الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية

رقم التســـجيل

الرقم التسلسلي:

خصائص السرد في روايات عبد الملك مرتاض

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د LMD في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة

آمال صدّيقي

إشراف الدكتورة

خالدية جاب الله

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
الأستاذة الدكتورة ليلى بلخير	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	رئيسا
الدكتورة خالدية جاب الله	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	مشرفا ومقررا
الأستاذة الدكتورة ليلى لعوير	جامعة الأمير عبد القادر- قسنطينة	عضوا مناقشا
الدكتور علاوة كوسة	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف- ميلة	عضوا مناقشا
الأستاذ الدكتور علي خفيف	جامعة باجي مختار– عنابة	عضوا مناقشا

السنــة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من دفعا شبابهما ثمنا لإزهاري... أمي وأبي

إلى سندي في الحياة... زوجي الغالي

إلى أحبتي... إخوتي الذين دعموني في أحلك الظروف

إلى عائلتي الثانية... عائلة زوجي الغالية

إلى كل الأصدقاء والأحبة

إلى كل أستاذتي الأفاضل وزملائي الأعزاء

المقدمة

المقدمة:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية يستدعي التعريج على أسماء لمعت في سماء الإبداع في وقت قصير جدا مقارنة بتأخّر الميلاد الروائي، وعلى الرّغم من أن الروائي عبد الملك مرتاض قد غُيّب ذكره إلى حدّ بعيد في مختلف الدراسات التي تناولت مرحلة التأسيس للرواية الجزائرية وبخاصة تلك المكتوبة باللغة العربية، إلا أن أعماله الروائية على مرّ سنوات طويلة وإلى اللحظة الراهنة تشهد له بدوره في التأسيس للرواية الجزائرية، والاسهام في تشكيل معالمها رفقة قلّة من الروائيين الجزائريين الآخرين.

لقد كان هدف هذا البحث منذ بدايته توضيح خصائص السرد في روايات عبد الملك مرتاض من خلال تمييز مراحل مساره السردي وأهم انعطافاته وتحولاته، فالروائي كان شديد الحرص على مواكبة تطور الكتابة الروائية العربية والغربية، مما انعكس بالايجاب على نصوصه التي كانت ترفع من قيمتها الجمالية أكثر في كل مرحلة. لذلك سعى البحث إلى قراءة كل نصوصه الروائية من أجل تبيّن مساره السردي وما كان يطرأ عليه من تغيّر في كل رواية.

ولم يكن البحث سبّاقا إلى دراسة المتون الروائية لعبد الملك مرتاض، بل سبقته إلى ذلك مجموعة من الدراسات التي قدم فيها أصحابها دراسة للنتاج الروائي عند مرتاض بطرق مختلفة، من بينها:

أطروحة دكتوراه لإيمان برقلاح بعنوان "بنية السرد في ثلاثية الجزائر لعبد الملك مرتاض 2017 جامعة قسنطينة.

فضلا عن بحوث أخرى مذكورة في كتاب "عاشق الضاد" التي حاولت الاطلاع على معظمها كي لا أكرّر ماقدمه أصحابها، ثم عمدت إلى روايات عبد الملك مرتاض فاعتمدت كل رواياته مدونةً للبحث، واعتمدت كلّ مجموعة منها أنموذجا لمرحلة معينة.

ينقسم البحث إلى أربعة فصول، مستهلة بمدخل نظري، طرحتُ فيه مسألة نشأة الرواية الجزائرية، ثم تحدثت بشمولية عن تجربة مرتاض الإبداعية، وأهمِّ المرجعيات التي شكلت فكره وثقافته، يرد بعده الفصل الأول بعنوان "المرحلة التقليدية وخصائصها السردية رواية "نار ونور " أنموذجا"، وهو يضم أربعة مباحث، الأول يدور حول موضوع الثورة في الرواية الجزائرية، أما الثاني فتطرقت فيه إلى "الشخصية البطل" في هذه المرحلة، يليه المبحث الثالث الموسوم بـ" المكان ومرجعيته الواقعية في الرواية"

أما الفصل الثاني فقد وُسم بـ"مرحلة التجريب الروائي عند عبد الملك مرتاض وخصائصها السردية رواية "مرايا متشظية أنموذجا" ويتوزع على مبحثين، يدور الأول حول إرهاصات التجريب في الكتابة الروائية عند مرتاض، من خلال روايات ثلاث هي "الخنازير" و"صوت الكهف" و"حيزية"، يليه المبحث الثاني الذي يتناول التجريب الروائي في رواية "مرايا متشظية" من خلال البحث في زمن الرواية ومفارقاته وتداخله، والتعجيب على مستوى الشخصيات والأفضية، وخصوصية اللغة السردية ولعبة الضمائر.

أما الفصل الثالث والمعنون بـ" العودة إلى الذات روايات "وادي الظلام" وثلاثية الجزائر" أنموذجا" فينقسم إلى أربعة مباحث: الأول خاص بإرهاصات العودة إلى الذات في رواية "مرايا متشظية"، والثاني يتحدث عن العودة إلى الذات في روايتي "وادي الظلام" وثلاثية الجزائر"، أما الثالث فتناولتُ فيه خصوصية الراوي والمروي له وأهمية الراوية "زينب" في تماسك أوشاج الحكي، ثم تطرقت إلى اللغة السردية في هذه المرحلة في المبحث الأخير.

وقد وُسم الفصل الرابع بـ "ذروة العجائبية في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض، رواية "وشيء آخر " أنموذجا"، تحدثت فيه عن مفهوم العجائبية في الأدب في المبحث الأول، ثم انتقلت اجرائيا إلى البحث في عجائبية الشخصيات في هذه الرواية، لأنتقل في المبحث الذي يليه إلى الحديث عن الأفضية

العجائبية في الرواية مثل الزيتونية العليا والسفلى والبئر العجيبة وغيرها، وذلك بعد تقديم نظري مختصر عن الفضاء وأهميته.

وقد حاول البحث أن يقيم أوصاله ويعالج المدونة باعتماد منهج وصفي تحليلي يستعين ببعض الإجراءات المستمدّة ممن الدراسات السردية الحديثة.

ولأن المصادر والمراجع وتد أساس في البحوث الأكاديمية، فقد قام هذا البحث أيضا على مجموعة من المصادر والمراجع، أولها الروايات الكاملة لعبد الملك مرتاض والتي يبلغ عددها عشر روايات هي (دماء ودموع، نار ونور، صوت الكهف،الخنازير، حيزية، وادي الظلام، مرايا متشظية، وثلاثية الجزائر التي تضم ثلاث روايات: الملحمة، الطوفان، والخلاص) ، إضافة إلى مجموعة من المعاجم التي كانت ضرورية في البحث مثل معجم السرديات بإشراف محمد القاضي، ومعجم المصطلح السردي لجيرالد برنس، ومعجم مصطلحات نقد الرواية وغيرها، إضافة إلى مراجع أخرى أهمها "عاشق الضاد" ليوسف وغليسي و"شعرية الرواية الفانتاستيكية" لشعيب حليفي و"في نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، و"بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي.

وكغيره من البحوث لم يكن هذا البحث معبّد الدرب، بل واجهتني صعوبات عديدة ومختلفة، منها ما هو خاص، ومنها ما هو متعلق باتساع المدونة الروائية المدروسة التي تشغل 2245 صفحة.

ولايسعني ختاما إلا تقديم جزيل الشكر إلى مشرفتي الدكتورة خالدية جاب الله لما قدمته لي من توجيهات ونصائح وما مدتني به من دعم يسّر لي كثيرا مما ظننته سيعسر عليّ، فكانت سندا علميا ومعنويا في أحلك الأوقات.

كما لا يفوتني أن أتقدم بخالص شكري وامتناني للدكتور يوسف وغليسي لما قدّمه لي هو أيضا من توجيه وتصويب كان يردّني إلى درب الصواب كلما حِدت عنه، وما أمدّني به من مراجع لم يكن من السهل عليّ الوصول إليها لولاه.

ولا يفوتني أن أشكر مشرفي السابق الذي شاءت ظروف قاهرة أن يبتعد عن طلبته وجامعته، الدكتور عزيز لعكايشي، الذي فتح عيني على الأعمال الإبداعية لعبد الملك مرتاض الذي عرفته ناقدا في مراحلي الدراسية السابقة، فكان الدكتور عزيز لعكايشي نافذتي على هذا القامة الإبداعية الجزائرية.

وإلى لجنة المناقشة شكري وامتناني لما سيمنحونه لهذالبحث من تصويب وتصحيح بما يرونه مناسبا، والتي سآخذ بكل تفاصيلها حتى ينتهي البحث إلى الشكل الذي يجب أن يكون عليه.

مدخل إلى تجربة

عبد الملك مرتاض الروائية

أولا: النشأة الروائية والسياق الروائي الجزائري

ثانيا: عبد الملك مرتاض: تاريخه الروائي ومرجعياته السردية والثقافية

ثالثا: روايات كانت قصصا قصيرة – إشكالية إعادة كتابة النصوص عند عبد الملك مرتاض

اختلف النقاد ومنظرو السرد في وضع تعريف جامع مانع للرواية بالمفهوم الحديث، وذلك راجع إلى "تعدد أنواعها واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرج مستوياتها وتنوع مصادرها وسرعة تطورها ورحابة مجالها، وتمرّدها على القوالب واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة"[1]؛ حيث تُعدّ من أكثر الأجناس الأدبية التي تمتلك ليونة سمحت لها بالخوض في كل شيء، وهو ما زاد من سرعة انتشارها في الأوساط الأدبية، بل وجعلها من أكثر أنواع الكتابة الأدبية إقبالا من المبدعين والقراء على السواء، وهي مفارقة غريبة إذا ما نظرنا إلى حداثة ظهور هذا الجنس الأدبي، فلم "يعترف المفكرون والفلاسفة القدامى بجنس الرواية لعدم وضوحه وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم، إذ نلفي "**أرسطو**" لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب، والتي جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا"[2]، وفصّل في مختلف هذه الأجناس دون أن يشير إلى الرواية كجنس أدبي منفرد بخصائصه التي تميزه عن غيره، وحتى بعد ظهورها كنوع جديد من الكتابة السردية فإنها لم تحقق خصوصيتها كجنس أدبي مستقل عن غيره من أشكال الكتابة الإبداعية، تستلزم طريقة كتابة وتلق خاصين بها، وخاضعين لخوصوصيتها كجنس أدبي جديد، فالرواية تختلف عن "سائر الأنواع الكلامية الأخرى –كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصورة- في المادة، ومن ثم في المعالجة الفنية، فكل نوع من هذه الأنواع السابقة يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاصا ليعبّر بها عن فكر الكاتب أو الشاعر أومشاعره وأحاسيسه، ويبرز من خلالها صوته الخاص، أما الرواية فمادتها ثانوية، ومن ثم فإنها ليست أحادية الصوت"[3] بل على العكس من ذلك تماما؛ إذ أنها تقوم على مزيج من أشكال مختلفة من الخطابات المتداخلة، مما أوقعها في معضلة تأخر التجنيس، وهو ما منعها من تحقيق استقلاليتها وتفردها بشكل تام في كل من "الأدب الغربي والعربي إلا في العصر الحديث، حيث

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص98،99

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997 ص30

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ،ط3، 2005، ص105

ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر، فحلّت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البورجوازية بالواقع والمغامرات الفردية"[1]، وتوالى إنتاج نصوص إبداعية روائية تعبيرا عن هذه النظرة الجديدة.

لقد استطاعت الرواية أن تبسط سيطرتها بعد ما قدمه **هيجل** من تأملات واعية استطاع من خلالها تأسيسه للرواية كجنس أدبي، ليحقق بذلك هاجسه المتمثل في "البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البورجوازي الحديث، ولذلك نراه يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البورجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي في الملحمة"[2]، لينتهي إلى أن الرواية هي ملحمة البورجوازية الحديثة، وهو الرأي الذي تبناه **لوكاتش** من بعده، وقد استمر ازدهار الرواية بعدما اعتبرت "أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم القارئ بأنها نظيرة العوالم الحقيقية"[3]وذلك لما تملكه من قدرة استيعاب فائقة لمختلف الأفكار والمشاعر والقضايا العديدة والمتضاربة.

أولا/ النشأة الروائية والسياق الروائي الجزائري:

[1] صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 2، 2003، ص22.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص5.

[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص50.

لم تكن الرواية شكلا أدبيا مألوفا في الكتابة العربية، مما أوقع المؤرخين لنشأتها بين احتمالين اثنين: الأول أن الرواية فن مستورد من الغرب، ولا أثر له في الكتابات العربية القديمة؛ حيث يؤكد الناقد والكاتب **محمد برادة** أننا "مهما حرصنا على إيجاد أصول للرواية في التراث السردي العربي، فإن مفهومها الحديث يظل مقترنا بالتبدلات العميقة التي طرأت على المجتمعات الأوروبية منذ القرن السابع عشر، وغيرت بنياتها وأوجدت الدولة ووسعت فضاءات المدن في ظل الثورة الصناعية وديناميةالطبقة البورجوازية"[1] وهو أمر لم يطرأ على الأقاليم العربية إلا بعد قرنين تقريبا، مما يدلّ على أن الأدب العربي قد تعرف على الرواية كجنس أدبي حديث من خلال المثاقفة والتلاقح الحضاري الذي غذته الترجمة التي ارتبطت "باتساع قرّاء الصحافة والحاجة إلى تسلية القارئ وإمتاعه، ومن ثم فإن كثيرا من تلك الترجمات لم يكن يراعي الدقة والأمانة، بل كان يمارس الرقابة وفق مقتضيات الحال ومراعاة الأخلاق العامة، وحظيت الرواية البوليسية والوردية بالقسط الأوفر من الترجمة والإقتباس والتلخيص"[2] لمناسبتها حال الشعوب العربية التي كانت متعطشة إلى هذا النوع من الترفيه، بعد أن أغرقتها النكبات المتكررة في حالات نفسية مأزومة، ولعل هذا ما يبرّر اعتبار الترجمة بابا واسعا ولجت منه الرواية كفن أدبي غربي النشأة إلى الأدب العربي.

أما الرأي الثاني فيذهب إلى وجود جذور عربية للكتابة الروائية، ويستدلّ هؤلاء على صحة موقفهم من خلال رصد الشبه في بعض طرق الحكي الذي ميّز فنون النثر العربية، حيث يتألف "الإرث الكلاسيكي للسرد القصصي العربي من أنماط مختلفة تشمل النوادر، والصور القلمية الموجزة، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي، وقصص الهروب العجيبة والأنماط المشابهة"[3]، وهي في الغالب موروث سردي يعتمد الحكي مادة أساسية فيه، ومما لا يمكن إنكاره أن هذه الأعمال تمثل موروثا سرديا عربيا

[1] محمد برادة: الرواية العربية والعالمية، الرواية العربية أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي، الكويت، ج1، 2004، ص16

[2] المرجع نفسه، ص.16

[3] آلان روجر: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص32

ثمينا، وقد كان لها دون شك أثر بالغ في تشكل الرواية العربية، وقد أشار **آلان روجر** إلى وجود جذور للرواية في الموروث العربي القديم، مشيدا بالمقامة كفن أدبي يقوم على سرد مجموعة من الأحداث الغريبة عن شخصية ما (المتشرد أبو الفتح الاسكندراني) والتي ينقلها الراوي عنه، بطريقة تحمل من اللطافة ما يميزها عن غيرها من الحكايات والنوادر، ولعل **آلان روجر** يستدل هنا بفعل السرد الذي يعدّ اللبنة الأساسية في الرواية أيضا.

إن الأوضاع التي عاشتها الشعوب العربية في القرن الماضي شكّلت أرضا خصبة لنشأة الكتابة الروائية وازدهارها، ففي"بداية عصر انبعاث الأدب العربي الحديث (أي عصر النهضة) كانت أنماط معينة من الرواية، منها الرواية التاريخية والرومانتيكية، أنماطا جاهزة للتعبير عن المسائل المطروحة في ذلك الحين، مثل البحث عن "الجذور التاريخية" باعتبارها دعائم للمشاعر الوطنية المتنامية، وأداة للكشف عن المشاكل التي يعاني منها المجتمع –خاصة وضع المرأة- وذلك كوسيلة للتعبير عن المثل الإصلاحية"[1] التي كانت ضرورية لتغيير الأوضاع العربية المتردية، فاتخذت الرواية وسيلة جديدة للتعبير عن مختلف معطيات العصر، وشعر المبدعون أنهم أخيرا وجدوا فنًّا أدبيًّا يستطيع مجاراة واقعهم واستيعابه، فظهر مجموعة من الروائيين العرب الذين كتبوا عن المآسي والحالات المزرية التي تعيشها مجتمعاتهم، من خلال طرح العديد من القضايا التي كانت تشغل الساحة الفكرية والأدبية.

وقد كان ميلاد الأدب الجزائري الحديث على غرار كل الآداب العالمية رهين الأوضاع السائدة في أرض نشأته، فارتبط بها ارتباطا شديدا أثر على مضمونه وشكله وحتى لغة كتابته، فكان القاص والروائي الجزائري متقمصا دَورَ الناطق باسم الشعب والمعبر عن معاناته، ولأن الحديث عن هذا الأدب لا يتم منفصلا عن قضية الاستعمار الفرنسي التي شغلت الجزائريين بمختلف فئاتهم ومستوياتهم، بل وشغلت كل العالم لما كان لها من ميزات جعلت منها قضية عظيمة، فإن الرواية الجزائرية هي الأخرى لم تكن

[1] آلان روجر: الرواية العربية، ص27

معزولة عن كل هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية، التي شكلت جزءا كبيرا من المرجعيات الفكرية للروائي الجزائري في تلك الفترة وما بعدها، مُسهِمةً بشكل جذري ولافت في نشأة هذا الجنس الأدبي في الجزائر. ولذلك يجدر التعريج ولو باختصار على أهم المحطات التاريخية التي كان لها بالغ الأثر على الأدب الجزائري بصفة عامة، والرواية الجزائرية بصفة خاصة.

لقد كان للإستعمار الفرنسي وقع شديد على نفوس الجزائريين وحياتهم التي انقلبت في ظرف قياسي جدا، فتحولت حالهم من حياة كريمة إلى حياة ذل وهوان، وعانى الشعب الجزائري من استبداد واستغلال منافيين تماما للقيم الإنسانية، غير أنه لم يقف عاجزا أمام انتهاك فرنسا لأرضه وشرفه، بل بدأت مقاومته منذ توقيع **الداي حسين** على معاهدة الاستسلام في الخامس من شهر جويلية سنة 1830، وتسليمه مفاتيح الجزائر لفرنسا، وقد اختلفت هذه المقاومة بين سياسية، ومسلحة؛ ولعل هذه الأخيرة قد أصبحت محطات تاريخية ذات أثر بالغ على الأدب الجزائري لما تركته في نفوس أدبائها من أثر وحاجة ملحة إلى المشاركة في محاربة المستعمر، فبعد ثورة الفلاحين سنة 1871 التي قادها الشيخ المقراني ومن بعده الشيخ الحداد والتي كانت "ثورة "الأرض" التي سلبت بدون قانون، من الفلاحين الجزائريين الذين لم يكونوا يكسبون إلا الفقر والجوع، فقد استولت الدولة الفرنسية بوصفها وارثة لحقوق السيادة" [1]على أراضي الفلاحين ثم وزعتها على المعمرين الذين استوطنوا في الجزائر، وهو أمر أثر في الكتابات الإبداعية الجزائرية.

توالت الضغوطات الفرنسية على الشعب الجزائري سنينا طويلة، إلى أن آنت الحرب العالمية الثانية؛ حيث قامت الدولة الفرنسية بتجنيد الجزائريين في جيشها بل واعتمادهم كدروع بشرية أثناء الحرب، وهو ما ارتضاه الجزائريون مقابل حصولهم على الاستقلال في حال انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية، غير أن فرنسا نقضت عهدها، فبعد أن نالت النصر خرج الجزائريون في الخامس من شهر

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص24

ماي 1945 للاحتفال بهذا النصر يقينا منهم بأنه بوابة الحرية، ليُقابَلوا بالرصاص، وتتحول الفرحة إلى مجزرة مريعة سجّلها التاريخ، ليقرر الشعب الجزائري استعادة حريته بالقوة، فاندلعت ثورة التحرير الكبرى لتكون بعثا جديدا للجزائر "بكل أبعادها ومفاهيمها، وقيمها الحضارية العريقة وأمجادها البطولية الخالدة، إن هذه الثورة وعت كل الدروس التي مضت، واستخلصت العبر من إخفاق كل الثورات السابقة لها من الأمير عبد القادر، والحاج أحمد باي وبومعزة (...) إلى أولاد سيدي الشيخ، والمقراني والحداد، وبوعمامة، والشيخ عايش، والعمري، وغيرهم الذين حملوا لواء الكفاح المسلح في القرن التاسع عشر"[1] لكنهم لم يستطيعوا إخراج المستعمر من أرض الوطن، إلا بعد اجتماع الشعب والأحزاب والمقاومة العسكرية يدا واحدة ضربت الاستعمار بقبضة من حديد، لتصبح بذلك ثورة أول نوفمبر 1954 "حدثا عالميا، وبكل تأكيد منعرجا حاسما بالنسبة للجزائر وكذلك لدول إفريقيا وآسيا وللشعب الفرنسي أيضا، وشكلت هذه الحرب، منذ اندلاعها وإلى غاية الساعة الراهنة، موضوعا لآلاف الكتابات من كل الأنواع، والمنشورة باغلب لغاب العالم"[2]، وذلك لما تميزت به من سمات لا نجدها في ثورات أخرى.

بعد كل ما عاناه الجزائريون من ويلات الاستعمار كان الاستقلال بمثابة مرحلة جديدة تطلّبت هممًا ورجالا، فعاد "المجاهدون واللاجئون إلى مدنهم وقراهم، وكان أول مافكرت به جماهير الشعب الجزائري هو المستقبل، وما يستلزمه هذا المستقبل من جهد ونظام واستقرار. والكل يعلم أن الجزائر خرجت من حرب قاسية، وأن أول ماينبغي أن تفعله هو تضميد الجراح، وفتح باب الأمل في وجه جميع المواطنين"[3]، ولم يكن الأدباء بعيدين عن هذا المسعى، بل قد عاد منهم المهاجرون واللاجئون من أجل المشاركة في بناء الوطن وإعادة الحياة إلى الأهالي، ولعل الأدب كان من أهم الوسائل التي ساهمت في تحقيق هذه المساعي الفاضلة، وذلك على اختلاف أجناسه ومراحل تطورها، فقد استطاع الكتاب أن يشاركوا في

[1] يحيى بوعزيز: مكانة ثورة أول نوفمبر 1954 بين الثورات العالمية ودورها في تحرير الجزائر، مجلة المصادر، العدد 4، 1421هـ/2001، ص39

[2] حرب التحرير في الأدب والسمعيات البصريات تحت إشراف محمود بوعياد، ترجمة نبيلة حنك، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، وحدة الطباعة الرويبة، الجزائر، 2013، ص 17.

[3] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الجزائية للكتاب، الجزائر، 1983، ص9

هذه المرحلة التاريخية الحسّاسة والخطيرة في آن، فقد كانوا مطالبين بالنهوض بالأدب من أجل المساهمة في بلورة وعلاج الأوضاع الاجتماعية والسياسية من جهة، واللحاق بركب الأداب الشرقية والعالمية من جهة أخرى، فوجد الكاتب الجزائري نفسه أمام تحدٍّ كبير، وكانت نتيجة ذلك شعوره "بالمسؤولية، والرغبة في الاضطلاع بهذه المسؤولية على خير وجه، والبحث عن الموضوع الملائم والأسلوب المناسب"[1] لأداء دوره كما ينبغي.

لم يكن ميلاد الرواية الجزائرية يسيرا واضح المعالم وبخاصة العربية منها؛ حيث ظلت هذه الأخيرة إلى وقت قريب غائبة عن المشهد الأدبي وإن بدا لها أثر فإنه كان ضئيلا مقارنة بنظيرتها الفرنسية التي انتشرت على يد العديد من الكتاب الجزائريين الذين لم تؤثر لغة الكتابة في روح نصوصهم الجزائرية فكل " من كاتب ياسين أو مولود معمري أو مالك حداد أو غيرهم من الذين ارتبطوا بهذا الوطن على الرغم من أنهم كتبوا باللغة الفرنسية، انطلقوا من رؤية فنية وزخم فكري وتجربة لغوية استمدت حضورها من الواقع الجزائري"[2] الذي صارت اللغة الفرنسية جزءا منه سواء أراد الشعب الجزائري ذلك أم أبى، فقد وجد نفسه مجبرا على تعلّم لغة هذا المحتل، ليصير المثقف الجزائري مثقفا باللغة الفرنسية أكثر من كونه مثقفا عربيا، هذا ما جعل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية تتأخر عن نظيرتها المكتوبة باللغة الفرنسية، حيث بدأ اتضاح معالمها في "فترة السبعينيات، من مثل روايات: "ريح الجنوب"، "بان الصبح"، لعبد الحميد بن هدوقة، "اللاز" و "الزلزال" للطاهر وطار (رحمه الله)، "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج، "نار ونور" و "دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض"[3] وهي أعمال شكّلت مرحلة تأسيسية للأدب الروائي العربي في الجزائر الذي "حاول في معظمه، وبمختلف اتجاهاته، أن يكون في مستوى الثورة الوطنية، لكن الاختلاف حول تقويم هذا الأدب واتجاهاته السياسية

[1] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث،ص12

[2] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دحلب للنشر، الجزائر، 2007، ص8.

[3] يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2018، ص492

والفنية يظل قائما نظرا لاختلاف التجربة والوعي والممارسات اليومية لدى كل واحد"[1] وبالتالي شكل الفرق بين أعمالهم الإبداعية وطريقة تناولهم للمواضيع المختلفة وتعبيرهم عنها.

ثانيا/ عبد الملك مرتاض؛ تاريخه الروائي ومرجعياته السردية والثقافية:

عبد الملك مرتاض، ناقد وروائي جزائري، ولد في العاشر من جانفي سنة 1935 بمسيردة بولاية تلمسان غرب الجزائر، وبالضبط في بلدة مجيعة، وقضى فيها طفولته، هاجر إلى فرنسا سنة 1953 من أجل العمل، ثم عاد إلى الجزائر ليلتحق بمعهد ابن باديس بقسنطينة في أكتوبر عام 1954، لكنه سرعان ما غادره مع اندلاع ثورة التحرير، ليلتحق بجامع القرويين بفاس في أكتوبر عام 1955، ثم بكلية الآداب بالرباط سنة 1960، ثم بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط.

لقد كان **مرتاض** من بين الروائيين الذين جنت أعمالهم النقدية على إبداعهم، وبخاصة في بداياته الروائية؛ حيث أُتهم بالتطفل على الكتابة الأدبية وبأنه لا يتمتع بملكة الإبداع، فقد استكثر أصحاب هذا الرأي على **مرتاض** "أن يكون روائيا إلى جانب كونه ناقدا لا ريب فيه، حتى لكأن الأمر يتعلق بجريرة الجمع بين الأختين"[2]، غير أن الأعمال الروائية المتتالية **لعبد الملك مرتاض** والغنى الذي يتصف به مساره الروائي قد كان ردّا كافيا على مثل هذه المزاعم، هذا بالإضافة إلى أنه كان روائيا قبل أن يكون ناقدا، "فقد كتب روايته الأولى في أفريل 1963 بالحيّ الجامعي بالرباط، وهو في سنته الجامعية الأخيرة (بجامعة محمد الخامس)، بينما ألف أول كتبه (النقدية وغيرها) عام 1967، ونشره سنة 1968 (القصة في الأدب العربي القديم)، بما يعني أنه ولد روائيا أصلا، قبل أن يحيد عن الأصل، ثم يعود إليه تارة أخرى"[3]، ويبدع أعمالا روائية تفرّدت عن غيرها من الروايات الجزائرية، واستطاعت أن تتخذ من لغتها وعمق مضامينها ووطنيتها سمة بارزة للكتابة الروائية المرتاضية.

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص92
[2] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009، ص245.
[3] المرجع نفسه، ص246.

تعتبر شخصية الروائي والناقد **عبد الملك مرتاض** من بين الشخصيات التي ساهمت في تشكيلها مرجعيات عديدة ومتنوعة، فبعد أن كانت البداية مع تعلمه لأصول الفقه وحفظه القرآن الكريم على يد والده "الفقيه الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب الذي حفظه القرآن وعلمه مبادئ العربيّة (دارس معه الأجرومية) والفقه الملكي (درّس له المرشد المعين في الضروري من علوم الدين، لعبد الواحد بن عاشر"[1]، وهو ما كان له عميق الأثر في شخصيته وبالتالي في كتاباته لاحقا، فعند قراءة أي نص للكاتب سيلحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أن في هذا النص لغة خاصة، ولمسة فريدة في عباراته وكلماته، فما "يميز كتابات عبد الملك مرتاض هو تلك اللغة الإبداعية التي تستند على الوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة الشعرية بوصفها وسيلة للتعبير عن الواقع وعن التجربة المتخيلة والتي من شأنها أن تجعل الماضي حاضرا"[2]، فتأتي في سلاسة ولباقة وفصاحة فريدة لا تتاح لمعظم الروائيين.

يعتبر الواقع من بين المرجعيات الأساسة في الكتابة الروائية عند **عبد الملك مرتاض**، وهو ما تجلى واضحا في رواياته، وصرح الكاتب نفسه به في مواضع عدة، ففي كتاب (عاشق الضاد)، يتحدث الروائي عن روايته الأولى (دماء ودموع) التي كتبها بالمغرب، وقد كان حينها أستاذا بإحدى القرى المغربية، وهو ماتحكيه الرواية تقريبا، حكيث تدور أحداثها حول معلم جزائري لاجئ بإحدى القرى المغربية الواقعة في الحدود الشرقية للمغرب مع الجزائر، يقوم بتدريس الأطفال هناك، لكنه لم يكن مقتنعا بما يعمله، ولم يكن متقبلا لفكرة العيش هناك بذلك المستوى المعيشي وتلك المعاملة من طرف بعض أولي الأمر في القرية الحدودية، إضافة إلى الروح الوطنية التي كانت ترجّه من مرقده كل ليلة آبية أن يخلد للراحة وأرضه مغتصبة، ويطعم **مرتاض** هذه القصة بعلاقة عاطفية تنشأ بين المعلم الشاب الفقير "أحمد" والفتاة الجزائرية المناضلة "ابتسام"، لتتوالى الأحداث بشيء من الواقعية الظاهرة الذي غذته الطريقة التقليدية في السرد.

[1] المرجع نفسه، ص10

[2] العيد حراز: شعرية اللغة في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة تاريخ العلوم، العدد 3، ص 166

يعترف **مرتاض** بأن الروايات العالمية والعربية وبخاصة المصرية منها قد كانت من أهم مرجعياته الفنية، يقول:" وأهم ما اتفق لي من قراءاتي الروائية الأولى : "ردّ لي قلبي" ليوسف السباعي (بجزأيها الأول والآخر)، وبعض العناوين الأخرى له مما لم أعد أذكر بالتدقيق، وربما كان يمثُل في روايته "ابتسامة على شفتيه" ثم "في بيتنا رجل"، (وربما "شفتاه" أيضا) لإحسان عبد القدوس، ثم "إبراهيم الكاتب" لعبد القادر المازني (...) قبل أن أشرع في قراءة الأعمال الروائية العربية والعالمية الأخرى، ولكن بعد تخرجي في الجامعة"[1]، ولعل هذا ما يبرر ضعف رواياته الأولى فنيا، فقد كانت مكتوبة على منوال ما كان متوفرا للقراءة، وبمجرد أن اطلع الروائي على النصوص الروائية العالمية والغربية، استفاد من تقنيات كتابتها ليظهر ذلك جليا في رواياته اللاحقة، مثل استخدامه لحرف "م" اسما لشخصية مجهولة في رواية (حيزية)، وتوظيف المكان الرمز "الكهف" بطلا أساسا في روايته (صوت الكهف) وهي أساليب سردية ابتدعتها الرواية الغربية، ولا شكّ أنّ الروائي قد استفاد منها عند اطلاعه عليها.

لقد شكل الموروث العربي والتراث الشعبي مرجعا ثقافيا وفكريا هاما في الكتابة الروائية **عند عبد الملك مرتاض**، كما فعل ذلك في كتاباته النقدية أيضا، فلا يخفى على دارس للأدب أنّ **مرتاض** قد درس الأمثال والألغاز الشعبية، وتعرض لمختلف الفنون السردية القديمة بالدراسة والتحليل من مثل ما قام به مع فن المقامة في كتابه (فن المقامات في الأدب العربي).

ثالثا/ روايات كانت قصصا قصيرة- إشكالية إعادة كتابة النصوص عند عبد الملك مرتاض:

على غرار بعض الروائيين العرب الذي مارسوا ما أطلق عليه الدكتور **الرشيد بوالشعير** مصطلح "النكوص الإبداعي" قام **عبد الملك مرتاض** في مساره الإبداعي الطويل، حيث إن قارئ روايتيه الأولى (دماء ودموع) والثانية (نار ونور) يلاحظ مباشرة الشبه الكبير بين طريقة البناء والموضوع الروائي

[1] عبد الملك مرتاض: سيرة روائية –تجربتي مع الكتابة الروائية- ضمن كتاب (عاشق الضاد)، ص36

وحتى الشخصيات التي أوكل إليها الروائي أعمالا بطولية متنوعة، فالشبه واضح بين قصة الحب والتضحية من أجل الوطن التي تدور بين "أحمد وابتسام" في رواية (دماء ودموع)، و"سعيد وفاطمة" في رواية (نار ونور)، فكل منهما قد عانى من أجل الحب العفيف العذري، الذي دخل قلوبهم في وقت كان يفترض أن تمتلئ قلوبهم بحب الوطن والذوذ عنه، والتضحية بكل غال ونفيس من أجله، كما تشابهت المشاهد الثورية والأعمال البطولية لهذه الشخصيات في ساحات المعارك، ليصل الحدّ إلى شِبه مطابقة في النهاية المأساوية للبطلين، حيث تنتهي الرواية الأولى باستشهاد "ابتسام" في إحدى المعارك قبيل الاستقلال دون أن ترى شمس الحرية "وألقيت نظرة على وجه ابتسام والطبيب يغسل الدم الذي يتفجر من صدرها (...) ابتسام لا تتركيني(...) ولكنها لا تجيب، ابتسام لا تتركيني وحدي فإني سأعيش بلا قلب، وسأحيا بلا روح، ولكنها لا تجيب، لأنها لا تسمع، لأنها استشهدت من أجل الجزائر"[1] وتنتهي الرواية الثانية باستشهاد "سعيد" أيضا: "ولكن ما هذا الشيء الحامي المؤلم الذي يخترق صدر سعيد؟ إنه لا يدري لأنه أصبح لا يعي الأشياء كما كان يعيها من قبل، وهو يدري مع ذلك أن قوى جسمه قد خارت، ولذلك تراه يسلم جسمه الكريم إلى هذه الأرض الطيبة البارّة، وهو يشعر بفيض عظيم من السعادة والنعيم، فقد استشهد سعيد من أجل الجزائر لتعيش حرة عزيزة كريمة."[2]، مثل كل الجزائريين الذين استشهدوا في تلك الثورة العظيمة.

ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لروايتي (وادي الظلام) و(مرايا متشظية)؛ إذ حاول الروائي من خلالهما التعبير عن سنوات الجمر التي عاشتها الجزائر، وذلك على غرار الرواية الجزائرية التي كتبت في تلك الفترة، فكانت "صدى للأحداث التي هزت البلاد آنئذ، وعبرت عن الراهن والحيني، وقامت بتعرية المجتمع والكشف عن حقيقة المتسببين في تشويه صورة البلاد والتنديد بالواقع وإدانة الأعمال الدموية"[3]،

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد 1، منشورات مختبر السرد جامعة منتوري قسنطينة، 2012، ص288

[2] المصدر نفسه، ص464.

[3] غنية بوحزة: أبرز الثيمات في رواية التسعينيات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2، العدد 2، سبتمبر 2013، ص 95

فصراع الروابي السبع وانتشار القتل دون سبب أو علة رمز للأفعال الشنيعة التي ارتكبها الإرهاب في العشرية السوداء، الأمر نفسه يكرره **مرتاض** في رواية (وادي الظلام)، لكن هذه المرة دون تعجيب على مستوى الشخصيات والفضاء والأحداث، فالإرهابي "أبو الهيثم" إنسان عادي يأتمر بأمره مجموعة من الرجال الذين يخضعون له خضوع خوف ورهبة لا حب ورغبة، فالفرق بين الروايتين هو ما أضفاه الروائي للأولى من عجائبية وأحداث خارجة عن نطاق العقل، في حين جلل الثانية بشيء من الواقعية ضمنها تأريخا لبعض المراحل التي مرت بها الجزائر تحت اسم "الجلولية" مثل قصة اليهودي "بكور" وابنته "آنيتا" ودورهما في تسهيل استعمار "الجلولية" من طرف قبيلة "بني فرناس".

يعدّ **عبد الملك مرتاض** من بين الروائيين الذين يملكون تجارب إبداعية يتفردون بها، لعل أهمها أنه كان يعمد إلى بعض النصوص القصصية التي نشرها في مجموعته القصصية الموسومة بـ(هشيم الزمن)، والتي تضمنت مجموعة من القصص التي كتبها بين سنوات 1969 و1985، وقام بنشرها معا سنة 1988، ليجعل منها بذرة لرواية جديدة، مثل مافعله بقصة (موسم التين) التي استوحى منها روايته (صوت الكهف) وذلك على سبيل "سابقة فنية في تاريخ الكتابة السردية الجزائرية التي لم نجد لها مثيلا إلا لدى جيلالي خلاص في روايته "رائحة الكلب" -1985- التي ضمنها نصوصا قصصية سابقة له، كقصة "عاصفة بحر المسخ" وغيرها"[1]، فقد قام **مرتاض** باستيحاء شخصيات رواية (صوت الكهف) وأحداثها من قصة (موسم التين) ، التي تدور أحداثها حول أهالي الربوة الذين تغتصب منهم أرضهم من طرف المعمر "موريس" –"بيبيكو" في رواية (صوت الكهف)-، يعيش الأهالي حالة من القهر والظلم والاستبداد طيلة أيام السنة ما عدا "موسم قطف التين، في الزمن الخريفي، زمن الاستغناء عن السلطة الاستعمارية، والتخلص النسبي من الذل والاستعباد، أي الاستقلال المؤقت، وحين ينتهي (موسم التين) تعود مواسم العبودية وتستمر إلى أجل غير مسمى، ويستمر المواطن لاجئا في وطنه إلى إشعار آخر"[2]، وهو ما تُفصّل فيه الرواية التي تضع

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص29
[2] المصدر نفسه، ص29

نهاية لهذه الحال المزرية، فعلى عكس نهاية القصة التي ظلت معلقة/ مفتوحة "وآخر يهوي بعصاه الغليظة، الدم يتفجر من رأسه، وآخر يصعد نحو قمة الجبل، الحياة مع الوحوش أفضل (...) وتنتظرون موسم قطف التين. الموسم الذي تشبعون فيه، وأصواتكم تحملها أمواج مظلمة"[1]، إن هذه النهاية تفتح أفق توقع القارئ على احتمالات عديدة، فالشخص الذي صعد إلى الجبل لا نعلم مالذي ينوي عليه، والأصوات التي أغرقتها الأمواج المظلمة لا نعلم إن كانت ستوقظ الأهالي وتخرجهم من سباتهم، لينتفضوا على الذل والمهانة والجوع، كل هذه الأمور ظفرت بها رواية (صوت الكهف) التي انتهت بثورة الأهالي على "بيبيكو" الظالم وقتل ابنه المغتصب، واسترجاع الأرض، وذلك بعد الالتفاف حول "زينب" ذات العقد الفريد، وزوجها "الطاهر العفريت"، البطل الذي استطاع أن يقودهم نحو الخلاص: "ومن الربوة العالية تنتشرون، تدفنون شهداءكم (...) وتشربون من ماء البئر مجانا، لقد أورثتم البئر، بئركم اليوم، قتلتم الغول التي كانت تسكنه"[2]، ويتجلى مشهد الخلاص الذي يتشح بنور وجه زينب "وتنظرون إلى الكهف الذي ينتشر من حوله النور (...) وتتأملون وجه زينب الـ... وهي تسرح شعرها الطويل الطويل، وتلامس ملاءتها الحريرية الخضراء التي يغازلها نسيم الغابة، وهي ترفرف فوق بنايات الربوة العالية، وتنظرون إلى زينب الـ... أصبحت الآن حقيقة"[3]، وهنا تنتهي الرواية بهذا المشهد العظيم الذي تجلّله "زينب" المرأة الغريبة، المرأة الوطن.

ويذهب **مرتاض** في تصريح له حول هذه العملية الفنية إلى أن الفرق بين القصة والرواية لا يتجاوز أن "إحداهما موجزة مكثفة، والأخرى مفصلة ممطّطة، ويبدو أن بعض الموضوعات هي من الجمال والإثارة ما يجعل الكاتب منها، أو فيها، إذا أخرجها في قصة قصيرة يتشوق إلى إخراجها في شكل رواية بتفصيل أحداثها، والزيادة في بلورة شخصياتها"[4] حتى يُشفي غليل إبداعه بإكمال ما تبقى في نفسه

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد4، ص506.
[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص622.
[3] المصدر نفسه، ص622.
[4] يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، ص141

من تلك القصة، وقد كرّر الروائي هذه الخرجة الإبداعية مع قصة أخرى، هي قصة (صوت الصمت) التي حولها لا حقا إلى رواية (وشيء آخر)، باثًّا فيها حمولته التراثية التي تنضح بالخيال والأعاجيب حول الزيتونيتين العليا والسفلى، وحكايات الشجرة العظيمة والعين العجيبة، وما وقع لـ"سارة الخلوفية" رفقة جنيتها الطيبة، وهي أحداث أضافها الروائي إلى الحدث الأساسي الذي قامت عليه القصة في الأصل، والمتمثل في لقاء شخصيتين في قطار، يتبادلان الصمت إلى أن يفترقا، ويمضيان كل تلك الساعات في حوار داخلي ومناجاة لبعضهما البعض، وهو ما استغله الروائي في الرواية المستوحاة من القصة، حيث استثمر تقنية السرد الارتدادي في بلورة حكايات ثانوية تغوص في الماضي السحيق لشخصيتي القطار اللتين لم تبرحا مكانهما إلا بعد أربع ساعات، استطاع الروائي أن يأخذنا فيها إلى عوالم عجيبة وأحداث موغلة في الغرابة.

لقد "سلكت معظم الروايات التي أرخت لأزمنة الرصاص طريق البناء الفني المتقدم، حيث تحضر الذات والذاكرة والتاريخ وخطابات المرحلة العاكسة للظاهرة الاجتماعية –السياسية المقوضة للآمال، طبيعي أن تنطوي هذه الروايات على قسط من الشهادة، إلا أن نصوصها لا تعزل السياسي عن باقي العناصر المؤطرة لحياة الناس، ولا عن الشكل المتنوع، الحامل لمختلف المشاعر والتفاصيل واللغات."[1]، فكانت نصوصا معبرة بشكل موجع عن تلك الحقبة الدموية من تاريخ الجزائر.

[1] محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والتوزيع، ط1، 2011، ص26

الفصل الأول

المرحلة التقليدية في مسار الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض وخصائصها السردية (رواية "نارونور" أنموذجا)

المبحث الأول: موضوع الثورة في الرواية

المبحث الثاني: الشخصية/ البطل في رواية (نارونور)

المبحث الثالث: المكان ومرجعيته الواقعية في الرواية

المبحث الرابع: اللغة السردية التقليدية

تتضمن هذه المرحلة من الكتابة الروائية **لعبد الملك مرتاض** نصين اثنين هما روايتا (دماء ودموع) و(نار ونور) اللتان كتبهما سنتي 1963 و1964 على التوالي مما يحفظ للروائي دوره في التأسيس للرواية الجزائرية، وقد ذكر الدكتور **يوسف وغليسي** مكانة الروايتين بين النصوص الروائية الجزائرية التي لم تكن تتعدى أربع أو خمس روايات، وعدّها محاولة قيّمة منه لولوج عالم الإبداع الروائي، والمساهمة في تأسيس رواية عربية جزائرية، مستثمرا ما كان متاحا آنذاك من الروايات العربية لينسج على منوالها[1]، فكانت نصوصه تقليدية إلى حدّ ما، ولم تستفد من التقنيات الحديثة بالقدر الذي يرفع من وتيرة جماليتها، وهذا طبيعي بالقياس إلى الفترة الزمنية التي كُتبت فيها والأشكالِ الروائية التي كانت سائدة آنذاك، ومع ذلك نجد أن هذه الرواية تتمتع بخصائص سردية عديدة، لعل أهمها توظيف **مرتاض** للتاريخ بطريقةٍ تجعل من قارئ الرواية يعايش تلك الأحداث؛ حيث أحاط شخصياته الروائيةَ وجُل الأحداث المنسوجة وفق ترابط وتتال بمجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية والتاريخية التي استغلها في بناء النص الروائي، محاولاً تصوير الثورة الجزائرية وفق منظوره الخاص، مركزا على جوانب مختلفة منها ما كان مألوفا ومنها ما يعدّ من الأمور التي أُسدل عليها غشاء الزيف التاريخي لفترات طويلة، كما تسترعي الرواية انتباه قارئها من خلال مجموعة من القضايا التي ارتأى الروائي طرحها في بدايته الروائية، مؤكّدا على شعبية الثورة الجزائرية وشموليتها، حيث حرص على تصوير الشعب الجزائري وهو يرعى الثورة ضد مستعمره ويدعمها كلٌّ حسب استطاعته، وذلك تفنيدا لما أُدّعي في بعض المحافل الدولية أن الشعب الجزائري لا يرعى ثورته، مستدلّا على هذا الدّحض بالمظاهرات التي خرج فيها الجزائريون في كل أنحاء البلاد والتي تعتبر الحدث الرئيس في الرواية، كما تعد شمولية الثورة قضية محوريّة في الرواية ظلَّ التأكيد عليها حاضرا من خلال صوت الراوي أو أصوات مجموعة من الشخصيات، وهو ما تجلى في شراسة المقاومة وحدّة النضال في مدينة **وهران**، وهي قضية استحضرها

[1] يوسف وغليسي: مقدمة الأعمال السردية الكاملة لعبد المالك مرتاض، المجلد1، ص21

الروائي ليثبت أن جزائري غرب الوطن لم يكونوا أقل وطنية من غيرهم، هذا بالإضافة إلى قضايا أخرى تاريخية واجتماعية استطاع أن يصورها وفق رؤيته وهو ما ستوضحه الدراسة.

المبحث الأول/ موضوع الثورة في الرو اية:

لقد كان توظيف التاريخ في النصوص الروائية ولا زال ظاهرة جمالية وإبداعية لقيت الكثير من الاهتمام، حيث "دخل تاريخ المجتمعات العربي بعد الاستقلال، في متاهات الإيديولوجيات الكولونيالية والشعارات المخاتلة، وفقدان البوصلة والعجز عن حماية المصالح والانخراط في العصر، وقد استطاعت الرواية أن تتسرب إلى هذه الأزمنة الرمادية التي كانت الأنظمة وأبواقها تسعى إلى دفنها وسط المزيد من الشعارات والهزائم"[1] في وقتها، وحتى بعد انقضائها.

فنجد من النقاد ودارسي الأدب من يسعى جاهدا إلى فهم طرق اشتغال المبدع على الأحداث والنصوص التاريخية، في حين انشغل بعضهم الآخر بالبحث في مشروعية المساس بالتاريخ ومزجه بالمتخيل، وفي خضم هذه الآراء والبحوث تتراكم النصوص الإبداعية الروائية التي تعتمد التاريخ في تشييد عوالمها وأفضيتها، وتشكيل شخصياتها متصرفة فيه وفق توجهات أصحابها الإديولوجية والثقافية وقد أكد **جورج لوكاتش** أن الرواية التاريخية "ليست إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظُ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدت بهم إلى أن يشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"[2] وليسَ الرّصدَ المجرد للأحداث التاريخية، ويذهب إبراهيم نصر الله إلى أن الرواية هي التي "تعيد التاريخ إلى جوهره، حين تعيد لليومي المغيب اعتباره، في قرن غدا التأريخ هو الفن الرسمي الذي يكتب الحكاية من وجهة نظر مطلقة القدرة، لأنها مطلقة التحكم في كل ما يمس أدق تفاصيل الحياة، من لقمة

[1] محمد برادة: الرواية العربية والعالمية،ص26

[2] جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراقن بغداد، ط2، 1986، ص46

العيش، حتى العيش نفسه"[1]، فكانت الرواية هي الفن الملائم لاحتواء التاريخي والمتخيل معا، وهو ما قام به **عبد الملك مرتاض** في جلّ نصوصه الروائية وبدرجات متفاوتة من الفنية والإبداع، فكل رواية من رواياته تحكي حقبة زمنية معينة من تاريخ الجزائر، فنجده تارة يقدم هذا التاريخ بواقعية خالصة مثل نصوصه الأولى، ونجده في مواضع أخرى يقدمه في قالب عجائبيّ لا يخلو من الرمزية المشبعة بالأسطورة والموروث الثقافي، ولعل أبسط أشكال اعتماد التاريخ في كتابة **مرتاض** السردية هو ما نجده في رواية **"دماء ودموع"** ومن بعدها **"نار ونور"** حيث حاول تصوير نضال الشعب الجزائري من منظورين مختلفين، الأول هو نضال الجزائري اللاجئ والذي مثلته شخصية "أحمد" أستاذ اللغة العربية بإحدى المدارس الواقعة شرق المغرب، والثاني وطنية الشاب الجزائري القاطن غرب البلاد والمتهم بالتهاون في الدفاع عن وطنه؛ حيث تبرز شخصية "سعيد" كنموذج للشاب الجزائري الذي تخلى عن تعليمه في المدارس الفرنسية والتحق بالجيش الوطني، ليدخل بعدها في سلسلة من الأحداث الثورية التي حاول الروائي تحميلها قدر الإمكان ببعض الرسائل الموجهة للقارئ، والتي يفترض بها تصحيح أحكام مسبقة عن الثورة الجزائرية، وعن مقاومة الاستعمار في غرب الجزائر، وعلى غرار التشابه في الموضوع نجد في الروايتين تشابها كبيرا في البناء الفني من خلال تكرار نماذج من الشخصيات والعلاقات، فشخصية "فاطمة" المضحية والمناضلة لا تختلف كثيرا عن "ابتسام" التي تخلت عن الحياة الهادئة مع أهلها لتلتحق بالتنظيم السِّري، كما تتطابق قصة الحب بين الثنائي الأول "أحمد وابتسام" والثنائي الثاني "سعيد وفاطمة"؛ إذ يتخلى كل منهما عن عيش حبه والاستمتاع بهذا الشعور وبالنهاية المفروض وقوعها (الزواج) فداء للوطن الذي بلغ حبه فيهم مبلغا بعيدا ليتوحد بذلك

[1] إبراهيم نصر الله: احتفاء بالرواية أو الفن الذي كان لابد منه، تقديم لكتاب: أفق التحولات في الرواية العربية لفيصل الدراج وآخرين، دار الفنون-الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع- الأردن، ط1، 1999، ص7.

"الحب والحرب، وتصير المرأة حافزا على الكفاح بعد أن كانت معيقا له"[1] مثلما كرسته بعض الذهنيات المجانبة للصواب.

كان وجود "الاستعمار الفرنسي مصدر كل ما في الجزائر من ظلم، وكان هذا الاستعمار بحكم جبلّته المعروفة في التاريخ يثير النفوس الأدبية فتثور عليه"[2] وتهب إلى الذوذ عن الوطن بما تتقنه وتستطيعه، فتتفجر قرائحهم بأعمال أدبية مختلفة تُدين المحتل وت3ندّد بأفعاله الشنيعة، وعلى غرار الأدباء الجزائرين، كان **عبد الملك مرتاض** مليئا بالروح الوطنية، ومتأثرا بالثورة المجيدة أيّما تأثر، بل اعترف بفضلها عليه قائلا: "يبدو أن الثورة الجزائرية المباركة كان لها فضل عظيم علي في بداية كتاباتي الروائية، فقد كتبت عنها أربع روايات هي التي أعيد نشرها بعد حين بعنوان: "رباعية الدم والنار" فكانت تجربتي الأولى تستمد أحداث تيك الثورة المجيدة وأيامها على الحمرة-البيضاء"[3]، فكانت الروايات الأربع روايات ثورية بامتياز (بغض النظر عن الفرق في المستوى الفني بينها) استطاع **مرتاض** أن يصوّر من خلالها نضال شعبٍ أبيّ رفض الذل والمهانة بمختلف أشكالها، واستعاد ما أخذ منه بالدم والنار.

أولا/ أهم الأحداث التاريخية في الرو اية:

يعتبر استحضار التاريخ بمختلف أبعاده ومكوناته ظاهرة سائدة في الأعمال الروائية وبخاصة في "الرواية التاريخية" التي لا تكتفي باستحضار جزئي له، إنما تعتمد المادة التاريخية بقوة وتعدّها دفقا أساسا يدفع دفّة الحكي ويُسيّرها، ثم إنّ دخول التاريخ للرواية جعل منه بنية أساسة فيها، لها دلالاتها ووظائفها في التشكيل الروائي؛ وقد حاولت الرواية العربية "أن تكتب التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سوي محتمل، وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة

[1] صالح مفقودة: المرأة في الرواية، ص115

[2] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص11

[3] عبد الملك مرتاض: سيرة روائية ضمن كتاب (عاشق الضاد)، ص39

مجتمعية"[1] متّبعة أساليب مختلفة من أجل تحقيق ذلك، كالعمل على إدغام الماضي (التاريخ) داخل الأزمنة المتشابكة للحكي، من أجل إنتاج نص روائي قائم على أحداث حقيقية مستمدة من التاريخ، وهي أحداث قد يُتصرف فيها بشكل مفرط أو محتشم، وقد تورَد كما جرت في الأصل، بالإضافة إلى أحداث أخرى متخيلة من نسج الروائي، كما تتشارك في تشييد المعمار الفني للرواية شخصيات حقيقية عاشت في زمان ماض، وأخرى متخيلة لا وجود لها خارج النص، ولا يمكن القول إن التخييل غالب على الحس التاريخي في رواية "نار ونور" لأن صاحبها يحكي عن النضال ضد الاستعمار، ولا يخفى أن معظم الأدب الجزائري الحديث "دار حول الثورة وحول الشعب الجزائري ونضاله ضد هذ الاستعمار، وعبر عن ذلك بجرأة وقدرة وفهم عميق لمطامح الشعب الجزائري"[2] وأمله في الحياة الحرة الكريمة، والتخلص من الاستدمار الذي بالغ في ظلمه لهذا الشعب.

تقوم رواية **(نار ونور)** على أحداث متسلسلة محدّدة الزمان والمكان، مرتكزة على حدث رئيس هو مظاهرات 11 ديسمبر 1960 في مدينة **"وهران"**، وهي مظاهرات سلمية انطلقت في العاشر من ديسمبر سنة 1960؛ قام يومها الجزائريون "بمظاهرات انطلقت من حي بلكور الشعبي بالجزائر العاصمة، حيث خرج المتظاهرون يهتفون باستقلال الجزائر، وبجلاء العدو الاحتلالي منها، وبدعم وحدتها الترابية... وانتشرت تلك المظاهرات إلى بقية أحياء العاصمة، وبعدها إلى معظم المدن الجزائرية"[3] لتبلغ الغرب الجزائري وبالأخص مدينة **"وهران"**، وقد عمد الروائي إلى ذكر إرهاصات هذا الحدث من خلال تصعيد الأحداث وتحميلها بَعضَ الإشارات التي تحيل على قضايا مهمة كانت مطروحة في الجزائر آنذاك، مثل مقاطعة الطلاب الجزائريين للمدارس الفرنسية والتي كانت سنة 1956؛ حيث قدّم لنا الوضعية الحقيقية للطلاب الجزائريين في المدارس الفرنسية غرب الجزائر من

[1] فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ –نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص6.

[2] عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص199

[3] جمال بن عمار الأحمر: المذكرة السريعة في تاريخ الثورة الجزائرية تسلسل زمني (1954-1962)، منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2018

خلال المقطع الأول من الرواية على لسان شخصية "سعيد" في حوار مطول دار بينه وبين زملائه الذين جمعهم في بيته:" قال سعيد بلهجة حازمة صارمة وهو يخاطب أصحابه، بعد الترحيب بهم، من شباب الحي:

-ها نحن أولاء قد أصبحنا رجالا أشداء أم ماذا، يارجال؟ والثورة قائمة على أشدها. أم ماذا؟ ولابد من أن نتظافر على عمل وطني متميز يليق بمنزلتنا. أم لسنا الشباب الطموح الغيور على هذا الوطن الحبيب؟ (...) نحن نتابع دراستنا مع التلاميذ الفرنسيين وأهلنا يتساقطون كالزبيب ضحايا في كل شبر من هذا الوطن لا استثناء، كادت أرض وطننا تصبح أرجوانية اللون، لكثرة ما سقيت بدماء الشهداء، الطلاب الفرنسيون يدرسون لأنهم أسياد في وطنهم الأصلي، وأسياد في وطننا الذي استولى عليه آباؤهم بقوة الحديد والنار، فادّعوا أنه أصبح وطنهم بالاكتساب... فهل هذا من البر والعدل؟ (...) أليس هذا الاستعمار لا يزال يحتقر شعبنا؟ إنه يدوس قيمه دوسا. إنه يهين كرامته...أليس من المخجل أن نظل غادين رائحين على الثانوية لندرس وكأننا نعيش في بحبوحة الحرية؟

أجابه مخلوف في حماسة ملتهبة:

-لتسقط هذه الدراسة في الجحيم، نحن طالبو حرية أولا، ثم ناظرون في طلب العلم آخرا"[1]

إن هذا المقطع يحمل الكثير من الوطنية التي بثها **عبد الملك مرتاض** في خطاب هذه الشخصية، مصرا على أن الوضع الذي كان سائدا في الجانب الغربي من الوطن لم يكن مغايرا لغيره، وأن شبابه ليس أقل وطنية من نظيره في باقي المناطق، وهذا ما يشير إليه قول سعيد"...وأهلنا يتساقطون كالزبيب ضحايا في كل شبر من هذا الوطن لا استثناء"[2]، وربما كانت هذه الفكرة قد سادت تحت المخطط الفرنسي الذي يقضي بتفرقة الجزائريين، فقد اتبع الاستعمار الفرنسي أسلوب "تقسيم الشعب وتفضيل فئة منهم

[1] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة (رواية "نار ونور")، المجلد1 ص305/304

[2] المصدر نفسه، ص304

على أخرى، كل ذلك في سبيل إضعافه وإذلاله"[1] وإحكام قبضته على الوطن بعد التخلص من اتحاد الجزائريين ومقاومتهم الشاملة له.

لقد عمد **مرتاض** إلى تصوير حماسة شباب مدينة "**وهران**" في الدفاع عن الوطن ورغبتهم الجامحة في نيل الحرية ولو بالتخلي عن مستقبلهم الدراسي، على غرار غيرهم من أبناء الجزائر، وعلى الرغم مما أتيح لهم من فُرص التعليم إلا أنهم قابلوها بالرفض التام، فبعد استرسال في الأخذ والرد بين "سعيد" وأصحابه، يأتي القرار الأخير بترك الدراسة نهائيا "سبحان الله ماذا نقرر؟ سبحان الله أتريدون أن نغرق في كلام لا يجدي نفعا؟ أم تريدون الحسم (...) الرأي أن نلتحق بالتنظيم الوطني حالا، وكفى، نلتحق بالجبهة، وانتهى، نكون إما فدائيين أو مجاهدين أو مسبلين... ما يختاره التنظيم الثوري لنا.

-ولتسقط الدراسة، في مؤسسة التعليم الاستعمارية، في الجحيم

-لتسقط الدراسة في الجحيم، كما يسقط الاستعمار

قال سعيد مكبا آراء زملائه وأفكارهم:

-إذن، ما فهمناه أنا تاركو الدراسة من أسبوعنا هذا، حتى لا أقول من يومنا هذا، وأنا إن شاء الله، لثائرون

-بل محاربون"[2] ..

تتوالى الأحداث الثورية متتابعة وفق ترتيب منطقي طبيعي، وعلى الرغم من أن الروائي لم يحدد زمن كل هذه الأحداث بتواريخها، إلا أن هناك وقائع تعتبر إشارات زمنية ضمنية تحدد الفترة التي تحكيها الرواية، بالإضافة إلى أحداث أخرى من الثورة الجزائرية والتي ارتأى الروائي توظيفها في عمله

[1] عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي في الجزائر،(1925-1967)، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص12

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص307

هذا (رواية نار ونور) وفي روايته السابقة أيضا (رواية دماء ودموع)، ويمكن رصد أهم التواريخ في الجدول الآتي:

الحدث الوارد في الروايتين (نار ونور ودماء ودموع)	تاريخها الفعلي
1/ انطلاق المفاوضات الفرنسية الجزائرية في مولان	28 جوان 1960
2/ الخروج في مظاهرات في عدة مناطق من الوطن من بينها "وهران"	11 ديسمبر1960
3/ الانطلاق الفعلي للمفاوضات الجزائرية الفرنسية في مولان	10 ما ي 1961
4/ إطلاق النار على متظاهرين خلفت 40 قتيلا و80جريحا	3-4 جانفي 1962
5/ توقيع إتفاقية إيفيان	ما رس 1962
6/ تأسيس إذاعة صوت الجزائر	1 جانفي 1957
7/ مقاطعة الطلاب الجزائريين للمدارس الفرنسية	1956

إن الالتزام بهذه الأحداث ذات المرجعية التاريخية وعدم تجاوزها إلى أخرى متخيلة -إلا ما كان من أمر العلاقة بين سعيد وفاطمة- تجعل من الرواية "رواية قضية، تضحي بخطابها السردي في سبيل سرد حكاية الثورة الكبرى"[1]، وتعزف عن الخيال من أجل بيان حقيقة الأحداث وإماطة الزيف عن تاريخ الغرب الجزائري.

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1 ص23

ثانيا/ أهم القضايا التي وردت في الرو اية:

1/ الهوية العربية الإسلامية للجز ائر:

لقد كان الهدف الأهم بالنسبة للاستعمار الفرنسي في مخططه الاستعماري هو الاستيلاء على الجزائر واستعباد السكان الأصليين، غير أن الأمر لم يكن بالبساطة التي توقعها؛ إذ وجد عند الشعب الجزائري هوية وانتماء وطنيا وقوميا متأصلا وقويا، فقد كانت "الكتاتيب والمساجد والزوايا منتشرة في جميع أنحاء البلاد يتلقى النشء فيها ثقافته العربية الإسلامية، فلا يجهل الاستعمار أن العلم سيف قاطع فإذا تسلح به الجزائري أمكنه أن يقاومه، فسعى حينئذ في تجهيل الأمة الجزائرية"[1] ونشر الجهل من خلال غلق الكتاتيب والتضييق على معلمي العربية وطمس تعاليم الدين الإسلامي، فالاستعمار لم يستهدف "استيطان الأرض واغتصاب خيراتها، ولكنه عمد كذلك إلى فصل الشعب الجزائري عن جذوره وقطع أواصره العربية الإسلامية، وذلك بالقضاء التدريجي المتعمد على اللغة العربية والثقافة الإسلامية، ومصادرة الحريات العامة، والاستعاضة عنها جميعا بنشر ثقافته ولغته، وصحافته الناطقة بآرائه"[2]، فانتشرت المدارس الفرنسية التي تقدس الثقافة الفرنسية وآدابها، ولا تعير اللغة العربية أية أهمية بل تغالي في إقصائها من خلال إحلال اللدارجة محلها.

حرص **عبد الملك مرتاض** في رواية (نار ونور) على طرح كل هذه القضايا، محاولا فضح الخطط التي اتبعتها فرنسا لاجتثاث الهوية العربية والإسلامية من روح الشعب الجزائري، فكانت تغالي في الظلم فتمسُ الجزائريين "في مقدّساتهم ومصالحهم العامة على اختلافها، من دينية وثقافية وسياسية واقتصادية"[3]، وراحت تبث سمومها في أوساط الشعب الجزائري مغيّرة أسلوبها في كل مرة، ولا يخفى أن الاستعمار قد استعمل "كل ما في وسعه لبث احتقار اللغة العربية في نفس المواطنين، فأوحى إليهم بأن لغة

[1] محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

[2] محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، 2009، ص11

[3] عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931 -1954)، ص11

أجدادهم قاصرة لا تؤهلهم للتقدم والرقي"[1] في حين أن اللغة الفرنسية هي لغة الفنون والعلوم والرقي الحضاري، وقد ركّز **مرتاض** في هذه الرواية على قضية التعليم الذي ظنّت فرنسا أنها تكرمت به على أبناء الجزائريين، والذي لم يكن في الحقيقة بريئا كما يبدو عليه، وهو ما أعلنه "سعيد" في بداية الرواية مباشرة وذلك ضمن حوار دار بينه وبين أستاذه، كان سعيد مصرا فيه على أن ينحى بالدرس منحى حضاريا وسياسيا محاولا إثبات النوايا الخبيثة للمستعمر الفرنسي من تعليم الجزائريين في مدارسه، والتي تتمثل في طمس الهوية العربية والإسلامية من المجتمع الجزائري وبالأخص من شبابه ونشئه، لهذا كان "سعيد" موقنا أن هذا النوع من التعلّم لا يعدو كونه مضيعة للوقت طالما لا يدرس اللغة العربية من جهة، وما دامت بلاده تحت وطأة الاحتلال والتآمر من جهة أخرى: "كان سعيد مصرا على مناقشة أستاذه(...)

-إذا شاء القدر وابتسم لي، وتهيأت لي أسباب الدخول إلى الجامعة، أليس من العار علي أن أدخلها وأنا أجهل لغتي؟

الأستاذ العجوز في انزعاج واندهاش معا:

-ماذا تقول ياسعيد...؟ إني أنكرك منذ اليوم، أنت تجهل لغتك؟...ما هذه اللغة التي لاتبرح أن تكون لها من الجاهلين؟...إني أراك من أجلها في همّ شديد، وإني أراك عليها في حزن كئيب. إن الذي أعرف عنك أنك متفوق في اللغة على كثير من أصحابك بمن فيهم الفرنسيون، غير المسلمين. إنك لتستطيع أن تكون شاعرا بها، ولا حرج.

لكن ها أنت ذا تزعم لي أنّك لا تعرف لغتك، وأنك ستكون حزينا، إذا انخرطت في الجامعة، لأنك تجهلها.

سعيد في لهجة الشاب الشجاع المعتز بأصله:

[1] محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص3

-ليست لغتي الفرنسيّة يا أستاذ، ولكنها العربية، والعربية، أنتم أهملتموها، بل حاربتم من يعلمها ويتعلمها معا، كذلك أخبرني معلم العربية في المسيد، بالمدينة الجديدة"[1]، إنّ هذا الاسترجاع السّردي لما درسه سعيد في المسيد يحمل دلالة واضحة على دور هذه المدارس التقليدية الجزائرية البسيطة في غرس بذور العروبة والوطنية في جيل الثورة، عكس المدارس الفرنسية التي حرصت أشد الحرص على استئصال اللغة العربية من المجتمع الجزائري.

وتتكرر قضية محاربة اللغة العربية واجتهاد الاستعمار من أجل محو معالمها من الفكر الجزائري في حوار آخر بين فاطمة وسعيد حول مدرّسة اللغة الدارجة أو العامية التي لا تنفك تكرر للتلاميذ أن "النبي محمد لم يتلق الوحي من السماء، كالأنبياء الآخرين، وإنما هو مصلح كبير"[2]، وهو ما كان يثير حنق التلاميذ الجزائرين الذين لم يتقبلوا بخنوع هذه السخرية المبطنة من دينهم الإسلامي، ولا سخرية الاستعمار من عقولهم بتدريسهم لغة يستخدمونها كل يوم في كل مأرب، بل والأمرّ من ذلك أن تدرّسهم إياها أستاذة أجنبية عن المجتمع الجزائري ولغته، وعلى لسان "فاطمة" يقدم **مرتاض** الدليل على عروبة اللسان الجزائري: "فيا لعن الله المستعمرين ما أنذلهم، وإن لم يكونوا أنذالا فما أغباهم... فقد تجاهل المستعمرون أن الشعب الجزائري، في معظمه عربي اللسان، أم كانوا يحسبون أن الله قد مسخنا إلى هذا الحد الذي يتصورونه، أو يريدون أن يضعونا فيه قصدا... أيكون الأمير الذي حاربهم بالأمس القريب عربي اللسان، عربي الأرومة، ثم يكون أبناؤه اليوم وأحفاده فرنسيين يجهلون من اللغة العربية ما يجهله الفرنسي من هذه اللغة الشقية بوجود الاستعمار"[3]، غير أن التلاميذ الأذكياء والغيورين على وطنهم أمثال "فاطمة" لم يكونوا مصدّقين لكلام المعلمة الفرنسية، ولا مقتنعين بما تدرسه لهم وذلك ليقينهم أن السبب الحقيقي وراء هذا الفعل هو "تعليم أبنائهم لمحاولة

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد 1، ص299، 300

[2] المصدر نفسه، ص324

[3] المصدر نفسه، ص326

دمجهم في المجتمع الجزائري الذي هم غرباء عنه"[1] وليس تعليم الجزائريين ورفع مستواهم الفكري والثقافي.

2/ قضية شمولية الثورة:

لقد كانت الثورة الجزائرية ظاهرة فريدة في زمانها، فبعد أن عاش الجزائريون لمدة تفوق القرن تحت ذل الاستعمار قرر هذا الشعب الجزائري الذي لا حول له أن يطرد المستعمر من أرضه، وعلى الرغم من المقاومة المتفرقة في أرجاء البلاد منذ دخول الفرنسيين للجزائر إلا أن الثورة الكبرى كانت أكثرها تنظيما وقوة وإصرارا، وهو ما قدمه **مرتاض** في عديد من الروايات لعل أكثرها إبداعا وتعرية لزيف التاريخ ما قدمه في (ثلاثية الجزائر) وبالضبط في رواية (الخلاص) التي كشف فيها عن الصورة الحقيقية لأهم أحداث وحقائق الثورة الجزائرية، وبإبداع فائق، تتجاوز محاولته الأولى في كل نواحي الكتابة السردية ولا عيب أن يكون كذلك، طالما أننا بصدد روايته الثانية في مساره السردي.

حاول الروائي **عبد الملك مرتاض** تأكيد شمولية الثورة لكل بقعة من بقاع الجزائر، مفنّدا المزاعم القائلة بأن الثورة الكبرى كانت مقتصرة على الجزء الشرقي من الجزائر، فيرد ذلك أحيانا بصوت السارد مثل هذا المقطع: "كان الجزائريون في هذه الفترة الخالدة من حياة الثورة التحريرية، لا يميزون بين هذا ولا ذاك من أبناء الشعب الجزائري، أي إنهم يعدّون أفراد الشعب وحدة متلاحمة متراصة، فليس هناك ابن أو أخ أو أب، ولكن هناك جزائري، وغير جزائري"[2] وهو العدو الفرنسي، كما أن هذه المدينة وهذا الجزء من الوطن لم ينج من أفاعيل الاستعمار وظلمه، "ونظرا لما تميزت به حرب التحرير من شمول وعنف وإصرار على تحقيق النصر، فقد كانت ردود الفعل الاستعمارية تُجاهَ الثورة والثوار تتسم بالعنف والحمق والانتقام"[3] وقد قدم **مرتاض** وصفا مؤثرا لأحياء مدينة **"وهران"** بعد

[1] المصدر نفسه، ص327

[2] المصدر نفسه، ص394/ 395

[3] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ص 101

التعرض للإهانة والإذلال من طرف الضباط الفرنسيين ومرتزقتهم: "كانت معظم دور الحي المتلاصق بعضها ببعض باكية شاكية، وكانت جميع الدور حزينة كئيبة، فزعة مروعة، فقد مسّت كل الدور بالإهانة: إما بتكسير الأثاث، وإما باعتقال رجل أو رجال من الأسرة، وإما بألوان أخرى من الاضطهاد..."[1] التي لم يسلم منها الجزائريون في كل بقعة من البلاد.

ثالثا/ التحديدات الزمنية وتتابع الأحداث:

1/ التحديدات الزمنية:

تعتبر التحديدات الزمنية ظاهرة بارزة في الكتابات الأولى **لمرتاض** فلا تخلو رواياته الأولى منها، وبدرجات متفاوتة، ففي رواية (دماء ودموع) يلازم الروائي هذا النوع من التحديد الزمني في كل المقاطع الروائية تقريبا، في حين نجدها في رواية (نار ونور) أقل صراحة وانتشارا؛ حيث وزعها على بعض الأجزاء بشكل عشوائي بدءا من الجزء الخامس الذي استهله الروائي بعبارة "أخذ الظلام يتسلل إلى شوارع حي سيدي الهواري رويدا رويدا، ليطبق على نور الشمس الذي كان قد بدأ يتراجع نحو الغرب منذ العصر حين غشى بظله جبل المرجاجو المكسو بالغابة الخضراء، الجاثم فوق المدينة لا يريم"[2]، ويعزف الروائي عن مثل هذه التحديدات إلى غاية الجزء العاشر الذي استهله بتحديد آخر مبتور الشهر والسنة مع ذكر لازمة تفيد بأن الفصل فصلٌ جوه بارد "الصباح صباح خميس، والجو جو مطر، ومدينة "وهران"، على جمالها الفتان يغشاها شيء من العبوس والاكفهرار"[3]، ليزداد الزمن وضوحا في المقطع الثالث عشر "الشهر يناير.. والتاريخ عاشره..والساعة الرابعة والنصف مساء، والجو قارس شديد البرد، لما كان يتساقط من ثلوج في تلك الأيام في أنحاء متفرقة من الوطن، والريح لا

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص394

[2] المصدر نفسه، ص354

[3] المصدر نفسه، ص 394

عاصفة هوجاء ولا ساكنة رخاء..."[1]، "أصبحت مدينة "وهران" تعيش في اليوم الحادي عشر من شهر ديسمبر، وكانت الشمس مشرقة كأنما هي ابتسامة الحسناء، والسماء زرقاء صافية الأديم، نقية من كل سحابة أو دجن..."[2] والملاحظ في هذه الرواية أن صاحبها قد قلّص من استخدام هذه التحديدات الزمنية بل وكان حذرا ومتدرجا في استعمالها، عكس روايته الأولى التي استهلت التحديدات الزمنية جلّ مقاطعها، فلا يكاد أحدها يخلو من تحديد زمني سواء أكان واضحا تماما أم كان محض إشارة زمنية بسيطة، وقد حاولت الدراسة رصده في الجدول التالي:

رقم المقطع	التحديد الزمني	الصفحة
1	ماض غير محدد: "أتى عليك حين من الدهر...."	61
2	الصيف: "جاءت العطلة الصيفية الكبرى..."	66
3	الصباح: "ذات صباح من أصباح القرية الساحرة..."	71
4	الليل:"وأقبل الليل فخلوت إلى نفسك الكئيبة الحائرة..."	81
6	الصباح: "غدا عليك صالح مرحا... كأنه اصطبح أقداحا من الخمر.."	92
8	الصباح "غدت ابتسام هذا الصباح"	103
9	الليل: "اضطجعت على السرير..."	110

[1] المصدر نفسه، ص424

[2] المصدر نفسه، ص457

10	الصباح: "وعلى أنك لم تستطع النوم....ولم تغد في ذلك الصباح إلى المدرسة"	116
11	"الشهر مارس، واليوم أي يوم، والساعة تشير إلى أي ساعة..."	122
12	ذكرى الثورة: "أشرقت عليكم شمس يوم... صادف إحدى ذكريات الثورة..."	127
13	اليوم الموالي لعيد الثورة: "وأقبلت عليك حنان غداة الغد من عيد الثورة"	132
14	الغروب/ الليل: "أنشأ نور النهار يتقلص..."	139
17	أيام تلقي أحمد للرسالة" "لقد كنت في هذه الأيام التي تلقيت فيه الرسالة من ابتسام"	162
23	"اليوم أحد، والموظفون والعمال في عطلة..."	208
25	"أخذ الظلام يرسل رداءه"	232
26	"أقبل العصر..."	241
30	"السنة اثنتان وستون، والشهر مارس واليوم خميس، والتاريخ خمسة عشر، والوقت صباح..."	277

إن هذه التحديدات وضعت السرد في مأزق الكرونولوجية الواضحة تماما، فالأحداث تتوالى وتتابع من: صباح إلى مساء إلى ليل ثم اليوم الموالي وهكذا، ولعل الروائي انتبه إلى هذا الأمر وإلى أثره على

الزمن السردي في روايته الأولى، فراح يتخلص تدريجيا منه في روايته الثانية التي يتجلى فيها وبوضوح قلة عدد هذه التحديدات وتغير درجة صراحتها، كما حاول كسر خطية الزمن نوعا ما من خلال بعض المفارقات الزمنية.

2/ المفارقات الزمنية في رواية (نارونور):

إذا كانت الرواية تعتمد أساسا على الزمن كبنية لا غنى عنها في تشكيل العمل الروائي، فإن المفارقة الزمنية التي ضمنها **جيرارجينيت** تحت ما أطلق عليه اسم "الترتيب الزمني"[1] في النص السردي هي أبرز هذه البنى، وهي تعدّ من أهم التقنيات التي يعتمدها الروائي لكسر خطية الزمن في الرواية الحديثة، من خلال إيقاف سير السرد واستحضار حدث أو أكثر من الماضي، فنكون إزاء ما يطلق عليه "الاسترجاع"، أو استشرافه من المستقبل وهو ما يوسم بـ"الاستباق" (الماضي والمستقبل هنا يقاسان باللحظة التي بلغها السرد)، وكل من التقنيتين يساهم بقوة في خلخلة زمن الحكي وتخليصه من الكرونولوجية التي قد تسيطر على أحداثه ووقائعه.

أ/ الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية"[2]، أي حكاية ثانية تدخل خط السرد وتقطع الحكاية الأولى التي لن تستمر إلا بعد التوقف عن سرد الحكاية المسترجعة، ويعرفه **جينيت** بأنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]؛ أي أن السارد يوقف سير الأحداث ليسترجع حدثا من الماضي، فإذا كان هذا الماضي تابعا للزمن الكلي للقصة فإنه يعدّ "**استرجاعا داخليا**"،

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 49
[2] لطيف زيبتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18.
[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، ص 51

أما إذا كان الحدث المسترجع ينتمي لزمن سابق عن زمن القص فإن الاسترجاع في هذه الحالة يكون **"استرجاعا خارجيا".**

وقد وردت في الرواية بعض المقاطع الاسترجاعة بشكل محتشم،منها ما هو داخلي مثل المقطع الذي ذكر فيه تصريح المذيع عن العملية التي قام بها سعيد في المرقص: "... ألقى أمس أحد الفدائيين قنبلة يدوية على قاعة للرقص بقلب مدينة وهران، وذلك في الساعة التاسعة ليلا بالضبط، فهلك من جرائها ما لا يقل عن عشرة جنود من اللفيف الأجنبيّ، كما أصيب أكثر من أربعين آخرين بجراح مختلفة في الخطورة(...) هذا ولم يعثر للفدائي على أثر بالرغم مما قامت به الأجهزة البوليسية الاستعمارية المختلفة من جهود لإلقاء القبض عليه"[1]؛ إن هذا المقطع يمثل استرجاعا داخليا بالنسبة للحكي، لأن واقعة التفجير حصلت في الماضي (قبل يوم واحد) وهي متضمنة في زمن القصة الذي يمتد من وجود سعيد في قاعة الدرس وهو يحاور أستاذه إلى غاية استشهاده أثناء المظاهرات، وقد اقتضى الحكي هذا الاسترجاع من أجل التأكيد على أهمية هذا العمل البطولي من خلال إعادة استرجاعه بصوت مذيع الإذاعة الوطنية.

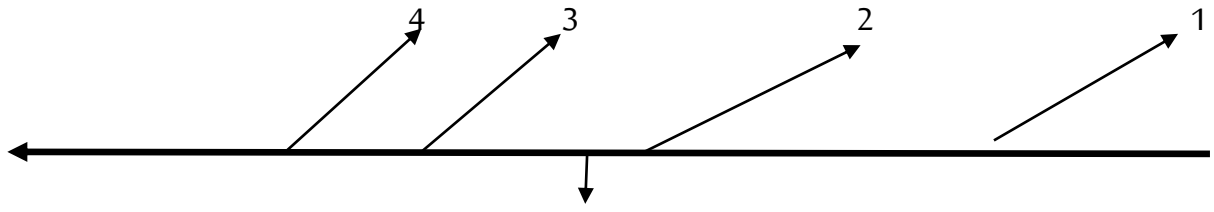
ويتكرر استرجاع عملية تفجير المرقص مرة أخرى من طرف سعيد "استسلم سعيد للنوم، لكن هذا النوم لم يقبل عليه، هو أيضا، فقد راح سعيد يعاود ما قام به منذ يومين من أعمال، تارة أخرى، وكأن سعيدا كان يشك في قرارة نفسه، في أنه ليس هو الذي نهض بذلك الصنيع الكبير الذي اهتزت له إذاعات الدنيا فأذاعته، واستأثر بكثير من التعاليق الإذاعية، وسواء عليه أصدّق نفسه أم لم يصدقها، فقد غدا فدائيا ينزل بالعدو الضربات"[2]، إن هذه الحادثة وقعت في الماضي القريب لكن السارد قطع حاضر سرده ليورد قصة التفجير مرة أخرى، لكن بشكل مغاير عن سابقه، أي على شكل حوار داخلي لشخصية سعيد.

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص364

[2] المصدر نفسه، ص372

كما نجد بعض السرود الاسترجاعية الخارجة أيضا عن زمن القص مثل ما يسرده الخال قدور عن إعفائه من الدرك الفرنسي قديما وإحالته على التقاعد في ظروف مريبة "...أنسيت أن الفرنسيين شكوا في أني كنت وراء اختفاء بعض القطع الخفيفة من السلاح، ولكنهم لم يضبطوا علي أية حجة يدينوني بها، وأكثر من ذلك، يوجد بضعة زملاء جزائريين يعملون هم أيضا في سلك الدرك الفرنسي بـ"وهران"... فهل كانوا سيتهموننا جميعا؟ لمّا كنت أنا الأكبر سنا، لم يترددوا في التخلص من واحد ممن يحملون لهم تهما"[1]. يمثل هذا الاسترجاع الخارج عن زمن القصة يمثل حكاية ثانية بالنسبة للحكاية الأولى المتمثلة في حوار الخال قدور وسعيد في المنزل، فطرد الخال قدور من سلك الدرك الفرنسي قد حصل قبل انطلاق زمن القصة، لكنه يعيد ذكره في الزمن الحاضر على سبيل استرجاع خارجي.

وهناك مقطع استرجاعي خارجي أيضا يتمثل في ما ذكرته فاطمة عن عروبة الشعب الجزائري: "أيكون الأمير الذي حاربهم بالأمس القريب عربي اللسان. عربي الأرومة، ثم يكون أبناؤه اليوم وأحفاده فرنسيون يجهلون من اللغة العربية ما يجهله الفرنسي من هذه اللغة الشقية بوجود الاستعمار"[2]؛ فزمن الأمير عبد القادر يشكل ماض بعيد بالنسبة للحظة التي بلغها السرد، وهو خارج عن زمن القص أيضا، مما يجعل المقطعين استرجاعين خارجيين، فكل من الزمن الذي يعود إليه الخال قدور وفاطمة ليس تابعا لزمن القصة الممتد من لحظة النقاش الذي دار بين سعيد وأستاذه إلى غاية وفاته في المظاهرات، وهو ما يمكن شرحه من خلال الخطاطة التالية:



[1] المصدر نفسه،ص338

[2] المصدر نفسه، ص326

فكل من الاسترجاع 1 (استرجاع الخال قدور) والاسترجاع 2 (ماضي الأمير عبد القادر) استرجاع خارج عن الفترة الزمنية التي تنطلق منها أحداث الرواية، مما يجعل منهما استرجاعين خارجيين، أما الاسترجاعين 3 (استرجاع المذيع لتفجير المرق) و4 (استرجاع سعيد للواقعة نفسها) استرجاعين داخليين ينتميان إلى زمن القصة.

ب/ الاستباق:

يعرف الاستباق بأنه "الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الوصول إلى الغاية قبل وضع اليد عليها"[1]؛ أي أنه استشراف ينتمي إلى مستقبل الحكي، بغض النظر إن كان سيحدث فعلا أم لا، وعلى الرغم من قلة هذا النوع من المفارقات الزمنية، إلا أننا يمكن أنة نجد بعض المقاطع التي ساهمت في كسر كرونولوجية الحكي، من بين هذه السرود الاستباقية ما ورد في خطاب سعيد الموجه لعمر معقبا على كلامه: "وسنخضع لتدريبات أخرى أشد صرامة مما كنّا عليه تدربنا... إنهم يريدون لنا أن نكون بارعين في الرماية، يريدون منا ألا نكون جنودا شجانا فحسب، ولكن أكفّاء أيضا..."[2] وهذا استباق داخلي لأن التدريب قد وقع لاحقا ضمن الزمن الكلي للقصة أي وقع قبل استشهاد سعيد.

المبحث الثاني: الشخصية/ البطل في رو اية (نارونور):

تعتبر الشخصية الروائية نواة أساسية في تشكيل البناء الفني لأية رواية، فمن خلالها يقدم الروائي أفكاره ورؤيته للواقع وقراءته للتاريخ كما يحمّلها إديولوجياته وثقافته، وقد اكتسبت أهميتها من الدور الذي تؤديه في تشكيل النص الروائي، "حيث تمتدّ منها وإليها جميع العناصر الفنية في الرواية، وتعد بمثابة العمود الفقري للقصة"[3]، وقد ورد تعريفها في معجم مصطلحات نقد الرواية بأنها

[1] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، الأردن، ط1، 2004، ص38

[2] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد 1، ص351

[3] كبرى روشنفكر وعلي رضا كاهه: بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، مجلة إضاءات نقدية، العدد 14، حزيران 2014، ص51

"كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف"[1]، فالمشاركة في سير الأحداث وتغيير مسارها في الرواية شرط أساسي يجب توفره في الشخصية، كما أن نوع الدور الذي تقوم به هو ما يحدد نوعها "فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية، حاضرة أو غائبة، متطورة (تتغير أوضاعها ومواقفها) أو جامدة؛ متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها) أو غير متماسكة؛ مسطحة (صفاتها محددة وأفعالها مرسومة أو متوقعة) أو ممتلئة (مستديرة: متعددة الأبعاد، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها)، الخ"[2]، وقد تنتمي الشخصية الواحدة إلى عدة أنواع في الوقت نفسه.

وفي رواية (نار ونور) يبدو جليا أن الشخصيات قد حمّلت بالروح الثورية المستفيضة والتي طغت على باقي الصفات والميزات التي يفترض أن تحملها الشخصيات الروائية، ولكن ليس ذلك بالغريب إذا ما قرأنا الرواية في سياق زمن كتابتها من جهة، ونظرنا إلى طبيعة موضوعها من جهة أخرى، فقد كان صاحبها قاصدا إلى جعلها رواية ثورية تصور النضال والتضحيات التي قدمها الشعب الجزائري ثمنا لحريته، وذلك في الفترة المتأخرة من عمر الثورة أين ازدادت حدة الصراع بين الجزائر وفرنسا وازداد تمسك كلا الشعبين بهذه الأرض الطيبة، سواء أكان ذلك عن حق مشروع أم دونه، لذلك نجد أن الميزة البارزة في رسم **مرتاض** لشخصيات هذه الرواية هي البطولة والوطنية الخالصة، فعلى اختلاف الفئات العمرية والمراتب السردية حَملت كل الشخصيات الجزائرية دون استثناء جذوة حب الوطن والتضحية في سبيل التخلص من الاستعمار وتحرير البلاد ورفع الذل عن العباد، والمثير واللافت أن **مرتاض** في روايته الأولى قد جعل الشخصية الخائنة تتوب وتعود لتنضح بوطنيتها من خلال الحركي الذي ندم على خيانة الوطن وانضم إلى الجيش الوطني، على عكس الروايات الأخرى والتي لم يغفل فيها صاحبها عن

[1] لطيف زيوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113،114

[2] المرجع نفسه، ص114.

ذكر الشخصية الجزائرية الخائنة من خلال نموذج "الحركي أو الشانبيط" مثل شخصية الفحل في رواية (حيزية) و شخصية القائد ورابح الجن وابنه في رواية (صوت الكهف).

ولأن الروائي قد جعل شخصيات هذه الرواية جميعها مساهمة في العمل البطولي ومشاركة في تحرير الجزائر كل حسب قدرته وموقعه، فإن البحث ارتأى تصنيفها إلى شخصيات بطلة رئيسية وأخرى ثانوية، ومردّ ذلك أن البطولة كانت سمة بارزة في كل الشخصيات الجزائرية في الرواية.

ويعرّف فيليب هامون البطل بأنه "بناء عقلي يؤلفه القارئ انطلاقا من مجموعة دوال قائمة في النصّ، ومتكوّنة من ثلاثة معطيات: معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية"[1]، كما يوضح ستة عناصر تميز البطل عن غيره من الشخصيات هي: الوصف المميز، التوزيع المميز، الاستقلال المميز، الوظيفة المميزة، التحديد المسبق، والتعليقات الصريحة[2] ومعظم الشخصيات في الرواية حظيت بالصفة التي ميزتهم جميعا وهي البطولة والتضحية من أجل الوطن، كما أنها شاركت جميعا في الحدث الرئيسي في الرواية وهو المظاهرات بداية ثم العمل على التخلص من المستعمر بشتى الطرق.

أولا/ بطلان رئيسيان:

إن تحديد الرتبة السردية وتصنيف الشخصيات في هذه الرواية لن يكون على الشكل المألوف-كما سلف الذكر- بل يفرض استحداث معيار جديد لذلك هو مدى بطولة هذه الشخصية أو تلك، باعتبار أن كل الشخصيات تحمل شيئا من البطولة بدرجات متفاوتة. وتعتبر شخصيتا "سعيد" - الشاب الجزائري الذي تخلى عن تعليمه لينخرط في صفوف الجيش الوطني – و"فاطمة" –التي أبت أن تقف متفرجة وانضمت إلى المجاهدين لطرد المستعمر من الوطن- أكثر الشخصيات بطولة وتأثيرا في سيرورة الأحداث مما يجعلهما بطلين رئيسيين في رواية (نار ونور).

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 35.
[2] المرجع نفسه، ص36

يعتبر البطل أهم شخصية في النص الروائي، وذلك لاتصافه "بجملة من القيم الإيجابية في منظومة قيمية معينة تنتسب إلى مجموعة إنسانية محددة"[1] والتي تؤهله للظفر بأدوار مهمة مقارنة بغيره من الشخصية، وغالبا ما يكون له أثر كبير في الأحداث الواقعة وتغيير منحى السرد في مراحل معينة، وقد حرص **مرتاض** على أن يكلل شخصية "سعيد" بهذا القدر من البطولة، حيث قذف به في خضم الأحداث منذ الصفحة الأولى في الرواية فظهر في صورة الشاب الذكي المثقف والشجاع الذي لم تنطل عليه خدع الاستعمار بتهدئة الوضع من خلال منح فئات قليلة من الجزائريين بعض الحقوق التي هي لهم في الأصل ولا فضل له فيها، مثل التعلّم في المدارس الفرنسية، فكان حضور تلك الدروس بالنسبة له مضيعة للوقت، وبخاصة كون التعليم في هذه المدارس لا يتعدى اللغة الفرنسية وآدابها وبعضاً من التاريخ المزيف والجغرافيا التي تم العبث بمعالمها.

يستهل **مرتاض** الرواية بتصوير حال هذا البطل في المدرسة وموقفه اتجاه ما يدرس: "إن الدرس بالقياس إلى سعيد لم يعد فيه ما كان يرى فيه زملاؤه من تحصيل للمعرفة والاستزادة منها، بل أصبحت متعة سعيد في هذا الصباح، أن يعاسر الأستاذ ويشاكسه في لهجة لا تخلو من حدة، ليس عن تحليل النصوص الأدبية الفرنسية التي قرأ منها وحفظ، حتى أمسى يشكو التخمة، ولكن عن أحوال السياسة ومصير وطنه المحتل. كيف يتجاهل الأستاذ أن الجزائر في ثورة مضطرمة، وأن الاستعمار الفرنسي لم يزل يضاعف من عدد جنوده، ويطور من عُددهم. بل استنجد بجنود الحلف الأطلسي فأصبح عددهم ضخما جدا، هناك من كان يرتفع بعددهم إلى قريب من مليون جندي، يضاف إليهم الجواسيس، ورجال الحركة، وكل من في قلوبهم مرض من الثورة، ثورة نوفمبر المشتعلة نارها في كل بقعة من أرض الجزائر، كل ذلك من أجل القضاء على الثورة الوطنية، وملاحقة مناضليها،

[1] جويدة حماش: بناء الشخصية، منشورات الأوراس الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007، ص80

واضطهاد مقاوميها، في كل شبر من التراب الوطني..."[1]، يقف سعيد حائرا أمام هذه المفارقات التي وُضع فيها، كيف يدرس على يد أشخاص سلبوه حريته، وعثوا في وطنه فسادا.

لقد عمد **مرتاض** إلى توضيح نمط التفكير لدى الفئة المثقفة في الجزائر إبان الثورة التحريرية، ودور هذه الفئة من المجتمع الجزائري في إنجاح الثورة والتخلص من براثن الاحتلال.

تجتمع في شخصية سعيد كل مواصفات البطل الروائي، من بينها دوره الكبير في السير بالأحداث نحو الأمام، والتأثير على الشخصيات الأخرى، ففي الحوار الطويل الذي دار بينه وبين أصحابه في لقائهم الثاني ببيته، والذي امتد على مساحة ثماني صفحات، يظهر سعيد في صورة الخطيب الثائر الذي استطاع إشعال جذوة الحماس في نفوس أصحابه، مؤكدا وجوب المشاركة في الثورة القائمة حالا، وأنه لا مبرر للتهاون في محاربة الاستعمار "...إن الثورة شيء كلي لا جزء له ...فإما أن تثور وإما لا تثور. فإما أن تكون وطنيا شهما تدفع عن وطنك الغوائل، وتطلقه من قيد الاستعمار ورجسه، وإما أن تكون خائنا أو جبانا. تتجاهل وطنك وأمتك، وتحاول أن تتعلل بالتعلات الكاذبة، وتستنيم إلى أسباب موهومة تختلقها لك نفسك اختلاقا. ...أرأيت أن هذا الاستعمار الهرم قد كبّلنا بالأكبال، وقيدنا بالأغلال، لا يريم أرضنا الطاهرة إلا بالثورة..."[2]، وبعد أن كان سعيد قد أقنعهم بالانضمام إلى جيش التحرير الوطني في حوار سابق، هاهو الآن يقنعهم مرة أخرى بضرورة العجلة والصرامة في محاربة العدو وعدم الاستكانة أو التأخر في ذلك، هذا بالإضافة إلى كونه العقل المدبر والساعد الأيمن لجيش التحرير في منطقته، أي "حي سيدي الهواري" بـ"وهران" وما يجاوره من أحياء وساحات، ولعل من أهم المشاهد البطولية التي قام بها، تفجير المرقص الليلي في قلب المدينة، الذي قدمه لنا مرتاض بشيء من التفصيل الذي يضفي على سعيد هالة من الشجاعة الفائقة والبطولة الخارقة :"الساعة التاسعة ليلا تقريبا، والهواء بارد جدا، والريح مزمجرة، والسماء تغشاها الغيوم،

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص 299

[2] المصدر نفسه، ص317

وشارع فيليب يكاد يكون قفرا من كل أنيس، وسعيد يجده مضطرا إلى أن يضع يده في جيبه الأيمن وقلبه يجب بعض الوجيب، أيرقص حقا؟ أيستطيع أن يدخل المقهى ويمتزج بهذه الأخلاط من الناس الذين أقبلوا من أوروبا لا ضيوفا كرام، ولكن محتلين معتدين؟ (...)وهذا الشارع، بل هذه ساحة فوش، ليس بها حرس ولا عسس، في تلك اللحظة التي كأنها أفلتت من قبضة الزمن الرتيب... سعيد يخرج الآن يده اليمنى من جيب معطفه الخفيف، وفيها شيء أشبه ما يكون برمانة، ولكن وزنه أثقل منها، وكان في أعلى هذا الشيء ليمسك بها حين الحاجة، ...هاهو سعيد ينتزع المسمار من أعلى القنبلة بكل خفة وحذر، ثم يضغط عليها كي لا تنفجر... فليلق بالقنبلة، إذن الله أكبر"[1] وقد كان لهذا الانفجار أثاره الوخيمة على الاستعمار الفرنسي الذي قام بدوره برد فعل عنيف تَمثّل في اقتحام بيوت الأحياء المحيطة بالمرقص الليلي والقبض على كل من تنتابهم الريبة حياله، وهنا أيضا يقدم لنا الروائي شخصية سعيد البطل بصفات عقلية فريدة مثل الحنكة والذكاء والقدرة على الإقناع والتي مكنته من النجاة بأعجوبة من الضابط الفرنسي، الذي استخدمه الروائي لتوضيح صورة الجزائري في أذهان الفرنسيين والتي بدت جلية من خلال كلامه الذي وجهه لأم سعيد في البداية "ويالك من عجوز بلهاء، ومتى كان الضباط أمثالي، يقتحمون الغرفات، غرفات الفلاقين التي تشبه العرائن والجحور؟ وما يدريني، أن يكون بغرفة ابنك هذا بعض شياطينكم- وليس على هذه الأرض إلا الشياطين في نظرنا- الذين يتناومون بالنهار وينتشرون أثناء الليل"[2] إن هذه النظرة الاحتقارية والحقد الملتهب في نفوس الفرنسيين وبخاصة الضباط والقادة منهم هي السبب وراء قساوة قلوبهم وانعدام الرحمة في تعاملهم مع الجزائريين، فقد جاؤوا وهم متشبعون بأفكار معادية لهذا الشعب وبأحكام مسبقة عنه مثل كونه شعبا همجيا لا يعرف من الحضارة شيئا وهو ما يوضحه خطابه الذي وجهه إلى سعيد بعد خروجه من الغرفة: "أنت تعلم حقا شيئا يتصل بهذا الحادث الإجرامي الذي دبرتموه لأسيادكم الذين مدنوكم

[1] المصدر نفسه، ص357، 358

[2] المصدر نفسه، ص380

وعلموكم الحضارة فعرفتموها، وبينوا لكم مفاهيمها حتى ثقفتموها"[1]، غير أن سعيد بذكائه وثقافته استطاع أن يرد على هذا الافتراء: "حضرة الضابط يزعم أن الاستعمار الفرنسي مدّن الجزائر وحضرها، فهل يعترف حضرته في الوقت ذاته، بأن الحضارة ظاهرة متنقلة بين الأمم تشترك في بنائها جميعا؟ فهي ليست خالصة لأمة دون أمة(...) فقد اتفق المؤرخون قاطبة، على أنه كان للجزائر دين على فرنسا قبل الإحتلال، وكان هذا الدين متمثلا في كميات ضخمة من القمح والحبوب الأخرى(...) فهل معنى ذلك أن الجزائر كانت خرابا يبابا على الرغم من أنها كانت متطورة جدا زراعيا؟ بل أقرّ مؤرخوكم أنها كانت متطورة أيضا ثقافيا وعلميا"[2] ويستمر "سعيد" في الاستشهاد بحقائق تاريخية تنم عن ثقافة واسعة ومعرفة كبيرة بالتاريخ الحقيقي للجزائر وفرنسا على السواء، بل قد تعرّض إلى قضية الحرب العالمية التي استعانت أثناءها فرنسا بالشعب الجزائري تحت وعود واهية قطعتها لهم، فاستُشهد الكثير منهم من أجل وطن آخر غير وطنهم من بينهم والده: "وكان أبي من بعض ضحايا هذه الطيشة الأوروبية، ولم يسقط أبي ضحية، دفاعا عن وطنه الجزائر، ولكنه وقع ضحية لما تعلمون. مات أبي من أجل فرنسا، والتاريخ يعيد نفسه، كما يزعم أصحاب فلسفة التاريخ، إذ ها أنا ذا أهان في كرامتي على صغر السن، وقد يقتلني يوما جيش فرنسا التي مات أبي دفاعا عنها، يوم عبست في وجهها الأيام"[3]؛ إن هذا المقطع يوحي بذكاء "سعيد" وبراعته في التخلص من الموقف الحرج الذي كان واقعا فيه، وهو مواجهته مع ضابط فرنسي غاضب ومستعد لسحب كل الأهالي إلى السجون من أجل معرفة الشخص الذي فجر المرقص الليلي، لكنه عجز عن اقتياد سعيد لأنه أخرس غرور هذا الضابط بفضل معرفته بحقيقة تاريخ وطنه.

ويستمر "سعيد" في تحريك دفة السرد من خلال تحكمه في أعمال الشخصيات الأخرى باعتباره المناضل المكلف بكل العمليات العسكرية والسلمية التي تقام في تلك المنطقة والمسؤول عن

[1] المصدر نفسه،ص 381

[2] المصدر نفسه، ص382

[3] المصدر نفسه، ص382

التخطيط للمظاهرات وتنظيمها فكان "يسير في كل مكان من الصفوف المتراصة، يتقدم تارة، ويتوسط تارة أخرى، فقد كان يريد أن ينفخ كل ما يوجد على الأرض من شجاعة وحماسة في قلوب هؤلاء المتظاهرين الذين لم يكونوا بحاجة إلى من يبعث فيهم ذلك"[1] لينتهي مشهد المظاهرة بموت سعيد بعد سرد بطولي، حيث تتصاعد حدّة الأحداث وتتحول المظاهرات من سلمية إلى فوضى يتخللها إطلاق النار في كل جهة، وبعد أن أطلق أحد المظليين النار على الشاب الذي كان يرفع راية الجزائر، يصوب سعيد سلاحه نحوه ويرديه، وفي غمرة تلك الفوضى يتوقف كل شيء فجأة، لم يعد سعيد يسمع شيئا "أو يكاد يعرف شيئا غير هذا النور الكريم الذي يسري في قلوب بعض الناس، فيضربون أروع الأمثلة في التضحية والبطولة العالية، إن هذا النور لم يكن سعيد نفسه يتميزه، لم يعد يخاف جند الاستعمار، لم يعد يدري أنه أمام جيش ضار حقود (...) ويستطيع سعيد أن يؤكد أن هذا النور كان مصحوبا بصوت قدسي شفاف، فقد كان صوت الجزائر الجريح..."[2] لينتهي المقطع باستشهاد سعيد في تلك المظاهرات بعد أن قتل كثيرا من المظليين.

على غرار "سعيد" وغيره من المجاهدين والأهالي، كان للمرأة في هذه الرواية نصيب كبير من البطولة والتضحية، بل يمكن القول أن "الثورة الجزائرية هي التي جعلت المرأة تنفض على نفسها الغبار"[3] وتخلق لنفسها مكانا بجانب الرجل في الحياة، لهذا نجد أن الكاتب قد أحجم عن تصوير المرأة الضعيفة الخانعة في هذه المرحلة وعوضها بنموذج المرأة المثقفة القوية التي حملت مشعل البطولة رفقة الرجل الجزائري وبصورة تكاد تكون مساوية له، فقد "كانت الحرب فرصة لتعبر المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة تثبت قوتها للمستعمر، وللرجل في الوقت نفسه، وبذلك فإن الثورة الجزائرية كانت ثورة في عقول الرجال أيضا"[4]؛ حيث تغيرت نظرتهم إلى المرأة وتقبلوها معهم في ساحة المعركة، وفي

[1] المصدر نفسه، ص427

[2] المصدر نفسه،ص463

[3] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، ص114

[4] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص29

التنظيم العسكري، والتنظيمات السياسية، وحتى من لم يتسن لها ذلك كانت تشارك في الثورة من خلال مساعدة الرجل وتحريضه على التخلص من المستعمر، فقد كانت النساء الجزائريات "يحرّضن الرجال على الانتقام من جيش الاستعمار، فكانت الزوجة تغري بعلها بالمقاومة الشرسة من أجل تحرير الوطن من رجس الاستعمار الفرنسي المقيت، كانت كل واحدة تحمل بعلها أو ابنها على البدار إلى الانخراط في المنظمة السرية لجبهة التحرير (...) حتى إذا ما أصابته مصيبة، لم تذرف عليه دمعا، فعل الصابرة التي لا تجزع (...) بل ربما وجدتها أو سمعتها تبعث بزغرودة ملعلعة، من أعماق حنجرتها فرحا باستشهاد زوجها أو ابنها أو أخيها"[1]. وعلى تعدد الشخصيات النسوية في رواية (نار ونور)، تسيطر "فاطمة" على المشهد الروائي بالتوازي مع "سعيد"، ويقدّمها الروائي على أنها نموذج المرأة الجزائرية المناضلة التي شاركت الرجل في تحرير الوطن بفكرها وفعلها، مبرزا الجانب الفكري والثقافي لهذه الشخصية من خلال عديد الحوارات التي دارت بينها وبين "سعيد" لعل أهمها الحوار الذي ذكرت فيه استياءها من دراسة اللغة العامية رافضة هذا العبث بالعقول الجزائرية والذي يحمل الكثير من الإهانة والاستهزاء:" إن هذا الاستعمار يريد أن يخدّرنا بما يقدم إلينا من مواد دراسية لا تخدم إلّا مصالحه، ولا تمجّد إلا تاريخه، ولا تبلور إلا ثقافته، أما قيمنا وتاريخنا وحضارتنا، نحن الجزائريون، فشأنها شيء آخر عند هذا الاستعمار المتكالب علينا، فمتى يأتي ذلك اليوم الذي نتخلص فيه من هذه الأغلال الثقيلة التي وضعها الاستعمار في أعناقنا"[2]؛ إن "فاطمة" تعي جيدا الانحطاط الحضاري والفكري الذي يسعى التعليم الفرنسي إلى غرسه في أذهان الجزائريين من خلال السماح لهم بالتعلم وممارسة بعض الحقوق في وطنهم، لذلك تحاول مناقشة الأمر مع سعيد معلنة عن رفضها القاطع لهذا الوضع.

[1] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص.394

[2] المصدر نفسه، ص 923،924

بالموازات مع تطور الأحداث وتصاعدها في الرواية تتشكل شخصية "فاطمة" وتتطور هي الأخرى، فمن فتاة ذكية مستاءة من وضعها في الثانوية، الذي لاتملك أكثر من وصفه وإبداء حنقها وغضبها لابن خالها "سعيد"، أو مناقشته في بعض القضايا الفكرية والحضارية، إلى المرأة المناضلة التي تشارك الرجال في التخطيط والتنفيذ معا؛ حيث أصبحت "فاطمة تحرّك الجبال الرواسي بحديثها العذب المتزن معا، الزاخر بالحماسة والعواطف الجياشة"[1]، ولكنها لم تتوقف عند هذا الحد بل تعدته إلى مشاركة "سعيد" في تنظيم المظاهرات لتفاجئه بمعرفتها للكثير من الأسرار الثورية مثل المكان الذي كان والدها يخبئ فيه الأسلحة التي سرقها من مقر عمله لتكون بذلك "امرأة انتقالية رافضة لكل تسلط من طرف الرجل، رافضة البقاء داخل جدران أربعة تقيد حريتها"[2] وتمنعها من المشاركة في تحرير وطنها والوقوف موقف الذليل الخاضع للظروف المحيطة به.

يقذف الروائي بهذه الشابة في أجواء التحضير للمظاهرات، فيتم تعيينها لتحريك النساء والرجال في تلك المنطقة تقول مخاطبة ابن خالها: "جاءني أمر منذ حين، عن طريق امرأة لا أعرفها (...) بأن أوصي بالسلاح خيرا، بعد أن علمت الجبهة أن أبي سيق إلى حيث لا يدري أحد منّا، وأن أحرك النساء والرجال للتظاهر، إلى أن يصدر أمر جديد (....) جعلت لكل فئة من النساء طالبة، من زميلاتي اللواتي كنّ معي في الثانوية وأثق فيهن، جعلت كلا منهنّ تتحمل المسؤولية في قيادتهن للتظاهر، حتى لا يكون الأمر فوضى"[3] وتستمر الأحداث متتالية لتنتهي فاطمة في الأجزاء الأخيرة من الرواية بصورة جديدة مغايرة تماما عن الوداعة التي ظهرت بها في بدايتها، حيث صارت امرأة ناضجة تتحمل مسؤولية وطنية كبيرة، وتتقدم نحو هدف واحد وهو تحرير البلاد.

ثانيا/ الأبطال الثانويون:

[1] المصدر نفسه، ص395

[2] صالح مفقودة ، المرأة في الرواية العربية، ص100

[3] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة، المجلد1 ،ص409،410

يقدم لنا مرتاض مجموعة من الأبطال الثانويين من أمثال الخال قدور؛ الذي يعتبر نموذجا للأشخاص الذين ضحوا بأنفسهم وخاطروا بحياتهم واندسوا في ثنايا الاستعمار من أجل مساعدة الجبهة السرية وتحرير الوطن، مما جعله يكشف حقيقة الفرنسيين وبعدهم التام عن الإنسانية والحضارة التي يدّعونها، يصفهم مخاطبا "سعيد": " لا أعتقد يا سعيد أن هؤلاء المستعمرين يمثلون الإنسان في قليل أو في كثير، فالإنسان في أطواره المختلفة هو منهم براء، إنهم لا يحملون من قيم الإنسان المتمدّن العاقل الفاضل العادل، أو المنصف على الأقل، إلا صورته، أرأيت أنهم يقتّلون نساءنا، كما يقتّلون أطفالنا، كما يقتّل الذباب، دون خجل ولا ارعواء"[1]، ويواصل واصفا جيش فرنسا وضراوته، موضحا مشروعية الثورة بل وضرورتها للحفاظ على الوجود الجزائري في أرضه: " إن هذا الجيش الغازي، جيش فرنسا المتمدنة المنادية بالدفاع عن حقوق الإنسان مغالطة، قد لا يمثل في حقيقة الأمر إلا وحوشا ضارية إن لم تبادرها بالقتل، افترستك بلا رحمة، أرأيت أنك حين يعترضك وحش ضار في بعض الطريق، فإما أن تستسلم له، وإذن فلابد من أن يفترسك وإما أن تدافع عن نفسك بمبادرتك النزال (...) ونحن ما رأينا إلا وحشية متوحشة من هذه الجيوش الأجنبية الغازية على اختلافها عبر تاريخنا الطويل، ولكن الجيش الفرنسي كان أشدها وحشية وضراوة"[2]، إن هذا العرض المختصر جدا لصفات الجيش الفرنسي تعكس وبعمق المعاناة التي يلاقيها الشعب الجزائري تحت الاحتلال، ويؤكد على ضرورة التخلص من هذا الوضع المذل نهائيا. والتعاون من أجل إخراجه من أرض الجزائر وهو ما قام به الخال قدور طيلة فترة عمله في سلك الدرك الفرنسي قبل أن يُحال على التقاعد؛ حيث قام بسرقة السلاح من جيش الاستعمار وتسليمه لعناصر الجبهة دون أن يكتشف الضباط أنه الفاعل، وعلى الرغم من أنه نجا وهو في الخدمة الفرنسية من العديد من الاستجوابات، إلا أنه سجن بعد تقاعده إثر الحملة التي قام بها الضباط الفرنسيون في الأحياء المجاورة للمرقص الذي فجره "سعيد"، أين اقتنص الضابط الفرنسي فرصته ليقتاد الخال قدور إلى السجن دون أي

[1] المصدر نفسه، ص344

[2] المصدر نفسه، ص344

دليل يثبت مشاركته في التفجير، بل هي ضغينة ظل الاستعمار يحملها لكل الجزائريين، وقد صور لنا **مرتاض** مشاهد مؤلمة من المعاناة التي لاقاها في السجن قبل أن يموت تحت طائل التعذيب، دون أن ينبس ببنت شفة، أو يتنازل عن أي سر من أسرار الجبهة أو المجاهدين.

في مرحلة متأخرة من الرواية، تظهر شخصية "الأم حلومة" التي كان لها هي الأخرى دورها في نجاح المظاهرات، وذلك بإخفائها للسلاح في بيتها الذي استبعد الضابط الفرنسي ومرتزقته وجود شيء يخص الثوار فيه، ولعل ما يميز هذه العجوز هو إصرارها على الحياة ورفضها القاطع للموت قبل أن ترى وطنها حرا " ثمّ كيف تظلمونني؟ تريدون أن أموت قبل أن تستقل الجزائر... أريد أن أحمل الخبر السعيد للشهداء والوطنيين الذين قضوا من أجل هذا الوطن العظيم"[1]، وقد اعتمد مرتاض هذا التنويع في الشخصيات التي شاركت جميعها في تحرير الوطن، مازجا بين حماس الشباب وقوته ورزانة الشيوخ وحكمتهم، مبرّرا تأخر الاستقلال بوقع الصدمة الأولى التي تعرضت لها الأجيال الأولى التي عايشت الاحتلال، فقد هجمت فرنسا بقوتها وعتادها على شعب مسالم لا سابقة له في القتال، فمارست عليه كل أنواع التعذيب والتقتيل الشنيعة.

وفي محاولة لتبرير مكوث الاستعمار في الجزائر طويلا، يقدم **مرتاض** مقطعا حواريا بين مجموعة من الشيوخ و"سعيد" الذي كان يركض بعد أن قتل نفرا من المرتزقة وفر هاربا فسألوه عما يحصل بعدما سمعوا صوت إطلاق النار: "قال سعيد كالغاصب المعتد بسورة الشباب: صنعنا ما لم تصنعوه أنتم، قتلنا من المرتزقة نفرا (...)

قال الشيخ:

-بل ما نرى يا بني إلا الخير

[1] المصدر نفسه، ص435

-ماكنت أحسب أن الاستعمار الفرنسي في بلادنا يبلغ به الضعف والذل إلى هذا الحد، لقد أفلح زمنا طويلا في ترويعنا، كان ينفش برائله علينا كالدّيك الرّومي، فكنّا نصاب منه بالذعر والمهابة، ولئن كان أفلح في ذلك معنا، فقد خاب سعيا مع الشباب"[1]، وعلى عكس الأجيال الأولى، استطاع جيل الشباب مواجهة الاستعمار دون خوف، ذلك أنهم كانوا قد عايشوه وعلموا صفاته ونمط تصرفاته، فقد ولدوا فوجدوا في أرضهم غرباء يعيشون أسيادا، فكبروا وفي قلوبهم حقد على هذا العدو الجاثم على أرضهم، وبحكم الحياة المشتركة عرفوه جيدا فكان ذلك نقطة قوة لهم، وزال الخوف لتحل محله شجاعة وحماس للحرية، وولد في الجزائر جيل شاب مثقف وشجاع، قادر على تحرير الوطن، وهو ما أراد "سعيد" أن يقنع به خاله في حوار سابق دار بينهما:"إن ارتيابك في إخلاص هؤلاء الشباب لا ينبغي أن يكون في محله مطلقا، إن الجزائري بطبعه يحب الثورة، فإذا أضيف إلى ذلك شيئان اثنان: الشباب والثقافة أو الشباب والوعي، وقابلهما شيئان آخران: الظلم والاستبداد، فأذن بثورة عارمة"[2]، وهو مقطع حاول الروائي أن يبرهن فيه على أن حماس الشباب وحبهم للوطن قد كان عاملا مهما ساهم في تحقيق النصر والتغلب على المستعمر الظالم.

ثالثا/ العنصر الفرنسي في الرواية:

يشكل العنصر الفرنسي في معظم روايات **مرتاض** ذلك الآخر الظالم الذي استوطن الجزائر بفعل القوة والدهاء، ثم باشر تعنيفه للمواطنين واستغلال أرضهم ووطنهم، وتقتيل المقاومين منهم وحتى الراضخين، وهو ما حاول أن يجسده لنا من خلال الانتقال من حقبة زمنية لأخرى في تاريخ الجزائر، ليكون الثابت في معظمها "العنصر الفرنسي" الذي ألبسه عدة أقنعة، وفي رواية (نار ونور) يَبرز الفرنسي في حيثيات السرد بالتدريج، فتظهر بداية شخصية الأستاذ الذي حاول الروائي إبراز بعض من الهدوء في شخصيته والهروب من الصدام قدر الإمكان، عكس ما نجده في رواية (حيزية) التي

[1] المصدر نفسه، ص431

[2] المصدر نفسه،ص339

تتطور فيها صورة الأستاذ الفرنسي إلى شخصية عنيفة في تعاملها مع الطلاب الجزائريين وبالأخص مع شخصية الشيخ الذي تعرض للطرد جراء جداله مع أستاذ التاريخ.

وقد طرح **مرتاض** في تلك الرواية قضية الانتماء بحدة أكثر، مصورا تشبث الفرنسيين بالجزائر، أما في رواية (نار ونور) فإن شخصية الأستاذ الفرنسي أقل شراسة بل لكأنها تكاد تكون الطرف المستضعف في العلاقة (العلاقة بينه وبين طلابه)، فكثيرا ما يعمد "سعيد" إلى إثارة مسائل خارجة عن الدرس بغية مضايقة أستاذه الذي لم يكن يتجاوز النظر إليه في كل مرة "وكأنه يترجاه أن يكفّ عن مشاكسته، وإلا استحال الدرس إلى ندوة سياسية مفتوحة، توشك أن تحدث اضطرابا شديدا بين تلاميذ الثانوية وأساتذتها جميعا"[1]، وفي أكثر المواجهات انفعالا لم يكن يقوى على أكثر من الرد على سعيد بغضب واستياء "إني أستاذ الأدب الفرنسي في ثانوية "أردايون" ب"وهران"، ولا أريد أن أخوض لا في سياسة، ولا في اقتصاد، ولا في حياة جهنم، فمن شاء أن يكون سياسيا فله ذلك"[2]، وقد حاول **مرتاض** تبرير بعض هذا الضعف حين قدمه بمظهر شخص غير ميسور الحال، بل إنه يبدو من وصفه له مسكينا لا حظ له من الحياة، كان هذا الأستاذ "خافت الصوت كثير الحركة، ذا قامة أقرب إلى القصر منها إلى الطول، في حين كان له لحية طويلة خفيفة شاب معظم شعرها، وكان يضع على عنقه ربطة حمراء في أغلب أطواره، يربطها على قميص عاديّ منكمش، فوقه بذلة قالصة البلى عليها باد، والشحوب على لونها ظاهر (...) كان الرجل يمثل شخصية الأستاذ البسيط الذي لا يعنى بهندامه إلا على هون ما"[3]، بل لا يستطيع الاعتناء بهندامه لسوء حاله وصعوبة ظروفه، وهي صورة غريبة بالنسبة لشعب استوطن أرضا واستضعف شعبها وأصبح السيد فيها.

[1] المصدر نفسه، ص299

[2] المصدر نفسه، ص301

[3] المصدر نفسه، ص308

المبحث الثالث/ المكان ومرجعيته الو اقعية في الرو اية:

أولا/ الأمكنة ذات المرجع الو اقعي و أنواعها:

يُعدّ المكان من بين أهم العناصر التي ينبني عليها العمل الروائي، فالأحداث لا تقع في الفراغ إنما تحتاج إلى أمكنة تحدث فيها بل "إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها"[1] من جهة ويحمل دلالات مختلفة من جهة أخرى، والروائي يختار المكان الذي تدور فيه أحداث روايته وفق وجهة نظره الخاصة وإيديولوجيته، وبالنسبة إلى رواية (نار ونور)، فإن بنية المكان فيها لم تكن بالجمالية التي نجدها في رواياته الأخرى مثل رواية (صوت الكهف) ولا بالرمزية التي صبغت أمكنة رواية (مرايا متشظية)، بل يمكن عدها أمكنة عادية ذات مرجعية واقعية، فالروائي لم يكن آبها لرسم الأمكنة وإعمال خياله فيها، بل على العكس من ذلك فقد كانت الأمكنة في هذه الرواية مجالات جغرافية تحدث فيها وقائع تبرز تحدي الجزائريين للاستعمار وصمودهم من أجل نجاح الثورة.

تتوزع أحداث الرواية على أمكنة محددة موجودة في مدينة "وهران" التي اختارها مرتاض لتكون مسرحا تتحرك فيه شخصياته البطلة، ويمكن تقسيمها كالآتي:

1/ المنازل:

وتتمثل في منزل "سعيد" ومنزل "الخال قدور" اللذان تدور فيهما أغلب الأحداث والحوارات المطولة التي يجريها "سعيد" مع شخصيات أخرى، أكثرها حضورا تحاوره مع "فاطمة" ثم مع زملائه من

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، أوت 1991، ص66.

الثانوية، فخالِه، وأخيرا حواره مع الضابط الذي كان في منزله، أما منزل "الأم حلومة" فلم يقدم السارد لنا أي حوارات فيه إنما اكتفى بذكر عملية إخفاء السلاح فيه.

2/ الشوارع:

وردت الشوارع في الرواية بشكل عجل وذلك أثناء تحديد الراوي لموقع "حي سيدي الهواري" من المدينة، حيث ذكر أسماء شوارع تؤدي إلى هذا الحي وهي: "شارع فيليب، شارع كليمانصو، شارع ستالين قراد، شارع مستغانم، شارع أرزيو، شارع ألزان لوران، شارع تلمسان"، وكل هذه الشوارع موجودة فعلا في مدينة "وهران"

3/ مقهى الوداد:

غالبا ما يتردد المقهى في النصوص الروائية باعتباره أحد الأمكنة التي تملك "خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية (...) ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي، لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا"[1] غير أن الأمر يختلف في رواية (نار ونور)، فلم يكن ذكر هذا المكان إلا بهدف قيمي، هو كونه مكان لقاء الوطنيين، فلا يصفه **مرتاض** ولا يقيم له وزنا جماليا في عملية السرد.

4/ ثانوية آراديون:

كانت الثانوية نقطة بداية التحول في مسار حياة "سعيد"، حيث شعر بعبث التردد إليها وبلاده تحت الاستعمار، وتعتبر هذه المدارس بمثابة حيلة انطلت –أو كادت تنطلي- على الشعب الجزائري، غير أن سعيد بذكائه وفطنته أيقن أنه لا فائدة من الاستمرار في التعلم على يد أمة تستعبده هو وأبناء وطنه.

[1] المرجع نفسه، ص72

5/ **السجن:**

يتكرر السجن في معظم روايات **عبد الملك مرتاض**، ففي رواية (حيزية) يعدّ السجن المكان الرئيسي الذي تدور فيه أحداث الرواية، وبالضبط الزنزانة رقم عشرة أو "لاديس" كما يطلق عليها السجناء وآمر السجن، غير أنه في رواية (نار ونور) لم يكن بذلك الوضوح ولم يتعد الروائي ذكره في معرض الحديث عن شخصيتي "الخال قدور وعم عمر"، حيث قدمه في شكل مكان خاص بممارسة شتى أنواع التعذيب، فالسجن في هذه الرواية لا يحمل دلالة تقييد الحرية بل يعد طريقا أولى للموت المؤكد. وعلى الرغم من أن **مرتاض** لم يتناول هذه الأمكنة بأسلوب جمالي، ولم يسع إلى توضيح العلاقة بينها وبين قاطنيها إلا أنها تتلاحم بطريقة بسيطة لتشكل حيزا عاما تدور فيه أحداث الرواية.

6/ الأحياء:

مثل حي "رأس العين" و"حي سيدي الهواري" وغيرهما، وقد انقسمت الأحياء في وهران إلى أحياء راقية يقطنها المستوطنون، وأخرى بسيطة ومتقادمة حُشر إليها الجزائريون ورد في الرواية أنه:" لم يكن ممكنا للفرنسيين، ومن معهم، أن يقطنوا حي سيدي الهواري العتيق فنزلوا عنه للسكان الأصليين ليستأثروا به كيف يشاؤون، فقد كان أولى للأوروبيين أن يتخذوا أجمل أحياء المدينة وأرقاها سكنا"[1] كما أشار السارد إلى عملية تغيير أسماء الأحياء والمناطق إلى أسماء أجنبية "فلو كان حي سيدي الهواري، كتلك الأحياء الأنيقة الجميلة، لكان الاستعمار قد غير اسمه، ومحا ذكره، وطمس

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص355

رسمه، ولكان قد أبدل الهواري بـ"موريس" مثلا"[1] وهي حال الكثير من المنشآت العمرانية في كل ربوع الوطن وليس في غربه فقط.

لقد اختار **مرتاض** حي سيدي الهواري في مدينة "وهران" ليولَد فيه مجموعة من الأبطال على رأسهم "سعيد"، وقد أولى هذا الحي دون غيره أهمية كبيرة في الرواية، فنجده يتولاه بالوصف في عدة مقاطع من الرواية، كما عمد إلى ذكر تاريخه: "حي سيدي الهواري، حي عتيق يقوم من "وهران" في أقصى الشمال الغربي، هو حي يقع في أسفل الأحياء الجديدة العصرية التي امتدت عمارتها في الفضاء."[2] وهو بهذا التحديد الجغرافي الدقيق يؤكد أنه يقدم رواية ثورية لا رواية فنية، غير أنه عاد إلى هذا الحي في رواية أخرى ليضفي عليه صبغة فنية حيث جعل منه لازمة روائية ثابتة في الحكي وذلك في رواية (حيزية) التي استهلها بالعبارة التالية: "وتنتشرون من حول حي سيدي الهواري، وتصاعدون في الأدراج المفضية بكم إلى ساحة السلاح. حيث قلب البهية النابض. وتمرّون في طريقكم بالمجذوب الذي باكر بقعته في الشارع الضيق الندي"[3] فالحي في هذه الرواية يرتبط بشخصية المجذوب الذي يصطبح كل يوم بنشر الأخبار الجديدة التي لايعلم أحد كيف تصله، كما يكتسب هذا المكان تدريجيا دلالات أخرى، ففي كل مرة يستحضره الروائي يقوم بربطه بشيء أو شخص أو فكرة ما ، مثل الكدح والتعب الذي يباكر إليه الأهالي كل يوم "وتنتشرون من حول سيدي الهواري. تتعلقون في السلالم. معظمكم لا يركب الحافلات. وتنطلقون في كل الاتجاهات. ومن أجل الكدحى (...) والمجذوب يباكر مكانه المعهود في الشارع الضيق الندي"[4] ويظل الحي لازمة سردية تشد أوصال الرواية في جل محطاتها.

ثانيا/ القيمة الثورية للأمكنة:

[1] المصدر نفسه، ص355

[2] المصدر نفسه، ص354

[3] المصدر نفسه، ص629

[4] المصدر نفسه، ص741

على الرغم من أن نصيب الأمكنة من التخييل في رواية (نار ونور) لم يكن بالوفرة التي تجعلها ذات قيمة جمالية فذّة، إلا أنها تحوي قيمة ثورية ووطنية كبيرة، فقد كانت البيوت مراكز للنقاشات السياسية والوطنية التي دارت بين مختلف الشخصيات، فمنزل "سعيد" مثلا كان أول مركز للقاءات السرية بينه وبين أصحابه، وفيه استطاع إقناعهم بالنهوض بالعمل المسلح بدل المكوث في المدارس الفرنسية دون فائدة "كان سعيد قد اقترح على أصحابه أن يجتمعوا مساء في بيت أمه ليتفاوضوا في أمر هام. جاء الزملاء في الموعد المحدد. كانوا زهاء سبعة، استقبلهم سعيد وهيأ لهم مجلسا لائقا"[1]، أما منزل "قدور" فبدا في مستهل الرواية منزلا عاديا يقصده "سعيد" ليزور أقاربه ويطمئن عليهم، ويتبادل أطراف الحديث مع "فاطمة"، فيتناقشا في بعض المسائل المتعلقة بالدراسة والحياة، ولكن مع تطور الأحداث ونموها بشكل تدريجي ومتتابع تغيرت وظيفة المنزل، وتوسعت النقاشات فيه وازدادت تماسا مع الثورة، فأصبح سعيد يفاتح خاله "قدور" في مسائل تخص الثورة وكل واحد منهما يريد إثبات وجهة نظره حول الطريقة المثلى لتحرير الوطن، ثم أصبح التخطيط لتدريب الخلية الطلابية التي كونها "سعيد" في الثانوية على استعمال السلاح كما ورد في حوار سعيد وخاله: " –علينا أن نستعين بخليتك الطلابية المستنيرة على بعض ما نزمع عليه من أمر عظيم، في المدينة، نحاول أن ننكد على أعوان الاستعمار هدوءهم...

-ليس كل أعضاء الخلية جاهزين عسكريا للعمل، وإن كانوا مستعدين إرادة وتطوعا (...) إنهم يحتاجون إلى تدريب صارم وفعال (...) حتى لا أقول عال"[2].

وفي مرحلة متقدمة من السرد، يُفصح السارد عن حقيقة بيت "قدور" الذي كان في الأصل مخبأ للأسلحة التي تمت سرقتها من ثكنة الدرك الوطني إبان خدمته فيها، والتي كانت عبارة عن

[1] المصدر نفسه، ص303

[2] المصدر نفسه، ص341

"رشاشات، وقليل من المسدسات، ولكن يوجد مع الرشاشات والمسدسات، ذخيرة كثيرة جدا، إلى جانب متفجرات يدوية..."[1].

أما بالنسبة للمنزل الثالث فهو منزل "الأم حلومة" الذي نقلت "فاطمة" إليه أسلحة أبيها فكان سببا في إنقاذها وكل أهل الحي من بطش المرتزقة الفرنسيين الذي بحثوا في كل مكان غير أنهم احتقروا العجوز وبيتها، ولم يخطر لهم خاطر أنها تملك الشجاعة ولا القوة لإخفاء أي شيء يخص الثورة.

تعتبر الأحياء ذات المرجعية الواقعية في الرواية ممرات تجري من خلالها أحداث بطولية من الرواية، وقد قدم **مرتاض** مثالا عنها أثناء تنقل "سعيد" من حي "سيدي الهواري" إلى المرقص بغية تفجيره "لا عجب إذ رأينا سعيد يتسلل في هذه الليلة الممطرة العاصفة من حي سيدي الهواري، قاصدا قلب المدينة لأمر ما ، بعد أن كلف بالنهوض بتلك المهمة (...) سعيد يصلي الآن في مسجد الترك، ليقصد بعد ذلك قاعة للرقص في ساحة فوش..."[2] ويقوم بالمهمة التي أنيط بها، وقد كان حي "سيدي الهواري" على بساطته وهيئته المتقادمة مصدر إزعاج كبير للفرنسيين، ولعل موقعه الجغرافي هو الذي كرس له هذه الأفضلية ولكنه كان بالمقابل أيضا " صاحب الحظ الأوفر من الهجمات والغارات الاستعمارية التي كانت تشن على قاطنيه كلّ حين، كما كانت الضربات الفدائية القوية تصدر منه أكثر ما تصدر، فكانت الغارات الاستعمارية تشن عليه أكثر ما تشن"[3]؛ فعلى الرغم من أنه كان أكثر الأحياء فقرا إلا أنه كان أكثرها وطنية وأشدها شراسة وضراوة على المستعمر.

المبحث الرابع/ اللغة السردية التقليدية:

[1] المصدر نفسه، ص404

[2] المصدر نفسه، ص357

[3] المصدر نفسه، ص35

لا يمكن أن يقوم أي نص إبداعي دون لغة خاصةٍ تتولى وظيفة التعبير عما يريد الكاتب إيصاله إلى القارئ، فهي القناة التي من خلالها تعبر الأفكار والاديولوجيات والمشاعر من صاحبها إلى الآخرين، و"يمثل السرد الروائي ممارسة لغوية مركزية من خلال الآليات التي يستعملها الروائي"[1] والتي تكوّن بشكل تراكمي لغة خاصة به بشكل عام، وأخرى تخص نصه الروائي بشكل خاص، وقد مثلت "رواية القرن التاسع عشر المواجهة التي قامت بين اللغات الاجتماعية، تلتقط الرواية محاولةَ هذه اللغات للقبض على التاريخ ورسم خطوط الواقع"[2] قاذفة بالكتابة الروائية إلى عالم جديد تخلع فيه اللغة السردية راداءها الواحد تلو الآخر ولا تستقر على حال ثابتة.

إن اللغة السردية في الكتابة الروائية عند **عبد الملك مرتاض** لها خصائص ميزت كتابات الروائي عن كتابات غيره من الروائيين، وعُرفت بها نصوصه واشتهرت، بعض هذه السمات يخص اللغة وبعضها الآخر يخص تقنيات الكتابة الروائية، وهي أمور تطورت في كل مرحلة من مراحل المسار السردي للروائي.

تتميز المرحلة التقليدية من الكتابة السردية عند **مرتاض** بلغة سردية تقليدية، وتقنيات كتابية لم ترق إلى التقنيات التي استثمرها في المراحل الأخرى، ويعتبر الإيقاع السردي البطيء واللغة التقليدية من أهم ما أوخذ به الروائي في رواياته الأولى.

أولا/ الإيقاع السردي البطيء:

ظل السرد في رواية (نار ونور) حبيس المقاطع الحوارية المطولة والوقفات الوصفية التي تتخللها أو تُستهل بها بعض أجزاء الرواية، في المقابل ظل النسيج السردي نادر القفزات الزمنية

[1] كاهنة عصماني: لغة الهامش في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب يصدرها المركز الجامعي تامنغست، المجلد8، العدد1، 2019/02/10، ص274

[2] فيليب دوفور: فكر اللغة الروائي، تر: هدى مقنّص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011، ص33

والتلخيصات، ولعل الجدول التالي أن يوضح كيفية اشتغال السرد والطرق التي اعتمدها **مرتاض** في روايته:

المشهد	الوقفة	الحذف	التلخيص
سعيد/ أستاذ الفرنسية 299/297 سعيد / أمه 304 سعيد /زملاؤه 308 سعيد/ الهواري 318 سعيد/ عمر 320 سعيد/ فاطمة 324 سعيد/ قدور 333 سعيد/عمر 369 سعيد/ قدور 361 فاطمة/ أمها365 سعيد/ فاطمة377 قائد المرتزقة/ أم سعيد	أصدقاء سعيد306 أستاذ الفرنسية309 المدينة 354 الاستعمار 371 سعيد372 فاطمة373 وهران 392 حي راس العين 395 وهران 424 فاطمة 425 المظاهرة429 الجدة حلومة 435		لقد مرت علينا الآن ست سنوات 397

382 قائد المرتزقة/ سعيد 382 قائد المرتزقة/ قدور 388 سعيد/ فاطمة 396 سعيد/ عمر 419إلى 423 سعيد/ عمر 426 سعيد/ الشيخ 431 سعيد/ فاطمة 432 فاطمة/ الجدة حلومة 435 سعيد/ فاطمة من 439 إلى 444 سعيد/ أصحابه 447	وهران 452 وهران 457		

نلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن طرق السرد الروائي في رواية (نار ونور) لا تختلف عن الرواية السابقة، فمازال الروائي مواظبا على اعتماد المقاطع الحوارية الطويلة التي كان يقتلها تدخل السارد الدائم؛ إما معلقا ومعقبا على كلام الشخصيات أو واصفا لها، أو ممهدا لكلامها، ويتجلى من

خلال الرصد في الجدول أعلاه أن "سعيد" كان مشاركا في معظم المقاطع الحوارية، لعل أطولها الحوارُ الذي دار بينه وبين القائد الفرنسي، وهو حوار حاول الروائي أن يضمنه مجموعة من الرسائل المشفرة، والظاهرة أحيانا، حول مسألة الاستعمار والنظرة الغريبة التي ينظرها الفرنسيون إلى الجزائريين، واقتناعهم بأنهم جاؤوا إلى هذا الشعب ليحضّروه ويمدّنوه ويخرجوه من جاهليته التي يغرق فيها منذ عصور، ولعل ما أبداه "سعيد" من فطنة وحنكة وثقافة قد غير رأي القائد الفرنسي حتى لو أسرّ ذلك في نفسه، وهو ما دفع به لا ريب إلى الخروج دون أن يجرّ "سعيد" إلى السجن كغيره من أهل الحي.

الفصل الثاني:

مرحلة التجريب الروائي عند عبد الملك مرتاض وخصائصها السردية (رواية "مرايا متشظية" أنموذجا)

المبحث الأول: إرهاصات التجريب في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض

المبحث الثاني: التجريب الروائي في رواية (مرايا متشظية)

المبحث الأول/ إرهاصات التجريب في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض:

إن الكتابة الروائية نشاط إبداعي دائم الحراك والتطور، وتوقف الروائي عند نمط معين أو مستوى إبداعي واحد يحيل بالضرورة إلى موت نصوصه وارتخاء أوشاجها مع مرور الزمن، لهذا يتوجب عليه أن يواظب على التطوير الدائم لكتابته وبخاصة المعمار الفني لرواياته، وهو ما قام به **الروائي عبد** الملك **مرتاض** من خلال تجاوزه للأشكال السردية التقليدية في مرحلته الإبداعية الأولى واشتغاله على تطوير مختلف البنى السردية وتوطيد تعالقها في منظومة محكمة النسج في رواياته اللاحقة.

وقبل الخوض في تجربته الفذة التي استطاع من خلالها أن يخطو خطوة عالية الشأو في مساره الإبداعي من خلال روايته (مرايا متشظية)، يجدر أولا التعريج على إرهاصات هذا التجريب الروائي وبداياته، وذلك من خلال روايات ثلاث، حاولت أن أفرد كل واحدة منها بتحليل عام للمشكّل السردي الذي ركز عليه الروائي وأحكم تسريده وفق شكل جديد، وهذه الروايات هي:رواية (حيزية)، ورواية (صوت الكهف)، ورواية (الخنازير)، وتتبع التحولات التي طرأت على الكتابة السردية فيها كفيل بتوضيح المسار التطوري للكتابة الروائية عند **مرتاض** قبل خوضه غمار التجريب الشامل الذي مسّ كل عناصر السرد في رواية (مرايا متشظية).

أولا/ رواية "الخنازير" وتسريع السرد:

لقد اعتبرت رواية (الخنازير) بداية انعطاف المسار السردي **عند عبد الملك مرتاض** الذي تخلى عن الجمل الاستطرادية المطولة، والوصف الممتد لفقرات في رواياته السابقة، وعوّض كل ذلك بجمل قصيرة تتزاحم في خضم لغة متسارعة الإيقاع، ويؤكد **واسيني الأعرج** أن **مرتاض** "قد استطاع هذه المرة أن يتجاوز إلى حدّ بعيد بعضا من أخطائه القديمة نسبيا، فوقف عاريا بكل إنسانية في مجابهة الواقع الشرس، وطبعا فالوقوف عاريا وجها لوجه أمام الواقع من خلال دقائقه اليومية الصغيرة، ليس أمرا هينا، فقد حاول مرتاض

خلق طبائع فنية جديدة"[1] في عمله الإبداعي هذا، وقد نجح في ذلك إلى حدّ بعيد؛ حيث استطاع تشكيل شخصيات متميزة عبّر بها عن الواقع المحتدم الذي كانت تعيشه الجزائر في تلك الفترة الحساسة من تاريخها، من خلال الثورة الزراعية التي كانت ثيمة حاضرة في كل تمفصلات الرواية.

وتمثل شخصيات "الخنازير" نماذج للأشخاص الذين استغلوا الحال التي يعانيها وطنهم الذي كان يتخبط للنهوض من الحضيض في كل ميادينه، غير أنهم لم يكونوا عونا له ولا لشعبه المستضعف الذي لم يجد حبل نجاة يتمسك به، بل تكاثرت هذه "الخنازير" وانتشرت في كل الأرجاء مستغلة كل فرصة لنهب ما يمكن نهبه.

ولعل ما ميز هذه الرواية من طريقة جديدة في الطرح وتقنيات سردية حديثة استثمرها **مرتاض** في بلورة مضمون الرواية هو ما جعل منها "بداية التحول وفاتحة التجريب، إذ يتخلى الروائي –بغتة- عن الرواسب السردية التقليدية، وينقطع المسار، فتبدأ مرحلة أخرى مبتورة عما قبلها، موصولة بالمنجزات الروائية الجديدة"[2] وبخاصة الإيقاع السردي الذي كانت له قفزة واسعة في هذه الرواية، فقد تخلص **مرتاض** من الجمل الاستطرادية والحوارات الممتدة لصفحات، وعوّض كل ذلك بجمل قصيرة موجزة، ملائمة لموضوع الرواية والحالة النفسية المضطربة لشخصياتها، فعلى اختلافها ظلت اللغة الروائية ثابتة على خفتها واقتضابها، تظهر هذه اللغة مع أول مقطع من الرواية:

"-آمامية

-الثورة الزراعية...

وأصواتكم تتعالى، المرح يغمركم... قوافلكم تتوالى... تمضي تلقاء الحقول... الحقول تنتظركم... بعرقكم تخضر... "، "أنت تغني معهم، أمر طبيعي، مناضل، لكنك لا تذهب إلى الحقول، ليس الآن، اترك التطوع جانبا، ربما بعد حين، لديك مهمة الآن، هناك في

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، ص107

[2] يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، ص250.

المخيم لكن العرق يغرقك...."[1]، تتوالى المقاطع ذات الإيقاع السريع وتتوالى مع تسارع الأحداث في الرواية، يتمادى الخنازير في الفساد، وتبذير خيرات الشعب "أمامهم تأكل اللحم، قوة لك اللحم والأكل، البطش باللحم، الغلبة باللحم، ، ما يعطي المخيم؟ حصة ضئيلة، اللحم اللحم، نكهة، لذة، قوة..."[2]، ويكثر النهب والسلب، تُغتصب خيرة رئيسة مخيم الإناث وتختطف، دون أن يعلم أحد ذلك، ويضل المناضل وحده من يبحث عن الحقيقة بعد أن يُصدّق الجميع شائعة رحيلها، لتنتهي الرواية بالإطاحة بالخنزير الكبير والخنازير الصغيرة التي كانت تتبعه وتخدمه، وتُبتر الأطماع في المخيم، وينجو بعض الخنازير، ويهلك بعضها الآخر، وتنتهي الرواية بمشهد شبيه بالذي بدأت به، والمتمثل في الإشادة بالثورة الزراعية "وأصواتكم تتعالى، الثورة ترعاكم، ترعونها، قوافلكم تتوالى، الفجر طلع، الحقول... الحقول.

-آمامية

-الثورة الزراعية"[3]

ثانيا/ بذور العجائبية في رواية (صوت الكهف):

1/ على مستوى الشخصيات:

تعدّ الشخصية "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات"[4]؛ فالزمان والمكان عنصران سرديان تدور فيهما الأحداث لكنهما ليسا شخصيتين لأنهما لا يقومان بأفعال ولا تصدر عنهما أية أقوال، وهناك من يعتبر أن "الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[5] بغض النظر عمّا إذا كان صادرا عنها أو عن شخصية أخرى، أو عن سارد عام للحكي ، وإذا كان **مرتاض** قد

---

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد4، ص 249
[2] المصدر نفسه، ص 289
[3] المصدر نفسه، ص 437
[4] لطيف زيتوني: مصطلحات معجم نقد الرواية، ص 113،114
[5] المرجع نفسه، ص 114

عدَل عن إعمال خياله في رسم ملامحها وتكثيف دلالاتها في الروايات السابقة مقابل تركيزه على سرد الأحداث الثورية وتصوير الأعمال البطولية لها، فإنه في رواياته اللاحقة قد كان أكثر قربا من شخصياته، وأشدّ حرصا على شحذها بدلالات عديدة، ولعل أبرز ما يلفت القارئ حيالها هو بداية استثارة العجيب فيها، والتناص مع الأساطير والحكايات الشعبية، فيعمّي هذه الشخصية ويُغرق تلك بتوصيفات خارجة عن المألوف ليخرج بتوليفات فنية متميزة.

تنأى شخصية "الطاهر" في رواية (صوت الكهف) عن الفلاح العادي، وتكتسب تدريجيا ميزات خارقة لا تتاح في البرنامج السردي لغيره، فهو الذي سابق الذئب طفلا وسبقه، وصارعه رجلا وأودى به، وفي خضم تتابع الأحداث، يحرص السارد على زيادة غموض هذه الشخصية من خلال أوصاف جعلتها في تماس مع العجائبية لكن دون الإغراق فيها والتعمق في تفاصيلها "وأنت... يا من أنت؟ ها أنت، كم سنك، هل أنت جنين قابع في الرحم، لا بل أنت صبي، لا بل أنت فتى، لا بل أنت شيخ هرم قوسك الزمن وجوعتك الباخرة، لا بل أنت فتاة. حسناء أو ذميمة أو معتوهة أو مقعدة يجرونك فوق أعواد من شجر عقيم، لا بل أنت شخص من ورق. لا بل أنت لاشيء في شيء، هل تعرف؟ هل تسمع هذا الصوت المدوي؟"، ولعل الكاتب أراد أن يحمّل شخصية "الطاهر العفريت" دلالات وأبعادا أكبر بكثير مما تبدو عليه، ويجعل منها نموذجا لكل الجزائرين ومعاناتهم في ظل الاستعمار، فالشيخ الهرم الذي أضناه الزمن وجوعته الباخرة قد يكون صورة مصغرة عن الحياة التي يعيشها الأهالي وما وقع لهم جراء الاستعمار الذي يتكرر وصف بدايته بمجيء الباخرة السوداء من وراء البحار في العديد من الروايات، مما جعل منها رمزا لبداية البؤس والشقاء، أما الفتاة التي تُجر فوق أعواد الشجر العقيم الذي لا فائدة ترجى منه فلعلها دلالة على التلاعب بأهالي الربوة وإيهامهم بأن الوضع يسير إلى الأمام في حين أنهم يتضررون أكثر كلّما تقدم الزمن.

في خضم الزخم الحدثي الذي يمثل الواقع المرير الذي يعيشه الأهالي، يحاول الكاتب طرح مجموعة من القضايا التي ترتبط بالحرية من جهة وبالمرأة من جهة أخرى،

وبخاصة في رواية (صوت الكهف) التي تعاني فيها المرأة من الواقع المأساوي وتتأثر به أكثر من غيرها؛ إذ يُماط اللثام عن الشخصيات الأخرى شيئا فشيئا، لتتكشّف للمتلقي بالتوازي مع تتابع الأحداث على خط الحكي، لتبرز شخصية المرأة الصبورة والمنتقمة في آن، إنها "زينب" صاحبة العقد الذي امتلكته منذ الأزمنة الغابرة "منذ التاريخ السحيق(...) الآن يعود إليها، لتتحلى به، كجاكلين، ككاترين، ككليوباترا، كشهرزاد (...) هو حقها المسلوب"[1] الذي أعاده إليها "الطاهر العفريت" لتتحلى به، وتستعيد جمالها وسحرها ومكانتها بين نساء الربوة.

تظفر شخصية "زينب" في رواية (صوت الكهف) بأهمية بالغة يوليها الكاتب إياها، ويلزمها بمجموعة كبيرة من الوظائف السردية التي دفعت بالحكي نحو الأمام وأسهمت في انفراج الوضع المزري الذي يعاني منه الأهالي، من جهة أخرى تتحلى "زينب" بصفات عديدة تجعلها أقرب إلى الأسطورة منها إلى المرأة العادية فهي "زينب النور" التي تشع بنورها على الربوة، وهي "زينب الأرض" التي تتكاثر حولها الأطماع وتتوالى وتدبر لها المكائد، دون أن يحرك أهلها ساكنا لإنقاذها وإنقاذ شرفها من الاغتصاب، وقد قدم لنا **مرتاض** مشهدا روائيا وظف فيه "أسطورة يونانية قائلة بتوحد الجنسين الذكر والأنثى في معرض حديثه عن اتصال جنسي بين ذكر وأنثى"[2] هما زينب وصديق زوجها الذي خان وعوده وتعرض للمرأة وهي في الكهف مع ابنها.

لقد استطاع **مرتاض** أن يتجاوز الشخصيات الجاهزة، وحتى البطولية التي طغت على أعماله السردية الأولى؛ حيث غير طريقته في انتقاء شخصياته وتصويرها بدءا من رواية (صوت الكهف) التي تحمل الكثير من الدلالات الثورية المغشاة بشيء من العجائبية، والتي تطورت وازدادت غنى في رواية (حيزية) من خلال شخصية "حيزية" المرأة المنشودة والمطلوبة أبدا، يتطلع إليها الصغير والكبير، وينتظرها الجميع كي تخلصهم من ظلم الاستعمار وتمسح عنهم آثار العذاب، يصف السارد هذه العلاقة المقدسة بينها وبين الأهالي منذ الصفحة الأولى في الرواية " وأنت تطلين عليهم باسمة فاتنة، ساحرة عبقة،

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة، المجلد1، ص 521

[2] صالح مفقودة: صورة المرأة في الرواية، ص 203

السحر والشذى، وأنتم تتطلعون إليها، تتطلعون بأفئدة أحرقها الشوق إلى لقائها، (...) ولا أمل لكم إلا إشراقتُها التي تزيح هذا الظلام..."[1]، "ما أسعدك يا حيزية، وينظر وجهك الكريم، ويشرق ثغرك كما تشرق شمس الربيع، وتتجلين. آية... أسطورة... ملكة الكون، وينتشر من حواليك نورُك الوهاج، يضيء الدروب والفجاج..."[2]، ويستمر الراوي في إغراقها بعديد الصفات الأسطورية التي تجعل منها شخصية ذات أبعاد كثيرة، وتنضوي على تكثيف غزير، فربما هي الجزائر في حدّ ذاتها، وربما هي نور الحرية وشمسها، وربما هي الأمل الذي تعلق به الجزائريون في كل ماضيهم وبخاصة أنها ستكون نموذجا يتكرر في كل الروايات تقريبا وبأسماء مختلفة وهو ما سيرد التفصيل فيه في الفصول اللاحقة.

بالإضافة إلى شخصية "حيزية" تبرز شخصية "الفحل" كنموذج للشخصية الدينامية التي أبدع **مرتاض** في رسمها، حيث تتطور هذه الشخصية من راعٍ بسيط يسترزق من خلال كتابة الحروز للنساء، إلى مهنة تدريس الصبيان في المسيد، لينتهي حركيا يعذِّب أبناء جلدته، وظلت هذه الشخصية تعيش في وهم الماضي، الذي تجسّده عبارات تواترت في معظم ثنايا المتن الروائي عن علمه الواسع الذي اكتسبه من الشيخ الكامل في الزاوية:

"خذ يابن الكلبة، هذه صفعة يرطب بها جلدك عمّك الفحل، والبقية إن شاء الله ستأتي، وكل ما هو آت قريب، كما كنا نقول في زاوية الهامل، عند الشيخ الكامل، يوم كان العلم علما"[3]

"أنت لا تعرف بعد أني كنت درست في مزونة المصونة، ثم في زاوية الهامل عند الشيخ الكامل"[4]

"أنا الفحل الذي درس الفقه في مزونة المصونة، والأصول في زاوية الهامل عند الشيخ الكامل(...) أنا الذي قرأ الكتب الأربعة، بل الستة، بل العشرة(...) أنا الذي درس

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة،المجلد1، ص 629
[2] المصدر نفسه،ص 724
[3] المصدر نفسه، ص 641
[4] المصدر نفسه،ص643

الموطأ في مزونة المصونة، وبشرح الدرديري لخليل، وما أدراك، يقال لي هذا..."[1]، وغيرها من المقاطع التي كرّر فيها الفحل ذكرَ دراسته للدين في مزونة المصونة وزاوية الهامل، إن الأمر هنا أشبه بحنين دفين في شخصية الفحل، الذي أصبح -بعد أن كان طالب علم وشيخ قرآن- حركيا يقتل أبناء بلده ويذيقهم أشنع العذاب، إن الزمن الماضي يحمل حالا مناقضة تماما للحاضر؛ فبعد أن كان الفحل شخصا متعلما لأصول الفقه وشيخا يحترمه الأهالي، ها هو الآن قد أصبح منبوذا بل وصارت حركيته لعنة تلاحق ابنه الذي يرغب في الانضمام إلى الجيش وتحرير الجزائر من براثن الاستعمار؛ إذ خاب ظن الفحل في أن بذلة الحركية ستجعله رجلا محترما وتمنحه هيبة بين الناس، وهو ما نقله لنا السارد مخاطبا هذه الشخصية التي عانت من تأزم نفسي حاد بذرته الأولى عدم تقبله للفقر والحياة البسيطة، ومنتهاه نبتة خبيثة نمت داخل قلبه وشرعت له خيانة أرضه "كنت تردد القرآن بشفتيك دون قلبك، ضجرت مما كنت فيه، أردت أن تكون رجلا عصريا، حدثتك نفسك بإلقاء العمامة (...) حسبت أن مجرّد لباسك بزة رجال الحركة سيغير ما بداخل نفسك، حسبت الظاهر يستطيع تغيير الباطن، خطأ، أنت فلاح ابن فلاح إلى آدم(...) وستموت فلاحا"[2]، ولعل هذا الصراع النفسي المزمن عند هذه الشخصية هو ما أكسبها دلالاتها المختلفة وجعلها قادرة على حمل الأدوار الغريبة والانتقال من حال إلى حال. حيث ينتقل من كونه شيخ مسيد إلى كاتب حروز، ثم إلى حركي يعذب المساجين ويحرص على التنكيل بهم، وفي النهاية يغالب شيطانه فيغلبه ويصبح طرفا مساعدا للسجناء.

2/ رمزية الأمكنة:

تدور أحداث الروايات الثلاث (الخنازير، وحيزية، وصوت الكهف) في أمكنة مختلفة بناءً وتشكيلا، ففي الوقت الذي تجري أحداث (الخنازير) في مخيم يفترض أن يحوي أبناء الشهداء والمناضلين، إلا أنه أصبح يضم الخنازير الساعين للسلطة، تتوزع أحداث رواية (صوت الكهف) على الربوة العالية التي يحتفر منها الأهالي البقوق، ومزارع "بيبيكو" التي يكدحون فيها بلا مقابل، وأخيرا الكهف الذي كان ملاذ زينب والطاهر وكل

[1] المصدر نفسه،ص 658
[2] المصدر نفسه،ص 738

المظلومين من بعدهم، أما رواية (حيزية) فقد كان مسرح أحداثها -على غرار رواية (نار ونور)- هو حي سيدي الهواري ب"وهران" وزنزانة لاديس التي امتصت شباب الجزائريين وحياتهم.

ولعل أكثر هذه الأمكنة اكتنازا للدلالات هو الكهف الذي أوى إليه الأهالي هروبا من ظلم بيبيكو وجبروته، وهو تناص واضح مع قصة فتية الكهف الذين فروا إلى الكهف بدينهم، فكذلك كان فعل الأهالي الذين فرّوا بشرفهم وحريتهم إلى الكهف ليتدربوا ويستقووا على بيبيكو الظالم ويحكموا التخطيط والتنفيذ للقضاء عليه.

وقد جعل الكاتب من الكهف بطلا روائيا يضاهي "زينب" و"الطاهر العفريت" و"بيبيكو" في تشكيل العالم الروائي ، وذلك لما له من دور في تغيير مسار السرد في الرواية، فهو المكان الذي انطلقت منه الثورة على "بيبيكو"، حيث اجتمع فيه الأهالي واتفقوا على طريقة للتخلص من هذا الوحش الذي نهب أراضيهم، وجوّع أولادهم، واستحيا نساءهم، فكان الكهف مركزا لانفجار الثورة، ومحط التحضير لها. فهو يوحي بالتلاحم والتكاثف ولم الشمل الذي قام به الجزائريون من أجل إشعال نار الثورة، بعدما بلغ السيل الزبى وبعد مغالاته في إذلالهم .

ثالثا/ تقنيات الرواية الجديدة:

1/ترهين السرد، وتداخل الأزمنة:

يختلف بناء الزمن في رواية (صوت الكهف) عن بنائه الخطي في روايتي (نار ونور) و(دماء ودموع) تماما، في حين يتجاوز نظيره في رواية (الخنازير)، مما يجعلها بداية تحول كبير في الكتابة السردية عند **عبد الملك مرتاض**، و"انقلابا فنيا حقيقيا في مسار الكتابة الروائية"[1] مسّ معظم البنى المشكلة للمعمار الروائي، وبخاصة الشخصيات والزمن فقد كان تداخل الأحداث وتواليها في صيغة الحاضر ميزة بارزة تفصل هذا النص الروائي

[1] المصدر نفسه، ص 28

عما سبقه، وتشعر القارئ بأنه يشاهد ما يحدث أمام ناظريه ولا يقرأه، وهو ما يغذيه اعتماد ضمير المخاطب في سرد الأحداث ووصف الشخصيات.

تنطلق رواية (صوت الكهف) من مخاطبة الراوي للصوت الغريب الصادر من مكان ما (في زمن يمثل حاضر السرد الذي سيستمر مع الحكي في أغلب الرواية)، والمنتشر في كل الأرجاء، لتتوالى الأحداث بعدها في تداخل وتسارع كرسته الجمل القصيرة التي اعتمدها الروائي ووظفها بطريقة مميزة وعلى لسان شخصيات عديدة.

يطغى "السارد العليم" في هذه الرواية، وهو سارد يعلم كل تفاصيل الشخصيات وخباياها وماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها، كما يعلم صفات الأمكنة ومكوناتها، وكل الأحداث التي وقعت ومآل السرد في نهاية الرواية.

قبل ولوج حاضر الحكي ينتقل **مرتاض** مباشرة إلى الزمن الماضي ، وذلك باستحضار صورة الباخرة التي نقلت الجزائريين للعمل في أوروبا، ليعود إلى الحاضر بأسلوب سلس وأنيق دون أن يترك للقارئ فرصة الشعور بالفجوة بين الزمنين "وأنت أيتها الباخرة السوداء. لم تحترقي. لم تغرقي. لم تلتقمك حوتة يونس. من فوقك عربدوا. غنوا تحت أجنحة الظلام. وحملت الأمواج المظلمة إلى آخرين أصواته. الأصوات الناشزة التي ملأت الفضاء. والفضاء الذي ضاق بها، لوثته بأصواتها المتطايرة، أصبح الفضاء ملوثا، أصبحتم تستنشقون الهواء الملوث، تأكلون الطعام الملوث. الفضلات التي يلقونها إليكم. الإبكار نحو مزابلهم"[1] وهو واقع مأساوي تعيشه هذه الشخصيات، بدأ في الماضي واستمر في الحاضر.

في فضاء روائي محموم تتصاعد فيه الأحداث وتتزاحم ويزداد فيه ظلم "ببيكو" و"رابح الجن" للأهالي، واشتعال حقد "جاكلين" على "زينب" وتمادي "القائد" و"الشيخ الأقرع" في ملء السجون بالأبرياء، يظهر السارد في مختلف تمفصلات الحكي ليجدد راهنية السرد ويحرص على التشبث بالحاضر حيث تتردد صيغ الحاضر "الآن ... وهنا.." والأفعال المضارعة التي غلبت على معظم الرواية مشكلة بناء زمنيا متفردا ومختلفا تماما

[1] المصدر نفسه، ص 427

عن الروايتين السابقتين، إذ تتداخل الأزمنة وتعود إلى نقطة الحاضر دائما، فكلما استحضر السارد حدثا من الماضي أو استشرف آخرا من المستقبل، نجده يعود ويؤكد على أنه يسرد حاضرا معيشا وواقعا مريرا يطحن الأهالي، ويمكن توضيح هذا التموج الزمني كالاتي:

مخاطبة الصوت--------- حاضر

مجيء الباخرة السوداء------ ماض

مخاطبة الراوي للطاهر----- حاضر

قصة الغول في واد السيسبان--- ماض

زمن القحط--------- حاضر

زمن الشبع--------- ماض

ظهور بيبيكو -------- حاضر

إغارة الذئاب على قطيع الطاهر---- حاضر

قصة أكل الذئب الحمل الصغير --------- ماض

مصارعة الطاهر للذئب انتقاما---- حاضر

حوار بين الطاهر ورابح الجن---- حاضر

حوار بين الطاهر والأهالي----- حاضر

سباحة الطاهر وزينب في الغدير وإغارة الذئب---- حاضر

استرجاع أم الطاهر لقصة زوجها---- ماض

قصة الولي عيشون--- ماض

تكرار قصة والد الطاهر ـــماض

تغير نظرة الطاهر وزينب نحو بعضهما--- حاضر

قصة مرآة أم زينب ـــماض

اكتشاف الطاهر لخديعة رابح الجن---حاضر

خروج الأهالي للعمل في حقول بيبيكو ـــحاضر

اغتصاب ابن رابح الجن لزليخة ـــحاضر

استرجاع زليخة لقصة ملاءتها ـــماض

مقايضة بيبكو لأراضي الأهالي-حاضر

استرجاع قصة شبح المقبرة ـــماض

سرد حلومة لحضور الأقطاب ـــتداخل الماضي والحاضر

إقامة بيبيكو للوعدة ـــحاضر

تعرية الطاهر للضريح المزيف ـــحاضر

اقتياد الطاهر للسجن--- حاضر

استرجاع زينب لمعاملة جاكلين ـــماض

تعذيب الطاهر ـــحاضر

مجيء الشيخ الأقرع ورابح الجن إلى زينب ـــحاضر

زيارة ابن رابح الجن لزينب ـــحاضر

صعود زينب للربوة العالية- حاضر

سرد زينب لقصة عزة ومعزوزة- ماض

تجمهر الأهالي في الساحة—حاضر

توقع الأهلي لعودة الطاهر- مستقبل

استرجاع قصة اغتصاب زليخة—ماض

نسف الراوي لكل الأحداث والشخصيات- لازمن

لجوء زينب إلى الكهف المظلم--- حاضر

لحاق صالح الذئب بزينب--- حاضر

وعد صالح الذئب لزينب بأنها ستفهم لاحقا---مستقبل

استرجاع زينب لكلام الطاهر حول صالح الذئب--- ماض

ذهاب الأهالي للعمل في حقول بيبيكو—حاضر

إطلالة الحسناء كل يوم--- ماض/حاضر/مستقبل

استرجاع قصة سرقة غطاء الضريح- ماض

مشهد ظهور الحسناء وتداخل الليل والنهار--- لازمن

تقديم العجل الأسود كقربان--- حاضر

ذهاب القائد للحج--- حاضر

حلم الأهالي بالطعام--- زمن الحلم/ لازمن

سرقة الترة للطعام من منزل القائد--- حاضر

سجن الترة وغضب الأهالي--- حاضر

استرجاع زينب لكلام جاكلين--- ماض

مساومة ابن رابح الجن لزينب--- حاضر

وعوده لها--- مستقبل

حفلة عودة القائد من الحج--- حاضر

عودة الطاهر--- حاضر

عثور الطاهر وزينب على ابنهما--- حاضر

سرد الولد لعملية اختطافه--- ماض

صعود الطاهر وكل الأهالي إلى الكهف--- حاضر

المقارنة بين كهف زندل وكهف علي بابا--- حاضر/ ماض

استرجاع الطاهر قصة خروجه من السجن--- ماض

إضرام النار في حقول بيبيكو--- حاضر

استرجاع مقتل 20 من الأهالي--- ماض

قتل رابح الجن--- حاضر

جنون ابن رابح الجن--- حاضر

مقتل بيبيكو برشاشته--- حاضر

إشعال الثورة على الطغيان--- حاضر

تجلي زينب للأهالي--- حاضر

يلاحظ من هذا الجرد لأهم أحداث الرواية مدى إصرار الروائي على ترهين السرد وذلك من خلال المطابقة بين زمن القصة وزمن الخطاب باعتماد السرد الحاضر، لأنه الأنسب لتصوير المعاناة التي يعيشها الأهالي وهم يشتغلون دون انقطاع فقط لأجل كسب قوت اليوم الراهن، دون التطلع إلى المستقبل أو الأمل في عيش غد أفضل، حيث يشتغلون دون توقف على مدار الفصول والسنوات، من الصباح إلى الليل "والعصي فوق رؤوسكم، وتتلقون الصوت، تدركون أنه يصدر من بعيد، والذي ظل يبحث عن النور منذ دهر طويل، منذ ألف أمس، تشرئبون بأعناقكم نحو السماء(...) وأراضيكم التي كانت لكم قبل أن يوجد الزمان، أصبحت لبيبيكو، يسخركم لخدمتها"[1] فالأحداث كانت تتوالى متسارعة الواحدة تلو الأخرى، يزكيها اعتماد ضمير المخاطب في تقديم الوقائع والأشخاص "وأنتم الآن تخرجون إلى الجلوس في الساحة المشرفة على السهل منها تنظرون إلى أقصى الأفق(...) من جهاته الأربع. وتستمعون إلى الصوت الذي يخاطبكم، والصوت الذي تحاولون فهم لغته، أصبح الصوت مألوفا، ألفتم هذه اللغة، تكادون تفهمونها الآن"[2]؛ وكأنما هي مقاطع زمنية سريعة ترصد الحاضر وتحرص عليه.

بالإضافة إلى هذا الترهين السردي لزمن الحكي، تبرز في الرواية مقاطع خارجة عن هذا الزمن، إنها مقاطع الأحلام التي تخرج عن الحكي مستوقفة سيرورة الأحداث، ليشكل بذلك تداخلا مع زمنِ الحكي الأول؛ فالرجل الذي كدح يوما كاملا بالمجان في مزارع "بيبيكو" رفقة الباقين، لم يجد إلا الانفصال عن الحاضر المرير من خلال فجوة الأحلام ليعيش حياة أخرى، وينعم بزمن الشبع الذي انقضى منذ أمد بعيد "لا مستحيل، هذه الطائفة من الأرغفة.. الأرغفة البيضاء.. وحولها العسل الخالص، بعضه جني هذا العام، وبعضه الآخر جني في السنوات الماضية، تنبعث منه رائحة تعود بك عشرات السنين(...) إنما الظمأ يحرقك"[3] هنا ينتهي زمن الحلم ليستمر الواقع المرير الذي أبى الروائي انقضاءه:

- الماء الماء، أحرقني العطش

---

[1] المصدر نفسه، ص 554
[2] المصدر نفسه، ص 539
[3] المصدر نفسه، ص 564

- مالك يارجل

- لماذا أيقظتني؟ كنت أحلم(...) رأيت أني آكل خبز المطلوع والعسل"[1]، ويتكرر مشهد حلم آخر هو حلم "بيبيكو" المكذوب بالولي عبد الرحمان الذي عرض له في رؤياه، ليأمره بإقامة ضريح له بدل ضريح الولي عيشون الذي يتبعه أهل الربوة العالية "إنما بيبيكو يقول: عبد الرحمان قال له: عيشون مجرد خادم... كان مجرد خادم يقوم على خدمته، كان يطمع في درجة الولاية، بمرور الأيام نسي أهل الربوة الولي الحقيقي وتعلقوا بخادمه خطأ، والخطأ الذي أصبح مسلما، والخطأ الذي انغمس في أوحاله أهل الربوة العالية، منذ أكثر من مئة يوم، كل يوم بمقدار سنة، وسنوات المجاعة التي أفقدتكم الذاكرة"[2]، كل هذه الأساليب اتبعها "بيبيكو" مكرسا الظروف الملائمة لنشر الجهل والخرافات مما جعل الأهالي يعيشون حاضرا مريعا مليئا بالأكاذيب، إنه زمن الجوع والذل والضياع بين سطوة المستعمر وتواطؤ خونة البلد من أمثال رابح الجن والأم حلومة لنشر الجهل والفقر، هذا التداخل العجائبي للأحداث والأزمنة جعل الرواية تقوم على محورين، أحدهما أساس في السرد وهو الحاضر الذي يجسده الواقع الذي يعيشه الأهالي وعلى رأسهم "زينب" و"الطاهر" و"زليخة"، والمحور الثاني هو الأزمنة الدخيلة كالرجوع إلى الماضي، وأزمنة الحلم والمشاهد العجائبية المتحررة من الزمن؛ على غرار حضور الأولياء والصالحين الذي أورده الكاتب في محاولة منه لتمثُّل التفكير الشعبي السائد عند الأهالي، وتصديقهم للخرافات التي ينشرها "بيبيكو" ومساندوه، كل هذا كان من شأنه كسر راهنية السرد وضرب زمنه عرض الحائط.

2/ المفارقات الزمنية:

إن اعتماد الزمن الحاضر خاصية من خصائص الروايتين السابقتين (الخنازير وصوت الكهف) ومردّ ذلك أن اعتماد الزمن الحاضر كان مناسبا جدا للتعبير عن المأزق الذي وقع فيه الأهالي، إنه يحيل على حالة تشبه حصارا مفروضا عليهم، وقوقعة من المآسي

[1] المصدر نفسه، ص 564
[2] المصدر نفسه ، ص 514

المتمثلة في الجوع والقهر وضياع الحق في ممتلكاتهم، ومجموعة أخرى من الظروف في رواية (صوت الكهف)، والصراع القائم بين الخنازير من أجل السلطة، والذي أتلف أعصاب أبناء الشهداء وكل الوطنيين ومضغ حقوقهم، غير أن الأمر كان مختلفا بالنسبة لرواية (حيزية)، التي ترتكز بنيتها السردية على كم هائل من المفارقات الزمنية والتواترات السردية اللازبة بفعل السرد.

1/2/رواية (حيزية) واعتماد المفارقات الزمنية:

تدور أحداث رواية (حيزية) حول شاب جزائري يدرس في ثانوية فرنسية، لكنه يطرد منها مرتين:

الأولى بسبب شجاره مع أحد الطلاب الفرنسيين، والثانية لأنه عارض أستاذ الجغرافيا فيما يخص قضية ملكية أرض الجزائر، لينتهي به المطاف في الزنزانة العاشرة "لاديس" رفقة ثلة من عملاء الثورة السريين والمجاهدين مثل "السبع" و"الصباغ"، والأبرياء الذين سجنوا ظلما وبهتانا مثل "الحاج الرقبة"، كل هؤلاء كانوا يُقتادون يوميا للعمل في حقول النار؛ حيث رأى "الشيخ" وجها آخر للمستعمر وألوانا قاسية من التعذيب الذي كان على يد أبناء جلدته من الحركيين على رأسهم الفحل، الذي يعد من أبرز وأهم الشخصيات التي استخدمت في تشييد المعمار الفني للرواية.

إن رواية (حيزية) رواية ثورية بامتياز استطاع **مرتاض** باستغلاله لتقنيات الرواية الجديدة أن يصنع نسيجا زمنيا متداخلا ومتعدد الأبعاد من خلال اعتماده على المفارقات السردية وبخاصة الاسترجاعية منها، فقد كان إيقافه لسيرورة الحكي وعودته إلى الماضي القريب بشكل مستمر ميزة بارزة في رواية (حيزية)، ولعل واقعة سجن "الشيخ" من أهم الأحداث الماضية التي تواتر ذكرها مرات عديدة في حاضر الرواية على شكل استرجاع داخلي على لسان العديد من الشخصيات من بينها "المجذوب" الذي يشغل بقعة صغيرة في حي سيدي الهواري "ألا في سبيل الله، يا مؤمنا يرحم هذا الضعيف الكفيف. جائع ومريض

(...) ويا حزني على فتى الفتيان. أمس أودعوه وراء القضبان. والهم جاءنا من وراء البحار، واليوم الريح وما يصب مطر"[1]، ويتكرر الحدث في موضع آخر من الرواية لكن على لسان والدة المسجون في حضرة ضريح الولي الصالح هواري "سيدي الهواري، ياصاحب البركة، جئتك قاصدة، جئتك بالله في الجاه، بركتك عظيمة، وخيرك عميم، ووليدي في السجن، وأنت تعرف هذا يا سيدي الهواري... وكارلوس تآمر والفحل نفذ، وليدي ينعس على الأرض الباردة. الباردة الساردة..."[2]، ويتكرر ذكر ما وقع بالأمس القريب، من أجل تكثيف ترابط الأحداث من جهة، والتأكيد على كل ما كان له أهمية كبيرة في تشكل الشخصيات أو سيرورة الحكي بشكل عام،

لقد كان السرد الاسترجاعي وتدا أساسا في البناء الزمني لرواية (حيزية)؛ حيث اعتمده السارد لتوسيع الدائرة الزمنية للسرد من خلال الخروج عن الحكاية الأولى، بتجاوز زمن القص إلى أزمنة سابقة تمثل ماضي العديد من الشخصيات.

لم يستغن **مرتاض** في هذه الرواية عن توظيف ظروف الزمن الآنية ، فبعد أن استطاع تشكيل بناء زمني متميز في رواية (صوت الكهف) من خلال ترهين السرد باعتماد ظروف الزمن الحاضر، نجده يطور هذا التجريب الروائي في رواية (حيزية)؛ حيث يعمد إلى استعمال هذه الظروف أثناء سرده للماضي، مما يضطر القارئ إلى التركيز جيدا للإمساك بخيط الحكاية الأولى، فعند استرجاع "أم الشيخ" لماضيها، تارة على لسانها، وتارة على لسان السارد، نجد هذا الأخير قد قدم أحداثا ماضية مقرونة بظروف الزمن الحاضر"وتعود بك الذكريات، يوم كنت مثلها صبية حسناء. يغار منك النساء. ويغري العواذل بعلك بتطليقك... والآن أنت في طريقك إلى الأم ركّوشة. والتي تعرف أسرار الأشياء وخفاياها. تحسن تعبير الرؤيا، تطبب، تدلك، تولد (...) الآن فقط أدركت سر بركة الولي..."[3]، إن هذا المقطع المطول يحمل في طياته أزمنة متداخلة ومتشابكة، يحتويها الزمن الماضي للحدث المسترجع، ويتواتر فيها الحاضر والماضي والمستقبل، يمكن التفصيل فيها كالآتي:

---

[1] المصدر نفسه، ص 641
[2] المصدر نفسه، ص 684
[3] المصدر نفسه، ص687. 689

الماضي: "وتعود بك الذكريات. يوم كنت صبية حسناء..."

المستقبل: "خلينا حتى الصباح ونسأل العجائز المتخصصات"

المقطع الحاضر: "والآن أنت في طريقك إلى الأم ركوشة."

استرجاع الماضي: "وتخبرينها بما حدث لك أثناء الليل"

المستقبل: "قبلي أستاره... تتزودين بالبركة، تحصنك من كل الشرور"[1]

اعتمد **مرتاض** في هذه الرواية وبشكل لافت على السرد الاسترجاعي بغية كسر خطية الزمن بالعودة المتكررة للماضي القريب وبطريقة متتالية، فعلى سبيل المثال: نجد مشهد انتشار الناس "من حول حي سيدي الهواري"[2] الذي تكرر منذ بداية الرواية إلى نهايتها يحمل دائما في طياته استرجاعا لما حدث بالأمس القريب المتضمَّن زمنيا داخل الحكاية الأولى، وذلك على لسان "المجذوب" الذي اعتاد الجلوس في الساحة لينقل أخبارا لا أحد يدري كيف بلغته "ألا في سبيل الله ! يا مؤمنا يرحم هذا الضعيف الكفيف. جائع ومريض (...) ويا حزني على فتى الفتيان. أمس أودعوه القضبان. والهم جاءنا من وراء البحر. واليوم ريح ومايصب المطر!..."[3]، "ألا في سبيل الله يا مؤمنا يرحم هذا العبد الضعيف الكفيف (...) اسمعوا العجب، والخبر المرتقب. الرقبة رحمة الله عليه أعدموه مع الفجر. أعدموه والله

[1] المصدر نفسه، ص687، 691
[2] المصدر نفسه، ص 626.
[3] المصدر نفسه، ص641.

أكبر، ياحزني عليك يا أشجع الرجال... لكن... أمر مدبّر. كتاب مسطر..."[1]، وهو بالإضافة إلى كونه استرجاعا يُعتبر أيضا "لازمة سردية حركية ثورية تتكرر مرارا"[2] في مختلف أجزاء الرواية، مما يجعل منه أيضا أحد الأنواع الأربعة التي قدمها جينيت للتواتر السردي .

المبحث الثاني/ التجريب الروائي في رواية (مرايا متشظية):

يعد البناء السردي لرواية (مرايا متشطية) بناء خاصا ومتميزا عن الروايات الأخرى، وذلك لتداخل الأحداث والأزمنة والحكايات العجيبة لدرجة خلق اللبس لدى قارئها، وتدور أحداثها حول رواب سبع أرادها **مرتاض** فضاء يعكس المرحلة السوداء التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينيات في توصيف عجائبي استطاع من خلاله نقل مشاهد قاسية من التناحر والشتات والتشظي الذي عاشه الشعب الجزائري آنذاك، وفي عتبة الإهداء ما يحيل بوضوح على أن الرواية تحكي عن هذه الفترة من تاريخ الجزائر؛ حيث يقول الكاتب:"إليهم... إلى الذين كانوا يُغتالون ولا يدرون بأي ذنب يُغتالون؟ وإلى الذين كانوا يَغتالون، ولا يدرون لأيّ علّة يَغتالون؟ لأولئك وهؤلاء أحكي... لكنْ ماذا أحكي وأقول؟"[3]

ولا يخفى أن هذه الرواية قد نشرت سنة 2000 أي أنها كتبت في المراحل الأخيرة من عمر مجازر العشرية السوداء، التي كان لها بالغ الوقع على الروائيين الجزائريين، فمعظمهم حزّ في نفسه ما يحدث للأبرياء في الجزائر مما أدمى قرائحهم، فكانت معايشتهم للراهن الحدثي القريب "دافعا إلى العجلة في الكتابة من أجل التنديد والصراخ في وجه البربرية، كان في الوقت نفسه بمثابة المنعطف الحاد في حيوات الكتاب في بعدهم الذاتي كأفراد يحملون بين جوانحهم قلق الوجود البشري وضعفه أمام المحن والأزمات"[4] ولم يكن الروائي **عبد الملك مرتاض** استثناءً، بل كان من أبرز من استطاعوا تصوير هول تلك الأحداث من خلال أسلوب فني راق، اعتمده لسكب الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي في قالب عجائبي مفعم بالرموز والأساطير، مستعملا لغته الراقية.

---

[1] المصدر نفسه، ص 741،742.

[2] المصدر نفسه،ص 33

[3] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد 2، ص8.

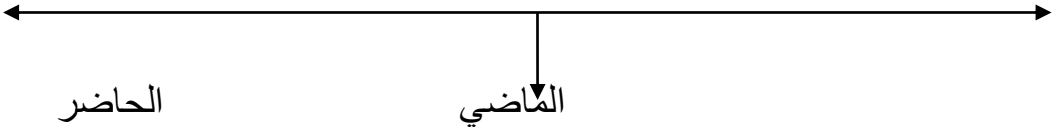
[4] عبد الله شطاح: مدارات الرعب، دار العباسي يوسف للطباعة والنشر، برج الكيفان، الجزائر، د ط، 2014، ص 145.

أولا/ الزمن السردي في رواية (مرايا متشظية):

ليس من السهولة بمكان البحث في التشكيل الزمني لرواية (مرايا متشظية)، وذلك لما شحذها به صاحبها من تكثيف دلالي، وتصعيد حدثي، وتداخل زمني، فلا يكاد القارئ يمسك برأس خيط الحكاية الأولى حتى تتشابك عليه خيوط لحكايات أخرى يستجلبها الراوي من هذا الزمن أو ذاك، ولعل أنسب طريقة لتحديد أزمنة السرد في هذه الرواية هي فصل هذه الأخيرة بعضها عن بعض.

تضم الرواية حاضرين، حاضر الراوي، وهو زمن خارج عن الحكاية المسرودة لكنه ينتمي إلى الرواية، وحاضر الحكاية الأولى التي تدور حول شيوخ الروابي السبع، وبين ثنايا هذه الأخيرة استطاع **مرتاض** أن يدخل أزمنة عديدة من خلال أحداث متشابكة ومتفاوتة زمنيا، وهو ما تلّخصه الخطاطات الآتية:

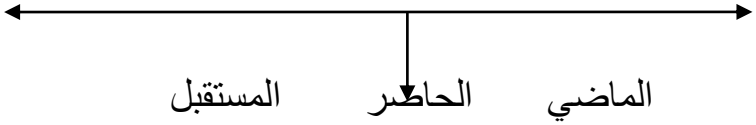
زمن الرواية



الماضي الحاضر

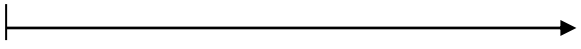
المستقبل

زمن حكاية الروابي السبع



الماضي الحاضر المستقبل

زمن الحكايات المسترجعة من الماضي



الماضي البعيد

يتمثل حاضر الزمن السردي في هذه الرواية في المقاطع التي يعود فيها **مرتاض** إلى الراوي الذي ينقل الحكاية، أي زمن قول شيخ الحلقة الذي نقل بدوره هذه الحكايات عن أحد الرواة: "الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل، أجهده التعب، يسترسل وكأنه يهمس..."[1]، إن هذا الزمن خارج عن حكاية الروابي السبع وما وقع بين شيوخها ورعاياهم، فهو زمن سابق للسرد، لكنه يوزع على طول الرواية، لكأنه تذكير مستمر للقارئ بوجود راوٍ أو رواة قد بلغوه هذه الحكايات. وعلى شكل تذكر لما نُسي، يورد الشيخ الراوي مجموعة من الأحداث بشكل معاكس لحدوثها، أي يذكر الماضي البعيد فالأبعد فالأبعد، فبعد أن يحكي عن الأرض الشاسعة التي تحيا فيها الكائنات بسلام، ومجيء "جرجريس" الذي عاث فيها فسادا، يعود إلى ماض أبعد من ذلك: "ونسيت أن أخبركم أن الراوي في جبل قاف كان أخبرنا بشيء آخر... قبل مجيء جرجريس إلى تلك الأرض ليفسد فيها... كانت امرة عجيبة تسمى عالية بنت منصور، كانت تعيش في غابة منعدمة النظير، كانت تلك المرأة تعطر الغابة بعطر جسدها..."[2] ثم يعود بحجة النسيان إلى ذكر حدث مزامن لوجود عالية في الغابة وهو قصة بناء القصر الذي دام قرونا طويلة "ونسيت أيضا أن أخبركم.... كان أثناء ذلك قصر بديع يقوم في ضاحية من أرض العجائب تسمى جبل قاف(...) دام بناؤه قرونا طويلة، هكذا جاء في الروايات الصحيحة، وتذهب بعض الروايات الضعيفة أن بناءه تم في قرن واحد مما يعدون"[3]، ويتكرر فعل النسيان في محطة أخرى من السرد لكن لغاية أخرى، فبعد أن اعتمده الروائي في المرة الأولى من أجل استجلاب أحداث من الماضي قفز عليها السرد زمنيا، هاهو يعتمده مرة أخرى لكن من أجل إسقاط بعض الأحداث وعدم الإفصاح عن أسماء بعض الشخصيات، ومنه اقتطاع بعض من زمن القصة: "وهنا سكت الراوي (...) بات ينسى كثيرا من جزئيات الأحداث. وكثيرا من تفاصيل الأسماء، كما نسي مثلا اسم شيخ الربوة

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأعمال السردية الكاملة المجلد 2، ص 9
[2] المصدر نفسه، ص 12
[3] المصدر نفسه، ص 12

البيضاء، كما نسي أيضا اسم القبيلة التي تَثْوي فيها منذ آلاف القرون، دون أن يعرف أحد أصول هذه القبيلة من الوجهة السّلاليّة..."[1].

على هذه الشاكلة العجائبية اختار **مرتاض** أن تكون الصفحات الأولى من روايته البديعة (مرايا متشظية)، وعلى المنوال ذاته تقريبا تستمر الأحداث متداخلة متشابكة، ولعل هذا الجدول أن يوضح الأحداث التي وقعت في حاضر السرد من تلك المنتمية إلى ماضيه ومستقبله :

أحداث من الماضي	أحداث من حاضر السرد	أحداث مُستشرفة
1/ زمن الديناصور الأول ومجيء جرجريس لقتل كل الدناصير	1/وجود الشيخ في الحلقة وبداية الحكي	1/ توقع بني حمران لهجوم بني خضران انتقاما
2/ قصة مجيء عالية من جبل قاف	2/ خطاب شيخ الربوة الخضراء	2/زيارة الشيخ الأبيض لقصر عالية بنت منصور
3/قصة أصل عالية بنت منصور	3/ احتفال أهل الربوة الخضراء	3/ عودة عالية لجبل قاف
4/بداية الصراع للوصول لعالية	4/ جريمة قتل الإمام	4/ انتقام أهالي الربوة البيضاء من بني حمران
5/ قصة اختطاف عالية	5/جريمة قتل الزامر والحلاقة وابنتها في الليلة نفسها	5/الطوفان الذي سيغمر الروابي
6/ أصل شيوخ القبائل	6/ تسلل شيخ بني بيضان خارج الربوة البيضاء	6/ اغتيال عالية
7/قصة بني ضيعان وشيخ الربوة البيضاء	7/رحلته نحو قصر عالية	7/انتقام أهل الربوة الخضراء

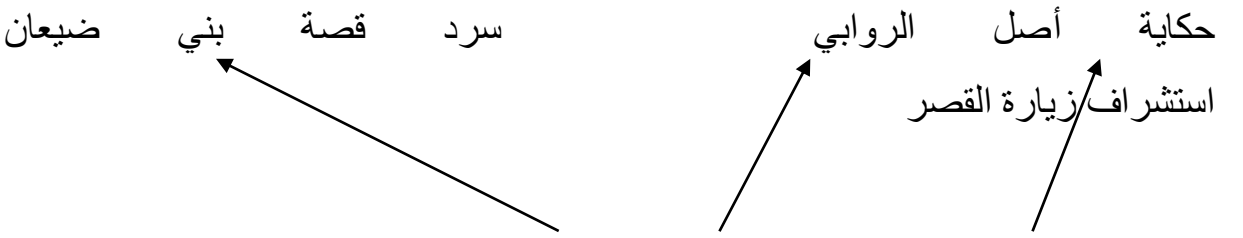
[1] المصدر نفسه، ص 90،91

8/ قصة مزمار الزامر وأن أصلها من النبي داود	بنت منصور	8/ عودة جرجريس
9/سرد الشيخ لشربه من عين وبار	8/وصوله للقصر وحواره مع عالية	9/قضاء الشيخ لليال سعيدة في مقصورة داخل قصر عالية
10/قصة عالية مع الشيخ التقي في جبل قاف	9/ ذهابه مع الصبية للتجول في القصر	10/ اشتعال الحرب بين سكان الروابي
11/روايات مختلفة عن قصة زواج عالية من الأمير واختطافها من قِبل جرجريس	10/اكتشاف أهل الربوة البيضاء اختفاء شيخهم	11/ صلاة الاستسقاء
12/ قصة تسمية عالية	11/ إيقاد نيران الانتقام	12/التحضير لحفل بالربوة الزرقاء
13/ حكاية شيخ بني سودان مع الديناصور وعين وبار	12/خطاب المنادي في الربوة البيضاء ومنحهم بعض الحريات	13/وعد الشيخ بمعرفة نسب قبيلة بني خضران
14/ الروايات حول أصل شيخ بني بيضان وقصة والده مع الجنية	11/تحريض منادي الربوة البيضاء للانتقام من الفئة الباغية	14/اهتداء دعيميص الرمل لعين وبار في آخر الزمان
15/قصة إصابة شيخ بني بيضان بعاهتيه	12/ منادي بني خضران يفرض ضرائب جائرة على الأهالي	15/ولادة دناتا سبعة أولاد للشيخ
16/استرجاعه لقصة خطفه وأسره من طرف الربوة الخضراء	13/مغادرة شيخ بني بيضان لقصر عالية بنت منصور وإنقاذ شيخ الربوة البيضاء لجريح اقتتل مع آخر	16/ منادي بني خضران يحذرهم مما ستفعله القبائل بهم
		17/عودة أم دناتا
		18/تخطيط شيخ بني

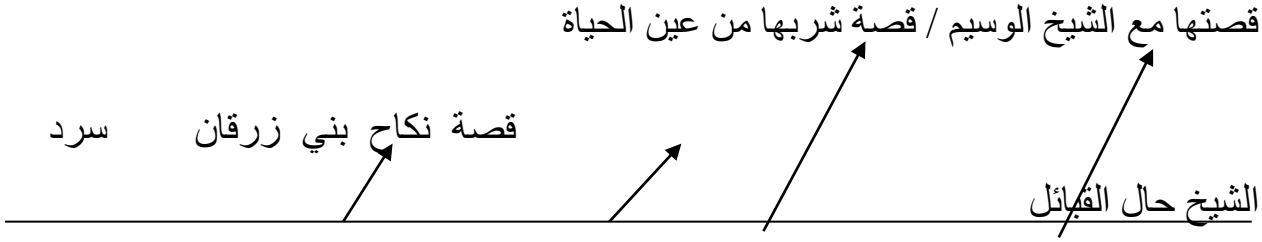
17/ قصة أصل عين وبار 18/ زواج شيخ بني خضران من جنية 19/ رواية ضعيفة عن انتماء شيخ بني خضران للجن منذ عهد سليمان 20/ قصة الهدهاد مع الأفعوان 21/قصة ومكان الزنزانة التي سجن فيها شيخ بني خضران 22/ استرجاع كيفية خطفه 23/شرشريس يحكي ماضي دناتا وقصة أمها	14/ ضياع شيخ بني بيضان بين الجبال والشعاب 17/اختطاف الجريح ثم احتمال شيخ بني بيضان إلى مملكة الجن 18/زواجه من دناتا وحكمه لمعشر الجن 19/الربوة الخضراء يفرضون صناديق لحجب النساء عن الرجال 20/اجتماع كل الشيوخ في كهف الظلمات 21/اختطاف شيخ الربوة الخضراء من طرف عبد النار 22/إعلان المنادي لاختطافه والدعوة للانتقام 23/ محاورة الشيخ للبعوضة (شرشريس) 24/انتشار الهلع بسبب الطوفان	خضران مع شرشريس لحكم الجن والإنس 19/إقامة مملكة العدم من طرف الشيوخ السبعة ومجيء الطوفان

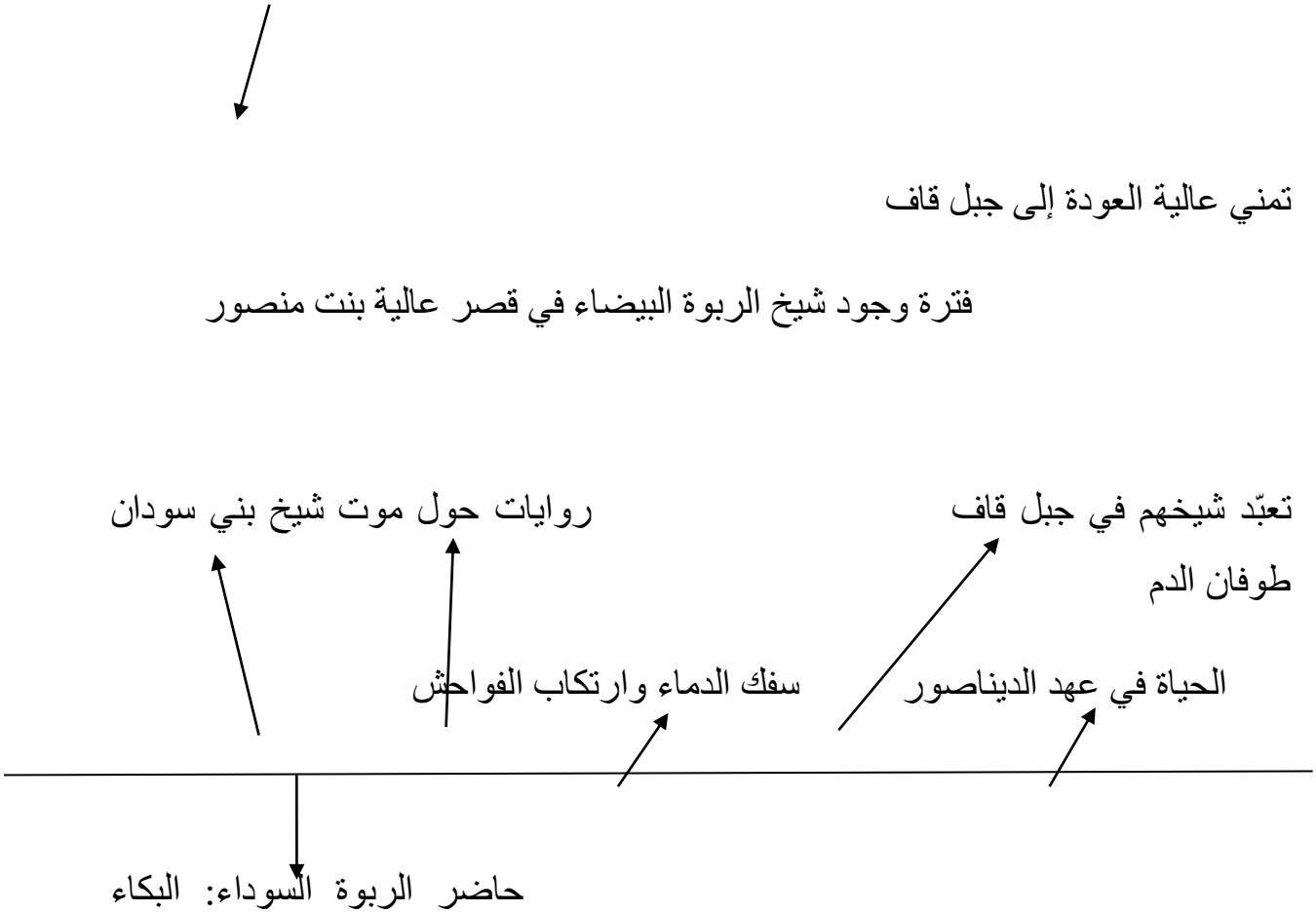
	25/ رواية أخرى تقول بوقوع زلزال بدل الطوفان	

لم تكن أحداث الرواية الداخلية منها أو الخارجية على قدر مناسب من التوالي، بل اعتمد **مرتاض** تقنيات عديدة من أجل تشظية زمنها وتحقيق التداخل الحكائي وتشابك الأحداث التي تدور حول الروابي السبع وما كان من أمر أهلها وشيوخها، ويعدّ شيخا الربوتين البيضاء والخضراء قطبي التصارع الرئيس في الرواية، بالإضافة الى شيوخ الروابي الأخرى مثل شيخ الربوة السوداء، وشيخ الربوة الزرقاء، ويمكن تقسيم الرواية إلى محطّات من حاضر السرد وذكر ما قطع سيرورته الزمنية من أحداث تنتمي إلى ماض داخلي أو خارج عن القصة الأصل، أي قصة شيوخ الروابي السبع:



تسلّل شيخ بني بيضان وزمن رحلته من الربوة إلى قصر عالية بنت منصور





1/ المفارقات الزمنية الكبرى:

إن كسر خطية الزمن في البناء السردي يعد من أبرز سمات الرواية الجديدة، وهو ما يميّزها (رفقة تشكيل جديد للعناصر الأخرى)، عن الروايات التقليدية التي تتسلسل أحداثها وتتتابع في نمطية مرهقة للسرد ومملّة للقارئ، وبالنظر إلى المرحلة التجريبية عند **مرتاض** يتجلى لنا مدى استثماره لأهم تقنيات الخلخلة الزمنية في المتن الروائي، حيث لا ينفك مرتدّا إلى الماضي مسترجعا حدثا ما أو مستحضرا قصة أخرى يقطع بها خيط السرد ليعود إليه بعد إتمامها، أو يبترها ليكملها لاحقا، وقد استمر على منواله هذا طول الرواية، مما جعل زمنها متشظيا تشظي الحياة التي يحكي عنها، وتشظي أهل الروابي السبع الذين لا يمثلون

في الحقيقة إلا شعب الجزائر الذي تجاذبته أطراف الفتن والأحقاد فانفصل وانقسم بعدما كان قبضة واحدة في وجه الأعداء.

اعتمد **مرتاض** على الاسترجاع السردي بأنواعه المختلفة ب3غية إثراء نصه بالعديد من الحكايات العجائبية المرتبطة بماضي معظم شخصيات الرواية، فنجده في كل مرة يوقف سرد الحكاية الأولى عند نقطة معينة للغوص في حكايات أخرى قد تطول وقد تكون قصيرة، ليعود بعدها إلى الحكاية الأولى وليس بالضرورة إلى النقطة التي توقف فيها، مبرزا "فاعلية الذاكرة إذ تعمل بأقصى طاقتها على جلب الواقعة الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية على نحو يناسب الوضع السردي القائم"[1] ويكمّله، والملاحظ أن الروائي قد اعتماد في عرض أحداث الروابي السبع على تقديمها بالتوازي، فكان في كل مرّة يقطع السرد عن حاضر ربوة ما، ليورد سردا استرجاعيا -خارجيا أو داخليا، يتجنبُ العودة إلى نقطة السرد التي توقف عندها، بل يعمد إلى سرد حاضر ربوة أخرى من تلك الروابي السبع، ليجمع شملها في النهاية على الطوفان الذي اجتاح كل الروابي فيصف أهواله دون ذكر الربوة ولا اختصاص واحدة منها دون غيرها مادام الطوفان أغرقها جميعا.

إذا كانت قصة الروابي السبع وخطابات مناديها تمثل مرجعا زمنيا لحاضر السرد (الحاضر الثاني لأن الحاضر الأول هو حاضر الشيخ الراوي)، فإن كل ما سواها كان إما استرجاعا لأحداث ماضية أو استشرافا لأخرى لم تقع، وعلى غرار معظم المتون الروائية الجديدة، كان السرد الارتدادي، أو الاسترجاع كما يطلق عليه جينيت[2] النصيب الأكبر في فعل السرد، وقد اعتمده **مرتاض** للكشف عن ماضي الشخصيات بغية تبرير حاضرها، فقصة "عالية بنت منصور" في جبل قاف تنتمي إلى الماضي، وقد استرجعها الرواي ليبرر عجائبية "عالية" من جهة، ويفسر وجودها في أحد سهول الروابي السبع دون جبل قاف موطنها الأول من جهة أخرى.

2/الأزمنة العجائبية:

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص80.
[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص51

تزخر رواية (مرايا متشظية) بمقاطع نسف فيها **عبد الملك مرتاض** زمنيتها، فلا نعلم في أي فلك يدور هذا الحدث أو ذاك؛ إذ نجد الماضي والحاضر والمستقبل كأنها زمن واحد لا يمكن فصل أطرافه بعضها عن بعض، مثل ما ورد في مخاطبة الراوي لشيخ بني بيضان: " هل أنت الشيخ الوقور، أو أنت أبو الزمان في الوجود، أم أنت الفتى الوسيم الذي تعشقه العذارى وهو عنهن راغب (...) هكذا قيل في الزمن الغابر(...) أنت الآن هنا، دون أن تعرف، أو كنت عرفت، أو كنت ستعرف على وجه الحقيقة من أنت"[1]؛ إن هذا النسف الزمني لشخصية الشيخ جعل منها شخصية عجائبية غير مقيدة بزمن معين، ويتكرر هذا الوصف الذي يخرج شيخ الربوة البيضاء من الزمن ويجعل منه شخصية منفلتة من قبضة أزمنة الحكي، من خلال إقحام الروائي لهذه الشخصية في جدلية الوجود والعدم، ليتركها في النهاية معلقة بين كينونتها وانعدام هذه الكينونة، ولعلّه بذلك يشرك القارئ في فك مغاليق أزمة الوجود والبحث عن هوية الشخصية الجزائرية التي فقدت معالمها وانفلتت منها قيمها في سنوات الجمر: "وإنك لكنت، وإنك لكائن، وإنك ستكون، وإنك في الحقيقة لم تكن، ولن تكون، ولكنك مع ذلك كنت. وربما لم تكن وكنت. ولعلك أن لا تكون وكنت، ولكنك ربما ستكون ولكنك لم تكن..."[2]، إنه مقطع يحمل من الغموض والكثافة الشيء الكثير، ويبرز بوضوح أزمة الوجود التي تعيشها هذه الشخصية.

كما تتجلى العجائبية في توظيف الزمن على مستوى شخصيات أخرى مثل "عالية بنت منصور" التي لا تشيخ أبدا ولا يفعل فيها الزمن ما يفعله في سائر المخلوقات، تقول"جرت عناية الله أن يتوقف الزمن عن إبلاء شبابي، فأنا خالدة الشباب أبدية الفتاء..."[3]؛ فالزمن متوقف حيال "عالية" لا يؤثر فيها مثل عجزه عن التأثير في أهل جبل قاف، وفي كل من شرب من عين الحياة، وهو حال شيخي بني خضران وبني سودان، وحتى الشيخ الوضيء، كل هذه الشخصيات اختلفت الروايات حول شربها من عين الحياة لكن الثابت واليقين أنهم خالدون لا يعيث فيهم الزمن بلاء.

---

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص 14،15

[2] المصدر نفسه، ص 120

[3] المصدر نفسه، ص 61

ثانيا/ التعجيب على مستوى الشخصية:

تعتبر الشخصية الروائية مكونا أساسا في الكتابة السردية بمختلف أصنافها، وذلك بغض النظر عن نوع هذه الشخصية ومدى سيطرتها على السرد أو انسحابها لفسح المجال لعنصر آخر يتجاوزها طغيانا على عملية السرد، وتكمن ضرورة هذا العنصر السردي في القيام بالعديد من الأدوار وإنجاز مجموعة من الأفعال التي تجتمع ممثلة أحداث النص السردي.

فلا أحداث إلا بوجود شخصيات تقوم بها، والمتصفح للكتابة السردية عند **مرتاض** يلحظ دون عناء الهوّة الشاسعة بين شخصيات نصوصه الأولى و شخصيات هذه الرواية؛ فقد استطاع أن يتخلص من النمطية التي سيطرت على شخصياته في رواية (نار ونور) و(دماء ودموع)، فكانت بداية التحرر منها في روايات (صوت الكهف) و(حيزية)؛ حيث اختار بعض الرموز بدل التصريح بالأسماء مثل إطلاق حرف الميم (م) على منظمة جيش التحرير السرية، ووسم فرنسا بحرف الراء (ر) كنوع من الاقتداء بأساليب الرواية الجديدة، التي حاولت قدر المستطاع التغيير في طرق تشكيل وبناء الشخصية الروائية، لينتقل في رواية (صوت الكهف) إلى الاشتغال على تكوين الشخصية وإعمال الخيال فيها، فجاءت الشخصيات مزيجا بين العادي وبعض الغريب والقليل جدا من العجيب، فنجد "زينب" التي تحمل من المرأة الطافحة بالحياة الشيء الكثير، لكنها بالمقابل تظفر بميزات تجعل منها امرأة مختلفة عن باقي النساء في الربوة، ليصل في رواية (مرايا متشظية) إلى درجة كبيرة من الإبداع في تصوير شخصياته وإحكام تعالقها مع الزخم الحدثي في الرواية، محققا بذلك فرادته في تصوير الواقع المأساوي لجزائر التسعينيات بشكل لافت، حيث أعمَل العجائبي وفعّل فيه خياله ليخرج بنسيج سردي يطفح بالتكثيف الدلالي لغة وشخصيات وأفضية وزمنا.

تتوزع شخصيات الرواية في معظم ثناياها، مختلفة من حيث الوظيفة والسمات وتوقيت الظهور، وحتى درجة النمو والتطور مع الأحداث، حيث تستهل الرواية بتقديم الشيخ الراوي الذي استأثر بسرد حكاية الروابي السبع العجيبة وتطعيمها بحكايات أخرى لا تقل عنها عجائبية، مبرزا الصراع بين شيوخ الروابي السبع من أجل الظفر بـ"عالية بنت

منصور" والاستحواذ على مملكاتها وقصرها وكل كنوزها، ليتوالى ظهور الشخصيات الروائية البشرية منها وغير البشرية كل حسب موقعه ووظيفته في الحكي، مع حرص الروائي على تقديم كل هذا في قالب من الفوضى والتداخل باعتباره يقدم لنا واقعا مؤلما من والتناحر والعبث الذي ابتلع الجزائر في العشرية السوداء.

1/ أنواع الشخصيات في الرواية:

إن الطريقة التي أبدع بها **مرتاض** شخصياته في هذه الرواية تجعل عملية تصنيفها صعبة جدا، ومردّ ذلك ما يعتريها من صفات مختلفة تجعل منها عالقة بين البشرية وغير البشرية مثل شخصية "عالية بنت منصور" وشخصيات الأقطاب والأبدال الذين "يتمثل بهم العجيب من خلال تشكّلهم الروحي وطبيعتهم التي تختلف عن الطبيعة البشرية"[1] بما تملكه من كرامات خارقة للطبيعة.

1/1/ الشخصيات البشرية:

وتتمثل في الشخصيات التي لا تتجاوز الصفات البشرية ولا تمتلك أية قدرة خارقة أو ميزة عجيبة، وهي قليلة في الرواية مقارنة بغيرها؛ إذ لا تتجاوز أهالي الروابي السبع الخاضعين لشيوخهم والخانعين أمام حكمهم المغلوط، غير أن الروائي لم يبرّر هذا الخضوع أو يقدمهم في صورة المحكوم الضعيف بل العكس من ذلك تماما، فقد عمَد إلى تقديمهم في صورة المتقبّل لما يحصل والمتلذذ بسفك الدماء، على الرغم من الصفات التي يطلقها عليهم "منادو الروابي" كل مساء حين إعلامهم بأوامر الشيوخ، مثل خطاب منادي شيخ بني بيضان في أهل الربوة البيضاء وهو يصف وضع الأهالي في غمرة الاغتيال والقتل الذي يخدم

[1] صفاء ذياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، دار صفحات، سورية، ط1، 2015، ص 231.

مصالح الشيوخ فقط: "ماذا أقول لكم يادهماء، يامساكين هذه الربوة؟ (...) أنتم ألعوبة بين أيدي شيوخكم (...) وهم الذين يدعون على صوت مناديهم أن الذين يغتالون منكم هم الآخرون، في حين أنتم لا تعلمون ولا تعرفون لماذا يستمرّون في اغتيال بعضهم البعض ولا يتصالحون؟ ولا يتسامحون. هذا هو السؤال الذي حار في الإجابة عنه عقلاؤكم"[1]؛ إن مقطعا روائيا مثل هذا المقطع يحمل الكثير من التكثيف الدلالي، فالروائي يعوض تعرية الواقع الذي تعيشه الجزائر، بتعميته من خلال إبداع عالم متخيل قوامه حالة من التشظي والدمار، فالرعايا في هذا المقطع أُلبسوا قناع الضعيف المخدوع، إذ سعى المنادي إلى إيقاظهم من غفوتهم التي يعمهون فيها وهم يتبعون شيوخهم ويمتثلون لأوامرهم في نشر الشر من خلال فعل القتل والانتقام اللذين يستمران في تسلسل يفضي إلى نهاية حتمية هي طوفان الدم، ويتكرر مشهد المنادي في عدة مقاطع من الرواية وفي كل مرة يؤكد الروائي من خلال طريقة الكلام على العلاقة التي تربط المنادين ومن خلالهم الشيوخ بالأهالي، ورد في الرواية على لسان منادي الربوة الخضراء: " يقول لكم الشيخ الأغر الأبر الآن دعونا من النساء. يا همج يا رعاع، ويا طغام ويا غوغاء، ويا عامة ويا سوقة... ولا أنتم تحزنون. أنا لا أقول لكم إلا ما يقول لكم شيخكم عنكم، فالعذر لكم مما يقول عنكم، ويُغلظ لكم (...) مما يسيء ولا يسر، وهو يقول لكم (...) يقول لكم ياعامة الناس، اسمعوا أو لا تسمعوا، وعوا أو لا تعوا..."[2]، فكأنما أهل الربوة لا يَعنون للشيخ –على لسان مناديه- شيئا، فهو غير آبه بمدى فهمهم لخطابه، فوعيهم بكلامه أو عدمه سيان بالنسبة له، مادامت أوامره تنفذ والأمور في الربوة تسير وفق رغبته، بل إنه يحتقرهم ويزدريهم من خلال الصفات التي يطلقها عليهم، والتي لا تخلو من دلالات عديدة لعل أهمها همجيتهم التي اكتسبوها بفعل ارتكاب جرائم القتل والفساد في الأرض والتزامهم بالانتقام من الروابي الأخرى، مثل قول المنادي: "والربوة الحمراء الأشرار سكانها. الكفار أهلوها، لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر. ولا بالأنبياء والمرسلين. يستهزئون بالأديان السماوية. يستخفّون بكل القيم الروحية. لا يريدون إلا الفتنة والفساد في الأرض إلى يوم القيامة، كيف توادّونهم؟ كيف تتحابون معهم؟ وتجاورونهم

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص 115
[2] المصدر نفسه، ص 28

بالحسنى؟ ماداموا نصبوا لكم العداوة..."[1]؛ إن هذا المقطع من خطاب منادي بني خضران نيابة عن شيخهم لهو تحريض مباشر على استلال سيف العداوة ومحاربة الروابي المجاورة محاسبةً لهم على ما يقترفون من ذنوب، فكأنّما ذلك يمنحهم حق القتل ويجعله عملا مشروعا بل ومجزيًّا عليه، كما استعمل معهم أسلوب الترغيب الذي لا يوائم التحقير الذي استهل به خطابه، لكنّه اعتمده لتأكيد صفة حُبّ الشهوات المترسخة في أهل الربوة "إن ساعدتموني على احتلاله وامتلاك ما فيه. وخصوصا التزوج من صاحبته. هنالك سأزوجكم جميعا سبعا، سبعا من صباياها. الفاتنات الساحرات. المقصورات في الغرف..."[2]؛ وهو ترغيب في الشهوات وملذات الحياة، فكان الاحتقار والترغيب من أهم الأساليب التي اعتمدها المنادون في كثير من الأحيان ومردّ ذلك معرفتهم جشعَ الأهالي وحبّهم للملذات وخاصة النساء منها، إضافة إلى تعوّدهم على الذل والخنوع.

من بين الشخصيات البشرية التي ورد ذكرها في الرواية الشخصيات التي تم اغتيالها، والتي اختارها الروائي بذكاء بادٍ؛ فـ"الإمام والحلّاقة وابنتها والزامر" شخصيات تشير إلى أن الاغتيال قد مسّ كل فئات المجتمع بغض النظر عن سنّها أو وظيفتها أو مذهبها في الحياة، مما يعني أنّ القتل كان بطريقة عبثية ونتيجة لقرارات آنية، فاختيار الإمام يرمز لقتل كل من أبى اتباع التطرف الديني الذي ساد في العشرية السوداء وظلّ على دين الاعتدال فكانت النتيجة اغتيالَه وهو يصلي دون أن يُفصح الراوي عن القبيلة التي ينتمي إليها القاتل "وأما أنت فاذهب الليلة إلى مسجد الطاغوت، هناك إمام كافر، حين يحرم بالصلاة تقطع رقبته بالساطور، ثم تهرب إلى الربوة الـ... تتلثم، ترتدي السواد، تتسلل كالأفعى السامّة، لا يسمع صوتك أحد، من حاول اعتراضك من المصلين افقأ عينه. ولك سبع حوريات في الجنة. كل حورية بقصر تجري من تحته أربعة أنهار..."[3] فكأن القتل أصبح وسيلة لدخول الجنة والظفر بالحوريات فيها.

[1] المصدر نفسه، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص 28،29
[3] المصدر نفسه، ص 39،40

وعلى غرار الإمام يتفشى القتل ليبلغ الزامر الذي رقصت على أنغام مزمار "عالية بنت منصور"، حين عزف اللحن الذي توارثه "عن أبيه الذي توارثه عن أبيه الذي توارثه عن أبيه الذي تعلمه من جدّه الأعلى الذي كان يزعم للناس أنه توارثه عن داوود عليه السلام الذي كان فيما يزعم التلمود اليهوديّ شاعرا وموسيقارا قبل أن يكون ملكا ونبيا"[1] غير أنّ كل هذا لم يشفع له بين الروابي فاغتاله المغتالون وحرموا الأهالي من الرقص والفرح ليسود الظلام والحزن في كل مكان، يصفه الروائي في مقطع ينضح بالدموية والعنف في طريقة الاغتيال "وزامركم الغر الأبر يتخبط في دمائه، ومزماره العجيب ملطخ بدمائه، مغمور فيها، بات مزمار الدم بعد أن كان مزمار اللحن والحب (...)، زامركم الأغر ذبح بحد الشفرة 7من عنقه كما تذبح الشاة، ثم حُزّت رقبته. ففصل رأسه عن جسده، وبقر بطنه كما تبقر البهيمة، وقد قطعت أصابعه التي كانت تعزف على خرق المزمار. كما قطعت رئتاه اللتان كانتا تمدان المزمار بالهواء لنفخ اللحن"[2]، فكأنما يحرص المغتالون على ألا يعمّ الفرح في الروابي، ولا ينعم أهلها ببالسعادة أبدا.

2/1/ الشخصيات العجائبية:

بما أن هذه المرحلة من الكتابة الروائية لدى **عبد الملك مرتاض** تنضح بالعجائبية فقد كان له في الشخصيات الروائية مجالا فسيحا لإعمال خياله المجنح، وتفريغ حمولته الشعبية والعجائبية التي اكتسبها في مراحل سابقة من حياته ومن خلال ثقافته الموسوعية، فكانت شخصيات هذه الرواية مليئة بكل غريب وعجيب استطاع من خلاله إسقاط ما يحصل في الجزائر في فترة التسعينيات من أمور غريبة عن هذه الأرض وشعبها على أحداث هذه الرواية وشخصيات، التي اختلط فيها القاتل بالمقتول والثائر بالمثؤور له، وتداخلت الأفكار والمذاهب، وأُوّلت الآيات والأحاديث الشريفة وفق مصالح الحاكمين، ولعل العجائبية قد نُثرت على هذه المآسي ما يجعل القارئ بين قطبين يتجاذبانه، قطب الأسى لما يحصل في الروابي وقطب الإمتاع الذي يعتريه بقراءة العجائب والغرائب في الرواية، وبالعودة إلى الشخصيات العجائبية يمكن تصنيفها كالآتي:

[1] المصدر نفسه، ص44.
[2] المصدر نفسه، ص47.

3/1/ شخصيات بشرية بمواصفات عجائبية:

1/3/1/ عالية بنت منصور:

إن أول الشخصيات البشرية التي سيطرت عجائبيتها على الأحداث والأفضية وحتى على باقي الشخصيات في الرواية هي "عالية بنت منصور" التي جعلها الروائي وتدا يشد أوصال السرد ويعيده إلى مساره الأول كلما انحرف عنه، ومع ظهورها المبكر في الرواية تستمر "عالية بنت منصور" حاضرة في فعل السرد إلى آخر محطاته، فبعد أن أُستهلت الرواية بوصف الشيخ الراوي وحواره مع حضّار الحلقة تبرز هذه الشخصية لتطغى على السرد بمواصفاتها العجائبية "كانت امرأة عجيبة تسمّى عالية بنت منصور. كانت تعيش في غابة منعدمة النظير. كانت تلك المرأة العجيبة تعطر الغابة بعطر جسدها وبعبير نفسها. كانت ربما غنت بصوتها فيحشر إليها كل الحيوانات والحشرات فتنة بصوتها البديع(...) إلى أن تسامع بها الناس، فتن بروعة جمالها فحول الرجال، لكن دون أن يتقاتلوا من أجلها، لم تكن ثقافة القتل معروفة على عهدهم..."[1] وقد ظلت "عالية بنت منصور" تشع على الروابي بنورها وتزكيها بعطرها، ولكن الأطماع الكثيرة فيها جعلت شيوخ هذه الروابي وأهاليها يتناحرون ويموج بعضهم في بعض.

وتتكرر المقاطع التي تصف جمال "عالية" العجيب بإسهاب في كثير من المواضع في الرواية؛ حيث تتجلى على كرسي من النور، وبجانبها سرب من الحور، ومع اختلاف الروايات حول طبيعتها العجيبة يؤكد الراوي أنها ليست بشرية " إذ لا هي امرأة حقيقية ولا هي رجل حقيقي. ولا هي حيوان حقيقي ولا هي شيء من الأشياء. ولكنها كائن طاهر رفيع الشأن. يجمع بين كل مواصفات الحياة. ومواصفات الجمال العظيم، دون أن تكون ذكرا أو أنثى. أو جنيا أو ملاكا"[2]، كما يضل أصل وجود "عالية" مسألة غامضة من خلال وضع مجموعة كبيرة من الاحتمالات التي لا تقل غرابة عن بعضها تقول "عالية": "لا أحد يعرف من أين جئت تحديدا، لا أذكر أنا شخصيا شيئا عن عائلتي، قيل أرضعتني ضبية في إحدى

[1] المصدر نفسه، ص12
[2] المصدر نفسه، ص 67

غياض جبل قاف. بعد أن توفيت أمي في ليلة ميلادي. أما والدي فلم تتفق الأخبار على تحديده هو أيضا، قيل إن ماردا من الجن نزا على أمي فعلقت منه. وقيل بل إن ملاكا جاء إليها فنفخ في كمّها فحبلت بقدرة الله تعالى. وقيل خلقت امرأة كاملة دون أن أمر بالطفولة..."[1] لتستمر الروايات المختلفة حول أصلها وحقيقة وجودها، حيث تتكثف عجائبيتها في مقطع آخر من خلال ربط وجودها بجبل قاف الأسطوري لتحكم على نفسها أنها ليست امرأة عادية فاتنة الجمال فحسب، بل هي مخلوق عجائبي اجتمعت فيه صفات الجمال والنورانية ونشر الحب وبغض الحقد والفتنة التي انتشرت بين الأهالي والتي علّلوها بجمال عالية وحمّلوها ذنب ما يحصل، "وهذه عالية بشعرها العجيب. كان يجب أن يوزع على شيوخ القبائل ليفصلوا منه لحى طويلة، حريرية جميلة(...) وهذه المرأة التي تدل عليكم بجمالها الفتان، وشبابها الريان، فتنت شيوخكم، دلّهت فتيانكم. أشعلت نار الغيرة في قلوب نسائكم(...) عمّت الفتنة بينكم انعدمت الثقة في أنفسكم، باتت قلوبكم مأسورة بجمال هذه المرأة"[2]، في حين أن السبب الحقيقي للفتنة التي انتشرت هي أطماع الشيوخ وبلاهة الأهالي وهمجيتهم وحبهم للشهوات وتلذذهم بالقتل، أما "عالية" فلم تسع إلا لنشر الحب والسلام بينهم ورؤيتهم يتعايشون ويتآخون كي لا يحل عليهم طوفان الدم بعد فوات الأوان.

إن المتتبع لسيرورة السرد في الكتابة الروائية عند **مرتاض** يلحظ أن شخصية "عالية بنت منصور" هي نموذج تكرر في روايات أخرى، ف"عالية" في رواية (مرايا متشظية) ليست إلا "حيزية" في رواية (حيزية) تلك المرأة النورانية التي تنادي الشيخ بصوتها الحنون أينما حل، والتي يخاطبها الراوي في محطات كثيرة من الرواية: " ما أنت إلا حيزية التي لم تولد، وليصدقوا أو لا يصدقوا، وما أنت إلا حيزية التي لا تموت ولا تتزوج، ولا تلد، وليصدقوا أو لا يصدقوا(...) وشعرك الذي يسترسل وراءك، إن شئت فرشته... وإن شئت طرت به في الفضاء، وإن شئت قيدت به أعداءك إذ يصير أسلاكا متينة"[3] وغير هذا من المواصفات العجيبة التي تجعلنا نخمن بأنها نفسها "الحسناء" في (ثلاثية الجزائر) التي واجهت الوحش واستطاعت النجاة منه بأعجوبة، أو هي "زينب" في رواية (صوت الكهف)

---

[1] المصدر نفسه، ص 61
[2] المصدر نفسه، ص 79
[3] المصدر نفسه، ص 742،743

التي تجلّت بعقدها العجيب وفتنت النساء والرجال والتي يفصح الراوي عن غرابتها وعجائبيتها وعلاقتها بجبل قاف "أنت لا تعرفين حقيقة نفسك(...) أأنت مجرد نور يستضيؤون به في هذا الليل الطويل..."[1] ، أو هي "عالية بنت منصور" التي تناحر من أجلها شيوخ الربوة لولا ذكر الراوي لعبارات تنفي ذلك على لسان والدة المختار الذي وقع في حب حيزية تقول" هل فقد عقله؟ ولو أحب عالية بنت منصور والقاطنة فيما وراء السبع بحور لكان الأمر هينا..."[2] ، أو ربما هي الجزائر التي يحكي ما وقع لها وماعانته في مختلف المراحل التاريخية التي مضت، وما أصابها جراء أطماع خارجية وفتن داخلية.

2/3/1/ شيوخ الروابي:

لقد عزف **مرتاض** في هذه الرواية عن ذكر أسماء معظم الشخصيات وتعويضها بالمقابل بصفات وأنساب، مثل شخصيات "الشيوخ السبع" الذين ميز بينهم بنسبتهم إلى روابيهم، ولم يقم بوضع اسم واضح لكل شيخ منهم، والجلي أن صفة "الشيخ" قد كانت ملائمة للحديث عن شخصيات عبّر بها ومن خلالها عن تاريخ الجزائر الدموي الذي اشتعلت فتيلة فتنته بسبب تطرّف ديني، فكلمة الشيخ تحمل دلالة دينية واضحة، والمعروف أن هذه الكلمة لها انتشار واسع في الجزائر قديما وحديثا، ليس للدلالة على كبر السن فحسب، بل حملت دلالت كثيرة ومتنوعة فالإمام يدعى شيخا، ومدرسو القرآن في الزوايا يسمون شيوخا، وحتى الدجالون والمشعوذون كانت تطلق عليهم هذه الصفة.

يشكّل شيوخ الروابي عنصرا مهما في نشوب الصراع وتفشي الاغتيال، ذلك أنهم كانوا يحرّضون الأهالي على القتل والإغارة على الروابي الأخرى دون وجه حق، وهم في الأصل إخوة من أب واحد، يقول الراوي: "وقد بلغني أن شيوخ القبائل السبع التي كانت تستقر في قمم هذه الروابي السبع كانوا في الأصل إخوة لأب واحد وأمهات مختلفات(...) وقد بلغني أن أباهم رحمة الله عليه كان ورعا تقيا فكانت قرة عينه في التزوج بالنساء (...) فولدن له بنات كثيرات وسبع بنين فقط. أسكنهم بهذه الروابي السبع. بعدما أوصاهم بأن يحبوا عالية

---

[1] المصدر نفسه، ص 542
[2] المصدر نفسه، ص 744

بنت منصور"[1] غير أن الإخوة لم يعملوا بوصية أبيهم، فدفعتهم أطماعهم في نيل "عالية" وقصرها إلى التناحر بينهم.

يعتبر شيوخ الربوة البيضاء والخضراء والحمراء أكثر الشيوخ ذكرا لأخبارهم في الرواية يليهم شيخ بني سودان، ويبدو للوهلة الأولى أن هؤلاء الشيوخ بشر عاديون، غير أن تصاعد الأحداث واسترجاع الماضي منها يكشف عن غرابة تشوب وجودهم ومراحلَ حياتهم، وهو ما أجْلته السرود الاسترجاعية التي اعتمدها الراوي في الكشف عن ماضيهم وعن جوانب عجائبية في شخصياتهم، فشيخ بني بيضان الذي كان أدهى شيوخ الروابي (وقد احتل أكبر جزء من السرد مقارنة بغيره من الشيوخ)، يقدَّم في البداية عن طريق تساؤلات يطرحها عليه الراوي وهو شارد في غيبوبته المحمومة بعشق "عالية بنت منصور": "تشخص ببصرك نحو الأفق الغربي المترامي(...) تنظر وأنت ذاهل عن الوجود (...) تحيا في غيبوبة أزلية... الغيبوبة هي يقظتك الأبدية... حياتك العجائبية مدفونة في مجاهل غيبوبتك"[2]، إن مقطعا كهذا كفيل بالإيحاء بما تعايشه هذه الشخصية من عجائبية انطلاقا من وجودها وانتهاء بمطامحها التي يفضحها المونولوج الذي ينقله لنا الراوي، ومع تتبّع الأحداث تحظى شخصية شيخ بني بيضان بمجموعة كبيرة من الوظائف في الرواية، حيث يسرد لنا الراوي تطورها على صعيد الحدث منذ انطلاقها نحو قصر "عالية" خلسة مع المواظبة دوما على التعمية والغموض في سرد أفعالها "وأنت؟ من أنت؟... تراك تتسلّل كالطيف. كالهمس. كالهواء. كالشبح فيما بين ظلام الليل ونور عالية بنت منصور(...) وأنت تتسلل كالشبح اللّامرئي تغادر الربوة(...) ولكنك تخشى أن لا تستطيع الظفر بما تريد فتضلّ ضلالا بعيدا. تعود بالخزي والخسران. بعد أن ظللت زمنا طويلا متزلفا لعالية بنت منصور"[3] ويصدُق هذا الاستشراف الداخلي، حيث يمضي الشيخ في طريق طويل محفوف بالمخاطر حتى يبلغ قصر "عالية بنت منصور" وقد سوّلت له نفسه عديد الخطط للاستيلاء على قصرها والتنعم بجمالها "أنت تودّ مقابلة عالية بنت منصور، عساك أن تستأثر بقلبها، فتستولي على قصرها وما يتبعه من السهول(...) أجل أنت طماع، وأكثر من طماع، أغراك بقصرها ما أغراك.

---

[1] المصدر نفسه، ص 52

[2] المصدر نفسه، ص15

[3] المصدر نفسه، ص 50

حب الرّئاسة. وجلال هيبة السلطة. أنت ملك .. لم تخلق إلا لتكونه"[1]، وليست الأطماع خالصة لشيخ بني بيضان لكن كل إخوته كانوا كذلك، وعلى الرغم من العاهات التي تعيب الشيخَ وكبرِ سنّه إلا أن جُرأته وطمعه لم يوهناه ولم تستطع عيوبه كبح جماح طمعه، على الرغم من انعدام المجال للمقارنة بين صبا "عالية" وجمالها الفتّان وكبر الشيخ وعاهتيه الناشزتين "وأنت معوق بعاهتين اثنتين لا بعاهة واحدة(...) فأنت أعور وأعرج ولو كنت فيك عاهة واحدة لطمعت في أن ينالك شيء من هذه المرأة العجيبة والتي لم يخلق الله لها مثيلا في جمالها وكمالها وعلمها(...) لكن أن تكون معوقا بعاهتين وتطمع فيها فهذا طموح أرعن"[2] غير أن "عالية" بقواها العجيبة عافته من العاهتين وأعادت إليه شبابه الذي طوته السنين الطويلة ليستمتع في قصرها مع جاريتها، ولكن ينتهي به المطاف بالعودة إلى سيرته السالفة؛ شيخا أعور أعرج، ويُطرد من القصر بسبب مباشرته بارتكاب الخطيئة مع الفتاة الساحرة، ويعود أدراجه خائبا يحمل الخزي بعد أن طردته "عالية" من قصرها، ويتابع الراوي سرد رحلة العودة التي لم يكن الشيخ يعرف منتهاها لجهله وجهته.

في رحلة العودة تتكثف العجائبية في سيرة هذا الشيخ، حيث يعثر على رجلين يتقاتلان فينقذ من ظنّه مظلوما ويسير به في الغابة دون علم أو هدى، يتابع الراوي سرد رحلته: "وأين متجهك الآن ياشيخ بني بيضان سابقا في هذا الليل البهيم؟(...) ويقطع عليك صمتك ورجومك فجأة أصوات قوم لا تدري من هم؟ ولا تفهم لغتهم فيختطفون بين يديك الكائن الجريح العملاق الذي كنت تحمل(...) وإن هي إلا لحظات حتى وجدتَك في مكان شديد الظلمات، وكأنه كهف أو مغارة عظيمة، وأنت بين كائنات غريبة"[3]وهنا يتحول مسار الأحداث المتعلقة بشيخ بني بيضان، وتتغير حاله من شيخ لقبيلة بني بيضان في إحدى الروابي السبع إلى منبوذ تخزيه "عالية بنت منصور" لينتهي به المطاف ملكا على مملكة للجن مقرّها كهف الظلمات، فبعد أن وجد نفسه في مكان غريب وبين كائنات لا عهد له بها، يخاطبه نفر من الجن ويعلمونه أنه حين أنقذ المخلوق العملاق إنما قد أنقذ ملكهم، وأنه جزاء لصنيعه هذا سيزوجونه سعلاة من ملكات الجن، هي ابنة الملك دناتا، فيتزوج شيخ بني

---

[1] المصدر نفسه، المجلد 2، ص 55
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 96
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 166

بيضان من ابنة ملك الجن، ليعثر بزواجه هذا على طريقة جديدة للوصول إلى "عالية بنت منصور".

وفي شكل مقارنة بين الشيوخ ومدى أفضلية أحدهم على الآخر من حيث الأحداثُ العجيبة التي وقعت له في حياته ومن حيث قدراته الخارقة، يصبغ الراوي على شيخ بني خضران الكثير من العجائبية، وبخاصة ما يتعلق برحلته على البعير الطائر وشربه من العين العجيبة التي جعلت منه خالدا، يرِد على لسان منادي بني خضران "...وحكيمنا الأبر الذي فاق جميع الأشياخ من أقرانه، فهذّهم في العلم والفقه. وأخبار الغيب. وسير الملاحم المهولة. شيخنا الحفّاظة اللفاظة. والذي يقال إنه سيار طيار معا. والذي يقال: إنه حفظ صحيحي البخاري ومسلم في سبع ليال(...) وبعد أن تعلم ألفا وسبعين لغة (...) حتى إن بعض الروايات تذهب إلى أنه تعلم منطق الطير فلم يعجزه فهمه، ولغة القطط ولغة القردة..."[1] إضافة إلى قدرات ومعجزات أخرى فكان "لا يعجزه إبراء الأكمه والأبرص، وأمعن في تعلم السحر حتى كان يستطيع تحويل الناس إلى ذباب والنار إلى ماء..."[2] وغيرها من الصفات التي لا يحظى بها بشر عادي، كما أوغل الروائي في تعجيب هذه الشخصية فذهب إلى أنه وأثناء رحلته إلى عين وبار قد حظي بالإضافة إلى الخلود وباقي الكرامات بتكريمه وتزويجه من المرأة العجيبة التي كانت "تبدو كاللبؤة الشرسة، فكانت ذات قوى خارقة. وشراسة لا تخلو من شيء من الوحشية. وأنوثة طافحة، ولكنها لا تعدم عرامة"[3]؛ فكانت الحياة بينهما غريبة عجيبة حيث لم ينل الشيخ منها شيئا طيلة سنين. كما حرص الراوي على تقديمه منذ البداية في صورة الرجل المفعم بالحقد والأطماع " يقول لكم شيخكم الأغر الأبر. ونحن نهم بالإستيلاء على هذا القصر العجيب الذي تسكنه عالية بنت منصور ربما أخذناها سبية. كل ليلة يتزوجها شيخ من شيوخنا. يطلقها في الصباح ليتزوجها شيخ آخر على السنة الجارية"[4].

أما شيخ بني سودان فقد كانت قصته أشد عجبا، حيث ورد في الرواية أنه كان "يتعبد في ذروة جبل عظيم. مكسوة قمته بالأشجار الباسقة التي تتفجر من تحتها العيون (...) وكانت

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 104،105
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 105
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 109
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص 30

تلك الغابات الكثيفة ممتلئة بالوحوش البرية(...) وبينما هو يتأمل تلك الحيوانات ذات مساء وهي توشك إلى أن تأوي إلى مأواها مر بقربه ديناصور كهيكل الجبل فحرك ذيله بالأمر المقدر فمسّ الشيخ الجليل مسة هائلة فقذف به إلى العالم السحيق"[1] ليختفي الشيخ للأبد ويظل أهل قبيلته ينتحبون وينعونه طيلة الدهر، ويصبح البكاء والعويل سمة قبيلة بني سودان وميزتها التي تنماز بها عن باقي القبائل التي تقطن الروابي السبع.

3/3/1/ صبية عالية بنت منصور:

تظهر هذه الشخصية العجائبية في مرحلة متقدمة من السرد وعلى الرغم من كونها شخصية ثانوية لا دور لها في حكاية الروابي السبع إلا أن **مرتاض** قد أغدق عليها من العجائبية الشيء الكثير وخاصة في مشهد سباحتها مع شيخ بني بيضان في إحدى عيون القصر "وحين ألقيت بنفسك في عين العطر فبدأت تسبح مع الصبية النورانية العجيبة(...) لم تجرؤ على النظر إلى جسد الفتاة العجائبية التي بدأت تدفعك كأنها تلاعبك (...) وكأن الله عزت عزته وجل جلاله أراد أن يمتحنك بهذه الصبية الحسناء النورانية التي لا تعرف لها أصلا. والتي لا تعرف هل هي من الكائنات الملائكية على الأرض؟ أو هي من الكائنات الجنية؟ أم هي خلق عجيب من الكائنات لا هي جنية ولا هي ملاك ولا هي إنسان..."[2]، كما تطغى العجائبية على قصة وجود هذه الصبية ومردّ أصلها الذي ذكر فيه عدة روايات لعل أصحها حسب الراوي أنها ابنة لامرأة كانت "تسبح في العين العطرية كالسمكة الرشيقة (...) وإن هي لتستمتع بشفافيته العديمة النظير . وإذا رجل تجده على ضفة العين العطرية(...) ثم اختفى فجأة ولم تره من بعد ذلك اليوم قط، لكنها بعد زمن أحست أنها ليس طبيعية(...) وأن هناك شيئا ما في بطنها يحول دونها ودون رشاقة جسمها(...) إلى أن كان ما كان وإلى أن

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 85

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 123

أصبحت هذه الفتاة النورانية العجيبة "[1] التي كلّفتها "عالية بنت منصور" بالاعتناء بشيخ بني بيضان والحرص على راحته مدّة إقامته في قصرها.

بالإضافة إلى هذه الغرابة في أصل وطبيعة هذه الصبية، فقد كانت أيضا سببا في طرد شيخ بني بيضان بعد أن همّ بها لولا ظهور "عالية" وحيلولتها دون تدنيس القصر بهذه الخطيئة. فكان دور هذه الشخصية إنهاء السرد في فضاء القصر لينتقل بنا الراوي إلى فضاء آخر هو كهف الظلمات الذي يزخر بالعديد من الشخصيات العجائبية التي تنتمي إلى الجن.

4/1/ شخصيات من الجن:

تعتبر الجنّ من أهم الكائنات التي اهتم بها الخيال العربي منذ القدم، فراح يصورهم بأشكال غريبة وينسب إليهم أفعالا خارقة، فقد كان سائدا في المخيال العربي "أن الجان قادرون على فعل كل شيء عظيم وجميل، ولا يستطيع البشر أن يفعلوا ذلك إلا إذا كان لهم ارتباط بهم ليسخّروا لهم ما يستعصي عليهم"[2]، وقد انتقلت هذه الشخصيات من الحكايات الشعبية والخرافية إلى الرواية، لما توفره من مساحة لبث الحمولات الفكرية والاديولوجية في قالب من العجائبية، ولم يكن **مرتاض** مختلفا عن غيره في اعتماد الجن من أجل تطعيم نصوصه الروائية بعوالم وشخصيات عجائبية، فاتخذ من الجن وخفاياها مادة أساسة يمتح منها ليُشكّل عالمه الروائي في رواية (مرايا متشظية) فتنوعت شخصيات الجن وتعددت جاعلة من الرواية مرتعا لكل عجيب وغريب.

1/4/1/ أهل كهف الظلمات:

من بين أهم شخصيات الجن الواردة في الرواية أهل كهف الظلمات، وقد ورد في الرواية حوار بينهم وبين شيخ بني بيضان: "نحن قوم من سلالة أشراف الجن وأعلاها نسبا. إنّ نسبنا الأعلى يتصل بإبليس الأعظم الذي خاطبه الله وحاوره، ولم يحاور أحدا قبله ولا بعده (...) أتينا علما من الكتاب لم يؤته أحد من الجن ولا من الإنس غيرنا، (...) نحن لا

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 133

[2] عبد الملك مرتاض: مئة قضية وقضية، ص157

نصلي ولا نصوم ولا نحج إلى البيت(...) لأن سعادتنا في سفك الدماء البشرية التي كثير منا يتغذى عليها..."[1]، وهذا لا يختلف كثيرا عما يحدث في الروابي مع وجود فرق واحد أن أهل الروابي من البشر يقتلون بعضهم بعضا أما أهل كهف الظلمات فيقتاتون على دماء غير دماء بني جنسهم، وهنا تبرز شخصية الجنية "دناتا" التي تتداخل في نظر شيخ بني بيضان مع "صبية عالية بنت منصور" التي تركها في القصر ويُهيَّأ له أنهما مخلوق واحد "وأنت ترى من جسدها ما ترى فتنبهر وتندهش(...) وهي ترنو إليك بنظرة كأنها شهاب من نار(...) وبجسد كأنه يشبه جسد صبية عالية بنت منصور. لولا أن ساقي هذه مشعرتان، وساقي تلك أيضا (...) ما هذه المصادفة العجيبة؟ ألا تكون تلك هذه؟ وهذه تلك؟ يجب أن تكون أغبى خلق الله لكي يغالطوك على أن صبية عالية بنت منصور هي غير هذه"[2]، ويستمر **مرتاض** في ابتداع شخصيات من الجن على لسان الراوي الذي كان يصفها ويبالغ في تعجيبها بقدرٍ جعل من الأحداث المتداخلة تزدادد غموضا وعجائبية، كأنها مرآة تعكس الفوضى والغموض الذي عاشته الجزائر في التسعينيات؛ لأن ما وقع فيها وبين أبنائها كان أشبه بالخيال منه بالواقع.

2/4/1/ جرجريس:

تعتبر شخصية "جرجريس" من بين الشخصيات العجيبة التي تنتمي إلى عالم الجن، وهو ما خوّل له فعل بالخوارق والتمتّع بقوى عجيبة مكنته من القيام بعدة وظائف ساهمت بشكل كبير في تغيير مسار الحدث في الرواية منذ بدايتها ، فقد كان السبب الأول في نشر الفساد في الأرض بعد أن كانت المخلوقات جميعا تحيا فيها بحب وسلام حتى الوحوش منها والدناصير التي سفك دماءها ظلما وبهتانا، ذُكر في مطلع الرواية أن الناس ظلوا في حياة رغيدة "آلاف القرون، لا يعرفون الشقاء ولا الموت. ولا المرض ولا سفك الدماء، ولا الأحقاد ولا الضغائن، ولا العداوة ولا البغضاء، إلى أن جاءهم عفريت من الجن، يُشبه الجبل الوحشيّ، يقال له جرجريس الجبّار، فأول ما جاء إليه دناصير الغابة. ذبحها بسيف كانت الجن صنعته له من معدن من الفولاذ، وكان ذلك السيف متوارثا عندهم منذ عهد سليمان

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 167
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 170،171

بألف قرن..."[1] فأصبحت الأرض ملوثة بخطيئة القتل وانتشرت مذ ذلك الحين ثقافة الاغتيال بين أبناء بني غيلان، وقد استطاع **مرتاض** من خلال هذا المقطع أن يضع لـ"جرجريس" أبعادا عجائبية متميزة؛ فبالإضافة إلى كونه من الجنّ ويملك قدرات خارقة، فهو يحمّله وزر الفساد الذي حصل في الأرض منذ ذبحه للدناصير، كما يُحمّل المقطع بإيحاءت دينية وأخرى أسطورية مثل نسبة السيف إلى عهد النبي سليمان عليه السلام الذي كان يفهم لغة الجن والطير واستطاع أن يحكم معشر الجن والإنس جميعا، ولا يخفى أن عهد هذا النبي كان عهدا است3ضعفت فيه الجن بسبب المعجزات التي كرّمه الله بها لكنها بعد وفاته انتشرت وصارت أكثر عتيا وظلما، وهو ما اتصفت به هذه الشخصية.

من جهة أخرى كان لشخصية "جرجريس" دور في إعادة تشكيل المعمار السردي للنص وإعادة انبعاث قصة جديدة داخل القصة الأولى، فبعد فعل القتل يقوم "جرجريس" باختطاف "عالية بنت منصور" التي كانت تعيش في جبل قاف متعبدة زاهدة، ويأخذها لقصر كان قد بناه لها في باطن الأرض، ليتغير فضاء الحكي من الجبل النوراني إلى الروابي السبع، يقول الراوي "وقصر عالية بنت منصور الذي أخرجه جرجريس من باطن الأرض إلى هذا السهل البراح لما طلبت إليه ذلك في إحدى لياليها(...) لم يعد جرجريس الجبار يزورها كل عام ليضاجعها شهرا كاملا دون انقطاع، اهتدت إلى أن تقرأ عليه تعويذات جعلته يخشى أن يحترق ببركتها"[2]، وهنا يبتدئ الراوي حكاية جديدة هي حكاية شيوخ الروابي السبع وما يحدث بين أهاليها، غير أنه لا يتجاوز قصة اختطاف "عالية" من قبل "جرجريس" بسهولة بل يواظب على سردها في محطات عديدة من السرد؛ فقد تكرر ذكر فعل الاختطاف على لسان "عالية بنت منصور" أثناء حوارها مع شيخ بني بيضان، تقول واصفة "جرجريس": "وبينما أنا كذلك إذ أحسست بكائن غريب حسبته طائري الذي كنت أركبه(...) لكن حين حدّقت إليه البصر تبينت أنه لم يكن هو(...) كان كائنا عملاقا مكتنزا، كأنه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ، له جناحان متحركان يطويهما وراء ظهره(...) لم يمهلني جرجريس حتى أفكر، أو أجيب أو أمانع، احتملني في إحدى كفيه كأني مجرد طائر

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 11

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 31

صغير، حلق بي في أعالي الفضاء السحيقة. في سرعة مذهلة جعلتني أفقد وعيي(...) وجرجريس بعدُ كائن طيار سيار غواص"[1]، أي أنه من عتاة الجن ومردتهم، وهو ما يفسر قوته وقدراته الخارقة.

5/1/ مخلوقات أخرى:

بالإضافة إلى هذه الشخصيات من البشر والجن اعتمد **مرتاض** أيضا على مجموعة من المخلوقات العجيبة الأسطورية منها والشعبية، مع إضفاء اللمسة الجمالية عليها، وتوظيفها في بناء الأحداث وسيرورتها مثل "الوحش ذو السبع رؤوس" الذي كان يغتال الأهالي كل يوم ومن كل ربوة دون أن يكتشف ذلك أحد، فكان سببا أساسا في انتشار الفتنة بينهم وتبادل التُّهم والثأر لقتلاهم دون دليل على أن القاتل من هذه الربوة أو تلك، حيث أضفى **مرتاض** على هذا الوحش مجموعة من الصفات التي جعلت الأهالي عاجزين عن التصدي له مكتفين بوصفه وهم يتحاورون حول جريمة قتل الإمام "وإمامكم اغتاله من... قيل لكم: إن الذي اغتاله شخص مشوه الخلق. له سبعة رؤوس. ونصف أذن ودون عينين. وقيل لكم: إنه ينتظر عيسى بن مريم ليبرئه. وهو لا يمشي إلا على رجل واحدة، وقيل: إنه من جنس النسناس وقيل بل هو من جنس ياجوج وماجوج. وقيل له سبعة رؤوس يشبه غول وادي السيسبان"[2] وغيرها من الصفات التي تجعل من المغتال كائنا مشوها ناشزَ الملامح، مليئا بالعاهات والعيوب الخَلقية والخُلقية، وقد تكرر نموذج الوحش الذي يغتال البشر ويسفك دماءهم دون وجه حق في رواية (الملحمة)؛ حيث عمد **مرتاض** إلى اعتماد هذه الأوصاف الشنيعة للدلالة على الحاكم الإسباني الذي استعمر غرب الجزائر وراح ينشر الرعب فيها ويعذّب أهلها أشد العذاب، متلذذا بهدر دماء الأطفال والنساء والأبرياء، وهو ما تكرر في سنوات التسعينيات ولكن بفظاعة أكثر لأن القاتل كان من الشعب، وهو ما لمّح إليه **مرتاض** على لسان "عالية" في حوارها مع شيخ بني بيضان "أصبح حمل النعوش ودفن المذبوحين والتهديد بالثأر للمذبوحين أمرا لا يطاق(...) كل من يفعل هذا منكم في حلقة متصلة من الفظاعة(...) حياتكم جحيم، لياليكم شقية، نساؤكم أيامى، أطفالكم يتامى(...) ولا شأن لكم في

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 64،66

[2] المصدر نفسه، ص38

الحياة إلا الاغتيال. ولأمر ما يسميكم الظلام الظلام"[1]، إضافة إلى هذا الوحش نجد في الرواية مجموعة من المخلوقات الأخرى العجيبة مثل "الكائن الطائر" الذي كانت "عالية بنت منصور" تستخدمه وسيلة للتنقل في الأفضية النورانية الموجود في جبل قاف ومايجاوره، و"بعير" شيخ بني خضران الذي نقله إلى العين المباركة ليكرع منها ويحصل على الخلود الأبدي فقد كان "في حقيقته بعيرا عجائبيا، يبدأ سيارا ثم ينتهي طيارا"[2]، و"الطيور المنذرة بالطوفان" التي تكرر ذكرها على شكل استباق لأول مرحلة من مراحل وقوع الطوفان المنتظر الذي يغمر "الناس في هذه الروابي التي لا تزال تنتظر الطيور الخضراء التي تعقبها الطيور البيضاء التي ستعقبها الطيور السوداء التي تكون نذيرا منكرا للروابي بحدوث الطوفان، الذي هو دم قان كالعقيق المذاب تمطره عليكم السماء ليال سبعا"[3]، وهو ما حدث فعلا في نهاية الرواية، حيث غرقت الروابي جميعا في طوفان من الدم القاني.

2/ نسف الشخصيات في غمرة عجائبيتها:

لقد اعتمد **عبد الملك مرتاض** في هذه الرواية تقنية تجريبية فريدة، تتمثل في نسفه للشخصيات في العديد من المقاطع الروائية؛ حيث نجده يلغي وجود شخصيته ويعيدها لأصلها الورقي بعد أن يدور بها في فلكٍ من الحيرة والتساؤلات حول وجودها وكينونتها، يقول الراوي واصفا شيخ بني بيضان وهو في غمرة ذهوله وحيرته " أنت الآن فاقد للوعي. لاتعرف ما يجري من حولك. أنت وأصحابك كائنات من ورق. مجرّد ذلك ربما أنتم كذلك، ربما أنتم لستم كذلك. ربما أنتم كائنات ضئيلة حقيرة كالبعوض أو أصغر من ذلك. يصوركم القلم، ويلفظكم اللسان، يشكلكم الخيال أقبح مما أنتم أو أحسن..."[4] فكأنما يصارح الروائي شخصياته بأنها مجرد كائنات من ورق، وأنه هو من سيبعث فيها الحياة ويجعلها تعيش أحداثا غريبة في عوالم من رسم خياله.

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 72
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 106
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 103،104
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص 17

كما نلحظ وبشكل واضح بعض المقاطع التي تطرح مسألة الهوية الجزائرية المتشظية في فترة العشرية السوداء، والتي اعتمد فيها **مرتاض** قدرا كبيرا من التعمية والغموض ولكنها أيضا حملت الكثير من الإيحاءات التي تتضح عند ربطها بأحداث تلك الفترة وحال المجتمع الجزائري، فقد تواتر ذكر بعض العبارات على لسان الراوي أحيانا وعلى لسان منادي الروابي أحيانا أحرى، التي تطرح تساؤلا كبيرا عن هوية المخاطبين "اسمعوا يا من لا أدري من أنتم...؟ والظلام الذي يسميكم الظلام، والنور الذي يسميكم الظلام، وكل الكائنات تسميكم الظلام(...) هل أنتم هذا الظلام؟"[1]، "سنرد" الصاع صاعين يا بني بيضان، وسنرد الكيل كيلين يابني من لا أدري من أنتم، ولا أنا والله من أنا ولا عالية بنت منصور من هي؟ لتعلم الروابي المعادية أننا لن نؤخذ من ضعف"[2] فالمنادي لا يعرف من الجاني وليس متأكدا حتى ممن يخاطبهم وهو أيضا لا يعرف نفسه ولا حقيقة "عالية بنت منصور" التي تدعو الروابي إلى التعايش في سلام والتسامح فيما بينهم، إنه جهل بالذات وجهل بالآخرين وجهل بحقيقة ما يحصل ولكنه بالمقابل يحرض المنادي على الانتقام الذي يعد الهدف الأسمى في رأيه، دون ترك مجال للتسامح أو حتى التأكد من هوية الجاني، هي فوضى تعبّر بشكل كبير عن الوضع المزري الذي كانت الجزائر تعيشه في تلك الفترة، فالقاتل لم يكن شخصا أو أشخاصا معينين بل ظل مجهولا لدى السلطة والشعب الذي راح يقتل بعضه البعض بعد أن فقد مرجعية يحتكم إليها، ويعرف من خلالها أين الحق وأين الباطل. يخاطب منادي الربوة الخضراء الأهالي نقلا عن شيخهم: "يقول لكم شيخكم: أنتم الله أعلم بكم من أنتم؟ لا يوجد لكم ذكر في الكتب السوداء، ولا في الكتب البيضاء، ولا في الكتب الخضراء، ولا في الكتب الحمراء(...) لا أثر في التاريخ المزيف لكم، ولا وجود في الأخبار المكذوبة لذكركم. ولذلك سماكم الظلام الظلام"[3] إن هذا الوصف الذي يقصي الأهالي من التاريخ والأخبار مردّه الأفعال الشنيعة التي كانوا يقومون بها، وتماديهم في القتل والاغتيال دون الشعور بأي ذنب أو أسى على الضحايا.

ثالثا/ الأفضية العجائبية في الرواية:

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 9
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 73
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 83

لقد استطاع **عبد الملك مرتاض** في هذه الرواية أن يتخطى وبشكل كبير جغرافية الأمكنة التي طغت على روايات المرحلة الأولى (مرحلة الكتابة التقليدية)، حيث سار هذه المرة على نهج الرواية الجديدة من خلال تصويره للأفضية التي تدور فيها الأحداث، والتي اتسمت هي الأخرى بعجائبية فائقة، عازفا عن التصريح بأسماء الأمكنة أو رسم حدودٍ لها، حيث تمتد أحيانا إلى الأفق السحيق وتنزل أحيانا أخرى إلى أعماق الأرض في تشعب وتنوع مُنفلت من قبضة المنطق والعقل.

تتوزع الأحداث في هذه الرواية على عدّة أفضية، وتتنوع هذه الأخيرة بين نورانية تنضح بسمات الخير والحب والجمال، وأخرى نارية مظلمة تغور في أعماق الأرض مغمورةً بالشر والفساد وبينهما تتموقع الروابي السبع التي يتناحر أهلها عبثا.

1/ الروابي السبع بؤر الصراع في الرواية:

تتوزع الروابي السبع على أرض واسعة مجهولة الموقع، حيث انتشر فيها الإخوة السبعة بعد أن أوصاهم والدهم بأن يحبوا "عالية" ويحكموا بالعدل في روابيهم، غير أنهم نسوا الوصية وراحوا يتناحرون على حب المرأة النورانية، وقد حدد الراوي نوعا ما طريقة تراص هذه الروابي مخاطبا شيخ الربوة البيضاء أثناء تسلله قاصدا قصر "عالية": "لقد مضى على انحدارك من الربوة البيضاء سبع ليال. وهي مدة المسافة التي يستغرقها قطع الطريق من أعالي الربوة البيضاء إلى قصر عالية بنت منصور(...) وربوتك تقع وسطا بينها وبين الربوة الخضراء والحمراء والزرقاء والسوداء التي تنتهي حدودها إلى الربوة العالية التي تنتهي حدودها إلى الربوة الخالية التي تستقر بها قبيلة بني ضيعان"[1] غير أن هذا التحديد منعدم المرجعية الجغرافية وهو شيء مقصود من الروائي وملائم لطبيعة القضية التي يطرحها؛ حيث إن الجماعات المسلحة التي كانت تُغير على الشعب الجزائري وتذبح منهم من تشاء كانت تمكث في الجبال والغابات والروابي متجنبة المناطق المنخفضة والمدن، التي لا تنزل إليها إلا لتنفيذ مجازرها، ولعل هذا ما دفع **بمرتاض** إلى اختيار الروابي موطنا للأهالي الذين امتهنوا سفك الدماء وغالوا في الفساد على الرغم من علمهم بما ينتظرهم إن

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 53

هم ظلوا على تلك الحال، يخاطبهم الراوي: "وأنتم أهل الربوة الخضراء تغتالون من أهل الربوة الحمراء، وأنتم أهل الربوة الحمراء تغتالون من أهل الربوة البيضاء. وأنتم أهل الربوة البيضاء بحكم وسطية موقعكم بين الروابي لا تتورعون في أن تغتالوا من هذه الروابي التي عن يمينكم ومن تلك التي عن شمالكم. ومن تلك التي ليست لا عن يمينكم ولا عن شمالكم"[1] ثم يتابع ذكر سبب اغتيال أهل الربوة البيضاء لكل هذه الروابي " قررتم الاغتيال حين ظننتم أن إحدى هذه الروابي ربما تريد، ربما تبيت، ربما لكم ربما بعض الشر(...)ربما فكرتم في ذلك(...) قررتم لذلك ممارسة الاغتيال منها بالظنة. وأنتم مطمئنون مؤمنون"[2]، فالاغتيال قائم على أساس الظن فحسب دون علم أو يقين بأن هذه الربوة أو تلك ستؤذيها، وهو بهذا يؤكد أن فعل الاغتيال أصبح للمتعة أو الامتهان ولم يعد –بعد تفشيه بهذا القدر- يحتاج إلى مبرر واضح، فقد أصبحت عقيدتهم القتل من أجل القتل وحسب.

تشترك الروابي السبع وأهلها في العديد من الصفات وتختلف وتنماز عن بعضها في صفات أخرى، وقد قدم **مرتاض** هذا التشابه والاختلاف بطريقة سردية متشظية يشوبها الكثير من التداخل الذي يحيد بذهن القارئ عن خط السرد الأول، فقد كان ذكره لأحداث الروابي مختلطا وغير مفصل ولعل هذا ما رآه مناسبا للوضع الذي يسرد عنه.

2/ أهم الأفضية العجائبية في الرواية:

1/2/ جبل قاف:

لقد ورد ذكر جبل قاف في الكثير من روايات **عبد الملك مرتاض**، انطلاقا من رواية (صوت الكهف) وانتهاء برواية (وشيء آخر)، مرورا بـ(ثلاثية الجزائر) ورواية (مرايا متشظية) وقد كان دائما جبلا نورانيا موجودا في إحدى السماوات السبع.

يعتبر جبل قاف من بين الأفضية التي تناولها التراث العربي، وحتى الإسلامي "فقد كان الخيال العربي يجعل هذا الجبل على أنه من جغرافيا العالم، وأنه كما ورد في

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 81
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 81

"الفتوحات المكية" جبل عظيم طوق الله به الأرض، وطوق هذا الجبل بحية عظيمة، جمع الله رأسها إلى ذنبها بعد استدارتها بهذا الجبل"[1]، وقد نقل القزويني عن المفسرين أنه ذهبوا إلى أنه "جبل محيط بالدنيا، وهو من زبرجدة خضراء، وخضرة السماء منه، وأن وراءه عوالم وخلائق لا يعلمها إلا الله، وقال بعضهم ما من جبل من جبال الدنيا إلا وعرق من عروقه متصل بقاف"[2] وفي رواية (مرايا متشظية) يعدّ جبل قاف مكانا مقدسا "لا يقيم فيه إلا الأقطاب والأبدال والأولياء والصالحون. يطيرون إليه في الهواء حتى يبلغوا الدرجة العليا من الولاية والإشراق(...) لا يتعرض لهم أحد بسوء لا يعتدي أحد على أحد(...) والأولياء هناك إذا اشتهوا الطعام مثل لهم على موائد خضر لم يُر مثلها، عليها لحوم وأسماك وعسل ولبن، وخمر تشبه خمر الجنة(...) وأحجار جبل قاف كالقطن اللين، لا تدمي الرجل إذا صادفتها سيرا"[3]، فهو حسب وصف "عالية" له مكان أشبه ما يكون بجنة الخلد التي لا يشيخ فيها المرء ويحصل على كل ما يتمناه أو يخطر له دون أدنى عناء، وفي الرواية ترتحل إلى هذا الجبل العديد من الشخصيات بعد "عالية بنت منصور" التي كانت تسكنه منذ وجودها، وقد اعتمد **مرتاض** هذا الفضاء النوراني لتجسيد قيم الخير والجمال في كل شيء فيه، وأصبغ عليه مواصفات الجنة على لسان "عالية" أحيانا والراوي وباقي الشخصيات أحيانا أخرى، وهو ما يطابق ما ورد في الخيال الصوفي عن هذا الجبل الذي يتجسد "فيه السلام والأمن والخصب، فكان مزارا للأولياء، وكان لا يبلغه إلا من بلغ مقاما عاليا في الولاية بحيث يستطيع أن يكون قادرا على الطيران أو يسخّر الله له شخصا يحمله وهو طائر"[4]، وهي الدرجة التي بلغتها "عالية بنت منصور"، ونجد في الرواية سردا تُقدّمه "عالية بنت منصور" للقائها بالشيخ الوضيء في جبل قاف ما يلي: "كنت يومئذ بجبل قاف، أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية(...) قطعت نهر اللبن فشربت ما تيسر لي (...) ثم اشتهيت أن أمخر ذلك النهر العجيب، فمثل أمامي زورق ذهبي بديع كان مفروشا داخله بالحرير الأخضر(...) وحانت مني التفاتة فرأيت نهرا آخر فاشتهيت أن أشرب منه فأنزلني الطائر

[1] عبد الملك مرتاض: جبل قاف في التراث العربي من كتاب مئة قضية وقضية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2012، ص 163
[2] القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار آفاق جديدة، بيروت، 1981، ص170.
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 61
[4] عبد الملك مرتاض: مئة قضية وقضية، ص163

المركوب فشربت من عسله المصفى..."[1] كل هذه الصفات اقتصرها الراوي على هذا الجبل النوراني الذي يشع بنوره وكراماته على كل من تطأه قدماه.

2/2/ قصر عالية بنت منصور:

يعتبر قصر "عالية بنت منصور" من بين الأفضية الأساسية التي ساهمت في تشكيل المعمار السردي للرواية وتكثيف جماليتها من خلال ما وقع فيه من أحداث روائية كان لها دور مهم في انعطافات الحدث في النص وتغيّر مسار الحكي، كانت صفاته تكثيفا جماليا عزز العجائبية في الرواية، التي طغت عليه منذ الصفحات الأولى "هذا القصر الممرّد من البلور العجيب(...) كانت السواقي تجري من تحته والسواقي لا تهبّ عليه، كان معلقا بين السماء والأرض(...) قصر عالية بنت منصور الذي ابتنته مردة العفاريت قبل بدء الزمن بما لا يعد من الزمان. في هذا المكان الذي كأنه اللامكان، في هذا السهل، في هذا الفضاء الشاسع تراه يمتد على مدى البصر حسيرا..."[2] ويتابع الراوي تحديد موقع القصر الذي ينتمي إلى جبل قاف الذي لا ينتمي إلى أي مكان في الأرض ولا في السماء "إن الذين بنوه هم أخيار وصالحون. في الجهة التي لا تحدّها جهة أخرى من حدائق جبل قاف(...) يقال إنها لا شرقية ولا غربية ولا شمالية ولا جنوبية. لا تنظرف في المكان(...) ولما وقع لها ما وقع انتقلت بالقصر إلى سهول الروابي السبع لحكمة أرادتها السماء"[3]، وقد تراوح سرد الراوي بين كون "عالية بنت منصور" تملك قصرا واحد أو أنها تملك عدة قصور، وهو ما يرد في بعض المقاطع، ففي رحلة شيخ بني بيضان لزيارة "عالية بنت منصور" تجول في ذهنه مطامع عديدة من بينها طمعه في قصورها، وهو ما ينقله الراوي في صيغة خطاب يوجهه للشيخ "عالية بنت منصور قد لا تريدك لها بعلا. كما أنها ليست على أهبة لأن تهبك قصرها الأوسط، ولا الأدنى ولا الأقصى، ولا حتى ذلك الخالي الذي لا يقطنه إلا فئة من الخدم المنحطين، فالقصر الشرقي تستقبل منه الشمس إذا أشرقت، والقصر الغربي تودع منه الشمس إذا غربت(...) في حين أن القصر الجنوبي تخصصه لفصل الشتاء فتستمتع فيه

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 622،63
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 23
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 23

بالسباحة في العين العطرية (...) على حين أن القصر الشمالي تلحظ منه تغير الأحوال الجوية وترقب من شرفته أمطار الدم التي ستشكل الطوفان الذي سيغرق أهالي الروابي السبع"[1]، فكأن **مرتاض** يجعل من هذا القصر رمزا للجزائر بكل ربوعها، بشرقها الواسع الذي تشرق منه الشمس، وغربها الذي تغرب فيه، وجنوبها الممتد والذي يظل دافئا حتى في الشتاء القارس، وشمالها الذي تأتي من خلف بحاره كل المخاطر والمآسي التي أصابت البلاد منذ القرون الماضية، وإلى غاية طوفان الدم الذي سيغرق الأهالي وكل الروابي، وهي إيحاء من الروائي بأن ما يحدث في الجزائر من مجازر في تلك الفترة كان للغرب دور فيه وفي إشعال نار الفتنة بين الجزائريين الذين هم في الأصل إخوة وينتمون جميعا إلى وطن واحد هو الجزائر.

وقد تواتر ذكر الراوي لقصور "عالية" وبخاصة على لسان شيخ بني بيضان الذي طافت به الفتاة العجيبة في كل أرجاء القصر "الذي لا يوجد له نظير في القصور. فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم (...) هذا القصر الذي بمجرد التجوال في أرجائه العجيبة يتبين أنه ليس في الحقيقة قصرا واحدا ولكنه مجموعة من القصور لا حد لها ولا انتهاء فكل باب يفضي إلى باب آخر وكل حديقة تتصل بحديقة أخرى أجمل منها وكل قصر يجاور قصرا آخر أجمل منه هندسة وآنق بنيانا"[2] وهي أوصاف ترفع الواقعية عن هذا القصر الذي يضم في أرجائه قصورا عدة وتجعله أبدع من أن يكون قصرا من قصور الدنيا العادية.

3/2/ العين العجائبية:

تعتبر العيون والآبار من بين أهم الأفضية العجائبية التي يزخر بها الموروث العربي، ونجد في رواية (مرايا متشظية) ذكرا مجموعة من العيون العجيبة ، التي كرعت منها أهم الشخصيات في الرواية، مثل شيخ بني خضران في رحله العجيبة التي تعلم فيها كل علوم الإنس والجن، فقد ورد في الرواية أنه بعد أن طار به بعيره الطيار السيار "وجد نفسه

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 95،96
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 117

أمام عيون سبع جارية تستمد ماءها العجيب من عين واحدة أصلية لم ير مثل مائها قط عذوبة وغزارة وصفاء (...) كان ماؤها يتخذ ألوانا مختلفة لا تحصى فكان يسيل طورا أخضر. وطورا أصفر. وطورا أسود وطورا أزرق وطورا أبيض صافيا كاللجين المذاب وطورا أحمر. وطورا يتخذ شكله كل تلك الألوان مجتمعة في دفعة واحدة (...) فكانت الطير تحوم حول تلك العيون وتحتسي من مائها فترسل في جنبات الفضاء أغاني عجبا"[1] كل هذا الوصف العجائبي الباذخ الجمالية يسكبه **مرتاض** على كل عين في الفضاء النوراني السحيق من بينها العين السحرية الموجودة في قصر "عالية بنت منصور"، والتي سبح فيها شيخ بني بيضان وهمّ بارتكاب الخطيئة مع الصبية الفاتنة وهي عين "يأتيها ماؤها من أحد أنهار جبل قاف بإذن الله تعالى وقيل إن جرجريس هو الذي تعهد لعالية بنت منصور يوم أراد اختطافها أن يأتيها بالماء والطعام وكل ما تشتهيه من جبل قاف. فأوكل منذ ذلك اليوم إلى بعض مردة الجان الذين يقومون برحلات طيارة يومية، غير مرئية بين قصر عالية بنت منصور وجبل قاف"[2] إلى أن يسرد عن عين وبار التي فاقت عجائبيتها كل هذه العيون ذلك أن كل العيون تستمد مياهها المباركة منها، وهي من العيون التي تهب لشاربها صفة الخلود فقد كان الخلود موقوفا على من يشربون من أنهار جبل قاف أو عين وبار أو عين الحياة في قصر عالية بنت منصور، وهو ما صرحت به عالية في حوارها مع شيخ بني بيضان "نعم. أنا عذراء ياشيخ بني بيضان، وجرت عناية الله أن يتوقف الزمن عن إبلاء شبابي فأنا خالدة الشباب... بفضل شربي من عين الحياة التي تقع في سفح جبل قاف العظيم"[3]. وقد ورد عن عير وبّار أنها "المكان الذي أول من دفع إليه من العرب دعميص الرمل، وأن الجن حين وقع له ذلك الوادي خيرته بين أن يكون أشعر الناس أو أهدى الناس، فاختار الاقتراح الثاني"[4] فكان أهدى الناس.

ويواصل **مرتاض** ذكر حوادث عجيبة غريبة وقعت لمعظم شخصيات الرواية في تلك العين موثّقا لسرده عنها بنصوص من كتب العرب القديمة مثل كتاب (أخبار العرب)

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 106
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 153
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 61
[4] عبد الملك مرتاض: عين وَبَار في الخيال العربي من كتاب مئة قضية وقضية، ص158.

و(معجم البلدان) و(لسان العرب) التي ذكرت أشياء عجيبة عن عين وبار مثل كونها "أرضا من محالّ عاد بين اليمن ورمال يبرين، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلا يتقاربها أحد من الناس"[1] وقد تكرر ذكر هذه العين في مواضع عديدة وبخاصة أثناء استرجاع رحلة شيخ الربوة الخضراء إلى هذه العين على لسان الراوي أو منادي الربوة الخضراء أو منادي الربوة البيضاء أو شيخها

4/2/ كهف الظلمات:

تقوم الرواية على قيمتين اثنتين هما الخير والشر، وتحت هتين القيمتين تنتظم قيم أخرى وتتوزع حسبهما الأحداث والشخصيات والأفضية، فكما يمثل جبل قاف قيمة الخير والجمال والسلام والحب، يمثل كهف الظلمات قيم الشر والقبح والحروب، وقد قدّمه الراوي أثناء سرده لرحلة عودة شيخ بني بيضان من قصر "عالية بنت منصور" بعد أن طُرد وخرج منه صاغرا، وهنا تبرز قصة أخرى يعيشها هذا الشيخ مع أهل كهف الظلمات، ومُستهَلها حين أنقذ رجلا جريحا –أو هذا ما تهيأ له- كان يقاتل شخصا آخر في الظلام، فأنقذه وحمله وسار به على غير هدى، لكنه فجأة يتوقف في مكان لا يعلمه ويشعر أنه دخل عالما آخر ليس بعالم الروابي ولا بعالم قصر "عالية بنت منصور"، ورد في سرد الراوي للقصة" لكن أين أنت بالتحديد؟ ولم اختفى عن بصرك قصر عالية بنت منصور؟ وهل هذا الجبل العظيم الذي كأنّك تدفع إليه هو إحدى الروابي البعيدة عن ربوتك الوسطى؟ أو هو عالم جديد من الأرض (...) يبدو أنك تهت في عالم آخر إلى الأبد(...) أنت تتوجه إلى المجهول، إلى الظلام الذي سماكم الظلام"[2]، وقد عرض **مرتاض** في تخطيبه لهذه الأحداث القصةَ الأصل التي استوحى منها هذه الأحداث التي قذف بشخصية الشيخ فيها، موثّقا مصدرها وهو كتاب (التيجان في ملوك حمير) وهي قصة الهدهاد الذي أنقذ أحد أبناء ملوك الجان من أفعوان أسود فكافأت الجنّ فعله بتزويجه من ملكة جنية، الأمر ذاته وقع لشيخ الربوة البيضاء فبعد إنقاذه الرجلَ المظلومَ احتملته الجن إلى هذا الكهف الذي يطلق عليه الراوي كهف الظلمات حيث انقلب أمر الشيخ من نور قصر "عالية" إلى ظلمات هذا الكهف.

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 108

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 164،163

لقد ترك الراوي وصف الكهف والقصور الموجودة فيه وأهله لشيوخ الروابي، حيث تمثل كل واحد منهم هذا القصر وفق ما يهيئه له خياله ومحدودية فكره الذي لا يتجاوز سفك الدماء، فقد تهيأ لشيخ الربوة السوداء أنه كهف "لا حدود له، يكتظ بالرجال الملتحين الذين تمتد لحاهم طولا نحو الأرض(...) وكانت شعور النساء وجدائلهن المرسلة على ظهورهن. والمتجرجرة وراءهن إذا مشين(...) فكأن الشعر هو الذي كان يتحكم في علاقات الناس رجالهم ونسائهم"[1] وهو تفكير ساذج لا أساس له من الصحة، ولا يجدر لشيخ ربوة أن يفكر بهذه الطريقة، أما شيخ بني حمران فكان "يتمثل كهف الظلمات على أنه عالم جميل يملؤه الإلحاد والكفر والإباحية، بحيث لا شيء فيه حلال ولا شيء فيه حرام، بل كل شيء حلال (...) وحيث الأسبقية للكسل والحلم بالمستقبل السعيد الذي لن يتحقق (...) ولذلك يجب مواجهة هذا الصراع الأزلي بين الفقراء والأغنياء، بحيث يبيت كل الناس في الروابي السبع كلها فقراء"[2] وهو تفكير أقبح من تفكير شيخ الربوة السوداء، ذلك أنه ينضح بما تحمله نفسه من الإباحية وحب الشهوات والغرق في الكسل والخمول، وتدلّ على دوره في نشر الفساد الحاصل في ربوته الحمراء، ولعل تمثل شيخ بني خضران كان الأقرب إلى الواقع ربما لما يملكه هذا الشيخ من علوم ومعارف أرضية وسماوية، حيث تمثل الكهف" على أنه عالم يكثر فيه الشر، بل ينعدم فيه الخير، ويسود فيه الكفر ولا يوجد فيه مؤمن واحد حيث الظلام الذي يسميكم الظلام هو الذي يهيمن على مجرى الحياة"[3]، أما شيخ بني زرقان فكان يتمثله "عالما متحضرا راقيا، وأن اسمه لا يعني أنه حقا كتلة من الظلمات (...) لأن سكان كهف الظلمات ألزموا أنفسهم بالتعلم وملازمة حلق العلم. فأصبحوا جميعا فلاسفة ومخترعين وعلماء"[4]

رابعا/ شعرية اللغة السردية ولعبة الضمائر

1/ شعرية اللغة والتكثيف الدلالي:

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 175
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 176
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 176
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص 177

تعتبر اللغة من بين الرهانات الكبرى التي راهن عليها **عبد الملك مرتاض** في كل كتاباته النقدية منها والسردية، فظل ديدنه أن اللغة العربية لغة راقية وواسعة وليس على المبدع أن يكتفي بقاموسه اللغوي البسيط ويستخدمه في الكتابة، وعلى الرغم من أن الكثير من الآراء قد انتقدت اللغة المرتاضية الراقية وعدتها تشذقا لغويا، فإنها في الحقيقة لغة راقية وتحمل من الجمالية الشيء الكثير.

لقد تطورت اللغة السردية في الكتابة الروائية عند **مرتاض** بشكل ملحوظ في رواياته التجريبية وهو ما مهّد له في روايات سابقة مثلما سلف الذكر، ليبلغ فيها شأوا بعيدا من خلال رواية (مرايا متشظية) التي كانت لغتها فريدة ومتميزة، من خلال ما تحمله من تكثيف دلالي وإيحائي خدم القضية الأساسية في الرواية، فقد كان التعبير عن الواقع الدموي للجزائر وفي وقت قريب منه أمرا ليس بالهين ولم يكن يسيرا الإفصاحُ عن حيثياتها وذكر الأشياء بمسمياتها.

2/ تنوع صيغ الخطاب

تتنوع صيغ الخطاب في النصوص الروائية وتتداخل، وذلك حسب ما تقتضيه المواقف السردية والأحداث، وأيضا حسب ما يقتضيه التشكيل الفني للخطاب الروائي، وبالحديث عن النصوص الروائية عند **عبد الملك مرتاض** في هذه المرحلة التجريبية، نجد أنه تخلى عن النمطية السابقة في تقديم شخصياته وإيراد أفعالها والتدخّل في كل حواراتها ومناجاتها، بل استطاع إضفاء تنويع فريد في استعمال صيغ الخطاب المختلفة في ثنايا النصوص مثل فسحه المجال للشخصيات كي تسرد ما وقع لها، دون أن يلغي مذهبه في اتباع أسلوبه الجديد والمتمثل في بداية السير على منوال السرود القديمة، من خلال استخدام الراوي الذي يسرد الحكايات على حضار الحلقة (وهو ما سيتكرر كثيرا في رواياته اللاحقة) وإضفاء اللمسة التجريبية من حيث إعمال الكثير من التقنيات الخاصة بصياغة الخطاب السردي.

إن تحديد صيغ الخطاب يقتضي بالضرورة تحديد الأساس النظري الذي نسير عليه للقيام بهذا التصنيف، وقد ارتأيت اعتماد تقسيمات **جيرار جينيت** لصيغ الخطاب الروائي والتي وضعها انطلاقا من تحديده لصيغتين أساستين في فعل الحكي هما: "العرض، والسرد" وبحسب المسافة التي تخلقها الصيغة بين الخطاب والمتلقي انتهى إلى ثلاثة أنواع من صيغ الخطاب في النص الروائي أو المسرود هي:

1/2/ الخطاب المسرّد أو الخطاب المروي:

ويضم كل ما يعدّ نقلا لأفعال الشخصيات وحركاتها، وجلّ الأحداث الواقعة في الحكي، باستثناء الأقوال والحوارات المباشرة، وقد اعتبر **جنيت** هذا الصنف "أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا"[1]، لأنه يُبلّغ الحكاية للمتلقي على شاكلة أحداث وقعت، مُغيّبا الحضور المباشر للشخصيات ولأقوالها، وقد اعتمد **مرتاض** على هذا النوع من الصيغ أثناء تجريبه الروائي بعد أن كانت الحوارات الطويلة والتي يقتلها التدخل الدائم للسارد غالبة في نصوصه الأولى، فها هو يعمد إلى أسلوب روائي جديد حاول من خلاله الاستفادة من تقنيات السرد الحديثة وأساليب السير الشعبية والحكايات العجائبية على حدّ سواء، ولعل أهم تقنية اعتمدها في رواية (مرايا متشظية) هي استخدام الراوي المنكشف على السرد والذي ينقل لنا أحداث الروابي السبع وما ارتبط بها من منظومات حكائية عديدة، وستوضح الدراسة طرق استخدامه للراوي في مبحث لاحق، في حين يتم توضيح الصيغ الأساسية التي خطّبت بها القصة حسب مصطلحات **جيرار جينيت** في هذا المبحث.

لم يكن بالسهولة بمكان الفصل بين أنواع الصيغ السردية في الرواية، ذلك أن **عبد الملك مرتاض** قد اعتمد في هذا النص رواة عدة مما يخلط على القارئ مسار السرد، فلا يكاد يكشف عن سارد هذا المقطع أو ذاك إلا بعد مشقة وعناء، وبالتالي يصعب تحديد نوع صيغة الخطاب المستخدمة، ذلك أن تحديدها يقتضي بالضرورة معرفة قائلها، وبالنسبة لرواية (مرايا متشظية) فإن صاحبها قد افتتحها بمقطع مسرود قُدّم لنا عن طريق السارد الأول الذي

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة، محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص185.

يفسح المجال بدوره للراوي الذي سيتبنى سرد الحكاية" الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب، يسترسل وكأنه يهمس (...) ويصمت الشيخ. يأخذ بلحيته الطويلة كأنه يسترجع أنفاسه. يشحذ ذاكرته (...) يختنق بالدموع كأنه يبكي فعلا، يسترسل..."[1]، ففي هذا المقطع يصف لنا الساردُ الأول الشيخَ الراوي وكيف كان تأثره الكبير وحزنه العميق لما سيحكيه من أحداث مؤلمة جعلت دموعه تنهمر وصوته يختنق، ولكن هذا السارد يغيب عن فعل السرد فيما بعد ويتلاشى صوته إلا ما كان من عبارات "قال الراوي" التي يقطع بها سرد الشيخ؛ إذ يضفر هذا الأخير بسرد أحداث الروابي والأهوال التي تصيب الأهالي فيها، وذلك في حلقة من المستمعين.

تطغى صيغة الخطاب المسرود على جزء كبير من الرواية، وذلك لاستحواذ الراوي الذي يسرد أخبار الروابي والسبع وأفعال شيوخها على نصيب الأسد منها، وهي حكاية أخذها كما صرح للجالسين في الحلقة عن رواة آخرين يقول: "والقطع أن هذه الرواية التي سأحكيها لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف. فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تسكر(...) وكانوا يعجبون منها غاية العجب" [2] فنجده يروي في بعض المقاطع شكل الحياة بعد تفشي الاغتيال بين الأهالي وغياب الأمن فيها قائلا : "تكاثرت الاغتيالات في صفوفكم، لم يعد أحد منكم آمنا على نفسه أو على ولده أو على امرأته إذا كانت جميلة (...) تهمّج الناس في الروابي السبع، بدأت أعينهم تمتدّ إلى النساء الجميلات. حتى لو كن في أعناق رجال آخرين (...) ساءت بينهم الأحوال، اشتعلت نيران الأحقاد في قلوبهم، باتوا لا أحد منهم يثق في آخر، لا أحد يحب، ولا يصادق، أصبح العداء هو ثقافتهم في تلك الأزمنة الغابرة"[3] وهذا إسقاط واضح لشكل الحياة في سنوات الجمر، التي نخر الرّعب أثناءها أعصاب الجزائريين، وتلاشى الأمن وساد الخوف من كل شيء وكل شخص.

---

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص9/ 10
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 10
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 14

وعلى غرار المقاطع التي يسرد فيها أحداث ووقائع الروابي المهولة، يتتبع أيضا أفعال الشخصيات وبخاصة تلك التي كان لها دور بارز في سيرورة الأحداث وتغيير مساراتها في الرواية، مثل تقصّيه لما وقع لشيخ الربوة البيضاء في رحلته إلى قصر "عالية بنت منصور" وسرده، مع المواظبة على صيغة المخاطب "وأنت الآن كامن في مغارة الآخرة من هذا الشعب الذي ترى منه كل الناس ولا يراك أحد.."[21] إلى أن يصل إلى قصر عالية فينبهر بجمالها وبهائها "أنت هنا أمامها، سحرتك وأسرتك، جعلتك تغامر بحياتك الغالية من أجلها، تقطع الشعاب الوعرة، تسلك الطرقات الملتوية (...) وجئت مشيا على الأقدام حتى تعمي على طريقك إلى القصر، قدماك أدميتا، تمزقت النعل التي كنت تنتعل لكثرة ما مشيت..."[3] إلى آخر المقطع الروائي الذي يستبد به الراوي في ذكر ما كابده هذا الشيخ في طريقه نحو قصر "عالية بنت منصور"، دون أن يترك للشخصية مجالا لتحكي ما وقع لها، أو تصف ما تراه.

كما يستأثر الراوي أيضا بذكر أوصاف الصبية الحسناء وأفعالها في العين العطرية مع شيخ بني بيضان، لينتهي إلى سرد حكاية عصاه السحرية التي استعادها بعد طرده من القصر "لقد ورد في بعض كتب الربوة أن هذه العصا: عصاك، هي التي سيرثها بعض الأنبياء في آخر الزمان (...) ومن الناس من لا يزال يرى أن عصاك كانت موجودة في الحقيقة قبل أن يدفع شيخ بني خضران إلى عين وبار (...) وكنت تحتجب بها عن الناس كي لايروك"[4] وهو مقطع سردي طويل ذكرت فيه عديد الاحتمالات التي وردت في روايات أخرى للحكاية.

2/2-/ الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر:

في هذا النوع من الخطابات يقوم السارد بنقل أقوال الشخصيات المصرّح بها، أو تلك التي قيلت عنها من قبل شخصيات أخرى، أو حتى المونولوج الداخلي الذي يعدّ نوعا من

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 52
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص52
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 56
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص119، 121

الخطاب المباشر الموجه من الشخصية إلى ذاتها، ويمكن اعتباره خطابا منقولا (قولا مباشرا) "لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان، وهو يستخدم ضمير السرد، وتظهر فيه أحيانا آثار الكلام الشفهي (التعجب خصوصا). يجمع هذا الخطاب بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. فهو يحذف من الخطاب المباشر ضمير المتكلم والمخاطب (أنا، أنت) وعلامات الزمن والمكان (هنا، الآن) لأنّ الشخصيات فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوي (من هنا كلمة: غير مباشر)"[1]، وعلى الرغم من أن هذا النوع من صيغ الخطاب لا يسرّد الأقوال لتصير على شاكلة النوع الأول إلا أنه يبعد المسافة بن الخطاب والشخصية التي صدر عنها، وبينه والمتلقي ومردّ ذلك أنه لم يصدر مباشرة عن قائله بل نقله السارد إلينا، مما يجرّده من كل "ضمانة أو إحساس بالأمانة اللفظية لأقوال الحقيقة المتفوه بها"[2]، وقد ورد هذا النوع كثيرا في الرواية، هذا إذا تجاهلنا أن الرواية بكل ما فيها هي خطاب منقول عن رواة آخرين، وبحكم أن الراوي العليم يسيطر على معظم المشاهد في النص، فإنه كان ينقل عن الشخصيات أقوالها وحواراتها وحتى خطابها مع نفسها، ولكن بطريقة مختلفة ابتدعها **مرتاض**، وهي اعتماد ضمير المخاطب في نقل أفكار الشخصيات ومشاعرها مثلما فعل مع شيخ بني بيضان " وها أنت ذا (...) وهل تدري حقا أنت من أنت؟ وهل أنت ذلك الشيخ الوقور، (...) بكل بساطة لست أنت، هكذا قيل لك في الزمن الغابر، ولذلك لا تعقل من أنت؟ الشيء الوحيد الأكيد الذي تعلمته هو أنك الآن هنا، وأنت هنا الآن، دون أن تعرف، أو كنت عرفت..." إنه مونولوج فلسفي تداخلت فيه أفكار الشيخ وتضاربت، حتى كاد يفقد الوعي بنفسه أو فَعَل، فلم يعُد يدرك هويته ولا من هو، ولكن دون أن يقدَّم لنا ذلك على الطريقة المألوفة، أي باستخدام ضمير المتكلم مباشرة، ولا استخدام ضمير الغائب الذي يعود على الشخصية بما أن الراوي كان وسيطا لنقل هذه المعاناة النفسية، بل استخدم **مرتاض** ضمير المخاطب كوجه من أوجه التجريب الروائي.

وتتكرر صيغة الخطاب المنقول باعتماد ضمير المخاطب في نقل أفكار ومشاعر شيخ الربوة الخضراء؛ إذ ينقل لنا ما يجول في فكره وهو منبوذ في الزنزانة التي رمي فيها

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص90.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص179.

داخل كهف الظلمات "لكنك أنت (...) هل لا تزال تتكلم، حقا؟ وهل لك لسان، وهل لك عقل؟ لتجرّب الآن، تبدأ في الكلام وحدك. ماذا تقول؟ هل تشتم نفسك؟ هل تلعن قبائل الروابي وشيوخها منذ عهد الديناصور الأول إلى ليلتك هذه؟ أم هل تشتم أحدا وتستريح؟..."[1]، فكأن هذا المقطع هو حوار يجريه شيخ بني بيضان مع نفسه حول الحال التي آل إليها، ولكن الراوي سلبه إياه لينقله لنا بطريقته هو.

3/2/ الخطاب المنقول:

يتخلى الراوي في هذا الشكل عن دفّة الحكي لتستلمها الشخصيات الروائية؛ فتقدم خطاباتها المباشرة للمتلقي دون أن يُمارس عليها أية تغييرات أو تعديلات، مما يجعل منها أقرب الصيغ مسافة، فهو "خطاب منقول حرفيا بصيغة المتكلّم، يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما في معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين (...) يفترض الخطاب المباشر تبدلا في المتكلم لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبر بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النص حيوية وقوة تعبير"[2]، وقد قدم **مرتاض** في هذه الرواية العديد من الحوارات المباشرة أهمها ما دار بين عالية والشخصيات الأخرى مثل حوارها مع شيخ الربوة البيضاء الذي بالغ في التغزل بجمالها وسحرها:

"-يابهية يا حيية. ياسمية يا نقية. يا صاحبة الحسن والجمال. ياذات الغنج والدلال. ياطاهرة ياساحرة. ياصاحبة القصر العظيم (...)

-من قال لك هذا ياشيخ الخير؟ من قال لك إنهم من أجلي يتناحرون؟ هم لا يحبونني. لو كانوا يحبونني حقا لما تناحروا من أجلي (...)

-ثم ماذا يا نقية؟ يا أفتن حسناء في الوجود (...)

---

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص201

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص91.

-مستحيل أن يحدث ما يريدون. أن يحدث مني وهم ما هم عليه من التناحر والتنافر. وهم من أب واحد (...) وأنت لست إلا واحدا منهم..."[1]، وهو حوار مطول جدا دار بين "عالية" وشيخ بني بيضان في القصر استمر على مساحة 16 صفحة (من 56 إلى 72) تخللته مقاطع سردية على لسان "عالية" حكت فيها حياتها في جبل قاف، كما برز فيها صوت الراوي لإيراد الروايات المختلفة الأخرى لهذه الحكاية دون أن يسترجع دفة الحكي تماما؛ إذ سرعان ما انسحب ليستمر الحوار بين الشخصيتين مباشرة.

بالإضافة إلى الحوار المباشر بين الشخصيات، تبرز لنا بعض المقاطع الأخرى التي تنتمي إلى الخطاب المنقول، وهي مونولوج شيخ بني خضران في السجن، فكما أن الراوي قد سلبه حق التعبير عن حاله ومشاعره في مقطع سالف، ها هو ينسحب ليترك لهذه الشخصية متنفسا ليخرج ما يضطرم داخله من غضب وحنق وتعجب لما آل إليه أمره وأمر شيوخ الروابي من خلال مونولوج مليء بالتساؤلات والضبابية والتشاؤم أيضا: "أنا؟ من أنا؟ (...) لو كنت من العاقلين؟ وما أغباني وأغفلني، وهل هناك أحد يكون حقا غير ما هو؟ (...) وكيف أكون حقا أنا وأنا ملقى في هذا الجحيم من الظلام الذي سماني لعنه الله الظلام؟ إنما سماني ظلما وعدوانا وزورا وبهتانا (...) أنا لم أسمّ شيئا، كذبوا عليّ والله، بل الظلام هو الذي سماهم الظلام..."[2]، وهو مونولوج مطول أيضا تستمر فيه أزمة الهوية الضائعة.

3/ تنوع الضمائر وتعدد الأصوات:

1/3/ تنوع الضمائر:

تعتبر الضمائر مشكّلات سردية تحدد أنواع الخطاب في النص الروائي، وهي تندرج "في مبحث الصوت السردي، ولها علاقة بالتبئير، وعادة ما يُستخدم الضمير في تصنيف السرد إلى "سرد بضمير المتكلم"، و"سرد بضمير الغائب"، و"سرد بضمير المخاطب"[3]، وغالبا يحظى ضمير الغائب وضمير المتكلم بالنصيب الأكبر في عملية السرد،

---

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص56/ 57

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 201

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي- تونس، مؤسسة الانتشار العربي- لبنان، دار الفارابي-لبنان، دار تالة- الجزائر، دار العين- مصر، دار الملتقى- المغرب، ط1، 2010، ص280.

لكن الأمر كان مختلفا بالنسبة للكتابة السردية عند **عبد الملك مرتاض** الذي ارتأى منذ رواياته الأولى إشراك ضمائر أخرى في عملية السرد.

تقوم الضمائر في الكتابة السردية بوظائف أخرى بالإضافة إلى تقديم الحدث السردي أو المقطع الوصفي، وإذا كانت هذه الرواية تقارب النمط السردي التراثي من خلال تداخل الحكايات وتشابكها واعتماد تقنية الراوي الذي يُعدّ عمودا في السرد الشعبي والحكايات الموروثة، فإن **مرتاض** قد استطاع كسر هذه النمطية في السرد، مقدّما بديلا جديدا يعتبر تجريبا روائيا أضاف الشيء الكثير من الجمالية من جهة، ومن التنويع في زوايا السرد من جهة أخرى، حيث تزخر رواية (مرايا متشظية) بالعديد من المقاطع التي يتولاها ضمير المخاطب، ولعلّه بذلك يقذف بالقارى في مواجهة مباشرة مع الشخصية التي يخاطبها فيوحي له بأنه يشاهد ما يحدث أو بالأحرى يعايشه وعلى مسافة قريبة جدا، هذا بالإضافة إلى إعمال الضمائر الأخرى مثل الغائب والمتكلم، وقبل الخوض في تحليل اشتغالها ووظائفها نضع هذا الجدول التصنيفي للضمائر المستخدمة في الرواية والشخصيات التي تعود عليها:

الشخصيات	ضمير المتكلم (أنا/ نحن)	ضمير المخاطب (أنت/ أنت/ أنتم..)	ضمير الغائب (هو/ هي/ هم..)
عالية بنت منصور	+	+	+
شيخ بني بيضان		+	+
شيخ بني سودان			+
شيخ بني حمران		+	+
شيخ بني خضران	+	+	+
شيخ بني زرقان		+	+

شيخ بني ضيعان			+
أهالي الربوة البيضاء	+	+	+
أهالي الربوة الخضراء	+	+	+
أهالي الربوة الحمراء	+		+
أهالي الربوة السوداء	+		+
أهالي الربوة الزرقاء	+	+	+
الشيخ الوضيء	+		+
صبية عالية			+
جرجيس	+		+
ملك الجن			+
داناتا	+		+
شرشريس	+	+	
منادو الروابي			+
الوحش القاتل		+	+

1/1/3/ ضمير الغائب:

يعتبر ضمير الغائب بمختلف أشكاله (هو، هي، هما، هما، هم، هن) أكثر الضمائر انتشارا في الأعمال السردية، ومردّ ذلك ما يوفره هذا الضمير من أريحية للروائي الذي يبتعد عن كل ما يرد في نصه متواريا خلف السارد ومختلف الشخصيات، مما ينقذه من

الوقوع في شرك ضمير المتكلم الذي يوحي بعلاقته المباشرة مع ما يرد في النص الروائي، وقد اعتمد **مرتاض** هذا الضمير في مرحلته التجريبية بشكل ملحوظ وأكثر فاعلية مما سبق؛ وتعلّة ذلك استخدامه لأسلوب الحكواتي في تقديم حكاية الروابي السبع، فكان أنسبَ له استخدام ضمير الغائب لإبراز سيطرة الراوي ومعرفته المطلقة والسالفة لأحداث الحكاية؛ مكرّسا الهيمنة الأحادية في الكثير من أجزاء الرواية (والتي قطع دابرها استخدامه لضمائر أخرى).

ورد ضمير الغائب في العديد من مقاطع رواية (مرايا متشظية)بطريقة توحي بوعي سردي فائق في استخدام هذا الضمير؛ إذ لم يقتصره **مرتاض** على شخصيات معينة فحسب، بل استخدمه أيضا في إبراز سلسة الرواة التي مرّت عبرها الحكاية، وهي فرادة منه، فنادرا ما نجد هذا الضمير يعود على الراوي في حد ذاته إلا ما كان من السرود الشعبية القديمة، من أمثلة ذلك ما استهل به الروائي نصه من وصفٍ لشيخ الحلقة الذي استلم بعد الوصف مباشرة زمام الحكي لينطلق في سرد الحكاية، بعدها يستمر هذا الضمير في الانتقال من شخصية إلى أخرى وذلك حسب تنقلات الراوي بين سرد ماضيها وذكر أفعالها الحاضرة، من أمثلة ذلك سردُه لأصل "عالية" باعتماد ضمير الغائب (هي): " قيل إن عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف. وقيل من أرض الأحقاف. جاءت بقصورها التي حملها مردة الجان تحت إشراف العفريت الطيار جرجريس الجبار، طاروا بالقصر إلى هذا السهل الشاسع. تراه من تحتك ممتدا نحو اللاشرق واللاغرب (...) كانت تقطنه عالية وحدها دون صبایاها وخدمها، قيل إنها طردتهم منه في غضبة لها عليهم، وقيل وهبتهم غرفا في أطرافه فهم فيه معها يقيمون"[1]، فهذا المقطع يسرد فيه الراوي العليم احتمالات كثيرة ذكرتها الروايات حول حياة "عالية" في القصر مع خدمها مستخدما الضمير الغائب العائد عليها (ها، وتاء التأنيث اللاحقة بأفعالها...) والعائد على خدمها وصبایاها (هم..) إضافة إلى الضمير الغائب المفرد المذكر الذي يعود على المارد جرجريس، كل هذه الشخصيات كانت خاضعة لهيمنة السارد الذي كان يفوقها معرفة.

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص 22،23

كما استُخدم هذا الضمير أيضا في سرد أخبار الربوة الزرقاء وأخبار بني سودان التي "كان يشيع لدى شيوخها وحكمائها قبل أن تغتالهم الفئة الباغية (...) أن الطوفان سيأتي حتما لا ريب (...) لكن شيوخ بني زرقان كانوا لا يزالون يشككون في هذه الرواية وكانوا يرون بأنها مجرد أسطورة من أساطير الأولين، روجتها قبيلة بني سودان"[1]، ليتابع ذكر أخبار أهالي هذه الأخيرة "... وهم الذين يقطنون الربوة السوداء، وهم الذين لا يفعلون شيئا غير البكاء على عظيمهم الذي كان يتعبد في ذروة جبل عظيم (...) فكان يعيش هناك متعبدا متقربا إلى الله يقيم الليل ويصوم النهار. "[2]، ومن الجلي سلاسة السرد بالأسلوب الحكواتي في هذين المقطعين باستخدام ضمائر الغائب التي يسرت الأمر كثيرا وفسحت المجال لإيراد الأخبار والقصص العجيبة والغريبة عن هذه الشخصيات، طالما أنها على مسافة بعيدة من شخص الروائي من جهة، ومن القارئ من جهة أخرى، وهو ما يقيها التشخيص أو الإسقاط على الواقع.

2/1/3/ ضمير المتكلم:

يعدّ السرد باستعمال ضمير المتكلم من سمات السير الذاتية، في حين تعتمد باقي السرود بشكل مفرط على ضمير الغائب، لأن ضمير المتكلم غالبا ما يوحي للقارئ أن ما يجري سرده هو أمر يخص الروائي، وأن الأفكار التي تحملها هذه الشخصية أو تلك هي أفكاره، فيلتبس الأمر في ذهن المتلقي بين بطل الرواية أو الشخصية التي تحكي بصيغة المتكلم والروائي الذي يعتبر في الأصل شخصا خارجا عن العالم الورقي، وعلى الرغم من هذه الخطورة إلا أن السرد يفرض في محطات عديدة استخدام هذا الضمير، مما يكسر الهيمنة الأحادية للراوي ويفسح سبيل البوح للشخصيات، وبالتمعن في حيثيات الكتابة التجريبية عند **عبد الملك مرتاض** نجده قد اعتمد هذا الضمير في عدة مقاطع من الرواية لعل أبرزها ما ورد عن "عالية بنت منصور" التي تفاجأت بفعل شيخ بني بيضان مع الصبية "وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمه والبرص والعرج، أعدت له نضارة الشباب أمّنته على صبيتي. آثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري، آثرته بها إكراما لتقاليد الضيافة

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 84
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص84، 85

وتقديرا لمكانته في قبيلته، في ربوته، كان ممكنا أن أكلف أحد غلماني الأشداء بالتجول به. خفت أن يؤل ذلك تأويلا سيئا..."[1] إضافة إلى مقاطع أخرى استعمل فيها ضمير المتكلم بصيغة الجمع (نحن) مثل خطاب أهل كهف الظلمات الموجه لشيخ الربوة البيضاء"ونحن فهمناك يا كبير بني بيضان. يا أيها الشيخ الأغر الأبر، فلعلك أن تعتقد أن كريمتنا دناتا ليست على شيء من الجمال، مع ما نعرف من تعاليم دينكم وعاداتكم التي قد تحلل لكم رؤية بعض المرأة قبل خطبتها، فها هي دناتا فانظر إليها (...) نحن أشرار ولكننا صادقون، وكفرة فجرة لكننا لا نقتل الناس إلا دفاعا عن النفس. لا التماسا للسلطان نحن لا يحكمنا إلا أفاضلنا وعلماؤنا في حين أنتم تجيزون حكم المفضول مع وجود الفاضل..."[2] إلى نهاية المقطع الذي ترك فيه السارد لأهل كهف الظلمات حرية إبداء رأيهم في الشيخ وبني جنسه، حيث ترد الأفعال والصفات منسوبة إلى ضمير المتكلم (نحن)

3/1/3/ ضمير المخاطب:

يحمل ضمير المخاطب دلالة المباشرة؛ أي أنه يوحي للقارئ بأن الخطاب موجه إليه ولو بشكل ضمني، وقد استخدم **مرتاض** هذا الضمير في رواية (مرايا متشظية) بشكل لافت ومتميز، فعلى الرغم من أنه ليس غريبا عن كتابته السردية إلا أنه كان أكثر فنية في هذه الرواية لأنها تميل إلى الأسلوب الحكواتي وطريقة سرد الحكايات الشعبية، والتي في الأصل لا تعتمد هذا الضمير إلا في ما يعرض أثناء الحوار بين بعض شخصياتها، غير أن **مرتاض** اعتمده ضميرا ثانيا لسرد أفعال الشخصيات ووصفها، فنجده في معظم الرواية يحاورها مخاطبا إياها، ولعل من أبرز المقاطع التي طغى عليها هذا الضمير ما كان من سرد مغامرات شيخ بني بيضان، حيث يعمد الراوي إلى مخاطبته دون التخلي عن زمام السرد أو التضئيل من معرفته الكلية بمشاعر وأفعال وأقوال الشيخ في معظم الرواية نذكر من المقاطع: " وأنت؟ من أنت؟ تتسلل كالظل، كالطيف (...) ستزور قصرها وستقضي فيه ليال جميلة ..."[3] "وأنت... إنما كنت تتسلل إلى عالية بنت منصور في تلك الليلة الظلماء (...)

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 132
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 170
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 50

وأنت معوق بعاهتين لا بعاهة واحدة (...) وأنت لم تكن تريد في الحقيقة يوم فعلت ما فعلت إلا تكسير غلواء هذه الغطرسة. وذلك الاستعلاء في الأرض..."[1]

هذا بالإضافة إلى العديد من المقاطع التي يُخاطَب فيها الأهالي إما من قبل الراوي أو من قبل مناديهم الليلي الذي كان ينقل لهم خطب شيوخهم "وتضجون بأصواتكم، تموجون تضطربون، تصرخون، تصيحون (...) وأصواتكم تتعالى في الأفضية المجاورة. الآن تسمعها كل الروابي ومن بالفجاج، وأنتم في جلبة وفوضى، وحزن وحيرة (...) ومناديكم لا يزال يرفع عقيرته بصوت منكر(...) مختنق بالبكاء" [2]، "وأنتم الذين يغتالون البشر في الخفاء، ثم يأكلونهم كما يأكل بنو كلبون موتاهم وأحياءهم (...) وأنتم لا تتعلمون، ولا تصلون، ولكنكم تنكحون وتأكلون لحوم البشر، وتشربون دماءهم، فتعيشون على الاغتيال الذي هو أساس الحضارة التي ستقيمونها إن شاء الله..."[3]، "اسمعوا يا غوغاء يا سوقة يادهماء، يا من لا تعقلون إذا خوطبتم (...) ألم نقل لكم إننا نفكر لكم فنأمركم، وليس عليكم أنتم إلا الطاعة والتنفيذ، إننا فكرنا لكم، ثم قرّرنا لكم، أن تصلوا الليلة المقبلة صلاة الاستسقاء.."[4] وغيرها من المقاطع التي يخاطب فيها الأهالي بخطابات مهينة مذلة يُساق فيها الأهالي ويتبعون من يقودهم للهلاك، وهي مقاطع تعكس شيئا من واقع الجزائر الذي لم يكن فيه للشعب حول ولا قوة فتفرق بين قاتل ومقتول وآمرين بالقتل.

كما استخدم الروائي هذا الضمير لمحاورة معظم شخصيات الرواية: شيخ الربوة الخضراء، أهالي الروابي المختلفة، القاتل المتوحش، وغيرهم وهو استخدام فريد ومفرط مقارنة بالكتابة السردية الحديثة والمعاصرة، ولكنه ليس بالغريب عن **عبد الملك مرتاض**.

2/3/ تعدد الأصوات السردية:

ورد تعريف الصوت السردي في (المصطلح السردي) بأنه "مجموعة السيماءات التي تسم السارد وبعامة اللحظة السردية والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 95
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 72
[3] المصدر نفسه، المجلد2،ص 89
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص 101

والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود"[1]، إنه ببساطة الإجابة عن السؤال من المتكلم في السرد، أو لمن الصوت في هذا المقطع أو ذاك، ومسألة تدخل السارد من عدمها، وغالبا ما ذهب منظروا السرد إلى الحديث عن حالتين يكون المتكلم في الحكي عليهما.

إن هذا التنويع في استخدام الضمائر ينعكس على أصوات الرواية بالتعدد والتنوع، وعلى عكس الروايات السابقة يسمح **مرتاض** في هذه الرواية ببروز بعض الأصوات على السطح حيث تزاحم الراوي وتكسر نوعا ما هيمنته على السرد، كما يتداخل الرواة وتمتزج أصواتهم في بعض المقاطع التي كرست الكثير من الغموض حول الحكاية، ورد في الرواية: " قال الراوي: ماذا قال؟ لا أحد يدري ماذا قال، ولا ما هو قائل، ولا ما سيقول، سيقول السفهاء، قال، وقال (...)، وهو في الحقيقة لم يقل، وما قال ولو شاء أن يقول لقال، فلم يُقوّل ما لم يقل (...) قال الراوي الذي كان يحضر المشهد: حين وصل السارد إلى أمر أهل الربوة السوداء، اضطرب عليه الأمر، وتوقف عن الكلام، ولم يستطع أن يتم حكايته لنسيانه بعض الأحداث المهمة التي لا يمكن للعمل السردي أن يقوم إلا عليها" [2]، إنّ مقطعا كهذا من شأنه خلق التباس كبير على القارئ في تحديد السارد الأول الذي ينقل لنا الحكاية، كما أن **مرتاض** ينسف كل العالم الروائي الذي شكله بكل تلك الجمالية ليقرّ بأنه عمل سردي يقوم على أسس معينة، ويبلغنا بواسطة سارد ما.

لقد ظفر الراوي بأكبر قدر من الحكايات والروايات المختلفة عن الروابي السبع وحياة "عالية"، غير أن الشخصيات الأخرى كانت لها مساحات كبيرة نسبيا برزت من خلالها مستلمة دفة الحكي وموردة الأحداث حسب منظورها وزاوية رؤيتها، أي رؤية المشارك في الحدث وليس الخارج عنه، أو كما يسميه **جينيت** سارد داخل حكائي[3]، مقابل الراوي الذي يعدّ ساردا خارج حكائي لأنه لا يعيش أحداث الحكاية ولا يشهدها، بل نقلها لنا عن طريق رواة آخرين نقلوها له.

---

[1] جيرالد برانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003. ص40

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، ص 83

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص21

إن تعدد الأصوات في هذه الرواية قد أضفى عليها شيئا من الدينامية التي بثت فيها تنوعا كبيرا؛ حيث إن انسحاب الراوي وسماحه لهذه الشخصية أو تلك أن تطفو وتستلم دفة السرد يعتبر اغتناء روائيا يكرّسه سرد الأحداث من وجهة نظر جديدة تتبلور من خلال بوح الشخصيات بمكنوناتها، وبأفكارها وآرائها حول ما يدور، فعندما يسرد الراوي قصة "عالية" في جبل قاف واختطاف "جرجريس" لها فإنه يسردها من زاوية خارجية، وعلى الرغم من معرفته لكل تفاصيل الحكاية إلا أنه يبقى خارجا عنها، ومعرفته تلك لا تعدو هيمنة على الفضاء السردي بكل مكوناته، أما سرد "عالية" لقصتها مباشرة فهو يجعل المسافة بين الحكاية ومتلقيها أقصر بكثير، لأن الكلام يرد مباشرة إلى هذا الأخير دون أن ينقله له الراوي، هذا من جهة، من جهة أخرى تتجلى لنا شخصية "عالية" أثناء سردها للقصة التي تنضح بصفات الحب والصفاء، وتنكشف نظرتها النورانية للحياة وطيبتها بشكل واضح، فبعد أن حكت لشيخ بني بيضان عن الحياة الرغيدة في جبل قاف، الذي كان معظم أهله يعيشون "بالفواكه اللذيذة، أو السمك الطري والذي إن اشتهاه أحدهم جاء إليه ذلك السمك فحادثه، وربما التمس منه أن يتناوله..."[1] تتمنى لو أن أهل الروابي السبع يستطيعون العيش في ذلك النعيم بعيدا عن الشقاء الذي يحيط بهم من كل مكان تقول " لماذا لا تكون الروابي السبع كجبل قاف؟ لا موت فيها ولا قتل ولا فناء؟ ولا تناحر ولا تشاحن. ولكن محبة وتسامحا، وعدلا وترحما..."[2]

كما يعد منادو الروابي من بين الشخصيات التي حظيت بفرصة البوح بما تريد مباشرة دون أن يتولى الراوي نقل خطاباتها، ولعل أهم المقاطع التي قُدمت فيها هذه الخطابات، هذا المقطع الروائي الذي يخطب فيه منادي بني بيضان في الأهالي ويحرّضهم على إشعال النيران والتشبع بالأحقاد والضغائن باعتباره كبير الربوة بعد اختفاء شيخها: " أوقدوا النيران يا بني بيضان، أججوها حتى تضطرم، ترتفع ألسنتها في أعالي السّماء، تراها كل الروابي المعادية، لتعلم أننا لن نسكت على ما حل بشيخنا الأغر الأبر..."، "أججوا النيران، أمدوا لهبها بالحطب الجزل، ليستمر هذا اللهب متأججا (...) النار النار، هي السبيل

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص69
[2] المصدر نفسه، ص71

الوحيدة التي تجعل القلوب تتباغض، وتتحاسد وتتتشاحن، وأحقادها تتوالى. حتى لا يجتمع أخ مع أخ، ولا أخت مع أخت، ولا صديق مع صديق (...) إلا وتكارهوا وتلاعنوا، وتباغضوا وتشاحنوا"[1] ويستمر الخطاب تسع صفحات كاملة كدّس فيها **مرتاض** كل العبارات التي تحرض على التباغض والتشاحن وسفك الدماء، وهو إسقاط واضح لواقع جزائر التسعينيات الذي ساد فيه هذا النوع من الخطابات من منابر عديدة، لشحن النفوس بالكره والبغضاء ونشر الفساد.

يبرز في نهاية الرواية صوت شخصية متأخرة نسبيا في الظهور، وهي شخصية الجن "شرشريس" الذي التقى به شيخ بني خضران في الزنزانة العميقة التي تتموقع في أعماق كهف الظلمات، لتفتح السرد على برنامج سردي جديد يتمثل في قصته مع الجنية "دناتا" ووالدتها حيث خفت صوت الراوي مؤقتا ليقدم "شرشريس" هذه الحكاية "دناتا آه... كم أتعذب حين أراه يضاجعها (...(كل ليلة أتمثل تارة ذبابة، وتارة بعوضة. كما أنا الآن، مع ما يكلفني ذلك من رياضة قاسية وتعاويذ ورقى معقدة، كل ليلة أحط في زاوية من غرفته لأرى (...) كم أتعذب وأتألم، لكني لا أستطيع فعل شيء (...) أخاف أن يقتلني الشيخ الأغر الأبر بعصاه الشريرة..."[2] ويستمر "شرشرس" في سرد ماضيه مع "دناتا" ليبلغ ماضيه مع أمها وقصة اختفائها: " دناتا ورثت جمالها العبقري عن أمها التي تاهت في أعالي الفضاء السحيق، كانت نورا مشتعلا في كهف الظلمات (...) لكني لم أكن أجرؤ أيضا على مغازلتها، لأنها ملكة الشياطين، ولم يتولّ زوجها شؤون المملكة إلا بعد اختفائها في أعالي الفضاء..."[3] لكن الراوي يوقف الشخصية عن الاستمرار في حكاية "دناتا" وأمها، وما كان ليحصل بين "شرشريس" وشيخ بني بيضان في الزنزانة المظلمة محتجا بأن "الشيخة التي كانت تروي هذه الأحداث (...) وكانت هي وحدها تعرف بقيتها، اختطفت فجأة واختفت من الوجود، وظلت هذه الحكاية بتراء دون نهاية"[4] وبهذا المقطع يكرر **مرتاض** قذف القارئ في دوامة تعدّد الرواة والساردين مرة أخرى، فيلتبس الأمر في تحديد القائم بفعل الحكي.

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 73، 74
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص213
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص217
[4] المصدر نفسه، المجلد2، ص 217

4/ المرجعية الدينية للغة:

تميزت هذه الرواية على غرار الكتابات اللاحقة **لمرتاض** بكم كبير من الألفاظ والعبارات ذات المرجعية القرآنية التي تنمّ عن موروث إسلامي ضخم في شخص الروائي، وقد استطاع أن يوظف هذا الموروث بشكل متفرد، تراوح بين تلميحات حدثية أو تناص أو ألفاظ صريحة، ولعل من أهم ما ورد في الرواية:

" وحزنت لحزنها الروابي السبع التي تجاوبت أرجاؤها على القرآن الذي كان الحفّاظ يتلونه على روح الزامر(...) وهم يقرؤون القرآن متحلّقين على ثلاثة حلقات، ويفتتح شيخ الحلقة الثالثة تلاوته بقوله تعالى "ولا تلبسوا الحق بالباطل وتكتموا الحق وأنتم تعلمون" وأنت تعتقد أنهم يلبسون الحق بالباطل..."[1]، وردت هذه الآية صراحة في هذا المقطع الذي صدر في موضع مهم من حديث شيخ بني بيضان عن حزن بني حمران على زامرهم الذي اغتاله شخص مجهول، وهو اعتقاد منه أن قتل الزامر كان إلباسا للحق بالباطل، وأن أفعال كل الروابي كانت في حقيقتها إلباسا للحق بالباطل.

يرد مقطع روائي آخر على لسان "عالية بنت منصور" التي تصف حياتها في جبل قاف، هذا الجبل الذي يحمل الكثير من صفات الجنة، وهو ما تدل عليه العبارات بوضوح "فكنت أشهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، من الكائنات النورانية البديعة، والقصور المبنية بالدر والياقوت، وكانت الأشجار الزمردية تتدلى أغصانها بالفواكه العجيبة..."[2]

يقدم الروائي أثناء وصفه لما يحدث بين الروابي السبع من اغتيال وسفك للدماء بدون وجه حق عبارات من القرآن الكريم "تقتلون إن شاء الله بالظنة، وتغتالون إن شاء الله بالشبهة، وتعاقبون إن شاء الله بمجرد إبداء النية، وإنما الأعمال بالنيات، وإن لكل امرئ ما

---

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد 2، ص 53

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص 63

نوى، فمن نوى أن يغتال اغتيل، ومن نوى أن يحرق أُحرق..."[1]، وهو تشويه واضح لمبادئ الدين الإسلامي وتغليط في فهم قيمه، ذلك أن الأخذ بالنيات يكون في موضع الفعل الحسن لا السيء فالله تعالى لا يؤاخذ عباده بنياتهم السيئة، بل من رحمته عز وجل يحتسب لهم النية الحسنة في القيام بالفعل الخير.

ورد في الرواية وصف لوالدة صبية "عالية بنت منصور" في حديثها عن طمع شيخ بني بيضان وفساد خلقه " ومع ما يعلم أنها لم تخلق له، وأن أمّها لم يضاجعها رجل من الرجال، ولم يطمثها إنس قبله ولا جان..."[2]، وهي العبارة نفسها التي استعملها الراوي في وصف طهارة "عالية بنت منصور" التي "لاتزال عذراء لم يطمثها إنس بعدُ ولا جان..."[3]، وهذه الصفات استلهمها الروائي من مواصفات الحور العين التي ذكرها الله عز وجل في كتابه الكريم بسورة الرحمان، يقول تعالى "لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان"[4]

كما أن الحور قد تكرر ذكرهن في الرواية كثيرا، مثل قول الراوي في وصف مجلس "عالية" في قصرها "عالية بنت منصور التي كانت متجلية على كرسي من النور، وبجانبها سرب من الحور..."[5]

بالإضافة إلى هذه التوظيفات الصريحة لآيات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وألفاظه، اعتمد **مرتاض** على التناص مع قصص القرآن في كثير من المواضع بشكل جمالي ومكثف من ذلك ما ورد في المقاطع الآتية:

قصة يوسف: قام الروائي باستثمار هذه القصة في زيادة التعجيب في قصة شيخ بني سودان الذي شاع أن الديناصور قتله برفة ذيل منه، غير أن الروايات نفت هذا وعدّته "مجرد خبر مكذوب، روجته بعض القبائل المعادية للربوة السوداء، والحقيقة أن بعض أهله هم الذين

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص82
[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص132
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص130
[4] سورة الرحمان الآية 74
[5] المصدر نفسه، المجلد2، ص131.

كانوا ألقوه في غيابات جب في ذلك الجبل العظيم..."[1] وهو تناص مع الأية الكريمة "قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين"[2]

من بين المقاطع التي طغا عليها تأثر الروائي بالموروث الديني وصفه لأهل الربوة الزرقاء الذين "دعوا الله في صلاة الاستسقاء الأخيرة (...) أن ينزل عليهم مائدة الكفيت من السماء. تكون خالصة لهم من دون سائر الروابي"[3]، وهو ما يشبه دعاء بني إسرائيل الذي ورد في سورة المائدة "إذ قال الحواريون يا عيسى بن مريم هل يستطيع ربك أن يُنزّل علينا مائدة من السماء قال اتقوا الله إن كنتم مؤمنين"[4]

قصة موسى عليه السلام: وردت الإشارة إليها أثناء سرد الراوي لقصة أصل العصا "لقد ورد في بعض كتب الحكماء، أن هذه العصا: عصاك، هي التي سيرثها بعض الأنبياء في آخر الزمن (...) وسيهش بها على غنمه حين يرعى الغنم ثمانية أعوام، وقيل عشرة أعوام مهرا لفتاة حيية طاهرة يتزوجها بعد أن كان سقى لها الماء من البئر التي كان أهل تلك الربوة يضعون عليها حجرا عظيما بعد الاستقاء لا يحركه إلا أربعون نفرا وأنت حركته وحدك فسقيت لها الماء، بعد أن تركها أهل القرية وحدها وأبوها شيخ كبير(...) فهل هذه هي العصا التي تزعم حكماؤنا أنها ستؤول إلى الرجل القوي الأمين..."[5] وهو ما يتناص مع الآية الكريمة في سورة القصص في قوله تعالى: " ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان قال ماخطبكما قالتا لا نسقي حتى يُصدر الرعاء وأبونا شيخ كبير(23) فسقى لهما ثم تولى إلى الظل فقال ربّ إني لما أنزلت إلي من خير فقير(24)"[6]، كل هذه المقاطع وغيرها تدلّ دلالة قاطعة على استمار مرتاض لموروثه الديني في تجريبه الروائي في رواية (مرايا متشظية).

---

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 85
[2] سورة يوسف الآية 10
[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص 135
[4] سورة المائدة الآية 112.
[5] المصدر نفسه، المجلد2، ص 120
[6] سورة القصص الآية 23، 24

الفصل الثالث:

مرحلة العودة إلى الذات (روايات "وادي الظلام" و"ثلاثية الجزائر" أنموذجا)

المبحث الأول: إرهاصات العودة إلى الذات في رواية (مرايا متشظية)

المبحث الثاني: العودة إلى التاريخ

المبحث الثالث: العودة إلى الموروث السردي

المبحث الرابع: خصوصية الراوي والمروي له في هذه المرحلة

تعتبر الرواية أكثر الأنواع الأدبية سعة وليونة، وذلك لما تستطيع استيعابه من مضامين وتنوع لغوي، بالإضافة إلى قدرتها على تضمّن أشكال أدبية أخرى، فالنصوص "الروائية التي ظهرت منذ الستينيات أبانت عن قدرة فائقة على احتواء مختلف النصوص قديمها وحديثها، بوعي فني وفكري متميز، وكشفت عن إمكانية هائلة لاحتواء الأنواع المختلفة وتحويلها بقصد إنتاج نص جديد"[1] من حيث بناؤُه ودلالاتُه، وقد كانت الرواية الجزائرية على غرار مثيلاتها حريصة على السير قدُما نحو تشكيل متونٍ سردية منمازة ببنيتها ومشكّلاتها وتعالق أوصالها بشكل فائق الجمالية.

ولا يخفى على حصيف النظر ما قدمه الروائي **عبد الملك مرتاض** من متون سردية جريئة لها فرادتها في التجريب على مستوى البنية والدّلالة، مفيدا من تقنيات السرد التي حققت في نصوصه وظيفة مزدوجة فهي "من جهة تلقي الضوء على كيفية إنتاج السرد نفسه، بما في ذلك وضعية الراوي وموقعه ودوره، وهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدمه عن العالم، فعالمها مهشم، متكسر، مفكّك، تسوده الفوضى، ويفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة، بل إنه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية"[2] وهو ما تجسده روايات المرحلة الثانية من مساره السردي وبخاصة رواية (مرايا متشظية) التي يتوارى راويها أحيانا ويظهر أخرى، ويستبد تارة بالسرد فيقمع كل الشخصيات، ثم يتراجع تارة أخرى فيمنحها بعضا من فُرص الظهور وإبداء آرائها وسرد ما وقع لها، أو ما تشعر به.

أما في المرحلة الثالثة من مسار كتابته الإبداعية فيتجه **مرتاض** نحو أساليب سردية جديدة، استهلها في الرواية السالفة الذكر، وبلورها بعمق فني أكبر في هذه المرحلة التي أطلق عليها **يوسف وغليسي** "مرحلة العودة إلى الذات"، وهي تضم روايات (وادي الظلام) و(ثلاثية الجزائر)، وسنحاول في هذا الفصل توضيح هذه العودة، من خلال رصد ما وظفه الروائي من أساليب السرود القديمة، وذلك يقينا منه بأن

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص117

[2] عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، ط جديدة موسعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ص110

"نصوصا من مثل كتاب العظمة، ومنامات الوهراني، والتراث الخوارقي الغرائبي الذي امتاحت منه في أدبيات الإسراء والمعراج، والدرة الفاخرة لأبي حامد الغزالي، ورسالة الغفران للمعري، وألف ليلة وليلة والحكايات العجيبة والنوادر الغريبة، والسير البديعة من مثل سيرة الهلاليين وسيف بن ذي يزن، لبين كنوز الكتابة الفاتنة في العالم، ولدرر يندر نظيرها في فضاء الإبداع التخييلي الجموح"[1]، وهي موروث لابد أن يُلتفت إليه بطرق عديدة، وليس بالدراسة فحسب، لأنها تشكل جزءا من هوية الإنسان العربي، لهذا قام بإبداع نصوصه الروائية التي تتناص وتتماس مع هذه النصوص أسلوبا وشخصيات وطرائقَ سردٍ، وهو ما يروم هذا الفصل التطرق إليه، بالإضافة إلى تحديد موقع الراوي في هذه الروايات، ورصد مدى تعالقه مع أحداث الحكاية وشخصياتها من جهة ومع المروي له من جهة أخرى.

المبحث الأول/ إرهاصات العودة إلى الذات في رواية (مرايا متشظية):

لقد مهّد **مرتاض** في روايته (مرايا متشظية) إلى عودته الصارخة للموروث السردي والشعبي في الروايات التي تلتها، وهذا من خلال ما ورد فيها من أشكال تعبير تراثية، لعل أبرزها وجود راوي الحلقة وجمهورِه المستمع، بالإضافة إلى تناسل الحكي، حيث نلحظ تداخل الحكايات وانبثاقها من بعضها البعض مثل قصص "عالية بنت منصور" التي تزداد غرابة وعجائبية كلما تقدم السرد، وذلك بسبب ما يُفصح عنه الراوي من حين لآخر حول أصلها وحياتها في جبل قاف، كما تعدّ العبارات الحكائية التراثية المبثوثة في رواية (مرايا متشظية) دليلا على بداية العودة إلى التراث السردي بمختلف أشكاله، وهو ماسيتم توضيحه في هذا المبحث.

أولا/ الراوي ومجلس الحكي:

[1] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص10.

تعتبر ظاهرة سرد القصص في المجلس أو الحلقة من طرف راوٍ ما من بين أهم التقاليد السردية في الموروث العربي والثقافة الشعبية، وقد ذكر العديد من المستشرقين هذه الظاهرة في مؤلفاتهم بل واعتبروها من بين السمات المميزة لحياة الإنسان العربي، كما اعتبروها أيضا وسيلة للتسلية ؛ حيث تعدّ "قصص العجائب التي يتلوها القاصون المحترفون من أهم وسائل التسلية عند العرب"[1] الذين كانوا يتحلقون حول قصّاصهم ليستمعوا إلى عجيب الحكايات وغريب السير، وهو المشهد الذي وصفه **غوستاف لوبون** موضحا تأثر جمهور الحلقة برُواتهم في قوله: "لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولائك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدؤون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر (...) وكيف يتقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقا إن تلك لروايا، وإن الحاضرين لممثلين أيضا"[2]، وهي محاولة منه لتصوير الأثر البالغ الذي تتركه تلك الحكايات في نفوس الحاضرين في المجلس أو الحلقة؛ إذ يعايشون الأحداث ويشعرون بالأبطال وبما يقع لهم من أهوال، فيفرحون لفرحهم ويحزنون لحزنهم ويخوضون معهم المخاطر والمغامرات العديدة.

استثمر **عبد الملك مرتاض** في مساره السردي مسألة الحلقة أو المجلس منذ رواية (مرايا متشظية) ليستمر معه هذا الأسلوب السردي إلى غاية رواية (وشيء آخر)، حيث يستهل الرواية الأولى بوصفه لشيخ الحلقة الذي سيروي حكاية الروابي السبع وما ارتبط بها من أحداث مهولة في البرنامج السردي الذي تقوم عليه الرواية؛ حيث قذف بنا الروائي منذ الصفحة الأولى في مواجهة هذا الشكل السردي ، ورد في الرواية: "الشيخ يتهّدج صوته. تطول لحيته البيضاء، يُغمض عينيه، يسترجع أنفاسه، كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب، يسترسل وكأنه يهمس"[3]، فهذا المقطع الاستهلالي يوضح بشكل مباشر أن أحداث الرواية ستكون مروية من طرف شيخ أبيض اللحية (راو)

[1] غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، 2013، ص384

[2] المرجع نفسه، ص386.

[3] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2،، ص9

لأشخاص يتحلقون حوله في مجلس أو حلقة كما أطلق عليها الروائي، وهي عادة سمر غير غريبة عن المجتمعات العربية كما سبقت الإشارة ولا عن المجتمع الجزائري، كما سيوضح ذلك الروائي في رواياته اللاحقة، حيث يعتمد هذه المجالس أو الحلقات منبرا لسرد تاريخ الجزائر بطريقة فنية ورمزية حينا، وعجائبية حينا آخر.

ثانيا/ استخدام اللغة الحكائية التراثية:

تتميز الحكايات ومختلف السرود القديمة بأساليب حكائية تجعلها مختلفة عن غيرها، مثل ما شاع استهلال الحكي به في (ألف ليلة وليلة) وفي مختلف الحكايات الشعبية، من مثل عبارة "كان يامكان في قديم الزمان"، أو استخدام السجع والألفاظ الرنّانة لجذب أذن السامع على اعتبار أن هذه السرود كانت تُروى شفاهة، وقد بدأ **مرتاض** في توظيف هذه الأساليب منذ رواية (مرايا متشظية) التي ينطلق فيها الحكي بقول الشيخ الراوي: "اسمعوا يا "حضّار"؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار، اسمعوا ما سأحكيه لكم، من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار؛ وما رويته عن الأسلاف الأخيار؛ وما سمعته من الأشياخ الكبار؛ منذ غابر الأعصار؛ اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار"[1]، وهذا استهلال شائع في الحكايات الشعبية القديمة على ألسنة الرواة الشعبيين، وقد تكرر هذا النوع من العبارات السردية التراثية في مواضع أخرى من الرواية، مقترنا غالبا مع أسلوب التوثيق أو كما يطلق عليه لعبة التوثيق، وهي طريقة ابتكرت في الأصل "من أجل توثيق الحديث الشريف أصلا، وحين انتقلت إلى التاريخي، فإنما حدث ذلك من أجل إضفاء الموثوقية والرصانة والحقيقة على المسرود التاريخي، وها هو ذا نص الخيال الطليق ينقلها إلى مجال التخيلي المبدع"[2] إذ يسترسل الراوي في ذكر الرواة المتتاليين للحكاية؛ نجد في الرواية قول الشيخ الراوي: "اسمعوا يا أهل الحلقة الأبرار(...) حدثنا الراوي الموثوق، عن رواة موثوقين، أنه ثبت لديهم باليقين

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص9

[2] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص8

والقطع أنّ هذه الحكاية التي سأحكي لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف. فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة "[1] ويتابع الراوي "كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، أرض شاسعة واسعة، عريضة رحيبة، تمتد أرجاؤها على مدى الأفق "[2]، فهذه المقاطع الروائية وغيرها دليل على بداية توظيف مقصود وواع من طرف الروائي لمثل هذه الأساليب السردية التراثية، وبداية فعلية للعودة إلى الذات العربية والإسلامية والجزائرية من خلال الكتابة الروائية وذلك بعد أن نهل الروائي من التقنيات السردية التي استشفها من الرواية الغربية، ووظفها في رواياته السابقة.

ثاليا/ توظيف التراث الديني والشعبي والأساطير:

يعتبر التراث بمختلف أنواعه من أهم الروافد التي يُغذي بها الكاتب نصه الأدبي، بل ويعدّ من بين مرجعيات الأديب التي تتجلى في أعماله وتظهر آثارها بادية في كتاباته، و"الواقع أن العودة إلى استلهام التراث كانت قد بدأت منذ بداية النهضة، حيث حاول الأدباء أن يجاروا أسلافهم من الشعراء والكتاب العرب، فمنهم من اختار طريق الشعر، ومنهم من اختار طريق النثر، و لكن الحضور الفعلي للتراث –إما من منطلق إيديولوجي صارخ وإما بوصفه بعدا جماليا- لم يتكثف إلا في النصف الثاني من القرن العشرين"[3] حين انتشرت الكتابة الأدبية التي توظف التراث في ثناياها بوعي ولأهداف مختلفة؛ حيث يعمد الأديب إلى توظيف التراث وبخاصة الموروث الحكائي الذي "شكل لنفسه بنية خاصة بعد تراكم أسهمت فيه قرون تنوعت خلالها الثقافة العربية الإسلامية، فأفرزت مواضيع كثيرة ومتنوعة ظلت تتسع وتتمايز إلى أن شكلت لنفسها مصنفات انتظمت فيما بعد في أغراض وأنواع محددة كالحكايات والأخبار والأساطير

[1] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص10

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص10

[3] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2005،

والخرافات"[1] ليعمد الأدباء المحدثون والمعاصرون إلى استثمار هذه الأشكال السردية من أجل بلورة أفكارهم ومشاعرهم وقضايا مجتمعاتهم.

وعلى غرار أمثالهم من الأدباء الشرقيين والغربيين، حاول الأدباء الجزائريون وبخاصة الروائيين منهم "توظيف التراث الشعبي بمختلف أصنافه، فصوروا مراسم الزواج والولادة والموت والسحر والشعودة والزردة، وزيارة الأضرحة وحلقات الرقص الجماعي، والطرق الصوفية، والشعر والأمثال والموسيقى الشعبية"[2] وذلك على سبيل العودة إلى أصولهم وهوياتهم الأولى، والتخلص من اللهث خلف الآخر ونسيان التراث العربي القادر على تشكيل هوية أصلية دون إقصاء ما بلغته هذه النصوص من تطور سواء على مستوى المعمار الفني لها، أو مضامينها، ولم يكن **عبد الملك مرتاض** الروائي غافلا عن أهمية هذه الموروثات الشعبية في العمل الروائي، باعتباره قد تناولها بالدراسة ناقدا في مؤلفات عديدة، مثل كتابه الموسوم بـ"الأمثال الشعبية الجزائرية" وكتاب "الألغاز الشعبية الجزائرية" وغيرهما من المؤلفات التي تعرض من خلالها بالدراسة والتمحيص إلى التراث الشعبي الجزائري وغير الجزائري أيضا، بل قد قام بتوظيفها في أعماله الروائية منذ بداية مساره، حيث نلفي في رواياته الأولى العديد من الأمثال الشعبية التي أحسن توظيفها واستثمار ما تحمله من مدلولات عميقة، حوّرها وفق ما يخدم نصوصه، ودون المساس بمعناها الأصلي ولا بشكلها أو أسلوب صياغتها، مثل ماورد في رواية (حيزية) التي تحمل كما هائلا من الأمثال الشعبية والعادات التي تعتبر من صميم المجتمع الجزائري مثل زيارة الأضرحة، والتسليم ببركة الأولياء الصالحين وكراماتهم التي تمكنهم من تحقيق أمنيات زائريهم بعد تقبل القرابين التي يحضرونها معهم.

[1] عبد القادر بن سالم: السرد وامتداد الحكاية قراء في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ديدوش مراد، الجزائر، ط1، 2009، ص13

[2] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص 24

وتعدّ رواية (مرايا متشظية) منعرجا هاما في كيفية توظيف **مرتاض** للتراث الشعبي وخاصة من خلال بعض الشخصيات والأماكن الشعبية التي أضفى عليها هالة من العجائبية مما زادها تشويقا وإثارة، فشخصية الأولياء الصالحين في روايات سابقة قد تطورت في هذه الرواية إلى أبدال وأقطاب روحانيين، يعيشون في أماكن نورانية كأنها قطع من الجنة، ويملكون من الكرامات مايقرب من كونه معجزات، كشخصيات شيوخ القبائل أو الروابي الذين خصهم الروائي بأوصاف وقدرات غريبة.

كما استثمر الروائي حمولته الدينية التي تتجلى بوضوح في اللغة والتناص مع القصص الوارد في القرآن وفي الثقافة الإسلامية عموما، ولعلّ الأدعية التي كان بعض أهل الروابي يدعونها على بعض تحمل الشيء الكثير من الحمولة الثقافية الإسلامية الموجودة لدى الروائي، والتي استطاع أن يبرز من خلالها الفهم الخاطئ للدين والذي حدثت بسببه فتنة كلفت الجزائر سنوات طويلة من الدماء والآلام، من بين المقاطع التي يدعو فيها الأهالي بعضهم على بعض، ما ورد على لسان أهل الربوة البيضاء بتحريض من مناديهم الليلي الذي امتلأ قلبه حقدا فراح يبثه في قلوبهم، حيث يتحول الدعاء من طلب للغيث بعد ما أهلك الجفاف الحرث والنسل، إلى الدعاء على أهل الروابي المجاورة: "اللهم ربنا باعد بيننا وبين أسفارنا (...)، اللهم ربنا اسقنا غيثا غدقا، وجدا طبقا. اللهم ربنا سلط عذابك وقناعك وغضبك على قبيلة بني خضران المارقة وقبيلة بني زرقان الفاسقة، وقبيلة بني مران الكافرة، وقبيلة بني سودان الظالمة وبقيّة القبائل كلها (...) اللهم عذّب هذه القبائل كلها عذابا شديدا"[1]، وهذه الأدعية هي أدعية موروثة لكنها حرّفت لغير مرادها الأصلي، فبدل أن تكون طلب خير لأصحابها وللناس، عملت الفتنة الواقعة على إفساد قلوب الأهالي فراحوا يستخدمونها لدعاءِ بعضهم على بعض.

المبحث الثاني/ العودة إلى التاريخ:

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص111.

يواصل **مرتاض** في هذه المرحلة سرد تاريخ الجزائر المثخن بالمآسي، بعد أن أخذ على عاتقه مهمّة تعرية هذا التاريخ وكشف الزيف الذي غلفت به أوصالُه، فبعد كتابته عن الثورة التحريرية، وإعادة صياغته للدموية التي عاشتها الجزائر في السنوات السوداء بسبب الجماعات المسلحة، وذلك تحت حجاب العجائبية المفرطة والترميز الذي مسّ كل العناصر السردية في رواية (مرايا متشظية)، ها هو يحاول إعادة سرد هذه الوقائع من جديد، ولكن بأسلوب أكثر فنية وجمالية، فيختزل لنا الصراع بين الجزائر وفرنسا من خلال قبيلة الجلولية وقبيلة بني فرناس، وأزمة الإرهاب واحتكار السلطة في رواية (وادي الظلام) بشيء من الرمزية التي راح يتخلى عنها تدريجيا في الثلاثية اللاحقة، حيث يعيد سرد تاريخ الجزائر بتفصيل أكثر، مُفردا كل حقبة تاريخية برواية منفصلة من الروايات الثلاث التي تجتمع تحت عنوان (ثلاثية الجزائر).

أولا/ رواية (وادي الظلام):

تنطلق أحداث الرواية من أرض الجلولية الحرة، وبالضبط من تاريخ عيد النصر الذي يحتفل به الجلوليون منذ تخلصهم من الاستعمار المتمثل في قبيلة بني فرناس، حيث يقام احتفال كبير تنصب فيه الخيام للشيوخ والوجهاء، وأيضا "للأم زينب"، التي يتحلق الشباب من حولها كي تسرد لهم ماضي الجلولية، وكيف قاوم أجدادهم الاستعمار وقهروه، لينطلق برنامج سردي جديد يقوم على حكاية الجلولية بعد التخلص من الاستعمار مع ذكر طبيعة الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقتئذ، وهو ما تقطعه الراوية "زينب" لذكر وقائع من الاستعمار وكيف تمكن بنو فرناس من احتلال الجلولية، غير أن الشباب الموجودين في الحلقة أبوا تصديق تهاون حاكم الجلولية في الدفاع عنها، فاضطرت "زينب" إلى العودة إلى سرد أسباب الاستعمار وحيثياته بتفصيل أكبر متعرضة لدور العنصر اليهودي في تذليل السبيل أمام بني فرناس من خلال شخصية اليهودي "بكور" وابنته "أنيتا"، ذاكرة الشيء القليل عن المقاومة وبطولة الجلوليين في الذوذ عن وطنهم والدفاع عنه، لتنتقل بالسرد إلى مرحلة زمنية لاحقة للاستعمار، بعد أن تحذف الكثير من أحداث الثورة وكيفية استرجاع الجلولية لحريتها مكتفية بعبارة

"بعد أن حررت الجلولية نفسها عادت لبحبوحة العيش"[1]، لتتابع برنامجها السردي السابق المتمثل في قصة الصراع على الحكم في الجلولية، متعرضة إلى وضعية الفئة المثقفة في هذه القبيلة من خلال شخصية المعلم "أحمد" وابنته "عائشة"، والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي تدهورت شيئا فشيئا، لتنتهي بحكاية الإرهاب في الجلولية والتي قُدّمت من خلال شخصية الأمير "أبي هيثم" الذي يأمر بالاغتيالات المتكررة لمختلف أفراد الجلولية، ويأمر باختطاف عائشة، لينتهي به الأمر مقتولا على يد "سعدون" ابن "رغبان" شيخ القبيلة الحمودية المجاورة للجلولية، والقبض على كافة العناصر الإرهابية.

إن إعادة تمثيل تاريخ الجزائر في مختلف مراحله لم تمنع **مرتاض** من صياغة الجوانب الحياتية الأخرى مثل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فالجانب التاريخي بما يتضمن من صراعات سياسية وأطماع خارجية له كل الصلة بباقي ميادين الحياة في الجلولية، وهو ما حاول طرحه في روايته من خلال نمذجته لمجموعة من الشخصيات التي حمّلها –غالبا- بالتوجهات الإيديولوجية التي تعبر عن الصدامات التي يحاول تصويرها، أو بتعبير آخر إعادة صياغتها وفق رؤيته الفكرية والفنية معا، مصورا مجموعة من الثيمات في روايته أهمها:

1/ الحياة السياسية في الجلولية:

إن الكتابة الروائية هي إعادة تشكيل لما يراه الكاتب وذلك وفق توجهاته الإديولوجية ونظرته للعالم، فهو ليس انعكاسا بحتا للواقع، ولا تعبيرا صرفا عن الإديويلوجيا التي يحملها الكاتب، ولا سردا جافا لما قاله، أو أخفاه التاريخ، بل إن 'الظاهرة الأدبية من التعقيد بحيث تستوجب نظرة أعمق حتى لا يختزل العمل الأدبي في دلالته الاجتماعية، ويفقد بعدا أساسيا فيه، وهو الشكل، وحتى لا يصبح الشكل هو المرجع الأول والأخير فيفرغ من نبض الحياة، فيتناغم الشكل والمضمون في كلٍّ لا فصام فيه"، وقد حاول **مرتاض** في رواية (وادي الظلام) تشفير الواقع السياسي للجلولية من خلال مسألة الحكم والصراع

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص278

الخفي حول المشيخة الكبرى بين شيخ الجلولية الأعظم "الشيخ همدان" وابن عمه "الشيخ حمدونة" شيخ الجلولية المنتظر بحجة انعدام وريث للشيخ "همدان"، غير أن زواج هذا الأخير من "كاترين"، الهديةُ التي جاءته من بني فرناس وإنجابها الصبي أفسد مخططات ابن عمه الذي اتجه إلى أسلوب آخر هو تغذية الخلايا المتطرفة ودعمها من أجل إسقاط المشيخة في أقرب وقت، وبالتالي التخلص من شيخ القبيلة والوصول إلى كرسي حكمها قبل بلوغ الصبي سن الحكم.

يحتدم الصراع الخفي دون وقوع صدام علني، ويركز الكاتب على نقطة مهمة في قانون المشيخة، من خلال شرح الراوية "زينب" لنظام الحكم الذي كان "ينهض على أن الشيخ إذا نصب في منصبه بالانتخاب لا يشيع إلى مثواه الأخير، كان الشيوخ قرّروا فيما بينهم وثيقة شفوية لأنهم لم يكونوا يكتبون، ولم يكونوا يثقون فيمن يكتب لهم من الكاتبين مخافة أن يزور عهدهم (...) تقتضي أن الشيخ المعظم يعاد تعيينه بالانتخاب كل عشر سنوات، وكل ولاية له في المحروسة هي قابلة للتجديد إلى يوم الممات على أن لا يمس هو بسوء شيوخ الأحياء والبطون الأخرى، مهما يخطئ أحدهم في تسيير شؤون حيه"[1]، فكان الشيخ يلتصق بمنصبه إلى الممات، ليس هذا فحسب، بل يعمد صاحب الرواية إلى إضفاء صبغة من الغرابة على هؤلاء الشيوخ من خلال سرد "زينب" الراوية التي تورد أخبارا غريبة عن أعمار الشيوخ المديدة، فكان لهم حين "يعيّنون في المشيخة، أعمار تطول، بحكمة الله وبركته، بطول الدهر، وكانت العادة جرت بذلك، ومن خرق العادة فكأنما كفر بالعبادة"[2] فكان الواحد منهم يحكم الجلولية لما يتجاوز القرن من الزمن دون أن يترك الحكم دولة بينه وبين غير ممن يستحق الجلوس على كرسي المشيخة العليا.

وبالإضافة إلى هذا الاستبداد بالمشيخة، تنقل لنا "الأم زينب" بندا غريبا من بنود تعيين شيخ الجلولية والذي يشترط فيه ألا " يكون إلا أميا خالص الأمية، فإن كان ممن يقرأ أو يكتب فقَد حق الترشح

[1] المصدر نفسه، المجلد2، 239

[2] المصدر نفسه، المجلد2، ص240

المشيخة، أو أي منصب آخر في دوالبها(...) والذي يطمح إلى مشيخة أعلى مما هو عليه من المنصب، عليه أن يثبت للناس جميعا أنه أكثر أمية منهم، ولذلك كانوا يتزايدون في الأمية ويتباهون بها حتى يبلغوا بها إلى منتهاها"[1]، إن هذا الواقع المرير لأُسس السلطة في الجلولية، جعلها قبيلة يصبغ عليها الجهل والتخلف، وهو ما سرى في أوساط الأهالي الذين كانوا على دين حكامهم، فاتخذوا الجهل والأمية مفخرة وديدنا في حياتهم.

2/ الحياة الاجتماعية والاقتصادية في الجلولية:

يصور **عبد الملك مرتاض** في هذه الرواية مجموعة من القضايا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي سادت في قبيلة الجلولية آنذاك، لعل أهمها صور المرأة التي قدمها من خلال الشخصيات النسوية المختلفة في الرواية، فنجد "زليخا" وزوجة "رابح المزلوط" كنموذج للمرأة المضطهدةمقابل شخصية "عائشة" التي تمثل المرأة المثقفة والمتحررة (وهو ما تكرّسه أيضا شخصية المعلمة فاطمة)، إضافة إلى شخصية المرأة المتسلطة والماكرة المتجلية في "جاكلين" زوجة الشيخ "رغبان"، ومن قبلها سيدة الجلولية زوجة الشيخ "حسونة"، و"أنيتا" اليهودية رمز الدهاء والحيلة.

تعترض قصة "زوجة المزلوط "خط السرد كحكاية ضمنية خارجة عن المتن الروائي ولكنها ترتبط بأحد محطاته وهي اشتغال المعلم "أحمد" في جمعية الحفاظ على حقوق المرأة، حيث تزوره هذه المرأة في مقر الجمعية ويسمح لها الراوي (الأم زينب) ببث شكواها في حوار مطول فصلت فيه معاناتها مع زوجها من جهة ومع الفقر من جهة أخرى " انظر إلي يا سيدي، انظر، ألا ترثي لحالي؟ الثياب ممزقة، والحذاء متقادم (...) ولا حديدة أعلقها في عنقي أتزين بها كالنساء (...) كأني خلقت للذل والحمل والإرضاع فقط، كأني خادم ذليلة في بيت هذا السكران (...) ولم يكفه أن ألجأني إلى أن أشتغل منظفة حقيرة في بيت أحد الوجهاء من طلوع الشمس إلى غروبها (...) ألم يكف زوجي ذلك حتى تمتد يداه إلي ليضربني، وأي ضرب، لو تنظر داخل

[1] المصدر نفسه، المجلد2، 239

جسمي"[1]، ويستمر المقطع الحواري المطول تصف فيه المرأة معاناتها مع زوجها الذي أفنى شبابها، وحمَّلها مسؤلية إعالة أولادها دون أي يقدم لها أدنى متطلبات الحياة، إنها نموذج عن المرأة المظلومة التي تُعامَل بدونية من طرف الرجل، ولا تجد أي ملجأ يحميها منه، فقد ذكرت المرأة في حوارها أنها قصدت شيخ الحي ولكنه عيّرها بشكواها من زوجها، ونهاها عن الشكوى من زوجها، بل نصحها أن تكون شاكرة أنها تملك زوجت يسترها.

ولا يقل الألم النفسي الذي يسيطر على "زليخة" زوجة المعلم على الرغم من المعاملة العادلة من طرف زوجها بحكم مكانته العلمية وأخلاقه العالية؛ إذ صارحها برغبته في الزواج عليها بمجرد أن تخلّص من الفقر الذي لازمه جراء امتهانه للتعليم، ظنًّا منه أن تجديدَه لحياته يشترط أيضا تجديد الزوجة، ترُد المرأة على زوجها بحزن عميق: " أي كرامة تبقى للمرأة بعد أن يتزوج عليها رفيق حياتها؟ (...) سأعيش ما بقي من عمري مهانة إلى أن أموت (...) لن أقبل بطيب خاطر أن تتزوج عليّ أبدا، لكن إن قررت ذلك فلا أستطيع منعك منه (...) ونهضت زليخا وهي كالمنهارة، ودموعها تنهمر من عينيها"[2] في مشهد بليغ يصف انكسار المرأة حين يتم استبدالها كأنها سلعة انتهت صلاحيتها.

وعلى عكس هذه الصورة المهينة للمرأة في الجلولية، تتفرد "عائشة" بشخصية منمازة عن كل نساء الجلولية، وهي العلم الذي اكتسبته دون قريناتها من فتيات الجلولية، وهو ما يوضحه المقطع الاسترجاعي للمعلم "أحمد" الذي يصف فيه ما عاناه من رفض بسبب خروجه عن المألوف وتعليم ابنته: "أحمد هذا، كارثة، والله على القبيلة، يدخل ابنته فيزج بها بين البنين، ولو كانوا لا يزالون صغارا؟ سابقة خطيرة في القبيلة، إذا تعلّم النساء فماذا ستكون عليه مكانة الرجال بينهن؟ عشنا ورأينا"[3]، وهو رفض

[1] المصدر نفسه، المجلد2، 306

[2] المصدر نفسه، المجلد2، 365

[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص284

قاطع لما أقدم عليه حين قذف بابنته في مدرسة لا يدرس بها إلا الأولاد، بل وعدُّوه خطرا على القبيلة بأكملها لما سيقع فيها من فتنة تعليم الفتيات، وبخاصة أن حكامها هم أجهل أهلها.

يعتبر الوضع الثقافي وحال المثقف وعلاقته مع السلطة والمجتمع من بين أهم القضايا التي دأب الروائيون على طرحها، "ويبدو الواقع الثقافي والأدبي في الجزائر معقدا ويحمل خصوصيات تميزه عن باقي دول المغرب العربي"[1]، بل وعن كل الدول العربية بجلاء في هذه الرواية، لذلك انعكس الأمر على الكتابات الأدبية وبخاصة الروائية منها؛ إذ عمد الروائيون الجزائريون منذ نصوصهم الأولى إلى محاولة بلورة هذه القضية، كل حسب رؤيته الخاصة، وبالنسبة لصورة المثقف في هذه المرحلة من الكتابة الروائية عند **مرتاض**، فنجد بأنه قدم لنا صورة لمجتمع "غريب" يشترط في حكامه الجهل المطلق، بالمقابل يوضع الأستاذ أو العالم في أدنى طبقات المجتمع، بل ويعد أضعفها جاها ومالا، ويمكن أن يُقسم المجتمع الجلولي إلى طبقات مختلفة، أدناها مرتبة فئة المعلمين، وهو وضع غريب بالقياس إلى مكانة هذه القبيلة بين القبائل، فقد خلّف حكم الأميين والجهلة مجتمعا جاهلا ينبذ العلم، إلا القلة التي تيسر لها تلقي المعرفة بوجه أو بآخر، مما جعل الجهال من الحكام والتجار أصحاب أموال وجاه، في حين يفتقد المثقفون إلى أبسط الحقوق، ويعيشون ظروفا قاسية ومهينة، إنه واقع مليء بالسلبية، فبعد التخلص من احتلال قبيلة بني فرناس تغرق القبيلة في مثل هذه الأنظمة الجائرة التي لم يحاول أحد التخلص منها، فكأنها صارت نمط حياة اعتاد عليه الأهالي في الجلولية وتقبلوه بطيب خاطر ، إلا ما كان من أمر بعض الفئات المثقفة التي ظلت تحمل رايات المعارضة الهشة التي لا فائدة منها طالما لا يصغي إليها أحد ولا تحدث أي تغيير في المجتمع، وبالتمعن في شخصيات الرواية، يمكن تقسيم المجتمع الجلولي إلى أربع طبقات هي: (طبقة الحكام وحاشيتهم، طبقة التجار والأثرياء، طبقة المعلمين والمثقفين، وطبقة عامة الشعب الجاهل).

[1] أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص84.

تختلف العلاقة بين هذه الطبقات من فترة زمنية إلى أخرى، وبحسب الأحداث التي تطرأ على القبيلة كما وردت على لسان "الأم زينب"، ففي مستهل الحكاية كانت العلاقات كما يلي:

الطبقة الحاكمة والتجار : علاقة مصلحة

الطبقة الحاكمة والشعب : علاقة حكم/سيطرة

الشعب والطبقة المثقفة: متضامن/ ساخر

الحكام والمثقفون: سخرية/سيطرة

التجار والمثقفون: ازدراء وسخرية

تتغير هذه العلاقات مع تغير مسار الأحداث في الرواية، فبعد الاغتيال الذي يتعرض له المعلم "أحمد" يتلقى دعما من المشيخة العليا بغض النظر عن إن كان هذا الدعم صادقا أم كان من أجل الحفاظ على أمن الجلولية فقط، أو صورة الشيوخ في أعين سكان الجلولية، كما تتغير العلاقة بين كل الأطراف بسبب حادثة اختطاف "عائشة" الذي حول مجرى العلاقات وجعل كل الفئات في علاقة تضامن وتكافل، بما في ذلك الطرف الخارجي المتمثل في قبيلة بني حمدان.

ولعل الروائي قصد من خلال هذا المشهد الروائي إلى تأكيد ميزة التكافل والتعاون في الشعب الجزائري الذي يصبح جسدا واحدا في الضراء، واللافت أنه يبرز أيضا تكافل القبيلة المجاورة، وهي على الأرجح رمز للمغرب الشقيق (يقع أقصى غرب الجزائر) التي لم تتوان في تقديم المساعدة للجلوليين للخروج من أزمة الإرهاب، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن الإرهاب خطر مشترك يهدد جميع الدول دون استثناء، وإذا كانت العشرية السوداء مرحلة خُصّت بها الجرائر فإن الجماعات الإرهابية خطر

يمكن أن يمتد إلى كل الدول وهي نبوءة تحققت في واقعنا الحالي وبعد أكثر من 15 سنه من كتابة الرواية، حيث أصبحت أزمة الإرهاب أزمة لا تستثني أية دولة في العالم، عربية كانت أم أجنبية.

3/ قضية الإرهاب و الأزمة الدموية:

تعتبر فترة التسعينيات في الجزائر من بين أسوأ الفترات التي عاشها هذا البلد، حيث انعكست الأزمة الأمنية على كل جوانب الحياة فيه، فانقسم الشعب الجزائري وتفرق بسبب مجموعات متشددة اتخذت من الدين الإسلامي ذريعة لقتل الأبرياء، وعلى الرغم من أن **عبد الملك مرتاض** قد استطاع تصوير هذا الوضع المأساوي بفنية عالية في رواية (مرايا متشظية)، فإنه يبدو أنه قد بقي في نفسه شيء من حتى، فقام بتجربة جديدة في الكتابة عن هذه الفترة ولكن برمزية أقل، فإن كان قد أحجم عن ذكر الأسماء والأماكن وتوضيح هوية المغتالين والضحايا في (مراياه المتشظية)، فهو في رواية (وادي الظلام) اكتفى ببعض التغييرات التي أدخلها على أسماء الأشخاص والأماكن خاصة، فأطلق اسم "الجلولية" على الجزائر، واسم "القبيلة الفرناسية" على فرنسا وغيرها من التعمية الطفيفة التي لم تكن صعبة الفهم على أبسط القراء، فأي شخص يطلع على الرواية يستطيع بشيء من السهولة أن يعرف الأسماء الحقيقية للأمكنة والشخصيات لما لها من شبه مع الأسماء الحقيقية.

لقد حاول الكاتب في رواية (وادي الظلام) أن يصور الشخصية الإرهابية غير السوية بشيء من الواقعية، من مثل شخصية "أبي الهيثم"، الإرهابي الذي تأتمر الجماعة بإمرته، وتنصاع لما يرغب دون تفكير في تحديد الصحيح من الخاطئ، فلم يكن رجاله قادرين على الوقوف في وجهه ولا رفض أوامره لما في نفسه من قسوة لا يَأمنونها، وهو ما تجلى حين عمد الأمير "أبو الهيثم" إلى قتل أحد رجاله دون أن يرف له طرف فقط لأنه عجز عن اغتيال المعلم، وهو ما بث الرعب في كل الرجال وجعلهم يضحون بأنفسهم من أجل اختطاف "عائشة" وجلبها للأمير.

ثانيا/ ثلاثية الجزائر:

(ثلاثية الجزائر)، نصوص روائية عرت الكثير من الحقائق التي أسدل عليها ستار الزيف والبهتان لزمن طويل، وسواء كان إغفالُ المؤرخين لها عن قصد أو عن جهالة فإن **عبد الملك مرتاض** قد قدم للجزائرين تاريخا طويلا مغايرا للكثير مما بلغهم في الكتب التاريخية، فعلى غرار النصوص الروائية التي تأخذ على عاتقها فضح زيف التاريخ أخذ **عبد الملك مرتاض** على عاتقه إعادة كتابة ما عاشته الجزائر منذ بداية المطامع الدنيئة فيها؛ أي منذ الغزو الإسباني على السواحل الغربية، إلى غاية التخلص من آخر مستعمر لها عن طريق الثورة الكبرى مُعرِّجا على الأسباب الحقيقية والعوامل الخفية التي وضعت الجزائر في قبضة المستعمرين، كاشفا عن عديد الخبايا التي حاول الكثير دفنها مع تلك الأحداث، كل هذا قُدّم على شكل ما يعرف بالرواية النهر "وهي ضرب من الروايات الطويلة التي تمتد أحداثها حقبا زمنيّة متعاقبة وتنتمي شخصياتها إلى أجيال مختلفة، فتكون الرواية النهر لذلك ضخمة الحجم، متعددة الأجزاء ويستغرق تأليفها عددا كبيرا من السنين"[1]، وهو ماقام به **مرتاض** في ثلاثيته التي تمتد على طول 1005 صفحة مقسّمة على ثلاثة أجزاء أفرد كل واحد منها بعنوان ذي دلالة كثيفة وعلاقة وطيدة بالحقبة التي تحكي عنها الرواية، وهي كالآتي:

1/ رواية الملحمة:

هي أول رواية في الثلاثية اختارها **مرتاض** لتكون قالبا فنيا متميزا أرّخ من خلاله للتحرّش الاسباني على السواحل الجزائرية العثمانية والذي استمر قرابة الثلاثة قرون، وقد قدمها **مرتاض** في قالب حكائي من خلال تسليم الحكاية لراوية هي "الأم زينب"، لتحكي لشباب مدينة أم العساكر ماضي أجدادهم وما عانوه من أذية الوحش الرهيب لهم، وعلى تنوع الأحداث التاريخية يتابع **مرتاض** اعتماد التلميح والإيحاء إلى شخصيات تاريخية ومدن جزائرية دون التصريح بأسمائها بشكل مباشر، لكنّه أيضا لا

[1] محمد القاضي وآخرن: معجم السرديات، ص227

يفرض على هذه العناصر السردية المستوحاة من الواقع التعمية المفرطة التي مارسها في رواية (مرايا متشظية) بل يحرص على ترك مؤشرات واضحة جدّا تدلنا على الشخصيات التاريخية التي تسرد "الأم زينب" قصصها، والمعارك التي وقعت، هذا ويستمر **مرتاض** في إعمال شيء من العجائبية التي سيرد توضيحها وبخاصة ما يتعلق بـ"الأم زينب" و"حسناء" المدينة الفاضلة و"الوحش الرهيب"، مع إبراز تمسّك هذا الأخير بالمدينة الفاضلة والمحروسة من خلال عدم الاستسلام حتى بعد المقاومة العنيفة التي بادر بها السكان الأصليون للمدينة الفاضلة وكل المدن المجاورة، وتعلّة احتلالهم في البدء هو أنهم قوم اعتادوا العيش في سلام مركّزين على الثقافة والفنون، مما أغفلهم عن الاهتمام بالجانب العسكري من أجل الدفاع عن وطنهم إن حلّ عليهم طامع فيه، بالإضافة إلى بعض الأحداث التاريخية التي تم سردها من طرف "الأم زينب" في هذا الجزء.

2/ رواية الطوفان:

هي نص روائي تاريخي استطاع الروائي أن يجعل منه لوحة فنية صورت المقاومة العنيفة بكل مراحلها وأنواعها المختلفة، هي رواية أكدت على النفس الأبية والحرة للشعب الجزائري التي رفضت الذل والاستسلام على الرغم من الظروف والخونة وكل العوامل التي تكالبت على هذا الشعب المظلوم كي تكسر شوكة عزته، وتعرج هذه الرواية على العديد من المحطات التاريخية الهامة في تلك الحقبة الزمنية مثل حقيقة دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر، ودور اليهود في تذليل السبل له، وكيف سلم له شيخ المحروسة مفاتيح دولته بطيب خاطر، كما تعرضت الرواية إلى مقاومة "لالا فاطمة نسومر" ومقاومة الحاج "على ابن السعدي"، والشيخ "محي الدين الحسني"، والأمير "عبد القادر" من بعده، والعديد من

المحطات التاريخية التي وردت في الرواية وقد أضفى عليها صاحبها الشيء الكثير من فنية البناء وجزالة اللغة الراقية.

3/ رواية الخلاص:

يتابع **عبد الملك مرتاض** في رواية (الخلاص) التأريخ لحقيقة الاستدمار الفرنسي، مركزا على ثورة التحرير التي نقل وقائع وحقائق منها بفنية ووطنية وصدق عال، وقد اختار إحدى الشخصيات الوطنية البارزة التي كانت من أوائل المخططين والمنخرطين في التنظيم الثوري، إنه الشهيد "مصطفي بن بولعيد" الشخصية الثورية الفذه التي قدمها لنا **مرتاض** بدقة لا تخفى على القراء بدءا من تفاصيل حياته في فرنسا وانتهاء باستشهاده في إحدى المعارك مع المستدمر الفرنسي، وقد قدم الدكتور **يوسف وغليسي** لهذه الثلاثية في الطبعة التي نشرها مختبر السرد العربي بجامعة منتوري قسنطينة(سنة 2012) معلقا على العنوان الفرعي لهذه الثلاثية: "رواية في عشق الوطن واللغة" موضحا أن "هذه الثلاثية تراهن رهانا رابحا على الاستثمار في مقومات الذات الوطنية، معتمدة على العودة إلى تقنيات السرد التراثي القديم (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، حي بن يقظان، السير الشعبية...) والاحتفاء بالتاريخ الوطني موضوعا أساسيا، واصطفاء اللغة الجزلة العالية صياغة تعبيرية أثيرة"[1]، وستحاول الدراسة توضيح التقنيات السردية والفنية المتميزة التي استثمرها **مرتاض** في تسريد كل هذه الحقائق التاريخية.

المبحث الثالث/ العودة إلى الموروث السردي:

لقد كان ظهور الرواية الجديدة نقلة نوعية في مسار الأدب العربي ساهمت في التخلص من نمطية الرواية التقليدية والانفتاح على أشكال سردية جديدة بدت أنسب بكثير للتعبير عن الإنسان المعاصر، وإعادة صياغة واقعه، وتاريخه، وحالاته النفسية والاجتماعية التي تتميز بالتشرذم والضياع،

[1] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد4، ص4

فكان الإقبال الواسع على استثمار التقنيات السردية التي أقرتها المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، وأسفر عنها التجريب الروائي المستمر الذي غذاه ظهور رواية تيار الوعي التي "يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر"[1]، ويكون التركيز فيها على داخل هذه الشخصيات، وغالبا ما ينتفي في هذا النوع من النصوص الروائية "وساطة الراوي وتعاليقه، ويرتكز السرد على الحياة النفسية للشخصية، ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار، ويفسح المجال للتداعي الحر والتكرار والحلم والارتداد والاستباق"[2] وعلى سعة انتشار هذه الأشكال الروائية ورواجها، اختار **مرتاض** صنفا آخر من التجريب الروائي اتخذ فيه من الموروث السردي القديم منهلا جديدا لتشكيل معمار فنّي منماز لمتونه، وذلك بعد أن فهمه فهما عميقا وصار ضليعا بكل أشكاله وأساليبه، فعمد إلى إعمال كل هذا في رواياته الأخيرة منذ رواية (مرايا متشظية) إلى آخر رواياته (وشيء آخر)، ولعل ما يسّر له السبيل في ذلك هو كون الرواية المعاصر لم تعد تلقى "أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمة"[3] والتاريخ وكل أشكال السرد الموروثة كالمقامات والسير الشعبية وغيرها، بل أصبحت تنهل منها دون أي حرج وتغتني من مضامينها وأبنيتها بالقدر الذي يشحنها شكلا ودلالة من جهة، ويحفظ لها بقاءها ضمن الجنس الروائي من جهة أخرى

يعتبر الموروث السردي بمختلف أشكاله عنصرا فعالا في تشكّل الثقافة العربية وتبلور هوية النصوص الأدبية، بل إن "توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياسا لتطور الفن الروائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصبغاتها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية"[4] وطغت إلى حد كبير على هويتها العربية؛ حيث وجد الروائي العربي نفسه منطلقا في مسار إبداعي جديد راح يُبعده شيئا فشيئا

[1] روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، 1984، ص16

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص126

[3] رشيد قريبع: الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع، ص 81

[4] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص33

عن موروثاته المختلفة، وأصبح النموذج الغربي شكلا من أشكال السيطرة على الفن الأدبي العربي، مما دفع ببعض الروائيين الأصوليين شديدي التواصل مع الثقافة والتراث العربي إلى تجريب أشكال سردية جديدة يستثمرون فيها ومن خلالها السرود القديمة بمختلف أشكالها، فكانت رواياتهم تشكيلا فنيا يمتزج فيه التراث بالمعاصرة، من خلال اعتماد تقنيات الرواية الجديدة في استحضار هذا التراث من جهة، واستنطاق هذا الأخير باستعارة أساليبه وعناصره، وهو ما جعل من الرواية أداة نحت بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان من خلالها، بل إنها صارت نشاطا إبداعيا يطوف بالقارئ في الماضي والحاضر، ويأخذه إلى عوالم ذات مرجعيات تراثية وأخرى معاصرة.

تعتبر رواية (وادي الظلام) ومن بعدها روايات (ثلاثية الجزائر) بداية مرحلة جديدة من المسار السردي **لعبد الملك مرتاض**، حين قرر العودة إلى ذاته الموسوعية بما تحمله من ثقافة عربية وشعبية، ومعارف ضاربة في القدم، كل هذا من أجل إنتاج نصوص إبداعية تزخر بوطنيته العالية وتجسد عشقه للغة العربية، فكان له أن فاز برهانه الجديد في السرد، منتجا هذه النصوص المتفردة في طريقة النهل من الموروثات السردية المختلفة والتشبع بتاريخ الجزائر القديم والحديث.

أولا/ طقوس الحكي:

إذا كان مصطلح التراث يشير "إلى الموروث الفكري والثقافي واللغوي والفني والديني الذي أبدعته الحضارة العربية والإسلامية في لحظة من لحظات تألقها الفريدة"[1] فإن **عبد الملك مرتاض** قد استطاع إعمال الشيء الكثير من هذا التراث في نصوصه الروائية في هذه المرحلة، ويمكن القول أن اعتماد الموروث السردي كمرجعية في هذه المرحلة من الكتابة الروائية عند **مرتاض** قد أفضى إلى اعتماده لأساليب السرد المتبعة في السير الشعبية ومختلف السرود القديمة، ولعل أول ما يصادف القارئ ويلفته هو مشهد الحلقة أو التجمع الذي برز أول مرة في رواية (مرايا متشظية)، ولكنه لم يكن بالوضوح الذي صار عليه في

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي ، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط1، 2003، ص92

رواية (وادي الظلام) ثم في الثلاثية من بعدها، حيث أُستهلت جميعها بمشهد مكرر مع بعض التغييرات في التفاصيل، وهو مشهد حضور "الأم زينب" التي اعتمدها الروائي كراوٍ لكل الحكايات في رواياته المذكورة، مستعيرا أحد طقوس السرد الشعبي وهو الحلقة أو ما كان يطلق عليه قديما "المجلس" وهو ذلك "الفضاء أو المجال المتميز للتواصل الكلامي في الثقافة العربية القديمة، إنه الفضاء الخاص بالإنتاج والتلقي"[1] والذي يديره راوٍ أو متكلم يتحلق حوله جمهور من المستمعين، وقد تكرر هذا المشهد في هذه الرواية وما تلاها، ففي رواية (وادي الظلام) يقدّم السارد الأول وصفا للحلقة التي اتخذتها "الأم زينب" منبرا لسرد حكاية الجلولية "استجمعت الأم زينب أفكارها، ولملمت شتات ذاكرتها، ووضعت سبحتها في يدها اليمنى التي تمسك بها، فلم تكن تحكي خبرا عجيبا إلا وهي بين أصابعها تعبث بحباتها (...) وقبل أن تشرع الأم زينب في سرد حكايتها، التمست من شهود مجلسها أن يوقدوا النيران، وأن يكثروا من المجامر والبخور، لكي يتعطر المجلس إقرارا بالنعمة الإلاهية على القبيلة، وحتى لا تقترب منهم الكائنات الشريرة"[2]، ويستمر الافتتاح الصوفي للحكاية (كما وصفه السارد)، حيث تعمد الراوية "زينب" إلى الصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم وهو ما تجاوب فيه مستمعوها معها بطلب منها: "قالت الأم زينب وهي تحكي في هيئة من الوقار تقترب من طقوس الإشراق الروحي عند أهل التصوف، وقد خفضت من صوتها حتى حسبها الفتيان أنها تهمس في آذانهم:

-صلوا على النبي المختار، يا أولاد

-صلى الله عليه وسلم"

وقد تكررت هذه المشاهد والطقوس في ثلاثية الجزائر مع اختلاف مكان الحلقة ومستمعي الحكاية؛ حيث افتتحت رواية الملحمة بالمقطع التالي: "اعتاد فتية مدينة أم العساكر الخضراء أن يسمروا

[1] سعيد يقطين: السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص267

[2] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص235

تحت شجرة الدرداء طوال ليالي فصل الصيف، فيتناشدون الأشعار الشعبية"[1]، الأمر ذاته يتكرر في (رواية الطوفان) التي افتُتحت بالعبارة التاية "اعتاد فتيان أم العساكر الخضراء على عقد جلسات للسمر، تحت شجرة الدرداء، طوال الليالي الرطيبة أثناء كل صيف، فكانوا يتناشدون الأشعار الشعبية، ويتحاكون الحكايات الخرافية"[2]، ولا تختلف (رواية الخلاص) عنهما: "تعود فتيان مدينة الأبطال السمراء، على أن يعقدوا مجالس لهم ليلية، للسمر والانتداء، تحت الشجرة العظيمة الدهماء، في سفح أحد جبال الأوراس الشماء، في ليالي الصيف الرطيبة القمراء، فكانوا لا يفتؤون يتناشدون الأشعار الفصيحة والشعبية، ويتحاكون الحكايات الواقعية والخرافية"[3]، ولكن على الرغم مما توحي به هذه البدايات المتشابهة إلا أن الروائي قد اختار لكل منها تتمة مغايرة ووسما يميزها عن غيرها، ولعل أول الاختلافات هو اللحظة السردية التي يستظهر فيها "زينب" الراوية، وهو ما عمد الروائي إلى تأخيره مرة تلو أخرى، فبعد أن استغرق ظهورها في رواية (الملحمة) صفحة واحدة، تأخر ظهورها في رواية (الطوفان) إلى الصفحة الثالثة، بعد أن قدم السارد موجزا عن عادة السمر عند الأجداد وافتراضات عديدة حول مصدرها، وفي مفارقة جميلة، يكسر الروائي أفق توقعنا في الرواية الثالثة من خلال إخفاء الراوية "زينب" في إلى غاية الصفحة 136، وذلك بعد أن قدم لنا بديلا سرديا عنها يتمثل في شخصية الشيخ الضرير المرمزة، والجدول التالي يوضح هذه الاختلافات:

رواية الملحمة	الصفحة	رواية الطوفان	الصفحة	رواية الخلاص	الصفحة
1/عادة السمر في مدينة أم العساكر	7	1/عادة السمر في مدينة أم العساكر الخضراء	29	1/عادة السمر في مدينة الأبطال	469

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص7

[2] المصدر نفسه، المجلد3، ص229

[3] المصدر نفسه، المجلد3، ص469

السمراء		تحت شجرة الدرداء		السمراء تحت الشجرة الدهماء في سفح أحد جبال الأوراس	
1/ اقتحام زينب لمجلس الفتية		2/ افتراضات حول أول من سن عادة السمر(منذ زمن الأمير، الطريقة القادرية وتقاليد السمر عندها	30	2/ وصف اختلاف مشارب وثقافات الفتية المتسامرين	469
		3/وصف الفتية المتسامرين تحت الشجرة	31	3/ تقديم شخصي يعقوب الباريسي وقصته مع ريجين الباريسية، واسترجاع ماضي والديهما في الحرب	469 الى 489
		4/ اقتحام زينب لمجلس الفتية	32	4/ حوار مطول بين الفتية	489 الى26
				5/السارد يقدم شروط الانتماء	527 الى 529

				لمجلس السمر	
				6/ قصة الشجرة الدهماء الفرعاء مع الجن والإنس	530 الى 548
				7/ تكرار الحديث عن ثقافة السمر عند الأجداد	550
				8/اقتحام الشيخ الضرير للمجلس وتحاوره مع الفتية حول التاريخ	551 الى 604
				9/ اقتحام صوت زينب على المجلس	604

إن هذه المقاطع السردية والوصفية التي تسبق ظهور "الأم زينب" كانت تواترا سرديا أصبغ على الروايات الكثير من الجمالية، إضافة إلى تأكيد تسلسل الروايات، منذ (وادي الظلام) وإلى غاية (الخلاص)، إذ يعدّ "التاريخ الوطني موضوعا مركزيا لها"[1]

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص47

وعلى غرار تكرر ظهور "الأم زينب" يعيد لنا الراوي في (ثلاثية الجزائر) تلك الطقوس التي مارستها الراوية في رواية (وادي الظلام)، يصفها في المقطع التالي من رواية (الملحمة) " غير أن الأم زينب كانت لا تحكي حكايات الأجداد لمن يحدقون بها في مغارة الأسرار، ومن بعد شجرة الدردار، إلا بعد أن تتوضأ وتصلي ركعتين، إذ كانت تعد سرد أخبار أولائك الأجداد الأكرمين وما ضحوا به من أرواح، وما انفقوا من أموال، وما كابدوا من اضطهاد (...) امتدادا للصلوات النوافل التي يقع بها التقرب الى الله، وكانت تتبرأ ممن يقصون قصصهم وهم نجسون"[1]

ثانيا/ الحكاية الإطار وتناسل الحكي:

يعرف **جيرالد برانس** الحكاية الإطار بأنها "سرد يطمر فيه سرد آخر، سرد يؤدي وظيفة إطار لسرد آخر، وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها"[2]؛ وهذا يعني وجود حكاية كبرى تتضمن في ثناياها حكايات أخرى، وفي (معجم السرديات)، يرِد تحديد مفهوم "القصة الإطار" بأنها "القصة التي تتضمن قصة أو أكثر، وقد سميت إطارا لأنها تؤطر غيرها بحضورها في موطنين على الأقل، هما البداية والنهاية"[3]، ويرد هذا النوع من الحكي ضمن تعدد مستويات السرد في النص الواحد وقد عمد **مرتاض** في هذه المرحلة إلى اعتماد هذا النوع من الحكي من خلال السير على نهج السرود القديمة الكبرى مثل (ألف ليلة وليلة) والسير الشعبية التي تتشارك في شكل "يتشابه في وحداته البنائية، فلكل منها حكاية

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص47

[2] جيرالد برانس: المصطل السردي. ص91

[3] محمد القاضي وآخرون:معجم السرديات، ص334

إطارية كبرى، تجمع داخلها قصصا رئيسية، وأخرى فرعية، وثالثة ضمنية"[1]؛ حيث تتناسل بعضها من بعض دون انقطاع فيخرج الراوي بنا من حكاية ليدخل في أخرى، ويغوص بنا في حكايات فرعية متشعبة تستغرق منا مدّة معينة ليعود بنا إلى الحكاية الأولى وهكذا، وقد كانت رواية (مرايا متشظية) بداية جيدة لهذا النوع من السرد، غير أن تبلورها الفعلي كان في رواية (وادي الظلام) ثم في الثلاثية باعتبارها تابعة لها سرديا لتكرر الراوي عينه (الأم زينب) والموضوع نفسه (تاريخ الجزائر).

إن الحكاية الإطار في رواية (وادي الظلام) هي حكاية الراوية "زينب" مع الفتية في الجلولية وبالضبط أثناء الاحتفال بعيد النصر، غير أنها تتوقف لتتيح المجال لمجموعة من الحكايات الأخرى المتمثلة في قصص الجلولية مع حكامها، وإرهابها، وماضي احتلالها من طرف الفرناسين.

لقد استطاع **مرتاض** تقديم مجموعة الأحداث سالفة الذكر في كل من الحكاية الإطار والحكايات الثانوية بطريقة سلسة تشابه حكايات (ألف ليلة وليلة)، فكل حكاية تفضي إلى أخرى، كما أنه أبدى براعته في تشكيل الزمن الروائي لهذه الرواية تشكيلا فنيا؛ بحيث استطاع مزج مجوعة من الأحداث المتفرقة زمنيا باعتماد تقنيات استرجاعية واستباقية، محافظا على وتيرة سرد متوسطة ومعتدلة، من خلال الوقفات الوصفية التي تريح تتابع الأحداث وتواليها في مقاطع معينة، فبعد تقديم السارد الأول للحكاية الإطار، تدخل بنا "الأم زينب" مجموع التشابكات القصصية، إذ اعتمدت الرواية على متتالية سردية حرصت "فيها على التوالد المستمر، فلا ينغلق باب السرد إلا وقد انفتح من جديد، مما يتيح للسرد التشابك، والاتصال، والاتساع، وربما عدم الانتهاء"[2]، وهو ما تجلى في توالي الحكايات الرئيسية المتمثلة في حكاية احتلال الجلولية من طرف قبيلة بني فرناس، والتي تضمنت مجموعة من الحكايات الفرعية مثل حكاية اليهودي "بكور" ودوره في إنجاح هذا الاستعمار وتوريط الحاكم "حسونة" مع الفرناسيين، وهي

[1] أحمد علواني: السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء آلياته ودلالاته، المجلس الأعلى للثقافة، 2009، القاهرة، ط1، ص117

[2] المرجع نفسه، ص132

حكاية تنضوي تحتها مجموعة حكايات ضمنية، مثل قصة "أنيتا" مع العجل الفرنسي، ومع زوجة الحاكم التي باحت لها بكل أسرار الجلولية وكنوزها لشدة ذكائها، فما كان من الفتاة إلا أن دلّت والدها على هذه الأسرار، ليقدّمها هو إلى قبيلة بني فرناس وتتمكن هذه الأخيرة من احتلال الجلولية بكل سهولة ونهب ثروتها في ظرف قياسي، لمعرفتها منافذ القبيلة وأسرارها.

بعد قصة الاستعمار تتابع الراوية "زينب" حكايات الجلولية الشيّقة من خلال برامج سردية جديدة، تحكمها حكايات رئيسية أخرى، مثل حكاية المعلم "أحمد"، الذي يمثل الطبقة المثقفة التي واجهت التهميش والازدراء من طرف الحكام و معظم الجلولين، فترد حكايات عديدة منها ما هو سابق للحكي مثل استرجاعه لقصة تعليمه لابنته "عائشة" في بداية الأمر، والرفض الذي قوبل به في القبيلة، إضافة إلى قصته مع الفتاة الحسناء التي كانت تأتي إلى دكانه، وتطور العلاقة بينهما من احترام إلى إعجاب، ثم التفكير مباشرة في الزواج منها، بعد تحول حاله من الفقر إلى الغنى.

لينفرج السرد على مجموعة من الحكايات الضمنية الأخرى التي انضوت ضمن قصة المعلم أيضا، مثل حكايته مع جمعية حقوق المرأة التي تضم شقين، قصته مع المعلمة "فاطمة"، ثم قصته مع زوجة "المزلوط"، ثم حكايته مع أخيه "السلطان" بعد أن تخلى عن كل مبادئه ونفر من التعليم نفورا مطلقا جراء ما سببه له من معاناة مادية ومعنوية، كادت تودي بصحته وعقله فيساعده شقيقه بالتخلص من الفقر من خلال إقراضه ما لا يقيم به مشروعا خاص، وهو ما يفضي إلى الحكاية الثالثة وهي حكايته مع الفتاة الجميلة "بهية" التي أرادها زوجا له بعد يسر حاله واغتنائه.

بالموازاة مع أحداث الجلولية وحكامها، وحكايات المعلم "أحمد" ينطلق برنامج سردي جديد تحت حكاية رئيسية أخرى هي حكاية "عائشة" ابنة المعلم مع ابن حاكم قبيلة الحمودية المجاورة، والتي تفضي إلى حكاية اختطافها من طرف جماعة إرهابية مسلحة يقودها الأمير "أبو هيثم"، وتتخللها حكاية

الفتاة "رحمة" التي كانت جارية في مغارة الجماعة المسلحة، لينتهي البرنامج السردي بعثور "سعدون" على "عائشة" بعد فرارها من الأمير، وتخليص "رحمة" والقبض على الإرهابيين.

كل هذه الحكاية ظلت تتناسل من سراج واحد هو الحكاية الإطار التي "كانت بمثابة الأم، لأنها مصدر التوليد، وهبت الحكي الحياة عندما خرج من رحمها فتكاثر في صورة حكايات محورية انسابت في مجراها قصص فرعية، وعلى الرغم من هذا التشابك والتداخل والامتزاج الذي وصل حدَّ التعقيد، لم تفقد الحكايات صلة القرابة الأصلية، فقد ضمها حضن الأم الذي تمثله الحكاية الإطارية الكبرى التي تفرعت منها مسارات الحكي وتجمعت عندها أيضا" وهي حكاية "الأم زينب" الراوية التي تسرد تاريخ الجلولية وأحداثها الماضية لأبناء الحاضر في احتفال عيد النصر.

تسرد "الأم زينب" الأحداث بفنية عالية، فتقدمها وتؤخرها وفقا لما يخدم السرد أحيانا، وبطلب من الفتية أحيانا أخرى، فبعد أن تصف الجلولية الحرّة المستقلة تسرد لجمهورها أسباب الاحتلال والحيل التي اعتمدها الفرناسيون من أجل الدخول إلى الجلولية واستدمارها ذاكرة وقائع المعركة مباشرة وكيف تخلى حاكم الجلولية عنها دون أن يرفّ له جفن، غير أن عدم تصديق شباب الجلولية لهذا التهاون في الدفاع عن الجلولية اضطرها للعودة إلى الماضي لذكر الأسباب والعوامل التي سهلت للفرناسيين النيل من الجلولية، ولعل الجدول التالي أن يوضح ترتيب الأحداث في الرواية، وترتيبها الكرونولوجي في التاريخ الفعلي:

الأحداث كما سردتها الأم زينب	الأحداث كما حدثت في الأصل
1/ أسباب الاحتلال	1/ أسباب الاحتلال
2/ وقوع الاحتلال	4/ العوامل التي يسرت الاحتلال

3/ الانتصار	2/ وقوع الاحتلال
4/ العوامل التي يسرت الاحتلال	5/ معارك التي وقعت أثناء الاحتلال
5/ المعارك التي وقعت أثناء الاحتلال	3/ الانتصار

من الجدول أعلاه يتضح جليا كيف خرقت "الأم زينب" ترتيب الأحداث فقدمت ما كان الأصل فيه أن يؤخر، وأخرت ما كان أول الأحداث؛ وذلك من أجل توضيح ملابسات وحقائق احتلال قبيلة بني فرناس للجلوليين وإقناع الشباب المتحلق حولها بأن شيخ الجلولية حينذاك قد تخلى عن أرضهم بطيب خاطر، ولم يرف له جفن وهو يعود إلى موطنه الأصلي دون اكتراث لما سيصيب الجلوليين إثر دخول المحتلين إلى أرضهم.

بالنسبة لـ(ثلاثية الجزائر) فإنها تحتوي هي الأخرى على حكاية إطار، وحكايات ثانوية، ويمكن فصل الحكاية الإطار في كل رواية بسبب اختلاف المروي لهم والمكان الذي يجتمعون فيه فحسب، ولكنها في الأصل حكاية واحدة هي حكاية الأم زينب التي تنتقل من مدينة لأخرى لتحكي تاريخ الجزائر منذ بداية التحرش الإسباني بالسواحل الجزائرية وإلى غاية التخلص من الاستعمار الفرنسي واسترجاع السيادة الوطنية، ويمكن رصد أهم الحكايات التي انضوت تحت الحكاية الإطار في إحدى روايات الثلاثية وهي رواية (الملحمة):

تضم الحكاية الإطار في هذه الرواية مجموعة كبيرة من الحكايات الفرعية والثانوية، فالحكاية الأم هي حكاية "زينب" التي جاءت إلى مدينة أم العساكر لتحكي لفتيانها تاريخ أجدادهم، وتصحح لهم ما بلغهم من تاريخ زائف وأحداث لا تمت للحقيقة بصلة، وقد تضمنت هذه الحكاية حكايات فرعية وثانوية عديدة، يمكن رصدها كالآتي:

1/1/ حكايات الأم زينب:

ترد في الرواية أحداث وقصص تخص حياة الأم زينب ولا تمت لحكاية الأجداد بصلة، ونجدها صادرة عن الراوي الأول، أي عن الأم زينب ذاتها في بعض الأحيان، وتتضمن هذه الحكاية، قصصا ثانوية أخرى أهمها ماضي "الأم زينب" في جبل قاف وحياتها المليئة بالعجائب هنالك رفقة الأقطاب والأبدال، وما نالته من كرامات جراء عيشها هناك، إضافة إلى قصتها مع زوجة أبيها ومعاناتها مع إخوتها، وكل هذه حكايات خارجة عن الحكاية الإطار.

2/1/ حكاية الوحش الرهيب في المدينة الفاضلة:

تدخل هذه الحكاية خط الحكي أثناء سرد "الأم زينب" للأهوال التي عاناها سكان المدينة الفاضلة من هذا الوحش الرهيب، فتورد لهم جزءا من ماضيه وأصله ونشأته، كي تبرر تلك التصرفات الشنيعة التي تصدر عنه في حق الأبرياء، وتجد سببا لذلك الحقد الدفين تجاه الأهالي الضعفاء، كما تورد أيضا حكاية أصل الحسناء العجيبة، لتزيد إعجاب الفتية بها وتشويقهم لمعرفة المزيد عنها وعن ما فعلته مع الوحش الرهيب.

3/1/ حكاية الشاعر ذي الذراع البتراء:

تدخل حكاية الشاعر ذي الذراع البتراء خط الحكي فتقطع سيرورته وتأخذ جمهور زينب إلى عالم آخر غير الذي كانت تسرد لهم من دماء وقتل وجرائم شنيعة، وأغلب الظن أن هذه الشخصية هي شخصية الشاعر الأسير **ميغيل دي سيرفانتس** الذي اشتهر بكونه "رجلا يهوى السفر والغامرة والضرب في

الأرض"[1] لينتهي به الأمر أسيرا، ثم عاشقا لصبية من صبايا المدينة الفاضلة، ولعلها رسالة تمررها الراوية والروائي معا، بأن الحب لا يعرف العداوة ولا الحروب، وأن للقلب حكما يتحدى كل الظروف، فالشاعر كان أسيرا، ولكن الصبية كانت حنونا عليه وامتزجت مشاعر الشفقة والحب معا، لتنتهي القصة بإعادة الشاعر إلى بلده وزواج "فاطمة" من أحد الشباب من بني بلدها.

ثالثا/ العودة إلى ضمير الغائب:

اعتمدت معظم السرود القديمة على الضمير الثالث في تسريد قصصها، حيث عُدّ الأنسب في سرد الأعاجيب من السير والحكايات، ومغامرات الأبطال الخارقين الذين تتنافى مواصفاتهم مع البشر العاديين، بالإضافة إلى الحكي على لسان الحيوان، وحكايات الجن والغيلان التي تزخر بها الأساطير والموروثات الشعبية، وذلك يعود إلى الفرق الشاسع بين "قص يتقدم انطلاقا من الماضي، مثلما هو الحال في الرواية بضمير الغائب، وقص مرتد بدءا من الحاضر كما هو الشأن في الرواية بضمير المتكلم، ففي الأول نتوهم أن الفعل يدور أمامنا، وفي الثاني يدرك الفعل بصفة متناهية"[2]، ولأن **مرتاض** قد اعتدّ بالنوع الأول وجعل منه قواما لمتونه السردية في هذه المرحلة فقد كان حريّا به التخلي عن ضمير المخاطب الذي استحدثه في مراحل سابقة وأصبح ميزة في نصوصه السردية، وهو ما كان منه في رواية (وادي الظلام) التي جعل منها نصا حكائيا شبيها بحكايات شهرزاد في (ألف ليلة وليلة)، والتي اختلق لها شبيهة سردية سارت مع الحكي لأربع روايات كاملة، هي شخصية "الأم زينب"، التي سُلمت دفّة الحكي من طرف الراوي الأول لتنطلق في سرد حكايات الجلولية ومن بعدها المحروسة البيضاء، التي سردت فيها الوقائع ووصفت فيها الشخصيات باستخدام ضمير الغائب الذي ساهم في جذب القارئ نحو عوالم روائية عميقة، ومنذ الصفحة الأولى يقفز هذا الضمير ليؤكد الرباط الوثيق بين الروايات والنصوص السردية الكبرى مثل (ألف ليلة وليلة) وغيرها.

[1] عبد الملك مرتاض: مئة قضية وقضية، ص 63
[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 280

تناوب على استعمال الضمير الثالث في الرواية كل من الراوي الأول والراوية "زينب"، وكلاهما خارج عن السرد في رواية (وادي الظلام)، ولكن في الوقت الذي واظب فيه الأول على هذا الضمير انحرفت "الأم زينب" عنه في الكثير من المقاطع لتعود (يعود بها الروائي) إلى ضمير المخاطب، وذلك وفق الجدول التالي:

الضمائر التي استخدمها الراوي الأول وعلى من تعود	الضمائر التي استخدتها الراوية زينب وعلى من تعود
هو: جد الأم زينب، شيخ الجلولية همدان، شيخ الحمودية هي: زينب هم: سكان الجلولية ووجهاؤها، فتيان الحلقة، أزواج زينب.	أنا: زينب أنتَ: سعدون، المعلم أحمد. أنتِ: عائشة، أمها أنتم: فتيان الحلقة، قبيلة الحمودية هو: كل الشخصيات الذكورية في الرواية هي: كل الشخصيات الأنثوية في الرواية هم: شيوخ الجلولية وسكانها، وجهاء الحمودية، الإرهابيون

إن هذا الجدول يوضح محاولة **مرتاض** التخلصَ من ضمير المخاطب وتعويضه بضمير الغائب لمناسبته هذا النوع من السرد من جهة، ولتكريس مبدأ العودة إلى السرود القديمة من جهة أخرى، غير أن ضمير المخاطب يطفو في بعض المقاطع وبخاصة تلك التي يصف فيها مشاعر بعض شخصياته وأفكارها،

وحتى أسرارها، مثل المقطع الذي تنقل لنا فيه "الأم زينب" أفكار ومشاعر وأحلام الشاب "سعدون" ابن شيخ قبيلة الحمودية "وتسرّح خيالك إلى أبعد مما رأيت (...) وإلى فوق ما شاهدت(...)، وتنقل صورة عائشة البديعة التي رأيتها عليها في مروج وادي الظلام. ثم تشرع في الحلم بها، وتعرضها أمامك، وتبدأ في تصورها (...) قبيلتكم هي المعتدية، فلو جَلت قبيلتكم عن أراضي الجلولية لعسيت أن تختطب تلك الغزالة الحسناء من أهلها"

ولقد كان لهذا الضمير دور كبير في تحقيق الانسيابية في سرد الحكايات المتعددة في الثلاثية وذلك بسبب ما منحها من قدرة فائقة على الحكي والوصف وذكر الوقائع التاريخية واستحضار الشخصيات الثورية المختلفة، فنجده حاضرا أثناء سرد "الأم زينب" لحكاية "الأمير عبد القادر" وما كان من أمر مقاومته الشرسة للوحش العنيد، والذي لم يكن قادرا على التحكم في هذه المقاومة إلا بعد عناء كبير وتعرضه للخيانة التي كانت سببا في إيقافه للمقاومه، يرد في الرواية: "اجتمع الأمير مع ضباطه وصناديد رجاله بأعالي عجرود بقرية شايب راسه، إذا، ثم خاطبهم بصوت منكسر، مشحون بالمضاضة والأسى..."[1]، كان قد تضافر على الأمير جيشان اثنان، فلم يجد بدا من أن يجعل حدا لحياة المقاومة الوطنية فاستسلم للعدو مضطرا.

المبحث الرابع/ خصوصية الراوي والمروي له في هذه المرحلة:

أولا/ الراوي والمروي له:

لقد اختلف النقاد حول مكانة الراوي في الخطاب الروائي باعتباره عنصرا من عناصر الحكي، وبين إغفاله والتركيز عليه اختلفت آراء النقاد ومحللي السرد، فذهب بعضهم إلى تأكيد وجوده في السرد من أمثال الانجليزي **بيرسي لوبوك** الذي يرى بأنه "لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما ما لم نهتم

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص 389

بدراسة الطريقة التي صنعت بها"[1] ولا يمكن فعل ذلك إلا بالالتفات إلى وجود السارد في الخطاب الروائي باعتباره مصدر السرد، وهو بهذا يدعو إلى تحليل التقنيات التي أُتبعت في الخطاب الروائي والتنويعات الصيغية حتى نخرج بقراءة تأسيسية للعمل السردي، وقد أكد **رولان بارث** على أن "كل الأعمال الفنية للمسرود تحوي راويا: الملحمة مثل الحكاية، والقصة القصيرة كما النكتة. كل آباء العائلات وأمهاتها يعرفون أن عليهم أن يتحولّوا عندما يروون قصة لأبنائهم"[2] إلى رواة، ولا يمكن القول بوجود سرد دون سارد مهما بدا للمتلقي أن الحكي يصل إليه مباشرة من شخصيات الرواية.

إن وجود الراوي في السرد أمر لا غنى عنه، فلا ريب أن هذا الخطاب السردي أو ذاك قد صدر عن كاتب ما، غير أن الأمر يختلف عند ولوج العالم الروائي، حيث نجد أنفسنا أمام أقوال وأفعال لشخصيات تُنقل إلينا بعدة صيغ من طرف راو متعدد الأوجه، فحتى لو افترضنا أن الشخصيات تتحاور فيما بينها مباشرة أو تعبر عن أفكارها دونما وسيط فإن هذا لا ينفي وجود الراوي أو السارد، واعتبار هذه الحوارات محطة مؤقتة تخلى فيها عن السرد لهذه الشخصية.

لطالما وقع الخلط بين الراوي والمؤلف وبين المروي له والقارئ، أو المتلقي، وقد حاول العديد من منظري السرد توضيح الفروقات بين كل ثنائية وتمييز العلاقات المختلفة والمتنوعة بين هذه العناصر، وبينها وبين النص السردي، فالكاتب الذي ينتج الرواية لا يطابق السارد الذي يتكفل بسرد الأحداث، ولا يطابق أيضا الكاتب الضمني، والحال نفسها بالنسبة للقارئ الذي يختلف تمام الاختلاف عن المروي له، ويختلف كلاهما عن القارئ الضمني.

إن الراوي أو السارد هو أحد أهم العناصر المشكلة لبنية النص السردي وذلك لما يضطلع به من وظيفة سردية تجعله خيطا يجمع كل أجزاء السرد، بغض النظر عن نوعه، فكل "الأعمال الروائية بما

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص11

[2] رولان بارث وآخرون: شعرية المسرود، ترجمة، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص60

فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها، توحي بصورة ضمنية بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس"[1] ولعل هذا النوع من التعاريف هو الذي تسبب في نوع من اختلاط المفاهيم بين المؤلف والمؤلف الضمني والسارد أو الراوي من جهة، والقارئ والقارئ الضمني والمروي له من جهة أخرى "ولعله خلط مشروع في حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييلية، يكون فيها للسارد نفسه دورا تخييليا"[2]، ولا يمكن مطابقته مع الكاتب، وهو ما فصّلت فيه بعض المنجزات المعجمية المتخصصة في السرد والنقد الروائي محاولةً ضبط هذه المصطلحات وتوضيح الفروق بينها، ففي الاصطلاح النقدي يعتبر الكاتب ذاك الشخص الذي "يكتب الرواية، والراوي يرويها، يتوجه الراوي إلى مروي له من جنسه ومن عالمه، وكلامه يشكل نص الرواية، ويتوجه الكاتب إلى قارئ من جنسه، أي إلى إنسان حيّ يفهم لغته، وكلامه يكون خارج نص الرواية (في المقدمة مثلا)"[3] دون نفي كونه منتج النص وبالتالي منتج الراوي فيه.

فالكاتب أو المؤلف الحقيقي هو الشخص الذي أنتج النص الروائي بكل ما فيه من عناصر سردية وعلاقات متشابكة من شخصيات وزمان وفضاء وسارد (أو ساردين) ومسرود له (أو مسرود لهم)، وهو شخص طبيعي يعيش في العالم الواقعي المنفصل تماما عن العالم الروائي المتخيل، أما المؤلف الضمني فهو "الشخصية الأخرى للمؤلف، القناع، أو الشخصية المعاد إنشاؤها من النص، الصورة الضمنية أو المضمرة لمؤلف ما في النص التي تعتبر قائمة خلف المشاهد ومسؤولة عن تحقيقها، ومسؤولة كذلك عن القيم والأعراف التي تلتزم بها"[4]، وهي بدورها تختلف عن السارد الذي "يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم، أو

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص15

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص288

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 48.

[4] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 110.

لمسرود له واحد"[1]، وهو أمر يختلف من رواية إلى أخرى، فنجد الرواية أحيانا تعتمد راويا واحدا ينفرد بسرد الأحداث مع إمكانية منحه لشخصيات الرواية فسحة للظهور والتعبير عن نفسها أو غيرها، وفي روايات أخرى قد يتعدد ساردوها، حيث يمكن أن "يتعدد الرواة القائمون بالسرد في المستوى الأولي، وقد يصحب هذا التعدد تعدد في التبئير (...)، ويمكن أن يتعدد الرواة بتعدد المستويات السردية، فيناظر كل راوٍ مرويا له يمثل واياه المستوى السردي نفسه"[2]

وهذا التعدد هو ما اعتمده **عبد الملك مرتاض** في روايات المرحلة الثالثة، حيث يتناوب على السرد ساردان اثنان هما السارد الأول المجهول و"الأم زينب"، حيث يضطلع الأول بسرد الحكاية الإطار المتعلقة بحاضر الجلولية في رواية (وادي الظلام)، في حين ينسحب لتسرد "زينب" كل الحكايات الأخرى التي تخص ماضي الجلولية في محطتين اثنتين: ماضيها مع المستعمر الفرناسي، وماض يتعلق بحياة بعض الجلوليين مثل شيوخها والمعلم "أحمد" وابنته "عائشة" وهو ما استعمله المؤلف لتوصيف واقع أزمة الإرهاب في جزائر التسعينيات.

أثناء حديثه عن مستويات السرد في الرواية، يقدم لنا **جينيت** معلومات مهمة عن السارد الثاني حيث يؤكد أن "سارد الحكاية الثانية شخصية في الحكاية الأولى سلفا، وأن فعل السرد الذي ينتج عن الحكاية الثانية حدث مروي في الحكاية الأولى"[3]، وهو النموذج الذي قدمه لنا **عبد الملك مرتاض** في رواية (وادي الظلام) و(ثلاثية الجزائر)؛ حيث يفتتح السرد من قِبل سارد أول يقدم لنا حكاية أولى هي في (وادي الظلام) حكايةُ "الأم زينب" في الجلولية أثناء عيد النصر، وفي الثلاثية حكايتها مع فتيان أم العساكر وفتيان المدينة السمراء؛ أي أن (الأم زينب) هي شخصية ثابتة في الحكايات الأولي لكل هذه الروايات، وهي

[1] المرجع نفسه، ص 158.
[2] محمد القاضي: معجم السرديات، ص 195.
[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 240

أيضا السارد الثاني في كل حكاياتها الثانية، حيث تقود الحكي منطلقة نحو وقائع وأحداث مغايرة لأحداث الحكايات الأولى.

أما بالنسبة للمروي له فهو يختلف تمام الاختلاف عن القارئ الضمني والقارئ الفعلي اللذين يعتبران مقابلا للمؤلف الضمني والمؤلف الفعلي للرواية، أما المروي له فهو مقابل للراوي في العملية السردية وكل واحد من هذه المفاهيم مختلف تماما عن الآخر، "فالمروي له هو ذاك الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه، والقارئ الحقيقي هو الذي يقرأ الكتاب فعلا، والقارئ المحتمل هو ذلك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب، والقارئ المثالي هو ذلك الذي بوسعه أن يفيد من كل إمكانات النص ويعرف خلفياته وأبعاده"[1] ؛ فكل مصطلح منها يحمل مفهوما مغايرا تماما للآخر، منها ما يحيل إلى شخص طبيعي مثل القارئ الفعلي ومنها ما يحيل إلى عنصر سردي مثل الراوي أو السارد.

ثانيا/خصوصية المروي له:

لطالما قامت السرود القديمة على وجود مروي له يتلقى خطاب الراوي بغض النظر عن نوعه، ف"شهرزاد" تعتبر راوية لكل تلك الحكايات الشيقة التي كانت توجهها إلى "شهريار" الذي يحتل في عملية السرد مكانة المروي له، والذي يقصد به "من يتوجه إليه الراوي بالسرد، فالراوي، وهو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مرويّ له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه، يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجه إلى مرويّ له خارج الحكاية أيضا"[2] وهو ما عمد **مرتاض** إليه في تشكيل رواياته الأخيرة منذ رواية (مرايا متشظية) التي كان راويها شيخا خارجا عن الحكاية، إلى غاية رواية (وادي الظلام)؛ حيث يكون الراوي (الأول وهو سارد مجهول والثاني وهي الأم زينب) خارجا عن الحكاية، فالراوي الذي يسرد ويصف أفعال "الأم زينب" لا علاقة له بالحكي، والأم زينب حينما تقدم لنا كل تلك الحكايات

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص132

[2] المرجع نفسه، ص151

عن الجلولية وأهلها فهي لا تشارك من قريب ولا من بعيد فيها، ولا هي شاهدة عليها، بل قد نقلتها عن جدّها، إلى شباب الجلولية، لكن الأمر يختلف بعد ولوج (ثلاثية الجزائر) بمراحل حيث نجد الراوية "زينب" تندمج مع الأحداث التي ترويها في شيء من العجائبية ، وفي مشاهد غريبة يختلط فيه الماضي بالحاضر، من خلال أفعال "الأم زينب" وانفعالاتها المفرطة جرّاء ما تحكي من أهوال وقعت لشعبها.

تتشكل العلاقة بين الراوي والمروي له من خلال البرامج السردية التي تؤطر مجموعة من الأحداث والأفعال والأقوال التي تصدر عن مختلف الشخصيات في الرواية التي يحكيها الراوي للمروي له، وبحسب درجة التفاعل في الحكي تحدد العلاقة بينهما، وإذا اعتبرنا أن الراوي يتحدث إلى المروي لهم مما يجعلهم مستمعين للحكاية فإن العلاقة بينهما تكون إما فعلية أو تفاعلية "في الأولى يكون المتكلم هو الفاعل الوحيد فهو الذي يتكفل بالفعل الكلامي في حين يظل السامع متلقيا للفعل، وطبيعي أنه يتفاعل معه، في حين أن هذا التفاعل يظل ضمنيا (...) أما في العلاقة الثانية، فإننا نجد أنفسنا أمام فعلين كلاميين لكل واحد منهما طبيعته الخاصة"[1]، وفي رواية (وادي الظلام) يتضح لنا بعد تتبع فعل الحكي أن العلاقة بين "الأم زينب" والشباب الذين التفوا حولها ليستمعوا إلى حكاية الجلولية كانت علاقة تفاعلية، وهو ما تبرزه بعض المقاطع الحوارية التي يطرح فيها الشباب أسئلة متعلقة بالحكاية، فيدفعون بالراوية إل العودة إلى الحكاية من أجل إقناعهم بما قالت، ففي المقطع التالي يرتفع صوت المروي لهم في وجه الراوية "كيف وقع احتلال المحروسة بهذه السهولة، إنا لا نصدق أن أجدادنا جبناء إلى هذا الحد، كيف فاتهم أن يدافعوا عن محروستهم من العدو الباغي؟ (...) إننا لا نصدق هذه الحكاية بهذه البساطة، أبدا لا نصدقها من أصلها، هي مجرد أسطورة من الأساطير أقنعينا وإلا (...) فإننا نرفض هذا التاريخ واقطعي الحكاية من أصلها"[2]. إنه مقطع يبرز المكانة التي أقرها **مرتاض** للمروي له في الرواية، حيث سمح له بتوجيه مسار السرد، فبعد أن أنهت الراوية قصة احتلال الجلولية، وهمّت بدخول حكاية أخرى استوقفها المروي لهم

[1] سعيد يقطين: السرد العربي، ص152/151

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد3، ص268

وحوّلوا مسار الحكي إلى الاتجاه الذي يريدونه من خلال الضغط عليها، بل وإجبارها على إيضاح الأسباب الخفية التي مكّنت قبيلة بني فرناس من احتلال الجلولية بهذه السهولة، وذلك بسبب مقارنتهم للأحداث، فمن صفات الجلوليين في الزمن الحاضر الشجاعة المفرطة وحبهم وغيرتهم على قبيلتهم وهو ما لم يكن جليا في حكاية "الأم زينب".

وعلى غرار رواية (وادي الظلام)، استمر **عبد الملك مرتاض** في إعطاء المروي له قيمة سردية جعلته فاعلا في الحكي لا متلقّ جامدا، ففي رواية (الملحمة) يتكرر مشهد تحلق الفتيان حول "الأم زينب" موجهين دفة الحكي مباشرة نحو أخبار أجدادهم "والليلة، ماذا عساك أن تحكي لنا يا أم زينب، وقد وعدتنا مرارا أنك تحكين لنا ما لا نعرفه من أخبار أجدادنا الأكرمين؟ إنا لا نريد منك الليلة أن تحكي لنا حكايات الجن، ولا قصص مكر الشيطان، ولا عجائبيات جبل قاف، ولا خرافات عين وبار، ولا أخبار لقيط بن زرارة (...) إنك ظللت دهرا طويلا تتملصين من أن تفعلي ذلك"[1]، فهم يرفضون منذ البداية وقبل أن تستهل "الأم زينب" أية حكاية عجيبة أن تحكي لهم شيئا غير ماضي أجدادهم الفعلي، وما كانوا عليه من شجاعة في مقاومة الأطماع التي كانت في أرضهم، وفي لفتة غريبة تطلب الراوية من جمهورها أن يساعدوها في الحكي من خلال السؤال تقول "ساعدوني بالسؤال يا أولاد فذلك جدير بأن يفتح لي عناصر الحكاية، وهي طويلة جدا، ألقوا علي الأسئلة حتى تنشط ذاكرتي فتسترجع ما عسى أن يكون مختبئا في مجاهل زواياها"[2].

لقد كان الحوار والتفاعل بين الراوي والمروي له ميزة فريدة اتسمت بها روايات **مرتاض** في هذه المرحلة، حيث تظهر هذه الحوارات بداية في رواية (وادي الظلام) ثم تتطور وتزداد بروزا في (الملحمة) و(الطوفان)، لتصبح تشكيلا سرديا جديدا في رواية (الخلاص)، التي يتأخر فيها ظهور الراوية زينب مما

[1] المصدر نفسه، المجلد 3، ص48

[2] المصدر نفسه، المجلد3، ص49

يفسح المجال للمروي لهم بالتحاور مطولا وهي أهمية كبرى أولاها **مرتاض** للمروي له الذي أصبح شخصية روائية لها ثقافتها وأفكارها، بل وتحاجج الراوية "زينب" فيما تقول. ورد في (الملحمة) حوار مطول بينها وبين الفتية حول حقيقتها وطبيعتها الغريبة، فكانت أسئلة الفتية مليئة بالريبة والشك فيها، يقولون بعد رد السلام "... ما جاء بك إلى مجلسنا؟ وكيف نجالس من لا نعرف؟ ولم تتأوبيننا لأول مرة، بعد أن مضى على إقامة حلقتنا هذه التي نسمر فيها أكثر من قرن ونصف من الزمان؟" [1] ويستمر الحوار بين "زينب" وفتيان مدينة أم العساكر لأربع صفحات كاملة بعدها يعود السارد الأول لوصف الراوية.

ثالثا/ أنواع الرواة:

إن ما زاد تعقيد القضية هو موقع الراوي أو الرواة في الرواية الواحدة، حيث يلتبس الأمر على المتلقي فلا يدرك من أي موقع يقدم السارد الأحداث، وبخاصة إذا كان هناك أكثر من سارد واحد، وهذا ما يخلق لبسا حولهم، فهناك "ساردون ينتمون إلى العالم المتخيل، وساردون يوجدون خارجه، الأولون يختلفون دائما عن الكاتب الضمني الذي ينهض بمسؤولية وجودهم، أما الأخيرون فيختلفون عنه بصفة عامة"[2]، لأن الكاتب الضمني خارج دوما عن الأحداث، مثل السارد الخاجي، وعلى الرغم من أن العديد من السرديين قد حاولوا وضع تصنيفات لأنواع الساردين، مثل **فريدمان** وغيره إلا أن تصنيفات **جينيت** كانت أكثر التصنيفات عملية، لأنه استطاع الفصل في مسألة الخلط بين الصوت والمنظور وأنواع الصيغ من جهة، واستطاع وضع مرجعيات ثابث نحدد من خلالها نوع السارد أو الساردين في كل خطاب روائي.

إن مستويات السرد المختلفة (الحكاية الإطار وماتتضمنه من حكايات ثانوية) يحمل بالضرورة مقامات سردية لساردها، فكل سارد يختلف عن غيره في مستواه السردي، وفي علاقته مع القصة، وقد حدد **جينيت** أربعة أنواع للساردين من خلال تحديد مدى تعالقهم مع المسرود، هذه الأنواع هي:

[1] المصدر نفسه، المجلد3، ص 8

[2] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الجامعي والأكاديمي، ط1، 1989، ص41

1/ سارد خارج القصة/ غيري القصة: وهو "سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها"[1]

2/ سارد خارج القصة/ مثلي القصة: "سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة"[2]

3/ سارد داخل القصة/ غيري القصة: "ونموذجه شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما"[3]

4/ سارد داخل القصة/ مثلي القصة: "سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به"[4]

إن فصل هذه الأنواع الأربعة لا يعني بالضرورة وجود نوع واحد في الرواية، وبخاصة تلك التي تحتوي على أكثر من سارد مما يجعل كل واحد منهم يصنف في مستوى سردي مغاير للآخر، وفي روايات **مرتاض** التي تنتمي للمرحلة التي اعتمد فيها الموروث نموذجا سرديا يسير على نهجه، نجد أن اعتماده على عدة ساردين كانت ميزة بارزة في هذه المتون السردية، فعندما تفرد "الأم زينب" ذاكرتها وحمولتها الثقافية والفكرية والشعبية نجد أنفسنا أمام راوية مشابهة لرواة السير الشعبية، وكلما تعمق الحكي وتعددت الحكايات زادت "زينب" قربا من "شخصية" شهرزاد.

يمكن استعارة الجدول الذي أفرده جينيت للتمثيل لأنواع الساردين في السرد من أجل موقعة السارد الأول والراوية "زينب" في مواقعهما حسب كل حكاية، وذلك حسب الشكل الآتي:

العلاقة والمستوى	خارج القصة	داخل القصة
غيري القصة	السارد الاول	الأم زينب

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص258

[2] المرجع نفسه، ص 258

[3] المرجع نفسه، ص 258

[4] المرجع نفسه، ص 258

مثلي القصة		الأم زينب (قصتها مع جدها)

رابعا/ "زينب" الراوية خيط سردي مشترك:

تعتبر شخصية الراوية "زينب" بكل ما لها من صفات طبيعية وعجائبية همزة وصل بين الروايات الثلاث، وخيطا يشدّ الحقب التاريخية التي يجري سردها ببعض، لقد اختار **مرتاض** هذه الشخصية بذكاء فني فذ، فمن خلالها جعل من الزمن السردي زمنا مفتوح المجال من ناحيتي الماضي والحاضر وأحيانا المستقبل، وذلك من خلال ما أصبغه عليها من عجائبية مكنتها من سرد أحداث ووقائع تاريخية وخيالية على السواء، ولعل ما يزيد هذه النصوص قيمة ومصداقية ما اعتمده الروائي من وثائق تاريخية حقيقية أسس بها للفترات التي يؤرخ لهاباستعمال تقنية "الكولاج" والتي يقصد بها "إقحام مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة، كالرسائل والمقالات الصحافية، والنصوص العلمية والتاريخية واليوميات والإعلانات وعناوين الأخبار (...) كما يمكن للنص السردي أن يقحم مختارات من نصوص سردية أخرى للمؤلف نفسه أو لمؤلفين آخرين"[1]، وهو ما نجده بكثرة في نصوص هذه المرحلة، حيث استطاع الروائي أن يمد جسرا بين التاريخي والعجائبي بحيث يعمل كل منهما في الآخر مبدعا رواية تاريخية عجائبية فذة.

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 358.

المبحث الرابع: اللغة السردية:

أولا/ اللغة العامية:

تتسم الكتابة الروائية **لعبد الملك مرتاض** بحفاظها على مستوى اللغة الراقية بغض النظر عن تنوع الشخصيات الروائية وتباينها، وعلى الرغم من أنه أوخذ كثيرا على هذه السمة في رواياته، إلا أنه كان ولازال مقتنعا أن الكتابة الروائية تحتاج أكثر من غيرها إلى الاهتمام بلغتها، لتخريجها في شكل راق، وقد زادت قناعته هذه وترسخت أثناء كتابته لثلاثية الجزائر وهو ما أفصح عنه قائلا "إن الذي يدخل محراب اللغة التي تتحدث عن قيمة الجزائر الوطن، عليه أن يعلم أنه أمام قيمة عظيمة، فليحاول أن يتلاءم..."[1]، من هنا كانت اللغة السردية في رواياته وبخاصة الأخيرة منها لغة راقية أصيلة، بعيدة عن التعابير البسيطة والمفردات السهلة، غير أن هذا الاعتقاد المطلق بقداسة اللغة العربية لم يمنعه من استخدام اللغة العامية في مواقع كان لزاما عليه أن يستعملها فيه، وهو ما كان من أقوال حكام المشيخة العليا في المحروسة، الذين حرص على أن يركّب لهم صورة الجهّال المغالين في جهلهم والمفتخرين به فكان "الواحد منهم ربما خطب في مهرجانه نصف اليوم من أجل ألا يقول شيئا"[2] لأن خطاباتهم العاميةَ مهشّمةُ التراكيب سطحيةُ المعاني لجهلهم بكل العلوم والمعارف، وقد ورد في الرواية مقطع لخطبة أحد الشيوخ في أهل الجلولية نقلته "الأم زينب" عن جدها "احنا جابْنا ربي لكمْ رحْمه! أنتم رعايانا لوْفياء، أحنا عْملْنا لكَم الطّروق والمدارَس لَوْلادكَم. احنا حقّقنا لكَم لَمْنْ أحنا الّلي اعملنا لْكَم الْمزالَشْ أحنا الّلي نصّبنا لكَم عليها مسْعُولين أمّيين، يعّرفوا يسيّروا فيكَم، العمّال احنا لي خلقنا لهم الشغل، في الجلوليهن امّها حتى لُبّها (...) تشّربوا ما لْكم بلا فلوس كان يمكن نفْرَط عليكم طرائب ... جديده، لكن ارْحمناكم (...) احنا الّلي طردنا من الجلولية بني فرناس، احْنا نْحُبّكم يا شُعْب!"[3]، فهذا مقطع من شأنه أن يعري الجهل الكبير الذي

[1] يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، .ص58

[2] عبد الملك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد3، ص242

[3] المصدر نفسه، المجلد2، ص242

يطغى على حكام الجلولية، والأدهى من ذلك أن السكان كانوا يرون أن هذه الخطب هي ذروة البلاغة والفصاحة وذلك لما يتصفون به من جهل هم أيضا، وهو واضح من خلال هتافاتهم "يحيا الشيخ...يحيا الشيخ"[1]

ثانيا/ اللغة الفصحى الر اقية:

تعتبر اللغة العربية من بين "أعرق لغات العالم قديما وحديثا"[2] ولأن **عبد الملك مرتاض** من بين القلة القليلة من الروائيين الذين راهنوا على اللغة العربية في أعمالهم السردية، فها هو يبدي في متونه السردية نفوره من اللغة البسيطة التي يرى أنها لا تحمل من الأدبية شيئا، ويعمد إلى إعمال فقهه اللغوي في معظم شخصياته الروائية، إلا التي استحال ذلك فيها (مثل شخصية بيبيكو في رواية صوت الكهف، وشيوخ الجلولية في رواية وادي الظلام ...).

يسطع نجم الراوية "الأم زينب" على مدى أربع روايات متتالية، تواظب فيها على اللغة العربية الفصيحة الراقية التي تخلو من اللحن ومن هجين اللفظ، وتنتقي كلماتها وعباراتها انتقاء دقيقا فتُحِل كل لفظة محلها، تقول واصفة الحياة في الجلولية "وقد أعاد أحفاد الجلوليين إلى أن أجدادهم الأقدمين اختاروا الأعالي على الأسافل في سكناهم، ليكونوا في منعَة من الأعداء المهاجمين (...) وقد حمى شيخ الجلولية الأول هذه السهول فمنع أن يبني بانٍ فيها داراً له"[3]، تزداد لغة "الأم زينب" جزالة في الروايات اللاحقة، فنجدها في الثلاثية تتفنن في استخدام الجزل من الألفاظ والعبارات، منتقية كلامها بعناية فائقة.

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص 243

[2] ياسين الأيوبي: ثنائية الإمتاع والتوتير اللغوي في ثلاثية الجزائر الروائية لعبد الملك مرتاض، دار الهدى، الجزائر، 2015، ص15

[3] عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة، المجلد2، ص238

تظفر باقي الشخصيات باختلاف مستوياتها بلغة جزلة راقية، وبخاصة المثقفة منها، مثل المعلم "أحمد" الذي يحكي ماضيه للفتاة التي رغبها زوجا له بلغة أدبية بديعة: "لقد تزوجت في سن الثامنة عشر، مبكّرا، كنت وحيد أبي فخشي أن أموت، فينقطع عقبه (...) زوجني صغيرا بزليخا التي كانت تكبرني بعدّة سنوات (...) لم ألاحظ شيئا حين كانت في ريعان شبابها، لكن مع كرّ الأيام، وتكالب الهموم، وإلحاح الفقر (...) كل ذلك جعل الهوة تتباعد بيني وبينها في السن والتفكير"

كما تزخر الرواية بشخصيات مثقفة على قدر كبير من العلم والمعرفة مثل "عائشة" ابنة المعلم و"سعدون" ابن شيخ الحمودية الذي استغربت "عائشة" لغته الفصيحة الصحيحة وهو ابن القبيلة الجاهلة، وذلك من خلال الحوار الذي دار بينهما أثناء لقائهما في السهل بها، يقول "سعدون" مبررا تخفيه في هيئة راع بُغية لقاء محبوبته: "لو امتطيت صهوة جوادي للاحظني الناس ولما استطعت أن أحادثك بهذه الحرية، فاستحلت إلى راعي غنم، من أجلك بعد أن سرحت غلماني

-عجيب ما تفعل

-بل العجب لو أني لم أفعل

-وأراك تحسن شيئا من الحديث، كأنك لست بدويا قحّا

-أوكَل بي والدي من علّمني في الصغر، بالإضافة إلى حفظي القرآن (...) فأنا نشاز في هذا السهل الذي يعم أهله الجهل والتخلف..."[1]

يواصل **مرتاض** بعث هذه الفصاحة على لسان شخصيات الثلاثية المختلفة، مراهنا على بلاغتها ورفعتها، وهو ما يتجلى عندما ترتفع بعض الأصوات بعد أن ينسحب الراوي (زينب في الحكايات العديدة،

[1] المصدر نفسه، المجلد2، ص381

أو الراوي الأول في الحكاية الإطار) تاركا لها مجال البوح، وهي المساحة التي يستغلها الروائي لشحنها بحمولته اللغوية الواسعة جدا.

الفصل الرابع:

ذروة العجائبية في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض (رواية "وشيء آخر" أنموذجا)

المبحث الأول: المفهوم الأدبي للعجائبية

المبحث الثاني: التعجيب على مستوى الشخصيات في رواية (وشيء آخر)

المبحث الثالث: الأفضية العجائبية في رواية (وشيء آخر)

يستمر **عبد الملك مرتاض** في نثر العجائبية السردية في نصوصه الروائية بشكل لافت، بل يمكن القول إن العجائبية صارت من سمات الكتابة السردية المرتاضية؛ حيث تتجلى أمامنا رواية (وشيء آخر) بفيض من الأحداث والشخصيات والأفضية العجيبة والغريبة، التي أضفت على سيرورة السرد شيئا كثيرا من التشويق والمتعة والرغبة في معرفة المزيد عن "سارة الخلوفية" وصديقتها الجنية الطيبة، واستكناه أسرار بئر الزيتونية العليا التي يتشاركها الزيتونيون مع الجن القاطنين في الزيتونية السفلى، وبعيدا عن هذه الأفضية العجيبة تتجلى لنا أحداث أخرى يعايشها "كريم" ابن "سارة" مع الشقراء الفرنسية "كاترين" ، وفي خضم تداخل لافت للماضي والحاضر، وامتزاج فني للواقعي والتاريخي بالعجائبي، تنتهي الرواية بمشهد درامي حيث يقطع **مرتاض** حبل الحكي بحادث مأساوي تقضي فيه "كاترين" حتفها، وتنتهي قصتها مع "كريم" وعجائبية أمه وزيتونيته.

المبحث الأول: المفهوم الأدبي للعجائبي:

إن الرواية نوع أدبي حمّال أوجه، تمنح كاتبَها مساحة واسعة من الحرية في إعمال خياله، لكنها بالمقابل تفرض عليه بحكم -هذا التنوع- إنتاج نص أدبي مفعم بالدّلالات والمضامين التي تصاغ في قالب لغوي فريد، ولأنها "الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية، المعاصرة، والمحلية منها والعالمية، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعددة من التعالق النصي (...) فإنها تبقى دائما مقبلة على التجديد الذي تستمد منه تجدّد نسغها، وتطور آليات إنشائها"[1] وتجدد مشكّلاتها، ولعل هذا ما جعلها تحتل الريادة بين الأجناس الأدبية الأخرى.

[1] إيمان برقلاح: العجائبية في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب العربي)، جامعة بسكرة، العدد11، 2015، ص189

أولا/ مفهوم العجائبي:

وقد أصبح الفانتاستيك شكلا تعبيريا حاضرا بقوة في النصوص الروائية الأخيرة؛ حيث استعمله الروائيون في تشكيل معمار جديد للرواية "وتكسير الرتابة التي هيمنت على ذائقة القارئ طويلا بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتهما إلى ذرات مرتبكة"[1] تعكس الحياة التي يعيشها الإنسان المعاصر، الذي يعاني على مختلف الأصعدة ويفقد ذاته أثناء بحثه عن مستقر يتخلص فيه من الفوضى التي يعيشها، فقد "صارت الأحلام والكوابيس التي كانت تسيطر قديما على ذاكرة المبدع العربي، اليوم أكثر قتامة وتجذرا، فلم يكن هناك بدّ من التعبير عنها كحقيقة إلا بتقاطعها مع ما هو خارج الحس، حيث عالم الحلم والتخييل واللاوعي والحدس والهذيان المنظم (...) وهي عوالم تتداخل وتنتسج ضمن العمل الفني للتعبير عن الحس الكابوسي المهيمن، بالإفادة من طرائق سردية تترك القارئ حائرا بين الواقع والوهم"[2]، ولعل هذا ما يفسر استثمار كل ما هو عجيب وغريب في طرح قضايا مأساوية، أو تصوير حالة العبث التي يعيش فيها الإنسان، وهو ما قام به عبد الملك مرتاض عندما وضعنا في مواجهة عالم مليئ بالتناقضات والأمور فوق-الطبيعية في رواية (مرايا متشظية)مستثمرا حمولته العجائبية والشعبية من أجل إبراز الفوضى والعبث والدموية التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينيات، فأبدع الغول الذي يغتال بلا ضمير وصور لنا ممالك للجن والعفاريت، وحيوانات ومسوخ، وها هو في رواية "وشيء آخر" يعيد استثمار هذه الحمولة بشكل أكثر عمقا وإبداعا، من خلال اختلاق أفضية وشخصيات جديدة تنضح بالعجائبية، بالإضافة إلى تعميق ما ورد منها في روايات سابقة له، ليبلور كل ذلك في قالب سردي متفرد.

وعلى الرغم من أن الفانتاستيكي قد انتشر في الغرب أولا من خلال كتابات العديد من الروائيين الذين حاولوا ولوج عوالم عجيبة وقذف شخصياتهم وحتى قرائهم في أفضية تعج بكل ما هو خارق للطبيعة من مخلوقات ومسوخ وممالك للجن والشياطين، إلا أن هذا لا يعني أن الأدب العربي حديث

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص13

[2] المرجع نفسه، ص17

العهد بالعجائبية، ذلك أن الحكايات والسير الشعبية والعديد من النصوص التراثية السردية تعج هي الأخرى بمختلف ضروب العجائبية، من مثل أدب الرحلات ومؤلف (ألف ليلة وليلة) الذي يعد من "أشهر الكتب ذات الطابع الشعبي والبنية التعجيبية، حيث يقوم على وصف عوالم فوق طبيعية داخل عالم طبيعي مألوف، وشخوص يتخذون هيئات كثيرة، أي يطالهم الامتساخ، والتحول مما يدعو إلى الحيرة والتردد في نفس المتلقي"[1] الذي يقف متسائلا عن المخرج الذي يتخذه لنفسه من أجل الخروج من هذه الحيرة، والتمكن من تفسير الأحداث والشخصيات التي تخرج عن حدود قوانين الطبيعة بأي شكل من الأشكال.

و يُلاحظ أن الفانتاستيكي أو العجائبي قد انبعث من جديد في ثنايا النصوص الأدبية وذلك في العقود الأخيرة، متموقعا في المشهد الأدبي باعتباره شكلا جديدا من الكتابة الأدبية (السردية)، وقد عزا معظم النقاد هذا الانتشار المفرط للعجائبي في السرد العربي الحديث إلى نهل الأدباء من كل الروافد العربية القديمة التي كانت تنضح بكل ما هو عجيب وغريب وهو ما أدى إلى انتشار التعجيب في الكتابة السردية "بعد السبعينيات بشكل ملحوظ، فغزا جزءا عريضا من المتون الروائية كما أصبح سمتا خاصا ينتهجه عدد لا بأس به من الروائيين"[2]، وتذهب **سناء شعلان** إلى أن تَوجّه الأدباء نحو العجائبي يعبر عن رغبة في "انتهاج أساليب جديدة يعبرون بها عن الحقيقة الجديدة التي يتخيلونها، والتي باتت في حاجة إلى شكل جديد يستوعبها ويعبر عنها ضمن توليفة سردية تنقل الشعور بالواقع دون طبعه بكل جزئياته، بل تترك هامشا للخيال والانعتاق من عبودية الأطر الاجتماعية الأدبية والسياسية"[3]، وتسمح بالتحرر -مؤقتا- من قوانين الطبيعة الصارمة وانتهاك المألوف والعادي، مما يجعل الكتابة العجائبية "شكلا من

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات –ابن فضلان أنموذجا-، دار السويدي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص97

[2] عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة –آليات السرد والتشكّيل- أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه، جامعة وهران، 2012/2011، ص 11

[3] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، ص73

أشكال الانزياح "عن قواعد العقل ونواميس الطبيعة عن قصد وعمد، وثورة على الواقع وإدانته لبشاعته وغرابته"[1]، مقابل تعويضه بعالم مغاير له ومختلف عنه.

لقد تم طرح هذه القضية في العقود الأخيرة من طرف النقاد والباحثين الذين حاولوا إعادة بلورة مفهوم هذا العجائبي، من حيث المفهوم والممارسة، وذلك في إطار الحديث عمّا أطلق عليه "الأدب العجائبي" ، فكان نصيب هذه المسألة أن تعددت الآراء بين عربية وأجنبية، وتوالت التصنيفات من خلال تحديد الفروقات بين مجموعة من المصطلحات التي كانت تبدو أنها تحمل المفهوم ذاته، غير أن الدراسات النقدية أثبتت بشيء من الدقة أنها مصطلحات لمفاهيم مختلفة، ولا يمكن التعريج على إشكالية العجائبي دون الاستناد على مؤلف **تودوروف** الموسوم (مدخل إلى الأدب العجائبي) الذي استطاع صاحبه وضع العجائبي ضمن منظومة اصطلاحية وإجرائية حاول ضبطها من خلال رسم الحدود بين مجموعة من المصطلحات التي قد يُهيأ للقارئ أنها تحمل مفهوما واحدا، وهي مصطلحات "العجيب، والغريب، والعجائبي"، كما كان تحديده للحقول المجاورة إنجازا هاما ساهم في تجديد العجائبي وفصله عن غيره مما يشابهه من الأنواع الأدبية بشكل واضح.

يستهل **تودوروف** كتابه بمحاولة تحديد وضعية أجناسية للفانتاستيكي؛ أي تحديده كجنس أدبي منفصل عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وذلك بعد "أن كانت الفرضية السائدة، وخاصة في النقد الأنجلو-ساكسوني، وهي أن أدب الفانتاستيك مجرد حالة خاصة للمتخيل تتجسد عبر الملاءمة بين مجموعة من الثوابت تكتسي طابعا كونيا، مما يجعل الفانتاستيك يندرج ضمن تراث الأساطير والفولكلور لمختلف الثقافات"[2]؛ ليكون بذلك من أوائل النقاد والباحثين الذين عملوا على إخراج العجائبي من الدراسات التعميمية إلى التناول المؤسس، والذي يتحرك ضمن منظومة اصطلاحية مضبوطة، حيث

[1] أمال ماي: العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة بسكرة، العدد9، 2015، ص290

[2] محمد برادة في تقديمه لكتاب: مدخل إلى الأدب العجائبي لتودوروف، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص4

يعتبر عمل **تودوروف** "دراسة متكاملة تجمع بين الممارسة النقدية التحليلية والتوليفية، والتنظير المؤسس على تفحص مجموعة من نصوص المحكي الأدبي، متجاورة -متجانسة نوعا ما، وتضم شميلتها آثارا لقصاصين، مثل بالزاك، باتاي (...) بالإضافة إلى ألف ليلة وليلة"[1]، فكان المؤلَّف من حيث قيمتُه جامعا بين التأسيس لجنس العجائبي والتنظير له من خلال رسم الحدود المفاهيمية مع مصطلحات وحقول أدبية مجاورة له، واستحداث الأدوات الإجرائية التي يمكن من خلالها استكناه العجائبي وتطبيقها على القص الغربي والشرقي.

يرتبط مفهوم العجائبي عند تودوروف بالحالة الشعورية التي تنتاب القارئ/ الشخصية، حيث يعده ذاك "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، بينما هو يواجه حدثا فوق- طبيعي حسب الظاهر، فالمفهوم إذن يتحدد بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل"[2]؛ أي أن تصديق الحدث واعتباره قابلا للوقوع (واقعي) أو تصنيفه في خانة الأحداث الخيالية هما عمليتان مساهمتان في رصد العجائبي بل وفي وجوده أيضا، ويرى **تودوروف** أن "مقاربة العجائبي بوصفه جنسا، من منطلق التركيز على سمة رئيسية ذات طابع إدراكي هي التردد الذي يعيشه القارئ و/أو الشخصية في الأثر الأدبي، تظل مقاربة من بين مقاربات أخرى مشروعة تستجيب لسمات أخرى لا تقل مركزية، مثل الشعور بالخوف، أو إثارته على الأصح، والصوغ الحكائي والأسلوبي المتميز، ومسلسل البحث والتوهم والتعرف، وتحطيم قوانين العالم والعقل...إلخ" وهي كلها سمات تساهم بطريقة أو بأخرى في تشكل العجائبي وبالتالي دراسته من خلالها.

وفي تحديدهم لمفهوم العجائبي وحدوده، ذهب "معظم النقاد إلى أن العجائبي يقوم على قوانين تتعارض مع تلك التي تسود الواقع التجريبي، هذه المفارقة التي تضع الشخصيات حيال مواقف تستعصي

[1] تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص14

[2] المرجع نفسه،ص 18

على الفهم والتفسير لكونها لا تخضع لمنطق التواضعات والمعايير المشتركة "[1] بين جميع الكائنات الخاضعة لقوانين الطبيعة الصارمة، بل تخرج عن كل هذه النظم لتتشكل ضمن مجموعة قوانين جديدة؛ أي أن كل خروج عن القوانين الطبيعية يجعلنا بمواجهة أمر غير طبيعي، وغير مألوف ولا تسري عليه قوانين العقل والمنطق، من هنا يمكن القول أن ارتباط "العجائبي بفوق الطبيعي هو الذي يفرز جدارة فوق الطبيعي كمكون أساسي للخطاب العجائبي فيسمه بمواصفات غير عادية متعالية، وهو ما ينطبق على كل الصور فوق الطبيعية في الروايات الفانتاستيكية"[2] التي تتعدى الطبيعي أثناء تشكّلها، معتمدة طريقة خرق القوانين السائدة والمنطقية في بلورة معظم مكوناتها السردية، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى خلق تردد يعزى "إلى الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي، ويعزز العجائبي التردد باشتراط تجاوز الحدث الخارق مع الأحداث الطبيعية من غير انتصار لأي منهما، كي يبقى النص ثابتا على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية، والولاء إلى نظم أخرى فوق الطبيعية"[3]، فالبقاء على حالة التردّد إذن هو ما يضمن للعجائبي وجوده، وما إن يتوقف التردد ويُحسم الأمر، حتى ينتهي العجائبي مباشرة، فهو خاضع تماما للتردد المشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابدّ أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجع إلى "الواقع" كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا، في نهاية القصة، مع ذلك يتخذ القارئ، لإن لم تكن الشخصية، قرارا فيختار هذا الحل، أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج العجائبي،

ثانيا/ شروط العجائبي عند تودوروف:

قام **تودوروف** خلال طرحه للعجائبي كجنس أدبي مستقل عن غيره، بتحديد شروط أساسية في تحققه وهي:

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص67

[3] لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، ص9

***الشرط الأول**: "أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية"[1]؛ معنى هذا أن القارئ مجبر على التعامل مع الشخصيات على أنهم أشخاص حقيقيون، ويتعامل مع العالم الروائي بدوره على أنه عالم واقعي، ليجعل من هذه الواقعية أو الحقيقة مرجعا لمدى طبيعية الأحداث، ويستطيع بالتالي تبيّن الأحداث غير الطبيعية من الطبيعية، فلو أن القارئ تعامل مع النص على أنه نتاج متخيل فإنه لا جدوى إذن من التمييز بين الطبيعي وغير الطبيعي فيه، هذا من جهة، من جهة أخرى يواظب **تودوروف** على سمة التردد الذي يقع فيه القارئ/الشخصية إزاء أحداث فوق طبيعية، والبقاء على هذه الحال؛ أي حال التردد والحيرة.

***الشرط الثاني**: "قد يكون التردد محسوسا بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مفوّضا إليها، ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر/ مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة، يتماهى مع الشخصية"[2]

***الشرط الثالث**: "ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات تعبر - أي الطريقة- عن موقف نوعي يقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي، أي غير التمثيلي أو المرجعي)"[3] ويحافظ بالمقابل على القراءة التي تسمح له بالحفاظ على الشرط الأول؛ أي اعتبار العالم الروائي بما فيه من شخصيات عالم واقعي، ولا يعتبر أن أي حدث خارج عن الطبيعة هو مجرد مجاز أو ترميز لهذا الطبيعي، فليس "من سبيل إلى تحقق العجائبي إلا في النثر، لأن القراءة الشعرية، ومثلها الرمزية، تلغي حقيقة الواقع" [4]برمّته وتنفي الشرط الأول.

---

[1] تزفيتان تودوروف: مدخل الى العجائبية، ص18

[2] المرجع نفسه، ص18

[3] المرجع نفسه، ص18

[4] لؤي خليل: عجائبية النثر الحكائي، ص9

ثالثا/ حدود العجائبي:

في محاولته لتحديد مفهوم العجائبي رأى **تودوروف** "أنه ملزم بتحديد الحقول القريبة منه مثل (الغريب) و(العجيب)، وتلك البعيدة عنه نسبيا كالروايات البوليسية أو أدب الخيال العلمي"[1]؛ فقام بموقعة العجائبي بين العجيب والغريب، وهما مصطلحان مختلفان عنه على الرغم من الخلط الواقع في استعمال هذه المصطلحات، فقد ورد في (معجم السرديات) أن العجيب هو كل "ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقليا"[2] لعدم وجود أسباب منطقية تفسر وقوعها، أما الغريب فيختلف عنه في كونه قابلا للتفسير المنطقي باعتباره "كل ما يرد في نص سردي من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقليا"[3]، وفي كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) يميز **القزويني** بين العجيب والغريب في قوله: "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصور عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[4] فهو أمر خارج عن معرفة الإنسان وحدود تفسيراته المنطقية للوقائع، أما الغريب فهو كل "أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية، أو تأثير أمور فلكية، أو أجرام عنصرية، وكل ذلك بقدرة الله تعالى"[5].

وقد حاول **تودوروف** توضيح الفروق الدقيقة بين هذه المصطلحات الثلاثة، حيث يموقع العجائبي بين العجيب والغريب اللذين لا يتحققان إلا بعد اتخاذ القارئ/الشخصية للقرار النهائي تجاه الأحداث فوق الطبيعية؛ فإذا "قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الغريبة"[6] كان بصدد جنس الغريب، أما إذا "قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بها" فهو بصدد العجيب الذي يقتضي قوانين مخالفة لقوانين الطبيعة السائدة من أجل تفسير

[1] المرجع نفسه، ص14

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص285

[3] المرجع نفسه، ص 300

[4] زكرياء بن محمد بن محمود القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص8

[5] المرجع نفسه، ص9

[6] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص19

هذا الحدث، كما تتدخّل ثقافة المتلقي بتقبل العجيب ودخوله في اللعبة، وهو بهذا لا يندهش بقدر اقتناعه بأن ما حدث لا يخرق قوانين الطبيعة، بل إن هناك قوانين جديدة يتشكل من خلالها هذا العجيب، ويؤكد **تودوروف** على التماس الدائم بين العجائبي والعجيب والغريب، وتراكبه معهما، مما أدى به إلى ملاحظة وجود جنس فرعي لكل منهما.

هذا التراكب بين العجائبي وهذين الجنسين دائم؛ حيث لا يخلو من الغريب تماما كما لا يخلو من العجيب تماما، فهو لا يخرج عن كونه حالة انتقالية يسن جنسين يتشكل من خلالهما، وهما العجيب والغريب في حين أن هذين الجنسين ينفصلان عنه بشكل مطلق بمجرد زوال شرط التردد الذي يحكم وجوده المهدد دائما بالزوال.

من جهة أخرى يموقع **تودوروف** العجائبي موقعة زمنية باعتباره خاضعا للحاضر أبدا، في حين يرتبط العجيب بالمستقبل، أما الغريب فهو في الغالب يعود إلى الماضي، ويؤكد **تودوروف** أنه في الوقت الذي يرتبط فيه العجائبي بالحاضر ويقوم فيه (زمن التردد)، يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبدا، وهي آتية من (المستقبل)، وتتم في الغريب العودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة مسبقة، موجودة قبلا (الماضي) . فهو يحدد باختلافه عن التجارب السابقة وخروجه عن المألوف، في حين يرتبط وجود العجائبي بلحظة التردد الراهنة أثناء القراءة بالنسبة للقارئ، أو أثناء وقوع الحدث فوق الطبيعي بالنسبة للشخصية، أما العجيب فهو يرتبط بما لا يمكن وقوعه حسب المنطق والقوانين التي تسير وفقها الأحداث.

وقد وضحت **سناء شعلان** الاختلاف بين العجائبي والغرائبي من خلال رصد حدود كل مصطلح، فالأخير حسب رأيها "ليس محدودا إلا من جانب واحد، وهو التفسير وفق معطيات عالمنا الحقيقي، فالغرائبي يتنوع وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة والثقافة الخاصة والزمن والمكان، والحالة النفسية، والإحالات الذاتية بدور في تقييمه ورسم خطوطه وأبعاده. بخلاف العجائبي الذي يمس دائما ما

لا يمكن أن يحدث"[1]، وبالتالي يكون تقبّل القارئ لإمكانية وقوع الأحداث الواردة من عدمها هو المعيار الأهم في تمييز العجيب من الغريب. وهذا ما يجعل مصطلح الفانتاستيك أقرب إلى العجائبي منه إلى الغرائبي، باعتباره جنسا خطابيا "يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ و/أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر له الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة، فيقف القارئ من الظاهرة أحد الموقفين: إما أن يعتبر الخارق وهما وخيالا فتظل قوانين العالم على ما هي عليه ويكون ما يمر به من قبيل الغريب، وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان، وإن في حالات نادرة، فيكون للواقع آنذاك، قوانين مجهولة تتحكم به، وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب"[2]؛ أي أن تفسير الأحداث ومدى تصديقها من طرف القارئ هو ما يضعها في خانة التصنيف، فإذا سلم بإمكانية وقوعها على الرغم من منافاتها للعقل كانت الأحداث عجائبية، أما إذا اعتبرها وهما يستحيل حدوثه فإنه هذا يُبقي قوانين الطبيعة ثابثتة، ويعترض على كل ما ينافي العقل ويستعصي على التفسيرات المنطقية، فالعجيب إذن "لا يحدث أي ردّ فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند ا لقارئ المبطن، فليس ما يميز العجيب هو موقف اتجاه الوقائع المروية، ولكنها طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسمه"[3] وتميزه عن الغريب .

المبحث الثاني: التعجيب على مستوى الشخصيات في رو اية "وشيء آخر"

تعتبر الشخصية من أهم البنى المشكلة للنصوص السردية وذلك "لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذلك لاغرو أن نجدها تحظى بهذه الأهمية القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة"[4]، ولا تُنتقص هذه القيمة من شخصية الحكاية العجائبية بل العكس من ذلك؛ فهي تكتسب في هذا النوع من النصوص خاصية العجائبية التي تضفي عليها مجموعة من السمات المغايرة لنظيرتها في الروايات الأخرى (الواقعية،

[1] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص 25

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص305

[3] تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 76

[4] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السير الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 87

التاريخية...)، فالشخصية "في المحكي الفانتاستيكي كما هي في الرواية عموما- مرتبطة بأحداث وأفعال، وبملفوظ له تعددية كما له وظيفته الفاعلة أيضا"[1]،غير أنها تتجاوزها في السّمات والقدرات الخارقة التي تخولها إنجاز وظائف تخرق وتتجاوز قوانين الطبيعة، فالشخصية العجائبية هي تلك الشخصية التي "تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين أن عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[2] والتي تخرج عن القوانين السائدة للطبيعة وتحقق شرط التردد والحيرة اللذان يقرهما **تودوروف** لقيام العجائبي في السرد، فالخارق "أو العجائبي في مزجه عالمنا الواقعي المحسوس بعوالم أخرى من إنتاج الخيال الخلّاق بما فيه من شخصيات غير حقيقية يسعى دائما لإقناعنا بأنها موجودة، والتردد الذي يظهره القارئ اتجاه القبول بهذا النوع من الشخوص أو الحوادث هو المسوغ الوحيد لوصف هذا الأدب بالنوع الغريب أو الغرائبي" أو العجيب أو العجائبي، مع العلم أن هذا الأخير ينتهي بمجرد اتخاذ القارئ/ أو الشخصية قراره بتصديق فوق الطبيعي والتسليم به أو إنكاره وإرجاعه إلى الوهم والخيال، وللعجيب "دور رئيس في بناء الشخصية العجيبة، فهو يعيد تشكيلها ويعطيها بعدا مختلفا عن الشخصية الطبيعية أو العادية"[3] وهذا من خلال السمات المخالفة التي تميزها عن الشخصيات الأخرى كالقدرات الخارقة والأشكال الغريبة، وفالمعرفة "بالغيب، وبما في الأرض، والظهور في المنام للإخبار بشيء ما، إما لمخاطبة شخصية لفعل شيء ما، هي من بعض الأعمال العجيبة التي تقوم بها هذه الشخصيات لتوجيه الأفعال أو تحريك الأحداث في جهة معينة"[4] وتغيير منحى مسار الحكي في الرواية.

وقد قرر **عبد الملك مرتاض** في روايته (وشيء آخر) أن يقيم لعبته السردية على عنصر العجائبية التي صبغت كل المشكّلات السردية في الرواية، جامعا بين "العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 198

[2] سعيد يقطين: قال الراوي، ص 99

[3] صفاء دياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية،ص 206

[4] سعيد يقطين: قال الراوي، ص 101

التفسير، واللاعقلانية التي تقبل بعالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفة لتجربتنا البشرية"[1]، فهو عالم متكامل مثله مثل عالم البشر.

وهو مانجده في هذه الرواية التي انبنت على مجموعة من الأحداث الغريبة والعجيبة والطبيعية، فاتسعت الأفضية لتشمل عوالم الإنس والجن والشياطين، وتنوعت الشخصيات بين طبييعية وخارقة، وقد كانت شخصية "سارة" وجنيتها الطيبة، وسكان الزيتونية السفلى من الجن والعفاريت من بين أكثر الشخصيات التي تجلت أهميتها في"عجائبيتها وفي ملفوظها الغريب الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي"[2]، وتجدر إلى الفرق بين الشخصيات العجيبة والشخصيات العجائبية، وهو أن هذه الأخيرة "هي التي تقوم بفعل فوق طبيعي للحظة واحدة ومن ثمّ تعود لطبيعتها، التي تكون إنسانية أو حيوانية أو ربما نباتية في بعض الأحيان، لكن الشخصيات العجيبة هي التي تكون عجيبة بذاتها، بطبيعتها وتكوينها، مثل الجان والمخلوقات غير الطبيعية التي ولدت عن طريق تناسل أكثر من جنس مثل الكلبين والغيلان"[3] وغيرها، ويمكن تصنيف الشخصيات الواردة في الرواية كما يلي:

أولا/ شخصيات من الجن والعفاريت:

يعتبر موضوع الجن والعفاريت من أكثر المواضيع التي تتناولتها النصوص السردية التي أصبحت تصنف ضمن قائمة الروايات الفانتاستيكية، وغيرها من الأعمال السردية التي تعتمد هذه الشخصيات في تشكيل عوالمها الفنية، إن اعتماد هذه الكائنات في تشكيل معمار الحكي ليس ظاهرة طارئة على السرود الجديدة، بل هي ظاهرة إبداعية ضاربة في القدم، عرفها المخيال العربي منذ أزمنة طويلة، "فالجن والساحر الذي يأتي بالأعاجيب، والولي الذي يطوي المسافات، والذي يعود إلى الحياة بعد الموت في صورة طائر يكلم البطل، والمخلوقات البحرية العجيبة (الهايشة) والممسوخات (بنو كلبون)

[1] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص21

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص200

[3] صفاء ذياب: تمثلات العجيب في السير العربية العجيبة، ص204

والغيلان، وغيرها من الكائنات التي نجدها في العديد من المصنفات العربية"[1] كالسير والحكايات وروايات المجالس، والسرود الشعبية، وقد اعتمدها السارد العربي الحديث من أجل إضفاء التشويق باعتبارها تدخل في نطاق الفوق-طبيعي واللامرئي، و"يشير الباحثون إلى أن الجانّ وظهورهم تمثل عجائبي لارتباط ذلك بالدهشة والحيرة والتردد، ويفسرون هذا باقتران عالمين في آن واحد، عالم الجان وعالم الإنس"[2]، وقد ذكر **القزويني** في تصنيفه لعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات أن الجن تتشكل بأشكال مختلفة، وأن الناس اختلفوا حول مسألة "وجود الجن، فمنهم من ذهب إلى أن الله تعالى خلق الملائكة من نور النار، وخلق الجن من لهبها، والشياطين من دخانها، وأن هذه الأنواع لا يراها الناظر، وأنها تتشكل بما شاءت من الأشكال، وإذا تكاثفت صورتها يراها الناظر"[3]، ولعل هذه الصفات هي ما جعل منها موضوعا خصبا لإعمال الخيال في النصوص الإبداعية وإشباع شغف الإنسان بمعرفة الخفي من الأمور، والذي لا ينضب أبدا، لهذا نجد التراث الإنساني زاخرا بقصص عن الجن والشياطين وصراع الإنسان معهما في إطار صراع الخير والشر، الذي يتجلى من خلال عناصر عجائبية تتصل "بوجود الكائنات فوق الطبيعية (...) مثل الجني والأميرة الساحرة، وقدرتهما على التحكم بالقدر البشري، فكل منهما يستطيع أن يحول أو يتحول، أن يطير أو يحلق بالكائنات أو الأشياء في الفضاء"[4]، فهذه القدرات العجيبة هي التي جعلت من الجن مادة دسمة لتشكيل عوالم روائية تستند في بنائها الفني والدلالي على عوالم عجيبة مفارقة للواقع، ومخالفة للقوانين المنطقية التي تسير وفقها الطبيعة، كما يعتبر من "القوى الخارقة التي تعايشت مع بطل الحكاية العجائبية في القرون الوسطى سلبا وإيجابا، فكما هو يقدم ما في جعبته لمساعدة البطل، فهو أيضا يسخر قواه الشريرة لمحاربته وإخماد جذوته"[5]، وذلك في إطار تصارع الخير والشر حيث تتم موقعة هذا النوع من

[1] سعيد يقطين: قال الراوي، ص99

[2] صفاء دياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، ص118

[3] زكرياء القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص368

[4] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص139

[5] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم –الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل- دار الفارس، الأردن، ط1، 2005/ ص247.

الشخصيات في دفة معينة، (الخير أو الشر بغض النظر عن التحولات التي تطرأ عليه لاحقا تماشيا مع تطور سيرورة الأحداث).

لقد اعتمد **مرتاض** في روايته (وشيء آخر) على هذا النوع من الشخصيات في نسج الأحداث وإقامة برامج سردية عديدة، مكرّسا العجائبية من خلال سرد أفعال الجن والعفاريت والغيلان، وذكر أوصافهم العجيبة وقوانين حياتهم، على غرار "الغول ذي الرؤوس السبعة" الذي تواتر ذكره في روايات سابقة للكاتب؛ حيث اعتمده موروثا شعبيا ينضح بكل عجيب ويضفي على رواياته هالة من السحر الذي كان يشع على ماضي الأمم والممالك الغابرة، وقد ذكر **القزويني** أن الغول "حيوان شاذ مشوه لم تحكمه الطبيعة وأنه خرج مفردا لم يستأنس وتوحش وطلب القفار"[1] وأضاف أن "الشياطين إذا أرادوا استراق السمع تصيبهم الشهب، فمنهم من احترق ومنهم من وقع في البحر فصار تمساحا، ومنهم من وقع في الأرض فصار غولا"[2]؛ أي أن السمة الثابتة في الغول أنه كائن مشوّه وشكله خارج عن طبيعة الخلق التي تكون عليها باقي المخلوقات، وقد ورد في الرواية أنه" قد ثبت للإخباريين أنه في قديم الزمان كان في إحدى القرى غول من شياطين الجن ذات سبعة رؤوس، فكانت تسكن في عالم سفلي تفضي إليه بئر من الماء كانت لا تزال تطلع على أهل القرية فتؤذيهم وتخوفهم (...) جأر الناس فضجوا وملوا، نزل إليها أحد الأبطال منهم، حينئذ، متخذا أعماق البئر طريقه إلى منازلها (...) صاولها بسيفه البتار فقطع رؤوسها السبعة واحدا واحدا"[3]، فالغول الناشز الأوصاف يشكل أحد أهم أشكال خرق الطبيعة والخروج عن المألوف وبالتالي خلق الدهشة والتردد لدى القارئ وحتى الشخصيات، فالراوي الذي يقدم هذه الحكاية لفتية الزيتونية يجعلهم في حيرة بالغة، هل يصدقون ما يقوله راويهم الذي لا ينطق إلا بما ثبت عن الأجداد ، أم يكذبونه

[1] زكرياء القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص370

[2] المرجع نفسه، ص370

[3] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 32

لأن الكائن الذي يحكي عنه لا وجود له في واقعهم مما يمنع العقول من تقبل ما يسرد، وهذه ذروة العجائبية التي أقرها النقاد.

يتابع **مرتاض** سبر أغوار عالم الجن من خلال نسب كل بديع عجيب لهذه المخلوقات التي لا يعلم الإنسان المسلم عنها إلا ما ورد في القرآن الكريم والسنة، أما الأخبار وماذهب إليه الرواة وما ذُكر في السير والحكايات المبثوثة في التراث فهو يذهب في شأن هذه المخلوقات شأوا بعيد، وخاصة في ما يتعلق بامتلاك الجن "لقدرات خارقة بالقياس إلى القدرات البشرية، فهم يستطيعون دخول أي مكان مهما كان مغلقا أو مؤمنا، ما عدا الأماكن المطلسمة التي منعو منها، ويسيرون بسرعة خارقة، فيقطعون المسافة التي يقطعها الإنسان دهورا وسنوات بأيام قليلة، ومن ثم يعرفون ما يحدث في أية بقعة من العالم دون أن يتحركوا من مكانهم"[1]، وهو ما تضمنته رواية (وشيء آخر) حيث يسحبنا الراوي إلى عوالم من السحر والعجائبية، فيصف الجن بمواصفات خارقة وقوى لا قبل للإنسان بها، ورد في الرواية "وقيل: إنها إذا أحست بالتزاحم في مدنها عمدت إلى تضئيل أجسامها، فإذا هي تشبه البعوض والذباب (...) فمن عجائبهم فيما يحكى، أن المدينة من مدائنهم كانت تسع في الأصل مليونا من السكان، أمكن اتساعها، بالمساحة نفسها، لأكثر من عشرة ملايين"[2]، وهذه القدرة لا يمكن للإنسان أن يكتسبها ولا أن يتصور نفسه قادرا على التضاؤل أو التضخم وقتما شاء، مما يزيد من قوة هذه المخلوقات، ويعلي قدرها على بني البشر، بل ويجعلها قادرة على تغيير أقداره مثلما فعلت الجنية "خناتيتوس" مع "سارة الخلوفية".

وفي تمييز لذكور الجن عن إناثها، يبدع الروائي من خلال مقطع وصفي يتولاه الراوي "ماذا أقول أناسٌ، لا بل كائنات تبدو حية غريبة يصعب تصنيف أجناسها وأشكالها وأحجامها، منها الدقيق ومنها الجليل، منها الضئيل ومنها الكبير(...) كان الذكران يلبسون لونا أسودا حالكا، على حين كانت الإناث

[1] صفاء دياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، ص 223

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر؛ تجريب في نمنمة اللغة وعجائبية الحدث، دار القدس العربي، وهران، 2018، ص 33

يرتدين إما لونا أحمر قانيا وإما لونا أصفر فاقعا"[1] وهي صفات غريبة لا يصادفها الإنسان في الحقيقة إلا من خلال الحكايات الشعبية التي تروي قصصا عن عالم الجن وميزاتهم.

تزخر معظم روايات **عبد الملك مرتاض** بشخصيات من الجن والعفاريت التي تختلف أشكالها وأوصافها ووظائفها في السرد، ولكنهم في معظم الأوقات كانوا "يتفاعلون مع عالم الإنس، يقدمون له يد العون، أو يسعون لإيذائه"[2] مثلما وقع في رواية (وشيء آخر) من طرف الجنية "خناتيتوس" التي تعتبر أبرز شخصية من الجن وأقواها وأكثرها فاعلية في البرنامج السردي، وغالبا ما يذكرها الكاتب باسم السعلاة وهي نوع من الجن التي تتعرض للإنسان فتؤذيه وتتلاعب به، غير أن "خناتيتوس" مختلفة تماما عما ذُكر من سمات السعلاة، إذ كانت نموذجا للجن المسلم، العالِم والطيب الذي يقترب من الإنسان رأفة لبؤسه وشقائه فيعينه بكل ما أوتي من قدرات خارقة ، وهو ما حصلت عليه "سارة الخلوفية" من هذه الجنية، فمنذ بداية ظهورها في حياتها كرست "خناتيتوس" كل علمها ومالها وحتى محبتها لمساعدة "سارة"، فكانت تغدق عليها بمختلف العطايا من حلي وألبسة فاخرة وكنوز لا نظير لها في عالم الإنس، لتتحوّل حياة هذه الإنسية من الشقاء إلى النعيم، تقول "خناتيتوس" في حوار لها مع "سارة": "ألست مسلمة؟ بل أنا أقرأ القرآن بالسبع، وأصلي الخمس، واحفظ أشعار العرب ما قدم منها وحدث، وأعرف من العلوم ما ينفعني في الدنيا. التعلم عندنا، نحن، معشر الجنّ، مفروضٌ علينا لأنه هو وجودنا، ولأن الجهل هو عدمنا "[3]، هذا المقطع يكشف لنا جزءا هاما من طبيعة الجنّ ونمط تفكيرهم ويعلّل معرفتهم لأمور كثيرة يجهلها البشر، فهم يقدّسون العلم ويعتبرونه شرطا من شروط وجودهم.

لفقد كان إشفاق الجنيّة ورحمتها بـ"سارة"سببا في تجرئها على التّماس مع عالم الإنس، تقول موضحة سبب ظهورها: "أنا أسكن في المدينة القائمة تحت هذا الحقل، وكثيرا ما أخرج لشم النسيم على

[1] المصدر نفسه، ص 323

[2] سعيد يقطين: قال الراوي، ص 100

[3] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 103

ظهر الثرى، وخصوصا في زمن الضحى، وأتدفأ بأشعة ذكاء وصادف أن كنت أراك يوميا في هذا الحقل الجميل فكنت أعجب من انقطاع الناس عنك وانقطاعك عنهم أنت أيضا، إذ لا رفيق لك ولا أنيس"[1]، إن هذه المشاعر الودية المفعمة بالرحمة والعطف اتجاه "سارة" نابعة من معاناتها التي تعيشها بعدما وقع لها مع زوجها، فقد كانت ترى فيها أنوثتها المظلومة، تقول: "كل يوم تأتين إلى هذا الحقل المنعزل لتكدحي فيه وحدك كدحا، على حسنك وجمالك، وعلى نضارة شبابك، تساءلت في نفسي حيرى: أمثل هذه الحسناء تكدح في هذا الحقل وحدها؟ لابد أن تكون لها حكاية ما. ربما تشبه حكايتي أنا، ربما يكون بعلها قد طلقها، مثلي. أو توفي عنها، هنالك أشفقت عليك أولا، ثم لم ألبث أن أحببتك آخرا"[2] ، فالجنية كانت تشفق على "سارة" وتُخمن أنها تعيش الألم ذاته، أو على الأقل ألما شبيها بما تعانيه هي جراء تطليق بعلها لها، وهو ما أدى إلى تشكّل صداقة وطيدة بينهما، سرعان ما تحولت إلى أخوة، فكانت الواحدة منهما تفضي للأخرى بما يحز في نفسها من هموم وآلام، وتبثها أسرارها، وهو ما يتجلى من خلال أحد الحوارات المطولة الذي تحكي فيه الجنية لـ"سارة" ما وقع لها مع زوجها وكيف أنه قد أقدم على خيانتها مع قريبة لها، بل وتخلى عنها بكل طيب خاطر: "قدّمت له يوما إحدى قريباتي من الفتيات، بعد أن طلبت مني ذلك (...) كانت فائقة الجمال، لعوبا كفرخ الشيطان، عالمة ذكية، لبقة، ماكاد الملك يراها حتى تعلق بها (...) قال لي يوما: ماذا أفعل يا خناتيتوس؟ أريد أن أكون معك صادقا، أنت ملكة الجن وأنت أم أولادي لكن اعذريني فإن لي قلبا، وإن لي إحساسا بالجمال عارما، عشقت قريبتك (...) لم أعد أرغب فيك وإن كنت أكن لك التقدير والإكبار(...) اشترطت علي الماكرة ألا تتزوجني إلا إذا طلقتك تطليقا، وأنت تعلمين أننا نحن معشر الجان لا نعدد في زواجنا وإن كان الإسلام أباح لنا ذلك (...) الجنية لا تدخل في الزواج على أختها لأنها تعدّها شقيقتها. والجنية لا تزني أبدا وأنت تعرفين كل هذا" [3]، يكشف لنا هذا المقطع الكثير من خبايا عالم الجنّ العجيبة، وبخاصة ما يتعلق بسنن الحياة عند الجنّ المسلم؛ حيث يعزف الجن عن تعديد الزوجات على

[1] المصدر نفسه، ص 42

[2] المصدر نفسه، ص47

[3] المصدر نفسه، ص 105، 107

الرغم من إباحة الإسلام ذلك، وهنا تنبثق الغرابة من جوف العجيب، فالامتناع عن الزواج رغم كونه حلالا فعل غريب، وغير مألوف، لكنه يستمد عجائبيته لأنه نابع من الجن لا من الإنس، ولو صدر هذا الفعل عن إنسان لكان فعلا غريبا فحسب، لكن صدوره عن الجنّ يجعله فعلا عجيبا.

لقد جعل الراوي من هذه الشخصية –بالإضافة إلى طيبتها وأخلاقها وعلمها- شخصية غنية جدا، على غرار مختلف الجنّ الذي يتمتع بالثراء الفاحش، "وهذا ليس ببعيد عن مخيلة المتلقي/السامع، الذي يعتقد أن قدرة الجان غير محدودة فهو قادر على حمل الجواهر والذخائر، وغيرها من النفائس من البحار والجبال وقصور الإنسان بحكم كونه خفيف الوزن"[1] وهذا ما يساعده على جمع الكنوز والثروات من أي مكان، لهذا وردت في الرواية مقاطع عديدة تدلّ على ثراء هذه الجية الفاحش، فهي ملكة من ملكات الجنّ، تملك القصور والكنوز ومختلف الحلي الثمينة، ورد ذلك أثناء تواتر سرد الراوي لقصة "خناتيتوس" مع زوجها الخائن الذي لم يمنعها عن مواصلة استمتاعها "بكل ما كانت تحظى به في قصرها من خدم وحشم ونعم وأموال خالصة لها ولأبنائها"[2]، فظلت حتى بع طلاقها من الملكِ ملكةً غنية لها قصرها وكنوزها.

من بين الصفات التي حرص الراوي على اتصاف شخصية "خناتيتوس" بها صفة الطيبة والكرم، وهو ما أكدته تصرفاتها تجاه "سارة"؛ حيث عرضت عليها الجنية حليّها على بكل طيب خاطر، وذلك بعدما حزّ في نفسها حسن "سارة" العاطل عن التحلي بما يليق بجمالها، ورد في خطاب الجنية: "ولأني أريدك أن تكوني ملكة الزيتونية العليا (...) أعرض عليك حليّ لتتحلي بها. أنا لي الكثير منها، وما لله لأهدينّكها إهداء، وما لله لأنا صادقة قولا، سآتيك غدا وأنا أكثر تهويلا بها مما ترينني عليه حالا، أريدك أن تتحلي تحليا فاخرا، أريدك حين تمشين يسمع من بقربك وسوسة وتغتغة ورنينا يهيم بسماعه الرجال هياما"[3]، وهو

[1] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص303

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص46

[3] المصدر نفسه، ص53

استباق تحقق لاحقا ، حيث أصبحت "سارة" من أغنى نساء الزيتونية، وأصبح جميع الأهالي منبهرين مما كانت تتحلى به من حلي لا مثيل له حتى عند أغنياء الزيتونية،وتلبس ثيابا من حرير، وتسكن بيتا مجهّزا بأثاث فاخر وكل ما يلزمها لتعيش حياة مريحة.

بعد مدة من الصداقة والأخوة بين "خناتيتوس" و"سارة" تعلمت فيها هذه الأخيرة مختلف العلوم والمعارف، وأصبحت من أرقى سيدات الزيتونية العليا، تظهر في البرنامج السردي شخصيات أخرى من الجن، هي عفاريت "خناتيتوس" التي أوكلت إليها البحث عن زوج صديقتها الإنسية، فالجن في الحكي العجائبي غالبا تتصف بقدرتها "على تحقيق كل مايتمناه البطل في أقصر وقت ممكن، لأنه لا تحده الأزمان، ولا يقهره المكان" [1] وفيهما تجلت عجائبية قدرات الجن وخوارقهم؛ حيث استطاعت العفاريت إيجاد "عمر" في مملكة الشقاء التي تبعد عن الزيتونية مسافة بعيدة جدا، وعادا به إلى بيته في طرفة عين، تروي "خناتيتوس" المشهد لصديقتها في لقائهما الأول بعد عودة "عمر": " إني بعد أن اقترحت عليك أن ينهض أعواني من عفاريت الجن بالبحث عن عمرك، بثثتهم في أنحاء الأرض فتفرقوا فيها شرقا وغربا، تشتتوا (...) سألوا ، بحثوا، تجسسوا (...) حتى اهتدى من له علم من الكتاب منهم إلى أن عمر كان سجينا في مملكة الشقاء"[2]. إن هذا المقطع يصور لنا قدرات الجن الخارقة في التنقل عبر أصقاع الأرض بسرعة وسهولة، وأنهم أصناف ودرجات، ولعل من لهم علم من الكتاب أقواهم وأشدهم فتكا، وقد تناص **مرتاض** في هذا المقطع مع قصة **النبي سليمان والملكة بلقيس** حين كلّف النبي بعضا من الجنّ أن يأتوه بعرشها، ورد في القرآن الكريم في سورة النمل "قال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلمّا رآه مستقرا عنده قال هذا من فضل ربي ليَبلوَني أأشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم"[3].

[1] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص227

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص29

[3] سورة النمل الآية 40

تتابع الملكة كلامها المغدق في العجائبية عن العفريت: " ظهر لعمر في بعض سجنه ظهورا، تمثل له بشرا (...) أخبره بأنه صديق من الجن لا يريد به إلا خيرا، أنبأه حقيقة أمره، وأنك لاتزالين على قيد الحياة، وأنك لم تتزوجي عنه (...) طلب العفريت إلى عمر ألا يفزع إذا رأى منه ما يخرق العادة (...) ألقى شيئا على وجه الحارس فأخلده إلى الكرى، هنالك أركب العفريت عمر على ظهره فطار به في فسيح الفضاء وإن هو إلا زمن يسير حتى أنزله بباب دارك بالأمس" [1]، فعلى الرغم من المسافات الطويلة التي يفترض أن يقطعها العفريت بـ"عمر" إلا أنه أنزله بباب بيته في وقت قصير جدا، وهذا ليس غريبا عن السرد العجائبي، "فكما يجعل السارد من الأشياء والحيوانات غير المؤهلة على حمل الإنسان والسفر به لمسافات طويلة، فإنه يجعل من الجان أيضا أداة مسخرة في يد الإنسان ليستخدمها في حمله وحمل ما معه من أدوات ومتاع"[2]، وهو ماقام به هذا العفريت، وهنا يتكرر فعل الطيران بالإنس والتنقل به مسافات طويلة الذي ورد سالفا في رواية (مرايا متشظية)؛ حيث يحتمل الجن "جرجريس" "عالية بنت منصور" وقصرها وينقلها من (جبل قاف) إلى سهول في الأرض على مقربة من الروابي السبع، فالجن ذو القوى الخارقة من أهم الشخصيات التي يستخدمها **مرتاض** في رواياته ليشكل المعمار الفني لنصوصه ويشحذها بمختلف الدّلالات التي تخدم قصده من النص.

ثانيا/ أسطرة الشخصيات الإنسية:

لايمكن أن تقوم الرواية العجائبية أو الفانتاستيكية على عناصر عجيبة بحتة تشكل من خلالها عالما روائيا متناسقا، بل يجد الروائي نفسه مضطرا إلى المزج بين العجائبي والطبيعي، ولعل أبرزمظهر لهذا التعارض يكون على مستوى الشخصية الروائية وهو "تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق في مقابل شخوصه العجائبية شخوصا عادية، طبيعية، تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة مما يجعل أنواعها قائمة

[1] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 295، 296

[2] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص 135

على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعية"[1] ويمنحه دلالة واضحة يكرسها هذا التعارض القائم بينها وبين الشخصية الطبيعية المختلفة تماما عنها، فوجود شخصيات عادية لا تملك أية قدرات خارقة هو ما يزيد قيمة القدرات الخارقة التي تملكها الشخصيات العجيبة ويكثف دلالتها، وعلى الرغم من أن الروائي قد اعتمد على الشخصيات الطبيعية في هذه الرواية، إلا أنه ارتأى أن ينتقل بأهمها من الحالة الطبيعية إلى حالة وسطى، لا هي طبيعية ولا هي عجائبية، إنها شخصية "سارة الخلوفية" التي تبدأ امرأة عادية وتنتهي امرأة غير طبيعية تحققت لها العجائب في حياتها.

ولا يخفى على قارئ الأعمال الروائية **لعبد الملك مرتاض** تكرّرُ نموذج المرأة العجيبة التي تتسخر لها الكرامات وتُمنح قدرات خارقة، مثل "حيزية" في رواية (حيزية) و"عالية بنت منصور" في رواية (مرايا متشظية)، و "الحسناء" و"الأم زينب" في روايتي (وادي الظلام) و(ثلاثية الجزائر)، غير أن هذا النموذج النسوي العجائبي في رواية (وشيء آخر) مختلف عن النماذج السابقة في العديد من الصفات والوظائف،حيث حاول **مرتاض** أن يجمع كل العجائبية التي توزعت في الشخصيات السابقة ويضيف عليها الكثير من الصفات الطبيعية والخارقة، لينتج لنا شخصية (سارة الخلوفية) التي يقدم السارد حكايتها مع الإنس والجن باعتماد راو يجول في الماضي البعيد والقريب ساردا ماض أجداد الجلولية وحكاية "سارة" مع صديقتها الجنية، ثم يعود إلى الحاضر ليسرد قصة "كريم" ابن "سارة" وحبيبته الفرنسية، ثم يغرق من جديد في حبال الماضي المليء بكل عجيب وغريب، ويمكن القول أن "سارة الخلوفية" هي نموذج للشخصية التي تمثل "نظاما ينشئه النص تدريجيا، لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية، شكل أو بنية عامة، وكلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية مرغّبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية"[2] التي تزداد كثافة من خلال ما يُضاف إليها.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص201

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص271

تكتسي شخصية "سارة الخلوفية" منذ بداية الرواية هالة من السحر والعجائبية مهد السارد من خلالها لخروج هذه الشخصية عن المألوف وإغراقها في العجائبية قبل أن يستهل حكايتها، فعلى الرغم من أن الطبيعة الأولى لـ"سار" طبيعة بشرية لا تتجاوز كونها امرأة عادية يميزها جمالها الفائق وذكاؤها، غير أن الأحداث الغريبة التي وقعت لها في حديقة بيتها غيرت من طبيعتها وجعلت حياتها تتراوح بين حياة الإنس وحياة الجن، وهو ما يقدّمه لنا الراوي في خطاب موجه لابنها كريم في مستهلّ الرواية "أما أمك فقد كانت عجائبية الوجود، عجائبية الحال، كانت تراوح حالها بين الإنس والجان، كما أخبرتك بذلك هي نفسها، وكأنك لما تصدقها، عاطفتك تدعوك إلى تصديقها، وعقلك يدعوك إلى تكذيبها، فلا أنت تكذبها، ولا أنت تصدقها"[1]، والكاتب هنا يحقق لنا أهم أسس العجائبية في الأدب وهي التردد الذي ينال شخصيات النص قبل قُرّائه، وحيرتها بين تصديق ما يروى، أو يحدث، وبين تكذيبه

بعد أن يهيئ الروائي قارئه لاستقبال العجيب والغريب فيما يخص هذه الشخصية، تبدأ الرواية بطريقة ارتدادية ينفصل فيها الحكي عن الحاضر الذي يمثل وجود "كريم" على متن القطار ليسترجع فيها السارد قصة "سارة" مع جنيتها وما وقع معها من أحداث عجيبة ووقائع غريبة؛ حيث تنمو شخصية "سارة الخلوفية" وتتطور من امرأة عادية تخسر زوجها بسبب الفقر والمعاناة وظلم ابن شيخ القبيلة وسخريته منهما، إلى امرأة غنية تعيش حياة رغيدة رفقة زوجها وتنجب منه ولدا وبنتا يعيشان في كنفها حياة سعيدة هادئة

يبدأ هذا التحول على مستوى البرنامج السردي منذ اتخاذ "عمر" قرار السفر بحثا عن الرزق الواسع وهروبا من العار الذي التصق به بسبب فاقته وعدم قدرته على توفير الحياة الرغيدة التي تليق بجمال زوجته وسحرها، وأثناء غياب الزوج تحدث أمور غريبة مع "سارة"، فتتغير حياتها من روتين الشقاء والكدح اليومي في الحقل، وارتدائها للثياب الرثّة بسبب فاقتها، إلى امرأة راقية وغنية، تملك حديقة غناء

[1] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص11

دون أن تعتني بها، وبيتا يحوي كل أصناف الأثاث والأفرشة القطنية الناعمة، وينفتح السرد على الأحداث العجيبة والغريبة بعد ظهور الجنية "خناتيتوس" في الحديقة بشكل مفاجئء ودون سابق إنذار؛ حيث تتجلى فجأة لـ"سارة" وهي منهمكة في حقلها، ورد في الرواية: "وبينما هي، يوما، منهمكة في سقي أشجار حديقتها (...) إذا هي يقع لها ما لم يكن في حسابها، فجأة سمعت حفيفا خفيفا لطيفا يقترب منها، ظنت ذلك حفيفا لطائر جارح كان يريد أن يقع حولها، ذاك كان يحدث لها في حديقتها مرارا، لكن الأمر، هذه المرة، كان مخالفا لظنها، بل لقد رأت امرأة غريبة تريم بجانبها ريماً، كأنها خلقت من مكانها، لكن سارة لا تعرفها"[1]إن عنصر الدهشة وانعدام التفسير المنطقي لظهور هذه المرأة يجعلنا بمواجهة أحداث عجائبية، فظهور المرأة بهذه الطريقة ليس له أي تفسير منطقي، فلا يُمكن أن توجد من العدم، كما لا يمكن أن تكون امرأة طبيعية سارت إلى "سارة" على قدميها لأن هذه الأخيرة لم تلحظ دخولها إلى الحديقة على الرغم من وجودها فيها.

تتفطن "سارة" إلى أن هذه المرأة ليست من الإنس، ويتغدى تخمينها بما أوردته الحكايات الشعبية، التي ذكرت الكثير من الأخبار عن مخلوقات من الجن تتجسد في صور متعددة وتظهر فجأة للبشر، فأدركت "من خلال ما كانت تعرف من الحكايات الشعبية، أن المرأة التي فاجأتها في حقلها ربما كانت سعلاة من الجن، رأتها، إذن، نهارا جهارا"[2]، وما زاد حيرتها ورعبها أن هذه المخلوقات تتكشف للبشر - إن تكشفت- في الليل، لا في النهار، وهو ما جعل الأفكار تنال منها وتذهب بعقلها كل مذهب.

تستمر الأحداث وتتوالى قاذفة بهذه الشخصية في خضم عالم عجيب يعج بالجنّ وما يصدر منهم من خوارق، وهو عالم ولجته "سارة" بسبب رفقتها للجنية الطيبة، وهي صورة مألوفة لهذه المخلوقات في السرد القديم، حيث يحاول الجن "دائما بما يمتلكه من إمكانات تفوق الطبيعة إعادة التوازن ليس

[1] المصدر نفسه، ص40

[2] المصدر نفسه، ص41

فقط للبطل، ولكن لأحداث القصة التي تسبب الشر في اختلالها"،[1] والمتمثلة في هذه الرواية في الأذية التي سببها "زعرور" لـ"عمر" حين أهانه، ودفع به إلى السفر من أجل كسب المال، تاركا زوجته فريسة سهلة للأطماع والمعاناة.

يعدّ لقاء "سارة" بالجنية "خناتيتوس" في حديقة بيتها سببا في التغيّر الكبير الذي طرأ على حالها، فعلى الرغم من الشكوك التي انتابت "سارة" في بداية الأمر حول هذه الجنية إلا أن هيئتها الأنيقة طمأنتها، وبعد تجلد وتشجع تسأل "سارة" المرأة الماثلة أمامها، فتجيب هذه الأخيرة بشيء من الطيبة " ما أنا إلا صديقة فلا تخافي ولا تفزعي مني شيئا، بل سأنفعك، إن شاء الله، نفعا، فأنا ما أريد لك إلا الخير، ولتجدنني إن شاء الله من خيرات النساء"[2]، وبالفعل هذا ما كان منها؛ حيث تبدأ عطايا الجنية بالتهاطل على "سارة"، فتهبها الحلي والملابس الفاخرة لتُفاخر بنفسها بين نساء القبيلة اللائي يسخرن من حالها الرديئة وكدحها المتواصل لكسب قوتها، غيرة وحقدا من أنفسهن لجمالها وحسنها الذي فاقهن جميعا، وهي صورة غالبا ما يضفيها الحكي العجائبي على البطل، حيث "يصرّ الراوي ويلح بشكل كبير على إلصاق صفة الجمال الطاغي على البطل، نافيا ولو بشكل ضمني كل قبيح منفر"[3]، وتتطور الأحداث لتبدأ العجائبية بالتسلل إلى شخصية "سارة"، فكان من أمرها أن استطاعت التخلص من أحد اللصو ص الذي عرض لها في الطريق بُغية سرقة حليّها بطريقة عجيبة لم يستوعبها أحد من أهل الزيتونية، ولا حتى "سارة نفسها"، ورد في الرواية هذا المقطع الواصف للحادثة: "حين اقتربت الفاتنة من الخروبة اقترابا، لا حظت شخصا مقنعا طويلا بدينا، يريد أن يهاجمها، توجه نحوها، هم بمهاجمتها، كاد أن يصل إليها، ذعرت منه ذعرا شديدا وما كادت تهم بالصراخ (...) حتى أصابه حجر عنيف آت من جهة مجهولة لم تتحققها، أسقطته أرضا أمامها، وقع الحجر على صدر الشخص المقنع وقوعا شديدا، شل حركته شلا."

[1] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص226

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 42

[3] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص 209

[1] ومنذ هذه الحادثة انتشرت إشاعات حول امتلاك سارة لقدرات خارقة، أو كونها محروسة من طرف الجنّ، وهو ما كان فعلا من أمرها، فقد سخّرت لها صديقتها الجنية حُراسا من عتاة الجنّ يحرسونها في الليل والنهار من كيد البشر وتدبير الحاقدين لها من أهل القبيلة، ومن بين ما شاع حولها وحيك من كلام ما ورد على لسان "زعرور" في مجلس سمره مع أصحابه بعد أن رفضته خاطبا ورفضت كل من تقدم إليها، وبسبب عجزه عن إثبات غيّها وقذفها ببيع جسدها لأحد أثرياء القبائل المجاورة تفسيرا منه للثراء الفاحش الذي صارت عليه، كانت نجاتها من حادثة الاعتداء ملائمة ليحيك حول "سارة" ما ابتغى من الأكاذيب، فبرر ما آل إليه حالها بأن عاشقا من الجنّ قد سخر نفسه لها، يقول: "افترضت أن ما وراء تحسن أحوال سارة، طالما ثبت، لدينا بالحجج الدامغة أن أحدا من رجال الإنس لم يأتها ليلا، بل ليس إلا رئيا من الجن يخدمها (...) وربما هو يخدمها من أجل أن يغشاها، عشق الجان للإنس عشق أعمى، كذلك علمنا شيوخنا وكبراؤنا، وإلا كيف تفسرون هذا؟"[2]، يتابع محاولا إقناعهم بما يلفق من أخبار عجيبة وكاذبة :" كان يسكن في جانب من بيتها، إذ كان البيت في معظم أطواره خاليا (...) كان يراها تتعرى في الحمام الذي بني لها (...) إلى أن ظهر لها يوما في حديقتها، في صورة شاب وسيم أنيق معا، عرض عليها أن يخدمها(...) يأتيها بأجمل الحلي وأفخر الملابس الحريرية التي لم ترها (...) عشقها الجني خراشوش فهام بها " [3] ويستمر "زعرور" في ذكر تفاصيل عن الجنّ العاشق لـ"سارة" وكيف يعيش معها ويستمتع بها، ولكن الحاضرين في المجلس رفضوا تصديق ما يذكر لهم من أخبار واتهموه بأنه يعمَه في خياله الذي ذهب به شأوا بعيدا، حتى في اختلاق الإسم الغريب الذي أطلقه على الجني المزعوم الذي عشق "سارة" وأحاطها بكل تلك الكنوز والأموال، لتعيش حياء رخاء معه.

[1] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 82

[2] المصدر نفسه، ص 131

[3] المصدر نفسه، ص 135

تستمر هذه الشخصية في التطور وإبهار القارئ بما يقع لها من أحداث عجيبة، وعلى غرار الكرامات التي ينالها الأولياء الصالحين تنال "سارة" كرامة العلم من خلال هبة الجنية "خناتيتوس" التي تغدق عليها من العلم ما يعجز أي بشري عن الإلمام به، تخاطبها شارحة لها طرق التعلم في معشر الجن :"هل لك أن أعلمك من علمي فتصبحي أعلم من علماء الزيتونية العليا؟ (...) نحن معشر الجن لنا طرائق في التعليم سريعة وفعالة، الجني منا لا يقضي كل عمره يتعلم ويحفظ ثم ينسى، بل لا تتجاوز مدة التعلّم في مملكتنا أكثر من بضع سنين غالبا، يتعلم فيها الصبي الجني علوم الدنيا، وعلوم الدار الآخرة"[1] هذا المقطع من شأنه أن يكشف للقارئ عن بعض الفروق بين الجن والإنس في نهل العلم والإلمام بأسرار الكون الخفية، إنه عطش الإنسان إلى دخول كنه العوالم الخفية، والتطلع لكل ما يتجاوز قوانين الطبيعة ويخرق أسس المنطق ويعجز العقل، فالقارئ حين يصادف مقطعا روائيا مثل هذا المقطع يشعر بشيء من الدهشة والتعجب والفضول في آن واحد، وتنتابه رغبة عارمة في معرفة المزيد عن عالم الجن الذي تملأه الأسرار والخفايا.

تتابع شخصية "سارة" في الاندماج مع العجائبية المفرطة دون أن تمس هذه العجائبية كينونتها البشرية، بل تقتصر على حالها وعقلها دون تغيّر في جسدها الإنسي الطبيعي، حيث تُلِمّ بمختلف علوم الدنيا والآخرة، وتتناقش مع معلمتها الجنية في كثير من قضايا الأدب ومختلف الفنون حتى صارت تعيشها وتعايشها فكانت "تتمثل الجاحظ وهو يبتسم في وجهها ويدعو لها بالصلاح والهناء، وإن كان في نفسه يحمل عشقا لها، كانت تخشى أن يبعث من مرقده ويكتب فيها رسالة يسميها: "رسالة العشق والشوق في بيت سارة الحسناء"(...) وقد وقف عليها في رؤيا رأتها شاهدت عينين جاحظتين، ولحية طويلة نكراء، لكن بابتسامة ظريفة كانت تحمل لها ألف مغزى..."[2]، وفي مقطع آخر تتكرر رؤيا "سارة" لأحد أقطاب العلم العرب وهو "ابن حزم" الذي "وقف عليها ليلة في رؤيا رأتها أخبرها أن الحمامة لم تكن إلّاها، وأن العشق لم

[1] المصدر نفسه، ص 110

[2] المصدر نفسه، ص 181

يكن إلا لها (...) اقتنعت أخيرا أنه حين كان يكتب "طوق الحمامة" لم يكن في ذهنه امرأة غيرها، أسس فلسفة الحب انطلاقا من جمالها، كان في وجدانه وعقله شيء من وجودها"[1]، هذا المقطع وغيره يدفع بالقارئ إلى استغراب تداخل الأزمنة ومعايشة سارة لعلماء وأدباء من قرون سالفة، بل وتمثلها لهم في يقظتها ورؤياها. وفي توليفة طريفة يرد الكوجيتو الديكارتي في خطاب يوجهه "ديكارت" إلى "سارة" يقول فيه "أنا أحبك إذن فأنا موجود معك هنا، ولولا حبك لما كنت موجودا"[2]، وغيرها من المقاطع التي تتحاور فيها "سارة" مع علماء وفلاسفة قضوا منذ مئات السنين.

تنتهي علاقة "سارة" بالجنية "خناتيتوس" بعد أن تجد هذه الأخير "عمر" وتعيده إلى بيته وزوجته، لتنسحب من حياة "سارة الخلوفية" وتترك لها علما نافعا ورزقا واسعا، وأيضا مكانة عظيمة بين أهل القبيلة، وتصبح "سارة" الحسناء المرأة الأكثر عجائبية في القبيلة، والتي تحاك حولها الحكايات التي توارثتها أجيال الزيتونية جيلا بعد جيل.

المبحث الثالث/ الأفضية العجائبية في الرواية:

أولا/ مفهوم الفضاء:

يعد مصطلح الفضاء الروائي من بين أهم المصطلحات التي نالت الاهتمام في النقد الحديث الغربي والعربي على السواء، وقد حاول معظم دارسي الأدب والنقاد وواضعي المعاجم السردية الإلمام بمختلف جوانبه بغية الاقتراب من مفهوم شامل (نسبيا) لما يحمله هذا المصطلح من دلالات عديدة، وهو أمر صعب نظرا لحداثة المصطلح من جهة، وإشكالية ترجمته من جهة أخرى،

[1] المصدر نفسه، ص 183

[2] المصدر نفسه، ص 184

لقد تأخر الاهتمام بالفضاء مقارنة بغيره من المكونات السردية، حيث كانت معظم جهود النقاد موجهة نحو "الزمنية ومنطق الأعمال والوظائف، والعلاقة بين الشخصيات، ولم يلتفتوا إلى تمثيل الفضاء في القصص؛ أي لم يقدموا نظرية متكاملة للفضائية السردية، وإن تعرض بعضهم للفضاء عند دراستهم للخطاب القصصي"[1] أو السردي بصفة عامة، إلا أن تلك الالتفاتات لم تكن بالعمق الذي يمكّن من إقامة تأسيس نظري لهذا المكوّن السردي، بل استمرت النظرة إليه على أنه عنصر ثانوي لا يتجاوز ارتباطه بما هو مرجعي، وهي النظرة التي بدأت تتلاشى مع زيادة حضور الفضاء في الرواية الغربية وتطوره واتخاذه منحى جديدا جعل منه مكونا أساسا في العمل السردي، وذلك راجع "لأسباب عديدة منها الحرب العالمية الأولى والثانية واللتين كانتا محفزا للانشغال بالفضاء الروائي، وذلك إجابة على ما يطال فضاء الواقع من انتكاسات وتغيرات تحت طائلة الحرب والاكتشافات العلمية وتطور الفنون وتغير النظرة نحو الإنسان والعالم ككل، وتوالي المآسي الإنسانية، "[2] التي سحقت نفسية الإنسان المعاصر، كل هذا كان من شأنه تحرير هذا المشكّل السردي في الممارسات الأدبية والدراسات النقدية من الاستكانة للتهميش والنظرة السطحية، ليستطيع بعد مدة تحقيق "قفزة نوعية بفضل الدراسات الشعرية والبنيوية الحديثة التي استطاعت الحدّ من اللبس والنظر إليه باعتباره موجودا من خلال اللغة"[3] وفيها وبواسطتها، وهو منحى بارز وواضح اتخذته هذه الدراسات، فبالإضافة إلى تناوله باعتباره موجودا من خلال اللغة، تم التطرق إليه باعتباره أيضا أحد المكونات السردية الأساسية والتي تتعالق مع مختلف البنى السردية الأخرى، ليشكل معها معمار النص السردي، وقد اقترح **رولان بورنوف** "في إطار الخطة التي وضعها لدراسة الفضاء في الرواية، أن توصف طوبوغرافيا الفعل، وتفحص مظاهر الوصف وتلاحظ وظائف الفضاء في علاقتها

[1] محمدالقاضي وآخرون: المعجم السرديات، ص306

[2] حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص 30

[3] المرجع نفسه، ص6

بالشخصيات وبالأوضاع وبالزمن وأن تقاس درجة كثافة الفضاء أو سيولته، وتستنتج القيم الرمزية والإديولوجية المتصلة بتمثيلها"[1] وذلك على سبيل تقديم دراسة شاملة قدر المستطاع للعمل السردي.

بعد رواج الاعتناء بالفضاء والاعتراف به كمكون سردي أساس في الخطابات الأدبية، توالت التحديدات والمفاهيم التي حاول أصحابها من خلالها وضع حدود مفاهيمية لهذا المصطلح؛ إذ قدمه **جيرالد برانس** في معجمه (قاموس السرديات) كمقابل للمكان: "أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة"[2]، ورأى بأنه "على الرغم من إمكانية السرد دون الإحالة على فضاء القصة، وفضاء مقتضيات السرد، أو العلاقات القائمة بينها (...) فإن الفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد؛ ويمكن للملامح الفضائية السالفة الذكر، أو للصلات القائمة بينها، أن تكون دالة وتؤدي وظيفة موضوعاتية، وبنيوية أو تكو ن أداة تشخيص"[3]؛ فهو لا يتوقف في حدود التشكيل اللغوي بل يساهم بشكل كبير في تشكيل الدلالات المختلفة التي يحملها الخطاب.

وقد ورد في (معجم السرديات) أن المقصود بالفضاء في القصص هو "الفضاء التخييلي والمعطيات التي لها بالأعمال المتخيلة صلة" [4].

أما **سعيد علوش** فيطرح مجموعة من المفاهيم التي قد يحملها مصطلح الفضاء في البحث السيميائي، فقد "يستعمل مصطلح (الفضاء)، في السيميائية، كموضوع تام، يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقا من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكوّن موضوع الفضاء، من الوجهة الجغرافية/السيكو-فزيولوجية/ السوسيو-ثقافية."[5].

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص306

[2] جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 186

[3] المرجع نفسه، ص 182

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص306

[5] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985،ص 164

أما **حسن نجمي** فيرى بأن الفضاء هوية من هويات الخطاب الروائي، وأن إقصاءه من النظرية السردية هو إقصاء مباشر لهوية من هذه الهويات، كما يؤكد بأن الفضاء "ليس مجرد تقنية أو ثيمة، أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية، فقط تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة"[1] تتعدى الرؤى السطحية والمباشرة، وذلك من أجل الوصول إلى قراءة فنية وفعلية للفضاء، مُدينا بهذا القول كل القراءات الشائعة والمبتذلة للخطاب الأدبي بصفة عامة ولفضاءاته بصفة خاصة.

يكتسب الفضاء السردي أهميته من كونه عنصرا محافظا على وجوده "على امتداد الخط السردي ولا يغيب مطلقا، حتى ولو كان النص السردي بلا أمكنة، فالفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات، وحتى في الإيقاع الجمالي للنص"[2]؛

وأثناء طرحه لمسألة الفضاء في العمل السردي يقدم **حميد لحميداني** تصنيفا لأربعة أنواع من الفضاء الروائي/ الأدبي وهي:

***الفضاء الجغرافي**: وهو الفضاء الذي يتطابق مع مفهوم المكان، وهو "يتولد عن طريق المحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون"[3]

***الفضاء الدلالي**: أو ما يطلق عليه الفضاء الطباعي؛ وهو فضاء مكاني مغاير للسابق، فالنص السردي أو "الرواية تأتي في شكل كتاب يطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة، وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل،

[1] حسن نجمي: شعرية الفضاء(المتخيل والهوية في الرواية الجزائرية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص59

[2] صفاء دياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، ص242

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص62

وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط"[1] وهو مرتبط بشكل كبير بمضمون الحكي لأنه يؤثر في فهم القارئ له.

***الفضاء الدلالي**: وهو فضاء يتعلق بالتعدّد الدلالي للغة، فلغة "الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع أن يتضاعف، ويتعدد"[2] فالكلمة الواحدة قد تحمل العديد من المعاني والدلالات، وقد استبعد **لحميداني** هذا النوع من مفهوم الفضاء الأصلي الذي يرتبط بالمكان الذي تدور فيه الأحداث بأي شكل من الأشكال.

***الفضاء كمنظور** : ويقصد به "الطريقة التي يستطيع بواسطتها الراوي أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[3]، فهو مرتبط بشكل أساس بوجهة النظر أو الرؤية التي تنتج وفقها الخطابات المختلفة في الرواية.

ثالثا/ الفضاء العجائبي في رواية "وشيء آخر":

يعتبر الفضاء العجائبي أحد أهم المكونات السردية و"واحدا من أمتع التجليات الفضائية في الكتابة الروائية، وأشدّها ارتباطا بالتجريب الروائي"[4]، لأنه يمتح من الخيال دون التوقف عند حدود معينة من أجل تشييد عالم روائي ينضح بالعجائبية في كل ثناياه.

ولا يخفى على متتبع المسار السردي عند **عبد الملك مرتاض** أنه قد أفرغ كل حمولته الشعبية والميثولوجية في روايته الأخيرة (وشيء آخر)، فكان الفضاء العجائبي سمة بارزة ميزت هذه الرواية من بين نظيراتها، وبخاصة من خلال إبداعه في تصوير الزيتونية العليا والسفلى، والأوصاف العجيبة التي أغدقها على البئر العجيبة وشجرة الزيتون العظيمة.

1 / الزيتونية العليا:

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص 108

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 60

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص60.

[4] خالدية جاب الله: تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة، 2017/2016، ص207

تعتبر الزيتونية العليا أحد القطبين الفضائيين اللذين يقيم عليهما الروائي روايته، ويرتبط حضورها كفضاء "بشخصية (سارة الخلوفية) والدة (كريم)، التي مثّلت قمة التوهّج العجائبي، الذي حوّل حياة الشخصيات والأفضية على حدّ سواء، إلى عوالم من الترقّب والانبهار"[1]، ويورد الروائي مقاطع سردية يعلل فيها تسمية هذه المنطقة بالزيتونية العليا) من خلال سرد قصة شجرة الزيتون العملاقة والسحرية التي غرسها الجنّ في مكان خال من الزيتونية العليا، وذلك على لسان الشيح "دحنون" أكبر معمري الزيتونية: " كان في قديم الزمان، لا أحد يعرف مداه فيضبطه بالتاريخ الدقيق، بقرب المكان الذي بني فيه مسجد مدينتكم الجامع: شجرة زيتون عظيمة جدا، كان كل من يسعى في ضواحيها أو بجوارها، من بواد وأرياف وقبائل وأقطار، يأتي إليها في موسم التين ويجني منها ما يشاء"[2] دون أن ينقص ذلك من ثمارها شيئا، وقد تعدّدت الروايات حول من اغترسها أول الأمر، فقيل "أن الجنّ هي التي اغترستها في غابر الأزمان أولا، منهم من يعود بذلك الزمن إلى ما قبل النبي سليمان(...) يقال إن الجان العتاة جاؤوا بفسيلتها من شجرة مباركة في جبل قاف. خادعوا الأفعى العظيمة التي تحرس الجبل العظيم فانتزعوا فسيلتها من بعض حدائق قافها"[3]، "وقيل جاؤوا بها من حديقة عالية بنت منصور من وراء السبع بحور وهي حدائق لا يعرف أحد من أين طريقها فيحاول الذهاب إليها للعثور عليها والاستمتاع بعظيم جمالها"[4] بل قيل: "إنما جاؤوا بها من بلاد الجارية ودعة مجلية سبعة، وهي أرض واسعة شاسعة خصيبة مخضرة تعوم في الماء"[5]، وغيرها من الروايات المختلفة حول أصل شجرة الزيتون العجيبة، والتي يستثمر فيها الروائي ثقافته الشعبية وموروثه العربي من خلال ربط أصل هذه الشجرة المباركة بحكايات من الموروث الشعبي والعربي، منها ما كان قد ذكره في روايات سابقة مثل "عالية بنت منصور" التي كانت شخصية أساسية في رواية (مرايا متشظية)، ومنها ما يذكره لأول مرة مثل الحكاية الشعبية (ودعة مجلية سبعة)، بالإضافة إلى جبل قاف

[1] المرجع نفسه، ص 246.

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 327

[3] المصدر نفسه، ص328

[4] المصدر نفسه، ص328

[5] المصدر نفسه، ص328

الذي تردد ذكره في معظم روايات **مرتاض** كمكان نوراني تتجلى فيه كل قيم الخير والجمال، ويتابع الراوي سرد اختلاف الروايات حول أصل هذه الشجرة فيربط بَرَكتها بعين وبار، موردا في سياق حديثه عن ذلك قصة "دعيميص الرمل" قائلا: "بل ثبت عند بعضهم أنهم جاؤوا بفسيلتها من حدائق "عين وبار": عاصمة مماك الجنّ العظمى، ولا أحد يعرف مقرّ هذه المملكة العظيمة التي لم يُلمم بها إلا شخص واحد هو دعيميص الرمل العبديُّ الذي حين عودته منها ضل طريقه إليها، عرته الصّرفة فلم يرها تارة أخرى، عوقب بالهلاك في الصحراء. على الرغم من أنه كان في الناس أهدى.."[1]، فكان الرجوع إلى كل هذه الأفضية والشخصيات من أجل تبرير بركة شجرة الزيتون التي سميت باسمها الزيتونية العليا ذكاءً من الروائي، وخبرةً منه في بث العجيب والغريب في تفاصيل نصه.

يتابع الراوي سرد ماضي الزيتونية من خلال حكايات تتعلق بالشجرة العظيمة وبالوقائع العجيبة التي حدثت أثناء استعمار الزيتونية من طرف الأعداء الذين جاؤوا من وراء البحر، يقول الشيخ "دحنون" محاولا زرع الأمل بعودة شجرة الزيتون في نفوس الشباب المتحلقين به: "..سعى كثير من الطامعين إلى احتلالها، والاستحواذ على زيتونتها المباركة التي لم تعد بكل حزن قائمة (...) لكن ما أدراكم أنها ستعود، كما كانت مستقبلا؟ إنّ كبار شيوخ الزيتونية العليا وحكماءها لا ييأسون من عودتها كما كانت باسقة، ممتدة الأغصان في الفضاء قبلا، كانت مخضرة الأوراق الوارفة التي تزين منظرها فتجعله ناظرا وجميلا وجليلا معا، إن الذي اغترسها أولا لا يمتنع من أن يغرسها آخرا (...) فما أدراكم أن تنبت الشجرة وتخضارَّ، وتمتد في السماء أغصانها..."[2]، وقد حاول الراوي ذكر أهم المواصفات العجائبية في الشجرة قائلا: "كان الناس يقتطفون زيتونها طوال الموسم الذي كان يبدأ في قُبْلِ الخريف ولا ينتهي إلا في كُلبة الشتاء، بل كان الموسم يمتد بها إلى أوج الربيع (...) كانت أولى عجائب تلك الشجرة أن ثمرها لا

[1] المصدر نفسه، ص 329

[2] المصدر نفسه، ص 324

يتناقص أبدا، بل كان الجنيُ كأنه لا يزيد ثمرها إلا تكاثرا (...) كانت الريح إذا هبت عليها أحدثت أزيزا عظيما يسمعه أهل الزيتونية العليا جميعا"[1] فيستأنسون به، بل إنهم تعودوا عليه كل ليلة.

يضاعف الروائي كم العجائبية التي يحيطها بهذه الشجرة من خلال ذكر قصة قطع الأعداء لها، ورد في الرواية: "جاءت كتيبة عرَمْرمةٌ إلى نحو الشجرة متسلحة بالمقاريض العظيمة، والمعاضيد الحادة (...) فظل أفرادها يجتَزعون منها عودا، عودا. لكن دون أن يتمكنوا من عضدها كلها"[2]، ولأنها شجرة عظيمة باسقة فقد قرر القائد أن يرتاح جنوده إلى الغد وهنا كانت المفاجأة، "فما هو إلّا أن عسعس الليل قليلا، وإذا أحجارٌ ترجمُ الجندَ فتسّاقط عليهم من أيمانهم ومن شمائلهم (...) اشتعلت النيران في بعض خيامهم فبدأت تلتهمها، لم يعرفوا لذلك سببا (...) طلبوا من القائد أن يغادروا حيز هذه الشجرة المسحورة"[3] لكنه رفض، فقد كان مصرا على اقتلاعها من جذورها من أجل كسر شوكة الزيتونيين واعتدادهم بعجائبيتها، لكن الشجرة لم تلبث بعد قطعها إلا مدة يسيرة حتى عادت إلى عهدها الأول.

هذا ما كان من أمر شجرة الزيتون العظيمة التي سميت الزيتونية العليا تيمنا بها، أما مواصفات الزيتونية العليا، فقد وردت في الرواية من منظورين، الأول هو صورة الزيتونية كما يراها "كريم" وكما وصفها الراوي على لسانه وهو في القطار يقارن ما يرى من مناظر عجيبة في تلك البلاد وحال أهلها بزيتونيته وحال أهلها، ورد في الرواية: " وأنت لم تشاهد هذه المرائي الحسان في مدينتك، في زيتونيتك العليا النائية عن مركز الحياة، يوماً. كانت بلدتك –الزيتونية- أول أمرها، مجرّد مجموعة من القبور يسكنها أحياء، ولا أحياءَ (...) أموات يسكنون الأكواخ فوق الأرض، وأموات يسكنون القبور تحتها"[4]، "كانت بلدتكم دورها طوبية الحيطان، كانت سقوفها من الأخشاب والعيدان، تسكنها الفئران، بل أجْحار تثوي فيها الثعابين والكائنات الضارة الأخرى (...)، هناك... حيث الشفاه العابسة، والوجوه الكالحة، شفاه تريد أن

[1] المصدر نفسه، ص 330

[2] المصدر نفسه، ص 346

[3] المصدر نفسه، ص 347

[4] المصدر نفسه، ص10

تفتر عن الابتسام فيقبضها الضر قبضاً، كأن أهلها كانوا بنتمون إلى مملكة الشقاء، وجوه جعّدتها أشعة الشمس فأحرقتها أهرمتها قبل الأوان"[1]، فكأنما الراوي يحاول أن يربط بين صورة الزيتونية وملامح أهلها، فكلاهما يصبغه الشحوب والبؤس والشقاء.

إن الغريب في أمر الزيتونية العليا، أن الراوي بعد أن قدمها بكل تلك المواصفات العادية التي تجعل منها قرية بسيطة يعمها الشقاء، قد انتقل مباشرة باستخدام السرد الارتدادي إلى ذكر أوصاف أخرى للزيتونية،من خلال ربطها بالجنّ الذين اغترسوا شجرة الزيتون العظيمة، وابتنوا البئر السحرية، فكانوا يستقون من مائها ليلا بل كانوا يزاحمون الإنس في الزيتونية ورد في الرواية في خطاب يوجهه الراوي إلى "كريم" : " كانت دور قريتكم الزيتونية العليا، في العهود الأولى، فيما أخبرك جدُّك رحمون، لا تزيد عن ثمانين أو تسعين بيتا (...) كان بعض الزيتونيين يزعمون أن الجنّ تزاحمهم فيها. بنوا بجانب كلّ دارٍ، داراً (...) كان أهل الزيتونية العليا تجمعهم بئر واحدة يستقون منها الماء (...) لقد ثبت لعقلائهم أن الجنّ كانت تزاحمهم فيها أيضا، تيقّن ذلك الشأت لديهم تيقّنا، كان الزيتونيون من الإنس يستقون بالنهار وكانت الجن تستقي ليلا"[2]

تتضاعف عجائبية الزيتونية العليا بسبب تعالقها مع الزيتونية السفلى التي تقع تحتها مباشرة، والتي يقطنها الجن ويصعدون منها ليلا إلأى سطح الأرض ليستقوا من العين أو يتجولوا في القرية بعيدا عن مرأى الأهالي، إلأى أن ظهرت الجنية لسارة الخلوفية في وضح النهار، وق كانت تلك الحادثة سابقة ل"سارة" لم ينلها أحد قبلها ولا بعدها من أهل الزيتونية، ماعدا حادث ذكرته الجدات من تاريخ الزيتونية، عن أحد الأجداد الذي كانت يتفرج على نفر من الجنّ كانوا يحتفلون كل ليلة متحلقين بالشجرة العظيمة قبل أن يقطعها الأعداء

[1] المصدر نفسه، ص10، 11

[2] المصدر نفسه، ص 12.

زيتونية السفلى:

أطلق الكاتب على مدينة الجنّ في الرواية اسم "الزيتونية السفلى" وعدّها مقابلا لمدينة الإنس التي تسمى "الزيتونية العليا" المُقامة على سطح الأرض، فقد ردّدت الجدّات في حكاياتها لفتيان (الزيتونية العليا) أن الجن تسكن أسفلها، ورد في الرواية أن " الجن لها مملكة خفية في أسافل بعض هذا الرجا، أذن لها بذلك سيدي حسنان، فشيدتها، أقامت فيها عجائب البنيان وبديعات الأشياء، ولكن على أن تبني مدينتها تحت الأرض لا فوقها"[1]، إذن فقد "ابتنت الجن مملكتها العظيمة أسافل هذه البئر العظيمة، ثم لم تلبث أن اتخذتها لها عاصمة لمملكتها، ثم أطلقت عليها اسم مدينة الثّخشضار فقيل معنى هذا الفظ أن ليس له معنى"[2]، وقد قدم الشيخ "دحنون" شرحا لشباب (الزيتونية العليا) عن الفرق بين مدينته والمدينة القائمة تحت الأرض قائلا "ولما ثبت للشيوخ من أجدادكم أن الجن تسكن أسافل هذه المدينة وضواحيها، وهم أيضا لهم الحق في أن يساكنونا، انتهى الرأي إلى أن تسمى مدينتنا: الزيتونية العليا تمييزا لها عن زيتونية الجان من إخواننا وجيراننا، ولذلك رأوا أن يطلقوا على زيتونيتهم التي تقع تحت الأرض (...) الزيتونية السفلى"[3]. للدلالة على المدينة القائمة أسفل الأرض والتي يعيش فيها الجن والعفاريت بشكل منفصل جزئيا عن الإنس، وهو فضاء استثمره الروائي في تكريس العجائبية من خلال وصف أحوال ساكنيه من الجن والعفاريت، ووصَف بنيانه البديع والعجيب ونمط الحياة المختلف عن نظيره عند الإنس

قدم الراوي صورة عن التماس الذي كان واقعا بين سكان الزيتونية العليا من الإنس وسكان الزيتونية السفلى من الجن من خلال حكايات الجن مع أحد الأجداد الذي كان يقطن وأهله قرب الشجرة المباركة، ورد في الرواية على لسان الشيخ دحمون مخاطبا شباب الزيتونية قائلا " إن الجنّ، يا أولادي، مضت على تنظيم الاحتفالات تحت تلك الشجرة المباركة في لياليها الصاخبة وإن لم تعد تقيمها كما كانت

[1] المصدر نفسه، ص 30

[2] المصدر نفسه، ص 30

[3] المصدر نفسه، ص 339،340

تأتي ذلك أولا، وكأنّ القطان الجدد، من أجدادكم الأكرمين، أزعجوها فضايقوها، فضيّقوا عليها، رنّقوا صفو عيشها، لم يكن سكان المدينة قادرين على التفرّج على مشاهد من مجون الجنّ الذي كانوا يقيمونه ليلا، كما كان يتفرّج عليه جدكم الأعلى في ربوته المقابلة الجدباء"[1] حيث يحصل التماس والتواصل بينهم في بعض الحالات الاستثنائية مثل حالة "سارة الخلوفية" مع الجنية "خناتيتوس"، أو حالة الجد الأكبر للزيتونيين مع جن الشجرة العظيمة.

*** العلاقة بين الزيتونية السفلى والزيتونية العليا:**

يستثمر **مرتاض** مفهوم التقاطب الذي طرحه **يوري لوتمان**، في تشكيل العلاقة المكانية والدلالية بين الزيتونية السفلى والزيتونية العليا، فإذا كانت العلاقات المكانية تتمثل في كل الثنائيات المتعلقة بتحديد المكان مثل: الأعلى/الأسفل، القرب/البعد...، فإن العلاقة بين الزيتونيتين تدخل ضمن أحد أشكال هذا التقاطب، وقد عدّ **يوري لوتمان** لغة هذه العلاقات "وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص، أي على مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف"[2]، فبالإضافة إلى أن هذه المفاهيم تستخدم في نماذج غير مكانية (لاتتضمن محتوى مكاني) مثل الأدب، فإنها تمتد إلى محتويات الإيديولوجيا مثل الطبقية (الطبقة العليا/ الطبقة السفلى)، ويجدر الإشارة هنا إلى أن شكل السمات المكانية ليس واحدا ولا ثابتا، فقد يكون على شكل تضاد ثنائي أحيانا مثل (أعلى/أسفل)، أو تدرج هرمي سياسي أو اجتماعي مثل (رفيع/وضيع)، أو تضاد أخلاقي مثل (يمين/شمال).

ويربط **باشلار** هذه العلاقات المكانية مركزا على ثنائية أعلى/أسفل الموجودة بين الصقف والقبو، والعلاقة الموجودة بين مكانية كل منهما ووظيفته ودلالته، فالسقف مرتبط دائما بإيجابية علة وجوده وهي الحماية، بالمقابل يحمل القبو دلالة الهوية المظلمة للبيت، فنحن حين "نحلم بالارتفاع فنحن

[1] المصدر نفسه، ص 338، 339

[2] سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص69

في المنطقة العقلانية للمشاريع الذهنية الرفيعة، أما بالنسبة للقبو فإن الحالم يحفر ويحفر حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية"[1]، وتجسد هذه الاستقطابات بالنسبة **لباشلار** العامودية التي تتوزع عليها مجموعة من المتقابلات والمتضادات مثل عقلانية السقف ولا عقلانية القبو، كشف السقف عن علة وجوده المتمثلة في الحماية وتعقيل المخاوف عكس القبو الذي يقوم بتضخيمها.

بالنسبة لرواية وشيء آخر تعتبر الزيتونيتان: العليا والسفلى، طرفي تقاطب واضح في الرواية، حيث يمثلان فضائين منفصلين ومتداخلين في الوقت ذاته؛ منفصلين من حيث الموقع (الزيتونية العليا فوق الأرض، والزيتونية السفلى تحت الأرض) ومتداخلين بسبب اقتحام الجن لعالم الإنس، أو العكس، فكانت الزيتونية العليا مكانا يعيش فيه الإنس في سلام، وظلت الزيتونية السفلى موطنا للجن، الذين يصعدون إلى السطح في الليل فقط، ورد في الرواية"ولما ثبت للشيوخ من أجدادكم أن الجن تسكن أسافل هذه المدينة وضواحيها، وهم لهم الحق أيضا في أن يساكنونا، انتهى الرأي إلى أن تسمى مدينتنا: "الزيتونية العليا" تمييزا لها عن زيتونية الجانّ من إخواننا وجيراننا، ولذاك رأوا أن يطلقوا على زيتونيتهم التي تقع تحت الأرض، وبعد أن سمع أحدهم ذلك من الجن أنفسهم، وهم يقولون عن بلدتهم المنتشرة تحت الثرى: "الزيتونية السفلى" ذلك كله حتى لا تلتبس الأمور بعضها ببعض، فلا تميّز دلالة الأسفل من دلالة الأعلى"[2]

إن هذا التقاطب بين الزيتونيتين مستمد من الحكايات السائدة في الموروث الشعبي، فمن الشائع أن الجن يسكنون باطن الأرض في ممالك عجيبة، ولا يخرجون إلى سطحها إلا في الليل، ليقيموا الاحتفالات الصاخبة، وقد ورد في الرواية وصف عجائبي لمدينة الجن : "كانت الزيتونية السفلى واسعة الشوارع ساطعة الأضواء رفيعة البنيان مترامية الأرجاء، لكن كان ينقصها الاستمتاع بالشمس الطبيعية

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص46.

[2] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 339، 340

ونسيم الهواء، وعلى أن الجن تختار ذلك قصدا، فهي ترفض الرطوبة والندوّة والظلماء"[1]، وهو مما يسود غالبا من حكايات شعبية عن مدن الجن ذات البنيان البديع والعيون المتفجرة والطبيعة العذراء.

إن العلاقة بين الزيتونيتين العليا والسفلى باعتبارهما فضاءين قد اختصرت في شخصيتين اثنتين هما "سارة الخلوفية" من الزيتونية العليا أي من عالم الإنس، و"خناتيتوس" من الزيتونية السفلى عالم الجن، "وواضح أن تجربة العالمين المقدّمين عن طريق (سارة وخناتيتوس) قد أثمرا لنا فضاءً عجابيا بامتياز، وعالجا مواضيع مصيرية كالعلم والجهل، وفق رؤية راقية، تمخّضت عمّا يسمى ب(حوار الحضارات)"[2] بين كائنات تختلف في كل شيء.

3/ البئر العجيبة:

تعتبر البئر والعيون السحرية من بين الأفضية العجائبية التي تزخر بها روايات **مرتاض**، وفي رواية (وشيء آخر) تتراوح البئر بين كونها محل صراع أو تشارك بين الإنس والجن؛ حيث يستغرق الحديث عنها "صفحات طويلة، تطعّم الفضاء العجائبي، الذي جاء مرتبطا ارتباطا وثيقا بالموروث الشعبي، الذي يؤسس لهذه الحكايات المتوارثة، والضاربة بجذورها في عمق الثقافة الشعبية"[3] التي تتغذى عليها مثل هذه المكونات في النصوص العجائبية، فقد كان جليا منذ بداية الحديث عن البئر أنها لم تكن بئرا عادية ولم تكن خالصة للإنس، كما لم يعلم أحد "متى حفرت تلك البئر، ولا متى طويت، أيضا؟ لا من طواها؟ كانت أزلية التاريخ، سحيقة القدم، عجائبية الوجود. كانت أعرض من البئر كثيرا، كانت كأنها نهر بني عليه ثم طوي طيا، كان عمقها قريبا، لكن غور مائها كان بعيدا جدا."[4]، ويستمر **مرتاض** في إضفاء العجبية على

[1] المصدر نفسه، ص 340

[2] خالدية جاب الله: تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، ص261

[3] المرجع نفسه، ص249

[4] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 13

البئر ومياهها، فقد كان الزيتونيون يؤمنون بأن "ماء بئرهم لا ينضب ولا يغيض بالاستسقاء، بل لا يغلظ ولا يترنّق سمدا، لأن الجنّ كانت موكَّلةً بالقيام على خدمة البئر وتنظيفها"[1]

ويذهب الشيخ "دحنون" أكبر معمري الزيتونية أن مياه هذه البئر العجيبة "لا تتأثر بجدب ولا بجفاف سرمدا، ولا قحط عام الرمادة الذي لم يبق زرعا ولا ضرعا، احتفرتها الجن منذ عصور سحيقة لا أحد يعرف تاريخ حفرها تحقيقا (...) قد حفرت في مصخرة ما كان يمكن للفؤوس العادية أن تعمل فيها، مهما كانت حادة ماضية، لم يكن ذلك إذن إلا من أعمال الجن وبراعتهم في صنع الأشياء فهم الذين عرفوا بالقوة والبطش..."[2]، كما روى للفتية أن الجن لازالت تستقي من البئر كل ليلة، فهي تقصدها للعب واللهو والارتواء من مائها المبارك، وعلى الرغم من أن الشيخ "دحنون" كان من الثقاة الذين يصدِقهم أهل القبيلة القول إلا أن بعضا من الشباب الذين سمعوا كلامه عن استقاء الجن من العين كذبوه وأرادوا التأكد بأنفسهم لدحض أقواله بالدليل والحجة، وهنا يبدع **مرتاض** في وصف مشهد الجن في البئر ليلا من خلال هذا المقطع الروائي الذي خصه –على غرار مقاطع أخرى- بلغة فصيحة بديعة غريبة في آن واحد " وما هم إلا أن جاؤوا اليها، واقتربوا منها، إذا هم يسمعون أصواتا منكرة لا يميزون لغتها كانوا يسمعون قعقعة وهمهمة، وجعجعة ودمدمة، هن من عجائب الأصوات التي لم يسمعوا قط مثلها كما تحسسوا أمواها تتقاطر من الأعلى نحو أسفل البئر من دلائها كأن كائنات كانت تتماقل وتتغاطس في لجة الماء وتعبث فيه عبثا، ثم سمعوا أصواتا منكرة وهمهمات غريبة، تفزع الشجاع تفزيعا..."[3]، بالإضافة إلى هذه الوقائع المريبة الحاصلة في البئر، يعتقد الزيتونيون اعتقادا جازما ببركة ماء هذه البئر، ورد في الرواية: "كانت أشياء غريبة تحمل الزيتونيين على الاعتقاد بأن ماء بئرهم ليس ماء، كأي ماء، لأنه كان عذبا زلالا جدا، ولأنه كان مباركا يستشفي به المرضى، ولأنه كان لا ينقطع جريانه ولا يتوقف تدفقه ولا ينزف بالاستسقاء"[4]، فهو ماء

[1] المصدر نفسه، ص28

[2] المصدر نفسه، ص 15

[3] المصدر نفسه، ص 20، 21

[4] المصدر نفسه، ص 27

مبارك من جهة، وماء دائم لا ينضب ولا يجف، و"يوحي ارتباط البئر بمعالجة الناس وإشفائهم، بخاصيّة ربانية في الأصل، تمثّل روعة الحكمة الإلهية التي حظيت بها البئر، وعزّزت عجائبيتها، وارتقاءها إلأى عالم هلامي، على حساب واقعيتها الجغرافية الملموسة"[1]

4مملكتا الشقاء والصفاء:

بالإضافة إلى الزيتونيتين العليا والسفلى، يعتمد **مرتاض** ثنائية فضائية أخرى، هي (ممكة الشقاء ومملكة الصفاء) وذلك أثناء سرد رحلة "عمر" زوج "سارة الخلوفية"، الذي غادر الزيتونية العليا بحثا عن سعة الرزق والثروة التي يجابه بها أغنياء قريته، ويثبت جدارته بحب زوجته له، حيث يصل بداية إلى مملكة الصفاء، وهي "مدينة كبيرة عامرة، كثير عدد سكانها، نافقة تجارتها، غزيرة مياهها، إذ كان نهر عظيم يشقها، فكان السكان يشربون منه، ويستقي فلاحوهم منه حقولهم الزراعية بضواحيها"[2]، وقد استطاع عمر أن يظفر بعمل مناسب فيها، لمكنه لم يلبث أن غادرها بعدما أحرجه كرم التاجر الذي أمنه على خزائنه، وأبدى طمعه في مصاهرته، فانسحب "عمر" من المملكة بلا وجهة محددة، فإذا به يبلغ مملكة الشقاء، وهناك أخبر من قبضوا عليه بأنه جاء من الزيتونية العليا في الأصل ثم وصل بعد مدة الى ممكة الشقاء التي اقام فيها زمنا يسيرا، فاتهمه الجنود بأنه جاسوس مملكة الشقاء، ورد في الرواية على لسان هؤلاء الجنود" إن إقبالك من مدينة الصفاء يؤكّد تهمتنا، بأنّك لست إلأا جاسوسا، ألأم تعلم بأن مملكة لشقاء، ومملكة الصفاء على عداوة وبغضاء منذ أزمنة طُولى؟ فأهل مملكة الصفاء يضحكون ويبتسمون أبدا، ونحن في مملكة الشقاء، نكشر ونعبس أبدا، هم أهل خضرة وماء، ونحن أهل قحط وصحراء، هم

[1] خالدية جاب الله: تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، ص251

[2] المصدر نفسه، ص 250، 251

ينعمون في الرّخاء، ونحن نكابد الشقاء"[1] وهذا سبب رئيسي للعداوة القائمة بين المملكتين" التي قدمها الروائي وفق مفهوم التقاطبات؛ حيث يقع الاختلاف الجوهري بينهما في أن (مملكة الصفاء) تحب الابتسام والضحك، و (مملكة الشقاء) التي يعتبر الضحك لديها جريمة كبرى يعاقب عليها القانون"[2]، هذا من جهة، من جهة أخرى تحضر أيضا ثنائية العلم والجهل، حيث تحتفي مملكة الصفاء بالعلم والعلماء، في حين تمتلئ سجون مملكة الشقاء بالعلماء والأدباء وحتى الشعراء، ولعل تجلي هذه الثنائية كان "لاعتبارات جغرافية محضة، فالأولى تنعم بهبات الله، وعلى رأسها نعمة الماء، في حين حرمت الثانية من أدنى شروط الحياة، وهو الأمر الذي فجّر كا ذلك الكره تجاه الأمكنة التي تحظى بالاستقرار"[3]، فكان استقرار هذه الأخيرة سببا في انتشار العلم والاهتمام به، في حين كانت الفاقة والحاجة عدوا له في المملكة الأخرى.

المبحث الرابع: التعجيب على مستوى الحدث:

يعتبر الحدث أبرز مشكل سردي يقوم عليه أي نص روائي، فلا يمكن أن يستقيم الحكي إذا لم تكن هناك أحداث تقع وتسير بالقارئ في اتجاه معين، كما "يعدّ جامعا للعناصر السردية مثل الشخصيات والزمن وغيرها من العناصر"[4] المشكّلة للعمل السردي، وقد ورد في (قاموس السرديات) أن الحدث حسب **تشاتمان** هو كل "تغيير يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل prcess statment في صيغة "يفعل" أو "يحدث". و"الحدث" يمكن أن يكون "فعلا " أو "عملا" act (عندما يحدث التغيير بفعل فاعل: "فتحت ماري النافذة") أو حادثة عرضية happening (عندما لا يحدث التغيير بفعل فاعل: "بدأ

[1] المصدر نفسه، ص277، 278

[2] خالدية جاب الله: تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، ص256، 257

[3] المرجع نفسه، ص257.

[4] صفاء ذياب، تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، ص 108

المطر في السقوط") وتعد الأحداث والكائنات:، المكونات الرئيسية للقصة"[1] ولا يمكن أن يستقيم السرد من دونها.

وتذهب السيميائية السردية إلى إمكانية إدراك الحدث "كفعل فاعل –فرديا أو جماعيا- في حدود التعرف عليه وتأويله، من قبل الفاعل –المدرك، لا الفاعل المنجز، سواء كان فاعلا ملاحظا، متموضعا في الخطاب، كشاهد، أو كان ساردا: يمثل التعبير أو القص مثلا".[2]

أما الحدث في الحكي العجائبي فيشكل "عنصرا دلاليا يجاوز العناصر والمكونات الأخرى، فيعمل على التموضع بشكل يزاوج بين الغموض والوضوح، ثم يرقى من "الحدثية" إلى الصورة بكثافة مقولها واقترابها من الواقع في تحولاته، ومن المخيلة باستيهامها وحساسيتها، تجاه تلك التحولات"[3]، ويذكر شعيب حليفي أن الحدث في العمل الروائي لا يخرج عن أنواع أربعة بغض النظر عن تواجد نوعين أو أكثر في العمل الروائي الواحد:[4]

أ/ سردية التاريخي: وتتمثل في لجوء النص الروائي إلى الأحداث التاريخية وتوظيفها بعد أدلجتها والتصرف فيها –بشكل أو بآخر- وفق ما يخدم الرواية، وذلك على غرار ما تقوم به السينما والروايات البوليسية

ب/ سردية اليومي: وهي ترتكز أساسا على استثمار اليومي في العمل السردي، مع إضافة التعديلات اللازمة واستغلال التفاصيل التي تستمد فاعليتها وقوتها بفعل التراكم

ج/ سردية الطابو: وتدور غالبا حول اللحظات السياسية في تاريخ المجتمع، أين يعتمد الروائي على مخياله من أجل التعبير بجرأة عن الوضع السياسي، وهو ما قام به **مرتاض** في روايته (مرايا متشظية) التي

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 63

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 64

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 142

[4] المرجع نفسه، ص 142

اعتمد فيها حمولته العجائبية واستثمر خياله الفذّ من أجل التعبير عن فترة حساسة من تاريخ الجزائر وعن إحدى أهم الأزمات السياسية التي مرّت بها.

د/ سردية التعجيب: وهو حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري والرمزي والشعري

ويمكن القول أن **مرتاض** قد استثمر كل هذه الأنواع في روايته الأخيرة (وشيء آخر)، ولم يقتصر على سردية التعجيب فحسب، بل استطاع دمجها بأحداث تاريخية، وأخرى يومية في توليفة سردية جمالية، وسيحاول هذا المبحث توضيح هذا التشكيل الغني مع التركيز على خاصية التعجيب على مستوى الحدث أو سردية العجيب على حدّ تعبير شعيب حليفي.

تبنى مرتاض في رواية "وشيء آخر) منهج نثر العجائبي في كل تمفصلات الحكي، وعلى غرار باقي المشكلات السردية حظي الحدث في الرواية بكم هائل من التعجيب الذي جعل من النص مرتعا لكل غريب وعجيب، لكن الجدير ذكره أن الروائي قد سعى من جهة أخرى إلى اكتناه النص السردي التراثي من مثل الحكايات الشعبية و(ألف ليلة وليلة) فبنى على منوالها هذا النص الروائي ليخرجه لنا في شكل متكامل يتجاوز استثماراته السابقة للسرد التراثي في أن رواية (وشيء اخر) تتراوح بين حكايتين من زمنين مختلفين، يمتح الأول من الخيال وكل عجيب ويتكئ الثاني على الواقع حيث تسير الأحداث على طبيعتها، وهذه تعد من بين ميزات النص العجائبي، حيث "يتجاور فيه المألوف مع اللامألوف، الواقعي مع اللاواقعي، تجاوزا متوترا، فهذا ما يجعل النث صادما ومثيرا، لأن الذي يفاجئ المتلقي هو ظهور أحداث استثنائية خارقة داخل الإطار الواقعي والطبيعي"[1] الذي تتشكل وفقه الرواية أو النص السردي بصفة عامة.

تنطلق الرواية من لحظة وجود "كريم" في القطار الذي يمضي به من مدينة باريس إلى مدينة ستراسنبورغ، يقدم فيه الراوي وصفا بديعا للمشهد:"ولا يزال القطار يندفع نحو الأمام اندفاعا شديدا.

[1] لؤي خليل: عجائبية النثر الحكائي، ص 44.

يعدو لاهثا. يصفر بصوت محموم (...) كان هديره ينبعث في كل الأفضية المحيطة بالسكة الحديدية الممتدة إلى ما لا انتهاء. كان ينهب الطريق نهبا سريعا. كان طائرة تسير، بل قطارا يطير"3، بهذا المقطع البديع يستهل **مرتاض** روايته الفريدة، منطلقا من لحظة وجود "كريم" في القطار وهي لحظة تمثل حاضر السرد، لينطلق بعدها في إبداع زخم حدثي ينفلت من حكاية ليدخل في أخرى، حيث تتداخل الأحداث وتتنوع، فتتوالد الحكايات تحت إطار الحكاية الرئيسية، يمكن تقسيم الأحداث إلى صنفين: أحداث طبيعية تنتمي للحكاية الأولى، وهي حكاية "كريم" مع "كاترين" والتي تبدأ من لقائهما في القطار إلى غاية وفاة "كاترين" في حادثة انهيار البرج في فرنسا، أما النوع الثاني فتتضمنه حكايات من الماضي عن "سارة الخلوفية" أم "كريم" وقصص مختلفة عن الزيتونيتين السفلى والعليا، وهنا تتجلى أحداث خارجة عن المألوف وتتواتر الوقائع العجيبة والغريبة في الرواية.

إذن، تتوزع أحداث الرواية على حكايتين أساسيتين مختلفتيتين زمنيا، الحكاية الأولى هي حكاية كريم التي تنطلق من لحظة تواجده في القطار إلى غاية وفاة "كاترين" في أحداث 11 سبتمبر، وهي حكاية تمسك بطرفي الرواية؛ حيث يَستهل الراوي سرده وينهيه بها، لكنه يستوقفها في الصفحات الأولى ليفتح باب السرد على حكاية "سارة الخلوفية" والدة "كريم، وحكايات الزيتونيتين العليا والسفلى من خلالها، فنكون بصدد زمنين: ماضٍ يجسد حكايات الزيتونية العجيبة من خلال أحداث وقعت لشخصيات عديدة أهمها شخصية سارة، وحاضر يجسد لنا اليومي والتاريخي في آن واحد، من خلال رصد التمازج الحضاري بين بلد كريم (الزيتونية) وبلد كاترين (فرنسا)، وطرح بعض القضايا التاريخية من خلال هتين الشخصيتين ، حيث تُشحن كل واحدة منهما بحمولة تاريخية أراد الروائي أن يطرحها بطريقته الخاصة، يمكن التطرق إليه قبل الحديث عن الحدث العجائبي في الرواية.

البعد التاريخي والحضاري للرواية:

تحمل رواية (وشيء آخر) على غرار روايات سابقة لعبد الملك مرتاض بعدا تاريخيا وحضاريا طرحه الروائي من خلال مجموعة من الشخصيات مثل "كريم" و"كاترين"، حيث يذكر الراوي بعض القضايا التي تشغل شخصية كريم مثل مسألة إرساله إلى فرنسا لإكمال تعليمه، حيث يتساءل عن سبب اختيار هذه البلد دون غيره على الرغم من العداوة القديمة بين البلدين، فكيف للمستعمَر أن ينسى أفعال المستعمر الشنيعة ويسامحه، بل ويرسل إليه خيرة أبنائه كي يتلقوا العلم من قوم كانوا بالأمس القريب يحاولون طمس كل قيمهم وعلومهم، كل هذا كان يجول بخاطر "كريم الذي راح يبحث عن تعليل مناسب للأمر: "...نلت الدرجة الأولى على المستوى الوطني فمنحتك المشيخة العليا منحة لتتابع دراستك في فرنسا (...) لكن لماذا أرسلوك إلى فرنسا، حيث أنت ... وليس إلى غيرها من الأقطار الأوربيّة الأخرى؟ ربما لعلاقات التاريخ، أو لعامل اللغة، أو لشأن أراده الله لك فكان قدرا خفيّا"[1]

يطرح الروائي قضية الاستعمار في هذه الرواية من منظورين مختلفين أحدهما عجائبي والآخر تاريخي، وقد ورد هذا الأخير في حوار بين "كريم" و"كاترين" حيث عبر كل واحد منهما عن نظرته لاستعمار فرنسا للزيتونية، يقول كريم: "ألم أقل لك إن شعبي قاوم وجودكم عندنا، إ ذ احتللتم أرضَنا قهرا (...) وحسبي أن أقول لك أنا من بلاد الزيتونية العليا، احتلّت دولتكم وطننا مائة واثنين وثلاثين عاما. هذا في انتظار تفاصيل الأشياء"[2] وربما تجدر الإشارة إلى الألفاظ التي تخيّرها مرتاض بعناية –وليس هذا غريبا عنه- ليعبر على لسان هذه الشخصية عن مفهومين مختلفين لكلمات تبدو ذات معنى واحد، فقد قال "دولتكم" و"وطننا" وشتان بين الدولة التي تعتبر نظاما والوطن الذي يحمل المشاعر وجذوة حب الشعب، لكن كاترين لم تغفل عن إشارات "كريم" بل ردّت مدافعة عن شعبها لا عن دولتها: "أولا ليس الشعب الفرنسي هو الذي اعتدى عليكم واستعبدكم، وأ،ت تعرف هذا، بل هم العساكر الأفْظاظ الغلاظ، يسيّرهم ساسة متعطشون، لنيل مجد خَيتعور، ولو بسفك الدماء، وأنا آسفة لما وقع بين شعبينا، وأرجو أن تسامحونا

[1] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر ، ص 381

[2] المصدر نفسه، ص441

ولو أنّا لم نعتذرْ لكم رسميا"[1]؛ فهي تطرح بكلامها هذا مفهوما جديدا لما حدث بين الزيتونية العليا والتي يتضح من كلام كريم أنها الجزائر وفرنسا، بأن الشعب الفرنسي بريء من دم الجزائريين/ الزيتونيين براءة الذئب من دم يوسف.

الأحداث العجائبية في رواية (وشيء آخر):

تزخر الرواية بأحداث عجيبة وغريبة أبهر مرتاض بها قراءه، حيث اعتمد أسلوبا فذا في تجسيد العجائبية من خلال أحداث وشخصيات وأفضية يخدم بعضها بعضا، ولعل أبرز الأحداث العجائبية في الرواية ماوقع ل"سارة" الخلوفية مع جنيتها خناتيتوس التي تجسدت لها في صباح يوم ما امرأة راقية حسناء تظهر في حقلها فجأة، ولا يخفى أن ظهور هذه الشخصيات "من أبرز المواطن الحكائية التي يزهر فيها عنصر الصدفة، فكثير منها يبرز للوجود الحكائي من خلال لقاءات تصادفية"[2]، وهو ما وقع لخناتيتوس مع سارة، فقد صادفت رؤيتها لها حين كانت تصعد إلى سطح الأرض من أجل تنشق النسيم العليل، فلاحظت على الإنسية وحدتها وكدحها المتواصل وهو مادفعها للظهور لها عيانا تقول:"أنا أسكن في المدينة القائمة تحت هذا الحقل، وكثيرا ما أخرج لشمّ النسيم على ظهر الثرى (...) وصادف أن كنت أراك يوميّا في هذا الحقل الجميل فكنت أعجب من وحدتك"[3]

إن مراحل تطور العلاقة بين "سارة الخلوفية" وصديقتها الجنية كانت مليئة بالأحداث والوقائع العجائبية، لعل أهمها، تمكن سارة للإلمام بعلوم كثيرة ومختلفة في وقت قياسي، فصارت أعلم علماء الزيتونية العليا، وذلك بعد أن اقترحت عليها جنيتها أن تعلمها بطرائق الجن لا الإنس: "هل لك أن أعل"مك من علمي فتُصبحي أعلم علماء الزيتونية العليا (...)، ونحن معشر الجن لنا طرائق في التعليم سريعة وفعّالة، الجني منا لا يقضي كل عمره يتعلّم ويحفز ثم ينسى، أمثالكم، بل لا تجاوز مدّة التعلّم في

[1] المصدر نفسه، ص 441

[2] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، ص 153

[3] عبد الملك مرتاض: وشيء آخر، ص 42

مملكتنا أكثر من بضع سنين غالبا، يتعلم فيها الصبيّ الجني علوم الدنيا، وعلوم الدر الآخرة، أيضا"[1] وهو ماكان من أمرها؛ حيث تعلمت سارة علوما مختلفة فاقت بها كل علماء الزيتونية العليا رجالا ونساء.

من بين الأحداث العجيبة التي بثها الروائي في أطراف الرواية أيضا قصة أحد الأجداد مع الجن الذين كانوا يحتفلون عند الشجرة المباركة

كما تعتبر رحلة عمر وطريقة عودته إلى بيته من بين أهم الأحداث العجائبية التي غذت الرواية بكل عجيب وغريب من أفاعيل الجن، فقد كان فعل إعادة العفريت لعم إلأى بيته فعلا عجيبا لا يقبله علا يستطيعه أي إنسي، فقد طار به العفريت ليطوي في لحظات مسافات طويلة جدا، ويعود بعمر سالما إلى زوجته،

[1] المصدر نفسه، ص109، 110

الخاتمة

الخاتمــة:

يخلص البحث في النهاية إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

- لا يمكن إنكار إسهام الروائي عبد المالك مرتاض في التأسيس للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد كان من بين الروائيين الجزائريين الشباب الذي خاضوا تجربة الكتابة في وقت مبكر، كما لا يجوز القدح في نصوصه الروائية الأولى لأنها كانت على شاكلة النصوص المتوفرة حينها، فالروائي وهو ينتج أول عمل إبداعي له قد كتب على منوال المتاح وقتئذ.

- كانت المرجعية الفكرية والثقافية للكاتب واضحة الأثر في كتابته الروائية، بدءا من تعلمه في الكتّاب، حيث حفظ القرآن الكريم وقرأ أشهر الكتب التراثية، وهو ما يؤكده الإستشهاد الدائم بآي الذكر الحكيم، وتناصُّ أحداثِ رواياته مع قصص من القرآن الكريم، إضافة إلى ثقافته الشعبية وموروثه الميثولوجي الذي تجلى في رواياته بصفة عامة، وفي روايات مرحلة التجريب، والمرحلة الأخير بصفة خاصة، حيث أفرغ الروائي حمولة ضخمة من كل غريب وعجيب، أما تشبعه بالموروث السردي العربي فقد كان بالغ الوضوح في روايات المرحلة الثالثة، حيث وظف أساليبه توظيف المبدع الواعي.

- مرّ النتاج الروائي لعبد المالك مرتاض منذ بدايته (رواية دماء ودموع 1963) إلى آخر ما أصدره (رواية وشيء آخر 2018) بأربع مراحل: مرحلة الكتابة التقليدية، مرحلة التجريب الروائي، مرحلة العودة إلى الذات، ومرحلة ذروة العجائبية، وقد تميزت كل مرحلة بخصائص سردية جعلت نصوصها متفردة عما سبقها ولحقها من روايات مرتاض.

- أطلقت على المرحلة الأولى من مسار الكتابة السردية عند عبد المالك مرتاض "المرحلة التقليدية" وهي تشمل نصوصه الأولى (رواية دماء ودموع، ورواية نار ونور) التي تميزت ببساطتها الفنية وتركيزها على الأحداث الثورية والقضايا الوطنية على حساب التشكيل الفني لها، مما غيّب جمالية البنى

السردية كالشخصيات التي عمد الروائي إلى تصويرها بشكل بطولي مقابل التضحية ببنائها الفني؛ حيث حرص على تكريس سمة البطولة بغض النظر عن الدرجة السردية للشخصية (بطل رئيسي، أو بطل ثانوي)، أما المكان فلم يتجاوز بعض الأمكنة الواقعية الموجودة في مدينة وهران، والتي اختارها الروائي لتكون مسرحا لأحداث روايته، كما لم يتجاوز الزمن باقي المشكّلات السردية، بل خضع هو الآخر إلى التسلسل الطبيعي الذي أكدته البدايات الزمنية لمقاطع الروايتين، والتي كان من شأنها أن تسير بالأحداث وفق تسلسل طبيعي دون اللجوء إلى التقديم والتأخير فيها.

- تميزت المرحلة الثانية والتي وُسمت بـ"مرحلة التجريب الروائي " بانعطاف واضح ومهم في المسار السردي لعبد المالك مرتاض، حيث تخلى عن النمط التقليدي في السرد ليدخل مرحلة جديدة استفاد فيها من مختلف التقنيات السردية الحديثة، فكانت رواياته "الخنازير، وحيزية، وصوت الكهف" بمثابة إرهاصات لكتابة رواية تجلت فيها جرأة التجريب وهي رواية "مرايا متشظية"، فبعد أن استطاع الروائي التخلي عن اللغة السردية البطيئة، والشخصيات الروائية النمطية، نجده في هذه الرواية يفتح شهية القارئ بفيض من الخوارق التي شكلت شخصيات هذه الرواية وبنت أحداثها، فعالية بنت منصور وقصصها العجيبة والغريبة مع جرجيس وشيوخ الروابي السبع، والعجائب التي وقعت لشيخ قبيلة بني بيضان مع ملوك الجن والعالم السفلي كلها عوالم عجائبية فتحت أفق المتلقي على نمط جديد من الكتابة الروائية لعبد المالك مرتاض.

- تعتبر مرحلة العودة إلى الذات أغنى محطات الكتابة الروائية عند عبد المالك مرتاض؛ ويمكن القول أن استثماره للموروث السردي بكل ذلك الوعي قد جعل من رواياته الثلاث (الملحمة، الطوفان، الخلاص)، إضافة إلى (وادي الظلام) على قدر كبير جدا من الجمالية، فقد استحضر روح شهرزاد راوية حكايات (ألف ليلة وليلة) من خلال شخصية "الأم زينب" التي أخذت على عاتقها مهمة سرد تاريخ الجزائر

بطريقة شيقة وموجعة في الوقت ذاته، لما قدمته من حقائق عجيبة عن ما وقع للجزائر منذ بداية التحرش الإسباني بسواحلها وإلى غاية خروج آخر مستعمر منها.

- أولى الروائي عبد المالك مرتاض في هذه المرحلة من مساره الإبداعي أهمية كبيرة للراوي والمروي له، بل وأعاد بعث مفهوم جديد لما كان يطلق عليه "المجلس" وذلك من خلال اختيار أمكنة ذات دلالة عميقة لاستهلال الحكي، كاتخاذه لتجمع الفتيان تحت الشجرة فاتحة لسرد أحداث الماضي وما فعله الأجداد وما عانوه من الاستعمار، فكان الجمهور المروي له عنصرا جديدا في روايات مرتاض، بل نجده يمنحه من الحرية ما يسهم في تحريك دفة الحكي السير بالأحداث في اتجاهات عديدة، أما الرواي فقد كانت شخصية الأم زينب نموذجا مميزا للراوي الذي يحكي الحكاية من داخلها، حيث نجدها حاضرة في معظم الأحداث بطريقة أو بأخرى بما أنها لم تكن شخصية بشرية عادية، بل كانت تدعي تعميرها في الأرض مما أفسح المجال لها كي تعايش كل الحروب والمآسي التي مرّ بها شعبها، فكانت نموذجا للرواة المعمّرين الذين اشتهرت بهم الحكايات العجيبة.

- يمكن اعتبار رواية "وشيء آخر" ذروة التعجيب والتجريب والفنية في الكتابة السردية عند عبد المالك مرتاض، فبعد أن تخطى التقليد والنمطية إلى التجريب باكتناه العجائبي واعتماده محورا لتشكيل النص الروائي، ومروره باستثمار أساليب الموروث السردي العربي، ها هو الروائي يصب عصارة تجاربه الروائية في هذه الرواية، فنجده يعتمد على قطبين زمنيين هما الماضي والحاضر، حيث يشكل كل منهما عالما مختلفا لكنهما يلتقيان من خلال شخصية سارة الخلوفية، فالماضي يمثل زمن العجائب والغرائب المتجسدة في حكاية سارة مع الجنية وما وقع لها من أمور جعلت منها امرأة عجيبة في نظر البعض ومباركة في نظر البعض الآخر، إضافة إلى ما رآه زوجها عمر في المملكتين العجيبتين، لكن بمجرد ما يعود بنا الراوي إلى الزمن الحاضر نكون بمواجهة عالم طبيعي وشخصيات تعيش حياة عادية، ونجد أنفسنا بصدد قصة

حب انفتحت على الماضي من منطلقين الأول العلاقة التاريخية بين بلد كريم وبلد كاترين وصدفة التقاء والديهما، والثاني ما يحمله كريم من بقايا ماضي أمه السيدة الأجمل والأغرب والأكثر سحرا في بلدتها.

- خرج البحث بنتيجة أخرى مهمة مفادها خصوصية اللغة السردية عند عبد المالك مرتاض الروائي، فقد كانت رواياته وبخاصة الأخيرة منها تحفا لغوية لم يسمح الروائي لنفسه أن يكتبها بلغة بسيطة، بل انتقى ألفاظه وعباراته بدقة كبيرة، وهذا ليس غريبا على الروائي، فهو من بين الكتاب القلّة الذين يقدّسون اللغة العربية ويرفضون امتهانها واستعمالها بما يذهب بريقها ورقيها، لهذا نجد أن الروائي قد تجنب في كل نصوصه الروائية أن يعتمد العامية إلا في مواضع اقتضت سياقات أحداثها ذلك: كما في رواية (وادي الظلام)، فحكام القبيلة كانوا جهّالا مقدسين للجهل والأمية، إضافة إلى بعض الحوارات التي وردت في رواية "صوت الكهف"، أما باقي الروايات فتكاد اللغة العامية البسيطة تنعدم فيها إلا نادرا.

- من بين أهم الخصائص التي ميزت الكتابة الروائية عند مرتاض، أنه عمد إلى تكرار نماذج من شخصيات محددة، أهمها شخصية المرأة الجميلة النورانية التي تتراوح بين كونها بشرا أو كائنا نورانيا، تكررت مواصفات هذه الشخصيات في العديد من الروايات، فنجدها في رواية (حيزية) متجسدة في شخصية "حيزية" المرأة النورانية، ثم تتجلى في شخصية "زينب" ذات العقد السحري، وهي امرأة ساحرة الجمال، أضفى عليها عقدها شيئا من العجائبية، ويتطور هذا النموذج في رواية (مرايا متشظية) مع شخصية "عالية بنت منصور" الخالدة التي لا يفعل الزمن فيها فعله، فيحيطها الروائي بكم هائل من المواصفات العجيبة، ثم تظهر شخصية "الأم زينب" في (ثلاثية الجزائر) لتجمع رفقة الحسناء كل ما سبق من جمال وقدرات خارقة، لينتهي الأمر في رواية (وشيء آخر) عند "سارة الخلوفية" المرأة التي سخّر الله لها جنية حولت حياتها إلى نعيم.

وعلى العموم فقد تميز المسار الروائي بثراء وتطور دائم، أثبتته نصوصه الروائية المتتالية، والتي كان كل واحد منها يخطو خطوة كبيرة نحو الرقي والامتياز.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية ورش)

أولا / المصادر (مدونة البحث):

1. عبد المالك مرتاض: الأعمال السردية الكاملة (04 مجلدات)، إعداد وتوثيق وتعليق أ.د يوسف وغليسي، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2012.
2. عبد الملك مرتاض: وشيء آخر (تجريب في نمنمة اللغة، وعجائبية الحدث)، دار القدس العربي، وهران، 2018.

ثانيا/ المراجع:

أ/ الكتب العربية:

1. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، الأردن، ط1، 2004
2. أحمد علواني: السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء آلياته ودلالاته، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2009.
3. إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونا للبحوث والدراسات، الجزائر، 2011.
4. أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية المفهوم والممارسة، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009.

5. جمال بن عمار الأحمر: المذكرة السريعة في تاريخ الثورة الجزائرية تسلسل زمني (1954-196)، منشورات الوطن اليوم، سطيف، 2018.

6. جويدة حماش: بناء الشخصية، منشورات الأوراس، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

7. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

8. حسن نجمي: شعرية الفضاء حسن (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

9. حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

10. حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط نموذجا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011م

11. الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات-رحلة ابن فضلان نموذجا-، دار السويدي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.

12. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية **المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

13. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992

14. سعيد يقطين: السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006

15. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997

16. سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السير الشعبية)، المركزالثقافي العربي، ط1، 1997.

17. سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، دت.

18. سيزا قاسم وآحرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.

19. سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.

20. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009

21. صفاء دياب: تمثلات العجيب في السير الشعبية العربية، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2015.

22. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم –الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل- دار الفارس، الأدرن، ط1، 2005.

23. عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي في الجزائر (1925-1967)، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

24. عبد الرحمان الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2005.

25. عبد القادر بن سالم: السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

26. عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013.

27. عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

28. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983

29. عبد الله شطاح: مدارات الرعب، دار العباسي يوسف، الجزائر، 2014

30. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

31. عبد الملك مرتاض: مائة قضية... وقضية، دار هومة، الجزائر، 2012.

32. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

33. عمر المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نزرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.

34. فيصل الدراج: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص2004.

35. فيصل الدراج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية (دراسات وشهادات)، دار الفنون- الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999

36. القزويني زكرياء محمود محمد: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار آفاق جديدة، بيروت، 1981

37. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، ط1، بيروت، 2007.

38. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

39. لؤي خليل: عجائبية النثر الحكائي –أدب المعراج والمناقب-، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

40. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007،

41. محمد القاضي وآخرن: معجم السرديات،دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي،لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين- مصر، دار الملتقى، المغرب،ط1، 2010

42. محمد برادة وآخرون: الرواية العربية، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين، الكويت، ج1، 2004.

43. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

44. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب للنشر، الجزائر، 2007.

45. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2002

46. محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر –دراسة- منشورات السهل، الجزائر، 2009.

47. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983

48. محمود بوعياد وآخرون: حرب التحرير في الأدب والسمعيات البصريات، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2013.

49. مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2005.

50. مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998،

51. نادر كاظم: المقامات والتلقي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2003.

52. نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم-مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا- دار الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

53. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

54. ياسين الأيوبي: ثنائية الإمتاع والتوتير اللغوي في ثلاثية الجزائر الروائية لعبد الملك مرتاض، دار الهدى، الجزائر، 2015.

55. يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، جسور للتوزيع والنشر، الجزائر، ط1، 2018

56. يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

ب/ المراجع المترجمة

1. آلن روجر: الرواية العربية، ترجمة حصة ابراهيم المنيف، المشروع القومي للثقافة،القاهرة، 1997

2. تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993

3. جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كرم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

4. جيرار جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997

5. جيرار دجينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الجامعي والأكاديمي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

6. جيرالد برانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

7. جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

8. . روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984

9. رولان بارث وآخرون: شعرية المسرود، ترجمة عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2010.

10. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

11. غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2011.

12. فيليب دوفور: فكر اللغة الروائي، ترجمة هدى مقنّص،

13. فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2013.

ثالثا/ الرسائل الجامعية:

1. إيمان برقلاح: بنية السرد في "ثلاثية الجزائر" لعبد الملك مرتاض، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة، 2018/2017
2. خالدية جاب الله: تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم، جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة، 2017/2016.
3. الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة، 2009/2008.
4. عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل-، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه، جامعة وهران، 2011/ 2012.

رابعا/ الدوريات:

1. أمال ماي: العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مجلة اخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 9، 2013
2. إيمان برقلاح: العجائبية في رواية الملحمة لعبد الملك مرتاض، مجلة المخبر(أبحاث في اللغة والأدب العربي)، جامعة بسكرة، العدد11، 2015.
3. صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر، التأسيس والتأصيل، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد2، 2005.
4. كبرى روشنفكر: بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، مجلة إضاءات نقدية، جامعة أزاد الإسلامية، إيران، العدد 14، 2014.
5. كاهنة عصماني: لغة الهامش في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي تامنغست، المجلد 8، العدد1، 2019.

6. العيد حراز: شعرية اللغة في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة تاريخ العلوم، العدد3،

7. غنية بوجزة: أبرز الثيمات في رواية التسعينيات الجزائرية، مجلة اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بليدة2، العدد2، سبتمبر 2013.

8. يحيى بوعزيز: مكانة ثورة أول نوفمبر 1954 بين الثورات العالمية ودورها في تحرير الجزائر، مجلة المصادر، العدد4، 2001/1421

الفهرس

العنوان رقم الصفحة

إهداء .....

المقدّمة..... أ

مدخل إلى تجربة عبد الملك مرتاض الروائية

أولا/ النشأة الروائية والسياق الروائي الجزائري 8

ثانيا/ عبد الملك مرتاض: تاريخه الروائي ومرجعياته السردية والثقافية 13

ثالثا/ روايات كانت قصصا قصيرة- إشكالية إعادة كتابة النصوص السردية عند عبد الملك مرتاض 16

الفصل الأول: المرحلة التقليدية في مسارعبد الملك مرتاض الروائي وخصائصها السردية (رواية "نارونور" أنموذجا)

المبحث الأول/ موضوع الثورة الجزائرية في الرواية..... 23

أولا/ أهم الأحداث التاريخية في الرواية 25

ثانيا/ أهم القضايا التي وردت في الرواية 30

ثالثا/ التحديدات الزمنية وتتابع الأحداث 34

المبحث الثاني/ الشخصية/ البطل في رواية (نار ونور) 41

أولا/ بطلان رئيسيان 43

ثانيا/ أبطال ثانويون 50

ثالثا/ العنصر الفرنسي في الرواية 53

المبحث الثالث/ المكان ومرجعيّته الواقعية في الرواية 55

أولا/ الأمكنة ذات المرجع الواقعي وأنواعها 55

ثانيا/ القيمة الثورية للأمكنة 58

المبحث الرابع/ اللغة السردية التقليدية 60

الفصل الثاني: مرحلة التجريب الروائي عند عبد الملك مرتاض وخصائصها السردية (رواية "مرايا متشظية" أنموذجا)

المبحث الأول: إرهاصات التجريب في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض.... 66

أولا/ رواية (الخنازير) وتسريع السرد 66

ثانيا/ بذور العجائبية في رواية (صوت الكهف) 68

ثالثا/ تقنيات الرواية الجديدة 74

المبحث الثاني/ التجريب الروائي في رواية (مرايا متشظية) 86

أولا/ الزمن السردي في رواية (مرايا متشظية)..... 87

ثانيا/ التعجيب على مستوى الشخصية 96

ثالثا/ الأفضية العجائبية في رواية (مرايا متشظية) 116

رابعا/ شعرية اللغة السردية ولعبة الضمائر 125

الفصل الثالث: مرحلة العودة إلى الذات (روايات "وادي الظلام" وثلاثية الجزائر" أنموذجا)

المبحث الأول/ إرهاصات العودة إلى الذات في رواية (مرايا متشظية) 149

أولا/ الرواي ومجلس الحكي 150

ثانيا/ استخدام اللغة الحكائية التراثية 151

ثالثا/ توظيف التراث الديني والشعبي والأساطير 152

المبحث الثاني/ العودة إلى التاريخ 155

أولا/ رواية (وادي الظلام) 155

ثانيا/ روايات (ثلاثية الجزائر) 163

المبحث الثالث/ العودة إلى الموروث السردي 166

أولا/ طقوس الحكي 168

ثانيا/ الحكاية الإطار وتناسل الحكي 173

ثالثا/ العودة إلى ضمير الغائب 177

المبحث الرابع/ خصوصية الراوي والمروي له في هذه المرحلة 181

أولا/ الراوي والمروي له 181

ثانيا/ خصوصية المروي له 185

ثالثا/ أنواع الرواة 188

رابعا/ "زينب" الراوية خيط سردي مشترك 190

المبحث الخامس/ اللغة السردية 191

أولا/ اللغة العامية 191

ثانيا/ اللغة الفصحى الراقية 192

الفصل الرابع: ذروة العجائبية في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض (رواية "وشيء آخر" أنموذجا)

المبحث الأول/ المفهوم الأدبي للعجائبي..... 196

أولا/ مفهوم العجائبي 197

ثانيا/ شروط العجائبي عند تودوروف 202

ثالثا/ حدود العجائبي 203

المبحث الثاني/ العجائبي على مستوى الشخصيات في رواية (وشيء آخر)..... 206

أولا/ شخصيات من الجن والعفاريت 208

ثانيا/ أسطرة الشخصيات الإنسية 216

المبحث الثالث/ الأفضية العجائبية في الرواية 223

أولا/ مفهوم الفضاء 223

ثانيا/ الفضاء العجائبي في رواية (وشيء آخر) 227

المبحث الرابع/ التعجيب على مستوى الحدث 238

أولا/ مفهوم الحدث وأنواعه..... 238

ثانيا/ البعد التاريخي والحضاري لأحداث رواية (وشيء آخر) 242

ثالثا/ الأحداث العجائبية في رواية (وشيء آخر) 243

الخاتمة 246

قائمة المصادر والمراجع 252

الفهرس 262

الملخصات

الملخص:

تسعى هذه الأطروحة الموسومة بـ"**خصائص السرد في روايات عبد الملك مرتاض**" إلى إعادة المكانة التي تستحقها أعمال هذا المبدع الروائية في تشكيل ملامح الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية منذ بداياتها التأسيسية، وإلى غاية مراحلها التجريبية المتأخرة، وذلك من خلال البحث في المسار السردي للكتابة الروائية عند **مرتاض**، وتوضيح مراحله التطورية.

ولتحقيق هذا المسعى، قُسّم البحث إلى أربعة فصول تناول كل واحد منها مرحلة واحدة من مراحل الكتابة السردية عند **مرتاض** من خلال نماذج روائية، فالفصل الأول خُصّ بتوضيح الخصائص السردية التقليدية التي كانت سمة بارزة في رواياته الأولى (نار ونور)، مع الحرص على إبراز دور هذه الروايات ومشاركتها في التأسيس للرواية الجزائرية، ثم عمد البحث إلى بدايات التجريب في الكتابة الروائية عند الروائي ونضوجه عبر فصل ثانٍ ضمّ مجموعة من الروايات أهمها رواية (مرايا متشظية)، أما استثمار الروائي لحمولاته التراثية فقد تم التطرّق إليها في الفصل الثالث الذي تعرض لأهم الخصائص السردية التي كانت سائدة في الموروث السردي والتي اعتمدها **مرتاض** في مجموعة من رواياته (وادي الظلام و ثلاثية الجزائر)، لينتهي البحث بالخوض في رواية (وشيء آخر...) التي أفرغ فيها حمولاته الميثولوجية والشعبية مما جعلها تمثل ذروة العجائبية في كتاباته السردية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، المسار السردي، الخصائص السردية، التجريب، الموروث السردي، العجائبية.

Résumé :

Cette thèse intitulée «les caractéristiques de narration dans les romans de Abdelmalek Mortad » a pour objectif de redonner aux œuvres narratives de ce créateur la place qui leur revient dans la composition des caractéristiques du roman algérien écrit en langue Arabe depuis ses débuts fondamentaux jusqu'à ses derniers stades expérimentaux, et cela par la recherche à travers le cheminement narratif de l'écriture narrative chez Mortad, et l'éclaircissement de ses étapes de développement.

Et dans le but d'atteindre cet objectif, la recherche a été répartie en quatre chapitres, où chacun aborde une seule des étapes de l'écriture narrative chez Mortad d'après des modèles narratifs. Le premier chapitre porte particulièrement sur la clarification des caractéristiques narratives traditionnelles qui spécifiaient les premiers romans de Mortad (Feu et Lumière) en mettant l'accent sur le rôle de ces romans et leur participation à la fondation du roman algérien, la recherche a ensuite adopté les débuts de l'expérimentation dans l'écriture narrative chez Mortad et sa maturité à travers un deuxième chapitre comprenant un ensemble de romans, dont le plus important est le roman « Miroirs fragmentés », quant à l'investissement des charges patrimoniales par le romancier, il a été traité au chapitre III qui a mis le point sur les caractéristiques narratives les plus importantes qui régnaient dans le patrimoine narratif et que Mortad a adoptées dans certains de ses romans (Oued Eddalam, Tierces de l'Algérie), pour en finir avec le roman (wa chayee Akhar… Et autre chose…) dans lequel il a vidé toutes ses charges mythologiques et populaires, ce qui le rendait un sommet de merveille dans ses écritures narratives.

Mots clés : Roman, parcours narratif, caractéristiques narratives, expérimentation, patrimoine narratif, merveille

Summary:

This thesis entitled «the characteristics of narration in the novels of Abdelmalek MORTAD» aims to restore this creator's narrative works to their rightful place in the composition of the characteristics of the Algerian novel written in Arabic language, from its fundamental beginnings to its final experimental stages, and this by searching through the narrative process of the narrative writing of Mortad, and clarifying its stages of development.

In order to achieve this objective, the research was divided into four chapters: where each chapter approaches one step of the narrative writing steps of Mortad, based on narrative models. The first chapter focuses on clarifying traditional narrative characteristics which characterized the first novels of Mortad (Fire and light) by emphasizing the role of these novels and their participation in the foundation of the Algerian novel. The research then adopted the beginnings of experimentation in narrative writing of Mortad and its maturity through a second chapter including a set of novels, the most important of which is the novel « Broken mirrors», as to the investment of the heritage charges by the novelist, it was dealt with in Chapter III which focused on the most important narrative characteristics that prevailed in the narrative heritage and that Mortad has adopted in some of his novels (Oued Eddalam, Thirds of Algeria), to finish with the novel (wa chayee Akhar…and another thing…) in which he has emptied all his mythological and popular charges, what made it the peak of wonders in his narrative writings.

Keywords: Novel, narrative path, narrative characteristics, experimentation, narrative heritage, wonder.