وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د

الشعبة: دراسات نقدية

التخصص: نقد ومناهج

العنوان

الثراء الأسلوبي في رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض- دراسة أسلوبيّة بنيويّة- .

من إعداد:

سمية خربيش

المناقشة بتاريخ../../...

عبد القادر توزان	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	رئيسا
محمد زيوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة لونيسي بن علي – البليدة -2-	مشرفا ومقررا
طاطة بن قرماز	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	ممتحنا
عيسى بكوش	أستاذ محاضر أ	جامعة لونيسي بن علي – البليدة -2-	ممتحنا
صفية بن زينة	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	ممتحنا
آسية متلف	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف-	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

أهدي ثمرة عملي هذه إلى الوالدين الكريمين "زهرة وعبد القادر"،

وإلى إخوتي الأعزاء، كما أهديها إلى زملائي ورفقاء دربي في

مشروع الدكتوراه " نقد ومناهج ".

الشّـــكـــــر:

أتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذ الدّكتور العربي عميش رئيس مشروع الدكتوراه: نقد ومناهج، وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة وأخص بالذكر مشرفي الأستاذ الدّكتور محمد زيوش الذي بذل جهدا كبيرا في هذا العمل الأكاديمي، فصحح وصوب وصبر على زلاتي.

كما أشكر كل من ساعدني لإتمام هذا العمل من قريب أو بعيد.

مقدمة

شهدت الرّواية العربيّة في السّنوات الأخيرة تغيرات جذرية على مستوى الشّكل والمضمون، وقد تزامن مع هذا التّغيير تطور في المناهج النّقديّة السّياقية و النّسقيّة، فطبقت هذه المناهج على أغلب النّصوص الشّعريّة والسّرديّة العالميّة والعربيّة (المشّرقيّة، والمغربيّة)، إلا أنّ الرّواية الجزائريّة هُمشت في هذه التّحليلات و بقيت مغمورة في دراساتنا الأكاديميّة مع أنّها رّوايات وصلت للعالميّة، ومن هنا وُجد اهتمامنا بهذا البحث العلمي فتولدت الرّغبة في القيام به تحت عنوان: " الثّراء الأسلوبي في رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض دراسة أسلوبية بنيويّة " .

إنّ اللّغة المكونة لهذا الخطاب الرّوائي كانت محور اهتمامنا، وذلك لما رأيناه عليها من انزياحات ومخالفات نحوية وتركيبة جعلتنا نبحث عن وسيلة نقديّة تعمل على تحليل هذه التّركيبات، تحليلا منطقيا يُهْمِلُ سيرة المؤلف وحياته ويركز فقط على بنية النّص الأدبي، فوقع اختيارنا على أسلوبية الرّواية التي تراوحت بين ما جاء به ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) و ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) فكلهما – أي نقصد أسلوبيتهما – تجعل من الخطاب السّردي وثيقة تعبيرية حمالة للأفكار الإيديولوجية، إلا أنّ النّاقد ريفاتير (Riffaterre) كانت أسلوبيته أكثر موضوعيّة وعلميّة.

وقد اخترنا موضوع هذا البحث بوعي منا لأسباب تراوحت بين ذاتيّة وموضوعيّة، أمّا الذّاتيّة فتمثلت في: الرّغبة في دراسة الرّواية الجزائريّة في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة و ممارسة المنهج الأسلوبي البنيوي و إسقاط إجراءاته التّحليلية عليها خصوصا على أعمال عبد الملك مرتاض السّردية لأنّ منتجاته مهمشة أكاديميا، وأيضا الرّغبة الملحّة في معرفة مدى النّتائج التي سيحققها هذا الإسقاط الأسلوبي رباعية الدّم والنّار.

وبالنسبة للموضوعية فهي: حاجة القارئ العربي إلى دراسة تطبيقية إجرائية تختص بالمنهج الأسلوبي من خلال الاتجاه الأسلوبي البنيوي، محاولة نفض الغبار على الرّوايات الجزائرية وتفكيك رموزها تفكيكا جماليا، وكذا ترسيخ الممارسة النّقديّة وتعميق آليات إجرائها، ومحاولة الوصول بالرّواية الجزائريّة إلى آفاق نقديّة إجرائية عالمية .

ومن بين الأهداف التي رسمنها أيضا عندما تناولنا هذا الموضوع، الكشف عن تقارب مناهج العلوم الإنسانية من خلال التّأكيد على إمكانية دراسة الرواية العربية بمناهج نقديّة غربيّة حديثة، توسيع دائرة الأسلوبية البنيوية وتطبيق معاييرها على النصوص العربيّة والسعي إلى تبسيطها للقارئ العربي، محاولة الكشف عن مدى نجاعة المعايير الريفاتيرية في تحليل الأعمال الأدبية، وأيضا البحث عن إمكانية توافق التّفكيريين الغربي والعربي من خلال البت في توظيف معايير الأسلوبية البنيوية في الدّرس العربي التّطبيقي.

وبطبيعة الحال لم يكن بمقدورنا أن نحرر هذا البحث لولا مجموعة من الكتب التي اتخذناها كمصادر ومراجع للأطروحة نذكر بعض منها: " رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض: دماء ودموع، نار ونور، حيزية، صوت الكهف "، وأيضا أسلوبية الرّواية حميد لحمداني، ميكائيل ريفاتير " معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، وأيضا اعتمدنا على الكتاب الأصلي لريفاتير

" Michael Riffaterre , Essais de stylistique structurale " .

وقد جاءت دراستنا هذه للإجابة عن بعض التّساؤلات التي تواردت إلى ذهننا هي:

إلى أي مدى يمكن تطبيق المعايير الأسلوبية على الأعمال السّردية الجزائرية وبالتحديد أعمال عبد الملك مرتاض؟ أي من الأسلوبيتين – نقصد أسلوبية باختين (Bakhtine) وأسلوبية ريفاتير(Riffaterre)– كفيلة بدراسة عمل سردي بطريقة موضوعية؟ وهل يمكننا المزاوجة بين المنهجين لتفكيك النّص تفكيكا ذريا بنيويا؟ وأيضا كيف تتشكل السّياقات الأسلوبية داخل النّصوص الأدبية؟ وما مدى استجابة المتلقي للشارات التي يرسلها المسنن والتي يحاول من خلالها شدّ انتباهه؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات وتماشيا مع طبيعة الموضوع ارتأينا أن نقسم البحث بعد دراسة متأنية إلى مدخل وثلاثة فصول يتصدرهم مقدمة و خاتمة في النّهاية، وقد حمل المدخل عنوان: " الرّواية في الجزائر وتطور مسارها الفنّي " فمن خلاله قمنا بتسليط الضّوء على مجموعة من العوامل التي ساهمت في نشأة وتطور الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية.

أما الفصل الأول فقد عنوناه بـ: " آليات أسلوبية الرّواية " وفيه تعرفنا على المنهج النّقدي الذي دعا إليه ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) لدراسة الرّواية أسلوبيا، فقد كانت رؤيته تتمحور حول إقامة حوراية الرّواية من خلال بعض المظاهر التي تتمثل في التهجين، والأسلبة، والحوارات الخالصة التي من خلالها يتأكد المحلل بأن النّص بوليفوني حواري وليس مونولوجي.

وبالنسبة للفصل الثاني الموسوم بـ: " ميكائيل ريفاتير و الأسلوبية البنيويّة " خصصناه لتعريف بالمدرسة الأمريكية للأسلوب والتي كان رائدها ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) ، فمن خلال هذا الفصل قمنا بتبسيط المفاهيم الأسلوبية من وجهة نظر هذا النّاقد، وكذا حاولنا بحدود فهمنا شرح المعايير التي أتى بها لإرساء أسلوبية موضوعية، فكانت هذه المعايير أو الإجراءات تتمثل في: (القارئ النموذجي، السّياق، التضافر).

يليهم الفصل الأخير والثّالث الذي حرصنا فيه على تطبيق المعايير الريفاتيرية على نص سردي جزائري، إذ عملنا فيه على استنطاق المكنونات الأسلوبية المشَكِلَةِ لفنّية وجمالية رباعية الدّم والنّار عن طريق التعرض إلى مجموعة من المقومات الأسلوبية المتمثلة في سياقات و انزياحات تفاجئ المتلقي وتتصيد انتباهه. وخاتمة تناولنا فيها أهم نتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

ولمعالجة موضوعنا اعتمدنا على المنهج الأسلوبي البنيوي المقرون بإجراءات تحليلية، يختص بتحليل رباعية الدّم والنّار لتكشيف وقائعها الأسلوبية ،بالضافة إلى المنهج الوصفي الإحصائي لرصد جملة من الخصائص الأسلوبية و وصف تجلياتها الأسلوبية في الرباعية.

وكدأب أي دراسة علمية أكاديمية فقد واجه هذا البحث بعض المتاعب والمطبّات التي أعاقت مسار تخريج بحثنا العلمي في أحسن صورة، أهمها كان توفر المادة العلمية الأسلوبية بكثرة مما جعلنا نقف حائرين أمام اختيار الكتب المهمة والدقيقة في هذا الاختصاص، زد على ذلك وبالرغم من توفر كتاب معايير تحليل الأسلوب باللّغتين الفرنسية والعربية وبالرغم أيضا من أنّنا درسناهما دراسة عميقة ومفككة نظريّا إلا أنّنا واجهنا صعوبة في تجسيد وتطبيق تلك المعايير على نصنا السّردي، لعدم توفر مرجع عربي نعود إليه في التطبيق من الناحية السّردية، لذلك

نحسب أن هذه الدراسة الأولى عربيا، فقد بحثنا ولم نصادف أي عمل روائي محلل بالطريقة الريفاتيرية سوى ما قدمناه نحن في شهادة الماستر.

أما من ناحية الشّعرية فتوجد دراسات أسلوبية بنيوية تطبيقية في الشّعر العربي الحديث والقديم للباحثة لطاطة بن قرماز و أول هذه الدّراسات كانت قصيدة قارئة الفنجان لنزار قباني حيث تم تناولتها بتطبيق معايير المنهج الأسلوبي البنيوي بدء من وظيفة القارئ النموذجي في استخراج الظواهر الأسلوبية ثم معيار السّياق الأسلوبي ثم معيار الارتجاع واختتمت الباحثة تحليل القصيدة بمعيار التّضافر، وأيضا دراسة أخرى لها حملت عنوان " اشتغال السّمات الأسلوبية وتضافرها في شعر عفيف التّلمساني " والتي اعتمدنها كأرضية للانطلاق في الأطروحة هي وبعض النّماذج الأخرى كدراسة في رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض لمحمد الأمين خلادي وللإشارة فقط فهذه الدّراسة لم تكن تحليلا أسلوبيا بنيويا وإنّما أخذناها كمنطلق للاطلاع على أعمال عبد الملك مرتاض من خلال طريقة تلخيصه للرواية، أما الدّراسة الشّعرية التي اتخذت من هذا المنهج التّحليلي والتي اطلعنا عليها أيضا لصاحبها محمد الأمين معطى الله عندما حلل ديوان اللّهب المقدس للشاعر مفدي زكرياء.

وفي الختام، أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف، محمد زيوش الذي أفاد كثيرا في هذا البحث ولم يبخل عليّا بتوجيهاته طيلة مدة إشرافه، كما لا يفوتني أن أشكر مخبر نظرية اللّغة الوظيفية الذي ساهم في تكويننا طيلة أربع سنوات من خلال اتاحت الفرصة لنا للمشاركة في الملتقيات الدّولية والوطنية والأيام التّكوينيّة التي سطرها المخبر، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة.

سمية خربيش.

.2020/08/20

الشطية– الشلف.

مدخل:

الرّواية في الجزائر وتطور مسارها الفني:

I- الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وتطور مسارها الفني

II- عودة الرواية وتجديد الذاكرة

III- السبعينيات عقد تأسيس الرواية

احتلت الرّواية الجزائرية ذات اللّسان العربي في السّنوات الأخيرة المراتب الأولى من حيث إقبال الدّارسين عليها لما تحمله من خصائص فنية وجمالية شدت انتباه القارئ العربي والعالمي على حد سواء، وعليه فقد أصبحت محط أنظار النّقاد والباحثين لتوفرها على العديد من المميزات وخصائص متنوعة تستأهل الدّراسة و البحث فيها.

فالرّواية الجزائرية تموقعت كجنس أدبي راق عبّر عن حالات إنسانية شتى سواء باللّغة العربية أو الأجنبية، فلا يخف على أي باحث أن الرّواية الجزائرية قد كتبت باللّغتين العربية والفرنسية، فاللّغة الأخيرة جاءت نتيجة وجود الإستدمار الفرنسي داخل الأراضي الجزائرية محاولا طمس هوية ولغة الجزائريين بمختلف الطرق فجاء الرّد من آسية جبار ومولود فرعون وغيرهم من من ردّ على فرنسا بلغتها ودول القضية الجزائرية ليكسر حاجز الصمت الذي عانت منه الجزائر، ولكن مع مرور الوقت بدأ تدوين الرّواية الجزائرية بهذه اللّغة في تراجع وانسحاب، فأصبح الرّوائيون يكتبون أعمالهم بالعربية بدون عقدة أو خوف.

ومنذ نشأة هذا الجنس الأدبي في الجزائر والأنظار متّجهة نحوه، خصوصا عندما يكون الحديث عن عمل قد حمل في طياته أمجاد الثّورة الجزائرية المباركة أو سلط الضّوء على معاناة الشعب الجزائري أثناء العشرية السّوداء ، فالرّوائي والنّاقد قد أبدعا في إعادة كتابة التّاريخ الذي مرت به الجزائر بطريقة فنّية سلسة تصيدت عددا كبيرا من القراء في جميع أنحاء العالم.

إنّ الحديث عن هذا الفن يثير إشكالية مهمة، فيتوارد إلى أذهاننا سؤال على العموم شبه تقليدي يعترض أي باحث في مجال الأدب الجزائري، ما هي ظروف ولادة ونشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية؟ وكيف تطور مسارها الفنّي؟ وهل احتضنها النّقاد بسهولة أم أنّها واجهت صعوبات لإثبات نفسها؟ وللإجابة عن هاته الأسئلة سنحاول في هذا البحث وبحدود فهمنا تقسيم وربط الرّواية الجزائرية فنّيا بالفترات الزّمنية والظروف التي مرّ بها الشّعب الجزائري.

I- الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية وتطور مسارها الفنّي:

1- نظرة على تاريخ الجزائر: (العوامل السّياسية والتّاريخية):

يقف الباحث دائما عند دراسة أي عمل أو فن أدبي على مجموعة من العوامل التي ساعدت في انتشاره وازدهاره، تماما كما الحال لدى دراستنا لمسارات الرّواية الجزائرية فكان لزاما علينا أن نهتم بالجوانب التّاريخية والاجتماعية التي ساعدت في تطوير هذا الفن، لأنّ هذا الفن كما يقول صالح مفقودة لا ينبت في الفضاء بل يتكأ على أرضية خصبة التي تساهم في جودة الإنتاج[1]، ولكن قبل الولوج في هذا الأمر وجب علينا أن ننبه إلى قضية مهمة طرحها العديد من الباحثين والتي تتمثل في امتداد الرّواية الجزائرية وجذورها.

ظهرت الرّواية الجزائرية تزامنا مع انتشارها في الوطن العربي حيث كانت لها امتدادات عربية وإسلاميّة مشتركة كقصص القرآن الكريم والسيرة النّبوية ومقامات الحريري و الهمذاني [2]، إذ أنّ انطلاق الأعمال السّردية الجزائرية لم يأت من فراغ بل كان له جذور مشتركة رغم الفروق التي نجدها من حيث الشّكل والفن، فالمسار الرّوائي في الجزائر عرف انطلاقات خجولة في هذه الفترة فكانت البداية من ميلاد القصة على يد محمد السعيد الزّاهري ثم محمد العابد الجلالي وأحمد رضا حوحو وغيرهم، فمنذ ذلك الوقت والعمل السردي في الجزائر يتدرج ثم يحبو ثم ينهض على ساقيه مثلما يقول عبد الملك مرتاض لتزدهر وتتطور به الحياة مجددا[3]، هكذا كان ارتباط هذا الانطلاق مع ثقافة المشرق العربي.

---

[1]- ينظر، صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د.ط، د.ت، ص 17.

[2]- ينظر عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، " تاريخا- وأنواعا- وقضايا – وأعلاما "، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1995، ص 195.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1990، ص 07.

ولكن في حقيقة الأمر وكما أشرنا سابقا لا يمكننا تناول نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية و الظروف التي تطورت فيها بعيدا عن ما عاشه الشّعب الجزائري سياسيا واجتماعيا في فترتي (الإستدمار الفرنسي- وما بعد الاستقلال)، لأنّ تطور الأدب الجزائري مرهون بتطور الظروف، تقول سعاد خضر: (وقد سبقت عملية تطور الأدب الجزائري عملية التطور الاجتماعي له)[1]. فهذه الظروف هي المساهم الأكبر في انتعاش الرّواية الجزائرية.

1-1 فترة ما قبل الاستقلال:

الواقع أن الحديث عن هذه الفترة لا يخلو من مزالق لصعوبة إحاطة بجميع الجوانب والخلفيات السّياسية والاجتماعية التي ساهمت في تطور الرّواية الجزائرية، فقد حَاولتْ التّخلص من أسر التّقليد واثبات هويتها كجنس أدبي مستقل[2]، ، فقد كانت هذه الفترة بمثابة المنعرج الحاسم في تبلور فكر الجماهير الجزائرية، فالأوضاع السّائدة آنذاك قد انعكست في صورة أعمال أدبية حاول مبدعوها نقل معاناة الشّعب الجزائري إبّان هذه الفترة.

ولنستهل حديثنا بتوقيع الحسين داي معاهدة الاستسلام في (05 جويلية 1830) ومعها بدأ النّشاط السّياسي والمسلح الذي قاوم الإستدمار الفرنسي بكافة أشكاله، فانعكست صورة النّشاط السّياسي من خلال تكوين أحزاب سياسية كان أولها (لجنة المغاربة) بقيادة حمدان خوجة[3]، ثم توالت الأحزاب بعده وتوالت المقاومات فعرفت بعد هذه الفترة ظهور المقاومة الشّعبية برئاسة الأمير عبد القادر عندما انتخب سنة 1832، ليقود حربا دامت حتى نهاية 1847[4] فقد شكل قوة ضاربة لصفوف جيوش فرنسا بحيث أن الأمير عبد القادر رأى:

---

[1]-سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ط، 1966، ص 222.

[2]- ينظر، محمد زيوش، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مجلة جسور المعرفة، الشلف – الجزائر، العدد الأول، فيفري2015، المجلد الأول، ص 133.

[3]- ينظر، أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1930، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط4، 1992، ج2،ص31.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 40.

(بأنّ الواجب يقضي عليه وعلى مواطنيه بأن ينهضوا لمقاومة الغازي المعتدي. إذ عزّ عليهم أنْ تسقط بلادهم في أيّد أجنبية لا ترحم، أي تدبير للشّعب الجزائري كل شر)[1].

ومع مرور الوقت توالت المقاومات وتوالت ظهور الأحزاب السّياسية والمقاومات الشّعبية، ففي سنة 1931 ظهرت جمعيّة علماء المسلمين أحدثت هزة قويّة وتحولات عميقة في ذهنيّة الشّعب الجزائري[2]، فهذه الجمعيّة برئاسة الشّيخ عبد الحميد بن باديس كانت بمثابة المطهر والمحافظ على المقومات العربيّة والإسلاميّة للشّخصية الجزائريّة.

هذا شق من الجانب السّياسي والحركات السّياسية التي عرفتها الجزائر خلال هذه الفترة، أما الكفاح المسلح الذي نالت به الجزائر حريّتها فقد انطلق كما يعلم الجميع في الفاتح من نوفمبر 1954 ، وباستطاعتنا أن نربط ظهور الرّواية بثلاث مراحل مرت على الجزائر خلال تلك الفترات لأنّها مثلت مراحل تبلور الوعي الجزائري:

– **ثورة الفلاحين** التي كانت في سنة 1871: كانت لهذه الثّورة مساهمات مباشرة في تشكيل الفكر الاشتراكي في الجزائر، وهي انتفاضة توحدت فيها صفوف الفلاحين بقيادة الشّيخ المقراني لمحاربة الإستدمار الفرنسي الذي سلب أراضي الفلاحين البسطاء، فأصاب السّكان المجاعة ولم يتحملوا فحصدت أرواح الكثيرين[3] لذلك انتفض الجميع والتفوا حول الشّيخ المقراني في هذه الثّورة، ويقال أنّ في هذه الفترة ظهرت " حكاية العشّاق في الحب والاشتياق " لمحمد مصطفى بن إبراهيم[4]، فكانت هذه الفترة بمثابة الأرضية لانطلاق الرّواية الجزائريّة.

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – الرغاية، 1986، ص 22.

[2]– ينظر، أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، 1930–1945، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط4، 1992، ج03، ص 17.

[3]– ينظر، يسمينة لعزازي، المقاومات الشعبية في الجزائر 1830–1871 مقاومة المقراني 1871 نموذج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ الحديث ، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2017/2016، ص 49.

[4]– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص 17.

– انتفاضة 08 ماي 1945:مثلت هذه الانتفاضة المنعرج الحاسم في تطور شكل المقاومة الجزائريّة، فمنذ الفاتح من مايو حاول الشّعب الجزائري التّعبير عن رأيّه في موضوع حريّة الوطن عندما عبئ من طرف حزب الشّعب للخروج في احتفالات عيد العمال، هذه الاحتفالات التي بيتت النّية لأمر آخر، فقد اجتمعت جماهير غفيرة في ساحات العاصمة مشحونة رأي واحد هو السّيادة الوطنيّة لذلك كانت ليلة الفاتح من مايو ممهدة لمظاهرات الثّامن من ماي.

خرج الشّعب الجزائري مرة أخرى يوم الثّامن ماي 1945 في مسيرات سلمية في كافة أنحاء ربوع الوطن ليصطدم بمؤامرة فرنسيّة ، لتتحول الأحداث من مظاهرات سلميّة إلى مجازر دمويّة حصدت أرواح خمسة وأربعين ألف شهيد واعتقال الآلاف[1]، فكانت هذه المجازر البوابة الرئيسة للعبور إلى الكفاح المسلح فهي لم تزد الجزائريين إلا تصلبا في أخذ حريّتهم بالسلاح وعليه كان ظهور المرحلة الثّالثة.

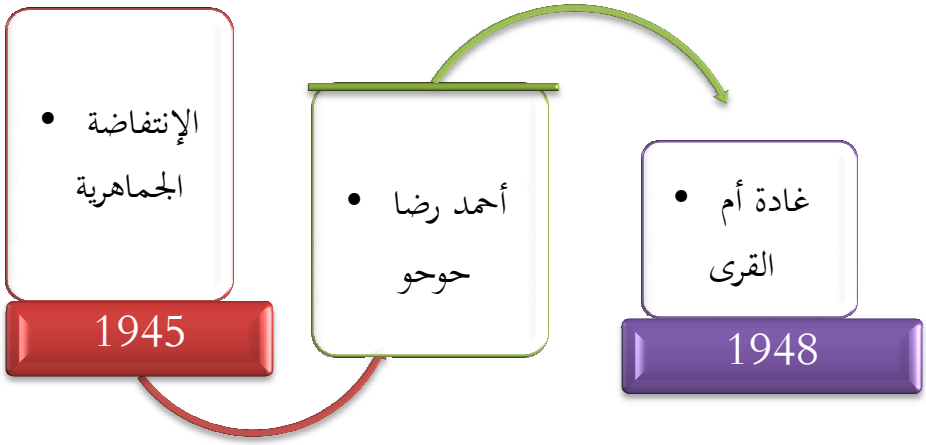
– مرحلة الكفاح المسلح 1954:حسمت هذه المرحلة موقف الجزائريين اتجاه هذه الثورة، فلقد اجتمعت كل القوى الشّعبية واتحدت معا فنشأت اللّجنة الثّورية للوحدة والعمل في 23 مارس 1954 مهمتها التحضير للكفاح المسلح، فحدد الفاتح من نوفمبر من العام نفسه تاريخ انطلاق أول رصاصة من الأوراس[2]، وبفضل هذه الثّورة أخذت الجزائر سيادتها في 5 جويلية 1962.

[1]–ينظر، محمدالعربي الزبيري، تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، الجزء 01، ص 76، 77، 78.

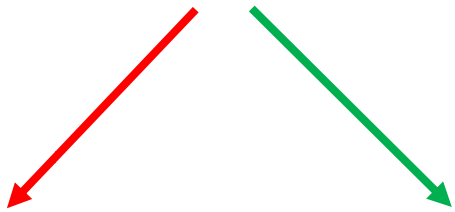
[2]– المرجع نفسه، ص 127.

2-1 -الحركة الروائية فيالجزائر:

سايرت الرّواية الجزائريّة الواقع بكل تفاصيله خلال هتين الفترتين (أثناء الإستدمار الفرنسي وبعد الاستقلال)، فقد بدأ ظهور هذا الجنس الأدبي مع بداية ظهور المقاومات الشّعبية، ففي هذه الفترة بدأ الوعي الجماهيري في التّفتح والبلورة فانعكس هذا الوعي في صورة أزجال وقصائد شعريّة ولكن ما يهمنا نحن هو الصورة الرّوائية، ويمكننا رصد الرّوايات التي ظهرت خلال فترة ما قبل الاستقلال كالآتي[1]:



بعدها ظهرت روايات أخرى في الفترة التي شهدت فيها الجزائر دخول الحركة الوطنيّة في نهج جديد:



الطالب المنكوب

عبد المجيد الشافعي

1951.

الحريق

نور الدّين بوجدرة

1957.

[1]- ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 17،18.

يرى بعض الباحثين بأنّ أول عمل فنّي يمكننا إطلاق صفة الرّواية عنه كان بعنوان " **حكاية العشّاق في الحب والاشتياق**"،يقول عمر بن قينة: (يحسن أن نتوقف قليلا عند أول عمل من هذا النوع كظاهرة مبكرة كبته صاحبه سنة (1849 م) وهو « حكاية العشاق في الحب والاشتياق »للسيد « محمد بن إبراهيم »)[1]. ما يلاحظ على هذه العنوانين وعلى هذه الفترات المتفرقة التي ظهرت فيها الرّواية أنّ الكتاب الجزائريين قد حاولوا إيصال صوتهم للطرف الآخر مهما كان الوضع، و لربما كانت الانطلاقة خجولة نوعا ما بسبب الظروف التي عاشتها الجزائر من ويلات الحرب.

وقد أجمع جل النّقاد على أنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة قد نضجت أكثر في فترة السبعينيات، بتأثير من عدة عوامل سياسية واجتماعية بعدما غابت أن لأكثر من عامين (1967، 1970)[2]، هذا التّأخر النّاتج عن الظروف التي مرت بها الجزائر بعدما أخذت استقلالها والذي أعاق انتشار هذا الفن في ربوع الوطن، فالسياسة التي اتبعها الإستدمار الفرنسي من طمس للهويّة الوطنيّة ومحوها وكذا إتباع سياسة الأرض المحروقة أدى إلى تجويع الشّعب الجزائري حتى بعد أخذ الاستقلال فالإصلاحات التي قامت بها الجزائر آنذاك أخذت بعض الوقت، وفي ظل هذه الظروف لن يفكر الفرد الجزائري أكيد بشراء كتاب أو قراءة رواية، لذلك فضل الكثير من الرّوائيين الغياب عن السّاحة الأدبيّة لأنّ حلقة الوصل كانت مفقودة بين المبدع والمتلقي[3]، ولربما كان هذا الغياب في صالح الأدب الجزائري حتى يتسنى للروائيين العودة بقوة من جديد وكتابة رواية بمقومات فنية متكاملة وهذا ما يلمس في روايات العقد السّبعين.

---

[1]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 196، 197.

[2]- ينظر، المرجع السابق، ص 81.

[3]-ينظر، إبراهيم عبد النور، الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية قراءة في نماذج لروايات جزائرية، https:// www.benhedouga.com ,18/09/2019, 10 :19 am.

II- عودة الرّواية الجزائريّة وتجديد الذاكرة:

1- فترة ما بعد الاستقلال:

قبل الخوض في التكلم عن أهم الرّوايات التي أنجبتها هذه الفترة كان لزاما علينا أن نلقي نظرة سريعة على المحطات السّياسيّة والاجتماعيّة التي عاشها الجزائريون خلال فترة السّبعينيات، ومدام بحثنا هذا متصل بما جرى تاريخيا في الجزائر دعونا نتمم التحقيق في الحوادث والرّهانات التي عاشتها الجزائر بعدما أخذت حريتها، لأنّنا نعتبر أن لهذه التحولات صلة وثيقة بالتطور الملحوظ الذي شهدته الرّواية.

1-1 أسباب العودة:

يورد الباحثون والمؤرخون الذين عالجوا فترة السّبعينيات نصوصا كثيرة حول التّحولات التي شهدتها الجزائر، هذه التّحولات الديمقراطيّة والإيديولوجيّة التي ساهمت في إحياء وبعث الحركة الرّوائية في الجزائر، فقد عرفت البلاد في هذا الوقت من الزمن حكم الرئيس هوراي بودمين بعدما تحولت السّلطة إلى يده عقب التّصحيح الثّوري الذي كان في 19 جوان 1965، وفي مساره حكمه حاول جعل الاقتصاد اشتراكيا فسن قانون الثّورة الزّراعية الصادر رسميا في 08 نوفمبر 1971، ليدخل حيز التّطبيق الفعلي في 17 جوان 1975 [1]بعدما دشن هو شخصيا أول تعاونية للثّورة الزّراعيّة.

هذا القانون سمح من جانب آخر لأبناء الجزائر بالتّعليم والتّعلم الذي كان إجباريا حتى تستعيد البلاد قوتها الفكريّة وترسخ اللّغة العربيّة وهويتها القوميّة من جديد بعدما حاول الإستدمار الفرنسي طمسها، وكذلك سمح من جهة أخرى بالنّهوض الاقتصادي للجزائر فهذه التّعاونيات فتحت آفاق شغل للجميع فأصبح الجميع مكتفي اقتصاديا. ونافلة القول هي، إنّ هذه الخلفيات السّياسيّة والاجتماعيّة كانت المسبب الأول في شحن الوعي والحماس للكتّاب مما أدى ظهور أول عمل أدبّي محكم يمكننا إطلاق عليه تسمية الرّواية .

[1]- بينجامين ستورا، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال 1962-1988 ، تر: صباح ممدوح كعدان، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012، ص 57.

III- السّبعينيات عقد تأسيس الرّواية الجزائريّة:

أدى ظهور الأعمال الأدبيّة في فترة السّبعينيات إلى حديث النّقاد عن تجربة مميزة وفريدة من نوعها، تقول شادية بن يحي: (وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائريّة جديدة متقدمة إذ أنّ العقد الذي تلى الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللّغة العربيّة وجعلهم يلجئون إلى الكتابة الرّوائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته)[1]. أي أن الرّوائي في السّبعينيات من القرن الماضي كانت له تجربة خاصة فريدة، حيث أن ثقافة الرّوائي والظروف التي عاشها ساهمت في وضع أرضيّة صلبة يتكأ عليها النّص السّردي.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، حاول عبد الحميد بن هدوقة تأسيس الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، وذلك من خلال عمله " ريح الجنوب " الذي كتبه وهو مبصر بالفكر الاشتراكي ومؤمن بالمعطيات التي أتت بها الثّورة الزّراعيّة، وفيما يلي عرض لأحداث الرّواية باختصار شديد[2]: بنى بن هدوقة روايته على شخصيات رئيسيّة تمثلت في عابد ابن قاضي وابنته نفيسة ومالك شيخ البلدية الذين كشفوا وقائع الحياة اليوميّة التي يعيشها أهالي الجزائر أثناء الثّورة الزّراعيّة، فتبدأ الرّواية بمساعدة عابد وابنه عبد القادر الرّاعي رابح على إخراج الأغنام وفي قلبه حزن شديد بسبب قرار الإصلاح الزّراعي، لكن سرعان ما تغيرت ملامحه وهو يفكر بتزويج نفيسة لشيخ البلدية من أجل تأميم الأراضي.

ترفض نفيسة الفكرة فتحاول الهروب إلى العاصمة عند خالتها فتتنكر برداء أبيها يوم الجمعة فتذهب من طريق الغابة ليلدغها ثعبان ويجدها رابح الذي أصبح حطابا بعدما قالت له نفيسة راعي قذر فحزت في نفسه هذه الكلمة، وجدها فأخذها إلى بيته فداواها وآواها هو وأمه، في الوقت نفسه كان ابن القاضي يبحث عن ابنته في كل مكان إلى أن أتاه خبر بعد مرور تسعة أيام من اختفاءها بأنّها في بيت راعيه السّابق، ليخرج فورا ويتوجه إلى بيت الرّاعي

---

[1]- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، https:// www. Diwanalara.com 18/09/2018 ,09 :40 am.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012.

ويهجم عليه فتسرع أم رابح إل ضربه بالفأس على رأسه فتنفجر الدّماء من رأس عابد ومن حنجرة رابح الذي جرح جحا بليغا. عادت نفيسة في الأخير إلى دار أبيها ورأسها يفكر في كل ما جرى.

ما يلاحظ فنيّا على هته الرّواية أنّ ابن هدوقة قد حاول فرض مجموعة من الصّراعات الإيديولوجيّة من خلال توظيف عددا من الشّخصيات التي تصارع من أجل البقاء، ومن أجل بناء مستقبل جديد يحطم أغلال المجتمع التّقليدي.

فالمقلب لصفحات الرّواية يجد في طياتها مواقف كثيرة قد ترددت فيها، فهنالك تصادم أفكار بين الماضي الذي يحاول الصمود من خلال خيرة أم نفيسة والعجوز رحمة وبين الحاضر والمستقبل من خلال طموح وأفكار نفيسة الطالبة التي تحاول جاهدة شق طريقها نحو الرقي والتّعلم وتعمل جاهدة أيضا على جعل مكانة المرأة مكانة عصريّة.

عموما ما يقال عل هذا العمل الفنّي أنّه يمكننا تصنيفه ضمن اتجاهات الواقعيّة ذات الموضوع الاجتماعيّ الهادف، فهي تتسم بالبساطة في نسجها وتركيبها كما تتسم بالموضوعيّة والجرأة في طرح الأفكار رغم أنّ الإيديولوجيات الموجودة في طياتها تخبئ أفكارا اشتراكيا وأيضا أفكار تدعو إل التّحرر ونفض غبار الماضي، ولعل هته المميزات وهته الأفكار التي بُنيت عليها الرّواية إل جانب السّلامة اللّغوية والطرح البسيط هو ما جعل " ريح الجنوب " لـ"عبد الحميد بن هدوقة " يصنف ضمن أول رواية جزائريّة جادة مكتوبة باللّغة العربيّة. وأقل ما يقال عليه أنه استطاع تشريح الواقع والتنبؤ بتغيير وجه الريف الجزائري قبل توقيع مراسيم والقوانين الخاصة بالثّورة الزراعية[1]، فكما هو معلوم أن الرّواية كتبت في 05 نوفمبر 1970 والقانون شرع في 08 نوفمبر 1971، وهذه نبوءة صادقة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى ويمكننا أيضا رصد أهم العنوانين التي برزت خلال السّبعينيات من القرن العشرين والتي اختصرنها في الجدول التّالي[2]:

[1]- ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 101، 102.

[2]- نحيل القارئ إلى الصفحات التالية من كتاب واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 110، 233، 250 ، 272، 288،

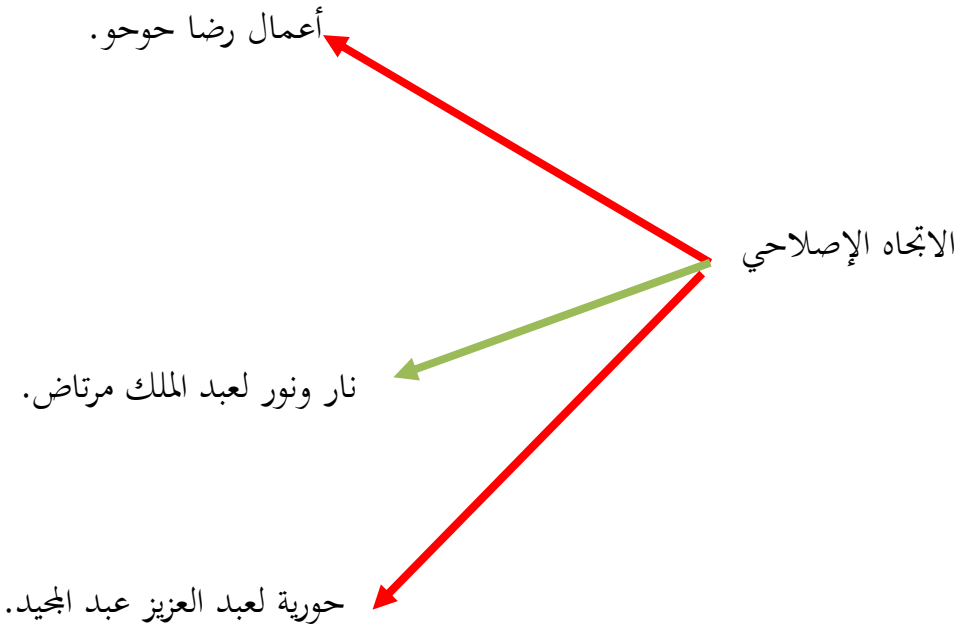
الرّواية	صاحبها	التّاريخ
ما لا تذروه الرياح	محمد عرعار	1972
نار ونور	عبد الملك مرتاض	1975
الحوات والقصر	الطاهر وطار	1975
طيور الظهيرة	مرزاق بقطاش	1976
حورية	عبد العزيز عبد المجيد	1976
على الدرب	حاج محمد الصادق	1977
دماء ودموع	عبد الملك مرتاض	1977 1978/

عرس بغل	طاهر وطار	1978
الطموح	محمد العالي عرعار	1978
الشّمس تشرق على الجميع	إسماعيل عموقات	1978
حب أم شرف	شريف شنتالية	1978
قبل الزّلزال	بوجادي علاوة	1979
جغرافية الأجساد المحروقة	واسيني الأعرج	1979

يلاحظ القارئ من خلال هذا الجدول أنّ أغلب الرّوائيين قد نشطوا في مدة زمنيّة متقاربة جدا، فقد عرفت فترة السّبعينيات نشاط جد كبير على مستوى الكتابة الإبداعيّة، ولربما كان هذا النّشاط و هذا التّكثيف ناتج عن تبلور وعي المتلقي الجزائري، فقد هيأت له كل الظروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة حتى يمارس كافة أنواع التّعلم والمطالعة بعدما حرم من هذا الحق إبان فترة الاحتلال الفرنسي، فهذه الظروف هي التي سنحت للكُتاب بأن يحاولوا إنتاج أعمال أدبيّة تعبر عن هذه الأوضاع المعاشة.

وبطبيعة الحال يحاول الرّوائي إيصال أفكاره إيديولوجيّة من خلال عمله الفنّي، أفكار تعبر عن استقلاليته وعن تفرده وتميزه عن غيره، ولكن ما يلاحظ على تلك العناوين التي مرت علينا سالفا أن موضوعاتها عالجت إشكالية موحدة، فالكل تكلم عن الثّورة التّحريريّة[1] وجعلوا منها المنطلق الأساسي في كتاباتهم بالرغم من وجود المواضيع الأخرى التي تتشابك خيوطها مع الموضوع الأساسي، فالكاتب الجزائري في العقد السّبعين مشى بالوتيرة نفسها وعلى الخط نفسه، ولربما هذا ما يعاب على الإنتاج الفنّي في هذا العقد فلم تتجدد فيه المواضيع ولم تتميز النّصوص الإبداعيّة عن نظيراتها وتتفرد بل صبوا في القالب نفسه وهو الثّورة الجزائريّة.

يمكننا تقسيم الرّواية الجزائريّة بحسب الاتجاهات التي انتمت إليها كما يلي:



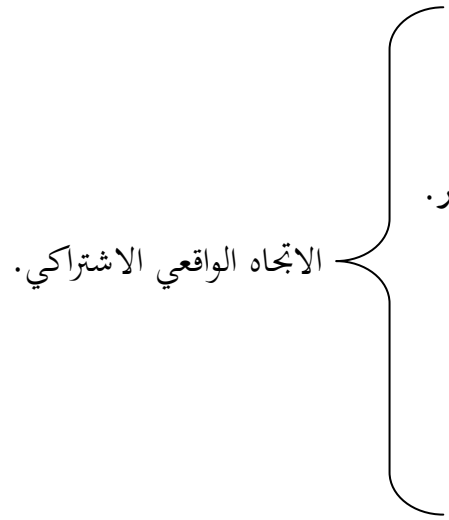
[1] – يمكن للقارئ العودة إلى الروايات الأساسية لاكتشاف الموضوعات التي تحدثت عنها، أو الرجوع إلى كتاب اتجاهات الرواية العربية في الجزائر لواسيني الأعرج الذي لخص بعض العناوين.

الاتجاه الرّومانتيكي.

- ما لا تذروه الرياح محمد عرعار.
- نهاية الأمس عبد الحميد هدوقة.
- دماء ودموع عبد الملك مرتاض.
- حب أم شرف شريف شناتلية.
- الشمس تشرق على الجميع اسماعيل عموقات.

الاتجاه الواقعي النقدي.

- الحريق نور الدين بوجدرة.
- ريح الجنوب عبد الحميد هدوقة.
- طيور في الظهيرة مرزاق بقطاش.
- على الدرب حاج محمد صادق.
- الطموح عرعار محمد العالي.
- قبل الزلزال بوجادي علاوة.



كانت هذه قراءة سريعة وخاطفة على أهم العناوين التي جادت بها فترة السّبعينيات وعلى أهم الاتجاهات التي نسبت إليها الرّواية الجزائريّة، ولم تتوقف هذه الأخيرة عند هذه الفترة من الزّمن فقط بل عرفت انتشارا وازدهارا أكثر في سنوات الثّمانينات والتّسعينيات وحتى إلى يومنا هذا .

*- هي الكتاب الثاني لرواية اللاز، المرجع السابق، ص 515.

الفصل الأول:

آليات أسلوبية الرواية:

I- أسلوبية باختين وانفتاح النص الروائي .

II- المتكلم والإيديولوجيا في الرواية.

III- أشكال وتمظهرات حوارية الرواية لدى باختين.

IV- تجسيد حوارية باختين في الأعمال الأدبية الجزائرية.

تعتبر الرّواية الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الأجناس الأخرى، فقد سعت منذ بدايات القرن العشرين إلى التّخلص من الشّكل التّقليدي الذي لازمها على مر العصور، فلا يخفى على أي باحث أنّ جل القراءات النّقديّة الرّوائية كانت تصب اهتماماتها على الكاتب والسّياقات الخارجيّة للرّواية فقط مما قتل النّقد والأدب معا، في حين أنّ النّقد الحديث والمعاصر ونخص بالذكر الأسلوبية أصبحت تشرك المتلقي في إعادة صياغة الأعمال الأدبيّة من جديد وفق تخيلاته وتصوراته وتحليله للسّياقات الداخليّة للمتن الرّوائي.

ولعل ظهور أسلوبية باختين (Bakhtine)كانت الفيصل في إعادة إنتاج الرّوايات التي تقوم على أسس فنّية وجماليّة جعلت منها الملاذ الأول للعديد من القراء والنّقاد الباحثين، فلقد ساهم الفكر الباختيني في بلورة النّصوص السّردية المنفتحة على أشكال الحوارية الأخرى وعلى الأفكار الإيديولوجيّة المعبرة عنها بكل شفافيّة، فجعل مبدأ تعدد الأصوات ومبدأ الحوارية الأساس والمحور الذي تقوم عليه هذه النّصوص .

وعليه، فإنّ الكثير منا يود طرح التساؤلات الآتية: كيف تتم قراءة الرّواية أسلوبيا حسب فكر ومنهج باختين(Bakhtine)؟ أو بصيغة أخرى ما هي آليات وإجراءات التحليل الأسلوبي الرّوائي المعتمدة من قبل ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) ؟ ما هي هته المبادئ التي بنى عليها أسلوبيته؟ وما مدى نجاعة هذه الإجراءات وهل يتمكن منها كل باحث؟ والسؤال الأهم هل تقبل جميع النّصوص الرّوائية هذه الإجراءات وهذه المبادئ؟

I- أسلوبية باختين (Bakhtine)وانفتاح النّص الرّوائي:

1- نظرية الرّواية:

تبوأت الرّواية ونظرياتها مكانة كبيرة وسط النّقاد والدّارسين خلال القرن التّاسع عشر بعد انفتاحها على المجالات الفكرية والثّقافية، وانكبابها على نقل ومعايشة الواقع ، أصبحت الرّواية مزيجا من تعدد الأصوات وانصهار الثّقافات، هذا التطور الملحوظ أجبر النّقاد على تغيير نظرتهم ودراستهم لها، فقد كانت الدّراسات الرّوائية فيما مضى عبارة عن تحليلات إيديولوجيّة مجردة تكتنفها تقويمات اجتماعية أنهكت قيمها الأسلوبية الجماليّة، فكانت الكلمة النّثرية الفنّية تدرس وتحلل كأنها مقطع شعري مما دفع بالنّقاد إلى الابتعاد عن هذه الدّراسات البلاغيّة جافة.

فبعد ظهور جملة من المناهج النّقدية الحديثة وتطورها وتوافق تطور الرّواية معها أيضا، ومع ظهور النّاقد ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) (1895-1975)*بدأت الدّراسات الكلاسيكية تتلاشى من حول هذه الأخيرة، فقد حاول باختين (Bakhtine) تأسيس نظرية جديدة يُركز فيها على أسلبة الرّواية التي تَعْتَبِرُ اللّغة المحور الأساسي في دراستها، متشبعا بالفكر الماركسي الفلسفي ومن اطلاعه الواسع على الدرس اللّغوي اللّساني، وداحضا لمقولات الشّكلانيين الروس الذين يروا بأنّ اللّغة بناء مستقل[1] .

فقد سعى باختين(Bakhtine) إلى البحث عن جمالية النّص الرّوائي مهما كانت صورته التي تجسد فيها، بعيدا عن قيود الفكر الكلاسيكي التّقليدي، وقد توافقنا في هذا الرّأي

---

*- فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي، تجاوزت أفكاره حدود إقليمه لتصل إلى العالم الغربي والعربي أيضا، له العديد من المؤلفات أهمها: الماركسية وفلسفة اللغة، شعرية دوستويفسكي، وفي الحقيقة لم يسمع العالم بأعماله إلا بعد مرور خمسين سنة على وفاته، وقد نشرت بعض من مقالاته وكتبه تحت أسماء مستعارة هي فولوشينوف، ميدفيديف، ينظر، تيزيفيتانتودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 23-40.

[1]- ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 15،16.

مع آسية متلف حينما قالت : (انحصرت مساعي باختين في البحث عن الجمالية داخل النّصوص الرّوائية مهما تعددت صورها)[1]، لذلك نجد أن باختين(Bakhtine) حاول تنظيم العلاقات السّردية الرّوائية عن طريق جملة من الضوابط جاء بها في أباحثه المتعددة والتي عملت على دراسة الرّواية دراسة أسلوبية فنيّة ترتكز فيها على الجانب اللّغوي وفق مبدأ لساني.

وقد سعى أيضا من خلال دراساته إلى تأصيل أسلوبية جديدة تساهم في تحرير قيود الكلمة التي يبنى عليها النّص النّثري، منتقدا الأسلوبية التّقليدية التي تحطم جماليات العمل الأدبي، وفي هذا الصدد يقول باختين (Bakhtine) :(يتجاهل علم الأسلوبيات التّقليدية هذا النوع من تجميع اللّغات والأسلوب ضمن وحدة أعلى، إنه لا يعرف كيف يقارب حوار اللّغات الاجتماعي الخاص في الرّواية، ولذلك لا يعالج التحليل الأسلوبي الرّواية بوصفها كلا ولكنه يعالج واحدا أو آخر من محاورها الأسلوبية الثانية. إنّ الدارس يتجنب المظهر المميز الأساسي للرّواية كنوع، ويستعيض عن ذلك بموضوع آخر من مواضيع الاستعلام وبدلا من أن يحلل الأسلوب الرّوائي يقوم بتحليل شيء آخر مختلف تماما)[2].

الأسلوبية التّقليدية في نظره تُفقد التّحليل الأسلوبي قيمته وتقتل المميزات الرّوائية خصوصا من النّاحية اللّغوية، إذ تهتم الأسلوبية التّقليدية بالكلمة وتدرسها في ذاتها ومن أجل ذاتها، لاغية روابطها مع السّياقات الخارجية وبذلك تكون قد أهملت تفردها الأسلوبي في النّص الرّوائي، وندعم رأينا هذا بمقولة أخرى لباختين (Bakhtine): (لكن الكلمة الحية، أي كلمة حية، لا تواجه موضوعها بشكل واحد، فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم وسط لدن يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير في

[1]- ينظر، آسية متلف، البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية " أشباح المدينة المقتولة " لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، العدد التاسع 2018، ص 144.

[2]- تزيفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح،ص 118.

هذا الشيء نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرد والتشكل أسلوبيا إلا في عملية التفاعل الحي مع هذا الوسط الخاص، المتميز.)[1]

أعطى باختين (Bakhtine) أهمية كبيرة للكلمة وموقعها داخل النّص الرّوائي فقد حاول أن يخرج الكلمة من بوتقتها القاموسيّة الجامدة وإبعادها عن الفكر التّقليدي الذي يدرسها بمعزل عن السّياقات الخارجية، فالكلمة عند باختين (Bakhtine) حيّة تتفاعل وتتشكل مع الوسط المتواجدة فيه، وهذا ما يكسبها صبغة أسلوبية فنيّة وجماليّة.

عندما نقول (كلمة) بطبيعة الحال تتوجه أذهاننا إلى اللّغة التي سيرت بها هذه الكلمة والتي استعملها المبدع، فالرّوائي لا يعرف لغة واحدة الاصطلاحية المتعارف عليها في المعاجم والقواميس، بل تعطى له مفككة تكون مادة خامة يتفنن الرّوائي في استعمالها، فبعد الاستعمال النّهائي والمستقر لها تكون في الأخير لغة روائيّة مترابطة حواريا مع التّنوع الكلامي المحيط بها، هذا التّرابط هو الذي يحدد التّوجه الخاص تماما للكلمة في الرّواية[2]،وبالتالي لا تستطيع أي كلمة حيّة أن تتجاهل هذا التنوع الكلامي الذي هو سمة من سمات أسلوبية الرّواية.

يتعرف النّاقد والباحث على هذه السمة في المتن السّردي من خلال ما يلي: (... وهكذا يدخل التنوع الكلامي إما بشخصه في الرّواية إن صح التّعبير فيتجسد فيها ماديا في صور المتكلمين، أو يدخلها بوصفه خلفية مشبعة للحوارية فيحدد بذلك الوقع الخاص للكلمة الروائية المباشرة)[3]. في هذا القول إشارة ودلالة واضحة على أهمية المتكلم في الرّواية وعلى العلاقة بين صورة اللّغة وبيّن الإنسان المتكلم، وهي علاقة جماليّة تتجسد في التّنويع الكلامي الذي يكون وفق السّياقات المرتبطة بالموقف، كما أنّنا نلاحظ أيضا الاستعمال الواضح لمصطلح (الحوارية) والتي هي بمثابة المحور الأساسي في أبحاث باختين (Bakhtine) حول الرّواية وهي ميزة من مميزات أسلبة الرّواية وهذا ما سنراه لاحقا في تكملة هذا الفصل.

[1]- مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص 44.

[2]- ينظر، المرجع السابق، ص 131.

[3]- المرجع نفسه، ص 132.

2- المقولات الأساسية لأسلبة الرّواية عند باختين:

أسس ميخائيل باختين(Mikhail Bakhtine) نظريته حول أسلوبية الرّواية على مجموعة من القيم والمبادئ ساعدت في قيام أسلوبية جديدة راعت الخصائص العامة للمتن الرّوائي المعاصر وكشفت عن مميزاته الفنيّة، وحتى يتم الكشف عن هذه المميزات بحسب وجهة نظر باختين (Bakhtine)، يجب أن تتوفر الرّواية على خاصية تدعى **الحوارية** والتي تتفرع بدورها إلى جملة من المميزات الأخرى سماها باختين (Bakhtine) **بالتّهجين، الأسلبة، الحوارات الخاصة ...**

تأسيسا على ما سبق،يتوارد إلى ذهننا التّساؤل الآتي:كيف عَرَفَ باختين (Bakhtin) الحوارية التي يتأسس عليها العمل الرّوائي؟ وما هي أهم خصائصها؟

2-1- الحوارية(dialogisme)في العمل الأدبي :

تعتبر الحوارية (dialogisme) من أهم المظاهر التي تبنى عليها أسلوبية الرّواية، وقد تشكلت ملامحها على يد النّاقد باختين (Bakhtine)حينما درس روايات دوستويفسكي (Dostoewski) التي كانت منطلقا لابتكار مفهوم الحوارية فرواياته عبارة عن مزيج من الثّقافات وتعدد الأصوات، فقد أوجد دوستويفسكي(Dostoewski)نوعا جديدا من الرّوايات بصورة جوهرية حديثة[1]،فهذه الحداثة صنعت منهجا جديدا تقرأ بها الرّوايات وتحلل وفق منظور مغاير يركز على مبدأ الحوارية، فقد ساهمت هذه الأخير في تغيير صنعة الشكل الرّوائي[2]، إذ أنّ الرّواية لا تكتمل فنيا وأسلوبيا إلا في حضورها.

[1]- ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 11.

[2] - ينظر آمنة بلعبي، الحوارية عند الحبيب السايح، www.benhedouga.com،08/06/2020،19:30

والرّواية الحوارية أو ما يصطلح عليها أيضا بالرّواية ديالوجيّة أو الرّواية البوليفونيّة هي تلك الرّوايات التي لها السّلطة الكاملة للشّخصيات في التّعبير عن آرائها الإيديولوجيّة بكل حريّة، وقد توافقنا في هذا الطرح مع جميل حمداوي عندما عرفها قائلا: (هي التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية.)[1] أي أنّها مكان التقاء الأفكار الإيديولوجيّة والصّراعات الاجتماعية و التعبير عنها بكل حريّة وشفافيّة، فمبدأ الحوارية يتحقق من خلال تحاور الشّخصيات التي تتقاطع أفكارها وتنصهر أصواتها داخل الرّواية الواحدة.

يلاحظ القارئ أنّنا استعملنا آنفا مرادفات تتماشى مع الرّواية الحوارية فقد ذكرنا مصطلحات جاءت على التوالي: الرّواية الديالوجيّة (Dialogisme) والرّواية البوليفونيّة (Polyphonie)، مما يجعل القارئ يطرح السؤال التالي: هل هناك فورقات بين هته المصطلحات أم أنها تصب في المعنى نفسه ؟ وأيّهما أقرب للاستعمال عند توضيح الدّلالة المرجوة من خلال تحليل النّصوص؟

في حقيقة الأمر نجد باختين (Bakhtin) قد استعمل هذين المفهومين ولم يميز بينهما لذا استعملهما الباحثون بالمعنى نفسه في كتباتهم وأبحاثهم، لكن من جهة أخرى نجد أنّ مدرسة جنيف قد آثرت استعمال الديالوجيّة (Dialogisme) (الحواريّة) مقابل المونولوجيّة (Monologisme)، كما استعملت البوليفونيّة (Polyphonie) (تعدد الأصوات) مقابل المونوفونيّة (الصوت الواحد)[2]، وقد عرف شاناي(ChanayH.de) البوليفونيّة* على أنّها

[1]- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية متعددةالأصوات،10: 10 10/01/2020 www.alukh.net

[2]- ينظر، جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، www.alukh.net ، 07/01/2020, 08 :30 am.

(تعني تعدد وجهات النظر على وحدات المضمون. في حين، تعني الحوارية تعدد الخطابات التخييلية أو غير التخييلية على مستوى الشكل.)[1]

أي أن البوليفونيّة في نظر شاناي (ChanayH.de) تهتم بالآراء فقط في حين أنّ الحوارية تتجاوزها إلى النّصوص والخطابات الإبداعيّة، وهذا أقرب إلى مفهوم التّناص، لذا نجد أنّ النّقاد فيما بعد قد بلوروا مفهوم الحواريّة للدلالة على التّناص وعلى رأسهم جوليا كريستيفا (JuliaKristeva) التي أعادت صياغة هذا المصطلح وإحياءه من جديد من خلال تنظيراتها واشتغالها على أبحاث باختين (Bakhtin) [2]، وترى كريستيفا (Kristeva) أنّ التّناص(Intertextuality) هو(تداخل النّصوص أو النّصوصية، وهو النّقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل وهو عينة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصي معطى التّعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه.)[3].فالتّناص هنا يعبر عن إقامة الحوار بين النّصوص والمزج بينها حتى تتحقق أدبية النّص السّردي وهذا الذي نادى به باختيين (Bakhtin)[4]من خلال توظيف مصطلح الحواريّة التي تكون عن طريق إدماج عدد من النّصوص أي عدد من الأساليب تعبر عن رؤى إيديولوجيّة مختلفة وبذلك يكون متعدد الصوت، وهذا ما أشارت إليه كرستيفيا(Kristeva) حينما قالت:(إنّ النّص متعدد الصوت polyphonique ليس له إديولوجيّة خاصة،

---

* – يقصد بهذا المصطلح المشتق من اللغة اليونانية أصوات كثيرة ، وهي عكس المنوفونية التي تعني الصوت الواحد، و البوليفونية عبارة عن انسجام مجموعة من الأصوات المستقلة داخل مقطع فني واحد فتتآلفها فنيا وجماليا ضمن هذه الوحدة الموسيقية، وقد انتقل هذا المصطلح إلى مجال الأدب والنقد واللسانيات عن طريق باختين. ينظر،http:// ar.m.wikipedia.org ، 2020/01/10، 10:10am.

[1]– المرجع السابق.

[2]– ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2001، ص 93.

[3]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع عمان– الأردن، ط2، 2000، ص 11.

[4]– ينظر، مدلل نجاح، ظاهرة التناص في الخطاب الشعري الحديث – ديوان عولمة الحب عولمة النار أنموذجا–، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي– الجزائر، العدد الرابع، مارس 2012، ص163.

لأنّه ليس له موضوع إديولوجي، إنّه بمثابة جهاز تعرض فيه الإديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة)[1]فالنّص هنا عبارة عن حلبة تتصارع فيها الرؤى وكل صوت يحاول إثبات مشروعية فكرته.

وكما أشرنا سابقا بأنّ الحواريّة هي تداخل وتعالق النّص الأصلي مع بعض النّصوص الأخرى هذا التداخل الذي يلغي نوعا ما فردانيّة الأسلوب التي هي من صفات الكاتب المتمرس، ولكن لباختين (Bakhtin) وجهة نظر أخرى في هذا الموضوع إذ يقول: ((الأسلوب هو الرجل)) ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول)[2].

نستشف من هذا القول بأنّ الأسلبة لا تقتصر على رجل واحد فقط بل تتجاوزه إلى مساهمين آخرين حتى ينشأ خطاب متكامل تتجسد فيه الحواريّة وبهذا يكون قد ثار على الأسلوبيّة التّقليديّة التي تمنح السلطة المطلقة لتحريك أحداث وشخصيات العمل الرّوائي بل يشاركها مع أشخاص آخرين داخل الرّواية، ولعلنا نجد في هذا القول أيضا تصريح بإشراك المتلقي في عملية صياغة النّص الرّوائي وأيضا تلميح إلى خاصية التّعدد الصّوتي.

هذا الأمر يحيلنا بالضرورة للتكلم عن مفهوم الأسلوب عند باختين (Bakhtin) وهل يراه مثلما جاءت به الأصول الأسلوبيّة أم كان لهذا النّاقد كلام آخر؟

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990، ص82.

[2]- تزيفيتانتودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح،ص 124.

2-2- الأسلوب عند باختين:

منذ بداية هذا الفصل ونحن نرى أنّ لباختين (Bakhtin) العديد من الآراء التي خالف فيها من سبقوه، من بين هذه الآراء مقولة التي جاء بها جورج بيفون (G.Buffon) في مقالاته (Discours sur le style)(مقالات في الأسلوب) حينما قال: (الأسلوب هو الرجل نفسه)(le style est l'homme même)[1]، اعتبر باختين(Bakhtin) أن هذا القول يكون معيار للنّقد الشّعري وأنّ الرّواية تختلف عن الشّعر وكذا الشّعر الغنائي لذلك كان من الطبيعي وجود أكثر من أسلوب أو من رجل في النّص الرّوائي، إذ يقول: (إنّ الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأول)[2].

يواصل باختين(Bakhtin) تفرده من ناحية الأفكار، والقول بأنّ الأسلوب هو الرجلان سابقة من نوعها ويلمح بأن الأسلوبيّة التّقليديّة ضيقة على الخطاب الرّوائي إذا كانت بالمفهوم نفسه الذي يقول بأنّ " الأسلوب هو الرجل نفسه " لأنّ الرّواية مهد لتعدد الأساليب والأصوات تتمازج عند دخولها إلى الرّواية لِتُكَوِنَ نسقا أدبيا منسجما[3]، ونجد من النّقاد العرب من دعم هذا الموقف فحميد لحمداني قد أشار إلى خصوصية الأسلوب الرّوائي وتميزه بالتّعدديّة الأسلوبيّة، إذ يقول: (" الأسلوب هو الكاتب" مقولة صادقة بشكل واضح بالنسبة للشعر الغنائي لأنّ الكاتب هنا يصنع لغته الخاصة ويعبر بها أيضا عن كينونته الخاصة، أما الرّواية الديالوجيّة فهي – كما تبين لنا سابقا – ملتقى أساليب متعددة، والكاتب يقوم بدور المنظم،

[1]- Buffon Discours sur le style texte de l'édition de l'abbe j. pierre librairie ch..pousseielgue. paris 1896.p.06

[2]- تزيفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح،ص 124.

[3]- ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 38.

لأنه يحاور بين اللغات لكي يعبر من خلال صورة اللغة وليس من خلال اللغة ذاتها عن تصوره الخاص.)[1]

نفهم إذن من خلال هذا القول وبحسب رأي لحمداني بأن الأسلوب الذي نصادفه في الخطاب الرّوائي ليس هو الأسلوب الخاص بالكاتب وقد دعم رأيه هذا بأن لو الكاتب وظف شخصية صعلوك مثلا في عمله ليس بضرورة بأنّ ذلك الصعلوك هو شخصية الكاتب نفسها[2] وهنا تكون الرّواية حاملة لعدة أساليب ولعدة أفكار إيديولوجيّة.

وفي خضم هذه التناقضات وبحسب رأيينا ،نرى بأنّ الرّواية حقيقةً هي مجموعة من تعدد الأساليب التي تفضي بالضرورة إلى تعدد الأفكار واللّغات وبالتّالي تعدد في الكتاب حسب الآراء التي دعمت مقولة " الأسلوب هو رجلان " ولا ننكر ذلك ، ولكن لو تمعنا بعين المنطق قليلا ألا نجد بأنّ الرّواية هي نتاج فردي كرس كاتبها كل مدخراته اللّغويّة والثّقافيّة ودينيّة لخدمتها وما نراه في المتن الرّوائي من رسائل وقطع نثرية أخرى لا يدخل إلا في باب التّناص المستحب الذي يزيد من جمالية وأسلوبية العمل السّردي.

فلو اعتقدنا مثلما يعتقد باختين(Bakhtine) ولحمداني وأيضا لو أخذنا بحجة هذا الأخير التي أتى بها لتدعيم موقفه، سوف نجد أنفسنا أمام شقين، شق يصدق ما أتى به لحمداني وشق آخر ينظر بعين الغرابة إلى الفكرة لأنّها تفتح باب للتأويلات أمام الباحث لأنّنا لو بدأنا نركز على العوامل النّفسيّة للشّخصيّة وبدأنا نقول هذه تمثل الشّخصية المجردة أم تمثل الكاتب سندخل في دوامة آخرها التّقصي النّفسي للأديب والبحث عن خلفياته النّفسية والاجتماعيّة وهنا نكون قد خالفنا المبادئ الأسلوبيّة التي تحتم على النّاقد دراسة العمل الأدبي بمعزل عن سياقاته الخارجيّة.

[1]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989،ص 53.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 54.

عموما إنّ ما جاء به باختين(Bakhtine) من مفهوم للأسلوب لا يدعم سوى نظريته حول الرّواية الدّيالوجيّة التي تكلمنا عنها آنفا، وكنا قد أشرنا إليها أيضا بمصطلح البوليفونيّة ، وقد يتساءل أحد منكم عن مفهوما وعن دورها وهل هي مرادفة للحوارية أم تتجاوزها؟

3- المصطلح البوليفوني ومقوماته:

تعد البوليفونيّة (Polyphonie) من أهم المصطلحات التي ناقشها باختين(Bakhtine) في كتاباته، وقد أخذ هذا الاصطلاح من عالم الموسيقى كما سبق أن أشرنا، والرّواية البوليفونيّة تعني الرّواية المتعددة للأصوات والمتعددة لوجهات النظر، وهي بهذا تكون قد تخلصت من النظرة الأحادية للّغة والأسلوب فتتحرر بذلك وتبحث عن استقلالية الشّخصية داخل هذا العمل الأدبي[1]، وعليه يكون الكاتب أو السارد منسحبا لا يتدخل بأقوال أو أفعال الشّخصيات لأن البوليفونيّة قد قيدت سلطته في هذا الموضوع.

تفتح البوليفونيّة المجال للرؤى المتناقضة فليس من الضروري أنْ تكون جميع الشّخصيات تفكر بالمنطق نفسه، لذلك نجد في هذا النوع من الرّوايات التّحرر بشكل كبير فنرى التّكلم بكل حريّة عن مواقف سياسية ودينيّة واجتماعيّة، فنجد روايات تتحدث عن الإرهاب، عن اليهوديّة، عن العلمانيّة، وغيرها من المواضيع التي كان التحدث فيها غير جائز في فترة ما، فالروائيون الآن اتخذوا من البوليفونيّة ملاذا لهم، فهي تترك العنان للشّخصيات للتّعبير عن آرائها بكل شفافيّة وحريّة.

[1]- ينظر، جميل حمداوي،الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات، www.alukh.net 10/01/2020 10: 10.

سبق وأنْ قلنا بأنّ البوليفونيّة هي مزج بين الأصوات ولعل الكثير منا يعتقد أنّ الأصوات هي الشّخصيات الموجودة داخل النّص الرّوائي، ولكن في حقيقة الأمر الأصوات هي الأفكار هي أشكال الوعي المستقلة بحسب مفهوم باختين(Bakhtine)،وقد تصادفنا ونحن نقرأ لكتاب شعرية دوستويفسكي ما يثبت ذلك[1]، حيث أننا لاحظنا استعمال أصوات / أفكار في العديد من فقرات الكتاب لدلالة على المعنى نفسه، أي لدلالة و التعبير عن وجهات النظر المختلفة .

تمتاز الرّواية البوليفونيّة على أنها رواية حوارية بامتياز تتعدد فيها الأشكال والأصوات، والملاحظ عليها أنّها تقوم عل سمة التّعدد كما هو الحال في الخطاب الحواري،و البوليفونيّة لا تخرج عن الحوارية والحوارية لا تخرج عن نطاق البوليفونية، كأنمها يسيران في خط متوازي، لذلك أطلق آلان رابتال (Alain Rabatel) على الحوارية والبوليفونية بتعدد الأزواج عند باختين « du couple polyphonie/dailogisme chez Bakhtin »، إذ نجد في هذا المقال قد تحدث عن مصطلحي الحوارية و البوليفونية، فيتعرف النّاقد على الأخيرة من خلال بعض السمات،يقول:

(La polyphonie est-elle enveisagée sous son angle interne, au plan de l'énoncé, indépendamment de la problématique du discours rapporté).[2]

و لإستعاب هذا التعريف حاولنا بحدود فهمنا ترجمته وفق ما يتماشى مع السّياق المتواجد فيه هذا القول ولكم أن تعودوا للمقالة الأصلية حتى تكون الصورة واضحة أكثر، وقد جاءت ترجمتنا كالتالي: (يتم التعرف على البوليفونية أو تعدد الأصوات من خلال النظر إلى البناء الداخلي أو إلى الزاوية الدّاخلية للصوت، حيث يتم النظر والبحث في مستوى الكلام،

[1]- ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 130، 131.

[2]- Alain Rabatel, La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dailogisme chez Bakhtine, Revue Romane 41,1 2006, p 06 .

بغض النظر عن إشكالية الخطاب المبلغ عنه)[1]. إنّ الكشف عن البوليفونية يكون من خلال البحث في مستوى الكلام أي اللّغة أي الكلمة الحيّة الموجودة داخل النّص الرّوائي وقد تعرفنا سابقا ما المراد بالكلمة الحيّة عند باختين (Bakhtine).

4- الخصائص الفنية للرواية البوليفونية:

مما يلاحظه الباحث عند تحديد النوع البوليفوني لأي عمل أدبي أنّها تبنى على مجموعة من الخصائص والشروط، وقد تداول العديد من النّقاد والمنظرين هذه السمات، فعلى سبيل المثال جاء على لسان جميل حمداوي نقلا عن أوسبنسكي (Uspenski) بعض من هذه الشروط التي يجب أن تتوفر عليها الرّواية البوليفونية،و قد حددها أوسبنسكي(Uspenski) [2]:

* تواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

* يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشّخصيات المشتركة في الحدث، أي بعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشّخصيات النّفسي.

* أن يتضح التّعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.

يلاحظ من خلال هذه الشروط أن كلها يركز على المنظور أو الفكرة إيديولوجية التي تتنوع من شخص لآخر، وهذا الموقف عن الشّخصية داخل العمل لا عن نفسية الكاتب، ولعل هذا ما رمى إليه حميد لحمداني حينما رد على طرح " رمضان عبد التواب " في ندوة المصطلح النقدي المنعقدة بفاس[3].

---

[1]- هذه الترجمة من اجتهادنا الخاص تمت إضافة بعض الكلمات في النسخة العربية والتي هي غير موجودة في النص الأصلي حتى يستقيم المعنى أكثر في التعبير العربي وفق ما يتطلبه المقام هنا.

[2]- جميل حمداوي،الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصواتwww.alukh.net.

[3]-ينظر،حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 53.

لا تقف البوليفونية عند هذه الشروط فقط بل تتجاوزها إلى سمات أخرى نذكرها[1]:

– تعدد المنظورات السّردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف – الرؤية الداخلية – الرؤية من الخارج)، ودعونا نتوقف قليلا أمام هذه الرؤى الثالثة التي تنطوي كلها تحت أشكال التبئير"Focalisation"* ونقوم بشرحها قليلا.

* **الرؤية من الخلفvision par derrière**: نجد في هذه الصيغة أنّ السّارد أعلم بالأحداث أكثر مما تعرفه الشّخصية الرّوائية ، ويكون هذا الشكل في القصص التّقليديّة أو الكلاسيكية[2] بحيث ينقل لنا كل المشاهد الرّوائية حتى تلك التي تحصل خلف الجدران وفي عقول الشّخصيات و حتى ما يخالج أنفسهم.

* **الرؤية الداخلية أو مع vision avec**:يتساوى السّارد مع الشّخصية في معرفة أحداث القصة فلا يقدم لنا أي معلومات إلا بعد اكتشافها من قبل الشّخصية والتوصل إليها[3]، وأيضا نألف في هذا النوع من استخدام الضمير المتكلم أو الضمير الغائب، تتجسد هذه الرؤية في الرّوايات الرّومانسيّة والرّوايات ذات البطل الإشكالي، وقد سماها " توماتشفيسكي " بالسّرد الذّاتي[4].

---

[1]- جميل حمداوي،الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات، www.alukh.net.

*- مصطلح سردي يعنى به تقليص وتحديد حقل و زاوية الرؤية عند مصدر محدد، وقد جاء هذا المفهوم ليحل محل وجهة النظر أو المنظور في الدراسات ما قبل السردية. ينظر، حميد لحمداني، بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1،1991ص 46. وأيضا سعيد يقطين، الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب – ط1، 1997، ص225.

[2]– ينظر، تزيفيتان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان، وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 58.

[3]– ينظر،حميد لحمداني، بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 47.

[4]– ينظر، المرجع السابق، ص 48.

* **الرؤية من الخارج vision du dehors**:قلما نجد هذا الشّكل في الرّوايات فهو نادر الاستعمال، يكون السّارد أقل من الشّخصية من حيث معرفة المعلومات والحقائق[1]، يلجأ الرّاوي هنا على الوصف الخارجي ويعتمد عليه لأنّه لا يجد ما يقدمه فمعلوماته قليلة جدا.

هذا باختصار شديد مفهوم هذه الرؤى الثلاثة أوردنها لرفع اللّبس عن بعض المعارف، وسنكمل الآن معا ما تبقى من خصائص البوليفينية، والسمة الثانية كانت:

– تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم، ضمير المخاطب، ضمير الغائب)، حيث لا نجد النّص السّردي مقتصر على ضمير واحد فقط بل يتعداه إلى ضمائر أخرى، هذا التعدد يحيلنا لا محالة إلى تعدد الخطابات وتعدد الأفكار والمواقف.

– تعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولجية واختلاف وجهات النظر تواصلا واختلافا وتبليغا واقتناعا. كثيرا ما نلتقي في رواية ما بأكثر من راوي فنتساءل عن سبب هذا التوظيف حتى نكتشف أن كل راوٍ أو سارد قد قام بتبليغ عن فكرة إيديولوجية تجادل فكرة أخرى وتناظرها، بمعنى أن ليس هنالك فكرة واحدة تتمحور عنها الرواية فوجود فكرة أو موقف واحد يجعل من العمل ناقص فنيا وجماليا يشعر القارئ بمرور الوقت بالفتور وعدم الرغبة في إكمال القراءة . لذلك نجد في الرّوايات البوليفونية متعة كبيرة أثناء القراءة والسبب عائد بنسبة كبيرة إلى تعدد واختلاف الأفكار.

هذه هي إذن أهم السّمات التي تتوفر عليها الرّواية البوليفونية والتي تشاركها مع الرّواية الحواريّة لأنّهما يحملان المعنى نفسه، فالباحث لا يجد فرقا كبيرا بينهما بل بعد الإطلاع الواسع وبعد قراءتنا لعديد من الكتب والمقالات التي تتكلم حول هذا الموضوع وجدنا أنّ البوليفونيّة هي الحواريّة فقط التسمية تختلف من شخص لآخر، فكلاهما قائم على مبدأ الصراع الإيديولوجي والتّعدد اللّغوي، والمفاضلة بينهما صعبة حتى أن لحمداني قد وظفهما بالمعنى نفسه

[1]– ينظر، سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا هيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 1998، ص 65.

فنجده ونحن نتصفح كتاب " أسلوبية الرّواية " قد تحدث عن الحوارية بمفهوم البوليفونية إذ يقول: (تهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات، كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، بحث لا تملك امتيازا خاصا، و لا دورا منظما، وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهزم تارة وتنتصر لأخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتبقى الرواية حتى نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإديولوجيات.)[1].

فالمتمعن في هذا القول يرى أنّ لحمداني قد ذكر خصائص البوليفونية من تعدد للأصوات وتعدد للإيديولوجيات والأفكار و التي تكلمنا حولها آنفا، وعليه يجد الباحث أنّ المصطلحين يصبان في القالب نفسه، وقد تعرض أيضا محمد بوعزة في معرض حديثه عن الحوارية لمصطلح البوليفونية وساوى بينهما إذ ذكر بصريح العبارة أنّ الرّواية الحوارية تسمى أيضا بالرّواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)[2]،فالحوارية تقدم للعالم رؤية متعددة يرتبط اختلافها بوعي الشّخصيات وأفكارهم إيديولوجي تماما كما هو الحال في البوليفونية[3]، حيث يعطي المؤلف الاستقلالية التامة للشّخصية للتعبير عن أفكارها.

وعليه نستنتج في الأخير أنّ البوليفونية أو الحوارية وجهان لعملة واحدة وهي أسلوبية الرّواية ضمن المنظور الباختيني، ولكي يتميز العمل الأدبي بجمالية أسلوبية عليه أنْ يقوم على المبدأ الحوارية التي بدورها تكون قائمة على مجموعة من آليات سنتعرف معا عليها بعد قليل، لكن قبل الحديث عنها ارتأينا أن نضع مخططا لوظائف الاتصال عند باختين(Bakhtine) فقد استنتاجها من خلال المعلومات التي صادفناها ونحن نقوم بهذا البحث، وهذه الوظائف تختلف بنسبة قليلة عن الوظائف التي أتى بها رومان جاكبسون(Roman Jakobson).

[1]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 43.

[2]- ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، 29.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- وظائف الاتصال عند باختين[1]:

انطلاقا مما سبق يمكننا إذن رسم نموذجا للاتصال اللغوي من خلال تصورات باختين (Bakhtine)

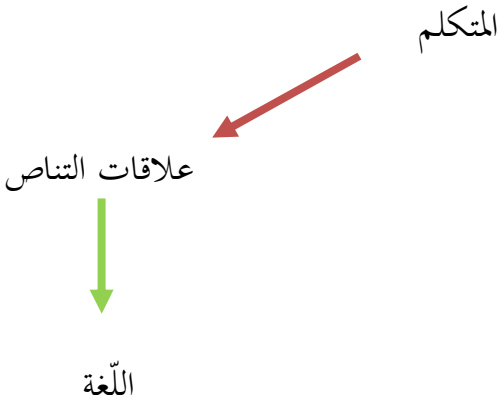
الموضوع الملموس

المتكلم التّلفظ المستمع

علاقات التناص

اللّغة

وما يهمنا نحن في هذه الخطاطة ومن زاوية النظر الباختينية هو:



[1]- تزيفيتانتودوروف، باختين و المبدأ الحواري، ص 110.

نلاحظ أن باختين (Bakhtine) ركز في إرساليته على " المتكلم " و " اللّغة " و " علاقات التّناص"، والأمر الغريب عنا استعمال هذه الأخيرة في مخطط التّواصل عنده، وهو أمر غائب في نموذج جاكوبسون (Jakobson)[1]، ولربما رمى بهذا المصطلح إلى الحوارية التي تقوم على تداخل النّصوص وتداخل الأفكار، هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى بأنّه قد وظف "المتكلم " عوض عن " المرسل "، فالمتكلم محور أساسي عنده تماما مثل اللّغة التي تشكل عنصر أساسي في قيام الحوارية.

أعلى باختين(Bakhtine) من شأن الحوارية أمام الرّواية المنولوجية، لأن الحوارية وفق رأيه قائمة في الكون كله ولأنّها أيضا منصفة لجميع الشّخصيات فهي حلبة للصراع الإيديولوجي[2] القائم بين الأصوات، وسنقف قليلا أمام هذا المصطلح– الإيديولوجيا – الذي ما انفك يلازمنا طيلة هذا الفصل، كما أنه لا يجب أن نغفل عن المتكلم الذي لعب دورا كبيرا في هذا المنهج.

[1]–يراجع، فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 65.

[2]– ينظر، حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 7.

II- المتكلم والإيديولوجيا في الرّواية:

1-موقع المتكلم في الرّواية:

يلعب المتكلم دورا هاما في الرّواية فهو يعتبر من الأشكال التي تنظم التّعدد اللّساني في الخطاب السّردي، فقد اهتم باختين(Bakhtine) بالكلمة واللّغة كما رأينا سابقا، فاللّغة عنده كيان ملموس حي وليست مجرد مادة خاصة بعلم اللّغة فقط[1]، وبذلك فهو يهتم بالكلمة التي تنتج عن لغة ما، هذه الكلمة التي عبارة عن تعبير فكري يجسد موقف ما في الرّواية، وهذا الموقف له صاحبه أطلق عليه باختين (Bakhtine) اسم المتكلم في الرّواية.

يرى هذا المنظر أنّ المتكلم في الرّواية ليس هو الكاتب بل هو كل شخصية لها صوت داخل هذا الفن النّثري[2]، يحمل خلفية إيديولوجيّة مستقلة، فالمتكلم هنا يتوفر على درجة كبيرة من الوعي والاستقلال الفكري فلا يتدخل الكاتب في آراءه مواقفه أبدا. فبواسطة المتكلم يستطيع الكاتب أن يمرر رسالته الخاصة إلى المتلقي دون أن يكتشف الطرف الآخر دوافع وآراء الرّوائي الحقيقة لذلك يمكننا القول بأنّه – نقصد الكاتب – قد أولى عناية فائقة لهذا المتكلم حتى يخدم مصالحه الكتابيّة.

بالرغم من أنّ باختين(Bakhtine) ينفي هذه الفكرة ويدحضها من خلال موقفه اتجاه المتكلم الذي يعتبره شخصيّة مستقلة عن شخصيّة الكاتب الحقيقة فهو لا يمثله بأي صفة كانت، وفي هذا الصدد يقول: (إنّ وعي الذّات عند البطل، وهو يَلَفُّ مجموع عالم الأشياء لا يمكن أن يوضع إلا بجوار وعي آخر، كما أن حَقْلَ رؤيته لا يمكن أن يُرَتَّبَ إلا بجوار حقل آخر للرؤية، وإديولوجيَّتُهُ لا تُصَنَّفُ إلا بجوار إديولوجية أخرى. وهكذا فلا يمكن للكاتب أن يفعل

[1]- ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 265.

[2]- ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 83.

شيئا آخر بالنسبة لوعي البطل الذي يجعل جميع الأشياء موضوعا لتأمله سوى أن يعارضه بعالم موضوعي، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية.)[1].

بالنسبة لهذه المقولة فهي تأكيد صريح على أنّ المتكلم يمثله نفسه فقط لا وعي الكاتب وشخصيته الاجتماعيّة والنّفسيّة، فالكاتب مطالب عند تحرير العمل الفنّي وفي هذه الحالة أن يوظف مجموعة من الشّخوص أو المتكلمين ووضعهم في دائرة حوارية حتى يتسنى لهم التعبير عن مواقفهم الإيديولجيّة والدفاع عنها. و من هنا كان للمتكلم دور فعال في إنتاجية الرّواية، وكذا أهمية بالنسبة للمحرر هذا العمل.

وبما أن للمتكلم هذه الفعالية في إنتاج النّصوص الإبداعية، سلط باختين(Bakhtine) الضوء على بعض النّقاط حتى يؤكد صحة نظريته[2]:

1- في الرّواية، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي. و ليس خطاب المتكلم في الرّواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو مُشَخِّصُ بطريقة فنية، وهو، خلافا للدراما، مشخِّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكتاب). إلا أنّ المتكلم وخطابه، هما بوصفهما موضوعا للخطاب، موضوع خاص: فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام: أشياء جامدة، ظواهر، أحداث إلخ ... ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جد خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي.

2- في الرّواية، المتكلم هو أساسا فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعيّة (ولو أنّها جنينية) وليس ((لهجة فردية)). إنّ الخطابات الفرديّة التي تحددها الطبائع والمصائر الفرديّة لا تلقى في حد ذاتها اهتماما من الرّواية. ذلك إنّ كلام الشّخوص الخاص، ينزع دوما نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معينين: إنّه لغات افتراضية (بالقوة). من ثم يمكن لخطاب شخصيّة روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللّغة، ومدخلا لتعدّد اللساني.

[1]- حميد لحمداني، النقد والإيديولويجيا، ص 51.

[2]-باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص102.

3- المتكلم في الرّواية، هو دائما وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجيّة (Idéologème). واللّغة الخاصة برّواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة تنزع إلى دلالة اجتماعيّة.

انطلاقا من هذه الإضاءة، نجد بأن المتكلم في الرّواية هو شخصية اجتماعية ترتسم في إطار زماني ومكاني محدد، هذه الشّخصية تحمل شحنات إيديولوجيّة، فالكلمات الإيديولوجيّة التي يستخدمها تصبح موضع تصوير فني في الرّواية فهي توظف توظفا جماليا،(والكلمة هنا كلمة حيوية وفعالة هي أقل الأجناس الكلمية الأخرى كلها مواتاة " للجمالية " (ésthètisme)* واللّعب الشّكلاني الخاص بالكلمات. على هذا فلا " جمالية " القائل بها حين يعكف على روايته، في بنائها الشّكلي، بل إنّ الذي يصور في الرّواية هو الإنسان المتكلم، صاحب أيديولوجيا " الجمالية " الذي يقول قناعته التي تتعرض بدورها للاختبار في الرواية.)[1]

تأسيسا على ما سبق، نرى بأن المتكلم وخطابه المشبع بالأفكار الإيديولوجية هما أساس جمالية الرّواية وأسلبتها الفنيّة، فالمتكلم جسر لتواصل الأفكار بين الكاتب والمتلقي، رغم أن باختين (Bakhtine) ينفي فكرة أن المتكلم أو الشّخصية تعبر عن مواقف صاحبها أي عن موقف الكاتب، إلا أنّنا نخالفه ونكاد نجزم بأنّ محرر العمل الفنّي يدخل مواقفه التي يؤمن بها ويمررها كرسالات مشفرة عن طريق بعض الشّخصيات الرّوائية.

---

* - سنحاول بحدود فهمنا تبسيط مفهوم الجمالية هنا، فالجمالية هي عملية إدراكية حسية عقلية يوظفها المرسل حتى يتمكن من الاستحواذ على عقل المتلقي، فيبهره من خلال تلك الصور الشعرية الجميلة التي تقع موقع الرضا في النفس، لمزيد من التفاصيل، يراجع، جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر،دمشق ط2، 1965وأيضا، أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ت، 2011.

[1] - مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 133.

هذا التناقض الحاصل بيننا وبين باختين(Bakhtine) ومن يؤيده جعلنا نطرح التّساؤل التّالي: هل يستدعي الكاتب شخصياته الرّوائية بوعي أم أنّها مجرد نفحات نفسيّة تزور اللاوعي عنده من فترة لأخرى؟ ولربما كان هذا السؤال الذي طارحناه هنا مشروع بحث لنا أو للقارئ الذي يؤيد طرحنا في المستقبل.

2/ الإيديولوجيا في العمل النّثري:

تعتبر الإيديولوجيا مصطلح شائك فهي مفهوم زئبقي ينزلق بين يدي الباحث فلا يكاد يقبض عليه لتحديده تحديدا نهائيا، ويستخدم هذا المفهوم في شتى المجالات الحيويّة كالتّاريخ والسّياسة، والاقتصاد ، والمعنى لهذا المصطلح مشترك في جميع المجالات التي توظفه، فيعنى به الحرب الباردة أو تصارع في الأفكار، وقد أشار عبد الله العروي إلى أنّ إيديولوجيا كلمة دخيلة على جميع اللّغات الحيّة كما أنّه مصطلح مفخخ يجب الحذر عند استعماله فقد يشار به إلى لعبة سياسية أو تحليل تاريخي أو اجتماعي أو حتى اقتصادي أو فكري[1].

انتقل هذا المصطلح إلى الأدب وبالتحدد في مجال الرّواية عند باختين(Bakhtine) ويعني به ذلك أداء الكلامي الذي ينتج عن تصارع الأفكار الموجودة داخل النّتاج الأدبي، مما يسمح بتعدديّة الأفكار، وفي هذا الصدد يقول لحمداني: (ثم إنّ الإديولوجيا عنده تصبح أحيانا مجرد صوت فردي يشكل موقفا مخالفا لموقف الخصم)[2]، في نظر باختين(Bakhtine) تعتبر الإديولوجيا تشكيل صوتي يدافع صاحبه عن فكرة ضد خصمه، هذه الخصومة التي تتمثل في درجة وعي الأفراد و الشّخصيات التي كلفت بنقل حيثيات هذه الخصومات الفكرية والمواقف الإيديولوجيّة في شكل حوار.

[1]- ينظر،عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012، ص 9-12.

[2]- المرجع السابق، ص 32.

بما أنّ العمل النّثري حامل لإيديولوجيات شتى وحتى لا يتم فهمها بشكل خاطئ يلجئ الكاتب إلى تضمين أيديولوجيته تحت ستار مواقف الشّخصيات، فيلقي إلى حلبة الصراع الفكري موقفين متساويين من حيث القوة والجماليّة الفنيّة، أحد هذه المواقف تمثل رغبة الكاتب الخفية – وهذا حسب رأينا – والآخر يمثل تيار فكري معاكس له، فيترك الحريّة للمتلقي حتى ينقاد إلى طرف ما أو يتركه مشتت الذهن حول هذا الموضوع.

وقد توافق رأينا حول أسلوب الكاتب في تخفيه لموقفه تحت لسان الشّخصيات مع رأي ماشيري(Macherey) من خلال هذا الطرح و الذي نقله حميد لحمداني يقول: (إن الإيديولوجيتين موجودتان في النص على قدم المساواة، والنص لا يقود القارئ إلى أي واحد منهما بل يتركه لا هو ميال إلى هذا الجانب ولا إلى الجانب الآخر (طبعا إذا لم تتحكم في قراءته أغراض إيديولوجية) لأن تكافؤ الصراع بينهما يُحْتَفَظُ به إلى النّهاية، وهو ما يؤكد وجود تناقض بين المكونين الإيديولوجيين وتتولد تلقائيا من هذا التكافؤ رؤية خاصة جديدة هي رؤية الكاتب.)[1].

يرى ماشيري (Macherey) الصراع الإيديولوجي القائم في الرّواية يجب أنْ يكون متكافئ من جميع النّواحي ولا يغلب طرف على طرف بل على العكس يجب أنْ يحتفظ بهذا الصراع حتى آخر حرف في العمل الأدبي، فإن حصل هذا الأمر دل على شيء واحد فقط وهو فطنة الكاتب وحذاقته، لأنّه يولد في الأخير من هذا التكافؤ رؤيته الشّخصية والتي هي طبعا متخفية وراء لسان أحد الشّخصيات وهذا ما أشرنا إليه سابقا، ومن خلال هذه اللّمسات الفنيّة يوقع المتلقي في قلب دوامة فكرية فيجعله يقف موقف المندهش من هذه الآراء الإيديولوجيّة ويكبل أفكاره فلا يستطيع القارئ أنْ ينتصر لهذا الموقف أو لذاك .

هذا بالنسبة إلى رأي ماشيري (Macherey)، أمّا عند باختين (Bakhtine) فهي كما رأينا سابقا تشكيل صوتي يتحاور مع صوت آخر، أو مادة إدراكية تقدم للبطل حتى

[1]- حميد لحمداني، النقد والإيديولويجيا، ص 27، 28.

يتخير منها الأصح و تتوضح زاوية رؤيته، يقول: (الصراع الإيديولوجي الداخلي الذي يخوضه البطل، عبارة عن صراع من اجل الاختيار بين هذه الإمكانيات الإدراكية المتوفرة والتي تبقى كميتها ثابتة تقريبا على امتداد الرواية كلها.)[1].إنّ اختيار البطل لموقف ما والدفاع عنه يعبر درجة عن الوعي الذّاتي الذي يتمتع بها هذا الصوت، ومهما كان موقفه فهو يبقى ثابت حتى نهاية الرّواية.

يرى حميد لحمداني أنّ الإديولوجيا مكون جمالي في الرّواية[2] يساهم في جعل العمل النّثري فنّي على مستوى عالي وعلى درجة من الأهمية، كما أنّها مكون فعال لإنجاح الحوارية التي يتأسس عليها العمل الرّوائي، فعن طريق وجود هذه الصّراعات الفكرية ينطلق كل صوت مدافعا عن موقفه من خلال شُحنات لغوية كلاميّة محققة بذلك حوار بين الشّخصيات، فتخرج الرّواية من عمل منولوجي إلى عمل ديالوجي أو حواري الذي نافح عنه باختين (Bakhtine) وبشدة.

في ختام الحديث عن الإديولوجيا في الرّواية وبحسب رأينا، يعتبر هذا النوع من الرّوايات التي تحمل إيديولوجيات مختلفة سلاح ذو حدين، فهنالك بعض الأعمال التي نجد في طياتها أفكار سامة يحاول صاحبها نفثها في عقل المتلقي، حيث نرى بعض الكتاب يهاجم الدين والرسل والصحابة، أو يحمل خلفيات صهيونية فيحاول زعزعت استقرار أمن البلاد من خلال طرح أفكار تساهم في قلب موازين الشّارع عن طريق المظاهرات التي تتحول في الأخير إلى برك من دماء الشّعب، والعكس صحيح فأحيانا نجد بعض الأعمال تحمل رسالة هادفة تنير عقل المتلقي وتلقي الضوء على الأمور الإيجابية التي يحتاجها المواطن فنجد صاحبها ذو رؤية مستقبلية تساهم بشكل غير مباشر في إصلاح الوضع الذي يعيشه المجتمع.

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص 347.

[2]- ينظر، حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 33.

III- أشكال وتمظهرات حوارية الرّواية لدى باختين:

تنتظم حوارية النّص السّردي من خلال مستويات وأشكالا أسلوبية اعتبرت المفاهيم الأساسية لقيام أسلوبية الرّواية، ولقد أسهب باختين (Bakhtine) في التحدث عن هذه الأشكال خصوصا في كتبه الخطاب الرّوائي، شعرية دوستوفيسكي، وهذه الأشكال في نظر باختين (Bakhtine) ما هي إلّا امتداد لصورة اللّغة لأنّ الرّواية في اعتقاده تعتمد على تعددية الأصوات اللّغوية[1]، وفيما يلي عرض وضبط لهذه الأشكال وسنحاول تطبيقها على متن العمل السّردي الذي اخترناه لكم.

1- التّهجين hybridisation :

يعتبر التهجين من الدعامات الأساسية التي يعتمد عليها باختين(Bakhtine) وهو خاصية أسلوبية لم تعرف في مجال النّقد الأدبي إلا عن طريق هذا المنظر، ويعرفه على النحو التالي: (مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصديا)[2]. نلاحظ من خلال هذا التعريف، أنّ التّهجين عند باختين (Bakhtine) مقترن باللّغة كما أنّه نمط أدبي يمثل تزاوج لغتين أو لنَقُلْ تحاور ثقافتين مختلفتين اجتماعين مفصولتين زمنيا انصهرتا معا لتتشكلان في ملفوظ لساني واحد على لسان إحدى الشّخصيات.

فالتّهجين داخل الرّواية ما هو إلا اتحاد بين صوتين لغويين الهدف منه هو تحصيل نص متكافئ أسلوبيا، حيث يلمس القارئ في النّص نمطين من الأداء الكلامي، يقول باختين (Bakhtine) : (نطلق اسم التركيب المهجن hybrid على أي تلفظ ينتسب، بخصائصه النحوية (النظمية) والإنشائية، إلى متكلم فرد، ولكن ذلك التلفظ يتضمن، حقيقة، تلفظين

[1]- ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص84.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 28.

ممتزجين به، طريقتين من طرق الكلام، أسلوبين اثنين ((لغتين))، أفقين دلالين وقيمين.)[1]، يفهم من هذا القول أنّ التّهجين هو التقاء لفظين أو أسلوبين لهما قيمة دلالية داخل العمل الرّوائي والتي يعبر عنها فرد واعي .

هذا المزج الحاصل بين لغتين يكون بصورة قصدية إرادية متعمدة من طرف صاحبها، وقد ميز باختين(Bakhtine) بين التّهجين الإرادي والتّهجين اللاّإرادي كالتالي:

* **التّهجين الإرادي:** نجد الرّوائي هنا يقصده بصورة واعية حيث تتعالق اللّغات بصورة فنيّة وجماليّة [2]، لذلك يجب أنْ يكون الكاتب على قدر من الثّقافة الكبيرة التي تلم باللّغات العالمية حتى يتحقق التّهجين بصورة موضوعيّة، ولتّهجين إرادي فائدة نلتمسها في القول التالي: (إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تضيء تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما، لتصبح صورة.)[3]، فالصورة اللّغوية هي المرآة العاكسة لجماليّة وشعرية العمل النّثري، لذلك يركز عليها الرّوائيون في كتاباتهم ويعمدون إلى التّهجين القصدي حتى يتسنى لهم الكتابة بطريقة إبداعية.

* **التّهجين اللاّإرادي:** أو اللاواعي، هو تلك الألفاظ المتداولة بشكل يومي بين النّاس حيث لا يكون إراديا بل تعود لساني موجود منذ القدم، يعتبر هذا التّهجين من الصّيغ المهمة لاستمرارية اللّغات المتعايشة داخل قوم واحد[4]، عموما فإن هذا النّوع من التّهجين لا يكون بالصورة الجمالية نفسها الموجودة في التّهجين الإرادي المتواجد داخل العمل الأدبي.

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح،ص 143.

[2]- ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 86.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، بالتصرف، ص 122.

[4]- ينظر، المرجعين السباقين، ص 86و 120

أضاف باختين (Bakhtine) تحديدا آخر لطبيعة التّهجين يكمن في :* العلاقة الناتجة عن تعالق اللّغتين داخل الملفوظ الواحد، هذه العلاقة تكون في طبيعتها غير متكافئة نتيجة لوجود لغة مُشَخَّصَةٌ ولغة مُشَخِّصَة[1]، بالإضافة إلى *وجود طابع مزدوج: الفردي وجماعي فالفردي يكون ضروريا لتحيين اللّغة وربطها بكيان الرّواية [2]، ومن مميزات التّهجين أيضا وجود صوتان لغويان أو وعيان حاضران معا إلزاميا في ملفوظ واحد[3]. هذه كانت بعض الإضاءات التي أوجدها باختين (Bakhtine) حتى يفرق الباحث بين التّهجين وبين شكل حواري آخر. وحتى نوضح للقارئ ما هو التّهجين ارتأينا أن نطبقه على رواية " حيزية ".

1-1 ظاهرة التّهجين في رواية حيزية:

أولا وكنظرة عامة، يرى الدارس والمحلل الذي يصب اهتمامه في مجال السّرديات أنّ لرواية "حيزية " لعبد الملك مرتاض تفاعلات صوتية عبرت عنها الشّخصيات المتعددة الموجودة داخل النّص، فتعدد الشّخصيات ينتج عنه تعدد في الأفكار وإيديولوجيات المختلفة وبالتالي تُساق لها الحريّة في التّعبير والتّكلم حيث يتنصل الكاتب من مهمة التّحكم فيها فتكون الشّخصية هنا أو صوت مستقل يعبر عن ذاته بذاته ويدافع عن أفكاره وآراءه.

تميزت رواية " حيزية " باستدعاء وتوظيف مجموعة من الشخوص المناضلة ضد الإستدمار الفرنسي التي اختلفت أعمارها وطبقاتها الاجتماعيّة والثقافيّة، هذا الاختلاف جعل القارئ يألف مجموعة من الحوارات، و يألف تداخل في اللّغات والأساليب الفنيّة في أحايين كثيرة مما يكسر له تشتت انتباهه ويتصيده بحرفية، لذلك تناثرت قطع من التّهجين داخل هذا المتن نرصدها في الجدول التالي[4]:

---

[1]-ينظر،حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 86.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 121.

[3]- حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 86.

[4]- يراجع، عبد الملك مرتاض، حيزية، دار البصائر للنشر والتوزيع، ط.د، د.ت، وأيضا، سمية خربيش، التميز الأسلوبي في أعمال عبد الملك مرتاض السردية، رواية حيزية أنموذجا، مذكرة ماستر، جامعة الشلف- الجزائر، 2017، ص 91،92.

القطعة النثرية	الملفوظ المهجن الواعي	الصفحة
ما أتفهكم أنتم يا ر جبناء ((الناس تغلبني وأنا نغلب طاطا أختي !)). وقد قالها الجدود . يقتلونكم و يضايقونكم، وأنتم تضطهدون العزل و المساكين	((الناس تغلبني وأنانغلب طاطاأختي !))	ص 14
وهي تئن و تبتئس. وليدي،يا وليدي العزيز أين أنت الآن ؟ في أي فراش تنام ؟	وليدي،يا وليدي العزيز.	ص 34
أنتم تطردونها ؟بأيش ؟ قولوا لي ، بأيش بهذه الأكف اللينة ؟بهذا الكسل المعشش فيكم ؟ بهذه السواعد الضعيفة التي يشحبُها الهزال ؟	بأيش ؟ قولوا لي ، بأيش	ص 44

استعمل عبد الملك مرتاض هذه الملفوظات باللّغة العاميّة بوعي منه حتى يقرب للمتلقي صورة الفرد الجزائري، فكما يلاحظ التّهجين هنا ليس مزج بين لغة وأخرى ليست من لدنها، بل هو هنا تركيب بين صوتين من لغة واحدة وهي اللّغة العربية، وقد اختار في هذه الموضع مزيج بين اللّهجة العاميّة والعربيّة الفصحى حتى يصور للمتلقي صورة الإنسان الشعبي .

2- العلاقة المتداخلة بين اللّغات ذات الطابع الحواري:

ما يميز الرّواية عن باقي الأجناس الفنيّة الأخرى هو تواشج الأصوات داخلها، حيث نجد تزاوج وامتزاج للغتين داخل متواليّة تعبيريّة واحدة، ومن أبرز نماذج هذا التواشج والتلاحم: الأسلبة، التنويع، الباروديا.

2-1 الأسلبة: la stylisation :

ينتج هذا الشّكل نتيجة العلاقة المتداخلة الموجودة بين اللّغات، وهي بمثابة إضاءة متبادلة مصاغة داخل الحوار لا يشترط فيها وجود لغتين في ملفوظ واحد بل يكفي أن تظهر في لغة واحدة محينة وهذا هو الفرق الحاصل بينها وبين التّهجين[1]، وقد وضع لحمداني صياغتين لتمييز بين الأسلبة والتّهجين: [2]

التّهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد. يلاحظ أن اللّغة موجودة بصورة مباشرة في التّهجين وفي الأسلبة تكون متخفيّة وضمنيّة.

يرى باختين (Bakhtine) أنّ الأسلبة الحقيقة (هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، هي صورة فنية للغة غريبة. وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصوِّر (أي الوعي اللغوي المؤسلب)، والوعي المصوَّر، المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط (أي وعي المؤسلب وجمهوره)، الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين.)[3].

يفهم من خلال هذا القول أنّ الأسلبة توجيه المصوِّر إلى المتلقي لغة غريبة محينة في شكل جديد معاصر يَعيها الجمهور، حيث يعيد المؤلف إنتاج لغة جديدة في أسلوب فني باهر

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 122.

[2]-حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 88.

[3]- مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 175.

يسمى الأسلبة، و لربما جاء اسم هذه الخاصية بهذا الشكل لأنّها تسلب عقل المتلقي وتثير انتباهه، أو لأنّها سلبت وأخذت مميزات وخصائص لغة أخرى واختفت وراءها، وعند باختين (Bakhtine) تعتبر الأسلبة إضاءة متبادلة بين اللّغات يجب حضور فيها وعي كل من المنتج والمتلقي فهذا الوعي هو الذي يكشف اللغة المؤسْلَبَةِ.

وهناك قول آخر يفسر ماهية الأسلبة هو، (في الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، فيضيئها، ويدخل إليها اهتماماته ((الأجنبية)) المعاصرة. والأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النّهاية. لكن إذا دخلت إليها المادة اللّسانية المعاصرة (كلمة، شكل، صيغة جملة، الخ... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ، أو مفارقة، عصرية.)[1].

تعمل الأسلبة على إثراء الحوار الروائي من خلال قيام المؤلف بتطويع اللّغة التي بين يديه وتليينها وذلك بإدخال عنصر أجنبي على لغته التي يستعملها فتتفاعل معه المادة الأصليّة للغة فيضيئها، هذه الإضاءة التي تكون على لسان أحد الشّخصيات التي تتحاور بأسلوب مغاير للمؤلف والتي تعمل على طول الرّواية، فإن قام المبدع بإدخال شكل لساني معاصر فقدت الأسلبة صفتها. وأحيانا يكون هذا الإقحام مقصودا من طرف الكاتب لتصبح الأسلبة تنويعا.

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 123.

2-2 التّنويعvariation:

يعتبر التّنويع نوع من أنواع الأسلبة فعندما تدخل مادة لسانية معاصرة على الأسلبة، تنتقل اللّغة من الأسلبة إلى التّهجين فينتج تنويعا، وقد عُرفَ هذا الشكل كما يلي: (إن التنويع يُدخل المادة اللغوية الغريبة في الموضوعات المعاصرة بحرية، ويقرن العالم المؤسلّب بعالم الوعي المعاصر، ويضع اللغة المؤسلّبة على محك الاختبار في مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه.)[1]، للتّنويع خاصية إقحام البعد المعاصر للغة بكل حريّة فيضع هذه اللّغة في موضع الاختبار حتى بالنسبة للكاتب نفسه.

2-3 الباروديا Parodie:

الباروديا شكل آخر من أشكال العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللّغات، حيث يقوم هذا النّمط على مبدأ السخرية من اللّغة الموضوع[2]، حيث نجد أنّ الباروديا تقاوم اللّغة المشخّصة وتحاول فضحها وتحطيمها[3]، وقد فصل باختين(Bakhtine) شرط التحطيم وغرضه إذ يقول: (غير أن الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللّغة والعالم المطابق لها إلاّ بشرط واحد، وهو ألاّ يكون التعارض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية. ولكي تكون جوهرية ومنتجة يتحتم على الباروديا بالضبط، أن تكون أسلبة بارودية: عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلُ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقا اللغة التي بُوشرتْ عليها.)[4].

يرمي باختين(Bakhtine) من خلال هذا القول إلى حتمية صياغة لغة جديدة من خلال تحطيم اللّغة الأخرى، فتجسد صورة متلاحمة في الرّواية تعبر عن واقع يرتبط مباشرة باللّغة المحطمة.

---

[1]- المرجع السابق، ص 176.

[2]- ينظر، حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 90.

[3]- ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 123.

[4]-المرجع نفسه، ص 123.

3- الحوارات الخالصة:

يتعمد باختين(Bakhtine) دائما استعمال صيغ متعدد للمفهوم نفسه، حيث نجد مقابلات أخرى لمصطلح الحوارات الخالصة هي: الحوارات الدّرامية الخالصة، حوار الرّواية[1]، لذلك على القارئ أنّ لا يرتبك عند مصادفته لأحد هذه التسميات لتوضيح المعنى المراد فكلها تصب في القالب نفسه، والحوار الخاص بالنسبة لهذا المنظر هو (وسيلة قوية لخلق صور اللغات. و التجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات، ويتيح الإحساس بها، ويرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة.)[2].

نفهم من خلال هذا القول، أنّ الحوارات الخالصة في الرّواية تتمتع بإمكانية رسم الحدود للغات المتحاورة المتجاورة داخل النّص السّردي الواحد، حيث تتيح هذه الخاصية الفرصة للقارئ حتى يستكشف معالم اللّغات ويحس بها فيتفاعل اجتماعيا معها لأنّها ونقصد اللّغة أداة تعبيرية تواصلية تبرز أعماق الأفكار التي حملتها الشّخصيات الواعية.

يجد القارئ والباحث شكل الحوارات الخالصة تقريبا في كل الأعمال الرّوائية لأنّها تعتمد على الحوار بشكل بكبير وأساسي فتختلف بذلك عن النّص الشّعري، لهذا كان (الحوار حوار من نوع خاص)[3]، هذه الخصوصية التي تتبدى في تعددية أنماط الوعي و في ضم مختلف إيديولوجيات والمواقف الفكرية والاجتماعيّة فتتلاحم هذه الأصوات معا في شكل حوار خاص يندمج في الحوارية الكبرى للرواية فيرتبط باللّغات بصفته شكلا مُكَوِّنًا[4].و الهدف منه – أي الحوار الخالص – هو إنتاج صورة لغوية تبرز جمالية وأسلوبيّة هذا العمل الرّوائي.

هذه هي إذن الأشكال والأنماط التي تبناها باختين (Bakhtine) حتى يكشف عن الحوارية في الرّواية.

---

[1]- ينظر، حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 90.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 124.

[3]- مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، ص 178.

[4]-ينظر، المرجع السابق، ص 124.

IV- تجسيد حوراية باختين في الأعمال الأدبيّة الجزائريّة:

حقيقة، نجد أن رواية حيزية لعبد الملك مرتاض التي أخذنا منها مثالا آنفا قد توفرت على خاصية التّهجين في الرّواية مما جعلنا نعتقد بأنها رواية بوليفونيّة بامتياز، ولكن بما أنها رواية ثورية عالجت موضوع ايديولوجي واحد فقط، لم تدخل ضمن الرّوايات الحوارية التي نادى بها باختين(Bakhtine) – حسب اعتقادنا – فعلى الرغم من وجود بعض مظاهرها كالأسلبة والتهجين.

ولربما قصور المنهج المتبع من قبل باختين (Bakhtine) نوعا ما لتركيزه على تعدد الرؤى والإيديولوجيات والمواضيع داخل العمل الواحد وتعدد الرواة كذلك، جعلنا نبحث عن منهج بديل لا يهمش الأعمال الأدبيّة الباقية التي تبنى على موضوع واحد، ونحن نبحث عن ذلك المنهج صادفتنا دراسة تحليلية لقصيدة شعرية حملت عنوان " التّميز الأسلوبي في قصيدة قارئة الفنجان"[1].

المنهج المتبع في تلك الدراسة كان أكثر موضوعيّة وأكثر تفكيكا للمتن ذلك النّص على الرغم من أحادية موضوعه، لذلك سنؤسس دراستنا وتحلينا للرواية فيما بعد بإتباع هذا المنهج الأسلوبي لرائده ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) ، وسنتعرف عليها أكثر في الفصل الثاني من هذا البحث. ولكن في الوقت الراهن نبقى مع أسلوبية باختين (Bakhtine) وسنحاول تطبيقها بحذافيرها على عمل آخر لعبد الملك مرتاض وهذه المرة اخترنا لكم رواية " وادي الظلام ".

[1]- يراجع، طاطة بن قرماز، التميز الأسلوبي في قصيدة قارئة الفنجان– دراسة أسلوبية بنيوية– مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف– الجزائر، العدد الثاني، مارس 2016، ص 178.

1- التحليل الباختيني لرواية وادي الظلام:

يندرج النّص السّردي " وادي الظلام لعبد الملك مرتاض " ضمن النّصوص البوليفونية أو نقول الحوارية لما يتوفر من مقومات والمبادئ الأسلوبية مما جعلها رواية بوليفونية بامتياز، فالمبدأ الأول نلمسه في : 1- **تعدد الشخصيات،** حيث تتوفر هذه الرّواية على مجموعة من الشّخصيات نذكرها[1]:

الشّخصية	دورها
أما زينب	تلعب دور الراوي، وهي عجوز حكيمة تعلمت من جدها لأمّها الحكمة و التداوي بالأعشاب، حافظة لتاريخ الجلولية وبذلك تكون الذاكرة الحية التي تحفظ لجلولية قيمها ومبادئها حتى تستمر.
همدان	زعيم قبيلة الجلولية، شيخ في التسعين من عمره، وهو جاهل يتباهى بأميته التي أوصلته لكرسي الزعامة، فقد كانت الطقوس والتقاليد للتلك القبيلة تحتم اختيار زعيم أمي لقيادتها.
حمدونة	ابن عم الشيخ همدان يبلغ من العمر سبعون عاما، وهو أكبر أعداء همدان يحلم بانتزاع العرش منه مما جعله يمد يده إلى أعداء القبيلة والتحالف معهم، وبالضبط من الشيخ رغبان شيخ الحمودية.

[1]- عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، البصائر الجديدة، باب الزوار، الجزائر، 2016.

جاكلين	زوجة همدان وأم أولاده الذي يأس من رؤيتهم حتى تزوج منها، صبية في الثامن عشر من عمرها من قبيلة بنو فرناس، وهي الشخص المسيطر على أفكار همدان والمسير الخفي للجلولية.
عائشة	ابنة المعلم أحمد، فتاة جميلة وفاتنة من شدة جمالها رغب بها الشيخ حمدونة كزوجة له ولكنها رفضته، ومن بسبب جمالها أيضا تعرضت للاختطاف من قبل المجموعة الإرهابية.
احمد	المعلم الفيلسوف والوجه المثقف في الرواية، مؤسس ورئيس جمعية الدفاع عن حقوق المرأة والطفل، ولكن منذ محاولة اغتياله ترك مهنة التدريس واتجه صوب حرفة التجارة، فكانت هذه النقطة المنعطف لحياته.
بهية	الفتاة الحسناء ابنة الإمام المغدور من طرف المجموعة الإرهابية، أعجب بها أحمد وأرادها زوجة له، فكانت السبب في تغيير قناعاته حول موضوع تعدد الزوجات.
سعدون	ابن الأكبر لشيخ الحمودية كان في زهاء الخامسة والعشرين من عمره، ولع حبا وشغفا بعائشة فور رؤيته لها، وقف في وجه المجموعة التي اختطفتها وحاول انقذها فلم يفلح في بداية الأمر لأنه أصيب بطلق ناري، وفور تماثله لشفاء كان أول المتطوعين للبحث عنها فوجد في الأخير.

أبو هيثم	الأمير المزعوم لمجموعة إرهابية التي حاولت اغتيال المعلم أحمد وهو الذي أمر باختطاف عائشة وجعلها سبية له فقعت عينه اليسرى وهربت من يده.
سلطان	الأخ الأكبر لأحمد والسبب في دخوله لعالم التجارة، له أموال طائلة لا تأكلها النيران ولا يعرف مصدرها لأنه كثير التحرك والعلاقات الغامضة المشبوهة، ساعد في إيجاد عائشة المختطفة وإرجاعها إلى أمها زليخا.

شخصيات قصة الاحتلال.

- الشيخ قدور: قائد قوات وادي الفناء الذي واجه جيش بنو فرناس الذين احتلوا الجلولية.
- بكور: يهودي يحتكر وأقاربه التجارة الخارجية في الجلولية، صاحب مخازن ضخمة لتين مجفف والقمح والزيتون...
وهو المساعد لبني حتى يحتلوا أراضي المحروسة.
- القائد يحي بن العظم: قائد شجاع قاد جيش الجلولية ما يزيد عن عشرة أعوام قتل في مكيدة مدبرة من زوجة الشيخ حسونة وصديقتها أنيتا ابنة بكور الذي دسها في القصر بإيعاز من بني فرناس لكي توهما بأن القائد يحي يدبر مكيدة لشيخ حسونة، وذلك حتى يتنحى من طريق بنو فرناس لأنه كان قائدا خبيرا بخطط الحرب في البر والبحر ومحنكا جدا.

فهؤلاء هم الشّخصيات بشقيها الرئيسي والثانوي تحركوا في الرّواية وفق منظورهم الخاص، فكل واحد منهم دافع عن قضية آمن بها وحاول التعبير عن فكرته الإيديولوجية. فالشّخصيات المتعددة هنا قرابة ثلاث عشرة شخصية تمتعت كلها بالحريّة المطلقة والاستقلاليّة في الأفكار والمواقف وبالتالي نتج عنها تعدد في الإيديولوجيات وتعدد في أنماط الوعي، فالشّخصيات هنا ساهمت في ديناميكية الحوار واستمراره على خط الرّواية.

2- تعدد المواقف الإيديولوجيّة:

رأينا سابقا في الشّق النّظري أنّ الرّواية الحوارية أو البوليفونيّة تبنى على الصّراعات الفكرية وتعدد مواقفها، وقد وجدنا عبد الملك مرتاض في هذا العمل السّردي قد برع في طرح المواقف الإيديولوجية من خلال توظيف شخصيات صورت لنا أحداث التي مر بها أهالي الجلولية والقبائل المجاورة لها، ولعل أبرز هذه المواقف تمثلت في:

***- موقف المعلم أحمد من المرأة:** اعتبرها مساوية للرجل دافع عنها واحتضن قضيتها، فالمرأة كانت مضطهدة من قبل رجال القبيلة وكانوا يرونها جسدا يلد الأطفال ويطبخ الطعام ويقوم بأعمال المنزل، فنكر أحمد هذه الأشياء واعتبر المرأة كائن لها حريتها الخاصة خارج أسوار المنزل، وكثيرا ما نصادف في الرواية موقفه وهذا مثال عنه:

- سيدي المفتش هذه المرأة الوحيدة المتعلمة في المحروسة، أفترى أنها تظل قعيدة البيت و لا يفيد من علمها المجتمع، بعد أن كانت تعلمت في قبيلة بني فرناس؟ عينها في مدرسة الأعيان، لعلها أن تعلم أبناءهم بسلوكها المتحضر العالي شيئا مما ينفعهم في الجلولية التي هي محتاجة إلى التطور والخروج من دائرة الظلام...[1]

[1]- عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، ص 84،85.

قوبل الموقف الإيديولوجي لأحمد **بموقف آخر** منافي ومعارض له مما يؤكد بوجود تعدد في هذه الأطروحات الفكريّة، – أنا لم أرفض في الحقيقة، تعيينها... ولكن مواثيق الشيوخ التي نعمل بمقتضاها لا تنص على أنه يجوز للمرأة أن تعلّم كما يعلّم الرجال... [1].

لكن سرعان ما تغير موقف أحمد عندما ترك التعليم وامتهن التجارة فأصبح شجعا طماعا تغير نظرته للحياة وللقيم والمبادئ التي كان يدافع عليها فور رؤيته لبهية التي سلبت عقله بجمالها وتربيتها وحسن تعلمها.

– ما كنت أظن أن رئيس جمعية الدفاع عن حقوق المرأة هو أول من يدوس حقوقها !

– تقصدين الزواج بثانية ! أنا لن أدوس حقوق زليخا ... فهي تبقى في بيتها...وهي ستظل تستفيد من نفقتها دون تقتير ... وسأظل أحترمها ما احترمتني ... هضم حقوق المرأة هو ضربها، أو إهانتها، أو احتقارها... الزواج بثانية لا ينبغي أن يكون قاعدة، ولكنه استثناء ... وأنا إن تزوجتك ... فلن أتزوج عليك أبدا !ثقي وتيقني! وهل أستطيع أن أفلت من سحر عينيك السوداوتين، يا ماكرة؟ يا لطيف الطف! ... السحر القاتل، ولا سحر عينيك! [2]

هذه كانت عينة من تعدد المواقف الفكريّة التي جاءت في هذا العمل الإبداعي، ولم يكتفي الرّوائي بهذا التعدد بل بنى روايته على مواضيع متعددة أيضا تمثل باختصار في:

***– الإستدمار الفرنسي:** المطلع على هذه الرّواية يتساءل أين ورد الاحتلال الفرنسي، ونحن بدورنا سنجيبه كما يلي: لقد مثل عبد الملك مرتاض في هذه الرّواية الجزائر بقبيلة الجلولية وفرنسا ببنو فرناس وما يأكد أكثر على هذا الكلام القطع النّثرية الآتية: " ... كما تعطرت بأرق العطور التي كان جلبها لها أبوها من موطن قبيلة بنو فرناس التي كانت تختص في صنعة العطور." [3]، وكما هو معروف لدى الجميع فإنّ فرنسا وبالتحديد باريس موطن صناعة أرقى

[1]– الرواية، ص 85.

[2]– الرواية، ص 152، 153.

[3]–الرواية، ص 58

العطور فهو مجال اختصاصها، زد على ذلك إشارة أخرى تمثلت في: " يقال إن الشيخ حسونة كان شيخا متخاذلا، ولم يكن في أصله، في الحقيقة، من قبيلة الجلولية "[1]، ويقصد هنا الدّاي حسين الذي كان واليا على الجزائر آنذاك وهو من أصول تركية.

نعود إلى موضوعنا الأصلي فكما قلنا بنيت الرّواية على عدة مواضيع أولها كان احتلال أراضي الجلولية من قبل بنو فرناس والدفاع عنها من قبل أعيان القبائل ثم توحدت الصفوف تحت راية واحدة وهزموا بني فرناس شر هزيمة وأخرجوهم من ديارهم، وقد كان سبب الاحتلال هو تمنع ورفض إرجاع أموال اليهودي بكور فضغط على المشيخة العليا التي بورها ضغطت على مندوب بني فرناس لديهم، فكان الرد على شكل غزو واحتلال الذي حصل باتفاق مع اليهودي ومساعدته.

***–الموضوع الثاني كان،** استقلال الجلوليّة وعودة أمنها واستقرارها وبداية تنوير أفراد قبيلتها عقليا من خلال مواقف المعلم أحمد الذي حارب الجميع من أجل أن تتعلم ابنته عائشة، كما أنه ثار على الأوضاع الاجتماعيّة المختلفة والأفكار الدينيّة التي كان يروج لها جُهال الجلوليّة ويرونها أنها من الدين الصحيح وهي عكس ذلك، ومن هنا كانت نقطة الإنعطاف والتّحول في القصة حينما هوجم أحمد من طرف رجل ملثم ومسلح.

***– الموضوع الثالث:** ظهور الجماعة الإرهابيّة المسلحة التي زرعت الرّعب والخوف في نفوس أهالي الجلوليّة وكل قبائل المحروسة حينما كثر القتل والسّلب والنّهب والاغتصاب ، وقد مثل أبو الهيثم وجماعته وهذا تصوير لفترة العشريّة السّوداء التي مرت بها الجزائر، ونرى أن كاتب قد تحدث عن هذه الفترة بكل جرأة وشفافية .

[1]–الرواية،ص 50.

3- خاصية التّهجين في الرّواية:

يتوفر العمل السّردي " وادي الظلام " على خاصية التّهجين بالإضافة إلى المقومات السابقة مما جعلها رواية بوليفونيّة بامتياز، فنجد التّهجين بارزا في المقطع الحواري التالي:

(... كان الواحد منهم ربما خطب في مهرجانه نصف اليوم من أجل أن لا يقول شيئا ... وكان مما يقول أحدهم، كما روى لي ذلك جدي الحكيم، يا أولاد:

- أحْنا جابْنا ربي لكم رحمة ! أنتم رعايانا لوفياء ! أحنا عملنا لكم الطروق والمدراس لولادكم)[1]. يلاحظ هنا أنّ هنالك تهجين حاصل في هذا المقطع والمتمثل في إقحام لهجة عامية على اللّغة العربية الفصحى واستعمال " أحنا" و " جابنا " " لوفياء " " الطروق " دلّ على هذا التّهجين.

هذه كانت بعض العينات التّطبيقية لمفهوم الحوارية عند باختين (Bakhtine) والتي حاولنا استخلاصها من خلال هذه الرّواية الجزائريّة، لنصل بالقول في ختام هذا الفصل، بأنّ منهج هذا المنظر في تحليل الرّواية منهج يبحث عن أدبيّة الروايّة من خلال الواقع الاجتماعي الذي جسدته، كما يتيح الفرصة للمتكلمين داخل الرّواية للتعبير عن أنفسهم وأفكارهم إيديولوجيّة بكل حريّة، وبذلك يكون هذا المنهج منهجا ديمقراطيا لا ديكتاتوريا.

[1]-الرواية،ص 18،19.

الفصل الثاني:

ميكائيل ريفاتير والأسلوبية البنيوية:

I- مفهوم البنيوية كأداة وإجراء.

II- إرهاصات التفكير الأسلوبي لدى ميكائيل ريفاتير.

III- ميكائيل ريفاتير و الأسلوبية البنيوية.

IV- الوظيفة الأسلوبية .

V- تمظهرات المدرسة الريفاتيرية في الأبحاث البلاغية العربية.

كنا قد تحدثنا في الفصل الأول عن منهجا يدرس الرّواية أسلوبيا رسم معالمه النّاقد ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) وبعدما جرباناه على متن رواية "حيزية "و"وادي الظلام" لعبد الملك مرتاض لاحظنا قصوره في عدة جوانب، فَرُحْنَا نبحث عن منهجا أو أسلوبية جديدة تراعي النّص الأدبي، فوقعت أنظارنا على الأسلوبيّة البنيويّة لصاحبها ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) ولكن قبل الخوض في تفاصيله وجب الحديث عن مفهوم البنيويّة أولا.

تهتم البنيويّة في معناها الواسع بدراسة الظّواهر المختلفة كالمجتمعات والأفكار والآداب فتنظر إليّها بوصفها نظاما مترابطا هذا من المنظور العمومي، أما في معناها الضيق فالبنيويّة التي نألفها كمنهج تهتم بالعمل الأدبي، فتحاول دراسته ككتلة واحدة غير قابلة للتجزيء ، وقد ظهرت البنيويّة أول مرة كمنهج في القرن العشرين وتبناها عدد غير محدود من النّقاد والدّراسيين من بينهم ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) الذي زاوج بينها وبين الأسلوبيّة ليستخلص في الأخير اتجاه أسماه بالأسلوبيّة البنيويّة.

تعتبر الأسلوبيّة البنيويّة الاتجاه الأبرز على الساحة النّقدية، وهو لم يظهر فجأةً وإنّما كان وليد تراكمات معرفية وخلفيات فكرية تشبع بها رائد المدرسة الأسلوبيّة البنيويّة ميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre)، هذا التشبع الذي كانت انطلاقته من خلال جهود اللّغوي دي سوسير (De Saussire) وصولا إلى المدارس الأسلوبيّة المتعددة والمتبايّنة زمانا ومكانا جعلته يبني مدرسة قائمة على أسس معرفية متينة. هذه المدرسة اتكأت على مجموعة من القواعد والمعايير كانت الأساس والمنطلق لدراسة أي عمل أدبي، فنظرة مؤسس هذه المدرسة مغايرة تماما عن من سبقوه في الدراسات الأسلوبيّة، هذه الانطلاقة جعلتنا نتساءل عن جوهر الاختلاف بين ريفاتير ومن سبقوه وأيضا جعلتنا نطرح التساؤلات الآتية: ما هي المسارات الفكريّة التي انتهجها ريفاتير (Riffaterre) حتى يصل إلى فحوى فكرة معايير تحليل الأسلوب ويتبناها؟ وما مفهوم الأسلوبيّة البنيويّة؟ وما هي هذه المعايير التي أتى بها ميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) لتحليل العمل الأدبي؟ وهل لهته المدرسة جذور ضاربة في تراثنا العربي؟

I- مفهوم البنيوية كأداة وإجراء:

قبل الحديث عن الأسلوبيّة البنيويّة ومفهوما، لابد من تحديد مصطلح البنيّة وشرح دلالته اللّغوية والاصطلاحيّة، حتى يتسنى لنا القبض عليه وفهم الأسلوبيّة البنيويّة جيدا.

1. البنيويّة مفهوما واصطلاحا:

أ-البنية لغة: تعزى كلمة البِنْيَة إلى الفعل الثلاثي (بَنى) والذي يعني العمارة والتشييد، وقد عرف ابن منظور هذه الكلمة قائلا: (والبَنْيُ: نَقِيضُ الهَدْم، بَنَى البَنَّاءُ البِناءَ بنْياً وبِنَاءً وبنًى، مقصور، وبُنياناً وبِنْيَةً وبِنايَةً ... والْبِنْيَةُ والْبُنْيَةُ: ما بَنَيْتَهُ، وهُوَ الْبِنَى والْبُنَى)[1].

يرمي تعريف ابن منظور حسب رأينا إلى ترابط الوحدات وتعالقها لتنشأ في الأخير هيكلا واحدا متجانسا، المعنى نفسه نجده في اللّغات الأوروبيّة فكلمة البنية (Structure) المشتقة من (Structural) تعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة نظر فنيّة معماريّة وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي[2].

ب – اصطلاحا: القبض على هذا المفهوم أمر يصعب على أي دارس يخوض هذا الميدان وكأنها تصور ذهني مجرد، لذلك حاول العديد من النّقاد تعريفها على أنها نسق من التّحولات له قوانينه الخاصة، وهي (تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هي : الشمولية – التحول – التحكم الذاتي)[3] ، أي أنّها تدرس العمل الأدبي ككتلة واحدة متجانسة مادته الأساسية اللّغة التي كانت منطلق دي سوسير (De Saussire) في دراسته.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار الصادر لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج1، باب الباء، مادة (ب،ن، ي)، ص365.

[2]- محمد أبو رمان، المنهج البنيوي، جذوره ومفاهيمه، www.jdran.net 24 /2019/12.

[3]- ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، 4، 1998، ص 33.

تقول إديث كريزويل (Edith kurzweil) عن البنيويّة: (نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخليّة والانتظام الذاتي، على نحو يفضى فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات إلى تغير النّسق دالا على المعنى)[1]. يوضح هذا التّعريف العلاقات والقوانين التي تحكم البنيّة وكيف تكون الأفضلية للكل عن الجزء، حيث يهتم الباحث بالنظام الدّاخلي للنص وبالعلاقات الذّاتية للكلمة حتى يتم البحث عن المعنى بشكل صائب.

وقد آثر عبد الملك مرتاض استعمال كلمة بنوية مكان البنيويّة لأنّها الأسلم لغويا، وهذا ما جاء على لسانه بعد مقابلة خصنا بها رفقة مجموعة من الباحثين*، ورسخه في الفصل السابع من كتابه و المعنون بـ " النقد البنيوي والتمرد على القيم " أن كلمة البنيوية من الأخطاء الشائعة التي تجتاح الساحة النقدية التي يتعامل بها الجميع، يقول يشيع في استعمال النقاد العرب المعاصرين مصطلح " البنيوية " فهل هي " بنيوية " كما يستعملون، أم هي " بنوية " كما نستعمل نحن؟)[2] اعتبر عبد الملك مرتاض أن استعمال كلمة " بنيوية " مغالطة كبيرة يجب محوها والأصح هو استعمال "بنوية " لكننا نحن هنا آثرنا استعمال البنيوية لما تقتضيه طبيعة البحث فالمقابل العربي للكلمة الأجنبية (Stylistique Structurale) هو الأسلوبية البنيوية.

[1]- إديث كريزويل، آفاق عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 413.

*- وكان ذلك في اليوم الدراسي المقام بجامعة الشلف والمعنون بـ: نظريّتا البلاغة والنّقد الأدبيّ في تفكير عبد الملك مرتاض النّقديّ بتاريخ 2018/5/09.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 190.

II- إرهاصات التفكير الأسلوبي لدى ميكائيل ريفاتير:

لم تظهر الأسلوبيّة البنيويّة (Stylistique Structurale) من العدم وإنّما كانت ناتجة عن تقاطعات معرفية بين ريفاتير (Riffaterre) مع من سبقوه من العلماء ومدارس كالمدرسة التعبيرية والمدرسة التكوينية[1] ، لذلك نرى أنه من الأنسب أن نتعرض إلى هذه التقاطعات ونأخذ ببعض العينات التي مهدت لولادة الفكر الأسلوبي البنيوي لدراستها.

1-دي سوسير الشّرارة الأولى في انطلاق الفكر البنيوي:

مهدت آراء العالم اللّغوي دي سوسير (De Saussire) لكثير من النّظريات والمدارس الفكرية فكانت بمثابة اللّبنة الأولى التي انطلق منها الجميع، ويعتبر سوسير (Saussire) مؤسس المنهج البنيوي وله الفضل الكبير في ظهوره برغم من أنه لم يذكر كلمة بنية إطلاقا، بل استعمل كلمة نظام أو نسق[2]، و(البنية عنده تتلخص في نظرته إلى اللّغة بوصفها نظاما أو هيكلا مستقلا عن صانعه)[3] أي أن اللّغة لا تحتفظ بخصوصية صاحبها بل تتجاوز ذلك لتصبح فور خروجها من ذهن المتكلم وثيقة مستقلة وملك للجميع.

لقد درس سوسير (Saussire) اللّغة باعتبارها موضوعا مستقلا ذاتيا قابلا للبحث العلمي وطريقة عمله كانت مثابة عزل اللّغة عن الاعتبارات السيكولوجيّة والاجتماعيّة والفسيولوجيّة[4] ثم تفسيرها بالإحالة إلى الضوابط اللسانية فقط وذلك بتطبيق ثلاث آليات أو تمايزات، وهي:

---

[1]- ينظر محمد كريم الكَّواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، د.ط، د.ت، ص،100.

[2]- ينظر، زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، د.ط ،د.ت، ص 43.

[3]- عبد الله حسن، المدرسة البنيوية التقليدية ومؤسسها دوسوسير، :www.alukah.net.1/10/2019.18

[4]-ينظر، سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيد العلمي،دار بدائل للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط 1، 2015، ص115.

التمييز بين (اللغة والكلام، الدال والمدلول، المحورين التركيبي والاستبدالي)، وهذه هي جملة من المبادئ اللسانية التي كانت مهدا للفكر البنيوي [1]:

1- اللّغة والكلام: انطلق سوسير (Saussire) من ثنائية اللّغة والكلام لإضفاء طابع الموضوعية لعلم اللّغة، وقد فرق بين اللّغة والكلام، (فاللّغة تقنين اجتماعي، أو مجموعة من القواعد (code) في حين أن « الكلام » فعل فردي يقوم به الشخص ما في حديثه مع أشباهه)[2]. اعتبر سوسير (Saussire) اللغة نظام اجتماعي مستقل عن الفرد، أما الكلام فهو حدث فردي، وقد انطلق في بحثه حول اللغة من فكرة مفادها بأن اللغة يجب أن تتخلّص من التخصّصات الأخرى التي تثقل كاهلها كالفيلولوجيا وسيكولوجيا[3]، وبذلك يكون سوسير (Saussire) قد أعلن عن مبدأ استقلالية اللغة.

2- الدال والمدلول: العلاقة بين الدال والمدلول في الدراسات اللسانية هي علاقة اعتباطية[4]، فقد استعارت البنيوية الشكلية من اللسانيات هذا المبدأ، وهذه الاعتباطية أصبحت تنتج أشياء كثيرة إذ لم يعد للدال في البنية مدلولا واحدا أو صورة مقابلة واحدة فقط وإنّما أصبح له مدلولات بلا نهاية.

3- اعتماد دي سوسير (De Saussire) نظام الثنائيات المتقابلة[5]، وذلك ما اعتمدته البنيوية في دراستها لمختلف بنيات أعمال الأدبية.

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص 86.

[2]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 44.

[3]- ينظر، أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، ط2، 2005، ص 67

[4]- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبور، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط7، 1977، ص 28.

[5]- الزهرة سهايلية، المدرسة البنيوية، يوم دراسي، مخبر نظرية اللّغة الوظيفية،جامعة بن بوعلي الشلف.

2- المدرسة الفرنسيّة وتأثيرها في فكر ريفاتير:

ساهمت الأفكار التي طرحتها الأسلوبيّة الفرنسيّة بقيادة تلميذ سوسير (Saussire) وخليفته في الدرس اللّغوي بجامعة جنيف شارل بالي(Charll Bally) في تبلور فكرة التحليل الأسلوبي لدى ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre)، وقد تقاطعت أفكار بالي (Bally) و سوسير (Saussire) في نقطة واحدة وهي أنّ إنتاج اللّغة يقع على عاتق الفرد لا على عاتق المجتمع، لأنّ اللّغة امتزاج بين الفرد وعاطفته[1].

وحقيقة يكاد يجزم بها، أنّ شارل بالي(Charll Bally) قد انطلق في فكرة الأسلوبية التعبيرية من خلال هذا التصور – اللّغة امتزاج بين الفرد وعاطفته –، يقول: (تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللّغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنّها تدرس وقائع للحساسية المعبر عنها لغويا. كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية)[2]. يثبت بالي (Bally) من خلال هذا التعريف على أن فكرة الشخص لا تتحقق إلا من خلال السياق العاطفي للكلمة، هذا المحتوى العاطفي أو السياق الوجداني هو ما يشكل موضوع الأسلوبية لديه[3].

ولتوضيح الأمور أكثر نورد المثال التالي: (كل هذا)، (كل هذا لو سمحت يا بني)، (كل إن شئت)، على الرغم من أن فعل الأمر هنا واحد والغاية منه هي نفسها إلا أن الأمر يختلف من مثال لآخر حسب السياق الوجداني له، فالأول يعني رغبتي الشخصية في القيام المخاطب بفعل الأكل، أما الثاني يعبر عن رجائي وآمالي في القيام المخاطب بفعل الأكل، والمثال الأخير يدل على ترك الحرية له للقيام بفعل الأمر (كل). الفروقات الموجودة في هذا المثال لن تكتشف إلا عن طريق النبر المستعمل من طرف المتكلم و الذي يؤثر في السامع وهذا ما ركز عليه شارل بالي (Charll Bally).

---

[1]- ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 30.

[2]- بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، د.ت، ص54.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 54.

ففي نظر بالي (Bally) (اللغة المكتوبة إنما هي دائما مظهر لحالات الذهن وأشكال التفكير التي لا تجد عادة تعبيرا عنها في اللغة العادية وسياق اللغة المكتوبة يختلف عن موقف الكلام، فاللغة المكتوبة محرومة من النبر المعبر وحركات الوجه واليد التمثيلية، هذا بالإضافة إلى أن الحوار يتضمن الموقف بشكل طبيعي، بينما يجتهد الكاتب في خلق هذا الموقف)[1].

نحن مع رأي بالي (Bally) الذي يقول بأن الأداء الشفهي يكون أكثر ملائمة للدراسة لأنه يؤثر في السامع وينتصر على خموله بواسطة الصوت والنبر، لكن لسنا معه في إقصائه للآداب المكتوبة من حقل الدراسة الأسلوبية وهو الرأي الذي يوافقنا فيه كلا من أحمد درويش[2] وميكائيل ريفاتير(Michael Riffaterre)، الذي خالف بالي (Bally) في هذه الفكرة فدافع عن اللّغة المكتوبة، وهذا ما سنراه في الصفحات القادمة.

ولكن وبرغم من النقص الذي وقعت فيه المدرسة الفرنسية عند إقصائها للّغة المكتوبة من حقل الدراسات الأسلوبية، إلاّ أنّ لا أحد ينكر الجهد الذي قام به زعيمها من أجل إرساء أسلوبية حديثة وإثبات شرعية وجودها[3]، كما أنه قد قام بتوسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية لتكون أعم من اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية فقط، وكذلك اهتمامه البالغ بالمستويات اللّغوية، والشيء الجيد الذي يحسب له هو اعتماده على المنهج الوصفي العلمي في مجال الدراسات النظرية[4].

وفي الأخير ومن خلال هته الحقائق العلمية، نكون قد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن المدرسة الفرنسية أو الأسلوبية التعبيرية بقيادة مؤسسها شارل بالي (Charll Bally)، قد مهدت الطريق لجل المدارس والنظريات، من بينها الأسلوبية البنيوية وكذا الأسلوبية التكوينية.

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1968، ص35.

[2]- ينظر، أحمد درويش، المصدر السابق، ص 32.

[3]- ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص31.

[4]- ينظر، أحمد درويش، المصدر السابق، ص32.

3- الأسلوبية التكوينية:

يعد النمساوي ليو سبيتزر (Léo Spitzer) رائد المدرسة التكوينية، تقاطعت أفكاره مع أفكار ريفاتير (Riffaterre) في نقطة مهمة هي الانحراف أو ما يعرف بالانزياح، ولكن قبل الحديث حول هذا الموضوع سنتتبع معا مسار هذه المدرسة الأسلوبية وكيف تشكلت روئ ليو سبيتزر (Léo Spitzer) حول الأسلوبية التكوينية وكيف ساهمت في بلورة أفكار ريفاتير (Riffaterre) .

ظهرت الأسلوبية التكوينية كنتيجة لتراكمات فكرية منبعها علماء ومفكرين أمثال كارل فوسلر(K. Vossler) الفلسفي الذي تقاطعت أفكاره مع ليو سبيتزر (Léo Spitzer) حول علاقة اللغة بالتاريخ الأدبي،يقول فوسلر (Vossler): (لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما،فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص) [1].

يتبدى لنا من خلال هته الكلمات أن صاحب المقولة يناشد الناقدين لأن يولوا اهتماماتهم أثناء دراسة التاريخ الأدبي باللغة لأنها العنصر الفعال للقبض على مفاهيم ذلك العصر، كما أنها تعتبر وليدة الكاتب تعبر ن ذاته الفردية.

وعليه فإن التأثير الواضح الذي كان من الألماني فوسلر (Vossler) في تأسيس سمات أسلوبية للعمل[2] ، ومن علماء قبله مثل العالم النفسي سيغموند فرويد (Sigmund freud) ، وعالم الجمال بيندتو كروتشيه (Benedtto Croce) ، جعل سبيتزر (Spitzer) ينظر إلى العمل الأدبي على أنه تعبيرا فنيا ناتج عن الذات الفردية، فكانت هذه العوامل هي التي أسهمت في ظهور الاتجاه الأسلوبي النفسي .

[1] – المصدر السابق، ص 38.

[2]– ينظر، بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، ط2، د.ت، ص 76.

دعا سبيتزر (Spitzer) إلى إعمال نظرية أسلوبية متينة تلخصت في القول التالي: (يقرأ الناقد العمل، ثم يعيد قراءته، دون إهمال أي جزء منه، إلى أن يألفه لدرجة ينتابه انطباع جمالي – نفسي مهيمن. ويمكن لهذا الانطباع الجمالي – النفسي المهيمن أن يسمى (الأثر). وعندما يصبح هذا الانطباع أكيدا وثابتا – وهذا لا يكون إلا بعد قراءات متكررة ومتتالية – ينطلق الناقد في العملية الثانية، وهي تتم كذلك في السلسلة من القراءات المتتالية للنص ذاته : يتعلق الأمر هنا باكتشاف تفصيل شكلي، أو عادة لغوية، أو خاصية كلامية، تلفت انتباه القارئ من حيث هي سمة متكررة في العمل من جهة، ومن حيث هي ترتبط بالانطباع المهيمن، من جهة ثانية.)[1] .

نستشف من خلال هذا القول أن المحلل الذي يتتبع طريقة سبيتزر (Spitzer) عليه أن ينطلق من قراءته للعمل الأدبي، هذه القراءة تكون عامة أولية، ثم يعيد قراءته للمرة الثانية فتكون دقيقة ومتفحصة لا يهمل أي جزء من النص حتى يألفه وينسجم معه فيتكون بينهما نوع من الالتحام الوجداني العاطفي الناتج عن السمة الأسلوبية الموجودة في النص.صحيح أن في بادئ الأمر وعند القراءة التمهيدية أو الاستطلاعية يتكون لدى المحلل أثر انطباعي حول النص المقروء يكون شخصيا ذاتيا ثم يتحول بعد قراءات متتالية مستمرة إلى انطباع موضوعي.

هذه أهم إذن محطات الأسلوبية النفسية أو التكوينية التي جاء بها سبيتزر (Spitzer) لخصناها لكم في أسطر معدودات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى وكما أسلفنا الحديث سابقا قلنا أن سبيتزر (Spitzer) و ريفاتير (Riffaterre) تقاطعت أفكارهم حول موضوع الانزياح فقد ظهرت فكرة الانزياح لدى سبيتزر (Spitzer) عندما تحدث في كتابه " اللسانيات وتاريخ الأدب " سنة 1948 حول إمكانية إقامة جسر بين اللسانيات والأدب عن طريق الأسلوبية، طَرحهُ لهذه

[1] – جورج مولينيه، الأسلوبية، تر : بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006، ص 74، 75 .

الفكرة جاء كنتيجة لبحث طويل بعدما صُدِمَ بآراء فلاسفة العصور الوسطى والتي تمحورت حول عدم إمكانية وصف ما هو شخصي.[1]

أبحاثه هذه قادته كما قلنا إلى اكتشاف ما يسمى بالانحرافات الأسلوبية، يقول: (إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولا بد أن يكون هذا الشكل جديدا، فلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء، ومن المسلم به أن تحديد بداية تحديد لغوي يكون أسهل بالنسبة للكتّاب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتّاب المتقدّمين.)[2].

يتجلى مفهوم الانزياح لدى سبيتزر (Spitzer) في أن الكاتب يستخدم اللّغة بطريقته الخاصة والتي يترجمها على شكل خطابات تتماشى والعصر الذي كتبت فيه تنفيسا عن شعور راوده أراد التعبير عنه ونقله لقراء معينون، كما أننا نرى من خلال بداية قول سبيتزر (Spitzer) أن الأسلوب ما هو إلا انزياح الفرد عن المعيار أو القاعدة أو المقياس المتعارف عليه، ولكن هذا الانزياح المحدد بمقياس ما يجعلنا نتساءل عن مدى فعاليته عبر مختلف العصور لأن الدارس قد يجد صعوبات في تحليل النصوص القديمة لما تحتويه على مصطلحات غريبة وليدة تلك البيئة والفترة لا يعرف اكانت انزياح أم لا، فمثلا استعمال كلمة (قبيلة) في الشعر الجاهلي تتماشى مع تلك الحقبة ولا تكون انزياح ولكن لو استعملناها في العصر الحديث لأحدثت ضجة وسط القراء لأنها دخيلة على المعجم الحديث.

وقد توافق رأينا مع الناقد شكري عياد حينما جاء بفكرة دراسة أسلوب (زهير) و أسلوب (المتنبي) من خلال أشعارهما والفرق بينهما فنيا والتي لا يمكن للمحلل اللغوي أن يتوصل إليها

[1]- ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

الذي يهتم بدراسة وإحصاء ظاهرة ومفردات اللغة فقط في كل عصر على عكس الناقد الأدبي الذي يهتم بجوهر اللغة وما تحتويه من فنيات ، يقول: (... إن النتائج اللغوية الصرف التي يمكن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شعر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع العالم اللغوي أن يدعيه في هذه الحالة هو أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف والإحصاء ستظل تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات فنية. ولكن المرجح أن مثل هذا الناقد سوف ينفق في تصفحها وقتا غير قليل ثم يزيحها من أمامه يائسا... و لاشك أن استخلاص هذه الخصائص عملية بالغة العسر والمشقة، لأنها تتطلب المقارنة باللغة ((القياسية)) المستعملة في عصر المتنبي أو عصر زهير. فسيكون عليه أن يحدد هذه اللغة القياسية أولا.)[1].

من خلال قول شكري عياد وتأسيسا على ما سبق، نستنتج بأن مفهوم الانزياح لدى سبيتز (Spitzer) قد يسبب بعض الصعوبات للمحللين المعاصرين الذين لا يفقهون بالمفردات المتداولة في العصور القديمة الماضية، ولعل الخوف من السقوط في هذه الصعوبات والمحاذير هو ما جعل ريفاتير (Riffaterre) يطور فكرة هذا المعيار في كتاباته وأبحاثه المنشورة ويستبدل (معيار انزياح بالنسبة إلى قياس أو قاعدة) بفكرة (انزياح بالنسبة إلى السياق) وهو ما يعرف الآن بـ (كسر السياق)، وفكرة ريفاتير (Riffaterre) حول السياق سنتناولها بالتفصيل في الصفحات القادمة.

وفي ختام حديثنا عن المدرسة التكوينية يمكننا القول، أن الأسلوبية النفسية أو الفردية أو أسلوبية الكاتب بزعامة النمساوي ليو سيتزر (Léo Spitzer) قد ساهمت بشكل كبير في تبلور أفكار ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) خصوصا فكرة الانزياح والسياق الأسلوبي، كما أنها تعتبر من الاتجاهات الأسلوبية على الساحة النقدية بشهادة مختلف النقاد والمحللين.

[1]- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ط2، 1992، ص 36.

III- ميكائيل ريفاتير والأسلوبية البنيوية:

1/ ميكائيل ريفاتير ومعايير تحليل الأسلوب:

1-1 مفهوم الأسلوب لدى ريفاتير:

نجد أن كلمة " أسلوب " تتخذ لنفسها ألف رداء وتتشكل تحت عدة معاني، فهي موجودة وتستعمل في شتى المجالات الحياتية، ولكن ما يهمنا نحن هو معناها المجال النقدي، فالمتتبع للدرس الأسلوبي يجد بأن هنالك الكثير من التعاريف التي توضحه بالرغم أننا ضيقنا دائرة البحث وحصرناها فقط في المجال النقدي، ولذلك كان أدق مفهوم حسب رأينا هو ما توصل إليه ريفاتير (Riffaterre) فربط موقفه بالأسلوب الأدبي، يقول :

(Par style littéraire, j'entends toute forme écrite individuelle à intention littéraire).[1]

كنا قد بحثنا عن تخريج عربي لهذا القول فوجدنا لدى حميد لحمداني قراءة تفصيلية له من خلالها استطعنا استيعاب مفهوم ريفاتير (Riffaterre)، يقول لحمداني: (وأعني بالأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذو مقصدية أدبية)[2]. يرمي هذا التعريف إلى صياغة هدف الأسلوب وهو القصدية من وراء هذا العمل الأدبي، والتي تعني الحمولة الجمالية الموجودة في النص. ولكن ما يلاحظ على هذا التعريف أيضا هو المحدودية في التعبير، لأن التعريف اقتصر على الشكل المكتوب فقط و أسقط الشكل والتعبير الشفهي، هذا القصور دفع الكاتب الأصلي إلى إعادة صياغته من جديد ، يقول :

---

[1] - Michael Riffaterre، Essais de stylistique structurale ، Flammarion éditeur 26 ،reu Racine، Paris1971p 29.

[2] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة – البيضاء- ، ط1، 1993، ص 19.

(Cette définition est trop limitée :à forme écrite ،il vaut mieux substituer frome permanente).[1]

ما دام ريفاتير (Riffaterre) قد طمع تعريفه وأخرجه بشكل آخر حتما سنجد قراءة ثانية للحمداني في كتابه المترجم، يقول: (أعني بالأسلوب الأدبي كل شكل ثابت (permanente) فردي ذو مقصدية.)[2]. مما يلاحظ على هذا القول هو استبدال كلمة "كل شكل مكتوب"، بـ" كل شكل ثابت"، فالثبات هنا يقصد به الأدب المكتوب والمنطوق، على حد سواء الذي يتمتع بطابع الشخصية و الفردانية [3] (la singularité) وبذلك يكون قد تقاطع في هذه الفكرة مع الكونت جورج بيفون (G.Buffon) الذي نادى باستقلالية وخصوصية العمل الأدبي الذي يكون نتاج فكر شخص واحد وطريقته في الكتابة وهو ما نجده في قوله: (le style est l'homme même)[4]،.أي الأسلوب هو الشخص نفسه. أما كلمة مقصدية فهي في نظرنا

[1] - Ibid ،p 29.

[2]- المصدر السابق ، ص19.

[3]- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 52.

[4]- voir، Buffon، Discours sur le style texte،p.06

مع أن التعريف الأول إلا أننا نعتقد بأن فيه بعض من النقائص بالرغم من أنه وسع دائرة العمل الأدبي ولم يقصرها على المكتوب فقط بل رأى أننا نستطيع إيجاد بعض السمات الأسلوبية في الآداب الشفهية، لكن القصور الذي أحسناه في ذلك الإطلاق ناتج عن غياب عنصر فعال في اكتشاف الملامح الأسلوبية في أي عمل كان، وهو ما تأكدنا منه ونحن نتوغل في الكتاب أكثر، حيث وجدنا بأن ريفاتير (Riffaterre) قد طعم تعريفه للأسلوب بتعريف آخر، يقول:

(Le style est la misse en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur.)[1]

(الأسلوب هو ذلك الإبراز (misse en relief) الذي يفرضُ على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية)[2]. العنصر الغائب الذي تحدثنا عنه قبل قليل يظهر واضحا وجليا الآن ، حيث أشار ريفاتير (Riffaterre) في هذا المقام بأنه لا يمكننا إطلاق صفة أسلوب على أي كتابة إلا بعد تواجد عناصر تعبيرية قوية مميزة، و إبراز القوة الجمالية لهذه العناصر لا يتم إلا بوجود متلقي حذق، لذلك نراه قد أقحم القارئ هنا في عملية تعريف الأسلوب لأنه هو من يكشف المكنونات الأسلوبية الموجودة في النص .

[1] - Ibid،p 31.

[2] - المصدر نفسه، ص 21.

اهتم أيضا ريفاتير (Riffaterre) في كتابه بعملية التسنين والعلاقة التي تجمع بين المرسل والمرسل إليه، أو المسنن " L'encodeur " ومفكك السنن "Décodeur"،حيث اعتبر أن مهمة المسنن " L'encodeur " أصعب بكثير من أي مهمة أخرى.

(La tache de l'auteur comme encodeur du message est plus contraignante que celle du locuteur. Un locuteur doit triompher de l'inertie du destinataire , de sa distraction, du cours divergent ou hostile de sa pensée ; il doit souligner fréquemment, et ce surcroît est concentré sur les points les plus importants du discours.). [1]

أي أن مهمة المؤلف، باعتباره مُسَنّنا للرسالة، هي أكثر إجبارا من مهمة المتكلم[2]، خصوصا إذا كان هذا المسنن " L'encodeur " يخاطب المرسل إليه عن طريق الكتابة لا عن طريق الكلام، لأن المتكلم ينتصر على خمول المرسل إليه عن طريق النبرات الحادة وحركات اليد و تعابير الوجه أو بضرب العصا كما كان يفعل الخطباء العرب أيام الجاهلية، أما المؤلف الذي يكتب فقط، وجب عليه التكهن حول تفكير المتلقي فيحاول ضبطه والسيطرة عله من خلال التنبيهات والإشارات التي يوردها في نظام غير مألوف للكلمات.

هذا بالنسبة لدور المسنن "L'encodeur "، أما دور ومهمة مفكك السنن " Décodeur " تكمن في إيجاد واستنطاق المثيرات والمنبهات المتخفية داخل العمل الأدبي والتي تشكل أسلوبا متميزا انفرد به صاحبه أو مؤلفه،وقد انطلق ريفاتير(Riffaterre) من المقولة الشهيرة التالية:

[1]- Ibid ، p 33.

[2]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ص 24.

(pas de fumée sans feu)[1]،(ليس هنالك دخان بدون نار)، هته العبارة التي هي منطلق التحليل والتي أراد من خلالها إثبات بأن هنالك منبهات " Stimulus" قابلة بأن تكون مرتكز الأحكام التي يطبقها المتلقي، هذه المنبهات طبعا تكون متخفّية داخل النص تبعث بومضات وإشارات للقارئ الحذق، حتى يتمكن من فك لغزها وشِفرتها، وقد تتراوح قوة هذا المنبه بين المسنن " L'encodeur " و مفكك السنن" Décodeur"، فالأول هو من يُصيغُ هذه المنبهات في قوالب محكمة تكون على شكل استعارات أو كنايات، مواطن تقديم وتأخير، يلقيها في النص حتى يتصيد خمول المتلقي.

أما الثاني، فعليه أن يكون ذكيا بارعا ملموما بجوانب اللغة المدروسة حتى يتمكن من تفكيك ذّرات هذه الإشارات، والتوصل إلى فحوى معناها فيقوم بدور المبلغ " L'informateur " ونقل ما استنتجه إلى المحلل الأسلوبي الذي سيرتكز على منطلقاته لدراسة العمل الأدبي، لذلك نجد أن ريفاتير (Riffaterre) قد دافع وبشدة عن هذا المفكك والذي اعتبره اللّبنة الأولى في تحليل النصوص، كما سنرى لاحقا في طيات هذا البحث.

[1]- Michael Riffaterre، Essais de stylistique structurale ، p42.

2-1 ميكائيل ريفاتير ومنطلقه في التحليل الأسلوبي:

ارتكز ريفاتير (Riffaterre) على مجموعة من المعايير اعتبرها المواد أو الخطوات الأساسية في تحليل الموضوع الأدبي، والتي يجب على كل دارس أسلوبي الأخذ بها إذا أراد تحليلا علميا موضوعيا لأي عمل أدبي، فما كان نحن أيضا إلاّ الأخذ بهذه المعايير لدراسة وتحليل (رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض)، والتي رأيناها بأنها الأنسب من حيث الدقة.

1- القارئ النموذجي L'archilecteur:

على غرار ليو سبيتزر (Léo Spitzer) الذي يرى بأن الطريقة المثلى في التحليل هي التي تكون انطلاقا من النص مباشرة، اعتمد ريفاتير (Riffaterre) على قارئ مثقف أسماه القارئ النموذجي " L'archilecteur" والذي يقول عنه:

(L'archilecteur est une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever les stimuli d'un texte, ni plus ni moins.)[1]

جعل ريفاتير(Riffaterre) من القارئ النموذجي " L'archilecteur " المفتاح الأول للولوج إلى عالم النص، (القارئ النموذجي هو مجموع القراءات وليس متوسطا (une moyenne) إنه أداة لإظهار منبهات نص ما لا أقل ولا أكثر.)[2]، فقد آمن ريفاتير (Riffaterre) بقدرات هذا القارئ المتمثلة في استنطاق النصوص وإعادة صياغتها من جديد، وهنا قد يتساءل أحدكم كيف يمكن لقارئ أن يعيد صياغة النص؟ وأين يذهب المؤلف حتى يقوم القارئ بهذا الدور؟

[1] - Michael Riffaterre، Essais de stylistique structurale ، p46.

[2] - ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ص 42/41.

لقد أجاب ريفاتير (Riffaterre) عن هذا السؤال حينما قال: (فقط النص يبقى من المؤلف)، (Il ne reste de l'auteur que le texte) [1]، ولربما كان هذا الجواب إقرارا منه بموت المؤلف ليفسح المجال لقارئه المتميز، هذا الموت الذي نادى به أيضا رولان بارت (Barthes Roland) [2] هو الآخر الذي حارب من خلالها أساليب القراءة التقليدية التي تعتمد على جوانب من هوية المؤلف فاهتم بالنص والقارئ فقط تماما مثلما فعل رائد الأسلوبية البنيوية .

يقوم ريفاتير(Riffaterre) باستخدام القارئ النموذجي "L'archilecteur " ، كمرحلة استطلاعية هدفها استكشاف المنبهات الموجودة داخل النص، حيث يجمع المحلل الأسلوبي الأحكام المعيارية التي قدمها القارئ والتي تعكس تأثره بالنص، وقد تكون هذه الأحكام عبارة عن مرجعيات فكرية وثقافية لامسها القارئ في النص .

ويكمن سر استخدام ريفاتير (Riffaterre) لهذا القارئ، في (ذلك التفاوت الحاصل بين واقع النص الثابت واختلاف وتباين القراء في قراءته بفعل تطور السَّنن وما يحصل من تعارض بينه وبين سنن النص ، وفي جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النص ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص.)[3]. فمهمة القارئ هي دراسة النص وتفكيكه من زاوية نظر جدية، فيتفاعل النص مع قارئه لاغيا كل السياقات الخارجية المحيطة به، هذا التفاعل الموجود بين النص والقارئ يجعلنا في الأخير نقر بأن الأسلوبية هي أسلوبية تلقي وهو ما توافقنا فيه مع الناقد بسام محمود بركة .

---

[1] – ibid ,p 47.

[2] – لتفاصيل أكثر ينظر، رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، وأيضا كتاب نقد وحقيقة رولان بارت، تر: منذر عياشي، الرياض، ط1، 1995، وأيضا، هبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998.

[3] – المصدر السابق، ص07.

كان لبسام بركة حينما قدم كتاب الأسلوبية لجورج مولينيه (Georges Molinié) دور كبير في إيضاح علاقة النص بالمتلقي، حيث استخلص في الأخير أن الأسلوبية هي في نهاية الأمر أسلوبية التلقي من جهة نظر جورج مولينيه (Georges Molinié) [1]، فقد ركز هذا الأخير على المتلقي كثيرا وعول عليه لأنه إستراتيجية من إستراتجيات تحليل الخطاب، فأساس المطلق الأسلوبي هو ذلك المتلقي الذي يكون قارئ حاذق ومتميز وغيابه في عملية التواصل الإبداعي يعد غياب مرجعا مهما وأساسيا في عملية تفكيك السنن.

لذلك نجد العديد من الدراسات قد عولت على المتلقي كثيرا وليس ريفاتير(Riffaterre) فقط الذي اهتم بالقارئ النموذجي، فهاهو هانس روبيرت ياوس (Hans Robert Jauss) يرى بأن المتلقي أهم ما في عملية التواصل والإبداع، يقول : (تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ)[2].نستشف من خلال هذا القول بأن ياوس (Jauss) قد اهتم بالقارئ كما أنه قد أقر بأنه العنصر الفعال في بناء النص وإعادة صياغته من جديد، فالدور الذي يلعبه المتلقي في تشكيل النص يبرز القيمة التي منحت له – أي القارئ – من طرف الجميع.

إن المتلقي أو القارئ النموذجي كما أسماه ريفاتير (Riffaterre) هو من يقع في قلب عملية المشاركة والتأويل التي تقع بين النص والمتلقي، فالقارئ ملزم من وجهة نظرية التلقي بتوظيف قدراته ومعلوماته وحتى ثقافاته في فك شفرات النص حتى يعيد صياغته ونتاجه من جديد مما يحقق المتعة لكل من المبدع والمتلقي، فكان لزاما على القارئ أن يقوم بعملية تنوير وتطهير للعمل الإبداعي مما يجعل النص متفردا ومتميزا عن بقية النصوص، لذلك كانت الأسلوبية في الأخير أسلوبية تلقي.

[1]– جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص 21.

[2]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016، ص 110.

لكن وبالرغم من أن هذا القارئ ذكي وحاذق إلا أنه قد يقع في الخطأ بواسطة الإضافة أو الحذف نتيجة لمحدودية وعيه اللساني، وعدم إلمامه بالتغيرات الواقعة في الوحدات اللغوية، فيضيف عنصر عادي لوضعية لغوية مضت يعتبرها هو ملمحا أسلوبيا، أو يحذف كلمة يراها عادية وغير مميزة بسبب استعمالها الشائع[1].ولذلك كان لزاما على ريفاتير (Riffaterre) الاستعانة بمعيار خر لا يقع في الأخطاء التي يقع فيها هذا القارئ النموذجي.

ولتوضيح الأمور أكثر حول معيار القارئ النموذجي استعنا بمحلل أسلوبي يقوم بدور القارئ النموذجي وكانت قراءته كالتالي:

2- القارئ النموذجي في رواية " نار ونور" لعبد الملك مرتاض:

ننوه في بداية هذا الجزء من الفصل الحالي أننا قمنا بالاتصال بعبد الله لطرش* حتى نتمكن من استخدام خاصية القارئ النموذجي والذي أوكلنا له قراءة النص الروائي "نار ونور" لعبد الملك مرتاض وجاءت قراءته كالتالي:

رواية نار ونور" للكاتب والناقد والمفكر عبد الملك مرتاض من بين أجمل وأروع ما كتب تخليدا لمرحلة مهمّة ومؤلمة في تاريخ الشعب الجزائري وما لحقه من أذى كبير وخطير من فرنسا الاستعمارية، والرواية أيضا عمل ينوه بدور الشباب الجزائري المثقف في المساهمة والمشاركة الفعالة بالثورة الجزائرية المباركة (طلبة الثانويات تحديدا).

[1]- ينظر، ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، 48،49.

*- أستاذ محاضر " أ " بقسم الأدب العربي، المركز الجامعي – علي كافي – تندوف، الجزائر.

الرواية صادرة عن دار البصائر للنشر والتوزيع، وهي تنتسب لرباعيته الرائعة والرسالية التي عنونت بـ: رباعية الدم والنار وقد تمثلت في الأعمال الآتية:

1- دماء ودموع.

2- نار ونور.

3- حيزية.

4- صوت الكهف.

جاءت الرّواية في 207 صفحة وقد ختمها المؤلف بعبارة الانتهاء منها كالآتي: وهران، أغسطس (أوت) 1964.وهذا يعطي دلالة واضحة أن العمل جاء مباشرة بعد الاستقلال بعامين، وهو ما يدخل ضمن فكرة " تخليد اللّحظة "كما يعطي لنا إشارة حول اهتمام المؤلف المبكر بمقتضيات الثورة الجزائرية المباركة وما خلفته من آثار على مستويات وقطاعات متعدّدة ومختلفة ومن بينها موضوع (دور الشباب).

* لقد كانت الرّواية صورة حية وبشكل مكبر لمجريات الأحداث والظروف الاجتماعية والسياسية والذل الذي كان يعيشه الجزائري تحت قبضة الهيمنة الاستعمارية الفرنسية الحاقدة.

* تكشف الرواية عن سنوات الجمر والعذاب وكذلك تهتم بقيم التحدي والسعي للحرية ونيل الاستقلال مهما كان الثمن، وذلك من خلال ما جرى بالحوار بين سعيد وفاطمة.

* الرواية بلغة عربية فصحى جميلة ماتعة التأمت مع الحدث فصورته بصور بديعة وبحوار عالي مثقف جميل يتذوقه القارئ بشكل فطري، وهذا ما يدعوني لأقول بأن اللّغة التي اختارها المؤلف أعلت من شأن العمل الروائي وزادت في قيمته لأن عبد الملك مرتاض من المتشددين في رسم لغة الحوار والسرد بالعمل الرّوائي.

* اختيار عبد الملك مرتاض للشخصين الرئيسيين " سعيد وفاطمة " لم يكن اعتباطا إنّما هو فكرة واضحة عن دور الشباب المثقف ومن الجنسيين فسعيد يمثل الشباب الذكور وفاطمة تمثل الشابات الفتيات، وهي رسالة واضحة لا يغفلها قارئ متفحص.

* لقد نوع الكاتب من شخصياته الجزائرية والفرنسية بنية نقل الواقع ورصده والوقوف على الظروف وقتها، ولكن تركيزه على سعيد وفاطمة في بداية العمل إلى آخره، إنما لضبط الموضوع البطولي الذي كان على عاتق الشباب الثانوي يومها.حين نقف مثلا على صورة الشخصية الرئيسية في الرواية وهي " سعيد " نجد الكاتب يقدّمه بأنّه شاب من شباب الثانوية بإحدى ثانويات وهران، وهو مثقف واع لا يهاب النقاش والحوار، شجاع في طرح الأسئلة، ذكي، طموح ... ونستشف ذلك من هذا المثال[1]:

سعيد يسأل أستاذه الفرنسي:

– إذا شاء القدر فابتسم لي ، وتهيأت لي الأسباب للدخول إلى الجامعة، أليس من العار عليّ أن أدخلها وأنا أجهل لغتي؟..

الأستاذ العجوز في انزعاج واندهاش معا:

ماذا تقول يا سعيد؟.. إنّي أنكرك منذ اليوم !أنت تجهل لغتك ...إن الذي أعرفه عنك أنك متفوق في اللّغة على كثير من أصحابك بمن فيهم الفرنسيون، غير المسلمين، إنك لتستطيع أن تكون شاعرا بها ولا حرج !

سعيد في لهجة الشاب الشجاع المعتز بأصله:

ليست لغتي الفرنسية يا أستاذ، ولكنها العربية ! والعربية أنتم أهملتموها بل حاربتم من يعلّمها ويتعلّمها معا. كذلك أخبرني معلم العربية في المسيد بالمدينة الجديدة...

[1]– عبد الملك مرتاض، نار ونور، دار البصائر للنشر والتوزيع، د.ط،د.ت، ص 8،9.

* إن الكاتب في هذه الرّواية يتجول بنا في زمان معين يجلب له أزمنة أخرى تعد من تقنيات العمل الرّوائي، كالاستغراق، والاستباق، والوقفة، والوضمة، والاسترجاع... إلخ.كما أن الرّواية محددة بمكانها المعرف والذي أراده الكاتب بثانوية " أردايون " بوهران (ملحوظة في غاية الأهمية: لم يرغب الكاتب في كتابة اسمها بالفرنسي، وهذا له دلالة قاطعة عن موقف مرتاض من هذا الأمر).

* توظيف الكاتب للآيات القرآنية واستخدامها بالنّص الرّوائي له دلالة أيضا قوية في إطلاق منه على ارتباط اللّغة العربية بالنص القرآني.

بالخلاصة: يمكن القول أنّ هذا العمل الرّوائي الرّائع والسّردي الجميل بلغته العربية الفصيحة يؤسس في وقته ذاك العمل الأدبي الجزائري في جانب الرّواية والقصة وينبه إلى مسألة الالتزام الذي وجد عند كتاب تلك الحقبة بقضايا الوطن واللّغة والهوية والانتماء الحضاري للجزائر وشعبها.كما يعطينا صورة واضحة عن قوة اللّغة وقدرة الكاتب الجزائري والذي طالما أتهم أنه قاصر في الحديث وبناء الأعمال الأدبية بلغة فصحى تضاهي تلك الأعمال في المشرق.

إنّ الرّواية عمل فني أدبي متكامل تناول موضوعا له أهميته وحساسيته وقيمته التاريخية، سجّل بكل فخر واعتزاز الدّور الطلابي والفذ لشباب جزائري في زهرة عمره خدمة لوطنه، لم يستجب لمغريات الاستعمار الفرنسي أو لمحاولات السلخ والشراء بكل الطرق !

هذه هي إذن قراءة القارئ النموذجي للرّواية والتي نلاحظ عليها أنها قراءة سطحية غير مكثفة ركز فيها القارئ على التكلم عن الشخصيات بصفة عامة وعن ميولات الكاتب لغويا، فنتج عن هذه القراءة بساطة في التحليل وبالتالي إهمال الكثير من الفنيات التي وسمت بها الرّواية كتداخل الأفكار واللّغات التي ينتج عنه كسر السياقات، وعليه يمكننا أن ننعت هذه القراءة بالقراءة السطحية الغير المعمقة كما أشرنا سابقا التي لم تفتت كيان النص تفتيتا ذريا فينتج عنه إعادة بناء هيكل الرّواية والكشف عن مواطن جمالها.

ولربما كان هذا القصور ناتج عن عدم إلمام القارئ بتقنيات هذا التحليل، أو أن النص لم يتصيده بشكل مثير وملفت للانتباه، أو قدم عرضا نتيجة الخلفيات المعرفية حول الكاتب بشكل خاص، وهذا ما لاحظناه عند قراءة الخلاصة المبنية على أحكام تقييمية غير موضوعية انطلقت من تصنيفات مسبقة وجاهزة.

تأسيسا على ما سبق يمكننا القول بأن هذا المعيار لم يحقق الغاية المنشودة من تحليل العمل الأدبي، وهذا الذي اكتشفه ريفاتير (Riffaterre) مما جعله يستدعي آلية أخرى ويعتمد عليها، ألا وهي السياق الأسلوبي.

2/ السياق الأسلوبي Contexte stylistique :

اعتمد ريفاتير (Riffaterre) على هته الآلية نتيجة القصور الذي صادفه مع المعيار الأول، فاعتبر السياق الأسلوبي "Contexte stylistique "إجراء فعال في التحليل الأسلوبي، ولإشارة فقط يعتبر ريفاتير (Riffaterre) صاحب النظرية السياقية وقد بذل مجهودا كبيرا في ترويج وتأصيل هذه النظرية وهذا ما ذكره هنريش بليت(Heinrich Plett)[1]، والسياق عنده أي نقصد ريفاتير (Riffaterre) هو:

(Le contexte stylistique est un pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible, et le contraste résultant de cette interférence est le stimulus stylistique.)[2].

[1] – هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، د.ط، د.ت، ص 60.

[2] – Michael Riffaterre، Essais de stylistique structurale ، p57.

(السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي.)[1].تتمثل التقوية الأسلوبية في إدراج عناصر غير متوقعة داخلة رتيبة متوقعة مولدة في ذلك منبها أسلوبيا يضفي جمالية على النص الأدبي، هذا التوليد الحاصل عن طريق النظام العلائقي الخارج عن المألوف وعن رتابة المتوالية العادية،والمتمثل في كسر سياق متوقع بآخر غير متوقع.

والمثال التالي يوضح ما أسلفناه جيدا: (خرجت من منزلي بالمعادي، مصطحبا معي القبيلة، لنقضي يومين على شاطئ الإسكندرية.)[2]. نرى بأن صلاح فضل قد استعمل في بداية مثاله كلاما عاديا متوقعا (خرجت من منزلي بالمعادي مصطحبا معي) ثم أقحم عليه عنصرا غير متوقعا كسر به السياق (القبيلة)، ليعود بعد ذلك ويتماشى على نفس المنوال الذي بدأ به (لنقضي يومين على شاطئ الإسكندرية.).

نألف لدى ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) نوعين من السياق الأسلوبي، هما: السياق الأصغر، والسياق الأكبر.

[1]- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر حميد لحمداني، ص 56.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 229.

1- **السياق الأصغر: Microcontexte**

Le microcontexte est formé des autres constituants qui restent non marqués ; le contraste est créé par rapport à ces constituant (c'est en fonction d'eux que le lecteur perçoit le degré d'imprévisibilité, le groupe pris globalement (contexte+ contraste) frome le procédé stylistique.[1]

يتكون السياق الأصغر من عناصر لا تزال غير محددة أي غير مسومة ، تشكل فيما بينها علاقة يدركها القارئ مكونة بذلك شكل الأسلوب، وهو عبارة عن: (سياق أسلوبي+ تضاد).

ولهذا السياق عدة وظائفها عددها ريفاتير كالآتي[2]:

1-Il a une fonction structurale comme pole d'un groupe binaire dont les composantes s'opposent l'une à l'autre et par conséquent.

2-Il n'a aucun effet sans l'autre pole.

3-Il est limité dans l'espace par sa relation avec ce pole.

1-لها وظيفة بنيوية باعتباره أحد طرفي لمجموعة ثنائية تتعارض مكوناتها ع بعضها البعض.

2-ليس له تأثير على الطرف الآخر .

3-وظيفته محدودة في الحيز من خلال علاقته مع هذا الطرف .

[1] - p69.

[2] - p69.

ولتتضح الأمور أكثر نورد المثال التالي:

*- الشَّمسُ السَّوداءُ التي تُلَوّحُ في الأفقِ ←الشَّمسُ (السياق الأصغر) / السَّوداءُ (التضاد أو المخالفة)، وبهذا يكون لدينا إجراء أسلوبي.

2- السياق الأكبر : Macrocontexte

Le macrocontexte est la partie du message littéraire qui précède le procédé stylistique et qui lui est extérieure[1].

حدد ريفاتير نوعا آخرا من السياق دعاه بالسياق الأكبر، وهو عبارة عن جزء من الرسالة الأدبية أو العمل الأدبي، وهو إجراء يسبق العملية الأسلوبية ويقع في قلبها.وينقسم السياق الأكبر إلى نموذجين هما:

1/ النموذج الأول: يتمثل في: سياق ← إجراء أسلوبي ← العودة إلى السياق.

contexte → procédé stylistique → contexte[2].

وفيه نرى أن المتوالية التعبيرية الطبيعية تقطع بكلمة دخيلة خارجة عن المألوف لتعود الجملة من جديد لمسارها الطبيعي، كقولنا: خرجت مع صديقتي لمركز التسوق مصطحبين معنا الجيش الإنكشاري لقضاء وقت ممتع هناك.ويتم تحليل هذه الجملة كالتالي:

[1] - p80.
[2] - p83.

خرجت مع صديقتي لمركز التسوق مصطحبين معنا ← سياق.

الجيش الإنكشاري ← إجراء أسلوبي.

لقضاء وقت ممتع هناك ← العودة إلى السياق.

نلاحظ هنا، أن الجملة قد ابتدأت بكلام يقع في قلب المتلقف بصفة عادية ولا يثير غرابته، ولكن بعد هنيهة من الزمن يجد المتلقي نفسه أمام كلمة دخيلة عن السياق الكلامي اصطادت انتباهه وقعت في قلبه موقع المفاجأة والغرابة ليعود من جديد إلى المسار الطبيعي للجملة.

2/ النموذج الثاني: نجده متمثلا في: سياق ← إجراء أسلوبي ممهد لسياق جديد ← إجراء أسلوبي.

Contexte → procédé stylistique point de départ d'un nouveau contexte → procédé stylistique[1].

عرف ريفاتير (Riffaterre) هذا النوع كالتالي: الإجراء الأسلوبي هنا قد ولد سلسلة من الإجراءات الأسلوبية تكون من النوع نفسه، ولتتوضح الأمور أكثر نبقى مع المثال نفسه، ونأتي بعد كلمة (الجيش الإنكشاري) كلمات من النوع نفسه كـ: فرسان، قائد، أحصنة ...كلها تصب في المعنى نفسه أو نقول في الحقل الدلالي ذاته التابع للجيش الانكشاري.

[1] - p83.

يمكننا في الأخير أن نضع خطاطة بحدود فهمنا وحسب ما طالعنا في الكتب[1] نميز فيها بين السياق الأصغر والأكبر:

السياق الأصغر ⟵ السياق الداخلي: نجد فيه عنصر المتوقع غير الموسوم: هو تباين عنصرين نصيين في متوالية خطية من الأدلة اللسانية.

السياق الأكبر ⟵ السياق الخارجي: هو السياق الذي يسبق السياق الصغير، غير أن لا يكون جزء ملازما للمفارقة نفسها.

4- معيار الارتجاع بوصفه فحصا للسياق:

يلجئ المحلل الأسلوبي إلى فحص المنبهات الأسلوبية التي استوقفت انتباهه وشدته، فقد تتغير بعض الوقائع الأسلوبية التي تم تفكيكها من قبل القارئ، هذا التغير الناتج عن فعل القراءة المتكررة والمعمقة للنص، لذلك احتاج المحلل الأسلوبي إلى إضافة جديدة تتمثل في الارتجاع" rétroaction " وهذا المعيار يقوم بوظيفة تسليط الضوء عن المفاجأة، هذه المفاجأة التي حصلت بعد فعل تكرار القراءة التي تكون من طرف القارئ النموذجي، والارتجاع هو:

(Rétroaction : le sens et la valeur de certains faits de style déjà déchiffrés sont modifiés rétrospectivement par ce que le lecteur découvre à mesure qu'il progresse dans sa lecture)[2].

[1]- ينظر، هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 60.

[2]-p58.

تبرز بعض الوقائع الأسلوبية التي تم اكتشافها أثناء القراءة، وهذه السمات الأسلوبية قد تتغير ارتجاعيا طالما يظل القارئ يتوغل في نصه أكثر ويعيد قراءته مرارا وتكرارا ، فالقراءات المتتالية تجعل القارئ ينتبه إلى وحدات أسلوبية لم يكتشفها من قبل ويسترجع ويستدرك كل ما فاته، ويعطي ريفاتير (Riffaterre) مثالا حول الارتجاع فيقول:

(Tel mot répété, par exemple, est mis en relief du fait de la répétition : il fait contraste avec les mots de son contexte qui ne sont pas marqués comme lui par une relation d'identité avec un « prototype ».)[1].

يستطيع المحلل الأسلوبي أن يتصيد بعض الملامح الأسلوبية كما قلنا بفضل معيار الاسترجاع، كما يستطيع أيضا أن ينتبه إليها بفعل التكرار الذي يستعمله المسنن لهذا الإرسالية، فالتكرار يلعب دورا مهما في ديناميكية وحركية النص، لأنه يولد الإيقاع وأثره الكلي من نفس رتبة الخطاب الضمني، فالكلمة المكررة تشكل تناقضا مع مثيلاتها الموجودة في سياق واحد[2]، وبالتالي سينتج عن فعل هذا التكرار تراكمات أسلوبية يمكننا نعتها أيضا بالتضافرات الأسلوبية، وهي معيار آخر لتفكيك العمل الأدبي.

[1]- p58.

[2]- ينظر، ميكائيل رفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ص 57، 61.

5- معيار التضافر وحضوره في التشكيل الأسلوبي:

يتحدث ريفاتير (Riffaterre) في بادئ الأمر عن صحة إسقاط مصطلح التضافر على الظواهر الصوتية حيث يقول:

(En parlant de groupements stylistiques, je ne renvoie pas à des phénomènes comme les cas particuliers d'expressivité phonique ou les sons semblent au lecteur l'écho du sens des mots (harmonie imitative, lautmalerei).l'effet du procédé stylistique suppose une combinaison de valeurs sémantique et phonique ; l'une sans l'autre reste potentielle.)[1]

لا يجوز في نظر ريفاتير (Riffaterre) إطلاق مصطلح التضافر (convergece) على الظواهر و الحالات الصوتية فقط، بل يتجاوز الأمر إلى ظواهر مختلفة أخرى وقد علل الأمر على النحو التالي: فالإجراء الأسلوبي يتطلب حضور كل القيم الدلالية والصوتية معا وغياب أحدهما يجعل القيمة الأسلوبية محتملة فقط.

أراد ريفاتير (Riffaterre) الحديث عن الإركامات الأسلوبية لظواهر متعددة تتجاوز الظاهرة الصوتية فقط، يقول:

(Ce dont je veux parler c'est de l'accumulation en un point donné de plusieurs procédé stylistique indépendants. Seul, chacun serait expressif en soi. Ensemble, chaque procédé stylistique ajoute son expressivité à celle des autres.

[1]- p60.

En général, les effets de ces procédé stylistique convergent, en un soulignement particulièrement frappant.)[1].

يعتبر التضافر معيار يعتمد عليه المحلل الأسلوبي لما يحمله من قوة إثارة انتباه القارئ، فالتضافر سمة أسلوبية يتعرف عليها بكونها مجموعة من الإجراءات الأسلوبية متعددة المستلقية في نقطة واحدة[2]، حيث تكون هذه الإركامات معبرة في ذاتها فتتكاثف في الأخير لتقوية المعنى وتصيد انتباه المتلقي. وتكمن أهمية التضافر في توضيح مقاصد المؤلف أكثر، كما أنه يمثل الوعي الأقصى لاستعمال اللغة فيشتغل التضافر كسياق دلالي زيادة على ذلك يمنح التضافر فرصة تصحيح أخطاء السهو التي وقع فيها القارئ النموذجي[3]، وبذلك يكون التضافر معيارا مهما لدراسة الأسلوب ولتقوية السياق.

ومن خلال هذا المعيار نكون قد أنهينا من الإجراءات التي اتخذها ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) لتحليل العمل الأدبي وتفتيته تفتيتا ذريا.

[1]- p 60.

[2]- ينظر، ميكائيل ريفاتير، المصدر السابق، ص 60.

[3]- يتظر المصدر نفسه، ص 63.

IV- الوظيفة الأسلوبية: La fonction stylistique:

1- موضوع الأسلوبية:

يتحدث ريفاتير (Riffaterre) في بادئ الأمر عن موضوع الأسلوبية فيقول:

(La stylistique étudie, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de l'encodeur, c'est-à-dire qu'elle étudie l'acte de communication non comme pure production d'une chaîne verbale, mais comme portant l'empreinte de la personnalité du locuteur et comme forçant l'attention du destinataire. Bref, elle étudie le rendement linguistique lorsqu'il s'agit de transmettre une forte charge d'information.)[1].

أخذت الأسلوبية على عاتقها دراسة العناصر المستخدمة داخل الملفوظ اللساني أي أنها تدرس فعل التواصل بين المسنن ومفكك السنن، فهي تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر[2]، هذه الشحنات التي تكون عبارة عن تقنيات تعبيرية يستخدمها المؤلف والباث حتى يشد انتباه المتلقف للإرسالية، حيث ينصب التركيز كله على الإرسالية لا على المتكلم، وهم الأسلوبية هو البحث في الأسلوب الأدبي، لأن الدراسة المتفق عليها للأدب غير قادرة على وصف الأسلوب الأدبي في ذاته وذلك راجع لأسباب التالية: [3]

[1]- p145.

[2]- ينظر، ميكائيل ريفاتير، المصدر السابق، ص 66.

[3]- المصدر نفسه ، ص 66.

1-لأنه يوجد هنالك ما هو معروف بخطاب المسافة أو نقول مسافة زمنية بين تاريخ الأفكار الأدبية والأشكال التي تتمظهر من خلالها هذه الأفكار.

2- وهو أن النقاد يتيهون عند تحليلهم وفق دراسة الشكل دون المضمون من أجل تأكيد أو تفنيد تقويماتهم الجمالية، في حين أن ما هو مطلوب هو ملاحظة الوقائع لا إنتاج أحكام القيمة.

3- السبب الأخير يتمثل في عدم قدرة الإدراك الحسي اتجاه العمل الأدبي للوصول إلى فحوى هذا النص، خصوصا لما يكون الشعور النفسي متغير من شخص لآخر فبالتالي تكون الأحكام القيمية غير مضبوطة ومتغيرة بتغير الحالات النفسية للقراء.

وهكذا فمهمة الأسلوبية كما أشرنا سابقا هي تناول اللغة من وجهة نظر المتلقف مادامت أحكامه القيمة نتيجة استجابات لمنبهات المتواجدة داخل العبارة الكلامية، وبذلك (تصبح الأسلوبية علما لسانيا لتأثيرات الإرسالية ولمردودية فعل التواصل، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهنا)[1]، لذلك استعمل ريفاتير (Riffaterre) الوظيفة الأسلوبية باعتبارها بديل عن الوظيفة الشعرية التي أتى بها رومان جاكوبسون (Roman Jakobson).

[1]- المصدر السابق، ص 68.

2- الوظيفة الأسلوبية:

أعاد ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) صياغة الوظيفة الشعرية التي أتى بها رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) وبلور مفهوم الوظيفة الأسلوبية على أساسها، وقد اهتمت الأسلوبية البنيوية بالوظيفة الشعرية التي تدخل ضمن الوظائف الست التي أتى بها جاكوبسون (Jakobson)، ويمكننا التعرف عل هذه الوظائف من خلال المخطط التالي[1]:

سياقcontexte

مرسل Destinateur مرسلةMessage مرسل إليه Destinataire

اتصال Contact

نظام رموز Code

يولد كل عنصر من العناصر التي أمامنا وظيفة لغوية مختلفة، وقد طور جاكوبسون (Jakobson) الوظائف الثلاث التي أتى بها كارل بوهلير (Karl buhler)، والتي تمثلت في[2]:

* وظيفة تمثيلية: ترجع إلى موضوع الحديث أي إلى المحتوى الإرجاعي (وظيفة وصفية).

* وظيفة تعبيرية: وهي ترجع إلى المتحدث وتشير إلى حالته الفكرية والعاطفية قياسا إلى موضوع الحديث.

* وظيفة ندائية: وترجع إل المخاطب وتورطه في التواصل كطرف مرتبط ومعني بالمرسلة.

[1]- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 66.

وكما قلنا سالفا فقد طور جاكوبسون (Jakobson) هذه الوظائف لتصبح ست وظائف وهي[1]:

المرسل ← الوظيفة الانفعالية Fonction émotive.

المرسل إليه ← الوظيفة الإفهامية Fonction conative.

السياق ← الوظيفة المرجعية Fonction référentielle.

الرسالة ← الوظيفة الشعرية Fonction poétique .

الاتصال ← الوظيفة التنبيهية Fonction Phatique.

السنن ← وظيفة ما وراء اللغة Métalinguistique.

يركز جاكوبسون (Jakobson) على الوظيفة الشعرية باعتبارها وظيفة غائية تتمثل في إدراك الكلمة ككلمة لا كمجرد بديل عن شيء مسمى، فالوظيفة الشعرية عند جاكوبسون (Jakobson) تعتبر إحدى الوظائف الأساسية للغة، فهي موجودة في كل أنواع الكلام، فبدون الوظيفة الشعرية تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما، فالوظيفة الشعرية تدخل دينامية في حياة اللغة[2]، أي أن الوظيفة الشعرية تعمق الدلالة اللغوية وتوضحها فتصف الموضوعات الأساسية لها.

[1]- ينظر، ميكائيل ريفاتير، المصدر السابق، ص 68، 69.

[2]- ينظر، فاطمة طبال بركة، المرجع السابق، ص 74.

يختلف ريفاتير(Riffaterre) مع جاكوبسون (Jakobson) حول الوظيفة المهيمنة التي تقوم بها اللغة، فقام باقتراح إبدال الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبية معتبر إياها بأنها الوظيفة الأنسب عند دراسة النص الأدبي بشقيه الشعري والنثري، فيصرح بوجود وظيفتان لا غير هما[1]:

* الوظيفة الأسلوبية: وهي وحدها المتركزة في الرسالة.

* الوظيفة المرجعية: تشترك الوظائف الأخرى في كونها موجهة نحو شيء موجود خارج الإرسالية وهي تنظم الخطاب حول المسنن ومفكك السنن والمحتوى.

ويمكننا أن نحصي مختلف تمظهرات الوظيفة الأسلوبية على نحو التالي[2]: ففي نظر ريفاتير (Riffaterre) يرى بأن * شكل الرسالة لا يمكن أن يتصد اهتمام القارئ ما لم يكن ذا طابع خصوصي، ولربما كانت هذه الخصوصية تتمثل في السمات الاستثنائية والشحنات الدلالية التي حملتها هذه الرسالة، كما أنه يرى أن الرسالة ومحتواها سوف يفقد كل منهما خصوصيته المتميزة إذ ما تغير عدد العناصر اللفظية ونظمها وبنيتها.

* وفي نظره أيضا يمكن للسانيات أن تحلل جميع الإرساليات، غير أن الأسلوبية تهتم بالبنيات التي لا تقبل أي تعويض، لأنها مضبوطة بالقواعد التأليفية التي تجبر القارئ من استخدام التفكيك الأدنى الذي يكفي للفهم، كما أنها تمنعه من أن يختار بحرية ما هو مهم عوض أن يتطابق مع اختيار المسنن.

وهكذا فإن الوظيفة الأسلوبية تتمثل وتظهر في تلك العناصر الموجودة في عملية التسنين، والتي لها دور في تقليص حرية الإدراك وحرية التصرف في انجاز العمل الأدبي.

[1]- سامر فاضل عبد الكاظم جاسم، المنهج الأسلوبي، https:// art. ubabylon. edu.iqu 29/08/2019, 10 :10 am.

[2]- ينظر، ميكائيل ريفاتير، المصدر السابق، ص 70، 71.

V- تمظهرات المدرسة الرفاتيرية في الأبحاث البلاغية العربية:

لا يمكننا أن نطوي صفحات هذا الفصل دون المرور بالنظريات التي تطرق إليها ريفاتير (Riffaterre) والموجودة في تراثنا العربي، فكما هو معلوم أن الغرب قد أخذ المعارف من الشعوب العربية وقعدوا لها وصدروها من جديد إلى العالم العربي، وما يهمنا نحن هو تلك المعارف التي صاغها ريفاتير (Riffaterre) والموجودة عند الجاحظ والجرجاني وغيرهم.

فالذي يفلي وينقب التراث العربي يجد أن مسألة السياق واردة على شكل تلميحات في كتب البلاغيين القدامى، فمثلا1- **الجاحظ** (ت. 255هـ) يتحدث عن السياق ولكن ليس بصريح العبارة إنما عن طريق ومضات وإشارات لمسناها في نصوصه البلاغية، يقول: (وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات.)[1].

أكد الجاحظ من خلال هذه المقولة على ضرورة إسقاط الكلام وتقسيمه حسب درجة وعي المخاطبين مع مراعاة الحالات الاجتماعية والثقافية لهم، أي مراعاة السياق الخارجي للمتلقي حتى يتسنى له فهم كلام الباث، وهذا تأكيد لمقولة لكل مقام مقال، كما أنه قدر منازل المتكلمين وتوجيهم للرسالة البلاغية، يقول في موضع آخر من الكتاب نفسه: (كلام الناس طبقات، كما أن الناس أنفسهم طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح، والحسن والقبيح والسمج،والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكل تكلموا وبكل قد تمادحوا وتعايبوا.) .[2]

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص 138، 139.

[2]- المصدر نفسه، ص 144.

نلاحظ من خلال هذا الطرح البلاغي أن الجاحظ قد قسم الناس وكلامهم إلى طبقات حسب أساليبهم وحسب السياق الذي يتكلمون به، والمتمعن في هذه يرى أنه قد حاول لفت انتباه المتلقي إلى موضوع السياق من خلال هذا التقسيم الذي وضع كل متكلم مع مجموعة من المستمعين في المنزلة التي ينتمون لها.وما يلاحظ أيضا أن الجاحظ قد أشار إلى الأسلوب من خلال مفردة (كلام) وأن الناس يختلفون وفق اختلاف أساليبهم فمنها: الجزل، والسخيف، والمليح...

فالأسلوب لم يكن موجود في كتب البلاغيين بصريح العبارة بل وجد هو الآخر على شكل إشارات يفهما الدارس الأسلوبي، وكما قلنا سالفا فالأسلوب عند الجاحظ هو الطريقة في الكلام أو الأداء، والرجل يتكلم بأسلوب يفهمه الآخر ويتعايش معه، فالوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، وكذلك الكلام السوقي و البذيء... وهذا تماما ما لاحظناه من خلال مقولة الجاحظ: (فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة*السوقي) [1]. كانت هذه هي قراءتنا للسياق والأسلوب عند هذا البلاغي الذي مهد الطريق للدرس الأسلوبي في العالم العربي.

* الرطن : يعني التكلم بلغة الأعجمي، والتراطن كلام لا يفهمه الجمهور وإنما هو مواضعة بين اثنين أو جماعة، (نقلا عن لسان العرب لابن منظور ، بالتصرف) .

[1]- الجاحظ، المصدر السابق ص 144.

2-السياق عند عبد القاهر الجرجاني (ت. 471هـ):

يتمثل الدرس السياقي عند عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية النظم التي أكد من خلالها على قضية اللفظ والمعنى وتوخي معاني النحو والتي ربطها بالإعجاز القرآني[1]، فقد ركز على هذه القضية كثيرا – أي قضية اللفظ والمعنى - لأنها أساس الظاهرة اللغوية ، وتتضح معالم السياق عنده من خلال هذه المقولة: (ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك في موضع آخر)[2]. تفطن عبد القاهر الجرجاني إلى موضوع السياق والدور المهم الذي يلعبه في تحديد معاني الكلمات وتراكيب الجمل.

يلاحظ الدارس الذي يبحث في هذا الموضوع أن الجرجاني لم يكتف بالتنظير حول هذا الموضوع، بل راح يطعم نظريته بشواهد حية[3]، نذكر منها هذا البيت الشعري للصمة بن عبد الله القشيري: تلفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي وجِعْتُ مِن الإصْغَاءِ لِيتاً و أخْدَعَا.

فلفظة " الأخدع " مستحسنة في هذا السياق لأنها تقع في قلب المتلقي موقع الحسن والأنس والبهاء، عكس ما نجده في بيت أبي تمام:

يا دَهْرُ قَوِّم مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ.

في هذا السياق يستصعب على المتلقي استحسان الكلمة فتقف في نفس المخاطَبِ موقف الثقل والكره والتنغيص والتكدير.

لم يتوقف الجرجاني في كتابه عند الدرس السياقي بل تحدث أيضا عن المتلقي، وهذا ما سنراه الآن.

---

[1]- لتفاصيل أكثر، ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 46.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 47.

3- مسألة التلقي عند عبد القاهر الجرجاني:

نستحضر في هذه السطور قيمة المتلقي في الدرس البلاغي القديم من خلال الجرجاني، وقد تطرق هذا الأخير إلى هذه المسألة في محاولة منه لتصيد انتباه القارئ والمتلقي من خلال الألفاظ التي استعملها والمتمثلة في (اعلم) أو التكلم بضمير المخاطب، يقول: (واعلم أن هذه الفصول التي قدمتها؛ وإن كانت قضايا لا يكاد يخالف فيها من به طرق فإنه قد يذكر الأمر المتفق عليه ليبنى عليه المختلف فيه)[1]، نلاحظ من خلال هذا القول أن الجرجاني قد ركز وعول على المتلقي كثيرا وقد استخدم كلمة " اعلم " حتى يلفت انتباهه ويقول له إني أخاطبك أنت بالذات.

ونجده في موضع آخر قد استعمل الطريقة نفسها، يقول: (ولست تجد هذا الضرب يكثر في شيء ويستمر كثرته واستمراره في كلام القدماء...)[2]. أما هنا فقد استعمل الجرجاني ضمير المخاطب (ت) للدلالة على أنه يتحدث مع متلقي واعي وحذق يستوعب ما يقال له.

من خلال هذه الأقوال حاولنا استنطاق ما جاء به عبد القاهر الجرجاني حول نظريتي السياق والتلقي، لنستخلص في ختام هذا الفصل أن الدرس البلاغي العري القديم قد اعتنى بالنظريات الحديثة وأوردها في مختلف الكتب التراثية حتى ولو كانت شكل إشارات ، كما أننا نستخلص بأن المدرسة الريفاتيرية مدرسة موضوعية قامت على عدة معايير لدراسة النص الأدبي دراسة أسلوبية موضوعية يتم من خلالها التفتيت الذري لفحوى النص.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص 09.

الفصل الثالث:

الأنسجة الأسلوبية في رباعية الدم والنار:

I- أسلوبية الصورة والعنوان.

II- الحقول الأسلوبية في النص السردي دماء ودموع .

III- الشواهد الأسلوبية في صوت الكهف.

إنّ المتأمل في رباعية الدّم والنّار من ناحية بناءها الفنّي يلاحظ أنّها تتوفر على مجموعة من السّمات والمميزات الأسلوبيّة التي تحتم علينا استقراءها بطريقة موضوعيّة تصل إلى بنيات النّص الداخليّة فتفككها تفكيكا ذريا يُزيل عنّها كل غموض، فقد انزاحت النّصوص المكونة لهذه الرباعيّة عن طريق كتابة الرّوايات المألوف، وذلك من خلال بنيتها اللّغوية وتراكيبها النّحوية مما جعلنا نبحث عن منهج نّقدي يستطيع قراءتها كدأب النّصوص الأدبية بطريقة أسلوبيّة وموضوعيّة .

وبعد عدة أبحاث ودراسات قمنا بها، ارتأينا أن نكشف عن المسالك الأسلوبيّة الموجودة في سلسلة "رباعية الدّم والنّار " بالمنهج الأسلوبي البنيوي لرائده ميكائيل ريفاتير (Michael Riffaterre) الذي عكف على تحليل النّصوص تحليلا ذريّا وفق معايير أسلوبيّة تكفل للدارس الأسلوبي الكشف عن مزايا النّص الجماليّة إذا ما توخى استخدامها استخداما صحيحا، فريفاتير (Riffaterre) اتكأ على مجموعة من المبادئ التّحليلية والمتمثلة في: القارئ النّموذجي، السّياق بنوعيه، والتّضافر، فهذه المعايير ستكشف لنا الأنّسجة الأسلوبيّة التي توفرت عليها الرباعيّة.

تأسيسا على ما سبق، سنحاول رصد السّمات الأسلوبيّة بالطريقة المذكورة أعلاه لهذه الرّوايّات بداية من صورة الغلاف إلى آخر نقطة فيها حتى نكشف قيمها الجماليّة، خصوصا أنّ عبد الملك مرتاض يتمتع بخصوصيّة أسلوبيّة إبداعيّة في كتابة أعماله الرّوائيّة، تستدعي منا البحث والمدارسة والتّحليل للوقوف على السّمات النوعيّة في خطاباته الرّوائيّة. للإشارة فقط سنسقط من تحليلنا هذا روايتي "حيزية " و"نار ونور"*،ولكن لا بأس أن نخصهما هنا بشيء القليل من استقراء والفحص في هذا الفصل أيضا.

*– كنا قد درسنا رواية حيزية بالتحليل الأسلوبي البنيوي عندما نلنا شهادة الماستر ،كما أننا طبقنا عليها التحليل الباختيني في الفصل الأول، أما رواية " نار ونور " فقد استعملناها كمثال للقارئ النموذجي في الفصل الثاني.

I–أسلوبية الصّورة والعنوان:

1– قراءة في جماليّة الغلاف:

من البداهة أن ينطلق أي عمل تحليلي من استقراء المكنونات الأسلوبيّة للغلاف الذي يتم تناوله، فالغلاف منبع الجماليّة لما يحمل من صور وألوان تجعل منه العتبة الأولى لفهم شفرة النّص، فهو عنوان الرّسالة وليس قبرا باردا[1]، وقد تبدو عملية استقراء غلاف رواية صعبة نوعا ما ومعقدة، ولكن تجهز القارئ بترسانة من الأدوات الإجرائيّة التي تمكنه من اكتشاف خبايا الصّورة[2] تسهل عليه العمليّة ولا يلق الصعوبات التي يخشاها.

يعد الغلاف الخارجي مادة خصبة في الدّراسات الأسلوبيّة، إذ يتكون هذا الغلاف من مجموعة من الإشارات والرموز الخفيّة التي تستدعي إعمال العقل لتفكيكها، وفي هذه الحال يجب على المتلقي أنْ يكون متبصرا ومطلعا على الثّقافات الأخرى حتى يستطيع تفكيك هذه الرّموز، فالمسنّن يعمل على تحريض المتلقي وإقناعه من خلال أسلوبية صورة الغلاف[3]التي يجعل منها أرضيّة للتواصل بينه وبين القارئ، فهو _ أي الغلاف الخارجي _يعمل كإضافة نوعيّة للمرسل حيث يستطيع التّعبير من خلاله عن ما يخالجه بالصور والرّموز وبدون أية كلمة.

وكي أي عمل روائي تتميز " رباعية الدّم والنّار " لعبد الملك مرتاض هي الأخرى بأغلفة تحمل من الدّلالات المخبأة تصلح لفتح عدة قراءات وتأويلات، فهذه السّلسة رغم بساطتها في التّركيب إلا أنّها ملغمة بالرّموز والشّفرات التي تستدعي الوقوف أمامها.

---

[1]– ينظر، أحمد بالواقي، قراءة في غلاف الرواية، www.diwanalarab.com/27/03/2017/14:48

[2]– ينظر، سكينة بوشلوح، سيميائية الصورة، http:// boymed1sat.unblog.f 29/08/2017,9 :30.

[3]– ينظر، محمد بن يوب، قراءة الصورة البصرية لغلاف رواية غدا يوم جديد، www.benhedouga.com.18/08/2020,18:31.

2- جماليّة غلاف "رباعية الدّم والنّار":

يعتبر الغلاف الخارجي للعمل السّردي " رباعية الدّم والنّار " زاخرا بالمواد الأسلوبيّة الجماليّة التي تجذب انتباه المتلقي، فكل واحدة من هذه الرّوايات كما نرى لها تصميمها الخاص رغم أنّ القالب مشترك فيما بينهم، فالألوان المكونة للغلاف تبرز المعنى الدّلالي الذي يرمي إليه المؤلف كما أنّها تحمل دلالات نفسيّة، ففي علم النّفس يدل الأسود على الشّر والتّهديد كما أنّه يدل على القوة والحياة[1]، لذلك نرى عبد الملك مرتاض قد اختار هذا اللّون كخلفية للصورة الرّوايات الأربعة، فهو يدل على رائحة الموت والحداد الذي عرفته الجزائر أثناء المقاومة والثّورة التّحريرية عندما كانت تزف شهداءها، كما يحمل أيضا معنى القوة والصبر والكفاح.

مما يلاحظ أيضا على هذه الأيقونات البصرية، أنّ رواية (دماء ودموع) كتبت باللّونين الأحمر والأزرق، فالأحمر يرمي إلى القوة والغضب والتّضحية التي قدمها الشّعب الجزائري، أما الدّموع فجاءت بالأزرق وقد يتساءل البعض لما استعمل المصمم هذا اللّون بالذات، نجيب بأنه كان يستعمل قديما كعلاج نفسي لتسكين الألم، وكلمة الدّموع جاءت باللّون الأزرق لأنّ الإنسان عندما يبكي يخرج مكبوتاته ويرتاح بعد لحظات وكأن الدّموع تمسح آلامه ولو بالشيء القليل، والدّموع هنا دموع الثكلى واليتامى و الأرامل وكل فرد جزائري تألم من جراء الإستدمار الفرنسي.

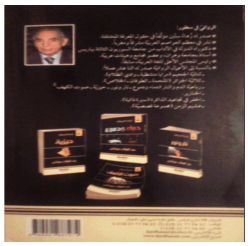
أما حرف الواو الرابط بينهما فهو مزيج بين اللّونين، والمبصر في اللّوحة البصرية يرى الكلمات تسقط منها قطرات لتصنع بقع من الدّم والدّموع، ولربما كان يقصد المصمم أنّ هذه الدّموع ستتحول إلى مياه تزيل أثر الدّم والألم الموجودين داخل النفوس.

[1]- ينظر، مصطفى شكيب، علم النفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان، دار النشر الإلكتروني، ص 07.

وبالنسبة إلى (نار ونور، حيزية، صوت الكهف) فقد كتبت بمزيج من اللّونين الأصفر والبرتقالي وهو اللّون الذي تتكون منه النّار عندما تزاد قوة[1]، وهي قوة الإحراق و الدمار التي هبت وسط صفوف الشّعب الجزائري لكي يقاوم ويدمر العدو الذي احتله منذ زمن، فالتمثيل بهذا اللّون يعد ركيزة أسلوبيّة تعطي بعدا جماليا وتأويليا للمتمعنين فيها، وهو اللّون المشترك بين العناوين والكاتب واسم السلسلة.وفيما يلي التصميم الرئيسي للغلاف.

[1]-http:// specialties.bayt.com.23/08/2020,08 :35am.

جاء اسم السّلسلة في الأعلى مكتوب بخط رقيق نسبيا عن خط العنوان والكاتب، ثم أتى العنوان بخط غليظ وسميك يتصدر الصّورة و اسم المؤلف ، فلو تأملنا جيدا السّبب في تصدير العنوان لو جدنا بأن هذا العمل المنْشَئ أهم من المنشِئ بحد ذاته، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على أهمية هذا العمل الرّوائي بالنّسبة للكاتب وكأنه يقول لا أهمية لي أمام حب الوطن والقضيّة الجزائريّة، لذلك كتب اسم المؤلف بتلك الصيغة ووجدت صورته مصغرة في الأخير لكي يتم التعرف عليه مع نبذة خفيفة عن سيرته العلميّة.



صورة مركبة من نار مأججة تتصاعد مسلط بقعة من النّور، فالنّار ترمز إلى الغضب الشعبي وإلى شر المستدمر، أما النّور فهو يرمز إلى الوعي الثّوري الذي جلى الإستدمار من الأراضي الجزائريّة.

نجد هنا امرأة جميلة شعرها طويل وناعم، ذات ملامح بريئة، هذي الموجودة داخل خريطة الجزائر تعبر عن الوطن والانتماء والسّكينة.

يرمي غلاف "صوت الكهف" إلى دلالةأسلوبيّة عميقة تتمثل في وحشية الاحتلال والظلام الذي ينشره بمجرد وصوله إلى مكان المحتل، وأيضا المتمعن جيدا في الصورة يرى أنّ بداخل الكهف خُفاشين كنت قد صورتهما بتقنية الفلاش مع التّلاعب بالمؤثرات المرئيّة حتى تظهر جليا للعيان، وهما يدلان على الظلام والرطوبة تماما مثل البيوت التي عاش فيها الشعب الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي.

أما النّور المنبثق فهو يحمل شحنة دلاليّة تعبر عن الحريّة والأمل والحياة الهادئة التي خيوطها تتسلل إلى الكهف وتبدد قسوة ظلمه وظلامه.

3- أسلبة العنوان:

مما لا شك فيه أنّ العنوان هو العتبة الأولى لأي عمل أدبي، وأهميته لا تقل عن أهمية المتن الداخلي له، ولكن مع الأسف فقد أهملته الدّراسات النّقديّة القديمة إلا أنْ جاءت السيميائيات فأنصفته وجعلت منه مصطلحا إجرائيّا ناجحا في مقاربة النّص الأدبي[1]، لتفتح المجال أمام المناهج الأخرى، فالعنوان أحد مفاتيح التأويل[2] فهو يساهم كثيرا في فكّ رموز النّص، لذلك لا يجب أنْ يُعتبر العنوان ملفوظا لغويا فقط كما تعامل معه النّقاد قديما[3] بل هو في نظرنا جسر لتواصل القارئ والنّص وأيضا مصيدة الكاتب لجذب القراء لذلك عليه أن يكون _ نقصد المؤلف _ ذكيا في اختياره للعناوين.

وعبد الملك مرتاض كغيره من الرّوائيين دائما ما يتفنن في اختيار عناوينه الفنيّة، فنألفه يوقع أعماله بعناوين بسيطة تتيح للمتلقي إمكانية الفهم والتأويل، بالرغم من أنّ عناوينه أحيانا تكون الصفة المشتركة نفسها في أغلب الأعمال، إلا أنّها دائما تكون إغرائيّة كثيرا فتجذب القارئ لها، فبمجرد تحقيق هذه الوظيفة الإغرائيّة يكون عبد الملك مرتاض قد تَمَكَّنَ من وظائف العنوان[4] التي بوجودها تتحقق الغاية المطلوبة من العنوان.

ويأتي العنوان على أشكال مختلفة، أحيانا يكون كلمة فقط وفي أحايين كثرة نجده جملة مركبة من وحدات دلالية[5]، تفضي بنا إلى مدارستها أسلوبيّا كما سنفعل مع "رباعية الدّم والنّار".

---

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ,www.almothaqaf.com.24/08/2020,18:35.

[2]- ينظر، أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009، 20.

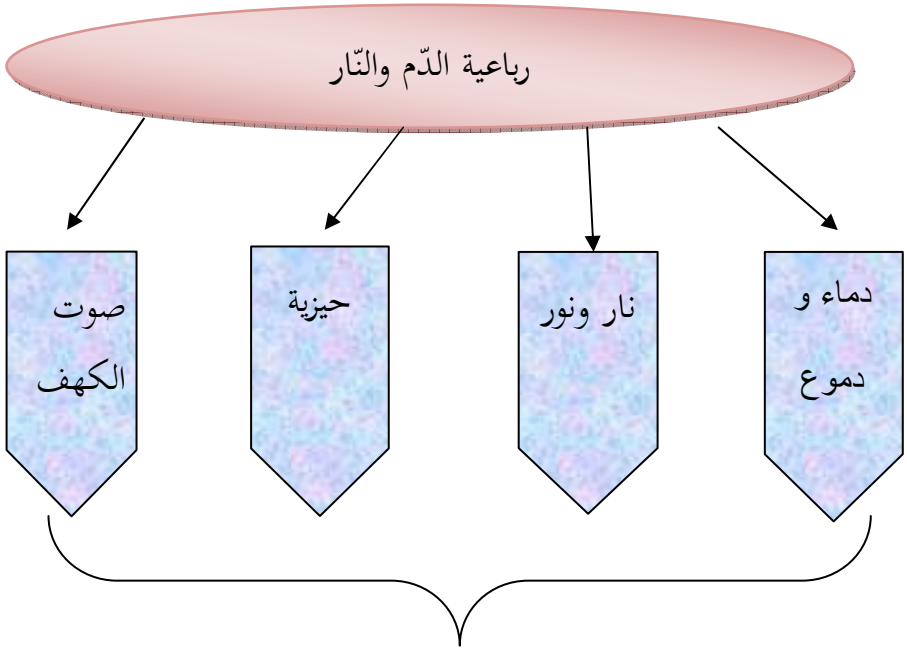
[3]- ينظر، جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية ,www.arabicnadwah.com.23/08/2020

[4]- ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 73-85.

[5]-ينظر، روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998ص89.

3-1- تحليل العنوان "رباعية الدّم والنّار "كواقعة أسلوبية:

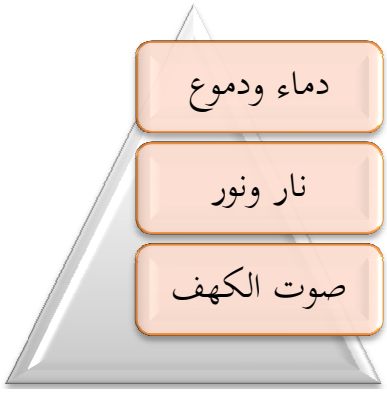
يشكل العنوان الرئيسي لسلسلة " رباعية الدّم والنّار " والعناوين الفرعية التي تنبثق منها، مادة أسلوبيّة خصبة لدّراسة والتّفكيك، فهي تتمتع بقيم جماليّة نكتشفها الآن.



تشترك هذه الرّوايات كلها في خاصية واحدة فهي جميعا عبارة عن جملة اسمية، فتكون بذلك قد كرست الوفاء لتقاليد العنونة الاسمية[1]، فكما هو معروف لدى الجميع دائما ما يدافع عبد الملك مرتاض عن التّراث والتّقاليد رغم الحداثة التي يتمتع بها، والمبصر للعنوان الرئيسي يجد بأنّ له مسحة أسلوبيّة جماليّة، فقد اختصر من خلاله صفة الثّورة الجزائريّة التي تناقلتها روايات السّلسة فا"لرباعية "جاءت لاحتواء العمل على أربع روايات، " الدّم والنّار " تعني التضحية وشرارة الغضب الثّوري المتأجج في نفوس الشّعب الجزائري والذي عبرت عنه جميع روايات السّلسة. هذا في المعنى العام للعنوان الرّئيسي وفيما يلي دلالة العناوين الفرعيّة.

[1]- ينظر،سي أحمد محمود، العنونة في روايات عبد الملك مرتاض كواقعة لسانية، مجلة التعليمية، المجلد 05 العدد 13 مارس 2018، ص 161.

وحتى نتمكن من دراسة العنوان أسلوبيّا علينا أنْ نفككه تفكيكا ذريّا ملمين به من جميع نواحيه التركيبيّة والدلاليّة، لذلك قمنا بالمكاشفة التالية للعناوين الفرعية:

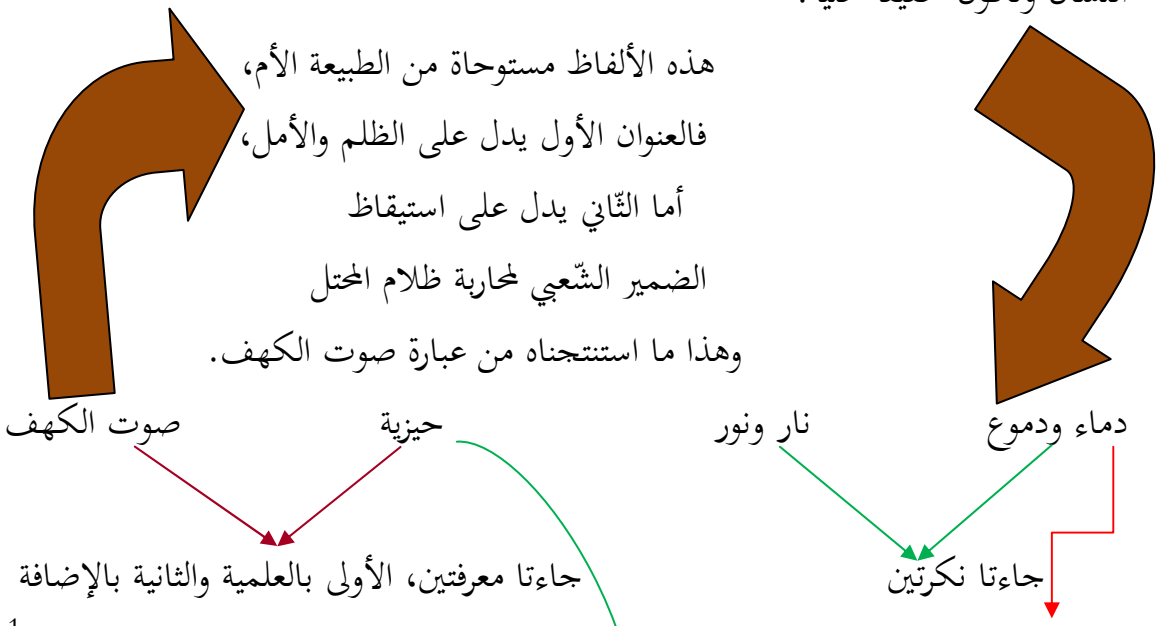


تَغْلُبُ على هذه العتبات البساطة في التّركيب مما يضفي عليها جمالا وتفردا أسلوبيا، والملاحظ للعناوين "دماء ودموع " و"نار ونور "و " صوت الكهف "يجد بأنها مركبة من كلمتين فرديتين، فاستعمال الرّوائي للكلمات المفردة نابع من حسه الفني، فـ(الكلمات المفردة تحظى بنصيب وافر من اهتمام الباحثين في الأسلوب باعتبار أنها أظهر المتغيرات variablesوأيسرها تناولا بالعد والإحصاء والتصنيف من حيث الصيغ الصرفية والخصائص الدلالية)[1]، بالنسبة للعنوانين الأولين يتخلل الكلمتين فيهما حرف العطف (الواو) الذي يفيد الربط بدون ترتيب، فـ(الواو معناها إشراك الثّاني فيما دخل فيه الأول, وليس فيها دليل على أيهما كان أولا)[2]، مما يعني أنّ للقارئ الحق في تصدير كلمة (دموع) قبل كلمة (دماء) فيصبح العنوان " دموع ودماء "، والأمر نفسه بالنسبة إلى (نار ونور) تصبح " نور ونار" فيصبح بإمكان المتلقي قراءة العنوانين من اليمين إلى أو من اليسار إلى اليمين، وهذه سمة أسلوبيّة وبصمة فرديّة تمتع بها عبد الملك مرتاض تدل على تميزه وإبداعه في صياغة العناوين.

[1]–محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988، ص16.

[2]– المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عصيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1994، ج1، ص 148.

ومما يلاحظ أيضا في العنوان الأول وجود ظاهرة الحذف، فمن النّاحية النّحوية الأصل في الجملة " هذه دماء وهذه دموع " و " هذه نار وهذه نور " ، فحذف هذه حتى يستقيم اللّسان وتكون خفيفة عليه.



يدل هذا العنوان على الألم والمعاناة. اسم علم يحمل دلالة رمزية تراثية لقصة تغنى بها الكثير[1]، ولربما وظفت هنا لدلالة على حب الوطن والتمسك به .

*الملاحظة العامة التي يمكن تقديمها تفيد بأنّ جميع هذه الرّوايات قد حملت شحنة دلاليّة أسلوبيّة، فقد تصيدت بمهارة انتباه المتلقي وأغرته لقراءة المتن الدّاخلي فكسرت أفق توقعاته عندما صادف أشياء لا تحمل دلالة العنوان خصوصا في رواية "حيزية".

[1] – قصيدة كتبها الشاعر محمد بن قيطون ليخلد قصة حيزية العاشقة وابن عمها سعيد ومطلعها : عزوني يا ملاح في رايس لبنات ... سكنت تحت اللحود ناري مقديا * ياخي انا ضرير بيا ما بيا ... قلبي سافر مع الضامر حيزية، وهذه القصيدة قد تغنى بها الكثيرون أمثال خليفي أحمد ورابح درياسة، ينظر،
https://www.aljazeera.net/amp/news/women,7/01/2020,06:30pm

II- الحقول الأسّلوبية في النّص السّردي " دماء ودموع "

افتتح عبد الملك مرتاض سلسلته بهذه الرّواية التي تعبر عن وضعية المثقف الجزائري والمعاملة التي تلقاها من طرف الاحتلال مثله مثل باقي الشّعب الجزائري، هذه المعاناة نقلها مرتاض بطريقة سلسة وبسيطة لكن في الوقت نفسه بطريقة جماليّة أيضا، فقد تميز هذا النّص السّردي بمجموعة من السّمات الأسلوبيّة التي زادته رونقا وبهاء نذكرها:

1- بساطة اللّغة:

أول ما يلفت انتباه المتلقي حول هذا العمل الفنّي هو اللّغة التي بني عليها، فالقارئ يألف هنا استعمال عبد الملك مرتاض لألفاظ بسيطة تفهم لدى العوام والخواص، فكانت هذه البساطة هي أسلوب مرتاض في الكتابة، وقد حَضَرنا في هذا المقام مقولة له حول اللّغة والأسلوب في الكتابة :(اللّغة مادة، والأسلوب إبداع، واللّغة أداة والأسلوب شكل...إن الأسلوب يتوج عمل اللّغة المتفردة يؤنقها، يؤلقها، يدبجها، يزينها فيزدان بها يعرضها في معارض ناضرة فيترهيأ فيها)[1].

أي أنّ من مقومات الكتابة الإبداعيّة وضع اللّغة في قالب يتماشى والعمل الفني، وبالنسبة لـ" دماء ودموع "فقد اكتنفتها لغة بسيطة بساطة شخصيات العمل الرّوائي، فكما هو معلوم لدى الجميع أنّ عبد الملك مرتاض رجل بلاغي فصيح يتلاعب بالكلمات كيف ما يشاء، ولكن في هذا العمل وجدناه مخالف للأمر تماما ، فالظواهر اللّغوية الموجودة هنا تنم عن حس أسلوبي وجمالي مطبوع بشكل بسيط يتماشى وطبيعة النّص الحواري الموجود داخل الرّواية.

وقد جاءت هذه اللّغة على لسان الرّاوي والشّخصيات المتفاعلة داخل الإطار السّردي، وفيما يلي مجموعة من الأمثلة تدل على بساطة اللّغة:

[1]-عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت، ص89 .

(أتى عليك حين من الدهر لم تكن فيه إلاّ الأمل الباسم، والأماني البيض. وقد كان ذلك الأمل يرسم لك، طورا، خطوطا عراضا، وطورا آخر خطوطا طولا، ولكنها كانت، في الحالتين معا، دقاقا متشعبات.)[1].

(ولقد كانت أذناك تسترقان أصواتا، بين الحين والحين، ولكنها أصوات غريبات معقدات، لا يهتدي المرء فيها إلى تمييز. وهي على كل حال أصوات مدوية مفزعة جميعا. ولقد كان مصدرها يبدو بعيدا، ووقعها كان يبدو قريبا. ولم تك هذه الأصوات ... إلا رجع المدافع الجهنمية التي كانت تحرق هذا الوجه من أرض الوطن الحبيبة، كلما جن عليها الليل، وكلما أشرق عليها النهار، أيضا.)[2].

الملاحظ حول هذه المقاطع النّثرية وكافة النّص الرّوائي أنّ اللّغة فيه من النوع السهل الممتنع، فقد استعمل الكاتب ألفاظ توحي بذلك، وهذا الاستعمال ناتج عن بساطة الشّخصيات المكونة للعمل، حيث حاول ومن مظاهر أسلبة اللّغة في هذا النّص السّردي كسر السّياق.

[1]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص 07.

[2]- الرواية، ص 32.

2- كسر السّياق اللّغوي:

كنا قد رأينا معا في الفصل الثّاني معنى السّياق عند ريفاتير (Riffaterre) الذي آثر استخدام كلمة سياق بدلا عن المعيار حتى لا يضع المتلقي في دوامة كبيرة فالمعيار ينزاح خارج النص[1]، للتذكير فقط السياق هو كل عنصر مقطوع بواسطة عنصر آخر (فيكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما نّدر من الصيغ حينا آخرا.)[2]، وما شد انتباهنا ونحن عاكفين على دراسة المتن الروائي وجود بعض الخروقات اللغوية تمثلت في:

المقطع السّردي	الكسر
من أجل ذلك تراها تنادي أمها في شبه استرحام من غرفة نومها: – أمي، ألا تسمعينني يا أمي !؟ الأم تجيب ابتساما من المطبخ: – مالك يا ابتسام؟ مالك ...؟ – أرجو أن لا يزعجني أحد، فيدخل علي في غرفتي ما دمت فيها. الأم تتطلع في فضول المرأة التي تريد أن تعرف كل شيء: – ويلي. مجنونة أنت، يا بنت، منذ اليوم؟ أم تردين أن تسجني نفسك في تلك الغرفة[3].	– مالك يا ابتسام؟ مالك ...؟ – ويلي. مجنونة أنت، يا بنت، منذ اليوم؟ أم تردين أن تسجني نفسك في تلك الغرفة.

[1]– ينظر، موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص18.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت، ص 103.

[3]– الرواية، ص 100، 111.

المبصر للمشهد السّردي الذي تناولناه الآن، يرى الكاتب قد نسج مقطعا حواريا بين البنت المثقفة (ابتسام) وبين الأم ربة المنزل الغير المتعلمة، حيث نلتمس في هذا الجزء انزياح غير مألوف وكسرا لغويا واضحا تمثل في إقحام لغة هجينة عن اللّغة العربيّة الفصحى تمثلت في اللّهجة العاميّة الجزائريّة، طبعها بكلمات هي: (مالك، ويلي، مجنونة أنت). فبسبب هذا الإقحام المفاجئ كسر السّياق الذي زاد من جماليّة هذه الرّواية وفنيتها،فجاء كسر كتالي: متوالية بلغة الفصحى ← لهجة عامية ← لغة فصيحة.

لعبد الملك مرتاض كناقد رأي آخر حول استعمال العاميّة في الأعمال الأدبيّة، يقول: (وأمام كل هذا، فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يترك للغة الحرية المطلقة لتمل نفسها عبر العمل الإبداعي ... فلا واقعية، و لا تاريخ، و لا مجتمع، و لا هم يحزنون ... وإن هي إلا أساطير النقاد الآخرين !)[1].

مع أنّ غاية عبد الملك مرتاض هي الدفاع عن قداسة اللّغة العربيّة، إلا أنّنا لا نوافقه في طرحه هذا فاستخدام بعض من العاميّة أو اللّهجات الأخرى في الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة يعتبر ملمحا أسلوبيا يتهافت النّقاد والدّارسين لتحليله والمكاشفة عليه، فما يعتبر مرتاض النّاقد كعار لغوي نعتبره نحن خرقا أسلوبيّا وكسرا سياقيّا نادى به ريفاتير(Riffaterre)لتحقيق الوظيفة الأسلوبية والكشف عن ظواهرها، وأيضا يعتبر هذا التّزاوج اللّغوي أداة فنية جمالية وهذا ما لمحناه عند مرتاض الرّوائي الذي وظفه في رواياته كما رأينا سنراه في رواية " صوت الكهف ". وهنا وجدنا نوع من التضارب بين مرتاض الرّوائي والنّاقد، ولربما هذا التناقض يفتح أبواب أخرى للبحث في هذا الموضوع في المستقبل إن شاء الله.

عموما نكتفي بهذا القدر من التكلم عن رواية " دماء ودموع " فبرغم من وجود بعض النتفات الأسلوبيّة إلا أنّها وبكل صراحة لا تستوفي شروط العمل الإبداعي، و لا نستطيع أن نمارس عليها طريقة التحليل البنيوي بكل معاييره التي نادى بها ريفاتير(Riffaterre).

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص 106.

III- الشّواهد الأسلوبيّة في صوت الكهف:

يختتم عبد الملك مرتاض رباعيته الشّهيرة برواية فريدة ومميزة اسمها "صوت الكهف"، فقبل الغوص في تجربة تحليل هذا العمل السّردي وجب علينا أنْ نقف قليلا أمام ما قاله لنا الكاتب شخصيا* حول هذا العمل، حيث اعتبره كالكتابة حمقاء لأنّها كتابة أولية فكانت بمثابة التجربة الفنيّة لديه، هي باقي روايات السّلسة لا ترق إلى مستوى الدّراسة والتّحليل، ولكننا لمسنا عكس ما قاله لنا الرّوائي بعد القراءة الاستكشافيّة الأولى لها، فرواية " صوت الكهف " بسيطة إلا أنّها حملت شحنات أسلوبيّة كثيرة سلبت وعي القارئ بدءا من الشّخصيات المكونة لهذه الرواية.

يجد القارئ في هذه الرواية انحراف نوعي على مستوى الشخصيات، ففي الرّوايتين " دماء ودموع " و " نار ونور " شخصيات متعلمة مثقفة[1]، أما في الرّوايتين " حيزية " و" صوت الكهف " نجد الشخصيات أقل درجة من سابقاتها في الوعي الفكري والإيديولوجي، تؤمن بالخرافات والأساطير والحكايات الشعبيّة.

*- كان ذلك في لقاء معه في الملتقى الدولي التكويني النوعي لطلبة الدكتوراه في اللغويات التطبيقية بجامعة الشلف يوم 2019/06/18.

[1]- ينظر، محمد الأمين خلادي، شعرية العنونة السردية وبلاغات العتبة – قراءة العنوان الروائي في ضوء لسانيات الخطاب، المؤتمر الدولي الأول لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة السويس السابع للجمعية المصرية للدراسات السردية تحت عنوان: الرواية العربية في مائة عام، في الفترة من (24 - 26) مارس 2015.

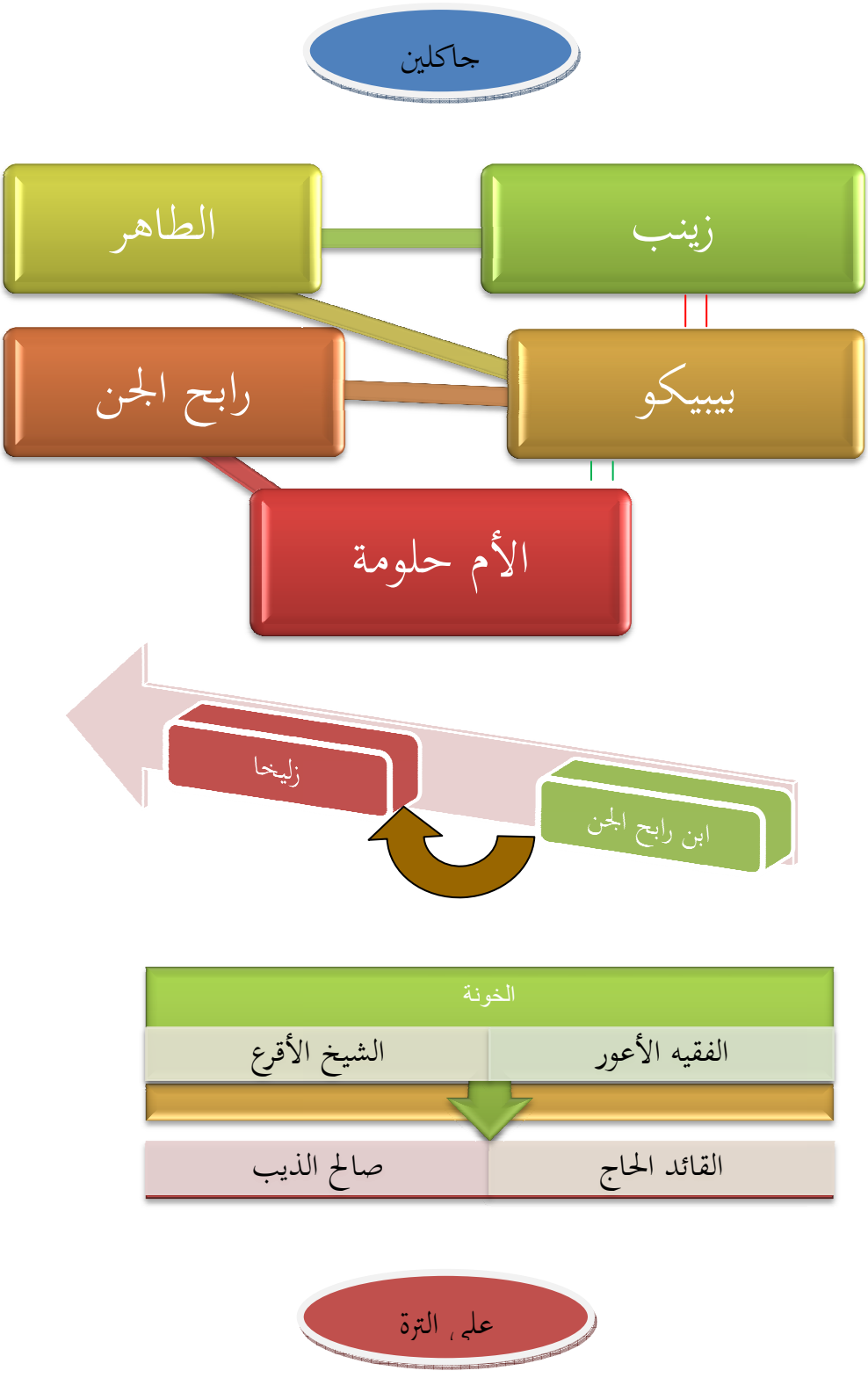
تعتبر الشّخصيات الرّوائية في أي عمل كان سواء درامي أو ملحمي اللّبنة الأولى للبناء السّردي، فهي العنصر المشارك والفعال في تسيير أحداث الرّواية[1]، ولكن أنْ تسير شخصية في رواية نوعا ما تاريخية وإنْ كان ظاهرها لا يبدو كذلك، فنادرا ما يوفق الكاتب في الرّواية التّاريخية فهي صعبة جدا خصوصا عند تصوير المجتمعات المستبدة والإلمام بجميع أجزائها، فالوعي الرّوائي يحتم ذلك فلا يوجد وعي من ثقافة تقليدية تلغي الأجزاء[2]، لذلك يستدعي الكاتب عن وعي شخصيات تحاول نقل إيديولوجيات ووقائع تلك الحقبة الزّمنية وإن كانت تحت رداء فني تصويري، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل وفق عبد الملك مرتاض في استدعاء وتوظيف الشّخصيات التي تعكس فترة زمنية عاشت الجزائر فيما مضى؟.

1- الأبعاد الأسلوبيّة للشخصيات:

قام العمل السّردي الأخير في " رباعية الدّم والنّار " على مجموعة من الشّخصيات الرئيسة والثّانوية تكونت من ثلاث طبقات اجتماعية، الأولى كانت سكان أهل الربوة العالية والثانية كانت المستعمرين أما الثالثة فعبرت عن فئة الخونة، وبين هذه الطبقة وتلك جرت أحداث الرّواية على لسان هذه الشّخصيات والتي جاءت كالتالي:

[1]- ينظر، لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2000، ص 114.

[2]- ينظر، فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004،ص44، 45.


جاكلين
الطاهر
زينب
رابح الجن
بيبيكو
الأم حلومة
زليخا
ابن رابح الجن
الخونة
الفقيه الأعور
الشيخ الأقرع
القائد الحاج
صالح الذيب
على الترة

لقد حازت شخصيات رواية " صوت الكهف " على سمة أسلوبيّة استمالت نفس المتلقي واستلبت شروده، تجلت هذه السمة في الغموض، فالقارئ هنا يقف أمام شخصيات لا يعرف وصفها الدّقيق ولا يعرف عنها شيء سوى ما وفره لنا الرّاوي من أسماء وبعض نعوت، هذا الغموض قد زاد من القيمة الجماليّة للنّص الإبداعي، وأيضا كان السبب في جعل المتلقي يقرأ النّص مرارا وتكرارا حتى يألف الشخصيّة ودورها. وهنا نقف على ضرورة إعادة القراءة حتى تألف النص ويألفك وهو تماما ما نادى به ليو سبيتزر(Léo Spitzer)[1]. فبفضل القراءات المتتالية نصل إلى قراءة متمعنة وتأمليّة التي من خلالها يفهم ويدرك النص جيدا.

وإنّنا لنعجب بهذا الأسلوب الفريد فهو أسلوب يغوي المتلقي ويستمليه نحو العمل السّردي، ومما يزيد من طرافته وحلاوته وهذا الرأي نحتفظ به لأنفسها لأنّنا نجد عبد الملك مرتاض قد استعمل أسلوبا فاخرا وإن كان بسيطا في رسم هذه الشّخصيات وتوظيفها في الحكي السّردي.

وقد تعمدنا وضع خطاطة بأسماء الشّخصيات بالشّكل الموضح أعلاه لأنّها جاءت هكذا في البناء الفني للرّواية، فالعلاقات التي ربطت بينهم كانت لها أبعاد جماليّة وأسلوبيّة تمثلت أولا في الغموض الذي بدا ظاهرا من خلال الوظائف المسندة للأبطال وأيضا كان ظاهرا في تواصيفها ، وهذا ما سنراه ونقف عنده من ذكر الشّخصيات وإيضاح بعدها الأسلوبي والجمالي.

[1]-يراجع لهذا الموضوع، جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، د.ط، د.ت.

نبدأ من أعلى المخطوطة بـ (جاكلين) الفتاة التي أتت من وراء البحار وقد رسمناها في رأس الشّكل لكي تحدد الحيز الأسلوبي والوظائفي لعمل الشّخصيات، فـ(جاكلين) كانت لحظة بداية معاناة أهل الربوة العالية، رغم من وظيفتها محدودة في هذا العمل السّردي إلا أنها هي العنصر المحرك لأحداث الرّواية، وهذا هو البعد الأسلوبي لها، فالكاتب هنا كان حذاقا ومتفطنا عندما أرسل رسالة للمتلقي مشفرة لا يفك ترميزها إلا قارئ متمكن ومبصر هذه الرّسالة تمثلت في جعل فرنسا البلد المحتل على هيئة فتاة حسناء جاءت مع أبيها من وراء البحار.

وفي الرّواية ما يدل على صحة هذا الكلام من خلال المقاطع التالية التي نرى بأنّ عبد الملك مرتاض قد وظف فيها بعض الإشارات هي: (المهم، أمست زينب تتعالى على جاكلين. بين العشية والصبح غدا جيدها يزدان بهذا العقد الفريد.)[1]،(زينب مجرد كلام ! جاكلين هي الموجودة...)[2].

أما بالنسبة إلى (بيبيكو) فهو الوجه الآخر للإستدمار أيضا، فهو جلب من وراء البحار أيضا ليستولي على أراضي وسهول الرّبوة العالية وقد ساعد في ذلك الخونة (رابح الجن، الفقيه الأعور، الشيخ الأقرع، القائد الحاج، صالح الذئب من خلال تنفيذ الأوامر وتسليط العذاب على الأهالي، والأم حلومة التي نشرت الخرافات وسط السكان حتى يهابوا المكان ويقدموه مع القرابين التي تغنيها هي وبيبيكو).

ومما يلاحظ أيضا وجود شخصية لها دور ووزن ولكن بدون اسم ونقصد بها (ابن رابح الجن)، وهنا تكمن القيمة الأسلوبيّة فكيف بشخص موجود أن لا يكون موجود بالرغم من أنّه مساهم في ديناميكية وحركية الرّواية من خلال الوظيفة الأسلوبيّة التي مثلها فبه رمى الكاتب إلى حقيقة المحتل المغتصب، فـ (ابن رابح الجن) عندما اغتصب (زليخا) كأنّما اغتصبت

[1]-الرواية، ص 58.

[2]- الرواية، ص 171.

جميع بنات أهل الرّبوة العالية، وعبد الملك مرتاض أراد من خلال هذا التّمثيل أنْ يبين الحقيقة المؤسفة التي وقعت فـ (زليخا) هي كل بنت جزائرية، كل أم ،كل زوجة، سلبت عفتها وحريتها أيام الاحتلال الفرنسي.

أما بالنسبة إلى شخصية زينب قد تتمثل للعيان على أنّها حبية الطاهر وزوجته، لكنها في الحقيقة وبعد قراءات مشبعة بالتمعن وجدناها هي الأرض والوطن، الانتماء والهويّة، وهنا تكمن القيمة الأسلوبيّة لها، والنتفات السّردية التالية تؤكد قولنا: (وأنت تتبخترين عبر الزمان السحيق. بألف اسم وألف وجه. بألف حركة وألف تاريخ. وأنت حاضرة في كل ربوة. وأنت جاثمة في كل هضبة. وأنتم تبحثون. وأصواتكم تتعالى. تهز سقف السماء الرُّحاب. تمزق آفاق الأرض. تملأ الفضاء ضجيجا وعجيجا.)[1]، (أنت أنثى لا كالإناث. الحقيقة. أنثى دون أن تكوني أنثى.)[2]، (زينب الأرض، الأرض زينب.)[3]، (أنت أختهم. أنت أمهم.هو أنت. ما كانوا ليكونوا لو لم تكوني. أنت التي أنجبت كل أهل ربوة العالية... الطاهر السجين. الصبي الأسير ... الترّة الشهيد..)[4]. (وإذن؟ فإنما أنت كائن نفخوه بالخيال فكان الحقيقة التاريخية العظيمة. الخيال الحقيقة التاريخ العقد الزمان المكان المبدأ الموقف العدل الحق الصدق الحضارة اللغة الدين الصلاة السلام الجمال النور الثورة...كائن يقوم بوظيفة.)[5].

أما الطاهر البطل الثّوري الذي استمد قوته من علي الترّة الذي ختمنا به المخطوطة لأنه يمثل النّهاية، موته مثل نهاية الذّل وبداية الثّورة التي أشعلها الطاهر رفقة أصحابه لتحرير زينب الأرض والوطن.

[1]- المصدر نفسه، ص 09.
[2]- المصدر نفسه ،ص 26.
[3]- المصدر نفسه ، ص45.
[4]- المصدر نفسه، ص 129.
[5]- م.ن، ص 145.

2- تجليات السّياق الأسلوبي:

تشكلت رواية " صوت الكهف " من انزياحات شكليّة ومعنويّة ساهمت في شد انتباه القارئ وإحداث في نفسه من نوعا من المفاجأة التي أفضت إلى الغرابة والدهشة لديه، والسّياق في معناه العام هو (البيئة اللغوية المحيطة بالوحدة الصوتية أو الوحدة البنوية وعنى به الوحدات التي تسبق وتلي وحدة لغوية محددة).[1]، وقد حدده ريفاتير(Riffaterre) كما رأينا في الفصل الثاني بنوعين: سياق أصغر، وسياق أكبر. أما في الدّراسات التي قام بها فيرث (Firh's) فإن السّياق هو الدور الذي تؤديه الكلمة من خلال التنسيق اللغوي[2]، والسّياق بحسب المدرسة التي أنشأها ينقسم إلى أنواع، منها اللّغوي والثّقافي والعاطفي... إلخ.

1-السّياق اللّغوي : Linguistique contexte [3]: هو الاعتماد على الوحدات الدّلالية أثناء ورودها في أي نظم أو تركيب إذ لا يحدد معنى الوحدة الدّلالية ما لم يتم النظر إلى ما يصحبها من وحدات في التّركيب لأن الكلمات حين تدخل في أي نظم تشكل نسيجا لغويا يعتمد كل جزء منه على الآخر[4].

[1]- مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص61.

[2]- ينظر، أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص 354.

[3]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998، ص، 69.

[4]- ينظر، سيد علي سي عبد الله، دلالة السياق في تفسير تيسير الكريم الرحمن في تفسير المنان لعبد الرحمن بن ناصر السعيدي، مذكرة لنيل الماستر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، 2016/2015، ص، 19.

2-السّياق العاطفي : émotionnel contexte[1]:يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال مما يقتضي تأكيد أو مبالغة أو اعتدالا، فهو الذي يبرز المعاني المختلجة داخل النفس وهي تختلف من شخص لآخر.

3-سياق الموقف:Situationnel contexte[2]: يعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة. مثل استعمال كلمة (يرحم) في مقام تشميت العاطس (يرحمك الله)، (البدء بالفعل)، وفي مقام الترحم بعد الموت (الله يرحمه) (البدء بالاسم) فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا، والثانية طلب الرحمة في الآخرة.

4-السّياق الثقافي: Culturel contexte[3]:يقتضي تحديد المحيط الثّقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة. فمثلا كلمة (جذر) لها معنى عند المزارع، ومعنى ثان عند اللغوي، ومعنى ثالث عند عالم الرياضيات.

والسؤال المطروح هنا هل وظف عبد الملك مرتاض كل هذه الأنواع السياقية في عمله السردي أم اكتفى بنموذج واحد فقط ؟ هذا ما سنعرفه من خلال استجلاء بعض السياقات الواردة في النص والتي يمكننا رصدها وإبرازها في النماذج التالية:

أ- السّياق اللّغوي: تشكلت رواية " صوت الكهف " من مجموعة من السّياقات اللّغوية أو اللّسانية المكسورة وقد تمثلت في إدخال عناصر عامية ضمن السّياق الكلامي الفصيح الذي كتبت به الرّواية، والجدول التالي يوضح ما نقول:

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، 70.

[2]- أحمد عمر مختار، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص71.

الجملة	كسر السّياق	الصفحة
إنما هو عنود. ايش نعمل. ضيع علينا خمسة كيلو من الشعير الأبيض.	ايش نعمل.	13
ألا تحشم؟ بعد وجهك! التفت بوجهك نحو المواشي.	ألا تحشم؟ بعد وجهك!	15
أيش تريد أن تقول يا ولدي؟	أيش	22
تتكسر المحاريث لاصطدامها بالأحجار النابتة. تعرق هذه الحمير وتتعب. حمير تتعلق في المعلقات الشحيحة.((لا تحرث المعلق، لا تتزوج المطلق)). لكن ماذا تصنعون؟ لم يترك لكم بيبيكو إلا المعلقات في أكتاف الجبال.	((لا تحرث المعلق، لا تتزوج المطلق)).	28
إنما لا تستطعن أن تفعلن شيئا. الخوف واليأس والخذلان. قتل الجوع شعوركن بالتضامن، تحملن البقوق وتبادرن فارات أنفسكن نحو الربوة العالية. الخوف واليأس. –من يقدر عليه؟ هو وأبوه. هو وبيبيكو الشيطان. محال نقدر الله غالب !... وتصرخين بأعلى صوتك، صوتك يشق آفاق الفضاء.	محال نقدر الله غالب !	35

والآن أنت طريحة. حصير فوقه وسادة من بقايا الملابس الممزقة. ذاك سريرك يا زليخا. – بنتي ! ما هذي المصيبة؟ بنتي الحبيبة. في الصباح فقط كنت قوية كالبقرة، ما أصابك؟ قولي يا زليخا العزيزة ...	بنتي ! ما هذي المصيبة؟ بنتي الحبيبة.	41
وأنتن هزيلات حزينات. تبحثن عن البقوق في بقايا الأحراش. في أقصى الأفق الغربي. بعيدا عن أراضي بيبيكو الشيطان. ((ما ناكل رية ما تتبعنا قطط !)). قالها الأجداد. الأحراش ولا رابح الجن.	((ما ناكل رية ما تتبعنا قطط !)).	42
ولكن الطاهر أطال الغيبة. شاهدوه يكنس الشوارع في مدينتهم. يكنسها مع آخرين تحت السلاح. ((إيه يا ربي ! الطاهر أصبح كناس الدروب !الدنيا الغدارة! الأيام الشقيةّ ! السعد الأسود أيش أعمل يا رب؟ ...)) .	((إيه يا ربي ! الطاهر أصبح كناس الدروب !الدنيا الغدارة! الأيام الشقيةّ ! السعد الأسود أيش أعمل يا رب؟ ...)) .	84
كأنه كان مقيدا فأصبح حرا ... كأنه كان في الظلام فخرج إلى هذا النور. كأنه كان ذليلا فأصبح عزيزا... وإنه والله لهو ... ((سعدي بربي، هذا الطاهر جاء! الطاهر بذاته وصفاته !...)).	والله لهو ... سعدي بربي .	139

1- والشيطان الذي أصبح يمقتك ويخافك أيضا. ويخشى أن تطالب بالأرض. بشكل من الأشكال. قانونيا، لا يحق لك في المطالبة. القانون لهم. الحياة لهم. الأرض والسماء لهم. كل شيء لهم...

- الكانون هو الكانون ! أنا شريت بالفلوس...

إنما القانون له وجه آخر. بيع المجاعة لا غ، كالبيع في حالة السُّكْر والجنون[1].⟵ الكانون هو الكانون ! أنا شريت بالفلوس...

2- - ياهو ! تعيرني اليوم عشرة أثواب من الحرير الفاخر ...

- أيش تعمل بها يا مسيو بيبيكو؟

- شأني !المهم، الأثواب تعاد إليك بعد ثلاثة أيام...[2] ⟵ يا مسيو بيبيكو؟.

3- إن مضت الثلاثة الأيام ستؤدي له ثمنها، باهظا. عشرة أثواب من الحرير الفاخر. اختزنها ياهو مما قبل الحرب. لا يبيع منها إلا للطبقة الرفيعة من الناس. الآتين من وراء البحر. أصحاب المال والعزّ، والجاه والْقَاهِ .. كيف تعيدها؟ الأمر عليك هينّ.

- رابح ((لو ديمون)) !

- نعم، مسيو بيبيكو ! ...

- أنت ستذهب إلى القبّة. تعرّي التابوت من كسوته. في العِشاء. لا يراك أحد ! ...[3]

- ⟵ -رابح ((لو ديمون)) !

- نعم، مسيو بيبيكو ! ...

[1] - الرواية، ص 45.

[2] - الرواية، ص 63.

[3] - الرواية، ص 64.

مما يلاحظ في هذه الأمثلة في شقيها الأول والثّاني- أي الجدول والعبارات المتواجدة خارجه- وهو إقحام الكاتب كلمات باللّهجة العاميّة الجزائريّة وأخرى فرنسية وإن كانت مرسومة بحروف عربيّة تمثلت في: (الكانون ويقصد به القانون / ميسيو وتعني السيد/ لو ديمون وتعني الشيطان)أحدثت عنصر المفاجأة والغرابة في نفس المتلقي الذي كان يتابع أحداث الرّواية باللّغة العربية الفصحى.

فعبد الملك مرتاض هنا حاول أن يزاوج بين هذه المقاطع اللّغوية ليشكل حوارات متداخلة تعبر عن درجة والمستوى الفكري لشخصيات، فالرّواية كتبت لتمثيل طبقة شعبيّة ملئ عقلها بالخرافات ليتم الاستيلاء على أراضيها بكل سهولة. وهذا الخرق اللغوي ما هو إلا تجسيد لهذه الطبقة وتصوير مشاهد سردية من حياتها اليومية وبهذا يكون عبد الملك مرتاض حسب رأينا قد وفق في تسليط الضوء على هذه الفئة من خلال هذه الإنزياحات الشرعية التي نقلت المتلقي ووضعته في قلب أحداث الرّواية فكريا، فاللغة المكسورة هنا ساهمت في شد وتصيد انتباه القارئ.

ب-السّياق الأصغر:

*- النور الملفوف في شرائح الظلام.[1] نلاحظ في هذا المثال مخالفة أسلوبية جاءت عن طريق تضاد لغوي بين " النور " و " الظلام " وكذا توظيف لفظة " ملفوف "، وكأن النور شيء مادي يلف ليدخل في عمق الظلام الذي هو الآخر عبارة عن شريحة، فيفتته ويحوله إلى أشلاء من النور ، وقد استعمل الكاتب هذا التصوير الفني ليصنع نوعا من النفور الكلامي للقارئ، هذا النفور هو الذي يلعب دور المصيدة لجذب انتباه المتلقي فيجعله متفطنا ومتعطشا لما هو آت.

[1]- الرواية، ص 05.

* والصوت الخافت الذي يصك مسمعك.[1] ← يصك. استعمل المؤلف عبد الملك مرتاض كلمة (يصك) وهي كلمة دخيلة عن قاموس الإنسان والجماد، تستعمل عادة عند التّكلم عن رفس أو ضرب الحمار لشيء ما بقوة، زد على ذلك أنها كلمة عامية لا توجد في القواميس العربية، واستخدامها في هذا الموضع جاء لتبيين قوة الصوت الذي يتسلل إلى المسامع بالرغم من أنه خافت كما دل على ذلك هذا المقطع.

* نهض الشيخ الرئيس وركب الصخرة. وتمتم رافعا رأسه شاخصا بصره إلى السماء[2].

← وركب الصخرة.أحدثت عبارة (ركب الصخرة) خلخلة أسلوبية أحدث مفاجأة لدى المتلقي فلا يعقل أن يركب إنسان صخرة ويطير بها في الفضاء الفسيح، واستعمال اللفظة هنا لتبيين مدى الخرافات الشائعة آنذاك.

* و بدون أن أشعر رأيت يديه وقد تحولتا إلى جناحين عريضين طويلين خفق بهما، ثم طار نحو الشرق. [3] ← جناحين عريضين طويلين خفق بهما.تمثل السياق الأصغر هنا في فتحول اليدين إلى جناحين أحدث خرقا أسلوبيا استعمل للغاية نفسها وهي تصوير الخرافة الشّديدة المنتشرة أواسط الشّعب.

[1]- الرواية، ص 09.
[2]- ص 52.
[3]- ص 52.

* وتتأملون ذات العقود الذهبية. لا تتحرك. لا تريم مكانها..

- مالها؟

- كأن الشيطان ربطها بالسلاسل !

- أحرقتنا !...[1] ⟵ ذات العقود الذهبية./كأن الشيطان ربطها بالسلاسل !.بالنسبة إلى هذه المنظومة اللغوية نجد السياقات المكسورة هنا صورت الشمس كأنها عقد ذهبي لاصفرارها مربوطة بسلاسل من كثرة حرارتها وكأنها تفة من نار جهنم.

أ- السّياق الأكبر:

نستذكر معا تعريف السّياق الأكبر الذي كون عبارة عن قطع متواليّة الكلاميّة بواسطة عناصر غير متوقعة وهو يتمثل في نموذجين ، الأول : هو عبارة عن سياق + مسلك أسلوبي ثم العودة إلى السّياق، والثاني يكون في شكل: سياق ثم إجراء أسلوبي ممهد لسياق جديد ثم إجراء أسلوبي، وقد حازت رواية " صوت الكهف " على جملة من السّياقات الكبرى وردها كالتالي:

1- والآخرون ... جاءوكم من نحو الشّمال. امتطوا الباخرة السوداء. خبطوا ظهر السندباد قهروه. الطمع. اقتحموا عليكم. والباخرة السّوداء هي التي أقلتهم[2].نلتمس في هذا المقطع النثري جملة من الإنزياحات المزدوجة نبينها:

- والآخرون ... جاءوكم من نحو الشمال ⟵ سياق أصغر.

- امتطوا الباخرة السوداء ⟵ إجراء أسلوبي أول.

-خبطوا ظهر السندباد قهروه. ⟵إجراء أسلوبي ثان.

- الطمع. اقتحموا عليكم. والباخرة السوداء هي التي أقلتهم ⟵ العودة إلى السّياق.

المتمعن في هذا السّياق الكلامي يرى بأن الكاتب وظف كلمة " امتطوا " ليعبر عن مجيء أبناء فرنسا إلى الجزائر، والامتطاء يكون للجواد وليس للباخرة، وهذا يعتبر خرقا أوليا فلم

[1]- الرواية، 169.

[2]- ص 06.

يكف الرّوائي هنا بل دعم كسره بخرق آخر حينما استعمل " خبطوا ظهر السندباد " ليبين مدى جشاعة هذا القوم و مهارتهم في سرقة أشياء الغير، فهم بذلك فاقوا السندباد البحري في هذه الميزة. ثم يعود الكلام إلى مجراه الطبيعي مجددا.

2- وأنتم تتدافعون كالأشباح المريضة. السابق هو الغانم. ((احرث بكري. وإلا رح تكري)). و((الذي فاتك بليلة فاتك بحيلة)). قالها أجدادكم. حكمة بالغة. وأنت معهم تتسابق وتتدافع[1]. ←——— ((احرث بكري. وإلا رح تكري)). و((الذي فاتك بليلة فاتك بحيلة)).يستنتج من هذه العبارة السياق الأكبر تمثل في وجود تعبيرين باللغة العامية جاءتا الواحدة تلو الأخرى بعد البدء بكلام طبيعي مصاغ باللغة الفصحى والاختتام بالصيغة التي بدأت بها.

3- (ودموعك تنهمر كالسيل. تسقي خدك المصفر. من هول الموقف. وأنت تبكي وتعدو. الطفولة والدموع وأنت تعدو نحوها.

تبكي يا وليدي؟

الذئب ابن كل يا ماما؟

ماله؟

ماله ! أكل الخروف يا ماما، الخروف الأبيض. خروفي العزيز.

ويلي، ويلي على الخروف ! وأين كنت أنت يا ولد؟ كنت أعمى !؟

كنت ألعب مع الرعيان. ألعب كالآخرين[2]).

يتضمن هذا الملفوظ الكلامي الذي جاء على لسان إحدى الشّخصيات كسرا للسياق والمتمثل فيتوظيف الرّوائي لكلمتي" تنهمر كالسيل "، " تسقي خدك المصغر " لتبيين حجم معاناة الحجم الكبير الذي يعاني منه هذا الطفل، معاناة السلب والأخذ فنلاحظ أن لفظة "

[1]- صوت الكهف، ص 06.

[2]- ص، 11.

تنهمر كالسيل تسقي خدك المصغر " جاءت لتحدث خلالا في توازن الكلام الطبيعي، فعبد الملك مرتاض بدأ حديثه بكلام عادي " ودموعك " لنتفاجئ بكلام منزاح " تنهمر" وكأنّها مياه غزيرة أو شلال " تسقي خذك " وسقي يكون للأراضي والتربة فقط ليعود الكلام مجددا إلى نصابه العادي بدءا من " المصغر ".

ولكن سرعان ما عاد السّياق المكسور في الجملة نفسها ليولد لنا السّياق الأكبر المتمثل في إقحام عبارات باللهجة العاميّة الجزائريّة ثم يعود الكلام لمجراه الطبيعي، فيكون لدينا بذلك:

دموعك تنهمر كالسيل .....← سياق أصغر.

من هول الموقف وأنت تبكي وتدعو .....← مسلك أسلوبي.

تبكي يا وليدي... ويلي ويلي على خروف ←— إجراء أسلوبي ثان.

كنت ألعب مع الرعيان. ألعب كالآخرين. ←— العودة إلى السّياق.

4- معيشة الذل، يا الرب ! حتى الكيلو من الشعير يحرمنا منه بيبيكو الشيطان.

- الله يلعنها معيشة ! السجن خير منها ...

- الموت خير منها...

- كل شقاء آخر خير منها ...

كيلو شعير يا ناس ... لا تستأهلونه ...[1]، نجد في هذه العبارة مفارقة عجيبة حيث استهل الكاتب كلامه بكسر أسلوبي لمسناه في عبارة (معيشة الذل، يا رب !)، وهي إجراء أسلوبي جاء في شكل كسر لغوي ولد إجراءات أسلوبية أخرى من نوع نفسه، تخللتها عبارة فصحى وختمت الجملة بها أيضا، هذا الخرق هنا جاء لدلالة على حنكة الكاتب في توظيف المفارقات اللغوية حتى ينقل الصوت الشعبي الفقير الذي سلب حقه منه. ونستطيع أن نلخص هذا الكسر كالتالي: معيشة الذل، يا رب! ←— إجراء أسلوبي.

(حتى الكيلو من الشعير يحرمنا منه بيبيكو الشيطان.) ←— السياق.

[1]- ص ،105.

الله يلعنها معيشة ! السجن خير منها ...– الموت خير منها...– كل شقاء آخر خير منها ... كيلو شعير يا ناس ... ← إجراء أسلوبي. / لا تستأهلونه ... ← العودة إلى السياق.

3– التشكيل الأسلوبي وبلاغة حذف الكلمات:

يشكل الحذف موطن جمالي يقف عنده النّاقد للتأمل وفتح باب التأويل، و يطلق عليه في علم السّرديات (البياض السّردي) هذا البياض أو الفراغ أو الحذف أصبح ضرورة ملازمة في النّصوص الرّوائية، به يفهم العمق الدّلالي للمتن ومن شأنه أيضا أن يفتح رصيد افتراضي للقارئ حتى يشارك ويساهم في إعادة كتابة النص[1]، ونقاط الحذف الموجودة في رواية " صوت الكهف " تعتبر سمة أسلوبيّة استرعت انتباهنا وشدته بسبب الشّفرات الخفيّة التي حملتها، وهذه بعض المقتطفات السّردية التي احتوت على هذه الظاهرة:

(– أنا أكذب؟ أنا التي عكست جميع الوجوه، ووسعت جميع الأجسام، وابتلعت جميع الأسرار، خاصة ... بعد كل هذا العمر الطويل تجيئين أنت اليوم...

– لا، لا، لم أرد إلى هذا ،فقط أردت أن أتأكد ...)[2]، يفتح عبد الملك مرتاض المجال أمام القارئ لتأويل تلك النقاط التي تدل شيء مسكوت عنه، ولربما قصد خاصة الفتيات/ الزوجات/ أو حتى الأسرار التي أتت من وراء البحار، سر فرنسا واحتلالها للجزائر.

(– كيف نعاقبه؟ الشهود جميعا شهدوا بأنه كان في المدينة مع أبيه. بيبيكو أيضا شهد. أقسم بالله إنه لا يقول إلا الحق !ثم زليخا ليست امرأة، فيما يقال، أنت تعرف. هي مجرد ...)[3]، مجرد ماذا؟ عاهرة/ وهم/ حلم/ أم كذبة.

(هل أخذوه إلى الـ ... كما أخذوا الطاهر ...كما أطلقوا الرصاص على الذين تظاهروا من أجل الخبز فقتلوا وجرحوا...إلى الـ ...؟)[1]، رمى الروائي هنا بـ " الـ ..." الأولى

[1]– ينظر، محمد بن سليمان القويفلي، البياض السردي، الأعراف ودلالات عدول، مجلة الآداب جامعة الملك سعود، العدد 15، 2003، ص 320.

[2]– الرواية، ص 26.

[3]– ص 62.

إلى: المعقل/ السجن/ الموت، وأيضا تلك النقاط بعد الطاهر نستطيع تأويلها بالحبيب أو الزوج أو حتى الثوري أو البطل.أما بالنسبة إلى الفراغ الذي يأتي بعد و (جرحوا) نستطيع ملأه بـ (ونقلوا) إلى الأحراش/ الغابات/ الزريبة أي زريبة بيبيكو وهذا كتعويض " الـ ... " الثانية.

(يا ... أنتَ ! أين؟ أجب. فمالك لا تجيب؟)[2]، يمكن وضع مكان تلك النّقاط ابني/ ولدي/ أو اسم صبي محمد/ يوسف/ رابح أو حتى هشام والقائمة طويلة، والحذف هنا جاء لدلالة على أي صبي أو ابن اختطف في تلك الفترة الزمنية ، حتى أنه لم يضع له اسم في الرواية وكان ذلك متعمدا من أجل السبب الذي قلناه الآن.

(وأنت اليوم لا تلعب معهم. إنما تلعب في الكهف. قريبا من زينب.. زينب الـ ... أنت الآن سعيد. تلعب ببندقية فارغة.. ثقيلة، لكنها رائعة.)[3]، " الـ ..." حملت معنى الوطن/ الهوية/ الحرية.

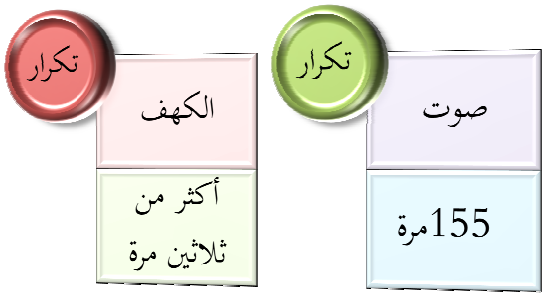
(والنار التي أشعلها الطاهر الـ ... في محاصيل بيبيكو... فأصبحت مفحمة !)[4]، يقصد " الـ ..." البطل / المتمرد / الثوري / الفدائي، و (بيبيكو ...) الشيطان/ العدو/ المحتل.

[1]-ص 120.
[2]- ص 141.
[3]- ص 158.
[4]- ص 165.

4- التكرار وقيمته الجمالية:

وظف عبد الملك مرتاض في هذا النّص السّردي خاصية أسلوبيّة تمثلت في التكرار (La Répétition)، إذ يلعب التكرار دورا مهما في إبراز القيم الجماليّة للعمل الإبداعي فهو بمثابة إبراز لتلك الكلمة حيث يولد نظاما إيقاعيا يشكل تضافرات سياقية[1]، كما أن لهذا التكرار خاصية جمالية، فهو لا يمثل عيبا فنيا بل على العكس فإنّ التّكرار يعتبر عنصرا فعالا في التشكيل الأسلوبي للعمل الأدبي، فالكلمة المكررة لا تكون بالمعنى نفسه كل مرة، بل تختلف من سياق لآخر وهنا نلمس مدى إبداعيّة المؤلف.

نجد في رواية " صوت الكهف " تكرار لفظي ومعنوي لكثير من الكلمات وقد أخذنا عينة تجريبية على مفردتين العنوان: (صوت / الكهف) وكان استقراؤنا لهما كالتالي:



تعددت المرات التي ذكر فيها كلمة (صوت) إذ أحصينا استعمالها مئة وخمسة وخمسين مرة، تكررت في الصفحة الواحدة ما بين ثمانية إلى صفر مرات على طول صفحات الرواية، وقد ذكرت بصريحة العبارة، أما الكهف ذكرت مرات بالمعنى وأحيانا أخرى بالمبنى، فالمعاني جاءت تحت غطاء كلمة (ظلام)،وقد وظف الروائي هذا التكرار حتى يؤكد أهمية المكان وسطوته وكذا أهمية الصوت أو الضمير المتكلم الذي يحث على المقاومة.

[1]- ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ص 57، 61.

وفي هذا الصدد استوقفنا ونحن نقلب صفحات الرّواية ظاهرة غريبة، وهي مخاطبة الكاتب لهذه الجمادات وهو ما شكل انزياحا غير مألوفا في أنواع الخطابات السّردية، يقول عبد الملك في أولى صفحات الرّواية:

(وأنت أيها الصوت الغريب. من أين مصدرك؟ لا تبرح تجلجل في الفضاء. والفضاء والأثير يتظاهران على دفع الصوت نحوكم. لا يبرح يجلجل في مسامعكم يصكها صكا. الصوت الصادر من بعيد. البعد الذي أصبح قربا. والقرب الذي أصبح بعدا. البعد الذي يصدر منه الصوت. والصوت الي تحمله أمواج من الأثير.)[1].

مما يلاحظ على هذا المقطع السّردي أيضا هو براعة الكاتب في توليد جملة من الكلمة التي أنهى بها سابقتها، وهو ما لاحظناه في أغلب صفحات الرّواية، (وأنت أيها الصوت المظروف في الظلام. الظلام الذي يصاحب سريان الأثير. الأثير الذي تدفعه أمواج. الأمواج التي تستقبل هذا الصوت الملفوف في الظلام. الظلام الذي يواري أعمدة. الأعمدة التي يواريها الظلام في أعماق الكون. الكون الذي يحتوي شحنا من النور المستور...)[2]، (العقد يحتك بالغلّ. والغلّ يهجم على العقد اللطيف الوديع...)[3].

مما يشد انتباه المتلقي هنا هو هذا التّلاعب، وكأنه أمام لعبة الكلمات المشهورة وسط الأفراد والمجتمعات العربيّة والغربيّة، وهي لعبة تنجم عن الخيال الواسع والثقافة العالية، وهذا التوظيف كانت لفتة جميلة من طرف الكاتب لكي يكثف المعاني التي يسعى إليها.

[1]- الرواية، ص 05.
[2]- ص ، 05.
[3]- ص ، 76.

5- جمالية التّناص وتوظيف الرموز في النّص السّردي:

إن أهم ما يميز النذص من الناحية الجمالية هوقدرته على التفاعل مع النّصوص الأخرى و احتوائه لها حتى يغدوان معا في شكل واحد لا تستطيع التفرقة بينهما، وتسمى هذه الظاهرة الجمالية بالتناص. ويعد هذا الأخير أو ما يصطلح عليه أيضا بالتعالق النصي (Intertextuality) من المصطلحات النّقدية الحديثة جاءت به جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وهو(التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضارا واضحا، وتضمينها في النص عن طريق آليات كثيرة ك (الاستشهاد) وأقل ظهورا ك (الإلماح) ... وهكذا)[1].هكذا يكون النصين في قالب واحد، ولا يكون التناص مع نص آخر فقط بل يستطيع أن يكون مع كاتب بحد ذاته ويسمى بالتفاعل النصي الذاتي[2].

وبطبيعة الحال تتوفر رواية " صوت الكهف " على مجموعة من النّصوص المتداخلة مع النّص الأصلي، وفيما يلي عرض لأهم التّناصات الموجودة في النص.

[1]- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 265.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 261.

أ- تناص مع آيات الذكر الحكيم:

يرى الباحث أن بعض النّص السّردي لعبد الملك مرتاض متناص مع آيات من الذكر، وبدا هذا التّناص ظاهرا بوضوح من خلال الأقوال التالية: * أنتم تستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير! [1]، وهو مأخوذ من قول الله عز وجل: ***(وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نَصْبِرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ ١ ٦)***[2].

وقد فسر هذا الجزء من الآية الكريمة ***(قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ)*** كما يلي: (فيه تقريع لهم وتوبيخ على ما سألوا من هذه الأطعمة الدنية مع ما هم فيه من العيش الرغيد، والطعام الهنيء الطيب النافع)[3]، هنا أخذ المعنى العكسي للآية ووظف من طرف قائله ليتم تبديل الأراضي ببعض من حبوب الشعير الحائلة والمرة.

*ولو زلزلت الأرض زلزالها ![4] قول الله تعالى: ***(إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ١)***[5]، وقد جاء في تفاسير القرآن معنى هذه الآية الكريمة كالتالي (أي إذا تحركت من أسفلها)[6]، وهنا دلالة على التعب الكبير الذي حل بالرجل جراء العمل الشّاق الذي يقوم به.

---

[1]- الرواية، ص 43.

[2]- سورة البقرة، الآية 61.

[3]- ابن كثير، تفسير القرآن، www.quran.ksu.edu.sa

[4]- الرواية، ص 172.

[5]- سورة الزلزلة، الآية 01.

[6]-ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، ط2، 1999، الجزء الثامن، ص460.

ب- تناص مع قصص القرآن:

***- يونس عليه السّلام:**

أشار الكاتب إلى قصة سيدنا يونس عليه السّلام في الصفحات الأولى من الرّواية، حينما ذكر أنّ السّفينة القادمة من وراء البحار لم تلتقمها حوتة يونس[1]، والرّوائي لم يأخذ القصة كاملة بل أشار إلى الحوتة التي أوحى الله إليها أن تلتقمه عندما رمى بنفسه في البحر مخافة أن تغرق السفينة التي أقلته، بعدما ذهب وترك قومه غاضبا، يقال في كتب تفاسير القرآن الكريم والسيرة النبوية، أنه لبث في بطن الحوت ثلاثة أيام ويقال سبعة أيام[2].

أراد الكاتب بهذا التّناص على لسان الرّاوي أن تحدث معجزة وتختفي السّفينة التي كان قادمة من وراء البحار المحملة بالشّر والخبث اتجاه أهالي الرّبوة العالية والجشع والطمع في أخذ أراضيهم. وأيضا نجده قد أشار لحوتة يونس بطريقة أخرى في رواية " الأم حلومة " عندما خطف " والد الطاهر"، فقالت أنّها أخذت الحوتة لأنه صالح وفي خطر وستعيده مرة أخرى عندما يزول الخطر[3].

[1]- الرواية، ص 06.

[2]- ابن كثير، البداية والنهاية، بيت الأفكار الدولية، لبنان، د.ت، 2004، ج1،ص 95-100.

[3]- ينظر، الرواية، ص 20.

***– يوسف عليه السّلام :**

أخذ عبد الملك مرتاض جزء من قصة سيدنا يوسف عليه السّلام ووظفها داخل متن الرّواية، (وتمنى أن تطول هذه السنون العجاف، وتصبح كسني يوسف !)[1]، أي تصبح الأرض عقيمة من شدة الجفاف فيخدم هذا الأمر " بيبيكو " ويأخذ الأراضي ليستصلحها هو ويسقيها من مياه أباره.

وقصة سيدنا يوسف كما ذكرت في كتب التفاسير تحتوي على عدة أجزاء، وما يهمنا نحن الآن هو جزء الذي تحدث عن السنون العجاف[2]، فقد فضل نبي الله يوسف عليه السّلام الدخول إلى السّجن بدلا من الوقوع في الإثم والرّذيلة مع زليخا امرأة العزيز، وهنالك التقى برجلين في السّجن فقصصا عليه رؤيتهما، ففسر يوسف عليه السّلام الرؤيا وحدث فعلا ما قال ، فخرج واحد منهما السّجن ساقيا في قصر العزيز، وذات ليلة رأى الملك منام غريب وأراد تأويله فلم يستطع أحد ذلك.

تذكر الرّجل الذي خرج من السّجن يوسف عليه السّلام وكيف استطاع أن يفسر منامه، فذهب إليه وقص عليه الرؤيا، فقال سيدنا يوسف : إنّكم تستقبلون سبع سنوات رخاء يسقط المطر فتنبت الأرض وتزهر، ثم تأتي بعدها سبع سنوات عجاف لا ترون فيها المطر ولا ترتوي الأرض وتخرج خيراتها، وإن تمت هذه السّنون العجاف يأتي عام تنصلح فيه الأحوال.

---

[1]- الرواية، ص 46.

[2]- الطبري،تفسير القرآن، 2020/08/10 -http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura aya46.html

ج- تناص مع الأمثال الشّعبيّة :

المثل	معناه	الصفحة
احرث بكري ولا روح تكري.	يضرب هذا المثل لتشيع الفلاح على نهوض باكرا ومزاولة عمله أي حرث أو يكون مصيره اكتراء وشراء القمح وخبز لسد رمقه.	ص06.
والذي فاتك بليلة فاتك بحيلة.	يعني أن الإنسان الذي يكبر أخاه ولو يوم يكون أكثر خبرة وتجربة في الحياة.	ص06.
نترة من الكلب و لا يمشي سالم.	يضرب هذا المثل عندما يقبل الشخص الذل من طرف شخص آخر ويرضى بالأشياء التي يقدمها له كصدقة.	ص13.
لا تحرث المعلق ولا تتزوج المطلق.	يعني لا خير في حرث الأراضي المعلقة بالجبال لأنها غير مستقرة، تماما مثل الشخص المتطلق في نظر الأجداد قديما.	ص28.
ما نأكل رئة ما تبعنا قطط.	يضرب هذا المثل لدلالة على الابتعاد على المشاكل وعدم التورط فيها حتى لا يقع محل الاشتباه، وهو يحمل مرادف للمثل " لخاف سلم ".	ص42.
المندبة كبيرة وميت فار.	لدلالة على تضخيم الأمور التي لا تعني شيء وإحداث بلبلة وهو أيضا يحمل معنى المثل الشعبي " من حبة يصنع قبة ".	ص102.
الشوف ما يبرد الجوف.	أي مستحيل يشبع المرء من النظر فقط.	ص136.

د– تناص مع الأساطير والقصص الشعبيّة:

***– قصة سندباد البحري[1] :**

شاعت هذه القصة وسط الأطفال كثيرا، والسّندباد شخصية من شخصيات " ألف ليلة وليلة " وهو بحار عاش سبع مغامرات مختلفة، قاتل فيها الوحوش وزار الكثير من الأماكن السّحرية، فلقي متاعب جمة نجا منها بصعوبة[2].

التوظيف للفظة " سندباد " جاء ليؤكد بشاعة وجشاعة القادمين من خلف البحار، حتى أنهم خطبوا ظهر " السّندباد " وقهروا هذا الرمز الأسطوري القوي الذي لا يهزم، هزم اليوم نتيجة شجع المستمدر (فرنسا) التي حاولت بكل الطرق استعمار الجزائر ونجحت في ذلك.

***– الغول وسبع ريسان[3] :**

مما يتوارث ويتداول بين أجدادنا من حكايات شعبية جزائرية قصة (الغول وسبع ريسان) ، ومفاد القصة باختصار شديد، يقال أن هنالك امرأة هربت من وحوش الغابة التي أرادت أكلها هي وابنتها الصغيرة فأوت إلى شجرة وعندما تفطنت الوحوش لها سقطت من فوق الشّجرة فانشقت الأرض وهوت إلى قاعها، وجدت هناك عجوز وصبي معزولان في أرض جرداء قاحلة يقتتان من بقايا الوحوش الأخرى، أما الأراضي الخضراء الموجودة خلف الأبواب المغلقة فهي ملك لطائر وعنزة، وكان هناك باب لا يفتح أبدا.

في بادئ الأمر كانت المرأة تفعل مثل الجميع تطلب الإذن حتى تدخل لبقية الأراضي وتأكل الشيء القليل لسد رمقها، شيئا فشيئا سئمت من الأمر فالأرض ملك وحق للجميع، لذلك نصحت الشّاب بمقاتلة تلك الوحوش وأخذ الأرض منهم، علمته المبارزة وانتصرا معا

[1]– عبد الملك مرتاض، صوت الكهف،ص06.

[2]– ينظر،كامل كيلاني، السندباد البحري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2011 ، ص 5.

[3]– المصدر السابق، ص08.

على الطائر والعنزة، أما الباب الخفي فكان يوجد خلف غول بسبع رؤوس كان ينشر الشر والظلام ويحرض العنزة والطائر على أخذ الأرض، خاف الشاب من مقاتلته لكن المرأة شجعته وقالت له بأن سوف تشتت انتباهه وهو يحارب كل رأس على حدة ويقطع.

وفعلا كان الأمر كذلك وبعد عدة محاولات قطع الرؤوس السّتة ووصل إلى الرأس السابع والرئيسي، وبعد قطعه انتشر نور ساطع معلنا الحرية واستقلال أهالي تلك الأرض*.

المغزى من سرد هذه القصة هو الشبه الكبير بينها وبين حال أهالي (الرّبوة العالية) الذين سلبت أراضيهم واغتصبت من طرف (بيبيكو) ليتم تحريرها في الأخير من طرف من (الطاهر) وزملائه . وما يلاحظ أيضا في قصة " سندباد البحري " عاش سبع رحلات، وقصة الغول لديه سبعة رؤوس، وقبلها قصتي " يونس ويوسف عليهما السلام " فما هو سر رقم " سبعة " حتى يوظفه عبد الملك مرتاض يا ترى؟.

يعد الرّقم سبعة من الأرقام المذكورة في القرآن الكريم، فالكون خُلق في ستة أيام ثم في اليوم السّابع استوى الرحمن على العرش، والطواف بالكعبة يكون في سبعة أشواط، السعي بين الصفا والمروة كذلك، لذلك كان لهذا الرّقم دلالة عميقة، و لربما رمى الكاتب بهذا الرقم عندما ذكر قصتي " سندباد البحري " و " الغول وسبع ريسان " إلى الآليات السّبع التي اتخذتها فرنسا من أجل الاحتلال، من بينها الاعتماد على فئة الخونة والحركة كما رأينا في رواية " حيزية " وأيضا اعتماد على " الخرافات " كما وجدنا في رواية " صوت الكهف ". وهذا إنْ دل على شيئ فإنّما يدل على تشبع عبد الملك مرتاض بالثّقافة الدينيّة والتاريخيّة.

*– استمعنا لهذه القصة في طفولتنا على لسان زوجة عمي عودة حبار، وقد أجرينا معها مقابلة شفهية مرة أخرى حتى نتمكن من تدوين بعض تفاصيل القصة التي نسيناها وكان ذلك بتاريخ، 2020/07/18 على الساعة: 14:15.

***– علي بابا والأربعين لصا[1] :**

قصة من قصص الخيال النّثري، بطلها حطاب فقير يدعى (علي بابا) بالصدفة قام بسماع في إحدى المرات التي كان يتجول فيها لصوصا كانوا أمام كهف يتهامسون بكلمة عجيبة وبعد ذهابهم عاد إلى الكهف وقال (افتح يا سمسم) فتحركت الصخرة من مكانها ووجد الكنز عظيما هناك، فأخذه الطمع وقام بأخذ جزء من الذهب وعاد به إلى منزله، ليعلم أخاه بوجود المغارة فذهب إليها هو الآخر فقتل هناك على يد اللصوص، وللقصة تتمة فهي طويلة جدا[2] ذكرناها باختصار شديد حتى نبين أوجه التشابه.

و"علي بابا " أيضا شخصية تاريخيّة ذكرها محمود شاكر، كان علي بابا حاكما لـ"بجاة" فغار على جيش مصر ونهبه ونقض المعاهدة التي بينه وبين المسلمين، فأرسل له " المتوكل" جيشا فحاربه وانتصر جيش المسلمين وأسروا " علي بابا "[3]، ولعل وجه الشبه بين هذين الشخصيتين وشخصية (علي الترة) الروائية، هو السلب والنهب لكن في القصص الأصلية كان النّهب بدافع أغراض وأطماع شخصية أما سرقة (علي الترة) كان بدافع المقاومة ومساعدة الفقراء والمحتاجين. والكهف الذي أوى اللّصوص كان مكان لاحتماء الثّوار واختبائهم عن أعين العدو.

[1]- الرواية، ص 147.

[2]- ينظر، كامل كيلاني، قصة علي بابا، دار المعارف، القاهرة، ط23، 2002، ص 5-32.

[3]-ينظر، محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، الدولة العباسية، المكتب الإسلامي، بيروت، ط6، 2000، ج6، ص 221.

حكاية عزة ومعزوزة[1]:

وردت هذه الحكاية على لسان زينب وهي حكاية معروفة هي الأخرى في أواسط الشّعب الجزائري، ويقال أنها من التراث المغربي، وهو ما يقابلها الآن في قصص الأطفال بـ (الخراف السبع و الذئب الماكر)، والحكاية باختصار* هي أن معزة لديها بنتان أوصتهما بعدم فتح الباب لأي أحد عند خروجها وعلمتهما كلمة سرية تقولها هي فقط وفور سماعهما لها يفتحان الباب، لكن الذئب الماكر كان خلف الأشجار يستمع إلى صوت الأم فحفظه وقلده فجاء يطرق الباب ويقول: " عزة ومعزوزة حلي باب يا بنتي جبت ما في فمي، جبت حشيش في قروني جت حليب في ضريعتي " فاعتقدتا (عزة ومعزوزة) أن هذا صوت أمهما المعتاد وبالرغم من أنهما رأيا شكلا غير مألوف للأرجل إلا أنها فتحا الباب فانقض الذئب والتهمهما.

شبه عبد الملك مرتاض الذئب في قصة " عزة ومعزوزة " "بالذئب بيبيكو " الماكر الذي انقض على أراضي المحروسة، و أيضا بـ" الذئب الحيوان " الذي أكل خروف " الطاهر الصبي"، وأيضا كيف خدع " ابن زينب "وخطف من طرف " بيبيكو " بالرغم من أنها قد حذرته بخصوص هذا الأمر[2].

[1]- الرواية، ص 81.

* – حكاية من التراث الشعبي الجزائري يتداولها الأطفال على مر أجيال وكنا قد استمعنا إليها أيضا وحفظناها منذ الصغر.

[2]- المصدر السابق، ص 143.

هـ- تناص مع الرموز الأدبية والفلسفية:

***- أوديب :**

يعد سيغموند فرويد (Sigmund Freud) أول من تحدث عن عقدة أوديب، وهي من أكثر العقد النّفسية انتشارا، وهي تعني ميل الطفل لإحدى والديه موليا جنسيا فتتولد لديه الرّغبة الجامحة في إقامة علاقة معه، فيحب الصبي أمه حبا غير طبيعي ويرى أنّ والده خصما له، وأيضا في هذه الحالة تنجذب الفتاة لأبيها فتكره تودد الأم له والتقرب منه، فتحاول إبعادها عنه عن طريق السبب في المشاكل بينهما[1].

تناول الكاتب في نصه الرّوائي (عقدة أوديب) بشكل أسلوبي ملفت للانتباه، حينما أقام حوار بين " زينب " و" صالح الذيب " مفاده:

(كيف وجدتني، يا ذئب؟

- أنت رائعة يا زينب. أنت فوق كل تصور ! كلّ لغة ستعجز عن وصف طبيعة اللّذّة معك ! فيك !...

- أتضاجع أمك، إذا؟.. أنت أوديب...

- لم أفهم... أنت غريبة، فعلا!...

- ستفهم في الوقت المناسب... سينالك عقابي...)[2].

أقحمنا عبد الملك مرتاض في تساؤلات عدة عن توظيف هذه العقدة هنا و عن مقصد " زينب "، بحيث أنه لا يوجد رابط أسري بينهما، وبعد الفحص والتّدقيق، رأينا بأنّ المعنى كان يرمي إلى " زينب الوطن " والوطن بمثابة أم للجميع، لذلك أقام الكاتب هذا التّناص حتى يشير إلى اغتصاب الوطن من طرف بعض الحركة والخونة الذين ساهموا في استيطان العدو وسلب أراضيه.

---

[1]- ينظر، ساجدة أبو صوي، عقدة أوديب، www.mawdoo3.com، 07 :30 am، 16/09/2020.

[2]- الرواية، ص 98.

***– امرؤ القيس:**

يتصادم القارئ بوجود محاكاة من نوع خاص داخل المتن الرّوائي، فقد استحضر عبد الملك مرتاض ليل " امرؤ القيس " في قوله الآتي: (وأصابعكم التي أصبحت كماشات نحاسية. و بها تتناولون القمح. السفا الأسود ينغرز في أصابعكم. أصبحت لا تباليه. وبظهوركم تتطأطأون عليه لتتناولوه. ويطول عليك النهار، ويشتدّ طوله، كليل امرئ القيس. وتجوع بطونكم، ويشتدّ جوعها...)[1]، وقد ذكر " امرؤ القيس " الليل في معلقته الشهيرة، يقول الشاعر:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ

عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ

وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ[2].

يذكرنا الكاتب في هذا المقام باللّيل الطويل المحمل بالهموم والمآسي التي كان يعاني منها الشّاعر، هموم عاطفية طبعا، عكس الهموم التي حلت بأهالي الرّبوة العالية، فنهارهم كان طويلا وشاقا، بسبب الأعمال الزراعية الشاقة، ولم يكن لهم طاقة للاستمرار بها بسبب الجوع الذي كان يحفر معدتهم.

[1]– الرواية، ص 168.

[2]– امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط4،1984، ص .

***– بدر شاكر السياب :**

مما تصيد انتباهنا ونحن ندرس متن رواية " صوت الكهف " هو إشارة الرّوائي للشّاعر " بدر شاكر السياب " عن طريق ذكر قرينة ملازمة له هي (أنشودة المطر)، فاستلهم الكاتب منها الاسم ليردد على مسامعنا الأغنية الشّعبيّة للمطر، يقول في هذا المقطع السّردي، (وتتعالى أصواتكم فوق الربوة. تنشدون أنشودة المطر، أنشودتكم أنتم، لا أنشودته هو...

يا النّو صبّي صبّي خليت أوليدتك في الغابة
يتضاربوا بالنّشابة ويعيّطوا يا بابا، بابا
يا النّو صبّي صبّي وما تصبيّش عليّ !
حتى يجي خو حمّو ويغطيّني بالزربيّة...).[1]

وكما أسلفنا الذكر سابقا، أشار عبد الملك مرتاض لـ" بدر شاكر السياب" وأنشودته التي مطلعها:

عيناك غابة نخيل ساعة السحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهْنا ساعة السَّحر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ[2].

وخلاصة القول، وبحسب رأينا وفق الرّوائي بذكره لهذه التّناصات، فقد زادت من جمالية وإبداعية النّص، كما أنها بينت قدرة الكاتب وتشبعه بمختلف الثّقافات الدينيّة والشّعرية وحتى من التّراث الشّعبي.

[1]– الرواية، ص 102.

[2]– بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت،د.ط، 1969، ص 142.

6- توظيف الخرافة:

أشار عبد الملك مرتاض إلى المعتقدات التي سادت ومازلت تسود وتتحكم في عقول بعض الأشخاص، وهي الإيمان بوجود قوى غيبية وروحية خارقة تتمثل في (أولياء الله الصالحين)، وقد أشاعت (فرنسا) هذه الخرافات – في نظرنا – لكي تستولي على الأراضي الصالحة للزراعة حتى تستفيد منها، وهذا ما تطرق إليه الرّوائي عندما ذكر بعض الأسماء التي اتخذها سكان الربوة العالية مقاما صالحا لهم.

الولي	صفاته	الصفحة
عيشون	سمي بعيشون لأنه عاش قرنا في السماء، ثم جاء إلى الأرض فعاش قرنا آخر، ثم رفعه الله إليه، رجل حسن الوجه بهي الطلعة، يركب صخرة وبمجرد تمتمه لكلمات عجيبة تحولتيداه إلى جناحين عريضين طويلين يخفق بهما ويطير في السماء.	ص21/ 52.
عبد الرحمن السيار	ولي " بيبيكو" الذي زاره في المنام، رجل صالح يرتفع نسبه إلى النبيّ صالح عليه السلام، يتخذ الأقطاب من قبره مقاما يلتقون فيه، كل سبع سنوات، وسبعة أشهر، وسبعة أيام، يذبح له تيس أبيض قربانا له، ومن صفاته، أنه كان سيارا يتخذ من عكازا من الدفلى، كان إذا أراد الانتقال إلى أرض ما انتقل إليها بلحظة، فكرامته كلها في طيُّ الأرضين. والسر كله في العكاز.	ص50/47

زندل	جبل مقدس يحتفل أهل الربوة العالية ببركته وشهامته في كل سنة، فهو أول من ثار على الطرف الآخر حينما رفض دفع الضريبة، تقام في هذا اليوم وعدة تشبع بطون الجميع.	ص88/87

مما يلاحظ على هذا الجدول هو تناقل الخرافة وتوارثها بين الأجيال، هذه الخرافات التي خدمت بالدرجة الأولى أصحابها ونقصد هنا المحتل فرنسا، فتشييع الخرافات اعتمدته فرنسا كآلية قتالية لسلب أراضي السكان، لذلك نجد عبد الملك مرتاض قد وظف هذه الحكايات ووظف أسماء أولياء الله الصالحين حتى يبين مدى تمسك فرنسا بأرض الجزائر الخيرة والمعطاء. هذا التّوظيف في نظرنا غُلف بمسحة أسلوبيّة وجماليّة من خلال التواصيف التي أتى بها.

ونحن نفحص هذا الجزء من الرّواية وجدنا علاقة قوية بين عنوان النّص السّردي وهذا المقطع: (وأجدادكم الذين كانوا يحتكمون إلى رجع صداها. الصدى العميق المهول. حين يدهمكم جباة الضرائب. يرفض أجدادكم أداءها. مغارة جبل زندل كانت ترفض ذلك. كانوا يلقون عليها السؤال من قمة الجبل الذي تقع فيه. ينادي المنادي بحضور الجباة، وشهود الأهالي...

– ندفع الضريبة أو ما ندفعوش...؟

– ما تدفعوش ! عوش. عوش.وش.ش !...

الكهف يردد اللفظ الأخير. يحكم لأهل الربوة العالية بعدم وجوب دفع الضريبة للجباة. بعد ذلك لا يدفع إليهم أحد.)[1]

[1]– الرواية، ص 87.

إن العلاقة بين هذه النتفة السّردية والعنوان الرئيسي " صوت الكهف " تكمن في الثّورة على دفع الضريبة من خلال تردد الصّوت بعدم دفعها، هذا الصّوت الذي يعتبر كمحرك رئيسي أدى دور الضّمير الحاكم في القضايا الثّورية، و لربما كان هو الشّرارة الأولى في اندلاع الحماس عند أهالي الرّبوة العالية وإيقاظ ضميرهم نحو المحروسة والدفاع عنها.

7- التصوير الفنّي والأسلوبي في الرّواية:

يسعى الأديب دائما للبحث عن أدوات تساهم في بعث الروح الفنيّة في عمله الإبداعي، وذلك من خلال تلك المحاكات و التصويرات الأسلوبيّة والجماليّة التي يقيمها.

أ- علم الجزائر:

أقام الرّوائي في المقطع السّردي التالي تصوير فني رائع حاول من خلاله إيصال رسالة معينة تجسد في: (- هي تمسك نهديها بشيء تربطهما به على ظهرها. كأنهما شيئان أجنبيان عن جسمها. تقيّهما به ! تحول بينهما وبين الانتشار... شيء لا نعرفه نحن. نهودنا مرسلة الهواء يدخل من حيث شاء. ملاءة واحدة فضفاضة. خضراء. أو خضراء بيضاء. أو خضراء بيضاء حمراء معا.)[1].

يرى المحلل الأسلوبي أن رواية " صوت الكهف " حملت في طياتها إشارات خفية وجب على المتلقي الوقوف عندها وتفكيك رموزها، ففي المشهد الذي أمامنا تصوير أسلوبي جميل وراق للعلم الجزائري، فالقارئ في بادئ الأمر يعتقد أنه يتكلم عن جسد امرأة وفقط، ولكن تلك الألوان التي اختارها الكاتب عن قصد جاءت لتمثل ألوان العلم الجزائري، صورها على أنها لباس فضفاض يستر عورات النساء.

[1]- الرواية، ص73.

ب- العقد:

يتصادم القارئ مع كلمة (العقد) في كثير من صفحات الرّواية، فيعتقد بأنه الحلي الذي يزن جيد " زينب "، لكن القراءة الفاحصة تكشف عكس ذلك، وقد أخذنا عينة من الرواية لنؤكد ذلك: (هو عقد لا يشبه غيره. وحيد أصيل. خلق مع زينب. ولد في عنقها. ولدت بالعقد يوم ولدت. ثم إن الطاهر العفريت لا يسرق أبدا. مستحيل. هو سيد الفتيان. ثم إن العقد لي مما يباع في الأسواق. ولد معها يوم ولدت.. منذ التاريخ السحيق...)[1]

(والعقد يحتك بالغلّ. والغلّ يهجم على العقد اللطيف الوديع. يحاول فصمه. يعتمد النيل منه. لكن العقد يقاوم. أبدعته يد الطبيعة العبقرية. منذ الأزل كان العقد. منذ الأزل علق في جيدك. الطاهر مجرد تمثيل لمظهر. كان في عنقك قبل أن يولد هو نفسه. أنت أسبق. الحقيقة.)[2].

المبصر لهذين المثالين يرى بأن العقد جاء كتصوير للحريّة التي وجدت مع (زينب الأرض والوطن)، هذه الحريّة والاستقلال الذّاتي والمادي الذي حاول (بيبيكو) أخذه والاستيلاء عليه، العقد/ الحريّة الذي وجد منذ الأزل حتى قبل ولادة زينب/ الجزائر.

هذه هي إذن بعض المحطات التي وقفنا عندها لتحليل (رباعية الدّم والنّار) لصاحبها عبد الملك مرتاض، وقد توفرت في هذه السّلسلة مجموعة من المميزات التي جعلتها ثرية أسلوبيا.

[1]- الرواية، ص 58.

[2]- المصدر نفسه، ص 76.

الخاتمة

أسفرت دراستنا المعنونة بـ: الثّراء الأسلوبي في رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض – دراسة أسلوبية بنيويّة– إلى جملة من النتائج خلصت كالآتي:

1- تطور الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة جاء نتيجة تطور العوامل السّياسية والاقتصادية والاجتماعية آنذاك.

2- انطلقت الحركة الرّوائية في الجزائر بعد ظهور رواية (غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو عام (1948)، وقبلها رواية (حكاية العشاق في الحب والاشتياق) لمحمد إبراهيم عام (1849).

3- عودة ظهور الرّواية الجزائريّة بعد انتكاسة وتحديد فترة السّبعينيات من القرن العشرين كتاريخ لولادتها الجديدة على يد عبد الحميد هدوقة.

4- بروز عدة اتجاهات روائية على غرار اتجاه الإصلاحي، الاشتراكي، عالجت مواضيع اجتماعية شتى.

5- تأسيس نظرية أسلبة الرواية على يد الناقد ميخائيل باختين.

6- الثّورة على الأسلوبية التّقليديّة المعالجة لقضايا نقديّة في الرّواية بطريقة بلاغيّة كلاسيكيّة التي حاولت إسقاط المنهج المستعمل في دراسة الشعر وتحليله على النّص السّردي.

7- لمسنا من خلال الفصل الأول أهمية الكلمة والمتكلم لدى باختين.

8- قيام أسلوبية الرّواية على مقولات أساسية هي: التّهجين / الأسلبة / الحوارات الخالصة.

9- تعد الحواريّة الغاية الأسمى لدى باختين وتواجدها يحقق الأسلبة في العمل السردي.

10- لتحقيق الرّواية البوليفونية أو الرّواية الديالوجيّة أو الرّواية المتعددة الأصوات، يجب أن تتوفر في الشّخصيات الحوارية الحريّة الإيديولوجيّة والتعبير عن نفسها بنفسها فلا تخض لسلطة الرّاوي بل تكون هي المسير لأحداث الرّاوية، لذلك نجد في هذا النّوع التّعدد الثّقافي، والفكري والتّنوع اللّغوي و اللّهجي.

11- ظهور مدرسة الأسلوبيّة البنيويّة على يد ميكائيل ريفاتير جاء نتيجة تراكمات معرفية سابقة تمثلت في المدرسة السوسيرية والفرنسية وكذا المدرسة النّفسيّة.

12- أصبحت الأسلوبيّة بعد ظهور هذا المنهج – نقصد الأسلوبيّة البنيويّة – أكثر علميّة وموضوعيّة في تعاملها مع النصوص الأدبيّة.

13- عززت المفاهيم الثّلاثة التي أتى بها ريفاتير (القارئ النموذجي، السّياق، التّضافر) المنهج الأسلوبي البنيوي، وساهمت في تفتيت الأعمال الأدبية تفتيتا ذريا ليتم الكشف عن السّمات الجماليّة فيها.

14- حازت رباعية الدّم والنّار لعبد الملك مرتاض على تمظهرات أسلوبية مختلفة، لعل أبرزها هو تلك السّياقات والتّضافرات المشكلة للنّصوص الأربعة في هذه المتواليّة.

15- تطبيق معيار (القارئ النموذجي) على رواية " نار ونور " جاء بنتيجة إيجابية، فقد تحقق من خلاله إبراز مدى وعي القارئ بالظواهر الأسلوبيّة المكونة لهذا العمل الأدبي، وأيضا إبراز الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها القارئ لذلك وجب تعزيزه بالمعايير الأخرى.

16- ألفينا أيضا عند دراستنا ومكاشفتها لمتن(رباعية الدّم والنّار)، استعمال الرّوائي عبد الملك مرتاض لقيم أسلوبيّة متنوعة، فقد لمسنا وجود التّناص القائم بين كلامه ومختلف الآيات الذكر وكذا القصص القرآنية والأشعار والأمثال الشّعبيّة، وهذا دليل على الثّقافة الواسعة التي يتمتع بها هذا الرّوائي.

17- وأخيرا، وكنتيجة ختامية، يمكننا القول بأنّ تطبيق معايير الأسلوبيّة البنيويّة على النّصوص السّردية فيه نوع من المجازفة يحتاج هذا العمل إلى صبر وتبصر، فالنّص السّردي ليس كالنّص الشّعري واستنطاق مكوناته السّردية صعب جدا، وما لحظناه أيضا من خلال هذه

التجربة أنّه لا يمكن أنْ ندرس ونطبق منهج نقدي ما بحذافيره على أي عمل أدبي، التّطبيق بهذا الشّكل يفتح نوع من الثّغرات أثناء الدّراسة والتّحليل، لذلك نحن نرى بأنّه من الأنسب استعمال منهج متكامل يتمثل في المزاوجة بين المناهج النّقدية التي تدعو إلى العلميّة والموضوعيّة.

هذه هي أهم النّتائج التي توصلنا إليها بعد رحلة بحث عن المعرفة الأسلوبيّة وتحقيقها في الرّواية العربيّة وخصوصا الرّواية الجزائريّة، والتي لا نشك بأن هذه النتائج ستكون منطلق لدراسات أكاديمية أخرى.

مكتبة البحث

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1- عبد الملك مرتاض: *حيزية ،دار البصائر للنشر والتوزيع، د.ط،د.ت.

2- *صوت الكهف، دار البصائر للنشر والتوزيع، د.ط،د.ت

3- * دماء ودموع، دار البصائر للنشر والتوزيع، د.ط،د.ت.

4- *نار ونور، دار البصائر للنشر والتوزيع، د.ط،د.ت.

5- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة البيضاء- ، ط1، 1993.

6- Michael Riffaterre، Essais de stylistique structurale ، Flammarion éditeur 26 ،reu Racine، Paris1971.

المعاجم:

7- المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عصيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1994، ج1.

8- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار الصادر لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج1.

الكتب التراثية:

9- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الغانجي، القاهرة، ط7، 1998.

10- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

11- دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

الكتب باللغة العربية:

12- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط2، 2000.

13- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

14- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008.

15- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998.

16- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر، ط2، 2005.

17- أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ت، 2011.

18- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط4،1984.

19- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت،د.ط، 1969.

20- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

21- حميد لحمداني:* أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

22- * النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990.

23- * بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1،1991 .

24- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، د.ط ،د.ت.

25- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د.ط، 1966.

26- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا هيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 1998.

27- سعيد يقطين:* الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب – ط1، 1997.

28- * انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001.

29- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب،ط2، 1992.

30- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د.ط، د.ت.

31- صلاح فضل:* علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1968.

32- * مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002

33- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

34- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت.

35- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012.

36- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، 4، 1998.

37- عبد الملك مرتاض:* القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1990.

38- *الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت.

39- * في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998.

40- * في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

41- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، " تاريخا- وأنواعا- وقضايا – وأعلاما "، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1995.

42- فاطمة طبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

43- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004.

44- أبو القاسم سعد الله: *الحركة الوطنية الجزائرية 1900-1930، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط4، 1992، ج2.

45- * الحركة الوطنية الجزائرية، 1930-1945، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط4، 1992، ج03.

46- ابن كثير:* البداية والنهاية، بيت الأفكار الدولية، لبنان، د.ت، 2004، ج1.

47- * تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، السعودية، ط2، 1999، الجزء الثامن.

48- كامل كيلاني:* السندباد البحري، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط1، 2011

49- * قصة علي بابا، دار المعارف، القاهرة، ط23، 2002.

50- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2000.

51- مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.

52- محمد العربي الزبيري، تاريخ الجزائر المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، الجزء 01.

53- محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظواهر النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988.

54- محمد كريم الكَّواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، د.ط، د.ت.

55- محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، الدولة العباسية، المكتب الإسلامي، بيروت، ط6، 2000، ج6.

56- مصطفى شكيب، علم النفس الألوان: التأثيرات النفسية للألوان، دار النشر الإلكتروني.

57- موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

58- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

59- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، د.ط، د.ت.

60- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – الرغاية، 1986.

الكتب المترجمة:

61- إديث كريزويل، آفاق عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

62- أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.

63- بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، د.ت.

64- بينجامين ستورا، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال 1962-1988 ، تر: صباح ممدوح كعدان، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2012.

65- تزيفيتان تودروف:* مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان، وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

66- *ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

67- جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر،دمشق ط2، 1965

68- جورج مولينيه، الأسلوبية، تر : بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 2006.

69- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

70- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبور، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط7، .1977

71- رولان بارت:* الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

72- * نقد وحقيقة ، تر: منذر عياشي، الرياض، ط1، 1995.

73- سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية، تر: سعيد العلمي،دار بدائل للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط 1، 2015.

74- مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

75- ميخائيل باختين:* الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

76- * شعرية دوستوفيسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

77- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016.

78- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، د.ط، د.ت.

الكتب باللغة الأجنبية:

79- Alain Rabatel, La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dailogisme chez Bakhtine, Revue Romane 41,1 2006.

80- Buffon Discours sur le style texte de l'édition de l'abbe j. pierre librairie ch.. pousseielgue. paris 1896.

المقالات والمذكرات:

81- آسية متلف، البوليفونية وجماليات تعدد الأصوات السردية في رواية " أشباح المدينة المقتولة " لبشير مفتي، مجلة اللغة الوظيفية، العدد التاسع 2018.

82- سمية خربيش، التميز الأسلوبي في أعمال عبد الملك مرتاض السردية، رواية حيزية أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، 2017/2016.

83- سي أحمد محمود، العنونة في روايات عبد الملك مرتاض كواقعة لسانية، مجلة التعليمية، المجلد 05 العدد 13 مارس 2018.

84- سيد علي سي عبد الله، دلالة السياق في تفسير تيسير الكريم الرحمن في تفسير المنان لعبد الرحمن بن ناصر السعيدي، مذكرة لنيل الماستر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، 2016/2015.

85- طاطة بن قرماز:* اشتغال السّمات الأسلوبية وتضافرها في شعر عفيف التلمساني، مجلة الكلمة، لندن، العدد 126، أكتوبر 2017.

86- * التميز الأسلوبي في قصيدة قارئة الفنجان- دراسة أسلوبية بنيوية- مجلة اللغة الوظيفية، جامعة الشلف- الجزائر، العدد الثاني، مارس 2016.

87- محمد الأمين خلادي، شعرية العنونة السردية وبلاغات العتبة – قراءة العنوان الروائي في ضوء لسانيات الخطاب، المؤتمر الدولي الأول لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة السويس السابع للجمعية المصرية للدراسات السردية تحت عنوان: الرواية العربية في مائة عام، في الفترة من (24 - 26) مارس 2015.

88- محمد بن سليمان القويفلي، البياض السردي، الأعراف ودلالات عدول، مجلة الآداب جامعة الملك سعود، العدد 15، 2003. –

89- محمد زيوش، الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية، مجلة جسور المعرفة، الشلف – الجزائر، العدد الأول، فيفري2015، المجلد الأول.

90- مدلل نجاح، ظاهرة التناص في الخطاب الشعري الحديث – ديوان عولمة الحب عولمة النار أنموذجا-، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي- الجزائر، العدد الرابع، مارس 2012.

91- هبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998.

92- يسمينة لعزازي، المقاومات الشعبية في الجزائر 1830-1871 مقاومة المقراني 1871 نموذج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ الحديث ، جامعة أكلي محند أولحاج، الجزائر، 2017/2016.

المواقع الإلكترونية:

93- http:// specialties.bayt.com.23/08/2020,08 :35am.

www.diwanalarab.com/27/03/2017/14:48

94- إبراهيم عبد النور، الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية قراءة في نماذج لروايات جزائرية، https:// www.benhedouga.com ,18/09/2019, 10 :19 am.

95- أحمد بالوافي، قراءة في غلاف الرواية،

96- آمنة بلعبى، الحوارية عند الحبيب السايح، www.benhedouga.com،08/06/2020،19:30

97- جميل حمداوي:* الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات، www.alukh.net 10: 10 10/01/2020

98- * السيميوطيقا والعنونة www.almothaqaf.com. 24/08/2020,18:35.

99- *أنواع المقاربات البوليفونية في تحليل الملفوظات والنصوص والخطابات، www.alukh.net ، 07/01/2020, 08 :30 am.

100-* صورة العنوان في الرواية العربية
www.arabicnadwah.com.23/08/2020
101-حيزية،
https://www.aljazeera.net/amp/news/women,7/01/20
20,06:30
102-ساجدة أبو صوي، عقدة أوديب،www.mawdoo3.com ،
.16/09/2020، 07 :30am
103- سامر فاضل عبد الكاظم جاسم، المنهج الأسلوبي،
29/08/2019, 10 :10 am. https:// art ubabylon. edu. Iqu

104-سكينة بوشلوح، سيميائية الصورة، http:// boymed1sat.unblog.f
29/08/2017,9 :30.
105-شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، https:// www.
Diwanalara.com 18/09/2018 ,09 :40 am.
106-الطبري،تفسير القرآن،
- http://quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura
aya46.html ، 2020/08/10
107-عبد الله حسن، المدرسة البنيوية التقليدية ومؤسسها
دوسوسير،:www.alukah.net.1/10/2019.18
108-ابن كثير، تفسير القرآن، www.quran.ksu.edu.sa
109-محمد أبو رمان، المنهج البنيوي، جذوره ومفاهيمه، www.jdran.net
.2019/12/ 24.
110-محمد بن يوب، قراءة الصورة البصرية لغلاف رواية غدا يوم جديد،
www.benhedouga.com.18/08/2020,18:31.

المقابلات والأيام الدراسية:

111-الزهرة سهايلية، المدرسة البنيوية، يوم دراسي، مخبر نظرية اللّغة الوظيفية،جامعة بن بوعلي الشلف.

112- عبد الله لطرش، أستاذ محاضر " أ " بقسم الأدب العربي، المركز الجامعي – علي كافي – تندوف، الجزائر.

113-عبد الملك مرتاض، مقابلة شفهية في الملتقى الدولي التكويني النوعي لطلبة الدكتوراه في اللغويات التطبيقية بجامعة الشلف يوم 2019/06/18.

114- عبد الملك مرتاض، مقابلة شفهية، اليوم الدراسي المقام بجامعة الشلف والمعنون بـ: نظريّتا البلاغة والنّقد الأدبيّ في تفكير عبد الملك مرتاض النّقديّ بتاريخ 2018/5/09.

115-عودة حبار، مقابلة شفهية بتاريخ، 2020/07/18 على الساعة: 14:15.

116-الملتقى الدولي التكويني النوعي لطلبة الدكتوراه في اللغويات التطبيقية بجامعة الشلف يوم 2019/06/18.

الروايات:

117-عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012.

118-عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، البصائر الجديدة، باب الزوار، الجزائر.

فهرس

الموضوعات

البسملة .....
الإهداء .....
كلمة الشكر والتقدير.....
مقدمة ..... أ- د

مدخل:

الرّواية في الجزائر وتطور مسارها الفني

I- الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وتطور مسارها الفني..... 9
1- نظرة على تاريخ الجزائر..... 9-10
1-1 فترة ما قبل الاستقلال..... 10-12
1-2 الحركة الروائية في الجزائر..... 13-14
II- عودة الرواية وتجديد الذاكرة 15
1- فترة ما بعد الاستقلال 15
2- أسباب العودة 15
III-السبعينيات عقد تأسيس الرواية..... .....16- 22

الفصل الأول:

آليات أسلوبية الرواية:

I- أسلوبية باختين وانفتاح النص الروائي 25
1- نظرية الرواية 25-28
2- المقولات الأساسية لأسلبة الرواية عند باختين..... 28
2-1 الحوارية 28-32
2-2 الأسلوب عند باختين 32- 34
3- المصطلح البوليفوني ومقوماته 34- 36
4- الخصائص الفنية للرواية البوليفونية 36- 39

5- وظائف الاتصال عند باختين 40- 41
II- المتكلم والإيديولوجيا في الرواية..... 42
1- موقع المتكلم في الرواية 42- 45
2- الإيديولوجيا في العمل النثري 45-47
III- أشكال وتمظهرات حوارية الرواية لدى باختين..... 48
1- التهجين 48
1-1 ظاهرة التهجين في رواية حيزية 50-52
2- العلاقة المتداخلة بين اللغات ذات الطابع الحواري..... 52
2-1 الأسلبة 52-53
2-2 التنويع..... 54
2-3 الباروديا..... 54
3- الحوارات الخالصة 55
IV- تجسيد حوارية باختين في الأعمال الأدبية الجزائرية..... 56
1- التحليل الباختيني لرواية وادي الظلام..... 57- 63

الفصل الثاني:

ميكائيل ريفاتير والأسلوبية البنيوية:

I- مفهوم البنيوية كأداة وإجراء..... 66
II- إرهاصات التفكير الأسلوبي لدى ميكائيل ريفاتير..... 68
1- دي سوسير الشرارة الأولى في انطلاق الفكر البنيوي..... 68-69
2- المدرسة الفرنسية وتأثيرها في فكر ريفاتير..... 70-71
3- الأسلوبية التكوينية 72-75
III- ميكائيل ريفاتير و الأسلوبية البنيوية 76
1- ميكائيل ريفاتير ومعايير تحليل الأسلوب..... 76
1-1 مفهوم الأسلوب لدى ريفاتير.....76-80
2- منطلق ريفاتير في التحليل الأسلوبي..... 81
2-1 القارئ النموذجي..... 81-84
2-2 القارئ النموذجي في رواية نار ونور لعبد الملك مرتاض.....84-88
2-3 السياق الأسلوبي.....88-93
2-4 معيار الارتجاع بوصفه فحصا للسياق..... 93- 94
2-5 معيار التضافر وحضوره في التشكيل الأسلوبي..... 95-96
IV- الوظيفة الأسلوبية 97
1- موضوع الأسلوبية..... 97-98
2- الوظيفة الأسلوبية..... 99-101
V- تمظهرات المدرسة الريفاتيرية في الأبحاث البلاغية العربية..... 102
1- الجاحظ 102-103
2- السياق عند عبد القاهر الجرجاني..... 104
3- مسألة التلقي عند عبد القاهر الجرجاني..... 105

الفصل الثالث:

الأنسجة الأسلوبية في رباعية الدم والنار:

I- أسلوبية الصورة والعنوان..... 108
1- قراءة في جمالية الغلاف 108
2- جمالية غلاف رباعية الدم والنار..... 109-113
3- أسلبة العنوان 114
3-1 تحليل عنوان رباعية الدم والنار كواقعة أسلوبية 115-117
II- الحقول الأسلوبية في النص السردي دماء ودموع 118
1- بساطة اللغة 118-119
2- كسر السياق اللغوي..... 119-121
III- الشواهد الأسلوبية في صوت الكهف..... 122
1- الأبعاد الأسلوبية للشخصيات 123-127
2- تجليات السياق الأسلوبي..... 128-138
3- التشكيل الأسلوبي وبلاغة الحذف..... 138-139
4- التكرار وقيمته الجمالية..... 140-141
5- جمالية التناص وتوظيف الرموز في النص السردي..... 142
أ- تناص مع القرآن الكريم..... 143
ب- تناص مع قصص القرآن..... 144-145
ج- تناص مع الأمثال الشعبية..... 146
د- تناص مع الأساطير والقصص الشعبية..... 147-150
هـ- تناص مع الرموز الأدبية والفلسفية..... 151-153
6- توظيف الخرافة..... 154-156
7- التصوير الفني والأسلوبي في الرواية 156-157

خاتمة..... 159-161
قائمة المصادر والمراجع..... 163- 173
فهرس الموضوعات..... 175-179

الملخص

يهدف موضوع بحثنا الموسوم بـ " الثراء الأسلوبي في رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض – دراسة أسلوبية بنيوية– " إلى تسليط الضوء على دراسة الرواية الجزائرية بمناهج نقدية معاصرة تهتم بتحليل الأعمال الأدبية تحليلا موضوعيا بعيدا عن الحياة الشخصية للمؤلف بل تدرس النص لذاته وفي حد ذاته . لذلك كان من المناسب اختيار الأسلوبية البنيوية لدراسة هذه الأعمال وتطبيقها على" رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض " والتي تفتتها تفتيتا ذريا لأنها تدرس العمل ككتلة واحدة متجانسة.

وقد بني هذا البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وذيل بخاتمة، بالنسبة للفصل الأول فقد عنوناه بـ: " آليات أسلوبية الرواية " وفيه تعرفنا فيه على المنهج النقدي الذي دعا إليه ميخائيل باختين لدراسة الرواية أسلوبيا، فقد كانت رؤيته تتمحور حول إقامة حوراية الرواية من خلال بعض المظاهر التي تتمثل في التهجين، والأسلبة، والحوارات الخالصة التي من خلالها يتأكد المحلل بأن النص بوليفوني حواري وليس مونولوجي.

وبالنسبة للفصل الثاني الموسوم بـ: " ميكائيل ريفاتير والأسلوبية البنيوية " خصصناه لتعريف بالمدرسة الأمريكية للأسلوب والتي كان رائدها ميكائيل ريفاتير فمن خلال هذا الفصل قمنا بتبسيط المفاهيم الأسلوبية من وجهة نظر هذا الناقد، وكذا حاولنا بحدود فهما شرح المعايير التي أتى بها لإرساء أسلوبية موضوعية، فكانت هذه المعايير أو الإجراءات تتمثل في: (القارئ النموذجي، السياق، التضافر).

يليهم الفصل الأخير والثالث الذي حرصنا فيه على تطبيق المعايير الريفاتيرية على نص سردي جزائري، إذ عملنا فيه على استنطاق المكنونات الأسلوبية المشكلة لفنية وجمالية رباعية الدم والنار عن طريق التعرض إلى مجموعة من المقومات الأسلوبية المتمثلة في سياقات وانزياحات تفاجئ المتلقي وتتصيد انتباهه. وخاتمة تناولنا فيها أهم نتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

Le thème de notre recherche intitulé "La richesse stylistique dans le quatuor de sang et de feu d'Abdel-Malek Mortadh - Une étude stylistique structurelle-" vise à éclairer l'étude du roman algérien avec des approches critiques contemporaines qui se concentrent sur l'analyse objective des œuvres littéraires loin de la vie personnelle de l'auteur, mais plutôt sur l'étude du texte pour lui-même et en soi. Par conséquent, il convenait de choisir la méthode structurelle pour étudier ces œuvres et de les appliquer au «Quadruple du sang et du feu d'Abd al-Malik Mortad», qui le décompose atomique car il étudie l'enseignant comme une seule masse homogène.

Cette recherche était basée sur une introduction, une introduction, trois chapitres et une conclusion avec une conclusion. Concernant le premier chapitre, il était intitulé: «Mécanismes stylistiques du roman», dans lequel nous avons appris l'approche critique que Mikhail Bakhtin a préconisée pour étudier le roman d'un point de vue stylistique, car sa vision tournait autour de l'établissement de la narration du roman à travers certains Les aspects représentés dans l'hybridation, la stylisation et les dialogues purs à travers lesquels l'analyste affirme que le texte est une polyphonie de dialogue et non un monologue.

Quant au deuxième chapitre marqué: "Michael Revater and Structural Stylistics", nous l'avons consacré à la définition de l'American School of Stylistics, qui a été initiée par Michael Revater. À travers ce chapitre, nous avons simplifié les concepts stylistiques du point de vue de ce critique, et nous avons également essayé, dans les limites de leur compréhension, d'expliquer les critères qu'il est venu pour établir une stylistique objective, qui était Ces normes ou procédures sont: (le lecteur idéal, le contexte, la synergie).

Ils sont suivis des derniers et troisième chapitres, dans lesquels nous avons tenu à appliquer les standards rivatoriens à un texte narratif algérien, car nous y travaillons pour interroger les composants stylistiques de l'art et l'esthétique du sang et du feu en examinant un ensemble de composants stylistiques représentés dans des contextes et des déplacements qui surprennent le destinataire et retiennent son attention. En conclusion, nous avons traité des résultats les plus importants obtenus grâce à cette recherche.

The topic of our research entitled "The Stylistic Richness in the Quartet of Blood and Fire by Abdel-Malek Mortad - A Structural Stylistic Study-" aims to shed light on the study of the Algerian novel with contemporary critical approaches that focus on analyzing literary works objectively away from the author's personal life, but rather studying the text for itself and in itself. Therefore, it was appropriate to choose the structural method to study these works and apply them to the "Quadruple of Blood and Fire by Abd al-Malik Mortad," which breaks it apart atomic because it studies the teacher as a single homogeneous mass

This research was based on an introduction, an introduction, three chapters and a conclusion with a conclusion. Regarding the first chapter, it was entitled: "Stylistic Mechanisms of the Novel", in which we learned about the critical approach that Mikhail Bakhtin called for to study the novel stylistically, as his vision revolved around the establishment of the narration of the novel through some The aspects represented in hybridization, stylization, and pure dialogues through which the analyst asserts that the text is a dialogue polyphony and not a monologue.

As for the second chapter marked: "Mikael Revater and Structural Stylistics", we devoted it to the definition of the American School of Style, which was pioneered by Michael Revater. Through this chapter we simplified the stylistic concepts from the point of view of this critic, and we also tried, within the limits of their understanding, to explain the criteria that he brought to establish an objective stylistic, and it was These standards or procedures are: (the ideal reader, context, synergy). They are followed by the last and third chapters, in which we were keen to apply the rivatorian standards to an Algerian narrative text, as we worked in it to interrogate the stylistic components of art and aesthetics of blood and fire by examining a set of stylistic components represented in contexts and displacements that surprise the recipient and catch his attention. In conclusion, we dealt with the most important results obtained through this research.