الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة.
وزارة التّــعلــيم العاليّ والبحث العلــميّ.
المركز الجامعي صالحي أحمد – النّعـامــة–
مــعــهــــد الآداب واللّـــــغـات.

توظيف التّراث في رباعية الدّم والنّار لعبد المالك مرتاض.

رسالة مكملة لنيل شهادة دكتوراه ل م د في اللّغة والأدب العربيّ.

ميدان وقسم : اللّغة و الأدب العربي. **شعبة:** الدّراسات النّقديّة.

تخصّص: نقد و دراسات أدبيّة.

إعداد الطّالب: دهنون إبراهيم.

الأستاذ المشرف: أ.د قيـطون أحمد.

لــجنة الــــمناقــشة:

الإسـم واللّــقب.	الـرّتبة العلميّة .	الجامعة الأصليّـة.	الصّفـة .
أ.د موساوي أحـمـد.	أستاذ التّعليم العالي.	المركز الجامعي – النعامة –	رئيسا.
أ.د قيطون أحـمـد.	أستاذ التّعليم العالي.	المركز الجامعي – النعامة –	مشرفا ومقرّرا.
أ.د رخروخ عبد المجيد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي – النعامة–	عضوا مناقشا.
أ. د إبراهيم عبد النّور	أستاذ التّعليم العالي.	جامـعة بشّـار.	عضوا مناقشا.
د بلية بغـــداد.	أستاذ محاضر – أ–.	المركز الجامعي– النعامة–	عضوا مناقشا.
د.بن سعيد عباسية.	أستاذ محاضر– أ–	جامعة تلمسان.	عضوا مناقشا.

السّنة الجامعية: 1441هـ– 1442هـ/2021 م ،2022

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــداء

الإهـــــــداء .

ما كتب كاتب في يوم ما شيئا، إلاّ تمنّى أن يغيّر ما كتب لأنّه سيلاحظ النّقص فيه، ولهذا فإنّي أنفي إدّعاء وصول هذا البحث إلى مرتبة الكمال أو مرحلة النّهاية، ولا أدّعي الإحاطة الشّاملة بموضوعي لا من حيث جانبه الشّكليّ ، ولا في الجانب المتعلّق بمضمونه المعرفيّ والعلميّ.ورغم هذا كلّه ، فإنّي أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى هؤلاء :

- إلى روح والدي "محمّد"في ملكوت السّموات.وإلى الوالدة الكريمة رمز الطّيبة .

- إلى عائلتي...زوجتي الكريمة ورفيقتي في الحياة ، وأبنائي : آلاء ونزار ورنا.

- إلى جميع الأهل والأقارب، وأخصّ بالذّكر كلّ من يحمل لقبي "دهنون" و"بلعام".

- إلى جيراني ، وأصدقاء طفولتي وزملاء الدّراسة بجميع مراحلها ،أينما كانوا ...

- إلى زملاء العمل بثانوية الشّهيد"محمّد حدود"-اجنين بورزق-.

- إلى كلّ إنسان يفتخر بإنسانيته، و يعترف بنقصه ويقرّ بتقصيره ولا يندم على ما فاته، فيبحث عن السّبل الّتي تصلح أعماله لتغدوا متقنة. سعيا منه إلى نفع الآخرين والاستفادة منهم.

- إلى كلّ عربيّ وجزائريّ يعتزّ بانتمائه الحضاريّ، ويسعى إلى الدّفاع عن تراثه التّاريخيّ العربيّ الإسلاميّ ويعمل على تطويره وتحديثه.

الشّـكر والتّقـدير

الشّكـــر و التّقـــدير.

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات ، والشّكر له على كرمه وعلى نعمه و آلائه الّتي لا تعدّ ولا تحصى، فبفضله تمّت هذه الرّسالة، وهو الّذي يسّر هذا العمل، وسهّل إخراجه كما شاء هو وبعد:

خالص الشّكر وبالغ التّقدير منّا إلى الأستاذ الفاضل المشرف على الرّسالة السّيد"أحمد قيطون" الّذي أغدق علينا بجميل صبره وطول انتظاره لهذا البحث، وبكرم توجيهاته وخالص إرشاداته ونصائحه .

– إلى الّذين رافقونا طوال هذه الأربع سنوات، أعضاء لجنة التّكوين في طور الدكتوراه من الأساتيذ الأفاضل ممثّلين برئيسها الأستاذة الكريمة"صباح لخضاري"، وكافّة المنتسبين منهم إلى قسم اللّغة العربيّة وأدبها بالمركز الجامعيّ – صالحي أحمد – ، كلّ باسمه وحسب مقامه في هذه الدّنيا.

– إلى أعضاء لجنة المناقشة من الضّيوف الأفاضل، ذلك أنّ البعض منهم تكبّد عناء السّفرومشقّة الانتقال، إضافة إلى تحمّلهم نصب قراءة هذه الرّسالة وتعبها ، من أجل تقييمها وتقويمها وتصويبها لتخرج جميلة أنيقة في هيئتها الصّحيحة المرضيّة.

– إلى كلّ من كان له يد في إنجاز هذا البحث والمساهمة فيه من قريب أوبعيد ليخرج في صورته النّهائية، وأخصّ بالذّكر:

– أعضاء المكتبة الحضرية لبلدية – اجنين بورزق –، ممثّلين خصوصا بمديرها .

مقـــــدّمة

مــقدّمــة

أثارت قضيّة التّراث خلافا كبيرا وجدلا واسعا على السّاحة الثّقافيّة العربيّة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين ، وتباينت الآراء والمواقف حول أهميّته ودوره في واقعنا ، وترتبط هذه القضية بمصطلحات كثيرة كالأصالة والمعاصرة ، كما أنّها تتراوح بين الفكر لتنتقل منه إلى الأدب وبخاصّة من حيث الاستفادة ، بواسطة النّهل منه استحضارا وتوظيفا تأسّيا من أدباءنا العرب بالغربيين، بحثا عن التّفرد والتّميّز في الجانب الأدبيّ.

و يعدّ توظيف التّراث من الظّواهر الملفتة والقضايا المهمّة ، فقد صار منبعا أساسًا ومكوّنا من مكونات الأعمال الإبداعية الأدبية ، حتّى عُدّ مظهرا من مظاهر الحداثة في الرّواية العربية والجزائريّة ، وهذا تماما ما انعكس في النّصوص ممّا شجّع النقّاد المحدثين على الاهتمام به وبالظّواهر المحيطة به أيضا ، ثمّ إنّ ظاهرة توظيف التّراث خصوصا في الرّواية الجزائرية سواء شكلاً أو مضموناً ، لتدلُّ دلالة عميقة على وجود تجارب فنّيّة جديدة ، لا زالت إلى اليوم تروم تأصيل الرّواية الجزائريّة وربطها بمنابتها التّراثية.

فرغم قدم قضيّة التّراث إلاّ أنّها تتجدّد دوما، بخاصّة إذا ما تعلّق الأمر بالصّراع مع الآخر، الّذي يوجب العودة إلى محطّة الماضي الأولى كحتمية ، للدّفاع عن الهويّة ومساءلة هذا الماضي، مثلما حدث بعد استرجاع السّيادة حيث طفت على السّطح صراعات وخلافات بشأن الذّاكرة التّاريخيّة المفقودة أو تلك الّتي تستلزم التّصحيح.

وقد بدأت علاقتي بهذا الموضوع بعد اطّلاعي على بعض مؤلّفات "مرتاض" الإبداعية ، والّتي كان من بينها روايته "حيزيّة" ، حيث أنّها تزخر بتوظيفات للذّاكرة التّراثيّة خصوصا التّراثين الدّينيّ التّراث الأسطوريّ ، ولهذا اقترحت على الأستاذ المشرف "أحمد قيطون" أن أشتغل عليها ، فوافق لكنّه نبّهني إلى ضرورة دراسة الرّباعية كاملة .

كانت فكرة الاشتغال في موضوع "التّراث" تخامرنا منذ إنجازنا لمذكّرة اللّيسانس الموسومة بـ" توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر" سنة 2001م ، ثمّ تكرّر الأمر في إطار متابعة دراستي في طور الدّكتوراه ، حيث كان "عبد الملك مرتاض" من الباحثين الجزائريين الّذين أثاروا اهتمامي سواءً في كتاباتهم الإبداعيّة أو النّقديّة.

مــقدّمــة

وقد كانت الدّراسات السّابقة متباينة في تناولها لتوظيف التّراث في الرّواية العربيّة ، فهناك دراسات تناولت توظيف التّراث بأشكاله في رواية واحدة ، ودراسات تناولت التّراث في أكثر من رواية لروائيٍّ واحد ، ومن بين الّذين طرقوا توظيف التّراث في الرّواية العربيّة محمّد رياض وتّار في كتابه " توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة" ، أمّا مخلوف عامر ففي" توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة"، ويوسف وغليسي من خلال "عاشق الضّاد" ، ومحمّد تحريشي في " أدوات النّصّ" فقد تعرّضوا لأعمال مرتاض الرّوائية .

و أمّا عن توظيف التّراث في "صوت الكهف" فقد تناوله "سعيد سلاّم" في كتابه التّناصّ التّراثيّ – الرّواية الجزائريّة نموذجا – مدرجا في إحدى فصوله "التّراث في صوت الكهف"، كما تعرّض النّاقد "محمّد تحريشي" في أدوات النّص أيضا لصوت الكهف بقراءة سيميائيّة.

وانطلاقا من هذا ، حاولنا تتبّع بعض مظاهر توظيف التّراث في هذه الرّباعية، والبحث عن الكيفيات الّتي تمّ بها توظيف التّراث في"رباعية الدّم والنّار"، ومقارنة مدى تطابقها مع طرق الرّوائيين العرب والجزائريين ، لاستنباط الأهداف الأخرى المبتغاة من هذا التّوظيف ، كالجانب الفنيّ منها وإن كان الهمّ الأكبر هو إحياء التّراث العربيّ والجزائريّ من خلال الاستخدام والتّوظيف ، لنصل إلى المكانة الّتي بلغها التّراث عنده ، ودرجة الأهمية التي نالها توظيفه له في "رباعية الدّم والنار. وهذه بعض القضايا الّتي طرقناها.

وإذا كان الرّوائيون العرب والجزائريين ، لم يتّبعوا طريقا واحدا في توظيفهم للتّراث ، فإنّ أصول البحث ومنهجيته فرضت علينا البحث عن أهمّ المسالك والطّرق التي سلكها "مرتاض" و عن التّقنيات الفنّيّة الّتي اعتمدها في توظيفه للتّراث ، و كذلك أبرز الأشكال والعناصر التّراثية الأكثر دورانا في هذه الرّباعيّة ، ووجه العلاقة المحتملة بين هذه الأنواع التراثية ، وإلى المدى الذي كان فيه توظيف هذه الأشكال التّراثيّة لصالح العمل الروائيّ جماليا، وكذا توفيق مرتاض في تجربته الفنّيّة الرّوائية من خلال الرّباعية.

وقد سعيت إلى اختيار الشّكل التّراثيّ المناسب لكلّ فصل ، معتمدا العمل على الأنواع التّراثيّة المختلفة السّائدة في كلّ رواية ، لتوفير الجهد في دراسة كلّ شكل تراثيّ موظّف ،

مــقدّمــة

ممّا سيتيح لي بتحليل هذه الرّباعيّة وفق منهج تكامليّ ، يجعل المناهج المختلفة المختارة للدّراسة أدوات إجرائية لمقاربة هذه النّصوص .

فمن خلال هذه الآلية سأعمد إلى وصف الظّواهر الأدبيّة اللّغويّة ، لأطبّقها على النّصوص الرّوائية المختارة دراسةً وتحليلاً وتركيبًا واستخلاصًا، ولهذا قمت بتتبع ظاهرة توظيف التّراث ووصف تقنياته، إذْ حاولت رصد بعض مفاهيم الدّراسة التّحليلية من خلال هذه الرّوايات الأربع ، فوجدت نفسي مضطرّا إلى التّركيز على المجتمع الرّوائيّ أوّلا و أخيرا مع تتبّع الجوانب الفنّية فيه، محاولا ربطها بالفترة التّاريخية الّتي صدرت فيها هذه الأعمال الرّوائيّة الأربعة ، وكذا المراحل التي مرّت بها، إضافة إلى التّعريف بصاحبها الّذي انعكست شخصيته الثّقافية على علاقته بالتّراث العربيّ فعبّرت عن موقفه منه.

وفي البحث عن الملامح التّراثية في هذه الرّباعيّة ، سلكت أسلوب التّحليل الفنّيّ في محاولة إبراز كيفية توظيفه لها ، وطريقة تعامله معها والكشف عن أهمّ السّبل والتّقنيات الّتي اهتدى إليها ، على أن أنظر إلى هذه الإشارات التّراثيّة و التّوظيفات المختلفة المصادر في ضوء " كليّة" هذه النّصوص لا في جزئيتها.

و لذلك فقد كان التّحليل في الجانب التّطبيقيّ ، منصبّا على شرح و دراسة هذه النّماذج المختارة مع مقارنة بعضها ببعض للوصول إلى نتائج بعد كلّ فصل ، كما اعتمدت المقارنة بين النّصوص التّراثية ، مثلما هي موجودة في الأصول والمصادر التّراثية الأولى ، وأشكال ظهورها داخل المتن الرّوائي بهدف التوصّل إلى معرفة طرائق "مرتاض" وتقنياته في توظيف هذه الأنواع التّراثية.

وقد لجأت إلى المنهج الإحصائيّ في ذكر عدد تواتر بعض الأحداث التّاريخية وبعض المفردات أوالجمل السّرديّة في توظيف التّراث التّاريخيّ في رواية "دماء ودموع" ، وكان التّركيز على الجانب الأسلوبيّ البلاغيّ الفنّي هو الأقرب والأصلح لتتبّع التّلميحات والتّصريحات التّراثية الأدبية خصوصا في توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور"، لأعود إلى الإحصاء في الحديث عن توارد أسلوب القسم في "نار ونور"، والشّخصيات

مــقدّمــة

كشخصية حيزية ، وشخصية "م" وِ "ر" في رواية "حيزيّة". وفي رواية "صوت الكهف" تخصيصا، قمت بتحليل أهمّ عناصر التّراث الشّعبي فيها، مستخدما منهج الإحصاء.

وكانت طريقتي في مقاربة هذه النّصوص الرّوائية المختارة وتحليلها سيميائيا ، تقوم آخر الأمر في عمومها ، على البحث عن ملامح التّراث و تمظهراته خارج النّصّ الرّوائي كالصّورة والعنوان في الرّوايات الأربع والإهداء في الرّواية الأولى ، وداخله كالتّناصات وما يشاكلها ، والبناء الفنّيّ للرّواية، وطريقة عرض و تقديم المادّة الرّوائية، بناءً وتفكيكًا.

و قد كان المنطق المنهجيّ يتطلّب الاحتكام إلى سيطرة شكل تراثيّ من هذه الأشكال في النّصّ الرّوائي المراد تحليله ، دون إغفال أهميّة الأشكال الخادمة المساعدة لأنّها تعضد الشّكل الغالب على البناء الفنيّ للرّواية . وعموما فإنّنا اخترنا منهجا يمكن وصفه بأنّه تّكامليّ توفيقيّ ، يجمع بين السّياقية و النّسقية حتّى نتجنّب التّقصير في دراسة هذه النّصوص الرّوائيّة ولا ننقص من قيمتها الإبداعية والجماليّة، وذلك للحصول على الموضوعية الّتي يتطلّبها كلّ عمل بحثيّ.

وقد اخترنا من المراجع المعتمدة كتاب "توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة" لمخلوف عامر"، و" توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة " لمحمّد رياض وتّار، و" الرّيف في الرّواية الجزائريّة " لسليم بتقّة ، و"استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر" لعلي عشري زايد ، وكتاب " أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ الحديث" لعوض ريتا، و" النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة " لنضال صالح، وكتاب " أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي" لنبيلة إبراهيم، والأمثال الشّعبيّة الجزائريّة " لمرتاض".

و من جملة الصّعاب الكثيرة الّتي اعترضت سبيلنا نذكر الأهمّ منها:

– ضيق الوقت اللّازم والّذي يكفي لتناول قضية التّراث الشّاسعة و المتشعّبة.

– صعوبة التّوفيق بين الوقت الخاصّ بالعمل والدّراسة ، والانشغال بمتطلّبات العائلة.

مــقدّمــة

– ما يتطلّبه البحث في موضوع التّراث من مجهودات و تضحيات ، نظرا لطبيعته الواسعة بداية بمفهومه الغير محدّد من جهة ، انتقالا إلى طبيعته الفكريّة ووصولا إلى طرق تناوله المختلفة من لدن الدّارسين من جهة أخرى .

– صعوبة التّواصل مع المكتبات – في ظلّ المرحلة الصّحيّة المعروفة– لاقتناء الكتب لذلك زاوجت بين الاعتماد على الكتب الورقية الخاصّة ، والكتب الإلكترونية.

ومقابل هذه الصّعاب كانت هناك جملة من الحوافز الّتي شجّعتني ، ومجموعة من الظّروف دفعتني إلى اختيار هذا البحث ، لأغوص فيه محاولا التعمّق في بعض جوانبه فعند تناولنا لهذا البحث الموسوم" توظيف التّراث في رباعية الدّم والنّار" لعبد الملك مرتاض ، لم تكن دوافعنا إلى دراسته عشوائية ولا عبثية تنحصر في مجرّد إعجابنا بهذا الأديب فقط ، بل كانت الدّوافع أكبر وأهمّ انطلاقا من قناعات شخصيّة.

وإجمالا يستند اختيارنا لهذا الموضوع إلى عدّة أسباب ودوافع ومحفّزات أساس منها:

– الدّوافع الذّاتيّة:

كان اقتراح الفكرة ومناقشتها مع الأستاذ الفاضل المشرف السّيد "أحمد قيطون" ، من أوّل الحوافز الّتي دفعتني لذلك، إضافة إلى ما يلي:

– الارتباط بالمواضيع ذات الطّابع الجزائري والميل إليها ، هو السّبب الذّاتيّ الثّاني لاختيار الموضوع.

– غريزة حبّ الاكتشاف ودافع الفضول العلميّ في موضوع لا زال يحتاج إلى عمل

وتنقيب ، ويعدّ جديدا في بعض جوانبه ، فرغم ما قيل فيه من آراء وما توصّل إليه من نتائج فإنّنا لا نزال نراها غير كافية ولا مقنعة و لا سيما في الرّوايتين الأولى والثّانية.

– الدّوافع الموضوعيّة:

– التّكرار للكثير من الأفكار و المواضيع ذات الصّلة بمسألة التّراث ، ومجانبة العمق في غالب الأحيان .

– كثرة الكتب المؤلّفة في قضيّة التّراث في جانبها النّظريّ ، مقابل قلّتها في التّطبيقيّ .

– النّجاح الّذي حقّقته الرّوايتين الأخيرتين" حيزية" و"صوت الكهف" من حيث الاحتفاء بها، عكس الأوليتين"دماء ودموع" و"نار ونور" .

– وجود علاقة وطيدة بين الرّواية والتّراث تظهر في إطار البحث عن الذّات والهوية.

– قلّة الدّراسات النّقدية السّابقة ، بالقياس إلى أهميّة ظاهرة توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية و العربية ، والعدد الهائل من الرّوايات التي وظّفت التّراث ، فإذا استثنينا بعض المقالات المنشورة في المجلاّت العلميّة ، فإنّ الدّراسات النّقدية المعمّقة المخصّصة لدراسة ظاهرة توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية لا زالت قليلة مقابل ما ينتج من أعمال إبداعيّة بما فيها الرّوايات.

كما وقع اختيارنا على الرّوائيّ مرتاض من خلال "دماء ودموع"و"نار ونور"، لأسباب أخرى كثيرة منها:

– انفراد الأعمال الرّوائية المرتاضيّة وتميّزها ، بكونها مادّة ثريّة دسمة يعوز بعضها الدّراسة والبحث والتّنقيب.

– بلوغ تجربة "عبد المالك مرتاض" نضجا ملحوظا صرّح به مجموعة من النّقاد ، وبالأخصّ في روايتي"حيزيّة" و"صوت الكهف"، مقابل عدم نيل روايتيه الأولى والثّانيّة" دماء ودموع " و" نار ونور" الرّضى و الاهتمام والتّقدير ، فضلا عن السّخط عليهما.

– عدّ عبد الملك مرتاض من أفضل الكتّاب الذين مثّلوا تيّارات القصّة الجزائريّة الحديثة بعد السّبعينات ، كما عدّت روايتيه "دماء ودموع" و"نار ونور" نموذجا للرّواية التّقليدية الكلاسيكيّة.

– عزوف النّقاد عن دراستهما إلاّ بعض الإشارات النّقديّة التي تحدّثت عن قيمتهما النّقدية بوجه عام ، ممّن يختصّون بأعماله مثل "يوسف وغليسي" في "عاشق الضّاد" والبعض ممّن سبقوه ، لكنّ أغلب النّقّاد رأوا فيها مثالا للعمل الرّوائيّ غير الموفّق .

– اعتراف صاحبها بنفسه بإخفاقها ، ولم نعثر على أحد تطرّق إلى دراسة موضوع التّراث التّاريخيّ في "دماء ودموع" على أهميّته وقيمته الفنيّة فيها ، لأنّه يمثّل فيها النّسبة الأكبر من التّوظيف ، بالنّظر إلى خلفيتها التّاريخيّة.

إنّ كلّ هذه الأسباب والمحفّزات وغيرها جعلت الرّغبة تدفعنا إلى محاولة استنطاق هذه المدوّنات ، واستكناه أهمّ العناصر والأشكال التّراثية والأمثلة والنّصوص التّي شكّلت هذا التّراث في الرّباعيّة ، فنابت عن الحديث باسمه.

وأما خطّة البحث فقسّمنا فيها البحث إلى مدخل وأربعة فصول تسبقها مقدمة انبثقت عنها إشكالات البحث الكبرى ، وتفرّعت عنها إشكالات صغرى ظهرت في الفصول لتنتهي بخاتمة وملخّص لأهمّ نتائج هذا البحث إجابة عن انشغالاته وأسئلته وآفاقه.

وتضمّنت خطّة البحث مدخلا و أربعة فصول وخاتمة كما يلي :

المقدّمة وتضمّ حديثا مباشرا عن قضية توظيف التّراث و جذورها التّاريخيّة ، وبعض ما يتعلّق بها من آراء ومصطلحات، والأسباب الدّافعة إلى اختياره ومجمل الصّعوبات وأبرز الإشكاليات البحثية التي تتخلّله أوتنبثق عنه وكذا آليات والتّحليل والمناهج النّقديّة المعتمدة في مقاربة هذه الرّباعيّة ودراستها و المراجع الأساسية فيها، وبعض الصّعوبات والعوائق التي اعترضت سبيل هذا البحث.

وتلا هذه المقدّمة المدخل وكان موسوما بتوظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والجزائرية ، ألقينا فيه الضّوء على الرّواية العربيّة بصفة عامّة ، وتوظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة بصفة خاصّة ومراحل هذا التّوظيف ، وحدّدنا فيه بعض المصطلحات ذات الصّلة بعنوان البحث ومضمونه كمفهوم التّوظيف والتّراث والرّباعية ، ثمّ أتبعناه بالحديث عن مضمون الرّباعية وخصائصها الفنيّة ، وعرّفنا بالكاتب " مرتاض"، لنختم بموقفه من التّراث .

ثم أتبعنا المُدخل بأربعة فصول زاوجنا فيها بين النّظري و التّطبيقيّ ، كما يلي : تضمّن الفصل الأوّل الحديث عن توظيف التّراث التّاريخي في "دماء ودموع" ، مع ملخّص لمضمونها ، وذكر أهمّ العناصر المشكّلة للتّراث التّاريخيّ ، كالشّخصية والأحداث والنّصّ ، مع الحديث عن العلاقة بين الرّواية والتّاريخ ، كما درسنا أشكال ظهور الشّخصية التّاريخية

في الرّواية وطرائق تقديمها، وأساليب تحويلها إلى شخصية روائية ، وتوقّفنا عند نماذج الشّخصيات التّاريخية ، وبعض الموضوعات التّاريخيّة .

أمّا الفصل الثّاني فتناولنا فيه توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور" ، من خلال النّثر، كتوظيف فنّ المقامة بأساليبه وعناصره المختلفة ، وتأثير نصوص ألف ليلة وليلة ، إضافة إلى توظيف الأمثال والحكم و الأقوال ، وتوظيف نصوص الشّعر لنختمه هو الآخر بذكر أبرز النّتائج.

وتحدّثنا في الفصل الثّالث عن توظيف التّراث الأسطوريّ في رواية "حيزيّة" من خلال مقدّمة للفصل ، وتعريف للأسطورة و التّراث الأسطوريّ ، والتّطرق للشّكل الخارجيّ ومضمون الرّواية ومقوّماتها وخصائصها الفنّيّة. والحديث عن توظيف التّراث الأسطوري في الرّواية الجزائرية وتقنيات هذا التّوظيف الأسطوريّ وعناصر التّراث الأسطوريّ ، كتوظيف المكان الأسطوريّ وتوظيف الأعداد الأسطوريّة والشّخصيات الأسطوريّة والحدث الأسطوريّ والرّمز الأسطوريّ والنصّ الأسطوريّ ، ثمّ أنهينا الفصل بما يشبه الخاتمة.

وفي الفصل الرّابع (الأخير) تناولنا توظيف التّراث الشّعبيّ في رواية "صوت الكهف"انطلاقا من مقدّمة له ، ثمّ حدّدنا مفهوم التّراث الشّعبيّ وأهمّ مصطلحاته المتعلّقة به لنذكر بعد هذا أهميّة التّراث الشّعبيّ الجزائريّ ومكانته ، وهذا كلّه في الجانب النّظريّ.

وفي التّطبيق آثرنا الاستهلال بالمقوّمات الفنّيّة في "صوت الكهف"ومضمونها، ثمّ تحدثنا عن توظيف التّراث الشّعبيّ في "صوت الكهف" كالأمثال الشّعبيّة ، وتوظيف الحكايات والأغاني الشّعبية ، وكذا توظيف العادات والتّقاليد كالطّقوس الشّعبيّة الدّينية ومنها الوعدات والمعتقدات ، ثمّ ذكرنا تصويب بعض هذه العادات وتصحيحها ، وأخيرا تطرّقنا إلى توظيف اللّهجة العاميّة ثمّ أنهينا هذا الفصل بخاتمة له ، فذكرنا فيها نتائجه وأهدافه المرجوّة وآفاقه ، ثمّ أتينا على ذكر المصادر والمراجع ، وإنشاء فهرس وملخّص للرّسالة.

ومن بين المسائل الّتي سعينا إلى استقصائها في أعماله الروائيّة الأربعة ، بعض جوانب التّحديث فيها حيث كان الاتّكاء أساسا على مدى التّفاعل والاندماج مع مختلف هذه

مــقدّمــة

الأشكال التّراثيّة بعناصرها المتعدّدة ، وموقفه من التّراث العربيّ ونظرته إليه الّتي تتحدّد أساسا من خلال طريقة هذا التّوظيف وعبر تقنياته الّتي ارتضاها.

وبالتّالي كانت أهداف الدّراسة هي الإضافة النّوعية إلى ما وصلت إليه الدّراسات النّقدية الّتي تناولت ظاهرة توظيف التّراث في هذه الرّباعية ، خصوصا في الرّوايتين الأولى والثّانية ، وتتبّع الكيفية الّتي تمّ بها توظيف التّراث في الرباعيّة ، وأهمّ التّقنيات المعتمدة في ذلك ، بتحديد أبرز الأشكال التّراثية الّتي سادت الرّباعيّة ، ومن خلال هذا سنكشف عن خصائص الكتابة المرتاضية في توظيفه للتّراث وبالتّالي سنستخلص المكانة الحقيقية للتّراث العربيّ والجزائريّ من خلال الرّباعية ومبلغ أهميته والغايات الفضلى لتوظيفه .

كما حاولنا الكشف عن طريقة تفاعل مرتاض مع تاريخ الجزائر الحديث في مرحلة الوجود الاستعماريّ ، وفي "حيزية و"صوت الكهف" كنّا نستكشف النّظام الرّمزي الّذي يحكمهما ونحاول إبراز دلالاتهما الأسطوريّة والشّعبيّة ، في وتقنياته المختلفة في استخدام للتّراث ، وهي إذْ تصبو إلى تحقيق هذا المبتغى لا تنكر أهمية سابقاتها وإفادتها منها.

وفي الختام أشكر الأستاذ الفاضل المشرف على الأطروحة الدّكتور"أحمد قيطون" الّذي تكرّم بمتابعته هذا البحث ، والأستاذ "موساوي أحمد" رئيس اللّجنة ، وأجدّد الشّكر لأعضاء لجنة المناقشة من الأساتذة الكرام على توجيهاتهم وتصويباتهم على أن نكون بإذن الله طوع أمرهم ورهن إشارتهم ، سعيا منّا لإصلاح هذا العمل تصحيحا وتصويبا.

إبراهيم دهنون. **اجنين بورزق في :** 2022/06/13م.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

تـــمـــــــــهـــــــيد.

أوّلا : مفهوم توظيف التّراث.

ثانيا: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائريّة .

ثالثا: رباعية الدّم والنّار وموقف مرتاض من التّراث.

خـــاتمة الـــمدخـــل .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

- تمهيد:

عُرفت الرّواية الجزائرية منذ نشأتها في النّصف الأوّل من القرن العشرين بتيارات جماليّة ، جعلتها تنفتّح على تطلّعات الإنسان الجزائريّ وهواجسه وانشغالاته وبخاصّة في صراعه مع الاستعمار الفرنسيّ ، وذلك من أجل إثبات هويته وذاته المتميّزة .

وقد ظهرت على السّاحة الأدبيّة الجزائريّة مجموعة فريدة لأسماء معروفة ، رغم اختلاف تعبير لغاتهم وطريقة نظرتهم إلى الإبداع وبالأخصّ في علاقة هذا العمل الفنيّ بالإنسان والزّمان والمكان والواقع أمثال : مولود فرعون ومحمّد ديب ومالك حدّاد والطّاهر وطّار وكاتب ياسين ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي والحبيب السّائح وغيرهم..

ومن بين هؤلاء يشتهر الكاتب "عبد الملك مرتاض" ، ثمّ إنّ هذه الكتابات المتميّزة عندهم ، كانت تصرّ في مضامينها على استثمار التّراث بكافّة أشكاله وأنواعه من الحكايات والقصص والأساطير والمقامات والسّيَر و التّراث الصّوفيّ بتقنياته المختلفة ، لكنّها كانت تعكس في كلّ الأحوال الواقع المعاش وطبيعة البيئة الجزائرية والهوية الوطنيّة العربيّة الإسلاميّة.

وكما تجري العادة في مداخل البحوث العلميّة الأكاديميّة ، سنشرع في تحديد تعريفات ومفاهيم لأهمّ مصطلحات هذا البحث انطلاقا من عنوانه كتوظيف التّراث ومفهوم الرّباعية ومضمون رباعية الدّم والنّار ، لننتقل إلى الحديث عن توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائريّة ، وتعريف بالكاتب " عبد الملك مرتاض " ومراحل كتاباته الرّوائيّة لنختتم ذلك بموقفه من التّراث .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

- **أوّلا : مفهوم توظيف التّراث:**

1ـ التّراث لغة:

أـ في معاجم اللّغة العربية القديمة:

التّراث هو ما ورثناه عن الأجداد و أصلها من ورث ، يقول ابن منظور في لسان العرب:

« ورثه ماله و مجده ... ويقال: أورثه الشّيء أبوه أو ورثه بعضا عن بعض قدما ، أو أورثه كابراً عن كابر، وقد روي عن النّبيّ محمّد (ص) أنّه قال: اثبتوا على مشاعركم هذه ، فإنّكم على إرث من إرث إبراهيم »[1] .

ب ـ في المعاجم العربيّة الحديثة:

يعرّف "خليل الجَرّ" التّراث بأنّه :« هو الورثُ والإرثُ والميراثُ ، وأصل التّاء في التّراث "الواو "(...) والورثُ والإرثُ والتّراثُ : ما وُرث ، ووُرث ورثا وإرثاً و إرثةً ورثةً ، ورث فلان تراثا: انتقل إليه مال فلان بعد وفاته.ورث المال و وَجد عن فلان : صار مال فلان ومجده إليه ، و الورث : ما يخلفه الميتُ لورثته»[2].

فلفظةُ "التُراث" مصدرٌ مشتقٌّ من الفعل "وَرِثَ"، وهي مرادفةٌ في المعجم العربيّ لـ"الإرث" و"الميراث" و" الوِرث "، وتعني ما يَرِثُه الفردُ من أهلهِ من مَالٍ أو حَسَب.

وأخيرا ، أصْل كلمة (التّراث) في اللُّغة من مادّة (ورث) ، الّتي تدور معانيها حولَ حصول المتأخِّر على نصيب ماديّ أو معنوي ممَّن سبقه ، فالتّراث : الميراث ، هو كلُّ ما يُخلِّفه الرّجل لورثته.

---

[1]– ابن منظور ، لسان العرب، ، ج 5 ، مادّة (ورث) ، حرف الواو ، ص190. (إسلام ويب).

[2]– الجرّ خليل وآخرون (محمّد خليل باشا، هاني أبو مصلح ، محمّد الشّايب) ، المعجم العربي الحديث (لاروس) ، مكتبة باريس، د ط ، 1973م ، ص 1280.

ج ـ في القرآن الكريم:

و في القرآن الكريم جاء قوله تعالى:﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ﴾ [النّمل: 16] ، وقوله أيضا: إخباراً عن زكريا ودعائه إياه ﴿يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ ﴾ [مريم: 6] ، أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي و﴿وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ١٠٥﴾ [الأنبياء: 105] ،« ﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا ﴾ [فاطر: 32] ، وقوله:﴿تِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي نُورِثُ مِنْ عِبَادِنَا مَنْ كَانَ تَقِيًّا٦٣﴾ [مريم: 63].

إذا، وفقاً لما جاء في القرآن الكريم، والمعاجم العربية القديمة والحديثة كلسان العرب و المعجم العربيّ الحديث لخليل الجَرّ، فإنّ كلمة "التّراث" تحمل معاني عدّة ، وأصل الكلمة (ورث) يدُلُ على انتقال شيء ما بأكمله إلى أحد أو قبيلة أو قوم أو شعب بصورة عامّة[1].

وقد قال تعالى متحدّثا عن عباده المؤمنين:﴿أُولَئِكَ هُمُ الْوَارِثُونَ10الَّذِينَ يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ11﴾ [المؤمنون: 10-11]، أي أنّه سيورثهم جنّته ،أمّا (الإرث) فقد ورد بصيغة التّراث في قوله تعالى:﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا19﴾ [الفجر: 19] ، وقد فسّره جمهور العلماء فيه على أنّه إرث القصّر من الأيتام والأرامل، أمّا "الميراث" فقد جاء ذكره في سورة آل عمران﴿وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخَلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَهُمْ بَلْ هُوَ شَرٌّ لَهُمْ سَيُطَوَّقُونَ مَا بَخِلُوا بِهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ١٨٠﴾ [آل عمران: 180] وسورة الحديد﴿وَمَا لَكُمْ أَلَّا تُنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُولَئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَى وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ١٠﴾ [الحديد: 10] بالعبارة نفسها في قوله تعالى:« ولله ميراث السّموات والأرض».

[1]- ينظر: محمّد العربي حرز الله ، التّراث والثّورة ، دراسة، وزارة الثقافة ، د ط ، 2010م ، ص 33،34.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

فأصل كلمة تراث في اللّغة من مادّة (ورث) وقد وردت كلمة (التّراث) في القرآن مرّة واحدة بمعنى (الميراث) في الآية الكريمة:﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا19﴾ [الفجر: 19] أي: تأكلون الميراث لا تسألون عن مصدره وحكمه الشّرعيّ ، وقد تطلق كلمة (الميراث) على التّراث العقائديّ و الثّقافي.

ولهذا فإنّ كلمة التّراث في اللّغة العربية تعنى الميراث الّذي يشمل وراثة المال – كما في الآية السّابقة – والعقيدة والدّين والعلم والهداية والخلق والمجد والحسب ، أيْ أنّه يشمل الأمور الماديّة كما يشمل المعنويّة منها على السّواء.

ب- التّراث اصطلاحا:

أمّا عن مفهوم التّراث في الفكر العربيّ المعاصر فترى " ناهدة فوزي" أنّ التّراث هو« الموروث الإنسانيّ ، أو بالمعنى المصطلح التّراث الإنساني ، الّذي هو كلّ ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون وعلوم ، منه تراث عالميّ ومنه تراث شعبيّ كذلك التّراث التّاريخيّ ، التّراث الأدبيّ ، التّراث الدّينيّ والتّراث الصّوفيّ »[1]، وقد أصبح اليوم يتضمَّن في جوانبه الفكريّة عند العرب والمسلمين في العَصر الحديث معانيَ جديدة تحمل مجموعة من العواطف والأفكار الدّينية والتّاريخيّة والسّياسية ، قد تتجاوزُ ما تحملُه كلمة "التّراث" إلى ما يعتقد الإنسان العربيّ أنّه كلّ ما امتلكه من رصيد حضاريّ وثقافيّ.

و لأجل ذلك ربّما يرى محمَّد عابد الجابري أنَّ التّراثَ لا يُنظَر إليه بعدّه من بقايا ثقافةِ الماضي بل بعدّه « تمام هذه الثّقافة وكلِّيَّتها: إنَّه العقيدةُ والشريعةُ واللّغةُ والأدب ، والعقلُ والذهنيّة ، والحنين والتطلُّعات»[2]، ويُقصَد بذلك أنَّ التّراثَ يُعتبَرُ المثالَ الأعلى للمَوروث ، وليس الموروثَ ذاتَه. وتأكيدًا لهذا المعنى يُضيف:« إنَّ التراثَ في الوعي العربيّ المُعاصر

[1]– فوزي ناهدة ، عبد الوهاب البياتي حياته وشعره ، دراسة نقدية ، طهران ، ثار الله ، ط1 ، 1954م ، ص146.

[2]– محمَّد عابد الجابري ،"التّراث والحداثة"، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيَّة ، د ط ، 1991م ، ص 2 .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

لا يعني فقط حاصلَ الممكناتِ التي تحقَّقت، بل يعني كذلك حاصلَ الممكناتِ التي لم تتحقَّق، وكان يمكن أن تتحقَّق»[1]، وبالإجمال فقد اختلف الباحثون والمفكّرون حول مفهوم التّراث، كما تعدّدت آراء الأدباء العرب حوله أيضا ، نظرا لاختلاف مفهومه لديهم ، وتعدّد تعاريف المنظّرين له من الباحثين والمفكّرين وتباينت من تصنيفاتهم له ، لأنّه مفهوم واسع ذو شأن عظيم ، أضحى يستحقّ في كلّ مرّة يذكر فيها تجدّد الحوار والمناقشة حوله.

يقول محمّد العربي حرز الله – متحدّثا عن نشأة التّراث– :«...و بدون أدنى شكّ فإنّ الإنسان قبل أن يهتدي إلى نمط الحياة الاجتماعيّة الّتي مارسها وظلّ يمارسها إلى اليوم، كان قد عاش عبر مدّة طويلة على الفطرة و بخاصّة فيما تعلّق بعالمه المادّيّ والرّوحيّ. إنّ ذلك الفراغ المعرفيّ جعل الإنسان في البداية يتخيّل أشياء ثمّ يؤمن بها... »[2]، فقد كان من الأشياء الّتي تخيّلها هذا الإنسان القديم ، أنّ الطّبيعة كائنٌ حيٌّ يواجهه ويتحدّاه ، أينما حلّ وحيثما ذهب.«...فتخيّل أنّ العالم مملوءٌ بالأعداء الخفيّة تتستّر وراء الرّعد والبركان والزّلزال وأنّ قوى معادية تسخّرها ضدّه ، فلجأ إلى فكرة القربان وما شابه ذلك لإرضاء تلك القوى وإطفاء غضبها...»[3]، ورغم جهل الإنسان البدائيّ القديم لقانون السّببيّة ، إلاّ أنّه كان دائم البحث عن المسبّبات لكلّ الأحداث الّتي تعتريه.« كانت تلك الأفكار هي الّتي وضعت اللّبنات الأولى لنشأة الثّقافات الشّعبيّة التي انطلقت من خرافات قبل أن تتدخّل الدّيانات السّماويّة لصقل وتهذيب الأفكار»[4].

ومجمل القول أنّ التّراث هو مجموعة من الأشياء الماديّة الملموسة أو المعنوية غير الملموسة من الأفكار والعقائد المتعلّقة بكلّ أمّة طوال تاريخها ، أيْ كلّ ما يتركه السّلفُ

---

[1]– محمّد العربي حرز الله ، التّراث والثّورة ، ص 2 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 52.

[3]– المرجع نفسه ، ص53.

[4]– المرجع نفسه ، ص 53 .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

للخلف من ثقافة و حضارة في مجال الدّين والفلسفة و العواطف والأخلاق واللّغات وسائر العلوم وغيرها.

« و التّراث بمعناه العام ما خلَّفه لنا أسلافُنا من عقائدَ وعلوم ومعارف، وثقافاتٍ وعادات وتقاليد، وتجاربَ وخِبرات، وآثارٍ وفنون... إلخ »[1]، وأمّا عن التّراث العربيّ ومكوّناته فقد« يتناول التّراثُ العربيُّ كلَّ ما كُتب باللُّغة العربية ، وانتزَع من رُوحها وتيَّارها قَدرًا ، بصرف النَّظر عن جنس كاتبه ، أو دِينه ، أو مذهبه ، فإنَّ الإسلام قد جَبَّ هذا التّقسيم وقَطَعه في جميع الشّعوب القديمة التي فتَحَها، وأشاع الإسلامُ لُغةَ الدِّين فيها،وهي اللُّغة العربية الّتي لوَّنت تلك الشّعوب بلون فكريٍّ واحد متعدِّد الأطياف، هو الفِكر الإسلامي ، وهو الفِكر العربي»[2].أي أنّه كافّة المضامين الفكريّة المنقولة إلى اللّغة العربيّة والمترجمة المأثورة من أمّة العرب ، وأمم العجم ، وثقافة العرب وغير العرب سواء كانوا مسلمين أو غير مسلمين.

2- التّوظيف:

لغة:

كلمة "توظيف" في مفهومه االلّغويّ « هي مصدر من الفعل"وظّفّ"،" يوظّف"،"توظيفا" بمعنى استخدم، استعان ، استعمل. »[3] .

---

[1]- عبد السّلام هارون ، التّراث العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية ، إشراف فيصل يوسف وأحمد العلي ، الكويت ، الإصدار 80 ، ط1 ، 2014 م ، ص 3 – 5.

[2] – المرجع نفسه ، ص 7.

[3]- جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التّجربة والمآل ، المركز الوطني للبحث في الإنثروبولوجيا الاجتماعية والثّقافية ، ط 1، د ت ، ص267.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

اصطلاحا:

يعدّ التّوظيف نوعا من أنواع التّناصِ، « وقد عرفت ظاهرة التّناص بأشكال مختلفة في التّاريخ الأدبيّ تحت مسميات أخرى : كالسّرقات الأدبية ، والاقتباس والتّضمين ، والتّقليد والمعارضة والاستشهاد ، إلاّ أنّ مفهوم التّناص قد تطوّر في النّقد الحديث ، إذْ احتوى تلك المصطلحات القديمة ، وأضاف إليها عناصر جديدة ، واحتلّ بذلك مكانا بارزا في النّقد المعاصر، كما غدا توظيفا معقّدا في أغلب الأحيان يولّد تفاعلا خصبا بين النّصوص[1]» ، لذلك يعدّ التّناص اتّجاها تجريبيّا اشتهر في أشكال متنوّعة للأدب الحديث.

3- مفهوم توظيف التّراث:

وأمّا "توظيف التّراث" فمصطلح من المصطلحات الجديدة الحديثة ، وهو ليس سوى« الاستفادة من الخامات التّراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكريّة جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية ، و المتْح من أشكالها فنيا وجماليا[2]» ، كما يراد به أيضا استلهام الأديب من التّراث ما يناسب أفكاره وظروفه أو ظروف مجتمعه ويضمّنها داخل النّصّ الأدبيّ ، وتتنوّع طرق هذه الاستفادة بين تقنيات المحاكاة والاستدعاء والاستلهام الّتي تعني التّعبير عن التّراث ، والتّوظيف يعني أيضا « التّعبير به حيث ينصبغ الملمح التّراثيّ بملامح جديدة – حسب رسالة المبدع ومقصديته – متراسلًا مع شجونه وقضاياه ، محققاً بذلك هدفاً مزدوجاً ، فهو يثري المعطيات التّراثية الّتي استعارها فيصبح النّصّ تراثياً معاصراً في الوقت نفسه[3] » ، بحيث لا يتمثّل المعطى التّراثيّ فيه كما هو بل يظهر بإيحاء ، بوصفه

---

[1]– حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربيّة ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ،1425 هـ ، 1426هـ ، ص104.

[2]– الرّشيد بوشعير، دراسات في المسرح العربي ، دار الأهالي ، دمشق ، د ط ، 1997م ، ص45-46 .

[3]– علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، الشّركة العامّة للنّشر والتّوزيع والإعلام ، طرابلس ، ليبيا، ط 1، 1978م ، ص79.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

رمزاً كلّياً يوحّد بين التّجربتين ، ويعبّر بفاعلية عن الواقع المعاصر ، «.. فمرحلة توظيف التّراث مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه والتّعبير عنه، إلى التّعامل معه فنّيا[1] » ، حيث يستوعب المبدع الدّلالة الكلّية للموروث ، فيستثمرها ليوظّفها من خلال المزج بينه وبين الواقع.

فعملية توظيف التّراث ليست سهلة ويسيرة ، نظرا لاستنادها على استدعاء النّصوص التّراثية الغائبة وتضمينها في النّصّ الجديد المعاصر الحاضر ، لينسجم النّصّان ويذوبان في نصّ واحد يصعب التّفريق بينهما . ويحتاج الأمر أيضا إلى امتلاك الأديب لثقافة واسعة وأدوات توظيفيّة وآليات وتقنيات مختلفة.

وعموما ، فإنّ توظيف التّراث بالنّسبة لأديب ما ليس سوى النّهل منه قدر الإمكان بما يخدم موضوعه وفكره ونصّه وهدفه ، ويناسب ملابسات عصره وانشغالات مجتمعه لتلتحم وتتناسل مع بنية النّصّ الأدبيّ الحاليّ مشكّلة نصّا واحدا آخرا جديدا.

وإذا كان التّوظيف كذلك « هو استخدام شيء ما لأغراض ومصالح معيّنة ، أو وضع شيء في المكان الذي نراه مناسبا له ، و الّذي يمكن من خلاله إنتاج عمل مفيد.[2] » ، فإنّنا إذا ما جمعنا مفهومي التّراث اللّغوي والاصطلاحي ، يتبيّن لنا بالضّرورة أنّ الكُتّاب يلجأون عموما إلى التّراث – الّذي يمثّل كلّ ما هو ماض – فيستخدمونه كوسيلة للتّعبير عن الواقع واستشراف المستقبل لا أكثر ، من أجل تحقيق هدف أو غاية فضلى تتمثّل في ربطه مع الحاضر أو الواقع المعاش .

---

[1]– علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر ، ص 64 و ما بعدها.

[2]– جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد ، التّجربة والمآل ، ص267.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

وأخيرا فإنّ التّوظيف الذّكي النّاجح هو الّذي يضيف الصّبغة الفنيّة الجمالية بالتّشكيل المناسب للعناصر التّراثية المساهمة في معمار الرّواية ، فيمنح المتعة الفنيّة والأهميّة الفكريّة والفائدة المعنوية.

وكما ذكرنا سابقا توظيف التّراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التّجديد هو زمن الحقيقة ، ويعدّ التّوظيف نوعا من أنواع التّناص ، ويذكر"عبد السّلام المسدي" تعريفا له إذْ يقول:« في فضاءلا يطوله التّغيير...[1]».

وفي توظيف التّراث يتمّ استحضار عناصر التّراث بأشكاله المختلفة وتقنياته المتداولة ، لتستعمل في التّعبير وتصنع المفارقة التّصويريّة ، لتحقيق فرط الإحساس وعمقه بين الواقعة الماضية القديمة والواقعة الحاضرة الحديثة تأسيسا لهذا الحاضر واستشرافا لزمن المستقبل.

واعتبارا ممّا سبق فإنّ الخاصيّة التّناصية للنّصّ الرّوائي هي الأخرى ليست عملية عبثية سهلة أو اعتباطية عشوائيّة ، لأنّها تتحققّ من خلال مجموعة من القواعد والمراحل والتّقنيات المختلفة الّتي تُظهر فنّيّة النّصّ وأدبيته ويحتاج الأمر أيضا إلى امتلاك الأديب لثقافة واسعة وأدوات توظيفيّة وآليات وتقنيات مختلفة.

[1]– عبد السّلام المسدي ، توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلّة العربيّ ، الكويت ، ع 116، 1993م، ص85.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

ثانيا: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائريّة:

1- توظيف التّراث في الرّواية العربيّة:

إنّ التّراث ليعدّ بحقّ من المرجعيات الأساسيّة والجوانب المهمّة الّتي تستند عليها الكتابة الرّوائيّة سواء المغاربيّة أو الجزائريّة*[1]، ورغم أهميته فقد احتاج حضوره في الرّواية العربيّة إلى فترة معيّنة ومراحل مختلفة ، لذلك يقول مخلوف عامر مشيرا إلى المرحلة الأولى من حضور التّراث في الرّواية العربية والّتي أطلق عليها مرحلة البدايات :«عرفت البدايات مرحلة مخاض تميّزت بالسّير على نهج القدماء في الشّعر ثمّ في النّثر، فكتب "إبراهيم اليازجي"(مجمع البحرين) مقتديا بمقامات"بديع الزمان الهمذاني" »[2]، وقد ذكر بعد ذلك أهمّ الأعمال التي مثّلت هذه الفترة بقوله :« ولقد اتّخذت الكتابات في هذه الفترة طابعا تعليميا واعتمدت الوعظ والإرشاد والتّوجيه فكان مزيجا من القصّة والمقالة ، وأهمّ الأعمال التي تمثّل هذه المرحلة"علم الدّين" لعلي مبارك و" ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم و"حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، ولقد جاء تأثّر هؤلاء بأسلوب المقامات واضحا سواء بتوظيف البطل أو باستخدام الجمل المتوازنة المسجوعة وتضمين الأشعار والألفاظ القديمة الغربية. »[3]، فالملاحظ على أعمال هذه المرحلة هو خصائصها الأسلوبية الّتي تجنح نحو فنّ المقامة ، من خلال ذكر بطل جوهريّ لهذه القصّة ، والاعتماد على دعامة السّجع ، وأساليب القدامى من فصاحة اللّغة وجزالتها وغرابتها. « ولا يمكن أن تعدّ هذه المحاولات كتابة روائيّة بالمعنى النّاضج بقدر ما كانت تجربة هجينة تجمع بين الفنّ القصصيّ والأدب التّعليميّ ، ومثلما

---

*هذه المرجعيات هي خمسة بما فيها التّراث : (التّراث ، الذّات أو المرجع ، والتّاريخ ، والواقع ، واللّغة).

[1] - ينظر- بوجمعة بوشوشة ، مراجع الكتابة الرّوائية في المغرب العربي ، مجلّة الآداب ، جامعة قسنطينة ، العدد2 ، ص 181م .

[2]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص15.

[3]- المرجع نفسه ، ص15.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

توجّه بعض الأدباء إلى فنّ المقامة ، ينسجون على منواله ، توجّه آخرون إلى الأدب الشّعبيّ ومنه السّيرة الشّعبية خصوصا وأنّ الأدب العربيّ القديم درج على المسامرات وتداول القصص الشّفهيّ الّذي يصوّر أيّام العرب ويمجّد دورهم التّاريخيّ. »[1]، ولم تكن كتابات المرحلة خاصّة بالمقامة فقط ، بل اتّجه بعض الكتّاب صوب الأدب الشّعبيّ الشّفهيّ ينهلون من قصصه ومن قصص السّمار وأحاديثهم المسليّة ، ورغم هذا لم تكن مجرّد محاولات تجمع بين الفائدة والتّعليم والمتعة ، كما تتميّز بكونها غير ناضجة ولا تامّة فنّيا.

وإذا كان توظيف التّراث في الرّواية العربيّة خصوصا في مرحلة البدايات بخصائصها الفنيّة على هذه الحال ، فإنّه يجب علينا أن نذكر دواعي وأسباب توظيفه استيفاء لامناص منه لهذا العنصر الّذي سبقه.

2- دواعي وأسباب توظيف التّراث في الرّواية العربيّة:

يستهلّ مخلوف عامر في مؤلّفه:" توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية" كلامه في حديثه عن أسباب توظيف التّراث بقوله:« يختصر"محمّد رياض وتّار"مؤلّفُ كتاب:" توظيف التّراث في الرّواية العربية" بواعث توظيف التّراث في ثلاثة يعدّها رئيسة ويصنّفها كالتّالي:

أ- البواعث الواقعية:

وفيها يذهب على أنّه كان لهزيمة حرب حزيران 1967م انعكاسات سلبية على الوجدان العربيّ، وقد جعلت المثقّفين يقتنعون بضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسّياسية والثّقافية ومنها مراجعة التّراث لا من أجل التّقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة.

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص15 .

ب- البواعث الفنّية:

وتتمثّل في العلاقة بين الرّواية العربية والرّواية الغربية وخصوصا ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاّتينية واليابان وإفريقيا ، تعنى بظروف الغوص في البيئة المحلّيّة وقد نالت شهرة كبيرة كما هي الحال بالنّسبة لرواية "غابرييل ماركييز"(مائة عام من العزلة) »[1].

ج ـ الحركة الثّقافيّة:

و يعود الفضل في هذا الباعث إلى المثقّفين والنّقّاد الّذين بذلوا جهودا كبيرة في بحث مسألة التّراث بالرّجوع إلى النّصوص القديمة بدلا من الارتباط بالرّواية الغربية، و وجدوا في الأدب العربيّ القديم ما يحقّق الغرض والتّنوّع (كالقصص الدّينيّ والقصص البطوليّ وقصص الفرسان والقصص الإخباريّ والقصص الفلسفيّ)[2] ».

وعن دواعي السّعي إلى توظيف التّراث وحضوره في الرّواية العربية يقول "مخلوف عامر": «...ولا شكّ أنّ ذلك يعود إلى جملة من الأسباب ، لعلّ أهمّها أن يسعى الكتّاب إلى إبداع بنية روائية متميّزة تخلّص الكاتب العربيّ من عقدة التّبعية للآخر.. »[3]، وقد شجّعهم على ذلك الإقبال على التّوظيف ما اكتشفوه من سمعة امتلكها التّراث العربيّ الإسلامي في خضم التّراث العالميّ الإنساني ، الّذي تجاوز الأسماع والأصقاع إلى حدّ التّأثير والإقناع ، ومن دواعي وأسباب توظيف التّراث الدّيني في الرّواية الجزائرية أيضا بعض النّظريات الأدبية كنظريّة الانعكاس ، يقول مخلوف عامر:« وكان لنظريّة الانعكاس الآليّ كما انطبعت في

---

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص13.

[2]- المرجع نفسه ، ص13.

[3]- المرجع نفسه ، ص25.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

أذهان الكتّاب في البداية أثرها في توظيف الدّين..»[1]، ومن أسباب لجوء بعضهم أيضا إلى توظيفه أنّهم يعدّونه حصنا منيعا و ملاذا آمنا يحمي الذّات العربية من الإقصاء والتّهميش.

إنّ هذا الحديث الموجز عن توظيف التّراث في الرّواية العربيّة ، لم يكن هو غايتنا القصوى بل كان مجرّد سبيل ووسيلة نبتغي بها الوصول إلى حال توظيفه في الرّواية الجزائريّة ، بعدّها جزءًا لا يتجزّأ من الرّواية العربيّة .

3- توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة:

تعدّ الرّواية عموما جنسا من الأجناس الأدبيّة المتميّزة ، لأنّها الأجدر والأقدر على امتصاص النّصّ التّراثيّ القديم لتحوّله إلى نّصّ جديد مفعم بالحيوية ، أمّا الرّواية الجزائرية فهي بحث مستمرّ عن الطّرائق الجديدة والأنواع المختلفة لتشكيلات اللّغة المتنوّعة لمسايرة التطوّرات الّتي يعكسها الواقع ، ومجاراة التّقنيات والأساليب والأفكار والآراء الجديدة فيها .

كانت الرّواية الجزائرية تؤرّخ لمرحلة من المراحل الّتي شهدها الإنسان الجزائري عبر الفترات المختلفة ، خاصّة فترة الاستعمار الفرنسيّ في العصر الحديث بما أفرزته من موضوعات ، فقد كان للظّروف الاجتماعية والثّقافية والسّياسية الّتي عاشتها الجزائر في ظلّ الاستعمار الفرنسيّ دورا كبيرا في تأخّر حضور التّراث في الرّواية الجزائرية وعدم الاستفادة من مضامينه مقارنة بمثيلتها في المشرق العربيّ و المغرب العربيّ .

ويرتسم حضور التّراث في بعد وطنيّ وآخر عربيّ ، وعموما فإنّ مسألة توظيف التّراث قد امتدّت إلى الأدب وتجاوزت قضيته الجانبين الفكريّ الإيديولوجي والسّياسي ، فكانت الرّواية من الأجناس الأدبية الّتي سارع روّادها من الأدباء العرب إلى النّهل منها واستيعابها بكلّ أشكالها وتقنياتها نظرا لخصوصيتها الفنيّة وقدرتها الاستيعابيّة ، « إذْ لمّا اشتهر كتّاب عرب بتوظيفهم التّراث ، سارع آخرون إلى مجاراتهم على سبيل اللّمعان ، وطمعا في نيل الشّهرة

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص112.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

الّتي نالوها.. »[1] ، وإذا أردنا الحديث عن حضور هذا التّراث فإنّ أوّل ما نلحظه هو بلوغ التّجربة الرّوائية الجزائرية نضجا لا يستهان به يستحقّ الاهتمام والالتفات. وأمّا عن قضيّة التّجريب في مجال الرّواية الجزائريّة –على حدّ تعبيره – فقد « وصل التّجريب في حقل الكتابة الرّوائية إلى ظاهرة توظيف التّراث ، وتنحصر النّظرة إلى التّراث فيما هو محلّيّ وطنيّ أحيانا، وتمتدّ أحيانا أخرى إلى التّراث العربيّ الإسلاميّ »[2].

وبالنسبة للتّراث الشّعبيّ فقد انتقل من الرّواية العربية المشرقية عبر المغرب العربيّ ممتدّا ليصل إلى الجزائر وبالتّالي سينعكس حضوره في الرّواية الجزائرية وذلك « بوصفه بعدا ثقافيا من جهة ، ولأنّه يشكّل ملجأ وسلاحا ضدّ الثّقافة الدّخيلة في وقت عانت فيه اللّغة العربية من الانحصار وانتشرت الأميّة واقتصر التّعليم الفرنسيّ على نخبة قليلة من المحظوظين»[3].

كما صوّر الرّوائيون الجزائريون أصنافا وأشكالا مختلفة من التّراث الشّعبيّ ، فقد« عمد الرّوائيون الجزائريون إلى توظيف التّراث الشّعبيّ بمختلف أصنافه ، فصوّروا مراسم الزّواج والولادة والموت والسّحر و الشّعوذة و الزّردة وزيارة الأضرحة وحلقات الرّقص الجماعيّ والطّرق الصّوفية والشّعر والأمثال والموسيقى الشّعبية والصّناعة التّقليدية والمعمار الرّيفيّ والحضريّ .. إلخ »[4].

وعن تقدّم عنصر المضمون على حساب الشّكل – حيث صار الاهتمام به أكبر– لينعكس على الأعمال الإبداعية للكتّاب الجزائريين ، يقول مخلوف عامر:« إنّ الحركة الأدبية في الجزائر ارتبطت بالتّحوّلات السّياسية منذ نشأتها ، فلا غرابة أن ترتسم هذه

---

[1]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، ص 8.

[2]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، ص25.

[3]– المرجع نفسه ، ص23

[4]– بورايو عبد الحميد ، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشّفوي الجزائري ، دراسات حول الخطاب و المرويات الشّفويّة (الآداء، الشّكل ، الدّلالة) ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، د ط ، د ت ، ص26.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

التّحوّلات في سائر الأعمال ويتقدّم المضمون إلى الواجهة حتّى لكأنّ المضمون في انعكاسه على صفحات العمل الأدبيّ يعكس نية في جعله جسرا للعبور إلى شاطئ الأدبية و لاسيما ما يتعلّق منه بحرب التّحرير»[1]. وهو يريد بحرب التّحرير الإشارة إلى " تراث الحرب" أو بمعنى أدقّ حضور التّراث التّاريخيّ الجزائريّ الخاصّ بالثّورة في الرّواية الجزائرية.

ونظرا لخصوصيّة فنّ الرّواية وقدرة استيعابها للدّين ، فقد كان الدّين هو الآخر حاضرا فيها قوّة ووفرة وهذا ما عبّر عنه "مخلوف عامر"بقوله :« وربّما كان للرّواية الحظّ الأوفر من هذا الحضور، نظرا لأنّها جنس يسمح – بطبيعته – باحتواء الصّراع حول الدّين وباسمه على نحو أوسع ممّا تسمح به القصّة القصيرة أو الشّعر... »[2] ، وفي حديثه عن توظيف التّراث الدّينيّ عند وطّار" يقول أيضا: « وهو عندما يستدعي شخصيّة من التّاريخ العربيّ الإسلاميّ ، فغالبا لأنّها تمثّل الوجه الآخر للدّين ، أيْ الوجه الذي ينحاز للفقراء والمعذّبين...ولا يكتفي بإيراد التّسميّة، بل يصحّح بعض الأفكار الموروثة.. »[3]، فحسب رأي "طاهر وطّار" فإنّ شخصية "حمدان" الموظّفة في رواية"عرس بغل" لم تطلق عليها تسمية "قرمط" لمقاربتها الخطو عند المشي ، بل لمساهمتها في المقاربة بين النّاس.

وللحالة النّفسيّة لشخصية بطل الرّواية دور هامّ وأثر كبير في توظيف التّراث الدّيني لذلك يقول مخلوف عامر :« وفرْق أن تكون للكاتب قناعات أيديولوجيّة غير دينيّة وبين أن يوظّف الدّين في المتن الرّوائيّ وعلى لسان شخصيّة ما. »[4]، وهو يقصد بتوظيف الدّين بالدّرجة الأولى القرآن الكريم خصوصا.

---

[1]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص113.

[2]– المرجع نفسه ، ص113.

[3]– المرجع نفسه ، 113.

[4]– المرجع نفسه ، ص119.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

4- مراحل توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة:

لقد عرف حضور التّراث في الرّواية الجزائرية عدّة مراحل يمكن الحديث عنها كما يلي:

المرحلة الأولى (ما قبل السّبعينات):

كان الحضور الأوليّ للتّراث حضورا محتشما في بدايته إذْ يبيّن واقع الحال« أنّ العودة إلى استلهام التّراث كانت قد بدأت منذ بداية النّهضة حيث حاول الأدباء أن يجاروا أسلافهم من الشّعراء والكتّاب العرب ... »[1]، حيث ظهرت الرّوايات التّأسيسية كـ"الطّالب المنكوب" لعبد المجيد الشّافعي سنة 1951م ، ورواية " الحريق" لنور الدّين بوجدرة سنة 1957م ، وغيرها من الأعمال التّي وظّفت التّراث المحلّي ، وكان الشّكل التّراثيّ المحلّيّ التّاريخيّ الوطنيّ هو العنصر المهيمن في عملية الحضور وبالتّالي التّوظيف ، يقول مخلوف عامر في هذا الشّأن عن المرحلة :« في المرحلة الأولى، كان التّراث المحلّيّ الوطنيّ هو الغالب وكانت حرب التّحرير هي الصّورة الأولى الّتي ترتسم في الأذهان ، ثمّ انتقلت الكتابة الرّوائية لتطال التّراث العربيّ الإسلاميّ... »[2].

المرحلة الثّانية : فترة السّبعينات والثّمانينات:

وعن المرحلة الثّانيّة من توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة، يقول "مخلوف عامر:« ومع مطلع الثّمانينات بدأت موجة الخطاب الاشتراكيّ تنحصر وبدأ بعض الكتّاب يراجعون قناعاتهم الأدبية ولعلّهم راكموا من التّجربة ما يؤهّلهم لتدارك عيوب التّقريرية والتّسجيل ولعلّهم أدركوا أيضا أنّ حضور التّراث في العمل الأدبيّ – وإن كان لايخلُ من شحنة إيديولوجية سياسية – إلاّ أنّ البعد الجمالي يبقى هو المقياس الأساسيّ الذي يحتكم إليه في لعبة الخفاء

[1]– مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص25.

[2]– المرجع نفسه ، ص25.

والتّجلّي. »[1]، أي أنّهم انتقلوا من التّسجيل إلى التّوظيف الواعي في قفزة نوعيّة لا يستهان بها، و« من هنا ستظهر مجموعة من الأعمال تتجاوز حدود التّراث الوطنيّ لتعانق التّراث العربي الإسلاميّ في مجموعة ساعية إلى قراءة جديدة في صياغة جديدة. ومن هنا أيضا وظّف الدّين والتّاريخ والسّياسة والسّيرة الشّعبية والعادات والتّقاليد بأشكال ورؤى مختلفة»[2]، كما قفزوا مرّة أخرى إلى توظيف أشكال تراثية جديدة تتجاوز التّوظيف المحليّ والوطنيّ لتعانق القوميّة والأدب الشّعبيّ بأنواعه المختلفة.« ففي الوقت الّذي ظهرت فيه أعمال لا تصلها بالرّواية إلاّ التّسمية ، ظهرت أعمال أخرى لا تقلّ قيمة عن أهمّ الأعمال الّتي اشتهرت بتوظيفها التّراث في الأدب العربيّ المعاصر. »[3].

ويمكن التّمثيل لهذه الفترة بنماذج برزت لتمثّل القفزة الأدبيّة الحاصلة في مجال الكتابة القصصيّة بأنواعها إذْ أنّه «...بعد السّبعينات شهد الأدب الجزائريّ تطوّرا جديدا على أيدي عبد الحميد بن هندوقة وعبد الملك مرتاض والطّاهر وطّار، ولعلّ هؤلاء الكتّاب خير من يمثّل تيّارات القصّة الجزائريّة الحديثة على اختلافها.. »[4]، ففيها أيضا ظهرت مجموعة من الأعمال والتّجارب الرّوائية نزعت إلى توظيف التّراث بمختلف أشكاله المحلّي والعربيّ أبانت عن إبراز مستويات وعي الرّوائيين بالتّراث ، ومن التّجارب الأولى التي تعدّ رائدة في توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة نذكر"حكاية العشّاق في تاريخ الحبّ والاشتياق"لمحمّد ابن إبراهيم ، وكذا رواية "ريح الجنوب " و"الجازية والدّراويش" لعبد الحميد بن هدوقة 1985م ، ورواية "الحوات والقصر" للطّاهر وطّار 1980م...، ثمّ تليها أعمال أخرى أكثر تحديثا وإبداعا لكتّاب متميّزين منهم "عبد الملك مرتاض" من خلال روايتي "حيزية" و"صوت الكهف".

---

[1]– مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص27.

[2]– المرجع نفسه ، ص27.

[3]– المرجع نفسه ، ص27.

[4]– سهيل إدريس، في القصّة الجزائرية الحديثة ، مجلّة الثّقافة الجديدة ، العدد 27 ، 1979م ، المحمدية ، المغرب ، ص2.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

ورغم التّطوّر الحاصل في هذه المرحلة على يد بعض الكتّاب الجزائريين كعبد الملك مرتاض وعبد الحميد بن هدوقة و الطّاهر وطّار، إلاّ أنّ توظيف التّراث الدّيني من خلال الآيات القرآنيّة كان يتّسم بالسّطحية والنّقل الحرفيّ للواقع أو حتّى النّص الّذي تمّ توظيفه كما عرف عند الطّاهر وطّار وسائر الأدباء الشّباب – كما أطلق عليهم – آنذاك ، وهذا ما يؤكّده مخلوف عامر بقوله:« وتذهب بعض الأعمال ومنها أعمال" الطّاهر وطّار" إلى نقل الخطاب السّياسيّ الأيديولوجيّ باستعمال الشّعارات الدّينيّة والآيات القرآنيّة ، تماما كما تجري الأمور في الواقع ، ممّا يجعلها عرضة للمباشرة و التّقريريّة...وهذا أيضا ما يجعلها تتشابه سواء في أعمال الأديب الواحد أوبين أعمال كتّاب مختلفين.ولقد ظهر هذا التّشابه بوضوح كبير في تجربة فترة السّبعينات ، فيما عرف يومئذ بـ "أدباء الشّباب"..»[1].ولكن عموما« تسعى الرّواية في أعمال السّبعينات إلى تجسيد الصّراع بين التّيّار الاشتراكي الشّيوعيّ و التّيار الإسلاميّ ، ويظهر الدّين في سائر الأعمال بوصفه مرتكزا للتّيّار يؤوّله بما يتماشى وأهدافه السّياسيّة. »[2]، فبالنّسبة لقضية حضور التّراث الدّيني في الرّواية الجزائريّة ، فلأنّ الدّين كان هو جوهر الخلاف ، ليطغى في الكتابات الأدبية الرّوائية خصوصا«...و بما أنّ الدّين كان يشكّل محورا أساسيّ في الصّراع ، فإنّنا نجده حاضرا في الكتابة الأدبيّة بصفة عامّة وفي الرّواية بصفة خاصّة. »[3]، ويرى "مخلوف عامر" أنّ "طاهر وطّار" من أبرز الكتّاب الجزائريين، الذين وظّفوا الدّين في روايات السّبعينات توظيفا أيديولوجيا واضحا. وهذا عن دور القناعات الفكريّة الإيديولوجية للكاتب في سيادة مستوى سياسيّ معيّن على مستوى التّوظيف ، كما يشير"مخلوف" إلى ما يعرف بالاشتراكيّة في الإسلام آنذاك ، كالتّوجّه الّذي ظهر عند "الطّاهر وطّار" في رواية "عرس بغل" عندما وظّف شخصية"حمدان قرمط". إذْ أنّ

---

[1]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص114.

[2]– المرجع نفسه ، ص114.

[3]– المرجع نفسه ، ص112.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

« استحضار شخصيّة"حمدان قرمط "في رواية"عرس بغل" مقابل شخصيّة"حسين الشّيخ" إنّما يريد به الكاتب إبراز الوجه الآخر للدّين ، أيْ الفهم الذي ينحاز إليه الكاتب وهو التّأويل الّذي يناصر الفقراء ويثور على الظّالمين»[1].إنّه معطى سياسيّ في المقام الأوّل يتمثّل في وجود اشتراكيّة إسلاميّة برأي "وطّار"، وظاهرة أدبّية في المقام الثّاني فسّرها توظيف هاتين الشّخصيتين، وهذا ما جعله يقول :«...كان المستوى السّياسي الإيديولوجيّ هو السّائد في توظيف الدّين، وهو الّذي يظهر لأوّل وهلة على سطح الرّقعة الرّوائيّة »[2].

لقد كان حضور التّراث عبر المراحل المختلفة متباينا يظهر تارة بقوّة وتارة بشكل محتشم حتّى إنّه ليكاد يختفي، ذلك أنّ«... الحضور الفعليّ للتّراث – إمّا من منطلق إيديولوجي صارخ وإمّا بوصفه بعدا جماليا – لم يتكثّف إلاّ في النّصف الثّاني من القرن العشرين. »[3]، وفي مرحلة متقدّمة من ظهور التّراث على السّطح بقوّة وكحتمية فنيّة مسايرة للتّحديث الفنيّ ومواكبة لتطوّر تقنيات الرّوايّة من التّوظيف المثمر الجادّ ، تجلّى الخطاب السّياسيّ كما كان أوّل الأمر حيث طغى وعمّ فعاد إلى الوجود ، ولكن رغم ذلك كانت كتاباتهم ترافقها الجمالية دائما ، « فأمّا في التّسعينيات فقد كان للخطاب السّياسيّ حضوره مرّة أخرى ، إذْ عاد إلى الواجهة بقوّة وعنف وأصيب الكاتب بصدمة لم يكن يتوقّعها فاضطرّ إلى مواكبتها وتسجيل آثارها ، ولعلّه من اللاّفت للنّظر في هذه الفترة أن يسارع صحفيون إلى إصدار روايات تميل إلى اللّغة الصّحفية والتّحقيق ، أكثر ممّا تحرص على إبداع معمارية متميّزة. »[4].

---

[1]– مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص113.

[2]– المرجع نفسه ، ص113.

[3]– المرجع نفسه ، ص25.

[4]– المرجع نفسه ، ص27.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

ثالثا: رباعية الدّم والنّار وموقف مرتاض من التّراث:

1- تعريف بالكاتب عبد المالك مرتاض:

يعرّف "محمّد عزّام"عبد الملك مرتاض تعريفا وظيفيا مقتضبا تجاوز فيه ثلاثة عقود من حياته الأولى – وذلك في معرض حديثه عن بنية الخطاب الشّعري عنده وعلاقته به – بقوله:«...عبد الملك مرتاض ناقد حداثي من الجزائر، تخرّج من كليّة الآداب، جامعة الرباط عام 1963م...[1]» ، لينتقل مباشرة إلى شهاداته العلميّة ، مركّزا على أعماله الأكاديميّة النّقديّة على حساب الأعمال الإبداعيّة ليقول:« ظهر في ميدان النّقد في منتصف الثّمانينات ، ثم استمرّ مخلصاً له ، فوضع فيه عدة كتب هي: (بنية الخطاب الشعري) عام 1986، و (ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائيّ لحكاية حمّال بغداد) عام 1993، و (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) عام 1994، و (تحليل الخطاب السّرديّ : معالجة تفكيكية سيميائية) عام 1995، و(مقامات السيوطي: تحليل سيميائي) عام 1996، و(في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد) عام 1998 م» ، [2]وقد كان مصيبا في ذلك لأنّ كان يريد الحديث عن الجانب النّقدي ، كما أنّ مجال النّقد عنده سيفوق بأضعاف مجالات الإبداع.

وأمّا النّاقد "يوسف وغليسي" فعبد الملك مرتاض بالنّسبة له هو: « ناقد جزائري من مواليد 10 يناير 1935، ببلدة مسيردة ، ولاية تلمسان الواقعة بالغرب الجزائري ، من آثاره النّقدية:.. و"نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" سنة 1971، و"فنّ المقامات في الأدب العربيّ" سنة 1980، و"الثّقافة العربية في الجزائر بين التّأثير والتأثر" سنة 1981، و"العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى" سنة 1981، (...) ، ومن آثاره الأدبيّة نذكر الرّوايات: "دماء ودموع" سنة 1963، و"نار ونور" سنة 1964، و"الخنازير" سنة 1985،

---

[1] –محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية ، دراسة في نقد النّقد ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2003م ، ص130.

[2] – المرجع نفسه ، ص 131.

و"صوت الكهف" سنة 1986، و"حيزية" سنة 1988، و"مرايا متشظّية" سنة 2000، إضافة إلى مجموعة قصصيّة بعنوان: "هشيم الزّمن" سنة 1988[1]. فالملاحظ على رباعيته، وجود زهاء عقدين بين الرّوايتين الأولى والثّانية والثّالثة والأخيرة.

وفي كتاب آخر وموقف آخر يركّز نفس الكاتب اهتمامه في مِؤلّف حديث حيث يكون فيه أكثر دقّة في ذكر نسب "مرتاض" وتحديد مكان والدته بل في كلّ شيء سواء تعلّق بأسرته وأبنائه أوحتّى بحياته العلمية كشيوخه ، وشهاداته العلميّة ورحلاته ووظائفه التي شغلها، وأخيرا أعماله النّقديّة والإبداعيّة وكان ممّا ذكره : ولد عبد الملك مرتاض بن عبد القادر بن أحمد بن محمّد بن أبي طالب ، وابن زينب بنت أحمد بن عمرو سُوالي في عاشر يناير 1935م بمجيعة، بلدة متناثرة الدور، من عرش مسيردة العليا ، ولاية تلمسان من أمّ وأب جزائريين مسلمين ،سنيّين...عضو المنظّمة المدنيّة لجبهة التّحرير الوطنيّ بين 1956م/1962م، متزوّج وأب لخمسة أبناء ...وقد تعلّم وتأدّب على أساتذة وشيوخ كثر كان منهم والده الشّيخ الفقيه الحاج عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب الّذي حفّظه القرآن الكريم وعلّمه علوم الدّين كالفقه ، والنّحو ومبادئ العربية في كُتّابه ، من خلال الأجروميّة، والمرشد المعين في الضّروريّ من علوم الدّين لعبد الواحد بن عاشر، وجعفر الكتّاني من المغرب ، وعبد الرّحمان حاج صالح من الجزائر، وإحسان النّصّ من سوريا ، وأندري ميكائيل من فرنسا وغيرهم ، وكانت رحلاته العلميّة كثيرة سواء نحو البلدان العربية كلّها ومنها المغرب بين جامعتي الرّباط وفاس ، أو إلى الدّول الأجنبيّة كالإتّحاد السّوفياتي ، والولايات المتّحدة الأمريكيّة سنة 1985م...وهو متحصّل على شهادتي دكتوراه الأولى من جامعة الجزائر 1970م ، بموضوع " فن المقامات في الأدب العربيّ"، والثّانية من جامعة

[1] – ينظر: يوسف وغليسي ، النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د ط) ،2002 م ، ص 197/195/193 .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

السّوربون سنة 1983م ، وكانت أوّل وظيفة له هي تدريس العربية بمدرسة ابتدائيّة بالمغرب الأقصى بوجدة سنة 1960م ، تلتها مهامّ كثيرة أخرى انتقل فيها من التّعليم الثّانويّ إلى جامعة وهران سنة 1970م ، له أكثر من 13عملا إبداعيّا منها الرّباعية الرّوائية وعشر روايات أخرى بين فردية وثنائية وثلاثيّة ، ومجموعة قصصيّة بعنوان "هشيم الزّمن" 1988م ، وسيرة ذاتية "الحفر في تجاعيد الذّاكرة" سنة 2004م ، وزهاء61 عملا نقديّا في مجالات مختلفة بين النّثر و الشّعر، أوّلها "القصّة في الأدب العربي القديم ،1968م ، وآخرها التّحليل الجديد للشّعر، معالجة تحليليّة لخمس القصائد(التي قدّمت في نهائي الموسم السّادس لأمير الشّعراء) أبوظبي 2017م. منها 15 عملا لا يزال قيد الطّبع. علاوة على التّأليفات المشتركة مع آخرين ، وقد نشر أكثر من 150 مقالا في مجلاّت وطنيّة وعربية مشهورة ، تعرّضت أعماله الإبداعية لعديد من الدّراسات والبحوث ولا تزال بين كتب وبحوث جامعيّة[1]. لقد احتاج يوسف وغليسي لأكثر من ثلاثين (30) صفحة لتقديمه للقارىء والتّعريف به ، لأنّه كما يذكر تربطه به علاقة الشّيخ والمريد ، وكثيرا ما أبدى إعجابه بلغته وأسلوبه فعبّر عن احترامه وتقديره له ، والسّبب يعود لقدرته الأسلوبيّة ومهارته في الإقناع و هذا كلّه يعبّر عن مكانته الأدبيّة والفكريّة المرموقة الّتي يحتلّها بين نقّاد عصره ، ومقابل هذا الإطراء وجدنا الكثير من الانتقادات الموجّهة إليه من بعض النّقّاد والمتعلّقة بمنهجه وأدواته الإجرائيّة ومن بينهم "محمّد عزّام" في تحليل الخطاب الأدبيّ السّالف الذّكر، ومحمّد فليح الجبوري في "تجليات النّقد السيميائي" وغيرهم ، حيث توصف عناوين كتبه بأنّها غير دالّة في مضمونها على ما صرّح به من مناهج وأنّ منهجه في عمومه انتقائيّ تلفيقي غير توفيقيّ ولا تكامليّ كما يدّعي ، وقد ذكر وغليسي في "عاشق الضّاد" السّبب ، وهو أنّ بعضهم يستكثرون على "مرتاض" ويبالغون في إمكانية قدرته على الجمع بين الإبداع والنّقد،

[1]– ينظر، يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، من ص 9 إلى 32 .

وربّما نرى أنّ السّبب أكثر من ذلك وهو مشروعه النّقديّ والفكريّ الكبير الّذي يقوم على ظاهرة التّأصيل للتّرث العربيّ الإسلامي في المصطلحات محاولة للدّفاع عنه وعن حضارته ككلّ.

2- مفهوم الرّباعيّة لغة واصطلاحا:

الرّباعية لغة:

الرّباعية في الأصل كلمة مأخوذة من اللّغة اليونانية " τετρα"و الّتي تعني"أربعة" و" λογία" والّتي تعني حوار.

وقد تعرضّت قواميس ومعاجم اللّغة العربيّة القديمة و الحديثة لمعنى الرّباعية (لسان العرب ، القاموس المحيط قاموس المعجم الوسيط ، اللّغة العربية المعاصر ،الرّائد)، وكافّة القواميس العربيّة العربيّة ، فكما ورد في المعجم الوسيط :الرَّبَاعِيَةُ : السّنّ بين الثّنِية والنّاب، وهي أَربع : ربَاعِتان في الفكّ الأعلى، ورَبَاعِيتان في الفك الأسفل[1].

ولا يبتعد عبد الحقّ كتاني في " المغني" عن هذا التّعريف اللّغويّ الوارد في المعجم الوسيط ،حيث يقول ما نصّه: «...والرّباعية هي السنّ بين النّابين ، وأصل التّسمية أنّها أربعة أسنان في مقدّم الفم أو الفكّ العلويّ ، والرّباعيّ ما تشكّل من أربع، فيقال رباعي الجهات أو الأركان...[2]»، وذلك المعنى يضارع الّذي ذُكر من أنّ النّبي – صلى الله عليه وسلّم– قد كسرت رباعيته وهي سنّه في غزوة أحد.

---

[1] – ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، مارس،2001م. www war.m.wikipedia.org.wiki ..Almrsal.com

[2] – عبد الحقّ كتّاني ، المغني ، معجم اللّغة العربيّة ، مادّة ربع ، حرف الرّاء ، دار الكتب العلميّة ، الشّركة العربيّة لتوزيع الكتاب ، الدّار البيضاء ، المغرب ، د ط ، 2013/2012م ، ص 163 .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

الرّباعية اصطلاحا:

كما في المعجم الوسيط دائما ورد الحديث عن معنى الرّباعية ، الرُّباعيّة في الشّعر: منظومة شعرية، تتألّف من وحدات، كلّ وحدة منها أربعة أشطر تستقل بقافيتها، وتسمّى في الشّعر الفارسيّ"بالدّوبيت"، ومثل ذلك في ورباعيات الخيّام الفارسيّة. وهي في الشّعر (الرّباعيّة) عند اليونانيين : عمل مركّب مكون من أربعة أعمال أدبيّة مختلفة. ويأتي الاسم من مسرح "أتيك" ، حيث كانت الرّباعية بالمسرح مجموعة من ثلاث مآسيتليها مسرحية "سيتر" ، جميعها بواسطة مؤلّف واحد، ليتمّ تمثيلها في جلسة واحدة في مهرجان "ديونسيا"، بحيث تكون جزء من المنافسة.[1]

وفي تحديد مفهوم آخر للرّباعيّة ، يرد قول محمّد بلقاسم:«...الرّباعيات بالفارسيّة هي الدّوبيت، أي البيتان المؤلّفان من أربعة مصاريع أوشطور، والرّباعيّ هو أحد ضروب الشّعر الفارسيّ...ويعرف الرّباعيّ ذو الشّطور الأربعة بالرّباعي الكامل[2]» ، والمعلوم أنّه إذا جاء ناقصا وأقلّ من ذلك يسمّى الخصيّ. وكأنّه يتمثّل مضمون ماورد في المعجم الوسيط.

وأمّا عند فقهاء الشّريعة فكلمة "رباعية" عندهم تطلق على الصّلاة من أربع ركعات بسلام واحد كالظّهر والعصر والعشاء.[3]

وعموما تجمع قواميس اللّغة العربية القديمة والحديثة على أنّ الرّباعية هي كلّ شيء أو كلّ عمل يتكوّن من أربعة أشياء أو أعمال كالمربّع مثلا يتكوّن من أربعة أضلاع...وهكذا.

---

[1]– ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، مارس،2001م .www .wiki.org.wikipedia.m.war.–Almrsal . com

[2]– محمّد بلقاسم الشّايب، رباعيات عمر الخيّام ، صياغة أولى إلى الشّعر الشّعبيّ الجزائريّ ، تر أحمد رامي ، دراسة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، د ط ، 2006م ، ص 11.

[3]– ويكيبيديا الموسوعة الحرّة ، مارس ،2001م .www .wiki.org.wikipedia.m.war . Almrsal. com

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

وفي تأريخ آخر لهذا النّوع من الشّعر ذي الأصول اليونانية الفارسيّة وإيراد تعريف اصطلاحي لهذا المفهوم ، يضيف محمّد بلقاسم :«...والرّباعيات شعرٌ كان مألوفا في الشّعر الفارسيّ، الذي تأثّر كثيرا بالشّعر العربيّ ، لغة وأسلوبا ومضمونا، ويقال أنّ أوّل من كتب الرّباعيات الفارسيّة هي الشّاعرة (محاسي) ، كما كتبها أبو سعيد أبي الخير، الّذي توفي في فترة ولادة الخيّام..وأشهر الرّباعيات إطلاقا هي رباعيات عمر الخيّام [1]» ، ولذلك فقد سُمي عمل "مرتاض" الرّوائي رباعية الدّم والنّار، لأنّها تتكون من أربع روايات تاريخية تتحدّث عن الثّورة الجزائرية.جاءت بعد روايات فرديّة وثنائية وثلاثية*.

2- مضمون رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض:

رباعية الدّم والنّار هي عبارة عن أربعة أعمال روائيّة متتالية هي : دماء ودموع ، نار ونور، حيزية ، صوت الكهف ، والّتي تخلّد تاريخيا بعض أحداث الثّورة الجزائرية بطريقة فنّيّة ، وتبيّن معاناة الجزائريّين داخل وطنهم أو في الدّول العربيّة المجاورة ، وهم يعيشون حياة الفقر والجوع وأنواع الظّلم والقهر والحرمان ، وتظهر نموّ الوعي الثّوريّ في المجتمع الجزائريّ ، وسعيه الحثيث نحو التّحرّر من الاستعمار الفرنسيّ.

3- مراحل الكتابة الرّوائيّة عند مرتاض:

عرفت كتابات "مرتاض" السّردية ثلاثة مراحل إذْ«...تجسّد رواياته اختلافا أو تحوّلا في تصنيف مراحل الكتابة الرّوائيّة عنده من ذلك البدء بالمرحلة التّقليديّة، ثمّ المرحلة الانتقاليّة أين اتّجه نحو استغلال طاقات الرّمز والإيحاء، ثمّ تأتي مرحلة الرّواية الجديدة أين جعل من

[1]- محمّد بلقاسم الشّايب، رباعيات عمر الخيّام ، صياغة أولى إلى الشّعر الشّعبيّ الجزائريّ ، ص 11.

*هي روايات مرتاض : ثنائية الجحيم (مرايا متشظيّة ، وادي الظّلام) ، وثلاثية الجزائر(الملحمة ،الطّوفان ، الخلاص).

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

اللّغة الموضوع الأساس في الكتابة ،حيث اتّخذت الكتابة الرّوائيّة عنده شكلا جديدا[1]»، ذلك أنّه يستغل مختلف الأنواع البلاغيّة والأسلوبيّة ، ويستفيد تمام الاستفادة من تنقله الدّؤوب ومعرفته العميقة بآليات المناهج المختلفة.

وبعبارة أخرى ، يمكننا بذلك الحديث عن مراحل هذه الكتابات الرّوائية، والاصطلاح عليها بمرحلة الرّواية التّقليديّة ، كما هو الشّأن لروايتي "نار ونور" و"دماء ودموع"،«... فروايتا " نار ونور"و" دماء ودموع" لمرتاض نموذج للتّيار التّقليدي الّذي تجاوزته القصّة العربيّة منذ فترة طويلة..[2] » ، ثمّ مرحلة بداية التّحوّل أين تكمن الطّرافة ويتجلّى الإبداع ، وأخيرا انتهى إلى مرحلة التّجديد وكسر القديم ، فحسب يوسف وغليسي في عاشق الضّاد فمرتاض«...في بداياته الأولى (دماء ودموع ، نار ونور) كان يكتب للقارئ التّقليدي البسيط البريء الّذي لا عهد له بالمستجدّات السّرديّة الحديثة...فصار يكتب للقارئ النّخبويّ و الحداثيّ ، ويسخّر ثقافته النّقدية خدمة لنصوصه الرّوائيّة الجديدة (الخنازير، صوت الكهف، حيزيّة ، مرايا متشظيّة) الّتي يمكن إدراجها ضمن ما نصطلح عليه بـ"فقه الرّواية الجديدة"[3]» ، ذلك أنّه استغلّ طاقاته الإبداعيّة من جهة ، واستثمر اتّساع معارفه السّرديّة ، فظهرت في نصوصه الأربعة تقنيات سردية جديدة ، وتوظيفات مكثّفة قام فيها بالمزاوجة والملاقحة بين أشكال التّراث المختلفة كالتّراثين الأسطوريّ والشّعبي في "حيزية "وصوت الكهف تمثيلا لا حصرا.

حيث يقول وغليسي في التّقنيات السّردية الجديدة في "حيزيّة":« أمّا التّقنيات السّرديّة الّتي تصطنعها رواية (حيزية) فهي – على العموم– مجمل التّقنيات الموظّفة في (صوت الكهف) ، تتقدّمها صورة الرّاوي المتموقع خارج الحكاية والّذي يروي بضمير المخاطب خصوصا ،

---

[1]– يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، دار جسور، المحمديّة الجزائر، ط 1 ، 2018 م ، ص439.

[2]– سهيل إدريس، في القصّة الجزائريّة الحديثة ، ص 2.

[3]– يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 442.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

مع استحداث نمط من الشّخصيات لا عهد لمرتاض به ، وهو تلك الشّخصيات الغُفْل – إن صحّت التّسميّة – الّتي لا تحمل اسما ، بل تكتفي بتسمية رمزية قد تكون حرفا هجائيا(شخصية"ر" التي تبدو من سياقات ورودها رمزا لفرنسا الاستعماريّة ، وشخصية"م" الّتي تبدو رمزا للجزائر، وقد تكون محذوفة الاسم، يكتفي الرّاوي بالرّمز لها بعلامة حذف(...) ، وعلى المتلقّي أن يملأ هذا الفراغ بالدّلالة التي يقتضيها السّياق السّرديّ.[1]» ، وبعد إنهاء حديثه عن "مرايا متشظيّة" يقول يوسف وغليسي: «.. ومن المفارقات الطّريفة ، في هذه الرّواية وفي (حيزيّة) و(صوت الكهف) بدرجة أقلّ ، أن يتلازم الأسلوب العجائبيّ مع الموضوع الواقعيّ..[2]» ، إذْ يرى أنّه لا تناقض في تناسب وتلاؤم الواقع مع الفنتاستيك ، بل إنّ الافتراض المتعلّق بالواقع شرط لازم للعجائبي.

ويضيف في الصّفحة الموالية في معرض حديثه عن الرّواية بضمير المخاطب :«...إنّ الرّواية بضمير المخاطب أصبحت – في تقاليد الرّواية الجديدة – تدلّ على أنّ الرّاوي يروي للشّخصيّة حكايتها في حضورها، بدلا منها ونيابة عنها، إمّا لعجزها عن ذلك، أو منعها من ذلك، أو رفضها لذلك، أو لإدانتها ومؤاخذتها بذلك ..[3]»، ثمّ يضيف : « وقد توفّرت للرّاوي مجمل أسباب الرّواية بهذا الضّمير في شتّى النّصوص، ذلك أنّه كان ينوب عن الشّخصية المعذّبة المسحوقة بفعل الاستعمار، العاجزة السّجينة(زينب، الطّاهر، حيزيّة..)...ويتعاطف مع الشّخصيات الممنوعة من الكلام(كما في "صوت الكهف"وحيزيّة")..[4] ».

وأمّا في معرض حديث "يوسف وغليسي" عن بعض الخصائص الأسلوبية للكتابة السّردية عند مرتاض يقول:«...وما من تفسير لذلك سوى أنّ مرتاضا، الذي تميّز تميّزا لافتا بلغته

---

[1]– يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، ص435.

[2]– المرجع نفسه ، ص 438 .

[3]– المرجع نفسه ، ص 439.

[4]– المرجع نفسه ، ص439.

الخاصّة التي يبدع في الاشتغال عليها بكثافة الأوصاف و المعطوفات والمترادفات والتّفنن في الاشتقاقات واستحضار المحفوظات العالية القديمة والتّناصات التّراثية..[1] »، وذلك رغم أنّ الحديث كان يتعلّق بالمجموعة القصصية"هشيم الزّمن" ونقصد بذلك تحديدا استحضاره للتّراث من خلال تناصّاته المتنوّعة ، وتتداخل النّصوص في كتابات "مرتاض" الحكائيّة السّرديّة الرّوائيّة وتتحاور فيما بينها، سواء عفوا أو قصدا لتساهم في تطعيم الجانب الفنيّ السّرديّ الوصفيّ والحواريّ ، لذلك فإنّ الكثيرين يرون نصوص "مرتاض" الرّوائيّة مزيجا من التّفاعلات النّصيةّ الحاضرة والماضيّة سواء من مصادر شعبيّة من العامّة أو رسميّة من أفواه الخاصّة.

4- موقف "عبد الملك مرتاض" من التّراث العربيّ والغربيّ :

تغيّرت مواقف المفكّرين والأدباء العرب والجزائريين من التّراث ، ويمكننا تمييز ثلاثة مواقف هي : موقف تأصيليّ له، دعا إلى تقديس التّراث وتنزيهه والتّمسّك به، وموقف رفضه جملة وتفصيلا داع إلى تجاوزه والانسلاخ عنه ، وموقف توفيقيّ ، يربط الماضي بالحاضر ويصله معه، إذْ لا يرى الماضي إلاّ في ضوء الحاضر والعكس صحيح ، ويحاول المقارنة بينهما وبالتّالي الاستفادة من كلّ ما فيهما خدمة لمجتمعه الّذي يعيش فيه.

والسّؤال المطروح هنا: ما هو موقف الكاتب الجزائريّ "عبد الملك مرتاض"، بين هذه المواقف الثّلاث؟ ذلك أنّ موقفه منه هو الّذي يبرز المكانة الحقيقيّة التي يحتلّها التّراث العربيّ النّقدي خصوصا عنده.

لقد عبّر مرتاض عن هذا الموقف صراحة في كتابه "نظرية النّصّ الأدبيّ" حيث يقول :

« إنّ التّراث العربيّ الإسلاميّ ...، هو بحر لجيّ زاخر بكنوز المعرفة ، وخزّان للثّقافة الإنسانيّة الرّفيعة السّخيّة. فقد عرف الجدل والمنطق، وقد عرف الفلسفة والتّيارات المذهبيّة

[1]- يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 403 ، 404.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

والفكريّة، وقد عرف الاتّفاق في الرّأي، كما تعامل مع الاختلاف فيه...[1]»، وإضافة إلى التّنظير لشتّى العلوم وألوان المعارف والمناهج بمختلف الوسائل وبطريقة راقيّة مهذّبة ، مخلّفا وراءه آثارا لا زالت واضحة المعالم وبالغة التّأثير هنا وهناك. تظهر بصماتها في مؤلّفات العلماء العرب ، « ولعلّ الذي يقرأ كتابات المفكّرين العرب الكبار أمثال الجاحظ ، وابن رشد، وعبد القاهر الجرجانيّ، والفارابيّ ، والكنديّ ، وأبا حيّان التّوحيديّ ، وبن سينا، وبن رشد، وبن خلدون ، وابن حزم وابن العربيّ...يقتنع بعظمة هذا التّراث المتنوّع المتعدّد المتسامح الرّاقي معا..[2]»، وبخاصّة إذا ما تعلّق الأمر بمجال الأدب بأقسامه المختلفة شعرا ونثرا وأجناسه المتنوّعة ، « والّذي يعنينا هو حقل الأدب خصوصا...في كتابات بديعة ظلّت ناضرة الملامح، ولم يستطع الزّمن الذي كرّ عليها أن يبلي منها شيئا. ومن الأجناس الأدبيّة التي مارسها الأدب العربيّ القديم القصيدة الشّعريّة على تنوّع ، أغراضها، والخطبة ، والرّسالة ، والحكاية، والمقامة ، والسّيرة ، والأسطورة.....[3]» ، ثمّ إنّه بفضل هؤلاء الأعلام الرّواد وبكتاباتهم الرّاقية وبأساليبهم العالية الفصيحة المحكمة النّسج ، تمكّنوا من اختراق جمال الآداب العالميّة ومواكبتها بل ومنافستها في الرّيادة ، « وقد كان واكب تلك النّهضة الإبداعيّة السّخيّة ، نهضة نقديّة استطاعت أن ترقى بالنّظريّة النّقدية إلى مستوى رفيع ، وذلك بفضل ما قيّض لها من رجالات جهابذة كمحمّد بن سلاّم الجمّحي، وأبي محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ، و قدامة بن جعفر، والحسن بن بشر الآمدي ، وأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وأبي علي الحسن ابن رشيق المسيلي الميلاد ، القيروانيّ الدّار، وأبي

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، نظرية النّص الأدبي ، دار هومه للطّباعة والنّشر و التّوزيع ، الجزائر، د ط ،2015م ، ص186.

[2]- المرجع نفسه ، 186.

[3]- المرجع نفسه ، ص187.

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

هلال العسكريّ، وعبد القاهر الجرجانيّ ، وابن الأثير، وعليّ عبد العزيز الجرجانيّ، وحازم القرطاجني..[1]» .

و بعد حديثه في موقف آخر عن النّظريات النّقديّة العربيّة وأثرها في إثراء التّراث النّقدي الإنسانيّ، يقف متسائلا عن موقفنا من التّراث يقول:«..و بتساؤل آخر: أيمكن أن نذهب إلى التّراث لنعايشه في مجاهل الأزمنة الغابرة، أم علينا أن نستدرجه إلينا على أنّه قيّم فنّيّة وجماليّة نوظّفها في حياتنا الفكريّة والثّقافيّة والرّوحيّة المعاصرة جميعا؟[2]».

وإذا كان موقفه من التّراث الغربيّ يظهر غير واضح يشوبه الغموض والعزوف وهذا ما يترجمه عدم اكتراثه بتوظيفه إلاّ فيما ندر، فإنّ موقفه من التّراث العربيّ وسطيّ لأنّه لا يتّصل به اتّصال الأعمى المنبهت ، ولا يقطع معه اتّصاله قطع الجاحد المتنكّر.

ويمكن استخلاص موقف مرتاض من التّراث برمّته من خلال كتاباته ،ذلك أنّ أعماله الرّوائيّة هي الّتي تعكس هذا الموقف، كما أنّها تلخّص التّجربة الجزائريّة عموما،وتجربة مرتاض خصوصا على وجه الكمال والتّمام، وفي هذا يقول "وغليسي" عن أعمال شيخه:

« بالنّسبة لأعمال عبد المالك مرتاض فهي توجز التّجربة الفنيّة الجزائريّة في مجال الكتابة السّردية الرّوائية، التي تجاوزت الطّريقة الكلاسيكية في بحثها عن القوالب الجمالية المؤثّرة بتعابيرها الموحية. في تتبّع صور الواقع الجزائريّ، وتعبّر عن موقفها من التّرّاث ككل[3]».وينتقد عملا من أعماله الأدبيّة الرّوائيّة في مراحله الأولى إذ يعترف فيه بالنّقص والتّقصير، وقلّة التّوفيق نظرا لظروف شخصيّة وأخرى تاريخيّة حين يقول :« وإنّ أوّل رواية كتبتها– وإنْ لم أكن من الوجهة الفنيّة وخصوصا من الوجهة التّقنيّة فيها موفّقا– ، هي رواية

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، نظرية النّص الأدبي ، ص 187.

[2]– المرجع نفسه ، ص 188.

[3]– يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ،303، 304 .

المدخل: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

"دماء ودموع" الّتي استعنت في كتاباتها ببعض أحداث من سيرتي الذّاتيّة إذْ قد يكون من العسير على شابّ أن يكتب رواية كبيرة لأوّل مرّة من صنع الخيال الخالص، فإنّ هذا لا يستقيم للرّوائيين في الغالب ، إلاّ بعد حين ...[1]» ، إنّه يعبّر عن تعثّره بسبب حداثة تجربته وعهده بالكتابة الرّوائيّة في مراحلها الكلاسيكيّة الأولى.

خاتمة المدخل :

من الأنواع التّراثية الأكثر توظيفا في الرّواية العربية في مراحلها الأولى ، التّراث الأدبي بنوعيه الرّسمي من خلال فنّ المقامات خصوصا ، والشّعبيّ بأشكاله المختلفة ، ورغم ذلك فقد قاموا بإقصاء التّراث الشّعبيّ من نصوصهم الرّوائية ، وازدروا تراث البيئة المحلية عموما.

وأمّا العملية الإبداعية في مجال الرّواية الجزائريّة في مرحلتها التّأسيسيّة الأولى ، فقد وصلت إلى مرحلة من التّطوّر والنّضج الملحوظ ، فصارت بحاجة إلى العناية والمتابعة النّقدية بحثا وتقويما من أجل مواكبة المستجدّات في مجال استحضار الموروث واستثماره وذلك بهدف توظيفه بأحدث التّقنيات والآليات المتاحة سواء على السّاحة العربية أو العالمية .

فلم يكتف الرّوائيون الجزائريون بنقل التّراث كما هو بل حاولوا ربط الماضي بالحاضر ، والتّوفيق بين تجاربهم وما تمليه طبيعة عصرهم من واقعية ، وهذا رغم إهمالهم للتّراث الشّعبيّ ، وكان ممّن يمثّلون هذه الوثبة الفنيّة على السّاحة الجزائريّة من الرّوائيين "عبد المالك مرتاض" أين تجلّى هذا الاستثمار والتّوظيف عبر مراحله المختلفة من خلال رباعيته الّتي اخترنا دراستها و الّتي أبانت أيضا عن موقفه من التّراث.

[1]– يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 39 ، 40.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

المقدّمة .

أولا: في الشّكل الخارجيّ لرواية دماء ودموع .

ثانيا: في المضمون .

ثالثا: توظيف التّراث التّاريخي في الرّواية الجزائريّة .

رابعا : توظيف التّراث التّاريخيّ في دماء ودموع .

خامسا: توظيف الشّخصية التّاريخيّة في رواية دماء ودموع..

سادسا: توظيف الأحداث والمعارك التّاريخية.

سابعا: طرائق توظيف التّراث التّاريخيّ.

ثامنا: توظيف موضوعات تاريخية أخرى .

خــاتمة الفصل الأول .

المقدّمة:

سعت الرّواية الجزائرية (بتوجّهاتها الجمالية المختلفة) – منذ نشأتها في مطلع القرن العشرين – للإجابة عن تطلّعات الإنسان الجزائري وهواجسه الّتي كانت تعتريه خصوصا إبّان مرحلة الاستعمار الفرنسيّ ، حين كان ينشد الحريّة والأمر نفسه سينطبق بعد الاستقلال

و في المرحلتين التّاريخيتين المذكورتين ظهرت أقلام جزائريّة تحاول استثمار التّراث بأشكاله وأنواعه المختلفة خاصّة التّراث التّاريخيّ في شكله ومضمونه ، الّذي حاول أصحابه من خلاله أنْ يعكسوا الهوية العربية الجزائريّة ، والقيم والمبادئ الوطنيّة والتّاريخ الحضاريّ من خلال استلهام عناصر مختلفة من هذا التّراث التّاريخيّ .

وقد برزت في المجال الأدبيّ أسماء كثيرة في الرّواية الجزائريّة منها : مولود فرعون ومحمّد ديب وكاتب ياسين ومالك حدّاد والطّاهر وطار و رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وعبد الحميد بن هدّوقة والحبيب السّائح وأحلام مستغانمي وعبد المالك مرتاض وغيرهم...، سواء من يكتب بالعربية منهم أو بالفرنسية لظروف ثقافية تاريخيّة.

وأمّا الكتابة باللّغة العربيّة فقد « بدأت معالم الكتابة الرّوائية باللّغة العربيّة في الجزائر تتّضح في فترة السّبعينات من مثل روايات:"ريح الجنوب"،"بان الصّبح"لعبد الحميد بن هدّوقة ، "اللاّز"و" الزّلزال"للطّاهر وطّار و"طيور في الظّهيرة " لمرزاق بقطاش ، و"ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج ، "نار ونور"، و"دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض..[1] » .

ولذلك فلم يكن التّأريخ للثّورة الجزائرية بوقائعها وأحداثها على عاتق المؤرّخين فحسب ، بل رافقهم في هذه المهمّة النّبيلة الشّيّقة والممتعة الرّوائيون أيضا ، إذْ أخذوا على عاتقهم هذا الأمر ، فانبروا يدوّنون وقائعها ويسردون أحداثها الفاصلة مستغلّين طاقاتهم الفنيّة ، ليوظّفوا تراثها التّاريخيّ بأهمّ الشّخصيات التي ساهمت في صنعه ، مستخدمين كافّة التّقنيات والأشكال المتاحة آنذاك ، والسّبب في ذلك يعود لكون الأدب وفيّا للتّاريخ .

---

[1]– يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، قراءات في كتاب العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 492.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

وتعدّ الرّواية من أبرز الأجناس الأدبيّة التي سارت معه جنبا إلى جنب ورافقته في رحلته ، وبهذا وقع اختيارنا على رواية "دماء ودموع "، للرّوائيّ المبدع "عبد الملك مرتاض" في محاولة منّا لاستنطاق هذه المدوّنة ، واستكناه أهمّ العناصر والأمثلة التّي شكّلت هذا التّراث التّاريخيّ بمختلف عناصره وتقنياته.

إنّ هذه الورقة البحثيّة من الفصل الأوّل كانت تحاول في مجملها الكشف عن طريقة تفاعل مرتاض مع التّاريخ الجزائريّ الحديث وبالأخصّ مرحلة الوجود الاستعماريّ ، سواءً بالكتابة السّرديّة المباشرة له أو التّوظيف الفنيّ المدروس لهذا التّاريخ ، وذلك في إطار مساءلته للتّراث الجزائريّ الموغل في الماضي ومحاكمة الرّاهن استشرافا منه للمستقبل المشرق .

وعلاوة على هذا كلّه ، كنّا نتتبّع الأهداف المبتغاة من توظيف الكاتب " مرتاض " للتّراث التّاريخيّ ، وطبيعة العلاقة بين هذا التّراث والأنواع التّراثية الأخرى ، ومدى توظيف هذا الشّكل التّراثي لصالح العمل الروائيّ في جانبه الجماليّ ، ومنه نستخلص درجة توفيق " مرتاض " في رواية " دماء ودموع " .

وزيادة على هذه الانشغالات البحثية والأهداف الّتي حاولنا الوصول إليها ، راودتنا أسئلة منها : هل كان همّ " مرتاضّ" مقتصرا على مجرّد إحياء هذا التّراث والمحافظة عليه ؟ . وقد بذلنا جهدنا في محاولة الإجابة عن أسئلة أخرى بتقصّيها – في خضم هذا الفصل – انطلاقا من الشّكل نحو المضمون.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

أوّلا : في الشّكل الخارجيّ لرواية"دماء ودموع":

1/1- المناص الخارجي:

1- وظائف المناص الخارجيّ:

للمناص الخارجيّ للرّواية وظائف مختلفة يمكن أن يؤدّيها تظهر في مضامين هذه الأعمال « إذْ لا يمكن لقارئ الرّواية عموما وقارئ الرّواية الجزائرية خصوصا ، أن يصل إلى المتن دون أن يمرّ بما يوجد حوله من مقدّمات أو ذيول ممّا اصطلح على تسميته "بالمناص" لأنّه له –لا شكّ – تأثيرا ما في توجيه القارئ[1] » ، ومن هذه الوظائف نذكر : الوظيفة الاستباقيّة ، والوظيفة التّبريريّة ، والوظيفة المعطّلة ، ووظيفة الدّعم و المجاملة ، وأخيرا الوظيفة الإشهارية ، وسنكتفي بالحديث عن الأولى والأخيرة من هذه الوظائف.

« **الوظيفة الاستباقيّة** : والمقصود أنّ المناص الخارجيّ قد يستبق الأحداث ، أي يدلّ القارئ منذ البدء على بعض ممّا سيحصل ، فهو قد يشير إلى الإطار الذي ستجري فيه الأحداث أو يقدّم صورة عن الجوّ العامّ للرّواية أو القصّة [2] » ، وترتبط هذه الوظيفة خصوصا بصفحة الغلاف الأولى ، كالعنوان والصّورة وغيرها.

« **الوظيفة الإشهاريّة** : تأتي عبارات الإشهار عادة على صفحة الغلاف الأخيرة ، وقد تكون كلمة النّاشر أو يستعان فيها بشخصية معروفة أوقد تكون من وضع المؤلّف نفسه. كما قد تتعلّق بشخص الكاتب ومكانته أو تمسّ العمل موضوع الإشهار مباشرة [3] ».

1- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية ، ص 54.

[2] - المرجع نفسه ، ص 54.

[3]- المرجع نفسه ، ص 54.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

2- صفحة الغلاف الأمامية:

1/2- سيمياء العنوان والصّور:

قسّمت صفحة الغلاف الأمامية " دماء ودموع " أفقيّا إلى أربعة أقسام كما يلي:

أ- القسم الأوّل العلويّ:

ويمثّل الحجم الأكبر كتب في أعلاه إلى الوسط تحديدا باللّون الأصفر ممزوجا مع البنّيّ: رباعية الدّم والنّار، وعلى يمين هذا العنوان مباشرة بلون الغلاف الأسود نفسه كتب رقم1 وتحته كلمة"رواية" للدّلالة على جنسها الأدبيّ ورقم ترتيبها داخل مستطيل عموديّ صغير مؤطّر بالأبيض ملوّن بالأصفر والبنيّ ، وتحته عنوان الرّواية "دماء ودموع " الأحمر البنيّ للفظة "دماء" والأزرق للفظة "دموع" ، أمّا الواو فكتبت باللّونين الأحمر البنّي والأصفر مناصفة ، بخطّ هو الأكبر سمكا في الغلاف كاملا.

ب- القسم الثّاني (الوسط):

بنصف حجم ومساحة القسم الأوّل المخصصّ للصّورة الّتي تعكس العنوان وهي صورة لدماء تتساقط من لفظة "دماء" رسمت بنفس لونها في شكل قطرات تكوّن دماءً ، وصورة دموع تهبط من لفظة "دموع" نفسها تمثّل دمعات صغيرة لتكوّن دمعة أكبر متصاعدة باللّون نفسه أيضا وهو الأزرق .

ج - القسم الثّالث(الوسط):

بنفس الحجم والمساحة ، وباللّون البنيّ والأصفر كتب اسم مؤلف الرّواية"عبد المالك مرتاض"، ولكن بخط أقلّ سمكا من عنوان الرّواية.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

القسم الرّابع (الأخير)السّفليّ:

وهو أقلّ الأقسام حجما ويقع أسفل صفحة الغلاف ، كتب فيه الآتي :" دار البصائر" بخط سميك أقلّ من عنوان الرّواية ومن اسم مؤلّفها ، وعبارة "للنّشر والتّوزيع /الجزائر.أسفلها وهي أقلّ الكتابات والخطوط في هذه الصّفحة حجما وسمكا ووضوحا.

وفي معرض الإشارة إلى الفضاء النّصيُّ "دماء وموع" ومناصه ورد قول "فاطمة عطّار" : « إنّ محاولة لرواية إلقاء نظرة عابرة على الفضاء النّصيّ في رواية"دماء ودموع" يجعلني أقدّم حوصلة لهذا العمل الأدبيّ المتناول برمّته وخاصّة أنّ له علاقة بمضمون الرّواية.إنّ تصميم الغلاف في الرّواية له علاقة وطيدة بمضمونها فهو يشير إشارة عابرة إلى أحداث الرّواية .[1]».

وتقول عن دلالة الألوان الأربعة المستخدمة في صورة الغلاف :« وذلك انطلاقا من لون الغلاف المتمثّل في اللّون الأسود القاتم مع وجود خطّين باللّون الأبيض إضافة إلى اللّون الأصفر في الغلاف ، ما يدلّ على الهموم والأحزان ثمّ الأحداث الأليمة التي مرّ بها الشّعب الجزائريّ عامّة والشّخصية الرّئيسيّة في الرّواية خاصّة ، أمّا قلّة اللّون الأبيض فتدلّ على عدم الاستقرار والأمن...فالدّم باللّون الأحمر الّذي يميل إلى الدّاكن وكذا الدّموع باللّون الأزرق الفاتح دلالة على الألم الشّديد وحرقة الفراق مع فرح وسرور لما للشّهيد من مرتبة عالية عند الله تعالى.[2] » .

[1]– مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية ، مذكّرة ماجستير ، كلية الآداب واللّغات ، جامعة بوبكر بلقايد ، تلمسان (الجزائر)،2013 - 2014م ، ص 5.

[2]– المرجع نفسه ، ص 5 ، 6.

2/2-الإهداء:

تقول فاطمة الزّهراء عطّار- متحدّثة عن الإهداء وطريقة كتابة المقاطع ورسمها- :

« استهلّ الكاتب روايته بإهداء إلى كلّ الشّهداء الأبرار ويبدأ مقاطع الرّواية ببياض مسبوق بخطّ في أعلى الصّفحة أمامه ترقيمها ثمّ كتابة رقم المقطع في وسط ذلك البياض بخطّ سميك ، وينهي كلّ مقطع ببياض أيضا ما يسهّل على القارئ أو الدّارس لهذه الرّواية الكشف عن المقاطع الواضحة والبارزة.[1] » ، وقد جاء نصّ الإهداء في الصّفحة الخامسة كما يلي:

« إهداء...

إلى من حطّموا عن أعناقنا الأغلال ،

إلى من كسّروا من أرجلنا الأكبال ،

إلى من اجتثّوا شجرة الاستعمار المشؤومة من الجزائر، إلى شهدائنا الأبرار الأخيار، أقدّم هذه الأسطار...[2] » ، فقد عرف المعنيّ بالإهداء في آخر عبارة منه ، كما جاءت هذه العبارة مسجوعة بطريقة أسلوب المقامة بين كلمتي(الأخيار والأبرار) دالّة على المضمون اللّغويّ الأدبيّ التّراثيّ وأسلوب الكتابة عنده في هذه المرحلة.

وعن عدد المقاطع في الرّواية "دماء ودموع" وعدد الصّفحات وطريقة الكتابة وحجم العبارات عبّرت بمايلي :« جاء عدد المقاطع تسعة وعشرون مقطعا يحمل كلّ مقطع حدثا منفصلا عن مقطع آخر مع التّسلسل في الأحداث وتنوّعها، أمّا عدد صفحات الرّواية سبعة

[1]- فاطمة الزّهراء عطّار، البنية النّحوية في إبداعات مرتاض ، رواية دماء ودموع نموذجا ، ص 5، 6.

[2]-عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، دماء ودموع ، ص 5.

وثمانون ومئتان صفحة. الرّواية مكتوبة أفقيا ذات عبارات قد تطول في أغلب الأحيان سردا لأحداث الرّواية وقد تقصر عندما يكون هناك حوار بين شخصيات الرّواية[1] » .

إنّ صورة خلفية غلاف الرّوايات الأربع تبدو متشابهة ، تقول فاطمة عطّار عن خلفية الغلاف:« أمّا خلفية الغلاف فتحمل صورة للمؤلّف مع تعريف مختصر له وذكر بعض أعماله الرّوائيّة ثمّ صورة الرّوايات الأربع الّتي تضمّنتها الرّباعية المتمثّلة في (1- دماء ودموع ،2- نار ونور، 3- حيزية، 4- صوت الكهف.)[2]» ، وبطبيعة الحال لا يمكن الحديث عن خلفية غلاف الرّوايات الأخرى المتبقيّة لأنّها موّحدة في شكلها وصورها وكتاباتها.

ثانيا: في المضمون:

1/2- حول رواية "دماء ودموع":

1- المقوّمات الفنيّة لرواية "دماء ودموع":

وأمّا عن مقوّماتها وعناصرها الفنيّة فسنكتفي بما سيرد تاليا في مضمونها ، وبما لخّصته " فاطمة الزّهراء عطّار" لها ممّا هو ضروريّ ، من ذكر لشخصياتها ووصفها كالمعلّم "أحمد" والمجاهدة "ابتسام" والحركي الخائن "عليلو" وغيرهم ، إضافة إلى زمنها وهو الثّورة الجزائريّة الكبرى ، ومكانها وهو الغرب الجزائريّ بمنطقة وهران بين المدينة والرّيف الجزائريّ بما في ذلك "جبل فلاوسن" مكان المعارك ، وسنذكر بعض المقوّمات الأخرى في خضم تحليل الرّواية هذه ، كأحداثها التّاريخيّة ومعاركها ونهايتها باستشهاد ابتسام وحزن "أحمد" عليها.

[1]- فاطمة الزّهراء عطّار ، البنية النّحوية في إبداعات مرتاض ، رواية دماء ودموع نموذجا ، ص 6.

[2]- المرجع نفسه ، ص 6.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

2- مضمون رواية "دماء ودموع":

رواية "دماء ودموع"هي الرّواية الأولى في الرّباعية ، يجد فيها القارئ شخصيات متعلّمة تحاول أن تفلسف وضعها وقيمها ومواقفها...وفي الرّواية يسلّط الكاتب الضّوء على شخصية "أحمد" وحياته ، فهو معلّم جزائريّ كان يقيم في المنطقة الحدودية الغربية للجزائر...ثمّ اضطرّ إلى اللّجوء إلى قرية حدودية بالمغرب ليعمل معلّما نظرا لعسر حالته الاجتماعية الماديّة ليقيم في "نزل الشّعب" ثمّ يقع في حبّ "ابتسام" التي كانت تواسي الجزائريين من النّساء الأيامى وترعى الأطفال اليتامى وتشفق على الشّيوخ وتبرّ بالمسنّين لذلك أعجب بها كلّ من التقت بهم من كافّة أطياف المجتمع لكنّها كانت متفرّغة ومنشغلة بالعمل النّضاليّ وقد تقدّم إليها "أحمد" فرفضته كالآخرين...لكنّها رضخت له بعد مدّة واستجابت لنظراته ورسائله ، على أن يؤجّل الزّواج حتّى نيل الحريّة من قبل "أحمد" كشرط... الدّماء والدّموع بالنّسبة لأحمد تتجسّد فكرتها أنّه لا يمكن لأيّ شخص أن يتّخذ موقفا ناجحا وهو فقير وجائع ، ليتّفقا أخيرا على الالتحاق بصفوف جبهة التّحرير الوطنيّ ، ثمّ يلتقيا في الجبال في فريق واحد...هي رواية تكشف عن طبيعة العلاقة بين "أحمد" و"ابتسام" الّذين أخلصا لبلدهما على حساب عواطفهما وقدّما الكثير من التّضحيات" الحريّة لا ترضى أن يكون ثمنها غير (الدّماء والدّموع)...وفي الأخير، انتهت الرّواية باستشهاد "ابتسام" وظلّت مفتوحة على حياة "أحمد" الّذي سيعيش بدون "ابتسام" بل بالدّموع... "*[1] .

1- *لخّصت مضمون رواية "دماء ودموع" كما يلي :« تبدأ القصّة بلجوء الشّاب الجزائريّ : أحمد" إلى القرية ليدرّس بمدرسة البنات (...) ، وقد أحبّ "ابتسام" الفتاة الجميلة الطّيّبة ، وهي من أسرة غنية نالت قدرا من الثّقافة(..) ، لكنّ الفتاة رأت فيه صفات النّبل والإخلاص ، والرّوح والوطنية ، ورغم التّفاوت المادي الكبير إلاّ أنّها أحبّته ، ولكن ترهن هذا الحبّ والزّواج بنيل الجزائر حريتها.(..) ، وبالاتّفاق مع "ابتسام" يلتحق كلاهما بجبل "فلاوسن" في الجهة الغربية من الجزائر حيث الحياة البريئة العذراء والغابات الخضراء، وحيث الموت والنّظام العسكريّ الصّارم لأنّ حبّ الوطن عندهما أعظم من حبّ الأهل والنّفس ، فانضمّت "ابتسام" إلى فرقة الجنديات وأصبح "أحمد" في فترة وجيزة من انضمامه قائدا لفرقة من الجنود حيث استطاع بفضل ذكائه النّفوذ من كمين دبّره العدو بمساعدة الحركيّ الخائن "عليلو"، ولمّا جاء موعد المعركة المنتظر، خاطب قائد الجنود الجيش العظيم مؤكّدا أنّ الانتصار على المحتلّ قريب ما إن تمسّك الجنود بالإيمان والشّجاعة والرّوح

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

ثالثا- توظيف التّراث التّاريخيّ في الرّواية الجزائريّة:

يعدّ توظيف التّراث التّاريخيّ المتعلّق بحرب التّحرير من أبرز الظّواهر الفنّية في الرّواية الجزائرية ، إذْ اتّسمت نصوص مرحلة السّتينات والسّبعينات بمحاولات لاستخدام تراث أحداث الثّورة و وقائعها و شخصياتها ونصوصها التّاريخية المختلفة ، « فمنذ الاستقلال أخذ التّراث التّاريخيّ القريب ممثّلا في حرب التّحرير يحضر في سائر الكتابات الرّوائيّة بصور مختلفة تتلوّن وفق منظور الكاتب ومستوى نضجه وطبيعة ثقافته التّاريخيّة[1] ».

لقد استغلّ الرّوائيون الجزائريون في أولى تجاربهم الفنيّة التّراث التّاريخي لحرب التّحرير الجزائرية ، فوظّفوه في كتاباتهم السّردية ، معبّرين من خلاله تعبيرا صادقا عن آلام الشّعب الجزائريّ وأحزانه ، ليكون موضوع الثّورة أهمّ موضوعاتها ، ثمّ يأتي التّراث العربي الإسلامي والتّراث السّردي بعده من حيث الأهمية ، «لأنّ النّسبة الكبيرة من الرّوايات التي وظّفت التّراث ركّزت على التّراث التّاريخي ببعديه الوطني والعربيّ الإسلاميّ..[2] ».

ورغم هذا الاهتمام الكبير الّذي حظي به التّراث التّاريخي ، فإنّ " مخلوف عامر" يعتقد أنّه قد :« ظهر توظيف التّراث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة في الجزائر بشكل جزئيّ محتشم ، إذْ يبدو أحيانا بمثابة لازمة مكرّرة ، أو يحضر على سبيل الاستشهاد ولم يكن يؤطّر المتن كلّه[3] » ، فتوظيف الرّوائيين للتّراث التّاريخيّ ، لا يعني نقلا حرفيا موضوعيا أو مجرّد

الوطنية ، كانت المعركة مقدّسة والشّهادة منتظرة حيث أصيبت "ابتسام" وقد استشهدت بعد أن روت بدمائها تربة ذلك الجبل العظيم ، كما روى "أحمد هذه" التّربة دموعا لفراقها وفقدانها ، وليس هو فحسب من تألّم لذلك بل فاضت الدّموع أيضا من أعين المجاهدين الّذين رأوا في هذه المجاهدة رمزا للفتاة الجزائرية المناضلة والمثالية العظيمة*». ينظر: فاطمة الزّهراء عطّار، البنية النّحوية في إبداعات عبد الملك مرتاض ، رواية دماء ودموع نموذجا ، مذكّرة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد ـ تلمسان ـ السّنة الجامعية: 2014/2013م ، ص4 ،5.

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، ص 185.

[2]- المرجع نفسه ، ص 185.

[3]- المرجع نفسه ، ص 185.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

رصد دقيق لوقائع تاريخيّة بحتة ، بلْ قد يتجاوز ذلك إلى غايات فنيّة ، وأبعاد فكرية إيديولوجيّة وسياسية أخرى.

3 / 1 – توظيف التّراث التّاريخي في " دماء ودموع":

يعترف "عبد الملك مرتاض" صراحة بالدّور الكبير لأحداث الثّورة المظفّرة في بواكير أعماله الرّوائيّة المبكّرة ، وكما عبّرت الرّواية الجزائريّة عن روح الثّورة وعظمة النّضال ، فاجتهد الكتّاب وسعوا إلى تقديم هذه الصّورة ضمن نصوصهم ، فقد كانت رواية " دماء ودموع"سنة 1963 م من أوّل الأعمال التي جسّدت هذه الأحداث ، فانعكس أثرها واضحا وجليا عليها .

لذلك يقول يوسف وغليسي على لسانه: « ويبدو أنّ الثّورة الجزائريّة المباركة كان لها فضل عظيم عليّ في بدايات كتاباتي الرّوائيّة ، فقد كتبت عنها أربع روايات هي الّتي أعيد نشرها منذ حين بعنوان:"رباعية الدّم و النّار" ، فكانت تجربتي الأولى تستمدّ من أحداث تلك الثّورة المجيدة وأيّامها.[1] » .

وقد حالت أسباب ثقافيّة وسياسية تاريخيّة دون مراعاة هذه الأعمال لتفاعلات القرّاء و ميولاتهم ، فعبد الملك مرتاض مثلا «...في بداياته الأولى(دماء ودموع ، نار ونور) كان يكتب للقارئ التّقليدي البسيط البريء الّذي لا عهد له بالمستجدّات السّرديّة الحديثة....[2] » ، فالكتابة الرّوائيّة عنده تميّزت بضعف التّقنية في محاولته الأولى "دماء ودموع" و"نار ونور".

كان عبد الملك مرتاض يهدف من هذه المحاولة إلى إحياء تاريخ الجزائر وتدوينه فنّيا في شكل سرديّ توثيقا للمنطق ليصل الماضي مع الحاضر، ويستشرف مستقبل الجزائر، لترسيخ فكرة الثّورة في ذاكرة الأجيال ، وزرع قيم الهوية الوطنية والقومية العربية والدّيانة الإسلامية ، لتحقيق التّواصل مع الذّاكرة الجماعية للشّعب الجزائريّ.

---

[1]– يوسف وغليسي ،عاشق الضّاد ، قراءات في كتاب العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 39 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 442.

وترجع سيطرة الرّؤية التّاريخية الّتي انعكست في روايته "دماء ودموع" لأسباب كثيرة منها : معايشته للواقع المرّ لمرحلة الثّورة التّحريرية الجزائرية ، وطبيعة ثقافته المتشعّبة و المتشبّعة بالأصالة والعروبة ، وهو يصبو بتوظيفه للتّراث التّاريخيّ إلى تقريب الخلف من الجزائريين من واقعهم التّاريخيّ العربيّ الجزائريّ.

3/ 2 – توظيف النّصّ التّاريخيّ:

يتحدّث " سليم بتقّة " عن نوع من أنواع التّناص الرّوائيّ وهو ما يعرف بـ"التّناص التّاريخيّ" فيرى أنّه :« يتمّ استحضار بعض المواقف التّاريخيّة في مواقع من الرّوايات ، وذلك تبعا لمنطق الحدث وضرورة المعنى[1] » ، ويسوق مثالا لذلك ببعض التّناصّات التّاريخيّة في "الحريق"عندما ذكر صاحبها مدينة المنصورة في حديث " كومندار"، مشيرا إلى قلعة المنصورة الّتي بنيت سنة 698 هـ.

ويتمّ استخدام التّاريخ في الرّواية الجزائرية بطريقتين : توظيف مباشر ، يعتمد على الذّاكرة في نقل الوقائع التّاريخية ، وتوظيف رمزيّ غير مباشر يستلهم فيه الرّوائيّ التّاريخ (الواقع) ليملأ تلك الفراغات الّتي لم يذكرها التّاريخ ، لتمزج بالمتخيّل الجمالي الفنّيّ .

ويرى الدّكتور " مخلوف عامر" أنّ «...النّصّ التّاريخيّ يتمّ إدخاله في الرّواية إمّا بشكل خارجيّ لا يتجاوز الافتتاحيّة أو المقدّمة أو الأجزاء أو الأقسام أو الهوامش ، وإمّا يدرج في المتن. وفي الحالة الأخيرة قد يحافظ الكاتب على النّصّ المنقول بحرفيته وإحالته أو يندسّ في النّصّ بشكل غير مباشر إلى حدّ أنّه يصعب على القارئ اكتشافه..[2] » .

---

[1]– سليم بتقّة ، الرّيف في الرّواية الجزائريّة ، دراسة تحليليّة مقارنة ، منشورات الرّياحين ، وزارة الثّقافة ، (د ط) ، 2009م ، ص 350 .

[2]- مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، ص 18.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

فتوظيف النّص التّاريخيّ إذا قد يكون واضحا على مستوى الشّكل يمكن الاهتداء إليه ، أو نجده على مستوى النّصّ موظّفا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بحيث يصعب الظّفر بها من لدن القارئ.

وانطلاقا من هذه الأشكال والتّقنيات المختلفة الخاصّة بتوظيف التّراث التّاريخي ، سنعمد إلى البحث عن أهمّ الأشكال و وأبرز الأساليب و التّقنيات التي اعتمدها " مرتاض" في رواية " دماء ودموع " .

رابعا– توظيف التّراث التّاريخيّ في دماء دموع :

4/ 1ـ توظيف الشّخصية التّاريخيّة:

الشّخصية التّاريخية :

إنّ تقنياته توظيف التّراث التّاريخيّ كثيرة و كذالك عناصره منها الشّخصيّة التّاريخيّة ، يقول " جورج لوكاتش " – متحدّثا عن علاقة الشّخصية التّاريخية بالأحداث التّاريخية – : «...إنّ الشّخصية التّاريخية الكبيرة بوصفها روائيا ثانويا ، قادرة على أن تعيش نفسها في الخارج بشكل كامل...ومع ذلك فمكانتها في الحدث هي على نحو لا نستطيع معه إلّا أن تتصرّف وتعبّر عن نفسها في مواقع ذات أهميّة تاريخيّة...ولكن ليس إلّا بقدر ما هي مرتبطة بأحداث التّاريخ. [1] » ، فالشّخصية التّاريخية تلعب أدوارا مختلفة منوطة بها ، لكنّها لا تخرج – في كلّ الأحوال – عن التّعلق بأحداث التّاريخ . ويعدّ استحضار التّاريخ

[1]– جورج لوكاتش ، الرّواية والتّاريخ ، ترصالح جواد كاظم ، دار الطّليعة ، دط بيروت ، 1978، ص 51 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

من خلال الإشادة بأبطاله وشخصياته التّاريخية وتقديم صور مضئية منه طريقة من طرق الكفاح ضدّ المستعمر [1].

وقد ذكر مخلوف عامر شخصيّة " الزيني بركت" وما لعبته من أدوار وما تمثّله داخل السّرد الرّوائيّ في تعرية سلبيات المجتمع من خلال الثّنائيات الضّديّة المتناقضة في معانيها ومفاهيما ، على عكس ما تخفيه كتب التّاريخ ، يقول مخلوف عامر في هذا :

« إذا كانت الشّخصية التّاريخية لا تحيل إلاّ على ذاتها، فإنّ شخصية " الزّيني بركات" تختزل من خلال تصرّفاتها وعلاقاتها كلّ النّماذج البشريّة التي تمارس التسلّط ضدّ فئات الشعب وإذا كانت كتب التّاريخ قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين "الزّيني بركات" وعامّة النّاس ، فإنّ السّرد الرّوائيّ سعى جاهدا لتوضيح هذه العلاقة... [2] ».

4 /2 ـ الشّخصيّة التّاريخيّة : أشكال ظهورها وطرق عرضها :

إنّ توظيف الشّخصية التّراثية التّاريخية هو استعمالها في المتن الرّوائيّ ، لتحمل بعدا من أبعاد تجربة الكاتب الحديثة ، وتعكس رؤياه لواقع الحياة التي يعيشها، فهو يعبّر بها ويشير إليها مستخدما الرّمز في الوقت نفسه .

وفي معرض حديث "محمّد رياض وتّار" عن توظيف الشّخصية التّاريخيّة لم يكتف بتحديد أشكال ظهورها وحصرها في ثلاثة أشكال ، بل إنّه ذكر طرق تقديمها ، يقول في هذا :

« تحدّثنا عن توظيف الشّخصيّة التّاريخيّة ووقفنا عند أشكال ظهورها وهي الاستدعاء بالاسم والاستدعاء بالقول والاستدعاء بالفعل. ووقفنا أيضا عند أشكال تقديم

---

[1]– إسماعيل بن صفية ، مجلّة التواصل الأدبي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة باجي مختار، عنابة ، ع 2، جوان 2008، ص 192.

[2]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة، ص 17 ، ص 18 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

الشّخصية التّاريخيّة ولاحظنا وجود ثلاثة أشكال هي: استخدام ضمير المتكلّم واستخدام ضمير الغائب واستخدام ضمير المخاطب[1] ».

وتقوم ضمائر المتكلّم والمخاطب والغائب الثّلاثة المختلفة بأدوار متمايزة تختلف حسب اختلاف الضّمير المستخدم ، يقول "مخلوف عامر" – متحدّثا بلسان محمّد رياض وتّار – عن توظيف هذه الضّمائر وتقنية استخدامها ودورها في المتن الرّوائيّ وذلك عند استخدامها: « وفي نظره أنّ ضمير المتكلّم يقرّب بين الماضي والحاضر، وضمير المخاطب يوضّح ما تجهله الشّخصيّة التّاريخيّة وضمير الغائب يجعل الرّاوي يؤدّي دور المؤرّخ[2] »، وبذلك تكون أدوار هذه الضّمائر عند استخداماتها كما يلي:

أ – استخدام ضمير المتكلّم:

لا يتوقّف عمل هذا الضّمير في حدود التّقريب بين الماضي و الحاضر، بل يتعدّى ذلك إلى تحقيق التّفاعل والاندماج فـ .« إذا كان ضمير المتكلّم يزيل الحدود بين الأزمنة ليجعلها زمنا واحدا متمدّدا ، فإنّه أيضا يحمل القارئ على الاندماج في النّصّ ، لأنّه كان قبل ذلك مطية الكاتب نفسه على الاندماج في الشّخصية التي يوظّفها [3] » ، إنّه يجعل القارئ يتفاعل مع النّص ، ويساهم في اندماج الكاتب نفسه مع شخصيته الموظّفة.

ب – استخدام ضمير المخاطب:

يترك ضمير المخاطب أثرا بالغا لأنّه يساهم مساهمة فعّالة و في إعلام الشّخصيّة التّاريخيّة أو تذكيرها وتوعيتها بالتّاريخ ودروسه ، لذلك يقول عنه مخلوف عامر: « فأمّا ضمير المخاطب فلا يتوقّف دوره عند توظيف ما تجهله الشّخصية التّاريخيّة ، لأنّ هذا الضّمير قد يؤدّي وظيفة المتكلّم وقد يأتي خطابه للشّخصية لأنّها تجهل بعض الأمور ، بل من باب

[1]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، مرجع سابق ، ص 18.

[2]– المرجع نفسه ، ص 18.

[3]– المرجع نفسه ، ص 18.

المراجعة والتّذكير ، وبهدف حمل الشّخصية على وعي الدّرس التّاريخيّ والاعتبار به ، وتتضمّن هذه العمليّة – في الوقت نفسه – دعوة للقارئ للقيام بالعمليّة الذّهنية ذاتها[1] » ، ولذلك فإنّ هذه الوظيفة الموّكلة بهذا الضّمير، ستنطبق تماما على القارئ كعمليّة ذهنيّة ليقوم بها، فيسترجع هو الآخر ويتذكّر ويحفظ الدّرس التّاريخيّ.

ج – استخدام ضمير الغائب:

وله دور كبير في التّفسير والشّرح ، لأنّه هو من يأخذ مكان الرّاوي فينوب عنه ، ليقوم بدور المؤرّخ وعمله بطريقة مباشرة.

خامسا – توظيف الشّخصية التّاريخيّة في رواية"دماء ودموع":

وظّف مرتاض صاحب رواية "دماء ودموع" أسماء كثيرة من الشّخصيات التّاريخية و الأعلام المشهورة ، من الّذين عرفوا بأعمالهم التّاريخيّة سياسيا و اجتماعيا وثقافيا ودينيا ، فخاضوا أشكالا مختلفة من المقاومة ، وهذا ما يحيلنا حتما إلى تراجم هذه الأعلام ، والمؤلّفات التّاريخية للبحث عن حيثياتها وظروفها ، ومن هؤلاء أصحاب المقاومات الشّعبية نساءً ورجالا ، والقادة والزّعماء والمجاهدين ، ورجالات الحركة الوطنية نذكر أمثال "الأمير عبد القادر" و" الشّيخ المقراني"... وغيرهم كثير ، لأنّ « الأمر التّاريخي يصدّق عندما تتبّع ما تقترحه الرّواية من وقائع تاريخية كثيرة عن المقاومات ، المدارس والزّوايا ، المحارق الاستعماريّة ، والإدارة الفرنسية...لمعرفة الحقيقي والمتخيّل في النّصّ الرّواي ».[2] فالشّخصية التّاريخية توظّف من لدن الرّوائيين في كتاباتهم على وجه العموم لتأخذ دلالات معيّنة في نصوصهم ، كأنْ نتمكّن من خلالها من قراءة التّاريخ عن طريق هذا التّوظيف

[1]– مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، مرجع سابق ، ص 18، 19

[2]– وليد بوعديلة ، أبعاد التّوظيف التّاريخي في الرّواية الجزائرية ، دراسة في نماذج مختارة ، مجلّة منتدى الأستاذ ، العدد 19، جانفي 2017م ، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة ، الجزائر، ص 46 .

الفنّي المتعلّق بالرّواية مثلا ، وربّما توظّف لأغراض أخرى حسب مقصود الكاتب. ومن تقنيات هذا التّوظيف : الاستحضار والاستدعاء بالاسم.

وأمّا عن تقنية الاستحضار والاستدعاء بالاسم ، فتظهر في قول صاحبها – على لسان مربوح– :«....ـ أيّها الشباب. أيّها المجاهدون.يا معشر الجزائريين ، أحفاد المقراني والأمير..[1] » ، فقد ذكر بعض الشّخصيات التّاريخيّة الفاعلة في أحداث مهمّة من التّاريخ الجزائريّ وسردها كما جاءت أيْ متعاقبة تاريخيا ، ومن هذه الشّخصيات التّاريخيّة التي ذكرها فوظّفها شخصية "الشيخ المقراني" و" الأمير عبد القادر".

يقول "سليم بتّقة " في استحضار شخصية الأمير عبد القادر بالذّات « فكثيرا ما تستحضر شخصية " الأمير عبد القادر" كمرجعية تاريخية ، وكشخصية وطنيّة محرّرة في سيرها نحو توحيد الوطن.[2] » ، فالملاحظ هو استغلال " مرتاض" لهذه الشّخصيات التّراثيّة التّاريخية الفذّة التي تمثّل الماضي المشرق المشرّف للجزائر ، واستدعاؤها بأسمائها ليربطها بهؤلاء الشّباب المجاهدين الجزائريين وهم "الأحفاد" قصد بثّ روح الحماس والاقتداء ، لأنّهم يمثّلون الحاضر في تحدّيهم للمستعمر الفرنسيّ ، كما أنّه استحضر شخصياته أيضا مستفيدا من طرق الخطابة العربيّة القديمة من خلال أسلوب النّداء فيها.

سادسا – توظيف الأحداث والمعارك التّاريخيّة:

يلجأ بعض الرّوائيين في توظيف الأحداث التّاريخيّة إلى استخدام تقنية الحذف والإضافة ، للاستعانة بها في توظيف التّراث التّارخيّ ، وفي إطار استغلال المعلومات التّاريخية ، والتّصرّف في بعض أحداث التّاريخ ، فقد عبّر " مخلوف عامر" – عن حضور التّراث في الرّواية العربيّة ، من خلال بعض التّقنيات – بما يلي : « عمد بن سالم حميش في

[1]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع" ، ص26 .

[2]– سليم بتقّة ، الرّيف في الرّواية الجزائريّة ، دراسة تحليليّة مقارنة ، ص 350 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

روايته"مجنون الحكم"إلى استغلال المادّة التّاريخيّة...واتّبع سالم بن حميش في كتابة روايته التّاريخيّة "مجنون الحكم" طريقة في بنائها تقوم على توظيف المفاصل الرّئيسيّة للحادثة التّاريخيّة من كتب التّاريخ ومؤلّفات المؤرّخين وإضافة وحدات سرديّة جديدة يقتضيها التّخييل الّذي يقوم عليه البناء الفنّيّ للرّواية. لقد استقى الكاتب مادّة فصل "السّلطانة ستّ الكلّ" من كتب المؤرّخين ... ولكنّه لم يتقيّد بالمعلومات التّاريخيّة بحذافرها ، بل أضاف إليها وحدات سرديّة جديدة متخيّلة..[1] » ، وتعتمد هذه التّقنية على قدرات الكاتب الإبداعية وأهدافه المنشودة . إذْ تقوم على التّصرّف في بعض الأحداث الجزئيّة بالحذف ، أو عن طريق إضافة وحدات سرديّة بما يخدم الجانب الرّوائي التّخييليّ المخالف لواقع التّاريخ .

1/6- توظيف الأحداث والمعارك التّاريخيّة في دماء ودموع:

1- توظيف الأحداث التاريخيّة:

تختلف الأجداث الرّوائية عمّا نراه في حياتنا اليومية ، وهذا ما يجعل كاتب الرّواية ينتقي من الأحداث التّاريخية بعناية فائقة ما يناسب عمله الرّوائيّ ، فيلجأ إلى التّصرّف في بعض الأحداث إضافة وبترا ، معتمدا على خياله وثقافته وطاقته التّعبيريّة [2].

وأمّا إذا ما عدنا إلى ما وظّفه مرتاض في روايته"دماء ودموع "من الأحداث التّاريخيّة الهامّة نجد: أحداث الثّامن ماي ومجازره المعروفة (8 ماي 1945م) ، وتاريخ اندلاع الثورة الجزائريّة المظفّرة(نوفمبر 1954م) ، ومفاوضات إيفيان ، وتاريخ (15 مارس 1962م) المعروف بعيد النّصر، و(5 جويلية 1962م) وهو عيد الاستقلال ، وغيرها من الأحداث . وقد تواترت هذه الأحداث التّاريخية في المتن الرّوائيّ كما يلي:

---

[1]. مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، ص 18.

[2]- يوسف أمينة ، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق ، دار الحوار ، ط 2 ، 1997 م ، ص 27.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

أ – إندلاع الثّورة التّحريرية الجزائريّة:

يعدّ هذا الحدث أوّل واقعة تاريخيّة مهمّة تظهر لنا قبل حدث المفاوضات ، وهذا في قول ابتسام:«...وأيّ يوم أرفع شأنا في تاريخ الجزائر الحديث من فاتح نوفمبر؟ [1] » ، وهذا في إطار التّحضير لهذه المناسبة الّتي وصفتها بالعظيمة ، وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ "مرتاض" وظّف هذه الذّكرى توظيفا منفردا ، فلم يقرنها بمناسبات تاريخيّة أخرى ثمّ إنّه لم يحدّد التّاريخ تحديدا دقيقا بالأرقام كما يفعل المؤرّخ ، بل اكتفى بذكر لفظة (الفاتح) و(نوفمبر) دون ذكر للسّنة ، على أنّه سيذكر التّواريخ محدّدة بالأرقام في مواضع أخرى .

ب – مفاوضات إيفيان :

يظهر التّكرار في إعادة اللفظ أو المعنى أو هما معا ، تأكيدا على أهميّة المكرّر وقيمته التّوضيحيّة والفنيّة الجماليّة. لكنّه يكون أكبر فائدة كلّما تمّ ربط العنصر المكرّر بالنّصّ في مجمله ، لأنّه يضفي على الألفاظ والعبارات والجمل والفقرات ترابطا وتكاملا وانسجاما.

ولهذا السّبب اعتمد الكاتب في هذا الحدث التّاريخيّ كثيرا على هذه التّقنية ، كما في حديثه عن مفاوضات إيفيان الّتي ورد ذكرها وتكرارها في الرّواية مرّات عديدة كما يلي:«...بعد أن كان كلّ جزائريّ ينتظر نتائج المفاوضات الجارية في مدينة إيفيان... وهذه مفاوضات "إيفيان" تشرف على الانتهاء[2] » ثمّ في قوله: «..والمفاوضات قائمة في "إيفيان." كان كلّ شيء قد انتهى[3] » وفي قوله:«...ولكن البوادر كلّها تدل على أنّ هذه المفاوضات قد تنتهي في هذا الشّهر، شهر مارس ، غالبا.[4] ».

---

[1]. عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع" ، ص 59.

[2]– المصدر نفسه ، 262 263.

[3]– المصدر نفسه ، ص 278.

[4]– المصدر نفسه ، ص 270.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

فالمشترك في ذكر هذا الحدث التّاريخيّ ، هو ذكره للمكان وتركيزه عليه "مدينة إيفيان" ، مقابل إهماله الجزئيّ للزّمن وعدم التّدقيق فيه ، لأنّ الغالبية تعلم بوجود مرحلتين فيها(إيفيان الأولى والثّانيّة) ليحيل القارئ الّذي يجهل التّاريخ إلى مؤلّفاته .

وقد اكتفى بالتّعبير عن نهايتها ونتائجها في شهر مارس (تشرف على الانتهاء، قد انتهى، قد تنتهي، نتائج) ، معبّرا عن طموح الشّعب الجزائريّ وأمله في الحريّة. كما اعتمد تكرار المفردة نفسها في النّصوص التّاريخيّة المختلفة(إيفيان، المفاوضات ، انتهى..).

فالتّكرار إذا طريقة تعبيرية هامّة تساهم في الإبانة عن بعض خبايا النّصّ الرّوائي ، وتكشف عن ثقافة الشّاعر ومواقفه الفكريّة ، وهو أيضا يعكس أحواله النّفسية والعاطفيّة.

وقد لاحظنا ظاهرة التّكرار في الحديث عن"مفاوضات إيفيان" في بعض أجزاء رواية "دماء ودموع" ، ومن صوره : تكرار المفردة الواحدة في التّركيب أو الجملة ، فقد وظّف مرتاض هذا الحدث معتمدا على التّكرار كخاصية من خصائص أسلوب كتابته الرّوائية.

وفي توظيف التّراث التّاريخي من خلال وصف الأحداث ، وذكْر الوقائع التّاريخيّة لتسجيلها من قبل الرّوائيّ الجزائريّ يقول إدريس بوديبة :« فقد استثمر كتّاب هذه المرحلة محوري الحرب والشّهداء فاقتربوا من وصف الأحداث وتسجيلها وتقديم الوقائع التّاريخيّة بشكل متسارع جعلها تقترب من الإنشاء اللّغويّ في رصدها الكفاح المسلّح للشّعب الجزائريّ داخل إطار عاطفيّ ينمو مع نموّ الأحداث [1] ».

ويلاحظ الأمر نفسه عند كاتبنا، فقد اكتفى بوصف الأحداث التّاريخيّة ، وذكرها وتسجيلها كما هي بطريقة مباشرة دون حذف أو زيادة شأنه في ذلك شأن الرّوائيين الجزائريين ، في رواياتهم الكلاسيكيّة التّأسيسيّة الأولى.

[1]– إدريس بوديبة ، الرّؤية والبنيّة في روايات الطاّهر وطّار ، وزارة الثّقافة ، الجزائر، د ط ،2007م ، ص 2 .

ج- مفاوضات مولان (ميلان) :

وكانت في حقيقتها التّاريخية في مدينة " مولان " الفرنسية في شكل محادثات وحوارات بين الحكومة الجزائرية ممثّلة بشخصيتي محمّد بن يحي وأحمد بومنجل ، مع حكومة فرنسا سنة م 1962 م ، لكنّها فشلت لتعنّت فرنسا وتمسّكها بالحلول العسكرية ، وقد ذكرها "مرتاض" هي الأخرى لكنّها أقلّ ورودا وتواترا من مفاوضات ميلان ، لعدم جدواها ، ومن مواطنها قوله :" إنّ بعد فشل مفاوضات " مولان" فإنّ مفاوضات إيفيان وشيكة الوقوع.."[1] ، فقد اكتفى بالحديث عن فشلها دون ذكر تفاصيل أحداثها أو شخصياتها أو مكان وقوعها أو زمانها .

2- توظيف المعارك التّاريخيّة:

وقد اهتدينا إلى أربعة معارك هي : معركة " الصّبابنة " و معركة " ربّوز " ، ومعركة "وادي أغرم"، ومعركة " جبل فلاوسن" كانت الأخيرتين من أهمّ المعارك فيها كما يلي:

1- معركة وادي أغرم :

ويقول فيها"عبد الملك مرتاض" ما نصّه :«.. ولاسيما بعد قيام "معركة وادي أغرم" الّتي ذاق فيها العدوّ هزيمة شنعاء.وقد نكّل جنود العدوّ بالفلّاحين والنّساء والأطفال تنكيلا ...وقد أدّى الغضب بالعدوّ إلى قتل مناضل شجاع...وإلى سوق كثير من النّساء والفلاّحين الشّيوخ إلى محتشد"سوق الثّلاثاء".و قد ظلّت الطّيّارات تحلّق على هذه النّاحية أسابيع...أمّا أنتم فقد كنتم اختفيتم في بعض مخابئ القرية...حيث التحق بكم معظم رجال الحركة ..فأضلّ العدو طريقه إليكم..[2] ».

لقد تمكّن عبد الملك مرتاض فيما يقرب من نصف الصّفحة أن يكتب شيئا ممّا قد يوافق عليه المؤرّخ ويطابق التّاريخ ، رغم أنّ بعض أبطالها من الشّخصيات المتخيّلة ، في محاولة

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، دماء ودموع ، ص 227.

[2]- المصدر نفسه ، ص 243 ـ 244 .

منه لنقل أجزاء من تفاصيل هذه المعركة "وادي أغرم" كما حدثت ، مع التّغيير بالحذف خصوصا ببتر الأحداث وتجاوز المراحل ، لأنّ تركيزه كان منصبّا على بعض أحداث المعركة ونتائجها ، وهي هزيمة العدوّ الفرنسي وانتقامه من الضّعفاء ، فاختزل أحداث بداية المعركة وحيثياتها وربّما لحظات مهمّة منها.

2- معركة فلاوسن*[1]:

لقد أشار "واسيني الأعرج" إلى معركة أخرى من المعارك التّاريخية بالغرب الجزائريّ (ضواحي تلمسان)، بعدّها موضوعا من الموضوعات الفرعيّة الّتي تخرج عن موضوع أصليّ كبير تصبّ فيه هذه المواضيع الصّغيرة ، وهو الثّورة الوطنيّة الجزائريّة من خلال رواية "دماء ودموع" بقوله :« ثمّ إنّ رواية"دماء ودموع"كغيرها من الرّوايات...، تثير عدّة موضوعات حيويّة وأساسيّة وتبني عليها معمارها الرّوائيّ ، لكنّ الموضوعات الغالبة دائما في النّهايّة هي الثّورة الوطنيّة ، بل هي الأصل وما تبقّى كلّه فروع فرضتها طبيعة الموضوع غير المستقرّة على قضيّة واحدة ، كمشاركة المرأة ، ووضعية اللّاجئين الجزائريين إلى المغرب الأقصى ، الحرب التّاريخيّة (معركة فلاوسن) إضافة إلى بعض التّصوّرات عن الحبّ المثاليّ وغيره[2] ». ويبدو أنّ المعارك التي وقعت بجبل فلاوسن كثيرة ، ذكرنا مهمتين مركزّين على نتائجها. أمّا عن "مرتاض" فقد ذكر معركة من المعارك الّتي وقعت بمنطقة وهران الثّانيّة بالغرب الجزائريّ ، دون تحديد دقيق لاسمها ، استهلّها بتحديد التّاريخ الّذي كان قبيل الاستقلال ، ثمّ أردف في الصّفحة نفسها ليحدّد اسم قائد المعركة ومكانه ، ثمّ أشار إلى الإستراتيجية و الاحتياطات وبعض أجهزة الحرب يقول:

---

[1]*فلاوسن : أصل الكلمة بربري أمازيغي مركّب اضافي من أفلا يعني"أعلى" فوق، وأوسن بمعنى "البلدة" أو "القرية"، ومع الاثنين فهي البلدة العاليا. ينظر: نصر الدّين بن داود، التّاريخ المحلي وأهميّته في التاريخ الوطنيّ منطقة فلاوسن ومعركتها الكبرى 20 ـ 23 أفريل 1957م أنموذجا، قسم التاريخ ، جامعة بوبكر بلقايد تلمسان ، يوم دراسي حول معركة فلاوسن الكبرى).

[2]- واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائرية ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، د ط ، الجزائر 1986م ، ص65.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

« السّنة اثنتان وستّون.والشّهر مارس.واليوم خميس.والتّاريخ خمسة عشر...ومع ذلك فقد كان القائد مربوح أرسل بكتيبة يصحبها جهاز الاتّصال إلى الجهة الأخرى من الجبل ، كي لا تؤخذوا من المؤخّرة على غرّة[1] ».فالقائد هو "مربوح"، وأمّا المكان فهو "جبل فلاوسن" – الّذي ذكر اسمه سابقا– ، ومن الأجهزة جهاز اتّصال لا سلكيّ ، وفي الصّفحة الموالية بدأ في وصف المعركة من خلال الاستعدادات لها من الطّرفين مبتدئًا بالجيش الفرنسيّ ، يقول:«...وكانت هذه القوافل تتألّف من بضعة آلاف من جنود الجيش الغازي. وكانت تصحب هذه الجحافل سيّارات مصفّحة ، ودبّابات فتّاكة ، وسيّارات الإسعاف، وشاحنات الرّكوب ، وشاحنات التّموين...من الطّائرات المستطلعة ، والطّائرات المقاتلة ، والطّائرات العموديّة المتجسّسة...[2]» ، وبعد زهاء صفحتين من الوصف المستفيض الّذي ذكر فيه كثرة أعداد العدوّ مقابل قلّة العدد والعتاد عند المجاهدين الجزائريين ، ووصف الحالة النّفسيّة من الخوف والرّعب من قبل العدو، والصّبر من قبل المجاهدين ، يقول :«..أمّا المجاهدون فقد كانوا قدّروا المعركة حقّ قدرها ، ولم يكن لهم من مخرج غير التّسلّح بالشّجاعة والإيمان والصّمود...[3] ».

3- معركتي الصّبابنة وربّوز:

وهما معركتان تبدوان أقلّ شأنا من معركتي " وادي أغرم" و" فلاوسن" ذكرها أحمد بمناسبة الاحتفال بعيد الثّورة بقوله لحنان : «...لعلّك تذكرين ما صنع جيش التّحرير به في معارك " الصبابنة " وربّوز" و" فلاوسن " .. [4] » ، و قد ذكرها مقترنة مع معركة " فلاوسن" ، متباهيا بما فعله المجاهدون بالجيش الفرنسيّ حين الثّورة عليه ، دون تفصيل في أحداثها ، إلاّ ما قاله :«..حتّى شاهد حارس الكتيبة وعينها ، دورية صغيرة من الجيش الفرنسيّ مقبلة من بئر ربّوز...[5] »، فقد ذكر المكان ولم يفصّل في أحداثها الجزئية.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار، "دماء ودموع" ، ص 275.

[2]- المصدر نفسه ، ص 276.

[3]- المصدر نفسه ، ص 277 .

[4] - المصدر نفسه ، ص 95 .

[5]- المصدر نفسه ، ص 224 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

د- المصطلحات التّاريخيّة*[1]:

ورد في التّعريف الأوربيّ للمصطلح : " المصطلح كلمة لها معنى في اللّغة المتخصّصة معنى محدّدا و صيغة محدّدة " على أنّ المعنى واللّفظية والاتفاق أي (الاصطلاح) من أبرز أركانه[2] وهي كثيرة ، ممّا ورد في الأمثلة الّتي ذكرناها ومنها : العدو، الفلّاح ّ، نوفمبر، ماسينيسا، الأمير عبد القادر ، مفاوضات إيفيان ، الجزائر، وطني، الثّورة الشّعب ، الاستعمار، المجاهد...

وسنضرب مثالا غيرها بمصطلحين آخرين هما(الحرْكي *[3] والفلّاق) كما في قوله:« قال الحرْكي هازئا:....قلت للحركيّ:...[4] » .

أمّا " الفلاّقة " فيراد بهم الثّوار الجزائريين ، وهو لقب يطلقه الفرنسيون والحركة من الخونة عليهم.ومن أمثلة ذلك قول مرتاض : « ...ثمّ عمد إلى موريس وخاطبه بالفرنسية: – إنّ هذا " الفلاّق" أخبرني بشئ عجيب![5] » ، كان هذا الكلام على لسان أحد الخونة والعملاء من الحركة.

---

[1]– *لمزيد من المعلومات حول المصطلحات الجزائرية ينظر، عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات الثّورة التّحريريّة (1954 ـ 1962م) ، منشورات المركز الوطني للدّراسات والبحث في الحركة الوطنيّة وثورة نوفمبر،1979م/2001م.

[3] – ممدوح محمّد خسارة ، علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في اللّغة العربيّة ، ط 2 ، دار الفكر، دمشق ، 2013 م ، ص 11 .

*الحرْكي: نسبة إلى الحركة الوطنيّة التي كان يتزعمّها"مصالي الحاج"، والتي اتّخذت موقفا عدائيا من جبهة التّحرير عند اندلاع الثّورة ، ثمّ صارت كلمة الحرْكي صفة ملازمة لكلّ عميل 5- ينظر: مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة ، منشورات دار الأديب وهران ، ط1، 2005 م، ص 66 .

4- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع" ، ص 154.

5- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع" ، ص 233 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

- سابعا/ طرائق توظيف التّراث التّاريخيّ:

1/7- طريقة (ظاهرة) الحشد:

ويطلق عليها أيضا مصطلح الجمْع ، وكانت أطول عبارة وظّفها الكاتب في الحوار الّذي دار بين "تابوت" و"عمي مختار" كالآتي: «...- أستغفر الله يا"عمّي مختار"، ماذا تقول؟ أتمنّ على الثّورة والشّعب؟ .- أستغفر الله يا ولدي.لا حول ولا قوّة إلا بالله. لساني زاغ ، فأخرج من الكلام ما كان يجب ألّا يخرج.لا حول ولا قوّة إلاّ بالله ..أستغفر الله العظيم ..لعن الله الشّيطان الرّجيم..[1] »، فقد اعتذر في الأخير لتابوت معبّرا عن ذلك ، معترفا بخطئه بزوغان لسانه لأنّه قال قبل هذا:« لم يبق لنا صبر. تعذّبنا كثيرا. أنا مثلا فقدت ولدين في الثّورة...كما فقدت أخي الوحيد.ضاق صدري يا أخي ضاق. مزّقت الأوجاع نفسي...وتجبّر الاستعمار..[2]» ، و لذلك فإنّ مقالته هذه تعكس لنا وجها آخر عابسا من تاريخ الثّورة الجزائريّة الّتي فقد فيها النّاس أهلهم من الأبناء والإخوة ليلفّهم الحزن وتطوّقهم الوحدة.

ونلمس في هذا الإطار جانبا جماليا في التّوظيف يتمثّل خصوصا في حشد صيغ مختلفة من الدّعاء ، ما بين استغفار وحوقلة ودعاء على الشّيطان بلعنه من جهة كتراث دينيّ .

2/7- طريقة المزج :

من جهة أخرى نجد الكاتب مزج الدّين مع التّاريخ ليعبّر عن واقع الجزائريين وعن هويتهم الدّينية . من خلال الشخصية الّتي اختارها ، ويطلق على هذه التّقنية تقنية المزج بين الأشكال التّراثية المختلفة .

ففي توظيف " مرتاض" للتّراث ظاهرة مزجه لأشكال مختلفة من هذا التّراث في العبارة الواحدة . إذْ يلاحظ هو تعلّق التّراث العربيّ والدّيني الإسلامي بالتّراث التّاريخيّ وارتباطهم

[1]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع ، ص 250.

[2]- المصدر نفسه ، ص250.

جميعا، كما في قوله:« لأنّ شعوب المغرب العربي يوحّدها الجوار والدّين...المشترك[1] » ، أو التّعبير عموما عمّا يعكس هوية المواطن الجزائريّ ومبادئه ويمثّلها ، مثل قوله:«.عربيتي لغتي، وجزائري وطني، وعروبتي جنسي، وإسلامي ديني، فماذا يريد منّي الاستعمار ؟ولم أقدم على إبعادي من أرضي ووطني؟.[2] ».

ومثال ذلك أيضا قوله على لسان إحدى شخصيات الرّواية وهي "الأم يامنة":«أجابت الأمّ يامنة مرتاحة : الله لا يقتلنا حتّى نعيش أيّاما من عهد الاستقلال ، ربي يفرّج[3] ».

لقد جمع بين توظيف أشكال مختلفة من التّراث الدّيني والتّاريخيّ والأدبيّ الشّعبي ، ممثّلا في الدّعاء بالعامية ابتداءً وانتهاءً"الله لا يقتلنا..، ربّي يفرّج"، وذكره في وسط الجملة لـ "عهد الاستقلال " ، وهو تراث تاريخيّ استشرف فيه الكاتب مستقبل وطنه الجزائر.

فهذه التّقنية التي اعتمدها ، مرتكزا على العبارة الطّويلة التي استغلّها لجمع أشكال مختلفة من التّراث ، ورغم كون اعتماد ظاهرة الحشد في توظيف التّراث دون وعي من بعض الشّعراء والرّوائيين ، سبب من أسباب عزوف القرّاء العرب حسب النّقاد ، إلاّ أنّها – في رأينا – تدلّ على ثقافة الكاتب وموسوعيته ، وقد أضفت صبغة جماليّة .

وإضافة إلى هذه التّقنيات الّتي تمّ التّوصّل إليها من خلال دراستنا للرّواية ، والموضوعات الرّئيسيّة ، فقد هدتنا الحيلة البحثيّة إلى موضوعات تعدّ من باب التّراث التّاريخيّ ، أطلقنا عليها تسمية "موضوعات تاريخيّة أخرى".

1–عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار "دماء ودموع" ، ص 154.

2– المصدر نفسه ، ص 126 .

3– المصدر نفسه ، ص 257 .

ثامنا– توظيف موضوعات تاريخيّة أخرى:

ومن هذه المواضيع التّاريخية نضال الجزائريين على اختلاف جنسهم من أجل نيل حريتهم ، وموضوع الخيانة أو العمالة ، وإجبارية الخدمة العسكرية ، ودور الزّوايا ، كما يلي :

8/ 1 – طلب التّجنيد في صفوف جيش التّحرير:

وإضافة إلى بعض الأحداث التّاريخيّة المهمّة والشّخصيات الفاعلة فيها ، فهناك بعض المواضيع الأخرى الجانبيّة وهي الأقلّ أهميّة الّتي تطرّق إليها الكاتب ، كرغبة بعض المواطنين في المشاركة في الثّورة من خلال الانضمام إلى صفوف جبهة (جيش) التّحرير، كما جاء على لسان شخصية "أحمد":« لقد كنت طلبت التّجنّيد في صيف سنة ستّ وخمسين ، ورفضت الجبهة طلبي[1] ».

2/7 – نضال المرأة الجزائريّة أثناء الثّورة :

وفي الحديث عن مشاركة المرأة وكذا نضال وجهاد بعض الجزائريات ، يعدّ عبد الملك مرتاض في نظر"واسيني الأعرج" واحدا من أبرز اتّجاهات التّيار الرّومنتيكي للرّواية الجزائريّة من الّذين تبنّوا موضوع المرأة الجزائرية التي تركت بيتها متّجهة صوب الجبال لتكافح جنبا إلى جنب مع الرّجل طلبا للحرّية فهو:«..يجسّد هذه القضيّة على الصّعيد الفنّيّ ...هذه المرأة التي تبنّت مثله في ذلك مثل الرّجل ، قضيّة الجزائر بكلّ أبعادها وعاشت تجربة الحرّية. كما عاشت تجربة النّضال المرّة.[2]» ، وهذا ما يثبته قول مرتاض على لسان المسبّلة المناضلة زينب حين يقول:«...ثمّ أخذت تهيّء الطّعام لجنود جيش التّحرير في سعادة غمرت قلبها ، وألهبت عواطفها ، وجعلتها تدور في دارها مختالة ، كأنّها أصبحت

[1]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، دماء ودموع ، ص197 .

[2]– واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائرية ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر 1986م ، ص64 .

هي ذاتها بطلة عظيمة يعجب بها النّاس. »[1]، ولم يكتف مرتاض الدّكتور بمجرّد التّوظيف المباشر لشخصية زينب ، بل حاول أن يلصق بها صفة العظمة والبطولة بمقارنتها ، كما يفعل سائر الرّوائيين بشخصياتهم التّاريخية ، وإضافة إلى موضوع الانضمام إلى جيش التّحرير ودور المرأة وبطولتها نجد موضوع الخيانة.

8/ 3- الخيانة:

يرتبط موضوع العمالة أو ما يعرف بـ " الخيانة" العظمى للوطن من خلال ما عرف بشخصيات "الحرْكة" ، وهي تسمية لبعض الجزائريين من عملاء فرنسا ضعاف النّفوس الجبناء ، وقد ورد هذا المصطلح التّاريخي المتعلّق بالثّورة كثيرا ، لكنّنا سنكتفي بقول السّارد :« ولم تجب المجاهد ، وقلت لصوت الحرْكيّ الذي خاطبك : - أُسكت أيّها الخائن..[2] ».

8/ 4- إجبارية الخدمة العسكرية:

يستند هذا الموضوع على قانون التّجنيد الإجباري الّذي صدر قبل نشوب الحرب العالمية الأولى بين دول الغرب (1912 م) ، حيث تمّ بموجبه استدعاء الرّجال الجزائريين خصوصا بعد انتقائهم من طرف الفرنسيين ، لأداء هذه الخدمة بين سنة وثلاث سنوات للمشاركة في المساعدة على السّيطرة على البلاد بعد تدريبهم وتأهيلهم .

وفي مقابل هذه المعارك التّاريخيّة والنّضال والجهاد في سبيل الوطن وعلى النّقيض تماما يذكر أحداثا تاريخيّة أخرى تدلّ على الواقع المزري الّذي عاشه الشّعب الجزائريّ منها إجباريّة تأدية الخدمة العسكريّة خدمة لمصالح فرنسا ليوظّفها توظيفا مباشرا ، ففي معرض وصفه لشخصية "مربوح" استغلّ ذلك للإشارة إلى قضيّة تاريخيّة في قوله :« كان مربوح ابن فلاّح ، وقد تاح له أن يتعلّم اللّغة العربيّة وبعض آدابها في بعض الزّوايا النّائيّة ، بالإضافة

[1]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، دماء و دموع ، ص 223 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 233 .

إلى حفظه القرآن الكريم. فلمّا وجبت عليه الخدمة العسكريّة الإجباريّة أدّاها في الجيش الفرنسيّ في شيء من الرّضا المشوب بالغموض...[1] » ، ويتعلّق الأمر بإجباريّة الخدمة العسكريّة تحت علم بلد أجنبيّ أوربيّ هو فرنسا عن طريق الإكراه ، وخصوصا لأبناء الفلاّحين والبسطاء الفقراء.. ويدلّ اعتماده على شخصيّة الفلاحّين على أهمية هذه الفئة ، كما أنّه يعبّر عن وطنيّة الفلاّحين الجزائريين آنذاك .

8/ 5- دور الزّوايا:

تعريف الزّاوية:

الزّاوية «... في الأصل هي ركن البناء...ثمّ أطلقت على المسجد الصّغير أو المصلّى ...إذْ هو يطلق على بناء أو طائفة من الأبنية ذات طابع دينيّ ، وهي تشبه الدّير أوالمدرسة[2] » ، على أنّ معناها قد يلتبس مع الجامع أو المسجد ، على أنّ بينهما فرق واضح ، فمصطلح الزّاوية أعمّ يشمل ما فيها من المحاريب وأضرحة الصّالحين ومشايخها ، وأماكن العبادة والصّلاة ، ومدارس ومعاهد للتّفقّه في الدّين بتعليم القرآن وعلوم العربية ، إضافة إلى إقامات للطّلبة المتمدرسين بنظام داخليّ .

لقد لعبت الزّوايا دورا أساسيا ومهمّا على صعيد توعية الشّعب الجزائريّ إبّان فترة الاستعمار الفرنسيّ ، فكانت تشكّل عائقا وخطرا كبيرا أمام مخطّطات فرنسا ، من خلال جهودها في التّربية الدّينية من خلال تحفيظ القرآن وعلوم الدّين واللّغة العربية سعيا من شيوخها إلى الحفاظ على العروبة والإسلام ناهيك عن الدّفاع على الأرض و الهوية الوطنية ، فما كان من سلطات فرنسا إلى السّعي إلى تغييب دورها أو طمسها من خلال نشر الخرافات والبدع في أوساطها.

[1]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، دماء و دموع ، ص 259 .

[2]- دائرة المعارف الإسلامية ، ج 10 ، طبعة مصر ، تر محمّد ثابت أفندي ، ص 331 - 333.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

كان الهدف الأسمى لعبد الملك مرتاض في رواية " دماء ودموع " عند توظيفه للتّراث التّاريخيّ إبداء رأيه و التّعبير عن موقفه ، قياما بواجبه تجاه وطنه ، معبّرا عن أصالته وهويته الوطنية وقوميته العربيّة و ديانته الإسلامية .

كما استغلّ " مرتاض " هذا الشّكل التّراثيّ في غرس الرّوح الوطنية ، والدّعوة الضّمنية و الصّريحة إلى لمّ شمل الشّعب الجزائريّ و النّهوض جسدا واحدا ، من أجل الثّورة وكسر أغلال العبودية وتحطيم الظّلم ، بحثا عن الحريّة والاستقلال .

أصدر "عبد الملك مرتاض " على روايته " دماء ودموع " حكما نقديا مبكّرا ، يكاد يوافق فيه آراء مجموعة من النّقاد بقوله :« وإنّ أوّل رواية كتبتها ، وإن لم أك ، من الوجهة الفنيّة – وخصوصا من الوجهة التّقنيّة – فيها موفّقا ، هي رواية "دماء و دموع " التي استعنت في كتاباتها ببعض أحداث من سيرتي الذّاتيّة..[1] » ، فهي رواية متواضعة قليلة التّقنيات ، غير مكتملة في عناصرها الفنيّة ، نظرا لتجربته القصيرة وخياله المحدود ، لكنّنا اهتدينا بعون الله إلى إظهار كثير من محامدها الفكرية والفنيّة في خاتمة الفصل الأوّل .

خاتمة الفصل الأوّل:

– يعدّ تعامل الرّوائيّ "عبد المالك مرتاض " في عمله هذا مع التّراث التّاريخيّ ، واحدا من الطّرق الرّوائية الّتي انتهجها ، وقد اعتمد فيه أساسا على التّرتيب والحشد و التّجميع ، لذلك يبدوا توظيفه له سطحيّا مباشرا ليس فيه جديد ، يكاد يخلو من التّوظيف الفنّيّ المدروس .

– حاول "مرتاض" عموما تجاوز تلك الطّريقة التّقليدية الّتي تعتمد في استخدامها للتّراث على الطّريقة السّطحية المباشرة ، والبحث عن تقنيات " كتابية " تراثية غير مستغلة في الرّوائية العربيّة .

[1]– يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد، قراءات في كتاب العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 39 ، 40 .

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

– يدخل " مرتاض" بعمله هذا ضمن التّجارب الرّوائية العربيّة التي أقامت لها علاقة خاصّة ، وبالتّحديد مع التّراث التّاريخيّ الجزائريّ بتناصاته وأشكاله وتقنيات توظيفه المختلفة ، اقتناعا منه بأهميته التّاريخيّة وليس مجرّد ميل منه إلى توظيفه .

– رغم اختلاف تجربة " مرتاض " عن بعض الرّوائيين الجزائريين أو حتّى العرب في طرق التّعامل مع التّراث والاشتغال عليه كوسيلة إلى التّجريب الرّوائي بحثا عن الهوية والتّأصيل ، إلّا أنّها تبدو وكأنّها تتشابه وتتوحّد مع آخرين .

– تصنّف رواية "دماء ودموع" – بغضّ النّظر عن قيمتها الفنّيّة (الجودة والجدّة) وعن صبغتها الأيديولوجية – ضمن الرّوايات الجزائرية التّاريخية الكلاسيكية التي تؤرّخ للثّورة .

– يقوم النّهوض الفنيّ لهذه الرّواية خاصّة على التّراث التّاريخيّ ، الّذي يرتبط بالإطار المكانيّ والحضاريّ الجزائريّ الّذي ينتمي إليه كجزء من الهوية التّاريخيّة للوطن ، وبالإطار الزّمنيّ ممثّلا في الفترة الاستعماريّة.

– إنّ توظيف التّاريخ الجزائريّ يعكس واقع الجزائريين المرير وخلفياتهم التّاريخية والثّقافية والفكريّة وحتّى هويتهم العربيّة الإسلاميّة في زمن الثّورة الجزائريّة في صراعهم مع الاستعمار الفرنسيّ ، ويعبّر حتما عن البعد الوطنيّ الجزائريّ .

– الكيفيّة التي استحضر بها مرتاض التّراث التّاريخيّ في "دماء ودموع" ، على بساطتها وسطحيتها وقلّة الابتكار في تقنياتها ، ساهمت بشكل أو بآخر في جعل التّاريخ يشهد على ما مرّت به الجزائر من ويلات في فترة وجود الاستعمار.

– وظّف " عبد الملك مرتاض" موضوعات مختلفة ذات صلة بالتّراث التّاريخيّ ، كموضوع التحاق الجزائريين بجيش التّحرير الوطني ، ونضال المرأة الجزائرية والعمالة وإجبارية الخدمة العسكرية ودور الزّوايا وغيرها.

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

– الظّهور القويّ لشخصية المرأة الجزائرية في التّاريخ الثّوريّ الجزائريّ كشخصيّة فاعلة تناضل مع الرّجل جنبا إلى جنب وتؤازره .

– يدلّ لجوء مرتاض إلى آلية التّكرار في توظيفه للأحداث التّاريخيّة على أهميتها ، رغبة منه في ترسيخ هذه الأحداث في ذهن الجزائريّ تحقيقا لأبعاد وطنيّة تتعلّق بالهويّة من جهة ، ومن جهة أخرى فإنّه يعتبر تقنيّة فنّيّة ذات بعد جماليّ.

– يمكن عدّ رواية "دماء ودموع" المنتمية للمحاولات المبكّرة التّقليدية الأولى من التّجارب النّاجحة في تاريخ الرّوائية الجزائريّة رغم ما ذكر فيها من نقائص .

– تنهض هذه الرّواية في معمارها الفنيّ على تداخل الكثير من النّصوص والعناصر التّراثية التّاريخيّة ، لأنّه مزج بين توظيف الشّخصيات التّاريخيّة مثل شخصية "ماسينيسا" ، وشخصية "الأمير عبد القادر" ، وبين بعض الأحداث المهمّة من التّاريخ الجزائريّ ، منذ عهد "ماسينيسا" مرورا بزعيم المقاومة الشّعبيّة الأمير عبد القادر في العصر الحديث ، فأحداث الثّامن مايو و المفاوضات ، واندلاع الثّورة التّحريريّة ، ثمّ الاستقلال ، وقد كان هذا التّداخل والزّخم محمودين لأنّهما أضفيا طابعا فنيّا وجماليّا عليها.

– حقّقت رواية "دماء ودموع" ، بعضا من أهدافها الفضلى خصوصا في مضمونها لأنّها تعكس الجوانب الثّوريّة التي تعضد التّاريخ وتقوّي شهادته ، وأنواعا شتّى من القيم الوطنيّة والمبادئ الإنسانيّة مثل : الإخلاص والحريّة والتّضحية والحبّ والحريّة والإيمان .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

المقدمة .

أولا: في الشّكل الخارجيّ لرواية"نار ونور".

ثانيا: في المضمون .

ثالثا: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية" نار ونور.

رابعا: تقنيات توظيف النّصوص التّراثية الأدبيّة .

خامسا: توظيف عناصر المقامات.

سادسا: توظيف الأمثال العربية والحكم والأقوال.

سابعا: توظيف الأمثال الشّعبية العاميّة الجزائرية.

ثامنا : توظيف نصوص الشّعر في نار ونور.

تاسعا: توظيف النّص الدّينيّ.

عاشرا: توظيف الشّخصية التّراثيّة الأدبيّة.

أنواع تراثية أخرى.

خاتمة الفصل الثّاني .

المقدّمــة:

لقي التّراث الأدبيّ وبالأخصّ العربيّ منه اهتماما ملحوظا من لدن الأدباء الجزائريين ، ذلك أنّه يشكّل مصدرا تراثيا مهمّا يعكس موقفهم من الأدب العربيّ ككلّ ، ودرجة ثقافتهم فيه ووعيهم به وحبّهم له ، ويعدّ التّراث الأدبيّ من أكثر المصادر التّراثية اقترابا من تجربة "مرتاض" الثّقافية ، لتُظهر موقفه ورؤيته فيه في جانبي الشّكل والمضمون.

فالتّراث الأدبيّ صار يشكّل عنده ظاهرة واضحة وبارزة في نسيج متنه الرّوائيّ هذا، وقد ركّزنا عليه لأنّه الأكثر توظيفا من التّراث الدّيني أو حتّى التّاريخيّ الّذين كان يخدمانه ويعضدانه ، ذلك لأنّه من المنابع التّراثية المهمّة الّتي عكف عليها الأدباء العرب المحدثون ، واستندوا إليها باحثين عن طرق متنوعة لخدمة هذا المصدر المهمّ .

ويبدو من خلال موقفه وتوظيفاته أنّه كان معجبا ومقدّسا للتّراث الأدبيّ عبر عصوره التّاريخيّة المختلفة و يتّضح ذلك في حفظه له واستذكاره متى دعت الحاجة الفنيّة ، لذلك فرغم تكثيف "مرتاض" لتوظيف التّراث التّاريخيّ والتّراث الدّيني ، واستخدامه لمصادر تراثية غيرهما ، لكنّ من يقرأ رواية "نار ونور"بعناية ، ليلحظ استفادة مرتاض من التّراث الأدبيّ خصوصا ، واستخدامه له الّذي قد برز واضحاً في صور تعامله معه .

فقد فتحت الرّواية الأولى "دماء ودموع" بنهايتها المجال للرّواية الثّانية المرتبطة بها وهي" نار ونور"، والّتي سنتطرّق فيها إلى ظاهرة توظيف التّراث الأدبيّ في الفصل الثّاني ، وقد لجأنا في تناولنا لهذا الفصل البحثيّ بالدّرس والتّحليل إلى اقتفاء اقتباسات النّصوص التّراثية واستدعاء الشّخصيات التّراثية الأدبيّة خصوصا ، رغم تداخل التّراث الأدبيّ أو التباسه مع بعض المنابع التّراثية الأخرى التي ذكرناها : كالتّاريخية والدّينية والشّعبية ، إلى درجة صعوبة التّمييز بينها وتصنيفها وبالتّالي دراستها وتحليلها.

وقد كان التّركيز على الجانب الأسلوبيّ البلاغيّ الفنّي هو الأقرب والأصلح لتتبّع التّلميحات والتّصريحات التّراثية الأدبية في هذا النّص الرّوائي" نار ونور" والبحث عن طرق

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

توظيفه وتقنياته ، وحتّى وإن كان حضور التّراث بأشكال مختلفة فيها ، فإنّه رغم ذلك قد وقع اختيارنا على واحد منها هو التّراث الأدبيّ وسنحاول تحديد مفهومه ، وتحديد أبرز عناصر هذا الشّكل من التّراث ومكوّناته وطرق عرضه وتقنيات توظيفه في "نار ونور"عند مرتاض.

وممّا يجدر ذكره هنا أنّ الموروث الأدبيّ للرّوائيّ العربيّ يشتمل على نصوص الشّعر العربيّ قديمه وحديثه و الأمثال والحكم والأقوال المشهورة المأثورة من الجاهلية حتّى العصر الحديث و نصوص القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف التي مثّلت صدر الإسلام والشّخصيات بأنواعها وغيرها كثير، ويتجلّى هذا الموروث فيما بعد في أسلوب الكاتب ليظهر من خلال تقنيات وطرائق توظيفاته.

وفي توظيف النّصوص الأدبيّة يعتبر النّص بالنّسبة لمرتاض المصدر الأساسيّ الأوّل في تضميناته ، والّذي نهل منه نصوصه الغائبة ، فبعد دراستنا لروايته لاحظنا كثيرا من هذه التّضمينات الّتي تستحضر أشعار العرب وأقوالهم ، وتحاول أن تفسّر تجاربهم وحكمهم وأفكارهم ومشاعرهم.

ولهذا تمكنّا بعد الملاحظة والتّقصّي تقسيم توظيف التّراث الأدبيّ في هذه الرّواية إلى عدّة عناصر أهمّها : النّصوص الأدبية ، الشّخصيات الأدبية ، الأمثال والحكم والأقوال العربية وغيرها، وسيتمّ تناولها بالوصف والتّحليل. انطلاقا من صورة الشّكل الخارجي لغلافها في صفحتها الأماميّة ، وصولا إلى المضمون كما فعلنا في أوّل فصل.

2
رواية
رباعية الدم والنار
نار ونور
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

أوّلا: في الشّكل الخارجي لرواية "نار ونور":

1- الشّكل الخارجيّ:

1/1- صفحة الغلاف الأماميّة:

ونقصد بالأخصّ محاولة الحديث عن تصميم صفحة الغلاف الأماميّة مرتكزين على سيميائية العنوان ، إذْ يرى"غريفل" أنّ العنوان :« يتضمّن العمل الأدبيّ بأكمله بنفس القدرالّذي يتضمّن به العمل الأدبيّ العنوان، ويتدخّل الأوّل في توجيه الثّاني ، كما يرشد إلى "قراءته" قراءة تصير خاصّة به ، وبقدر ما نعتبر العنوان دليلا(علامة) على كون سيميائيّ هو النّصّ في حدّ ذاته ، بقدر ما قد نعتبر هذا النّص"إجابة" أوردّا على تساؤل العنوان»[1]. ففي معرض الحديث عن الشّكل الخارجيّ للرّواية الثّانية "نار ونور" وأختها "دماء ودموع" من حيث العنوان والصّور والخطوط والأشكال يقول "وغليسي" عن سيميائية العنوان في الرّوايتين الأختين – كما سمّاهما صاحبهما – "نار ونور"و"دماء ودموع":«...ومن حرص بلاغيّ على توشية العنوان بما أتيح من ضروب المقابلة والطّباق والجناس، فكان من آلاء هذه النّسوج المتشاكلة الّتي تتشاكل مع نظيراتها في الاستعمال اللّغويّ العاديّ (آمال وآلام ، واقع وآفاق)..»[2].

وفي الشّكل الخارجي لرواية "نار ونور"وغيرها من الرّوايات الأربع الأولى من بداية السّتينات إلى مطلع السّبعينات من القرن العشرين والتي تمثّل مراحل الكتابة الرّوائيّة المبكّرة له « الّتي حاول خلالها أن يؤسّس لذاته الرّوائيّة من خلال النّسج على منوال التّقاليد العربيّة السّائدة التي أتيح له أن يقرأها يومها ، في غياب مرجعيّة روائيّة آنذاك.»[3]،

---

[1]- بشير القمري ، شعرية النّصّ الرّوائيّ ـ قراءة تناصيّة ـ في كتاب التّجليات ، الرّباط ،1991م ، ص 121.

[2]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 246 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 246 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

إذْ يظهر العنوان " نار ونور"، الدّال على الجناس الميل إلى توظيف التّراث الأدبيّ والولع بأشكال الكتابة العربيّة القديمة، لينعكس هذا الشّكل الخارجيّ لها على مضمونها. وقد قسّمت صفحة الغلاف الأمامية لرواية "نار ونور" أفقيّا إلى أربعة أقسام كما يلي:

1- القسم الأوّل العلويّ :

ويمثّل الحجم الأكبر، كتب في أعلاه إلى الوسط تحديدا باللّون الأصفر ممزوجا مع البنّيّ: رباعية الدّم والنّار، وعلى يمين هذا العنوان مباشرة باللّون الأسود كتب الرّواية"2" داخل مستطيل عموديّ صغير مؤطّر بالأبيض ملوّن بالأصفر والبنيّ ليدلّ على الجنس الأدبيّ وترتيب الرّواية من الرّباعية ، وتحته عنوان الرّواية "نار ونور" بالأصفر البنيّ بخطّ هو الأكبر سمكا في الغلاف كاملا.

2- القسم الثّاني:

بنصف حجم ومساحة الأوّل مخصصّ للصّورة التي تعكس العنوان وهي نار متصاعدة ذات ألسنة بلون برتقاليّ وأصفر، محاطة في أسفلها بشبه دائرة صفراء، ينعكس عليها نور بلون أبيض.

3- القسم الثّالث:

بالحجم والمساحة نفسها ، وباللّون البنيّ والأصفر كتب اسم مؤلف الرّواية"عبد المالك مرتاض"، بخط أقلّ سمكا من عنوان هذه الرّواية.

4- القسم الرّابع (الأخير)السّفليّ:

وهو أقلّ الأقسام حجما ويقع أسفل صفحة الغلاف ، كتب فيه الآتي :

"دار البصائر" بخط سميك أقلّ من عنوان الرّواية ومن اسم مؤلّفها، وعبارة "للنّشر والتّوزيع /الجزائر، أسفلها وهي أقلّ الكتابات والخطوط في هذه الصّفحة حجماوسمكاووضوحا.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

وأخيرا ، فإنّ رواية "نار ونور" تنقسم إلى ستة عشر(16) مقطعا كما أراد صاحبها.

وقد كتب في صفحتها الأخيرة مايلي:

« وهران، أغسطس، 1964م.[1]».

ثانيا- في المضمون:

1- ملخص مضمون رواية " نار ونور":

وأمّا عن مضمونها، فقد حاول" وغليسي" الحديث عن مضمون هذا العمل الأدبيّ ، ما بين تصنيف لها ووصف وتخصيص:«...نعوج على نموذج روائيّ معيّن هو رواية "نار ونور" التي تبدو أكثر اقتدارا على بلورة ثقافة المرحلة، وهي رواية ثوريّة مطبوعة بالحماسة الشّبانيّة والاندفاع النّضاليّ، سبق للنّاقد المرحوم "محمّد مصايف " أن أدرجها ضمن "الرّواية الهادفة "ونعتها بـ "العمل الأدبيّ المتسرّع"[2]» ، فهي رواية ثورية تصوّر كفاح الشّعب الجزائريّ لتعكس مرحلة من تاريخ الجزائر المعروف ، هادفة رغم ما فيها من مثالب ذكرها بعض النّقاد. ولا بأس أن نضيف أنّها تطرّقت خصوصا إلى دور الطّالب الجزائريّ ، أو نضال الشّاب المثقّف ومشاركته بما يخدم قضيّته الوطنيّة ، ففي الرّواية الثّانية من رباعيته اختار الكاتب لروايته عنواناً هو"نار ونور"، هذا العنوان الذي يحمل دلالة تراثية خاصّة ، تعكس غاية الكاتب من تضمين النّصوص في إطارها الأدبيّ ، وإعادة صياغتها ، للتّعبير عن رؤيته وتجربته وموقفه الفكريّ عامّة والفنيّ من هذا الشّكل التّراثيّ ، و ربّما حاول أيضا إبداء رؤيته من الواقع السّياسي والتّاريخيّ الجزائريّ الّذي سعى فيه لربط الحاضر والماضي والمقارنة بينهما.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص 207.

[2]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 246 -247 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1/1- المقوّمات الفنّيّة لرواية "نار ونور":

1- الزّمن:

يقول وغليسي: « ينتمي الزّمن الخارجيّ لهذه الرّواية ، إلى زمن تاريخيّ محدّد هو ثورة التّحرير الجزائريّة الكبرى[1]» ، هذا الزّمن هو ما نعرفه نحن بـ "الزّمن الحقيقيّ" للأحداث ، أو بعبارة أخرى ما ليس زمنا روائيا (فنّيّا).

2- المكان(الفضاء):

صوّرت هذ الرّواية "نار ونور"وقائع وأحداث كفاح الشعب الجزائريّ ووصفته في أمكنة جغرافيّة محدّدة في الغرب الجزائريّ ، وفي المدينة تحديدا ، وفي هذا يقول يوسف وغليسي :«...في المدينة أوّلا ، وفي الغرب الجزائريّ ثانيا.تدور أحداثها في فضاء ثوريّ مدينيّ هو حيّ "سيدي الهواري"بمدينة وهران.[2]»، فمن الملاحظ أيضا استئثاره بتخصيص حيّ من أحياء وهران كفضاء ثوريّ في الغرب الجزائري هو وهران دون غيرها.

3- الشّخصيات:

وقد اعتمدنا التّقسيم التّقليديّ لها الّذي يراها بين الرّئيسيّة والثّانويّة ، والنّمطيّة العادية ، والمتحرّكة الحيّة والخامدة الميّتة ، أو المسطّحة والمدوّرة... ولم نشأ الغوص في متاهات الأنواع الأخرى تحاشيا للدّخول والتّوغل في باب إعادة التّنظير في هذا الشّأن تركيزا على التّطبيق لا أكثر من قبيل : الشّخصية المساعدة و المعاضة والفاعلة والمفعول بها...

---

[1] – يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص247.

[2]– المرجع نفسه ، ص247.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

أ ـ الرّئيسيّة:

1- شخصيّة سعيد: وقد وصف وغليسي هذه الشّخصية بما يلي:« طالب البكالويا الذي قاطع الدّراسة ليتفرّغ للعمل الفدائيّ ، ويغدو خطيبا ثوريا يؤلّب زملاءه ويذْكي فيهم لهيب الثّورة ، بل يتجاوز القول إلى الفعل، إذْ يضع قنبلة في ملهى ليليّ ، ثمّ يبلي البلاء الحسن في مظاهرات عارمة يتصدّى لها المظليّون..[1]»، إنّه نموذج الشّخصيّة الشّبابية البطلة بكفاحها ونضالها وشجاعتها.

2- شخصية فاطمة:

وهي ابنة خال "أحمد"، رمز الفداء والتّضحية من أجل الوطن يقول عنها: «...تؤازره في هذه الأعمال البطوليّة...نموذج المرأة الجزائريّة الثّائرة الّتي تشارك الرّجل نشاطه الثّوريّ، إذ تدلّه على سلاح والدها وتضحّي..[2]» ، لقد ضحّت بحبّها لسعيد ابن عمّتها في سبيل الجهاد لنيل الحريّة من جهة، وضحّت بنفسها وحياتها من أجل الوطن وفي سبيله من ناحية ثانية.

ب- الثّانويّة:

ومنها شخصيّة قدّور، و حلّومة، وخديجة و الهواري وعمر ورشيد وعبد القادر وغيرها من الشّخصيات ، الّتي يمكن تعريف بعضها ووصفها كما يلي:

1- **شخصية قدّور**: وهو خال سعيد، وصفه "وغليسي" كما يلي:« الدّركيّ المتقاعد الّذي يسجن ويعذّب ثمّ يستشهد[3] » .

---

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص247 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 247.

[3]- المرجع نفسه ، ص 247.

2- شخصية حلّومة: والّتي قال عنها :«...والعجوز حلّومة الّتي بلغت أرذل العمر دون أن يمنعها ذلك من العمل البطوليّ،إذْ تتّخذ دارها المقفرة مخبأ للسّلاح والرّايات الوطنيّة..[1]».

وعلى الرّغم من اختلاف أصناف الشّخصيات ما بين رئيسيّة مهمّة كسعيد وفاطمة ، وثانويّة أقلّ أهميّة كقدّور وحلّومة – التي ظهرت متأخّرة مع الأحداث–، وأخرى أقلّ رتبة وأهميّة ككائن ورقيّ من النّاحيّة الفنيّة السّرديّة ، أدنى من ذلك ، إلاّ أنّها تشدّ أزر بعضها، وتتشارك في مواقفها البطوليّة الثّورية ، يمكن وصفها جميعا بالنّضال وحبّ الوطن.

ثمّ يضيف متحدّثا عن شخصيات هذه الرّواية :« وعموما فإنّ هذه الرّواية لا تقوم على شخصيات فنّيّة، بل تقوم على أبطال، بأتمّ معنى البطولة، مصوّرين تصويرا إعجازيا مثاليا يتجاوز طبائعهم البشريّة في كثير من الأحوال..[2]»، أي أنّهم أبطال تجاوزت بطولاتهم قدرات الإنسان العاديّ ، إذْ بالغ في تضخيم شخصياتهم ، وعلى النّقيض تماما رسم ملامح شخصيات الاستعمار فوصفهم بأوصاف عادية ، بل أحاطهم بهالة من الغباء والتّبلّد..، فهم مثلا: «..قوم أغبياء جدّا[3]». ثمّ ينتقل يوسف وغليسي إلى البحث عن حجج يسوقها، ليدلّل بها على أهميّة الجانب التّاريخيّ وبعض القيم الوطنيّة وأسبقيتهما على الجانب الفنيّ ملتمسا العذر لصاحبها في قيمتها الفنيّة المتواضعة ، إذْ يقول : « إنّ رواية "نار ونور" رواية قضيّة، تضحّي بخطابها السّرديّ في سبيل سرد حكاية الثّورة الكبرى، وهي غاية عظيمة تصغر أمام تقنيات السّرد التي يكفي هنا أن ينتظمها بناء تقليديّ...[4]» ، حيث تنمو الأحداث فيها نموا تصاعديا، وفق ترتيب منطقيّ معقول ومقنع ، تقوم فيه الأحداث على مبدأ العليّة (لكلّ سبب مسبّب) ، أي مرحلة البداية والوسط فالنّهاية المتوقّعة ، وربّما هذا الّذي جعل

---

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص247.

[2]- المرجع نفسه ، ص248 .

[3]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 100.

[4]- يوسف وغليسي، في ظلال النّصوص، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص248.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

أغلب من درسها من النّقاد يجمعون على هيمنة وسطوة عنصر الأحداث على الشّخصيات ، يقول "وغليسي" معلّقا على خاصيّة الأحداث وإيقاعها:« إنّ رواية على هذه الدّرجة من"الحدثيّة" والفعليّة، كانت أحوج ما تكون إلى لغة ذات إيقاع سريع...تقوم على جمل متوثّبة قصيرة تحاكي الأحداث الثّوريّة السّريعة ، لكن على العكس من ذلك لم تواكب لغة"نار ونور"أحداثها النّاريّة فجاءت استطراديّة خطابيّة، تراثية التّركيب، بطيئة الإيقاع..[1].

ثالثا- توظيف التّراث الأدبي في رواية "نار ونور:

1- مفهوم التّراث الأدبيّ :

قبل الحديث عن توظيف التّراث الأدبي في هذه الرّواية سنقدّم مفهوما للتّراث الأدبيّ ، فأنواع التّراث كثيرة ومختلفة من أبرزها التّراث الأدبيّ ، وهو كلّ نصّ إبداعيّ أدبيّ يقابل النّصّ الشّعبيّ ، إنّه نصوص تاريخيّة عتيقة ونموذجيّة مرموقة ، من حيث قيمتها الفنيّة والإبداعيّة .

ومن أشهر هذه النّصوص التّراثيّة نذكر: ألف ليلة وليلة ، كليلة ودمنة ، شعر المعلّقات ، المقامات كأحاديث عيسى ابن هشام ، وقد تكرّرت من خلال التّقليد والمحاكاة بواسطة التّضمين والتّناص في العصر الحديث مستثمرة لتوظّف في الرّواية والقصّة ، ثمّ إنّ التّراث الأدبيّ هو« أدب ذاتيّ يختلف بلا شكّ في شكله وتعبيره عن الأدب الشّعبيّ[2]».

وقد تَشَكَّل التّراث الأدبيّ من بعثة النّبي _صلّى اللّه عليه وسلّم _ مرورًا بعصر صدر الإسلام والعصر الأمويّ والعباسيّ والمملوكيّ ، ثمّ العصر الحديث إلى وقتنا الحاضر.

---

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص248 ،249 .

[2]-حلمي بدير، أثر التّراث الشّعبيّ في الأدب الحديث ، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة ، د ط ،1981م ، ص 17 ـ 18.

ولهذا يحظى التّراث الأدبيّ العربيّ والغربيّ باهتمام النّقّاد والمفكّرين ، فهو نافذة نطلُّ منها على الحضارات المختلفة وننهل من نهرها الّذي لا ينضبْ ، وأمّا التّراث الأدبيّ العربيّ الذي خلّفه المسلمون قبل عصر النّهضة فحظي باهتمام كبير من قبل العرب والمسلمين والمؤرّخين الغرب، لكثرة تنوّعه واتّساعه فالعربية ، تحتوي خزائن قيّمة في طياتها وكنوز جمّة جعلت الجميع يسعى لينير علمه بضيائها. [1]

وترى حصة بنت زيد أنّ « التّراث الأدبيّ يعني كافّة العناصر الأدبية التي انتقلت إلينا عبر العصور المختلفة بجانبها الشّعريّ والنّثريّ، المكتوب منها و الشّفاهي، والفصيح والشّعبيّ كذلك[2]» ، وبطبيعة الحال ، فإنّنا نقصد بحديثنا عن التّراث الأدبيّ العربيّ منه ، لأنّه الأوفر حظّا في التّوظيف ، فقد حظي هذا التّراث باهتمام النّقّاد والمفكّرين ، على اختلاف مجالاتهم المعرفية ، ممّا استلزم إعادة قراءته والتّفكير فيه بشكل دائم ، لأنّه يشكّل وعي الماضي وهوية الحاضر والمستقبل ، الأمر الّذي جعل تحديد مفهومه ، يختلف باختلاف التّوجّهات والاهتمامات.

إنّ التّراث العربيّ الذي نقصده ، هو الّذي كان في المشرق والمغرب العربيين، في الفترة الّتي حمل العرب والمسلمون فيها مشعل الحضارة، أي فترة ما قبل عصر النّهضة الأوربية.

3- سبل توظيف التّراث وطرقه:

لاستخدام التّراث وتوظيفه سبل كثيرة ومن أهمّها الاستلهام والإعداد والاقتباس والتّحويل التّقديم والاستدعاء والتّضمين ، ويمكن تقديمها كمصطلحات هامّة من الموضوع كما يلي:

[1]- هيفاء شاكري ، أهمية التّراث الأدبي واللّغوي ، ظاهرة التّنغيم في اللّغة العربية والإنجليزية نموذجا ، شبكة الألوكة ،09/02/ 2016م.

[2]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص17.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1- الاستلهـام:

أمّا الاستلهام فهو يشير إلى « جهد الكاتب في إبداع عمل أدبيّ جديد، يستند شكله ومحتواه أو الاثنين معاً إلى التّراث، ويوسّع بعضهم مجال الاستلهام إلى الإحاطة بشكل من أشكال التّراث مستمداً من روح العصر الجديد الّذي يحياه الفنّان ، أو أن يتّخذ العمل الفنّي التّراث ديكوراً لأحداث معاصرة ، وقاصداً بذلك المقابلة بين القديم والجديد أو أن يقوم العمل الفنّيّ بتطويع الشّكل الذّاتي لمضمون جديد كالشّخصية الشّعبية وخيال الظّلّ ، أو أن يستعير العمل الفنّي من التّراث مضموناً بغضّ النّظر عن الشّكل الذي صيغ فيه أو أن يقوم العمل الفنّي بدور وسيلة الإيضاح التّربوية المعروفة ، فيقدّم المادّة التّراثية كما هي في ثوب عصريّ كالمسرح والقصّة الطّويلة ويبقى جوهرها ثابتاً دون حذف أو إضافة أو تعديل، إلاّ بمقدار ما يتطلّبه الإعداد الحديث أو أن يقدّم التّراث بأشكاله التّقليدية الثّابتة وأجوائه محافظاً على مادّته شكلاً ومضموناً[1]».

2- التّحويـل:

ويقصد بالتّحويل نقل مادّة أدبية وجنس أدبيّ إلى جنس أدبيّ آخر، فقد تكون القصّة على سبيل المثال محوّلة عن خبر أو مثل، أو نادرة أو حدث تاريخيّ ، أو مقالة، أو شعر أو تمثيلية أو قصص للكبار، وعلى رأي دعاة التّحويل قد يعوز النّص الزّيادة أو النّقصان، و التّعديل أو التّبديل[2]. لذلك أمكننا أن نقول أنّه قد ينطبق أمر التّحويل على رواية"حيزية" الّتي انتقلت من الشّعر القصصيّ الشّعبيّ إلى النّثر الرّوائيّ الأسطوريّ عند "مرتاض".

---

[1]- طاهرة داخل طاهر، الموقف الانتقائي و أهميتة في توظيف التّراث للطفل ، قسم اللّغة العربية كلية التّربية الأساسية الجامعة المستنصرية ، ص13.

[2]- المرجع نفسه ، ص14.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1- الإعداد و الاقتباس:

يقول طاهر داخل :« ونقصد به إعادة سبك عمل فنيّ لكي يتّفق مع وسط فنيّ آخر، كأن تعاد كتابة حكاية في الفنّ الرّوائي أوأن تعاد سيرة تاريخية في ثوب قصصيّ ، أو تعاد كتابة قصّة للكبار إلى قصّة للأطفال[1]». والإعداد والاقتباس عموما هو نقل عمل أدبيّ ، في إطار الجنس الواحد نفسه ، أو إلى أجناس أدبيّة أخرى أو حتّى داخل أوساط ثقافية أخرى مختلفة.

4- التّقديم:

يفيد التّقديم معنى الاختيار على سبيل الشّرح أو التّعريف عندما يلجأ الكاتب إلى وضع مختارات وتقريبها من مدارك القرّاء ، كما فعل الشّاعر سليمان العيسى في كتابه (شعراؤنا يقدّمون أنفسهم للأطفال) ، الذي قدّم فيه سلسلة من الشّعراء العرب البارزين في الأدب العربيّ وقد اختارهم من أجود المواهب وأعمّها تأثيراً في الأجيال القديمة والحديثة على السّواء[2].

5- الاستدعاء أو الاستحضار:

وهو استحضار الشّخصيات والأحداث أو المراحل التّاريخية في عمل أدبيّ جديد، ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً أو تصريحاً، أو تلميحاً ، تعبيراً مباشراً أو تعبيراً فنياً كما يفعل الكتّاب عند الكتابة عن معارك العرب على وجه الخصوص[3].

---

[1]- طاهرة داخل ، الموقف الانتقائي وأهميته في توظيف التّراث للطّفل ، ص14.

[2]- المرجع نفسه ، ص15.

[3]- المرجع نفسه ، ص15.

6- التّضمين:

يعدّ التّضمين ملمحاً مهمّاً من ملامح تفاعل النّصوص وتداخلها ، ومصدرا من مصادر التّراث في النّقد الحديث ويقصد به « تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أوحديثة شعرا أونثرا مع نصّ القصيدة الأصليّ ، بحيث تكون منسجمة وموظّفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشّاعر[1]» ، كما أنّه يعني أيضا أن يضمّن الكاتب عمله الأدبي شحنة تراثية تقيم علاقة ما بداخل العمل الفنّيّ ، وقد يكون التّراث فيها إطاراً أو محتوى لتعزيز الصّلة بالواقع أو لتكريسه ، أو الاقتصار على استخدام صوت أو نبرة أو دلالة منه ، ولذلك يعتقد بعضهم أنّ التّضمين أرقى أشكال الاستلهام من التّراث ، وأمّا التّراث فسيصبح حينئذ عنصراً أساساً في إبداع العمل الأدبي الجديد، وفي رؤية المبدع.[2].

رابعا : تقنيات توظيف النّصوص التّراثية الأدبيّة:

1- توظيف النّصوص الأدبيّة:

مصادر النّصوص الأدبية التّراثية كثيرة منها : النّصوص الشّعرية ، من عربية فصيحة قديمة أو حديثة ، ونصوص اللّغة الشّعبية كالنّصوص الشّعرية العاميّة ، والنّصوص النّثرية من الأمثال الفصيحة والعاميّة والحكم ، والأقوال وحتّى التّراكيب المشهورة المقتبسة من نصوص أدبيّة وغيرها ، ولتوظيف هذه النّصوص الشّعريّة والنّثريّة تقنيات عديدة.

---

[1]- عبد الرحيم حمدان حمدان ، استدعاء التراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة ، القسم الأول ، مجلّة ديوان العرب الإلكترونيّة ،2010/11/18م ،ع 2587، ص Http.alarab diwan. com/22 .

[2]- طاهرة داخل طاهر، الموقف الانتقائي و أهميتة في توظيف التّراث للطّفل ، ص16.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1/1- في النّص الأدبيّ الشّعريّ:

أ- تقنية الاستيحاء العكسيّ :

ففي إطار ما يعرف بتقنية الاستيحاء العكسيّ – والّتي ذكرناها سابقا-:« قد يعمد الكاتب إلى استيحاء النّصّ الشّعريّ بتمام عبارته ، مع توظيفه ليكتسب مدلولا عكسيا[1]»، بغية الحصول على توليد نوع من الاختلاف والفرق بين ما اكتسبه النّص الأوّل القديم الغائب من مدلول وما يظهر ويكتسب في النّص الجديد الحاضر.

وقد استثمر "مرتاض" تقنية الاستيحاء العكسي" عن طريق إدخال تحوير مقصود على النّصّ، تحوّل به إلى نقيض مدلوله التّراثي ، بهدف توليد مفارقة تصويرية تعبيرية يوظّفها لإزالة وضع معاصر مناقض لمدلول النّصّ التّراثيّ ، بأسلوب فيه تهكّم مرير وسخرية .

ب- تقنية الحذف:

وقد يعمد الكاتب إلى حذف بيت من الأبيات أو شطر من الشّطرين عن سابقه أو لاحقه ، للإيحاء والتّعبير بأنّ هذا البيت هو مركز التّضمين الذي يحقّق به الهدف البلاغيّ المنشود، وممّن وقف عليهم "مرتاض" من الشّعراء فاستلهم أشعارهم و نصوصم كما ذكرنا سابقا:"معن بن أويس"،"أحمد شوقي".

ج- تقنية القطع:

تعدّ تقنية " القطع" الّذي طريقة من طرق توظيف التّراث في نسيج الرّواية العربية الحديثةً ، ويقصد بها :« قطع نسق الصّياغة بمقطع اعتراضيّ يتضمّن إشارة أوحدثاً أونصّاً شعرياً تراثياً[2]»، ولهذه التّقنية قيمتها البلاغيّة والأسلوبية وقيمتها الإيحائية الرّمزية أيضا في التّوكيد

---

[1]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص123 .

[2]- عبد الرّحيم حمدان حمدان ، استدعاء التراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة ، ص22 .

والتّعميق المعنويّ. وفيها يتّفق النّصّ الحاضر مع النّصّ الغائب في اللّفظ والمعنى على السّواء .

- الطّرق الثلاث:

إنّ "مرتاض" مثل الكثيرين من الرّوائيين العرب الجزائريين ، الّذين يرون أنّ التّراث معين لا ينضب ، وعين تروي ظمأ العطشان فشرب منها وتشرّب متفاعلا بصور وتقنيات وآليات مختلفة ، كأنْ يوظّف النّصّ الأصلي كما هو بطريقة مباشرة صريحة ، أوعن طريق الإيماء والإيحاء والإشارة أو الرّمز، أو«على سبيل إنتاج دلالة معيّنة، لم يستطع النّصّ المكتوب الإيفاء بها لوحده[1]».

2/1- توظيف النّصوص الشّعرية:

إنّ استحضار النّصوص الشّعرية لتستثمر في النّثر من الصّور المعروفة القديمة من صور التّناص الأدبيّ ، حيث يتفاعل النّص الشّعريّ مع النّصّ النّثريّ ليصبح جزءا منه ، ورغم ذلك يحتفظ هذا الأخير بجنسه الأدبيّ وقيمته المعنوية.

أ- تسجيل النّصّ الشّعريّ:

1 ـ أساليب الشّعر:

يتعامل بعض الأدباء مع النّص التّراثي الشّعري بطرق مختلفة أشهرها الطّرق التّاليّة:

أ- التّصريح باسم الشّاعر مع إيراد نصّه الشّعريّ:

وهي الّتي يستحضر فيها الكاتب النّص الشعري التّراثي كاملا ، أو بعضا منه عندما

[1]- سيد الشّيخ ، قراءة تناصيّة في قصيدة الياقوتة، مجلّة تجلّيات الحداثة ، معهد اللّغة العربيّة وآدابها ، جامعة وهران ، الجزائر،ع1، 1992م ، ص 60 .

« يحسّ بنوع من الاتّحاد الكامل بين رؤيته، والمدلول التّراثيّ لهذا النّصّ[1] »، ويكون ذلك بتقنيات مختلفة منها تقنية التّصريح باسم الشّاعر مع إيراد نصّه الشّعري.

ب- تقنية الإدماج غير المعلن:

وتقول فيها " خصة بنت زيد: « وقد يأتي الكاتب بالنّصّ الشّعريّ عبر تقنية الإدماج غير المعلن، حيث يضمن النّص القصصيّ بيتا أوشطرا من بيت داخل الكلام دون إحالة مباشرة إلى القائل ، ودون استقلالية النصّوص الشّعرية ، إذ ترد بدون علامات التّنصيص، وبذلك يتحلّل النّص الشّعريّ في توظيفه الجديد من مالكه الأصليّ ، محتفظا بشحنته الإيحائية وسياقه التّداوليّ..[2] ».

ج- تقنية حذف اسم الشّاعر:

وفي تقنية حذف اسم الشّاعر« قد يتعامل الكاتب مع النّصّ الشّعريّ الذي يأتي بتمام عبارته عبر تقنية أخرى تتمثّل في حذف اسم الشّاعر، من خلال اللّجوء إلى إسناد النّص الشّعريّ باستخدام مقولات : الشّاعر القديم ، أو الشّاعر العربيّ ، أو الشّاعر المجهول ، وتهدف هذه التّقنية إلى التّأكيد على القول وأهميته ، والتّخفيف من ثقل الإحالات الّتي لا تناسب النّصّ الإبداعيّ. [3]» ، والمعروف عنها أنها شائعة بين الكتّاب الرّوائيين ، لذلك ترى حصة بنت زيد أنّه « قد يعمد الكاتب إلى استدعاء بيت شعري واحد لأحد الشّعراء، بحيث يضمّنه نصّه القصصيّ الجديد دون أن يتجاورز به معناه التّراثي الأصليّ.. [4]»، وفي ظاهرة استدعاء النّصوص الشّعرية دائما، ربّما استدعى الشّاعر نصوصا شعرية عديدة لهذا الشّاعر أو ذاك.

---

[1]- علي عشري زايد ، توظيف التّراث في شعرنا المعاصر ، ص 212.

[2]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف الّتراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 117،118.

[3]- سعيد علّوش ، عنف المتخيّل الرّوائيّ في أعمال إيميل حبيبي، لبنان، مركز الإنماء القوميّ ، ط1 ، 1986، ص53.

[4]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف الّتراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 112.

2- أساليب النّثر:

1- في الأدب العربي القديم:

إذا أريد الحديث عن النّثر، فإنّهم في الغالب لا يقصدون النّثر العادي الّذي يقابل الشّعر بل يريدون النّثر الأدبيّ(الفنّي) ، وبالأخصّ إذا اقترن الحديث فيه عن فنّ المقامات ، « والنّثر الفنيّ الّذي هو تأليف مخصوص لمعنى مخصوص، وتركيب لغويّ مخصوص أيضا ، وهذا ما يميّزه عن بقيّة الأنماط الأخرى ، إذْ هو إبداع فيه من التّخييل والإيجاز البليغ وحسن الإصابة ما يجعله يرقى عن الخطاب العاديّ إلى جملة الخطاب الأدبيّ[1]» .

وصور النّثر عديدة ، إذ فيه المقامة والخطابة والوصية والرّسالة والأمثال وسير الأبطال والأساطير، وكلّها نماذج نثرية[2]، وهذا علاوة على المواعظ والنّصائح وغيرها كثير.

1- رزاق محمد الحكيم ، الشّعرية في النّصّ الأدبيّ بين المنظوم والمنثور، دراسة ، منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريين ، ط1، 2009م ، ص 25 .

2- المرجع نفسه ، ص 29 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

خامسا- توظيف عناصر المقامات:

1- مفهوم المقامة وخصائصها الفنّيّة:

1/1- مفهوم المقامة:

أ/لغة:

المقامة : الجماعة من النّاس ، والمقامة : المجلس ، من قام وقوم يقوم مقامة ، وقياما : انتصب واقفا [1]، فالمقامة بهذا تعني ما يكون في النّاس من المجلس ، لأنّ مقامات النّاس مجالسهم ومجامعم الّتي يجلسون ويجتمعون فيها.

ب/اصطلاحا:

تعدّ المقامات الفنّ النّثري الأكثر شيوعا والأكبر رُقيّا في فنون الأدب العربيّ النّثرية القصصية ، إبّان العصر العباسيّ في القرنين الرّابع والخامس الهجريين ، خصوصا على يد الهمذاني والحريري ، وقد قدّم لها "رزّاق محمّد" تعريفا اصطلاحيا وصاحبه "زكي مبارك" مفاده بأنّها« القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما شاء من فكرة أدبية أوفلسفية أوخطرة وجدانية أولمحة من لمحات الدّعابة والمجون[2] » .

ج- الخصائص الفنيّة للمقامات :

وعموما، تتميّز المقامات بتسلسل الأحداث وتعدّد الأمكنة والاعتماد على الحوار الطّويل الّذي يدور بين شخصيتين هما الرّاوي الّذي يسعى لإظهار قدراته اللّغويّة وعنصر الخطابة فيها، وشخصية البطل الذي قد يتحوّل من عاديّ إلى أسطوري ، لذلك هي كالقصّة في عناصرها ، وأمّا في محتواها فهي تصوير لانتشار عنصر الشّرّ بين النّاس .

---

[1]- قاموس المعجم الوسيط ، مجمع اللّغة العربيّة ، جمهورية مصر العربيّة ، الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث ، ط 5 ،20011م ، ص 797.

[2]- المرجع نفسه ، ص143.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

وقد ظهرت المقامات في فترة متأخرة نوعا ما ، « وهي نوع أدبي يتميز بالتركيز على شخصيتين هما البطل والرّاوي في أسلوب حواريّ يتناول فيه المؤلّف(الهمذاني أو الحريري) مغامرات المكر والاحتيال و الكدّيّة ، وكثيرا من مناحي الحياة ، ويتّضح أنّ المقامات تملك في ثناياها عناصر درامية ..[1]» و رغم هذا ، فقد كان كتبتها أصحاب ثقافة أدبية عالية ، كما أنّها وجدت لغايات كثيرة منها المتعة والتهكّم والسّخرية ، ولغاية تعليمية تحديدا.

ونظرا لأهمية توظيف النّصوص الأدبية النّثريّة في الرّواية العربية والجزائريّة ، فقد حاولنا تتبّع طريقة توظيفات "مرتاض" لها من خلال المقامات.

فما هي أبرز خصائص هذا التّراث الأدبي العربيّ العريق ؟.وماهي مكوّناته في "نار ونور"؟.

إذا عدنا إلى الرّواية "نار ونور"وجدنا مرتاضا قد لجأ إلى إحدى أشكال توظيف التّراث المعروفة بـ "التّناصّ اللّغويّ" ، التي تأثّر فيها بشكل الكتابة النّثرية القديمة من انتقاء للألفاظ القديمة الجزلة إلى التّرادف وظهور الأثر القرآنيّ ، ثمّ المحسّنات البديعيّة (من كثرة للأسجاع و الجناسات ، وتوظيف الصّور البيانية وبعض الصّيغ الصّرفيّة ، بهدف التّعليم والتّثقيف إضافة إلى المتعة والسّخرية والتّكّهم وغيرها ، وهي جميعا من مميّزات أسلوب المقامة. وإذا كان التّراث الأدبيّ يعني كلّ هذه العناصر والثّنائيات عند أغلب الباحثين ، فلا عجب أن تتعدّد مظاهر توظيفه في رواية"نار ونور"، فقد ظهر أسلوب هذا المكوّن التّراثي

(المقامات) من خلال عناصره المختلفة كما يلي:

[1]– محمّد عزيزة ، المسرح والإسلام ، دار مكتبة الأسرة ، ط1 ،1979م ، ص 39 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1/2- توظيف المحسّنات البديعيّة:

1- تعريف السّجع:

أ/ السّجع لغة:

كثيرا ما يربط النّقّاد العرب وعلماء البلاغة كلامهم في مجال النّثر عن السّجع بعلم البديع ، وهذا أمر معروف شائع ، وقد اختار"محمّد حكيم" هذا التّعريف اللّغويّ : ورد في قول الزّمخشريّ :« حمامة ساجعة وسجوع ، وحمام سجّع وسواجع ، بينما فرّق الثّعالبيّ في فقه اللّغة بين أصوات الحمام فقال: إنّ الهديل والهدير للحمام ، وأمّا السّجع فهو للقمريّ[1]*».

وقد ذكر آخرون أنّ السّجع صوت للحمام يتكرّر على نسق واحد ونغمة واحدة متشابهة.

ب/اصطلاحا:

والسّجع اصطلاحا« هو محسّن بديعيّ ،غايته تجميل العبارة وزخرفتها وتقريبها إلى الحسّ والوجدان عن طريق إدخال تلوينات صوتية ، وتوافقات نغميّة بتكرار الحرف الأخير من العبارة ، أو حرفين أو ثلاثة أحرف...[2]».

وقد لجأ قديما بعض الخطباء والرّواة والقصّاصين والكهّان*أيضا إلى السّجع للتّعبير عن أغراضهم ، وحاجات وأغراض قومهم.

ومعنى السّجع أيضا توافق الفاصلتين أو الفواصل من النّثر في الحرف الأخير في النّطق ، والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من الجملة أو الكلمة ، وهي في النّثر كالقافية في الشّعر، ويكمن سرّ جمال السّجع الكلام جرسا موسيقيا وإيقاعا يطرب أذن السّامع.

---

[1]- رزّاق محمد الحكيم ، الشّعرية في النّصّ الأدبيّ بين المنظوم والمنثور ، ص 45.

2- المرجع نفسه ، الصّفحة نفسها.

***القمريّ:** نوع من الحمام حسن الصّوت، وقيل هو ذكر الحمام.

***الكهّان:** نسب إليهم نوع من السّجع يسمّى سجع الكهّان.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

2/2- توظيف الجناس:

أ/ تعريف الجناس لغة: من جانسه: شاكله وجانسه : اتّحد في جنسه ، وجانسها: نسبها إلى أجناسها[1]، فهو المشابهة و المشاكلة والاتّحاد في الجنس أو النّوع.

ب/الجناس اصطلاحا:

معناه:أن يتشابه اللّفظان فى النّطق ويختلفان في المعنى وهو نوعان:
تــامّ:وهو ما اتّفق فيه اللّفظان في أمور أربعة هي نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها.
ناقص: هو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة المذكورة .

وسرّ جمال الجناس يتمثّل في إشاعة نغمة موسيقيّة تطرب الأذن وتحرّكها، بشرط الابتعاد عن التكلف والتّصنّع والارتباط بطبيعة معاني الأديب ، ويظهر توظيفه كما في قول "مرتاض"ردّ سعيد على الضّابط:«..ولكن لأنّي أجهل فأعذر.فإذا كنتم أنتم تجهلون المصدر الصّحيح للهجوم، وأنتم بقضّكم وقضيضكم، وكلّ ما لكم من مخبرين ،أعوان منبثّين في كلّ مكان من المدينة، بل من الجزائر كلّها..[2]»، وقد ذكر مرتاض هذه العبارة في إطار استجواب "سعيد" والبحث معه.أو كقوله: «غشيت حيّ سيدي الهواري سحابة سوداء ذات ضجيج وعجيج، وجعجعة وقعقعة،..[3]»، فهو في قضّكم وقضيضكم، وضجيج وعجيج، وجعجعة وقعقعة.

3/2- توظيف الطّباقات (الأضداد):

جعل"محمّد بن القاسم الأنباري" الطّباق أحد ضربي كلام العرب ، وذلك بعد كلامه عن الأضداد والمشترك اللّفظي، قائلاً:«.. وأكثر كلامهم يأتي على ضربين آخرين : إحدهما أن

---

[1] - مجمع اللّغة العربيّة ، قاموس المعجم الوسيط ، ص 145.

[2]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنار، نار ونور ، ص108.

[3]- المصدر نفسه ، ص103.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

يقع اللّفظان المختلفان على المعنيين المختلفين ، كقولك: الرّجل والمرأة ، والجمل والنّاقة ، واليوم والليلة ، وقام وقعد ، وتكلّم وسكت ، وهذا هو الكثير الّذي لا يحاط به...[1]».

ومنه فالطّباقات أو الأضداد معناها الجمع بين المتضادين أي بين الشّيء وضدّه في الكلام ، وهو نوعان: طباق إيجاب ، ويكون بين لفظين من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين ، وطباق سلب وهو الجمع بين فعلي مصدر واحد ، أحدهما مثبت و الآخر منفيّ أو أحدهما أمر و الآخر نهي ، وتكمن فائدة الطّباق في توكيد المعنى وتقويته وتوضيحه ، لأنّ الأشياء بضدها تتميّز.

ومن أمثلة الأضداد (الطّباقات) قول الكاتب على لسان "حمدان":«...إنّكم لستم بصدد البداية ، ولكنّكم تجاوزتموها إلى النّهاية...[2]» ، وهوطباق إيجاب بين كلمتي البداية والنّهاية.والأمثلة فيها كثيرة ، وظّفها بالطّريقة القديمة المأثورة عن البلاغيين.

4/2- توظيف المقابلة:

أ/ تعريف المقابلة لغة :

- المقابلة والتّقابل هي المواجهة ، ولذلك يُقال: تقابل هؤلاء القوم أي استقبل بعضهم بعضًا، وتواجهوا وجها لوجه.[3]

- ب/اصطلاحا:

ورد في تعريف "جرمانوس فرحات" للمقابلة في كتابه "بلوغ الأرب في علم الأدب"أنّهاّ: إتيان ناظم الكلام بمعاني متعدّدة في صدرالكلام، ثمّ يأتي بعد ذلك بعدّة معانٍ أخرى مضادّة للكلام

---

[1] - أبو بكر بن الأنباريّ محمد بن القاسم ، الأضداد ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دائرة المطبوعات والنّشر ، الكويت، د ط ، 1960 م ، ص 67.

[2]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار و نور ، ص 31.

[3]- مناهج جامعة المدينة العالميّة ، البلاغة ، البيان والبديع ، ج1، جامعة المدينة العالميّة للنّشر، ماليزيا ، المكتبة الشّاملة ، ص 391./ موقع الجامعة:w ww uhttp://edu/mymedie

الأوّل أو غير مضادّة له[1]، وإذا فهي نوعٌ من أنواع المحسنات البديعية ، وهي أن يأتي المتكلّم بمعنيين متوافقين من المعاني أو أكثر، ثمّ يُؤتى بما يقابلهما على التّرتيب.

5/2- توظيف الألفاظ الجزلة:

وهي المفردات القديمة الطّراز، الفصيحة القوية، ذات الجرس الموسيقيّ الحادّ،ومن نماذج جزالة اللّغة – وهو كثير- ما وردفي تعقيب سعيد على أستاذ الفرنسية:«...وفي الدّهر أعاجيب ، ومن أعاجيبه أنّ الجزائريين ظلّوا عربا أقحاحا ، وأمازيغ شرفاء ،على الرّغم ممّا بذله الفرنسيون في "فرنستهم"من جهود مضنية طوال استعمارهم البغيض...[2]»، فمن هذه الألفاظ الجزلة الفصيحة الّتي نهل الكاتب من قاموسها القديم تأسّيا بأساليب كُتّاب النّثر القدامى في فنّ المقامات : لفظتي : أقحاحا، البغيض ، أعاجيب وغيرها.

و كما في قوله أيضا:«..ولكن لأنّي أجهل فأعذر.فإذا كنتم أنتم تجهلون المصدر الصّحيح للهجوم، وأنتم بقضّكم وقضيضكم ، وكلّ ما لكم من مخبرين ، أعوان منبثّين في كلّ مكان من المدينة ، بل من الجزائر كلّها..[3]» ، وقد ذكر مرتاض هذه العبارة في إطار استجواب "سعيد" والبحث معه.أو كقوله: «غشيت حيّ سيدي الهواري سحابة سوداء ذات ضجيج وعجيج ، وجعجعة وقعقعة،..[4]»، فمن الألفاظ الفصيحة ذات العلاقة باستخدامات فنّ المقامة أيضا: قضّكم ، قضيضكم، ضجيج ، عجيج، جعجعة ، قعقعة.

وفي توظيف بعض العبارات التّراثيّة المشهورة ، ربّما وجدنا "عبد الملك مرتاض" يستعمل العبارة التّقليدية "قال الرّاوي"، وهو ملزم في ذلك بأن يستخدم بعدها ضمير الغائب ، ذلك أنّ هذا الضّمير أكثر مناسبة من غيره لمقام الحديث عن الماضي ، وعموما فكما يرى "محمّد

---

[1]- إنعام فوال عكّاوي ، المعجم المفصّل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني ، ص 656 .

[2]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص9.

[3]- المصدر نفسه ، ص 108.

[4]- المصدر نفسه ، ص 103.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

رياض وتّار" أنّ الأسلوب الّذي يعتمده الدّكتور"عبد الملك مرتاض"« يقع في صلب اللّغة القديمة من حيث قوّة اللّفظ وسلامة اللّغة ، فإذا ما أضيفت الخصائص المذكورة آنفا انتقلنا بسهولة إلى أسلوب المقامات..[1]».

6/2- توظيف النّص النّحوي:

ونريد بذلك بعض صيغ الصّرف كجمع التّكسير وجموع القلّة وجموع الكثرة ، فأنواع الجمع في اللّغة العربيّة كثيرة ولها صيغ وأوزان معلومة.منها جمع المذكّر السّالم وجمع المؤنّث السّالم وجمع التّكسير، وقد وظّف الكاتب أنواعا أخرى من أنواع جمع التّكسير، يعرف بجمع القلّة وهو ما كان بين الثّلاثة والعشرة على الأوزان التّالية:"أفْعال" كأكداس، و أفْعلة كأفئدة ، و"أفْعُل" مثل "أكْلُب" و"أضرب"، و"فعْلة" مثل "فتية"، وصيغة منتهى الجموع ، ومن أشهر أوزانها"فواعل" مثل "خواتم" و"فواعيل" مثل "فواتير"و"مفاعل" مثل "مصانع"و"مفاعيل"مثل "مفاتيح"، ولذلك سنتعرّف عليها ثمّ نذكر نماذج لها ظهرت في الرّواية.

فقد وظّف مرتاض أنواعا وصيغا أخرى مختلفة من الجموع ومنها لفظتي" أعاجيب" على وزن "أفاعيل"، و"أقحاح" على وزن"أفعال"، فالأولى منهما صيغة منتهى الجموع (جموع الكثرة)، والثّانية جموع قلّة، هذا علاوة على مقابلته بين جملتي: عربا أقحاحا و أمازيغ شرفاء، معبّرا عن تمكّنه من ناصية اللّغة العربيّة واعتداده بها من جهة ، ومن جهة ثانية دلّ على هوية الإنسان الجزائريّ العربية و الأمازيغيّة ، ويبدو ذلك في قوله – في تعقيب سعيد على أستاذ الفرنسية –:«...وفي الدّهر أعاجيب، ومن أعاجيبه أنّ الجزائريين ظلّوا عربا أقحاحا، وأمازيغ شرفاء ، على الرّغم ممّا بذله الفرنسيون في "فرنستهم"من جهود مضنية طوال استعمارهم البغيض... [2] » ، على أنّ هذه الصّيغ الصّرفية تعتبر في– الوقت نفسه –

[1]– محمد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة ، ص197.

[2]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 9.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

ألفاظا جزلة فصيحة وقويّة استعملها مرتاض ، فالملاحظ جمعه لأشكال بلاغية مختلفة من التّراث الأدبيّتدخل كلّها في أسلوب كتّاب مدرسة الصّنعة اللّفظية*، المعروفين بالكتابات الرّاقية المندرجة ضمن أسلوب المقامات.

7/2- توظيف التّرادف:

أ/تعريف التّرادف لغة:

التّرادف هو التّتابع.وقد فسّر"الزّجّاج" قوله تعالى:(...)، (الأنفال، الآية9.)، معناه: يأتون فرقة بعد فرقة، وقال "الفرّاء": مردفين: متتابعين ، أمّا ترادفا: تتابعا ، وترادفا: ركب أحدهما خلف الآخر، وتعاونا، ترادفت الكلمتان : كان بينهما التّرادف أي التّتابع [1]، فالتّرادف لفظ مشتقّ من الفعل : رَدِفَ، أو المصدر: الرّدف، والرّدف: ما تبع الشّيء ، وكلّ شيء تبع شيئاً ، فهو رِدْفُهُ ، وإذا تتابع شيءٌ خلف شيء ، فهو التّرادف إذا .

و**المترادف** : كلّ قافية اجتمع في آخرها ساكنان ، سمي بذلك لأنّ غالب العادة في أواخر الأبيات أن يكون فيها ساكن واحد،فلمّا اجتمع في هذه القافية ساكنان مترادفان كان أحد السّاكنيْن ردف الآخر ولاحقاً به[2] .

---

* يعود تاريخها إلى العصر العبّاسي، وقد كان من روادها الأوائل ومؤسّسيها في الشّعر الطّائيين البحتري وشيخه أبي تمّام ، وهي الّتي تميل نحو الاهتمام كثيرا بالشّكل ، مع الإفراط في صنعة الألفاظ وجزالتها وتضمين المحسّنات من الأسجاع و الجناسات وغيرها ، وقد استمرّت في العصر الحديث من خلال كتّاب المقال من الشّيوخ العرب المصلحين ورواد جمعية المسلمين من الجزائريين أمثال البشير الإبراهيمي وغيره من البعثيين الإحيائيين.

[1] - قاموس المعجم الوسيط ، مجمع اللّغة العربيّة ، ص 151.

[2] - ابن منظور، لسان العرب ، مادة (ردف) ، دار صادر، بيروت، لبنان ، 1374هـ/ 1995م، ج 9 ص116/114.

ب/التّرادف اصطلاحاً:

التّرادف اصطلاحاً يطلق مجازاً على عدّة استعمالات مجازية،أشهرها ما تواضع عليه علماء فقه اللّغة من إطلاقه على كلمتين أوأكثر تشتركان في الدّلالة على معنى واحد. لأنّ « الكلمات قد تترادف عل المعنى الواحد أو المسمّى الواحد ، كما يترادف الرّاكبان على الدّابة الواحدة. وعلى هذا فالعلاقة في هذا الاستعمال المجازي هي التّشابه[1]»، حيث شبّهت الكلمتان في ترادفهما وتتابعهما ودلالتهما على المعنى الواحد بالرّاكبين وترادفهما على الدّابة الواحدة.

وهذا ما صرّح به "الجرجاني" في كتاب "التّعريفات"، مشيراً إلى الصّلة بين المعنى اللّغوي والاصطلاحي للتّرادف بقوله:« المترادف ما كان معناه واحداً وأسماؤه كثيرة وهو ضدّ المشترك ، أخذ من التّرادف الّذي هو ركوب أحد خلف آخر، كأنّ المعنى مركوب واللّفظان راكبان عليه كاللّيث والأسد..[2]».

وأمّا التّعريف الجامع لمصطلح التّرادف فنجده في كتاب "المزهر" للسّيوطي الّذي أفرد له فصلاً خاصّاً بعنوان "معرفة التّرادف"في قوله:«..هو الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد باعتبار واحد. قال: واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحدّ، فليسا مترادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين ، كالسّيف والصّارم ، فإنّهما دلاّ على شيء واحد ، ولكن باعتبارين : أحدهما على الذّات والآخر على الصّفة»[3]. وقد عرف العلماء موضوع التّرادف وتناولوه بالدّراسة والبحث

---

[1]– الزّيادي حاكم مالك ، التّرادف في اللّغة ، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، د ط ، 1980م ، ص33.

[2]– الشّريف الجرجاني، علي بن محمد ، التّعريفات، دمشق، 1958م، ص210 ، وينظر، حسام الدّين كريم زكي ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة ، مكتبة النهضة المصرية، ط 3، 2001م ، ص 289.

[3]– جلال الدّين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد أحمد جاد المولي وآخرون ، دار الفكر، بيروت، ج 1، د ط ، د ت ، ص388.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

قبل أن يعرْفوا له مصطلحاً خاصاً يشيرون به إليه، وينعتوه به، فكانوا يعبّرون عنه بتعريفه، كما فعل "الأصمعي" ذلك عندما ألّف كتاباً عن التّرادف، عنونه بالتّعريف التّالي: ما اختلف ألفاظه واتّفقت معانيه[1] .

وكذلك أشار إليه أبو العبّاس المبرّد في كتابه"الكامل"(ما اتّفق لفظه واختلف معناه) بألفاظ قريبة من هذا، وذلك في معرض كلامه على تقسيمات الألفاظ ، حيث قال:«من كلام العرب..، واختلاف اللّفظين والمعنى واحد... وأمّا اختلاف اللّفظين والمعنى واحد، فقولك: ظننتُ وحسبتُ ، وقعدتُ وجلستُ ، وذراع وساعد ، وأنف ومَرسن ، جاعلاً التّرادف أحد أقسام كلام العرب الثّلاثة[2] ».

ويتّضح ممّا مضى أنّ العلماء كانوا قد تناولوا موضوع التّرادف في سياق تقسيمات الألفاظ التي نهج سبيلها سيبويه.

ففي قول "مرتاض": «..يضطرب ويهيج طورا، ويهدأ ويسكن طورا آخر...[3]»، الفعل يضطرب مرادف لـ "يهيج" ، ويهدأ مرادف "يسكن"، أي لهما المعنى نفسه وكان ذلك في وصف صوت أستاذ الفرنسية أثناء قراءته لنصّ "البحيرة" للشّاعر الفرنسيّ"لامارتين"، وقد وظّفها مباشرة كالمعتاد من المترادفات على طريقة أساليب القدماء.

---

[1]–حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، نشروتحقيق مظفر سلطان /ماجد الذهبي ، دمشق 1951 م ، دار الفكر، دمشق 1958م. مكتبة النّهصة المصرية ، ط3، 2001م ، ص289.

[2]– جلال الدّين السيوطي ، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها ، ص388 .

[3]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 11.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

8/2- توظيف الصّور البيانيّة:

1- توظيف التّشبيه:

أ/تعريف التّشبيه لغة:

ذكر ابن منظور أنّ التّشبيه في أصله اللّغويّ« من الشّبه والشّبه والشّبيه والمثيل ، والجمع أشباه ، وأشبه الشّيء ماثله..[1]» ، فشبيه الشّئ مثيله ، وهو الشّئ الذي يقوم مقام شئ آخر لاشتراكهما في صفة معيّنة أوصفتين أو ربّما عدّة صفات.

ب/تعريفه اصطلاحا:

« التّشبيه هو أنّ شيئا جُعل مثيل شيء في صفة مشتركة بينهما، وأنّ الذي دلّ على هذه المماثلة أداة هي "الكاف" أو" كأنّ" وأدوات التّشبيه نحو يشابه ويماثل ويحاكي ويضارع[2]».

وقد أورد كلّ من "علي الجارم" و"مصطفى أمين" تعريفا اصطلاحيا آخر للتّشبيه نصّه هو الآتي:« هو بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي "الكاف" أونحوها ملفوظة أو ملحوظة[3]» وعلى العموم ، فإنّ التّشبيه يحمل معنى التّماثل والتّشابه والتّشارك، ويدلّ ظاهريا على المقارنة.

ومن التّشبيه ما جاء في قول سعيد للشّيخ :«...كان ينفش بُرائلَه علينا كالدّيك الرّوميّ فكنّا نصاب منه بالذّعر والمهابة..[4]»، وهو يريد بذلك الاستعمار الفرنسيّ، موظّفا التّشبيه العادي في أبسط صوره بصورة مباشرة ، لولا ما أضافه إليه من جمال وقوّة نظرا لما فيه من كلام

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، مادّة شبه ،ج7، بيروت، لبنان ، 1956 م ، ص76.

[2]- نبراس جلال عبّاس ، التّشبيه في النّصّ القرآنيّ ، مجلّة كليّة الآداب ، جامعة أديالي ، كليّة التّربية الأساسيّة، العدد 104 ، ص 254.

[3]-علي الجارم ، مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، ط 10، القاهرة ،1951م ، ص20 .

[4]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 165.

فصيح في لفظة "بُرائله"، والّتي تعني (ريش الطّائر المستدير حول عنقه، وغالبا ما يكنىّ به عن الدّيك)، لكنّ "مرتاضا" صرّح به فوضّح المشبّه به كما أراد هو.

9/2- توظيف الكناية:

أ/تعريف الكناية لغة:

جاء في" لسان العرب" لابن منظور في تعريفه اللّغويّ للكناية ، مادّة " كنى":« الكناية : أن تتكلّم بشيء وتريد غيره. وكنّى عن الأمر بغيره ، يكنّي ، كناية : يعني إذا تكلّم بغيره ممّا يدلّ عليه[1]»،.أو نقول أيضا:"كنّيت" وأكنّي"و المصدر "كناية".

ومنه قول أحد الشّعراء عن المرأة "قذار":

وإنّي لأكنّي عن "قذور*" بغيرها وأعرب أحيانا بها وأصارح.

فالكناية حسب مفهوم الشّاعر هي استخدام اللّفظ المجازيّ بدل اللّفظ الحقيقيّ ، أوهي بعبارة أخرى اللّجوء إلى لفظ آخر غير حقيقيّ يشير إليه.

ب – الكناية اصطلاحا:

عرّف السّبكي الكناية قديما بقوله:« لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد[2]» ، وقد حاول "وهبة المهندس" في العصر الحديث تقديم تعريف لها مستفيدا من تعريف "السّبكي" مفاده أنّها : « لفظ أطلق وأريد به

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب ، مادّة كنّى ،ج 13، ص 123.

* قذور هو اسم لمحبوبة الشّاعر.

[2]– بهاء الدّين السّبكي ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصريّة ، ج1 ،2003 م ، ص 237 ـ 241 .

لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي [1]».وعلى هذا الأساس ، فإنّ الكناية عموما: طريقة غير مباشرة من طرق الوصول إلى المعنى ، وتعبير رامزا عن الأشياء.

واستنادا إلى هذين التّعريفين سواءً الاصطلاحيّ أو حتّى اللّغويّ ، فإنّ الكناية هي استثارة عقل المتلقّي أو مخاطبة ذكائه ، مع عدم التّصريح باللّفظ الخاصّ بالمعنى والموضوع لأجله، إنّها مجرّد تلميح للمعنى بالإشارة إليه والرّمز الموجز، والاتّكاء على ما يرادفه دليلا عليه.

ومثال الكناية في الحوار الذي كان يدور بين "سعيد"وأستاذ الفرنسية :«...يضاف إليهم الجواسيس ، ورجال الحرْكة ، وكلّ من في قلوبهم مرض من الثّورة..[2]»، في حديثه عن استعداد فرنسا للقضاء على الثّورة مع أذيالها من الخونة بمساعدة الحلف الأطلسيّ ، فهي كناية عن موصوف ويريد بهم الحركة والعملاء الذين يعملون مع فرنسا ضدّ أبناء وطنهم من الجزائريين، وكما في قول عائشة لابن أخيها:«..أنت ترى، يا بني ، يا سعيد.قد عبست لنا الأيام ، فذهب ربّ الدّار عنها فأصبحت حزينة.الدّاردون رجل لا تساوي بصلة[3]»، فهي تعبير عن الفراغ الذي يتركه رحيل الرّجل ، وكناية عن مكانة الرّجل المهمّة في المنزل وقيمته عند زوجته الّتي تظهر وتتّضح أكثر عند غيابه.

10/2- توظيف الاستعارة:

أ/تعريف الاستعارة لغة:

جاء في "لسان العرب" نقلا عن الأزهريّ قوله:«..و أمّا العارية والإعارة والاستعارة...والعارية منسوبة إلى العارة ، وهو اسم من الإعارة. تقول: أعرته الشّئ أعيره

---

[1]- مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب ، منشورات مكتبة لبنان ، ط2 ، 1984م ، ص 171 .

[2]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص 7.

[3]- المصدر نفسه ، ص 129.

إعارة وعارة ، ويقال استعرت منه عارية فأعارنيها[1]». فالعارية عموما هي نقل شيء ما من شخص إلى آخر، أو حتّى رفعه وتحويله من مكان إلى آخر.ليصير هذا الشّيء المنقول أو المحوّل هو العارية.

ب/اصطلاحا:

ليست الاستعارة في أبسط تعريفاتها سوى تشبيه حذف أحد طرفيه، إمّا مشبّها أومشبّها به.

وقد لجأ "مرتاض" إلى طريقة العرب القدماء في نثرهم ، من ناحية أنّه استعمل بعض أساليب التّعبير التي تنوب عن حاجاتهم البلاغية ، حيث رسموا صورا مختلفة لأوجه البيان وضروبه ، ومن أشهرها تداولا وشيوعا عندهم الاستعارة ، ومن نماذج توظيف الاستعارة ، قول مرتاض : «....ـ أمّا الجزائريون فلم يكن بقي منهم إلاّ شيخ عجوز نامت عنه أعين بنات الدّهر، أو طفل رضيع تغافلت عنه المقادير[2] » ، فقد شبّه بنات الدّهر، ويراد بها المصائب بالكائن الحيّ أو الإنسان ينام ، الّذي حذفه وترك ما يدلّ عليه "أعين"، على سبيل الاستعارة التّصريحية ، وأتبعها باستعارة أخرى مشابهة ، إذْ شبّه "الأقدار" بـ"الإنسان" فحذفه وترك ما يدلّ عليه "غفلت"، وقد أسهم هذا التّوظيف في تقوية المعنى المراد وتوضيحه، ورغم جمالية التّوظيف لهذه الاستعارة عن طريق التّأكيد في تتابع التّوظيف، ولكنّه حافظ على اللّغة التّراثية القديمة نفس وتركيبة الصّورة ذاتها.

[1]– حميد قبايلي، الاستعارة غادة البيان العربيّ، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، العدد 9 ، ماي 2016م ، ص 133.

[2]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص 122 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

3- توظيف الأساليب البلاغيّة الإنشائيّة:

1- تعريف الأسلوب الإنشائيّ:

أ/ لغة:

الإنشاء معناه الإيجاد[1]، فهو من أنشأ ينشىء إنشاء، كأوجد يوجد إوجادا وإيجادا.

ب/ اصطلاحا:

يراه أحمد الهاشمي في "جواهر البلاغة" كالآتي : « كلامٌ لا يحتمل صدقاً ولا كذباً لذاته.. وإنْ شئت فقل في تعريف الإنشاء هو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقّق إلا إذا تلفّظت به، فطلب الفعل في "افعلْ" وطلب الكفّ في "لا تفعلْ" وطلب المحبوب في "التّمني" وطلب الفهم في "الاستفهام" وطلب الإقبال في "النّداء" كلّ ذلك ما حصل إلا بنفس الصّيغ المتلفظ بها.[2]».

فالّذي يجعل الأسلوب الإنشائيّ مُتحقِّقاً بمُجرّد التّلفُظ به هو عدم إصدار الحكم عليه بصدقه أو كذبه ، فالأمرُ في الإنشاء يكون مُتزامنا ، وينقسم الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلبيّ يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كالأمر والنّهي والنّداء والاستفهام ، وإنشاء غير طلبيّ ، وهو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب. ويكون: بصيغ المدح ، والقسم ، والتّعجب... وغيرها.

---

[1]- أحمد الهاشمي جواهر البلاغة ، في المعاني والبيان والبديع، تقسيم الإنشاء، دار المكتبة العصريّة، د ط ،2017 م، ص 69 ،70 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 69 ، 70.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

1/3- توظيف أسلوب النّدبة:

أ/تعريف النّدبة لغة:

يقول بن منظور في تعريفه لها:«...نَدَبَ الميتَ أَي بكى عليه وعَدَّدَ مَحاسِنَه يَنْدُبه نَدْباً والاسم النُّدْبةُ بالضّمّ ونَدَبَ الميت بعد موته منْ غير أَن يُقَيِّد ببكاء...وهو من النَّدَب للجراح لأَنه احْتِراقٌ ولَذْعٌ من الحُزْن وفي الحديث كلُّ نادِبةٍ كاذِبةٌ إِلاَّ نادِبةَ سَعْدٍ، وهو من ذلكَ على كلّ حال أن تَذْكُرَ النّائحةُ الباكية الميتَ بأَحسن أَوصافه وأجلّ أَفعاله ...وأَن تَدْعُوَ النّادِبةُ الميتَ بحُسْنِ الثّناءِ في قولها وافُلاناهْ واهَناه واسم ذلك الفعل النُّدْبةُ وهو من أَبواب النّحو كلُّ شيءٍ في نِدائه "وا" فهو من باب النُّدْبة»[1]، وهذا المعنى النّحويّ هو ما نقصده وما نريده.

ب/النّدبة اصطلاحا : النّدبة في النّحو: النّداء بوا ، مثل : وامعتصماه [2]، فرغم تعدّد تعريفاتها، فهي لا تخرج عن معنى نداء المتفجّع عليه ، بحرف من أحرف النّداء يفيد النّدبة هو"وا". ولذلك فمن الأساليب الإنشائيّة الّتي وظّفها "مرتاض" أيضا نذكر أسلوب النّدبة ، ففي قول سعيد:«ـ واربّي..[3] » ، لفظة"وا"حرف نداء أفاد معنى النّدبة و التّفجع من "سعيد" ، توظيفا مطابقا تماما لما هو معروف عند البلاغيين العرب القدامى.

2/3- توظيف أسلوب التّعجب:

تعريف التّعجّب :

أ/لغة:

التّعجّب« من عجب، والعجَبُ إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده ، وجمع العجب أعجاب، وأصل العجب في اللّغة أنّ الإنسان إذارأى ما ينكره ويقلّ مثله...و أمر عجاب وعجيب،

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 9، ج49 ، قسم النّون ، مادّة ندب ، ص 4380.

[2]- قاموس المعجم الوسيط ، مجمع اللّغة العربيّة ، ص 948 .

[3]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 67.

وعجب على المبالغة، وأعجبه الأمر سرّه، والتّعجّب أن تأتي الشّيء وتظنّ أنّك لم تر مثله.[1]»، فالتّعجّب إذا هو انفعال يصيب الإنسان فيحسّ في نفسه بالرّوعة حينما يرى شيئا جميلا عظيما يسرّه فيستعظمه ويتعجّب منه .

ب/اصطلاحا:

التّعجّب من الأساليب الإنشائية الانفعالية غير الطّلبيّة وله عدّة مفاهيم اصطلاحيّة منها قول ابن عصفور الإشبيلي:«...التّعجّب هو استعظام زيادة في وصف الفاعل، خفي سببها وخرج بها عن نظائره أو قلّ نظيره[2]»، وهو انفعال يحدث في النّفس عندما نستعظم شيئا، جهلت حقيقته أو خفي سببه، «.. ويكون قياساً بصيغتين، ما أفعله وأفعل به ، وسماعاً بغيرهما، نحو: لله دره عالما – كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم.[3] »، ومن أمثلته قول الكاتب "مرتاض: « لله ما أروع الموت المجيد الّذي يبني الحياة الكريمة![4]»، أي بصيغة التّعجّب السّماعيّة ، ولكن دائما بالصّورة القديمة المعروفة المباشرة.

سادسا– توظيف الأمثال العربية والحكم والأقوال:

إنّ الأمّة العربية كباقي الأمم الأخرى لم تخلُ يوما من ضرب الأمثال وإيرادها وإصدار الحكم من أفواهها نظرا لما تملكه هي الأخرى من ثقافة واسعة وثراء فكريّ ، وذلك لتقويم سلوك الأفراد والجماعات والتّعبير الجماليّ عن المواقف المختلفة من الحياة وغيرها من الأسباب والغايات. « ومن المؤلّفات التي اهتمّت برصد الأمثال والحكم في التّراث العربيّ الفصيح كتاب "مجمع الأمثال" للميدانيّ...فيه ما شاع على ألسنة النّاس ، كما أضاف إليها

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب ،ج 2، حرف العين ، مادّة عجب ، ص 58 .

[2]– ابن عصفور الإشبيلي ، شرح جمل الزّجاجي ، تحقيق صاحب أبو جناح ، دار الكتب العلميّة ، ط1 ،1989 م ، ص 576.

[3]– أحمد الهاشمي جواهر البلاغة ، في المعاني والبيان والبديع ، تقسيم الإنشاء ، ص 69، 70.

[4]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 189.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

أقوالا مأثورة عن الأئمّة عمر بن الخطّاب ، عثمان بن عفّان ، الإمام عليّ – رضي الله عنهم –[1]».

1/4- توظيف الأمثال العربيّة والحكم:

1- تعريف المثل والحكمة:

كثرت تعريفات المثل والحكمة وتعدّدت ، لكنّنا اقتصرنا على أبسطها ، وممّا قيل في تعريف المثل والحكمة ما يلي :« قول موجز صوّر فيه قائله حادثة صغيرة معيّنة فصار مضربا في كلّ مناسبة شبيهة بتلك الحادثة ، أمّا الحكمة فخلاصة لتجارب الإنسان المتكرّرة يستخلصها الحكيم بغية النّصح والإرشاد، وأملا في نفع الآخرين .[2]».

ورغم التّداخل والالتباس الّذي قد يحدث عند الكثير من النّاس العامّة أو حتّى الخاصّة منهم،« فالفرق واضح بين المثل الذي يأتي على لسان أيّ كان من عامّة النّاس أو خاصّتهم ، والحكمة لا ترد إلاّ ممّن جرّب ظروف الحياة وألوانها ، كما أنّ المثل قول موجز عامّة ، أمّا الحكمة فقد ترد في عبارة موجزة ، أو في بيت شعر، أو في شطر من قصيدة وهلمّ جرّا.[3] ».

---

[1]– أبي الفضل الميداني ، أمثال وحكم من مجمع الأمثال ، المكتبة الخضراء للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، الشّراقة ، الجزائر، د ط ، د ت ، ص 3 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 3.

[3]– المرجع نفسه ، ص 3.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

2/4- توظيف الأمثال العربيّة في "نار ونور":

فمن الأمثال العربية الفصيحة الواردة في رواية "نار ونور" نذكر ما يلي:

1- إنْ كُنْتَ رِيحاً فَقَدْ لاَقَيْتَ إعصار:

ففي معرض الحديث عن المثل إنْ كُنْتَ رِيحاً فَقَدْ لاَقَيْتَ إِعْصارا يذكر"مرتاض" مضربه ويشرح معناه : يضرب مثلا للمُدِلّ بنفسه إذا صُلِيَ بمن هو أدهى منه وأشد ، قال أبو عبيدة:« الإعصار ريحٌ تهبّ شديدة فيما بين السّماء والأرض[1]».

ومن ذلك قول مرتاض :« قالت فاطمة في غرور: إن كانوا هم ريحا ، فقد لاقوا إعصارا وما من طامّة إلاّ وفوقها طامّة... [2]»، ولم يغيّر"مرتاض" من تركيبة المثل (النّصّ الأصلي) إلاّ من حيث تحويله من الضّمير المخاطب المفرد إلى الجمع الغائب حسب الموقف ، كما أنّه أتبعه بمحاولة شرح مضربه وتبسيط معناه بقوله : وما من طامّة إلاّ وفوقها طامّة.

2- الحِذارُ أَشدُّ من الوَقِيعةِ:

يقول ابن منظور:« وفي المثل: الحِذارُ أَشدُّ من الوَقِيعةِ، يضرب ذلك للرّجل يَعْظُمُ في صَدْرِهِ الشّيءُ، فإِذا وقع فيه كان أَهْوَنَ مما ظنّ، وهو قد يقال في معرض الحديث عن:صدمة الحرب والقتال[3]». ومنها قوله:« صوت امرأة صحيح كان الحذار أشدّ من الوقيعة، كما يقول المثل الّذي علّمناه الشّيخ،رحمه الله في المسيد[4]»، والملاحظ أنّ "مرتاض" قد وظّفه توظيفا مباشرا صريحا كما هو، دون تحوير أو حذف (نقصان) .

---

[1]- أبي الفضل الميداني، مجمع الأمثال ،ج 1 ، المثل رقم 113، ص30 .

[2]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 136.

[3]- لسان العرب ، ابن منظور، المجلد 2، ج54 ، قسم الواو، مادّة وقع ، دار العراق ويكي درر، ص4894.

رابط الصّفحة :/http://wiki.dorar-aliraq.net/lisan-alarab

[4]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 170، 171.

أو زيادة ، بل إنّ للنّصّ الغائب وهذا النّصّ الحاضر نفس المضرب وهو حالة الحرب وصدمتها وظروفها.

3-لا يضرّ السّحابَ نبحُ الكلاب:

وممّا جاء في أصل قول العرب:(لا يضرّ السّحابَ نبحُ الكلاب)، وممّا جاء في مضرب هذا المثل أنّ هذه المقولة تضرب عندما يهجو وضيعٌ رفيعاً ، يقول الجاحظ في سبب ذلك:« والكلب إذا ألحَّت عليه السّحائب بالأمطار في أيام الشّتاء لقي جِنّة (أي أصابه نوع من الجنون) فمتى أبصر غيماً نبحه ، لأنّه قد عرف ما يلقى من مثله[1]».فالكلاب لاتنبح السّحاب إلاّ من إلحاح المطر وترادفه.

يقول "مرتاض" على لسان "فاطمة"- وهي تقصد أستاذة الفرنسيّة -:«- لا ضير! فإنّ السّحاب لا يضيره نباح الكلاب!ولكنّ فتاة مثلي يضيرها جدّا نباح الكلاب...[2]»، وقد ذكر هذا المثل في الرّواية الأولى ، دماء ودموع ، لكنّ الملاحظ أنّه استعملها ووظّفها بطريقة وأسلوب مغاير يختلف عن التّوظيف السّابق بقوله:«لا يضرّ السّحاب نباح الكلاب[3]»، فالملاحظ تصرّفه في تركيبة النّصّ الأصليّ للمثل تقديما وتأخيرا ، فجعل "ضير" بدل "يضرّ"، وقدّم و أخّر بين هذا الفعل المذكور ومفعوله"السّحاب" لغرض بلاغيّ يقتضيه سياق الموقف..، ولا يهمّ مصدر استحضار الكاتب لهذا المثل التّراثي، إذ وجدناه في أصل المثل العربيّ القديم ، وفي أشعار العرب ، بقدر أهمية استحضار مرتاض له، والملاحظ على توظيف وكأنّه يتدارك الأمر في الرّواية الثّانية "نار ونور" لا ليذكره كما ورد (بصورته الأصليّة) فيوظّفه توظيفا سطحيا مباشرا ، و لا ليصحّحه ، بل أعاد تركيبه بطريقة أخرى

---

[1]- الجاحظ ، كتاب الحيوان(العُجاب وبحره العُباب) ، تهذيب وشرح الشّيخ عبد السّلام هارون، د ت، د ط ، ص 35.

[2]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص37.

[3]- عبد الملك مرتاض رباعية الدّم والنّار ، دماء ودموع ، ص 169.

مستخدما ما يعرف بتقنية (الاستيحاء العكسيّ) ، وذلك في العبارة الثّانية الموالية: يضيرها جدّا نباح الكلاب، ليصبح المثل معبّرا عن نقيض مدلوله تماما، تعبيرا عن وضع حاضر لوضع ماض سابق، ودلالة على مرحلة من مراحل النّضج في طرق وتقنيات توظيف التّراث العربيّ في العصر الحديث عند مرتاض.

4- بلغ السّيلُ الزّبى:

يقول ابن منظور صاحب لسان العرب في معنى (الزُّبَى):« جمع زُبْيَة، وهي الرّابية لا يعلوها الماء [1]»، والرّابية: هي كلّ ما ارتفع عن الأرض. ويقول صاحب مَجْمَع الأمثال في شرحه لمعنى (بلغ السّيل الزّبى):« هي جمع زُبْيَة ، وهي حُفرةٌ تُحْفر للأسد إذا أرادوا صيده ، وأصلها الرّابية لا يعلوها الماء، فإذا بلغها السّيل كان جارفًا مجحفًا. يضرب لمن جاوز الحدّ.[2]». فالزّبية هي حفرة تحفر في مكانٍ عالٍ من الأرض ، حتّى لا يبلغها السّيل.

وهذا المثل من الأمثال العربية الفصيحة القديمة الّتي تقال في حين تصل فيها الأمور إلى حدّ لا يطاق ، فإذا حدث أن تجاوزت المعقول وحدود المنطق ونفاد الصّبر قيل حينها :"بلغ السّيل الزّبى" ، وقد قيل في قصّتة أنّ رجلًا كان يصطاد الأسود حفر زُبْيَة عميقة ، ثمّ قام بتغطيتها بالأغصان ووضع الطُّعْم للأسد ليسهل عليه اصطياده في تلك الزّبية ، ولكن في ذلك اليوم أمطرت السّماء مطرًا غزيرًا وسالت السّيول حتّى وصلت تلك الرّابية وطمرت الزّبية فأفسدت عليه الصّيد ، فقال حينها هذا المثل.

ومثال ذلك في الرّواية قول عمر: « ـ أفصح يا سعيد، أفصح فإنّ السّيل قد بلغ الزّبى..[3]» ورغم التّوظيف الّذي يبدو مباشرا في أصله ، فقد زاد مرتاض على توظيفه في تحوير جزئيّ

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، المجلد 3 ،ج 21، باب الواو والياء من المعتل، قسم الزّاي ، ص1810.

[2]- أبي الفضل الميدانيّ، مجمع الأمثال،ج1، مادّة زبى ، حرف الزّاي ، ص91.

[3]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 67.

لهذا النّصّ من المثل العربيّ الفصيح بأن قدّم الفاعل "السّيلُ" وأخّر الفعل "بلغ" إضافة إلى تأكيده بأداتين "إنّ" و"قد"، ليطعّمه بشيء قليل من الجمال الفنّيّ والأثر البلاغيّ.

5- كمعلّمة أمّها البضاع":

وفي حديث الكاتب عن العلاقة بين فاطمة وأستاذة العربيّة العامّية: «...فكان يصدق على حالها معهنّ مضرب المثل العربيّ القديم:" كمعلّمة أمّها البضاع"، فكما أنّ البنت لا تستطيع أن تعلّم أمّها ماهي مجرّبته وعارفته قبلها، منذ زمن بعيد...[1]» ، وفي مثل ذلك يقول أحمد ابن فارس في مادّة "بضع":«... وفي المثل:" كمعلّمة أمّها البضاع "، يضرب المثل للرّجل يعلّم من هو أعلم منه[2]» ، وظّف المثل بنصّه المعروف كما هو ثمّ زاد أن شرحه مشيرا إلى مورده وقصّته ، لكنّه عكس معناه ، ليدلّ على عدم استطاعة البنت تعليم أمّها ، إذْ أنّ معناه يدلّ على الصّغير الّذي يعلّم من هو أفقه وأعلم وأكبر منه.

6- ما كلّ مرة تسلم الجرة :

ويرجع هذا المثل إلى امرأة كانت تحمل جرّة و تمشي في طريق زلقة فسقطت ، غير أنّ الجرّة لم تُصَب بسوء ، فحملتها لتسير في نفس الطّريق ، فنُصحت بأن تغيّر هذا الطريق حفاظا على الجرّة ، وفي مثله يقول مرتاض :«ـ ولكن ، أين؟ أم ترى أنّ في كلّ مرّة ، تسلم الجرّة؟[3]» .

فالملاحظ هو توظيف "مرتاض" المثل بنصّه الأصليّ كما هو، فلم يزد إلاّ في أنّه عكس أسلوبه الإنشائيّ الدّال على النّفي، إلى استفهام دالّ على التّعجّب.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 67.

[2]- أحمد ابن فارس ، معجم مقاييس اللّغة ، دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان ، ج2 ، مادة بضع ، ط1 ، د ت، ص 134.

[3]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 170.

7- حذو النّعل بالنّعل:

جاء في "لسان العرب" حذا النّعل حذوا و حذاءا : قدّرها وقطعها.

وفي المثل: حذوت النّعل بالنّعل والقذّة بالقذّة : قدرتهما عليهما[1].

فالمثل (حذوك النَّعلَ بالنَّعل) ، يضرب عموما للشّيئين المتماثلين المتشابهين .

وقد ذكرت العبارة في الحديث الشّريف والشّعر العربيّ القديم *، و تناصّ قول "مرتاض" في نصّه هذا مع هذه النّصوص الأولى الأصلية الغائبة في قوله:«...كما وضع سيبويه القواعد للغة العربية الفصحى ، حذو النّعل بالنّعل..[2]»، بصفة مباشرة مطابقة لعبارة النّصوص الأولى.

8- ولات حين مندم:

يقول مرتاض:.!«...الأستاذ يقاطع تلميذه في غضب عنيف:حسبك ما تتفوّه به من هراء، يا فتى ..هنالك تجدهم يندمون على ما فاتهم، و لات حين مندم[3]» ، وقد ورد ما يشبهه في بيت لامرئ القيس وهو بتمامه كما يلي:

ندم البغاة ولات ساعة مندم و البغي مرتع مبتغيه وخيم[4]

والتّقدير في قوله: " ندموا و لات ساعة مندم" هو ليست السّاعة ساعة ندم .

أو كما في قوله تعالى:" ☝︎☜︎☒︎☞︎ ⬀︎ 🕮︎❒︎♎︎⬃︎◼︎⬛︎▤︎⬁︎☪︎◆︎🙥︎ ✌︎⚮︎♊︎ 🕭︎⬥︎🖮︎⬀︎⬛︎⬂︎♑︎⬂︎♑︎☠︎
✌︎⚸︎⚮︎♊︎ 🕭︎⬥︎❷︎⬀︎♌︎▯︎ ❁︎⬥︎✡︎❑︎🙥︎⓾︎⬠︎❒︎✃︎☎︎ ❒︎□︎⬥︎⬥︎☠︎ 🖫︎❍︎⚮︎✓︎✖︎⬧︎ ✌︎⬧︎☪︎⬧︎🙥︎🖘︎

---

[1]- لسان العرب، ابن منظور،المجلد 2 ، ج9 ، قسم الحاء ، مادّة حذا ، ص814.

*ورد قول النّبيّ – صلّى الله عليه وسلّم –:« لتركبن سنن من قبلكم حذوالنّعل بالنّعل.. »، والأمثلة والشّواهد في الشّعر العربيّ القديم على هذا المثل كثيرة أيضا.

[2]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 193.

[3]- المصدر نفسه ، ص 9 ، 10.

[4]- عبد الملك بن محمد الثّعالبي ، كتاب الأمثال(الفرائد والقلائد)، قسم اللغة والأدب العربي ، دار الكتب العربية الكبرى ، مصر، ط1 ، 1909م ، ص 105.

﴿ ﴾"(سورة ص، الآية 3.) ، والتّقدير المعروف "و لات الحين حين مناص" ، أي وليس الوقت أوالسّاعة ساعة فرار وهرب .

9- دقّوا بينهم عطر منشم:

ممّا ورد في في سبب المثل ومعناه :« قيل إنَّ "منشم" اسم امرأة وهي بنت "الوجيه" وكانت عطّارة بمكّة وكانت خُزاعة وجُرْهم إذا أرادوا الحرب تطيّبوا من طيبها فكثُرت القتلى فجعلوا يقولون:" أشأم من عطر منشم" وقيل كانوا إذا أرادوا الحرب غمسوا أيديهم في طيبها وتحالفوا أن يستميتوا في الحرب ولا يولّوا فكانوا إذا دخلوا الحرب بطيب تلك المرأة يقول النّاس: دقوا بينهم عطر منشم ، فلما كثر منهم هذا القول صار مثلا للشّرّ العظيم[1]»..

وقد قال زهير بن أبي سلمى – في مثله – :

تداركتما عبسا وذبيان بعد ما تفانوا ودقّوا بينهم عطر منشمِ .

وذلك في مدحه "الحارث ابن عوف" و"هرم بن سنان" السّيدين الّذين أصلحا بين قبيلتي

"عبس"و"ذبيان"، وقيل أيضا:« إنَّ منشم امرأة كانت تبيع "الحنوط" فسمّوا حنوطها عطرا في قولهم "عطر منشم" لأنّهم أرادوا عطر الموتى. وأمّا من ذهب إلى أنّه مركّب فزعم أنَّ امرأة من العرب كانت تبيع العطر فورد عليها بعض أحياء العرب فأخذوا عطرها و فضحوها ، فلحقهم قومها و وضعوا السّيف فيهم وجعلوا يقولون : اقتلوا من شمّ من طيبها! فبقي من شمّ اسما مركّبا من هذا[2]».

[1]– حسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم ، المكتبة الشّاملة ، ج2 ، د ط ، ص 242 .

[2]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 242 .

وفي هذا يقول مرتاض:«..وكانت النّساء اللاّئي لم يستطعن التّظاهر لعلّة ما ، يرمين المتظاهرين بالزّهور. ويرششنهم بالعطور.وقد كنّ يعتقدن، مخلصات، أنّ كلّ من قتل متعطّرا منهم ، ذهب إلى الفردوس فتستقبله الملائكة متطيّبا[1]» ، فقد استغلّ "مرتاض" هذا المثل والحادثة المعروفة بفطنة تامّة ، ليعكس مدلوله الأصليّ ، مستفيدا ممّا يعرف بتقنية "الاستيحاء العكسيّ"، إذْ نقله من معناه الّذي يفيد التّشاؤم ، ذلك أنّ كلّ من تعطّروا بعطر"أمّ منشم" لم يعودوا من الحرب إلاّ أمواتا ، نحو دلالة التّفاؤل ، تصحيحا لهذه العادة المذمومة ، فالتّطيّر من النّاحية الشّرعيّة شرك ، أو هو–على الأقلّ– نوع من أنواع الشّرك.

سابعا– توظيف الأمثال العاميّة (الشّعبيّة) الجزائريّة:

الموت في عشرة نُزْهة:

ولم تقع أعيننا إلاّ على واحد من الأمثال الشّعبيّة كما يبدو، يقول مرتاض:«...الموت في عشرة نُزْهة ، كما يقول المثل الشّعبيّ الجزائريّ..[2]» ، ويقابله المثل العربيّ الفصيح "الموت في عشرة نزاهة"، الذي ذكر عدّة مرّات في الرّباعية كما في "صوت الكهف" مثلا بهذه الصّيغة الفصيحة ، وقد اكتفى مرتاض كما فعل في نصوص أدبية اقتطعها بأن أشار إلى نوع هذا التّراث وصنّفه (شعبيّ جزائريّ) ، ولا يظهر الفرق في النّصين إلاّ في اللّفظة الأخيرة ، ويناسب هذا المثل موقف التّضامن ، كما يمكننا التّعبير عنه بالقول المأثور:"المصيبة إذا عمّت خفّت"، فالمصيبة تهون وتبدو صغيرة إذا أصابت الجماعة ، وعدا ذلك فقد كان توظيفا شبه مباشر.

[1]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص 203 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 87.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

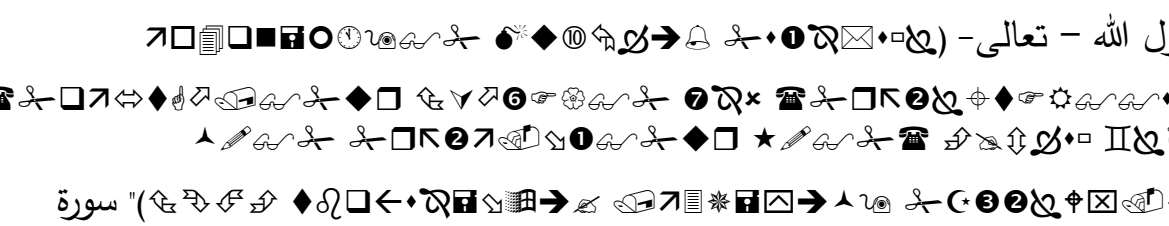
5- توظيف الأقوال:

1/5-الأقوال العربيّة الفصيحة:

الأقوال العربية أيضا كالأمثال هي من التّراث العربيّ الفصيح ، الّذي أُثر عن العرب منذ الجاهلية حتّى عصر صدر الإسلام ، كالّذي روي عن الأئمّة الأربعة الرّاشدين (الخلفاء) وغيرهم ، و كلّ ما اشتهر مضافا إلى الأمثال والحكم ، حيث ذكر بعضها في "مجمع الأمثال" للميداني. وقد وقعت أعيننا على قولين في هذه الرّواية وهما:

1- إنّ السّماء لا تمطر ذهبا و لا فضّة:

فمن هذه الأقوال العربية قولهم: "إنّ السّماء لا تمطر ذهبا ولا فضّة"، وقد ورد هذا القول في باب فضل الكسب والحثّ عليه كما يلي: روي أنّ سيدنا عمر بن الخطّاب – رضي الله عنه – « رأى بعض النّاس في المسجد بعد صلاة الجمعة فسألهم: من أنتم؟ قالوا: متوكّلون ، قال: بل أنتم متواكلون...لا يقعدنّ أحدكم عن طلب الرّزق ، ويقول : اللّهم ارزقني ، وقد علم أنّ السّماء لا تمطر ذهباً ولا فضة ، إنّما يرزق الله النّاس بعضهم من بعض، أما سمعتم قول الله – تعالى- (



سورة الجمعة ، الآية 10.) ، وعلاهم بدرّته وأخرجهم من المسجد[1]». ومن أمثلة ذلك قول مرتاض:« قال سعيد:...أمّا السّماء فلا نرى فيها شيئا، و يستحيل ، عقلا، أن تمطر سلاحا..[2]»، وقد وظّف "مرتاض" هذا القول توظيفا ليناسب الموقف الحاضر، معتمدا على

---

[1]- محمّد جمال الدّين القاسمي، موعظة المؤمنين من إحياء علوم الدّين، آداب الكسب والمعاش، باب فضل الكسب والحثّ عليه، المكتبة الإسلامية "إسلام ويب" ، ص 111 .

[2]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 135.

الإضافة والحذف. فحذف من النّصّ القديم لفظتي"ذهبا"و"فضّة"، وأضاف بدلها لفظة "سلاحا" وعبارات أخرى بينهما.

2- الولد مجبنة مبخلة:

كقول حمدان لأصحابه من الطّلبة:«...ـ وإذا رفضوا أو تردّدوا...فللآباء تخوّفهم وعذرهم...و قد قيل منذ القدم: إنّ الولد مجبنة مبخلة ، كما علّمناها الشّيخ في المسيد..[1]»، والمشهور أنّ هذا القول حديث للنّبيّ الكريم محمّد – صلّى الله عليه وسلّم –، لكنّه ورد بصيغ مختلفة أخرى .

منها قوله:" إنّ الولد مبخلة مجبنة "، وقد جاء في شرح الحديث "إنّ الولد مبخلة مجبنة" قولهم:« فالحديث رواه أحمد وابن ماجه وأبو يعلى والطّبراني وغيرهم ولفظ أحمد "مبخلة مجبنة"، ولفظ ابن ماجه:جاء الحسن والحسين يسعيان إلى النّبيّ– صلّى الله عليه وسلّم –، فضمّهما إليه وقال: إنّ الولد مبخلة مجبنة، ونفس اللّفظ عند البيهقي والحاكم في المستدرك بزيادة "مجهلة""محزنة.[2]». وفي الطّبراني ، والحديث صحّحه الإمام الحاكم وقال صحيح .

2/5- الأقوال الغربيّة:

- التّاريخ يعيد نفسه:

وربّما كان هذا هو القول الغربيّ الوحيد ، ورغم هذا لم نغفل عن ظاهرة توظيف التّراث الغربيّ ممثّلا في الأقوال– وهو قليل– سقْنا منه هذا المثال وهو قول سعيد للضّابط الفرنسيّ:« مات أبي من أجل فرنسا. والتّاريخ يعيد نفسه كما يزعم أصحاب فلسفة

[1]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 18.

[2]– مجموعة من المؤلفين ، كتاب فتاوى الشّبكة الإسلامية ، شرح حديث "إن الولد مبخلة مجبنة"

، 1424هـ ، ج3 ، ص 1102 ، رابط الصّفحة :https://alm-aktaba.org/author

التّاريخ..[1]»، وهي مقولة قديمة ترجع في الأصل إلى بعض مفكّري اليونان ، وتكرّرت من بعض المؤرّخين الأوربّيين المحدثين مثل "كارل ماركس" الّذي قال: " التّاريخ يعيد نفسه مرّتين، المرّة الأولى كمأساة والثّانية كمهزلة" ، ومعناها أنّ بعض أحداث التّاريخ تتكرّر لكن بطرق مشابهة ، وبأشخاص مختلفين وأزمنة وأمكنة مغايرة ، مع الإشارة إلى أنّ هناك من يعدّه من الأمثال ، فكما قد تتداخل الحكم مع الأمثال تتداخل هذه الأخيرة هي الأخرى مع الأقوال أيضا وتلتبس. ورغم أنّه ذكر الجزء الأهمّ من المقولة وحذف بعض ما بقي منها وهو عبارة عن شرح لها ، لكنّه وظّفها مباشرة أي بنصّها كما قيلت.

ثامنا- توظيف نصوص الشّعر في "نار ونور":

1ـ توظيف الشّعر العربيّ القديم:

وظّف الأدباء الجزائريون العرب النّصوص سواء العربيّة أو الغربيّة (الإنسانيّة العالميّة) أو ربّما مقاطع منها أو حتّى عناوين لها ، والملاحظ تركيز الأدباء على النّصّ العربيّ لأنّه أكثر خدمة لنصّهم الأصلي من حيث كونه بلغتهم العربيّة ، مقارنة بالنّصّ الغربيّ – رغم افتتانهم به هو أيضا- ويعدّ مرتاض هو الآخر واحدا من الأدباء الذين اهتمّوا بتوظيف التّراث الأدبيّ من خلال توظيف النّصوص الأدبيّة الشّعريّة.

الإقتباس المباشر:

حذف اسم الشّاعر مع تضمين البيت بتمامه:

عادة ما يستحضر مرتاض البيت الواحد أو مجموعة من الأبيات ، في المتن الرّوائيّ بطريقة الاقتباس المباشر، كما يفعل سائر الرّوائيين العرب عامّة في أعمالهم، إلاّ أنّه قد يحاول بطرق ووسائل أخرى شتّى منها أسلوب التّناص التّركيبي ، أو حتّى أسلوب التّناص الإيجابيّ.. معبّرا عن إبداعه وتنويعه في تقنيات وطرق استحضار الأبيات الشّعرية المختلفة

[1]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 107 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

من جهة ، وارتباطه بالشّعر كتراث أدبيّ عربيّ كثيرا ما يظهر في رواياته..و قد تجلّى هذا النّوع من التّضمين(تضمين الكاتب بيتاً بتمامه) ، في قوله عن فاطمة ومعلّمة العربيّة العامّية ، واصفا عاطفة التّباغض المتبادل بينهما:«..فكان يصدق على علاقتهما قول الشّاعر:

ولقد بدالي أنّ قلبك ذاهل عنّي، وقلبي لو بدا لك أذهل.[1]»

وهذا البيت لواحد من مخضرمي الجاهلية والإسلام من الشّعراء اعتمد فيها "مرتاض" على تقنية حذف اسم الشّاعر، واسمه "معن بن أويس" ، فالملاحظ أنّه اكتفى به تامّا غير منقوص، أي أخذه كما هو شكلا ومضمونا ، استحضره من الشّعر العربيّ القديم، فوظّفه بلفظه ومعناه للتّعبير عن الحالة الشّعورية لإحدى شخصيات الرّواية ، دون تحوير لهذا النّصّ المستحضر أو حذف أو زيادة ، حسب المعنى الذي تقتضيه التّجربة والموقف الّذي أراد أن يظهره هو، بطريقة صريحة لا رمز فيها ولا إحالة ، ولو أنّه أراد أن يجمع بين تجربة الشّاعر القديم وتجربة شخصيته الرّوائيّة في العصر الحديث.. علاوة على إشراك القارئ فيها.

- توظيف الشّعر العربيّ الحديث :

حذف اسم الشّاعر وحذف الشّطر الثّاني:

ويتجلّى ذلك كالّذي في قول مرتاض:«..ثمّ إنّ من الحكمة أن نتأنّى قليلا. ومن تأنى ، نال ما تمنّى ![2] »، فقد تناصّ قوله مع هذا الشّطر الذي استحضره من الشّعر العربيّ القصصيّ الحديث لأحمد شوقي في قوله:لو تأنّى نالَ ما تمنَّي وعاشَ طولَ عُمرِهِ مُهَنَّا.

[1]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص 194.

[2]- المصدر نفسه ، ص 14 .

والملاحظ اكتفاء مرتاض بالشّطر الأول منه وحذف الثّاني ، فوظّفه ليتناصّ قوله مع قول شوقي الّذي التزم عدم الإشارة إليه ، مع أنّه وطّأ له بقوله:" من الحكمة أن نتأنّى قليلا" ليختمه بعلامة تعجّب ، ويشرح معناه ويصنّفه في باب الحكم.

تاسعا- توظيف النّصّ الدّينيّ:

1/9- أساليب القرآن الكريم:

ففي الكثير من عبارات الكاتب في روايته وجدنا تناصّات عديدة ، اعتمد فيها على تقنية الاقتباس بالنّهل من آيات القرآن ، ويقصد بالاقتباس نهل الكاتب من أساليب القرآن وآياته ، للاستفادة منها في تضميناته وتوظيفاته المختلفة ، لأنّ « للنّص المقدّس من المرونة التّأويلية ما يسمح لأيّ شخص باستعماله باتّجاه ما يرمي إليه.[1]» ، وقد يكون هذا التّوظيف صريحا مباشرا أو غير مباشر، له طرق وسبل وتقنيات مختلفة سنتعرّف على بعضها من خلال بعض الأمثلة.

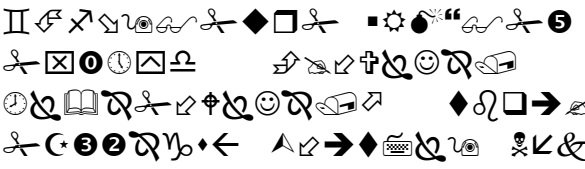
يقول مخلوف عامر:« تأتي الآية كاملة وقد تأتي ناقصة البداية أو النّهاية كما قد توظّف في سياق لاعلاقة له بالآية الأصلية وهذا التّصرف لا يعني أنّ الكاتب يجهل النّصّ الكامل للآية ولا وضع علامات التّنصيص ، وإنّما يريد أن يعبّر عن الحالة النّفسيّة الّتي يعاني منها بطل الرّواية.[2] »، ثمّ يضيف في الصّفحة ذاتها: « فليس التّحريف أن يشوّه لفظة أويحذف من القرآن نصّا بالمفهوم القديم...لكنّ التّحريف بمعناه الحديث قد يأخذ منحى إغفال أسباب النّزول الأصليّة لإسقاط النّصّ على وضعيات أخرى تبدو متشابهة أويتعسّف المؤوّل في

[1]- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائرية ، ص 118 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 118.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

جعلها كذلك، سواء أتمّ ذلك بقصد وسبق إصرار أم صدر عن حسن نيّة في الفهم والتّأويل[1]» ، ولذلك تجد الكاتب يختار آية معيّنة دون غيرها .

ومن صور الاقتباس من القرآن وأمثلته المختلفة في رواية "نار ونور":«...بل في مكان بحيث لا تظفر بها الشّياطين، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا[2]» ، من قوله تعالى: (
الإسراء، الآية 88 ، فقد لجأ إلى تقنية الحذف ، فجاءت الآية ناقصة البداية، محرّفة قليلا ، أسقط فيها النّص الأصليّ على مقام مشابه للموقف الذي تعرّضت له الشّخصيّة ليعبّر عن حالتها النّفسيّة التي تمرّ بها ، فلا تشابه بين المحذوف النّاقص من الآية (النّصّ الغائب) والمذكور في النّصّ الحاضر إلاّ في الحديث عن الشّياطين والجنّ، لكنّ السّياق والمقام يختلفان تماما.

وأمّا في قول سعيد::«...حتّى يأتي أمر الله ، وكان أمر الله قدرا مقدورا».فمن قوله تعالى:(
، سورة الأحزاب، الآية 38 ، إذ الملاحظ على "مرتاض" اكتفاءه بحوالي الثّلث من آخر الآية ، وحذف الجزء الأوّل الأكبر،أي "ناقصة البداية "لكنّه حافظ على النّسق اللّفظيّ للمذكور كما ورد تماما.

وأمّا قول القائل في الرّواية ذاتها:«...وإنّ الله قد جعل لكلّ أجل كتابا...[3]».

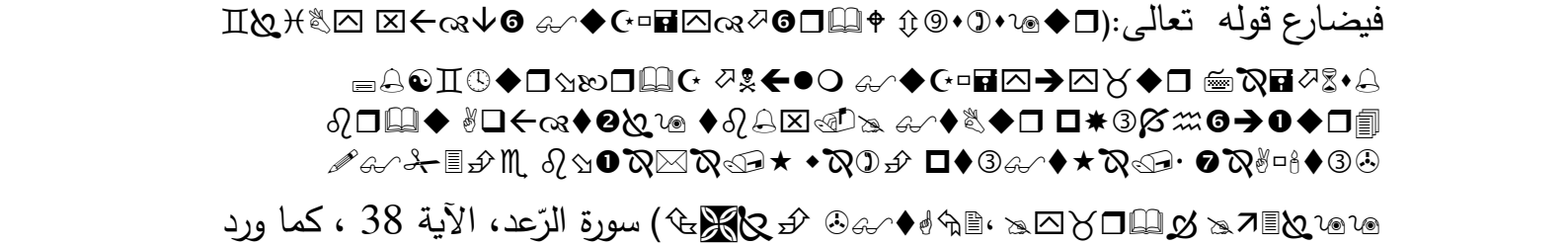
---

[1]– المرجع نفسه ، ص 118.

[2]– عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص 167.

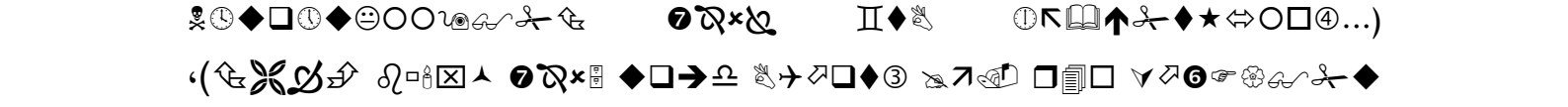
[3]– عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص 167.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

فيضارع قوله تعالى:() سورة الرّعد، الآية 38 ، كما ورد في سور أخرى ، وإجمالا ففي النّماذج المقترحة قد وظّف "مرتاض" ألفاظ القرآن وعباراته الّتي ذكرت توظيفا مباشرا صريحا كما هي ، رغم ما فيها من حذف أو إضافة أو تحريف.

ويعدّ التّضمين من المحسّنات البديعيّة البلاغيّة ، فهو في علم البديع العربيّ ، أن يدخل الشّاعر أو الكاتب فيما ينظم أو يكتب آية أو حديثاً أو مثلاً أو بيتاً من الشّعر من كلام غيره بلفظة ومعناه ، وذلك لتأييد ما يكتب أولتوثيق الصّلة بما ينظم من الشّعر[1].

وفي قول سعيد متعجّبا:«...ولله في خلقه شؤون[2]» يتناص كلام "مرتاض" مع قوله تعالى:

()، سورة الرحمان ، الآية 29) ، كما اعتمد "مرتاض" في "نار ونور"، في استحضاره للقرآن الكريم ، على أسلوب النّحت أو الاشتقاق وذلك في أغلب صفحاتها إذ يشتقّ المفردة (اللّفظة) أو ينحتها، لتشكّل« فضاءً للعبة العلامات (المفردات) وشبكة من العلائق الدّلالية والرّمزية والجماليّة المتضافرة فيما بينها[3]».

2/9- توظيف أسلوب الحديث الشّريف:

---

[1]- طاهرة داخل طاهر، الموقف الانتقائي و أهميتة في توظيف التّراث للطفل ، ص 16.

[2]- عبد الماك مرتاض، رباعية الدّم والنّار ، نار ونور ، ص 89.

[3]- خالد حسين ، شؤون العلامات من التّشفير إلى التّأويل ، دار التّكوين للطّباعة والتّرجمة والنّشر، ط 1،2008م ، ص 179.

ومثال توظيف الحديث الشّريف قول الكاتب على لسان سعيد: «....إنّه لا المسؤول ، في هذه القضيّة بأعلم من السّائل![1]» ، وقد كان هذا الحوار في ردّه على الضّابط الفرنسيّ في إطار استجوابه ، وقد ورد مثل هذا النّصّ ، في حديث جبريل المشهور الّذي رواه الإمام مسلم:«عن عمر بن الخطّاب، قال: بينما نحن جلوس عند رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم– إذْ طلع علينا...قال فأخبرني عن السّاعة ، قال : ما المسؤول عنها بأعلم من السّائل..أتاكم يعلّمكم دينكم[2]»، والملاحظ توظيفه المباشر شبه الحرفي ، إلاّ في استبدال حرف النّفي "لا" بـ "ما"، رغم فصله النّص بمقطع اعتراضيّ – في هذه القضيّة – وقطع نسق الصّياغة للنّصّ الحاضر ليختلف قليلا عن الصّياغة الأصليّة للنّصّ الغائب.

3/9– توظيف أسلوب الدّعاء:

أ/ تعريف الدّعاء لغة:

الظّاهر– حسب ابن فارس – أنّ « كلمة الدّعاء في الأصل مصدر من قولك : دعوتُ الشّيء أدعوه دعاءً ، وهو أن تُميل الشّيءَ إليك بصوت وكلام يكون منك [3]» ، وأمّا بن منظور فقال:« دعا الرجلَ دعوًا ودعاءً: ناداه. الاسم: الدّعوة. ودعوت فلانًا: أي صِحت به واستدعيته .وأصله دعاوٌ لأنه من دعوت ، إلاّ أنّ الواو لما جاءت متطرّفة بعد الألف هُمزت [4]»، وبالنّسبة إلى الخطّابيّ فهو يقول فيه :« ...ثمّ أقيم هذا المصدر مقام الاسم .

---

[1]– عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص109.

[2]– المنذري ، الحافظ عبد العظيم بن عبد القويّ ، مختصر صحيح مسلم ، دار الإمام مالك للنشر والتوزيع ، تحقيق قسم التحقيق، مكتبة الإمام مالك، باب الوادي، الجزائر، ط2 ، 2010م ، باب بيان الإيمان والإسلام والإحسان، الحديث رقم 6 ، ص 21.

[3]– ابن فارس ، معجم مقاييس اللّغة ، ج 2 ، ص279 .

[4]– ابن منظور، لسان العرب ، المجلد 2، ج 9 ، قسم الدّال ، مادة (د ع و) ص 1376.

أي: أطلق على واحد الأدعية .، كما أقيم مصدر العدل مقامَ الاسم في قولهم: رجلٌ عدلٌ، ونظير هذا كثير [1]».

ب/الدّعاء اصطلاحا:

وله عدّة تعريفات منها ما قاله الخطّابي: « معنى الدّعاء استدعاءُ العبدِ ربَّه عزَّ وجلَّ العنايةَ، واستمدادُه منه المعونةَ. وحقيقته : إظهار الافتقار إلى الله تعالى، والتبرُّؤ من الحول والقوّة ، وهو سمةُ العبودية، واستشعارُ الذلَّة البشريَّة ، وفيه معنى الثّناء على الله -عزَّ وجلَّ- وإضافة الجود والكرم إليه[2] » .

وقال ابن منظور:« هو الرّغبة إلى الله -عزّوجل-[3]» ، وقد ورد الدّعاء*بمعان كثيرة أخرى في القرآن الكريم ، وقد تخرج عن معنى الاستدعاء وطلب المعونة إلى أغراض بلاغيّة تفهم من خلال سياق الآية الّتي ورد فيها كالاستغاثة والعذاب .

و يتمظهر هذا الأسلوب خلال توظيف الجمل الدّعائيّة كالّذي عثرنا عليه في بعض صفحات الرّواية مثل استخدام "مرتاض" لبعض الجمل ذات الصّلة بالتّراث الأدبيّ الدّيني، ونقصد تحديدا توظيفه لبعض الجمل الّتي تفيد الدّعاء، وهي شائعة الاستعمال ، يقول "أحمد زكي" في نفس الموضوع :« تكثر أنواع من الجمل الدّعائية في كتابات العرب قديما وحديثا،

---

[1]- الخطّابي محمد بن إبراهيم الحمد، شأن الدّعاء ، تحقيق أحمد يوسف الدقاق ، دار الثقافة العربية ، ط1 ،1984 م ، ص 3.

[2]- المصدر نفسه ، ص 4.

[3]- ابن منظور، لسان العرب ، ج1 ، قسم الدّال، مادة (د ع و) ، ص 1376.

* للاستزادة أكثر حول معنى الدّعاء انظر: مفردات ألفاظ القرآن للرّاغب الأصبهاني (ص315-316) ، وفتح الباري لابن حجر العسقلانيّ (ج94/11) ، ولسان العرب مادة (د ع و)، وكتاب الدّعاء لمحمد بن إبراهيم الحمد (ص8-10) .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

مثل: جلّ جلاله ، سبحانه وتعالى، صلى الله عليه وسلّم ، كرّم الله وجهه ، رضي الله عنه، وهكذا..[1]» ، ورغم هذا فإنّها – في رأينا– تعبّر عن كونها جملا اعتراضية أيضا ، وقد ألفينا بعضهم يضعها بين قوسين ( ) دون إلحاق علامة الانفعال الدّالة على التعجّب (!) ، والبعض الآخر يضع هذه العلامة ، أمّا "مرتاض" فهو –حسب ما لاحظناه عليه – من الّذين يحبّون وضع علامة التّعجب بعد بعض الجمل الدّعائية الّتي تداولها بكثرة في العديد من الصّفحات.

وقد استخدم مرتاض أسلوب الدّعاء ، فوجدنا له في الرّواية صيغتين كما يلي :

أ– الدّعاء لـ :

وذلك عندما يتعلّق الأمر بالوطن الجزائر وبالشّعب الجزائريّ ، كقول فاطمة:«ـ رحم الله أبي ولابدّ أن أثأر له الثّأر حقّ، وهو قصاص..[2]» ، أو كما في قول سعيد للضّابط الفرنسيّ:« وأنا الذي يحدّثك اليوم ، ها أنذا محروم من الحنان الأبويّ الّذي كان من المنتظر أن يسكبه عليّ والدي رحمه الله.[3]» ، ففي قول كلّ من "فاطمة" و"وسعيد" دعاء لوالدهما الميّت بطلب رحمته من الله.

وأمّا عن قول "الهواري" صديقه "سعيد" ـ متعجّبا ـ :« ليسامحك الله يا "سعيد"..[4]» ، وقول الجدّة "حلّومة":« ـ هذا الذي أرى؟..ماذا فعل الشّاب، حفظه الله ورعاه؟.[5]» ، وحديث مذيع صوت الجزائر عن أهمّ أحداث" وهران":«...فإلى الأمام أيّها الأبطال الأحرار ،والله معكم، و النّصر لكم[6]».

---

[1]- أحمد زكي ، التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة ، د ط ،2012 ، ص 38 .

[2]- عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص 49.

[3]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 107.

[4]– المصدر نفسه ، ص 25.

[5]– المصدر نفسه ، ص 172.

[6]– المصدر نفسه ، ص 85.

فقد توزّع بين دعاء للموتى من الآباء بالرّحمة ، وطلب للمسامحة للأحياء ، والدّعاء بالنّصر للأبطال من مجاهدين ، والحفظ والرّعاية لبعض الشّباب وأبناء الوطن ، وقد وظّف بأساليب الدّعاء القديمة المعروفة بطريقة مباشرة.

ب- الدّعاء على:

كما في قول مرتاض على لسان "فاطمة": « فاطمة في صوت لا يعدم بعض الأسى:

ـ لعن الله الدّراسة في ظلّ الاستعمار![1]».

أو في قول "سعيد": «....ـ قاتل الله الاستعمار، ولعن الله الحياة تحت ظلّه...[2]» .

أو في قول أستاذ العاميّة (الدّارجة):

«..فيا لعن الله المستعمرين..ما أنذلهم.. ![3]» .

أو كما في قوله مرّة أخرى: «... فيا أخزى الله الاستعمار شرّ خزي...[4]» .

وتتجلّى في هذه الصّيغة لعن الاستعمار، ولعن الدّراسة والحياة تحت ظلّه ووطأته، أوالدّعاء عليه بالقتل والموت وبالعار والخزي وغيره، ووصف المستعمر بالنّذالة وكافّة أوصاف الشّر.وقد وظّفت الصّيغتن بطريقة مباشرة صريحة لا كناية فيها ولا رمز.

4/9- توظيف أسلوب الاستعاذة:

الاستعاذة نوع من أنواع الدّعاء وتابعة له ، وقد قمنا بإدراجها ضمن أساليب النّصّ الدّينيّ ، وسنستهلّ الحديث عنها بتحديد مفهومها اللّغويّ والاصطلاحيّ.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 35.

[2]- المصدر نفسه ، ص 38 .

[3]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 39.

[4]- المصدر نفسه ، ص 40.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

أ/ تعريف الاستعاذة لغة:

الاستعاذة من عاذ به يعوذ عوذا وعياذا ، إلتجأ إليه واعتصم به ، وعاذ به: لزمه ، استيعاذا واستعاذة ...[1] ، وهي تعني بالجملة الالتجاء والاعتصام والتّحصّن .

ب/اصطلاحاً:

هي اللّجوء والاعتصام والاستجارة بمن يقدر على دفع السّوء عن المستعيذ.

والاستعاذة بالله عموما هي قول القائل: " أَعوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطانِ الرَّجيمِ".

فهي لفظ يحصل به الالتجاء إلى الله والاعتصام والتّحصّن من الشّيطان الرّجيم ، وهي جملة خبرية لفظا ، وإنشائية معنى لأنّها دعاء.[2]

وقد اخترنا نموذجين مختلفين لطريقة الاستعاذة منها قوله:«...وأخوف ما أخافه أنّنا بتهوّرنا هذا نكون لا الدّراسة تابعنا، ولا بجيش التّحرير التحقنا، فنجمع والعياذ بالله بين السّوأتين... [3]» ، ولا يكتف "مرتاض" بهذا الأسلوب وحده فأحيانا يجمع – إضافة إلى أسلوب الاستعاذة – التّطيّر معه بألفاظه الدّالة عليه ، كألفاظ التّطير والتّشاؤم ، والفأل وهو عكس الطّيرة. كما في قوله:« قالت فاطمة كالمتطيّرة: ـ أعوذ بالله يالك من متشائم فأل الله ولا فألك[4]».

5/9- توظيف أسلوب القسم:

وهو أيضا يدخل ضمن أساليب النّصّ الدينيّ ، وهذا رغم كونه أسلوبا أدبيا بلاغيا ، لذلك احتلّ الحديث عن أسلوب القسم في كتب التّراث العربية النّحوية والبلاغية مكانة مرموقة

---

[1] – قاموس المعجم الوسيط ، مجمع اللّغة العربيّة ، جمهورية مصر العربيّة الإدارة العامّة للمعجمات وإحياء التّراث ، ط 5 ، 2011م ، ص 658.

[2]- معنى الاستعاذة ، مركز الإشعاع الإسلامي ، رابط الصّفحة : https://www.islam4u.com › almojib

[3]– عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص 15.

[4]– المصدر نفسه ، ص 170.

واسعة كما في كتاب "النّحو" لسيبويه وكتاب "نهج البلاغة" للإمام عليّ رضي الله عنه ، سواء من حيث تقسيمه وتصنيفه هل هو خبريّ أو إنشائي ، وذلك استنادا إلى أثره البلاغيّ ، أومن نواح أخرى.

أ/ تعريف القسم لغة:

ذكر ابن فارس مادّة (قسم) قائلا:« القاف والسّين والميم أصلان صحيحان يدلّ أحدهما على جمال وحسن، والآخر على تجزئة الشّيء... فأمّا اليمين فالقسم ، قال أهل اللّغة: أصل ذلك من القسامة ، وهي الأيمان تقسم على أولياء المقتول إذا ادّعوا دم مقتولهم على ناس اتّهموهم به.وأمسى فلان متقسماً، أي كأنّ خواطر الهموم تقسمته[1] ».

أمّا ابن منظور فيقول عنه: «....والجمع أقسام.وقد أقسم بالله واستقسمه به وقاسمه: حلف له.وتقاسم القوم: تحالفوا»[2].

ب/اصطلاحا:

من التّعريفات الاصطلاحية للقسم قولهم: « هو جملة يؤكّد بها جملة أخرى كلتاهما خبرية[3]» ، على أنّ أسلوب القسم قد يكون خبريا أو إنشائيا، حسب احتمالية الحكم على صدقه وكذبه، فإذا أريد به التّأكيد كان خبريا، وإذا أريد به غير ذلك كالاستعطاف كان إنشائيا.

---

[1]– أبو الحسن أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللّغة ، تحقيق عبد السّلام محمد هارون ، الدّار الإسلامية ، 1990م ، ج 5 ، ص86.

[2]– لسان العرب ، ابن منظور محمد بن مكرم علي بن أحمد الأنصاريّ ، تحقيق عامر أحمد حيدار، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم ، منشورات محمّد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، ط1، 2003م ، ج 12، ص 565

[3]– ابن عصفور الإشبيليّ ، شرح جمل الزّجاجيّ ، صاحب أبو جناح ، الشّرح الكبير ، ج 1، د ت، د ط ، مكتبة عين الجامعة ، اللّغة العربيّة ، ص 544 .

ويبقى هذا الحكم عامّا والتّعريف أيضا قاصرا ، ذلك أنّ جملة جواب القسم قد تكون إنشائية، ولايكون الغرض منها دائما توكيد معنى القسم المقصود ، لذلك تتعدّد أغراضه ويحدّدها السّياق ، لأنّ أنواعه كثيرة.

فإذا كان « ماقصد به تأكيد جوابه ، كقولك : والله ما فعلت كذا، وربّي إنّي لصادق، وعهد الله لأفعلّن كذا[1]» كان إخباريا، وأمّا قسم السّؤال ويسمّى قسم الطّلب أيضا[2] ويطلق عليه القسم الاستعطافيّ[3]، يقول سيبويه: « اعلم أنّ من الأفعال أشياء فيها معنى اليمين: يجري الفعل بعدها مجراه بعد قولك والله، وذلك قولك:...، وأقسمت بالله عليك لتفعلّن»[4] .

والمعروف أنّ أركان القسم ثلاثة : حرف القسم : وهي في الأغلب حروف الجرّ الثّلاثة :الواو والباء والتّاء، وجملة القسم (المقسم به) ، وجملة جواب القسم (المقسم عليه) وكثيرا ما يربتط القسم بالشّرط .

وأسلوب القسم وصيغه كثيرة ، وقد ذكر حوالي 24 مرة في الرّواية ، نختار منه نموذجين أحدهما في القسم بلغة فصيحة عربية ، وآخر قسم شعبيّ واحد ، فمن القسم الفصيح

ـ وعلى كثرته ـ اخترنا منه واحدا لا أكثر قول حمدان:«..إنّي والله لوكنت مثلك لكنت فعلت كلّ هذا!..[5]» ، فأسلوب القسم بواحدة من حروف الجرّالثّلاثة هي "الواو" عربيّ فصيح واضح ومعروف ليس فيه اختلاف، كماأنّه قسم بالله يصدرعادة من الخاصّة من المثقّفين الدّالّة على معنى القسم الّذي يفيد التّأكيد لأنّه سبق بإنّ ولام التّوكيد ، أمّا مثال القسم الشّعبيّ فكما في

---

[1]– هادي نهر، عبد السّلام محمّد هارون،الأساليب الإنشائية في النّحو العربيّ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان، د ط ، د ت، ص 166 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 165 .

[3]– المرجع نفسه، ص 165 .

[4]– أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مطبعة المدني ،1992م ، ج 3 ، ص 104 .

[5]– عبد الملك مرتاض ، نار ونور ، ص 31.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

قول مرتاض:« سعيد يقسم لخاله بالقسم الشّعبيّ في الجزائر:وحقّ دماء الشّهداء[1]» ، وقد جاء كالأوّل مسبوقا بحرف الجرّ"الواو"، لكنّ مرتاضا سهّل على القارئ أو الباحث تصنيفه "بالقسم الشّعبيّ" معبّرا عن تلك المرحلة من الاستعمار، حيث رغم محدودية الثّقافة فإنّ ما يقابلها هو التّمسك بالجانب الرّوحي من بعض فئات المجتمع الجزائريّ ، فهذه الطّريقة حتّى وإن كانت بسيطة في التّوظيف إلاّ أنّها دلّت على العنصر العقائديّ الّذي طبع به مرتاض شخصياته الرّوائية ، إذْ نلمس تغليب الهوية الوطنية ورجحانها على حساب العنصر الدّينيّ.

عاشرا – توظيف الشّخصية التّراثية الأدبيّة:

1/10– مفهوم الشّخصيّة التّراثية:

يرى الدّكتور"علي عشري زايد" بأنّ الشّخصية التّراثية هي كلّ الشّخصيات الّتي لها وجودها الحقيقي التّراثيّ ، كشخصية الأدباء ، وجميع الشّخصيات الموجودة على سبيل الحقيقة في التّاريخ[2]، رغم أنّ بعض النّقاد يركّز على الشّخصية المثالية بأخلاقها وتصرّفاتها ومواقفها السّياسية والتّاريخية والفكرية ، كشرط لتستحقّ اسم الشّخصية التّراثية الكاملة ، ذلك أنّ الشّخصة التّراثية هي بالضّرورة من فئة الشّخصيات المرجعية بالنّسبة إلى الأدباء والنّقّاد على حدّ سواء ، وقد تكون أنموذجا تراثيا مخترعا عامّا لا على وجه التّعيين والحقيقة كشخصية الخلفاء فهي« لم توجد تاريخيا بأعيانها ، وإنّما وجدت بصفاتها ، كشخصية الخليفة مثلا ، وشخصية الخارجيّ ، والشّخصيات المخترعة الّتي اخترعها خيال أديب[3]».

إنّ مظاهر توظيف التّراث الأدبيّ كثيرة منها استدعاء الشّخصيات الأدبيّة الموغلة في القدم والتّاريخ واستحضارها ، كالشّعراء وغيرهم لتغدو بنية مهمّة من بنى النّصّ ، للتّعبير عن واقع للأمّة العربيّة ، وفي توظيف هذا الأديب أو ذاك لشخصية تراثيّة معيّنة ، عدّها رمزا

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 53 ، 54.

[2]- علي عشري زايد ، توظيف التراث في شعرنا المعاصر، ص 205 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 205 .

لشخصية من حاضره ذات أثر واضح ملحوظ وعميق في تجربته أوفي تجارب مجتمعه الحاضر وحياته اليوميّة.

وتتداخل الشّخصيات التّاريخية مع الأدبية ، كون الشّخصية الأدبية هي في حقيقة الأمر شخصية تاريخية بالدّرجة الأولى بسبب وجودها في الماضي الغابر.فلا يمكن التّمييز بينها في الغالب ، تعبيرا في الأصل عن تداخل هذين المصدرين التّراثيين[1].

وأخيرا فإنّ في استحضار"مرتاض" للشّخصيات الأدبية من الشّعراء والكتّاب العرب تعبير مزدوج عن إعجابه وافتخاره بهم من جهة ، ودلالة على موسوعية ثقافته العربية وتمسّكه بأصالته وتراثه .

2/10- مصادر الشّخصيّات التّراثية الأدبيّة وأبعادها:

وهي جميع الشّخصيات ذات الأبعاد التّراثيّة الأدبية التي تستحضر وتستدعى بصورة غير مباشرة ، يتمّ فيها اختراع الكاتب لأمثلة جديدة من البطولة من خلال ما قرأه و استفاده من مختلف الأجناس الأدبية كالأساطير والخرافات والسّير وغيرها ، قد لا يدركها القارئ لحظة استحضارها ولا يتعرّف عليها فورا ، إنّها شخصيات قديمة تستغل للتعبير عن قضايا معاصرة جديدة ، إنّها باختصار:« الشّخصية الّتي لم ترد في كتب التّراث ، أي أنّ هذه الشّخصية ليست تراثية حقيقية ، لكنّ الكاتب حمّلها ملامح تراثية سواء كانت هذه الملامح أسطورية أوصوفية أوشعبيّة وتكون بمثابة الأداة التّعبيرية عن الواقع الحاضر[2]»، كأن يتعدّى بعض

---

[1]- نادر ظاهر، توظيف التّراث في شعر معين بسيسو، مجلّة دنيا الوطن الإلكترونية ، العدد ، ديسمبر،2020م ، ص 22 .

[2]- مبروك مراد مبروك ، العناصر التّراثية في الرّواية العربية في مصر، دراسة نقدية (1914م ، 1986م) ، دار المعارف، القاهرة ،1991م ، ص 106 .

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

الشّعراء وكتّاب الرّواية مثلا استدعاء شخصيات تراثية أدبيّة مقصودة معيّنة كالشّعراء أو كُتّاب النّثر، إلى أخذ صفات شخصياتهم بما تحمل من أبعاد تراثية ليستعين بها في التّعبير والمقارنة بشخصية من الحاضر.

3/10- طرق توظيف الشّخصيات التّراثيّة الأدبيّة:

1- الاستحضار:

اختلفت طرق توظيف الشّخصية التّراثية بين الأدباء، سواء أكانت شخصية تاريخية أو أدبية أو شعبية أو حتّى أسطوريّة ، فكلّ منهم كان له سبيل في ذلك ، وبالتّالي تقنية تختلف عن الآخر تفرضهاطبيعة ثقافته ودرجة اطّلاعه على التّراث، وآليات الاشتغال عليه، وهذا ما جعل مستويات توظيفها أيضا تتفاوت بين القوّة والضّعف أو التّوسط بينهما، ومن هذه السّبل والطّرق الاستحضار.وإذا كان الاستحضار يعدّ واحدا من أبرز مصطلحات التّناص المعروفة ، فقد وجدنا لهذه الطّريقة أو هذا الأسلوب -كشكل من أشكال التّوظيف- حضورا مكثّفا قويا في صور مختلفة في كتابات عبد الملك مرتاض الرّوائيّة ، مشكّلة علامة واضحة وخصوصية من خصوصيات أسلوبه في الكتابة الرّوائيّة والتي ترتبط خصوصا بالرّوايتين الأولى والثّانية "دماء ودموع" و"نار ونور"، ضمن الممكن الفنّيّ ، ممّا يدلّ على أنّها جاءت بطريقة فنّيّة مدروسة ومقصودة. ومع هذا يمكن اعتبار الاستحضار من أدنى مستويات التّوظيف كونها توحي بالسّطحية والمباشرة ومجانبة العمق في التّجربة.

2- الاستدعاء:

تتمّ عملية استدعاءالشّخصيات الأدبيّة الموغلة في القدم والتّاريخ كالشّعراء وغيرهم ، لتغدوا بنية مهمّة من بنى النّصّ ، للتّعبير بها عن الواقع الحاضر للأمّة العربيّة ، فهناك من الأدباء من اهتمّ بتوظيف التّراث الأدبيّ من حيث نصوصه وشخصياته الأدبيّة ، وفي استدعاء ملامح بعض الشّخصيات الأدبية ، أو شخصية بعض الشّعراء والأدباء ارتكز

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

مرتاض على ما تمتلكه هذه الشّخصية من صفات حميدة وقيم عربية أصيلة تتمثل يحاول من خلالها التّغني بالأمجاد والبطولات والمآثر الطّيبة الموروثة عن الأجداد ، لأنّ في استدعاء هذه الشّخصيات الأدبية مساهمة فعّالة في الشّكل العام والبناء الفنّيّ لروايته "نار ونور".

-حضور الشّخصية التّراثية الأدبية في النّص القصصي: لا تخرج طرق تعامل الكتّاب مع الشّخصية التّراثية الأدبية عن طريقتين هما : التّسجيل والتّوظيف.

1- تسجيل الشّخصية:

ويمكن التّمييز بين طريقتين مختلفتين في التّعامل مع الشّخصية التّراثية المستدعاة داخل النّصوص الأدبية، فهناك تسجيل الشّخصية التّراثية ، الّذي يعني رواية أحداث حياتها، ونظمها نظما تقريريا تسجيليا مباشرا[1].

2- توظيف الشّخصية:

وفي هذه الطّريقة ينتقل الكاتب من فضاء الاستدعاء الضّيّق إلى فضاء أرحب وأوسع يسمّى التّوظيف[2]، لتصبح هذه الشّخصية التّراثية وسيلة ناجعة فعّالة وطيّعة تعبّر عن الواقع المعاصر باستغلال دلالاتها التّراثية الأصلية بطريقة سلسة مرنة من الكاتب.

فهذه الطّريقة الأخرى (الثّانية) تتمثّل في توظيف الشّخصية التّراثية أو التّعبير بها. وتوظيف الشّخصية التّراثية في أدبنا المعاصر يعني استخدامها لتعبّر عن تجارب الأديب ورؤيته المعاصرة[3].

---

[1]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 63 .

[2]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 70.

[2]- المرجع نفسه ، ص 70.

[3]- المرجع نفسه ، ص 38 .

ولذلك أمكننا أن نطلق عليها اسم (الشّخصية التّراثية التّعبيرية)، لأنّ الكاتب يستوعبها من التّراث لتعبّر عن الحاضر، معتمدا على التّوظيف الجزئيّ للبنية التّراثية، وعلى التحام هذه الشّخصية بالواقع الحاضر[1] .

وليس توظيف الشّخصية التّراثية تبعا لذلك إلاّ« استمدادا من معطيات تلك الشّخصية، و استيحاء لما توحي به من مواقفها الخالدة في ضمير الأمّة، واستدعاء لرمزها بما يجسّده ذلك الرّمز من آفاق وأبعاد[2]».

4/10- تقنيات توظيف الشّخصية التّراثية الأدبيّ وأساليبها :

إنّ تقنيات توظيف الشّخصيات التّراثية هي مجموعة الطّرائق والأساليب التي يلجأ إليها الشّاعر المعاصر في توظيف الشّخصية التّراثية للتّعبير بها ، ومجموعة الأشكال والصّيغ الفنّية الّتي يتبلور فيها هذا التّوظيف ، ومجموعة التّصرّفات التي يتصرّفها بالنّسبة للشّخصية التّراثية ، بهدف تطويعها للتّعبير عن التّجارب المعاصرة التي يوظّفها الأديب للتّعبير عنها، إنّها ببساطة تعني كلّ ما يتّصل بالجانب الفنيّ لعملية توظيف الشّخصية التّراثية.[3]

1- التّصريح باسم الشّخصية الأدبية:

وفي هذا الأسلوب يلجأ الكاتب إلى التّصريح المباشر باسم الشّخصية التّراثية داخل القصّة ، إذْ يجد الكاتب أنّه بمجرّد استدعاء الاسم ، فإنّ ذلك يحيل مباشرة إلى ماضي هذه الشّخصيّة ، وما اشتهرت به عبر التّاريخ بدلالاتها المختلفة[4]، على أنّ الكاتب في هذا الأسلوب من التّوظيف قد يرفق التّصريح بالاسم بالحدث أو المكان أو الزّمان فيقرنه به.

4- المرجع نفسه ، ص 44.

3- علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر ، ص 189 .

4- المرجع نفسه ، ص 71 .

وهذه هي الصّورة الأولى من صور استدعاء الشّخصية التّراثية ، حيث يتمّ استدعاؤها بواسطة اسمها فقط ، أو من خلال أيّ قرينة تتّصلّ بهذا الاسم ، مع عدم وجود دلالة معاصرة تتعلّق بالفكرة والتّجربة أو حتّى الرّسالة التي يرغب الكاتب في نقلها[1]، وترى حصّة بنت زيد أنّ في الاستدعاء بالاسم صورة سلبية في التّوظيف وذلك حين تذكر نماذج لشخصية أدبية وغير أدبية ذات مصادر تراثية مختلفة لعصور متباينة مختلفة، يحدث تشتيتا لفكر القارىء وتركيزه ، ويلغي الهدف من التّوظيف وهو تحقيق الدّلالة الرّمزية لهذه الشّخصيات التّراثية، التي تمثّل الإيجاز والتّكثيف لا الحشد والتّكديس[2]، وقد لوحظت هذه الظّاهرة من توظيف التّراث في شعرنا العربيّ المعاصر عند كثير من الشّعراء خصوصا بعد الصّدمة الحضارية ، وذلك في هزيمة حزيران وهي حشد مجموعة لأسماء من الشّخصيات والأساطير الأجنبية والرّموز دون وعي للخلفية الفكرية لها ، ممّا جعل القارئ العربيّ يعزف عن قراءة هذه الأشعار بسبب غموضها وعدم المعرفة العميقة بشخصياتها ، ذلك أنّ الشّعراء كانوا يحاولون إظهار براعتهم ومعارضتهم لأساليب التّوظيف الغربية معبّرين عن افتتانهم بها وسعة اطّلاعهم على الرّموز والأساطير الغربية، في محاولة لاستيعاب تلك التّجارب الأجنبيّة ، ومع ذلك ، يمكن أن يجمع خيال الكاتب بين حشد وتكديس شخصيات تراثية قديمة ليمزجها بشخصيات معاصرة من وحي الحاضر .

2- اقتباس أقوال الشّخصية الأدبيّة:

من الأشياء التي تستدعى مع الشّخصية التّراثية الأدبية ما اشتهرت به من أقوال ، حيث تستثمر هذه الشخصية مع أقوالها بما تحمل من معانيها الّتي تتشاكل مع التّجارب الحديثة ، مع إمكانية أن يضيف الكاتب شيئا من إيحاءات ودلالات هذه الأقوال المأثورة[3].

---

[1]- عبد العزيز الصّقعبي ، الحكواتي يفقد صوته ، قصص قصيرة ، الجمعية العربيّة السعودية للثقافة والفنون ، بريدة ، السعودية ، ط 1، 1989، ص 99 .

[2]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 64 .

[3]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 74.

وبالنسبة لأهمية العنوان ، فترى الدّكتورة "حصّة بنت زيد" أنّ العنوان غالبا ما يحدّد نزعة الكاتب وميله نحو توظيف شكل معيّن من أشكال التّراث على حساب الآخر[1] ، وهذا بالذّات ما لاحظناه في "نار ونور" ذلك أنّه يرجّح ميل توظيف التّراث الأدبيّ بنسبة معيّنة على حساب أشكال تراثية أخرى .

3- استعارة المدلول العام للشّخصية:

و دائما في إشارة من "حصّة بنت زيد" إلى أهمية العنوان ودوره في توظيف الشّخصية التّراثيّة العنوان تقول:«..في أسلوب التّوظيف هذا، قد يشار إلى الشّخصية التّراثية في العنوان فقط ، ثمّ تقوم الحوادث في النّصّ بكشف هذه الشّخصية، وبيان صفاتها العامّة، لكنّ ذلك لا يتطلّب جهدا كبيرا، فبمجرّد الإشارة إلى اسم الشّخصية في العنوان، تعود الذّاكرة إليها، وخصوصا إذا كانت تلك الشّخصيات معروفة لدى الجميع. وقد يعرف القارئ ما تؤول إليه الأمور في القصّة بمجرّد أن يقرأ العنوان.[2]» ، فقد يكتفي الكاتب باستعارة المدلول العام لهذه للشّخصية التّراثية من خلال هذا الأسلوب من التّوظيف ، ليظهر مدلوله من خلال إيحاءات العنوان ودلالاته المختلفة.

4- التّوظيف العكسي للشّخصية:

ويعرف أيضا بتقنية بالاستيحاء العكسيّ وهو أسلوب من الأساليب الأخرى المختلفة في توظيف الشّخصية التّراثية الأدبية، ويتمثّل في توظيف الملامح التّراثية للشّخصية بصورة تتناقض مع مدلولها التّراثيّ الأصليّ، والآخر المعاصر الّذي توظّف الشّخصية لتعبّر عنه[3]، إنّه توظيف غير طرديّ يناقض أساليب وتقنيات التّوظيفات السّابقة ، وهناك اختلاف في هذا الأسلوب من التّوظيف فمنهم من يراه تحريفا وتزييفا للتّاريخ ، ومنهم من قرن نجاح التّوظيف

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 76.

[2]- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 71 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 203.

بعمق التّعبير عن المراد وصدق التّجربة الفنيّة وإثبات المواقف الفكرية من الحياة والمجتمع ، وحينئذ فلا أهمية لموافقة الشّخصية لمرجعيتها التّاريخية أو مخالفتها.

5/10- مستويات توظيف الشّخصيّة التّراثية الأدبيّة :

إنّ تعدّد طرق التّوظيف وتنوّع أساليبه الخاصّة بالشّخصية التّراثية الأدبية هو الّذي ساهم في كثرة مستويات التّوظيف ودرجاته من حيث النّضج والسّطحية.

ونميّز فيها ثلاث مستويات كما يلي:

1ـ المستوى التّشبيهيّ:

وهو مجرّد استحضار سطحيّ« ويعتبر هذا المستوى في توظيف الشّخصية التّراثية من أقلّ المستويات من النّاحية الفنيّة ، إذْ لا يوجد في هذا المستوى تفاعلا قويّا بين الشّخصية التّراثية المستدعاة، والملامح المعاصرة التي يفترض أن يصبغها الأديب على تلك الشّخصية[1] ». ذلك أنّ هذا المستوى من التّوظيف يعدّ بمثابة استدعاء ، لأنّ الأديب هنا يرتبط مع شخصية تراثية ارتباطا هامشيا ضعيفا ، لأنّها لا تعبّر بعمق عن تجربته إذ يكون أقرب إلى تشبيه فيه إسقاط مباشر لملامح شخصية تراثية على شخصية جديدة معاصرة لا أكثر.

2 ـ المستوى الدّلالي:

تستحيل الشّخصية التّراثية الأدبية في هذا المستوى إلى رمز يطلق للدّلالة على معنى من المعاني الّتي يريد الكاتب أن يعبّر عنها من خلال قصّته، أي أن يأخذ الكاتب ملمحا تراثيا عرفت به شخصية بعينها، وحفظه لها التّاريخ كملمح دالّ عليها ، ويطلقه للدّلالة على معنى معيّن.غير أنّ هذا المعنى لا يمثّل ملمحا جديدا معاصرا، بل معنى قديما تدلّ عليه ملامح

[1]- علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر ، ص 81 .

الشّخصية التّراثية الأدبية ذاته[1]، هذا ويمكن أن تكون هذه الشّخصيات التّراثية الأدبية في صفاتها نمطية جاهزة وإن تعدّدت أشكالها واختلفت ، تتّكئ على نعوت معهودة معروفة كالحريّة والتّضحية والفداء ومحاربة الظّلم والفروسية والرّجولة وغيرها ، ويعتمد على هذه القيم كما كانت في الماضي دون أن تنسجم مع أنماط شخصيات الحاضر .

3 ـ المستوى التّوظيفيّ الفنيّ:

ويمثّل هذا المستوى أعلى مستويات توظيف الشّخصية التّراثية ، إذْ يكون الكاتب على وعي تام بالرّمز الذي يستخدمه، وينظر إليه بوصفه يحمل فكرا إنسانيا في حقبة معيّنة ، وأنّ الكاتب يعيش في حقبة أخرى ، لكنّ ثقافته ومدركاته في هذه الحالة تسمح له بأن ينظر إلى ذلك الرّمز بصورة أكثر عمقا ، إيمانا بدور تلك الشّخصية التّراثية التي تمثّل رمزا في تغيير الواقع الرّاهن ، أو محاولة تفجيره بالإفصاح عن عيوبه[2]، ويسعى الكاتب في هذا المستوى إلى تطوير دلالة هذه الشّخصية التّراثية الرّمزية، مبتعدا عن التّقليد والاحتذاء بمرجعية هذه الشّخصية التّراثية القديمة ، محاولا إكسابها طابع شخصية جديدة تتّفق مع معطيات الحاضر وخصوصياته ، إنّها شخصية ذات ملمحين منسجمين متّفقين ، ملامح تحمل شيئا من الماضي وأخرى تنطبق ملامحها على العصر الحاضر، في شكل همزة وصل تربط بين الزّمنين.

6/10- توظيف الشّخصية الأدبيّة في نار ونور:

من الشّخصيات الأدبيّة المذكورة في هذا المتن التي استحضرها "مرتاض" في روايته واستلهم أعمالهم وأدبهم وجدنا: البحتريّ، ولامارتين وهيغو، وأبي حامد الغزاليّ، وديكارت...وغيرهم ما بين شخصية عربيّة وغربيّة. وإن كانت الأخيرتين تدخل في الشّخصيات الفلسفيّة.

---

[1]- أشجان محمد حسين الهندي ، توظيف التّراث في الشّعر السّعودي ، النّادي الأدبي ، الرّياض ، 1996 ، د ط ، ص 46 .

[2]- عبد الرّضا علي، دراسات في الشّعر العربيّ المعاصر(القناع ، التّوليف ، الأصول) ، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت ،1995 م ، د ط، ص 156.

وفيها يقول:« كما وضع سيبويه القواعد للّغة العربية الفصحى، حذو النّعل بالنّعل.[1]» ، فلقد لجأ "مرتاض" إلى تسجيل اسم هذه الشّخصية الأدبية المعروفة في مجال علم اللّغة العربيّة والقواعد (سيبويه) ، ولم يكتف بذلك فحسب بل وذكر إنجازه المتمثّل في وضع قواعدها، وأتبع ذلك بذكر الكيفية التي تمّت بها هذه العمليّة.

ويبدو أنّ "مرتاض" ذكر نوعين من هذه الشّخصيات الأدبيّة : العربية والغربيّة كما يلي: فمن الشّخصيات العربيّة ذكر الشّاعر العبّاسيّ" البحتريّ" واللّغوي النّحويّ "سيبويه" ، والفيلسوف "أبي حامد الغزاليّ"، وأمّا الشّخصيات الغربيّة فهي : الشّاعر الفرنسيّ"لامارتين" ، والأديب "فيكتور هيغو"، والفيلسوف الغربيّ "ديكارت" بقوله:

«..ثمّ اندفع الأستاذ في تحليل قصيدة "البحيرة" للشّاعر الفرنسيّ "لامارتين"...، فزعم لي الشّيخ في خيلاء ، أنّ شاعرا عربيّا كان يعيش في القرن الثّالث للهجرة ببغداد كان وصف بركة الخليفة "المتوكّل"العجيبة.ولذلك، فإنّ الشّاعر البحتري، بالقياس إلى شيخنا، هو أسبق من لامارتين بقرون طوال ، إلى معالجة موضوع البحيرة شعرا.[2]» .

فقد استغلّ الكاتب ثقافته في تاريخ الأدب والنّقد، مجسّدا الصّراع بين التّراثين في محاولة منه التّأصيل للأدب العربيّ في فضل سبق واحد من الشّعراء العرب لطرق بعض الموضوعات الوصفيّة، بطريقة مقارنة تقوم على مبدأ التّناقض ، للدّفاع عن حضارته العربيّة.

وممّا قاله الكاتب أيضاعلى لسان "سعيد" مناقشا "الهواري"وبقية زملائه حول رأي أستاذ الفرنسية:«...أم تراكم مأخوذين بهذه الألفاظ المعسولة الّتي كان يصبّها في مسامعكم ذلك الأستاذ العجوز كلّما حلّل لكم طرفا من أدب "هيغو" أولا"مارتين"، أو كلّما قدّم إليكم شيئا من فلسفة "ديكارت"؟.[3]» ، فبالوتيرة نفسها يحاول "مرتاض" إقناع القارئ العربيّ ، بأسبقية الفكر

[1]– عبد الملك مرتاض، نار ونور، ص 193.

[2]– عبد الملك مرتاض، نار ونور ، ص11 .

[3]– المصدر نفسه ، ص28.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

العربيّ الفلسفيّ في نزعة الشّك المعروفة – والتي درج أساتذة الفلسفة وطلبتهم كما في المرحلة الثّانويّة أو الجامعيّة ، نسبتها إلى الفيلسوف الغربيّ "ديكارت" – بطريقة مهذّبة ذكيّة تجعل القارئ يعيد النّظر فيها ، وهذا في قول سعيد دائما:«..وقد تجادلت مع أستاذي حين زعمت له أنّ نزعة الشّكّ في التّفكيرسبق ديكارت إليها الإمام أبو حامد الغزاليّ..[1]».

وكان من محاسن هذا التّوظيف تصوير الصّراع بين التّراثين الأدبيّ العربيّ والغربيّ أو وصفه، وكأنّ لسان حاله يقول أنّ الأدب مرآة تعكس الواقع التّاريخيّ على حقيقته وفي أبهى صوره ، وهذا كلّه لا يخرج عن إطار التّأصيل والتّصحيح الّذي عوّدنا "مرتاض" عليه.

ثمّ إنّ في استحضار مرتاض لهذه الشّخصيات الأدبية من الشّعراء والكتّاب العرب من الذين وظّفهم ، لتعبير مزدوج عن إعجابه وافتخاره بهم ، ودلالة على إحاطته بتاريخ هؤلاء الأعلام وعلى موسوعية ثقافته العربية وتمسّكه بأصالته وتراثه .

ورغم ذلك ، فقد اكتفىّ مرتاض بمقارنة هذه الشّخصيات الغربيّة الفرنسيّة ، بشخصيات عربيّة ليظهر الفرق بينها وبين تلك الشّخصيات ، كما قد يفعل سائر الرّوائيين ، أي أنّه وظّفها بطريقة مباشرة ، إذْ لم يقرن حالها بحال الإنسان الجزائريّ الحديث، أويسقطها عليه.

وكان من نتائج الاشتغال على توظيف الشّخصيات الأدبية ملاحظة تداخلها مع الشّخصيات التّاريخية ، كون الشّخصية الأدبية هي في حقيقة الأمر شخصية تاريخية بالدّرجة الأولى بسبب وجودها في الماضي الغابر. وعلى هذ الأساس لا يمكن التّمييز بينها في الغالب، وهو تعبير في الأصل عن تداخل هذين المصدرين التّراثيين لا أكثر.

– أنواع تراثيّة أخرى:

وإضافة إلى تشابك أشكال أخرى من التّراث خدمة للتّراث الأدبي كالتّاريخيّ والدّيني ، فقد اهتدينا إلى أنواع أخرى أيضا كالتّراث الأدبيّ الشّعبيّ والأدبيّ القانونيّ.

[1]– المصدر نفسه ، ص11.

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

ففي رواية "نار ونور" لعبد الملك مرتاض، والّتي جرت أحداثها في الرّيف ، كان حضور التّراث الشّعبيّ فيها واضحا عند وصف بعض الأدوات التّقليديّة وجانبا من حياة سكّانها المتأصّلة والقائمة على العادات والتّقاليد.

كما تجلّى التّراث الأدبيّ القانوني من خلال بعض عباراته و مصطلحاته المتداولة ، كقول قدّور لضابط من المظلّيين:«.. جئتم لتلقوا القبض على المشبوهين...وإنّ كلّ متّهم بريء حتّى تقوم عليه الحجّة الدّامغة .[1]» ، ذلك أنّه يحوي مصطلحات تتعلّق بالحكم والعدالة والقانون مثل : المشبوهين ، والعبارة المشهورة بما تتضمّنه من مصطلحات: المتّهم ، البريء، الحجّة.أو كقوله:« والعين بالعين، والأذن بالأذن، والنّفس بالنّفس..قتلوا أبي، ولابدّ أن أقتل منهم.[2]» ، فعلاوة على تعلّقها بالتّراث الدّينيّ. من حيث اقتباسها من القرآن الكريم هي ألفاظ تدخل ضمن حقل القصاص وموضوعه ، وكأنّها تذكرنا بما عرف بقانون "حمّو رابي".

-خاتمة الفصل الثّاني:

- بيّنت الدّراسة في الفصل الثّاني أنّ هناك طريقتين لتوظيف الشّخصية الأدبية : طريقة مباشرة سطحية تقريرية ، تعتمد على الملامح القديمة للشّخصية التّراثية ، وتندرج طريقة الكاتب "مرتاض" إجمالا في توظيفه للتّراث الأدبيّ عند الاستحضار الشّخصيات ضمن هذه الطّريقة الأولى في هذه الرّواية ، وهي استدعاء شخصيّة أدبيّة اسما أوصفة مثلا أو ذكرها ، كما هي عليه في الواقع .

وطريقة توظيفية فعّالة ، يركّز فيها الكاتب على الدّلالة الحديثة الّتي توافق العصر وتخدم هدف الكاتب ورؤيته ، مع تعرية الشّخصية التّراثية القديمة من ملامحها الّتي تنافي الواقع الحاضر، فأمّا جعْله التّراث الأدبيّ إطاراً عاماً ، فقد مثّل هذا اللّون من الاستحضار الفنّيّ

[1]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور، ص118.
[2]- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، نار ونور ، ص 49.

للشّخصية أصدق تمثيل ، إذْ حاول أن يتّخذ من الشّخصية قناعا فنّيا يسقط شخصيته على شخصية أخرى معروفة ، فيسقط بذلك الحاضر على الماضي .

– وسعت تضمينات الكاتب مساحة زمنية من التّاريخ العربيّ ، والّتي وقد عكست التّراث الأدبيّ عبر هذه العصور المتعاقبة منذ الجاهلية حتّى العصر الحديث ، وكان ممن وقف عليه الكاتب "مرتاض" من الأدباء الّذين استلهم مرتاض أشعارهم نذكر منهم : معن ابن أويس وقسّ بن ساعدة الإيادي من العصر الجاهلي والبحتري من العصر العبّاسيّ ، واللّغويّ النّحويّ سيبويه والخليفة "عمر بن الخطّاب" من عصر صدر الإسلام ، ومن الشّعراء المحدثين :أحمد شوقي.

– فيما تعلّق بتوظيف النّصوص التّراثيّة الأدبيّة ، فإنّ الدّارس لرباعية مرتاض يلحظها عليه تضمينا مباشرا ، وهو متنوّع ومتفاوت وجدنا فيه تضمين البيت الشّعريّ بطرق مختلفة ، أو استدعاء لمقولة أدبية معروفة مأثورة ، أو تضمين مثل عربيّ أو شعبيّ أو حكمة مشهورة ، وهو تحديدا تضمين النّصّ كما هو النصّ كاملاً دون تغيير أو تبديل بشكله ولغته الّتي ورد فيها . وقد تكرّرت صور هذا النّمط من التّضمين لدى الكاتب "مرتاض" في غير مكان من كتاباته السّرديّة ، وطغت كثيرا حتّى كادت لتشكّل خاصية من خصائص أسلوبه الرّوائيّ في "نار ونور".

– اعتمد على الوسائل والأدوات الفنّيّة المتنوّعة في بناء المعمار الفنّيّ لروايته ، والّتي أسهمت في إنجاح عملية توظيف التّراث الأدبيّ ، بما احتواه من شخصيات تراثية أدبيّة دعّم استدعاءها ونصوص شعرية ودينيّة متعدّدة الجوانب ، إذْ يجد المتلقّي أنّه يتكئ في توظيفه على الصّور البيانية المبثوثة والمعبّرة من تشبيهات واستعارات ومجازات ، ويستعين باقتباساته من القرآن الكريم ، ويضمّن النّصوص المختلفة وكافّة الرّموز التّراثية الأدبية ، ويستثمر الأساليب اللّغوية البلاغية كأسلوب التّهكم والسّخرية الخاصّ بأسلوب بالمقامات ،

وغيرها من ضروب اللّغة القاموسية الفصيحة القديمة ، كما اعتمد على المفارقات التّصويريّة مع المقارنة بين الحاضر والماضي وتوظيف النّصّ توظيفا يعارض به النّصّ الأصلي من خلال الاستيحاء العكسيّ.

– الملاحظ نجاحه الملموس في دعم توظيفه للنّصّ الغائب ، عن طريق اختيار الألفاظ التّراثية القديمة الخصبة المناسبة والموحية في الوقت ذاته ، وقد وفّق أيضا إلى حدّ ما في تجاوز التّضمين النّصي وحولّه إلى تفاعلٍ ، وظّف فيه التّجربة القديمة وأعاد خلقها من جديد بما يتناسب وتجربته الواقعيّة والنّفسية الحديثة.

– لقد اهتدى عبد المالك مرتاض من خلال توظيفاته وأشكال تعبيره التي ارتضاها واختارها إلى قالب سرديّ يتلاءم مع الجانب الجماليّ الفنيّ المطلوب ، حيث نجد في روايته "نار ونور" إحالات تراثيّة متنوعة تبرهن على أهميّة الأجناس الأدبيّة المختلفة من المقامة وغيرها ، وكذا فعاليتها في تجربته الرّوائية هذه ، متمكّنا من محو معالم الحدود الفاصلة بينها ، ذلك أنها عبّرت بصدق ووعي عن همّ الجزائريين وانشغالهم المشترك.

– احتفى مرتاض بعناصر من التّراث العربيّ ، وقد تنوّعت صور الاستمداد من عناصر التّراث ما بين تراث دينيّ وتاريخي وشعبيّ وأدبيّ ، ولكن يتميّز التّراث الأدبيّ بأنّه أكثر ألوان التّراث حضوراً ودوراناً في روايته بوصفه رافداً مهمّاً ضمن المصادر التّراثية الأخرى.

– أبان الكاتب عن قدرته الكبيرة في عملية توظيفه للتّراث الأدبيّ ، نظرا لثقافته الواسعة فيه منذ فترة الطّفولة وحبّه للأدب والشّعر والأمثال والحكم ونهله من أمّات الكتب النّقدية والأدبيّة والتّاريخية وغيرها.

– جاء توظيفه لهذا المصدر توظيفاً فنياً موفّقاً ، ينمّ على براعة واقتدار فهو يمتلك أدوات فنية وآليات جمالية ، ليعبّر عن تجربة معاصرة تجعله يقف في مصافّ الرّواد المبدعين.

الفصل الثّالث : توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

المقدّمة .

1- مفهوم الأسطورة ونظريات نشأتها.

2- أهمية الأسطورة ووظيفتها وعلاقتها مع الأدب.

3- المنهج الأسطوري في النّقد الأدبيّ بين الغرب والعرب .

4- تجليات ظاهرة النزوع الأسطوريّ وأشكاله المختلفة .

5- نماذج ومستويات توظيف الأسطورة والتّراث الأسطوريّ.

أولا : في الشّكل الخارجيّ لرواية "حيزية" .

ثانيا : من حيث المضمون:

ثالثا: مضمون قصّة حيزية بين النّصّين الأوّل والثّاني.

رابعا: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية حيزية" .

خامسا: مستويات توظيف الأسطورة في " رواية حيزيّة " .

سادسا: توظيف الشّخصية التّاريخيّة.

سابعا: توظيف الشّخصيّة الأسطوريّة.

ثامنا : توظيف النّصّ الأسطوريّ الدّينيّ.

تاسعا: ظاهرة التّداخل .

خاتمة الفصل الثّالث .

المقدّمــة:

لقد اعتمد مجموعة من الأدباء الحداثيين" التّناص الأسطوريّ" كاتّجاه يعبّر عن التّأثر بطريقة الشّعراء الغربيين القدماء في بناء الأسطورة وشكلها الفنيّ احتذاءً وتقليدا وتأثّرا ، يبحث عن التّوازن والاندماج مع الحاضر، وذلك بتوظيف الأسطورة والرّمز في أعمالهم الأدبية، والّذي يعدّ من أبرز الظّواهر الفنّية في التّجربة الرّوائية العربية الجديدة الملفتة ، فحينما يزاوج الأديب بين الواقع الحقيقيّ والخياليّ الرّمزيّ الأسطوريّ ، تكون النّتيجة هي المسحة الجماليّة الفنيّة الباهرة .

وكما استخدم الرّوائيون العرب الأساطير والرّموز في نصوصهم ، كذلك فعل الجزائريون ، ولكنّ التّأمّل في طبيعة الرّموز والأساطير الّتي يستخدمها الرّوائيون المعاصرون ، وفي طريقة استخدامهم لها يرغبّ الباحثين في الاهتمام بهذا الاستخدام وطريقة التّوظيف ، ومن بين الأدباء الّذين وظّفوا الرّموز والأساطير نجد : محمّد ديب وكاتب ياسين والطّاهر وطّار وعبد الحميد بن هدوقة، وإميل حبيبي وإبراهيم الكوني وبركات حليم والطّاهر وطّار.

ويعدّ "عبد الملك مرتاض" من الرّوائيين الجزائريين العرب الّذين اشتهروا بتوظيف الأسطورة ، فهو واحد من التّابعين الذين ترسّخت في رواياتهم مسألة النّزوع نحو توظيفها ، لذلك مثّل البعد الأسطوري ظاهرة ملفتة في مفاصل وأجزاء روايته "حيزيّة".

ويتتبّع الكتّاب في استلهام الأسطورة من أجل استخدامها عدّة أشكال و طرق ، قائمة على التّوظيف الفرديّ أو الازدواجي ، أو تتجاوز ذلك إلى حشد مجموعة أساطير، أي أكثر من أسطورة واحدة في متونهم الرّوائية ونصوصهم السّرديّة .

ولذلك سنتتبّع مظاهر توظيف الأسطورة في الرّواية الجزائريّة "حيزية" كنموذج جزائريّ لنتعرّف على أهمّ التّقنيات السّرديّة الرّوائيّة أو الطّرائق و الحيل الّتي اتّكأ عليها"مرتاض" في توظيفه للتّراث الأسطوريّ ، من خلال محاولة الإجابة على إشكاليات هذا الفصل.

و من هذه الأسئلة الّتي أمكننا طرحها ما يأتي:

– ما هو مفهوم الأسطورة وما أهميتها؟ ما أوجه علاقتها بالأدب و التّاريخ و علوم أخرى؟ وماهي أبرز النّظريات التي أحاطت بنشأتها ؟.

– ما هي أبرز عناصر التّراث الأسطوريّ وأشكاله الّتي وظّفها"مرتاض"؟.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

– ما أشهر التّقنيات الّتي لجأ إليها في توظيف عناصر هذا التّراث الأسطوريّ؟.

– ما الفرق بين مضمون النّصّ الأصليّ الأوّل ومضمون روايته"حيزيّة" النّصّ الثّاني؟ .

– ما أوجه المقارنة بين الشّخصية التّراثية "حيزية" ، وبين شخصية " حيزية" في الرّواية؟.

– هل اكتفى "مرتاض" بهذه الشّخصية الرّئيسيّة "حيزية"، أم أنّ هناك شخصيات تراثية أخرى تساندها لتعضدها وتخدمها ؟.

– ما وجه الجديد في هذا الاستدعاء بالاسم (الاستحضار) من أجل التّوظيف ؟.

وقبل الإجابة على هذه الأسئلة لا بأس أن نشرع في تحديد مفاهيم أبرز المصطلحات المتعلّقة بهذا العمل البحثيّ ، تماشيا وانسجاما مع ما يتطلّبه الجانب العمليّ التّطبيقيّ بهذا التّرتيب:

1– مفهوم الأسطورة ونظريات نشاتها:

أ– الأسطورة لغة:

الأسطورة في مدلولها اللّغويّ مأخوذة من السّطر، يقول الفراهيديّ:«..وسطّر فلان علينا تسطيرا:جاء بأحاديث تشبه الباطل، والأساطير، وإحداها: إسطارة وأسطورة:هي أحاديث لا نظام لها بشيء،... و تعتبر الكلمة من السّطر أي:الصّف من الكتاب أو الشّجر1 » ، فسطّر: ألّف ما نظام له ، أمّا ابن منظور فيراها:«...سطّرها: ألّفها، و سطّر علينا:أتانا بالأساطير، قال اللّيثي : يقال: سطّر فلان علينا، يسطّر:إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. 2» ، فالأسطورة بمفهوما اللّغويّ العامّ إذا: أحاديث لا نظام لها ، كالأباطيل والخرافات.

ولا نبتعد كثيرا في المفهوم عن الأسطوريّ إلى العجائبي وهو كلّ أمر أو حدث أو غيره ، من الغريب العجيب غير المألوف الّذي يناقض العقل ويخالف الواقع ، لذلك يرى ابن منظور

1– أحمد بن مبارك النّوفلي ، أقانيم اللّامعقول ، قراءة نقديّة في التّقليد والأسطورة والخرافة ، دار الانتشار العربيّ، ط 1 ،2012م ، ص 158.

2– المرجع نفسه ، ص 158.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

في مادّة "عجب" أنّ « العجب ما يرد عليك لقلّة اعتياده ، وإنّ أصل العجب في اللّغة أنّ الإنسان إذا رأى ما ينكره قال قد عجبت من كذا، والعجب النّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، والتّعجّب أنّ الشّيء يعجبك تظنّ أنّك لم تر مثله، وآيات الله عجائبه1 » ، وقد لجأنا إلى التّعريف بالعجيب لارتباط الرّواية في بعض مفاصلها بالبعد الأسطوري العجائبيّ.

ب/الأسطورة اصطلاحا:

وكما فعل آخرون واجتهدوا في محاولة تقديم مفهوم واضح لها ارتأى" بيار سميث" بأنّها : « أولا وقبل كل شيء، ليست إلا نوعا خاصّا من قصّة نموذجها حدّدته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أن كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال تواريخ أبطال، ولكنّها تتميز بصفات الحكايات، أو الحكايات الشّعبية المستوحاة من التّاريخ ، ثمّ هي تواريخ أجداد ، ولكنها تتميّز بخصائص القصص التّاريخية، وتاريخ الحيوانات المتميز بالصّبغة الخرافية2» ، ويرى امحمد عزوي أنّ أشكال القصّة المرويّة لا تعدوا أن تنقسم إلى ثلاثة أنواع وقد صنّفها وعرّفها بإيجاز كما يلي:

«- **القصّة الشّعبيّة:** تتناول الأحداث الحياتية العاديّة.

- **الخرافة :** تتّسم بالخوارق والعجائب ، أبطالها من الجنّ والغيلان والحيوان.

- **الأسطورة:** نصّ قصصيّ له جذور عقائديّة 3 » .

و رغم هذا التّقسيم فهي - حسب رأيه - قد ينفصل بعضها عن بعض، وقد تندمج فيتداخل بعضها مع بعض في نصّ واحد، وهي موجودة وقائمة على كلّ حال 1.

1- ابن منظور، لسان العرب ، مادة "عجب"، ج 6 ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1997م ، ص 580 .

Mythe, T 12, p. 8792 -EncyclopediaUniversalis, France, 1985.

(نقلا عن عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص13.)

3- امحمّد عزّي، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة، دراسة، دار ميم للنّشر، ط1 ،2013م ، ص 10 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

وعلى اختلاف الأبحاث المتعلّقة بدراسة الأساطير، وتعدّد اتّجاهاتها وطرق تناولها ، إلاّ أنّه قد يلاحظ ما تتقارب فيه من تعريفات للأسطورة بأنّها مثلا« رواية أفعال إله أو شبه إله لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها2 »، أو أنّها« مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظّم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترَف به3». وينقسم التّراث اليونانيّ إلى قسمين أساسيين تتفرّع عنهما أقسام ثانوية ، فهناك تراث حول أساطير ذات طابع وطقس دينيّ ، تهدف إلى تفسير بعض الشّعائر الدّينية المقدّسة لتلقى القبول وتصير ذات معنى بالنّسبة للمجتمع ، ونوع ثان من الأساطير« لا تأتينا من الطّقوس وإنّما تأتي من الرّغبة في تفسير الظّواهر الطّبيعية من خلال حكايات كونيّة درامية4 »، تلك الظّواهر الّتي لم يجد لها الإنسان تفسيرا يشفي غليله، وقد اضطلع التّراث الأسطوريّ بدور كبير وتأثير بارز في حياة المجتمعات الإنسانية .

وأمّا(عبد المعيد خان) فقد ربط هذا الفكر العربيّ بالخيال الواسع الخصب، الّذي له علاقة بالخيال التّصوّري للعربيّ، لأنّه « ممتاز في التّخيّل التّصوريّ ومجيد له5» و« هو يتصوّر الأشياء ولا يخترع القصص حولها، ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها بألوان التّصوير...فإذا أردنا أن نبحث عن أسطورة عربيّة فعلينا أن نراها في خيال تصوريّ 6 »، فهو يرى أنّ

1- امحمّد عزّي، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة، دراسة، ، ص 10 .

2- نضال صالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص12 .

- المرجع نفسه، ص 3.12

4- س، م، بورا، أحمد سلامة محمد السيد ، التّجربة اليونانية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ،1989م ، د ط ، ص 163.

5- محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب ، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط 4 ، 1993 م ، ص 48.

6- محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب ، ص 49/48.

العرب عرفوا الأسطورة بنوع ما ، فحتّى وإن لم يوفّقوا في تأليفها ، فإنّهم اهتدوا إليها في هواجسهم وأفكارهم وخيالاتهم ، وهذا يكفي بالنّسبة لهم ولزمانهم .

2- نظريات نشـــأة الأســـطورة:

وهي كثيرة من أن تعدّ أو أن تحصى ، ولكن على كثرة هذه النّظريات التي نشأت والمقولات الّتي قيلت حول نشأة الأسطورة ، فقد لخّصها "نضال الصّالح" في ثلاث نظريات كما يلي:

أ ـ الأسطورة والطّقوس السّحرية والدّين:

ويري نضال الصّالح أنّه « يردّ أصحاب هذه النّظرية مجمل الأساطير إلى الطّقوس التي كان الإنسان في المجتمعات الأولى يؤدّيها استرضاء لقوى الطبيعة..1».

ب ــ الأســطورة والتــّاريخ و الواقــع :

و أمّا عن الأسطورة والتّاريخ والواقع فيقول:« يذهب أصحاب هذه النّظرية إلى أنّ الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذّاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة...2 ».

ج ـ الأســطورة والرّمـــز:

وتبيّن هذه النّظريّة علاقة الأساطير بالرّموز، ومن ناحية أخرى يعتبر توظيف الرّموز

– في نظرنا– مجرّد اختصار و تلخيص للأسطورة أو توظيف واستخدام مكثّف لها ، يقول نضال الصّالح: « تنهض هذه النّظرية على أنّ الأساطير جميعها فعّالية مجازية ورمزية ، وتتضمّن في داخلها الحقائق التّاريخية، أو الأدبيّة، أو الدّينية، أو الفلسفيّة ، ولكن على شكل

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص 12.

2- المرجع نفسه ، ص 12.

رموز، تمّ استيعابها بمرور الزّمن على أساس ظاهرها الحرْفي.1» ، إنّ النّظريّة الأولى في آخر المطاف تتضمّن حديثا يثبت علاقة الأساطير، سواء ببعض العلوم أو بأنماط التّعبير كالأدب والتّاريخ والدّين والفلسفة وغيرها.

وأخيرا فإنّ هذه النّظريات في مجملها كانت تحاول البحث في النّشأة الأوليّة للأسطورة من خلال ربط علاقتها بالدّين والعقيدة وطقوس السّحر، أو التّاريخ والواقع المحيط بالإنسان ، أوعلاقتها بالرّموز، وقد نشأ الدّرس الأسطوريّ بين أحضانها وتحت رعايتها.

2- أهميّة الأسطورة ووظيفتها وعلاقتها مع الأدب:

للأسطورة مكانة خاصّة ومهمّة لتحظى بها سواء كان ذلك عند المجتمعات الإنسانيّة قاطبة، أومن حيث علاقتها بالفلسفة والفكر الدّيني و التّاريح والأدب من جهة ، أومن حيث علاقتها بالتّوظيف وتقنياته وعناصره التّراثيّة الأسطوريّة المختلفة ، ولذلك في حديث سليم بتّقة عن أهميّة الأسطورة وقداستها عند المجتمعات الرّيفيّة يقول عنها:«...من المعتقدات التي يتداولها المجتمع الرّيفيّ الأسطورة ، حيث أكسبها هالة من القدسيّة، والهدف من ذلك تأكيد مقولة دينيّة "التّرهيب والتّرغيب"، ولا شكّ أنّ ترسيخ مثل هذه المعتقدات ذات المضامين المختلفة على مرّ العصور قد ساهم في تكوين ذلك الإرث الذي تناهى إلى الرّيفيين فأعطاهم لونا معيّنا وطبعهم بطابعه..2».

ولا يقتصر التّعامل في توظيف الأسطورة والرّمز في مجرّد استلهامهما من الماضي وإعادة توظيفهما بأدوات تعبيرية طريفة ، لأنّ جزءا من معطيات الواقع قد يتّخذ أبعاداً أسطوريّة من خلال استغلال خصوصياتها.

وأمّا بالنّسبة للجزائريين، فقدِ أدركوا - على العموم- في وقت مبكّر هذه الأهمية الّتي اكتسبتها الأسطورة فدعوا إلى تبنّيها في أدبهم ، بل وقد أضافوا إليها أهمية أخرى ربّما لم يدركها غيرهم من المحدثين ، وهذا ما جسّده محمّد الحاج النّاصر في عدّها« من أبرز

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص12 ـ 13 .

2- سليم بتقّة ، الرّيف في الرّواية الجزائريّة ، دراسة تحليلية مقارنة ، ص 338.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

مظاهر النّهضة العلمية المتحرّرة المطلقة من انحلال التّزمت الدّيني والأرستقراطية الفكرية1».

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن العلاقة بين لغة السّرد ولغة الأسطورة ، فإنّهما متلازمتين ذلك أنّ السّرد يظهر وكأنه:« ينهل من البناء الأصليّ للأسطورة عن طريق مجموعة من الإجراءات التّحويلية ، المتمثّلة في الوسائل البلاغية التّالية: الاستعارة– الكناية – التّضمين – والتّهكُم2 ».

و ربّما هذا هو السّبب الّذي جعل بعض الدّارسين يرون أنّ : « دراسة وحدات الكلام منفصلة عن بعضها البعض لا يستخلص منها لغة أسطورية ولكن تلك اللّغة تستخلص من طريقة تكوين المفردات والجمل إذ يلتحم بعضها ببعض في نسق يؤلّف نموذجا أسطوريا3 ».

وبطبيعة الحال ، فإنّ أهميّة الأسطورة وقيمتها تنبع من علاقتها المتقلّبة ، فهي مرّة تتوافق مع الواقع ، وأخرى نجدها متداخلة معه ، وتدلّ في مواقف أخرى على مخالفته كونها تتجاوزه وتتعدّاه ، وهي ذات ارتباط بالأدب والفلسفة والتّاريخ والمنطق وعلوم أخرى ، وسنتناول في هذه العلاقات السّابقة علاقتها مع الأدب وبالتّالي بعض الأجناس الأدبيّة.

1/2–علاقة الأسـطورة مع الأدب:

إنّ الأسطورة هي المجال الّذي يتقاطع فيه الأدب مع الفلسفة والمتخيّل مع الواقع والمنطق فوظيفة الأسطورة ومهمّتها الّتي أنيطت بها هي البحث عن التّعالي على هذا الواقع المأساويّ المتشظّي ، لاستشراف ما يصبو إليه الإنسان البشريّ من طموحات ورغبات وآمال لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الأدب ولكن عبر الرّواية طبعا. ولذلك يرى نضال الصّالح أنّ الأسطورة ترتبط ارتباطا كبيرا ووثيقا بالأدب وبأنواع أدبية كثيرة، وذلك بسبب أصل التّسمية ، حيث كانت الأسطورة تعني القصّة أو الحكاية منذ عهد اليونايين من خلال

1– محمّد ناصر، الشّعر الجزائري ، اتّجاهاته وخصائصه الفنية ، البصائر، العدد 162، ص 575 .

2– بول .ب. ديكسون ،الأسطورة و الحداثة ، تر خليل كلفت ،المجلس الأعلى للثّقافة ، د ط ،1998م ، ص 31 .

3– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان ، ط 3،1986 م، ص 236.

أفلاطون ، الّذي تبعه الإنجليز في التّسمية والمعنى، فقد استعمل مصطلح القصص قديما للدّلالة على الحكايات و القصص التي نصفها اليوم نحن بالأساطير1 .

و عموما« لا يتحقّق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب ، بل إنه يمتدّ ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدباً بالمعنى التامّ ، أو نصّاً مدوّناً يوفّر لنفسه خصائص النصّ الأدبي جميعها. فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه.وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلّق به فوق عالم المحسوسات ، وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع ، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه المادية2 ».

وتظهر العلاقة واضحة وجليّة بين الأسطورة والأدب من خلال علاقتها بالأنواع الأدبية المختلفة سواء االشعر أو الملحمة أو المأساة أو الحكاية الشعبية أو الخرافيّة أو البطولية وغيرها3.

3-المنهج الأسطوريّ في النّقد الأدبيّ بين الغرب والعرب:

أ-عند الغرب:

إذا ما بدأنا الحديث عن المنهج الأسطوريّ في النّقد الأدبي عند الغرب ، فإنّه يمكن القول أنّه «...ينطلق من أطروحة مركزية تُسمّى "الأنماط الأولى"...، والّذي يعني أنّ ثمّة أنماطاً أوّليّة ما تزال تُمارس تأثيرها في هذه الذّاكرة منذ فجر التّاريخ إلى اليوم...4 » ، ويعدّ

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص 15 .

2- المرجع نفسه ، ص 15.

3- المرجع نفسه ، ص 15، 16 .

4- المرجع نفسه ، ص 17 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

"نورثروب فراي" أحد أشهر مؤسّسي المنهج الأسطوريّ لأنّه أرسى قواعده ، وكان أوّل الدّاعين إلى اعتناق مبادئه محاولا ردّ المنهج الأسطوريّ إلى أصوله الأولى لينطلق « من مفهوم الـ"ميثة"، الّذي يعني الأسطورة في حالتها الأولى ، أي حين كانت الوظيفة الطّقسية وحدها، هي الّتي تحدّدها ، قبل أن تتحوّل ، بفعل الممّارسة ، إلى ما سُمّي فيما بعد بالأسطورة.1 »، ومردّ هذا الاعتقاد أنّه «...لا يرى بين الأدب والأسطورة " أيّ فرق، لا في النّوعية ، ولا في الشكل إلا قليلاً ، وجلّ هذا الفرق ، في رأيه ، ينحصر فيما ينتجه النصّ الأدبي من "انزياح" عن الأسطورة الأصل، ولذلك فإنّ مهمة النّقد تنحصر، في رأيه أيضاً، في اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها هذا النصّ عن مصدره الأسطوريّ...2».

ب- عند العرب:

وأمّا بالنّسبة لنا – نحنُ العرب- فقد « لقي المنهج الأسطوريّ حفاوة واضحة من لدن عدد غير قليل من النقّاد العرب، وفي أكثر من موقع من الجغرافية العربيّة منذ النّصف الأوّل من سبعينيات القرن العشرين ، ومن أمثلة ذلك في النّقد التّطبيقي دراستا الفلسطينيّة "ريتا عوض: "أسطورة الموت والانبعاث في الشّعر العربيّ الحديث"1978م ، و"أدبنا بين الرؤيا والتّعبير"1979م، ودراسات مواطنها"علي البطل": "الصّورة في الشّعر العربيّ"1981، و"شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السّياب"1984م، و"الأداء الأسطوريّ في الشّعر العربيّ المعاصر"1992م ، ودراستا السّوري "محيي الدّين صبحي":

"الرّؤيا في شعر البياتي" 1986م، و"دراسات رؤوية" 1987م. ويُمثّل السّوري "حنّا عبّود" أحد أبرز المشتغلين بهذا المنهج، وأحدّ أهم الذين أبدوا حفاوة بأطروحات "فراي"، ترجمةً وتطبيقاً نقدياً...3 » وعلى كلّ حال ، يركّز أصحاب المنهج الأسطوريّ على مصطلح" النظام الأدبي"، ويعرّفونه بأنّه نسقً يضبط فعاليات التّخييل فيجمعها لتبدو موحّدة خاضعة

1- نضال صالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص18.

2- المرجع نفسه ، ص 18.

3- المرجع نفسه ، ص18 .

لنظامه، فالأدب كلّه أسطورة انزاحت عن أصولها ومصادرها ، قام الإبداع بتحويرها وتعديلها ، للأسف هذا ما يناقض الطّبيعة الحيّة للإبداع الأدبيّ ، الّذي لا يخضع لمقاييس ثابتة، ولا لقوالب جاهزة ، فضلا عن أنّه عمل ونشاط يعتمد على الخيال ، الّذي يساير مثيرات الواقع وعلى المصادر المتعدّدة والأسئلة الجديدة المتجددة المتعدّدة1.

وعلى الرّغم من أنّ معظم الاتّجاهات الفنيّة دعت إلى العودة إلى مصادر الأدب الأولى ، و إلى إنتاج أساليب تعبيريّة جديدة ، بل وأجناس أدبية جديدة أيضاً وللأسف فقد أطّرت أطروحات المنهج الأسطوريّ الإبداع إجمالا والأدبَ بخاصّة في مجالات مرجعيّة ضيّقة ، لأنّها لا تعكس ثراء مصادر الأدب واتّساعتها وتنوّعها و تحوّلاتها.

4- تجليات ظاهرة النّزوع الأسطوري وأشكاله المختلفة:

و سنشرع بداية بتحديد مفهوم النّزوع الأسطوريّ ، ثمّ ننتقل لنحدّد أهمّ طرقه وأشكال توظيف الأسطورة ، وأخيرا سنختم ذلك بالوصول إلى نماذج توظيف الأسطورة ومستويات التّراث الأسطوريّ.

1/4- مفهوم النّزوع الأسطوريّ:

بعد السّتينات من مطلع القرن العشرين ، اتسمت الرّواية العربيّة بخصائص فنيّة مميّزة ، كان من أهمّها أنّها شهدت نزوعا أو ميلا نحو استلهام الأساطير لتوظيفها في النّسيج الحكائيّ العربيّ ، حيث حقّق الرّوائيون العرب نتائج نوعية مبهرة في نصوصهم ساهمت فيها الظّروف الثّقافيّة والواقع العربيّ ، وأمّا بخصوص مفهوم النّزوع الأسطوري فهو لا يعني عند " نضال الصّالح" سوى « استلهام الأسطورة أو استيحاءها ، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرّموز الأسطوريّة، أو بناء عوالم تخييل روائية تتّصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوريّ . والنّتاج الرّوائي الذي سيشكّل مصادر هذه الدّراسة هو النّتاج الّذي تبدو الأسطورة معه ، وعبره ، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الرّوائيّ

1- نضال صالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص 19 ،20 .

ومبناه، أي النصّ الّذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي.1 »، هذا المفهوم الذي لمسنا فيها إشارات إلى بعض طرق استلهام الأساطير وتوظيفها في الرّواية.

2/4- طرق توظيف الأسطورة:

استنادا إلى مفهوم النّزوع الأسطوريّ ، الّذي قدّمه " نضال الصّالح" فإنّ طرق الرّوائيين واستراتيجياتهم في معالجة الأسطورة وتوظيفها متعدّدة تتمايز من أديب لآخر، لكن يمكن حصرها في شكلين أساسين: توظيف جزئيّ (غير مباشر) للتّراث الأسطوريّ والصّورة في الرّواية ، تكون الأسطورة فيه محفّزا من محفّزات السّرد في المتن الرّوائيّ ، يكتفي صاحبها بذكر أجزاء متناثرة منها ، في شكل قصّة موجزة ومقتضبة أي توظيفاً حركيا نشطا، معتمدا على مجموعة من الحيل اللّغوية والفنيّة كما لاحظنا ذلك في ذكره لقصّة "إبليس" ، وهناك من يعيد تشكيلها وصياغتها لينقلها نقلا كليّا مباشرا ، متعلّقا فيه بمنطق الأسطورة وحرفيتها تصاغ فيه كلّها كما جاءت ، إذ يتعامل فيه تعاملا جامدا وثابتا مع هذا المتن الحكائيّ التّراثيّ على أن تكون مندمجة و مندغمة مع المتن السّردي لتنصهر فتذوب فيه.

3/6- أشكال النّزوع الأسطوريّ:

إنّ ظاهرة النّزوع أو الميل إلى توظيف الأسطورة تختلف وتتعدّد وتتباين ولا يمكن حصرها والتّفصيل فيها نظريا إلاّ من باب المنهج والعرف النّقديّ ، إذْ لا نظفر بتمظهراتها إلاّ من خلال التّحليل الواصف للنّصّ الرّوائيّ ، ما بين أحداث أسطوريّة ، وبنية أسطوريّة، ورمز أسطوريّ، حيث يتمّ استلهامها واستخدامها ، على أنّ أشكال هذا الميل نحو توظيف الأسطورة كثيرة في الرّواية العربية أو الجزائرية تخصيصا ، حيث تتمايز في كلّ عمل روائيّ ، ذلك أنّ كلّ نصّ ينزع إلى شكل معيّن يختلف عن غيره من النّصوص2 ، ويمكن إجمال وتفصيل أشكال هذا النّزوع فيما اقترحه نضال الصّالح من خلال تقديم مفهوم لكلّ مصطلح منها وهي: الحدث الأسطوريّ، والرّمز الأسطوريّ ، البناء الأسطوريّ كما يلي:

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص 7.

2- ينظر، المرجع نفسه ، ص 112.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

1- الحدث الأسطوريّ:

وقد عرّفه كما يلي: «...ما يحيل على أسطورة مركزيّة من المنجَز الذي أبدعته المخيّلة البشرية في مغامراتها الفكرية الأولى ، وما يتماهى والنّسيج الحكائي للنّصّ الرّوائي ويشكّل بؤرة المحكيّ فيه1 » ، أيْ أنّ الأسطورة الأصليّة تندمج مع المتن الرّوائي وتندغم معه بشكل لا يمكن التّمييز فيه بين هذه الأسطورة وبين هذا النّص الثّاني ، وفي استلهام الحدث الأسطوري ، يرى أنّه يكون الاستناد والاعتماد على أسطورة معيّنة دون أخرى. وتنقسم الأساطير عموما إلى مرتبطة بأصل الخلق والتّكوين وبدايات الأشياء، ومتعلّقة بظواهر الطّبيعة وبمؤرّقات الإنسان وخصوصا الموت (الفناء) والانبعاث (التّجدّد)2.

ب- البناء الأسطوريّ:

وقد يقوم صاحب النّص الرّوائيّ بهندسة بيوت أسطوريّة ، على أن يعتمد في ذلك على بعض من مكونات هذه النّصوص الثّلاث ، كالشّخصيّة أو المكان أو الخيال ، لأنّ البناء الأسطوريّ هو« النّصوص الرّوائية الّتي تشيد عوالم أسطوريّة من خلال واحد من مكوّناتها النّصّية(الشّخصية الحكائية، أو العالم التّخييلي، أو الفضاء الجغرافيّ)3 » ، فإمّا أن تمتاز هذه الشّخصية الحكائية في بناء النّصّ بقوى خارقة تتجاوز الواقع وتخالفه ، لترتقي إلى مصافّ الكائنات الأسطورية ، أو أنّ هذا النصّ يقطع في تشكّله علاقته تماما بالعالم الحقيقيّ ليبني واقعا يناسبه ، فيتفاعل مع محيطه في مجابهة هذه النّظم ومحاربتها ، وهناك نوع أخير من النّصوص تبني حيّزا جغرافيا ملموسا ومحدّدا ، موغلا في القدم لأنّه يعود إلى الممارسات الطّقوسيّة الأولى ، وفي استلهام البناء الأسطوريّ، هناك من النّصوص من يقوم كاتبها بحشد أكثر من شكل واحد، وتوظيف أكثر من أسطورة واحدة في المتن الرّوائي والنّصّ السرديّ .

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية ، ص 113.

2- المرجع نفسه ، 114.

3- المرجع نفسه، ص 113.

ج- الرّمز الأسطوري:

وهو في تقديره: « الأساطير الجزئيّة الّتي لا تشكّل متوناً في السّرود الرّوائية ، بقدر ما تبدو حوامل يعزّز الروائي بوساطتها، وعبرها ، مقاصد الكتابة لديه1».

5- نماذج مستويات توظيف الأسطورة والتّراث الأسطوريّ:

و أمّا بالنّسبة الشّائع المتداول في نماذج توظيف الأسطورة أنّ لتوظيفها نموذجين ، فهي تعدّ عند المحدثين حسب إبراهيم رمّاني : « رؤية رمزية ، تستخرج من أعماقها الأبعاد الفنّية والفلسفية ، ويتمّ توظيف الأسطورة وفق نموذجين:

1- يتّخذها المبدع قالبا يمكن فيه ردّ الشّخصيات والأحداث والمواقف إلى شخصيات ومواقف معاصرة ، تكون الوظيفة هنا تفسيرية استعارية.

2- إذا أهملت الشّخصيات والدّلالة ، واكتفى فيها الكاتب بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة ، وهنا تصبح رمزية بنائية.. 2»، بمعنى أنّ الأسطورة لها وظيفة تعليليّة شرحيّة ، كما أنّها قد تستمدّ نموذجها البنائيّ من علم الدّلالة البنيويّ مثلا.

وتتعدّد طرق توظيف التّراث الأسطوريّ لتنقسم إلى مستويات كثيرة ، فعلى مستوى الشّخصيّة يمكن الفصل بين الشّخصية الأسطوريةّ والشّخصية الدّينية في الأسطورة في القصّة الواحدة أو النّصّ الواحد ، أو عدم الفصل(الوصل).

وأمّا على مستوى الأشكال التّراثيّة فيمكن المزج بين التّراث الأسطوري والتّراث التّاريخي والتّراث الدّيني في النّصّ الواحد ، أو عدم المزج بين هذه الأشكال التّراثيّة ، وعلى مستوى العناصر التّراثيّة يمكن المزج بين عناصر مختلفة أو الإكتفاء بعنصر واحد.

1- نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرواية العربية ، ص 113.

2- إبراهيم رمّاني ، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، د ط ،1991م ، ص290.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

وأخيرا ، فإنّه إضافة إلى شكلي توظيف الأسطورة ، فإنّه يمكن توظيف عنصر واحد أو أكثر من عنصر في القصّة الواحدة أو في النّصّ الواحد ، كما أنّه قد توظّف العناصر كلّها في النّصّ الواحد.

وإذا كان هناك الكثير ممّن يعتقدون أنّ هذا النّزوع إلى توظيف الأساطير هو مجرّد شكل من أشكال المحاكاة أو التّقليد لانقلابات الرّواية الغربيّة ، لكنّه رغم ذلك يبقى نوعا من المحاولات الحثيثة لتجاوز الاحتذاء ، وصولا إلى التّأصيل لنتاج روائيّ عربيّ خاصّ تطبعه الخصوصيّة والتّميّز.

وعلى هذه الخطى وهذا النّهج سار روائيون عرب وجزائريون منهم عبد "الملك مرتاض" مستلهما وموظّفا بأشكال وطرق شتّى ، سوف يستكشفها استقراؤنا لروايته "حيزية" في شكلا ومضمونها.

3
رواية
رباعية الدم والنار
حيزية
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع / الجزائر

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

أوّلا: في الشّكل الخارجيّ لرواية "حيزية":

إذا ما أردنا الحديث عن دلالة العنوان والصّور والخطوط ، فقد قسّمت صفحة غلاف رواية "حيزية" أفقيّا إلى أربعة أقسام كما يلي:

1- القسم الأوّل العلويّ :

ويمثّل الحجم الأكبر كتب في أعلاه إلى الوسط تحديدا باللّون الأصفر ممزوجا مع البنّيّ: رباعية الدّم والنّار، وعلى يمين هذا العنوان مباشرة باللّون الأسود نفسه الخاص بالغلاف كتب رقم3 ، وتحته كلمة" رواية" للدّلالة على رقم ترتيبها داخل مستطيل عموديّ صغير مؤطّر بالأبيض ملوّنا بالأصفر والبنيّ ، وتحته عنوان الرّواية "حيزيّة" بالأصفر والبنيّ بخطّ هو الأكبر سمكا في الغلاف كاملا.

2- القسم الثّاني:

بنصف حجم ومساحة الأوّل مخصصّ للصّورة التي تعكس عنوان الرّواية وهي صورة للجزء العلويّ لامرأة غير مكتملة الملامح والشّكل (الوجه والشّعر المرسل والرّقبة...) بخطّ أسود، وهي تتوسّط خريطة صمّاء للجزائر الملوّنة بالبنيّ والأصفر، وترمز الصّورة أيضا لشخصية المرأة الجزائريّة الصّحراوية الشّعبيّة لأسطوريّة "حيزية".

3- القسم الثّالث:

بالحجم والمساحة نفسها ، وباللّون البنيّ والأصفر كتب اسم مؤلف الرّواية"عبد المالك مرتاض"،ولكن بخط أقلّ سمكا من عنوان الرّواية.

4- القسم الرّابع (الأخير)السّفليّ:

وهو أقل الأقسام حجما ويقع أسفل صفحة الغلاف، كتبت فيه الآتي :" دار البصائر" بخط سميك أقلّ من عنوان الرّواية ومن اسم مؤلّفها، وعبارة "للنّشر و التّوزيع /الجزائر أسفلها وهي أقلّ الكتابات والخطوط في هذه الصّفحة حجما وسمكا و وضوحا.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

والملاحظ في رواية "حيزية" أنّه كتب في صفحتها الثّالثة: الرّباط (الحيّ الجامعيّ بأقدال) ، أواخر أبريل1962م 1 ، فالمكان الأوّل هو مكان إقامته بالمغرب أين زاول دراسته في تلك السّنوات ، وأمّا هذا العام فهو تاريخ استقلال الجزائر، وقد تخلّى عن تقنية المقاطع التي كان يأخذ بها في الرّوايتين الأولى والثّانية، وأمّا عن صفحاتها فتكوّنت من سبعة وعشرين ومئتين صفحة(227) ، كتب في الأخيرة منها "صفحة رابعة" تداركا للبياض الذي ترك في الصّفحة الرّابعة2.

ثانيا: من حيث المضمون:

1- حول رواية حيزيّة:

تتموقع رواية "حيزية" في موضوعها وبناءها ومكانها موقع "صوت الكهف" و" نار ونور" مع اختلاف يسير ، فزمن رواية "حيزية" هو زمن الثّورة التّحريريّة زمن اشتعال الثّورة ، أمّا مكانها فهو مكان" نار ونور" أي مدينة وهران وبالضّبط "حي سيدي الهواري" الّذي يقرّ" مرتاض" اختياره مسرحا لوقوع الأحداث من باب تأكيد شمولية الثّورة و دحض مقولة انطلاق أوّل رصاصة في الأوراس.

لقد صاغ " مرتاض " أحداثها وموضوعها وبنى شخصياتها بتقنيات سردية تتشابه مع التّقنيات الموظّفة في رواية "صوت الكهف" ، تبدأ من العنوان "حيزيّة" الّذي كلّما تعمّقنا داخل الرّواية وتوغّلنا أكثر نجده يوغل في الرّمزية التي تدلّ بأنّ "حيزيّة هي رمز للجزائر"، حيث تتوحّد صورة المرأة أوالأم مع صورة الوطن كما نلاحظ ذلك عند بعض الشّعراء كأحمد شوقي « حيزية الموجودة المفقودة ، هي في كلّ مكان وليس في مكان ، لأنّها هي المكان...هي أغبر في التّاريخ قدما ، وهي أعمق في الوجود وهي الّتي كانت قبل أن

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، دار البصائر للنّشر والتّوزيع ، الجزائر، ص 3 .

2- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 227.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

تكونوا...حيزية الآن تتهيّأ لإعلان الزّفاف والتي ظللتم طول هذا اللّيل عنها تبحثون. ما أروع أن تزفّ حيزية!ليس لأيّ منكم وحده..ولكن لكم جميعا1».

لقد عرض "مرتاض" وقائع الثّورة الجزائرية وأحداثها معتمدا على الخيال والأسطورة والعجائبية والرّمزية ، إضافة إلى التّاريخ تسجيلا ونقلا لكنّه ليس بحرفيته ، لقد مزج الواقع التّاريخي بالخيال السّرديّ ليتعانقان ويمتح أحدهما من الآخر ويتشابك حتى إنّه لا يكاد الواحد يفرّق بينهما.

فهي "صوت الكهف" أحداثا ووصفا وسردا وحوارا، صوت التّاريخ « الذي ينقلنا إلى حقل تاريخيّ محلّيّ معيّن هو بداية ظهور الوعي الوطنيّ ، وتشكّل التّيار الثّوريّ الجزائريّ والمخاض العسير الذي وافق تلك المرحلة، وتتبّع مراحل التّحوّلات التي رافقت عملية تطوّر هذا الوعي، ثمّ تجسيده ميدانيا بالثّورة المسلّحة منذ بدايتها، شكّله عبد الملك مرتاض بطريقة جديدة يتجلّى فيها الرّمز بوضوح من خلال قوله: لو أنت أيّها الصّوت ...أصبح بعيد»2.

بعد إنهاء الدّكتور"يوسف وغليسي" لحديثه عن مرايا متشظيّة يقول :«.. ومن المفارقات الطّريفة، في هذه الرّواية وفي (حيزيّة) و(صوت الكهف) بدرجة أقلّ ، أن يتلازم الأسلوب العجائبيّ مع الموضوع الواقعيّ.. 3 » ، إذْ يرى أنّه لا تناقض في تناسب وتلاؤم الواقع مع الفنتاستيك ، بل إنّ الافتراض المتعلّق بالواقع شرط لازم للعجائبي. ويضيف في الصّفحة الموالية في معرض حديثه عن الرّواية بضمير المخاطب. « إن الرّواية بضمير المخاطب أصبحت – في تقاليد الرّواية الجديدة – تدلّ على أنّ الرّاوي يروي للشّخصيّة حكايتها في حضورها ، بدلا منها ونيابة عنها ، إمّا لعجزها عن ذلك ، أو منعها من ذلك ، أو رفضها لذلك،أو لإدانته ومؤاخذتها بذلك ..4 » ، ثمّ يضيف :« وقد توفّرت للرّاوي مجمل أسباب

1- سي محمود أحمد ، الثّورة الجزائريّة في أعمال عبد الملك مرتاض الرّوائيّة، روايتي "نار ونور" و"صوت الكهف " أنموذجا"، مجلة دراسات لسانية ، المجلّد2 ، العدد العاشر،2018 م ، جامعة حسيبة بن بوعلي ، ص 134.

2- المرجع نفسه ، ص 132.

3- يوسف وغليسي ، عاشق الضادّ ، تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية ، ص 438 .

4- المرجع نفسه ، ص 439.

الرّواية بهذا الضّمير في شتّى النّصوص، ذلك أنّه كان ينوب عن الشّخصية المعذّبة المسحوقة بفعل الاستعمار، العاجزة السّجينة(زينب، الطّاهر، حيزيّة..)...ويتعاطف مع الشّخصيات الممنوعة من الكلام(كما في "صوت الكهف"وحيزيّة")..1 ».

2- المقوّمات الفنيّة لرواية "حيزيّة":

وقد تطرّقنا إلى البعض منها بما يتوفّر ليناسب ويخدم طبيعة الموضوع ، وكُنّا قدْ عرّفنا بعضا منها في المدخل ، ومن أوّل هذه العناصر الّتي سنتحدّث عنها مباشرة:

1/2- الّشخصيات :

1- شخصية المجذوب:

وهو شخصية شعبيّة كما يطلق عليها الكثير من النّقاد، يقول وغليسي متحدّثا باسم مرتاض:«...وقد أدخلنا عنصرا شعبيا ومعتقداتيا يتبجّس من صميم المجتمع الجزائيّ ، وهو عنصر شخصية المجذوب في حلقته في شارع ضيّق نديّ من شوارع حيّ سيدي الهواري بوهران..2 » ، وقد شرح مرتاض اسم المجذوب ، وما يحمل من دلالة ومعنى في بقوله الرّواية:« **مجذوب:** ينطقونه بالدّال المهملة، وهو نطق فصيح صحيح ويريدون بلفظ المجذوب إلى الرّجل الذي أصيب بخلل ما في عقله فتغيّر تصرّفه وأصبح النّاس ينكرون من أمره بعض ما كانوا ينكرون3 ».

2- شخصية"الأمّ ركّوشة":

ودائما في إطار التّراث الشّعبيّ وشخصياته كشخصية"ركّوشة" التي تحوّلت من عادية إلى شبه أسطوريّة ، حيث تمثّل شخصية الأمّ ركّوشة جانب الطّب التّقليدي كالتّوليد والكيّ ، إضافة إلى الرّقية وحكمة تعبير الرّؤى:«... والآن أنت في طريقك إلى الأمّ ركّوشة.والّتي

1- يوسف وغليسي ، عاشق الضادّ ، تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية ، ص 439.

2- المرجع نفسه ، ص 51.

3- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائريّة وصلتها بالفصحى ، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع ، الجزائر،1981م ، د ت، ص137 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

تعرف أسرار الأشياء وخفاياها.تحسن تعبير الرّؤيا.تطبّب . تدلّك. تولّد. تكوي. تقوم بالعمليّات الجراحيّة عند الضّرورة، ترقي المخبولين. تعزم على الذين تعوجّ أفواههم أو تميل أعناقهم. تداوي مرض" العروس"، وما أدراك! كانت ركّوشة آية. كانت أمّة يملأ سلوكها العجائب» [1]، فمعنى الصّفة الأسطورية للشّخصيّة هو ما تزخر به تلك الشّخصية وما تمتلكه من طاقات إيحائيّة مضمرة خفية و مكناة أو صريحة مباشرة (يمكن إلحاقها بشخصية ركّوشة) لأنّها متعدّدة المواهب كثيرة الحكم ، وليست مجرّد نعوت تجعلها ترتقي إلى مصافّ الخرافيّة والخارقة العجيبة.

3- أمّ "الفتى الشّيخ": شديدة الاعتزاز بابنها"الفتى الشّيخ" عندما سجن، بعد أن فقدت وعيها حينما قبض عليه وسجن.

4- لامورسيير: الضّابط ، وهو الّذي يدلّ زبانية السّجن (المكلّفون بالتّعذيب) ويرشدهم في عملهم.

5- شخصية حيزيّة: وهي الأكثر ورودا وتكرارا دلالة على قيمتها الفنيّة بعدّها عنوانا لمتنه...وقد ذكرها193 مكرّرة ، وهي ترمز للأمل والعطاء والحياة والحرية و الكرامة ، كما قد تحيل إلى وطننا الجزائر.

فهذه الشّخصيّة هي التي اعتمد الكاتب عليها كثيرا في روايته، من خلال عنصر تشويق المتلقّي عن طريق تكرار ورودها واستشراف ظهورها في المستقبل، كأهمّ شخصية تراثية أسطوريّة وظّفها باستحضار ماضيها السّحيق ليوحّدها مع الحاضر، ولذلك يقول "يوسف وغليسي" عن أهميّة هذه الشّخصيّة داخل نسيج العمل الرّوائي:«...بذاكرة شعبيّة قويّة ، يلخّصها العنوان الرّوائيّ ذاته وبلمسات أسطوريّة ممتعة ، وعبر نسيج خرافيّ الملامح يقدّم لنا الرّاوي (حيزيّة) شخصيّة رئيسيّة تتوسّط النّسيج السّرديّ للرّواية ، تماما كزينب في (صوت الكهف) ، أو أعمق من ذلك وأمتع2 » ، وتعدّ"حيزيّة" أهمّ شخصيات الرّواية بالنّظر إلى

---

[1] - عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار ، حيزية ، ص 72. .

2- يوسف وغليسي، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقدية في كتابات جزائريّة ، ص 256.

قيمتها الفنّية كأسطورة شعبيّة ، ويظهر ذلك في عنونته للرّواية باسمها من جهة ، ومن جهة أخرى لأنّها الأكثر ورودا وتكرارا باسمها"حيزيّة".

6- شخصيّة الفحل:

يقول يوسف وغليسي في كتابه"عاشق الضّاد" على لسان مرتاض – في معرض حديثه عن شخصية الفحل في رواية حيزيّة–: «...ومن حيث الشّخصيات السّيميائيّة التي أوكل لها الاضطلاع بلعب أدوار الأشخاص الواقعيين. ومن الشّخصيات الإشكاليّة التي طفرت في رواية حيزيّة شخصية "الفحل". لقد كانت هذه الشّخصية الفذّة في الرّواية الجزائريّة، درست في زاوية الهامل العامرة. فتلقّت العلم والمعرفة العليا فيها على علمائها، ولكنّها لم تظفر،حين تخرّجت في هذه المؤسّسة التّعليميّة الصّوفيّة بعمل تقتات منه بحكم الظّروف الاستعماريّة التي كانت تحرم المتعلّم باللّغة العربيّة من أيّ وظيفة يرتزق منها، فشرع يحفّظ الصّبية القرآن بوهران ، فلمّا اندلعت الثّورة، وخان بعض الجزائريين فأصبحوا "حرْكة" صار هو منهم أيضا.1 » ، ثم يضيف قوله في الصّفحة نفسها: «حمل بندقية ثمّ بدا له أن يغالي في الخيانة الوطنيّة فيقتل طفلا عيّره وهو يختال في أحد شوارع وهران، كما يقتل مناضلا آخر بدم بارد، وينتهي الأمر به إلى الاقتداء بابنه الذي التحق بالمجاهدين، إلى أن يخدع فرقة الجنود الفرنسيين، الذين كانوا يحرسون السّجناء الذين كانوا يخرجون كلّ يوم إلى ضواحي وهران لتكسير الحجر، في إطار الأشغال الشّاقّة التي منوا بها، ويتّصل بالمجاهدين، ويتواعد معهم، فينقضّون على فرقة الجند التي كانت تحرس السّجناء، فيردونهم قتلى ، فيلتحق هو بصفوف المجاهدين...وهي إشكاليّة معقدّة تتمخّض عن مصير هذه الشّخصيّة، خدم الاستعمار الفرنسيّ (بامتياز) ومغالاة ، ثمّ بداله أن يخدم الوطن فانقلب على الفرنسيين بإثخان المجاهدين فيهم في معركة مظفّرة كان هو مدبّرها ومخطّطها2 ».

وفي إطار الحديث دائما عن تفنّن "مرتاض" وجوانب الطّرافة التي امتاز بها في رسم شخوص رواية "حيزيّة" كشخصية الفحل(الحرْكي)، يقول وغليسي :« ولعلّ أروع نموذج من

1- يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، ص 50، 51.

2- المرجع نفسه ، ص 259 .

هذه الشّخصيات أن يكون نموذج شخصية (الحرْكي) الّتي تفنّن في رسمها بنيويا ودلاليا ، ممثّلة في شخصية (الفحل) التي كان وجودها مركزا دلاليا في صيرورة الأحداث الحكائيّة وقمّة فنّيّة من زاوية الحكي.. الفحل أو الحرْكيّ الخائن الممتاز، أحد أكبر زبانيّة (لامورسيير) ، الرّاعي الذي نما وتطوّر من كاتب للحروز إلى معلّم مهيب في المسيد، مغرم بالزّعامة ومعقّد بالتّفوّق ، يفشل في الالتحاق بالجبل مجاهدا(لكبر سنّه) فيستحيل شيطانا رجيما على أبناء وطنه ،على أمل أن يكافئه النّظام الاستعماريّ بأن يصبح "باشاغا" بعد القضاء على الفتنة وهي (الثّورة) طبعا...ولوع بإبليس الرّجيم..1 ».

7- شخصية الشّيخ الرّقبة:

وقد ذكر مرتاض أحداث ماضيه مرتبة كالآتي: بداية بسفره إلى « ما وراء البحر، أولا للعمل، ثمّ للدّفاع عن علمهم2 »، ليشارك في الحرب العالمية إلى جانب فرنسا، وكلّ ما وقع له هناك وما تعرّض له « من إيذاءات كثيرة أيّام مايو الأسود، أيام المجازر الحمراء...3 » ، حتّى سجنه لأنّه امتلك أموالا كثيرة للدّولة ، وأخفى عنها معلومات تتعلّق باختفاء ولده.

يقول وغليسي أيضا عن الحاج الرّقبة:« من هؤلاء المعذّبين في الأرض الذين يعجّ بهم فضاء الرّواية شخصية(الحاج الرّقبة)، سجين الزّنزانة العاشرة، الشيخ الفقير ، الضّعيف البصر، الّذي يحكم عليه بالإعدام لأنّه يرفض أن يدلّهم على ابنه ، ثمّ يموت أخيرا من أجل حيزية العظيمة4 » .

8-العربي الصّادق: حبيب "حيزيّة"..

المختار: يحبّ أيضا "حيزية" ويهيم بها ويحلم بالارتباط بها..؟.

9-السّبع الصّنديد: شهيد الغرفة العاشرة.

1- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 259 .

2- عبد المالك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 720 .

3- المصدر نفسه ، ص 720.

4- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص 258

وإضافة إلى الشّخصيات العاديّة التي ذكرت هناك نوعا آخر من الشّخصيات يعرف بالشّخصيات المعطوبة أو المشوّهة (النّاقصة)، ولذلك رأت"حصة بنت زيد" أنّه بإمكان بعض الكتّاب أن يستلهموا ما يوجد في التّراث الأدبي العربيّ من الحكايات الشّعبية ما يعرف بالشّخصيات النّاقصة مثل(الأطرش ، البهلول ، الأبله) ، التي ينسب إليها الوجدان الشّعبيّ قدرات معيّنة1 ، وربّما كانت عادية كشخصيات أخرى ، يحاول الكاتب من خلالها التّعبير عن فكرة معيّنة لا أكثر.

وأمّا "يوسف وغليسي " فيقول أيضا في حديثه عن طبيعة توظيف"مرتاض" للشّخصيات الدّينيّة المعطوبة – كما في روايتي "حيزيّة وصوت الكهف" – :« ثمّة خلل أخلاقيّ ما في أعماق كثير من المؤسّسات الاجتماعيّة، يعكسه الرّوائيّ في جملة من الشّخصيات المرجعيّة المعطوبة الّتي تتكرّر بصفاتها المشوّهة الثّابتة على تغاير النّصوص الرّوائيّة ،لاسيّما الشّخصيات الدّينيّة، الّتي تسخّر الدّين في خدمة النّظام الاستعماريّ، كـ"الفقيه الأعرج"(في حيزيّة)، و"الشّيخ الأقرع" و"الفقيه الأعور" (في صوت الكهف)..2».

10-شخصية الفقيه الأعرج:

وهو من الشّخصيات الّتي يطلق عليها الشّخصية المعطوبة أو المشوّهة أو النّاقصة.

2/2-الشّخصيات الرّمزيّة : وهما شخصيتان اثنتان كما يلي:

1- شخصية م: وقد كرّرها155 مرّة ، تدلّ على المجاهدين أو الفدائيين ، وكلّ منظّمة تنشد الاستقلال والحريّة.

2-شخصية ر: ترمز إلى المستعمر الفرنسيّ ، وشرّه الّذي نشره في أرجاء الوطن .

3-شخصية القمل: يدلّ على الاضطهاد والبؤس و الفقر الذي يوفّره كلّ مستعمر غاشم.

3/2-النّهاية: يقول "يوسف وغليسي" عن نهاية رواية حيزية في "عاشق الضّاد":«..وتنتهي الرّواية بهذا المشهد الذي صار فيه الخائن وطنيّا، ولكن بعد قتله

1- حصّة بنت زيد سعد المفرح ، توظيف التراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة ، ص 58 .

2- يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، ص 441 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

بريئين..فماذا سيكون مصيره أمام الثّوار؟1»، وأمّا في كتابه:" في ظلال النّصوص" فقال عن نهايتها الآتي:« وفي نهاية الرّواية يغيّر المجذوب مكانه المعهود، حيث تتسرّب الشّمس الوهّاجة، ويضاء المكان لأوّل مرّة، ينتشر النّاس في غابة "مداغ"، أبصارهم شاخصة إلى فيض نورانيّ يوشك أن ينبلج ليخلّصهم من بقايا الظّلام، وتتكشّف لهم حيزيّة، تغمرهم بجمالها الباهر، وتزفّ إليهم جميعا ، هي بملامحها التي لقّنوها في زاوية الهامل عند الشّيخ الكامل...2»، ويظهر هنا تصرّف مرتاض في النّصّ الأصليّ ، لكنّه لا يعدو أن يكون الجانب الأسطوري مرّة أخرى بطريقة تختلف فيها عن القصّة الأصل، فكيف تزفّ امرأة واحدة لجميع الرّجال(الشّعب الجزائريّ)؟! ، إنّها الأسطورة والرّمز في آن واحد.

وفي نهاية الرّواية أيضا في صفحاتها الأخيرة يذكر"مرتاض"اللّقاء بين تلك الشّخصيات وحيزية حيث تظهر لهم وتنصّ على الجبل لينظروا إلى وجهها، «...وتنظرون فتنبهرون بما ترون...حيزية بذاتها وصفاتها...كما وصفت لكم.. كما عرفها أجدادكم وتمتّعوا بجمالها. عادت بعد الغياب الطّويل. و يطفيء الغيث المتهاطل عبر عناقيد النّور المنبعثة من وجه حيزية الكريم الشّوق الذي ظلّ مضطرما في جوانحكم من حبّها وفراقها...

انظروا يا رجال . يا أطفال.يا...أنتم ...كلّكم... تلك هي نعوتها انظروا إليها

تلك نعوتها...شيء كنّا نتعلّمه في...مزونة المصونة ، وفي زاوية الهامل ،عند الشّيخ الكامل...3 » ، كما كانوا يأملون ويتمنّون في بداية الرّواية.

ثالثا- مضمون قصّة حيزية بين النّصّين الأوّل والثّاني:

1/3- مضمون قصّة حيزية الأصل (القصيدة الشّعبيّة):

هي عبارة عن قصيدة قصصيّة شعبيّة رثا من خلالها الشّاعر"محمّد بن قيطون" بلهجة جزائريّة "حيزيّة" وتغنّى بشبابها وجمالها ، ليخلّد من خلالها قصّة حبّ عذريّ وقعت بينها

1- يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، ص 51 .

2- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص 261 .

3- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 22 .

وبين ابن عمّها "سْعيد"صديق الشّاعر، وقد عكست هذه القصيدة مكانة حيزيّة عند سعيد، وعلاقتهما وأثّر توفاتها على حياته ، وفي الأخير كان الوازع الدّينيّ الذي يحثّ على الصّبر والتّسليم بقضاء الله وقدره ، ومع مرور الوقت أخذت القصّة بعدا أسطوريا بما في ذلك شخصية "حيزيّة ، لتجمع بين معاني الحبّ والوفاء ، ودلالات الحزن العميق وعواطف التّحسّر، حيث انتقلت من المحلّية إلى الوطنيّة ثمّ العربيّة من خلال الشّاعر"عزّ الدّين المناصرة" ، ومنها أخيرا عانقت العالميّة (الإنسانيّة) إذ ترجمت للغات عدّة.

وأمّا عن شخصيات هذه القصّة باختصار: « .. هناك ثلاث من" سيدي خالد"الوليّ الصّالح، هي"حيزية"، وسْعيد، والشّاعر بن قيطون، فالشّاعر هو الذي سرد القصّة في قصيدته: ولد عام 1843م، وتوفي 1907م، أمّا حيزيّة فقد ولدت عام1855م وتوفيت1878م...1 » ، وإذا ما أردنا الحديث عن رأي الشّاعر الجزائري ، فنحن لا ندّعي أنّه أبدع أسطورة خاصّة به ، لأنّ الأسطورة نتاج مخيّلة جماعيّة تراكمت عناصرها مع الزّمن ، وتكوّنت ملامحها مع مرور الأيام ، بل حاول أن يعيد استكشاف تراثه باللّجوء إلى "حيزية" الإنسان ، وحاول أن يخلق منها امرأة أخرى يجسّد بها المرأة كما يراها ويريدها، وبذلك يكون قد أضاف صورة أخرى جديدة لهذه المرأة إضافة إلى ما قاله من سبقه من الرّواة وحتّى الشّعراء ، وإذا كان هذا هو ملخص مضمون القصّة الشّعبية "حيزية" النّصّ الأصلي الأوّل ، فما هو المضمون العام لرواية"حيزية" النصّ الثّاني ؟.

2/3- ملخّص مضمون رواية "حيزية":

تدور الرّواية حول أحداث ثوريّة يعيشها شابّ جزائري ، يطرد من الثّانوية الفرنسيّة بسبب رفضه لما يقدّمه التّعليم الفرنسيّ من تاريخ مغلوط ، ليزجّ به في السّجن وبالضّبط في الزّنزانة العاشرة التي تعدّ جحيما لكلّ السجناء، حيث ينكّل بهم الجنود الفرنسيون، وحتّى الجزائريون الّذين باعوا ضمائرهم ، ومن بينهم شخصية "الفحل" التي يحمّلها الرّوائي بالعديد من الدّلالات التي يوضّحها التّطوّر الحاصل على مستوى الأحداث، لتنتهي الرّواية بفرار كلّ

1- عبد المؤمن رحماني ، رثاء الحبيبة في الشّعر الشّعبي الجزائريّ، قراءة في قصيدة "حيزيّة"لابن قيطون ، جامعة وهران ، أحمد بن بلّة ، مجلّة الكلم ، العدد الرّابع ، ص 12 .

المساجين ، وتعدّ شخصية "حيزية" أهمّ الشّخصيات في الرّواية، وذلك لما أضفاه عليها مرتاض من سحر وغرابة ، فهي الفاتنة التي يهواها الجميع، وينتظرون ظهورها بشغف ، فربّما كانت الجزائر، وربّما كانت الحريّة الّتي ينشدها الجزائريّون ، بالإضافة إلى هذا يعمد "مرتاض" إلى استثمار حمولته الشّعبية من خلال الأمثال وبعض الشّخصيات الشّعبيّة مثل الأولياء الصّالحين، ومختلف المعتقدات والطّقوس والعادات الرّاسخة في أذهان الشّعب الجزائريّ1.

ورواية حيزية من الرّوايات التّاريخية شأنها شأن رواية "نار ونور" و"دماء ودموع" ، وهي الثّالثة في الرّباعية ، استقى "مرتاض" وقائعها وأحداثها من كفاح الشّعب الجزائريّ ويومياته ضدّ الاستعمار الفرنسيّ ، صهر فيه الكاتب الواقع في عالم الخيال ، معتمدا التّشويق الفنّيّ ، وأماط اللّثام عن جرائم الاستعمار ومزاعمه وادّعاءاته الكاذبة بالتّحضّر والتّنوير للشّعوب العربيّة المتخلّفة البربرية الهمجية ، وصورته المثالية التي يتستّر خلفها، إذْ يعتقدون أنّ هذه الشّعوب تحتاج إلى ترويض حتّى تطيعه طاعة عمياء ، لأنّهم مجرّد خدم له وهذا هو حظّهم ، كما يرون أنّ المرأة العربية الشّرقية مجرّد غانية غاوية منحلّة لكنّها تدّعي العفّة والطّهارة.

وأمّا عن شخصية"حيزيّة"، فإنّ الجانب الغامض والمبهم فيها هو الّذي يرفعها عن الواقع الإنسانيّ العادي، ويمنحها البعد الأسطوريّ ممّا جعلها تغيّر ملامحها مع كلّ متحدّث ، أي انطلاقا من الإنسان العاديّ ، ومرورا بالشّاعر ووصولا وانتهاء بالقصّاص أو الرّوائيّ ، تماما كما فعل "مرتاض" معها..

رابعا – توظيف التّراث الأسطوريّ في رواية"حيزية":

ونريد بذلك أهم" عناصر هذا الشّكل من التّراث ، فإذا ما عدنا إلى مجال الكلام عن اللّغة الأسطوريّة ، فقد كان حضور الأسطورة بلغتها ومخيالها في "حيزية" حيث تأسطرت اللّغة متجاوزة الوصف والمكان الأسطوريين، حيث أنّ أسطرة لغتها« لا يقتصر على توظيف هذين العنصرين، وإنّما يعتبر جوّ الرّواية كلّه مؤسطراً ، خاصّة على مستوى

1– ينظر : آمال صديقي ، المفارقات الزّمنية في رواية "حيزيّة" لعبد الملك مرتاض ، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، الإخوة منتوري ، قسنطينة الجزائر، المجلد 33، العدد2 ، ص 649.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

المكان والوصف ، فللمكان في الرّواية...دور مغاير للمكان الطّبيعي ، فقد يعبّر المكان عن الحالة العقلية السّائدة ، مثلما قد يعبّر عن استعصاء الوجود و قساوة العيش1 ».

ويبدو من خلال توظيف شخصية"حيزية" خصوصا أنّ "مرتاض" لاعب هذه الأسطورة وروادها عن نفسها كثيرا ، ليجعلها أداة طيّعة بين يديه ، فيستفيد ويفيد ويمتع ويبهر، ويظهر ذلك من خلال اهتدائنا إلى استخدامه لعناصر التّراث الأسطوريّ ، فما هي أهمّ هذه العناصر الّتي لجأ إليها"مرتاض" في روايته "حيزيّة"؟ .

ويمكن إجمال هذه العناصر الّتي استخدمها في توظيفه للتّراث الأسطوريّ كما يلي:

1/4- توظيف الرّمز الأسطوريّ:

وسواء استلهم فيه رمزا واحدا أو رمزين أو ثلاثة رموز أو أكثر من ذلك بكثير، وقد وجدنا للرّمز الأسطوريّ نوعين ، أحدهما يتمثّل في العدد ، والآخر هو الصّوت ، إذا ما استثنيا الشّخصيات الرّمزيّة مثل "حيزيّة و"ر"و"م"...باعتبارها تدخل في عنصر آخر من عناصر التّراث.

ففي شخصية"حيزيّة الّذي تمثُل فيه أمامنا كرمز أسطوريّ ، وفيه تظهر مولودة بدون والد (من العدم) ، شأنها شأن أمّنا حوّاء ، ترمز للأصل البشريّ الأوّل :«...وأبوك الذي لم يلدك قطّ ياحيزية.والديّة بدون إيلاد.ولكنّ أباك الذي لم يلدك لا يستطيع أن يصنع شيئا. هو أيضا..2 ».

وكأنّ "حيزية" هنا تجسّد أسطورة الانبعاث ، إذْ تنبعث من اللاّشيء ، أو حتّى من الرّماد كما يفعل طائر العنقاء ، وفي موقف آخر يقول وغليسي:«..هذه هي حيزية إذن، في كلّ واد من أودية الفضاء الرّوائيّ بها يهيمون، شخصية عجيبة تشكّل معادلا للوطن الأزليّ المغصوب

---

1 – محمّد سالم محمّد الأمين طلبة ، مستويات اللّغة في السّرد العربيّ المعاصر، دراسة نظرية تطبيقيّة في سيمانطيقا السّرد، دار الانتشار العربيّ ،2008، ط1، ص233 .

2– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 29 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

الّذي يسعى أبناؤه إلى استرداده في ظروف استعماريّة قاهرة...1 » ، وأمّا في هذه القطعة فترمز "حيزية" للوطن" الجزائر"، وتتوحّد صورتها معه تماما.

يقول نضال الصّالح: « تمثّل الرموز الأسطوريّة أحد أكثر أشكال استلهام الأجناس الأدبية العربيّة الحديثة، بما فيها الرّواية ، للمنجز الأسطوريّ ، بوصفها التّعبير الأمثل عن موتيفات غريزيّة كونيّة مختلفة، أو أنساقا من السّلوك والمعتقد الإنسانيين ، ولأنّ الرّموز بعامّة، كالأسطورة تماما ، محلّ عمل دائب لا يتوقّف ، بمعنى أنّها حفريات حيّة ومتجدّدة على الدّوام.2 » .

والواضح أنّ الرّموز كثيرة متعدّدة ، فهناك الرّمز الدّينيّ ، وهو كلّ رمز أو قناع تستّر خلفه الشّاعر أو الرّوائيّ ، فيستحضره من أحد الكتب السّماوية الدينيّة المقدّسة الثّلاثة سواء كان قرآنا أو حديثا أو إنجيلا أو توراة ، والرّمز التّراثيّ ، وهو أن يستوحي الكاتب ما في بيئته من تراث ثقافيّ محلي أو إنسانيّ كونيّ من وقائع وأحداث ، ثمّ يفهمها ويصوغها في صور تجمع بين التّعبيريّ والفنّيّ. وأمّا بالنّسبة للرّمز الفنّيّ فيصبح فيه النصّ أو(القصيدة) ذات آفاق فنية متعدّدة متفتّحة تتحوّل مفردات لغتها إلى كائنات فنيّة تتعامل من خلال إيحاءات نفسيّة، واقعيّة ووجدانيّة...إلخ، ومن نماذج الرّمز الأسطوريّ نذكر: شخصية حيزية (الوطن أو الحريّة) ، العدد سبعة ، الصّوت ، اللّون (الأخضر والأبيض)، النّباتات و الأشجار..

1- شّخصية "حيزيّة"الأسطوريّة:

إذ استعار الشّخصية الأسطوريّة "حيزيّة" المعروفة في الوسط الجزائريّ العربي، و ألبسها حللا أخرى داخل نسيجه الرّوائيّ وممكنه التّخييلي، في أخذ وردّ وزيادة ونقصان وتحوير وتحريف لقصّتها الشّعبيّة المعروفة سواء في الموضوعات أوفي بعض جزئيات الحكاية ليجعلها تتلاءم مع ما يريده من الممكن الفنيّ الذي يناسب تصدّعات الحاضر الجزائريّ.

1- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص 257 .

2- نضال صالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص133.

2- العدد سبعة:

فعن البعد الأسطوريّ للعدد سبعة، وقيمته بين الأعداد الأخرى من ناحية، وكذا مكانته في الحضارة العربيّة الإسلاميّة من ناحيّة أخرى يقول "مرتاض":« والمعروف أنّ العدد سبعة من الأعداد ذات الأبعاد الأسطوريّة فهو يحظى بمكانة بارزة بين الأعداد، وبأهمّية بالغة في الثّقافات الإسلاميّة ، إذ يتكرّر في كثير من الطّقوس، الّتي منها الحجّ حيث يكون الطّواف بأنواعه الثّلاثة حول الكعبة سبعة أشواط، والرّمي بسبع حصيات، والسّعي بين الصّفا والمروة سبع مرّات... كما يتردّد العدد سبعة في القرآن الكريم كثيرا، وبالحسبان يتردّد أربعة وعشرين مرّة، ولم يحدث لأيّ عدد آخر أن تردّد مثله، أو ما يقاربه في التّرداد ممّا جعل لحضوره دلالة خاصّة1» .

وعلى العموم فإنّ العدد سبعة يحظى بأهمّية بالغة في الثّقافات الإنسانيّة جميعها، وليس في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة (القرآن) فقط، ولهذا يقول "مرتاض" أيضا:«... فمن العجيب العجيب أن نلقى هذا العدد يتبوّأ مكانة مدهشة في التّقاليد والسّحر والفلكلور والدّيانات لدى جميع الأمم منذ العصور الموغلة في القدم، فالسّحرة والمشعوذون لا يكادون يتعاملون إلاّ مع هذا العدد.. بحيث نجد كلّ شيء يتكرّر سبع مرّات ، فهناك النّسور السّبعة.. وهناك البيضات السّبع.. وهناك الأمكنة السّبع.. ثمّ هناك الهواتف السّبعة.. الأحوال السّبع..2 » ، وهذا نظرا لتداوله وتوارده وتكراره بطريقة منقطعة النّظير.

كما يُعدّ العدد سبعة أبرز محفّزات نزوع بعض الرّوائيين لتوظيفه أسطوريّا في أعمالهم الرّوائيّة، يقول نضال الصّالح:« وهو يتواتر في تضاعيف السّرد تواتراً يبدو معه مكوّناً أساسياً من مكوّنات المحكي الرّوائي ، بل رمزاً تكاد تفقد الرّواية بغيابه الكثير من ثرائها

1- عبد المالك مرتاض ،عناصر التّراث الشّعبي في اللّاز، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر،1987، د ط ، ص 25.

2- المصدر نفسه ، ص 25 .

الدّلالي1 » ، ومثال ذلك توظيفهم له في إطار ما يعرف بأسطورة "البحور السّبعة" ، التّي تحيل إلى أهميّة الماء وقداسته في الدّيانات السّماوية وعند الإنسانية عموما.

وأمّا عن توظيفه في الرّواية الجزائرية وعن علاقة الرّواية بالتّراث السّرديّ فيقول مخلوف عامر– متحدّثا عن أسبقية عبد الحميد بن هندوقة في توظيف التّراث السّردي– :« ويبدو لي أنّ أوّل طرق باب التّوظيف السّرديّ هو "عبد الحميد بن هندوقة" منذ كتب قصّته "الأشعّة السّبعة"2 ».

ثمّ يزيد على ذلك أيضا: « فقد حاول أن يخرج من التّقريريّة والتّسجيل باستثماره المخيّلة الشّعبيّة... كان كلّ يوم يرمي سبع حجرات فتتشكّل سبع دوائر ثمّ تخرج شمس ذات سبعة أشعّة... فإنّ اللاّفت للنّظر هو تكرار العدد سبعة. وليس بخفيّ على أحد ما لهذا الرّقم من تأثير في الذّاكرة3». وهو يريد بذلك رسوخه في الضّمير الإنساني للشّعوب بترداده في المناسبات والطّقوس والحكايات الشّعبيّة والأساطير من خلال التّكرار والتّقديس والخلفيّة الدّينيّة.

ثمّ يضيف عن العدد سبعة – متحدّثا عن كثرة تداوله وتكراره –:«..وحتّى إنّنا لا نستطيع أن نردّه إلى مصدر محدّد.وإنّه – لكثرة استعماله – اتّخذ طابعا سحريا قد يكون مخيفا أو مفرحا، ضارّا أو شافيا4 ». وهذه خاصية من خصائصه الأدب الشّعبيّ لا يمكن إرجاعه إلى مصدر ثابت أو نسبته شخص معيّن، لكنّ الإيجابية في الشّفاهة تكمن في شيوعه وانتشاره السّريع.

3– الصّوت:

1– نضال صالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص138.

2– مخلوف عامر ، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، ص162 .

3– المرجع نفسه ، ص162.

4– المرجع نفسه ، ص 163.

ومثال ذلك قول "مرتاض":«..ولولا هذا الصّوت الذي سحرتكم به حيزية. وهو الّذي انبعث منها منذ الأزل...وصوت حيزية فقط... 1 » ، فربّما يكون صوت حيزية، هو صوت الوطن وصوت الثّورة والحريّة والاستقلال ، وربّما يكون الضّمير الإنسانيّ الجزائريّ ، وربّما كان غير ذلك.

4- النّخلة:

وهي من النّباتات والأشجار، فالنّباتات والأشجار من الأشياء أو الموجودات المخلوقة المهمّة في عالم الإنسان ، ومهما يكن من أمرها ، فإنّ توظيف بعض الأشجار كالنّخلة أو السّدرة وغيرها ، يعدّ رمزا للحياة أو الموت و الانبعاث من جديد حسب دلالة التّوظيف ورمزيته وقدرة الكاتب ، فالشّجرة عموما تمثّل رمزا مزدوجا فيه الموت والانبعاث من جديد في الوقت نفسه2 ، هذا كلّه يستند إلى أسطورتي "عشتار"و" تموز" البابليّة الرّافدية العراقية ، والسّدرة أيضا تمتلك الخاصية الازدواجية نفسها ، فهي ترمز إلى قوى معيقة هي الموت ، لكن اجتثاثها واقتلاعها يرمز إلى الخصوبة والنّماء والحياة والانبعاث من جديد.

أو ليست "إزيس" (ذات الأصل الفرعونيّ) سوى بطلة أسطورة الموت والانبعاث.؟.

لذلك فبعض النّباتات أو الأشجار تعتبر من أساطير بعض الأولياء وخوارقهم العجيبة وكراماتهم ، فعادة ما يربط هؤلاء الأولياء خوارقهم وبعض كراماتهم بهذه النّباتات الأسطوريّة كما يتّضح بعد ذلك في هذه الصّفحة: «...حقّا، إنّها لنخلة عجيبة...كيف استندت من حيث كان يجب أن تقوم. كيف انطلقت من أصل ضريحه. ثمّ عادت في النّهاية إلى نحو ضريحه، لتعانقه؟ كيف ظلّت هكذا طوال هذه القرون، تعانقه، ويعانقها؟ وما علّة هذا العشق الأبديّ بينهما؟ كيف لم تيبس ولم تبلها الأيّام؟...3 » .

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 64 .

2- عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، تحقيق خليل حاوي ، دار النّشر الجامعة الأمريكيّة، ط 1، 1974، بيروت ، لبنان ، ص 48 .

3- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 73.

فهذه نخلة الوليّ الصّالح" ؟ " نبتت متّكئة ومستندة على ضريحه من أصله في أسفلها، ثمّ التقت مع هذا الضّريح قائمة شامخة معانقة له ، ورغم طول العهد بقيت خضراء لم تيبس، إنّها كرامة واحدة من كراماته الكثيرة بعد موته ، إنّها النّخلة ذلك النّبات الأسطوريّ ، بلونها الأخضر.

2/4- توظيف الزّمن الأسطوريّ:

وهي ترتبط بعدّة مفاهيم منها الزّمان (التّاريخ) والوجود، لأنّ أسطورتها مرتبطة تارة بالزّمن القديم ، وموغلة في التّاريخ البعيد، ومرّة أخرى عميقة في الوجود والكون، إنّها موجودة في الزّمن وفي الفلسفة وفي التّاريخ..، كما في قوله:« ليست حيزيتك حيزيتهم التي سجّلوها في سجلّ المواليد.هي أغبر في التّاريخ قدما. وهي أعمق في الوجود وجودا..1» .

هذه هي إذا فكرة أخرى لشخصية "حيزية" الأسطورة في الزّمن كما تبدّت "لمرتاض"، وإذا كان الفرنسيون يرونها أرضا للشّمس والظلّ والبحر والنّعيم المقيم والخيرات، فإنّ كثيرا من الجزائريين البسطاء يرونها نموذجا للعطف والحبّ والنّور والأمل. و يظهر هذا الوصف تحديدا في قول مرتاض – على لسان إحدى شخصيات الرّواية –:« تلك هي حيزيتك.حيزيتهم تعطيهم الشّعير والقمح.و العنب والبرتقال.و الخوخ والتّين. أمّا حيزيتك فتعطيك ما هو أسمى وأخلد.و حسبك من كلّ ذلك ثغرها الذي ينبع منه النّور... 2 » ، وتلك إذا هي نظرة الاستعمار للمرأة الشّرقية (الجزائرية) ، أنثى خلقت للجنس وامتاع الرّجل الغربيّ لكنّها تدّعي الحياء والأخلاق، إنّهم يرون في الوطن الرّأي نفسه لا يصلح إلاّ للنّهب وسلب خيراته والتّمتع بمناظره الجميلة.

ويعدّ اقتراب موعد ظهور هذه الشّخصيّة من الأحداث المهمّة ، لأنّه يشي بالأمل في التّحرّر من الاستعباد والذّل. وفي هذا الشّأن يقول : «..وحيزية ستظهر هذه الأيّام.هذا أوانها. قالها المجذوب. وستخلّصكم من هذا الجحيم البشع . ستنطلقون أحرارا في مناكب

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 17.

2- المصدر نفسه ، ص 18.

هذه الأرض كالغزلان... 1 » ، ذلك أنّ حيزيتنا الموعودة نحن – حسب (المجدوب) – تختلف طبعا ، إنّها تعادل الوطن المسلوب الذي يستدعي أبناءه لينتصروا له ويتنقموا من المستدمر.

3/4- توظيف الكائنات الأسطوريّة:

الغول:

حاول " امحمد عزوي" رسم صورة تخييليّة لشخصية هذا الكائن من خلال ما روي من قصصه قائلا:«...واذا أردنا أن نرسم صورة تقريبيّة لصورة الغول من خلال النّصوص القصصيّة ...فالغول له جسم مكسو بالشّعر لديه أنياب حادّة ، وأظافر طويلة.يعيش في الغابات ويحبّ أكل الإنسان2 » ، إنّ صورته تشبه القرد الضّخم، فهو كالغوريلا.

فصورة الغول الّتي تتكرّر في النّصوص ليست صورة خيالية ، أو جزءا تشكّل من معتقدات دينيّة، أو بقايا الخوف من الظّلام بالنّسبة لإنسان الكهف ، إنّه ليس مجرّد نموذج لكلّ ما يخيف الأطفال أو حتّى الكبار، ويؤذي المشاعر وكفى، بل إنّه يعبّر من جهة أخرى عن تجارب الإنسان المأساوية، ومختلف التّناقضات الاجتماعيّة3.

وعلاوة على الغول- الّذي غالبا ما يذكر ليوظّف كائنا أسطوريا وحده- ، لجأ مرتاض هذه المرّة إلى طريقة أخرى ، إذْ أنّه اعتمد مرتاض على ذكر مجموعة من الحيوانات (الكائنات الأسطورية) دفعة واحدة بصفة متتاليّة تنمّ عن الحشد والتّجميع الممنهج المفيد ، حين قال:«....مسيرتكم التي تنهبونها في طريق وعر وملتو تسلكه الأفاعي والعقارب والأسد والتّنين والغيلان والسّعالي والأشباح والجماجم المتحرّكة في كلّ الاتّجاهات..اعترضكم التّنين الأسودُ الذي نفخ في وجوهكم نارا وذرا في عيونكم غبارا فأضلّكم عن سبيلكم4 » ، ويعود

1- المصدر نفسه ، ص 24.

2- أمحمد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص 322 .

3- المرجع نفسه ، ص 325 .

4- عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص217 ، 218 .

سبب لجوءه لهذه التقنيّة لكونها تشترك في صفة واحدة وهي القّوة والبطش والوحشية ونشر الذّعر والخوف ، تماما كما فعل واحد منها هو التّنين الأسود الذي اختاره من بينها ليلعب هذا الدّور حيث اعترضهم ليلفظ النّار في وجوهم وينفخ الغبار والأتربة على أعينهم ، وتحيل هذه الكائنات والحيوانات إلى أسطورة الصّراع الإنساني مع هذه الوحوش الخرافية الأسطوريّة كما تعدّ امتدادا له واستلهاما منه، كصراع "إزيس" مع التّنين مثلا.

4/4- توظيف المكان الأسطوري:

للأماكن الأسطوريّة تأثيرات كبرى على الشّخصية العادية ، إذْ أنّها- رغم ما يبدو من انفصال بينهما- فقد تلقي الأماكن الأسطوريّة بظلالها على الشّخصية العادية عندما ترتبط بها لتحوّلها إلى شخصيات أسطوريّة ، كما قد يكون من علاقة بين المكان والشّخصيّة ، ومن هذه الأمكنة الّتي تواردت في الرّواية: الجبل، البحر..

1-الجبل:

للجبال مكانة مقدّسة ذكرت في القرآن الكريم كثيرا، وهو آية من آيات الله الكبرى في الكون، فقد أقسم الله تعالى بجبل الطّور العظيم المقدّس في أوّل آية من سورة الطّور، وقد حظي في الشّعر الجاهليّ قبله بالأهمية القصوى ، فجبل "التّوباد" مثلا كان يعدّ رمزا للعشّاق ، فهو الّذي كان يلتقى فيه" قيس" مع "ليلى"، وأمّا عن أهميّة الجبل في هذه الرّواية فقد ذكر مرّات عديدة بأسماء مختلفة كما يلي:

أ- الجبل الأخضر:

فشخصية "حيزيّة"، الأسطورية كان يجب أن تتزوّج في مكان أسطوريّ يليق بها ، هو" الجبل الأخضر"، وبشخص يحمل رمزا ودلالة عميقة لأنّ اسمه هو"المختار" وحيزية مثلا في علاقتها بهذا النّوع من المكان "الأسطوريّ" نجدها بين الوجود(الحلول أو الحضور) والعدم (الغياب): «..أنت هم ياحيزية.أنت نحن ياحيزية. لكن أين أنت الآن؟ وكيف يمكن

العثور عليك؟ وأين طريقك؟ وفي أيّ عالم تقيمين؟ ...أم أنت هنا. معنا ولا نراك ونعمى عن رؤيتك، و نعشوا عن مشاهدتك ؟ حيزية ...يا حيزية.. 1 ».

ب-جبل قاف:

وعن أسطورة جبل قاف "ق" يقول أحمد بن مبارك النّوفلي :« من هذه الأساطير ممّا ذكر في كتب التّفسير في تفسير قوله تعالى".▫✠ ❐◆✂🏍➚➚❷➔🕐🏞🐚🖋✂◆🖋🔗🗐 🖋➚🖂☺🏞🐚🖋 ⓿⑨🔕* سورة ق الآية الأولى. شهر في كتب التّفسير أنّ" ق" هو جبل محيط بالدّنيا من زمرّدة خضراء. متّصلة عروقه بالصّخرة التي عليها الأرض والسّماء، إذا أراد الله زلزلة أرض حرّك عرقا يليها، ومحيط بجبال الدّنيا، وخضرة السّماء منه.. 2 »، وربّما يكون جبلا من جبال الجنّة ، يسيّره الله ببركة القرآن كما يفعل في آخر الزّمن.استنادا إلى قوله تعالى:(وَلَوۡ أَنَّ قُرۡءَانٗا سُيِّرَتۡ بِهِ ٱلۡجِبَالُ أَوۡ قُطِّعَتۡ بِهِ ٱلۡأَرۡضُ أَوۡ كُلِّمَ بِهِ ٱلۡمَوۡتَىٰۗ بَل لِّلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ جَمِيعًاۗ أَفَلَمۡ يَاْيۡـَٔسِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن لَّوۡ يَشَآءُ ٱللَّهُ لَهَدَى ٱلنَّاسَ جَمِيعٗاۗ وَلَا يَزَالُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ تُصِيبُهُم بِمَا صَنَعُواْ قَارِعَةٌ أَوۡ تَحُلُّ قَرِيبٗا مِّن دَارِهِمۡ حَتَّىٰ يَأۡتِيَ وَعۡدُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ ٣١) سورة الرّعد,٣١

2-البحر:

البحار من المخلوقات والموجودات العظيمة الكبيرة ، ولها علاقة مباشرة بما تحتويه من المياه ، حيث إنّ البحر أو حتّى (الماء) هو بمثابة بداية البداية ونهاية النّهاية وهو في « آن واحد دخول في الموت وبشارة بالولادة3» .وعلى حد تعبير مرسيا إلياد:« إنّ المياه...تدمّر الأشكال و تلغيها وتغسل الخطايا وهي في الآن عينه المطهّرة والعاملة على

1- عبد الملك مرتاض، حيزية ، ص 50، 51 .

* هي الآية الأولى من سورة ق ، ويشتهر عند علماء الرّقية بفعاليتها في تسلّط القرين وتسكينه ، وأثرها على سحره وكيده.

2- أحمد بن مبارك النّوفلي ، أقانيم اللّا معقول ، قراءة نقديّة في التّقليد والأسطورة والخرافة ، دار الانتشار العربيّ، بيروت لبنان ، ط1، 2012 ، ص 172 .

- خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، 1982م ، د ط ، ص3.222

التّجديد والإحياء1 »، وهو على كل حال (الماء والبحر) ،« طهارة ورمز أساسيّ من رموز طقوس العبور والخروج إلى عالم النّقاء والبراءة في كلّ الدّيانات تقريبا2 » ، وإلى جانب هذا يرتبط البحر« في كثير من الثّقافات بكونه أنموذج الهبوط والعودة إلى ينابيع السّعادة الأولى، وهو بذلك على علاقة وثيقة ومتينة برحم الأمّ، المسْكن الأوّل أو منطقة الأمان الكبرى3 » .

وقد ذكر البحر في قول الله تعالى:(وَلَوۡ أَنَّمَا فِي ٱلۡأَرۡضِ مِن شَجَرَةٍ أَقۡلَٰمٞ وَٱلۡبَحۡرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعۡدِهِۦ سَبۡعَةُ أَبۡحُرٖ مَّا نَفِدَتۡ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٢٧)سورة لقمان,٢٧.

دلالة على أهميته ومكانته في الدّنيا. وترتبط البحار بالعدد الأسطوريّ سبعة في غالب الأحيان.

خامسا – مستويات توظيف الأسطورة في رواية حيزيّة:

وأمّا مستويات توظيف الأسطورة فيمكن تقسيم استلهام التّراث الأسطوريّ لتوظيفه إلى مستويين : مستوى تسجيليّ ، يكتفي فيه الأديب بنسخ الأسطورة وإعادة صوغها وبناءها في قالب روائيّ ، معبّرا في ذلك عن رغبة في بعث التّراث فحسب ، دون تحديث أوترهين أو موائمة تربط بين الحاضر والماضي ، ومستوى تعبيري حرّ، يربط الأسطورة بواقع الحال ومتطلّبات التّجربة والموقف.

وقد ظهر توظيف التّراث في رواية "حيزيّة" على مستويات أخرى أهمّها: اللّوازم السّرديّة و الشّخصيات ومستوى الأعداد ، ورافقه في ذلك أسلوب التّكرار وسنكتفي ببعض مواطنه في هذه المستويات المذكورة.

1/5– في اللّوازم السّرديّة:

1 – خالد حسين حسين ، شعرية المكان في الرّواية الجديدة ، مؤسّسة اليمامة الصّحفية ، الرّياض ، د ط ، د ت ، ص247 .

2– ثناء أنس الوجود ، قراءات نقدية في القصّة المعاصرة ، دار قباء للطّباعة والنّشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، 2000، ص 232 .

3– خالد حسين حسين ، شعرية المكان في الرّواية الجديدة ، ص 246.

فقد لاحظنا تكرار بعض اللّوازم السّرديّة ، وعن هذه الظّاهرة الفنّيّة في "حيزيّة" يقول وغليسي في ظلال النّصوص:« تنبني رواية"حيزيّة" على لازمة سرديّة حركيّة ثوريّة تتكرّر مرارا كما في قوله:« وتنتشرون من حول حي سيدي الهواري ، و تصّاعدون في الأدراج المفضية بكم إلى ساحة السّلاح. حيث قلب البهية النابض. وتمرّون في طريقكم بالمجذوب ..»1.

فأسلوب التّكرار لبعض اللّوازم السرديّة كثير في روايته هذه منها قوله:« ...وأمر مدبّر.حكم مقدّر.كتاب مسطّر..2 » ، أوحتّى قوله في مكان آخر:« ألا في سبيل الله يا مؤمنا يرحم هذا الضعيف الكفيف ...واسمعوا يا ناس، واغسلوا قلوبكم من الوسواس..الهم جاءنا من وراء البحر.وغدوا يصب المطر.يغسل العار والغدر..واللحية التي سقاها الدّم .والبنت التي قتلها الظّلم ..وأمر مدبّر،وحكم مقدّر.وكتاب مسطّر...3 » .

ومثلها قوله: « ألا في سبيل الله يا مؤمنا يرحم هذا الضعيف الكفيف ...اسمعو العجب، والخبر المرتقب. الرّقبة رحمة الله عليه..أعدموه والله أكبر...لكن ..أمر مدبّر،حكم مقدّر.كتاب مسطّر..عملوها والله..4 » ، وقد كان للتّكرار فائدة في تأكيد بعض المعاني والإلحاح على الفكرة، وإشاعة نغمة موسيقيّة ، بفضل الجمل المسجوعة بداية ونهاية.

2/5- في أسماء الّشخصيات :

1- تكرار اسم "حيزيّة":

أكثر مرتاض من تكرار ذكر واستدعاء بعض شخصيات رواية "حيزيّة" دلالة على أهمّيتها وقيمتها في عمله كمقوّم من مقوّمات الرّواية ، لتحمل معان ودلالات مختلفة يهدف إلى إيصالها للمتلقّي ، ومن هذه العناصر والمقوّمات الّتي تطرّقنا إلى البعض منها بما يتوفّر

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص5.

2- المصدر نفسه ، ص 52.

3- المصدر نفسه ، ص 191.

4- المصدر نفسه ، ص 130.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

ليناسب ويخدم موضوع رواية "حيزية" شخصيّة "حيزيّة" التي سنذكر عدد تواتر اسمها.« فشخصية حيزيّة، هي الأكثر ورودا وتكرارا دلالة على قيمتها الفنيّة باعتبارها عنوانا لمتنه"...وقد ذكرها193 مكرّرة ، وهي ترمز للأمل والعطاء والحياة والحريّة والكرامة ، كما قد تحيل إلى وطننا الجزائر..

2- تكرار شخصية "م": و قد كرّرها 155 مرّة ، تدلّ على المجاهدين أو الفدائيين، وكلّ منظّمة تنشد الاستقلال والحريّة1 » .

وقد اقترب عدد التّكرارات بين شخصية"م"و"حيزيّة" وتقارب ، ربّما لأنّهما تعبّران عن شخصيات بطلة تمثّل قوى الخير وترمز إليها.

4- في الرّموز الأسطوريّة و الأعداد :

ونقصد بذلك خصوصا العدد سبعة، حيث تكرّر ذكر هذا العدد في الرّوايات العربيّة عموما، وفي روايات مرتاض خصوصا، فإنّه تكرّر في رواية"حيزية "كثيرا كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

سادسا- توظيف الشّخصية التّاريخيّة:

ففي إطار ما يعرف بتقنية الاستدعاء. تمّ استدعاء الشّخصيات التّراثية الرّمزية في رواية "حيزيّة" فاستحضر مرتاض أسماء تاريخية من التّراث العربيّ القديم من خلال الحديث النّفسيّ الّذي أجراه على لسان شخصية "الفحل" بقوله : «..أو..على الأقلّ تصبح قائدا.أو "باشاغا"* في إحدى المدن الجميلة.وبعمامة صفراء تحتها رداء أبيض شفّاف.وكأنّك أبو حنيفة. أو كأنّك الشّافعيّ. أوكأنّك الإمام ابن عبّاس. والّذي يقول له عمر: غص غوّاص..و يستحيل أن تكون مثل أحد من هؤلاء الأفاضل.بل كأنّك مسيلمة.أو كأنّك عمرو بن هشام.حتّى لا تقول:أبو جهل أو كأنّك مسيلمة.أوكأنّك عمرو ابن ودّ.أوكأنّك عبد الله الأوائل،

1- سمية خربيش، التّراء الأسلوبيّ في رواية حيزية لعبد المالك مرتاض ، مجلّة اللّغة الوظيفيّة جامعة الشلف ، المجلّد ، العدد2 ، ص 313 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

وعبد الله الأواخر..وأنت بعمامة صفراء من الحرير النّاعم.عمامة أنيقة من تحتها رداء شفّاف يتمرمر على كتفيك.. اللّهمّ إنّ هذا حلم جميل.اللّهم إنْ هذه إلاّ أمنية لو تحقّقت لأصبحت سعيدا..1 ».

فالملاحظ استناده على مجموعة أسماء عرفت في التّراث العربيّ القديم ، في شكل رموز تجسّد ما كان يدور من صراع وتناقضات لشخصية "الفحل" بين نفسه الخيّرة التي استحضر لها الشّافعي ، والإمام ابن عبّاس وعمر لتمثيل نوازع الخير فيه ، وبالمقابل استدعى بالأسماء كلّ من مسيلمة الكذّاب وعمرو ابن ودّ ، للتّعبير عن نوازع النّفس الشّريرة والسّلبية في "الفحل" .

والشّخصيات التّاريخية الدّينية كثيرة منهم الخلفاء والأئمّة والصّحابة والتّابعون والقادة، منهم العاديون والأسطوريون، سواء كانوا عربا شرقين أو عجما غربيين ، يقول "مرتاض":«...تحملها على الرّغم منه.تحملها وإن رغمت أنوف أقوام! كما كان عثمان يقولها على المنبر.وربّما كان يعني أبا ذرّ: كان يريد أن يتحدّاه.أنت لا تؤوّل التّاريخ تأويلا متزمّتا.الحقيقة هي ذلك.كان عثمان يريد أن يتحدّى أبا ذرّ....2 » ، أو في قوله:

«..لأصبح الطّغاة أعدل من عمر بن الخطّاب.بل لأصبح هتلر أرحم من عليّ بن أبي طالب .بل لأصبح فرانكو هو أبا ذرّ.بل لأصبح سالازار عمر بن عبد العزيز.بل لأصبح جان بوكاسا ديمقراطيا..3 » .

فقد قابل ذكر بعض الشّخصيات العربية التّراثية التّاريخية من الخلفاء الرّاشدين والصّحابة وهم: عمر ابن الخطّاب، وعليّ ابن أبي طالب وعمر ابن عبد العزيز- رضي الله عنهم، وأباذرّ الغفاريّ بشخصيات تراثيّة تاريخية عجميّة غربيّة: هتلر، فرانكو، سالازار، جان بوكاسا.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 82 ، 83 .

2- المصدر نفسه ، ص 83 .

3- المصدر نفسه ، ص 114 .

وأمّا عن ذكر شخصياتهم تاريخيّة عربيّة أخرى في نصوص قصصيّة مبتورة مقطوعة محذوفة دون أن يقابلها بنيظرها من الغربيّة فيقول:«...فهل تنطبق السّماء على الأرض ؟و قالتها عائشة في مكّة.يوم ولي عليّ..وكانت تريد طلحة أو الزّبير..و تمنّت أن تنطبق السّماء على الأرض..وهذا ممّا تعلّمته في زاوية الهامل،عند الشّيخ الكامل...1 »، ويقول في موضع آخر: «...ووجدت في التّاريخ أحداثا مهولة..تقاتل الصّحابة في صفّين، وفي يوم الجمل،..وقتل الأمين المأمون..وقتل أبا حمّو ابنه بتلمسان...وقتل ساسة ساسة آخرون..وإلى اليوم ..وكلّ ذلك من أجل السّلطان..ولكن باسم المبادئ والقيم.والمصلحة العليا...2 ».

ومن أجل إكساب القيمة الحقيقية للأسطورة في التّوظيف يجب شحن تلك الشّخصيات الواقعية أو التّاريخية، قبل توظيفها في الرّواية لتغدوا ممتلكة لصفات الشخصية الأسطورية الخياليّة الورقيّة. وبالتالي تكتسب الأسطورة تركيبة أعمق وأوسع.

وحينما تأخذ الشّخصيات أيضا صورا أسطوريّة في الأعمال الأدبية، فتلك هي المفارقة التي يسعى الرّوائيّ إلى صنعها بين المكان كما يظهر في الواقع، وكما يتخيّله كلّ من هذا المبدع أو حتّى المتلقّي.

سابعا – توظيف الشّخصيّة الأسطوريّة:

1/7– شخصية المرأة(حيزيّة):

تظهر أهمية البطولة وضرورتها بالنّسبة للمجتمعات في الظّروف التّاريخية الصّعبة ، وتظهر معها أيضا الشّخصية البطلة معبّرة عن حاجة الجماعة وعن آمالها ، وفي التّجربة العربيّة الرّوائية ، ما يعكس امتزاج الإنسانيّ بالإلهيّ الأسطوريّ ويعبّر عن رغبة الرّوائيين العرب في استنهاض الهمم وفي تشخيص الواقع العربيّ رمزيا ، اعتمادا على شخصيات قوية لها طاقات وإمكانيات بإمكانها أن تعكس الواقع وتتحكّم في تغييره إلى حدّ بعيد3. ولئن كان

1– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 202 .

2– المصدر نفسه ، ص 203.

3- ينظر، نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص155 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

من الممكن تقسيم النّماذج البطولية في هذه التّجربة، وفي الإبداع إلى نموذجين رئيسيين عامّة:« أبطال بالمعنى التّاريخي، أو بالمعنى الواقعي الذي تتبدّى الشّخصية من خلاله بوصفها محاكاة لمألوفها في الواقع ، وآخرين بالمعنى الفني الجمالي الذي يضفي على الشّخصية صفات تُحرّرها من أرض الواقع لتطلقها في فضاء الفن، وتملأها بالمجازات والرّموز والدلالات، وتعدّدَ احتمالات التّأويل والتّفسير لها، بغية اكتشاف الجوهري في هذا الواقع، فلعلّ من أبرز السّمات المميّزة لأبطال النّموذج الثّاني مفارقة هؤلاء الأبطال لقوانين الواقع الموضوعي، وتمرّدهم على هذه القوانين وامتلاؤهم بما هو أسطوريّ1 ».

وفي حديث "صالح مفقودة" عن إحدى مراحل تاريخ المرأة الجزائرية، يقول: «...وإذن فإنّ الأدوار المتعدّدة التي قامت بها النّساء خلال الثّورة أحدثت خلخلة في العلاقة الاجتماعيّة ، فارتفعت لأوّل مرّة مكانة المرأة ونسجت حول بطولتها القصص والحكايات الّتي سيتغذّى بها الأدب القصصيّ فيما بعد 2 ».

إنّه يشير إلى مرحلة وضعية المرأة الجزائريّة أثناء الثّورة . وأمّا عن توظيفهم للأسطورة في المجال النّثريّ متأثرا بالأدب الغربيّ فيقول : «.. ومع أنّ استخدام الرّوائيين الجزائريين للأسطورة محدود،..ونتتبّع الطّريقة التي وظّف بها الرّوائيون الأسطورة في أعمالهم...3 » ، لكنّه يركّز على استخدام المرأة الأسطورية وتوظيفها في الرّواية الذي يكون تبعا للموضوع الذي تعالجه.

وتمثّل الشّخصية التّراثية"حيزية" نموذجا للمرأة التّاريخية كمصدر لصورة المرأة ورمزيتها في الرّواية الجزائريّة، « والمقصود بالمرأة التّاريخية: استلهام التّاريخ، واستمداد بعض صور النّساء أو بعض الشّخصيات النّسويّة التّاريخيّة التي صارت تمثّل رمزا في المسيرة الفكريّة والحضارية لأمّتنا..وتشمل المرأة التّاريخية المرأة العربيّة عموما والجزائرية خاصّة و التي

1- ينظر، نضال الصّالح ، النّزوع الأسطوريّ في الرّواية العربية المعاصرة ، ص155.

2- مفقودة صالح ، المرأة في الرّواية الجزائريّة ، دار الشّروق ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ط 2، 2009 م ، ص 29.

3- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار ، حيزية ، ص 221 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

وظّفها الرّوائيون في أعمالهم.1 » ، كما وظّفت "حيزية" بتاريخ تعاقبيّ تتابعيّ عند الكتّاب والشّعراء الجزائريين ابتداء من القصّة الأصلية وصولا إلى رواية"حيزية" وحتّى ما جاء بعدها من توظيفات لهذه الشّخصيّة.

ولا نكاد نعثر على صورة للمرأة الأنثى إلاّ وجدنا للرّجل الذّكر صورة تقابلها، وذلك استنادا إلى الأسطورة اليونانية ، يقول مفقودة صالح :« أما عبد الملك مرتاض فيوظّف أسطورة يونانية قائلة بتوحّد الجنسين الذّكر والأنثى – في معرض حديثه عن عملية اتّصال جنسيّ بين ذكر وأنثى في رواية الخنازير– : جسماكما متّصلين الانفصال وقع بعد !أحدهما يحنّ للآخر لا يطيق الانفصال !الأسطورة اليونانية حقيقيّة، الحقائق أساطير2»، إنّه يثبت في آخر المقطع تلازم العجائبيّ (الأسطوريّ) مع الواقعيّ الحقيقيّ، كتلازم المرأة والرّجل واتّصالهما الفطريّ، تماما كما ذكر "يوسف وغليسي" من قبل.

ويرتبط ميلاد شخصيتها بميلاد شخصية(م) الذّكوريّة ، وهم (المجاهدون) ، يقول "مرتاض": أنظري يا حيزية. فتى وسيم ورائع. وقور كالشّيوخ، وقوي كالعمالقة يا حيزية.وأبيّ كالثّوار، وشهم كالكرام ، يا حيزية.لكن لماذا يقودونه إلى سجنهم المقمّل يا حيزية؟ افعلي أيّ شيء لإنقاذه ، يا حيزية...3 ».

فالمرأة "حيزية" كثيرا ما يطلب منها التّدخّل في بعض المواقف الحرجة الحاسمة كأن تقوم بردّ فعل لإنقاذ واحد من الجزائريين الذين يقتادون إلى السّجون الفرنسيّة قسرا وظلما.

وقد وظّفت شخصية "حيزية" بين مجالين يمكن حصرهما بين الحقيقة والأسطورة ، إنّها تراوح بين الشّخصية العاديّة والأسطوريّة وبينهما أنواع أخرى للمرأة كما يلي:

1– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار ، حيزية ، ص 221.

2– المصدر نفسه ، ص 221.

3– المصدر نفسه ، ص14 ،15 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

1- المرأة الخيالية:

تأخذ شخصية "حيزية" الأسطوريّة إجمالا صورا متعدّدة، فهي تتراوح بين كونها واقعا من جهة ولغزا وأحجية وفرضية وأسطورة من ناحية ثانية، كقوله مثلا :«...قالوا: حيزية لا تتزوّج،فهل هذا معقول؟حيزية مجرّد لغز بينهم..مجرّد أحجية ، فهل هذا ممكن؟ يبدوا أنّها مجرّد أسطورة جميلة..أنت لم تريها عمرك[1] » أو كقوله : «..وأنّ حيزية مجرّد فرضية لا وجود لها في الجغرافيا ولا في التّاريخ.و الدّليل على ذلك أنّك نشدتها تحت كلّ كوكب فلم تعثر لها على أثر.هي نفسها لم تعثر عليها، فما بالك بفستانها الأخضر الّذي كانوا يتحدّثون عنه؟[2] » ، إنّ من يتجرّأ ليفترض هذا هو الاستعمار بلا شكّ ، فكيف لا توجد حيزية (الجزائر)لا في التّاريخ ولا في الجغرافيا إنّه تضليل يحاول سلب الهوية الوطنية التّاريخية والسّياسية، وهنا يتّكئ "مرتاض" على مقولات التّراث التّاريخيّة خدمة للتّراث الأسطوريّ.

2- المرأة العاديّة:

مقابل مارأيناه من طلب نجدتها ومساعدتها للآخرين كشخصية أسطورية قويّة ، نراه يوظّفها في مقام معاكس تماما، إنّهم يشيرون عليها بالاستغاثة والهرع طلبا للمساعدة. فحيزية الشّخصية الأسطورة تنزل إلى مصافّ المرأة العادية الحقيقيّة ، لأنّها أصبحت كالأخريات من البشر، تفزع وتستغيث طلبا للعون والمساعدة كالآدميين تماما.

يقول في ذلك:«..لا أحد يا حيزية تفزعين إليه بمن تستغيثين؟...[3] ».

3-المرأة العفيفة:

حيث توصف بالعفّة والطّهارة من خلال ذكر جمالها الخارجيّ الفتّان، بألفاظ دالّة على الحشمة والوقار، كذكر شعرها الجميل والرّائحة الّتي تنتقل في الأرجاء، كما في قوله:

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار ، رواية حيزية ، ص 161

2- المصدر نفسه ، ص 157.

3- المصدر نفسه ، ص 30.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

«...في روضة الخلد تتعانقان . والعبق ينتشر من حولكما.و الشّذى الذي يصدر من شعرها المخمليّ.حيزية الوجود.حيزية الخلود.حيزية النّور الذي لا ينطفئ.حيزية النّسيم. الذي لا ينقطع..1 »، أو كقوله:«..أتذكر، أم أنت لست ذاكرا؟ حين كانت حيزية تقعد تحت شجرة الخرّوب الوارفة الباسقة؟ تتسلّقها.تنظر إليها من تحت..تتسلّق أنت.فتنظر إليك،هي ، من تحت نظرات متبادلة، ولكن في براءة.ما أروع اللّذة البريئة يا حيزية.وما أجمل وجهك العظيم يا حيزية.وما أفتن عينيك اللّتين تطلّين بهما على نصف العالم يا حيزية.تمشين فيمشي لك كلّ فتيان الحيّ، بل معهنّ فتيات العالم كلّه..2 » ، حيث المفرادات والألفاظ التي تدلّ على مجرّد الغزل والحبّ العفيف الصّافي الخالي من شوائب الدّنس والرّجس، النّظرات المتبادلة البريئة، وفتنة جمال الوجه والعينين، مقابل انبهار الشّباب في قوّته وروعته. في قصّة عذرية. قصيرة لأنّها مقطوعة الأجزاء ومحذوفة الأحداث.

فهي المرأة الطّاهرة الصّالحة بالنّظر إلى اللّون الأسطوريّ الأخضر الّذي تتميّزبه وهو (لون اللّباس والوجه)، فحيزية هي الأنثى التي تتمتّع بالجمال والكمال والطّهارة والنّضارة، وتبعث على التّغزّل بها «...وتتمثّلونها..وتتخيّلون مفاتنها.حيزية الحسناء،هذا زمانها !حتما شعرها الطّويل هذا وقد انساب ثغرها الباسم هذا وقد بهر ووجها النّاظر هذا وقد أضاء الكون بشعاعه الغامر.و فستانها القشيب..المتمرمد.. الأخضر..الحريريّ هذا وقد كسا ما بين السّماء والأرض .والآن توشك حيية أن تبدي لكم عن وجهها النّاظر الذي فتنتم به طول هذا الدّهر الذي أفجعكم ببعدها عنكم ر.فظللتم تتلذّذون بالاكتواء من فعل حبّكم لها حبّها لكم...على البعد والفراق ظللتم تحنّون إليها وتحنّ هي إليكم .. دون أن يحدث اللّقاء الموعود..3 » ، وقد ارتبط توظيفها بشخصية (ر) الذي يمثّل الشّخصية المعارضة لظهورها.

كما طغت الخضرة و النّضارة على حضرتها في الوجه ولون الفستان الأسطوريّ (الأخضر) الّذي يملأ ما بين السّماء و الأرض ، كرمز للولاية والصّلاح مثلا.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 49.

2- المصدر نفسه ، ص 49 .

3- المصدر نفسه ، ص 225 ، 226 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

يقول ثمّ في موطن آخر:« وانظروا إلى هذه الغمامة الّتي تجود عليكم غيثا.غيثا ممرعا.يغسل من أظافركم دم القمل الذي امتصّه منكم طول هذا اللّيل الّذي يضطرّ الآن إلى الانحسار لكي يخلّي بينكم وبين النّور الذي ينبعث من وجه حيزية التي توشك أن تتجلّى لكم لتسعدوا بالنّظر إليها، ولتستمتعوا بجمال وجهها الكريم.1 » ، فتوظيف شخصيتها يرتبط أيضا بتوظيف شخصية أخرى هي القمل من ناحية أخرى.

ويقول أيضا:«..حيزية العذراء..هي عذراء منذ الأزل، فكيف هي عقيلة حرّة.مستحيل أن ينال منها أحد..2 » ، فهي عذراء شريفة منذ الماضي السّحيق والتّاريخ الغابر، لذلك لايمكن أن ينال منها أيّ رجل أو أحد كالاستعمار الفرنسيّ الغاصب الغاشم مثلا.

فحيزية لا تتزوّج كلّ من هبّ ودبّ من الحرْكة والخونة وحتّى من العوام، كما أنّها لازالت مفقودة في الأصل :« وعدك بأنّه سيزوّجك...ليس من حيزيّة التي يتحدّثون عنها كثيرا.أنت مجرّد حركيّ .أميّ. راعي بقر في الأصل. حالب بقر....كيف تطمع في فتاة حسناء كحيزيّة؟ ثمّ إنّهم لا يزالون يبحثون عنها.في كلّ مكان.حتّى في السّماء.ولكنّهم لم يعثروا عليها.أخبرهم المجنون باقتراب الموعد. باقتراب الفرح..3 ».

وتتموقع شخصية"حيزية" أيضا بين الوجود والعدم وشخصية (م) الّتي تتمتّع بجمال حيزية هي الأخرى، يقول مرتاض :« والأرض تمتلئ بالعدل والرّخاء.والرّخاء ينغمس فيهم.وم.ينعم كلّه بجمال حيزيّة.و حيزيّة الموجودة المفقودة. والّتي لا تزالون تبحثون عنها في الأرض والسّماء...4 ».

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص226.

2- المصدر نفسه ، ص166.

3- المصدر نفسه ، ص 196.

4- المصدر نفسه ، ص 35 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

1- المرأة اللّغز:

فهي تتمركز بين أسطورة الخفاء والتّجلّي، أسطورة أو لغز محيّر وشيء يدعو إلى العجب، ظاهرة موجودة وغائبة خفية يبحث عنها الجميع لكن لا يجدها :«...ربّما تكون حيزية موجودة بينكم.أو قريبة منكم. شاخصة في بعض هذه التّلال. متخفّية بين هذه الغابات الكثيفة والّتي لم يدخلها أحد. قطّ. مخافة ما فيها من وحوش...حيزية لا تأكلها الوحوش...ولكن تأكلها الوحوش !..لا يمتنع هذا. جائز جدّا.و ربّما تكون بينكم في بعض هذه الغابة التي تقيمون بها.لم تعودوا تبصرون حيزية الموجودة بينكم.فأين، إذن ، موجودتكم المفقودة ؟ ومتى يمكن أن تعثروا على مفقودتكم الموجودة ؟..ومن أجل أن تحتفلوا باليوم العظيم..1 » ، فهذا اليوم العظيم هو يوم العرس والاستقلال.

2- المرأة الماجن:

لأنّها تملأ الحيّز والوجود وتتربّع على عرش الجمال والفتنة، يدّعي أحدهم أنّه من يتعذّب لأجلها، لكن الجميع يحبّها ولا يمكنه عمل شيء، فهي ليست له لوحده، يقول مرتاض: «..جمال وجلال ودلال وجاذبية يا حيزية .تتحرّكين فيتحرّكن.وتتوقّفين فيتوقّفن.وتتحدّثين فيسمعن..أنت جمال هذا الوجود يا حيزية.أنت سرّ هذا الكون يا حيزية وصدرك الرّحيب الدّافئ فيه كلّ معاني القيم، يا حيزية.وعيناك ثمّ عيناك، هل تعلمين أنّهما زرقاوان؟وشفتاك ثمّ شفتاك، هل تدرين أنّهما لعساوان؟ ونهداك ثمّ نهداك..هل تعرفين أنّهما يملآن هذا الوجود، وأنّهما مصدر كلّ عطاء فيه؟ بينهما يتيه الحيّز رحابة،و فيهما مكمن الزّمن الخالد.أنت ..ما أنت يا حيزيّة؟2 ».

وإذا كانت "حيزية" لدى الجزائريين ترمز إلى منتهى العفّة والطّهارة، وتمثّل المرأة العربية الجزائريّة النّقيّة الخالدة، فإنّ الفرنسيين كانوا يرون فيها مجرّد نموذج للمرأة العربية الشّرقية، الفاتنة والغانية الغاوية المنحلّة السّاقطة رغم أنّها تدّعي العفّة والطّهارة ، وتتستّر بالحشمة.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 205 ، 206 .

2- المصدر نفسه ، ص 50 .

«...أنا الذي يحترق بلظى حبّك يا حيزية.وأنتم الذين تهيمون بحبّها...تتأمّلونها كالعروس الحسناء.كلّ يوم تتأمّلونها.كلّ منكم ينظر إليها من جانب..عشّاق كثروأنت واحدة يا حيزيّة.عشّاق لا كالعشّاق، وعشيقة ليست كأحد من العشيقات..1 ».

3-المرأة القريبة:

حيث تربطها بالشّخصيات الرّوائية الأخرى صلة القرابة والدّم، كقوله :« ابنة خالتك؟ أنت لا تؤمن بهذا.ابنة خالتك ؟ أسطورة.حيزيتك هذه ليست حيزيتهم التي يتنادون بها.ولا حيزيتهم التي يعشقون..2 » ، فهي ابنة خالته ، الّتي تجمعه بها قرابة الدّم ، وفي الوقت نفسه ، هي امرأة أسطورية بصريح العبارة الّتي لهج بها الكاتب.

4- المرأة الخطيبة:

"حيزيّة" تحوز المكان وتملؤه برّا وبحرا وجوّا ، إنّها موجودة بعد غياب ، لكن شرط الّزواج بها والحصول عليها هو إحضار فستانها الأخضر، وهو مهرها ليتزوّج بها من يطلب يدها من الخطّاب ، يقول مرتاض :«...حيزية تملأ كلّ الأمكنة في هذه الأرض. تتجسّد لك في السّحاب والماء. وتتمثّل لك في الأرض والبحر. وتتجلّى لك فوق الرّوابي الخضر، والجبال الشّم. هي ، إذن موجودة لا مفقودة. وإنّما الموجود المفقود حقّا هو فستانها الأخضر. وذاك ثمن مهرها الذي اشترطته على كل الفتيان الذين تقدّموا لخطبتها...3»، إنّها تضاهي "عالية بنت منصور"في شروطها و أكثر.ثمّ يقول عن علاقتها بشخصية المختار: «..لقد ضاع منها كلّ شيء وخصوصا"المختار العزيز"والذي لا يفكّر إلا في حيزيّة. ولا يبحث إلّا عنها.ولا يضحّي إلا من أجلها.ولا يتكلّم إلّا لغتها.ولا يدين إلا بدينها.ولا ينتمي إلّا لثقافتها...4 » .

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 50.

2- المصدر نفسه ، ص 17 .

3- المصدرنفسه ، ص157 .

4- المصدر نفسه ، ص188 .

5- المرأة الزّوجة:

تنتقل "حيزية كامرأة عادية من مرحلة الخطوبة إلى واقع الزّواج ، من خلال رغبة الكثير من الشّخصيات الرّجالية في الارتباط بها ، من خلال ألفاظ وعبارات مختلفة كلفظة "الزّفاف" كقوله في مقطعين مختلفين من الصّفحة نفسها : «..مت سعيدا كأنّك رأيت حيزية وهي تحتفل بزفافها العظيم..1» ، أو كقوله:«..أنت لست شخصا عاديا أنت تموت من أجل حيزية العظيمة التي تتهيأ للاحتفال بزفافها..2» ، ولكنّها الآن أسطورة تختلف عن الأخريات ، فكما الرّجل يمكنه أن يتزوّج نساء عديدات فحيزيّة يمكنها أيضا أن تتزوّج عدّة رجال بل الجميع ..، يقول :«...انظروا من حولكم..راعوا الأفق..اشخصوا إليها بأبصاركم تلك هي صفتها بدأت تظهر..وتبهر...كالنّور الذي يشرق.كالشّمس التي تسطع..كالغائب الذي يعود.. انظروا...حيزية الآن تتهيّأ لإعلان الزّفاف. والتي ظللتم طول هذا اللّيل عنها تبحثون.ما أروع أن تزفّ حيزيّة!ليس لأيّ منكم وحده..ولكن لكم جميعا.3»، فبعد أن "حيزية" تشير إلى الشّخصية العادية (المرأة الزّوجة) ، يحيلنا "مرتاض" إلى إمكانية زواج "المختار"من "حيزية" في الجبل الأخضر مستندا إلى كلام إحدى الشّخصيات النّاقصة وتنبؤاتها:«..واللّبيب بالإشارة يفهم وحيزية نريدها للمختار.وعلى سنّة الله ورسوله.والزّواج حقّ مشروع. ولا يكتمل الدّين إلاّ به..4» .

ورغم أنّ الأسطورة هي مجرّد لغة تواصل بين البشر، ولكنّ ميزتها هي الّتي تجعلها تخترق الأبعاد الزّمانيّة و المكانيّة ، « إنّها من إنشاء تأمّلات الجماعة وخلاصة حكمتها وعصارة ثقافتها، ومن ثمّ حضورها الدّائم بيننا رغم اختلاف الحضارات وتباين الثّقافات، خاصّة في بعض المناسبات المتجدّدة بطريقة دوريّة تذكيرا بما حدث في البدء لذلك

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص 113 .

2- المصدر نفسه ، ص 113.

3- المصدر نفسه ، ص 126.

4- المصدر نفسه ، ص143 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

فالأسطورة لا تقصّ عمّا جرى في الماضي وانتهى ، بل عن أمر ماثل أبدا يتحوّل إلى ماض1».

وكما تنتقل الأسطورة في الزّمان والمكان ، فهي أيضا تنتقل من الدّين نحو الأدب وأجناسه المختلفة حيث الشّعر والقصّة والرّواية.

ثامنا – توظيف النّصّ الأسطوريّ الدّينيّ:

وفي توظيف الشّخصيات الدّينيّة كشخصية الشّيطان نجد الكاتب قد لجأ إلى "تقنية الحذف" حيث حذف بعض المقاطع والأجزاء والأحداث من قصّة إبليس المعروفة سواء عندنا في القرآن أوفي الكتب السّماوية الأخرى «... اليأس من الشّيطان. الشّيطان... هذا الكائن الغريب الذي أعجبت به. حين كان إبليسا رجيما.حين عصى وتجبّر.رفض السّجود لآدم.تحدّى إرادة الله...2».

وتعدّ شخصية" الشّيطان" من النّماذج الأسطورية الّتي وظّفها الأدباء والرّوائيون كثيرا، فصوّروه في صورة المتمرّد الذي طرد مرغما من عالم الخير إلى عالم الشّر، ذلك أنّه يمثّل الشّخصّية المنبوذة التي طردت من رحمة الله وعطفه ، فهو يحسد بني آدم على كلّ الأشياء ، ولكن في آخر المطاف ينذره الله بعذابه وعذاب من اتّبعه من البشر والجنّ كما في تراثنا الإسلاميّ من خلال القرآن.

وإضافة إلى هذه الشّخصيّة. المنتميّة إلى عالم الجنّ وجدنا"مرتاضا" وظّف شخصيات من عالمنا الإنسانيّ كشخصيّة "الشّيخ النّجدي"، وأبي سفيان، وعمرو ابن هشام، كما وظّف أسماء القبائل مثل " قبيلة قريش "في مواطن عديدة منها قوله :«...أأنت أقلّ شرّا وخبثا و لؤما و فسادا من قريش الّتي ظهر لها في دار النّدوة؟ يا الله على الشّيخ النّجديّ ، لو يظهر

1– فراس سوّاح ،الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثيولوجيا والدّيانات المشرقيّة ، ط 2 ، منشورات دار علاء الدّين سوريا 2001م ، 13.

2– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، حيزية ، ص91 ، 92.

لك أنت أيضا.فما بال الشّيخ النّجدي لا يظهر لك أنت، ويظهر لأبي سفيان وعمرو بن هشام؟...1» .

تاسعا- ظاهرة التّداخل:

بعد الحديث عن جمالية توظيف التّراث من خلال التّقنيات الأخرى وكيفية استغلال "مرتاض" لها ، سننتقل إلى ظاهرة أخرى أكثر جمالية، هيمنت على رباعيته ككلّ، لكن بطرق ودرجات مختلفة، هي ما يعرف بالتّداخل سواء كان في الأنواع أو في العناصر التراثيّة.

أ/ تداخل الأنواع و الأشكال التّراثية:

وإذا كان فضاء رواية "حيزية" مليئا بالتّوظيفات الأسطوريّة ، فإنّه رغم ذلك لم يخل من التّراث الشّعبيّ بل كان يرافقه ويسير معه جنبا إلى جنب في كثافة هو الآخر، مساهما في خدمته وتقويته وإرساءه، لذلك يقول "يوسف وغليسي"عن التّراث الشّعبيّ في حيزيّة :« لعلّ أمتع ما في رواية" حيزية" هو هذا الفيض الشّعبيّ الزّاخر الذي يغمرها أمثالا وحكايات ومعتقدات ... تزيد في المشهد الحكائيّ ثراءا ، والفضاء بهاء.. حيث تتردّد في سياقات سرديّة مختلفة...2 ».

ويجتهد مرتاض في إرباك المتلقّي عندما تلتبس في نظره الكرامة مع الأسطورة، وتتداخل الأشكال التّراثية مابين التّراث الأدبيّ الأسطوريّ وبين التّراث الصّوفيّ (الطّيران والعفاريت والسّفر البعيد والرّحلة...)، وكأنّنا في حكايات"ألف ليلة وليلة"، ذلك أنّ كلّ من يرتدي برنس الحكمة طار بجناحي هذا البرنس، حيث ينتفخان، ثمّ يعلوان به إلى الهواء ليصير كائنا يطير بجناحين، يحلّق في السّماء والممالك...كيف يشاء فيشاهد الأعاجيب من الأعاجيب.

يقول مرتاض متحدّثا عن مثل أيضا ذلك : «..تلك سيرته التي تعرفينها منه ، منذ الأزل السّحيق.ربّما يكون قد طار ببرنس الحكمة. كلّ من ارتداه استحال إلى كائن يطير.جناحا

1- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزيّة ، ص 92 .

2- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص 261.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

البرنس ينتفخان بالهواء، ثمّ يحدث الطّيران...ربّما ، إذن ، طار ربّما إذن يكون عبر المحيطات والبحار إلى ما وراء الكون المعروف،إلى كون آخر غير معروف.إلى عالم آخر عجيب رحيب...حيث يشمخ قصر عالية بنت منصور، وراء كلّ البحور.وعالية في مملكتها السّرمديّة السّعيدة..1 ».

وتشابك الأساطير الثّلاثة من كرامة الطّيران ببرنس الحكمة والأقطاب الرّبانيين الصّالحين إلى أسطورة شخصية"عالية بنت منصور" وقصرها ، انتهاء بذكر العدد الأسطوريّ سبعة: «..تلك سيرته التي تعرفينها منذ الأزل السّحيق.ربّما يكون قد طار ببرنس الحكمة. كلّ من ارتداه استحال إلى كائن يطير.جناحا البرنس ينتفخان بالهواء، ثمّ يحدث الطّيران...2 ».

و قد يربط أسطورة الطّيران هذه بقصر عالية بنت منصور ومملكتها المترامية الأطراف اللّا متناهيّة وكذا البحور السّبعة يقول في ذلك :«...إلى عالم آخر عجيب رحيب ...حيث يشمخ قصر عالية بنت منصور، وراء كلّ البحور.وعالية في مملكتها السّرمدية السّعيدة3 ».

فالملاحظ هنا في عبارة " كلّ البحور" إشارته الفنّيّة إلى أنّ تمام البحور في الكون لا يجاوز "السّبعة بحور" من النّاحيّة الأسطوريّة ، وهذا ينافي العلم تماما، و إنّما هو من باب استغلاله لأهمّية هذا العدد وقيمته الأسطوريّة ليوظّفه بطريقة فنّيّة ممتعة.

فالعدد سبعة من الأعداد الأسطورية الرّمزية المتكرّرة الذّكر، فهو يدلّ على القداسة ويرمز إلى أوليّة الخلق. ذلك أنّه مرتبط بالفكر الدّيني منذ القدم ، نجده يستخدم في التّوراة والإنجيل والقرآن أيضا حيث ارتبط هذا العدد بالماء والبحر، كما في قوله تعالى:(وَٱلطُّورِ ١ وَكِتَٰبٖ مَّسۡطُورٖ ٢ فِي رَقّٖ مَّنشُورٖ ٣ وَٱلۡبَيۡتِ ٱلۡمَعۡمُورِ ٤ وَٱلسَّقۡفِ ٱلۡمَرۡفُوعِ ٥)سورة الطور,١-٥.

وفي جوّ أسطوريّ مهيب وفاتن يقول "مرتاض:"«..حيزية التي قيل لكم أنّها ستتجلّى على جبل عظيم...مسيرتكم التي تنهبونها في طريق وعر ملتو تسلكه الأفاعي والعقارب والأسد

1- عبد الملك مرتاض ، حيزية ، ص 29 .

2- المصدر نفسه ، ص 29.

3- المصدر نفسه ، ص 29.

والتّنين والغيلان والسّعالي والأشباح والجماجم المتحرّكة في كلّ الاتّجاهات ...إلى آخر ماوراء الكون الذي لفظكم إلى جبل قاف... فلمّا كدتم تصلون إليه اعترضكم التّنين الأسودُ الذي نفخ في وجوهكم نارا وذرا في عيونكم غبارا فأضلّكم عن سبيلكم فوقعتم في ذلك التّيه الذي ألقى بكم إلى بحر التّيه الآخر... وأنتم تسلكونه نحو الجبل الموعود الذي ستُنصُّ عليه حيزيّة الحسناء... نحو الجبل الّذي قيل لكم إنّها ستُنصُّ عليه.. حيزيّة..1».

نقلنا "مرتاض" في أكثر من نصف صفحة إلى عالم أسطوري عجائبيّ، تتوسّطه "حيزية" التي كان الجميع يبحث عنها ويتتبّع حلم ظهورها، إنّهم مجموعة من البشر لا يعرفون وجهتهم تحديدا، يتحدّون المخاطر ويعبرون طرقا وعرة غريبة تعمرها الحيّات من الأفاعي والعقارب والأسود و التّنانين و الأغوال و السّعالي والأشباح والجماجم من "جبل قاف" حيث اعترضهم تنين أسود يلفظ النّار وينفغ الغبار والأتربة عليهم في أرض تيه ألقت بهم في بحر تيه ..نحو الجبل الذي سيلقون فيه حيزية (هذا الجبل العظيم، والجبل الموعود ربّما هو "جبل قاف") الذي ستظهر عليه حيزية أو ربّما هو جبل آخر أبعد من ذلك!.الّذي هو الجبل الأبيض في هذه المرّة الأخيرة...يقول:«... حيزية التي يرتقب الجميع تجلّيها على قمّة الجبل الأبيض، الكلّ يحلم بها وينتظر الزّواج منها، ودون ذلك مهرها الذي هو فستانها الأخضر الذي اغتصبته منها"ر" وفي مكان موجود مفقود أخفته..2 ».

ب/ تداخل العناصر التّراثية الأسطوريّة:

1- بين الأماكن والشّخصيات والأعداد:

إذْ أنّ المكان هو"جبل قاف"و"البحر" ، وأمّا الشّخصية فهي "عالية بنت منصور" والعدد هو "سبعة"، فكما تتداخل مختلف الأنواع التّراثيّة وتتشابك فإنّ العناصر التّراثية – هي الأخرى– تتمازج ليستفيد بعضها من الآخر ويخدمه، ممّا يحدث أثرا فنيّيا وجماليا مطلوبا ومحبّبا.

1- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 218.

2- المصدر نفسه ، ص 257.

وهذه العناصر إجمالا هي الشّخصيات أو الكائنات و الموجودات و الرّموز و الأعداد وغيرها، مثل شخصيتي "حيزية" و"عالية بنت منصور"و" السّبعة بحور"و"جبل قاف"، ومن أمثلة توظيفة لهذا العدد الأسطوريّ ليقترن بالبحور السّبعة قوله: «...وهل تقيمين في سهول عالية بنت منصور، ما وراء السّبعة البحور؟ أم تقيمين في جبل قاف ، مع الأتقياء الأسلاف؟..1 » ، رغم أنّ الملاحظ هو اقتران هذه الأسطورة مع "جبل قاف"وسهول عالية بنت منصور.

وإضافة إلى هذا، فإنّ هذه الخيالات والخرافات والأباطيل تشير إلى التّخلّف والرّجعية، ذلك أن الكثير لا يصدّقها، كما أنّها لا تجدي نفعا، ولا تغني شيئا في إيجاد حيزيّة التي يبحث عنها الجميع، فهم كما وصفهم " مرتاض" :« أنتم، إذن، لا تزالون في مستوى الصّفر..لم تتقدّموا شبرا واحدا في طريق العثور عليها.و لكنّك أنت لا تصدّق.لا جبل قاف، ولا عالية بنت منصور. ولاشيء ممّا يقولونه...2» ؟ .

فأمّا في أعمال مرتاض الرّوائيّة فكثيرا ما وجدنا هذا العدد الأسطوريّ في متن الرّواية مبثوثا بين شخصية عالية بنت منصور وجبل "قاف"، ورغم ذلك فإنّ هذا لا يختصّ برواية "حيزيّة فحسب ، بل إنّها تشترك فيها أغلب رواياته ، وذلك في إطار سعيه لتجريب الجديد من التّقنيات في الكتابة الرّوائية ، لذلك يقول مخلوف عامر:« والذي يتتبّع أعماله يلحظ التّمايز الحاصل بين محاولاته من(نار ونور1975) إلى (الخنازير1985) إلى

(صوت الكهف1986) إلى ...و لعلّ المشترك بين الرّوايات – وإن اختلفت – كونها تصوّر امرأة تدعى "عالية بنت منصور" وتكون موضع تحدّ لمن يتبارون على الزّواج من ابنة السّلطان. بحيث يشترط فيمن يفوز بها أن يأتي للسّلطان المريض بتفّاح العالية بنت منصور من وراء سبعة بحور 3. ».

1- عبد الملك مرتاض، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 205.

2- المصدر نفسه ، ص 205.

3- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة ، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربية ، ص 175.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

2- بين الأماكن والألوان الأسطوريّة:

فهذه الألوان التي وجدناها في النّصّ الرّوائيّ : الأخضر والأبيض منسوبة إلى الأماكن مضافة إليها وملتصقة بها كالجبل الأخضر مثلا ، والجبل من الموجودات والأماكن و الأشياء الأسطورية ، يدلّ ظاهريا على القوّة والعظمة ، لكنّ "مرتاضا" أضفى عليه هالة من القداسة ، عند إضافته لهذا الجبل استنادا إلى لونه ، ومن ذلك قول مرتاض:«...وربّما سيتزوّج المختار من حيزيّة هنالك. في الجبل الأخضر، كما يقول المجنون. أو حين يعود إن عاد..لكلّ أجل كتاب.. .1».

وإضافة لهذا فهذا المكان مرتبط بحدث مهمّ، محتمل الوقوع هو زواج "حيزية" مع "المختار فيه"، إنّه فضاء ورمز للنّهايات السّعيدة أيضا، وهو الجبل نفسه الذي ستظهر عليه "حيزية، ويعبّر عنه "مرتاض" أيضا في مواطن أخرى "بالجبل العظيم" و"الجبل الموعود".

وأمّا عن الأبيض فينسب هذا اللّون إلى الجبل تارة وتارة أخرى إلى فستان "حيزية". ، أي أنّه يتعلّق بالمكان كما يتعلّق باللّباس.

3- بين الأماكن والكائنات والأسطوريّة :

كما فعل الإنسان البدائيّ مع الجبال والكهوف فاتّخذها مسكنا له ، فعلت الغيلان و والجنّ فلجأت إليها واختبأت فيها ، ولهذا السّبب لا زالت هذه الأماكن تحتفظ بطابعها الرّمزيّ والأسطوري ، وبمرور الأزمنة أصبحت أقاصيص الغيلان والجنّ أساطيرا خيالية ونصوصا كاذبة ، حتّى جاء القرآن وأثبت حقيقة بعضها كقصّة أصحاب الكهف..

ولكن حينما تنتقل الأساطير من الدّين نحو الأدب وأجناسه المختلفة ، كالشّعر والقصة والرّواية. (بين "جبل قاف"و"ألف ليلة وليلة") ، فإنّها تعبّر عن تقاطع أشكال التّراث المختلفة ، وزخم التّوظيف لدى الكاتب ، ويظهر هذا الوصف لينطبق في حديث أحدهم عن الشّيخ

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 205.

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

الرّقبة :«...لو تتخطّفه الشّياطين وتحمله إلى مملكته البعيدة، أقتله. لوتطير به العفاريت إلى ماوراء جبل قاف، أقتله. أقتله..1 » .

فالشّياطين والعفاريت كائنات أسطورية ، تنتمي إلى مجال الدّين خصوصا، تقوم بأشياء تتعدّى قدرات البشر، لأنّها قد تخطف وتحمل شخصية " الشّيخ الرّقبة " لتطير به إلى مملكتها البعيدة...إلى ما لا نهاية إلى حيث "جبل قاف"، وهنا تتلاحم أنواع مختلفة من الأشكال الأسطورية ما بين الكائنات الأسطوريّة والمكان الأسطوريّ ، مشكّلة لغة أسطوريّة جميلة.

خاتمة الفصل الثّالث :

إذا كان للتّراث الأسطوريّ حظّ كبير من التّوظيف في الرّواية الجزائرية دلالة على ثرائه ، فقد صيغت رواية " حيزية " بطريقة فنّية في قالب روائيّ إبداعيّ فنّي وخيالي فيه منتهى الرّوعة والجلال وقمّة الجمال.

فرغم اتّكاء " مرتاض" على أساطير مختلفة منها :" أسطورة جبل " قاف" ذو الجذور العقائديّة الدّينيّة الإسلاميّة ، وقصر عالية بنت منصور، والبحور السّبعة" الّتي تحيل إلى أسطورية عددها ، حيث عبّرت في مجموعها عن نسيج موحّد لأساطير تكرّر ورودها في المتن الرّوائيّ كثيرا ، لكنّ الأسطورة التي طغى توظيفها على المتن هي أسطورة "حيزيّة" التي انتقلت من القصّة الشّعبيّة والشّعر لتتّجه نحو الرّواية عبر التّحويل، أي أنّها قد فرضت نفسها بقوّة حضورها المكثّف بصور مختلفة ، لأنّ الموضوع اقتضاها.

ثمّ إنّ صورة هذه شخصية حيزية التّراثية غيّرت ملامحها وطرق تشكيلها ، انطلاقا من صورتها في النّصّ الأصلي الأوّل ما بين استحضارها في النّثر من كاتب لآخر كشخصية أسطورية ، فلم يستطع أحد من هؤلاء رسم صورة لها خاصّة به ، مكتملة العناصر والأجزاء ، وذلك شأن الأسطورة بصفة عامّة وشأنها هي بصفة خاصّة.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، رواية حيزية ، ص 46 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

وأمّا بالنّسبة لتوظيف شخصيتها التّراثية ، فشتّان بين حيزية في الماضي وحيزية الحاضر(الجزائر) عند مرتاض ، حيث يصعب تحديد ملامحها. لتعدّدها واختلافها وتكثيفها ورمزيتها وعلاقتها الوطيدة بمكونات أسطورية أخرى ، فهي لم تعد مجرّد امرأة ارتفعت إلى مصافّ المرأة المثالية الّتي تعلو على الواقع الإنساني العاديّ ، إلى الخيال الأسطوريّ ، فصورتها في هذه الرّواية تختلف في كلّيتها لأنّها تتوحّد مع صورة الوطن الجزائر تماما ، فترمز له وتشير إليه .

وإذا كانت الرّواية تنفتح على الأسطورة لتعرض لنا مجموعة من الأصول الرّوائية للكثير من الشّخصيات التّراثية الأسطورية بما في ذلك أفكارهم ونوازعهم1، فإنّ الملاحظ في استثمار شخصية "حيزية" في هذه الرّواية هو عدم استخدامها بطريقة جاهزة مباشرة مستوردة من التّاريخ بل إنّ مرتاضا ساهم في اختلاق بعض ملامحها ، بما أسعفته التّقنية وبما ارتضته طريقته وبما أتاحه الفضاء الرّوائيّ والنّسيج الفنيّ لهذه الأسطورة.

وأمّا عن توظيف الشّخصيات في هذه الرّواية رواية "حيزيّة" ، فنقول أخيرا عن الشّخصيات ماقاله يوسف وغليسي تماما:« لقد أبدع مرتاض (روائيا وراويا) في اختلاق هذه الشّخصيات الورقيّة ورسْمها رسْما فنّيّا عجيبا ، يجعلنا نقول عن "حيزية" بموازاة ما قيل عن "نار ونور" رغم اتّفاقهما في الموضوع إنّها رواية شخصيات أكثر منها رواية أحداث أو أيّ شيء آخر...2» ، وهذا لا يعني بتاتا أنّ "نار ونور" تضاهي "حيزيّة" في القيمة الفنّيّة ، لا من ناحية استخدام التقنيّات الجديدة في فنّ الرّواية عموما ، ولا من حيث التّكثيف أو الزّخم في توظيف التّراث الأسطوريّ على وجه التّخصيص.

وقد استطاع مرتاض أن يبدع فنيا من خلال تقنيات التّوظيف الأسطوريّ القائم على التّحويل والتّذويب والانصهار من خلال التّناصات المختلفة ، ونقل عناصر هذا النّوع من التّراث ، من العاديّ المألوف إلى العجيب الخارق ، بداية بأسطرة اللّغة والزّمكان وصولا إلى الشّخصيات كما فعل مع شخصية "الأمّ ركّوشة .

1- مفقودة صالح ، المرأة في الرّواية الجزائريّة ، ص 345.

2- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، ص 258 .

الفصل الثّالث: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

كما تضمّنت رواية "حيزية" قضايا مختلفة ، استمدّ "مرتاض" أفكارها من الذّاكرة الأسطوريّة والشّعبيّة وعالج من خلالها الكثير من الموضوعات الثقافية المتعلّقة بشخصية المرأة الجزائريّة خصوصا ، كعلاقة كالقرابة والخطبة والزّواج وبعض الطقوس الشّعبية والعادات الدّينيّة ، لكن الرّوائي بتوظيفه لهذه الجوانب الثّقافية المتنوّعة تمكّن من تلخيص الثّقافة الجزائريّة والجمع بين ما هو شعبيّ وما هو أسطوريّ ، لذلك تمثّلت قيمة هذا النّص الرّوائيّ "حيزية" في كشفه عن جوانب مهمّة من الخيال الشّعبيّ الأسطوريّ الجزائريّ.

ولذلك يمكننا القول أنّ "مرتاضا" نجح في تشييد البناء الجماليّ لرواية"حيزية" حينما تشابك فيها الواقع مع الأسطورة والحقيقة مع الخيال ،لأنّه انتقل بنا من الصّور والمعاني الجاهزة التّركيب والصّور المألوفة ، إلى الأسطورية الباهرة ، وبالتّالي فقد صنع نسيجا فنيّا لروايته ، يقول ديمتري ميكوليسكي معلّقا على رواية (نزيف الحجر) للكوني « لا يمكن أن تترك القارئ الذي تعرّف عليها لا مبالياً1.» ، وقد فعل مرتاض أكثر ممّا قد يفعل آخرون مع توظيف الأسطورة ، إذْ لم يكتف بالتّعامل بالرّموز الأسطوريّة ، بل تطلّع إلى مستوى عال يتعامل فيه بتعال عن منطق الأسطورة ، ليشكّلها ويعيد بناءها بطريقته الخاصّة .

1- ديمتري ميكولسكي ، رواية نزيف الحجر، تر وتعليق ، مجلّة سفيت الموسكوفية (ملحق الرّواية نفسها) ، ص 155.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

المقدّمة .

أوّلا: في الشكل الخارجيّ لرواية "صوت الكهف .

ثانيا: في المضمون .

ثالثا: توظيف التّراث الشّعبي في "صوت الكهف".

رابعا : توظيف المثل الشّعبي في "صوت الكهف".

خامسا: الحكاية الشّعبيّة في "صوت الكهف".

سادسا: توظيف الأغاني الشّعبيّة في "صوت الكهف".

سابعا: توظيف العادات و التّقاليد الشّعبيّة.

ثامنا: توظيف المعتقدات الشّعبيّة والطّقوس الدّينية في صوت الكهف.

تاسعا : توظيف المكان الشّعبيّ الأسطوريّ في صوت الكهف .

1/9: تصويب العادات والتّقاليد والطّقوس وتصحيحها.

عاشرا : توظيف اللّهجة العاميّة في "صوت الكهف" .

خاتمة الفصل الرّابع.

المقدّمـــــــة :

يعيش التّراث الرّسميّ جنبا إلى جنب مع التّراث الشّعبيّ ، ليعبّر عن أصالة الشّعوب وهويتها فتسعى من خلاله إلى إحياء أمجادها الماضية واستعادة ذكريات أبطالها ، وإلى جانب هذا التّراث يوجد تراث شعبيّ تتناقله النّاس عن أسلافهم ، حيث تحفظه صدور الرّواة الشّعبيين من عامّة النّاس ، يعبّر بكلّ حريّة وانطلاق عن وجهة نظر الجماهير الشّعبية .

ويؤدّي التّراث الشّعبيّ دورا أساسيا الّذي في حياة الأمم الثّقافية في مواكبة المجتمع لمختلف مراحله الّتي يمرّ بها ، ويتميّز بأنّه يزداد ثراءً وتنوّعا كلّما خمد التّراث الرّسميّ ، مثلما وقع في الجزائر خصوصا الفترة الاستعمارية ، عندما استغلت الجماهير الشّعبية ذاك التّراث لتعبّر به عن وجدانها وأصالتها.

ومن هذا المنطق أضحى الأدب الشّعبيّ بصفة عامّة بمثابة الأدب الفعليّ الحقيقيّ المرتبط بالواقع والمجتمع ، ولعلّ هذا ما دفع بالكثير من المبدعين من روائيين وشعراء إلى الانكباب على الموروث الشّعبي والنّهل من نبعه الغزير الغنيّ بشتّى صور الإبداع والخيال والقيم الرّاقية .

هذا إذن هو ما يفسّر الاهتمام البالغ الذي أولاه كتّابنا الرّوائيون بالجزائر لهذا الصّنف من الإبداع ، فإلى جانب الأديب عبد الحميد بن هدوقة نجد أيضا الطّاهر وطّار، رشيد بوجدرة ، واسيني الأعرج وغيرهم ، ويعد " مرتاض" من أبرز رواد موظّفي التّراث الشّعبي في أعماله الرّوائية خصوصا أنّه تمكّن أن يثبت وجهة نظره في الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربيّة من خلال "صوت الكهف" مستفيدا من ثقافته التّراثية .

فالملاحظ توظيفه المكثّف للحكاية والأغاني الشّعبيّة والأمثال والمعتقدات المختلفة من السّحر والخرافة والأساطير المرتبطة بالتّصوّرات ذات المرجعيات الشّعبيّة . ونظرا للأهميّة التي صار يكتسيها التّراث الشّعبيّ ، فإنّ رغبة الباحثين في مجال طرق استثماره لتوظيفه في الأدب والرّواية بمختلف أشكاله صارت ملحّة وضروريّة .

وقد قمنا في هذا الفصل تخصيصا ، بتحليل أهمّ عناصر التّراث الشّعبي في رواية "صوت الكهف" واستخلاص أشهر التّقنيات الفنيّة الّتي اعتمد عليها في هذا التّوظيفّ ، وكذا البحث

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

عن أهمّ مظاهر توظيف التّراث الشّعبي في "صوت الكهف" ، وكما فعلنا في الفصول السّابقة ، سنستهلّ الفصل بالحديث عن شكل رواية "صوت الكهف" أوّلا ثمّ مضمونها ثانيا.

4
رواية
رباعية الدم والنار
صوت الكهف
عبد المالك مرتاض
دار البصائر
للنشر والتوزيع - الجزائر

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

أوّلا : في الشّكل الخارجيّ لرواية "صوت الكهف:

إذا وصفنا رواية "صوت الكهف" خارجيا ، وتحدثنا قليلا عن سيمياء العنوان و الصّور فيها ، فقد قسّمت صفحة غلاف رواية "صوت الكهف" أفقيّا إلى أربعة أقسام كما يلي:

1- القسم الأوّل العلويّ :

و يمثّل الحجم الأكبر كتب في أعلاه إلى الوسط تحديدا باللّون الأصفر ممزوجا مع البنّيّ : رباعية الدّم والنّار، وعلى يمين هذا العنوان مباشرة باللّون الأسود نفسه الخاصّ بالغلاف كتب رقم 4 وتحته كلمة" رواية" للدّلالة على رقم ترتيبها في داخل مستطيل عموديّ صغير مؤطّر بالأبيض ملوّنا بالأصفر والبنيّ ، وتحته عنوان الرّواية "صوت الكهف" بالأصفر والبنيّ بخطّ هو الأكبر سمكا في الغلاف كاملا.

2- القسم الثّاني:

بنصف حجم ومساحة الأوّل مخصصّ للصّورة التي تعكس عنوان الرّواية و هي صورة لمدخل الكهف (فوّهته) المتعرّج الشّكل بلون بنيّ وفي وسطه سلّم تقليديّ مصنوع بالحبال يبدوا بلون رماديّ ، وقد طلعت على الكهف أشعّة نور الشّمس ، وكأنّها ترمز للاستقلال القريب.

3- القسم الثّالث:

بالحجم والمساحة نفسها، وباللّون البنيّ والأصفر كتب اسم مؤلف الرّواية"عبد المالك مرتاض"، ولكن بخط أقلّ سمكا من عنوان الرّواية.

4- القسم الرّابع السّفليّ :

وهو الأخير، أقلّ الأقسام حجما ويقع أسفل صفحة الغلاف ، كتب فيه الآتي : دار البصائر" بخطّ سميك أقلّ من عنوان الرّواية ومن اسم مؤلّفها ، وعبارة "للنّشرو التّوزيع /الجزائر أسفلها وهي أقلّ الكتابات والخطوط في هذه الصّفحة حجما وسمكا ووضوحا.

وقد تخلّى عن تقنية المقاطع كما فعل في رواية " حيزية"، وتكوّنت من مائة وستّة وسبعين صفحة (176) كتب في الأخيرة منها التّالي :

« وهران ، في 1982/9/1م.

عبد الملك مرتاض[1]».

ثانيا : في المضمون:

1- حول رواية صوت الكهف:

تتّصف رواية "صوت الكهف " بالقدرة اللّغويّة الكبيرة الّتي عكست أسلوب صاحبها ، وتختصّ بالطّاقة التّعبيريّة الهائلة التي ميّزها التّوظيف المكثّف للتّراث الشّعبيّ واستخدام الرّمز الموحي في أغلب صفحاتها ، لذلك تقول حفناوي بعلي أيضا:« جاءت رواية (صوت الكهف) محمّلة بأفانين ومفاعيل التّراث الشّعبيّ...، فجاءت سجلّ كتاب ومجمْع أمثال وحكايات وروايات وأقوال أولي الألباب.ومثال ذلك (قصّة ودعة) ، و(قصّة عزة ومعزوزة). منها ما تناسل وتكاثر وتناصّ بينها من النّصوص المختلفة، ومنها ما تقاطع والتحم ،...كما يتخفّف الحوار من الفصحى كلّما استدعى المقام ما أمكن، ليسمح لبنية لغوية أخرى تغطّي مساحات و فضاءات أخرى إمكانيات وطاقات النّصّ الجماليّة..[2]» لأنّ بنيتها الرّوائيّة تزخر بتوظيفات تراثيّة متنوّعة من أشكال التّراث العربيّ ، ويدلّ فيها ترابط الألفاظ والجمل وتناسق الفقرات وتكامل المعاني على مهارة صاحبها وقدرته الفنيّة ، أيْ«...إنّ البنية اللّغوية في رواية (صوت الكهف)، تجعل "مرتاضا" صاحب قلم ولغة استثنائية. يستطيع القارئ أن يميّز على صعيده المعجميّ الفنّيّ بين مستويين متعارضين: مستوى أوّل ، تراثيّ عال فصيح ، يستمدّ فصاحته من إرث قديم ضارب في أمّات الكتب والمعاجم العربية العتيقة. يمكن أن نمثّل له بهذه النّماذج اللغويّة العالية النّسيج و الكلمات... ، ومن نماذج ذلك قول مرتاض : «...ولا تزالين تشعرين ببعض الوساخة في كلّ جسمك الغضّ البضّ.حقّا اغتسلت مرارا ، ولكن تلك النّتونة لم تزايل أنفك (...) تلك الوساخة هي القيد الذي يكبّل رجليك.والغلّ الذي

[1] – عبد الملك مرتاض، رباعية الدم والنّار، رواية صوت الكهف ، ص 176.

[2]. – حفناوي بعلي ، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب ، ص 290 .

يغلّ عنقك...) يسترسل شعرك الطّويل الكثيف (...) تجرين فيرتسل...ولا تبرحين تركضين فيرتسل"*[1]» ، وهذا المستوى تميّزه التّراكيب اللّغوية القصيرة النّسْج ، السّريعة الوقْع والّتي تتماشى مع الحركات والأفعال النّشطة والأحداث السّريعة ، و سنتستأثر بالكلام عن عنصرين من عناصره ، فعن الفضاء الأسطوريّ (المكان) يرى الحاج جغدم أنّ« أسطرة المكان في بعض أعمال عبد الملك مرتاض كصوت الكهف ووادي الظّلام تبدأ من العنوان[2]» ، لأنّه وفق كلام "خالد حسين" ذلك لأنّه « يتأسّس وفق بنية متشظّيّة، بنية متحوّلة مفتوحة، رهينة القراءة و تحولاتها، وقابلة للتّأويل المتعدّد[3]».

وفي مجال الكائنات الأسطوريّة ، نجد مرتاض في " صوت الكهف" قد اعتمد على عناصر أخرى للتّراث الأسطوريّ ذكرها في "حيزية" أيضا، وهي الكائنات الخياليّة الأسطوريّة ، التي صنعت جوّا قصصيا أسطوريا كالغول ذو الرّؤوس السبعة ، والجنّ والعفاريت ، و التّنانين والثّعابين وغيرها من الكائنات. وبطبيعة الحال فإنّ للتّراث الشّعبيّ الجزائريّ أهميّة بالغة ومكانة خاصّة يحظى بها ، لذلك يقول " جعكور مسعود" – متحدّثا عن أهميّة التّراث الشعبيّ الجزائريّ ومكانته بين الشّعوب الأخرى– :«...فإنْ كان لكلّ أمّة من الأمم خصوصيتها الثّقافيّة التي تميّز عقليّة شعبها. فكذلك للأمّة الجزائريّة خصوصيات ثقافيّة تميّز الشّعب الجزائريّ عن غيره. إلاّ أنّ هذه الخصوصيات الثّقافيّة بدأت – عندنا – تتلاشى شيئا فشيئا، والعلّة في ذلك عدم الاهتمام بها من جهة ، ومن جهة ثانيّة إدخال ضرّة أجنبيّة هجينة عليها لا تمتّ إلى الشّعب الجزائريّ بصلة [4] » ، هذه الضّرة الأجنبيّة يريد بها اللّغة الفرنسيّة بطبيعة الحال«...ولذا ، فإنّه صار من الواجب علينا القيام بإحياء هذه الثّقافة

---

* ورد هذا المقتطف في المدوّنة التي اعتمدنا عليها في صوت الكهف في الصفحة 156.

[1]–حفناوي بعلي ، تحولات الخطاب الرّوائي الجزائري ، آفاق التجديد ومتاهات التجريب ، ص 290 ، 291.

2– الحاج جغدم ، أسلوبية التّناص في الخطاب السّردي لدى عبد الملك مرتاض ، رواية وادي الظّلام" نموذجا ، مجلّة الموروث ، المجلّد 6، العدد 1، ديسمبر 2018م ، ص 31.

3– خالد حسين ، شؤون العلامات، من التّشفير إلى التّأويل ، دار التّكوين للنشر والتّوزيع ، سوريا ، ط1 ،2008 م، ص160.

4– جعكور مسعود ، حكم وأمثال شعبيّة جزائريّة دار الهدى ، د ط ، 2012، عين مليلة الجزائر ، ص 3 .

الشّعبيّة المتمثّلة في الحرف التّقليديّة وغيرها ، كالخياطة ، النّساجة ، والحياكة ، و الطّرازة ، وصناعة الفخّار أو الخزف والنّقش على الخشب والنّحاس والطّبخ والرّسم والزّخرفة وتدوين المأثورات الشّعبيّة..[1]». ثمّ يضيف – معقّبا على هذه الفنون الشّعبيّة – :« فهذه الفنون هي الّتي تصوّر النّضج الفكريّ والأخلاقيّ للأمّة ، فإذا أهملت هذه الثّقافة الشّعبيّة، ولم تدوّن وتلقّن للأجيال الصّاعدة، فسيكون مصيرها الزّوال والاندثار بلا شكّ...[2]» ، و أمّا يوسف وغليسي فيقول عن علاقة روايته هذه بنواتها الأصليّة ومنطلقها وهي مجموعته القصصيّة"هشيم الزّمن":« حيث يسهل اعتبار رواية (صوت الكهف) انقلابا فنّيا حقيقيا في مسار الكتابة الرّوائيّة.. ومن الطّريف هنا أن يتناصّ مرتاض مع ذاته، إذ يستوحي مادّته الرّوائيّة الحاضرة من قصّة قصيرة سابقة تضمّنتها مجموعته (هشيم الزّمن)![3] ».ويضيف أيضا :« إنّ القارئ الحصيف المستقرئ لأعمال مرتاض الإبداعيّة لا يتردّد في الظّنّ بأنّ هذه مأخوذة من تلك ، لكنّ الظّنّ سرعان ما يعود يقينا حين يعترف الكاتب نفسه، بأنّه قد استوحى أحداث روايته (صوت الكهف) وشخصياتها من قصّته "موسم التّين"(...) في إطار ما تسمّيه بعض الدّراسات المعاصرة" تناصا داخليا.[4]» ، ولهذه القصّة علاقة كبيرة بينها وبين صوت الكهف، فهي حجر الأساس بالنّسبة لها ، على حدّ تعبير وغليسي :« إنّ (موسم التّين) إذن هي النّواة السّرديّة لـ(صوت الكهف) ، فكأنّ مرتاضا أنهى كتابة قصّته ولم يزل في نفسه شيء من حتّى...روى الحكاية ولم يشف غليل الحكي في أعماقه ، فعاد إلى ما تبقّى له...[5] » ، ولا يوجد فرق كبير بينهما من حيث أدوار الشّخصيات سوى تغيير في أسمائها فـ "موريس" هو"بيبيكو" مثلا ، إضافة إلى تشابه المضمون والأفكار ،لأنّه « في (موسم التّين) يغتصب المعمّر "موريس"من أهل الرّبوة أراضيهم ويحوّلهم إلى أجراء في أملاكهم ، تعوزهم القدرة على استرجاع ما سلب منهم ، باستثناء القليل الذي يحدث في موسم

---

[1]– جعكور مسعود ، حكم وأمثال شعبيّة جزائريّة ، ص 3.

[2]– المرجع نفسه ، ص 3.

[3]– يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، دار جسور، ط1 ،2009م ، ص . 253.

[4]– المرجع نفسه ، ص 153 ،154.

[5]– المرجع نفسه ، ص 154.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

قطف التّين، في الزّمن الخريفيّ ، زمن الاستغناء عن السّلطة الاستعماريّة ، والتّخلّص النّسبيّ من الذّلّ والاستعباد ، أي الاستقلال المؤقّت ، وحين ينتهي (موسم التّين) تعود مراسم العبوديّة وتستمرّ إلى أجل غير مسمّى ويستمر المواطن لاجئا في وطنه إلى إشعار آخر.[1]» ، ويعدّ فضاء الكهف من أهمّ أفضية هذه الرّواية ، لذلك استغلّ مرتاضّ قيمته الأسطوريّة والدّينيّة التّاريخيّة ، فكان منطلق الثّورة وأحد أهمّ محفّزاتها ، نظرا لما له من قداسة في لاوعي الجزائريين وفي فكرهم العقائديّ ، وتبعا لذلك فإنّ « الكهف إذا، هو فضاء الاستعداد الثّوريّ ، وقد أوى أهل الرّبوة العاليّة إليه ليتدبّر وأمر "بيبيكو" و يخطّطوا للثّورة عليه والإطاحة به، تماما كما أوى الفتية (في القصّة القرآنيّة) إلى الكهف ، مهاجرين بدينهم، وثار أهل الكهف والرّقيم على الدّين الذّي أريد لهم وفرض عليهم...و كما تخلّقت ثورة أهل الرّبوة، فعْليا، في الكهف ، فإنّ الكهف هو العالم المحسوس الذي طالما تمثّله "أفلاطون" في تأمّلاته الفلسفيّة...من هنا يكتسي الكهف ، في هذه الرّواية، هالة رمزيّة من المتعة والقداسة ، أضْفت على النّصّ مزيدا من التّخييل والطّرافة.[2]»

وعلاوة على ما تفرّدت به"صوت الكهف" ، فقد استغلّ مرتاض مقوّماتها الفنيّة استغلال أمثل فطوّرها ، ممّا جعلها تحتلّ مكانة مرموقة بين الرّوايات الثّلاث السّابقة ، لتكون محلّ الثّناء والتّقدير ، يقول "يوسف وغليسي":« وإلى جانب ذلك ، يجمع الدّارسون على أنّ (صوت الكهف) قد وفّقت في توظيف تقنيات الرّواية الجديدة ، التي يأتي على رأسها تشبّث راويها بضمير المخاطب تقنيّة سرديّة أثيرة.[3]». فما هو مضمون هذه الرّواية؟.

وإلى أيّ مدى كان موفّقا في توظيف التّراث الشّعبيّ في رواية "صوت الكهف"؟.

1- مضمون رواية "صوت الكهف":

كان مصير الجزائر على يد فرنسا كمصير"لونجة"عندما تعرّضت للإيذاء من الغول ، إذْ قذفت الأمواج صوت الغول الّذي جاء في الظّلام ، وقد قدمت باخرة سّوداء من بحر الشّمال

---

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 254.

[2]- المرجع نفسه ، ص 255.

[3]- المرجع نفسه ، 256 .

لتصل إلى جنوبه سالمة ، حاملة من يكدّر على سكّان الرّبوة العالية صفو عيشهم ، لأنّهم استولوا على أراضيهم واستغلّوها فأصابهم الفقر، وكذلك فعل المعمّر الفرنسي" بيبيكو" فاستولى على أراضيهم ظلما فجوّعهم ، ويحتلّ "الطّاهر"مكانة عظيمة ليتحوّل إلى شخصيّة أسطوريّة ، أمّا الأمّ "حلّومة" العجوز المشعوذة فتدّعي أن"حوت يونس" هو الّذي ابتلع والد الطّاهر، وعند غياب "بيبيكو" يقضي "رابح الجنّ" وطره من "زليخة" بالقوّة فتحْبل منه لكنّها تتخلّص من الجنين فتموت ، ويضطلع "بيبيكو" بنشر قصص شعبيّة مريبة لإشاعة الخوف وزرع الخرافات بين الجزائريين ، وتتكفّل العجوز"حلومة" هي الأخرى بنشر البدع المتعلّقة بأولياء صالحين لا وجود لهم ، يطلبون الذّبائح والقربى والاحترام والتّقديس من خلال الوعدات والذّبائح ، ويشتري "بيبيكو" للأضرحة ثيابا حريرية ، ولابنته ملابس فاخرة ، لتظهر متزيّنة في هذه الحفلة بعقد زينب ، ويقيم وعدة يذبح فيها ويدعو إلى وليمة راقصة، ويقوم "الطّاهر" بسرقة هذه الملابس فيودع في السّجن ، ثمّ يقبض بعده على زوجته "زينب" وعندما سمح لـ "زينب" برؤية ابنها يزورها "صالح الذّيب" ليضاجعها مرغمة ، وتقترح الأمّ "حلومة" على سكان الرّبوة إقامة "وعدة" فيذبحو فيها عجلا أسودا عند قبّة وليّها المزعوم يجدونه عند "بيكيكو"، مقابل اشتغالهم شهرا كاملا عنده ، كما يدعوا "الشّيخ الأقرع" سكّان الرّبوة للحضور لعادة "التويزة" ، أمّا الشّيخ "علي التّرة" فيوزّع في المسجد على أهل الرّبوة الجائعين عشرين خبزة من القمح ووعائين من العسل ، ويداهم "الشّيخ الأقرع" بقوّاته منازل سكّان الرّبوة فتنشأ بينهم مشادّات عنيفة ، أما"زينب" فقد قتلت"صالح الذّيب" انتقاما من فعلته بها ، ويتّوجه " الطّاهر" بعد خروجه من السّجن نحو " زندل" صحبة زوجته وتسعة وثلاثين مجاهدا لإشعال فتيل الثّورة ، مستهدفين أراضي "بيبيكو" وجميع ممتلكاته ، وينتشر نبأ اشتعال الثّورة ويشيع "القايد" خطورة هذا الأمر ، لقد قتلوا"رابح الجنّ" وابنه و"الشّيخ الأقرع" ، ومقابل ذلك يقتل "بيبيكوا" ، لتنتهي الرّواية بموته ، وتلوح بشارات الانتصار والحرية في أفق الجزائر.

2- المقوّمات الفنيّة لصوت الكهف:

1/3- الشّخصيات :

تنقسم شخصيات رواية "صوت الكهف" إلى ثلاث طبقات : طبقة سكّان الرّبوة العالية الفقراء المغلوب على أمرهم ، وطبقة فئة المعمّرين الّذين يمثلون وجه الاستعمار المقيت،

وطبقة السّهل الممتاز بخصوبته وحيويته الواقع أسفل الرّبوة ، وأمّاعن علاقة الشّخصيات فيقول "حسن خمري": « .. كما نجد أيضا أنّ الأسطورة ملتصقة أشدّ الالتصاق بجلد الشّخوص ذاتها وتركيبتها النّفسيّة والاجتماعيّة وذلك انطلاقا من مواصفاتها مثل اسم"العفريت" الذي يعكس ذهنية أسطورية خرافيّة[1].».

ومن الشّخصيات أيضا : شخصية "زينب" البطلة الأسطوريّة ، و شخصية "الطّاهر" والعجوز الأمّ "حلّومة" و الغول ذو السّبعة رؤوس و غيرها من الشّخصيات. يقول مرتاض :«..يا أصحاب الرّبوة العالية زينب خرافة والعقد خرافة وأنتم بالذّات خرافة[2]» ، فزينب صارت شخصية خرافية، وعقدها رمزا وأسطورة وحكاية خرافية أيضا ، بل إنّ أصحاب الرّبوة العالية كلّهم عبارة عن شخصيات ورقيّة من نسج خيال الكاتب ، فهم خرافة في خرافة.

1- شخصية الطّاهر:

من المألوف في تقاليد الرّوايّة أنّ الكاتب قد يركّز جلّ اهتمامه على أبطاله فيخلع عليهم بعض القوى والقدرات الخارقة الّتي ترفعهم إلى درجة الأبطال الأسطوريين ، كما فعل مرتاض في "صوت الكهف" مع شخصية الطّاهر حين قال عنه :« فتى يسابق الذّئب فيسبقه ! شيء أسطوري ، لا أكاد أصدّق! لو استطعت مشاهدة تلك المباراة...من كلّ الجهات كانت أصواتهم تتعالى.والفلاّحون يشجّعونه على ملاحقته... قصّة رائعة يا بابا (...) الطّاهر حقيقة مدهش، حقيقة عفريت ![3]» ، ويقول مرتاض عنه أيضا :«...كلّ أهل الرّبوة العالية يذكرون ذلك اليوم.واليوم الذي تباريت فيه مع الذّئب الرّشيق.والمنازلة التي انتهت بفوزك ، الذّئب الرّشيق شدّ وشددت.وعدا وعدوت ! إنّما أنت كنت أنت السّابق.التّربة الهشّة ظاهرت ساقيك على العدو.كلّ الرّعاء والفلاّحين والحطّابين شاهدوا ذلك. منظر مدهش. عجيب. الذّئب وأنت تستبقان..والأفق الرّحاب.في وادي بوعلّوش أمسكت به. منذ ذلك اليوم أصبحت أسبق أهل الرّبوة العاليّة طرّا.لا أحد ينازعك هذه الصّفة..[4]» ، فكلّ هذه الأوصاف

---

[1]- حسن خمري ، فضاء المتخيّل ، مقاربات في الرّواية، منشورات الإختلاف ، ط 1 ،2002 م ، ص 177.

[2]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص77.

[3]-المصدر نفسه ، ص15.

[4]- المصدر نفسه ، ص10.

التي انطبقت عليه من سرعة العدو في مسابقة الذّئب ، و التمكن من ملاحقته والإمساك به ، جعلته يرتقى من خلالها إلى مصاف الشخصية الأسطوريّة ، ويقول عن ذلك أيضا:«..أحبّ الرّياضة الطّبيعيّة..معاداة الذّئاب بين الفجاج.أيّ شيء أروع من هذا يا بابا؟.

ويتسامع أهل الرّبوة العاليّة:... كيف قدر على ملاحقة الذّئب.

لو رأيته وهو يمسك بذيله.ثمّ يجلد به الأرض؟..[1]» .

إنّ تلك الأوصاف مجتمعة التي ذكرها "مرتاض" لشخصية الطّاهر، ارتقت به من شخصية بطلة عاديّة إلى شخصيّة بطوليّة أسطوريّة ، و يظهر ذلك في تعجّب أهل القريّة ودهشتهم في حديثهم عنه:«...لأنك الطّاهر العفريت...أنت لست رجلا عاديا أنت قيمة..[2]» ، ويقول في موضع آخر:«...وتشيع الحكاية في أقصى الرّبوة العالية. كلّ الرّوابي أصبحت تعرفها. بل تحفظها عن ظهر قلب.الأطفال والنّساء يعجبون بالطّاهر العفريت.البطل الذي تحدّى "بيبيكو" بمن وما معه...[3] ». وإجمالا فإنّ شخصية"الطّاهر" الأسطوريّة ، قد انبنت من خلال إلحاق بعض الأوصاف به ، وذلك اعتمادا على أسطرة اللّغة من خلال بعض الألفاظ والمفردات مثل: "عفريت" ،"خرافة" ، "أسطوريّ"، مدهش ...وغيرها.

2- الأمّ حلّومة:

وهي عجوز عرّافة تمثّل دور رمز للسّلطة الاستعمارية من خلال"بيبكو"، تساهم في تقدّم أحداث الرّواية بنشر الخرافات وعمل الشّعوذة ، وإشاعة حكايات الأرواح والأشباح وابتداع الأخبار الكاذبة و خصوصا ما يتعلّق بأخبار الماضين و أساطيرهم ، وكرامات بعض الأولياء الصّالحين وقدراتهم الخارقة ، وفي هذا المضمار يقول مرتاض:«..كيف يجوز؟ الموتى لا يعودون أبدا .ما رأينا شخصا توفي فعاد.الشّياطين خرافة من خرافات الأمّ حلّومة، عجوز برعت في نسج الحكايات الخرافيّة لأهل الرّبوة صدّقوها واتّخذوها ولية صالحة[4]» ،

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص135.

[2]- المصدر نفسه ، ص 61.

[3]- المصدر نفسه ، ص 66 ،67.

[4]- المصدر نفسه ، ص 30.

ويقول أيضا على لسانها:« اسمعوا يا أولاد كلّ مكان يسكنه خيال، كلّ دار خاليّة تصبح مسكنا خالصا للأرواح ، كلّ مبنى فيه أرواح ، كلّ بئر فيها أرواح، كلّ قبر حديث عهد صاحبه بالموت تقيم فيه الأرواح وكلّ مزبلة فيها الأرواح والأشباح ...[1]».

1- بيبيكو:

وهو يؤدّي دورا يوازي عمل الأم "حلّومة" ويشبهه ويكمّله ،لأنّه يهوى نشر الخرافات والبدع والأباطيل ، من أجل إشاعة الذّعر والخوف في أوساط سكّان الرّبوة وتضليلهم عن المطالبة بحقوقهم المشروعة في الحريّة والحياة الكريمة فـ « شخصية بيبيكو الّذي يهوى إشاعة الخرافات وذلك إمعانا منه في إبقاء سكّان الرّبوة العالية في حالة سكون و تخذير دائم ، وقد استعمل لهذا الغرض"رابح الجنّ" كأداة لتوصيل حكاياته وإعطائها مصداقية[2]».

2/2- الأحداث:

الأحداث هي ارتباط الأفعال بالأزمنة ، وتقوم – حسب الأعراف السّرديّة الرّوائية – على ما يعرف بمبدأ العليّة ، بمعنى أنّ لكلّ حدث علّة أو مسبّبا ، تحقيقا للتّقدّم المقنع في سير الأحداث وتطوّرها ، وتدور أحداث رواية "صوت الكهف" في فلك الرّبوة العالية وتخومها ، التي يعيش في منطقتها أناس من المجتمع الجزائريّ أشدّ أنواع الفقر والحرمان والمعاناة بسب الجدب والقحط في أراضيهم ، وسلب خيراتهم من طرف المعمّر"يبيكو" الّذي يقوم باستغلالهم ، حيث يقايضون عملهم اليوميّ الشّاق مقابل كيلوغرام من الشّعير الرّديء ، ويكتفون بأكل "البقوق" الّذي لا يسمن ولا يغني من جوعهم.

وحسب"حسين خمري":« تتشكّل أحداث رواية "صوت الكهف" من برنامجين سرديين متقابلين حسب تعريف "غريماس"، وسنركّز على برنامجين أساسيين ، (برنامج البطل وبرنامج البطل المضاد) باعتبارهما يمثّلان مفاصل التّحوّل في الرّواية[3]» ، فالبطل "الطّاهر"رمز البطولة والشّهامة في الرّواية ، يمتلك مؤهّلات وكفاءات ، قام بإنجاز مهامّ

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 47.

[2]- حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ص 179.

[3]- المرجع نفسه ، ص182.

مختلفة منها استرجاع العقد الأسطوريّ الذّهبيّ رمز الهوية والانتصار والحرّيّة والسّلام ، يقول السّارد:«...شئ ظللت تحلمين به منذ يوم الضّياع..حلم جميل يتحقّق ،كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مائة يوم من الحشر؟! [1]».إنّ هذا الانجاز الذي قام به جعله سببا لتحقيق الانتصار وأهلا للبطولة، هذا هو البرنامج السّرديّ الأوّل للبطل "الطاهر"، لكنّ ما قام به البطل المضاد"بيبيكو" وأنجزه فهو برنامج سرديّ ثان« إذْ نلاحظ منذ بداية الرّواية وفي الصّفحات الأولى يظهر البطل المضادّ ممتلكا للأرض التي افتكّها تارة وتارة أخرى عن طريق المساومة أيّام المجاعة عندما رفع شعار الهكتار بقنطار[2] »، وفي رواية "صوت الكهف" ما يؤيّد هذا الطّرح يقول مرتاض:«..أموت من الجوع و لا آكل من مكافأة يعطيها "بيبيكو"، قلْ له لمّا ترجع فقط أريد أرضي أريد قطعة منها على الأقلّ، الشّعير لا...[3]» ، فالمعمّر "بيبيكو" يمتلك الأرض ويستولي على كلّ شيء نافع لأهل الرّبوة ، إلى أن يظهر ردّ الفعل المضاد من الشّخصية البطلة المعارضة الثّائرة من أجل تغيير أوضاع أهل الرّبوة ، ومجريات الأحداث التي بدأت تأخذ منعطفا حاسما ، وتنحوا منحى آخر غير متوقّع ، وذلك بنهاية الظّلم والغطرسة والجبروت المفروض من المستعمر الفرنسيّ وعملائه من الخونة ، على يد بطلي القصّة الأسطوريين "الطّاهر" وزوجته"زينب" حيث يسترجعون أراضيهم المسلوبة وممتلكاتهم المنهوبة، فـ« ربّما وضوح الصّوت يعود إليكم كما ذهب عنكم بنزع الأراضي من "بيبيكو" ويوزّعها عليكم إذن سيعود الغائب[4]» ، فقد كانت الثّورة ضدّ الاستغلال وأسباب العبودية من أجل الانعتاق والتّحرّر من المستعمر الفرنسيّ ، من قبل أهل الرّبوة من خلال أبطالهم الأسطوريين ، استغلّ فيها مرتاض كلّ طاقات الرّواية وعناصرها من خيالو شخصيات وأحداث وتشويق فنّيّ ممكن وعموما فقد اصطبغت الأحداث هي الأخرى بالطّابع الأسطوريّ.

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 72.

[2]– حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ص 184.

[3]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 15.

[4]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص188.

3/2- الأمكنة:

الأمكنة أو الأحيزة ، من أهمّ العناصر والمقوّمات التي تساهم بفعالية في الرّواية ، وأمّا في رواية"صوت الكهف" فهي « تتّخذ أبعادا أسطورية وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها الرّاوي ، فالأوصاف التي لها أعطاها لها تثير الغرابة وتحدث الدّهشة لدى القارئ الموهوم بالواقع والتّاريخ[1] » ، وفي هذه الرّواية ينقل "مرتاض" وصفا لبعض الجوانب الجغرافية (التّضاريس) والمناخيّة ، للرّبوة العالية ، يقول:« و تباكر الرّبوة العالية رأس الكلب شكلها، يكتنفها الضّباب نهارا ، تهاجمها الذّئاب ليلا.. منحدر كالجدار المرتفع..لم يبق إلاّ أحراشها .»[2]

3/2النّهاية:

وهي حلّ العقدة ، أو الوضع الفعليّ الأخير لأحداث الرّواية ومرحلتها الختاميّة التي تكشف المستور منها ، قد تكون معروفة متوقّعة من القارئ أو غير معروفة لأنّها منفتحة على الاحتمالات العديدة كما هو شأن الرّواية الحديثة ، وفي هذه الرّواية تتحوّل الأحداث المجهولة النّهاية (المفتوحة) من قصّة "موسم التّين"إلى خاتمة معروفة في "صوت الكهف"بعد تأزّم أحداثها ، وحين بلوغ الذّروة ، يقول وغليسي :« تنتهي القصّة في هيئة رواية مفتوحة، لكنّ نهايتها تكتمل في (صوت الكهف) حين يبلغ السّيل الزّبى ويضيق الفضاء على أهل الرّبوة العاليّة ، يأوون إلى الكهف ، يجمعون على الثّورة ثمّ يتحرّرون. لا فرق بين الحكايتين إذا تقريبا،لاسيما في بداية الأحداث ، سوى أنّ "موريس" يصبح "بيبيكو" ، وابنه يغتدي "جاكلين" [3]» ، وقد لخّصها "وغليسي" في الصّفحة نفسها بقوله :

« هذه إذا هي الحكاية المأساويّة لأهل الرّبوة العاليّة، الّذين ابتلاهم الزّمن الاستعماريّ بالمعمّر"بيبيكو" الشّيطان الغاصب الخسيس، الذي صادر أراضيه عنوة أو خداعا ، واستعبدهم في أملاكهم ووطنهم، وسلّط عليهم عملاءه (الشّيخ الأقرع ، القائد ، رابح الجنّ ،

---

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 254.

[2]- المرجع نفسه ، ص254.

[3]- المرجع نفسه ، ص 254.

وابنه ، صالح الذّئب)...[1]». ولمّا كان الفعل شنيعا، كانت المعارضة وردّ الفعل أقوى من لدن أشخاص خيّريين من أبناء الجزائر وعلى رأسهم "الطّاهر"، وزوجته "زينب" الّذين يمثّلين دور البطولة بما يغذّيها من الوطنيّة والإخلاص، ففي« غمرة هذه الظّروف القاسية يلتفّ الوطنيون المخلصون من أهل الرّبوة ، في زمن تشكّل الوعي الثّوريّ ، حول(الطّاهر العفريت) البطل الشّهم الشّجاع وزوجته (زينب) الأسطوريّة ذات العقد الفريد ، ويجتمعون داخل الكهف ليعلنوا منه الثّورة، ويسمعوا المعمّر وأعوانه صوتهم الثّائر الجهير فيستعيد كلّ ذي حقّ حقّه، ويعصف بالظّلم والظّالمين [2]»، وفي الأخير فقد كان لبذل النّفس والتّضحية ثمارا ونتيجة حتميّة هي الحريّة .

ثالثا: توظيف التّراث الشّعبي في "صوت الكهف":

1/3- مفهوم التّراث الشّعبيّ وبعض مصطلحات الأدب الشّعبيّ : التّراث الشّعبيّ هو:

« المواد الثّقافيّة الخاصّة بالشّعب (الثّقافية والاجتماعية والمادّيّة) أو العناصر الثّقافيّة التي خلقها الشّعب..[3] » ، ويطلق عليه في كثير من الأحيان الفولكلور كما تفعل الأمّة الألمانيّة ، وذلك حينما نبالغ في الاهتمام بالتّراث الشّعبي.

وأمّا عبد الحميد بورايو، فهو يستند على تعريف لطفي الخوري الّذي يراه :«..الاهتمام بعلم متكامل مبنيّ على أسس علميّة وواقع اجتماعيّ ملموس متأتّ من الإيمان بأنّ الشعب صانع

[1]- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة ، ص 254.

[2]- المصدر نفسه ، ص244.

[3]- أحمد زغب، الفلكلور، النّظرية ، المنهج ، التّطبيق ، دار هومة ، الجزائر، ط1 ،2015م ، ص16.

التّاريخ وهو الّذي وضع الأسس الحضاريّة للمجتمع الذي يعيش فيه[1] » ، فهو ليس مجرّد تقليد أعمى ، كما لا يمكن وصفه أيضا بتراث التّسليّة في أوقات الفراغ .

وللتّراث الشّعبيّ أشكال مختلفة متمثّلة خصوصا في الأغاني الشّعبيّة والحكاية الخرافيّة والأسطورة والمثل والقصّة والأقوال الشّعبيّة وغيرها ، و هي نشاطات تنتقل من السّلف إلى الخلف من جيل لآخر عبر المحاكاة والتّقليد والاحتذاء ، لتعبّر عن معارفهم ومعتقداتهم وأفكارهم التي تمسّكوا بها بمرور الزّمن ، حسب ظروف حياتهم ورغباتهم وحاجياتهم.

ويمكن تمييز التّراث الشّعبي بجهل مؤلّفه ، فالقاعدة العامّة هي:« أنّ ما هو معلوم مؤلّفه لا يدخل في التّراث الشّعبيّ[2] ».

و أمّا المصطلحات المرتبطة بالتّراث الشّعبي ، فهي كثيرة منها الأدب الشّعبيّ والمثل الشّعبيّ والحكاية الشّعبيّة ، ولكلّ منها مفهومه الخاصّ به ، فالأدب الشّعبيّ يعرّفه محمّد سعيدي بما يلي:« هو ذلك الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثمّ ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها، مصوّرا همومها و آلامها في قالب شعبيّ جماعيّ[3] ».

والتّراث الشّعبي هو ذلك الموروث الّذي يعدّ صوتا من أصوات الشّعب وهوية له ومن أنواعه نذكر: السّير الشعبية ، الأمثال الشّعبيّة ، الحكايات والقصص، الأساطير و الخرافات ، العادات والتقاليد... وغيرها كثير، وقد شهد الأدب الشّعبيّ في العالم العربيّ اهتماما ملحوظا في الآونة الأخيرة تأثّرا بالمجتمعات الغربيّة ، واقتناعا بأهميّته وقيمته في النشاط الفنيّ والأدبي سواء في أشكاله النّثريّة أو الشّعريّة، ومن أنواعه المتداولة : المثل الشّعبيّ وهو« يعدّ من أهمّ فنون التّعبير الشّائعة والمتداولة بين النّاس والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد[4] » ، و أمّا الحكاية الشّعبيّة فهي:« أثر قصصيّ ينتقل مشافهة أساسا يكون نثريا ينقل

---

1 – عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائريّ ، دار القصبة للنشر، الجزائر، طبعة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة ، 2007م ، د ط ، ص 18.

2– محمّد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص 11.

3– محمّد سعيدي ، الأدب الشّعبي بين النّظرية والتّطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ،2007م ، ص 14.

4– عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبيّ الجزائريّ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر،2007م ، ص57.

أحداثا خياليّة[1] » ، ويدخل في إطار التّراثُ الشعبيُّ كلّ ما يختصّ به شعب من الشّعوب ، وتنضوي تحته العاداتُ والتقاليدُ والأعراف والعقائد ، وفنونُ الأدبِ الشعبيّ المختلفة من الأساطيرَ والملاحمَ ، والّسِيَرِ الشّعبيّةِ والحكاياتِ الخرافية والأمثالِ والأناشيد والأغاني والأشعارِ وغيرها كثير.

رابعا- توظيف المثل الشّعبي في "صوت الكهف":

1/4- تعريف المثل الشّعبيّ:

يحمل التّراث الشّعبي في طيّاته دلالات اجتماعية وثقافية عن مظاهر الحياة العامّة السّائدة في المجتمع ، لأنّه المرآة العاكسة لحالته ، فهو يعكس فلسفة وحكمة الشّعب النّابعة من الواقع الاجتماعي.

ويأتي المثل الشّعبي في مقدّمة أشكال التّعبير الأدبيّ المذكورة ، إذْ يحتلّ مكانة مرموقة بين أشكال الأدب الأخرى ، فهو أقدر أنواع الأدب الشّعبي على تصوير الحياة الاجتماعية وما يدور فيها من علاقات وتعاملات وأحداث وغيرها.

وهو أكثر أنواع الأدب الشّعبيّ قدرة على حفظ بل و حمل وترجمة أفكار و ذهنيات أفراد المجتمع ، وعاداته وتقاليده وأعرافه ومعتقداته الاجتماعية . كما يعدّ وعاءا تصبّ فيه ثقافة المجتمع الذي أنتجها ، و حافظ عليها بالتّداول والتّناقل مشافهة جيلا بعد جيل.

وأخيرا يتميّز المثل الشّعبيّ بخصائص ومزايا أهّلته للشّيوع والتّداول بين الأوساط الشّعبية كالإيجاز الّذي يساعده على التّناقل والحفظ والاستذكار، إنّه يعبّر عن واقع المجتمع ويرسي الأعراف و التّقاليد .

إنّ المثل الشّعبيّ هو كلّ ما شاع وانتشر بين العامّة من النّاس وانتقل عبر الأفراد والمجتمعات والأجيال مشافهة في الزّمان والمكان ، ويعرّفه "طلال حرب" بمايلي : «

1- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبيّ الجزائريّ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر ، ص183.

فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه ، لأنّه يلخّص تجربة عاشتها الجماعة وطريقة تفكير ، لأنّه يوضّح نظرة الجماعة على ما يمرّ بها من تجارب[1]» .

ويعدّ المثل الشّعبي من أكثر الفنون الأدبيّة تداولا على ألسنة الإنسان الجزائري ، شأنه كشأن الحكاية الشّعبية واللّغز و الأغنيّة وغيرها ، فهم يعبّرون به عن آمالهم وآلامهم وانشغالاتهم وتطلّعاتهم ورغباتهم وظروفهم وأحوالهم النّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة المختلفة.

وأمّا رابح خدوسي فقد ورد في تعريفه للأمثال الشّعبية بأنّها« صفوة الأقوال وعصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التّاريخ ، وهي زبدة الكلام الصّادر عن البلغاء ...، أجمع المتحدّثون على صوابه للاستشهاد به في مواقف الجدل ومختلف ضروب الكلام[2]» .

ورغم أنّه لكلّ من المثل والحكمة تعريفا محدّدا، وخصائص فنّيّة تميّزه عن الآخر، إلاّ أنّه في بعض الأحيان يتعذّر التّفريق بينهما، وهذا ما صرّح به الأستاذ جعكور مسعود بقوله: «.. غير أنّه يصعب في بعض الحالات ، التّمييز بين المثل والحكمة..[3] » ، وهذا في معرض حديثه عن خصائص الأمثال والحكم .

وقد لمسنا هذا الالتباس في تحديد المثل أو الحكمة وكذا التّمييز بينهما عند "مرتاض" فوجدنا بعض التّردّد ، فأحيانا كان يحدّد العبارة أو الجملة فيصنّفها مثلا أو حكمة ، ومرّات نجده يترك الأمر على عاتق المتلقّي ، ويحاول أن يذلّل له هذا العائق ويكشف الالتباس ، ويعود هذا الالتباس إلى تداخل كلّ منهما.

وعلاوة على هذا تحتوي الحكم والأمثال الشّعبيّة المتداولة بين النّاس كلّها على أفكار نافعة قويّة ومعان جليلة ورفيعة[4].

---

[1]– طلال حرب ، أوليّة النّصّ ، نظرات في النّقد والقصّة والأسطورة ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ط1 ،199م ، ص64 .

[2]– رابح خدوسي ، موسوعة الأمثال الشّعبية الجزائريّة ، منشورات دار الحضارة ، الجزائر،2015م ، ص3.

[3]– جعكور مسعود ، حكم و أمثال شعبيّة جزائريّة ، ص 7.

[4]–المرجع نفسه، ص3 .

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

إنّ توظيف الأمثال الشّعبيّة ليست دعوة من "مرتاض" إلى تغليب اللّغة الدّارجة على اللّغة الفصحى إنّها محاولة منه للحفاظ على الموروث الشعبيّ الجزائريّ الأصيل ، واستفادة بالغة من هذه الحكم والأمثال الشّعبيّة لأنّها تعبّر عن مظاهر حسنة ، إضافة إلى نشر الوعي الثّقافي والعلميّ في الأوساط الشّعبيّة الجزائريّة.

و يرى جعكور مسعود أنّ « الذي يتأمّل الحكم والأمثال الشّعبيّة ...، يدرك جيّدا وبسهولة أنّ معظمها مستمدّ من القرآن والسّنّة النّبويّة ، أو من الأدب العربيّ الأصيل[1] ».

ويقول – الكاتب نفسه – في الخصائص الفنّيّة للحكم والأمثال : « يشترط في استعمال المثل: المحافظة على صورته ، فهو لا يقبل التّغيير. فنقول : "الصَّيْفَ ضَيَّعْت اللَّبَنَ"بكسر"التّاء" إذا خاطبنا الواحد أو الواحدة أو الاثنين أو الجماعة.[2] ».

وأمّا عن منهجه في دراسة الأمثال الشّعبيّة والحكم في هذا الكتاب فيقول:«..ونظرا لعدم وجود قواعد تنظّم اللّغة العاميّة ، فإنّي ضبطت الحكم والأمثال الشّعبيّة ، بالشّكل كما هي مستعملة بين عامّة النّاس في حياتهم اليوميّة ، أيْ بأدائهم الطّبيعيّ في النّطق ، وإذا بحثنا في اللّغة العامّيّة ، وجدنا أنّ سبب ظهورها ونشأتها هو انحراف الكلام المتداول يوميّا بين عامّة النّاس ، عن اللّغة الفصحى ، فوقع بذلك ، اختلاف في عدّة حالات. وتدور هذه الخلافيات على العموم ، في المسائل التّاليّة:

–الشّكل(ضبط الحركات)، مثل:البْصَرْ :البَصَرُ ، الغْنَمْ:الغَنَمُ ،البْحَرْ :البَحْرُ ،النَّساءُ :النّساءُ .؟

–الرّسم:الإملاء ،مثل:اللّي:الذي،التي،الَّذين،الزَّبَّالَةُ:الْمزبَلَةُ،الْجَاجَة:الدَّجَاجَةُ،الْكَاغَطْ:الْكَاغَدْ، التَايَفْ:الأَثَافي.

– المعنى، مثل: الدَّابْ: الحمَارْ، العَظْمَة: الْبَيْضَةُ.

–المرادف،مثل:المَطْمَدْ:النّيْرُ ،الزَّلَطْ:الفَقْرُ ،الصّابة:الخصْبُ،السّردوك:الدّيك بلاَّرَجْ:اللَّقْلَقْ[3]».

---

[1]– جعكور مسعود ، حكم و أمثال شعبيّة جزائريّة ، ص5.

[2]– المرجع نفسه ، ص6.

[3]– المرجع نفسه ، ص8.

2/4- توظيف المثل الشّعبيّ في صوت الكهف:

ذكر مرتاض أمثالا شعبيّة مختلفة على ألسنة العامّة من شخصيات "صوت الكهف" بأشكال وتقنيات مختلفة ليوظّفها خدمة لهذا المتن السّردي المعروف ، وسنتابع طريقته في نقلها للمتلقّي، ونحاول التّعريف بها وكذا استخلاص أهمّ مميّزاتها وخصائصها الفنّيّة من خلال التّحليل الوصفيّ لها.

وقد وظّف مرتاض مجموعة من الأمثال الشّعبيّة تجاوزت العشرين مثلا ، في روايته "صوت الكهف" بأشكال مختلفة ذات مضامين وموضوعات فكريّة متعدّدة تعكس خلفية الثّقافة الجزائريّة وطبيعتها الشّعبيّة الأصيلة ، بما اختزنته الذّاكرة من عادات وتقاليد وتجارب ومعتقدات، وسنكشف عن أهمّ التّقنيات والمضامين المستفادة منها وهي كما يلي:

1- احرث بكري والاّ روح تكري:

يفتتح مرتاض باب توظيف المثل الشّعبيّ ، بمثل يصنّف ضمن الأمثال الزّراعيّة المرتبطة بالفلاحة ، حيث يقول:«... احرث بكري والاّ روح تكري...السّابق هو الغانم. احرث بكري والاّ روح تكري. والذي فاتك بليلة ، فاتك بحيلة.. قالها أجدادكم. حكمة بالغة..[1]» ، فالملاحظ هنا توظيف مثلين شعبيين متتاليين ، لكنّه أشار بأنّهما من الحكمة ، واعتمد على تكرار المثل الأوّل بعد أربعة أسطر- في الصّفحة نفسها- تأكيدا على أهميته وقيمة معناه ، لأنّ فيه دعوة للفلاّح والمزارع للإبكار في النّهوض ليحرث أرضه ويزرعها ، كي ينتفع بغلّتها ويستفيد من خيراتها ، وإلاّ سيضطرّ إلى الكراء فيصير مدينا للآخر، « فالأرض لا تعطي خيرا إلّا إذا اهتمّ بها فلّاحها ولازمها[2]».

2- الذي فاتك بليلة فاتك بحيلة:

وفي قوله :« الذي فاتك بليلة فاتك بحيلة[3]» ، وكأنّ المثل يحثّ النّاس عامّة ، وأهل الرّبوة خصوصا على الاستفادة من أكابرهم من الشّيوخ لما يميّزهم من الحكمة ، بحكم خبرتهم في

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 6 .

[2]- عبد المالك مرتاض ، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ،2007م ، ص 19.

[3]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 6 .

الحياة وسنّهم ، ويرتبط المثل الثّاني بالأول السّابق ، لأنّه ينطبق على الفلّاحين منهم أيضا فبنيل الخبرة يحقّقون النّجاح في عملهم.

3- خروف المسكين يرعى في الطّرف:

وفي حديث الأمّ مع ابنها الطّاهر:« صدق الأوّل يا ولد:"خروف المسكين يرعى في الطّرف" [1] » ، لقد ذكرت هذه العبارة حين هجم الذّئب على خروف الطّاهر الأبيض وهو في غفلة، ويشخّص هذا المثل البون الشّاسع في الظّروف الاجتماعيّة بين الفقراءالمساكين الذين يرعون أغناهم في الحواف والرّوابي وأطراف الحقول ، بعيدا عن الحماية من أخطار الذّئاب و عن الأشجار المورقة والأعشاب الكثيفة ، أي على عكس الأغنياء تماما.

4- نثْرة من الكلب ولا يمشي سالم :

يقول مرتاض :« يجيئه الرّزق إلى الفم ، ثمّ يرميه؟ شيء حرام! قلنا: كان على الأقل يعطيها لواحد منّا يشبع بها عياله." نثْرة من الكلب ولا يمشي سالم"* إنّما هو عنود..[2]» ، وقد أورد " جعكور مسعود" مثلا شعبيّا واحدا آخر يشبهه ، ولا يختلف عنه إلّا في بعض الألفاظ ، وهو"شعرة من الذّيب ، ولا يروح سالم"، ثمّ يأتي بما يقابله في الفصحى ويشرح معناه بقوله:«... خذ من الرّضفة ما عليها. يضرب في اغتنام الشيء من البخيل وإن كان نزرا.[3]»، ومعناه القبول بالعطيّة الماديّة وعدم رفضها ، حتّى وإن كانت زهيدة قليلة مجحفة ، وهو يحفّز على الرّضى بها واغتنام الفرصة ، حتّى وإن كان مصدرها من رجل خسيس لئيم بخيل شرّير (بيبيكو)، وقد ضرب المثل عندما أمسك "الطّاهر"بالذّئب ، فعزم المعمّر (بيبيكو) على مكافئته بخمسة كيلوغرامات من الشّعير« خمسة كيلو من الشّعير يساومك بها على الكرامة[4]» ، وقد رفض الطّاهر هذا العرض، والجدير بذكره أنّ "مرتاضا"، وظّفه بطريقة ذكيّة قام فيها بقلب معناه مستفيدا من(تقنية الاستيحاء) لكونه لا يصلح في مثل هذا الموقف لأنّ فيه مساومة على الكرامة.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 11.

[2]- المصدر نفسه ، ص13. *يقول بعضهم فيه:" نثْفة أو شعْرة من الحلّوف ولا يمشي سالم".

[3]- جعكور مسعور ، حكم وأمثال جزائرية ، ص 493.

[4]- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص 187.

5- من خاف سلم:

يقول "مرتاض"«..علينا أن نحتاط"مَنْ خَافْ سْلَمْ" كما قال الأوّل... حتّى الذّئاب طمعت فينا[1]»، ويضرب هذا المثل ، للتّذكير بضرورة الاحتياط دفعا للوقوع في المحذور منه من المصائب غير المنتظرة ، وهو يختصّ بأهل الرّبوة العاليّة ، عندما سمعوا نبأ مهاجمة الذّئب لقطيع الطّاهر(خروفه) ، فهم مهدّدون بالمصائب لدرجة أنّ الذّئاب هي الأخرى صارت تطمع فيهم.

هذا المثل "مَنْ خَافْ سْلَمْ"، عبّر عنه جعكور "اللّي خَافْ نْجَا"، وقابله بآية قرآنيّة وبيت شعريّ لأبي العتاهيّة ، ومقولة: "مَنْ نَظَرَ في الْعَوَاقب سَلمَ منَ النَّوائب"[2]، اكتفينا بذكرها لكونها الأقرب إلى المعنى.

6- المؤمن هو الذي يصاب:

كما في قوله:«...لا يذبح الذّبائح للأولياء ، ولا تصيبه المصائب :لا تلتقمه حوتة يونس... المؤمن هو الذي يصاب"، قالها الأوّل، يا ولدي.[3]» ، وقد ورد المثل على لسان والدة الطّاهر، فعندما ذكرت غيابه، اعترض متسائلا عن المصائب التي تصيبهم ولا تصيب "بيبيكو" مثلا ، فهو لا يقوم بخرافات التّقرّب من الأولياء كاسترضاء (سيدي عيشون)، فلم تلتقم الحوت والده؟...ويلْتبس هذا المثل، لكنّه أقرب للحمكة.

7- الرّزّاق في السّماء، والقحّاط في الأرض :

« أين رزقك يا زليخة؟ هل أكلته جاكلين؟" الرّزّاق في السّماء ، و القحّاط في الأرض"...![4]» ، فالرّزق متاح ومقدّر للبشر من الله ينزّله من السّماء عليهم ليتقاسموه عدلا، لكن البشر يظلمون بعضهم ويستغلّون الضّعفاء من الغُفْل، وهذا ما حدث لـ "زليخة" تماما حيث استولت"جاكلين" ابنة "بيبيكو" على كلّ شيء ، بينما هي وإخوتها ووالدها المسنّ ، فلم يشبعوا حتّى من نبات "البقوق"*.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 17.

[2]- جعكور مسعو ، حكم وأمثال جزائرية ، المثل رقم 100 ، ص45 .

[3]- المصدر نفسه ، ص21.

[4]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص34.

8- الذي ما رقّع ما لبس:

وقال فيه:«..الجوع و العري .ويقلن ، ويقولون:" الذي ما رقّع ما لبس" ، مثل شعبيّ يردّده أهل الرّبوة العالية.عزاءا وتجلّدا على الزّمان!.[1]» ، شرح "مرتاض" المثل من خلال الإتيان بمضربه، مع التّصدير له بعبارة تناسب مورده وتعبّر عن حالة الفقر التي تلازم أهل الرّبوة، ليؤكّد فيه على ضرورة الاقتصاد والتّدبير، كما هو واقع الحال لـ "زليخة" التي صارت أسمالها مرقّعة بالية ، ثمّ ازدادت حالها سوءًا عندما اعتدى عليها"رابح الجنّ"، لكنّ الفقر والعري والجوع ، شأن عامّ لسكّان الرّبوة.

9- ما ناكل رئة، ما تتبعنا قطط:

يقول مرتاض:«... "ما ناكل رئة، ما تتبعنا قطط ! " قالها الأجداد...[2]» ، ذلك أنّ النّساء صرن يغيّرن مكان البحث عن البقوق فيذهبن إلى أماكن بعيدة في الأحراش ، لأنهنّ كنّ يتعرّضن للضّرب والتّهديد والاعتداء (كما فعل مع زليخة) يفعلن ذلك خوفا من شرّ "رابح الجنّ"، ومعناه أنّ الإنسان ، يتقّي الأفعال التي تعود عليه بالنّدم في الأخير ودفع الثّمن ، لأنّ أوّلها كان طمعا.

10- الشّمس لا تتغطّى بالغربال:

« ..الشّمس لا تتغطّى بالغربال[3]»، ومعناه أنّ الحقيقة عندما تسطع واضحة بيّنة وعندما يكشف المستور، فعندئذ لا يمكن التّستّر عليها وتدليسها بالأكاذيب والتّرهات، ومثال ذلك ما حدث من سرعة انتشار لفضيحة "زليخة" في حادثة اغتصابها من "رابح الجن" لتصبح حديث أهل الرّبوة وسمرهم كبيرا وصغيرا ، حتّى ولو أنّها كانت مكرهة مغلوبة على أمرها.

---

*البقوق: نبات بريّ عميق الجذور، كان يحفر على أصله أيّام المجاعة، أثناء الحرب العالميّة الثّانية في بعض المناطق من الجزائر، وله حبّ بقدر حبّ الزّيتون ، لون أبيض حين يكون طريا ، وأصفر حين يقلى.يحمى في المقلاة ، ثمّ يطحن ، وينقع في الماء دقيقة، وهو سيء المذاق جدّا ويؤذي الحلق إيذاء شديدا.

انظر : عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ص 9.

[1]- المصدر نفسه ، ص36.

[2]- المصدر نفسه ، ص42.

[3]- المصدر نفسه ، ص 42.

11- المندبة كبيرة ، والميّت فار:

وهو مثل شبه عام في القطر الجزائريّ ، فبعد ذكره لأنشودة المطر الشّعبيّة المعروفة بـ "يا النّوصبّي "، التي ردّدها أهل الرّبوة فرحين مستبشرين بالغيث وأثره الذي سيعود على الإنسان والحيوان والزّرع ، كانت مجرّد قطرات لسحابة عابرة ، يقول :

« إنّما ...

ـ وأين السّحاب ؟

ـ قطيرات فقط !

ـ "المندبة كبيرة ، والميّت فار!

– خفنا أن يغرقنا المطر...كلّ هذه الحركة من أجل هذه القطيرات...[1]» ، يقول "جعكور مسعود" في وصف معناه:« ومعناه النّتائج المحقّقة لا تساوي الجهود المبذولة[2]» ، وأمّا مرتاض فعبّر عن خيبة الأمل والتّشاؤم بمثل شعبيّ ، محاولا تفسير الحالة المشابهة له.

وعلى النّقيض ، ألفيناه يرْدف معبّرا عن المعنى المخالف تماما لهذا المثل في الصّفحة نفسها بقوله: « ـ ربّي كبير!لا تقنطوا من رحمته، يا أولاد.[3]».

12- من لدغه حنش يخاف من الحبل:

يقول مرتاض :« من لدغه حنش يخاف من الحبل !" قالها الأوّل.هم يعرفون هذا... [4]» ، ولأنّ الحبل أشبه بالحنش(الحيّة) ، فإنّ كلّ من اختبر ألم لدغته، يعتقد الحبل حنشا يخاف فيحتاط ويعتبر، وقد ضربه"رابح الجنّ" لتهدئة روع"بيبيكو" حين خاف ، فقد ظنّ أنّ حمل المشاعل من أهل الرّبوة ينذر بالثّورة عليه ، ولهذا طمأنه بأنّهم على علم بأنّهم لا يقدرون ، بل لا يجرؤون بسبب جبنهم ووهنهم وقلّة حيلتهم ، وقد ذكره "جعكور" بصيغة مختلفة قليلا

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 102.

[2]– جعكور مسعود ، حكم وأمثال جزائرية ، ص329.

[3]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص102.

[4]– المصدر نفسه ، ص 123.

:اللّي قرصوا الحنش من الحبل يخاف"، ثمّ ذكر مقابله في المثل الفصيح ، منقولا عن فرائد الأدب بهذا الشّكل "من نهشته الحيّة حذر الرّسن[1].

13- الشّوف ما يبرّد جوف:

« ـ الشّمّ كالأكل ، يا كلاب !

ـ "الشّوف ما يبرّد جوف"![2]» ، تلكم هي إجابة أهل الرّبوة على شتيمة "الشّيخ الأقرع" وتسويته بين شّمّ الأكل وتذوّقه ، عند حرمانهم من لحم الخرفان المشوية ، والوليمة المقامة احتفالا بعودة "القايدّ" من الحجّ ، لكنّ معناه وظّف دالاّ على نقيض ما ادّعى "الأقرع" ، فحاسة الإبصار بالعين لا تنوب على الذّوق أو على أيّ حاسة أخرى ، إنّها ما يعرف بـ تقنية " الإستيحاء العكسي" في التّوظيف.

14- تعمّش ولا طافية :

يقول السّارد مرتاض:«..."تعمّش ولا طافية".شيء ، خير من لا شيء..!الآن المجاعة الطّاحنة. الهالكة –[3]»، ومعناه اختيار الضّرر الأخفّ، في حال وجود ضررين ، وكلّ موجود نافع وإن كان قليلا ، وهذا ما ينطبق على قاطني الرّبوة يقبلون الشّعير القليل وإن كان رديئا من "بيبيكو"، خير من أكل البقوق أو المجاعة مع الهلاك في زمن الجدب.

15- الهمّة خير من ركوب الخيل:

وقد ورد هذا المثل في إطار وصف الشيخ الأقرع "العميل" ، وذلك بعد تعداده لبعض مزاياه والتي انفرد بها عن سكّان الرّبوة ، كحجّه وركوبه السّيّارة وتزوجه للنّساء وفي ذلك يقول مرتاض:«...قائدكم يلبس البرنس ويختال به...شرف للرّبوة العالية كلّها...و"الهمّة خير من ركوب الخيل"، قالها الأوّل ، يا كلاب...[4]» ، وهو كناية عن الاهتمام بالأمور الشّكليّة وعدم

---

[1]– جعكور مسعود ، حكم وأمثال جزائرية ، م رقم 139، ص 60 .

[2]–عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، 136 .

[3]– المصدر نفسه ، ص151.

[4]– المصدر نفسه ، ص 108.

إهمالها حتّى ولو كانت على حساب المعنويّ منها، و دليل منه على التّفاخر و الاستعلاء عليهم ، وقد وظّفه "مرتاض" توظيفا مباشرا لا جديد فيه ولا رمز.

16- الْحَدِيْثْ والْمغْزل:

وفيه قال مرتاض:« ـ هيا يا كلاب،"الْحَدِيْثْ والْمغْزلْ *!"[1]»، ويرى جعكور مسعود أنّه :«...يضرب هذا المثل لمن يتلهّى بما هو تافه عمّا هو خير[2]» ، وفيه نهي لأهل الرّبوة من العمّال عن الانشغال عن العمل بأحاديثهم عن أحوالهم الاجتماعيّة البائسة ، بالكدح طول النّهار لأيّام في العمل عندّ "بيبيكو" لتسديد ثمن الثّور الّذي اشتروه منه.

يقول جعكور مسعود:« أخذ هذا المثل من حكاية شعبيّة مفادها أنّ امرأة كانت تغتزل الصّوف ، هي وابنتها ، وكانت جارة لهما تزورهما لتأخذ ، عنهما ، الصَّنْعَةَ فكانت البنت كثيرا ما تنشغل بالحديث مع الجارة ، عن إدارة المغزل ، فتنهاها أمّها من حين لآخر ، قائلة:"الْحَديثْ والْمَغْزَلْ"*.[3]».

17- كي حامّو ، كي تامّو:

يقول السّارد نفسه:« ـ لا أحد أفضل من الآخر." كي حامّو، كي تامّو !"[4] ».

وتدلّ "الكاف" الأولى و"الكاف" الثّانية على المشابهة بين شيئين ، وفيها تأكيد على عدم وجود الفرق والأفضليّة بينهما، وهو موجّه أساسا لقاطني الرّبوة حينما اعتقد البعض منهم أنّ "بيبيكو"أفضل وأرحم من "القايد" لأنّه يمدّهم بكيلوغرام من الشّعير.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص109.

* تكرّر ذكر هذا المثل في صوت الكهف ، ص 167.

[2]- جعكور مسعود ، حكم وأمثال جزائرية ، رقم 28، ص142.

[3]- المرجع نفسه ، ص114.

[4]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 109.

18- الغراب لوعاش هذا العمر كان شاب[1]:

ذكر المثل كناية عن طول فترة مكوث المستعمر الفرنسيّ ، ولفظة المعمّر وحدها دلالة على طول العمر، فهاته الفترة (1830م/1962م) ، تكفي ليتحوّل سواد ريش الغراب إلى بياض، وبياض الشّعر بالشّيب وسواده وتحوّل الحال يدلّ على معاناة الشّعب الجزائريّ المستمرّة المستدامة الطّويلة.

19ـ غمّض عينك والحال أصبح:

وقد يرد بصيغ أخرى منها قولهم:"غمّض عينك والحال يبان"، ويدلّ معناه على مرور الوقت كالبرق سريعا ، وهو توظيف منه ليخالف مضمون المثل السّابق (الغراب لو عاش هذا العمر كان شاب) ، فعند يأس أهل الرّبوة وقنوطهم وكثرة شكواهم من أمر العمل عند "بيبيكو" المعمّر شهرا كاملا دون أجر مقابل ثمن الثّور الأسود تدخّلت الأمّ "حلّومة" لتطمأنهم وتحثّهم على التّصبّر لزوال الوقت ومروره بسرعة. وهذا عندما طلب منهم "بيبيكو" العمل مدّة شهره في مزارعه مقابل ثمن العجل، فقالت:- أنتم تهوّلون من الأمر، يا أولاد...وماذا سيحدث؟ هل ستفنون ؟ ، وأيّ معنى لشهر في حركة الزّمان؟«.- غمّض عينك والحال أصبح ، قالها الأوّل..[2]».

20- الموت في عشرة نزاهة:

وقد قال فيه مرتاض الآتي: «.-هيا مع الشّيخ...الموت في عشرة نزاهة، قالها الأوّل..[3]». و يناسب هذا الموقف تضامن أهل الرّبوة مع "علي التّرّة" حين قبض عليه المستعمرو اقتاده إلى السّجن ، فقرّروا الذّهاب معه إلى السّجن ، فحتّى وإنْ تعلّق الأمر بأكبر مصيبة وهي الموت ، فإنّها تهون إذا أصابت مجموعة لأنّه كما يقال"المصيبة إذا عمّت خفّت".

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص197.

[2]- المصدر نفسه ، ص 104..

[3]- المصدر نفسه ، ص116.

21- الجوع يعلّم السّقاطة والعري يعلّم الخياطة:

لقد تعجّبت الأم"حلّومة" في مجلسهما مع الأولاد من حالهم المزريّة ، إذ كانوا ينامون على فراش الحصير مع البرد الشّديد والجوع ، فأجابها الأولاد بقولهم :«- أيش تبغين يا أمّ حلّومة؟ "الجوع يعلّم السّقاطة والعري يعلّم الخياطة[1]» ، لكنّ هذه الأحوال هي من تصنع بعض النّاس بأشكال مختلفة ، فتجعل بعضهم يحتال لرتق نعله وخياطة أسماله ، وعلى النّقيض فإنّ الجوع أكثر ضررا لأنّ صاحبه قد يلجأ إلى طرق غير شريفة رخيصة غالبا ، وقد شرح "مرتاض" معنى هذا المثل بقوله: «...فالجوع يعلّم المرء كيف يعيش ويفكّر في طرق كثيرة وذكيّة لسدّ جوعه[2]».

22- كلّ خطّاب رطّاب:

فبعد وصف الكاتب الخارجي لأمّ صالح بالمسنّة الضّعيفة المقوّسة الظّهر ، المطأطئة الرّأس، المتّكئة على عصاها الخفيفة يقول: «..جاءت خاطبة ، تتلطّف في الطّلب ، كلّ خطّاب رطّاب[3] » : وهذا شأن أم"صالح"فعلت كلّ ما بوسعها لإرضاء أهل "زينب" ، وإقناعهم بأن تكون من نصيبه ، وهذا هو أمل "صالح" وهدفه ، وهي صفة تعمّم على كلّ من يذهبون لخطبة امرأة من أهلها، يظهرون محاسن أبنائهم وملائمة أهلهم لهم، لكنّ رغبتهم لم تلبّى فرجعوا خائبين.

23- لا تحسبي عجولك حتى ينتهي تيكوك :

وأصل المثل أن قرية تمتاز بتربية الأبقار حلّ بها "التّيكوك" أو" الطّيكوك" وهو المرض المعروف بجنون البقر، فقتل الكثير من العجول والأبقار، فأسف الفلاحون وحزنوا لهذه الخسارة، بينما كان في قرية أخرى رجلا يظن أنّه ناج من المصيبة متفائلا بالعام نظرا لبعده عنهم، لكن حكيما ذكّره بضرورة الاحتراز قائلا له : ما تحسب عجولك حتّى يفوت

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص48.

[2]- عبد الملك مرتاض ، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة ، ص42.

[3]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص93.

الطّيكوك".، فأصبحا مثلا شعبيا جزائريا سائرا يضرب لمن يحسب حسابات خاطئة ولا يحترز.[1]

وأمّا فيّ صوت الكهف"، فقد ورد هذا المثل تعقيبا على قول وفعلّ الأمّ حلّومة بهذه الصّورة:«- سيدي السّيار رضي... وسيدي عيشون...خير ربنا..الأولياء والصّالحون رضوا...اقتنعتم ببركة الأولياء يا أولاد؟ "لا تحسبي عجولك حتى ينتهي تيكوك[2]" و ترتديها و تعطوكم برضابها..» ، جاء هذا المثل سخرية ممّا قالته "حلّومة"من رضى الأولياء وما قامت به من تقديسهم ، ودعوة من المتحدّث إلى عدم التّعجّل واستباق الأمور، لأنّ الغيب مجهول يخفي الأحزان وواقع الحال الخاصّ بأهل الرّبوة لا يبشّر بالخير.

خامسا- توظيف الحكاية الشّعبيّة في صوت الكهف :

1/5- تعريف الحكاية الخرافيّة :

أ-الحكاية لغة:

المصدر"حكاية" لغويا أو معجميا من الفعل :« حكى ، حكوت، الحديث.أحكوه كحكيته.أحكيه وحكيت فلانا وحاكيته شابهته. وفعلت فعله أو قوله سواء و حكيت عنه الكلام حكاية نقلته[3]» ، فالحكي والحكاية والقصّ والقصص مصدران واسمان يعني كلاهما المشابهة والمحاكاة لأفعال سابقة بحيث تكون هذه المحاكاة تقليدا لواقع حياتيّ وهميّ أو يقترب منه، رغبة في تحقيق هدف ما، وأمّا عن مدلول مصطلح "الخرافة" فله علاقة بالتّخريف وبفصل الخريف ، فقد ورد في المعجم الوسيط :« وخرّف في بستانه خرفا: أقام فيه وقت اجتثاء الثّمار في الخريف.وخرّف.خرفا : فسد عقله من الكبر»[4].

---

[1]- انظر، جريدة الأوراس بلوس اليوميّة الجزائريّة الإلكترونيّة ، 23 مارس 2019 م ، العدد 1218 ، ص2.

[2]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص101.

[3]- الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، الجزء الرّابع ، مادة حكى ، ص 319.

[4]- مجموعة مؤلّفين ، مجمع اللّغة العربية ، المعجم الوسيط ، الجزء الأوّل ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر، د ط ، د ت ، ص228.

أمّا امحمد عزوي فيقول في الأمر ذاته:« ويمكن إرجاع هذه الصّفة إلى فصل الخريف، وفيه يبدأ شبح الموت على الطّبيعة ، فتهرم كما يهرم الإنسان المتقدّم في السّنّ الذي يعيش خريف عمره »[1].

ب – الحكاية اصطلاحا:

عرّف لافونتين الحكاية الخرافيّة بقوله :« الحكاية الخرافية على لسان الحيوان ذات جزأين، يمكن تسمية أحدهما: جسما، والآخر: روحا، فالجسم هو الحكاية ، والرّوح هو المعنى الخلقي »[2]، ويعرّف جونسون في "موسوعة شامبر" الخرافة بقوله :« قصّة تخترع فيها شخصيات عاقلة من الحيوان أو الجماد لغاية خلقيّة تمثّل وتتكلّم ، لها عواطف ومشاعر كالنّاس» ويؤكّد أوبرتمان الفرنسي أنّ للخرافة معنى عاما، وهو قريب من قصّة خيالية، ومعنى خاصا ضيقا[3]، وقد فصّل " غنيمي هلال" في بنية الحكاية ووظيفتها فيقول:« وهي تنحو منحى الرّمز في المعنى اللّغوي العام لا في معناه المذهبيّ، فالّرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب شخصيات و حوداث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة »[4] ، يريد بها الخرافة.

والحكاية أوالقصّة مصطلح أو جنس أدبيّ عرف في الثّقافة العربيّة والثّقافات الأخرى ، وله تسمية أو مصطلح آخر، ويرى امحمد عزوي أنّه « يستعمل للمعنى نفسه، ويؤدّي الغرض ذاته وهو: الحكاية بدل القصّة. لأنّنا إذا عدنا إلى الدّراسات المختلفة للأدب الشّعبيّ فإنّنا نجد البعض يتعامل مع النّصّ المرويّ باسم الحكاية الشّعبيّة.[5] » ، لكنّنا آثرنا استخدام مصطلح الحكاية والتّعويل عليه كما اعتمده مرتاض في الرّواية ، وبالأخصّ في الجانب التّطبيقيّ.

---

[1]– امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة، ص 34.

[2]– هلال محمد غنيمي ، الأدب المقارن، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة ، د ط ، 2001م ، ص 155.

[3] – زلط أحمد ، قضايا واتجاهات الأدب المقارن ، مكتبة هبة النيل العربية، القاهرة، مصر، د ط ، 2009م ، ص145.

[4] – هلال محمد غنيمي ، الأدب المقارن ، ص148.

[5]– امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص 17.

أمّا إذا انتقلنا مباشرة للحكاية الشّعبيّة أو القصّة الشّعبيّة فإنّنا نجد أنّها:«... ليست قصّة شعب بعينه ، أو عصر ما وإنّما هي قديمة قدم الشّعب نفسه. فمنذ أن وجد على هذه الأرض فهو يحكي ، يحكي يومه الذي يعيشه، يحكي أمسه الذي عايشه ، فالحكاية تسايره و يسايرها حتّى أصبحت جزءا منه[1] ».

أو أنّها أيضا« مجموعة من الأحداث مرتّبة ترتيبا سببيا تنتهي إلى نتيجة طبيعيّة لهذ الأحداث، وتلك الأحداث المرتّبة تدور حول موضوع عامّ هو التّجربة الإنسانيّة نفسيّة أو اجتماعيّة[2]» ، وأمّا الحكاية الشّعبيّة فهي:« أثر قصصيّ ينتقل مشافهة أساسا يكون نثريا ينقل أحداثا خياليّة[3] ».

2/5- الحكاية الشّعبيّة بين القصّة والأسطورة والخرافة:

تذهب المدرسة الأنثربولوجيّة المقارنة(التّطوريّة الجديدة) أنّ عمليّة تطوّر بعض الظّواهر الثّقافيّة للأنماط الفكريّة تخضع لقوانين الظّهور والاختفاء و التّنكّر والتّحول في بنائها وأشكالها و وظائفها عبر الصّيرورة الزّمنيّة الخاضعة للتّتابع ، لحماية نفسها والتّمويه عن كونها تعود للفكر القديم وتنتمي إليه[4].

لذلك يقول "محمّد عزوي" في نفس الإطار:«..و هذا ما نجده في بعض النّصوص التي ترجع إلى عهود موغلة في القدم كانت شعائر دينيّة أو تتناول سيرة الآلهة ، فطوّرت نفسها بما يتلاءم والمواقف الجديدة التي طرأت عليها وتشكّلت بأشكال إسلاميّة في المجتمعات الإسلاميّة ـ مثلا ـ لمّا أصبحت لا تتلاءم مع المتغيّر الجديد..[5] » ، ولهذا السّبب نفسه فإنّ القارئ الّذي يتصيّد لذّة المتعة أوالباحث الّذي يحاول دراستها وتفسيرها يجدان صعوبة في تعاملهما مع هذه الظّواهر الثّقافيّة وكشفها، يقول امحمد عزّي :« فبقيت عالقة في وحدات

---

[1]- امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص 16.

[2]- المرجع نفسه ، ص 20.

[3]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبيّ الجزائريّ ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، ص 183.

[4]- امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص 20، 21.

[5]- المرجع نفسه ، ص21.

النّصّ وأجزائه ، بحيث يصعب الكشف عنها أحيانا ممّا يجعل المتعامل مع النّصّ يحتاج إلى مرونة في الاحتكاك معها وإلى جملة من الخبرات المعرفيّة للكشف عنها[1]».

وإجمالا يعترض الباحثين كثير من العقبات والصّعوبات لأنّ الأجناس الأدبيّة المرويّة –على اختلاف أنواعها– نجدها متداخلة يصعب فصلها بسبب تشابكها كما في القصّة الجزائريّة تحديدا ، لهذا فإنّ أصول المنهج وواجب البحث العلميّ تقتضي محاولة الفصل بينها لتمييزها ، يقول امحمد عزوي :«..لأنّنا إذا عدنا إلى النّصوص المروية نجد أنّها متداخلة متشابكة قد نجد في النّصّ الواحد عدّة نصوص ، يضمّ القصّة بالمفهوم السّابق ونجد فيه الخرافة ، كما نجد فيه الأسطورة . هذا التّداخل مردّه إلى الرّواة ، حيث يعمدون إلى دمج النّصوص ، إمّا لكسب الوقت من حيث الطّول ، وإمّا لإرضاء رغبة المستمع ، حتّى يحسّ أنّ الرّواية لم تحقّق رضاه في النّتيجة المرجوة التي تخيّلها ، فيلجأ إلى نصّ آخر يربط بدايته بعلاقة قريبة مع نهاية النّصّ الأوّل ، وهكذا. أم أنّ عدّة نصوص اختلطت أحداثها في ذاكرة الرّاوي ، ممّا يضطرّه الحال إلى دمجها معا في النّصّ الواحد[2]».

وتتعرّض النّصوص على اختلاف أنواعها لظاهرة التّغيير والتّحويل ، ولذلك نجد الأدباء يستغلّون تقنية التّحويل ، في توظيفهم للتّراث ، لأنّ« هناك من النّصوص ما كان في الأصل أسطورة دينيّة قديمة ، فقدت وظيفتها الطّقسيّة وتحوّلت مع مرور الزّمن ، وتعدّد الرّواية لها إلى قصّة شعبيّة بعدما أصابها التّغيير والتّحوير في أحداثها وشخوصها وأخضعت لمنطلقات فكريّة فرضتها جملة من العوامل...[3] ».

ويرى امحمد عزوي أنّ جميع النّصوص المرويّة المتمثّلة في كلّ قصّة تقصّ(تحكى) على مجتمع ما إلى ثلاثة أقسام ، وقد عرضها وعرّفها كما يلي :

« **قصّة شعبيّة** : وهي التي تتناول الحياة المعيشيّة العادية للإنسان والأمور الدّنيويّة المعتادة.

---

[1]– امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص21 .

[2]– المرجع نفسه ، ص25 .

[3]– المرجع نفسه ، ص25.

الأسطورة : وهي حكاية – كانت مقدّسة – تتميّز موضوعاتها بالجديّة والشّموليّة ، فهي تدور حول المسائل الكبرى التي ألحّت دوما على عقل الإنسان ، مثل الخلق والتّكوين ، وأصول الأشياء والموت والعالم الآخر(...) تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرّئيسة فيها.

الخرافة: قصّة بطوليّة ملأى بالمبالغات والخوارق تعتمد على العجائبيّة ، أبطالها من البشر والجنّ والحيوانات ولا دور للآلهة فيها.[1]».

3/5- تأثير حضور نصّ الحكاية الشّعبية:

إنّ حضور نصّ الحكاية الشّعبيّة داخل المتن الرّوائيّ يفرضه منطق السّرد ويبرّره ، حيث يعتمد من أجل الإبانة عن أهداف الرّواية ، فهو حقل خصب لإثارة المشاعر والأحاسيس ، وإصدار الأحكام وكشف المواقف ، كمّا أنّه عنصر أساسيّ في بلورة الحدث الرّوائي وتفسيره ، وهي أيضا« خلاصة للفكر البشريّ في صراعه مع الواقع والخيال بحثا عن الحقيقة الأبدية ، رغم التعليقات اللاّ متناهية في العوالم المجهولة ، فهي دائمة الصّلة بالواقع والمواقع البشرية[2] » ، كما تعدّ من أهمّ فنون الأدب الشّعبيّ وأكثرها شيوعاً ، لما فيها من خصائص فنّية واجتماعية ممتعة ساعدت في انتشارها بين الأوساط ، فهي« العنصر القوليّ في ثقافة الإنسان أيّا كان موطنه، تمثّل بقايا المعتقدات الشّعبية ، وبقايا التّأمّلات الحسيّة ، وبقايا الخبرات الوجدانية..[3] ».

وللحكاية الشّعبية هدف تعليميّ ينمّي النّشاط العقليّ والأخلاقيّ للإنسان ، وآخر جمالي وفنّي تتّسم به الحكاية وطريقة سردها للأحداث ، فقد أصبح استلهام التّراث بأشكاله وتجلياته كافّة –خاصّة الشّعبي منه – يشكّل معلما واضحا ورغبة في« نقد الأوضاع السّياسية والقيم الأخلاقية ، إما بالحلم و الفنتازيا ، وإمّا باستيحاء الأساطير[4] ».

---

[1]– امحمّد عزوي ، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة ، ص25.

[2]– سعيدي محمّد ، الأدب الشّعبيّ بين النّظرية والتّطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ،1998 م، ص59.

[3]– غراء حسين مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، دار بانوراما للطباعة ، القاهرة ، ط1 ،1997م ، ص1،2.

[4]– سيد حامد النّسّاج ، بانوراما الرّواية العربية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة، ط1 ،1985م ، ص71.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

وسواء كنّا في إطار الحديث عن توظيف التّراث الأدبيّ الشّعبي كما في هذا الفصل أو الأسطوريّ كما هو الحال في الفصل الّذي سبقه ، فإنّه لا يمكننا الابتعاد عن ذكر أثر أساليب ألف ليلة وليلة لغة أو طريقة أو حكاية ، لذلك نجد "روزليلى قريش" ذكرت تأثير كتاب ألف ليلة وليلة عالميا وعربيا وعلى صعيد الوسط الشّعبيّ الجزائريّ تحديدا إذْ أنّه « كان لكتاب "ألف ليلة وليلة تأثيره العظيم في القصّة العالميّة بالتّرجمات الكثيرة ، وفي القصّة الشّعبيّة العربيّة وانتشار قصصها انتشارا واسعا، وتأثّرت البيئة الجزائريّة بذلك مثل غيرها من البيئات العربيّة والعالميّة ، فقدا حتظنت الأوساط الشّعبيّة الجزائريّة بقصص عديدة استعارتها منه.. [1]» ، لقد كان لهذا المصدر الغنيّ أثرا بالغا من حيث استخدامه وتوظيفه ، إمّا بطريقة مباشرة فيها اقتباس النّصوص القصصية ونقلها، واستعارة الأبطال والحفاظ على شخصياتهم أحيانا، وإمّا باللّجوء إلى التّحوير والتّحريف أحيانا أخرى ، فهذا المؤلّف لم يقتصر تأثيره في « الأوساط الشّعبية الجزائرية، على رواج قصص مقتبسة منه أو المحافظة على أبطالها المشهورين بل يتعدّى إلى التّحوير المحلّيّ نفسه الّذي يخلق قصصا بأسلوب مصطبغ بصبغة ألف ليلة وليلة[2] ».

لقد طرأ على هذا الموروث الشّعبي الذي تتناقله الأجيال المتعاقبة عبر العصور المتلاحقة تغيّرات تشمل الشّكل والدّلالة سواء «على صعيد المفردة اللّغوية أو الظّاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المردّدة في الأغاني الشّعبية والأهازيج أوفي القصص الشّعبيّ أو في السّير التي يرويها المدّاح في حلقته أو الجدّة للأطفال عن الغيلان وأخبار الجنّ والملائكة أو غيرهما[3] ».

4/5- توظيف الحكاية الشّعبية في "صوت الكهف":

رغم توظيف التّراث الشّعبيّ كثيرا في هذه الرّواية ، لكننّا وجدنا شكلين تراثين مختلفين متداخلين، فإلى جانب التّراث الشّعبيّ، رافق توظيف التّراث الأسطوريّ رواية "صوت الكهف"، وقد تجلّي ذلك في قول"حسن خمري":«..وتحفل رواية"صوت الكهف" بالجو

---

[1]- روز ليلى قريش، القصّة الشّعبيّة الجزائريّة ذات الأصل العربيّ ، ديوان المطبوعات الجامعيّة 2007 ، ص 241.

[2]- المرجع نفسه ، ص215.

[3]- عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، د ط ،1973م ، ص 117.

القصصيّ الأسطوريّ الذي تختزنه الذّاكرة الجماعيّة ، وتشكّل الأسطورة في الرّواية خلفية بارزة تنطبق على ذهنية الشّخوص وطريقة الأحداث ولعلّ ذلك يعود إلى اهتمام الكاتب "عبد المالك مرتاض" بدراسة الفلكلور والأدب الشّعبي الشّفهيّ وروايته هذه في محاولة منه للإيهام بالواقع قدر الإمكان وتصوير تلك البنية الخرافية التي تتحرّك فيها الشّخوص وهي الفترة نفسها التي عرفت فيها الجزائر انتشار الشّعوذة كمحاولة من قبل الاستعمار لتخدير الشّعب وإبعاد نظره عن مشاكله الجوهريّة[1]».

وأمّا في حديثه عن تجلّيات الأسطورة في صوت الكهف فيقول :«..البنية الأسطورية في رواية صوت الكهف تتجلّى من خلال ثلاث مستويات: المستوى الأوّل على مستوى الشّخوص والثّاني على مستوى الأمكنة أمّا المستوى الثّالث فيكون على مستوى الأحداث والوقائع[2]».

ويذكر "مرتاض فيها المصطلحات ذات الصّلة بقصّة هذا الرّحالة العربيّ ذي الشّخصية الأسطورية من خلال رحلته ومغامرته وذكر سفينته وجوانحها.كما في قوله :«... وتراقبون هذه السّحابة الآتية من نحو الغرب.المتحرّكة فوق سفينة السّندباد...[3]» أوفي حديثه عن والد الطّاهر، يشبّه ما حدث له برحلة ومغامرة السّندباد:«...حملته باخرتهم المتقادمة. دخّانها وسوادها وتقادمها...غرقت به تحت جوانح السّندباد.[4]» ، وأخيرا يشير إلى علاقة الاستعمار بسفينة هذه الشّخصيّة لأنّ سفينته هي التي حملته إلينا ، حيث يقول :

« جاؤوكم من نحو الشّمال. امتطو االباخرة السّوداء. خبطوا ظهر السّندباد. قهروه. الطّمع. اقتحموا عليكم. والباخرة السّوداء هي التي أقلّتهم. لو تكسّر خشبها.لو تصرّمت مساميرها. لو انطفأت نار بخارها.[5] ».

---

[1]– حسن خمري ، فضاء المتخيّل ، مقاربات في الرّواية ، ص176.

[2]– المرجع نفسه ، ص176.

[3]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص99.

[4]– المصدر نفسه ، ص18.

[5]– المصدر نفسه ، ص6.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

إنّ الحكايات والقصص الشّعبيّة عموما مطمورة بالمغامرات الفرديّة والجماعيّة، ومشحونة بالأجواء الأسطوريّة العجائبيّة التي لا تكفّ عن الإغراب والإدهاش والإمتاع في آن واحد، وهذا ما لاحظناه وربّما أكثر في توظيف قصص وحكايات "صوت الكهف".

وتتضمّن رواية"صوت الكهف" استثمار"مرتاض" للحكايات الشعبيّة الجزائريّة وتوظيفها توظيفا مكثّفا ، ممّا يدل على ثراء المخزون الثّقافي للذّاكرة الشّعبيّة الجزائريّة وتنوّعه. وهي عبارة عن عشر حكايات فيها نوعين الأربعة الأولى منها أسطورية دينية خاصّة ، والسّتة الموالية شعبية عامّة ، كما يلي :

أ/حكاية الشّعبية (أسطوريّة دينيّة) خاصّة:

وقد وجدنا منها أربع حكايات، وهي كما يلي:

1-حكاية يونس والحوت:

وهي الحكاية المعروفة في القرآن الكريم ، حين غضب يونس على قومه بسبب كفرهم ولم يصبر، فابتلاه بحوت بأن أمره أن يلتقمه ، ولما ضاقت به الحال في ظلمات بطن الحوت ذكر الله واستغفر، فنجّاه بأن لفظه الحوت حيّا ، وقد وردت هذه المقاطع على يد "الأمّ حلّومة" وهي مشعوذة أهل الرّبوة تنشر أفكار "بيبيكو" وكلّ ماله علاقة بالحكايات الخرافية ممّا هو من نسج خيالها ولا يطابق الحقيقة مطلقا ، لكنّ الظّاهر لا يصدّق حكاية التقام الحوت لوالده ، وبالتّالي إمكانية عودته من خلالها ، فهو يرى الأمر لا يتعدّى كونه خرافة ووهما.يقول:«...وأكله الحوت يا ولدي.الأمّ حلّومة زعمت أنّه سيرجع، يا ولدي.سيرجع لأنّ الحوتة التي التقمته إنّما هي حوتة يونس، يا ولدي هذا مستحيل يا أمّي .لا تصدّقيها، فهي مشعوذة حوتة يونس؟ كيف نصدّق هذه الخرافة؟ من يصدّقها يا أمّي؟....[1]» ، وتظهر براعة التّوظيف للتّراث الشّعبيّ أحيانا في واحدة من التّقنيات التي لجأ إليها وهي تحديد نوع هذا التّراث الغامض الذي يلتبس على المتلقّي أو حتى بعض الباحثين وهو الخرافة ، المتعلّقة بحوت يونس، لأنّها ذات طبيعة أسطوريّة نظرا لمرجعيتها الدّينيّة، ثمّ يلجأ إلى تفصيل أحداث هذه القصّة الدّينيّة الأسطوريّة التي تحوّلت لخرافة الشّعبيّة.، ويقول في الصّفحة نفسها: «ـ

[1]- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص20.

قالت: هي حوتة صالحة.نبيّة. تلتقم الناس حين يكونون في خطر، فيعيشون في عالم بطنها دهورا طويلة دون أن يصيبهم الموت،حتّى إذا رأت أن تعيدهم إلى ظاهر الأرض أعادتهم، يا ولدي.[1]» ، كما ورد على لسان " الأمّ حلّومة:«...والأمواج التي التقمت الحوت.و الحوتة النّبيّة الّتي التقمت أباك.هو الآن يحيا في ظلمات بطن حوتة يونس. سيولد من جديد. ستلفظه من فيها حيّا كما التقمته حيّا.لا ينبغي لمثل هذه الحيتان أن تلتقم النّاس فتأكلهم.[2]»، وتقول في موقف آخر– في الموقف نفسه–:« لو تمزّقت وطفت شظايا على وجه السّندباد.لو ابتلعتها حوتة يونس.لو التقمتها بمن فيها. لو احترقت بنار مدافعها... وأنت أيّتها الباخرة السّوداء.لم تحترقي.لم تغرقي.لم تلتقمك حوتة يونس..[3]» ، فهي أيضا ستلتقم هذه الباخرة وتبتلعها كما فعلت بسيّدنا يونس.

2–حكاية الغول والإمام علي :

وقد قاتل عليّ – كرّم الله وجهه– في هذه الحكاية "الملك الغطريف" في وادي السّيسبان الّذي كان رأسه يشبه رأس الغول ، ذلك الكائن الّذي يرمز للّيل والظّلام والخوف والتّوحش ، وكلّ ما هو شرّ وخطر واعتداء وعدوان ، ويمثّل الإمام عليّ في حكايته معه رمز الخير الّذي يتصدّى لهذا الشّرّ ، حيث قاتله في عدّة مواقع أخرى ، وقطع رؤوسه السّبعة بسيفه الأسطوريّ القاطع .

وعلى حسب رأي "مرتاضّ" فقد تصدّى "عليّ" هذه المرّة لغول من نوع آخر، إنّها الغول الّتي كان تقطن أعماق البئر الّتي يشرب منها سكّان الرّبوة العالية في "صوت الكهف"، رفقة عرائسها الجميلة التي كانت تقوم باختطافها، لذلك لم يجد السّكان حلاّ سوى عودة "الإمام عليّ" ليكفيهم شرّها بفكّ أسر الفتيات وإعادة مياه البئر إليهم ، والغول هنا يرمز للاستعمار الّذي يمثّله "بيبيكوّ رمز الشّرّ والظّلم والتّخريب لأنّه استأثر بأراضي أهل الرّبوة الخصبة

[1]– عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص 20.

[2]– المصدر نفسه ، ص153.

[3]– المصدر نفسه ، ص6.

وخيراتها وأموالهم لنفسه ، وتركهم يعانون من الفقر، حينما أسكتهم بمنحم الأراضي الوعرة الجدباء[1].

و أمّا عن أصل حكاية الغول ذات الرّؤوس السّبعة والإمام عليّ ، فهي حكاية تاريخيّة ذات جذور دينية عقائدية أسطورية ، يمثّل فيها الإمام (الخليفة)عليّ جانب الخير ويرمز للانتصار على كلّ شرّ كما فعل عندما قتل الغول ذي الرّؤوس السّبع (قطعها) ، يقول مرتاض:«...وأنت أيّها الغول البشع.كان "عليّ" قتلك في وادي السّيسبان، قطع رؤوسك السّبعة، شطر جسمك شطرين بسيفه البتّار.لا.بل أنت الغول الذي تختطف العرائس ويسجنهنّ في قعر البئر.البئر المسكونة بالأغوال والجانّ...والغول الذي أخبر به الصّوت.والصّوت الذي جاء به الغول...والغريب هو الغول. وسمعتم كلّ ذلك في حكاياتهم الشّعبيّة. في كلّ حكاية غول.في ذاكرة كلّ جدّة ألف حكاية وغول.كلّ جدّة تحكي لأحفادها عن أرض الأغوال والأهوال. لم يكن الغول إلاّ صوت الشّمال..[2]» ، فالملاحظ اعتماده على تقنية التّكرار في لفظة "الغول"، حيث ذكرها سبع مرّات(وتكرّرت ستّا) ، وهي مرادفة للاستعمار الغربيّ عموما، والفرنسيّ تخصيصا ، فـ "الغول" هو الحيّة وهو نوع من الجنّ كما ذكر، وعموما هو كلّ باب من أبواب الشّر بالنّسبة للجزائريين.

وقد ينسب قتل الغول إلى شخصيات تاريخيّة إسلاميّة كالخلفاء ومنهم عمر بن الخطّاب– رضي الله عنه – قال القزويني :« وقد رآه جمع من الصّحابة منهم عمر بن الخطاب حين سافر إلى الشّام قبل الإسلام فضربه بالسّيف» ، وقد قيل : إنّ شكله وصورته كشكل الإنسان وصورته ، لكنّ رجليه رجلا حمار.[3]

3-حكاية معركة "وادي سيسبان":

واستعان فيها بأسلوب "ألف ليلة وليلة" حيث تداخل الحكايات ، وقد ظهر في هذه القصّة أيضا الإمام"عليّ"بطلا فيها ، فإلى جانب "حكاية الغول" المذكورة ، والتي وظّفها مستعملا

---

[1]– سعيد السّلاّم ، التّناص التّراثيّ ، الرّواية الجزائريّة أنموذجا ، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1 ،2010م ، ص282.

[2]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص8.

[3]– محمّد عبد الرّؤوف المناويّ ، فيض القدير في شرح الجامع الصّغير من أحاديث البشير النّذير، تحقيق وضبط أحمد عبد السّلام ، ج1، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، ط2 ، 1972م ، ص318 .

أسطورية العدد الرّمزي سبعة ، استغلّ "مرتاض" حكاية الغول ، ليجعلها مطيّة يشير من خلالها إلى "معركة واد السّيسبان" وهي ضمن القصّة الشّعبية الجزائريّة ذات الأصول الدّينيّة يقول عبد الله ركيبيّ :«... أمّا النّوع الثاني من هذه القصص فهو ما يدور حول الدّين أو الخرافة أو السّحر أو الحيوان أو حول الأمثال ونقد المجتمع أو حول الأخلاق والمواعظ وغيرها ممّا يسير على هذا النّسق ، وبلا شكّ فإنّ هذه القصص بعضها له جذور في الحكاية الشعبيّة العربية مثل "ألف ليلة وليلة" أو مثل "غزوة سيسبان" أو دور"علي بن أبي طالب" فيها أو عن الصّحابة وما نسج حولهم من حكايات تتّصل بالدّين والعقيدة أو حول الأنبياء بصورة عامّة..[1]». فبعد ذكره لأنواع القصّة الشّعبية الجزائرية الثّلاثة من حيث موضوعها ومؤلّفها وأسلوبها ووظيفتها إجمالا ، أدرج هذه القصّة ضمن النّوع الثّاني شارحا مفصّلا.

ولحكاية غزوة "وادي السيسبان"خصائص فنيّة تميّزها فهي حكاية شعبية دينية عجائبية بطلها علي بن أبي طالب – كرّم الله وجهه – الذّي يتمتّع رفقة أبطال من شخصيات من التّاريخ العربيّ الإسلاميّ ، بشهرة واسعة وسمعة ذائعة في الأوساط الشّعبيّة للبيوت العربيّة المغربية والجزائريّة ، فهو رمز والجهاد والنّضال والعلم والحكمة ، وقول الحقيقة والصّواب ، ويكثر استعمالها من أجل بثّ روح والحماسة والشّجاعة في جمهور السّامعين.

4-حكاية موسى وشعيب:

و هي أيضا من القصص الدّينيّة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم ثمّ اتّخذت بالتّقادم والتّكرار طابعا شعبيا، ومفادها أنّ موسى عليه السّلام عندما حلّ بأرض النبيّ شعيب عليه السّلام ثمّ ورد ماء "مدين"، حدثت له القصّة المعروفة مع ابنتيه ، وبعد تعرّفه على هذا النّبي ، عرض عليه أمر زواج إحداهما مقابل رعيه لغنمه ثماني حجج (سنوات)، قال تعالى:(

[1]– عبد الله رّكيبي ، تطوّر النّثر الجزائري الحديث (1830 ـ 1974 م) ، دراسات في النّثر، دار الكتاب العربيّ، ج2، د ت ، د ط ، ص 143 ـ 144.

(﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا ﴾) ، سورة القصص، الآية 27 ، وقد ذكرت هذه القصّة عدّة مرات في "صوت الكهف"، مرّة على لسان الطّاهر حينما رافقته"زينب" للرّعي ، وذكره شرف هذا العمل لكونه سنّة من سنن الأنبياء، يقول: «...هي فوق ذلك كثيرا ولو أنّها راعية فعلا.لا غميزة في أنّ شخصا يرعى .الأنبياء كانوا يرعون الغنم .في مقدّمتهم محمّد وشعيب. و موسى[1].» ، كما ذكرت مرّة أخرى عندما أخبرته أمّه بقصّة ولادته وذكّرته بعلاقة هذه القصّة بزوجته "زينب" عندما استأجره والدها هو الآخر ليرعى ماشية والدها مقابل دفع ثمن مهرها تقول:« ..ستعمل عند أبيها أجيرا.تعمل مقابل مهرها.فعل ذلك من قبلك الأنبياء، موسى رعى مواشي شعيب ثماني حجج ليتزوّج ابنته[2] » ، ثم يواصل حديثه بعد انقطاع وقطع في القصّة نفسها بقوله :«.لا غميزة في أن أكون راعيّة.ابنة شعيب كانت راعية.عشقت موسى.كلّفه ذلك رعي ثماني حجج، على الأقلّ، في جبال قرب التّيه.[3] ».

ب/الحكاية الشّعبية العامّة:

1-حكاية ودعة مجليّة سبعة:

و هي من القصص الأسطوريّة التي ذكرت في رواية "صوت الكهف"،إنّها أيضا حكاية شعبيّة عجائبيّة تمتاز بالغرابة ، يصوّر مضمونها شكلا من أشكال الصّراع بين قوّتين متناقضتين : قوى الخير وقوى الشّرّ، وهي ذات نهاية نمطيّة معهودة معروفة لأنّها متوّقعة تختم غالبا بانتصار قوى الخير على الشّر والظّلم. ففي حديثه عن محنة "زينب" يقول السّارد:«...ودعة مجلية سبعة"من أميرة مخدومة إلى راعية غنم. بعد أن اغتسلت في العين المسحورة..لا غميزة في أنّك ترعى الآن.وهنا.معها الأغنام..[4]».

إنّ السّارد "مرتاض" يقارن بين ما حدث لـ "ودعة" و"زينب" عن طريق تذكير "زينب" بهذه الحكاية الشّعبيّة ، ويمكن تلخيص هذه الحكاية الأصليّة لودعة مجلية سبعة بما يلي:

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص17.

[2]- المصدر نفسه ، ص22.

[3]- المصدر نفسه ، ص28.

[4]- المصدر نفسه ، ص17.

كانت هناك سيّدة أميرة ذات مكانة مرموقة وشأن عظيم من طبقة بورجوازيّة آمرة ناهيّة ، حتى اغتسلت – في يوم من الأيّام – في عين مسحورة وشربت منها لتنقلب حياتها رأسا على عقب من فورها فتحوّلت زنجيّة سوداء وخادمة ترعى الأغنام مأمورة ، فحزنت حزنا عميقا وأسفت على أيّام عزّها، لذلك كانت كلّما وردت الينابيع ترقّ الأشجار والمواشي لحالها بالدّموع .

يقول "مرتاض" في "حكاية "ودعة، مجليّة سبعة"، وهو يحاول تذكير"زينب" بها:«..وتذكرين حكاية "ودعة ، مجليّة سبعة"... حين مسخت زنجيّة.استعبدت فأصبحت راعية للمواشي.رفضت الزّنوجة ليست عنصريّة ، ولكن من باب أنّها في الأصل كانت بيضاء البشرة...سرق منها اللّون، كما سرقت منها الكرامة!...طلبت ودعة من الأشجار أن تشاركها بكاءها. يوم كان الشّجر يفهم لغة الإنسان.طلبت إلى المواشي التي ترعاها...ودعة التي كانت تبكي حتّى تبكي معها المواشي وتحنّ إليها... والعقد يبكي معك.هاهو ذا يعزّيك..[1] » ، هذا عن حكاية "ودعة مجلية سبعة" وأمّا " زينب" فهي أيضا امرأة جميلة كانت تعيش حياة هادئة وسعيدة رفقة زوجها "الطّاهر"الذي كان يقدّرها ويحبّها، وكلاهما شخصيتان أسطوريتان محبوبتان ، حتّى انعكس الوضع تماما، فقد افترقا ودخل الطّاهر السجن مع ظروف الاستعمار، لتغدو وحيدة تعيسة حزينة ، وكان عقدها هو الذي يشاركها حزنها ، وهذا هو وجه التّشابه و التّداخل بين الحكايتين.

فهذه الحكايّة ذات طابع خرافيّ وفضاء عجائبيّ غرائبيّ ، وهذا لأنّ "صوت الكهف" في حدّ ذاتها تحمل سمات الرّواية الجديدة ذات التّقنية العالية في توظيف التّراث عموما والتّراث الشّعبيّ الأسطوريّ خصوصا.

2-حكاية المدّاحين وأصحاب الحلق: يذكر عبد الحميد بورايو سبب تسميتهم بالمدّاحين قائلا : « وقد سمّو بالمدّاحين لأنّهم يحملون مادّة غزيرة تتعلّق بمدح الرّسول- ص- والأنبياء وبعض الصّحابة والأولياء والصّالحين والزّهاد[2] ».

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص71.

[2]- عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائريّة ، التّاريخ والقضايا والتّجليات (مقالات وحوارات) ، وزارة الثّقافة ، الصّندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، دار فيسيرا ، د ط ،2011م ، ص74.

ويجتمع هؤلاء في العادة في حلق ومجموعات مع مستمعيهم ، وإضافة إلى تخصّص بعضهم في الشّعر الدّينيّ بمديحهم النّبويّ ، فإنّهم إجمالا يتكلّمون بكل ما هو شعبيّ شفهيّ مأثور فيحفظونه ويردّدونه أويبدعون فيه عند الحاجة إليه ، في أماكن معيّة وظروف معيّنة ومناسبات دينيّة خاصّة ، يقول بورايو في ذات الشّأن :« هم فئة من مؤدّي المأثوارت الشّعبيّة في الأماكن العامّة والمناسبات الدّوريّة ، مثل الأسواق الأسبوعيّة والأعياد الدّينيّة وطقوس تقديس الأولياء. يقدّمون عروضهم في الأماكن العامّة ، وفي المقاهي وفي التّظاهرات وفي السّاحات العامّة، وفي المقاهي وفي بعض الأحيان في أحواش البيوت في مناسبات الأفراح [1] ».

يقول السّارد على لسان المدّاحين وأصحاب الحلق:«...إلّا عرضك وعقدك .الموت دونهما.عقدك بداية العزّ. رمزه.أصله...عقدك يرمز إلى شيء ما يحدث في آخر الزّمان.هكذا يقول المدّاحون وأصحاب الحلق في الأسواق.سيتغيّر كلّ شيء في آخر الزّمان. إذن لابدّ أن يحدث شيء ما.يغيّر وجه الرّبوة العالية...[2]» والظّاهر أنّهم في مثل هذه الحالة ممّن يقصّون القصص ويروون الأشعار، وأمّا العقد هنا فهو رمز شعبيّ للأصالة والتّمسّك بالعادات والهوية و الأرض ، لذلك فهو حافز يدلّ على الاستقلال ويحثّ على الحريّة والانتصار.

3-حكاية "عزّة و معزوزة "الخرافيّة:

هي حكاية خرافيّة لأنّها تجري على ألسنة الحيوانات ، وهي منتشرة في كلّ القطر الجزائريّ ، تقصّ من قبل الجدّات والأمهات للأطفال خصوصا في اللّيل قبل النّوم للتّسلية و السّمر وأخذ العبرة ، وترد بصيغ مختلفة قليلا في اللّغة والأسلوب والأحداث ، من منطقة لأخرى وقد قصّتها شخصيةّ زينب" لابنها ، كما تفعل كلّ ليلة قبل النّوم ، من خلال الرّاوي كما يلي :« – كان في قديم الزّمان .عندما كان الذّئب صديقا للنّعاج.لا يفترسها.كان يأكل التّين فقط... ماعزة لها بنتان :عزّة و معزوزة. كلّ يوم كانت تذهب نحو الغابة . المرعى

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص74.

[2]– المصدر نفسه ، ص 80.

الخصيب.تكدح من أجلهما.تعود محمّلة باللّبن والعلك والحطب كلّ مساء.أمرتهما بأن تغلقا الباب إذا خرجت.لا تفتحانه إلا حين تسمعانها تردّد كلماتها المألوفة:

– عزّة ومعزوزة ، افتحا الباب يا ابنتيّ.جئت بالحليب في ضريعتي، والعلك في ضريستي، والحطب على قرينتي...

سمع الذّئب الخبيث كلماتها.حفظها.أتقن تقليد صوتها.برع في لحنها.ذهب يوما يحاول.طلب إلى عزّة ومعزوزة فتح الباب.ألّح عليهما.هدّدهما.أدركتا أنّ الصّوت ليس صوت أمّهما.رفضتا أن تفتحا.في تلك اللّحظة عادت الماعزة من عملها اليوميّ.طاردت الذّئب المعتدي.نطحته بقرنيها الطّويلين الحادّين.فرّهاربا على وجهه ولم يعد إليهما... [1]»، فعندما خطف "بيبيكو" ابن "زينب" من أمام البئر هاجمته وبعد أن استرجعته بدأت تعاتبه وتذكّره بحكاية"عزّة ومعزوزة :«– ولماذا انخدعت ، يا وليدي،..كيف استطاع "بيبيكو" خداعك ؟ كيف نسيت حكاية"عزّة ومعزوزة؟...حين أراد الذّئب اختطافهما.هما رفضتا أن تفتحا له الباب...كيف أنت فتحته؟ أنالم أفتحه... "بيبيكو" هو الذي هجم.اقتحم عليّ.هاجمني من حول البئر..[2]»، تلك الحكاية الّتي يبدوا أنّه لم يستفد أو يعتبر منها، واحتجّ مكتفيا بأنّه هو من اعتدى عليه وهاجمه.

4–حكاية لونجة و(الغول) :

يقول مرتاض فيها :«...تذكرون حكاية لونجة الحسناء..ذات الشّعر الطّويل الّتي همّت السّعلاة بإيذائها.ولم يكن فيها من السّحر إلاّ شعرها الطّويل...[3]».

5–حكاية الذّئاب عن موسم الخريف :

هذه الحكاية تتعلّق بسكّان الرّبوة العالية ومضمونها يتلخصّ في أنّه كلّما حلّ فصل الشّتاء يشتاقون ويحنّون إلى فصلي الصّيف والخريف ، ذلك أنّهم طالما عانوا في الشّتاء من طول ليله ليلا، وجوعه المؤلم وبرده القارص الذي يقرصهم نهارا ، فهذا الألم وتلك المعاناة الطّويلة

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص81.

[2]– المصدر نفسه ، ص145.

[3]– المصدر نفسه ، ص168.

وضيق المعيشة وتفاقم الأوضاع في ظلّ الاستعمار، يحثّهم على التّذكّر والهروب إلى نعيم هذين الفصلين أين يلوذون بحرارة الصّيف ، ولذّة فواكه الخريف حالهم حال الذّئاب،« فاللّيل الطّويل أشقاها متى يصيح الصّباح؟ تتجاوب متنابحة، والذّئاب تتعاوى من حول الرّبوة العالية الطّويلة العريضة العميقة المجسّمة المجسّدة المضرّسة المشجرة العارية المرملة... التّين والعنب والرّمان...جاءت الذّئاب لا تجد ما تأكل تتجاوب من فوق الرّوابي والأحراش ، تردّد لحنها الموروث بحنان شديد...وأين أنتم الآن من تلك الأيّام؟ انتهى موسم قطف التّين انتهى فعلا...[1]» ، إنّ الذّئاب هي الأخرى تشتاق إلى موسم الخريف ،لأنّه الفصل الّذي تضمن فيه سدّ جوعها وشبع بطونها من الفواكه المختلفة، كالتّين والعنب والرّمان، والأمر نفسه ينطبق على النّعاج والخراف، فتجدها الذّئاب سمينة لستفيد من أكل لحمها اللّذيذ الشّهي أيّما استفادة عندما تفترسها« جميعا تشبعون من التّين...الذّئاب والكلاب تشبع هي أيضا من التّين الذّي تغنّى به الذّئب أيّام الشّتاء تحنانا إليه..والآن سلام بين الذّئاب و دجاجكم. سلام غير معلن..إنّما سلام ..والكلاب تتنابح سعيدة..أنتم في موسم قطف التّين .موسم ليس له مثيل[2]»، وبهذا فإنّ سكان الرّبوة العالية يتذمّرون من فصل الشّتاء، يكرهونه و يخافون من قدومه لما بهم من الفقر والعري وما يعانون فيه من البرد الشّديد و الجوع، وبالمقابل فإنّهم يستبشرون بفصلي الخريف والصّيف ويتفاءلون بقدومهما ويأسفون على مضيّهما سريعا، شأنهم شأن الذّئاب. والملاحظ توظيف هذه الحكاية الخاصّة بالذّئاب وهي مرتبطة بأهل الرّبوة أيضا، بأغنية شعبية خاصّة بهذه الذّئاب.

6-حكاية حجّة القطّ :

خلاصة هذه الحكاية الشّعبيّة ، أنّ الفئران لمّا سمعت بخبر ذهاب القطّ إلى الحجّ ، تفاءلت وظنّت به خيرا فعادت إلى حياتها الطّبيعيّة، لكنّ أوّل حادثة له مع الفأر الذي التقاه أثبتت أنّ ذلك كان مجرّد تمويه وتغطية لسمعته السّيّئة مع الفئران، فتفرّقت هاربة منشدة "أغنية القط".

وقد وردت الحكاية على لسان مرتاض بهذه الصورة:

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص152.

[2]- المصدر نفسه ، ص 154.

«... ألم يحجج؟

... حجّ كما حجّ القطّ !

ـ لم أفهم !..

زعموا أنّ القطّ حجّوتاب عن مطاردة الفئران .تفاءلت الفئران وسعدت.شاع بينها أنّ القطّ ذهب للحجّ ، وآلى على نفسه أن لا يعرض للفئران بسوء ...انتشرت متنزّهة..لكن أوّل فأر صادفه القطّ الحاج فتك به ! تشتّت الفئران وهربت...تشتّت وانتشر الخبر بين الفئران..راحت الفئران تغنّي أغنية القطّ..[1]» ، هذه الحكاية تتعلّق بشخصية" القايد" في "صوت الكهف" فحجّه يشبه حجّ القطّ المزعوم، ذلك أنّ سكّان الرّبوة أدركوا متأخّرين أنّه مجرّد عميل وخائن يأتمر بأمر "بيبيكو" وينتهي بنهيه، فرغم أنّه حجّ وارتدى "البرنوس"، وأطلق لحيته دلالة على التّوبة والاستقامة وفعل الخيرات، والتّمسّك بالعادات والدّين، ولكنّ أعماله الشّنيعة ضدّ أهل الرّبوة من الجزائريين أثبتت كذب نواياه وتدليسه للحقيقة ، وإذا فحجّه كان رياء وبحثا عن السّمعة وخداعا لهم لا توبة واعترافا بالذّنوب .

7- حكاية علي بابا و اللّصوص الأربعون:

ولم يذكر"مرتاض" الحكاية بنصّها وأحداثها المعروفة مفصّلة، إنّما اكتفى بالإشارة لبعض الأمور فيها، والأشياء المنوطة بها، في معرض المقارنة بين كهف علي بابا هذا وكهف زندل ، فذكر شخصيات الحكاية وهم:"علي بابا" و"اللّصوص الأربعون"، معتمدا على فعالية العنوان ، وأورد ما يحويه من المجوهرات والكنوز واللآلئ ، وقال بأنّه أصمّ على عكس جبل زندل الذي كان يستفتيه أهل الرّبوة في دفع الجزية منذ عهد الأتراك إلى الاستعمار الفرنسيّ.

إنّ الحكاية الشّعبية بما تحتويه من سيرة شعبية وحكاية خرافيّة لتتداخل مع العجائبيّة ذلك أنّها جميعا تمتح من الخيال إلى درجة تجعلها تتضمّن معنى الأسطورة وتحتوية بحيث تعترضنا صعوبة الفصل بينها، ومع هذا يمكن تعريف الحكاية الخرافية تحديد وتلخيصا

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 160.

وتمييزا على أنّها"موروثات باقية من الأساطير[1]"، وعلى كلّ حال تقدّم لنا الحكاية الخرافيّة عالما غريبا، إذ يصوّر رواتها أشكالا عجيبة من السّحرة والمشعوذين والجن و الأغوال و السّعالي والملائكة بأفعالها الخارقة وحركاتها وأحاديثها .وإذا استثنينا الحديث عن نقاط التّجاذب والتّنافر والتّداخل والاحتواء، فإن المشترك فيها جميعا(الأسطورة والخرافة والحكاية الشّعبيّة)، أنّها تجمع بين الخياليّ والواقعيّ (الحقيقيّ) والمعقول والغير المعقول وانتفاء عنصر الزّمن و حدود المكان ، على أنّها تساهم في تحريك العملية السّردية العجائبية و في تنشيط طاقة الخيال الخلاّق.

سادسا– توظيف الأغاني الشّعبية في صوت الكهف:

ويمكن أن نطلق عليها "الأهازيج" أو"الأناشيد" ، والأغنية الشّعبيّة هي شكل من أشكال الأدب الشّعبيّ ، يأتي على شكل مقطوعات تغنّى ، إنّها تراث شعبيّ مهمّ شاع عبر العصور و امتدّ إلى الآن ، وفي "صوت الكهف" غنّى أهل الرّبوة العاليّة أغان مختلفة بطريقة جماعية في مناسبات وطقوس مختلفة ، إنّها أناشيد حماسيّة ثوريّة ترفع معنوياتهم المنهارة وتزيد من همّتهم ، يستعملونها للدّفاع عن أنفسهم ضدّ جبروت الاستعمار الفرنسيّ وغطرسته كسلاح فتّاك يعبّر عن الهوية المدفونة ، وقد أحصينا ستّ (6) أغنيات شعبيّة كما يلي:

1ـ أغنية "غنجة"*[2]:

وفي معرض حديث مرتاض عند ابتهاج الأطفال في إطار وعدة سيدي "زندل" يقول:«...وتراهم يطوفون و يغنّون "أغنية غنجة".و تتعالى أصواتهم.واللّحن المتوارث يتردّد بين الفجاج.صدى الفجاج يردّده.زرافات، زرافات..

يا عمّـي يا زنــدل فيـك التّين والصّندل

---

[1]– سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ ، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ ، قطر، دط ،2008م ، ص 42.

- *غنجة : ومنها "تاغنجة"، وهي في الأصل لفظة أمازيغيّة يقصد بها الملعقة الكبيرة أو المغرفة ، وهي طقس من طقوس المطر وأغانيه.

[2]– ينظر: الزّهرة إبراهيم ، الأيروس والمقدّس، دراسة أنثربولوجية تحليلية ، دمشق، النّاي للدّراسات والنشر والتّوزيع ، ط1 ، 2010 م ، ص 65 .

أنت خيرنا وعزّنـا أنت خبزنا وعيشنـنا

هذا العيد عيـدك فـافـرح مـعـنـا

هذا السّـعد سعدك فـاضـحـك لـنـا

نـحـن أولا دك وعـزّك عـزنـا

طـال لـيـلـنـا وأنـت نـورنـا

يا عمّـي يا زنـدل فيـك التّين والصّنـدل.[1]».

تجسّد هذه الأغنية مناسبة سنوية هامّة ، وعيدا فيه والفرح السّرور لأهل الرّبوة ، يردّدونها جماعات كما تعلّموها من أجدادهم وهم يطوفون ، إنّها وعدة وطقس سنويّ بهيج ، وتحدّ لجوع امتدّ سنة فرضه المستعمر" بيبيكو"، يتناولون فيها ألوان الطّعام من التّين المجفّف والصّندل ومأكولات أخرى في "وعدة زندل" فيشبعون جميعهم.

2 ـ أغنية كهف زندل:

«..و زينب ..وقع قدميها يحدث صدى.و هذا الصّدى كأنّه موسيقى. و هذه الموسيقى كأنّها حقيقيّة:عذبة. بسيطة ، مؤثّرة..و جميعا تغنّون أغنية الكهف:

يا كـهف زندل يا كـهف الطّاهـر

أنـت أمـلـنـا شعـب الـجزائر

نـحـن رجـالـك زينب والطّـاهـر

بيبيكو ظـلمنـا والجـنّ المـاكـر

والدّهـر قـهرنا قـائـد جـائـر

نـال جـزاؤه والذّئـب الغـادر

زينـب الثّورة ذات الـخـنـاجر

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 88.

وزيـــنب أمـّـا أمّ الـمــفـاخــر

هذا مـوعـدنـــا ثـورة الـطـّاهـر[1] » .

في إطار طقوس الاحتفال بوعدة زندل المتوارثة ، ترقص زينب هذه الرّقصة التّراثية الأسطوريّة ، وداخل كهف زندل، تنشد هذه الأغنية ويتردّد صداها وصدى وقع قدمي زينب بفعل هذا الكهف السّحري الأسطوريّ الثّائر، إنّها رمز للوحدة والتّمسك بالتّراث والعادات والتّقاليد، وتحدّي الاستعمار ممثّلا في شخصية "بيبيكو" الّذي لم يستطع لا أن يمنع "زينب" من الرّقص ولا أن يتدخّل فيمنع هذا الطّقس خوفا من تبعاته وعواقبه الوخيمة.

3 ـ أنشودة المطر(يا النّو صبّي صبّي):

«..وتتعالى أصواتكم فوق الرّبوة.تنشدون أنشودة المطر،أنشودتكم أنتم ، لا أنشودته هو...

يا النّو صبّي صبّي خلّيت أوليدتك في الغابة

يتضاربوا بالنّشّابـــة و يعـيطوا يـا بـابا، بابـا

يا النّو صبّي صبّي ومـــا تصبّـيش عـــليّ!

حتّى يجري خوحمّو ويغطّينـي بالزّربيّة ...[2]» .

وهي أغنية شعبيّة أيضا وتؤدّي بصورة جماعيّة وتكرّر فيها لازمة " النّو صبّي صبّي"، تأكيدا على الحاجة للمطر وأملا في استقبال سنة ممطرة معشوشبة فيها الخير العميم، رغبة في التّخلّص من الجدب المرادف لليأس ، توارثها سكان أهل الرّبوة كابرا عن كابر، وتقابل هذه الأغنيّة ما يعرف عندنا بسنّة صلاة الاستسقاء طلبا للغيث والرّحمة من الله .

4 ـ أغنية القطّ :

وقد جاءت مباشرة بعد نهاية حكاية "حجّ القط"، دلالة على ظاهرة تداخل عناصر التّراث الشّعبيّ من الحكاية والأغنية يقول فيها السّارد:

---

[1]. – عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 148 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 102.

« سيدي الحاج حجّ وأمارات الحجّ عليه !...

و الغمزة والهمزة مازالت فيه

والذي عنده غار يحفره ويزيد فيه !...[1]».

يردّد سكان الرّبوة وأهلها هذه الأغنية ذات الصّلة بحكاية "حجّ القطّ" في إطار السّخرية والتّهكّم والتّعريض بشخصية "القايد" لفضح أمره بعد أن تأكّدت خيانته للوطن ببيع شرفه وضميره و الوشاية بأهل القرية ، فهو لم يتغيّر في طباعه شأنه في ذلك كشأن القطّ ، وقد جرت هذه الأغنية القصيرة على لسان الفئران في حكاية حجّ القطّ الأصليّة .

5 ـ أغنية ذات الشّعر الطويل*:

وفي معرض حديثه ووصفه لـ"زينب" ذات الشّعر الطّويل يورد لنا أغنية فولكلورية متوارثة من التّراث الشّعبيّ يقول:

«..وتردّدون أهازيج فولكلوريّة..

شعرْهـا طويـلْ طويـلْ قمحْ بـني وكـيـلْ.

وأنتم تحبّون الشّعور الطّويلة .تتغنّون بها وأنتم تحصدون..له.وشعرها الطّويل الطّويل كقمح بني وكيل...[2]» ،حيث يشبّهون شعرها الطّويل بقمحهم تارة، ويذكرون حكاية لونجة مع الغول.

وقد ذكر هذا بصيغة مختلفة في الصّفحة نفسها:«...فطعنته بخنجرها المشحوذ الذي يشبه مناجلكم المشحوذة التي بها تقطّعون الآن هذا القمح الطّويل الطّويل كشعرزينب ال...الّتي تغنّون لها أهازيجكم الفولكلوريّة العذبة...شعرْهـا طويـلْ طويـلْ قمحْ بـني وكـيـلْ[3]» ،

---

[1]– عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص160.

*يطلق هذا اللّقب أيضا على لونجة في حكايتها الشّعبيّة الجزائريّة مع الغول (السّعلاة) ، لأنّها كانت – هي الأخرى – ذات شعر طويل فتّان .

[2]– المصدر نفسه ، ص168.

[3]– المصدر نفسه ، ص 168.

هذه الأغنية التي يردّدونها هي الأخرى، إضافة إلى قيمتها التّراثيّة الفنّيّة، هي أهزوجة تدفع عنهم الإرهاق اليوميّ الذي يعانونه جرّاء العمل الشّاقّ في مزارع "بيبيكو" المستغلّ.

6 ـ أغنية الذّئاب في فصل الخريف:

وهي آخر أغنية شعبيّة وظّفها، وهي التي يقول فيها السّارد:«– وينك يا أيّام الخريف؟ – النّعجة سمينة والكبش ضعيف؟[1]» ، وقد وظّفت هذه الأغنية في معرض الحديث عن حكاية الذّئاب وأهل الرّبوة وذكرت مباشرة بعدها ، وهي أغنية شعبيّة خرافية (حيوانية) ، لأنّها ترد على ألسنة الذّئاب باللّهجة العامّيّة، قصيرة خفيفة الوزن تعتمد على محسّنين بديعيين السّجع (الخريف/ضعيف) ، والطّباق (سمينة وضعيف) ، وهي تردّدها كلّ شتاء ، اشتياقا إلى فصل الخريف حيث النّعاج والخراف السّمينة والفواكه الكثيرة اللّذيذة ، وهذا ما يشبعهم ويسدّ رمقهم و يغنيهم من الجوع .

سابعا– توظيف العادات و التّقاليد الشّعبيّة:

1/7– تعريف العادات والتّقاليد:

يعرّف "مصباح الصّمد "العادات والتّقاليد الشّعبية على أنّها ظاهرة تاريخية ومعاصرة ، وهي من حقائق الوجود الاجتماعي ونعني بها الممارسات و السّلوكات التي درج النّاس على عملها أو القيام بها وتكرّر الفعل بها حتّى أصبحت مألوفة ، فالتّقليد هو عرف يرتكز على الرّوتين ، والواقع أنّ كلّ تقليد يميل إلى تمييز بعض التّصرّفات التي يشرعها ماض غالبا ما يكون عابرا[2]، فنجد فيها الجيل اللاّحق يحتذي بالسّابق في أفعاله وطقوسه و سائر ممارساته الاجتماعية المختلفة ، مثل: اللّباس والأكل والشّرب و المسكن وطرق العيش وطقوس الاحتفال كالرّقص والغناء والعقيدة .

وأمّا بعض الأعياد الدّينية مثل عاشوراء ، المولد النّبوي ، رأس السّنة الهجرية ، موسم الحج ، شهر رمضان ، فترتبط بظروف المجتمع الّذي يمارسها وبزمنه ، وتستعمل لفظتا

[1]– عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص152.

[2]– ينظر : بونت، بيار، وإيزار، ميتشال.، معجم الإثنولوجيا و الأنثروبولوجيا ، ترجمة وإشراف مصباح الصمد ، ط1، 2006 ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع " مجد"، ص386 .

"العادات" و"التّقاليد" لتدلّ على معنى واحد، إلاّ أنّ هناك من يفرّق بينهما ليذكر أنّ "التّقاليد" أقلّ إلزاما للفرد من "العادات" ، بينما يعدّ العادات أكثر أهمية وجديّة ، ففي الحديث عن العادات يقول "إدوارد سابير": « نستخدم "العادات" للدّلالة على مجموع الأنماط السّلوكية التي يحملها التّراث ، ويستمرّ احترامها لدى الجماعة في مقابل النّشاط العشوائي للشّخص [1]»، أمّا سبايزر فيليكس فيقول :« يجب ألا يسمّى عادة إلاّ ما كان حيا منبعثا من الوعي الجماعي الموجه للمجتمع [2]» ، ويحمل مفهوم "العادات والتّقاليد" دلالة الاستمرارية في الزّمن والمحافظة على الأشكال الثّقافية المتوارثة.

2/7- توظيف الألبسة الشّعبيّة التّقليديّة:

العمامة:

وقد اقتصرنا على لباس واحد خاصّ بالرّجال هو العمامة ، التي ذكرها عدّة مرّات اكتفينا بهذا الموطن، فقد وظّف هذا اللّباس التّقليديّ ، بهذه اللّفظة التي اخترنا منها قوله :«...رأسك مطأطئ.تستره عمامة بيضاء.بيضاء بدون سواد. بيضاء بدون حمرة. عمامة بيضاء فقط.أصالة الأجداد...[3]» ، ليربطها بالتّراث العريق معبّرا عن ذلك بأصالة الأجداد.

3/7- توظيف الأكلات الشّعبيّة:

1- أكلات شعبية مختلفة:

ومنها الكسكسي بالحليب، و الدشيش بالفول المجفّف، و المغدور بالدشيش فريك الشّعير. منقوع باللّبن. و الروينة. والخبز بالتّين المجفّف.وخبز الشّعير الفطير.و المبسّس، وفيها مزدوجة الصّنع وهي الغالبة ، والمنفردة هي المبسس فقط ، ففي حديثه عن بعض عادات الأكل الخاصّة بأهل الرّبوة ، يوظّف مرتاض أصنافا وأنواعا شتّى(ثمانية منهم)، توضع على طاولة (وجبة الغذاء) ، كما في قوله:«...حركة دائبة. شيء من التّفاؤل بالموسم سيّدات

---

[1]- بيربش ، عبد اللطيف وآخرون. (2008)، العادات والتّقاليد في المجتمع المغربي، الرّباط، مطبعة المعارف الجديدة ، ص31 -32.

[2]- دورتيه، جان فرانسوا ، معجم العلوم الإنسانية، تر جورج كتورة ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات (كلمة ومجد) ، 2009 ، ط1، ص 243 .

[3]- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف ، ص 7.

يجلبن الطّعام عند الغداء. كسكسيّ بالحليب. دشيش بالفول المجفّف. مغدور بدشيش فريك الشّعير. منقوع باللّبن. روينة. خبز بالتّين المجفّف. خبز شعير فطير.مبسّس...[1]» ، لقد وظفّ هذه الأكلات الشّعبية توظيفا تتابعيا إذ لا فاصل فيه بين مختلف هذه المأكولات (الأطعمة) ، وذلك دون تفصيل في الحديث عن مكوّناتها ، وهي متوفّرة – رغم عسر حالهم وفقرهم !–، فيظهره منذ البداية ، أنّه كان من باب التّفاؤل بالموسم لا غير، وقد ذكر بعض المأكولات الشّعبية الأخرى ، سنذكرها تاليا في إطار الحديث عن طقوس احتفالية ما يعرف بـ "النّاير".

2- خبز القمح بالعسل:

وهو من الأطعمة الثّنائيّة، يقول عن تناولهم له :«..يكفيكم أنّكم نسيتم الزّمن الذي كنتم فيه تأكلون خبز القمح والعسل. ذلك هو الماضي...[2] ».

3- أكلة "المجيّرة":

و هي عبارة عن دقيق "نبات البقوق" ، بعد أ ن ييبس ويطحن في مطحنة يدوية هي "الرّحى"، ثمّ يغربل، ويخلط هذا الدّقيق بالماء ، وأخيرا يصبح أكلة شعبية هي المجيّرة. وقد لخّص "مرتاض" مراحل الحصول عليها كما يلي :«..فقط ، يدعكنّ تحتفرن هذا البقوق المؤذي ، لتنضجنه لدى المساء حين العودة، لتحلجنه في المحالج، لتطحنّه في الأرحاء اليدويّة. هناك يغربل.ثمّ يصبح أكلة.أطلقتم عليها"المجيّرة"...المجيّرة المؤذيّة : دقيق البقوق والماء.طعم يلدغ في الحلقوم..[3] ».

وخلاصة الحديث أنّه ذكر إجمالا عشرة (10) أطعمة، نوعين من الأطعمة منفردة تتكون من مادّة واحدة ، ومزدوجة تتكون من عنصرين ، بينما عزف عن الحديث مكوّناتها

(كما في النّموذج الأوّل – وفيه ثمانية – والنّموذج الثّاني)، واكتفى بتعدادها وحسب فوظّفها مباشرة كما هي. نجده في النّموذج الثّالث يتحدّث عن طعام واحد هو"المجيرة"

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص28 ، 29.

[2]– المصدر نفسه ، ص 33.

[3]– المصدر نفسه ، ص 110.

ومراحل صنعه وطريقة ذلك أي أنّه اجتهد في تعريفها للمتلقّي بتفصيل دقيق.

4/7- توظيف الألعاب التّقليدية :

- المسيبعة * والمعيشرة :

وفي حديثه عن الطّاهر وزينب يقول :«...وأيّام كنت ترعى معها المواشي ، تلاعبها "المسيبعة" يوما. ولعبة " المعيشرة " يوما آخر... تلاعبها..مرّة تغلبها.ومرّة تغلبك. كومة الحصى بينكما. تختار حصاة متوسّطة. مستديرة الشّكل.ترفعها إلى مقابل رأسك بيمناك.باليد نفسها تتناول خمس حصيات من الكومة.و باليد نفسها تتلقّى الحصاة التي رفعتها قبل أن تقع على الأرض.و غبار يتطاير من كلّ جانب.اليوم زينب غلبتك..[1] » .

فالملاحظ أنّ مرتاضا ، كان مهتمّا أكثر بشرح طريقة هذه اللّعبة والتّفصيل فيها للمتلقّي ، وكأنّه يهدف إلى نقل التّراث الشّعبيّ ويفسّره مسهبا فيه ، بدلا من الاهتمام بطريقة توظيفه ، فهي لعبة تلعب بالأدوار والتّناوب على سطح الأرض وترابها ، بسبع حصيات متوسّطة الحجم مستديرة الشّكل ، يرفع فيها اللّاعب حصاة من هذه الحصيات إلى الأعلى بيده اليمنى مقابل رأسه ، وباليد نفسها يأخذ الحصيات المتبقيّة على الأرض محاولا في الوقت نفسه التقاط الحصاة الّتي رفعها قبل سقوطها ، لأنّ ذلك يعني خسارته ، وانتقال الدّور إلى اللّاعب الآخر.

ثامنا- توظيف المعتقدات الشّعبيّة والطّقوس الدّينيّة في صوت الكهف :

1/8- تعريف المعتقدات الشّعبيّة :

إنّ المعتقدات الشّعبيّة هي عادات وتقاليد ومجموعة من الأفكار الدّينيّة ، تظهر في شكل طقوس وممارسات يومية ممزوجة بالخرافات والأباطيل والشّعوذة ، ترسّخت منذ الطّفولة ،

*تسمّى هذه اللّعبة في ثقافتنا بالجنوب الغربيّ"القريدة"، وربّما تكون لها مسمّيات أخرى في مناطق أخرى من التّراب الجزائريّ .

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 14.

تظهر فيها المبالغة في تقديس بعض البشر، ونسبة الخوارق والقدرات لهم ومعرفة بعض الأمور الغيبيّة .

وقد عكست رواية "صوت الكهف" أشكالا مختلفة منها ممّا كان شائعا في بعض أوساط المجتمع الجزائريّ الشّعبيّة إبّان الفترة الاستعماريّة حيث انتشرت الأمّيّة والجهل وساد الفقر و الفراغ الرّوحيّ المقصود ، وستظهر هذه المعتقدات والطّقوس منعكسة في شخصياتها منسوجة في قالب فنّيّ سحريّ خاصّ ، وبأسلوب مقنع جدّا.

2/8- تعريف الطّقس الدّينيّ:

يقصد بالطّقس الدّينيّ عادة « نسقا معقّدا من النّشاطات... كانت... تُنفذ وتُمارس من قبل هيئات ضخمة من الكهنة في المعابد[1]» ، أي أنّه يتعّلق بالكهنة الّذين يمارسون طقوسهم وشعائرهم الدّينية الدّقيقة في المعبد لما يتمتّعون به من حظوة وعظمة نظرا لخصوصيتها ، فيتابعون حيثياتها ويسهرون على تطبيق قوانينها ، وعلى العموم فإنّ هذا النّظام لم « يتألّف من الأفعال وحدها ، لقد كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية ، مع التّراتيل ، ومع التّعاويذ التي كانت فعاليتها السّحرية جزءا جوهريا من الطّقس. بكلمات أخرى تَألّف الطقس من الجزء الذي كان يُؤدّى والذي أسماه الإغريق"دروميون"، والجزء المحكي الذي أسموه "الميثوس"، إنّ اجتماع الصّوت والتّعاويذ والحركة والفعل يضفي جوا رسميا رهيبا على المكان الذي يكتسب بحكم كونه معبدا قداسة أخرى[2] » ، فمفهومه دينيّ ، لأنّ كلّ ما يتكوّن منه يبدأ من الدّين حيث ترافقه مفاهيم كالكاهن والمعبد والسّحر، والتّعاويذ ، والتّراتيل والتّرنيمات ، وحركات الرّقص المصحوبة بالأغاني ، ويمكن أن يكون هذا الطّقس من الأنماط القديمة المتعلّقة بالأسطورة ، ومن هذه الطّقوس انبثقت الأساطير المعروفة بأساطير الطّقس.

---

[1]- صموئيل هنري هووك ، منعطف المخيّلة البشرية ، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، اللاذقية، 1983م ، ص 10.

[2]- المرجع نفسه ، ص10 .

3/8- تعريف الوعدة (الزّردة):

تعرّف الوعدة أو(الزّردة) على أنّها طقس من الطّقوس الجزائرية وهي عبارة عن احتفال دينيّ يقوم به أشخاص من سلالة الوليّ الصّالح والتّابعون له ، حيث يأتون للزّيارة بلوازم الإعداد لهذه الوعدة وشروطها ، وتأخذ طابعا روحيا مقدّسا في شكل طقوس ممارساتية تعكس اعتقادات معينة[1]، وقد كان الحافز على هذه الوعدة هو طلب الأمّ حلّومة ونصيحتها ، عندما حلّت بأهل الرّبوة تلك المجاعة الكاسحة. ولا شكّ أنّ الواعدات و الزّردات هي طقوس شعبيّة دينيّة احتفاليّة ، تقام في مناسبات معروفة ومحدّدة لأنّها ترتبط بالمواسم والفصول . وتتعلّق بعقيدة تقديس الأولياء الصّالحين وأضرحتهم.

4/8- ظاهرة الإيمان بالأولياء الصّالحين:

ومن هؤلاء الأولياء الصّالحين نذكر: "سيدي عيشون ، سيدي ميمون الطّيّار ، سيدي عبد الرّحمان"- ففي حديث الأمّ حلومة مع ابنها عن حوتة يونس - عليه السّلام ، تقول:

« ـ استغفر الله يا ولدي لا تقل هذا أبدا ، هي امرأة صالحة ، وليّة من أولياء الله الصّالحين، يا ولدي.[2] »، فهي تعتقد أنّ "حوتة " النّبيّ صالح ـ عليه السّلام امرأة (وليّة) صالحة وتريد إقناع ابنها بذلك وأهل القرية، وتدعوه إلى الاستغفار وعدم الشّك في هذا الأمر في قولها : « استغفروا الله ، يا أولاد ! أخاف عليكم من نقمة الأولياء!..[3]» تطلب "الأمّ حلّومة" من الأولاد كلّهم بما فيهم هي الاستغفار والتّوبة بالعودة عمّا فعلوه أو قالوه في حقّ هولاء الأولياء وحتّى حوتة يونس لأنّها ولية منهم ومثلهم ، لأنّ في هذا مجلبة لغضبهم وسخطهم وعقابهم.

فشرط إرضاء سيدي عيشو تارة بذبح التّيس الأحمر، يقول مرتاض : «ـ سيرجع ، إنّما لا يرجع حتّى يرضى عنّا الأولياء والصّالحون ، يا ولدي ... بالذّبائح والقرابين يا ولدي، بالذّبائح .لا شيء أحبّ إلى هذه الأضرحة من سيلان الدّم ، يا ولدي. وذبحت التّيس

---

[1]- بوشمة معاشو ، سيدي غانم ، تراث وثقافة ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،2002 م، ص13.

[2]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 201.

[3]- المصدر نفسه ، ص 105.

الأحمر ، يا ولدي.عند باب ضريح سيدي عيشون، يا ولدي.[1]» ، وتارة أخرى بذبح الثّور(العجل) الأسود ، لذلك يقول :«...وتشترون العجل الأسود ...الثّور يجب أن يكون أسود..هكذا اشترط سيدي عيشون..[2]».

و إلى جانب هؤلاء، فهناك من البشر العاديين من يمكنه الظّفر بمكانة الصّلاح ونيل الولاية ، مثل "الأمّ حلّومة" ، وقد ثبت ذلك في قوله :«..إلاّ الأم حلّومة الوليّة، فإنّها تقوم على خدمة ضريح سيدي عيشون.الوليّة تقدّس . محرّم عليها العمل.هي تخدم الأولياء، و الملائكة تخدمها.خدمة ، بخدمة[3]» ، وسبب بلوغ ذلك هو تفانيها في خدمة هؤلاء الأولياء الصّالحين ، وتشبّهها بهم وبلباسهم فهي ترتدي الملابس الحريريّة بيضاء اللّون تلك التي تشبه ما كان على تابوت الوليّ الصّالح السّيّار.

5/8- كراماتهم الأولياء وبركاتهم:

وهي عبارة عن أمور خارقة ، و أوّل كرامتهم لفظة "سيدي" الدّالة على التّسييد والتّقديس وبالتّالي المكانة المرموقة المحفوظة، يقول مرتاض:«...سيدي عيشون سيتحرّك، سيقرّر في لقاء الأقطاب!..سيشكو لهم..سيصرفون المطر نحو الرّبوة العاليّة... الأولياء ! لو أقسموا عليه لأبرّهم! أبشروا ! أخبرني بذلك سيدي عيشون، في رؤيا صالحة ليلة أمس...[4] » ، كما أنّهم يتحكّمون في صرف المطر بقسمهم على الله حسب رغباتهم ، بطلب من أهل الرّبوة العالية.

يقول مرتاض:«..لو كان معهم (العكّاز) لما افتقروا إلى الغيث..به كان الشّيخ الصّالح يستسقي، فيسقى..[5] » .

فالكرامة تنتقل حتّى إلى الأشياء الّتي يستخدمونها كالعكّاز(العصا) وغيره ، ممّا يصلح أن يكون أثرا منهم ، والّتي قد يستعين بها الشّيخ الصّالح مثلا في طلب الغيث.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 31.

[2]- المصدر نفسه ، ص 101.

[3]- المصدر نفسه ، ص31.

[4]- المصدر نفسه ، ص 55.

[5]- المصدر نفسه ، ص 55.

ويقول أيضا :« ـ سيدي السّيّار رضي ...وسيدي عيشون ...خير ربنا...الأولياء والصّالحون رضوا...اقتنعتم ببركة الأولياء يا أولاد...؟" [1]»

و كذلك السّخط والرّضا وحلول البركة فيهم وفي الأرض التي يكونون فيها.

ويقول في موطن آخر:« لماذا سمّيتموه عيشون يا أمّي؟

ـ قل:"سيدي عيشون"، حتّى لا يصيبنا غضبه، يا ولدي.قالوا : سمي كذلك لأنّه عاش قرنا في السّماء، ثمّ جاء إلى الأرض فعاش قرنا آخر، ثم رفعه الله إليه ، يا ولدي...[2]» .

فمن كرامة هذا الوليّ الصّالح "سيدي عيشون" ـ حسب "حلّومة" ـ أنّه كان يعيش في السّماء لمدّة قرن ، ثمّ عاش في الأرض مدّة قرن آخر في الأرض، ثمّ أخيرا رفعه الله إليه ليعود إلى السّماء كما فعل بسيّدنا عيسى عليه السّلام أو غيره من الأنبياء والصّالحين.

و الأولياء عندهم طبقات ، إذْ أنّ لكلّ مكانته و قدراته و كراماته ، فمنهم من يطير في جوّ السّماء، كما يفعل "سيدي ميمون" الذي نقل "العكّاز" وطار به إلى "جبل قاف"ومنهم من يسير و يمشي لينتقل من أرض إلى أرض في لحظة واحدة ومدّة قصيرة فيطوي الأرض طيا باستخدام عكّازه (سيدي ..) أو يسير فوق البحر دون أن تبتلّ قدماه و هكذا.

يقول مرتاض في هذا الشّأن:«...لم يكن من طبقة الأولياء الطّيارين.إنّما كان من الأولياء السّيارين. لذلك كان يتّخذ عكاّز الدّفلى.كان إذا أراد أن ينتقل إلى أرض انتقل إليها في لحظة واحدة. كرامته طيّ الأرضين ...وكان يسير على البحر ماشيا دون أن تبتلّ قدماه .عكّازه الآن في جبل قاف. هناك محفوظ مع آثار الأولياء والصّالحين.أخذه إلى هناك سيدي ميمون الطّيّار...أيقنوا أنّ ميمونا الطّيار هو الذي طار به إلى جبل

قاف..[3] ». ورغم هذه القدرات التي يمتلكونها ، فإنّهم يستعينون بخدمات بعضم البعض. وأكبر دليل على مكانتهم المقدّسة هي إقامة وعدات بأسمائهم تعظيما لهم وحفظا لمراتبهم.

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 101.

[2]– المصدر نفسه ، ص 21.

[3]– المصدر نفسه ، ص 55.

6/8- وعدات الأولياء وطقوسها:

أ- وعدة سيدي عبد الرّحمان:

وتصادف "وعدة سيدي عبد الرّحمن السّيّار" العيد ،لأنّها ترتبط بهذه المناسبة أو أنّها عيد في حدّ ذاتها بالنّسبة لهم ، فما أروعه من عيد لأنّكم: «..أنتم في عيد وعدة سيدي عبد الرّحمن السّيّار ! أيّ يوم!أيّ عيد..[1].».

ب- وعدة زندل:

يقول "عبد الملك مرتاض"عن بعض تفاصيل طقوسها، واصفا إيّاها :«...كلّ سنة يحتفل أهل الرّبوة العالية ببركته ، بشهامته، بثوريته. أوّل من علّمهم كيف يرفضون أوامر الآخرين الذين اقتحموا عليهم من وراء البحار ..مغارة زندل. المغارة المقدّسة. وأجدادكم الذين كانوا يحتكمون إلى رجع صداها . الصّدى العميق المهول . حين يدهمكم جباة الضّرائب. يرفض أجدادكم أدائها. مغارة جبل زندل كانت ترفض ذلك. كانوا يلقون عليها السّؤال من قمّة الجبل الذي تقع فيه. ينادي المنادي بحضور الجباة ، وشهود الأهالي...

ـ ندفع الضّريبة أو ما ندفعوش...؟.

ـ ما تدّفعوش !ـعوش .عوش.ـــــوش .ش !... الكهف يردّد اللّفظ الأخير .يحكم لأهل الرّبوة العالية بعدم وجوب دفع الضّريبة للجباة. بعد ذلك لا يدفع الضّريبة أحد.معارك وقعت بينهم وبين الجباة ، ضارية.مستحيل عصيان أوامر زندل وطاعة أوامر الآخرين.منذ ذلك العهد أصبح جبل زندل مقدّسا.[2] »، أو يقول أيضا:«..لا تدفعوا الضّريبة له!ينطقها زندل باللّسان الفصيح.ما رأيت جمادا ينطق،إلاّ كهف زندل الثّائر.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص56. * ورد الحديث عنها في خمس صفحات متتالية متفرّقة ، كما يلي:87،88، 89 ،146،147.

[2]- المصدر نفسه ، ص 87.

ـ ما تدّفعوش !تدفعوش .فعوش. ــوش .ش !...[1] »*[2].

ويقول في موقف مشابه :«..وتأوون إلى كهف الصّندل. بجبل زندل. تحت ستار الصّنوبر و العرعر. زندل لا تستفتونه الآن :هل تدخلونه أو لا تدخلون؟ كم كان يفعل أجدادكم حين كانوا يستفتونه في أداء الضّريبة أو عدم أدائها فيجيبهم... [3] »، ثمّ يضيف:

«..لا تدرون شيئا. وإنّما الذين تدرونه أنّ هذا الكهف قديم قدم الطّاهر سكنا لهذه الرّبوة..وإنّما تدرون أنّ بالدّاخل دهاليز قادرة على إيواء جيش عرمرم..عالم من النّاس ..و الإعجاب بهذا الكهف...

ـ رائع هذا الكهف!

كم آوى أجدادكم الثّوار!..لأمر ما أصبح زندل مقدّسا لديكم. تذبحون له الذّبائح وتحتفلون به كلّ عام بعد جني المحاصيل الزّراعيّة... [4] » ، وهي يوم من أيّام السّنة ، وعيد من أعيادها يحتفل فيه أهل الرّبوة العالية مرّة واحدة كلّ عام، وهو من أعظم أيام السّنة، تقام فيه وعدة "جبل زندل" المقدّس الذي شارك أهل الرّبوة في ثورته على المستعمر فنهاهم عن دفع الضّرائب عندما شاوروه وحرّضهم على الثّورة ، فأطاعوه ، يقول في ذلك :« إنّما لا يزال زندل مقدّسا. مطاع الأوامر. تذبحون له الذّبائح. مرّة كلّ سنة.كلّ أهل الرّبوة العالية في عيد سنويّ بديع. و الشّياه المذبوحة. و الكسكسيّ المحضّر باللّحم والسمن والعسل المصفّى. والفرسان الذين يتسابقون على جيادهم. و الصّوفية الذين ينشدون الأوراد.

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، 146 ،147.

* يذكر "مرتاض" أنّه أقام "صوت الكهف" على مسألة تاريخيّة حوّلها من طابعها الاجتماعيّ ، حيث روى له والده أنّ الأتراك حين كان يأتون لأهل " مسيردة " لتحصيل الضّرائب ، كانوا يدّعون أنّهم يحتكمون إلى قمّة جبل زندل فيصعدون إلى قنّته العالية ليستشيرون في الدّفع أو عدمه فيجيبهم صداه كلّما ألقوا عليه السِؤال بالعاميّة..

[2] – ينظر، يوسف وغليسي ، عاشق الضّاد ، ص 54.

[3]– عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 146.

[4]– المصدر نفسه ، ص 147.

و الحفظة الذين يرتّلون القرآن. و النّساء و هنّ يغنّين الألحان الفلكلوريّة....[1] ».

فمن العادات والطّقوس فيه: إقامة الولائم بطبخ طعام الكسكسيّ ، وطهو اللحم، وإقامة سباق الخيل، وترديد الأذكار والأوراد، وقراءة القرآن، وإنشاد النّساء للأغاني الشّعبية .

يقول مرتاض في الإطار ذاته: «...وعدة" زندل" هي اليوم الوحيد الذي يشبع فيه جميع الأطفال الرّبوة العاليّة.أفضل من العيد.أفضل من الطّقوس الّتي يقيمها بيبيكو حول" السّيار".وليّه المكذوب.وعدة زندل عيد للأطفال جميعا.عيد الشّبع والخير.يجلسون إلى هذه الجفنة .لا تأكلون منها إلاّ اللّحم والعسل.ثمّ تنهضون إلى جفنة أخرى بعيدا ليس هذا يوم الكسكسيّ ! هذا يوم اللّحمان والعسل أجلّ أيّام السّنة عندكم..[2] ».

7/8- طقوس ليلة يناير:

ولها طقوس خاصة بالاحتفال بها، وتظهر في موضعين ، فالموضع الأوّل في قوله :«..لا أزال أذكر تلك اللّيلة الظّلماء.كان فتيان القريّة يشعلون المشاعل.ليلة عيد يناير..[3] »، والموضع الثّاني :«...لو أنّ اللّيالي كلها كليلة يناير..و المشاعل ، والمشاعل...صنعوها من بوص الدّيس. مادّة حطبيّة شديدة الاشتعال. و بها يطوّفون الحيّ : من دار إلى دار. حافيّة أقدامهم.عارية ظهورهم. إلاّ من أسمال ... ومعهم تردّد الصّوت الفلكلوريّ الموروث.[4] ».

وتبدأ هذه اللّيلة ابتداء من غروب شمس نهارها، لتتخلّلها عدّة عادات تنعكس في طقوس احتفاليّة، يقول مرتاض :«..وأخرى حبلت بك في ليلة يناير.والفتيان يشعلون المشاعل، فتيان الرّبوة العاليّة...اللّيلة الوحيدة ـ من السّنة ـ التي تختبئ فيها الأرواح والأشباح... ...في صفّ متتابع... والمشاعل صنعوها من بوص الدّيس.مادّة حطبيّة شديدة الاشتعال. و بها يطوفون في الحيّ: من دار إلى دار. حافية أقدامهم.عارية ظهورهم إلاّ من أسمال...ومعهم تردّد الصّوت الفلكلوريّ الموروث...اللّيلة الوحيدة التي يشبع فيها الأطفال طوال الشّتاء: القليّة ،

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص88.

[2]- المصدر نفسه ، ص89.

[3]- المصدر نفسه ، ص19.

[4]- المصدر نفسه ، ص21.

خبز المطلوع ، التّين المجفّف، والقمح المقليّ ،عشاء سمين[1] » ، فمن طقوس ليلة يناير إشعال مشاعل النّار بأعواد من حطب الدّيس بداية من وقت الغروب ، والمشي في صفوف متتابعة طويلة، والطوّاف بين دير الرّبوة، وأكل ما حرموا منه ممّا ذكره من القليّة، الخبز المطلوع ، التّين المجفّف ، والقمح المقليّ ،عشاء سمين أثناء وجبة العشاء..

تاسعا- توظيف المكان الشّعبيّ الأسطوريّ في صوت الكهف :

يعدّ المكان من العناصر التّراثية المهمّة التي استند عليها"مرتاض"، وقد وجدنا فيه ثلاثة أمكنة أساسيّة هي : الرّبوة العاليّة ، جبل زندل ، كهف زندل. وقد جمعت هذه الأمكنة بين الطّابع الأسطوريّ و الشّعبيّ ، فإضافة إلى توظيف التّراث الشّعبيّ وظّف "مرتاض" التّراث الأسطوريّ متداخلا معه و وخدمة له، فرواية "صوت الكهف لعبد الملك مرتاض تعتمد أساسا على جمالية المكان والشّخصية، حيث أن توظيف التّراث الأسطوريّ فيها يعتمد على أسطرة اللّغة والمكان والشّخصية ولهذا ترى بارودي سميرة أنّ « الأمكنة في رواية "صوت الكهف" تتّخذ أبعادا أسطوريّة – حسب رأي حسين خمري – وذلك من خلال الأوصاف الّتي خلعها عليها الرّاوي- و الّتي تشير إلى الغرابة ، وتحدث الدّهشة لدى القارئ ، و أيضا بالتّركيب اللّغويّ الّذي جاء به الوصف.[2] » ، فإضافة إلى اللّغة الأسطوريّة، كان هناك أيضا المكان الأسطوريّ. و مهما يكن من أمر فقد اعتمد على تقنية المقارنة بينها وبين أمكنة أخرى مختلفة تناقضها تماما كما يلي:

1- الرُّبوة العاليّة:

وهي من الأمكنة الأسطوريّة ، اعتمد الكاتب فيها على اللّغة الأسطورية الواصفة تشبيها ومقارنة ، وقد استغرقت مساحة كبيرة من صفحة الرّواية على حدّ تعبير"بارودي سميرة" تقول في حديثها عنها : « فيرى النّاقد أنّ الرّبوة في الرّواية قد أعطى لها الرّاوي وصفا غريبا على شكل رأس كلب "رأس كلب شكلها، يكتنفها الضّباب نهارا، وتهاجمها الذّئاب ليلا، ويكمل

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 21.

[2]- بارودي سميرة ، الدّراسات السّرديّة في النّقد الجزائريّ المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر،2010 - 2011 م ، ص108.

الوصف خلال صفحة كاملة من نصّ الرّواية[1] ». وإضافة إلى شكلها الغريب كرأس الكلب ، لها وصف آخر جعلها أسطوريّة ، لأنّه « من خلال هذه الأوصاف تبدو الرّبوة العاليّة" كمكان للطّرد البشريّ وهو الجحيم الذي يسكنه الأهالي ، إمعانا في تعميق الإغراب ، والدّهشة لدى القارئ يشبّهها بحدائق بابل المعلّقة ، وبهذه الأوصاف العجائبيّة التي أعطاها الرّاوي بعدم تحديد اسم لها ليجعل القارئ يتخيّله في أيّ بقعة من الجزائر[2] » ، وهي تشبه واحدة من عجائب الدّنيا السّبع هي "حدائق بابل المعلّقة ، إنّه يذكّرنا وهو يصفها "بحدائق بابل المعلّقة" العجيبة و" قرية موكوندو" الأسطوريّة ، وعلاوة على ذلك أضافت :« وهذه"الرّبوة العالية" لا تتّخذ معناها التّاريخي والحضاريّ إلاّ إذا وضعت في علاقة تفاعل مع السّهل الخصب ، وذلك لإبراز حالات الصّراع والتّناقض ، ونقاط الصّدام بين الحيّزين حيث أنّهما يمثّلان شريحتين اجتماعيتين مختلفتين من حيث التّركيبة، والأهداف الحياتيّة، إنّ سكان "الرّبوة العاليّة" فقراء وأراضيهم جرداء ، أمّا سكّان السّهل لديهم الأراضي الخصبة ...وما يوضّحه لنا النّاقد أنّه نظرا للظّروف الاجتماعيّة القاسيّة التي يعيشها أهل "الرّبوة العاليّة "دفعهم إلى الثّورة ، والتّحدّي لتغيير حياتهم وطرد "بيبيكو" من السّهل، وهذا التّحويل حصدت عن طريقه الأرواح وكانت هذه العمليّة دليل على انهيار "بيكيكو" المستعمر[3] ». لقد اعتمد "مرتاض" على عنصر صراع حيّزين متناقضين في كلّ شيء ، واحد منهما جدب والآخر خصب، وعلى ما يعرف بالثنائيات الضّديّة لتحريك الأحداث نحو نهايتها المحتومة جرّاء الثّورة على "بيبيكو" من قبل أصحاب "الرّبوة العالية".

2- الجبل :

وهو جبل زندل المقدّس الذي سنورده في الحديث عن الوعدات وطقوسها، لذلك آثرنا عدم الحديث عنه الآن تجنّبا للتّكرار واقتصادا للوقت واختصارا للأفكار نظرا لما بينهما من التّداخل.

3- الكهف : وقد ذكر "مرتاض" كهفين : كهف علي بابا، كهف زندل:

---

[1]- بارودي سميرة ، الدّراسات السّرديّة في النّقد الجزائريّ المعاصر ، ص108.

[2]- المرجع نفسه ، ص108.

[3]- المرجع نفسه ، ص108.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

أ ـ بين كهف زندل وكهف عليّ بابا:

«.. الكهف النّاطق ، أفضل من كهف علي بابا، ألف مرّة ومرّة.ذلك كهف يؤوي اللّصوص الأربعين.وهذا كهف يؤوي الثّوار الأربعين...إلى ما لا يحصى من الثّوار والأحرار. ..ذلك كهف كان يؤوي الذّهب والمجوهرات السّحريّة .وهذا كهف يؤوي الذّخيرة والسّلاح.ذاك كهف أسطوريّ ،لا يوجد إلاّ في الحكايات..وهذا كهف حقيقيّ،...كيف تجوز المقارنة؟ كهفهم أمثل من كهف اللّصوص..وأنتم أشرف منهم..ذاك كهف علي بابا..وهذا كهف زينب...[1] ».

ويمكن تلخيص هذه المقارنة ونتائجها في جدول كما يلي :

كهف زندل:	ناطق يتكلّم– يأوي الثّوار الأحرار فقط – يأوي الذّخيرة والسّلاح – كهف حقيقيّ واقعيّ .يسمّى "كهف زينب" – أمثل وأفضل– أصحاب زندل أشرف .
كهف علي بابا:	صامت لا يتكلّم– يأوي اللّصوص– يأوي الذّهب والمجوهرات– كهف أسطوريّ خيالي حكائيّ– كهف قطّاع الطّرق واللّصوص– أقلّ مثالية وأقلّ فضلا– لصوص وضعاء.

فبعد المقارنة بينهما ووصف كلّ منهما في ستّ أوصاف خلص إلى نتيجة نهائيّة تصف الكهفين ومن يأوي إليهما.

ب ـ بين وعدات بيبيكو، ووعدة أهل الرّبوة:

وكما يقارن "مرتاض" بين الكهفين، فهناك مقارنة أخرى أيضا بين بعض الطّقوس كوعدة زندل ووعدة بيبيكو(سيدي عيشون– عبد الرّحمان السّيّار) يقول مرتاض:«...أجدادكم أذكياء، كانوا.ليست هذه الوعدة لعيشون ولا لعبد الرّحمن السيّار فهذا من اختيار بيبيكو وحده.إنّما هي وعدة زندل العظيم. وزندل الذي فيه الكهف.والكهف الذي يصدر عنه الصّوت.و الصّوت الثّائر الرّافض.لا للضّريبة الباهظة.لا للقمع..[2] ».

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، صوت الكهف ، ص147.

[2]– المصدر نفسه ، ص211.

– تصويب العادات والتّقاليد والطّقوس وتصحيحها:

ومن ذلك ما تعلّق ببعض الخرافات ، وقد ظهر التّصويب أو التّصحيح في ثلاثة مواطن منها قوله:« ـ كلّ هذه خرافة يا أمّي .بيبيكو مثلا لا يذبح الذّبائح للأولياء، ولا تصيبه المصائب:لا تلتقمه حوتة يونس...فلماذا نحن فقط، يا أمّي؟.[1]»، دلالة على أنّ التّقرّب من الأولياء وخدمتهم لا يرفع البايا والمصائب كما يعتقد بعض العامّة، وأمّا في قوله:«..الآن أنتم في طريق سيدي ...عيشون، و..سيدي السّيّار. وأين بركة الأولياء التي غابت عنكم سنوات طوالا؟... ذبحتم لعيشون وللسّيّار دون أن يهطل الغيث!..[2]»، تعبيرا عن عدم جدوى تقديم القرابين لهم طلبا للبركة ونزول للغيث، وأخيرا دلّ كلامه :«..هو يعلم أن لا قبر، ولا عبد الرّحمان، و لا عيشون، ولا شيء، ولا أحد..و أنت تعلم أن لا وليّ، ولا بركة، ولا كرامة، ولا شيء ممّا يدّعون..كلّ هذا مجرّد تلهية لأهل الرّبوة العالية..[3]» ، وهذا ممّا يدلّ على سيادة الوعي لدى الجزائريين وبداية أفول نجم الاستعمار، حينما علم الجميع وتأكّد من أنّ هذه الخرافات والشّعوذة هي مجرّد خطط لخداع هذا الشّعب وتضليله ليصرفه عن المطالبة بحقّه في الاستقلال والعيش الكريم.

عاشرا – توظيف اللّهجة العامّية في صوت الكهف :

وفي الحديث عن لغة رواية "صوت الكهف" يقول "حفناوي بعلي":«...تتخلّلها التّراكيب العامّيّة أحيانا، لأنها تجري على ألسنة طبقة شعبيّة أمّيّة، والتّراكيب الأعجميّة الرّطينة، إذا جرت على لسان بيبيكو أو ابنته[4] »، وقد ساهم التّوظيف اللّغوي في تطوّر الأحداث وأكسبها نسقا ونكهة دراميتين .

ونجد في مقابل هذا المستوى الفصيح، هناك مستوى ثان، تنحدر فيه لغة الرّواية في فصاحتها العالية إلى الاستعمال العامّيّ .وهو انحدار يمليه الطّابع الشّعبي لفضاء(صوت

---

[1]– عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، صوت الكهف ، ص211.

[2]– المصدر نفسه ، ص211.

[3]– المصدر نفسه ، ص 211.

[4]– حفناوي بعلي ، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، اليازوري ، ص 294.

الكهف)، كما نجد ذلك في لغة الأمثال والأهازيج والحكايات الشّعبية . ويقتضيه حضور الشّخصيات الأجنبية (بييكو ، وابنته جاكلين).الّتي يجعلها الرّاوي تتكلّم بلسان عربيّ متلعثم ، فيه ما فيه من العجمة و الرّطانة. وتلقّينا في الرّواية نماذج قليلة من أمثلة لغويّة ، تشيع في الرّواية بلغة الخواجة ، المخضرمة الكسيرة ، التي يمتزج فيها البناء العربيّ باللّهجة العاميّة لكنّه النّطق الفرنسيّ .وقد برّر حضورها بحضور شخصيتي "المعمّر الفرنسيّ" وابنته "جاكلين": «لأخغ مغة .. من كتل لوديمون و..الشّيك يا لكلاب [1] » ، وهو يريد بذلك أن يقول:"لآخر مرّة..من قتل لوديمون..والشّيخ "، ويقصد" الشّيخ الأقرع".

يقول "سي أحمد محمود" في حديثه عن توظيف العامية في الرّواية :« توظيف العاميّة في الرّواية قد يكون شكلا من أشكال التّلاعب باللّغة وهو ما يعرف عند أرسطو "بالاستخدام المراوغ للّغة"، وهو شكل من أشكال البلاغة ، و هذا بغرض السّخرية..[2] » ، فرغم القيمة الثّقافية والفنّية للّغة الفصيحة، زيادة على قيمتها الاجتماعية لكونها تعبّر عن حوارات الطبقة الرّاقية ، لكن هذا لا يمنع بلاغتها وجمالها حين تعبّر عن طبقة العامّة من النّاس.

وقد يلجأ الكاتب إلى توظيف العاميّة في بعض الأماكن ، حينما يدرك عدم جدوى الكلام الفصيح له في هذا المقام، ولذا كانت إدارة الحوار في بعض المواطن من أجل إحداث تعالق بين الحدث واللّغة وهذا« يمنح الواقعة والشّخصية مزيدا من المصداقيّة وإمكانية التّحقّق الواقعيّ[3] » ، فهذه الجمل : قد تردّدت عبر صفحات الرّواية بغير تكلّف، وهي تشترك في لفظة واحدة "أيش" التي تدلّ على السّؤال أو الاستفهام، ولم يقتصر ورودها على لسان شخصية بعينها و إنّما جاءت على لسان المثقّف وغير المثقّف ممّا يجعل منها علامة على طبيعة من طبائع الكلام المتجذّر في المجتمع الجزائريّ ، وهذا من شأنه « المساهمة إلى حدّ

[1]– حفناوي بعلي ، تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، اليازوري ، ص 291.

[2]– سي أحمد محمود ، اللّهجة العامّيّة في أعمال عبد الملك مرتاض الرّوائيّة ، ص 83 .

[3]– صلاح صالح ، سرد الآخر، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003م ، ص7 .

في اللّغة الأدبيّة[1]» ، للكاتب وإضفاء بعد واقعيّ على الرّواية،لأنّ اللّغة الفصيحة في غير موضعها تحرم المتلقّي أحيانا من تمثّل الواقع ، أو تمنع خاصية التّأثير الجماليّ عليه.

كما أنّه قد ينصرف توظيف العامية إلى استرضاء وجدان عاطفة المتلقّي، وذلك بإضفاء نوع من الدّعابة والفكاهة على جوّ الرّواية[2] مثلما نجده مثلا ينطبق على "بيبيكو" ببعض الكلمات، بلغة عربيّة دارجة، وكذلك ابنته"جاكلين" ، وهذا الأسلوب في الكتابة الذي ينطفئ فيه « المنطق العقلانيّ في الخطاب[3]» من شأنه أن ينفّس على المتلقّي ويدخل النّشوة إلى قلبه ممّا يساعده على الاستمرار في التّواصل مع النّصّ ، وممّا جاء في الرّواية وهو قليل نظرا للتّغيير الذي أحدثه عبد الملك مرتاض في لغة الرّوايات في طبيعتها الجديدة نذكر هذه المقاطع التي جاءت في سياق الحوار الذي دار بين "بيبيكو" و"رابح الجنّ" و"جاكلين" ، ويظهر هذا التّوظيف بصورتين:

أ- صورة جزئية:

أي من خلال بعض المفردات بعينها ، لا من حيث كونها جملا بالعاميّة ويمكن الإشارة إلى هذه المفردات كما يلي:

1- لفظتا بابا وماما:

وهي ترجمة حرفية عن الفرنسية : كما في قول مرتاض على لسان ابن"زينب" متسائلا عن والده "الطّاهر": «..أسئلة كثيرة ـ بابا أبطا اللّيل و ما رجع ...بابا، يا ماما... [4]» ، على أنّ هناك لفظة أخرى بالعامية العربية لها نفس المعنى ، وهي لفظة "بويا".

2- لفظة"بويا":

والتي تعني "أبي" بالعربية الفصيحة كما في قول ابن "رابح الجنّ ":

---

[1]- باختين ميخائيل ، الخطاب الرّوائيّ ، ترجمة محمّد برادة ، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، ط1 ،1987 م، ص 64.

[2]- سعيد سلاّم ، التّناص التّراثيّ ، ص 311.

[3]- عبد الرّحمان طه ، في أصول الحوار وتجديد أصول علم الكلام ، الدّار البيضاء ، المغرب، ط1 ،1984م، ص 30.

[4]- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، صوت الكهف ، ص67.

« بويا !بويا ! قتلوه !..ذبحوه.. كما ذبحوا الذّئب. ذبحه الطّاهر العفريت...[1]».

3- لفظتا "الكانون" و"الفلوس":

وهما اللّفظتان اللّتان صدرتا من فم "بيبيكو"لأهل الرّبوة من الفلاّحين:« - الكانون هو الكانون ! أنا شريت بالفلوس ..[2]» فلفظة "الكانون" هنا، مرادفة "للقانون"، حيث عوّض حرف "الكاف"عن "القاف"، وهي لكنة أجنبية على لسان شّخصية فرنسية تحاول الوصول إلى النّطق بالعربيّة السّليمة.صارت فيما بعد لهجة من لهجات بعض سكّان الشّمال الغربيّ الجزائريّ ، إذ أفرزتها ظروف التّواجد الاستعماريّ ، أمّا لفظة "الفلوس" فتعني بالعربية "النّقود" أو"الدّراهم"، ويمكن نسبة هذه "المفردة" إلى سكّان المغرب الأقصى أيضا.

4- لفظة "أبغوني":

كما في قول "بيبيكو" لابنته "جاكلين":« ابغوني رابح لوديمون![3]»، يقصد:"أريد" رابح لوديمون أو"أحضروا".

5- لفظتا "تحشم" و"بعّد":

و التي يقابلها"تستحي" و"بعّد"، مع عدّ فصاحتها بالهيئة التي ذكرت بها ، كقول "مرتاض" - في حوار "زينب" مع "الطّاهر"-:

« ألا تحشم؟بعّد وجهك! التفت بوجهك نحو المواشي. إنّما أريد أن أستحمّ... [4]» .

والملاحظ هنا في النّماذج الثّلاثة المختارة ، اعتماده على أسلوب التّكرار كتقنية في لفظتي "بويا" و"الكانون" ، وكذا التّوظيف المتتابع للمفردات العاميّة.

1- عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم والنّار، صوت الكهف ، ص 172.

2- المصدر نفسه ، ص45.

3- المصدر نفسه ، ص122.

4- المصدر نفسه ، ص15.

6- لفظة"أيش":

و قد ذكرت في مواطن كثيرة من الرّواية على لسان شخصيات مختلفة ، نذكر منها وصفهم لشخصية "الطّاهر":«..إنّما هو عنود. أيش نعمل..؟[1]» .

أوردّ "زليخا" على والدها:«ـ أيش أقول يا أبي ؟ المصيبة...كبيرة أكثر ممّا تتصوّر.[2]»، وذلك عندما اعتدى"رابح الجنّ" على شرفها .

أو في قول "رابح الجنّ" لبيبيكو:« ـ أيش تعمل بها ، يا مسيو بيبيكو؟.[3]».

وجاء في الحديث عن عقد "زينب" المضئ المدهش:«ـ أيش هذا النّور الذي يشعّ علينا؟[4]».

وفي قول "جاكلين" متعالية على "زينب":«ـ أيش قلت يا زينب؟[5]» ، وفي حديث النّجوى على لسان شخصية مجهولة ، تردّ على "الشّيخ الأقرع"، قول "مرتاض":« – أيش يريد هذا الشّقيّ؟[6] » .

و تقابل باللّغة العربيّة الفصيحة حرف الاستفهام "ماذا" ، لذلك فهي تدلّ على الاستفهام في مواطن الحوار بين هذه الشّخصيات.

7- لفظة "يا الرّب":

والّتي جاءت بصيغة النّداء مفيدة الدّعاء ، حيث تكرّرت عدّة مرّات تأكيدا على المعنى:

كقول "مرتاض":« ـ معيشة الذّل، يا الرّب ! حتّى الكيلو من الشّعير يحرمنا منه "بيبيكو" الشّيطان..[7] »، أو قوله:« ـ الرّكبة خاوية يا الرّب ! السّاقان ترتعشان ![8] ».

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص13.

[2]- المصدر نفسه ، ص 41.

[3]- المصدر نفسه ، ص 63.

[4]- المصدر نفسه ، ص68.

[5]- المصدر نفسه ، ص78.

[6]- المصدر نفسه ، ص 107.

[7]- المصدر نفسه ، ص 105.

[8]- المصدر نفسه ، ص114.

وفي كلتا الحالتين عبّرت عن عاطفة الإشفاق ، بسبب الحالة الاجتماعيّة المزرية للشّعب الجزائريّ تحت وطأة الاستعمار، حيث الفقر ومعيشة القهر والذّل والظّلم.

ب- صورة كليّة:

والّتي ظهرت من خلالها بعض مظاهر الجمالية ومواطنها في بعض الجمل ، كالّتي جاءت على لسان "بيبيكو" المعروف بالشّيطان بين أهل الرّبوة خصوصا وأنّه قرنها بتوظيف الأمثلة العاميّة:« ـ أيش تقولون ، أنتم، يا أبناء الكلاب؟ الحديث والمغزل، يا أولاد الكلاب ![1] » .

وفي حديث الأولاد مع الأمّ "حلّومة" جاء ما يلي:« ـ أيش تبغين يا أم حلّومة؟ "الجوع يعلّم السقاطة، والعري يعلّم الخياطة"[2]».

ففي إلحاق لفظة "إيش" العاميّة، بالمثل الشّعبيّ الجزائريّ المذكور سابقا، تكثيف في توظيف العاميّة أضفى صبغة جمالية على هذا النّوع من التّراث.

وعموما ، تدلّ طريقة توظيف هذه المفردات على إضفاء الواقعية على لغة الحوار، لأنّها تعكس المستوى الثّقافي لهذه الشّخصيات المختلفة، وبعض الجوانب التّاريخية اللّغوية السّائدة آنذاك ، وكذا مستوى النّضج الفنّي الذي وصل إليه"مرتاض"، من حيث تحكّمه في التّعامل مع التّقنيات الجديدة وآليات توظيف نوع من التّراث اللّغويّ الشّعبي وميله إليه.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، صوت الكهف ، ص 45.

[2]- المصدر نفسه ، ص 48.

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

- خاتمة الفصل الرّابع :

و جماع القول- في ما سبق ذكره - أنّ ظاهرة الإيمان بالأولياء أصحاب الكرامات أو الخوارق في الثّقافة الشّعبية الجزائرية كانت منتشرة كثيرا ، فواقع الحال يثبت ذلك ، وقد انعكست في "صوت الكهف" تحديدا ، لتظهر بصورتين متناقضتين : صورة تبالغ في تقديس هؤلاء وترفع من قدرهم ، وصورة تناقض ذلك تماما ، لتجعلهم محلّ سخرية بالتّشكيك في قدراتهم وصلاحهم وخوارقهم ، وربّما تكون هذه الثّانية دعوة غير مباشرة من "مرتاض" إلى التّوسّط بينهما مع تصويب العادات والأعراف الفاسدة.

ولم يربط "مرتاض" الكهف بقصّة أهله المعروفة في القرآن الكريم ، بل ربطه بقصّة دينية مغايرة حيث يشبّهه بسمكة سيدنا يونس عليه السلام ، و هكذا ارتفعت مكانة كهف زندل من مجرّد مكان عاديّ إلى شيء مقدّس تقدّم له القرابين وتنحرُ له الأغنام و تقام له الاحتفالات ، لأنّه أصبح جيبا من جيوب الثّورة ومكانا سرّيا للتّحريض على الكفاح من أجل الحريّة.

وتجسّد الرّقصات والأغاني الفلكلورية وكذا الإيمان الرّاسخ بقدرات بالأولياء الصّالحين من الأموات والاعتقاد بكراماتهم وبركتهم معتقدات الجزائريين، وتعكس مضامين تراثهم الشّعبيّ الأسطوري ، وقد جسّد "مرتاض" من خلال "صوت الكهف" امتزاج فكر الفرد الجزائريّ وموروثه بطابع الخرافة والأسطورة وتماشيه مع واقعه أثناء الوجود الاستعماريّ الفرنسيّ، في صورة فنيّة جميلة .

وقد عكست الرّواية أيضا هبوط المستوى الثّقافي والتّفكير الدّيني العقائدي لبعض الجزائريين من خلال بعض الطّقوس الدّينية كزيارة أضرحة الأولياء والاستعانة بهم ، والممارسات السّحرية التي ترتكز على الشّعوذة التي تطغى في مناسبات الأعياد أين تقام الوعدات والحفلات والأفراح في مواسم محدّدة سلفا، وعبّرت عن التّشبّث بالعادات والتّقاليد والأعراف الموروثة.

في استثمار "مرتاض" للمخيال الشّعبيّ ممّا توارث من (الحكايات والخرافات والأساطير والأمثال والأغاني الشّعبيّة وغيرها) ، محاولة جادّة منه للانتقال والقفز من التّقرير المباشر

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

الفجّ إلى التّوظيف الواعي المدروس المعتمد على أحدث التّقنيات ، فلم يكن همّ "مرتاض" مجرّد توظيف شكل من أشكال التّراث لعرض معارفه المتنوّعة .

بل كان يرمي إلى معالجة بعض القضايا ذات الخلفيات الفكريّة العقائديّة ، في إطار التّأصيل للتّراث والتّصحيح والتّصويب ومحاربة البدع والخرافات والأباطيل، بما يخدم فئات المجتمع الجزائريّ خصوصا العامّة والطّبقة الشّعبيّة ، تماما كما يفعل المصلحون ، ولكن بطريقة فنّيّة غير مباشرة تجمع بين الإمتاع والإقناع الفائدة.

إنّ هذا الاستغلال للتّراث الشّعبيّ يدلّ على أنّ " مرتاضا" من الأدباء الجزائريين الّذين كانوا متمسّكين بهذا التّراث ويميلون إليه ، معبّرا عن أصالته والمنبت العرقيّ الذي ينتمي إليه ، ومن خلال هذا الاهتمام بموروثه الشّعبي العريق الخاصّ ، فإنّه ساهم في إحياءه واستمراريته وإعطائه أنفاسا جديدة ، ودلالات خصبة وعميقة.

خـــــــاتـــمة

خـــــــاتـــمة

– يعتبر التّعامل مع التّراث أحد طرق التّجريب الرّوائي الّتي اتّبعها "عبد المالك مرتاض" وسلكها في عمله الرّوائي الكبير"رباعيّة الدّم والنّار"، متجاوزا ما كان سائدا في الرّواية الكلاسيكيّة سواء التّاريخية أو الواقعية ، ليحدّ من تأثير الثّقافة الغربيّة ، منفتحا ومغامرا في آن واحد محاولا إحياء النّصّ التّراثي القديم من باب التّأصيل التّراثيّ، أمّا مستويات التّعامل مع التّراث فقد كانت على مستويات وجوانب مختلفة ومنها:مادّة الحكي وطريقة تقديم النّص وأسلوب صياغته.

– رغم اختلاف تجارب الرّوائيين الجزائريين العرب في كتاباتهم إلاّ أنّ طرق التّعامل معه والاشتغال عليه كوسيلة إلى التّجريب الرّوائي والبحث عن الهوية تبدوا من خلال نموذج مرتاض" وكأنّها عندهم متشابهة وموحّدةّ.

– ارتباط التّراث الصّوفي الطّرقي الجزائريّ بالإطار المكانيّ والحضاريّ الّذي ينتمي إليه كجزء من الهوية الدّينية ، وبالتّاريخ الزّمني ممثّلا في الفترة الاستعماريّة.

– تعبّر طريقة توظيف التّراث واستلهامه عن بعض مكامن الحداثة ومظاهر التّجديد في البناء الروائيّ.

– الحضور القويّ للمرأة الجزائرية الصّحراويّة في توظيف التّراث كشخصية حيزية في رواية "حيزية "الّتي تمثّل الوطن وترمز للحريّة.

– يعكس توظيف التّراث الجزائريّ عند مرتاض واقع الجزائريين المريروخلفياتهم الثّقافية والفكريّة والتّاريخية والدّينية في زمن الثّورة الجزائريّة في صراعهم مع الاستعمار الفرنسيّ.

– تعدّ رواياته الأربعة المعروفة (رباعية الدّم والنّار) من التّجارب الفريدة الجديدة في الكتابة الرّوائية الجزائريّة لعدّة أسباب أهمها:

خـــــــاتـــمة

– معماريتها النّاهضة على زخم الكثير من النّصوص التّراثية، كقصص السّندباد وأسطورة حيزية وأساليب قصص ألف ليلة وليلة وتداخل الأجناس المختلفة فيهاكجنس المقامة بالأخصّ.

– تداخل الأشكال المختلفة لتوظيف التّراث (التّاريخي والأدبيّ الأسطوريّ والشّعبي) ، مع توظيفه المكثّف بطريقة يصعب فيها التّمييز بينها ،كان محمودا حيث أضفى طابعا جماليّ عليها. وزخما فنيّا منقطع النّظير .

– يمكن تصنيف هذه الرّوايات رغم اختلافاتها الفنّيّة من حيث الجودة وعدمها و القدم والجدّة ، وصبغتها الأيديولوجية ، ضمن الرّوايات التّاريخية التي تؤرّخ للثّورة الجزائريّة..

– تقوم روايات مرتاض –بشكل خاصّ– في نهوضها الشّعري على ظاهرة التّناص التّراثيّ ، ويمثّل تضمين النّصوص التّراثية المختلفة لدى الروائي "مرتاضّ ظاهرة ثقافية فكرية ، وخصوصية فنّية جمالية تميّزه عن غيره.

وقداستطاع من خلاله توظيفاته المختلفة للتّراث تحويل تلك النّصوص التّراثية القديمة إلى نصوص جديدة ، تآزرت وتماسكت من خلال ذلك النّسيج الفنّي والمضمون الفكريّ الّذي يجمعها ، لتغدوا ملتحمة ومتكاملة عضوياً،بما يخدم الهدف من تجربتة تماما كما فعل مع رواية"حيزيّة".

– بيّنت الدّراسة أهمّ المصادر التّراثية التي استقى منها ، وتعامل معها في رباعيته التّاريخيّة وقد كان تضمين الكاتب للنّصوص التّراثية بمختلف أشكالها ومصادرها، يتعدّى مجرّد التّضمين التّقليدي المباشر، وخصوصا في الرّوايتين الأخيرتين منها ونقصد بهذا "حيزيّة "و"صوت الكهف" ، ففيهما لم تقم علاقة الكاتب بتراثه على مجرّد النّقل الحرفيّ والتّقليد أوالمحاكاة (إعادة إنتاج التّراث وتكراره) ، بل على التّفاعل العميق مع عناصره ومعطياته، قصد تطويرها ، واستغلال طاقاتها وإمكاناتها الفنّية ، للتّعبير عن التّجربة الفنّية السّرديّة، وإيصال أبعادها النّفسية العاطفيّة إلى القرّاء ، على عكس ما رأيناه في روايتي"دماء ودموع"

خـــــــاتـــمة

و"نار ونور"، إذْ حوّل الكاتب تلك التّضمينات و التّوظيفات إلى جزء من تجربته الشّخصية ، وأسقط الماضي على الحاضر، ليعبّر عن مختلف الأبعاد السّياسية والاجتماعية والثّقافية المتعلّقة بالواقع العربيّ والجزائريّ الذي يحيط به.

– أظهرت الدّراسة أيضا، ودلّ توظيف"مرتاض" المتنوّع للتّراث موقفه منه وعلاقته به ، فكانت علاقته بالتّراث وثيقة وطيدة ، إذ يراه مدعاة للفخر و مصدر إلهام وإيحاء، لا يمكن الاستغناء عنه.

– تجاوز "مرتاض" الطّريقة التّقليدية في التّعامل مع التّراث، لذلك عدّت تجربته من التّجارب الرّوائية العربيّة الجزائريّة التي أقامت لها علاقة خاصّة مع التّراث السردي العربي القديم.

قائـــمة المصـــادر والمـــراجع

قائــمة المصـــادر والمـــراجع

- القرآن الكريم ، رواية ورش عن نافع.

المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

2-عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار، رواية "حيزية ، دار البصائر للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

3-عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار، رواية "صوت الكهف ، دار البصائر للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

4-عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار، رواية "نار ونور، دار البصائر للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

5-عبد الملك مرتاض ، رباعية الدّم و النّار، رواية "دماء ودموع ، دار البصائر للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

6-الخطّابي محمد بن إبراهيم الحمد ، شأن الدّعاء ، تحقيق أحمد يوسف الدقاق ، دار الثقافة العربية ، ط 1 ، 1984م.

7-المنذري ، الحافظ عبد العظيم بن عبد القويّ ، مختصر صحيح مسلم ، دار الإمام مالك للنشر والتوزيع ، تحقيق قسم التحقيق، مكتبة الإمام مالك ، باب الوادي، الجزائر، ط2 ،2010م .

8- محمّد جمال الدّين القاسمي ، موعظة المؤمنين من إحياء علوم الدّين، آداب الكسب والمعاش.

9- محمّد عبد الرّؤوف المناوي ، فيض القدير في شرح الجامع الصّغير من أحاديث البشير النّذير، تحقيق وضبط أحمد عبد السّلام ،ج1، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،1972م.

قائــمة المصـــادر والمـــراجع

- المعاجم والقواميس العربية والموسوعات:

- المعاجم القديمة:

10. ابن عصفور الإشبيلي، شرح جمل الزّجاجي، تحقيق صاحب أبو جناح، دار الكتب العلميّة، ط1 ، 1989م.
11. ابن منظور محمد بن مكرم علي بن أحمد الأنصاريّ ، معجم لسان العرب ، تحقيق عامر أحمد حيدار، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم ، منشورات محمّد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج 12، ط1، 2003م.
12. أبو الحسن أحمد ابن فارس ، معجم مقاييس اللّغة. دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان، ج2 ، مادة بضع ، ط1 ، د ت.
13. أبو بكر بن الأنباريّ محمد بن القاسم، الأضداد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دائرة المطبوعات والنّشر ، الكويت، د ط ، 1960 م.
14. أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، تقسيم الإنشاء. دار المكتبة العصريّة، د ط ، 2017م.
15. الجاحظ ، كتاب الحيوان(العُجاب وبحره العُباب). تهذيب وشرح الشّيخ عبد السّلام هارون.
16. الرّاغب الأصبهاني، مفردات ألفاظ القرآن .
17. الزّيادي حاكم مالك ، التّرادف في اللغة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د ط ، 1980م.
18. الشّريف الجرجاني ، علي بن محمد، معجم التعريفات ، دمشق، 1958م.
19. الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، الجزء الرّابع، مادة حكى.
20. بهاء الدّين السّبكي ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ،،تحقيق عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصريّة،ج2003،1م .
21. جلال الدّين السيوطي ،المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،،تحقيق محمد أحمد جاد المولي وآخرون، دار الفكر، بيروت، ج 1، د ط ، د ت.

22. حسام الدّين كريم زكي ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 2001م .

23. عبد الملك بن محمد الثّعالبي، كتاب الأمثال(الفرائد والقلائد). (الفرائد والقلائد)،قسم اللغة والأدب العربي، دار الكتب العربية الكبرى،مصر ،ط1، 1909م.

- المعاجم الحديثة:

24- مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب. منشورات مكتبة لبنان ، ط2 ،1984.

26- الجرّ خليل وآخرون (محمّد خليل باشا، هاني أبو مصلح ، محمّد الشّايب) ، المعجم العربي الحديث ،(لاروس) ، مكتبة باريس، د ط ،1973م

27- إنعام فوال عكّاوي ، المعجم المفصّل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني.

28- دورتيه، جان فرانسوا معجم العلوم الانسانية، تر جورج كتورة ،بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات (كلمة ومجد) ط1.

29- عبد الحقّ كتّاني ، المغني، معجم اللّغة العربيّة مادّة ربع ،حرف الرّاء، دار الكتب العلميّة ، الشّركة العربيّة لتوزيع الكتاب، الدّار البيضاء، المغرب، دط ،2013/2012م

30- بونت، بيار، و إيزار، ميتشال ، معجم الإثنولوجيا و الأنثروبولوجيا ترجمة و إشراف مصباح الصمد، ط1 ، 2006م، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ".

31- مجمع اللّغة العربية ، المعجم الوسيط ، الجزء الأوّل ، دار المعارف، القاهرة، مصر، مكتبة لبنان، ط 2 ،1984م.

- الموسوعات:

32- أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري ، جمل من أنساب الأشراف ،ج 11، تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م، دط.

33- محمد عبد الرّضا الذّهبي ، موسوعة قبيلة بني تميم تاريخها ، أنسابها، أعلامها،ج 2 ، الدّار العربية.

34- رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الشّعبية الجزائريّة منشورات دار الحضارة ، الجزائر،2015م.

- **المراجع:**

- **المراجع العربيّة:**

35- إسماعيل بن صفية ، مجلّة التواصل الأدبي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة باجي مختار، عنابة ، ع 2، جوان 2008، ص 192.

36- إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربيّ الحديث ديوان المطبوعات الجامعيّة ، دط،1991م .

37- أبي الفضل الميداني أمثال وحكم ، من مجمع الأمثال، المكتبة الخضراء للطّباعة والنّشر

38- أحمد بن مبارك النّوفلي، أقانيم اللّامعقول، قراءة نقديّة في التّقليد والأسطورة والخرافة ، قراءة نقديّة في التّقليد والأسطورة والخرافة ، دار الانتشار العربيّ ، ط1 ،2012م

39- أحمد زغب، الفلكلور، النّظرية ، المنهج ، التّطبيق، دار هومة، الجزائر، ط1 ،2015م.

40- أحمد زكي، التّرقيم وعلاماته في اللّغة العربيّة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، د ط ،2012م.

41- إدريس بودية، الرّؤية والبنيّة في روايات الطّاهر وطّار وزارة الثّقافة ،الجزائر،د ط،2007م.

42- الألوسي حسام، الزّمان في الفكر الدّيني والفلسفي وفلسفة العلم ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ، لبنان، ط 1، 2005م.

43- الرّشيد بوشعير، دراسات في المسرح العربي ، دار الأهالي، دمشق، دط ، 1997م.

44- الزهرة إبراهيم، الأيروس والمقدّس، دراسة أنثربولوجية تحليلية، دمشق، النّاي للدّراسات و النشر و التّوزيع، ط 2 ،2010 م

45- امحمّد عزوي، الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائريّة، وزارة الثّقافة، دار ميم للنّشر، ط1 ،2013 م.

46- بشير القمري، شعرية النّصّ الرّوائيّ - قراءة تناصيّة - في كتاب التّجليات، الرّباط، البيادر،1991م

47- بوشمة معاشو، سيدي غانم ، تراث وثقافة، ، دار الغرب للنشر.

48- بيربش، عبد اللطيف وآخرون، العادات والتّقاليد في المجتمع المغربي، الرباط ، مطبعة المعارف الجديدة .

49- ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة القاهرة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000م.

50- جورج لوكاتش ، الرّواية والتّاريخ ، ترصالح جواد كاظم ، دار الطّليعة ، دط بيروت ، 1978، ص 51

51- حسام الدين، كريم زكي، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، نشر وتحقيق مظفر سلطان /ماجد الذهبي ، دمشق 1951 م، دار الفكر، دمشق 1958م. مكتبة النّهصة المصرية، ط3، 2001م.

52- خالد حسين، شؤون العلامات من التّشفير إلى التّأويل، دار التّكوين للطّباعة والتّرجمة والنّشر،ط 1 ،2008م.

53- خالدة سعيد، حركية الإبداع. ، دار العودة، د ط ، 1982م.

54- رزاق محمد الحكيم ، الشّعرية في النّصّ الأدبيّ بين المنظوم والمنثور، دراسة، منشورات إتّحاد .

55- روز ليلى قريش، القصّة الشّعبيّة الجزائريّة ذات الأصل العربيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة 2007.

56- زلط أحمد، قضايا واتجاهات الأدب المقارن، مكتبة هبة النيل العربية ، القاهرة ، مصر، د ط، 2009م.

57- س، م، بورا، أحمد سلامة محمد السيد، التّجربة اليونانية ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، د ط ،1989م.

58- سعيد السّلاّم، التّناص التّراثيّ، الرّواية الجزائريّة أنموذجا ، عالم الكتب الحديث، أربد، د ط ،2010 م.

59- سعيد علّوش،عنف المتخيّل الرّوائيّ في أعمال إيميل حبيبي ، لبنان، مركز الإنماء القوميّ، ط1 ،1986.

60- صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، ط 3، 1986 م.

61 - طاهرة داخل طاهر، الموقف الانتقائي وأهميتة في توظيف التّراث للطفل،قسم اللّغة العربية كلية التّربية الأساسية الجامعة المستنصرية .

62 - طلال حرب ، أوليّة النّصّ، نظرات في النّقد والقصّة والأسطورة ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ط1 ،1999م.

63- عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول الخطاب و المرويات الشّفويّة (الآداء، الشّكل، الدّلالة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د ط، دت.

64- عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائريّة، التّاريخ والقضايا والتّجليات(مقالات وحوارات).

65- عبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط ،1973م .

66- عبد السّلام هارون ، التّراث العربي، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية ، إشراف فيصل يوسف وأحمد العلي، الكويت، الإصدار 80، ط1 ،2014م.

67- عبد العزيز الصّقعبي، الحكواتي يفقد صوته، قصص قصيرة، الجمعية العربيّة السعودية للثقافة والفنون، بريدة ، السعودية، ط1 ،1989م.

68- علي الجارم ، مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة، ط 10، القاهرة ،1951م.

69- علي عشري زايد ، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربيّ المعاصر، الشّركة العامّة للنّشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 1978م .

70- عوض، ريتا ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث،تحقيق خليل حاوي، دار النّشر الجامعة الأمريكيّة، ط1، بيروت ، لبنان ، 1974م.

71- غراء حسين مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، دار بانوراما للطباعة ، القاهرة ، ط1997،1م.

72- فراس سوّاح ، الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثيولوجيا والدّيانات المشرقيّة ، ط2، منشورات دار علاء الدّين سوريا 2001م .

73- فوزي ناهدة ، عبد الوهاب البياتي حياته وشعره دراسة نقدية ، طهران، ثار الله، ط1، 1954م.

74- مبروك مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية (1914 - 1986م)، دار المعارف،القاهرة،1991م.

75- مجد حسام الدين كريم زكي ، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة .

76 - محمّد بلقاسم الشّايب ، رباعيات عمر الخيّام ، صياغة أولى إلى الشّعر الشّعبيّ الجزائريّ.

77- محمّد العربي حرز الله ، التّراث والثّورة ، دراسة، وزارة الثقافة، د ط ، 2010م.

78- محمّد بلقاسم الشّايب، رباعيات عمر الخيّام ، صياغة أولى إلى الشّعر الشّعبيّ الجزائريّ، **تر** أحمد رامي، دراسة للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، د ط ، 2006م.

79- محمّد سالم محمّد الأمين طلبة، مستويات اللّغة في السّرد العربيّ المعاصر، دراسة نظرية تطبيقيّة في سيمانطيقا السّرد ، دار الانتشار العربيّ، ط 1 ،2008.

80- محمّد سعيدي، الأدب الشّعبي بين النّظرية والتّطبيق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط ،2007م.

81- محمَّد عابد الجابري، "التّراث والحداثة"، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربيَّة، د ط ، 1991م.

82- محمّد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط4، 1993 م.

83- محمد عزّام تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية ، دراسة في نقد النّقد منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003م ..

84- مخلوف عامر، توظيف التّراث في الرّواية الجزائريّة، بحث في الرّواية المكتوبة بالعربيّة.

85- مفقودة صالح، المرأة في الرّواية الجزائريّة، دار الشّروق، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر ط2 ، 2009 م.

86- ممدوح محمّد خسارة ، علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في اللّغة العربيّة ، ط 2 ، دار الفكر، دمشق ، 2013 م ، ص 11.

87- نصر الدّين بن داود، التّاريخ المحلي وأهميّته في التاريخ الوطنيّ منطقة فلاوسن ومعركتها الكبرى أفريل1957م أنموذجا، يوم دراسي حول معركة فلاوسن الكبرى 20 ـ 23 أفريل 1957م).قسم التاريخ ، جامعة بوبكر بلقايد تلمسان.

88- نضال صالح، النّزوع الأسطوري في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.

89- هادي نهر، عبد السّلام محمّد هارون ،الأساليب الإنشائية في النّحو العربيّ ، دار الجيل ، بيروت، لبنان.

90- هلال محمد غنيمي ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، د ط ،2001م

91- واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائرية، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ،الجزائر ،(د ط) 1986م.

92- يوسف أمينة ، تقنيات السّرد في النّظرية والتّطبيق ، دار الحوار ، ط 2، 1997 م ، ص 27.

93- يوسف وغليسي ، في ظلال النّصوص ، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة، وزارة الثّقافة، المحمديّة ،الجزائر، دار جسور، ط 1، 2009م

94- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاّنسونية إلى الألسنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، الجزائر،(د.ط)،2002م.

95- يوسف وغليسي، عاشق الضّاد ، قراءات في كتابات العلاّمة عبد الملك مرتاض ، دار جسور، المحمديّة الجزائر، ط1 ،2018م

96- دائرة المعارف الإسلامية ، ج 10، طبعة مصر ، تر محمّد ثابت أفندي ، ص 331- 333.

97-جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التّجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثربولوجيا الاجتماعيّة والثّقافيّة.

98-حسن خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002 م.

99-حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الرّوائي الجزائري، آفاق التجديد ومتاهات التجريب. اليازوري.

100 -حلمي بدير، أثر التّراث الشّعبيّ في الأدب الحديث، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، د ط ،1981م.

101 -حنّا عبّود ، النّظرية الأدبية الحديثة والنّقد الأسطوريّ، دراسة ، اتّحاد الكتّاب العرب، ط 1، 1999م ، دمشق ، سوريا.

102 -خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ، د ط ، د.ت.

103 -سعيدي محمّد، الأدب الشّعبيّ بين النّظرية والتّطبيق، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط ، 1998م

104 -سليم بتقّة، الرّيف في الرّواية الجزائريّة، دراسة تحليليّة مقارنة، منشورات الرّياحين ، وزارة الثّقافة، (د ط) ،2009م.

105 –سناء الشعلان ،الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ ، قطر، د ط،2008م.

106 –سي أحمد محمود ، اللّهجة العامّيّة في أعمال عبد الملك مرتاض الرّوائيّة.، روايتي "نار ونور" و"صوت الكهف " أنموذجا"، مجلة دراسات لسانية، المجلد2، العدد العاشر، جامعة حسيبة بن بوعلي ،2018م.

107 –سيد حامد النّسّاج ، بانوراما الرّواية العربية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط1 ،1985م.

108 –عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر،الجزائر، طبعة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، د ط ، 2007م .

109 –عبد الرّحمان طه، في أصول الحوار وتجديد أصول علم الكلام، الدّار البيضاء ، المغرب، ط1984،1 م.

110 –عبد المالك مرتاض ، الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة،2007م.

111 –عبد المالك مرتاض، العامية الجزائريّة وصلتها بالفصحى ،الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، دت ،1981م.

112 –عبد المالك مرتاض، عناصر التّراث الشّعبي في اللّاز ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط ،1987م.

113 –عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، د ط ،1993م .

114 –عبد الملك مرتاض ، نظرية النّصّ الأدبي، دار هومه للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط ،2015م.

- **الرّسائل (الأطروحات) الجامعية:**

115– حصّة بنت زيد سعد المفرح، توظيف التّراث الأدبيّ في القصّة القصيرة في الجزيرة العربيّة، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربيّة ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ،1425 هـ ، 1426هـ،.

116- بارودي سميرة ، الدّراسات السّرديّة في النّقد الجزائريّ المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2010م/2011م.

- المجلاّت والدوريات والجرائد:

117-علي عشري زايد ، توظيف التّراث في شعرنا المعاصر، مجلّة فصول ، مج 1، العدد 1 ، أكتوبر،1980م.

118-الحاج جغدم ، أسلوبية التّناص في الخطاب السّردي لدى عبد الملك مرتاض، رواية وادي الظّلام" نموذجا ، مجلّة الموروث ،المجلّد 6، العدد1، ديسمبر 2018م.

119-آمال صدّيقي، المفارقات الزّمنية في رواية "حيزيّة" لعبد الملك مرتاض ، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، الإخوة منتوري ، قسنطينة الجزائر، المجلد 33، العدد2 .

120-بوجمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الرّوائية في المغرب العربي، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد2.

121-ديمتري ميكولسكي ، رواية نزيف الحجر، تر وتعليق، مجلّة سفيت الموسكوفية (ملحق الرّواية نفسها) .

122-سمية خربيش، الثراء الأسلوبيّ في رواية حيزية لعبد المالك مرتاض، مجلّة اللّغة الوظيفيّة جامعة الشلف، المجلّد 5، العدد2.

123-سهيل إدريس، في القصّة الجزائريّة الحديثة ، مجلّة الثّقافة الجديدة ، د ع، المحمّديّة ، المغرب ، د ط.

124-سي محمود أحمد، الثورة الجزائريّة في أعمال عبد الملك مرتاض الرّوائيّة، روايتي "نار ونور" و"صوت الكهف " أنموذجا"،مجلة دراسات لسانية، المجلد2، العدد العاشر، جامعة حسيبة بن بوعلي ،2018م.

125-سيد الشّيخ ، قراءة تناصيّة في قصيدة الياقوتة، مجلّة تجلّيات الحداثة، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران، الجزائر،ع1، 1992م.

126-محمّد ناصر، الشّعر الجزائري، اتّجاهاته وخصائصه الفنية، مجلّة البصائر، العدد 162.

127-نبراس جلال عبّاس، التّشبيه في النّصّ القرآنيّ، مجلّة كليّة الآداب، جامعة أديالي ، كليّة التّربية الأساسيّة، العدد104.

128- وليد بوعديلة ، أبعاد التّوظيف التّاريخي في الرّواية الجزائرية ، دراسة في نماذج مختارة ، مجلّة منتدى الأستاذ، العدد التاسع عشر، جانفي 2017م، جامعة 20أوت 1955 ، سكيكدة الجزائر.

129-- حميد قبايلي، الاستعارة غادة البيان العربيّ، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، العدد 9، ماي 2016م

130-- عبد السّلام المسدي، توظيف التّراث في الشّعر العربيّ المعاصر ، مجلّة العربيّ، الكويت، ع116، 1993 م.

131- عبد المؤمن رحماني ، رثاء الحبيبة في الشّعر الشّعبي الجزائريّ، قراءة في قصيدة "حيزيّة"لابن قيطون، جامعة وهران ، أحمد بن بلّة ، مجلّة الكلم، العدد الرّابع

- **المراجع الأجنبيّة:**

132- EncyclopediaUniversalis, France, 1985 – Mythe, T 12, p. 879

- **الكتب المترجمة:**

133- بول . ب. ديكسون. .الأسطورة و الحداثة. تر خليل كلفت.المجلس الأعلى للثّقافة. دط ،1998م.

134- باختين ميخائيل، الخطاب الرّوائيّ، ترجمة محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، ط1 ،1987 م

135- صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003م.

136- صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي

137-حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، اللاذقية، 1983 م.

- **المواقع الإلكترونية والأنترنت:**

138-- حسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، المكتبة الشّاملة.

139-- مجموعة من المؤلفين، كتاب فتاوى الشّبكة الإسلامية، شرح حديث "إن الولد مبخلة مجبنة"،1424هـ، ج3 . المكتبة الشّاملة. رابط الصّفحة:

140-- معنى الاستعاذة ، مركز الإشعاع الإسلامي، مكتبة المعرفة الإلكترونيّة، الرّابط:https://www.marefa.org .

141-- مناهج جامعة المدينة العالميّة، البلاغة ، البيان والبديع ، ج1، جامعة المدينة العالميّة للنّشر، ماليزيا، المكتبة الشّاملة، موقع الجامعة:الرابط http: u edu/mmedie // :w w w

142- نادر ظاهر، توظيف التّراث في شعر معين بسيسو، مجلّة دنيا الوطن الإلكترونية ، العدد ، ديسمبر،2020م .

143- هيفاء شاكري، أهمية التّراث الأدبي واللغوي،ظاهرة التّنغيم في اللّغة العربية والإنجليزية نموذجا ، شبكة الألوكة، 09،02، 2016م.

https://www.islam4u.com › almojib : رابط الصفحة. Almrsal com.

144- عبد الرحيم حمدان حمدان، استدعاء التراث الأدبي في تجربة فوزي عيسى الشّعريّة

145- مجلّة ديوان العرب الإلكترونيّة ، القسم الأول ، 2010/11/18م ، ع Hhtp.diwanalarab.com.2587

146- ويكيبيديا الموسوعة الحرّة،.wiki.org.wikipedia.m.war. www- مارس،2001

فـــهرس الـــــموضوعات

فهرس الموضوعات

المدخل : توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرّواية الجزائرية.

- تمهيد:.....ص11
- أوّلا : مفهوم توظيف التّراث:..... ص12

ثانيا: توظيف التّراث بين الرّواية العربيّة والرواية الجزائريّة.....ص20

ثالثا : رباعية الدّم والنّار وموقف مرتاض من التّراث .....ص 30.

خاتمة المدخل ص41

الفصل الأول: توظيف التّراث التّاريخي في رواية "دماءو دموع".

المقدّمة ..... ص43.

أولا: في الشّكل الخارجيّ لرواية دماء ودموع ص46

ثانيا: في المضمون.....ص50.

ثالثا: توظيف التّراث التّاريخي في الرّواية الجزائريّة.....ص52.

رابعا: توظيف التّراث التّاريخيّ في دماءودموع.....ص55.

خامسا: توظيف الشّخصية التّاريخيّة في دماء ودموع.....ص58.

سادسا: توظيف الأحداث والمعارك التّاريخية..... ص59

سابعا: طرائق توظيف التّراث التّاريخيّ..... ص69.

ثامنا: توظيف موضوعات تاريخية أخرى .....,.....ص81.

خـاتمة الفصل الأول .....ص 72.

فهرس الموضوعات

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية "نار ونور".

المقدمة.....ص 76

أولا: في الشّكل الخارجيّ لرواية"نار ونور".....ص79.

ثانيا: في المضمون ص81

ثالثا: توظيف التّراث الأدبيّ في رواية" نار ونور.....ص85.

رابعا: تقنيات توظيف النّصوص التّراثية الأدبيّة.....ص89.

خامسا: توظيف عناصر المقامات.....ص95.

سادسا: توظيف الأمثال العربية والحكم والأقوال.....ص110

سابعا: توظيف الأمثال العاميّة الشّعبية الجزائرية.....ص 118.

ثامنا: توظيف نصوص الشّعر في نار ونور.....ص121.

تاسعا: توظيف النّص الدّينيّ.....ص123.

عاشرا: توظيف الشّخصية التّراثيّة الأدبيّة .....ص132.

أنواع تراثية أخرى.....ص.143

خاتمة الفصل الثّاني.....ص144.

فهرس الموضوعات

الفصل الثّالث : توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية "حيزيّة".

المقدّمة..... ...ص148.

1- مفهوم الأسطورة ونظريات نشأتها.....ص149.

2- أهمية الأسطورة ووظيفتها وعلاقتها مع الأدب.....ص153.

3- المنهج الأسطوري في النّقد الأدبيّ بين الغرب والعربيّ ..ص155.

4- تجليات ظاهرة النزوع الأسطوريّ وأشكاله المختلفة.....ص 157

5- نماذج ومستويات توظيف الأسطورة والتّراث الأسطوريّ.. ص160.

أولا: في الشّكل الخارجيّ لرواية "حيزية" .....ص163.

ثانيا: من حيث المضمون:.....ص164

ثالثا: مضمون قصّة حيزية بين النّصّين الأوّل والثّاني .....ص171.

رابعا: توظيف التّراث الأسطوريّ في "رواية حيزية" .....ص173.

خامسا: مستويات توظيف الأسطورة في " رواية حيزيّة " .....ص183.

سادسا: توظيف الشّخصية التّاريخيّة.....ص185

سابعا: توظيف الشّخصيّة الأسطوريّة.....ص187

ثامنا: توظيف النّصّ الأسطوريّ الدّينيّ.....ص196.

تاسعا : ظاهرة التّداخل ص197

خاتمة الفصل الثّالث .....ص202.

فهرس الموضوعات

الفصل الرّابع : توظيف التّراث الشّعبي في "رواية "صوت الكهف".

المقدّمة .....ص 206

أوّلا: في الشكل الخارجيّ لرواية "صوت الكهف..... ص209.

ثانيا: في المضمون ص210

ثالثا: توظيف التّراث الشّعبي في "صوت الكهف".....ص220.

رابعا : توظيف المثل الشّعبي في "صوت الكهف".....ص222.

خامسا: الحكاية الشّعبيّة في "صوت الكهف"..... ص234

سادسا: توظيف الأغاني الشّعبيّة في "صوت الكهف"..... ص251.

سابعا: توظيف العادات و التّقاليد الشّعبيّة.....ص255.

ثامنا: توظيف المعتقدات والطّقوس الدّينية في صوت الكهف .ص258.

تاسعا: توظيف المكان الشّعبيّ الأسطوريّ في صوت الكهف ص 266

تصويب العادات والتّقاليد والطّقوس وتصحيحها.....ص269.

عاشرا : توظيف اللّهجة العاميّة في "صوت الكهف" .....ص269.

خاتمة الفصل الرّابع.....ص275

خاتمة.....ص 278

قائمة المصادر و المراجع. .....ص 282

الفهرس..... ص296

ملخّص الرّسالة باللّغة العربيّة :

كشفت رباعية الدّم والنّار ل"عبد الملك مرتاص" عن معاناة الشّعب الجزائريّ وبيّنت مرحلة نموّ الوعي الثّوريّ، وقامت على ظاهرة التّناص التّراثيّ، وظّف التّراث في الأولى والثّانية بطريقة تقليدية مباشرة ، وأمّا الأخيرتين منها، فهي من التّجارب الفريدة الجديدة في الكتابة الرّوائية الجزائريّة، نظرا لنهوضها على زخم الكثير من النّصوص التّراثية، وتداخل الأجناس الأدبية المختلفة فيها، وكذا التّوظيف المكثّف الذي لعب دورا إيجابيا محمودا ، كما عبّرت طريقة الكاتب في التّوظيف عن بعض مكامن الحداثة ومظاهر التّجديد في تجربته الرّوائيّة، ويرتبط توظيف التّراث بأشكاله الأربعة فيها بالإطار المكانيّ والحضاريّ الّذي ينتمي إليه وبالهوية العربيّة الإسلاميّة والجزائرية الوطنيّة، وكذا تاريخ الفترة الاستعماريّة. وقد ظهرت أهمّ المصادر الّتي استقى منها تجربته، تجاوز" مرتاض" في روايتي "حيزية"وصوت الكهف "ما كان سائدا في الرّواية الكلاسيكيّة كما في "دماء ودموع" و"نار ونور"، وفي "حيزيّة" كان الحضور المكثّف لشخصية المرأة الجزائرية الصّحراويّة وأخيرا، أظهرت الدّراسة علاقة "مرتاض" الوثيقة والوطيدة بالتّراث .

باللّغة الإنجليزية:

The Blood and Fire Quartet revealed to "Abdul Malik Murtas" about the suffering of the Algerian people and demonstrated the stage of the growth of revolutionary awareness, and the Quartet was based on the phenomenon of traditional intertextuality, employing heritage in the first and second in a direct traditional way, and the last two of them are unique new Algerian experiences in narrative writing, Due to its rise to the momentum of many heritage texts, and the overlapping of different literary genres in them, as well as the intensive employment that played a positive and commendable role, as the writer's method of employment expressed some of the sources of modernity and aspects of renewal in his novelistic experience. It and the Arab-Islamic and Algerian national identity, as well as the history of the colonial period. The most important sources from which he drew his experience appeared, transcending "Murtada" in the two novels "Hizia" and "The Voice of the Cave" which was prevalent in the classic novel as in "Blood and Tears" and "Fire and Light", and in "Hizia" was the intense presence of the Saharawi Algerian woman's personality and finally The study showed Mortad's close and close relationship to heritage