

التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية من خلال تقنيات (التهجين، الأسلبة، التنضيد
والمحاكاة الساخرة)

رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض

**Pluralism and Dialogism of Discourse in the Novel through (Hybridization, Stylization,
Stratification and Parody)**
Tetralogy of Blood and Fire

أ. مأمون عبد الوهاب

كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة طاهري محمد، بشار - الجزائر

Email: mamounabdelouahabmamoun@gmail.com

أ. د تحريشي عبد الحفيظ

Email: tehirichi@gmaaiiaiaail.com

كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة طاهري محمد، بشار - الجزائر

ملخص البحث

يتناول هذا البحث ظاهرة جمالية حديثة استخدمها العديد من الروائيين، وهي ظاهرة التعدد اللغوي في الخطاب السردي، وقد وقع اختيارنا على رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض، هذه الرباعية التي تتكون من أربع روايات هي: دماء ودموع، نار ونور، حيزية وصوت الكهف، والصادرة في الجزائر عن دار البصائر للنشر والتوزيع. تعد رباعية الدم والنار واحدة من بين أكثر النصوص السردية العربية احتفاء بتعدد المستويات اللغوية من قرآن كريم اللغة الفصحى ولغة الشعر واللغة العامية ... والتي كان لها دور مهم وفعال وساهمت بصفة مباشرة في طرح البنية الدلالية للرواية وتشكيل رؤيتها الخاصة للعالم.

و لما كانت عملية قراءة و تحليل مثل هذه النصوص السردية القائمة على الحوارية و التعدد اللغوي و تعددية الأصوات من المنظور الأحادي يدمر بنيتها الشكلية و يحجم من مضامينها، فقد حاولنا في دارستنا هذه التعامل مع رباعية الدم و النار لعبد الملك مرتاض من منظور التعدد اللغوي و التنوع الخطاب على مستوى السرد و الحوار، معتمدين في كل ذلك بجهود و أفكار الناقد الروسي ميخائيل باختين في هذا الاطار، الذي يؤكد من خلال أطاريحه النقدية بأن التعدد اللغوي و التنوع الأسلوبي في الرواية لا يصبح تعددا لغويا بالمعنى الدقيق و الحقيقي، إلا إذا شخص تشخيصا حواريا. ومن ثم فان بحثنا هذا جاء بغرض الإجابة على الأسئلة التالية:

- كيف تسنى للروائي عبد الملك مرتاض تحقيق الحوارية التعدد اللغوي من خلال تطبيقه لتقنية التهجين والأسلوبة؟
- ما هو الدور الأساسي الذي تلعبه هذه التعددية اللغوية في خلق بنية فنية ودلالية للرواية، تجعل منه رواية حوارية بامتياز؟

الكلمات المفتاحية: الحوارية، التعدد اللغوي، التهجين، الأسلوبة، رباعية الدم والنار، عبد الملك مرتاض

Abstract

This research tackled a Modern aesthetic phenomenon used by many writers and novelists, it's called by the phenomenon of the linguistic diversity in narrative discourse. We have chosen the Tetralogy of Blood and Fire, written by Abdolmalek Mortadh, this tetralogy is consisted of four novels: blood and tears, fire and light, Hayzia and voice of the cave, these novels are issued in Algeria by Dar El Bassayar for publishing and distribution.

The Tetralogy of Blood and Fire is considered as one of the most important arab novel scripts honored for its various linguistic levels such Holy Quran, eloquent language, poetic language and popular language... all of these linguistic levels had an important and effective role have a direct impact in discounting, the denotation structure of the novel and constructing its view to the world. Since the dealing with this kind of scripts which are based on dialogisme, polyphony and variety from the view of a single language destroys its surface meaning and damages its deep meaning.

In our research, we tried to deal with the tetrology of blood and fire of Abdolmalek Mortadh from a perspective of the linguistic and discursive diversity, with the help of the Russian critic bests « Mikhail Bakhtine » in this field, who sees through his critical opinions the diversity of languages and the multiplicity of methods in the novel, does not become a linguistic diversity – in the strict and the true sense – Unless it is diagnosed in a dialogical manner.

Thus, our research tries to answer the following questions:

- How can the novelist Abdolmalek Mortadh realize the dialogism and the linguistic diversities by applying the technique of hybridization and stylisation?
- What's the principal role of this linguistic diversity in the artistic and denoting construction of the novel, which makes it a dialogical novel with distinction?

Keywords: Dialogism, pluraism, hybridization, stylization, Tetralogy of Blood and Fire, Abdolmalek Mortadh.

المقدمة

ترتكز الرواية الحوارية البوليفونية في جانبها الذي يصف بنائها اللغوي، على جملة من الأسباب التي تشكل عناصر متنوعة تتشارك في بناء الرواية، ومن ذلك بعد التعدد اللغوي أو الهيئة الحوارية، أو ما يسمى كذلك بالديالوجية، وثمة فرع في اللسانيات يدعى باللسانيات الخارجية/ أسلوبية الرواية أو الأسلوبية السوسولوجية، يضطلع بمهمة وصف وتحليل وتأويل الظواهر الجمالية والفنية والأسلوبية في الرواية و منها: التهجين **Hybridization**، تقليد الأساليب أو الأسلبة **Stylization**، المحاكاة الساخرة أو الباروديا **Parody**، التنضيد **Stratification**...

ومن ثم يعمل الناقد على الكشف عن الأنساق والأنظمة البنيوية والأسلوبية، الممزوجة داخل الرواية والمكونة لنسيجه الداخلي، ويحاول الوصول إلى العناصر المهيمنة والمسيطرة في العمل الأدبي، والتي تشكل المركز إلى جانب ما يحيط بها من عناصر جانبية وهامشية، في فضاء يسوده الصراع والتوتر الحاد والجدل المتواصل، في رحاب الحوارية البوليفونية المتجددة والمنفتحة.

يتجلى التعدد الأسلوبي في الرواية البوليفية من خلال تلك الخواص التي تظهر جليا في مستوى بناء وتشكيل الرواية، والتي اعتمدها الكاتب قصد خلق بوليفونية روائية تحقق الخاصية الحوارية في نصوصه السردية: والتي سنتطرق إليها في هذا المقام، وهي كالتالي: التهجين الأسلبة التنضيد الباروديا، العبارات المسكوكة، والتناس من خلال الأجناس المتخللة.

إشكالية البحث

يمكننا اختصار الإشكالية التي يتمحور حولها البحث في الأسئلة التالية:

- كيف تسنى للروائي عبد الملك مرتاض تحقيق الحوارية التعدد اللغوي من خلال تطبيقه لتقنية التهجين والأسلبة؟
- ما هو الدور الأساسي الذي تلعبه هذه التعددية اللغوية في خلق بنية فنية ودلالية للرواية، تجعل منه رواية حوارية بامتياز؟
- وما هي الأساليب المعتمدة من طرف الكاتب ابتغاء تنويع الملفوظ اللغوي وخلق فضاء حوارية في روايات رباعية الدم والنار؟

هدف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الأساليب التي يعتمدها الكاتب بغية إضفاء طابع الحوارية في الروايات الأربع، وذلك من خلال تتبع كل من تقنية التهجين والأسلوب والتنضيد اللغوي وكذا المحاكاة الساحرة التي جعل منها الكاتب سبل ناجعة لتحقيق الصنعة والتجربة الروائية الحديثة، وبالتالي ترتقي كتاباته من التجربة التقليدية الكلاسيكية إلى الفضاء الحوارية الحديث والشامل.

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في منح مساحة هامة وفضاء معتبر للعطاء السردي للكاتب الروائي الجزائري عبد الملك مرتاض، وخاصة تلك الأعمال السردية المنشورة عادة استقلال الجزائر، أي في الستينات والسبعينات من القرن المنصرم، والتي لم تحظ بحصتها الكافية والوافية من التحليل والدراسة، خاصة على ضوء الآراء والنظريات الغربية الحديثة، مثل الحوارية وتعدد الأصوات والتناص... إلخ

منهج البحث

إعتمدنا في هذا البحث على المنهج المنهج السوسيونصي، حيث يعد بالنسبة إلينا أفضل خيار منهجي يتلائم ومضمون الروايات المدروسة، كما اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي، لأن رباعية الدم والنار بمضامينها ومحتواها، وبتحولاتها وتشعباتها، تحتاج إلى تحليل استقصائي، من أجل تحقيق الأهداف المرجو الوصول إليها والخروج بنتائج واضحة.

البعد الحوارية من خلال التهجين:

التهجين من فعل هجن: يعني الهجنة في الكلام، ما يعيبك. الهجين: ابن الأمة، لأنه معيب. والأنثى هجينة من نسوة هجن و هجانن وهجان (...)، قال ابن عباس احمد بن يحيى: الهجين الذي أبوه خير من أمه.

قال المبرد قيل لولد العربي من غير العربي هجين، لأن الغالب على الوان العرب الأدمة (...) وقالت العرب لأولادها من العجميات التي يغلب على ألوانهن البياض: هجن وهجن لغلبة البياض على ألوانهم وأشباههم أمهاتهم (منظور، ٢٠٠٣، صفحة ٣١).

و بالتالي فإن مادة (هجن) تعني في مجملها، التلاقح والخلط بين الأنساب، والمزج في الألوان حتى غلبة لون عن باقي الألوان، وتداخل الصفات والخصائص الوراثية.

يحاكي هذا المفهوم العربي ما نستشفه من المفهوم الأجنبي للفظ (Hybridization)، التي تعني التقاطع والتداخل بين نوعين مختلفين ينتميان لنفس الجنس او من الجنس نفسه، كتاجينو بين الحيوانات او النباتات الذي يتأنى بالمسجد والخلط والتلاقح والإصاق، بغية التنوع، وخلق أنواع جديدة.

يبدو أن (التهجين Hybridization) مصطلح علمي يستخدم، في مجال الدراسات الأنفوغرافيا والأنثروبولوجيا، والتاريخ والفن والبيولوجيا والكيمياء والدراسات الثقافية، إلا أن ميخائيل باختين تبنى هذا المصطلح في مجال النقد الأدبي في كل من شعرية دوستوفسكي، وكتابه الماركسية والفلسفة اللغة، وكذا كتابة النظرية الجمالية ونظرية الرواية (باختين، ١٩٨٦، صفحة ١٢٣).

والتهجين من ناحية الاصطلاح هو خاصية بوليفونية تعبر عن المبدأ الحوارى فى الرواية، وتدل على الانفتاح الثقافى والتلاقح بين أنماط الفكر والخطابات والأنواع الأدبية وأجناسها ضمن النسق الروائى الواحد.

و من ثم فإن النص الأدبى عموماً، و النص الروائى على وجه الخصوص " أصبح نصاً حوارياً بوليفياً مهجناً تتعدد فيه اللغات والأساليب والأصوات والرؤى الأيديولوجية والملفوظات اللسانية التى تعكس تنوع واقعيها واجتماعيا و طبقياً" (حمداوى، صفحة ٣٨).

إذن، هذا التسجيل يتأثر إما عن طريق المزج بين لغتين أو أكثر فى أسلوب واحد الذى يؤدي إلى التعددية اللغوية القائمة على تعدد الأصوات واللغات والخطابات والأساتذة والمنظورات السردية والشئ الذى يشي بدوره بتعددية إجتماعية وتباين وعي شخصيات وتباين الأصول الإجتماعية والطبقية.

ومن خلال ذلك فإن لغة الرواية تعد لغة هجينة، بخلاف اللغة الصافية النقية والأحادية النسق والصوت، كالمجتمع يضم مجموعة أفراد تنتمي لطبقات متنوعة يتفرع عنها لهجات ولغات طبقية وعامية متباينة: لغة الأطفال مثلاً والشباب والطلبة والمتعلمين والأسيد وأصحاب الشهادات والأغنياء والفقراء والعلماء وشيوخ الدين والفلاحين والسياسيين والمهنيين، وهذا ما يسمى بالتنضيد الطبقي اللساني والأسلوب.

والتهجين خاصية أسلوبية يتبناها الروائيون قصد خلق الجو الحوارى متعدد الأصوات، من خلال تعدد الأبنية فى الرواية، وتداخل اللغات والأساليب، وتباين المواقف الأيديولوجية.

ومن ثم فإن الرواية الهجينة هي رواية متعددة الأصوات والخطابات، عكس الرواية ذات الخطاب المونولوجى الأحادي الذى يستبد فيه الراوى العليم بكل شئ، فيوجه دفة السرد كيفما يشاء.

يبدو أن الرواية المتعددة الأصوات أو الرواية الهجينة تنسم بديمقراطية الطرح، من خلال عرض مختلف الإشكالات والمواقف، والسارد فيها يقف جنباً إلى جنب أمام آراء ومواقف الشخصيات الفاعلة فى الرواية، ومن هذا المنطلق يتميز النسق الروائى بخاصية التهجين والتعددية البوليفونية (Tynianov, 1965, pp. 123- 138- 140).

وتهجين فى اللغة المتكلمة أو المكتوبة يحاكي دورة الحياة اللغوية الألفاظ، فهي تولد عبر تلاقح حي وتناسل لتظهر للوجود وتحيا حياة إجتماعية، ثم تضمحل وتتلاشى نتيجة تعرضها للتحويلات الحاصلة فى مسار حياتها التداولى، ومن ثم تسعى لخلق كلمات أخرى وتعابير تنحو منحاهما وتحذو حذوها.

فكذلك التهجين اللغوي، يكون لغة عائلية هجينة تحيا ضمنها فى سياق الحياة الإجتماعية، تتغير بتغيرها، وتحمل دلالاتها وتتلون بألوانها، لذلك نجد اللغات عموماً كما نوها إلى ذلك باختين تتدرج " إلى لهجات إجتماعية ورطانات مهنية ولغات الأجناس التعبيرية وطرانق كلام بحسب الأجيال" (برادة، ٢٠١١، صفحة ٥٤)، ولعل ذلك ما يميز الرواية الحديثة، هل نظيرتها الكلاسيكية، داخل نسيج روائى واحد، تتوخى بذلك خلق لمسة حديثة، تخرق به المؤلف والمعتاد.

و بغية فهم هذا التهجين اللغوي يستلزم من الدارس اعتماد مقارنة أسلوبية، سوسيلوجية تأخذ فى الحسبان هذا التلون الدلالي والتنوع الخطابى للمقاصد المتعددة، أي الإنتقال من البنية اللسانية الداخلية للنص، إلى السياق المرجعي والتداولى والسوسيلوجي، بغرض الكشف عن العالم وفق التلوينات اللغوية والتنوعات الأسلوبية التى تميزه.

التهجين بين القبح والاستحسان

يعد التهجين في النقد الأدبي العربي، ملمحا من ملامح القبح و عيبا لغويا خاصة عند العرب القادمي ، في حين نجد من يعتمد كدأة مثلى لإيصال معاني و دلالات إيحائية لمفوضاته و ذلك عند المحدثين و الكتاب الغربيين على وجه الخصوص.

عند البحث و التحري في كتب التراث و المعاني المعجمية الصريحة والضمنية لهذا المفهوم، نجد مثلا:

"التهجين: التقيح، والهجنة من الكلام ما يعيبك" (منظور، ٢٠٠٣، صفحة ٣١).

والتهجين هو: " أن يسحب اللفظ والمعنى لفظ الآخر ومعنى آخر، يزري به ولا يقوم حسن أحدهما بقبحه الآخر" (المنقذ، ١٩٦٠، صفحة ١٥٦).

ومثال ذلك قول النابغة:

نظرت إليك بحاجةٍ لم تُفضِّها، نظرَ السقيم إلى وجوه العود.

يقول في هذا البيت قدامة ابن المنقذ بأن النابغة هجن البيت لأنه ذكر العلة في البيت.

و كذلك قول أبي تمام:

تَسْعُونَ أَلْفًا كَأَسَادِ الشَّرَى نَضِجَتْ... جُلُودُهُمْ قَبْلَ نَضِجِ التِّينِ وَالْعِنَبِ

قبل انه هجين لأنه لا فائدة في اختصاصه الابن و العنب من التمر، و قبل كذلك إنه ليس من ألفاظ العرب (المنقذ،

١٩٦٠، صفحة ٢٢٨، ٢٢٩).

وبالتالي لم يكن أسلوب التهجين ملمحا فنيا ولا جماليا ايجابيا يدل على عظمة الأديب الشاعر ونبوغه وبروزه في الصناعة الشعرية، هل كان يتصف بالعيب والقبح، لاسيما في البلاغة العربية، حيث كانت تلفظ الأذان و تمجه الأسماع ، خاصة من ذوي الحس النقدي والذائقة الشعرية، بالسليقة.

أما في النقد الروائي الغربي فإن التهجين ارتقى من منزله القبح والإستهزاء إلى منزلة المدح والاستحسان، و عد بذلك فعلا ابداعيا، وطاقه فنيه تدل على التجدد والفعالية والانفتاح.

ومن هنا ينظر ميخائيل باختين للتهجين نظرة إيجابية، ويجعل منه السمة البارزة والعنصر المفضل في الرواية المتعددة الأصوات، فهي تميزها بالفردة الأدبية.

و بما أن الرواية من المنظور باختيني كذلك تقوم مقام المرأة تعكس الحياة المجتمعية للأفراد والجماعات، وأن هذه الميزة في نظره لا تتحقق إلا في ظل تعددية الأصوات واللغات، إختلاف الأساليب والخطابات، وتدخّل الأجناس والأنواع ضمن حيز واحد هو النسق السردي، و ذلك لا يتأتى سوى في الرواية عن طريق ما اصطلح عليه ميخائيل باختين بالتهجين والأسلبة والتنوع والباروديا والمحاكاة الساخرة و التنصيد ... إلخ (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ٥٤)

يعني هذا أن اللغة الروائية ليست لغة صافية ونقية ومتفردة الأنسجة و أحادية الأصوات، بل هي بوليفونية حوارية، تعمل على مزج لغتين اجتماعيتين أو أكثر، يلتقي فيها وعين بشريين أو يتحاوران في نطاق السياق اللفظي الذي جاء به المتكلم، وهنا بالذات تتحقق الغاية المنشودة من هذه التنويعات في الأساليب، اعتماد الباروديا (المحاكاة الساخرة)، و التهجين و ما إلى ذلك... و التي تتبلور نتيجة التفاعل اللغوي الممزوج ، مما يجعل منها نسيجا متماسكا، تتنوع فيه خيوط الصنعة الروائية.

و من خلال ذلك الالتقاء القصدي لمجموعة من النصوص المتباينة بل والمتناقضة، تخلق بطبيعة الحال، مساحة لغوية تنسم بالتعددية الأصوات، واللغات والأساليب والخطابات، التي تعكس جوانب من التعددية في تلك الجذور الاجتماعية والطبقية لمجتمع الرواية.

أهداف التهجين:

- من خلال ما سبق يمكن إجمال أهداف التهجين عبر النصوص الأدبية وخاصة الرواية منها إلى النقاط التالية:
- خلق تعددية أسلوبية حوارية فوليفونية وديالوجية بامتياز يعكس تعددية مجتمعية، تحيل على تعددية في المواقف والرؤى الأيديولوجية والطبقية والمهنية .
 - التهجين هو نقل كلام الآخرين في كلام السارد المتكلم، أول متلفظ بغية الدخول معه في حوار اوجد من صريح أو ضمني، وقد يكون النقل مقصودا أو عفويا.
 - الملفوظ العجيب (قصدا و ووعيا من المتكلم) يحل على صراع القيم والايديولوجيات واختلاف الأفكار المتقابلة، وتباين وجهات النظر
 - المتكلم المهجن يريد كلام الآخرين وينقله ويضمنه في نصه التلفظي من اجل ان يحاوره، ينتقده، يساجله، يحاججه، يقنعه أو يسخر منه صراحة أو ضمنا بقصد أو بغير قصد، والهدف من كل ذلك هو خلق حادثة تعددية والاشتغال على البعد البوليفوني.
- و من مظاهر التهجين التي استوقفتنا و نحن بصدد قراءة الرباعية :

الهجنة القصدية للخطاب السردى:

يبدو أن لغة السرد في الرباعية قد امتزجت قد جاءت في بعض الأحيان، على شكل لغة عجينة ، ممزوجة بالدارجة العامية ، وذلك عن قصد و وعي من الكاتب عبد الملك مرتاض:

" ان شاء الله، من فمك لربي ! و لكن في أي وقت ؟" (مرتاض، صفحة ٢٥٢)

" الفلاحة والخدام وهم وقود الثورة، هم قواتها الكبيرة التي تضرب بها العدو" (مرتاض، صفحة ٢٥٣)

" أعود بالله يا لك من متشائم! قال الله ولا فالك" (مرتاض، نار و نور، صفحة ١٧٠)

" جيناك قاصدين، يا سيدي لخضر، يا صاحب الرقبة و القبر، و الوجه المنور، و النخل المدور، و الكبير المعمر... جيناك قاصدين ، هاذي مسكينة، عاقرة و مغبونة، نسميه بأسمك، الأول لخضر، و الثاني بخلوف، يا مغيث الملهوف، يا قاتل الكفار، و مادح النبي المختار... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٧٣، ٧٤)

" هو مع مول الشى، الحقول عنها من وراء الربوة العالية" (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٢٧)

" ندفع الضريبه أو ما ندفعوش... " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٨٧).

يبدو أن الكاتب يقصد من وراء استعماله لبعض التعبيرات و الألفاظ العامية في الرواية، قصد تحسين اللغة المحلية لسكان الأحياء الشعبية و سكان الأرياف، و ربط القارئ مع الجو الاجتماعي للرواية.

كما أنها جاءت معبرة عن العنصر السوسيو لسانى المهيم على الرواية، و الذي له صلة قرابة مع الكلام المحكي عند إخواننا المشاركة، كقوله: " قال الله و لا فالك" " إيش أفعل ؟ إيش تقول؟... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٦٦)

" خلينا حتى الصباح ونسال العجائز المتخصصات في معرفة الأولياء!..." (مرتاض، حيزية، صفحة ٧١)، و غيرها كثير ، و التي تدل على الأخيلة الجمعية الثقافة المجتمع ، و تعكس كذلك آراءهم الخاصة و وجهات نظرهم إتجاه تلك المعاني و الدلالات.

كما أن اللغة العامية في الرباعية، تقترب اقتراب الوثيقة من اللغة الفصحى، والتي أخضعها الكاتب إلى عملية التفصيح إن صح التعبير، وهي تنتمي إلى فئات مختلفة من فئات المجتمع، وقد قام الكاتب بدسها عبر صفحاته الرباعية، من خلال تعابير وألفاظ صعبة ذات صياغة فصيحة، بغية السمو بها والرقي بمستواها، مما ساهم في تفاعلي اللغتين الفصحى والدارجة العامية في خطاب سردي جامع، ساهم في تعدد مستوياتها اللغوية، وأدى بالعامية إلى التقاطع مع الفصحى، و عليه أدى ذلك إلى تهجين ملفوظاتها، وكسر أحادية اللغة في حوارية تطبع مستواها اللغوي:

" غدوه التويزه.. " (مرتاض، نار و نور، صفحة ١٠٨)

" جاءني كثير من الخطاب، و كل خطاب رطاب.. " (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ٦٤)

" غدوا إمشي عند العجوز و اسألها... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٧٤)

" ليسقط هؤلاء ! الموت للحركة ! ليسقط الفحل واصحابه... " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٢٣)

" المنذبة كبيرة، و الميت فأر! " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٠٢)

إلى غير ذلك من العبارات المثيرة و المبنوثة في ثنايا الرباعية، و التي تخلق نوعا من التآلف الحميم بين اللغة العامية و اللغة الفصيحة، و ارتباط اللغة بتصوير البيئة المجتمعية لشخصيات الرواية و محاولة إدراجها في قالب روائي و فني ، في وحدة عضوية متماسكة .

و لأن الهجنة الروائية تتمظهر من خلال ازدواجية اللسان، اللذين يحملان صوتين مختلفين، و صورتين متقابلتين، يحملين و عيين مختلفين يستطيع القارئ المتلقي الإحساس بهما عن طريق نبرتيهما المختلفتين، اللذين يلتقيان ضمن ملفوظ واحد و حفلة زمنية واحدة، لذلك يحقق نوعا من التفاعل الإيجابي و الحوارية المنشودة من لدن الكاتب (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ١٢١).

البعد الحوارية في الأسلية:

الأسلية هي إحدى طرائق الإبداع في صورة اللغة الروائية، ويرى حميد الحميدان في كتابة أسلوبية الرواية، أن " الأسلية الروائية تقوم على تقليد الأساليب، و على الجمع بين لغه (أ) من خلال اللغة ضمنية (ب)، في ملفوظ واحد" (الحميداني، ١٩٨٩، صفحة ٨٨)

أو بعبارة أخرى هي المزج بين أسلوبين في أسلوب واحد ، يجمع كل من الأسلوب المعاصر والأسلوب التراثي القديم، داخل ملفوظ كلامي واحد، من أجل تحقيق وظائف فنية وجمالية وإبداعية، وخلق دلالات ومعاني جديدة.

وبالتالي فإن الأسلية هي أسلوب لغوي جديد و محين ومقدم في قالب لغوي آخر، ضمن النسق الروائي، تحقيقا لمبدأ التحوار والتضارب والإحالة والتناص.

وعليه فإن تتمظهر الأسلية يتم من خلال ذلك الخلق الواعي والدمج بين الأساليب واللغات وفق نظام لغوي ونسق سردي معين، يتأسس هذا المزج وهذا الدمج الأسلوبية بين تداخل الأسلوب القديم والجديد، واللغوي بين تفاعل اللغة الكلاسيكية التراثية واللغة المعاصرة.

وكما يتحقق المبدأ الحوارى فى الحوار المباشى الخالص، يتحقق كذلك بالأسلوبة اللغوية **Stylisation**، ونحن بذلك كما سبق، محاكاة أساليب الآخرين والحدو حدوها، عن طريق الإبداع فى صورة اللغة السردية، وصورة اللغة تغدو من خلال ذلك حاملة لوعيين لغويين، وهى الوعى المؤسلب و وعى المؤسلب، لذلك يرى حميد الحميدانى أن الأسلوبة اللغوية هى تضمين لغة مباشرة من خلال لغة مؤسلبة فى ملفوظ واحد (الحميدانى، ١٩٨٩، صفحة ٨٨).

يمكن كذلك أن تتأثر أسلوبته من خلال الجمع بين أسلوب معاصر وآخر تراثى ضمن وحدة واحدة، حيث يقوم المؤلف، باستحداث هجنة الأسلوبية داخل ملفوظ كلامى، قائمة على تداخل أسلوبى التراث والمعاصرة أو القديم والحديث، حيث يحاكي كتاب السرد التراثى، من أجل غاية دلالية ومرام فنية وجمالية فى نفس الكاتب بيتغى تحقيقها، و يترجمها فى كل ذلك لخلق عوالم حوارية وبوليفونية.

من أمثلة ذلك فى رباعيات الدم والنار، هذا المقطع المحمل بالشحنة الصوفية التى وردت على شكل صورة فنتازيا خيالية، تحكيها الأم حلومة للاطفال المتجمهرين حولها، وقد امتزجت فيها اللغة المعاصرة باللغة التراثية، أسلوبة ومحاكاة، كانت تلك اللغة مشوبة بمصطلحات تحيل المستمع لعوالم صوفية، تنتقل تارة من الحاضر لتجوب فضاءات تنتمى للماضى:

" - أدركت يا أولاد أن هؤلاء الرجال ليسوا أهل الروبوت العالية، وليس من الملائكة وليسوا من الأنبياء والرسول وليسوا أيضا من الشياطين...

- ومن يكونون؟
- هم أقطاب!
- أقطاب؟ لا نفهم...
- الأقطاب هم رؤساء الأولياء، الصالحين أيضا، حين شاهدتهم خامرتنى قشعيرره، يا اولاد، تشبه رسيس الحمى، خفت أن يكونوا شاهدونى، ذلك الشيخ الرئيس على الأقل، جميله رجلاي (...). غبت عن هذه الحياة لعلى كنت فى الجنة، كيف رجعت الى بيتي كيف قضيت ليلي لا اعرف، يا أولاد لا اذكر، فقدت الذاكره فى تلك اللحظة، يبدو أن حركة الزمان كانت غائبة، المكان واحد والزمان يا اولاد، فقد كان الزمان فى الأصل ليلا، لكن الليل اختفى واصبح نهارا وهاج الضياء، شيء فوق التصور يا اولاد، لا يبرح ذلك المنظر المدهش ماثلا فى ذهني، الرجال السبعة: واحد واحد... لا أزال أذكر هيناتهم وصفاتهم وشيخهم الرئيس هو هم يعانقونه واحدا بعد آخر، مجرد انتهاء الجلسة.
- وماذا حدث بعد ذلك يا ام حلومه؟
- حدث ما لا يمكن أن تصدقوه ابدأ وأخشى أن تتقولوا علي ..
- نحن؟ حاشا، قولي فأنت صادقة.
- لهذا الشيخ الرئيس وركيبه الصخرة وتمت مرافعة رأسه شاخصا بصره الى السماء وبدون ان أشعر رأيت يديه قد تحولت الى جناحين عريضين طويلين ثقبهما ثم طار نحو الشرق، لقد احدث عند طيرانه شيئا يشبه الزوبعة الخفيفة، اختفى فى أعالي الفضاء فى لحظة واحدة، شيء لا يصدق فعلا انما حدث، حدث والله يشهد.
- وبعد؟
- اخذ كل شيء يعانق صاحبه ثم يطير الواحد تلو الاخر، كل منهم كان يتخذونه اتجاها لا يتخذه صاحبه، آخرهم طار باتجاه البحر، شيء فوق التصور يا اولاد! (...)

- أنت الآن ولية، منذ هذه الحكاية أصبح ضريح سيدي عيشون مقدسا...
- وشاعت الرويا الصالحة بين أهل الربوة العالية، أصيبوا بالحيرة...
- ربما يكون عبد الرحمن الدباغ مات هنا...
- ربما يكون عبد الرحمن الثالث انتقل الى جوار سيدي عيشون...
- ربما يكون عبد الرحمن بن عوف... رفعه الله الى هذه البقعة المباركة...
- من يعرف؟ كل شيء ممكن...
- عيشون أو عبد الرحمن: اين الفرق؟
- يوجد فرق: عيشون ولي الأم حلومة، وعبد الرحمن ولي ببيكو.
- ونحن اين ولينا؟
- علينا أن نعتقد بولاية هذا، وهذا معا، ماذا نفعل؟ هذا زمن الأولياء و... المصائب. كثرة المعجزات و... المعجزات،، وقل الرزق، ماذا نفعل؟ ظهرت الأرواح والأشباح، وان عدم المطر... ماذا نفعل؟ نعتقد بولاية عبد الرحمن وعيشون معا؟ ونستريح!
- ولكن الاعتقاد وحده لا يكفي، أين القيام بالواجب؟ الواجب نحو الولي الجديد. القديم استوفى حقه، حتما، عليه أن يقتع ويقتنع، كل سنه تذبحون أمام ضريحه تيسا اسودا، لقد لطخت ضريحه بالدماء... لكن هذا ولي جديد لم يكن في الحساب، وينشأ عنه واجب جديد، لابد من الاحتفال به، قريتمكم المختارة، واختارها الله من بين القرى، لماذا لا تكونون انتم ايضا مختارين وانتم فعلا...
- وقريتمكم التي أصبحت مقدسة... " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٥٢، ٥٣، ٥٤).
- يؤسلب الكاتب عبد الملك مرتاض ، روايته هذه، بالدمج بين لغتين متقابلتين، لغة المعاصرة ولغة تراثية، حيث يحاكي فيها أسلوب الكتابات الصوفية، من حيث استخدام ألفاظهم وتبني معانيهم، واستثمار ألفاظهم المعجمية وتوظيفها خدمة للحدث الروائي، و كأن الكاتب عبد الملك مرتاض بصدد كتابة رواية تراثية توظف لغة الغرابة وصورها، والهدف الأساسي من كل ذلك هو الأسلم التي تجعل المتلقي يسبح في فضاءات مشعة بالحوارية بين الماضي والحاضر، وتهيئة مناخات بوليفية متفردة.
- كما أن الأسلبة الحوارية في المقطع التالي، تبدو واضحة وجلية بلمستها الشعرية، وبعبقها الممتد عبر الزمن الماضي، وبلغتها الأدبية المهيمنة، التي تعبر عن ظهور الأسلبة اللغوية كقيمة فنية مهيمنة على كل الرباعية.
- " أنظروا إلى هذه الغمامة التي تتساقط عليكم غيثا، غيثا يغسل أظافركم، وأظافركم التي أدماها القمل، والقمل الذي عكف على امتصاص دمكم طول هذا الليل، والغيث الذي يزيل قملكم يطردهم من هذه الأرض...
- هذه حيزية، انظروا ...
- وأنت تظلين عليهم باسمه فانتة، ساحره عبيقة، السحر والشذى، وانتم تتطلعون إليها، تتطلعون بأفئدة احرقها الشوق الى لقائها، ولقائها الذي طالما انتظرتموه، وهذا الانتظار الذي طال، مثلما طال ليلكم المظلم، ولا أمل أمامكم إلا اشراقها التي تزيح هذا الظلام، والظلام الذي يجب ان ينزاح من طريقكم الوعر، وطريقكم الذي تقطعونه حفاة العراة ، وبطونكم تتضور جوعا وأجسامكم تهرات جلودها من تكالب القمل عليها، وأظافركم المدرجة بالدم القاني لكثرة فقستم من قمل ولكن لا فائدة...

والريح تعصف عليكم في هذا الصباح متناوحة كالتى فقدت عزيزا عليها، تطلق أصوات منكرة، من حولكم تعوي كالذئاب الجائعة كالكلاب المسعورة تنبح...

والريح عجوز تلطم أمامكم، تلطم وانتم تنظرون إليها وهي تقتلع شجيرات الزهري المفتوح، ربحكم عجوز المتنبي تلطم، فقدت عزيزا عليها إلى الأبد وهي تركض في شوارع البهية، المذبوح حين يضطرب اضطراباته الأخيرة، تركض في كل اتجاه تركض كحركة أبدية، تركض كأنها تخشى السكون لكن في حركة محمومة... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٥، ٦).

هذا المقطع يصف فيه الكاتب حالة القنامة والصلامية، التي تعيشها مدينة وهران غداة الثورة المضفرة، يوم شتوي مظلم ومضطرب اضطراب ساكنه السجن، أولئك الذين نهش القمل جلدهم نهشاً، الصورة الشعرية المعبرة عن حالة اليأس والقنوط، والريح العاصفة التي صورها على هينتي عجوز المتنبي والمستعمر الذي يحاصر المدينة كالذئاب الجائعة والكلاب المسعورة...

تتضح الأسلوبية الحوارية كذلك، من خلال عملية الجمع بين لغتين، لغة الماضية ولغة حاضرة أو التوليف بين اللغة السردية الواقعية واللغة العجيبة، كما يبدو ذلك ظاهراً في المثال التالي: " الأم اقتنعت أن لا أحد، في انتظار أحد... تعودين بسرعة إلى الدار، أبوك، لعله يصنع شيئاً ما، وأبوك الذي لم يلدك قط يا حيزية، والديه بدون إيلاد، ولكن أبك الذي لم يلدك لا يستطيع أن يصنع شيئاً، هو أيضاً، وامصبيته! لكن لماذا يا حيزية؟ لأنه غير موجود الآن، إخبارك انه يتغيب اليوم (...). ربما يكون قد طار ببرنس الحكمة، كل من ارتداه استحال إلى كائن يطير، جناح البرنس ينتفخان بالهواء، ثم يحدث الطيران... ربما أذن طار. يكون عبر المحيطات والبحار إلى ما وراء الكون المعروف، إلى كون آخر غير معروف، إلى عالم آخر عجيب رحيب... حيدر شموخ قصر عالية بنت منصور، وراء كل البحور، في مملكتها السرمدية السعيدة، النور والظل والماء والشفافة، كل الأجساد يظهر ما بداخلها كما يظهر ما بخارجها، أجساد النورانية، تتهدى في حدائق النور، تفترش الهواء فوق شجرة الزيتون.... وأنت في هذا الكون العجيب تحلق بجناحي برمسيك... بورنوس الصالحين ميراث الأقطاب... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٢٩)

يتضمن المقطع السردى السابق أسلوباً على مستوى اللغة السردية من جهة، فهناك اللغة السردية الواقعية واللغة السردية العجائبية المتمثلة " جناح البرنوص ينتفخان في الهواء... إلى كون آخر غير معروف، إلى عالم آخر عجيب ورحيب وراء كل البحور، وعالية في مملكتها السرمدية العجيبة السعيدة، كل الأجساد يظهر ما بداخلها... " (مرتاض، حيزية، صفحة ٢٩).

هذه اللغة العجائبية التي تجعل المتلقي يحس بالنشوة والمتعة واللذة، وهو يقرؤها فتجعله يعيش في فضاء رحب و واسع من الأخيلى، و يخلق بخياله و يفكره في عوالم تتسم بالغرائية والعجائبية.

ومن جهة أخرى، تتمظهر الأسلوبية من خلال عملية مزج لغة الماضي التراثي بلغة الحاضر وذلك الأسلوب اللغوي الذي نجده عند قراءة نصوص تراثية كألف ليلة وليلة، مثلاً، يستطيع الكاتب لما له من طاقة إبداعية، وما يتوفر عليه من رصيد لغوي، أن يضمن الحوارية عبر الصور الفنية اللغوية المتمثلة في الأسلوب اللغوي بكل دقة فنية ومهارة إبداعية واحترافية جمالية.

والأسلوبية تعطي صورة للنزوع اللغوي، وفي رباعية الدم و النار، تتعدّد أشكال اللغة عن طريق تنوع استعمالاتها، فقد يكون الأسلوب الكلامي في إتباع الكاتب لأسلوب الغير،

أو في استطاعة الكاتب أن يُحلّ كلمة الغير في أسلوبه عبر كلمات مستلهمة من كتاب آخرين، ليُشاركهم وجهة نظرهم، عن طريق دمج كلماتهم بصفة قصدية و إرادية بهدف مشاركة الكلمة في خلق مسار متأزم و صراع إجتماعي مع كلمة الغير.

يقول عبد الملك مرتاض في رواية دماء و دموع:

" وقد توصلنا إلى المدرسة، وقد اصطفنا أمام بابها الخارجي مثنى مثنى فكأنما خلقنا هكذا مصطفات وقد خفتت الأصوات و عنت النفوس، وسكنت الحركات وقد تعلقت بك عيونهم، و قد اشأبت نحوك أعناقهن، وقد تأهبا ليوتين كل حركة توزع بها إليهن وقد فعلتها" (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ٢٠).

هذه الصورة اللغوية المؤسلبية ذات النظم الغريب لا شك هي من صميم أسلوب عبد الملك مرتاض، ولكنهما تشبه إلى حد بعيد الأسلوب القرآني حين يصف لنا ، الخلق و هم على ساحة المحشر و الحساب، (١١٠) **وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقِيُومِ ۖ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا (١١١)** سورة طه، الآية ١١١.

و مثال هذه الأسلبة اللغوية في رباعية الدم و النار لعبد الملك مرتاض كثير، تندمج ضمن ثنايا النص، بحيث يجد القارئ صعوبة في تفقي أثرها و اكتشافها، لأنها خفية و متضمنة داخل النسيج الروائي، فلا يجد بدا من أن يتماهى معها، كأنها أسلوب الكاتب وحده

سلط الكاتب الضوء على اللغة المؤسلبية (بكسر اللام)، و تعامل مع النموذج الأولية للغة عن طريق استلهم بعض الصور و الصيغ، و أدخل عليها إضاءات تنويعية، من خلال إهتماماته و مواقفه، في السرد الروائي.

من خلال هذه المقاطع المؤسلبية ، التي جاءت في رباعية الدم و النار، يتضح لنا بأن الكاتب عبد الملك مرتاض قد جعل مرجعيته في السرد الروائي، العديد من المصادر التراثية، و نهل من العديد من المناهل المتعددة، خاصة القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف، هذه أضعها في الإحالة (فيما يخص المصادر الأولية الأدبية و الغير أدبية ، التي جاء بها الكاتب صراحة في رباعيته، و استعان بها في نسج سرده الروائي، سنتطرق لها تحت عنوان: البعد الحوارى من خلال التناص، و اقتصرنا في هذا المقام على الجانب الأسلوبى من خلال استنطاقنا للغة السردية، و الوصول إلى نتيجة مفادها قيام الكاتب بمهمة الإستلهم من بعض السور و الآيات القرآنية و الأحاديث الموثبة الشريفة، التي استعان بها الكاتب، و استعملها في نصوصه السردية بقصد إضفاء نوعا من التنويع الأسلوبى، و تحقيق إستراتيجية التعددية اللغوية ضمن حوارية روائية).

و التي ساهمت كذلك في التعدد اللغوي ضمن السرد الروائي في الرباعية، فامتزجت مع بنيته و تفاعلت معها، حتى التماهى، في حوار لغوي رائع، بحيث يصعب على القارئ المتلقي إدراك ذلك.

لعل هذا النوع الفني الذي انتهجه الكاتب عبد الملك مرتاض و وظفه بصفة عقلانية و متوازنة، يدل على ذكائه، و سعة إطلاعه، لتتمظهر هذه الإستراتيجية ذات الأبعاد الفنية و الجمالية في ثوب دلالي جديد، تتبلور مع السياق الحالى الذي تختارها له الكاتب، فتتزاخ عن السياق و الدلالة الأصلية، إلى سياق و دلالة جديدتين.

يبدو أن هذا الإستلهم من التراث و القديم، و الإعتماد عليه في صوغ النصوص السردية الروائية عند عبد الملك مرتاض، تعد ظاهرة فنية يعتمدها الروائي، و بكثرة، و يتوسل من خلال ذلك، دمج صور و عناصر من نصوص مختلفة ضمن الموت السردى، في لغة روائية مناسبة و سلسة ، و كأنها نص جديد صاغه الكاتب دون عناء، من غير أن يظهر مرجعيته أو يعلن عنها.

و عليه فإن القيمة الدلالية لتقنية الأسلوب تدعونا للقول بأن العلاقات القائمة بين النصوص القبلية و النص الحاضر، هي علاقة تأثير و تآثر، تنعكس نتيجتها على اللغة و الأسلوب الروائي، فبظهور اللغة الروائية ، تنعكس عليها و تنكش من خلالها، لغات عدة و أساليب أخرى .

إضافة لذلك، فإن القارئ المتلقي، يلعب دورا هاما و محوريا إزاء هذا النوع من النصوص التي تتميز بالعدول و الإنزياح الدلالي ، و المحملة بالتعالقات التعبيرية و تداخل الدلالات، ، نتيجة لتفاعل النص السردي الحاضر معها. و عليه يكون لزاما على المتلقي، قراءة النصوص السردية جنبا إلى جنب مع الكاتب، المؤلف لها، فيجد نفسه ، شاء أم أبى، يحاكي الكاتب في استحضار النصوص الغائبة، و إدراك العلائق التفاعلية معها، و من ثم يساهم ملاً الفراغات و إنتاج دلالات جديدة.

يبدو أن المتلقي القارئ يلعب هنا سلطة الكاتب و يؤدي دوره في توجيه دلالات نصوصه، و شحنها بدلالات و معاني جديدة، تؤهله لأن يضطلع بسلطة احتواء المعنى، من خلال تلك السلطة التي يمنحها له الكاتب في كل مرة. و لعل مساهمة القارئ تتأتى من لدن الكاتب بصفة قصدية، عن طريق الأسلوب و ما ينتج عنها من تأثير و تآثر، و مساهمة القارئ في إنتاج المعنى، تغدو الرواية بذلك جميل مفتحا على عوالم متعددة و مختلفة و مفتوحة على معاني و دلالات جديدة، تأسس الجمالية الغنية للرواية و البعد الحوارية ضمنها.

البعد الحوارية من خلال التنضيد اللغوي: Stratification

يتعلق التنضيد باللغة الحوارية في الرواية، وباللغة المباشرة خاصة لشخصيات الرواية، وبما أن الرواية ما هي سوى انعكاس للمجتمع و شخصها المتخيلة هم في الواقع ظلال لشخص و واقعيه و حقيقيه، كان ولايد أن تتنوع لغاتهم بتنوعهم مستوياتهم الثقافية و العلمية، وكذا تنوع إنتمائاتهم لفئات مختلفة مجتمعيًا، وبالتالي تتنوع بذلك لغاتهم، ونتيجة لذلك تتباين رؤاهم حول العالم.

من هنا يعبر التنضيد اللغوي عن التعدد الطبقي والتدرج الهرمي الاجتماعي، الذي يشي بالاختلاف الاجتماعي والطبقي والمهني، وحتى الأيديولوجيا.

ومن ثم فإن التنضيد يرتبط أساسا بالطبقات الاجتماعية وبلغتها المهنية الخاصة، كلغة الفلاحين المزارعين، ولغة التلاميذ والأساتذة، ولغة الأطباء والمحامين... الخ

هذه اللغة المثقلة بالكلمات والنوايا والنبيرات المختلفة والمتباينة تحيل للتعددية في المواقف والاختلاف في أنماط الوعي والأيديولوجيات، وذلك من خلال ما صرح به ميخائيل باختين حين قال إن " لغات التعدد اللساني (...) تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وتدخل في علاقة حوارية بهذه الصفة، وتلتقي وتتعايش داخل وعي الإنسان، وقبل كل شيء، داخل وعي الفنان الروائي الخلاق، وبهذه الصفة أيضا تعيش حقيقة، وتتصارع وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي، ولأجل ذلك تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعا لها على صعيد الرواية (...) جميع تلك اللغات يمكن أن يجتكمها الروائي لتنسيق تيمات، وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر)، عن نواياه وأحكامه القيمية، لأجل ذلك نلح باستمرار على المظهر اللغوي، الدلالي والتعبيري، أي القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الأدبية... " (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ٥٤).

وعليه فإن التنظيم من وجهة النظر الباختينية، ما هو سوى عملية مزج وبطريقة مقصودة للغات الشخصيات حسب انتماءاتهم الطبقيّة، وكذلك حسب مهنتهم ومجتمعاتهم التي ينتمون إليها، وجعلها نبيا من لبنات البناء الكلي للرواية، قصد تحقيق الغاية المتمثلة في التعددية في الرؤى والأيديولوجيات.

تتمظهر في رباعية الدم و النار لعبد الملك مرتاض، تقنية التنضيد على مستوى المجتمع الذي يحرك سيرورة الرواية، وعلى مستوى شخصياتها من خلال الطبقات التي ينتمون إليها، وكذا المظاهر اللغوية التي تعكس مستوياتهم الثقافية والفكرية.

ولعل ما يشير إلى التنضيد الحواري في هذه الرباعية هو توفرها على لغات متعددة ومتباينة اجتماعيا وفكريا ولغويا؛ كلغة العشاق ولغة الفقهاء و المتصوفة و المؤرخين و المفكرين والعلماء ولغة الطبقة المقهورة والضعيفة و الفلاحين... إلخ

والغاية من كل ذلك هو خلق عالم لغوي متعدد يعكس الحواريات التي تحرك هذا المجتمع من خلال ديمقراطية أصوات أفرادها، تأكيدا على الحدائث الروائية، وبغيت تتجاوز الأحادية في الطرح.

لغة الدروشة:

كما يبدو ذلك واضحا و جليا في هذا المقطع الذي يجمع بين لغة الدراويش من جهة و لغة الصوفية من جهة أخرى، وهو يدل على ميزة وخاصة التنظيم اللغوي التي تظهر الحوارية والتعددية داخل المجتمع الروائي:

" ولا تزالين في الضريح المبارك، مدينه أمام سيدي الهواري، معهن وهن إليه متعلقات... خاشعات خانعات، سفيرات ساحرات، وهن يسكنن الدموع غزاره... "

- سيدي الهواري عظيم الشأن! هذه بنتي جاءتك قاصده، انظر سيدي الهواري! جمال لا كالجمال! جمال وحيد نسجه على الأرض. عاشقها عفريت جبار، سكنها! اعتدى على عقلها. خالطها، أصبحت مجنونة، ويلي عليك يا بنتي! وعلى جمالك الفتان، خطبتي عقله العفريت، جاء هو خطف عقلك. الغدار، المكار، بحق الله يا عظيم الشأن، جنت قاصدة... إمسح دموعي!...

وأنت مثلها قاصدة... وذبحت يديك الذي نذرتة ذبحه المقدم أمامك، وفيت بنذرك..

- سيدي الهواري يا صاحب البركة جيتك قاصده، جنتك بالله في الجاه، بركتك عظيمة وخيرك عميم، وليدي في السجن وأنت تعرف هذا يا سيدي الهواري!... وكارلوس أمر، والفحل نفذ، ولدي ينعس على الأرض الباردة... يأكل الصوبة المالحة، والمالحة الشالحة، فالنهار يكسر الحجر وفي الليل يفلل قمل، والقمل ما يكمل وليدي الوحيد أخذته الظالمة!...

و أنت أيضا قاصدة مثلها:

- سيدي الهواري أنت ولي البهية أنت القطب الرباني، وليدي في الجبل، أخاف عليه من الظالمة... تذكر يا سيدي الهواري؟ يوم جنتك و أنا حامله به... تذكر أيش نذرت؟ إن كان ما في بطني ولد أسميه الهواري... وفيت بوعدني احترمتن نذري ولم أخطئ، أصبح الهواري عظيم يقود المعارك في الجبال... جنتك اليوم قاصده تتحرر الأرض، ويتزوج الهواري ليلي... ليلي بنت جارنا ياسين الهواري...

وأنت قاصده أيضا ودموعك غزار ووجهك الجميل يضيء وظلامك هذا الضريح...

- سيدي الهواري يا سلطان الأولياء أنت القطب الرباني جنتك قاصده بركتك يا سيدي الهواري، زوجي خطفته الظالمة بالليل خطفته خرج بمنامته، لم يودعهم وهو يخرج من المنزل لآخر مره، قل لي بالله أين أخذوه، هل دفنوه حيا... أو ألقوه به في بئر... أو رموه به إلى البحر؟، أو أحرقوه في الأفران أو ألقوه بجثته إلى الذئاب في الغابة؟...

و أنت أيضا قاصدة ودموعك تنهمر ووجهك الناظر يسطع و أنت متعلقة بأستار الضريح، ونحرك عار و ذراعاك البضتان مكشوفتان، الحجاب ملقا و أنت تتعلقين بأستار الضريح:

- يا ولي الله... سيدي الهواري أنت القطب الرباني جنتك قاصده لا تخيبي، أنت تعرف يا سيدي الهواري... أنا مغبونه... سافر إلى ما وراء البحر، من عشر سنوات لم يرجع، خلاني بثلاثة وحدي أعاني، كان عمري عشرين فقط كيف اعمل؟ يا سيدي الهواري... أتزوج واطفالي؟ ولا حتى أنا مطلقة، تزوجت رومية... تزوجته عجلة، خطفته من العجلة كيف أعمل؟...

و أنت أيضا قاصدة، متزينة بشيء من الحلي...

- ... يا سيدي الهواري، من أربع سنوات تزوجت، طول اربع سنوات ولم احمل لم انجب كالنساء، كان زوجي يقذف في رحمي ما المطر، كأني بدون رحم، كأني لست إمراة، ما قيمتي يا سيدي الهواري بدون أمومة؟..." (مرتاض، حيزية، صفحة ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩).

يبدو أن الكلمة في رواية حيزية، ليست أحادية النظر كما في الرواية الكلاسيكية، التي تتسم بالأحادية الصوتية، والمونولوجية العادية، بل هي كلمة حوارية منظمة باللغة الغير ومزدوجة الصوت، أي هي كلمة الدراويش والمتصوف والمجاذيب من الإناث والذكور الجهلة، وكل فئات المجتمع.

هي الكلمة الغيرية التي تقف في نفس المستوى مع كلمة الأنا، هي كلمة تتميز بالانفتاح، وتخلق جدلية الذات الداخلية والأخر الموضوعية، الواصفة له بكل صدق وبدون حدود أو قيود.

تتجلى جماليات فعل التنزيذ اللغوي وآثارها في المقطع التالي الذي يعبر عن لغة المتعلمين والمتقنين وخطابهم الواعي والسامي كلغة المحامي الذي عينته كافرين للدفاع عنها لحظة إلقاء القبض عليها واتهامها بقتل الضابط كارلوس، و اتهامها بسرقة مسدسه " بأي حق القيثم القبض على موكلتي؟

- بحكم ما لنا من تخويلات خاصة...

- ... هل هي دكتاتورية في زمن حقوق الإنسان واحترام الحريات العامة؟ هل نحن في أدغال تلك القارة...؟ فبأي حق إذا؟ ومن نص القانون الذي خول لكم ذلك؟ هي فوضى؟ وأين البيانات التي تثبت أنها اختلست السلاح وسلمته إلى الأعداء وأين الشهود؟ ومتى كانت الشبهة كافية في قوانين ر لإلقاء القبض على المواطنين في ارض يفترض انها تنتمي الى ر؟ كيف تخرقون حرية المواطنة التي جاء بها الدستور...؟" (مرتاض، حيزية، صفحة ١٦٧).

تتضمن رباعيات الدم والنار لعبد الملك مرتاض لغات تنظيدية متعددة، ومختلفة، كلغة الشعراء، والزجالين، ولغة الأساتذة، ولغة الأجناب في ما يلي نجلها في الأمثلة التالية:

لغة الأساتذة:

في قول الكاتب على لساني كل من الاستاذة حنان و أحمد:

" ما صنع بك المفتش؟

- أنت أيضا مثلهم؟!
- من تقصد؟
- أقصد المعلمين الذين أضجروني باسئلتهم الفضولية.
- لا تعجب من امرهم، فانهم ما أرادوا الا الاستفسار، فقدت تساعدهم اجوبتك على التأهيل الاستقبال هذا الشخص بشيء من الأطباء،

أجبتها كالمساخط:

- قاتل الله مهنة التعليم، ما رأيت مهنة أجمع الاخصائي الذل والفقر والتعب والسهر منها، الا ترىنا كيف تباكر الشيخوخة هؤلاء المعلمين البؤساء؟ وهم لا يزالون في ريعان الشباب؟
- لا تلعن مهنة أنت ممتنها، وحدثني عما وقع لك مع صاحبك الذي لمحته من خلال زجاجة النافذة وهو منصرف، أقيموا الظل عبوس الوجه مختالا متبخترا، يمشي وكأنه يرقص، ينظر وكأنه يصوب السهام من عينيه، ويتحرك وكأنه يريد أن يبطش بمن حوله.
- لا تعجبي إن كل مهنة لها أصولها، ومن أصول مهنة التفتيش بعض ما ذكرت من خلال وصفات، كما ان من اصول مهنة التعليم المذل والاتزان والمصطلح.

قالت في ابتسامة لطيفة:

- أراك شديد السخط على مهنة التعليم...
 - ولم تجبها.. (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ٧٦، ٧٧).
- في هذه المقطوعات اللفظية التي تصدر من الأستاذ أحمد والأستاذة حنان، لميس نوعا من الجدية في طرح الإشكالات ومعالجة القضايا، وأحيانا نوعا من السخرية والاستهزاء للتخفيف من جو التوتر، الذي ينتمي الأستاذ أحيانا عند ملاقاته مفتش المادة، لا لشيء إلا لأنهما ينتهيان إلى فئة المثقفين، ولذلك يشوب هذه الحوارات أحيانا الطرفة وأحيانا سخرية على الوضع المتردي الذي قال إليه حل المتعلم.

لغة العشاق:

تتمثل لغة العشاق في الرواية الأولى من الرباعية، في تلك الرسائل التي تحمل لغة الحب والاشتياق والهيام بين كل من أحمد وابتسام، والتي توزعت على صفحاته عديدة من الرواية، خاصة في الأيام الأولى قبل الإلتحاق بالثورة التحريرية ينظر صفحات الرسالة في رواية دماء ودموع.

حتى داخل أهوال الحرب والقتل وسلك الدماء، كانت تتخلل ذلك لقاءات بين أحمد وابتسام تحمل بينهم لغة الحب والرومانسية، التي نبض بها الكاتب لغة السرد الروائي، قصد تخفيف الضغط على المتلقي تارة، وقصد إضفاء لون من ألوان الرومانسية لكسر ضبابية المشاهد وقتامتها، وبعث الروح والحياة في حركة الأحداث المهولة، من قتل ودماء وقنابل...

" كانت معركة أول أمس شبيهة بالنزهة حقا فلقد كنت منبطحه على بطني ملاصقة للأرض مستتره بأغصان شجرة مغرقة، كأنها أم حنون، أو كأنها حبيب رفيق كريم ولقد كنت أصلي أولئك المحتلين نارا من رشاشتي، وان كنت لست متأكدة من أنني أصبت أحدهم فعلا، لا أحب القتل والقتال ولكنه كتب علينا و فرض، ونحن له كارهون... قلت وأنت تمسك بيدها اليسرى:

- ابتسام حبيبتى أما لك شبع من هذا الحديث؟
- أي حديث؟
- أي حديث؟ كأنك تجهلين أمره؟ إنه حديث المعارك والموت والنار والظلام والفناء والصمت الرهيب... قاطعتك ابتسام في صوت لم يسبق لها أن خاطبتك بمثله، وقد تضاعف مرحها وقل حفرها واشتد إغرائها:
- و أنت يا أحمد؟
- مالي؟
- ألم يأن لك أن تشبع من هذا الحديث؟
- فقلت كالمجاهل:
- أي حديث؟
- يا لك من ماكر؟ انه حديث الحب وعذوبته (وقد نطقت هذه العبارة نطقا تمثليا بحيث غضت من صوتها وضغمت على حرف الباء ضغطا مجرسا).

فلم تتمالك إن تضاحكت وقلت معاتبا:

- أية سخرية من الحب؟
- لا ولكنها الحقيقة.
- أي حقيقة تقصدين؟
- حلاوة الحب.
- أنت تعرفين الحلاوة فقط، والمرارة؟ والحرمان؟ والعذاب؟... " (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ٢٦٦، ٢٦٧).

لغة المناضلين والمجاهدين:

في لغة هذه الفئة نلمس الدعوة إلى الجهاد قصد تحرير الأرض وفك قيود التسلط والذل عن الشعب العزل، ثم هي لغة تزداد نبراتها وترتفع لتبعث النشاط والحيوية في نفوس المجاهدين، وتحيي في نفوسهم بواعث الشجاعة، وقيما ايمان ومبادئ الوطنية والعروبة.

يمثل صوت المجاهدين شخصية مريوح، حين صعد للصخرة الكبيرة، وقال بلهجة مفعمة بالحماسة الوطنية، وبصوت يملؤه الحذر والإيمان والإقناع، وبلهجة لا تخلو من لكنة محلية الريفية :

" أيها الشباب، أيها المجاهدون، يا معشر الجزائريين أحفاد المقراني والأمير...

إننا لا نزال بعد نتحدث عن النصر الذي أحرزناه عليه منذ أيام، ولكن الله يأبى إلا أن يسلط علينا هؤلاء المرتزقة الأشرار... هؤلاء المجرمين هؤلاء الغازين المحتلين...

فهو اللواء الغازي المقيم بتلمسان يجمع أمره، و يمكر مكره ويكيد كيده... ها هو يزعم على تصبيحنا في الغد... كما أحاطتنا بذلك أجهزة المخابرات الشعبية...

وكأني بنفس هذا اللواء المتجبر، وهي تسول له انه سيشتبع نهمه من لحمنا ويروي عطشه من دماننا، ويطفنون على حقه من دموع شعبنا، كأني به وهو يحدث نفسه، ويمنيها بأنه سيمزق أجسامنا كل ممزق، ولبأس ما سولت له نفسه!

يا جنود جيش التحرير العظيم:

سيصبحكم العدو من غضبكم مدفوعا بالجشع والطمع وحب الظفر (... ليقتل ابناء الشعب الجزائري عدوانا، فما لنا ولهؤلاء المناكيد الاوباش؟ ومالهم يضيقون علينا أرضنا: لا ضيوف كراما، ولكن غزاه لنا؟

يجود جيش التحرير الشجعان:

كأني بالعدو وقد هجم عليكم في معاقلكم، و كله خوف وجبن و كله ارتعاش وإحجام، ذلك بان جنود العدو لا يدافعون عن حق مهزوم، ولا يناضلون من اجل عدل مهدور، ولا يطالبون بشرف ولا تاريخ...

أما انتم يا رجال الجزائر الشجعان الأبطال، فكأني بكم وقد انقضت عليهم برصاصكم و ناركم انقضاض الأسود، وتصديت لهم بشجاعتكم وإيمانكم ووطنيتكم وحميتكم وعروببتكم وأمازيغيتكم إسلاميتكم، كالصواعق المحرقة، وكالرعود القاصفة، وكالبروق الخاطفة، وكالقدر المقدور الذي ينزل فلا يبقى على شيء! (...)

أما والله إننا لنعلم أن العاقبة لنا، وان النصر المبين سيكون لشعبنا، لاننا ندافع عن الشرف، ولأننا نحمي الحق، وما ضاع حق وراه طالب، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون.

ثم نزل مبروح ليجتمع بالضباط على اختلاف رتبهم لتخطيط معركة فلاوسن... " (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤).

لغة الخطاب الفلكلوري

الخطاب الفولكلوري هي تلك الأهازيج و الأغاني و الألحان التراثية التي يتغنى بها أهل البادية للتعبير عن حدث ما، أو للإعراب عن فرحتهم بقدم شيء ما، وهي من الخصائص المجتمعية التي يتوارثها الأبناء عن الآباء، تنتشد بطريقة موزونة بمصاحبة القرع على الدف والتصفيق بالأبيادي، وأحيانا تكون مصاحبه للرقص الشعبي، للتعبير عن الفرح والسرور.

والأغاني والأهازيج الشعبية تعتبر مظهرا من المظاهر الفلكلورية المعبرة و الممزوجة بالحركات و الكلمات و الأنغام الخاصة، وكذا الألبسة المخصصة لذلك، و التي تنتشر بكثرة في القرى والأرياف الفلاحية خاصة، وتمتاز بجزالة لغتها وقربها من العامية، أول لهجات المحلية، ولكن في صياغة موزونة ذات نغمة موحدة و قافية واحدة غالبا.

هذه الأهازيج و الأغاني الفلكلورية، تعكس بساطة المجتمع وتظهر مدى تماسك إفراده، وروايات الرباعية تعيش بمثل هذه اللغة التي توزعت على جل صفحاتها خاصة في الروايتين الثالثة والرابعة من الرباعية حيزية وصوت الكهف، لا لشيء سوا لأن الرواية ظاهرة اجتماعية بامتياز تصور حال المجتمع، وفيما يلي بعض من أمثلة من لغة الأهازيج والأغاني الفلكلورية:

" وتتعالى أصواتكم فوق الروبوت تنشدون أنشودة المطر أنشودتكم انتم لا أنشودته هو:

يا النو صبي صبي..... خليت اوليدتك في الغابة

اتضاربوا بالنشابه يتضاربوا بالنسبة.... ويعيطوا يا بابا، بابا

يا النو صبي صبي.... وما تصببش علي

حتى يجي خو حمو..... ويعطيني بالزربية" (مرتااض، صوت الكهف، صفحة ١٠٢)

" وترددون أهازيج فلكلورية موروثه:

شعرها طويل طويل..... قمح بني وكيل" (مرتااض، صوت الكهف، صفحة ١٦٨).

وفي رواية حيزية بطالعون الكاتب على بعض من الأغاني والأهازيج الفلكلورية التي جاءت على لسان شخصيات روايته: " لحم هذه الشاة الشارف التي تغلي بها القدر التي تحدث لكم إيقاعا جميلا يستفزكم، و أنتم راقصين مغنيين بصوت جماعي...

ودانا دانا

واللحم عشاننا.... والشيخ جانا

يا دانا دانا

ودانا دانا

والقمل اكلانا والجوع دوانا

ودانا دانا

و دانا دانا." (مرتااض، حيزية، صفحة ٦٢).

يبدو أن هذه الأهازيج والأغاني الشعبية كانت تبث في نفوس سكان الأرياف وهم يؤدونها ويرقصون على إيقاعاتها السعادة والنشوة.

كما أن الأهازيج تارة تأتي باللغة الدارجة، وتارة أخرى باللغة العربية الفصحى وخاصة المقاطع الصوفية التي يؤديها أحد الشخصيات وهو يترنم بصوت شجي وتجيبه المجموعة الأخرى في لحن الموحد ، المقطع الآخر كان يكون لفظ أجلاله مثلا كما هو الشأن عندما أكل وشبع وبدأ المسمع الصوفي يطرب أسماعهم بشجي ألحانه وجميل ألفاضه:

" قد ضاء صدري..... وضاء قلبي

بذكر ربي. جل ثناهُ

وتجيبونه بصوت واحد في لحن موحد مترنمين بالجلالة...

الله الله.....الله الله

الله الله.....الله ربي

الله الله.....الله الله

الله الله.....الله سيدي.

ويحييكم المسمع بصوت يستفزكم أكثر فأكثر:

هكذا قالوا وإذا مالوا

ولقد غالوا..... في ذكر الله

حتى قد ظنامن ليس منا

أنا جننايذكر الله." (مرتاض، حيزية، صفحة ٦٣، ٦٤)

وأحيانا تأتي الأهازيج مختلطة بأشعار من أشعار الجاهلية الأولى ولكن بصوت ولحن شعبي يتخلله صوت الجماعة الذي يردده لفظ الجلالة كما كان من شأن الجماعة عندما أكل وشبع فبدءوا في الغناء:

" أمر على الديار ديار ليلي.....

الله الله

..... أقبل ذا الجدار وذا الجدار.

الله الله

وما حب الديار شغفن قلبي.....

الله الله

..... ولكن حب من سكن الديار." (مرتاض، حيزية، صفحة ٦٤)

وعند التقاء النساء من سكان الأرياف خاصة عند مناسبة من المناسبات كالزواج ، ومثال ذلك غناء المداحات بصوت الدارج على إيقاع الطبل ورقصات الحسان، وزغاريد تملا الأرض والسماء، يتمنين الزواج للنساء العازبات الذين لم يصادفهن الحظ بعد، وكذا إشاعة البركة والفرحة لمن حالفها الحظ في الزواج:

" اصحاب البارود..... اصحاب البارود

بالك ما تجيش..... يا عزبه البايه

والله ما بايره..... عزبه وكي دايره

ماجاش البارح.....ماجاش اليوم

ظنيته جايج..... وداه النوم " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٦١)

وعليه فإن لغة الرباعية، لغة تنصيدية بامتياز، متعددة المشارب ومتنوعة المجالات والمستويات اللسانية (الدينية، الصوفية، الأدبية، الفلسفية، السياسية والتاريخية) تستقر على قواعد لغة اليوم دون إلغاء الماضي، وتمزج بين أصالته أي الماضي ووهج الحاضر، كما أنها لغة ذات أبعاد حوارية، تتمظهر البوليفونية في صورة التهجين والإسلام والتنظيم اللغوي هذه الأبعاد الفنية والجمالية.

البعد الحوارى من خلال المحاكاة الساخرة

تعني المحاكاة لغة المشابهة والمماثلة أو التقليد، وهي في أعرف النقد الأدبي تقليد لنص أدبي أو أثر فني أو سمة من السمات المميزة لشخصية ما (تكون معروفة)، بحيث يراعى في ذلك كله خصائص الأسلوب الأصلي، أو مميزات الشخصية الأصلية، وإلغاء والقصد منها الإضحاك، لا لما فيه من تهكم وسخرية، بل لبراعة ما فيه من تقليد (انيس، ٢٠٠٤، صفحة ١٩٠).

والمحاكاة الساخرة " هي نوع من التقليد التهكمي الأدبية" (علوش، ١٩٨٥)

يبدو أن ملامح المحاكاة الساخرة تجتمع في عنصر التقليد والهزل لا السخرية، على وتر على علاقتها بالتناسل مع النص الأصلي لأن بدونها لا يمكن أن تتحقق المحاكاة.

يقول ميخائيل باختين في هذا الصدد: " إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير، بوصفه أسلوبا، يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام (...). يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير (...). المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها" (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ١٨٢، ١٨٣).

وبالتالي فإن المحاكاة الساخرة هي نوع من أنواع الأدب الساخر، يقتضي تقليدا ومحاكاة الأثر الأدبي من حيث الأسلوب والنبذة والبناء والموضوع والمحتوى، ثم إعادة بنائه بصياغة جديدة تقتضي استبدال المضامين والأشكال، بأخرى جديدة.

و عليه فهي نوع من الهدم والتفكيك الذهني في مقابل العمل الأصلي، مما يؤدي إلى خلق هيكل جديد، عن طريق التلاعب بالتعبير والألفاظ والكلمات، و عليه فإن المحاكاة الساخرة ما هي سوى عملية استدعاء عمدي وقصدي لنصوص جادة وإفرادها من محتواها، والعمل على تطويعها، ثم محاولة إبدالها وتحويلها ثم تجريبها من معانيها القبلية، وشحنها بمعاني ودلالات ساخرة، خدمة لمقاصد وغايات الكاتب، كإشاعة الروح الكرنفالية، والسخرية والضحك، وإبراز التناقض الصارخ وخلق المفارقات العجيبة، عن طريق الكشف عن التضاد الحاصل بين القبلي والحاضر.

تعتبر الباروديا أسلوبا في إستحضار أقوال الآخر، وتقليدها بطريقة ساخرة و محاكاتها بصورة هزلية؛ ف "وفق الموضوع المشخص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية، وطورا الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذقة للعلماء والأسلوب النبيل أو الإنجيلي، والنبيرة المتمزطة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدّد اجتماعيا وبالملموس" (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ١٢٧).

و عليه فإنه بالإمكان محاكاة أسلوب الكلام بطريقة هوائية و ساخرة، بهدف التعبير عن نمط في التفكير و أسلوب في العيش و وجهة نظر للحياة، عبر اختيار المصطلحات و الألفاظ التي تعكس ثقافة فئة اجتماعية ما، واختيار صيغ تعبيرية تعكس مستوى التفكير وأنماط الوعي المتباينة والثابتة في أذهان فئات المجتمع.

بناء على هذه الرؤية الباختينية للمحاكاة، جعل باختين نوع الكتابة الروائية الهزلية هي الفضاء الأمثل في تبني و طرح تعددية الأصوات، حيث يتم محاكاة الكاتب الكلام الجاري على لسان الشخصية في حياتها اليومية و الشخصي وداخل المجتمع، عن طريق اللعب الهزلي مع اللغات، أي اعتماد "الباروديا/ المحاكاة الساخرة" (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ١٢٧)، طريقة و أسلوبا في ذلك، الشيء الذي يساهم في الإلغاء من حدة علو صوته مقارنة بأصوات الآخرين إلى حد ما، أو كسره و التخفيف من حدته و شيوعه عبر شخوص الرواية.

و عليه فإن الباروديا (المحاكاة الساخرة) تعد من الأساليب الفنية في الكتابة السردية التي تحقق مبدأ الحوارية حيث تجعل أقوال الشخصيات ذات صبغة اجتماعية وأكثر مصداقية في التعبير عن موقفها الإيديولوجي، حيث يتم التقليد الأسلوب و محاكاة النبيرة في صورتها القصوى للغة فئة اجتماعية، حتى يخيل للقارئ أن المتحدث هو بحق شخص موجود في الواقع ويستحيل أن يكون شخصية من ورق أو من تأليف الكاتب.

فلا عجب إن كان ميخائيل باختين يرجح الرواية الهزلية و يعلي من شأنها، و يجعل منها رواية ذات أبعاد حوارية بامتياز، و في رواية دماء و دموع، يدور بين الصديقين أحمد و صالح حديثا، ذكر فيه صالح أحدا لتلك الأيام الخوالي، و غيرها الأحسن بالنسبة لأحمد، و أنه جد و اجتهد بنصيحة منه، في سبيل الفوز بقلب ابتسام، و قد حالفه الحظ،

بالرغم من أن كل الظروف و الأحوال و الأوضاع كانت تقول عكس ذلك، إلا أنه لم يحدث له ما حدث لكل شباب القرية، حيث لم يحالفهم الحظ، و كانت حالتهم بعد ذلك كحال الذي رجع بخفي حنين:

" واليوم! فمن المخطئ منا، ومن كان المصيب؟ فمن كان الصادق منا، ومن كان الكاذب؟ نحن بأملنا. أم أنا بياسك؟ ألم تر أن الله سخر لك قال ابتسام، و روحها و جسمها جميعاً؟ ألم تر أن الله كيف أنعم عليك بالخير و حباك بالفضل، و أسبغ عليك النعم؟ ألم تر أن الله كيف أثرك على شباب القرية و حباك بالفضل، و أوسع عليك النعم؟ ألم تر أن الله كيف أثرك على شباب القرية أجمعين، فإذا هم يرجعون بخفي حنين، و ترجع أنت، و حدك، بالخير و الفضل؟" (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ١١٩)

نلاحظ هنا في رد صالح على أحمد ، أن فيه محاكاة ساخرة، و ذلك في ملفوظ: " ألم تر أن الله كيف أثرك على شباب القرية أجمعين، فإذا هم يرجعون بخفي حنين، و ترجع أنت، و حدك، بالخير و الفضل؟" (باختين، الخطاب الروائي، ١٩٨٧، صفحة ١١٧).

كلام يفترض من خلاله صالح أن صديقه (أحمد)، من بين شباب القرية، يصيبه ما يصيبهم، بل هو أولى منهم بذلك لأنه غريب و لاجئ، و فقير، و كان أولى بها أن ترفضه فيرجع كغيره من شباب القرية ، بخفي حنين (يردد الكثيرون المثل "رجع بخفي حنين" -في رواية "عاد"- في إشارة إلى عودة المرء دون تحقيق غايته، والقصة هي أن رجلاً كان يُدعى حُنين يعمل مصلحاً و صانعاً للأحذية في مدينة الحيرة بالعراق، وكان مشهوراً بصناعته وإتقانه وخبرته بها، وفي يوم من الأيام مر أمام دكانه أعرابي يركب على بعير، فأناخ بعيره جوار الدكان ودخل إلى حُنين يسأله وينظر للأحذية التي يصنعها ويدقق فيها، وقد أعجبه أحد هذه الأحذية فسأل عن السعر وبدأ بالجدال والمساومة حول السعر كأنه يريد أن يشتريه.

وبعد طول جدال أخذ الكثير من وقت حُنين اتفق معه على سعر وإذا بالأعرابي يترك الدكان ولم يأخذ الحذاء ولم يشتريه ولم يُعر حُنين أي اهتمام، فسبب هذا التصرف لحُنين الغضب لأن هذا الأعرابي أخذ منه الكثير من الوقت و عطله عن عمله وعن زبائنه الذي رأوه منشغلاً به عنهم فانصرفوا عنه، فخرس زبائن اليوم ولم يبع حُنين شيء؛ لذلك أراد أن ينتقم من تصرف الأعرابي وأن يفرغ غضبه بطريقة انتقامية، فراح يلحق به وسلك طريقاً جانبياً أسرع من الطريق الذي سلكه الأعرابي فأصبح أمامه بمسافة، وأخذ الحُنين ووضع أحدهما على الطريق، وعلى بعد مسافة كافية منه وضع الحذاء الثاني واختبأ في مكان يراقب منه الأعرابي عندما يصل لهذه المنطقة.

و عندما وصل الأعرابي ووجد الحذاء، قال ما أشبهه بخفي حُنين، لكن هذا حذاء واحد، فلو كان الثاني معه لأخذته، فتركه وسار في طريقه، وبعد مسافة وجد الحذاء الثاني، وقال كأنه هذا وذاك خفي حُنين، فأخذ الثانية ورجع للأولى كي يلتقطها، وترك دابته مكان الحذاء الثاني ، وهنا كان حُنين يتربص به فلما ترك دابته ورجع للحذاء الأول، أخذ حنين دابته وهرب بها، وعندما عاد الأعرابي لمكان الدابة لم يجدها وعاد إلى أهله فارغ اليدين، وقد كان عائداً من السفر محملاً بالأغراض والهدايا، فاستغرب أهل الحي عودته راجلاً، ولما علموا بما حل به، قال أحدهم: عاد بخفي حنين، فذهب قوله مثلاً (الأمثال،، صفحة ٢٩٦). و لكن و لسخرية القدر، فاز هو بقلبها، و نال الخير و الفصل، عكس كل التوقعات.

يقول ميخائيل باختين: "تتميز المينيبيية بمشاهد فاضحة ، و تصرفات شاذة ، و بأحاديث و مداخلات في غير محلها ، أي تتميز بمختلف أشكال خرق كل ما هو مألوف و اعتيادي في مجرى الأحداث ، و بالمعايير المقررة للسلوك و آدابها بما في ذلك آداب الكلام

في رواية نار و نور: يدور هذا الحوار بين سعيد و فاطمة، أين نجد أن الكاتب يحاكي محاكاة ساخرة المثل السائل " ما كل مرة نسلم لجرة " ، يعود هذا المثل إلى قصة، قد تكون واقعية أو رمزية، عن امرأة كانت تحمل جرة ، سارت هذه المرأة في طريق زلقة، فاختلّ اتزانها ووقعت جرتّها، ولم تُصَب الجرة بسوء. حملت المرأة جرتها مرة أخرى لتسير في ذات الطريق من جديد. وهنا أنتها النصيحة أن تغيّر هذا الطريق المحفوف بالخطر، لأن الجرة إذا سقطت مرة أخرى فليس من ضامن أنها لن تنكسر.

ويقال هذا المثل لمن يريد المجازفة بعمل شيء ما لمجرد أنه عمله من قبل ولم يحدث شيئاً (على الأقل في اعتقاده)، فينصحه قائل المثل أن هذا قد لا يتكرر فلا داع للمغامرة. ، ويُقال هذا المثل لمن يريد المجازفة بعمل شيء ما لمجرد أنه عمله من قبل ولم يحدث شيئاً (على الأقل في اعتقاده)، فينصحه قائل المثل أن هذا قد لا يتكرر فلا داع للمغامرة. فالجرة في المثل هنا، يحاكي بها الكاتب على لسان فاطمة بالسلاح الرشاش ، و حمل الجرة/ السلاح تصرّف فيه من المجازفة الشيء الكثير، فإن كان المرة السابقة قد وفق في إخفائه، و لم يعثر عليه المحتل المستعمر، فإن هذه المرة يجب أخذ المحيطة و الحذر:

"- ولكن، لم ألقيت إلي بهذه الرشاشة التي لا تزال فيها راحة الرصاص والبارود؟

- لتخفيها، طبعاً!

- و لكن، أين؟ أم ترى أن في كل مرة، تسلم الحرة؟!

قال سعيد:

- و ما المانع من أن نسلم الجرة، في كل مرة؟ إنك من الذكاء و الدعاء ما يجعلك أن تكوني أعرف بشأنك من أن تستشيريني، و لكن أين؟! و هل استشرتني أولاً فتستشيريني آخراً؟! (مرتاض، دماء و دموع، صفحة ١٧٠) في موضع آخر في نفس الرواية، يعطي سعيد صديقه عمر الرشاشة والقنبلة اليدوية لكي يستعملهما خلال المظاهرة ويقول الكاتب على لسانه، في محاكاة ساخرة: " ثم رمى إليه بالرشاشة أن خذ هذه، فهي لك منذ الساعة! وخذ معها هذه الرمانة التي لا تأكل، ولكن تدمر كل شيء بأمر ربها" (مرتاض، نار و نور، صفحة ١٥٥).

شبه الكاتب القنبلة اليدوية بالرمانة، وهي في الأصل شبيهة بالرمانة في شكلها وفي اسمها بالقنبلة اليدوية المسماة باللغة الفرنسية **la grenade**، وهي قنبلة تنفجر بمجرد سحب الزناد من على راسها و إلقائها بثوان معدودات.

ثم شبهها الكاتب بالريح الصرصر التي أرسلها الله سبحانه وتعالى على قوم هود: (٢٣) فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَّتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا ۗ بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ ۗ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ (٢٤) تَدْمَرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِينُهُمْ ۗ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ (٢٥)، سورة هود، الآية: ٢٤-٢٥.

و من ثم فإننا نلمس شيئاً من المحاكاة الساخرة، ضمن هذه المحاوره بين سعيد و صديقه عمر، فيما يخص الريح الغازية التي أرسلها الله سبحانه وتعالى على قوم هود، و هذه القنبلة اليدوية، لأن الحقيقة غير ذلك، فلا مجال المقارنة البنية بين صورتي الدمار و الدمار التي يخلفها كل من القنبلة اليدوية التي هي من صنع الإنسان، و الريح الغازية التي هي من أمر الله الكبير الجبار، و المحاكاة هنا تكمن في أن القنبلة صغيرة جداً، بحجم رمانة ، ستهلكهم جميعاً!

و الهدف من هذه المحاكاة هو تهويل و تصميم أمر السلاح الذي يمتلكه، و كذا الإستياء و الغضب و الثورة ضد هذا المستعمر ، و إبراز الكره و البعض له، و ضعفهم و وهنهم بالرغم من تعدادهم و عدتهم الكبيرة، و كذلك الغضب منه محاكاة بغضب الله من أولئك الذين عصوه فدمرهم.

و في سياق آخر، و خاصة في رواية حيزية، يحاكي سخرية و تهكما الكاتب، شخصية الفحل مع شخصية سيدنا عثمان رضي الله عنه بقوله:

" انحرقت، أردت أن تبرهن لذلك الذي رفض أن تحمل البندقية مثله، تختال بها بين النساء والأطفال، ما أروع الموقف لو حدث، وقد حدث..."

وأنت الآن تحملها بينهم مختال متجبراً متعجباً مترفعاً، ما شنت من هذه المعاني الدالة على الاستعلاء، تحميلها على الرغم منه، تحميلها وان رغمت أنوف أقوام! كما كان عثمان يقولها على المنبر، وربما كان يعني ابا ذر... كان يريد ان يتحداه...." (مرتاض، حيزية، صفحة ٨١)

يحاكي الكاتب شخصية الفحل حين اعتلى وتكبر على قومه، و أهل بلدته المستضعفين، و هو مستقو عليهم بالمستعمر الفرنسي، و شخصية عثمان بن عفان رضي الله عنه حين اعتلى المنبر و هو أكبر المؤمنين، و كان هناك شئ في نفوس الصحابة من أكرهه ، كأبي ذر رضي الله عنه، و كلهم على حق (الصلابي، صفحة ٤١٣، ٤٢٥).

لكن عنصر السخرية و موضع التهكم هنا، يمكن في أن كل الصحابة كانوا على صواب، و كلهم كانوا يبتغون بأفعالهم مرضاة الله ورسوله، أما الفحل فإنه كان يبتغي حاجة في نفسه، وهي علو الشأن، و تجبره و تنصيبه أعلى المناصب، على حساب ظلمه لشعبه وأبناء بلده.

السارد هنا يسترسل في قراءة التاريخ الإسلامي و خاصة الإختلافات في الآباء و الفتن بينهم، من خلال محاكاته لبعض الصور الخاصة بحياة الصحابة رضي الله عنهم، و يحاكي محاكاة ساخرة ما جاء على لسان سيدنا عثمان رضي الله عنه: " و إن رغمت أنوف أقوام"، الإختلاف الذي حدث بين أبي ذر و سيدنا عثمان رضي الله عنهما، لم يرق بهم لأن يصير فتنة و اقتتالا، كما هو حال الحركي الفحل و أبناء عمومته و شعب بلده.

في رواية صوت الكهف الرواية الرابعة من الرباعية: يصور الكاتب حال نساء الربوة العالية، و قد حرمهم ببيكو الشيطان من جمع البقوق من أراضيها التي اغتصبتها عدوانا و ظلما منهم، و ملف كل من رايح الجن ابنه بمنعهم من جمعه ، إلا أن رايح الجن كان يتغاضى عن ذلك في أيام معدودات:

" رايح الجن مع ديبكيكو في المدينة لو لم يكن قد ذهب لكنت رايتنا، الهراوة في يده وهو يطاردكن، إنما خل الجو... أو... لعله رحمن، الشيطان ايضا تعتبره فترات يسمو فيها الى حب فعل الخير! الشيطان؟ لا مستحيل! لان بي بيكو الشيطان طلب اليه ان يتغاضى عنكن، عام المجاعة، عمر عطل حكم الحد في السارق عمر الرمادة، لكن أين الرجال من الرجال، والزمان من الزمان؟! " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٢٣).

يبدو أن هاذين الإطارين يجمعهما قاسم مشترك و هو: التفاصيل عن بعض السيئات التي يقترفها كل من أهل الربوة مع ببيكو الشيطان، و القوم الذين افترقوا خطيئة السرقة في زمن الرمادة، ففي الأولى التفاصيل عن منعهم من جمع البقوق و عدم التعرض لهن بالإساءة و الأذى، و الثاني التفاصيل عن إقامة الحد على من اقترف السرقة ، لأنهم في الأولى و الثانية يعيشون زمن قاسيا و صعبا، بسبب الجوع و القحط الذي أصاب المسلمين آنذاك (١٧ هجري)، حتى إرمدت الأرض من ذلك، و في رواية إرمدت وجوه الناس من جهد ما يعانونه.

يحاكي محاكاة ساخرة، الكاتب هاهنا ببيكو الشيطان بسيدنا عمر رضي الله عنه، من خلال ما قام به من إكرام الإنسان و مبدأ العيش بكرامة و تطبيق مبدأ الضرورة تريح المحظور، و كذا نصرة الإخوة المسلمين أيام الأزمات و المحن،

والهدف من ذلك كله هو إظهار المفارقة العجيبة القائمة بين المشهدين والشخصيات: لبيبيكو تخلى عن نساء أهل الربوة و تركهن يجنين البقوق، ليس كرامة لهم، بل إساءة لهم لأنهم أحب بالأرض منه، و من المفترض بهم زراعة أرضهم و حرثها، لا جني ما تلفظه من ثمار البقوق الذي لا يسمن و لا يغني من جوع.

بهذه المحاكاة، يسخر من زيف أخلاق ببيبيكو الشيطان و رباح الجن، و خلق سرائرهم، و ندي استغلالهم لأهل الربوة العالية، و كذا ظلمهم و قهرهم لهم.

بواسطة هذه المحاكاة الساخرة أيضا، يؤكد الكاتب رفض هذه السلوكيات و التوجهات التسلطية و الجائرة، بكل أبعادها اللانسانية، ذلك أن عائلات و أهل الربوة العالية، بفقرهم و ضعفهم، و امتلاكهم لتلك الأراضي الشاسعة، يستحقون أن يستفيدوا منها من خلال حرثها و زراعتها و جني ثمارها و خضرها و فواكهها، لا أن يعيشوا كالعبيد المستضعفين في أرضهم، لا ينالهم منها سوى البقوق.

إن مثل هذه المحاكاة الساخرة، التي تحمل دلالات كثيرة، تهدف سوريا إلى تمثيل الغني و غناه و إبداعها فهي مشحونة بدلالات الإستهجان، و الإستياء من الأوضاع التي نعيشها نساء الربوة العالية، و العذابات و الآلام و الأهات التي تحب ضمنها.

هذه المحاكاة تجعل القارئ الواعي يستمع لصوتين، و كلا الصوتين يحملان شحنات متضادة و متناقضة في آن واحد، شحنات ذات دلالات سلبية في مقابل شحنات ذات دلالات إيجابية.

المحاكاة الساخرة على مستوى اللغة التلفظية

إلى جانب ذلك كله، فإن المحاكاة الساخرة، تتميز باستعمال الكاتب على لسان السارد أو على لسان أحد شخصياته، للغة ساخرة، إما عن طريق إستعمال الشعر بشكل خاطئ، و تفسيره بشكل خاطئ كذلك، و كذا إستعمال اللغة العربية مع الفرنسية، أو بمعنى آخر، "عربنة" اللغة الفرنسية، أي نطقها ممزوجة و بشكل فاضح و صارم مع العربية الفصحى، أو في بعض الأحيان، تأتي بنطق أجنبي لا من حيث مخارج الحروف العويصة و المستعصية عليهم خاصة بالنسبة للفرنسيين كالخروف التالية مثلا:

القاف و التي تنطبق ب(كافا) و الخاء التي تنطبق (كافا) كذلك، ثم حرف العين الذي يستعصي عليهم نطقه، فيستبدلونه بحرف (الألف المهموزة) "

كذلك تتجلى السخرية، من حيث أن الكاتب يجعل تركيبية الجملة بالعربية الفصحى و لكن بنغمة و تركيبية أجنبية جزئيا، كأن يستبدل مواضع الكلمات إما بالتقديم أو بالتأخير، أو يحذف ما ينبغي الإبقاء عليه في الجملة أو يبقي ما يجب حذفه، أو ربما لا يصرف الفعل بصورة صحيحة داخل الجملة، و هذا كله يجريه الكاتب/ السارد على لسان شخصياته، في أسلوب حوار و تلفظي مباشر (direct speech).

و بالتالي فإن هذا الاستعمال يبدو مقصودا و متعمدا من لدن الكاتب، لأنه وضعها بين معقوفتين، للدلالة على نقل الكلام كما هو، و على صورته التي جاء بها على لسان الشخصية. و مثال ذلك :

" شغفها "لأراب" حبا... " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٥٥)، أي أحبها العربي و بشدة.

قال الضابط الفرنسي الفحل الحركي: " أنت بيكر غدوا، فيه شيء مهم... " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٠٦).

بمعنى أن يجب عليك القدوم باكرا يوم غد.

" لا ديس " و ما أدراك ما " لا ديس " (مرتاض، حيزية، صفحة ٢٥)، أي بمعنى الزنزانة رقم عشرة.

" أنت يمشي بوكو للطوالبت...! "

- باسكو أنا فيه الإسهال، يعني ديارى، يا مسيو خوصى... " (مرتاض، حيزية، صفحة ١٨٢).

بمعنى أنه يذهب كثيرا للمرحاض، فيجيبه لأنه مريض بالإسهال.

و في رواية صوت الكهف كذلك يعتمد الكاتب كذلك على هذا المزج بين العربية و الفرنسية، للدلالة على أن الناطق بها هو فرنسي، كما أسلفنا الذكر مسبقا، فهو بالطبيعة لا يتحكم في أصول البناء اللغوي العربي، و يتخذ ذلك الكاتب سبيلا لكي يلتقط صورا فوتوغرافية لصورة اللغة أو للنبرة الخاصة بالشخصية، و التي يبتغي في ذلك جعل القارئ، و كأنه حاضر بين الشخصيات الروائية يستمع إليها على المباشر، أو كأنها حاضرة هي بالذات و بكيانها أمامه، و يمكننا الإستئناس ببعض من تلك النماذج:

"الكانون هو الكانون، أنا شرى بالفلوس... " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٤٥)

يخطب بيبىكو أهل الربوة، قائلا لهم لأنه إشتري منهم أراضيهم بثمن بخس، مستغلا بذلك ضعفهم، و سذاجتهم و فقرهم ... ثم سدد لهم مستحقاتهم بقايا من المال، أو مقابل بضع كيلو غرامات من القمح أو الشعير، و بالتالي فقد أصبحت من ممتلكاته بقوة القانون (القانون هو القانون).

رابح " لوديمون " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ٤٦)، أي رابح الجن، و هو اسم شخصية إقطاعية كان صديقة لبيبىكو الذي استولى على أراضي " مسيو الحاكم " (مرتاض، صوت الكهف، صفحة ١٧٤)، بمعنى السيد الحاكم، و غيرها من هذه النماذج كثير جدا ، يتوزع على طول الروايات الأربع لرباعية الدم و النار.

إن هذا المزج بين لغتين أو ثلاث في خطاب سردي واحد، يجعله خطابا هجينا و متنوعا يشي بالتفاعل الدال، و المعبر عن ثقافة أفراد أولئك الفئة من المجتمع الفرنسي الأصل، و التي كانت تمتزج مع الشعب الجزائري، فتأثر فيه تارة و تتأثر به تارة أخرى، على مستوى البناء و الصوت اللغوي.

الخاتمة

يشكل الإبداع الروائي لدى الكاتب و المبدعين فضاء و اسعا تشتغل فيه تعددية الرؤى و تتنوع فيه وجهات النظر، و تختلف فيه المستويات اللغوية و أساليبها، كما أن الشخصيات الروائية المحركة للحدث تدخل في تفاعل دائم و مستمر، فتتعالى أصواتها و تختلف باختلاف مستوياتهم و درجات إنتماءاتهم الطبقية، و تؤدي بهم لصراعات مختلفة، و ذلك يستوجب اعتماد عنصر الحوار بمختلف أشكاله و أنواعه خصوصا في الأحداث التاريخية ذات الصبغة الإجتماعية، أين يحاول الروائي من خلالها التعبير عن الواقع الراهن بثنى السبل، و من ثم يوظف الشخصيات التي تعبر عن رؤاها و وعيها و فكرتها و فلسفتها في الحياة.

و قد حاول بحثنا الإجابة على الإشكالية التي طرحناها في البداية ، و التي تمحورت خصوصا حول مدى اشتغال الحوارية و تعددية الأصوات انطلاقا من التعدد و التنوع اللساني في الخطاب السردي الخاص بالروائي عبد الملك مرتاض، و خاصة في رباعية "الدم و النار"، المتكونة من أربعة روايات هي كالتالي: " دماء و دموع، نار و نور، حيزية و صوت الكهف".

وقد حاولنا مقارنة هذه الرباعية مقارنة موضوعية تهتم ببنية الخطاب و مكوناته، و توخينا ترصد معظم الأشكال اللسانية التي تساهم في إشاعة المبدأ الحوارى، و قد تمكنا وفي رحاب هذه المقاربة من الوصول لعدة نتائج مهمة يمكن إجمالها كالتالي:

- إعتد الروائي عبد الملك مرتاض على تعدد الشخصيات و كثرتها، حيث تراوحت

بين شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية، بحيث أنها شكلت مزيجا من الأفكار والإنتماءات المتنوعة، دفع بها الكاتب التعبير عن ذواتها و أفكارها بكل أريحية و دونما قيد، مما نتج عن ذلك تعدد في أساليب اللغة السردية، و تنوع للأفكار و الرؤى الأيديولوجية.

- تركت الروايات الأربع من الرباعية الحرية المطلقة في أغلب الأحيان و النسبية أحيانا للشخصيات بغية التعبير عن أفكارها و آرائها، دون طغيان صوت على حساب صوت آخر.
- أدى التمازج بين اللغة الفصيحة الشعرية و اللغة العامية التي اعتمدها الكاتب، و أطرت جوانب عدة من لغة السرد الروائي لديه، إلى إشاعة المبدأ الحوارى في الرباعية، الناتج عن تعددية الأصوات، و بالتالى ساهم ذلك في الكشف عن العوالم النفسية، و التوجهات الأيديولوجية لمختلف شخصيات الروايات الأربع.
- وجدنا لغة مرتاض الروائية لغة عربية فصيحة، حيث كان يعبر عن الحدث، و يصف الواقع، و يخبر عن حركة الشخصيات بلغة فصيحة، علاوة على لغة الحوار بين الشخصيات و التي اتسمت بالفصاحة على العموم، ولم يعتمد على المفردات العامية إلا قليلا، بل قام في بعض الأحيان على إدماج العامية في الأسلوب الفصيح و قام بمنحها نفس قواعد و نغمة اللغة الفصيحة، و لاشك أن في توظيفه لهذه المفردات العامية إشارة إلى الحرص على محاولة نقل واقع الشخصيات الروائية بأمانة و صدق هذا من جهة، و من جهة أخرى، جعل شحنتها الدلالية شحنة مزدوجة، ساهم ذلك في خلق تعددية صوتية على مستوى الأساليب اللغوية.
- الروايات الأربع تضم أصواتا كثيرة و لغات متعددة، منها اللغة العامية السوقية التي تناسب عامة الناس من غير المثقفين، و تعكس و عيهم و مستوياتهم، و تكشف عن معتقداتهم الفاسدة كالتضرع إلى أولياء الله الصالحين، و مناجاتهم، و طلب العون منهم في ساعات الشدة و الضيق.
- في الروايات الأربع، إنتشرت اللغات الحاملة للأصوات السياسية و المثقفة و الأمية، و الأصوات النسوية المناضلة و الثورية و المتعلمة، إلى جانب الأصوات الجاهلة و المستضعفة، و التي كانت تناسب الشخصيات التي الحاملة لتلك الأصوات، من حيث المستوى الإجماعى و الفكرية و من حيث الإنتماء الطبقي لها.
- تتناص رباعية الدكتور عبد الملك مرتاض مع نصوص أدبية و فنية و تراثية كثيرة، فقد قرأنا عشرات الحكم و الأمثال العربية، و وجدنا الكثير من الآيات القرآنية، و قرأنا الأبيات الشعرية العربية و التراث الفلكلورى الشعبى، و حتى الأغاني الشعبية، لأنه كان يحرص على نقل الواقع بكل خلفياته، و ذلك من خلال تهجين الخطاب تارة و أسلبيته و تنزيده تارة أخرى، علاوة على اعتماده تقنية الباروديا (المحاكاة الساخرة)، التي كان لها كبير الأثر في خلق فضاء سردي يتسم بالفكاهة و الضحك تارة و بالمفارقة المعبرة و الهادفة تارة أخرى.
- روايات رباعية الدم و النار، روايات تؤرخ لجانب من أحداث التاريخ الجزائري بأسلوب فني و بطريقة أدبية؛ فهي تحتوي على تواريخ كثيرة ترتبط بأحداث و وقائع و معارك و ثورات من التاريخ الجزائري القديم إبان الاحتلال الفرنسي، و بعيد الإستقلال كذلك.

المصادر والمراجع

١. أنيس، ابراهيم و مؤلفين آخرين، ٢٠٠٤. المعجم الوسيط، ط٤، مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية.
٢. ابن منظور، لسان العرب، ٢٠٠٣. ج ١٥، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان.
٣. النيسابوري، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة - بيروت، لبنان.
٤. بن المنقذ، أسامة، ١٩٦٠. البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة.
٥. الصلابي، علي محمد، عثمان بن عفان؛ شخصيته وعصره، دار ابن كثير، بيروت.
٦. باخنتين، ميخائيل، ١٩٨٧. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.
٧. باخنتين، ميخائيل، ١٩٨٦. الماركسية والفلسفة للغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
٨. برادة، محمد، ٢٠١١. الرواية العربية ورهان التجديد، ط١، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي.
٩. حمداوي، جميل، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية (رواية شعلة ابن رشد لأحمد المخولفي أنموذجا)، ط١، دار النابعة للنشر والتوزيع.
١٠. الحميداني، حميد، ١٩٨٩. أسلوبية الرواية، ط١، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
١١. علوش، سعيد، ١٩٨٥. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
١٢. مرتاض، عبد الملك، دماء ودموع، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر.
١٣. مرتاض، عبد الملك، نار و نور، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر.
١٤. مرتاض، عبد الملك، حيزية، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر.
١٥. مرتاض، عبد الملك، صوت الكهف، دار البصائر للنشر و التوزيع، الجزائر.

16. Tynianov, Youri, Jackson, Roman, 1965. *Les Problèmes des études littéraires et linguistiques 1928, dans Théorie de la Littérature, Textes des Formalistes Russes, Traduction, Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, France.*

جميع الحقوق محفوظة © 2020، أ. مأمون عبد الوهاب، أ. د تحريشي عبد الحفيظ، المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي. (CC BY NC)