الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

كلّية الآداب واللّغات — قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

تحت عنوان :

شعريّة المحكي في رواية
"مرايا متشظة " لـ"عبد الملك مرتاض"

من إعداد الطّالبة :

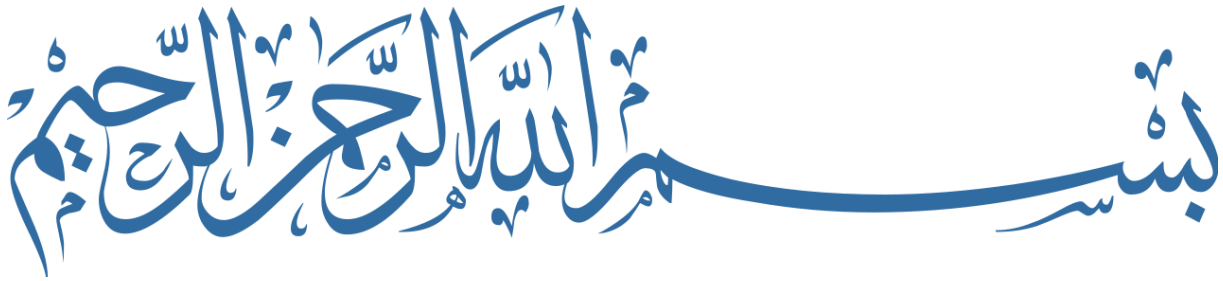
- عطافي نادية

الأستاذ المشرف :

- ✓ د/نورالدين مكفة

الرقم	الأستاذ	الجامعة	الرتبة العلمية	الصفة
01	د/راوية شاوي	8 ماي 1945 قالمة	أ. محاضر –أ–	رئيسا
02	د/ نورالدين مكفة	8 ماي 1945 قالمة	أ. محاضر –أ–	مشرفا
03	أ/ عبد العزيز العباسي	8 ماي 1945 قالمة	أستاذ مساعد –أ–	ممتحنا

السّنة الجامعيّة: 2023-2024


بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الواحد الصمد، والفضل للّذي خلق السّموات بلا عمد، وقسّم الرّزق فلم ينسَ أحد، له الحمد حتّى يرضى وله إذا رضي. النّجاح نعمة والشّكر واجب فالحمد لله على كل نعمهِ التّي لا تعدّ ولا تحصى، ومنها نعمة العلم والمعرفة

قال تعالى: "قُلْ اِعْمَلُوا فَسَيرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالمُؤْمِنُونَ "

إنّه من القيم الأخلاقيّة الرّفيعة أن يرد الجميل إلى صاحبه أوْ يُتَحدّث بِه، وفي هذا المقام لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف **" نورالدّين مكفة "** على كل ما قدمه لي من توجيهات قيمة لإنجاز هذه المذكرة ودفعني للسّير على الدّرب السّليم.

وأشكر الله عزوجل أولا وأخيراً.

ا لإ هـد ا ء

"وَآخِرُدَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ"

بسم الله الرّحمن الرّحيم، والحمد لله الذّي وفقني على إتمام هذا العمل منذ البداية إلى غاية الختام، وماكنت لأفعل هذا لولا فضل الله﴿ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيب ﴾

أهدي هذا النّجاح لنفسي أولا على الصّبر والعزيمة والإصرار، ثم الى كل من سعى معي لإتمام هذه المسير

إلى الذّي زين اسمي بأجمل الألقاب، إلى من علّمني أن الدّنيا مشقّة وكفاح، وسلاحها الإيمان والعلم والأخلاق، إلى سندي وقدوتي وضلعي الثّابت الذي لا يميل بعد الله

"أبي الغالي فخري واعتزازي"

إلى من جعل الله الجنّة تحت أقدامها، وأبصرت النّور بين يديها، إلى من أفنت عمرها في سبيل أن أحقق طموحي وأحلامي، إلى القلب الحنون وشمعتي المضيئة في اللّيالي المظلمة.

"أمي الحبيبة "

"والدي والدتي"

ياخير عون لي كان لي حتى الكبر حفظكم الله ورعاكم وأدام دعواتكم لنا

الى من شد الله بهم عضدي فكانوا خيرا لي:" زوجي ورفيق دربي" "محمّد"

إلى أميراتي الثلاث اللآئى زيّن حياتي " مريم البتول، لجين، وعلياء"

وفي الختام أسئل الله أن يسدد خطا ي ويجعلني ممن يتعلمون العلم ويعلمون به ويجعله شفيعا لي عندما أسئل عن شبابي فيما أفنيته.

نادية عطافي

مقـدّمـة

مقدّمة:

تعدّ الرّواية منْ أرقى الأنواع الأدبيّة التّي اِحتلت موقعًـــــــــا هامّا في السّاحة الفكريّة، والثّقافيّة؛ فكانت مرآةً عاكسة لأوضاع المجتمعات عامّة، والجزائري خاصّة، وقد عملت االرّواية الجزائرية جاهدةً على مواكبة الحداثة في ميدان الأدب، وهذا ما جعلها تحتلّ مكانة أهلتـها لمنافسـة االرّواية العربيّة، والغربيّة، وقد حملت في طيّاتها جميع أنـواع الخطاب الاجتماعيّ والسّياسي، والايديولوجي، متجاوزة بذلك نمط الكتابة التّقليديّة للرّواية ، كما تعدّتْ بأشكـــــــــالها وأساليبها وموضوعاتها عَالَمَ الكتابة التّقليدية؛ لتدخل عالم التّجريب بكلّ أدواته.

ومن الرّوايات التّي خاض فيها أصحابها، عالم التّجريب الرّوائي **"عبد الملك مرتاض"**، ولاسيما في روايته "**مَرآيا مُتشظيّة**" التي كانت روايةً عَجَائِبية، عبّر فِيها الرّوائي عن عالم النّاس ومشكلاتهم، بسرد عجائبي يتوافق وواقع المجتمع الذّي يكتب عنه وله.

وقمنا بِاختيار هذه االرّواية مساهمة في التّرويج للرّواية الجزائرية، وجعلها أكثر إقبالا من طرف القّراء، أضف إلى ذلك شهرة ومكانة الرّوائي والنّاقد **"عبد الملك مرتاض"** رحمه الله وطنيا وعربيا، والقيمة الفنّية والمعرفيّة لكتاباته.

وقد تميزت رواية " مرايا متشظية" رهن الدّراسة بنمط من الحكي الحداثي الذّي اتّخذ العجائبية خطابًا لمواجهة المتلقي؛ **فكيف تجلت عناصر المحكي في الرّواية، وما هي أهمّ الدّلالات الممكنة للسياقات توظيف هذه العناصر؟**

وللإجابة عنها اِقْتضى الحال وضع خطّة تشتمل على مقدّمة ومدخلٍ، وفصلين يتضمّن كلٌّ منهما ثلاثة مباحث، ونتاول في المدخل مفهوم " الشّعرية "، ومفهوم" المحكيّ" تأسيسًا وتنظيرًا، أمّا الفصلُ الأوّل فيضمّ المباحث الآتيّة، الاشتغال الزّمكاني في االرّواية، التّكثيفُ وخطابُ التّمويه ثمّ اللّغة والرّمز.

ويحوى الفصل الثّاني ثلاثة مباحث أيضًا على التّوالي: تجلّيات التناص في الرواية، رمزيّة العدد سبعة ودلالاته في رواية "مرايا متشظيّة "، ثمّ ندرس خطاب وَسْمُ العشريّة السّوداء، وأخيرا تجلّيات التّناص في االرّواية.

ولتجسيد هذه الخطّة اِعتمدنا على " المنهج الوَصْفي " بآليّة التّحْليل والذّي ساعدنا في تبيّن أثر الواقع على االرّواية إبّـــــانَ العُشريّة السّوداءِ، مستعنينَ ببعض المناهج الأخرى، اِقتضتها ضرورة البحث كالمنهج التّاريخي، وغيره.

كما اِعتمدنا في انجاز مذكرتنا هذه على مجموعة من الدّراسات السّابقة، نذكر منه:

1-صورُ العنفِ السّياسي في االرّواية الجزائريّة المعاصرة لـ ‘‘سعاد العنزي"

2- تضافر الشّعري والأساطيري قراءة في رواية "العشاء السّفلي"

3-جمالية الخطاب السّردي في رواية "تماسخت دمّ النّسيان" لـ ‘‘الحبيب السّائح"

كما اعتدمتنا على مجموعة من المراجع، ومنها:

1-" نظريّة االرّواية " لـ""عبد الملك مرتاض"

2-" والأسلوبيّة وتحليل الخطاب ل ‘‘نور الدّين السّد "

3-الرمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر لـ"السّعيد بوسقطة"

4-الرؤية والتّأويل "مدخل لقراءة االرّواية الجزائرية المعاصرة" لـ ‘‘عبد الفتّاح فيدوح"

وكذلك على بعض المواقع الالكترونيّة.

وقد واجهتنا في النّهوض بمذكرتنا صعوبات نوجزها في النقاط الأتيّة:

1/ تعدّد المفاهيم والمصطلحات وعلى كثْرتِهَا، ممّا تعذّر علينا الوُقوف على مفهوم جامع مانع لبعضها.

2/ كثرةُ الدّراسات في هذا المجال وتشعبهَا صعبَّ علينا طرح بعض المفاهيم الجديدة.

3/ قلّةُ الكتب التّي تدرس الخلفيّة السّياسيّةَ لفترة التّسعينات.

مدخل

شعرية المحكي تَمَثُّلاتٌ و تَصَوُّرَاتٌ

توطئة:

تعدّ الشّعرية من أكثر المصطلحات التي ليس من السّهولة بما كان أن تبوح بأسرارها ومكنوناتها لأول وهلة، إذ لابدّ للوالج إلى عوالمها، والسّابر أغوارها أن يكون منفتحا على اللّغة ومعانيها.... ولذا كان هذا اللّفظ _الشّعرية_ من أكثر المصطلحات التي أسالت مداد الأقلام الكاتبة تأسيسًا وتنظيرًا، بلْ وجدلا في مجال الأدب، ولعلّ السّبب الرئيسي في هذا كلّه يعود إلى زئبقيّة هذا المصطلح وتشعّب مفاهيمه وأبعاده بالإضافة إلى التّماهي والتّداخل مع اصطلاحات الأخرى خاصة عند العرب.

للغوص في هذه التصورات وماهية هذا اللّفظ وجب العودة إلى الأصل اللّغوي.

1-مفهوم الشّعرية

أ-لغة: إنّ أصل شعرية في اللّغة العربية يرجع إلى الجذر اللّغوي (ش، ع، ر)، وقد جاءت في لسان العرب على النّحو التّالي: شَعَرَ، شَعَرَ بِهِ، وشَعُرَ، شِعْرًا، وشَعْرَةً، ومَشْعُورَة، وشُعُورًا، وشِعْرَى، ومَشْعُورًا...."[1]

وأَشْعَرَهُ الأمر: وأَشْعَرَهُ بِه أي أعلمه إيّاه.

كما جاء في المعجم الوسط:

شَعَرَ فلان شِعْرًا أي قال شِعْرًا، ويقال:

شَعَرَ له: قال له شِعْرًا، وبه شُعُورًا: أَحَسَّ به وعَلِمَ

وشَعَرَ فلان شِعْرًا: اكتسب ملكة الشّعر فأجاده.

وقول الرجل استشعر خشية الله أي "استشعر الخوف منه".[2]

أما الشّعر عند "**ابن منظور**" فهو:"**منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وان كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع**".[1]

---

[1] لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي ابو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري(630هـ/711هـ) (232م/1311م)، دار الأحياء للتراث العربي بيروت(1419هـ/1999م). ج7(مادة الشّعر) ص=131_132

[2] المرجع السابق، ص131-132

والمتأمل في أصل هذه الألفاظ يجد أنّ كلمة "شَعَرَ "ذات معاني ودلالات كثيرة، لكن أغلبها يصب في معنى "الشّعر "كونه لسان حال العرب القدامى، وحامل أيّامهم بتفاصيلها، بسيطها وعظيمها وهذا ما جعله ذا وشائج قربى للمعنى الاصطلاحي .

ب– اصطلاحا:

ب–1– عند الغربيين:

يعود بناء البحث عن أصول الشّعرية،"*poétique*"ومنابعها الأولى عند الغربيين إلى اليونانيين القدامى، وبالتّحديد عند المعلم "**أرسطو**" إذ يعدّ أول منظّرٍ للشّعرية حيث أخذ مصطلح "المحاكاة" عنده مفهوما علميًّا تجريبيا، إذ اعتبر الشّعر نوعا من المحاكاة.

_كما أنّ الدراسات اللّغوية المبكرة للعالم اللغوي "**دي سوسير** *De Saussure* "ومنهجه وأفكاره المبتكرة في مناقشة الظّواهر اللّغوية كانت بمثابة حجر أساس آخر،ارتكزت عليه الدّراسات الحديثة في بلورة ماهية الشّعرية كنظرية أدبية جديدة خاصة عند أقطاب النّقد الحديث، وقد كان أولهم :

1–1– رُومَان جَاكبسون:(*Roman Jakobson*)

يعتبر "**رومان جاكبسون**" المدرسة الشّكلانية، وأوّل من عالج قضية الشّعرية؛ تنظيرا وتأسيسا، حيث أفرد لها مُؤَلَفا أسماه"قضايا شعرية" ربط فيه الشّعرية بفروع اللّسانيات مركزا أبحاثه على الوظيفة الشّعرية في وظائف اللّغة والتي رصدها حسب رأيه في الوظيفة **التّعبيرية الانفعالية، الافهامية، الانتباهية، المرجعية، الشّعرية،** وما **وراء اللّغة.**

وقد سلط "رومان جاكبسون" الضّوء على "الوظيفة الشّعرية"كجوهر في بناء اللّغة باعتبارها قيمة فنية في مختلف تشكّلاتها المنطوقة والمكتوبة، هذه الاخيرة التي تعدّ عنصرا فعالا في حقل اللّسانيات التّي أسهمت بدورها في ميلاد الشّعرية كملمح نقدي في

الدّراسات الأدبية وقراءتها ولهذا فإنّ الوظيفة الشّعرية عنده على رأي النّاقد "**الطيّب حمايد**":"**قد أخذت حيزا وافرا من حيث الاهتمام في الحقل النقدي،لأنها بحثت في القيم الفنية، والجمالية وفق التشكيل الفني للكلمة في سياقاتها التّعبيرية، و الدّلالية سواء كان شعرا أم نثرا** "[1]

"**فرومان جاكبسون**" يُقرّ بحقيقة مفادها أنّ الشّعرية جزءٌ لا يتجزأ من اللسانيات والتّي تهدف إلى معالجة الوظيفة الشّعرية للغة والبحث في جوهر علاقاتها بالوظائف اللغوية الأخرى سابقة الذّكر إذ يقول في مقاله الشهير الذي عنونه ب "ما الشّعر؟"

إنّه محتوى مفهوم غير ثابت، وهو يتغير مع الزّمن.

وتحقيق النّص الأدبي لشعريته عند "رومان جاكبسون" لا يتحقق إلاّ بالتّفاعل الإبداعي بين اللّغة من جهة وجمالية الغموض ومقارنة القافية، لذا جاء مقصده للشّعرية ملخّصًا في نقاط ثلاثة أهمها:

_ الشّعرية فرع من فروع اللّسانيات.

_ الشّعرية تعالج الوظيفة الشّعرية للغة وعلاقتها بالوظائف الاخرى.[2]

_ تهتم بالوظيفة الشّعرية ليس بالشّعر وحده فحسب بل في النثر كذلك.

ويمكن تلخيص نظرة "**رومان جاكبسون**" للشّعرية على أنّها وظيفة اللّغة الفنية للكتابة.... أي ما يجعل الرّسالة عملاً فنّيًا كما جاء على لسان "**عبد الملك مرتاض**".

[1] –طبيب حمايد: الشّعرية الأصول والمفاهيم ،جامعة جيلالي اليابس _سيدي بلعباس/الجزائر 3 | 12 | 2021م

[2] مجلة دنيا الوطن الشّعرية عند تدروف بقلم محمد زيطان: باحث في جامعة عبد الملك السعدي كلية الادب، والعلوم الانسانية– المغرب_ تطوان.

1-2- الشّعرية عند "جون كوهين": [*Jeancoher1994/1919*]

يُعرف "**جون كوهين**" بأنّه فيلسوف وأستاذ فرنسي ألّف كتابة" **بنية الشّعرية** "،والذي أسّس فيه لنظرية نقدية جديدة.

ويُعدّ من أبرز نقاد عصره الذين تناولوا موضوع الشّعرية بالأهميّة البالغة فهي عنده _الشّعرية_ علمٌ موضوعه الشّعر أو اللّغة الشّعرية وليس دراسة الأدب شأنه في ذلك شأن العرب القُدامى الذين جعلوا مصطلح الشّعرية حكراً على الشّعر وحده.

لهذا كانت اللّغة محور اهتماماته الدّراسية في الشّعر إذ يقول:

"الشّعر قوة ثابتة للغة وطاقةٌ وسحرٌ، وافتتان وموضوع الشّعرية هو الكشف عن أسرارها"[1]

وقد حدّد "**جون كوهين**" في كتابه أن الشّعرية تسعى في جوهرها إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظم ميلاد كل عمل أدبي، فهي مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه لهذا نجده يفرق بين الشّعر والنثر من خلال أربعة مستويات هي: المستوى الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي.

_ولعلّ أهم ركيزة اعتمد عليها هذا الناقد في بناء تصوراته وتأصيلها هو مبدأ "**الانزياح**" حيث اِتّخذ منه معراجًا ترتقي فيه اللّغة كي تجعل من الشّعرية علما بمعنى تفسير اللّغة نفسها ، والمتأمل فيما ذهب إليه "**جون كوهين**" يدرك جيدا أنّه نفس المبدأ -تفسير اللّغة نفسها بنفسها، التي قامت عليه الأبحاث اللّسانية.

ولهذا كانت اللّغة الشّعرية عنده ظاهرة أُسلوبية، لأنّ لغة الشاعر في نظره ليست كلغة عامة النّاس، خارجة عن نطاق المألوف. وهذا ما يجعل منها أسلوبا سمّاه "الشّعرية."

[1] أ.د طيب حمايد: الشّعرية الاصول والمفاهيم: جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس الجزائر. 31 | 12 | 2021

ويؤكد "**جون كوهين**" الصّلة الوثيقة بين مُصطلحيْ الأسلوبية والانزياح فهي في نظره أداة مهمة لتحقيق الشّعرية مستندا في ذلك على ثنائية هامة مثلت محور دراسته الشّعرية وهي ثنائية (معيار/ انزياح) والتي تعد أصل نظرية "**الانزياح** "فقد عرفه قائلا:

الانزياح "**يعني وجود تقليد شعري يحدده العُرف العام، وتقتضي أن يكون انحرافا او انزياحا عن هذا التقليد الشّعري لذلك تبحث الشّعرية عنده في تمييز أساليب فكلّ شعرٍ عِنْدَه اِنزياح**"[1]

وبهذا الطّرح نرى أنّ كوهين منح الانزياح مساحة واسعة، واهتماما كبيرا في بحثه عن لغة الشّعر.

ومن هذا كلّه يتضح جاليًا أنّ شعرية "**جون كوهين**" ما هي إلّا شعرية للسانيّة بمعنى الكلمة قوامها "الانزياح"، مهتمة بالشّعر دون أنواع الخطاب الأخرى الأدبية واللّغوية....

1-3-الشّعرية عند" تزيفيتان تودوروف"[*TzvetanTodorov*] [*1939_2017*]:

_يعد "**تودوروف**" أهم النقاد الغربيين وأبرزهم تنظيرا في التأصيل لمصطلح الشّعرية عند الغربيين.

_ونظرته لهذا المصطلح لا تختلف كثيراً عن ما ذهب إليه "**رومان جاكبسون**" فقد حدد أهميتها من خلال علاقتها وفعاليتها مع العلوم الاخرى.

_والباحث في شعرية "**تودوروف**" يجدها تسعى إلى إيقاظ القوانين التي تبحث في العمل الأدبي لِتَتجاوز بعضَ العلوم ،وتنغمس أكثر. في دراسة اللّغة كونها جوهر أساس، فاعل وفعّال في القراءات النقدية عند المنظرين المحدثين، ولذلك جاءت شعريته باحثة في الخصائص النوعية للخطاب الأدبي ككل، فهي لا تهتم بالقراءة الأولى للنص فحسب إذ

[1] جون كوهين، النظرية الشّعرية تر: احمد درويش، دار غريب، القاهرة. (ط4) 2000.ص29

يقول في هذا الشأن عن الشّعرية بوصفها:"**علم القوانين، وانتاج، وتفسير الخطاب وشروط انبثاق المعنى مهما تعددت تمظهراته وتغيرت**"[1]

وهنا نستطيع القول إن الشّعرية حسب "**تودوروف**" هي تلك الدراسة المنهجية للأدب أو المقاربة للأدب.

-ويصرّ على ربط الشّعرية بالبنيوية في بحثه حيث يقول ":**كلّ شعرية هي بنوية لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها ،ما دام موضوع الشّعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة من الأدب**"[2]

ولما كانت الشّعرية عنده ذلك النّسق البنوي نراه يسلط اهتمامه على دراسة مستويات التّحليل البنوي المختلفة من منظور علم الشّعرية، مركزا بذلك على الشّكل دون المحتوى داخل هذا التحليل كون العمل الأدبي يهدف إلى التعرف على معاني عناصره الأدبية، وقد توافق عنده هذا الطّرح كون مفاهيم البنوية في حدّ ذاتها تهدف بشكل مُنظّم إلى معرفة القوانين الضّمنية للنّص الأدبي.

وقد إعتمد "**تودروف**" في تأكيده على مفهوم الشّعرية على إستعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب. مستدّلًا في مقارنته بين المصطلحين على موقفين.

أولهما "**يرى في النّص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة أمّا**" ثانيهما "**كلّ نصّ معينٍ تجليّا لبنية محددة.**[3]"

-ومن جهة أخرى تحدث "**تودوروف**" عن شعريّة القراءة أو التلقي.

[1] تزيفيتان تو دروف: مدخل الى الادب العجائبي ترجمة الصديق بوعلام.: ط1993ص11

[2] المرجع السابق نفسه ص104

[3] نور الدين السند: الاسلوبية في النقد العربي الحديث: قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة الجزائر 1994ص50

وممّا سبق يمكننا القول إن الشّعرية عنده تقوم أساسًا على خاصيّة البحث في أدبية الخطاب الأدبي، والتي تبحث بدورها في أدبية اللّغة في صورتها الانزياحية بل البحث عن شعرية لا تتعرف بسلطة محدودة."[1]

2 – الشّعرية عند العرب القدامى والمحدثين :

تعود البدايات الأولى لظهور الشّعرية في الدرس العربي الى "نظرية النظم" لعبد **"القاهر الجرجاني"** والتي اعتبرها مُرادفا للفظ الشّعرية، وكذا شعرية **''حازم القَرْطَاجَنّي** "وفلاسفة كثر على غرار **"الفارابي"**

و قد ارتبط هذا اللّفظ –الشّعرية –عندهم في بداياته بالشّعر بالدرجة الأولى، و ذلك عن طريق الاهتمام بالخصائص أو السّمات الجمالية للشّعر العربي، وما يحمله من غموض و قيم بلاغية و فنية .

–فعلى سبيل المثال لا الحصر نرى **"الجاحظ"** قد قرن مفهوم الشّعرية فيما ينتج من الصّناعة والضّرب من حيث إقامة القصيدة على "الأوزان التامة" لدى العرب منذ القديم، وكذلك "جودةُ وحُسنُ اختيار اللّفظ والابتعاد عن الغامض وغير المعروف، فأهم ركيزة أساسية في بناء القصيدة الشّعرية عند **"الجاحظ"** هي إقامة الوزن، فالشّعر عنده صناعة ونسيج تضمن الخيال إذ يقول:

" المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني ، و إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخْرَجِ[2] وصحّة الطّبع، و جودة السّبك فإنّما الشّعر صناعة وضرْبٌ من النّسج و جنس من التّصوير[3]."

[1] نور الدين السّد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق ص 05

22

[3] أ.زكية بجة قضية اللفظ والمعنى عند الجاحظ وعلاقتها بالبعد النقسي والبعد الميثافيزيقي: جامعة تيزي وزو، 1مارس 2016

والباحث فيما ذهب إليه العرب القدامى يدرك جيدا مدى اتصال هذا اللفظ الشّعرية بالشّعر دون عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

-إلاّ أنّه مع تطور الأدب وانفتاح اللّغة العربية ونتاجاتها على الآداب العربية نرى أن العرب المحدثين نقاداً ومنظرين قد تجاوزوا ذلك المفهوم الذّي ساد عند سابقيهم ، فقد تبلور عندهم المعنى و اتضحت لديهم الرّؤى حول مصطلح الشّعرية نتيجة ذلك التّمازج الفكري مع ما وصل إليه البحث الغربي في مجالها ، حيث أجمعوا -النقاد العرب- على صعوبة تحديد تعريف دقيق للشّعرية، مثلا "**يوسف وغليسي**" اعتبر الشّعرية : "أَشْكَلَ **المصطلحات وأكثرها زئبقية و أشدها تداخلاً** "[1]

- وهذا ما جعل تصورات و رؤى العرب المحدثين متباينته من حيث المفهوم و الإصطلاح ومن أبرز هؤلاء الذّين تناولوا الشّعرية بالدّرس و التّنظير :

2-1 - الشّعرية عند "كمال أبو ديب" :

يعتبر "**كمال أبو ديب**" من أكثر النّقاد العرب المحدثين الذين أسهموا بجهودهم العلميّة والفكريّة في وضع أسس للنّظرية العربية في الشّعرية، إذ أنّه استخدم هذا المصطلح -الشّعرية-عنوانا لكتابه "**في الشّعرية**"، وقد اعتمد فيه على حقلين أساسيين هما: التراث العربي القديم، وما وصل إليه السابقون من مفاهيم، وشروحات اللّفظ، وكذلك أعمال النقاد الغربيين الذين برزوا في هذا المجال.

ويقوم مفهوم الشّعرية عنده على شبكة العلاقات القائمة في النّص الواحد حيث يقول في هذا الصّدد إنّها: «**تجسد في النّص شبكة من العلاقات التّي تنمو بين مكونات أوليّة سِماتها الأساسيّة أن كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريًّا، وفي**

[1] 1 يوسف وغليسي: الشّعريات والسّرديات: قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم: دار أقطاب الفكر، ط 2006 ص09

السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشحة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها تتحول الى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها[1]

ويظهر من خلال القول إن الشّعرية عند أبو ديب لسانية وذلك باعتماده على البنية اللغوية المكونة للنص، فهي عنده "**تقوم على مجموع العلاقات المتشابكة القائمة في النص، والتي تعمل على تنسيق وتنظيم الشبكة من الوحدات الدلالية والصوتية، والنحوية والبلاغية والسياقية وغيرها** [2].

أسس كمال أبو ديب شعريته على "مبدأ الفجوة" أو ما سماه أيضاً "مسافة التوتر" التي تحيلك الى مبدأ آخر هو مبدأ الإنزياح على رأي "جون كوهين" وذلك: «عن طريق تحول المكونات الأولية من نص السياق لتكون دالة على شعرية"[3]

وقد أكد الناقد في طرحه لمفهوم الفجوة أنها حلقة الفصل بين الشّعر كونه موضوعيًا لا قيميًا... فالإنزياح اللّغوي عن طبيعته في العمل الأدبي على حدّ زعمه هي ما تجعله عملاً مميّزًا ومبدعا، وبالتالي تتحقّق شعريته وعلى هذا الأساس يقول: «**ما ينتج الشّعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج أسميته الفجوة أو مسافة التّوتر، وخلق المسافة بين اللّغة المترسبة "واللّغة المبتكرة"**[4]

ومنه نستطيع القول إن **كمال أبو ديب** اعتمد في بناء تصوراته لمصطلح الشّعرية على أبحاث "**جون كوهين**" وخاصة فيما يتعلق بقضية الانزياح.

---

[1] كمال أبو ديب في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1: 1987 م. ص 14

[2] تجليات الشّعرية في رواية (سلالم ترولار) لسمير قسيمي ونبيلة أعيش جامعة العربي المهيدي أم البواقي (الجزائر)2021/06/02 ص 125.

[3] المرجع نفسه ص 125.

[4] كمال أبو ديب: في الشّعرية مرجع سابق ص 38 .

2-2-الشّعرية عند عبد الملك مرتاض:

عُـرف "**عبــد الملــك مــرتاض**" في السّـاحة الأدبيـة العربيـة بأنّـه ناقـد ومبـدع في آن واحـد، إذ نجـده روائيـا قاصـاً لامسـت نتاجاتـه الإبـداع الفـني، وناقـداً سـبر أغـوار الأدب بمـا جـادت بـه الأقـلام المبدعـة وكانـت الشّـعرية هـي منهجـه في تقييمـه الأعمـال السّـردية المختلفـة، فلـم يخـلُ النقـد الجزائـري مـن بصـمته التأسيسـيّة لهـذا المصـطلح الشّـعرية كمـا لم تخـل إبداعاتـه الأدبية من "نُكات الشّعرية".[1]

-وقـد اعتمـد "**عبــد الملــك مــرتاض**" في تأسيســه لهـذا المصـطلح في النقـد العـربي عامتـه والجزائري خاصة على التراث العربي بغية تأصيله

- فالشّـعرية عنـده جـاءت في الكثـير مـن إبداعاتـه الأدبيـة ورؤاه النقديـة بعـدة اصـطلاحات سنأتي على ذكرها لاحقا...

-و الشـيء الـذي لا يمكننـا إغفالـه والتغاضـي عنـه أن "**عبـد الملـك مـرتاض**" لم ينظـر للشـعرية كونهـا مبحثـاً لسـانياً يهـتم بلغـة الشّـعر وجـودة صـناعته فحسـب، بـل يعتبرهـا -الشّـعرية- علـم يخـتص بجملـة الضـوابط الـتي تجعـل العمـل الأدبي عمـلاً فنيـا سـواء كـان "شـعرا أم نثـر" حيـث يقـول " **لم نعـد نجـد فرقـا كبـيرا بـين الشّـعر الفـنيّ، والنّثـر الفـنّي الـذين يجـب أن يتعانقـا معا ليشكلا رافداً أدبيا واحدا هو شعرية أو البويتيك**".[2]

-إن طـرح المصـطلح عنـد "**عبــد الملــك مــرتاض**" في البدايـة، واعتمـاده علـى الـتراث النقـدي العـربي القـديم وذلـك مـن اجـل ان يؤصّـل و يؤسّـس مـن منطلـق عـربي و لـيس غـربي فحسـب كمـا فعـل "**صــلاح فضــل**" ، إذ نـراه -مـرتاض- يتطـرق لمقولـة الجـاحظ الشـهيرة "المعـاني مطروحة في الطريق..." جعله يربط مصطلح الشّعرية في بدايته بمصطلح "البويتيك."

أي أنه طابق بينهما في المعنى، وهذا التّطابق يظهر بوضوح في القول السّابق:

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من اين الى أين ؟ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 ص 6

[2] -المرجع نفسه، 1993 ص 6

إلّا أنه مالبث أن تراجع عن موقفه معتبرا الشّعرية جزءاً من الأدبية حتى أنه قال «**الشّعرية ليست بمعنى "البويتيك"، وإنما هي بمعنى اشتمالها على روح الشّعر ومعاييره التقليدية"1** .

كما طابق أيضاً من مصطلحين آخرين هما "الأدبية و"الماء الشّعري" حيث يقول: "**فالناظم وقد ينظم ارجوزة ذات إيقاع فتكون بدون ماء شعري اي بدون أدبية**"[2]

ولما كانت الشّعرية عند عبد الملك مرتاض ذلك المصطلح اللّساني الجديد الذّي لم يجد له في العربية معادلاً مقبولاً كان في كل مرّة يطرح فيها أفكاره النقدية، ويستعمل مصطلحاً يراه الأنسب والأصلح لمقام المقال وقد رصدت هذه الاصطلاحات التي اعتمدها في إنتاجاته النقدية في الجدول الاتي:

المصطلح	المرجع
البوتبيك la poétique	النص الادبي من أين؟ الى اين ؟[3]
الشّعرية = البوتيك الماء الشّعري = الأدبية	أ-ي [4]
الشّعرية =الأدبية	السبع المعلقات [5]
الشّعرية = الشاعرية	النص الأدبي من أين ؟ الى أين؟
الشّعرانية = la poétioue الشّعرية = la poéticité	في نظرية االرّواية [6] "هل الحداثة فتنة"
الشّعريات	نظرية النص الأدبي /الأدب الجزائري القديم الكتابة من موقع العدم

[1] – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من اين الى أين، مرجع سابق، ص6

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه

[4] المرجع نفسه،

[5] عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية انثربولوجية / سيمائي لشعرية نصوصها)، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012 م

[6] عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرّواية " (هل الحداثة فتنة) عالم المعرفة، الكويت 1998 م.

إذا نلاحظ من الجدول أنّ "عبد الملك مرتاض" لم يستخدم مصطلح الشّعرية مطلقا في بناء توجهاته النقدية إذ نراه في كل مرة يستخدم مصطلحاً معينا .

كما وظف أيضا لفظ الشاعرية ايضا عندما سلط الضوء على بعض النصوص النثرية مستقراً كنهها ناقدا بنائها السّردي، وأقصد بذلك تناوله بعض القصص لبعض المبدعين الجزائريين على غرار "**عبد الحميد بن هدوقة**" حيث قال: «**أن من حسن حظّ القصّة الجزائرية المعاصرة أن لغة هؤلاء الكتّاب الخمسة في معظمها الأعظم سليمة وهي لدى عثمان سعدي أسلم، ثم يأتي ابن هدوقة على الرّغم من أسلوبي هذا أجمل نسجًا وأنقى شكلاً، وأدنى إلى الشّاعرية الرّقيقة منه إلى النّثر العادي الفجّ** ".[1]

أمّا ماهية الشّعرية عنده هي: "**الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمثل في نسج النّص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن نص النثري**" [2]، وهذا المفهوم لديه يجعله يتوافق مع مفهوم "**جون كوهين**" حين قال: " **إنّ الشّعرية هي ما يجعل نصاً ما نصًا شعرياً** ". وبمفهومها هذا تقترب الشّعرية من معنى الأدبية التي حددها "**رومان جاكبسون**" أي كل ما من شأنه يجعل من عمل معين عملا أدبياً، إلى أن الأدبية تشمل النّثر والشّعر معاً وهذا ما حاول عبد "**الملك مرتاض**" تأصيله في كتاباته مُنْكراً على العرب القدامى جَعْل الشّعرية حكراً على كل ما يتعلق بالشّعر وجمالياته فقط.

وقد أكد ذلك في قوله عن الشّعر أنّه: " **ليس مجرد وزن وتقطيع عروضي، ولكنّه شعر لأنّه لغة جميلة، وتصوير آسر، وتلوين ساحر وتعبير دقيق عن ضمير نفسي بلغة لا تكون إلا فيه، وإيقاع فاتن لا تكون إلا له** ".[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض القصة الجزائرية المعاصرة 1990 م. ص 225

[2] عبد الملك مرتاض قضايا الشّعريات، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط 1: 2009 م . ص 19.

[3] – عبد الملك مرتاض قضايا الشّعريات، دار القدس العربي، مرجع سابق، ص 19.

إذاً فالشّعرية عند "**عبد الملك مرتاض**" هي تلك القواعد والنُّظُمُ التّي تجعل العمل الأدبي يرتقي إلى لغة فنية مفعمة بسحر المعنى الدّقيق الذّي يجعل النّفس ذواقةً للمتعة اللامتناهية ، ولهذا ربط اللّغة الشّعرية عنده بجملة من الخصائص أهمها عدم انحصارها في الميزان العروضي ، وكذلك التصوير الفنّي ، التّعبير الدّقيق عن ضمير النّفس ووجدانها، وذلك من خلال انتقاء الألفاظ والتّراكيب والمعاني التي تقارب ما يختلج في نفس المبدع من انفعالات نفسية في قالب لغة جميلة غنية بأصناف البيان اللذان يخلقان ذلك الإيقاع الفني الذّي يراعي التّشكيل الايقاعي سواء نبع من وزن، وقافية، أوجرس تحدثه الكلمات مفردة و مركبة، كما ركّز "**عبد الملك مرتاض**" على خصيصة التّفرد ،الذّي يبعث به أسلوب الكتابة التي تجعل من صاحبها ومبدعها متميّزا عن غيره ومن هذا الطّرح نخلص إلى أنّ الشّعرية تشير في معناها لِعِلْمَين مختلفين في آن واحدٍ، فهي مرة تعني دراسة علم الشّعر و خصائصه الجمالية وكل ما يتعلق به وهذا رأي القدامى في عهد سَبَقَ.

أمّا في يومنا هذا فهي –الشّعرية– علم يُراد به " دراسة كل من الشّعر و النثر " إذ " تنصرف دلالتها المفهومية إلى كل الأجناس الأدبية فتُسَلطُ عليها بالمعالجة الإجرائية.'' [1]

ولهذا أصبحت شعرية علماً يفرض نفسه كموضوع أدبي بتميزها وتفردها إلى أن أصبحت مرتكزا تقوم عليه الكتابات النثرية على وجه عام والرّواية على وجه خاص تعمل في مجملها على دراسة هذه الخطابات الأدبية، وتبحث في قيمها الجمالية وعن السّمات التي تجعلها خطاباً مميزاً، ومتفرداً عن الكلام العادي.

ثانيا: تعريف المحكي :

على الرغم من الاضطراب والتذبذب الذي يثيره مصطلح المحكي من حيث تعدد تصوراته والتي تنوعت بين الحكاية والخطاب والسّرد إلى أن علماء السّرديات اتفقوا على أنّ المحكيَّ

[1] قضايا الشّعريات – عبد الملك مرتاض– من المرجع السابق ص 18.

ذلك الخطاب الذّي يسرد له الرّاوي أو مؤلف الأحداث الوقائع المتخيلة وللوقوف على حقيقة هذا المصطلح لابدّ لنا أن نسبر أغواره لغويًا واصطلاحيًا

أ –المحكي لغة:

ترشدنا مادة (حَكَي) في معجم اللّغة العربية المعاصرة إلى :

حَكَى: يَحْكِي – إحكِ – حِكاية فهو حَاكٍ والمفعول مَحْكيٌ.

ونقول: حَكَى الأمر: رَوَاهُ وقَصّهُ و "حَكِيَ القصة": حكى ما حدث، وحكى مع فلان: تكلم معهُ.

ويُحكى أنّ: عبارة تقال عند البدء برواية قصة أو حديث .

وقد جاء في " معجم الوسيط " أيضاً:

حَكَى الشيء حِكَايَةً أي أتى بمثله وشبهه ويُقال هي " تَحْكِي للشّمس حُسناً ". بمعنى تُشَابِهُهَا في الجمال.

ومنه فالحكي لغة: حَكَي الشَّيء وأتى بمثله وعلى صفته،

وعلى ضوء ما سبق يتضح لنا أن كِلَا التّعريفين يحملان المعنى ذاته وهو المشابهة والإتيان بمثل الشيء .

ولذا فالمِحكيُّ من حيث المعاني يصب في نهر واحد هو: المطابقة والمشابهة والتّقليد.

ب – المحكي اِصطلاحا :

يجمع علماء السّرد الغربي في تحديد تصور واحد المحكي على أنّه " **الكلام المهيمن على القص سواء أكان هذا الكلام شفهيا مثل الحكاية أو مكتوبا نظير القصة والرّواية .**"

فقد عرفه "**جيرار جنيت**" *Gerrard Genette*: " **هو خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية والسّرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي** ".[1]

-و يعد "**فلاديمير بروب**" هو أول من عرف السّرد في كتابه الشهير "مورفولوجيا القصة" سنة 1928 حينما بحث عن أنظمة التشكيل الداخلية.

ثم طُوّرَ هذا المفهوم مع أبحاث الشكلانيين الرّوس التي مهدت لدراسة البنيات السّردية، فذهبوا لما أسموه المتن الحكائي المتمظهر بالمضمون ومحتوى القصة أو الأحداث ...

ويعد "**جيرار جنيت**" من أبرز المنظرين لهذا المصطلح حيث تناوله بالدّراسة والتّحليل فقد ميز بين السّرد (أو الحكاية) والخطاب في سياق التّمييز الذّي أقامه بين أزمنة الفعل من منطلقين إثنين هما زمن الحكاية، وزمن الخطاب فالمحكي عنده مقسوم إلى ثلاث طبقات **الحكاية / الخطاب /السّرد**، وهذا جاء في مقاله "حُدود المحكي"

أمّا المحكي عند النّقاد والباحثين العرب فهو منقول كما جاء عند الغربيين إلّا أن هذا المصطلح عند العرب اعتراه الاضطراب ويعود سبب ذلك إلى سوء ترجمته من اللّغة اللاتينية نتيجة تحمسّ العرب لما جاء به الفكر الآخر.

ولهذا ترجمه العرب إلى اصطلاحات عديدة أهمها:

- السّرد : عند كلّ من "**حسين بحراوي**" و"**بشير القمري**" و"**عبد الحميد عقار**" أمّا "**منذر عياش**" فقد ترجمه إلى "**قصّة**" ، وفيما يخص النقاد "**عدنان محمود محمد**" و"**أنطوان أبو زيد**" فقد أطلقوا عليه مرة مصطلح "مَسْرُود" و مرات أخرى "سَرْدٌ"، و"حكاية ".

-وفيما يخص الكاتب "**سعيد يقطين**" فقد قابله بمصطلح "**الحكي**" والذي نقله عن ترجمة لفظ"*Histoire* على الرّغم من الاختلاف المتباين بينهما نجده يقول عنه : " **المحكي هو**

[1] جيران جنات واخرون: نظرية السّرد من وجهة النظر الى التئبيد : ترجمة ناجي مصطفى : ط1 دار الخطاب للطباعة والنشر الدار البيضاء المغرب 1989 م ، ص 100 .

ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث حيث ينتج الكاتب أو الرّاوي هذا العالم الذي قد تكون أحداثه واقعية ، كما يلعب الخيال دورا بارزا في صناعة الأحداث حيث يعد شكلا من أشكال التواصل. [1] "

إن المتأمل في قول يقطين يدرك نظرته الى المحكي فهو عنده تجلى خطابه من خلال تتابع الأحداث، التي يبدعها الكاتب أو الراوي سواء كانت حقيقية أم خيالية .

-وعليه فالمحكي يرتبط بالشخصيات، والأمكنة، والأزمنة وهذا ما يؤكد على عملية السّرد

ثالثا: شعرية المحكي :

اهتمت الشّعرية منذ القديم بدراسة الأجناس الأدبية عند الغربيين، وهو إنشغال ينبع أساسًا من التّصور الغربي ذاته للنّص الأدبي عبر العصور والمدارس؛ فقد سلّط "**جيرار جنيت**" الضّوء أكثر في بحثه على كلّ ما من شأنه أن يجعل نصًا ما نصاً أدبيا، إذ بدأ ممّا يصنع شعرية المحكي وما يميّزه عن غيره، ليفتح آفاقاً عبر منها إلى البحث فيما يجعل من المحكي نصا، وذلك من خلال اكتشافه دقائق تشكله لتقصّي حقيقة انتمائه وأجناسيته وهو في كلّ ذلك لم ينطلق من العدم بل ارتكز على جهود سابقيه من النّقاد والدّارسين.

إذن بحثُ "**جيرار جنيت**" في شعرية المحكي، وفيما يجعل منه أثراً جمالياً يصنع تفرده وتميزه فراح يبحث عن مكنونات الشّعرية الداخلية ومكملاتها حتى تكون سيمة أو علامة جمالية سواء تحقق الأمر بالمرسل المحكي وأسلوبه، أو بمتلقي المحكي.

بنىَ الكثير من النّقاد والمنظرين الغربيين، والعرب مفهوم شعرية المحكي على أسس وقواعد يراها كلّ واحد منهم الأنسب في نظره؛ فعل الرّواية الشّعرية أو القصّة الشّعرية

[1] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السّرد – التبئير) ط3 : المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان 1997 م . ص 34.

يقـول: **جـان ايـف تاديـه**" (*jan Eve Tadiee*) في مؤلفـه "المحكـي الشّـعري" أنّ المحكـي الشّـعري يقـع في منزلـة بـين الرّوايـة والقصـيدة مشـيرا بـذلك أنّـه وُلِـدَ مـن رحـم تـداخل الأجنـاس الأدبيـة: «**أنّ المـرء لا يـدرك أن قصـة مـن القصـص توسـم بميسـم الشّـعر إلاّ إذا انطلـق مـن دراسـة اللّغـة فـلا مفهـوم الشّخصـيات ولا مفهـوم الزّمـان أو المكـان ولا مفهـوم بنيـة القصّـة تعـد الشّـروط الكافيـة لـذلك أمـا التكثيـف والإيقـاع والموسـيقى والصـور فـلا تغيـب أبـدا فهـي تصـل إلى حـد خلـق الانطبـاع بأنـك تقبـل علـى هـذه القصـص وكأنّـك تقـرأ قصـائد نثريـة طويلة**".[1]

إنّ هـذا القـول يتوافـق أيضـاً مـع مـا ذهـب إليـه النّاقـد "**رواني**ـ**ه الطـاهر**" عنـدما عَـدَّ الخصوصـية الأسـلوبية والإيقـاع هـي جـوهر شـعرية كـلّ مـا هـو محكـي إذ يقـول: "**هـي الرّوايـة الـتي يمتـاز خطابهـا بخصوصـية الأسـلوبية واسـتماراته البلاغيـة ونزعتـه نحـو التكثيـف والاقتصـاد اللغـوي حيـث للكلمـة في هـذا النـوع مـن الكتابـة قانونهـا الخـاص وإيقاعهـا المتميـز** "[2]؛ ومـن هـذا كلّـه يمكننـا القـول إنّ المحكـي بوصـفه آليـة سـردية، لـيس جنسـا ولا نوعـاً ولا شكلاً، ولا نمطاً أدبياً يقدر ماهو سمة يمتاز بها كل نص يحمل صفة السّردية.

"

[1] ميلود بالجاقي مجلة القدس العربي، المحكي الشّعري من منظور جان إيف قاديه 27 ديسمبر 2016م.

[2] روابنيه الطّاهر (تظافر الشّعري والأساطير) في مجال التجليات الحداثة جامعة وهران العدد (3) يونيو 1994 ص 79.

الـفـصل الأول

المحكي بوصفه آلية فنية

توطئة:

لقد كانت الرّواية الجزائرية منذ نشأتها مجسّدة أحوال هذا البلد حاملة لهمومه، وآماله، والرّواية التيّ اخترناها موضوعا لبحثنا خير دليل على ذلك.

إنّ رواية " مرايا متشظية" للرّوائي "عبد الملك مرتاض" عبارة عن مجموعة من القصص الأسطورية والحكايات العجائبية الخرافية تدور أحداثها حول سَبْعَةِ رَوَابِي، لكلّ رَابيةٍ شيخٌ يحكمها، حيث يرى كلّ واحدٍ منهم أنّ له فضل السّبق في حكمها، كما له الحقّ في الزّواج من المرأة الخالدة "**عالية بنت منصور** "، وهذا ما أدّى إلى تفشي ثقافة الاغتيال، والقتل وسفك الدماء بينهم، فأصبحوا لا يرون إلاّ الدّم لونًا مفضلًا لهم، ولا يلذّ لهم شيءٌ إلّا القتل. لدرجة أنّ الطّوفان الذّي تنبؤوا بمجيئه، سيكونُ طوفانَ دمٍ لا طوفان ماءٍ، وهي رواية ينعدم في أحداثها التّواصل بين شيوخ القبائل نتيجة فقدهم الثّقة والصّدق بينهم إضافة لانعدام لغة الحوار والنقاش، فاللّغة الوحيدة التي يتواصلون بها هي لغة القتل، والعنف.

فقد جاءت الأحداث والشّخصيات مُتشظيّة، كالمرايا، كما أنّ نهايتها أتت مُجّسدة بكلّ ما تحمله كلمة التّشظيّ من معان التّشَتّتِ، والفرقة، والانقسام، والذّي يصعب لَمُّ شتاته

إنّ العنوان هو أوّل ما يشدّ المتلقيّ أثناء عملية القراءة، بوصفه أوّل عتبة يصادفها، لذا ورد عنوان "مرايا متشظية" يحمل شيئًا من الغموض، يصعب الوصول إلى معانيه، ومدلولاته بقراءة واحدة فهو عبارة عن مجموعة من النّصوص العجيبة المتداخلةِ الأحداثِ، المضطربة الأزمان؛ حيث يمتزج فيها عالم الخيال بعالم الواقع، إذْ جعل "**عبد الملك مرتاض**" هذه الرّواية تجسيدً أو ترجمةً حقيقة لواقع الجزائر خلال تِسعينات القرن الماضي حيث تدور أحداثها في زمن كثُرتْ فيه الاغتيالات، والأحداث الدّموية العنيفة، والتي عُرفت باسم العُشريّة السّوداء، فحال الجزائر آنذاك أشبه بمرآه مُتشظية يصعب لمّ شَتاتها، وهذا ما

حدث بالفعل مع شخوص هذه الرّواية ممّثلةً في شيوخ الرّوابي السّبع، الذين أخفقوا في التّواصل فيما بينهم وتوحيد شعوبها بسبب ما خلّفته النّزاعات، وشيوع الجريمة في أوساطهم من تشتّتٍ، وتشظيّ، وقد اتخذ "**عبد الملك مرتاض**" من خلال هذه الرّواية أسلوب العجائبيّة كنمط تعبيري تجريبي بوصفه آلية سردية للّتعبير عن الواقع، ومعارضته دون إلغاء

1- التّمظهر الشّخصي في الرّواية:

توطئة:

تعدّ الشّخصية في العمل السّردي باعتبارها جزءاً أصيلا منه، فهي العنصر المحوري، والذي لا يمكن الاستغناء عنه، بواسطتها يبني السّارد أحداثه وحولها تتمحور هذه الأخيرة، ضف إلى ذلك ما يتبعها من أزمنة وأمكنة.

وعلى هذا الأساس تعدّ الشّخصية قطبًا رئيسا لعناصر السّرد في القصصِ، وخاصة الرّواية، فهي النّافذة الّتي يُطلّ من خلالها القارئ على عوالم الرّوائي مكتشفاً ميوله ورؤيته الفكريّة، والايديولوجيّة، كما أنّها سرّ إنجذابه لهذا العمل الأدبي، لذا حرص الرّوائيون على صناعة الشّخصية، ورسمها بصفات ومعالم إبداعية بغية تحقيق ذلك التّميز، وخلق تلك الفَرَادة في أعمالهم، ونَتاجَاتِه، فنجاح العمل الأدبي أساسه بناء الشّخصية الّتيّ لا تَفْتَئُ تتطوّر معالمها حامله معها ذاك الكمّ الهائل من النوازع، والرّؤى، والايديولوجيات، ومدى تأثيرها في القارئ ....

ورغم إختلاف النُّقاد والمنظّرين في الاتفاق على مفهوم جامعٍ مانعٍ لمصطلح الشّخصية في العمل السّردي وذلك منذ الفكر الأَرِسطِي، إلّا أن المفاهيم الحداثية اعتبرتها –الشّخصية – كائنا مشاركا أُسند له مفهوم الوظيفة، أو الدّور الذّي تقوم به داخل السّرد بُغيةَ إيصال معان ودلالات تعكس رؤية مبدعها.

– ولعلّ "**عبد الملك مرتاض**" واحداً من الرّوائيين الّذين اعتبروا الشّخصية ركيزةً أساسية في بناء العمل الرّوائي، بل إنّها المحور الذي يتعالق مع عناصر السّرد الأخرى قائلاً: ''**فلا الزمن زمن إلّا بها، ومعها ولا الحيز إلّا بها حيث هي التّي تحتويه وتقدره لغاياتها على حين أن اللّغة تكون خَدمًا لها، وطوْعَ أمرها**" [1]

إنّ المتمعّن في القول يدرك قصد الرّوائي لهذا جعل شخصيات أعماله الأدبية ذات ألوانٍ، وصفات عجائبية تصور بالخيال، ملبسا إياها أثوبا متنوعة بين السّطحية مرّة والتّدوير مرات، وبين السّكون، والدّينامية مرّات أخرى، وقد تجسدت هذه الرؤى والتّصورات السّابقة الذّكر عند "**عبد الملك مرتاض**" في شخصيات الرّواية قيد الدّراسة حيث سلّطنا الضّوء بالتّحليل على ثلاثِ شخصيات رئيسة تعد محور الأحداث، لذا أوردناها على التّرتيب: العفريت "**جَرْجَريس**"، ثم "**عالية بيت منصور**"، وأخيرا شخصيّة **شيوخِ الرّوابي السّبع**.

إنّ القارئ لهذه الرّواية يرى أنّ الأحداث في بدايتها ساكنة لا حركة فيها من طرف الشّخصيات، فالشّيخ الرّاوي يسترجع ما حدث في الرّوابي السبع ذات الطّبيعة السّاحرة، العجيبة المعالم، لكن بمجرد دخول شخصية العفريت "**جرجريس**" على تلك الرّوابي حتى أخذت مجريات الأحداث منعطفا آخر خطيرا، فبعد أن كانت الوائي تنعم بالهدوء والسّكينة في أراضيها الواسعة، وأنهارها الجارية، وحيواناتها المتنوعة أضحت ميدانًا للقتل، أعمال العنف، وذلك بعد مقتل الدّناصير البريئة على يد "**جرجريس**"

1-1-شخصية "جرجريسْ":

تبدو شخصيّة "جرجريس" من خلال أحداث االرّواية شخصية تمجز بين العجائبي، والأسطوري إذْ رفعه الرّوائي من خلال الأحداث، من مستوى الشّخصيات العاديّة إلى مستوى الشّخصيات الأسطورية، والخرافية. فظهر للقارئ على أنّه ذلك الجنيّ الجبار الذي

[1] عبد الملك مرتاض : جليل الخطاب السّردي ص127

لا يقهر والّذي اِستطاع بقوّته الخارقة أن يختطف المرأة التي أحبّها من زوجها، هي "**عالية بنت مَنصُور**"، لينقلها ومع قَصرها من جبل "**قاف**" إلى الّروابي السّبع وفي ذلك يقول:" **إلى أنْ جاءهم عفريتٌ من الجنِّ، مارد، جبّار يشبه الجبل الوَحْشيَّ يُقال له جرجريس الجبّار** ".[1]

عمدت شخصية "جرجريس" إلى تغير مجرى الأحداث، وذلك من خلال ماحملة إلى الرّوابي من فساد وقتل. فقد شمّ النّاس فيها لأوّل مرّةٍ رائحة الموت، والنّتانةِ بعد أن كانت جنّةً تفوح منها رائحة زكيّة، أضحت الآن أرضاً يغزوها القتل، والخراب بعد أن ذبح ديناصوراتها البريئة، وإنقراضها على يده. وتشييع بعد ذلك في الروابي ثقافة الجريمة في هذا يقول:"**فَلأوّل مرّةٍ شَمّ النّاس نتانة في الأرض نتانة سَببها جرجريس الجبّار بسفكه دماء الدّناصير البريئة..... انقرضت الدّناصير منذ ذلك العهد وبسبب تلك الجريمة** ".[2]

وتبرز شخصية العفريت "جرجريس" االرّواية كرمزٍ للشّر، والفساد الذّي طال الجزائر أثناء الأحداث الدّامية التي عرفتها إبّان العشرية السّوداء في تسعينيات القرن الماضي. كما حملت معاني العصيان، الشّ، الغَدرُ والخَديعة في البلاد.

1-2-شخصية "عالية بنت مَنصور":

تُعد شّخصية" **عالية بنت منصور**" الأبرز، والأهمّ في االرّواية، بسببها عَرفت الرّوابي السّبع الدّمار، وشيوع ثقافة الاغتيال، حيث تمحورت حولها كلّ الاحداث، وتغيراتها لتكون بذلك تجسيدا للشّخصية المدوّرة التّي تحمل مفاجئات، وتغييرات هدفها إقناع القارئ في كلّ مرّةٍ بم تعكسه من رموزٍ، ودلالاتٍ .

[1] الرّواية ص06

[2] الرّواية ص06

فقد جعل منها الرّوائي شخصية خالية متلوّنة في الأسطورة حيث أضفى عليها مسحة غير واقعية لا تدرك فهيَ إمرأة حسناء جميلة حيث قال عنها:" **ألاَ تعرفون أنها الجميلة المليحة الحسناء الفرعاء الهيفاء الزّجَاء اللّعْسَاءُ المياءُ..**"[1]

كلّها صفات مشحونة بحمولات الجمال الّذي يخص المرأة الفاتنة دون غيرها .

-وقد اختلفت الرّوايات في معرض الأحداث على لسان الرّاوِي عن أصل المكان الذي أحضر منه العفريت "**جرجريس**" "**عالية بنت منصور**"، هناك قائلٌ أنها من جبل "**قاف**"، ومنهم قائل أنّها من جبل الأحقاف جاءت بقصورها التيّ حملتها مردة الجنّ تحت اِشراف العفريت "**جرجريس**"بعد أن اِختطفها من زوجها ليلة عرسها، ويحضرها إلى الرّوابي السّبع، فتصير بعدها محلّ أطماع شيوخها كل يسعى لنيل شرف الزّواج منها واِمتلاك قَصْرها.

والمتأمّل في أبعاد ورمزية شخصية "**عالية بنت منصور**"، يدرك أنّهاِ امرأة قويّة بعنفوانها وصمودها في وجه الزّمن فقد حافظت على شَبابها، ونظاراتها إذ قال:" **أنت أمُّ الزّمان وبديعتهُ وفخره وخياله لم يبلَ شبابُك وأنت الهيفاء الحَورا ء**[2]".

إنّ شخصية "**عالية بنت منصور**" بهذه الأوصاف العجائبيّة، شخصية وهمية تحمل رمز، وقيمة الوطن، الأرض والخصوبة وقد ألبسها الرّوائي هذا الوصف لتدل على معاني الجمال بمعالمها الطبّيعية المليحة وما تزخر به من تنوع ثقافي، وإحيائي على اِمتداد أطرافها، ممّا جعلها محل أطماع شيوخ الرّوابي السّبع.

[1] الرّواية ص:26

[2] الرّواية ، ص :19.7.6

1-3-شخصيات شُيوخ الرّوابي السّبع:

إنّ مجموع هذه الشخصيات - شيوخ الرّوابي السّبع- لها من المكانة، والأهمية بالغ الأثر في سير أحداث االرّواية، ونموّها، وتطوّرها. إذ أنّ كل واحد يرأس ربوة من الرّوائي وهم على التّوالي شيخ الرّبوة الخضراء، وشيخ الرّبوة البيضاء، وشيخ الرّبوة الزرقاء، وشيخ الرّبوة الحمراء، وشيخ الرّبوة السّوداء، وشيخ الرّبوة العالية، وشيخ الرّبوة الخالية.

كلّ هؤلاء الحكّام تغيرت دوافعهم بمجيء شخص "**عالية بيت منصور**" إلى الرّوابي، فقد أصبح الواحد منهم يرى نفسه الأحق بامتلاك هذه المرأة، وقصرِها كي يُصبح شيخا للروابي الأخرى ، وهم لا يعرفون سوى سفك الدماء وشُرْبِها، تفشّتْ بينهم ثقافة الاغتيال، والاغتصاب فمن اِستطاع التّمكن من أخيه قتله، يحكمهم قانون الغاب القوي يأكل الضّعيف، ويجلى هذا في قوله:" أنتم قوم تفتخرون بسفك الدّماء ... تحبون شُرب الدّماء في الروابي السّبع تتطهرون بها ، تسبحون في مستنقعها الأحمر الذّي أراكم تتخبّطون فيه الآن وهُنا ... تكاثرت الاغتيالات. في صفوفكم، لم يعد أحدٌ منكم آمنا على نفسه ... عمّ الفساد بين النّاس" [1].

تجلّت شخوصُ الشّيوخ السَّبعة في ثوب عجائِبي ليصّور من خلالها الكاتب واقع الجزائر وسياستها وقت العُشريّة السّوداء، فقد حملهم سِمة رمزيةً تعكس وبِدقة ما عاشته البلاد آنذاك من انقسام، واختلاف في الرّؤى وهذا بعد أن فتحت مجال التعددية الحزبية عقب الأزمة التى عرفتها في ثمانينات القرن الماضي، وذلك في خطوة من سلطات البلاد لامتصاص الغضب الشّعبي، والتّخلص من الأزمة المالية، فتعددت بذلك الأيديولوجيات، وتكثر معها النّزاعات، والاختلافات.

[1] الرّواية ص 08-09

وممّا سبق طرحه يمكننا القول أنّ شخصيات "شيوخ الرّوابي السبعة" ما هي إلا تصوير لتلك الأطراف المتكالية على كرسيّ السّلطة، فكلّ طرفٍ يجزم بأغلظ الأيمان أنه الأحق في حكم البلاد، والسّيطرة على ثرواتها.....

إذن فالشّخصيات الرّئيسة السّالفة الذكرّ في االرّواية تبدو غير واضحة المعالم، والأبعاد للوهلة الأولى بشكل صريحٍ، ذلك أنّها تميل إلى العجائبية، إلّا أنّها وبحقّ اِستطاعت أن تتقاطع مع أيدولوجيات الجزائر وتاريخها في حقبة زمنية معينة مختزلة من خلال مواقفها الحالة السياسية، والاجتماعية آنذاك.

2 –الاشتغال المكاني في "مرايا متشظّية":

الحيّز المكانيّ أو الفضاء مصطلحان لمفهوم واحدٍ، هو الأمكنة الّتي تدور حولها أحداث االرّواية، كذلك المساحة التي تتحرك فيها شخصيات الحكاية لترسم معالمها، وتحتضن نموها، وتطورها متأثرةً بها في الوقت نفسه.

ومنه لا يمكننا تصور أيُّ حدث حكائيّ خارج إطار المكان سواء أَكان جغرافيا ذا مرجعية واقعية، أمْ خُرافيًا أسطوريا متخيلا.

ويعد المكان حسب رأي النّقاد، والروائيين المحدثين عنصرا فعّالا في تطّور الأحداث، وصراع الشّخصيات مما يكسبه خصيصة جمالية فنية، ووظيفية لا تقلّ عن باقي عناصر السّرد أهمية.

– وقد اختلف النّقاد في اِستخدام مصطلح واحد للمكان، فهناك من أطلق عليه مصطلح المكان أو الحيّز المكاني، وآخرون يفضلون اِستخدام مصطلح الفَضَاء، غير أن "**عبد الملك مرتاض**"**يقول بمصطلح "الحيّز بدلَ الفضاء كَوْن الفضاء قاصرٌ بالقياس إلى الحيّز،**

فالفضاء يدل على الخواء والفراغ بينما الحيز ينصرف إستعماله إلى الوزن، والثقل والشّكل، وينظر إلى الحيّز في إطار الوجهة الجماليّة لا من الوجهة التّقنية. "[1]

ومنه نفهم أن هناك تداخلا كبيرًا بين المصطلحين الفضاء، والمكان في عالم االرّواية، وذلك ما جعل كلّ واحد منهم يصوره كيفما شاء، وأبرز الأسس التّي يعتمد عليها الرّوائيون في تصوير هذه الأفضية، والأمكنة هي "**المغلق**" و "**المفتوح**" فهناك من تجعل مكان الأحداث مغلقا على الشّخصية وخاصة الجانب النّفسي منها، وآخر يجعله مفتوحا واسعا.

إلّا أن الأمكنة أو ما اصطلح عليه –**عبد الملك مرتاض**–الحيّز لم ترد عاديّة على غرار ما نألفه في الرّوايات التّقليدية. فروايته "مرايا مشظيه" جاءت أمكنتها عجائبيّة، ومتخيّلة ممّا جعلها تتّسم بالغموض، وعدم الوضوح.

فكما تلاعب الرّوائي بالزّمن وكسر خطيته، تلاعب بأمكنة الأحداث، حيث أطلق عليها تسميات لا تمتّ بصلة للأمكنة الواقعية، ولم يغفل أن يصوّر للقارئ مدى تأثير هذه الفضاءات في شخصيات الأحداث، وحالاتها النّفسية فجاءت مرّات مغلقة، ومرات أخرى مفتوحة، وكلّها حسب قراءتنا وما توصلنا إليه.

وكما ذكرنا سابقا جاء المكان في هذا االرّواية جاء إستثنائيا، والسّبب في ذلك يرجع لعجائبية، وقد وردت الأمكنة فيها:

أ–الرّوابي السّبع بين المقدّس والمدنّس:

تعدّ الحيّز الذّي إحتضن جميع أحداث االرّواية، خاصة الصّراع الدّامي الذّي شهدته حتى غشيّها الطّوقان في النّهاية، وهي أماكن مجهولة الموقع في الحقيقة، ابتدعها الرّوائي من الخيال فجاءت أمكنة غير مألوفة. وغير طبيعية أهلها مسالمون، وسلميون، فقد خصّها بعدّة أوصاف للجنّة، حيث صورها قائلا: "**أرض شاسعة واسعة عريضة، رحيبة تمتد**

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت، ص 122/121

أرجائها على مدى الأفق أرضٌ خصيبة عجيبة (٠٠٠) كان فيها من كلّ شيء شيء، كان فيها كلّ أنواع الحيوانات العجيبة الدّناصير، الفيلة (...) التّماسيح العملاقة، كان فيها الغيلان (...) الأنهار كالبحار، الحدائق كالغابات." [1]

والرّوابي السّبع تضمّ مجموعة من الأماكن، إمتازت كلّ واحدة منها بلون يعكس طريقة عيشها، وتفكيرها، وقد أوردها الرّوائي على لسان أحد شخصيات االرّواية، وهو شيخ بني بيضان "**وربوتك تقع وسطاً بينها، وبين الرّبوة الخضراء والحمراء والزّرقاء، والسّوداء، التّي تنتمي حدودها إلى الرّبوة العاليّة، التّي تنتمي حدودها إلى الرّبوة الخاليّة التي تستقرّ بها قبيلة بني بيضان..."**[2]

– المتأمل في المقطعين يلاحظ أنّه يحمل سمة العجائبيّة، فهو غير موجود في واقعنا، تميز بصفات غريبة فقد صورها أرضا شاسعة مساحتها تفوق المساحات الحقيقية للأراضي، حتى أن حيواناتها خياليّة كالدّناصير، والغيلان، والتّماسيح العملاقة.

والقارئ المتخيل لهذا الحيز المكاني يقف على مدى إنفتاحه (فضاء مفتوح)، يشعره بأن هناك إنطلاقا وانسراحا في المكان، مفعما بالحريّة.

وهذا أيضا ينطبق على سكان (شخصيات) هذه الروابي، فالصفات التي اشتملتها الروائي السبع، جعلت من شعوبها تشعر بالسّلم، والأمن والحريّة لعدم وجود ما يعكر صفو حياتها. ويتجلّى ذلك في قوله: " **والنّاس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون ثم لم يكونوا يعملون شيئا غير التّنزه في أرجاء تلك الغابات كانت أشجارها محمّلة بالفواكه اللّذيذة (...) كان الإنسان والحيوان متألفين (...) ظلّ النّاس على ذلك زمنًا طويلاً، طويلا جدّا لا يعرفون الشّقاء ولا الموت ولا المرض ولا سفك الدّماء ..."** [3]

[1] الرّواية ص 6/5

[2] الرّواية ص53

[3] الرّواية ص53

-إذن معايشة سكان االرّواية لطبيعتها وتضاريسها الخيالية التي خصتها بها الروائي انعكس على شخصياتها، فرسمها شخصيات تعيش الحرية والسعادة بعيدة عن كل ما من شأنه أن يخنق هذه الحرية أو يحد من حيوتها. وهذا نتيجة الأمكنة -الروابي السّبع التي حملت صفة الانفتاح والطلاقة والحرية.

إلاّ أنّه سُرعان ما تتحول هذا الفضاء المكاني من فضاء مفتوح مطلق إلى فضاء مغلق يتسم بالضيق والانعزال جراء ما طالها من فساد، ودمار بعد مجيء العفريت "جرجريس" ليعيث فيها فسادًا فتصبح الرّوابي السّبع بعدها فضاء مغلقا على شيوخها وساكنيها يفرض عليهم حياة متأزمة ملؤها الخوف والرعب.

حيث قال: "**ظل الناس على لك زمنا طويلا طويلاً جدا (...) إلى أن جاءهم عفريت من الجن مارد جبار جرجريس إلى تلك الأرض ليفسد فيها ويسفك دماء دناصيرها** "[1]، ولما تكاثروا على تلك الروائي فشت بينهم ثقافة الاغتيال ثقافة حذفوها من العفريت.

- ومنه فمكان الرّوائي السبع في االرّواية لم يأت ليصور به ذلك العجيب فحسب، بل ساقها لتحمل الكثير من الدلالات والمعاني فهي تنهض بعدة رموز كالتّعددية الإيديولوجيّة، فكلّ ربوة لما تحمله من لون، وصفات لأهلها عكس بها الروائي التّوجهات التى أرادت السيطرة على كرسي الحكم آنذاك، لتغرق في مستنقع من الدماء إبّان العشريّة السّوداء، خاصة بعد اِعتمادت الجزائر على تحالفات عدّة كحلّ للخروج من التبعية في ثمانينات القرن الماضي.

- أما ثاني الاماكن مهوراً في االرّواية هو:

[1] الرّواية ص 09

ب-"جبل قاف" والاشتغال الايديولوجي:

يعدّ من الأماكن العجائبيّة التي كانت محطة بارزةً في أحداث االرّواية نموًا وتطورًا، وقد قدّمهُ الرّوائي للقارئ قائلا: " **كان ذلك أثناء قصر يقوم في ضاحية من أرض العجائب يسمى جبل قاف لم يكن يقطن هذا الجبل الذّي مكانه لا شرقيّ، ولا غربي، ولا شمالي، ولا جنوبي، ولا فوقي، ولا تحت إلّا الملائكة والمقرّبون من العُبّاد والصالحين** ".[1]

- ومن خلال القول نخلص إلى أن هذا المكان لا وجود له في أرض الواقع وإنما هو صنعة الّروائي الهدف منه إثارة غرابة، ودهشة لدى المتلقي، وخلق نوع من الاضطراب ليجعل منه مكانا عجائبيًا:" **لا تقيم فيه الا الأقطاب والأبدال، والأولياء والصالحون يطيرون إليه في الهواء حتى يبلغون الدرجة العليا من الولاية.... هناك اذا اشتهوا الطعام مثل لهم على موائد خضراء لم ير لها مثيل**".[2]

إنّ هذا المكان يحظى بالجمال الخلاّب ونمط العيش الذّي يضاهي الجنة، فهو يبدو كقطعة من الجنّة التيّ يسكنها كل من خطي بالغفران الإلهي. هذه الجنّة التي يتصارع لأجلها شيوخ الرّوابي كي يبلغوها، وينهلوا من خيراتها، وهذا ما جعله ذا خاصية تتسم بالانفتاح، إذ يبدو لنا مكانا منفتحا على معاني الحرية مَرْغُوبًا ومطلوبا فهو ملجأ مفعمٌ بالرّاحة، والأمان، والحماية.

[1] الرّواية ص07

[2] الرّواية ص 02

ج –قصر "عالية بنت منصور" والفضاء الاستهامي:

هو ثالث الأمكنة بروزا في الرّواية لما حمله من خصائص، وسمات عجائبية كذلك كما أنّه تضّمن معالم الانفتاح، والانغلاق إذ قال عنه الرّاوِي: "**جاءت بقصورها التي حملها مردة الجان تحت إشراف العفريت الطّيار "جرجريس" الجبّار، طار بالقصر إلى السّهل الشّاسع تراه تحتك ممتدا على مدى البصر ممتدا نحو الشّمال والجنوب والشرق والغرب ، ممتدا نحو اللاشرق، واللا غرب ونحو اللاّ مكان في المكان الكائن خارج الكينونة ..هذا القصر الممدود مع البلور العجيب ....كانت السواقي تجرى من تحته والسواقي لا تهب عليه ،كان مغلقا بين السماء**" [1].

–إنّ أوصاف قصر شخصية "**عالية بنت منصور**" أوصاف لا طاقة للواقع بِاحتمالها، فهو مكان عجائبيّ حتى أنّ بناءه كان على يد مردة الجن الذين تفوق قدراتهم البشر، فهذا القصر المعلّق في الهواء بين سماء واسعة، وأرض تفوقها شساعة ممرّد بالبلّور كأنه قصر بلقيس لما وصفه القرآن الكريم وما زاد في عجائبيته هو الحديقة التى تحوى أشجار تفاح جعلت من "**عالية بنت منصور**" **التي أكلته شخصية خالدةً حيث قال : "لتجوس خلال حدائقها ولتقتطف تفاحها الذى من أكل منه خلد في الحياة لا يمرض ولا تسقي، ولا يكتئب ولا يغنى."** [2]

ومن خلال المقطعين: نرى أن الروائي خصّ مكان القصر بصفات لا تطابق الواقع وذلك في أجل تمويه القارئ عن المكان الحقيقي المقصود ليحمله –قصر "عالية بنت منصور"– أبعاد ودلالات رمزية سنأتي على ذكرها.

[1] الرّواية ص 19

[2] الرّواية ص17

وبإسقاط ميزات المكان أو القضاء على مفهوم المكان المفتوح والمغلق نرى أن قصر عالية بنت منصور يبدو فضاء مفتوحا يوحي بالحرية، والانطلاق مصدرها اتساع رفعته بين السماء والأرض وتحركها فيه لكل حرية لا يقيدها شيئ.

إلّا أنّه في الوقت نفسه يحمل سمات المكان المغلق كونّه يحدّ من حريتها فهي على الرغم من تنقلها فيه بكل أريحية غير أنها لا تستطيع مغادرته أو تركه فهي مجبرة على البقاء حبيسة الحيز المكاني –القصر –حيث لا يستطيع أحد من شيوخ الروائي السّبع أو ساكنيها الدّخول اليها، كما جاء على لسان الرّاوى: " **قصرها القديم النّظير إبتناه لها العفريت في بعض الرّوايات الصّحيحة "جرجريس" الغدار لمّا إختطفها ليلة زفافها بنى لها هذا القصر في باطن الأرض حتى لا يراها أحد، ولا يعلم بغيرها أحد."**[1]

– ومع تواتر الأحداث في االرّواية نكتشف أن "لعالية بنت منصور قصورا" عديدة، وعجيبة:

"**عالية بنت منصور قد لا تريدك فعلا كما أنّها ليست على أُهبةِ أن تهبك قصرها الأوسط ولا الأدنى ولا الأقصى ولا حتى الخالي (...) في حين أن القصر الجنوبي تخصصه لفصل الشّتاء فتستمتع فيه بالسّياحة في العين العطريّة (––) على حين أنّ القصر الشّمالي نلاحظ منه تغير الأحوال الجوية (....)**".[2]

ومع ذكر هاته القصور العجيبة يجد القارئ نفسه مشدودًا لمعرفة المزيد عنها، واكتشاف الرّموز والدّلالات التي تحملها والتي تعكس تنوع أقاليم الجزائر، وِاتساع مشاريعها بين شرق وغرب وجنوب وشمال.

يمكننا القول أنّ الرّوائي إنزاح عن واقع الجزائر وما تحمله من تنوع احيائي، وثقافي إلى الرّمز حيث جعل كل منطقة منها تحمل سمات كل قصر من قصور عالية بنت فالقصر الجنوبي

[1] الرّواية ص 26-27

مثلا يرمز إلى صحراء الجزائر الشّاسعة الممتدة الأطراف التي يلجأ إليها السّكان شتاء كما ورد على لسانه اذ قال في حين القصر الجنوبي تخصصه لفصل الشتاء ليكون بذلك فضاء مفتوحا للحرية، والمتعة.

أما القصر الشمالي ذو الأحوال الجوية المتغيرة فما هو الا رمز ودلالة على الشّمال الجزائريّ، الذي كان مسرحا للأحداث الدّامية في العشرية السّوداء، فقد تجلّى في: "**على حين أن القصر الشّمالي تلحظ منه تغير الأحوال الجوية وترقب من شرفته أمطار الدّم التي ستتشكل طوقان الدّم الذي سيغرق الروابي السّبع.**" [1] يبدو فضاءه نقيضَ الفضاء الجنوبّي فضاء مغلق يتسم بالسّواد واللأمن، يفرض على سكّانه غطاءً من الحياة المتأزمة مَبْعثهَا الخوف، والرعب.

والقارئ المسترسل في أحداث الرّواية يلاحظ أن أماكنها عكست الحالة النّفسية للشخصيات الحكائيّة أثناء تواجدها فيها، فعلى سبيل المثال نلمس كمّ الخيبة و الإحباط الذي شعرها شيخ "بني بيضان" و هو في الزّنزانة التي جسّدت بأوصافها المعنى الحقيقي للمكان المغلق، هذا الانغلاق الذي استمدّته الزنزانة من عجائبيتها، فهي ليست كالزّنزانة الواقعية إلّا أنّها تشترك معها في مشاعر الإحباط، واليأس والخوف ممّا جعلها مكانا مغلقا تتأزّم فيه النّفس، وتتعقد فيه الحياة كما جاء على لسان الرّاوِي : "**خذه يا عبد النّار الجبار إلى سجن الحديد و ألق به في الزنزانة التي تقع في الدّرك الأربعين الى أن نرى في هذا الشّيخ الكافر** (.....) **إن لم أستطع التّخلص من هذا البلاء العظيم إلّا أن أكون فعلا مِتُّ.**" [2]

ومن خلال ما سبق نقول إن الأمكنة في رواية "مرايا مشظيه" جاءت مطابقة لهذا التّشظي شأنها شأن الزّمن، حيث حملت في طياتها الاضطراب، والاغتراب عن الهوية، فقد جسدت الانقسام، والفرقة التي عاشتها "الجزائر" أثناء عُشريّة الدّم بكل ما تحمله من

[1] الرّواية ص 101 2 الرّواية ص 223- 224

سمات الحرية المقيدة، فالرّوائي رمز للمصالح، والاطماع التي كانت هدف وغاية شيوخها، أما جبل "**قاف**" فقد صور من خلاله السّلطة الحاكمة ما تسعى إليه من أطماع سياسية.

- وتبقى **قصور "عالية بنت منصور**" رمز "الجزائر" واسعة الأرجاء، مختلفة الأقاليم، كثيرة الخيرات. لتكون أمكنة الرّاوية – مسرحًا عجائبياً للتّحولات بكلّ ممكناتها.

3_الاشتغلال الزّماني وخطاب التّمويه في الرّواية:

توطئـــة:

إنّ للزّمـــان والمكـــان دوراً بارزًا في بنـــاء العمـــل الروائـــي، إذ لا يمكـــن أن تتنـــاول أحـدهما بمعـزل عـن الآخـر، وأن يطفـوا الواحـد منهـا عـن الاخـر أيضًـا ولمـا كـان المكـان يختلـف عـن الـزمن مـن حيـث تجسـيدهما وبروزهمـا في الرّوايـة فـالأوّل يمثـل الإطـار الـذّي تقـع فيـه الأحداث بينما الثّاني _ الزّمان_ يتمثل في جريان الأحداث وتطورها.

إلاّ أنّهمـا يختلفـان في طريقـة الادراك ف " **الـزّمن يتعلـق بالإدراكـات النّفسـية في حـين أنّ المكـان يتعلـق بالإدراكـات الحسـية فـالأول يـرتبط بالأحـداث وتفاعلهـا بـينَ مَـدٍ وتـداخلٍ، والثّـاني يـرتبط بالأشـياء الثّابتـة الـتيّ تشـغل مسـاحة مـا** " [1] ونظرًا لخصوصية هـذهِ الرّوايـة ''مـرايا مُتشـطية" مـن حيـث بنـاء الأحـداث والإطـار الزّمكـاني اللّـذَانِ يتميـزان بالعَجائية وحملِ كلِّ ما هو غريب وغير مألوف اِرتأيت أن أدرس كلٌّ منها على حدا.

3-1-الاشتغلال الزّمني في رواية " مرايا متشطية "

رغـم أنّ الـزّمن هـو روح العمـل القصصـي وخاصـة الرّوايـة إلّا أنّـه عـرف اِختلافًـا في الـرُّؤى والتّصـورات مـن طـرف النّقـاد والبَـاحثين، فلـم يسـتطيعوا الاجمـاع علـى مفهـوم دقيـق لهـذا

[1] رابح لطوش: بناء الرّواية العربية الجزائرية، رسالة الماجستير، جامعة عين الشمس، مصر، ص 161.

المصطلح، فهو في الفلسفة عند **أفلاطون** يُقصد به "**كلّ مرحلة تمضي لحدث سابق إلى لاحقٍ.**" **1**

بينما "**أندري لالاند**"" ***AndréLaland*** " يرى أنّه "**مُتَصَوّرٌ على أنّه ضربٌ من الخيط المتكررِ الذّي يجر الأحداث على مَرْأى من مُلاحظٍ هو أبدا في مواجهة الحاضرِ.**" **2**

وقد كان مفهوم الزّمن ولا يزال من الاشكالات العويصة التّي تشغل اِهتمام الباحثين، ولم تفصل في تحديد تصور دقيق له.

ولهذا يؤكد " بَاسْكال" أنّ الزّمن منَ الأشياء التي يستحيل تعريفها بل من العبث محاولة ذلك.[3]

ومن خلال هذا الطّرح يتّضح لنَا أنّ الزّمن عنصرٌ مهم في العمل السّردي وذلك من خلال مساهمته في تشكيل عناصره فهو موجود بين ثناياه.

وقد ذهب البعض إلى أنّ الزّمن أهمُّ وأعمقُ، بل أشمل من المكان في الأعمال السّردية لأنّ كلَّ عملٍ وخاصة الرّواية يفترض نقطة اِنطلاق زمنيةٍ معينةٍ سواءَ أَكانت هذه الانطلاقة بتاريخ محددٍ أمْ وقتٍ أوْ حِقبةٍ زمنيةٍ بِعينها .

---

[1] عبد الملك مرتاض "نظرية الرّواية " (بحث تقنيات السّرد) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ص 200 نقلا عن:

PLaTon_Timeéin André LaLand:op_ut.

[2] المرجع السابق نفسه نقلا عن المصدر نفسه ص 201.

[3] عبد الملك مرتاض: الميثولوجية عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة) المؤسسة الوطنية للكتاب_ تشما

ومنه يمكننا القولُ أنّ السّرد الحكائي لا يمكن أن يتم دون الارتكازِ على مُنطلقٍ زمنّي.

_ولهذا لابدّ أن نفهم وندرك أنّ دراسة التّرتيب الزّمني لأيّ عمل سردي يُلزمنا ترتيبَ الأحداثِ ترتيبًا زمنيًا بالمقارنة مع الزّمنِ الحقيقيّ للمادّة القصصيّةِ ، والزّمنُ المحدثُ بعدَ تشكيلها وقد أشار "**سعيد يقطين**" " **إلى التّفاوت الحاصل بين ترتيب زمن الحكاية و زمن الخطاب فأحداثُ الحِكايَة كمادةٍ خام حدثت في الواقع أو كما يُفترض أنّها حدثت تَحتكِمُ إلى ترتيبٍ مَنطقيٍّ. وبعدما يشغلها الكاتب يضيف عليها لمسة فنية تُغيّبُ ذلك المنطق ويحضُرُ منطق آخر هو منطق الخطاب...**" [1]

ولما أدرك الرّوائيون أهميّة هذَا العُنصر السّردي في بناء أعمالهم تفنّنَ كلّ واحدٍ منهم كلٌّ حسب رؤيته، ومنطلقاته الفكرية في إبرازها وفق الشّكل الـــــذّي يهدف إليه.

_فمنهم من جعل منه زمنًا تَصَاعُديًا يتقدّم نحوَ الأمَام ينمو ويتغير بنمو شخصيه الأحداث...

ومنهم من إعتمد على تقنيتّي "**الاسترجاع** " و"**الاستباق**" لإبرازِ خَطِيَّةِ السّرد زمنيًا والتّي يُطلق عليها أيضًا اسم المفارقـــــات الزّمنية وهي آلياتٍ سرديةٍ تجعل من العمل الأدبي عملاً فنيًا.

وهذا يّمكنها من " **أن تذهب في الماضي أو المستقبل بعيدًا كثيرًا أو قليلاً عن اللّحظةِ الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية، ليتخلى المكان للمفارقةِ**

[1] سعيد يقطين:" قال الراوي" ص 73.

الزّمنيّة، سنسميّ هذه المسافة الزّمنيّة، ويمكن المفارقة الزّمنيّة نفسها أن تشمل أيضًا مدة قصصيّة طويلة كثيرة او قليلة."[1] إذْ يوقفُ السّارد خطابه ويرجع بالزّمن نحو الماضي فيحقق بِذلك اِسترجاعًا أو يجنحُ نحوَ المستقبل فيحقق بذلك اِستباقًا وهذَا ما وقفنا عليه في رواية "مَرايَا مُتشظية" بوصفها موضوعَ الدّراسة وسوف نوضّح ذلك عبر شواهدٍ سندرجها كل حسب نوعها عند هاتين التّقنيَتين" الاسترجاع" و"الاستباق" مع الخصائص التي ألبسها لزمن أحداث هذه الرّواية.

3-2 الاِسترجاعُ الـــــدّاخلي:

يعدُّ الاسترجاع آليّةً في العمل الرّوائي، وخاصةً الحديثَ منه إذْ يُشكل هذا الأخير مقارنةً مع الفعل السّردي حكاية ثابتة زمنياً وتتجلّى مظاهر الاسترجاع بصفة عامّة في المسافة الزّمنية التي يطالها وتُقاس بالعقود والشُّهورِ والأيّامِ، كما تتّضحُ سعته أيضًا في عدد الأسطر، والفقرات، والصفحات.

وقد اعتمد "**عبد الملك مرتاض**" في رسم ملامح خطيّة الزّمن في روايته "مَرايَا مُتشظيّة "على هذه التّقنية بداية من الأسطر الأولى لها حيث وَلّدَ العجائبية اِنطلاقًا من الزّمن كي يؤدّي وظيفة الاسترجاع حيث لجأ إلى الماضي السّحيق من خلال ما بدأ به الشّيخ راوِي الحلقةِ التي يسرد فيها مجموعةً من العباراتِ تحكي أحداثًا سابقة لأوانها من حيث الزّمن فهي تتحدّث عن طوفانٍ من الدّماء غرقت فيه " الرّوابي السّبع " بعد مجيء العفريت

[1] جبرار خنيت: خطاب الحكاية ص 59.

"جرجريس" والمعروف أن هذا الأمر لم يحدث في هذا المكان قبل مجيئه إذْ يقول :" **يسترجع أنفاسه كأنّه يحكي لأهلِ الحلقة منذُ دهر طويلٍ، أجهده التّعب يترسلُ و كَأنّهُ يهمس اِسمعوا ياحُضَّار ... ما سَمِعته من الأشياخِ الكبَار منذُ غابر الأَعْصَارِ...**" [1]

الغريب في هذا المقطع هو زمن الرّواية التيّ بدأها شيخ الحلقة إلّا أنّ "**عبد الملك مرتاض**" يصوّر هذا الشّيخ وكأنه يحكي منذ عهدٍ بعيدٍ، وأزمنة غابرةٍ، في سلسلة حكائيّة لا تتصل بوقتٍ محدد أو حقبةٍ زمنيةٍ غيرَ مرسُومةِ المعالِم وحقيقة الأمر أنّ الذّي يروي أحداثًا ينطلق من زمن محدد لكنْ رواية هذَا الشّيخ بدأت منذ أزمنة غابرة، وبصفة مُسترسلة لاتتوقّف وهذا شيء غير مألوف في آليات سرد الزمن.

كما تظهر عجائبية زّمن الرّواية في مقطعٍ آخر إذْ يقول:" **ظلّ النّاس على ذلك زمنًا طويلاً، طويلاً جدّا. يقول بعض رواة الأخبار ظَلّوا على ذلك آلاف القرون، لا يعرفون الشّقاء ولا الموت ولا المرض... إلى أن جاءهم عفريتٌ مِنَ الجِنّ يشبه الجبل الوَحْشِيَّ يقال له "جَرْجَرِيس" الجبّار فأوّل من جاء إليه دناصيرُ الغابة. ذبحها بسيفٍ كانت الجِنُّ صنعته له من معدن الفولاذ، وكان ذلك السّيف مُتوارثًا عندهم مُنْذُ عهد سُلَيْمَان بألف قَرنٍ**"

إنّ المتتبّع لخطيّةِ الزّمنِ منْ خلالِ المقطعين يُدرك أنّ "**عبد الملك مرتاض**" عدلَ عن نقل زمن الأحداث نقلاً تمطيًا على عَادةِ الكتابَات الرّوائية التّقليديّة، بل أورده زمنًا

[1] – عبد الملك مرتاض." مرايا متشظية " ص 03

مُتّسِمًا بالعجائبية يحمل كل ما هو غريب، وغير مألوف، فالزّمن الذّي جاء فيه العفريت" جَرْجَرِيس" إلى الرّاوي السّبع يمتدُ إلى غابر الزّمان غير وَاضحِ المعالم، كَمَا أنّهُ زمن أسطوري حسب رأينا فهذا السّيف الذي صنعته الجنّ ل "جرجريس" زمن صُنعه غيرُ واقعيّ. إذْ **قدرت "بألف قَرْنٍ قَبْلَ عهد سُلَيْمَانَ" وإذا قمنا بإسقاط هذا الزّمن على الزّمن الواقعيّ** نجدهما خطّان لا يلتقيان .وسبب ذلك يرجع إلى عجائبية زمن االرّواية الذّي نسجه الرّوائي، وقد نتج عنه اِضطرابٌ وخَلخلةٌ مقصودة في الكثير من المقاطع السّرديّة لأحداث الرّوية، والتّي هدف من خلالها إلى لتّمويه، وعدم التّصريح بالزّمن الحقيقي للأحداث، وتجلّى ذلك **في قوله:" أنت تعيش خارج إطار الزّمن ، خارج إطار المكان ، لا زمانُكَ زمان ولا مَكانُكَ، مكان وجودك في اللّازمان واللّامكان وجودك قبضة التاريخ التي لما يكن على الرغم من كينونته غير الكائنة»** .[1] وبالعودة الى التقنية الاسترجاع نرى أن "عبد الملك مرتاض" في بداية الرّواية أظهر أن هذه الأحداث وقعت في زمنٍ مضى وقد ذكرها مُسترجعةً على لِسان راوِيها "شيخ الحلقة" ضمن حُزمة زمنيةٍ مضطربةٍ مُتداخلة منفتحة على ماضٍ سحيق مُصوّراً من خلالها الحنين لذلك الزّمن فاتحاً أبوابًا لكلّ عجيب للظّهور أن يبرز في أحداث الرّواية .

[1] – الرّواية ص 10

3 -3-الاسترجـــاع الخـــــــارجيّ:

يقصـد بالاسـترجاع الخـارجي رجـوع الـرّاوي إلى أحـداث ماضـية وقعـت قبـل أن يبـدأ الـرّاوي سـرد أحداثـه، وقـد شـغل الاسـترجاع الخـارجيّ حيّـزاً في الرّوايـة، حيـث اِنفتحـت علـى إتجاهـات زمنيّـة خاصّـة رسمـت أحـداثها كلّهـا، مثـل اِسـترجاع الـرّاوي "شـيخ الحلقـة" لحقيقـة مجـيء العفريـت "**جَرْجَـرِيس**" مصـطحباً معـه "**عاليـة بنـت منصـور**" إلى الـروابي السّـبع متسـبّبا في تغيّـر أحـوالِ الـرَّوابِي بعـد ذلـك كمـا أشـار إلى حـال الـرّوابي قبـل مجـيءِ هـذا العفريـت ومحبوبتـه الـتي قـال عنهـا : « **ونسـيت أن أُخـبركَم أنّ الـرّاوِي في جبـل قـاف كـان أخـبرنا بشـيءٍ آخـر... ومـا هـو أيُّهـا الشّـيخُ؟ اِحْـكِ لنـا... قبـل مجـيء جرجـريس إلى تلـك الأرض ليفسـدَ فيهـا، ويَـسفك دمـاء دناصـيرها كانـت اِمـرأة عجيبـة تسـمى عاليـة بنـت منصـور... كانت تلك المرأةُ العجيبة تعطر الغابة بعطر جسدها.**" [1]

-لقـد حـاول الـرّاوي مـن خـلال هـذا الإسـترجاع الخـارجي اظهـار الصّـورة الحقيقيـة للعفريـت ، والهدف الذي جاء من اجله الى منطقة الروابي وهو الفساد ونشر ثقافة الموت...

كمـا أنّـه رسـم صـورة أخـرى لشخصـيّة "**عاليـة بنـت منصـور**" والـتي لم يفصـح "**عبـد الملـك مـرتاض**" عـن هويّتهـا بطريقـة تقليديّـة كأوصـاف المـرأة العاديـة مـن طـول وجمـال ... بـل جعلهـا كائن لا يشبه جميع النّساء في عالم الحقيقة فهي بهذه الصّفات تبدو كائنا عجائبياً.

[1] الرّواية ص 06

ومنه يمكننا القول إن هذه الاسترجاعات داخلية أم خارجية التي اعتمدها الرّوائي ربطها بحوادث وأشخاص عجائبية تحمل من الدّلالات والمعاني الكثير، تتلخصّ في أنّ ما تعيشه الرّوابي اِمتداد لزمنٍ ضاربٍ في القِدم.

3 – 4 الاسْتِبَـــــاق الدّاخلِـــــي:

يشير الإستياق الخارجي الى حملة الوقائع والاحداث التي ستحدث فيما بعد فهو " **إمكانية استياق الأحداث بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصة** ".[1]

رغم أنّ رواية "مَرايَا مُتشظيّة" بدأت أولى حلقات الزّمن فيها اِسترجاعية إلى أنّ الرّوائي سرعان ما اِستند على التّقنية الثّانية وهي **الاستباق** في خضم رِواية شيخ الحلقة مازجًا بين التّقنيتين الاسترجاع والاستباق في آن واحد وهذا ما أحدث تلك الخلخلة في بنية الزّمان وخطيتـــــه.

وقد ظهر ذلك من خلال ذكر شيخ الحلقة للطّوفان الذّي سيغشى الرّوابي السّبع، وأنّه ليس طوفاناً عادياً بل طوفان من الدّماء يبتلع معه كل من كان مهووساً بالقتل والاغتيال حيث قال :" **وذلك الظّلام الذّي غَمركم في هذا الطّوفان من الدّماء، والدّماء التيّ بِتّم تعشقُون نُكهتها تستعذبون طعمها** ..." وقال أيضاً: «**هذه الرّوابي التيّ لا تزال تنتظر**

[1] حميد لحميداني : بنية النص السّردي، من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشروالتوزيع، ط1، بيروت، لبنان،ص 74.

الطّيـور الخضـراء الـتيّ تعقبُهـا الطّيـور البيضـاء الـتي تَعْقُبُهَـا الطّيـور السّـوداء الـتي تكـون نـذيرا مُنكـراً للـرّوابي بحـدوث الطُّوفـان الـذّي هـو دم أحمـر قـانٍ كـالعقيق المـُذاب تمطـره عليكم السّماء ليالٍ سبعاً ثم ليالٍ عشر ... فتغرقون » [1]

إنّ المقطـع الاسـتباقي يبـين لنـا حجـم الكارثـة الـتّي سـتقع في الـرّوابي بعـدما اِنتشـرت في أرجـــائها ثقافـــة القتـــل والغـــدر، والخيانـــة بـــين شـــيوخها، وشـــعوبها فوظيفـــة الاســـتياق هنـــا استشراف لما ستؤول إليه الأحداث في النّهاية.

وقـد اكتفيـتُ بـذكر مشـهد واحـد للاسـتباق الـدّاخلي نظـراً لقتلـه في الرّوايـة إذْ عمـد "**عبـد الملك مرتاض**" إلى ذكره منفرداً في بداية الأحداث.

–الاســتباق الخــارجي : تأتي الاسـتباقات الخارجيّـة في السّـرد الحكـائيّ قريبـة مـن الـزّمن أي : **"خـارج حـدود العقـل الـزمني للحكايـة الأولى وتكـون وظيفتهـا ختاميـة في أغلـب الأحيـان ، بما أنّها تصلح للدّفع بخط إلى نهايته "** [2]

والملاحـظ في الرّوايـة قيـد الدراسـة أنّ الاسـتباقات الخارجيّـة وردت في محطـات أكثـر خلافـا للاسـتباقات الدّاخليّـة حـتى أنّهـا جـاءت – الرّوايـة – مفعمـةً بِـه في شـكل اِيحـاءات تنبـئ بمـا سيحدث فيمـا بعـد: **" وموعـدكم اللّيلـة المقابلـة: ليلـة الزينـة يا بـني رزقـان فمـروا نسـائكم بالتزين بزينه الله حتى يفتن الله بها أطفال الرّوابي المجاورة المعادية"** [3]

---

[1] الرّواية ص03

[2] جيرارجنيت: خطاب الحكاية.

[3] الرّواية ص 151.

– ومن خلال ما سبق طرحه نرى أنّ "**عبد الملك مرتاض**" تجاوز النّظام التّسلسلي للزّمن في عملية السّرد، فقد حاول أن ينقل لنَا واقع الجزائر خلال حقبة زمنّية عصيبة دون التّصريح بالزّمن الحقيقي، مقيداً إيّاه بأزمنة اِستثنائية عجائبيّة مشحونةٍ بأبعاد ودلالات يصعب الكشف عنها من قراءة واحدة نظراً للتشويش والتّذبذب الذّي اعترى أحداث الرّواية ممّا جعلها لا تخضع للتّرتيب الّزمني التّقليدي الموسُوم ببداية و نهاية قد تكون مغلقَةً أو مفتوحة على أزمنة أخرى. فتلا عب الرّوائي بالزّمن وكَسْرِ خطيّتهِ أَكسبهُ حركيةً جعلت من الرّواية ترتقي إلى آفاق جمالية مجسّدة الغريب والعجيب تجسيداً رمزيًا لا يقوى غيره على مجاراتـــــه.

4 -اللّغة بين التّكثيف والرّمزيّة:

تعدّ اللّغة أساس الإبداع عموما، وفي العمل الرّوائي خصوصًا فهي وسيلة الأديبِ وغايتـــه التّي ينقل بها أحداث رِوايته، كمَا أنّها وسيلة الخطاب السّردي، إذْ تعد جسر التّواصل مـــع القارئ الذّي يبقى مشدودًا يقظا لمتابعة هذا الخطاب، وذلك من خلال: "**تلك الإشارات الصّوتية السّحريّة المكتومة التّي يحوّلها نظام الخطّ إلى لغة مكتوبة كتابة جميلة على القرطاس، رسومٌ عجائبية تجسّد لغة ،أو لغة منتظمة من أصوات سحريّة**

تجسد الكتابة وكتابة تجسد نصًّا، ونصًّا يجسِّد أدبا، وأدب يجسد جمالاً ،ومتاعًا ولذة وجدانيّة لا حدود لها " [1]

ولهذا اِعتنى الرّوائيون في العصر الحديث باللّغة للخروج من قيود ومقاسات النّمط التّقليدي الذّي تتواصل به على اِبراز الشّخصية في تفاعلاتها، وكذلك في ايديولوجيتها ومنه اِيديولوجية مبدعها، فتصبح للّغة **" قانونها الخاصّ واِيقاعها المتميّز فتهيمن بذلك الوظيفة الشّعرية التّي تمتاز بكثافتها وبلاغتها، وإيحائها "** [2]

ومنه جاءت كتابات الرّوائيين خاصة الحداثيّة غنيّة بحمولات لغوية مختصرة إلّا أنّها تصور كَمًّا هائلاً من المعاني والدّلالات، إظافةً إلى الرّموز الموحيّة لإبعادٍ لا يمكن الإفصاح عنها.....

وقد كانت تقنيّة التّكثيف طَوْقَ نَجَاةٍ للكتّاب والمبدعين حيث جعلوا منها ستارًا تختفي خلفه كلّ ما تعجز الذّات عن البوح به، ولذا اِستخدموه بصوَرٍ عدّة، فجاء مرةً تكثيفًا دلالياً [3]وظيفته الإيحاء، والتّلميح، الايهام والرّمز، وحتى السّخرية. وجاء مرّات بنائيًا متمثلا في حُزمةٍ لغوية تشتمل على حروف، الإضْمار، الإيجاز، والاختزال. حتّى يصبح كلُّ حرفٍ أو كلمة، أو جملة تحمل رمزا، لها خاصية أساسيّة في السّرد

---

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم المساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع 2003 –وهران – الجزائر ص 121.

[2] ينظر الظاهر روائية" تظافر الشّعري والاساطيري" قراءة في رواية "العشاء السفلي" "لمحمد الشرقي "، مجلة تجليات الحداثه_ معهد اللغه العربية وادابها جامعه وهران العدد 3 ص 79.

[3] كنانة اون لاين عالم الادب و النقد الادبي ، دكتور محمد صالح رشيد الحافظ ، العدد26 ، 2011

ومن الأنواع الأخرى التّكثيف التّجريديّ الذّي تحتفي فيه اللّغة بالخيال والرّمز وينقسم إلى ثلاثة أقسام منها ما يصّور فيه الكاتب المعاملات والصّفات كأنّها أشخاص تتفاعل فيما بينها مثل: الصّدق، والكذب، وقد تكون أحيانا أسماء شخصيات أسطوريّة كشخصية "**سيزيف**" أو "**جوبتير**" أو "**عِشْتار**".

ـوهذا ما اِحتفى به الرّوائي في روايته قيد الدّراسَة كما سيأتي ذكره فيما بعد.

والشّيء الذّي لا يمكن إغفاله أنّ هناك آلية للتّكثيف تهتمّ بالجانب السّيكولوجي، تهدف **" لتفكيك الذّات التي تمثل الأنا والأنا الأعلى .."** [1]

ـوتجدر الإشارة إلى أنّنا أتينا على ذكر هذه الأنواع الخاصة بالتّكثيف اللّغوي على سبيل المثال لالحصر هذا من جهة ومن جهة أخرى ضرورةٌ اِقتضتها لغة الرّواية التي نحن بصدد دراستها حيث جاءت مفعمة بهذه التقنية.

4-1 "مَرايا مُتشظية" مَسرحُ التّكْثِيفِ اللّغَوِي:

إنّ القارئ لرواية "**عبد الملك مرتاض**" "مَرايا مُتشظية" يقف على مدى اِهتمامه بتقنية التّكثيف على مستوى اللّغة مُستثمرًا أنواعه لا سيما التّجريدي منها، كما سنأتي على ذكره، وهدفه في ذلك تمكّنه من إسهاب المعاني في قليل من الألفاظ، قصد توليد الكثير من الدّلالات الرّمزية لواقعٍ حدث في حقبة زمنية ما. وقد تجلّى التّكثيف عنده في أوّل عتبة في عمله الرّوائي وهي العنوان.

[1] المرجع السّابق نفسه

أ –العنوان والحُمولة الدّلاليّة:

إنّ عبـارة " مـرايا متشـظية" في حـدّ ذاتهـا تنفـردُ بخاصـية حضـورٍ مميـزة لأنّ العنـوان يمثـل: " **ملفـوظ مـا قبـل الحكـي الأول ومـا بعـد الحكـي الأخـير وهـو وثيـق الصّـلة بينهما.**" [1]

لقـد صـاغ الرّوائـيّ العنـوان بتركيـب لغـوي يكشـف عـن إيحـاءات وكثافـة رمزيـة تجعـل القـارئ مـن الوهلـة الأولى يثـير جملـة مـن التّسـاؤلات المحرّكـة خيالـه داعيـةً إيّاه للبحـث في حقيقـة اللّفظتـان" مَـرايا" و"مُتشـظية" وعلاقـة الجمـع بينهمـا في جملـة اسميـة واحـدة باعتبـار الأولى مـدلولاً لغـويًا والثّانية دالاً واصفًا له.

إذْ لابـدّ لنـا أن نفهـم لفظـة "مـرايا" علـى أنّهـا تحمـل معـنى الانعكـاس وكـذلك المصـداقية كونهـا تعكـس الخصـائص والصّـفات بصـورتها الحقيقيّـة، وكـذلك لفظـة "مُتشـظية" الـتّي تـدلّ على الانكسار والتّحطم....

وقد اِستخدم الرّوائي الشّعرية اللّغوية في روايته حاملةً سِمة التّكثيف كأداةٍ لصناعة عنوانٍ غنيٍّ بحمولات رمزيّة لا يحصل فهم القصد منها بقراءة واحدة.

"فـالمرايا" حسـب نظرتنـا مُعطـى مـادي مرئـي يمتـاز بالهشاشـة وسـرعة الانكسـار، وبالتـّالي عـدم الثّبات على الشكل نفسه إذا ما تعرض لقوة قاهرة تحوله إلى حطامٍ وشَظايَا....

[1] بن جمعة بوشوشه «جماليات الخطاب السّردي" في رواية "تماسخت دم النيسان." للجبيب السّايح مجلة التّبيين الجاحظية الجزائر العدد 26. (2006) ص 30

أمّا لفظة "مُتشظية" فهي أيضا مُعطى مادي تُوحي بالانقسام والتّحطم، ينتج عنها دماء وجراح مؤلمة لاسيما إذا لمستها اليد أو غيرها في الجسد.

وممّا سبق طرحه ندرك أنّ العنوان الذّي أورده الرّوائيّ جاء مُكَثّفًا من أجل ترك فسحة للقارئ كي يستخدم فيها ذكائه وفطنته قصد الوصول إلى مقصده، وإكتشاف تلك الوشائح والعلائق القابعة وراء مدلولاتٍ لغويةٍ وشعريةٍ بين المرايا وشَظاياها، ونحن ندرس هذا العنوان المتمثل في الجملة الإسميّة "مرايا متشظّية" يمكننا القول إنّ هذه الأخيرة هي صورة لذات واحدة، تعدّدت ملامحها، فبدت غير واضحة، تشتّت مع الصّورة الحقيقيّة لهذه الذّات، وهذا ما يتماهى و واقع العشريّة السّوداء، حيث تعدّدت الاتجاهات والايديولوجي الجزائر، فحدث التّشظي على مستوى الأفراد والجماعات.

ولم يكتفِ عبد" **الملك مرتاض**" باستثمار طاقة التّكثيف اللّغوي عند عتبة العنوان فقط بل تجاوزه ليشمل محطات كثيرة في أحداث الفعل السّردي، وكذا تطوّرها، ونموّها.

لذا إختزل التّصورات، والرّؤى، وحتى الانفعالات التّي لم يستطع الإفصاح عنها صراحةً في حزمة من العبارات والجمل، إذ وظّف التّكثيف البنائي من خلال اختزال الحروف، والكلمات الموجزة، لتصبح هذه الأخيرة رمزًا سرديًا حيث يقول: "**وأنتم الّذين يُسمّيكُم الظّلام، الظّلام**"، هاته العبارة التّي تكرر ذكرها تقريبا مع نهاية كلّ محطة سردية لحدث سرديٍّ بسيطٍ كان، أو معقّدا حتىّ أنّها تبدو للقارئ -العبارة السّالفة الذّكر-أشبه باللاّزمة التّي يُحلّي بها الشّاعر مقاطعة الشّعرية فتكسبها رنة موسيقية.

والمتأمل في جوهر العبارة على اِختلاف الصّياغة التّي ساقها الّروائي، مرةٍ كما أورداها في العبارة السّالفة ومرة بقوله: «**والظّلام هو الذّي يسميكم الظّلام، والنّور الذّي يسميّكم الظّلام** » يدرك كم الحيرة التي تعتري القارئ، وتحرك فيه تساؤلاتٍ يثيرها ذلك التّناقض بين لفظتيّ الظّلام الذّي يُسمّي آخر غيره بالظّلام، كون الظّلام واحدا في الكون ولا ظلام غيره يُضاهيه في عتمته، ومنه فلغة هذه العبارة تحمل سِمة التّكثيف، إذ أنّها أفصحت عن كمّ المعاني، والدَّلالات التي قصدها " **عبد الملك مرتاض**" مجازا قد تكون التّهم التي تراشقها أطراف متنازعة في الجزائر إبّان العشريّة السّوداء، حيث كان كلّ طرف يطلق على الآخر لقب الظّلاميين.....

إذن لفظة الظّلام بما اِحتوته من حروف دَالٌّ لغوي يُوحي بالعَتْمَة وعدم الرّؤية المستبصرة. للنّور مصورا من خلالها ما عاشته الجزائر أثناء العُشريّة السّوداء من ظلم وقمع، نتج عنها بحور من الدّم حجبت الرؤية السّليمة لمستقبل الجزائر في خضم هذه الاحداث.

ب –التّكثيف والحمولات الممكنة:

إنّ المسترسِل في المتن الحكائيّ لروايةِ "مَرايا مُتشظية" يقف على التّكثيف اللّغوي الممزوج بشعريةٍ لغوية تحمل ما لا يمكن الافصاح عنه بشفرات عجائبية، وهذا ما عكس اِهتمام الرّوائي باللّغة لأنّه يدرك جيّداً أن حُضورها في الفعل السّردي، وعلى مستوى عالٍ من الصّياغة، والسَّبكِ، وحُسن اِنتقاء اللّفظ الجيّد، مُلبسًا إيّاه سِمة العجائبية. تمكنه من

الإفراج عمّا يختلع صدره وسيطر على فكره من آلام، وإغتراب يعيشه مجتمعه، بالإضافة لتبعية ستقود وطنه إلى طوفانٍ هالك.

ولعل أهمّ مقطع يجسد هذا التّكثيف الذّي وُسِمَ بالتجريد هو إستخدامه ألفاظ، وعبارات وحتى شخصيات عجائبية إذ يقول: "**تفرق أبناء غيلان إلى روابٍ سبع كانت تجاور أرضهم الأولى وتشرف على بعض أطرافها، وَلَدَ كلُّ واحد منهم أولادا كُثُر في وقت قصير..... يمكن أن يتزوج على تلك العهود السحيقة مائة اِمرأة**"[1]

لقد تجلى في هذا المقطع علامات نصية تدل على التخيل وهي وجود ملفوظات عجائبية مثل: أنّ كل واحد منهم وُلد له أولادٌ كثر في وقت قصير جدا، وكذلك تَزَوُّج الرّجل بمائة اِمرأه منذُ عهود سحيقة.

هي ملفوظات لا تمكن للعقل تصديقها وهذا يستدعي البحث عن دلالتها وتصوراتها الحديث العجائبي، قد تكون ما أتت به التعددية الفكريّة، والسّياسة فيها.

والشّيء الذّي عمّقَ التّكثيف الدّلالي عند الرّوائي توظيفه الشّخصيات الأسطُورية كشخصية "**العفريت جَرْجَرِيس**" حيث أخرجها من عالم "**ألفِ لَيْلَةٍ ولَيْلَةٍ**" وألبسها حمولة ذات أبعاد سياسية تمتاز بالقمع والفساد الذّي جاء به إلى الرّوابي السّبع.

[1] الرّواية ص 09.

كَمَا وظّف الرّوائي التّكثيف الدّلالي مُستعينًا بالاستعارات والتّشابيه المفعمة برموزٍ، ومعانٍ وقد ظهر ذلك في قوله:" **تشخص ببصرك نحو الأفق المترامي... تحيا في غيبوبة ازلية حياتك العجائبية مدفونة في مجال غيبوبتك**"[1]

وكذا قوله:" واسمعوا يا غوغاء.... أقرأ ما في نفوسكم الخبيثة"[2]

إنّ القارئ لهذه المقاطع على امتدادها في الرّواية يرى حضور الوحدات اللغوية المختلفة، والمتنوعة بشكل لافت للانتباه، فقد حشد الرّوائي كمًّا هائلاً من العبارات المترادفة، وحتى المتفاوتة مثيرة لهذا التناقض في السطر نفسه دهشة القارئ، فتكاثف هذه الصّور، والمشاهد العجائبيّة أمامه إذْ أنّه لا يكاد يُدركه حتّى يفاجئه مشهدٌ أكثر تكثيفًا مشحونا بألوان جديدةٍ، ووَمضات لغوية خاطفة كسابقهِ _ المشهد_ وتجلّى ذلك حين قال:" **وأنتم لعلّكم أنتم..... كأنّكم أنتم... هذا الظَّلامُ، أو الظّلام الذّي يغرقكم في بحار هذا الدّم**"[3]

إلى أن يقول:" **واسمعوا يا بني من لست أدري، والله، من أنتم؟ ولا ما شانكم؟ ولا لماذا أوجدكم الله في هذه الأرض؟ ولا لماذا تحيون ثم تموتون.**" [4]

---

[1] الرّواية ص 10.

[2] الرّواية ص 30.

[3] الرّواية ص 04.

[4] الرّواية ص 08

والمتمعن في المقطعين يقف على مدى الحيرة التّي يشعر بها الّروائي في واقعة التيّ عبّر عنها بجملة من الأساليب الإنشائية الإنكارية، ليعكس مدى تخبطه واضطراب ذاته في الواقع الحقيقي الذّي عايشَهُ آنذاك؟ حيث أصبح كلّ فردٍ في وطنه غريبا عن الآخر، وهذا إنْ دلّ فإنما يَدلُ على مرحلة الضّياع، والتّيه التّي عاشتها " الجزائر" إبّان عُشرية الدّم.

ومما سبق طرحه يمكننا القول إنّ **"عبد الملك مرتاض"** يستهويه العبثُ باللّغة، ومرادفاتها فجاءت من خلال رواية "مرايا متشظية "منحرفة مُنزاحةً عن حدود الدّلالة الحرفية، إلى دلالة تكتسي رموزاً جديدة لم يألفها القارئ وهدفه – الرّوائي –تحقيق المتعة لدى المتلقيّ فنراه مرة يسوقها مُنَمّقَةً بالجمال اللّغوي، كالاستعارات، والتّشابيه، التّي تزيد المعنى دقة ووضوحًا، ومرات اخرى يسوقها مشوهة برموز مخيفة تحمل في دلالتها القتل، والموت، الاغتراب، الضّياع.

وبهذا الطّرح يمكننا القول إنّ **"عبد الملك مرتاض"** حاول ترويض اللّغة شعريةً، وتكثيفًا من أجل الوصول الى عوالم اخرى تمكن فيها من الانفلات من الواقع المؤلم، إلى فضاء المتخيّل عن طريق لغة مشحونة بالرّمز، كان نافذته نحو الحرية والانعتاق للحديث عن المسكوت عنه آنذاك. فجاءت لُغتهُ في هذه الرّواية بعيدةً عن التّقريرية والنّقل البَسيط للأحداث، متملصة من قبضة الواقع أي من المعنى المعجمي لتحمل في عمقها وعجائبيتها شحنة التّوتر الدلالي والجمالي، وقد تحلت شعرية لغته السّردية في تلاعبه بالألفاظ وجودة وصفها، وهذا يرجع لامتلاك الرّوائي، لناصية اللّغة، وقدرته على استثمار آليات البرهنة والحجاج لربط

الشّعرية اللّغوية بعجائبية الأحداث ممّا جعله ترد بسيل لغويٍّ قوامه الإبداع. وعلى سبيل المثال لا الحصر نُورد هذا المقطع الذّي اعتمد فيه على براعة في استثمار الضمير المتكلّم " أنا" وينسج منه مقطعا سرديًا متفرّدًا أساسه العجائبيّة إذْ يقول:" **أنا مَنْ أَنَا؟ وهَلْ أَنَا، حقًّا أنَا؟ ومتى كان أنَا غيرُ أنا؟ لو كنتُ منَ العاقلين.... وما أغباني وأغفلني وهل هناك أحد حقًّا غير ما هو؟ كلاّ، بَلْ. نَعَمْ..... أَجَلْ.... ربما أكون أنَا غير أنَا، وكيف أكون حقًّا أنَا؟ وأنا الآن مُلقَي في هذا الجحيم من الظّلام الذّي سمّاني لَعنهُ الله الظلام**" [1]

والقارئ لهذا المقطع يقف على ظاهرة التّلاعب باللّغة والضمائر، فجاء المقطع يضجّ شحنات شعرية فتوارد الضمير المتكلم بهذا الكم من التكثيف أضفى عليه شعرية جعلت منه مقطعا شعريا نثريا.

استخدام هذا الضّمير، وتواتره بهذه الكثرة يكشف عن ذات الرّوائي حيث اتخذه ضمير سرد يناجي به ذاته؛ ليعكس مدى الاغتراب عن النّفس، مصرحا بلغة رمزية عامة يعالجه من آلام يعيشها وطنه، وشعبه.

ونلخص من كل ما سبق إلى أن الرّوائي صاغ روايته بأسلوب ادبي راقٍ في قالب عجائبي جعل منه عملا متفرد جماليا. إلّا أنّه لا يحب أن نغفل عن حقيقة الإسهاب، والمبالغة في اِستخدام التكثيف، والتّلاعب باللّغة فيجعل السّرد بذلك مساحة متناثرة

[1] الرّواية ص222

الكلمات، والعبارات الفجة. فيقف القارئ أمامها شاردا حائرا نتيجة الغموض الّذي يكتنفها.

5 –" مرايا متشظية" بين رمزيّة العجائبي وتجسيد الواقعي:

5–1ماهية الرّمز بين اللّغة والاصطلاح:

يعود أصل هذه الكلمة إلى مادة "رَمَزَ"، وهو لفظ يدل على أسلوب التّغيير، توظيف يفضي لتفريغ البواعث النّفسية بالتّلميح دون المصارحة، هو " **تصويت خفيّ باللّسان، ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت وقيل الرّمز إشارة بالعينين، والحاجبين، والشفتين والفم، والرّمز في اللّغة كلّ ما أشرت إليه إليه بيد أو بعين، وبالإشارة."**[1]

لا يمكن إغفال أهميّة الرّمز في العمل الادبي، وخاصة في القصة واالرّواية إلاّ أنّه كان محلّ اختلاف وتضارب حول مفهومه عند النّقاد والمنظرين، لكنّ الرّأي المتفق عليه هو أصل المصطلح. فقد عُرف منذ القديم في ثقافة العرب وفلاسفة اليونان.

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور" لسان العرب"، دار صادر، بيروت لبنان، ط3، 1993 م، مج 5 ص [356_ 357.]

يـرى "**أفلاطـون**" "**المسـميّات ترمـز إلى الأشـياء والحقيقـة وراء المحسوسـات، فمـا نـراه في هـذا العـالم لـيس سـوى الانعكـاس لعـالم الصـورة الخالصـة كمـا يوضـحه في تشـبيهه الرّمـزي لأشباحٍ على الحائط**" [1]

ومـع تقـدم الحيـاة وتطـور العلـوم، عـرف مصـطلح الرّمـز مفـاهيم حداثيـة واكبـت عصـر النّهضـة والتّكنولوجيـا ومـن ثمّـة لقـيَ اهتمامـا أكـبر مـن طـرف النقـاد، والمنظّـرين الحـداثيين حيـث اعتبره "**علـي أحمـد ادونـيس**" "**مـا يتيح لنـا أن نتأمّـل شـيئا اخـر وراء الـنص، فـالرمز هـو قبـل كـل شـيء معـنى خفـي، وايحـاء، انـه اللّغـة الـتي تبـدأ حـين تنتهـي لغـة القصـيدة، او هـو القصـيدة الـتي تتكـون في وعيـك بعـد قـراءة القصـيدة، انـه الـبرق الـذي يتـيح للـوعي ان يستكشف عالما لا حدود له.**"[2]

اِرتـبط بمفهـوم الرّمـز عنـد "**أدونـيس**" في القصـيدة دون غيرهـا والأصـل أنـه موجـود في كـلّ عمـل أدبيّ، حـتى في االرّوايـة، فقـد عرّفـه "**محمـد غنيمـي هـلال**" بأنّـه " **الإيحـاء أي التّعبـير غـير المباشـر مـن النّـواحي النّفسـية المسـترة الـتي لا تقـوى علـى أدائهـا اللّغـة في دلالتهـا الوصـفية، والرّمـز هـو الصّـلة بـين الّـذات والأشـياء حيـث تتوّلـد المشـاعر عـن طريـق الإثارة النّفسية لا عن طريق التّسمية والتـصريح**"[3]

---

[1] السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، مؤسسة بونا للبحوث والدراسات، عنابة _الجزائر ط 2: 2008 ص24.

[2] عبد الفتاح فيدوح الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1 .1994 ص 70.

[3] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن دار النهضة مصر للطباعه والنشر: دط 2003 ص 315

إذن فلرّمز من خلال هذا القول مرتبط بالذّات، أو الجانب النّفسي للإنسان، هذا الجانب الذي لا تستطيع اللّغة أن تعبر عنه؛ باعتباره أداة وصلٍ بين الذّات، والأشياء. و المتأمل للتعريفين يلاحظ ذلك التّعالق بينهما فكلاهما يعتبر الرّمز الوسيلة التي تكشف على وعي خفيٍّ بشفرات لغوية رمزية، وإذا كان اِستخدام الرّمز يعود استعماله إلى بداية الأدب نفسه إلاّ أنّ الوعي النّقدي بأهمية الرّمز كوسيلة أدبية فعّالة لتبليغ القارئ الرؤى، والأفكار حملهم على توظيفه بكثرة في أفعالهم الأدبية شعرية كانت أم نثرية وخاصة في الرّواية؛ إذ لا نجد رواية حديثة تغفل عن تضمين أهدافها و شخصياتها الحكائيّة أبعادا رمزيه الغاية، من ورائها ترجمة ما يجول في الذات نفسيا، وإيديولوجيا .ويعدّ "عبد الملك مرتاض" من الذين يفضلون استعمال الرّمز، وربطه بالأماكن ، والأحداث، والشّخصيات الحكائيّة العجائبية.

5-2 عجائبيّة الرّمز في "مَرايا متشظية "

حاول "عبد الملك مرتاض" في روايتة " مرايا متشظية " توظيف الرّمز بشكل لا يخلو أيّ مشهد سرديّ، فقد أورده على اختلاف دلالته من أجل تصوير ما تجسّده شخصياتها الحكائيّة، فجاء الرمز عنده:

5-3 رمزيّة الرّوابي (الطبيعة):

لقد وظف الرّوائي الكثير من الرموز الطبيعة في الرّواية، حتى بلغ هذا التّوظيف درجة من العجائبية تجعل القارئ يجتهد في إكتشاف المعاني المستترة وراء مشاهد طبيعة غير مألوفة حيث يقول:

"**كان في قديم الزّمان، وسالف العصر والأوان أرض شاسعة واسعة (...) أو عجينة خصيبة، أنهارها جارية، عيونها سائلة، كان فيها من كلّ شيء شيء (...) طيور تغني كأن فيها الحيوانات العجيبة، الدّناصير، الفيلة، الأُسُود، التنين، التماسيح العملاقة (...) كان فيها الغيلان (...) وكان فيها من كل نبتة نبتة ... الظلال كالظلمات، الأنهار كالبحار ... لا يلحقها أشعة الشمس طول السنة** " [1]

من خلال المقطع السابق نرى أن الرّوائي عدل عن وصف وطنه بلغة تقريرية، إلى لغة الرّمز بطريقة عجائبية، حيث رمز للجزائر بتلك الأرض الخصبة كثيرة الخيرات، ممتدة المساحة، ومتنوعة الحيوانات، تجمع بين الحقيقية، والخيال. والتي رمز من خلالها -الحيوانات-إلى أفراد المجتمه على إختلاف توجهاتهم السّياسية وأفكارهم الإيديولوجية المتفاوتة، مثل الطّيور، الغزلان رمز لكل من يحمل في ذاته وفكره بذور الشّر للوطن وشعبه، وتقديم المصلحة الشخصية على المصلحة العامة، لكن سُرعان ما تحول رمز الطبّيعة السّاحرة، وحيواناتها إلى رمز التشاحن والصراع بين شعوبها، إذ يقول :" **تفرق أبناء غيلان إلى روّاب سبعة كانت**

[1] الرّواية ص 5

تجاور أرضهم الأولى وتشرف على بعض أطرافها (...) تناسل النّاس بسرعة عجيبة على تلك الرّوابي السّبع ... ولما تكاثروا فشت فيهم ثقافة الاغتيال..." [1]

إنّ الرّوابي السبعة تحمل رمز التعددية الحزبيّة التي إنقسمت على إثرها السّاحة السياسية في الجزائر إلى أطراف سياسية.

ومنه نخلص إلى أنّ الروابي في نظر الرّوائي ليست ذلك المكان المرئي المفعم، بالمعاني الجغرافيّة للروابي، وما تحمله من معاني الاتساع، والرّحابة، والتّنوع الإحيائي، وإنّما هي حمولة رمزية لكل ما عاشته الجزائر أثناء العشرية السّوداء.

5-4 الرّمز الأسطوريّ:

إنّ الأمر الذي لا يختلف فيه إثنان في عالم السّرد أنّ الرّوائيين تستهويهم الأساطير فيشتغلون على توظيفها، وتظمينها في أعمالهم.

-وقد إستحضر "**عبد الملك مرتاض**" في روايته أساطير كتاب " **ألف ليلة و ليلة**"، وجعل منها عنصرا محركًا للأحداث متمثّلة في شخصية العفريت "**جرجريس**" الجبار التي ظهرت مع بدايات الفعل الحكائيّ، وتغيير مجرياتها من الهدوء، والأمان الذّي ساد الرّوابي، فيحولها لساحة واسعة للخراب، والفساد، والقتل : "**إلى أن جاءهم عفريت من الجن مارد جبار يشبه الجبل الوحشيّ يقال له جرجريس الجبار.**"

[1] الرّواية ص09

فالمارد "**جرجريس**" جعله الرّوائي شخصية رئيسية في الأحداث، وقد حمّله رمزا ودلالة تعكس الوجه البشع، الّذي أتى بالفساد، والخراب ليجعل من الرّوابي أرضا يبابًا.

لم يقتصر اِستثمار الأسطورة في "مرايا متشظية" على هذه الشّخصية فحسب بل تجاوزها إلى أساطير أخرى، كأسطورة الخلق، وقد تجلّت في: " **أنّ أهل الرّبوة البيضاء من القرود الذّكية، وقيل أنّهم ليسوا كذلك ولكنّهم من سلالة عجيبة من أبوين أحدهما إنسيٌ، وأحدهما الآخر من الجنّ ... وقيل إن أصل هذه السّلالة البشريّة من الدّناصير المنقرضة**".[1]

والمتأمل في المقطع يلمس اِسقاط هذه الأحداث الأسطوريّة على الواقع المعيش، حيث جعلها قناعا يختفي من وراءه عما يعجز اللّسان عن البوح به راسما ما طال أهل "الجزائر" في حقبة معينة من أفكار، وإيديولوجيات دخيلة على ثقافتها العربية الاسلامية من طرف أشخاص همهم الوحيد إغراق الجزائر في بحر من الدّماء وموج متلاطم من الظّلمات.

5-5 رمزية الألوان:

إنّ الوقوف على المتن الحكائي في الرّواية قيد الدّراسة يلمس عجائبيتها، فقد جاءت حُبلى بالدّلالات التي ترمز إليها، أهمّ هذه التجليّات الرّمزية اِستخدامه للألوان، إذ أنّه لم يُسمّ الرّوابي أسماء مألوفة، بل نسب كلّ رابيةٍ إلى لون معيّن، مثلا هناك ربوة الحمراء،

[1] الرّواية ص

وأخرى بيضاء، وهذه زرقاء وتلك خضراء ...إلخ. وكلّ ربوةٍ من هذه الرّوابي يعكس لونها صفات شعبها، ومعتقداتهم فالرّبوة الخضراء تقبع في مستنقع مليءٌ بقاذورات أمام ساكنيها فهي تشبه جحور الفئران: " **يأهل الرّبوة الخضراء سارعوا إلى مصدر الصّوت لتنظروا هذا النّور العظيم الذّي ينبثق من هذا القصر، وأنتم لا تقيمون إلا في أكواخ تشبه المزابل، مساكنكم تحاكي أجحار الفئران وسخاً ونتانة** ".[1]

وعن أهل الربوة الحمراء قال: «**والرّبوة الحمراء الأشرار سُكّانها الكفار أهلها، لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ... يستخفون بكل القيم الرّوحية.**" [2] والباحث في رمزيّة الألوان في هذين المقطعين يرى أنّ الرّوائي لا يقصد باللّون الأخضر الخصب، والخيرات، واللّون الأحمر القوّة والتّطور، بل حاد باللّونين إلى دلالاتٍ جديدة لا تطابق الدّلالات السّالفة الذّكر. فالأحمر يرمز في الرّواية للمدّ الشيوعي، بينما اللّون الأخضر فهو رمز للتّيار الإسلامي، الّذي برز في السّاحة الوطنية، ثمّ تحول إلى تيار إيديولوجي له مواقف خاصّة.

وخلاصةً لكلّ ما سبق ذكره نقول إنّ لجوء الرّوائي إلى توظيف الرّمز في الخطاب العجائبي في روايته هدفه التّعبير عما يحسّه، ويفكّر به من إثارة كان يدرك جيّدا أن اللّغة التّقريرية عاجزة عن تصويرها.

[1] الرّواية ص 23

[2] الرّواية ص 29

5-6- الطّوفان والنّار بين التّطهير والعقاب:

إن إعتماد الروائي على العجائبية في رسم الأحداث، والشّخصيات الحكائيّة بتوظيف الأسطورة من التّراث العربي كشخصيتي العفريت "**جَرْجَرِيس**" والجنيّ " **شَرْشَريس** " لم تمنعه من اِستحضار الأساطير العالمية منذ عهود قديمة يجسد بها مبدأ كونياً فطريا جعله الله -عزّ وجلّ- سنّتة في الوجود وهو "الطوفان"، فمن منا لا يعرف الأساطير التي حِيكَتْ حول هذا الاسم في جميع الحضارات القديمة السّومرية، والبابلية، واليونانيّة، وحتى الإسلامية وقد جاء ذكره ملازمًا لقصه "**نوح**" -عليه السّلام-.

لهذا وظّفه الرّوائي ليحمله أبعادا، ودلالات قد تختلف عن الحقيقة التي جاء بها الطوفان في الحضارات السابقة، وقد يتوافق معها إذ يقول: " وينادي صوت كالرّعد القاصف، يسمعه كل من في الرّوابي السّبع، ومن في كهف الظّلمات، ومن في قصر عالية بنت منصورة ... إنّها السّاعة ... إنّها لحظة العدم الموعود ... الطّوفان .... الطوفان ... طوفان الدّم." [1]

إذاً كلمة الطّوفان ساقها الرّوائي من أجل أن يرمز لِلويل والثّبور الّذي طَال الرّوابي السّبع، بعد أن تفشت فيها ثقافة القتل والاغتيال، فالطّوفان جاء مَشْحُونًا بمعاني العقاب المدمّرُ للرّوابي وسكانها بعد فشلهم في الاتحاد ولمّ الشّمل، ونبذ ثقافة العنف والدّم بينهم.

[1] الرّواية ص 242.

فحقيقته –الطّوفان–تتعالق والنّص القرآني حيث كان الطّوفان عقابا أليماً لقوم "نوح" – عليه السّلام–بعد إعراضهم عن دعوته، لينجو هو مَنْ ركب السّفينة التي صنعها، وينجو بذلك سكّان الرّوابي الّذين يؤمنون بأن لا دم، ولا اغتيال، ولا قتل فيكون قصرُ "**عالية بنت منصور**" سفينة نجاتهم.

ومن خلال الطرح السّابق ندرك أن الرّوائي قد جعل الطّوفان مَعْلَمًا زمنيًا يدلّ على الدّمار، والعناء الذّي سيطال الجزائر جراء الأحداث المأساوية التي مرت بها، فيفقد شعبها جرّاءها الثقة بالآخر، فالكلّ لا يعرف من يقتل من؟ فأدركهم طوفان دمٍ أهلك الحرث، والنسل .

ولم تكن موتيف "الطّوفان" وحده من جسد هذا الواقع المأساوي لأوضاع الجزائر آنذاك بل استعان بِتيمَةٍ أخرى حملت في طياتها أبعادا، ودلالات تنذر بالعقاب مرّة، وبالتّطهير مرة أخرى تجسّدت في "النّار" حيث قال: **"أوقدوا النّار، النّار أجّجُوا أوْزَاهَا حتّ تحرق كُلَّ شيءٍ يقترب منها ... النّار ... النّار ...ثم النّار ... النّار التّي يؤجّهها عبيدكم، ونسائكم في السّاحات الكبرى من الرّوابي السّبع، كلّما رأت رَبْوة أوقدت نارًا، أوقدت التّي تجاورها نارهَا، كانت النّار أصلاً لهداية وإكرام الضيف"**[1]

إنّ المتأمل في المقطع يلاحظ أن الرّوائي لجأ إلى التّكثيف والرّمز معّا، حيث كثف من كلمة "النّار" كرمزٍ للصّراع الشّديد بين الأقطاب المتنازعة في الرّوابي السّبع، فقد اِنزاح بكلمة النّار عن معناها الحقيقي، وهو الهداية كما أشار في نهاية المقطع ، وأكسبها ثوبا

[1] الرّواية ص 79.

جديدا يوحي بالغضب، والثّأر ، المأساة ، العقاب كلّها معانٍ يُدركها القارئ إذا ما وقف على رمزية النّار في الرّواية، فقد كانت باعثا للفرقة، والتّشتت الذّي قادهم لعقابٍ – الطّوفان– دامٍ ربمّا الغرض منه تطهير هذه الرّوابي من حَرٍّ نيرانٍ متأججة لا يُطْفِئُهَا إلاّ طوفانٌ مِنَ الدّم.

الـفـصل الـثـانـي

المحكي بوصفه آلية خطابية

1–جمالية التّناص، وتجلّياته في الرّواية:

يُعدّ التّناص من المصطلحات النّقدية الّتي كَثُر تداولها في الدّراسات النّقدية المعاصرة فقد حضيَ بالعناية، والاهتمام لما أثبتته من فضلٍ كبير بوصفه أداةً إجرائية في قراءة النّصوص الأدبيّة قديمة كانت أمْ حديثة، وقد كان "**ميخائيل باختين**" ***MikhaïlBakhtine*** أحد المنظّرين الغربيّن لهذا المصطلح، إلى جانب "**جُولْيَا كَرِيستِيَفا** " ***JuliaKristeva***"، و"**تزفيتان تود روف**" **TodorovTézevtan** "، **وغيرهم. أمّا في النّقد العربّي** فمصطلح التّناص فقد عُرِفَ منذ القديم إلّا أنّه لم يكن معروفا بالمفهوم النّقدي المعاصر؛ حيث أطلقوا عليه تسميات عدّة منها السّرقة الأدبيّة، والاقتباس والتّلميح، والتّضمين، والإغارة، وغيرها من المصطلحات.

وبالعودة إلى الباحثة "**جوليا كريستيفا**" ترى أنّ التّناص يحمل دلالاتٍ قريبه من مفهوم إنتاجيه النّص؛ فالنّص الحاصل ليس منتوجا، بل يعدّ فضاءً للإنتاجية، حيث يتلقى الكاتب (المنتج)، والقارئ (المستهلك) الّذي يعتبر المبدع الحقيقي في عمليه القراءة فكل نص لديها "**هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من اقتباسات وكلّ نصٍّ هو تشرّبٌ، وتحويل للنّصوص الأخرى**[1]"

أمّا "**رولان بارت**"***RoulandBarths*** " يرى أنّ النّص هو عبارة عن جُيولُوجيَا كتابات، فالكاتب في نظره يعتمد على معجمه اللّغوي الّذي هو حصيلة ما تراكم لديه من

[1] عبد الله الغذامي "الخطيئة والتفكير" النادي الادبي الثقافي السعودية (د–ت) ص321

نصوص وقراءات إذْ يقول: **"ليكتب منطلقا من لغة ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه، وهو شبكة الاستحواذ اللّفظي ذات سِمة خاصة شبه شعوريّة".**[1]

أمّا النّقاد العرب فقد كانت أبحاثهم في مصطلح التّناص متفاوتة بين القديم ذي الأسماء السّابقة الذّكر، أو التّناص كمصطلح نقدي غزا الدّراسات النّقديّة الروائية، خاصّة بعدما أثبتت نجاعتهُ في تحليل الخطاب الأدبي؛ إلّا أنّ النقاد لم يتفقوا على مفهوم جامع مانع لهذا المصطلح في النقد العربي فكل تناوله حسب رؤيته النقدية، مثلا "سعيد يقطين" اِقترح مصطلح التّفاعل النّصي بدل التّناص لأنّه يرى أنّ هذا المصطلح أعّم من التّناص ولهذا تتبع تمظهرات هذه العلاقة في دراسته النّقدية. [2]

وقد شكّل التناص عند "عبد الملك مرتاض "خاصية أسلوبيّة، تجلّت بنوعيها التناص الظّاهرُ، والتّناص الخفيُّ حيث تناوله بالدرّاسة في العديد من كتاباته التنظيرية، والّتطبيقية، فهو يرى أن مصطلح التناصيه هو المقابل الأصحّ للمصطلح الغربي " *Intertextualité*" إذ **"يقول إنّ كلّ كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد فهو منذ نعومه أظافره يخزن الأفكار من أبويه وجديه ثم معلميه وشيوخه."** [3]

---

[1] نور الدين "السّد الأسلوبية وتحليل الخطاب" دار هومه الجزائر،1997، ص 97
نقلا عن عمر أوكان "لذه النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت" ص29

[2] نور الدين السد الأسلوبية والتحليل الخطاب دار هما الجزائر, 1997-ص144

[3] تحليل الخطاب السّردي معالجه تفكيكيه سيميائيه للرواية زقاق المدق، ديوان مطبوعات الجامعية الجزائر 1995، ص 278

ومع تعمق "**عبد الملك مرتاض**" في مبحث التناص، نراه يتعالق بفكره ورؤياه مع الباحثة "**جوليا كريستيفا**" التي ربطت التّناص بإنتاجية النّص حيث قال:" إنّ النّص شبكة من المعطيات الألسنيه، والبنيويّة، والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجة، فإذا اِستوى مارس تَأثيراً عجيبا من أجل إنتاج نصوصٍ أخرى فالنّص قائم على الّتجديديّه بحكم مقروئيته وقائم على الّتعددية بحكم خصوصيّة عطائيته.."[1]

ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّه لا طاقة لأيّ خطاب سرديّ أن يؤسّس كيانه ما لم يتشابك بخطابات سرديه أخرى على اِختلاف مَذاهِبها واِيديولوجيتها، ولذا استثمره الرّوائي في بعدّة أنواع في الرّواية قيد الدّراسة:

1-1-التّناص الدّيني:

لقد اِحتفى "**عبد الملك مرتاض**" في رواية "مرايا مُتشظيّةٌ بالتّناص اِحتفاء كبيرًا، إن لم نقل جعل منه رافدا نسج به لغة شعرية، لذا جاء في االرّواية متأرجح بين التناص الدّيني والتّنا صات الأخرى، حيث كان النّص القرآني حاضرا بقوّةٍ في لغة االرّواية، ظاهرا صريحا مرّة، وخفيّا مرّات أخرى؛ فقد اِستلهم الرّوائي عبارات، وألفاظ القرآن الكريم، وكذا الأحاديث النّبوية الشّريفة كونهما مصدر التّشريع الدّيني، وكلّ موروُثٍ دينيٍّ، ويتجلّى ذلك عند وصفه لموقع قصر "**عالية بنت منصور**" حيث قال :

[1] المرجع سابق نفسه ص 103

"القصـرُ الـذّي يقـول أحـد الـرّواة وخلافـا لمـا تقـدّم بأنّ الّـذين بنـوه أخيـارٌ، وصـالحون... من حدائق جبل قاف...ُ يقال إنّها جهةٌ لا شرقيةٌ، ولا غربيةٌ، ولا شمَاليّةٌ ولا جنوبيه"[1]

والقـارئ لهـذا المقطـع يسـتنتج مباشـرة تعـالق عبـارة لا شـرقية، ولا غربيـة، بالـنّص القـرآني في سـوره "**النّـور**" حيـث يقـول –عـز وجـلّ–" **اللَّهُ نُـوُرُ السَّـمَواتِ والأَرْضِ مَثـلُ نُـورِهِ كَمِشْـكَاةٍ فِيهَـا مِصْـبَاحٌ المِصْـبَاحُ فِي زُجَاجِـةٍ الزُّجَاجَـةُ كَأَنَّهَـا كَوْكَـبٌ دُرِّيٌّ يُـوقَدُ مِـنْ شَـجَرَةٍ مُبَارَكَـةٍ زَيْتُونَـةٍ لاَ شَرْقِيَّـــةٍ وَلَا غَرْبِيّـــةٍ يَكَـادُ زَيتُهَـا يُضِـيءُ ولَـوْ لَمْ تَمَسَسْـهُ نَارٌ نُـورٌ علَـى نُوُرٌ..."الآية**(35)

وقـد أشـار الكاتـب بهـذا الاقتبـاس في معنـاه الإشـاري الخفـيّ إلى موقـع هـذا الجبـل كونـه مكـان مقدس لا تطاله الشّمس فتحرقه بأشعتها لا من الشرق ولا من غرب .

بالإضـافة إلى تنـاصٍ آخـر مـع سـورة "**المؤمنـون**" إذ يقـف الرّوائـي عنـد حـدود القصـص القـرآني متخـذا مـن قصـه نـوح –عليـه السـلام – مـادّة خصـبه لإثـراء الفعـل السّـردي وهـذا مـن قبيـل إبـراز صـورة العـذاب، والعقـاب للقـوم الظّـالمين يقـول: " **يعجـبكم الارتـواء مـن هـذه الـدّماء يعجـــبكم لونهـــا الأحمـــر القـــاني أيّ شـــيءٍ أجمـــل ممّـــا تـــرون؟ والظّـــلام يســـميكم الظّلام...والـدّماء الـتّي تسـميّكم الظّـلام(...) نحـن الظّـلام، ونفتخـر بالظّـلام ظلامنـا نـورا، ونـورنا ظـلام**"[2] وقـد جـاء هـذا المقطـع السّـردي يتعـالق مـع الّـنص القـرآني: «**فَأَوْحَيْنَـا إِلَيْـهِ أَنْ**

[1] الرّواية ص 20

[2] الرّواية ص 04

اِصْنَعِ الفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التّنورُ فَاسْلُك فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ إثْنَينِ وأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ القَوْلُ مِنْهُم ولاَ تُخَاطِبْنِي فِي الّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقُونَ" [1]الآية (27).

والمتبصر في هذين الحوارين يلحظ كمّ التشابه القائم بينهما فالخلاص يتحقق بانتصار الحقّ، وهزيمة الشّر وتلك سنه الله في خلقه فهلاك قوم نوح الظالمين بالطّوفان هو نفسه هلاك أهل الرّوابي السّبع، وشيوخها بطوفان الدّم نتيجه ما اقترفت أيديهم من مجازر دمويةٍ في حقّ الضّعفاء والأبرياء.

وينطبق الأمر نفسه على تناصات أخرى في موافق كثيرة بالرّواية ومنها تناص مع الحديث النّبوي الشريف الّذي

يدلّ على الولاء والطّاعة العمياء للحاكم، والغاية في ذلك تبرير الوسيلة فيقول: " **وليس من سبيل إلى ذلك إلّا أن تذبح كل ليله ما استطعت منهم ومن لم يستطع منكم سبيلا إلى الذّبح؛ فليحرّض عليه فالأمر مع الخير كفاعله، وإنّما الأعمال بالنّيات**[2]"

لقد تقاطع هذا المقطع من حديث **الرّسول–صلى الله عليه وسلم–:" مَنْ دلَّ عَلَى خَيْرٍ فَلَهُ أَجْرُ فَاعِلِهِ** " رواه مسلم بالإضافة إلى الحديثه–**صلى الله عليه وسلم–إذ قال فيه:" إِنَّمَا الأَعْمَالُ بِالنِّيَاتِ وإِنَّمَا لِكُلِّ اِمْرِئٍ مَا نَوَى"(رواه مسلم)**

[1] سورة المؤمنون برواية ورش عن نافع

[2] الروايه ص 163

إنّ المتأمّل لمعنى هذين الحديثين يعرف أنّ الدّين الإسلامي يحث على فعل الخيرات والمداومة عليها إن لم تكن بالفعل فبالقول وهذا ما أسقطه السارد على ما ذهب أهل الروابي من قتل فعلاً، وقولا ليأتي التّناص هنا حاملا سمات عكسية كي يصور مدى تعطش هذه الأطراف المتناحرة في واقع الجزائر للقتل، بل إعتباره واجبا دينيا عقائديا يستلزم النية الخالصة .

-ومن هذا كله نستطيع القول إن "**عبد الملك مرتاض**" متأثر بشكل كبير بالنّصوص القرآنية فجاءت أحداث الرّواية متناصة كثيرا معه حتى أنه يظهر للقارئ وكأنهما نصّ واحد، وهذا يدل على ادراكه التّام أنّ النّص القرآني غنيّ بلغه حامله لدلالاتٍ، ومعانٍ يستطيع من خلالها افراغ تلك الشّحنات التي عانها الوطن، والشعب.

1-2-التّناص الأسطوري:

لما كانت الأسطورة خصيصة جمالية تجعل من الخطاب السّردي يرتقى إلى سمات الجمال الفنيّ المبدع آثر الرّوائي أن يستثمره في أحداث الرّواية، وقد تجلى ذلك في شخصياتها الحكائيّة، وأحداثها مثل شخصية "**جرجريس**" هذا العفريت المارد الذي اختطف "**عالية بنت منصور**" مع بداية أحداث الرّواية، وهي شخصية تتناص مع شخصية "**جرجريس**" في قصه "**حمّال بغداد**" في كتاب "**الف ليلة، وليلة**"، إذا تحكي القصّة في هذا الكتاب أنّ العفريت "**جرجريس**" الذّي أقدم على إختطاف فتاةٍ بريئة ليلة زفافها، وسجنها في قصرٍ تحت الأرض طوال خمسٍ وعشرين سنةً؛ ثمّ قتلها لما شكّ في خيانتها، ولم يتوّرع في مسخِ الرّجل الذي إرتاب في أمره معها إلى قِرْدٍ عجوز.

والقارئ لهذا المقطع من كتاب " ألف ليلة، وليلة" يرى مدى تطابق الحديثين، وهو اختطاف "**جرجريس" "ألف ليلة وليلة**" للفتاة والذّي يقابله اختطاف "**جرجريس**" "**مرايا متشظية**" لشخص "عالية بنت منصور"، زيادة على تطابق الأسماء أيضا فكليهما يحمل الاسم نفسه وهدف "عبد الملك مرتاض" في ذلك وهو تحميل شخصيه جديده كل الأبعاد التي حملتها الشّخصية التّراثية من خلال التّناص ومنه فشخصيه "**جرجريس**" الأسطورية أَثْرَتْ أحداث الفعل الحكائي وأكسبته دلالات تعكس كمّ الفساد والخراب الذي حمله إلى منطقة الرّوابي[1].

-كما نقف على تناقض آخر اِقتبسه الرّوائي من أسطورة "**حيّ بن يقظان**" هذا الفتى الضائع في الغابة والذي تولى رعايته واهتمام به ظبيه مات وليدها لتتشارك معه شخصيه عالية بنت منصور نفس المصير فهي لا تعرف من اين اتت وتجلى ذلك في قولها "**لا أحد يعرف من أين جئت تحديدا لا أذكر أنا شخصيّا من عائلتي أرضعتني ظبيّة في إحدى رياض جبل قاف بعد أن توفيت أمّي ليلة ميلادي.**"[2]

إنّ التّأمل في قول "**عالية بن منصور**" يكتشف تلك الأبعاد التي قصدها الرّوائي في تناصها مع قصه "حَيّ بن يَقَضَانَ" فهي "**عالية بنت منصور**" ترمز إلى أنها بنت طبيعة تربت على فطره واستمدت مبادئها من خلال القوانين الطّبيعة .

[1] قصّة "ألف ليله وليله" مؤسسه هنداوي للنشر المعرفة والثقافة عن الانترنت 2024

[2] الرّواية ص 144

والقارئ لرواية مرايا متشظية يقف على تدخلات تناصية كثيرة، مع الأسطورة لا قبل لنا بذكرها كلّها في هذا المقام والأمثلة التي سُقناها سابقا ابرزناها لدّلاله على مدى تمكن الرّوائي من ناصيّة التراث القديم، وأساطيره ليتمكن من اِستحضارها، وإلباسها قيمًا، وأبعاد تجسدّ فكرهُ، ورؤيته للحياة .

3-1 التّناص التاريخي :

من المعروف عند الكتّاب، والنّقاد أنّ التّاريخ كان ولا زال مصدرا هاما ينهل منه المبدعون مادتهم السّردية، ليصيغوها في قالب فني مستخدمين في ذلك تقنية التّناص مع أحداث التّاريخ، وذلك ينبئ على اطلاع الكاتب الواسع على المصادر، والمراجع التاريخية عربيّة كانت أم غربيّة. وعلى هذا الأساس اعتمد "**عبد الملك مرتاض**" في نسج أحداث روايتة "**مرايا متشظية**"، فساق سرده متشابكا مع الأحداث التاريخية التي ألمّت بالجزائر من الحقبة الاستعمارية حتى العشرية السّوداء، أو الحمراء كما سماها البعضّ وأول تناص مع تاريخ في الأحداث كان مع معجم "**البلدان**" "**ليَاقُوت الحموي**"، وذلك من خلال اِستثماره لمكان طالما وصف في التّاريخ بكل صفات العجائبيّة وهو «**عين وَبَار**" والنّهر العجيب.

و لكي يقنع الرّوائي قارئه بمصداقية الحدث، والشّخصية، ومنه مصداقية الحكاية فقد جعل الحدث قريبا من "**عين وبار**" إذ يقول: قال اللّيث: " **وَبَار أرض كانت من محالِّ عادَ بين رمال بيرين و اليمن، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجنّ فلم يبق بها أحد من**

النّـاس ..... و كانـت أرض وبار أكثـر الأرضـين خـيرا، وأخصـبها ضـياعا فكثـرت بهـا القبائـل، حـتى شـحنت بهـا أرضـهم، وعظمـت أمـوالهم فأشـروا، وبطـروا، وطغـوا، وكـانوا قومًا جبابرة – فبدل الله خلقهم."[1]

والقـارئ للمقطـع يقـف علـى مصـداقية السّـرد، ليتأكـد بـذلك في ذهنـه صـحة الحـدث، فوقـوع الأحـداث الحكائيّـة قريبـة مـن عـينّ وَبَار" والـتي أثبـت الـنّص التّـاريخي " معجـم البلـدان " علـى وجودهـا حقيقـةً، مـع التّأكيـد علـى أنهـا مـوطن الجـنّ ومسـكنهم، والّـذين كثـر بيـنهم الشّـر والفسـاد. وغايـة الرّوائـي مـن هـذا التّنـاص التّـاريخي هـو إقامـة مقارنـة بـين الجـن المفسـدين في عـين "وَبَار" وشـيوخ الـرّوابي السّـبعة لتكتسـي الأحـداث طـابع الحقيقـة في ظـل كـل مـا هـو عجـائبّي. وكـل ذلـك رسـالة مشـفرة مـن الكاتـب أساسـها أن الجـن بـرئ مـن حـوادث الاغتيـال والقتل التي نسبت إليهم من عالم الإنس.

ومنـه نؤكـد أنّ التّنـاص التّـاريخي الّـذي سـاقه الروائـي زاد أحـداث الرّوايـة إبـداعا كمـا، أنـه بـرهن علـى أن "عبـد الملـك مـرتاض" لديـه القـدرة علـى مجـراة نصـوص التـاريخ الإنسـاني، لاسيما العربّي لتخدم مواقف السّرد لديه .

1-4 الّتناص الأدبي:

إنّ الرّوايـة بوصـفها خطـابا سـرديّا تسـتدعى كـل أنـواع الخطـاب الأدبّي علـى اتسـاع مشـاربها، واخـتلاف تمظهراتهـا مسـتغّلاً إيّاه كطاقـة رمزيـة تحمـل شـحنات دلاليـة تزيـد الفعـل

[1] الرّواية ص 114.

السّردي بروزا، وهذا ما يجعلها حقلا مفعما بالتّعدد اللّغوي، فتمنح القارئ فسحة واسعة للتّأويل، وقد وظّف الرّوائي اقتباسا من الشّعر الجاهلي للشّاعر "إمرؤ القيس" إذ يقول :

" **يغتدي الجو جدبا قاحلاً.... قاحلا كرماد النّار.... ممّجلا كجلاميدِ الصّخر.**" [1]

إنّ القارئ لهذا المقطع يستحضر ذهنه مباشرة معلّقة الشّاعر "**إمرؤ القيس**" التي يصف فيها رحلاته إلى الصّيد على صهوة جواده، والّذي خصه بجملة من الأوصاف، إذْ يقول

وَقَدْ أَغتَدِي وَالطَّيرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ.**[2]

إلى أن يقول:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا **كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطّهُ السَّيْلُ مِنْ عَالِ. (بحر الطويل)

إنّ تشابك النّص الشّعري عند "**إمرئ القيس**"، والسّردي عند "**عبد الملك مرتاض**" يبرز لنا مدى سِعة رحابة اللّغة العربية، وأنّها تصلح لتكون طاقة أسلوبية يفصح بها السّارد عن تلك اللّغة الشّعرية الجميلة التي لازمت لغة الرّواية، ومنه نخلص إلى أنّ الرّوائي استطاع ببراعته الفنيّة، وما يمتلكه من زاد أدبي، ولغوي، وفكريّ أن يرسم ملامح فترة العشريّة السّوداء، وأن يمزج بين العجائبي والواقعي مستنطقا كَوامِنَ اللّغة شعرا ونثرا.

[1] الرّواية ص 114.

[2] ذخائر العرب، ديوان "إمرؤ القيس" تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الخامسة، تاريخ النشر 2022 ص 22، 23.

2-تجليّات العدد سبعة في الحضارات القديمة:

توطئة:

تحضي الأعداد في التّراث الإنساني بأهميّة بالغة، كما أنها تُحاط بهالة من القداسة، والتميّز والرّواية الجزائريّة شانها شأن الخطابات السّردية عند جميع الأمم؛ اهتمت بالأعداد وحضورها في مُتونها الحكائية، ولهذا جاءت تزخر بأرقام عدّة ولعلّ أكثرها حضورا، وارتباطها بما هو سحريّ عجائبي الأرقام"**ثلاثة وسبعة وتسعة التي نالت جميعها حُضْوه خاصة عند غابر الأمم، وفي سالف المعتقدات ليس بسبب تردد أصدائها في حكايات المغامرات التالية لجذورها الأسطورية فحسب بسبب اِرتباطها بدلالاتٍ سحرية في الكثير من تلك المعتقدات في بعض الدّيانات لدى عدد من الشعوب."**[1]

يكشف هذا القول أنّ الأعداد حظيت بمكانة مرموقة في التفكير البدائي لجميع الشعوب، ولا زالت إلى اليوم ودليل ذلك وجودها منذ العصور القديمة خاصة عند السّحرة.

ويعد الرّقم "سَبعه" أكثر هذه الأعداد تداولًا عندهم _الشّعوب_ مثل: النّسور السّبعة، البيضات السّبعة، عجائبُ الدُّنيا السّبعة، وغيرها كثير وقد اِستمد هذا العدد قداسته من الأساطير القديمة، حيث وظفته بطريقة عجيبة، كما جاء ذكره في الشّرائع السّماوية السّابقة، وكذا القرآن الكريم.

[1]- نضال صالح المنزوع "الأسطوري في الرّواية العربية المعاصرة" دار الألمعية للنشر والتوزيع،ط2010.قسنطينة ،الجزائرص178

1– 2 العدد سَبعة في الأساطير القديمة:

لما كانت الأسطورة هي الوعاء الذّي يضم المورثات الشّعبية، وخاصة فيما يتعلق بالخيال، والعجيب جاءت حكايتهم مفعمة بالرّموز تجعل من قارئها مشدودً إليها، والرقم "سبعة" أهمّ الرموز التّي وظفتها الأساطير فقد ورد ذكره عند اليونانيين قديما حاملا لمعنى "الكمال"، وهو يجمع رمزيّا بين السّماء والأرض، كما كان له صله وثيقة بأسماء الإلهة عندهم كالإله "**أبولو**"، أو ما يطلق عليه "**بالإله السّابع**"، وقد كانت أعياده تقع دائما في "السّابع" من كل شهر، و كانت "قيثارته" تتكون من سبعة أوتار، وعند مولده دار الإوز المقدس سبع مرات بالأناشيد حول الجزيرة العائمة" [1]

أمّا في الحضارة "البابلية" فقد اكتسب الرقم "سبعة" سمة القداسة، والتميز حيث لازم الآلهة عندهم أيضا والدليل على ذلك عندما "اتخذت "**الآلهة عِشتار**" بنجمة الزهرة، ورمزها نجمة ذات سبعة أشعّة [2]

ومنه يمكننا القول إن العدد سبعه كان حضوره طاغيا في الأساطير، ليحمل في معظمها رمزا لكل ما هو غيبيّ وأسطوري معا.

2–2 العدد سبعة في الشّرائع السّماوية والدّين الإسلامي:

لم يكن للرقم سبع حضور في الأسطورة فقط بل جاء ذكره ملازمّا للشّرائع السّماوية السابقة، وكذا الدّين الإسلامي.

[1] مجلة ".Quran Debate " الرّقم سبعة في الدين والأساطير «العدد 04 مارس 2023

[2] المرجع السّابق نفسه

_نجد في "المسحية" مثلا الأسرار السّبعة المقدّسة ،ونجد في اليهوديّة الشّمعدان ذا الرؤوس السّبعة.

كما ورد العدد سبعة مرافقا لقصة ذكرت في كلّ الشّرائع السّماوية، وكذلك الدّين الإسلامي إنها قصة الطوفان الذي حدثت في عهد النّبي "**نُوح**"- عليه السّلام- وقد جاء ذكرها مُفَصّلةً في "الكتاب المقدّس" الذّي يقول:" **أُدخل أنت وجميع بيتكم إلى الفلك لأنيّ إياك رأيت بارًا لديَّ في هذا الجيل من جماعي إليها ثم الطّاهرة تأخذ سبعا سبعا.. لأني بعد سبعة أيام أمطر على الارض أربعين يوما وأمحو عن وجه الأرض كل قائم عميلته**"[1]

-أمّا في القران الكريم كان حضوره بصورة مكثفة اذا نجده في سورة "**البقرة**"،"**السّجدة**"، "**المنؤمنون**" إلاّ أنّ أكثر السّور القرآنيّة اِحتفاء به سورة "يُوسف". إذْ قال تعالى –عزّ وجلّ-: " **وَقَالَ المَلِكُ إنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعُ سُنْبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يا أيُّهَا المَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤيَا تَعْبُرُونَ (43)** "[3]

_وعلى ضوء ما سبق نقف على حقيقة أنّ العدد _سَبْعَه_ له حضور طَاغٍ، حمل في طيّاته أبعادا، ورموزًا كثيره.

[1] الكتاب المقدس: العهد القديم سفر التكوين، التصحيح الثاني، موقع الأنبا تكلا، هيمانوت الكنيسة القطبية الأرثوذكسية _ مصر

3 سورة " يوسف" الأية 43 برواية ورش عن نافع.

2-3- تجليات العدد "سَبْعَة" في رواية "مرايا مشظيّة" :

اِهتمت الرّواية الجزائرية، وخاصة المعاصرة بالأرقام ودلالتها لاسيما المقدسة شأنها في ذلك شأن الرّوايات الغربية، والغربية ولهذا احتفى الرّوائيون باستخدامها في خطاباتهم السّرديّة، و"عبد المالك مرتاض" من الروائيين الّذين وظفوا العدد أعمالهم الأدبية، خاصة رواية "مرايا متشظية".

وقد كان العدد" سبعة" أكثر الأرقام توظيفًا، لذا جعله واحدا من العناصر التي رافقت الفعل الحكائي منذُ بداية الأحداث وقد عدّ " **عبد الملك مرتاض" العدد ذا مكانة هامّة في الدّين الإسلامي الحنيف، " ولا شكّ لهذا العدد في الإسلام شأن وأيّ شأن حيث يتكرّر في الكثير من الطّقوس التي منها الحج حيث يكون الطّواف بأنواعه آلثلاثة حول الكعبة سبعة اشواط والرّمي سبعة حصيات، والسّعي بين الصّفا والمروة سبع مرات ويتردد عدد سبعة في القران الكريم ايضا الكثير من او بالحسبان يتردد انها أربعا و عشرين مره ولم يحدث لأي عدد اخر أن يتردد مثله.. ممّا يجعل لحضوره القوي في القران دلاله خاصة»**[1]

[1] عبد الملك مرتاض: "عناصر التراث الشعبي في" "رواية الّلاز" ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1987 صفحه 25

والمتأمل في قول "عبد المالك مرتاض" يدرك أهميه هذا الرّقم عنده وهذا الاهتمام اِستمده من قُدُسِيَته في القرآن الكريم، ولا يخفى على الواحد منّا مَدَى تأثر هذا الرّوائي بالنّص القرآني، ولهذا اِحتفى به احتفاءً كبيرا، فجاء حضوره مُلفتا للانتباه في أحداث الرّواية إذ حدّث عنه وهو يخبر عن المكان الأكثر بروزا واحتضانا للسّرد الحكائيّ: "تفرق أبناء غيلان إلى رواب سبع كانت تجاور أرضهم الأولى، وتشرف على بعض أطرافها... تناسل النّاس بسرعة عجيبة على تلك الرّوابي السّبع، تّكاثروا حتى اِكتظت بهم الآفاق... كأنّ كل تلك الاغتيالات لم تكن تزيد عدد سُكان الرّوابي السّبع إلاّ كثرة" [1]

إذاً الرّقم سبعه حسب المقطع جاء ليبين الحيّز المكاني الذي دارت فيه أحداث الرّواية، هو الرّوابي السّبع حيث تحمل كلّ رابية لونا يعكس فكرها المختلف عن بقيه الرّوابي، إلاّ أنّ المتأمل في حقيقة هذا العدد من خلالها يدرك أنّه يحمل ودلالات ضمّنها إياه الرّوائي، فالقارئ للوهلة الأولى يذهب فكره إلى أن الرّوابي السّبع جاءت اِسقاطا لرواب أو "التلال السّبع" في "**روما**"، حيث تقول الأساطير أنّ ملوكا كانت تحكمها، وقد كانت مقدسه كونها أماكن للعبادة ، وكان يستخدمها السكان آنذاك لتقديم الولاء، والتّضحيات للآلهة التي كانوا يؤمنون بها [2]

[1] الرّواية ص9

[2] المجلة الالكترونية: ايديوكيشن للمعلومات: تعلم وتثقف "مدينة التلال السبعة" 2023، يوم 2024/04/06، على السّاعة 22.25د

لكـن الـرّقم سـبعه حسـب مـا أوردهُ الرّوائـي في المقطـع السّـابق يـدل علـى التّمكـين حيـث اِنقسـم النّـاس إلى سـبعة أمكنـةٍ، اسـتوطن كـل فريـقٍ مـنهم رَابيّـة، وتمكّـن مـن السّـيطرة عليهـا، وفـرض كـلّ شـيخٍ مـن أهلهـا فكـره، وإيديولوجيـة فيهـا ومـا يؤكـد طرحنـا هـذا مـا جـاء على لسـان الـرّاوِي: " **ولكـن فكّـروا أثنـاء ذلـك في قصـر عاليـه بنـت منصـور إنْ سـاعدتموني على احتلاله وامتلاك ما فيه هنالك سأزوجكم جميعا سبعا سبعا...**" [1]

وقـال أيضـا: " **ربمـا ارتاح عِنـدك أجِـدُ السّـعادة المفقـودة في الـرّوابي السّـبعة، وأرتاح مـن أخبـار الاغتيـالات وكمـا سـترين القبائـل السّـبعة تتنـاحر حـول الـرّوابي، الشّـيوخ السّـبعة هـم الآمرون هم المتآمرون....**" [2]

إنّ حقيقـة الـزّواج في ثقافيتنـا معناهـا التَّمْكِـينُ لكنّـه في الوقـت نفسـه جـاء في سـياق عجـائبي، هـو القـدرة علـى التـزوّج بسـبع نسـاء لا واحـدة، ولا أربـع، ومنـه نسـتطيع القـول أنّ العـدد سـبعه تجلّـى في هـذا المقطـع ليُصـوِّرَ مشـهدا عجائبيًـا يخـص طقـس الـزّواج الـذّي رمـز مـن خلاله الرّوائي على التّمكن من الشيء، والسّيطرة عليه .

والمتتبـع لأحـداث الرّوايـة يقـف علـى حقيقـةٍ هـي أنّ الـرّقم سـبعة شـغل مسـاحة كبـيره، وبصـورةٍ مُكثّـفة ممّـا حمّلـه شـحنات دلاليـه كثـيره، ولم يكتـف بواحـده فقـط حيـث نـراه فمـن مقـاطع أخـرى يحمـل دلالات العـذاب، والعقـاب، وقـد ظهـر في قولـه: "**ولا نـدري كيـف اسـتطاع ان**

[1] الرّواية ص 52

[2] الرّواية ص 57

يفلت بعد أن شدّدنا عليه الحراسة، وأغلقنا عليه سبعه أبواب من الحديد؟ إلا أن يكون أحد الحرّاس كان هَوَاُه مع بنبي يبيضان فيسّرله الفرار من سجنه المحكم الذّي قضى فيه سبعَ ليالٍ." [1]

يبدو أنّ شيخ "بني بيضان" من خلال الأحداث عقابه يمكن في الرّقم سبعه، فق أُغلق عليه بسبعه أبواب، ومكث في السّجن سبعه ليال، كما تظهر دلالات العذاب والعقاب للرقم في مقاطع أخرى: **" يا أهل الرّبوه الخضراء استعدوا لكل احتمال، وخذوا حذركم، ولا تخرجوا لشؤونكم إلّا أثناء اللّيل فتكون الكارثة التي تنتظر النّاس في هذه الرّوابي التي تكون نذيرا منكرا للروابي بحدوث الطّوفان الذّي هو دم أحمر قانٍ كالعقيق المذاب تمطره عليكم السماء ليالي سبعا ثم لا ثم ليالي عشرًا، ثم أخرى سبعا بدون انقطاع."**[2]

نلاحظ من قراءتنا للمقطع أنّ الرّوائي حمّل الرّقم سبعة دلالة، ورمزا جديدين، يتقاطع به مع ما جاءت به أساطير الأولين، وكذلك النّص القرآني وهو " الطوفان"، فقد عكس الرّقم سبعه دلالة العذاب، والعقاب الشّديدين فأهل الّروابي السبع عُقبوا بطوفان من الدّم لزمهم سبعَ ليالٍ، شأنه في ذلك شأن الطّوفان في الأسطورة، الذي دام سبعة أيام.

وفي الأخير نخلص إلى أن الرّوائي عمد إلى توظيف الرّقم سبعه توظيفاً يحمل مرّةً دلالة دينيّة منبعها الثقافة الإسلامية، ومرّاتٍ أخرى يحمل أبعادا أسطورية، وغايته في ذلك

[1] الرّواية ص 111

[2] الرّواية ص 114

كلّـه إماطـة اللثّـام عـن الذّهنيّـة الشّـعبية لمختلـف شـرائح المجتمـع، لم لهـذا الـرّقم حضـور طـاغ، وَسَطْوَة في المخيال الشّعبي.

3 –مرايا متشظية " وَسْمُ العشريّة السّوداء :

توطئة:

مثلـت الرّوايـة عـبر الـزّمن قالبـا فنيـا يحـوي الأحـداث التاريخيـة الاجتماعيـة المتصـلة بالوجـود البشـري حيـث اسـتطاعت أن تحـاكي الواقـع بأسـلوب فـني مُفعـم بالخصوصـية، والدلالـة معـا فجـاءت محتوياتهـا –الرّوايـة– شـفرات مفاهيميـة يحـاول القـارئ مـن خلالهـا إدراك معانيها فتتوسع بذلك نظرته للحياة.

3 –1 –الرّواية الجزائرية وعلاقتها بالرّاهن الجديد:

تعـالج الرّوايـة غالبـا الواقـع، ويعتبرهـا جـورج لوكـاتش علـى حـدّ قولـه الرّوايـة هـي زمـن الاسـم الكامـل فهـي تهـتم بالتّحـولات العميقـة الـتي يعيشـها الفـرد داخـل المجتمـع وعلاقتـه بالآخـر مـن خـلال عمليـة التـأثير و التّـأثر بـين الثقافـات المختلفـة ذلـك أن لكـل عمـل أدبي عوامـل سياسية، واقتصادية، واجتماعية و ثقافية، وفكرية في تشكله.

ولمـا كانـت الرّوايـة هـي ديـوان المجتمـع وحاملـة أخبـاره؛ فقـد صـورت الرّوايـة الجزائريـة معـالم الحقـب الزّمنيـة الـتي عاشـتها بـدءا بمواضـيع الثّـورة التّحريريـة، ومـا بعـد الاسـتقلال لتظـل بـذلك في حركيّـة مسـتمرة مـع عجلـة الـزّمن متطرّقـة إلى مـا يسـتجد مـن المواضـيع المرتبطـة بالواقع.

ولو عَرّجْنا على خصوصية هذا النّوع من الكتابة الإبداعية الجزائرية سنجده تعايش مع مختلف فترات التّاريخ الحديث إنطلاقا من الفترات التي ذكرناها سابقا مُرورًا بالمرحلة الاشتراكية، وصولاً إلى مرحلة التّعددية الحزبيّة، ومن ثمَّ الدّولة الجديدة.

ولعل أبرز محطة زمنية إستهوت أقلام الكُتاب والرّوائيين هي مرحلة العُشرية السّوداء، فالمجتمع الجزائري الذي عانى ويلات هذه العشرية أفرز أدباً عُرف بتسميات كثيرة منها "أدب المحنة" أمّا فيما يخص الرّواية التي كان موضوعها لهذه الحقبة الزمنية فأطلق عليها اسم الرّواية "التّسجيلية"، أو الأدب "الاستعجالي" ظنًّا منهم أنّها روايات كتب من أجل تسجيل ما حدث ووقع في سنوات الجمر، وأنّه كذلك أدبٌ جاء مستعجلا؛ لِمَا طرأ على البلاد من تغييرات غير أنّ رواية "مرايا متشظية" انزاحت بفعل التّجريب نحو التّخييل والعجائبية.

وقد أطلق على الأدب عامة و الرّواية خاصة هذه التّسميات لأنّه إعتمد على مرجعية خاصة هيمن فيها العنف والتّقتيل، وفرضت الأحداث المأساوية حضورها.

يقصد بالعشريّة تلك السّنوات العَشْر من نهايات القرن الماضي في الجزائر تحديدا، وقد وُسِمتْ بهذه السّمة نظراً لما عاشه الوطن الجزائر من أحداث دامية وخراب أتى على الأخضر واليابس، وتسبب في دمار للأرواح والبُنَى التحتيّة ...

وقبل الحديث عن أدب العشريّة السّوداء في الجزائر، وبالتّحديد في رواتنا قيد الدّراسة يحسن بنا أن نتكلم عن السّياق العام التيّ مرّت به البلاد في تلك الفترة .

3-1 نبذة عن أوضاع الجزائر إبّان العشرية السّوداء:

بعد أن استقلت الجزائر اِعتمدت الاشتراكية ركيزةً للحكم بم أفرزته من ثّورة زراعية، وتأميمات، وطبّ، وتعليم مجانيين في مطلع السّبعينيات، وقد مثّلت كل هذه التّحولات المتون الرّوائية في هذه الفترة، لكن مع مطلع الثّمانينات بدأ الشّارع الجزائري يشهد غلياناً شعبّيًا جرّاء ما عرفه قطاع الاقتصاد من أزمات مبعثهُ الدّيون المتراكمة على البلاد، وقد كان من الطّبيعي أن يفقد الشّعب ثقته في المدّ الاشتراكي، لأنّه لم يكن في مستوى آماله وتطلعاته وكحل الخروج من الأزمة اتجهت الدولة نحو بنية حديد ، وكان من الطبيعي أن يرافق الأدب هذا التّحوّل.

3-3 روايات العُشريّة السّوداء :

إنّ الأحداث الدّموية التي شهدتها الجزائر في فترة التسعينات من القرن الماضي كان لها الأثر الواضح على موضوع الرّواية في هذه الفترة وفي تحديد شكلها، واتجاهاتها لا سيما وأنّها أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع، والأقدر على تصويره هموم الذّات.

استطاعت الرّواية الجزائرية بحقّ أن ترصد جِرَحَات الوطن، و الذّات فعبّرت عن مشاعر الرعب والخوف ، وتجارب الاغتراب عن الهوية ، ولهذا استلم معظم الروائيين في خضم هذه الأحداث موضوع "الإرهاب" لتنسج أحداثا جاءت مرّة تسجيله في وقائع حدثت فعلاً وجاءت ثمرات تلبس -الأحداث- لباس العجائبية متخفية وراءه للإفصاح عن المسكوت

عنه وكشف الواقع المأساوي لتلك السنوات العشر ، ومن أهم الروائيين الذي دخلوا معترك هذا النوع من الكتابة :

رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة سنة 1994. روايتي: الشّمعة والدهاليز سنة 1995، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي" " للطّاهر وطار.

سيدة المقام "لوسني الأعرج" سنة 1997 م.

" المراسيم والجنائز" لرشيد مفتي سنة 1998.

" الورم" لمحمد ساري 2002 .

ونذكر أخيرا "وادي الظلام" و "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض هذه الأخيرة التي كانت موضوع دراستنا كونها كانت بأحداثها العجائبية تصويراً لما حدث في الجزائر إبّان العشريّة السّوداء .

3-4- مرايا متشظية " وَسْمُ العشرية السّوداء:

مثّلت " مرايا متشظية " للرّوائي "**عبد الملك مرتاض**" وثيقة تاريخية لفترة حاسمة في تاريخ الجزائر، والتي شكلت نقطة تحوّل حقيقية حيث نظر لقضية العشرية بعين المبدع وليس بعين المؤرخ فكانت روائية تحمل سِمة الفنية وليس تسجيلاً لأحداث وقعت ، فجاءت -الرّواية- وسمًا لقضية وطنية أثارت كُنْهَهُ وشغلت تفكيره شأنه شأن من عايش هذه المحنة من الكتاب والروائيين فجسدت "مرايا مشظيه" نتاجًا أدبيًا غنيًا بأشكال السّرد

الحكـائيّ و خاصـة العجائـب متجـاوزا مـن خـلال هـذه الأحـداث طـابع الرّوايـة التقليديـة فاتحًـا الباب على عوالم الحديث ، وصدفه في ذلك

رسـم مشـاهد أليمـة عالجهـا وطنـه مصـورًا قيمـات كثـيرة كانـت سـيمة بارزة في تلـك الحِقبـة عكست كم الكراهية، العنف، والقتل آنذاك وقد جاءت متنوّعة تجسّدت في:

أ–خطاب الكراهية:

إنّ القـارئ لأحـداث الرّوايـة، و رغـم توشـحها بخصـائص العجائبيـة الـتّي تَسَـتّرَ مـن خلالها السّارد عـن واقـع لا يمكـن الحـديث عنـه صـراحة –لا سـيما في تلـك الآونـة– إلاّ أنّهـا لم تمنعـه –العجائبيـة– مـن تصـوير الكـمّ الهائـل لخطـابات الكراهيـة و الحقـد الـتي شـاعت بـين أطراف المجتمع إذ يقول:

" والظـلام الـذي يلتحـف كـل الـروابي السّـبعة بحياتـه السّـوداء ... لم تعـد أي ربـوة تـرى الأخرى ، لم تعد تعرفها ، كل ربوة تُعادي الأخرى ... العداوة و الاغتيال و الحقد"[1]

– القـارئ للمقطـع يقـف علـى الكـمّ الهائـل للكراهيـة والحقـد الـذي شـاع بـين سـكان الـرّوابي فالكـل أصـبح لا يحتمـل الآخـر، ولا يثـق بـه، ويسـعى للخـلاص منـه، وقـد تجسـد ذلـك حيـث في مقطع آخر حيث قال :

"أوقـد النـيران، ضـرّموها يا بـني بيضـان، إزرعـوا الأحقـاد، اغرسـوا الأشـواك، أثـيروا الفـتن، اعبسوا، ولا تبتسموا...."

[1] الرّواية، ص 12

إذن إن واقع الرّوابي السبع جاءت مأساويا نتيجة ما يسعى اليه شيوخها من بخ لسموم الكره، والحقد اتجاه سكان الروابي الاخرى وفي هذا وفي هذا الخطاب دلالة لما وقع في الجزائر بين أطراف شعبها من فتنة وكراهية حتى أنّه أضحى الواحد لا يثق بالأخر، ويرى فيه العدّو الواجب قتله.

ب/ خطاب العنف والجريمة:

رغم أن عبد الملك مرتاض ساق من خلال أحداث روايته ما وقع في الجزائر أثناء عشريّة الدّم بخطابات ملؤها الكره، والعنف، على ألسنة شخصياتها إلاّ أن الخطاب الأكثر حضورا وسيطرة على الأحداث هو خطاب العنف والقتل حيث لا يخلو مشهد من مشاهدها إلا وكان العنف والدّعوة إلى القتل والتصفية حاضرا فيه وغايته في ذلك التأكيد على أن هذا العنف، الاغتيال، القتل، وَضْعٌ مُسْتَجدٌ في البلاد لم يسبق للوطن أن مرّ بمثله، وبهذه البشاعة أيضا.

وقد جاء ذلك مجسّدا مع بداية أحداث الرّواية إذ يقول:

"تكاثرت الاغتيالات في صفوفكم لم يعد أحد منكم آمنا على نفسه أو على ولده أو على إمرأته إذا كانت جميلة.... تَهَمَّجَ النّاس في الرّوابي السّبع"[1]

والمتأمل في المقطع يلاحظ أن الألفاظ والعبارات التي استخدمها "عبد الملك مرتاض" مثل الاغتيالات، تَهَمَّجَ النّاس تعكس حالة الفوضى، والأمن التي عرفتها الرّوابي السّبعة، فغاب

[1] الرّواية ص08

فيها الأمن والسّلم، وغابت معه الثّقة، وشأن الرّوابي السّبعة في ذلك شأن الجزائر وما حدث فيها من شيوع للفوضى، والقتل بين جميع أطراف المجتمع.

وقال أيضا عن تِيمَةِ العنف، والقتل وتأجيج نيران الفتنة والقلق في الرّواية.

"النّار، النّار، ثمّ النّار ،متى لا يبقى نسيم منعش، ولا شجرة مورقة، ولا نية مخضرة، ولا نهر جار، ولا عرف قائم، ولا سوق نافقة، ولا تجارة رابحة، ولا شيء من مظاهر الحياة العامة عند الناس ،النّار ،النّار ،ثم النّار، ما أروع النار التيّ تحرق، وتغلق، وتورق، وترهق، يصير كل شيء غير ما كان عليه، يمسي محترقا ،أسودا مفحما..."[1]

لغة المقطع رغم شعريتها الفنية إلا أنّها اشتملت على ألفاظ توحي بالفجيعة، بالخوف، ونشر ثقافة الرّعب من النّاس، وكذلك زرع قلق دائم بينهم، فعبد الملك بأحداثه العجائبية حاول نسج خطاب عُنْفٍ في الرّوابي السّبعة يوازي خطاب العنف والقتل الذّي شهدته الجزائر أثناء سنوات الجمر، وقد أكد ذلك عبر محطات كثيرة لأحداث الرّواية ومنها: " **ولكنّك تسمع الآن بعض الصّراخ الجلبة قعقعة السّيوف، همهمة ودمدمة ....وإذا كان إثنين من النّاس يقاتلان، وعجبت من ذلك لأنّ النّاس في الرّوابي السّبع لا يقاتلون بالتكافؤ والتّجابه، ولكن كل منهم يقاتل الآخر غدرا فهناك قتل لا تقاتل"[2]**

[1] الرّواية ص80.

[2] الرّواية ص 170.

والمقاطع على هذا المناول كثيرة ومتعددة لهذا نستطيع الاتيان عليها كلّها وإكتفينا بشواهدَ تؤكّد أن خطاب العنف والقتل سيطر على الرّواية لهدف ذكرناه سابقا.

بالإضافة إلى خطاب العنف الاغتيال ظهر خطاب آخر كان سبيلاً لبروز خطاب القتل وسيطرته وهو خطاب الصّراع.

ج–خِطاب الصّراع والاغتراب عَنِ الهويّة:

المتتبع لأحداث الرّواية يقف على حقيقةٍ لَا مناصَ منها مفادها أنّ خطاب القتل، والاغتيال الذي شاع في الرّوابي السّبع لم يكن وليد لعدم، بل تساقه إليها الصّراع المحتدم الذّي نشب بين شيوخ الرّوابي من يسيطر منهم على قصر" **عالية بنت منصور**" وقد كان سبيلهم في ذلك ارتقاء سُلّم الكراهية والنّزاع ليصل حدّ القتل والتّصفية بينهما، وقد ظهر هذا الصّراع جليًّا في قوله:" **تعرفون المصائب التيّ نكابدها مع هذه الرّوابي[1] المجاورة وحروب طاحنة مشتعلة بيننا، إلى ليلتنا هذه...**"

وقال أيضا:"...**كلّ ربوة تخشى شوكة الأخرى تتملّقها، تنافقها تُداريها إلى حين آخر.... الرّبوة الحمراء تلك.... التي ناصبتكم العداوة والبغضاء أعلنت الحرب عليكم والشّحناء، أضطرم القتال بينكم، كثرة الاغتيالات في صفوفكم وصفوفهم أيضا**".[2]

[1] الرّواية ص 26.

[2] الرواية ص 26

[2]

إنّ الصّـراع المتـأجج بـين شـيوخ الـرّوابي وأهاليهـا والـذي صـوره الرّوائـي. صـريحا غـير مُسْـتَترٍ، جـاء ليوسـم مـا حـدث في الجزائـر وقـت العشريّـة السّـوداء مـن صـراع قـائم بـين الأحـزاب السياسـية أطـراف أخـرى غايتهـا في ذلـك السـيطرة والـتحكم ومنـه نسـتطيع القـول أن عبـارات المقطعـين جسـدت لحـق هـذا النـزاع الـذي تولـد عنـه اغـتراب عـن الـذات، والهويـة عنـد أهـل الـروابي ومنـه أهـل الجزائـر ولم يقـف عنـدهم فقـط بـل تعـداه الى الروائـي أيضـا حيـث يقـول:" **وأسمعـوا يا بـني مـن لسـت ادري، والله، مـن انـتم؟ ولا مـا شـأنكم؟ ولا لمـاذا اوجـدكم الله في** هـذه الارض؟ **ولا لمـاذا تحبـون ثم تموتـون؟ ولا لمـاذا تموتـون ولا تحيـون وأنـتم تنظـرون؟ ولا تفعلون شيئا مما تفعلون..."**[1]

المتأمـل في المقطـع يقـف علـى حجـم الضّـياع، والاغـتراب الـذي يعيشـه أهـل الـرّوابي مـع أنفسـهم ومـع أهـاليهم نتيجـة الصّـراع القـائم بينـهم حيـث أصـبح الواحـد لا يعـي أي موقـف يقـف، وأي اِتجـاه يتبـع، وقـد كـان هـذا المشـهد الحكـائي اسـقاط لحالـة الصّـراع والاغـتراب الـذاتي الـتي عاشـها الشـعب الجزائـري فـترة التّسـعينيات الماضـية، فالسّـرد هنـاك كـان منطلقـة هـواجس الـذّات والصّـراع الواقـع الـذي غـرس فـيهم أهـل الـرّوابي عـوالم انعزاليـة. عـن الآخـر، بـل وسـعيه إلى محاربتـه ومحاولة القضاء عليه.

ومـن خـلال مـا سـبق طرحـه يمكننـا القـول أنّ روايـة" مـرايا متشـظية" مـن الـروايات الجزائريـة الـتي حـاول مـن خلالهـا عبـد الملـك مـرتاض ان يطـرح قضـية ويوجـه رسـالة للمجتمـع،

[1] الرّواية ص 08.

ومنه للبشرية بطريقة متميزة ينقل ظروف حقبة اليمة مر بها وطنه، لم يريد ان تبقى رهينة الظروف التي اوجدتها _حالة الضياع وفقدان الهوية-حيث نقل احداث هذه الفترة بصورة متداخلة متباينة أكثر ما يميزها هو العجائبية.

الـخـاتـمـة

خاتمة :

بعدَ الإبحار في عوالم هذه الرّواية محاولة منّا كشفَ مدى تأثر الرّواية الجزائريّة بواقع العُشريّة السّوداء؛ على مستوى الشّكل والمضمون، وقد خلصنا إلى مجموعة من النّتائج تمثلت في :

* العجائبية كَأُسلوب كتابةٍ جديدٍ اِستطاع الرّوائيّ مِنْ خلالهِ معالجة قضيّةٍ اِجتماعيّة بطريقة لا يمكن من خلالها الإفصاح عن المسكوتِ عنْهُ صراحةً .

* العجائبيّة كمصطلح حَظيتْ باهتمام الكثير من النّقاد والمنظرين فكانت آلية لدراساتهم وأبحاثهم

*تمكنت رواية " مَرايَا مُتشظّية من نقل بشاعة الأزمة التي حلّت بـ"الجزائر" بلغةٍ سرديّة جمعت بين الشّعرية والعجائبيّة.

*الأزمة التّي عصفت بـ"الجزائر" كان لها أثرٌ سلبيٌ على كلّ الجوانب لكنّها كانت في الوقت نفسهِ حافزًا لظهور أدبٍ جديد يحمل ميزات ليست في غيره أُطلق عليه "أدب المحنة "

* الرّواية الجزائريّة الحديثة والمعاصرة استطاعت أن ترسم لنفسها طريقا بَوَأها مكانةً نافست بها الروايات العربيّة والغربيّة.

* تمكنت الرّواية الجزائرية من اقتحام عالم التّجريب لتخرج بذلك من عباءة الكتابة التقليديّة، وقد عزّزه أكثر ما حملته أحداثها من عجائبيّة.

*نـأمل في آخر المطاف أن نكون قد وفقنا وقدّمنا عملاً مقبولاً فاتحين به آفاقا جديدةٍ للبحث في الظّاهرة الأدبية فهي بحر لا مرسى له.

تلك أهمّ النتائج التي توصلنا إليها، ولا نحسبها نهائية؛ فالأبواب تبقى مفتوحة لدراساتٍ أخرى، ونتائج أخرى، وحسبنا أنّنا أسهمنا بما استطعنا، وتوغر لدينا.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

– المصادر :

1- عبد الملك مرتاض ، مرآيا متشظية ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، بوزريعة ، الجزائر ، ط2 ، 2013.

II– المراجع :

1–المراجع العربية :

1- أ.د.طبيب حمايد: الشّعرية الأصول والمفاهيم ،جامعة جيلالي اليابس _سيدي بلعباس/الجزائر 3|12|2021.

2- ذخائر العرب، ديوان "إمرؤ القيس" تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الخامسة، تاريخ النشر 2022.

3- السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، مؤسسة بونا للبحوث والدراسات، عنابة _الجزائر ط 2: 2008.

4- سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السّرد – التبئير) ط3 : المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان 1997 م

5- عبد الفتاح فيدوح الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ،دار الوصال، ط1 .1994

6- عبد الملك مرتاض : السبع المعلقات (مقاربة سيميائية انثربولوجية / سيمائي لشعرية نصوصها) ، دار البصائر للنشر و التوزيع 2012 .

7- عبد الملك مرتاض: نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت

8- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم المسائلات حول نظرية الكتابة ، دار الغرب للنشر والتوزيع 2003 –وهران –الجزائر..

9- كمال أبو ديب ،في الشّعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط1 : 1987.

10- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن دار النهضة مصر للطباعة والنشر: دط 2003.

11- نضال صالح المنزوع "الأسطوري في الرّواية العربية المعاصرة" دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط2010.قسنطينة، الجزائر.

12- نظرية النص الأدبي (الأدب الجزائري القديم الكتابة من موقع العدم) دار هومة – الجزائر 2007.

13- نور الدين "السّد الأسلوبية وتحليل الخطاب"، الجزء الأول ، دار هومة للنشر و التوزيع ،الجزائر،2010.

2- المعاجم :

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور" لسان العرب"، دار صادر، بيروت لبنان، ط3، 1993 م،
2. المعجم الوسيط ، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة ، ط 5 ، 2011

3- المراجع المترجمة :

1. تزيفيتان تو دروف: مدخل الى الأدب العجائبي ترجمة الصديق بوعلام:ط 1993
2. جبران جنيت وآخرون : نظرية السّرد من وجهة النظر الى التبئير : ترجمة ناجي مصطفى : ط1 دار الخطاب للطباعة والنشر الدار البيضاء المغرب 1989 م
3. جون كوهين ،النظرية الشّعرية تر: أحمد درويش، دار غريب ،القاهرة.(ط4)2000.

4- المخطوطات و المذكرات :

1. بـن جمعـة بوشوشـة «جماليـات الخطـاب السّـردي" في روايـة "تماسـخت دم النيسـان." للجبيب السّايح مجلة التّبيين الجاحظية الجزائر العدد 26. (2006)
2. تجليـات الشّـعرية في روايـة (سـلالم تـرولار) لسـمير قسـيمي و نبيلـة أعـيش جامعـة العـربي المهيدي أم البواقي (الجزائر)2021/06/02
3. رواينية الطّاهر (تظافر الشّعري والأساطير) في مجال التجليات الحداثة جامعة وهران العدد (3) يونيو 1994
4. ميلود بن باقي، مجلة القدس العربي ، المحكي الشّعري من منظور جان إيف قاديه 27 ديسمبر 2016م
5. رابح لطرش: بناء الرّواية العربية الجزائرية، رسالة الماجستير، جامعة عين الشمس، مصر

5- الكتب والمجلات:

أ. الكتب :

1. الكتـاب المقـدس: العهـد القـديم سـفر التكـوين، التصـحيح الثـاني، موقـع الأنبـا تكـلا، هيمانوت الكنيسة القطبية الأرثوذكسية _ مصر

ب.المجلات :

1. قّصة "ألف ليلة وليلة" مؤسسة هنداوي للنشر المعرفة والثقافة عن الانترنت 2024
2. مجلـة "الـنّص" : زينـب خوجـة : "الـنص الروائـي الجزائـري خـلال العشـرية السّـوداء / المجلد 9 / العدد 01 / السنة 2023
3. المجلــة الالكترونيــة: ايديوكيشــن للمعلومــات: تعلــم وتثقــف "مدينــة الــتلال الســبعة" 2023
4. مجلـة دنيـا الـوطن، الشّـعرية عنـد تـدروف بقلـم محمـد زيطـان: باحـث في جامعـة عبدالملك السعدي كلية الأدب، والعلوم الانسانية-المغرب_ تطوان

5. مجلــة " Quran Debate." " الــرّقم ســبعة في الــدين والأســاطير ،العــدد 04 مارس 2023

فـهـرس الـمـوضـوعـات

فهرس الموضوعات:	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-ب
مدخل: شعريّة المحكي تمثّلات وتصوّرات	
أولا – مفهوم الشّعرية	2
أ–لغة	2
ب–اصطلاحا	3
عند الغرب.	3
عند العرب.	8
ثانيا– مفهوم المحكي:	14
أ–لغة.	14
ب– اصطلاحا.	15
ثالثا– مفهوم شعريّة المحكي.	17
الفصل الأول: المحكيّ بوصفه آلية فنية	
توطئة	20
قراءة في عنوان وأحداث الرّواية	20
التّمظهر الشّخصي في الرّواية	22
أ– شخصيّة " جرجريس"	23
ب– شخصيّة عالية بنت منصور.	24
ج– شخصيات " شيوخ الرّوابي"	25
الاشتغال الزماني والمكاني في االرّواية	27
1 الاشتغال المكاني.	27
أ الرّوابي السبع بين المقدّس والمدنّس.	28
ب– جبل قاف والاشتغال الأيديولوجي.	30

ج قصر" عالية بت منصور" الفضاء الاستهامي.	31
2- الاشتغال الزّمني	35
الاستباق الداخلي.	38
الاستباق الخارجي.	41
الاسترجاع الداخلي.	41
الاسترجاع الخارجي.	43
التّكثيف وخطاب الهوية في الرّواية.	44
مرايا مشظيه مسرح التّكثيف اللّغوي.	46
العنوان والحمولة الدّلالية	46
العنوان والحمولات الممكنة	49
مرايا مشظيه بين رمزية العجائبي وتجسيد الواقعي.	54
رمزية الروابي السّبع.	56
رمزية الأسطوري.	58
رمزية الألوان.	59
الطوفان والنّار بين التطهير و العقاب.	60
الفصل الثاني: المحكي بوصفه آلية خطابية	
تجليات التناص في االرّواية	64
التناص الديني	66
التناص الأسطوري	69
التناص التاريخي	71
التناص الادبي	72
تجليات الرّقم سبعة في االرّواية .	74
مرايا مشظيه وسم العشرية السوداء	81
خطاب الكراهية	86
خطاب العنف و الجريمة	87

خطاب الصراع و الاغتراب عن الهوية	89
الخاتمة.	92
قائمة المصادر والمراجع .	97-94
فهرس الموضوعات	/
ملخص البحث	/

ملخص:

تهدف هذه المذكرة الموسُومة بـ " شِعرية المحـــكيّ في رِوايةِ "مَـــرَايا مُتشظّيّة " "لعبدِ الملك مرتاض" والتيّ ظهرت ضمن ما يُسمى بـ" أدبِ المحنة" إلى الكشْفِ عن علاقة الشّعرية بالمحـــــــكي في االرّواية، وكيف لهذه الأخيرة أنْ تعكس هذا الواقع، وتحملَ سِماته بعد أن ينزاح بها الرّوائي في صورةٍ عجائبيّة، ومدى تأثر المحكي بآليات الخطاب المنتهجة من قِبل الرّوائي.

الكلمات المفتاحيّة: الرّواية ، العجائبي ، مَرَايَا مُتَشظّية ، عبد الملك مرتاض ، العُشريّةُ السَّوْداءُ .

Abstract :

This mémorandum, titled the poetics of the Narrative in the Novel « Fragmented Mirrors » by « Abd al– Malik Murttad » which appeared in what is called « In the Literature of Tribulation », amis to revral relatioship of poetice to the narrative in the novel, and how the latter reflects this reality bears its chaeacteristics after the novelist, is by in miraculous of which storyteller is affected by tge mecganisms of discourse used by the novelist.

Keywords:

The Novel, the wonderful Fragmente Mirros, Abd Al Malik Murtad, the Blak Dec