الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي
جامعة وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

سيميائية اللغة
في أعمال عبد الملك مرتاض
الروائية
التناص ـ العنونة

إعداد الطالب: إشراف:

سي احمد محمود أ.د.هواري بلقاسم

أعضاء لجنة المناقشة

1–أ/د اسنطبول ناصر –جامعة وهران..... رئيسا

2–أ/د هواري بلقاسم –جامعة وهران.....مشرفا ومقررا

3–أ/د بوقربة الشيخ –جامعة وهران..... ..عضوا مناقشا

4–د مصطفى منصوري –جامعة سيدي بلعباس..... عضوا مناقشا

5–د.. حمودي محمد –جامعة مستغانم..... .عضوا مناقشا

6–د.عبو عبد القادر –جامعة سعيدة..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2013/2012

الجمهـــورية الجزائرية الديمقراطـــية الشعبية

وزارة التعليم العالي

جامعة وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

بعنـــوان

سيميائية اللغة
في أعمال عبد الملك مرتاض
الروائية
التناص ـ العنونة

السنة الجامعية:2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- إلى روح والدتي

- إلى روح والدي

- إلى إخوتي

- إلى أسرتي : الزوجة ، والأولاد : محمد ، إيمان ، أمينة ، بن طكوك ، أسامة ، بخته "آية"

- إلى كل من علمني حرفا

- إلى كل الذين أحبهم : الجيلالي ، احمد ، الطيب ، عبد الله ، نور الدين ، عبدالقادر ، سفيان . . . . . .

اهدي هذا العمل

شكر

ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى هَدَىٰنَا لِهَٰذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِىَ لَوْلَآ أَنْ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ ﷺ

سورة الأعراف، الاية 43

الحمد لله والشكر لله ، عرفانا بفضله وكريم عطاياه. ثم الشكر والامتنان إلى الأستاذ

الدكتور مواري بلقاسم الذي بسط يده بكل أنواع المساعدة ولم يبخل علي بتوجيهاته

ونصائحه. والشكر موصول إلى أساتذتي في الماجستير

المقدمة

جميع التعريفات التي سعت إلى تعريف أو توصيف للرواية ، تقف مجبرة عند فكرة بسيطة عميقة للرواية : حكاية لغة ، ذلك لأنها ظاهرة لغوية بامتياز ،لا يمكن تصورها خارج اللغة ،تحقق مدلول كلمة فسيفساء الذي نلمسه عند أكبر الباحثين الذين اهتموا بنشأتها وتطورها ، وذلك بانفتاحها على مجموع القوالب القولية والإبداعية (شعر ،غناء ، مسرح أناشيد ، حكم ،أمثال ، أسطورة ، لهجة عامية ، تاريخ ، النص المقدس...) ودمجها في عالمها المتخيل ، مما أهلها لأن تكون خزانا للمعرفة الإنسانية.

ولما كانت الرواية مادة لغوية ، فليس أفضل من المقاربة السيميائية وسيلة للتوغل في عالم الرواية ، لأن النص من منظورها إشارة أو علامة ، بل العالم كله ما هو إلا نسق من العلامات ،فهي تقتحم النص مقيدة بضوابط منهجية ،لا مجال للأهواء فيها ،اجراءتها التحليلية لا تأبه بحرفية النص ،وتسعى إلى التوصل إلى معرفة كيفية قول النص ما يقول وماذا يريد أن يقول ؟ أي أنها تنطلق من الشكل لتصل بواسطته إلى المعنى.

هذا حافز من الحوافز التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع : سيميائية اللغة في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية (التناص والعنونة) إلى جانب حوافز أخرى نلخصها فيمايلي :

- حب مواصلة البحث في الإطار نفسه الذي اشتغلنا فيه في رسالة الماجستير ، حيث قدمنا عملاً تحت عنوان : سيميائية الخطاب الروائي ،رواية وادي الظلام لعبد الملك مرتاض أنموذجاً.
- الأعمال التي أتناولها بالدراسة لم تنل نصيبها الكافي من طرف الباحثين والدارسين حيث ما قدم إلى حد الآن من دراسات حولها ، مس روايات محددة في جوانب محددة أما باقي الأعمال فهي في أغلبها رسائل جامعية لم تنشر بعد
- تنوع الإنتاج الروائي عند عبد الملك مرتاض الذي جعله يسجل حضوره في مجال الكتابة الروائية ، إن لم نقل هو واحد ممن يحتلون الصدارة في الانتاجات الإبداعية في الجزائر.
- المساهمة من خلال هذا البحث في إبراز قيمة ظاهرتين لهما تميزهما داخل العمل الروائي بشكل عام ، وفي أعمال عبد الملك مرتاض الروائية بشكل خاص ، هما التناص والعنونة.

فالعنوان رغم انه خطاب قصير،إلا انه وبحكم الموقع الذي يحتله في النص ،هو الأول الذي يساهم مساهم كبيرة في إخراجه من الظلامية إلى العالمية،حيث ما كان يمكن أن تحوز هذه النصوص التخليد في الزمن والتي ستخلد لولا العنوان.ولذا نجد حديثا العديد من الدراسات و الأبحاث تتوقف- وخاصة البحث السيميائي- عنده باعتباره :

- أولى العلامات التي تكسب النص كينونته.
- تركيبته النحوية والمعجمية والبلاغية فضاء رحب للعب باللغة
-من حيث هو ظاهرة لغوية يحيل وجوده إلى فاعلية وظيفية متعددة.

والتناص هو الأخر يعتبر الحديث عنه هو حديث عن النص ،لأنه يطرح: من يولد من؟.أي هل النص هو مجموعة تناصات أم التناص يولد من مجموعة النصوص؟.ولتوضيح معالم هذه الممارسة المعقدة التي أفرزت اختلافا بين الدارسين حول تعريفه وفهمه وظبط فعاليته قدمت السيميائات تجربة غنية توفر من خلالها مجموعة من المبادئ والمفاهيم والأدوات الإجرائية التي تعالج بواسطتها النصوص،بمراعاة كلا من مستوياتها التركيبية والدلالية.ومادام النص في السيميائية هو شبكة من السنن،يقوم القارئ بفكها،صارت مشاركة هذا الأخير ضرورية لأنه هو الذي يكشف عن بواطن النص وعن الكيفية التي يتحدث بها.

ما دامت عملية إنتاج النصوص تقتضي انتقاء وتركيبا وهدما وبناء ،كما أن عملية فهمه تحكمها الآليات نفسها

هذه الدراسة – إذن – مساهمة تهدف إلى الكشف عن التناص وتجلياته والعنوان وإستراتجيته في أعمال عبد الملك مرتاض . وقد وقع اختياري على سبع روايات وهي :

- دماء ودموع .
- نار ونور .
- الخنازير.
- صوت الكهف.
- مرايا متشظية .
- وادي الظلام.

وقد ارتأيت عدم الخوض في ثلاثية الجزائر التي تضم : الملحمة والطوفان والخلاص لأنها في رأينا مقدمة بطريقة فنية متميزة ، تستحق دراسة خاصة ، خاصة في جانبها اللغوي وكذلك فضلت عدم الحفر في رواية " الحفر في تجاعيد الذاكرة " لأنها سيرة ذاتية ،وهي بحق تجعل من عبد الملك مرتاض رائداً في هذا النوع ، لأنه حسب بحثنا لم يقدم أي روائي جزائري عملاً من هذا النوع ولذا هي الأخرى تحتاج دراسة خاصة.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من الكتب والدراسات نذكر منها :

- خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق سورية ، 2007.
- خالد حسين، شؤون العلامات، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية ط1 ، 2008.
- ناصر يعقوب ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 ، 2000) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004.
- عبد القادر رحيم ن علم العنونة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سورية ط1 ، 2010.
- بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، مطبوعات المكتبة الوطنية ، عمان الأردن ، ط1 2001.
- عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي ، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006.
- عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 2011.
- مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ط1 ن 2010.
-يوسف وغليسي ،في ظلال النصوص ،جسور للنشر والتوزيع ،المحمدية الجزائر، ط1 2009 .

وقد قسمت البحث إلى مقدمة ومدخل وستة فصول وخاتمة.

- **المقدمة**:وقد حوت عرضاً موجزا لإشكالية البحث وخطته والمنهج المتبع فيه والصعوبات التي اعترضته

-**المدخل**:خصصته للحديث عن اللغة الروائية من حيث أهميتها ، ومستوياتها ، وهل اللغة الفنية في الرواية غاية أم وسيلة ؟ وإلى أنماطها (السرد والحوار) ، وسيميائتها في الرواية.

الفصل الأول : رصدت فيه" التناص : المفهوم والمصطلح من منظور عربي وغربي" من خلال المباحث التالية :

1- مفهوم التناص .

أ- في المعاجم الفرنسية .

ب- في المعاجم الانجليزية

ت- في المعاجم العربية.

2- المصطلح وأهم المقاربات في الدراسات النقدية.

أ- في الطرح الغربي

ب- في الطرح العربي .

ت- صورة المطلح في التراث العربي القديم.

3- العلائق التناصية

- علاقة الخرق
- علاقة التحويل
- علاقة التحقق

4- مستويات التناص

- الذاتي
- الداخلي
- الخارجي

5- وظائف التناص.

6- التناص والرواية

- **الفصل الثاني** :عنونته" التناص الديني في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية ". وهو تطبيقي كشفت فيه عن تناص الروايات مع القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ومع القصص القرآني ، وهذا بتناول كل رواية على حدة .

- **الفصل الثالث** :وهو تطبيقي كذلك،عنونته" التناص الأدبي في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية ". حاولت من خلاله أن أبرز أهم مظاهر التناص الأدبي :
  - التناص مع الأمثال الشعبية.
  - التناص مع الشعر العربي.
  - التناص مع الأغنية الشعبية.
  - التناص مع الأسطورة.
  - التناص الإيديولوجي.

وقد أسبقت كل مبحث بتوطئة تضبط منهجية التناول

- **الفصل الرابع** : توظيف التراث التاريخي في الرواية ويتكون من الباحث التالية :
  - توطئة
  - الظواهر اللافتة في الروايات :

أ-الثورة الجزائرية

ب- واقع الجزائر بعد الاستقلال

ت- الشخصيات التاريخية

1- الشخصيات التراثية الحقيقية :

1/1 : الشخصيات التراثية التاريخية :

أ-الشخصيات الجزائرية.

ب- شخصيات تاريخية مختلفة.

2/1 : النمط التراثي الشعبي

3/1: الشخصيات الدينية والصوفية

4/1 : الشخصيات الأدبية

2: شخصيات ذات أبعاد تراثية

1/2 : البعد الأسطوري للشخصية

2- شخصيات تراثية مقنعة

  - خاتمة الفصل.

الفصل الخامس : نظري عنونته" العنوان : مفاهيم نظرية "ويتكون من المباحث التالية :

- توطئة
- الفضاء المعجمي

أ- في الطرح العربي

ب- في الطرح الغربي

- الفضاء التعريفي
- أنواع العنوان
- مكان ظهور العنوان
- : وقت ظهور العنوان
- أصناف العناوين .
- العنونة في الرواية الجزائرية
- وظائف العنوان
- التركيبة النصية للعنوان
- العنوان والتناص
- العنونة الروائية في العالم العربي
- سيميائية العنوان

الفصل السادس:تطبيقي،تحت عنوان" إستراتيجية العنوان في روايات عبد الملك مرتاض".

ويشتمل على المباحث التالية :

- توطئة:
- العنوان كواقعة لسانية :

-1- المستوى النحوي

- 2- المستوى المعجمي

- 3- المستوى البلاغي

- العنوان كأيقونة و تمظهر لوني :

-1- اللون الأسود

-2- اللون الأبيض

-3- اللون الاصفر

-4- اللون الأحمر

- 5- اللون الأزرق

- وظائف العنوان:

-1- الوظيفة التعينية

-2- الوظيفة الوصفية

-3- الوظيفة الدلالية

-4- الوظيفة الاغرائية

-التناص:

-1- التناص مع القران الكريم

-2- التناص مع الشعر العربي

-3- التناص مع الشعر الشعبي

-4- التناص الأسطوري

-5- التناص الذاتي

وختمت البحث بذكر رأس ما استخلصته من متابعتي لأعمال عبد الملك مرتاض الروائية انطلاقاً من موضوع البحث.

وقد اعترضتني إشكالية تتمثل في قلة الدراسات التي تناولت أعماله، ولذا ارتأيت هذه الخطة لتسهيل عملية القراءة.

وفي الختام أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الكريم الذي آزرني وشجعني على انجاز هذا العمل والشكر موصول كذلك إلى أساتذتي الذين درست عندهم في الليسانس وفي الماجستير.

F 1 - ? @A * B C . DE - *

مدخل

اللغـــة الروائية

- توطئـــة
- مستوياتـهـا
- اللغـــة الفنيـة هـل هـي غايـة أم وسيلـة ؟
- أنماطهـــا : ـ لغـة الـسرد

ـ اللغـة الحوارية

ـ سيميائيـة اللغـــة

توطئة:

البحث في اللغة وفي طبيعتها ،وفي بنيتها ،وفي وظيفتها في الحقيقة هو بحث في الإنسان ، لأنها تشكل البعد الأنطولوجي له . فهي التي تحدد هويته وتجلبه إلى حالة الحضور بل هي مشيئته في اصطياد العالم[1] . بل لا يمكن«أن نتحدث عن عالم إلا بالنسبة لكائن يقوم في اللغة كما لا نستطيع الحديث عن التاريخ إلا بالنسبة للكائن الذي يقوم في اللغة ، ومن ثمة فاللغة ليست ابتكاراً قام به الإنسان في مرحلة معينة ومحددة من تاريخه»[2]،من أجل الاتصال فحسب وإنما هي في جوهرها « طريقة انفصال الإنسان عن الوجود ليشعر الإنسان بالدهشة اتجاهه ،بل ويشعر بوجوده»[3]،وما ذلك إلا لأن اللغة هي « قوة التفكير ،وقوة الوعي بأشياء موجودة فعلاً ، وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضاً »[4]، وهذا يعني لا يمكن تصور الإنسان كحقيقة خارج إطار اللغة لأنها تحمل حقيقة وجوده ، فهو لا يفكر إلا داخلها أو بواسطتها ، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه ، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه.... الحب دون لغة يكون بهيما ، والإنسان دون لغة سيستحيل إلى لا كائن ، بل إلى لا شيء»[5]، فبالإضافة إلى الدور الذي تلعبه في تحديد خصوصية الإنسان وفي التواصل اللغوي الذي هو أرقى أشكال التواصل بين إنسان وآخر ، فإنها « تبطن عدداً كبيراً آخر من نظم التقاليد الاجتماعية ، العرف الاجتماعي ، الطقوس العقيدة ، ثم الفنون التمثيلية ... هذه النظم ، نظم نمذجة ثانوية ، وفي مجال الأدب يعد النص أكبر وحدة تنظيم ملموسة لأنه – على أية حال – قابل لفك رموزه ، فقط في حدود نظامه المنظم »[6] .

فإذا كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي وظيفة إخبارية ، فإنها في الخطاب الأدبي تؤدي وظيفة جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى ، لأن للعلامات اللغوية القدرة على التحول على مستوى المدلول ، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر ، تشير إلى مدلول آخر

---

(1) ينظر : مارتن هايدغر : اللغة أخطر النعم ضمن كتاب اللغة (نصوص مختارة)، إعداد وترجمة محمد سبيلا عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب ط1 ، 1994 ، ص16
و: توفيق سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ، 2002 ، ص30 ، 31
و: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1 2000، ص83

(2) المصدق اسماعيل، مارتن هيدجر ، مجلة كتابات أساسية ، ط1 ، 2003 (العدد 505 ، ص 250 / 251

(3) أحمد إبراهيم،إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر ، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ، ط1 ، 2006 ، ص86

(4) حكيم راضي ، اللغة وحدودها ، مجلة الأقلام ،العدد :05 ، مايو 1984 ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ص30

(5) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر د ط ، 2005 ، ص 139

(6) جونسون بارتون ، دراسة يوري لو تمان البنوية للشعر – ضمن مدخل الشعر- ترجمة أمينة رشيد ، سيد البحراوي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، 1996 ، ص79

فيما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة ، وهذا التحول الدلالي لا يحدث في العلامة اللغوية في حالة إفرادها ، ولكنه يتحقق من خلال التركيب الذي يكسب العلامة دلالة لا تكون لها في حالة إفرادها ، وهذا التحول الدلالي أيضاً هو الذي ينقل النص اللغوي من وظيفة « الأنباء» الاجتماعية وتجعله يحقق وظائف أخرى أدبية »[1]، هذه الأخيرة (الأدبية)[2] نجدها تتجلى أكثر ما تتجلى في الرواية اعتماداً على تحديد ميخائيل باختين للغة الأدبية« اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق ، مثل أيضا الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطا بها . فعند هذا الأخير يصبح التنوع القصدي للخطابات تنوعاً في اللغات ، فالأمر لا يتعلق بلغة ، وإنما بحوار لغات »[3]، ذلك أن لغتها (لغة الرواية) تحاكي لغة الحياة ، لأنها تمتص مختلف أنواع التعبير المختلفة التي توجد في محيطها وهذا من شأنه أن يجعل لغتها مفتوحة على كل فضاءات الإنسان الرحيبة ، لسان الروائي فيها يتقمص جميع الوظائف ، فهو الأب ، والأم ، والزوجة والابن ، والأخ والأخت ،وهو الشاعر والفيلسوف ، والفقيه ،والمجاهد....والسيد، والوضيع.....، الحسن والقبيح.....الخ . أي لسانه وعاء من صور اللغات المختلفة ، ومن هذا المنظور هي ليست مجرد سلسلة من الوحدات المضمونية ، أو متتالية من الكلمات ،بل هي خطاب نوعي ينطوي على مجموعة من الأنظمة العلامية تتطلب قراءة نوعية.

هذه الأهمية تلتقي حولها أغلب القراءات الحديثة بعد أن كانت تهمل ويبرر إهمالها بـ:

- كونها ليست موضوع عناية كما هو الأمر بالنسبة للغة الشعر.
- أن وجودها داخل الرواية ليس غاية في حد ذاته.
- أن استعمالها يظل مماثلا للاستعمال العادي للغة ، أي كأداة تواصل شفافة ، تحيل دائما على شيء آخر غيرها : أفكار، إيديولوجيات حكايات..... »[4].

هذه النظرة للغة الروائية سبق الفضل فيها يرجعه النقاد إلى ميخائيل باختين ونظريته عن الملفوظ والتشخيص اللغوي، وكذا ساهم في تأسيسها التداخل الذي حصل بين نظريات

---

(1) ناصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص87

(2) الأدبية ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا . عمر أو كان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1991 ، ص76

(3) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1 ، 1987 ، القاهرة ، ص64

(4) ينظر: الراشدي سيدي محمد ، التحليل السوسيو نقدي للرواية ، نموذج مالك الحزين، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا،جامعة محمد الخامس الرباط، المغرب ،1993/1992 ، ص25

الأدب واللسانيات بمختلف فروعها ، فأصبح التوجه العام للجهود النقدية المهتمة بمعضلة معنى الأعمال الروائية هو الاهتمام بالمكون اللساني واعتباره بالإضافة إلى السرد والوصف مكونات شكلية مركزية ، على صعيدها يتم التجريب ،وداخلها فقط يتجسد الإيديولوجي والمجتمعي ، ويتم إنتاج المعنى[1] .

ومادام النص الأدبي نسيجا من الأداء اللغوي ، ولأنه هو الذي يتكلم على حد تعبير بارث ، فهذا الكلام تنتجه اللغة كأداة تحدد تشكيله ومعماريته ، وكآلية لإنتاج المعنى[2]، فإن الكاتب مطالب بل مجبر على الإحاطة بمبادئ علم اللغة ومبادئ السيميائية حتى يتمكن من طرح مولوده الفني الأدبي في الساحة الفنية دون أية مخاوف ، لأنه على يقين من سمو عمله الإبداعي ، مادام أنه عرف كيف يداعب ألفاظه فيصنع منها نسيجاً روائيا منمقا أساسه جمال اللغة و إلا صار في مهمته كذلك الذي يبحث في المقاهي والأماكن العامة عن قارئ يهديه العمل أو يرسل به إلى كل عنوان مسجل في دفتره .

*** مستويات اللغة الروائية :**

من خلال ما سبق تبين لنا أن اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي ، وأنه لا قيمة لأي عمل أدبي بدون لغة ، لكن أية لغة نقصد ؟ وهل كل لغة يعتد بها ؟ إذن تعترضنا إشكالية هامة إن لم نقل معضلة ، وهي كيف يجب أن يكون مستوى لغة الكاتب بالمقارنة مع ثقافة من يتلقى عمل الروائي خاصة مادمنا نعالج هذه المشكلة بالنظر إلى تحليل لغة الكتابة الروائية ؟

فهل إن لمسنا تفاوتا ملحوظا في المستوى بين الطرفين ساورنا انطباع ما قد يرجح كفة السلبيات التي يمكن أن تطول هذه الرواية علما وأن العرب القدامى كانوا ضلعين في اللغة وأسلوبهم اللغوي راق جدا.

فقد كان أبو عثمان الجاحظ هو أول من اهتم بمسألة مستوى اللغة من الباث إلى المبثوث إليهم ، لذلك فإنه حث على ضرورة مراعاة الكلام والمعاني المستخدمة بالنظر إلى كل فئة ستعنى بقراءة أو استماع ما يبث إليها[3].

أي على الكاتب ألا يتجاهل قراءه ومتلقيه ، وذلك بانتقائه لمستوى لغوي مقبول يليق به وبالعمل الأدبي عامة .

---

[1] الراشدي سيدي محمد ، التحليل السوسيو نقدي للرواية ، ص25

[2] روجر فاولر، اللسانيات والرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1 ، 1997 ، ص08

[3] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق درويش جويدي ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت، دط ، 2004

خلال الأعوام الستين من القرن العشرين كانت لغة الرواية تبرز في مستويين اثنين وجوباً إذ تستعمل اللغة الفصحى أثناء السرد ، مما يجعلها لغة راقية ، أنيقة تعبر بالفعل على شخصية الكاتب قبل شخصيات الرواية هذا هو المستوى الأول.

أما المستوى الثاني تجسده لغة عامية ، متدنية في أغلب الأحيان تتكون من عدد ضخم من الألفاظ التي تبنى حوار شخصيات الرواية ، أي أننا نتدرج من مستوى أعلى إلى مستوى أدنى ، وهذا ما كان عليه المؤلفون العرب في السنوات الخمسينات (كيوسف السباعي) حيث اعتمدوا على لغة عربية فصيحة بسيطة أثناء السرد في حين يتدنى مستوى لغتهم إلى عامية سوقية ساقطة ، خلال معالجة الحوار . مما يجعل القراء ينفرون من قراءتها بمجرد الوصول إلى أخر سطر في السرد وأول سطر في الحوار لعدم إمكانية فهم هذه اللغة العامية المحلية وكأن هؤلاء الكتاب كانوا في غنى عن قرائهم الآخرين الذين لا يفقهون شيئا من هذه اللغة المحلية [1].

ولو فرضنا جدلا أن الاستعانة بالألفاظ العامية أمر ضروري لبناء حوار روائي بحجة أن الرواية هي تعبير عن الواقع وأن الواقع لا يمكن أن يستغني عن اللغة العامية، فإن هذا لا يعطيهم الحق أبداً في إنزال مستوى العمل الفني إلى الحضيض بتهافتهم اللامسؤول واللاشعوري على كل لفظ يصادفهم دون اختيار وانتقاء..... ولهذا تصبح التضحية بهذه الواقعية ضررها أقل بكثير من التضحية بالحوار الذي لا يفهم إذا ما كتب بعامية محلية لا تفهم خارج حدودها.

وهذا ما جعل أهل اللغة يتساءلون : كيف لهؤلاء أن يطمحوا في أن يكونوا روائيين ولم يبحثوا في المعاجم عن الألفاظ التي بإمكانهم أن يجعلوا منها جملة من السمات والتراكيب تكون حوار أبطال الرواية التي يزعمون نسجها.

وكيف لهم أن يكونوا كذلك وهم بعيدون كل البعد عن المعاملة الفنية للكلمة ، والمداعبة اللطيفة للفظ ، والانزياح الذي يترك انطباعه راسخاً في ذاكرة القارئ وصداه لازماً في أذن المستمع ، وما هذا إلا من سمات كبار الكتاب والروائيين.

[1] عبد الملك مرتاض : في نظرية الواية ، ص155

فأين هم من كل هذا ؟ وأين جمال عامية حوارهم من رونق وعبق انزياح اللغة من معنى إلى أخر؟

ألا يدرون أن اللغة هي التي تنير كل زاوية في روايتهم، وتنهض بكل عنصر فيها من الشخصية إلى المكان إلى.....وأن موهبة كل كاتب وقدره من علو مستواها وسموه وإن لم يكن كذلك ، فإنه لا يعدو أن يكون مجرد كتبوب من الكتاتيب [1] لهذا ، فعلى كل كاتب أن يتخذ له أسلوباً لغوياً يعتمده في نسج كتاباته الفنية ، على أن يكون الأسلوب وسطاً يفي بالغرض الذي وجدت لأجله الرواية باعتبارها جنس أدبي مميز ، لغتها الشعرية أنيقة ، عبقة مفهومة (الدلالة) لأنه وبكل بساطة طبقة القراء طبقة معروفة ، ونادرا ما يلجها قارئ شاذ[2].

*** اللغة الفنية هل هي غاية أم وسيلة ؟**

إن اللغة هي التي ومن خلالها نميز بين الكاتب المحدود اللغة الذي يأتي بلفظ من هنا وأخر من هناك يصطنع لنا رقعة أدبية يدعى أنها فنية يوحش القارئ منظرها فلا يعيرها اهتماماً ، وبين الكاتب الذي يجود علينا بما في جعبته من الألوان اللفظية ، فلا يكتفي فيهرع يقلب صفحات أمهات المعاجم اللغوية ليسترق منها ما استطاعت ذاكرته أن تحمل ، والفرحة تملأ كل قسمات وجهه ، وهو يتفنن في تشكيل تلك الألفاظ وتحويلها إلى أقوال تبتهج النفس لقراءتها ،وترتاح لسماعها وتسعد المكتبة الأدبية لاحتضانها ، ذلك فعلا هو الأديب الحق [3].

غير أن الأطروحة النقدية المعاصرة التي تفرض على الروائيين الانقياد إلى ما ترسمه لهم عن مستويات اللغة ، من مستوى للسرد ، تمثله لغة فصحى، وآخر للحوار تمثله لغة عامية مع تخلل اللغة السوقية في بعض فقرات العمل إن لم تكن في أغلبها وتدني المستوى من حين لأخر ، كل ذلك يذهب عن اللغة انسجامها وتناغمها وتغدو كلوحة شوه رسام مبتدئ منظرها حين افتقر للنكهة الفنية في مزج الألوان وراح يرينا براعته العشوائية في خلطها كذلك يشعر القارئ وهو يحاول أن يبحث عن ضالته بسعيه إلى قراءة الرواية ، فيفقد ذاته إلى جانبها، وقبله الناقد الحداثي الذي يحللها ، فيراها بناء شبه منهار تتظاهر الكلمات التي ترتكن في ضجر جنباً إلى جنب بالتماسك ، وهي بعيدة عنه وإلى التنافر قريبة جداً لأنها

---

[1] R. Barthes, Essais Critiques seuil /paris1964.p.147

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص164 إلى 165

[3] ينظرالمرجع نفسه، ص 168 إلى 172

ليست من جنس واحد ، فتتفكك بنيتها ما إن هوت عليها نظرة قارئ أو ناقد أو حتى متفقد لحالها لأجل العبث لا غير.

تلك هي حال اختلاف مستويات اللغة في الكتابات الروائية. ولا مناص من عدم الجزم بوجود مستوى واحد للغة ، لابد على الكاتب أن يكتشفه ليلبسه روايته ، فتحضى بلباس على مقاسه تعجز أفواه النقاد على إبراز سلبياتها ، ويبهر القراء بديع صنعه وجمال ناظره ولكننا لا ننكر أيضاً قدرة الرغبة التي تجتاح بل تختلج الكاتب المتألق البارع على إعمال المعجزة وقتل ثروة الروتين التي مافتئ أشباه الروائيين ينغصون بها حياة القراء ، وخلق مستوى لغوي متوحد ولم نقل واحدا ، يقضي على التنافر والنشاز الذي يتولد عن الجهل المتملك للروائيين الذين يناصرون مبدأ الازدواجية في المستوى اللغوي ، ذالك هو الروائي الفنان الذي يحيل فواصل المزج بين تلك المستويات وحدوده إلى سطور مرصعة بماس من الكلمات وعقد من الجمل الساحرة يشغل برفعة ذوقها جمع المتلقين لها فينسهم أنه تلاعب بقواعد المستوى اللغوي ، يصلون إلى آخر سطر من الرواية ولا يزال شغفهم بلغتها يتلهب ورغبتهم في العودة إلى بدايتها تأسرهم ذلك هو السحر اللغوي الذي يسكن العمل الروائي فيسع الأداب الرفيع[1].

*** أنماط اللغة الروائية :**

ـ النمط الأول: لغة السرد

إن اللغة التي ينبغي أن يكون عليها السرد في أي عمل أدبي لا سيما الرواية ، قد أشرنا إليها في مستويات اللغة الروائية ونعاود الحديث عنها باستعراض ما قاله عميد الأدب العربي طه حسين :« إنني أعارض ، وسأظل أعارض دون هوادة ، أولائك الذين يعتبرون العامية أداة ملائمة للتفاهم المشترك ، وكسبيل لتحقيق مختلف الأهداف حياتنا الثقافية ....فالعامية تفتقر إلى الصفات التي تجعل منها أهلاً لأن تسمى اللغة، وإنني اعتبرها لهجة تم إفسادها من جوانب عدة »[2]، وهذا لنؤكد على ضرورة احترام فكرة تبني اللغة الفصحى في السرد .

وأظن أنه لادعي للتساؤل على مستوى الفصاحة الذي نقصده إن كان عاليا أو بسيطا لأن ما يميز جل الكتابات الروائية المعاصرة هو البساطة ، إلا ثلة من الأعمال استطاع

(1) ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 168 إلى 172

(2) عبد الرزاق حسين : فن النثر المتجدد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1998ص 211

أصحابها أن ينتشلوها من فضاعة الروتين . ولاشك أن الذي ساعدهم على ذلك علاقتهم القوية جداً وعشقهم لذلك الكائن الاجتماعي الحضاري الذي لولاه لما أمكننا الحديث عن أي ممارسة أدبية ألاو هو اللغة أجل. فلو أنهم لم يكونوا صادقين في حبهم ، لما أحبتهم ولما انقادت لرغباتهم، يصورونها في أحسن الحلل وأبهاها محاولين مضاهاة عرب الجاهلية الأولى وترك لغة المقالة الصحيفة الإخبارية.

والبساطة لا تعترض من أناقتهما ورفيع نسجها ، خصوصا وأن عامة القراء هم من الجامعين ، ولا مفر من عدم الاعتراف بضعفنا في اللغة العربية ، ونقول إن قراءنا كثر ومن جميع المستويات الاجتماعية ، نحن نعلم جيداً أن القراءة هي أخر شيء يمكن لأمثالنا التفكير فيه وحياتنا تعج بالمشاكل اليومية ، وإلا فبما ذا نفسر قلة النسخ المطبوعة وحلم الروائيين دائما بقدر هائل من المبيعات غير أن هذا الحلم أحاله أشباه الكتاب الذين يعيشون تلويث المجال الأدبي بركاكة التعبير وسوقية اللغة إلى سراب يسعى الأدباء البارعون إلى لمه يوما وتوضح معالمه ، ولكن إلى متى ننتظر وهؤلاء يرفضون تبني لغة عربية فصحى في كل مكون سردي [1]، وليت الأمر وقف عند هذا الحد فهناك من يكتب (بحروف دخيلة وبخاصة الحروف اللاتينية)[2] ،وهناك من يلجأ إلى استعمال (الكلمات الداخلية في ثنايا النص الأدبي وبخاصة تلك الألفاظ الحضارة أو العلمية ، أو المرتبطة بالأدب و مصطلحا ته التي تدخل في ثنايا الأسلوب العربي كأمر مسلم به)[3].

-النمط الثاني : اللغة الحوارية:

الحوار كظاهرة اجتماعية، بقدر ما هو وسيلة من وسائل التفاهم والتواصل المادي والمعنوي والروحي بين الناس ، فهو ضرورة إنسانية واجتماعية وثقافية وحضارية[4] . وهو في أبسط تعريفاته حديث يدور بين شخصين أو أكثر في أغلب الأحيان ، يتناول مواضيع مختلفة الهدف منه هو الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس [5] . يراه ميخائيل باختين مقوما من مقومات اللغة ، فهو الذي يمنحها مقومات وجدوها مادامت لا تحي بغير

---

[1] عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ، ص 176

[2] عبد الرزاق حسين : النثر المتجدد، ص 225

[3] المصدر السابق ، ص 225

[4] عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر دط ،2007 ،ص169

[5] ينظر : دومنيك مونقانو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن منشورات الاختلاف ،ط1 ، 2005 ،ص34 ونجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ،ط2 ،2008 ، ص09

الحوار[1] . ويراه عبد الملك مرتاض « اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية»[2].

وهو ليس وقفة استراحة للكاتب والقارئ أو تزين النص[3] . بل هو تقنية يلجأ إليها الروائي قصد دلالة يرى أن الحوار أجدر بها ، بل قد يجعله يحل في بعض الحالات محل السرد ويصبح الدور كله منوطا به[4] .

يتطلب جملة من الشروط نذكر منها :

- الإيجاز غير المخل حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية.
- ملائمة لغته للغة السرد والشخصيات .
- ابتعاده عن الصعوبة والتكرار والثرثرة.

لكن لغة توظيفه في السرد مازالت موضع نقاش لم يحسم إلى الآن ، لكن ما خلصنا إليه أن لغته على وشك أن تضيع بين رغبات الكتاب الداعية إلى العامية حينا وإلى سوقية ركيكة أحيانا أخرى إدعاء منهم أنهم يعبرون حقيقة وفعلاً عن الشخصية الذي يفترض أنها تنطق ذلك الكلام الذي يجسده الحوار ، لا سيما إن كانت أمية بحجة «أن الكاتب الذي يجعل شخوص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية»[5]، وإنهم بهذا يوقعون أنفسهم في أعقد مشكلة هي الاختلاف المستوياتي في اللغة بين السرد والحوار.

وتخفيفا مما قد يخلفه تعدد المستويات وتدنيها، ظهرت أصوات تدعو لما لا نلتزم جملا قصيرة وقليلة مقتضبة حتى نبتعد على الشكل المسرحي وحتى لا تطغى لغة الحوار على لغة السرد.

وتبقى قضية اللغة التي يكتب بها الروائي أو القاص محل نقاش يشغل كبار النقاد وأهل الأدب « وقد شكلت هذه القضية أربع مستويات تقع بين الأحادية والازدواجية ، فإما أحادية الفصحى ، أو العامية ، أو الجمع بينهما ، أو اختيار لغة ثالثة أو وسطى»[6] .

---

(1) ميخائيل باختين ، شعرية دوستريفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،دط ،1986 ، ص 267
(2) عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص 176
(3) عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي ، ص171
(4) نجيب العوفي ، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1987 ، ص510
(5) رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، دار العودة ، بيروت ،ط2 ، 1975 ، ص100
(6) عبد الرزاق حسين ، فن النثر المتجدد ، ص207

لقد وقف محمد برادة بعد معاينته لمجموعة من الأعمال الروائية العربية تنتسب إلى فترات مختلفة على امتداد المائة السنة الماضية على أربعة أنماط من لغة كتابة الرواية:

1- لغة فصحى تزاوج بين اللغة التراثية، واللغة الحديثة التي تتسم بالمرونة والتخفف من قيود البلاغة الكلاسيكية ، وقد ظهر هذا الاتجاه منذ نهاية القرن التاسع عشر عند أمثال فرح أنطون والشدياق والمويلحي. وتجدد هذا الاتجاه في الستينات من القرن الماضي في أعمال كل من الزيني بركات ، والتجليات للغيطاني ، وحدث أبو هريرة قال ... لمسعدي على سبيل المثال ،يهدف إلى انجاز شكل روائي عربي له خصوصية في البناء واللغة ، يهدم تلك الهوة التي توجد بين اللغة التراثية والحديثة وهذا على أساس التفاعل .

2- لغة فصحى إلا أنها تستعير كلمات أجنبية بلفظها أو محورة إلى صيغة دارجة بدافع عدم وجود معادلا معرباً ، أو أن الروائي يحرص على الدقة في التسمية خصوصاً لما يتعلق الأمر بأسماء الآلات والأدوات الإلكترونية والمخترعات..

3- لغة فصحى مرنة ذات تركيبات جملية حديثة ومستويات قاموسية متسعة تعتمد التوليد والترجمة الضمنية من أجل خلق لغة تحقق الجمالية في الرواية ، مثلما هو الشأن عند نجيب محفوظ ، طيب صالح ، إدوار الخراط...

4- لغة تمتح من قاموس اللغة اليومية والأمثال و التعابير المألوفة في لغة الكلام[1] ،وتبقى قضية الفصحى واستعمالها في الأجناس الأدبية تقض مضجع الغيورين عليها، الذين يتأسفون كثيرا من داء العامية الذي شاع وذاع ، ويلتمسون من أنصاره أن يعيدوا النظر في أسلوبهم الأدبي من أجل المحافظة على أحد علامات وجودنا كأمة.

- **سيميائة اللغة :**

يلتقي أغلب النقاد حول أن الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات اللغة لأنه « من الممكن تصور رواية من غير أحداث ، ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة ، وقد جربت الرواية الجديدة على أيدي آلان روب غريبة وسواه من كتاب الموجة الجديدة كتابة رواية من غير أحداث بالمعنى المعروف الشائع للأحداث لكن أحداً لم يسع إلى فعل ذلك من غير لغة»[2] ، ومادام إذا الرواية «خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو

[1] محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، أفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ط1 ، 2008 ، ص118 ، 119 ، 120

[2] صلاح صالح ، سرد الآخر ، الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،2003 ،ص46

الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع»[1]، فستكون بموجب هذه الحقيقة – وباعتبار اللغة في كل ميادينها رموز لأفكار ، أي محاجة و أقيسة للوصول إلى نتائج من نوعا ما[2]- صدى لمجموعة من الأصوات ، وهذا انطلاقا من كونها تركيب تكويني من خلال اللغة غايته ليس توصيف أو عرض الواقع كما هو فحسب ، وإنما غايته إعادة بناء الواقع [3] . لكن بناء هذا الواقع من طرف الروائي ، يشترط في لغته أن تكون فنية حتى تتميز عن غيرها ،لأن ما تقدمه الرواية تشاركها فيه بعض الأجناس الأخرى التي تسعى إلى خدمة الإنسان ككتب التاريخ، والنشرات الإخبارية والصحف اليومية، هذا من جهة ومن جهة أخرى حتى نفرق بين الكلام العادي الذي نجده متداولاً على ألسنة العامة وبين الذي نجده في الأعمال الأدبية.

ومادام أن اللغة سواء أكانت منطوقة أو مكتوبة هي عبارة عن دلائل ، فإن الأسلوب هو الذي يجليها، كما أنه يبرز براعة المؤلف في تمكنه من اللغة يجعلها طينة يخلق منها ما يشاء. وهنا يحدث الانزياح عن المألوف ، حيث يحتل الرمز عمق اللغة ويصير أداتها مما يجعل منه هو الأخر لغة تتطلب قدرات معينة من القارئ تمكنه من كشف ما تحمله اللغة من أفكار ورؤى ، لأن الموقع الذي تحتله الكلمة في النص الأدبي قد يكون نفسه في أي موقع آخر لكن يختلف عنه في الوظيفة أو بالأحرى في الرسالة ، حيث يمكن استعمال الكلمة كرمز فني ورمز علمي ، وهذا ما يتيح لها القيام بوظيفتين هما : الوظيفة الإشارة والوظيفة الرمزية . وهنا يصبح الفارق بين الأدب وما ليس أدبا من حيث اللغة في كيفية التمثيل.

وبذكر الرمز كتقنية بشرية مصطنعة ، لأنه لا يستخدم الرمز إلا الإنسان في تواصله مع الإنسان ، أو كعفوية كالأحلام مثلما هو الشأن عند يونج تطرح مسألة القراءة الفاعلة له.

وهنا تعد السيميولوجيا أو السيميائية من أهم المناهج النقدية التي تناولته بدراسة فنية تميزت بالدقة والجدية حيث اعتبرت « اللغة نظام من العلامات system of signs التي تعبر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة ، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق ، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية ، أو غيرها

---

[1] مالكولم برادبري ، الرواية اليوم ، ترجمة أحمد عمر شاهين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ، ص11

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص43

[3] عباس أمير، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2005، ص62، 63

من الأنظمة»[1] . والرمز يدخل ضمن الأصناف الأربعة التي صنف إليها بريتيو العلامة (الإشارة ، المؤشر ، الأيقون ، والرمز) ويسميه موريس « علامة العلامة ، أي العلامة التي تنتج النيابة عن علامة أخرى مرادف لها»[2].

ولقد اشترط السيميائيون في الرمز شروطا أربعة هي :

1)- خاصية التشكيلية التصويرية، مما يعني موقفا متجها إلى اعتبار الرمز لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه.

2)- قابليته للتلقي، أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضعيا.

3)- قدرته الذاتية له طاقة مميزة تميزه عن الإشارة.

4)- تلقيه كرمز، يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا [3].

وعليه تصبح السيميائية هي نفسها لغة واصفة للنص حتى نتمكن من « التمييز بين اللغة التي يتكلم بها البشر واللغة التي تتحدث عن لغتهم » [4]، وهذا ما يجعلها تفتح النص لقراءات وتفسيرات عدة ،ويتجلى هذا في أننا نجد نصوصا تختلف قراءتها من ناقد لأخر وفي هذا تحرر ،حيث تحرر القارئ من التبعية الفكرية العمياء ،وتجعله حراً في قراءته.وهذا معناه أن القارئ في القراءة السيميائية هو« صنو الكاتب في معرفة دقائق المهنة وحقائقها وعليه أن يفعل في التأويل مثلما فعل الكاتب في التكوين»[5] ، وهذا ما تصبو إليه جل النظريات الحديثة.

نذهب إلى أن أقلنا متابعة لتطور المنهج السيميائي يدرك أنه الأنجع لاقتحام عالم الرواية لأنه انطلق من حيث انتهى التحليل اللسانياتي ويعمل على تشبع جميع مراحل إنتاج المعنى ، ويقوم على شبكة من المفاهيم أهلته إجرائيا على أن يجيب على الكثير من الأسئلة التي تطرحها الكثير من النصوص فهو يفكك النص ويلجه عبر مختلف العلائق ، و يسائل المتخفي في النص والمسكوت عنه وهذا « ليس بدافع تحري المعنى المجرد في إطار

---

(1) فردينان ديسوسير: عالم اللغة العام ترجمة يؤنيل يوسف عزيز ، دار أفاق عربية ، بغداد ،دط 1985 ، ص34

(2) محمد السرغيني : محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء المغرب ،دط ،1988 ، ص30

(3) ينظر: شايف عكاشة مقدمة في نظرية الأدب الجزء الأول ، القسم الثاني ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دط ، ص91.

(4) أحمد يوسف السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وحبر العلامات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الدار البضاء ، ط1 2005 ص167 ، 168

(5) محمد خرماش ، سيميولوجيا القراءة وإشكالية التأويل ، سيميائيات، مجلة دورية محكمة ، جامعة وهران ، الجزائر، العدد 02 ، 2006 ،ص82

سطحي واضح وصريح ، بل يرصد المعنى من حيث هو تحققات متنوعة في الشكل ، صفتها التمنع والاستعصاء المرتبط بالإيحائية التي ترتكز عليها العلامة»[1].

هذه المواصفات هي التي أهلتها لأن تكون أحد الأنشطة المستقبلية مجال الدرس وغدت بعض مفاهيمه وأدواته الإجرائية ممتدة الحضور منتشرة الاستعمال لقدرتها الفائقة على الكشف والتشريح ، ولمرونتها في التعامل.....بل إن ما يميزها من سائر مناهج البحث وضعها لهذه الضوابط ، وأدوات البحث باستمرار موضع مساءلة واختبار»[2]. ولذا نحسب أن التعامل مع النص بإجراءات السيميائية المتنوعة والتي تنهل من العلوم القديمة والحديثة يمكن الدارس من استخراج المعنى المستبطن.

[1] نفلة حسن أحمد ، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات ، المكتب الجامعي الحديث ،الاسكندرية ، مصر 2012 ، ص12

[2] محمد الناصر العجمي ، موقع السيميائيات من مناهج البحص الغربي الحديث ، سيميائيات، مجلة دورية محكمة العدد02 ، 2006 ، ص25

الفصل الأول

التناص : المفهوم والمصطلح في الدراسات النقدية

المبحث الأول : مفهوم التناص

أ : في المعاجم الفرنسية

ب : في المعاجم الإنجليزية

جـ : في المعاجم العربية

المبحث الثاني: المصطلح وأهم المقاربات في الدراسات النقدية

أ : في الطرح الغربي

ب : في الطرح العربي

جـ : صورة مصطلح التناص في التراث العربي القديم

المبحث الثالث : العلائق التناصية

- علاقة الخرق
- علاقة التحويل
- علاقة التحقق

المبحث الرابع : مستويات التناص

- الذاتي
- الداخلي
- الخارجي

المبحث الخامس : وظائف التناص

المبحث السادس : التناص في الرواية

توطئة :

التناص واحد من المباحث التي أولتها الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة اهتماما خاصا،«لتحركه طليقا وبحرية وبشكل ما متعاليا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة الكبرى أو الصغرى »[1] فاتحا باب التأويل أمام القارئ والناقد، كون النص في تحركه يدخل في تفاعلات مع نصوص سابقة أو لاحقة ، ولهذا « تتلوث العلامة اللغوية بالعلامات والآثار السابقة عليها واللاحقة لها ، لتغدو عصية على التحديد دلاليا»[2]،طالبة قارئا من نوع خاص قارئ له من المعارف والثقافات ما يؤهله إلى فك شفرات النص ، مقدما جملة من القراءات والدلالات للمعنى الواحد ، دون أن تتحول القراءة إلى عبث.

قصد متابعة هذا المصطلح وتجنبا لأية إشكاليات مفهومية – لأنه اختلفت الدراسات وزوايا النظر إلى المصطلح – ارتأيت السير في الخطة التالية :

1- المفهوم والمصطلح:

أولا: مفهومه في المعاجم:

أ): في المعجم الفرنسي :

من جملة ما تقدمه المعاجم حول مصطلح التناص:

مفردة النص أو التناص يصل بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج.Text مشتق من Textus اللاتيني، أو من Texture الذي يعني النسج Tissu والمشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج التي تحمل معنى التفاعل[3] الذي ينبئ عن تفاعل لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص[4]. وهو ما نجده مستحضرا في معظم المعاجم الفرنسية .

ففي معجم le petite la rousse التناص : هو مجموع العلاقات التي تربط نصا – لاسيما نصا أدبيا – بنص أو بنصوص أخرى ، على كل من مستوى إبداعه (من خلال الاستشهاد ، السرقة الأدبية ، الإيحاء ،المعارضة.....الخ) ومستوى قراءته وفهمه عن طريق

---

(1) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1992، ص 09

(2) ينظر : خالد حسين ، شؤون العلامات ،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط2008،1، ص179

(3) ينظر: مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، د ط ، 2005 ، ص 87

(4) مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، لبنان، ط2010،1 ص 103

المقارنات التي يقوم بها القارئ[1]. والمعنى نفسه في معجم La rousse dictionnaire de linguistique et des sciences du langage

التناص هو أيضا : العلاقة التي يضعها موضوع العرض بين النصوص المتحاورة فيما بينها التي تتآلف فيما بينها من خلال ثقافة الموضوع ، يقتضى التناص عدم وجود معنى نهائي وإنما أن تكون سيميائية النص دينامية[2]

ب) في اللغة الإنجليزية :

التناص يدل على تحويل نظام إحالي أو عدة أنظمة إحالية إلى نظام إحالي آخر ، لكن هذا ليس مرتبط مع دراسة المصادر[3] . كما نجده : إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر[4] كما هو عبارة عن مجموعة من فسيفساء الاستشهادات[5] .

ما يتبين من المعاجم الفرنسية والإنجليزية أن مصطلح التناص يكاد يأخذ نفس المفهوم هو كمجموعة النصوص التي لها علاقات بنص محدد[6]. كما أن الدراسات تشي باتكاء النقاد النقاد الفرنسيين والإنجليز على المفاهيم التي تحتويها معاجمهم .

ج) : في اللغة العربية :

يذهب أغلب الباحثين إلى أن المصطلح العربي المقابل (التناص) منبثقا من (نص) الفعل الدال على الرفع والحركة والاستقصاء ، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعد الرأسي ، أعني تلك الأفعال التي تشي بدور الفاعل. وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل) التي تأتي بين اثنين أو أكثر[7] . وبالرغم من كوننا لا نجد الاشتقاق نفسه (التناص) (التناص) في الأصل أو في أحد وجوهه ، فإن الجذر اللغوي يدلنا على معنى (الإظهار) من ناحية (الرفع أو الإعلاء)، وعلى معنى (المدى) ،من ناحية ثانية. وكلا المعنيين يتفق بالضرورة مع معنى الحركة (نصنص). ومدار الفكرة التي توحد بين (الإظهار) ،و (

---

(1) Le petite la rousse compacte, le premier du siècle, canada juillet 2000, p 555

(2) cloud kannas, la rousse, dictionnaire de linguistique et des sciences du lange, assistée de Janine Faure décembre, 1994 , p 255

(3) J.A.cud don , dictionary of literary terms and literary jleory , third edition, printed in England by clay , L, td; stivesplc, 1976 – 1977 – 1979 – 1991 .p454

(4) المصدر نفسه، ص 454

(5) المصدر نفسه، ص 454

(6) ليون سمفيل ، التناصبية ، ترجمة محمد خير إيقاعي ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 , ص 101

(7) ينظر :سلمان كاصد ، عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن2003، ص 241 ومجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ص103 ،وعبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مطبعة كوتيب ، تونس ، 1994 ، ص 121.

المدى) ،هو إبراز الإشارة إلى حركة شيء ما (هو النص بالطبع) في فضاء ما ، نحو حدود ما [1].

وهذه جملة من المعاني التي تتقاسمها المعاجم العربية.

في مختار الصحاح : نصص – نص الشيء رفعه ، ومنه منصة العروس بكسر الميم ونص الحديث إلى فلان رفعه، ونص كل شيء منتهاه ، ونصص الشيء حركه[2] .

وفي معجم مقاييس اللغة : التناص من نص ، نصا . الشيء : رفعه و أظهره . والنص مصدر وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور ونص كل شيء منتهاه [3]

وفي معجم الوسيط : مضايقة بعضهم البعض في مكان ضيق ، وتدافعهم في حلقة تجمعية واحدة ، ونصص المتاع : جعل بعضه فوق بعض[4].

والمعنى نفسه عند ابن منظور: نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص يقال نص الحديث لفلان أي رفعه، ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده ونص كل شيء منتهاه ،....وقيل التعيين على شيء ما، ونص الأمر شدته....والنص السير الشديد والحث . وكل ما قد أظهر فقد نص ، ووضع على المنصة، أي على غاية الفضيحة والشهرة [5]، وكذلك هو عند **الزمخشري** : نص العروس أقعدها المنصة لترى ....ونص ناقته : إذا استخرج ما عنده من السير، وهو كذلك من الرفع[6] . وهذا ما يقول به الفيروز أبادي : نص الحديث رفعه وناقته استخرج أقصى ما عنده من السير والشيء حركه ....والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والترقيات والتعين على شيء ما . ويقول به كذلك الأزهري : النص: أصله منتهي الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل : نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حين تستخرج كل ما عنده ،وكذلك النص في السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة وانتصب إذا استوي واستقام[7].

---

(1) وليد منير ، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997 ، ص77

(2) اسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح،تاج اللغة وصحاح العربية،دار الغلم للملاين،بيروت ،لبنان،195/4

(3) أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، مؤسسة الرسالة ، ط2 ، 1986 مادة ، ن، ص 3 / 843

(4) إبراهيم مصطفى وآخرون ،المعجم الوسيط، دار العودة، اسطنبول، تركيا ،1989، ص926

(5) ابن منظور ، جمال الدين ، محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب المحيط ، قدم له العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ، إعداد وتصنيف يوسف خياط ، نديم مرعشاي ، مج3 ، دار لسان العرب ، بيروت، ص648

(6) الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت ، 1982، ص459

(7) نقلا عن : مصطفى السعدني، في التناص الشعري، 2005 ،ص87

ولعل إشارة المعاجم العربية إلى النص بعده الإسناد إلى الرئيس الأكبر ، وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء ، ومبلغ أقصاها ، هو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول الذي تتصل به النصوص ، ومن ذلك السعي الحثيث وراء صاحب نص بدئي والإغراق في محاولات تحديده ، ويمكن وصفه بالنص (الجيني) ، وقد كان لذلك المسعى دوره الكبير في عدم الدقة في تلك العلاقات القائمة بين النصوص .[1]

اصطلاحا:

أ) في الطرح الغربي :

سطح نجم التناص في سماء أوروبا كمصطلح نقدي خلال الستينات، نتيجة توجه فكري ، رده كثير من النقاد إلى مآزق نظرية وقعت فيها المناهج النقدية ، فالشكلانية كانت قد استنزفت قواها في النظر إلى النص الأدبي كبنية مغلقة ، مكتملة ، ومتكيفة، بذاتها من حيث الدلالة ، ويلزم – بل يجب – التعامل معها (أي مع هذه البنية) في انغلاقها واستقلالها تبعا لمقولة : النص ولا شيء غير النص . أما سوسيولوجيا الأدب ، فقد صارت عاجزة عن تطوير رؤيتها الآلية (الجامدة) إلى النص كوثيقة لا غير، لاغية بذلك خصوصية النصوص الإبداعية[2]. أفضى هذا إلى إقصاء الوظيفة التواصلية للعمل الأدبي وصار يمثل المرسل فقط انطلاقا من تصور عمودي يقوم على مفهوم الدليل السوسوري ، وثنائية(الصورة الصوتية) والمدلول المفهوم.[3]

كان هذا الوعي كافيا لدى مجموعة من الباحثين لطرح بديل جديد أسموه الأدبية، أي أدبية الأدب أو ما يجعل من الأدب أدبا وهو تصور ينقل الأدب من مفهومه المائع والعام إلى الأدبية كدراسة للخصوصيات النوعية للأدب، إيمانا منهم بأن هناك الكثير من القضايا المدفونة في النص والكثير من الفجوات التي تحتاج إلى الكشف والمساءلة. هذا منح الفرصة وبكل حرية وجرأة أمام القارئ والناقد لمساءلة النص والغوص فيه.

فكان التناص صوتا من الأصوات التي حررت النص من سلطة المؤلف ، وقلصت المسافة بين النص المقروء والنص المكتوب ثم بينهما وبين النصوص الأخرى[4]. شجرة

---

[1] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد، 2010، ص 104/103

[2] الحبيب الدائم ربي، الكتابة والتناص في خطط الغيطاني أطروحة شهادة دكتوراه، 1999 / 2000، جامعة محمد الخامس، المغرب، ص72

[3] أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي ،افريقيا الشرق، المغرب ،1987، ص 52

[4] حسين جمعه، المسبار في النقد الأدبي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية ، 2003 ، ص138

نسبه تشي بأنه « ليس له أب واحد أو أصل واحد بل مجموعة من الأصول والأنساب، تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية ، يصطف بعضها فوق بعض ، ذلك أن النص الواحد ليس حديثا وليس قديما ، ولكنه مجموعة نصوص دفعة واحدة ، وكل طبقة رسوبية من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غير، إنه مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكلات الروسوبية النصية».[1] هذه الرؤية جعلت من النص شبكة لا متناهية من الشفرات والرموز، أسست لفضاء يخص العملية التأويلية. ولجه مجموعة من الباحثين، نذكر منهم : جولياكريستيفا ، تودوروف رولان بارت، لوران جيني ، مارك أنجينو، جيرار جينيت ، ليون سومفيل، ميشيل آريفيه ميشال ريفاتير، ميشال بوتور، ميشال أريفي، بالرغم من اختلافهم في المفاهيم وطرائق التحليل . والمبدأ المشترك بينهم هو، كما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى أشياء مباشرة، فإن النصوص كذلك تشير إلى نصوص أخرى . يكتب الفنان ويرسم، ليس استنادا إلى الطبيعة ، بل استنادا إلى طرائق أسلافه في تنصيص الطبيعة[2]. وبهذا يصير النص حسب جولياكريسيفا " عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " .[3]

يذهب محمد مفتاح إلى أنه على الرغم من تعاريف النقاد ، عربا أم غربا تصب في كون واحد هو : تفاعل النصوص فيما بينها ، إلا أن بعضهم ساء فهمه، فتولدت نزعتان متضادتان لكنهما متكاملتان : نزعة أدبية تنفي الجدة عن النصوص الأدبية، باعتبار كل محدث قديما، وكل إنتاج ليس سوى إعادة لما تم إنتاجه ، ونزعة فلسفية تقوم على الهدم والنسف لثوابت ومقولات باتت راسخة ضمن مركزية الفكر الأوروبي مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة التي يحتويها النص ويحيل عليها.[4]

هروبا من التعقيد الذي يقر به الكثير من النقاد، ارتأيت لبلورة هذا المصطلح بأسلوب بسيط أن أعرضه عند أهم من تهيأ لمصطلح التناص من الحضور الفعلي وهذا على سبيل المثال لا على سبيل الحصر.

---

(1) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر امل دنقل، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 20

(2) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت . لبنان ، ط1 . 1994، ص244

(3) نقلا عن: عبد الله الغذامي : الخطيئة والتفكير،النادي الادبي الثقافي ،جدة ،المملكة العربية السعودية ،ط1 ،1985 ،ص332

(4) ينظر: محمد مفتاح- المفاهيم المعالم نحو تأويل واقعي – المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 1999،ص40،و: محمد مفتاح ،دور المعرفة الخلفية في الابداع و التحليل ، - مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع : 06، 1994 ص86 ، ثقلاعن: الحبيب الدائم ربي- الكتابة والتناص، في خطط الغيطاني ص69

*** ميخائيل باختين (Baratine) والتناص:**

إن الأفكار والمصطلحات التـــي جـاءت متعاقبة في أعمــال باختين ، بدءا بـــ: كتابـه (الماركسية وفلسفة اللغة) ، و(شعرية دوستويفسكي)، أو سلسلة بحوثه التي أنجزها مابين 1936 و 1941 ، والتي جاءت متضمنة في كتابة (جمالية الرواية ونظريتـها). هي التي جعلت الدارسين يعتبرونه أول من أشاع مفهوم التناص وقعد له رغم أنه « لم يستعمل كلمة تناص ولا كلمة أخرى تقابلها بالروسية».[1]

نذكر من المصطلحات على سبيل المثال لا الحصر:

1- **التفاعل اللفظي: (L'interaction verbale):** « وهو ما يجري ويتحقق على شكل تبادل الأقوال أو الملفوظات على شكل حوار بين باث ومتلق»[2]

2- **تعدد الأصوات : (polyphonie):** تتحقق على المستوى التركيبي للنص، ذلك لأن النص في نظره هو عرضة لمجموعة من الاختراقات القصدية أو الغير القصدية التي يلجأ إليها الكاتب مما يجعل النص مجموعة أسلبات stylisations تمثله الرواية أحسن تمثيل، لأن فيها يمكن«تقطيع النص إلى جزيرات من الخطاب الصرف والمباشر للمؤلف، المغمور من كل جانب بسيل من تعدد الأصوات»[3]

- **الحوارية : (dialogism):** لم يقدم لها باختين تعريفاً واضحاً ودقيقاً ، وإنما تلمس الدارسون تعريفها من خلال قوله« ويدخل فعلان لفظيان ، تعبيران اثنان ، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ، ندعوها علاقة حوارية ، والعلاقات الحوارية هي علاقة (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي »[4]. وهذا يعني أن « شجرة نسب – حتما- شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً والموروث يبرز في حالة تهيج ، وكل نص – حتما – نص متداخل»[5] مما يعني أن كل كتابة ما هي إلا «امتداد لسابقتها تخوض سجالاً معها وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم تتجاوزها وتستبقها»[6] .

---

[1] تزفتان تودوروف ، رولان بارت، امبرتا اكسو ، مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ،عيون المقالات ، الدار البيضاء، المغرب، ط1989،2 ص 102 و103

[2] عبد الجليل مرتاض ، التناص،ديوان المطبوعات الجامعية ،2011 ، ص14

[3] محمد براده ، مقدمة كتاب ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، دار الأمان ،1987، ص14

[4] تسفتيان تودوروف ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، عمان 1986 ص 122/121

[5] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ،ص 321

[6] باختين الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري – يمنى العيد ، منشورات توبقال – الدار البيضاء، 1986، ص96

إذن الحوارية هي تداخل الخطابات، وقد وسع باختين في مفهوم الحوارية إلى درجة اعتبر فيها أن الحديث الذاتي monologue نفسه حواريا بمعنى أن للأخير بعد تناصيا[1] .

- **تعددية اللغة (poly-linguistique)**: حيث أن النص يصير مسرحاً لمجموعة من الأسلبات . sylisotions.
- **Sylisation الأسلبات :** الرواية عنده لا تعتمد على أسلوباً أحادياً وإنما تعتمد على وحدات تركيبية وأسلوبية سماها بأسلبة الأساليب[2].
- **النصية الكبرى univers intertextuel :** وتمثلها الرواية أصدق تمثيل باعتبارها في نظره ملتقى جميع اللغات التي تشكل المحيط الاجتماعي.
- خطاب مباشر : **discours direct**
- خطاب غير مباشر: **discours indirect**
- خطاب غير مباشر حر: **discours indirect libre**
- تداخل السياقات، التداخل السيميائي ، التداخل السوسيو- لفظي.

لعل هذه النسق هي التي أخذت بفكر كريستيفا إلى مصطلح التناص ، وما الوفاء الذي أبدته لباختين في كتاباتها الرئيسية عن الإنتاج التناصي ، في سيميوتيك في مقالتها "النص المغلق" le texte elos إلا علامة على اتكائها على أفكار باختين.

ومن التصورات والأفكار التي جعلت منه " أعظم متفحص لأسرار الكلام الإنساني [3]" نذكر مايلي :

- قيمة النص أو نصيته النص عنده مرهونة بالحوارية أي بذلك الاتصال الذي يقيمه النص مع النصوص ، سواء كان ضمنيا أو علنيا .
- إذا كان دو سوسير يذهب إلى أن الجملة" هي النمط الأفضل للتركيب غير أنها تنتمي إلى الكلام لا إلى اللغة ، فإن الحوارية عند باختين تعود إلى الخطاب – أي الكلام عند دي سوسير- وليس إلى اللغة ، ولذا الحورية (التناص) يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر

---

(1) ينظر: سلمان كاصد ، عالم النص ، ص245

(2) ينظر:فيصل الاحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية – الجزء الأول، دار المعرفة، الجزائر ،2008 ،ص122

(3) قلاديمير كريز ينسكي " باختين والمسألة الايدلوجية، ترجمة حسن بحراوي عبد الحميد عقار، مجلة علامات ،العدد6، 1996، ص12

اللسانيات ولا يخص اللسانيات[1]. وهذا يشكل طرحاً جديدا يعد مشروعا جديدا في تناول الخطاب الأدبي، وهو في نفس الوقت بداية القطيعة مع التصورات السوسيرية والشكلانية في دراسة اللغة.

- كل كتابة في نظره ماهي إلا امتداد لسابقاتها تخوض سجالاً معها وتنتظر ردود أفعال نشطة في الفهم تتجاوزها وتستبقها. وهذا يحيل إلى أن القائل(أو الكاتب) عندما يتكلم أو يكتب ، فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلاً [2] .
- اعتمد ميخائيل باختين في طرح تصوراته النقدية(الحوارية، تعدد الأصوات الازدواجية) على الخطاب الروائي لأنه مأوى تعددية اللغة المعبرة عن المحيط الاجتماعي ذلك لأن فيها " يمكن للمرء أن يحس خلف كل تلفظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي وضرورتها وصورة هذه اللغة في الرواية هي صورة الأفق الاجتماعي للعينة الإيديولوجية الاجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها " [3]
- تجليات الحوارية في النص الروائي حددها باختين في ثلاثة مظاهر وهي :

الحوار والتهجين والأسلبة ، لأن استحضار الأخر في النص الروائي لا يتم بصورة حرفية .

إن ما جاء في كتابات باختين لا يشكل نقطة البداية أو الحبل السري الذي ارتكزت عليه جل الدراسات التي بحثت التناص كظاهرة لغوية « هي قدر كل نص مهما كان جنسه»[4] فحسب وإنما هي تحرير للنص بشكل عام وفتحه على تفسيرات وتأويلات ،وكم تكون خصبة في المقاربة السيميائية.

*** كريستيفا والتناص :**

كل الدارسين يتفقون على أن اللسانية والناقدة البلغارية جوليا كريستيفا ، يعود لها الفضل في ظهور مصطلح التناص، فقد ظهر للمرة الأولى في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966 و 1967 ، وصدرت في مجلتي « تيل – كيل Tel-quel » و« كريتيك critique» وأعيد نشرها في كتابها « سيميوتيك – semeiotike » و « نص الرواية – le texte

---

(1) ينظر: عبد الجليل مرتانض ، التناص، ص14، وعز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن،دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ،عمان ،الاردن ،ط 1ص140 وأنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي، ص52

(2) ينظر : باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد بكري،يمنى العيد ، ص96 وعبد الوهاب ترو، تفسير وتطبق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر،مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الانماء القومي،ع60 ،61،بيروت ،لبنان،1989 ، ص 77

(3) نقتلا عن ادريس الخضراوي ،الخطاب الروائي المغربي،رسالة لنيل دبلوم دراسات عليا ،جامعة محمد الخامس،ا لرباط، المغرب ، T.Todorov, le principe dialogique, page 97 , 98 ،2000،1999

(4) رولان بارت، نظرية النص، ترجمة ، محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 03 ، بيروت ،1988، ص96

duroman » وفي مقدمة كتاب « ديستوفسكي » لباختين[1] وتذهب ماري أور mary orr أن حظوظ كريستيفا في التعريف بمصطلح التناص لم تكن لتتحقق لولا اعتمادها على الدراسات الباختينية[2] . وما يعزز هذا الطرح هو أن كريستيفا هي من ترجمة كتاب باختين «الماركسية وفلسفة اللغة 1929» باللغة الفرنسية عام 1977 مع مقدمة للناقد و الألسني رومان جاكوبسون . لقد قرأت باختين طبعا في النص الأصلي وقدمت أطروحة دكتوراه تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي أنتجها خاصة في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة».

تحولت أطروحتها سنة 1970 إلى كتاب بعنوان «نص الرواية، مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحولة »[3]. فلعل ما جاء في كتاب باختين « الماركسية وفلسفة اللغة » من مصطلحات مثل: (تداخل السياقات) ، (التداخل السيميائي) ، (التداخل السوسيو- لفظي) هي التي هدت جوليا إلى مصطلح التناص.

وتذهب كذلك ماري أور mary orr مذهبا آخر وهو أنه ما كان لكريستيفا أن تنال هذا الشرف « لولا وجودها كامرأة وحيدة في مدرسة (تيل – كيل) ، إذ رغب أعضاء الحلقة أن يتجلى الصوت النسائي بين الأصوات الذكورية الأخرى [4] . إن كانت جوليا كريستيفا قد اتكأت على أفكار باختين في تحديد مصطلح التناص ، فهذا لا يعني أنها مقلدة أو ناسخة وحسب ، بل مبدعة مبهرة في ذات الموضوع ، حيث لم تتعامل مع النص وحسب بوصفة مجموعة من المنبهات التي تحمل في طياتها مداولات معينة[5]، وإنما هو مجموعة إجراءات تتواجد من خلالها الدلالات les significations منتجة produites أو محمولة في هذا النص أو ذاك وهذه الدلالات ليست من الدلالات التي تعتبر عائدة لمعنى سابق خلال بروزها، بل بالعكس ليست جديدة بالقراءة إلا بإنتاجها / تحويلها ، بناء على علاقة تربط النص باللغة التي تنضوي تحتها وبمجموعة نصوص أخرى سبقته أو معاصرة له [6]، وهذا التصور منها للنص يتعدى حدود الملفوظ اللغوي ، و صار يشمل كل الممارسات الميتا لغوية ، التواصلية

---

[1] ينظر: ترفتان تودوروف- رولان بارت، امبتواكسو ، مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، ص101 و، سالم كاصد ،عالم النص، ص245

[2] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد،ص92

[3] عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر ،عدد60 . 61 ، ، ص77

[4] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد 2010 ، ص92

[5] عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ص 15

[6] ينظر : عبد الجليل مرتاض ، التناص، ص15. وأنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي، ص562

والإشارية و الرمزية . وكان هذا فتحا مبنياً أمام المناهج التي كانت تنظر إلى النص كبنية مغلقة، فبدأت تعيد رؤيتها باكتشاف آليات جديدة.

إذن لم يقتصر عمل كريستيفا على تعويض الحوارية الباختينية بمصطلح التناص وإنما هو قراءة مؤسسة نظرياً وتطبيقاً تمكنت من خلالها من تغيير الكثير من المفاهيم التي كانت سائدة . «لقد أدخلت أوالية التناص في لعبة الدلالة المتواصلة(Signifiance) وفي حقل الإنتاجية النصية (productivité textuelle)، بعد تحويلها لمفاهيم «الحوارية» و«تعددية الأصوات». لقد برهنت فعلاً على فرضية تداخل النصوص وانفتاحها على فضاء الكتابة ، لم يعد بوسعنا أن نفصل بين التناص والأدبية»[1] وتأسيسا على هذا الطرح الكريستيفي ، صار النص فضاء متعدد الأبعاد «لأنه في بنيته يتشكل من عدة علامات تختلف مادة وطبيعة وكل منها يمكن أن يكون بمفرده موضوع سيرورة سيميو طبقية »[2] وهذا يتطلب تدخل السيميولوجيا ، لأنها تهتم بجميع العلامات ، مهما كان نوعها وأصلها ، أي تهتم بكل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية ، ويندرج ضمن هذا التناص بوصفه ظاهرة إنسانية لامناص منها للإنسان ، فهو للنص كالأوكسجين للإنسان .

*** النص بين بنيتين لدى جوليا :**[3]

النص الأدبي عند جوليا كريسيفا كيفما كان نوعه يتركب من مستويين :

- **النص الظاهر : phenotexte** هو التحقق الفعلي للنص بواسطة الكتابة والبناء أو هو التمظهر اللغوي الذي يتراءى في الملفوظ المادي، وهو مجال اللغة التواصلية ويبدو هذا على مستوى البنية السطحية للنص[4] .

- **النص المولد (Géno texte) :**

هي موضوع الاندلالية la signifiance، وتعني بهذا المستوى التوليد السانتكسي اللانهائي و/ أو الدلالي بما سيتماثل كبنية سطحية ظاهرة للنص [5]، وهنا يحصل التمرد وتنفتح القراءة القراءة لأن النص بموجب الطابع الإنتاجي للغة والخاصية التناصية للنصوص بالمفهوم

---

(1) عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ،ص20

(2) محمد الماكري ، الشكل والخطاب ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،،ط1 ،1997ص256

(3) عبد الجليل مرتاض ، التناص، ص17

(4) جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،اصدارات رابطة الابداع الثقافية ،الجزائر،دت،دط، ص154

(5) ينظر : عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ص17

المحدد من كريستيفا صار حقلاً ملكا للجميع ، تتقاطع فيه أفكارهم وثقافاتهم ، وهنا تغيب فكرة النص المقفل وفاعل المعنى ، وينفتح المعنى على شبكة غير متناهية من الدلالات.

- **رولان بارت والتناص:**

ما وقعت عليه أيدينا من كتب ودراسات ، ورسائل تجمع على أن رولان بارت لم يضف جديداً على ما قدمته كريستيفا عن التناص وعن ما قاله باختين عن الحوارية، وأن ما فعله ما هو إلا امتداد لما تقدم وتشير الأبحاث ان كلمة تناص غابت من كتابه س/ز، s/z رغم الحبور الاشتقاقي الذي يتخلل هذا الكتاب ، والذي يعد في قسم منه تأملاً حول الطابع التناصي للمقروئيات الأدبية Lisibilites liheroires ، ولن ترد عند بارت كلمة تناص إلا وصولاً إلى كتابه : متعة النص le plaisir du texte 1973 وفي سياق قراءة لا تلزم بشيء : «هذا هو التناص ، إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي – وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية فإن الكتاب يصنع المعنى ، والمعنى يصنع الحياة»[1] ورغم هذا التأخر إلا أن النقاد يعترفون للرجل " بأنه لا يمكن اكتشاف المسافة والرموز المعلنة والخفية في حدودها ولا نهائيتها، أي في السيميولوجيا ، إلا عن طريق بارت، وعلى أنه رائد كبير، على امتداد خمسة عشر كتاباً وعشرات المقالات والمداخلات ، وفي دروسه بالكوليج دي فرانس ، أو قعداته الخاصة مع أصفيائه وتلاميذه كان يؤسس لمناخ نقدي جديد يرفرف فيه علما « الأدبية» و« العلامة»[2] .

فإذا كان رولان بارت قد تأخرفي تبني مصطلح التناص فهذا لا يعني أنه مقلد أو ناسخ أو مستعير فحسب ، بل أكد المصطلح « الأدب ليس سوى مصطلح واحد»[3] « التناصية قدر كل نص»[4] وشرح ما قالته كريستيفا ووسع كذلك مفهوم النص و التناص.

فهو ينظر إلى النص بأنه تعددي ، ولا يعني هذا أنه ينطوي على معان عدة فحسب وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته »[5] وعليه « لا يمكن أن يخضع لتأويل ، حتى ولو كان حراً ، وإنما لتفجير وتشتيت »[6] وهذه إشارة على إطلاق الإشارات عند بارت « كدوال حرة لا تقيد

---

(1) مجموعة من الباحثين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 105 ، 106

(2) المرجع السابق ، ص44

(3) Roland barthes. S/Z/ seuil paris france 1970/ p19

(4) رولان بارت ، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي ع : 3 ، بيروت 198، ص96

(5) رولان بارت ، دروس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، ص62

(6) رولان بارت، دروس السيميولوجيا ، ص62

حدودها المعاني المعجمية ، ويصير النص فعالية قرائية إبداعية ، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص»[1]. ولم تتوقف سلطة المتلقي عند بارت عند هذا الحد بل جعل منه سيد الساحة بامتياز حينما دعا إلى موت المؤلف في كتابه نقد الحقيقة ، فهي (موت المؤلف وإن كانت لا تلغي الكتاب نهائياً ، إلا أنها تزيحه وتترك القارئ مع النص (يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص).[2]

لم تكن فكرة موت المؤلف استنباطاً عابراً أو مجرد استعارة نقدية بسيطة ، بل شكلت منعطفاً حاسماً في سيرورة النظرية الأدبية ، أثمر فكراً وعلماً وفنا ، وأخصب أبحاثاً وقلب قناعات كثيرة [3] ، بين متقبل ورافض.

- **فلاديمير كريز نسكي :**

كريزنسكي باحث سيميائي ومقارن ، من أصل بولوني ، تعد الرواية من أكثر حقول الأدب إثارة لاهتمامه ، من مؤلفاته ، ملاقي العلامات ،مقالات في الرواية الحديثة.[4]

نظرة كريز نسكي للرواية لا تختلف عن نظرة باختين ، فهي شكل لا نهائي قابل للاكتمال ومتجدد باستمرار ، فهي مثل الخلية المركبة من جزيئات تخضع في تطورها لضغوط المعطيات الوراثية ولتلك التي للوسط . تطورها لا يكتب بطريقة خطية ، فهذه الخطية تتكسر بفعل الاستطراد وتدخلات السارد ، وبفعل تأثيث فضاء النص بالاستشهادات وبالأشياء والموضوعات المتجاورة ، إنها تتكسر كذلك بالدور التكويني الهام للموازي السردي في الرواية الحديثة [5].

ويتضح من هذا السرد أن الصوغ التناصي في الرواية كما يتصوره كريزنسكي عبارة عن بنيات تتبادل التأثير وتساهم في تطوير الإبداع الروائي .

وافترض نمذجة تناصية للرواية تتضمن :

أ – العلاقات المتماثلة نصياً بين نص رواية وما بين نص الرواية ، هذه العلاقات تدل على انزياح رواية خاصة عن الرواية الأنموذج.

---

[1] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص 49

[2] رولان بارت ، نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، مركز النماء الحضاري ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص10

[3] أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي ، مطبعة النجاح ، الدرا البيضاء المغرب ، ط1 ، 2006، ص24

[4] مجموعة من المؤلفين ، طرائف تحليل السرد الأدبي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،1992 ص203،

[5] ينظر : المرجع السابق، ص203 إلى 210

ب – تسجيل المكونات الاستشهادية : استشهادات من مؤلفات أدبية وفلسفية ، وشعرية شذرات من اللغات الجماعية ، هذا التسجيل يدعم الإيهام المرجعي يعيد تنشيط اللغة الجماعية روائياً بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا.

ج – الإحالة على نصوص فنية أخرى من قبل الموسيقى.

د – بناء نص فلسفي واصف ينتج لعبة علائقية مع نص الرواية تؤدي إلى تنسيب الرواية التقليدية من خلال إقامة التعارض بين نصين ، وإلى تقوية رواية المنظور أو المبنية على وجهته النظر.

هـ - البناء الصريح أو الضمني للعلاقات الجدلية بين نص روائي ما وبين الكلية الجدلية لنصوص الرواية ، وجوهر هذه العلاقات هو السخرية [1]. إن ما قدم ما هو إلا نزر قليل مما قدم هذا الناقد ، لكنه يكفي علامة على الموقع الذي يحتله في مجال التأصيل للتناص والتنظير الروائي.

- **مارك أنجينو Marc angenot والتناص:**

هو واحد من المنظرين لمصطلح التناص ، كان يدرك أهمية هذه الفكرة (التناص) وخطورتها على الدراسات الأدبية ، والإبداع بشكل عام ، فطرح مجموعة من الأسئلة تكاد تكون كل الدراسات المنجزة بعد هذه السنين إجابة عليها[2]. وهي :

- ما هي حدود التناص ؟
- هل التناص حقيقة نصية قطعية أم هو محض افتراض لا دليل عليه؟
- هل التناص مكون نصي فعلاً أم هو عرض من أعراض القراءة ؟
- هل للنص تعدده المحايث ، أصلاً ، أم أن القارئ هو الذي يضفى عليه لأسباب أو أخرى هذه التعددية من خلال إسقاطات لصيقة بتجربته الشخصية؟ وإذا كان النص (والتناص) – ومن باب التشبيه – شركة مساهمة بين (الكاتب والقارئ ، فما هي حصة كل واحد منهما فيها على وجه التدقيق ؟

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص210

[2] ينظر : مارك أنجينو ، التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مجلة علامات في النقد ، السعودية، ج10 مج 05 ، مارس 1996 ، ص150

- متى يجوز لنا أن نتحدث عن حضور نص أو نصوص في نص ما باعتبار هذا الحضور تناصا ؟[1] ومتى يتعذر ذلك ؟

- هل هناك درجة صفر للتناص ؟

- هل يجوز معاملة الاستشهاد والسرقة والتلميح والمعارضة بنفس الطريقة في افتحاص التناص ؟

- وهل – و لم – لا يفقد النسيج النصي تماسكه ، وينفجر بفعل ما يقع فيه من صراع بين النصوص ؟ [2]

- يؤكد مارك أنجينو على الطابع اللغوي للتناص مثلما يؤكده أغلب منظري التناص « ظاهرة لغوية وما وراء لغوية ، معقد تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[3].

لقد عرض مارك أنجينو السرد التاريخي والعرض التعاقبي لمصطلح التناص بكل دقة وأمانة في مقالة بعنوان: التناص ، تحقيق حول ظهور وانتشار الحقل المفهومي L'intertextualité':enquête sur l'émergence et la diffusion t'un champ notionnel[4]

وفي عرضه هذا قدم تعريفاً لا يخرج عن طرحات ما قدم من تعاريف يقول فيه : « يقال عن كل نص text يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى ، وبذا يصبح نصافي نص تناصا، وبذا ، أيضاً ، تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية »[5] ثم شرع في تقديم ما رصد من معلومات حول التناص نوجزها في النقاط التالية:

- يقر مارك أنجينو لكريستيفا بالريادة في بلورة مصطلح التناص وشيوعه « إن التناص لم يأت من عند باختين وعلينا أن نعتمد مصطلح كريستفا» [6] كما يقر لباختين بالأسبقية في وضع المفهوم ، وإن لم يستعمل كلمة التناص ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية ، إلا أن ما جاء في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة 1929) من مصطلحات (تفاعلية السياقات تفاعلية سيميائية ، تفاعلية اجتماعية . لفظية) وخاصة هذه الأخيرة (تفاعلية اجتماعية لفظية) تأخذ

---

(1) نقلا Lourent jenny : la stratégie de la forme , op , cit .p.258عن الحبيب الدائم ربي ، الكتابة والتناص في خطط الغيطاني ، ص 63 . 64 . 65

(2) المصدر نفسه، ص65

(3) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1985 ، ص131

(4) ينظر : مجموعة من المؤلفين ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص99.

(5) المصدر نفسه ص101

(6) المصدر نفسه، ص102

بشكل أو بأخر وضعية التناصية عند كريستيفا.[1] ويرى مارك أنجينو أن التناص عند الباختين وكريستيفا وعند أفراد من جماعة تيل – كيل لا يظهر إلا في سياقات نظرية عامة.[2]

• عرض تعاريف لمجموعة من النقاد المشاركين في نظرية العموم الذين تلقفوا فكرة جوليا كريستيفا رغم عدم حضور مصطلح التناص في تعاريفهم ، يقول فيليب سولرس philippe sollers : « يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف لها وانتقال منها ، وتعميق لها»[3] ويقول رولان بارت عن النص « جيولوجيا كتابات» وهذه الجملة تحيل إلى تحفظ رولان بارت عن استعمال مصطلح التناص، كما لوحظ غياب كلمة تناص من كتابة س/ز،s/z ولم يظهر على قلم بارت إلا في لذة النص 1973 وتفسر القراءة العرضية " قراءة ألثوسير Althusser " على أنها فن " كشف مالا ينكشف في النص الذي تقرأه وعلاقته بنص أخر حاضر في غياب ضروري للأول[4] . ويرى ستارو بنسكي J.starrobinski أن « كل نص هو إنتاج منتج » [5].

• بعد عرضه لطائفة من الأسماء الذين حضر مفهوم التناص عندهم وغاب المصطلح أشار إلى من ظهر عندهم المصطلح (تناص) رغم عدم استعمالهم له بكيفية محسومة ، ومن بينهم المحللين النفسيين الذين لا يستخدمونها باضطراد ، وكذلك عند هانس- روبير ياوس Hans-Robert.jouss .

• وقد أشار كذلك إلى أن لوتمان Lotman والسيميائي تارتو Tarto هما المرجعية النظرية الأساسية التي أغنت " تناصية " في الفرنسية.

• كما أشار إلى أن لوران جيني قد اقترح إعادة تعرين التناص بـ : « عمل تحويل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ، ويحتفظ بريادة المعنى» وأن التناصية عند جين هي مزية للنص – ومن رهانته هي « مدى الاتساع الذي يجب أن نمنحه للحقل التناصي. هل سنحجز أنفسنا وراء سياج البحث أم سنتجاوز ما هو أدبي ؟ وكذلك راهن مراهنة أخرى

---

(1) ينظر المصدر السابق، ص102 ،103 ومارك أنجينو، التناص بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ترجمة خير البقاعي ، دراسات أدبية أناق التناصية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 ، ص 69 ، 72

(2) مجموعة من المؤلفين ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص103،102

(3) نفسه، ص105

(4) مارك أنجنيو ، التناصية، بحث في انبثاق ، حقل مفهومي وإنتشاره ترجمة خير البقاعي ص69

(5) نفسه، ص69

ترتبط بتوسع مفهوم النص ، لأنه صار ليس قارا على صيغة واحدة[1] يذهب مارك أنجينو إلى هناك قلة من الباحثين من وضع إطار نظري لكلمة التناصية يسمح باستخدام دقيق وعملياتي لها. من هؤلاء بول زمتور paul zumthor وميشيل ريفاتير mihael reffaterre اللذان قدما كل على حدة ، عملاً مختلفاً في مضمونه، فقد ربط زمتور التناص بالإشارات الداخلية لحضور التاريخ وهذا الربط يرى فيه مارك أنجينو صدى باختين».

أما ميشيل ريفاتير فيراه مارك أنجينو قد نجح في إعطاء التناص قيمة إجرائية عملياتية operatiore رغم تبنيه للتناص كطبقة من التأويل المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية والقروئية والأدبية.[2] .

- خلص مارك أنجينو أن التناص يختلف من باحث إلى أخر ، انتشاراً وفهماً ، غير أن هذا الاختلاف لا يلغي وظيفته محاولاً تحديدها في:

1. سمحت فكرة النص باعتباره تنظيما تناصياً ، عند كريستيفا في المكان الأول في نقد الفاعل المؤسس ، مالك اللغة والكاتب والعمل[3]

2. هناك مادة معرفية ، يبدو أن كل دعاة التناص توجهوا إليها وهي النص – المنظور إليه ككيان مستقل بذاته حامل لمعنى ملازم له ، وحيث يقوم كل عنصر وظيفيا ، بضبط العلاقلة مع الكل ، والعكس أيضا، لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح.[4]

3. فكرة التناص ترفض أي إغلاق للنص لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة.

4. فرضية حقل تناصي سمحت بالتخلص من تخفيض التطبيق العملي الرمزي.

5. استطاعت كلمة " تناصية" أن تؤدي سيميائيا ، دور قطب جذب سلسلة كاملة من المفاهيم المصنوعة في مواضع متنوعة من الحقل الثقافي.

[5] وخلص مارك أنجينو إلى القول: إن كلمة التناص هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة البنيوية ، وأنها (التناص) جاءت لتبعث الاضطراب في كل أنواع الترسيمات الابتستيمية

---

[1] ينظر المصدر نفسه ص72/ 73/ 74 و مجموعة من المؤلفين ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص106/107/108

[2] ينظر: مارك أنجينو، التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ص 76 ، 77 ومجموعة من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 99 / 100 / 101

[3] مارك انجينو، التناصية ، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ص79

[4] عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن، ص 147.

[5] مارك أنجينو ، التناصية ، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ص80

الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ومن المرجع التجريبي إلى التعبير اللغوي ومن الينبوع إلى التأثير المتلقي- من الجزء إلى الكل- من الرمز إلى التجلية،ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية.[1]

أنواع التناص عند جيرار جينيت :

أغلب أنواع التناص عند جيرار جينيت الصريحة منها و المضمرة، تنحصر في خمس متعاليات نصية هي :

1- **التناص : (intertexualite)**

التناص بالمعنى المقيد يعني« الحضور الموضوعي لنص في نص أخر»[2] أو « تلميح نص إلى نصوص أخرى أو تضمنه لها او انتحالها»[3] بقصد أو بغير قصد، يأتي تارة في ثوب شفاف يبوح بالمعنى تارة في تعابير مبهمة تحتاج إلى إعمال الفكر لتفهم وتؤول[4] ويعني هذا أن الحضور يأخذ أشكالاً متعددة نذكر منها:

أ- **الاستشهاد: (Citation) :** وهو" الأكثر جلاء ، والأكثر رؤية، والأكثر حرفيا loplus littérale وتذهب بعض المعاجم اللسانية الحديثة إلى أن الاستشهاد **La citation** لا يكون ملفوظاً (جملة) مبتوراً أبداً ، وهو مقطع جملة قصيرة مأخوذة من عمل مؤلف ، ومخمن أو محمول على التخمين بأنه يقدم دفعا جيدا للوحدة المعالجة « يمكن أن تؤخذ كتابته على أنه مثال ، ويرمز للاستشهاد بحروف طباعية وما بين هلالين مزدوجين في صلب المقالة»[5]

ب- **التلميح : (L'allusion) :** ويستعمل بمرادفات أخرى ، كالإلماع ، والكناية والإشارة الضمنية أو المباشرة، وحتى اللحن ، وهو عند جيرار جينيت الأقل وضوحاً والأقل حرفياً يتطلب قارئا من نوع خاص ، يحسن القراءة ، القراءة التي تمارس بمثابرة وحدة ، لأن الضيف مؤسس على تعدد المعاني أو حتى ما يسمى عند العرب القدماء بالاشتراك اللفظي للكلمة[6] .

---

[1] مارك أنجينو ، التناصية ، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ،ص83

[2] فانسون جون ، شعرية الرواية، ترجمة لحسن حمامة ،دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر ،دمشق، سورية، ،ط1، 2012 ،ص157

[3] برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات ومناهج،ترجمة رشيد بنحدو ،منشورات،باريس ،1992، ص11

[4] شادية شقروش ، الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح ،دراسة سيميائية ،مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير ،جامعة باتنة،2002،2001،ص 159 ، 160

[5] عبد الجليل مرتاض ، التناص، ص64، 65

[6] ينظر : المرجع السابق، ص 67

ج- الاقتباس: le plagiat

يتموقع في النص دون إحالة ، بمعنى أن المبدع يدخل في نصه تراكيب وجملاً من نصوص غيره دونما تصريح شأن التضمين[1].كان يدرج الكاتب في نصه آيات من القران الكريم.

د- المعارضة :le pastiche :

تعني لعب أدبي يحاكي من خلاله المؤلف أسلوب كاتب دون قصد تهجمي أو استهزائي.[2] كما تعني المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقه سائرين وجهاً لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة [3].

3-المناص : partexte

ويستعمل بتسميات أخرى: النص الموازي ، النص المرافق ، النص المرادف ، المابين نصي أو قبل النصية،أو النصية المحاذية ، ويطلق عليه فيليب لوجون : الميثاق الاجناسي ويتضمن كل ما يرتبط بالنص إلا جزئياً مثل: العناوين والعناوين الفرعية ، والعناوين الداخلية ، التقديم ، التوطئة ، الهوامش ، التعليقات وكذلك المسودات وسائر التنويعات التي تفضي إلى الدراسة التكوينية للنص في صيغته النهائية[4].

4-الميتانصية : (meta tex tualite)

هي علاقة تربط نصاً بنص أخر يتحدث عنه دون أن يشير إليه أو يعينه، تسمى عند القدماء بالتعليق commentaire[5]. يحيل على علاقة التعليقات بين النصوص ، ونصادفها بشكل أساسي في النصوص النقدية ، وفي الروايات أحياناً ، كما يدرج فيه التعليق الذاتي من طرف راو لمحكيه الخاص [6].

5-الجامع النصي، النص الشامل ، معمار النص archetextualite :

نوع من المتعاليات النصية الأكثر ضمنية أو تجريداً ، ترتبط بتحديد الجنس أو التصنيف (روايته، مسرحية ، قصة). « إذ أن انتماء رواية معطاة إلى الجنس البوليسي أو

---

[1] ينظر : المرجع السابق ، ص68
[2] المرجع السابق، ص70
[3] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتجية التناص: 122
[4] ينظر : برنار فاليط، النص الروائي ،تقنيات ومناهج ، ص11 وعبد الجليل مرتاض، التناص، ص79
[5]، أنور المرتجي ، سيميائية النص الادبي ، ص58
[6] فانسون جون ، شعرية الرواية ، ترجمة لحسن حمامة ، ص 158

العجائبي أو الطبيعي ،أو إلى أي جنس أخر حاسم لشكلها و محتواها»[1]، كما أن لها أثر على القارئ حيث تلعب دوراً مهماً في توجيه القراءة.

05- التعلق النصي : Hypertextualite:

هو استحضار يغطي كل أنواع التحويل الذي يمكن لنص (أ) أن يخضعه لنص (ب) من ثمة يحيل المتعالنص ، ضمن أشياء أخرى ، على معارضة ، أو معارضة ساخرة وعلى كل الصيغ المتخيلة للنقل والمحاكاة ويرى جينيت التناص inlertexte والميتانصmétatexte أشكالاً جزئية للتعالق النصي.

ب - في الطرح العربي :

- **في النقد العربي الحديث :**

قضية المصطلح استوقفت الكثير من الباحثين العرب المهتمين بالنظرية النقدية العربية وقد رست بهم الأبحاث ، أن المصطلحات العربية المستقرة في الدراسات النقدية العربية قليلة مقارنة بتلك المتأرجحة إلى حد الاختلاف بين ناقد وأخر ، وأن طاقة توليد المصطلحات تكاد تكون منعدمة لا تتعدى مجهودات يقوم بها بعض نقادنا ، الأمر الذي فتح باب استراد المفاهيم الغربية بترجمة تمت دون ضابط استطيقي أو فكري [2]، من باب المثاقفة . *

التدفق النظري الغربي حول التناص والهالة التي أعطيت له ، جذبت أقلام النقاد العرب فصار مبحثاً في المجلات الأدبية والجرائد والكتب.

من المجلات التي تجلت فيها بواكير الالتفات إلى المصطلح:

- مجلة فصول العدد 22 سنة 1982
- مجلة عيون المقالات العدد الثاني سنة 1986
- مجلة الفكر العربي المعاصر العدد الخاص سنة 1989
- مجلة الوحدة ع49 الرباط المغرب 1991ص 53
- مجلة المعرفة ع 353 دمشق1993ص 93

---

[1] نفسه، ص159

[2] ينظر: مجموعة من الباحثين ، في أصول الخطاب النقدي ا لجديد ص98 وتوفيق الزبيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ،الدار البيضاء المغرب ،ط1998،1، ص157.

* المثاقفة Aceutturation لفظ اصطلاحي جديد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية قبل أن يتأكد مضمونه في غيره من البلدان ، ويشير إلى مسارات التفاعل التي تنشأ بين جماعات وأفراد ، في صورة متكافئة أو مختلفة (كما في حالات فرض الثقافة الاستعمارية) وفي أجواء ودية أو قهرية طلبا للتأثر أو المحاكاة أو التشوف ، وإلى غير ذلك من الأحوال والأطوار التي تعين هذه العلاقات المركبة التي عرفتها الشعوب والثقافات والنصوص فيما بينها (نقلا عن عبد العاطي كيوان ، التناص القراني في شعر أمل دنقل ص33).

-مجلة أبحاث اليرموك م9 ع2 ص85 154
-مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع6 1992 ص86
-مجلة علامات في النقد ج19 م 5 ،1996 ص174
-مجلة فصول م11 ع 1 ،1997 ،ص128
-دورية ألف المصرية سنة 1986

أما المقالات فهي كثيرة ، منها ما هو مترجم :

-مارك أنجينو : التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ترجمة محمد خير البقاعي ، علامات جدة ، النادي الأدبي ج18 مارس 1996.
-صبري حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة ، ألف ، القاهرة العدد الرابع 1984، ص26.
-صالح الغامدي ، ملاحظات وتحقيقات على السرقات والتناص ، علامات ، جدة ، النادي الأدبي ، العدد الثاني ص 183- 189
-رجاء عيد ، النص و التناص ، علامات ، جدة النادي الأدبي ، العدد 18 مجلد 05 ديسمبر 1995 ص 175-208
-سعيد يقطين ، التفاعل النصي والترابط النصي علامات ج 22 مجلد 08 مايو 1999 ص217 – 236
-سامي سويدان ، حوار منهجي في النص والتناص، الفكر العربي المعاصر العدد 61/60 مركز الإنماء القومي ، بيروت/ باريس 1989 ص53.
-عبد الوهاب ترو ، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، الفكر العربي المعاصر ، العدد 61/60 مركز الإنماء القومي العربي ، بيروت / باريس 1989 ص76.
-بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية(مدخل نظري) الفكر العربي المعاصر العدد 60 / 61 مركز الإنماء القومي (العربي بيروت/ باريس 1989 ص91.

- عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، علامات ، جده ، النادي الأدبي عدد 01 مايو 1991 ، ص93.

أما أهم الدراسات التي تناولت مصطلح التناص تعريفاً وبحثاً هي التي جاءت في :

- كتاب الخطيئة والتكفير للغذامي 1985.
- تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص لمحمد مفتاح سنة 1985
- انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين ، 1989.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس سنة 1979.
- الانتحال والتناص والاستحواذ ، لكاظم جهاد ، سنة 1991.
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني لمحمد عبد المطلب سنة 1995.
- الشعر العربي الحديث (بنياته و ابدالاتها) ط1 ، 1990.
- سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي.
- في تحليل الخطاب الشعري ، عبد الملك مرتاض.
- جدلية الحوار في الثقافة والنقد لسامي سويدان.

هذا التهافت أوقع الباحثين العرب في اختلاف في ترجمة المصطلح ،حيث جاء تبعا للانتماءات الفكرية والثقافية ، فاختلفت التسميات من باحث عربي إلى أخر فيما يفوق العشرين مصطلحا (النص الغائب ، التداخل النصي ، التناص ، تفاعلية النصوص ، التعالق النصي ، التناصص ، الانتحال ، الاستحواذ ، التناصية ، الترابط النصي ، التفاعل النصي . كما استخدمت مصطلحات أخرى منها : الحوارية هجرة النصوص ، الإنتاجية ، النص الأخر – التعالي النصي – الترسيب النصي ، الشفرات الضائعة)[1] .

يرى حسن محمد حماد هذا التعدد وجها ايجابيا في الدرس النقدي ، إذا سلمنا أن البحث النقدي لا تعنيه ولا تعوقه على الإطلاق التعريفات الكثيرة والمتعددة وغير المتجانسة لمصطلح التناص بقدر ما تعنيه المناهج التي أولت وجود التناص في النص[2] ، كما يرى أحمد الزغبي في تعدد المصطلحات وتشعب استخداماتها ترويض الخطاب النقدي للمفهوم

[1] ينظر : عز الدين مناصرة ، علم التناص المقارن ، ص177

[2] حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية : بحث في نماذج مختارة ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1997 ، ص10

حتى يصبح متصرفا فيه بالصوغ والاستنباط حتى ينصاع قالبه الصرفي ليفرز صوراً جديدة مبتكرة.[1]

كما يرى فيه ميداناً لطرح أسئلة لا تقبل إجابات جاهزة وسريعة ولكنها تأمل أن تضع بعض المحددات التي تنطلق من المصطلح النقدي الحديث في ذاته لتتجاوزه إلى ما تم عرضه من أفكار نقدية[2] ، كما يراه أحمد محمد قدور اختلاف لا يبدو كبير[3] ، كون منبع الاستلهام واحد أو متشابه.

إذن نحن أمام عدد كبير من الباحثين العرب الذين تناولوا التناص ولا شك أن عرض ما أنجزوا سرداً على القارئ يعيق الفهم والرؤية لذا اخترت عينة من أهم من عالجوا المسألة التناصية بوعي معرفي تسهيلاً على القارئ من أجل بلورة فكرة واضحة حول التناص وهم:

- **سعيد يقطين والتناص (التفاعل النصي).**

بدءا نحاول أن نقف على أهم المفاهيم المستعملة وكذا أهم من أحال إليهم سعيد يقطين في فصله المعنون بـ : التفاعل النصى ، في كتابه انفتاح النص الروائي.

إن الملاحظة السريعة من خلال القراءة الأولى وبدءا بالسطر الأول من الفصل نلتقى بهذه المفاهيم (البناء النصي، النص ككلية ، إعادة بنائه ، بنيات النص ، التفاعل النصي ،بنيات نصية ، سابقة عليها ، أو لاحقة بها، عالم النص،.....) التي تشعر المتلقي بأنها تدخل في صميم نظرية التناص عند جوليا كريستيفا ، وعند جيرار جينب ، كما أن الإحالة إلى مارك أنجينو ، ولوران جيني ، وجيرار جنيث ، وجوليا كريستيفا) توحي بأن الرجل متأثر بهؤلاء حتى لو لم يشر إلى ذلك «إننا نستعمل التفاعل النصي مرادفاً لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية ، كما استعملها جينت بالأخص»[4] منذ أن صرحت جوليا كريستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم التناص...وأصبح مفهوماً مركزياً.[5]

---

[1] أحمد الزغبي ، التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسته تطبيقية في رواية رؤيا لها ، مجلة أبحاث اليرموك ، مجلد 13 عدد 1 1995 ص 169-200

[2] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، ص102

[3] أحمد محمد قدور ، اللسانيات وأفاق الدرس، اللغوي، ص123

[4] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،2001 ،ص92

[5] نفسه،، ص93

ولذا نلفي تعريفه للنص بـ « بنية دلالية تنتجها ذات ، ضمن بنية نصية منتجة ، وهذه البنية النصية المنتجة نحددها زمنياً، بأنها سابقة على النص ، سواء كان هذا السبق بعيداً أو معاصراً ، كما أننا نراها بنيويا ، مستوعبة في إطار النص ، وعن طريق هذا الاستعاب أو الضمن يحدث التفاعل النصي بين النص المحلل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص،بحيث تصبح جزءاً منه ، ومكوناً من مكوناته.[1] مشبعاً بأفكار المحدثين الذين يرون أن كل نص يحمل في طياته الآثار لموروث ثقافي ، لأن الكاتب في نظرهم ، ومن خلال النص الذي يحمل شهادة واعية أو غير واعية، ينشئ نصه مستغلاً ، بقصد أو بغير قصد مقاطع من نصوص سابقة ، وهذا ما يسمى عندهم التناص»[2]. كما أن تعريف النص معتمد على الموروث الغربي الذي نلمسه عند رولان بارت وخاصة في كتابة S/Z ، وكذلك عند مالارميه الذي كان يرى في الأدب عمليةإرجاعية وكذلك الروائي ميشال بوتور يذهب مذهب مالارميه حيث يرى كل انتاج أدبي ما هو إلا مشاركة داخل المنظر السابق .[3] أما عملية استحضار النصوص في نص ما ، أو الاستعاب أو الضمن لم يطلق عليها مصطلح التناص وإنما أطلق عليها التفاعل النصي الذي استعملها جيرار جينت . كما أننا نتلمس التأثر بجيرار جينيت عند سعيد يقطين ، حينما فرق بين التفاعل النصي العام والتفاعل النصي الخاص. حيث يرى أن التفاعل النصي العام هو ذلك التداخل الذي يعقده النص مع نصوص أخرى،دون قيد أو شرط كأن نجد قصيدة شعرية مساحة بل فسيفساء من الاستشهادات من أمثال وحكم وقرآن وحديث وكل مقدس، وأشعار، وشخصيات ،ومكان.....

وأما التفاعل النصي الخاص أو التعلق النصي الذي أطلقه عليه كذلك ، فتفاعل النصوص فيه يكون محددا على مستوى الجنس والنوع والنمط (عكس العام) كأن يساير شاعر آخر في قصيدة سواء على مستوى البيت أو على مستوى القصيدة ككل.

كما نجد سعيد يقطين في تحديد أنواع التفاعل بين النصوص يؤثر استعمال التفاعل النصي عند جيرار جنيت[4] وقد حدده في ثلاثة أنواع هي:

---

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص91 ، 92

[2] Lire un texte , feuzia sari mustfa , editions dar el gharbs 2005, Oran Algérie, p:91

[3] ينظر : عبد الجليل مرتاض ، التناص، ص12

[4] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، ص98

1- **المناصة (paratextualté) :** ويهتم فيها بالمناصات الداخلية وهي التي تأتي النص وهي محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة ، وقد تكون شعراً أو نثراً ، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً أو حوارا وما شبه.[1] .

2- **التناص :** (intertextualite) : التفاعل بين النصوص لا يأخذ صفة التجاور وإنما يأخذ بعد التضمين الذي يأخذ فيه الاستحضار صفة الذوبان أو الانصهار حتى يبدو المستحضر كأنه جزء من النص الأصلي ، كأن يستحضر شاعر مقطعاً من بيت شعر ويدخله في أبيات قصيدته[2].

3- **الميتانصة :** (imétatextuatité) : وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعد نقدياً محضاً في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل[3] وقد يكون أدبياً (نقد أدبي) أو أيديولوجيا أو تاريخيا...أو ما شابه، والعلاقة نفسها.

إن كان سعيد يقطين- كما خلصنا إليه – أثناء دراسة ما قدم – تابعاً ولم يتردد في الاعتراف هو نفسه بذلك فإن ما قدمه في كتابه " الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث" يعد عملاً رائداً ، فتح باب التعامل النقدي مع التناص وممارسته ، كما أن العمل ليس سهلاً ، لأنه تجاوز النظر إلى تفاعل النصوص على أنها مجرد اقتباس أو تضمين يستطيع القارئ الخبير أن يحددها ، ولكنها تتفاعل بوصفها علامات متماسكة لكل منها دلاليته الخاصة ، وأن هذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يتولى مسؤولية إنتاج المعنى أو الدلالة الجديدة[4] ولذا لا يتردد أي باحث أو دارس جديد للتناص في الاتكاء على ما كتب سعيد يقطين لأنها من الكتابات التي أشاعت مفهومه في النقد العربي وطبقت عليه.

- **محمد بنيس والتناص :**

إذا كان التناص عند جوليا كريستيفا مصطلحاً معادلاً للحوارية عند باختين ، فإن النص الغائب ، عند محمد بنيس مصطلح معادل للتناص عند جوليا كرييستيفا وهذا أمر واضح في الفصل الذي عنونه بـ (النص الغائب) في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

---

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ،ص99

[2] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار هومة، الجزائر ،2010 ص121

[3] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، ص99

[4] ينظر : عبد النبي اصطيف ، التناص ، مجلة راية ، مج2 ، ع2 ، جامعة مؤتة ، 1993 ، ص53

مقاربة بنيوية تكوينية 1979). حيث نجده يستشهد بكريستيفا (كل نص هو امتصاص أو تحويل ..... من النصوص الأخرى) ويقول بما تقول (النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص). كما أنه يحيل إلى تدوررف وإلى جماعة تيل كيل وهم على نهج كريستيفا.[1] .

وقد حدد في كتابه هذا (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة هي : الاجترار ، الامتصاص ، الحوار .

وعلى الرغم من هذا الاقتباس أو التقليد ، إلا أنه لم يستعمل مصطلح التناص ، ولا التداخل النصي طيلة هذا الفصل .الأمر الذي طرح أسئلة تبحث سر هذا التغيب ، ولقد ذهب بعضهم إلى أن ربما مصطلحات (التناص ، التناصية ، التداخل النصي)، لم تكن مترجمة إلى العربية حتى عام 1979 .[2] .

كما نجده كذلك قد غيب المصطلح في كتابه حداثة السؤال 1988 واستعمل هجرة النص وقد قسمه إلى : نص مهاجر،و نص مهاجر إليه . وتقسيمه هذا قريباً جداً ، بل كأنه تقسيم جيرار جينيت الذي وضع تصنيفات محددة للتناص ، تبدأ بالتعالي النصي الذي يمثل هروب النص من ذاته ، بحثا عن نص أخر وانتهائه بالمابين نصية والميتانص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي.[3]

بل لقد اعتبر هجرة النص من شروط إنتاجية النص محدداً لها قانوناً يتلخص في :

1-إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.

2-إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زماناً ومكاناً.

3-إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الأخر.[4]

كما نجده كذلك في كتابه (الشعر العربي الحديث) الذي حلل فيه قصائد لكل من السياب ، وأدنيس ، ومحمود درويش . لم يوظف مصطلح التناص وإنما استبدله بالتداخل النصي الذي يراه حتمية كل نص سواء كان نثريا أو شعريا ،«بالإضافة إلى العلوم السياسية والاقتصادية

---

[1] ينظر : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص156

[2] المرجع السابق، ص 157 ، 158

[3] سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، ص28

[4] محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، المغرب ص97

والقانونية ، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية»[1] . ويتحقق (هذا التداخل) نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة.

حتى وإن يظهر هناك فرق بين التداخل النصي الذي هو سمة كل النصوص وبين هجرة النص التي تخص نصوص دون غيرها ، فلم يأت بنيس بجديد في نظرنا ، ولكن العلامة التي يمكن أن نقرأها من تغييب المصطلح (التناص) واستبدالها بالتداخل النصي قد تكون دعوة إلى تحرر المثقف العربي أو بالأحرى الناقد العربي من التبعية إلى الغرب، كما هو التناص علامة على تحرر النص من سلطة المؤلف.

- **محمد مفتاح والتناص : استراتجية التناص:**

يرى محمد مفتاح التناص « تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة ، أو كأنها تجتمع فيه لتتعالق معه بدرجات متفاوتة»[2] وهذه تتقاطع مع طروحات كريستيفا التي تقول«تتقاطع وتتلاقى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[3] ومع لوران جيني «إن التناص عمل تحويل وتشرب (استعاب وتمثل) لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى»[4] ومع رفاتير في (إن المعنى المفترض للنص لا يستوي إلا على ضوء اعتباره معنى في النص ومعنى مرجعيا في أن واحد، واعتبارهما معاً متعلقين بالتدال الذي هو نتاج العلائق بين الألفاظ والأنساق الشفوية الخارجية عن النص لكنها قد تكون أحيانًا مذكورة بشكل جزئي في النص)[5] ومع ريفي في تعريفه للتناص بأنه «مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى ، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالاً مختلفة»[6].

لقد ذهب محمد مفتاح إلى أن كريستيفا و اريفي ، ولوران ، وريفاتير ، لم يقدموا تعريفاً جاداً مانعاً للتناص واستقر على أن التناص هو :

أ- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة .

ب- ممتص لها يصيرها منسجمة مع فضاء بنائه فينسبها إليه.

---

(1) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1979 ص251

(2) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتجيةا لتناص، ص119

(3) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة عزالدين اسماعيل،دار توبقال للنشر ،المغرب ،1994 ،ص 25

(4) بشير القمرى ، مفهوم التناص ، الفكر العربي المعاصر ، ص93

(5) نفسه، ص94

(6) أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي ، ص46

جـ - محول لها بتمطيطها، أو تكثيفها ، إما للنقض وإما للتحسين.

د – التعانق والتحاور،ويعني الدخول في علاقات حميمة مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة. [1]

وفي نظرنا أن ما استقر عليه محمد مفتاح في هذه التعاريف ، ما هو إلا امتصاص لما قدم ريفي ، ورفاتير ، وكريستيفا ، وغيرهم . فالمتمعن في المعجم اللفظي في هذه التعاريف (فسيفساء ،ممتص ، فضاء ، محول ، تمطيط ، التحاور ، التعانق) يجدها ترجمة لما جاء في تعاريفهم ،وهي مايجري على ألسنة الدارسين والباحثين ، كما أن المعنى لا يخرج عن طروحاتهم.

محمد مفتاح كغيره من النقاد الذين اهتموا بأنواع التناص وأشكاله ، فلقد جعل التناص في نوعين هما :

- **الداخلي :** وفيه يلجأ المبدع إلى أعماله السابقة ، فيمتص منها ، أو يحاورها أو يتجاوزها ، وهذا يكون بقصد أو بغير قصد.

- **الخارجي :** وفيه يتجه المبدع إلى نصوص غيره فيحاورها أو يتجاوزها أيضاً حسب ما يقتضيه الحال. [2]

وحدد أشكاله في :

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص فيها[3] ويقصد بها(التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة ، بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جدياً .... والمدح ذما والذم مدحا).[4]

- المحاكاة المقتدية (المعارضة)[5] التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير ، كذلك كذلك محاكاة أي صنع و أي فعل ، حيث أطلق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية... اسم المعارضة التي تراها بعض الثقافات من الركائز الأساسية للتناص التي تتطلب حصافة القارئ ومعرفته وحدة انتباهه .

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 120

[2] المرجع السابق ، ص56

[3] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 115

[4] عز الدين المناصرة ، على التناص المقارن، ص159

[5] ينظر : المصدر نفسه، ص 159 ونور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص115

- **آليات التناص عند محمد مفتاح :**

أ) التمطيط وبحدث بأشكال مختلفة أهمها : الجناس بالقلب والتصحيف – الشرح – الاستعارة – التكرار – الشكل الدرامي – أيقونة الكتابة.

ب) الإيجاز.[1]

ويشير في كتابه (المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي) إلى مفاهيم أخرى تحقق التناص وهي : التطابق ، التفاعل ، التداخل ، التحاذي ، التباعد ، التقاصي.[2]

ونشير هنا إلى أن حديث محمد مفتاح عن التناص وأنواعه وأشكاله ، وآلياته ، لم يأت مفصلاً وإنما تناوله بصورة شمولية.[3]

كما تجدر الإشارة أن رؤية محمد مفتاح للتناص أنه تعالق نصوص لا تخرج عن ما أكده أغلب منظري التناص وهو الطابع اللغوي لهذه الظاهرة ، كما أن تحليله واحد من الأعمال التي تشكل قطعية مع الطرح القديم، وتفتح أفاق التحليل انطلاقاً من السيميائيات واللسانيات.

يذهب مايكل رفاتير في مقالة له بعنوان (دينامية التناص : الاستجابة الإلزامية للقارئ) إلى أنه« حين نتحدث عن معرفة التناص ، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناص ومجرد الإدراك بأن تناصا كهذا موجود ويمكن تقصيه تدريجيا في مكان ما ، ربما كان هذا الوعي كافيا لصنع تجربة أدبية لدى القراء ويمكنهم من ذلك إدراك بأن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص . فجوات تحتاج إلى التعامل معها مرجعيات لا تزال مجهولة، إحالات ترسم ترديداتها المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكتشف بعد »[4] هذا الإدراك لمسناه عند صبري حافظ الذي يعتبره عبد الملك مرتاض من اوائل النقاد الدين اصطنعوا هدا المصطلح تحت مسماه الذي هو جار عليه الآن [5] فهو يرى يرى في دراسة التناص ، مساءلة للنص على محيط أوسع ، تشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة ، والأنظمة الإشارية ، والشفرات الأدبية ،والموضوعات التي فقدت

---

(1) ينظر : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ،ص160

(2) محمد مفتاح المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 1999 ، ص39

(3) ينظر: نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص117

(4) نقلا عن : مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد، ص104

(5) محمد سيف الاسلام بوفلاقة ، قراءة في كتاب نظرية النص الأدبي لعبد الملك مرتاض ، مجلة المستقبل العربي ، بيروت مارس 2011 ، ع 385 ص213 ، 220

أصولها.[1]عند تناوله لنظرية التناص دعا إلى ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهوده القديمة [2]. عالج الظاهرة من خلال جملة من المفاهيم ، النص الغائب ، الإحلال، الإزاحة ، الترسيب..... .

نلمس هذا الإدراك كذلك عند عبد الملك مرتاض الذي يراه النقاد من قلة الذين اشتغلوا على المصطلح السيميائي وعكفوا على دراسته من كل جوانبه ويتجلى هذا في جرأته في طرح المصطلح ، فهو يرى التناص « تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخر سابقة . وكان الفكر النقدي العربي عرف هذه الفكرة معرفة معمقة تحت مصطلح السرقات الشعرية»[3] وقد رأى في السرقات شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد داعيا إلى الاهتمام بها لأنها يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية،[4] ورغم معارضة بعض النقاد هذا الطرح ، إلا أن نظرة عبد الملك مرتاض كانت محور عمل انطلق من منظور مرتاض قدمه محمد عبد المطلب بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقد ذكر في دراسته ملامح التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، وكان من بينها السرقات.[5]

كما يرى عبد المالك مرتاض: ابن طباطبا العلوى صاحب مشروع نظري متكامل لنظرية التناص ، وكان له وعي معرفي كبير بهذه المسألة ، حيث أنه قدم ثلاثة أمثلة شاهدة على تمكنه من موضوعه ، في حين أن كريستيفا حينما عرفت التناص بأنه مأخوذ من نصوص أخرى لم تقدم أي مثال [6].

ولقد أوضح أن التناص في تنظيراته المعاصرة ، وهي محدودة جداً ، وفيما يرى أصحابه على الأقل ، جاوز الأسس البسيطة التي لا تستند في أمرها لا على خلفيات فلسفية ولا على أسس معرفية ، ولا إلى نظريات منطقية ورياضية- إلى مجال أرحب وفضاء أوسع وذلك على الرغم من إحساس القارئ العادي وحتى المحترف بأن النقاد الجدد أنفسهم يقرون على نحو أو على أخر ، بغموض هذا المفهوم حيث كان لاحظ قريماس وكورتيس أن انعدام الدقة والوضوح في هذا المفهوم أفضى إلى استخلاص نتائج كلية من مقدمات جزئية كما أقر

---

(1) صبري حافظ ـ التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة ألف ، منشورات الجامعة الأمريكية ، القاهرة العدد 04 ،1984 ، ص7 -32

(2) المصدر نفسه، ص26

(3) عبد المالك مرتاض نظرية النص الأدبي ، منشورات دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2007 ص345 – كما طرح هذه الفكرة في مجلة علامات جدة ، النادي الأدبي عدد 01 1999 ص 93

(4) ينظر: مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد 2010 ص96

(5) ينظر : عبد المالك مرتاض ، في نظرية النص الأدبي. دار هومة، الجزائر،2007ص346

(6) ينظر : المصدر نفسه،

بغموضه من قدماء النقاد العرب ابن رشيق حين قرر ، وهو يتحدث عن السرق بأن فيه أشياء غامضة ، بل أمسى هذا المفهوم مفتوحاً لاجتهادات واسعة ، وهو يستقطب أموراً ومنطلقات مختلفة لفهم دينامية المجتمع ، والثقافة ، والأدب ، وسائر الصناعات ، وفهم أنظمتها المتلاحمة.[1]

في تناوله لظاهرة التناص تجلت عدة مفاهيم في كتاباته وهي : التكاتب بدل التناص كما يقتح مصطلح التفاعل ، إلا أنه يميل إلى مصطلح التناصية لأنها في نظره صفة تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه لأنه يستحيل وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل معمق ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معين أو في مجالات متعددة،[2] هذه الرؤية في إنتاج النصوص الأدبية جعلته يلتقي مع جوليا كريستيفا ومع رولان بارت في مفهوم التناص الذي يراه كالأكسجين الذي يشم ولا يرى

هذه عينة من أهم الأقلام العربية في الساحة النقدية المعاصرة التي مدت القراء والدارسين والباحثين بأهم المفاهيم والرؤى حول التناص ، وعملت على بلورته وتطويره برؤية عربية في ظل غزو ثقافي أوروبي رهيب و أبرزته كإجراء انضاف إلى بقية الإجراءات التي ساعدت القارئ على إنتاج الدلالة بحرية.

ج - صورة مصطلح التناص في التراث النقدي العربي :

يرى هنريشس أن التناص هو اجترار لمفهوم السرقة أو الانتحال القديم الذي ساد في الثقافة العربية ، ويعتقد صعوبة التميز بين التلميح والنماذج الأخرى من التناص ومفهوم السرقات الأدبية.

It is however, difficult to drow a clear dividing line between allusion and other methods of intertextuality; on the one hand, and the notion of sariqa, plagiarism on the other.[3]

وهذا ما يقوله كذلك أحسن من كتبوا عن نظرية التناص من النقاد العرب المعاصرين مثل : عبد الله محمد الغذامي ، صبري حافظ ، محمد مفتاح ، بشير القمري ، ساسي سويدان

---

[1] محمد سيف الإسلام، بوفلاقة ، قراءة في كتاب نظرية النص الأدبي لعبد الملك مرتاض ، مجالة المستقبل العربي ،بيروت،مارس 2011،ع 385، ص 220/213

[2] ينظر: فيصل الأحمر- معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2010 ، ص155 وينظر: عبد الملك مرتاض التناص والتكاتب ، الماهية والتطور ، مجلة قوافل ع 07 النادي الأدبي ، جده ،1996 ص 187

[3] ينظر: مجموعة من المؤلفين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، ص92

عبد الملك مرتاض ، سعيد يقطين ، محمد بنيس. لقد ذهب صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجدلها بعض الملامح في نقدنا القديم. ويقول عبد الملك مرتاض " إن التناصية كما يبرهن على ذلك اشتقاق[1] المصطلح نفسه ، هي تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى،و هذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي قد عرفها معرفة معمقة ،تحت شكل السرقات الشعرية[2]. وبالمعنى نفسه يشير محمد بنيس إلى أن العلاقة الرابطة ،والصلات الوثيقة ،بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له ، رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم ، غير أن القراءة المحدثة للنص ،سلكت سبيلاً مغايرة لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة.[3]

والاقتباس والتضمين والاستشهاد ما هي إلا مفاهيم يشتمل عليها التعالق النصي في نظر سعيد يقطين.[4] والمعارضة والمناقضة التي عرفها النقد العربي القديم ، هي قريبة شيئا من مفهوم التناص عند محمد مفتاح.[5]

رحلة البحث والتنقيب التي شرع فيها النقاد العرب المعاصرين من أجل ضبط أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه رست على ثمانية وعشرين مصطلحاً[6] ، تجلت من بينها السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين من المفاهيم الأكثر تداولاً في الدرس النقدي ، ولذا ارتأينا أن نقف عند هذه المصطلحات من حيث المدلول وكيف ينظر إليها النقاد العرب المعاصرين.

1- السرقات:

تتعلق هذه المسألة بكون هناك عدد كبير من الناس يميلون أثناء بناء كلامهم أو نصوصهم على ما يقول غيرهم ، بقصد أو بغير قصد ،نسخاً أو سلخاً أو مسخاً .وهو أمر قد وجد وسوف يبقى موجوداً مستمرا ،لا يوقفه أحداً لأنه يتعلق بالإنسان أو بالأحرى بطبيعة الإنسان الميالة إلى التطلع وإلى حب اكتساب كل شيءسواء كان ماديا أو معنويا . و الذي حرك المسألة هو الحفاظ على الملكية في كل شيء وأهمها هو الملكية الفكرية التي قد تخلخلها

---

(1) صبرى حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، عيون المقالات عدد2 ، دار البيضاء المغرب 1986 ص80
(2) عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات في النقد مج 1، ع3 ، ج1 السعودية 1991 ، ص91
(3) عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص157
(4) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي ، ص30
(5) ينظر محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص122
(6) ينظر نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص131

مسألة السرقات ، ولذا كانت قضية في تاريخ الفكر الإنساني ، وقف عندها « اليونان والرومان منذ عهد بعيد وقد أشار أرسطو إلى نوع منه حيث ذكر أن هناك صوراً تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلاً عن نظرائهم الأقدمين».[1] والنقاد العرب والبلاغيون القدماء ما غفلوا المسألة وتنبهوا إلى خطورتها (هذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل)[2]، وفصلوا في السرقات وأنواعها وأشكالها ومراتبها كالغصب والإغارة والاختلاس والاصطراف ،والاسترفاد و الموارد وغيرها ، كالاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وإتلاف المعنى مع المعنى ،والتلميح والتوليد والإغراب والإيداع والمعارضة ودونها.[3] والانتحال والاستلحاق والإغارة والاجتلاب و الاصطراف والاهتدام والإتباع والاقتفاء والالتقاط والتلفيف[4]. ولعل الذي دفع النقاد العرب وأهل البلاغة إلى الاهتمام بموضوع السرقات هو حماية الملكية الفكرية وأي ملكية أهم وأكبر من حماية العقيدة من كل دخيل ، وكذلك حماية اللغة العربية وخاصة مرحلة التأسيس للإسلام والعروبة.

إذن قضية السرقات ليست قضية مبتدعة ، فقد كان لها وهجها النقدي في النقدى العربي القديم ،وهي قضية من الصعب الإحاطة بها في هذا المقام لأن الكتب التي ألفت حولها منها ماوصل إلينا وبعضها لم يصل . وهذه عينة لأهم النقاد الذي اهتموا بموضوع السرقات : ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، ابن سكيت في (كتاب سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه)، وأبو محمد عبد الله بن المعروف بابن كتابه في (سرقات الكلميت من القرآن وغيره)، والأمدى (فرق بين الخاص والمشترك من معاني الشعر)، وابن رشيق (العمدة) ،والقاضي الجرجاني في (الوساصة)، وغيرهم كثير .[5] لقد كانت الأسئلة تنصب حول على من وأين تكون السرقة؟ ومتى لا تعد ولا تحسب السرقة ؟ ولهذا كثرت الأخبار والروايات حول هذا الموضوع وألفت فيه تآليف كثيرة[6] .

---

(1) فيصل الأحمر ونبيل دادوة ،الموسوعة الأدبية ج1 ، دار المعرفة الجزائر، ،2008 ص359

(2) بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و أدابه ، تحقيق محمد تزقزان ج2 ط2 مكتبة الكاتب العربي ، دمشق، سورية، 1994 ،ص1037

(3) صبري حافظ ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة عيون المقالات ، عدد 2 ، ،1986 ص 96

(4) ماجد الجعافرة ، التناص بين القديم والجديد ، مجلة المبرز، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر، 1999، ص37

(5) ينظر : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص186/185

(6) سعيد سلام ، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجاً ، علم الكتب الحديث ،اربد الاردن ،2010، ص67

وبظهور نجم التناص في الثقافة العربية ، عاد إلى السرقات الأدبية نفسها وهجها النقدي ويكاد يجمع أغلب من تناول نظرية التناص في علاقتها ، بموروثنا النقدي على أن السرقات تحملة صلة ما مع التناص[1] وهذه عينة لأهم الأفكار والرؤى حول موضوع السرقات في النقد المعاصر .

- التناص تصحيح لما كان يسمى قديما بالسرقات ، وهذه الرؤية أشار بها عبد الله الغذامي حينما عرض لمصطلح التناص بوصفه «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات ، اووقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم »[2]
- السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة البناء.[3] وأبرز دعاة هذه النظرة عبد الملك مرتاض حيث جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها " ولعل أكبر القضايا النقدية ،التي تصادفنا في التراث النقدي العربي أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي كان معظم النقاد العرب قد تناولها بشيء من التحليل ، فما حقيقة هذه الفكرة التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية[4].
- إهمال النظر إلى السرقات الأدبية: من أبرز دعاة هذه النظرة صبري حافظ الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله لنظرية التناص ، مع أنه أشار إلى مفاهيم قديمة أخرى كالاقتباس والتضمين والمعارضة.[5]
- الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة: من أبرز دعاة هذه النظرة محمد مفتاح الذي يرى أن الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والابستيمية التي ظهر فيها ، ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح.[6]

---

[1] ينظر :مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد، ص94
[2] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط2 ، 1993 ، ص56
[3] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، ص95
[4] عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص،علامات ،جدة النادي الأدبي ، عدد1 مايو 1991 ، ص93
[5] نفسه، ص96
[6] مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ، ص97

• التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم في ضوء مصطلح التناص، هي من أبرز الملاحظات التي رصدها محمد بنيس في كتابه : الشعرالعربي الحديث ، بنياته وابدلاتها حيث أشار إلى أن هذا أدركه النقاد العرب القدامى ، كما أشار إلى أن الشعراء والشاعرين فرقوا بين اللغة والأسلوب من جهة ، وبنية الخطاب من جهة ثانية فأنزلوا الأولى منزلة السرقة ، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب.[1]

2- المعارضات الشعرية:

تعرف المعارضة « بأنها نص محاكاة مؤسس على السمات الوصفية أو البيانية لأسلوب عمل أو أعمال كاتب »[2] وهي واحدة من المصطلحات النقدية القديمة التي «تشكل قاموس النقد العربي مثل «التضمين» و«الإحالة » و«السرقة» و«السلخ» وغيرها من المقولات التي تقف بالتناص عند حدود الاشتغال البلاغي «التقني» دون أن تبحث في الأسئلة الضمنية والعلنية التي تحرك الشاعر عندما يلجأ إلى خلق حوار مع النصوص الشعرية التي تشكل ذاكرته الثقافية »[3] .

وتعني المعارضة في الشعر أن ينظم الشاعر قصيدة على نمط قصيدة لشاعر أخر يتفق معه في بحرها ورويها وموضوعها ، وإن كان التوافق بين القصيدتين في الوزن والقافية والموضوع سواء كان كليا أم جزئياً كانت المعارضة صريحة وهي الأشهر ، وإن اقتصر التوافق على الشكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع كانت معارضة غير تامة[4].

تبانيت أراء النقاد العرب المعاصرين حول المعارضة ، فمنهم من يراها ملمحاً قديماً للتناصية وعلى رأسهم صبري حافظ وكذا عبد الرحمن إسماعيل الذي يرى لا مناص للشاعر من المعارضة الضمنية لأن الشاعر يرتبط بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها ، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان وان اختلفت في أشكالها الظاهرة طولاً وقصراً[5] في حين نجد

---

(1) ينظر : المرجع السابق ،ص98 ومحمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالتها ، الدار البيضاء ، دار توبقال ،1990، ص183

(2) Dictionnaire de la linguistique .g.monin. presses universitaires de France.1974 paris.p:251

(3) ادريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ، تحليل الكلام الروائي ، رسالة لنيل الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، الرباط 2000/1999 ، ص99

(4) ينظر : إيمان السيد أحمد الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، جدار الكتاب العالمي ، عمان ، عالم الكتب الحديث،2006 ص49

(5) عبد الرحمن اسماعيل ، المعارضات الشعرية، جدة ، النادي الأدبي 1994،،ص26

رجاء عيد ينفي أن تكون المعارضة الشعرية القائمة على المحاكاة التامة تناصية وبخاصة تلك التي لا تشتمل على حذوف أو تغيرات أو تحولات ، كما يعدون تناصاً تلك المعارضات التي تحتذي إعجاباً واستحساناً أو استنساخاً، فجميع تلك المعارضات مستلب في المروث الشعري و محاكاة دون قيمة[1]، و هذا ما يجعل من المعارضات شكلا تعبيراً يستدعي التأمل والنظر في كيفية توظيفها وما تقدمه أثناء حضورها حتى لا تقع في الاتهام الخطأ

3- التضمين:

يقع أو يحصل التضمين عندما «يضمن الشاعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء، وهذا النوع فيه نظر بين حسن يكتب به الكلام طراوة ،وبين معيب عند قوم وهو عندهم معدود من عيوب الشعر»[2] وهو عند الابن الأثير يمس الشعر والنشر حيث أشار إلى أن الشاعر يمكنه أن يضمن شعره والناثر نثره كلاماً أخر لغيره قصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود[3] وقد قسمه إلى حسن وقبيح، الحسن ما كسب به الكلام طلاوة مثل تضمين الآيات والأحاديث ،والقبيح هو ما تضمن الإسناد عند غيره كأن لا يتم معنى البيت الأول إلا بالبيت الثاني المتضمن[4]، إن ما تقدم يحيل إلى أن التضمين كان أسلوباً فنيا عند أسلافنا ، وقد تطور وصار من أهم الظواهر الفنية والجمالية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينات ، فقد تشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي قيوم بها في بناء القصيدة بناء موفيا بأغراضها شكلاً ومضموناً [5]، ولذا يراه رجاء عيد من ألصق المصطلحات القديمة بالتناص حاملاً لوظائف عدة منها : توثيق الدلالة أو تأكيد موقف ، أو ترسيخ المعنى ، أو المؤازرة نصاً ، رفضاً لمقولة أونفيا لمعتقد.[6] والرأي نفسه يراه أحمد الزغبي ، حيث يرى في الاقتباس والتضمين والاستشهاد نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية[7].

4الاقتباس:

---

[1] رجاء عيد ، القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأ المعارف الإسكندرية ، مصر، 1995،ص229

[2] الخطيب القزيوني، الايضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي ، مج02 ، بيروت ، ص140

[3] ضياء الدين أثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي، منشورات دار الرفاعي، الرياض ج3 ،ط2 ،ص238

[4] نفسه ، ص235

[5] حسن فتح الباب ، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 ص240/239

[6] رجاء عيد النص والتناص ، علامات،النادي الأدبي جدة ،عدد،18مج05،ديسمبر 1995 ، ص175

[7]ينظر: مجموعة من الباحثين ندوة الرواية والنقد ،2010،ص100

هو أن يأتي المبدع إلى نص من النصوص فيستحضر منه دونما تصريح ويترك الأمر لمتلقي النص، من باب الثقة أنه يعرفها ، أو من باب الرفع من قيمته أنه لا يحتاج إلى إحالة تحيله إلى مواطن التركيب المقتبسة[1]، كأن تدرج كلمة من القرآن أو أية منه في الكلام دون الإشارة بنية أنه معلوم ، كما يأتي الاقتباس من الحديث أو الشعر أو الحكمة ، وبهذا يجد المبدع فسحة ليحدث انزياحاً في أماكن محددة في خطابه الشعري ، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي ، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي .[2]

إن الدور الذي يلعبه الاقتباس في الكلام جعلته يصنف ضمن المصطلحات التي تزدخر به كتب البلاغة العربية ذات قرابة بالتناص ،وكذا عد من المصطلحات تم السطو عليها من طرف السيميائيين[3] ، لأنه نوع من أنواع التداخل سواء بالنقل أم بالفكرة يشع كعلامة، لأن النصوص يمكن أن تشير إلى نصوص أخرى كإشارات العلامات إلى إشارات أخرى ، لأن المبدع يكتب ويرسم لا من الطبيعة ، بل من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص ، لذا فإن الخطاب المتداخل هو خطاب تسرب إلى داخل خطاب أخر ، ليجسد المدلولات سواء كان ذلك عن قصد أم عن غير قصد[4] .

وانطلاق من هذا التصور أصبح الاقتباس وحتى التضمين نشاطا معرفيا يدرس على المستوى السطحي والعميق في أي نص ، له دلالته الثقافية الرمزية ، يشكل رافدا مهما وأساسيا من روافد التناص باعتباره يأتي عبر مجموعة من التداخلات التراثية أو الأسطورية تشكل عالما أو فضاء رحبا أو ميدانا خصبا للقراءة وخاصة القراءة في ضوء المنهج السيميائي لأنه « فضاء دلالي عريض ، يقبل شتى مستويات التأويل والقراءة. ولا يتوقف عند ما هو مرئي وظاهري في سطح الظاهرة اللغوية أو الكتابية أو الخطبة ، وإنما يغوص إلى الأعماق في سطح هذه الظاهرة ، إلى ما قبل النص وبعده من أجل اقتناص مستويات المعنى و الدلالة التي يمكن أن ينبني بها النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة »[5].

- **العلائق التناصية :**

---

(1) عبد الجليل مرتاض ، التناص، ص68
(2) عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني ، ص39
(3) ينظر عبد المالك مرتاض فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، ص85
(4) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص321
(5) فاضل ثامر اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي ، المركز الثقافي العربي لبنان ،ط1 ،1994 ، ص197

مادام التناص في أبسط تعريف له ، هو ذلك التداخل اللغوي بين نصين ، سابق ولا حق. فلا شك أن الكيفية التي يحدث بها على مستوى المتن تأخذ أشكالا متعددة ، تعدد غاياتها في:« نظام يجمع الأنساق ويوحدها ، فيصبح لها هوية مجردة مفتوحة على احتمالات التأويل من خلال تعددية المقروء وتعددية القارئ ». [1]

من معالم وصور وأشكال الحوار (الحوارية) التي تتم بين الذات والذات ، أو بين الذات والغير نذكر مايلي * التحقيق والتحويل والخرق، هذه المظاهر من « شأنها أن تفيد في التوصل إلى معنى العمل الأدبي وبنيته»[2] .

1-علاقة الخرق (الانتهاك) transgressien (الهدم) (التحطيم).

علامة لغوية تحيل على القصدية في الفعل . فالكاتب يلجأ إلى المستحضر وهو واع فيقوم بخلخلة وتحطيم وتهديم وتفكيك بناه القاعدية ، وهو ما نجده عند جوليا كريستيفا بالنفي الكلي (يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوباً). ويقدمه في «بني لغوية تغير معناه ، وتعطيه أبعاداً دلالية جديدة ، تتعارض ومرجعها ، الحقل الذي ينتمي إليه »[3] وهذا قد يخلخل حتى ذاكرة المتلقي ويجعلها تتقبل المقدم ، ما لم تكن على درجة من الذكاء الذي يمكنها من التمحيص.

2-علاقة التحويل (transformation):

التحويل هو الانتقال من حالة إلى أخرى : حالة (1) إلى نقيضها حالة (2)

حالة 1 ـــــــــــــــــــــ ت ـــــــــــــــــــــ حالة2

وسرقة نقود جون منزله يمكن أن يعبر عنها كالأتي :

وجود النقود السرقة غياب النقود

حالة 1 ـــــــــــــــــــــ ت ـــــــــــــــــــــ حالة 2

والتحويل يمكن أن يتماثل مع أداء الذات الذي يصبح حينئذ ذات فاعلة ومن أجل أن تكون هناك أي قصة (سرد) فلا بد أن يكون هناك تحول[4] .

---

[1] عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، ص136 ، 137

* اعتمدنا نمذجه لوران جوني

[2] بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، حالة الرواية مدخل نظري مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد61/60 ، 1989ص92

[3] وكواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية ، رسالة ماجستير في الأدب العربي 1999/1998 ، ، جامعة وهران ،ص53

[4] برونوين مارتن وفليزيتاس رينجهام ، معجم مصطلحات السميوطيقا، ترجمة عابد خزندار ، المركز القومي للترجمة ، القاهر،مصر، ط1 ،2008 ،ص192 ،193

لقد أورد لوران جيني كلمة التحويل في تعريفه للتناص (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى) [1] والتحويل في التعريف يستوعب مجموعة من العمليات الاستحضارية فهو قد يكون تلميحاً أو اقتراضاً أو استلهاماً وهو ما يمكن أن نسميه تناصاً جزئياً وهو قريب من مفهوم الاختلاس في النقد العربي ويسميه لوران جيني التناص الضعيف أو الخافت [2].

يأتي التحويل في العملية التناصية في ثلاثة مظاهر :

- تحويل اللغوي إلى اللغوي ويمثل له بـ (السرقة ، المحاكاة ، البارودية المعارضة الأِسلبة التهجين....)
- تحويل غير اللغوي إلى اللغوي ، يلجأ فيه كاتب النص إلى تلفيظ نظام إشاري (ميتالساني) سواء كان هذا النظام مرتبطا بالأنماط العليا (المجردة) للكتابة نفسها ، أو بالوقائع المكتوبة .
- تحويل غير اللغوي إلى غير اللغوي : يشكل مبحثاً سيميائيا خصيبا وطريفا بدءا بآلية تحويل ونقل الصورة على السجاد عبورا بتحويل الروائح والعطور وحركات الرقص إلى لوحات تشكيلية[3] .

3-علاقة التحقق Réalisation:

إذا كان النص لا يتحقق فعليا إلا مع القارئ ، فكذلك قد لا يتحقق التناص من غير قارئ يلمس ويميز كلام الآخرين في هذا النص ، إلا أن الأهم من التحقق النصي ليس التفطن إلى المستحضر وإنما هو الإيهام الذي يحاول خلقه الكاتب – عبر التحقق – لدى القراء بوجود نصوص غريبة في النص[4].

- **مستويات التناص :**

مادامت نصية النص تتجلى في ذلك التفاعل الذي يقيمه الكاتب مع نصوص أخرى سابقة أو لاحقة ، فمن المؤكد أن مشربه غير محدد جغرافيا ولا زمانيا ، ذلك أنه ينهل من

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المدني ص107 ،108

[2] ينظر : بشير قمري ، مفهوم التناص بين الأصالة والامتداد ، ص 93 و 104

[3] ينظر :الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناص في خطط الغيطاني، ص 91/90

[4] المرجع السابق، ص89/88/87

مصادر شتى ،هي زبدة ما مر من العصور ،وهذا عبر مجموعة من الأنماط في مجال التفاعل (التشويش ، الإضمار أو القطع ، التضخيم أو التوسع ، المبالغة ، القلب أو العكس تغيير مستوى المعنى).[1] تتفرع إلى المستويات التالية :

1-**التناص الذاتي :** حيث عملية الهدم والبناء التي يقيمها المبدع على المستحضر تكون مع عمله المنتج سابقاً ، وهو الأكثر وضوحاً.

2-**التناص الداخلي :** وهي التفاعلات التي يعقدها الكاتب مع نصوص معاصريه.

3-**التناص الخارجي :** ويسمى كذلك المفتوح ، لأنه غير مقيد «بعصر معين ، أو جنس معين بل هو تداخل حر ، يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة محاولاً أن يجد لنفسه مكاناً في هذا العالم»[2] وهنا تكون عملية الحفر و التنقيب عن النص الغائب الجديد اشد صعوبة لان الأمر يتعلق بالتراث الإنساني والقراءة أشد انفتاحاً ، لأنها ستكون حوارية بتعبير باختين بين النص والقارئ، فإذا كان القارئ يسعى إلى استنطاق النص وذلك بجملة من الإجراءات لعله يبوح له بدلالاته وبشيء منها ،فإن النص بدوره يستنطق القارئ ويسائله عن مدى نجاعة ما يملك من قدرات تؤهله لاكتشاف علامة لغوية ملوثة بالعلامات والآثار السابقة عليها واللاحقة لها[3] ،التي يغدو بها النص فضاء للعب باللغة لا يلجه إلا قارئ من نوع خاص ، وهنا نكون امام نوعين من القراءة [4] ،نوع استهلاكي ، يهتم بالشكل ، لا يفقه شيئا في ألاعيب اللغة ، البطل فيها هو النص المستعصى . ونوع يقرأ النص بمثابرة وحدة، تعيد ترتيب النص وتنظمه ، فارضة نفسها عليه ، فيستسلم مسلماً أسراره للقارئ ، فيبعث فيه نور الحياة وتبدأ عملية خلق نص جديد. إذن شتان بين قارئ يأتي النص وهو محمول بآليات متنوعة وبين قارئ يأتي النص كمن يدخل السوق(والنص سوق) وهو فارغ الجيبين.

-
- **وظائف التناص :**

---

[1] ينظر : عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن، ص144 ، 145

[2] حسن محد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر1998 ، ص45 - 46

[3] خالد حسين ، شؤون العلامات ، من التشفير إلى التأويل ، ص179

[4] ر- بارت ، متعة النص، ص22

لا شك أن أنواع التناص تضطلع بوظائف متعددة«مشعة بجملة من الإيحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات»[1] نذكر منها :

1-**الوظيفة المرجعية :** حينما يحيل المحكي في بنائه على نص معروف لدى القارئ يسهم في خلق إيهام بالواقع.

2-**الوظيفة الأخلاقية :** تدعم الحالة التناصية في إظهار ثقافة الراوي ، الأمر الذي يدعم موثوقيته عند المتلقي[2] .

3-**الوظيفة الحجاجية :** بوسع الإحالة على نص معترف به وذي سلطة ، أن تصلح كتسويغ لحديث أو موقف [3].

4-**الوظيفة التأويلية :** استحضار النصوص عملية يصعب الوقوف عليها ، لأن كتابة المستحضر تكون في ثوب جديد ، تتطلب قراءتها قارئاً فذا لفك شفراتها.

5- **الوظيفة النقدية :** قد يساء التعامل مع نص متداخل بطرق مختلفة ، من المعارضة الساخرة البسيطة إلى الإدانة أكثر قسوة[4].

6- **الوظيفة الجمالية :** تتجلي أكثر ما تتجلى في الكتابة لأن بها نستحضر الغائب في ثوب جديد ، حيث أن الكاتب حينما يستدعي النصوص لا يعيد كتابتها على نحو صامت ، وإنما يستحضرها بتلميح أو تضمين أو انتحال ، وعليه تصير الكتابة مشحونة بجملة من الدلالات ترفع من مستوى اللغة وتمنحها شاعرية.

7- **عدم استقلالية النص :** جاء التناص ليؤكد أن النص الأدبي مهما كان نوعه في كل ثقافة «يشيد على نحو متجل أو خفي ، من خلال استعادة نصوص أخرى .لا نص يخلق من العدم»[5].

8- **تنمية القراءة والكتابة:** تقاطع النصوص وتداخلها بطرائق شعورية أو لا شعورية في النصي يشكل صوتاً يثير القارئ ، فيسعى لكشفه وتحديد هويته وهذا ينمي عنده القراءة ويعدل تقنيات الكتابة.

---

(1) ماجد ياسين الجعافرة ، دراسات في الشعر العباسي ، ص16
(2) ينظر : فانسون جوف ، شعرية الرواية ص161
(3) نفسه، ص160
(4) نفسه ،ص160
(5) ينظر : فانسون جوف ، شعرية الرواية ، ص156

9- **الأدبية :** إن المقاربة التناصية في جوهرها ،هي دراسة النص في سياق حواري ، يربط حضور النص بحضور نصوص أخرى ، إنه تحويل الملفوظات السابقة ومتزامنة معه ، إما في شكل صريح ، واضح البنية الخطية ، والمرجع والحقل ،وأحياناً قد يحدث عليه الناص تحويرات ، أو الزيادة ، أو التبديل[1]، وقد يكون معناه متضمناً في فقرة أو عبارة أو جملة . تستوقف القارئ، فيشرع في تحديد هويته المعرفية والثقافية وأبعاده الدلالية ، وهنا تكمن الأدبية ، أي البحث فيما يجعل من عمل مقدم عملاً أدبياً.

ماهذه إلا مساهمة لرصد أهم وظائف التناص ، وتبقى وظائفه متعددة ، تحددها المهمة السياقية التي يقوم بها ليثري من خلالها النص ، ويمنحه عمقاً ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها [2] ، تجعله ميداناً فسيحاً لنشط التأويل لأنه لا يبدأ من فراغ ولا يروم المطلق.

- **التناص و الرواية :**

حسب التصورات التي قدمت حول التناص والتي تجمع على أنه إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية والأدبية الحديثة ، يثريها ويعلي منها ، بوصفه بؤرة جامعة للمعارف والخبرات والثقافات الإنسانية كلها.[3] يمكن اعتبار الرواية الجنس الأدبي الوحيد الذي يحقق بامتياز المدلول لكلمة الفسيفساء الذي جاء في تعريف جوليا للنص .وهذا ما نلمسه عند أكبر الباحثين الذين اهتموا بهذا الجنس من حيث النشأة والتطور ، وهما باختين ولو كاتش.

يذهب باختين إلى أن العجز في إعطاء تعريف قار للرواية مرده إلى خاصية الانفتاحية التي تتسم بها الرواية مقابل خاصية الانغلاق في بقية الأجناس الأدبية الأخرى.[4] فهي الجنس «الوحيد الذي في صيرورة »[5] وهذا ما نلمسه كذلك في كتابات لوكاتش رغم طابعها الفلسفي، حين يذهب أن واقع كل جنس مرتبط بالكلية الممتدة (أي محايث للحياة) وهذا يحيل بأن الرواية وهي تنتج ، لا تنتج إلاّ بتراكيب التفكير الجمالي بالحياة ،ولذلك فإنها تنقاد بالقوة إلى استعارة شكلها من تقطيع متميز ومخصوص لأبعاد الواقع ومستوياته المختلفة.[6]

---

(1) ينظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، ص111 وعبد الجليل مرتاض التناص، ص19

(2) ماجد ياسين الجعافرة ، دراسات في الشعر العباسي ، ص16

(3) ينظر : عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص17

(4) ينظر : عبد اللطيف محفوظ ، آليات انتاج النص الروائي ، نحو تصور سيميائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 2008 ،ص17

(5) مياخيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة،،ص16

(6) عبد اللطيف محفوظ ، آليات انتاج النص الروائي ، منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط2008،1ص19

ومادام أن الرواية هي تأسيس لغوي ،ذلك لأنه من الممكن تصور رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة»[1]، وأنها الأقدر على استيعاب كل الأجناس الأدبية وسلكها في حواريات تظهر تصارع اللغات والبنى الخيالية وجدلية الفضاءات والأزمنة .[2] وأنها بناء وتركيب من خلال اللغة غايته ليس توصيف أو عرض الواقع كما هو فحسب.....،وإنما غايته إعادة بناء الواقع ، بل تشييئه ثانية من خلال الوصول إلى انحرافاته وما يترتب على انحرافاته من تشتيت وهدم لكل ما هو قيمي و إنساني[3]. فإنها بموجب هذه المسلمة تصير الرواية«ظاهرة لغوية وحلقة قولية أي كتابة وأدب ، ومن ثمة فهي تمتلك مرونة أكبر في التعامل اللغة الأدبية بصفة خاصة»[4] .

وبرأي باختين: ليس هناك تلفظ مجرد من التناص وكل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار مشكل [5].

هذا التصور قاد باختين إلى البحث عن المكونات النصية للرواية من منطلق كل رواية هي إلى حد ما نظام حواري من صور اللغات والأساليب والأوعاء الملموسة التي لا يمكن فصلها عن اللغة ، إن لغة الرواية ليست مشخصة وحسب وإنما هي نفسها تستحيل موضوعاً للتشخيص ، فالخطاب الروائي ينتقد ذاته دائماً ، وهذا ما يميزه عن باقي الأنواع المباشرة : الملحمة ، الشعر الغنائي ، الدراما بالمعنى الضيق للكلمة ، كما قاد جوليا كريستيفيا بالاعتماد على الحوارية الباختينية من إقامة مجموعة من الدراسات على الرواية ، أثمرت جملة من المصطلحات ساهمت في البحث الروائي من جديد .

كان حظ الرواية العربية من اتصال النقد العربي الحديث بالنقد الأوروبي كبيرا ، حيث قدمت دراسات نقدية عديدة اشتغلت على المتن الروائي . هذا جرد لأهم الدراسات التي اهتمت بالمنجز الروائي العربي في ضوء التناص: [6].

- الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث لسعيد يقطين.
- تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة لحسن حماد .

---

[1] صلاح صالح ، سرد الأخر ، الأنا والأخر، ص46

[2] محمد برادة ، رواية عربية جديدة ، ضمن كتاب الرواية العربية (واقع وأفاق) مجموعة من المؤلفين ، بيروت ، دار بن رشد، ط1 1981 ص8

[3] عباس أمير ، العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل ، ص63

[4] بشير القمري ، مفهوم التناص التناص بين الأصل والامتداد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ع 61/60 ص99

[5] ينظر : تودورون ، تزفيتان ، باختين المبدأ الحواري ، ترجمة فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،1996،ص147

[6] ينظر : مجموعة من المؤلفين ،ندوة الرواية العربية والنقد،ص108-109

- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض.
- شعرية النص السردي قراءة تناصية في كتاب التجليات لبشير القمري .
- التناص التراثي الروائية الجزائرية أنموذجاً لسعيد سلام.
- بحث بعنوان contemporary arab writers
- and the literary heritage لعيسى بلاطة .
- بحث سيزا قاسم الموسوم ب:
- in quest of new narrative forms :Irony in the

Abdvllah , Tubya , Works of four egyptian writers :al – Ghaytani , Yahya T. . sun' allah Ibrahim (1967 -1979

بحث نضال موسى the nature and uses of the fantastic in the Fictional ward of naguib Mahfouz

- بحث آنا سيسونا the rewriting of the arabian Nights by Imil Habibi.

- كتاب محسن جاسم المرسوم بـ: the postcolonial arabic novel –debating ambivalence

- كتاب ستيفين مايرStefan meyer الذي بعنوان :

The experimental Arabic novel: postcolonial literary modernism in the levant

- كتاب روجر ألن عن الرواية العربية بالإنجليزية الموسوم بـ :

The arabic novel : an historical and critical introduction

- وكتاب صبري حافظ : the genesis of arabic narrative discoures : A study in the sociology of modern arabic literature by sobri hafez

- بحث لساسون سوميخ : Biblical Echose in Modern Arabtic literature.

اتكاء على ما قدمنا حول التناص ، سوف نتواصل مع أعمال عبد الملك مرتاض الروائية ، في محاولة للوقوف على علامة من العلامات البارزة فيها ألا وهو التناص الذي تعددت صوره.

الفصل الثاني

التناص الديني في روايات عبد الملك مرتاض

- توطئة
- التناص مع القرآن
- التناص مع القصص القرآني
- التناص مع الحديث النبوي الشريف

* توطـــــــئة:

من العلامات البارزة في الرواية العربية الجديدة، بداية من الستينات إلى اليوم، هو تفاعلها في بناء معانيها ومدلولاتها مع نصوص أخرى، وذلك من خلال:

- علاقة الرواية بالتاريخ ، كامتصاص أو تحويل أو اشتغال.

- علاقة الرواية بالتراث العربي الإسلامي، والتراث الإنساني، كصياغة أدبية جديدة لمحمولات هذا التراث وعلاماته ورموزه.

- علاقة الرواية بمجتمعها وتحولاته ، كتفجير تخييلي يعيد تشكيل مظاهر هذا المجتمع وتجلياته.

- علاقة الرواية بذاتها وببنائها الداخلي وهو ينظم الأشكال ويؤسس لقوانينه النصية الداخلية[1].

قد كان لهذا الانفتاح ، سواء كان ذلك بقصد أو عن غير قصد ، أو كان نتيجة خبرة أو مثاقفة ، وسواء اعترف الروائيون أم لم يعترفوا ،" بداية تفاعل ايجابي مع الذات في التاريخ (التراث)ومع العصر،وبداية لتأصيل الرواية العربية وجعلها أكثر التصاقا بالواقع".[2] أسس هذا لما نسميه (رواية عربية جديدة)، لا بمعايير المقارنة مع اتجاه الرواية الجديدة في فرنسا بل بما تمنحه الخواص النصية الروائية العربية من سمات التشكيل واللغة والخطاب وبما تبثه الأعمال الروائية من قلق اجتماعي ورؤية مغايرة للمجتمع والكون ، وبما تنطوي عليه هذه الأعمال من طرائق جديدة في الكتابة تعتمد على الدينامية والانفتاح .[3] هذا جعل الرواية العربية الجديدة فضاء ثريا لافت للانتباه ، لما حملته من خطابات عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات« ضربت حصاراً من العتمة والغموض التركيبي والدلالي»[4] على المتن الروائي الذي سوف تتعطل أية عملية فهم واستيعاب له ما لم تكن لنا لنا معرفة حقيقية بالتناص .

---

[1] محمد عز الدين التازي ، مغامرة الشكل وارتياد واقع جديد ،حوارية الرواية العربية جامعة المعتمد بن عباد الصيفية – أصيلة- الدورة 16 ، 2001، ص74

[2] سعيد يقطين،حوارية الرواية العربية،كلمة سعيد يقطين، ص15

[3] محمد عز الدين التازي، مغامرة الشكل وارتياد الواقع، حوار الرواية العربية، ص67

[4] خالد حسين،،شؤون العلامات، ص188

هذه التقنية نجد لها حضوراً مكثفاً في صور متعددة ، في كتابات عبد الملك مرتاض الروائية ، مشكلة علامة تتجاوز بنية الدوال إلى ممارسة التدليل أي البحث في دلالات المعنى المحتملة والممكنة لأنها جاءت لوحة فسيفسائية ساطعة ، تشي أنها وسيلة تواصل لا اعتباطية فيها ، بل إنها لغة لأن أي نظام في المنهج السيميائي يستخدم قصد تحقيق الاتصال بين شخصين أو أكثر يمكن اعتباره لغة وبهذا المعنى التناص لغة بل هو "قانون اللغة" يجعل النص ينفتح على منجم ، عالم من الخطابات والنصوص والشذرات والأقوال التي لا يمكن التكهن بجغرافيتها وأصولها .[1] وبهذا الحكم وهذا الطرح نحاول وصف تجليات التناص في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية.

***التناص الديني:**

يذهب لوكاتش إلى أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصير فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية . ولكن وعلى غير المعتاد وفي ظاهرة غير مسبوقة في تاريخ الفن ، يسلك كثير ممن يحسبون على هذا الفن الإنساني العظيم "روائيون أو نقاد" سلوكاً مشينا لا يمت للشرف بصلة ، حيث تختلط المصالح الشخصية بالسياسة ، لا يتوقف الأمر عند حدود دعم سياسات بعينها ، ولكنه يمتد للاستجابة العالمية ، لن ينسى التاريخ ذلك ، فالأثر الناجم عن هذا النوع من التواطؤ خطير للغاية ، هنا يتم تشويه الضمير الحي للأمة ، هنا يتم ممارسة نوع من الخداع المشين ،هنا يطل العار من خلف رايات النبل ، هنا يساهم هؤلاء في إضعاف قدرة الأمة على المقاومة ضد الأخطار الداخلية والخارجية.[2] فبما يفسر اتكاء عبد الملك مرتاض على النص الديني في أعماله الروائية؟ هل هي المصالح الشخصية المختلطة بالسياسة ؟ أم هي امتداد للاستجابة العالمية؟.

لاشك أن عبد الملك مرتاض يعي أن الرواية هي تراث إنساني مشترك أو هي زبدة الفكر الإنساني الذي لا يمكن لأحد أن يدعي أبوته ، إلا أنه يعي أن الهوية أمر خطير يجب أن يعيه المبدع . وأولى عناصر الهوية اللغة ، ولا تعني اللغة هنا مفرادات وقواعد ولكن تعني حمولتها الدلالية وما تلونت به عبر المراحل التاريخية المختلفة، ولذا توكأ على النصوص الدينية لأنها تمت للشرف بصلة. لأنه ليس هناك أشرف ممن كان كلام الله ورسوله

[1] ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر ،دمشق ،سورية ،2007، ص87 ،88
[2] يحي مختار ، شهادة ، مجلة الرواية قضايا وأفاق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، عدد2 ، 2009 ،ص372

مستحضراً دائماً معه على لسانه في أي زمان وأي مكان ، يستلهم منه ،ليس ممن ينثرون الألفاظ نثرا لا يرجعون فيها إلى أصل ثابت ، ولا إلى علم صحيح .إنهم بهذا في طريق مفسدة البلاد و الأمة ، بوعي منهم أو بغير وعي . وهنا«يطل العار من خلف رايات النبل هنا يساهم هؤلاء في إضعاف قدرة الأمة على المقاومة من الأخطار الداخلية والخارجية»[1] فلا لغة أخصب من لغة تخصبت لغتها بالدين ، وهذا بالتوظيف الصحيح والتطويع لخدمة هذا الفن.

فكما أنه «يوجد من الشعراء من استطاع أن يستوعب أفكار الحداثة الأوروبية بتمثل عربي إسلامي، ينطلق من الدين كحقيقة دون أن يصطدم مع قداستها»[2]، يوجد كذلك من الروائيين العرب من نظر التراث الديني عينا ، فشرب منها في تفاعل متعدد الصور كتوظيف النص الأصلي منه بنصه ، أو بالإحالة إليه ، على سبيل الإشارة والإيحاء ، أو على «سبيل إنتاج دلالة معينة ، لم يستطع النص المكتوب الإيفاء بها لوحده»[3]، أو باستحضار اللفظة المفردة أو باستحضار الشخصيات الدينية في بناء الأحداث . وتصوير شخصية البطل في ضوئها ، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية .[4] ومن ضمن تلك الأقلام – ونخص بالذكر في الرواية الجزائرية الجديدة التي وظفت التراث العربي أو المحلي أو العالمي – يلمع اسم عبد الملك مرتاض«بحصاد سردي بمعدل نص واحد كل أربع سنوات، وهو معدل إبداعي معقول إذا أخذ في سياق الانشغالات العلمية والأكاديمية لعبد الملك مرتاض»[5]

ما يلفت الانتباه في هذه الأعمال هو أن عبد الملك مرتاض قد طعمها بتراث ديني متنوع نستهله بـ :

---

[1] يحي مختار ، شهادة ، مجلة الرواية قضايا وأفاق ، ص372

[2] مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، ص120

[3] سيد الشيخ ، قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية وأدابها ، جامعة وهران ، الجزائر ، العدد الأول ، 1992 ، ص60

[4] محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،اتحاد كتاب العرب ،دمشق،2002، ص141

[5] يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 2009 ، ص245

*** التناص مع القرآن الكريم** :

لا شك أن إيمانه بأن التراث العربي الإسلامي ، ربما يكون أكبر تراث إنساني بعد التراث اليوناني ، وهو أغنى منه في البحوث اللغوية واللاهوتية ، هو الذي جعله يتخذ من القرآن ومعه الحديث النبوي الشريف ، والشعر والأمثال ، ثمرة قراءته في العربية العالية.[1] لقد تعامل عبد الملك مرتاض مع النص القرآني تعامل من يريد أن يزيد في بلاغته ، قصد جعل النص عنده يشع ، لأن « الإشارة القرآنية تغني النص وتكسبه كثافة تعبيرية»[2] وهذا إما باستحضار النص استشهاداً أو اقتباساً أو إيحاء ففي :

ـالتناص الديني في رواية نار ونور:

أـ **التناص القرآني**:القارئ لهذه الرواية يجد نفسه أمام كاتب ينهل من لغة القرآن بنهم في مستويات مختلفة ، فتارة يأخذ مفردة منه ويوظفها في السياق رسالة مشفرة ، وتارة يأتي التراكيب القرآنية فيتصرف فيها عن طريق الامتصاص« من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية التي تظل بنيتها العميقة مشعة»[3]، وتارة أخرى يعتمد الإيحاء حينما يرى إنتاج الدلالة به أبلغ.

نمثل للمستوى الأول : أخذ اللفظة مفردة وتوظيفها في السياق مشفرة بلفظة " وأدها" التي جاءت في سياق الحوار الذي دار بين سعيد وأستاذه ،على لسان سعيد وهو يدافع عن اللغة العربية لما رأى ازدراء معلمه بها « ميتة ، مستحيل ، أنتم الذين حاولوا قتلها في الجزائر ثم زعمتم أنها ميتة لا تصلح لأي حياة! أنتم حاولتم وأدها»[4] هذه اللفظة لم ترد بهذه الصيغة في القرآن وإنما هي مستوحاة من قوله تعالى« وَإِذَا المَوْؤُودَةَ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ»[5] .

لا شك أن استحضار هذه اللفظة (وأدها) بهذه الصيغة ومن هذه الآية التي ليس لها مثيل ،ليس أمراً اعتباطياً ، خصوصاً وأن عبد الملك مرتاض « يحسن استخدام الألفاظ والعبارات القديمة في التعبير عن الأفكار المعاصرة ، وهو ما سماه الشاعر الفرنسي أندري

---

(1) ينظر : كمال الرياحي ، حوار مع الناقد والروائي الجزائري عبد الملك مرتاض ، عمان ، أمانة عمان الكبرى ، العدد 112 ، 2004 ، ص05 - 11

(2) ينظر: محمد بن عمارة ، الصوفية في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، المغرب ، ط1 2001 ، ص10

(3) أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط ، المغرب، ط1 1996 ص 114

(4) عبد الملك مرتاض، رواية نار ونور ، دار البصائر والتوزيع ، الجزائر د ط ، دت ، ص09

(5) سورة التكوير : الآية 08 - 09

شيني بالكلاسيكية الجديدة»[1]. فورود كلمة (وأدها) اسماً هو قصد إثبات حقيقة ، لأن الاسم هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها النص لكي يستقيم وتتضح معالمه، فهو الذي يؤدي إلى بروز الأخبار ويحافظ على الثبوت ويقوم بوصف الأحوال والمشاهد .وللمبدع الحق في إعطائه مدلولات متعددة ليخرج به من المعنى المعجمي.

هذه الحقيقة هي الوأد الذي حدث مع البنات في الجاهلية دونما اقترافهن لذنب، سوى أنهن بنات . ويعد قيس ابن عاصم التميمي أول من اقترفها . فكانت هذه اللفظة دالاً غير منبثق من فراغ وعدم «قارب بين الماضي والحاضر ، في لحظة خاطفة ، تخطت فيها عوامل الزمان والمكان»[2] بين الذي حدث مع البنت في الجاهلية ومع ما يحدث مع اللغة العربية في الجزائر ، جراء سياسة الاستعمار الفرنسي الاستيطانية الاستئصالية.

فإذا كان الوأد حقيقة مؤكدة بنص القرآن ونفيها كفر، فكذلك وأد اللغة العربية من طرف الاستعمار الفرنسي هي حقيقة مؤكدة « لا جرم كانت لغة الأمة هي الهدف الأول للمستعمرين ، فلن يتحول الشعب أول ما يتحول إلا من لغته»[3] .

وإذا كان الوأد عملاً قبيحاً قام الإسلام بهدمه حتى لم يبق له عند الناس اسم وكأنه وقع مرة واحدة وانتهى أمره لأنه يهدد امتداد النسل البشري ، كذلك وأد اللغة العربية في الجزائر يهدد أصل هذه الأمة وانتمائها العرقي والعقائدي فالشعب « اذا انقطع من نسب لغته انقطع من نسب ماضيه ، ورجعت قوميته صورة محفوظة في التاريخ. لا صورة محققة في وجوده فليس كاللغة نسب للعاطفة والفكر... وما ذلت لغة شعب إلا ذل ، ولا انحطت إلا كان أمره في ذهاب وإدبار»[4] فلا يجب أن نشك في إيمان كيليطو بلغته حينما قال « في يوم من الأيام تبين لي أنني لا أحب أن يتكلم الأجانب لغتي ، فالقضية لا تكمن في أن يتكلم الآخر لغتي وإنما حينما يتجاوز الحد ويمسك بأسرار لغتي فإنه بهذا يعريني من هويتي ، ويفضح سري ويجعلني قاب قوسين أو أدنى من اللاهوية»[5].

فهذا التماثل الذي عقده عبد الملك مرتاض بين وأد البنات وبين ماتتعرض له اللغة العربية في الجزائر من طمس من طرف الاستعمار الفرنسي ، رسالة تشي بخطورة هذا

---

(1) محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب الجزائر ، 1983 ، ص163

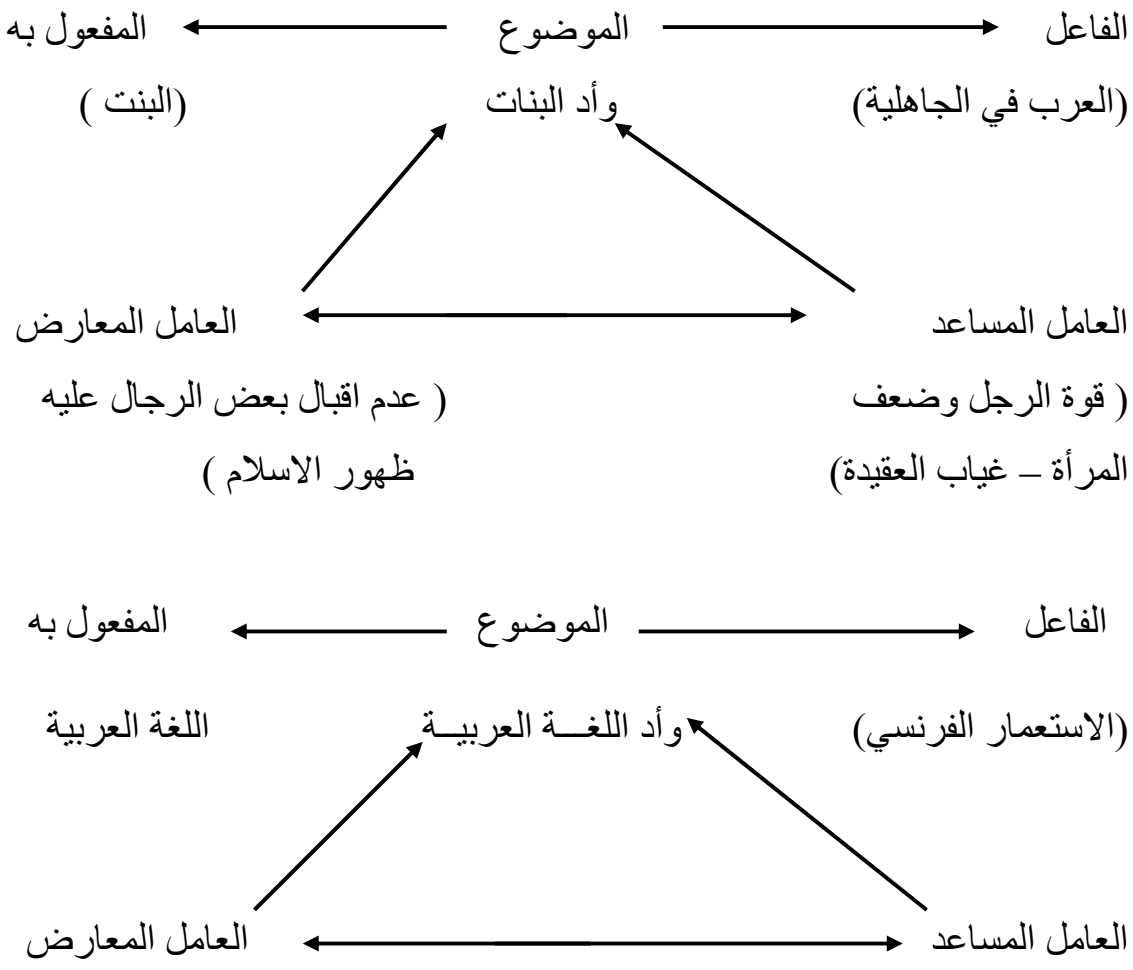
(2) عبد العاطي كيوان ، التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، ص 107

(3) مصطفى صادق الرافعي ، وحي القلم،وزارة الثقافة،الجزائر،عاصمة الثاقفة العربية 2007،ج3،ص9

(4) نفسه،،ص9.

(5) خالد حسين ، شؤون العلامات ، ص33

بوصفه رمزا للموت حتى وإن كان حقيقياً في الجاهلية ، ومعنويا مع اللغة العربية ، يريد أن يكون لها وقعها – كما لها وقعها في المتن على أستاذه « حسبك ما تتفوه به من هراء يافتى،.. أم تراك مزمعا على إنزال المكارية والمزعجات بنا ؟ إن لنا في الحياة لأملا»[1]– على مشاعر المتلقي ، وهذا بادراك خطورة هذا الفعل.



هذه التقنية نجد لها تسمية عند ميشال ريفاتير تحت اللعب بالألفاظ (الخطاب الأدبي لعبا بالكلمات) وكذلك عند تدوروف من منطلق أنه لا وجود لجملة وحيدة من العمل الأدبي

[1] عبد الملك مرتاض ، رواية نار ونور، ص 09

بإمكانها أن تكون بذاتها تعبيراً مباشراً عن العواطف الشخصية للمؤلفين ولكنها بناء ولعب دائمان.[1]

فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية من لفظة قرآنية، سواء بنصها الأصلي أو بالنحت أو الاشتقاق، مشكلةً « فضاء للعبة العلامات (المفردات) وشبكة من العلائق الدلالية والرمزية والجمالية المتضافرة فيما بينها»[2] .

ونمثل للمستوى الثاني الذي يتم عبر الامتصاص بـ : « لات حين مندم»[3].

- « لقد أظلمت علينا كما أضاءت :..... وضاقت علينا بما رحبت »[4].

- « رحم الله أبي ولا بد أن أثأر له الثأر حق وهو القصاص، والعين بالعين والأذن بالأذن والنفس بالنفس.... قتلوا أبي ولا بد أن أقتل منهم»[5].

- « فليحتفظ إذن بحبه في حنايا قلبه حتى يحين له يومه ، أن حان يوما ما، فإن لكل أجل كتاب»[6] .

لاشك أن هذا الاستدعاء من الآيات القرآنية لايتعب المتلقي في استدعائه هو الآخر للنص الأصلي للآية ، إن كان من حفظة القرآن الكريم أو ممن يقرؤون القرآن كثيراً وذلك لبقاء البنية التركيبية للآية مشعة.

فما مصادر هذه التراكيب في القرآن الكريم ؟ وما دلالتها ؟ وما علاقة هذا الاستحضار بالمتن الروائي ؟.

---

(1) ينظر: Riffatere michel, semiotique de la poésie, collection poétique , éd seuil , paris, 1983,p108
T,todonov , les genres du diccours, éd, seuil, paris , 1978, p ;301

(2) خالد حسين ، شؤون العلامات ، ص179

(3) عبد الملك مرتاض ، رواية نار ونور ، ص10

(4) نفسه، ص21

(5) نفسه ،ص 49

(6) نفسه، ص 97

المثال الأول مستوحى من قوله تعالى «كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ »[1] التي لم يرد ذكرها بهذه الصيغة إلا مرة واحدة ، وهي صيغة تعني لا مهرب ولا منجى، لفظها الكفار لما رأوا العذاب نازلاً بهم [2] .

إن إنعام النظر في السياق الذي وردت فيه في القرآن الكريم وسياقها في المتن الروائي ، يجد أن هناك تعانق في السياق ، ففي القرآن الكريم جاءت على لسان الكفار في لحظة إدراك و وعي لما راوا العذاب،وجاءت في المتن على لسان الأستاذ الفرنسي وربما هو كافر هو الآخر إقرارا بانقضاء شيء جميل من حياته، ألا هو مرحلة الشباب.

- والمثال الثاني ، مستحضر من آيتين لا ثالثة لهما بهذه الصيغة هما قوله تعالى: « لَقَدْ نَصَرَكُمْ اللهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ حُنَيْنٍ، إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئًا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ »،[3] وقوله تعالى : « وَعَلَى الثَّلَاثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُوا حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنْفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَنْ لاَمَلْجَأَ مِنَ اللهِ إِلاَّ إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا إِنَّ اللهَ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ » [4].

نجد عبد الملك مرتاض في هذا المقام من المتن الروائي ، قد اتكأ في وصف الشخصية على الرسم الاستبطاني الذي نتلمسه في كثير من الآيات القرآنية الكريمة التي تشي بالحالة النفسية للشخصية ، أو الشخصيات المصاحبة لها ، وهذا لتطابق السياق القرآني مع الموقف الذي تعيشه الشخصية الروائية (سعيد) ، وما دام ما يريده الكاتب في الشخصية وهو ذروة الحالة النفسية رسمته الآيات القرآنية ، فليس هناك من هو أقدر على هذا التصوير من الله تعالى .

- في المثال الثالث يتقاطع مع قوله تعالى : « وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالعَيْنَ بِالعَيْنِ وَالأَنْفَ بِالأَنْفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِنَّ بِالسِّنِّ وَالجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ

---

[1] سورة ص الآية : 03

[2] ينظر: تفسير الجليلين ، جلال الدين محمد بن أحمد المعلى وجلال الدين عبد الرحمان أبي بكر السيوطي، مكتبة الجمهورية العربية ، مصر، د ط د ت ، ص380

[3] سورة التوبة : الآية : 25

[4] سورة التوبة : الآية : 118

كَفَّارَةٌ لَهُ ،وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللهُ فَأُولَئِكَ هُمْ الظَّالِمُونَ »[1] الذي لم يتكرر بهذه الصيغة في موضوع آخر منه ، لعل القصد منه بعث تعاليم القرآن الكريم وأحكامه التي يسعى المستعمر الفرنسي لطمسها . فحضور هذا على لسان سعيد ، هو حضور للإسلام فوق هذه الأرض وفي ثقافة عبد الملك مرتاض.

أما المثال الرابع فمستوحى من قوله تعالى: « وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلاً مِنْ قَبْلِكَ وَجَعَلْنَا لَهُمْ أَزْوَاجاً وَذُرِّيَّةً وَمَا كَانَ لِرَسُولٍ أَنْ يَأْتِيَ بِآيَةٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللَّهِ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ »[2] الذي يحمل رداً على « من عاب على الرسول صلى الله عليه وسلم كثرة النساء وقالوا : لو كان مرسلاً حقاً لكان مشتغلاً بالزهد وترك الدنيا و النساء ، فرد الله مقالتهم وبين أن محمد صلى الله عليه وسلم ليس ببدع في ذلك ، بل هو كمن تقدم من الرسل»[3] جاء به عبد الملك مرتاض في مقام كان هو الحامل لأفكار الشخصية وناطق بالمواقف والكلمات التي لا تلائم طبعها ولا الظروف الثورية والاجتماعية التي تحيط بها ، ويسبغ عليها مثاليته وانفعاله ورؤيته [4] ولعل هذا علامة خصوصية لها علاقة أكبر بذات عبد الملك مرتاض مقارنة بالمتن الروائي تعبق منها سماته البارزة التي تميزه عن باقي الكتاب في إنتاج الدلالة.

المستوى الثالث : يعد الأكثر حضوراً في الرواية ، يتطلب قارئاً أو متلقياً واسع الثقافة، ومن حفظة القرآن ، لأن تفاعل الرواية مع النص القرآني يحصل عبر تكسير النص حيث يعمد السرد إلى تجاوز تقديس النص الجاهز ، ومهادنته ومن ثم إلحاقه لتغيير دال في صيغته الأصلية مع توجيهه وفق مسار تأويلي معارض، يرغمه على أداء معان منزاحة»[5] .نمثل له بـ :

- « وكأني لست وطنيا، وكأني إنما أحملكم على هدم المساجد والبيع والصوامع، وكأني لا أحب الخير لوطني الجزائر... »[6] الذي تنعكس فيه معاني الآية : « الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلاَّ أَنْ يَقُولُوا رَبُّنَا اللهُ وَلَوْلاَ دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوَامِعُ

---

[1] سورة المائدة : الآية 45
[2] سورة الرعد : الآية 38
[3] محمد علي الصابوني ، صفوة التفاسير ج02 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2001 ، ص80
[4] محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، ص 162
[5] أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، ص115
[6] عبد الملك مرتاض ، رواية نار ونور ، ص16

وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ»[1].

- « فالحيطة واجبة...فغضوا من أصواتكم ولا ترفعوها»[2] تتداخل مع النص القرآني « وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنَّ أَنْكَرَ الأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الحَمِيرِ »[3]

- « وكل ماهو آت، لا ريب فيه أنه آت ، أليس كذلك »[4] مقتبس من قوله تعالى: « ذَلِكَ الكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهْ هُدًى لِلْمُتَّقِينْ»[5] .

« وقد كانت قلوب النساء تتميز غيضا وتتحرق حقداً على أولئك المعتدين»[6] يتداخل مع قوله تعالى: « تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِي فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ»[7] فجميع

فجميع هذه النصوص وغيرها مما هي على شاكلتها التي أرساها عبد الملك مرتاض في المتن الروائي في سياقاتها المختلفة تسطع منها إضاءات قرآنية في ثوب جديد تجعل أسلوب الكاتب يوسم بالنهر الذي تغذيه روافد مختلفة ، ليدخل في فضاء القراءة ويمارس إنتاجه للدلالة بحرية.

ب - التناص مع الحديث النبوي الشريف :

حضور الحديث النبوي الشريف في الرواية مقارنة بحضور القرآن الكريم، يعد قليلا،لكنه كاف لوسم النص بالتفاعلية ، لأن عبد الملك مرتاض توسل به في مقامات عديدة وفي مستويات مختلفة شأنه شأن القرآن الكريم ، باحثا عن طعم لا محالة ، لذا فتفاعله معه بالاقتباس والامتصاص والإيحاء ، هي مع سبق الإصرار والترصد ،لأنه لا يعقل أن يكون هذا اعتباطيا، وهنا يحضرني قول شكري الماضي " إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل

---

[1] سورة الحج : الآية 40
[2] عبد الملك مرتاض، رواية نار ونور، ص30
[3] سورة لقمان : الآية 19
[4] عبد الملك مرتاض ، نار ونور، ص51
[5] سورة البقرة : الآية 03
[6] عبد الملك مرتاض ، نار ونور، ص121
[7] سورة الملك : الآية 08

يأخذ ويعطي في أن واحد ، وبالتالي فإن النص الآني قد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص"[1] .

جاء في سياق الحوار الذي دار بين سعيد ورفاقه الستة في قاعة الاستقبال البسيطة في بيت أم سعيد ، من أجل القيام بعمل وطني متميز يليق بمنزلتهم كشباب في حق الجزائر المستعمرة ، على لسان حمدان « - أليس من الحكمة أن نخبر آباءنا يا جماعة ؟

- وإذا رفضوا ، أو ترددوا... فللآباء تخوفهم وعذرهم.....وقد قيل منذ القدم : إن الولد مجبنة مبخلة ، كما علمناها الشيخ في المسيد»[2]. المتأمل في هذا القول ، سيقف لا محالة عند " الولد مجبنة مبخلة" لأنه نص مقتطع من الحديث النبوي الشريف« الولد محزنة ، مجبنة مجهلة مبخلة»[3] الذي يمكن حصره ضمن الأحاديث الوصفية التي تشخص جوانب من النفس البشرية وتبين أثرها.

قال الإمام الحافظ العراقي معنى قوله" مجبنة" أي أن الولد سبب لجبن الأب فإنه يتقاعد من الغزوات بسبب حب الأولاد والخوف من الموت عنهم ومعنى قوله " مبخلة " أي أن الولد سبب للبخل بالمال ، ومعنى قوله " مجهلة " لكونه يعمل على ترك الرحلة في طلب العلم والجد في تحصيله لاهتمامه بتحصيل المال ، ومعنى" محزنة " لأنه يحمل أبويه على كثرة الحزن لكونه إن مرض حزنا وإن طلب شيئاً لا قدرة لهما عليه حزنا ذكر ذلك الإمام المناوي في فيض القدير .

فإن صح إدراجنا لهذا الحديث ضمن الأحاديث الوصفية التشخيصية لجوانب خفية من النفس البشرية وأثرها ، فإن المقام في المتن الروائي ، يشخص حالة ألا وهي رد فعل الآباء نحو الأبناء جراء سماعهم بترك أبنائهم مقاعد الدراسة وإعلان الثورة . وبهذا جاءت محاورة هذا الحديث خفية ، لأن البنية " الولد مجبنة مبخلة " في المتن الروائي طلت في

---

(1) شكري الماضي : مابعد البنيوية ، مجلة المعرفة ، ع 353 ، دمشق ، سورية 1993 ، ص93

(2) عبد الملك مرتاض ، نار ونور، ص18

(3) ينظر، ابوعبد الله محمدبن عبدالله الحاكم النيسابوري ،المستدرك على الصحيحين ،اعداد مصطفى عبد القادر عطا،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان،وموقع الانترنت،اسلام واب،www islamweb net

موقع مندمج ، لا يفصلها فاصل مع لغة السرد مما منحها دور المحفز لإثارة التوقعات الدلالية لدى القارئ بخصوص ما يخبئه النص من أسرار ومضامين »[1]

أما ما جاء على لسان سعيد وهو يتهكم بالأستاذ ويرميه ببعض السخرية « وقد ابتلى الله الطلاب بالامتحان حيثما وجدوا فيا ليت شعري متى نتخلص من هذا البلاء»[2] نجده قد أخذ فيه عبد الملك مرتاض منحى تلميحيا للحديث القدسي « إذا ابتلى الله العبد ، ببلاء في جسده قال للمك أكتب له صالح عمله الذي كان يعمل ، فان شفاه غسله وطهره وأن فيضه غفر له ورحمه»[3] .

والتصرف نفسه سلكه مع ما جاء على لسان حمدان « كفى ، كفى يا جماعة إن أصواتنا قد ارتفعت في السماء حتى أصبحت أخشى أن بعض الجيران يسمعها ونخشى أن ينكشف أمرنا قبل أن نفعل شيئاً الحيطة واجبة....فغضوا من أصواتكم ولا ترفعوها»[4] حيث استله من الشاهد التالي : أخبرنا أبو عبد الله الحافظ ومحمد بن موسى قال : ثنا أبو العباس محمد بن يعقوب : ثنا بن أبي طالب : إن علي بن عاصم إن خالد الحذاء عن أبي عثمان عن أبي موسى رضي الله عنه قال : كنا مع النبي صلى الله عليه وسلم في غزوة فجعلنا لا نصعد شرقا ولا نهبط واديا إلا رفعنا أصواتنا بالتكبير فالتفت إلينا الرسول صلى الله عليه وسلم « يا أيها الناس غضوا من أصواتكم فإنكم لا تدعون أصم ولا غائب إن الذي تدعون دون ركابكم»[5] .حديث مرفوع ومثل هذا الصنيع الذي يتداخل فيه المتن الروائي مع الحديث النبوي الشريف إلى درجة الإنشائية ، ما جاء كذلك على لسان فاطمة « إذا كانوا هم ريحا فقد لاقوا إعصارا وما من طامة إلا وفوقها طامة...وأنت تعلم أن هذا الشعب – إن شاء الله – هو شعب معجزات»[6] هو مستدعى من حديث مرفوع للرسول الله صلى الله عليه وسلم « مامن طامة إلا فوقها طامة والبلاء موكل بالمنطق»[7] .

---

(1) خالد حسين، ،شوؤن العلامات،ص58
(2) عبد الملك مرتاض،نار ونور،ص6
(3) موسوعة الحديث ،موقع الانترنت:اسلام واب .23/08/2013 httpμ librari islamweb netμ/hadith/display/hbook?
(4) عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص30
(5) موسوعة الحديث، موقع الأنترنت: مندى لك23//8/2013 httpμ librari islamweb netμ/hadith/display/hbook?
(6) عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص136
(7) موقع الأنترنت : الموسوعة الشاملة. 27/08/2013 islamport com

هذه التقنية التي نهجها عبد الملك في استحضار النص الغائب «سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا»[1] علامة بارزة ، غذى بها أسلوبه من روافد كل ألوان البلاغة من استعارة وتشبيه وكناية وتعريض ، وما يكمن وراء التراكيب من حذف وذكر وتقديم وتأخير وقصر وإيجاز وغير ذلك من مسائل البلاغة وألوانها »[2] تتجمع فيه في أسلوب خرست الألسنة أمامه، ألا وهو القران الكريم ومعه الحديث النبوي الشريف.فغدى أسلوب عبد الملك مرتاض تشع منه أساليب في المتن ، لأن فيها قباسات من قول يشع بصيغة المضارع.

لم يقف عبد الملك مرتاض في استحضار النص الغائب عند حدود المستويات الأكثر حضوراً عند الكتاب، بل تجاوز ذلك إلى التوظيف المعنوي مما أكسب أسلوبه قوة في التركيب ومصداقية في الرسالة ومثال هذا نتلمسه من قول عمر « يعني ذلك أننا أصبحنا نتصارع مع الموت كما يتصارع أحدنا مع أفعى...لكن هل نحن نهاب الموت ؟ كلا بل ويجب أن نستحيل نحن أنفسنا إلى موت زؤاف ، فنقع على هؤلاء الظالمين كالصواعق ، فنميت منهم من نميت...»[3] فهذه رسالة – ليس أعظم منها رسالة- يدعو فيها عبد الملك مرتاض إلى الجهاد والدفاع عن الوطن نلمسها في أحاديث كثيرة ونذكر منها:

عن أبي ذر رضي الله عنه قال: قلت يارسول الله أي العمل أفضل؟

قال: « الإيمان بالله والجهاد في سبيله »متفق عليه [4]

وعن أنس رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال" لغدوة في سبيل الله أوروحة خير من الدنيا وما فيها" متفق عليه[5].

---

(1) جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الرباط، المغرب ط2 ،1986 ص90

(2) بسيوني عبد الفتاح ، روافد من نهر الاعجاز البلاغي للقرآن الكريم مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ط1 ،2010ص14

(3) عبد الملك مرتاض نار ونور ، ص69

(4) أبي زكريا يحي بن شرف النوري ، رياض الصالحين ، من كلام سيد المرسلين ،دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، ط1 1973 ، ص 461

(5) المصدر نفسه ، ص 461

2- رواية الخنازير :

أ- التناص مع القرآن الكريم :

تعتبر رواية الخنازير عند كثير من الدارسين « بداية التحول وفاتحة التجريب»[1] في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض إذ في هذه الرواية « حاول أن يقفز قفزة بعيدة في مجال تطور شكله الروائي» [2]،وهذا « بموضوع روائي جديد تحكمه رؤية سردية جديدة يتزامن سردها مع أحادثها ، وبلغه جديدة تحاكي أنفاساً متقطعة ، تقتصد – ما استطعت – في كمها التركيبي ، وتقول وداعاً للجمل الدائرية الاستطرادية الطويلة، تخاطب المروي له (ومعه المتلقي) بضمير جديد لا عهد له به [3]، مما يجعل القارئ يلهث وهو يتابع الجمل تقفز والمعاني تركض ويأخذ بعضها برقاب بعض»[4]، ليماثل ما سلكه روب غربية ونا تاليه ساروت وغيرهما[5].

فهل هذا الانعطاف الذي رصد في مسار عبد الملك مرتاض في هذه الرواية كان بعيدا عن التناص الديني ؟.

عبد الملك مرتاض في هذه الرواية ، ماهو إلا واحد من الروائيين العرب الذين رصدتهم الأبحاث والدراسات على أنهم نجحوا فعلاً في تعاملهم مع التراث العربي ، في تقديم تصوير جديد للرواية وانجاز تجربة روائية جديدة.

فإذا كنا نقصد بالنص الديني " كل ما يتصل بالعقيدة الدينية من آيات قرائية وأحاديث نبوية وأقوال دينية موظفة في الرواية في سبيل إثرائها لمضمون ديني أو قصد تدعيم أفكار معينة ومواقف يعجز الكاتب عن التعبير عنها[6]، فرواية الخنازير مثال حي له. فالرواية تتضمن إشارات صريحة إلى النصوص الدينية التي تتفاعل معها نصيا. والملاحظ أن عبد الملك مرتاض ، قد وظف المتن الديني (آيات قرآنية ، أحاديث نبوية) بمستويات مختلفة

---

[1] يوسف وغليسى، في ظلال النصوص ، ص250
[2] مصطفى فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، حيدرة ، الجزائر، ص49
[3] يوسف وغليسى، في ظلال النصوص ، ص250
[4] عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ، ورؤية الواقع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص200
[5] مصطفى فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية، ص49
[6] سعيد سلام ، التناص ، التراثي ، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص156

بطريقة نراها عفوية لأنه مشهود له « بالتعامل مع اللغة من موقع العالم الذي يمارس التجريب ويتفنن فيه»[1].

فعلى مستوى الشكل (من خلال البنية السطحية النصية) نجد ألفاظ القرأن الكريم (السراء ، الضراء ، السماء ، الأرض ، ملائكة ، شياطين ، أصحاب الكهف ، الطاعة عهد نوح ، الأنبياء ، مباركة ، السموات السبع ، بقرة موسى ، ناقة صالح ، الكافر ، الصلاة جهنم ، الجنة ، شهيد ، الخمر ، الصدقة ، القرآن ، اللعنة ، العقاب ، الحق ، النور ، اغفر الأرواح ، مسلمين ، الفاتحة ، الموت ، الفجر....) نجوماً تتناثر في سماء الرواية لا ريب أن هذا ليس لعباً بالألفاظ وإنما له دلالته كبقية الدلالات الأخرى التي تقرأ مما يشكل المضمون ككل ، من حوار وشخصيات وزمان ومكان.... فهي إذن آلية من الآليات يتوسل بها الكاتب من أجل زيادة أو تكثيف البناء القصصي ، فالاشارة القرآنية تغني النص وتكسبه كثافة تعبيرية وتعطيه تطابق بين وظيفة الإشارة وسياق المعاني » [2]،هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد هذا الحضور تأكيداً على بلاغة القرآن التي أصبحت عينا يشرب منها كل من أراد أن يرقي لغته وفكره.

هذا على مستوى السطح أما على مستوى المضمون فالأمر مختلف ، حيث نجد الرواية تستثمر النص القرآني بتقنية تعزز ما قيل عن رواية الخنازير أنها « بصمات مدرسة الرواية الجديدة»[3]، فهو لم يقدم المستحضر على طبق للمتلقي وإنما بطريقة يراها النقاد من عوامل نجاح الامتصاص ، ألا وهي "الاستحياء بالإشارة"[4]، التي تتقاطع وفكرة إشراك المتلقي في إنتاج المعنى . « فالقارئ في أثناء قراءته للرواية- على سبيل المثال – يقوم بإعادة بنائها في ذهنه ، منتفعا في ذلك بمعرفته بقواعد اللغة التي كتب بها النص ، وذائقته الأدبية التي اكتسبها خلال قراءته السابقة لهذا النوع من الأدب فضلا عن التفاعل التام ، بين شفرة النص ، وما فيه من نظام رمزي ، ومجازي وشفراته التي يغلب عليه أن يفسر الرموز وفق ما تترجمه هي من رموز الكاتب ، وتشفيره ، تفسيرا مناسبا لخبرته هو وثقافته ، وذوقه

---

[1] محمد تحريشي، في الرواية ، والقصة والمسرح ، قراءة في المكونات الفنية والجماليةالسردية ،دار النشر دحلب ،الجزائر، ص10
[2] محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 المغرب 2001، ص10
[3] واسني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص 109
[4] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ، 1987، ص65

فمن امتزاج ، أو اندغام ، الشفرتين تتكون لهذا النص أو ذاك بنية جديدة ، عابرة ، في سلسلة لا نهائية من البنى الفرعية التي ينتجها القراء[1] . ففي هذا المقطع السردي «... عمرها يعود إلى عهد نوح ...كانت في جيش لاسكندر ، نامت مع أصحاب الكهف »[2]، الذي جاء ضمن سلسلة من الجمل القصيرة المتقطعة تلوح كلمتي نوح ، أصحاب الكهف ، مانحتين اللغة قدراً من الشعرية « إذ أن اللغة تكسب قدراً كبيراً من شعريتها مما تمارسه من قراءات تأويلية للأصوات والنصوص من جهة ، ومن ما تخلقه من علاقات لم تكن متوقعة بين المكونات من جهة أخرى»[3]، وهنا يشكل " اسم نوح" صوتا يجعل المتلقي يتتبع موطن صداه فلا شك أن رحلة التقفي ، ستصله إلى القرآن الكريم ، إلى قصة نوح عليه السلام وبالضبط إلى قوله تعالى :﴿ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلاَّ خَمْسِينَ عَامًا ﴾[4]، وكذلك " أصحاب الكهف" تشي بسورة

الكهف التي تعرض ثلاث قصص أولاهما قصة أصحاب الكهف التي تعتبر مثالاً حيا عن صدق النية في التضحية بالنفس في سبيل العقيدة « أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا»[5].

وكذلك في الجمل الممتالية « ظل يسبح فيها عمر نوح، سفينة لصلاح الدين...أنقذته ناقة صالح حملته أربعين سنة .. أخيرا عاد.. تصدقه»[6]، نجد عبد الملك مرتاض يرسل (نوح،ناقة صالح ، صلاح الدين) في السياق ، وهي أسماء تكاد تكون مجملة إلا على الذي له ثقافة ، لأنها تخص أنبياء (نوح ، صالح) وما في حياتهما من قصص ، وأبطال (صلاح الدين) الذي صنع مجد الأمة العربية الإسلامية وهذا دون أن يمد القارئ أو المتلقي بما يساعده على فهم نوياه، وإنما ساقها في السياق تاركا باب التأويل مفتوحاً أما القارئ لأن مثل هذه الأسماء تقتضي تأويلاً مستمراً عند كل قراءة لأنها مثقلة بأحداث ومواقف وحضورها

(1) ابراهيم خليل ، بنية النص ، الروائي ، دراسة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 2010 ، ص 265 - 266
(2) عبد الملك مرتاض، رواية الخنازير ، ص24
(3) محمد سالم ،محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان،ط1 ، 2008 ، 64
(4) سورة العنكبوت : الأية 14
(5) سورة الكهف: الآية 09
(6) عبد الملك مرتاض ، الخنازير : ص28 - 29

في السياق لا يمثل كل جوانبها وإنما ما يناسب السياق ، مما يدفع إلى « تنشيط العقل الواعي لدى المتلقي»[1]، من أجل القبض على الجانب المناسب الذي يريده الكاتب في السياق.

والتقنية نفسها في هذه العبارة «..اقتلعه عفريت ليلا...حمله على جناحيه...تجول به عبر السموات السبع...غاص به في أعماق المحيطات....حج به بيت الله.... أسرى به إلى القدس....هناك...هناك...هناك...حضر مؤتمر الشياطين...رأى شيخهم...مع ابن العبدة، حين كفر في البيعة. فيها باع الشرف ....العجوز تقبله...ريقها يعطل الشهامة...يقتل الشبق إلى الحياة...إلى الأبد، هناك....سمعهم يخاطبون موسى...بقرة ابن العبد ؟ ما لونها؟ نحلبها بالمجان»[2] ،حيث يلحظ الدارس إشارتين (أسرى به إلى القدس ، ويخاطبون موسى، ..بقرة ابن العبدة؟ ما لونها) تشع منها قصتان عظيمتان هما : قصة الإسراء والمعراج ، وقصة بنو إسرائيل وأمر موسى لهم بذبح بقرة لما قتل رجل من بني إسرائيل ولم يعرف قاتله ، ساقهما عبد الملك مرتاض دون أدنى تلميح للقصتين أو ما يريد الذهاب إليه.

وبهذه التقنية سلك عبد الملك في هذه الرواية ما تراه الدراسات الحديثة في الإنتاج الأدبي ، حيث « يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها ، النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض ، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء»[3]، وبهذا نصنع قارئاً فاعلاً في النص يمارس إنتاجه للدلالة بحرية عوضا عن القارئ المفعول به الذي لا صوت له.

كما نجد عبد الملك مرتاض في هذه الرواية يتقاطع كذلك مع الحديث النبوي الشريف لكن حظ استحضار الحديث مقارنة بحضور النص القرآني يعد قليلا جداً.

ب – التناص مع الحديث النبوي الشريف:

ومن النماذج التي استحضرت الحديث النبوي الشريف :

---

[1] يادكار لطيف، الشهر زوري، جماليات التلقي في السرد القرآني ، دار الزمان للطباعة و النشر و التوزيع دمشق سورية ،ط1،2010 ص54

[2] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص28

[3] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، ص32

« تطرق الباب... أطفال.. بنات... يتسابقون..من تخاطب ؟ هم كثر ، جميعا أبناؤه ؟ إنتاج وفير، لماذا لا ؟ تكاثروا تناسلوا...فإني أباهي بكم الأمم» .كل يوم يردد الأئمة هذا الحديث.. لم يبق إلا هذان كل شيء طبق»[1]. ففي هذا المقطع اقتباس شبه مكتمل للحديث النبوي الشريف.عن ابن جريح قال أخبرت عن هشام بن سعد بن أبي هلال أن النبي صلى الله عليه وسلم قال :تناكحوا ،تكثروا فاني اباهي بكم الامم يوم القيامة ينكح االرجل الشابة الوضيئة من أهل الذمة فإذا كبرت طلقها .الله في النساء إن من حق المرأة على زوجها أن يطعمها ويكسوها فان آتت بفاحشة يضربها ضربا غير مبرحٍحديث مرفوع فإن كان عبد الملك مرتاض قد حافظ على جزء من الحديث كما هو في الأصل وأرسله لتتناقله الألسن، فإنه أخرج الحديث من سياق الدعوة إلى الزواج، ووجهه توجيها آخر نلمح منه السخر والتهكم من فهم أفراد المجتمع لهذا الحديث النبوي الشريف.

3-رواية صوت الكهف:

أ- التناص مع القرآن الكريم :

لاشك أن التناص واحد من تقنيات الرواية الجديدة التي أجمع الدارسون على أن عبد الملك مرتاض ، وفق في توظيفها في هذه الرواية[2]،فجمالية اللغة التي غطت على بقية القيم المميزة لفعل الكتابة عند هذا الروائي ، في هذه الرواية واستطاعت أن تكون شعرية ، هي بفضل استحضار النصوص[3] ، والنص الديني واحد منها وفيها علم. فبالاستفادة من المرجعية القرأنية التي تمازجت مع بنية اللغة الروائية واستثمار البنية التركيبية للنص القرأني ، وكذا السياق القرآني ، وكذا البعد المرجعي والمعرفي لهذا النص ، استطاعت هذه الرواية أن ترسم نموذجاً لغوياً فنياً جمالياً [4] ، اعترف بوجوده عبد الملك مرتاض «ربما اختلفت في بعض كتاباتي الروائية الأخيرة (صوت الكهف ، مرايا متشظية) عن عامة

[1] عبد الملك مرتاض ، الخنازير،ص 189
[2] ينظر : محمد تحريشي : أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 ، ص118
[3] محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ، ص25
[4] نفسه، ص 25 - 26

الروائيين العرب الذين يكتبون بلغة إعلامية في معظمهم، ولا يكتبون بلغة أدبية»[1]، كما اعترف به الدارسون لهذه الرواية ، ووصفوا لغتها بأنها لغة حضارية غير منفرة [2] .

من العلامات الأولى على حمولة هذه الرواية للنص الديني هو عنوانها الذي يجسد سورة قرآنية بأكملها ، وهي سورة الكهف التي لعل عبد الملك مرتاض « قد استوحى المغزى الذي تحيل إليه قصة أهل الكهف القرآنية والتي تتمثل في البعث بعد الموت ، وهو مايبدو واضحاً للعيان في توظيفه له في الرواية التي صورت مراحل تشحين الطاقات الشعبية بالوعي الوطني عبر تسلسل حوادث الرواية إلى أن أدت إلى استيقاظ أهل الربوة من نومهم الطويل كما استيقظ أهل الكهف – من قبل – ليردوا العدو، ويحرروا أرضهم »[3] .

أما المتن نبدؤه بالألفاظ القرآنية التي جاءت ممتزجة مع لغة السرد بطريقة فنية راقية دالة على تمكن ومقدرة عبد الملك مرتاض من « جعل اللغة طيعة مطواعة يشكلها كما يريد»[4]، وتشع منها آيات قرآنية بغض النظر عن توازي السياق القرآني مع السياق الروائي أو عدم توازيه . ذكر جميع النماذج من هذا النوع ودراستها أمر لا يتسع له المقام ولذا نكتفي بعينة نعرضها في هذا الجدول:

المقطع السردي والصفحة	اللفظة المقصودة	النص القرآني مع السور والآية
يصكها صكاً (ص05)	يصك صكاً	« فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ » سورة الذاريات، الآية29
الكون الذي يحتوي شحنا من النور المستور(ص05)	النور	« الحَمْدُ لله الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورِ ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ » سورة الأنعام، الآية01
نقشها على صخور الربوة العالية ص07	الربوة	« وَمِنَ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةِ اللهِ وَتَثْبِيتًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ فَآتَتْ أُكُلَهَا

[1] كمال الرياحي، حوار مع الناقد والروائي الجزائري عبد الملك مرتاض، عمان ، عدد 112 ، ص07
[2] محمد تحريشي ، العامية في الخطاب السردي الجزائري ، عبد الملك مرتاض ، والسائح الحبيب أنموذجين، منشورات المجلس الأعلى اللغة العربية 2000 ، ص360
[3] سعيد سلام ، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا ،ص 265
[4] محمد تحريشي ،في الرواية والقصة والمسرح ، ص26

		ضِعْفَيْنِ » سورة البقرة الآية 265 - « وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ أَيَةً وَأَوَيْنَاهُمَا إِلَى رَبْوَةٍ ذَاتَ قَرَارٍ وَمَعِينٍ » سورة المؤمنون الآية50

المقطع السردي والصفحة	اللفظة المقصودة	النص القرآني مع السور والآية
- والعقد يعشق جيدك وجيدك تتطلع إليه كل العيون	جيدك	« فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ" سورة المسد، الآية 05
استبدت بالعرائس الحسان في الأعماق(ص8)	الحسان	«فِيهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ» الرحمن ، الآية 70 « مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ» الرحمن الآية76
حتى لا يشيع الزنا فيهن (ص49)	يشيع	« إِنَّ الَّذِينَ يُحِبُّونَ أَنْ تَشِيعَ الفَاحِشَةُ فِي الَّذِينَ أَمَنُوا لَهُمْ عَذَابَ أَلِيمْ..» سورة النور، الآية 19
- كانت شموعها لا تزال تضيء على التابوت (ص05)	التابوت	«إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ...» البقرة ، الآية248 « أَنْ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي اليمِّ فَلْيُلْقِهِ اليَمُّ بِالسَّاحِلِ» طه ، الآية 39
والولد للفراش لا مناص من ذلك (ص 85)	لامناص	«كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادُوا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصَ....» ص الآية03
أين زينبهم هذه التي شغفتهم حبا ، (ص171)	شغفتهم	«امْرَأَتَ العَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا.» يوسف ، الآية 30
لقد راودها ابن رابح الجن (ص93)	رواد	«قَالَ مَاخَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ» يوسف الآية51 «قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي...» يوسف الآية 26 « وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ» يوسف الآية 23 «وَلَقَدْ رَاوَدَتْهُ عَنْ نَفْسِهِ فَاسْتَعْصَمَ..» يوسف ، الآية 32

		« أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ» يوسف، الآية 51
		« وَلَقَدْ رَاوَدُوهُ عَنْ ضَيْفِهِ فَطَمَسْنَا أَعْيُنَهُمْ» سورة القمر، الآية37

إن أول ما يلاحظ على هذه الألفاظ هو أن ذكرها في القرآن الكريم بالمماثلة أو بالتحوير قليل جداً مقارنة ببقية ألفاظ القرآن الأخرى، فقد وردت:

- صكت : مرة واحد.
- ربوة : مرتين
- جيدك : مرة واحدة.
- الحسان : مرتان.
- التابوت : مرتين .
- تشيع : مرة واحدة.
- لامناص : مرة واحدة .
- شغفها : مرة واحدة .
- راود : ست مرات .

كما أن عبد الملك مرتاض قد حافظ على شكل الألفاظ كما ذكرت في القرآن الكريم دون أن يحدث فيها تغييرا كبيراً ، كما أنه لم يصطدم مع معناها في القرآن الكريم مما أضاف إلى الرواية أبعاد جديدة وأضفى عليها شحنات نوار نية تجعلها حية ، لآن كلمة القرآن توقف المتلقي عند استعمالاتها ، وتجعله يتأمل السياق والنظم الذي نسجت فيه ليبرز ما وراء تلك الاستعمالات .

أما التراكيب القرآنية التي احتضنها السرد ، فقد غاب الاستشهاد الذي يأتي فيه التركيب مستقلا بتمام عبارته وذلك بوضعه بين هلالين مضبوطا بالشكل بقصد الإيضاح أو الشرح و التوسيع والبرهنة والتأكيد. وحضر ما يعزز شعرية اللغة عند عبد الملك مرتاض حيث يرى ريفاتير: « أن الكلمة أو العبارة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا ، وإذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي يتسم به تركيبها في تلك الأسرة »[1] ،ألا وهو أن يأتي التركيب الروائي مشبعا بتراكيب تشع منها آيات قرآنية لكن دون مؤشرات التناص موهمة القارئ بأنها من السرد ، وما هي منه ، وهذا ما يجعل «التفاعل يتجاوز وظيفة توسيع المتن إلى وظيفة فعل ثقافي على مستوى أعلى وتأثير أكبر»[2].

من أمثلة ما حفلت به الرواية من هذا النوع نذكر قوله : «قل سيدي عيشون ، حتى لا يصيبنا غضبه يا ولدي ، قالوا كذلك لأنه عاش قرنا في السماء ، ثم جاء إلى الآرض فعاش قرنا آخر ، ثم رفعه الله إليه ، يا ولدي.... »[3] ، فتركيب (ثم رفعه الله إليه) مقتبس من قوله تعالى « بلْ رفعهُ اللهُ إليهِ وَكَانَ اللهُ عزيزًا حَكِيمًا »[4]، وهو اقتباس يشيء بالذكاء والمراوغة حيث حذف "بل" واستخدم " ثم" ليوهم المتلقي أنها السرد ،وهو هنا وإن كان أخرج التركيب من سياقة القرآني ،فإنه يتفق والواقع الذي يعيشه الناس في الربوة العالية (الجزائر) ،حيث الجهل يطبق على عقول أبنائها بفعل سياسة الغول (الاستعمار) الاستدمارية التي ينتهجها (الشمال الذي غير لونك ،أصبح أغبر ،صار الأبيض سواداً [5] بغية القضاء وسلخ كل ما يربط هذه الآمة بالعروبة والإسلام وقوله: «نور على نور. لو أن الليالي كلها كليلة يناير»[6]، يتعالق فيه مع الآية الكريمة « الله نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي الله

---

(1) محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ، 1997 ، ص178

(2) محمد بلقاسم بن جيدل ، التفاعل النصي في رواية "عمر يظهر في القدس"مذكرة ماجستر ، منتد اللغة العربية وأدبها جامعة الجزائر ، 2006 ص187

(3) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص21

(4) سورة النساء : الآية 158

(5) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ص08

(6) نفسه ، ص21

بِنُورِهِ مَنْ يَشَاءْ وَيَضْرِبُ الله الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ والله بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمْ»[1]، عبر تقنية ما يسمى في النقد الحديث بالصورة لإشارته[2]، التي تتم من خلال المقابلة بين موقفين ، حيث يستعير صورة من أثر آخرى ثم يدمجها في خطابه ، مما يجعل الذاكرة تنشط لتتملى تلك الصورة أو الحالة السابقة عن طريق ذكر إشارة تحيل إليها [3]، فذكر (نور على نور لو أن الليالي كلها كليلة يناير) يوحي بالفرق بين أيام العز وأيام الذل وقوله كذلك « يستحيل الكهف العظيم إلى نور عظيم ، نور فوقه نور من تحته نور من حوله نور ويفتضح كل ما بداخله »[4] يتناص مع الآية السابقة (سورة النور ص 35) عبر المماثلة ، حيث وصف النور الذي حول الكهف المظلم إلى نور هذا النور الذي مكن أهل الربوة من امتلاك الحقيقة التي حررتهم من الغول (المستعمر) (قتلتم الغول التي كانت تسكنه)[5] .

وكذا قوله « وكل يوم بألف سنة مما يعدون»[6]، يتامثل والمعنى المشحون في الآيتين[7]، «وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ الله وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ»[8]، و « يُدَبِّرُ الأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ»[9]، وهنا «سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا »[10] ،« فلا نفيق ولو زلزلت الأرض زلزالها»[11] اقتباس صريح يقترب من الاجترار ساقه الكاتب كأنه جملاً سردية ، عن قوله تعالى «وقالوا سمعنا وأطعنا غفرانك ربنا وإليك المصير » سورة البقرة الآية 285 و« إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا » سورة الزلزلة الآية01 .

وحضر كذلك التلميح الذي هو عند جنيت بخلاف الاستشهاد، فهو الشكل الأقل وضوحاً والأقل حرفيا ، إنه ملفوظ طافح بالذكاء يفترض الإدراك من قبل القارئ لعلاقة بين النص الهدف ونص آخر يحيل ضروريا عليه هذا الانعطاف أو ذلك [12] ،استعماله في القرآن

---

(1) سورة النور : الآية 35
(2) جمال مباركي ، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص191
(3) نفسه ص 192
(4) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف،ص 159
(5) كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية ، ص78
(6) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ص176
(7) نفسه، ص 58
(8) سورة الحج : الآية 47
(9) سورة السجدة : الآية 05
(10) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص149
(11) نفسه،ص 172
(12) عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ص68

يكون بتركيب « تكون فيه الآية نصا غير مباشر ، فيها القرائن اللفظية والدلالية التي تدل عليها تلميحا وإحالة دون جهر بنص الآية» [1] ، ومن نماذجه نذكر مايلي :

-«النجوم كفرتها السحائب المدرارة... وزينب يزداد بهاء وجهها الناضر إشراقا فتهدون به في هذا الطريق الوعر الذي تسلكونه وتمضون إلى هناك....»[2]، فالتناص في هذا المقطع لا لا يتبادر من أول قراءة ، بل قد يمر القارئ عليه دون أن يتحسس منه شيئا ، وهذا مكمن شعريته وشعرية اللغة عند عبد الملك مرتاض في هذه الرواية . فالمتأمل لهذا المقطع يجد عبد الملك مرتاض وهو ينشئ في لغة هذه الرواية من خلال التفاعل لم يقصد النص المرغوب في التفاعل معه مباشرة بل نهج ما يراه النقاد في الحوار مع النص القديم وهو أن يحاول النص المنجب أن يسلب المنجب أخص مقاوماته الفنية بعد أن يتلبس بلغته[3] . حيث نجده يتناص مع قوله تعالى : «وَعَلاَمَاتٌ بِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونْ ».[4]، بطريقة فنية ، فيها من الجرأة ما يعزز صفة المبدع (يمنح ألفاظه دلالات جديدة فإذا هو كأنه ينشئها لأول مرة)[5]. حيث أفرغ النص القرآني من سياقه إذا جعل الإهداء معنويا وهو حقيقي في القرآن وجعل المهتدى به هي زينب و في النص القرآني، النجم ، وهذا ليتناسب و السياق.

-ونلفي هنا " لعنة الله عليك أيها الكلب.... طول عمرك كذاب....ماكر...إلى جهنم ".[6] تشربا من قوله تعالى : « فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ بَعْدَ مَا جَاءَكَ مِنَ العِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءِكُمْ وَنِسَاءَنَا ونِسَاءِكُمْ وَأَنْفُسَنَا وأَنْفُسُكُمْ ثُمَّ نَبْهَلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ الله عَلَى الكَاذِبِينَ» مدمجاً في الحوار بصيغة قد لا ينتبه المتلقي إلى أنها مستحضرة ، حيث قام بعملية استبدال وإعادة إنتاج لهذه الآية ليتماثل والسياق الروائي دون مخالفة السياق القرآني.

---

[1] أمينة مستار، التناص في الرواية العربية ، رسالة ماجستر ، جامعة السانيا وهران ، 2009/2008، ص235
[2] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص170
[3] محمد سالم محمد الآمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص47
[4] سورة النحل: الآية 16
[5] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهرلن ،الجزائر ،2005 ،ص109
[6] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص165

-ولعل ما اكسب لغة الكاتب خاصية التجدد والقدرة على الانفتاح وتقبل قراءة متعددة محتملة[1]، هو استعمالها من القصص القرآني كذلك ولعل حوتة يونس التي تكررت عبر صفحات كثيرة من الرواية أولى علامات هذا الاستلهام.

-فحوتة يونس فيها استدعاء مباشر لقصة يونس عليه السلام التي تعرض جوانب منها هذه الآيات « فَلَوْلاَ كَانَتْ قَرْيَةٌ آمَنَتْ فَنَفَعَهَا إِيمَانُهَا إِلاَّ قَوْمَ يُونُسَ لَمَّا آمَنُوا كَشَفْنَا عَنْهُمْ عَذَابَ الخِزْيِ فِي الحَيَاةِ الدُّنْيَا وَمَتَّعْنَاهُمْ إِلى حِينٍ»[2].

-«وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ أَنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينْ ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنَجِّي المُؤْمِنِينَ » [3]. «وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ المُرْسَلِينَ إِذْ أَبْقَ إِلَى الفُلْكِ المَشْحُونِ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ المُدْحِضِينَ فَالْتَقَمَهُ الحُوتُ وَهُوَ مُلِيمْ فَلَوْلاَ أَنَّهُ كَانَ مْنَ المُسَبِّحِينَ لَلَبْثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَومِ يُبْعَثُونْ »[4].«فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلاَ تَكُنْ كَصَاحِبِ الحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومْ ، لَوْلاَ أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنَبِذَ بِالعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومُ ، فَاجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الصَّالِحِينَ» [5]،يقول أهل التفسير : بعث الله يونس عليه السلام إلى أهل نينوى من أرض الموصل ، فدعاهم إلى الله فكذبوه وتمردوا فخرج مغاضبا ، ركب سفينة في البحر فلجت بهم وماجت وثقلت بما فيها ، وكادوا يغرقون ومن أجل التخفيف من الحمولة اشتوروا فيما بينهم أن يقترعوا ، فمن وقعت عليه القرعة ألقوه في البحر فوقعت على نبي الله يونس ،فألقي في البحر، فبعث الله حوتا وأمره أن لا يأكل لحمه وقيل لما استقر في جوف الحوت حسب أنه قاد مات فحرك جوارحه فتحركت فخر لله ساجداً وقال : اتخذت لك مسجدا في موضع لم يعبدك أحد في مثله[6].لقد أتت القصة في نص رواية صوت الكهف في ثلاثة مواضع « الباخرة السوداء هي التي أقلتهم... لو ابتلعتها حوتة يونس ، لو التقمتها بمن فيها » « سيرجع لان الحوتة التي التقمته إنما هي حوتة يونس

(1) محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص27
(2) سورة يونس: الآية 98
(3) سورة الأنبياء : الآية 87 ، 88
(4) سورة الصافات: الآية 139، 144
(5) سورة القلم : الآية 48 ، 50
(6) ينظر : أبي الفداء إسماعيل بن كثير قصص الآبنياء ، مكتبة الشركة الجزائرية 1981 ، ص 286 إلى 288

ياولد....» «سكن الكهف منذ الأزل ، ثم فارقه إلى بطن الحوتة ، نجاة بنفسه من ظلم بيبكو» بدون ذكر تفاصيلها وفي شكل مناصات جزئية[1] ، تنشط العقل الواعي لدي المتلقي وتجعله يعمل على ربط ما تحمل قصة يونس من رموز ودلالات وما في الرواية من أحداث مما يساهم في امكانية صياغة الذات المتلقية التي يعود الاحتفاء بها منذ أرسطو.

- والمتأمل في : « لا غميزة في أن شخصا يرعى الأنبياء. كانوا يرعون ، في مقدمتهم محمد وشعيب ، وموسى»[2]. « ستعمل عند أبيها أجيراً ، تعمل مقابل مهرها ، فعل ذلك من قبلك الأنبياء ، موسى رعى مواشي شعيب ثماني حجج ليتزوج ابنته» [3].

-« لاغميزة في أن أكون راعية . ابنة شعيب كانت راعية ، عشقت موسى كلفه ذلك رعي ثماني حجج»[4]، يجد استحضاراً لأسماء أنبياء حياتهم دفتر مفتوح أمام الخلق ينهلون منه دروس ما فيه خلاصهم في الدنيا والآخرة فلا شك أن هذا ليس حشواً أو استطراداً « فالمعنى القصدي لاسم العلم داخل النص لا يعتمد على دلالة الاسم المجرد فقط ولكن على وظيفته داخل السياق أو بالأخرى على التفاعل الثنائي بينهما وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقي»[5] ،وعليه فإن التفاعل مع الآسماء كمناصات سردية ليس للمماثلة بين مهنة الرعي في الماضي ، وامتدادها عند زينب والطاهر في الحاضر فقط وإنما فيها إشارة كذلك أن ذاكرة أهل الربوة العالية ما يزال فيها من تعاليم الدين مايمدهم بالقوة لتحمل ممارسات الغول التي حاول طمسها ولا يزال ،وما الغول إلا صوت الشمال ، وأنتم تعرفون له ألف اسم . والشمال يرفض أن يكون له اسم ، أو صوت ، أو وجه ، أو زمان ،أو حيز، أصلاً الشمال يرفض التاريخ ،العاق الأكبر.[6]

---

[1] ينظر : سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص285
[2] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص17
[3] نفسه، ص22
[4] نفسه ،ص28
[5] علي عشيري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997 ، ص77
[6] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص08

-كما نقرأ الإشارة نفسها من «تحت القبة تبنيها ، مدفون رجال صالح ، يرتفع نسبه الأعلى إلى النبي صالح ، عليه السلام »[1] ، وحتى من الأسماء التي هي من :ماحمد وعبد ، ومما شابهها (عبد الرحمن ، الطاهر ، زينب زليخا.... .

ب- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

كما تحيلنا اللغة في هذه الرواية ، أن عبد الملك مرتاض قد تشرب من فضاء لغوي بشري ، لا أفصح ولا أبلغ منه ولن ، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ، وهو أحاديث محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي يقول عن نفسه : «بعثت بجوامع الكلم ونصرت بالرعب»[2] ،وأولى تجليات التشرب ما جاء في قوله :« والولد للفراش لا مناص من ذلك»[3]. الذي يحيل القارى إلى حرفية النص والحادثة التي فسرها ، فعن عائشة رضي الله عنها قالت : كان عتبة بن أبي وقاص عهد إلى أخيه سعد بن أبي وقاص أن ابن وليدة زمعة مني فاقبضه قالت فلما كان عام الفتح أخذه سعد بن أبي وقاص وقال ابن أخي قد عهد إلي فيه فقام عبد بن زمعة فقال أخي وابن وليدة أبي ولد على فراشه فتساوقا إلى النبي صلى الله عليه وسلم فقال سعد يا رسول الله ابن أخي كان قد عهد إلى فيه فقال عبد بن زمعة أخي وابن وليدة أبي ولد على فراشه ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم هو لك يا عبد بن زمعة ثم قال صلى الله عليه وسلم : «الولد للفراش وللعاهر الحجر» إنه تداخل ينهض على اقتباس جزئي للحديث بصيغة ولفظه مع إجراء تغيير يحقق انسجامه في بنية السياق السردي استطاع من خلاله تجسيد حالة من حالات الانسلاخ والاستلاب الفكري والاجتماعي الذي يتعرض له سكان الربوة العالية (الجزائر) منذ قدوم الباخرة السوداء (الاستعمار الفرنسي) .

أما هنا «المؤمن هو الذي يصاب قال الأول ، يا ولدي ...»[4]، فالتأويل ممنوح للقارئ للقارئ «كي يدلي بأحكام عما يمكن أن يكون قد شعر به وفكر فيه في خلال عملية القراءة »[5] ،لأن المستحضر تجاوز تقنية الاقتباس والامتصاص وحتى الإيحاء الذي فيه رائحة

---

(1) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ،ص53

(2) نفسه ، ص85

(3) مصطفى محمد عمارة ، جواهر البخاري وشرح القسطلاني ، ص229

(4) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص21

(5) قيرادة سدونيك ، مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي ترجمة : حسن البنا إسماعيل ، مجلة فصول ، م6 ، ع4، الهيئة المصرية العام للكتاب ، القاهرة ، ص39

يوسف إنه استحضار أقل مايمكن تسميته أنه في أعلى درجات الايحاء ، ساهم في تحقيق التميز والاختلاف بهذا الشكل غير الاعتيادي كتابة، يضمن للنص الأدبي هوية متباينة والهوية المختلفة أولى شروط النصية التي لا تتيح للقراءات أن تستهلكه وترميه خارج دائرة الخلود.[1]

وإذا أردنا أن نسهم في المقاصد فبالتدبر في البنية السطحية النصية لهذا القول (المؤمن، يصاب) نجد . معناه يتقاطع مع مجموعة من الأحاديث النبوية الشريفة مصنفة تحت باب كفارة المرض نرى منها هذا الحديث أكثر حملاً وتمثيلاً للمعنى الذي يقصده الكاتب ليوافق السياق الروائي: «مثل المؤمن كالخامة من الزرع تفيؤها الريح مرة وتعدلها مرة، ومثل المنافق كالأرزة لا تزال حتى يكون انجعافها مرة واحدة».[2]

وهنا أيضاً «يارب أذهب عنه الشيطان ، يارب احفظه من عين المعيان»[3] ،نلفي توظيفا متميزا بتقنية تتجاوز مجرد الاقتناص التضميني ، إذ قد يمر القارئ العادي عليها وكأنها جملً سردية رغم أنها مستوحاة من أحاديث نبوية شريفة ، فعن ابن عباس رضي الله عنه قال : كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعوذ الحسن والحسين : « أعيذكما بكلمات الله التامة ، من كل شيطان وهامة ، ومن كل عين لامة ، ويقول : إن أباكما كان يعوذ بها إسماعيل وإسحاق صلى الله عليهم أجمعين »[4].

والملاحظ أن التناص مع الأحاديث النبوية الشريفة في هذه الرواية لا يختلف عن تقنية استحضار النص القرآني ، فتارة نجده يقتبس جزءاً من حديث بصغته ولفظه مع تعديل بسيط ويدمجه في السرد ، وتارة يتجرأ على النص ويحوره بطريقة تتجاوز الاقتباس والامتصاص ، ويكتبه بطريقة جديدة جعلته يتعالى على كثير من الروائيين العرب.

---

[1] ينظر:خالد حسين ، شؤون العلامات، ص 40 ، 41

[2] ينظر : جواهر البخاري ، ص444 ، 445

[3] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص155

[4] محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي ، الأذكار النووية ، منشورات دار الملامح للطباعة والنشر ، 1971 ، ص11

4- رواية حيزية:

أ- التناص مع القرآن الكريم :

يتوسط النسيج السردي لهذه الرواية – زيادة على « الذاكرة الشعبية التي يلخصها العنوان الروائي ذاته ، واللمسات الأسطورية الممتعة»[1] ،- تفاعلات عديدة مع النص الديني وبالأخص مع القرآن الكريم أكسبت اللغة طاقات تعبيرية وإيحائية كبيرة لن تنالها مع أي نص غائب آخر ، وكيف لا وهو الذي « أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه ، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها ، ومجارى ألفاظها ومواقعها ، وفي ضرب كل مثل ، و ساق كل خبر وصورة كل عظة وتنبيه ، وإعلام وتذكير وترغيب وترهيب ، ومع كل حجة وبرهان ، وصفة وتبيان.....فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها ، ولفظة ينكر شأنها...وحتى خرست الألسن عن أن تدعي وتقول ، وخذيت القروم فلم تملك أن تصول »[2].

تفاعل عبد الملك مرتاض مع القرآن الكريم في هذه الرواية لا يخرج عن هذه المستويات : الاستشهاد – الاقتباس – الايحاء.

فبالنسبة للنوع الأول (الاستشهاد) الذي تسطع فيه الآيات نصا مستقلا محافظة على شكلها الأصلي الحرفي ، ومميزة عم حولها بعلامات التنصيص والخط والضبط بالشكل علامة على قيمتها بل قدستيها ، نجد عبر صفاحات الرواية عدداً كاف للوشاية برافد من روافد ثقافة عبد الملك مرتاض ، وهذا الجدول يشمل جميع ماورد من هذا النوع في هذه الرواية .

المقطع السردي الروائي	المقطع القرآني	الوظيفة
هذه هي سنة هذه الحياة. «ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض»ص44	«لَوْلاَ دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضُهُمْ بِبَعْض لَفَسُدَتْ الأَرْضْ» ... البقرة من الآية 251	استشهد بها الفحل لتبرير القتل الذي يقوم به من أجل ارغام الناس على طاعته حتىيحقق مآربه.

[1] يوسف وغليس : في ظلال النصوص ، ص256

[2] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص39

..ولعنة الله على ناذرها البخيل «ويجعلون لله مايكرهون»ص59	«وَيَجْعَلُونَ لله مَا يَكْرَهُونْ» سورة: النحل الآية62	دعم بها الرواي كلامه
أهو امتحان لكم ؟ لايصاب إلا المؤمن« قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا» ص102	« قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَاكَتَبَ الله لَنَا» سورة التوبة الآية51	تأكيد فكرة القضاء والقدر
ماأروع الاعدام للمذنبين « ولكم في القصاص حياة ياألى الألباب»ص110	« وَلَكُمْ فِي القِصَاصِ حَيَاةٌ يَاأُولِي الأَلْبَابِ» سورة البقرة الآية179	تأكيد الحكم وتنفيذه
وقد حان أجلك الأن « كل من عليها فان» ص110	« كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ » سورة الرحمن الآية 26	تدعيم الكلام وتأكيد أمر تنفيذ الإعدام
لقد انتهى أجله وكفى « إذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون» ص129 ، 130	« إِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ فَلاَ يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلاَ يَسْتَقْدِمُونْ»سورة يونس الآية 49	تأكيد فكرة القضاء والقدر

مايلاحظ على السياقات التي جاءت فيها هذه الآيات ، أنها جاءت للبرهنة أو شرح أو التأكيد على ما يراد فعله.

أما بالنسبة للنوع الثاني (الإقتياس) الذي يأتي فيه الكاتب إلى النص القرآني ، فيأخذ منه لفظة أو بعض تراكيبه ، دون أن يضعها بين علامة تنصيص مع إجراء تحويل وتحوير أسلوبي في الصياغة ويدمجها في لغة السرد، فقد اشتغل عليه عبد الملك مرتاض في الرواية كثيرا ، وأورده في سياقات الرواية مختلفة إلى درجة أنها لاتخلو صفحة من إشارة إلى كلام الله . أول ما نستهل به للتمثيل هو ماجاء في الصفحة الأولى من الرواية على لسان المجذوب « الهم جاءنا من وراء البحر ، واليوم يصب المطر... حيزية ظهرت و الشمس أشرقت...».

لم أفهم هذا المجذوب.

ربما يخرف....حيزيه ، من حيزية و ما شأنها؟و شانها انها حزية، وانظروا أنتم أيضا..... .

و انظروا إلى هذه الغمامة التي تتساقط عليكم غيثا.....الغيث الذي يزيل قملكم يطرده من هذه الأرض..... .

هذه حيزية انظروا.....[1] .

لقد شبه عبد الملك مرتاض عودة حيزية الذي ترقبه الناس كثيرا معادلا لايمان الجزائريين بأن أمس العار واليوم الثار من أجل استراد الجزائرمن قبضة فرنسا بالغيث الذي

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص05

سوف يطهرهم ويطهر أرضهم من كل دنس ، وهنا قد تناص الكاتب دون تصريح مع قوله تعالى « وَهُوَ الَّذِي يُنَزِّلُ الغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَاقَنَطُو وَيَنْشُرُ رَحْمَتُهُ وَهُوَ الوَلِيُّ الحَمِيدُ»[1].

ونلفي الكاتب في هذا الموضع« وسماؤكم عابسة يائسة، كأنها نسيج من برغوثكم الأسود، الطائر وأنتم عابسون، عبوس من تحت ومن فوق ، ومن بين ذلك وهم عابسون في وجوهكم ، ووجوهكم التي تعبس في وجوههم ، ولا شيء غير العبوس في هذه .....البهية الشقية »[2] ، يكرر (عابسة ، عابسون ، عبوس ، تعبس ، العبوس) لوصف الحالة التي صار عليها الناس ، منذ أن قال المجذوب : اسمعوا ياناس ،أمس العار واليوم الثار[3] ، فهذه الألفاظ لا مورد لها غير هذه الآيات : « ثُمَّ عَبَسَ وَبَصَرَ » سورة المدثر ، الأيه: 22 و«عَبَسَ وَتَوَلَّى» سورة عبس، الآية 01 و« إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبَّنَا يَوْماً عُبُوساً قَمْطَرِيرَا» سورة الإنسان، الآية 10 ، التي تحمل من المعاني ما يتفق والسياق الروائي.

ويكاد يتواصل هذا التفاعل مع كلام الله باللفظة الواحدة عبر كل صفحات الرواية.

هذا على مستوى اللفظة أما ما تم على مستوى الجملة أي من يأخذ تركيبا من القرآن الكريم ويصوغه في جملة سردية دون علامات والتناص والتضمين هو الأخر له حضور داخل السياق السردي ، ومن هذه النماذج :

-ترى كلا منهم يركض وراءها ، يحلم بها ، وراءها يتعشقها ، يصلي لها في محراب الجمال ويريد الاستئار بها لنفسه وحده»[4]، فالكاتب هنا أعاد كتابة النص القرآني الغائب « فَنَادَتْهُ المَلاَئِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي المِحْرَابِ أَنَّ الله يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَ »[5] ، بطريقة فنية استخدم فيها " لها " بدلا عن " في" مع جعل المحراب معرفاً بالاضافة بدلاً عن (أل) التعريف لتشع منه (المكانة المقدسة التي صارت تحتلها حيزية) (الجزائر) في نفوس الناس بعد ما عادت إليهم مثلما تشع القداسة من كلمة المحراب الذي اتخذه زكرياء لمناجاة ربه ، وكذلك الذي اتخذته مريم عليا السلام « كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا المِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا»[6]، واتخذه داود عليه السلام « وَهَلْ أَتَاكَ نَبَؤُا الخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا المِحْرَابَ»[7] .

---

[1] سورة الشورى ،الآية 28
[2] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص06
[3] نفسه ، ص 05
[4] نفسه ، ص17
[5] سورة أل عمران ، الآية 39
[6] سورة أل عمران ، الآية 37
[7] سورة ص ، الآية 21

- وهنا كذلك « وما خمرك منذ حين لم يكن إلا من أمر الوسواس الخناس، الذي يوسوس في صدور الحركة من الناس ، ولعن الله الشيطان وكنت انتهيت إلى أنه هو أنت ، فلا تلعنه لأنك إنما تلعن نفسك وامض إذن ، لشأنك راشدا...»[1]، استدعاء لقوله تعالى : « قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مَلِكِ النَّاسِ إِلَهَ النَّاسِ مِنْ شَرِّ الوَسْوَاسِ الخَنَّاسِ الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ مِنَ الجِنَّةِ وَالنَّاسِ»[2] ، لعقد مماثلة ما يقوم به إبليس في صدور الناس وما يقوم به الفحل في صدور الحركة من أجل قتل كل من ينادي للاستقلال.

وهنا كذلك « وربما نالك من الفضل ما لاتعلم الآن... وما لاتطمح إليه الآن ، ويؤتي الله الفضل من يشاء ، ليست الآية بنصها... لكن ماذا تفعل»[3]، التداخل النصي واضح ، بين بين النص الحاضر والنص القرآني « لِئَلَّا يَعْلَمَ أَهْلُ الكِتَابِ أَلاَّ يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِنْ فَضْلِ الله وَأَنَّ الفَضْلَ بِيَدِ الله يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَالله ذُو الفَضْلِ العَظِيمِ»[4]. و « ذَلِكَ فَضْلُ الله يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَالله ذُو الفَضْلِ العَظِيمِ»[5].

أما ما جاء إيحاء أو تلميحاً لآية من القرآن الكريم أو قصة قرآنية والذي يعد أكثر أهمية لأنه يشرك المتلقي في انتاج الدلالة من خلال مايملك من فطنة وبداهة وفي هذا يقول جنيت « يتطلب الإيحاء من القارئ ذكاء وفطنة كي يكتشف ويتقن من أن هناك علاقة بين نص لاحق ونص آخر سابق عليه، وهو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر ، يتحدث عنه دون الاستشهارية أو استدعائه ، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره ، إنها علاقة في أسما صورها العلاقة النقدية»[6].

نمثل له بـ :

-« وفقركن يدفعكن إلى هذا الأبيض تتلمسون جيبه ، تروادنه عن أنفسكن، رغبة في الشبع ، لا في اللذة ، الفقر كفر» [7].

---

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص129
[2] سورة الناس
[3] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص128
[4] سورة الحديد ، الآية 29
[5] سورة الجمعة ، الآية 04
[6] Gerard genette Palimpesestes ed du seuil.paris.france 1982 p08
[7] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص11

-« قل لي، بالله، أين أخذوه؟ هل دفنوه حيا، أو ألقوه به في بئر، أو رموا به إلى البحر أو أحرقوه في الأفران ، أو ألقوا بجثته إلى الذئاب في الغابة»[1].

فالمتأمل للتركبين (تراودنه عن نفسه) و (ألقوا به في بئر) في النموذجين يجد فيهما تلميحا وإيحاء للذي حدث مع نبي الله يوسف عليه السلام وامراة العزيز لما راودته عن نفسه وكذا مع إخوته عند إلقائه في الجب وذلك في قوله تعالى : « وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ»[2]، و« وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي المَدِينَةِ امْرَأَةُ العَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ»[3]. و« قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لاَ تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ »[4] و« فَلَمَا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ»[5].

فهذا التقاطع الإبداعي مع هذه السورة ومع هده الآيات بالذات ، لأن فيها من الإشارات مايقوى معنى السياق الروائي ويعمقه ، لا أرى أن عبد الملك مرتاض يقصد المراودة في هذا التقاطع بقدر مايقصد أثرها على الشخصية ، فالمراودة وإن اختلفت دواعيها بين السياق القرآني والسياق الروائي،الا ان اثرها على الشخصية وان لم يصرح به القران يكاد يكون متشابه هو الاذلال والانكسار ، ولا أرى كذلك أن عبد الملك مرتاض يقصد فعل الإلقاء الذي أقدم عليه الإخوة بقدر مايقصد الحزن والأسى الذي أصاب الشخصية.

وهنا في هذا المقطع « سيدي الهواري أنت ولي البهية ، أنت القطب الرباني ، وليدي في الجبل ، أخاف عليه من الظالمة...تذكر ياسيدي الهواري ؟ يوم جئت وأنا حاملة به...تذكر أيش نذرت؟ إن كان ما في بطني ولد أسميه الهواري...وفيت بوعدي ، احترمت نذري»[6] .

. وإن كنا نلمس إشارة الإنسلاخ عن الدين الذي بدأت علاماته تظهر في سلوكات وأفعال بعض الجزائريين ، بسبب سياسة الجهل والتغريب التي تستعملها فرنسا ، نلمس كذلك عن طريق هذه الإشارات اللفظية (نذرت) و(ما في بطني) إشارة إلى آية قرآنية من سورة أل عمران « إِذْ قَالَتْ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَافِي بَطْنِي مُحَرَّراً فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَكَ أَنْتَ

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص68
[2] سورة يوسف : الآية 23
[3] سورة يوسف : الآية 30
[4] سورة يوسف : الآية 10
[5] سورة يوسف : الآية 15
[6] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص67

السَّمِيعُ العَلِيمْ»[1] ، التي ترسم علامات من علامات قصور وضعف واستسلام الشخصية وإن اختلف المستسلم له بين النص الروائي والنص القرآني.

ومثل هذا التقاطع والتعايش مع النص القرآني عبر صفحات الرواية كثير ، يصل في بعض السياقات إلى درجة صعوبة التأويل لانفتاحه على مجموعة من القراءات مما يعزز حضور المتلقي ويشركه في العملية الابداعية.

ب-التناص مع الحديث النبوي الشريف:

فكما تقاطع عبد الملك مرتاض في هذه الرواية مع النص القرآني تقاطعاً واضحاً نجده يتقاطع أيضا مع نص معجز ثاني هو الحديث النبوي الشريف ، في مواضع متعددة من الرواية بتكتيك [2]يتحقق فيه التداخل مع سياق الحدث السردي وينصهر فيها النص السابق في النص اللاحق ، إذ تنشأ وفق ذلك العلاقة النصية بين النص المتداخل مع بعض ألفاظ الحديث الذي يعمد الروائي إلى اجتزاء منه – في غالب الأحيان – ما يلائم سياق النص السردي ويلبي طموحه الفني »[3] ، وهذه نماذج منه :

-« وتبحث عنها معهم، في كل مكان.....لعلكم تعثرون عليها هناك....لكن أني الطريق الذي يفضي إليها ؟ وهل دار مثواها وراء جبل قاف؟ وإن كان ذلك حقا فأين جبل قاف ؟ وأين الطريق المفضي إليه ؟ »[4]، يستحضر الكاتب في المقطع " جبل قاف " وينشره في هذه الصفحة عدة مرات وهو يحيل إلى اسم جبل قاف الذي كان معروفا لدى الجغرافيين والرحالة حتى العصور الوسطى باعتباره حقيقة من الحقائق اذ ذكره المقريزي[5] في خططه واصفا ايه بام الجبال : (إذ أن الجبال كلها تتشعب منه ، فيتصل في موضع ، وينقطع في آخر، وهو كالدائرة لا يعرف له أول إذ كان كالحلقة المستديرة ، لا يعرف طرفها ، وان لم يكن استدارة كرية ولكنها استدارة إحاطة .وزعم قوم إن أمهات الجبال جبلان خرج احدهما من البحرالمحيط في المغرب أخذا جنوبا ، وخرج الآخر من البحر الرومي أخذا شمالا حتى تلاقي عند السد، وسموا الجنوبي قاف،وسموا الشمالي قاقونا ،و الأظهر انه جبل واحد ومحيط بغالب بسيط المعمورة ، وانه هو الذي يسمى بجبل قاف .و المقريزي لم يخترع

---

[1] سورة أل عمران : الآية 35

[2] مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، ص184

[3] أمينة مستار ، التناص في الرواية العربية الجديدة ، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستر ، جامعة السانية وهران الجزائر ،2009/2008 ص51

[4] عبد الملك مرتاض ، حبزية ، ص205

[5] خطرى عرابى ، البناء الاسطوري للسيرة العبية،عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية ، الجيزة ، مصر، ط1 ، 2009، ص 54/53

هذا الجبل من مخيلته بل لابد انه سمعه أو قرأ عنه في الكتب التى سبقته ، خاصة انه موجود في أوائل الكتب التي تهم بالإخبار و القصص ، اعني بذالك كتاب التيجان ، حيث يذكر أن (ذا القرنيين أتى على جبل قاف) ، قال: فاخبرني ماهذه الجبال التي حولك؟ فقال جبل قاف : هي عروقي فإذا أراد الله أن يزلزل أرضا أمرني فحركت عرقا من عروقي ، فتزلزلت الأرض المتصلة به ولم يقف الحد بالرواة على أن جعلوا جبل قاف يتكلم بل أضفوا عليه الكثير من الخيال ، فيذكر القزويني : (جبل محيط بالدنيا وهو زبرجدة خضراء ، وخضرة السماء منه وان وراءه عوالم و خلائق لا يعلمها إلا الله)[1].

كما جاء ذكره أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال : إن أعلى قمة في الأرض هي جبل قاف ، وورد قال حدثنا أبو الطيب أحمد بن روح قال : حدثنا علي بن عمرو عن ابراهيم بن موسى البحراني عن مقاتل عن عكرمة عن ابن عباس – رضي الله عنهما – قال : دخل علينا رسول الله صلى الله عليه وسلم ونحن في المسجد حلق ، فقال لنا رسول الله صلى الله عليه وسلم – فيم أنتم ؟ قلنا نتفكر في الشمس كيف أشرقت وكيف أغربت ، قال أحسنتم كونوا هكذا تفكرون في المخلوق ولا تكفرون في الخالق ، فإن الله عزى وجل خلق ما شاء كما شاء وتعجبون من ذلك ، إن وراء قاف سبع بحار...

وورد أيضا ، ان الله خلق وراء هذه الارض بحرا محيطا بها،ثم خلق من وراء ذالبحر جبلا يقال له قاف سماء الدنيا مرفوعة اليه ،ثم خلق من وراء ذلك الجبل ارضا مثل الارض سبع مرات ،ثم خلق من وراء ذلك بحرا محيطا بها ثم خلق من وراء ذلك جبلا يقال له قاف السماء الثانية مرفوعة اليه ،حتي عد سبع اراضين وسبعة ابحرانقطاع .[2].

فما الذي يريده الكاتب من هذا التناص ؟.

إن الجبل الذي استحضره عبد الملك مرتاض ، يتوازى وقع الذي أحدثه وما زال يحدثه من حيرة وتأمل وتفكر حول حقيقته وموقعه ووقع ما أحدثه اسم حيزية في النفوس لما ذكرها المجذوب « ربما يخرف...حيزية ، من حيزية ؟ ما شأنها ؟»[3] .

- كما نجد الكاتب في هذه التراكيب « لا مناص لها من اظهار التعفف أمامه» [4].

---

[1] المصدر السابق ،ص54

[2] نفسه،ص54

[3] عبد الملك مرتاض ،حيزية ،ص5

[4] نفسه، ص172

« إنها فتاة عفيفة»[1] « كيف يعتدي كارلوس عن شرف رحمونة الوديعة العفيفة» يردد صوت العفة ويحمله معنى ما يتقطع ومعنى العفة في دعاء رسول الله صلى الله عليه وسلم : « اللهم إني أسألك الهدى والتقي والعفاف والغنى»[2].

- ونلفي أيضاً في هذا السياق « إذا سألوني فلا يسألون إلا عن التوافه عن نواقض الوضوء...هل إذا مس أحدهم ذكره ينقص وضوءه؟، نعم ينقص وضوءه ، إذا قصد ووجد أيها الجهال ، وإذا لم يقصد ولم يجد ، فلا او هل إذا باشر أحدهم امرأته ولم يمن يحب عليه الغسل؟ نعم يجب عليه أيها الجهال.. بمجرد تلاقي الكمره مع الحشفة ، يجب ...وهل في مثل هذا يسأل الناس ؟ وكيف غاب عنهم حديث عائشة ، فقيه الأمة الأولى ...»[3] توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص لعدة أحاديث نبوية شريفة هي : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « من مس ذكره فلا يصل حتى يتوضأ»[4] ، وعن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: إذا جلس بين شعبيها الأربع ثم جهدها فقد وحب الغسل »[5] .

ونلمح في هذا التركيب كذلك « زغردن عليهم وهم يساقطون . كما كن يزغردن على (م) وهم يختالون بسلاحهم في الأحياء ، حذو النعل بالنعل ، لكنك أنت في الأحوال كلها لا يزغردن لك»[6]، اقتباسا (حذو النعل بالنعل) مدمج في السرد كأنه من السرد وماهو منه لأنه مستحضر من : حدثنا محمد بن غيلان حدثنا أبو داود الحفري عن سفيان التوري عن عبد الرحمان بن زياد الإفريقي عن عبد الله بن يزيد بن عمرو قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : ليأتين على أمتي ما أتى بني اسرائيل حذو النعل بالنعل. [7]

---

[1] عبد الملك مرتاض ،حيزية ،ص179

[2] مصطفى محمد عمارة، جوهر البخاري، ص560

[3] عبد الملك مرتاض ، حيزية

[4] أبو بكر الجزائري، منهاج المسلم، ص178

[5] مصطفى محمد عمارة، جواهر البخاري ، ص90

[6] عبد الماك مرتاض، حيزية ص90

[7] موقع الانترنيت.سنن الترمذي،ما جاء في افتراق هذه الامة yanabi com 27/08/2013:.

5-رواية مرايا متشظية:

أ- التناص مع القرآن الكريم:

كثيرة الآيات القرآنية التي نلمح سنا برقها داخل المتن الروائي عبر مستويات الاقتباس الامتصاص، الإيحاء...وهذه نماذج لها:

المتأمل في هذا القول « وذلك الظلام الذي غمركم في هذا الطوفان من الدماء»[1] يجد التفاعل مع النص القرآني قد حصل عن طريق اللفظة الواحدة ، كدال يحيل المتلقي على مدلول معهود ألا وهو قوله تعالى: « فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ الطُّوفَانَ وَالجَرَادَ وَالقَمْلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُفَصَّلاَتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْماً مُجْرِمِينَ»[2] ، وكذلك قوله تعالى : « وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ ، فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلاَّ خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمْ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ»[3] كما أنها تتقاطع مع قوله تعالى : « فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنْ أَصْنِعَ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ القَوْلُ مِنْهُمْ وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا أَنَّهُمْ مُغْرَقُونْ»[4].

فهذا التفاعل وإن كان إعادة إلى بعث ما حدث مع قوم نوح لما عصوا الله و أمر رسولهم وكذلك مع قوم بني إسرائيل لما عصوا أمر الله ورسوله موسى ليستمر نور الله ولو كره المشركون ، فان بعثه كذلك علامة على هول الذي بين الإخوة « لما نسوا وصية والدهم وراحوا يتناحرون ويحترفون القتل ويشتهون سفك ، فحدث الطوفان الذي أهلك مملكة العدم وكهف الظلمات ، ولم ينج منه إلا من كان يتعبد في جبل قاف ، بل تتضارب الأخبار بين وقوع طوفان الدم أو الزلزال الذي أهلك الروابي ولم ينج منه إلا من كانوا يرفضون الاغتيال»[5].

---

(1) عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص03
(2) سورة الأعراف، الآية 13
(3) سورة العنكبوت ،الآية 14
(4) سورة المؤمنون، الآية 27
(5) يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص265

ولذا أصبح الطوفان لهوله وسعة رقعته وشدته شبحا مخيفا في ذاكرة البشرية على ممر العصور، أسبغ عليه الأقدمون صفات وخصائص جسدية مخيفة[1] ،وصارت لفظة الطوفان على ألسنة الناس عامة أو الشعراء أو الكتاب معجما يشي بالفناء والدمار والهلاك.

ونلفي عبد الملك مرتاض في هذا القول « لكن الشمس لا تتوقف ، هي ماضية إلى غروبها لا تلوي على شيء... لاتسمع نداءك أو تسمعه وتتجاهله ، والأمر سيان مادامت لا تتوقف ، لم تتعب نفسك بالنداء والتذلل ؟ أنت تدري أنها مسخرة في حركتها ، إنها مأمورة إنها تسير بحسبان»[2]، يستلهم من الظواهر الكونية المجسدة في القرآن الكريم في الكثير من الآيات منها ما يتقاطع مع هذا القول وهي « الشَّمْسُ وَالقَمَرَ بِحُسْبَانٍ»[3] ،و« فَالِقَ الأَصْبَاحِ وَجَاعِلَ اللَّيْلِ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ حُسْبَانًا ذَلِكَ تَقْدِيرًا العَزِيزِ العَلِيمِ»[4] ،وكذ في قوله : «فَعَسَى رَبِّي أَنْ يُؤْتِيَنِ خَيْراً مِنْ جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحَ صَعِيداً زَلَقًا»[5] ،لأنها في القرآن تشكل « المادة الغفل في تكوين وخلق الصور الشخصية ، اذ تحولت هذه العناصر الجامدة إلى كائنات حية تعى وتشعر وتأبى وتطيع إذ تؤمر،عبر قفزات أو طفرات انحرافية عن أصل اللغة والدلالات المركزية لألفاظها في مشاهد ولوحات تعج بالحياة وتزخر بالحركة والتفاعل والوعي»[6]، فقام ببث جمل ممتصة منها في المتن الروائي الروائي في السياقات التي تنسق مع الأغراض والدوافع التي أملت على الكاتب هذه التفاعلات.

ومما جاء على شكيلة هذا المستوى من التفاعل كذلك في الرواية.

- « تمتد العين في أرجائه ، فترتد حسيرة قاصرة مستحذية لشيوع المساحة»[7] ،المستوحاة ،المستوحاة من قوله تعالى: « ثُمَّ ارْجِعْ البَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبُ إِلَيْكَ البَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ»[8]، التي وردت مرة واحدة بهذه الصيغة .

---

(1) ينظر: فاضل عبد الواحد علي، الطوفان في المراجع السماوية الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 1999، ص17
(2) عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص15 ، 16
(3) سورة الرحمن : الآية 05
(4) سورة الأنعام : الآية 96
(5) سورة الكهف : الآية 40
(6) كزنك صالح رشيد، جماليات التشخيص في التعبير القرأني ، عالم الكتب الحديث ، اربد، الأردن ط1 ،2011، ص46
(7) عبد المالك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص26
(8) سورة الملك : الآية 04

- « تهجم على المتبرجات ، تقتل كل كافر، الأطفال والنساء، لا فرق الطاغوت لا يتزوج إلا الطاغوت ومن تتزوج الطاغوت فهي طاغوت ، ومن ولد من طاغوت فهو طاغوت» [1] هذا القول له تلميح في ثمانية مواقع في القرآن الكريم : 1« فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنُ بالله فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالعُرْوَةِ الوُثْقَى»[2]، - 2« وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمْ الطَّاغُوتُ»[3]، - 3« أَلَمْ تَرَى إِلَى الَّذِينَ أُوتُوا نَصِيبًا مِنَ الكِتَابِ يُؤْمِنُونَ بِالجُبْتِ وَالطَّاغُوتِ »[4]، -4 « يُرِيدُونَ أَنْ يَتَحَاكَمُوا إِلَى الطَّاغُوتِ وَقَدْ أُمِرُوا أَنْ يَكْفُرُوا بِهِ» - 5« وَالَّذِينَ كَفَرُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ الطَّاغُوتِ»[5] - 6« وَجَعَلَ مِنْهُمْ القِرَدَةَ وَالخَنَازِيرَ وَعَبْدَ الطَّاغُوتِ»[6]، -7« أَنْ اعْبُدُوا الله الله وَاجْتَنِبُوا الطَّاغُوتِ»[7] ، - 8 « وَالَّذِينَ اجْتَنَبُوا الطَّاغُوتَ أَنْ يَعْبُدُوهَا وَأَنَابُوا إِلَى الله لَهُمْ البُشْرَى»[8] التي تتقاسم المعنى نفسه في جميع الآيات وهو عبادة الأوثان التي تعد ظلما من أكبر الأخطاء التي يرتكبها الإنسان في حق نفسه « اِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ »[9]، فاستلهم عبد الملك مرتاض هذا المعنى (الظلم ، الظالم ، الطاغي) ليجعل من رسالته صوتا له صدى.

- « فكنت تراه يجلب على كل من يحاول أن يتحداه بخيله ورجله»[10]، يتقاطع هذا الكلام مع النص القرآني « وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ »[11].

ومن مستويات التناص كذلك في هذه الرواية نجد عبد الملك مرتاض يستدعي جزءا من الآية القرآنية في السياق دون علامات تنصيص حتى تبدو وكأنها من السرد ، ونمثل لها بـ:

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص48
[2] سورة البقرة ، الآية 256
[3] سورة البقرة ، الآية 257
[4] سورة النساء ، الآية 60
[5] سورة النساء ، الآية 76
[6] سورة المائدة ،الآية 60
[7] سورة النحل ،الآية 36
[8] سورة الزمر ،الآية 17
[9] سورة لقمان ،الاية 13
[10] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص120
[11] سورة الاسراء : الاية 64

- « اللهم أرسل عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتى تجعلهم كالعصف المأكول »[1] ، من قوله تعالى : « وَأَرْسِلْ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ»[2].

- « يبيت الإنسان مجرد جثة منتنة إن لم يوار التراب كأي جثة لأي كائن آخر تتحلل وتتعفن ثم تستجيل إلى عظام نخرة»[3]،مقتبس من قوله تعالى: « إِذًا كُنَّا عِظَامًا نَخِرَةً»[4].

- « يزعمون لكم أنهم وجدوها مكتوبة في الصحف الأولى »[5] ، من قوله تعالى : « إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الأُولَى »[6].

لاشك أن هذه التقنية من عبد الملك مرتاض في استحضار النص الغائب (القرآن الكريم) تمنح الأسلوب قوة وقداسة.

ومن مستويات التفاعل التي جاء فيها النص الغائب في بنية مستقلة عن النصوص اللاحقة أو السابقة، أي موضوعاً بين علامات التنصيص هو ماتلته عالية بنت منصور «ولا تلبسوا الحق بالباطل وتكتموا الحق وأنتم تعلمون» ويؤتي به غالباً قصد وظيفة الايضاح أو الشرح أو التوسع أو البرهنة و التاكيد.

ب- التناص مع القصص القرآني :

يؤسس النص القصصي في القرآن الكريم المدي الذي تغدو القراءة في إطاره نشطة والتفاعل فعالاً ، وذلك من خلال قنوات اتصالية تحكمها مقصدية المخاطب (وهو الله تعالى) لاستثارة المتلقي ، وتشكيل وعي قرائي متواصل لديه ، فالنص القصصي في القرآن الكريم بناء دلالي شامل يتسم بطبيعة دينامية ، يجذب المتلقي نحو أفاقه ويحدث تأثيرات متجددة في

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية، ص 127
[2] سورة الفيل ، الاية 3 - 4
[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية، ص127
[4] سورة النازعات : الآية 11
[5] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية، ص136
[6] سورة الاعلى ، الاية 19

وعيه ولا وعيه[1] ، هذا الذي جعل الشعراء والأدباء يقبلون على قصص القرآن محاولين إسقاط ما تحمله هذه القصص من دلالات – كل حسب مهارته وقدرته على التحليل – في أعمالهم حسب ما يقتضيه السياق.

من يقرأ رواية « مريا متشظية» لعبد الملك مرتاض يقف على حضور مميز للقص القرآني الذي قد يصل إلى درجة التشبع ، لأن توظيفه تجاوز العشرين توظيفا ، مما جعل هذا التفاعل مع التراث العربي يكون علامة على مايبذل من طرف بعض الروائيين العرب من أجل تقديم تصور جديد للرواية العربية وإنجاز تجربة جديدة قبل أن يكون علامة على التشبع لغة عبد الملك بكل مافي التراث من نصوص يمكن أن تزده تعلما للغة العربية في وقت صار اللفظ الأصيل فيه غريبا ، حتى ماعاد للمعجم بين القراء حضور.

إن استدعاء عبد الملك مرتاض للقصص القرآني في هذه الرواية لا يخرج عن مستويات التفاعل (النسخ ، الامتصاص ، الحوار).

ففي هذه الجملة «هذه البقرة تبركا ببعض الكرمات التي ستقع لبني إسرائيل ، في آخر الزمان ، والله أعلم...»[2] ، نجد عبد الملك مرتاض قد استدعي قصة البقرة التي دار بين إسرائيل ونبي الله موسى عليه السلام ،عن طريق لفظ " دال" وهو البقرة التي جاء ذكرها في قوله تعالى : «وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الجَاهِلِينَ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَ فَارِضَ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ ، قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ ، قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَاهِيَ إِنَّ البَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللهُ لَمُهْتَدُونَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَ ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلاَ تَسْقِي الحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لاَشِيَةَ فِيهَا قَالُوا الآنَ جِئْتَ بِالحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ وَإِذْ قَتَلْتُمْ نَفْسًا فَادَّارَأْتُمْ فِيهَا وَاللهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ »[3].

---

[1] يادكار لطيف الشهرزوري ، جماليات التلقي في السرد القرآ ني ، دار الزمان للطباعة والنشر و التوزيع ، دمشق، سورية ، ط1ن 2010،ص54

[2] عبد الملك مرتاض ، مرايا منشطية، ص32

[3] سورة البقرة ، الآية 67 - 72

فكان هذا الاستدعاء ضمنيا، حيث لم يذكر الكاتب القصة كما فصلها القرآن، وإنما استثمر اللفظة لكي تكون صوتاً، تجعل القارئ يتساءل: هو صدى لمن ؟ وهنا نكون« أمام مثال حي على نوع من التفاعلات النصية التي تسمو بها القيمة الإبداعية للنص، مقارنة بالتناص التماثلي الذي يقوم على مبدأ هيمنة الصوت القديم (السابق) على النص الآتي وهنا تتضاءل القيمة الإبداعية»[1]، هذا من جهة ومن جهة أخرى تدفع القارئ إلى الدخول في رحلة البحث داخل الذاكرة عن دلالاته الكامنة ، وبمثل هذا تحدد شعرية النص المكتوب.

ونجده أيضا في هذا المقام من السرد « أما والدي فلم تتفق الأخبار على تحديده ، هو أيضا قيل أن ماردا من الجن زنا على أمي فعلقت به ، وقيل بل إن ملاكا جاء إليها فنفخ في كمها فحبلت بقدرته»[2] ،عبد الملك مرتاض يسلك الاستحضار نفسه وهو الايحاء حيث نلمس قصة مولد عيسى عليه السلام التي جاء ذكرها في قوله تعالى: « وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانَاً شَرْقِياً فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيًّا قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكَ لِأَهَبَ لَكَ غُلَامًا زَكِيًّا»[3] ومادام أن القصة في القرآن الكريم لا تأتي مفصلة عن السياقات الاجتماعية والفكرية المتصلة بالمجتمع...ولهذا لم تأت كبنية مستقلة ، فهي دوماً مسبوقة بتقديم أني قبل الولوج في تفاصيلها ، مهما كانت وظيفتها في السياق أي أننا لانجد سورة مقصورة على قصة فقط دون مقدمة أو تعليق أو تداخل بين الماضي الذي تمثله القصة والحاضر الذي تمثله نبوة الرسول...وهذا يجعل من الجانب القصصي في السورة موظفا في خدمة محيطه السياقي وما دام كذلك فلا بد من أسلوب السارد العليم في عرض هذه القصة لأن ذلك السارد المهيمن هو الوحيد الذي يدرك تفاصيلها و أبعادها ويستطيع تبعا لذلك أن يوظفها في المكان المثالي من السياق فهل عبد الملك مرتاض كذلك ؟.

هذه الآيات تعرض أعجب وأغرب قصة هي قصة مريم العذراء وانجابها لطفل من غير أب وهو عيسى عليه السلام ، وهي واحدة من القصص التي اشتملت عليها سورة مريم وغرضها تقرير التوحيد ، وتنزيه الله جل وعلا عما لا يليق به ، وتثبيت عقيدة الإيمان

[1] ينظر : خالد حسين ، شؤون العلامات ، ص187
[2] عبد الملك مرتاض ،مرايا متنطية ،ص69
[3] سورة مريم : الآية 16 - 19

بالبعث والجزاء ، كعلاج لمرض الشك الذي يصيب العقل بوعي أو بغير وعي ويجعله عاجزا عن استيعاب بعض الأمور التي تشل الحواس أمامها.

فإذا صح اعتبار سياق الآيات هو ضرب الشك الذي يصيب النفس الانسانية حينما توسوس لصاحبها بالتعجب من قدرة الله وهذا بالدليل حتى يسلم تسليما بأن الله ، إذا أراد أن يقول له كن فيكون ، فالسياق في المتن الروائي وإن خالف الصياغة القرأنية للآيات إلا أن المعنى حاضر وعليه السارد عليم.

أما في هذا المقام « والحقيقة أن بعض أهله هم الذين كانوا ألقوه في غيابات الجب في ذلك الجبل العظيم»[1] ، نجد عبد الملك مرتاض قد هدى المتلقي بـ (غيابات الجب) إلى قوله تعالى : « قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لاَ تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ »[2]، وقوله كذلك « فَلَمَا ذَهَبُوا بِهِ أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَاتِ الجُبِّ وَأَوْ حَيْنَا إِلَيْهِ لِتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونْ»[3] ، وهاتان الآيتان ليس لهما في القرآن ماعدا في سورة يوسف التي تقص قصة نبي الله يوسف بن يعقوب وما لاقاه عليه السلام من أنواع البلاء ، ومن ضروب المحن والشدائد ، من إخوته ومن الآخرين في بيت عزيز مصر ، وفي السجن ، وفي تأمر النسوة ، حتى نجاه الله من هذا الضيق [4].

فكما أن الإشارة القرآنية " غيابات الجب" في هذه الآيات توحي بالمكانية وكذلك هي علامة على النزعة العدوانية المبيتة فكذلك هي في السياق الروائي .

وبالاقتباس نفسه نجد عبد الملك مرتاض يشير من خلال ما تراه بعض الروايات حول شيخ بني خصران « أنه تعلم منطق الطير»[5]، إلى سيدنا سليمان عليه السلام ، الذي يقول عنه ربه سبحانه وتعالى « وَوَرِثَ سُلَيْمَانَ دَاوُودَ وَقَالَ أَيُّهَا النَّاسُ عَلِمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنْ هَذَا لَهُوَ الفَضْلُ المُبِينْ »[6] .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص89
[2] سورة يوسف : الآية 10
[3] سورة يوسف : الآية 15
[4] محمد علي الصابوني ، صفوة التفاسير ، ص34
[5] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ،ص 112
[6] سورة النحل : الآية 16

كما نلفي عبارة (يبرئ الأكمه) إشارة إلى معجزة من معجزات عيسى عليه السلام «وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذنِ اللّه ِوَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ وَأُحْيِي المَوْتَ بِإِذْنِ اللّهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ » وهنا يتوافق السياق القرآني مع سياق المتن الروائي[1].

كما نقف على قصص أخرى من القرآن الكريم ذات الصلة وما يحمله المتن من رسائل منها قصة موسى عليه السلام[2]، وقصة أدم عليه السلام وخروجه من الجنة [3] وقصة سيدنا سليمان مع الجن حينما كان يتحكم فيها بقدرة الله .

كما نجد المتن قد امتص قصص أخرى ، منها قصة أصحاب الفيل التي تلوح من هذا الدعاء « اللهم أرسل عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتى تجعلهم كالعصف المأكول »[4] ، وقصة ياجوج وما جوج « ولذلك من العلماء من كان يعيد هذه العصابات التي كانت تغتال الأبرياء إلى سلالة النسناس.... ومنهم من كان يزعم أن نسبهم الأعلى ينتهي إلى يا جوج وما جوج »[5].

كما كان للقمان حضوراً في المتن « فمنهم من ارتفع به إلى عشرة قرون إلا خمسين سنة ، ومنهم من امتد به إلى عمر لقمان بن عاد»[6].

ما خلصنا إليه ونحن نتتبع حركة الغائب في هذا المتن الروائي هو أن عبد الملك مرتاض واع بحمولة الغائب الدلالية ، ولذا نجده كلما أنس أن المقام يقتضي الغائب لأن حمولته الدلالية أبلغ يأتي به ، ويرسله بتقنية تتناسب والسياق.

---

[1] سورة أل عمران : الآية 49
[2] ينظر : عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ص128 وسورة طه : الآية 18
[3] ينظر : عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ص140 وسورة البقرة : الآية 36
[4] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ،ص120
[5] نفسه ، ص187
[6] نفسه ، ص140

ج- التناص مع الحديث النبوي الشريف :

البحث في الجذور التراثية التي تغذت منها لغة عبد الملك مرتاض في هذه الرواية يجد نفسه كذلك أمام نص مقدس هو الآخر ، ألا وهو الحديث النبوي الشريف « وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى إِنْ هُوَإِلَّا وَحْيٌ يُوحَي»[1]، لأنه مستحضر هو الآخر وفق تقنية لا تخرج عن التقنيات التي سلكها مع القرآن الكريم وقصصه .

ونشير قبل أن نمثل لهذه التفاعل مع الحديث النبوي الشريف أن حضور هذا الأخير في المتن الروائي يعد قليلا جداً مقارنة بذلك الكم الهائل من آيات القرآن الكريم وقصصه.

فالمتأمل في ما جاء على لسان شيخ بني خضران وهو يوجه أبناء قبيلته وبحثهم على القتل والاغتيال ويبشرهم بالثواب الجزيل عند الله إذ هم أخلصوا نيتهم له : « وتغتالون إن شاء الله بالشبهة ، وتعاقبون إن شاء الله لمجرد إبداء النية ، وإنما الأعمال بالنيات وإن لكل امرئ ما نوى »[2]، يجده تناصاً مع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم « إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه»[3] ، وفي رواية أخرى « الأعمال بالنية»[4]، وهذا بتقنية اقتباس تراكيب من الأحاديث النبوية ، ودمجها في المتن كأنها لغة السارد ، وهو ما يقرأ من غياب علامات التنصيص.

والتقنية نفسها سلكها في هذا القول « يقول لكم شيخكم الأغر الأبر حفظه الله...وطنوا أنفسكم على أن تصلوا إليه»[5] ، حيث اقتبس وطنوا أنفسكم ، من قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : « لايكن أحدكم إمعة يقول إن أحسن الناس أحسنت وإن أساؤوا أسأت ولكن وطنوا أنفسكم » وكذلك في قوله «بل هم سواسية في الفقر والبطالة والكسل والكلام الكثير كأسنان المشط[6]» حيث انتزع " كأسنان المشط " ، من حديث رسول الله صلى الله عليه

---

[1] سورة النجم : الآية 03
[2] عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية ، ص85
[3] ابي زكريا يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين ، ص 05
[4] مصطفى محمد بن عمارة ، جواهر البخاري ، المكتبة التجارية الكبرى ، د ط ، د ت ، ص 358
[5] عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية ، ص23
[6] نفسه ، ص25

وسلم."الناس سواسية كاسنان المشط،وانما يتفاضلون بالعافية،والمرء كثير باخيه،ولاخير في صحبة من لايرى لك من الحق مثل ماترى له" [1].

إلا أنه إذا كان المقتطع " إنما الأعمال بالنيات" جيء به على سبيل المماثلة والتشابه بين الغائب في حمولته والسياق في المتن فإن المثال الثاني " وطنوا أنفسكم" والمثال الثالث " كأسنان المشط" لم يحملا حمولتهما الدلالية الحقيقية التي نقرأها من الحدثين ، فجاء الغائب " وطنوا أنفسكم" مفرغاً من حمولة النصح والتوجيه التي يحملها الحديث بالسخرية من الأعمال التي كان يقوم بها الشيوخ وكذلك " أسنان المشط" سياقها في المتن الروائي ليس هو في الحديث النبوي الشريف ، فالمساواة في الحديث مقيدة بينما في المتن مطلقة .

وبناء على ما استعرضنا ، نجد أن هذا النص قد استفاد كثيراً من اللغة الدينية في صوغ بنيته التركيبية ، بل أكثر من ذلك إذ يمكن القول إن عبد الملك مرتاض أنتج النص وعينه على الخطاب الديني المعاصر ، وخاصة في الجزائر ، وكم كان قارئا ممتازا لهذا الخطاب وكم استفاد من هذه القراءة في رسم معالم بنية النص اللغوية[2] ، جعلت منه قلما متميزا في التعامل مع النص الديني ، بطريقة فنية ، وهي ما تسمى عند جاكبسون بالشعرية.

6- رواية وادي الظلام .

أ- التناص مع القرآن الكريم :

وأنت تقلب في صفحات هذه الرواية ،لا محالة يستوقفك الحضور المميز للقرآن الكريم ، داخل السياق السردي ، موزعاً عبر مستويات مختلفة، فمنه ماتم على مستوى اللفظة الواحدة، ومنه مامسى تراكيب الآيات القرآنية بالامتصاص أو الإيحاء.

فلا شك أن المتأمل في العبارة التالية «وكان الداخل إلى الوادي حين يدخل يقع تحت دائرة الظلال الكثيفة التي كانت تحجب الشمس فتحيل البطائن إلى الظلام ، فيحس الداخل اليه

[1] موسوعة الحديث.23/08/2013 ? http library islamweb net/hadith/display-hbook php
[2] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص89

كأنه في ليل بهيم أو كأنه تحت سحابة سوداء توشك أن تمطر... وكان أهل هذه القبيلة العظيمة يطعمون من ثمار وادي الظلام ، ويشربون وأنعامهم من مياهه»[1] ، يجد أنها تلونت بألفاظ رقيقة عذبة،نقلت مشاهد شاعرية هادئة موحية بالحالة التي تسود المكان وبحالة ساكنيه ، وهي من معجم مفردات القرآن فلفظة : (يطعمون ، تحجب ، أنعامهم ، يشربون) وإن كانت لفظه " تحجب" لم ترد بسياقها القرآني ووردت مشتقة وكذلك يطعمون كلها مستوحاة من القرآن الكريم وهذه نصوصهم في القرآن.

- « فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يُطْعِمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي »[2].
- « وَقَالُوا هَذِهِ أَنْعَامٌ وَحَرْثٌ حَجَرٍ لاَ يُطْعِمُهَا إِلاَّ مَنْ نَشَاءْ»[3].
- « فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنْفُسُهُمْ »[4] .
- « إِنَّ الأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا »[5].

ونشير هنا إلى أن حضور هذه الألفاظ :(يطعمون ، تحجب ، أنعامهم يشربون) في القرآن الكريم كان كذلك مميزا حيث لم ترد لفظة "حجب" ولا " تحجب" وإنما وردت " حجاب " بالرفع والجر في موضعين وبالتنوين "حجابا " مرتين [6]، وكذلك " يشربون" بحرف المضارع (الياء) في صيغة الأفعال الخمسة ، لم ترد إلا مرة واحدة وهي التي أشرنا إليها ، وكذلك لفظة " أنعامهم " لم ترد بهذا الشكل إلا مرة واحد وبالرفع ، أما باقي استعمالتها فجاءت على الصيغ التالية (الأنعام ، أنعاماً ، أنعامكم)[7].

ومن العبارات التي تشي ألفاظها كذلك بمشرب عبد الملك مرتاض اللغوي ماجاءت في سياق الحوار الذي دار بين رحمة والعائشة لما كانتا في قبضة الإرهابيين « نظر الحرس إلى صاحبه فلم يعترض ، فأشار إليهما بالخروج.....»

---

[1] عبد الملك مرتاض ، رواية وادي الظلام ، ص19
[2] سورة البقرة : الآية 249
[3] سورة الأنعام : الآية 138
[4] سورة السجدة : الآية 27
[5] سورة الإنسان : الآية 76
[6] ينظر: محمد سعيد اللحام، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط 08 ، 2010 ، ص437
[7] المرجع السابق ، ص 244 ، 245

قالت رحمة لعائشة:

- لو يمن الله علينا بأن يأتي أناس يحررونا مما نحن فيه كيف ستكون ساعدتنا ؟

- أنا سأموت من السعادة فكما يقتل الشقاء، فقد تقتل السعادة أيضا قالت عائشة، لكن هيهات علينا أن نكون واقيعتين »[1]، فهذه الحوار تلوح ألفاظ منه وهي (أشار ، يمن ، هيهات) يتفق سياقها مع السياق القرآني ويكاد يماثله وهذه الآيات هي :
« فَأَشَارَتْ إِلَيه ، قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي المَهْدِ صَبِيّاً»[2] .

- « وَلَكِنَّ الله يَمُنُّ عَلَى مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ » [3].

- « بَلْ الله يَمُنُّ عَلَيْكُمْ أَنْ هَدَاكُمْ لِلْإِيمَانِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ » [4].

- « هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ » [5].

فما تحقق لعبد الملك مرتاض من نجاح في الحوار بأنواعه داخل الرواية ، وفي وصف المكان والشخصيات ، والزمان ، ما كان ليتحقق لولا تلك الألفاظ التي غذى بها أسلوبه والتي تنوعت مشاربها لأن « انتقاء الملفوظ الملائم ، في الاستعمال الملائم ، للمقام الملائم » [6]، هو طريق النجاح.

هذا بالنسبة للألفاظ أما ماهو قائم على « امتصاص النص المغيب من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية ، التي تظل بنيتها العميقة مشعة»[7]، وحاملاً دلالات ومضامين جديدة – وبرأي عبد الملك مرتاض « الامساك بجميع التناصات في النص عملاً لا يستطيع أحد الكشف عنه ، ولا التفطن إليه »[8]، ننتقي – على الرغم أنه لا تكاد تخلو صفحة من هذا هذا النوع من التفاعل في الرواية- هذه النماذج :

---

(1) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص225
(2) سورة مريم : الآية 29
(3) سورة ابراهيم : الآية 14
(4) سورة الحجرات: الآية 17
(5) سورة المؤمنون: الآية 36
(6) عبد الملك مرتاض ، ألف – ياء –تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد أل خليفة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط ، د ت ، ص106
(7) أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، ص114
(8) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص279

- « وقد ضربوا للأم زينب موعداً ، لا يخلفونه هم ولا هي ، على أن يكون ذلك يوم عيد النصر ضحى » [1]، مستوحى من قوله تعالى : « فلنأتينك بسحر مثله فاجعل بيننا وبينك موعداً لا نخلفه نحن ولا أنت مكانا سوى قال موعدكم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى»[2].

- « كان بين يديه أحراس خفاف غلاظ شداد » [3] مقتبس من قوله تعالى : « عَلَيْهَا مَلاَئِكَةٌ غِلاَظٌ شِدَادٌ لاَ يَعْصُونَ الله مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ » [4].

- وقوله « الفضل لله يؤتيه من يشاء»[5]، استوحاه من قوله تعالى : « ذَلِكَ فَضْلُ الله يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَالله ذُو الفَضْلِ العَظِيمِ »[6] .

- وقوله : « فكانوا لا يزالون يعترضون على أن الحكمة من وراء استئثار الأميين بالمناصب العليا في القبيلة فيه منافع للناس » مستوحى من سورة البقرة الآية 219 «يَسْأَلُونَكَ عَنْ الخَمْرِ وَالمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا ».

- وقوله في الصفحة 52 من الرواية « وَلَكِنْ فَقَطْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي » اقتبسه من قوله تعالى في سورة إبراهيم « وإذا قال إبراهيم رب أرني كيف تحي الموتى قال أولم تؤمن قال بلى ولكن ليطمئن قلبي » الآية 259.

- وقوله « أنا لا أنطق عن الهوى يا أنيتا»[7] ، فهو من قوله تعالى « وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى» الهَوَى» سورة النجم الآية 03.

- وقوله في الصفحة 160 « وأعدل عن فكرة الزواج نهائيا و أفوض أمري إلى الله» مستنبط من سورة غافر الآية 44« فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى الله إِنَّ الله بَصِيرٌ بِالعِبَادِ».

---

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص06
[2] سورة طه : الآية 58 ، 59
[3] عبد الملك مرتاض وادي الظلام 07
[4] سورة التحريم: الآية 06
[5] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ص14
[6] سورة الجمعة: الآية 04
[7] عبدالملك مرتاض، وادي الظلام ، ص52

وتارة نجد عبد الملك مرتاض لا يهادن النص القرآني حيث يعمد إلى تغيير صيغته الأصلية مع توجيهه وفق مسار تأويلي معارض ، يرغمه على أداء معاني منزاحة عن مقاصده الذاتية ونمثل له بالمقاطع التالية :

- « كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها ، وكانت تتخذ لها عصا متقادمة تتكئ عليها حين تمشي»[1]، هذا المقطع مركب من قوله تعالى : « هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى»[2] ،التي يختلف سياقها عما جاء في المتن الروائي حيث جاءت الآية في مقام إخبار بينما السياق في مقام الوصف.

- « لا ينبغي له أن يحدث أمراً» [3]، مستدعى من قوله تعالى : « لَعَلَّ اللهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْراً»[4]، لكنه استدعاء يخالف السياق القرآني إذ إحداث الأمر في السياق القرآني وفي الرواية منسوب إلى البشر. « يصبون على أهلها أسواط العذاب »[5]، ممتصة من قوله تعالى تعالى : «فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ»[6].

أما الآيات التي أوردها الكاتب محتفظة بطابعها القدسي هي:

- « لو كان فيها آلهة إلا الله لفسدتا» سورة الانبياء الآية:22 ، التي كان يتلوها شيخ الحمودية على أعيان القبيلة حين كان يحس أنهم ربما تطلعوا إلى أن يشاركوه في شيء من الأمر ليوئسهم مما كانوا فيه يطمعون ، ويقال أنها الآية الوحيدة التي كان يحفظها شيخ الحمودية من القرآن [7]، « وَاللهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ » سورة الصافات الآية: 96، وأوردها في سياق النصح الذي كان يقدمه أبو هيثم قائد القاعدة لما رأى رجاله تكاسلوا في قتل الناس الذين لم ينظموا إليه باعتبارهم كفرة ويجب قتلهم[8] ،« وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ» سورة الحج الآية:78 ، وجاءت في سياق ما وعد به الأمير جنوده إن جاؤه بعائشة ابنة المعلم «هكذا أعرفكم يارجال ستكون مكافأتكم كبيرة هذه المرة.... سكون لكم نصيب من الغنيمة...

(1) عبدالملك مرتاض، وادي الظلام ، ص03
(2) سورة طه : الآية 17
(3) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص32
(4) سورة الطلاق: الآية 01
(5) عبد الملك مرتاض وادي الظلام ص49
(6) سورة الفجر/ الآية 13
(7) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص128
(8) نفسه، ص189

عائشة إن شئتم تزوجتها أنا ليلة ، ثم طلقتها لكم في الصباح ، ليتزوجها أحدكم ليعقد عليها في المساء الموالي وهكذا » حتى تضاجعوا جميعا بالحلال ، إن شاء الله..... « وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ »[1].

- « عَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ » سورة البقرة الآية:216 أوردها على لسان جنود أبا الهيثم لما عزموا على قتل عائشة ابنة المعلم أحمد « ونحن إن كنا فشلنا من قبل في قتل أبيها ، أحمد المعلم الكافر ، الذي كان يشتغل بالفلسفة ، علم الكفار ، فلا أقل من أن نسبي ابنته الحسناء اليوم... وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم» لقد عوضنا الله بخير من قتله[2].

ما يلاحظ أن عبد الملك أورد هذه الآيات مضبوطة بالشكل وبين علامات التنصيص لتكون علامة على قدسيتها إلا أنه أوردها في سياقات تختلف عما هي عليه في القرآن الكريم بغرض التهكم والسخرية.

ومثل هذا التفاعل وإن كان يذكرنا بكلام الله و يبعثه، فهو يكسب أسلوب الكاتب مهابة وطاقات تعبيرية عجيبة، لأنه كلما تآلف الكلام وكلام الله كان أبدعا وأبلغا.

ب- التناص مع الحديث النبوي الشريف :

نماذج تفاعل الرواية مع الحديث النبوي الشريف محدودة مقارنة بالنص القرآني.

من أهمها : ما جاء على لسان أحمد في سياق الحوار الذي دار بينه وبين أخيه ، لما فكر أحمد في ترك مهنة التعليم والاشتغال في التجارة طالبا قرضا من أخيه: « أم تكلني إلى فقري وضري الى أن أموت بالتسمم والضوى»[3]، فالمعنى هنا منتزع من الدعاء الذي توجه توجه به الرسول صلى الله عليه وسلم إلى ربه لما لقيه أهل الطائف بالأذى « اللهم اليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس ياأرحم الراحمين ، أنت رب المستضعفين وأنت ربي ، إلى من تكلني ؟ إلى بعيد يتهجمني ؟ أو إلى عدو ملكته أمري ؟ إن

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص192
[2] نفسه ، ص192
[3] نفسه ، ص131

لم يكن بك غضب علي فلا أبالي.....»[1]، فإن كان المعنى منتزعاً فهو موظفا توظيفا فنيا يتفق مع سياق الحديث، فبدت ظروف أحمد وحالته النفسية كأنها تلك التي عاش رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو في الطائف.

كما أن هذه الجملة « وكل امرئ ميسر لما خلق به » مستحضرة من الحديث النبوي الشريف: «قيل لرسول الله صلى الله عليه وسلم: يارسول الله أعلم أهل الجنة من أهل النار قال نعم فقال ، ففيم يعمل العاملون ، قال كل ميسر لما خلق له ».

كما تحيلنا الجملة « ونحن ننكح عائشة لجمالها ، ولعلمها ، إن شاء الله »[2]،إلى الحديث النبوي الشريف الذي يحدد المقاييس الحقيقية التي يجب أن تعتمد في اختيار الزوجة «تنكح المرأة لأربع لمالها ولحسنها وجمالها ولدينها فاظفر بذات الدين ، ثربت يداك » وهنا يتماثل السياق الحديثي مع السياق الروائي.

ما يلاحظ في هذا التحاور الذي عقده عبد الملك مرتاض مع النص الغائب (الحديث النبوي الشريف) أنه كان مندمجا في السرد إلى درجة عصيان تحديده ، كونه موظفا بأسلوب يشي بالإنشائية لا التفاعلية إلا على من له دراية بالأحاديث النبوية الشريفة ، كما أنها مستثمرة بطريقة الامتصاص مع الاحتفاظ بمعاني تراكيب الحديث ودلالتها.

ج- التناص مع القصص القرآني :

إذا كانت الرواية قد كشفت لنا ماستحضره عبد الملك مرتاض ،من آيات قرأنية وأحاديث نبوية شريفة ،استشهادا وامتصاصا وتلميحا ، لخدمة حركية السرد ، فإنها لم تكشف لنا القصص القرآني بالصورة نفسها ، ذلك أنها (القصص القرآني) جاءت منصهرة في لغة السرد والحوار إلى درجة تجعل المتلقي مجبوراً على استدعاء هو الآخر كل مخزونه المعرفي حتى يتمكن من استنباطها.

ففي هذا الحوار الذي دار بين أبا الهيثم قائد القاعدة وجنوده :

---

[1] مصطفى السباعي، السيرة النبوية، دروس وعبر، الزهراء للنشر والتوزيع الجزائر، ط2 1993، ص60

[2] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ،ص193

-أراكم قد كسلتم في الأسابيع الأخيرة فلم تكادوا تفعلون شيئاً ذا بال ، .يارجال ....

-مر بأمرك أيها الأمير نحن جنودك الأوفياء..... ارم بنا الجيوش نهزمها ارم بنا البحر نجفف مياهه[1].

نتحسس ذاك الحوار الذي دار بين سيد الأوس ، بل سيد الأنصار سعد بن معاذ والرسول صلى الله عليه وسلم ، لما استشار النبي صلى الله عليه وسلم أصحابه في طلب العير وفي حرب النفير ، فتكلموا وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم يخشى أن تكون الأنصار لا ترى وجوب نصرته فقال : أشيروا علي قال سعد والله كأنك تريدنا يارسول الله قال : أجل قال: قد أمنا بك يارسول الله وصدقناك وشهدنا أن ماجئت به هو الحق وأعطيناك على ذلك عهودا ومواثيق على السمع والطاعة ، فامض يارسول الله.... أردت فنحن معك فو الذي بعثك بالحق لو استعرضت بنا البحر لخضناه معك ماتخلف منا رجل واحد... فسر رسول الله صلى الله عليه وسلم[2] ، فهذا استدعاء غير مباشر لحادثة تمثل مثالاً حيا يبقى صداه يتردد إلى أن يرث الله الأرض وما عليها على السمع والطاعة لرسول الله ، جاء به عبد الملك مرتاض ضيفا في هذا المتن وإن كان سياقه يختلف عما في المتن الروائي، من باب « فاستخف قومه فأطعوه إنهم كانوا قوما فاسقين».

وهنا « ايتوني بها كما فعلتم أول مرة لقد فقأت عيني.....الأفعى إنهن صويحبات يوسف ، ...كيف صدقتها؟ »[3]، وإن كان فيه استدعاء يكاد يكون مباشراً لقصة يوسف عليه السلام وخاصة ماحدث له مع زوجة العزيز ، إلا أن لفظة صويحبات تربك المتقلي وتجعله في حيرة من أمره ، هل المقصود هو نبي الله يوسف ؟ وإن كان هو.هل كان له صويحبات ؟ وهنا تبدأ عمل القراءة أو التأويل لاكتشاف ماير أن يتملص من وعينا. ف" معاذ الله " أن يكون المقصود هو مايذهب إليه كل عقل معتوه، وإنما القصد هو عقد مماثلة ذكية بين شخصية زوليخا زوجة العزيز وبين عائشة في المتن الروائي ، فتطور شخصية امرأة

(1) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص189
(2) محمد رضا ، محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، منقذ البشرية، جريدة الموعد ، العدد 179 ، 01 جوان 1996 دار الجزائر للصحافة ، الجزائر.
(3) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص239

العزيز ونموها في القصة القرآنية ، يتطابق مع بعض جوانب شخصية عائشة في المتن الروائي ، وخاصة في الصراع.

- كما نجد عبد الملك مرتاض قد استدعى كذلك أسماء تحمل « تداعيات معقدة ترتبط بقصص تاريخية وأسطورية وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان[1] ، مثلما هو الشأن في هذه المقاطع.

- « وكان الشيخ المعظم كثيراً ما يتبرك بأسطورة لقمان بن عاد حين عاش أربعة وعشرين قرنا.... لقد كان يعني كثيراً بتربية النسور في قصره، تفاؤلاً بنسور لقمان.....».[2]

- «.....لا يعرف كيف يدخل في صلاة الجماعة ، إذا فاته منها شيء ، وأنه لا يميز بين السجود القبلي والسجود البعدي ، ولا بين السدل والقبض ولا بين القعود والجلوس ولا بين الوقوف والقيام ، ولا بين الملاك والشيطان ولا بين النبي والرسول ، ولا بين منكر ونكير ولا بين هاروت وماروت ولا بين مريم ابنة عمران وزليخا امرأة العزيز ؟ ومع ذلك تراه شيخا متسلطا على قبيلة تعدادها أكثر من حبات الرمل » [3] ، ففي المقطعين تحضر أسماء (لقمان ، ماروت ، مريم ابنة عمران ، زليخا امرأة العزيز ، وحتى منكر ونكير) ، عارية من أية تفاصل – عدا ماذكر مع لقمان وهو قليل – توجه المتلقي إلى مقصدية الكاتب .

كما نجده في هذا المقطع «.... لقد وقع الاتفاق على أن يكون ذلك يوم العطلة الأسبوعية ، أي بعد غد ، في مشيخة الطاغوت في المحروسة» قد رمي بصفة " الطاغوت" التي لها حضور في ثمانية مواضع في القرآن الكريم [4]، ولكن دون أن يقدماً إيحاء مما يدفع قاطرة التأويل دفعاً.

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، ص65
[2] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص15
[3] المصدر السابق، ص127
[4] « فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوتق» سورة البقرة : الآية 256
« والذين كفروا أولياؤهم الطاغوت...» البقرة، 257
« ألم تر إلى الذين أوتوا نصيبا من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت» النساء ،51
« يريدون أن يتحاكموا إلى الطاغوت....» النساء 60
« والذين كفروا يقاتلون في سبيل الطاغوت»النساء 76
« وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت » المائدة60
« أني عبدوا الله ، واجتنبوا الطاغوت» النحل 36
« والذين اجتنبوا الطاغوت أن يعبدوها.....» الزمر17

بعد هذه الوقفة مع التناص الديني في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية استطعنا أن نخرج ببعض النتائج.

- تقنية توظيف التناص الديني (آيات قرآنية ، قصص قرآنية ، أحاديث نبوية) لا تخرج في مجملهاعن الأساليب التي سلكها الشعراء المعاصرين والروائيين[1] ، وهي :

أ)- استخدام النص كما هو بتمام عبارته مستقلا وذلك بوضعه بين علامات التنصيص ومضبوطا بالشكل (أسلوب الاقتباس والتنصيص).

ب)- اقتباس تراكيب قرآنية وضمها السرد كأنها منه دون علامات التنصيص ، وقد يميل فيه الروائي إلى حرية التصرف في النص المقتبس مع الاحتفاظ بمعاني تراكيبه ورمزيتها بحيث يتعامل مع الآية الكريمة تعاملا دلاليا ، فيعمد إلى إجراء ما يسمى بالتحويل الأسلوبي في الصياغة القرآنية بقصد دلالة معينة.

ج)- استحياء النص والإشارة إليه أو ما يسمى بالتناص الإيحائي الذي يعتمد على الإيماء دون تصريح ، أي المعنى دون اللفظ وتكون في الآية نصا غير مباشر ، فيها القرائن اللفظية والدلالية التي تدل عليها تلميحاً وإحالة دون جهر بنص الآية.

د)- اقتباس ألفاظ قرآنية ومزجها في اللغة السردية.

- حضور التناص في الروايات ، كان فيه اقتباس التراكيب والألفاظ والإيحاء أكثر حظا شكلت حقلا دلاليا أضفى مسحة على جزء مهم من البنية اللغوية ، وأمدها بحمولة معرفية ومرجعية أكسبت لغة الكاتب صفة النصية.

- مادة القرآن الكريم (آيات قرآنية ، وقصص قرآنية) أكثر وأفر حظا داخل الروايات من الأحاديث النبوية الشريفة.

[1] ينظر : مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ص 184 ، 185 ، 186 ، و: أمينة ستار التناص في الرواية العربية الجديدة رسالة ماجستر ، ص235

- لا يقتصر الاستلهام من القرآن على سورة معينة أو جزء معين منه بل يكاد يشمل جميع سور القرآن مما يدل على أن الرجل من حفظة القرآن الكريم.

- تشرب الرواية من النص الديني عنده لا يمس مستوى معين بل يمس جميع مستوياتها السرد، الشخصيات، الزمان، المكان، الوصف.

- لقد استطاع عبد الملك مرتاض بهذا التعاليق الديني أن يحقق جملة من الغايات الفنية في كتاباته الروائية على رأسها :

1-الارتقاء بلغة الكتابة إلى مستوى من الأدبية التي قلما نجدها في التجارب السردية الجزائرية[1].

2-التميز بأسلوب خاص عن باقي الكتاب الجزائريين[2].

3-جعل لغته تسبح في فضاء مفتوح لا تستهلكها القراءات لأن عبارات القرآن وألفاظه لا يغيبها الزمن.

4-خرق البنية اللغوية والدلالية للنص الديني علامة على تمكنه من اللغة.

5-مواكبة التجربة الإبداعية العالمية.

6-كسر رتابة السرد ونقل سيرورة الأحداث.

7-أسر المتلقي لتتبع أحداث النص.

8-محاولة تهديم الخطاطة المفهومية لدى التلقي[3].

- مساهمته في إعطاء مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني .
- نجاحه في اقتحام تقنية التناص بالطريقة التي يريدها منظروا التناص .

---

[1] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح، ص93
[2] محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، ص162
[3] كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية ، رسالة ماجستر ص81

- توظيفه للتناص الديني لم يكن توظيفا تقليداً بل اتخذ أبعادا سيميائية كثيرا ما يأتي عبر تقنية المقارنة والمماثلة والتعريض.
- الحضور المميز للنص الديني رغم إمكانية تفادي هذا نظرا لتمكنه من اللغة ومقدرة التعامل معها هو لحاجة في نفس يعقوب و لربما هي من باب بلغوا عني ولو آية .
- مزج لغته بالنص الديني علامة على ذاته وعصره.

الفصل الثالث

التناص الأدبي في روايات عبد الملك مرتاض

- التناص مع الأمثال الشعبية
- التناص مع الشعر العربي
- التناص مع اللهجة العامية
- التناص مع الأغنية الشعبية
- التناص مع الأسطورة
- التناص الإيديولوجي

*** توطئة:**

إن ما يميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى ، هو أن لغتها تشكل وعاء لجميع الأجناس التعبيرية الأدبية أو غير الأدبية[1]، ومن ثم« فدراسة هذه الأشكال التعبيرية المتخللة للرواية ، تنتج باكتشاف الميكانيزمات التي تحكم عملية الإبداع الأدبي ، ورصد الطرق التي بمقتضاها تشكلت الرواية وما ينتج عن تخلل الأجناس لها من أثار» [2].

ما يهمنا نحن هنا هو حضور الخطاب الأدبي في الرواية الذي تؤكد الدراسات أن الرواية تستدرجه بشتى أشكاله وتمظهراته مستثمرة لسلطته الرمزية وأبعاده التخييلية وطاقاته الترميزية مدمجة إياه ضمن تشعبات السرد ، بشكل يضفى على النص الروائي سمة التركيب اللعبي المصدع لهوية الرواية [3]، مما يضمن للرواية تعدداً لغوياً ، يمنح نفسه للقراءة كدليل معقد قابل للتأويل باستمرار . ومنه حاولنا رصد ما هو بارز في هذه الروايات.

- التناص مع الأمثال الشعبية:

إذا سلمنا أن الإنسان حيوان ذو ذاكرة ، فإن التراث الشعبي جزء مهم وأصيل من هذه الذاكرة ، هو الوجه الآخر للتاريخ الرسمي والتراث المدون ، هو تاريخ ما أهمل التاريخ من مشاعر الناس وأحلامهم ومواقفهم وأسئلتهم المعلقة [4]، مشبع بخزين سردي وشعري عاطفي وغنائي هائل ، يمكن الإفادة منه من توظيفه في المدونة الروائية – خاصة – على نحو غاية في الثراء والخصب، لما يمتلكه من قدرة على رفد المسيرة السردية الروائية بطاقة تدليل عميقة فضلا عن مضاعفة الرؤية الجمالية للنص.[5]

هذه الأهمية وعاها النقاد في مطلع هذا القرن بعد ظهور نظريات باختين"الحوارية" و"الروائية متعددة الأصوات" كمقدمة أساسية لمفهوم التناص الذي لايضيف شكلاً حديثاً على النص بل يكشف عن خاصية كانت مطمورة"[6]، لكن في الربع الأخير من هذا القرن

---

(1) ينظر ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ص07

cloude lachet : in les genres inseres dans le roman actes du colloque interntionnal.C.E.D.T.C lyon3,1992 page 01 نقلا عن : إدريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا : ص88

(3) أحمد فرشوح ، جماليات النص الروائي ، 116

(4) محمد تاجي ، صنعة قلق ، صنعة صدق ، الرواية قضايا وأفاق ، العدد 2 الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009 ، ص364

(5) محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الروائي ، عالم الكتب الحديث ، اريد ، الأردن ط1 2010 ص236 /237

(6) عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفه8وم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر ، عدد 60 . 61 .1989 . ص77 .78

تزايد وتعمق لأن الروائيين أدركوا أنه قوة خلاقة وراحوا يمتحون منها ويجددون في الأشكال والمضامين . لكن تبين أن التعامل مع المادة التراثية يتطلب منهجا جديداً لإخراجها وتوظيفها بالطريقة الملائمة لروح العصر ، مع ما يتطلبه ذلك من شروط الانفتاح المشروط على الأخر والمثاقفة معه[1] .

ومادام بعثه مسؤولية الجميع ، لأنه جزء من ماضي الأمة نسعى من خلال هذه الأعمال الروائية للكشف عن هذا التراث وإبراز قيمته الفنية والجمالية.

لاشك أن القارئ لروايات عبد المالك مرتاض الروائية يقف – لابالسين ولا سوف – عند التراكيب والتعابير القديمة التي استحضرها كأنما هو من الماضي بتقنية ذات تركيبة دلالية وسيميائية ، استطاع بها أن يخترق عوالم لم يخترقها بعد الكثير من الأدباء وكثير من الروائيين الجزائريين ، تؤسس لخطاب سردي عربي يستثمر التجربة الإنسانية في مجال السرد.[2]

نبدأ المساهمة بالأمثال التي «بطبيعتها الموجزة من حيث اللفظ أو المعنى تجري على أفواه الكثير من الناس»[3] تارة « كوسيلة في الإقناع ، والتوجيه والتربية»[4] وتارة يتشرب منها للتعبير عما يجيش في نفسه من خواطر ومشاعر ، وأفكار ، أو لإقناع سامعيه والتأثير في معارضيه[5]. هذه الأهمية تفطن لها الكتاب والروائيون ، فضمنوه إبداعاتهم وأدمجوه بجوار بنيات رواياتهم ،وذلك للكشف عن سلوك الشخصيات ،وعن انتمائها الطبقي ونزوعها الفكري في صورة مناجاة ومونولوج داخلي أو في شكل حوار عادي مع نفسها أو مع الغير[6]، وفي هذا السياق نجد أن عبد الملك مرتاض قد استثمر المثل الشعبي استثماراً مميزاً مميزاً في أعماله الروائية ، يستحق التأمل لكونه ليس استثماراً ألياً لهذه الأمثال ودمجها في النص الحاضر، بل نجده عنصراً فاعلاً في السرد ، بتقنية تعمق الوعي بالشخصية ، فالأمثال وسيلة للإحالة على جذور الشخصيات ، وتعميق انتمائها ، وإيضاح ملامحها ، وذلك عن طريق حوارها أو حديثها الذي يزخر بالإشارات التراثية والدلالية الرمزية.[7] كما يفسر

---

(1) محمد سالم محمد الأمين ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، ص42
(2) ينظر : محمد تحرشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص21 ،22 ، 31
(3) سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص296
(4) عبد الله ابراهيم ، التفكيك الأصول والمقالات ، دار عيون النشر ، ط1 ، 1990 ص45
(5) كواري مبروك : وظيفة التناص في الرواية الجزائرية رسالة ماجيستر ، ص138
(6) سعيد سلام، التناص التراثي ، ص296
(7) سعيد سلام : التناص التراثي ، ص296

ويبرر المواقف ،ويربط بين أجزاء النص،[1] ويكسر رتابة السرد، لأن إقحام بنيات نصية من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد لإدخال تلك البيانات أيا كان نوعها ،[2] كما أنه يشد انتباه المتلقي في تتبع وقائع الرواية عن طريق التوجيه ، والتحكم في التأويل في ثوب النصح ولإرشاد باعتماد أسلوب المفارقة المضحكة أو المعارضة الساخرة أو المماثلة أو التفسير بالتحويل أو التضمين أو الخرق.[3] وبهذا نجد أن أعماله الروائية وبدءاً بدماء ودموع فاتحة عهد مرتاض بالكتابة الروائية(كتبها عام 1963 ونشرها عام1977 سلسلة في جريدة الجمهورية) هي من ضمن الأعمال الروائية التي ساهمت في التحول الذي عرفته الرواية العربية بعد فترة الستينات وما تلاها إلى الآن ، وتفاعلت مع التراث السردي العربي من منظور مختلف كما كان عليه الأمر في فترة التأسيس وهذا ما قدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والأخر[4].كما كشف بهده التقنية عن امتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية وقدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم .[5] فأول سطر من فاتحة الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض دماء ودموع «أتي عليك حين من الدهر لم تكن تعرف فيه إلا الأمل الباسم والأماني البيض»[6] نلمس نمطا من أنماط التجريب الذي ساهم في مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني يتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث ، مما أعطى للرواية دعماً جديدا أو إمكانات خصبة، وأكسب التجربة الروائية العربية فضاء رحب للإبداع والعطاء.[7] والعطاء.[7]

ومن الرواية نفسها والصفحة نفسها نلتقي بأول مثال من أمثلة استحضار المثل في روايات عبد الملك مرتاض« خلال التأويب في النهار ،ولا السري بالليل ،استطاع أن يبلغاك إلى بعض ما كنت تطمح إليه ، وتتمناه»[8] وهو استحضار يكشف وعيا بالفنيات المعاصرة في استحضار التراث، وبالأفكار النقدية التي يرسلها النقاد في الكتابة الروائية في هذه الفترة

---

(1) كواري مبروك: وظيفة التناص في الواية الجزائرية، ص139
(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص106
(3) كوري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية،،ص139
(4) سعيد يقطين، من أجل رواية تفاعلية عربية ، أصيلة ، حوار الرواية العربية، ص 286 ، ص287
(5) سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي، ص18
(6) عبد المالك مرتاض ، دماء ودموع ، ص07
(7) ينظر: سعيد يقطين من أجل رواية تفاعلية عربية ، ص291/290
(8) عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع، ص07

إلا أننا نلفي الاستلهام غير معهود في مجال المثل ، حيث نجد أغلب الروائيين يدمجون الأمثال نظرا لطبيعة صياغتها التركيبية التي نادرا ما تزيد كلماتها عن خمسة – في النص الحاضر دون المساس بطبيعتها التركيبية حيث أرسله داخل السياق السردي كأنه من اللغة السردية بطريقة احترافية ، لا أظن أن القارئ يتفطن بسهولة إلى أن الكلام فيه تعالق مع مثل العرب في قولهم :

«عند الصباح يحمد القوم السري[1]» وهو مثل يضرب للرجل يحتمل المشقة رجاء الراحة. فهو توظيف خاطف تم بواسطة لفظة واحدة ، يلبي دعوة اشراك المتلقي أو القارئ في العملية الإبداعية ، حيث أن المتلقي هنا مجبر على عصر الذاكرة من أجل استيعاب الغائب ثم الدخول في عملية القراءة من أجل إنتاج المعنى الذي يتناسب والسياق.

فبهذه التقنية هنا التي تعانق فيها المثل بالنص الحاضر ، ومن باب أن لكل مثل قصة في الغالب ، استطاع الكاتب أن يقرب من الشخصية (أحمد) وأن يقرب الحالة التي تعيشها رغم كدها وجدها ، لربما ما كان يسعف الكاتب الحظ في التعبير عنها.

ونلتقي في مقام أخر من الرواية بالمقطع التالي: قال المفتش وكأنه مصر على رأيه إصرار لا رجوع فيه :

إن ارتماءكم في هذه المهنة لا يعني أبداً أنكم تحبونها ، إذ أكثر ما رأينا أناساً ارتموا في حياة لا صلة لهم بها، إنما هي الظروف العمياء وصنيعها وأنا قبل وبعد، لست أوجه إليك هذا الحديث بصورة شخصية، وإنما أوجهه إلى الكثير من المدرسين المهملين الكسالى الذين لاحظ لهم من موهبة أو ضمير وقد قالت العرب «إياك أعني واسمعي يا جارة»[2] فيه مثل هو استحضار لمثل عربي قديم جاء على شكل بيت شعري قاله أول مرة سهل بن مالك الفزاري ، والذي جاء فيه :

- يا أخت خير البدر والحضارة كيف ترين في فتى فزارة

---

[1] أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال مطبعة السلف المحمد ية ، ج2 ، 1905 ، ص3

* قال المفضل : إن أول من قال ذلك خالد بن الوليد لما بعث إليه أبو بكر رضي الله عنهما وهو باليمامة : أن سر إلى العراق ، فأدرك سلوك المفازة فقال له رافع الطائي : قد سلكتها في الجاهلية ، وهي خمس للابل الواردة ولا أظن أن تقدر عليها إلا أن تحمل من الماء ،فاشرى مئة شارف فعطشها ، ثم سقاها الماء حتى رويت ،ثم كتبها وكعم أفواهها، ثم سلك سلك المفازة حتى إذا مضى يومان وخاف العطش على الناس والخيل وخشي أن يذهب مافي بطون الإبل نحر الإبل واستخرج مافي بطونها من الماء ، فسقى الناس والخيل ، ومضى، فلما كان في الليلة الرابعة قال رافع : انظروا هل ترون يسدرا عظاما ؟ فإن رأيتموها والا فهر الهلاك. نظر الناس فرأوا السدر فأخبروه فكبر وكبر الناس ، ثم هجموا على الماء

[2] عبد المالك مرتاض ، دماء ودموع ، ص75

أصبح يهوى حرة معطارة إياك أعني واسمعي ياجارة* [1]

وهو بيت يضرب لمن يتكلم بكلام ويريد به شيئاً آخر. كشف به عبد الملك مرتاض البنية الفكرية لشخصية أحمد ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية والفكرية من الحياة. وعلى لسان المفتش أحمد دائماً ، جاء هذا المثل : «لا يضر السحاب نباح الكلاب» وهو اقتباس للمثل العربي قديما الذي قال : لايضر السحاب نباح الكلاب ، حيث يضرب لمن ينال من إنسان بما لا يضره . واصل به عبد الملك مرتاض رسمه لهذه الشخصية ووصفه لها وهي تصراع مجريات الواقع والوقائع.[2]

حضور التناص بهذه التقنية يجعلنا نرى الحكم الذي أصدره الدكتور واسيني الأعرج في حق الأمثال في هذه الرواية « وحتى الأمثال الشعبية التي مارست حضورها على الدكتور مرتاض ، فقد كانت تفتقر إلى الخصوصية الجزائرية التي انتجت مثل هذه الأمثال أو تلك»[3] اجحافا في حق الرجل لان معيار النجاح لا يمكن الوقوف منه بسبب الاخفاقات أو الهفوات المطروحة أبداً في أي طريق ولا سيما إذا كان الأمر يتصل بطريق الإبداع الذي لا يخلو من صعوبات وعراقيل.[4]

ويتواصل هذا التواصل بالمثل بالنهل والاتكاء داخل السياق السردي الروائي في بقية أعمال عبد الملك مرتاض بطرائق وتقنيات متعددة ،تتبدى منها براعة الاستدعاء، حيث نلفى الكاتب تارة يوظف الغائب دون قرينه لغوية أو سياقية ملتحما ومندمجاً في السرد ، مما يفسح

---

[1] أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال ، ص49

* أول من قال ذلك سهل بن مالك الفزاري ، وذلك أنه خرج يريد النعمان ، فمر ببعض أحياء طيء ، فسأل عن سيد الحي ، فقيل له : حادثة بن لأم ، فأم رحلة فلم يصبه شاهداً ، فقالت له أخته: انزل في الرحب والسعة ، فنزل فأكرمته ولاطفته ثم خرجت من خبائها فرأى أجمل أهل دهرها وأكملهم ، وكانت عقيلة قومها وسيدة نسائها ، فوقع في نفسه منها شيء ، فجعل لا يدري كيف يرسل إليها ولا مايوافقها من ذلك فجلس بفناء الخباء يوما وهي تسمع كلامه فجعل ينشد ويقول :

يأخت خير البدو والحضارة كيف ترين في فتى فزاره ؟

أصبح يهوى حرة معطارة إياك أعني واسمعي ياجاره

فلما سمعت قوله عرفت أنه إياها يعني ، فقالت : ماذا يقول ذي عقل أريث ، ولا رأي مصيب ، ولا أنف نجيب فأقم ما أقمت مكرما ثم ارتحل متى شئت مسلما ، ويقال أجابته نظما فقالت :

إني أقول يافتى فزراة لا أبتغي الزوج ولا الدعاره

ولا فراق أهل هذي الجاره فارحل إلى أهلك باستخارة

فاستحيا الفتى وقال : ما أردت منكرا واسواتاه ، فقالت : صدقت ، فكأنها استحيت من تسرعها إلى تهمته ، فارتحل ، فأتى النعمان فحباه وأكرمه،فلما رجع نزل على أخيها ، فبينما هو مقيم عندهم تطلعت إليه نفسها ، وكان جميلا ، فأرسلت إليه أن اخطبني إن كان لك حاجة يوما من الدهر فإني سريعة إلى ماتريد، فخطبها وتزوجها وسار بها إلى قومه.

[2] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص169

* قيل أنه قديما طفت سحابة في السماء والكلب ينظر إليها، وبعد لحظات أمطرت ، فأصبح الكلب كلما رأى سحابة نبح حتى وإن لم تمطر ، اعتقادا منه أن السحاب لايجيء إلا بالمطر ، والشاهد هنا هو أن السحاب لايتضرر بنباح الكلب

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص 287

[4] سعيد يقطين ، من أجل رواية تفاعلية عربية ، ص291

المجال للقارئ لأن يكون شريكا في العملية الإبداعية وهذا الضرب من الإستدعاء هو الأقل حضوراً في الروايات ومن أمثلته نذكر :

« بلى يا أستاذ ... إنها لغتنا التي لا نفتأ نؤمن بأن وجودنا مرتبط بوجودها ومصيرنا رهن بمصيرها ، وما قمتم به من مظاهر الحرب التي شننتموها على معلميها ومتعلميها معا كان بمثابة إمساك الماء بتفاريج الأصابع »[1]. جاء هذا الكلام على لسان سعيد وهو يحاول أن يقنع أستاذه الفرنسي بأن ما تقوم به فرنسا من أجل القضاء على اللغة العربية هو أمر مستحيل تحقيقه ، إذ هو بمثابة الإنسان الذي يحاول إمساك الماء بتفاريج الأصابيع . وهنا نجد عبد الملك مرتاض قد قام بعملية استبدال و إعادة إنتاج لمثل عربي قديم هو"كالقابض على الماء" الذي يضرب لمن يرجز مالا يحصل. قال الشاعر:

فأصبحت في ليلى الغداة كقابض على الماء لا يدري لما هو قابض[2]

ساهم في تعميق الفكرة التي أراد سعيد إيصالها لمعلمه وإن كنا نراها صوت الكاتب نفسه وإبراز موقف الشخصية الرافض والساخط لهذه الموقف.

وهنا كذلك «إن من الحكمة أن نتأني قليلا ، ومن تأني نال ما يتمنى»[3] يكسر تركيبة القول الذي توارثته الأجيال «اللي صبر واستنى ينال ما يتمنى »[4] والذي مراده أن الإنسان الذي يريد أن يحقق مراده في عمل ما عليه أن يتأنى ويصبر .وأعاد تشكيله نصاً جديداً على لسان خالد في سياق الحوار الذي دار بينه وبين زملائه في الدراسة من أجل الخروج بقرار يحدد موقفهم كشبان . هل يبقون في المدرسة وأهلهم يتساقطون كالزبيب ضحايا في كل شبر من أرض الوطن أم يتركون المدرسة ويكونون طرفاً في الثورة التي أشعلتها الجزائر ضد المستعم؟.

يتمرآى من خلاله قوة شخصية خالد التي ترى الصبر مبدأ أساسياً يعتمد عليه عندما تواجهنا أحداث في حياتنا ويضمن تكيفاً ضمن الجماعة.

وما جاء على لساني فاطمة «إني أنا الجزائرية التي إذا اشتهت عفت وإذا أهينت استأسدت، وإذا أكرمت ودعت، وإذا غضبت كظمت غيظها ،وإذا استثيرت ملكت نفسها وإذا

---

[1] عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص09

[2] محمد أبو صوف ، الأمثال العربية ومصادرها في التراث ، مكتبة الأقصى، عمان الأردن، الطبعة الأولى 1982، ص242

[3] عبد الملك مرتاض ، نار و نور، ص14

[4] رابح خدوسي ، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية (2183) دار الحضارة ، 1997 ،ص 150

جاعت لم تأكل بثدييها ، وإذا امتحنت بالبلاء صانت عرضها»[1] فيه تناص مع المثل العربي القديم «تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها»[2] لم يحافظ فيه الكاتب على بنية النص الأصلي ، بل عمد إلى إجراء تغيير في تركيبه ليتوافق مع الاسترسال في الكلام الذي كانت تقوله فاطمة[3] هذا على مستوى الشكل ، أما على مستوى المضمون ،فهو علامة على قوة شخصية فاطمة ونبلها وسمو أخلاقها ، التي ماهي إلا مثال أو صوت عن كل امرأة جزائرية عايشت الاستعمار «أنا إذ أجري حديث هذا على لساني ، فلست أريد إلا أن يكون باسم كل جزائرية كما أتمثلها ، وكما أريد لها أن تكون»[4] .

وإن كان التداخل في النماذج السابقة في حضور لغوي (سواء كان نسبيا أم كاملاً أم ناقصاً) مما قد يشي بالغائب. إلا أننا في هذا المقطع الذي جاء على لسان الحركي: «اسمعوا أكرر التعامل بالفرنسية فقط مع الأسف لا أعرف العربية....إياكم من الفتن كل فتنة لها عقاب.. نضرب بعنق كل واحد يشتغل بنفسه»[5] نجد الكاتب في العبارة الأخير منه تناصه قد تجاوز الامتصاص والإشارة وورد على شكل إيحاء للمثل الشعبي المتداول كثيرا على ألسنة الناس «كل واحد يلهى في روحو» والذي يتعانق مع قول الشاعر:

عليك نفسك فتش عن معاييها وخل عن عثرات الناس للناس.[6]

أدى عبد الملك مرتاض بهذا المثل دوراً سيميائياً يقرأ من السياق السردي الذي ورد فيه، حيث شخصية الحركة مسلوبة الهوية (لا أعرف العربية) .فجاء بالمثل مسلوب الهوية كذلك لمواءمة حالة الاستلاب التي تعيشها الشخصية ، وهذا ما يعرف بـ(مستويات الخطاب) هذا الأخير الذي يكون حتما متناسبا مع المستوى الفكري لهذه الشخصية.[7]

وفي مواضيع يسوق الأمثال في السرد وعلى لسان أبطال الروايات وشخوصها دون تنصيص، مندمجة وملتحمة ومنصهرة ، كأنها جمل سردية ، لتحقيق وظائف مقصودة بأساليب متنوعة (أسلوب المفارقة المضحكة أو المعارضة الساخرة أو المماثلة أو التفسير بالتحويل أو التضمين أو الخرق) ومن أمثلته نسوق النماذج التالية :

---

[1] عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص45 ، 46
[2] محمد أبو صوف: الأمثال العربية ومصادرها في التراث ، ص163
[3] ينظر : عبد الملك مرتاض نار ونور، ص45 ، 46
[4] المصدر نفسه، ص46
[5] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص147
[6] جرجن عيسى الأسمر ، قاموس الأعراب، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط4 1988 ص58
[7] ذويبي ، خثير الزبير: سيميولوجيا النص السردي رابطة أهل القلم سطيف، الجزائر ط1 ، 2006، ص24

1- لايضر السحاب نبح الكلاب (دماء ودموع ، ص169)
2- لا ضير فإن السحاب لا يضره نباح الكلاب (نار ونور ، ص37).
3- أفصح ياسعيد ، أفصح فإن السيل قد بلغ الزبى (نار ونور ، ص67)
4- إن كانوا هم ريحا فقد لاقوا إعصارا (نار ونور ، ص136).
5- فيكون قد ضرب عصفورين بحجر واحد (وادي الظلام ، ص33).
6- لكن إذا عرف السبب بطل العجب (وادي الظلام ، ص49).
7- فكل من سار على الدرب وصل (وادي الظلام ، ص121).

لقد وردت هذه النماذج داخل الروايات على النحو المذكور أعلاه ، الأمر الذي يجعلها اقتباس غير معلن « بمعنى أن المبدع يدخل في نصه تراكيب وجملاً من نصوص غيره دونما تصريح ، ويترك الأمر لمتلقي النص ، من باب الثقة أنه يعرفها ، أو من باب الرفع من قيمته بفرض أنه لا يحتاج إلى إحالة تحيله على مواطن التراكيب المقتبسة»[1] .

وإن كان يبدو تعامل عبد الملك مرتاض مع المثل بهذه التقنية تعاملاً سطحياً أو مكشوفاً اجترارياً فإن هذا التصرف لايمكن اعتباره قبحاً ، بل عملية جديرة بالتأمل والدراسة من أجل اكتشاف أبعادها الأدبية والاجتماعية والأخلاقية ، فكثير ما يضطلع المثل الشعبي بوظيفة اجتماعية أخلاقية ترفيهية ، فهو يوجه الأفراد ويعرفهم بالقواعد السلوكية المستحبة التي يجب إتباعها ، والنواهي المنكرة التي يجب الابتعاد عنها، فهو الناصح والمرشد ، وهو المروح عن النفس في حالات الغضب التي تعتري الإنسان[2] وأحيانا «يضطلع بوظيفة أدبية أو بلاغية تقصد إلى أغراض فنية تمتع الحس ، وترضي النفس بما تشمل عليه من تشبيه دقيق أو معارضة مضحكة»[3]. فمثلا إذا تأملنا النموذج الأول والثاني نجد أن عبد الملك مرتاض يعيد كتابة المثل الذي أورده الميداني في أمثاله « لا يضر السحاب نباح الكلاب» بطريقتين مختلفتين ، نلمس منهما تلميحاً إلى ظاهرة الاختلاف التي قد تمس المثل أثناء تداوله ، فمثلا هذا المثل نجده في الجزيرة العربية على النحو التالي « نبح الكلاب ما يضر السحاب» وفي فلسطين «نبح الكلاب مابيأثر في السحاب» وفي العراق «السما مايضرها

(1) عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ص68
(2) ميخائيل بخاتين ، شعرية دوستر بنفسكي، ترجمة جميل ناصف ،دار توبقال ، المغرب ،ط1 1986 ص67
(3) نفسه ،ص67

نبح الكلاب» وفي تونس « نبح الكلاب ما يضر السحاب» وهو يضرب لمن ينال من إنسان بما لا يضره :[1].

فبهذه التقنية يكون مرتاض قد بث روحاً إبداعية جديدة في رواياته عن طريق تمرير الغائب في السياق السردي ببراعة على النحو الذي يمكنه من تحقيق :

2- جعل الدارس لا يفهم التناص ذلك الفهم التقليدي الذي لا يتعدى بعد ، ما يسمى بالتأثر والتأثير ،بل من الأولى أن تفهم التناص على أنه عملية تحويل فضاء دلالي قديم إلى فضاءات دلالية جديدة لا منتهية ، وأن نفهم التناص على أنه ضرب مشروع وطبيعي من الملفوظات لخلق انتاجات دلالية ، وبعبارة شاملة ،..توليد لجملة من التناصات اللامتناهية.[2].

3- مخادعة القارئ ومراوغته بجعل الغائب مندمجاً في السرد لايهامه بالانشائية لا تعني السرقة وإنما هو عمل غير مباشر من المبدع إلى المتلقي من أجل توسيع القراءة ومجال الثقافة.

4- التأثير في المتلقي باستلطافه نحو شخصية من الشخصيات أو جعله ينفر منها مرده إلى التناسق الذي يتبعه الكاتب في رسم شخصياته ، فإذا كانت الشخصية «لا تنمو فقط في وحدات المعنى ، وإنما أيضا تصنع من الجمل التي تنطقها أو ينطقها الآخرون عنها»[3] فلا شك أن توظيف الأمثال على لسانها توظيفاً يتناسق ورسمها في المتن يساهم في بنائها ، وفي الكشف على بنيتها الفكرية . فما يلاحظ في السياقات التي جاءت فيها النماذج المقدمة أن الكاتب لم يقدم وصفاً للشخصيات ، ولكن من خلال الأمثال التي جاءت على ألسنتها بامكاننا أن نكتشف بعض ملامح الشخصية ، فمثلا ما جاء على لسان سعيد « لاضير فإن السحاب لا يضره نباح الكلاب» رواية نار ونور، ص37 نقرأ منه الشجاعة والإقدام وعدم الخوف والاتزان ، وهذا يتناسب والرسم الذي نهجه عبد الملك مرتاض في رسم هذه الشخصية فمن أول صفحة في الرواية يطل علينا سعيد شجاعاً « سارع الطالب سعيد إلى مقاطعة أستاذه ، من بين طلاب القسم جميعاً»[4] «سعيد وكأنه يتهكم بالأستاذ ويرميه ببعض السخرية

---

[1] أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ،ط2 ،2004 ج2 ، ص255

[2] عبد الجليل مرتاض ،التناص ،ص 9

[3] عزيرة مريدن ، القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ،1980 ، ص26 ، 27

[4] عبد الملك مرتاض، نار ونور ص05

التي لا تكاد نبرات صوته تبين عنها ، إلا في حذر شديد» [1] ومعتزا بأصله « ليست لغتي الفرنسية يا أستاذ ولكنها العربية والعربية أنتم أهملتموها ، بل حاربتم من يعلمها ويتعلمها معاً»[2]، مثقفا « قبل أن ينهمك الأستاذ في تحليل النص الشعري الجميل ساءله سعيد كالمناوش له تارة أخرى...بل لعل لا مارتين أن يكون تسامع بهذه القصيدة بشكل أو بأخر فكتبها متأثراً ولو من بعيد ، بما سمع»[3] غيوراً على وطنه « هانحن أولاء قد أصبحنا رجالاً أشداء أم ماذا يارجال ؟ والثورة قائمة على أشدها أم ماذا ؟ ولا بد من أن نتاظفر على عمل وطني متميز يليق بمنزلتنا»[4]. وهذه التقنية تجعل القارئ عنصراً فعالاً في انتاج الدلالة وفي هذا الشأن تقول الروائية الفرنسية ف . ساغان F. sagan : «إنني لا أحب أن أصف – بطلاتي – جسمانياً ، يجب أن تتمكن من الارتسام في خيال القارئ»[5]

وبهذا يتحقق أهم مقصد في الفن وهو التأثير في المتلقي ، وفي مواضع أخرى وهي الأكثر حضوراً وتمثيلاً داخل الروايات، نجد عبد الملك مرتاض ، يأتي بالمثل بلفظه ودلالته ، دون تحويل أو تحوير ، ويضمنه في الرواية ، موضوعاً يبين شولتين ، مما يجعل منه علامة بارزة داخل السياق السردي ، تستدعي القراءة . ومن أمثلته نسوق هذه النماذج :

1- «اللي قراه الذيب حفظه السلوقي»[6] جاء هذا المثل على لسان المناضل بتلقائية ، وهو يحدث نفسه «أثناء الغذاء بالمخيم الصيفي الذي التحق به ، والذي كان مديره يتربع على مائدة الطعام ، والذي لاحظ تعلق بصر المناضل بها واشتهاء ماعليها ، فأدرك مايعتمل في نفسية البطل الذي عبر بالمتناص عن ما يشعر به من هذا الموقف من خلال مونولوج مع ذاته ، والمتناص المقتبس يعبر عن النظرة العدائية التي يتسم بها المدير تجاه المناضل»[7] وقد جاء المتناص منسجماً في السياق مع الرسم المتبع في بناء شخصية المدير داخل الرواية التي« عمل فيها مرتاض من البداية أن يبني شخوصها بناء محدداً مضبوطاً، الخير خير ، والشرير شرير ، ولا مجال للأمر الوسط »[8] وهذا الاجراء يمكن الكاتب من تمرير فكرته

---

[1] عبد الملك مرتاض، نار ونور ، ص05

[2] نفسه، ص09

[3] نفسه، ص 10 ، 11

[4] نفسه ،ص13، 14

[5] شارف المزاري، مستويات الاعجاز في القرآن الكريم ، من منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق ، سورية ، 2001 ، ص56

[6] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص12

[7] سعيد سلام ، دراسات في الرواية الجزائرية ، وتناصها مع الأمثال الشعبية دار التنوير للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 2012 ،ص15

[8] مصطفى فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ، ص57

لأن الشخصية في فضاء المناجاة « لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة ، بقدر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب وأديولوجيته»[1] كما يزيد من إثراء المضمون .

2- « الجوع يعلم السقاطة والعري يعلم الخياطة»[2] قد يبدو المثل على لسان شخصية المناضل تقليلاً من شأنه داخل الرواية، لكن المتأمل جيداً في دلالته وأبعاده الحقيقية التي ضرب من أجلها ، يجد أن المثل يتناسب ورسم هذه الشخصية داخل المتن، ويعكس ما تصبو إليه . فتوسل المناضل إلى مدير المخيم من أجل إعطائه لوازم النوم، لا يعني البتة الانكسار والإذلال بقدر ما يعني التسلح بالإرادة والصبر وحسن التدبير في المواقف الصعبة من أجل الخلاص، وهي المواصفات التي أرادها الكاتب في الشخصية «..المهم بقاؤك..هنا عليك أن تعايشهم.. الصعوبات؟ أبدا لا شيء بالإرادة .. بالصبر.. أنت مناضل»[3] وبهذا فالنص وان كان يكشف جانبا من تفكير الشخصية ، فهو يحمل رسالة تدعو إلى التسلح بالإرادة والصبر وحسن التدبير في المواقف الصعبة ، والعمل بما يتوافق والمثل العربي القائل «الحاجة أم الإختراع».

3- علينا أن نحتاط « من خاف سلم»[4] . ساقه على لسان أهل الربوة العالية لما سمعوا بخبر بخبر مهاجمة الذئاب لنعاح الطاهر. مما جعل توظيفه «متسقا مع الحدث ومعبراً عن أعماق سكان الربوة ومبرزاً شخصيتهم ذات الخلفية الشعبية»[5] .فكما لمسنا من هذا المثل شخصية سكان الربوة العالية وكيفية تعاملهم مع الوقائع والأحداث ، نلمس كذلك دعوة إلى التعقل في ممارسة الحياة. فهذا المثل كثيراً ما يتداول على لسان الآباء والأمهات يوصيان به الأولاد بالحذر والتريث حتى يتفادوا الأخطاء والكوارث»[6]

4- « المندبة كبيرة والميت فار»[7] يضرب هذا المثل في الاهتمام بمن لا يستحق ، أورده الكاتب في سياق وصف انتظار سكان الربوة لهطول الأمطار.

- أين السحاب ؟

- قطيرات فقط ؟

---

(1) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، مصر ط1 ، 2011 ، ص2006

(2) عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص15 ، 16

(3) نفسه، ص10

(4) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف،ص17

(5) سعيد السلام ، التناص التراثي ، ص299

(6) قادة بورتان ، الأمثال الشعبية الجزائرية، ترجمة عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1987 ، ص164

(7) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، 102

- « المندبة كبيرة والميت فار»

- خفنا أن يغرقنا المطر – أغبياء نحن.

- تمثيل الطبيعة كل هذي الحركة من أجل هذه القطرات [1] .وهذا ليجسد حالة اليأس والقنوط التي يعيشها السكان ، وليعمق شعورنا بالوضعية ، فهي مفارقة ساخرة من الوضع الذي أصبحوا يعيشونه.

5- « الموت في عشرة نزهة» أي أن الموت يكون سهلاً إذا أصاب الناس كلهم ، ويضرب المثل للمصيبة تعم فيخف مصابها ، لأن المصيبة إذا عمت هانت ، والموت في الجماعة طيب . وهذا المناص يدمجه الروائي في بنيات نصه لتصوير تضامن سكان الربوة مع صديقهم الشيخ علي الترة الذي بعث القايد جيشا لإلقاء القبض عليه، لكنهم أصروا على أن يمشوا معه ، ويرافقوه إلى السجن تضامنا معه ، لأن الموت مع بعضهم البعض يكون خفيفاً عليهم . يعكس المناص روح التضامن بين الأفراد عندما يتعرض أحدهم للظلم والعدوان.[2]

6- - « تعمش ولا طافية » [3] العمش هو ضعف النظر ، وطافية جمع مؤنث طافيء وهو العمى أو فقدان البصر ، ويضرب هذا المثل لشيء خير من شيء ، كما يضرب لمن أصيب بمصيبة. وكان من الممكن أن يصاب بأكبر منها ، وقد يقال لتخفيف المصاب ، ومن أمثال العرب في هذا المعنى : بعض الشيء أهون من بعض[4] أورده في سياق وصفه لسكان الربوة غداة اندلاع الثورة المسلحة « ويزمع بيبيكو على تسريح كثير منهم .ما كنتم تعملونه الآلة تعمله الآن، الالة الغريمة. تحرمكم من كيلوكم الشعير الحائل « تعمش ولا طافية »شيء خير من لاشيء.»[5]. فلا شك أن التناص هنا يظهر للمتلقي مدى تباين ظروف الحياة بين بيبيكو وسكان الربوة ، ففي الوقت الذي بيبيكو يعرض أمام البئر جرارات...بخارية .. لم يعد يعتمد على المحراث الذي يجره الحصان أو حصان واحد... تصبح الأرض أحسن مما كانت... سكان الربوة العالية تهلكهم المجاعة الطاحنة.

فهذا العرض عن الطريق تقنية المماثلة يستشف منه القارئ المفارقة الساخرة المتولدة عن هذا التوظيف ومدى الانحراف الناتج على مستوى المنطق الفكري الذي يفاجئ القارئ

---

[1] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 102

[2] سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص304

[3] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 151

[4] سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص 306

[5] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف، ص 151

ويمكنه من التأمل والتأويل ، لأنها خرقت الاستعمال المتداول وهذا يطلق عليه في جمالية التلقي خرق أفق التوقع.

مايلاحظ من خلال هذه النماذج ، هو أن عبد الملك مرتاض ، لم يوظف المثل في سياق معين فقط ، بل نجده تقنية في السرد والوصف والحوار بنوعيه ، الداخلي والخارجي . يسري في السرد خفيفا من دون تكلف وتصنع في الغالب ، وكأنه من لغة السرد ، مما يحقق التناص فعلاً . وهذا ليس « بهدف تلين الرتابة السردية المتوالية للأحداث والشخصيات الروائية أو بهدف تزويد المتلقي برصيد واسع من المعلومات والمعارف ذات العلاقة بالأنظمة الثقافية والحضارية للمجتمع فحسب ، وإنما هي تأتي كعناصر ووحدات فنية جزئية تطعم البناء الروائي باضاءات متفرعة حادة تساعد على نموه واكتماله من جهة وتخصب وتثري مجاله الدلالي من جهة ثانية»[1] . كما أتاحت له إثراء لغته باعتبارها متنا غنيا ومتنوعاً لا غني لكاتب عنه.

وهذه خلاصة لكل ما سبق ذكره عن توظيف الأمثال عند عبد الملك مرتاض في شكل نتائج.

-تشكل الأمثال في روايات عبد الملك مرتاض علامة سيميائية ، ذلك أنه لا يخلو عمل من أعماله من مثل ، بل نجد الأمر يتجاوز التطعيم إلى التخمة إن لم نقل الإفراط لكن دون « ضجيج أو شعارية» فمثلا يتردد المثل في رواية صوت الكهف في نحو 25 موقعا سرديا وفي رواية الخنازير نجد سعيد سلام يقف على 22 مثلا.

- طريقة تعامله مع المثل الشعبي متنوعة ، يأتي محافظا على بنيته الأصلية موضوعا بين قوسين ، مما لا يجعل القارئ يبذل جهدا في التعرف عليه، وتارة يأتي به كذلك بنيته الأصلية ويدمجه في لغة السرد لكن من دون أن يوضع بين قوسين، وتارة يكسر بنيته التركيبية أو يأتي بلفظة واحدة منه ، وفي هذه الحال فإنه لا يتضح معناه ولا دلالته للقارئ إلا بعد تأمل وتفكير وبحث.

- اتخاذه تقنية أساسية في البناء المعماري للرواية ، فنجده في «استنطاق الشخصيات عن طريق الحوار الداخلي لوصف تيار وعيها وأعماق شخصيتها ووصف هواجسها ومخاوفها ونواياها الحقيقية »[2]. كما نجده في الخارجي على ألسنة أفواه الطبقات الشعبية والشخصيات

[1] عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي ، عند نجيب محفوظ، ص292 ، 293

[2] سعيد سلام ، دراسات في الرواية الجزائرية، ص45

الرئيسية وأبطال الرويات ، كما نجده في وصف المكان وفي المواقف السردية الوصفية دون أن ننسى وصف الزمان.

-مساهمته في حفظ المأثور الشعبي من الزوال ، لأنه اذا كان المأثور الشفاهي هو الأساسي في انتشاره ، فإن الكتابة هي التي حفظته من النسيان والزوال وخلدته للأجيال.

- التناص مع الشعر العربي :

التفاعل النصي مع الشعر العربي في الأعمال الروائية العربية ، سواء كان تفاعلاً إشاريا يحاكي اللغة من حيث الألفاظ ودلالتها ، أو كان صريحا واضحاً« نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة»[1]ليس بدعاً . وإنما هو في الحقيقة رجوع إلى الأصل . فالعربي متطبع على قول الشعر ،أو الشعر من طبع العربي ، سواء كان مؤلفا أو موروثاً ، فهو ديوانه الأول وفنه الأول ،إذا حارب قال شعراً ، وإذا خرج للصيد ، أو كان في العمل قال شعراً وإذا جلس في مجالس الأنس والسمر زينها بالشعر[2] .لأن أحسن الأخبار ماكان في أثنائها أشعاراً [3] .

ولهذا فهذه الظاهرة موجودة لا يجب البحث فيها ، وإنما يجب البحث في المتن على المواطن التي تشع منها قبسات الشعر وتوضيحها ، وتوضيح كيفية التفاعل فيها ، ثم التحري مما هو واضح ، والغاية من كل هذا.

المتأمل في أعمال عبد الملك مرتاض ، يجد الرجل قد أورد في ثنايا رواياته ألواناً مختلفة من النصوص الغائبة ، لأغراض دلالية عديدة ، بتقنية عالية « حول الرواية إلى مسرح لفعاليات المورث بكافة طبقاته ومكونات ،إذ انغمر السرد انغمارا شبه كلي، وقاد في نتيجة مهمة من نتائجه – على صعيد الرؤية التجريبية للرواية- إلى الانحراف عن مسطرة السرد التقليدية»[4] .وهذا ما يؤكده كثير من النقاد. إلا أن توظيف الشعر لم يكن طاغيا مثلما هو الحال مع القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، والأمثال الشعبية . إلا أن هذا لايقلل من دوره في المتن ، فهو « قد يؤتى به ليكون بمثابة حكمة تلخص بعض المواقف ، أو قصد

---

(1) تزفيتان تودروف وآخرون ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، ص102

(2) ينظر: خطر عرابي ، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية ، ص218

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميحة، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص 156

(4) محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الروائي ، ص82

تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثرا عند البعض الآخر»[1]. و « تظل للشعر – كسواه- حين يقوم في الرواية فرادته الأسلوبية واللغوية ، فيحمل إليها بذلك لغته ، ويخصب كلامها ، ويزيد في تفككها اللغوي ، وغالبا ما يعكس مقصدا ما للمؤلف وقد فعل الرومانسيون ذلك مبكراً جداً، حين أدرجو الشعر في رواياتهم غير الحداثية»[2]. والأهم هو أنه « يجعل للوعي اللغوي نسبيته»[3] .

تقنية عبد الملك مرتاض في استحضار الشعر ،لا تتجاوز مانجده في الأعمال الروائية عامة التي نلفي فيها الروائيون يستحضرون البيت أو الأبيات الشعرية في المتن بطريقة الاقتباس ، لكن هذا لا يعني أنه لم يحاول بطرائق الاستحضار الأخرى (أسلوب التناص التركيبي ، أسلوب التناص الايجابي (الإيحاء)). خصوصاً وأنه « ليس من الذين يقف الناقد كثيراً عند لغتهم وأسلوبهم، وإنما عند أفكارهم وطرقهم الفنية»[4] . فهو مرتبط بالقرآن ألفاظاً وتركيباً ، وبالحديث الشريف ، وبالشعر العربي عموده وحره ، وبالنثر على اختلاف أنواعه زيادة على الثقافة الإسلامية ، وقد جرى كل هذا مع قلمه وهو يسرد رواياته. فالمتأمل في المقطع التالي :

فأنت ، من أنت...؟

كان الناس يشكون في أمرك ، ويختلفون في شأنك ، ويتهاترون في أصالة جنسك ولسانك ، وكنت حين تراهم كذلك يفعلون ، تتساءل معهم ، ثم تعود إلى نفسك الشقية الحائرة فتسألها : أنت ، من أنت ، ياترى ؟ وتعمد إلى التاريخ فتسأله بعنف وغضب.

أنا، من أنا.

وتميل بعنقك على ذلك الوجه من الأرض المعذبة ، وتسأله باكيا : أنا من أنا»[5] .

يجده صوتاً يشبه مقطعاً من قصيدة حداثية (قصيدة حرة). وهنا أيضاً يبدو لنا أقرب إلى الشاعر الحداثي كذلك :

---

(1) سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص147

(2) نبيل سليمان ، فتنه السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط2 ،2000 ، ص 104

(3) نفسه ، ص104

(4) محمد مصايف ، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط3 ، 1981 ، ص100

(5) عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص10

« أيتها الأشباح الحمراء ، أيتها الخواطر الشاردة ، أيها الليل الأخرس ، أيها الظلام الأعمى، أيها الكون الغريب ، أيها النوم الفار من وجهي ، أقبل علي . أقبل ، ويحك ! مالك تفر مني ؟ ماصنعت لك ؟.....»[1] .

ومثل هذه المقاطع كثيرة في رواياته.

« وأنت ، يامن....أنت ؟ ها أنت . كم سنك ؟ هل أنت جنين قابع في الرحم ؟ لا بل أنت صبي ، لا بل انت فتى ، لا بل أنت شيخ هرم ، قوسك الزمن وجوعتك الباخرة السوداء.....»[2] . وهنا « أتى عليك من الدهر لم تكن تعرف إلا الأمل الباسم والأماني البيض»[3] قد اقتبس الأماني البيض. من بيت جاء على لسان أبي العلاء المعري :

عللانى فان بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفاني [4]

وقوله : « فكنت ترى الناس يصدرون إلى أعمالهم في هذه القرية النشيطة زرفات ووحدانا ، وجماعات وأشتاتاً»[5] . يستحضر فيه " زرفات وحدانا" من بيت قريظ بن أنيف الذي يقول فيه :

قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا [6]

وقوله : « وهل الحرية تأتي بغير طلب ، ياجماعة ؟ إن العلم هو أساس كل نجاح في الحياة ، هو أساس القيم كلها ثم إن من الحكمة أن نتأنى قليلا ومن تأني نال ماتمنى»[7] نجد " نال ما تمنى " كما تنسحب إلى الحكمة ، تنسحب إلى بيت من الشعر قاله أحمد شوقي :

لو تأنى نال ماتمنى وعاش طول الدهر عمره مهنا [8]

وهذا النوع من الاستحضار يطلق عليه أسلوب التناصي التركيبي وهو واحد من الأساليب الثلاثة التي لايكاد يخرج التناص عليه . وهذا الصنيع من شأنه أن يمد الرواية بطاقة فنية ودلالية فياضة ، وتفتح أبواب القراءة على الرواية .وهنا قوله « ألا في سبيل الله ! يامؤمنا يرحم هذا الضعيف الكفيف ! اسمعوا ياناس . أمس العار ، واليوم الثار . الهم جاءنا

---

[1] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص66
[2] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص06
[3] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص07
[4] أبو العلاء المعري ، ديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1957 ، ص94
[5] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص19
[6] أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي ، شرحه وعلق عليه أحمد حسين بسبج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط 1 ، 1998 ، ص11
[7] عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص14
[8] أحمد شوقي،الاعمال الشعرية الكاملة،قصيدة القبرة وابنها، المجلد2،الجزء4، بيروت،1988 ،ص157

من وراء البحر واليوم يصب المطر....»[1]. يوحي بمقولة أمروئ القيس الشهيرة عند سماعه بوفاة والده : اليوم خمر وغدا أمر. وهذا من خلال القرينة اللغوية أو السياقية (أمس العار واليوم الثار).

وفي هذا القول « وأنت تباكرهم . مع الطير. مع هذا المؤذن العجوز الخائر الصوت مع النجمة القطبية ، مع غبش الفجر»[2]. نشتم رائحة تقاطع في المعنى مع امروئ القيس حينما كان يخرج مبكراً على فرس عظيم سريع ، لا يكاد يطلق في إثر الوحوش حتى يدركها.

وقد أغتدي والطير في وكناتها * بمجرد قيد الأوابد هيكل [3].

ونجده في مواضع كثيرة يستعمل . الليل الطويل [4] طال ليلكم المظلم [5]

طول هذا الليل [6] وهذا يتقارب مع ما قاله أمروئ القيس في وصف الليل.

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له ، لما تمطى يصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل يصبح وما الإصباح منك بأمثل [7]

ويعرف هذا بالتناص الايجابي الذي يعتمد على التلميح دون التصريح أي المعنى دون اللفظ ، وهو قليل لكنه شعري لأنه يساهم في تحويل المتن إلى فسيفساء [8]. من النصوص على حد تعبير جوليا كريستيفا . وهذا التلبس بالشعر في الرواية والقصة « وسواء أكان ألا لتباس في اختيار المفردات أم في التراكيب أم في اللعب المجازي والصوتي ، قد يخلق غبطة ولكن هذه الغبطة لاتتناقض مع ما أخذ على كثيرين من إرهاق ذلك الصنيع للسرد ، ومن أذيه انشائية ما لبناء روائي ما »[9] .

ولا شك أن هذه العملية التفاعلية بأساليبها الثلاثة (الاقتباس ، التركيبية ، التلميح) ليست عشوائية ، بل تؤدي في المتن عدة وظائف نذكر منها :

---

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص05

[2] نفسه، ص 106

[3] حنا الفاخوري ، منتخبات الأدب العربي ، منشورات المكتبة البوليسية ، بيروت ، لبنان ،ط05 ، 1970 ، ص13

[4] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص225

[5] نفسه ص05

[6] نفسه ، ص226

[7] حنا الفاخوري ، منخبات الأدب العربي ، ص12

[8] منير سلطان ، التضمين ، والتناص ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ، مصر 204 ، ص52

[9] ينظر: نبيل سليمان ، فتنة السرد ، ص 105

1- دواعي فنية :

تخصيب الرواية بالشعر من « إحدى الوسائل الفنية التي لجأ إليها الروائيون العرب في سياق جهدهم التجريبي لتطوير أنموذجهم الروائي»[1] .لأنه وسيلة أو تقنية فنية لتكثيف المواقف التي يعجز النثر عن الإحاطة بها ، ذلك أن « لغة الشعر لغة استثنائية تقوم على التكثيف والتركيب والإضمار والتخييل ، وتلجأ من أجل هذا إلى الاستعارة وغيرها من وسائل التصوير المجازي وغير المجازي وتوظيف الإيقاع وتقدم وتؤخر في نظام الجملة بحيث يشكل المعنى في صورة مموسقة قادرة على النفاذ إلى كامن الشعور في النفس الإنسانية ، وليست هذه وسائل الكاتب القصصي ،لأنه لا يتوجه إلى هذه الغاية ، إنه يحاول الاقتراب من الواقع يحاكيه ويصور جوانبه ، ويلجأ إلى التبسيط في جوانب والتركيب في أخرى ،ويهدف إلى محاورة الخبرة الحياتية للقارئ ،ومن ثم يظل في حالة من الحضور الذهني ،عينه على القصة وعينه الثانية على الواقع وليس هكذا الشاعر في لحظة إبداعيه»[2].

كما أن تضمين المتن قبسات من الشعر ، يرفع إيقاع اللغة عند الكاتب ويزيد في شاعريتها وجمالها ، وهذا جلي – كما يؤكده كثير من النقاد – في أعماله الروائية خاصة بعد كتابة " دماء ودموع" و " نار ونور" حيث استطاع أن يخلق لغة شعرية «ولكن ليست كالشعر ، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا»[3] الرأس الرأس فيها للاستحضار الذي يضعنا « قسرا في حالة من الوعي والانتباه»[4] من أجل قراءة قراءة أبعاده التوظيفية .

*** وصف الشخصية وإبراز انفعالاتها ومواقفها :**

حينما يأتي الشعر في الرواية ملتصقاً بالشخصيات، فهو لا محالة تقنية من التقنيات نفذها الكاتب سواء بقصد أو عن غير قصد ، في فترة من فترات الكتابة ، رأى النثر قد يعجز

---

(1) محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الروائي ، ص77

(2) محمد حسن عبد الله ، كتاب الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي ، دراسة فنية تحليلية، عالم الفكر ، مجلد 14 ، عدد02 ، الكويت ، سبتمبر 1983 ، ص120 ، 121

(3) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص165

(4) عبد الرحمن محمد محمود الجبورى، بناء الرواية عند حسن مطلعك المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية ، مصر ، 2012 ، ص147

عن وصف الشخصية وإبراز مواقفها وانفعالاتها . « وفي هذه الرواية يضفى الشعر على العمل الروائي عمقاً بما يتيحه من تصوير لخفايا النفوس والفعال الإنسانية المتضاربة»[1].

فالمتأمل للأبيات الشعرية التي احتضنتها رواية " حيزية " يجد أنها أداة تعبيرية ، لها دلالية فنية وإيحائية ، تنسجم مع بنية النص الروائي انسجاماً تاماً ، وأنها ليست تضمينا عادياً لا محالة ، فهذا البيت :

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما صنع المشيب [2]

الذي قاله أبو العتاهية عن نفسه عندما وجد أثار الكبر بادية عليه ، أورده الكاتب لما كان متموقعا خارج الحكاية يروي بضمير المخاطب على لسان شخصية مقدم الزاوية الذي أحاطت به الشيخوخة فراح يلعنها « ولكن لعن الله هذه الشيخوخة الفانية»[3]. ولم يبق له سوى التمني « ولو لم تكن شيخاً هرما لكنت فعلت مثل الفحل ، مثل أي شيطان من أجل أن تكون إنسانا ولو يوماً واحداً في حياتك»[4] .وهنا يصبح تضمين البيت الشعري منسجما مع الحكي قد « لا يجوز فصله عن الشعرية في الرواية »[5]. لأنه « استمرار للسياق النصي داخل الرواية »[6] .حيث زاد في تجسيد ذلك الشعور الداخلي للبطل (الشعور بالعجز) الذي لم يبق له سوى « التلذذ بالذكريات فقط»[7]. والأمر نفسه مع هذين البيتين اللذين قالهما قيس قيس بن الملوح*.

أمر على الديار ديار ليلى أقبل ذا الجدار وذا الجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا[8]

لم يكن يهدف إلى هذا الاقتباس من أجل الاستشهاد كما هو الحال في الكتب العلمية ولم يكن أيضاً من أجل المتعة الفنية التي يوفرها الشعر...ولكن لهدف فني يخدم سير

---

(1) أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث ، دار القاهرة ، 1983 ، ص102

(2) ابو العتاهية،ديوان ابي العتاهية،وزارة الثقافة،الجزائر،2007،ص46

(3) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص60

(4) نفسه، ص66

(5) صلاح صالح ، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص240

(6) نفسه ، ص240

(7) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص61

* قيس بن الملوح بن عدس بن كعب بن ربيعة عامر من بطون هوازن ملقب بمجنون ليلى العامرية شاعر غزلي عاش في فترة الخلافة مروان بن الحكم في القرن الأول من الهجرة في بادية العرب ، كان متيم بحب ليلى العامرية وله ديوان شعري في عشقه لليلى ، وقد أثر في الأدب العربي بشكل خاص والأداب الأخرى بشكل عام.

(8) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص64

الرواية»[1]. فقد استدعى الكاتب البيتين لتعبير عن حالة الضياع والتشتت التي عاشها الشيخ مقدم الزاوية ، وعاشها الناس معه زمن الاستعمار الفرنسي، حيث تكاثرت الأصوات من حولهم «كل صوت يدعو إلى حزب . وكل حزب فرح بما لديه ، وقد ضاعت الحقيقة بين هذه الأحزاب »[2]. ولولا حب حيزية (الجزائر) الذي سكن قلوب الناس ، كما سكنت ليلى قلب قيس بن الملوح لكان ما لا يحمد عقباه ، فقد يتقطعون تقطع حبات العقد ، أو يصرون كالزجاج الذي لا يعاد له سبك

وهذا البيت :

أمن تذكر جيران بذى سلم مزحت دمعا من مقلة دم [3]

هو للإمام البويصري مقتطع من قصيدة البردة التي تعتبر من أشهر القصائد التي تناقلها الرواة ، والتي لا تضاهيها قصيدة في أدبنا العربي كله على اختلاف عصوره استثمره الكاتب في سياق حديثة (بضمير المخاطب) عن شخصية الفحل أو الحركي الممتاز التي تفنن الكاتب في رسمها بنيويا ودلاليا في هذه الرواية [4]. وهذا في آخر أيامه بعدما فقد كل شي ، فقد الشرف ، شرف الانتماء إلى هذا الوطن (وخطؤك يمكن أن يكلفك حياتك . وأسوأ من كل ذلك شرفك)[5]. والمكانة (وأصبح النساء يضحكن منك) [6] .وصار مهدداً في في حياته (أنت الآن مهدد بالموت ، ليس بينك وبينه إلا واحد منهم يتمكن منك فيطعنك وأمس فقط طعنوا كارلوس الجبار ، كم صال وجال ! وأين أنت منه ؟»[7]. ولم يبق سوى عيش أيامه الأخيرة على تذكر تلك الأيام الخوالي ، الأيام الهنية التي كان يستقبل فيها عدد من النساء وينال من نقودهن وهد اياهن ، ويقرأ القرآن على الموتى ، ويتل بردة البويصري بخمسة ألحان.... بل بسبعة![8] .مثلما « كان البويصري يتذكر جيرانه بذي سلم»[9]. فبهذا الاستدعاء الذي نلمح فيه تأثر الكاتب بهذه القصيدة (البردة) كغيره من الكتاب والشعراء يكون قد أعطى لكلامه إيحاء مثيراً ، وبعداً فنيا وجماليا ، لأن حال الفحل تشبه حال

(1) محمد حسين أبو الحسن ، الشكل الروائي والتراث ، ص482 ، 483
(2) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص64
(3) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص 190
(4) يوسف وغليسى ، في ظلال النصوص ، ص259
(5) عبد الملك مرتاض ، حيزية ص 189
(6) نفسه ، ص189
(7) نفسه ، ص 190
(8) نفسه ، ص190
(9) نفسه، ص190

البويصري وإن اختلفا في السبب، فالبويصري تذكر أمله ومنتهى ماتصبو إليه نفسه لكنه عجز عن الوصول إلى ما أراده فبكى بكاء حاراً امتزج فيه الدمع بالدم ونظمها (البردة) في علة أصابته فبرئ منها ، بينما الفحل أصبحت دموعه تمتزج بالدم ندما على ما فعل في حق وطنه ونفسه (الحركية)ومجيء الشعر على لسان الشخصية يحمل نصحاً أو إرشاداً لا يجب أن ننظر إليه دائما على أساس أنه متعة، فاستعانة القاص به قد لا تكون " فضولاً ولا حيلة"[1]. وإنما هو أداة عبر بها إلى أعماق الشخصية قصد تقديم ملمح آخر من ملامح الشخصية ، لم يستطع الوصف الإحاطة به ، مثلما هو الشأن مع هذين البيتين اللذين جاء بهما الكاتب في سيق حديثة عن شخصية الفحل :

« وأنت الفحل العظيم . الخائن الممتاز. الخيانة أيضا درجات ، عظمى ، وصغرى ، وأنت لست صغيراً فتختار الخيانة الصغيرة – ألم تحفظ بيت الشاعر حين كنت طالباً في زاوية الهامل العامرة :

إذا غامرت في أمر مروم فلا تقنع بما دون النجوم

فطعم الموت في أمر حقير كطعم الموت في أمر عظيم »[2]

حيث جاء البيتان كمناص ذي بعد نفسي ، عبرا عما في داخل نفسية الفحل ، وساهم في رسم هذه الشخصية التي أصبحت مريضة بالعظمة والشهرة « كنت تسمع وأنت صغير عن بعضهم أو أنت غير صغير...كانوا يتحثون عن شخصيات سياسية أثناء الحرب الثانية كنت تعجب بهتلر، حين كان يدك الدول ، ويزيل الحدود ، كم كنت تود ! تتمنى أن تكون رجلا شهيراً في التاريخ ولو في مزبلته، حقيرا ، اذا .المهم ان تكون شهيرا» [3]. وأصبح يستثمر كل ماتعلمه في زاوية الهامل من أجل المحافظة على منصب قائد الحركة الذي منحته إياه فرنسا على إخلاصه لها ، فصار من أجل أن يهابه السجناء يبتكر كل ليلة طريقة جديدة للتعذيب.

ويبقى استدعاء الشعر في الرواية غالبا علامة تحمل دلالة فنية وايحائية ، تتطلب قارئا فطنا ، وإلا بقيت مدفونة مستورة.

---

[1] أحمد ابراهيم الهواري ، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث ، ص102

[2] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص79

[3] نفسه ، ص80

- التناص مع اللهجة العامية :

أثارت هذه الظاهرة في الرواية جدلاً بين الدارسين والباحثين ، وتبانيا في وجهات النظر ، ومازالت محل نقاش ، يشغل كبار النقاد وأهل الأدب ، مطروحة في أربع مستويات تقع بين الأحادية والأزدواجية ، فإما أحادية الفصحى ، أو العامية ، أو الجمع بينهما ، أو اختيار لغة ثالثة ، أو وسطى[1] ، وكل مستوى له أنصاره ولهم مبرراتهم.

وما دامت غايتنا هي تتبع المواطن التي اشتملت على عبارات أو جمل أو ألفاظ عامية في روايات عبد الملك مرتاض ، ودراستها ، وتبين أثرها على المتلقي ، ارتأينا أن لا نطرق هذه القضية لتشعبها ، ولعدم اتساع المقام للتفصيل فيها.

العلامة البارزة في أعمال عبد الملك مرتاض هو اعتماده على اللغة الفصحى سواء في السرد أو الحوار أو الوصف فهو « ليس من الذين يقف الناقد كثيراً عند لغتهم وأسلوبهم وإنما عند أفكارهم وطرقهم الفنية» [2].

ولقد أظهر قدرة فائقة في توظيف اللغة ، فلم يكن من الكتاب الذين يملون إلى استعمال العامية إلا بعد صياغتها بأسلوب فصيح، ولعل السر في هذا يعود إلى أصالته ، فهو مرتبط بالقرآن ألفاظ وتركيبا ، وبالحديث الشريف وبلاغته ، وبالشعر العربي ، وبالنشر على اختلاف أنواعه ، زيادة على الثقافة الاسلامية وقد جرى كل هذه مع قلمه وهو يسرد في رواياته دون تكلف.

لكن هذا الالتزام لم يمنع عبد الملك مرتاض من توظيف اللهجة العامية في رواياته وهو مانراه ليس أمرا عفوياً اعتباطيا ، بل هو أمر مقصود حتما من طرف الكاتب خصوصاً ، وأن الرواية هي صدى لمجموعة من الأصوات يسعى إلى محاكاتها كما في حياتها من منطلق الواقعية، ولذا فإن المتأمل في هذا الاستعمال يجده ينهض بعدة وظائف:

- علامة على سياسة التجهيل التي مارسها الاستعمار الفرنسي في الجزائر. إذ ما تخلل لغة الروايات من عبارات وجمل ومفردات عامية ، سواء على ألسنة الشخصيات المثقفة أو الشخصيات الأخرى ، هو أمر يدعو إلى التساؤل عن سبب هذا الاطراد في التواصل ، رغم أنهم أبناء بيئة واحدة ، ولهذا فإن هذه الظاهرة لها جذورها التاريخية. فما جعل الجزائريين

---

[1] ينظر: عبد الرزاق حسين، فن النشر المتجدد، ص 207

[2] محمد مصايف ، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ص100

في هذا الفضاء هو السياسة الاستعمارية التي عملت على قطع الشعب عن جميع مقوماته وخاصة اللغة ، الأمر الذي أفرز – بطول العهد – عدم قدرة الجزائري عن كتابة لغته ولا التكلم بها ، وهذا الوضع أفرز ثلاث مستويات ثقافية:

1- ثقافة عربية أصيلة وتمثلها فئة محدودة في المجتمع قام المستعمر بقطعها وفصلها عن باقي أفراد الشعب.

2- ثقافة فرنسية وتمثلها كذلك فئة محدودة لعزوف الجزائريين عن تعلم اللغة الفرنسية.

3- ثقافة شفوية تقصي العربية الفصحى والفرنسية وتطرح لغة خاصة أقل مايقال عليها أنها تشي بالأمية.

وبهذا حول التاريخ إلى الرواية بطريقة فنية توافق بين الواقعية والفن في اللغة وهو أمر يخدم الهوية الوطنية ويسهم في تخليدها.

- توظيف العامية أو الدارجة في الرواية يعد علامة أسلوبية ، إذ يشكل انزياحاً صوتياً وتركيبا على مستوى النص ، وهذا يمس غالبا « مخارج أصوات الحروف واللكنة المتحدث بها»[1]، كما يمس « البنية التي تختلف اختلافاً واضحا عن اللغة الفصحى التي كتب بها النص»[2] ، وهذا قد يدفع القارئ أو المتلقي إلى قراءة النص بشغف ويتابع أحداثه ، هذا من جهة ومن جهة يعمق في رؤيته وينمي وعيه إذ ليس هذه التقنية في الرواية عملية اعتباطية وهنا يكون قد وصل إلى ما يريده النقاد في قارئ الرواية الجديدة وهو أن يكون إنسانا يسهم في صنع الحياة[3].

- يمثل توظيف العامية أو الدارجة في الرواية « مظهراً من مظاهر العدول ذا التأثير الفاعل في حفز تجاوب المتلقي ، فكتابة الرواية بالفصحى يجعل من هذه اللغة أصلا ومن العبارات العامية فيها خروجاً عن هذا الأصل»[4] ، وهذا من شأنه أن يكسب لغة الرواية مصداقية « لأن التعددية تجعل نص الرواية أقرب إلى نص المجتمع ثم بنيته الداخلية الحميمية و لا يصل النص إلى ذلك إلا بعد أن ينفتح على لغات المجتمع بكل طقاته وفئاته»[5] .

---

(1) حلي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط1، 1986، مصر، ص34

(2) نعيمة بن علية ، دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة الجزائر ،2009 ، 2010، ص183

(3) ينظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص40

(4) طارق سعد شبلي، إشكالية العامية في النص الروائي ، رواية خان الخليلي نموذجا، الرواية قضايا وأفاق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع2 ، 2009، ص299

(5) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص65

- المساهمة في تثبيت نوع من أنواع الثقافة في المجتمع الجزائري لأن هناك من ينظر إلى عناصر التراث على أنها حقيقية تاريخية.

- تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن أرائه وطرح أفكاره السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية ، فهذا المقطع الذي جاء على لسان أحد شيوخ (الجلولية الجزائرية) : « أحنا جابنا ربي لكم رحمة ! أنتم رعايانا لو فياء ! أحنا عملنا لكم الطروق والمدارس لولا دكم ، احنا حققنا لكم لمن ! أحنا اللي اعملنا لكم المزالش! حنا اللي نصبنا لكم عليها مسعولين أميين ! يعرفوا يسيؤوا فيكم! العمال! حنا اللي خلقنا لهم الشغل ، في الجلولية من امها حتى لبها ! واللي ما عندوش الشغل اليوم ، نوجد له انشا الله غدوا! لما توجد المشاريع في العشرية...واش تحبوا أكثر من هذا ؟ واد الظلام ربي كثر فيه الخير والما! تشربوا ماءكم بلا فلوس! كان يمكن نفرط عليكم طرائب...جديدة... لكن ارحمناكم ! تحبوا أكثر من هذا الخير اللي جاكم!....»[1]، أدرجه الكاتب في لغة السرد بعد أن أوقف السرد بالفصحى ، وهذا « يعد مبنها أسلوبيا قويا قادراً على لفت انتباه المتلقي ، وهو مايصلح مجالاً للبحث عن علة تفسير هذا الانقطاع كأن يكون ثمة ارتباط بشخصية بعينها ، أو انتقال خاص لحركة الأحداث وهو مايمكن أن يعد إشارة إلى قضية بعينها، يراد لها أن تستأثر بحظ أوفر من انتباه المتلقي»[2]، ولذا نجد هذا المقطع يحمل عدة قراءات تمس جوانب من الحياة التي سادت في الجلولية (الجزائر) بعد الاستقلال، قد يكون الكاتب قد تعمد عدم الجهر بها ليشرك المتلقي في قراءتها ، نذكر منها:

1)- الجانب الساسي :

لا شك أن الصورة التي يقدمها المقطع لشيوخ الجلولية وخصوصا أنها جاءت في بداية الرواية ، تشي بسيطرة الأمي على المثقف منذ بداية الاستقلال في تسيير شؤون الحكم ويربط ما حدث وما يحدث في هذا الوطن في جميع الجوانب بسيطرة هذه الفئة . وتجعل المتلقي يطرح جملة من الأسئلة السياسية :

- كيف وصل هؤلاء إلى الحكم ؟
- أين كان المثقفون ؟

---

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 16 ، 17

[2] طارق سعد شبلي ، إشكالية العامية في النص الروائي ، رواية خان الخليلي نموذجا ، ص298

- كيف رضي الشعب بهذا ؟

ولا ريب أن هذا يساهم في خلق وتشكل وعي سياسي عند المتلقي يساهم في بلورة إدراكه ووعيه ، وهذا يجعل الكاتب طرفاً في الصراع الإيديولوجي بشكل مباشر وصريح كما يريده باختين في علاقة الرواية بالإيديولوجية.

2)- الجانب الثقافي :

الصورة التي قدم بها الكاتب شيوخ الجلولية (أميون) في هذا المقطع ، توحي وتشي بقتامة هذا الفضاء وترديه ، وتجعل مسار الأحداث تحت هذا الفضاء ، فكل ما حدث في الجلولية (الجزائر) وما يحدث هو نتيجة غياب سياسة ثقافية مبنية على قواعد علمية دقيقة واضحة المعالم والأهداف. فالإرهاب الذي ضرب الجلولية هو نتيجة المؤسسات الثقافية وعلى رأسها المدرسة من تكوين فرد مؤمن بحرية التفكير ومشبع بروح النقد ، ومسلح بأفكار تمكنه من الثبات أمام الهزات التي قد يتعرض لها في حياته ، فالذين خرجوا عن الطاعة في الجلولية وسكنوا الجبال هم من الجهال في أغلبهم « لولا أني لا أحسن إلا القتل والإغتيال لكنت ربما قلت فيه شعرا... أنا لم أتعلم في المدرسة مثلك ....حفظت القرآن ...ولم أطلب العلم... ظروف الوالد كانت أقسى من أن ينفق علي... كنت أقيم في بادية قاحلة....شبيهة بهذه القاعدة التي نحن فيها»[1] . ولذا كانت هذه اللهجة مؤشراً للوعي الثقافي لهؤلاء الشيوخ الذين حكموا الجلولية والذي انعكس تأثيره المباشر على جميع النشاطات في الجلولية.

3)- الجانب الاجتماعي :

لا شك أن الجانب الاجتماعي سيكون ثمرة التوجهات السياسية والثقافية المنتهجة في الجلولية ومن الملامح التي وقفنا عليها من خلال قراءتنا لهذا المقطع:

1-الشغل في الجلولية مرتبط بوجود المشاريع « اللي ماعندوش الشغل اليوم ، توجد له انشالله غدوا لما توجد المشاريع في العشرية الجاية» [2]، ومن الطبيعي في ظل الظروف أن يكون التنافس من أجل الحصول عليه بين أفراد الشعب ، شديدا ، مما يجعل الكثير منهم تحت رحمة أصحاب هذه المشاريع، كما يخلق هذه الوضع أفات اجتماعية خطيرة داخل المجتمع

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص216، 217
[2] نفسه ، ص 16 ، 17

من بينها الرشوة والمحسوبية ، وهذا لا محالة سيؤثر على السياسة الصحية ، لأن القدرة الشرائية للمواطن لن تكون مستقرة.

2-هذا الاستئثار الذي خص به شيوخ الجلولية أنفسهم «أحنا اللي طردنا من الجلولية بني فرناس»[1]، هو أسلوب من أساليب الإقناع التي « لا تكتسي صبغة الإكراه ، ولا تدرج على منهج القمع ، وإنما تتبع في غرضها سبلاً استبدالية تجر الغير جراً إلى الإقناع»[2]، وهذا من أجل القبول بتميزهم في المجتمع ،وهذا من أولى علامات التصدع في المجتمع الجزائري.

- توظيف العامية في الرواية قد يكون شكلا من أشكال التلاعب باللغة وهو مايعرف عند أرسطو بالاستخدام المراوغ للغة ، وهو شكل من أشكال البلاغة[3]، وهذا بغرض السخرية مثلما هو الحال في المقطع السابق (ص17) حيث نجده يحمل غرض السخرية من هذه الطبقة التي نصبت نفسها وليا على الجزائر.

- قد يكون لجوء الكاتب إلى توظيف العامية في بعض المواطن ، إدراكا من أن الفصحى لا تناسب المقام ، وقد تفقد المتلقى تمثل الواقع ، ولذا كان إدارة الحوار في بعض المواطن من أجل احداث تعالق بين الحدث واللغة وهذا« يمنح الواقعة والشخصية مزيداً من المصداقية وإمكانية التحقق الواقعي»[4]، فهذه الجمل :

- « أيش تريد أن تقول ياولدي ؟»[5].

- « أيش أقول يا أبي ؟»[6].

- « أيش تبغين يا أم حلومة ؟»[7] .

- « أيش تعمل بها ، يا مسيو بيبيكو ؟»[8] .

- « أيش هذا النور الذي يشع علينا ؟»[9] .

---

(1) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ص17

(2) طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد الكلام ، الدار البيضاء ، المغرب ط1، 1984 ، ص30

(3) نبيل ابراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية 1 ، د ط ، دار قباء للطباعة ، مكتبة غريب ، دب ، دت ، ص197

(4) صلاح صالح، سرد الآخر، المذكر الثقافي، العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص76

(5) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ص22

(6) نفسه ص41

(7) نفسه،ص 48

(8) نفسه ، ص63

(9) نفسه ص68

- « أيش قلت يا زينب ؟»[1] .

- « ايش يريد هذا الشقي ؟» صوت الكهف ،ص107

قد ترددت عبر صفحات الرواية بغير تكلف ، وهي تشترك في لفظة واحدة " أيش" التي تدل على السؤال أو الاستفهام ، ولم يقتصر ورودها على لسان شخصية بعينها وإنما جاءت على لسان المثقف وغير المثقف مما يجعل منها علامة على طبيعة من طبائع الكلام المتجذر في المجتمع الجزائري ،وهذا من شأنه « المساهمة إلى حد في اللغة الأدبية »[2] ، للكاتب وإضفاء بعد واقعي على الرواية ، وإحداث تأثير جمالي على المتلقي.

- قد ينصرف توظيف العامية إلى استرضاء وجدان وعاطفة المتلقي ، وذلك بإضفاء نوع من الدعابة والفكاهة على جو الرواية [3] ، مثلما نجد بيبيكوينطق ببعض الكلمات بلغة عربية دراجة ، وكذلك ابنته جاكلين ، وهذا الأسلوب في الكتابة الذي ينطفئ فيه « المنطق العقلاني في الخطاب»[4] ، من شأنه أن ينفس على المتلقي ويدخل النشوة إلى قلبه مما يساعده على الاستمرار في التواصل مع النص ، ومما جاء في الرواية وهو قليل نظراً للتغيير الذي أحدثه عبد الملك مرتاض في لغة الروايات في طبعتها الجديدة نذكر هذه المقاطع التي جاءت في سياق الحوار الذي دار بين بيبيكو ورابح الجن وجاكلين :

- شيء عجيب يا أبي ! انظر.....المشاغل!....الأضواء.

- هي مصيبة جاكلين....

- أهي ثورة يا أبي.....

- ربما ! أنا خائف منهم . إنهم جائعون أذلاء.....أنا خائف!

- ابغوني رابح لوديمون !

- نعم ، يامسيو بيبيكو.....السمع والطاعة !

- لتمض الآن إلى الربوة العالية....لتتجسس عليهم، المشاغل، الأصوات...الحركة ... بسرعة أخبرني ربما يجري هناك! [5]*.

---

[1] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص78

[2] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، ص64

[3] ينظر : سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص311

[4] عبد الرحمان طه ، في أصول الحوار وتجديد أصول علم الكلام ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1984، ص30

[5] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص122 ، 123

- المقطع في ط1 ، 1986 ، جاء على النحو التالي :

- افتتاح الرواية بخطاب شعبي : - أمامية !

- الثورة الزراعية.....[1] .

وإنهائها بنفس الخطاب : - آمامية !

- الثورة الزراعية.....[2] .

وتكرار هذا الخطاب عبر صفحات الرواية، ص05، ص08، ص09، ص31، ص40 ،ص48 ،ص211، ص213 ، ص214 ، ص215، ص225 تجعل المتلقي يقف أما لقطة سينمائية لمجموعة من الناس يهتفون بهذا الشعار ، مما يجعله يقول بأن هناك ثمة دلالات من هذا الحضور المميز لهذا الصوت في الرواية. ولذا نرجح أن يكون القصد توثيقا أو تأريخاً لمرحلة بداية الثورة الزراعية في الجزائر ، خاصة وأن الرواية تبدأ هكذا : آمامية !- الثورة الزراعية.....

أصواتكم تعالى... المرح يغمركم ، قوافلكم تتوالى...تمضى نحو الحقول....الحقول تتظركم ...بعرقكم تخضر....تنضر....وأصواتكم تغني....تغني..

- آمامية !
- الثورة الزراعية.

أما تكرار (آمامية ! الثورة الزراعية) يحمل إشارة إلى جانب الآخر ، الجانب المخالف ، المعاكس للتعفن والاستغلال وبشاعة الواقع الفلاحي لما كانت المزارع تسير ذاتيا أي أنه كان يريد أن يشير إلى الأمل ، إلى المستقبل [3]، وبهذا الاقتطاع أي اقتطاع هذا الشعار آمامية! الثورة الزراعية أضفى على التوظيف البعد التوثيقي أو التاريخي ، لأنه يرتبط بزمن معين وانتهى.

- شيء عجيب ياأبي ! انظر... المشاغل !
- هي مصيبة...
- هي ثورة يا أبي..
- ربما أنا خائف منهم، جائعون ومذللون... أنا خائف ! رابح لوديمون!
- نعم مسيو بيبيكو... السمع والطاعة !
- أنت يروح للربوة العالية...يتحسس عليهم...المشاغل... الأصوات، الحركة بصرعة!

[1] عبد الملك مرتاض ، رواية الخنازير ، ص05

[2] نفسه ، ص225

[3] مصطفى فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ، ص53

-توظيف العامية في الرواية يمكن أن يكون مؤشراً يساعد الناقد أو المتلقي على تلمس المستوى الثقافي أو الاجتماعي ، أو السياسي وحتى نوع البيئة التي تنتمي إلها الشخصية ذلك لأن الكلمة تعد في نظر الكثير من النقاد« المؤشر الأكثر ملموسية لكل التحولات المجتمعية»[1]، لأنها مرسومة بخصائص الفئة أو العصر الذي تنقله[2] ، وكذلك تتراءى وراء جميع اللغات الاجتماعية صور المتكلمين بملابسهم الملمومسة الاجتماعية والتاريخية»[3] .

- التناص مع الأغنية الشعبية :

لقد اتفق الدارسون حول إطلاق مصطلح " الأغنية الشعبية " على الأغاني التي تداولت بين العامة من الناس في الأزمنة الماضية ، لكنهم اختلفوا في وضع تعريف قار لها «لأن كل الباحثين الذين تطرقوا إلى تعريف الأغنية الشعبية تناولوا جانباً واحداً فقط دون الإلمام بمعنى الأغنية الشعبية»[4] ، لكن تعاريفهم – المتفقة والمتعارضة – لا تلغي صفة الشعبية عنها ، مما يجعل من هذه التسمية علامة على أنها « إبداع جمعي وفني مأثور»[5] من جملة الإبداعات التي تدخل ضمن ما يعرف في الثقافة العربية بالتاريخ الشعبي الذي يشمل الأدب الشعبي كالملاحم، والسير العامة ، والمغازي والشعر ،والقصص والأنساب والذكريات الشخصية ، والأسطورة ،وأدب السمر ،والحكايات الشعبية ومنها حكاية الواقع والخيال والحيوان والنوادر والطرائف وحكايات الجن ، والأمثال « التي استطاع بها الإنسان القديم أن يجسم معرفته بالعالمين الخارجي والداخلي وخبرته فيهما»[6]، أي رسالة من منطلق أن كل شيء في عمل فني هو رسالة التي يراها البعض، « فالفن نظرة إلى الحياة بأتم معنى الكلمة» [7] ، لكنها نظرة – وإن كانت بسيطة أمامنا في تأديتها – فلا محالة أنها ليست عارضة ، وأنها تحمل معلومة ، ولكنها معلومة وإن كانت « ترتبط بتجارب إنسانية كلية تشكل امتدادا لذاكرته وتاريخه ولرؤيته الانطولوجية أو الفلسفية ، قد يكتنفها الغموض

---

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكرى ، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، ص29-30

(2) عمر عيلان ، في منهاج تحليل الخطاب السردي ، ص204

(3) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة، مجد برادة ، ص92

(4) عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر 2009/2008 ، ص19

(5) نفسه ، ص20

(6) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه ، وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروت ، ط1981/3 ، ص230

(7) الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني ، عالم الفكر ، مجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، ع3 ، المجلد35 ، 2007،ص251

والتشتت إلى درجة أنها قد تتحول إلى ظاهرة مضللة ولذلك فإنها تحتاج إلى نوع من الخصوصية في الإدراك والقراءة والتأويل»[1] ، من أجل فك شفرتها.

وبالعودة إلى الأغنية الشعبية ، فهي وإن كانت قطعة شعرية ، شاعت في الأزمنة الماضية وما تزال بين الأميين ، فإن الأنتثروبولوجيين يرونها تعبيراً عن القيم ، هذه الأهمية جعلت الكثير من الكتاب على المستوى العالمي ، يخصونها بعنايتهم ، إذ قلما نجد رواية لا تستلهم روح أغنية شعبية تعيش في أعماق المجتمع ويرددها الناس لأنها تعتمد على الكلام السهل المتناول ، الذي ينقد ويوجه مختلف العواطف[2] ، كما أن لغتها سبيل من سبل تجديد لغة الكتاب وإثرائها.

وفي ظل تطور مبحث التناص خلال الستينات كأداة من الأدوات الإجرائية في الدراسات الأدبية بل في مجالات متنوعة من حقول المعرفة الذي يرى الخطاب يمكن أن يكون فرديا ، لكنه لا يمكن أن يتخلص من التماس الذي يحدث بينه وبين خطاب الآخرين. ومن ثم فإن الرواية بوصفها خطابا هي تناص، وكاتبها يجد نفسه أمام خزانة ملابس ، أي أنه يواجه عالما محتدما بالكلمات الأجنبية المحملة بآثار استعمالها ، وأمام أساليب جاهزة ونبرات قديمة تشتغل بقوة وبجدة[3] .

استعادت الأغنية الشعبية شعبيتها إن صح التعبير بما وفر التناص من وسائل أزاحت اللثام عن كثير من الأمور التي لا يمكن أن تفهم إلا إذا قرأنا قراءة تناصية وهو ما نسعى إلى استثماره من أجل كشف وظيفتها في الأعمال الروائية وكذا جمالياتها.

فكما اتسعت الروايات للقرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف، و الأمثال الشعبية، و الشعر العربي، واللهجة العامية، فقد اتسعت كذلك للأغنية الشعبية. و إن كان بدرجة لا ترقى مساحة إلى ما ارتقت إليه أشكال التراث الأخرى، لكن من خلال المعالجة تبين لنا أن حضورها قدم استراتيجيه الكاتب منه وراء هذا التعالق الذي أقامه مع مختلف أشكال التراث الذي كسر به نمطية الجنس الأدبي المغلق التي قادتها أقلام عربية قصد تجاوز الأشكال الغربية، و ذلك من أجل تأسيس أفق إبداعي جديد أقرب إلى التعبير عن خصوصية الهوية العربية « و لاشك أن

---

[1] الطاهر روابنية، سيميائيات التواصل الفني ، ص252

[2] بلحيا الطاهر ، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة بحث لنيل شهادة الماجستير ، جامعة وهران ،1992/1991 ،ص189

[3] ادريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ، تحليل الكلام الروائي ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا ، جامعة محمد الخامس الرباط ، المغرب ، 2000/1999 ،ص 108

مثل هذا التكنيك (الذي انتهجه عبد الملك مرتاض في رواياته) يعمل على تفجير طاقة المعني، و يجعل النص غير ساكن عند معنى واحد»[1]. و يعزز من استمرارية الرواية في الزمن لأنها تعبر عن تجربة إنسانية بألوان فنية متعددة، تعكس واقعا متعددا، و لعل هذا ما يزيد من حيويتها فيكتب لها الخلود، لأنها تخلد الواقع، إلى جانب هذا فقد ترتقي بلغة الكاتب إلى الواقعية اللغوية التي تفتح الرواية على التواصل و التأثير.

لأن هذه المادة هي المعتقد الشعبي الثري الذي يمتلك لغته الخاصة بأدائها و أساليبها وطريقتها في الاتصال بين الناس و التي هي في مجموعها صورة خبيئة خفية في صدور الأفراد والجماعات يلعب فيها الخيال الشعبي دوره الفعال ليكسبها قوة في التأثير على النفوس وهيمنة على الأفكار حتى تتمكن من الأعماق و تفرض وجودها في كل مكان وزمان، وبين جميع الأفراد من مثقفين و غيرهم.[2]

بناء على ما تقدم و محاولة لإبراز الأبعاد الممكنة للأغنية الشعبية في الروايات ارتأيت أن نمثل لها برواية صوت الكهف لأنها الأكثر استيعابا لهذه المادة.

ما يميز اللغة في رواية صوت الكهف مقارنة ببقية أعماله الروائية المخصصة لهذا البحث انها تكاد تكون القيمة الفنية و الجمالية التي غطت على بقية القيم المميزة لفعل الكتابة عند هذا الروائي»[3] لأن في هذه الرواية قدم لغة فنية جديدة شكل استحضار التراث فيها دعامة أساسية« لافتة للنظر، بحيث صار وسيلة و هدفا في الآن نفسه، فهي وسيلة جمالية ساهمت في ترصيع النص بوميضها البراق، مؤسسة لهندسة معمارية قطبها المركزي خصوبة الخيال الشعبي»[4] استطاع بها أن يضيف شيئا جديدا في الرواية الجزائرية، أسهمت في التجريب الذي شرع فيه عربيا من أجل الخروج من التبعية الروائية للغرب، و فعل الكتابة الجديدة إلى جانب ثلة من الأقلام في الرواية الجزائرية.

كما مر أن استحضار النصوص في أعماله الروائية جاء مشكلا في نظام جديد، يعبر عن موقف و رؤية، فإن الأغنية الشعبية كذلك ،فقد أفادت بنية النص اللغوية، و نستقرئ منها الكثير من المعاني نذكر منها:

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص147.
(2) التيجاني الزواي، الأغنية الفلكلورية في مسيردة، مضامينها و فنياتها، بحث لنيل الماجستير، معهد الأدب، جامعة وهران، ص13.
(3) محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، ص25.
(4) بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة و الأدب جامعة وهران، 1991، 1992، ص25.

رمز للهوية:

هذه القيمة نلمسها في أعمال رواية حديثة و معاصرة مثل: نجيب محفوظ، حيث نجده يوظفها و يعتني بها للتعبير عن البيئة المصرية خاصة في الثلاثية، شأن حنا مينة الذي أنطقها على لسان بحارة أعماله بحيث جعلهم يغنون و يرقصون رقصة السيف السورية الأصلية، على أنغام المواويل الفلكلورية. واعتبرها الروائيون الفلسطينيون أداة تعكس صورة الشعب داخل الأراضي المحتلة، لأنها إلى جانب القوى الشعبية الأخرى عنوان محليتهم الأزلية، و كذلك الشأن مع بقية الأقطار العربية»[1].ونلمسها كذلك في الرواية الجزائرية غداة فترة الاستعمار رمزا للتعبير عن هوية الشعب الجزائري، و خصوصية محليته. فوظفها محمد ديب و كاتب ياسين أهزوجة يتغنى بها البسطاء، كما استعملها مولود فرعون أهزوجة قبائلية، متخذا من السي محند بأشعاره رمزا لهوية هذا الشعب. هذا في الرواية المكتوبة بالفرنسية و في الرواية المكتوبة بالعربية نجد الرسالة نفسها مجسدة في أعمال كثيرة نذكر منها على سبيل المثال: ذاكرة الجنون و الانتحار لحميدة عياشي، نوار اللوز لواسيني الأعرج.[2] ثلاثية أحلام مستغانمي (ذكرى الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).

وفي هذه الرواية (صوت الكهف) تتجلى هذه الرسالة (رمز للهوية) من خلال الاستلهام الكثير للأشكال التراثية في هذه الرواية، فلا نعتقد أن هذه المادة الخام التي يرسلها الشعب تعبيرا عن آلامه و أماله، يعيدها الروائي من أجل التأسيس لفن روائي فحسب و إنما هو يقصد دوافع قومية «و لا شك أن الأدباء هم أكثر الناس استجابة لهذا الدافع، لأنهم أكثر الناس إحساسا به، بحكم أنهم ضمير الأمة و وجدانها، و هم مطالبون أكثر من غيرهم، بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم يمثله في تراثها بشتى مصادرها، حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد و المستمر من الماضي إلى الحاضر و هم بدون أن يلمسوا هذا الروح و يحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر»[3]. فهذه المادة (الأغنية الشعبية) التي تكررت في صفحات الرواية فهي قبل أن تكون لغاية فنية، هي تأصيل و تخليد لقيم شعب و عاداته و تقاليده عبر تاريخه، و تصوير لأماله و طموحه و مشاعر إزاء الحياة

---

(1) بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة ، ص192.

(2) بنظر نفسه، ص192.

(3) عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية و أثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل، اتحاد الكتاب الفلسطينيين سنة 1983، ص09.نقلاعن عبد الرحمان مبروك ،العناصر التراثية في الرواية العربية ،ص30،29

وسواء أكانت هذه المشاعر والأحاسيس مشاعره ازاء الحياة،وسواء اكانت هده المشاعر والأحاسيس مشاعر فردية أم مشاعر جماعية، فهي مشاعر المجتمع و أحلامه و طموحه[1]. وبهذا الصنيع يكون الروائي بتعبير جمال الغيطاني «مؤرخ من نوع فريد لأنه يصون جوهر مسافة زمنية من العدم ،من التلاشي في هذا الفراغ الكوني الرهيب المسمى بالزمن، و جوهر المسافة الزمنية أقصد به جوهر الواقع الذي لا يرصده إلا الفنان و يعيد خلقه من خلال رواية أو قصة أو شعر أو لوحة. لولا اللوحات التي نقشت على جدران المعابد الفرعونية، و لولا القصص التي وصلتنا على أوراق البردي لما أمكن لنا أن نستعيد هذه المسافة الزمنية المسماة بالعصر الفرعوني»[2].

تخليد المظالم و المآسي التي عاشها الشعب و التذكير بها:

تعتبر هذه الرسالة من أهم الرسائل التي نفذها عبد الملك مرتاض في هذه الرواية بواسطة الأغنية الشعبية، حيث جعل منها ذاكرة تتجمع فيها أهم الحوادث التاريخية التي عاشها سكان الربوة العالية (رمز الجزائر). فقد عبرت وخلدت في الوقت نفسه الأوضاع المأساوية لأهل الربوة العالية و هم تحت سيطرة الاستعمار ممثلا في بييكو و عملائه (الشيخ الأقرع، القائد، رابح الجن وابنه، صالح الذئب..) الذين عملوا وعمدوا إلى مصادرة أراضيهم عنوة أو خداعا، واستعبادهم للسكان في أملاكهم و وطنهم، و من جهة ثانية المجاعة التي كان يلجأ إليها المستعمر قصد تدمير قوتهم و قتل أمالهم، ناهيك عن الأفعال الشنيعة التي كان يقوم بها قصد تلويث شرف الأمة. فهذه المآسي و الأحزان التي عاشها سكان الربوة العالية و إن لم يأت الكاتب بمقاطع غنائية كشاهد عليها إلا أنه قدم إشارات على أن الأغنية الشعبية في الجزائر شاهد على هذا. «زليخا لن تبحث معكن عن البقوق، لن تغني لكن بصوتها الرطيب»[3]. فالغناء الشعبي الذي كانت تؤديه زليخة، ما هو إلا صوت من أصوات هذه الأمة، لكن ابن الجن قتل هذا الصوت و ذلك بالاعتداء على شرفها مما دفعها إلى الانتحار. إلا أن زينب تواصل المهمة بعد انتحار زوليخة، و (تودين لو تغنين، كيف تغني المذبوحة) واضعة للغناء حدا في نفسها لكيون معبرا عن هذه الوضعية المزرية التي يتقاسمها

(1) ينظر: محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص166.
(2) مجموعة من الكتاب العرب، الرواية العربية واقع و أفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط1، 1981، ص327.
(3) عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص42

الجميع[1]. و بهذا كانت الأغنية الشعبية بطبيعتهاالتسجيلية أداة من الأدوات التي حفظت ما جرى في فترات زمنية مرت بها الأمة.

تسجيل البدايات الأولى للوعي الثوري:

إذا كان الاستعمار الفرنسي استطاع الهيمنة على المدن الجزائرية الكبرى اقتصاديا وسياسيا و ثقافيا، فإنه قد « فشل فشلا ذريعا شعبيا»[2]. في القرى و المداشر لأنه عجز في إسكات صوت أهلها المتمثل في الأغنية الشعبية التي عبر فيها أهلها عن بغضهم و رفضهم الشديد للمستعمر منذ أن وطأت أقدامه أرض الجزائر. و هذا باعتراف الأوروبيين أنفسهم يقول الجنرال أوجين دوما « لم تحتل مدينة و لم تقم معركة و لم يجر حدث مهم، إلا و أنشده الشعراء الشعبيين»[3]. و يقول عبد الملك عن أشعارهم « فإذا أشعارهم كالآلة المصورة التي لا تنافق و لا تماري»[4]. فما عاشته الجزائر منذ الغزو الفرنسي بل و حتى في عصورها المختلفة كانت تجد صدى رائعا و تصويرا خاصا في الشعر الشعبي، الدي كان حتى سنة 1871 يعرض موضوعات تتحدث عن التزامات الحروب المحلية أو عن شجاعة هذا البطل أو ذاك أو صفات هذا الوالي الصالح أو ذاك، و لكن بعد سنة 1971 استحدثت موضوعات أخرى تعرض لنا صورا أخرى وتستقي من مصادر إلهام أخرى تحكي ولادة الشعور الوطني و القومي و الإحساس العميق بمأساة البلاد[5]. وعليه فالمتأمل في المقطوعة التالية التي كانت تغنى على وقع أقدام زينب التي كانت تحدث صدى، و هذا الصدى كأنه موسيقى[6]:

يا كهف زندل	يا كهف الطاهر
أنت أملنا	شعب الجزائر
نحن رجالك	زينب و الطاهر
بييكو ظلمنا	و الجن الماكر
و الدهر قهرنا	قائد جائر

(1) بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص233.
(2) عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص30.
(3) نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر، دار العلم للملايين، بيروت ،ط1، 1981.
(4) عبد الملك مرتاض، الثقافة، عدد 23 أكتوبر 1974، دور الأدب و الشعر في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر، ص97.
(5) جمال الدين خباري، الشعر الشعبي في الجزائر و علاقته بالموشحات و الارتجال، الثقافة، عدد 37، 1977، ص83.
(6) عبد الملك مرتاض، رواية صوت الكهف، ص148.

نال جزاءه و الذئب الغادر
زينب الثورة ذات الخناجر
هذا موعدنا ثورة الطاهر[1]

يجد معجمها اللغوي يتكون من كلمات (كهف زندل، شعب الجزائر، ببيكو، الجن الماكر، الثورة) تحكي و تلخص و تسجل أمرا قد لا يتمكن القارئ العادي من تبينه و الوقوف عليه ألا و هو موقف الشعب الجزائري من الاستعمار الفرنسي منذ أن وطأت أقدامهم أرض الجزائر، حيث لم يجد الجزائريون في ظل تلك الظروف القاسية التي فرضها الاستعمار الفرنسي ممثلا في المقطوعة بـ (ببيكو، الجن، القائد، صالح الذئب) سوى الالتفاف حول الوطنيين المخلصين الذين يدعون إلى الثورة ممثلين في المقطوعة بـ (الطاهر العفريت وزوجته زينب). فكان الكهف ملجأهم و مأواهم للتخطيط للثورة و الإطاحة ببيكو (رمز الاستعمار) تماما كما أوى الفتية في القصة القرآنية إلى الكهف ثائرين.

و بهذا كانت هذه المقطوعة أو الأهزوجة رغم بساطتها، و التكلف و الصنعة في نسج عباراتها قد حملت رموزا ذات قيمة تاريخية لا يمكن تجاهلها أثناء كتابة التاريخ، فهي تحمل و تسجل موقفا سياسيا و اجتماعيا صريحا، أما فنيا فقد ساهمت «في أداء بعض المعاني الرمزية التي تتحملها الشخصيات الرافدة لهذه الفكرة، الموحية على وجه أخص بالثورة التحريرية. كما أنها جاءت مسايرة لروح الحدث الروائي»[2].

-**وصف جوانب الحياة المختلفة التي يعيشها الناس في الريف**: انطلاقا من التسليم بأن الأغنية الشعبية قد انبثقت «من رحم المجتمع و من رحم المتناقضات بين المواطن و المستعمر، بين الظلم و الفقر، بين الحياة و التشريد، قد جعلها أغنية متميزة تعبر عنانفعالات و طموحات وأحاسيس و أوضاع مزرية»[3].

فمثلا هذه الأغنية:

يا عمي يا زندل فيك التين و الصندل
أنت خيرنا و عزنا أنت خبرنا و عيشنا

(1) المرجع السابق، ص148.
(2) ينظر: بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص242/241.
(3) عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، بحث لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008، ص 108.

هذا العيد عيدك فافرح معنا
هذا السعد سعدك فاضحك لنا
نحن أولادك و عزك عزنا
طال ليلنا و أنت نورنا
يا عمي زندل فيك التين و الصندل[1].

تعبر عن جانب من جوانب الحياة في البيئة الشعبية الريفية ،وهو انه رغم الجوع الدي ابتلى به ببييكو وجاكلين سكان الربوة العالية (رمز الجزائر) إلا أن هذا لم ينسهم عاداتهم و تقاليدهم التي صنعوها لأنفسهم علامة تميزهم كبقية الناس فوق هذه الأرض، فقد كانت لهم أعيادهم التي يحتفلون بها من أجل التنفيس عن أنفسهم من جهة و من أجل التذكر و التذكير من جهة ثانية، فوعدة زندل و إن كانت عيد للأطفال جميعا، عيد الشبع و الخير، فإنها تجديد للعهد الذي تعلموه في جبل زندل و هو رفض «أوامر الآخرين الذين اقتحموا عليهم من وراء البحر»[2].

كما سجلت الأغنية الشعبية أغاني ألعاب الأطفال و هي «التي يقوم الأطفال بتأليفها، و تتميز ببساطة الألفاظ في تركيبها ولغتها ومعناها القريب إلى فهم الأطفال لأن قابليتهم اللغوية المحدودة و نظرتهم إلى ما يحيط حولهم تختلف عن نظرة الكبار، و هي تحكي قصة أو حدث أو خرافة بشكل عفوي، و تتلاءم مع الحركات التي يقوم بها الأطفال»[3]. و على الرغم من بساطة هذه الأغاني فإنها وسيلة من وسائل الحفظ للكثير من الأساطير التي توارثها الناس عن بعضهم البعض فهذه الأهزوجة:

يا النو صبي صبي خليت أوليدنك في الغابة
يتضاربوا بالنشابة و يعيطوا يا بابا، بابا
يا النو صبي صبي و ما تصيبش علي
حتى يجي خو حمو و يغطيني بالزربية[4]

[1] عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص88.
[2] نفسه ، ص87.
[3] عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، ص74.
[4] عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص148.

تسجل وسيلة من الوسائل التي كان يلجأ إليها الأطفال في الربوة العالية في الساحة أو فناء البيوت وقت هطول المطر، وهي وسيلة تعكس بحق براءة هؤلاء الأفطال.

كما سجلت الأغنية الشعبية أغاني العمل التي كان يلجأ إليها العمال وقت الحصاد أو الزرع أو الطحن على الرحى أو في البناء قصد تخفيف عناء العمل و إبعاد الكآبة و الملل، كهذا اللحن الذي تغنى به سكان الربوة العالية أثناء حصادهم:

شعرها طويل طويل قمح بني وكيل[1]

وهذا الصنيع من عمال الربوة العالية (رمز للجزائر) ليس بدعا و إنما تقليد مورث جيل عن جيل «فقد عثر بعض الباحثين المنقبين على أحد نقوش أشور باينبال من القرن السابع قبل الميلاد و يذكر هذا النقش لأسرى من العرب كانوا دائمي الغناء و هم يعملون لأسريهم، وكان غناؤهم من الجمال بحيث أعجب الأشوريون به و كانوا يطلبون إلى الأسرى مواصلته وإعادته[2].

ومما لا شك فيه أن الأديب وهو يرصع نصه بهذه النصوص ،يكون قد اظاف أداة جديدة تسهم في بناء معمارية النص وتعمق مضامين الرواية ،وهذا ما يحقق لجمهوره لذة ومتعة ،مما يحقق التجاوب بين الأديب والجمهور وهو رأس العملية الإبداعية في الأساس

- التناص الأسطوري :

الوعي بالأسطورة على أنها كنز من كنوز المعرفة الإنسانية التي لا تقدر بثمن ، حيث بها « نكشف النقاب عن مرحلة بدائية من مراحل مسيرة هذا الفكر منذ بداياته المتواضعة حتى مساراته العليا»[3]،وأنها أولى العلامات « التي تدل على تطلعات الذكاء الإنساني وعطاءاته عبر العصور التاريخية وأولى محاولاته الفكرية في فهم الكون والكائنات والقوانين والمأثورات»[4] ،وأنها بنية لغوية ،أي نظام من أنظمة التواصل التي استعملها الإنسان أي رسالة بتعبير رومان جاكسون تتعدى وظيفتها * الابلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض خصائص المجتمع الذي تنتمي إليه ،تلك الأسطورة كأصل القانون ،والطوطم

---

[1] عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص 168.

[2] حسين ناصر، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، القاهرة، ط1، 1962، ص32.

[3] جيمس فريزر ، أساطير في أصل النار ترجمة يوسف شلب الشام ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق سورية، 1999 ، ص06

[4] بشير زهدي ، مقدمة في الميتولوجيا ، مجلة المعرفة ، العدد 197، عدد خاص، الأسطورة والفكر الأسطوري وزارة الثقافة والارشاد القومي سورية، 1978 ، ص19

والطبقات المسيطرة والمؤسسات الاجتماعية[1]، هو الذي دفع مجموعة من الدارسين إلى طرح تصورات في الساحة النقدية ، تحمل تقنيات أو خطوات إجرائية بوعي أو بدون وعي منهجي ، تهدف « إلى استقراء الظواهر الأسطرية داخل النصوص الإبداعية»[2]. وهذه التصورات وإن تفاوتت في القيمة ، واختلفت في الآليات المستعملة في الكشف عن الملامح الأسطورية في الأعمال الأدبية ، فإنها أثمرت منهجاً أطلق عليه النقد الأسطوري، لقد اشتغل عليه كثير من الدارسن مثل: أندري يولس andré jolles ونورتروت فراي notr throp frye وكارل يونغ carl jung .إلا أن بيار برونال pierre brunel في نظر الباحثين يعود له الفضل في سطوع هذا المنهج وبلورته في الساحة النقدية لأنه قدم «خطوات إجرائية عملية تسهل الطريق أمام الباحث في الأساطير ، حيث استطاع أن يكشف عن قوانين أو معايير ثلاثة : التجلي والمطاوعة والإشعاع»[3]، التي يراها باجو« المبادئ الأساسية التي تقود نحو قراءة موضوعاتيه ، وبالخصوص المطاوعة وعلاقاتها بالتحليل البنوي»[4] .

- التجلي :Emenrgence :

ويقصد به الحضور الأدبي والفني للأسطورة في النص الأدبي « يميز الخصائص الجوهرية أو العرضية للعنصر الأسطري ، وهذا يعني أن حضور العنصر الأسطري قد يكون تاما أي مفصلاً أو جزئياً»[5]، أي يقرأ من خلال الأنساق التي تدل عليه كالإشارات التاريخية أو ذكر أسماء بعض الأبطال وسماتهم ، أو بالأحرى هي تلك القرائن المبثوثة في مستوى التركيب داخل النص الروائي.

المطاوعة : Flexibilite:

وتتعلق بالكيفية التي يدمج بها المبدع النص الأسطوري داخل النص الأدبي والتي تتخد أشكالاً عديدة ، منها :

---

* يحدد بيار برونال pierre brunel وظائفه كما يلي :
1- الوظيفة التبلغية : أي أن الأسطورة تروي قصة ، فهي تحكي وتبلغ شيئا ما.
2- الوظيفة التفسيرية : حيث يرتبط منشأ الأسطورة بتفسيرها لظاهرة ما .
3- الوظيفة الاستكشافية: تحاول الأسطورة أن تميط اللثام عن حقائق الإنسان والإله، الطابع قداسي.
Pierre Brunel, dictionnaire des mythes littéraires, ed du roches, paris 1988 p 7 /15

(1) Northrop fuye, littérature et mythe, poétique n08, 1971. p. 489

(2) عبد الحليم منصوري،الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، ص22

(3) المرجع السابق، ص28

(4)Daniel henri pageux : la litterature génerale et comparée Armand colin editeur paris 1994 p 88, 89

(5) عبد الحليم منصور ، الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار ص29

- بتر العنصر الأسطوري عن سياقه الأصلي، وإدماجه في سياق جديد من خلال التصرف في أحد عناصره أو تبديلها بما يخدم رؤية المبدع الفكرية والجمالية.
- التصرف في أحد ملامح العنصر الأسطوري بالحذف أو الزيادة ، وكلما كان التصرف كبيرا كلما ازدات مطاوعة ذلك العنصر.
- تشويه العنصر الأسطوري أي قلب ذلك العنصر من خلال التوظيف العكسي كتشويه الأبطال الأسطورين[1].

الإشعاع : irradiatio :

يصير العنر الأسطوري مشعا في النص أي علامة بارزة ، « انطلاقا من موقعه النصي كأن يكون عنوانا ، أو فاتحة ، أو استهلالا أو اهداء أو فقرة على الغلاف ، أو لازمة تتكرر داخل النص ،أو جملة شديدة التكثيف أو مجرد إشارة تحيل على عنصر أسطوري»[2] ويبقى النص الأسطوري عنصراً مشعا في النص حتى وإن كان وجوده داخل النص باهتا.

*** تجليات الأسطورة في الروايات:**

يذهب يوسف وغليسي إلى أن عبد الملك مرتاض هو «رائد الرواية العجائبية في الجزائر، وأن "مريا متشظية " هي المدخل الحقيقي إلى الأدب العجائي ، بعد مناورات قليلة سابقة قام بها الطاهر وطار في " الحوات والقصر" وربما عبد الحميد بن هدوقة كذلك في " الجازية والدروايش".....»[3].

من أجل تأكيد أو نفي هذا المذهب ، نحاول أن نقترب من أعمال عبد الملك مرتاض متكئين على المعايير التي وضعها بيار برونال (pierre brunel) قصد الوقوف على تجليات الأسطورة فيها وهذا من خلال ما يمكن أن يحقق هذا القصد :

1- العناوين:

مايبدو من العناوين " نار ونور" و"دماء ودموع " ، " حيزية" ، " مرايا متشظية" و "وادي الظلام" ،" صوت الكهف" ....أن الأسطورة تشكل خميرة في أعماله الروائية لأنها تتقنع بملامح أسطورية قد «تسمح للمتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل

---

[1] عبد الحليم منصور ، الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار ، ص30
[2] نفسه، ص30
[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص266

المعروض »[1]. ففاتحة أعماله الروائية كتابة مثلا " دماء ودموع " يمارس لعبة تناصية منسوجة بدقة ، يصعب فرزها ، وتحديد ملامحها مع قصة قابيل وهابيل حيث قتل قابيل هابيلا وأسال دماءه ، تقول الأسطورة الشامية بأن الجبل (قاسيون بدمشق) فتح فاه لفظاعة مارأى من دماء تسيل على الصخرة التي قتل عليها هابيل فكانت " مغارة الدماء " وأخذ الجبل يبكي وتسيل دموعه حزنا [2]. فامتزجت الدماء بالدموع . فيبدو أنه استحضار لماض بعيد للتعبير عن ماض قريب بنفس المعنى ، فالدماء التي تخلد سيلانها الرواية فظيعة المنظر بين الخلائق ، زكية متقبلة عند الخالق ، والدموع أفضع لفرط سيلانها.

- و" صوت الكهف " يمارس هو الآخر لعبة تناصية ، لأنه يحيل المتلقي على فضاء متعدد تلعب فيه ثقافة المتلقي دوراً بارزاً . إذ لا يمكن تلمس الأسطورة إلا إذا اجهد المتلقي نفسه بحثا ، لكن المؤكد أن العنوان ينسحب إلى الأسطورة كما ينسحب إلى الخطاب الديني.

فهو لا محالة متعانق مع أسطورة الكهف لأفلاطون التي عرفت إنتشاراً واسعاً في اللاشعور الجماعي للإنسانية ، ويرجع ذلك إلى سهولة الرموز المستخدمة فيها ، بحيث كان كل مفكر يجد فيها مايريد ، وكانت الأسطورة ذاتها تقبل أشد التفسيرات تنوعاً ومرونة فقد كانت ترتبط في معظم الأحيان بمعنى الرفض . وتزدهر في كل وقت يصدم فيه الإنسان بعقبات لا يدري كيف يتغلب عليها، ويحس فيه باختلال التوازن بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي المحيط به [3] .

- و " حيزية" يشكل هذا الاسم في الرواية زينة ، لكنه يبخل على القارئ بالمعلومات اللازمة للحسم في دلالته ، وهذه سمة العنوان الناجح . حيث يتحرك بين التبليغ والامتناع بين الاظهار والحجب [4] .وبهذا يأخذ الاسم بعد رمزيا يستدعي معجما شعبيا للعثور عليه فهو مجهز بحمولة تراثية تعود بذاكرة القارئ إلى تاريخ التبس بالذاكرة الشعبية ، ويستدعي قصة وقصيدة [5] ، تعددت رواياتها ، واعتراها كثير من التحريف والتغيير ، حتى صارت

---

[1] جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، جانفي / مارس 1997 ، الكويت ، ص102

[2] Edamascus/ index. php! p= stories categ ory= places fielename =201005062220011http://ww.esyria.sy/

[3] صياد فاطمة : الوظيفة الرمزية للأسطورة في الوصول إلى الحقيقة (رمزية الكهف) مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية ، العدد 05: ، 2011 ، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف ، ص 78 ، 79

[4] خالد حسين، شؤون العلامات، ص51، 52

[5] ليديا وعد الله : التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع – عمان – الأردن ، ط1 ،2005 ، ص 74 ،75

تتردد على الألسنة أنثى كاملة الأوصاف ،تضاهي الشمس والقمر.....ذات بهاء أسطوري...[1]

- و " نار ونور" يشع من جنباته كذلك فضاء أسطوري ، حيث تبقى منابع النور وأصوله غامضة . يبقى سره كامنا في رؤى العرفين ، وسجين ألفاظهم المجازية والرمزية المغلقة ، فمنهم من يرى النور في عودة العناصر (الفكرية ، الروحية..) السابقة لعهد آدم والمغلولة في أعماق اللاوعي ، منذ أزمنة أسطورية (مرسيا أليياد) ومنهم من يصدر إدراك النور الأول عن عهد العلاقة الحميمة بين الجنين وأمه ، في غياهب والرحم العضوية....وفي الأسطورة الأورفية ، يبرز اسم « ايروس» (الحب) على لسان إلهة الليل بأنه « أول من جعل الأشياء تلمع» وكأن الضياء والنور والنساء والتوهج مقرونة ، منذ الأزل ، بالخير والنبل والسلام ، كما هي مقرونة بالمعرفة والقداسة.[2] .

- " وداي الظلام" مادام لا يحدد حيزاً جغرافيا أو طبيعيا له خصائص مرجعية ، فهو أقرب إلى الأسطورة من أي شيء آخر ، لأن الواد هو من الأماكن المفتوحة التي تكتسب وظيفتها من السياق التي ترد فيه ، فقد تومئ من بعيد إلى ماهو في عداد المقدس عند العرب من قبل الاسلام حين كانوا ينسبون الابداع في الشعر إلى وادي عبقر ، وهو عندهم موضع كثير للجن يلتقي فيه الشعراء بشياطينهم »[3]. أما الظلام فهو في تقاليد كثير من الشعوب رمز للشؤم لأن فيه تستحوذ الحيوانات الشريرة وشياطين الجحيم على الأجساد والنفوس[4]. وتربط هذه الدلالة بدلالة الواد كذلك.

2- القصص الأسطورية :

الأسطورة بأبعادها وأجوائها التي تميزها عن بقية الأنواع الأدبية والتي تتمحور غالبا حول الصراع بين الخير والشر والحياة والموت ، والقوى الخفية ، وغيرها من الملامح والأجواء لا نجدها حاضرة في أعمال عبد الملك مرتاض بطريقة تسجيلية وإنما نجدها مجسدة في الشخصيات الروائية التي تحمل رؤى أسطورية وفي القصص الاسطورية والاماكن المعبقة بالاجواء الاسطورية ، تطل علينا متغلغلة عبر بنية الروايات كأداة تعبيرية

---

(1) المصدر السابق، ص75

(2) أحمد ديب شعبو : في نقد الفكر الأسطوري والرمزي ، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس ، لبنان ، ط1 2006 ، ص221 ، 222

(3) أحمد الجوة: مشاكلة القصيدة لنصوص العقيدة في "وادي النمل " لجمال الصليعى ، مجلة سيميائيات ، جامعة وهران ، الجزائر عدد 02 2006 ، ص163

(4) ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث ، عبد الله البردوني نموذجا المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 2002، ص70

عن الواقع. أي أن الروائي وهو يتمثل بنيات نصية عديدة ، وعناصر تراثية مختلفة زمنيا وخطابيا ونوعيا ، يعيد لنا إنتاجها من جديد عن طريق مايمنحه إياها من دلالات وأبعاد تختلف عما تضمنته وعرفت به من قبل ، فيقدمها الروائي لنا بذلك كما لو كانت عناصر بنيوية تسهم في عملية بناء النص وتدعيم أركانه بصورة أخرى جديدة [1] . وهذه التقنية في استحضار القصص الأسطورية ، نجدها في مجمل روايات المرحلة الأخيرة والتي قبلها أحيانا في مسار عبد الملك مرتاض الروائي مما يدل على أن الرجل قد اتخذ هذه المادة دعامة أساسية في بناء الرواية تعزز فضاءها الحكائي ، وتكسبها حيوية ضاربة في امتدادها التراثي [2] .حيث هذا كما يظمن استمرار الأسطورة في «ضمير الجماعة حيا ما امتد الزمن وتعاقبت آلاف السنين »[3]. يظمن كذلك استمرار هذه الأعمال كمادة حاملة للتراث الإنساني يجب المحافظة عليها.

لكي يتضح هذا التعانق مع القصص الأسطورية نعمد في البداية إلى تحديد أهم المقاطع أو الوحدات الأسطورية في الروايات ثم نقف بعد ذلك على التقنية الفنية التي انتهجها في التعامل مع هذا التراث، أو مع هذه اللغة « الأسطورة لغة»[4]. داخل عالم من اللغة لأنه « من الممكن تصور رواية من غير أحداث ، ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة»[5] .

فبالنسبة للمقاطع أو الوحدات الأسطورية نجد روايات عبد الملك مرتاض تعج بها وهي تشكل ركيزة من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها المعنى العام ، ففي رواية الخنازير مثلا التي يراها النقاد من الروايات التي أثبت فيها عبد الملك مرتاض قدرته على التجريب نجده قد استعمل تقنية جد معقدة تمزج بين المنولوج الداخلي ، وتيار الوعي ، وتعدد الأصوات واستلهام الأساطير، واسترفاد التراث الشعبي ، والصور التوليدية المركبة والجمل القصيرة [6]. احتل فيها استلهام القصص الأسطورية والتراث بشكل عام الصدارة ، لأنه تكرر كثيراً في الرواية إلى درجة أن بعض المشاهد التي مشحونة بها يصعب ادراك أبعادها « مما يجعل منها ثرثرة عبثية لا معقولة »[7] أحياناً.

---

[1] سعيد سلام : التناص التراثي ، ص295
[2] ينظر يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص252 ، 268
[3] أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم ، فصول ، مجلد 01 عدد 03 ، 1981 ، ص117
[4] عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص29
[5] صلاح صالح : سرد الأخر ، الأنا والأخر عبر اللغة السردية ،ص46
[6] عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ص199 ، 200
[7] نفسه، ص205

فالمتأمل في هذا المقطع الذي جاء في أول صفحة من الرواية « أنت تغني معهم. طبيعي . مناضل . إنما لا تذهب إلى الحقول....ليس الأن....تترك التطوع..... بعد .... مهمة.....لآن . هناك في المخيم.. إنما العرق....يغرقك....تسبح في العرق....بمنديل تجففه ... ويعود ....تجففه....يعود العرق لاينقطع....ربما الحقيبة الحمراء...ثقيلة... بالية تصوت.. (وجط ! وجط ! وجط!..) حقيبتك تقرأ التاريخ...تحكي حياة الأمم.. مغامرات السندباد....كولومبوس...تحكي أي شيء»[1]. يجد الكاتب يقيم تقاطعا بين بطل الرواية (مناضل) وسندباد البحري ، وكرستوف كولومبوس . بطريقة تجعل المتلقي يقف حائراً أمام دلالات زرع وبث هذه الأسماء، وقد تواصل استحضار هذه الشخصية كثيرا في صفحات الرواية، كما نجد الكاتب في هذه المقطع الذي يحاور فيه البطل سريره « يوقد سراجه. شاحب ! إنما يبدو...نقطة نهاية ...ليست بعيدة...نحوها .. تدخل الخيمة. بطانيتك على السرير.. تغطيه . تستر فضائحه! «هو يسترني من فوق ..أنا أستره من تحت !» الآن سرير! تستلقي...إنما عيبه ..يصوت..يثرثر...يبالغ! « وجط! وجط ! وجط !..» تفهم لغته . كل شيء له لغته ! يحكي أي شيء ! يحادث الحقيبة يفاخرها! تسمعها..كان لأحد ملوك الأندلس. نامت عليه...تزوج عليه ألف ألف...من عهد الأسكندر كلهم سهر عليه...مع عروس ألف ليلة وليلة...شهد حوادثها قبل أن تكتب...تحكي ...رافق الحسن البصري إلى بلاد الواق واق..هناك في البحيرة المسحورة...»[2]. يستحضر حكايات ألف ليلة وليلة وبطلتها شهرزاد « السرير أصدق. أخبرك شهرزاد ابنة خنزير ؟ مستحيل ! لماذا الكذب؟ مناضلة يخنزرونها! »[3]. وجزر الواق واق التي كثر حولها الوصف الخيالي من جانب الرواة والبحارة وهواة الغريب والعجيب ، تحدث عنها القزويني في كتابه : أثار البلاد وأخبار العباد واصفا إياها بأنها في بحر الصين ، وتتصل بجزاير زانج ، والمسير إليها بالنجوم ، قالوا إنها ألف وستمائة جزيرة ، وإنما سميت بهذا الاسم لأن بها شجرة لها ثمرة على صورة النساء معلقات في الشجر من شعورها ، وإذا أدركت يسمع منها واق واق[4]. وذكرها كذلك

---

(1) عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص05

(2) نفسه ، ص27 ، 28

(3) نفسه ، ص46

(4) القزويني : زكريا بن محمد بن محمود ، أثار البلاد وأخبار العباد ، جوتنجن – سنة 1948 ، ص22/21
نقلا عن : خطرى عرابى ، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية ، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجاً ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، الجيزة مصر ، ط1 ، 2009 ، ص 56

الدواداري أبو علي أحمد بن عمر في كتابه كنز الدرر وجامع الغرر حيث قال : إن بهذا البحر الشرقي جزائر الواق واق ، وهي حمل شجر عظام معلقة بشعورها لها ثدي وفرج شبه فروج النساء لايزال يصحن واق واق فإن قطعت احداهن سقطت ميتة لا تنطق وقال : إن من جاوزهن وقع إلى ماهو أعظم خلقهن ، وأحسن أعجازا وبطونا وفروجا ووجوها ، فإن قطعت أقامت حية اليوم واليومين ، وهي أحسن ماتكون النساء وأطيب رائحة.....[1].

وهنا في هذا المقطع : « طعام الكبراء ، الطباخ يعرف.....ذكي ! علمه الكبير السابق. تخرج في مدرسته . بالنظرة يفهم....مبدأ الغراب....أبدا مبدؤه...الغراب الحكيم...منذ علم قابيل الخنزير...يردد أثناء كل صلاة...على قمم الأشجار»[2] .أتي بقابيل والغراب إشارة إلى قصة (الشر) أي قصة قابيل وهابيل التي وردت في القرآن الكريم، والتي لعب فيها الغراب دوراً هاماً ، كانت مجالاً لتعليقات طويلة من المفسرين [3] .وهذه القصة وإن لم يختلف المفسرون في ذكر جزئياتها كثيراً ، فإن الغراب في المعتقدات الشعبية ظهر في صور مختلفة. فأقدم الأساطير إنتشاراً تقول إن الغراب كان في وقت ما أبيض ثم تحول إلى اللون الأسود بسبب شقائه لقد كان ذلك عقوبة له عندما بعث به نوح فترك ماهو بسبيله ، وأكل من جيفة وجدها ، فحطت عليه اللعنة بتغيير ريشه إلى اللون الأسود[4] .

وتجتمع الأساطير على أنه منبئ بالعواصف، وكطائر شمسي ، وكرسول ،ومنبئ بالمستقبل ، وغير ذلك، بيد أن هذه الصور إذا أريد ترتيبها فإن أولها أنه طائر الموت[5] .

وفي هذا المقطع كذلك : « شهرزاد بدون أخ ! قتلته جرفه السين ! ...عظامه نبتت في العالية ! ...أنبتت شجرة الحرية الحمراء....الحرية الحقيقية ! هي؟ لا من ينقذها من مخالب الغولة الغولة تحبها...إنما لا تتردد في أكلها ! الجوع يذهب الحب ! أنت ؟ تقرأ كتاب قلبها»[6] .يستدعي كائنا خرافياً (الغولة) معروف في كل العالم الإسلامي من الهند إلى افريقيا ، لم تذكر المعاجم اللغوية شيئاً محددا عن حقيقته ، واضطربت في أمره إذ تجعله

---

[1] الداود ادري، أبو علي أحمد بن عمر: كنز الدرر وجامع الغرر ،ج1 ، تحقيق بيرد رانكه، القاهرة ، 1982، ص175 ، 176 نقلا عن : خطرى عرابى ، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية ، ص56

[2] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص199

[3] فوزي العنتيل ، الفلكلور ماهو ؟ دار المسيرة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1998 ، ص108

[4] نفسه ، ص109

[5] فوزي الغتيل : الفلكلور ماهو ؟ ص117

[6] عبد الملك مرتاض، الخنازير ، ص34

أحياناً نوعاً من الجن ، وتجعله حيوانا لا وجود له أحيانا أخرى ، لكن في وجدان الشعب موجود ، بل إنه مستقر على وجود وهيئته [1]. يكاد يكون المتن مثقلا به.

وفي صوت الكهف كذلك نجد البنية الأسطورية تنظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه جو اسطوري له كل عناصر الحكاية العجائبية[2]. حيث نجده يتخذ في هذه الرواية السحر والخرافة والمعتقدات الشعبية المستمدة من التراث الديني الذي تتخذه الرواية بطانة لأحداث قصصها أسطورية ،مثل قصص : الغول التي قهرها الإمام علي، ويونس مع الحوت وشعيب مع موسى ، ودعة مجنية سبعة ، وعزة ومعزوزة ، ولونجا ، حكاية حجة القط حكاية علي بابا ، واللصوص الأربعين....منطلقا في صنع حركية نص الرواية الداخلية ، مما أضفى عليها شيئا من المتعة والتشويق، وزادت المعتقدات الشعبية المستمدة من عوالم الجن والغيلان وأضرحة الأولياء والصالحين(سيدي عبد الرحمن السيار ، سيدي عيشون ، سيدي ميمون...في بنية النص الأسطورية.

والحال نفسه في " مرايا متشظية " حيث طعمها بطوفان عجائبي أغرق الرواية بما فيها من فضاء وزمان وشخصيات وأحداث ولغة ، في أجواء عدمية طافحة مليئة بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة[3] .من العلامات الأولى له في الرواية تلك الأوصاف التي ترددت في المتن (القصر العجيب ، السلالة العجيبة ، المرأة العجيبة البعير العجيب ، المرآة العجيبة ، الفتاة العجائبية ، العطر العجيب، النهر العجيب الزورق العجيب ، الكهف العجيب المكان العجيب ،الأحداث العجيبة.. أما القصص ذات الطابع الأسطوري والشخصيات الأسطورية التي وظفها فهي كثيرة قد سبق أن تحدثنا عن بعضها نذكر منها : جزر الواق واق ، كهف الظلمات ، قصر عالية بنت منصور ،عين وبار ،ألف ليلة وليلة ، حي بن يقظان جبل قاف ، الغوث.... ومن الشخصيات الأسطورية (العفريت ، جرجريس شمهروش شرشريس، الهدهاد

أما الزمن الغرائبي و العجائبي فقد فرض نفسه على الرواية منذ البداية « اسمعوا ياحضار، ياأصحاب الحلقة الأبرار ، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار. وما سمعته

---

[1] ينظر: خطرى عرابى، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية ، ص87 ،88

[2] حسن خمري ، فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف، ط1، 2002 ، ص185

[3] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص266

من الأشباح الكبار ، منذ غابر الأعصار ، اسمعوا وعوا ، وصلوا على النبي المختار»[1] مما مد النص بتلك الطاقة السحرية القائمة على هذا الشحن المؤسس لبنية لغوية تقودنا إلى حكاية من نوع خاص تقترب من عالم ألف ليلة وليلة[2] . ومن العبارات التي تصب في هذا داخل المتن : « كان في قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان »[3] و« قال الراوي»[4] و « جاء في بعض الروايات »[5] بالاضافة إلى أساليب أخرى مثل « لكن الأخبار اتفقت» و" تذهب بعض الأخبار غير الموثوقة" و " بلغنا عن طريق بعض السيدات". فهذه الأساليب تصبغ الحكي بزمن ألف ليلة وليلة ، أي تجعل زمنه تنعدم فيه الدلالة الزمنية الطبيعية المعروفة.

ولعل ماقدمناه كاف لتعزير ماذهب إليه يوسف وغليسي.

أما بخصوص التقنية ، فمن الواضح والجلي في أعمال عبد الملك مرتاض أنه لم يقع في أسر الأسطورة ، أي لم يلتزم بوقائعها وبناء شخصياتها ، وإنما أحدث تفاعلاً معها بحيل لغوية وفنية متنوعة زادت في إثراء لغته ، لأن «اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها . ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري والأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها»[6]. وغدت أعماله فسيفساء من ميثولوجيا الإنسانية.

فالمتأمل في المقاطع التالية :

- حقيقتك تقرأ التاريخ...تحكي حياة الأمم....مغامرات السندباد...(الخنازير ، ص05)
- رافق الحسن البصري إلى بلاد الواق واق...هناك في البحيرة المسحورة (الخنازير،ص28).
- مبدؤه الغراب الحكيم...منذ علم قابيل الخنزير....(الخنازير ، ص199).
- زفت لأمير من أبناء الملوك الكبار ، فكان جرجريس يعشقها لذلك اختطفها ليلة زفافها (مرايا متشظية ،ص67).

---

(1) عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص03
(2) محمد تحريشي : في القصة والرواية والمسرح ، ص66
(3) عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص05
(4) نفسه ، ص67 . 87 . 95 . 96 . 109
(5) نفسه ، ص 115 ، 135
(6) رجاء عيد ، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي (الحديث) منشأة المعارف ، الأسكندرية ، مصر ، 1985 ، ص295

- لا أعرف من أين جئت تحديداً ، لا أذكر أنا شخصياً شيئا عن عائلتي أرضعتني ظبية في إحدى غياض جبل قاف بعدما توفيت أمي ليلة ميلادي (مرايا متشظية ، ص69).

- ذهبت به الباخرة السوداء ، المتقادمة ذات الدخان الكثيف ، ذهبت به نحو الشمال ياولدي ولفه الظلام ياولدي ، وأغرقه الموج ياولدي ، وأكله الحوت ياولدي الأم حلومة زعمت أنه سيرجع ياولدي ، سيرجع لأن الحوتة التي التقمته إنما هي حوتة يونس ياولدي (الكهف ص20) .

- كان يسير على البحر ماشيا دون ان تبتل قدماه.عكازه الان في جبل قاف (صوت الكهف ص55).

- وتفتحينهما على عقد من الماس النادر ، جميل إلى حد الخرافة ، جمال الأساطير ، ولا ألف ليلة وليلة ...(صوت الكهف ، ص58).

- لو تذهبين إلى الغدير فتبكي حتى ينطق، فتخبريه...وتذكرين حكاية « ودعة مجلية سبعة،....حين مسخة زنجية ، استعبدت فأصبحت راعية للمواشي ، رفضت الزنوجة ليس عنصرية ، ولكن من باب أنها في الأصل كانت بيضاء البشرة...سرق منها اللون كما سرقة منها الكرامة ! ....ودعة التي كانت تبكي حتى تبكي معها المواشي وتحن لها....أنت من يبكي معك يازينب ؟ (صوت الكهف ، ص71).

- أنت التي تضاحكه، تحنو عليه أنت التي تحكي له كل يوم حكاية، أنت التي تلتقي إليه بأحجية، قبل أن ينام، اليوم ستحكين له حكاية عزة ومعزوزة.

كان في قديم الزمان، عندما كان الذئب صديقا للنعاج ، لا يفترسها ، كان يأكل التين فقط وما عزة لها بنتان : عزة ومعزوزة ، كل يوم كانت تذهب نحو الغابة، المرعى الخصيب ، تكدح من أجلها . تعود محملة باللبن والعلك والحطب كل مساء. أم رتهما بأن تغلقا الباب إذا خرجت، لا تفتحانه إلا حين تسمعانها تردد كلماتها المألوفة.

عزة ومعزوة افتحا الباب يابنتي جئت بالحليب في ضريعتي ، والعلك في ضريستي والحطب على قريتي.....

سمع الذئب الخبيث كلماتها . حفظها . أتقن تقليد صوتها . برع في لحنها، ذهب يوما يحاول . طلب إلى عزة ومعزوزة فتح الباب. ألح عليهما. هددهما أدركتا أن الصوت ليس

صوت أمهما. رفضنا أن تفتحا في تلك اللحظة عادة الماعزة من عملها اليومي طاردت الذئب المعتدي ، نطحته بقرنيها الطويلين الحادين ، فر هاربا على وجهه ولم يعد إليهما.
حكاية جميلة ياأمي ، واحدة أخرى ! (صوت الكهف ص81).

يجد هذه المناصات (السندباد ، بلاد الواق واق ، الغراب ، قابيل ، جرجريس ، جبل قاف ، حوتة يونس ، ألف ليلة وليلة ، ودعة مجلية سبعة ، عزة ومعزوزة) تتداخل مع النص إلى درجة يصعب فيها أحياناً التمييز بين النص والمتفاعل النصى ، ماعدا المقطع الأخير الذي أوقف فيه الكاتب الخطاب المسرود ، وعرض قصة عزة ومعزوزة كاملة ، ولعل هذا بسبب قصرها الذي لا يؤثر في الخطاب المسرود في حين هذه « الكلمات علامات على نصوص أخرى ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة»[1]. ولذا من المؤكد أن هذا التداخل النصي ليس أمراً عابراً قام به الكاتب دونما قصد وإنما هو « خلق ومعرفة في آن واحد»[2]. يفرض عليه منظوراً تأويليا لأن « كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظوراً تأويليا لايكون في الغالب هو المسؤول عنه لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر, وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر وحتى إن تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة لأن هذا سيكون مجرد إعادة انتاج للخطاب الأول »[3]. أي أن التناص الذي لا يضفي على النص « شيئا من المعنى والدلالة مع المحافظة على سياق النص يصبح مجرد حشو واستطراد لا قيمة له والاستغناء عنه أجدى من إثبات ذكره »[4]. فمثلا كلمتي " مقيدش والغولة" في هذا السياق :

- اسمع!.....ولد الحركي عملها !
- فعل مقيدش بالغولة ! عملها في قبل ما نعملها فيه

اوردها الكاتب كمناص سردي وهو يقصد بهما قصة مقيدش والغولة التراثية ،ولكن من دون أن يذكر تفاصيل القصة ، وهذا قصد ترك القارئ يقرأ علاقة المناص بالنص في هذا المقام و « بهذا يكون قد أضاف إلى روايته بعداً دلاليا ضمن التفاعل الجديد ، بين النص

---

(1) مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 193 ، يناير 1995 ، ص78
(2) سعيد الوكيل ، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1998 ،ص95
(3) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، محمد عبد المطلب ، القاهرة ، د. ت ، ص125
نقلا عن : سعيد الوكيل ، تحليل النص السردي ، دراسات أدبية ص97
(4) عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص75

ومتناصة »[1]. وكذلك " ودعة مجنية سبعة " التي أوردها الكاتب مندمجة في السرد كأنها منه قصد « إقامة التماثل بين الماضي والحاضر مع شيء من التحويل في مضمون القصة التراثية ، حيث إن العقد والطاهر هما اللذان يشاركان زينب بكاءها وحزنها ، وليست المواشي والأشجار والأطيار كما جاء في القصة التراثية.

قد عمقت البعد الدرامي للشخصية وطورت مواقفها . وبالتالي أكسب هذا التفاعل الرواية جمالية تعبيرية» [2] .

وكذا التقاطع مع قصة ألف ليلة وليلة ، وحي بن يقظان في مرايا متشظية كان استثمارا فنيا ولم يكن استثمارا تسجيليا ، حيث أوردها في السرد وكأنها منه مما يجعل القارئ يشعر بالاندهاش والعجائبية وهذا من شأنه أن يمد النص بأبعاد فنية وحمولة دلالية متميزة كما يسمح للحدث الروائي بالتطور والنمو ، خاصة لما حملت الشخصية هذا البعد الأسطوري[3].

3- المكان :

أسطرة المكان في بعض أعمال عبد الملك مرتاض ، كصوت الكهف ، ووادي الظلام تبدأ من العنوان ، لأنه « يتأسس وفق بنية متشظية ، بنية متحولة ، مفتوحة ، رهينة القراءة وتحولاتها ، وقابلة للتأويل المتعدد »[4] . فالكهف ككائن نصي « يمارس الإحالة الكاذبة على العالم الجغرافي (المرجع) لكونه يتوفر على إشارات وعلامات جغرافية وطبوغرافية توهم بواقعية المكان الذي تجري فيه الأحداث »[5]. وهذا ما يمكن أن يتلمسه القارئ لدى كتاب الرواية الجديدة ، هذا ناهيك عن المتن الذي اخذت فيه الربوة العالية –مكان مسرح الاحداث- أبعادا أسطورية توميء بالطرد البشري ، ولا تشجع على الإقامة فيها [6]. بسبب الأوصاف التي خلعها الروائي عليها والتي لا تنطبق إلا على أماكن الأسطورة « والصوت الخافت الذي يصك مسمعك ، يزدجيك نحو الربوة العالية ، بقية من أشجار برية تغشاها أشجار . أشجار شوكية عقيمة . لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها . على قمة الربوة العالية التي

---

[1] سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص142

[2] ينظر: سعيد سلام التناص التراثي ، ص 292 ، 293

[3] محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ، ص 54 ، 55

[4] خالد حسين ، شؤون العلامات ، ص160

[5] نفسه، ص160

[6] ينظر : سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص272 . وحسين خمري ، فضاء المتخيل ، ص180

تشبه رأس الكلب...تعوى الذئاب .والذئاب التي تتعاوى كل ليلة »[1] .« يكتنفها الضباب نهارا تهاجمها الذئاب ليلاً» [2]. ظلامها دامس سواد في سواد. إذا مددت يدك لن تراها.

و " وادي الظلام " رسالة مشفرة هو الآخر ، تبطن المكان ، ولكن أي مكان ؟ فهو بالرغم من توفره على علامات جغرافية وطبوغرافية ، وهو معروف لدى عامة الناس إلا أنه يبقى مجملاً قابلا لتأويلات عدة من طرف المتلقي ، كونه إن صح التعبير مصاغ من رموز إشارية ، يتطلب تأويلها قراءة العلاقة التي أقامها الكاتب بين الزمان " الظلام " والمكان" الكهف" وهي التي أشرنا لها في دراسة العنوان.

وإذا أردنا أن تتبع الوادي في المتن من أجل الوقوف على دلالته نجده قد ذكره الكاتب بعدد ملفت للانتباه ، يقارب الستين مرة، مؤمنا جميع النواحي في الجلولية .

فمن الناحية الاجتماعية هو الذي أمن أهل الجلولية من العطش والجوع ، حيث كانوا يعتمدون على مياهه في الشرب وفي سقي مزروعاتهم مما جعلهم يعيشون حياة كريمة رغدة« وكان أهل هذه القبيلة العظيمة يطعمون من ثمار وادي الظلام ويشربون وأنعامهم من مياهه»[3]. أما من الناحية الاقتصادية ، فإن بفضل مياه الوادي صارت الجلولية دولة فلاحية مزدهرة « تنتج كميات هائلة من القمح والشعير والصوف والجلود....وتزخر بأنواع الحيوانات المختلفة مثل الأبقار والأغنام والماعز والبغال»[4] . و « مكتفية بمواردها الطبيعية لا تحتاج إلى أي شيء من غيرها بل هي التي كانت تبيع ما كان يزيد عن حاجتها الغذائية والصناعية والحيوانية إلى القبائل الأخرى»[5] .

أما الناحية السياسية فقد أصبح الجلوليون أحرارا في جميع شؤونهم وقد كسبوا هذه الحرية من استقلالهم اقتصاديا الذي ما كان ليتحقق لولا الوادي الذي استقروا بجانبه وكونوا دولة عظيمة الجيش فيها علامة « كانت القبيلة عظيمة لا يأتي على تعدادها الحصر ، وكانت قبيل الجلولية لكثرة عددها ، تستطيع أن تجند خمسين ألف مقاتل في يوم واحد إذا أحست خطرا داهما من إحدى القبائل المعادية لها»[6].

---

[1] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص09

[2] نفسه ، ص29

[3] عبد الملك مرتاض،وادي الظلام: ص19.

[4] محمد العربي الزبير : التجارة الخارجية للشرق الجزائري ، في الفترة مابين 1792 ، 1830 ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، ط2 1984 ، ص57

[5] عبد الملك مرتاض،وادي الظلام : ص23.

[6] نفسه : ص23

ولعل هذه الخيرات التي كانت تنعم بها الجلولية هي التي أسالت لعاب الدول الاستعمارية من أجل الاستيلاء على خيرات الجلولية « وكان شيئان اثنان يسببان المتاعب ويجلبان الحسد للجلوليين : الوادي بما فيه من مياه وغابات مدهشة من الأشجار المثمرة والمراعي الخصبة والممتدة على السهول الشاسعة الأطراف على الضفة الغربية لوادي الظلام الذي هو هبة الله للقبيلة....فكانت القبائل المجاورة والبعيدة لا تزال تطمع في الاستيلاء على الوادي والسهل معا لولا قوة الجلوليين »[1] .

وهكذا نجد الوادي ينهض بجليل الرموز والإيحاءات فهو رمز للقوة والتقدم والحرية والكرامة، مثلما تنهض الأماكن في الأسطورة، في حين نجد بقية الأمكنة في الرواية وإن كانت تبدو وهمية للقارئ بحكم عدم تحديد جغرافيتها قابلة للتحديد وهذا من خلال الأوصاف التي قدمها لها في الرواية.

- التناص الإيديولوجي :

مادام هدفنا في هذا المقام هو رصد التمظهرات الإيديولوجية المختلفة في النصوص الروائية لعبد الملك مرتاض ، فإنه لن ننشغل بالمفاهيم والتصورات المتنوعة التي قدمت حول هذا المصطلح ، ولكن لا بأس من عرض أهم الأفكار التي قدمها عبد الله العروي في كتابه : مفهوم" الايديولوجيا" وكذلك ما قدمه فيليب هامون في كتابه " النص والايدولوجيا" لأننا نرى هذه الأفكار تتماشى والهدف من هذه الدراسة :

- **مفهوم الايديولوجيا عند عبد الله العروي:**

يراها مفهوم مشكل ، غير بريء ، يحمل في طياته إختيارت فكرية يجب الوعي بها لكي لا يتناقض صريح الكلام مع مدلوله الضمني»[2] ، عربها " بالأدلوجة"[3] ،وعرفها بأنها « منظومة كلامية سجالية تحاول رغبة ما أن تحقق بواسطتها قيمة ما باستعمال السلطة داخل مجتمع معين»[4]، أي هي تلك « الأفكار والآراء والمعتقدات...التي يبثها النص

---

[1] عبد الملك مرتاض،وادي الظلام: ص12

[2] عبد الله العروي ، مفهوم الايديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، ط5 ، الدار البيضاء 1993، ص127

[3] المصدر نفسه ، ص09

[4] المصدر نفسه ص13

الروائي كذات هي بقدر ماتكون مستقلة ، فإنها مخلوقة من خالق معين هو مبدع النص»[1] .

يرى استعمالها « مرتبط بمجال وبعلة وبوظيفة ويقود حتما إلى نظرية ويخلق نوعاً من التفكير»[2] ،كما هو مبين في الجدول:

أدلوجة	التفكير	المضمون	الوظيفة	المرجع	المجال	النظري
قناع	وهي	المجتمع	الانجاز	المصلحة	المناظرة	النسبية
رؤية كونية	نسبي	الكون	الإدراك	التاريخ	اجتماعات الثقافة	التاريخية
معرفة	آني	الحق	تظاهرة الكون	الجدل	نظرية المعرفة والكائن	الجدلية

(3)

وهذا يجعلنا أمام ثلاثة أنواع للايديولوجيا هي :

1- **الايديولوجيا كقناع :** ومجالها المناظرة السياسية ، وهي عبارة عن أفكار« تتضمن تقريرات وأحكاماً حول المجتمع ، تنبع عن مصلحة وتهدف إلى إنجاز عمل معين، وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم»[4]، لكن هذا لا يعني « التدليس والكذب الواعي» بقدر ماهو للفرد أفقه الذهني ، والمنظار الذي يرى به ذاته ومجتمعه والكون كله، مما يمكنه من تركيب أفكاره في صور متنوعة قصد تحقيق مصالحة قليلة أو كثيرة ، لكن دون القفز فوق حدودها[5].

2- **الايديولوجيا كرؤية كونية :** وهي أفكار كذلك « تتضمن مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون ، تستعمل في اجتماعات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن»[6]، أي هي

(1) نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد، ص217
(2)نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد ، ص12
(3) عبد الله العروي ، مفهوم الايديولوجيا ، ص12
(4) نفسه ، ص13
(5) نفسه ، ص53
(6) نفسه ، ص13

أفكار تعمل العقل في نظرتها إلى الواقع ، مما يجعلها منظومة فكرية تحمل رؤية حقيقية للواقع ، جديرة بالإتباع.

1- **الايديولوجيا كمعرفة الظواهر** : هي نمط فكري واع كذلك « مجاله نظرية المعرفة ونظرية الكائن»[1] ، وهذا يقود حتما إلى تبني منهجية عملية في تحيل « الظواهر الآنية والجزئية»[2] ، حتى يحقق غايته المتمثلة في تخليص الفكر من الأوهام والذاتية – فمثلا الاقتصاد الذي كان محل صراع سياسي كبير خلال القرن الثامايديولوجية الطبقات المالكة والحاكمة أصبح علماً وقانونا مرتبطا بالحركة الاجتماعية[3] .

- **مفهوم الايديولوجيا عند فيليب هامون** :

يذهب أحد الدارسين إلى أن مداخلة جيرار جنيت حول التفاعل النصي حتى وإن استكشفت العلائق التي بمقتضاها يتم تشرب نص لنص آخر ، وحددت مستويات هذا التفاعل وحدوده وأشكاله ، فإنها لم تستطع أن تخرج بالتفاعل النصي من دائرة النصوص الأدبية، لأن الرواية لا تستثمر فقط ولا تمتح من التراث النصي الأدبي وحسب وإنما تستدمج خطابات متعددة ومختلفة في مرجعياتها ،سياسية- اجتماعية - علمية [4]، في حين نجد فيليب هامون في كتابه " النص و الايديولوجيا" يذهب بالتفكير في التناص في اتجاه حدوده القصوى ، تترصد جوهره، وتتبع وظائفه المعرفية والقيمية.

ضبابية مفهوم الايديولوجيا ، وغياب نظرية متماسكة قمينة بتحليل النصوص ووصفها وإبراز مظاهر الايديولوجيا ، وآليات اشتغالها ، جعلت فيليب هامون يرى عملية البحث في العلاقة بين النص والايديولوجيا معاصرة محفوفة بالمعاصرة ، ودفعته إلى استبدال مفهومها بالأثر الايديولوجي[5] **Effet idéologique .**

- لقد حدد فيليب هامون ما يجب مراعاته من أجل الإمساك بالمعايير الأسلوبية التي بمقتضاها ينهض الأثر الإيديولوجي في النص وهي :

---

(1) عبد الله العروي ، مفهوم الايديولوجيا ، ص13

(2) نفسه ، ص13

(3) سليم بركان ، النسق الايديولوجي وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستر ، إشراف عبد الحميد بورايو 2004/2003 ، ص21

(4) إدريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ص121

(5) ينظر المصدر نفسه، ص121

- دراسة الإيديولوجيا في النص أو في علاقتها بالنص اعتماداً على تصور أساسه الأثر الإيديولوجي أثر مؤثر Effet affect يدمجه النص ويبنيه ويهدمه هو نفسه.
- مراعاة البعد التواردي والترابطي للأثر الإيديولوجي.
- عدم حصر التحليل للعلاقة بين النص والايديولوجيا في متن أو في أنواع محددة من النصوص سلفا حسب مرجعياتها وموضوعاتها وشروطها التاريخية[1] . عدم جعل التحليل منصبا على مستوى واحد من مستويات، النص، كأن نعتبر مثلا المستوى المعجمي هو الحامل للمعنى.

اعتماداً على هذه الأفكار المحددة ، سنحاول قدر المستطاع تجلية الأنساق الإيديولوجية في النصوص الروائية لعبد الملك مرتاض.

بدءا نتساءل : لماذا تأخرت الرواية السياسية في الوطن العربي ، أو بالأحرى لماذا يلجأ كتابنا إلى التلميح في حديثهم عن أمور سياسية ؟

الإجابة بسيطة ، يعرفها العام والخاص ، الجنس ، الدين ، السياسة ، من التابوهات التي لا يجوز مقاربتها ، ولذا نجد الكاتب الروائي يحسب ألف حساب قبل أن ينطق ببنت شفة فيها نقداً للنظام السياسي القائم في بلده ، ولعل هذا مرده إلى معرفة عاقبة الإقدام على هذا فلا شك أنهم يعرفون أن طرفة بن العبد قتل بسبب بيت من الشعر قاله ولم يعجب النعمان وصالح بن عبد القدوس أمر المأمون بأن يستل الجلاوذة لسانه لقصيدة مدح لم يقلها فيه هو والكميت بن زيد قتله الجند لمدحه آل البيت ، أعشى همدان قتله الحاج بن يوسف لموقف ورأي خالفه فيه ،والمتنبي قتل لبيت قاله ،وعبد الرحمن الكواكبي قتل بسبب رأيه في الاستبداد [2] ، والكل يعرف ماذا فعل بأصحاب الرأي من مفكرين في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة بسبب كلمة الحق التي قالوها.

لعل هذا هو الذي جعل بعضهم ، يلتف ، يداور ، ويناور ، من أجل قول شيء يخدش به السياسة القائمة في الوطن العربي .ومن أمثلة الأقلام في الوطن العربي التي لجأت إلى الرمز في الحديث عن النظم والأوضاع السياسية ، نجيب محفوظ في روايته " القاهرة 45" هاني الراهب في روايته "المهزمون" ، عبد الرحمن منيف في روايته "مرزوق" و" شرق

[1] إدريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ، ص 122
[2] ينظر : عبد الكريم ناصيف : الرواية والسياسة ،مجلة الموقف الأدبي المؤسس ، العربية السورية ، سورية ، العدد416 ،،2005،ص15 .16

المتوسط" ، عبد الرحمن الربيعي من العراق اليأس خوري من لبنان ، رشيد بوجدرة ويسني الأعرج من الجزائر ، ويعد كل من : غسان كنفاني ومؤنس الرزاز وغازي القصبي من الأقلام التي خاضت في قضايا سياسية بشيء من الجرأة [1] .

وبالعودة إلى الرواية الجزائرية في هذا النوع من الكتابات نجدها قد حاولت منذ نشأتها تكسير الصوت المنفرد الذي طغى على الرواية الكلاسيكية ، هذا الصوت الذي بدأ في الخفوت والاختفاء بعد نداءات كثيرة احتج فيها الروائيون والنقاد على هذه التقنية التي تحدد حرية الشخصية من جهة ، وتمارس نوعاً من الإرهاب على القارئ يجعله يتقبل قيمة أخلاقية أو فكرية أو إيديولوجية دون إعطائه فرصة للتقييم والاختيار من جهة اخرى ، وهو ماجعل بعض الروائيين يلجؤن إلى الاختفاء خلف شخصيات روائية مختلفة دون التمييز إلى واحدة بعينها بشكل واضح ومفضوح ، ولو أن هذا لايمنع وجود مايسمى بالكاتب الضمني أو الذات الثانية للكتاب [2]

ومن الأعمال الجزائرية التي تجلت فيها بعض ملامح التكسير للصوت المنفرد نذكر رواية ريح الجنوب ونهاية الأمس ، وبان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة ، واللاز والعشق والحوت في زمن الحراشي للطاهر وطار وفي رواية الزلزال كذلك ، وطيور في الظهيرة والبزاة لمزراق بقطاش ، والتفكك لرشيد بوجدرة ، ونوار اللوز لوانسي الأعرج.

فهل في أعمال عبد الملك مرتاض نلمس هذا التكسير ؟ وإن كان موجوداً فكيف يتجلى؟ .

ومن يقرأ أعمال عبد الملك مرتاض قراءة متأنية وبأمانة علمية للتاريخ يكتبها ، يجد الرجل ثائرا غاضبا يريد الخلاص ، لا لنفسه بل للجزائر التي شكل تاريخها وخاصة ثورتها التحريرية مرجعية الرجل ومصدر إلهامه من هذا الصوت المنفرد الذي وقف حجر عثرة أمام رقي الجزائر و تقدمها في جميع المجالات ، ويجد الرجل لايمجد إلا من هو أولى بالتمجيد «إلى من حطموا عن أعناقنا الأغلال ، إلى من كسروا من أرجلنا الأكبال إلى من اجتثوا شجرة الاستعمار المشؤومة من الجزائر ، إلى شهدائنا الأبرار الأخيار أقدم هذه

---

[1] ينظر: عبد الكريم ناصيف : الرواية والسياسة ، ص16 ، 17

[2] مصطفى عبد الشافي الشورى ، بناء الرواية العربية الجزائرية (1970 ، 1985) بحث مقدم لنيل درجة الماجستر في الأدب ، جامعة عين شمس القاهرة مصر، 1991 ، ص 253

الأسطر...»[1] . ويجد الرجل قد حاول التعبير بصدق عن سنوات الجمر التي عاشها الشعب الجزائري في سبيل بناء وطن تسوده العدالة والمساواة. كما كتب بشجاعة عن فترة مابعد الاستقلال كاشفا السلبيات التي سادتها والتي كسرت طموح الشهداء والجزائريين الأخيار كما نجد أحداث العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر من بداية التسعينات حاضرة في كتاباته.

وقد تم ذلك بروح نقدية عنيفة قبل أن توجد في بلاد عربية أخرى ومعنى هذا أن الرواية العربية الجزائرية شديدة المحلية ، واضحة الوطنية ، مرتبطة أقوى الارتباط بهموم الإنسان الجزائري ، وأشواقه المقدسة[2].

قد يجد القارئ عبد الملك مرتاض في أول أعماله الروائية كتابة "دماء ودموع" مهادنا، ليس ضد التوجه السياسي في الجزائر بعد الاستقلال وهو "الاشتراكية " ،وهذا من خلال رفضه لكل من الرأسمالية والشيوعية على لسان أحمد أبو طالب والحوار الذي دار بينه وبين سوزان أذل على ذلك :

- من سينقذ العالم من هذا الظلم الاجتماعي ، ومن هذه الأنظمة المستبدة المتهرئة ؟ تساءلت سوزان .

- لا أدري أجبتها في ذهول.

- أما الرأسمالية فقد جاوزتها الأحداث ، وأصبحت عاجزة عن حل مشاكل مجتمعنا ، إلى مافيها من فساد وانحلال ، إنها نظام يستغل الأفراد ، ويستخف بالقيم ، ولا يعرف إلا جمع المال ولو بالتسلط وارتكاب الظلم ضد العمال.

- فماذا ذا اذن ، ترين؟

- لا أرى إلا الشيوعية منقذة للإنسان !

- أما أنا فلا أرى ذلك.

- أفأنت ، إذن ارجعي ؟

- إن التقدمية ليست الشيوعية في كل الأحوال ، ياسوزان .

- لم أفهم .

---

[1] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع (الاهداء)

[2] عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية رؤية الواقع ، ص07

- إنني أرى طريقا تقدميا آخر ، يعول على قيم جديدة ، ينال الفرد من خلالها حقه الطبيعي فلا يستغل ولا يذل.

- فهو إذن طريق ثالث ، لا إلى الشيوعية ولا إلى الرأسمالية...

- ربما ، لأني أرى النظامين الغربيين معا ، فشلا فلم يقدما إلى الإنسانية كبير شيئ [1].

وهذا أمر لا يعبه النقاد ، لأنه « ليس من الضروري أن يقف الروائي على طول الخط ضد السلطة فقد تكون الرواية مؤيدة للسلطة رامزة لها ، والأدب ليست غايته المعارضة بل هو وسيلة تنويرية وتثقيفية . إلا أن هذه الروايات التي تقف بجوار السلطة لا نجدها إلا في أوقات الحرج التي يمر بها الوطن ، مثل أوقات الحرب والنكبات التي ليس للسلطة ولسوء إدارتها يد في جلبها»[2]. ولعل الفترة الحرجة التي كانت تعيشها الجزائر بعد الاستقلال – بنية تحتية محطة ، ألاف الأرامل ، ألاف اليتامى ، جهل ، أمية.....- هي التي دفعت الكاتب إلى عدم الدخول في صراع مع النظام ، لأن مثل هذه الأفكار المعادية أنذاك لربما تزيد في تعميق جراح الجزائر. فجاء بشخصياته وهي الحاملة للأفكار في هذه الرواية مقمعة عاجزة تقف موقف اللالثقة مع النفس ولا يستطيعون أن يتعاملون مع الواقع والناس الآخرين ، وسيلتهم للتعبير عن ضعفهم هو البكاء الذي يتكرر في مالا يقل عن عشرين مرة [3] .

ولكن هذا ليس معناه أن عبد الملك مرتاض كان مع النظام على طول الخط فما قدمه في رواية نار ونور رغم أنها ثورية يشي بالتغيير في المواقف والأفكار ، فقد قدم أفكاراً تخص الثورة من قريب أو بعيد ، فاختيار حي سيدي الهواري بوهران مكان لوقوع الأحداث وتحرك الشخصيات ، واختيار البطل لروايته من الجيل الجديد المتعلم واختيار أبطال روايته من الطبقة المثقفة أو مجموع الشعب ، ماهي إلا رسائل سياسية دسها الكاتب في المتن الروائي نقرأ منها تعاطف الكاتب مع الطبقة الشعبية الأصلية الكادحة التي همشت بعد الاستقلال رغم الدور الفعال الذي لعبته في تحرير الوطن كما نقرأ منها تكسير فكرة الجهوية في الثورة ، فأرض الجزائر من شمالها إلى جنوبها من شرقها إلى غربها كانت نارا على فرنسا.

---

[1] عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص181

[2] علاء الدين سعد جاويش: الاتجاه السياسي في الرواية ، مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، مصر ، 2001 ، ص72

[3] ينظر: وا سيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص270

ونقرأ منها أيضا دحض الأفكار التي ربطت الثورة بأشخاص معينين فهي ثورة الشعب بجميع طبقاته وفئاته.

أما رواية الخنازير التي يراها النقاد بداية التحول وفاتحة التجريب في مسار عبد الملك مرتاض الروائي ، فإن التحول لم يمس البناء المعماري للرواية فقط ، وإنما مس كذلك الأفكار ، فالرجل أظهر وأفصح عن أفكار جريئة قل مثلها في ذلك الوقت الذي ليس من السهل فيه أن يكتب الروائي عن مظاهر الظلم والفساد في ظل نظام الدولة القائم.

أول ما يستوقفنا في هذا العمل هو العنوان " الخنازير" الذي تشع سيميائيته في كونه مجسدا في كلمة تدفع القارئ والناقد إلى تتبع دلالته مستثمراً ماتيسر من منجزات التأويل»[1]. لكن بجرد أن يتخطى القارئ الصفحات الأولى من الرواية ، لن يصعب عليه إدراك القصد من هذا العنوان الذي يتردد كثيراً عبر صفحات الرواية ، فهو يعني به كل هؤلاء البيروقراطيين والانتهازيين والاستغلاليين والخونة من مديري مصالح وغيرهم ، أي هؤلاء الذين لا يكفون عن امتصاص دم البساطاء والفقراء في كل فرصة تتاح لهم [2] .

وبهذا يؤدي العنوان وظيفة ايديولوجية وهي وظيفة تفتح شهية والتأويل ، والقراءة للإسقاط على المجتمع والمرجع واستنتاج التفاعلات الموجودة [3].

لقد حاول عبد الملك مرتاض رصد العلة الحقيقية لتردي الأوضاع في جزائر ما بعد الاستقلال من خلال هذه الرواية التي تدور أحداثها في فضاء ريفي ، وهو مخيم يؤي أبناء الشهداء ، وأبناء الحركة على السواء ، يظل ذلك المخيم الذي ماهو إلا رمز إلى الجزائر عرضة للنهب والاستغلال والتخريب باسم الماضي النضالي تارة وبالفعل الانتهازي تارة أخرى [4] ، لقد تسلط الخنازير على أقدار الناس فتفشت الانتهازية الرخيصة ، واستشرت الذمم الفاسدة في الكثير من المؤسسات محاولة تحطيم ما تحقق من مكاسب مما أحدث خللاً في التوازن الاجتماعي ، حيث امتلأت بطون بعض الناس بالشبع ، بينما التصقت بطون غيرهم من شدة الجوع [5].

---

[1] بسام قطوس : سيمياء العنوان وزارة الثقافة عمان ، ط1 ، 2001، ص06

[2] مصطفى فاسي : دراسات في الرواية الجزائرية ، ص49

[3] محمد التونسي جكيب : اشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته ، عتبة العنوان نموذجاً ، مجلة جامعة الأقصى ، مؤتمر الأدب ، العدد الأول 2000 ، ص 544

[4] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص 251

[5] ينظر : عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص187

هذا يجعل العمل ليس خيالاً ، وإنما مستقى من الواقع ، وما يزيد هذا الطرح قوة هو حضور عبد الملك مرتاض في السرد من أوله إلى نهايته متخفياً وراء ضمير المخاطب (ضمير الأنت) مما يدل على أن ما في المتن من أفكار ، هي صادرة عن المؤلف ، وما الشخصية إلا وسيطاً بينه وبين القارئ ، ومن هنا وما دام صوت السارد في وضع مقابل جميع الأصوات ، والنظر إليه كمالك لحقيقة مطلقة معناه منح النص بناء خاصاً يتحدد النسق داخله كأهم عنصر يمكن الاستناد إليه في فهم الرواية [1].

ومن معالم النقد الايديولوجي في هذه العمل :

1- فساد السلطة :

من القضايا التي طرحتها الرواية الجزائرية مسألة « سوء استخدام السلطة أو النفوذ العام بهدف الانحراف عن غايته ، وذلك لتحقيق المصالح الخاصة أو الذاتية بطريقة غير شرعية ، ودون وجه حق»[2]. ولكن بالتلميح لا بالتصريح حيث تجنبت التفصيل للقارئ و التمثيل اثناء حديثها عن فساد السلطة، مكتفية بالمجمل تاركة التفصيل للقارئ ، ظنا منها أنه على دراية بالفساد الذي اتخذته موضوعاً ، بما انه مفضوح في الواقع ، يكفي المتلقي أن يفكك اللغة حتى يفهم [3]. وهذه هي تقنية عبد الملك مرتاض في هذه الرواية .

إذا تأملنا هذا الحوار :

- تجري في مخيمنا أشياء
- من أي نوع ؟
- اختلاس....اختطاف.....احراق.....أمور لا تعجب !
- نعرف ! التحقيق مفتوح
- حول الاختطاف
- طبعا
- والاختلاس؟ أموال ضخمة تختلس ، بضائع تنهب.... مواد تحول كيف يجوز ؟
- والله مافهمت !

---

(1) سعيد بنكراد : النص السردي ، نحو سيميائيات للايديولوجيا دار الأمان ، الرباط ، مغرب ، ط1 ، 1996 ، ص83

(2) مصطفى عبد الغني : قضايا الرواية العربية ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص 113

(3) الشريف حبيلة : الرواية والعنف ، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط1 ،2010 ، ص 167

- كبيرنا يختلس !

- من يصدقك ؟

- الوثائق ! خذ !

- يتأملها – يطيل النظر.....كأنه لا يفهم...يمطط شفتيه ، يشعل سيجارة نظرة الاستغراب تطفي .... المرارة..

- والله ما أنا فاهم شيء !

- تسأل الجزار هل يدفع حقا قنطارين من اللحم... اسأل علي الطباخ.... بسؤال واحد يملي كل شيء ... اسأل البقالين...

- غريب ! والله غريب ! كبير يسرق ؟ يخون ثقة الثورة ؟ يعق الشعب هكذا بدون حياء ! » حتما كان وراء اختطافها ، الاختلاس كالاختطاف ، الفاعل واحد هو الكبير ...يقينا ![1] .

نجد عبد الملك مرتاض متموقعا وراء " ضمير الأنت " مما يشي بتوجيه الخطاب ورؤية الكاتب – وعليه فما المخيم هنا إلا رمز للمجتمع الجزائر الذي تقع فيه السلبيات الكثيرة : اختلاس ، اختطاف ، احراق....ولكن هذه السلبيات التي كان يجب أن تقابل بحزم وعقاب وردع ، نجدها بل نجد " الكبير " الذي ماهو إلا رمز للمسؤول طرفاً فيها مما جعل الوطن يعج بالخنازير ، فظهرت الطبقية في المجتمع ، وأصبح المجتمع مقسما في فئتين ، فئة الجياع والمستغلين الذين لا يملكون إلا النظرة الشرهة إلى الطعام «لا تستطيع أن تنكر ...ذلك اللعاب الذي كان يسيل...تلك النظرة الشرهة إلى الطعام»[2] . وفئة الطبقة العليا الذين «يأكلون بميزان ذهب»[3]. غير منشغلين بمن حولهم من الناس «لا أحد ينظر – تشعر بانقباض – تخجل – دهشته تحتريك – تنظر إليهم منشغلون عنك ، أنت؟ غير موجود [4].

كثيرة هي صور الفساد التي انتشرت في المجتمع الجزائري التي تدل على فساد السلطة ، الاختلاس النهب والسرقة الفتنة «لا شيء أسهل ! ماتريد فعله ، العيون غافلة ، أي سذاجة اختطفتها ، أصبحت ملكا لك ....أموال الشعب يختلسها ، يبني فيلا ، لاشيء غير

---

[1] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص134 ، 135

[2] نفسه ، ص17

[3] نفسه ، ص 17

[4] نفسه ، ص17

السرقة ! يتسابقون ...الغنى في أقصر وقت !أمس كوخ....اليوم قصر!أمس حمار.....اليوم مرسديس!....النهب حتى في النهار. على الطباخ رأيته! صناديق مملوءة..... »[1].

ومن صورها كذلك فشلها في تحقيق الأهداف المسطرة من وراء انتهاج مايسمى بالتعاونيات الزراعية التي كلفت الدولة أموالا طائلة. وهذا بسبب البيروقراطية في إدارة هذه التعاونيات ، وسوء التسيير .

« يعملوا الشبان في المناصب.....أيش تحب ! المسؤولون أكثر من العمال ! في المزرعة عندنا عشرة فلاحين....عشرة مسؤولين ....من تسمع ؟ من تتبع ؟ كل طير يلغى بلغاه ».

- مصيبة ! والله مصيبة! بلاد !

- بحيرة دلاع أعطونا فيها مليونين...

- بعتموها ؟

- قالوا لا ! نبيعها نحن.....النتيجة خسارة مليون وثلاثمائة....الباقي زريعة....سماد .....نقل ...هذا.....النتيجة.....لا يوجد ربح !

- ياخي حالة ياخي !

- الفلفلة نبيعها بعشرون دورو ، في السوق يبيعوها بمائة وأربعين ، يمكن أكثر . شوف الغبينة.....

- المناضل يتعب....لازم نكافح التعفن..... »[2] .

وفشلها كذلك في تحقيق الأمن داخل المجتمع ، مما جعل المواطن يشعر بالخوف « المدينة الباهية ، تتفقد جيبك ، تدخل يدك فيه . لا تخرجها أبداً رأيت.....سمعت عصابات منتشرة ، الزحام..الصفوف...المواقف المكتظة...تسرع في مشيك ، يدك في جيبك تلتفت....يدك في جيبك...لا تثق... الثقة غباوة! المبلغ اذا خرج ..طار...أطفال يضطربون نحل منتشر....تضارب بالحجارة....تسلق في الأبواب ...تعلق في الأشجار جري وراء السيارات.....»[3].

---

[1] المرجع السابق ، ص131

[2] نفسه ، ص138

[3] نفسه ، ص187

2- رفض التوجه السياسي :

لقد صرح به في الصفحة الأولى من الرواية وفي التي تليها «أنت تغني معهم طبيعي مناضل . إنما لا تذهب إلى الحقول ..ليس الآن ..تترك التطوع.. بعد.. مهمة ..الآن هناك في المخيم.. إنما العزف...يغرقك ...تسبح في العرق...يعود العرق لاينقطع..ربما الحقيبة الحمراء...ثقيلة ! بالية! تصوت» [1] . « قميصك أحمر..!لماذا لبست الأحمر ؟ شأنك! حقيبتك حمراء ....اختيارك! أنت أحمر! لو غيرت الملابس !....بدلت لون الحقيبة !..كيف يمكن ؟»[2]. فما كلمة الحمراء ، وأحمر إلا إعلان عن إيديولوجية مقصودة ألا وهي الشيوعية ، وما جملة " لو غيرت الملابس" و " وبدلت لون الحقيبة" الا علامة على رفض هذا التوجه الذي سلكته الجزائر بعد الاستقلال والذي لم يحقق طموحات الشهداء وكل من سالت منه قطرة دم أو عرق في سبيل استقلال هذا الوطن. في حين هناك من الروائيين مثل الطاهر وطار نجده في رواية اللاز- يجعل من الشيوعية غاية الغايات جاعلا بطل روايته زيدان الشيوعي كالشمعة « الشيوعي والشمعة لا دور لهما إلا الذوبان ، الانتهاء ، والذوبان هكذا»[3] .

« ان دور الشمعة هو الموت ، الفناء والذوبان ...دور الشمعة هو الإضاءة....الإضاءة والموت... يالها من تضحية مثالية »[4] ، وهنا نسأل مالذي جعل وطار يعتقد هذا الاعتقاد الغريب عن وطنه أهو يطمح إلى التغيير الجذري في المجتمع ؟ إن كان هذا فإن التغيير الذي يطمح إليه يشبه بالمطر الذي يجرف ماله علاقة بالماضي ناسيا أو متناسيا أن الأمة لا تستطيع مواصلة الحياة إذا انسلخت من جذورها.

هذا الموقف من النظام يتجدد عند عبد الملك مرتاض من خلال ربطها بكل مايشي بالتخلف لأنها أي الشيوعية مجرد أفكار فارغة لم تصنع إلا الفقر والتخلف والفساد « الآن تصل . تنزل... تحملها... تحتملها.... ثقيلة ! الحمراء ! مجلات ممزقة...حذاء متآكل...مرقع!

---

[1] عبد الملك مرتاض ، الخنازير ، ص05

[2] نفسه ، ص06

[3] الطاهر وطار : اللاز، الشركة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1974 ، 257

[4] الطاهر وطار : اللاز ، ص244

يحكي أعمار الزمان ! أسمال ترتديها ... الحقيبة...الحمراء فارغة ! ثقيلة حقا ؟ مجرد وهم؟»[1].

3- التصدي للفرنكفونيين :

لم يتوقف نقد عبد الملك مرتاض عند السلطة ونظامها بل امتد إلى مقوم من مقومات الأمة ، لا يقل في أهميته عن السلطة ونظامها ، بل هو أخطر ، حيث كشف عن توجهه بصراحة في هذا المجال « التعريب مسألة سياسية ، الجزائر للجميع»[2]. وفي الوقت نفسه لمح بالضمير " هم " « كعلامة لسانية غير محددة تستند إليه صفات متعددة »[3] بصفة من يقفون ضد العربية وأفكارهم « هم طبقة عليا . الفرنسية . أنت . معرب . لغتك ؟ أبداً غير مفهومة...! أنت بدوي ! لم ترضع من لبنها ! لم تذق ذلك اللحم..... لا اختيار!.....يمقتونك....!»[4] .

4- احتكار الثورة :

وبضمير المخاطب دائما ، طرق الكاتب موضوعاً يعد من التابوهات أنذاك لأنه يخص أشخاصاً تموقعوا في كل دواليب الحكم باسم الجهاد في سبيل استقلال الجزائر وخصوا فئة بهذا الشرف ، واستغلوا التاريخ والمرجعية التاريخية في تحقيق مآربهم ، فأخذوا المنح ، والمساكن ، والعمل ، وتميزوا عن بقية الشعب وكأن الشعب لم يكن تحت الاستعمار ولم يقدم التضحيات بالنفس والنفيس . وطبيعي أن يسعى كل واحد إلى امتلاك هذا الشرف لينال ماناالوا من امتيازات ، فأصبحت الجزائر يكاد أفرادها يحمل هذا الشرف ، مما يحق للمرء أن يقف ساخراً « كل واحد في الجزائر كان مجاهدا . النضال بضاعة ... كل واحد كان مناضل . فين الحركة ؟ فين الخونة ؟ فين المنافقين ؟ فين الرجعين ؟...حتى هو كان مجاهد....حقيقة والله ماتصدقه. أنا كذلك.. وهو ....لو تكتشف الحقيقة....أي بشاعة ؟ »[5] . ومن المؤكد أن يندس أبناء الخونة والحركى بين الناس وتكون المأساة حينما يتولى هؤلاء زمام الأمر. وفعلاً تولى وتحكم في رقاب الناس وعبث بمصير الشعب ، وخان الأمانة

---

[1] عبد الملك مرتاض : الخنازير، ص 08
[2] نفسه، ص18
[3] الشريف حيلة : الرواية والعنف ، ص166
[4] عبد الملك مرتاض : الخنازير ، 18
[5] نفسه ، ص138 . 139

وموازين العدل ، وأتاح الفرصة للخنازير كي تتآمر وتسمن من قوت الشعب وسرقة لبن الأطفال ، ويتحول المخيم (رمز الوطن) إلى غابة للخنازير ترتع وتتآمر على الجزائر.

هذا الموقف لم يتوقف هنا وإنما نجده في بقية الأعمال الروائية الأخرى " مرايا متشظية" و "وادي الظلام ".

ففي رواية " مرايا متشظية " التي تعد إحدى العلامات الفارقة في كتابات عبد الملك مرتاض الروائية « لأنه بلغ قمة التجريب فيها ، والتي يعرج فضاؤها الزمني على جزائر التسعينات ، جزائر العشرية السوداء »[1]. نجده يواصل تموقعه الايديولوجي كمثقف واع بمسؤوليته تجاه وطنه . وهذا دائما بتقنية ضمير المخاطب التي تدل في تقاليد الرواية الجديدة « أن الراوي يروي للشخصية حكايتها في حضورها ، بدلاً منها ونيابة عنها ، إما لعجزها عن ذلك ، أو منعها من ذلك ، أو رفضها لذلك ، أو لإدانتها ومؤاخذتها بذلك »[2].

فما جاء في الرواية عن شيوخ القبائل السبع التي استقرت في قمم الروابي السبع والذين هم في الأصل إخوة لأب واحد وأمهات مختلفات ، والذين أوصاهم أبوهم بالمحبة والتآخي ، وبحب عالية بنت منصور ، ولكنهم نسوا وصيته ودخلوا في بحر من الدماء من أجل الوصول إليها والفوز بالزواج منها . ماهو إلا رمز للصراع السياسي الذي وقع في الجزائر خلال العشرية السوداء نقله عبد الملك مرتاض من «حلبة الواقع إلى المستوى الفني الجمالي ، ليرسم واقعا فنياً ينعكس موقفاً مما وقع في الجزائر ويقع فيها من تكالب على السلطة »[3]. وبهذا يصبح هذا النص « خطاباً فنياً سياسويا موازيا للخطاب السياسوي المتعامل به في هذا الواقع المزري الذي لا مكان فيه لنور العلم والمعرفة ، ولا مكان فيه إلا للظلم ولا شيء غير الظلام الذي يطمس الحقيقة ويخنقها »[4].

ولعل الذي ساعد الكاتب في الاقتراب من هذا الموضوع الحساس قصد كشف عوالمه الخفية والمتخيلة والمشكلة ، هو حسن اختيار شخصياته التي « قامت على أساس صورة من دون معالم محددة ولا أسماء ولا ما يميزها إلا تلك الوظيفة التي اختصت بها من دون غيرها

---

[1] يوسف وغليسي : في ظلال النصوص ، ص265

[2] نفسه ، ص267

[3] محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ، ص92

[4] نفسه ، ص93

والتي تشترك مع باقي البنيات لرسم جمالية هذه الرواية »[1]. أي هي نتاج عمل تأليفي [2]. تتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة . والتي شكلت فيها عالية بنت منصور القاعدة الأساس والقلب النابض في هذا العمل الروائي « فالكل ينطلق منها وإليها يعود، وكل يتحدد قياساً »[3] . ونظرا لما أظفى عليها من أوصاف صارت عنصرا سيميائيا مهما داخل هذا العمل وأصبح الرمز جليا على أنها هي الجزائر. خاصة لما قدمها متجللة باللون الأخضر ومختمرة بخمار قيل أحمر وقيل أبيض[4].

كما أنها تأخذ بعدا سيميائيا آخر وهو رمز للسلطة وهذا خلال الصراع القائم من أجل امتلاكها « بات الشيوخ موقنين أن الله تعالى لم يجعل لهم هذه الأرض العجيبة وقصرها إلا فتنة وامتحانا»[5] .

ولا تختلف رواية " وادي الظلام " عن " مرايا متشظية " كثيراً في هذا. حيث المتأمل في التمفصلات الزمنية التي تقوم عليها :

- ماقبل (قبل الإستعمار الفرنسي) من صفحة 03 إلى 41.
- أثناء (أثناء الغزو الفرنسي) من صفحة 42 إلى 65 [6]
- ما بعد (ما بعد الاستقلال) من صفحة 65 كذلك إلى نهاية الرواية.

يجد عبد الملك مرتاض في المرحلة الأخيرة (ما بعد الاستقلال) وجه لوجه مع ظاهرة الإرهاب أو العنف ، أو التطرف التي عرفتها الجزائر في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين ، وخصوصاً بعد استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد وحله البرلمان ، ودخول الجزائر في مأزق سياسي ، وظهرت رؤوس الارهاب والعنف والتطرف أعلام فوق رؤوسها نار ، فعمت الفوضى وبدأت الأرواح تتساقط كأوراق الخريف ، وزالت قرى بأكملها «وبدأت الهجرة القصرية من الريف إلى المدينة والهجرة النوعية للمادة الرمادية إلى أوروبا »[7]. يصور أحداثها بكل جرأة وشجاعة كاشفا سياسة التطرف من جهة ومن جهة

---

[1] محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ،ص48

[2] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سورية د ط ، 2005 ، ص11

[3] ينظر محمد تحريشي : في الرواية والقصة والمسرح ، ص 48 إلى 57

[4] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص53

[5] نفسه ،ص100

[6] مطهري صفية : التمفصلات الزمنية في رواية وادي الظلام ، مجلة القلم جامعة السانيا ، وهران ، الجزائر ، العدد ، ع7 ، 2008

[7] جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، مركز البحث في النثرو بو لوجية ، الاجتماعية والثقافية، 2007، بكفالة وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، الجزائر دط ، دت ص221

أخرى محملاً السلطة ماحدث ، وهذا بطريقة لعب فيها الرمز دوراً كبيراً ، ذلك أنه في تصويره للأحداث لم يحدد الزمان والمكان بدقة ، وإنما ترك القارئ يقرأ هذا من الإشارات والأحداث التي حملتها الرواية.

أثار هذه المرحلة كما حركت مرتاض حركت أقلام روائيين كثيرين نذكر منهم :

- عبد الملك مرتاض : رواية مرايا متشظية ، ووادي الظلام .
- ابراهيم سعدي : فتاوى زمن الموت.
- أحلام مستغانمي : ثلاثيتها (ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ، عابر سرير).
- الأزهر عطية : خط الإستواء.
- حفناوي زاغر : ضياع في عرض البحر.
- بقطاش مرزاق : خويا دحمان ، دم الغزال.
- بوجدرة رشيد : تيميمون ، إنبهار .
- بوطاجين سعيد : وفاة الرجل الميت.
- بن قينة عمر : مأوى جان دولان.
- جلاوجي عز الدين : سرداق الحلم والفجيعة.
- حميد عبد القادر : الإنزلاق.
- حميدة العياشي : متاهات ليل الفتنة.
- خدوسي رابح : الغرباء.
- زاغر شهرزاد : بيت من جماجم.
- قرطي خليفة : تماسيح المدن المنسية.
- محمد ساري : البطاقة السحرية.
- مفتي بشير : المراسيم والجنائز ، أرخبيل الذباب ، شاهد العتمة .
- منسي الحبيب : متاهات الدوائر المغلقة.
- واسيني الأعرج : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، ضمير الغائب ، سيدة المناجم ، حارسة الظلال ، ذاكرة الماء ، مرايا العميان.

- وطار طاهر : الشمعة والدهاليز ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي [1].

وبالعودة إلى رمز في هذه الرواية ، نجد شخصياتها تأخذ مميزات الشخصية الرمزية الغموض ، والإيحاء ، والدلالة ثم الابتعاد ، قدر الإمكان عن تحديد ملامحها الشكلية التي غالباً ما تعرض بملامح فكرية وأبعاد دلالية [2]. ولعل الرمز الممتاز في هذه الرواية هوا لذي أخذته الشخصيات التالية :

- عائشة : ما عائشة في هذه الرواية إلا صورة للجزائر بعد الاستقلال وبالضبط صورة الجزائر في السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضي التي مست فيها الجزائر في كيانها . فعائشة هي ذلك الوضع المزري الذي عاشته الجزائر في تلك الفترة وجمالها وفتنها ورونقها هو جمال الوطن وخصوبته ، وخطفها هو رمز إلى الوضع المتدهور الذي آلت إليه الجزائر بعد ظهور التطرف*.

المعلم أحمد :

شخصية مساعدة وهي الأكثر حضورا نصيا في الرواية بعد شخصية عائشة « في السرد ، الحوار ، الوصف ، ملفوظات الفعل ولم تكن شخصية سلبية بالمفهوم السيميائي للكلمة »[3]. حيث ظهر قوي الشخصية مرموق المكانة في الجلولية (الجزائر) حيث « كان من أشهر معلميها إطلاقا...كان أهل الجلولية يلقبونه بالأستاذ الفيلسوف لغزارة علمه ولسعة اطلاعه ، ولكثرة مقروءاته من الكتب»[4]. ولعل علمه هو الذي جعله يؤمن بأن يدخل يدخل ابنته عائشة إلى المدرسة مخالفا وثائرا ضد المعتقدات السائدة في الجلولية التي تقصي المرأة من حق من حقوقها المشروعة ألا وهو التعليم ، وترى في المرأة أنها ما خلقت إلا للمطبخ والفراش وإنجاب الأولاد وفقط « أتذكرين ؟ ذلك اليوم التي أدخلتها في المدرسة ، فكانت الوحيدة بين التلاميذ الذكور، كيف ثارت ثائرة الناس في الجلولية ، فمنهم من كفرني ، ومنهم من فسقني ومنهم من حرقني وضعفني ،فجعلني منحرفا عن تقاليد القبيلة وعادتها العريقة!..»[5] . ولم تتوقف ثورته ضد منع المرأة من التعليم بل امتدت إلى موضوع فيه

---

[1] المرجع السابق ، ص222

[2] نفسه ، ص137

* ينظر الشخصيات المقنعة.

[3] السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية ، غدا يوم جديد لابن هدوقة ، عينة رابطة الاختلاف الجزائر ، ط1 ،2000 ، ص110

[4] عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام : ص65

[5] نفسه : ص67.

الكثير من الجرأة لأنه يتعلق بمورثات وعادات وتقاليد متجذرة في الجلولية وهو اخذ رأي البنت في مسألة زواجها . فلقد ترك لعائشة الحرية الكاملة لتقرر أمرها بنفسها ، حينما تقدم لها الشيخ حمدونة شيخ الجلولية المعظم خاطبا « أنت تعلمين يا ابنتي أني رئيس جمعية الدفاع عن حقوق المرأة ومن الجرم أن أرغمك على شيء ، لا تريدينه ، فأنت وما ترين فمع الشيخ حمدونة تجدين المال والجاه ، ولكنك قد لا تجدين راحة البال ، فأنت ستقتحمين على ثلاث سبقنك وكل منهن لها معه ماشاء الله من الأولاد الذين أصبح بعضهم في عداد الشيخ»[1]. كما ثار ضد سياسة رجال السياسة الجلولية (الجزائر) وتناقش مع زملائه فيها واعتبرها « ساذجة لا تفكر ولا تخطط ولا تغير ، وإنما تعامل الواقع كما هو مفروض عليها تلهف وراء حل المشاكل اليومية التي لا تزال تستفحل »[2] . ولعل ثورته على هذه الأوضاع الاجتماعية المختلفة التي تسود في الجلولية والتي يروجها الجهال في الجلولية هي التي كانت سببا في تعرضه لمحاولة الاغتيال. كما أنه لا يمكن تفسير تحوله من معلم إلى تاجر إلا من باب الثورة على الأوضاع المزرية التي يعيشها المعلم داخل الجلولية «كان المعلمون حين تجمعهم ساحة المدرسة أثناء الاستراحة يحاولون أن يخوضوا في القضايا التي كانوا يصفونها بالعليا وهم غير قادرين على أن يغيروا من الأمر شيئا...فكان بعضهم ربما سخر أثناء ذلك من نفسه ومن زملائه وما هم عليه من البؤس والفقر والحرمان ، وضعة المكانة التي كانت لهم في مجتمع يعمه الجهل والعقوق»[3] . أما مسألة زواجه بامرأة ثانية فهي الأخرى لا تخرج من باب الثورة على أولئك الذين كلما عمرت جيوبهم امتدت أيديهم إلى المرأة الزوجة وبدلوها كما يبدل أي أثاث في المنزل. لا شك أن عبد الملك مرتاض أراد من خلال هذه المواقف البطولية التي قام بها المعلم احمد داخل الجلولية أن يرمز بها إلى الدور الذي لعبه المثقف الجزائري داخل الجزائر ، فهو منذ أن وطأ المستعمر أرض الجزائر وقف موقفا بطوليا ضده باعتباره عاملا معارضا معاكسا ومضادا للشخصية الجزائرية فراح يفضح سياسته بل وحمل السلاح فكان المستهدف الأول من طرف المستعمر ولنا في جمعية العلماء المسلمين ومن التفوا حولها خير مثال . وفي مرحلة الاستقلال تواصل نضالهم ، وهو نضال لا يقل أهمية عن النضال الذي قاموا به ضد المستعمر الفرنسي فهو جهاد أكبر ، لأن

[1] عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام ، ص38
[2] نفسه ،ص73
[3] نفسه ،ص77.

جبهات النضال فيه متعددة ، جهاد الجهل والأمية ، وجهاد ضد الأوضاع الاجتماعية المزرية وجهاد ضد الأفكار والمعتقدات التي رسخها المستعمر قصد طمس الشخصية الجزائرية كما هو جهاد ضد خبائث السياسة الذين يقفون أمام كل من يريد تنوير هذا الشعب بالعلم حتى يبقى أعمى والأعمى يستجيب لجميع النداءات.

ومما لا شك فيه أن اختيار اسم « المعلم أحمد» لهذه الشخصية هو اختيار فيه من الدلالة ما تجعل القارئ يتعاطف مع هذه الشخصية ويحترمها لأنها ترمز إلى محمد صلى الله عليه وسلم ، الرسول المعلم الذي أمر بتبليغ العلم كمشروع بديل لتصحيح المسار التاريخي للإنسانية ولهذا فما المعلم أحمد إلا امتداد للمشروع الذي قام به محمد صلى الله عليه وسلم ضد جميع أشكال الظلم الاضطهاد ، وبهذا يكون المعلم أحمد « أقرب الأصوات إلى المؤلف دون أن يتماهى معه ، إذ بواسطة رؤياه الاجتماعية تتبدى ملامح مشروع بديل»[1]. يهدف إلى القفز بالجزائر إلى مصاف الدول الراقية.

سعدون :

إذا كانت عائشة الجميلة (العامل الذات) هي رمز الجزائر مابعد الاستقلال ، فإن سعدون الذي لما رآها طار لبه « ووجد قلبه أسيرا لهذا الجمال العظيم...وكأنه كان يرى هذه الممتشقة القامة منذ دهر طويل ، وكأنه يعرفها منذ صباه ، وكأنها كانت تسكن قلبه منذ خلق وهو لايعرف»[2] . والذي أرقه وسهره حبها وجعله يتنكر في زي رعاة الغنم من أجل الاقتراب منها وملاقاتها ، ليكشف لها عن حبه وصدق مشاعره والذي عرض نفسه للموت دفاعا عنها لما هاجمتها الجماعة الإرهابية. فإنه يرمز بحكم هذه العلاقة إلى فئة الشباب المحبة لوطنها والمخلصة في حبها ،حيث تقدم نفسها له من كل المخاطر التي تعرض لها (العامل المساعد) .إن المتأمل في السمات التالية التي ظهرت بها هذه الشخصية في الرواية:

- فتى في مقتبل العمر« لقد كان في زهاء الخامسة والعشرين»[3]
- ركوب الخيل .
- ضرب السيف .

---

[1] أحمد فرشوخ : جمالية النص الروائي ، ص73
[2] عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام: ص169
[3] نفسه : ص169

- الطموح وعدم الاستسلام « ومع ذلك فلابد من البدء في انجاز هذا المشروع ، في حدود الإمكان ، وفي حدود الظروف التي يبدو أنها أصبحت ملائمة »[1]

- رفض الظلم والاعتداء على الغير.

يجد أنها رغم فشلها للتصدي للجماعة الإرهابية ، شخصية إيجابية فهي إنسانية تحركها المواقف الحساسة وغير مستسلمة للعراقيل التي تصادفها وترفض الظلم والاعتداء وتسعى إلى تغييره.

ومن الواضح أن تركيز الكاتب في رسم هذه الشخصية على إظهار فعلها على حساب الملامح هو أمر مقصود لأن الوطن هو حاجة إلى فعل الشخص لا إلى صورته.

فمثلا الموقف الذي كانت فيه عائشة حينما كانت بين أيادي الجماعة الإرهابية هو موقف يتطلب فعل سعدون. وهو الذي حدث والذي حرك عائشة وجعلها فاعلا منفذا محتملا لمشروع الفرار وهو برنامج ملحق programme annexe تكون الغاية تنفيذ البرنامج السياسي الأساسي (التحرر) [2] .

وعليه فإن تقديم سعدون بهذه الصورة هو تقديم موفق فيه في رأينا لأنه يقدم إلينا شخصية فيها جميع مواصفات الرجل الذي يصلح لأن يكون مدافعا محاربا على عائشة (الجزائر) ، فهو يملك صفات المقاتل (ركوب الخيل وضرب السيف)، والإحساس النبيل ، والغيرة على الشرف.

أبو الهيثم :

تقدم المدونة هذه الشخصية ، شخصية لا تحسن إلا القتل والاغتيال ، واختطاف النساء والاعتداء عليهن . وهذا مايجعلها عاملا معارضا ، يقابل صفات البطولة والشجاعة والنخوة التي أظهرها سعدون (العامل المساعد) حينما وقف في وجه الجماعة المسلحة التي أرسلها أبو الهيثم لاختطاف عائشة.

إلا أن المتأمل في هذا المقطع الذي جاء في الحوار الذي دار بين أبو الهيثم وعائشة «لولا أني لا أحسن إلا القتل والاغتيال ، لكنت ربما قلت فيك شعرا هذا الصباح... لكن ما انا و الشعر ؟، وأنا لم أكن إلا من أجل أقتل الكفار ؟.... ومع ذلك فاسمحي لي أن أصف جمالك

[1] عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام ، ص183

[2] رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، د.ط 2000 ص 82

بلغتي الخاصة بي .... أنا لم أتعلم في المدرسة مثلك...حفظت القرأن .... ولم أطلب العلم ... ظروف الوالد كانت أقسى من أن ينفق علي...كنت أقيم في بادية قاحلة... شبيهة بهذه القاعدة التي نحن فيها»[1]. يجد أن الكاتب يقدمه على أنه شخصية مستلبة فكريا ، فهي ثمرة مرة لسياسة مرة انتهجت في الجلولية من طرف « مشيخات ساذجة ، لاتفكر ولا تخطط ولا تغير وإنما تعامل الواقع كما هو مفروض فلو أن هذه الشخصية كانت متعلمة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى لما أقدمت على هذه الأفعال ولما استغلت أداة في تنفيذ مشروع أبعاده لم تكشف بعد»[2] .

إذن في خضم سياسة فاسدة ولدت هذه الشخصية التي من سماتها الجهل ومن الجهل ما قتل.

زليخا :

الزوجة الأم اظهرها عبد الملك مرتاض في الرواية زوجة وفية طيبة للمعلم أحمد محافظة على بيتها ، ساهرة على خدمة زوجها ، وابنتها ، مقدمة كل مالها من طاقة من أجل الحفاظ على قداسة البيت بإخلاص وصبر، إلا أنها في آخر عمرها تصدم بأسوأ خبر لا تتمنى سماعه امرأة فوق الأرض ، وهو زواج زوجها عليها ، وليت الأمر انتهى هنا بل صدمت كذلك في ابنتها ، حيث اختطفتها الجماعة الإرهابية ، مما جعل الحزن يلم بها ولم تجد مخرجا إلا الدموع تذفرها حزنا وشوقا.

وبهذا يلتقي عبد الملك مرتاض بالروائي الجزائري الذي جعل من المرأة الزوجة الشخصيات المستبلة، حيث صورها أداة طيعة في يد زوجها أو عبدا يلبي رغباته[3]. فتقديمها للقارئ في أول ظهورها في أحداث الرواية بصيغة الضمير الغائب من طرف عبد الملك مرتاض «نظر الأب ، أحمد المعلم ، إلى ابنته عائشة وهي تحمل محفظتها .....نظرة إعجاب بها.....قال للأمها وهو لايزال يتأمل ابنته الرشيقة الحسناء: ترين ؟ عائشة.

مالها ؟

---

[1] عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام : ص 216 ، 217

[2] نفسه: ص 72 ، 73

[3] بشير بويجرة محمد بنية الشخصية في الرواية الجزائري ، منشورات دار الأديب ، وهران ، الجزائر ط2 ، 2006، ص180

مالها ؟ فقط ؟ ألا ترين ؟ كأنك لا تبصرين »[1]. ليس أمراً اعتباطياً إنما هو تقنية لها سيميائيتها. فهو من جهة يشد القارئ و يجعله يتطلع الى معرفة من التي يعود عليها الضمير ومن جهة أخرى تجعله يطرح عدة تساؤلات ويتوقع عدة احتمالات محزنة لها.

فلماذا لم يتلفظ أحمد بذكر اسم زوجته واكتفى بالإشارة فقط ؟ أهي مطلقة ؟ أم أنه يكرهها ؟ أم يريد أن ينساها ؟ أم هو من باب الاستعلاء والتكبر ؟ أم هو إعلان منه على بداية صراع وشيك ؟

ومن المقاطع التي جاءت مبثوثة في السرد حول الشخصية وتؤكد توجهنا هذا : « فكل رجل يخاف المرأة المتعلمة ، فهو يتحاشى الزواج منها...أما أنا فلا أحب المرأة الجاهلة ، أعوذ بالله من شرها!

كأنك تقصدني!

لا أقصدك، ولا يحزنون !فلم هذا التحسس ، يازليخا؟[2].

فرغم أن هذا الحوار يبدو هادئا إلا أن المتمعن فيه يجده يحرك صورة الاستلاب ويشي بحدوثها في أعلى صورها أو يساهم في تغذيتها ، لأنه يحمل علامة من علامات الاستلاب وهي أن المعلم أحمد لم يقدر مشاعر زوجته راح يتحدث عن حبه للمتعلمة ومقته للجاهلة على الرغم من أنه يعرف زوجته غير متعلمة وفي هذا اعتداء وظلم.

أما المقطع الموالي :

«هذا هو منطق الأشياء ، يازليخا ، فواجهي الحياة بواقعية ، وشجاعة ، وتسامح معي أيضا!.....وأنا من جهتي ، أعاهدك على أن لا أدخل عليك الضرة أبدا...لك دارك ولها دارها....إن شئتما التقيتما ، وإن شئتما لا ترى إحداكم الأخرى أبد الدهر ، كان ذلك لكما.... عملتها بي يا أحمد بعد طول عشرة.

لا عملتها بك ولا يحزنون ! إني لا أسرق ولا أعصي الله !ولست الرجل الأول الذي يتزوج أكثر من واحدة»[3]. فيظهرصورة الاستلاب في أعلى دراجتها ، فزواج رجل بامرأة ثانية هو تدنيس لكرامتها . وحط لقيمتها وقتل لمشاعرها. فمن النساء من يفضلن الموت بدلا من زواج أزواجهن عليهن.

---

(1) عبد المالك مرتاض ، وادي الظلام : ص66

(2) نفسه: ص67

(3) نفسه : ص164

أما فيما يخص البناء الفني لهذه الشخصية ، فلم يقدم الكاتب زليخا كطرف فاعل في القصة – وهذه علامة أخرى من علامات الاستلاب – وكل ماقدمه هو عبارة عن لقطات متناثرة ، تترك القارئ عاجزا أمام رسم ملامحها وسبر أغوارها سبرا ، ويمكن القول أن عبد الملك مرتاض قدمها شخصية جاهزة ، حيث لم يمنح لها فرصة التفاعل مع الشخصيات أو المكان مما يمكنها من أجل إثبات الذات وقدمها مستلمة طائعة. فكثيرة هي المواقف التي كان بإمكان الكاتب أن يترك رحمة تثبت وجودها بقوة خاصة في مسألة زواج زوجها عليها إلا أن الكاتب ارتأي العكس ولعل هذه علامة اخرى من علامات الاستلاب.

ومن خلال ماسبق وقفنا على مايلي :

لم يقف عبد الملك مرتاض مكتوف الأيدي أمام الأوضاع التي عاشتها الجزائر في مرحلة مابعد الاستقلال رغم ظلامية الفترة ، وكتب عنها كروائي يحمل رسالة تنوير للمجتمع ويكتب من أجل وطنه ، فلم يكن من السهل أن يتخلى عن رسالته ، ويترك الميدان دون أن يدلي بدلوه.[1] فقد تمكن من إعادة تصوير وصياغة الكثير من القضايا التي عرفها الوطن في هذه المرحلة في قالب فني ، علامات الادانة فيه تكاد تكون جليه للسلطة.

- تعريته للسلطة وكشف سياستها جاء متفاوتاً من رواية إلى أخرى .

- كتابة عبد الملك مرتاض في السياسة لا تختلف عن كتابات أكبر الروائيين العرب أمثال نجيب محفوظ ، وعبد الرحمن منيف ، ورشيد بوجدرة ، وواسيني الأعرج وغيرهم . فالكل يلتف ، يداور ويناور ، ويلجأ إلى التاريخ ، إلى الرمز[2].

- لم يعتمد الكاتب تقنية واحدة بل نجده يستثمر تقنيات الرواية السياسية التخيلية الرمز والقناع.....وغيرها من التقنيات مثل التنويع في استخدام الضمائر ، وصنع الشخصيات وتوجيهها .

- لم يكن هدفنا في هذا المقام هو دراسة موضوعية للمنظور الإيديولوجي وإصدار حكم في شأنه ، وإنما هي مجرد محاولة للتوصل إلى كيفية صياغته داخل هذه الأعمال.

---

[1] علاء الدين سعد جاويش : الاتجاه السياسي في الرواية ، ص75

[2] ينظر : عبد الكريم ناصيف : الرواية السياسية، مجلة الموقف الأدبي ، ع416 ،2005 ، ص16

الفصل الرابع

توظيف التراث التاريخي في الرواية

توطئة

الظواهر التاريخية اللافتة في الرواية: ـ الثورة الجزائرية

ـ واقع الجزائر بعد الاستقلال

ـ الشخصيات التاريخية:

1ـ الشخصيات التراثية الحقيقية:

1ـ1: الشخصيات التراثية التاريخية :

أ الشخصيات الجزائرية

بـ شخصيات تاريخية مختلفة

2ـ1:النمط التراثي الشعبي

3ـ1: الشخصيات الدينية و الصوفية

4ـ1: الشخصيات الأدبية

2ـ شخصيات ذات أبعاد تراثية:

1ـ2:البعد الأسطوري للشخصية

3ـ شخصية تراثية مقنعة

خاتمة الفصل

***توطـــــــئة:**

إشكالية من الإشكاليات التي بدأت ملامحها تطفو منذ مطلع القرن العشرين ، كقضية تحتاج إلى دراسة معمقة من أجل فض الاشتباك الحاصل بين الرواية والتاريخ ، وما زالت محل سجال نقدي إلى الآن . ولعل الأرجح في إثارتها يعود إلى أهل التاريخ، إذ بمجرد أن بدأت كتابة التاريخ ودراسته تنمو وتتطور في ضوء القواعد التي قدمها الأستاذ لانجلو Langlois وسينوبوس seignobos في كتابهما " المدخل إلى الدراسات التاريخية ، شعر المؤرخون بأن الرواية تنتهك قدسية وقائع التاريخ وجلالها ، لأنه بهذا قد ينشئ واقعا سرديا جديداً لا علاقة له بماذا حدث. ومازاد في قلق وإثارة المؤرخين هو كتابة الدراما التاريخية لأن كاتب السيناريو فيها يسمح لنفسه بالتصرف في النص ، حذفا وزيادة ، بحجة البناء الدراسي ويأتي المخرج ويفعل هو الآخر فعلته بفرض وجهة نظره في رسم الشخصيات بالحذف والزيادة كذلك ، مما يجعلنا أمام نص رابع أو خامس بعيداً عن وقائع الزمن [1] حسب رأيهم.

إن هذا يدفعنا إلى طرح الأسئلة التالية :

- هل حقيقة هناك انتهاك لقدسية التاريخ من طرف الروائي ؟.
- هل يحق للروائي قراءة التاريخ ؟.
- هل هناك استراتيجيه لتوظيف التاريخ في الرواية ؟.

إذا أخذنا الرواية العربية كمثال للإجابة عن هذه الأسئلة ، فالمتأمل في مضامينها لا مناص له من قول كلمة حق وهي إن انتهاك قدسية وقائع التاريخ وجلالها ، بصمته لا يمكن إنكارها أو إبطالها ، لكنها خاصة ، وليست عامة ، أما قصديتها فتلك مسألة أخرى فروايات جرجي زيدان مثلاً مثال حي ،عن انتهاك قدسية التاريخ ، حيث اتخذ « التاريخ مادة السرد وإعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية بهدف خلق المتعة والتشويق وشد القارئ إلى متابعة الرواية »[2]، وقد صرح بهذا في قوله « وأما نحن فالعمدة في رواياتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج

---

[1] ينظر: عاصم الدسوقي ، فن الرواية وعلم التاريخ ، إشكالية الجدل بين المتناقضات ، الرواية قضايا وأفاق ،ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2009 ، ص280 ، 281 ، 282

[2] محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية ، ص102

فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ماتقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيدها بيانا ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق»[1]، وقد اعتبر النقاد هذا تزيفا وتحريفا وتشويها للتاريخ الإسلامي لأنه يوحي للمتلقي وخصوصاً محدود الثقافة أن التاريخ الإسلامي قائم على الشهوة والمصلحة .« وبالتلي فإن الموضوعية العلمية المتوخاة في العالم وخصوصا المؤرخ منعدمة، وبغض النظر عن الاعتبارات الدينية الواضحة في بعض الانتقادات (هو مسيحي لا يحق له أن يقحم نفسه في مواضيع إسلامية) فإن المصداقية التاريخية تبقى مطروحة»[2] ، عند كثير من النقاد العرب وغير العرب في حين نجد هناك من الروائيين مثل : نجيب محفوظ ، ومعروف الأرناؤوط نظروا إلى التاريخ العربي «نظرة تقديس وإجلال والحفاظ على أحداث الماضي في خدمة الحاضر ، وعدم العبث بها»[3] وجعلوه مطية « لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته»[4]، وبتعبير ادوار الخراط عصرنة التاريخ أي أن تأتي الخبرة التاريخية في الرواية من خلال منظور عصري ، وفي بنية روائية خاصة لابد أن تنتمي إلى عصرها وأن تسعى إلى تجاوز عصرها في الآن نفسه ليس في توظيف التاريخ روائياً شيء جديد»[5] .

ومن الروايات الجزائرية التي تعد مثالا عن تراجع وانتهاك قدسية التاريخ رواية " رمل الماية" للكاتب واسيني الأعرج، حيث نجده في هذه الرواية قد « لجأ إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير القالب التسلسلي للأحداث ، وإدماج وجهة نظر الراوي واستحضار الوقائع التاريخية الماضوية وإعادة تركيبها لتناسب توجهاته الإيديولوجية ، وكذا تخيل الشخصيات بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة والغير محدودة»[6] .

---

(1) فوزي الزمرلي ، توظيف التراث في الرواية التاريخية عند البشير خريف ، المعهد الأعلى للتربية و التكوين المستمر ، ص11
.htt www.4shoned.com/document/pymrphpx/online: http

(2) إبراهيم صحرواي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية ،دار الافاق،الجزائر،ط1999،1ص39

(3) ابراهيم السعافين ، تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام (1870-1967) ط2، دار المناهل ، بيروت ، 1978، ص201

(4) عبد الفتاح الحجمري ، هل لدينا رواية تاريخية ؟ مجلة فصول، المجلد 16 ، ع3، 1997، ص65

(5) نبيل سليمان ، فتنة السرد، ص86

(6) نجوى منصوري ، الموروث السردي ي الرواية الجزائرية ، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث ، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر ، 2012/2011 ص79

أما من الروايات التي حافظت على واقع التاريخ ، وقدمت نوعاً من السرد « يستوحي الشكل التاريخي السائد في الكتابات التراثية التاريخية كمحاولة لتأصيل شكل تراثي عربي في الرواية»[1] ، رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الجديد لواسني الأعرج كذلك – حيث قدمها بطريقة فنية انصهر فيها التاريخي بالفني من دون المساس بالأحداث والوقائع فهي من حيث هرمها وطريقة كتابتها مستوحاة من الكتب التاريخية إذ يقسم الرواية إلى أبواب ويفرع كل باب إلى مقاطع.

- أما بخصوص السؤال الثاني: هل يحق للروائي قراءة التاريخ ؟ . فمادام أن كتابة التاريخ قد مرت بتطورات كثيرة عبر التاريخ الطويل لتاريخ الفكر التاريخي نفسه ومادام أن كل عصر كتب تاريخه الخاص في ضوء اهتماماته وانحيازا ته ، وهو مايعني قراءة التاريخ، ومادام أن وسائل حفظ المعلومات وتدوينها قد تغيرت وتطورت بشكل مذهل. فإن مهمة المؤرخ المسجل والحافظ والراوي لم تعد لها ضرورة ، ولم تعد وظيفة المؤرخ حكاية ماذا حدث فقط وأن يدون قصد الحفظ فقط، وإنما صارت مهمته أن يفسر لنا لماذا حدث ما حدث ؟، وهو ما يعني كذلك قراءة التاريخ[2]، فإن كثيرا من النقاد يذهبون إلى أنه مادام التاريخ يسعى إلى اكتشاف الحقيقة وتثبيتها فإنه من حق الروائي كذلك المشاركة في هذا العمل ، باعتبار الرواية « سيرة وتاريخ اجتماعي»[3] ،بإمكانها بطريقة معينة أن تشارك في كتابة بعض ما أهمله المؤرخون وهذا ما قاله بلزاك « أريد كتابة تاريخ التقاليد والعادات وغيرها مما أهمله المؤرخون» وما قال به جمال الغيطاني « إن الفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين أو صفحات الجرائد أو سجلات الحوليات....إنه ينفذ إلى جوهر الواقع ،إلى اللامرئي واللامحسوس»[4] ، وهذا ليس معناه رفض الواقع ، أو الشك أو التشكيك في الماضي وعدم الثقة فيما كتب – وإنما هي قراءة خاصة تمكن الرواية من ممارسة « سلطتها الخاصة، في صياغة ورؤية التاريخ ، ومن ثم التركيز على عدم إلغاء التاريخ الشخصي والتاريخ المقموع والاستفادة منهما في تشكيل البنية الروائية»[5] ، من دون أن تدعي رسم الواقع أو تقديم

---

[1] مصطفى المويقن ، تشكل المكونات الروائية ، دار الحوار للطباعة والنشر ، ط1 ،2001 ، ص111

[2] ينظر : قاسم عبده قاسم، قراءة التاريخ ، مجلة العربي ، ص ، ب 748 الصفاة الكويت ، ع492 نوفمبر 1999 ، ص 30- 31

[3] لوسيان غولدمان ، مقدمات نحو سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط1 1993، ص18

[4] نقلا عن ، مشري بن خليفة ، سلطة النص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1 ، 2000 ص104

[5] مشري بن خليفة ، سلطة النص ، ص103

الحقيقة التاريخية القارة ، وحتى ولو حاولت فإنها لن تكون إلا صورة من صور الفكر في فترة ما حول قضية ما ، كما هو الشأن في التاريخ ، إذ كثير من الواقع والأحداث فيه ، ليست هي الواقع ، وإنما هي قراءة للواقع.

أما بخصوص : إذا أراد الروائي أن يوظف التاريخ هل هناك استراتيجية لتوظيفه في الرواية؟.

ليس القصد من هذا السؤال ، هل تحويل النص التاريخي إلى نص روائي وإنما كيفية التقديم ، وكيفية تلمس اشتغال التاريخ في الرواية من منطلق الخاصية التناصية للنص الروائي التي ليست عملية عشوائية ، وإنما هي تقنية تتم وفق قواعد مختلفة حتى تحقق أدبية النص.

وفي هذا الصدد يرى محمد رياض وتار في كتابة " توظيف التراث في الرواية العربية" أن هناك طريقتين لتوظيف التاريخ في الرواية هما:

2-**خارج السياق النصي:** ويتم في ثلاثة أشكال:

أ- **في مقدمة الرواية :** مثل ما فعل إبراهيم الكوني في روايته " التبر" وسالم بن حميش في روايته " مجنون الحكم" وهذا قصد إقناع القارئ بصدق مما في الرواية من أحداث ومعلومات تاريخية[1] .

ب- **في مقدمة الأجزاء**:مثلما فعل سالم حميش كذلك في رواية "مجنون الحكم " حيث نجده زيادة على تصدير الرواية بنص تاريخي ، قد أتي بكل فصل من فصولها الأربعة مصدراً بنص تاريخي يلخص الأحداث وعلامة على تاريخيتها[2] .

3-**داخل السياق :** ويأخذ شكلين

أ- **محافظا على بنيته وشكله** : أي بنية مستقلة وذلك بوضعه بين قوسين صغيرتين، وهذا سواء كان كلمة واحدة أو جملة أو مقطعا ، وحتى ولو كان صفحة كاملة ، ومن أمثلة الروايات الجزائرية التي تجلى فيها هذا الأسلوب : رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للروائي واسيني الأعرج.

---

[1] ينظر: محمد وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص105

[2] نفسه ، ص105

ب- **متماهيا مع النص الروائي**: وهو بخلاف الشكل الأول ، حيث يطلب قارئا بمواصفات خاصة ، حتى يتمكن اكتشاف المقطع أولاً ثم قراءة أبعاده ثانيا ، لأن النص يأتي مندمجاً بالسرد كأنه جزء منه. لأنه يأتي على ألسنة الشخصيات ، مما يجعل المتلقي مجبوراً إذا أراد تقفي التناص التاريخي ، أن يتتبع القرائن اللغوية أو الأسلوبية التي تشي به ، وهذا النوع هو الأكثر حضوراً وبروزاً في الرواية العربية المعاصرة ، ومن الروايات التي تمثل هذا النمط رمل الماية لواسني الأعرج ، الواقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النمس المتشائل لأميل حبيبي ، وادي الظلام لعبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، حيزية ، نار ونور دماء ودموع. وتبقى لكل كاتب تقنيته واستراتيجيته ، في ادخال النص التاريخي إلى الرواية.

فما هي تقنية عبد الملك مرتاض في إدخال السرد التاريخي إلى الرواية؟ وما هي صوره؟.

قبل الحديث عن التقنية التي نهجها عبد الملك مرتاض في استحضار التاريخ في أعماله الروائية ، نشير أن الدارسين يرون أن هزيمة حزيران لم يكن انعكاسها انعكاساً سطحياً أو ظاهرياً ، على الرواية العربية وإنما انعكس على خصائص الرواية ومقاومتها الفنية ، فقد ولدت الهزيمة الجرأة لدى روائييها على استخدام تقنيات حديثة مثلا التداعي والمونولوج ، كما أحدثت تأرجحاً فنياً في سبيل شكل روائي جديد»[1] .

هذا التحول مس كل عناصر المعمار الروائي ، بما فيه توظيف التاريخ في الرواية حيث صار للتاريخ مفهوماً مغايراً ، فلم يعد« ذاك الماضي البعيد الذي انقطعت به الصلة منذ أزمان ، كما أنه لم يبق موضوعاً للحنين أو للعبرة ، وفي الوقت نفسه صار الواقع متشظياً ، لا يقدم إلينا باعتباره عاملاً خارجياً متكاملاً وبرانياً عن الذات ، ولكنه صار ينظر من خلال رؤية الذات وموقفها ووعيها بمختلف تجلياته »[2] . فتناوله كل روائي بطريقته بما يتوافق مع رؤيته ومدى قدرته على استثماره فنيا ، وهذا بحس و « ممارسة أدبية واعية لدى عدد هام من الكتاب العرب»[3] ، الذين وصلت ثورتهم إلى حد التمرد فهذا الروائي : الطاهر وطار، يتمرد على الأشكال الحديثة في الرواية إلى درجة أنه جادل رائد من رواد الرواية الحديثة في فرنسا ميشال بوتور في لقاء نظمه معهد العالم العربي ، وأعلن رفضه

---

[1] شكري عزيز ماضي ، انعكاس هزيمة خزيران على الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978، ص218

[2] سعيد يقطين ، الرواية العربية ، من التراث إلى العصر ، من أجل رواية تفاعلية عربية ، حوار الرواية العربية ، جامعة المعتمد بن عباد الصيفية – أصيلة – الدورة 16. 2001 ص 287

[3] محمد الباردي ، في نظرية الرواية ، سراس للنشر ، تونس ، 1996، ص 137

الالتزام بشكل محدد ، قائلاً بأنه يثور في كل مرة ينضج فيها موضوع ما في ذهنه ، ليس على شكل الرواية العام، وإنما على الأشكال التي صنعها هو بنفسه ، فيحاول ابتداع شكل ينسجم مع المضمون ، ولغة تتماش مع الأجواء»[1] ، وبالجرأة نفسها يعلن صنع الله إبراهيم: « إذا لم تعجبك هذه الرواية التي بين يديك فالذنب ليس ذنبك ، وإنما العيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه ، والذي سادته طوال الأعوام الماضية ، الأعمال التقليدية والأشياء السائدة والسطحية ومن أجل كسر المناخ الفني السائد الذي تجمد ، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصادقة والمؤلمة أحياناً» [2]، وفي الإطار نفسه يقول عبد الرحمان مجيد الربيعي «إنني لم أنشد أو أرتضي الوقوف عند انجاز معين أتوصل إليه إذ أن كل انجاز يجب أن يتبعه بحث دؤوب عن أصالة أخرى»[3] .

وفي هذا يلتقي عبد الملك مرتاض مع هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم هذه المسألة دون شيخ ودون طريقة وبتلقائية ودون اتفاق مسبق، وهذا ما أكده يوسف القعيد بقوله « طبعا نحن لم نجتمع ونضع خطة أن يكتب جمال الغيطاني تراثاً ،و أن امسك أنا الهموم السياسية لم نقم بخطة ، لكن هذا أتي من تفردنا وذواتنا ونظرة كل منا إلى الفن الروائي التي هي أيضاً مختلفة بالضرورة عن نظرة الآخر»[4]. بل يمكن القول وهذا بالنظر إلى مجمل تجاربه ومنجزاته السردية في امتدادها الطويل على مدى زهاء أربعة عقود ، والتي تعتبر علامات فنية فارقة لا في تجربة مرتاض فحسب، بل في التجربة الروائية الجزائرية بشكل عام ، أنه أسبق من كثير من الروائيين العرب والجزائريين بشكل خاص، في هذه المسألة ، حيث استطاع بإبداعه المتميز ابتدأه في نهاية الستينات (رواية دماء ودموع هي فاتحة عهد مرتاض بالكتابة الروائية ،كتبها عام 1963 ونشرها عام 1977 مسلسلة في جريدة الجمهورية) حيث في هذه الفترة « لم يكن إلا روائيان أو ثلاثة منهم وطّار وابن هدوقة»[5]. ورغم ما قيل أن هذه الرواية ورواية نار ونور التي تعتبر أول رواية صدرت له (كتبها عام

---

[1] شاكر النابلسي ، مباهج الحرية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ص57

[2] صنع الله ابراهيم ، تلك الرائحة ، دار الزهراء، الخرطوم ، 1986 ، ص35

[3] الشاطيء الجديد ، الدار العربية للكتاب ، 1983، ص40 نقلا عن : حسن لشكر : الخطاب الروائي العربي الجديد ، أشكال التركيب السردي والخطاب ، رسالة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس الرباط ، المغرب 2004/2003 ص20.

[4] يوسف العقيد (حوار) مجلة مواقف، عدد 69 خريف 1992، ص122 نقلا عن حسن لشكر، الخطاب الروائي العربي الجديد، رسالة دكتوراه، ص21

[5] كمال الرياحي ، حوار مع الناقد الروائي عبد الملك مرتاض ، مجلة عمان ، أمانة عمان الكبرى العدد 112 ، 2004 ، ص16

1964 ونشرها عام 1975 بدار الهلال ، القاهرة) صياغة نسق روائي جديد ينهل من التراث مما جعل إبداعه فسيفساء بتعبير جوليا كريستيفا.

وقد تواصل إبداعه وعطاؤه ، ومازال مستمراً بمجموعة من الأعمال تؤكد مسعى الرجل بالتوجه بالرواية العربية نحو حداثية عربية جديدة أساسها التفاعل مع عوامل التراث المختلفة والمتعددة التي يشكل فيها استحضار التاريخ جدلاً واسعاً حول إعادة كتابته داخل الأدب بشكل عام .وما يهمنا في هذا السياق هو الكيفية التي سلكها عبد الملك مرتاض في استحضار التاريخ أحداثاً وشخصيات.

المتأمل في مجمل روايات عبد الملك مرتاض ، سواء في المرحلة الأخيرة أو التي قبلها « يجدها مثقلة بذاكرة تراثية وعوالم شعبية آسرة»[1]، للتاريخ أحداث وشخصيات نصيب وافر فيها ، محتضن في ثناياها بتقنيات الرواية الحديثة،حيث نجد تمثلا لأهم أفكار التناص الغربية والعربية في أعماله الروائية ، والتي مجملها تلتقي حول أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي... لتشكل نصا جديدا واحدا متكاملاً[2].

فهو تشكيل في إطار جديد أي اقتباسا أو تضمينا أو إشارة يشي بتمرد عبد الملك مرتاض على الرواية التاريخية . ونلمس هذا في أعماله الأولى أو التي تلتها ، حيث طعم أعماله بموروث تراثي متعدد واضح وجلي يشكل فيه التاريخ " فكرة من التاريخ"[3]. تداخل مع النصوص الأخرى المستحضرة، بطريقة واعية تحكمها رؤية جمالية لا اعتباطية فيها . وفي هذا تلتقي رواياته مع « بعض الروايات الجزائرية إن لم نقل إن معظمها تؤرخ لحاضرها عبر زمنين اثنين :

- الأول : زمن الماضي التاريخي الذي تستعيد رموزه المختلفة وتمزجها بالحاضر الراهن من خلال قضية ما.

---

(1) يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، ص268

(2) إيمان الشنيني ، التناص (النشأة والمفهوم) جدارية محمود درويش أنموذجاً، مجلة أفق إلكترونية : العدد 38 . 2003 ، ص2 ،3

(3) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص46

- الثاني : زمن الحاضر المعيش ، حيث تؤرخ للحياة اليومية ولعلاقات الناس فيما بينهم والشروخ التي يعيشونها يومياً ، وهي بذلك تعكس وجهة نظر الروائي في القضية التي يعالجها[1].

إذن هي تقنية كسر بها قواعد السرد الكلاسيكية في استحضار التاريخ بما يتلاءم مع رؤيته ، فغدى « النص الروائي كله في دلالالته السوسيولوجية وحدة متخيلة ، تقدم لنا صورة إيهامية عن الواقع التاريخي الذي يرتبط بزمن القص ، وبقية عناصره الأخرى الفاعلة فيه»[2] .

فهذا الحضور للتاريخ وبهذه التقنية في أعمال عبد الملك مرتاض ابتداء من أول عمل روائي له شكل صيغة تعبيرية أو علامة نصية ملموسة من شأنها أنها ساهمت في تحديث الرواية العربية بشكل عام والجزائرية بشكل خاص ، خصوصاً في مرحلة التحول (بعد رواية نار ونور، ودماء ودموع) التي طلع علينا فيها عبد الملك مرتاض بروايات جديدة «تحكمها رؤية سردية جديدة ، وبلغة جديدة»[3]، حضور التراث فيها علامة بارزة ، يراها النقاد حملت « بصمات مدرسة الرواية الجديدة»[4] .

والآن نتوقف لنقوم بمحاولة استخراج مايدخل في نطاق التاريخ في أعماله ،وهذا بأخذ مثال من كل مرحلة من مساره السردي الطويل. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه هناك من يقسم مساره السردي إلى ثلاث مراحل أساسية:

4-المرحلة الأولى (مسار البدايات) أو مرحلة التأسيس والتقليد (نار ونور ودماء ودموع).

5- المرحلة الثانية (مسار التحول) أو مرحلة التخطي والتجديد ، التي شكلت بدايات تجاربه (الخنازير).

ث- المرحلة الثالثة (مسار الانعطاف) وهي مرحلة أكثر عمقا ، وأكثر تجريباً وأشد انقلابا ، وأجرأ توغلاً في أعماق المرحلة السابقة[5] ،(صوت الكهف ، حيزية مرايا متشظية ، وادي الظلام).

---

(1) سعيد سلام ، التناص التراثي ، الرواية الجزائرية انموذجا ، ص183

(2) علاق سنقوقة ، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة ، منشورات الأختلاف ،الجزائر، ط1 2000 ، ص46

(3) يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص250

(4) واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص109

(5) يوسف وغليسي ،في ظلال النصوص ، ص245

*** الظواهر التاريخية اللافتة:**

أ- الثورة الجزائرية:

المتتبع لمسار تطور الرواية الجزائرية ، يجدها شديدة الارتباط « بالثورة الوطنية واتخاذها منهلاً لا ينضب لتغرف منه مادتها ، فبالرغم من أن شهادة ميلادها ظهرت وبشكل واضح وشرعي في بداية السبعينات إلا أننا نجد جل الروايات تنطلق من الحاضر لتتدرج بنا في شكل تداعيات وارتدادات نحو الماضي لا لترتبط به ولكن لتأخذ منه العبر وتعمق الحدث وتنمي الشخصيات»[1]، ولا شك أن عبد الملك مرتاض واحد ممن شدوا الرحال إلى الثورة الجزائرية بأحداثها وشخصياتها في أعمالهم الروائية في مغامرة خطرة لأن إدخال « التاريخ إلى النص ، أو النص في التاريخ عملية صعبة على المستوى الإبداعي لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التخيل التي تأتي من القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص وهذه البنية الفنية هي التي تعمل على تحديد رؤية الكاتب للعالم»[2] .

فالمتأمل في أول رواية لعبد الملك مرتاض ظهوراً " نار ونور" يجدها بالرغم من بنائها الكلاسيكي كما يراها كثير من النقاد الذي يقوم على سرد الأحداث ونموها تصاعدياً وعلى الرغم كذلك أنها لم تسجل الأحداث ونموها تصاعديا أو على الرغم كذلك أنها لم تسجل الأحداث والثورة سوى حدثين هما : القيام بمظاهرة شعبية شارك فيها الرجال والنساء والأطفال منطلقة من حي سيدي الهواري بقيادة سعيد وفاطمة وإحراق مقهى كان يرتاده الفرنسيون وأعوانهم . إلا أنها أسهمت في وصف جانب مهم من كفاح الشعب الجزائري ورصدت بواقعية دور الشباب في قيام الثورة ، وأرّخت لمرحلة من مراحل المقاومة ضد الاستعمار برؤية وطنية بعيدة عن التيارات الإيديولوجية »[3] ، ويمكن إضافة « المناقشات التي كانت تجري بين الشخصيات الأساسية في المنازل ، أو في الثانوية والإعدادات للمظاهرة»[4] .

فإذا كانت هذه الرواية تتفق في موضوعها مع بعض الروايات الجزائرية فإن استثمار وتوظيف الأحداث التاريخية والشخصيات فيها يختلف ، كما يرى عبد الفتاح عثمان حيث

---

(1) رابح الأطرش ، بناء الرواية العربية الجزائرية 1970 – 1985 دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستر في الأدب جامعة عين شمس – مصر – 1991 ، ص48

(2) علاق سنقوقة ، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة ، ص147

(3) ينظر: عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، دراسة تحليلية فنية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر،1993، ص58

(4) محمد مصايف ن الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1993 ص154

« أنها تختلف عنها في الرؤية والاتجاه الإيديولوجي ، والتكنيك الفني ، والصياغة اللغوية للمضمون» [1]، فهذا الاختلاف في التعاطي وخاصة في نقل الأحداث التاريخية وما يتعلق بها من رسم للمكان والشخصيات تفوح منه إشارات سيميائية أكثر عمقا تدفع المتلقي لإثارة أسئلة أكثر دقة مما هو مطروح حول هذه الرواية :

- لماذا جعل روايته تطغى فيها الأحداث الثورية على الشخصيات ؟
- لماذا جعل أبطال روايته من الطبقة المثقفة أو من مجموع الجماهير دون انحياز لطبقة دون أخرى ؟
- لماذا اختار مدينة وهران مكاناً للأحداث ؟

لقد كثرت الأقلام الروائية التي اتخذت الثورة الجزائرية بل تاريخ الجزائر قديمه وحديثه مادة لها وقامت بإعادة تركيبها وتأويلها بما يتلاءم ورؤيتها . وهنا وعندما أصبح هذا الانشغال خاصاً ، فإنه من الصعب تحديد الدوافع إلى هذا الاختيار. وهنا تتعدد القراءات فإذا ماقمنا برصد مسار عبد الملك مرتاض الروائي وسواء اعتمدنا الكم أو الكيف، نجده عاشقاً للجزائر وطنا وثورة ، فهي لم تغب عن متونه« جعلها خلفية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه ، حيث اتخذ من صفات الشخصيات والأحداث وما اشتهرت به من دلالات عبر التاريخ رموزا مفسرة لموقفه ورأيه في الواقع المعيش»[2] فإن هذا يجعلنا نقرأ طغيان الأحداث في رواية نار ونور على الشخصيات على أنه تصرف – وإن لقي اعتراضاً من بعض النقاد*– يهدف إلى جعل أحداث الثورة أحداث أسطورية أي فكها من إطار الجمود وجعلها صوتاً يتردد على كل لسان قصد أخذ الدروس والعبر وهنا يلتقي مع ماقاله جورج لوكاتش في الرواية التاريخية : أن مايهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة ، بل إيقاظ الشعور للناس ، الذين برزوا في تلك الأحداث . وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا

[1] عبد الفتاح عثمان ن الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص51

[2] محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير 2010،ص 02

* ينظر: عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية ، ص52 ، 54 ومحمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة ، ص162

كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي». [1] في حين نجد كثيرا من الأحداث محمولة إليها الشخصيات وهي لعبة القناع تهدف إلى إيهام القارئ بالأجواء التاريخية .

أما لماذا جعل أبطاله روايته من الطبقة المثقفة أو من مجموع الجماهير دون انحياز لطبقة دون أخرى ؟ فلعل هذا من أجل رفع صبغة الاحتكار للثورة التي خص بها بعض الأشخاص أو بعض الجهات أنفسهم بأنهم هم الذين قاموا بالثورة دون غيرهم من الناس ومن ثم فهذه رسالة إليهم تقول بأن الشعب الجزائري بجميع طبقاته وفئاته (رجال ونساء) شارك في الثورة وأنها ليست حكراً على فئة دون أخرى.

كذلك الشأن بالنسبة إلى اختيار مدينة وهران مكاناً لوقوع الأحداث يصب في نفس المسعى وهو من أجل إلغاء فكرة الجهوية في الإعداد إلى الثورة والقيام بها وتمويلها والمشاركة فيها.

ويتواصل اقتراب عبد الملك مرتاض من جديد مع تاريخ الجزائر وبالأخص الثورة الجزائرية في رواية صوت الكهف التي تعد « انقلاباً فنياً حقيقياً في مسار الكتابة الروائية»[2] لتميزها بخصائص جمالية الديكور والشخصيات والزمان والمكان والأحداث واللغة وغيرها التي أهلتها لأن تكون في نظر النقاد رواية جديدة « بمفهوم الرواية الجديدة»[3] ، كما أنها «تعكس مساراً مزدوجاً ، فهي قراءة للتراث العربي والإنساني وتحيلنا على مجمل قراءات الكاتب من الطيب صالح إلى رشيد بوجدرة ، إلى ألف ليلة وليلة ، إلى نجيب محفوظ ، كما أنها وثيقة الصلة بالتراث العلمي ... وتقنيات الرواية الجديدة الفرنسية وإنجازاتها النظرية عند كل من " ناتالي ساروت" "ميشال بوتور" " جان ريكاردو" وألان روب غربية » [4] .

فهي (صوت الكهف) أحداثاً ووصفاً وسرداً ، وحواراً ، صوت التاريخ « الذي ينقلنا إلى حقل تاريخي محلي معين هو بداية ظهور الوعي الوطني، وتشكل التيار الثوري الجزائريوالمخاض العسير الذي وافق تلك المرحلة، وتتبع مراحل التحولات التي رافقت

---

[1] جورج لو كاش ، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم ، دار الطليعة ، بيروت، 1978، ص46
[2] يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص253
[3] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص14
[4] حسين خمري، فضاء المتخيل في الرواية، ص156

عملية تطور هذا الوعي ، ثم تجسيده ميدانياً بالثورة المسلحة منذ بدايتها [1]، شكله عبد الملك مرتاض بطريقة جديدة يتجلى فيها الرمز بوضوح من خلال أو مقطع في الرواية « وأنت أيها الصوت الغريب. من أين مصدرك ؟ لاتبرح تجلجل في الفضاء . والفضاء والأثير يتظاهران على دفع الصوت نحوكم.لا يبرح يجلجل في مسامعكم .يصكها صكا . الصوت الصادر من بعيد . البعد الذي أصبح قريباً والقرب الذي أصبح بعد»[2] . وهي طريقة بحثت عنها الرواية العربية المعاصرة ،لأنها لا تعيد إنتاج التاريخ بأحداثه وشخصياته كما يلاحظ ذلك في روايات والترسكوت في الأدب الأوروبي ورويات جرجي زيدان و نجيب محفوظ التاريخية في الأدب العربي» [3]. وإنما تتيح للروائي الحرية في أن ينتقي مادته بناء على الموقف والرؤية « على أن من المخاطر التي تجابه هذه الأخيرة ...اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب أو إجبار القارئ على الإتحاد مع هذه الشخصية أو تلك، في حين يجب أن يتعرف القارئ في فترة معينة ،ومن خلال عدة شخصيات على مايتعلق عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه ، وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة وأن ترتبط بينها كما ترابطت في الواقع،لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة»[4] وبهذه الكيفية التي تختلف عن الرواية التاريخية « يستمد التاريخ أهميته حيث لا يكون مجرد سيرة تحكى فقط بل نتخذ منه العظات»[5].

ولعل الدارس لهذه الرواية يدرك أن هذا التفاعل مع الثورة الجزائرية ليس تجسيدا كما هو في الواقع وإنما هو مشكل على نحو ممكن و محتمل ....لأنه لا يكتب الواقع ، فالواقع لا يحتاج إلى الروائي لكي يكتبه ، فهو يفرض نفسه بأشكاله الواقعية [6]، فهو لم يرتبط ارتباطا وثيقاً بالواقع حيث لم يأخذ منه إلا الزمن وهو زمن الاستعمار الفرنسي أما بقية العناصر المتمثلة في المكان والشخصيات ، والحوار والأحداث فقد صاغها عبد الملك مرتاض وفق رؤيته وما يهدف إليه من وراء هذا الانجاز. فالكاتب من أجل تصوير الحالة المأساوية التي عاشها أهل الريف الجزائري زمن الاستعمار ، « ومقاومة سكانه مظاهر

---

[1] سعيد سلام ، التناص التراثي ، الرواية الجزائرية أنموذجاً ، ص259

[2] عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر ، ص05

[3] علاء الدين سعد جاويش ، الاتجاه السياسي في الرواية ، مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، مصر، ط1، 2011 ، ص63

[4] نفسه ، ص63

[5] نفسه، ص63

[6] مشري بن خليفة ، سلطة النص منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1 ، 2000 ص 106 ، 107

القهر والعسف والاغتصاب التي فرضها الاستعمار الفرنسي وأذنابه خلال احتلاله للجزائر ثم رد سكانه للأساليب المتبعة لطمس مقاومات هويته الوطنية والتاريخية والدينية »[1] ، اتخذ الربوة العالية مسرحاً لوقوع الأحداث ، وهو مكان غير محدد جغرافيا بالتدقيق وهو يشي بناء على الأوصاف التي خلعها الروائي عليه بالعجائبية « فهي بقية من أشجار برية تغشاها أشجار شوكية عقيمة .لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها .على قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب»[2]. وقد كرر مثل هذه الأوصاف عبر صفحات الرواية لكن دون أن يحدد الموقع ولعل القصد من هذا هو من أجل إشراك القارئ وذلك بدفعه إلى تخيل أو تحديد مكان وقوع هذه الأحداث المأساوية فعلا [3] .

أما بالنسبة للشخصيات فإن المتأمل في الرواية يجدها تتوافق وطبيعة المكان الذي اختاره مسرحاً لوقوع الأحداث، حيث نجد « الأسطورة عنصراً حيوياً يرتبط بشخصيات الرواية ويلتصق بجلودهم ويلازم ذهنياتهم ويتدخل في مجرى حياتهم ، وتوجيه سلوكاتهم»[4] وهذا كذلك تصرف مقصود يهدف من خلاله عبد الملك مرتاض محو كل مرجعية خارجية لهذه الشخوص ، والنظر إليها في إطار النص الروائي فالبطل الروائي هو بطل لا يمكن أن نجد له نظيراً في الواقع المحسوس[5] .

وعلى خطى صوت الكهف ، موضوعاً وبناء أو حكاية وخطاباً وإن اختلف المكان تتموقع رواية حيزية . فإذا كان زمن وقوع الأحداث في رواية صوت الكهف ، هو بداية ظهور الوعي الوطني ، وتشكل الوعي من أجل التحضير للثورة ، فإن زمن رواية حيزية هو زمن الثورة التحريرية زمن اشتعال الثورة ، أما مكانها فهو مكان "نار ونور" أي مدينة وهران وبالضبط حي سيدي الهواري الذي يقرأ اختياره مسرحاً لوقوع الأحداث من باب تأكيد شمولية الثورة ودحض مقولة انطلاق أول رصاصة في الأوراس[6] .

صاغ أحداثها وبني شخصياتها بتقنيات سردية لا تختلف على التقنيات الموظفة في رواية صوت الكهف ، تبدأ من العنوان " حيزية" الذي كلما تعمقنا داخل الرواية وتوغلنا

---

(1) سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص259
(2) عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص09
(3) ينظر سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص270 ، 273
(4) سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص275
(5) حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص170، 171
(6) ينظر : يوسف وغليسي، في ظلال النصوص ، ص256

أكثر نجده يتوغل في الرمزية التي تشي بأن حيزية هي رمز للجزائر . حيزية « حيزية الموجودة المفقودة ، هي في كل مكان وليس في مكان ، لأنها هي المكان» [1] ، « هي أغبر في التاريخ قدماً ، وهي أعمق في الوجود وهي التي كانت قبل أن تكونوا»[2] ، « حيزية الآن تتهيأ لإعلان الزفاف والتي ظللتم طول هذا الليل عنها تبحثون . ما أروع أن تزف حيزية ! ليس لأي منكم وحده.... ولكن لكم جميعاً»[3]. فصورة الراوي (المتموقع خارج الحكاية والذي يروي بضمير المخاطب خصوصاً مع استحداث نمط من الشخصيات التي لا عهد لمرتاض به ، هو تلك الشخصيات الغفل – إن صحت التسمية التي لا تحمل اسما، بل تكتفي بتسمية رمزية قد تكون حرفاً هجائياً (شخصية"ر" التي تبدو من سياقات ورودها رمز لفرنسا الاستعمارية ، وشخصية "م" التي تبدو رمزاً للجزائر) وقد تكون محذوفة الاسم، يكتفي الرواي بالرمز لها بعلامة حذف(...) وعلى المتلقي أن يملأ هذا الفراغ بالدلالة التي يقتضيها السياق السردي[4] .

ومن خلال هذا العرض النسبي الذي يبرز تعالق وتعلق عبد الملك مرتاض بالثورة الجزائرية والذي يشع في بقية الأعمال الأخرى نجد أن عبد الملك مرتاض لم يعرض وقائع الثورة عرض كتب التاريخ وإنما عرض الأحداث عرضاً خيالياً يلتقي مع التاريخ في الزمن فقط رغم بعده عن الدقة في التحديد ، فهي تنقل وتسجل أحداثاً عاشها الجزائريون زمن الاستعمار الفرنسي ، بصورة مموهة دون أن يكون نقيضاً للسرد التاريخي ، وإنما هما وجهان لعملة واحدة إذ يكمل أحدهما الآخر، لأنه تمثيل لما وقع و حدث فعلاً في الماضي يغلب عليها طابع الروي في كثير من الأحيان مثلما هو الشأن في وادي الظلام التي هي عبارة عن « خطابات رمزية ناتجة عن تصوير لأحداث مؤلمة عاشها الشعب الجزائري ومن هنا ، فإن هذه الرواية هي عبارة عن مرويات تاريخية وهذه المرويات التاريخية هي أمثولات على الزمانية ، بحيث يمكن للمتأمل أن يضفي عليها المعنى»[5]، فالمتأمل لهذا المقطع « ولم يزل أهل الجلولية على ذلك من رغد العيش وراحة البال إلى أن دفعت إليهم، يوماً، قبيلة بني فرناس التي جاءتهم من الشمال عن طريق البحر، وعلى قوارب

---

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص16
[2] نفسه ، ص17
[3] نفسه ، ص227
[4] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص ، ص264
[5] مطهري صفية ، التمفصلات الزمنية في رواية وادي الظلام ، مجلة القلم العدد السابع ، 2008 ، جامعة السانيا وهران ، ص116

سوداء على حين غفلة من أمرهم فاحتلت الجلولية بعد مقاومة لم تكن في مستوى الدفاع عن قيم القبيلة العظيمة التي عرفت بها عبر تاريخها الطويل.....»[1] ، حتى وإن كان محدوداً الثقافة فإنه يدرك أن القصد من الجلولية هي الجزائر التي ابتلاها الله بالإستعمار الفرنسي وأن قبيلة بني فرناس هي فرنسا ، وهذا صبغ الرواية بالطابع الفني لأن « كثير من الفنانين الرمزيين يرون أن الرمزالفني أرقى من التعبير المباشر وأن الرمز هو الفن الصحيح الراقي»[2] .

ب- واقع الجزائر بعد الاستقلال :

كما التفت الروائيون الجزائريون إلى تاريخ الجزائر وخاصة ثورته العظمى. وسجلوا أحداثها بما يتلاءم ومواقفهم وكل حسب التقنية التي يراها ، فإنهم التفتوا كذلك إلى ماحدث وما يحدث في الجزائر بعد الاستقلال من تطورات، فقد سجلت كفاح ونضال الشعب الجزائري كذلك بعد الاستقلال من أجل «إقامة مجتمع الكفاية والعدل عن طريق الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي وكشف عن الصراع الشرس بين القوى الرجعية الممثلة في الإقطاعيين والرأسماليين والقوى المتقدمة في المناضلين الشرفاء من أبناء الطبقة الكادحة»[3] وهذا خاصة في فترة السبعينات أما من فترة الثمانيات إلى اليوم فقد ظهرت روايات جزائرية أكثر التصاقا بالواقع السياسي والاجتماعي للجزائر نمثل لها من روايات عبد الملك مرتاض برواية الخنازير ، ومرايا متشظية ، ووادي الظلام.

يرى النقاد أن رواية الخنازير كل مافيها جديد ، مقارنة بالأعمال الروائية الأولى التي قدمها (نار ونور ،ودماء ودموع). والذي يهمنا في هذا المقام هو موضوعها الذي يصور واقع الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال وبالضبط مرحلة السبعينات. حيث« حاول رصد السلبيات التي سادت المجتمع الجزائري بعد الحصول على الاستقلال،وذلك برؤية نقدية عنيفة كشفت المفارقات المؤلمة التي شملت العديد من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية حيث تولى المسؤولية الانتهازيون وتجار الشعارات ،وأصحاب المصالح الخاصة الذين يتخذون من كرسي السلطة وسيلة للإثراء غير المشروع ،وبذلك ارتفع الخونة

---

(1) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص42

(2) فاطمة الزهراء محمد سعيد،الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط1 1998، ص19

(3) عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص06

وأبناء الخونة في السلم الاجتماعي والسلطوي ،بينما ابتعد أبناء الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل مجد الوطن»[1].

وهذا طرح شجاع أولى علامته العنوان " الخنازير" الذي ينفتح على ما أمكن من أفق التأويل كشف به عبد الملك مرتاض أولئك الذين قادوا ثورة مضادة ضد[2] المكاسب والانجازات التي حققتها ثورة التحرير للعمال والفلاحين ويفضح الخنازير الذين تسللوا إلى موقع السلطة والمسؤولية، وفي نفس الوقت يبرز دور المناضلين الشرفاء الذين يعملون في صمت [3] من أجل أن تحيا الجزائر.

وبغض النظر عما قيل حول هذه الرواية *فقد خطي خطوة لافتة للانتباه في تقنياتها أهلته إلى أن يكون من زمرة الروائيين العرب الذين ساهموا« في اغناء المشهد الإبداعي ونسج أنساق روائية لها نكهتها الخاصة وطعمها المميز وجعلوا القارئ يحس بالنص وهو يتطور وينمو ويبصم الإبداع ببصمات خاصة»[4].

وكذلك الشأن في رواية (مرايا متشظية) لأنها« تكاد تكون من أحسن ما كتب خلال سنة 2000 وقد احتوت على خصائص جمالية فنية تنهل من جماليات الرواية الجديدة »[5] .

تضعنا الرواية أمام مرحلة من المراحل المرة التي عاشتها الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن الماضي (من يقتل من) أو ما يعرف بسنوات المحنة بطريقة فنية تمزج بين الفني والواقع ، حيث أن المتنقل عبر فصول وحلقات هذه الرواية- التي اشتملت على أحداث مأساوية (قتل والاغتيال) التي تضعنا أمام بداية هذه الأزمة وكيف تطورت وما أنتجته من الم و فزع عبر كل شبر من هذه الأرض الطاهرة - قد يعتقد أن عبد الملك مرتاض يسجل أحداثا تاريخية إلا أن « مرايا متشظية لا تعكس حقيقة المرئي ووضوحه»[6] ،فهو مصاغ بخصوصية لغوية متميزة بفضل الاستحضار المتميز للتراث « هذا الأثر السردي الذي وحده كاف ليرقى بالأدب العربي إلى صف الآداب الإنسانية الكبرى »[7].

---

[1] نفسه ، ص187

[2] تم تحليل هذا في دراسة العنوان

[3] ينظر : عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، ص206

* ينظر: مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية ، ص49 إلى 65، وعبد الفتاح عثمان ،الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، ص187 إلى 205، وواسينى الأعرج ،اتجاهات الرواية العربية،ص 108-109

[4] حسن لشكر، الخطاب الروائي العربي الجديد، ص32

[5] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح ، ص48

[6] يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص265

[7] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة ولية، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعة ، الجزائر ، 1993، ص03

فعبر محطات الرواية الثلاث:

- **المحطة الأولى :** المرحلة التي عاش فيها سكان الروابي في ظل السلام والتعاون والحب والإخاء ، وذلك قبل مجيء العفريت جرجريس .

- **المحطة الثانية :** وهي التي تبرز الحياة المأساوية ورمز لها بالظلام والدم والنار وهي التي حازت على القسط الأكبر من الحيز النصي [1].

- **المحطة الثالثة :** تبدأ بحدوث الطوفان الذي أهلك مملكة العدم وكهف الظلمات ولم ينج منه إلا من كان يتعبد في جبل قاف ، بل تتضارب الأخبار بين وقوع الطوفان الدم أو الزلزال الذي أهلك الروابي ولم ينج منه إلا من كانوا يرفضون الاغتيال الذين فتحت لهم أبواب قصر عالية[2] ، فأووا إليه وكان مفتاح الدخول : لاغتيال، لا ظلام، بل محبة وسلام [3].

نجد عبد الملك مرتاض ورغم أنه عاش هذه الفتنة التي قلبت كل الموازين التي تؤسس إلى إقامة الحياة لم ينقل الواقع كما هو وإنما جعل منه صورة للواقع ، وبهذا «اصطبغ النص بجمالية سردية ، تطمح إلى التفاعل مع الحكي التراثي ، والاستفادة من الفضاءات التاريخية في الذاكرة الجماعية للأمة»[4]. فالمتأمل مثلا في ظاهرة الاغتيال التي مست كل صنوف الناس ولم تنحصر في الفئة المثقفة أو الفاعلة في المجتمع مثلما فعل بزامر من بني حمران « زامركم الأغر الأبر ذبح بحد الشفرة من عنقه كما تذبح الشاة ثم حزت رقبته ففصل رأسه عن جسده وبقر بطنه ، كما تبقرا البهيمة وقد قطعت أصابعه التي كانت تعزف على خرق المزمار ، كما قطعت رئتاه اللتان كانتا تمدان المزمار بالهواء لنفخ اللحن والعزف على المزمار السحري»[5]، و كذا ذبح الحلاقة وخطف ابنتها «كيف يجوز ؟ الزامر والحلاقة والحلاقة معا ؟ في ليلة واحدة وفي لحظة... الحلاقة والزامر كان مصدر الفن والجمال»[6] ، ، وهذا من دون معرفة الفاعل عمق جرح المأساة « ونسي السارد أية ربوة كان أهلها يغتالون بهذه الطريقة المتهمجة والمتوحشة فعلى حين ذهبت بعض الروايات إلى أنها الربوة الخضراء كذبتها بعض الروايات الأخرى الموثوقة وذهبت إلى أن الذين كانوا يغتالون إنما

---

(1) ينظر : خليفي سعيد ، البنية السردية في رواية مرايا متشظية ، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستر ، جامعة وهران، 2004/ 2005 ،ص78 ،80

(2) يوسف وغليسى ،في ظلال النصوص ، ص265

(3) عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية، ص249، 250

(4) حفناوي بعلة ، رواية المحنة وجيل الغضب، قراءة في متاهات ليلة الفتنة لحميدة عياشي ، مجلة عمان، العدد 106، 2004، ص31/30

(5) عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص47

(6) نفسه ، ص48

كانوا من الربوة السوداء. بل إن من الرواة من ذهب إلى أن الذين كانوا يغتالون ينتمون إلى الربوة البيضاء. ولكن بعض حذاق الرواة كان لايزال يردد في الساحات والأسواق أن الذين كانوا يغتالون هم عصابات معروفة. انبثوا في الغابات المجاورة واحترفوا كالسل والخمول أثناء النهار والإجرام والاغتيال أثناء الليل»[1]. لا شك يدرك أن هذا ماهو إلا تصويرً وتمثيل لما حدث في الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن الماضي ظهور الإرهاب وخاصة إذا كان القارئ ممن عاشوا الأحداث.

أما شخصية عائشة في رواية وادي الظلام التي قدمها عبد الملك مرتاض ابنة للمعلم أحمد « الذي كان أهل الجلولية يلقبونه بالأستاذ الفيلسوف لغزارة علمه ولسعة اطلاعه ولكثرة مقروءاته » وأنها البنت الوحيدة في القبيلة التي أدخلها أبوها المدرسة رغم الموقف العدائي الذي وقفه الناس منه بحجة أنه مخالف للأعراف والتقاليد السائدة في الجلولية .

ونظرا لما أظهرته من ملامح الشخصية وهي طفلة ، كان أبوها ينظر إليها نظرة إعجاب وتوقع لها مستقبلا زاهراً وعلق عليها أمالا لم يفصح عنها .

وما إن كبرت قليلا حتى صارت سيدة نساء الجلولية لأناقتها وجمالها وخفة ظلها . فتقدم الشيخ حمدونة أحد شيوخ الجلولية العظام لخطبتها فردته خائبا مدحوراً.

وقد كان من أمر عائشة أن تذهب دائماً في أيام العطلة الأسبوعية إلى مزرعة عمها السلطان ، لأنها كانت تهوى الريف، وجماله، وهناك شدت قلب فتى من قبيلة الحمودية التي كانت مجاورة لقبيلة الجلولية ، يدعى سعدون الذي لم يجد أي وسيلة للتحدث معها سوى التنكر في ثوب راع للغنم ، وهو ماكان وتواعدا على اللقاء وكأنهما يعرفان بعضهما منذ أمد بعيد.

وجاءت عطلة الأسبوع ، وكعادتها قضت عائشة يوماً جميلاً في مزرعة عمها بينما هي عائدة إلى البيت اعترضتها جماعة إرهابية مسلحة واختطفتها رغم مقاومة سعدون.

وسلك بها الإرهابيون طريقا وسط الغابة المحاذية للقرية والتي تعرف بكثفاتها إلى درجة أن سكان القرية لا يجرؤون على المجازفة داخلها ومما زاد الأمر خطورة أن الوقت كان قبيل غروب الشمس.

---

[1] عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص134 ، 135

وفي طريقها إلى الجبل معهم حاولت عائشة الفرار لكنها لم تنجح ، ولما وصلت إلى مقرهم الرئيسي ورآها أميرهم أبو هيثم انبهر لجمالها وفتن فقرر أن يجعلها زوجته ثم يطلقها بعد ذلك لتترك لجماعته يتداولون عليها الواحد بعد الآخر حسب الرتبة وذلك دأبهم وقانونهم الداخلي (شريعتهم).

لكن من حسن حظ عائشة وقبل أن يفعل أبو هيثم زعيم الإرهابيين فعلته دلها النهار على امرأة أخرى، اقتيدت إلى الجبل بنفس الطريقة ، وجرى لها ماسيجري لعائشة إن بقيت معهم فراحت تنصحها وتحثها بالتفكير في طريقة للهروب .

فاستعملت عائشة ذكاءها ورسمت خطتها بعد أن تمكنت بأسلوبها المراوغ من كسب قلب زعيم الإرهابيين وجعلته يمتثل لجميع أوامرها وهو أمر لم يعرف عنه من قبل وكان من جملة ما طلبته أن يمهلها أياماً حتى تستريح ويعود لها جمالها وبهاؤها وفي ليلة الموعد جاءها بشكله الذي يدعو إلى القلق صاحب اللحية المسدولة إلى صدره وأسماله الرثة البالية التي تنبعث منها رائحة التعفن، فراحت تداعبه في لحيته مطالبة إياه بأن يتركها تحلق لحيته فيرفض لكن مداعبتها له جعلته يستسلم ، فاستغلت الفرصة وغرست المقص في عينه اليمنى وهربت راكضة نحو الشمال باتجاه الجلولية ولم يستطيع رجاله اللحاق بها ولا العثور عليها.

ووصل خبر اختطاف عائشة إلى القبيلتين فقرروا مهاجمة هذه الجماعة في الوقت الذي كانت فيه عائشة تشق طريقها في الغابة حتى وصلت إلى الكوخ الذي باتت فيه أول مرة عند اختطافها فقضت ليلتها فيه.

وسار الجميع يبحثون في كل جهة من جهات الغابة حتى وصلوا إلى الكوخ الذي كانت تحتمي فيه عائشة وهي غائبة عن الوعي فطار قلب أبيها فرحاً على لقائها حية ، وعاد بها إلى البيت وواصلت الجماعة مهمة مطاردة الأشرار.

لا شك أن هذه الصورة التي أظهر بها عبد الملك مرتاض عائشة في هذه الرواية تتطابق تطابقا تاما مع ما جرى للجزائر بعد الاستقلال ، حيث بمجرد أن تحررت الجزائر من الاستعمار الفرنسي راحت تعمل على نفض غبار الجهل وتغيير ملامح ما خلفه الاستعمار من أثار مادية ومعنوية ، متخذة العلم أداتها التغيرية في طموحها «نظر الأب أحمد المعلم إلى ابنته (رمز الفئة المتعلمة) إلى ابنته عائشة (الجزائر بعد الاستقلال) وهي

تحمل محفظتها المتهرئة (حالتها بعد الاستقلال) متوجهة إلى المدرسة (الاهتمام بالعلم) التي كانت قريبة من البيت الذي كان يشبه الكوخ ، والذي كانت تقطنه الأسرة ، منذ بضع سنوات ....غيرت عائشة ملابس نومها ، مشطت شعرها الطويل ، أصلحت هيئتها (بداية النهضة) »[1] .

لكنها اصطدمت في مسيرتها « بمشيخات ساذجة ، لا تفكر ، ولا تخطط ، ولا تغير وإنما تعامل الواقع كما هو مفروض عليها»[2] . لأنهم كانوا جهلاء ويرفضون مشاركة العلماء لهم في تدبير شؤون المشيخة (شؤون الحكم). وهذا ما أفضى إلى أوضاع اجتماعية مزرية « عدد الأطفال يزداد على نحو مهول ، والماء يتناقص .....الزراعة لم تزل تتدهور إذا قيست بالعهد الذي سبق غزو بني فرناس ، وإذا قيست بتزايد عدد الجلوليين ، أعمال البناء في تأخر ، ويوشك الجزائريون أن ينام بعضهم فوق بعض...بالإضافة إلى الذين ينامون في العراء ، يفترشون الثرى ، ويتغطون بالسماء».[3]

وفي ظل هذه الأوضاع الداخلية المتأزمة التي ولدها الظلم السياسي بل الجهل السياسي لم تتوقف صرخات العلماء محذرة من العواقب الخطيرة التي تنصب على الجزائر من جراء هذه السياسة العمياء « أما هكذا ، ومادامت دار لقمان على حالها فلا تعليم ، ولا سكن ، ولا عمل ، ولا مستقبل .....فالرداءة هي التي ستسود حياة أهل الجلولية فيغرقون فيها إلى الأذقان ألا إني ناديت فهل أسمعت ؟ وهل من مجيب في المشيخة العليا؟ قال المعلم المتفلسف»[4]. كما أنهم تنبؤا بما سيحصل للجزائر في المستقبل إن بقيت السياسة في دار لقمان على حالها « رؤيا رأيتها فيما يرى النائم ازعجتني بل روعتني ، وأنا شديد القلق مما رأيت.....

- خير إنشاء الله ألهذا الحد أنت تعتقد بصدق الرؤي ؟ فعهدي بك أنك لا تقول بالمعتقدات ولا تزال تحاربها.....

- ليست الرؤيا من المعتقدات.....وهي رؤيا على كل حال ، رهيبة. رأيت عائشة وقد خرجت يوما من البيت ولم تعد..... وظلت زمنا طويلا مفقودة ثم عادت أخيراً إلى الجلولية وهي

---

[1] عبد المالك مرتاض، وادي الظلام ،ص65.
[2] نفسه ،ص 72 .
[3] نفسه ، ص73 .
[4] نفسه ، ص 76

كأنها جريح.....رأيتها وقد انقض عليها ذات نسر عظيم من السماء ثم طار بها في الفضاء السحيق، انقض عليها أمامي ، وأنا قريب . حاولت ان أركض تحت النسر وأصرخ به لعلي أنقذها منه فلم أستطيع أن اغني عنها مما كانت فيه شيئاً »[1].

لكن رجال المشيخة أصروا إصرارا على عدم مشاركة الفئة المتعلمة لهم في تسيير شؤون الجلولية ، وبقوا منغمسين في صراعاتهم المتباينة ، وما استفاقوا إلا وعائشة (الجزائر) تداهمها جماعة إرهابية وتختطفها من بين أيديهم وهم غافلون ، وتصرخ عائشة (الجزائر) ولم يسمع أحد صرختها إلا سعدون الذي حاول إنقاذها لكنه لم يفلح.

لقد بدأ الرمز مع هذه الشخصية انطلاقا من اختيار الاسم ، وهو اختيار ينم عن بعد نظر فاختيار اسم عائشة هو استحضار لقصة أو لحادثة وقعت لامرأة تشبه ماحدث للجزائر بعد الاستقلال إنها قصة عائشة أم المؤمنين ، ابنة أبي بكر الصديق رضي الله تعالى عنه وزوجة رسول الله عليه صلى الله عليه وسلم رمز الشرف والعلم والنقاء والعفة والطهارة التي امتدت إليها ألسنة قلوب حاقدة على الإسلام والمسلمين حركتها وغذتها اليهود (ماتعرف في التاريخ الإسلامي بحادثة الإفك). ووصل الأمر أن أصاب قلب رسول الله صلى الله عليه وسلم الجفاء تجاهها ، كما تألم المسلمون لهذه المكيدة ، وما استطاع أحد أن يقدم دليلا لبراءتها ، وبقيت لوحدها تبكي إلا أن تدخلت العناية الإلهية وحررتها وبرأتها« إن الذي جاءوا بالإفك عصبة منكم لا تحسبوه شراً لكم بل هو خير لكم لكل امرئ منهم مااكتسب من الإثم والذي تولى كبره منهم له عذاب عظيم »[2] .

كذلك الشأن بالنسبة للجزائر ، لقد امتدت إليها أيادي كثير داخلية وخارجية بمباركة يهودية لأن موقف الجزائر مع فلسطين ظالمة أو مظلومة لا تغفره اليهود لها ومن أجل تحطيمها ولربما القضاء عليها وما حدث في السنوات الأخيرة سنوات الإرهاب لدليل قاطع على مايصبون إليه وبقيت الجزائر طيلة هذه السنوات وحيدة تكابد الإرهاب وما وقف إلى جانبها أحد وتركت كمن هو مصاب بمرض معدي ولا يجوز الاقتراب منه ولولا تدخل العناية الإلهية أن صخر لها رجالا أمثال عبد الملك مرتاض الذي لم يرض لها في روايته أن تدنس وهو أمر قد سبق فيه الساسة لربما كان الذين يريدون...

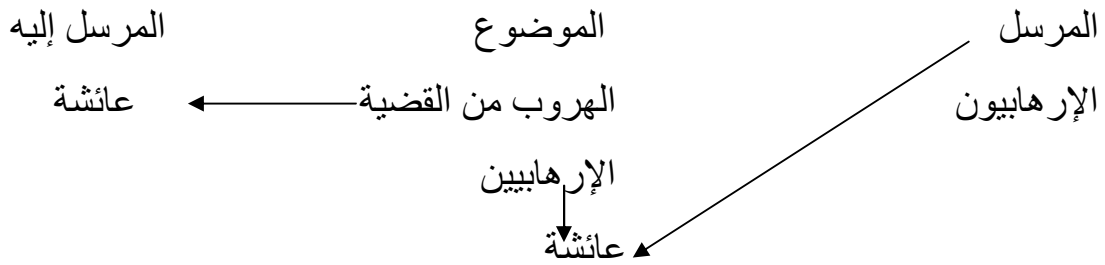
---

[1] عبد المالك مرتاض، وادي الظلام ، ص 70

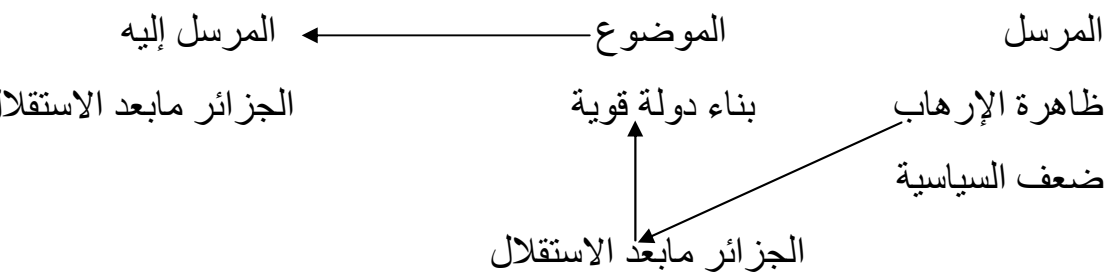
[2] سورة نور ، الآية 11

وهذه الدلالة الرمزية التي أخذتها عائشة في الرواية يمكن التمثيل لها بالرسم السيميائي التالي:

البنية السطحية :



البنية العميقة:



المساعدون المعارضون

المعلم أحمد: الفئة المتعلمة - ضعف السياسة

سعدون : رمز للفئة المحبة لوطنها - الإرهاب

ج- الشخصيات التاريخية:

لقد تقلبت الشخصية بين قراءات متعددة منذ أرسطو إلى هذا العصر، قصد الإمساك بها ،إلا أن هذه القراءات لم تكن دقيقة في طرحها حيث تميزت بالاختزال والاختصار مبنية على تفسيرات أساسها الذوق (المناهاج السياقية) أو مرتبطة بمرجعيات وملابسات (المناهاج النسقية)، مما جعل العمل وصفا ليس إلا، وبالتالي غيب التأويل وبقيت الشخصية مجهولة ، ولكن هذا لا يعني أنها لم تستفد من هذه الدراسات . لأنها استرجعت مكانتها لكن في رأينا استفادتها من المنهج السيميائي كانت أكبر.

وتجدر الإشارة أن الإلمام بكل جوانب الشخصية بهذا الإجراء (الإجراء السيميائي) هو عمل صعب يتطلب جهدا يفوق الجهد المبذول في بقية العناصر الأخرى كالزمان والمكان والحبكة والعقدة والأسلوب.

فإذا كان العلماء ونقصد علم الطب والإجماع ،وعلماء النفس، قد تبيانت أراؤهم وأفكارهم وتحليلاتهم حول أمور كثيرة تخص الشخصية وهي أمامهم حية يعرضونها للامتحانات والتجارب ، فإن الناقد لامحالة أنه سيجد صعوبات جمة في كشف الشخصيات الروائية لأنها على الرغم مما تعج به من الحياة قد اتخذت قالبا معينا اختاره الكاتب وحدده لذا قد تبدو غامضة في بعض جوانبها أو غير معقولة أو غير مقنعة[1]، ولا يكون هذا إجراء اعتباطيا. وعليه فالدارس السيميائي للشخصية ينطلق من أنها «تولد فقط من وحدات المعنى وإنها مصنوعة من جمل ملفوظة بواسطتها أو عنها»[2]، وهذا يتطلب منه دراسة من أجل معرفة البناء الخارجي للشخصية، والبناء الداخلي لها، ومستويات خطابها وعلاقتها بالمكان وعلاقاتها بالزمان.

وعليه، من الصعب تصنيف الشخصيات أو تقسيمها أو اختزالها إلى شخصية رئيسية وثانوية ، أو شخصيات مرجعية ومتخلية أو شخصيات صديقة ومعادية أو شخصيات وطنية وخائنة. لأن موقعها في السياق أو في نسق معين هو الذي يحدد دلالتها.

تضعنا روايات عبد الملك مرتاض أمام مجموعة من الشخصيات تتراوح بين المرجعية والتخييلية، والذي يهمنا نحن في هذا المقام هو الشخصيات المرجعية « وهي ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ بالأمة التي تنتمي إليها. ويكون توظيف هذا النمط من الشخصيات على نحو احترازي يحافظ فيه الراوي على الملامح العامة للشخصية المرجعية »[3] . وهي « في مجموعها تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة بعينها ، وتجسده مشاركة القارئ في تلك الثقافة.وهي تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا والمستنسخات والثقافة»[4].

قبل بسط الكيفية التي استحضر بها عبد الملك مرتاض الشخصيات التراثية نشير إلى أنه قد « تعددت كيفية استيحاء الشخصيات التراثية وتوظيفها في النص الروائي، سواء

---

(1) علاف محمد زهير ، الشخصية في روايات بن هدوقة، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة ، جامعة وهران، 1982/1981 ،ص68

(2) رولان بارت -و لفغانغ كيزر- واين بوث – فيليب هامون : شعرية المحكي، ترجمة غسان السيد ، الجمعية التعاونية للطباعة ، دط،2001 ص151

(3) ناهضة ستار ، بنية السرد في القصص الصوفي ، المكونات ، والوظائف ،والتقنيات ، دراسة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،دط ، 2003،ص185 ، 186

(4) إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية ، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي ، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1 ، 2005، ص253

بسماتها الحقيقية أو المقنعة أو بموقعها التراثي المحدد أو غير المحدد وسواء أكانت تاريخية أو شعبية أو أسطورية أو غير ذلك »[1] . وقد خلص الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه العناصر التراثية في الرواية العربية إلى أن الشخصية التراثية نوعان : الشخصية التراثية التسجيلية ، والشخصية التراثية التعبيرية.

النوع الأول: الشخصية التراثية التسجيلية: وهي الشخصية التي يستحضرها الكاتب، ويعيد قص واقعها التراثي في شكل روائي دون أن يحدث التحاما بين الواقع التراثي والواقع الحاضر، وتدور حول ثلاثة أنماط تراثية هي:

1-النمط التراثي التاريخي: ويقصد به النمط الذي يستحضر الشخصيات التراثية التاريخية برؤية تسجيلية.

2- النمط التراثي الشعبي: وهو النمط الذي يتناول الشخصية التراثية الشعبية برؤية تسجيلية.

3- النمط التراثي الأسطوري: ويعنى بالروايات التي تناولت الشخصيات الأسطورية[2].

النوع الثاني : الشخصية التراثية التعبيرية: وهي « الشخصية التي يستوحيها الكاتب من التراث ، لتعبر عن الواقع الحاضر ، معتمدا على التوظيف الجزئي للبنية التراثية ، وعلى التحام هذه الشخصية بالأنا الجماعية بغية تحقيق الخلاص»[3]. ولها ثلاثة جوانب كذلك .

1- **شخصية تراثية حقيقية:** وهي التي يستحضرها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثي ليعبر من خلالها عن الواقع المعاصر.

2- **شخصية ذات أبعاد تراثية:** وهذه الشخصية ليست تراثية لكنها تحمل ملامح تراثية، مثل الشخصيات ذات البعد الأسطوري، والصوفي، والشعبي ومثل هذه الشخصيات يبتدعها الكاتب ، ويحملها أبعادا تراثية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر.

3- **شخصية تراثية مقنعة:** وهي التي تكون قناعاً لشخصية روائية في نسيج الرواية، كأن يتناول الكاتب شخصية ما ثم يربطها بشخصية تراثية معينة [4].

لعلنا لا نبعد عن الصواب إذا قلنا أن عبد الملك مرتاض وظف الشخصية التراثية بتقنية تواكب طبيعة المرحلة في الوطن العربي من بداية نهاية الستينات من القرن الماضي إلى

---

[1] محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2012، ص163

[2] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ط1، 1991 ص39/38

[3] نفسه ،ص38

[4] ينظر : نفسه، ص39 ، 124

اليوم التي عمل فيها الروائيون على الخروج « من سكونية الأشكال ورتابة السرد في اتجاه خلق الأشكال وبناء العوالم الجديدة وتنويع طرائق السرد، وتوظيفها للتاريخ والتراث أو اشتغالها عليهما ، وولوجها لعوالم تضفي عليها طابع الأسطرة والعجائبية»[1] ، وغيرها من التقنيات التي أصلت لشكل روائي عربي جديد.

فالمتأمل مثلا في رواية " صوت الكهف" وهي رواية تصور حال الجزائر والجزائريين زمن الاستعمار والثورة الجزائرية ، يجد عبد الملك مرتاض يغيّب الشخصيات الثورية ، مما يدفعه إلى التساؤل عن السر في توظيف هذه التقنية ودلالتها.لاشك أنه لا اعتباطية فيما أقدم عليه عبد الملك مرتاض ، فالفعل تفوح منه القصدية. فتركيبة الشخصيات التي تتوزع على كل فئات المجتمع فيها رسالة على أن هذه الثورة هي ثورة شعب بأكمله كما يقول الشاعر محمد العيد آل خليفة :

هذه ثورة عليها اجتمعنا فارتفعنا لقمة الأبطال

لا تقل لي أنا ولا أنت فيها كلنا قومها على كل حال [2]

وهذه التقنية زيادة على أنها تتناسب ووصف المرحلة المظلمة التي عاشها الشعب الجزائري ، فقد مكنت الرواية من أن تسمو إلى مستوى إنساني، فصوت الكهف نص غير محدد بزمان ومكان معينين ، وحتى الأسماء هي أسماء عربية وغربية ويمكن أن تنطبق على أي قطر عربي، أو قطر مر بمرحلة تحرر[3] . وبهذا عد ممن وفقوا في توظيف تقنيات الرواية الجديدة.

وبالعودة إلى الكيفية التي استحضر بها عبد الملك مرتاض الشخصيات التراثية في هذه الروايات ، نجده يتخذ الشخصيات التراثية التعبيرية كأداة تعبيرية تصور الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه المجتمع أو عاشه المجتمع في مرحلة ما.

ونشيرهنا إلى أننا نمثل لكل نمط بمرحلة من مراحل مساره الروائي.

1- الشخصيات التراثية الحقيقية: وكما أسلفنا الذكر هي التي يستحضرها الكاتب بنفس اسمها التراثي الحقيقي في نسج الرواية ، محملاً إياها أبعاداً معاصرة عن طريق الإسقاطات الرمزية والإيحائية.

---

[1] محمد عز الدين التازي ، حوارية الرواية العربية ، أصيلة ، ص67

[2] محمد العيد آل الخليفة ،ديوان محمد العيد ال ختيفة،دار الهدى،عين مليلة ،الجزائر،2010،ص391

[3] ينظر : محمدتحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص21

تجليات توظيفها ظهر في أربعة أنماط تراثية هي: النمط التراثي التاريخي والصوفي والديني والشعبي.

1/1/: الشخصيات التراثية التاريخية:

أ- الشخصيات الجزائرية:

إن اهتمام عبد الملك مرتاض بالثورة الجزائرية وشخصياتها واضح وجلي في روايته، بل روايته علامات على عشق الرجل لهذا الوطن ، حيث نجد ثورة التحرير بل تاريخ الجزائر قد شكل مرجعية له ، وكان مصدر إلهامه « تعامل معها من المشكل وموقع الفنان القدير الذي يستطيع أن يجعل الخاص عاماً وماهو عام خاصاً»[1].

فأولى أعماله سطعت منها أسماء لها ما لها من الدلالات « فما كان يحدث لمدينة وهران ، لو أن المستعمرين أطلقوا على هذا المعهد الذي نختلف إليه « ابن باديس» « أو الأمير عبد القادر» أو أي اسم من أسماء رجالاتنا الذين سيروا التاريخ »[2]. فاختيار الكاتب لهاتين الشخصيتين : الأميرعبد القادر وعبد الحميد بن باديس اختيار مقصود.

فهما اسمان حضورهما دائم في الذاكرة الوطنية، لارتباطهما الوثيق بالجزائر. فالأمير عبد القادر هو مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة باعتراف السلطات الفرنسية، وابن باديس هو المعلم الذي كرس حياته من أجل بعث الحياة في عقول أبنائها أو من أجل بقاء عقول أبنائها حية حتى يدافعوا عنها.

إذن فوجودهما في هذا المقام ليس عبثا إنما نلمس منه دواعي ذاتية تتمثل في الاعتراف بالفضل ودواعي فنية حيث وجودهما على لسان سعيد في هذا المقام يتماشى مع الوجهة التي تسير فيها الأحداث إذ كيف لرجل مثل سعيد صاحب المنهج الثوري إذا أراد أن يضرب مثلا للرجال الذين صنعوا تاريخ هذه الأمة أن لايذكر على رأسهم الأمير عبد القادر وابن باديس.

ويتواصل استحضار مرتاض للشخصيات التاريخية في هذه الرواية (نار ونور) فلقد أتى بشخصيات مجاهدة ، وزنها في تاريخ الجزائر لا يقل عن وزن الأمير عبد القادر وابن باديس فهم شركاء في تسيير تاريخ الجزائر وصنع أمجادها « ألست ترى معي ياعمر ، أن

---

[1] ينظر : محمدتحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص22

[2] عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص33

هذا النور إنما هو نور الحق والحرية .....الحرية التي لا تبرح الشعوب تنشدها فتضحي من جرائها بأغلى ماتملك ،وعلى قدر ما تستطيع وما لا تستطيع هذه الحرية المذبوحة التي حارب الأمير عبد القادر بالأمس من أجلها خمسة عشر عاماً وحارب من أجلها بوزيان وحارب من أجلها بوبغلة، وفاطمة ،والمقراني وبوعمامة وسواهم من عظماء رجالاتنا الذين دافعوا عن الحق خير دفاع »[1] . فهذا الاستدعاء الذي يرصد بطريقة متسلسلة زمنياً – تعكس اطلاع عبد الملك مرتاض على تاريخ الجزائر - قادة أهم الثورات الشعبية التي قامت في وجه الاستعمار الفرنسي (بوزيان (توفي سنة 1849) ، وبوبغلة (توفي 1854) ، وفاطمة نسومر(1830- 1863) والمقراني (1830-1871)، وبوعمامة (1840 – 1908) بأسمائها أورد الكاتب قصده من إدماجها ضمن السرد وهو تخليدهم كعظماء «من عظماء رجالاتنا الذين دافعوا عن الحق خير دفاع ونشدوا الحرية فهاموا بحبها وتدلهوا بعشقها حتى ماتوا من أجلها»[2] ، وجعلهم قدوة ورمزاً للجهاد في ضمير الشعب الجزائري « ظلت هذه القيمة العظيمة كامنة في ضمير الشعب ، وكأنها نار مستعرة، ولكنها مكتمنة ، تحت ركام من الرماد»[3].

أما فنيا فمجيء هذا الكلام على لسان سعيد من شأنه أن يعزز مسعى عبد الملك مرتاض في صنع بطل مثالي لروايته التي تتبدى فيها كل مواصفات الشجاعة كما يساهم في كيفية اقتراب الفن الروائي من التاريخ.

ب- شخصيات تاريخية مختلفة:

يذهب الدارسون إلى أن رواية حيزية ، هي رواية شخصيات أكثر منها رواية أحداث أبدع عبد الملك مرتاض في اختلاق شخصياتها ورسمها رسماً فنياً[4]، هذا جعلنا نتوقف عند هذه الرواية قصد الوقوف على حظ الشخصيات التراثية فيها.

بعد قراءتنا لهذه الرواية وجدنا الشخصية التراثية فيها تأخذ مركزاً متقدماً مقارنة ببقية الشخصيات الأخرى ولا أدل على هذا من هذه الأسماء التي احتضنتها (شخصية المجذوب هند بنت الخس ، موريس ، هتلر ، الشيخ حمادة ، الكامل في زاوية الهامل، لخضر بن

---

(1) عبد الملك مرتاض : نار ونور ص65
(2) نفسه ، ص65
(3) نفسه ، ص65
(4) ينظر : يوسف وغليسى ، في ظلال النصوص ، ص258

خلوف، الخنساء ، المتنبي ، هند ، أبو ذر، مجنون ليلى ، جحا، البويصري، لاموريسير خوصى ،كارلس ،رضا حوحو ، العربي تبسي ،سيدي الهواري ، سيدي بومدين ، سيدي عبد القادر ،سيدي عبد الرحمن، الدرديري ،بوتليليس، أبي لهب، خليل ،عائشة ،سيدي يوسف سيدي الأخضر الأم ركوشة ، عثمان، الإمام مالك ، أبو حنيفة ، الشافعي ،الإمام بن عباس عمر ، مسيلمة ،عمرو بن هشام ، أبو جهل ، عمرو ابن ود ،عبد الله بن الأوائل عبد الله الأواخر،أحمد وهبي ، الشيخ حمادة ، سعد زغلول ،عبد الحميد ابن باديس الأمير عبد القادر البطل شعبان، بهوارة ، باشاغا ، فرانكوا ، سالازار،جان بوكاسا ، أدموا وهنريكو ماسيس الحارث ابن سليل الأسدي ، عبد الله بن مسعود، الشيخ الهبري .

المتأمل في هذه الشخصيات يجد أنها تتوزع على الأنماط التراثية الأربعة السالفة الذكر (النمط التراثي التاريخي ، والصوفي ، والديني والشعبي) ويجد أن عبد الملك مرتاض قد استثمرها بالاسم فقط وهذا بمعرفة وتقنية عالية ، حيث ساهمت في رسم الشخصية وطبيعي أن ينعكس هذا على سير الأحداث لأن « فما شخصية سوى تمثيل للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»[1]. ويذهب أحمد إبراهيم الهواري إلى أن « الشخصية التاريخية عندما تدخل في إطار العمل الفني تتحول على يد الفنان إلى رموز كلية لنماذج بشرية . هنا تكون الوقائع التاريخية بمثابة الطرف المدبب للوتد، به يقيم الفنان البناء الفني للشخصية ،ولما ترمز به من رؤى ، والفنان بحسه التاريخي بتواصل التجربة البشرية – ينظر إلى التاريخ بوصفه – في التحليل الأخير – حاضر انتهى وأصبح ماضيا – وطبيعي – وفقا لهذه الرؤية – أن يتعامل مع المادة التاريخية (أحداث أو وقائع)..... ومعنى هذا أن الفنان يجعل الشخصية تتعاصر مع الواقع بما يحمل من هموم وإسقاطات »[2].

وبالعودة إلى الشخصيات التراثية التاريخية المختلفة في هذه الرواية نجد لها حضوراً ضمن القائمة الاسمية التي استخرجناها ، نمثل منها بـ:

---

[1] جيمس ، كونراد ، فرجينا وولف ، لورنس ، لبوك، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، ترجمة أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1، 1971 ، ص171

[2] أحمد إبراهيم الهواري ، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي ،ص125 ، 166 ،نقلا عن : مراد عبد الرحمن مبروك ، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 ، ص219

- شخصية هند بنت الخس:

وهي بنت الخس بن حابس بن قريط الأيادية ، فصيحة جاهلية كانت ترد سوق عكاظ ولها أخبار فيه ، قال عنها الجاحظ في وصفها هي من أهل الدهاء والنكراء واللسن واللقن والجواب العجيب ولها أجوبة منشورة في أمال القالي، ويقال اسم أبيها الخس والخص والخسف والأخص وتلقب بالرقاء ، أدركت القلمس الكناني أحد حكام العرب في الجاهلية وتحاكمت هي وأختها خمعة إليه في كلام لهما ، يزعم أنها ماتت في زمن النعمان عند هند ابنته»[1] .أوردها عبد الملك مرتاض باسمها ودون تفاصيل تذكر حول شخصيتها سوى ماذكره « زنت بعبدها.... وبررت فعلتها بأن ذلك كان من (طول السواد ، وقرب الوساد)[2] ودون أن يتكرر اسمها عبر صفحات الرواية مما يجعلها غير دينامية ، الأمر الذي يجعل المؤثرات الفنية في استحضارها تغلب على التاريخية.

فلقد ذكرها لما كان بصدد كشف نوايا وسياسة الأستاذ « الأبيض الأسود، والأسود الأبيض»[3]. الذي ماهو إلا رمز للاستعمار الفرنسي (الدهاء ، والنكراء ، واللسن ، واللقن والجواب العجيب) - « وأستاذكم الذي كان يغري الصبايا الإفريقيات الجائعات وينغمس معهن مشاهدة مغلظة... الجفاف والاضطهاد، الجوع والذل . الأرض السماء ضد إفريقيا وأنتم تحت حفنة منهم . يستعبدونكم تحت أشكال مختلفة وكمشة منهن أيضا ، يتخذنكم غلمانا لهن ، بالليل والنهار . الدم الجديد الذي يطفح بالفطرة.. وكل الأشياء ممكنة عند هند ابنة الخس »[4].- من أجل طمس وجه الجزائر العربي ولغتها القومية وشخصيتها الإسلامية وهذا ما يكشفه حديث الأستاذ الأبيض الأسود أمام الطلاب.

- ما أغنانا و أعظمنا بهذه الأرض .....و حسدنا الشيخ الشرس عليها .و يحسدنا حتى الشيخ الآخر عليها.

- لكن كيف يجوز يا أستاذ ؟

- ماذا ؟ أعرفك مشوشا . ماذا تريد أن تقول ؟

---

(1) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ)، البيان والتبيين ، المجلد 1 و 2 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ط2 2003 ، ص2012

(2) عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص11

(3) نفسه ، ص11

(4) نفسه ، ،ص11

- هذه الأرض ليست بنتا ، أرض لم تلدها أم ، ولدت هذه الأرض قبل أن يكون الميلاد أصلا فكيف تكون بنتا لأم ما ؟ ،هذه الأرض لأهلها . وأنتم تعرفون هذا ولكنكم لا تستطيعون الجهر به.

- أرضكم ؟ أنانية ! جحود النعمة ! كفر بالقيم ، بكل القيم ! و كيف تخوض في المستحيل الذي طردناك من أجله منذ سنة ؟ قلنا : تعقلت... لكن لا يبدو ذلك لم تزدد إلا طيشا وحمقاً. هذه الأرض لكم ؟ من قال لكم ذلك ؟ وما هذه الأسطورة الخبيثة التي تتناقلونها فيما بينكم ؟ ومتى كان الوهم حقيقة ؟ ولم هذا الإصرار على التعلق بالمستحيل ؟ هذه الأرض لكم !من زعم ذلك فقد حمق ! وهل غاب عنكم أن صاحبكم بحث عنها في المقابر فلم يجدها...وبحث عنها في التاريخ فلم يعثر عليها وفتش عنها في الخرائط الجغرافية فلم يتبين لها أي أثر بين الأقطار. أفتكونون أنتم الجهال والرعاع أعقل منه وأعلم بالتاريخ؟ [1]. فهذا الزج بالشخصية الذي جاء فيه السياق الروائي متفقا مع ما يحيط بالشخصية ، دون أن نشعر بتوقف السرد، يشد القارئ ويجعله طرفاً في التأويل.

- هتلر :

أدلف لويس هتلر (1889- 1945) سياسي ألماني نازي ولد بالنمسا كان زعيم حزب العمال الألماني في الاشتراك الوطني المعروف بالحزب النازي حكم ألمانيا مابين 1934 - 1945 - كان واحدا من المحاربين الذين تقلدوا الأوسمة لجهوده في الحرب العالمية الأولى انضم إلى الحزب النازي عام 1920 اثر محاولة انقلاب فاشلة سنة 1923 وفي 1933 عين مستشاراً للبلاد ، انتهج سياسة خارجية من أجل الاستيلاء على ما أسماه بالمجال الحيوي أي السيطرة على مناطق معينة لأجل تأمين الوجود الألماني والرخاء الاقتصادي ، وقد كان سببا في اندلاع الحرب العالمية الثانية لأنه احتل بولندا وبعد ثلاث سنوات احتلت ألمانيا ودول المحور معظم قارة أوروبا وأجزاء من إفريقيا ودول من شرق وجنوب آسيا، ولكن الغلبة في النهاية لدول الحلفاء التي نجحت في اشتياح ألمانيا وسقوط برلين وهذا ما أدى إلى انتحار هتلر وزوجته[2].

---

[1] المرجع السابق ،ص13

[2] مقال عن ويكيبديا الموسوعة الحرة ، أدولف هتلر ، 24 جويلية 2005

لم يورد الكاتب تفاصيل مثل هذه أو غيرها عن الشخصية ضمن السرد سوى الاسم حيث جاء ذكرها في أربعة مواضع « كنت تسمع وأنت صغير عن بعضهم أو أنت غير صغير ...كانوا يتحدثون عن شخصيات سياسية أثناء الحرب الثانية كنت تعجب بهتلر حين كان يدك الدول ، ويزيل الحدود . كم كنت تود تتمنى أن تكون رجلاً شهيراً في التاريخ»[1] . « تحب طرق هتلر»[2] . « ولا تتبع أنت إلا منهج لاموريسر في التعذيب، منهج هتلر على حبك له لا تستطيع تطبيقيه »[3]. « كل الألوان والأشكال من العقاب ، لو صورت بعض مراحلها لكانت حياتك عبرة . لو صور فقط جزء مما عانيت في حقول النار لأصبح الطغاة أعدل من عمر بن الخطاب ، بل لأصبح هتلر أرحم من علي بن أبي طالب...»[4] . ثلاثة تتعلق بشخصية الفحل « التي تفنن عبد الملك مرتاض في رسمها بنيويا ودلاليا والتي كان وجودها مركزا دلاليا في سيرورة الأحداث الحكائية وقمة فنية من زاوية الحكي. وهو أحد أكبر زبانية (لامورسير) الراعي نما وتطور من كاتب للحروز إلى معلم مهيب في المسيد مغرم بالزعامة ومعقد بالتفوق . يفشل في الالتحاق بالجبل مجاهد لكبر سنه فيستحيل شياطنا رجيما على أبناء وطنه »[5] . وعليه فاستحضار هذه الشخصية (هتلر) في هذا المقام ، هو بمثابة ملء فراغات في شخصية الفحل لم يشر إليها عبد الملك مرتاض في السرد ، فكلمة هتلر تكفي عنوانا أمام القارئ على كل أنواع البطش والقتل والدمار . فهي شخصية تعج منها رائحة الموت.

2/1- النمط التراثي الشعبي:

ونمثل لها **بشخصية المجذوب:** وهو أبو محمد عبد الرحمن بن عباد ، بن يعقوب بن سلامة بن خشان ، عرف بالمجذوب ، شاعر صوفي مغربي، الكثير من قصائده وأمثاله الشعبية متداولة في جميع أنحاء المغرب ، ترك من الأزجال ذخيرة (خصوصا ما يعرف بالرباعيات) . لقب المجذوب أطلقه أهل زمانه عليه، فكان كما تصوره أهل التاريخ ، صوفيا زاهداً في الدنيا وساح في البلاد العربية للوعظ والإرشاد والتصريح بما ينفع الناس والعباد وعاش الشيخ غير مبال بالمال ولا الجاه متنقلا من مكان لأخر ليس له مأوى يستقر به على

(1) عبد الملك مرتاض ، حيزية، ص80
(2) نفسه، ص89
(3) نفسه ، ص90
(4) نفسه ، ص114
(5) يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص259

الدوام ، وهو بلباس بسيط ، وكان يداوم على إقامة الشعائر الدينية . وكان يجرى على لسانه كلاماً موزونا ملحنا يأتي على نسق أهل الشعر وأوزانهم، ويحفظه الناس ويتداو لونه في مجامعهم ، وقد اشتمل على حقائق وإرشادات سنية وعبادات ذوقية ، يفهمها الذائقون ويعرف مغزاها العارفون ، وكذلك أمور غيبية من الحوادث والقضايا الاستقبالية .

عاش المجذوب مدة في غرب المغرب ولما أحس بقرب الأجل طلب أن ينتقل إلى مكناس فتوفي في الطريق ودفن خارج مدينة مكناس بجوار رباب عيسى وضريح مولاي إسماعيل وذلك (976 هـ / 1568 م).

فكما أن هذا الاسم لم يغب عن ذاكرة المبدعين في الشعر والغناء وفي الرواية والمسرح وعلى ألسنة عامة الناس ، نجده كذلك حاضراً في هذا العمل الروائي المتميز بالرسم الفني للشخصيات . فقد جعله يرافق الرواية منذ البداية – فهو أول الشخصيات ظهوراً بعد حي سيدي الهواري – وحتى النهاية وفي كل أدوارها بمثابة « مقدم النشرة الثورية الذي تجتمع عنده أخبار الحي وكلمات السر الثوري»[1] .

إن المتأمل في المواطن التي ذكر فيها المجذوب في الرواية يجدها على الرغم أنها لا تحيط بجوانب هذه الشخصية – لا تبتعد عن الصورة الحقيقية لما كان عليه في حياته «وتنتشرون من حول سيدي الهواري وتصاعدون.....وتمرون في طريقكم بالمجذوب الذي باكر بقعته في الشارع الضيق المندى » [2] . « الهم جاء من وراء البحر ، واليوم يصب المطر ..قالها المجذوب الصادق » [3] . « حيزية ستظهر هذه الأيام ، هذا أوانها قال المجذوب» [4] . « اليأس كفر ، كالفقر ، ومولى الشيء سيظهر، هذه الأيام، قالها المجذوب الأسمر »[5].

وهذا الحضور وبهذه الصفة يجعل من هذه الشخصية علامة سيميائية مفتوحة على مجموعة من الدلالات تدفع المتلقي إلى المشاركة في عملية القراءة لأن« الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية فهي مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما ، لا مجال فيه لمنطق

(1) يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص258
(2) عبد المالك مرتاض ، حيزية ص5
(3) نفسه ، ص7
(4) نفسه، ص24
(5) نفسه ، ص4

الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها – غالبا – منظومة الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي» [1].

شخصية الشيخ حمادة : الشيخ حمادة المطرب البدوي أستاذ الأغنية الشعبية، ترك بصمات في الحياة الثقافية الوطنية منذ الثلاثينات ، مولع بالشعر الملحون وهو مطرب الأغنية البدوية في الساحة الوهرانية ، اسمه الحقيقي فواش محمد ولد بمستغانم سنة 1889 اشتغل بالصيد ، الفلاحة. بدأ مساره الفني سنة 1926 وعمل على التعريف بهذا الطابع من الغناء في المغرب العربي وأوربا ، التقى ببرلين محمد عبد الوهاب المصري.

ظهر على الساحة الدولية عام 1983 فقد اختير ممثلا للأغنية المتوسطة في المنتدى الدولي للمتوسط بباريس ، عمل على الحفاظ على التراث الوطني ، ومن أشهر ماغنى " بنات البهجة " ،" العيد الكبير"، " الرومية " ، " يالوشام"، " لصنام "[2].

لقد استدعى الكاتب هذه الشخصية في موضعين متتابعين في الرواية « ها أنت ذا ترقص ، وتغني معهم أيضا ، لم تغن منذ زمن طويل ، منذ كنت تعشق صوت الشيخ حمادة وهو يصدح »[3]. و « لا تعرف أنت مامعنى " دانا دانا " وقد لا يكون لهذه العبارة أي معنى – ولا يعنيك ذلك ، ولعلها مجرد لازمة إيقاعية كان يرددها الشيخ حمادة »[4] . وكماهو واضح وجلي استدعاء بالاسم فقط وهذا بقصد نقل صورة عن واقع المجتمع الجزائري زمن الاستعمار الفرنسي ، حيث رغم القهر والخوف والجوع ، فإن روح الدعابة والفكاهة والاستمتاع بالأغاني « والرقص المنسجم مع إيقاع الطبل »[5]. لم تغب من وسطه ولعل هذا الذي زاد أفراده تشبثا بالحياة . كما يمكن أن يكون هذا الاستحضار تخليدا لمشاركة شعراء الشعبي الشعب الجزائري محنته ووقوع اختيار الكاتب على هذه الشخصية فهو قد يكون من باب « باستطاعة الأديب أن يتخير من التاريخ ما يشاء من تجارب ليجليها »[6].

---

[1] عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، ص50

[2] مقال بجريدة الجمهورية، ركن وجوه كتبها ناجي معطي في 26. 12 . 2007

[3] عبد الملك مرتاض ، حيزية ،ص62

[4] نفسه ، ص63

[5] المرجع السابق، ص65

[6] محمد مندور، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة ، مصر ، 1979، ص13

3/1-الشخصيات الدينية والصوفية:

استحضر عبد الملك مرتاض في هذه الرواية عددا كبيرا من الشخصيات الدينية والصوفية بنفس مدلولها التراثي الكامل في زاوية الهامل ،أبو ذر ،البويصري ،سيدي الهواري ، سيدي بومدين ، سيدي عبد الرحمن ، سيدي عبد القادر ، الدرديري ، خليل عائشة سيدي يوسف ، سيدي الأخضر ،عثمان ،الإمام علي ،الإمام مالك ، أبو حنيفة ،عمر الشافعي الإمام بن عباس ،عبد الحميد بن باديس ، الأمير عبد القادر، عبد الله بن مسعود الشيخ الهبري ،وغيرهم). وهذا دون اعتماد التسجيل المباشر للأحداث التي مرت بها هذه الشخصيات ، وهذا مانلمسه من المقاطع التالية التي احتضنتها الرواية :

-« على الأقل تصبح قائدا ، أو باشاغا في إحدى المدن الجملية . وبعمامة صفراء تحتها رداء أبيض شفاف . و كأنك الإمام مالك . أو كأنك أبو حنيفة . أو كأنك الشافعي. أو كأنك الإمام ابن عباس . والذي كان يقول له عمر : غص غواص ! ويستحيل أن تكون مثل أحد هؤلاء الأفاضل . كأنك مسيلمة .أو كأنك عمرو بن هشام ، حتى لا نقول : أبو جهل! وكأنك عمر ابن ود. أو كأنك عبد الله الأوائل، وعبد الله الأخر...وأنت بعمامة صفراء من الحرير الناعم»[1].

-« كل الألوان والأشكال من العقاب . لوصورت بعض مراحلها لكانت حياتك عبرة. لو صور فقط جزء مما عانيت في حقول النار لأصبح الطغاة أعدل من عمر بن الخطاب. بل لأصبح هتلر أرحم من علي بن أبي طالب. بل لأصبح فرانكوا هو أباذر، بل لأصبح سالازار عمر بن عبد العزيز»[2].

وإذا انطلقنا من مواطن ورودها في النص نجدها جاءت في أغلبها على لسان الروي « المتوقع خارج الحكاية والذي يروي بضمير المخاطب خصوصا »[3] . والذي يهدف من ورائه إلى تقديم صورة عن المجتمع الجزائري بكل تناقضاته وعن الإنسان زمن الاستعمار الفرنسي وبهذا كانت هذه الأسماء أداة تعبيرية يتكأ عليها القارئ عن طريق المقارنة في قراءة الأبعاد الدلالية التي يصبو إلى تحقيقها الكاتب من وراء هذا الاستحضار. فما حضور أضرحة الأولياء والصالحين (سيدي الهواري ، سيدي مخلوف ، سيدي عبد القادر....)

---

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص83

[2] المرجع السابق، ص114

[3] يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، ص264

وعلى الرغم من عدم وضوح هذا التفاعل كما في التناص التاريخي ، إلا أنه علامة تدعم مسعى الكاتب إذا أراد إبراز التنوع الثقافي والاجتماعي للجزائر.

وحضور الشخصيات التراثية أثناء وصف الشخصية كذلك ليس عملية عشوائية فالكاتب حينما يريد أن يرسم ملامح الشخصية قد يعتمد الوصف أو يعتمد الحوار بنوعيه لكن وسط هذا الوصف أو الحوار قد يقذف بشخصية تراثية قد يراها القارئ تعطل الوصف أو الحوار وهي على العكس من ذلك فهي قد تكون بديلاً عن أبعاد فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية في الشخصية سكت عنها الكاتب ليترك المجال للمتلقي.

4/1- الشخصيات الأدبية :

لقد استوحي الكاتب في هذه الرواية بعض الشخصيات التراثية الأدبية (الخنساء المتنبي ، رضا حوحو ، عبد الحميد ابن باديس ، الأمير عبد القادر،وغيرهم...) بنفس مدلولها التراثي ،ووظفها توظيفا فنيا ، وهذا ما يتضح من خلال عرضها في المتن حيث نجدها مبثوثة في الوصف أو الحوار عارية من كل تقديم « وأمك هي التي توقظك ، تدفعك إلى الإبكار مع هذه الريح العاصفة ، ريح الخريف ، المزمجرة بين الشوارع والأحياء . الراكضة في كل اتجاه . تنتحب كعجوز المتنبي حين كانت تلطم. كالخنساء حين كانت تبكى صخراً كهند حين كانت تندب حظها العاثر في بدر»[1].

« أنتم تخوضون في باطل ياجماعة ! ربما يكونون قد سلموا جثته إلى زوجته.مستحيل ياعمي الصباغ ! هي حين تغتال ، لا تسلم أحداً إلى أهله . هل سلمت جثة رضا حوحو ؟ هل سلمت جثة العربي تبسي ؟ هل سلمت جثت آخرين اغتالتهم ؟»[2]. وبهذه التقنية يأخذ الاستحضار أبعاداً رمزية.أي جعل الشخصية التراثية تعبيرا عن الشخصية أو الواقع الذي تعيشه الشخصية، فبالرمز نستخلص المعنى « من المعلومات الكثيرة المتناثرة والموضوعات العديدة المبعثرة. ولذلك فإن الرموز عامة،وفي الأدب والفنون خاصة وسائل للفهم ولإقامة العلاقات بين الإنسان وغيره من البشر ، بل بينه وبين نفسه أيضاً .والإنسان في جوهره صانع للرموز ومطلق للرمز ومانح للرموز»[3] .

---

[1] عبد الملك مرتاض ، حيزية ،ص8

[2] نفسه ، ص22

[3] مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية ، ص106

ولذلك مثلاً ما شخصية رضا حوحو والعربي التبسي ، في المتن إلا رمزاً من الرموز التي تشهد وتفضح وتخلد جرائم وممارسات فرنسا الاستعمارية في الجزائر.

2- شخصية ذات أبعاد تراثية :

وتتمثل هذه الشخصية في ثلاثة أبعاد تراثية : البعد الأسطوري ، والبعد الشعبي والبعد الصوفي ، سيقتصر الحديث عن أهم الأنماط البارزة في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية.

1/2: البعد الأسطوري للشخصية : وهي التي تحمل رؤى أسطورية،لتكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش ، أو هي التي تنطوي على قدر من الأسطورية مثلما هو الشأن في رواية صوت الكهف (زينب ، الطاهر العفريت ، الأم حلومة) وانتخابنا لهذه الأسماء من هذه الشخصية مرده إلى اتفاق جل الدارسين لهذه الرواية على أن البنية الأسطورية فيها تنظم كل الأحداث وتوجهها باتجاه جو أسطوري [1].

- **الطاهر العفريت :** تتجلى الملامح الأسطورية في هذه الشخصية انطلاقا من الاسم،فاسم الطاهر يرمز إلى الطهر والنظافة ، أما اسم العفريت، فهو بمعنى الشاطر، أو الخبيث ويعكس في البيئة الشعبية العقلية الأسطورية الخرافية الخارقة . وكذلك من خلال الأوصاف التي قدمه بها عبد الملك مرتاض إلى القارئ والتي رفعته من مجرد بطل قصصي واقعي إلى بطل أسطوري خرافي [2].فهو « فتى يسابق الذئب فيسبقه ! شي أسطوري ! »[3]. يترد اسمه على ألسنة أهل الربوة العالية « ويتسامع أهل الربوة العالية : الطاهر ، حقيقة ، مدهش ! الطاهر ، حقيقة ، عفريت »[4]. ونظرا لما يأتيه من خوارق علق عليه أهل الربوة العالية أمالهم في تحقيق النصر.

- **زينب :** لا يجدها القارئ في الرواية كائنا بشريا عاديا ، أو بطلة من أبطال الأدب القصصي التي تزخر بها الروايات ، وإنما هي بطلة أسطورية خرافية لا تختلف عن بطلات القصص الأسطورية وذلك لما أضفى عليها عبد الملك مرتاض من صفات أسطورية ترقى بها إلى أن تكون شخصية أسطورية . فهي في بداية ظهورها نجده يخصها بأوصاف تجعل

---

[1] سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص275
[2] ينظر : سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص276
[3] عبد الملك مرتاض ،صوت الكهف ص12
[4] نفسه، ص 12

القارئ يشك بوجود هذه الشخصية في عالمنا « الآن غادرت المقيل والغبار المثار بأظلافها. والغبار المتصاعد كالدخان الكثيف حتى عنان السماء »[1] .« والغدير الذي تسبقك إليه زينب.... الظمأ يدفعها إلى الانتحار من أجل الماء . وماء الغدير الذي غطست فيه . عارية كما ولدتها أمها .... وأنت لا ترى ولا تصدق «زينب عارية» هل هي حقيقة ؟ شيء لا يصدق... »[2]. « وهي تغطس طوراً وتطفو طوراً . لامبالاة بك ولا به . أنت والغدير : كأنما غير موجودين »[3]. لأنها لا تملك خصائص فكرية و ثقافية وحتى وإن وجدت فهي مشكوك فيها [4] .« أنتم مجرد وهم ، ياأصحاب الربوة ، زينب خرافة ،العقد خرافة ،أنت بالذات خرافة، خرافة في خرافة »[5]. وهذا ما يجعل متخيلا أراده عبد الملك مرتاض أن يكون نائباً عن أرض الجزائر مثلما يكشفه المقطع الأخير من الرواية « وتنظرون إلى الكهف الذي ينتشر من حوله النور وتتأملون وجه زينب الـ.....وهي تسرح شعرها الطويل وتلامس ملاءتها الحريرية الخضراء التي يغازلها نسيم الغابة وهي ترفرف فوق بنايات الربوة العالية....

وتنظرون إلى زينب الـ .....أصبحت الآن حقيقة »[6] .

- **الأم حلومة :** طريقة استحضارها ومواصفاتها في الرواية تجعلها من أهم الشخصيات التي ساهمت في « نسج الأجواء الأسطورية التي ميزت هذه الرواية ، وذلك عن طريقة ممارستها التطبيقية أورواياتها الأسطورية »[7] .وهذا ما تؤكده الصفحات الثمانية في الرواية [8] .وقد وصل بها هذا إلى أن تجعل سكان الربوة يمتعون عن الخروج ليلا لأداء الصلاة بالمسجد خوفا من الكائنات الأسطورية المخيفة التي كانت ترويها.

3- شخصية تراثية مقتنعة:

وهي الشخصية التي تكون فيها الشخصية في الرواية قناعاً لشخصية أخرى.

---

[1] عبد الملك مرتاض ،صوت الكهف ، ص14
[2] نفسه ، ص14
[3] نفسه ، ص15
[4] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص18
[5] عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص62
[6] المرجع السابق ، ص176
[7] حسين خمري ، فضاء المتخيل ، ص178
[8] ينظر : عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 47 ، 48 ، 49 ، 50 ، 51 ، 52 ، 53 ، 54

من يقرأ روايات عبد الملك مرتاض يجد الكثير من الأسماء التي قد لعبت هذا الدور مما أبعدها عن دائرة الواقع ولعل من أهم الأعمال التي تجلت فيها هذه الشخصيات "رواية حيزية " و " وادي الظلام " فقد اعتمد فيها في سير الأحداث إلى جانب الشخصيات الأخرى على شخصيات من هذا النوع مثل شخصية (كارلوس ، موريس لاموريسير ، خوصي) في رواية حيزية ، و (حسونة ، شال ، بكور ، همدان وحمدونة) في الرواية وادي الظلام ، لكننا سنقتصر ، على ما جاء في رواية وادي الظلام.

ـ حسونة :

إن المتأمل في نوعية الأحداث التي نسبها الكاتب لهذه الشخصية عبر الصفحات التي احتلتها في الرواية ، يتبين له أن الشخصية المقصودة ، هو الداي حسين ، لأن ما نسبه الكاتب إليه تحصيه كتب التاريخ فمثلا قوله « ضاق شيخ المحروسة ، ذرعا بهذا السلوك فطالب بني فرناس بأن يدفعوا ماعليهم من ديون لخزينة المشيخة العليا ولكنهم تلكؤا وتماطلوا فلم يدفعوا فلسا واحداً .... فساءت العلاقة بين القبيلتين وتدهورت تدهورا شديد..... غير أن الشيخ المعظم للمحروسة ، عاصمة الجلولية ، لم يكن يفكر في أن بني فرناس لا يجترئون بالجرأة على رفض دفع الديون المستحقة عليهم فحسب ، ولكنهم سيجرؤن على غزو المحروسة أيضا ! ذلك كان آخر مافي توقع الشيخ حسونة شيخ المحروسة !...»[1] .هو إشارة على حادثة المروحة الشهيرة التي تباينت حولها الروايات « فقد ادعى دوفال في تقريره إلى حكومته بأنه ضرب ثلاث مرات ، أما الباشا فقد قال بأنه ضربه لأنه أهانه،و تذهب رواية أخرى إلى الضرب لم يقع أصلا ولكن وقع التهديد بالضرب »[2].

وقوله« إن الشيخ حسونة كان شيخاً متخاذلا ، ولم يكن في أصله ، في الحقيقة ، من قبيلة الجلولية ، فكان لا يعنيه كثيرا أن يغزوها عدو لها ، ويستولي عليها »[3] .هو إشارة إلى إلى أصله حيث أنه « هو آخر ملوك الترك بالجزائر»[4].

لكن على الرغم من صحة هذه الحقائق إلا أنها ليست هي كل الأخبار التي تخص الشخصية في مسيرتها التاريخية ، كما أن نوعية الأخبار المقدمة ، هي أخبارا سلبية تحط من

---

(1) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام : ص43

(2) أبو القاسم سعد الله ، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث ، ص 24

(3) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام، ص 49

(4) أحمد توفيق المدني ، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار ، نقيب أشراف الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط2 ، 1980،ص 176

قيمة الشخصية ومكانتها في المجتمع ، وهذا ما يجعل استحضارها من طرف الكاتب ليس هدفا تاريخيا بحتا وإنما من أجل إسقاطها على صفة المسؤول الجزائر ليكشف القناع على ضعفه في تسيير شؤون الحكم.

وما يعطي لهذه التوجه صدقا، هو أن البناء الفني لهذه الشخصية لم يركز فيه الكاتب سوى على الجوانب السلبية، فقد أظهره ضعيفا في جميع مواقفه التي وقفها . فقد اظهره ضعيفا في التعامل مع المواقف وتقدير الأمور وعواقبها « لم يكن يفكر في أن بني فرناس لا يجترئون بالجرأة على رفض دفع الديون المستحقة عليهم فحسب ولكنهم سيجرؤن على غزو المحروسة أيضا ! ذلك آخر ما في توقع الشيخ حسونة »[1]. كم أظهره شخصا متخاذلا في الدفاع عن الوطن بكل قوة وحزم ، وظهوره بمظهر الضعف أمام الأعداء « ويبدو أن قبيلة بني فرناس كانت تعرف أن هذا الشيخ المتخاذل لن يقوم في وجهها إلا بما يحفظ ماء وجهه»[2]. وبالإضافة إلى كل هذا فقد أظهره شخصا ضعيفا مع زوجته لما يتعلق الأمر بشؤون الحكم « إن الشيخ حسونة لم يكن هو الذي يحكم الجلولية إلا ظاهرا ، بل امرأته هي التي كانت تحكم من وراء حجاب »[3] . وأظهره ضعيفا في التعامل مع الشخص الأجنبي حيث كان فريسة سهلة لمكرهم وخديعتهم فهو لم يكن شخصا فطنا حذرا وهذا ماجعل الجواسيس تسكن حتى الدار التي يسكن فيها ناهيك عن قصر المشيخة وهذا ما أفضى به إلى أن يسلم مفاتيح الجزائر للأعداء ، ويختفي تاركا الجزائر في ظلام ومن خلال هذه الأوصاف نؤكد القول أن هذه الشخصية وبهذه المواصفات لا يمكنها أن ترمز إلا للمسؤول الضعيف الذي لا يحسن التعامل مع الأحداث ولا يقدر عواقب الأمور ، المتخاذل في الدفاع عن الوطن الضعيف الشخصية.

ومن الطبيعي من كانت هذه صفاته فستكون نهايته كنهاية الداي حسين.

- شال :

هو من الشخصيات الأجنبية التي ذكرها عبد الملك مرتاض من باب الانفتاح على التاريخ ولكن ليس على حساب فنية الرواية ، حيث نلاحظ أن «التاريخ يتراجع ، في صورته

---

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ،ص 43
[2] المرجع السابق، ص 49
[3] نفسه ، ص50

التقريرية المباشرة ليحل محله المتخيل في أبعاده الرمزية الكثافة »[1] . فعبد الملك مرتاض لم يقدم لنا شيئا عن مواصفات الشخصية سواء البرانية أو الجوانية مما يوحي أنه يريد إشراك القارئ في قراءة هذه الشخصية فلا شك أن القول التقريري المباشر الذي أورده عبد الملك مرتاض على لسان شال والذي احتل صفحة ونصف من الرواية وهذا جزء منه «لا تقولوا : إني أرمي بكم البحر كالأيتام ! لا تقولوا : إني أرمي بكم في الفيافي والفقار ! بل قولو : إني أرمي بكم إلى أرض خصيبة كالجنة! وإلى مدينة فيها الكنوز التي لايصدقها العقل .....وليس الخبر كالعيان.....فاستعدوا ...اضربوا في الأرض ، وكونوا من المغامرين ! فالأمة التي لا تغامر لا تكتب التاريخ أبدا.... هي أرض واسعة ...ستخلص لكم بالتمليك الأبدي ببركة الرب »[2] . يكشف جوانب من سمات هذه الشخصية الاستعمارية ، وتتمثل هذه السمات في :

- شخصية استعمارية تحب الاستغلال والسيطرة « لقد حاولنا أن نغزو ، من قبل في الشمال ففشلنا ، فلنتوجه بغزونا إلى الجنوب! ..... فهو أنسب لنا وأقرب ، وأسهل عندنا وأيسر»[3].

- يحمل فكرة السيطرة على الجزائر واستغلال ما فيها ولو تطلب الأمر استعمال القوة « إني أرمي بكم إلى أراضي خصيبة كالجنة!...فاستعدوا لذلك بالتضحيات الجسام ....اضربوا في الأرض وكونوا المغامرين»[4].

- يعرف الجزائر معرفة حقيقية حيث يعرف مافيها من خيرات ويعرف أهمية الموقع الذي تحتله في المنطقة « فيها اركبوا قواربكم ، وليبارك الرب خطواتكم في هذا الغزو المربح الذي سيكون فاتحة خير لغزو القبائل الأخرى المجاورة للجلولية التي ستتخذونها قاعدة خلفية تنطلقون منها غزوها »[5].

- علاقته باليهودي بكور إشارة واضحة على أنه يكره الجنس العربي وعلى أنه كذلك مخادع وماكر لأنه حيثما يوجد اليهود يوجد المكر والخديعة ، وكيف لا وهو الذي أعانه

---

(1) علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف ،الجزائر ، ط1 2000 ، ص147.
(2) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص43 ، 44
(3) نفسه ، ص 44
(4) نفسه ، ص 43 ، 44
(5) نفسه ، ص44

(بكور) على غزو الجزائر « وكان الذي يسر للفرناسيين غزو الجلولية، فيما أخبرني جدي الحكيم عن أجداده الأكارم، ولم يكتبه كاتب في التاريخ ، أن يهوديا كان يدعى بكور »[1].

- بكور:

أدخلنا عبد الملك مرتاض من خلال هذه الشخصية إلى قضية تاريخية ذات أبعاد سياسية خطيرة ، لازالت التحاليل حولها قائمة ، وهي قضية اليهوديين : بكري وبوشناق اللذين لجأت إليهما فرنسا ليقوم بالدفع بدلها ، إلى الحكومة الجزائرية ثمن ما كانت تشتريه من المواد الغذائية من الموانئ الجزائرية .

وقصة تدخل هذين اليهوديين في العلاقات بين الجزائر وفرنسا تشكل جزءا أساسيا في تطور العلاقات بين البلدين التي بدأت بالحصار ثم الحملة وانتهت باحتلال الجزائر ولتوضيح القصة نشير إلى الاسم الكامل لبكري هو : ميشال كوهين بكري المعروف باسمه المستعرب ابن زاهوت أما بوشناق فهو صهره ، والمعروف باسمه المستعرب بوجناح ، كانا تاجرين متواضعين في بداية مسيرتهما التجارية ، وقد اختلفت الروايات في كيفية ازدهار تجارتهما إلا أن المؤكد أن بفضل حماية بعض الباشاوات مثل حسن ومصطفى ،أصبح اليهوديان بكري وبوشناق ، صاحبي نفوذ قوي وتأثير عميق في كل المجالات الحيوية في الدولة الجزائرية ، كانا على علم بأحوال البلاد الداخلية ،وكانا يتحسسان على أحوال المواطنين الجزائريين لصالح الحكام و خاصة بوجناح الذي استطاع أن يتسرب إلى شؤون الدولة حتى سمي بملك الجزائر ، ولم يقتصر نفوذها داخل الجزائر فقط بل امتد إلى الدول الكبرى والصغرى نظرا لإغراءاتهما التي كانا يتقدمان بها والمتمثلة في القروض وكذا وساطتهما.

هذه بداية قصة نفوذ اليهود في دواليب الحكم للدولة الجزائرية وأكملها احفادهما بطريقة تثير الريب انتهت باحتلال .[2] كما كشفت المدونة « وكان الذي يسر للفرناسيين غزو الجلولية ، فيما أخبرني جدي الحكيم عن أجداده الأكارم ، ولم يكتبه كاتب في التاريخ أن يهوديا كان يدعى بكورا ،هو الذي كان وأقاربه يحتكرون كل التجارة الخارجية في الجلولية...اتفق مع الفرناسيين ، في مراسلات سرية بودلت بين الطرفين وأتلفت ، فيما بعد

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 47.

[2] ينظر : أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث « بداية الاحتلال» الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 3 ،1982 ، ص 14 ، 15 ، 16 ، 17 ، 18

من خزائن المخطوطات ،على أن يدلهم على عورات الجلولية ،وأن يزودهم بالخرائط والمعلومات الحربية التي تيسر لهم الاحتلال بأقل الخسائر والتكاليف على أن يؤدوا له الدين المستحق عليهم حين يستتب لهم الاحتلال »[1] .

وعليه فلا شك في مرجعية الشخصية ، لأنها تحيل إلى قضية قارة ومدونة . وما دامت كذلك ، فما الذي دفع عبد الملك مرتاض إلى إثارتها؟

لا شك أن عبد الملك مرتاض لا يهدف من وراء هذه الشخصية ، إبراز شخصية بكور (بكري) في حد ذاتها التي كانت طرفا فاعلا في الذي حدث بين فرنسا والجزائر التي كانت علاقتهما طيبة [2]. بل هو كشف لصراع ممتد في التاريخ ولا يزال بين اليهود والعرب وما يعزز هذا المسعى هو أن عبد الملك مرتاض من حيث البناء الفني لهذه الشخصية لم يهتم برسمها ، بل قدمها جاهزة ذات أبعاد إيديولوجية ، ومهملا رسمها الدقيق وهو إستراتيجية فنية في بناء شخصية اليهودي وهي استراتيجية يراها عيبا بعض النقاد [3].

ومن الجوانب التي أراد الكاتب إبرازها لشخصية اليهودي بشكل عام من خلال شخصية بكور (بكري) مايلي :

- الجوسسة « وكان الذي يسر لهم ذلك وشجعهم على الغزو ، فيما صح أخبار الأجداد الحكماء ،هو اليهودي الذي اتفق مع الفرناسيين ،في مراسلات سردية تبودلت بين الطرفين»[4] .فالجوسسة هي من الوسائل الدنيئة التي يجب أن يتحلى بها كل يهودي فوق أية بقعة من الأرض ، لصالح إنجاح مشروعهم ولذلك فما من أرض تحرق أو تدمر إلا ولليهود فيه يد لأنها رصدت فيها أصواتا تندد بمشروعها.

- محاولتهم احتكار التجارة الخارجية « بكور هو الذي كان وأقاربه يحتكرون كل التجارة الخارجية في الجلولية »[5] .فالتجارة طريق للغنى الذي يوصلهم لتنفيذ مشروعهم هذا من جهة ومن جهة ثانية كسب مودة الدول من أجل مساعدتهم على إقامة مشروعهم.

- المكر والخديعة « فلم يزل بكور يتردد على قصر المشيخة العليا للمحروسة ليوهمها بأن الجيش الغازي لن يكون إلا لقمة سائغة للفرقة الصغيرة التي ستقاومه من مشيخة

---

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 47 ، 48

[2] ينظر : أبو قاسم سعد الله ، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث ، ص13

[3] ينظر : عبد القادر شرشار ، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني ، ص107

[4] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 47

[5] نفسه، ص47

المحروسة.....في حين كان اليهودي يزود بكل الأسرار والأخبار بني فرناس لتسير الغزو»[1] .فما عرفوا في تاريخهم إلا مخادعين منذ عهد موسى عليه السلام إلى يومنا هذا فما أصاب الأمة الإسلامية من نكبات إلا بسبب حيلهم المشتتة.

- استعمال المرأة في جميع اللعب التي يلعبونها وهذا باستعمالها لدهائها ، وذكائها أو باستعمال جسدها من أجل تحقيق غايتهم «.....أم ألسنا قوم يهود ؟ لا توجد قيم لدينا إذا لم تكن فيها منفعة. القيم هي المال ! والمال هو القيم ....وما يخرج عن ذلك فهو مجرد فضول...فأرني مكرك...ولولا جسمك هذا لكنا ركبنا إلى هذا العلج الوغد أوعر طريق....وقد نقصر فلا نبلغ الغاية »[2] .

- امتلاك العالم : إنهم يسعون لتحقيق فكرة شعب الله المختار « علق بكور على نجاح خطته قائلا: لنشرب على نخب صداقتنا الأبدية ، وعلى الانتصار على هؤلاء البدو من الجلوليين حتى يصبحوا جميعا لنا خدما وعبيدا ، ونساؤهم جواري وسبايا »[3]. فهم لا صديق لهم صديقهم يهودي مثلهم.

أما الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في تناول هذه الشخصية فهو السرد والحوار ونهض على لغة جميلة قوية في رأينا ، فقد وظف السرد في بداية تحريك هذه الشخصية ، وفي هذا سيميائية حيث لا يرده أن يكون محركا لأحداث في أول ظهور له وهذا من باب السخط والمقت لليهود ،وقد منحه السرد توجيه أفعال الشخصية وفق الرؤية التي يراها ، وقد تم هذا بجمل فعلية يغلب عليها الزمن الماضي ، فأول ظهور لبكور في المدونة كان في جملة فعلية الفعل فيها الزمن الماضي ، وهذا يحيل إلى أن الكاتب يعتبره شخصا مخزونا في ذاكرة الأمة واستحضاره إنما هو من باب التحذير من دسائس اليهود ومكرهم « كان الذي يسر للفرناسيين غزو الجلولية ، فيما اخبرني جدي الحكيم عن أجداده الأكارم ، ولم يكتبه كاتب في التاريخ ، أن يهوديا كان يدعى بكورا»[4]. أما الحوار فقد اتخذه تقنية للكشف عن جوانب من شخصية اليهودي التي تثير السخط في نفسية القارئ وتجعله يمقت اليهودي

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 48
[2] نفسه، 56 ، 57 ، 58
[3] نفسه ، ص60
[4] نفسه ، ص 47

ويأخذ الحيطة والحذر منه ولا يتوقع منه إلا شرا. وتمثيلا نذكر هذا المقطع الذي دار فيه الحوار بين بكور وابنته أنيتا.

- لكن كيف أفعل ؟ أدعوه إلى نفسي علانية !؟ ماذا تريد مني على وجه التحديد ؟ وهل هذا مما يجوز ، يا أباه ؟.

- ما أغباك ! كأنك لست ابنة رجل الأعمال اليهودي بكور ! طبعا هو مما يجوز جدا! ولماذا لا يجوز ، ما هو في أصله جائز!؟ فكل شيء يجوز في سبيل تحقيق غاية مادية كبيرة....وما لايجوز فقط هو ذلك الشيء الذي لا ننتفع من ورائه فنمنى بالخسران ! وماعدا ذلك فكله جائز فعله كان ماكان.....»[1] .

لا شك أن هذا المقطع يتوافق وما ذهبنا إليه ، لأنه يقدم اليهودي للقارئ بصورة بشعة حقيرة وضيعة، دنيئة وهي صورة الاب الذي يشجع بل يامر ابنته بجريمة الزينا من اجل تحقيق غاية له .

و تقديم اليهودي بهذه الصورة تقديم موفق في رأينا لأنه لا محالة سيولد مشاعر الكره والمقت لها من طرف القارئ.

كما كان لهذا التناوب بين السرد والحوار دور ايجابي حيث خفف من وطأة السرد التي قد تخلق الملل ، كما أنه يحيل إلى أن الكاتب يريد إشراك القارئ في سبر أغوار الشخصية اليهودية.

وبهذا الطرح يكون عبد الملك مرتاض قد عمق الصراع بين الشعب الجزائري واليهود وزاد في درجة مقت وكره الشعب الجزائري لهم ، كما جعل الشعب الجزائري يأخذ الحيطة والحذر منهم لأنه لا يأتي منهم إلا الشر ، فحتى اسمهم (اليهود) « كما تشير بعض المعاجم لا علاقة له بالتوبة والعمل الصالح »[2] .

- همدان وحمدونة :

شخصيتان معاديتان (عامل معارض) وظفهما الكاتب « بطريقة تجعل النص يبوح بل يكشف عن انتمائه الإيديولوجي مع تطور الأحداث من خلال حركات هذه الشخصيات

---

[1] المرجع السابق ، ص55 .

[2] عبد القادر شرشار ، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي ، الصهيوني ، ص99

وأفعالها»[1]. فهما يرمزان إلى الصراع السياسي القائم بين رجال السياسة حول كرسي السلطة في البلاد. هذا الصراع الذي يستبيح أصحابه كل الطرق من أجل الظفر بالكرسي أو الخلود فيه.

فهمدان لم يقنع ولم يستسلم للغدر وحاز في نفسه أن يبقى أبترا دون أولاد وتنتقل المشيخة إلى ابن عمه حمدونة فقرر أن يتزوج بفتاة أجنبية بعد أن رفض من بنات جلده لكبر سنه لعله يرزق بولد فتعود إلى ذريته المشيخة « وقد ظل الشيخ همدان ابتر دون أولاد... إلى أن أهداه بنوفرناس كريمتهم الشقراء جاكلين ، التي لم تلبث أن ولدت له صبيين »[2]. كما لم يتوان في توزيع ثروات البلاد على أشياعه للسكوت على مفاسده وبقائهم ملتفين حوله « كان أشياع الشيخ همدان لا يزلون يطمعون في أن يوزع عليهم ضياعا في سهول وادي الظلام قبل أن توافيه منيته ، فهم ظلوا أوفياء له ، ووقفوا إلى جانبه في أحلك الأزمات ، فليس ينبغي أن يموت قبل أن يجزيهم الجزاء الأوفى بعد أن لم يلق إليهم إلا بشيء من الفتات بالقياس إلى ماكان ينبغي لهم أن ينالوه منه»[3].

أما حمدونة فلم يتأخر في الاستنجاد والاستعانة بالأعداء من أجل الاستحواذ على كرسي السلطة « ويقال إن الشيخ حمدونة اتصل سريا بالشيخ رغبان ، شيخ بني حمود وتحالف معه لئن أعانه على أن يتربع على كرسي المشيخة في العشر السنوات المقبلة في حال تخلي الشيخ المعظم عن ترك الأمر لابنه حمدان ليقطعنه مساحة كبيرة من أراضي السهل حتى يجاور قبيلة بني جلول إلى الأبد »[4] . كما أنه لم يتردد في اثارة الفتنة داخل البلاد من أجل تأليب الناس ضد همدان وإسقاطه من الكرسي « وكان 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» [5]. وليت الأمر توقف عند هذا بل أعماه حب الكرسي وجعله يتعاون مع الإرهابيين من أجل اسقاط همدان من كرسيه « صحيح ! مرت علي أطوار صعبة أنكرت فيها نفسي! لقد أعماني الكرسي ! طالت ولاية الشيخ المعظم في المشيخة العليا...اتصل بي الجماعة المسلحة لأساعدهم ببعض

(1) إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية ، ص383.
(2) عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص25
(3) نفسه ، ص30.
(4) نفسه ، ص32
(5) نفسه ، ص 29 .

السلاح على أن يستعملوه ضد القبيلتين الاثنتين ، ولكن ليتحصنوا به في قواعدهم وليهاجموا القبائل الأخرى ،..... واعدوني على ذلك.....لكنهم نكثوا العهد....كما كانوا طلبوا مني مساعدات مالية ... فكنت أستجيب..... وهكذا كان .....انا ، من هذه الناحية مذنب.....لجهلي وتواطئي.... وأقر لكم »[1].

إن هذا الصراع على السلطة هو السبب فيما حل بالجلولية (الجزائر ماقبل الاستعمار الفرنسي) وما حل بعائشة (الجزائر بعد الاستقلال).

فتشبث حسونة بالكرسي وخوفه من ضياعه هو الذي جعله يقدم على قتل القائد الشجاع يحي بن المعظم أبرز قادة الجلولية وتعيين مكانه رجل لا علم له بشؤون الحرب وهوما استغلته فرنسا وفعلت فعلتها .

كما أن ماحدث في الجزائر بعد الاستقلال ماكان ليحدث لو أن رجال السياسة كانوا أهلا للسياسة.

إن مايبدو على ملامح هاتين الشخصيتين (العامل المعارض) أنها مغيبة ، فهو لم يهتم برسمها فما قدم شيئا عن وجهيهما وهيئتهما ولا أوضاعهما ولعل هذا علامة منه على معادته لهذه الفئة ، فإنه لا يريد أن ترسم لهم صورة في ذهنه لأنهم وقفوا مضادين في مسيرة الجزائر وعطلوا في التحاقها بمصاف الدول المتقدمة وهذا بجهلهم واطماعهم وأنانيتهم وضعفهم السياسي .

بعد هذه القراءة المتواضعة التي اعترف بأنها محاولة ، كون أن الموضوع مازال إشكالية عند الباحثين والدارسين من أجل إمكانية فض الاشتباك بين الرواية والتاريخ وذلك حتى يبقى التاريخ تاريخا والرواية أحد الفنون الراقية . وقفت على مايلي :

- إن المتأمل في كتابات عبد الملك مرتاض الروائية يجده – ابتداء من أول عمل له – قد عمل على تجاوز وتخطي التقنية الكلاسكية في استحضار التاريخ أحداثا وشخصيات إذ بالرغم من أن أعماله تعد وثيقة تاريخية لفترات حاسمة من تاريخ الجزائر ، مثلما هو الحال في "نار ونور" "ماء ودموع " صوت الكهف " " حيزية " " مركيا متشظية" "وادي الظلام " إلا أن المادة التاريخية ليست تسجيلية لأنه تعاطاها بطريقة فنية توهم المتلقي بالواقعية.

[1] عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، ص 261.

- استثمار عبد الملك مرتاض للتاريخ لا يختلف عن استثمار الروائيين الجزائريين أمثال رشيد بوجدرة والطاهر وطار وأمين الزواي ، لأن هذه التقنية « ظاهرة غالبة في الرواية والقصة المكتوبتين باللغة العربية »[1] .

- تاريخ الجزائر إن لم نقل ثورة التحرير شكلت مرجعية هذا الروائي ومصدر إلهامه [2] لذ لا نكاد نعثر على عمل له لا يخص الجزائر بشيء .

- لم تتوقف المادة التاريخية التي استحضرها عند تاريخ الجزائر القديم وبالأخص ثورة التحرير ، بل مست واقع الجزائر بعد الاستقلال وذلك برصد مشاكل مابعد الاستقلال ورصد السلبيات العديدة والمفارقات المأساوية مثلما هو الحال في رواية " الخنازير" التي رصد فيها ماحصل في الجزائر بعد الاستقلال برؤية « نقدية عنيفة كشفت عن المفارقات المؤلمة التي شملت العديد من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، حيث تولى المسؤولية الانتهازيون وتجار الشعارات ، وأصحاب المصالح الخاصة الذين يتخذون من كراسي السلطة وسيلة للإثراء غير المشروع »[3]. وكذلك الشأن في رواية وادي الظلام التي نجدها زمنيا مجزأة إلى ثلاثة أزمنة :

أ- زمن العجوز أم زينب الذي عاشته مع الاستعمار الفرنسي.

ب- زمن العشرية السوداء الذي عاشته الجزائر (الإرهاب) وتصنع بطولته الشابة عائشة وما مرت به من أحداث [4] . وهذه الظاهرة (الارهاب) كانت مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية .

- التنويع في استخدام الضمائر سواء في رسم الشخصيات أو طرح الأحداث ، حيث نجده مثلا في رواية نار ونور يثقل السرد بضمير الغائب ، فهو الرواي العليم ، سيد السرد في هذه الرواية على الرغم من أنه كان بإمكانه استخدام تقنيات أخرى كالمنلوج في توصيل الرسالة التي يريد تبليغها [5]. مثلما هو الشأن في الفصل الثالث والرابع من الرواية (ص35 إلى 61 و 63 إلى 72). ونجده في رواية " الخنازير " يستعمل الضمير المخاطب الذي يراه النقاد

---

[1] مخلوف عامر ، الرواية والتحولات في الجزائر ، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سورية، 2000 ، ص58

[2] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، ص18

[3] عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، ص187

[4] مطهري صفية ، التمفصلات الزمنية في رواية وادي الظلام، مجلة القلم ،ص110

[5] ينظر : يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ،ص249

أنه " أول من أشاعه في الخطاب الروائي الجزائري ، وتلك تقنية سردية جديدة استقل بها وانفرد ، وتفنن فيها وتميز ، حتى صارت علامة من خصوصياته السردية التي استوحاها من ثقافة الرواية الفرنسية الجديدة ، قبل أن ينقل هذه العدوى الفنية إلى تجارب روائية جزائرية أخرى كتجربة الأزهر عطية في رواية " خط الاستواء " 1989. والتقنية نفسها نفذها في صوت الكهف وحيزية ومرايا متشظية[1]. « ذلك أنه كان ينوب عن الشخصية المعذبة المسحوقة (زينب ، الطاهر ، حيزية) في حيزية ، ويستنطق الشخصية الانتهازية في الخنازير ويدين الشخصيات الدموية المتقاتلة في مرايا منشظية ويتعاطف مع الشخصيات الممنوعة من الكلام في صوت الكهف »[2] . ولعل القصد من وراء هذا هو استهداف القارئ وتوريطه في الرواية [3] .

- من يتأمل روايات عبد الملك مرتاض يجدها تعج بالكثير من الشخصيات التاريخية الحقيقية والشخصيات المقنعة ، ويلقاه مستلهما إياها بشتى أنماطها التراثية (التراث التاريخي، والصوفي والديني ، والشعبي)، بتقنية عالية ، جاعلا منها أداة تعبيرية تسجل ما يتلاءم ورؤيته.

- وعي عبد الملك مرتاض بتقنية التناص التاريخي بالكيفية السابق ذكرها كانت مبكرة ولم يواكب هذا الوعي إلا مجموعة قليلة من الروائيين يعدون على أصابع اليد.

---

[1] المرجع السابق ، ص 253

[2] نفسه ،ص268

[3] نفسه ، ص 268

الفصل الخامس

العنوان: مفاهيم نظرية

- توطئة
- الفضاء المعجمي
- الفضاء التعريفي
- أنواع العنوان
- وقت ظهور العنوان
- أصناف العنوان
- وظائف العنوان
- التركيبة النصية للعنوان
- العنوان و التناص
- العنونة الروائية في العالم العربي
- سيميائية العنوان

*** توطئة:**

رغم الاقتصاد اللغوي الذي يسم البنية النصية للعنوان إلا أن بنيته مرنة مفتوحة على عدة تشكلات و إن كانت محدودة و مضبوطة بخصائص معينة باعتبارها خطاب من نوع خاص، حيث نلاحظ أن تركيبا بملفوظ واحد شأنه أن يربك المتلقي و يجعل قراءته مفتوحة. كما أن الحذف أو التقديم أو التأخير أو إدخال ملفوظات وسيطة أو مائلة في البنية تغني العنوان و تكثف دلالته «و يصبح العنوان الذي يمتاز بالفقر اللغوي في أغلب حالاته متسللا من الذاكرة السطحية إلى العميقة لتأليف معنى معين .... ليتحول إلى بنية دلالية مستقلة»[1] تخضع في تشكيلها « اللغوي التركيبي لوعي الروائي اللغوي و النحوي و إدراكه العميق لأسرار المفردة و قيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، و قدرته على ضخها بكثافة تدليل و تعبير»[2].

هذه الإستراتيجية التي يحتلها العنوان لم يعطها النقاد فيما مضى الاهتمام اللازم و هذا ما يتأكد من قول جان كوهن «العنوان واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي»[3] لأن الخطاب النقدي في مقارباته كان منصبا نحو القضايا النصية الكبرى، نحو (المتن) تاركا العنوان (مفتاح القراءة) ومعه منجم النص الموازي: الإهداء، كلمة الناشر، المقدمة الهوامش الفاتحة، الغلاف... طي النسيان والتهميش كما لو أن (المتن) ذاتي الكينونة، مكتف بنفسه[4] بيد أن النظرة تغيرت في الخطاب الأدبي المعاصر (الغربي والعربي) بسبب التفتح على النموذج اللساني الذي أحدث ثورة في دراسة اللغة، انعكست آثارها على العلوم الإنسانية وقد كانت الشرارة بدروس في اللسانيات العامة لفردينان دي سوسير، الذي اقترح أربع ثنائيات لوصف اللغة: اللغة/ الكلام، الدال/ المدلول، التزامني/ التعاقبي، التراصفي/ العمودي[5].

---

(1) ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،ط1،ص 104، 105.
(2) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي ، ص16.
(3) ناصر يعقوب،اللغة الشعرية،ص100
(4) خالد حسين حسين،في نظرية العنوان،ص07.
(5) ينظر: روجد فاولر، اللسانيات و الروائة، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة الدار البيضاء المغرب ط،1،1997،ص07.

ولعل التركيز على اللغة كان حتمية مؤسسة، لأن الأدب في جوهره فن لغوي، وهي وسيلة الأديب كما أن الرخام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحات [1]

وإذا كانت اللغة هي البوابة التي يدلف النص إلى عالمة الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته يبدأ من العنوان، لأنه هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي.[2]

فانطلقت الأبحاث و تعددت الدراسات على تقصي حيثيات العناوين لدرجة تمكننا من وضع بيبلوغرافيا خاصة بالمقاربات التي اهتمت بالعنوان من جميع جوانبه (التركيب الدلالة، الوظيفة).

ومن الذين برزت لهم دراسات اشتغلت على العنوان كعلامة، ليوهوك، شارل غريفل رولان بارت، كلود دوشي، روجر روفر، هنري ميران، لوسيان قلدمان، جيرار جينيتو«فرانسو فروري، وأندري فونتانا من خلال دراستهما عناوين الكتب القرن الثامن عشر».[3]

وفي نظر الباحثين يبقى ليوهك بكتابه (La Marque de Titre) المترجم بـ: علامة/العنوان المرجع الأول. و إلى جانب ليوهك نجد جيرار جينيت بفضل كتابه أطراس palimpsestes و عتبات seuils.

و القصد من العتبات: المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية و الأساسية للعمل المعروض والبهو vestibule، بتعبير لوي بورخيس louis bourges [4] ، وهذه العتبات لا تخص جنسا بنوعه، بل يمكن أن تعمم على كل الأجناس إذ أن «هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل،هي في الوقت ذاته قوى تفكيك للنص»[5]،وهي نصوص مستقلة موازية لها بناء خاص ودلالات متعددة، ووظائف معينة تحيط بالنص وتمططه وبعبارة أدق فهي كائنة لتقديمه (..) لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقيه واستهلاكه،وهي حسب جيرار جينيت تتمفصل إلى نمطين نصيين في نطاق

---

(1) ينظر: فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة،منشاة المعارف،الاسكندرية،مصر، ص15، 16.

(2) نفسه، ص 15، 16.

(3) الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء/العنوان، مجلة السيمياء و النقد الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 2002، ص28.

(4) جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة الفكر، المجلد 25، ع 3 يناير، مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص 102.

(5) جاك دريدا، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال بالدار البيضاء، المغرب ،ط1 1998، ص 49.

النص الواحد: هما النص الموازي و النص الرئيسي، ثم التمييز ـ في نطاق النص الموازي نفسه ـ بين النص الفوقي Epitexte أي ما يحيل إلى الخطابات الموجودة خارج الكتاب مثل: الاستجوابات، المراسلات الخاصة، التعاليق، المذكرات، قراءات نقدية، شهادات ...) والنص المحيط Peritexte يضم: المقدمات، كلمات الناشر، العناوين، العناوين الفرعية الصور، الذيول[1] ،وهناك الحيز الذي تشغله الكتابة، و كذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، و تنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين. [2]

فإذا كان النص بهذه المصاحبات النصية (محيط النص) (العتبات) (المناص) يتوسل من أجل امتلاك التجنيس وبالتالي الهوية والكينونة،فان الذي يحسم مسالة التجنيس حقا، هو العنوان « ذلك أن العنوان حيز لظهور النص وانكشافه و انفتاحه، و هذا يومئ إلى أن انعدام العنوان أو إخفاءه عن الرؤية، انعدام لوجود النص و إخفاء له، و الإخفاء احتباس للكينونة من أن تمارس نشاطها و اتصالها مع العالم[3] ،انطلاقا من هذه الإستراتيجية نروم القبض على خصوصيته البنائية والدلالية في العمل الإبداعي و تحديد في العمل الروائي،و هذا بمنظور سيميائي.

ـ الفضاء المعجمي:

أ- في الطرح العربي:

باستثمار موسوعة ابن منظور اللغوية في البحث عن الفضاء المعجمي لمصطلح العنوان أو العنونة[4]، تبرز وحدتين معجميتين [عنن، عنا] لأنهما تشكلان الجذر لمصطلح العنوان و لعل الجدول الذي سيأتي كفيل باختزال هذه الدلالات واستدراجها.[5]

مادة (عنن)	الدلالة
عن الشيء يعن عننا و عنونا .... ظهر أمامك	الظهور
اعتن: اعترض و عرض	الاعتراض
عننت الكتاب و أعننته أي عرضته له	العرض
يقال للرجل الذي يعرض و لا يصرح قد جعل كذا و كذا عنوانا لحاجته	التعريض و عدم التصريح
عنى الكتاب تعنيه، عنونة	العنونة

(1) ينظر : يوسف وغليسي في ظلال النصوص، ص133.
(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1991،1، ص09.
(3) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص59، 60.
(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن، عنا، ج 10، ص316،315.
(5) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، ط1 2010، ص 34، 35.

و العنوان الأثر	الأثر
كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له	الاستدلال

مادة (عنا)	الدلالة
عنت الأرض بالنبات، تعنو عنوا .. أظهرته	الظهور
و عنوت الشيء أخرجته	الخروج
عنيت فلانا عنيا أي قصدته .. و معنى كل كلام مقصده	القصد
عنيت بالقول كذا: أردت	الإرادة
العنوان و العنوان: سمة الكتاب	سمة
في جبهته عنوان من كثرة السجود: أي أثر	الأثر

لا شك أن ما جاء في الجدولين قد هيأ طيفا دلاليا شاسعا للعنوان يمكننا من إجراء حوار دلالي بين طائفة من هذه الدلالات و العنوان.

فالظهور هو أولى العلامات التي تحقق للنص الوجود أي الولادة، و الولادة تمنحه المكانية «كما لو أن النص يكون تحت طائلة العدم إن لم يعنون، إذ به، بالعنوان يتمفصل النص عن الفضاء المجهول، ليتواصل مع العالم، ذلك أن العنوان حيز لظهور النص وانكشافه و انفتاحه[1] ، مما يجعل منه عتبة لا مناص منها لولوج عالم النص الذي يتأسس بالقراءة «التي سوف تحمل النص على القول و الظهور، ليبدأ كينونة جديدة مع القارئ »[2] وهنا يتحقق معنى الخروج الذي إما أن يكون نقمة على النص أو نعمة، فتفشي العنوان بين القراء أو انحصاره لا يتحقق إلا بعد الخروج« ليصبح ظهور العنوان و بروزه (خروجه) مدعاة للتأويل السيميائي، لتشكل العنوان بالطريقة التي جاء بها»[3].

أما ما يستشف من القصد و الإرادة حضور النية و نفي الاعتباطية، و بهذه الدلالة «يغدوا العنوان بوصفه فعلا من أفعال الكتابة و إنتاجا لها، حدثا قصديا أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة و عزم» [4] ، و هنا يكون كبقية الأفعال التواصلية التي عمل جاكبسون على كشف عناصرها الأساسية (المرسل و الرسالة، و المرسل إليه).

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص59.
[2] نفسه ص60.
[3] عبد القادر رحيم،علم العنونة ، ص36.
[4] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص61.

و هنا تنطلق الحرب بين المؤلف و القارئ حول من له حق امتلاك المكتوب مما يولد نزاعا«يولد حركية التأويل برمتها، إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار».[1]

بالاتكاء على لسان العرب لابن منظور في تتبع دلالة « الوسم و الأثر» نجد أن دلالة أحداها تصب في الأخرى*وهذا الفيض المتقاطع من المعاني لها « يمكننا تبئيرها في ضربين من الدلالة: العلامة و التأثير، أما العلامة فترسم أفقا للعلامة الكائنة بين العنوان و النص وأما التأثير فيخص العنوان والقارئ ، والعنوان تبعا للعلاقة الأولى،يعد علامة للنص،أي سمة له وإمارة عليه ودليل إليه»[2] وبهذا يحتل موقعا مما يجعله قابلا للرؤية محتلا مكانا فى الوجود .

ب- في الطرح الغربي:

Le titre في الفرنسية أو Title في الإنجليزية أو Titro في الأسبانية تحمل معنى واحدا و ذلك لاشتقاقها من كلمة (تيتولوس - Titulus) اللاتينية و التي تعني اللافتة المعلقة على الدكان و الملصقة التي توضع على قارورة لتبين محتواها، كما تعني المعلقة في عنق العبد المعد للبيع.

و يضيف أدمس - Adams استعمالات تاريخية عديدة لكلمة Title الإنجليزية، يتناسب بعضها مع الاستخدام المعاصر لهذه الكلمة و منها: الكلام الذي وضع حول غرض ما لمنحه اسما أو وصفا،الكلام الذي يقف على رأس كل جزء أو قسم صغير فى الكتاب،الكلام الذي يقف على رأس وثيقة قانونية او عادية،او على رأس رسالة،اسم كتاب أو أي مؤلف أخر،الكلام المكتوب فى بداية كتاب لغرض وصف موضوعه،محتوياته وطبيعته،ولذكر اسم الكتاب،الصنف،المحرر،الناشرومكان النشر[3].

---

[1] بول ريكو، نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى، ص62.

* **جاء في لسان العرب: الأثر:** بقية الشيء (..) و خرجت في إثره و أثره أي بعده (...) و الأثر، بالتحريك ما بقي من رسم الشيء: و التأثير: إبقاء الأثر في الشيء، و أثر في الشيء: ترك فيه أثرا (...) و الأثر: سمة في باطن خف البعير يقتفر بها أثره، (...) و أثر الجرح: أثره يبقى بعدما يبرأ. **الوسم:** أثر الكي (...) و قد وسمة وسما إذ فيه سمة كي (...) و اتسم الرجل إذا جعل لنفسه سمية يعرف بها (...) واسمة و الوسام: ما وسم البعير من ضروب الصور (...) الوسم أثر كية، تقول موسوم أي وسم بسمة يعرف بها، إما قطع في أذن أو قرمة تكون علامة له.

[2] خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان،ص64

[3] نقلا عن بوعتو خيرة،جمالية العنوان فى السنيما الجزائرية بالمهجر،بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير،جامعة السانيا وهران،2006، 2007 ص87.

ـ الفضاء التعريفي:

الفضاء المعجمي للعنوان كشف فيضا كبيرا من الدلالات، جعلت منه أهم عنصر من عناصر النص المحيط* (الغلاف، العنوان، العناوين الفرعية، الإهداء، الاستهلاك.....) وهذه العناصر، لا شك أنها (تمارس سلطة ضاغطة على القارئ، و توجه عملية القراءة في اتجاه معين)[1] ، وهذه الخصوصية أو الإستراتيجية أو التموقع، أفرز مقاربات تعريفية عدة حددتها المرجعيات لكل ناقد و منظر منذ «عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك و هذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، و لكن مرده مدى قدرتنا على تحليله و تأويله»[2]

يجدر قبل بسط أهم المقاربات التعريفية للعنوان أن نشير أن هذه المقاربات ليست قارة نظرا لعصيانه على التحديد،حيث « تحرر العنوان بوصفة علامة أو «نصية» كتابية من سلطة مؤلفه ومقاصده، من حيث التدليل والتمعني، ليختلق مقصديته وإرادته، إذ غدا خطابا له قوانينه و شعريته، وآلياته من آليات العلامة الكتابية عموما والأدبية خصوصا»[3]. وهذا ما يعترف به أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوان ـ جيرار جينيت، ولوي هوك، حيث يقول جينينت : ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي ـ يطرح بعض الإشكاليات وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة»[4] ،والمعنى نفسه نلمسه من قول ليوهوك : «من الصعب وضع تعريف محدد للعنوان نظرا لاستعماله في معاني متعددة».[5]

يعرف ليوهوك العنوان بـــ: مجموعة من العلامات اللسانية التي تتموقع في واجهة النص، بالإشارة إليه،والتعبير عن محتواه و جذب الجمهور المقصود».[6] ويعرفه جينيت بـــ: عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر[7] ،وهوعند كلود دوشي: رسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ

***النص المحيط: Le Para Texte** له عدة مصطلحات منها: شبه النص، النص الموازي، المناص، النص المصاحب... و قد عرفه جيرار جينيت (Gérard Genette) في كتابه عتبات، Seuils كل ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه و بصفة عامة على الجمهور.

[1] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية،دراسة تحليلية ، منشورات دار فيروز للانتاج الثقافي،برج البحري ، الجزائر ، 2009، ص180.

[2] عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1، 2008 ، ص65.

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 63.

[4] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ، ص76.

[5] Leo. H- Hoek, la marque du titre,paris mouton 1982 p 05.

[6] المصدر نفسه، ص 73.

[7] عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص، ص67.

روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية و الاجتماعية إنه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في عبارة الخطاب الاجتماعي، و لكن الخطاب الاجتماعي في عبارات روائية».[1]

وهو عند إيكو « مفتاح تأويلي»[2] ،وحسب رولان بارت، العناوين عبارة عن رسائل أو علامات دالة مشبعة برؤية العالم، و يغلب عليها الطابع الإيحائي.[3]

و إلى جانب هؤلاء الباحثين الغربيين نجد عدة دارسين عرب اهتموا بالعنوان و قدموا تعريفات لا تقل أهمية عما استعرضنا من تعريفات من بينهم، محمد فكري الجزار الذي يرى في العنوان أنه «كالاسم للشيء، به يعرف و بفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل عليه، يحمل وسم كتابه، و في الوقت نفسه يسمه العنوان ـ بإيجاز يناسب البداية ـ علامة ليست من الكتاب جعلت له، لكي تدل عليه»[4] ، و يعرفه عبد الملك مرتاض «نص صغير، يتعامل مع نص كبير... يعكس عادة عالم النص المعقد الشاسع الأطراف»[5]

و يراه الدكتور بسام قطوس « أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة».[6]

كما هو «طاقة شعرية»[7] ، و«حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص، و هو وجه النص مصغرا»[8] ، و«رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، و تغوي به»[9] ، كأنه «مصباح يضيء المناطق المعتمة»[10] ، فيهتدي به المسافر ـ القارئ في ليل النص.[11]

ما يستخلص من هذه التعاريف هو تقاطعها فيما يسميه محمد فكري الجزار «العنوان ضرورة كتابية»[12] ، فزيادة على وظيفة التسمية التي يمارسها «يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل و تتموقع على الحد الفاصل بين النص و العالم ليصبح نقطة التقاطع

---

[1] عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص68.
[2] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية 1994، ص70.
[3] شلواي عمار، مسرحية أهل الكهف، مقاربة سيميائية، المتلقي الثالث، السيمياء و النص الأدبي، جامعة بسكرة 2005، ص 360.
[4] محمد فكري الجزار، العنوان و السيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة دط ، ص 16.
[5] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص277.
[6] بسام قطوس، سيمياء العنوان،وزارة الثقافة الاردن ،ط، 1، 2001 ص،06.
[7] الهميسي محمود، براعة الاستهلال في صناعة العنوان،المقف الادبي ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،العدد1998،33 ،ص17.
[8] بسام قطوس، سيمياء الفنون، ص33.
[9] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتاليف و النشر، دمشق ،سورية ، ط 1 ، 2010 ، ص43
[10] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعري العربي، الدار العربي للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2000، ص291.
[11] ينظر خالد حسين، شؤون العلامات، ص46.
[12] محمد فكري الجزار، العنوان و السيميوطيقا، ص15.

الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم و العالم إلى النص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما»[1] ،و تصير العلاقة كعلاقة الروح بالجسد.

- أنواع العنوان:

إذا سلمنا أن أي نظام يستعمل لغرض الاتصال هو لغة، فالعنوان باعتباره ضرورة كتابية، لغة، تحقق اتصالا مفتوح الدلالات باعتباره علامة، جعلت الدراسات رغم اختلاف مرجعياتها توليه اهتماما بالغ الأهمية، لدوره في إنتاج المعنى و بنائه، «في واقع الحال من لسانيات النص حتى علوم الاتصال، مرورا بنظرية الحجاج، التفكيك، جماليات التلقي التداوليات والسيميائيات طبعا»[2] ، و هذا التنوع و التعدد في الدراسات خلق تعددا و تنوعا في أنواع العنوان و وظائفها لقد اقترح «كلود دوشي» ثلاثة عناصر للعنوان.

1)العنوان: العنوان الرئيسي: و هو أول ما يقع عليه بصر المتلقي، و قد يسمى العنوان (الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي).

2)العنوان الثانوي: و يسمى كذلك بالعنوان الثاني أو العنوان الفرعي و يأتي في صفة عنوانا لفقرات أو تعريفات داخل الكتاب.

3)العنوان الفرعي: و هو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة تاريخ...) و قد سايره في هذا التقييم (ل.هويك)[3]

يستعمل بعض الدارسين تسميات أخرى.

- **العنوان الحقيقي:Le Titre principale**
- **العنوان المزيف:Foux titre**

فهو عنوان بسيط يقع على أو ورقة رقيقة في الكتاب قصد أخذ مهمة العنوان الحقيقي إن حدث للعنوان الحقيقي ما يشوهه.

العنوان الفرعي:Sous-titre

الإشارة الشكلية: و هي التي تحل على موضوع العمل ونوعه مثل (رواية وادي الظلام ملحمة هوميروس، مسرحية أوديب.

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص78.

[2] جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، بحوث سيميائية، مجلة علمية، جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان، العدد، 5،6 ، ماي 2009، ص41.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص67.

العنوان التجاري: Titre courant

بعده إشهاري إغرائي تظهر فعاليته في الصحف والمجلات، كما يمكن ان ينطبق على العنوان الرئيسي.[1]

بينما يقسم جينيت العنوان إلى ثلاثة أنواع:

1. **العنوان الرئيسي: Le titre**
2. **العنوان الفرغي: sous-titre**
3. **المؤشرات التجنسي: indication génétique [2]**

غير أن العنوان بهذه المكونات «لا يتمتع بصفة استغراقية، ويبقى مكون آخر خارج المنظومة، أي العنوان الداخلي، الذي يتجلى داخل النص سواء أكان على شكل مؤشرات لغوية أو هندسية»[3] ،كما أن لهذه العناوين دورا آخر يتمثل في «مضاعفة القدرة التفسيرية للمتلقي لكونها عتبات تأويلية للنصوص التي تعنونها، و بالتالي تسهل الولوج إلى ردهات النص أو المقطع النصي ولا سيما في النصوص ما بعد الحداثية»[4] ،ولذلك يمكن تعديل الصيغة على النحو الآتي:

جهاز العنونة:
- العنوان الخارجي: العنوان+ العنوان الفرعي / علامة التجنيس (بيان النوع)
- العنوان الداخلي

[5]

وكما أن العناوين تختلف من عمل لآخر، حيث العناوين في الشعر تختلف عن العناوين في المسرح و القصة و الرواية، كذلك الشأن بالنسبة لهذه التقسيمات، حيث تختلف من عمل لآخر لا سيما بالنسبة للعنصرين (العنوان الفرعي و العنوان التجنسي) فقد نجد في بعض الأعمال الأدبية العناوين الرئيسية فقط، كما قد نجد العنوان الرئيسي والمؤشر التجنسي دون العنوان الفرعي.

- Titre + sous-titre + indication génétique
- Titre + sous-titre

---

[1] ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص50، 51.

[2] Genette, seuils, p59.

[3] خالد حسين حسين في نظرية العنوان، ص78.

[4] نفسه ، ص83.

[5] نفسه،ص78.

- Titre + indication génétique
- Titre [1]

- مكان ظهور العنوان:

يستمد العنوان أهميته من المكان الذي يتموضع فيه . وهنا نجد أنفسنا أمام إشكالية تطرح نفسها وهي : هل للعنوان مكان معين يتموضع فيه ؟ أم له أكثر من مكان يتموقع فيه؟.

بالعودة إلى القديم ، قبل عصر النهضة ، و ظهور الطباعة ، نجد العنوان يكاد يكون مغيبا من الواجهة بحكم أن الكتب في ذلك الوقت عبارة عن لفافات ورسائل مختومة العنوان فيها عبارة عن ملصقة بهذه اللفافة مثبتة بزر .مما يعني عدم وجود صفحة خاصة به ، مما كان يدفع الباحث عنه إلى البحث عنه في نهاية المخطوط مع اسم الناسخ ، وتاريخ نسخه [2].

وبقي الحال على حاله « ولم تظهر صفحة العنوان إلا في السنوات بين (1475-1480) وبقيت لمدة طويلة حتى تطورت صناعة الكتاب ، ليظهر الغلاف المطبوع ، وبهذا يمكننا تحديد مكان ظهور العنوان و باقي المؤشرات الطباعية في صفحة العنوان ، و هي تردف بالعنوان الجاري »[3] .

ويأتي العنوان في الكتاب في أربعة أماكن هي :

1-الصفحة الأولى للغلاف

2-في ظهر الغلاف

3-في صفحة العنوان

4-في الصفحة المزيفة للعنوان (وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط ، وربما لانجدها في بعض السلاسل الطباعية).

و قد يتموقع في رأس الصفحة مع عنوان الفصل .

أما في ما يخص الكتب المجلدة فيتموضع في صفحة الغلاف ، كما يتواجد في ظهرالكتاب وذلك من اجل تسهيل عملية البحث في رفوف المكتبات ، وهذا ماهو سار العمل به في جميع المكتبات [4] .

---

[1] نعيمة العقريب، حيزية، ص188.
[2] ينظر: عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص69.
[3] نفسه، ص69
[4] ينظر: عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص70

- وقت ظهور العنوان :

القصد هنا وقت ظهور العنوان على المتن . هل يظهر قبل المتن أم بعده. هذه قضية فيها خلاف. فهناك من يعيب على الروائيين الذين يختارون العنوان قبل النص ويدعون الى اجتناب هذه الفعلة ، لأن المؤلف إذا ما حصل العنوان خال نفسه مجبرا على كتابة نص يلائمه ، فصارت العنونة أصلا والنص فرعا على المحل الثاني .و هناك من يرى في اختيار العنوان قبل النص عاملا محفزا للكاتب على الكتابة [1].

وتبقى مسالة وضع العنوان حسب رأينا تخص الكاتب ، تتحكم فيها جملة من العوامل التي يصعب تحديدها بدقة . فقد يصل الأمر أحيانا إلى أن يستعين الكاتب بشخص ما لوضع العنوان .

يرى محمد الباردي هذه القضية مشكلا بالنسبة إليه ، و يتساءل كيف يعثر الكتاب بسهولة على عناوين أعمالهم الإبداعية [2] . أما جبرا إبراهيم جبرة ، فيرى فيها ضرب من الحض إن حصل وان جاءه أثناء الكتابة ، لأنه يساعده على الاندفاع به ....لكنه يشير انه لا يأتي دائما في أول الكتابة[3] .

في السياق نفسه يشير ادوار الخراط : أنني قبل أن اخط الكلمة في السطر الأول من العمل أكون قد فكرت فيه وقلبت احتمالاته في ذهن ، و في روحي لفترة قد تطول إلى سنوات وأحيانا إلى عقود طويلة [4].

و قد تتدخل مجوعة من الاكراهات المجتمعية (سياسية ، دينية ،اجتماعية ، أخلاقية) و جمالية (جمالية تلقي العنوان)، في صوغه من اجل :

- القيمة الجمالية و الشعرية للكتاب
- القيمة التجارية والا شهارية للناشر

و يذهب جينيت الى قبول هذه المسألة (تدخل اكراهات في و ضع العنوان) مادام العنوان يوجه القراءة [5].

---

(1) ينظر: ناصر يعقوب اللغة الشعرية ، ، ص99.

(2) ينظر: محمدالباردي ، طموحي هو ان اكتب لكل الناس ،حاوره المنذر بالريش في كتاب عمان ، حوارات ثقافية في الرواية والنقد و القصة و الفكر و الفلسفة،د ت، . ص146. نقلا عن عبد اللك اشهبون ، العنوان في الرواية العربية ،ص45

(3) جبر ابراهيم جبرا ، معايشة النمرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1، 1992 ،ص146

(4) ادوار الخراط ، النصوص المحاذية لنصوص اساسية و ليس فقط محاذية ، حوار عبد الملك أشهبون ،جريدة السياسة الجديدة ،ع377 ، 2002 ، ص11 ، نقلا عن عبدالملك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية ، ص46.

[5]Voi : genette Gerard –seuils –coll.poetique, ed seuil-paris , france -1984-p71

ويبقى العنوان الحقيقي هو العنوان الذي يختاره الكاتب نفسه ، أما العناوين التي يقترحها أشخاص آخرون فهي مجرد اقتراحات عناوين تنبع من تأويل أصحابها للعمل.

- أصناف العناوين:

من أهم ما يجب ذكره في هذا المقام ، ماقدمه جيرار جينيت باعتباره واحد من المهتمين بالعنوان في الدراسيات الحديثة . فلقد صنف العنوان الى نوعين من حيث علاقتهما بمتنها:

1- العناوين الموضوعاتية (Le Titre Thématique):تأتي قصيرة غالبا ، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة ، وتعرض الموضوع بموضوعية وحياد دون الإفصاح عن رسالة العمل . ونجدها لا تخرج عن الطرق الأربعة التالية :

- تعيين موضوع العمل دون لف ولا دوران . أي يكون العنوان مباشرا

- الاعتماد على المجاز المرسل و الكناية المتعلقة بموضوع لا يتموقع فيه الحدث كثيرا فيكون العنوان رمزا و ايحاء.

- الطريقة الثالثة تعتمد الترتيب البنائي الرمزي .

- توظيف الجمل المضادة Intiphrase او السخرية Ironie ، ويرى جينيت أن السبيل لفهم هذه العناوين هو العنوان الفرعي ، لأنه يلعب دور الموجه القرائي[1].

هذه الطرق يمكن أن نمثل لها من الرواية الجزائرية.

من العناوين الروائية التي جاء فيها العنوان مباشرا رواية عزوز الكبران لمرزاق بقطاش، وعين الحجر لعلاوة بو جادي .ومن العناوين التي اعتمدت المجاز المرسل والكناية: دم الغزال لمرزاق بقطاش ،والفراشات والغيلان لعزالدين جلاوجي ،ووادي الظلام ونار ونور لعبد الملك مرتاض .ومن أمثلة الطريقة الثالثة التي تعتمد الترتيب البنائي الرمزي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، و كذلك رواية حيزية لعبد الملك مرتاض . من أمثلة الطريقة الرابعة التي تشتغل على التضاد أو السخرية صلاة في الجحيم لحفناوي زاعر .

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، جيرارجينيت من النص إلى المناص ، ص80/79.

العناوين الخبرية /الاخبارية:T . Rhèmatique

هذه العناوين توظيها قليل – مقارنة بالمضوعاتية – في الساحة الأدبية والفكرية و هي تسعى لتقديم النص وإظهاره لا لوصف مضمونه حيث تصلح كثيرا في الكتب التنظيرية [1]. نمثل لها بكتاب الكتاب لسيبويه لأن العنوان يشي بالمصطلح ولا علاقة له بالمضمون . فالمضمون عن النحو واللغة .

كما أشار جينيت إلى عناوين أخرى سماها العناوين المختلطة Titres Mixtes وهي العناوين التي العنوان فيها تابع لعنوان قبله مثل الكتب التي تأتي في مجموعة أجزاء و كل جزء بعيد عن الجزء الذي قبله زمنيا[2].

أما ليو هوك فقد حددها في خمسة أنواع :

1- عناوين تحمل اسم الشخصية البطلة أوالثانوية ، ويكون هذا أما باللقب الصريح أو الاسم التي تدعى به .

2- العناوين المكانية و التي تحمل اسم المكان الذي تدور فيه احداث العمل ، أو الذي شغل مساحة كبيرة فيه .

3- العناوين الزمنية وهي التي تعكس فترة زمنية معينة ومحددة .

4- العناوين الوقائعية وهي التي تعبر عن مجموعة الأحداث و الوقائع .

5- العناوين الآداتية ، وتتصل باسم شيء معين كآلة مستخدمة في العمل مثلا.

و هناك من يقسم العناوين إلى مجموعتين :

1- العناوين المؤشرة: تتميز بالقصر ، لأنها تتألف من كلمة واحدة أو عبارة ، تهدف الى عرض العمل بشكل موضوعي وحيادي، تتجلى أكثر في الشعر. وتنقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- تأتي عبارة عن أرقام مثل : القصيدة الأولى ، القصيدة الثانية .

ب- تذكر الكلمات الأولى من العمل الفني .

ج – عبارة عن نجمة او ثلاث نجمات توضع على رأس العمل [3].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، جيرارجينيت من النص إلى المناص ص82/81.

[2] فاطمة درارس ، اسراتيجية العنوان في الشعر العربي المعاصر ، محمود درويش أنموذجا ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2012/2011 ، ص40

[3] نفسه ، ص41.

2- العناوين الموضوعاتية:

ما يميز هذا الصنف عن النوع الأول هو أنه يشير إلى مضمون النص وينقسم إلى عدة أقسام :

1- العنصر المختصر: بمعنى أن العنوان يأتي مختصرا لكل ما جاء في العمل ، أي هو عصارة دلالية للنص ، يشير إلى نص بأكمله بعلامة واحدة و هذا ما يسميه انطوان كومبانيون بالوظيفة المرجعية [1].

2- العنوان المتمم: و قد نسميه العنوان المخادع ، حيث تكمن أهميته في اصطياد المتلقي لكن بمجرد أن يباشر المتلقي القراءة للعمل يخيب أفق توقعه

3- العنوان المحيط : وهي عناوين تأتي غالبا اسماءا مجردة ، تخلق توقعات متعددة لدى القارئ، يمكن تلخيصها في :

أ- كلمة تلخص وضعا ما و ويكون بصورة عامة كأن نقول : صورة

ب- أسماء شخصية مرتبطة بحدث معين من أحداث النص مثل : فرعون / دون كشوت

ج- أسماء عامة مثل: صديق شاعر.

4- العنوان ألاتجاهي: يسعى من ورائها الكاتب التأثير على المتلقي من خلال الإقناع،التحذير النقد ، التشويق أو إبداء موافقته على موقف معين .

5- العنوان المثير: يرتكز فيه الكاتب على استعمال التضاد، أو تسليط الضوء على أمر شاذ.

6-العنوان الموجه: وهو العنوان الذي يريح المتلقي، لأنه يزيل الإبهام و الغموض ، لأنه يأتي واضحا ملخصا لأفكار النص

7- العنوان الإهدائي: و ضعه قد يكون أو لا يكون له علاقة بالنص لأنه تحديد يكرس لشرف شخص معين [2].

كما قسم ليفينسون [3]. أصناف العناوين في الأعمال الفنية إلى سبعة أصناف و هي :

---

(1) Antoine companion la second main ou travail de la citation seuil . paris .1979.p329

(2) فاطمة درارس، إستراتجية العنوان في الشعر العربي المعاصر ، ص43/42.

(3) ينظر: بعتو خيرة ، جمالية العنوان في السينيما الجزائرية بالمهجر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير، كلية الاداب و الفنون ،جامعة وهران ،2007/2006، ص93.

1- العناوين المحايدة : هي عنده من ابسط أصناف العناوين كونها تتم بطريقة اتوماتيكية تأتـي في الغالب عبارة عن أسماء شخصيات ، أغراض وأماكن تظهر بشكل بارز في محتوى العمل، تهدف فقط إلى منح العمل اسما ، وذلك من قبيل إعطاء العمل عنوانا وفقط

2- العناوين المشددة: دور هذه العناوين يشبه الدور الذي تلعبه العناوين الاختصارية

3- العناوين المركزة: هذا النوع من العناوين يلعب دورا فنيا بشكل أكبر، يأتي فيه صاحب العمل إلى واحد من المواضيع الرئيسية للعمل ويقترحه تيمة من بين التيمات المتنازعة وإعطاؤها مكانة مركزية في عملية تأويل العمل . ويشير ليفينسون إلى أن العناوين المركزة لا تقوم بهذه الأمور بشكل مطلق وإنما بنسبة معينة ، و منه نوع من العناوين كشاف ، لكن لا يكشف زمان أو مكان أو شخصية ، بل يكشف عن الحل قبل انطلاق الأحداث ، وقد أعتبر تودوروف العناوين من هذا النوع أقصى أنواع الاستباق فقال عن رواية (موت ايفان اليتش) لتولستوي :إنها تضم انفراجها في عنوانها [1].

4- العناوين المقوضة : وتشبه هي الأخرى العناوين الساخرة، لأنها تعني عكس ما تصرح به .

5- العناوين المربكة: وهي العناوين التي تنحرف تماما عن المحتوى، مما يربك المتلقي

6- العناوين الغير الملبسة : تشيه إلى حد ما العناوين المتممة .

7- العناوين التلميحية: تربط هذه العناوين العمل بأمور خارجية محددة ، وبإمكانها أن تعمل على محتوى العمل بطرق الأصناف السابقة فتستطيع أن تشدد ، تبتر، تعوض وتخصص محتوى العمل ، فعلاقة العنوان بأمور من خارج العمل تمنحه أهمية فنية[2].

العنونة في الرواية الجزائرية:

العنوان في الرواية الجزائرية لاشك أنه يعكس من قريب أو بعيد التحولات التي شاهدتها الجزائر (اجتماعية، سياسية، فكرية اديولوجية)، لذلك نقسم العناوين إلى مرحلتين[3].

- عناوين روائية من ما بعد الاستقلال حتى 1986

---

[1] المرجع السابق ، ص94.

[2] نفسه ، ص95.

[3] فريد حليمي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية 2000/1995، رسالة ماجيستير في الادب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة 2010/2009 ، ص26/25/24.

- عناوين روائية من 1987 إلى 2000.

أ- العناوين الروائية من ما بعد الاستقلال حتى 1986

1-عناوين تدل على الأسماء: (أعلام أو حيوانات).

- اللازً الطاهر وطارً 1972
- حوريةً لعبد الحميد عبد المجيد
- عرس بغل لطاهر وطار
- ناموسة لشريف شناتلية 1982
- الجازية و الدراويش لابن هدوقة 1983
- مصرع أحلام الوديعة لواسيني الأعرج 1984
- رائحة الكلب للجيلالي خلاص 1985
- الخنازير لعبد الملك مرتاض 1985
- حمائم الشفق جيلالي خلاص 1986
- ماتبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج

2-عناوين تدل على الزمن:

- مع نهاية الأمس لابن هدوقة 1975
- العشق و الموت في زمن الحراشي للطاهر وطار 1980
- طيور الظهيرة لمرزاق بقطاش
- حين تبرعم الرفض لـ ادر يبس بوذيبة 1982
- الشهور لإسماعيل غمقات 1984
- زمن النمرود لحبيب السائح 1985
- قبل الزلزال لعلاوة بوجادي
- هموم الزمن الفلاقي لمحمد مفلاح 1986
- زمن القلب محمد العالي العرعار1988
- ذاكرة الجنون و الانتحار لحميدة العياشي

3-عناوين تدل على المكان:

- الحوات و القصر للطاهر وطار
- الإقامة في المناطق الممنوعة لمحمود بن مريومة 1986
- بيت الحمراء لمحمد مفلاح 1986
- صوت الكهف لعبد الملك مرتاض 1986
- على جبال الظهرة لمحمد ساري

4-عناوين تدل على حدث او وصف:

- الزلزال للطاهر وطار 1972
- الشمس تشرق على الجميع لإسماعيل غمقات
- الطموح لمحمد العالي عرعار
- جغرافية الأجسام المحروقة لواسيني الأعرج 1979
- بان الصبح لأبن هدوقة 1980
- الطريق الدامية لأحمد الخطيب 1982
- المؤامرة لمحمد مصايف 1983
- المضطهدون للهاشمي سعدون 1985
- الشياطين لإسماعيل غمقات 1986

ب- العناوين الروائية من :1987 حتى 2000:

1-عناوين تدل على أسماء(أعلام أو حياونات)

- أبن السكران لمحمد نسيب
- عزوز الكبران لمرزاق بقطاش
- اللنجة و الغول لزهور ونيسي
- سيدة المقام لواسيني الأعرج 1995
- خوي دحمان لمرزاق بقطاش
- دم الغزال للجيلالي خلاص2000
- الفراشات و الغيلان لعز الدين جلاوجي

2-عناوين تدل على الزمان:

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج
- غدا يوم جديد لابن هدوقة 1993
- ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي 1993
- ذاكرة الماء لواسيني الأعرج 1997
- زهور الأزمنة المتوحشة للجيلالي خلاص 1998

3-عناوين تدل على المكان:

- عين الحجر لعلاوة بوجادي
- صلات في الجحيم لحفناوي زاغر
- خط الاستواء للزهر عطية 1989
- ضياع في عرض البحر لحفناوي زاغر 1990
- الفجوة لخضاري زاهر
- بحر بلا نوارس للجيلالي خلاص 1998
- تيميمون لرشيد بوجدرة 1994
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لطاهر وطار1999
- الحب في المناطق المحرمة للجيلالي خلاص 2000
- أرخبيل الذباب لبشير مفتي 2000

4-عناوين تدل على حدث أو وصف:

- المصائد لإسماعيل غمقات
- وأخيرا تتلألأ الشمس لمحمد مرتاض
- تجربة في العشق لطاهر وطار1989
- ضمير الغائب لواسيني الأعرج
- الفخر لإبراهيم سعدي 1990
- فوضى الأشياء لرشيد بوجدرة 1990
- المراسيم و الجنائز لبشير مفتي 1998
- سرادق الحلم و الفجيعة لعز الدين جلاوجي2000

وظائف العنوان:

لقد استثمر جل الدارسين تصور رومان جاكبسون في تحديد و ضبط وظائف العنوان وذلك «بوصفه مرسلة تتداول في إطار سوسيو- ثقافي، بنية تواصلية قائمة على المرتكزات أو العوامل الآتية: الكاتب، القارئ، النص، فضلا عن العنوان الذي يمثل العامل - البؤرة في هذه البنية التواصلية».[1]

المرسل	الرسالة	المرسل إليه
المعنون	العنوان	المعنون له
الكاتب	عنوان النص	القارئ / الجمهور

كما لا يجب أن نغفل «السنن، (Code)، السياق، (Contexte)، القناة، (Canal) وذلك بما تقدمه هذه العناصر جميعا (متحدة أو متفرقة) للمتلقي».[2]

لقد أفاد هذا كثيرا السيميائيين وفتح أفاقا «للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها».[3]

ومن أبرز المشتغلين بعلم العنونة وانطوت دراساتهم على الوظائف الأساسية للعنوان: لوي هوك، شارل غريفل، هنري ميترون، جيرار جينيت.

شارل غريفل: استوقفته الوظائف التالية وهذا بعد انتخابه لمائتي عنوان اعتبرها عينة لمختلف أصناف الاستهلاك الروائي.

تسمية النص - تعيين محتواه - وضعه في الاعتبار.[4]

كما حدد شارل غريفل وظائف أخرى للعنوان لا تختلف في مضمونها عن سابقاتها وهي كالتالي: التسمية، التعيين، الإشهار.[5]

أما لوي هوك فقد حددها في:

1- تعينه. 2- تحديد مضمونه. 3- جذب الجمهور المستهدف.

و لا يكاد يختلف، هـ. ميتيرون عن لوي هوك و شارل غريفل، حيث حددها في:

1- الوظيفة/التسموية. 2- الوظيفة الإغرائية. 3- الوظيفة الإيديولوجية.[1]

---

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص97.
(2) عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص52.
(3) عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص74.
(4) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات و اللنشر والتوزيع، سورية ، ط1، 2011، ص18.
(5) Char Grivel: production de l'intérêt rononesque:: mouton, paris, la haye 1973, p168.

و يختصر جيرار جينيت وظائف العنوان في:

1) **وظيفة تعيينية. F.Désignation:** و تستعمل بتسميات أخرى: استدعائية Appellative تسموي: de nomnative، تمييزية distinctive ، و مرجعية: Référentielle [2]، و كل هذه التسميات تصب في معنى واحد فمن خلالها يعطي الكاتب اسما للكتاب يميزه بين الكتب الأخرى.

2) وظيفة وصفية: F. description : و تسمياتها هي الأخرى كثيرة، تلفظية، دلالية، لغوية واصفة، تلخيصية[3] ، و وصفية عند جينيت، باعتبار العنوان هو قبل كل شيء وصف للنص.

3) الوظيفة الإيحائية: F. connotation: ترتهن بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به، فهي ترتهن بمدى قدرة المؤلف اللغوية.

4) الوظيفة الإغرائية: F. séduction : و تسمى كذلك بـــ، الإغوائية، و الإشهارية.[4]

كما بلور كلود نشتين (J.P. Goldenstien) وظائف أخرى للعنوان و جمعها على الشكل التالي:

- وظيفة فتح الشهية (F. apéritive) و ذلك من خلال إثارة انتباه القارئ و استمالته إلى ما سيأتي من بعد.

- وظيفة تلخيصية (F. abréviative) من منطلق اعتبار العنوان تلخيص للنص، وإعلان عن محتواه بدون أن يكشف عنه كلية.

- وظيفة تمييزية (F. disticntive) : إذ العنوان في هذه الحالة يخصص النص الذي يعلن عنه و يميزه عن السلسلة التجنسية للأعمال الأخرى التي يندرج فيها[5].

و يحدد رولان بارت الوظائف في: وظيفة الوسم، و وظيفة فتح للشهية فيما زاد جون ريكار دو وظيفة طريفة هي: الوظيفة الانسالية و التي تعنى تشكيل النص.[6]

---

(1) عبد الحق بلعابد ، جيرار جينيت،من النص الى المناص ، ص74.

(2) ينظر، جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، بحوث لسانية، ص 43.

(3) نفسه، ص47.

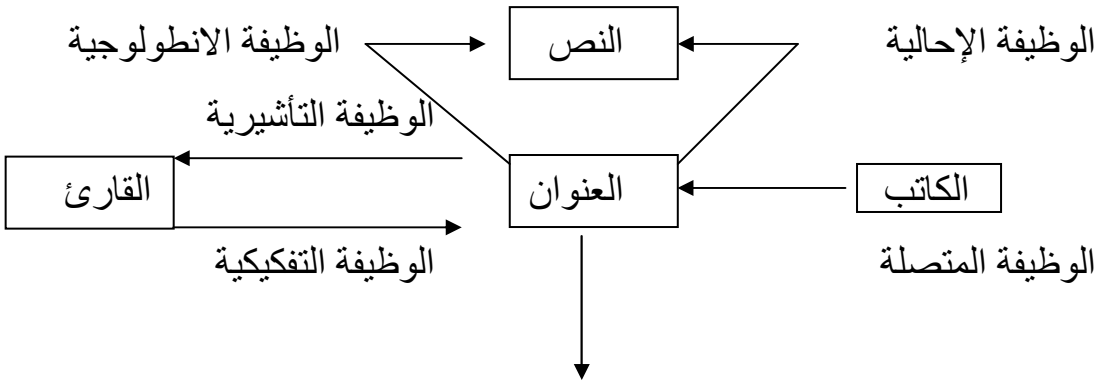
(4) عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص19، 20.

(5) نقلاعن Jean pierre Goldenstein: entrées en littérature, Ed, hachette, coll. F/auto formation, paris 1990, p 68. عبدالملك اشهبون العنوان في الرواية العربية ، ص20

(6) ينظر: عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص21.

و هناك وظائف أخرى للعنوان عزيز حصرها لتشابكها و تمازج بعضها ببعض و كذا اختلاطها مع وظائف النص و أركان التواصل الأخرى كالإعلانات و اللوحات الإشهارية و لافتات المحلات و غيرها مما جعلته السيمياء ميدانا لها.

و لقد رأينا الترسيمة التالية نموذجا لضبط أهم وظائف العنوان التي رصدها الدارسون الذين اهتموا بالعنوان.



الكاتب ← العنوان= الوظيفة القصدية

العنوان ← القارئء= الوظيفة التأشيرية

القارئ ← العنوان= الوظيفة التفكيكية

العنوان ← النص= الوظيفة الانطولوجية + الوظيفة الإحالية

العنوان ← العنوان= الوظيفة الشعرية [1]

و هذه قراءة لهذه الوظائف.

- الكاتب ← العنوان= الوظيفة القصدية

إذا سلمنا بألا اعتباطية في العنوان نجد أنفسنا أمام جهد وعزم قد بذلا « و ما يعالج هذا من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق إستراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه لتبليغ مقاصد متنوعة»[2] ،وبهذا يصير العنوان مرجعا مشبعا بجملة من الدلالات تدفع المتلقي لتفكيكها وفق ما يملك من ثقافات.

العنوان ← القارئ= الوظيفة التأشيرية

[1] خالد حسين حسين في نظرية العنوان ، ص98.
[2] نفسه ، ص61.

أسر العنوان لمتلق ما، سواء بجدية أو بخلق رغبة في قراءته، إنما تحقق بفضل «مصيدة مفخخة للقارئ، عبر تعاضد الخط و الشكل اللغوي أي النص: نص العنوان والصورة أو اللوحة المرافقة للعنوان في مهمة تفسيرية و تأويلية»[1] ، والعنوان بهذا المعنى يكون أكثر مسؤولية من النص.

القارئ ←——— العنوان= الوظيفة التفكيكية.

تصدر العنوان للنص، يكسبه سيميائية من حيث أنه، «يمثل أرضية فريدة و موقعا إستراتيجيا للعمليات القراءة و التفكيك لأنه بهذه الخصائص، يتولى وظيفة الثريا في النص غير أن ذلك لا يعني أنه يسلم نفسه على طبق من ذهب[2] فهو نص» و ليس فضلة يمكن إسقاطها، يقتضي وقفة من نوع خاص من قارئ خاص لأنه من «أشد العناصر بتعبير صلاح فصل ـ وسما[3] ، مقارنة بالعناصر الأخرى و إستراتيجية الموقع هذه.

العنوان ←——— النص= الوظيفة الأنطولوجية + الوظيفة الإحالية.

فعل التسمية ليس فعلا مجانيا أو عشوائيا، و إنما هو تعيين يكسب النص شرعية في الوجود، ومن ثم يفتحه على الانتشار للتحاور مع القارئ، و بهذا يحوز النص على هويته و مجاله الأنطولوجي الذي يمنحه حق الوجود و يهيئ له مكانا في ذاكرة التاريخ، و تبعا لوظيفة الإحالة «يمثل العنوان إعلانا عن محتوى النص و مضمونه، وذلك تبعا للعلاقة الامتدادية (بانتشار العنوان نصا) و الارتدادية (بارتداد النص عنوانا».[4]

العنوان ←——— العنوان= الوظيفة الشعرية:

إذا اعتبرنا إخراج اللغة غير مخرج العادة هو آلية من آليات الشعرية، فإن هذا يتحقق في العنوان ذلك أن العنوان «ينهض على الإيحاء فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز (...) و ليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة».[5]

---

[1] خالد حسين حسين في نظرية العنوان، ص102.
[2] نفسه ، ص 106.
[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها، الكويت (د.ط) 1992، ص236.
[4] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 107.
[5] محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص44.

وإن كان بسام قطوس يرى شعرية العنوان موازية لشعرية النص[1] ، فإن محمد فكري الجزار يراها أكثر من عمله[2] ، ولذلك فإن عبر هذه الوظيفة «يتمفصل العنوان الأدبي عن العنوان الذرائعي، وذلك حين يعبث الأول بالأعراف اللغوية السائدة، وتلك العلاقات المألوفة و الملائمة بين الدال و المدلول، و يعقد من عملية الاتصال».[3] في حين نجد العنوان الذرائعي يغتال فيه البعد الجمالي للغة.

لا مناص من الاعتراف أن وظائف العنوان «تجل عن الحصر»[4] ، و ذلك راجع «لتشابكها وتمازج بعضها ببعض و كذا اختلاطها مع وظائف النص وأركان التواصل الأخرى كالإعلانات واللوحات الإشهارية ولافتات المحلات وغيرها مما جعلته السيمياء ميدانا لها».[5]

هذه الوقفة أرشدتنا إلى أن العنوان يشكل عتبة من العتبات التي لا حدود لدلالتها، ولا يوجد ما يلزم القارئ في ضبط التأويل سوى ثقافته و قدرته على محاورة النص لعله يأخذ بعض أسراره لأن النص « خزان كبير لسياقات بالغة الغنى و التنوع، والتعدد والتجدد»[6] حالتها تربط بقدرة المؤول و كفاءته.

- التركيبة النصية للعنوان:

إن المتتبع لتركيبة العنوان النصية (التركيبي والدلالي و البلاغي)، يجد أنها خضعت لقانون التطور والتحول، سواء على صعيد الكتابة أو التلقي»[7] ، كغيره من النصوص فعلى: فعلى:

أ- المستوى التركيبي:

اعتبار النص مقطعا لغويا يفتح بنيته التركيبية، فأحيانا يكون طويلا، وأحيانا يكون قصيرا بل قد يكون حرفا أو عددا في تركيب نحوي غير مشروط بشرط مسبق و دون أي

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص57.
[2] محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص46.
[3] خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان، ص106.
[4] بسام فطوس، سيمياء العنوان، ص52.
[5] عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص61.
[6] بنكراد سعيد، السيميائيات و التأويل، مدخل سيميائيات ،ش، س، يورس، ص185.
[7] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص68.

محضورات، فكما يأتي جملة اسمية أو فعلية قد يكون أكثر من جملة، وقد يأتي كذلك ضميرا أو كلمة مفردة أو مركبا تركيبا إضافيا أو وصفيا.[1]

فالحفر في تركيبة العناوين كشف لنا الأنواع التالية:

1-الجملة الاسمية: و تأتي على ثلاثة أوجه[2]:

1-1-اسما موصوفا

1-2-اسما علما

1-3-اسم عدد

2-الظرف

3-النعوت و الصفات و يأتي على حالتين:

3-1-صفة.

3-2-جملة موصوفة:

4- جملة طويلة وقد وسم هذا العنوان النثر الكلاسيكي، ومن نماذجه الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، والوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار.

5-التعجب، وهو كل ما يحدث الحيرة في ذهن البطل أو المتلقي»[3] ، يقوم على قلب المألوف المألوف بأسلوب «مالا يعرف له مثيل»[4] ، بأدواته المعروفة أو بدونها مثل أحلام بقرة للمغربي محمد الهرادي.

وهناك مكونات أخرى ننظر من خلالها إلى العنوان الروائي نظرة متحررة وفاعلة وهي:

1-المكون الفاعل: وهي الحالة التي يكون فيها العنوان حاملا لاسم شخص في الرواية قد يكون البطل أو هو الضحية.

2-المكون الزمني: فيها يكون العنوان حاملا لمعنى الزمن.

---

(1) ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص35.

(2) ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى لثقافة، الجيزة، مصر، ط 2004، ص21، 22.

(3) سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1994، ص09.

(4) Tzvetantodoro v: introduction à la littérature fantastique édition du seul, paris, 1970, p35, 36

3-المكون المكاني: و هو ما كان فيه العنوان حاملا للمعنى المكان المفتوح أو المغلوق، وقد تكون مقصودة لا تتطلب بهذا من المتلقي في تحديدها، وقد تكون مفتوحة الدلالة تحتاج إلى مهارات و طاقة خاصة في التحليل، مثال ذلك «مدن الملح لعبد الرحمن منيف.

د-المكون الشيئي: وهو الذي يحمل معناه دلالة الأشياء مثل عنوان «حجارة بوبليو» وبعض محكيات الخيال العلمي كالبساط ، الطاقية ، الخاتم ، الطائر المسدس.

هـ- المكون الحدثي: وهو ما ينطوي على حدث في حاجة إلى تحويل و تأويل و تنقسم فيه الأحداث إلى:

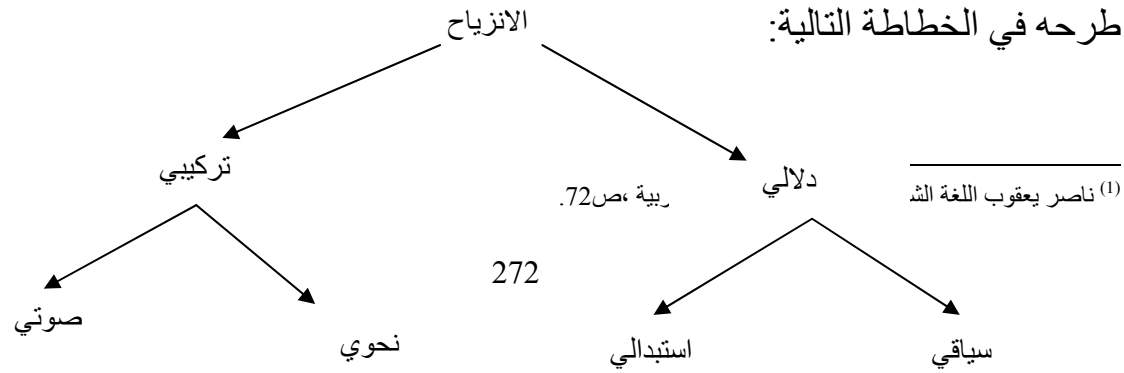
هـ1-أحداث دينامية: وهي التي توسم بالحركية مثل ما نلتمس من هذه العناوين: ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ، وقائع حارة الزعفراني لجمال الغيطاني.

هـ2-أحداث ستاتيكية: وهي التي تترجم وضعية وحالة الروح والعواطف والحال والتصورات المجردة كالحب و السعادة و الموت مثل عنوان: أرواح هندسية.

لعل هذه الإستراتيجية التي أسس بها الروائي العربي البنية التركيبية للعناوين، سمى بها نفسه و جعل لها موقعا قبل تسمية النص و التعريف به.

و تجدر الإشارة إلى خاصية وسمت العناوين الحداثية في تركيبتها، وهي خاصته الحذف، وتجلت في بعض أعمال الروائيين كموضة جديدة، قذفت بالعنوان إلى فضاء التفكيك، ومست السياق وبالخصوص الجانب النحوي منه الذي هو،الركيزة الأساسية التي تستند إليها الدلالة، فبمجرد ما يحقق الانزياح بدرجة معينة عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات، تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ،انطلاقا من أن كل جملة تكونها وحدات معجمية ينسب إليها القيام بوظيفة نحوية محددة، يجعل كل كلمة داخل السياق لها وظيفة.

ويتأتى الخرق في قواعد التركيب عند كوهن من مفهوم القلب الذي يشمل ترتيب الكلمات، وهو ما يعرف عند العرب تحت اسم التقديم والتأخير ،و قد تطرق جان كوهن لأنواع الانزياح،فحصرها في نوعين الانزياح الدلالي و الانزياح التركيبي ويمكن أن نمثل طرحه في الخطاطة التالية:



(1) ناصر يعقوب اللغة الش ربية ،ص72.

وتكشف الخطاطة أن الانزياح ليس عملية اعتباطية في اللغة، وإنما ظاهرة أسلوبية من صور البلاغة التي تسعى إلى تحقيق الأدبية التي وجدت الرواية ميدانا خصبا لها باعتبار «أن لغة الرواية لم تعد تطابق بين الدال والمدلول ولم تعد كونها لغة أدبية تمتاز بالبعد التداولي التوصيلي فحسب ، بل تمتاز بخاصية تعبيرية خيالية»[1]. جعلت

منها جنسا علامة من نوع خاص ، تخلخلت فيه قوانين الكتابة.

إلى جانب الحذف النحوي هناك المضموني الذي يدخل تحت نوع الانزياح الاستبدالي حسب تقسيم كوهن.

انزياح سياقي ←——— (منافرة) ———→(لا نحوية) = يكون على مستوى اللغة كالحذف والتقديم و التأخير.

انزياح استبدالي ←——— استعارة مجاز، صورة...[(1)]

ب-المستوى المعجمي:

ينبغي أولا أن نميز بين القاموس والمعجم، فهما يختلفان في أمرين: أولهما المعجم جزء من المكون التركيبي،أما القاموس فيدخل في إطار المكون الدلالي، أو جهاز التأويل الدلالي،وثانيهما أن المعجم عبارة عن قواعد آلية تعوض المقولات التركيبية النهائية بمفردات من المعجم، وهذا التعويض يتم بصورة آلية تأخذ بعين الاعتبار الصفات الدلالية التي يجب أن توجد في المفردات التي تعوض المقولات التركيبية، أما القاموس فمتهمته إعطاء المفردات تأويلا دلاليا، ولكي نحصل على تأويل دلالي يشمل مفردات الجملة،فإنه يتم

(1) ناصر يعقوب اللغة الشعرية وتجليتها في الرواية العربية ، ص78.

تحديد جميع المداخل المعجمية التي تحتوي عليها المفردات، أي تحدد جميع القراءات التي تنسب إلى المفردة المراد تأويلها.

فالتأويل الدلالي للمفرد عبارة عن عدد معين من المداخل المعجمية التي تشكل المداخل المنسوبة للمفردة قاموسيا، إذن، يمدنا القاموس بالمداخل المعجمية المختلفة للمفرد ويحتوي المدخل المعجمي على ما يلي:

أ- سمات تركيبية: وهي التحديد المقولي للمفردة، و قد تكون هذه السمات أصلية أو فرعية فالمفردات «عين» و«عقرب» مثلا، سماتها الأصلية كونهما اسما، و سماتها الفرعية كونهما مفرد، مؤنثا.....

ب- سمات دلالية: تحدد هذه السمات المحتوى الدلالي للمفردة..

إن المعجم باعتباره حاملا لدلالات الألفاظ، يتم إسقاطه في البناء التركيبي كي نحصل على قراءة (أي تأويل جيد للمتوالية اللغوية.[1] و التركيب خاضع لمقياس الاختيار الذي يعتبر عملية أساسية، وذلك أن المتلفظ يعمد إلى تكسير الجملة العادية (خطاب مركب انطلاقا من معجم وفقا لقواعد نحوية) بحثا عن تركيب غير عادي هو نواه أدبية الخطاب.

وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمفهوم الاتساع [2] ، وبمعنى آخر تستهدف القراءة السؤال عن طبيعة « الحقل الدلالي الذي يشكله العنوان في نشاطه النصي، وجملة العلاقات الدلالية التي تتفاعل بموجبها كائنات النص»[3] ، وتجدر الإشارة إلى أن هناك نوعين في القراءة، الأولى تهتم بشكل النص و تتجاهل ألاعيب اللغة (...) أما الثانية فهي قراءة تمارس بمثابرة وحدة.[4]

ج-المستوى البلاغي:

نلمسه في الآليات التي تتأسس عليها العنوان (استعارة، كناية، المجاز) و هذا التلمس كان محل اهتمام اللسانيين والنقاد العرب والغربيين القدماء منهم و المحدثين، نذكر منهم على

(1) عبد المجيد جحفة: مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر بلقدير، الدار البيضاء، المغرب ط1 2000، ص60، 61، 62.
(2) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، دمشق، سورية، ص74.
(3) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص184.
(4) قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة و النشر، دمشق، سورية، ص41.

سبيل المثال لا الحصر: عبد القاهر الجرجاني، جاكبسون، تدوروف، دون أن ننسى سوسير فالمراوغات اللفظية والرواسم والتصرف في الحروف والمجانسات والتشكيلات الرمزية وغيرها من الإجراءات البلاغية، الرامية إلى إنتاج آثار أسلوبية معينة، جد متواترة»[1]. فمثلا بالجناس التصحيفي (أي تبديل حرف كلمة ما لتكون كلمة جديدة) الذي أولاه سوسير أهمية كبيرة، و بالتلاعب بالحرف و الكلمات، استطاعت الرواية الجديدة إثراء لغتها.

نستخلص مما سبق وأخذا بمقولة عبد القاهر الجرجاني (لا نظم في الكلم و لا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض) أن الإستراتيجية التي صار يحتلها العنوان، تكمن في انصهار هذه المستويات في نسيج واحد، إذ به يكتسب الصفة الفنية وإن صح القول النصية.

وانطلاقا من هذه الإستراتيجية التي يحتلها العنوان، نحاول قراءة عناوين أعمال عبد المالك مرتاض الروائية، في ضوء المنهج السيميائي.

- العنوان و التناص:

إن التعامل مع العنوان بوصفه نصا، فإنه أصبح من المسلمات في الدراسات الحديثة أن«نصية أي نص تتوقف على الدخول في علاقات متنوعة من التماثل والاختلاف مع نصوص سابقة وراهنة،بل ولاحقة، إذ إن فقدان النص للتناصية تجعله بمنأى عن النصوصية أي كونه نصا»[2] وما دام النص يتعالى على القراءة، فبالتناص يتحرر العنوان من القراءة الأحادية أو الجاهزة و يغدو صوتا يتردد، يستدرج القارئ بغية تحديد موقعه، فيقذف به إلى المتن في مأمورية «تفكيك أسراره وإضاءة العتمة التي تغمر علامات العنوان و محاولة استقدامه إلى فضاء النور ليلمع في حضن القراءة»[3]

وعليه يصير العنوان الحلقة الأولى التي يلتقي فيها الكاتب بقرائه للتفاوض «فأما أن ينجح العنوان بإغواء القارئ وينبثق العشق بين القارئ و النص أو يفشل في ذلك»[4] وتتأسيس العلاقات المقبلة أو تنتفي.

---

[1] برنار فاليط، النص الروائي، تقنيات و مناهج، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات باريس 1992، ص81، 82.
[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص87.
[3] خالد حسين، شؤون العلامات، دار التكوين للتاليف للترجمة والنشر ، دمشق، سورية، ط2008،1 ، ص80.
[4] جميل حمداوي، السيموطيقا و العنونة، عالم الفكر، الكويت، ع/23، ص90.

وبما أن التناص محتوم على كل نص (العنوان نص)، مهما كان جنسه وهو في صيرورته بطريقة قد يتمثلها إراديا أو لا إراديا[1] ،فيمكن أن يتحقق في العنوان بثلاثة احتمالات:

تناص العنوان مع عمله فقط.

تناص العنوان مع خارج عمله فقط.

تناص العنوان مع عمله و خارجه معا.

- العنونة الروائية في العالم العربي:

القول « أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من العرب أو متأثرة به تأثرا شديدا»[2] يحيل ولا شك إلى التناص الذي وسم المحاولات الروائية العربية الأولى حيث نجد «كثير من الروائيين يعمدون بقصد أو بغير قصد إلى الاستخدام الحاذق لأسلوب التناص»[3] ،ونقصد (حضور نصوص أخرى، مقامات، قصص خرافية نصوص سردية مشهورة داخل النص العربي كألف ليلة و ليلة..) والعنوان يعتبر هو الآخر (فضاء نصيا يتحقق فيه نص كاتب في نص حاضر وينعكس فيه، سواء من خلال أسلوب المعارضة pastiche أو المحاكاة الساخرة parodie أو التلميح allusion أو الصدى Echo [4] .

و هذا التناص إما أن يكون مع « عناوين مؤلفات سابقة للروائي نفسه، أو أنها تناص مع عناوين كتابات أدبية متنوعة، وتبرز طبيعة هذه العلاقة بشكل مباشر وصريح أو بطريقة ضمنية»[5]

ولقد عرفت العنونة في الرواية العربية عدة تحولات قبل أن تكتسب مشروعيتها كنص دال يمارس ضغطا على المتلقي.

1-العنونة في البدايات الأولى:

تشترك عناوين الروايات في البدايات الأولى في:

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص121.

[2] بطرس حلاق، نشأة الرواية العربية بين النقد، و الإيديولوجية، مجموعة من المؤلفين، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، د ط 2001، ص61.

[3] عبد المالك أشهبون، العنونة في الرواية العربية، ص86.

[4] نفسه ، ص86.

[5] نفسه، ص86.

أ- خاصية السجع: و تمثلها «سرديات رفاعة الطهطاوي «تخليص الابريز في تخليص باريز 1834، وأحمد فارس الشدياق«الساق على الساق في ماهو الفارياق 1855،وسليم بطرس البستاني، الهيام في جنان الشام 1870، والهيام في فتوح الشام 1874، فرنسيس المراش، در الصدق في غرائب الصدق 1882.[1]

و كان الاهتمام بالسجع كخاصية فنية أولا ثم كمقدرة لابد منها لجذب اهتمام المتلقي.

ب- طول العناوين: ويتكون من عنوان رئيسي ووظيفته شد انتباه القارئ، ثم يليه عنوان فرعي و وظيفته تفسيرية ونمثل به بـ: ألف ليلة و ليلة و هو العنوان الرئيسي، مذيل بـ: ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغربية، ليالي غرام في غرام، حب وعشق و هيام حكايات و نوادر فكاهية و لطائف و طرائف أدبية من أبدع ما كان من عجائب الزمان .....

ج-التاريخية: أحسن ما يمثلها روايات جرجي زيدان:

فتح الأندلس 1904، الحجاج بن يوسف 1902، الانقلاب العثماني 1911، أبو سلم الخرساني 1905، الأمين و المأمون 1907، العباسة أخت الرشيد 1906، استبداد المماليك 1892، و كذلك رواية لادياس أو آخر الفراعنة 1899 لأحمد شوقي...

وهذه الروايات لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها سرد لأحداث تاريخية وفقط، لأنها إبداع خصب، استطاع أن يخرج التاريخ من الجفاف الذي يحفه، وجعله مستساغا للقراءة.[2]

د-الرومانسية: مثال ذلك: روايات جرجي زيدان: فتاة غسان 1896،عذراء قريش 1889 غادة كربلاء 1901،عروس فرغانة 1908، أرصانوسة المصرية 1889، فتاة القيروان 1912، و روايات سليم بطرس البستاني: زنوبيا 1871، أسماء 1873، فاتنة 1877، سلمى 1878، بدور 1882، سامية 1882، 1884، و من روايات نقولا حداد: حواء الجديدة أو : أيفون موفار 1906 و من روايات أحمد شوقي عذار الهند.[3]

ما يلاحظ في العناوين الرومانسية، هو هيمنة الحقل الأنثوي على هذه العناوين و لعل ذلك مرده إلى تزامنه مع النداء بتحرير المرأة.

---

[1] خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان، ص366.

[2] بنظر: عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص31، و خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ص368.

[3] ينظر:عبد الملك اشهبون، العنوان في الرواية العربية ، ص32و خالد حسين حسين، في نظرية العنوان ص367.

هـ-عناوين مغامرات: و نمثل لها بروايات جرجي زيدان: صلاح الدين و مكائد الحشاشين 1913، المملوك الشارد 1891، أسير المتهمدي 1892.[1] ، تلتقي جل عناوين الروايات المنشورة في فترة بداية الرواية العربية في الوظيفة، وهي وظيفة التسمية، واتسامها بالوضوح و المباشرة دون أن تقترب من تخوم النصية أو الشعرية نظرا لهيمنة التواصل الفني بين المرسل و المرسل إليه.[2]

2)العنونة ما قبل الحداثة:

إذا جاز لنا أن نؤرخ لها من العقد الثاني من القرن العشرين و حتى الخمسينات، فإن الدارس للرواية في هذه الفترة يجد أنها «تشي بنفس رومانسي بارز، بالإضافة إلى عناوين تحيل على اتجاهات أخرى كالتاريخية أو الواقعية».[3]

تتجلى الرومانسية في أعمال كثيرة نذكر منها الأجنحة المتكسرة 1912، لجبران خليل جبران، وزينب 1914 لمحمد حسين هيكل، ووداعا أيها الشرق 1926 لنقولا حداد وفتاة القرية أو خيانة الحب 1931، لمعروف الأرناؤوط، وعودة الروح 1933 لتوفيق الحكيم، وسارة 1938 لعباس محمود العقاد، ودعاء الكروان 1934 ،والحب الضائع 1938 وأحلام شهرزاد 1942، وشجرة البؤس 1944، والوعد الحق لطه حسين.[4] وهناك أعمال أخرى مثل: الآطلال 1934 لمحمود تيمور، و باب القمر 1934 لإبراهيم رمزي، وزنوبيا 1940 لمحمد فريد أوحرير، والجامحة 1950 لأمينة السعيد، و إني راحلة 1950 ليوسف السباعي.[5] ،والدارس لهذه العناوين يجد نفسه أمام خطاب جديد بدأ يتمرد على التسمية وينخرط في النصية.

أما العناوين الواقعية فيمثلها: نجيب محفوظ بـ: القاهرة الجديدة 1945، خان الخليل 1946، زقاق المدق 1947، السراب 1948، بداية و نهاية 1949، الثلاثية بين العصرين

(1) عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص32.
(2) ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات، ص13، و خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص368.
(3) عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص35.
(4) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص369.
(5) عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص36.

1956، قصر الشوق 1957، السكرية 1957، أولاد حارتنا 1959، اللص و الكلاب السمان والخريف، وأعمال حنامينه، المصابيح الزرق 1954، الشراع والعاصفة، الثلج يأتي في النافذة 1969، الشمس في يوم غائم 1973.[1]

إن المسحة الفنية الجديدة التي عرفتها الرواية في هذه المرحلة على صعيد اللغة والأسلوب وتقنيات الكتابة،واختيار العنوان، نتيجة تفاعلها بالواقع حقق للرواية تجاوز مرحلة التجريب والدخول في مرحلة التأصيل للرواية العربية من خلال خوض التجريب لكن تجريب بطريقة مختلفة عن تلك التي استثمرت التقنيات الغربية [2] ، رغم أن هناك، من لم يفلح في تجربة جديدة.

- العنونة الحداثية (الشكل الروائي الجديد):

لقد عرفت الرواية العربية بدءا من نهاية الستينات من القرن الماضي إلى إن جاز الاجتهاد لنا في هذا التحديد، اليوم عدة تحولات، فقد «جرى تحول للكتابة الروائية من تصوير البنية السطحية للواقع إلى التركيز على البنية العميقة له،التي كشفت عن تعقده وديناميته،الأمر الذي افترض استبدالا للأدوات الروائية على مستويات اللغة والتقنيات والرؤية، والانتقال من ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية»[3] ،وتحقق هذا التحول «عن طريق تنويع مواد المحكي، من تشخيص الواقع إلى الاقتراب من أسطر الواقع ومن تشغيل وتوظيف المواد التاريخية والتراثية إلى توظيف الشكل المسرحي واستعمال الوثائق واستلهام أشكال القص الشعبي، ومن الشهادة على تحولات الواقع إلى تفجير اللغة أنباء العالم الروائي على مسارب التخييل.[4]

ورصد هذه التحولات لا يتم إلا بمقاربة هذه النصوص التي يعد فيها العنوان العتبة الأولى لا مناص للقارئ منها، و من تجليات التحول في العنوان في هذه الروايات:

لجوء الروائي إلى الإيجاز:

أ- صوغ العنوان من حرف واحد مثل: رواية "ن" للتونسي هاشم القروي، و بنفس التسمية سمت الروائية سحر الموجي روايتها الصادرة 2007.

---

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص370.

(2) ينظر : سعيد يقطين من اجل رواية تفاعلية عربية، حوار الرواية العربية، أصيلة، 291.

(3) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، (الخطاب الروائي لأدوارالخراط نموذجا، الرياض، مؤسسة اليمامة، ط1، 2000، ص15.

(4) محمد عز الدين التازي، مغامرة الشكل وارتياد الواقع ، حوار الرواية العربية، ص67.

ب- صوغ العنوان من حرفين: مثل رواية «عو» لإبراهيم نصر الله.

ج-عناوين عبارة عن ضمائر: مثل «الهؤلاء» لمجيد طوبيا 1976.

د-عناوين تتشكل من ثلاثة أحرف: مثل ما دأب على ترسيخه الروائي المصري صنع الله إبراهيم مثل: «ذات»و «شرف»و «وردة».

- لجوء الروائي إلى العناوين الطويلة: وهذه الصفة تكاد تمس أكثر من عمل عند معظم الروائيين، ونمثل لها بـ: الطاهر وطار في: العشق والموت في الزمن الحراشي - الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وعبد المالك مرتاض: وادي الظلام - دماء ودموع - الحفر في تجاعيد الذاكرة، والأمر نفسه نجده في عناوين، جبرا إبراهيم جبرا: صراخ في ليل طويل 1955، صيادون في شارع ضيق 1980....

- استعمال عناوين مألوفة التركيب: مثل وعاد الزورق إلى النبع 1989 لعبد الكريم غلاب و« نصيبي من الأفق 1970 للتونسي عبد القادر بن النسج، في غيابها 2003 لنبيل سليمان وبرو طابوراس ياناس 1998 لبسالم حميش، شجرة الخلاطة 1995، خميل المضاجع 1997 ليملودي شغوم.

استعمال عناوين متعارضة الأجزاء: مثل البحر لا ماء فيه للروائي الليبي أحمد الفقيه وكذلك الأمر في رواية حقول الرماد، «وفئران بلا جحور» و أحياء في البحر الميت للروائي الأردني مؤنس الرزاز و«الفارس القتيل يترجل لإلياس الديري، و ثلج الصيف 1973 لنبيل سليمان، و «انتحار رجل ميت» لحنان الشيخ.

ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر 1998، لواسيني الأعرج ونوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1983، و حارسة الظلال أو دون كيشوط في الجزائر 2000 و هي لوانسي الأعرج كذلك.

- استحضار العناوين التحية: بعد ما غيبت هذه العناوين نجدها مستحضرة بكثرة في أعمال واسيني الأعرج بمثل: البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر 1980 - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية) 1990، سيدة المقام (مرثيات اليوم الحزين) 1995، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) 1997، و حارسة الظلال (دون كيشوط في الجزائر) 1999..

كما نجد العنوان مستحضرا عند حبيب السائح في روايته، تما سخت (دم النسيان 2002)، وفي رواية جرماتي أو ملف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب 1978 لنبيل سليمان.

الدارس لهذه العناوين يجد أن «تنفيذها أصبح أكثر ذكاء و مكرا و دهاء»[1] ، فهي تتميز «بخصوصيات ومكونات تدخل في إطار التجريب انطلاقا من استفادتها من الركام الكلاسيكي من جهة ثم الوعي بأهمية العنوان و تغيراته من جهة ثانية»[2] ، ومن هنا تبرز المفارقة الشاسعة بين خطاب العنونة الحداثي وماسبقها من منجز تمثل بعناوين البدايات والرومانسية والواقعية»[3] ، إنه خطاب صار يؤسس سيميائية لنفسه تستند على مجموعة من الآليات«التكثيف الدلالي، الإثارة والمفارقة، التناص وأخيرا تفعيل البعد البصري لموطن العنونة»[4] ، وبهذا صار علامة سيميائية بامتياز لها هوية مستقلة وفكت مستقلة ونص مستقل.

- سيمائية العنوان :

كان المعنى ولا يزال هو القدح المقدس الذي سعت وراءه جل المقاربات ،لأن السعي لفهم الكيفية التي ندل بها ونفكر مسألة حيوية في إحساسنا الحدسي بأنفسنا، باعتبارنا كائنات بشرية ، وهو(المعنى) عند عدد من الناس مسألة مركزية في دراسة اللغة والأكثر أهمية بكثير من فهم تفاصيل رتبة الكلمات أو الصرف[5]. ولذلك فالمقاربات التي انطلقت في تحليل العمل الأدبي منذ ظهور " فن الشعر" لأرسطو ومرورا بكتاب مورفولوجية الخرافة الشعبية الروسية 1927 لفلاديمير بروب ومعنى المعنى لرشاردز وأوجدن 1923 وعلم الدلالة البنيوية لغريماس 1966 ومن ثم إلى علم اللغة عند يلمسلف وماقدمه تودروف في كتابة " قواعد الديكامرون وكذلك جهود جيرار جينيت وفيليب هامون ورولان بارت و... كلها تتقاطع في سعي أساسي وهو البحث عن المعنى رغم اختلاف أليا تها.

---

(1) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص69.
(2) شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، ص88.
(3) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 371، 372.
(4) المصدر نفسه، ص372.
(5) ر.جاكندوف ، ن، شومسكي ، ر.فندلر، دلالة اللغة وتصميمها ، ترجمة محمد غاليم ومحمد الرحالي وعبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء المغرب ط1 2007 ص11

ولعل المقاربة الأكثر نجاعة في دراسة المعنى هي السيميائيات ، ذلك لأنها ترتبط بالعمليات الإدراكية، وبالتالي هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره ، بل من حيث انبثاقه من عمليات التنصيص المتعددة ، أي هي بحث في أصول السميوز (السيرورة التي تنتج الدلالة) وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكات الإنسانية [1].

ترى الأدب – النصوص الأدبية والأعمال الفنية – نظاما مندمجا لأنه يقدم نموذجاً للعالم ،وكلها علامات تقعيد ، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها [2].والعنوان أحد هذه النصوص في نظر الكثير من الباحثين ، نذكر منهم،جيرار جنيت في كتابه (عتبات) ، وليوهك في كتابه (سمة العنوان)، وعبد فكرى الجزار في كتابه (سيميو طيقيا الإتصال). وذلك رغم أنه « مقطع لغوي أقل من الجملة »[3] في « أعلى اقتصاد لغوي ممكن»[4] على مستوى الدلالات إلا أنه أكثر غنى على مستوى المدلولات[5] . فهو« كالنص »[6] بل « قد يقول مالا يقول النص من خلال سلطته الدلالية التي تعد انفجارية ما استفزت قرائيا »[7].

بهذه الموصفات ، وبالتموقع الذي يحتله ، انتزع العنوان حريته ، حيث صار بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص ، أي علامة كاملة ، وهبتها الكتابة (الخلود، لأن " الكتابة – أصلا- هي نقش ، علامة وأثر (= العنوان) على الشيء الغائب، بما يؤديه هذا النقش من وظائف الإحالة المرجعية من تحديد وتسمية وتعيين وإعلان[8].

إذن العنوان بحث وحياة للنص يسبح به في الفضاء، وبمجرد أن تطله يد الإنسان أو عقله في لحظة من اللحظات بالقراءة ، أو الاسترجاع ، يلقي بكلكله على القارئ عليه،فيصغر القارئ عن الصعود إليه، وهذا حسب طبيعة القراءة.

---

(1) سعيد بنكراد ، السيميائيات ، مفاهيمها وطبقاتها ، ص 12

(2) - ينظر : بوزيدةعبد القادر، يوري لوتمان ، مدرسة تارتو موسكو وسيمائية الثقافة والنظم الدالة ، مجلة عالم الفكر، مج35، عدد3 ، مارس2007 ص194، وسعيد بنكرار ، السيميائيات، مفاهيمها وتطبقاتها ، ص29

(3) سعيد علواش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر ، ص89

(4) بسام قطوس ، سيمياء العنوان، ص06

(5) ينظر : ناصر يعقوب ، اللغة الشعرية ، 104

(6) بسام قطوس ، سيماء العنوان، ص 06

(7) حليمة قطاي ، استراتيجية العنوان في الكتاب النقدي القديم ، ص46

(8) محمد فكرى الجزار – العنوان وسيمو طبقيا الإتصال ، ص35

الفصل السادس

استراتجية العنوان في روايات عبد الملك مرتاض

ـتوطئة

ـالعنوان كواقعة لسانية:

1ـالمستوى النحوي

2ـالمستوى المعجمي

3ـالمستوى البلاغي

ـالعنان كايقونة وتمظهر لوني:

1ـاللون الاسود

2ـاللون الابيض

3ـاللون الاصفر

4ـاللون الاحمر

5ـاللون الازرق

ـوظائف العنوان:

1ـالوظيفة التعينية

2ـالوظيفة الوصفية

3ـالوظيفة الدلالية

4ـالوظيفة الاغرائية

ـالتناص:

1ـاالتناص مع القران الكريم

2ـالتناص مع الشعر العربي

3ـالتناص مع الشعر الشعبي

4ـالتناص الاسطوري

5ـالتناص الذاتي

يشكل العنوان في الحقول النقدية الحديثة، خاصة السيميائية أهمية كبيرة «باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي،ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان، أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه،عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض. وهو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية و تضاريسه التركيبية، على المستويين: الدلالي والرمزي»[1].

وفق هذه الرؤيا سيقوم البحث في هذا الفصل بدراسة العنوان في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية وفق الخطة التالية:

1- العنوان كواقعة لسانية.

2- العنوان كأيقونة و تمظهر لوني.

3- وظائف العنوان.

4- التناص.

العنوان كواقعة لسانية:

العنوان بوصفه واقعة لسانية تتكون من كلمات مفردة أو جمل ترسم على نص ما من أجل تعيينه، و كذا الإشارة إلى المحتوى العام، و أيضا إلى جذب القارئ[2]. فكل واقعة لسانية لسانية مركبة من مستويات هي:

أ- المستوى النحوي:

لا شك أن تعريف الشريف الجرجاني للنحو بقوله: « هو علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب و البناء و غيرها»[3]. يحيل إلى الكلمات و ما يطرأ في في تركيبها، أو بالأحرى إلى الجملة بوصفها «الوحدة اللغوية الرئيسية في عملية التواصل»[4]. هذا الأخير حددته نظرية النحو الوظيفي منذ بداياتها (ديك 1978) بأنه القدرة التواصلية التي تمكن مستعملي اللغة الطبيعية من التواصل فيما بينهم عن طريق اللغة، و كان

---

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع:03، مارس ، 1997 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص96.

(2) Leo Hock. La marque du titre, dispositifs sémiotique textuelle, mouton, paris, la Haye, 1981, p17.

(3) الشريف الجرجاني، التعريفات، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2000، ص259.

(4) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة و التوزيع، الجزائر، ط1، 2003، ص123.

مفهوم القدرة التواصلية منذ البداية يشمل القدرة اللغوية و القدرة التداولية معا، معرفة مستعملي اللغة الطبيعية لنسق اللغة و للقواعد التي تضبط استعمال هذا النسق في مختلف أنماط التواصل اللغوي»[1]. و من هنا احتلت دراسة التركيب فضاء أرحب و مجالا أوسع ،و قد ساهم النحاة واللغويون إسهاما كبيرا في تأسيس أساليب هذه التراكيب و كيفية صياغتها.

أهمية النحو في التراكيب جعلته «الركيزة الأساسية التي تستند إليها الدلالة، فبمجرد ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة عن قواعد ترتيب و تطابق الكلمات، تذوب الجملة و تتلاشى قابلية الفهم»[2]. و يقدم جاكوبسون مثالا لتشومسكي الذي يقول فيه «إن الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بعنف» و يشرحه بـ: إننا نستخلص منها مسندا إليه في صيغة الجمع، الأفكار، ونخبر بأن فعالية ما تنام، وكل واحدة من اللفظتين ذات صفة معينة، فالأفكار عديمة اللون والنوم عنيف»[3]. يرى كوهن هذه الجملة هي «جملة حتى و لو كانت غير معقولة ذلك لأنها تحكمها النحوية أو احترام قواعد النحو، أما اذا تم خرق هذه القواعد بقول هذه الجملة على الصيغة التالية» خضراء بعنف عديمة اللون أفكار نام « فالملاحظ هنا عملية رصد لكلمات أو عملية تجميع من غير تنظيم»[4]

ويرى جاكبسون الجملة أنها تكون معنى إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق، و هذا ما يحصل في نظره مع الجمل النحوية، إن مثال شومسكي يبقى ذا معنى ما دمنا نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت توجد أم لا توجد الأفكار الخضراء العديمة اللون التي تنام بعنف»[5]. ويرى كوهن هذه الجملة و مثيلاتها التي ضرب بها المثال صحيحة من حيث التركيب، و هي كما يقول ف. برسون غير صحيحة من حيث المعنى « إن الفرق بين الجملة الكاذبة و الجملة غير المعقولة هو فرق دلالي، ويبقى هذا الفرق مع ذلك صوريا، إن العلاقة بين المدلولات تختلف من حالة إلى أخرى، فالجملة الكاذبة يمكن أن تكون صادقة، إذ أن المسند فيها يعتبر مما يمكن إسناده إلى المسند إليه، و أما الجملة المعقولة فإنها لا يمكن أن تكون صادقة للسبب العكسي»[6].

---

(1) أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط المغرب، 2001، ص35.
(2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص178.
(3) ينظر المصدر نفسه، ص178.
(4) نفسه، ص 178.
(5) نفسه، ص103.
(6) المرجع السابق، ص104.

على أساس هذه القيمة التي يلعبها النحو في العملية التواصلية، نتواصل مع عناوين عبد الملك مرتاض الروائية، باعتبارها مرسلة صادرة من مرسل إلى المرسل إليه، في محاولة للكشف على بنيتها الخاصة التي انتقاها المبدع بوصفها علامة لغوية تضطلع بدور من ما «يؤديه من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي و الحضاري وعصرنة الاحتكاك والمثاقفة»[1]. وخاصة إذا تعلق بالعمل الأدبي «لأن الدلالة فيها لا تحيل إلى ما يستقبله أطراف الحوار [...] بطريقة مماثلة، فينتقل دور العنوان بذلك من الاتصال النفعي إلى الاتصال الجمالي، بمقدورنا أن نتحدث عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان[2].

إن ما يلفت الانتباه في البنى التركيبية في عناوين عبد الملك مرتاض الروائية الخارجية التالية:

- دماء و دموع.
- نار و نور.
- الخنازير.
- صوت الكهف.
- حيزية.
- مرايا متشظية.
- وادي الظلام.

أنها تكرس وفاء لتقاليد العنونة الاسمية ذلك أن الاسمية «تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة»[3]. و هذا بحكم هيمنة الجملة الاسمية (الاسم) هيمنة مطلقة عليها. و لعل انحياز المبدع للاسمية وتوسله بها هو من أجل ضمان الثبات لها، لأن توسل العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات، والتوسل بالفعلية رغم أن حضورها يؤدي وظيفة مزدوجة في اشتغالها كعتبة مثل الصيغ الاسمية، من حيث أنها تعنون النص، أي تمارس التحديد والتعيين، يعد

(1) جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، ص99.
(2) نقلا عن حفيظة بوصبع، سيميائية العتبات النصية، مقاربة عنوان رواية حكاية غراب، حلقة الشعرية المغاربية، ورشة الرواية (08) جامعة الجزائر المركزية، 2010/2009، ص15.
(3) محمد عويس، العنوان في الأدب العربي (النشأة و التطور) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988، ص35.

شرخا و انزياحا عن المعيار لعل القصد منه تحطيم هيمنة الصيغة الاسمية، في احتكارها للعنونة و سيطرتها الأبدية على أبنية العناوين»[1].

كما نجدها في بنيتها السطحية تبدأ في أغلبها باسم نكرة، ومثل هذه الظاهرة كثيرة الوقوع في لغة العرب، و ذلك أن الاسم إذا كان سمة لشيء ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذيدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات ،ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، ثم إن النكرة أصل و المعرفة فرع و الأصل أشد تمكنا من الفرع [2]. ومثل هذا الصنيع من شأنه الإطاحة بأفق انتظار المتلقي من حيث إن العنوان يعين المكتوب، لأنه رغم تميز بعض العناوين نحويا بالوصف (مرايا متشظية) وبالإضافة (صوت الكهف، وادي الظلام) تدفع القارئ دفعا لقراءة النص إذا أراد تفكيكها و تأويلها، فمثلا مجيئ عنوان «مرايا متشظية» على هذه الصيغة الإنكارية طمس واقعا كون المرايا التي يقع عليها الفعل غير معروفة، فلا الفاعل معروف، و لا الذي يقع عليه الفعل معروف، و حتى الفعل داخل هذا التناسق يصبح مجهولا، و كأنه العدم و لا شيء غير العدم، إنه واقع يبني ليهدم واقعا كائن ثم ليدمر نفسه بنفسه، إنه السراب[3]. وكذلك «صوت» في «صوت الكهف» فهو في المستوى التركيبي يتبنين وفق مركب اسمي إضافي مما يدل نحويا على أنه نقل المجهول إلى المعلوم إلا أنه ينزلق إلى عدة دلالات، فهو يبدو كشيء مبعثه الإنسان و محدثه الإنسان أيضا، كما قد يكون الهاتف الخفي، أي صوت الضمير،وما شابه ذلك من الرموز والدلالات التي يمكن أن يتضمنها[4]،وكذلك الشأن في « وادي الظلام» فبالرغم أنه تكتسب النكرة «وادي» من المضاف إليه (الظلام) التعيين الذي يزيل عنها الإبهام « إذا أضيف إلى معرفة، فإنه يكتسب منها التعريف[5]. إلا أنه يبقى مجملا يقبل تأويلات عدة و لتحديد بعض هذه التأويلات لابد من قراءة الرواية.

---

(1) ينظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، و محمد إبراهيم عيادة، الجملة العربية، دراسة لغوية نحوية، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط1، 1984، ص51.

(2) ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص181.

(3) محمد تحريشي، في الرواية و القصة و المسرح، ص74.

(4) ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي، ص26 و حسين خمري، فضاء المتحيل، ص159.

(5) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ص23.

أما «الخنازير» و «حيزية» حتى و إن كانا معرفين، الخنازير معرف بأل، وحيزية بالعلمية، فإنهما يتشكلان وفق اقتصاد معجمي فائق، وهذا يساير أحد قوانين العنونة Titling، فكلما تقلص المستوى المعجمي للعنوان أضحى دال العنوان حرا في الانزلاق وإنتاج الدلالات، فيغدوا العنوان محفزا للقارئ على محاولة حسم دلالي عبر قراءة النص والبحث عن القرائن اللفظية و الدلالية للعنوان»[1].

وما يلفت في هذه الجمل كذلك أنها من النوع البسيط، حيث جاء كل عنصر من عناصرها الأساسية كلمة مفردة وقد استبد الحذف بالبنية النحوية فيها، فلا تخلو جملة من محذوف، فمثلا «دماء ة دموع» جملة اسمية كل عنصر فيها كلمة مفردة، دماء: خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه دماء، وحذف اسم الإشارة جوازا، والحكم نفسه ينطبق على «دموع» أي أنها خبر لمبتدأ محذوف تقديره «هذه دموع»، أما حرف العطف «و» فهو للعطف و يفيد الربط دون الترتيب، أي يمكن القول «دموع و دماء» بدلا من «دماء و دموع». و لعل انتخاب عبد الملك مرتاض لهذا الحرف دون غيره حتى يمنح القارئ حرية قراءة العنوان من اليمين إلى اليسار أو العكس و تأويل كل قراءة، وهذا ينطبق كذلك على «نار و نور» و«حيزية» من الناحية الإعرابية هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره «هذه». وهذا ما يجعل منه «يبدو أنه ينبع من واقع يصطلي بنار التشتت والضياع، و من مكان متسلب وزمان مفقود يسوده الاضطراب»[2]. لأنها «تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية»[3]. فهي اسم يستدعي معجما شعبيا للعثور عليه، فهو مجهز بحمولة تراثية تعود بذاكرة القارئ إلى تاريخ التبس بالذاكرة الشعبية، فهو يستدعي العديد من القصص المخبوءة في ذاكرة القارئ، منها قصة عنترة وعبلة، ومجنون ليلى، وكثير عزة... وغير ذلك من النماذج التي يحفل بها الموروث العربي، بل العالمي، وإذا كانت تلك القصص تنبع من عمق الجزيرة العربية، فإن حيزية الموجودة في العنوان، تنبع من عمق الجزائر[4].

لا ريب أن هذه الظاهرة (ظاهرة) الحذف في عناوين عبد الملك مرتاض الروائية، تقود العنوان إلى نوع من الغموض، و هذا ما يؤدي إلى حصول ألم للنفس لجهلها به، فإذا التفتت

---

[1] خالد، حسين، شؤون العلامات، ص102.
[2] ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص77.
[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ، ص09.
[4] ليديا وعد الله، التناص المعرفي، ص75.

إلى القرينة تفطنت له، فيحصل لها اللذة بالعلم، واللذة الحاصلة بعد الألم، أقوى من اللذة الحاصلة ابتداء[1]. ويقول عبد القاهر الجرجاني في هذه الظاهرة «ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة»[2].

الحاصل أن الحذف في العنونة ليس عملية اعتباطية من المبدع، إنما هو تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها المبدعون قصد إشراك القارئ أو المتلقي في العملية الإبداعية، و بهذا تتعدد القراءات، و الأهم من هذا تنشيط فعالية لدى القارئ، المتلقي.

المستوى المعجمي:

العنوان بوصفه نصا لغويا، موقعه يجعله « أولى المراحل التي يقف لديها الباحث السيميولوجي لتأملها واستنطاقها،قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية»[3]. ولا شك أن البنية المعجمية لنص العنوان لها نصيب من هذا الوقوف كما هو الشأن للبنية النحوية والبلاغية، لأنه «لحمة أي نص»[4].

فما هو القصد من البنية المعجمية؟ وما طبيعته المعجم في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية؟.

يذهب لوتمان إلى أن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبني عليه النص[5]، و أن معجم أي نص يمثل، في المقام الأول، عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم[6]. على أساس هذه القيمة اهتمت به الدراسات في الدراسات التركيبية والدلالية لأي خطاب قصد مقاربة العلاقات التي تسود هذه البنية (البنية المعجمية): الترادف، التعدية الدلالية والاشتراك اللفظي، التنافر،التضاد[7]... فإذا كنا في الدراسة التركيبية نهتم بالجملة النحوية وكذا تحديد معناها، فإننا في الدراسة الدلالية نصب جل اهتمامنا على المفردات المترددة عبر النص،والتى تؤلف بدورها حقولا دلالية مختلفة، بحيث أنه من الصعب جدا تحديد دلالة الكلمة ذلك أن الدلالة لا تقتصر على مدلول الكلمة فقط، إنما

---

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص221.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، الشيخ محمد عبده، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص104.
(3) جميل حمداوي، السيميوطيقا و العنونة، ص98.
(4) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص61
(5) Louri Lotman, la structure du texte artistique, Gallimard, paris, 1973, p243, p260.
(6) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، د.ت، ص60.
(7) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص162.

تحتوي على كل المعاني التي يمكن أن تتخذها ضمن سياق اللغة[1]. و لذا فالقصد من القراءة المعجمية لنص العنوان هو معرفة طبيعة المفردات المكونة له، و الحقول الدلالية التي تتشكل بموجب تفاعل مفرداته.

بهذا القصد نبحث المستوى المعجمي في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية (نار ونور، دماء و دموع، حيزية، صوت الكهف، الخنازير، مرايا متشظية، وادي الظلام.

إن المتأمل في المفردات التي تكون المعجم اللغوي لهذه العناوين يجدها في انتظامها التركيبي تحمل المواصفات التالية:

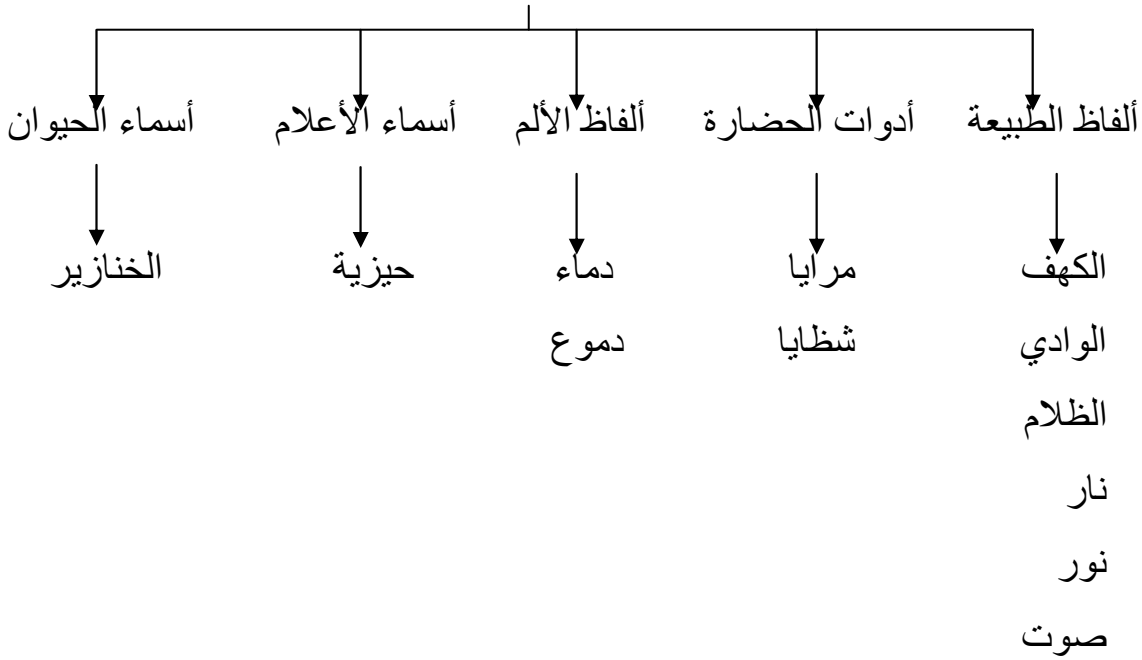
-كلها أسماء + حرف واحد تكرر مرتين «و»

-غلبت عليها النكرة.

-غاب الفعل فيها.

-تتوزع إلى خمسة حقول دلالية هي:

الحقول الدلالية



هذه المواصفات تدفع بالقراءة نحو التأويل.

[1] لقجع جلول السليح نادية، التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري مأساة (لحلاج لصلاح عبد الصبور أنموذجا، بحث لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، 2005/2004، ص68.

فطغيان الأسماء طغيانا مطلقا في التراكيب يراه الدارسون علامة أسلوبية و إيحائية فنية يؤدي فيها الاسم جملة من الأدوار أو الدلالات أهمها بروز الأخبار و يحافظ على الثبوت ويقوم بوصف الأحوال و المشاهد.

إذا ما عدنا إلى مضامين الأعمال التي قدمها عبد الملك مرتاض في مساره الذي امتد على زهاء أربعة عقود نجدها تصب في هذه الأدوار والدلالات التي يؤديها الاسم، فهي تخبر وتصف أحوال و مشاهد الإنسان الجزائري منذ أن وطأت أقدام المستعمر الفرنسي أرضه وكذا كفاحه المسلح في سبيل الاستقلال (نار و نور، دماء و دموع، صوت الكهف حيزية). كما وصفت بصدق و واقعية واقتدار ذلك الذي حدث في الجزائر بعد الاستقلال مباشرة ألا وهي السلبيات التي بدأت تظهر نتيجة تولي المسؤولية رجال بل أشخاص انتهازيون، وأصحاب المصالح الخاصة الذين ركبوا كراسي السلطة من اجل الثراء (الخنازير). كما أخبرت ووصفت أحوال و مشاهد الإنسان الجزائري في المرحلة الأخيرة من تاريخ الجزائر في العشرية السوداء (مرايا متشظية، وادي الظلام).

أما غلبة الاسم النكرة على الاسم المعرفة، نلمس منه عدم التعيين مثلما يقول النحويون على الاسم النكرة «اسم يدل على غير معين» ولا شك أن عناوينه كلها لا تدل على شيئا معينا بذاته و هو ما فتح باب القراءة فيها كما أشرنا.

أما هذا التنوع في الحقول الدلالية من شأنه أن يفرض العنوان أمام القارئ كنص ليس من السهولة مقاربته، ذلك لأنه مكون من ألفاظ لها مراميها و شعريتها، و لكي تتضح لابد من قراءة متأنية، و هذا ما يجعل من العناوين أكثر إغواء و أشد اصطيادا للقارئ.

المستوى البلاغي:

البحث في أدبية الأدب، أي البحث عن العناصر التي تجعل من هذا النص (العنوان) نصا أدبيا بالتركيز على الجانب النحوي والمعجمي لا تكتمل إلا بالمستوى البلاغي، ذلك لأن في هذا المستوى «يتكشف البعد الجمالي للعنوان، وذلك بإدراك الآلية البلاغية التي يتأسس عليها: استعارة،كناية، مجاز مرسل، تشبيه ...»[1]. ومن هنا فإن المتأمل في العناوين المذكورة (دماء و دموع، نار ونور، الخنازير، حيزية، صوت الكهف، مرايا متشظية، وادي

[1] خالد حسين، شؤون العلامات، ص104.

الظلام) يجدها بسيطة في بلاغتها لكنها «تطرح إشكالات دلالية كثيرة، فهي تنأى عن محرق الحسم الدلالي و تتطلب دفعها إلى مدار النصوص للإيقاع بدلالتها الممكنة»[1]. فالعنوان الأول «دماء و دموع» يظهر كثيفا، يثير قلق القارئ، لأنه كلما حاولنا الإمساك بدلالته، فر عن الدلالة المعطاة إلى دلالة أخرى «و في هذه النقطة تكمن قوة الدال الأدبي، الدال الذي لا يتقن سوى التجوال والحركة الحرة»[2]. فمجيؤه نكرة علامة على عدم التحديد والتعيين ويفضي إلى استفهامات عديدة حول كنه هذه الدماء والدموع، هل هي دماء الشهداء و دموع الشعب، دماء الجزائريين و دموع الأمهات الثكلى والأرامل، دماء الأحبة ودموع الفراق والشوق إلى الأهل و الوطن، إلى الحبيب والخل ... وهذا ما يدفع القارئ إلى قراءة النص إن أراد فك الغموض الذي يسكن العنوان.

و شكل العنوان الثاني «نار و نور» لا يختلف كثيرا عن العنوان الأول، فالمتلقي مجبر أمامه على أن يأتي النص إن أراد إعطاء الدلالة المحتملة للعنوان، و إلا بقيت قراءته افتراضية ليس إلا، أما العنوان الثالث «الخنازير» و بالعودة إلى ما تعنيه هذه الكلمة في المعاجم العربية «الرجس و الفعل القبيح والعمل المؤدي إلى العذاب»[3]. وبالعودة إلى الأسماء التي ارتبط بها في بعض اللغات «هولاكو معناه الخنزير أو الذئب باللغة المغولية وهو حفيد جنكيز خان الذي تغلغلت شهوة القتل في دمه و قد بنى مجده كجده على جبال الجماجم و الرؤوس المقطوعة والدماء المسفوكة»[4]. و بالعودة إلى التجربة اليومية الإنسانية التي تنظر إلى هذا الحيوان نظرة اشمئزاز وتقزز وخوف وحذر، نجده ما هو إلا قناع استعاري أو رمز للإنسان المفسد والهدام، وبهذا تصبح الرواية محملة بشحنات تعكس مواقف مما يحدث،إنها تنطلق من أساس فكري وحضاري، وتكشف عن قراءة جمالية للواقع، إنها قراءة بعيدة عن الانجذاب الإيديولوجي الفج، والبهرجة السياسية فالخنازير من الحيوانات التي ارتبط وجودها بالفساد والتهديم، فكشفت بذلك حقلا دلاليا سلبيا[5]. و بهذا ينتقل العنوان عبر آليات التشبيه و الاستعارة و الرمز من واقع إلى واقع.

---

[1] خالد حسين، شؤون العلامات ، ص105، ص106.
[2] نفسه، ص131.
[3] ابن منظور، لسان العرب.
[4] حسين محمد حسين الطيبي، الرواية الفلسطينية و تجلياتها الفنية و الموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو 1994، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2008، ص280.
[5] محمد تحريشي، أدوات النص، دراسة، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2000، ص114.

دال (1)	مدلول (1)	مدلول (1)
↓	↓	↓
الخنازير	حيوان بري	مخلوقات عاقلة

وتجدر الإشارة هنا، أن هذا العنوان «الخنازير» يلتقي دلاليا مع عنوان «زمن النمرود» للحبيب السائح، لأن كلاهما يشخصان المسير و الحاكم و المسؤول. و ينقلنا عنوان «حيزية» إلى عالم اسم علم قد يصعب إيجاد الدلالة اللفظية له في المعاجم العربية[1]. وتنفتح فيه الذاكرة القرائية على الذاكرة الشعبية التاريخية لترسم لنا ملامح أنثى تعددت حولها الروايات و خلدها النص الشعبي في قصيدة ستبقى ناقوسا يدق في عالم النسيان.

عزوني يا ملاح في رايس لبنات
سكنت تحت اللحود ناري مقديا
و قلبي سافر مع الضامر حيزية[2].

و قد غناها العديد من المطربين الجزائريين أمثال عبد الحميد عبابسة و رابح درياسة.

و من هنا كان هذا العنوان علامة أو شفرة أدبية يتغذى من العصر والميثولوجيا، ومن العادات والتقاليد وحتى الخيال، وبهذا صار إبداعا ثانيا، ذلك لأنه لا يمد القارئ بالقرائن اللازمة التي تجعله يحسم في دلالته، و بهذا صارت القراءة للنص شرطا أو معبرا أو سراطا للإمساك بالعنوان نظرا لوروده علامة لغوية تدل على شيء من الأشياء من الصعوبة الإمساك بالآلية البلاغية التي تحسم دلالته. وعنوان «مرايا متشظية» انطلاقا من ثنائيته اللغوية التي يتكون منها، مرايا، جمع مرآة، نكرة سريعة التكسر، متعرضة له إن لم تحظ بالعناية والاهتمام، والمتشظية التي تعني التشظي والانقسام والفرقة الحاصلة ،جملة اسمية ترصد واقعا معلوما من جهته و فعلا مجهولا لا يعرف فاعله[3]. هذا البناء أفضى إلى عنوان يكتنفه غموض مقصود لا اعتباطية فيه لأنه مبني على وجه بلاغي يدمر المعنى القاموسي ويؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه و لكن رابطا خفيا يربط بينها[4]. بمعنى أن العنوان في بنيته المجازية ملتبس وغامض ولا يتحدد إلا من خلال قراءة الرواية، إذ بمجرد وقوع بصر القارئ على هذا العنوان تبرق في ذهنه عدة أسئلة: من هي هذه التي هي مرآة

(1) بن الشيخ التلي، دور الشعر العربي في الثورة (1830-1945) الشركة الوطنية للتوزيع و النشر، الجزائر، 522،1983.
(2) ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصر، ، ص72.
(3) محمد تحريشي، المتتاليات السردية في رواية مرايا متشظية، جريدة كواليس، الأسبوع من 17 إلى 23 جويلية 2000، ص14.
(4) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2007، ص20.

متشظية؟ ما قيمة هذه المرآة إن كانت متشظية؟ هل يعقل أن نصف مرآة فقدت قيمتها بتشظيها؟ وغيرها من الأسئلة، و لذا فك شفرته بالقراءة كان لزاما. أما في «وادي الظلام» نجد أنفسنا أمام مفارقة معنوية واضحة، حيث اجتمع عالمان يختلفان جنبا إلى جنب ووجودها على هذا النحو «وادي الظلام» يخلق في ذهنية المتلقي نوعا من الحيرة، لأن الثنائية ليست من الأشياء التي يمكن التسليم بوجودها بسهولة، إلا من باب الأسطورة فالمقارنة تتجاوز العلاقة الاعتباطية بين هذين العلمين.

فالأول (وادي) كلمة إشارية تدل على مكان معروف، يعرفه العام و الخاص و كما جاء في لسان العرب «الوادي معروف»[1]. و ثابت مفتوح، صامت، من دلالته الخير والنماء والثبات والأصل والاستمرارية و الأمان.

أما الظلام فهو «رمز كثيرا ما تحيل إلى أجواء الحزن و الموت و الاكتئاب... و تبدو هذه الدلالة الاكتئابية للظلام كوجه مقابل للدلالة النورانية»[2]. وهو كلمة تدل على الزمن ومن دلالتها الجهل،الظلم، الاستعباد، القهر،الخوف، الموت، الجوع و كل الأحوال التي تزيل عن الدنيا زينتها ولاشك أن هذه المقارنة تدفع القارئ و تحفزه إلى قراءة الرواية قصد تفكيك العنوان.

لكن رغم القراءة يبقى العنوان مجملا، قابلا لتأويلات عدة، و لتحديد البعض من هذه التأويلات لابد من فهم و قراءة العلاقة التي أقامها عبد الملك مرتاض بين الزمان «الظلام» و المكان «الوادي» رغم المفارقة المعنوية بينها.

فالعلاقة بين الزمان والمكان، قد أخذت حيزا في الدراسات الفلسفية والاجتماعية والأدبية تقول سيزا قاسم «إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي لقح فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها من تدهور وهدم إلخ... ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 15، دار صادر، بيروت، ط3/2/1

[2] ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص70.

هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال و أسلوب عرض الأحداث هو السرد»[1]. وما تسمية ميخائيل باختين لهده العلاقة بالزمكان إلا دلالة على عمق العلاقة بينهما و يقول في هذا: «إننا نفهم الزمان على أنه مقولة شكلية مضمونة من مقولات الأدب... ما يحدث في الزمان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان و الزمان في كل واحد مردك و مشخص ... وعلاقات الزمان تتكثف في المكان، و المكان يدرك و يقاس بالزمان»[2].

العنوان كأيقونة و تمظهر لوني:

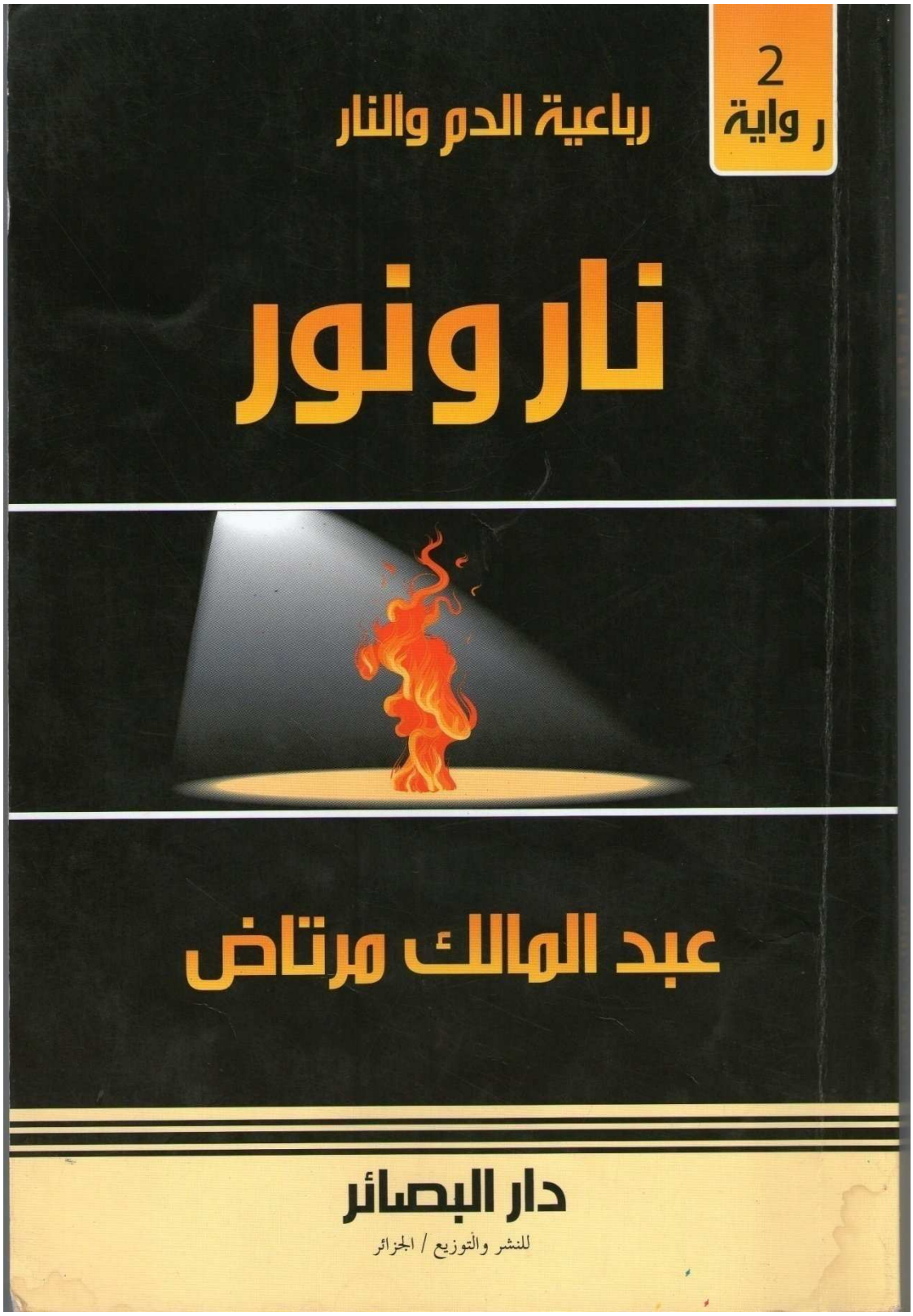
إذا كان اللون قد أثار الطفل، «فقد ثبت أن اللون يخطف بصر الطفل و هو في أيامه الأولى، وأنه ينادي عينه قبل أن ينادي لسانه أو عقله...»[3]. ولذا من غير المعقول أن يمر الدارس عليه وخاصة في العنوان دون الإشارة إليه لأنه لم «يعد أمرا هامشيا أو مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز»[4]. استوعبها الإنسان انطلاقا مما أودعه الله فيه من تكوين فيزيولوجي و نفسي يتيح له إدراك الأوان، والتمييز فيما بينها، وهو في كل ذلك ما توقف على تعميق علاقته بها وتوظفها لمصلحته، واستغلالها في التعبير عن مختلف أحاسيسه و مشاعره[5].

انطلاقا من هذه القيمة ارتأيت الوقوف على عناوين رباعية الدم والنار «دماء ودموع، نار ونور،حيزية، صوت الكهف» لأنها تحمل نفس نمط وشكل و ألوان الغلاف بصفة عامة، ما عدا اللون الذي كتب به عنوان «دماء ودموع» والرسومات المصاحبة للعناوين.

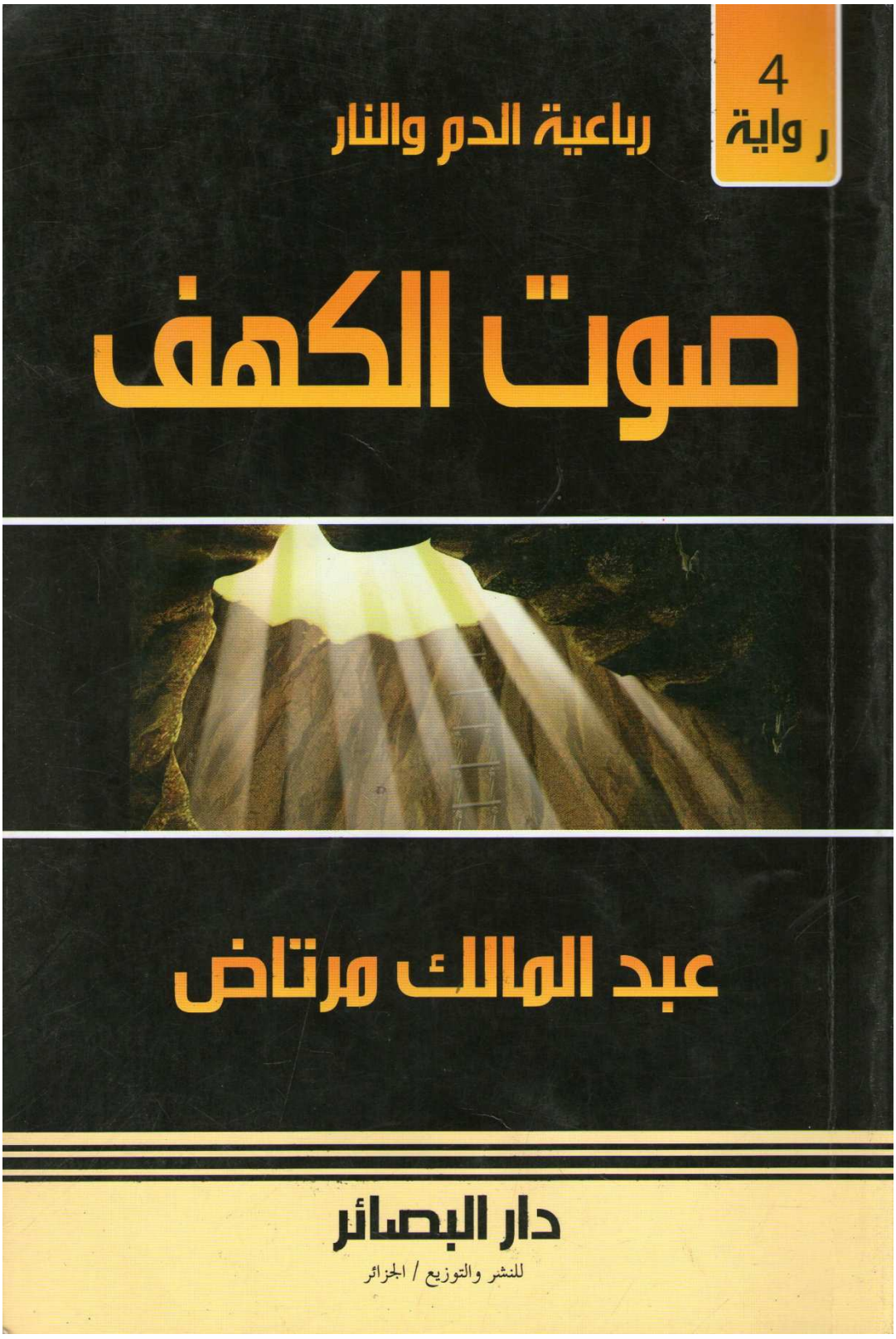
---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب، دط، 2004، ص106.
(2) ميخلئيل باختين، أشكال الزمان و المكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1990، ص06.
(3) أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب و التوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص19.
(4) نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009، ص224.
(5) محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النص الموازي و تعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، مجلة جامعة الأقصى، مؤتمر الأدب، مج9، ع1، ص572.

1
رواية
رباعية الدم والنار
دماء ودموع
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر


2
رواية
رباعية الدم والنار
نار ونور
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر

3
رواية
رباعية الدم والنار
حيزية
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر


4
رواية
رباعية الدم والنار
صوت الكهف
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر

-اللون الأسود:

لقد ارتبط اللون الأسود بالرفض والحزن و الكآبة والألم و الضيق، في تفكير الناس واعتقادهم منذ القدم، فمثلا كان الناس ولا يزالون يرفعون رايات سود للحداد، كما نجد المرأة تتشح باللون الأسود إذا مات عنها زوجها... هذه الدلالة (الألم والضيق والحزن والأسى) نلمسها من بعض الآيات القرآنية «وَيَجْعَلُونَ لله البَنَاتَ سُبْحَانَهُ وَ لَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هَوْنٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاءَ مَنْ يَحْكُمُونَ»[1]. «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَ تَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ أَسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانُكُمْ فَذُوقُوا العَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونْ»[2]. و ما يزيد في دلالته في هذا المقام أنه جاء مرتبطا بالوجه لأنه أول ما يقابلك من الإنسان، فإذا كان السواد هو الظاهر فكيف بالباطن؟ بناء على ما تقدم وعلى المساحة التي يحتلها اللون الاسود في كل رواية والتي تقدر بـ 75% من مساحة الغلاف ننفي اعتباطيته و نراه علامة «تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها»[3]. فهو علامة على الحزن والأسى والخوف، والفقر وإلى كل ما يعكر صفو الحياة و بهجتها و هذا ما يتأكد من مضامين الروايات التي أشرنا إليها أثناء تحليل التناص الأدبي و التاريخي.

2-اللون الأبيض:

مساحة هذا اللون من المساحة التي احتلها اللون الأسود في العنوان قد لا تحفز الدارس على الوقوف عندها، لأنها جاءت في شكل خطين سمك كل منهما 01 ملم بينهما الرسم المصاحب للعنوان، لكن مجيئها أفقيا يفتح أفاق التأويل لأن الأشكال والخطوط في عمل الفنان ليست عملية عشوائية،إنما هي رسالة مشفرة، فالخطوط العمودية تشير إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط والأفقية تمثل الثبات والتساوي والاستقرار الصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلم، والخطوط المائلة تمثل الحركة والنشاط و ترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم وإذا اجتمعت العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع،

---

[1] سورة النحل، الآية 58-59.
[2] سورة آل عمران، الآية 106.
[3] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص48.

والخطوط المائلة ترمز إلى الحركة و عدم الاستقرار، والأشكال المصوبة إلى الأعلى تشير إلى الروحانية الملائكة و إذا اتجهت إلى الشمال دلت على المادية الطينية[1].

و من هنا أليس من الممكن القول إن تقديم اللون الأبيض بهذا الحجم و بهذا الشكل أنما هو رسالة تشي بأن حظ الجزائريين من الأمن و الهدوء والاستقرار والثبات كان قليلا منذ أن وطأت أقدام المستعمر الفرنسي أرضه.

وانطلاقا كذلك من رامزية اللون الأبيض (الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار،والصدق والإخلاص والحياة (الجديدة)، و مما هو شائع من اجتماع اللون الأسود والأبيض (تعبير عن تحول أو لحظة انتقال من مرحلة إلى أخرى) يمكن قراءته علامة على إخلاص وصدق الجزائريين في كفاحهم منذ أن حل السواد (المستعمر) بأرضهم.

3-**اللون الأصفر**:

تموقع دار النشر في مساحة صفراء مضيئة ليس عملية اعتباطية من دار النشر، لأن من دلالات اللون الأصفر الواضحة السرور والابتهاج والذبول والنور والإشعاع[2]. و لعل الدلالة الأخير هي الأنسب في هذا المقام، وهذا قصد جذب القارئ و شد انتباهه، و مثل هذا الصنيع كان سائدا في الحضارات السابقة، فقد كان الأصفر مقدسا في المسيحية الأوروبية، حيث استخدمته الكنسية في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية...[3].

4-**اللون الأحمر:**

مرجعية هذا اللون في رواية «دماء و دموع» و تحديدا في كلمة «دماء» و الجزء السفلي من حرف «و» و القطرات خمس المتساقطة والبقعة الحمراء أسفلهم، وفي رسم النار في رواية «نار و نور» مستمدة من الدلالات التي حملته إياها التجربة الإنسانية و هي القتل والاغتيال و الحروب و العنف والإرهاب لارتباطه بالدم، لأن موضوعها هو تصوير الكفاح الشعبي ضد الاستعمار الفرنسي و لا يخلو هذا العمل من هذه الدلالات على الإطلاق.

---

(1) ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص135.
(2) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143.
(3) أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص249.

5-اللون الأزرق:

يأخذ اللون الأزرق رامزيتة انطلاقا من المكان الذي يحتله في استعماله، فقد تعني الزرقة معنى التعب و المرض والذل، الذي يمكن أن يكون ناتجا عن التعذيب، فالجسد الذي يتعرض للتعذيب يتغير لونه إلى أزرق، إذ يتجمد الدم فيه وهي إشارة للموت، وإذا كان الواقع الحربي يتطلب الشدة والقدرة، فإنه يتطلب لونا يتوافق معه، و اللون الأنسب لمثل هذه الحالة «الأزرق» لارتباطه بالجلد، المرض و التعذيب و الضعف[1].

بناء على هذه التوطئة نجد اللون الأزرق الفاتح في كلمة« دموع» و الجزء العلوي من حرف «و» في رواية «دماء ودموع» يصب في هذه الدلالات لأن النص (الرواية) تحكي قصة هذا اللون و تفصح عن دلالته مباشرة من السطور الأولى: «أما الضفة الشرقية منه فقد كانت قنابل الظلمات و الطغيان و العدوان تحرقها غدوا و أصيلا، ليلا و نهارا»[2].

6-اللون البرتقالي:

رامز يته المتمثلة في «الدفء، والانجذاب والذوق والشوق»[3]، تجعل من استعماله فعلا متعمدا قصد جذب القارئ و لفت انتباهه خاصة إلى العنوان واسم المؤلف ورقم الرواية لأنها العناصر الأساسية في أي عنوان، و الكتب تعرف من عناوينها.

- وظائف العنوان:

بعد عرضنا في الجانب النظري (الفصل الخامس) لأهم وظائف العنوان، ها نحن نسحب هذه الوظائف على أعمال عبد الملك مرتاض الروائية (دماء ودموع، نار ونور الخنازير، حيزية، مرايا متشظية، وادي الظلام).

أ-الوظيفة التعيينية:

إذا كانت مهمة هذه الوظيفة هي تسمية العمل الأدبي وتركيبه، وكذا تحديد هوية النص. فإنه قد حضر من هذه الوظائف في هده الرواية تعيين اسم الكاتب وتسمية العناوين فقط، مما يزيل الغموض على القارئ في حالة تشابه عناوين المؤلفات. وغابت وظيفة وسم مضامين العمل مما يجعلها من العناوين المشوشة للأفكار.

---

(1) الزواهرة ظاهرة محمد هزاع، اللون و دلالته في الشعر ـ الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، 2008، ص67/66.
(2) عبد الملك مرتاض، دماء و دموع، ص19.
(3) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143.

ب-الوظيفة الوصفية:

انطلاقا من أن الوظيفة الوصفية لا تختلف عن الوظيفة التعيينية من حيث اعتبارها وسما (وصفا) مباشرا لمحتوى النص أو لجزء منه[1]. يبدو لنا حضور هذه الوظيفة لا يتجسد كذلك على مستوى العناوين، ذلك لأنه لا نعثر عن عناوين من هذه العناوين يمنح القارئ فكرة على محتوى العمل (الرواية) بطريقة واضحة.

ج-**الوظيفة الدلالية**:

ينهض فيها العنوان على الإيحاء المعنوي المعتمد على الترميز، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة فهي تلمح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سواها دون تعيين أو وصف، «وهي التي تجعل القارئ يحصر مضمونها ودلالتها عندما يسخر عليها قراءة تأويلية»[2].

بناء على هذه التوطئة نجد أعمال عبد الملك مرتاض الروائية جميعها تؤدي هذه الوظيفة ببراعة، لأنها لا تعين نصوصها و لا تصفها، «و لكن ألفاظها تجعل القارئ يستشعر نوع النص وموضوعه»[3]، فمثلا عنوان صوت الكهف يتكون من عنصرين (صوت) (الكهف) تأخذ فيه لفظة «الكهف» كدلالة مكانية دلالات زمانية لها جذور دينية، وقصة أهل الكهف التي جاء ذكرها في القرآن الكريم تدعم هذه الملاحظة، و المغزى منها هو البعث بعد الموت .

و هو ما نلاحظه في رواية عبد الملك مرتاض، إذ يستيقظ أهل القرية كما استيقظ أهل الكهف ليردوا العدوان و يحرروا أرضهم من قبضة المستعمر»[4].

و كذلك عنوان «حيزية» قد يشي بأن موضوع الرواية يدور حول قصة حيزية التي تعددت حولها الروايات و خلدها النص الشعبي في قصيدة تحمل اسمها، نظمها ابن قيطون وغناها العديد من المطربين، أو أن الموضوع يروي أحداثا مماثلة لقصتها، وهو ما يتأكد بعد قراءتنا للرواية حيث نجد عبد الملك مرتاض يبدأ روايته بسرد أحداث تدور في حي سيدي الهواري بوصفه حي كثير الحركة والمارة، يوجد فيه شيخ كبير يمتاز بالحكمة والوقار يدعى

---

(1) عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص266.
(2) بكري أحمد شكيب، دلالة العنوان في النص الروائي الجزائري مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2012/2011، ص33.
(3) عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص230.
(4) حسين خمري، فضاء المتخيل، ص159.

المجذوب، الذي يحدثهم عن ميلاد حيزية وإشراقتها في وسط مليء بالظلم والظلام وصعوبة العيش فيه، فكانوا ينتظرون هذا الزمن البعيد الذي يرونه قريبا بحبهم و شوقهم إليها، باحثين عن حيزية التي يعيشون بنفسها و مؤمنون بوجودها، و صامدون من أجلها لأنها خلاصهم الوحيد من الظلم الذي يعيشون فيه.

كما ان عنوان «مرايا متشظية» وانطلاقا من أن المرآة المتشظية لا تعكس حقيقة المرئي ووضوحه، نجد العنوان يشي بأن ما يقدم في النص من أحداث فاعلها لا تتضح ملامحه وهذا ما يتأكد لنا من بعد ولوج هذه الرواية حيث نجد عنوانها تعبيرا ضمنيا عن طبيعة المرحلة السياسية و تجسيدا واضحا لثقافة مرحلة (من يقتل من) وهي الثقافة التي يشي بها إهداء الرواية «إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب يغتالون؟ وإلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون لأي علة يغتالون»[1]. وكذلك يغدوا النص من خلال عنوان «الخنازير» وصفا لهذه المخلوقات التي ارتبط وجودها بالإفساد والتهديم، أو «تمثيلا للكائن الإنساني عبر تبادل المواقع استعاريا»[2]. وهذا ما يتأكد كذلك بعد قراءتنا لهذه الرواية، حيث نجد الكاتب يعرض أحداثا في فضاء ريفي، يصور الجزائر العميقة في مرحلة بعد الاستقلال، هو مخيم يؤوي أبناء الشهداء و أبناء الحركة (الخونة) على السواء، يظل ذلك المخيم عرضة للنهب والاستغلال والتخريب باسم الماضي النضالي تارة، وبالفعل الانتهازي تارة أخرى من طرف أشخاص نعتهم بالخنازير «الشبهة مجرد شبهة، كيف تصدق؟ لماذا قتلت فرنسا أباك بالشبهة فقط؟ دل عليه الحركي بدون محاكمة، إنما الأمر يختلف، الثورة عادلة على الرغم من أنه خنزير... لابد من بينة إنما ستجدها... ستظهر الحقيقة كل خنزير بجزاء ... يجي يومك يا اللحاس! و الله من العدالة ما تفلت أنت وأصحابك»[3].

د-الوظيفة الإغرائية:

الآلية البلاغية التي لجا إليها الكاتب في رسم العنوان (الاستعارة، التشبيه، الكناية) تسم عناوين أعماله الروائية بالمغرية حقا، لأن القارئ يجد نفسه أمام بنى لغوية مفخخة بالغرابة (مرايا متشظية، صوت الكهف، وادي الظلام) و القلق و اللانحوية و الحذف، و من

(1) يوسف و غليسي، في ظلال النصوص، ص265.
(2) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص283.
(3) عبد الملك مرتاض، الخنازير، ص79.

هنا يندفع الإشهار الجمالي[1]. وهذه هي الإستراتيجية المنتهجة في الأجناس المعاصرة والتي يريدها أقطاب علم العنوان في العنوان، ونشير في الأخير أن ما قمنا به ما هو إلا رصد لأهم الوظائف البارزة في هذه الأعمال، و تبقى عناوين عبد الملك مرتاض فضاء رحبا لمن أرادا أن يبحث في فضاء العنوان.

التناص:

ينفتح نص العنوان في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية على خطابات متنوعة نذكر منها:

1-**التناص مع القرآن الكريم**:

يتجلى أثر القرآن أكثر ما يتجلى في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية في «صوت الكهف» و«نار و نور» و بدرجة أقل «وادي الظلام»، ففي «صوت الكهف» يشي العنوان من خلال لفظة الكهف بقصة أهل الكهف التي ذكرت في القرآن الكريم باسم «سورة الكهف» والتي ترتيبها في المصحف الشريف في الرتبة الثامنة عشرة (18) والتي ذكر فيها «الكهف» في ست آيات قرآنية هي:

1-«أَمْ حَسِبْتُمْ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَ الرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبَا» الآية 09[2].

2-«إِذْ أَوَى الفِتْيَةُ إِلَى الكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَ هَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا» الآية.10[3]

3-«فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الكَهْفِ سِنِينَ عَدَدَا» الآية 11[4].

4-«وَ إِذْ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَ مَا يَعْبُدُونَ إِلاَّ الله فَأْوُوا إِلَى الكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَ يُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقَا» الآية 16[5].

5-« وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَّاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ اليَمِينِ وَ إِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْه ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ الله مَنْ يَهْدِ الله فَهُوَ المُهْتَدِ وَ مَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدَا» الآية 17[6].

6-«وَ لَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاَثَ مَائَةٍ سِنِينَ وَ ازْدَادُوا تِسْعًا» الآية 25[7].

---

(1) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص103.
(2) سورة الكهف الآية 09.
(3) نفسه، الآية 10
(4). نفسه، الآية 11.
(5) نفسه، الآية 16.
(6) نفسه ،الآية 17.
(7) نفسه، الآية 25.

وما يؤدي هذا التوجه هو أن الكاتب نجده قد استوحى مغزى هذه الآية، حيث صورت الرواية مراحل تشحين الطاقات الشعبية بالوعي الوطني عبر تسلسل حوادث الرواية إلى أن أدت إلى استيقاظ أهل الربوة من نومهم الطويل، كما استيقظ أهل الكهف ـمن قبل ـ ليردوا العدو، و يحرروا أرضهم[1].

وفي «نار و نور» يبدو التناص على مستوى هذا العنوان مع قوله تعالى: الله نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي الله بِنُورِهِ مَنْ يَشَاءْ وَيَضْرِبُ الله الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ والله بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمْ »[2].

و «وَ مَنْ لَمْ يَجْعَلْ الله لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ»[3].

و «قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ الله نُورٌ وَ كِتَابٌ مُبِينٍ ...»[4].

و «يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ الله بَأَفْوَاهِهِمْ وَ يَأْبَى الله إِلاَّ أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ وَ لَوْ كَرِهَ الكَافِرُونْ»[5].

و غيرها من الآيات القرآنية.

تجسد معنى النور في الرواية في قوة الإيمان والتمسك بالقرآن الكريم والعقيدة الإسلامية التي بثها الله عز وجل في قلوب الشعب الجزائري التي مكنتهم من توحيد كلمتهم وجمع شملهم و والوقوف ضد المستعمر الفرنسي.

أما «وادي الظلام» و إن كانت الرواية «تصمت عن مبررات هذا التناص»[6]. إلا أن العنوان يحيلنا إلى عدة آيات قرآنية نذكر منها:

«حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده و هم لا يشعرون»[7].

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، ص 265.
[2] سورة النور، الآية 35.
[3] سورة النور، الآية 40.
[4] سورة المائدة، الآية 15.
[5] سورة التوبة، الآية 35.
[6] عبد القادر رحيم، علم العنونة، ص245.
[7] سورة النمل الآية 18.

«هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى، إِذْ نَادَاهُ رَبُّهُ بِالوَادِي المُقَدَّسِ طُوًى، اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى»[1].

«رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَتِي بِوَادٍ غَيْرَ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ المُحَرَّمِ لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَ ارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ»[2].

2-التناص مع الشعر العربي:

يبدو تفاعل العنوان مع الشعر العربي أكثر ما يبدو في «دماء و دموع»، حيث يجد المتلقي نفسه أما ثنائية «دماء» و«دموع» في الشعر العربي تارة منفصلتين وتارة متصلتين.

أ-الانفصال: كلمة دماء.

وردت كلمة «دماء» في بيت قاله علي بن أبي طالب في فرقة الشباب و الأحباب:

شيئان لو بكت الدماء عليهما عيناي حتى تأذنا بذهاب[3]

لم تبلغ المعشار من حقيهما فقد الشباب و فرقة الأحباب

كما وردت في شعر مفدي زكريا في قصيدة أرض أمي و أبي التي نظمها سنة 1936:

نحن قطرات من دماها[4].

و كذلك أوردها في النشيد الوطني «فاشهدوا» الذي نظمه في سجن «بربوس» في 25 أبريل 1955.

قسما بالنازلات الماحقات و الدماء الزاكيات الدافقات[5]

و ظمنها كذلك في قصيدة الذبيح الصاعد التي نظمها في سجن «بربوس» ليلة 18 جوان 1956.

من دماء زكية صبها الأحرار في مصرف البقاء رصيدا[6].

---

[1] سورة النازعات الآية 15، 16، 17.
[2] سورة إبراهيم الآية 37.
[3] علي بن أبي طالب، الديوان، ط1، 1988، ص18.
[4] مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص92.
[5] المصدر نفسه، ص61.
[6] تسجيل صوتي، «الطاهرات»

كما أوردها كذلك مفدي زكريا في قصيدة «و سقطت لغة الكلام» التي نظمها في سجن «بربروس» في فيفري 1957.

شقي طريق الخالدين بدم الشهداء فالدماء قوام[1]

و في قصيدة «حروف حمراء»:

لاذ بالانتخاب (مولي) سفاها في بلاد تسيل فيها الدماء[2]

-كلمة «دموع»:

وجدناها في بيت الأبي العتاهية يرثى فيه ابنه:

بكيتك يا علي بدمع عيني فما أغنى البكاء عليك شيئا[3]

و في بيت للمهلهل في قصيدة يرثي فيها أخاه كليبا:

أهاج قذاء عيني الأدكار هدوا فالدموع لها انحدار [4]

ب)الاتصال:

مزجت الدماء بالدموع في قصيدة أبو المظفر لما استولى الفرنجة على بيت المقدس (22 شعبان 492هـ/1099/07/15م):

مزجنا دماء بالدموع السواجم فلم يبق هنا عرصة للمراحم[5]

كما مزجت في قصيدة أحمد عروة على لسان عمال الجزائر للتعبير عن التعلق بالأرض والانتماء للوطن.

فقدس هذا التراب الكريم فكم من دماء به و دموع[6]

و لا يقف التناص عند العنوان فقط بل يتجاوزه إلى المتن أيضا، فصفحات الرواية مرصعة بألفاظ العنوان منفصلة و متصلة كما هو مبين في الجدول الآتي و إن كان بنسب متفاوتة:

الكلمة الصفحة	دم	الدم	دماء	الدماء	دمعة	الدمعة	دموع	الدموع	دماء و دموع	الدماء والدموع
09	لهم دم									
36		وشائج الدم								
39							دموع	بعض		

(1) مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص45.
(2) المصدر نفسه، ص 49.
(3) أبو العتاهية، ديوان، دار الجبل للنشر و التوزيع، ط1، 2003، ص266.
(4) http:// www.adab.com/modules.php?name=sh3en&dowhat=shqas&qid=26442.
(5) http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=105.
(6) ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية.

								الغبن	الدموع		
42									الدموع تنهمر تذارف الدموع		
82									تكاد الدموع تنفجر		
94			دماءه قربانا								
95	يغلي في دمي	استنزف الدم									
96			دماء شعبنا البريء								
104		الدم يكاد يتجمد									
122			دماء الشعب يذكيها الشعب بدمائه								
130	بعض دمك ينزف										
171	دما عنيدا دم الشياطين										
198									صوت مختنق بالدموع		
200	دمي										

208							دموعها تنفجر	جللته الدموع الغزار		
209							بعض دموعها	الدموع المتساقطة		
210							تساقطت دموع	أغرورقت عيناه بالدموع		
223		أثار الدم فطمستها								
254		هي دماء حيث مشيت	الدماء بالدماء بالدماء				هي دموع نظرت			الدماء والدموع الدماء والدموع
256		ماؤنا دماؤنا دماء الشعب الجزائري							سنسقيها بدمائنا و دموعنا	
262							دموع شعبنا			

268			اريتوت من الدماء							
276			متعطش للدماء							
277			ستسيل فيها الدماء أنهارا							
283			زهومة الدماء							
286						دموعك صامتة مكتومة	تذرف الدموع			
287		يغسل الدم	تكاثرت الدماء				فاضت الدموع ترسل الدموع مدرارا			
المجموع	05	05	08	08	00	00	07	11	01	02

ما تبين من الجدول:

- لفظة «دم» وردت خمس مرات.
- لفظة «الدم» وردت خمس مرات كذلك.
- لفظة «دماء» وردت ثمان مرات.
- لفظة «الدماء» ثمان مرات.
- لفظة «دمعة» و «الدمعة» لم ترد نهائيا.
- لفظة «دموع» سبع مرات.
- لفظة «الدموع» إحدى عشرة مرة.
- جملة «دماء و دموع» وردت مرة واحدة.
- جملة «الدماء و الدموع» وردت مرتين.

كحصيلة نهائية نجد أن نسبة (دم، الدم)، (دماء، الدماء) كانت أعلى نسبة بـ: 55.31% وبعدها (دموع، الدموع) بـ: 38.29% ثم (دماء و دموع) ، (الدماء و الدموع) بـ: 6.30% وكأن بالكاتب من وراء هذه التقنية يريد أن ينقل دلالات العنوان إلى المتن مما يجعله هو الآخر غنيا حاملا لعدة دلالات و معان.

كما نجد عنوان «نار ونور» يحيلنا على ديوان الشيخ المجذوب «نار و نور» الذي كتب مقدمته الشاعر الكبير بدوي الجبل[1]. وعلى عنوان قصيدة «نار ونور» في ديوان مفدي

[1] موقع الانترنت الحرة: http://arwikipedia.org

زكريا اللهب المقدس و التي تضم مجموعة من القصائد التي تمجد الثورة الوطنية و بطولات الشعب الجزائري[1]. وكذلك يحيلنا على عنونا «نار و نور» الذي يتصدر الفصل السادس من كتاب نقد الفكر الأسطوري والرمزي للدكتور أحمد ديب شعبو والذي بحث فيه مضمون ومصدر دلالات النار والنور على مر العصور[2].

إن هذا الاستحضار ينزلق هو الآخر إلى المتن، حيث نجد ثنائية العنوان قد تكررت بالكيفية الآتية:

- وردت كلمة «نار» في تسعة عشرة مرة
- وردت كلمة «نور» اثنا عشرة مرة

كما هو مبين في الجدول الآتي:

العبارة التي وردت فيها كلمة نار	الصفحة
ثورة نوفمبر المشعلة نارها في كل بقعة من أرض الجزائر	07
و ان ثورتنا هذه لن تطفئ نارها و لن يخمد أوراقها	27
لا يريم أرضنا الطاهرة إلا بالثورة عليه و مبادلة النار بالنار	29
فالثورة نار و هم وقودها	55
كأنها نار مستعرة	65
و يضرمون من أجلنا نار	116
فيشهرونها تأهبا لإطلاق النار	162
و لم يوقظهم من السكرة الحماسية إلى طلقات النار تنبعث من رشاشات المظليين	163
و ذلك منذ أشعلنا الثورة الخالدة نارها	165
حين تضطرم النار فتطير الأرواح	187
و قد أطلق مرتزقة اللفيف الأجنبي النار وقد رد الشباب من المتظاهرين النار أيضا	204
ثم أخذ يطلق النار منها بكل رزانة	205
لا يبرحون يطلقون النار من جانب أخر	205
فأمره المظليون بالرجوع و إلا أطلقوا النار عليه و هنا أطلق أحد المظليين النار على الشباب و كانوا من قبل إنما يطلقون النار بقصد التخويف لا غير	205

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص97.

[2] أحمد ديب شعبو، نقد الفكر الأسطوري و الرمزي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2006، ص194.

العبارة التي وردت فيها كلمة نور	الصفحة
قبس من نور الوطنية العارمة	28
السعادة كالشمس تشرق فتملا عليه وجود نورا	43
إن الله قد أمنا علينا بقبس من نوره العظيم	65
ليطبق على نوره الشمس الذي بدا يتراجع	73
يستطيع أن ينعم بنور الشمس في تلك المدينة	74
و ها هي فاطمة قد خرجت وهي تميس كأنها النور الذي يداعب الروض	158
و أرى الحماسة تغلي في العروق و تسري في القلوب كانا الفيض العظيم من النور حين يتوهج	184
أو كاد يعرق شيئا غير هذا النور الكريم	205
إن هذا النور لم يكن معيد نفسه بتميزه	
لم يكن يدري بوضوح مصدر هذا النور و لا كنهه و لا مضيره.	206
و لا يستطيع سعيد أن يؤكد مع ذلك أن هذا النور كان مصحوبا بصوت قدسي	

و لا شك أن هذا الانزلاق بالعنوان من الخارج إلى الداخل ليس أمرا اعتباطيا و لا عفو خاطر بقدر ما هو حاجة في نفس الكاتب، هي في الغالب الوظيفة الشعرية، لأن العنوان يؤدي دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية، من خلال علاقة الاتصال و الانفصال مع النص، و لاتتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الايصالي فحسب، و إنما من خلال البعد الجمالي كما يرى السيميوليوجيون، إذ نلتمس هذه العلاقة بالبحث و التأمل[1].

3-**التناص مع الشعر الشعبي**:

النص الوحيد في المجموعة الروائية الذي استفاد من هذه المرجعية الفنية و استطاع أن يتداخل معها تداخلا يكاد يكون مباشرا وصريحا هو «حيزية»، لأن فيه إشارة مباشرة إلى قصة حيزية ابنة واحات سيدي خالد و بسكرة و أولاد جلال، التي كبرت مع ابن عمها سعيد، وكبر الحب بينهما فصارا عشيقين،كانا ينعمان بحياة سعيدة هادئة ويستمتعان بالرحلة السنوية التي تقوم بها القبيلة من منطقة بسكرة في أوائل الصيف، صوب الهضاب العليا أو منطقة الأوراس و العودة إلى المنطقة مع أوائل الخريف.

[1] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، ص115.

و في إحدى الرحلات رحلت حيزية و هي في عز شبابها، و بقي العاشق يصارع مرارة الحياة من دونها، ويتم دفنها في منطقة سيدي خالد، قد تكون هذه القصة المرجعية التراثية التي يحملها اسم حيزية في الذاكرة الشعبية، و في النص الشعري الشعبي لابن قيطون[1].

كما ينفلت هذا العنوان من الكاتب كذلك بعمد أو بغير عمد و يحتل موقعا في المتن بعدد يصل إلى مائة وثلاث و ثمانين مرة (183) على النحو التالي:

رقم الصفحة	عدد المرات	رقم الصفحة	عدد المرات	رقم الصفحة	عدد المرات
05	05	131	06	206	01
07	07	132	06	213	01
08	01	133	05	216	01
09	01	134	02	217	02
14	02	135	01	218	01
15	08	137	01	219	01
16	07	138	05	225	02
17	10	142	01	226	05
18	03	143	02	227	03
24	01	144	04		
27	03	145	05		
29	02	146	01		
30	03	147	01		
35	02	150	01		
48	02	153	03		
49	05	154	01		
50	13	156	01		
51	02	157	03		
52	01	158	01		
53	01	160	01		
57	02	161	03		
58	01	166	02		
64	02	171	04		
66	01	175	01		
101	02	178	01		

[1] ليديا وعد الله، التناص المعرفي، ص75، 76.

108	01	186	02		
113	02	187	01		
115	01	188	02		
116	03	190	01		
123	01	197	02		
124	02	205	02		

فهذا الاستحضار لـ «حيزية» على مستوى المتن، و بهذا العدد الهائل، مكن الكاتب من كتابة نص جديد ينظاف إلى النصوص السابقة التي كتبت حول «حيزية» لكن «حيزية» عبد الملك مرتاض، يعجز العنوان الذي يتصدرها «حيزية» رغم إغوائيته على احتواء النص، لأن اسم

«حيزية» أخرج من الدائرة المتداولة إلى عالم الأسطورة «بل كل الأمل، يقوم في البحث عنها، في الأرض والسماء ـ حيزية ـ أطلقت عليها قبل الميلاد حيزية، عابسون وتحلو بالأرض والتمر،والتين والزيتون،عابسون وتحلمون بميلاد حيزية التي ستولد لتملأ الأرض نورا، و النور الذي ينتشر على صدر حيزية، و الذي سينبعث من ثغرها، والذي سترسل به مع خصيلات شعرها، وشعرها الطويل الذي يمتد بين جبالكم و سهولكم، بين سمائكم المغشاة بالسحب الداكنة، وأرضكم التي اتسخت بالقمل والبرغوث... وحيزية التي ستشهدون ميلادها العظيم، و الميلاد الذي سيهتز له الكون، و أنتم الآن تنظرون إلى الأفق الأعلى،ترقبون بحنان عارم لحظة هذا الميلاد[1].

فهي في هذا الفضاء الروائي شخصية عجيبة تشكل معادلا للوطن الأزلي المغصوب (الجزائر) الذي يسعى أبناؤه إلى استرداده في ظروف استعمارية قاهرة[2].

ب-**التناص الأسطوري**:

من يقرأ «صوت الكهف» و «وادي الظلام» قراءة متأنية يجد فيها انزلاقا نحو الأسطورة، «فالكهف» يحيلنا إلى «أسطورة الكهف» عند أفلاطون التي اشتهر و ذاع صيته بها، إذ يصور لنا فيها مقام عالمنا، عالم الأشباح و الظلال، مقابل عالم الحقيقة[3]. و«وادي» في «وادي الظلام» تومئ من بعيد إلى ما هو في عداد المقدس عند العرب قبل الإسلام حين

(1) عبد الملك مرتاض، حيزية، ص07.
(2) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص257.
(3) صياد فاطمة، الوظيفة الرمزية للأسطورة في الوصول إلى الحقيقة (رمزية الكهف) مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية جامعة حسيبة بن بوعلي ـ الشلف ـ ع5، 2011، ص74.

كانوا ينسبون الإبداع في الشعر إلى وادي عبقر، و هو عندهم موضع كثير الجن يلتقي فيه الشعراء شياطينهم[1]، و هذا إلى الأسطورة أقرب.

4-التناص الذاتي:

تفاعل العناوين مع بعضها البعض تفاعلا أسلوبيا و لغويا ونوعيا في أعمال عبد الملك مرتاض من العلامات البارزة ويتجلى هذا التفاعل في المركب اللغوي للعنوان، حيث نجد «دماء ودموع» و«نار ونور» تأخذ مركبا نحويا واحدا (معطوف ومعطوف عليه) و«صوت الكهف» و «وادي الظلام» تأخذ مركبا نحويا واحدا كذلك (مضاف ومضاف إليه).

و يتجلى كذلك التفاعل في المضمون حيث نجد رباعية الدم و النار: دماء، و دموع نار ونور، حيزية، صوت الكهف، تخوض في ذات الموضوع و هو الاستعمار والثورة. كما نجد «مرايا متشظية» و«الخنازير» و«وادي الظلام» تسبح في فضاء الجزائر بعد الاستقلال. فالخنازير تترجم يوميات جزائر السبعينيات التي فرغت من ثورة التحرير لتتفرغ لثورة البناء والتشييد، جزائر الثورة الزراعية و الحملات التطوعية، أو الجزائر الاشتراكية بالمرة. ومرايا متشظية تفتح نافذة على جزائر التسعينيات، جزائر (العشرية السوداء) و ما «وادي الظلام» إلا جزء ثان من «مرايا متشظية»[2]. لأنها تصور ما حدث في السنوات الأخيرة من تاريخ الجزائر سنوات الإرهاب. العشرية السوداء،عشرية الدم،عشرية التحول...

لا شك أن عبد الملك مرتاض و هو يبني في عناوين أعماله الروائية كان يدرك أنه «إذا غاب السحر اللغوي عن العمل السردي الروائي غاب عنه كل شيء»[3]. ورأس العمل الأول هو عنوانه، لأنه معلم له يستدل به عليه، كما ينصب العلم في الفلوات لتهتدي به الضالة[4]. لذا نجده يتعامل معها لغويا تعامل المبدع الذي حين يكتب يلعب بلغته، وينفخ فيها من روحه معاني جديدة، و يحملها طاقات دلالية لم يعهدها أحد فيها من ذي قبل، مانحا ألفاظه دلالات جديدة، فإذا هو كأنه ينشئها لأول مرة، أي أنه يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح[5]. فجاءت عناوينه كما أشرنا في التحليل من حيث معجمها

---

(1) أحمد الجوة، مشاكلة القصيدة، لنصوص العقيدة في «وادي النمل» لجمال الصليعي، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، الجزائر ع2، 2006، ص163.

(2) ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، ص250، 245.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص172.

(4) ابن منظور، لسان العرب مادة «علم»

(5) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص142.

وتركيبها النحو الدلالي موسومة بخصائص الأدبية، كما أنها جاءت محملة بوظائف متنوعة كثفت من دلالتها، وهذا ليس بغريب على مبدع «عاشق للغة، ولع بها، عارف بألفاظها وتراكيبها المتباينة المختلفة الدلالات،مالك بناصية الكلم فيها[1]. وهذا نتيجة تشرب لغته من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والشعر العربي عموده وحره، والنثر على اختلاف أنواعه، زيادة على الثقافة الإسلامية الواسعة.

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص343.

الخاتمة

رأس ما خلصنا إليه بعد هذه الرحلة الممتعة والشاقة في أعمال عبد الملك مرتاض الروائية مايلي :

- تشكل لغة عبد الملك مرتاض الر وائية ظاهرة فنية متميزة في الرواية الجزائرية و العربية ذلك أنه كسر فيها اللغة الكلاسيكية التي عهدناها عند كتاب الرواية العربية القديمة والحديثة التي يجد القارئ فيها نفسه أمام جمل طويلة لا تكاد تنتهي .فقد استطاع بمهارة أن يحرك السرد و الحوار بجمل قصيرة ومتقطعة خالية تماما من أدوات الربط حيث أحيانا لا نجد فيها فاصلة واحدة تدل على اتصال الجمل.وهذا ما لم نقف عليه عند أحد من الكتاب الروائيين الجزائريين والعرب . يجعل هذه التقنية لازمة أسلوبية ينفرد بها.وبهذا استطاع أن يقدم نوعا من الكتابة الروائية في الجزائر. بل في الوطن العربي . و هذا أمر ليس ميسورا لكل الكتاب لأنه يتطلب كاتبا يتعامل مع اللغة تعامل العالم العارف بخباياها .

إن عبد الملك مرتاض لم يقلد أحدا من الروائيين العرب والجزائريين في كتاباته الروائية من حيث اللغة . وطبعه كما يصرح دائما يرفض التقليد لكن هذا لا يعني خروجا عن القاعدة في نسجها . كل ما في الأمر أنه سعى منذ بدايته الأولى إلى التجديد في تركيب جملها وألفاظها وأساليبها في أعماله الروائية بطريقة جعلته يتميز عن باقي الكتاب بامتلاكه لثروة لغوية متميزة و التجديد في جملة اللغة الروائية إن صح التعبير.

قدرة عبد الملك مرتاض في التعامل مع اللغة ، وفي هذه الخاصية التي أشرنا إليها أثبتها كثير من الدارسين وصرحوا بها في كتاباتهم . فقد وجدوه يخوض مجال الكتابة الروائية بحس لغوي عال يشي بمقدرته على جعل اللغة طيعة مطواعة يشكلها كما يريد. للمعنى عنده أكثر من مرادف، مما خلق نوعا جديدا في الخطاب الروائي الجزائري ، يمجد اللغة ، خلافا للأعمال التي تهتم بالحدث على حساب اللغة . ولعل هذا مايجعل لغته تحفز القارئ الى قراءة رواياته الآن ومستقبلا ،لأنها تتناسب و التطور و الذوق العربي المعاصر .

-تنوعت أشكال التناص التي انتخب منها عبد الملك مرتاض تناصاته ، فقد ظهر التناص بشكل مباشر وصريح مع القرآن الكريم ، وذلك إما بأن يأخذ مفردة منه ويوظفها في السياق مشفرة ، وإما يأتي التراكيب القرآنية فيتصرف فيها عن طريق الامتصاص من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية التي تظل فيها بنيتها العميقة مشعة و إما يعتمد الإيحاء حينما يرى

إنتاج الدلالة به أبلغ ، وقلما يأتي بالاقتباس المباشر. كما حضر الحديث النبوي الشريف في مقامات عديدة وفي مستويات مختلفة شأنه شأن القرآن الكريم . وتفاعل كذلك مع الحكم والأمثال والشعر والأساطير والتاريخ .ولم يغيب في أعماله كل ماله علاقة بالمجتمع، و هذا إما عن طريق الإشارة العابرة لكنها تشكل علامة سيميائية ،وإما عن تفاعل شخصيات الرواية و خاصة أثناء الحوار.

-يشكل العنوان في أعمال عبدالملك مرتاض الروائية علامة إشارية أولية تستدعي استثمار منجزات التأويل كونها في بنيتها التركيبية شديدة الافتقار،لا تساعد المتلقي على تحديد مضمون الخطاب. بل تستفزه وتثير في ذهنه مجموعة من الأفكار مما يدفعه لمحاورتها ومحاولة فهمها .

- رواياته عبرت عن رؤية تتماشى والظروف التي عاشتها الجزائر من نهاية السبعينيات إلى اليوم ، و كذا التوجه السياسي الذي سلكته الجزائر.

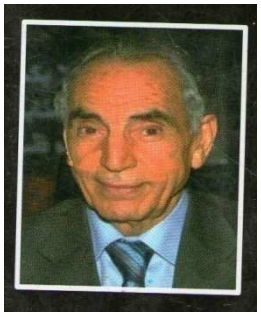
-رواياته ملتصقة بالواقع من حيث اللغة لأنها أعادت لغة المجتمع بجميع مستوياتها،وملتصقة بالمجتمع لأن فيها تجسيد للظواهر الاجتماعية بمختلف ملابساتها

-أصبح يشكل مفهوم التناص في الدراسات الحديثة معيارا أساسيا من معايير دراسة النص وفهمه ، لأنه هو الذي يجعل المتلقي طرفا فاعلا في العمل الإبداعي ، وذلك من خلال تزويده بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكنه من فهم أي نص يتعامل معه ،على العكس ما كان سائدا في الماضي .وبهذا فتح باب التأويل أما م القارئ و الناقد.لكن هذا يتطلب قارئا من نوع خاص ، قارئ له من المعارف والثقافات ما يؤهله إلى فك شفرات النص ، مقدما جملة من القراءات والدلالات للمعنى الواحد ، دون أن تتحول القراءة إلى عبث.

-صار العنوان علما دقيقا له منهجه و آلياته و أدواته الإجرائية التي يعتمد عليها في مقاربته . لا سيما بعد سطوع دراسات ليوهوك و جيرار جينيت ،ومع جينيت تعمقت وتدققت ، وذلك حين أفرد دراسات حول النص الموازي أو المناص.

فهذه رؤوس ماتضمنه البحث . فان و جد فيها القارئ تقصيرا أستسمحه ، وان كانت مرضية فان ذلك بتوفيق من الله ورعايته ، ثم دعم و توجيه الأستاذ المشرف الذي كان سندا بحق وحق.

الملاحق



السيرة الذاتية لـ :

عبد الملك مرتاض

نبذة من حياته

ولد عبد الملك مرتاض بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد ابن أبي طالب وابن زينب بنت أحمد سوالي – في عاشر يناير 1935 بمجيعة[وأصل نطقها فيما يبدو لنا «نجيعة» حيث إن العوام في تلك الناحية يقلبون النون ميماً ، فكأن هذه القبيلة نجعت من أرض بعيدة إلى حيث استقرت بها النوى هناك] ،بلدة من عرش مسيردة العليا ،ولاية تلمسان الجزائر : من أم وأب جزائريين ، مسلمين ، سنيين.

♦ حفظ القرآن العظيم وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتاب والده الشيخ عبد القادر ابن أحمد ابن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب ، بقرية الخماس التي تبعد عن الحدود المغربية الشرقية بزهاء ثمانية عشركيلو متر.

♦ التحق في أكتوبر من عام 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة ، ولاندلاع الثورة الجزائرية أغلق المعهد وتفرق طلابه شذر مذر في شهر فبراير من عام 1955 فغادر هذا المعهد فيمن غادروه إلى الأبد.....

♦ التحق بجامعة القرويين بفاس (المغرب) في شهر أكتوبر من عام 1955 وقطن بالمدرسة البوعنانية التي أصيب فيها بمرض السل ، فنقل إلى مستشفى مدينة فاس (دار الدبيبغ) وظل يعالج قريباً من عام كامل.

♦ 1960 التحق بكلية الآداب جامعة الرباط (المغرب).

♦ 1960 تسجل في كلية الحقوق والعلوم السياسية ، ومعهد العلوم الاجتماعية ، بجامعة الرباط.

♦ 1961 التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط.

♦ عضو المنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني (1956 – 1962).

♦ متزوج ،وأب لخمسة أطفال.

شيوخه وأساتذته:

♦ والده الفقيه الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب الذي حفظه القرآن وعلمه مبادئ العربية والفقه.

♦ الأستاذ الأديب أحمد بن ذياب (من الجزائر) (معهد ابن باديس بقسنطينة).

♦ الدكتور نجيب محمد البهبيتي (من مصر) (جامعة الرباط).

♦ الأستاذ محمد الفاسي (من المغرب) (جامعة الرباط) .

♦ الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح (من الجزائر) (جامعة الرباط).

♦ الدكتور إحسان النص من سوريا (جامعة الجزائر).

♦ الأستاذ أندري ميكائيل (من فرنسا) (الكوليج دو فرانس، باريس).

رحلاته:

♦ هاجر إلى فرنسا سنة 1953 من أجل العمل ، فاشتغل في أفران معامل الأستوري بالشمال الفرنسي ، كيما يستطيع جمع شيء من المال للتمكن من الالتحاق بإحدى مؤسسات العلم فيما بعد ، فظل يكدح هناك لمدة خمسة عشر شهراً.

♦ التحق سنة 1954 ، بعد عودته من فرنسا ، بمعهد ابن باديس بقسنطينة ولكنه لم يدرس به إلا خمسة أشهر، وذلك بعد أن قررت السلطات الاستعمارية الفرنسية تغليقه ، فتقطعت الأسباب بطلابه وأساتذته شذر ومذر.

♦ التحق في خريف سنة 1955 بجامعة القرويين بفاس، لمتابعة دراسته ، ولكنه لم يختلف إلى القرويين إلا بضعة أسابيع اضطر على إثرها إلى دخول مستشفى فاس لمرض وبيل ألم عليه ، فكاد يؤدي بحياته.

♦ أتيح له أن يسافر إلى كثير من الأقطار لحضور ندوات ومؤتمرات أدبية وثقافية فبالإضافة إلى أنه زار كل البلدان العربية ،وكثيرا من البلدان الأوربية ، فقد زار الإتحاد السوفياتي سابقاً مرتين ،ودعي إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، ولبى الدعوة مرة واحدة (1985) وذلك لحضور ندوة علمية بجامعة ريتجرس بولاية نيوجيرزي.

الشهادات العلمية:

♦ نال عام 1960 شهادة البكالوريا (القسم الثاني من الشهادة الثانوية) ، تطوان (تقدم إليها مرشحاً حراً).

♦ تخرج في يونيو سنة 1963 في كلية الآداب بجامعة الرباط ، وكان الأول في شهادة الأدب (ليسانس في الأدب).

♦ تخرج في يونيو سنة 1963 أيضاً في المدرسة العليا للأساتذة بالرباط ،ونال المرتبة الأولى بين المتخرجين .

♦ نال درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب في جامعة الجزائر في سابع مارس من عام 1970 ،(وهي أول درجة علمية تمنحها الجامعة الجزائرية على عهد الاستقلال) : عن موضوع « فن المقامات في الأدب العربي » بإشراف الأستاذ الدكتور إحسان النص ، ورأس لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور شكري فيصل ،وكان الدكتور الطاهر مكي هو الأستاذ المناقش.

♦ نال سنة 1983 درجة دكتوراه الدولة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة السوربون الثالثة بباريس بإشراف الأستاذ الدكتور أندي ميكائيل ، ورأس لجنة المناقشة المؤلفة من خمس أساتذة: الأستاذ محمد أركون ، وذلك عن موضوع «أجناس النثر الأدبي في الجزائر» [littéraire en algérie les genres de la prose] (1931 – 1954).

♦ نال عدة شهادات تقديرية وفخرية ، كما كرمته هيئات علمية وثقافية جملة مرات ، منها جامعة عنابة ، وجامعة وهران ، وجامعة بشار ، وجمعية إبداع ، والشروق الأسبوعي.

أنشطته ووظائفه ومهماته:

♦ عين سنة 1956 مدرساً للغة العربية في مدرسة ابتدائية بمدينة أحفير،بعد النجاح في مسابقة أجريت لاختيار المدرسين بوجدة، المغرب الأقصى .

♦ عين سنة 1963 مستشاراً تربوياً للمدارس الابتدائية بمدينة وهران وضواحيها.

♦ التحق سنة 1963 بالتعليم الثانوي حيث ظل يعمل مدرس للغة العربية خلال سبع سنوات بثانوية ابن باديس بوهران .

♦ عين في 16 سبتمبر من سنة 1970 مدرساً للأدب العربي في جامعة وهران .

♦ عين سنة 1971 رئيسا لدائرة اللغة العربية وآدابها ، لدى استحداثها أ لأول مرة ، بجامعة وهران.

♦ عين سنة 1974 مديراً لمعهد اللغة العربية وآدابها ، لدى استحداثه ، لأول مرة ، بجامعة وهران.

♦ انتخب سنة 1975 رئيساً لفرع اتحاد الكتاب الجزائريين لولايات الغرب الجزائري لدى استحداث هذه الهيئة لأول مرة.

♦ عين نائب لمدير جامعة وهران (1980 – 1983).

♦ انتخب سنة 1981 عضواً في الهيئة الديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين وفاز بأغلبية أصوات الكتاب في مؤتمرهم العام.

♦ عين مديراً للثقافة والإعلام لولاية وهران ، لدى استحداث هذه المديرية لأول مرة [1983 - 1986] ، وظل محتفظاً أثناء ذلك بمنصب الأستاذية بجامعة وهران.

♦ نال شهادة تقدير من رئيس الجمهورية الجزائرية سنة 1987.

♦ ورد ذكر اسمه بما هو ناقد في معجم « لاروس» الفرنسي للأداب الأجنبية.

♦ انتخب أمينا وطنياً (قطريا) مكلفاً بشؤون الكتاب الجزائريين (1984 – 1989).

♦ 1984 رأس مؤتمر الكتاب والصحفيين والمترجمين الجزائريين.

♦ عين رئيساً للمجلس العلمي بمعهد اللغة العربية وأدابها ،بجامعة وهران (1986-1998).

♦ رقي إلى درجة أستاذ التعليم العالي عام 1986.

♦ عين إما عضو هيئة التحرير أو عضو في الهيئة الاستشارية ، لجملة من المجلات العربية والجزائرية منها : كتابات معاصرة (بيروت) ، فصلية إيران والعرب، بيروت ، أصوات (صنعاء) ، التراث الشعبي (بغداد) ، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة مجلة الدراسات الشعبية (جامعة تلمسان) مجلة بونة (عنابة) حولية جامعة وهران (وهران).....

♦ رأس تحرير مجلة الحداثة التي كان يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.

♦ أسس مجلة « دراسات جزائرية» معهد اللغة العربية وآدابها ،جامعة وهران (1998).

♦ أسس مجلة « اللغة العربية» بالمجلس الأعلى للغة العربية ، وكان يرأس تحريرها حين كان رئيساً لهذه المؤسسة التابعة لرئاسة الجمهورية (1998 – 2001) .

♦ عين عضوا في المجلس العلمي للمركز الوطني للأبحاث التاريخية والحركة الوطنية بالجزائر.

♦ عين عضوا في المجلس العلمي لأكاديمية جامعات الغرب الجزائري ، بالجزائر (منذ استحداث هذه الأكاديمية إلى أن حلت).

♦ 1997 – 2000 عين عضواً في الهيئة الاستشارية لمؤسسة البابطين للإبداع الشعري الكويت ، لمدة أربع سنوات.

♦ 1998 (يناير) عينه ونصبه، شخصيا،فخامة رئيس الجمهورية عضواً في المجلس الإسلامي الأعلى ، رئاسة الجمهورية الجزائر ،وهو منصب دستوري.

♦ 1998 سبتمبر – 2001 (يونيو) عينه ونصبه ، شخصياً ، رئيس الجمهورية في منصب رئيس المجلس الأعلى للغة العربية، رئاسة الجمهورية ، الجزائر، وهي وظيفة تساوي درجة وزير.

♦ 1999 عين عضواً في المجمع الثقافي العربي ببيروت.

♦ مثل اتحاد الكتاب الجزائريين في جملة من المؤتمرات الدولية (يوغوسلافيا سابقا والإتحاد السوفياتي سابقا) والعربية (اليمن ، والعراق ، وليبيا).

♦ أسهم في مؤتمرات الأدباء العرب المنعقدة بالجزائر ، وعدن ، وبغداد ، وطرابلس.

♦ يشرف الآن على زهاء خمسين أطروحة في جامعات وهران ،والجزائر،وتلمسان وقسنطينة ، وعنابة ، وصنعاء ، كما ناقش زهاء خمسين أطروحة جامعية ، كما تخرج عليه خلق كثير من الطلاب.

♦ نشر في معظم العواصم العربية ، والمدن الثقافة مثل فاس ، ووجدة، والقاهرة ، وتونس ودمشق ، وبيروت ، والكويت ، وبغداد ، وصنعاء ، والرياض ، وجدة والظهران ، والمنامة ، ومسقط ، والدوحة ، ودبي.....

♦ سجل اسمه في موسوعة لاروس بباريس مصنفاً في النقاد ، كما سجل في موسوعات عربية وأجنبية أخرى في سورية ، والجزائر ، وألمانيا...

♦ قدمت ، أو تقدم ، حول كتاباته النقدية والإبداعية ، ومنهجه في النقد والتحليل رسائل جامعية (ماجستير ودكتوراه دولة) في جامعات عنابة ،وباتنة، وقسنطينة ووهران وتلمسان.....

♦ 2001 (أبريل) كرمته جامعة وهران ، ودرست أعماله الإبداعية والنقدية على مدى ثلاثة أيام ندوة وطنية.

♦ 2001 رأس مؤتمر اتحاد الكتاب الجزائريين المنعقد بالعاصمة الجزائرية.

♦ 2002 عين عضوا في مجلس الإدارة لمؤسسة الفكر العربي ، بيروت.

♦ 2002 عين عضوا مراسلاً في مجمع اللغة العربية بدمشق.

♦ 2002 عين عضوا في الهيئة الاستشارية لمجلة « فصيلة إيران والعرب» ببيروت.

أعماله (كتبه) المطبوعة:

أ – **النقد والدراسات والتحليل** :

1- القصة في الأدب العربي القديم ، نشر الشركة الجزائرية : مرازقة – أبو داود، الجزائر 1968.

2- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ، ط.1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر : 1971 + ط. 2 : المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1980

3- فن المقامات في الأدب العربي ، ط.1 ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1980 ط.2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، الدار التونسية للتوزيع ، تونس ، 1988 الطبعة الثالثة ، دار الغرب ، وهران.

4- العامية الجزائرية وصلتها بالفحصى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981.

5- الألغاز الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1981.

6- الأمثال الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1982

7- النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1983

8- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1981.

+ دار الحداثة ، بيروت ، 1982.

+ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1983.

10-معجم موسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983.
09- طبعة ثانية ، وزارة المجاهدين ، الجزائر ، 2001.
10-فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.
11-الشيخ البشير الإبراهيمي ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 1984.
12-بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة ، بيروت ، 1986.
+ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991.
13-في الأمثال الزراعية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر1987.
14-عناصر التراث الشعبي في « اللاز» ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1987.
15-الميثولوجيا عند العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، الدار التونسية للتوزيع تونس ، 1989.
16-القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990. وأعيد طبع هذا الكتاب طبعة ثانية منقحة ومراجعة في دار الغرب ، وهران ،2004.
17-ألف ليلة وليلة (دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد) دار الشؤون الثقافية العامية بغداد 1989.
+ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993.
18 - ألف – ياء (تحليل سيمائي لقصيدة [أين ليلاي] ، محمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1992.
وأعيد طبع هذا الكتاب بعد إعادة صياغته جملة وتفصيلاً ، تحت عنوان« ألف - ياء» ونشرته دار الغرب بوهران ، 2004.
19- شعرية القصيدة...قصيدة القراءة ،تحليل مركب لقصيدة« أشجان يمانية»، دار المنتخب العربي ، بيروت ، 1994.
20- تحليل الخطاب السردي ، تحليل سيمائي لرواية« زقاق المدق»، لنجيب محفوظ ،د. م . ج.، الجزائر ، 1995.
21- جمالية الحيز في مقامات السيوطي ، اتحاد الأدباء العرب ، دمشق ، 1996.

22- قراءة النص : بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل ، مؤسسة اليمامة الرياض 1997.

23- في نظرية الرواية ، نشر « عالم المعرفة» دولة الكويت ، 1998.

24- الكتابة من موقع العدم ، دار الرياض ، الرياض ، 1419 هـ.

+ وأعيد طبع هذا الكتاب ، نشرته دار الغرب بوهران ، 2003.

25- السبع المعلقات ، نشر اتحاد الأدباء العرب ، دمشق،1999.

26- النص ، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، نشر دار النور، بيروت 1999

27- الأدب الجزائري القديم ، دراسة في الجذور ، دار هومة، الجزائر، 2000.

+ الطبعة الثانية ، 2001.

28- نظام الخطاب القرآني ، (تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن) ، دار هومه، الجزائر 2001.

29- التحليل السيمائي للخطاب الشعري

(تحليل سيمائي لقصيدة « شناشيل ابنة الجلبي»).

دار الكتاب العربي ، الجزائر ، 2001.

30- في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها ، دار هومة ، الجزائر ، 2002.

31- أدب المقاومة الوطنية ، نشر المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ، 2002.

(طبع هذا الكتاب على نفقه المركز الوطني لدراسة الحركة الوطنية وثورة فاتح نوفمبر 1954 بالجزائر في جزأين اثنين)، الجزائر ، 2003.

32- الإسلام والقضايا المعاصرة ، دار هومة ، 2003.

33- نظرية القراءة ، دار الغرب ، وهران ، 2003.

34- ملامح الأدب العربي المعاصر في السعودية: متابعات نقدية ، كتاب الرياض، الرياض رقم 127 ، 2004.

35- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة ، الجزائر، 2007.

36- نظرية النص الأدبي ، دار هومة ، الجزائر ، 2007.

37- محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم.

- ملامح من سيرته العطرة –

دار هومة ، الجزائر ، 2007.

ب ، الروايات والمجموعات القصصية:

38- نار ونور (رواية ، دار الهلال ، القاهرة ، 1975.

39- دماء ودموع ، رواية نشرت مسلسلة جديدة « الجمهورية» وهران خلال سنتي 1978 – 1979.

40- الخنازير، (رواية)المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1985.

41- صوت الكهف ، رواية دار الحداثة ، بيروت ، 1986.

42- حيزية، رواية نشرت مسلسلة في جريدة الشعب ، الجزائر، 1988.

43- مرايا متشظية ، رواية ، دار هومة ، الجزائر ، 2000، الهيئة العامة للكتاب صنعاء 2001 ، دمشق ، 2005.

44- هشيم الزمن ، (مجموعة قصص) المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988.

45- الحفر في تجاعيد الذاكرة ، سيرة ذاتية ، دار هومة ، 2003 + دار الغرب، وهران 2004.

46- وادي الظلام (رواية) دار هومة ، الجزائر ، 2005 ، دار الغرب ، وهران 2005.

- سجلت معظم أعماله الروائية في أقسام اللغة العربية وأدابها ، وأقسام لغوية أجنبية أخرى ، في الجامعات الجزائرية لينال بها أصحابها درجات جامعية (مذكرات تخرج – ماجستر – دكتوراه).

التأليف بالاشتراك مع كتاب آخرين (عرب وغربيين).

1-قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، إصدار النادي الدبي الثقافي ، جدة ، 1991 بالاشتراك مع عماليق النقد العرب المعاصرين ، والكتاب يقع في جزأين .

2-الحداثة المتوازنة ، إشراف الدكتور إبراهيم الجرادي ، صنعاء- دمشق ، 1995.

3-دراسات نقدية في ديوان « بوح البوادي» للشاعر عبد العزيز البابطين ، الكويت 1996.

4-المحسنات البديعية في الشعر العباسي ، ع.1 ، 1974.

5-شهر مارس في الأمثال الشعبية الجزائرية ، ع.2 ، 1980.

♦ **الدراسات والمقالات المنشورة في الدوريات**

-المجاهد الثقافي،الجزائر

1- النقد والنقاد،ع.14ت1971،15

2- المقومات العامة للأدب العربي الحديث في الجزائر.ع.17.1971

- الأصالة الجزائر

3- الصراع بين العربية والفرنسية في الجزائر،أكتوبر/نوفمبر1971

4- أصالة الشخصية الجزائرية،مايو1972

5- الأمراض والعاهات في العامية الجزائرية،ابريل1973

6- خطوات في طريق التعريب1973

7- شعر المولديات في تلمسان1975

-الثقافة،الجزائر

8-المسيرة التاريخية للتعريب في الجزائر،ع1974،4

9- التعريب والثورة الثقافية،ع1974،21

10- دور الشعر الملحون في التعبير عن الحياة العامة في الجزائر ،نوفمبر1974

11- دلالة الأمثال الشعبية عن نقاوة العامية الجزائرية،25.1975

12- اثر الصحافة الوطنية في النهضة الوطنية،ع.28. 1975

13- نشأة الصحافة العربية وتطورها في الجزائر.ع.33. 1976

14- أسلوب الصحافة العربية في الجزائر .ع.34. 1976

15- رواية الثلاثة للشيخ الإبراهيمي.ع.38. 1977

16- نضال الصحافة العربية في الجزائر .ع.39. 1977

17- حول تاريخ الصحافة العربية في الجزائر.ع.44. 1978

18- مهرجان الشعر العالمي بمدينة ستروقا.ع. 42. 1978

19- خصائص الخطاب في رواية الثلاثة .ع. 84. 1984

20- القومية التاريخية و الحضارية للإلغاز الشعبية الجزائرية.ع.55. 1980

21- الحيز في الألغاز الشعبية الجزائرية.ع.56. 1980

22- أصول الاقتصاد الزراعي في الأمثال الشعبية الجزائرية.ع.59. 1980

-المجاهد الأسبوعي،الجزائر

23- رسالة الادب1965

24- الحدث في ألف ليلة وليلة،مارس/ابريل 1987

25- في نظرية النص الأدبي .1988.

-مجلة الجيش،الجزائر

26- القضايا الأدبية ومعضلاتها في الجزائر،ربيع سنة1971

27- نحو مفهوم جديد للأدب،1971

28- مع الشيخ الإبراهيمي،خمس حلقات،1972

29- تلمسان ومآثرها الحضارية،خمس حلقات ،1973/1972

30- الثقافة والمثقفون في الجزائر،نشر في حلقتين،1973

31- مظاهر الثورة الثقافية ،حلقتان،1973

32- السينما والمسرح ،حلقتان،1973

33-الإذاعة والتلفزة ،في حلقتين،1973

34- التعليم الابتدائي في الجزائر ،فبراير 1974

35-التعليم الثانوي ومشاكله في الجزائر،مارس 1974

36-التعليم العالي ومشاكله في الجزائر ،ابريل1974

- مجلة أمال ،الجزائر

37- نساء للبيع "مسرحية في ثلاثة في فصول" سبتمبر 1969

38- زواج بلا طلاق"مسرحية في ثلاثة فصول"1970

39-الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث،1982

♦ **مجلة كلية الآداب ،جامعة الجزائر**

40- فن المقامات في الأدب العربي .ع.2. 1970

-مجلة بحوث ،كلية الآداب ،جامعة وهران2-

41-المحسنات البديعية في الشعر العباسي ،ع'1974

42-شهر مارس في الأمثال الجزائرية،ع،2، 1980

♦ **الثقافة والثورة ، وزارة التعليم العالي ، الجزائر.**

43-مدخل في دراسة التفاعل الثقافي في الجزائر ،1981.

♦ **العربي ، الكويت**

44- وجها لوجه ، مقابلة نقدية أجراها معنا الدكتور عبد الله أبو هيف ، فبراير1986.

45- قراءة نقدية في « الشمعة والدهاليز» يونيو 1996.

46- اللغة العربية ، إضاءات عصرية ، عدد يناير 1997.

47- العربية في الجزائر ، 2000.

48- الصراع بين العربية والفرنكفونية في الجزائر ، أكتوبر 2001.

+ وفاة القاص الجزائري أبي العيد دودو.

+ مقالات أخرى نشرت في المفكرة الثقافية ...

+ إلقاء محاضرة في الندوة العربية التي نظمتها مجلة العربي بالكويت بعنوان : حوار المشارقة والمغاربة : الوحدة في التنوع (4 – 6 ديسمبر 2004.

بعنوان : تأثير الثقافة المشرقية في المغربية.

♦ **البيان ، الكويت** .

49- مدخل في قراءة الحداثة ، ع . 713 ، ديسمبر 1996.

♦ **التراث الشعبي ، بغداد.**

50- أسماء الأطعمة والأشربة في العامية الجزائرية ،ع. 1976 ، 1.

51- منهج البحث في الحكاية الخرافية ، ع. 7 ، 1977.

52- في الشعر الشعبي الجزائر، ع . 2، 1978.

53- الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري ، ع. 10 ، 1977.

54- العرفاء (جوقة موسيقية فلكلورية) ، ع .- ، 1978.

55- في العامية الجزائرية ع. 1 / 2 ، 1979.

56- دراسة في أسلوبية الألغاز الشعبية الجزائرية ، ع. 8 ، 1979.

57- الزمان في الألغاز الشعبية الجزائرية ، ع. 8 ، 1980.

58- العلاقات الاقتصادية الطبقية في الأمثال الشعبية الجزائرية ،ع.10 1980.

59-ألوان من الطب الشعبي في الجزائر ، G – 10 ، 1982.

60- الزمان في الأمثال الشعبية الجزائرية ، ع.1 ، 60 ، 1982.

61- أصول الاقتصاد الزراعي في الأمثال الشعبية الجزائرية ، ع . 5-6 1963.
62- التدبير المترلي والادخار في الأمثال الشعبية الجزائرية ، ع. 3- 4، 1984.
63- شهر نسيان في الأمثال الشعبية الجزائرية ، الفصل الثاني ، 1986.
64-صورة الغول في الذهنية العربية القديمة ، مارس 1989.
65- مدخل في نظرية الثقافية الشفوية ، ع .2 ، 1992.

♦ **الأقلام ، بغداد** .

66- الصحافة الجزائرية في كتابات العرب ، يونيو 1976.
67- التراث الأدبي لأحمد رضا حوحو ، 1977.
68- معالم الأدب العربي الحديث في الجزائر ، ع.8 ، 1980.
69- ما قبل الرواية الجديدة ، ع .12 ، 1980.
70- الرواية جنساً أدبياً ، خريف عام 1986.
71- بنية القصيدة عند حميد سعيد ، ع. 5 ، 1990.

♦ **الكتاب العربي ، اتحاد الأدباء العرب (بغداد ، دمشق).**

72- الشخصية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ع.7 ، 1984.
73- الحدث في ألف ليلة وليلة ، ع.16 ، 1986.
74- في نظرية النقد الأدبي ، خريف عام 1988.

♦ **المنهل ، المملكة العربية السعودية**.

75- الحيز في القصة الجزائرية المعاصرة ، ع. 448 ، 1986.
76- الزواج من السعالي في المعتقدات العربية ، ع. 435 ، 1987.
77- الأجناس الدبية ، 1991.
78- هل الحداثة فتنة ، ع . 516 ، 517 ، 1994.

♦ **الفيصل ، الرياض** .

79- صورة المرأة في الأمثال الشعبية الجزائرية ، 1988.
80- ماهية الأسطورة ووظيفتها ، ع . 125 ، 1989.

• **الموقف الأدبي ، دمشق** .

81- في النظرية النص الأدبي ، ع. 201 ، كانون الثاني ، 1988.

82- مدخل في قراءة البنوية ، ع.333 كانون الثاني ، 1999 (ص .32 – 43)

♦ **الحياة الثقافية ، تونس .**

83- سلوك الشخصيات في رواية اللاز ، ع ، 4 ، 3 ، 1984.

♦ **أفاق عربية ، بغداد** .

84- مظاهر اعتقادية في الميثلوجويا العربية ، ع . 201 ، 1984.

♦ **كلمات البحرين** .

85- كتابة كأنها الحركة (والعنوان من اقتراح المجلة)، ع. 10 ، 1989.

♦ **كتابات معاصر ، بيروت** .

86- نظرية النقد ، ونظرية النص ، (والعنوان من اقتراح المجلة) ع.1، 1988.

87- النص : نقده ونقاده والحقيقة (والعنوان من اقتراح المجلة)،ع.1988،3.

88- تقنيات السرد عند نجيب محفوظ ، ع.7 ، 1990.

♦ **فصول ، القاهرة** .

89- البنية السردية عند نجيب محفوظ، 1991.

♦ **المجلة العربية للثقافة ، الأليسكو ، تونس**.

90- منهجية الكتابة التحليلي بين الحداثة والتراث،ع.42، 1993.

♦ **المشكاة ، وجدة (المغرب).**

91- إشكالية التأويل في القرآن ، ع . 19 ، 1994.

♦ **قوافل ، النادي الأدبي الثقافي ، الرياض**.

92- نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي ،ع.2، 1994.

93- بين التناص والتكاتب ، الماهية والتطور ، ع. 7 ، 1996.

♦ **علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة.**

94- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، ع.1 ، 1991.

95- الفكر السيمائي لدى بيرس،ع. 4، 1992. (ترجمة من الفرنسية إلى العربية)

96- القراءة ، وقراءة القراءة، مارس ، 1995.

97- بين السمة والسيمائية ، 1996.

98- الصورة الدبية الماهية والوظيفة ، ع.22. ديسمبر1996.

99-نظرية التفويض ، 1998.

100- المربع السيمائي لقريماس (ترجمة)، 2001.

101- الأدب والأدبية ، بحث في الماهية ،ع.40، يونيو 2001.

102- الدكتور عبد الله الغذامي كما عرفته ،ع.43 ، 2002.

103- « علامات» الظاهرة....والموقف، م.13،ج50 ، ديسمبر 2003.

104- بنية اللغة الشعرية عند الحميدين،م.14، ج.59، مارس 2006.

♦ **جدذور النادي الدبي الثقافي ، جده**.

105- الأدب العربي القديم في الجزائر،ع.8 ، 2002.

106- صورة المقاومة في شعر الأمير عبد القادر،ع.14، سبتمبر2003 ص. 497 – 564.

107- محمد البشير الإبراهيمي أمير البيان، مارس 2006،ع. 23، السنة التاسعة.

♦ **القافلة ، الظهران** .

108- اللغة والمعني ، 1996.

109- طقوس الكتابة ، 1998.

♦ **تجليات الحداثة ، جامعة وهران**.

110- نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، ع.1992،1.

111- بين السمة والسيمائية، ع.2، 1993.

112- بنية السرد في الرواية العربية الجديدة ، الجنازة نموذجاً ، ع.3، 1994.

113- نظرية القراءة بين صرامة المفهوم وحرية التلقي، ع.4، 1996.

114- تقاليد القراءة وأصولها في الدب العربي ، ع.4، 1995.

115- العشق بالقراءة ، عدد8، 1996.

116- اللغة العربية ، إضاءات عصرية ، 1996.

- **أصوات ، صنعاء**.

117- اللغة والمعني ن ع. 4/ 5، 1995.

- **المصباحية ، كلية الآداب ، جامعة فاس (المغرب).**

118- كتابة ، وكتابة أخرى، ع.1، 1995.

- **مجلة كلية العلوم الإنسانية ، جامعة البحرين.**

119- بنية المطالع الطللية في المعلقات ، ع.1 ، 1998.

- **الثقافة ، صنعاء.**

120- القصيدة الأجد ، ع . 92 ، 1997.

- **مجلة المجلس الإسلامي الأعلى ، الجزائر**.

121- مظاهر التعصب في الكتابات الغربية عن الإسلام ، 1998. (نشرت هذه المقالة أيضاً في مجلة « الضياء » الإمارتية ، دبي).

- **اللغة العربي ، ا العلى للغة العربية الجزائر لمجلس.**

122- صنعاء المصطلح في العربية ، ع.2 ، 2000.

- **عالم الفكر ، الكويت** .

123- التأويلية بين المقدس ، والمدنس ، 2000.

- **الحج والعمرة ، الرياض** .

124- نغير أم لا نغير منهاجيا ؟ أغسطس 2002

125- أثر علماء المدينة في فكر ابن باديس ، ديسمبر.2003.

- **ثقافات ، البحرين**.

126-الثقافة العربية من أين وإلى أين ؟ ع.3 ، صيف 2002.

127- أثر القرآن في تأسيس نظرية البلاغة.

- **أوان ، البحرين.**

128- الأدب والعلوم الإنسانية ، ع.2 ، السنة الأولى ، 2002.

129- قصيدة النثر: إشكالية الماهية ، والبحث عن التجنيس ، ع6، 2004، ص19-30

- **المعرفة ، الرياض** .

130- الحوار: الوسيلة الرقى لترسيخ ثقافة التسامح ، ع.101 ، اكتوبر 2003.

- **جرش الثقافية – عمان**

131- المشرق والمغرب.....التكامل والتعانق، ع.1. صيف2004.

- **عمان (مجلة شهرية)**.

132- سؤال الكتابة .....ومستحيل العدم ، ع. 115 كانون2 ، 2005. 132 . المسارات السردية.

- **إنسانيات ، مركز البحوث الأنتروبولوجية ، وهران.**

133- صورة المقاومة الوطنية في قصة فرانسوا والرشيد. ع. 21 ، 2003.

134- قطوف ، مجلة نصف سنوية تعني بشؤون الشعر ، منتدى طرابلس الشعري ، لبنان.

135- تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر ، ع. 2 – 3، ربيع 2005 ، ص 36-58.

- **اللسانيات (مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته) ، (مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية)، الجزائر.**

136- تداولية اللغة بين الدلالية والسياق ، ع. 10 ، 2005 ، ص 61- 79.

- **أنشطته الإعلامية والثقافية في الهيئات الثقافية والأكاديمية والإعلامية** .

- ألقى محاضرة عن الثقافة الجزائرية واتجاهاتها في جامعة رتجرس بنيو جيزي ، الولاية المتحدة الأمريكية ، شهر آب 1985.

- ألقى محاضرة عن تأثير اللغة العربية في الفرنسية (باللغة الفرنسية) في الندوة العالمية التي انعقدت في ستراسبورغ(فرنسا) 1994 عن موضوع: « الميراث الثقافي العربي بأروبا».

- القى محاضرة بكلية الأداب ، بجامعة دمشق 1994، عن الأدب الجزائري الحديث.

- ألقى محاضرتين اثنتين ،منفصلتين ،بجامعة صنعاء (اليمن) عن الشعر الجزائري المعاصر.....

- ألقى محاضرة عن انتشار اللغة العربية في بلاد المغرب العربي بجامعة الدوحة ، قطر 1996.

- ألقى محاضرة عن اللغة العربي في الجزائر : ماضياً وحاضراً بمجمع اللغة العربي الردني ، يونيو 2005.

بالإضافة إلى محاضرات أخرى كثيرة ألقاها في عدة هيئات ثقافية وجماعية وأكاديمية... في شكل إسهام في فعاليا ندوات ثقافية (وجدة ،فاس ، تونس ، جدة ، صنعاء، بيروت، مسقط، عمان (2003)، حلب1988، الكويت (العربي، 2004)، بغداد.....

- نشر عبد الملك مرتاض بانتظام في عدد من الصحف العربية منها :

1-الراية ، الدوحة (زهاء ثلاث سنوات ، بمعدل أربع مقالات في الشهر).

2-عكاظ ، جدة (ثلاث سنوات ، بمعدل أربع مقالات في الشهر).

3-الرياض ، الرياض (بمعدل مقالتين في الشهر منذ سنة 1997 إلى اليوم).

4-المستقبل(الجزائر) حديث الخميس (أسبوعياً) ابتداء من 6 أريل2005. بالإضافة إلى مقالات أخرى لم أستطع ضبط تواريخها ولا مواطن نشرها في مجلات سورية (اتحاد الأدباء والكتاب العرب) ، وجزائرية (جامعة تلمسان ، جامعة الجزائر ، جامعة قسنطينة). ولم أذكر عشرات المقالات التي نشرتها بالجرائد اليومية والأسبوعية في الجزائر والعالم العربي.

مقابلات أدبية وصحفية:

أ. مجلات :

أخبار الآداب ، القاهرة ، 1999.

- ♦ الأسبوع العربي ، بيروت.
- ♦ أصوات ، صنعاء .
- ♦ الأقلام ، بغداد .
- ♦ ألف – باء ، بغداد .
- ♦ التضامن (الأسبوعية) ، لندن ، عدد 205 ، في 5-11 نوفمبر1987 ، ص 60 ، أجرى الحوار: عيسى بن هشام.
- ♦ الثقافة ، الجزائر.
- ♦ الثقافة ، صنعاء.
- ♦ الجيل ، الرياض .
- ♦ الجيل ، قبرص .
- ♦ الحوادث ، لندن .
- ♦ الصياد ، بيروت.
- ♦ الطليعة ، بغداد .
- ♦ العرب ، لندن.
- ♦ العربي ، كويت ، (وجها لوجه).
- ♦ الكويت(مجلة شهرية) ، ع.252 ، (أكتوبر200، ص.36 – 41).
- ♦ عمان (مجلة شهرية)، ع.212 ، أكتوبر 2004- ص.4 – 17.
- ♦ الفيصل ، الرياض .

♦ الفينيق ، عمان.
♦ العهد ، الدوحة (العدد 568 ، السنة الحادية عشرة ، في 8 أبريل 1986 ، ص 50- 52).
♦ المجاهد الأسبوعي ، الجزائر.
♦ الثقافة ، صنعاء.
♦ أصوات ، صنعاء.
♦ المشكاة ، المغرب.
♦ الأسبوع الأدبي ، اتحاد الكتاب والأدباء العرب ، دمشق ، 1998.
♦ الأسبوع الأدبي ؟ القاهرة.
♦ فواصل ، الرياض 2002.

ب . صحف يومية وأسبوعية.

*العرب اليوم ، عمان .
* اضواء ، الجزائر.
* الشروق ، الجزائر.
* العرب اليوم ، عمان.
* أنوال ، الرباط .
* الثورة ، صنعاء .
* الجزيرة ، الرياض .
* الجمهورية ، بغداد.
* الجمهورية ، تعز (اليمن).
* الجمهورية (اليومية + الأسبوعية)، وهران (عدة مرات).
* الرأي وهران (1999).
* الرأي العام (l'opinion) ، المغرب.
* الصحافة ، تونس (حاوره كمال الرياحي) في : 17 ديسمبر ، 24 ديسمبر ، 31ديسمبر 2004 (ص. 5).
* الرياض ، الرياض.

* الزمان لندن + نشر حوار مطول أجراه م الكاتب الشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي ، ونشر في الزمان الصادرة بلندن في 23 مارس 2004.

* الشرق الأوسطى (عدة مرات) : (1986 ، 1989 ، 2005).

* الشعب ، الجزائر (عدة مرات).

* العمال ، عدن.

* المساء ، الجزائر.

* الخبر ، الجزائر.

* صوت الأحرار ، الجزائر.

* البلاد ، الجزائر.

* الميثاق ، المغرب.

* الميثاق ، صنعاء.

* اليوم ، المدينة المنورة (مرتين ، آحرهما2002)، + 2005.

* اليوم ، الجزائر.

* الصحافة ، الجزائر.

* السفير ، الجزائر (2002).

* عكاظ ، جدة (2001) ، + 2005.

* العرب ،(لندن).

* القدس العربي ، لندن .

* القبس ، السبت / الأحد ، 28 / 29 1989 ، ص .8.

* الاتحاد (الملحق الأدبي الأسبوعي) ، الأحد، 25 يونيو 1989.

* الناس ، اليمن ، 2004.

* الكويت ، الكويت ، 2004.

ج - محطات التلفزة :

محطات التلفزة لكل من : الجزائر (قريباً من عشر مرات)، وعدن ،وصنعاء وبغداد ودمشق ، ويوغوسلافيا (سابقا)، والمغرب ، وطرابلس ، ومحطة الشرق الأوسط (مرتين) والفضائية القطرية (حوار في قضية)، والجزيرة (قطر) (الاتجاه المعاكس حول موضوع

العربية والإنجليزية أيهما أليق بالأمة؟) ، وتلفزيون المملكة العربية السعودية (أربع حلقات مسجلة عام 2002)+ حلقة سجلت عام 2004 ، 2005 ، ثلاث حلقات ، منها ندوة بثت مباشرة = 60 دقيقة....، الإخبارية ، الرياض (بث اللقاء مباشرة= 20 دقيقة) تلفزيون مصر 2005.

تلفزيون الكويت 2005.

د . اذاعات :

إذاعات : الجزائر، وهران ، البهجة ، والرباط ،وجدة، وطرابلس ،وصنعاء ، وبغداد (عدة مرات ،أخرها : 2005) ، الرياض عدت مرات وفي عدة برامج 2004 ،2005 + إذاعة الرياض بالفرنسية(ثلاث مرات 2004 ، 2005) ، لندن (1998)، وصوت العرب (2004).

- الكتب الصادرة عن عبد الملك مرتاض :

1-د، الحبيب مونسي ، (جامعة بلعباس)، فعل القراءة والنشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ، نشر دار الغرب ، وهران، 2001.

2-د. يوسف وغليسي ، (جامعة قسنطينة) ، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض إصدار رابطة ابداع الثقافية الجزائر ، 2002.

3-د ، مولاي علي بوخاتم ، (جامعة سيدي بلعباس) ، الدرس ىالسيميائي المغاربي (دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي : عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2005.

4-..... جامعة و مستغانم ، الجزائر2005.

الرسائل الجامعية عن عبد الملك مرتاض

- نوقشت ض حول أعماله النقدية رسائل جامعية(ماجستر ودكتوراه) في أكثر من الجامعات الجزائرية مثل عنابة ، وقسنطينة ، وبلعباس ، ووهران ، وباتنة ، والبليدة ، وبشار شلف.....ومن الرسائل مانشر مثلما وقع التمثيل لذلك في المنشورات الأربعة السابقة.

إسهاماته في الندوات الوطنية والعربية والدولية

شارك في ندوات كثيرة من أهمها: عشرات الندوات الوطنية في جامعات تلمسان ،وبشار ووهران ، والجزائر ، وتيزي وزو ،وباتنة ،وشلف ،وقسنطينة ،وعنابة ثم في ندوات عربية

مثل ندوة البابطين بفاس ،وندوة بتونس ،وندوتين بالقاهرة ،وندوتين بصنعاء ،وندوتين بعمان وندوة بمسقط ،وندوتين ببيروت ،وندوتين بالكويت ،وندوتين بدمشق وحلب ،وندوة بجدة ....ثم في ندوات دولية : في جامعة رتجرس (نيو جيرزي ، و. م. أ)، وموسكو ويوغوسلافيا سابقاً وجامعة العلوم الإنسانية بستراسبورغ بفرنسا.

قائمة
المصادر والمراجع

- المصادر:

القرآن الكريم:

- المصادر :

1. عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، دار البصائر للنشر والتوزيع د ط ،دت
2. عبد الملك مرتاض : نار ونور ، دار البصائر للنشر والتوزيع ، دط ،دت
3. عبد الملك مرتاض الخنازير ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985.
4. عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، دار البصائر للنشر والتوزيع ، دط دت.
5. عبد الملك مرتاض ، حيزية ، دار البصائر للنشر والتوزيع ، دط ، دت.
6. عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، دار هومة ، الجزائر،2000.
7. عبد الملك مرتاض ، وادي الظلام ، دار هومة الجزائر ، 2005.

المعاجم والقواميس :

1. إبراهيم مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، دار العودة ، أسطبول ، تركيا ، 1989.
2. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم ،الأنصاري ،لسان العرب المحيط ، دار لسان العرب ،بيروت.
3. أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة مؤسسة الرسالة ،ط2 ، 1986.
4. إسماعيل بن حماد الجوهري،الصحاح،تاج اللغة وصحاح العربية،دار العلم للملاين بيروت،لبنان
5. الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر ،أساس البلاغة ،تحقيق عبد الرحمان محمود،دار المعرفة،بيروت،1982
6. سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،منشورات المكتبة الجامعية ،الدار البيضاء ،1984
7. فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2010.
8. فيصل الأحمر ونبيل دادوة ، الموسوعة الأدبية ، دار المعرفة ، الجزائر، 2002
9. محمد سعيد اللحام ، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ط 08 ، 2010.

قائمة المراجع العربية :

1. إبراهيم السعافين ، تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام (1870 – 1967) دار المناهل ، بيروت ، ط2 ، 1978.

2. إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، دراسة منشورات الاختلاف ،الجزائر ، ط1 2010.

3. إبراهيم صحرواي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دار الافاق الجزائر ، ط1 ، 1999.

4. إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية ، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب ، الجزائر،ط1 ، 2001.

5. أبو العتاهية ،ديوان ،دار الجبل للنشر والتوزيع ،ط1،2003

6. أبو العتاهية،ديوان أبي العتاهية،وزارة الثقافة،الجزائر،2007

7. أبو العلاء المعري ، ديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1957.

8. أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال ، مطبعة السلف المحمدية ج2 ، 1955.

9. أبو القاسم سعد الله ، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 1982.

10. أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميعة ، بيروت ، لبنان ط2 ، 1984.

11. أبو بكر الجزائري،منهاج مسلم ،دط ،دت

12. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الحضر الجواليقي ، شرحه وعلق عليه أحمد حسين بسبح دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 1998.

13. أبي الفداء إسماعيل بن كثير ، قصص الأنبياء ، مكتبة الشركة الجزائرية ،1981.

14. أبي زكريا يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين من كلام المرسلين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1973.

15. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، المجلد الأول والثاني ، منشورات محمد علي بيطون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2003.

16.أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، تحقيق درويش جويدي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، دط ، 2004.

17.أحمد إبراهيم ، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006

18.أحمد إبراهيم الهوا ري ، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، 1983.

19.احمد المتوكل، قضايا اللغة الغربية في اللسانياتالوظيفية ،دار الامان للنشر والتوزيع الرباط المغرب ،2001

20.أحمد توفيق المدني ، مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار، نقيب أشراف الجزائر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2 ، 1980.

21.احمد ديب شعبو،نقد الفكر الأسطوري والرمزي ،المؤسسة الحديثة للكتاب ،طرابلس لبنان ،ط2006،1

22.أحمد ديب شعيو ،في نقد الفكر الأسطوري والرمزي ،المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان ، ط1 ، 2006.

23.احمد شوقي،الاعمال الشعرية الكاملة،قصيدة القبرة وابنها،المجلد2،الجزء الرابع بيروت 1988

24.أحمد فرشوخ ،تأويل النص الروائي ،مطبعة النجاح ، الدار البيضاء المغرب ط1 2006.

25.أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي ، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان ، دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1996.

26.احمد مختار عمر ،اللغة واللون ،عالم الكتب والتوزيع ،القاهرة،ط1997،2

27.أحمد يوسف ،السيميائيات الواصفة ، المنطق السيميائي وجبر العلامات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2005.

28.أنور المرتجي ، سيميائيات النص الأدبي ، إفريقيا الشرق ، المغرب 1987.

29. إيمان السيد أحمد الجمل ، المعارضات في الشعر الأندلسي ، جدار الكتاب العالمي علم الكتب الحديث ، عمان ، 2006.

30. بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، الأردن ، ط1 ، 2001.

31. بسيوني عبد الفتاح ، روافد من نهر الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2010

32. بشير بويجرة محمد ، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية منشورات دار الأديب وهران ، الجزائر ، ط2 ، 2006 .

33. بطرس حلاق ، نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية ، مجموعة من المؤلفين المعهد الفرنسي للدراسات العربية ، دمشق سورية ، دط ، 2001.

34. بن الشيخ التلي ،دور الشعر العربي في الثورة 1945،1830،الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر ،1983

35. بن رشيق القيرواني ، العمدة في المحاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قزقزان ، ج2 ط2 ، مكتبة الكاتب العربي ، دمسشق ،سورية ، 1994.

36. تفسير الجلالين ، جلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، مكتبة الجمهورية العربية ، مصر ، دط ، دت.

37. توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1998.

38. توفيق سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت ، ط1 ،2002.

39. جرجن عيسى الأسمر ، قاموس الأعراب ،دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان ط4 1988

40. جعفر يايوش ،الأدب الجزائري الجدير ،التجربة والمآل ، المركز البحث التعليم العالي والبحث العلمي ، الجزائر ، دط ، دت.

41. جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر ، دط ، دت.

42. حسن خمري ،فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ،ط1 2002.

43.حسن فتح الباب ، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997.

44.حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ، 1998.

45.حسن ناص،ر الشعر الشعبي العربي ،المكتبة الثقافية ،القاهرة ،ط1962،1

46.حسين جمعة ، المسار في النقد الأدبي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، 2003.

47.حلي بدير ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، مصر،ط1 1986.

48.حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، 1991.

49.حنا الفاخوري ،منتجات الأدب العربي ، منشورات المكتبة البوليسية ، بيروت لبنان ط5 1970.

50.خالد حسين ، شؤون العلامات ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق سورية ط1 ، 2008.

51.خالد حسين ، في نظرية العنوان ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سورية 2007.

52.الخامسة العلاوي ،العجائبية في الرواية الجزائرية،دار التنوير ،الجزائر ،2013

53.خطر عرابى ، البناء الأسطوري للسيرة الشعبية ، سيرة الملك سيف بن ذي يزن نموذجا عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، الجيزة ، مصر ط1 ، 2009..

54.الخطيب القزيوني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي بيروت ، مج02.

55.ذويبي خثير ، سيميولوجيا النص السردي ، رابطة أهل القلم ، سطيف ، الجزائر، ط1 2006.

56.رابح خدوسي ، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية ، دار الحضارة ، 1997.

57.رجاء عيد ،القول الشعري ، منظورات معاصرة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر دط ، 1995.

58.رجاء عيد ، لغة الشعر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1985

59.رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1975.

60.رشيد بن مالك ،مقدمة في السيميائية السردية ،دار القصبة للنشر ،الجزائر ، دط 2002.

61.الزمخشري ،أبو القاسم محمود بن عمر ،أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود دار المعرفة ، بيروت ، 1982.

62.الزواهرة ظاهرة محمد هزاع،اللون ودلالته في الشعر ،الشعر الأردني انمودجا،دار الحامد للنشر والتوزيع ،ط1،2008

63.سعيد الوكيل ، تحليل النص السردي ، معرج ابن عربي نموذجا ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة العامة للكتاب ، 1998.

64.سعيد بنكراد ،السيميائيات ،مفهاهيمها وتطبيقاتها.دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية 2005

65.سعيد بنكراد ،النص السردي ،نحو سيميائيات للايدولوجيا دار الأمان الرباط المغرب ط1 ، 1996.

66.السعيد بوطاجين ، الاشتعال العاملي ، دراسة سيميائية ، غدا يوم جديد لابن هدوقة رابطة الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000.

67.سعيد سلام ،التناص التراثي ،الرواية الجزائرية أنموذجا عالم الكتب الحديث ، أربد الأردن ، 2010.

68.سعيد سلام ، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية ، دار التنوير للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2012

69.سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط2 ، 2001.

70.سعيد يقطين ، ذخيرة العجائب العربية المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 1994.

71.سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1992.

72.سلمان كاصد ،عالم النص ،دراسة بنيوية في الأساليب السردية ،دارسة بنيوية في الأدب القصصي ، فؤاد تكرلي ، نموذجا ، دار الكندي ، 2003.

73.سيزا قاسم،بناء الرواية ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب ،2004

74.شارف المزاري ،مستويات الإعجاز في القرآن الكريم ،من منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، سورية ، 2001.

75.شاكر النابلسي ، مباهج الحرية في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.

76.شايف عكاشة،مقدمة في نظرية الأدب الجزء الأول ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، دط.

77.الشريف الجرجاني، التعريفات ،تحقيق محمد باسل ،عيون السود ،دار الكتب العلمية بيروت لبنان ،ط2000،1

78.الشريف جبلية ، الرواية والعنف ،دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 2010.

79.شعيب خليفي هوتة العلامات في العتبات وبناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة الجيزة القاهرة ، ط1 ، 2004

80.شكري عزير ماضي ، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1978.

81.صدوف نور الدين ،البداية في النص الروائي ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سورية ، 1994.

82.صلاح صالح ، سرد الآخر ،الأنا والآخرون عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003

83.صلاح صالح ،سرديات الرواية العربية المعاصرة ،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط1 2003.

84.صنع الله إبراهيم ، تلك الرائحة ، دار الزهراء ، الخرطوم ،1986.
85.ضياء الدين أثير ،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي منشورات دار الرفاعي ، الرياض ، ج3 ، ط2.
86.الطاهر وطار ، اللاز ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1974.
87.طه عبد الرحمن ،في أصول الحوار وتجديد الكلام ،الدار البيضاء المغرب،ط1 ،1984.
88.عباس أمير،العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل ،دار الفكر ،دمشق ،سورية ، ط1 2005.
89.عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف ،مصر
90.عبد الجليل مرتاض ، التناص ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 2011.
91.عبد الحق بلعابد ، جيرار جنيت ،من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008.
92.عبد الحليم منصوري ، الملامح الأسطورية في الرواية الحوات والقصر للطاهر وطار.
93.عبد الرحمن محمد محمود الجبوري ، بناء الرواية عند حسن مطلعك ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ،2012.
94.عبد الرزاق حسين، فن النشر المتجدد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 1998.
95.عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مطبعة كوتيب ، تونس ، 1994.
96.عبد العاطي كيوان ،التناص القرآني في الشعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1989.
97.عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع ، دراسة تحليلية فنية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1993.
98.عبد القادر رحيم ،علم العنونة ، دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سورية ط1 ، 2010.
99.عبد القادر شرشار،خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني دراسة تحليلية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الحمراء بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005.

100. عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق الشيخ محمد عبده،دار المعرفة ،بيروت ،ط2،1988

101. عبد اللطيف محفوظ ، آليات إنتاج النص الروائي ، نحو تصور سيميائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008.

102. عبد الله إبراهيم ، التفكيك الأصول والمقالات ، دارعيون للنشر ، ط1 ، 1990.

103. عبد الله العروي ، مفهوم الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، ط5 ، الدار البيضاء المغرب ، 1993.

104. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتفكير ، النادي الأدبي الثقافي ، السعودية ، 1985.

105. عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2000.

106. عبد الملك أشبهون ،العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع مصر ، ط1 ، 2000.

107. عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران الجزائر د ط ، 2005.

108. عبد الملك مرتاض،نظرية النص الأدبي،منشورات دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2007

109. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993.

110. عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،1983

111. عثمان بدري ،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، دط ،2007

112. عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوبي في النقد العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 2000.

113. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي ، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروت ، ط3 ، 1981.

114. عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن ، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2006.

115. عزيرة مريدن ، القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ، 1980.

116. علاء الدين سعد جاويش ، الاتجاه السياسي في الرواية ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، مصر ، 2001.

117. علاء الدين سعد جاويش ، الاتجاه السياسي في الرواية، مؤسسة جورس الدولية للنشر والتوزيع ، السكندرية ، مصر ،ط1 ،2011.

118. علاق سنقوقة ،المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1 ، 2000.

119. علي عشيري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997.

120. عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، دار الكتب الحديث ، القاهرة مصر ط1 ، 2011.

121. فاضل ثامر ، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط1 ، 1992.

122. فاضل عبد الواحد علي، الطوفان في المراجع السماوية،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1999.

123. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998.

124. فوزي العنتيل ، الفلكلور ماهو ؟ دار المسيرة ، بيروت ، لنان ، ط2 ، 1998.

125. فوزي عيسى ، النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر 1997.

126. قاسم المقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش ، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق سورية .

127. قدور عبد الله ثاني ،سيميائية الصورة،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران،الجزائر 2005

128. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، محمد عبد المطلب ، القاهرة ، دت.

129. كزنك صالح رشيد ،جماليات التشخيص في التعبير القرآني ، عالم الكتب الحديث أربد الأردن ، ط1 ، 2011.

130. ليديا وعد الله ، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة دار مجد لاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط1 ، 2005.

131. مجموعة من الباحثين ، ندوة الرواية العربية والنقد ،الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ، لبنان ،ط1 ، 2010.

132. مجموعة من الكتاب، العرب الرواية العربية واقع وأفاق،دار بن رشد للطباعة والنشر ط1، 1981.

133. مجموعة من المؤلفين، حوار الرواية العربية، مؤسسة منتدى أصلية الرباط المغرب ط1 ، 2003.

134. محمد إبراهيم عيادة، الجملة العربية،دراسة لغوية،منشاة المعارف ،الإسكندرية مصر، ط 1، 1984.

135. محمد أبو صوف ، الأمثال العربية ومصادرها في التراث ، مكتبة القصى عمان الأردن ، ط1 ، 1982.

136. محمد الباردي ، في نظرية الرواية ، سراس للنشر ، تونس ، 1996.

137. محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط 1988.

138. محمد العربي الزبير ، التجارة الخارجية للشرق الجزائري في الفترة مابين 1792 1836 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1984.

139. محمد العيد آل خليفة ،ديوان محمد العيد ال خليفة،دار الهدى ،عين مليلة ،الجزائر 2010

140. محمد العيد ال خليفة،ديوان محمد العيد الخليفة،دار الهدى،عين مليلة،الجزائر،2010

141. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط1 1991.

142. محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، أفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 2008.

143. محمد برادة ، مقدمة كتاب ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، دار الأمان 1987.

144. محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس ، المغرب ، ط1 ، 2001.

145. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالتها ، الدار البيضاء ، دار توبقال ج3 1990.

146. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة بيروت لبنان ط1 1979.

147. محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية ، دار النشر دحلب ، الجزائر.

148. محمد تحريشي العامية في الخطاب السردي الجزائري ، عبد الملك مرتاض والسائح الحبيب أنموذجين، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر، 2008.

149. محمد رياض وتار ،وتوظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتب العرب ، دمشق، 2002.

150. محمد سالم محمد الأمين ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ،مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008.

151. محمد سعيد اللحام، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم دار المعرفة، بيروت لبنان ، ط08 ، 2010.

152. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي،عالم الكتب ، الحديث أربد الأردن ، ط1 ، 2010

153. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث ،أربد الأردن، ط1 ، 2010.

154. محمد عبد المطلب،البلاغة العربية ،قراءة أخرى ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت ،ط1997،1

155. محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق سورية ، دط ، 2005.

156. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ، ج2 ، 2001.

157. محمد عناني ،المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان القاهرة ، 1997.

158. محمد عويس، العنوان في الأدب العربي ،مكتبة الانجلو مصرية،القاهرة،ط1، 1988

159. محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر ،2007

160. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان 1973.

161. محمد فكري الجزار ، العوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دط ، 1998.

162. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1، 2003.

163. محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام ،الدار العربية للكتاب ، الجزائر ، 1983.

164. محمد مصايف ، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط3 ، 1981.

165. محمد مفتاح ، المفاهيم المعالم نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ط1 ، 1999.

166. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي 1985.

167. محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار النهضة ، مصر ، 1979.
168. محمد ناجي ، صنعة فلق ، صنعة صدق، الرواية قضايا وأفاق ، العدد 2 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009.
169. محي الدين أبي زكريا يحي بن شرف النوري الدمشقي ، الأذكار النووية ، منشورات دار الملامح ، للطباعة والنشر ، 1971.
170. مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ، دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية ،2000.
171. مراد عبد الرحمان مبروك،العناصر التراثية في الرواية العربية، دار المعارف القاهرة ، مصر،ط1 ،1991
172. مراد عبد الرحمن مبروك العناصر التراثية في الرواية العربية دار المعارف، القاهرة مصر ،ط1 ، 1991.
173. مشري بن خليفة ، سلطة النص ، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط1 ،2000.
174. مصطفى السباعي ، السيرة النبوية ، دروس وعبر ، الزهراء للنشر والتوزيع الجزائر ط2 ، 1993.
175. مصطفى السعدني ، في التناص الشعري ، منشأة المعارف الإسكندرية مصر دط 2005.
176. مصطفى المويقن ، تشكل المكونات الروائية ، دار الحوار للطباعة والنشر ، ط1 2001.
177. مصطفى صادق الرافعي ، وحي القلم ، وزارة الثقافة الجزائر العاصمة الثقافة العربية 2007 ، ج3.
178. مصطفى عبد الغني ، قضايا الرواية العربية ، الدار المصرية اللبنانية القاهرة ط1 1999
179. مصطفى فاسي ، دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر.
180. مصطفى محمد عمارة ، جواهر البخاري وشرح القسطلاني المكتبة التجارية الكبرى دط ، دت.

181. مصطفى ناصف، نظرية التأويل ، النادي الثقافي الأدبي ، جده ، ط1 ، 2000

182. مفدي زكريا،اللهب المقدس ،موفم للنشر ،الجزائر،2007

183. ملاس مختار ، دلالة الأشياء في الشعور العربي الحديث ، عبد الله البردوني نموذجا المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 2002.

184. منير سلطان ، التضمين والتناص ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 2004.

185. ناصر أحمد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001.

186. ناصر يعقوب ، اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 2004.

187. نبيل سليمان فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط2 2002.

188. نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية ، دط، دار قباء للطباعة ، مكتبة غريب ، دب ، دت.

189. نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد الأردن ، ط2 ، 2008.

190. نجيب العوفي مقاربة الواقع في القصة المغربية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987.

191. نقلة حسن أحمد ، التحليل السيميائي للفن الروائي ، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات ، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية ، مصر ، 2012.

192. نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ،2010

193. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين بيروت ط1 ، 1981.

194. واسني الأعرج، اتجاهات الروائية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986.

195. واسني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزاء

196. وليد منير ، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997.

197. يادكار لطيف الشهرزوري ، جماليات التلقي في السرد القرآني ، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 2010.

198. يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، حسور للنشر ةالتوزيع ، المحمدية ، الجزائر ط1 ، 2009.

قائمة المراجع المترجمة :

1.باختين الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ، يمنى العيد، منشورات توبقال الدار البيضاء، 1986.

2.برنار فاليط ، النص الروائي ، تقنيات ومناهج ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات باريس 1992.

3.برونوين مارتن وفليزيتاس رينجهام ، معهجم مصطلحات السميوطيقا ، ترجمة عابد خزندار، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، مصر،ط1 ، 2008.

4.بول ريكو ، نظرية التأويل ،الخطاب وفائض المعنى ، ترجمة سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 2003.

5.تزفتان تودورف، رولان بارت ، امبرتواكسو ، مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، عيوان المقالات الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1989.

6.تسفيتان تودورون ، ميخائيل باختبن ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات واتلنشر،ط2، عمان، 1986.

7.تودوروف ، تزفيتان ، باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة ، فخري صالح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1996.

8.جاك دريدا ، الكتابة والاختلاف ن ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب ط1 ، 1998.

9.جان كوهن بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري دار توبقال للنشر المغرب ،ط1، 1986.

10.جورج لوكاتش ،الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد كاظم دار الطليعة ، بيروت 1978.

11.جوليا كريستيفا ، عالم النص ، ترجمة عز الدين ، إسماعيل ، دار توبقال للنشر، 1994.

12.جونسون بارتون ، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر – ضمن مدخل الشعر – ترجمة أمينة رشيد ، سيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.

13.جيرار جينيت ،مدخل لجامع النص ،ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الرباط ، المغرب، ط2، 1986.

14.جيمس فريزر، أساطير ، في أصل النار ترجمة يوسف شلب ، الشام ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، سورية ، 1989.

15.جيمس كونراد ، فرجينا وولف ، لورنس ، لبوك ، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، ترجمة أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 1971.

16.دومنيك مونانو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن منشورات الاختلاف، ط1 ، 2005.

17.ر. جاكندوف، ن. شومسكي، ر. فندلر، دلالة اللغة وتصميمها ،ترجمة محمد غاليم ومحمد الرجالي وعبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البضاء، ط1 2007.

18.روجر فاولر، اللسانيات والرواية ، ترجمة لحسن حمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1997.

19.رولان بارت ، دروس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2 ،1986.

20.رولان بارت نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1994.

21.فانسون جوف، شعرية الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، ط1 ، 2012.

22.فردينان ديسوسبر، علم اللغة، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية ، بغداد ، دط 1985.

23.قادة بورتان ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ترجمة عبد الرحمن حاج صالح ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1987.

24.لوسيان غولدمان ، مقدمات نحو سيوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط1 ، 1993.

25.ليون سمفيل ، التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

26.مارتن هايدغر ، اللغة أخطر النعم ضمن كتاب اللغة (نصوص مختارة) اعداد وترجمة محمد سبيلا عبد السلام ، بنعبد العالي ، سلسلة دفاتر فلسفية ، دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1994.

27.مارك أنجينو ، التناص بحث انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ترجمة خير البقاعي دراسات أدبية ، أفاق التناصة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1998.

28.مالكولم برادبري ، الرواية اليوم ، ترجمة أحمد عمر شاهين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

29.ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1987 ، القاهرة.

30.ميخائيل باختين ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1

31.ميخائيل باختين، شعرية دوستربفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1986.

32.ميخائيل باختين،أشكال الزمان والمكان في الرواية،ترجمة يوسف حلاق،منشورات وزارة الثقافة السورية ،ط1، 1990.

33.يوري لوتمان،تحليل النص الشعري ،ترجمة محمد فتوح احمد ،دار المعارف القاهرة،دط،دت

المجلات والدوريات

1. احمد الجوة ،مشاكلة القصيدة لنصوص العقيدة في وادي النمل لجمال الصليعي،مجلة سيميائيات،جامعة وهران ،الجزائر ع2، 2006.

2. احمد كمال زكي ،التفسير الأسطوري للنثر القديم ،فصول ،مجلد1،ع3، 1981.

3. بشير القمري ،مفهوم التناص بين الأصل والامتداد حالة الرواية ،مدخل نظري ،مجلة الفكر العربي المعاصر ،ع60 ،61،مركز الإنماء القومي العربي ،بيروت ،لبنان،1989

4. بشير زهدي ،مقدمة في الميتولوجيا،مجلة المعرفة،عدد خاص ،الأسطورة والفكر الأسطوري ،وزارة الثقافةوالارشاد القومي،سورية،1978

5. بوزيدة عبد القادر،يوري لوتمان،مدرسة تارتو موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة،مجلة عالم الفك ،مج35،ع3،مارس2007

6. جمال الدين خباري ،الشعر الشعبي في الجزائروعلاقته بالوشحات والارتجال،الثقافة ع37، 1977.

7. جميل حمداوي ،السيميوطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر ،مج25،جانفي،مارس،الكويت 1997

8. جوزيب بيزا كامبروبي،وظائف العنوان،ترجمة عبد الحميد بورايو، بحوث سيميائية جامعة أبو بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر العدد 5 و 6 ماي 2009.

9. حفناوي بعلة،رواية المحنة وجيل الغضب ،قراءة في متاهات ليلة الفتنة لحميد عياشي مجلة عمان،ع106، 2004.

10. رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمدخير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي ع3،بيروت ،1988

11. سعيد يقطين ،الرواية العربية من التراث إلى العصر من اجل رواية تفاعلية عربية،حوار الرواية العربية ،أصيلة جامعة المعتمد بن عباد الصيفية،المغرب ،الدورة 16 ،2001

12. سعيد يقطين ،من اجل رواية تفاعلية عربية،حوار الرواية العربية ،أصيلة،جامعة المعتمد بن عباد الصيفية،المغرب ،الدورة 16، 2001

13.سيد الشيخ ،قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة ،مجلة تجليات الحداثة ،معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران الجزائر،ع1، 1992

14.صبري حافظ ،التناص وإشارات العمل الأدبي ،عيون المقالات ،ع2،دار البيضاء المغرب ،1986

15.صبري حافظ ،التناص وإشارات العمل الأدبي ،مجلة ألف ،منشورات الجامعة الأمريكية القاهرة ،ع4 ، .1984

16.صياد فاطمة ،الوظيفة الرمزية للأسطورة في الوصول إلى الحقيقة-رمزية الكهف-مجلة أكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية،ع5،جامعة حسيبة بن بوعلي ،الشلف، الجزائر 2011

17.طاق سعد شبلي ،إشكالية العامية في النص الروائي،خان الخليل أنموذجا،الرواية قضايا وأفاق ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ع 3، 2009.

18.الطاهر الروابنية ،سيميائية التواصل الفني،علم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،ع3،مجلد 35 ، 2007.

19.عبد الفتاح الجحمري ،هل لدينا رواية تاريحية ؟مجلة فصول،المجلد16،ع 3 ،1997

20.عبد الكريم ناصيف ،الرواية والسياسة ،مجلة الموقف الأدبي المؤسس،سورية ع416 2005

21.عبد الملك مرتاض ،التناص والتكاتب ،الماهية والتطور ،مجلة قوافل ،ع7،النادي الادبي جدة،1996

22.عبد الملك مرتاض ،فكرة السرقات الأدبية و التناص،مجلة علامات في النقد ،مج1 ع3،ج1،السعودية ،1991

23.عبد النبي اصطيف ،التناص،مجلة راية،مج2،ع2،جامعة مؤتة،1993

24.عبد الوهاب تروتفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر ،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع60 ،61،مركز النماء القومي ،بيروت،لبنان،1989

25.قاسم عبده قاسم،قراءة التاريخ،مجلة العربي ،الصفاة ،الكويت ،ع492،نوفمبر1999

26.قيرادة سدونيك ،مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي ،ترجمة حسن البنا،مجلة فصول ،م6، ع4،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة

27.كمال الرياحي ،حوار مع الناقد والروائي الجزائري عبد الملك مرتاض،عمان ،أمانة عمان الكبرى،ع111 ،2004

28.ماجد الجعافرة،التناص بين القديم والجديد،مجلة المبرز ،المدرسة العليا للاساتدة الجزائر 1999

29.مارك انجينو ،التناصية ،ترجمة محمد خير البقاعي،مجلة علامات في النقد ،السعودية ج10،مج5،مارس1996

30.محمد التونسي جكيب ،إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته،عتبة العنوان أنموذجا،مجلة جامعة الأقصى ،مؤتمر الأدب،ع1، 2000.

31.محمد تحريشي،المتتاليات السردية في مرايا متشظية،جريدة كواليس الأسبوعية الجزائرمن 17 إلى 23جويلية2000.

32.محمد حسن عبد الله،كتاب الفرج بعدة الشدة ،للقاضي التنوخي ،دراسة فنية تحليلية،عالم الفكر ،مج14،ع2،الكويت ،سبتمبر،1983

33.محمد عز الدين التازي ،مغامرة الشكل وارتياد واقع جديد،حوارية الواية العربية،جامعة المعتمد بن عباد الصيفية،أصيلة،المغرب،الدورة 16 ،2001

34.محمد ناجي ،صنعة قلق ،الرواية قضايا وأفاق ،ع2،الهيئة المصرية العامة للكتاب 2009

35.المصدق إسماعيل،ماران هيدجر،مجلة كتابات أساسية،ط1،ع 505 ،2003.

36.مطهري صفية،التمفصلات الزمنية في رواية وادي الظلام،مجلة القلم،جامعة السانيا وهران،ع7، 2008.

37.يحى مختار، شهادة،مجلة الرواية قضايا وأفاق،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ع2، 2009.

الرسائل الجامعية :

1. إبراهيم فضالة ، لغة الخطاب في روايتي ، الزلزال ، والشمعة والدهاليز، للطاهر وطار رسالة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة الجزائر ، 2009 / 2010.

2. إدريس الخضراوي ، الخطاب الروائي المغربي ، تحليل الكلام الروائي ، رسالة لنيل الدراسات العليا ، جامعة محمد الخامس ، الرباط2000/1999.

3. أمينة مستار ، التناص في الرواية العربية الجديدة ، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير جامعة السانية وهران ، الجزائر، 2008 / 2009.

4. بكري أحمد شكيب ،دلالة العنوان في النص الروائي الجزائري مقاربة سيميائية أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث ، جامعة وهران 2011/ 2012.

5. بكري احمد شكيب ،دلالة العنوان في النص الروائي الجزائري،مقاربة سيميائية،أطروحة دكتوراه،جامعة وهران ،2011 ،2012

6. بلحيا الطاهر، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة ، بحث لنيل شهادة الماجستير ، جامعة وهران ، 1991 / 1992

7. بوعتو خيرة ، جمالية العنوان في السينما الجزائرية بالمهجر ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير جامعة السانيا وهران ، 2007/2006.

8. التيجاني الزاوي، الأغنية الفلكلورية في مسيردة ،مضامينها، و فنياتها، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد الأدب، جامعة وهران

9. الحبيب الدايم ربي ، الكتابة والتناص في خطط الغيطاني ،أطروحة شهادة دكتوراه 2000/1999 ، جامعة محمد الخامس ، المغرب.

10. حسن لشكر ،الخطاب الروائي العربي الجديد ،أشكال التركيب السردي والخطاب رسالة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس ، الرباط المغرب ، 2003 / 2004.

11. حسين محمد حسين ،الرواية الفلسطنية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية اوسلو1994،رسالة ماجستير ،كلية الآداب ،الجامعة الإسلامية بغزة،2008

12. خليفي سعيد ، البنية السردية في رواية مرايا متشظية ، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير جامعة وهران، 2005/2004.

13.رابح الأطرش ، بناء الرواية الجزائرية (1970- 1985) دراسة موضوعية وفنية رسالة ماجستير في الأدب ، جامعة عين شمس ، مصر ، 1991.

14.الراشدي سيدي محمد ، التحليل السوسيو نقدي للرواية ، نموذج مالك الحزين ، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، المغرب 1993/1992.

15.سليم بركان ، النسق الأيديولوجي وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد ، بحث مقدم ، لنيل شهادة الماجستير ، الجزائر، 2003 /2004.

16.عبد القادر نطور ، الأغنية الشعبية في الجزائر ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر ، 2009/2008.

17.عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، بحث لنيل شهادة دكتوراه علوم في الدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة ،الجزائر 2008، 2009

18.فاطمة درارس ،إستراتيجية العنوان في الشعر العربي المعاصر،محمود درويش أنموذجا بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الشعر العربي المعاصر 2012/2011.

19.فريد حليمي ، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المعاصرة (1995 ، 2000) رسالة ماجستير في الأدب الجزائري المعاصر ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2009/ 2010

20.كواري مبروك ، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية ، رسالة ماجستير في الأدب العربي ، جامعة وهران ، 1998 / 1999.

21.لقجع جلول السايح نادية،التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري ،مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور أنموذجا،شهادة ماجستير ،قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة وهران 2004، 2005

22.محمد بلقاسم بن جيدل ،التفاعل النصي في رواية عمر يظهر في القدس ،مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ، 2006.

23.مصطفى عبد الشافي الشورى ، بناء الرواية العربية الجزائرية (1970 ،1975) بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب ،جامعة عين شمس ،القاهرة ، مصر، 1991 ص253.

24.نجوى منصوري ، المورث السردي ، في الرواية الجزائرية ، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث ، جامعة حاج لخضر ، باتنة ، الجزائر 2011 / 2012.

25.نعيمة بن علية ، دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة الجزائر ، 2009 / 2010.

-المراجع الأجنبية:

1. Char Grivel: production de l'intérêt ronosesque: mouton, Paris, la haye 1973.
2. cloude kannas, la rousse, dictionnaire de l'linguistique et des sciences du lange, assiste de Janine faure decembre, 1994.
3. cloude lachet : in les genres inseres dans le roman actes du colloque internationnal. C.E. D. T. C lyon 3 1992.
4. Daniel Henri pageux: la litterature génerale et comparée aramand colin editeur Paris 1994.
5. Dirtionnaire de la lingustique.6.monin. Presses umversitaires de frane.1974 Paris.
6. Genette Gerard –seuils –coll.poetique, ed seuil-Paris, France -1984.
7. Gerar Palimpesestes ed du seuil. Paris.France 1982.
8. J.A.cud don, dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in emgland by clay, L, td; stivesplc, 1976 – 1977 – 1979 – 1991.
9. Le petite la rousse compacte, le premier du siècle, canada juillet 2000.
10. Leo. H- Hoek, la marque du titre.paris mouton 1982
11. Lire un texte, feuzia sari mustfa, éditions dar el gharbs 2005, Oron Algerie

12. Louri lotman la structure du tescte artistique gallimard paris 1973
13. Northrop fnue, litterature et mythe, poétaiqie n08, 1971.
14. Pierre brunel, dicitionnaire des mythes litteraires, Ed des roches, Paris 1988.
15. R. Barthes, Essais Critiques.
16. Riffatere michel, semiotique de la poésie, collection poétique, éd seuil, Paris, 1983.
17. Rolond barthes. S/Z seuil Paris france 1970.
18. T, Todonov, les genres du diccours, Ed, seuil, Paris, 1978.
19. Tzvetan todorov: introduction à la littérature fantastique édition du seul, paris, 1970.

-مواقع الانترنيت :

1. موسوعة الحديث library islamweb net /hadith/display-hbook php ? 23/08/2013
2. اسلام واب .www islamweb net
3. منتدى المنايا www elmanaya com
4. الموسوعة الشاملة 27/08/2013 islamport com
5. سنن الترمذي،ما جاء في افتراق هذه الامة Yanabi com
6. Edamascus/index. Php !p=stories cotag ory=places fie lename=201005062220011http ;//ww.esyria.sy -
7. http.www.4shoned.com/document/pymrphpx/oline

الفهارس

فهرست الموضوعات

الموضوع

مقدمـــــــة:.....أ-خ

مدخل: اللغـة الروائيـة..... 10

توطئــة: 10

مســتويات اللغــة الروائيــة: 12

اللغـة هـل هـي غايـة أم وسـيلة؟ 14

أنمــاط اللغــة الروائيــة: 15

لغـــة الســـرد: 15

اللغـــة الحواريـــة: 16

ســـيميائية اللغـــة: 18

الفصل الأول: التناص : المفهوم والمصطلح في الدراسات النقدية

- مفهـوم التنـــاص 23

- في المعـاجم الفرنسية 23

- في المعاجم الإنجليزيـة.....24

- فـي المعـاجم العربيـة.....24

- المصطلح وأهم المقاربـات فـي الدراسـات النقديـة..... 26

- فـي الطـرح الغربـي..... 26

- فـي الطـرح العربـي.....41

- صورة مصطلح التنـاص فـي التـراث العربـي القديم..... 52

- العلائـق التناصـية.....59

- علاقـة الخـرق..... 59

- علاقة التحويل..... 59

60لاقـة التحقـق.....59

- مسـتويات التنـاص..... 61

- الــذاتي 61
- الــداخلي.....61
- الخــارجي.....61
- وظــائف التنــاص.....62
- التنــاص فــي الروايــة.....63
الفصل الثاني: التناص الديني في روايات عبد الملك مرتاض
- توطئــة.....67
-التناص الديني في رواية نار ونور.....68
-التنـاص مـع القرآن الكريم.....70
-التنـاص مـع الحـديث النبـوي الشـريف 76
-روايــة خنــازير: 80
-التنـاص مـع القرآن الكريم.....80
-التنـاص مـع الحـديث النبـوي الشـريف.....83
- روايــة صـوت الكهـف: 84
-التنـاص مـع القرآن الكريم.....84
-التنـاص مـع الحـديث النبـوي الشـريف.....93
- روايــة حيزيــة: 95
-التنـاص مـع القرآن الكريم.....95
-التناص مع الحديث النبوي الشريف.....100
- رواية مرايا متشظية: 103
- التناص مع القرآن الكريم.....103
- التناص مع القصص القرآني..... 106
- التناص مع الحديث النبوي الشريف.....111
- روايــة وادي الظـلام:.....112
- التناص مع القرآن الكريم.....112
- التنـاص مـع الحـديث النبـوي الشـريف.....117

- التناص مع القصص القرآني.....118

الفصل الثالث: التناص الأدبي في روايات عبد المالك مرتاض

توطئــة:.....125

-التناص مع الأمثال الشعبية.....125

-التناص مع الشعر العربي.....139

-التنـاص مـع اللهجـة العاميـة.....146

-التنـاص مـع الأغنيـة الشـعبية 153

-التنـاص مـع الأسـطورة.....161

-التنــاص الإيـديولوجي.....175

الفصل الرابع: توظيف التراث التاريخي في الرواية

توطئــة 199

الظواهر التاريخية اللافتة في الرواية: - الثورة الجزائريـة.....207

- واقع الجزائر بعد الاستقلال.....213

- الشخصـيات التاريخيـة: 220

- الشخصـيات التراثيــة الحقيقيـة:.....223

-الشخصــيات التراثيــة التاريخيــة :.....224

أ-الشخصيات الجزائريـة.....224

- شخصـيات تاريخيــة مختلفـة.....225

-الــنمط التراثــي الشــعبي 229

- -الشخصــيات الدينيــة و الصــوفية.....232

1-- الشخصـيات الأدبيــة.....233

- شخصـيات ذات أبعـاد تراثيـة:.....234

-البعــد الأســطوري للشخصــية 234

- شخصية تراثية مقنعة 235

<u>الفصل الخامس:</u> العنوان: مفاهيم نظرية

توطئــة.....248

-الفضــاء المعجمــي.....250

--الفضــاء التعريفــي.....253

-أنــواع العنــوان.....255

-مكـان ظهـور العنـوان 257

- وقـت ظهـور العنـوان.....258

- أصــناف العنــوان.....259

-العنونة في الروايـة الجزائريـة 268

-وظــائف العنــوان.....266

-التركيبــة النصـية للعنـوان.....270

-العنــوان و التنــاص.....275

-العنونــة الروائيـة فـي العـالم العربـي.....276

-سيميائية العنـوان.....289

-الفصل السادس:إستراتجية العنوان في روايات عبد الملك مرتاض

- توطئــة 284

- العنوان كواقعـة لسـانية 284

- المستوى النحـوي 284

- المسـتوى المعجمـي 289

- المسـتوى البلاغـي 291

- العنوان كايقونة وتمظهر لـوني 295

- اللـون الأسـود 300

- اللـون الابـيض 300

- اللـون الأصـفر 301

- اللون الأحمـر 301

- اللــون الأزرق 302

- اللـون البرتقـالي: 302
- وظائف العنـوان 302
- الوظيفـة التعينيـة 302
- الوظيفـة الوصـفية 302
- الوظيفـة الدلاليـة 303
- الوظيفـة الاغرائيـة 304
-التنـاص 305
-التناص مع القران الكريم 305
-التناص مـع الشـعر العربـي 307
-التناص مع الشـعر الشـعبي 312
-التنـاص الأسـطوري 314
-التنـاص الـذاتي 315
-الخاتمـة.....318
- الملاحــق.....321
- المصـادر والمراجـع.....344
- الفهــارس 370