروث الشعبي سواء كانت قصة أم حكاية أم أغنية ،... ودليلنا في ذلك ما جاء في الجدول التالي:

الأمثال	
الأمثال	**الصفحة**
المؤمن هو الذي يصاب	485
لا تحرث المعلق لا تتزوج المطلق	492
الجوع يعلم السقاطة والعري يعلم الخياطة	509

---

[1] المرجع السابق : ص 256 .

[2] ينظرعبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، صوت الكهف ، ص 538 .

[3] سعيد شوقي ، محمد سليمان : توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، أيتراك للنشر والتوزيع ، ط1 ، مصر ، 2000 ، ص 317 .

أعذب من دبّ ودرج	523
الهمة خير من ركوب الخيل	562
الموت في عشرة نزاهة	569
الشوف ما يبرد الجوف	587
الحكايات والقصص	
الحكايات والقصص	**الصفحة**
حكاية الغول السبع خطاف العرائس	474-473
الذئاب التي تتعاوى	477-475
حوتة يونس	484
سيدي عيشون	485
رؤية الأولياء	510 إلى 514
حكاية ودعة مجرنية سبعة	529
موسم التين	610-602
حجة القط	613-608
الأغاني	
الأغاني	**الصفحة**
يا عمي يا زندل	557-545
يا كهف يا زندل	598-597
شعرها الطويل	616

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن توظيف نصوص الموروث الشعبي من شأنه أن يخلق المتعة ويبعث الحافز في المتلقي لفهم أبعاد النص فضلا عن أنها تؤدي وظيفة تعبيرية لها قيمتها الجمالية في النص .

إن طبيعة الموروث الشعبي المتسمة بالدلالة المكثفة والقدرة الخفية على التعبير عن خلجات النفس وأحوال المجتمع ، جعلت الروائي يقدم لنا رواية **"حيزية"** « بلمسات أسطورية ممتعة وعبر نسيج خرافي الملامح » [1] طبعها بموروث شعبي زخم « يغمرها أمثالا وحكايات ومعتقدات ... تزيد المشهد الحكائي ثراء والفضاء بهاء » [2] .

وأضفى السارد على الرواية عنصر التشويق حين طعم « الحكاية بحكايات شعبية فرعية كحكاية الخفاش الماكر ...التي ترد في موقف تظاهر الفحل بأنه مكره على تنفيذ حكم العدالة المستقلة » [3] وهذا ما يعني أن التراث الشعبي له قابلية استيعاب التجارب الإنسانية ورصدها ، فقد استوعب سلوكات الفحل وتمرده على من

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 256 .
[2] المرجع نفسه : ص 261 .
[3] المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

في السجن ، كما عبر عن واقع الشعب وهمومه ومشاكله كما يظهر في تردد النساء على أضرحة الأولياء وما يقمن به من طقوس وتقاليد تبين مستواهن الثقافي وتعكس المعتقدات السائدة في تلك الفترة ، وهذا ما يعني أن الروائي يوظف « الحمولات المعرفية التراثية بمنظار حداثي » [1] .

يجعلنا هذا العنصر الذي تناصت معه أعمال مرتاض نفهم أن هناك اهتماما واضحا بالموروث الشعبي ، وهو مايظهر من خلال استدراجه أيضا لِزخم كبير من الأمثال والأغاني التي تؤكد سلطتها في النص من خلال تفاعلها مع أحداثه وموضوعه ومنها ما نرصده في الجدول التالي من رواية حيزية :

الأمثال	
الأمثال	**الصفحة**
طول السواد وقرب الوساد	634
الموت في عشرة نزاهة	637
الناس تغلبني وأنا نغلب طاطا أختي	
من شكر العروس ؟ أمها وخالتها	648
القط يعرف الله ويخرا في الدقيق	658
الحديث والمغزل	660
تمخض الجمل فولد فأرا	662
الذي يقرؤه الذئب يحفظه السلوقي	663
ومنين يشبع البطن يقول للراس غني	683
ومازالت البركة باقية	684
أحرث بكري وإلا رح تكري	702
أخطأك يا الغارس في مارس	
الصيف ضيعت اللبن	
معزة ولو طارت	711
الدوام يثقب الرخام	785
بلغ السيل الزبى	729
يعرف ربي ويتغوط في الدقيق	731
أحنا ماشيين لا خير نعمله	733
لا دين لا دنيا لا صدق لانية	
أحشفا وسوء كيلة	735
اللي ما عنده بنات ما عرفوه في أي وقت مات	736
اللي ما شرى يتنزه	742
الغناء يركب على خيرة	

[1] محمد تحريشي : أدوات النص ، ص 113 .

تجوع الحرة ولا تأكل بثديها	759-737
ما تأكل رنة ما يتغنى قطط	737
وكل الصيد في جوف الفأر	752
ما يكبر رأس حتى يشيب رأس	753
والغيرة والحيرة ترد العجوز صغيرة	744
وإن لله جنودا من عسل	745
الجوع والراحة خير من التبن والفلاحة	760
أمر مدبر وحكم مقدر وكتاب مسطر	777
حيلة بين العير والنزوان	790
الكذب ما يزيد في الرجلة	795-794
لو تكاشفتم ما تدافنتم	806
إذ مت ظمآن فلا نزل القطر	

الأغاني

الأغاني	الصفحة
ودانا دانا واللحم عشانا والشيخ جانا والقمل أكلانا والجوع أدوانا ودانا دانا ودانا دانا	683
ودانا دانا والقمل أكلانا والجوع أدوانا	684
قد ضاء صدري وضاء قلبي بذكر ربي جل ثناه	684
الله الله الله الله الله الله الله ربي الله الله الله الله الله الله الله سيدي	684
هكذا قالو ولذا مالوا ولقد غالوا في ذكر الله حتى قد ضنا من ليس منا أنا جننا بذكر الله	684
أمر على الديار ديار ليلى ... الله الله ! أقبل ذا الجدار وذا الجدار الله الله ! وماجت الديار شغفت قلبي الله الله !	685

ولكن حب من سكن الديار !	
الله أكبر الله أكبر الله أكبر من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للإستقلال ينادينا للإستقلال لاستقلال وطننا وأصواتكم تتعالى	740
أصحاب البارود ، أصحاب البارود بالك ما تجيش يالعزبة ! البايرة ! واله ما بايرة ، عزبة وكي دايرة ! ما جاش البارح ما جاش اليوم ... ظنيته جايح وداه النوم	775 -769

إن هذه المقاطع الشعبية التي تغنت بها الشخصيات كانت كفيلة بأن تعبر عمّا يختلج في صدورهم فهي قادرة عن التخفيف من ألامهم ومنحهم الأمل في الحياة من جديد .

يتبين من خلال توظيف الموروث الشعبي في رواية **"حيزية"** أن الروائي يغترف بعمق من التراث حتى أننا نستشعر سلطته الواضحة في النص فهو يترك في وجدان المتلقي بصمته وهذا ما يجعله يتعلق بالنص فيربط الحاضر بالماضي في صورة فنية ممتعة .

ودخل عبد الملك مرتاض من خلال رواية **"مرايا متشظية"** إلى عالم الحكاية الخرافية ومن مظاهر التفاعل ما نجده في قصة عالية بنت منصور مع العفريت جرجريس الذي اختطفها ليلة زفافها وهو بذلك يتناص مع القصة الأصلية التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة والتي نورد منها هذا النص :« العفريت جرجريس الذي أقدم على اختطاف فتاة بريئة ليلة زفافها وفي قصر تحت الأرض »[1] وهناك قصة أخرى تتعلق بعالية بنت منصور والشيخ الجميل الذي تمثل لها في زورق عجيب ودعاها للركوب معه وهي القصة التي تتناص مع قصة الملك الذي استجاب لصوت الهاتف الذي يناديه في الكتاب نفسه الذي نأخذ منه المقطع التالي : « وينفتح لها البحر ، ويظهر عليه زورق عجيب تقوده شخصية من نحاس »[2].

---

[1] عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، ص 54 .

[2] المرجع نفسه : ص 56 .

وما تميز به عبد الملك مرتاض في هذه الرواية هو تناصها مع الكثير من الحكايات التي وجد في موضوعها متنفسا للأفكار والمواقف والرؤى ، فظهر في الرواية « فضاء خرافي مدهش (عين وبار الذي يزعم أنها تقع تحت سلطان الجن التي ورثها عن عاد الأولى بعدما أهلكها الله تعالى » [1] ذكرت مرة بزيادة وحذف ومرة أخرى كما وردت في معجم البلدان لياقوت الحموي[2] .

واستمر الروائي في توظيف القصص فتحدث عن قصة الهدهاد بن شرحبيل حين « تقاتل مع الشجاع الأسود العظيم قتالا عنيفا فهزمه ، فكافأه الجن بأن زوجوه من إحدى صباياهم الجميلات » [3] وهي القصة التي تفاعل معها نص **"مرايا متشظية"** فجاءت موظفة في قصة شيخ بني بيضان الذي تمكن بعد عودته من قصر عالية بنت منصور من أن ينقذ ملك الجن من خصمه عن طريق ال صرهفة فكافأه بأن زوَّجه سعلاة فائقة الجمال ومما يمكن أن نذكره أيضا في هذا السياق هي قصة حياة عالية بنت منصور التي تقول بأنها أرضعتها ظبية في إحدى المناطق بجبل قاف بعد أن توفيت أمها ليلة ميلادها والواضح أنها مستمدة من قصة حي بن يقظان المشهورة في التراث .

مما سبق نقول أن تفاعل نص **"مرايا متشظية"** بالحكايات الخرافية أنتج لنا نصا مكثف الدلالة ، عميق المعنى يستغل الماضي ليعبر عن الواقع الحاضر .

غلب على نص **"مرايا متشظية"** الحكايات الخرافية التي تخدم محتواه واكتفى بتوظيف العدد القليل من الأمثال على نحو المثل الذي عثرنا عليه في النص وهو : "إن النجائب المهرية من نسل ذلك الجمل " وهو المثل الذي منح إمكانات مختلفة لتأويل دلالة الخطاب .

وأتاح الروائي للأمثال الشعبية العربية والأمثال العربية الفصيحة فرصة الظهور أكثر في أعماله الأخرى على خلاف **"مرايا متشظية"** إذ نرصد كَمًّا هائلا من الأمثال حاولنا تثبيتها في الجدول التالي :

الرواية	***الأمثال والحكم***	***الصفحة***
الحفر في تجاعيد الذاكرة	اللي رقع ، مالبس .	08
	أدفأ من الصوف الأدربي .	36
	فاز باللذة الجسور .	43
	مصائب قوم عند قوم فوائد .	76

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 267 .
[2] ينظر عبد الملك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب ، ص 120 .
[3] المرجع نفسه : ص 118 .

وادي الظلام	إذا عرفت السبب بَطَل العجب .	271
	من سار على الدرب وصل .	329
	ومن عاشر قوما أربعين يوما أصبح منهم .	329
	فرق البحر يصبح سواقي .	333
	بلغ السيل الزبى .	337
	بلغ الحزام الطبيين .	337
	الدوام يثقب الرخام .	369
	خير البر عاجله .	411
	اللحاجة أم الإختراع .	440
	إذا مت ضمآنا فلا نزل المطر .	454
	القادوم وجدت يدها .	470
الملحمة	ماء ولا كصداء .	97-96
	لا يُنْبِتُ البَقْلَة إلا الحَقْلَة .	131
	أحْرِقَ عَلَيْكُمْ الأَرَّمَ غَيْظًا .	140
	بلغ السيل الزبى .	176
	الحزام جاوز الطّبْيَيْنَ	
الطوفان	السقي بالتشريع	277
	أمسيت أنا من ذلك في أم جندب .	316
	أَذَلُّ من فَقْع بَقَرْ قَرِ .	345-435
	بتَّ القَفْرَ .	346
	بلغ السيل الزبى .	353
	أشأم من طُوَيْسٍ .	373
الخلاص	جاوز الحزام الطبْيَيْنْ .	495
	كانت عنزا فاستَتْيَسَتْ .	525
	باءَت عَرَارٍ بكَحْلٍ .	539
	صَدَقَني سِنُّ بَكْرِه	562
	غرَّاء عفراء لا ظلماء دأداء .	614
	يُبْلِغ الخضرم بالقضم .	716
	صَمِّي صَمَائِم .	760

يبرز تخلل الأمثال والحكم لنصوص مرتاض وعدم استغنائه عنها صلة الكاتب الوطيدة بثقافته الشعبية وتفاعله معها ، كما تبين في الوقت ذاته قدرة هذه العناصر على التعبير عن القضايا والمشاكل التي يطرحها الروائي في خطاباته ، إذ وظفها بطريقة فنية عالية المستوى في نصوصه .

ومن مظاهر توظيف التراث الشعبي أيضا ما ورد من تناص بين عصا الأم زينب وحكاية زينب بنت عامر بن الضَّرب العدواني [1] وأيضا حقيقة وجود الأم زينب التي تقول عنها :« إن كائنا غريبا ألم بأمي ذات ليلة مظلمة وهي بين يقظة ونوم ، فعمد إلى كُمِّ ذراعها اليسرى فكشفها قليلا ثم نفخ فيها ، ثم اختفى ، أحسَّتْ أمي ذلك دون أن تتبيّنه أو تتحققه » [2] وهو بهذه الحكاية يتناص مع ما حدث لمريم العذراء في قصة ميلاد عيسى عليه السلام وفي هذا السياق تتناص أيضا قصة وجود الوحش مع قصة حي بن يقظان فيقول الراوي :« وضعته أمه وهي متخفية عن الأنظار في الغابة ، ثم تركته هناك لقدره ، فمرت به ظبية فألفته بالقدر المقدر وحنت عليه، وبدأت ترضعه إلى أن بدأ يحبو ، ثم يمشي على رجليه ، وهنا لك بدأ يقتات من ثمر الشجر »[3]

ومن الظريف في **"ثلاثية الجزائر"** ما كان الروائي ينثره في المتون من أغاني مستوحاة من التراث ونذكر على سبيل المثال دعوة الأم زينب النسوة إلى ترديد ما قاله عبد القادر الوهراني[4] :

الأيام يا خواني تتبدل ساعتها والدهر ينقلب ويولي في الحين

أوردتها الأم زينب وقد امتدت حوالي صفحتين ؛ لأنها وجدت فيها ما يشفي الغليل من بكاء وحسرة على الوضع الذي آلت إليه المحروسة المحمية البيضاء ، وعلى خلاف هذا الأمر حين خرج الوحش من المدينة فرح الجميع وراحوا يقولون « بأصوات جماعية في لحن شعبي راقص :

مولاَيَ صلِّ وسَلِّمْ دائِمًا أَبَدًا عَلَى حَبيبك خَيرِ الخَلق كُلِّهُمُ »[5]

نهل عبد الملك مرتاض من التراث الشعبي ما جعل رواياته تستعير« لغة العصور السالفة حينا وقصصه وبعض أنماطه التعبيرية حينا آخر. وهي في ذلك أسهمت في تكريس نمط سردي يتمتع بقدر لافت من الجدة ، فالكاتب يستثمر ما أنجزه التراثيون على مستوى مادة الحكي وتقنيات عرضها ويتجاوزه في آن واحد»[6] .

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الملحمة ، ص 30 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 77 .
[3] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 80 .
[4] ينظر المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 250- 251 .
[5] المصدر نفسه : المجلد3 ، الملحمة ، ص 172 .
[6] صالح صلاح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ، ص 312 .

ونخلص مما ذكرناه إلى جملة من النقاط أهمها :

1 -كان استحضار عبد الملك مرتاض للموروث الشعبي في أعماله ، من أجل خلق نوع من التعدد والتنوع في أشكال السرد التي يتناولها في نصوصه .
2 -سعى مرتاض إلى استثمار الحكاية الخرافية على نطاق واسع في **"مرايا متشظية"** وغرضه في ذلك التعبير عن خطورة المرحلة بما يثير الدهشة ويؤدي إلى التفاعل .
3 -استثمر عبد الملك مرتاض الموروث الشعبي لما فيه من خصائص جمالية صوتية وموسيقية جعلت النصوص تزخر بفيض من الجماليات .

3 -***التناص مع التاريخ***

لعل من أوجه التناص التي استدعاها عبد الملك مرتاض في خطابه الروائي التناص مع التاريخ وهو ما جعلنا نطّلع على بعض الوقائع التاريخية ، ذات الخصوصية الفكرية والطابع الأدبي الجميل و لاكتشاف جماليات التناص بشكل واضح نعرج على رواياته الجديدة التي يستعيد فيها الكاتب مجموعة كبيرة من الشخصيات التاريخية يحيلنا ذكرها على حقب زمنية مختلفة من تاريخ العرب أو المسلمين أو الغرب فذكره جان دارك جاء في معرض حديث الكاتب الإنجليزي نيفيل بربور Nevill Barbour عن لالا فاطمة نسومر التي شبهها « بالمقاومة الفرنسية جان دارك حين كانت تقود مقاومة وطنية ضد وجود الإنجليز في فرنسا»[1].

وَوَرَدَ ذكر شخصية تاريخية غرب يةمعروفة في رواية **"الطوفان"** ألا وهي شخصية سبارتاكوس « التي كانت أم البنين تتخيل لو أن الأمير يستطيع الفرار مثل سبارتاكوس بأصحابه من الصناديد الأوفياء ، فيعود إلى المحروسة المحمية البيضاء يوما »[2].

يتضح من خلال ذكر الروائي لهاتين الشخصيتين الغربيتين أن اهتمام الكاتب بهذا النوع من التوظيف دلالة صريحة على وجود وعي تاريخي يسعى من خلاله إلى خلق تشابه بين أبطال الوطن لالا فاطمة نسومر والأمير فهما في مكانة جان دارك وسبارتاكوس ومثلهما شأنا في البطولة والكفاح وهذا ما خلق تفاعلا بين الشخصيات التاريخية والشخصيات التي يتحدث عنها الخطاب السردي .

---

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد3 ، الطوفان ، ص 260 .
[2] المصدر نفسه : المجلد3 ، الطوفان ، ص 411 .

ومن الشخصيات الغربية الأخرى التي أشار إليها الروائي وتفاعل معها نص **"حيزية"** نجد هتلر ،غير أن الغالب في هذه الرواية هي الشخصيات العربية والإسلامية والجزائرية التي نحاول أن نلخصها في الجدول التالي :

التناص التاريخي	الصفحة
أو على الأقل تصبح قائدا أو باشاغا في إحدى المدن الجميلة وبعمامة صفراء تحتها رداء أبيض شفاف وكأنك " الإمام مالك " أو كأنك " أبو حنيفة " أو كأنك " الشافعي " أو كأنك " ابن عباس " والذي كان يقول له عمر: " غص غواص " .	83
حين كان ابليسا رجما حين عصى وتكبر رفض السجود (لأدم) .	92
والريح عجوز تلطم أمامكم ، تلطم وأنتم تنظرون إليها وهي تقتلع شجيرات الزهر المنفتح ، وريحكم عجوز " المتنبي " نلطم .	629
أنظروا يا أطفال تلك صفاتها في الأفق ، البعيد هذا هو زمانها " حيزية " ياأطفال ستولد قريبا ارقبوا هذا الميلاد الممن سيتمخض ، ودرسنا هذا في مرونة المضمونة وفي رواية الهامل عند " الشيخ الهامل " .	627
ريح الخريف المزمجرة بين الشوارع والأحياء الراكضة في كل اتجاه تنتحب كعجوز " المتنبي " حين كانت تلطم .	629
" كالخنساء " حين كانت تبكي صخرا " كهند " حين كانت تندب حظها العاثر في بدر .	627
مستحيل يا عمي الصباغ هي حيث تعتال لا تسلم أحد إلى أهله ، هل أسلمت جثة " رضا حوحو" ؟ هل سلمت جثة " العربي التبسي" .	642
وابك معي يا سيدي " الهواري " فأنت الولي الصالح .	658
أنا الذي درس الموطأ في مرونة المصونة وبشرح " الدرديري بخليل " .	
وهل في مثل هذا يسأل الناس ؟ وكيف غاب عنهم حديث " عائشة" فقيمة الأمة الأولى ...	
هيئة لم ترى لها مثيلا من قبل قط لو تمثل للنساء نفتهن بجهالة ، لقطعن ايديهن لصوحبات " يوسف " لكان شغفهن حبا .	681
لم تغن منذ زمن طويل منذ كانت تنعشق صوت " الشيخ حماد " وهو يصدح .	690
والفذي يعنيك أنت ان تحافظ على مكانتك منصبك في ضريح " سيدي الهواري "	694
زرت " سيدي الهواري ، سيدي الحسن ، سيدي الحواس ، سيدي بوتليليس ، سيدي يوسف ، سيدي بومدين ، سيدي عبد الرحمان " .	698
يستحيل أن تكون مثل أحد هؤلاء الآن مثل بل كأنك " مسيلمة " وكأنك " عمرو بن هشام " حتى لا تقول : " أبوجهل " وكأنك "	711

عمر بن ود " .	
يشتمونك كالكلب وأنت تمر في حي الحمري ويلك – على أولاد الحمري الحي الذي غنى عنه " أحمد وهبي " .	
لا تكاد تنام طول الليل أرق يعذبك ، مؤرق ومع ذلك لا أنت سقيم ولا أنت عاشق كما قال " الأعشى " منذ القدم .	716
تحب طرق " هتلر " .	
أأنت أقل شرا وخبثا ولؤما وفسادا من قريش ، الذي ظهر لها في دار الندوة بالله على الشيخ " النجدي " .	719
بالله على الشيخ " النجدي " لو يظهر لك أنت أيضا فما بال الشيخ " النجدي " لا يظهر لك أنت ويظهر " لأبي سفيان " أو " عمر بن هشام " .	656
وأنت تخطب بصوتك الجهير كأنك " سعد زغلول " أو " عبد الحميد بن باديس " أو " الأمير عبد القادر " في تافنة أو شعبان في معركة " مزغران " أو كأنك " بهواة " فر من معركة " درقاوة " أو كأنك الشيخ " الكامل " يوم التخلي في زاوية " الهامل " العامرة.	656
لو صور فقط جزء مما عاينت في حقول النار لأصبح الطغاة أعدل من " عمر بن الخطاب " .	740
بل لأصبح " هتلر " أرحم من " علي بن أبي طالب " بل لأصبح " فرانكو" هو " أبا ذر " بل لأصبح " سالازارا " " عمر بن عبد العزيز " بل لأصبح " جان بوكاسا " ديمقراطيا .	740
وتتمنى أن تمشي في الهواء فتمشي ولا صاحب صاحب " ابن عربي " حين كان يطير إلى جبل قاف ليحادث الحية العظيمة .	745
وحين كانت كل الزوايا تكفر " ابن باديس " .	764
وأنت حتما أيضا حركي ممتاز وحركي على الرغم من أنك درست الفقه على مذهب " مالك " .	765
وأنت أسطورة الجمال وأسطورة الأساطير " وزليخا " أنت " عائشة " وزبيد " أنت " وفاطمة " أنت " وهند " أنت " وخديجة" أنت "وكاهنة " أنت وكنت قبلهن جميعا وبقيت بعدهن جميعا وأين الغانيات من الخالدة .	754
ودعك من نفاق الإنسانية أنانية الإنسان منه كان ألم يقتل" قابيل وهابيل ؟ منذ الأزل .	827
وكل الأشياء ممكنة عند "هند ابنة الخشن"وهند بنت الحسن" ...	631
وكم كان خيالكم يسرع مع صفة تلك الفتاة الرباء الحسناء التي أغرت " الحارث بن سليل " على شيخوخته . فهل ستتبق السماء على الأرض ؟ وقالتها " عائشة " في مكة ويوم ولى " على " و كانت تريد " طلحة " أو " الزبير " وتمنت أن تنطبق السماء على الأرض .	774

تقاتل الصحابة في صفين ، وفي يوم الجمل . وقتل " الأمين " " المأمون " ، وقتل أبا حمو ابنه بتلمسان وقتل ساسة ساسة آخرون ، وإلى اليوم .	826
لم تكن تدري لم ضاع اللبن في الصيف من " دحسوس بنت لقيط " بعد أن فركت " عمرو بن عدس " .	709
أرادوا أن يجعلوا كشعور نسائهم ، أن يجعلوه باروكة لهم ، أرادوا أن يجعلوك أمة طائعة ... تكنسين قاذوراتهم كما كانت تفعل الجواري " لشارمان " .	754

إن حرص الكاتب على الإشارة إلى هذا العدد الكبير من الشخصيات بمختلف جنسياتها ، أعطى تفرد البنية الروائية إذ أسهم في خلق جماليتها لما تحمل من إشارات تثير في ذهن المتلقي ظلالا وأبعادا تغني التجربة وتعمق مضمونها .

ومما يدخل ضمن انفتاح الخطاب التاريخي على الخطاب الأدبي ما نجده من اقتباسات تفردت بها **"ثلاثية الجزائر"** حتى أضحت مرجعا تاريخيا مهما إذ لاحظنا أن « الواقع التاريخي يحُلُّ في المتخيل الروائي، فتكثر الإقتباسات »[1] لتحقق فنيا في قضايا كثيرة لا يتسع المجال لذلك غير أننا سنحاول أن نشير إلى بعض الإقتباسات الواردة في الثلاثية كما يبين الجدول أدناه :

الرواية	صاحب الإقتباس	الصفحة
الملحمة	الفارابي .	39
	ابن خلدون .	45
	القزويني .	19
	التمكروتي .	142
	أحمد توفيق المدني .	174-160
	مبارك بن محمد الميلي .	155
	أحمد بن يحي بن فضل الله العمري .	25
الطوفان	أبو القاسم سعد الله	447-262
	القزويني .	-381-338 370
	مبارك بن محمد الميلي .	275
	كارل بروكلمان .	448-262
	أحمد بن عثمان خوجة .	-284-252 -333-285 300-334

[1] عبد الملك مرتاض : الأعمال السردية الكاملة ، المجلد1 ، ص 48 .

		إلى303-325-328
	عبد الرزاق البيطار .	283-350-366-399-425-426
	محمد بن عبد القادر الجزائري .	290-291-348-349-365-416-427
	أحمد باي .	329
	نابلون الثالث .	418-419
	المسعودي .	337
	أبو حامد الغزالي .	377
	نجيب محمد البهيتي .	383
	المقري .	387
	محمد كرد علي .	424
	الأمير عبد القادر .	389-396
	أحمد توفيق المدني .	464
الخلاص	محمد بن محمد كمال الدين الحسيني الأدهمي .	535
	أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي .	549

برز لنا من خلال الجدول استلهام الروائي لعدد من النصوص المقتبسة التي كان يعود إليها كلما ناقش فكرة أو قضية أو مشكلة فجاءت جزءا من مكونات خطابه الروائي اندمجت فيه بكل يسر ، فبينت لنا قدرة الروائي على توظيف مخزونه التاريخي معبرا بذلك عن انفتاح نصوصه على استشهادات كثيرة تؤيد ما أراد توضيحه من أخبار حول المدينة الفاضلة وأم المدائن الكبرى وأم العساكر في محاكمة إبداعية جميلة .

ومن أنماط التفاعل النصي في المدونة استخدام الروائي للنصوص الشعرية التي أضفت على النصوص المتعة والجمال الفني وعبرت في الوقت ذاته عن التجربة التي أراد الكاتب تقديمها فزادتها إيحاء ودلالة وأضافت إليها الكثير من الأبعاد التي يستشفها القارئ ويصل إليها .

انفتحت الثلاثية على الشعر العربي الفصيح فعجت نصوصها به ولعل أصدق دليل على ذلك الجدول التالي :

الرواية	البيت الشعري	الصفحة
الملحمة	فمن يَأتِنَا يُلَمِّمْ بنا في دِيارنا يَجِدُ حَطَبًا جَزْلاً ونارا تأججا!	105
	لا نَسَبَ اليَومَ ولا خُلَّةٌ اتّسَعَ الفَتْقُ على الرَّاتِقِ .	138
	ذهب الحمار بأمِّ عَمْرو فلا رَجَعَتْ ولا رجع الحمار .	167
	أَمَنْ تَذَكّرَ جيران بِذِي سَلَمِ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرى من مُقْلَةٍ بِدَمِ؟	173-172
	تَلَتْ رُسَلَ البشَائِرِ يومَ عِيدِ علينا سورة الفتح السعيد .	175-174
الطوفان	أماطت عن محاسنها الخِمَارَا فَغَادرتْ العُقُولَ بها حَيَارىَ .	230
	نَعِيبُ زَمَاننَا والعَيْبُ فِينَا ولو نَطَقَ الزّمَان إذن هَجَانَا .	328
	أَيُّهَا السَّائِل عَنْهُمْ وَعنِّي لَسْتُ مِنَ قيسٍ ولا قَيْسٌ مِنِّي .	332
	لا نَسَبَ اليَومَ ولا خُلَّةٌ اتّسَعَ الفَتْقُ على الرَّاتِقِ .	462
	وأشقر تحتي ، كَلّمَتْهُ رِماحهم . مِرارا ، ولم يشك الجوى ، بل وما التوى	355
	لنا في كلِّ مكْرُمةٍ مجال ومن فوق ، السَّماك لنا رجال .	356
	فلو أنّكِ في يوم الرَّخاء سَألْتِني . فِراقَك لم أَبْخلْ ، وأنت الصديق.	369
	تُسَائِلُنِي أمُّ البنين وإنّهَا لأعلم من تحت السماء بأحوالي .	370
	كيف الوصول إلى سعاد ودونها قُلَلُ الجبال ، ودونهنَّ حتوف؟	375
	أحِبَّ أمَّ خالدٍ وخالداً حُبًّا سُخاخينا ، وحُبًا باردا ! .	388
الخلاص	بباتنة صوت البشائر لعلعا فأطرب أوراسا بها والشّلعلعَا .	492
	بلادي وإن جارت عليَّ عزيزة ولو أنّي أعْرى بها وأجوعُ	501
	قالو: لقد بخلوا عليك أجبتهم : أهلي ، وإن بخلوا عليّ كِرامُ	501
	كُتِبَ القَتلُ والقِتالُ علينَا وعلى الغَنِياتِ جرُّ الذيُولِ !	511
	خلت الديار فسُدْتُ غير مُسَوَّدِ ومن الشقاء تفرُّدي بالسُّؤْددِ !	519
	جاء شقيقٌ غاضا رمحه إنّ بني عمِّكَ فيهم رماحْ !	523
	إذا كنتَ في كُلِّ الأمور معَتابًا صديقك ، لم تَلْقَ الذي لا تُعَاتِبهُ!	
	صربنت الكأس عنّا أمَّ عَمْرو وكان الكأس مجراها اليمينا !	526

لقد اختصرنا ذكر بعض الأبيات الشعرية التي وظفها الروائي لما لها من طاقة إيحائية كبيرة لإضاءة معاني النصوص وإثرائها ، إذ زادت هذه النصوص القديمة من رفع مستوى النصوص الروائية التي وردت فيها والتي واكبتها هي الأخرى من حيث صيغتها وألفاظها ومعانيها .

لقد ظهرت هذه الأبيات في عدة مناقشات ، وردت في بنية النصوص مبينة أن الروائي أحي المعنى والظلال والأبعاد التي تكتنف هذه الأبيات وبعثت روحها من جديد لتسري في متون نصوص .

وبالإضافة إلى حديث الروائي عن الشخصيات التاريخية والإقتباس من أمهات الكتب وتوظيف الأبيات الشعرية وبخاصة القديمة منها . نكتشف في الثلاثية تناصا واضحا بين الأم زينب وشهرزاد التي تروي للملك حكايتها المثيرة فتبدأ في الحكاية كلما حل الليل وتسكت عن الكلام المباح في الصباح وهذا ما جعل الأم زينب تحذو حذوه فهي التي تظهر في الليل لتروي أخبار المدائن وتقول حينما يحل الصباح « كيف أواصل الحكي ، ياأولاد، وهذا الليل قد ولى ؟ ! أم كأنكم لم تسمعوا الدِّيكة وقد صدحت أصواتها ؟ »[1] ، وبهذا فهي تقتفي أثر شهرزاد في الظهور والإختفاء .

نرى مما سبق أن الروائي وهو يحكي حكاي ات الثلاثية التي جعلها روايات في عشق الوطن واللغة ،كانت له وقفة عميقة مع التاريخ إذ أبدى من خلال نصوصه قدرته الفائقة على كسر الجدار بين التاريخ والإبداع وذلك بالمزج بينها في خطاب روائي جميل كانت ثمرته **"ثلاثية الجزائر"** .

[1] المصدر السابق : المجلد3 ، الطوفان ، ص 292 .

خاتمة

خاتمة

يعد البحث إطلالة نقدية تحليلية تهدف إلى البحث في الآليات النصية للمدونة وتحليلها لاكتشاف مواطن التحول في هذه النصوص السردية وإبراز خصوصيتها ، بصفتها نصوصا إبداعية ذات طابع جمالي مميز وخطاب روائي له خصوصيته التي جعلته ذا كثافة فنية عالية ، من هنا كانت هذه الدراسة الباحثة في نصوص المدونة تجسيدا نقديا تطبيقيا يظهر خصوصيتها .

إن ثراء الخطاب الروائي المختار للدراسة من ناحية المضمون والشكل والدلالة والأبعاد جعلنا نصل بعد تطبيق المنهج البنيوي عليه إلى جملة من النتائج ، أسفرت عنها تقسيمات البحث في الفصول الخمس وظهرت من خلال مجمل الدراسة نتائج عامة أيضا ، فسجلنا النتائج الأولى في ختام كل فصل ونحاول في هذه الخاتمة الوقوف على أهم النتائج العامة للبحث فيما يلي :

- لقد واكبت النماذج المدروسة تحولات الواقع الجزائري ، إذ صور الروائي من خلالها معاناة الشعب الجزائري أثناء استعداده للثورة ثم قيامه بها ، كما صور معاناته من نظام الحكومة الفاسد بعد الثورة ، ولم يُغفل في تصويره لتضحيات الشعب الجزائري الحديث عن مرحلة التسعينيات التي كانت ضريبتها باهظة عليه كما سعى الروائي إلى إبراز معاناة الشعب بتتبعه مسار كفاحه منذ القرون الماضية ، فوقف على أهم المراحل التي مر بها تاريخ الجزائر ، وهو يهدف من وراء كل هذا إلى نقد الواقع وتعريته ، فعبرت نصوصه عن الإزدراء من الوضع السياسي والإجتماعي في كل مرحلة ، وهو في كل هذا يعرض الواقع برؤية أدبية تميز كل عمل من أعماله .
- لاحظنا عودة السارد إلى الماضي سواء الماضي القريب أو البعيد لربطه بالحاضر مثلما ربط بين ماضي الثورة وحاضر الأحداث الدموية في مرحلة التسعينيات ، لذلك تكررت كثيرا أحداث النصوص بين زمن الماضي والحاضر .
- تمكن عبد الملك مرتاض من أن يبدع عالما متخيلا له حقيقته السردية التي شابهت أحداث الواقع وشخصياته ، غير أنه أدخل عليه من الأساليب السردية الحديثة ما جعله خطاب سردي يستحق الدراسة والتحليل .
- سطر عبد الملك مرتاض من خلال بعض أعماله تاريخ الجزائر بوقوفه على الأحداث والأوضاع التاريخية والسياسية والإجتماعية ، مؤيدا أعماله

بشخصيات تاريخية بارزة وكأنه بذلك يعيد كتابة تاريخ الجزائر بطريقته الخاصة .

- تسربت مختلف الأنواع التراثية من أمثال وأغاني وتعابير ومعتقدات شعبية وأساطير وحكايات وخرافات وغيرها إلى معظم رواياته بأسلوب خلاق أسهم في بعث خصوصياتها ، وأبان عن الخلفية الثقافية الواسعة للكاتب وعن إمتداد أفاق التجريب لديه .
- إن إنفتاح بعض نصوص المدونة وبخاصة نص **" مرايا متشظية "** على العجائبية جاء بغرض تعميق تأويله ، باعتباره نص عالج مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر وإضفاء العجائبية عليه تجعل قراءاته تتعدد لتأخذ أبعادها الحقيقية .
- اعتمدت بعض روايات عبد الملك مرتاض على اللغة الشعرية التي تبين ذلك التفاعل بين لغة الشعر ولغة الرواية ، مما أوجد لنا نصوصا تخترق المألوف والعادي إلى أفاق الرمز والدلالة والتأويل .
- من بين أهم الأساليب التي وضفتها روايات عبد الملك مرتاض نجد أسلوب الحوارات المختلفة وأسلوب التذكر والعودة إلى الماضي وأسلوب الوثيقة التاريخية والإقتباس، باعتبارها أهم العناصر الحاملة لجملة من الأفكار والقيم الفكرية والإجتماعية والتاريخية .
- تنوعت الشخصيات الواردة في النصوص بين شخصيات تاريخية ومجازية وعجائبية وواقعية كان لها دورها في تطوير أحداث النصوص .
- توظيف الكاتب لنصوص الشعر والنثر بأنواعها كشف لنا عن سعة ثقافته وقدرته على تنويع نتاجه الأدبي .
- جعل عبد الملك مرتاض من الأدوات الفنية السردية طريقة ناجحة للوصول إلى غاية الحكاية .
- عمد إلى تغيير نمط البنية الزمنية الذي كان في الأعمال السردية التقليدية وسعى إلى تنويعه في الأعمال الجديدة فالزمن فيها لا يجري على خط مستقيم تتعاقب فيه الأحداث والوقائع بصورة متسلسلة ، بل أضحى زمنا متداخلا ومعقد يستخدم فيه الروائي تقنيات سردية مثل الإسترجاع والإستباق ، وإن كان الاسترجاع هو الأغلب ، كما عمد إلى تسريع السرد بأسلوب الحذف والتلخيص وتعطيله بوساطة المشهد والوقفة، وإن كانت تقنيتي التسريع هي الأكثر استعمالا عنده وذلك من أجل خلق عنصري التشويق والإثارة .
- اشتغال المدونة على الفضاء الروائي بأنواعه وبخاصة الفضاء الجغرافي والفضاء العجائبي أثار في المخيلة بعض الأماكن الموجودة في الواقع وبعث

الدهشة والاستغراب في بعض الأفضية الغرائبية ، فهو بهذا مثل عنصرا فاعلا ومؤثرا له دلالته الواضحة التي يحس بها المتلقي .

- إن تفكيك زمن السرد وخلخلته في الأعمال الحديثة لعبد الملك مرتاض ضاعف من حيرة القارئ ، مما عزز الاهتمام بالواقعة السردية ، وأثار فضول القارئ لكشف خفايا النصوص .
- إن دراسة البنية الصوتية وإن تشعبت بين زمن السرد ومستوى هذا السرد ، إلا أنها مكنتنا من التعرف على موقع السارد من السرد وعلاقته بأحداثه وشخصياته وأتاحت لنا معرفة العلاقة القائمة بين البنية السردية من خلال تدخلات السارد ومختلف البنى الأخرى .
- استعمل الروائي لغة ملائمة للحوار والوصف والسرد ومنسقة مع إيقاع جميل ظهر في التكرار والتضاد ، وما يظهر على مستوى البنية اللغوية أيضا تشابك وتعانق نصوص مختلفة من الخطاب القرآني والموروث الشعبي والجانب التاريخي في نص واحد أسهمت في إثارة ذاكرة المتلقي .
- ظهور ثلاثية الجزائر في الأعمال السردية الكاملة لعبد الملك مرتاض أضفى على السرد أسلوبا جديدا وطريقة خاصة في تقديم الإبداع الروائي .
- تقيد عبد الملك مرتاض ببعض التوجيهات والآراء النقدية التي كانت توجه أعماله لكنه سرعان ما فضل أن يخضع لطريقته الخاصة في الإبداع غير آبه بما يوجه إلى أعماله من نقد ، إذ وجدناه يعود في ثلاثية الجزائر إلى بعض الأساليب والتقنيات الموجودة في الرواية التقليدية .
- حضيت المرأة في أعمال عبد الملك مرتاض بمكانة رائدة فظهرت إبتسام بطلة رواية **" دماء ودموع "** وظهرت فاطمة التي تقاسمت البطولة مع سعيد في رواية **" نار ونور"** وظهرت خيرة المرأة الضحية في رواية **" الخنازير "** وعائشة في رواية **" وادي الظلام "** وبرزت المرأة الرمز زينب في رواية **" صوت الكهف"** وحيزية في رواية **" حيزية "** إلى جانب ظهور المرأة العجائبية والأسطورية عالية بنت منصور في رواية **" مرايا متشظية "** والأم زينب في **" ثلاثية الجزائر "** ، وما توظيفه للمرأة في هذه النصوص إلا إدراكا منه بقيمتها ودورها في تطوير أحداث المتن .
- تميزت عناوين رواياته بطابعها السيميائي الذي جعلها تنزاح عن معناها الظاهري إلى معنى آخر غير ظاهري أراده الكاتب ، كما ظهر من خلال العناوين التالية : الخنازير ، صوت الكهف ، مرايا متشظية ، حيزية وهي دلالة واضحة على سيميائية هذه العناوين .
- معظم الألوان التي وظفها الكاتب في نصوصه كان لها طابعها الرمزي إذ تشير في مجملها إلى علم الجزائر اللون (الأبيض ، الأحمر و الأخضر) .

- أسهم الخطاب السردي لعبد الملك مرتاض في تحديد مسار الرواية الجزائرية تأسيسا وتأصيلا وتجريبا .
- انفتحت أعمال عبد الملك مرتاض على عالم التجريب فلم تستقر على طريقة أو نمط معين بل حاول أن يقدم فيها الجديد والمغاير في كل تجربة سردية أبدعها ويستحدث في عمله كل ما يجعله مميز .
- وظف الروائي في مجمل رواياته شخصيات كانت وظيفتها تسخير الدين لخدمة نظام المستعمر وذلك بتغلغلها في أوساط المجتمع ومحاولتها تحريف تعاليم الإسلام وخلق جو من الترهيب النفسي والذهني تحت غطاء الدين كما ظهر في شخصية الفقيه الأعرج في رواية **"حيزية "** وفي الشيخ الأقرع والفقيه الأعور في رواية **"صوت الكهف "** وفي شخصية أبي الهيثم في رواية **"وادي الظلام "** وفي شخصية الأعور الأعرج شيخ القبيلة البيضاء في رواية **" مرايا متشظية "** .
- امتلك عبد الملك مرتاض قدرة فنية كبيرة في صياغة الخطاب السردي بعامة وطبعه بطابع جزائري خاص .
- معظم أعمال عبد الملك مرتاض تدور حول تاريخ الجزائر وفي كل عمل كان يقف عند مرحلة معينة إلى أن جمع معظم هذه المراحل ملخصة في ثلاثية الجزائر .

كانت هذه أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراستنا البسيطة لمدونة عبد الملك مرتاض والتي كانت فحصا لمكونات بنيتها للوقوف على مميزاتها في ضوء رؤية نقدية جديدة سعت إلى تبيين طابعها الجمالي ودلالتها وبنيتها ، غير أن هناك العديد من الظواهر الأدبية مازالت تستدعي الدراسة والبحث والتحليل مثل : خصائص السرد التاريخي ، التناص الداخلي ، اللغة الصوتية ،الخصائص السيميائية وغيرها من الجوانب المهمة ، وسنخصص جهدنا لدراستها مستقبلا والله الموفق .

قائمة المصادر والمراجع

" القرآن الكريم "

قائمة المصادر والمراجع :

عبد الملك مرتاض الأعمال السردية الكاملة : المجلد 1 ، 2 ، 3 ، 4 منشورات مختبر السرد العربي ، جامعة منتوري – قسنطينة ، 2012 .

المراجع باللغة العربية :

1 -**إبراهيم السيد :** نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء ، القاهرة ، 1998.

2 -**إبراهيم جنداري :** الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد 2000 .

3 -**إبراهيم خليل :** بنية النص الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، عمّان ، الأردن ، 2009 .

: بنية النص الروائي ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2010 .

4 - **إبراهيم صحراوي :** تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية " رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا " ، ط1، دار الأفاق ، الجزائر ، 1999 .

5 -**إبراهيم عباس :** الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ، الجزائر 2002 .

6 -**أحمد دوغان :** الأدب الجزائري الحديث ، ط 1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1996 .

7 -**إدريس بو ذيبة :** الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، وزارة الثقافة ، الجزائر2007 .

8 -**أسماء شاهين :** جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 2001 .

9 -**آمنة يوسف :** تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، 1997.

10 - **أنيس فريحة :** مشكلات اللغة العربية ، دار النهار ، ط 1 ، بيروت 1966 .

11 - **بشير بويجرة محمد :** الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1986 .

: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري
(1970- 1986) ،ج1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط 1 ، وهران ، الجزائر ، 2001 - 2002 .
12 - **بلحيا الطاهر:** التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، 2000 .
13 - **تزيفتان تودوروف :** مقولة السرد الأدبي ، نقلا عن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، مجموعة من المؤلفين (مترجم) ، منشورات إتحات كتاب المغرب ، ط1 ، 1992 .
14 - **تمام حسان :** اللغة العربية معناها ومبناها ، عالم الكتب ، ط 5 ، القاهرة ، 2006 .
15 - **حسن بحراوي :** بنية الشكل الروائي " الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية "، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2000 .
: بنية الشكل الروائي " الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية "، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1990.
: بنية الشكل الروائي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2009 .
16 - **حسن خمري :** في الرواية العربية الجديدة ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2009 .
17 - **حسين خالد حسين :** شعرية المكان في الرواية الجديدة ، " الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا " كتاب الرياض ، عدد 83 ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، 2000 .
18 - **حميد لحميداني :** بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1993 .
: بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 .
: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000.
: من أجل تحليل سوسيو بنائي لرواية المعلم علي بن ميد (د ط) الدار البيضاء ، المغرب ، 1984.
: الرواية المغربية ورئية الواقع الإجتماعي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985.
: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط3 ، 2000 .
19 - **داود سلمان الشويلي :** ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .
20 - **سامي سويدان:** أبحاث في النص الروائي العربي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .

21 - **سعيد سلام :** التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، د ط ، 2010 .
22 - **سعيد شوقي :** محمد سليمان ، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، أيتراك للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2000 .
23 - **سعيد يقطين :** السرديات والتحليل السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2012 .
: القراءة والتجربة ، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1985 .
: الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1997.
: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1989 .
: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط3 ، 1997 .
: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط4 ، 2005 .
: قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1997 .
24 - **سمر روحي الفيصل :** الرواية العربية ، البناء والرؤيا ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2003 .
: السجن السياسي في الرواية العربية ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1983، أما الإشارة المرجعية فتعود إلى الطبعة الثانية ، دار جروس برس ، طرابلس ، لبنان ، 1994.
: بناء الرواية العربية ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 1995.
25 - **سمير الحاج شاهين :** لحظة الأبدية ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت 1980.
26 - **سمير المرزوقي ، جميل شاكر :** مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، تونس ، 1985 .
: مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1985 .
27 - **سيزا قاسم :** بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، القاهرة ، مصر ، 2004 .
: جماليات المكان ، مجموعة باحثين ، الناشر عيون المقالات ، ط2 ، الدار البيضاء ، 1988 .
* بحث (جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور : مدحت الجيار) .

* بحث (ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر: أحمد طاهر حسنين)
* بحث (مشكلة المكان الفني : يوري لوتمان ، ترجمة وتقديم سيزا قاسم (المكان ودلالاته) .
28 - **شاكر النابلسي :** جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1994 .
29 - **الشريف حبيلة :** بنية الخطاب الروائي ، عالم الكتاب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 2010 .
30 - **شعيب حليفي :** شعرية الرواية الفانتاستكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 1977 .
: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، د ط ، الرباط ، 1999 .
31 - **صالح ابراهيم :** الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 2003 .
32 - **صالح صلاح :** سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2003 .
33 - **صبري حافظ :** الحداثة والتجسيد المكاني ، مجلة فصول ، ع 4 ، القاهرة ، 1984 .
34 - **صلاح فضل :** أساليب السرد في الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط1 ،الشارقة ، 1992 .
35 - **صلاح يوسف عبد القادر :** في العروض والإيقاع الشعري ، الأيام للطباعة والنشر ، د ط ، الجزائر ، 1997 .
36 - **طه وادي :** صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، ط2 ، القاهرة ، 1980 .
37 - **عبد الحميد المحادين :** التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1999 .
38 - **عبد الرحمن منيف :** الكاتب والمنفى ، دار الفكر الجديد ، ط 1 ، بيروت ، 1992.
39 - **عبد الرحيم الكردي :** الراوي والنص القصصي ، دار النشر للجامعات ، ط1 ، القاهرة ، 1996.
40 - **عبد الصمد زايد :** المكان في الرواية العربية ، الصورة والدلالة ، كلية الآداب ، منوبة ودار محمد علي للنشر، تونس ، 2003 .
: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة ، الدار العربية للكتاب ، د ط ، تونس ، 1988 .

41 - **عبد العزيز المقالح :** تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، اللاذقية ، سورية ، دت .
42 - **عبد الفتاح عثمان :** الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1993 .
: بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1982 .
43 - **عبد اللطيف محفوظ :** صيغ التمظهر الروائي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ط1 ، بنمسيك ، الدار البيضاء ، 2011 .
: وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2009 .
44 - **عبد الله أبو هيف :** الإبداع السردي الجزائري ، وزارة الثقافة ، الجزائر 2007 .
45 - **عبد الملك مرتاض :** في نظرية الرواية ، بحث في تقنية السرد ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 240 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 .
: ألف ليلة وليلة ، " تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1993 .
: الميثولوجيا عند العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر ، تونس ، 1989 .
: تحليل الخطاب السردي " معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1995 .
46 - **عبد المنعم زكريا القاضي :** البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، (الهرم) الجيزة ، مصر ، 2009 .
47 - **عبيد مهدي :** جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه " حكاية بحار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد " ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2011 .
48 - **عزالدين اسماعيل :** التفسير النفسي للأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، 1962
49 - **عمر الطالب :** الإتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، دار العودة ، بيروت ، 1971 .
50 - **عمر عيلان :** في مناهج تحليل الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008 .
51 - **فريد الزاهي :** النص والحسد والتأويل ، إفريقيا الشروق ، ط 1 ، المغرب ، 2003 .

52 - **كريم ربحي :** التضاد في ضوء اللغات السامية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1975.
53 - **لؤي حمزة عباس :** سرد الأمثال ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 .
54 - **محمد الطول :** البنية السردية في القصص القرآني ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، الجزائر ، 1991 .
55 - **محمد برادة :** أسئلة الرواية ، أسئلة النقد ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، المغرب ، 1996 .
: الرواية العربية ، واقع وأفاق ، دار ابن رشد ، ط 1، بيروت ، 1981 .
56 - **محمد تحريشي :** أدوات النص ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ت 2000 .
: العامية في الخطاب السردي الجزائري ، استثمار الموروث ، تعدد المقروء ، الملتقى الدولي الثالث حول السرديات ، ندوة في محور القراءة وفاعلية الإختلاف في النص السردي ، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 3 - 4 نوفمبر 2007 .
: في الرواية والقصة والمسرح ، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية ، دار دحلب للنشر ، الجزائر، 2007 .
57 - **محمد رياض وتار :** توظيف التراث في الرواية العربية ، إتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، دمشق ، 2000 .
58 - **محمد صابر عبيد :** من أجنحة الشر إلى أفق السرد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2008 ،
59 - **محمد عبد الله عطوات :** اللغة الفصحى والعامية ، دار النهضة العربية ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2003 .
60 - **محمد عزام :** شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2005 .
61 - **محمد علي الشوابكة :** السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف ، "البنية الدلالية" ، دط ، مطبعة الروزانا ، منشورات أمانة ، عمان الكبرى ، 2006 .
62 - **محمد عناني :** المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط3 ، القاهرة ، 2003 .
63 - **محمد فتحي الشمال :** تجربة زياد قاسم الروائية ، ط 1، دار وائل للنشر، عمان ، الأردن ، 2002 .
64 - **محمد نجيب العمامي :** في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ط1 ، دار محمد علي للنشر ، صفاقص ، 2005 .

65 - **محمود أمين العالم :** أربعون عاما من النقد التطبيقي ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، 1994 .
66 - **مخلوف عامر :** الرواية والتحولات في الجزائر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، سوريا ، 2000 .
: توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، منشورات دار الأديب ط1 ، وهران ، الجزائر ، 2006 .
67 - **مراد عبد الرحمن مبروك :** بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
68 - **مصطفى فاسي :** دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 .
69 - **منى علي سليمان الساحلي :** التضاد في النقد الأدبي منشورات جامعة قاريوس ، بنغازي ، ليبيا ، 1996.
70 - **مها حسن القصراوي :** بناء الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2004 .
: الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 .
71 - **موسى ربابعة :** التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن ، 2000 .
72 - **ميساء سليمان الإبراهيم :** منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، د ط ، دمشق ، 2011 .
73 - **نبيل راغب :** موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، ط1 ، 1996 .
74 - **نبيل سليمان :** جماليات وشواغل ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، 2003 .
: فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، 1994 .
75 - **نبيلة إبراهيم :** فن القص في النظرية والتطبيق ، منشورات مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر ، 1995 .
76 - **نقله حسن أحمد العزي :** تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ، ط 1 ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2011 .
77 - **نورالدين السد :** الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر ، د ط ، الجزء 2 ، الجزائر ، 2010 .
78 - **هيثم الحاج علي :** الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، الانتشار العربي ط1 ، ، بيروت ، 2008 .

79 - **واسيني الأعرج :** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986 .
80 - **وليد نجار :** قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1985 .
81 - **يمنى العيد :** في معرفة النص ، منشورات دار الأفاق الجديدة ، ط 3 ، بيروت ، 1985 .
82 - **يمينة بن مالك وآخرون :** الامثال الشعبية في المجتمع القسنطيني ، مختبر الدراسات اللغوية ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، مطبعة cirta copy .
83 - **يوسف وغليسي :** في ظلال النصوص ، ط1، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2009 .

المجلات :

1 -**أحلام مستغانمي :** الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد ، من نقد الواقع إلى البحث عن الذات ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد114 ، 1997.
2 -**رولان بارت :** مفهوم الأدب ، ترجمة محمد خيري البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الانتماء الغربي ، العدد3 ، بيروت ، 1988 .
3 -**بوشوشة بن جمعة :** جدلية الوطن ، المنفى وذاكرة الرهانات الخاسرة في رواية شرفات البحر لواسيني الأعرج ، مجلة عمان العدد 102 ، عمان الكبرى ، كانون الأول 2003 .
4 -**الخامسة علاوي :** قراءة في رواية وادي الظلام ، مجلة النص ، العدد 7 ، منشورات جامعة جيجل ، الجزائر ، 2007 .
5 -**سليم بتقة :** تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي ، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، ط 1، العدد 6 ، بسكرة ، الجزائر ، سنة 2010 .
6 -**صبحي الطعان :** بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكر، ج 23 ، الكويت 1994 .
7 -**محمد برادة :** الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، مجلة فصول ،ع 4 ، مج11 ، 1993 .
8 -**نورالدين السد :** تحليل الخطاب الشعري ، رثاء صخر نموذجا ، مجلة اللغة والآداب ، العدد 8 ، 1996 .
9 -**هلسا غالب :** المكان في الرواية العربية ، مجلة الآداب ، بيروت ، ع 2-3 ، 1980 .

10 - **حسن خمري** : سيميائية الخطاب الروائي ، مجلة تجليات الحداثة ، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها ، العدد 03 ، جامعة وهران ، الجزائر ، 1994 .

المعاجم :

1 -**ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) :** لسان العرب ، تحقيق عبد الله علي الكبير و محمد احمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، المجلد 5 و7 و8 و 13 ، الجزء 45 و 2 دار صادر ، بيروت ، 2005 .
2 - **ابن جني** (أبو الفتح عثمان بن جني) **:** الخصائص ، تحقيق عبد الحميد الهنداوي ، ط2 ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2002

3 -**أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا :** مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ، 1979 .
: مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، م3 ، دار الجيل ، ط3 ، بيروت ، 1991 .
4 -**أحمد مختار عمر :** معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد 1 ، عالم الكتب ، ط1 ،القاهرة ، 2008 .
5 -**إميل بديع يعقوب :** المعجم المفصل في الجموع ، دار الكتب العملية ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 2004 .
6 -**جبران مسعود :** معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، ط 7 ، بيروت ، لبنان ، 1992 .
7 -**الجوهري :** الصحاح تاج اللغة وصحاحج العربية ، تحقيق إميل بديع يعقوب ، محمد نبيل ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، لبدنان ، 1999 .
8 -**جيرالد برانس :** قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ميرية للنشر والتوزيع والمعلومات ، د ط ، القاهرة ، 2003 .
9 -**الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) :** أساس البلاغة ، تقديم أحمد قاسم ، المكتبة العصرية ، ط1 ، صيدا ، بيروت ، 2003 .
10 - **شعبان عبد العاطي وآخرون :** المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ط4 ، القاهرة ، 2004 .
11 - **صالح العلي الصالح ، أمينة الشيخ سليمان الأحمد :** المعجم الصافي في اللغة العربية
12 - **لطيف زيتوني :** معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 2002 .
13 - **مجموعة من المؤلفين ، إشراف محمد القاضي :** معجم السرديات ، دار محمد على للنشر ، ط1 ، تونس ، 2010 .

14 - **محمد الحسيني الزبيدي :** تاج العروس ، المجلد 20 ، دار الكتب العلمية ، ط7 ، بيروت ، 2001 .

الكتب المترجمة :

1 -أ ، أ **مندلاو :** الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1997 .
2 -**رولان بارت :** التحليل البنيوي للسرد ، ترجمة حسن بحراوي وزملائه ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، 1992.
3 -**تزيفتان تودوروف :** الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر، ط.2 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1990.
: مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة الصديق بوعلام ، دار الكلام ، ط1 ، الرباط ، 1993 .
4 -**جيرار جينيت :** مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، د ط ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د ت .
: خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف ، ط3 ، الجزائر، 2003 .
: عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2000 .
5 -**جيرار جينيت وآخرون :** نظرية السرد من النظر إلى التبئيرات ، ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1989 .
6 -**جيرالد برنس :** المصطلح السردي ، ترجمة عابد خزندار، تقديم محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ط 1 ، مصر ، 2003 .
7 -**رولان بورنوف و ريال أويلي :** معضلات الفضاء ، الفضاء الروائي ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، ط2 ، إفريقيا الشرق ، 2002 .
8 -**ز، م البيرسي :** الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، ط1 ، بيروت ، 1965 .
9 -**غاستون باشلار :** جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1984 .
10 - **ميخائيل باخيتن :** الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة ، 1987 .
11 - **ميشال بوتور:** بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، ط3 ، ط1 ، بيروت ، 1985 ، 1987.

12 - **ويليك رينيه وأوستين وارين :** نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب ، د ط ، سورية ، 1972.

الرسائل الجامعية :

1 -**بشير محمودي :** نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الأدب و اللغات والفنون ،2001- 2002 رسالة مخطوطة .

2 -**صالح ولعة :** البناء ولدلالة في روايات عبد الرحمن منيف ، رسالة دكتوراه ، مخطوط جامعة باجي مختار ، عنابة ، 2001 – 2002 .

الكتب باللغة الفرنسية :

1- Gérard Genett : Fugures II , Editions du seuil , Paris ,1969 .

: Figures III , essai de méthode cérés tusis , 1984 .

2- Julia Kristeva : Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, La Haye, Mouton, 1970.

3- M / BOUTOR : Déclaration , Le Figaro littéraire , Paris , du 1957.

: Répertoire 2 , Minuit , 1964.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات **الصفحة**

مقدمة
مدخل

الفصل الأول : بنية الزمن

توطئة : **21**
أولا : مفهوم الزمن : **22**
3 -الزمن لغة : 22
4 -الزمن في الاصطلاح السردي : 23
ثانيا – بنية المفارقات الزمنية : **25**
4 -بنية الإسترجاعات : Rétrospection : 26
1 1 أنواع الاسترجاع : 28
1 1 1 - الاسترجاع الخارجي : 29
1 1 1 1 - حركة الإسترجاع الخارجي في المدونة : 29
1 1 2 - الاسترجاع الداخلي : 46
1 1 2 1 - الإسترجاع الداخلي في المدونة : 47
2 - بنية الإستباقات : Ahticipatino : 54
2 1 - أنواع الإستباق : 55
2 1 1 - الاستباق كتمهيد : amorce : 55
2 1 2 - الاستباق كإعلان : 55
2 2 - حركة الاستباق في المدونة : 55
2 2 1 - الإستباق كتمهيد : 56
2 2 2 - الاستباق كإعلان : 57
2 2 2 1 - الإستباقات في شكل خطة : 64
2 2 2 2 - الإستباقات في شكل حلم : 65
2 2 2 3 - الإستباقات كإعلان ناقم : 66
2 2 2 4 - الإستباقات كإعلان استبشاري : 68
3 - تداخل الأزمنة : 69
ثالثا- علاقة الديمومة : **73**
3 -إبطاء السرد : 73
1 1 - الوقفة : Pause 74

1 1 1. الوقفة الوصفية في دماء ودموع ونار ونور : 74
✓ وصف الشخصيات : .75
✓ وصف المكان : 79
- المدرسة : 79
- مدينة وهران : 79
- حي سيدي الهواري : 80
- المقهى : 81
- القرية : 81
✓ وصف الطبيعة : 82
✓ الوصف السردي : 84
1 1 2 - الوقفة الوصفية في رواية الخنازير : 87
✓ الوصف التصويري : 87
- وصف الشخصيات : 88
- وصف الأشياء : 90
1 -الحقيبة : 90
2 -السيارة : 90
3 -البحر : 90
4 -مائدة الطعام : 91
5 -الصوت : 91
6 -الباب : 92
- المكان : 93
1 -الغرفة : 93
2 -الشقة : 93
✓ الوصف الرمزي : 94
- شهرزاد : 94
- الطفل الرجل : 95
- وسائل النوم : 95
- الشطاح : 96
- الحلم : 96
- اللون الأحمر (الدم) : 97
✓ الوصف السردي : 97
1 1 3 - الوقفة الوصفية في الروايات الجديدة : 99

✓ الوصف التصويري : 100
- وصف المكان : 100
- وصف الشخصيات : 103
✓ الوصف الرمزي : 106
✓ السرد الوصفي : 113
1 2 - المشهد : 117
1-2-1- إشتغال المشهد في المدونة : 117
2 - تسريع السرد : 128
2 1 - التلخيص : 129
2-1-1- التلخيص في المدونة : 129
2 2 - الحذف : Ellipse : 143
2-2-1- الحذف الصريح : 143
- الحذف المحدد : 144
- الحذف الغير محدد : 144
2-2-2- الحذف الضمني : 144
2-2-3- الحذف الافتراضي : 144
2-2-4- اشتغال الحذف في روايتي دماء ودموع ونار ونور: 145
✓ الحذف المحدد : 145
✓ الحذف الغير محدد : 146
✓ الحذف الافتراضي : 147
✓ الحذف الضمني : 147
2-2-5- اشتغال الحذف في رواية الخنازير : 149
2-2-6- اشتغال الحذف في الأعمال الروائية الجديدة : 149
✓ الحذف الافتراضي : 149
✓ الحذف الضمني : 151
رابعا - التواتر: Fréquence: 154
3 - التواتر المفرد : Singulatif : 154
4 - التواتر التكراري : Fréquence narrative : 154
5 -اشتغال التواتر في المدونة : 155

الفصل الثاني : بنية الفضاء

توطئة : 165

أولا : مفهوم الفضاء: 165
5 -الفضاء لغة : 165
6 -الفضاء Espace في السرد الغربي والعربي : 166
ثانيا ـ تجليات الفضاء في المدونة : 171
3 -الفضاء الجغرافي : L'espace géographique : 171
1 1 - تجليات الفضاء الجغرافي في المدونة : 172
توطئة : 172
1 1 1 - الفضاء الروائي المغلق : 173
- البيت : 175
- المدرسة : 182
- المغارة : 186
- المقهى : 193
- قاعة الطعام : 194
- السجن : 197
1 1 2 - الفضاء الروائي المفتوح : 203
- القرية : 203
- الشارع : 205
- حي سيدي الهواري : 207
- الجبل : 209
- المخيم : 210
- الغابة : 212
- البحر: 214
- المدينة : 216
- الأضرحة : 219
- الفصول :(فصل الخريف) : 222
2 - الفضاء العجائبي : 223
- جبل قاف : 225
- المقبرة : 231
- عين وبار: 234
- الكهف الأسطوري : (كهف الظلمات ، كهف زندل) : 237
- كهف الظلمات : 238

- كهف زندل : 241
- القصر : 243
- الروابي السريع : 247
- المجلس : 251

الفصل الثالث : بنية الصوت

توطئة : **259**

أولا ـ مفهوم الصوت : **260**

5 -الصوت لغة : 260

6 -الصوت في الإصطلاح السردي : 261

ثانيا- تجليات الصوت السردي : **262**

6 -الزمن السردي : 262

1 1 - الزمن السردي في المدونة : 262

1 2 - السرد المتزامن : 268

1-2-1- السرد المتزامن في المدونة : 268

7 -الضمير : 278

2 1 - الضمير في المدونة : 279

2 1 1 - ضمير الغائب : 279

2 1 2 - ضمير المخاطب : 291

3 - الراوي : 304

3 1 - راوٍ متموقع داخل الحكي : 306

3 1 1 - تجليات راوي متموقع داخل الحكي في المدونة : 306

3 2 - راوٍ متموقع خارج حكائي:Narrateur Extra diégétique 314

3 2 1 - تجليات راوي متموقع خارج الحكي في المدونة: 314

الفصل الرابع : بنية الصيغة

توطئة : **320**

أولا- مفهوم الصيغة السردية : **320**

3 -الصيغة لغة : 320

4 -الصيغة في الإصطلاح السردي : 321

ثانيا ـ إشتغال المسافة في المدونة : **325**

3 -حكاية الأقوال : 326

4 -حكاية الأحداث : 339
ثالثا- إشتغال المنظور في المدونة : 345

الفصل الخامس : بنية اللغة

توطئة: 359
أولا- مفهوم اللغة : 360
3 -اللغة لغة : 360
4 -اللغة اصطلاحا : 361
ثانيا- الخصائص الأسلوبية في المدونة : 362
7 -الوصف : 362
8 -الحوار: 368
9 -السرد : 372
10 - اللغة الفصحى والعامية : 375
11 - التضاد اللغوي : 381
12 - التكرار : 388
6 1 تكرار الألفاظ : 389
6 2 تكرار المقاطع والعبارات : 390
6 3 تكرار القصص والحكايات : 391
ثالثا- التناص : 392
4 -التناص مع الخطاب القرآني : 392
5 -التناص مع الموروث الشعبي : 396
6 -التناص مع التاريخ : 406

خاتمة : 414

فهرس الموضوعات: 431

الملخص

إن دراسة موضوع تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض عمل تطبيقي بالدرجة الأولى تبنى الطرح المنهجي للسرديات البنيوية للإجابة عن السؤال الرئيسي والتساؤلات الناجمة عنه والمطروحة بالشكل التالي :

- ✓ ما مدى تفرد الأعمال الروائية لعبد الملك مرتاض بطابع تحولي يميز مستويات تشكل نصوصها ؟

1) هل سعى عبد الملك مرتاض إلى تغيير النمط السردي القديم إلى نمط حداثي بإفادته من تقنيات السرد المختلفة والمعقدة ؟
2) ما هي الإجراءات التي تشتغل وفقها البنية السردية لأعماله ؟
3) ما مدى توظيف الروائي للوحدات السردية المشكلة للنظام السردي ؟
4) ما مدى نجاح عبد الملك مرتاض في تقديم تجربة روائية في مسار الرواية الجزائرية وتحقق تحولاتها ؟
5) ما طبيعة التحول الذي طرأ على نصوصه ؟
6) هل تمكنت أعماله من أن تعكس قدرتها على التميز داخل الحركة التجريبية في تحولاتها العامة ؟

وبناء على هذا تمت هيكلة البحث إلى مقدمة ومدخل وخمسة فصول تطبيقية وخاتمة أعقبها ملحق فهرسة شاملة وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج أهمها :

1. عمد إلى تغيير نمط البنية الزمنية الذي كان في الأعمال السردية التقليدية وسعى إلى تنويعه في الأعمال الجديدة .
2. اشتغال المدونة على الفضاء الروائي بأنواعه وبخاصة الفضاء الجغرافي والفضاء العجائبي .
3. انفتحت أعمال عبد الملك مرتاض على عالم التجريب فلم تستقر على طريقة أو نمط معين بل حاول فيها أن يقدم الجديد والمغاير في كل تجربة سردية أبدعها .
4. إن دراسة البنية الصوتية وإن تشعبت بين زمن السرد ومستوى هذا السرد إلا أنها مكنتها من التعرف على موقع السارد من السرد وعلاقته بأحداثه وشخصياته .
5. استعمل الروائي لغة ملائمة للحوار والوصف والسرد ومنسقة على إيقاع جميل .

Résumé :

L'étude du sujet portant sur les chez Abd-EL-Malek Mortad est un travail pratique en premier degré. Il a adopté une proposition méthodologique des récits structurels et systématiques , Pour répondre à la question principale et d'autres qui en découlent et qui seront posées comme suit :

- A quelle mesure l'unicité des œuvres romancières de Mortad ont cette nature transformatrice, et qui distingue les niveaux constituant ses textes ?

1) Est –ce que Mortad avait cette perspective de changer le vieux style narratif en un style moderne , tout en bénéficiant des différentes et compliquées techniques de narration ?
2) Quelles sont les procédures qui font fonctionner la structure narrative de ses œuvres ?
3) A quelle mesure le romancier a su établir les unités narratives , qui constituent le système du récit ?
4) L'auteur, a-t-il réussi à fournir une expérience romancière dans le parcours du roman algérien , ainsi a-t-il contribué à la réalisation de ses transformations ?
5) Quelles sont les transformations qui ont eu lieu sur ses textes ?
6) Est-ce que les œuvres de Mortad ont pu refléter leur qualité d'être unique au sein du mouvement expérimental dans ses transformations générales ?

De ce fait , la recherche a été structurée comme suit :

Une introduction , une préface , cinq chapitres pratiques et une conclusion suivie d'un index général , et l'étude a conclu à un ensemble de résultats :

1. Mortad a essayé de changer le style de la structure temporelle , qui existait déjà dans les œuvres narratives traditionnelles . Il s'est efforcé également à créer une diversification dans les œuvres modernes .
2. Le fonctionnement de ses œuvres sur l'espace du récit avec ses différents types et notamment sur l'espace géographique et l'espace du Merveilleux .
3. Les œuvres de Mortad se sont ouvertes non seulement sur une méthode ou un style bien définis , mais le romancier a également

tenté de présenter tout ce qui est original et différent dans chaque expérience narrative qu'il a créée .

4. L'étude de la structure sonore qu'elle soit subdivisée entre le temps du récit et le niveau d'identifier la position du romancier à l'égard du récit et sa relation avec ses événements et ses personnages .
5. Le romancier a employé un langage pertinent et adéquat au dialogue , à la description , et à la narration . Ainsi , il est coordonné sur un beau rythme .

Abstract :

The study of the subject the discourse novelist Abd-El-Malek Mortad practical work primarily built subs traction systematic structural narratives , To answer the main question and the resulting question and posed as follows :

- What is the uniqueness of the novels of Abd-El-Malek Mortad transformative nature distinguishes levels constitute the texts ?

1) Is Abd-El-Malek Mortad sought to change the old narrative style to modern style by benefiting from different and complex narrative techniques ?
2) What are the procedures that operate accordingly narrative structure of his worke ?
3) To what extent does the novelist employ the narrative units which form the narrative system ?
4) How successful Abd-El-Malek Mortad to provide experience in the Algerian novels path and check then transformation ?

Based on this research has been structured into an introduction and five practical chapters and conclusion follwed by extension index , this study had concluded a series of resulte :

1. Delibrately to change the time structure pattern which was in the traditional narrative business and sought to diversify in new business .
2. Entries functioning of the novelist space types and especially the miraculous space .
3. The novelist uses appropriate language for dialogue and discription and narrative and coordinated on a beauriful rhythm.