الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر

عنوان المذكرة:

التناص التراثي في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض

التخصص: أدب واتصال

إعداد الطّالبتين:
خديجة ريابي
زاهية إسعون

إشراف الأستاذ:
بوعلام إقلولي

لجنة المناقشة

د/ الوناس شعباني، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا.
أ.بوعلام إقلولي، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفا ومقرّرا.
د/ نبيلة زويش، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... عضوا ممتحنا.

تاريخ المناقشة: 2015/09/21

كلمة شكر

من باب قول النبي صلى الله عليه و سلم :"من لم يشكر الناس لا يشكر الله ".

فمن باب الشكر نهدي ثمرة جهدنا :

إلى الساهرين بين الحبر و عتمة الليل ...

إلى من يحترقون ليضيئوا على الآخرين ...

إلى من مثلوا أنفسهم شمعة تحترق بتمهل و عند انطفائها يظهر نور غيرهم .

إلى من مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة ...

إلى من ذللوا الصعاب لغيرهم ليعلموهم صعود القمم ...

من هذا يطيب لنا و يبهج صدورنا أن نتقدم بعظيم الشكر الجزيل و عظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف :"بوعلام إقلولي". على ما قام به معنا في إرساء هذا البحث و على ما وهبنا به من سعة علم و صبر و جهد كبيرين من تقديم نصائحه و إرشاداته على انجاز هذه المذكرة.

إلى كل أساتذة معهد اللغة العربية و آدابها بجامعة مولود معمري –تيزي وزو - .

إلى كل عمال المكتبة .

خديجة ريابي

زاهية إسعون

إهداء

أهدي هذا العمل إلى:

إلى روح والدي رحمه الله ورزقه الطمأنينة في مثواه والخلود في الجنة
و الوالدة الكريمة حفظها الله
إلى عائلتي:
أفراد أسرتي ومن تقاسمت معهم مشوار حياتي: إخوتي
وأخواتي
إلى أسرتي الثانية التي فيها مستقبلي: زوجي رفيق الدرب ونبض قلبي
وقلمي ,وإلى أمه وأبيه، إخوته وأخواته.
إلى كل الأصدقاء ومن كانوا برفقتي ومصاحبتي أثناء دراستي في الجامعة
إلى كل من يعرفني عن قرب أو من بعيد
والى كل من ساهم في تلقيني و لو بحرف في حياتي الدراسية

زاهية إسعون

إهداء

الحمد لله على نعمة العقل التي خص بها النبي آدم ، والذي وهبنا الإرادة و القدرة و أنعم علينا بنعمة الصبر و التحمل لإنجاز هذا العمل الذي هو ثمرة جهد رعاه الأستاذ: "بوعلام إقلولي" و كان قدوتنا في العمل الجاد و حب الإتقان ، و غمرنا باحترامه لنا فلا ندري كيف يكون الشكر و الجزاء .

إلى الذين كانوا يروني بعين الحرص و أحرف الأماني ،و راية المستقبل الذي أحمل شرفهما و أثر تربيتهما هما :أمي منبع الحنان و الأمان رعاها الله كما رعتني و ربتني .و أبي الكريم الذي أ نفق من ماله و ووقته حتى يقطف هذه الثمرة ، اللهم احفظهما لي و أطل في عمرهما .

إلى شريك حياتي الذي دعمني و سهر على راحتي زوجي نعيم .

إلى جدي العزيز "علال" أطال الله في عمره انشاء الله .

إلى أخواتي العزيزات :زينب –حنان –شيماء .

إلى روح جدتي "خدوجة" و جدي "علي" وجدتي "أوريدة" أتمنى أن يسكنهم الله فسيح جنانه و يرحمهم بإذنه تعالى .

إلى أخوالي و خالاتي و أعمامي و عماتي و كل عائلتهم .

إلى كل عائلة رحلي من الكبير إلى الصغير .

إلى زميلتي و مساعدتي في انجاز المذكرة "زهية"

إلى كل من سار على درب الحكمة و المعرفة و كل من كان سندا لي في عملي و مشوار حياتي

و الدراسي خصوصا.

ريابي خديجة

مقدمة

مقدمة:

إن الخوض في قضية توظيف التراث في شتى أصناف الإبداع تمكننا من الخوض في قضية التناص، وهي قضية احتفى بها النقد الغربي والعربي قديمة وحديثة ،وهذا يعني تغيير المستويات المختلفة التي يتناص من خلالها الأدب العربي مع التراث بأشكاله المختلفة كالحديث النبوي الشريف والحكايات الشعبية والدينية.....إلخ.

نسعى من خلال دراستنا للتناص التراثي في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض إلى التركيز على طرائق توظيف التراث عند الأدباء المعاصرين، وهذه الطرائق مختلفة باختلاف الأدباء وتوّجهاتهم الفنية والإيديولوجـية وباختلاف المؤثرات التي مارست فعلها على أساليبهم الأدبية، بل إن هذه الطرائق تختلف عند الأديب الواحد تبعا لاختلاف التجارب ومراحل العطاء الأدبي.

إن تركيزنا على التناص بالتحديد يرجع الى كونه مفهوما متحركا يحكمه سحر التثاقف النصي في المتن الابداعي، وكذا محاولة الخوض في جزئية ألهبت النصوص عن طريق آلية الغياب والذوبان والإرتحال، كل ذلك في محاولة منا لاستكناه هذا الموضوع عبر رواية صوت الكهف التي احتوت على دفق كبير من التناصات التراثية المتنوعة والتي تنم عن ثقافة واسعة للأديب الجزائري عبد الملك مرتاض.

يهدف بحثنا هذا إلى تتبع ظاهرة لافتة في الأدب العربي المعاصر، هي ظاهرة توظيف، أو استدعاء التراث، وسيكون اشتغالنا على هذا الموضوع من خلال رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض.

تتمثل الإشكالية بالنسبة لهذا التوظيف في الإجابة عن السؤال المحوري الاتي:

إلى أي مدى وفق عبد الملك مرتاض في توظيف التراث، وهل كان توظيف التراث عنده مجرد استدعاء سطحي، أو عميق ؟ وكيف تفاعلت النصوص التراثية و نص الرواية؟

للإجابة على هذا التساؤلات وغيرها، ارتأينا انتهاج المنهج البنيوي و كذا المنهج التحليلي لما له من خصوصيات تؤهل الباحث لتحقيق أهدافه. وقد فرضت علينا طبيعة البحث أن نقسم بحثنا الى فصلين مسبوقين بتمهيد ركزنا فيه على كيفية تفاعل الأشكال التراثية القديمة مع الخطاب الروائي وطبيعة العلاقة الموجودة بينهما.

خصصنا الفصل الأول المعنون ب: "مفهوم التناص في الدراسات الغربية و العربية " تناولنا فيه صطلح التناص وبوادر نشأته عند النقاد الغربيين وكيفية تطوره على أيديهم وعند النقاد العرب المبدعين من الإرهاصات الأولى التي مهدت له و جذوره في النقد من: السرقات، والاقتباس، والتضمين.

أما الفصل الثاني الموسوم ب : "توظيف التناص التراثي في رواية صوت الكهف" فقد تناولنا فيه تناص الرواية مع الأمثال الشعبية ومع القصص الدينية و الحكاية الخرافية و الأسطورة و الحكاية الشعبية وتوظيف العادات و التقاليد والمعتقدات و الطقوس .

أنهينا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي أمكننا تحقيقها من خلال دراستنا لموضوع ،"التناص التراثي في رواية صوت الكهف".

لقد أضاءت دروب هذا البحث عدة مصادر ومراجع منها:

لسان العرب لابن منظور، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص لمحمد مفتاح علم النص لجوليا كريستيفا، جامع النص لجيرار جينيت.....

إذا كانت مثل هذه الأعمال لا تخلو من الصعوبات فإن بحثنا اعترضته بعض الصعوبات و المتمثلة أساسا في:

نقص المراجع والدراسات المؤسسة للأدب الجزائري عموما والرواية الجزائرية خصوصا وأكبر العوائق التي واجهتنا في بحثنا هذا خاصة ما يتعلق بظاهرة التناص في المتون الروائية حيث أن جل الدراسات الموجودة تتناول التناص واستراتيجيته في المتن الشعري.

كما صادفتنا صعوبات منهجية أثناء قراءتنا للنصوص قصد استخلاص النصوص الغائبة.

في الأخير لا يسعنا إلا أن نشكر كل من ساعدنا على إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر الأستاذ المشرف "بوعلام اقلولي" الذي لم يبخل علينا بالنصح والتوجيه منذ أن كان البحث فكرة إلى أن أخذ الشكل الذي هو عليه الآن فله منا جزيل الشكر والعرفان.

و الله الموفق

تمهيد

تفاعل الأشكال التراثية القديمة مع الخطاب الروائي

تفاعل الأشكال التراثية مع الخطاب الروائي:

في مفهوم التراث:

-عند العرب:

عرفت قضية التراث نقاشا واسعا، ظلت في الغالب تدور على هامش القضية فما كتب وقيل عن التراث قل ما نجد فيه من تناول المسألة التراثية باعتبارها قضية وإشكال.

التراث في اللغة العربية مشتق من مادة ورث، وتعني ما يرثه ابن من أبيه من مال وحسب أو الحصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه. وحين نبحث في المعاجم العربية القديمة، فإننا لا نجد أي تعريف دقيق للفظة "تراث" فلسان العرب مثلا يورد مجموعة من التعاريف في مادة ورث، من غير أن يخص لفظة تراث بتعريف خاص. فالورث والوارث والإرث والتراث واحد .وقيل الميراث في المال والإرث في الحسب[1].

وقد جاءت كلمة الوارث في القرآن الكريم في قوله تعالى: "وزكرياء إذ نادى ربه رب لا تذرني فردا وأنت خير الوارثين"[2] ووردت كلمة تراث في قوله تعالى:" كلا بل تكرمون اليتيم، ولا تحضون على طعام المسكين، وتأكلون التراث أكلا لما، وتحبون المال حبا جما".[3] ومعنى التراث هنا هو المال الذي يتركه الهالك وراءه، أما كلمة الميراث فقد وردت في قوله تعالى:" والله ميراث السماوات والأرض".[4]

ويقول صلى الله عليه وسلم في حديث الدعاء، "وإليك مآبي ولك تراثي"[5] ويعلق عليه ابن منظور في قوله: " التراث ما يخلفه الرجل لورثته"[6].

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة ورث، المجلد2، ط1، دار الرشاد الحديثة، لبنان،1990،ص199-200-201.

2- سورة الأنبياء ،الآية 89.

3- سورة الفجر، الآية 17-20.

4- سورة آل عمران ،الآية 18.

5- ابن منظور، لسان العرب، ص201.

6- المصدر نفسه، ص201.

لا يوجد تعريف خاص بالتراث، ولكن هناك تعاريف كثيرة من علماء وكتاب التراث، وأصبح في الفكر العربي إشكالية تصعب الإحاطة بها، الأمر الذي جعل الدارسين يبحثون عن المنهجية للقبض على الآليات المؤسسة له. لذلك تعددت واختلفت الآراء وطرق دراسته غير أن الكثير من المهتمين بالمسألة التراثية، اهتموا بالتراث من حيث هو زمن، أو ركام أو معرفة تاريخية.

محمد عابد الجابري يرى أن التراث هو الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو الحمولة التي أصبحت تحملها هذه الكلمة في خطابنا العربي المعاصر. لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرها .كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية والمعاصرة التي تستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة إلينا وإذا هذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم إنما يوجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجهما[1].

فالتراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الخطابات السائدة.[2]

ويعرف محمد عابد الجابري التراث كما يتحدد داخل الخطاب النهضوي العربي الحديث والمعاصر هو بصورة أساسية، الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة والشريعة واللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف[3].

وهذه الملفوظة–التراث– اكتسبت تداولا وشيوعا مع نهاية القرن العشرين، لم يعرف من قبل هذا التاريخ. بل إن المضامين التي تحملها هذه المفردة في أذهاننا اليوم لم تكن تحملها في أي وقت مضى. فقد حملت إشباعا وجدانيا ومضامين إيديولوجية سلكتها الخطابات العربية المعاصرة مما لا يمكن أن ينقل إلى أي لغة أخرى معاصرة.[4]

1–محمد عابد الجابري، التراث والحداثة،ط1، المركز الثقافي العربي ، المغرب، 1991،ص23.

2– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص19.

3–محمد الجابري، التراث والحداثة ، ص30.

4– المرجع نفسه، ص21.

- **عند الغربيين:**

إن مدلول المصطلح "تراث" يشير إلى أنه يقابل patrimoine في الفرنسية وpatrimony في الإنجليزية، وهما في الأصل الأوروبي الذي يعود إلى اللغة اللاتينية الحاملة لمصطلح patrimoinum وتعني الإرث الأبوي، وهذا يشير إلى أن مدلول اللفظة تحمل القيمة المادية، وهذا لا يتطابق مع ما نقصده بالموروث في لغة الضاد عبر خطاباتها المعاصرة[1].

وعلماء الآثار الأمريكيين اهتموا بمفهوم التراث لكن كثيرا ما عرّفوه على نحو لم يكن مقبولا فحسب في الأبحاث الانتروبولوجية، وإنما كان مثمرا أيضا، ومن التعاريف التي قدّمت للتراث نجد تعريف " فيليبس" و"ويلي" في مؤلفهما الصادر عام 1953 حيث يقولان إن التراث عبارة عن استمرارية ثقافية على نطاق واسع في مجالي الزمان والمكان، تحدد أساس التشكيلات المستمرة في التكنولوجيات المختلفة أو في الثقافة الأثرية الكلية.[2]

في حين يرى "جوجن" Goggin الذي يستخدم مصطلح التراث الثقافي الأكبر تحديدا نجده يعرف التراث بأنه أسلوب مميز من أساليب الحياة كما ينعكس في مختلف جوانب الثقافة.[3]

وهناك من يرى كلمة " تراث مرادفة للثقافة، وهذا ما يظهر في إحدى الدراسات الأمريكية، حيث عرف التراث على أنه شكل ثقافي يتناقل اجتماعيا، ويصمد عبر الزمن"[4] ويعد كذلك عند بعض علماء الاثنولوجيا والفولكولور الأوروبيون، فيوضح سانتيف Saint

---

1- ينظر: نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011-2012، ص15.

2- هولتراكس ايكة، قاموس مصطلحات الانتربولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن السامي، دار المعارف، القاهرة،1972-ص89-90.

3-المصدر نفسه، ص89.

4- المصدر نفسه، ص88.

Yves أن التراث لا يشمل فقط ما يقال أو ما يحكى، وإنما يشمل أيضا كل ما يفعل، وما يظهر للعيان، ويذكر فارانياك Varagnac بكلمات مشابهة أن التصنيف السيئ لمفهوم التراث، إنما يتمثل في قصر إطلاقه على مصطلح ضيق، يشير إلى التراث الشفاهي فالتراث عبارة عن فعل أكثر منه قولا، وهو بوجه خاص يكون معاشا قبل أن يفكر فيه.

هذا يفسر كونه أساسا عاملا من عوامل التماسك الإنساني تماسك يُعبر خلال العصور، وفي مختلف أساليب الحياة ويعد مفهوم التراث في رأي "فارانياك" مفهوما محوريا في الدراسات الثقافية[1]. يميز إيريكسون " Erixon" أربعة أشكال للتراث تتمثل في: التراث الاجتماعي، التراث التكويني، التراث المادي والتراث الأدبي.

حدد الدارسين الامريكيين الأبعاد التالية للتراث: المباشرة أي عدم استخدام واسطة التخفيض أو الرد أو الاختزال.

وميز اسكيرود" "Eskerod في السويد تمييزا واضحا بين التراث الفردي والتراث الاجتماعي فأكد أن التراث الفردي لا يتحوّل إلى تراث اجتماعي إلا بمقدار توفر المصالح التي يعكسها في المصالح الشائعة في الجماعة الاجتماعية كما تحدّث أيضا عن التراث السائد الذي يختلف باختلاف المكان[2].

في هذه الحالة يظل معنى كلمة "تراث" فقيرا جدا بالقياس إلى المعنى الذي تحمله في الخطاب العربي المعاصر، فالشحنة الوجدانية والمضمون الإيديولوجي المرافقين لمفهوم التراث، كما نتداوله اليوم تخلو منها تماما مقابلات الكلمة في اللغات الأجنبية المعاصرة التي نتعامل معها[3].

1المصدر السابق، ص89.

2- المصدر نفسه، ص90.

3-عابد الجابري، التراث والحداثة، ص23.

سعت الكتابة الإبداعية الجديدة في أطرها المختلفة إلى تحرير المعرفة التراثية من نمطيتها وعرضها في مختبر التحليل والتفكيك أو الهدم والبناء، إنها قراءة ثقافية تاريخية أو اجتماعية للتراث.

يجاور وعي الكتابة الجديدة التراث (الموروث) إلى نص ما بعد التراث الذي عمل المبدع فيه على إعادة النظر في النص التراثي الحامل لمعطيات جاهزة قابلة للكشف والبعث.

إن إعادة النظر في الإنطباع السائد عن التراث بوصفه" واقعة مكتملة"، بل هي فهم يعتبر الموروث جدلا متواصلا بين الماضي الذي نتأثر به والتاريخ المستقبلي الذي لم يصنع بعد، ومنه يصبح "وساطة مفتوحة النهاية، غير تامة، وغير مكتملة، تتكون من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المستقبل، وتجربة الحاضر الحية، دون أن تتحول إلى كلية شاملة يتطابق عندها عقل التاريخ وفاعليته."[1]

من هنا بدأ إبداع النص الجديد في ضوء معطيات تراثية حملها النص القديم، إدراك مفاهيمي عميق شكلته رؤى معاصرة حملت لواء الإنطلاق من المبدأ والانفتاح على الزمن التاريخي الانساني وما يحمله من نصوص متتابعة تعالج فكر الراهنية والصيرورة والخلود فـ "الفكر يتحذ شكلا مصورا حين يعبر عن درجته المدراكية[*] أو حين يريد تأسيس ذاته على نظرة ما للموضوع."[2]

إن هذه الرؤى المقاربة للتراث تكشف عن المسكوت عنه في النصوص القديمة من قوى كامنة لم يكشفها القدامى لأنها لم تكن تستجيب لحاجات عصرهم، والتي تحمل في صلبها قدرة على الاستجابة الى حاجات عصرنا، ومن هنا يكون أفق هذه الرؤى التعمق في عناصر التراث، لا المكوث فيها أو تحنيطها وإنما لمفارقتها وتجاوزها.

1- ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد،(فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص90.

*- كذا في الأصل.

2- محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل،ط1، دار المنتخب العربي، ص17.

إن النص الجديد العامل على التراث، مكتسب ابداعي استقى مادته الابستيمولوجية من منبع معرفي يتعاطى قواعد الطبيعة ويتجدد وفقها، فكان على المبدع الباحث في خباياه المكتشف لقواه المعرفية التقاط أسرار التجدد والانفتاح حتى تتلاشى سلطة المعيارية وتتجلى سلطة الرؤية الابداعية التي تتعامل مع المادة التراثية "باعتبارها مادة ثقافية يمكن تحويلها أو رأسمالا رمزيا يمكن صرفه أو استثماره، أو منجما معرفيا يصلح التنقيب فيه، أو بنى لا معقولة ينبغي تفكيكها أو حقلا دلاليا ثمة حاجة إلى أن يكون يقلب ويعاد حرثه".[1]

تبدأ الكتابة الروائية حينما يشعر المبدع بسر كوني يلح عليه في التعبير، فيطلق دون حواجز أو قوالب فنية كانت أو معرفية لبناء هيكل سردي يتميز عن أشكال أدبية أخرى تحيط به، والمقصود من ذلك أن "الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط ،أي أنه لا يوجد ما يجبر الكاتب على استخدام الحوار في مكان معين دون الأمكنة الأخرى ولا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حر في إدخاله ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته وبالطريقة التي يراها مناسبة".[2]

يتبين من خلال هدا الكلام أن الرواية جنس أدبي مرن قادر على هضم وتمثل الفنون المحيطة به، فقد اجتهدت "في أن تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى، وأن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب... (كما استطاعت) أن تهضم وتستثمر عناصر متناثرة كالوثائق والمذكرات، الأساطير، الوقائع التاريخية، الإرث الأدبي والديني بكل أنواعه".[3]

فإذا ما تعلق الأمر بالإرث الثقافي (أدبي، تاريخي، فلسفي...) في علاقته بالجنس الروائي وجدنا أن الروائي العربي ينطلق من وعي جاد بحقيقة الانتماء وضرورة احتواء الماضي الانساني لأجل تحقيق استراتيجية في الابداع وخصوصية في الكتابة، فقدم ما

1- علي حرب، أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر،ط1، دار الطليعة، بيروت، 1994، ص83.

2- محمد شاهين، آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص07.

3- عادل فريجات، مرايا الرواية،(دراسة تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص ص 9-10.

أمكنه من قراءات خاصة للتراث يبرز بها هذه الخصوصية. انطلق في ذلك وهو مطمئن الى أن "التراث بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال".[1]

إنه لمن الضروري، ومن هذه الزاوية، أن تكون الرواية الجزائرية حقلا خصبا للبحث والتنقيب، بخاصة إذا علمنا أن صانعيها من أكثر المبدعين اندماجا وتعلقا بالماضي المجيد.

عبرت الرواية الجزائرية المعاصرة منذ السبعينيات عن روح الشعب الجزائري وتوغلت في فضاءاته المعرفية باتساعها وعمقها وغموضها أحيانا. ولما كان تعلق هذا الشعب بموروثه المتشكل من مراحل تاريخية بعينها أهمها حرب التحرير الوطني "أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي. وانطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الاسلامي."[2]

وقد ظهرت إنتاجية النص الروائي في هذا المضمار من خلال" تقديم نصوص جديدة تتأسس على قاعدة استلهام النص القديم، واستيعاب بنيته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على انجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقفه منه، بناء على ما تستدعيه مُقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل."[3]

إن الأشكال السردية القديمة تمثل الماضي، أي أن التراث كامن في الماضي، وهو يمثل حصيلة التجارب المعرفية التي تجلّت في أشكال فنية عبرت عن واقع معيّن ولا تزال آثاره الباقية شاهدة على ذلك، فالأدب الجاهلي قام على أساس الجدل الحاصل بين الأديب والمجتمع الذي ينتمي إليه، ولهذا السبب، فالآداب الموجودة حاليا هي ثمرة من تجارب

1- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص143.

2- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)،ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر، ص105.

3- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص55.

الأجيال السابقة، وما تمثله إلينا هو التراث بما يعكسه من عادات وتقاليد وقيم، وبما اعتمدته من أشكال سردية لتشخيص ظواهر الواقع المعيش وتجسيده. ولذلك تتحقق الصلة بنينا وبين التراث على أساس أنه مخطوطات حُققت، وفي هذا الحال يكون تعاملنا مع التراث الذي ما يزال حيا يلازمها في حياتها وهذا على الرغم من أن موته المادي قد تحقق وانتهى تماما مثل الأدب الراهن الذي سيتحول إلى تراث، وبواسطته يستقي من يأتي بعدنا من أمم أخرى عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا.

والتعامل مع التراث كمكتوب يدفعنا إلى تجسيده عن طريق اختيار المبدع للأشكال التراثية القريبة إلى روحه من أمثال الحكاية، والأغنية، والأسطورة، والملاحم، والسير والأشعار والأمثال، أو ما ندرجه بصفة عامة تحت لواء "الأدب الشعبي". وإلى جانب هذه الأشكال يوجد التراث الديني، فعن طريق ما تضمنّه من وقائع وأحداث يمكن استحياؤها وتوظيفها، هو الشيء نفسه الذي ينطبق على التراث التاريخي المبثوث في المخطوطات وكتب التراجم والسّحر والتنجيم. كما أن الاستفادة من التراث قد تحقق أيضا من أنماط أدبية أخرى كالمقامة والرّحلة. ولا يعني هذا أننا نتعامل مع التراث المحلي فقط بل يجب أن يكون التعامل أيضا مع التراث العالمي لتحقيق أواصر الارتباط بيننا وبين غيرنا عن طريق توظيف الأنماط الفكرية والمعرفية التي تكون قاسما مشتركا بين الجميع، فيوظفها المبدعون ضمن خطاب أدبي، تحقق منه التواصل، والتقارب إن لم تقل التفاعل. والتراث يجب أن يوظف في أعمالنا وإبداعاتنا، ذلك أن استحضاره يعد بمثابة ربط الصّلة بين الماضي والحاضر. على أن تكون الغاية منه النّظر فيه على أنه وسيلة تعيننا في التعبير عن هموم الحاضر، إذ على الرّغم من انتمائنا إلى الحاضر الذي نعيش أحداثه ووقائعه إلا أننا نحيا أيضا بالمكتسبات التراثية المملوءة بالألغاز والرموز، والتي تنتظر منا تفسيرها بما يفيدنا في حياتنا الحاضرة .وعلى هذا الأساس فإن الكثير من المبدعين قد يستحضرون التراث في إنتاجاتهم للتعبير عن التشابه الحاصل بين حياتهم وحياة من سبقهم.

واستدعاء التراث عن طريق توظيفه يعني بعثه من جديد والإضافة إليه، وعليه فلا يتصوّر أن لا يستفيد أديب أو كاتب فيما يبدعه منه سواء من التراث المحلي أو من التراث العالمي.

إن التأسيس الروائي الذي قام على الإرث الثقافي يربطه بعض النقاد والمبدعين بالمقامات في حين يربطه البعض الآخر الأدب الشعبي.

1-المقامة:

فالذين يربطون نشأة الرواية العربية بالمقامات، يستندون على احتفالها بالجانب اللغوي والبلاغي وتميزها بذلك عن سائر الأشكال النثرية الأخرى، "فالمقامة على الرغم من دوران مضمونها في الحياة الاجتماعية العامة للناس، ومعالجة بعض مظاهرها السلبية فإن القالب أو الشكل أو اللغة الجامدة، إن لم نقل الغريبة التي يصاغ فيها مضمون المقامة، يمنعنا من القول بأن الرواية الحديثة تعود أصول تأسيسها إلى المقامة التي تميل إلى الاستسلام لرتابة الحياة اليومية والوهم البلاغي والخضوع لحالة الخمول العقلي، في حين الرواية جنس أدبي يسعى للتعبير عن العقل المقموع والوصول به إلى قابلية التنوير والاعتراف بغنى الحياة.

2-الأدب الشعبي:

لعل فشل الأقطار العربية عسكريا وسياسيا في مناهضة الاستعمار الأجنبي في العصر الحديث كان سببا في الدعوة لتحقيق مشروعها الثقافي الكبير بمحاولة الالتحام بالجماهير والعمل على توعية عقول الناس وإيقاظهم وإخضاع الموروث الثقافي والفكري إلى محك النقد والتثقيف"[1].

إن الصلة القائمة بين الأشكال التراثية والخطاب الروائي تتجلى من خلال عنصرين وهما: الحكاية والبطل.

1- ينظر: واسيني الأعرج، الجنس الروائي وإشكالية الترسيخ، جريدة المساء (الجزائر) عدد558، 22 مارس 1987، ص12.

أ- الحكاية: يؤكد الروائيون العرب في شهاداتهم على استفادتهم من حكايات الأجداد والجدات وما كان يدور في الحلقة، "فيعتبرون هذه الحكايات بمثابة النواة التي فجرت الروائي المتغيب فيهم. فعنصر الحكي مشترك بين كل أنواع الأشكال التراثية، فهو عنصر أصيل فيها، يعود في أساسه وتكوينه إلى منابع الأدب، والذي أصبح محمّلا بإيحاءات غنية عبر تاريخه الطويل، ما أغنى الرواية وأكسبها عنصر التشويق الذي هو سمة لا غنى عنها في أية رواية أو حكاية، فكلّ حكاية تصير فنيا هذا التطلع البدائي إلى ما سيحدث. فعنصر الحكي الذي تقوم عليه الأسطورة والسيرة والملحمة والقصة البدائية قديما هو نفسه الذي تقوم عليه الرواية الفنية حديثا"[1].

ب-البطل: يتجلى المظهر الأخر للصلة بين التراث والرواية من خلال دور الأسطورة والأشكال التراثية الأخرى في التمهيد للبطل الروائي الجديد وهو الإنسان العادي. فمن المعروف أن بطل الأسطورة قديما كان إلاها أو شبه إله ومهمته كانت تتمثل في الصراع بينه وبين الآلهة أو المخلوقات البشرية.

ثم جاء البطل الملحمي الذي تتسم صفاته وملامحه في قوة الجسد وكماله وجماله تشبثّا بمكانه الإنسان وفخرا بسيادته. "فهو يعبر عن ذاته كفرد ليعكس موقفهم كذات وسط دوامة الصراعات، ويعبر من خلالها عن روح الجماعة"[2]، فالبطل في الرواية الحديثة يشترك مع أبطال السيّر والملاحم والأساطير في أنه وُجد من أجل الدفاع عن الجماعة .والتي تعيش من أجلها وأنه جاء ليملأ الأرض عدلا. ويحقق الرخاء لمجتمعه. ولعل النهاية السعيدة التي تنتهي بها حياة البطل في الرواية المعاصرة هي خير دليل على الصلة القائمة بينها وبين الحكايات الشعبية المبثوثة ضمن السيّر والملاحم والأساطير القديمة "بغض النظر عن التعديل الذي يقوم به الروائي في سبيل تحويل الحياة الفجة الواقعية إلى الحياة الإبداعية.

1- محمد بن مرزوقة، أثر التراث في بناء الرواية الجزائرية، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة عين الشمس، القاهرة، مصر،1989،ص 32، ص 86-87.

2- المرجع نفسه ،ص34.

وما قد تحتاجه هذه العملية من إضافة لمسات فنية وجمالية خاصة بهذا التعديل".[1] وهذا ما يؤكد القول بارتباط فن الرواية المعاصرة بالأشكال التراثية القديمة، وأنها ما هي إلا مجرد امتداد طبيعي لها جسدية في كل من حلها شبكة من العلاقات الاجتماعية من بشر وعادات وتقاليد وقوانين وقيم في إطار من الصدق الفني الذي يخلق إمكانية العمل الروائي الحقيقي.

إن الدراسيين للرواية العربية في علاقتها بالتراث يدرك أن ثمة بواعث أدت بالروائيين إلى توظيفه في إبداعاتهم منها:

1- البواعث الواقعية: أدت حرب حزيران 1967. وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية ولا سيما المثقفين الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب بل الهزيمة حضارية أيضا. ولأجل محو أثار هذه الهزيمة والنهوض من جديد لابد من إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية للمجتمع.

كما أدرك المثقفون العرب بعد هذه الحرب أن العودة إلى الجذور ضرورية .ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة.

بعد حرب حزيران استجابت الرواية العربية بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع كما استجابت مظاهر الثقافات الأخرى كالشعر والمسرح من العودة إلى التراث .ولكن هذا لا يعني أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل ذلك، بل يعني أن التوجه للتراث بعد الحرب تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل[2].

1- المرجع السابق، ص ص 35-36.

2- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.،ص10.

2- البواعث الفنية: شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث .ورافق ذلك تراجع الرواية الغربية بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، وظهور روايات أخرى تتميز بشكل مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية، وهي روايات تنتمي إلى أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا ... إلخ.[1]

فظهور الرواية مرتبط بالاتصال القائم بين الشرق العربي الإسلامي والغرب. فالرواية ليست مجرد نوع فني مستورد بقدر ما هو نتاج تفاعل مع الظروف الاجتماعية والسياسية التي ورثتها أغلب الشعوب العربية من خلال حركة النمو بعد الاستقلال.

ويعد هذا النوع الأدبي حديثا في المغرب العربي ولاسيما الجزائر، إذ لا يزال في طور التكوين باعتباره من نتائج انفتاحنا على الأدب العالمي سواء الغربي منه عن طريق النفوذ الأجنبي أو الشرقي عن طريق الثقافة الأدبية. وساهمت رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتابها إلى الغوص في البيئة المحلية ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه بالرواية العربية إلى العودة لقراءة التراث والتأسيس عليه والغوص في بيئته[2].

3- البواعث الثقافية أو الحركة الثقافية: مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين. من جهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية بدلا من ربطها بالرواية الغربية. ولقد وجد هؤلاء النقاد أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص الديني. والقصص البطولي وقصص الفرسان...إلخ فما كان منهم إلى أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث[3].

1- ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 ،ص11.
2- المرجع نفسه، ص11.
3- المرجع نفسه، ص11.

لقد طرح تاريخ القصة في الأدب العربي الإسلامي مضمونا ضعيف الاهتمام بالإنسان الشعبي وانشغالاته وطموحاته. وإذا كانت هذه القصة في بدايتها تناولت موضوعات ذات طابع شعبي (مثل قصص عنترة)، إلا أن هذه المحاولات ظلت معزولة كونها قامت أساسا على إعادة إنتاج مفاهيم وقيم وأفكار البيئة التقليدية. ولعل هذا السبب نفسه الذي دفع الكثير من الأدباء إلى التحرر من بعض قواعد الثقافة الموروثة في القصة القديمة التي حرمتهم من دورهم في الإبداع الفني والعودة إلى التراث الشعبي الذي مازال حتى اليوم مصدر التفاعل مع الواقع لإيجاد الحلول الملائمة له. فالفنان يعتمد على التراث الشعبي لأنه يمثل جزءا هاما من ثقافته فيسهم في تحديد أدواته الفنية التي تنمو قدراتها. وتتطور أساليب توظيفها من ناحية الكم والنوع بممارسة الكتابة.

الفصل الأول

مفهوم التناص في الدراسات الغربية والعربية

مفهوم التناص في الدراسات الغربية و العربية.

أ-مفهوم التناص و تأصيل المصطلح عند الدارسين الغربيين.

-حوارية باختين.

-جوليا كريستيفا و نظريتها في التناص.

_المتعاليات النصية عند جيرار جينيت.

ب-مفهوم التناص عند الدارسين العرب.

-قديما

-حديثا

مفهوم التناص في الدراسات الغربية والعربية:

أ_مفهوم التناص(*) وتأصيل المصطلح عند الدارسين الغربيين:

يعد مصطلح التناص من المصطلحات السيميائية الحديثة حيث نجد له حضورًا قويا جدا لدى كل الدارسين، الذين انفتحوا على السياقات الخارجة عن النص الأدبي، هذا الأخير الذي اعتبره البنيويون بينة معلقة على ذاتها ولمصطلح التناص دروبا ومنعرجات كثيرة صاحبته منذ ظهوره.

يعني التناص في النقد الحديث تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف النصوص اللاحقة لبنيات نصوص أصلية سابقة.

كانت ارهاصاته الاولى على يد الشكلاييين الروس، ومن أبرز أقطابها شكلوفسكي وهو من النقاد الذين تحدثوا عن التناص بجوهره، أي متضمنا التناص دون مصطلحه. وله

---

*-" نصص النص: رفع الشيء، نص الحديث، ينصه: رفعه وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنّص للحديث عن الزّهري، أيّ أرفع له وأسند.

يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته، فقد نصّصته. يقال الجبار: احذروني فإني لا أناص عبدا إلا عذبته أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ونصّص الرجل غريمه إذا استقصى عليه".

ونصّ الشيء ينصّه نصّا: حركّة... ونصّت القدر نصيصا: بمعنى غلت، ... وقال ابن الأعرابيّ النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر.

"والنص: لتوفيق والتعيين على شيء ما... ونصصّ الرجل غريمه تنصيصا، وكذا ناصّته مناصّة أي استقصى عليه ونافشه... وتناصّ القوم :ازدحموا... وقيل في القرآن والسنة: ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام".

ثم يأت مصطلح التناص صريحا في المعاجم العربية وإن أتى فهناك بدون شاسع بينه وبين المصطلح الذي اقترن بالعملية الإبداعية، ولعل أقرب هاته إلى التناص هي ازدحام الناس يقابلها ازدحام النصوص فيما بينهما في النص الواحد، وكذا غليان القدر بمعنى التفاعل يوازيها تفاعل النصوص. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مج3 ،ص197 .و محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة دبي، الكويت، ج18 ،1979 ،ص187 -188 .

الفضل في ذلك حيث بدأ بقيمة الاعتراف بهذه التسمية اللغوية، حيث يقول " أنّ العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها".[1]

ونستنتج من هذا الكلام، أنه يستحيل على الأعمال الأدبية والفنية من خلال إنتاجها أي عمل، وجود عمل مستقبل عن الأعمال الأدبية الأخرى.

أصول المصطلح:

يبدو أن مصطلح التناص ليس معزولا عن بقية الحقول النقدية الأخرى، مما يؤكد أن لا شيء يأتي من نفسه، بل إنه يتداخل مع قسم كبير منها، ومن بين هذه الحقول، الأدب المقارن الذي هو " فن منهجي يبحث في علاقات التشابه والتقارب والتأثير، وتقريب الأدب في مجال التعبير والمعرفة هو أيضا الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها المتباعدة في الزمان والمكان، شرط أن تعود إلى ثقافات مختلفة. وتشكل جزءا من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل وفهمها وتذوقها"[2].

لقد سمح الأدب المقارن للنقاد بالإطلاع على النصوص وموازنتها بنصوص أخرى قصد رصد تطور الآداب الغربية، ومتابعة الأجناس الأدبية، وفهم تلقي أدب ما (كالأدب الفرنسي) تأثيرات خارجية، ومن بين النتائج التي تم استخلاصها:

1- أن النصوص لا تنشأ من العدم.

2- أن النصوص تتلاقى مع بعضها البعض وتتغذى منها. ولهذا كثيرا ما يطيب للمقارنين الاستشهاد بجملة (فاليري) "صنع النمر من الخروف المهضوم"[3].

1- تزيفطان تودوروف، قضايا الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص41.

2- دانيال هنري ياجو، الأدب المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص14،ص18.

3- المرجع نفسه ،ص14.

نجد إلى جانب التأثير المنهجي للأدب المقارن في التناص، قضية "التأثير والتأثر" التي تضرب بجذورها، وتوغل بعيدا في التاريخ الأدبي. والتي بدأت منذ تشكل النهضة الأوربية وبالضبط في القرن 17 م الذي اتخذ(التراث القديم) شكلا يحتذى به والذي قام على أساس اعتبار الماضي نموذجا مفضلا على الحاضر وعموما فهي قامت على أساس العودة إلى منابع الفكر والثقافة، أي (الآداب القديمة) وبعث التراث اليوناني، والروماني القديم وهذا بعكس الآداب القديمة الكلاسيكية.

تمثل هذه الظاهرة "التأثير والتأثر" التي تبنتها النهضة الأوربية، خطا في الإتباع للوصول للإبداع المنشود وهذا الأمر يقوم على محاكاة النصوص القديمة ومحاولة الاقتداء بها. والمتتبع للمصطلحات النقدية، يرى تداخلا منهجيا كبيرا بينها، لذلك برى البعض ضرورة الفصل بين التناص كمصطلح خاص له مجال عمله يختلف عن بقية المصطلحات الأخرى تجنبا للخلط، وتوخيا للدقة العلمية، وهو ما استدعى من بعض النقاد وضع شرط للتناص لتهيئة القارئ مسبقا وهو: " ضرورة إشعار القارئ بصورة ما أنه إزاء نص مناصص"[1].

بغض النظر عن هذا التداخل، إلا أن ما يمكن استخلاصه هو أن التناص أخذ من هذه المفاهيم والأفكار الأولوية، والتي تشكلت عبر سلسلة من الإنجازات النقدية، وهذا ما جعل التناص يجد له مكانا في فضاء النقد على مختلف الاتجاهات والمدارس لينمو بشكل حيوي، ويضع لنفسه قواعد راسخة.

فإذا كان عمل المجالات النقدية التي ذكرناها سابقا، تعمل حول النصوص السابقة واللاحقة. فإن التناص سيكون جوهر عمله هو البحث عن هذه النصوص الغائبة وكيفية اشتغالها داخل النص الحاضر. ومن جهة أخرى فالتناص نفسه يدخل ضمن ما عرف بالنقد

1- شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1999، ص62.

التناصي الذي يتداخل فيه النقد بعضه ببعض، والنقد في عمومه ليس مقطوع الصلة بغيره بل قد يكون بناء أو تقويضا لما سبقه.

من هذا المنطق يظهر لنا الامتداد الذي يتم فيه تأصيل المصطلح، ومن كان السباق له ومن كان له الفضل في التسمية، ووجوده من جهة أخرى، رغم تضارب الآراء بين الناقدة "جوليا كريستيفا وميخائيل باختين". ويذكر عبد الملك مرتاض قوله:" عندما عدنا إلى غريماس لننظر ماذا قال عن هذا المفهوم، ألفناه يزعم أن منشأه الأوّل هو ميخائيل باختين".

ويقول في موضع آخر: "لقد أثار أهمية كبرى مفهوم التناص منذ أن جاء به السيميائي باختين وذلك بفعل الإجراءات التي ينتظمها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على التبادل من الوجهة المنهجية مع نظرية المؤشرات التي أتت عليها بوجه عام بحوث الأدب المقارن"[1].

وهنا كانت لنا هذه اللمحة كتعريج لأصل التسمية الأولى لهذا المصطلح، كونه قد تعددت تسمياته المستعارة من قبل، وكان "ميخائيل باختين" هو السباق إليها، وليس "جوليا كريستيفا"، "فجوليا كريستيفا" كانت السباقة بالتسمية الحديثة **بالتناص** وفي تطوره أيضا.

- **حوارية باختين:**

أصدر "ميخائيل باختين" كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة" 1929 باللغة الروسية ثم نقل إلى اللغة الفرنسية 1977. وقد عالج" باختين" في كتابه مصطلح (ايديولوجيم)، وفي خضم معالجته لهذا المصطلح تمخض عن ظهور مصطلح جديد هو(التناص)، وإن كان "باختين" لم يطلق عليه هذا الاسم صراحة، لكنه ذكره ضمن مصطلحي (الحوارية) و(تعدد الأصوات / القيم).

1- المرجع السابق، ص62.

إن نظريتي (الحوارية) والرواية(متعددة الأصوات) تعدّان في الحقيقة مقدمة طبيعية لمفهوم التناص الذي لم يأت بشيء جديد على النص، وإنما جاء ليميط اللّحام عن خاصية كانت مخفية أو مطمورة فيه، ومن ثم، فالتناص جاء كعنصر فعّال لدفع دينامية القراءة والكتابة إلى الأمام.

أما حديثه عن اللفظ فهو كون هذا الأخير هو الحامل لمختلف الايديولوجيات، وكونه يحقق عملية التواصل وقد قاد حديثه عن اللفظ إلى الحدث عن العلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي، كما أنه في استعماله الإجرائي لمصطلح اللغة، كان يتعامل مع الدلائل أو الكلمات باعتبارها ليست حيادية أي خارجة عن تقسيمات الآخر، فكل لفظ هو مسكون بصوت الأخر. أي أن الناس يتواصلون بألفاظ واحدة متبادلة تعبر عن أفكارهم[1].

من هذا المنطق ينتقل "باختين" إلى وضع مصطلح (الحوارية) الذي كان في البداية مطابقا لمصطلح التفاعل اللفظي، حيث أن هذا التفاعل هو الحقيقة الأساسية للغة، والحوار هو أهم أشكاله الحوارية فتعود إلى الخطاب وليس إلى اللغة كنظام متعال.[2] ومن هنا يصير الأسلوب عن "باختين" ليس هو الرجل، ولكن بإمكاننا القول بأن الأسلوب هو على الأقل رجلين، وبالضبط الإنسان وشريحته الاجتماعية. وهو لا يستثني من الرّضوخ لهذه القاعدة أو هذا التفاعل اللغوي أو الحوارية إلاّ آدم الأسطوري الذي يمكنه أن يتجنّب هذا التوّجه المتبادل نحو خطاب الآخر ويلخصّ (باختين) هذا بأن اللغة لا تحيا إلى داخل التبادل.

بما أن الملفوظ في الإبداع ينقسم إلى ملفوظ المؤلف وملفوظ البطل (أي الشخصية) فإن ملفوظ المؤلف يكمن في الأسلوب الموضوعي التقريري الذي يعتمد على المباشرة، وهو أن يؤثر ويعبّر ويتواصل ويشخّص.

1-ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات،ط1، منشورات الاتحاد، الجزائر، 2010، ص144.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص145.

والنص حسب "باختين" يقتضي وجود متكلم ومخاطب، أي يقتضي وجود جماعة لغوية تعكس وتنعكس أصواتها داخل اللغة أو داخل الملفوظات عن طريق التلفظ والحوار اللذين يجسّدان التبادل الشفوي عن طريق "الحوارية" أو "التناص". وكل تعبير لغوي إذن موجه دائما نحو الأخر، نحو المخاطب " المستمع"، وإن كان هذا الآخر غائبا فيزيائيا.[1]

ينتج عن هذا تصور اللّغة كما لو كانت كائنا حيًا فعالاً، وأنها من حيث هي نتاج الحياة الاجتماعية، والتي تجعلها أداة قابلة للتطور والتغيير الدائمين، ليس على مستوى الإنتاج فحسب وإنما أيضا على مستوى الخطاب. وينتج التواصل الشفوي شتى أنواع الملفوظات التي تتشكل في مختلف أنماط التواصل الاجتماعي[(2)].

من شأن التصورات الباختينية هذه وتخريجاته السابقة التي ذكرناها أن تقودنا فورا إلى ما يسميه بتعدد الأصوات .غير أن ما يهمنا من هذه التصورات هو ماله علاقته باللغة الأدبية أولا، وبالمحكي ثانيا، ثم أخيرا ماله علاقة بالملفوظ الروائي بعد ذلك. ويبدو أن " باختين" وهو يعالج موضوع (تعدد الملفوظات) ويؤكد على ارتباطها بسياق الحياة اليومية للناس، كما لو كان يُمّهد في العمق للموضوع الأهم الذي يعالجه في دراسات لاحقة خاصة بتعدّد الأصوات وغير ذلك من مظاهر الأسلبة الأدبية. وقد شغل هذا الموضوع أو خطاب الغير "باختين" .وفي معالجة منه للتعدّد اللغوي من خلال جنس الرواية الهزلية، يلّح على خاصيتي إقحام اللغات العامية السوقية.

والمنظورات الأدبية والإيديولوجية المتداولة في الأوساط الشعبية في صورتها الخام، أو إقحام هذه اللغات بهدف تكسيرها قصديا. وفي كلتا الحالتين يختفي خلفهما خطاب المؤلف لينوّع من نبراته ويناوب بينهما من جهة، وليخلع على هذا الخطاب ما يكفي من درجات التوضيح من جهة ثانية. إن النشاط الذي يحدث من خلال التفاعل الكلامي والخطابي هو

1- ينظر: نعيم قعر المثرد، استراتيجية التناص في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي بحيث لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة،2010-2011، ص23.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص24.

ما يلخصه مفهوم مصطلح (الحوارية). وهو لا يقتصر على الكلام أو الخطاب السابق فحسب، بل إنه يشمل أيضا كل إنتاج لغوي محتمل حاضرا ومستقبلا. فالكاتب أو القائل أثناء الكتابة أو الكلام أو الخطاب فهو ينتقل في كتابته أو كلامه في إطاري الكلام أو الخطاب الموجودة من قبل. فالكاتب يتطور في عالم مليء بالكلمات، إنه يبحث عن طريقه في وسطه. لا يلتقي فكره إلاّ بكلمات مشغولة سابقا.

من شان هذا يمكن افتراض أن جميع الكلمات التي تدخل ضمن حقل الملفوظية تشكل أفق التناص. وتشكل الكتابة مكانا للإنتاج وإنتاجا للمكان. وعليه فالكتابة لم تعد تقوم بمهمة حفظ التوازن التركيبي والدلالي، أو مجرد وسيلة للتبليغ عن طريق تركيب معين ودلالة معينة، بل إنها أصبحت نسيجا من علاقات مبنية ضمن المجموعة النصية الكبرى. والرواية في هذا السبيل تعدّ أنسب جنس أدبي وأصدقه للتعبير عن هذا التصوّر، لأنها قادرة بطبيعتها على احتواء نظرية تعدّدية اللغة التي تنمو وتترعرع وتزهر في الوسط الاجتماعي الشعبي. والخطاب المنقول من ثم يبدو أنه ينتقل بالتدريج ضمن نظرية "الحوارية"، ويتحدد وفق الخطاب المتضمن في خطاب آخر والملفوظية ولغات أدبية متداخلة، إمّا عن طريق الأقوال المتوارثة أو كتناص إرادي يقصده الكاتب بعد أن يكون قد وعاه فكره.[1]

تعد (الحوارية) أو (التناص) رفضا لأحادية الخطاب الروائي أساسا، وتخلّصا من الطابع المونولوجي فيه، وخاصة أن الحوارية تمتد إلى عمق لغة الأدب. وهو الامتداد الذي يجعل سرد الرواية يؤسس خلخلة حتى داخل اللّغة ذاتها.

- **جوليا كريستيفا ونظريتها في التناص:**

يعود الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى (جوليا كريستيفا) بعد أن استهلت أفكارها من الإرث النظري الذي تركه (باختين). حيث تعرف الايديولوجيم بتلك "الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد

1- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص145.

على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية(...) وادراك النص كايديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي وهي تدرس النص كتداخل نصي، ففكره في(نص) المجتمع والتاريخ".[1] وذلك من خلال مقالين ظهرتا في مجلة (تيل كيل/ tel quel)، وأعيد نشرهما فيما بعد في مؤلفها الصادر عام (1969) (سيميوتيكي). ظهرت المقالة الأولى عام(1966) وحملت العنوان التالي: "الكلمة، الحوار، الرواية"، واحتوت على أول استخدام للمصطلح وحملت المقالة الثانية عنوان " النص المغلق" (1967)، وقامت بتحديد أكبر للتعريف "تقاطع بلاغات في نص مأخوذ من نصوص أخرى"، "تعديل نصوص سابقة أو متزامنة".[2] فالتناص عنصر جوهري في عمل اللغة في النص.

لقد أعدت (جوليا كريستيفا) تعريفا جامعا وأصوليا للنص إذ قالت: "تعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة ومتزامنة".[3]

كما ندين أيضا لكريستيفا بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمنيا في هذا التعريف :ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقه النص تخلّق النص، التناص.

فالتناص –حسب كريستيفا– مجال عام للصيغ المجهولة، التي يبذر معرفة أصلها استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله: سالفة وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة . صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج[4].

1– ينظر: المصدر السابق، ص145.

2– تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر،:نجيب غزاوي، مطبعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص ص 8–9–10.

3– محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991، ص42.

4–ينظر: المرجع نفسه، ص43.

الرواية– حسب كريستيفا –ظاهرة لغوية، أي محكي وحلقة قولية أي كتابة وأدب. ومن ثم فهي تمتاز بامتلاكها لمرونة غير محدودة في التعامل مع اللغة بمفهومها الواسع، ومع اللغة الأدبية بصفة خاصة.

تشبه (كريستيفا) الفلاح والحبوب بحقل الحروف، وعملية الحراثة تشبهها بالكاتب الذي يتعامل مع حقل الحروف، فكل حرف بمثابة الحبة. وبناء على ذلك اقتفت (كريستيفا) آثار النصوص التي تتداخل في فضاء نصوص أخرى. واعتمدت في عملها على نظرية الثقافة الشفهية، لكن النص المكتوب يرفض هذه الحقيقة وينكرها وقد أثارت هذه الإشكالية جدلا ونقاشا كان قد تمثلا في التساؤل حول مرجعية النسخ. وهذا ما جعل (كريستيفا) تبدي قدرة معتبرة في تحليل الأصوات الشعبية من خلال المعارض، وأصوات الباعة في الأسواق ومن الخطاب الكرنفالي.[1]

استطاعت نتيجة لذلك جعل نظرية الحوارية متماسكة عن طريق الأصوات الآنفة الذكر، واتخذت من الرواية متعدّدة الأصوات مرتكزها ومنطلقها في تشييد هذه النظرية وتطويرها.

_ المتعاليات النصية عند جيرار جينيت:

لقد استقبل الباحثون في البلاد الغربية مصطلح التناص بترحاب كبير وانتشر بينهم انتشار النار في الهشيم، فلا تكاد تخلو دراسة نقدية منه، وجيرار جينيت كان من السابقين الأوائل إلى احتضان المصطلح.

قام جيرار جينيت في بداية كتابه (palimpsestes) ومن خلال اقتراحه التمييز بين خمس علاقات متجاوزة للنص بترتيب أعماله السابقة، أي تلك التي تهتم بالرابط بين نص وجنسه (introduction à l'architexte 1979)، وبشر بأعماله اللاحقة التي ترتبط وبخاصة بعلاقة النص مع محيطه النصي المباشر خاصة (seuils). وهكذا يفتح مؤلفه

1– ينظر: محمد خير البقاعي، أفاق التناصية المفهوم والمنظور، ص42.

(palimpsestes) بالعمل حول العلاقة بين نص وآخر، ويعرّف بذلك التناص باعتباره " الحضور الفعلي لنص في آخر" ويميزه عن العلاقة التي من خلالها يمكن لنص أن ينبثق عن آخر سابق له، بخاصة، على شكل محاكاة أو معارضة، وهو ما أسماه " الاشتقاق النصي"[1].

قد استعمل مصطلح "التعالي" (franxondance) وهو عنده "الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه، أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص"[2].

تتمثل المتعاليات النصية عند جيرار جينيت فيما يلي:

الأول: التناص ويعرفه بعلاقة الحضور المتزامن بين نصين أو عدة نصوص (ممارسة الاقتباس والسرقة الأدبية، والتلميح)

الثاني: ويتشكل من العلاقة الأقل وضوحا، في العموم، والأكثر تباعدا التي يقيمها النص الحقيقي مع مالا نستطيع تسمية سوى ما حول النص (paratexte)أي العنوان الأول والعنوان الثاني، والمقدمة ...إلخ، في المجموعة التي يشكلها العمل الأدبي.

الثالث: شرح النص ويصف علاقة الشرح التي تربط نصًا مع النص الذي يتكلم عنه.

الرابع: وهو موضوع كتاب palimpsestes بالضبط ويسمى الاشتقاق النصي.

الخامس: وهو الأخير هو أصل النص ويحدد المقام المولد للنص.[3]

ويقدم لنا جيرار جينيت في كتابه (الأطراس الممسوحة) أنواعا خمسة للتناص:

1- ينظر: تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص ص17 -18.

2- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ،ص147.

3- ينظر: تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب ، ص18.

1- النصوص الشاملة: هو مفهوم يعادل مفهوم الأدبية عند الشكلانيين الروس. وهذا التناص هو الذي حددته (جوليا كريستيفا) ليصبح عند " جينيت" نوعا واحدا فقط وقد يسمى هذا النوع عن الآخرين بالتناص الخارجي أو التناص المفتوح حيث أن التناص يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال.

2- المابين نصية: وهذا النوع أقل بروزا من الأول وتعود أهميته إلى أن النص يقوم عليه ويدخل معه في علاقات حوارية مع عناصر أخرى مثل العناوين الرئيسية والفرعية وما بين العناوين كالتقديم والذيل والتنبيه والتواطؤ...إلخ. فهذا التناص لا علاقة له بنصوص أخرى بل علاقته تكمن في نفسه أي في آليات تشكله.

3- الميثالسانية: ويسمى عند القدماء بالتعليق وهي علاقة تربط بين نص وآخر لا يمثل موضوعه دون أن يسميه.

4- الشامل النصي: ويعني العلاقة التي تظهر فيما سميناه سابقا بالمابين نصية، وتظهر في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي، مثل كلمة شعر أو رواية أو سيرة ذاتية، مكتوبة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، إن هذه الخاصية التعريفية تعود إلى القارئ في أغلب الأحيان عن طريق القراء ومع ذلك فإن دور هذا التحديد التصنيفي يرتبط بأفق الانتظار. فالقارئ هو الذي يحدد هذا النوع من التناص من خلال مقارنة النص المقروء مع ما يترتب في ذهنه من معلومات سابقة.

5- النصية المتفرعة: وهي آخر نوع من أنواع التناص عند (جينيت) وهو يطلق عليه hypertextual وترجمi عمر عبد الواحد بالتعلق النصي أو النصية المتفرعة. فهو يشتق نصا من نص آخر بطريق المحاكاة أو التحويل وقد أطلق

(جينيت) على النص السابق اصطلاح النص الأصلhypotexte ، أما النص اللاحق فأطلق عليه اصطلاح hypertexte أي النص المتفرع.[1]

لقد كان منطلق "جيرارجينيت "من خلال كتابه "جامع النص" الذي رأى فيه أن النقد الغربي قد بالغ في تحديده للأجناس الأدبية، وأنه وضع حدودا لها استنادا لتقسيمات أرسطو كما فُهم خطأ عليه مما خلق أحكام استباقية لا مبرر لها على النصوص المنضوية تحت هذه الأنواع الأدبية "زعما"، لذلك ينبّه "جيرارا جينيت " إلى ضرورة ترك هذا التقسيم، والنظر على النص من حيث (تعالية النص) كما يقول :" أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[2].

يعرف "التعالي النص": " بأنه التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا"[3] ومعناه النص في نص آخر، كما يعتبر الاستشهاد: الإيراد الواضع لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف.

ثم وضع ضمن التعالي النصي أنواعا أخرى من العلاقات

- كعلاقة المحاكاة وعلاقة التغيير (المعارضة) والمحاكاة الساخرة.
- ويحدد "جيرار جينيت" أنماط (التعالي النصي) في خمسة أنماط[4]

1- التناص: وهو العلاقة بين نصين أو أكثر كما يتجلى في الاستشهاد والتلميح والسرقة، أو يعني حضور نص في آخر دون تحويل أو محاكاة.

2- الميتناص: أو (ما وراء النص) وهو علاقة التعليق الذي يربط نص بآخر يتحدث عنه دون يذكره، أو يعني تضمين النص وحدات نصية سابقة عليه دون تنصيص عليها.

1- ينظر : فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص ص 147-148-149-150

2- جيرار جينت، مدخل لجامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب،ط2، دار توبقال، المغرب،1986،ص90.

3- المرجع نفسه، ص90.

4- ينظر: محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001،ص ص40 -41.

3- النص الأعلى: وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى، ونص أسفل وهي علاقة تحويل، ومحاكاة، ومثالها رواية (أوذسية) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس وتختلف عنها.

4- المناص: ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم والصور، وكلمات الناشر، ومثالها رواية (أوديس) لجويس فقد عَنوَنَ كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الأوديسة)، عرائس البحر بنيلوبي.

5- جامع النص: أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه كجنس أدبي: (رواية، شعر، قصة).

وما يمكن أن نستنتجه من خلال هذه الأنواع أن النص لا يمكن أن ينتج من دون أن يستعين بنصوص أخرى إما عن طريق الاستشهاد أو التلميح أو علاقة تحويل ومحاكاة، وكل هذه الأنماط تدور في فلك نظرية التناص.

ويظهر أن التفصيلات التي تناولها "جيرار جينيت" في بحثه (التعالي النصي) قد أمد نظرية التناص بجملة مفيدة من الأدوات الإجرائية، القابلة للتطبيق على النصوص الأدبية بعكس المحاولات السابقة التي تمتد منذ الستينات وحتى بداية الثمانينات.

يعتبر "جيرار جينيت" بحق الوحيد الذي أسّس مفاهيم قابلة لأن تُسقط على النصوص من خلال دقة ما توصل إليه، فقد عزز وأثرى هذه النظرية التي ظلت بسبب اتساعها في تخبط امتد لسنوات عديدة.

بعدما استعرضنا التنظير الغربي للتناص، نستعرض جهود النقاد العرب لنظرية التناص.

ب- **مفهوم التناص عند الدارسين العرب:**

- **قديما:**

لقد أدرك الشعراء العرب هذه الظاهرة في العصر الجاهلي فما يقوله "كعب بن زهير" يؤكد ويقر بعملية التناص:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إلاَ رَجيعًا وَمُعَادًا منَ قَولنَا مَكرُورًا .[1]

فالشاعر يقر بصريح العبارة بأنه ليس له خيار في تشكيله اللفظي، وأنه ملزم أن يدور بشكل أو بآخر في فلك النصوص الأخرى محاكيا أو محتذيا.

لقد اهتم "ابن رشيق" بهذا المصطلح الذي خصه بجانب كبير في كتابه "العمدة" لينقل كلاما مهما عن الجذور الأولى لهذا المصطلح ومنها الرواية التي نُقلت عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه التي يقول فيها :" لولا أن الكلام يعاد لنفذ".[2]

كما ذكر كلاما لأبي تمام يقول فيه: " كم ترك الأول للآخر"[3] موردا هذا الكلام في باب السرقات الشعرية، والتي عدها أمرا يصعب كشفها إلا على المتمكن القادر والماهر والحاذق، إلا أن نقاد آخرين يرفضون هذا المنطق ومنهم" علي الجرجاني" الذي يرى أن هذا المصطلح الأخلاقي مزعج ومؤذي ولا يستقيم به الطريق للنقد في أي عهد. "إن الأديب في كثير من الأحيان لا يعتمد هذه السرقة، ولكن سلوكه في الغالب يكون من باب وقوع الحافر على الحافر"[4]، ليخلص "عبد الملك مرتاض" إلى ضرورة اللإهتمام بالتناص بدل السرقات الأدبية، فلا يعمد إلى السرقة إلا صغار النفوس والمحرومين ممن لم يخلقهم الله لأن يكونوا أدباء".[5]

1-كعب بن زهير، الديوان، دار صادر، بيروت، 1998، ص26.

2- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص367.

3- محمد عزام، النص الغائب ، ص42.

4-المرجع نفسه، ص120.

5-عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، ص397.

ومما يؤكد حقيقة التناص وجذوره العربية، تلك النظرية التي وضعها (ابن خلدون ت 808هـ) في مقدمته. والتي تتلخص في أن المبدع بحاجة إلى ثقافة ومعرفة وخبرة في شتى العلوم (بلاغة، نحو، عروض، أيام العرب وأخبارها...). وحصول الملكة الشعرية عند "ابن خلدون" تنشأ بحفظ الشعر وروايته، يقول: " إعلم أن لعلم الشعر وأحكام صناعته

شروطا: أولها لحفظه من جنسية أي جنس كشعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب ... فمن قلّ حفظه، أو عدم لم يكن له شعر، وإنما نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ. ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل على النظم وبالإكثار فيه تُستحكم ملكته وترسخ".[1] والمتتبع لتصور "ابن خلدون" فإن النسج على منوال السابقين يتطلب نسيان المحفوظ من أشعارهم، وعلى المبدع أن يعتمد على المرجعية الثقافية التي اختزنتها الذاكرة وانصهرت فيها، لأن "ابن خلدون" أحس بأن كلامه سيؤدي إلى اجترار القول، وفي ذلك يقول "السيد فضل": "إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينيها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتفش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورية".[2] ونجد ما يؤيد كلام "ابن خلدون" في النظريات الحديثة التي نقلها "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)" والتي توضح معرفة الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج (الإبداع) ومن بينها:

1- نظرية الإطار: "لمنسكي" ويقترح فيها أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة الأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهها. وعملية الملاءمة تتم بواسطة مقول جديد معتمد على إطار ومستقى

1- عبد الرحمن بن محمد خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش جويدي، ط2، المكنة العصرية، بيروت، 2000، ص574.

2-السيد الفضل، نظرية ابن خلدون في فاعلية النصوص، دار المعارف، مصر، ص573.

منه. والإطار تمثيل المعرفة ثابت حول العالم، وبما أن أنواع المقول متعددة فإن البداية وما تثيره من انتظار ناتج عن التجارب السابقة تغطي لكل نوع مجاله الخاص به فلغرض الغزل مثلا إطاره وهو وصف الحبيبة.

2- نظرية المدونات: وضع هذا المفهوم للكشف عن العلاقة بين المواقف والسلوك ثم طبقت على فهم النصوص ويمكن أن تتخذ أداة لتبين آليات إنتاجها أيضا، وخلاصتها أن بين المفاهيم علاقة تبعية وترابطا ولذلك تضاف بعض المفاهيم لتوضيح الخطاب، ورفع إبهامه بناء على مبدأ الانتظار، فمثلا إذا قلنا: سافرنا إلى الخارج، فالسفر يقتضي الحصول على جواز سفر بتأشيرة أو بدونها وعملة صعبة، وكل ضرورات السفر الأخرى، فالتداعي يقوم بدور كبير في عملية الخطاب وإنتاجه.

3- نظرية الحوار: وهو مفهوم يقصد به انسجام الكلام، وترابطه فذكر ذهابك للمقهى يحتم عليك أن تتعرض للنادل والكراسي، ونوع المشروب الذي استهلكته، وإذا لم نذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعل خطابا ما ذا بنية ثقافية ثابتة تمتلك مجموعة عناصر ثابتة أيضا " فالقصيدة الدهرية" مثلا تتحدث عنه في المقدمة، ثم تستعرض أفعاله، ثم تختم بتوقيع وتوجع[1].

نستخلص من هذه النظريات الثلاثة أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا (الإنتاج وتلقيه)، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة، كلها في تراكم، وتتابع وإنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها، وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي.

1- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)،ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1985،ص ص 123-124.

لقد أدرك النقاد العرب قديما أشكالا كثيرة متعلقة بالتناص، فالتناص لا ينتج من فراغ وأنه بحاجة إلى التواصل مع غيره، ومن خلال هذا الفهم للتناص نشأت عنه كثير من المصطلحات النقدية التي تتصل به كالتضمين، والتلميح، والإشارة والاقتباس...

يرى "محمد عزام" أن التناص في النقد العربي ظهر في حقلي البلاغة، والنقد الأدبي واستبعد النحو والصرف وقواعد الإعراب.

ولما حقل البلاغة؟ "لأنه كان العلم الرفيع الذي يتنافس فيه المبدعون للإتيان بأفضل طرق جديدة للتعبير (الإبداع) والذي لا يتسنى إلا للمبدعين الحقيقيين، في حين تم استعباد الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية من دائرة التداخل النصي"[1].

لقد ذكر محمد عزام" العديد من المصطلحات التي ظهرت في الحقل البلاغي والتي تقترب من التناص، والتي تم التعامل معها وتطبيقها على النصوص الأدبية فنذكر منها:

1- التلميح: والذي يشير إلى قصة أو مثل.

2- التضمين: الذي يتم بين نصين أدبيين، ويكون واضحا، ومباشرا، كاقتطاع جزء من القصة أو القصة بكاملها، وهنا يأتي الدور على المتلقي في كشف النص الغائب، وإذا ما كان النص مشهورا، فإنه يعلن بنفسه عن هذا التداخل.

3- الاحتذاء: ويقترب من الأخذ.

4- الاقتباس: والمقصود به في المعنى الاصطلاحي- اقتباس الضوء والنار- وهو أن يدرج الكاتب شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم تزينا لنصه، والهدف من اقتباس شيء من القرآن والحديث تأكيد الكلام وتقوية المعنى.

قد تتحول هذه الحركة التناصية من المستوى الشعري ومنه:

1- محمد عزام، النص الغائب، ص40.

أ- الحل: المقصود به نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري.

ب-العقد: هو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري،

فهو تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، .وقد ينصرف التداخل إلى المستوى الدلالي عن طريق التوليد، وهذا المستوى قد ينقلنا كما يقول "محمد عزام" إلى منطقة وسطى بين الاقتراع والسرقة.

أما التناص فيكون في الصور البلاغية (تشبيهات، استعارات، كنايات)، كما عرف النقد العربي القديم تسميات أخرى لمفهوم التناص .**كالنقائض:** والمقصود بها إبطال ونقض البناء وهدمه، وفي الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول فيلزم الوزن والقافية، والروي الذي اختاره الأول، وينسج على غراره ناقضا مزاعمه، ومعانيه.

- **السرقة الأدبية:**

إن النقد الأدبي يكاد لا يخلو من الحديث عن السرقات، ولا سيما الشعر، لأن موضوع السرقات يدخل ضمن فنون البلاغة العربية أو علومها الثلاث، البيان والمعاني والبديع. وتدخل السرقات ضمن علم البديع، كما أنه لا يكاد يخلو أيّ كتاب نقدي أو بلاغي في هذا الموضوع من جانب تتمثل فيه ألوان السرقات مختلفة في أسمائها ومتباينة فيمن تناولها بالدراسة والتحليل. لاشك أن نقادنا القدامى قد عرفوا مفهوم التناص، ولكن بتسميات مختلفة كالسرقات، الاقتباس، المعارضة، والتضمين...إلخ .وإن كان أهم هذه المصطلحات هو مصطلح " السرقات" الذي ورد عند جل البلاغيين كالجاحظ والجرجاني وإبن سلام الجمحي وقد لاحظ " عبد الملك مرتاض" الصلة التي تربط مصطلح السرقات بمفهوم التناص وأوجزها في ملاحظات أهمها:

– أن السرقات الشعرية لم تكن تتناول المعنى فقط، وإنما اللفظ أكثر من المعنى، كما أن فكرة السرقات لا تستعيد التأثير بالقراءة، أضف إلى ذلك أن السرقات الشعرية تقوم مثل التناص على التضاد والاختلاف .[1]

لقد تبنه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض، وكان هدفهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال المنسوبة إلى أصحابها ونقادها، ومقدرا ما حوت من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابهم لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع.

لعل ما يؤكد هذا القول هو شطر بيت لعنترة بن شداد: "هل غادر الشعراء من متردم" الذي يرى استحالة القفز على الوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة والديار بتراكيب وجمل مكرورة، وهذا وإن دلّ فإنه يدل على أن الشاعر العربي القديم وغيره قد تنبهوا على تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدّة.

لقد تعددت وتداخلت التناصية كمصطلح مع السرقات الأدبية، ومن أبرز الذين رأوا أن السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد "عبد الملك مرتاض" الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية "تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية".[2]

لقد تعددت أسماء التناص ومدلولاته في التراث القديم تحت مسميات عدة ومستويات من القرب إلى المصطلح الأصلي، ومختلفة باختلاف حضور هاته الظاهرة الأسلوبية في

1– ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ،ص 153.

2– عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، ج1،جدة، مجلد1، 1999،ص ص69–93.

النصوص الشعرية القديمة ومدى عمقها أو سطحيتها، وكذا ارتباطها بالذاكرة الثقافية المؤسسة للنصوص عموما.

- حديثا:

استقبل نقادنا المحدثون مفهوم التناص بصدر رحب وتنوعت الآراء بشأنه، كما تعددت الترجمات أيضا لهذا المصطلح، وألفت عدة كتب من أجل التعريف به وتجليه ظواهره وآلياته وأنواعه، وحاول بعضهم تبيان الصلة بين المفهوم الحديث للتناص مع ما عرفه التراث العربي تحت تسميات مختلفة، فعبد الله الغذامي يذهب إلى أن:

" التناص نظرة جديدة تصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم" .[1]

أما في الجزائر فإن "عبد الملك مرتاض" يعد من الباحثين المحدثين الذين اشتغلوا على هذا المصطلح السيميائي، وعكفوا على دراسته من كل جوانبه، فهو يقول :"إن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي يُشم ولا يُرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه وأن انعدامه يعني الاختلاف"[2].

كما تناول (مرتاض) مفهوم التناص من زاوية أنه تبادل التأثير، تأثر مبدع بآخر وهذا ما يعرض نظرته إلى النص حيث يقول: " كل نص تشرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة أخرى، وليس وحدة مغلقة، حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي، بل إنه يخضع لعمل نصوص أخرى"[3].

أما الناقد المغربي "محمد مفتاح" فقد خصه -أي التناص- عناية كبيرة من حيث التنظير والتطبيق فمن خلال دراسته للتناص يطرح الإشكاليتين التاليتين:

1- ينظر : فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص154.

2- ينظر: المصدر نفسه ،ص154.

3- ينظر : المصدر نفسه، ص155.

الأولى: يؤكد أنه ليس هناك مفهوم واحد للتناص بل إن لكل اتجاه فكري تعريف خاص به.

الثانية: أن مصطلح التناص يتداخل مع كثير من المصطلحات النقدية (كالأدب المقارن والسرقات الأدبية و...إلخ)، وعليه يدعو إلى دراسة ابستيمية دقيقة تفصل بين هذه الحقول، وتميزها عن بعضها البعض.

وقد حاول "مفتاح" تتبعه لعدة تعريفات للنص، الاستئناس إلى مفهوم يقوم على أن: " النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[1].

ومن ثم استعرض جملة من التعريفات الخاصة بالتناص عند (كريستيفا، أرفي...)

كما استعرض المصطلحات النقدية العربية المتعلقة بالتناص (كالمعارضة والمناقضة والسرقة) ليخلص في الأخير إلى أن التناص يصب في نوعين أساسيين هما:

تناص ضروري وآخر اختياري، فالضروري يندرج تحت:

المحاكاة الساخرة (النقيضة): والتي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

والاختياري:

المحاكاة المقتدية (معارضة): والتي يمكن أن تجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص .[2]

يعتقد "محمد مفتاح" أن هذا التقسيم الثنائي ليس إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد فيها رد النصوص إلى أحدها على صحافة القارئ أو معرفته وحدة انتباهية. ويؤكد أن التناص شيء

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص120.

2- ينظر: المرجع نفسه ،ص122.

لا فكاك منه للإنسان نفسه هو مجموع يتجسد فيه الزمان، المكان، وحصيلته (أي التاريخ الشخصي).

إن أساس إنتاج أي نص يقوم على معرفة العالم، وسعة الإطلاع عليه، ونفس هذه المعرفة هي في الحقيقية الأساس الذي يقف عليه (المتلقي لتأويل هذا النص). ثم يطرح مجموعة من النظريات الخاصة بآليات الإنتاج وفهم الخطاب (النص) ليعزز ما ذهب إليه. فحاول التأسيس للعلاقة بين مبدع النص والمتلقي حيث يرى أن أساس إنتاج أي نص، هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم.

لعل وجه الاختلاف بين نقادنا القدامى ونقادنا المعارضين إزاء قضية التناص يكمن في أن الأولين كانوا ينظرون إليها عموما على أنها مأخذ سلبي، ولا أدل على عكس مقصد المعاصرين الذين ينظرون إلى القصية نفسها على أنها من جماليات الخطاب الشعري.

أما نقطة الاختلاف الأخرى فتكمن في أن النقد التراثي ركز على التناص في حين ركز الحداثيون على النص.

- **أشكال التناص:**

تتمثل في ثلاثة أشكال وهي :

-التفاعل النصي الذاتي: "وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض، ويتجلى ذلك أسلوبيا ، ولغويا ونوعيا.

-التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

-التفاعل النصي الخارجي: وذلك عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة."[1]

وتكمن أهمية الخارجي في كونه يمكننا من الوقوف على مدى تطور فكرة الأديب.

1- نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ط، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص11.

الفصل الثانـي

توظيف التناص التراثي في رواية "صوت الكهف"

1 – التناص مع الأمثال الشعبية.

2 –التناص مع القصص الدينية.

3 – التناص مع الحكاية الخرافية و الأسطورة.

4–التناص مع الحكاية الشعبية(حكاية الحيوان).

5– توظيف العادات و التقاليد و المعتقدات.

6– توظيف الطقوس.

مدخل:

تتخذ رواية صوت الكهف من الريف مسرحا لأحداثها ،حيث تصور مقاومة سكانه مظاهر القهر والعسف والاغتصاب التي فرضها الاستعمار الفرنسي وأذنابه خلال سنوات احتلاله للجزائر، ثم ردّ سكانه للأساليب المتبعة لطمس مقومات هويته الوطنية والتاريخية والدينية.

يعرض الكاتب عبر شخصيات الرواية والأحداث المأساوية لسكان هذا الريف فيه المعمر (بيبيكو) وعملائه السبب فيما انتهوا إليه من ذل وإهانة، (فبيبيكو) كان يستولي على أراضيهم بالحيلة حينا ويغتصبها بالقوة أحيانا أخرى، وبهذه الكيفية استحوذ على أراضي سكانه الخصبة والذين صاروا أجزاء عنده فيها، فأصبح الجميع ملك يمينه، فهو يغتصب النساء ويسجن المتمردين ويجوع الناس ويدفع بهم إلى أكل الحشائش وجذور النباتات.

يصور الروائي (عبد الملك مرتاض) المأساة التي ألحقها الغزو الاستعماري بالريف وأهله من اغتصاب لأرضه ونسائه وفتك بشبابه المتمرد على بيبيكو وأعوانه، وقتل وإبادة للمشبة في أمر مشاركته في الثورة المسلحة أو التحاقه بجبل زندل.

فالرواية تصوير لحال الجزائريين خلال عهد الاستعماري الاستيطاني الذي جثم على سفوح الربوة العالية أكثر من قرن وربع القرن.

فهي تنتقل بنا إلى حقل تاريخي معين هو بداية ظهور الوعي الوطني وتشكل التيار الثوري الجزائري وتتبع مراحل التحولات التي رافقت عملية تطور هذا الوعي ثم تجسيده ميدانيا بالثورة المسلحة منذ بدايتها.

سنبحث فيما يلي تفاعل الرواية وتناصها مع مضمون التراث القديم، أي بما ورد في القرآن الكريم من قصص وما تزخر به الذاكرة الشعبية منه وما تختزنه في مخيلتها من

قصص أسطورية ومن أجواء سحرية خارقة وما تمارسه منها في حياتها اليومية من عادات وتقاليد ومعتقدات وأمثال شعبية.

1-التناص مع الأمثال الشعبية:

لاحظنا انتشارا كثيرا للأمثال[*] في رواية "صوت الكهف" منها:

- "احرث بكري، والا رح تكري": يخص هذا المثل الفلاح ،حيث يأمره بالالتزام بالنهوض باكرا في حرث الأرض، وزرعها في الوقت المحدد، لما في ذلك من خير. وإذا كان عكس ذلك أي اليأس من الخير والمنفعة ،فيلجأ الفلاح إلى اكتراء أرض الغير، فينفق عليها مالاً ثم لا يأمن أن يعود إليه قبل أن يسترد صاحب الأرض أرضه منه.

يكرر عبد الملك مرتاض المثل مرتين في الصفحة نفسها ويعود ذلك لوصفه لأوضاع سكان الربوة المزرية منذ أن أفرغت الباخرة السوداء جنودها على السواحل الجزائرية، فأصاب الفقر سكانها وانتشرت المجاعة بينهم وصاروا يتسابقون على قمامات ومزابل المعمرين الأغنياء للتقوت من فضلاتهم وفتاتهم..[2].

---

[*]- المثل عبارة موجزة يستحسنها الناس شكلا ومضمونا. فتنتشر فيما بينهم، ويتناقلها الخلف عن السلف دون تغيير، متمثلين بها غالبا، في حالات مشابهة لما ضُربَ لها المَثَلُ أصلا، وإن جُهلَ هذا الأصل.

للأمثال أهمية كبرى من الناحية البلاغية والحضارية، والتربوية، والجمالية والوطنية وغيرها. ينظر: إميل ناصيف، أروع ما قيل من الأمثال،ط1، دار الجيل بيروت،1994،ص ص 7-8-9.

- قال المبرد: المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني الأول. والأصل فيه التشبيه

- قال إبراهيم النظام: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، إصابة المعنى، وحسن التشبيه وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة.

- قال ابن السّكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ ،شبهوه بالمثال الذي يعمل عليه غيره. ينظر: أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، ص ص7-8.

[2]- عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، صوت الكهف، ص 7-10-13

يعلق عبد الملك مرتاض في الصفحة نفسها على المثل وكيف أن الفلاحين كانوا من قبل يبكرون لحرث الأرض، وهاهم الآن يبكرون إلى مزابل المعمرين الغنية والتسابق قبل فوات الأوان.

يضيف عبد الملك مرتاض مثلا آخر وهو " اللّي فاتيك بليلة فاتيك بحيلة" ،وهذا المثل يحمل نفس دلالة المثل الأول (أي قرب مضمونهما من بعض) ،وذلك لأن الذي سبقك بليلة في الحرث يسبقك بشيء فيه بسبب تفوقه في الخبرة والتجربة والسّبق[1].

- "خروف المسكين يرعى في الطرف": إن معنى هذا المثل أن الفلاح الفقير ينعكس فقره على صحة خروفه وعافيته فلا يستطيع مزاحمة خرفان الغير من الأغنياء والأقوياء. فينعزل عنهم ويرعى في الأماكن البعيدة التي لا يزاحمونه عليها[2].

قال عبد الملك مرتاض هذا المثل على لسان والدة الطاهر حين هاجم ذئب حملها الأبيض دون غيره عندما كان يرعى مع خرفان الآخرين، (وهذا إشارة واضحة غلى غزو الاستعمار الفرنسي).

- " نترة من الكلب ولا يمشي سالم": يعني أن الحصول على الشيء اليسير له فائدة ،وقد ذكر الروائي هذا المثل حين أصبح الطاهر رجلا وجرى خلف ذئب. فلحق به ثم ضرب به الأرض فسمع أهل الربوة وبيبيكو بذلك وقد أرسل له خمس كيلوغرامات من الشعير مكافأة له على ذلك فرفض الطاهر أن يأخذها حفاظا على كرامته. أصل المثل (نترة من الخنزير ولا يروح سالم ، أو نترة من الحلوف ولا يروح سالم).[3]

---

[1]– عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص18، ص85، ص100. صوت الكهف، ص7.

[2]–د. مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص158، صوت الكهف، ص14.

[3] –ينظر : kadda Boutaren, proverbes et dictions populaire algériene,2ème édition, office des publication universitaire, Alger 1986,p100 صوت الكهف ص16

- "اللي خاف سلم": يقال هذا المثل للتخويف من عاقبة الاندفاع المتهور والمبالغ فيه والذي يؤدي بصاحبه إلى التهلكة أو الهاوية، على عكس الحذر والخوف الذي يؤدي إلى الأمان والسلامة.[1]

قيل هذا المثل على لسان سكان الربوة الذين سمعوا بخبر مهاجمة الذئب لنعالج الطاهر فأخذوا حَذرهم وحيطتهم منه.

- "لا تحرث المعلّق ولا تتزوج المطلق": المثل ينهانا عن حراثة الأرض التي تكون في المنحدر وغير مستوٍ لعدم استقرار ترتبه ومائه. ويحذر من الزواج بالمرأة المتزوجة فهي ذو تجربة ،وتجربتها الزوجية السابقة تستعصي على من لم يسبق له الزواج فيفشل زواجه بها[2].

يبين لنا هذا المثل سكان الربوة الذين أُجبروا في عهد بيبيكو على حرث الأراضي المتحجرة والجبال المعلقة الشحيحة التي تلقى الحمير والمحاريث العنت والشدة في حرثها. (معاناة سكان الربوة اليومية الصعبة).

يتكرر المثل نفسه في آخر الرواية حين يصور الروائي حالة سكان الربوة الذين كان يلقون العنت والشدة في حرث المساحات الضيقة والرّوابي المعلقة والتي كان المطر يجرف ما يحرثونه من ترابها القليل فتضيع بذوره عبثًا وهذا قبل اندلاع الثورة.

ثم ينتقل إلى وصف بدايات الثورة ويتمثل في توقف الفلاحين في حرث الأراضي الجبلية المعلقة والتي لا خير يرجى من حرثها ولا في استثمارها وأصبحوا ينتظرون بفارغ الصبر طرد بيبيكو من الربوة حتى يستردوا أراضيهم السهلية الخصبة منه.

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 186. صوت الكهف، ص20.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 207. صوت الكهف، ص 35، ص207.

- " اللي ما رقع مَالْبَس": أي أن الذي لا يتعدد ثيابه بالرتق والفتق وترقيع ما تمزق منها فإنها تُبلى وتذوب، ولا يجد ما يستر به نفسه.[1] يسرد الروائي قصة زليخة البنت الفقيرة التي كانت ترتدي إحدى العباءات لإحدى المتوفيات في الربوة والتي أصبحت بفعل الاستعمال مرقعة، وهي الملاءة الوحيدة التي تمتلكها والتي أصبحت بفعل الاستعمار مرقعة وممتلئة بالأوان الناشزة بسبب ذلك وهو شيء طبيعي بالنسبة لسكان الربوة.
- " الشمس لا تتغطى بالغربال": أي أن الشمس كناية عن الحقيقة والوضوح والانتشار ولا يمكن للغربال أن يحجبها ويحد من توهجها وانتشارها.[2]

جاء الراوي بهذا المثل للحديث عن حادثة اغتصاب ابن رابح الجن للفتاة زليخة في الوادي أثناء بحثها عن نبات البقوق ،وأصبحت الفضيحة حديث العام والخاص باستثناء والدها الشيخ العجوز.

- "ما نأكل رية ما يتبعوني قطط": أي أننا إذا تحاشينا أكل لحم الرئة، فإننا نكون بمنأى عن مطاردة القطط لنا وهو المعنى القريب، أما المثل البعيد فهو يضرب لمن يوسع على نفسه في الحاضر لصبح مدينا ويصبح الثمن غاليا في المستقبل.[3]

يسرد الروائي هذا المثل و هو يصور انقضاض ابن رابح الجن على نساء الربوة اللّائي كن يبحثن عن بذور البقوق في حقول بيبيكو فيشبعهن ضرب بهرواته.

*" الجوع يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطة": أي أن الفقر الشديد يدفع للتعلم واكتساب تجارب كثيرة قد تكون خسيسة أو شريفة، وأن العري يدفع لتعلّم المحافظة على الملابس وعدم التفريط فيها لمجرد إصابتها بفتق أو تمزق (وفي هذا المعنى يقول المثل العربي الحاجة أم الاختراع).[4]

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص47،ص 156. صوت الكهف، ص45.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 74. صوت الكهف، ص50.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص50. صوت الكهف، ص54.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 46، ص100. صوت الكهف، ص60.

يسرد الروائي هذا المثل على لسان حلومة التي كانت تحكي أمام مجموعة من النسوة كمّا رأته عندما خرجت من بيتها عشاء لتجلب شيئا من الحطب تتدفأ بناره، وتتعجب من صبرهنّ كيف ينمن على الحصير في البرد القارس. فيسقن المثل.

- "لا تحسبي عجولك حتى ينتهي التيكوك": التيكوك لفظة أمازيغية الأصل ،وتعني شرود البقر في فصل الربيع، فتفر من وجوه أمهاتها، وتضطرب، حيث يصيبها ما يشبه السّعار، وقد تلقي بنفسها على جُرْفٍ هَاوٍ فتهلك، ولذلك فينبغي أن لا نتسرع في تعداد العجول قبل انتهاء فصل الربيع، وفي الرواية يرد بهذا المعنى: "ما تحسب بقرك حتى يخرج التيكوك".[1]

هذا التيكوك يضمنه الرّوائي روايته للتعبير عن حال الاضطراب والاستعداد للثورة المسلحة والذي يتجلى في تعرية الطاهر لأضرحة الربوة العالية واتهام القايد له بذلك ،وكأن الطاهر هو المواطن الوحيد الذي أصابه وباء الثورة والتمرد دون غيره.

فجاء المثل على لسان سكان الربوة قصد استفزاز الأم حلومة المشعوذة والموالية للاستعمار، ويعني أنه لا ينبغي أن نتعجل شفاء العجوز الهائجة أي الطاهر وأمثاله في وقت قريب.

- " المندبة كبيرة والميت فار": يضرب هذا المثل عندما يحدث حادث تافه تهيأ له العدة العظيمة والإجراءات الاستثنائية ويكثر الضجيج من حوله.

(ليون ماشيل) يذكر وجها آخر: " الجنازة حامية والميت كلب" والمعنى واحد.[2]

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص172،173. صوت الكهف، ص125.

[2]– ينظر: قادة بوتان، تر:د. عبد الرحمن حاج صالح، الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت،ص 32. صوت الكهف، ص126.

يستعين الروائي بهذا التناص ،وهو يصف مشهد انتظار سكان الربوة لهطول الأمطار حتى تمدّهم بالماء وتخصب أرضهم، وذلك عندما كانوا يهلّلون ويفرحون ببعض قطرات المطر السّاقطة التي لا تروي عطشا ولا تُنبت زرعاً.

- "غمض عينيك والحال أصبح ":يعني أن الوقت يمر بسرعة فائقة بحيث لا داعي للاستعجال، ونفاذ الصبر والقلق[1]. فحين أصاب الجفاف والمجاعة سكان الربوة، نصحتهم الأم حلومة أن يذبحوا فدية لسيّدها عيشون وهو ثور أسود، والذي لا يوجد إلا عند بيبيكو والذي اشترط عليهم أن يشتغوا عنده مدّة شهر مقابل ذلك. وهي فترة زمنية هيّنة تنقضي بسرعة كلمح البصر ،واستشهد بالمثل تدعيما لقوله.

- " بلغ السيل الزبى": الزبى جمع زِبْيَة ،وهي حفرة تُحْفَرُ للأسد إذا أرادوا صيده، وأصلها الرابية لا يعلوها الماء ،فإذا بلغها السيل كان جارفا مُجْحَفًا.[2] ويُضرب المَثل لكل شيء جاوز الحدّ. وهو ما ينطبق على سكان الربوة الذين لم يعودوا قادرين على الاستمرار في العيش تحت وطأة وحياة الذّل والمجاعة، والتناص بذلك ينطبق معناه الأصلي على معناه في النص. وقد أجاد الروائي إدماجه ضمن بنيات نصّه.

- كيحامو كيتامو": حامو وتامو شخصان لئيمان ،ولا ترجى من ورائهم أيّ فائدة ،فهما على حدّ سواء. وهو ما ينطبق على كل من بيبيكو وقايد الربوة فهما بالنسبة لسكان الربوة ،على حدّ سواء، لا أحد أفضل من الآخر. فهما يعملان ضدّ مصلحتهم .يحيل التناص على الماضي للاعتبار مما وقع للغير من مآس وكوارث لم تحمد عقباها بسبب هذه النماذج البشرية اللّئيمة.

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص40. صوت الكهف، ص129.

[2]– ينظر: أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، ج1، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل ،بيروت ،1996، ص158. صوت الكهف، ص131.

- " الموت في عشرة نزهة": أي أن الموت يكون سهلا إذا أصاب الناس كلّهم. ويضرب هذا المثل لمصيبة تعمّ فيخفّ مصابها.[1] يدمج الروائي هذا التناص في بنيات نصه لتصوير تضامن سكان الربوة مع صديقهم الشيخ عليّ التّرّة الذي بعث القايد جيشا لالقاء القبض عليه، لكنّهم أصرّوا على أن يمشوا معه، ويرافقوه إلى السجن تضامنا معه، لأن الموت مع بعضهم البعض يكون خفيفا عليهم. يعكس هذا التناص روح التضامن بين الأفراد عندما يتعرض أحدهم للظلم والعدوان .ويعبّر هذا بما لا مزيد عليه من تجسيد هذا التضامن في هذا الموقف العصيب.

"اللّي قرصه الحنش يخاف من الحبل" :الحبل يشبه الحيّة في لونه وتلوّيه، ولذلك فالذي تلذعه الحيّة يخاف منها، ويفزع من كلّ شيء يشبهها، ويجسد الوهم له كثيرا من الأشياء في شكل حيّة ترعبه وتخفيه.[2] فيضرب هذا المثل فيمن يصاب بمكروه في حياته فيلزم الحذر حتى لا يقع فيه مرة ثانية،[3] فالوقوع في الشيء يعلّم الاحتراس الشديد والفزع منه.

المناسبة التي قيل فيها هذا التناص في الرواية، هو أن بيبيكو عندما رأى المشاعل التي كان يحملها سكان الربوة ليلا للبحث عن ابن الطاهر وزينب المختطف .اعتقد أنها ثورة ضدُه، فطمأنه رابح الجن، وأخبره بالحقيقة وهو أنّه لا يمكن لسكان الربوة الجائعين أن يقوموا بثورة ضده وهذا لأنهم ضعاف، وخصوصا أن قوات الدرك شردتهم بالأمس القريب ومزّقتهم، فلا تقوم لهم قائمة بعد ذلك أبدا. ثم ساق المثل لتأييد قوله وتأكيد موقفه.

- "الشوف ما يبرد الجوف": أي أنّ النظر إلى الشيء أو شمّه وحده لا يشبع البطن، وقد قيل هذا التناص بمناسبة عودة قايد الربوة من أداء فريضة الحج، وقد استقبله سكانها

[1]– ينظر: أحمد تيمور، الأمثال العامية، ص179. صوت الكهف، ص142.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ،ص489، صوت الكهف، ص150.

[3]– ينظر: عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، طبع هذا الكتاب بمساهمة ولاية سطيف مديرية الثقافة، جمعية أصدقاء الثقافة الجزائر، ص102.

بالزغاريد والهدايا، فأقيمت له وليمة كبرى استأثر فيها ضيوفه بما لذّ وطاب ومن المأكولات والمشروبات. وحُرم السّكان منها ،ولم يظفروا إلاّ بشمّ روائحها، لأن الشم كالأكل- كما قال الشيخ الأقرع-، فيردّ عليه الأهالي بهذا المثل المستمد من موروثهم الشعبي، فيؤكدون على وجود الفواق الطبقية بينهم وبين الحكام، وقد استخدام هذا التناص كلمسة فنية لتصوير هذه الحقيقة وانطباقها على سكان الربوة.

- " العصا من العصيّة": العصا اسم فرس والعصية اسم أمه، وهي تصغير العصا والمعنى أنّ العصا تشبه أمها العصية، يراد أنّ العصا تحكي او تشبه الأمّ في كرم العِرق وشرف العتق. وبمعنى آخر أنّ الأمر الكبير ينبعث من الصغير.[1]

هذا المثل ينطبق على ابن الطاهر وزينب، الذي اختطفه بيبيكو، حيث جاء على لسان زينب وهو قولها إن بيبيكو قد يقتل ابنها الصبي، فهو صبي اليوم ورجل الغد، ويسجن أو يقتل مثل الرجال، ولذلك ساقت هذا التناص لتأكيد هذه الحقيقة.

- " تعمش ولا طافية": العمش هو ضعف النظر. والطافية، مؤنث طافئ، وهو العمى، أو فقدان البصر، ففقدان بعض الشيء أخف ضرارا من فقدانه كلّه، ويضرب مثلا لمن أصيب بمصيبة. وكان من الممكن أن يُصاب بأكبر منها، وقد يقال لتخفيف المصاب[2].

نلاحظ أن الروائي أدمج هذا التناص في روايته ليعبر عن أعماق الشخصيات ذوات الخلفية الشعبية، غير أنّه كان أحيانا غير أمين في التعبير عن الشخصية الشعبية الواحدة في مناسبة واحدة بلغتين مختلفتين: مرة ينطقها بلغة عامية قريبة من الفصحى ،مثل "تعمش ولا طافية"، ومرة بالفصحى " شيء خير من لا شيء" الأمر الذي يقلل من دور هذه الجزئية التراثية داخل بينات نصه.

---

[1]- ينظر: الميداني، مجمع الامثال،ج1، ص 22-25. صوت الكهف، ص168، الكاتب قد أغفل ذكر حرف التأكيد إن في المثل

[2]- ينظر: أحمد تيمور، الأمثال العامية،ص309.صوت الكهف،ص184.

جاء هذا التناص على لسان الروائي الذي كان يصور حال سكان الربوة غداة اندلاع الثورة المسلحة، والذي بدأ بيبيكو بجلب الآلات الزراعية، ويسرّح عماله من سكان الربوة والذين كانوا يتقاضون عن ذلك كيلوغراما واحدًا من الشعير الحائل في اليوم. أي أن الشيء القليل خير من عدمه في وقت الجفاف والقحط والمجاعة.

- " الغراب لو عاش هذا العمر كان يشيب": المعروف أنّ الغراب لا يصير ريشه أبيض ويستحيل ذلك ،فالغراب الأسود لا ينقلب ريشه إلى لون أبيض مهما كبر او تعاقبت عليه العصور والأيام، ولذلك قيل:" غير الغراب إذا شاب" أو " إلى شاب الغراب" ،ويضرب مثلا لما لا يمكنه تحقيقه ،أو استحالة وقوعه.[1]

قلب الرّوائي معنى هذا التناص، وعكسه حتى ينطبق على الفترة الزمنية الطويلة المهوّلة التي جثم الاستعمار فيها على صدر الجزائر، والتي تعدت قرنا وربع القرن، وهي فترة كافية تشيب حتى الغراب.

- " العصا لمن عصى": أي أنّ الذي لا يطيع الأوامر يضرب بالعصيّ وهو مثل فصيح[2]

أطلقه الروائي بمناسبة اشتعال نار الثورة المسلحة، والتي أصابت شرارتها الأولى محاصيل بيبيكو الزراعية وحيواناته، فأخبر الشيخ الأقرع سكان الربوة بحضور يوم السوق للاستماع إلى الحاكم، ويهدد بالعقاب من يتخلّف منهم عن الحُضور، ويضرب المثل : "العصا لمن عصى".

في تضمين للتناص يتم تأكيد المعنى الوارد فيه عن طريق المماثلة، وهو يناسب شخصية الشيخ الأقرع، بما قد يملكه من مستوى ثقافي يؤهله لفهم هذا المثل. وهو يرمز إلى القبضة الحديدية التي كان الاستعمار يضرب بها كلما من تسوّل له نفسه الخروج عن طاعته.

---

[1]– ينظر: قادة بورتان، الأمثال الشعبية الجزائرية بالأمثال يتضح المقال، ص24.صوت الكهف، ص 197.

[2]– ينظر: الميداني، مجمع الامثال، ص ص19–20. صوت الكهف، ص199.

مما تقدم نخلص إلى أن الروائي قد ضمّن نص روايته هذه البنيات التراثية، وهذا لإقامة التماثل بين الماضي والحاضر، وقد وفق في توظيف معظمها، في محاولة منه ليجعل المتلقي يقترب أكثر من مضمونها، ويبلغ رسالته دون ضجيج، وقد أضاف بذلك أبعادا جديدة، وقيما أخرى لنص الرواية، من دون الإخلال بالبناء الفني واللغوي له، بل زاده ذلك تماسكا وانسجاما داخل الرواية.

2-التناص مع القصص الدينية:

تزخر رواية صوت الكهف بالجو القصصي الأسطوري الذي تختزنه الذاكرة الجماعية والذي يتكئ على السحر والخرافة والمعتقدات الشعبية المستمدة من التراث الديني الذي تتخذه رواية صوت الكهف غطاءا لأحداث قصصها الأسطورية، مثل قصص، الغول التي قهرها الغمام علي، ويونس والحوت، وشعيب وموسى، وودعة مجنية سبعة، وعزة ومعزوزة...إلخ.

كل هذه العناصر التراثية إضافة إلى عناصر تراثية أخرى أسهمت في صنع حركية نص الرواية الداخلية.

أ-الغول والإمام عليّ:

الغول لغة هو الهلاك والموت، واغتال: قتل غِيلة وخُفيةً، ويقال غالت الخمر فلانا: إذا شربها اغتالته او ذهبت بعقله او بصحة بدنه. ومنه قوله تعالى:" لاَ فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونْ".[1] وسميت الغول بذلك لأنها تغتال الناس غدرًا في الفلوات.

والغول كرمز في التراث الإنساني عموما يُذكّر ويؤنث وهي ترمز إلى كلّ ما هو شّر وعدواني.

[1]- سورة الصافات، الآية 47. ينزفون: أي يسكرون بخلاف خمر الدنيا.

وهو نقيض للخير الذي يقف له دائما بالمرصاد ويتصدى له. ويمثّل الإمام علي[*] هذا الجانب، فهو قد وقف بالمرصاد لكل شرّ، ومنه محاربته لهذه الغول في عدة وقائع ، وقد قطع بسيفه البتار رؤوسها السبعة، وأفناها عن آخرها:" وأنت أيتها الغول البشعة. كان عليّ قتلك في واد السّيسبان قطع رؤوسك السبعة، شطر جسمك شطرين بسيفه البتّار".[1] إلّا أن هذه الغول التي فتك بها الإمام عليّ في الماضي البعيد، تبرز في هذا الزمن غولا أخرى وتتخذ من أعماق البئر التي كان سكان الربوة يشربون منها سكنا، وتودع فيها العرائس التي تختطفها وتسجنها في أعماقها وتغور بمياهها، وتحرم الناس من الاستماع إلى الأغاني التي كانوا ينشدونها أثناء المتح في الماء. وأنّه لن يخلص الناس من شرّ هذه الغول وشدّتها إلاّ بالاستنجاد بالإمام عليّ مرة أخرى ليهبط إلى أعماق هذه البئر ويقتلها بسيفه ويفك الفتيات الأسيرات، ويعيد البئر ومياهها إليهم مرة أخرى: " أين عليّ ليهبط إلى أعماق البئر ليفتك بالأغوال بسيفه البتار، فيفكّ العرائس من الأسر، ويعيد الماء إليكم"[2]

من الواضح أن عبد الملك مرتاض يرمز بالغول إلى الاستعمار الفرنسي للجزائر الذي كان يمثّل جانب الشرّ والعدوان ،وهو الذي استأثر بالأراضي الفلاحية المنتجة، والسهول الساحلية الخصبة وطرد الأهالي منها، وكان نصيبهم الأراضي القاحلة والصحارى المقفرة التي تسكنها الأشباح والأرواح والعفاريت.

أما الأغاني التي كان سكان الربوة يردّدنها أثناء المتح في ماء البئر فرمز بها مرتاض إلى تضييق الاستعمار على مقومات الشخصية الجزائرية الروحية أيضا، ومحاربته لها

---

*: الإمام علي: هو أبو الحسن علي بن ألي طالب بن عبد المطلب، الهاشمي القريشي، ولد بمكة المكرمة قبل بدأ البعثة بعشر سنين، رابع الخلفان الراشدين وابن عم النبي محمد صلى الله عليه وسلم وصهره. واول الناس إسلاما في رأي الكثير من اهل العلم، شهد جميع الحروب والمعارك التي خاضها النبي عليه السلام إلا غزوة تابوت قتله عبد الرحمن بن ملجم في الكوفة 40هـ، الموافق لـ 661م.

[1]– صوت الكهف، ص09.

[2]– صوت الكهف، ص9.

بشراسه: "أين العشاق الذين كانوا يتناشدون الأشعار وهم يمتحون من مائها"[1]. بهذه الكيفية يكون الاستعمار الفرنسي قد أحكم قبضته على الجزائر من الناحيتين المادية والمعنوية.

ب- يونس مع الحوت:

يرد اسم يونس في عدة سور من القرآن[2] وكذلك الحوت[3]، لنتصور قصة يونس في القرآن، أنه دعا قومه من بني إسرائيل إلى الإيمان بالله وحده، ليجنّبهم عذابه وعقابه. ولما لم يستجيبوا إلى ما دعاهم إليه، وتأخر عنهم عذاب الله الذي وعدهم به، ضاق صدر يونس ونفذ صبره، وفقد الأمل في نجاح مهمته، فقصد البحر، وركب سفينة تبعده عن قومه الضّالين. ولكن ما إن دخلت السّفينة في عمق البحر حتى أشرفت على الغرق من غير ريح أو سبب ظاهر. فقال الملاحون إنه يوجد بيننا عاصٍ، ويجب أن نقترع ومن خرج سهمه نغرقه، فلئن يغرق واحد خير من غرق الكلّ. فخرج سهم يونس، وقالوا: نحن أولى بالمعصية من يونس نبّي الله، ثم أعادوا القرعة ثانيا وثالثا، فخرج سهم يونس مرة أخرى. فقال: يا هؤلاء أنا العاصي ،ورمى بنفسه في البحر، فابتلعته الحوت فأوحى الله تعالى إليه ألّا يؤذيه، وأن يُحسن إيواءه، وعرف يونس قبل أن يلتقمه الحوت بطاعته وإيمانه لله تعالى، وبعد أن التقمه الحوت ازدادت مواظبته على ذكر الله والتسبيح بحمده، وطلب مغفرته. ولما سمعت الملائكة تسبيحه بحمد رّبه، أخبروا الله تعالى بذلك، فذكر لهم قصة عصيانه له، ثم حبسه في بطن الحوت ،فشفعوا له عنده، وطلبوا منه أن يغفر له، فأمر الحوت أن يقذفه إلى السّاحل، وعندما أخرجه الحوت كان كالفرخ المنتوف في العراء، لا شعر ولا لحم له، فأنبت الله له شجرة من اليقطين كان يستظل بها، ويأكل من ثمرها حتى تشدّد. ثم انهارت الشجرة

[1]- ينظر: صوت الكهف، ص09.

[2]- سور: النساء، الآية 163، الأنعام، الآية 86، يونس، الآية 98، الانبياء، الآية 87-88، الصفات، الآية 139-148، القلم، الآيات48-50

[3]- سور، الأعراف، الآية 163، الكهف، الآية 61-63،الصافات، الآية 142، القلم، الآية 48.

وتحطمت، فاكتأب يونس ،واشتد حزنه عليها، وشكا أمره إلى الله تعالى بعد سقوط هذه الشجرة مصدر عيشه ورزقه.

تأتي هذه القصة في نص رواية صوت الكهف في ثلاثة مواضع، وهو لا يذكرها بتفاصيلها، وإنما جاءت في ثنايا الرواية على شكل مناصات جزئية.

ففي المرة الأولى، يذكر مرتاض الباخرة السوداء التي أقلّت عساكر الاستعمار إلى الجزائر، وينحو باللاّئمة على البحر الذي لم يغرقها ويحطّمها ويكون من فيها لقمة سائغة لحوت يونس ،ويهلك جميع ركابها، في قوله: " لو ابتلعتها حوتة يونس، لو التقمها بمن فيها"[1] ويذكر الرّوائي يونس للمرة الثانية عند حديث والدة الطاهر عن قصة ولادته أثناء موت والده الرّاعي في الباخرة التي ذهبت به للمشاركة في حرب الشمال، فغرقت به وبمن فيها.

" الأم حلّومة زعمت أنّه سيرجع، لأن الحوتة التي التقمته إنّما هي حوتة يونس"[2] ويتضح هنا تأثير الأمّ حلّومة في ترويج الاعتقاد بعودة والد الطاهر إلى زوجته، والتي زعمت لها أن حوتة يونس هي التي آوته في بطنها، وأنه سيعود إليها سالما بعد انتهاء الحرب تماما مثلما وقع ليونس. ويورد الروائي هذه القصة للمرة الثالثة، وهي تأكيد لما ورد عنها في المرتين السابقتين وتثبيت لها، فيذكر– مرتاض– لجوء والد الطاهر في بداية الأمر إلى الكهف، والذي سكنت فيه زينب وزوجها الطاهر وغيرهما، ثم إجبار بيبيكو والد الطاهر من قبل على ترك الكهف والارتماء في بطن الحوت نجاة له من بيبيكو المغتصب لأرضه ظلما وعدوانا." سكن الكهف منذ الأزل. ثم فارقه إلى بطن الحوتة، نجاة بنفسه من ظلم بيبيكو"[3]. ذكر الروائي هذا الخطاب على لسان الطاهر، وإن لم يذكر بالاسم إلا أنه أشار إلى لازمة من لوازمه حتى توحي إليه وترمز له، وهو أنه مكث في بطن الحوت مدة حتى فقد سمعه.

[1]– ينظر: صوت الكهف، ص6.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص24.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص197.

يتناص عبد الملك مرتاض هنا بشكل ضمني مع قصة يونس الذي فرّ من ظلم قومه من بني إسرائيل فوقع في بطن الحوت، تماما مثلما وقع لوالد الطاهر الذي فّر من كهف زندل بعد اغتصاب بيبيكو لأرضه، فيقع لقمة سائغة لسمك البحر وهو في طريقه إلى ميادين القتال التي لا ناقة فيها ولا جمل كما يقال.

ج- شعيب مع موسى:

يروي القرآن الكريم هذه القصة في عدة آيات،[1] وخلاصتها أن موسى عليه السلام اضطر للفرار من وجه فرعون بعد أن قتل قبطيًا مصريًا خطأ، فلجأ إلى "مدين" قرية شعيب وهي تبعد هن مصر حوالي ميسرة ثمانية أيام ،ولمّا وصل إلى بئر فيها وجد جماعة من الناس يسقون مواشيهم ووجد بالقرب منهم فتاتين تحبسان أغنامهما بعيدا عنهم لئلا تختلط بأغنام الآخرين ،أو خشية من الزّحام والاختلاط بالرجال. فسقى لهما موسى من بئر أخرى بقربهما ،حيث رفع حجرا عنها لا يرفعه إلاّ عشرة أنفس، ولما عادتا إلى أبيهما شعيب قصتا عليه ما فعله من أجلهما، فال لإحدى ابنتيه أن تذهب وتدعوه إلى البيت وكان موسى قد آوى إلى جذع شجرة يستظل بها من حرّ الشمس، وهو جائع، وفي طريق العودة إلى البيت طلب موسى من ابنة شعيب أن تسير خلفه، لأّن الرّيح كانت تضرب ثوبها فتكشف ساقيها.

في مأدبة العشاء التي أقامها شعيب إكرام له، أخبر موسى شعيبا بحاله، وخوفه من فرعون، وقومه بعد أن قتل واحدا منهم، فطمأنه شعيب بنجاته منهم لبعد الشقة بين مصر ومدين. وطلبت ابنة شعيب الكبرى من أبيها أن يستأجره لرعي أغنامهم لقوته (عند ما رفع الحجر عن البئر)، وأمانته (عندما قال لها أمشي خلفي) .فعرض شعيب على موسى أن يزوجه إحدى ابنتيه على أن يرعى غنمه مقابل ذلك مدة ثمان أو عشر سنوات على الأكثر فتّم العقد بينهما بذلك، وأمر شعيب ابنته أن تعطي موسى عصا يدفع بها السّباع عن غنمه. وقد التزم موسى بالوفاء بهذا العقد، ورعى غنم شعيب المدة التي يقضي بها هذا العقد. تحيل

[1]- سورة القصص، الآيات، 22-28

رواية (صوت الكهف) غلى هذه القصة في ثلاثة مواضع من الرواية :فالمرة الأولى، يذكرها الروائي على لسان الطاهر، رفيق درب زينب الذي يستعيد ذكرياته معها حين كانت ترافقه في المراعي والغدران والسهول والوديان، وتشاركه أفراحه وأتراحه ،وهي وإن كانت راعية فهي في الحقيقة أفضل وأسمى من ذلك. ثم إنّ هذه المهنة تشرّفها، فقد مارسها الرّسل والأنبياء من قبل، مثل نبي الاسلام صلى الله عليه وسلم، وشعيب وموسى:" الانبياء كانوا يرعون في مقدمتهم محمد شعيب، موسى".[1]

يروي الطاهر القصة للمرة الثانية على إثر استحضاره ما كانت تقوله والدته له عن قصة ولادته، فتذكره هذه القصة بعلاقته بزينب منذ أن استأجره والدها ليرعى مواشيهم مقابل مهرها تماما مثلما فعل شعيب مع موسى من قبل:" موسى رعى مواشي شعيب ثماني حجج ليتزوج ابنته".[2]

ترد القصة الثالثة في الرواية عندما تقارن زينب بينها وبين جاكلين ابنة بيبيكو التي كانت تفوقها علمًا وثروةً ، وليس جمالاً وانوثةً ،وتجد في ابنة شعيب العزاء والسّلوى والنموذج الذي تقتدي به، فهي راعية مثلما تعلقت بموسى حتى تزوجته، والذي اشتغل راعيا لأغنام أبيها مقابل مهرها عدة سنوات: " لا غميزة في أن اكون راعية. ابنة شعيب كانت راعية. عشقت موسى. كلّفه ذلك رعي عشر حجج في جبال قرب التيه".[3]

نلاحظ أن الروائي قد أحال على هذه القصة القرآنية، وأدمج مضمونها في نصه الروائي على سبيل المماثلة التي بين شخصيات القصة القرآنية وشخصيات الرواية فقط.

[1]– ينظر : صوت الكهف، ص21.

[2]– ينظر: المصدر نفسه ، ص27.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص34.

3-التناص مع الحكاية الخرافية والأسطورة:

أ-ودعة مجنية سبعة:

هذه الحكاية الخرافية نابعة من صميم الطبقات الشعبية الجزائرية، ويعبر مضمونها المصوغ بطريقة خرافية عجائبية عن الصراع الدائم بين عنصريّ الخير والشرّ، وانتصار الخير عن الشر في نهاية المطاف.

تقول القصة التي تجري وقائعها في إحدى القرى أن رجلا ولدت له زوجته سبعة أبناء ذكور، دون أن تلد له أنثى واحدة. فقرر الأبناء أن يهجروا البيت العائلي نهائيا إذا ولدت أمّهم هذه المرة ذكرا آخر. ووضعت الأم أنثى. فذهبت الستوت العجوز الساحرة إليهم، وادّعت أنّ أمهم ولدت ذكرا. وكانت قد كذبت عليهم فغادر الأبناء البيت إلى أرض بعيدة، وهذا ما كانت تريده العجوز الساحرة، وعندما كبرت البنت التقت مرة بالستوت في عين الماء، فوقع شجار بينهما فعيّرتها الستّوت بأنّها كانت السبب في رحيل اخوتها السبعة من البيت منذ خمسة عشر عاما، فقررت الصَبّية أن تبحث عن إخوتها لتعيدهم إلى البيت. فأسرجت أمها لها فرسًا، وأعطتها زادًا، وخادمة سوداء، وبذرة سحرية للاتصال بها وتسمع ارشاداتها، وأوصتها أنها ستجد في الطريق عيني ماء، احداهما خاصة بالعبيد السود، وأخرى خاصة بالأحرار، وألاّ تشرب من العين الخاصة بالعبيد وأنّها إذا شربت من العين الخاصة بالعبيد تصير خادمة سوداء، ولما كانت في الطريق وقد أدركها عطش شديد، توقفت في عيني ماء، وشربت من العين الخاصة بالعبيد دون أن تعلم فتحولت غلى خادمة سوداء، وشربت الخادمة من العين الأخرى فتحولت إلى إمرأة حرّة .فأنزلت الخادمة البنت الحرة من على ظهر الفرس، واحتلت مكانها، وأصبحت البنت الحرة خادمة لها بعد أن فقدت البذرة السحرية فانقطع حبل الاتصال بينهما .وصلت البتان إلى بيت الاخوة السبعة، وتقدمت الخادمة إليهم ،وعرفتهم بنفسها وأطلعتهم على قصة العجوزة الساحرة التي كذبت عليهم، حتى تطردهم من البيت ،وأنها جاءت

لتردّهم إليه، فكلفت البنت الحرة برعي الأغنام والجمال. وكان الاخوة لا يعلمون أن هذه الأخيرة هي أختهم. وكانت كلما خرجت إلى المراعي تقصد ربوة عالية، وتقف على رأس صخرة عالية وتغني، فتنحني هامات الأشجار في أعالي الجبال وتنخفض القمم ،وتسمع الجمال والأغنام شكاتها، فتبكي لبكائها، وتتمتع عن أكل العشب، فيصيبها الهزال والضعف. وذات يوم تبعها أخوها الأصغر إلى المراعي خفية ليرى سبب إمتناع الماشية عن الأكل، فيرى وقوفها على تلك الصخرة وتغني أغنيتها المعروفة، فتتضامن مع المواشي، وتنحني الأشجار والجبال حزنا وتألما لحالها. فيخرج أخوها من مخبئه ويستفسر عن حالتها، فتخبره بقصتها الحقيقية، وفي البيت يقص القصة على إخوته، فيذهبون لاستشارة حكيم في القرية، فيخبرهم أنه يمكن التعرف على أختهم الحقيقية والخادمة المزيفة عن طريق الشعر، فهو قابل للمسخ والتحول، فمن كان شعرها جعدا معقدا فهي خادمة، ومن كان شعرها منسرحا مسترسلا ناعما فهي البنت الحرّة.

فأحضر الإخوة مادة الحناء لصبغ شعر الفتاتين في يوم عيد، ثم طلبوا منهما أن ينزعا المنديل عن رأسيهما، فتكشف البنت عن رأسها فيبدوا شعرها جميلا، وتمتنع الخادمة بدعوى احتشامها عن كشفه أمامهم. لكن أخاها الأصغر يغفلها ويخطف المنديل عن رأسها فينكشف شعرها القصير المجعد والمشوك.

في الأخير تموت الخادمة بعد قتل الإخوة لها، ويذهبون إلى عين الماء الخاصة بالأحرار ويحضرون الماء لأختهم فتغتسل وتستعيد لونها الأبيض السابق، ويعود الإخوة إلى استئناف عملهم في القنص كعادتهم، وتصبح البنت ودعة سيدة البنت، حيث صارت ترى مصالح إخوتها وتدبر شؤونهم.

في العام الموالي وفي فصل الربيع ،تنبت في المكان الذي ذروا فيه رماد الخادمة –بعد قتلها وحرقها– خبيزة قطعتها ودعة وطبختها أكله لذيذة لإخوتها، فأكلوها بشهية بعد عودتهم من الغابة.

تتشابه هذه القصة مع رواية (صوت الكهف) في عذاب زينب النفسي وتأثرها العاطفي لما أصاب والد ابنها ورفيق دربها في المحن والمصائب حين أودعوه السجن فتتساقط دموعها مدرارا وكأنها تريد أن تملأ الصحاري والفيافي، وتصبح بحارا ،وأن تشاركها في حزنها وألمها الأشجار والأطيار.[1]

بعد إنتهاء السرد ينتقل الروائي إلى التناص: " وتذكرين حكاية ودعة مجنية سبعة... حين مسخت زنجية، استعبدت فأصبحت راعية للمواشي. الذّل بعد العزّ. والمسخ بعد الجمال الفتان. طلبت ودعة من الأشجار أن تشاركها بكاءها. يوم كان الشجر يفهم لغة الانسان طلبت إلى المواشي التي ترعاها... ودعة التي كانت تبكي معها المواشي وتحنّ لها...".[2] ويستمر الحديث عن بكاء زينب ونحيبها، فهي مثل ودعة التي شاركتها الأشجار والأطيار في بكائها وحزنها، فهي تجد في العقد الذي يزين صدرها ،وفي الطاهر العزاء والمواساة: الصديقان والحبيبان اللّذان يبكيان لبكائها ويحزنان لحزنها ويعزيانها ويواسيانها:" أنت من يبكي معك يا زينب؟ والعقد يبكي معك. ها هو ذا. يعزّيك. يسليك. يرافقك. يعشقك. يهواك ... وهو...؟ أيام كنتما ترعيان في الغابة الوعرة... يوم الغدير. وساعات و ساعات الأصيل".[3]

في رواية (صوت الكهف) العقد والطاهر هما اللذان يشاركان زينب بكاءهما وحزنها، وليس المواشي والأطيار كما جاء في القصة التراثية (ودعة) ،لقد جاء بها (د.مرتاض) لإقامة التماثل بين الماضي والحاضر مع شيء من التحويل في مضمون القصة التراثية.

[1]– ينظر: صوت الكهف، ص88.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص88.

[3]–ينظر: المصدر نفسه، ص88.

ب-السندباد البحري:

تبنى القصة الشفوية المتداولة في الجزائر على حديث جرى بين شخصين، يعيشان في بغداد، يسمى كل واحد منهما" السندباد" وكان أحدهما وهو السندباد البحري رجلا فقيرا ،وكان الآخر رجلا غنيا وهو السندباد البري، ثم تشاء القصة أن تجمعهما على مائدة العشاء، عندما استضاف السندباد البحري صديقه البري ليتناول العشاء، وهنا تبدأ القصة في رسم خيوط الرحلات ونسج مغامراتها ،حيث قام السندباد البحري يقص حديثه الشيق الذي يمثل سفرا طويلا، لا يدور حول سبع رحلات كما هو الشأن في القصص المدونة في الليالي عبر رحلات متباينة ،تمثل كل واحدة منها قصة مستقلة، مرتبطة بمكان معين والملاحظ أثناء المقارنة بين النصين، أن النص الشفوي احتفظ بذكر بعض القضايا الموضوعية من القصة الشعبية المدونة، سواء من حيث الشكل أو المحتوى فكلاهما يذكر إلتقاء السندباد الفقير بالغني، كما تبنى القصة أيضا على الحديث الذي دار بينهما في مأدبة العشاء ،غير أن الفرق الواضح بينهما يتجلى في المغزى الذي تهدف إليه كل قصة فينما نجد في القصة المدونة تركيزا على ظاهرة كسب المال بشتى الطرق والوسائل حتى الدنيئة منها، في حين نجد على عكس ذلك القصة الشفوية، تأكيدا على التحلي بالقيم الأخلاقية والمثل الانسانية العليا، التي يجب أن يتحلى بها المرء في حياته، كفكرة الكسب الحلال، والتعاون بين أبناء البشر في الشدائد والمساواة الاجتماعية بين الغنى والفقير[1].

لقد استفاد عبد الملك مرتاض من حكايات المغامرات السندبادية ،فقد أعطت صوت الكهف صيغة فنية وجمالية ممكنة.[2] إن رجوعنا إلى القصة في أصلها الروائي المدون وكذا في النص الشفوي، ومقارنتها بما جاء في الرواية استطعنا أن نؤكد ما نحن بصدد الحديث عنه رغم التفاوت النسبي في حجم الاستعانة بهما وطريقة معالجتها للأحداث. كما لا ينفي

[1]- ينظر : محمد بن مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، بحث لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة عين شمس، 1988-1989، ص ص89-90-91.

[2]- ينظر: صوت الكهف، ص33.

هذا مخالفة مرتاض لما جاء في الرحلات السبع، بقدر ما كانت هناك بعض الاختلافات البعيدة كل البعد عن الحكايات الشعبية والخرافية في العالم، لأن إحداث الموازنة بينهما وبين الرحلات السندبادية التي استقت منها بعض مادتها، لا يعني إحداث المقاطعة بينهما وبين الأصول الشعبية الأخرى، التي كانت رافدا أساسيا من روافد الإبداع والإمتناع في الرواية لتكون رواية صوت الكهف خيطا من المعارف الشعبية العربية والمحلية على حد السواء.

4-التناص مع الحكاية الشعبية" حكاية الحيوان":

عزة ومعزوزة: تروي هذه الحكاية أن الحيوان في قديم الزمان كان ينطق ويتكلم، وكان الذئب صديق النعاج، ولا يفترسها. فقد كان يأكل التين وفي يوم من الأيام أوصت عنزة ابنتها ألا تفتحا الباب لأحد مهما كان في غيابها، وألا تفتحانه إلا إذا تعرفتا على صوتها وسمع ذئب كلامها وعندما غادرت البيت طرق باب العنزتين، وقال لهما: افتحا الباب، أنا أمكما، فلم تفتحا له الباب رغم إلحاحه عليهما، وتهديده لهما، لأنهما ارتابتا في أمره، وظلّ يراودهما حتى عادت أمهما من الغابة، فوثبت عليه تريد قتله بقرنيها، ففرّ هاربًا .

يرد ذكر هذه الحكاية في رواية (صوت الكهف) مرتين، وهي ترد كاملة متكاملة لها بداية ونهاية.

ففي المرة الأولى يذكر الروائي هذه الحكاية عندما كان يتحدث عن زينب زوجة الطاهر، والمساومات التي تعرضت لها من لدن رابح الجن الذي عرض عليها الزواج بدعوى موت زوجها الطاهر في السجن، فرفضت ذلك وحاول أن يغتصبها، فدافعت عن عرضها وهددته بخنجرها الذي كانت تخفيه في ثوبها على غرار نساء الربوة.

عندما كانت تعود من مزرعة (بيبيكو) كل مساء ترى ابنها يجري نحوها ويلقي بنفسه عليها من شدة الانتظار ،وتلهفه على رؤيتها ،فتستقبله بالأحضان، وفي الليل كانت تروي له

كل ليلة حكاية قبل أن ينام، وأول حكاية هي حكاية " عزة ومعزوزة" وقد وردت كاملة في نص الرّواية."[1]

يتكرر ذكر هذه القصة للمرة الثانية، عند عثور زينب وزوجها الطاهر على طفليها مقيدًا ومحكمًا، والذي احتجزه (بيبيكو) في مزرعته كرهينة، ولوم زينب لابنها على عدم استيعاب العبرة والدرس من حكاية "عزة ومعزوزة" التي قصتها عليه من قبل:" ولماذا انخدعت يا ولدي؟ كيف نسيت حكاية "عزة ومعزوزة"؟... حين أراد الذئب اختطافهما. هما رفضتا أن تفتحا له الباب...".[2]

نلاحظ أن الروائي تجنب التصريح باسم الجزائر مباشرة، فقد أغفل ذلك، وعبّر عمّا يوحي به ويدل عليه من خلال توظيف الحكاية التراثية التي تعبر في أعماقها عن واقع الجزائر المرير.

5-توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات:

يوظف عبد الملك مرتاض في روايته "صوت الكهف" العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية. وهي ما تمثل العناصر المعنوية للثقافة أمام العادات فقد عرفها (وليام غراهم سمنر) بأنها قوى أساسية في داخل المجتمع تنمو لا شعوريا وكذلك تتقبلها الجماعة لا شعوريا وهي تتضمن، اتجاها معين من التفكير والسلوك[3]. هذا بالنسبة للعادات الاجتماعية وهناك عادات فردية تنشأ وتختلف عند الفرد الواحد.

أما التقاليد فتظهر في كثير من الأحيان من خلال الممارسات اليومية ولعل أكثر المجالات التي تشيع بها التقاليد هي:

---

[1]- ينظر: صوت الكهف، ص100.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ص175.

3- ينظر: هو لتكرانس ايكة، قاموس مصطلحات الانتريولوجيا والفلكلور، ص246.

أ- الشعائر: وهي تصرفات أو إجراءات أو ممارسات جماعية تنظمها قواعد تؤدي لتحقيق غاية.

ب- الرموز: هي تعبير أو نشاط إستجابي يشير إلى فكرة أو ميزة أو إشارة مجردة تحل محل الموضوع الأساسي وتصبح بديلا وممثلا له ومن أهم أنواع الرموز اللغة التي تعتبر أداة تماسك واتصال بين الجماعة.

ت- الاحتفالات العامة: وهي عبارة عن ممارسات اجتماعية والإجراءات المقررة التي تتصف بالمظهر الرسمي وتلتقي فيها الشعائر والطقوس والمراسيم والرموز والأساطير[1].

هذا بالنسبة للعادات والتقاليد أما المعتقد الشعبي يقصد به تلك الأفكار التي يؤمن بها الشعب المتعلقة بالعالم فوق طبيعي وبهذا الصدد يذكر "ويتيس عيسى" ما يميز الفكر الشعبي هو وجود قوى رمزية يؤمن بها الفرد وبتأثرها في الأفراد والجماعات[2].

من المعتقدات الشعبية يتناص عبد الملك مرتاض في روايته " صوت الكهف" الاعتقاد ببركة الأولياء الصالحين، فالمجتمع الجزائري كثير التعلق بظاهرة زيارة هذه الأضرحة، ففي اعتقادهم هي مصدر للشفاء من الأمراض ومصدر للرزق كما تعتقد الأم حلومة في قولها " أيقنوا أن ميمون الطيار طار به إلى قاف، ضاع من أهل الربوة العالية إلى الأبد، لو كان معهم لما افتقروا إلى الغيث، فبه كان الشيخ الصالح يستسقي فيسقى".[3]

من المعتقدات الشائعة في المجتمع الجزائري والتي تناصها الروائي مرتاض الاعتقاد بوجود الأشباح ،إذ يقول في الرواية "كل دار خالية تصبح مسكنا خالصا للأرواح، وكل قبر

1- ينظر: فريدة قاضي، عادات استقبال الطفل بين التقاليد والحداثة، بحث لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص72.

2-المرجع نفسه،ص89، نقلا عن: الجوهري (محمد) الدارسة العلمية للمعتقدات الشعبية ،ط1، ج1، دار الكتب للتوزيع، القاهرة، 1978، ص42.

3- ينظر: ،صوت الكهف، ص68.

منسي فيه الأرواح، كل بئر فيها الأرواح، كل قبر حديث عهد صاحبه بالموت تقيم فيه الأرواح، وكل مزبلة فيها الأرواح أو الأشباح، وكل مقبرة بوجه خاص تكتظ بالأرواح والأشباح...الحياة في النهار لكم وفي الليل للأرواح".[1]

أما فيما يخص أضرحة الأولياء الصالحين تناص عبد الملك مرتاض مراسيم تعيين الولي حيث يذبح تيس أسود ،وفي كل سنة تعاد المراسيم أمام ضريحه.[2] وتصاحب الزيارة ذبح دواجن أو حيوانات أخرى واستعمال الشموع، ومن مراسيم الاحتفال ذكر الروائي ،الوعدة التي تقام على سيدنا عبد الرحمان السيار حيث يقام احتفال بالرقص والغناء البدوي ،وإطلاق للرصاص ،وإطعام الناس ،الكسكس واللحم وهذا ما يسمى بالوعدة.[3]

كما ذكر مراسيم الاحتفال بوعدة زندل التي تقام مرة في السنة ،حيث يكون أهل الربوة العالية في عيد سنوي بديع، والشياه المذبوحة والكسكسي المحضر باللحم والسمن والعسل المصفى، والفرسان الذين يتسابقون على جيادهم والصوفية الذين ينشدون الأوراد، والحفظة الذين يرتلون القرآن ،والنساء وهنّ يغنين الألحان الفلكلورية،... والأطفال يغنون أغنية غنجة[4].

و للعادات الشعبية أيضا لها مكانة في رواية عبد الملك مرتاض إذ نجد، ظاهرة التويزة التي تمثّل فعل تضامني وتعاون اجتماعي يقوم بها المجتمع الجزائري وهو فعل حضاري أصيل حافظت عليه الأمة العربية عامة والجزائرية خاصة ،لأنها تهدف إلى إنجاز عمل اجتماعي معين من أجل مصلحة فرد ما أو جماعة ،ينخرط فيها كل شخص يرغب في المساعدة وهذا ما طلب من أهل الربوة حين قيل لهم: " غدا مع طلوع الشمس ستكونون أمام دار القائد، فؤوسكم ومحارفكم معكم، كالعادة ،منذ كنتم فؤوسكم معكم وانتم تحفرون... القبور والأرض ...غدا التويزة "[5].

1- ينظر: صوت الكهف ، ص59.

2- ينظر: المصدر نفسه،ص67.

3- المصدر نفسه، ص69.

4- المصدر نفسه ، ص109.

5- المصدر نفسه، ص133.

ذكر عبد الملك مرتاض عادة تقام في المجتمع الجزائري، وهي تكديس التين لموسم الشتاء في قوله :" تشتغلون بالتين وحده تقطفونه تجففونه ادخارا للشتاء ."[1]

تظهر العادات والتقاليد أيضا في بعض الفنون الشعبية التي رافقت الإنسان وتطوّره ،إذ نجد عبد الملك مرتاض قد استقى منها:

1- الحرف التقليدية: إذ نجد في الرواية بعض الحرف والأشغال التي تمارسها العائلات الجزائرية، فردية كانت أم جماعية، والتي تمارسها النساء والرجال يقول في الرواية: "إنما راعية رائعة، تتقنين كل الصنائع التي تشيع في المربوة العالية تعجنين تطبخين، تغسلين الملابس في نهر يحسوب، تحصدين في موسم الحصاد... تتقنين إذن كثير من الحرف والأشغال".[2]

فالمرأة في التراث الجزائري، لا تتقن الأشغال المنزلية فقط ،وإنما تتعدى الأشغال الخاصة بالنساء مثل الحصاد، والفلاحة ...ولنجد في الرواية كما في الواقع الشعبي أن للأرض مكانة مهمة لسكان الربوة فقد وصفت بالكريمة ،الغنية، الكنز، الذهب.[3]

فهي غزيرة على أهل الربوة فيفضلون ألف موتة و موتة أفضل من التفريط في هذه الأرض.[4]

يوجد بعض الحرف والأشغال نجد عبد المالك يدّقق فيها، يصف عملية طحن الحبوب فيقول:" تمسكين بدا الرحى تديرين قطبها الأعلى وتمدينها بالحب، من فوق حب ومن تحت دقيق... والرحى تدور من يمين إلى يسار، ثم من يسار إلى يمين، حركة دائبة".[5]

كما يصف عملية عجن الحبوب في قوله " أجلس معك إلى الجفنة... وتشرعين في مزج الماء بالماء، والماء بالدقيق. والدقيق أصبح كتلة من العجين، وتضعين جفنتك بكلتا

1- صوت الكهف، *ص159.*

2-المصدر نفسه، ص34.

3-المصدر نقسه، ص 55.

4-المصدر نفسه، ص 52.

5- المصدر السابق، ص85.

يديك تدمكينه بأقصى قوّتك من كلا طرفيه، ترفعينه في الهواء كالكرة بين يديك، تضربينه بالجفنة ...وتدمكينه... مرة تتكئين على اليد اليمنى، ومرة أخرى على اليسرى، ركبتاك مطويتان إلى وراء .أنت نصف قائمة ،وذراعاك ممتدتان إلى أسفل".[1] فهذا وصف دقيق لعملية العجن وهيئة العمل.

دائما في الوصف نجده يصف عملية الغربلة في " والعقد الذي يغربل معك الدقيق ،تتخلينه ثم تغربلينه، حركة دائرية دائبة"[2]. ولم يكتف بوصف الأشغال ،التي تقوم بها المرأة من الطحن والعجن والغربلة ،وإنما تعدى ذلك إلى:

2- الألعاب التقليدية: فقد وظف عبد الملك مرتاض بعض الألعاب التقليدية السائدة منذ العصور الأولى مثل المسيبعة ولعبة المعيشرة في قوله " تلاعبها لعبة المسبيعة يوما ولعبة المعيشرة يوما آخر، تحت ظل السرو... تلاعبها... مرة تغلبها ،ومرة تغلبك، كومة الحصى بينكما، تختار حصاة متوسطة، مستديرة الشكل، ترفعها إلى مقابل رأسك بيمناك باليد نفسها نتناول خمس حصيات من الكومة ،وباليد نفسها تتلقى الحصاة التي رفعتها قبل أن تقع على الأرض".[3] وهذه الألعاب ألعاب قديمة لا تتطلب مصاريف.

3- اللباس الشعبي: أورد المؤلف مجموعة من الملابس التي اندرجت أساسا في نطاق العيش البدوي، والتي تمثلت في العمامة ،الشاشية ،والبرنوس،... يقول في الرواية:" رأسك مطأطئ تستره عمامة بيضاء، بيضاء بدون سواد، بيضاء بدون حمرة، عمامة بيضاء فقط. أصالة الأجداد.. أين الشيوخ الذين كانوا يرتدون البرانيس والعمائم".[4]

1- صوت الكهف، ص86 .

2- المصدر نفسه، ص 86.

3- المصدر نفسه،ص16،ص17.

4- المصدر السابق، ص 9.

فاللباس في التراث العربي عامة والجزائري خاصة تأخذ دلالات وقيم معينة ،كما للألوان قيم ورموز، فهي رمز للأصالة حافظت عليها الشعوب ،فهي متوارثة عن الأجداد.

4- الطبخ الشعبي: عرض عبد الملك مرتاض في الرواية نماذج من الطبخ الشعبي والذي ارتبط أساسا بالنشاط الزراعي فذكر خبز المطلوع والعسل وخبز الشعير وخبز القمح.[1] وهي أصناف من الخبز اعتمد في صناعته على الزراعة، تعتمدها العائلات الجزائرية كثيرا في إطفاء حرقة الجوع التي تصيبه، كما وظف كذلك أكلات شعبية جزائرية في قوله: " وسيدات يجلبن الطعام عند الغذاء كسكسي بالحليب دشيش بالفول المجفف، مغدور، روينة خبز بالتين المجفف، خبز شعير"[2]

5- أدوات الزينة: وظف عبد الملك مرتاض أدوات الزينة التي تتزين بها المرأة ،وبخاصة المرأة البدوية، فهذه الأخيرة تعتمد في زينتها الطبيعة ،أكثر من غيرها من النساء. توارثتها أمٌ عن جدة، كالكحل والسواك اللذان ذكرهما الكاتب في قوله "اكتحلت بالإثمد، وتسوكت بسواك بني سنوس"[3].

6-توظيف الطقوس:

كلمة طقسrite تشتق من الكلمة اللاتينية ritus وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين، كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي.[4] كما تعني سلسلة الاحتفالات الدينية، والتعبدات والصلوات التي يُقيمها الناس خدمة للآلهة، وقد يكون من جملة الطقوس .الموسيقا، أو التمثيل، أو أداء القرابين ،والطقوس

1- صوت الكهف، ص136، ص137، ص138.

2- المصدر نفسه،ص35.

3-المصدر نفسه،ص28.

4-ينظر: د. نور الدين طوالبي، تر،:وجيه العيني، الدين والطقوس والتغيرات،ط1، منشورات عويدات، بيروت،1988،ص34.

،معروفة منذ أقدم الأديان وقد يستخدم هذا الاصطلاح في أداء الفرائض المعينة في الأحزاب السرية[1].

من الطقوس الأكثر شيوعا في الجزائر طقس الوعدة والزردة .فالأولى تمارس من أجل تطهير، شفاء، سراء...إلخ، بينما الزردة تخضع إلى إلتماس ديني بشكل واضح ، من أجل ذلك إهمال بعض مبادئ التطبيق العملي اليومي الذي تقترب بواسطته من الطقس الديني[2].

من أهم المناسبات التي تتم فيها الوعدة: الوعدة التي تقام لأضرحة الأولياء الصالحين كما ذكر في الرواية الوعدة التي تقام على ضريح سيدي عبد الرحمان السيار ووعدة زندل وتصاحب الوعدة مأكولات خاصة مثل الكسكسي واللحم. والرقص والغناء وذبح دواجن أو حيوانات أخرى. كالثور، العجل ،التيس، الخروف...[3]

كما يتم الاحتفال بعودة الحجاج من مكة حيث تقام طقوس احتفالية، حسب الطبقات الاجتماعية. إذ تكتفي المستويات الدنيا عادة باحتفال تقليدي، يمتد طيلة يوم أو يومين، وهي مدة ضرورية كي يتسنى للجميع تناول كسكس البركة، ويكون هذا الحدث بالنسبة للمستويات الرفيعة أكثر من مجرد تكريس ديني .إنه يشكل مناسبة خاصة لعرض مجموعة من الرموز المادية التي تهدف إلى إشباع ظروف منافسة اجتماعية مدنية النمط ،ويمكننا أن نرى عدة حالات احتفال استمرت بضعه أيام حيث قدمت فيها بدلا من كسكس البركة المشاوي الباهضة الثمن.[4] كما هو الحال لإحتفال الحاج القائد الصالح حيث المشاوي والحضور المتميز والكثيف والهدايا الثمينة التي تقدم له، " جمعتم ما اشتريتم له به أكباشا تقدمونها إليه هدية خالصة، هدية من الربوة العالية للقائد الحاج....

1-ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ط2،ج1،دار الكتب العلمية،لبنان،1999،ص239.

2-نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص123.

3-صوت الكهف، ص69،ص109.

4-نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص112.

والعجائز يتبرعن بالدجاج السمين... كل عجوز بدجاجة للحاج القائد الصالح يا كلاب... والدجاج والشيء...و الشيء والفواكه التي لم تشهدوها قط.. .سمعتم بأنها موجودة في الجنة فقط"[1].

من الطقوس الممارسة أيضا تقديم القربان لأضرحة الأولياء الصالحين أو ما يسمى بالأضاحي، وهو ذبح حيوان أمام الضريح ،وسيلان للدّم، فالقربان الذي يقدم كان منذ القديم إذ يشكل شرط شرعية الدعاء، وهذا ما أجابت عنه الأم لولدها عندما سألها: وكيف يرضون يا أمي؟ بالذبائح والقرابين يا ولدي، بالذبائح لا شيء أحب إلى هذه الأضرحة من سيلان الدم"[2].

فالأولياء الصالحين لا يرضون إلا بالأضاحي والقرابين المختلفة وسيلان للدّم، لأن هذا الأخير هو "الغذاء الذي يؤدي إلى تجدد قوى المقدس المنهكة الموضوعية في خدمة البشر والوسيلة التي بواسطتها تنعكس هذه القوى عليهم من جديد كي تشتد قدرتهم في الحياة أو البقاء".[3]

من الحالات التي تمارس فيها الطقوس أيضا، عند انقطاع المطر مدة وتهدد المزروعات بالجفاف والهلاك، في هذه الحالة تقام مراسيم متنوعة للتضرع لمن ترجى شفاعته. فنجد في الرواية سكان الربوة يمارسون طقوس خاصة إبتغال استنزال المطر حيث يقدمون الأضاحي لأضرحة الأولياء الصالحين لّلتضرع بهبوط الغيث" ذبحتم لعيشون وللسيار دون أن يهطل الغيث".[4]

كما ساهم أطفال الربوة في ممارسة هذا الطقس بالانتشار حول الربوة العالية وإنشاد أنشودة المطر:

1-صوت الكهف، ص124،ص125.

2- المصدر نفسه ،ص25.

3- نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص39.

4- صوت الكهف، ص127.

يا النو صبي صبي خليت أوليدتك في الغابة

يتضاربوا بالنشابة ويعيطوا يا بابا بابا

يالنو صبي صبي وما تصبيش علي

حتى يجي خو حمو ويغطيني بالزربية[1]

1- المصدر نفسه،ص126.

خاتمة

خاتمة

يمكن إجمال أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراستنا كما يلي :

- بدت اللغة التي استعملها الروائي لغة موغلة في الذاكرة الثقافية تؤكد نية الكاتب في إحياء النصوص القديمة.
- لقد نهل الأديب من نصوص في الأدب الجزائري متزامنة ونصه وهذا يؤكد تواصل النصوص والأجيال فيما بينها.
- التناص يعني التحويل وفق تصورات الكاتب الجديدة أثناء الكتابة.
- لقد لجأ الكاتب من خلال تناصه إلى تكثيف تجربته وشحنها بفيض دلالي عارم ،فقد استثمر التناص بمفهومه القديم والمعاصر، ولجأ إلى نسج مؤلفه على تخوم مصادر ثقافية متنوعة، كالدين ،والأسطورة، و التراث الشعبي حيث شكل الموروث الشعبي (الانساني) مصدرا فكريا وثقافيا وفنيا له. وقد تنوعت مصادره التراثية وتعددت فشملت الموروث الديني والموروث الشعبي من حكايات وأمثال شعبية وأساطير.
- إن السمات التي نلاحظها على الخطاب الجديد تتمثل في تعدد لغاته وأصواته وتنوع أساليبه وانفتاحاتها على حقول كثيرة. فرواية " صوت الكهف" تناوش الماضي وتستحضر بعضا من أساليبه ،وانفتاحاتها على حقول كثيرة ، فرواية "صوت الكهف "دخلت في حوار مكثف مع نصوص تراثية وقد وجدنا عبد الملك مرتاض يناوش الماضي ويستحضر بعضا من أساليبه ويستقي من التراث.
- التناص ليس امتصاصا وإعادة تفريغ، إنما هو إعادة إنتاج فالنص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله ومن هنا فإن النص يفسر النص.
- ضرورة الاستفادة من التراث العربي وإعادة إرسائه برؤى فكرية حديثة والعمل على تأصيل المصطلحات التراثية وإعادة إحيائها وهذا تجنبا للقطيعة التراثية.

- إن تنوع المصادر التراثية في رواية " صوت الكهف" بين العربي والغربي القديم منه والحديث يحيلنا إلى الجانب الثقافي الذي يتميز به الأديب عبد الملك مرتاض وهذا الرصيد المعرفي الذي ينفرد به، وهو ما يفقد عبارة: "أن لكل مبدع أسلوبه" صحتها وعليه فإن المبدع مرتبط بماضيه وحاضره فالتناص بهذا المعنى يعد وسيلة تواصل.
- إن إدراكنا لأبعاد ظاهرة التناص في تمثل النصوص التراثية السابقة التي تلقي بظلالها على المبدع في كثير من الأحيان بطريقة لا واعية، تترك المتلقي يستوعب النصوص الإبداعية بطريقة إيجابية وذلك بعد تحميل الأديب اتهامات باطلة تعرقله عن مواصلة إبداعه.

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر:

-القرآن الكريم.

-عبد الملك مرتاض ،صوت الكهف ،ط1،دار الحداثة، لبنان،1986 .

2 -المراجع باللغة العربية:

أ -المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، د.ط، دار لسان العرب، بيروت، مج3، د.ت .

2. ابن منظور، لسان العرب، مادة ورث، ط1، المجلد 2، الرشاد الحديثة، لبنان .

3. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ، ط1، منشورات الاتحاد، الجزائر، 2010.

4. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط2،ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1999.

5. محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القواميس، د.ط، مطبعة حكومة دبي، الكويت، ج18، 1979.

6. هولتراكس ايكة، قاموس مصطلحات الانترلوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن السامي، دار المعارف، القاهرة، 1972.

ب-الكتب بالغة العربية:

1. أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد إبراهيم الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت.

2. أحمد تيمور، الأمثال العامية.

3. إميل ناصيف، أروع ما قيل من الأمثال ، ط1، دار الجيل، بيروت، 1994.

4. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، 2006.

5. السيد الفضل، نظرية ابن خلدون في فاعلية النصوص، دار المعارف، مصر ، د.ت.

6. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد ، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1999.

7. عادل فراجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

8. عبد الرحمن بن محمد خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش جويدي، ط2، المكنة العصرية، بيروت، 2000.

9. عبد الملك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية.

10. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

11. عبد الملك مرتاض، في الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر.

12. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب ، الكويت، 1998.

13. عز الدين جلاوجي ،الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، طبع هذا الكتاب بمساهمة ولاية سطيف أصدقاء الثقافة الجزائر.

14. علي حرب، أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1994.

15. كعب بن زهير، الديوان، دار صادر، بيروت، 1998.

16. محمد خير البقاعي، أفاق التناصية المفهوم والمنظور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

17. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

18. محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

19. محمد عابد الجابري ،التراث والحداثة، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991.

20. محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001.

21. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1985.

22. محمد نور الدين أفاية، المتخيل و التواصل، ط1، دار المنتخب العربي، د.ت.

23. مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، بحث في الرواية المكتوبة بالغة العربية، ط1، منشورات دار الأديب، الجزائر.

24. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.

ج-الكتب المترجمة:

1. تزيفطان تودوروف، قضايا الشعرية، تر: شكري المبخوث و رجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب،1987.

2. تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

3. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب،ط2، دار توبقال، المغرب، 1986.

4. دانيال هنري ياجو، الأدب المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

5. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.

6. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،د.ت.
7. نور الدين طوالبي، الدين و الطقوس و المتغيرات، تر: وجيه العيني، ط1، منشورات عوبدات ، بيروت، 1988.

د –المذكرات والمجلات:

1. أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد الملك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، قسم اللغة الأدب العربي ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، 2013.
2. عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي ،جدة، ج1، مجلد1، مايو 1991.
3. فريدة قاضي، عادات استقبال الطفل بين التقاليد والحداثة، بحث لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الثقافي، جامعة الجزائر ،2005–2006.
4. محمد بن مرزوقة، أثر التراث في بناء الرواية الجزائرية، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة غين الشمس، القاهرة، مصر 1989.
5. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية ،بحث لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر ،باتنة.
6. نعيم قعر الثمرد، استراتيجية التناص في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي، بحث لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة،2010–2011.
7. واسيني الأعرج، الجنس الروائي ة اشكالية الترسيخ، المساء (الجزائر) عدد 558، 22مارس 1987.

3 –المراجع باللغة الأجنبية:

1. Kadda Boutaren, Proverbes et dictons populaires algériens, 2ème édition, office des publications universitaires, Alger, 1986.

فهرس الموضوعات

مقدمة 1

تمهيد: تفاعل الأشكال التراثية القديمة مع الخطاب الروائي 5

الفصل الأول

مفهوم التناص في الدراسات الغربية والعربية

مفهوم التناص في الدراسات الغربية والعربية: 20

أ_مفهوم التناص وتأصيل المصطلح عند الدارسين الغربيين 20

-حوارية باخيتن 23

-جوليا كريستيفا ونظريتها في التناص 26

_المتعاليات النصية عند جيرار جينيت 28

ب -مفهوم التناص عند الدارسين العرب 33

-قديما 33

-حديثا 39

الفصل الثاني

توظيف التناص التراثي في رواية "صوت الكهف"

1-التناص مع الأمثال الشعبية 45

2-التناص مع القصص الدينية 54

3-التناص مع الحكاية الخرافية والأسطورة 60

4-التناص مع الحكاية الشعبية" حكاية الحيوان 64

5-توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات 65

6-توظيف الطقوس 70

خاتمة 74
قائمة المصادر والمراجع 77
فهرس الموضوعات 83
الملاحق..... 86

الملاحق

تلخيص الرواية:

يبدأ "عبد الملك مرتاض" (صوت الكهف) بلومه للرياح والأمواج التي قذفت بالصوت الغريب (الغول) الذي جاء ملفوفا في الظلام كما يلومها أيضا على إخلاء سبيل الباخرة السوداء القادمة من بحر الشمال حتى وصلت ضفته الجنوبية من دون أن يصيبها تيه أو هلاك أو حوتة يونس، أو أن يصيب الغرباء الذين كانت تقلهم سوء، أولئك الذين كدروا صفو حياة سكان الربوة ولوثوا بقدراتهم هواءهم وماءهم ومزروعاتهم كما اغتصبوا سهولهم الخصبة وأشجارهم المثمرة وطردوهم إلى الأراضي الجبلية المملوءة بالأشواك كما اتخذوا من قعر البئر التي كانوا يستقون منها سجنا لعرائسهم الحسان ونبعا تغور مياهه في أمعاء بقية الأغوال وذلك أكثر من قرن وربع قرن.

يصيب الجوع والفقر سكان أهل الربوة فيتسابقون على المزابل لجمع بقايا القمامات أو البحث عن نبات البقوق في الأراضي الجرداء أو في أراضي أولئك الأغوال وسهولهم الواسعة على ما يمثله ذلك من مخاطرة ومغامرة بحياتهم ولذلك أصبحوا ينتظرون بفارغ الصبر عودة الإمام علي ليفتك بتلك الأغوال ويخلص عرائسهم من ذل الأسر، ويعيد ما اغتصب منهم ظلما وعدوانا، وتتحالف الذئاب مع (بيبيكو) المعمر الفرنسي على تجويعهم وهو يستولي على أراضيهم الخصبة وهي تغير على دجاجهم ونعاجهم حتى صاروا يحسبون لخاطرها ألف حساب ويقدرون من يخلصهم من احدها حق قدرة مثل الطاهر فتى الربوة الذي أمسك ذئبا فصار يضرب المثل به في الشجاعة والبطولة.

يحاول (بيبيكو) أن يكافئه على ذلك لكن الظاهر يرفض ذلك بل يطالب (بيبيكو) بإعادة الأراضي التي اغتصبها من والده والذي دفعه ذلك إلى رعي مواشي والد رفيق دربه أسوة بمحمد صلي الله عليه وسلم وشعيب وموسى، وودعه مجنية سبعة..إلخ، (وهي فتاة حرة تتحول إلى راعية زنجية بفعل السحر كما سيأتي ذكره)

وتحضر أمام عيني الطاهر صورة أمه وهي تروي له قصة حياتها بأبيه الذي لم يدم طويلا إذ سرعان ما أخذه الصوت الغريب إلى الشمال للمشاركة في الحرب فتغرق به السفينة الحربية التي كانت تقله فذهب ولم يعد، وتقول الأم حلومة مشعوذة الربوة: إن حوت يونس هو الذي التقمه وأنه سيعود في يوم من الأيام ويعيق سكان الربوة عودته حيا بعد غرقه.

في إحدى الأيام تغتنم نسوة الربوة الجائعات غياب (بيبيكو) مع رابح الجن عملية في المدينة، فيذهبن بفؤوسهن لاستخراج حب البقوق تمتلئ بها مزارعه وكانت بينهن زليخة البنت الفقيرة التي تعيل والدها العجوز وإخوتها الصغار وبينما هن منهمكات في عملية الجمع يفاجئهن ابن رابح الجن فيهربن باستثناء زليخة الهزيلة التي يستدرجها مكرا وخداعها إلى قاع الوادي، ويبدي طيبته نحوها، ويراودها عن نفسها وعندما يفشل يهجم عليها لقضاء حاجته منها بالقوة فتدافع عن عرضها وتنشب بينهما معركة حقيقية تنتهي باغتصابها وذلك على مرآى ومسمع النسوة الفارات واللواتي لم يستطعن لذّلهن وخوفهن فعل أي شيء وتحبل زليخة وخوفا من العار الذي يهدد حياتها تلجأ إلى يامنة العود، العجوز المشعوذة للاسترشاد بها فتنصحها بأكل مادة (الكافور) لإسقاط الجنين ثم تدفعه في مكان اغتصابها حيث تدفن الشر في مكانه، لكنها بمجرد ما أكلته تدهورت صحتها وتقيأت كبدها التي أخذت في التفتت تدريجيا حتى ماتت ويعطي (بيبيكو) رابح الجن عشرة كيلو غرامات من الشعير مقابل أن يلبس كفنها وتدحرج به أثناء مرور الطاهر الراعي بالمقبرة ليلا حتى يرعبه تأدبا له، بعد امتناعه عن الاشتغال عنده، وعندما برى الطاهر ذلك الشبح يتدحرج يمينا وشمالا،وهو منظر يطير له قلب الإنسان يتشجع ويقترب منه، ثم ينهال عليه ضربا بهراوته حتى يعترف رابح الجن بفعلته التي أكره عليه.

يشيع (بيبيكو) في الناس قصة وجود عفاريت بالمقبرة ويوصي ثلاثة رجال من سكان الربوة بالشهادة على أنهم رأوا رابح الجن يسهر معهم بمزرعته ليلة الحادثة ،وأن قصة الشبح حقيقية ومن (بيبيكو) بذلك مع إشاعة الخوف والرهبة والرعب بين سكان الربوة وجعلهم يعيشون على

الخرافات والأساطير وصار الناس لا يصلون في المسجد ليلا، خوفا من الأشباح والأرواح التي تسكن المنطقة.

كما تشيع الأم حلومة التي تحرس إحدى الأماكن المقدسة بالربوة أنها رأت في ليلة من الليالي مجموعة من الأقطاب أو رؤساء الأولياء الصالحين فوق صخرة ويعد أن ألقى عليهم قطبهم الأكبر خطبة وكان أعور طار ثم طار كل واحد منهم بعده في اتجاه مختلف وطار أحدهم إلى بحر الشمال ثم أشارت مع مكان وقوفهم فوق إحدى الصخور وقد نبتت فوقها شجرة دالة على قدسية المكان وطهارته لذلك طلبت من سكان الربوة بناء (قويرة)[1]

في ذلك المكان إحتراما للأقطاب السبعة وتقديسا للمكان الذي إجتمعوا فيه كما أنها كانت تشيع فيهم إعتناق (بيبيكو) للإسلام سرا، وأنه قد سمي نفسه عبد الله ومنذ أن شرعت في الترويح لهذه الإشاعة.

أطلق (بيبيكو) لحيته تقليدا للأقطاب السبعة وتشبه بهم، وقال لحلومة أنه وقف عليه رجل في المنام وقال له: إن الضريح ينتسب إلى عيشون الولي، ليس له بل هو (بيبيكو) وأن الولي عبد الرحمن السيار الذي يطير من قارة على قارة بفضل عصاه السحرية المدفونة بجبل قاف، وأن نسبه يرتفع إلى النبي صالح وإن عيشون هو خادمه.ويبني (بيبيكو) ضريحا له، ويكتب على مدخله: " هذا ما أمر ببنائه الرجل الصالح (بيبيكو) بن الفونص رفع الله شانه ويذبح له تيسا أبيضا، وتقام بهذه المناسبة حفلة رقص على أنغام الدفوف والمزامير ويحضرها (بيبيكو) وابنته جاكلين التي تتزين بحليتها وثيابها وتستعرضها على مرأى من زينب ونساء الربوة.

[1]– شرح الكاتب القويرة بأنها مكان في براح من الأرض أو بقعة تحاط بسياج من الأحجار التي تصلح للبناء دلالة على قداستها والقويرة في المعتقدات الشعبية الجزائرية ترمز على وجود ولي بها، أو وجود ما يثبت انه كان يمر بها أو يصلي فيها (انظر صوت الكهف، ص65.)

فيستاء الطاهر من ذلك، ويرى أولوية زينب بالتزيين من (جاكلين) أو (كليوباترة) أو (شهرزاد) فيسطوا على الثياب الجديدة التي اشتراها (بيبيكو) للأضرحة فيأخذها ثم يبيعها ويشتري بثمنها عقدا لتتباهى به زينب على جاكلين وغيرها، فهو حق مسلوب منذ زمن طويل وتشير أصابع الاتهام المتكونة من (بيبيكو) وأعوانه من رجال الدرك والغدارة والقايد فتنسب إليه تهمة السرقة وبناء مدرسة لتعليم اللغة العربية وتحريض الناس على مقاطعة الأشغال في مزارع (بيبيكو) وتهديد الوجود الاستعماري الذي دام أكثر من قرن وربع القرن فيقاد الطاهر إلى السجن تحت ضربات السياط، ويترك إبنه ووالدته لزوجته زينب، فتبكي وتنهمر دموعها فتتذكر حكاية "ودعة مجنية سبعة"وهي الفتاة الجميلة التي مسخت زنجية وأبعدت من مرتع صباها وعز مجدها تحولت من فتاة جميلة إلى راعية للمواشي قبيحة الشكل سيئة المظهر فتتوصل إلى المواشي والنباتات ان يشاركنها في البكاء على ماضيها والحزن عليه، والحنين إلى عودته مرة أخرى، فتجد زينب في هذه الحكاية خير عزاء وسلوى على حالها.

ويجيء رابح الجن والشيخ الأقرع على الربوة للقبض على زينب فيربط الأقرع في عنقها حبلا إلى بغله فيجرها في إتجاه بيت (بيبيكو) الذي يطلب منها أن تدفع ثمن العقد الذي في جيدها وماء البئر الذي تشرب منهن فترفض فيأمرها أن تنظف مقابل ذلك اصطبلات خنازيره وحيواناته الأخرى مدة خمسة أيام ونصف اليوم، ويسمح لها برؤية ابنها الوحيد، فيتألم سكان الربوة مما ينالهم من هتكا أعراضهم في زليخة والطاهر وزينب ولكن من دون أن يفعوا شيئا خوفا من هذا المعمر الغاشم وأعوانه وإدارته وتستقبل زينب إبنها بالأحضان وتقبله والدموع تتساقط من عينيها وتقرر أن تحكي له حكاية كل ليلة وأولها حكاية "عزة ومعزوزة"

هي أنه كان هناك في قديم الزمان عنزة لها ابنتان: "عزة ومعزوزة" فكانت الأم تذهب كل صباح إلى الحقول لترعى وتحطب من الغابة وفي المساء تعود محملة بالبن والعلك والحطب.

أمرتها قبل الانصراف أن تغلقا الباب جيدا وألا تفتحاه لأحد إلا إذا تعرفتا على صوتها الذي يردد كلماتها المألوفة: "عزة ومعزوزة" افتحا الباب يا ابنتي، جئت بالحليب في ضريعتي والعلك في ضريستي والحطب على قرينتي" سمع الذئب يوما كلماتها حفظهما وأتقن تقليد صوتها، فذهب مع عزة ومعزوزة وطلب منهما أن تفتحا له الباب، وفي تلك اللحظة عادت امهما من الحقل فطارت الذئب المعتدي نطحته بقرنيها الطويلين الحادين ففر هاربا ولم يعد إليهما (ص100–101)

في هذه الليلة التي قضتها زينب مع إبنها في الربوة كانت ليلة حالكة زادها عواء الذئاب رهبة وخوفا وقلقا وتفاجأت بصالح الذيب الصديق زوجها سابقا ورابح الجن حاضرا، يطرق باب البيت وابنها نائم بدعوى أن الطاهر زوجها قد أرسل لها معه مبلغا من المال يسلمه لها فتفتح له الباب، ولكنه سرعان ما يكشف عن حقيقة مجيئه، عندما يعلن أنه يريد أن يضاجعها وإذا رفضت فإنه يوقظ عائلتها: الإبن ووالده الطاهر والجيران ويفضحها أمامهم لأنه يريد أن ينتقم عن طريقا من زوجها الذي كان قد سبقه إلى خطبتها من قبل، ثم التزوج بها، فظل طالح يكن له الحقد والضغينة، فترضخ لمطلبه وتستلم له مكرهة وعندما يجتاح القحط، والمجاعة الربوة تنصح الأم حلوة سكانها آن يقدموا (وعدة) تتمثل في شراء عجل أسود وذبحه عند قبة وليها عيشون الخضراء حتى يرضى عنهم ويمطر الله أرضهم فيزول جوعهم وفاقتهم ويعم الرخاء، على ان هذا العجل لا يوجد إلا عند (بيبيكو) الذي يطلب فيه ثمنا باهضا كالعادة ليزيد من ثقل الديون عليهم فيشترط ان يشتغلوا عنده شهرا كاملا في مزرعته مقابل ذلكن وتستمر الأم حلومة في ترويج مثل هذه الخرافات ونشر الشعوذة والدجل في سكان الربوة على نطاق واسع.

يصعد الشيخ الأقرع يوما على نعلته الحمراء الربوة فينادي سكان الربوة بلفظ يا كلاب كالعادة في كل لقاءاته معهم ويخبرهم بعادة التويزة وأنهم مدعوون للحضور في اليوم الموالي إلى

بيت القايد باكرا ومعهم معاولهم ومجرفاتهم وأدوات حفرهم الأخرى وذلك لتعبيد الطريق التي يمر بها موكب القايد والأعيان بسياراتهم وخيولهم بمناسبة ذهابه لأداء فريضة الحج.

يحلم الشيخ علي الترة، أحد عمال القايد الفقراء في الليل بأكل خبز القمح والعسل فيسيل لعابه لذلك وعندما يفيق من حلمه تحضر أمام عينيه صورة أطفال الربوة الجائعين الذين ذهبوا بالأمس إلى مكتب القايد ليرحمهم مما هم فيه من جوع وبؤس فيرفض ذلك ويأمرهم بالذهاب للعمل في مزارع (بيبيكو) ليعطي الكبار كليلوغرامات شعيرا وللأطفال ربع كليوغرامات منه، فيرمونه بالحجارة فيأمر رجال الدرك أن يبعدوهم من مكتبة بالقوة.

يغادر القايد بيته إلى مكتبه في اليوم الثاني يذهب الشيخ علي الترة إلى منزل القايد ويطلب من عائلته أن يعطوه فورا عشرين خبزة قمح ووعاءين أحدهما عسلا والأخر سمنا.

خمس خبزات محرشات بمناسبة زيارة الحاكم وعائلته المفاجئة إلى القايد في كتبه حسب زعمه.

يحمل علي الترة مع صاحبه هذه المؤن ويتجهان بها فرحين إلى ساحة مسجد الربوة حيث يجد أن سكان الربوة الجائعين في انتظارهما فيوزعانها عليهن وما إن ينتهيان من ذلك حتى يداهمهما الشيخ الأقرع بقواته ويأسر الشيخ علي، فبتظاهر الأطفال تضمنا معه فتنشب بينهم وبين قوات الأقرع مشادات يسقط فيها بعض الضحايا ومنهم علي الذي تصيبه رصاصة قاتلة في كتفه، وتباشر زينب أداء عليها من سخرية مقابل الاستسقاء من ماء البحر، فتأمرها ابنة (بيبيكو) جاكلين بتنظيف اصطبل الخنازير وكلبهما وحصانها فضلا عن ثيابها وثياب والدها.

ودورات المياه وأرضية البيت الواسعة وعندما تعود في المساء إلى البيت لا تجد ابنها الوحيد فتبكي وتصرخ فتستثير نخوة سكان الربوة فيتضامنون معها في البحث ليلا لكن من دون جدوى وتجد الأم حلومة في اليوم الموالي جثة صالح الذيب مطعونة بخنجر وتحوم الشكوك والشائعات حول ابن رابح الجن، الذي كان قد تشاجر مع صالح الذيب قبل ليلة الحادث

بسبب زينب التي كان كل واحد منهما يريد أن يفوز وحده لكن دون أن يستطيع احد من الناس أن يصرح بذلك لرجال الدرك خوفا من رابح الجن.

والحقيقة هي أن زينب هي التي قتلته بخنجر أبيها انتقما منه على اعتداءها وبسبب ذلك لم تعد تذهب إلى البئر خوفا من نساء الربوة اللواتي عرفن علاقتها به، وصارت تخفي خنجرا في حزامها للدفاع عن عرضها المهدد من ابن رابح الجن وغيره، ويأتي الشيخ الأقرع كعادته إلى سكان الربوة ويأمرهم بان تحضر كل إمرأة دجاجة وان يشترك الرجال في شراء بعض الخرفان والإتيان بها إلى دار القايد من فريضة الحج يعد أن تطهر في مكة من الذنوب ومما ارتكبه من جرائم في حق الربوة الجائعين وتقام وليمة كبرى على شرف القايد الحاج يحضرها ضيوفه وتقدم فيها لحوم الدجاج والكباش المشوية وفي هذه الأثناء يخرج الطاهر من السجن ويذهب إلى الربوة ولا يجد لابنه الذي فقدته زينب أثناء اشتغالها في بيت (بيبيكو) فيتوجهان للبحث عنه في مزارع هذا الأخير فيجدانه في احد الأكواخ مقيدا ومحكما فيفكان عنه القيد والكمامة ويخبرهما الطفل أن (بيبيكو) استدرجه إلى الكوخ وربطه فيه بدعوى أن والده قد مات وانه هو الذي أطلق النار على صالح الذيب من اجل أن يتزوج بأنه زينب ويتوج الطاهر عقب هروبه من السجن (بعد أن قضى فيه مائة وخمسة وعشرين يوما) مباشرة إلى كهف زندل صحبة زوجته زينب وتسعة وثلاثين مجاهدا، وصاروا في النهار يهمون سكان الربوة بقطع الأخشاب وفي الليل كانوا يتدربون على استعمال السلاح وتوف بذهن الطاهر صورة عائلته المعوزة وصورة الحاكم الذي يعطي (بيبيكو).

مسدسا رشاشا يطلق عشرين رصاصة في الثانية ليحمي نفسه، كما أن هذا الأخير يشتري سيارة جديدة لابنه جاكلين فضلا عن حصانها المخصص للرياضة وما تملكه من جمال وثياب وحلي فتتباهى بكل ذلك على الفلاحات وتهددهن عند زيارتها للبئر بتجريب سلاح والدها الأوتوماتيكي فيهن.

بالمضافة إلى قصص حوتة يونس، ويا جوج، وبني كلبون وخروج الأشباح والأرواح ليلا وبركة عيشون المبثوثة والمنتشرة في أنحاء الربوة تستمر الأم حلومة هي الأخرى في نشر بدعها مثل القول بان من يزور قبر الولي عيشون ويطوف به سبعة أشواط له من الأجر والثواب تماما مثل الذي يطوف بالكعبة في مكة.

على الرغم من استمرار الترويج لهذه المعتقدات الخاطئة بين سكان الربوة تلوح في الأفق بالمقابل بوادر الثورة المسلحة وتتخذ من كهف جبل زندل منطلقا لها بقيادة الطاهر وفرقته وذلك بعد مائة وخمسة وعشرين عام من الاستعمار وتصيب شرارتها الأولى ومحاصيل (بيبيكو) الزراعية فيها خنازيره ومواشيه الأخرى، ويمتنع سكان الربوة عن نجدته ليلا خوفا من الأشباح والعفاريت التي خوفهم بها من قبل.

في اليوم الموالي يجتمع بهم القايد، ويحذرهم من مخاطر الثورة على أولي نعمتهم كما يهددهم بقتل كل من ثبت تهمته مشاركته فيها ويعذب الكثير منهم بسبب تقاعسهم عن نجدة (بيبيكو) ويشبه "عبد الملك مرتاض" ما لقيته زينب(الجزائر) من فرنسا بما لقيته لونجة من السّعلاة التي همت بإيذائها وتمتد يد الطاهر وجماعته لتطهير أعوان الاستعمار في الربوة فيذبوحون رابح الجن وإبنه والشيخ الأقرع فينتقم (بيبيكو) لهم بقتل عشرين فلاحا من سكان الربوة وتطلق لبنته جاكلين عليه عشرين رصاصة من رشاشة خطأ عندما كانت تتمرن على الرمي به.

بذلك يتخلص أهل الربوة من (بيبيكو) الذي كان يستغل بلادهم ويستعبد عبادهم وتتحطم أسطورة الغول التي كانت تحرس ماء البئر هي وبناتها وبقية الأرواح الأخرى ويصبح السكان يستقون منه مجانا ولا يخافون الأرواح والأغوال والعفاريت التي كانت تسكن ربوتهم أيضا.

المؤلف في سطور :

عبد الملك مرتاض، ولد في بلدة مسيردة ، ولاية تلمسان، في 10أكتوبر 1935 أستاذ جامعي و أديب جزائري حاصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السربون الثالثة بباريس (1983) .رئيس المجلس الأعلى للغة العربية (2011).عمل أستاذ للأدب و النقد

و السيميائيات بجامعة وهران منذ1970 .من أهم صفاته بين طلبته تواضعه وسمته يعد مرجعا في الدراسات اللأدبية و النقدية .كان عضوا في لجنة التحكيم لمسابقة شاعر المليون التي أقيمت في أبو ظبي .

كان عضوا في لجنة التحكيم لمسابقة أمير الشعراء التي أقيمت في أبو ظبي .

عين أو انتخب عضوا في جملة من الجمعيات و الهيئات الجزائرية و العربية .

تقلد عدّة مناصب ثقافية عليا في الجزائر ،يرأس تحرير مجلة "تجليات الحداثة "(جامعة وهران).[1]

صدر له أكثر من أربعين كتابا في مختلف مجالات المعرفة (نقد ،تاريخ ،أدب ...) منها:

دماء و دموع ،نار و نور (رواية)،هشيم الزمن (مجموعة قصصية)،نظرية النقد ،نظرية القراءة ،الكتابة من موقع العدم ،السبع المعلقات ،نظام الخطاب القرآني، طلائع النور (لوحات من السيرة النبوية العطرة)، مائة قضية وقضية، التحليل السيميائي للخطاب الشعري ،شعرية القصيدة قصيدة القراءة ،النص و النص الغائب ، فنون النثر الأدبي في الجزائر الألغاز الشعبية الجزائرية، الأمثال الشعبية الجزائرية ،في الأمثال الزراعية الجزائرية، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ،الميثولوجيا عند العرب ،عجائبيات العرب القصة الجزائرية المعاصرة ،العربية أجمل اللغات، العربية أعظم اللغات، الشيخ البشير الإبراهيمي

[1] عبد المالك مرتض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب، الكويت، ديسمبر 1998.

الثقافة العربية في الجزائر: بين التأثير والتأثر، زواج بلا طلاق، الخنازير (رواية)، الحفر في تجاعيد الذاكرة (سيرة ذاتية)، ثلاثية الجزائر ثلاثية روائية تاريخية[1].

[1] أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، قسم الأدب العربي جامعة مولود معمري تيزيوزو،2013.