بنية اللغة في رواية" صوت الكهف"
قراءة في آليات الخطاب السردي
عند عبد الملك مرتاض- مقاربة جمالية -

أ. عبد الرحيم عناب، جامعة فرحات عباس ،سطيف

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة الظواهر الجمالية في بنية الخطاب السـردي عند عبد الملك مرتاض؛ باعتبار أن إيقاع اللغة وما يتولد عنها من ظواهر تركيبيـة وصوتية ودلالية تزيد في توليد الشحنة الانفعالية عند تلقي النص، وبالتالي يتحـول القارئ إلى متلق ومشارك في معادلة تأويل النص وتفسيره. وهذا ما جعل بنية اللغة مقوم رئيس من مقومات التحليل الحداثي في النظريات اللسانية.

Résumé:

Le thème de cette étude concerne la structure de la langue dans le roman (le son de la caverne) de Abdelmalek Mourtad : Ses niveaux linguistiques et ses techniques narratives, tels que: la narration, la description, le dialogue. La narration au pronom d'interlocuteur, jeux narratif. En outre, l'étude exposera la langue romanesque et l'esthétique intertextuelle dans ses dimensions: Sémantique, temporelle, spéciale et ses personnages.

مجلة منتدى الأستاذ: المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الإنسانية .سطيف المنصورة.25000. قسنطينة. الجزائر
الهاتف /الفاكس: 00 213 (0) 31 62 29 98
e-mail :bouhrourh@yahoo.fr / bouhrourh@gmail.com

مدخل:

تسعى هذه الدراسة، إلى معالجة سمة فنية اتسمت بها رواية (صوت الكهف) ويتعلق الأمر بالكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض بوجه عام، و هي من أبرز تفرد شخصيته في عالم الإبداع الأدبي...

و لا شك أن بنية اللغة في الخطاب الأدبي العربي المعاصر، تشكل عنصر استقطاب و تجلٍ في ثنايا المدارس النقدية الغربية الجديدة و منعرجا لغويا حاسما ألقى بظلال التأويل المحايثي (اكتفاء اللغة بذاتها) L'immanence على جملة تقنيات الخطاب السردي. مما جعل التحليل اللغوي و البنيوي أو ما بعد البنيوية البديل النقدي الأمثل أو المناخ المتعدد الأبعاد Multi-dimensionnel الذي تنمو و تنضج فيه كل بؤر الإبداع الأدبي. بعدما بدأت الدراسات المضمونية و التاريخية تفقد الكثير من فعاليتها النقدية القديمة، تحت وطأة المناهج النقدية الحديثة التي اكتسحت الساحة النقدية المعاصرة.

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة الظواهر الجمالية في بنية الخطاب السردي عند عبد الملك مرتاض،باعتبار أن إيقاع اللغة وما يتولد عنها من ظواهر تركيبية Syntagmatique وصوتية Phonétique ودلالية Sémantique تزيد في توليد الشحنة الانفعالية عند تلقي النص، وبالتالي يتحول القارئ إلى متلق ومشارك في معادلة تأويل النص وتفسيره. وهذا ما جعل بنية اللغة مقوم رئيس من مقومات التحليل الحداثي في النظريات اللسانية.وسنحاول ضمن هذه الدراسة الأكاديمية تأصيل مصطلحات التحليل اللغوي ومقاربتها Approche وفق ضوابط المناهج الجمالية الحديثة، سعيا منا إلى سحب هذه الرؤية التي اصطلح عليها بـ:" اكتفاء اللغة بذاتها "L'immanence " على نص سردي جديد (صوت الكهف) - - Son de la caverne وتطويعها في حدود ما يضمن للنص السردي أصالته رغم ما يحمل من تكثيف دلالي ورمزي هام ....

إن بنية اللغة في رواية صوت الكهف تجعل من مرتاض صاحب لغة استثنائية سبق لناقد مشرقي معاصر (هو عبد السلام محمد الشاذلي) أن أطراها بعبارات إعجاب بليغة، حين قال عنه بأنه صاحب "صياغة لغوية لا ترحم أقل الأقل من الهنات، حتى مع ما أباحه علماء اللغة أحيانا، بل نراه لا يستعمل إلا الفصحى العالية ما أمكن ذلك، دون تقعر أو حذلقة، و هو يشعرنا بذلك بأنه قد

تذوق العربية من بطون أمهاتها (...)، يشعرنا بما يبذله من جهد لغوي في هذه الصياغة، بمرونة العربية فنجد لها مذاقا خاصا افتقدناه في المشرق العربي، نتيجة تعاملنا شبه الآلي مع مقررات مفردات اللغة و تراكيبها (...) ولكن عناية عبد الملك مرتاض في هذا المجال لا يضارعها عناية أخرى (...) وهو حرص مشحون بحب شبه غريزي، تراه يلتزم مع لغته دائما الواجب، و هو التزام جد جميل و رائع في كل ما سطر من بحث أو دبج من قصة..."[1].

1- المستويات اللغوية:

تنهض اللغة في النص الروائي "بوظيفة سردية بنائية لا تقل عن وظائف الشخصيات، والحيز، والزمان، والحدث"[2]؛ إذ تظهر بمثابة "الرداء الذي يرتديه النص الروائي فيتميز به حيث لا أدب بدون لغة، بل ولا علاقات، ولا حياة متحضرة بدونها..."[3].

ويستطيع قارئ رواية (صوت الكهف)، أن يميز على صعيدها المعجمي الفني بين مستويين متعارضين:

مستوى أول، تراثي عال فصيح، يستمد فصاحته من إرث ثقافي قديم ضارب في أمهات الكتب والمعاجم العربية العتيقة. يمكن أن نمثل له بمثل هذه النماذج اللغوية العالية النسج والكلمات:

- ".. و لا تزالين تشعرين ببعض الوساخة.. في كل جسمك الغض البض. حقا اغتسلت مرارا، ولكن تلك النتونة لم تزايل أنفك (...) تلك الوساخة هي القيد الذي يكبل رجليك، والغل الذي يغل عنقك (...) يرتسل شعرك الطويل الكثيف.. تجرين فيرتسل .. ولا تبرحين تركضين فيرتسل..."[4].
- ".. بطنك المنتفخ الذي أصيب بالكظة..."[5].
- ".. و بيبيكو لا يرعوي ..."[6].
- "إرمد بعد الإشراق (...) تعنتين ساقيك. إحدى قدميك فيها داحوس..."[7].
- "الذكران يؤذيك..."[8].
- "...تغسلينه بالفرشاة اللينة والماء القراح ..."[9].

- " لا غميزة في أن أكون راعية [10].

فنحن إذن في مثل هذه المواقف (وما أكثرها!) أمام معجم فني جديد نادر الاستعمال في لغتنا المعاصرة (الكظة، يرعوي، الذكران، القراح، لا غميزة، يرتسل...)، و لا يمكن أن يطالعنا به إلا كاتب متمكن من (لسان العرب) أشد التمكن، كعبد الملك مرتاض.

و مقابل هذا المستوى الفصيح، هناك مستوى ثان تنحدر فيه لغة الرواية من فصاحتها العالية إلى الاستعمال العامي، و هو انحدار يمليه الطابع الشعبي لفضاء (صوت الكهف)، كما نجد ذلك في لغة الأمثال و الأهازيج و الحكايات الشعبية التي سنخصها بوقفة لاحقة، و يقتضيه حضور الشخصيات الأجنبية (بيبيكو و ابنته جاكلين) التي يجعلها الراوي تتكلم بلسان عربي متلعثم، فيه ما فيه من العجمة و الرطانة.

و هذه نماذج من هذا المستوى العامي الرطن:

- "أنت يمشي للكبة. ينخي الكسوة. بغد الغروب كالعادة ..." [11].
- " فلاحة فكيرة تتخلى بغكد هكذا؟ غيغ معكول..."
- " لتغملي خمسة أيام و نسف بجانا... أو الغكد..." [12].
- " الأطفال ربع كيلو فكط.. بجغد موكف إنساني..." [13].
- " من أكل خبة واهدة .. الشغل انتحى!" [14].
- " كلت لك! خنازيرنا منتنة. كل الخنازير على كل نحال..." [15].
- " عندما تنتهين من الخصان ..." [16].
- " أنت رائغ..." [17].
- " لأخغ مغة .. من كتل لودمون و .. الشيك يا كلاب؟" [18].

هذه إذن نماذج قليلة من أمثلة لغوية كثيرة [19]، تشيع في (صوت الكهف) بلغة "الخواجة" المخضرمة الكسيرة التي يمتزج فيها البناء العربي باللهجة العامية و لكنة النطق الفرنسي، وقد بررنا حضورهما بحضور شخصيتي المعمر الفرنسي و ابنته، اللذين لم يجد الراوي بدا من استنصاص لغتهما التي تغيب عنها الفصاحة، فتختلف مخارج الحروف وتبدل حروف بحروف تقاربها في المخرج (قلب القاف كافا، والحاء خاء، والعين غينا، والراء غينا، والصاد سينا، والحاء هاء، والخاء كافا،...). و هو صنيع لغوي يحمد للراوي لأنه يغيب صوته و يجعل القارئ في

مواجهة مباشرة مع شخصيات روايته و عالمها الغريب، و يغيب صوت الراوي الوسيط المترجم...

أما على صعيد التركيب اللغوي، فإننا نصطدم بمستويين لغويين متعارضين كذلك، يخصان بنية الجملة الروائية:

مستوى أول، تميزه التراكيب اللغوية القصيرة النسج، السريعة الوقع، التي تحاكي سرعة الفعل وحركة الحدث، ومنها هذه النماذج المتوثبة:

- "أنتم أمام البئر.. تشكلون صفا واحدا. أيديكم مكتوفة. أرجلكم حافية. عباءتكم البيضاء ممزقة. متسخة. أنتم الآن بين الموت والحياة..."[20].

- "و تصعد إلى شجرة خروب.. و تهذي.. أنت الآن لا تقول شيئا يفهم. لا تفهم نفسك. لا يفهمك غيرك.. فقدت ملكة التمييز بين الأشياء. و يصيبك ذعر شديد. تهرع في كل اتجاه.. تكبو ..تنهض. تكبو مرة أخرى.. تمشي على رجل واحدة..."[21].

- "وأنت تلهثين. و يمسك بك الآن ثانية. ثالثة. لا فائدة في الحساب. المهم أمسك بك بكل عنف. و تغرزين فيه أظافرك الحادة. دمه الآن يسيل من وجهه. و لكن جسمه بوجه عام كالحجر. مفتول العضلات. أقوى منك. الحقيقة. أنت مخطئة"[22].

- "..أنت الآن فريسة مؤكدة. لا قوة. لا حيلة. لا مغيث. ملاءتك الفضفاضة مشمرة إلى الحزام. و يدخل بين فخديك... و تضعين كفيك على وجهك. لا شيء غير ذلك. خارت قواك. احتواك كالثور. اضطرابك لا يفيدك شيئا، و يلتهمك... إنما على الأقل تشتمينه، سلاح الضعفاء..."[23].

هذه لقطات إذن تقوم دليلا على مستوى الجملة الروائية القصيرة التركيب، السريعة الحدث، المنفصلة المعنى، التي يخلو التركيب بينها و بين ما يليها من أدوات الربط التي تنوب عنها النقاط و الفواصل وسائر علامات الوقف التي تخفي فراغات دلالية، للقارئ حرية مَلأَهَا بما يتيح له خياله. و يسود هذا المستوى اللغوي في ثلاثة مواقف أساسية:

- موقف الشغل الفلاحي (حفر البقوق، جني التين، العمل في مزرعة بيبيكو،...).

- موقف الفعل الجنسي (اغتصاب رابح الجن لزليخة، و صالح الذئب لزينب).

- الموقف الثوري (ثورة أهل الربوة العالية ضد بيبيكو و حلفائه).

و كلها مواقف فعلية سريعة الحركة تقتضي لغة من هذا المستوى السردي. و مقابل هذا المستوى، ثمة مستوى آخر تميزه التراكيب الطويلة و الأوصاف المترادفة و كثافة أدوات الربط و الضمائر المتصلة، منها هذه الأمثلة:

- ".. و الذئاب تتعاوى من حول الربوة العالية الطويلة العريضة العميقة المحسمة المجسدة المسطحة المضرسة المشجرة العارية المرملة..."[24].

- "حمارك هزيل فان. حمارك بالذات لا يليق به السباق. هو دون ذلك بكثير، هو دون حمير العالمين، هو آخرها درجة حين تصنف الحمير طبقات طبقات قصير القامة ضئيل الجسم، إن علوته التصقت رجلاك بالأرض. ليس فيه إلا هاتان الأذنان الطويلتان المرتخيتان..لا يرفعهما أبدا حتى حين يحاول أن يحث الخطى.. الآن وأنت تنتخسه بالمخناس. أصبحت في عنقه دبرة مهترئة لا يريمها الذباب.. أي منظر!"[25].

علما أن هذا النوع من التراكيب اللغوية لا يسود -عموما- إلا حيث المشاهد الوصفية العريضة التي يتوقف عندها السرد، و يعلق الحدث، ليفسح المجال أمام الوصف.

وعلما كذلك أنه من آثار التكنيك اللغوي في (الرواية الجديدة) التي كثيرا ما تحفل بـ (الجملة الدائرية) الطويلة التي تعدم الفصل وعلامات الوقف، و هو ما يؤكد صلة رواية (صوت الكهف) بتقنيات (الرواية الجديدة).

2- تقنيات السرد اللغوي:

تقوم لغة (صوت الكهف) على مزيج شيق بين مختلف الأساليب السردية من وصف و سرد و حوار...، بما يكسر رتابة الأسلوب السردي الموحد الذي قد يشل الحركة السردية و يثقلها بلغة رتيبة مملة، و سأقدم فيما يلي عرضا لمجمل هذه التقنيات السردية:

أ. السرد: La narration

يُعرَف السرد بأنه "خطاب" مغلق، يتدخل فيه زمن المدلول"[26]، مشكلا "أداة الحركة الزمنية في الحكي"[27].

ومن الطبيعي جدا أن يستبد السرد بالقسط الأوفر من عمل روائي كهذا، يستحيل أن يكون في غياب مادته الأولى، وهي (السرد)، الذي تتضافر مع تقنيات أخرى لتشكيل العمل السردي، لذلك فمن الصعب جدا بل ربما من المستحيل كما تعترف بذلك الدراسات السردية المعاصرة أن نعثر على فقرات سردية بحتة خالية من الوصف مثلا.

ولكننا غالبا ما نجد فقرات من الرواية يسيطر عليها (السرد) سيطرة كبرى، حين يكون هم الروائي منصبا على إبراز حدث سريع ما، كما هو الحال في موقف اغتصاب ابن رابح الجن لزليخة: "..أنت الآن في قبضة ابن رابح الجن.. حتى الموت يهابه. رمى المعول بعيدا عنك. كأنه كان يخاف بعض ذلك، و قد طرحك في الرمل الرطب الناعم (...) و تضعين كفيك على وجهك. لا شيء غير ذلك. خارت قواك. احتواك كالثور. اضطرابك لا يفيدك شيئا. و يلتهمك... إنما على الأقل تشتمينه..."[28].

ب. الوصف: La description

يدل الوصف في القاموس السيميائي على "خطاب حول وجود فضائي، لا يتدخل فيه زمن المدلول"[29]، خلافا لمفهوم السرد.

و هو "أداة تشكل المكان"[30] في العمل السردي، من جهة، و أداة لتشخيص محتوى المكان، من جهة ثانية، لذلك فهو حتمية لا بد منها؛ إذ يذهب (جيرار جينات) إلى أننا يمكن أن نصف دون أن نسرد، و لكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف[31].

و يسود الوصف حيث يعلق الحدث، و تميع حركة السرد، و يتوقف السارد عند الكائنات و الأشياء كمناظر و مشاهد يحاول أن يجلب اهتمام المتلقي إليها، فهو يحضر إذن حيث "يضعف السرد و يفتر، بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه أو تأفيقه، افتراضا على الأقل، إلى أقصى حدود التأفيق أو التسطيح مما يؤذي السرد الفني الذي يعول على الحركة المتجسدة في الفعل المجرد من كل وصف أو من كل وصف مبالغ فيه على أدنى تقدير..."[32].

وللوصف وظيفتان أساسيتان[33]:

وظيفة جمالية: حيث يمثل استراحة في زخم الأحداث، و هو إذن عمل تزييني لا ضرورة له بالنسبة إلى حركية الحدث. كما نجد ذلك في الأوصاف المتفرقة التي تخص (الربوة العالية): "و تباكر الربوة العالية. رأس الكلب شكلها. يكتنفها الضباب نهارا. تهاجمها الذئاب ليلا. و مواشيك تستبق أمامك..."[34]، "و الذئاب تتعاوى من حول الربوة العالية الطويلة العريضة العميقة المجسمة المجسدة المسطحة المضرسة المشجرة العارية المرملة.. جاعت الذئاب..."[35].

و وظيفة توضيحية أو تفسيرية: حيث يكون الوصف دالا على معنى ما في إطار سياق الحكي، كهذا المشهد الوصفي العريض الذي يوضح الحب (الأسطوري) الرابط بين زينب و الطاهر، حين يلتقيان بعد فراق طويل:

"..وتركضين فيصبح لك منظر مدهش.. لقد تجنح شعرك الطويل الكثيف فانتشر وراءك في الهواء فأحدث الهواء الذي تطاير عبره العقد الذي أصبح له لمعان كالضوء الوهاج المومض من تحت إذا نظرت إلى أسفل و من فوق إذا نظرت إلى علٍ تبعا لوقع خطواتك العملاقة المتسارعة التي تسابقين بها الزمن الذي تحرك معك الآن فتحركت لحركته و حركتك ملاءتك الخضراء فانعزل نصفها عنك من وراء فشكل منطادا ممتلئا بالهواء الذي أحدثه انتشار شعرك الطويل الكثيف الذي جعلك تفارقين الأرض طائرة في الفضاء الذي تعلقت به عيناه متتبعا إياك و أنت تسبحين فيه كالسمكة السعيدة الطائرة و هو يتابعك من تحت و أنت تبسمين له من فوق حتى أمسكت بشعرك المنتشر فنزلت إلى الأرض حيث الطاهر الحبيب يستقبلك بألف قبلة وقبلة... سابقتما الزمن فالتقيتما. وتلتقيان..."[36].

ج- الحوار: Le dialogue

الحوار هو "تبادل الحديث بين شخصين، و هو نمط تواصلي؛ حيث يصبح كل شخص -بالتعاقب- باثًا و مستقبلا"[37].

وقد تخللت الرواية مقاطع حوارية كثيرة، جاءت لتحرر الرواية من سيطرة الراوي، و لتفسح المجال أمام الشخصيات مباشرة كي تتحدث عن نفسها بنفسها.

و كل ذلك في جمل حوارية قصيرة و سريعة مستمدة من المعجم اللغوي لكل شخصية، تتخللها التراكيب العامية أحيانا، لأنها تجري على ألسنة طبقة شعبية أمية، والتراكيب الأعجمية الرطنة إذا جرت على لسان بيبيكو أو ابنته.

ويمكني الاستشهاد على هذه الأحكام بهذا المشهد الحواري بين زينب و الطاهر:

"- الشيخ الأقرع جاء.

- أي شيطان جاء به؟

- يبحث عنك، القائد يدعوك إلى المحكمة... السوق المقبل.

- و السبب يا زينب؟

- كيف أعرف؟ إنما لاحظته و هو يحدق في جيدي و نحري.

غضبت منه. نهرته. ركب بغلته و ذهب.

- فهمت.

- و ما فهمت؟

- العقد.

- ماله؟

- ربطوا إعادة العقد... استرجاعه منهم باختفاء أثواب وليهم.

- لابد أن تخبرني يا طاهر..."[38].

هو إذن مشهد حواري قصير نسبيا، بالقياس إلى موقعه من السياق السردي، حيث يتم في زمن استعجالي (خلال قدوم الشيخ الأقرع على بغلته الحمراء لمساءلة الطاهر في قضية ما)، و في لغة بسيطة (كبساطة الشخصيتين المتحاورتين)، و قصيرة (بحكم قصر الفترة الزمنية التي يتم فيها الحوار)، و قريبة من أعماق الشخصيتين؛ حيث نلاحظ لغة الحوار عند زينب/الأنثى الضعيفة مطبوعة بالخوف الحاد و الاستفهامات الحائرة (كيف أعرف؟، و ما فهمت؟، ماله؟، لابد أن تخبرني...)، في حين تغلب على لغة الطاهر/ الرجل الشجاع سمات الهدوء و الاطمئنان (أي شيطان جاء به، فهمت...).

و نلاحظ كذلك أن هذا الموقف الحواري قد كسب النص نكهة درامية واضحة، وأسهم في تطور الحدث؛ حيث بين لنا -ضمنيا- سبب مجيء الشيخ الأقرع، و كشف لنا عن سر سردي مجهول هو أن الطاهر العفريت هو الذي عرى (سيدي عبد الرحمن السيار) و باع أثوابه الحريرية لاسترجاع عقد زينب...

د- السرد بضمير المخاطب:

يمثل السرد بضمير المخاطب (الأنت/ le vous) ظاهرة مميزة في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض، و قد لاحظناه أكثر تشبثا بهذه التقنية السردية في (صوت الكهف)، و هي إحدى تقنيات الرواية الجديدة. و قد سبقني حسين خمري إلى هذه الملاحظة، حين أشار إلى أن "القراءة الواعية و النقدية لرواية عبد الملك مرتاض (صوت الكهف) تبين مدى استفادة الكاتب من إنجازات الرواية الجديدة. و لعل استعمال الكاتب لضمير المخاطب (أنت) مما يبين هذه الملاحظة المبدئية. و قد استعملت الرواية الجديدة هذه التقنية السردية انطلاقا من فلسفة اجتماعية و جمالية تركز خاصة على القارئ/ المتلقي..."[39].

و ربما كان من الطريف أن تبدأ الرواية بضمير المخاطب المفرد، قبل بداية الأحداث: "و أنت أيها الصوت الغريب. من أين مصدرك؟..."[40]، لتنتهي بضمير المخاطب الجمع (أنتم). بعد اشتعال الثورة التي لا يمكن إلا أن تكون جماعية: "و تنظرون إلى زينب القيمة الرمز الشرف اللغة الدين الوطن الحق العدل السلام..."[41].

هذا الولع السردي إذن بضمير المخاطب المهيمن على لغة الرواية، نابع من ثقافة الروائي الضاربة في إنجازات (الرواية الجديدة)، و قد أعرب مرتاض عنه في موقف نقدي خارجي حين عد هذا الشكل السردي "أكمل الأشكال السردية و أحدثها"[42]، لأنه ذو مزايا فنية كثيرة منها:

- ✓ جعل الحدث يندفع جملة واحدة، تجنب انقطاع تيار الوعي.
- ✓ التمكن من وصف وضع الشخصية و الطريقة التي تولد بها اللغة فيها.
- ✓ التمكن من وصف الوعي في حال كينونته من قبل الشخصية نفسها.
- ✓ افتراض متلق ما يتلقى حكاية الشخصية، أو شيئا ما من ذاته لا يعرفه....

هـ -كشف أسرار اللعبة السردية:

تظهر في (صوت الكهف) تقنية سردية أخرى، لا نكاد نجد نظيرا لها في مختلف الروايات الجزائرية، و لكنها تقنية شائعة في تجارب (الرواية الجديدة)، تتلخص في كشف بعض أسرار اللعبة السردية، و قد سبقني حسين خمري حين أشار إليها في دراسته المحال عليها سابقا؛ حيث شرحها على أنها "تتمثل في إعطاء تأويلات أو تفسيرات عن ميكانيزم السرد من خلال الرواية وداخل النص الروائي

ذاته، كما هو موجود مثلا في روايات آلان روب غرييه مثل رواية (الغيرة) و (في المتاهة) خاصة؛ إذ نجد هذه التقنية التي تمارس النقد في الرواية حاضرة عند عبد الملك مرتاض في مواضع عدة من روايته (صوت الكهف)..."[43].

و من المواضع التي سادت فيها هذه التقنية، يمكن الإشارة إلى وصفه لبعض شخصياته بأنها شخص من ورق"[44]، و يتكرر هذا الوصف مرة أخرى في موضع آخر بشأن شخصية الطاهر: ".. و الطاهر العفريت أيضا. و ما كان معك قط. إنما هو مجرد كائن من ورق"[45]، و معلوم أن هذا الوصف مأخوذ عن مقولة النقد الجديد (بارث و تودوروف خصوصا) التي تتمثل الشخصية السردية (كائنا ورقيا) يستحيل البحث عن مكافئ مرجعي له في الواقع الحياتي.

و هناك مواضع أخرى نرى عبد الملك مرتاض فيها يستقمص شخصية القارئ الناقد الذي يمارس التأويل النقدي داخل العمل الروائي نفسه، و يفصح عن الأبعاد الرمزية للمكان (الكهف)، و للشخصيات (زينب مثلا)، كما في قوله:

"الكهف الرمز القيمة الأصالة الوطن.. و تتأملون وجه زينب القيمة الحرية الثورة (...) و تنظرون إلى زينب القيمة الرمز الشرف اللغة الدين الوطن الحق العدل السلام..."[46].

3- اللغة الروائية و جماليات التناص:

بعد تنقيب لغوي مطول، يمكنني الجزم بعدم وجود كلمة (تناص)، باستعمالها الاصطلاحي المعروف، في معاجم اللغة العربية القديمة منها و الحديثة.

بل هي توليد لغوي جديد، توصل إليه النقاد العرب المعاصرون انطلاقا من المصطلح الأجنبي الجديد (Inter-textualité)، الذي قد نجد له ترجمات أخرى مختلفة مثل (التناصية) و (تداخل النصوص) و (النصوص المتداخلة) و (النصوصية) و (هجرة النصوص)...، رغم أن مصطلح (التناص) هو أشهر هذه المصطلحات المترادفة التي قد تختلف حدودها اللفظية، و لكنها تتفق على مفهوم موحد أو شبه موحد، هو المفهوم الذي اقترحه لوران جيني (L. Jenny) سنة 1976، بمناسبة إصدار مجلة (Poétique) الفرنسية لعدد خاص حول التناصيات (Intertextuopites)، حيث اقترح إعادة تعريفه بأنه: "عمل تحويل و تمثيل عدة

نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[47]، و تتمثل وظيفة هذا المفهوم "في شرح السياق الذي يجعل من الممكن قراءة كل نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص"[48].

و يفهم من هذا أن النقد العربي القديم قد أشبع هذا المفهوم بحثا على أيدي البلاغيين القدامى الذين عبروا عنه بمصطلحات كثيرة مثل: الاقتباس والتضمين و الاحتذاء و التأثر و المعارضة و السرقة...، و لكن خلاصة بحوثهم كانت تتجه نحو عد هذه المفاهيم من سلبيات العمل الشعري، خصوصا و أن أشهر مصطلح تناولوا به هذا المفهوم هو مصطلح (السرقات الشعرية) بدلالته الأخلاقية التي تنم عن فعل ذميم ينبغي أن يعاقب صاحبه عليه.

و لكن المعاصرين اكتفوا باستعمال (التناص) استعمالا وصفيا لدراسة النصوص الغائبة التي يوظفها نص حاضر توظيفا جديدا يسهم في إثرائه و شحنه بالدلالات الغنية المتنوعة، و إضفاء طابع جمالي عليه.

وإذا كان ميخائيل باختين سباقا إلى اكتشاف هذا المفهوم بهذه الصيغة الوصفية، في الثلث الأول القرن السابق؛ حين درسه تحت مصطلح "الحوارية و الصوت المتعدد" (Polyphonic - Dialogisme) سنة 1928، كما تؤرخ لذلك جوليا كريستيفا (J. Kristiva)، فإن مصطلح (التناص) بالذات لم يظهر إلا سنة 1966 على يد كريستيفا نفسها، كما يرى ماركو أنجينو[49]، في عدة بحوث لها نشرتها بين سنتي 1966-1967 في مجلتي (Tel-quel) و (Critique).

ثم تم تبني هذا المصطلح سنة 1979 – خلال المنتدى الدولي للبويطيقا المنظم على يد ريفاتير- من قبل العديد من الباحثين[50].

وبعد ذلك انتقل إلى النقد العربي الجديد الذي استهلك هذا المصطلح استهلاكا واسعا لدى عدد غير قليل من النقاد العرب المعاصرين، يمكني أن اذكر منهم عبد الله محمد الغذامي الذي آمن بأن التناص (أو "تداخل النصوص" بتعبيره) هو "مفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، و في تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، و في قيامها على سياق يشملها (...) وكل نص هو حتما "نص متداخل" (...) و هذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي، و لا يوجد للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات..."[51].

و يأتي عبد الملك مرتاض كذلك على رأس النقاد العرب المعاصرين الذين وقفوا على مفهوم التناص وقفة الباحث الجاد الذي يسعى إلى الربط بين المصطلح الغربي و ما يكافئه من مفاهيم التراث النقدي العربي القديم[52]، و قد انتهى من ذلك إلى أن التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا يشم و لا يرى؛ و مع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، و أن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم. فمن من الكتاب إذن يستطيع أن يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، و لا فكر فيه، و لالتفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا و أفكارا؟ إن كل كاتب ناهب؛ من حيث لا يشعر و لا يريد..."[53].

هذا اعتراف واضح و صريح من ناقد و مبدع في الوقت نفسه، يتقاطع مع فكرة النقد السيميائي الذي يذهب إلى عدم وجود نص مغلق على ذاته، و كل نص هو خلاصة لجملة من النصوص السابقة أو المتزامنة، و لو أنني أعيب على الناقد استعماله لمصطلح (النهب) لدلالته الأخلاقية الصارخة التي تعيدنا إلى عصر (السرقات الأدبية)!.

و واضح من هذا الاعتراف الذي لا غبار عليه، أن مرتاض الناقد لا يمكن أن ينأى عن مرتاض المبدع في هذا السياق، و أن روايته (صوت الكهف)، من تحصيل الحاصل، هي ركام من النصوص الغائبة المتعايشة ضمن نسيج روائي واحد. فما هي مصادر هذا النسيج و مراجعه؟ و كيف آلف الروائي المبدع في نص "ائتلافي" واحد؟!... .

بعد قراءة متأنية لـ(صوت الكهف)، تراءى لي أن لغة هذه الرواية ونسيجها الحكائي العام، في مرجعيتها التناصية، تقوم على ثلاثة أنماط أساسية من النصوص الغائبة، يتفاوت حضورها في النص الروائي من نمط إلى آخر، و هي: النص السردي والنص التراثي و النص الشعبي.

أ. النص السردي: Le texte narratif

نقتصر بالوقوف على النص السردي، فقد تجسد هذا الأخير في التداخل الذي قد يحدث بين نصين سرديين. ويمكن إجمال ذلك في الآتي:

- إن هذا التداخل يحدث بين نصين سرديين مختلفين لكاتب واحد، و هو ما يسمى عند بعض النقاد (بالتناص الداخلي)، و هو أمر مألوف في الكتابة الروائية الجزائرية، لعل الروائي رشيد بوجدرة هو أبرز من يمثله.

- إن هذا التناص حدث على شكل "هجرة نصية" من القصة القصيرة إلى الرواية، وفي ظرف زمني قصير لا يتجاوز أربعة أشهر، بمعنى أن الكاتب فرغ من كتابة القصة ولا تزال في نفسه هواجس غير منتهية، رأى أن السبيل الوحيد لاحتوائها هو إطار سردي أوسع حجما و أشمل و صفا و أكبر لغة. فكانت هذه الرواية. لكن كيف تم هذا "التداخل النصوصي" ؟ و هل ضمن الروائي قصته بحرفيتها أم أعاد تشكيلها اللغوي و بدل شخصياتها و عدل إطارها الزماني و المكاني؟!... .

ذلكم ما سأسعى إلى توضيحه عبر ما يمكنني تسميته بـ(إطار التداخل) كمفتاح إجرائي لتقصي العلائق بين النصين المتداخلين عبر الأطر الآتية:

ب- الإطار الحكائي (الدلالي):

تقوم حكاية (صوت الكهف) على تصوير قساوة حياة أهل الربوة العالية، بفعل الصنيع الوحشي الذي أقدم عليه المعمر الفرنسي (بيبيكو) بعدما اغتصب أراضيهم وحرمهم من خيراتها، فلم يجدوا -تحت وطاة الجوع القاتل- إلا "البقوق" طعاما لهم، و الشغل الشاق في أراضيهم لصالح مغتصبها مقابل كم يسير من الشعير اتقاء للجوع.

و في هذا السياق المأسوي يظهر "الطاهر العفريت" و زوجته "زينب" الأسطورة كصوتين ثائرين ضد هذا الشكل العبودي المفروض عليهم، و هو الصوت الذي لم يستطع "بيبيكو" و عملاؤه أن يضعوا حدا له، برغم عنادهم و قمعهم و جبروتهم، بل استطاع هذا الصوت أن يكسب ود معظم سكان الربوة العالية الذين تولد ما عانوه من ضغط عن انفجار مهول، فجروه ثورة شعبية ضد هذا المعمر الجبار الظالم.

هذا تلخيص صعب لحكاية روائية معقدة، و هو تلخيص يسيء إلى نسيجها الحكائي العام حتما.

أما قصة ((موسم التين))[54]، فتروي لنا –عبر ست صفحات فقط– مأساة أهل "الربوة"، كذلك، في الزمن الاستعماري، حيث يغتصب "موريس" أراضيهم، فلا يجدون –اتقاء للجوع الذي يفتك بهم– غير العمل في أرضهم لصالح "موريس" مقابل قليل من الشعير أو كرشة واحدة شهريا، يشعرون بالظلم العاتي دون أن يقووا على رد هذا الظلم، و هم يرون موريس يختال في أراضيهم و يشغلهم فيها، و يرون ابنه المدلل يتدرب على الرماية ببندقية والده العصرية، لا حول لهم ولا قوة إلا في "موسم التين"، في فصل الخريف، لأن "موسم قطف التين، زمن ليس له مثيل. تتخلصون فيه من عبودية الآخرين. موريس يمقت موسم قطف التين. تتركونه وحده. تشتغلون بالتين. تقطفونه. تجففونه ادخارا للشتاء. يوم تعوي الذئاب ولا تنبح الكلاب..."[55]، و حين ينتهي موسم التين تعود الأحداث إلى زمن العبودية كما كانت عليه مذ وطأ موريس هذه الربوة.

و من خلال هذين الملخصين الحكائيين، يتضح لنا أن دلالة أحداث (صوت الكهف) تستوعب أحداث (موسم التين) ثم تتجاوزها، ذلك أن (موسم التين) هي إرهاص بالوعي الثوري الذي يبشر به (صوت الكهف)؛ لأن هذا الموسم –في القصة– هو موسم مقاطعة للمعمر الفرنسي، و رفض ضمني للفضاء "الموريسي"، و تخلص مؤقت "من عبودية الآخرين"؛ فهو الموسم المحبب لدى أهل الربوة، لأنه الموسم الممقوت لدى موريس. أهل "الربوة" –إذن– ثائرون بالقوة، و لكنهم لم يصلوا حد الثورة بالفعل. أما أهل "الربوة العالية" –في (صوت الكهف)– فقد عاشوا ما عاشه أهل "الربوة" –في ((موسم التين))– ثم تجاوزوا الثورة بالقول إلى الثورة بالفعل.

القصة –إذن– محتواة في الرواية، حتى لكأنها (صوت الكهف) ملخصة أشد التلخيص إلى مرحلة ما قبل ثورة أهل الربوة العالية ضد بيبيكو و أعوانه، أو كأن الرواية تمطيط و توسيع و تفصيل لهذا المشهد القصصي الملخص، مع تعزيزه بمشهد ثوري أخير.

و مع هذا التداخل السردي البين في عمومه يمكننا الوقوف –أيضا– على تقاطعات جزئية في الجو الحكائي العام و بعض المواقف و الأحداث الصغيرة التي منها:

– طعام (القلية) الرديء الذي يأكله أهل الربوة اتقاء للجوع القاتل في (موسم التين)، يقابله طعام (البقوق) الذي يأكله أهل الربوة العالية في (صوت الكهف)، بمنطق أحلى الأمرّين!... .

– العمل في حظيرة موريس مقابل قليل من الشعير و كرشة واحدة كل شهر في (موسم التين)، و العمل في أراضي بيبيكو مقابل قليل من الشعير – كذلك– و كرشة أسبوعيا في (صوت الكهف)، كشر لابد منه، من باب المثل الشعبي "تعمش و لا طافية"[56].

– مشهد ابن موريس و هو يتدرب على بندقية والده العصرية التي "تطلق عشرين طلقة في الثانية"[57]، و مشهد ابنة بيبيكو و هي تتدرب على رشاشة والدها التي "تطلق عشرين طلقة في الثانية"[58] كذلك!.

– تطور الوسائل الفلاحية عند موريس من المحراث إلى الجرار في (موسم التين)، و تطورها كذلك عند بيبيكو من المحراث الذي يجره حصانان إلى الجرارات البخارية في (صوت الكهف)...

ج– الإطار الزماني:

تحيل أحداث كلا النصين على إطار زماني مرجعي مشترك، هو زمن الاستيطان الفرنسي في الجزائر، خلال ما قبل قيام الثورة التحريرية المظفرة، زمن الجوع القاتل الذي فتك بأهل الربوة، وإذا كان التحديد التاريخي لهذا الزمن واضحا جدا في رواية (صوت الكهف)؛ حيث يؤرخ المؤلف للأحداث بهامش واضح و هو بصدد شرح طعام "البقوق" للقارئ الغريب عن الغرب الجزائري: "نبات بري عميق الجذور، كان يحفر على أصله أيام المجاعة، أثناء الحرب العالمية الثانية في بعض المناطق من الجزائر، و له حب بقدر حب الزيتون، يحمى في المقلاة، ثم يطحن، و ينقع في الماء دقيقة. و هو سيء المذاق جدا، و يؤدي الحلق إيذاء شديدا"[59]، فإن هذه الإشارة من المؤلف كفيلة بوضع الأحداث الروائية في إطارها التاريخي الذي يتحدد ببداية الأربعينيات من القرن السابق، على عكس قصة (موسم التين) التي تخلو من مثل هذه الإشارة المرجعية، و لكن القارئ الذي يعرف الشيء اليسير عن تاريخ الجزائر الحديث قادر على أن يضع الحدث القصصي في

نفس السياق التاريخي، ما دامت القصة حبلى بالتفاصيل التي تشير إشارات صارخة إلى زمن المجاعة التاريخية التي عصفت بأبناء الجزائر خلال الحرب العالمية الثانية.

و بعيدا عن زمن الحكايتين الموحد، فإن هناك تقاطعات زمنية أخرى بين النصين، يمكن أن نتقصاها فيما يلي:

- ليلة عيد يناير التي تشكل فضاء زمنيا مشتركا؛ فهي الليلة التي حبلت فيها أم بطل (موسم التين) به من مضاجعة واحدة[60]، و هي كذلك الليلة التي حبلت فيها أم الطاهر العفريت به في (صوت الكهف)[61] و من مضاجعة أولى و أخيرة كذلك.

- فضلا عن أن هذه الليلة تشكل عيد ميلاد مشترك بين الشخصيتين السرديتين، فإنها -في النصين معا- تمثل ليلة خالدة مشهودة تصاحبها احتفالات شعبية عارمة، على أساس أنها "الليلة الوحيدة التي يشبع فيها الأطفال طوال الشتاء : القلية، المطلوع، التين المجفف، والقمح المقلي، عشاء سمين..."[62].

- الاحتفاء المتكرر بموسم زمني مشترك بين النصين، هو "موسم التين" الذي نرى راوي القصة شديد الكلف به؛ حيث يكرره لغويا نحو أكثر من عشر مرات كاملة في حدود صفحتين فقط، بل و يجعل منه عنوانا لقصته؛ فهو الزمن المحبب لدى أهل الربوة و هو الزمن اللعين لدى موريس: "موسم قطف التين، زمن ليس له مثيل، تتخلصون فيه من عبودية الآخرين. موريس يمقت موسم قطف التين. تتركونه وحده، تشتغلون بالتين..."[63]، و هو كذلك -في (صوت الكهف)- "موريس يمقت موسم ليس له مثيل. تتخلصون فيه من الذل والاستعباد. الآخر لا يتحكم فيكم الآن. هو يمقت هذا الموسم. تهجرونه. تهجرون مزارعه.. تشتغلون بالتين وحده..."[64].

حتى أن التقاطع الزمني يفضي بالروايتين المختلفين -طبعا- إلى رواية لغوية تكاد تكون موحدة... .

د- الإطار المكاني:

يتوحد الفضاء المكاني بين النصين توحدا واضحا لا يكتنفه غموض، فهو في كليهما فضاء ريفي مثقل بأغلال القحط و المجاعة، تميزه الأراضي الفلاحية

الخصبة التي صادرها موريس من أهالي (موسم التين)، و بيبيكو من أهالي (صوت الكهف).

و هو فضاء مظلم عموما لا تسمع فيه إلا نباح الكلاب و عواء الذئاب، حتى لكأنه سجن كبير يديره المعمر الفرنسي و يزج بأهالي المنطقة برمتها.

يتحدد هذا الفضاء مكانيا بـ (الربوة)[65] في "موسم التين"، و بـ (الربوة العالية) في (صوت الكهف)، ثم يحدده الراوي، في هذه الأخيرة، بوضوح جغرافي أكثر حين يحصر هذه الربوة العالية في منطقة معلومة من تضاريس الغرب الجزائري هي (جبل زندل)[66].

و يعد هذا التحديد الجغرافي الدقيق أمرا طبيعيا و مألوفا في الجنس الروائي الذي يعني بـ (طوبوغرافية المكان) و يتسع سرديا لمثل هذه التفاصيل التي تضيق عنها القصة القصيرة التي عادة ما تكتفي بلغة الإشارة و الإيماء و الإيحاء.

هـ – إطار الشخصيات:

تتغير أسماء الشخصيات بين هذه القصة و تلك الرواية، و لكنها تتشاكل أخيرا في الأدوار المنوطة بها، على هذا النحو:

– موريس "الشيطان المعيان"[67] الذي يسلب أهل (موسم التين) أراضيهم، و يحكم فيهم بأمره حكما بغيضا متجبرا، هو اسم آخر لـ(بيبيكو) "الشيطان"[68] الذي يسلب أهالي (صوت الكهف) أراضيهم، و يستعبدهم، و يشغلهم التشغيل الشاق بمقابل رمزي، و يطبق عليهم أحكامه الجائرة العاتية. فكلاهما نموذج المعمر الفرنسي الظالم الذي لا يرحم، والذي يحيل المواطن غريبا في وطنه... .

– ابن موريس، الطفل المدلل الذي "يختال فوق الربوة، يمتطي صهوة جواده، يسابق الريح، يرمي ببندقيته العصرية (...) كلبه وراءه"[69] في (موسم التين)، يتكرر ثانية في (صوت الكهف) باسم و جنس مغايرين شكليا، في هيئة (جاكلين) ابنة بيبيكو، و هي تختال بين أهالي الربوة العالية بكلبها و حصانها، و تتدرب على سلاح أبيها[70]. و كلاهما نموذج الابن المتغطرس الذي تعلم الظلم في مدرسة والده المعمر.

– شخصية المواطن الراعي الثائر بطبعه الذي يسعى للوقوف الند للند أمام موريس في (موسم التين)، و إن لم يطلق عليه الراوي اسما محددا، هو نفسه

(الطاهر) الراعي الثائر بطبعه الذي يسعى للوقوف الند للند أمام موريس في (موسم التين)، وإن لم يطلق عليه الراوي اسما محددا، هو نفسه (الطاهر العفريت)؛ إحدى الشخصيات الرئيسة في (صوت الكهف).

و كلاهما نموذج الشخصية الثورية التي لا ترضى بالذل الاستعماري.

- شخصية الوالد الذي "ذهبت به الباخرة، و لفه الظلام، و أطبق عليه الموج..."[71]، و لم تعرف نهايته، بل يعتقد أنه لا يزال حيا في بطن الحوت الذي التقمه، تتكرر -في رواية (صوت الكهف)- بزي والد الطاهر العفريت الذي "ذهبت به الباخرة السوداء المتقادمة ذات الدخان الكثيف، ذهبت به نحو الشمال يا ولدي، و لفه الظلام يا ولدي. و أغرقه الموج يا ولدي. و أكلته الحوت يا وليدي.."[72]، فكلاهما يمثل الشخصية الوطنية التي شاركت في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء، ثم خذلها الحلفاء، و لم يظهر أثر لوجودها. إنها نموذج الشخصية الوطنية الغائبة جسديا، و لكن غيابها هذا يعطي للأبناء حضورا روحيا قويا، يهيمن عليهم في تفكيرهم الثوري.

- شخصية الطفل الراعي الذي حبلت به أمه من مضاجعة واحدة في (موسم التين)، تعادلها شخصية الصبي ابن زينب و الطاهر.

- في خاتمة (موسم التين) تطالعنا شخصية "الجدة" التي "تبخر بالجاوي و اللبان، تطوقك فوق المجمر سبعا:

يا رب اذهب عنه الشيطان

و أحفظه من عين المعيان"[73].

و هي الشخصية التي تكررها رواية (صوت الكهف) بحضور أقوى في هيئة (الأم حلومة) القائمة على ضريح سيدي عيشون[74]، و هي شخصية متقلبة من ولية صالحة إلى كذابة خائنة لثورة أهل الربوة العالية، و هو الفارق الكبير بين الشخصيتين اللتين تكتفيان بالتقاطع في نموذج الأولياء و ما يتولد عنهم من معتقدات شعبية.

و إذا كانت قصة (موسم التين)، بطابعها السردي القصير، تكتفي بهذه النماذج من الشخصيات القصصية القليلة، فإن رواية (صوت الكهف) تتجاوز هذا الكم المحدود من الشخصيات إلى شخصيات كثيرة أخرى، تتفاوت في مراتبها

السردية، كرابح الجن وزينب و الحاج و القائد وزليخة والشيخ الأقرع و ابن رابح الجن و الأقرع و فقيه الربوة، وغيرها من الشخصيات التي هي أكبر كما من أن نبحث عن معادلات لها في قصة قصيرة لا يتجاوز حجمها ست صفحات!... .

ز- الإطار اللغوي:

لا يقف التداخل التناصي بين (موسم التين) و (صوت الكهف) عند حدود الأطر الفنية المذكورة، بل يتجاوزها إلى درجة التداخل اللغوي المانع الذي تنصهر عنده لغة النص القصصي في لغة النص الروائي، فتصبح جزءا من كل، يسبح فيه ضمن نسيج سردي هلامي، يصعب معه التمييز بين لغتين يحتويهما جنسان أدبيان متمايزان.

و يمكن توضيح معالم هذا التداخل اللغوي الكبير فيما يلي:

- السيطرة المشتركة لضمير المخاطب على لغة السرد في الحالتين، كقول راوي (موسم التين): "ها أنت. كم سنك؟ ما طول لحيتك؟ ما لون عمامتك؟ و ما شكل صوتك؟ صوتك الذي يحاول أن يكسر جدار الظلام. الظلام المخيم على طريقك..."[75]، أو راوي (صوت الكهف) الذي يستهل روايته مباشرة بلغة (الأنت):

"و أنت أيها الصوت الغريب. من أين مصدرك؟ لا تبرح تجلجل في الفضاء. والفضاء و الأثير يتظاهران على دفع الصوت نحوكم. لا يبرح يجلجل في مسامكم..."[76].

و إذا كان ذلك ظاهرة سردية ملفتة في كتابات عبد الملك مرتاض منذ رواية (الخنازير)، كما بينت ذلك في مدخل البحث، فإنني أسجل هنا إشارة استثنائية تميزت بها القصة عن الرواية، و هي أن الراوي قد دعمها بحضور ضئيل لضمير المتكلم في موقفين قصيرين، أحدهما جاء في مطلع القصة: "...من بعيد أتلقفه، صوت تحمله أمواج مظلمة..."[77]، و الآخر جاء في قسمها الأخير، حيث تقمص الراوي صوت شخصيته الرئيسية في موقف استدعته تقنية (المونولوغ الداخلي): ".. و أنا؟ هراوة غليظة أصطاد بها الأعشاش، أقاتل بها الأفاعي، أضرب بها الكلاب..."[78].

و ما عدا هذين الموقفين القصيرين، فإن الغلبة الساحقة في لعبة الضمائر تظل لصالح (ضمير المخاطب).

– التداخل المعجمي الكبير بين ألفاظ القصة و ألفاظ الرواية، و يمكن هنا الاستشهاد بهذا الكم الكبير من الكلمات التي نجدها في صفحات متفرقة من (موسم التين) و (صوت الكهف) على حدٍّ سواء: (الصوت، الأمواج، الظلام، الربوة، الجوع، التين، الصمت، المحراث، النور، يناير، المطر، الخريف، الشعير، الكلاب، الذئاب، الأشجار، البندقية، الحوت، الزمن، الشتاء،...).

و ربما يبدو أيضا أن الكلمات التي تسيطر على لغة القصة هي نفسها الكلمات التي تسيطر على لغة الرواية، و قد أردت تجريب ذلك بالملاحظة و الإحصاء في مجال جزئي محدود، فتبين لي أن كلمة (الظلام) تسيطر على معجم (موسم التين) بطاقة تكرارية تبلغ 42 مرة، ثم كلمة (الصوت) بما يتجاوز الثلاثين مرة، ثم أردت أن أنقل العمل الإحصائي إلى (صوت الكهف) في الصفحتين الأوليين منها فقط[79]، لاستحالة القيام به في الرواية كاملة، فلاحظت أن كلمة (الصوت) تتكرر أكثر من أي كلمة أخرى، بطاقة تكرارية قدرها 14 مرة، ثم كلمة (الظلام) 12 مرة... .

و هو دليل مبدئي على أن الرصيد المعجمي لـ (صوت الكهف) يحتوي معجم (موسم التين)، و يعيد توزيعه داخل الفضاء السردي للرواية، مع تجاوزه كميا و كيفيا بطبيعة الحال.

بل يمكنني الجزم بأن كل الكلمات المستعملة في (موسم التين) قد أعيد استعمالها في (صوت الكهف)، بتوزيع تركيبي قد يتقارب و قد يتباعد، باستثناء أسماء الشخصيات (موريس مثلا)!!!....

– يتجاوز التداخل اللغوي بين النصين حدود المعجم المشترك إلى درجة التداخل الصارخ على المستوى التركيبي و الدلالي، و من السهل أن نقف على فقرات قصصية عديدة يعيدها علينا الراوي في روايته بتشكيل مقارب أو مماثل إلى حد بعيد، كقوله في (موسم التين):

"..صوت تحمله أمواج مظلمة. ظلام تحمله أمواج، أمواج تحمل أصواتا ملفوفة في الظلام. الظلام الذي يواري أعمدة. أعمدة يواريها ظلام. أعمدة. نور

ملفوف في أصوات من الظلام. ظلام لا يبرح يخيم. وجود مظلم. طريق مظلم. صوت مظلم. صوت تحمله أمواج مظلمة..."[80]، هذه الفقرة التي تتصدر القصة نجد نظيرا لها في فقرة مماثلة ترد كذلك في الصفحة الأولى من (صوت الكهف):

"..و أنت أيها الصوت المظروف في الظلام. الظلام الذي يصاحب سريان الأثير. و الأثير الذي تدفعه أمواج. الأمواج التي تستقبل هذا الصوت الملفوف في الظلام. الظلام الذي يواري أعمدة. الأعمدة التي يواريها الظلام في أعماق الكون..."[81]، فما أشبه هذه بتلك!... .

أو هذه الفقرة التي ترد في (موسم التين) في سياق الحنين إلى زمن الخريف: "..الذئاب تعوي بجوار الربوة. لقد جاعت. لقد ذكرت أيام الصيف و الخريف. الشمس. الشمس. الهواء. التين. الرمان. لقد جاعت. لا تجد ما تأكل. تتجاوب من فوق الروابي. تردد لحنها الموروث بحنان:

وينك يا أيام الخريف.. النعجة سمينة و الكبش ضعيف"[82]، و في نفس السياق نجد فقرة مماثلة لها في (صوت الكهف) معجميا و تركيبيا و دلاليا: "..جاعت الذئاب، كأنها تريد أن تأكل على الرغم منكم، ذكرت أيام الرخاء في الصيف و الخريف.. التين و العنب والرمان.. جاعت الذئاب و لا تجد ما تأكل. تتجاوب من فوق الروابي و الأحراش. تردد لحنها الموروث بحنان شديد:

- وينك يا أيام الخريف؟
- النعجة سمينة و الكبش ضعيف؟"[83]!!!.

و لا يتسع المقام للوقوف على كل التقاطعات الجزئية التي تحدث على المستوى التركيبي للغة، لأنها أكبر من أن تحصر.

- هذا المدّ اللغوي المتداخل يتجاوز التركيب المتشاكل للعبارة السردية إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي أشرت إليها سابقا، و منها هذا الاتصال الوثيق الذي يحدثه الراوي بين الجمل المستقلة دلاليا، باستخدام الضمائر المنفصلة التي تؤسس شبكة لغوية متصلة، كقوله في (موسم التين): ".. إلتقمته الأمواج. الأمواج التي التقمت الحوت. الحوت الذي التقم أباك..."[84]، ثم قوله في (صوت الكهف):

"..و أنت أيتها الدموع المنهمرة، الدموع التي سقت أديمك. و الأديم الذي ارتسم عليه لونك. و اللون الأبيض الناصع. و اللون الذي صار صوتا، و الصوت

الذي أمسى لونا..."[85]، علما أن هذه الظاهرة الأسلوبية تتكرر بشكل ملفت في مواطن كثيرة من الرواية، كما بينتُ سابقا.

و في ختام هذه المعالجة "التناصية"، يمكنني القول بأن عبد الملك مرتاض لم يستلهم أجواء (موسم التين) ليعيد تشكيلها في سياق روائي مغاير، بل كل ما فعله هو أنه أعاد كتابة قصته القصيرة بأسلوب روائي اقتضى منه مضاعفة الحجم اللغوي و كمّ الشخصيات و الأحداث السردية المتفرعة مع توسيع الإطارين الزماني و المكاني، لكن مع الحفاظ على جوهر الحكاية، ثم تدعيمها –في الأخير– بمشهد ثوري؛ حيث يُعلن سكان (الربوة العالية) الثورة على "بيبيكو" و أعوانه، و هو المشهد الذي لا نجد له نظير في أحداث (موسم التين).

و خلافا لهذا الشكل من أشكال "التناص الداخلي" لدى عبد الملك مرتاض، و دائما على صعيد النصوص السردية الغائبة، يمكنني الإشارة إلى بعض التداخلات النصية الأخرى التي تحدث بشكل طفيف بين (صوت الكهف) و بعض النصوص القصصية التي تضمنتها مجموعة (هشيم الزمن).

و من أمثلة ذلك نذكر ما يلي:

– استحضار بعض الشخصيات السردية التي مارست حضورا ما في نصوص قصصية سابقة، كشخصية (الفقيه الأعور) في قصة (الخماس)؛ هذا الفقيه الذي "حصل على رخصة تحفيظ القرآن بعد سنوات من الانتظار. أعطاها إياه الفرنسيون بإذن من القائد، و تدخل من الشيخ"[86]، و مثلها شخصية (موسى الأعور) في قصة (فتات الخبز الممنوع)، و هي شخصية بورجوازية متحالفة مع "القايد و الحاكم و رجال الدرك"[87] الفرنسيين. و من هاتين الشخصيتين السلبيتين الخائنتين، التي تجمعهما التسمية (الأعور) والوظيفة (الخيانة)، يشكل لنا راوي (صوت الكهف) شخصية مكافئة تحمل نفس الاسم (فقيه الربوة، أو الفقيه المغربي الأعور حينا آخر)، و تقوم بنفس الدور، حيث تمثل فقيها مجاني الاسم، لأن صلته الحقيقية بالفقه واهية جدا، و عميلا –بشكل أو بآخر– للمعمر الفرنسي بيبيكو[88].

و منها شخصية (حدهوم) التي نصادفها في قصة (فتات الخبز الممنوع)[89]، ثم يعيدها علينا الروائي في (صوت الكهف)[90]، في مواقف قليلة، بنموذج الأم الروحية التي تشكل مرجعا و ملاذا لدى أهل (الربوتين)!....

أو شخصية (ياهو)[91] التي نجدها في قصة (الجرار الخاوية) ثم في قصة (بركة الدم)، ممثلة للشخصية اليهودية، بنموذج التاجر المخادع في الأولى، و نموذج السياسي الصهيوني الغاصب المحتل في الثانية، ثم لا نلبث أن نجد نفس الشخصية في (صوت الكهف)، بنفس التسمية (ياهو)[92] و نفس الوظيفة التي رأيناها في قصة "الجرار الخاوية" (التاجر اليهودي و الحليف الاستعماري)، بمعنى أن هذه الشخصية المتكررة تمثل في ذهن الكاتب الوطني نموذج الفكرة الصهيونية الطاغية التي تهدد الوجود العربي في أي حال و كل مقام... .

– و بعيدا عن عالم الشخصيات السردية المتكررة، يمكننا الوقوف على بعض الفضاءات المكانية ذات الحضور القوي في (صوت الكهف)، لكنها فضاءات سبق لها أن مارست تأثيرا مكانيا على الراوي في مواقف قصصية سابقة، كجبل (زندل) الذي يمثل البؤرة المكانية لـ (صوت الكهف)، و قد كان كذلك في إحدى قصص (هشيم الزمن)[93]، وجبل (قاف) ذي الدلالة الصوفية المعنة في العوالم الروحانية و الخرافية، الذي يمثل مهجر الأولياء و الصالحين، و هو يقبع "وراء قصر عالية بنت منصور"[94]، كما تحدده قصة (الجرار الخاوية)، و هو كذلك في (صوت الكهف)[95]؛ معقل سيدي ميمون الطيار وعكازه و سائر آثار الأولياء و الصالحين!....

– كما تتداخل الرواية و المجموعة القصصية، و تتقاطعان في بعض العبارات والأمثال الشعبية، كعبارة (لهم الدنيا و لكم الآخرة) التي يوردها راوي (صوت الكهف) على لسان "الفقيه الأعور"، في سياق ديني سلبي كان يصطنعه بعض الخونة، تحت غطاء ديني، كسلاح استعماري ضد الثورة قبل قيامها، و هي نفسها العبارة التي ترد في قصة (فتات الخبز الممنوع) على لسان شخصية مماثلة للفقيه الأعور وظيفيا، هي شخصية (الشيخ الدرقاوي)[96].

و هناك عبارات أخرى متفشية في (صوت الكهف)، و لا تحتاج إلى تهميش، سبق للكاتب أن أشاعها في (هشيم الزمن)، من نوع: "مولى الشي"[97] و "ولد الزنا، ولد الزانية"[98]، "طعام البقوق"[99]، "الجوع يعلم السقاطة و العري يعلم الخياطة"[100]، ... .

دائما، و في نطاق التناص الداخلي، نجد صاحب (صوت الكهف) يقيم علاقات تناصية خافتة بين هذه الرواية و رواية أخرى له، رغم الفارق السياقي

الشاسع بينهما، إنها رواية (الخنازير) التي سبق لي أن وقفت معها وقفة دراسية خاصة في مدخل البحث.

و من أصداء هذه الرواية في (صوت الكهف)، تلك الصورة التاريخية التي يطالعنا الراوي بها في موقف جنسي الطابع؛ موقف (صالح الذئب) مع (زينب)، حين هم باغتصابها و هو أعجز من أن يقوم بذلك، ساعتها يستحضر الراوي حكاية معاوية مع الجواري: "متاعٌ، لوْ وَجَدَ متاعًا!"[101]، و هي حكاية نفسها التي استحضرها في رواية (الخنازير)، في موقف (الشطاح) مع (خيرة) حين اختطفها، و توهم إهداءها للسندباد، ولكنه عاد عن وهمه حين تذكر عجز السندباد عن المباضعة تماما كعجز معاوية بن أبي سفيان: "..و هو ما يصنع بخيرة؟ لا يضاجع! أصبح مثل معاوية!..."[102].

إنها صورة متكررة اقتضاها تماثل السياق (العجز الجنسي) لدى شخصيتين مختلفتين، و سأعود إلى تفصيل هذه النقطة في مبحث لاحق. و مثل ذلك أيضا بعض الحكايات الشعبية ذات الحضور المتكرر في (صوت الكهف)، كحكاية الإمام علي مع الغول، و حكاية (عين ودعة.. مشتتة السبعة)، و قصر عالية بنت منصور وراء السبعة البحور، و هي حكايات سبق لـراوي (الخنازير)[103] أن رواها في روايته، و هي –جميعا– تشكل جزءا من الفضاء الشعبي الذي يميز الكتابة السردية عند عبد الملك مرتاض.

ثمة وصفٌ آخر يقدمه مرتاض في سياق حديثه عن الشخصيات الاستعمارية المتسلطة هو (بني كلبون) الذي يقدمه نعتا لأمثال بيبيكو: "..بيبيكو هذا الذي يأكلهم، يأكلهم كوم ياجوج و ماجوج، كابن كلبون..."[104]، و هو نفسه الوصف القديم الذي نعت به الخنازير"؛ آكلات لحم بني آدم: ".. أنت تأكل حتى لحم ابن آدم! أنت من بني كلبون!"[105]، كأن (بني كلبون) هاجس شنيع يسيطر على مخيلة الراوي في كل موقف لا إنساني، كيفما كان السياق و مهما كان النص....

خاتمة

هذا وتجدر الإشارة، أننا في ختام هذه الدراسة سعينا إلى مقاربة الظواهر الجمالية التي تطبع (طبوغرافية) الخطاب السردي عند عبد الملك مرتاض، وقد جعلنا من

بنية اللغة متكأا لنضج وتطور المسار اللغوي الذي يعبق بإيقاع الحداثة ويعزف على سيمفونيات الخطاب السردي الجديد بكل مكوناته التركيبية و الدلالية وقد مثلها هذا الأديب المبدع وهذا الناقد النحر ير الجزائري — عبد الملك مرتاض — خير تمثيل .

الهوامش والإحالات

[1] عبد السلام محمد الشاذلي: حول قضايا التغريب و التجريب في الأدب العربي المعاصر، ص 11-12.
[2] د. عبد الملك مرتاض : بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، مجلة (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، العدد 03، يونيو 1994، ص 20.
[3] نفسه، ص 28.
[4] صوت الكهف، ص 156.
[5] نفسه، ص 157.
[6] نفسه، ص 131.
[7] نفسه، ص 144.
[8] نفسه، ص 145.
[9] نفسه، ص 146.
[10] نفسه، ص 34.
[11] صوت الكهف، ص 79.
[12] نفسه، ص 90.
[13] نفسه، ص 137.
[14] نفسه، ص 138.
[15] نفسه، ص 144.
[16] نفسه، ص 147.
[17] نفسه، ص 151.
[18] نفسه، ص 211.
[19] نفسه، ص : 78، 103، 121، 128، 147، 150، 166، 167، 184،...
[20] صوت الكهف، ص 211.
[21] نفسه، ص 212.
[22] نفسه، ص 47.
[23] نفسه، ص 48.
[24] صوت الكهف، ص 186.
[25] نفسه، ص 193.
[26] J. Rey-debove : Lexique sémiotique, P. 103.
[27] د. حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 80.
[28] صوت الكهف، ص 48.
[29] Lexique Sémiotique, P. 44.
[30] بنية النص السردي/ ص 80.
[31] نقلا عن د. عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص 264.
[32] د. عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة، ص 86-87.
[33] بنية النص السردي، ص 79.

[33] بنية النص السردي، ص 79.
[34] صوت الكهف، ص 34.
[35] نفسه، ص 186.
[36] نفسه، ص 171.
[37] Lexique Sémiotique, P. 47.
[38] صوت الكهف، ص 74-75.
[39] حسين خمري : سيميائية الخطاب الروائي، ضمن (تجليات الحداثة)، عدد 02، يونيو 1994، ص 185.
[40] صوت الكهف، ص 05.
[41] نفسه، ص 215.
[42] تحليل الخطاب السردي، ص 198.
[43] سيمائية الخطاب الروائي، ص 186.
[44] صوت الكهف، ص 07.
[45] نفسه، ص 106.
[46] نفسه، ص 215.
[47] أورده مارك أنجينو في دراسته (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط2، عيون المقالات –دار الشؤون الثقافية العامة، المغرب/ بغداد، 1989، ص 107.
[48] ب.م.دوبيازي : نظرية التناصية، ترجمة الرحوتي عبد الرحيم، مجلة (علامات)، جدة المجلد 06، الجزء 21، سبتمبر 1996، ص 309.
[49] في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 102.
[50] نفسه، ص 110.
[51] د. عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص13.
[52] نشر الدكتور مرتاض، في هذا الباب، دراسة تحت عنوان (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص) بمجلة "علامات"، جدة، الجزء 01، المجلد 01، ماي 1991، ص (69-92).
[53] تحليل الخطاب السردي، ص 278.
[54] هشيم الزمن، ص 83.
[55] نفسه، ص 88.
[56] صوت الكهف، ص 184.
[57] هشيم الزمان، ص 87.
[58] صوت الكهف، ص 183 و 185.
[59] نفسه، ص 10.
[60] هشيم الزمن، ص 85.
[61] صوت الكهف، ص 25-26.
[62] نفسه، ص 26، وانظر كذلك هشيم الزمن، ص 86.
[63] هشيم الزمن، ص88.
[64] صوت الكهف، ص 189.
[65] هشيم الزمن، ص 85-87.
[66] صوت الكهف، ص 107.
[67] هشيم الزمن، ص 88.
[68] صوت الكهف، ص 44-45.

[70] صوت الكهف، ص 132 و 185.
[71] هشيم الزمن، ص 85.
[72] صوت الكهف، ص 24.
[73] هشيم الزمن، ص 88.
[74] صوت الكهف، ص 39 و 190.
[75] هشيم الزمن، ص 83.
[76] صوت الكهف، ص 5.
[77] هشيم الزمن، ص83.
[78] نفسه، ص 87.
[79] صوت الكهف، ص 5 و 6.
[80] هشيم الزمن، ص 83.
[81] صوت الكهف، ص 5.
[82] هشيم الزمن، ص 87.
[83] صوت الكهف، ص 186.
[84] هشيم الزمن، ص 87.
[85] صوت الكهف، ص 8.
[86] هشيم الزمن، ص 94.
[87] نفسه، ص 45.
[88] صوت الكهف، ص: 61، 68، 194.
[89] هشيم الزمن، ص: 44، 45، 47.
[90] صوت الكهف، ص: 11.
[91] هشيم الزمن، ص: 65، 74، 76.
[92] صوت الكهف، ص: 78، 79، 80.
[93] هشيم الزمن، ص 88.
[94] نفسه، ص 63.
[95] صوت الكهف، ص 68.
[96] هشيم الزمن، ص 47.
[97] نفسه، ص: 48، 49، 51، 52، 53.
[98] نفسه، ص: 18، 31، 35، 41...
[99] نفسه، ص: 43، 94.
[100] نفسه، ص 43.
[101] صوت الكهف، ص 120.
[102] رواية "الخنازير" د.عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985، ص 67.
[103] نفسه، ص: 42، 45، 47.
[104] صوت الكهف، ص 188.
[105] الخنازير، ص52.