

توصيف لعوالم المنجز السردى لعبد الملك مرتاض بين حذاقة التصوير وبراعة التأثير.
-مقاربة أسلوبية لرواية "مرايا متشظية"-

A description of the narrative worlds of Abdelmalek Mortad between the
subtlety of imagery and the mastery of influence.

-A stylistic approach to the novel “Maraia Mutashatiya” “Broken Mirrors”

يونس بوناقة،^{*1} جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر (الجزائر)

Younnes.bounaga@univ-mascara.dz

<https://orcid.org/0009-0002-9694-6388>

2025-11-25	تاريخ القبول	2025-11-01	تاريخ الاستلام
------------	--------------	------------	----------------

ملخص

يبرز من جملة الأدباء العرب المعاصرين الذين ذاع صيتهم في الساحة الأدبية العربية تميز الأديب عبد الملك مرتاض -رحمه الله- (1935-2023) في فن السرد العربي المعاصر، حيث تفتن في شقي فن السرد سواء أكان ذلك في التنظير أو الكتابة السردية، إذ نجد له مؤلفات قد أبانت عن الأطر الفنية والشكلية التي يضطلع عليها فن السرد، وأخرى كان مؤرخاً فيها لهذا الفن، وبخاصة: الرواية والقصة. وأما من ناحية التأليف السردية، فللرواية عنده مكانة خاصة، فقد أبدع في تخبير عدد من الروايات التي تحتاج منا اليوم إلى استنطاق نصوصها، واستظهار أبعادها الجمالية والفنية.

وتتغيا هذه الدراسة استنطاق النص الروائي المعنون "مرايا متشظية" واستكناه مختلف الأبعاد الجمالية والأسلوبية التي ينماز بها هذا النص الإبداعي، والوقوف بشكل خاص عند الأبعاد الأسلوبية للتشكيل الفني المنبني عليها هذا النص، وكذا مدى تأثير جماليات هذا البناء الفني في إسترعاء انتباه المتلقين.

الكلمات المفتاحية

عبد الملك مرتاض؛ المنجز السردية؛ التصوير الفني؛ التأثير النفسي؛ الأسلوبية.

Abstract

Abdelmalek Mortad (1935 to 2023) is widely recognised for his contribution to contemporary Arab narrative theory and practice, through both critical writings and creative production. This study offers a stylistic approach to his novel “Maraia Mutashatiya” (Broken Mirrors) in order to uncover the aesthetic and expressive dimensions of its narrative worlds. It examines how imagery and artistic depiction are crafted to shape meaning, and how stylistic choices contribute to psychological effect and reader engagement. By probing the novel’s formal and rhetorical construction, the paper seeks to clarify the mechanisms through which the text achieves its influence and to identify the stylistic features that distinguish Mortad’s narrative achievement.

Keywords

Abdul Malik Mortad; narrative achievement; artistic depiction; psychological impact; stylistics.

* المؤلف المراسل

ما أكثر ما أغرى فنّ السرد Narration الأدباء والتقاد بتقصي حقائقه، والتبحر في أغواره، واستكناه أبعاده الفنيّة الأسرة فيه، وما أكثر ما كتبه الأدباء الغرب في هذا الفنّ البديع من قصص، وروايات، فمنها ما حاز على جوائز محلية وعربية ودولية، وما ذلك إلا لمدى براعة أصحابها في التنسيج اللغوي ومكنتهم في التصوير الفني للأحداث التي تضطلع عليها تلك الرواية أو القصة، ولمنط التباين فيما بين كل عمل إبداعي سردي وآخر متعلق أساسا بمدى براعة كل روائي في توظيف آليات السرد المختلفة ببراعة وإتقان، وكذا من خلال توظيف خياله الفني في تضاعيف عمله المبغى من خلاله نقل إما حقيقة تاريخية أو إجتماعية أو دينية ما إلى الذات المتلقية، أو من خلال خلق جو من الصور اللغوية الفوق طبيعية (المجازية/ الأسطورية)، والتي تتجلى في عنصر الرمز، وهو بدوره ما يزيد من جماليات النص وأسلوبه اللغوية، وشعريته المنمقة له، والمؤثرة في الآخرين.

ومن هذا المنطلق خامرتنا جملة من الأسئلة المتعلقة بمضمون البحث، ونلخصها في التساؤلات التالية: إلى أي حدّ وفّق الروائي عبد الملك مرتاض في دمج عنصر التاريخ في روايته "مرايا متشظية"؟ وما مدى فاعلية عنصر اللغة في تحقيق الغايتين الأدبية والتأثيرية في الذات المتلقية؟ وفيم تتجلى الأبعاد الجمالية والفنية التي يحملها نصّه الروائي هذا؟

ومن هنا تتغيا هذه الدراسة إستنطاق النصّ الروائي المعنون "مرايا متشظية" للروائي عبد الملك مرتاض واستظهار مختلف الأبعاد الجمالية والأسلوبية والتأثيرية التي يمتاز بها هذا النصّ الإبداعي، والوقوف بشكل خاصّ عند الأبعاد الأسلوبية للتشكيل الفنيّ المبني عليها هذا النصّ الروائي، وكذا مدى تأثير جماليات هذا البناء الفنيّ في إسترعاء إنتباه الذات المتلقية.

وقد سبقت دراستنا هذه، دراسات مختلفة كانت سبباً مباشراً في تطعيم مختلف عناصره التي جمعت في ثناياه، ومن أبرز تلكم الدراسات السابقة: "في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية" ليويسف وجليسي، "البنية السردية في رواية مرايا متشظية" لخليفي سعيد، "البعد العجائبي في الرواية الجزائرية -رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض-" لشهيرة بوخونوف، "شعرية اللغة في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض" لمحمد بن مرزوق الخطيب،

وللإجابة عمّا سبق طرحه في إشكالية البحث اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الأسلوبي لاستظهار مختلف الأبعاد الجمالية والفنية المكتنهة في تضاعيف النصّ الروائي، على غرار تتبّع الجانب الأسلوبي في اللغة السردية للروائي عبد الملك مرتاض.

وبعد إستنطاقنا للنصّ الروائي "مرايا متشظية" تجلّى لنا بوضوح الرّخم الهائل لمختلف الظواهر الأسلوبية المؤثرة في الذات المتلقية على غرار: التناص، التكرار، التضاد والاستفهام، وما يحمله كل عنصر من هذه العناصر الأسلوبية من أبعاد فنية تأثيرية جعلت من نصّه نموذجا بحقّ ببراعة سبك أحداثه ومدى تأثيرية لغته في الذات المتلقية، ويمكننا القول أن القلم السردى لعبد الملك مرتاض لا يقل براعة وإمتاعاً عن يراعه التقدي.

أولاً: عبد الملك مُرتاض ورواية "مَرايا مُنشِطِيَّة"

— مَعَالِمُ مِنْ رِوَايَةِ "مَرايا مُنشِطِيَّة"

لطالما كان الأدب -وما يزال- يمثل رسالةً إنسانيةً خالدةً في تاريخ أيّ أمةٍ، وكان في حقيقته مرآةً عاكسةً لواقعها، فيصوّر حياة شعوبها بمُختلف أحوالهم من أفراح وأقراح من شدائد ومسرّاتٍ، ومن جهةٍ أخرى فالأدب هو كلّ "كلامٍ يبعثُ اللذة أو يثيرُ الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكوّن الخلود مَصيره" (تودوروف، 1987، صفحة 10)، وينقسم الأدبُ إلى نوعين إمّا شعراً وهو ما كان مُنبئاً على الوزن والقافية وعلى غُنصر الخيال، أو نثراً ولا يَستند على غُنصريّ الوزن والقافية، ويحضرُ فيه غُنصر الخيال في كثيرٍ من فنونه، على غرار فنّ الرواية، ففيها يحتلّ غُنصرُ الخيال حيزاً واسعاً، وذلك لمدى فاعليّتها في تلبّيس التّصيّ كِسَاءً جمالياً أسلوبيّاً مؤثراً، ولذا كانت الرواية هي الحقل الفنيّ المُلائم لكثيرٍ ممّن يتفنون في مهارة الكتابات الإبداعية، ومنهم الكثير من الكتاب العرب عامةً، والجزائريين على وجه الخصوص الذين أجادوا في تحبير أمتع الروايات باختلاف أنماطها في الأدب العربيّ.

صحيحٌ أنّ الكتابات الأدبية التي تطرّقت لمواضيع إجتماعية أو تاريخية على اختلافها قد أبدع فيها الروائيّون الجزائريّون -أيّما إبداع- في حقبة ما بعد الاستقلال، إلا أنّ رواية "مَرايا مُنشِطِيَّة" كانت، بحقٍّ، من أكثر تلكم الأعمال الإبداعية الروائية تميّزاً، كونها عرّت واقع المُجتمع الجزائريّ في فترة المحنة والشدّة التي مرّت بها الجزائر، ويمكننا القول أنّ الروائيّ قد عمّد إلى تصوير الواقع المعيش آنذاك تصويراً فنيّاً أدبياً يحاكي الواقع تماماً، وإنّ تخلّلت الرواية أحداثاً خياليّة، يبتغي من خلالها الروائيّ إضفاء مسحة فنيّة تعمل على دمج الذات المُتلقية في وقائع الرواية ومُعاشية أحداثها. ومن يُطالع رواية "مَرايا مُنشِطِيَّة" وبإمعانٍ يلحظ أنّها من الحكايات الطويلة، أو الحكايات العجائبية، والتي يمتزج فيها الواقع بالخيال إمّزاجاً عجيباً، وهي من الكتابات الأدبية التاريخية التي اشتهرت بعد فترة إستقلال الجزائر، حيث عرفت الجزائر في سنوات التسعينيات كثيراً من التغيّرات الجذرية التي مسّت البنية الاجتماعيّة، وهو الذي خرج مُنتصراً بفرحة الاستقلال والحرية من برائن الاستعمار العاشم، ومُنكسراً من حالات التشثت التي أصابت أبناء الوطن، فغرفوا النصر مُقترناً بالصيّاع، وسادت بين أبنائه الكثير من الطّبائع السلبية على غرار الاغتيالات وسفك الدماء التي حرّم الله، مصداقاً لقوله تبارك وتعالى: ﴿وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَنْ قُتِلَ مَظْلُوماً فَقَدْ جَعَلْنَا لَوْلِيهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِفُ فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنصُورًا﴾ [الإسراء: 33]، وكما انتشرت بين الجزائريين كلّ آيات اللاأستقرار، فكانت هذه الفترة محطةً إستثنائيةً، بحقٍّ، قد مرّت على الجزائر، فتداولت أخبارها الشعوب، وذاعت في الإعلام داخل الوطن وخارجه عربياً ودولياً.

وحاول مُرتاض من خلال روايته أن يقرب حال واقع الجزائر في تلكم الحقبة الزمنية المعلومة التي مرّت بها البلاد، من خلال تصوير أدبيّ مُحاكٍ للواقع، والملاحظ في الرواية أنّ الكلمات التي تُسجّت بها أحداثها تدلّ على مَعالم الصيّاع، ودلائل التشثت، بل وهي تحمل كلّ ما كان مُجليّاً مُقدّان

الهوية، ولكثرة توظيف مرتاض لخصري الأسطورة والرمز في روايته دلالتة في الدور التفسيري الإخباري والتأثيري، وفي التشكيل الفني للرواية.

ولعل الأمثلة التي قدمها مرتاض للتعبير عن حالات الانكسار والضيق والغزلة والتخبط في ويلات التفرقة في تلك الفترة القاسية التي مر بها أبناء الجزائر، فهي ثميط اللثام عما هو دال حقيقة على الضيق، والتشتت، وفقدان الهوية، ومن ذلك قوله: "وهل أنت ذلك الشيخ الوقور؟ أو أنت أبو الزمان في الوجود؟ أم أنت الفتى الوسيم الذي تعشقه الغداری وهو عثن راجب؟ ... أم أنت لا هذا ولا ذاك؟ فمن أنت إذن؟ أم أنت في الحقيقة لا تدري من أنت؟ لأنت أنت، بكل بساطة، لست أنت" (مرتاض، 2013، صفحة 10)، هذا نمط بديع من الأنماط التعبيرية السردية المتكررة في كثير من مواضع الرواية، وبشكل ملحوظ، حيث يحتل فيها عنصر الاستفهام حيزاً واسعاً، والأصل أن توظيف الاستفهام كان مؤداه دوماً توضيح الرتبة، والضيق والتشتت الذي كان يعيشه الجزائريون في تلك الحقبة الزمنية العسيرة، ولم يكن هذا التساؤل: (أم أنت لا هذا ولا ذاك؟ فمن أنت إذن؟) يراد به الإجابة عن هوية الشخص، بل هو سؤال يبتغي به معرفة عمق هويته التي قد تلاشى أصلها من جراء توالي التكتبات، فغاب عن جوهره الإنساني، فكل هذا التشتت والضيق قد سعى الروائي إلى تصويره بلغة فنية آسرة، ثعري حقيقة الواقع المعاش آنذاك.

وعن إشارة الروائي إلى حقيقة اللأمان المتفشية في النفوس الذي عاشه الجزائريون في تلك الحقبة الدموية العسيرة، فقد بين في غير موطن واحد، وبأسلوب سردي متميز عرف من خلاله كيف يلبس نصه أزياء مائعة من التشويق، يخلق من خلالها جواً تواصلياً يجعل المتلقي مندمجاً وأحداث نصه، ومن ذلك قوله: "ولأن الظلام يلفكم برذائه الصفيق، ولأنه يسميكم الظلام... فأنتم الظلام. والنور يسميكم الظلام. وتسمون أنتم النور الظلام... ثراكم تهبون من نومكم. أفراداً وجماعات. وخذاناً وزرافات. تنتشرون متشاكلين. كأنكم نصف أموات" (مرتاض، 2013، صفحة 21)، إن الرمز الطبيعي (الظلام والنور) المطرد توظيفه في ثنايا الرواية يجلي بوضوح عن دلالة الظلام دوماً المقترنة بالخوف والسواد والحيرة والتهيه، لذا كان اختيار الظلام وما له من قرائن لغوية دالة عليه في النص مع تكرارها بشكل واسع جداً، ليحمل دلالة واحدة وهي الحيرة وعدم الاستقرار والضيق.

وإن الطابع الأسطوري الذي طغى على أغلب أحداث الرواية أضاف لها لمسة فنية مؤثرة تقرب الصورة للمتلقى، وذلك للدور الفعال الذي تؤديه الأسطورة في العملية التواصلية، كونها أبرز صور الرمز التي يعتمد عليها الأديب، وهي "وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته" (ناصر، 1981، صفحة 153)، وهذا النوع التعبيري الأسلوبي بارز في ثنايا الرواية.

ثانياً: مقارنة أسلوبية لرواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض

صدرت رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض سنة 2000 في طبعتها الأولى، أما عن طبعتها الثانية فكانت سنة 2013، وتعد هذه الرواية من أبرز التصووص الأدبية السردية التي شغلت النقاد المهتمين بالأدب الجزائري حين ظهورها، وما ذلك إلا لكونها حلقة بارزة من مجموع الحلقات

الرّوائيّة المحليّة والعربيّة التي اتخذت الحالة الاجتماعيّة للإنسان المحليّ مادّتها الخام، وهي تصوّر الواقع، وكان تصوير أحداثها عجائبياً من خيال الأديب، وذلك كون الصّورة الفنيّة الإبداعية في الرّواية هي الأشدّ إمتاعاً وإبداعاً، فتستلّف انتباه المتلقّي إلى براعة بنائها الفنيّ، وإلى شعريّة لغتها المسبّوك بها كلّ أحداث ووقائع الرّواية من بدايتها إلى منتهاها، سبكاً بديعاً رائعاً.

أ/ قراءة في الهندسة الفنيّة لرّواية "مرايا متشظيّة"

لما نعرّج إلى مسألة البناء الفنيّ لأيّ نصّ من النصوص الإبداعية فتكاد تكون الهندسة الفنيّة مشتركة، فأما عن النصوص الرّوائية فحريّ بنا بدايةً أن نقف عند البنى الجزئية المشكّلة للبنى العامّة للنصّ، بدءاً ببنية اللّغة السردية، والشخصيات، والصّراع والجوار، والرّمكان، وكلّ هذه البنى تتكامل فيما بينها لتشكّل المعمار الفنيّ للرّواية.

1- بنية اللّغة السردية: يرتبط السرد باللّغة والصّورة التّسريديّة ارتباطاً وثيقاً، فما اللّغة إلّا المِعْجول الأساسيّ الذي يعتمد عليه الأديب للوصول إلى متلقّي خطاباته، ما كانت اللّغة أداة إبداع وحسب، بل إنّها "مفردات الواقع الحيّاتيّة والجماليّة والماديّة والمعنويّة والواقعيّة والروحيّة، الدائمة والمؤقّته" (عبد المطلب، 2015، صفحة 5)، وهذا الذي التمسناه بشكل بيّن في كثير من روايات عبد الملك مرّتاظ وفي كثير من أعماله السردية الماتعة، وخاصّة منها تلك التي وجدناه مؤرخاً بالدرجة الأولى لكثير من الأحداث التي مرّت بها الجزائر، ومن أبرز الروايات كما أسلفنا الذكر والتي حملت فيضاً من فنيّات اللّغة وروعة سبكها، إبداعاً متميّزاً في دمج اللّغة السردية باللّغة الشعريّة، تصادفنا روايته "مرايا متشظيّة" على وجه المثال لا الحصر، إلّا أنّ الجانب التّشكيليّ الفنيّ من لغة وصورة كان متميّزاً بديعاً في هذه الرّواية خاصّة.

والأمثلة في قضية التميّز اللّغويّ في كتابات عبد الملك مرّتاظ الرّوائية كثيرة متعدّدة، وهو الذي عرّف بين الدارسين والباحثين بعاشق الضّاد، إلّا أنّ لغته الرّوائية تعمل عمل السّحر في الدّات المتلقّيّة تجرّها جرّاً لما فيها من تشويق وإثارة كبيرتين، ونستدلّ بذلك قوله في روايته "مرايا متشظيّة": "وتضجّ أصواتكم بالبكاء. وتختنق بالتحيب. وتعالى أصوات نساكم بالعويل. ويضطرب أطفالكم فيصرخون رُعباً. والويل والعويل. وأنتم ذاهلون. لا أحد يعرف ما يفعل. بعد أن دهاكم الدهر بما دهاكم. اعتقدت الفئة الباغية في الرّبوة الخضر أن إمّامها أثم هم الذين اغتالوه..." (مرّتاظ، 2013، صفحة 46)، فالملاحظ في هذا المقطع السرديّ تركيز الأديب على ألفاظ معيّنة دون غيرها، وهي ألفاظ الاضطراب والبكاء والدّعر، فهي تدلّ دلالة واضحة على شناعة تلك المواقف للإنسانيّة التي مرّت بها الجزائر، فجعل الأديب من لغته وسيلة مباشرة في دمج المتلقّي بنصّه، وهو يحاول تصوير تلك الحقبة القاسية.

2- بنية الشخصية: تعدّ الشخصية من العناصر الفاعلة المُساهمة في صناعة الحدث السرديّ في الرّواية، وهي تتعالق بجميع البنى الجزئية الأخرى المشكّلة لها، كالرّمكان، والصّراع والحوار، ولذا كان حضور الشخصيات في الرّواية لازماً، وذلك لما يحقّقه من غاية مؤثّرة وفعّالة في الرّواية، ولقد تنوّعت الشخصيات التي وظّفها مرّتاظ في روايته، منها الشخصيات الرّوائية الرئيسيّة، والثّانويّة،

والمعارضة، وكذا الشخصيات النامية والثابتة والمسطحة في الرواية، فقد نوع الروائي في توظيف هذه الشخصيات وفوق كل حدث، مبتغياً بذلك إضفاء صبغة فنية إبداعية ثاكي الواقع المعاش أولاً، وأيضاً من أجل التمكن من تحقيق الانسجام في ربط الأحداث بشكل تسلسلي، ومن نماذج الشخصيات: الشيخ، العفريت جرجيس، عالية بنت منصور، شيخ بن بيسان، شيوخ الروابي السبع.

3- بنية الصراع: تتأسس كل رواية على عنصر الصراع الذي يمثل "علامة الحياة في كل عمل أدبي" إنه نبض القلب في روايتك، ولا يمكن أن يحتوي عمل أدبي على صراع إلا ويشعرك هذا الصراع بوجوده في هذا العمل، وإن الصراع هو ذلك العمل الجبار الذي يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك" (إيجري، دت، صفحة 320)، ويلوح الصراع في الرواية من بدايتها، وهو مؤسس حول قضية من يتزوج عالية بنت منصور من شيوخ الروابي، ولكن كثر الاغتيال، فزاد من جدة الصراع في النص، حيث كان متمركزاً حول صراع الخير والشر، والحق والباطل، ومثل لهذه الأدوار شخصيات منها ما كانت رئيسية وأخرى ثانوية، إلا أن الميزة الجمالية التي أضافتها بنية الصراع إلى نص الرواية كانت هي الهادفة إلى عنصر التشويق والتأثير.

4- بنية الجوار: يشكل عنصر الجوار في أي بناء سردي حلقة بالغة الأهمية في التماسك النصي للرواية أو القصة، بل لا نكاد نهمل حضوره الجمالي في المسرحية، إلا أن ما يهمنا، هنا، تقصي الدور البالغ الذي تؤديه البنية الجوارية في البناء الكلي للنص الروائي، والمعلوم أن الرواية لا يمكن البتة أن تقوم على لغة واحدة، أو صوت واحد، بل لا بد أن تقوم "على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير بين الشخصيات، وإن الرواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة، وتجعلها تتعايش وتتجاوز وتتعاظم مع بعضها البعض، وبالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط، بل بالعكس من ذلك تقوم على الجوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة" (شرفي، 2008، صفحة 207)، ومن نماذج ورود الجوار في الرواية قول الروائي: "أنت منادي شيخنا الأغر الأبر. ولا يبلغ علمنا مبلغ علمك... أنت الحكيم الكريم. وأنت العاقل الحصيف... ما ذا أقول لكم؟ قل ولا تخف. كل ما أقوله ربما لا يقال. يا أهل الربوة البيضاء الخرين... أنتم خير أهل الروابي. اختاركم الله. لتكوئوا خلائفاً في الربوة المباركة. ما ذا أقول لكم؟..." (مرتاض، 2013، صفحة 75)، فالملاحظ هنا تعددية الأصوات أو بما تُعرف بمصطلح البوليفونيا Polyphony، وكأن الروائي يخاطب أكثر من شخص، وهذا النوع من الحوارية في الرواية تجعلها ذات مسحة فنية آسرة، تدمج القارئ في ثناياها، فيتفاعل مع أحداثها ويتأثر بها، فلذا ركز مرتاض على حضوره في الرواية.

5- بنية الزمكان: لا يمكن لأي نص سردي أن يقوم في حال غياب عنصر الزمكان فيه، إذ أنهما يمثلان مرتكزا أساسيا وبنية جزئية ركيزة في الهندسة الفنية له، فالمكان هو الحيز الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية، فإما أن يكون في البر أو البحر، وهو يتغير بتغير الأحداث والشخصيات في النص، وأما الزمن فهو "مظهر وهمي... فهو كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه. وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسداً في شيب الإنسان وتجاويد وجهه... فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي،

ومجرد لا محسوس" (مرتاض ع.، دت، صفحة 201)، وتعجّ الرواية بعلائم هذين العنصرين، وهي مُختلفة على سبيل المثال: الرّوابي، الجبال، القصر، ... وأما عن الزّمان اللَّيل والشّروق، وذلك لدلالة الظّلام على فحوى نصّه الرّوائي.

ب/ جماليّة الظّواهر الأسلوبية وتأثيرها على الذات المتلقّية في الرواية

تعجّ رواية "مرايا مُتَشظِيّة" للرّوائي بكثير من الظّواهر والفنّيات الأسلوبية التي نجدها تجمل الخطاب السّرديّ تجميلًا، وتنمّقه تنميقًا، وتدبّجه تدبّجًا، وهكذا حال كثير من أعماله الإبداعية السّردية، غير أنّ براعته اللّغوية الفنّية في روايته نالت الحُطوة مُقارنةً بباقي الأعمال السّردية الأخرى للأديب، وتتمثّل هذه الظّواهر الأسلوبية الفنّية المَبثوثة في تضاعيف الرواية فيما يلي:

1- أسطورة الرواية

لم تكن الأسطورة Legend مُرتبطة حين توظيفها في الكتابات الأدبية الإبداعية جُكرًا على الشعراء، أو لائطًا بهم دون غيرهم من الكتاب المبدعين، بل إنّنا ألفينا من الرّوائيين العرب من يتفتون في توظيف هذه الخاصية الأسلوبية ذات البعد الجماليّ المؤثّر في المتلقين، ومن خاصّتهم الرّوائي عبد الملك مُرتاض، حين وشّح روايته "مرايا مُتَشظِيّة" بعنصر الأسطورة، بل جعله مُنبهاً أسلوبياً مُثيراً يضطلع به نصّه الرّوائي، والمعلوم بين الباحثين أنّ الأسطورة "مجموعة من الحكايات الطّريفة المُتوارثة منذ أقدم الفترات والعهود الإنسانيّة، تكون حافلة بمُختلف أنواع المُعجزات التي يخلطُ فيها الواقع بالخيال، ويمتزج عالم الظّواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونباتات ومظاهر كونيّة بعالم ما فوق الطّبيعة من قوى غيبيّة آمن بها الإنسان الأوّل، واعتقد بألوهيّتها، فتعدّد نظرة الآلهة مُقترن بتعدّد مظاهرها المُختلفة" (داود، د.ت، صفحة 19)، ولذا كانت الأسطورة صورةً ساميةً للرّمز الموظّف من قبل الأدباء في أعمالهم الإبداعية، إدراكاً منهم لمدى فاعليّتها القصوى في عمليّة التأثير.

ومن يقرأ الرواية ملياً يلاحظ جلياً كيف أنّ الرّوائي قد زواج في نصّه ما بين الشّخصيات الواقعية والخيالية، إلّا أنّ اللّغة الخيالية المُتمثّلة في أحداث النصّ كانت هي الطّاغية، إذ عمّد إلى توظيف عددٍ من الرّموز الأسطوريّة مثل: "العفريت جرجيس، عالية بنت منصور، جبل قاف، وشيوخ الرّوابي السّبع، والصّبيّة العجيبة الجنيّة، ودنانا الجنيّة، والعصا السّحرية العجيبة، وعين الحياة، والعين العجيبة، والقصر العجيب ..."، وهي شخصياتٌ عجائبيّة، سعيًا منه إلى تقريب الصّورة للمتلقين، وتكثيف دلالات نصّه البديع، ومن ذلك ذكره: "ولمّا تكاثروا على تلك الرّوابي فشت بينهم ثقافة الاغتيال. ثقافة حذقوها من العفريت جرجيس لسهولتها. سالت الدّماء بينهم أنهاراً. ولمّا كانوا يتناسلون بكثرة كثيرة لم يتناقص عددهم. كأنّ كلّ تلك الاغتيالات لم تكن تزيد عدد سكّان الرّوابي السّبع إلّا كثرة" (مرتاض، 2013، صفحة 9).

فتوظيف مُرتاض لأسطورة العفريت جرجيس والذي يكوّن أوّل مُفسدٍ في الأرض العجيبة كلّها، حيث قتل كلّ دناصير الغابة، وأبقى جثثهم فوق الأرض لتنتشر رائحة التّانة، فالرّوائي في هذا الموقف السّرديّ لم يتوان عن نقل الوقائع الحقيقيّة التي عاشها المُجمّع الجزائريّ في سنوات

التسعينيات إلى تمثيل من بدأوا الفساد والهلاك بهذا العفريت المفسد، أن جعلوا أمن البلاد رعباً، فأدى الرمز الأسطوري للعفريت جرجيس دوراً مقرباً للصورة الحقيقية وهو يحاكيها فيرسلها للذات الملتقية من باب إحداث التأثير فيها، فنلاحظ هنا مدى تشاكل الوصف وتماثله فيما بين هذه الأسطورة والأشخاص الحقيقيين في الواقع المعيش آنذاك.

وأما عن أسطورة عايلة بنت منصور فإنها امرأة ذات جمال فتان، وتنماز بعطر خاص، فأغرّت بفتنتها فحول الشعراء، وكان لها قصر عال، وكانت ترمز للصلاح، وهي ضد الظلم، فيقول فيها مرتاض: "قبل مجيء جرجيس إلى تلك الأرض ليفسد فيها، ويسفك دماء دناصيرها؛ كانت امرأة عجيبة تسمى عايلة بنت منصور. كانت تعيش في غابة منعدمة النظير. كانت تلك المرأة العجيبة تعطر الغابة بعطر جسدها، وبعبير نفسها. كانت ربما غتت بصورتها. فيحشر إليها كل الحيوانات والحشرات. فتنة بصوتها البديع ...". (مرتاض، 2013، صفحة 7)، فارتبطت هذه الأسطورة بغنصرين آخرين مهمين، إذ يشكّلان منبهاً أسلوبياً للمتلقي، حيث كان مكان قدوم هذه المرأة العجيبة الفاتنة من جبل قاف، وهو جبل أسطوري ورد تواتر اسمه في (الميثولوجيا) Mythology علم الأساطير في الشرق الأوسط، وهذا ما يسمى بالتكثيف الأسلوبي عند الأديب، وارتبط ورود اسمها في الرواية مقابلاً للعفريت جرجيس، فعائلة بنت منصور كانت رمزاً للخير، وأما جرجيس فكان عين الفساد.

ولم تقتصر عناصر الأسطورة في الرواية على هذين الرّمين فحسب، بل إنها كانت تقارب زهاء عشرة أساطير، وهو ما يوحى للمتلقي كيف أن الروائي يمتلك خيالاً خصيباً، وكيف أنه جعل من هذه الشخصيات ذات مرونة في نصّه، تتحرك بشكل سلس ما بين أحداث الرواية، على غرار شيوخ الروابي السبع، الذين كانوا يرمزون لروح الأنانية المتفشية في تلك الحقبة بين طائفة من الجزائريين، وصور الروائي هؤلاء الشيوخ بأن كل واحد منهم يرى في نفسه أهلاً للزواج بعائلة بنت منصور، فتوالدت بينهم الغيرة والحسد مبلّغها الأقصى، فساد بينهم سفك الدماء بغير حقّ. وعليه، فإن عمل مرتاض على أسطورة روايته، وجعلها نصاً يفيض بالإيحاءات الدلالية الترميزية التي تشكّل الإطار العام للهندسة الفنية التي تضطلع بها الرواية، قد أسهم بصورة مباشرة في تقريب الصورة الواقعية لروايته، وكذا تجميل نصّه بلغة سردية شعرية بالغة التأثير في الذات المتلقية.

2- تأثيرية اللغة النصّية

لما يذكر مصطلح التناص Intertextuality في سياق ما، إلا ويرد إلى أذن المتلقي ما تمّ تداوله من مفاهيم حسيّة من لدن نَحَارير النقد الغربي على غرار جوليا كريستيفا Kristeva ورولان بارت Barthes وميخائيل باختين وتودوروف وغيرهم من النقاد، وكيف أنهم أبانوا عن الأهمية الأسلوبية البالغة لهذا العنصر اللغوي المؤثر، والمعلوم أن التناص مُقترن بفعل توليد النصوص بعضها من بعض في شكل مُختلف عما كانت عليه، وهو الرأي الذي ألفينا كريستيفا تنادي به في قولها عن النصّ بأنه "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب

وتحويلاً لنصوص أخرى" (أنجيلو، د.ت، صفحة 102)، وهذا ما يوضح أمراً واحداً وهو أن التناص مُقترنٌ بالمُبدع في عملية القراءة، إذ أنه يقوم باستنساخ نصوص من خلال عملية التلقي على ضوء النص الأول، ولذا كانت التناصية عملية إنتاجية بديعة من قبل القارئ.

لا يمكن لمُتلقي رواية "مرايا مُتشظية" إلا ويستحضر كثيراً من النصوص الأخرى، فمنها النصوص الدينية، والتراث الشعبي، ومن اللهجة العامية، وإن طغى عليها التناص الديني أكثر، وذلك لمدى التأثير الكبير لمرئاض باللغة القرآنية المعجزة، ولا ريب أن هذا التقاطع العجيب يجلي بوضوح مدى براعته في الكتابة السردية، ومن أمثلة التناص الديني على كثرتها في الرواية قوله: "والربوة الحمراء الأشرار سكّانها. الكفار أهلوها. لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر. ولا بالأنبياء والمرسلين. يستهزئون بالأديان السماوية. يستخفون بكل القيم الروحية" (مرتاض، مرايا مُتشظية، 2013، صفحة 29)، تبين الملاحظة الأولى بعد تلقي هذا المقتطف السردية أن الألفاظ الواردة فيه كلها تندرج ضمن الحقل الديني، ويتناص هذا المقتطف السردية مع قوله تبارك وتعالى: ﴿لَيْسَ الْبِرُّ أَنْ تُولُوا وَجُوهَكُمْ قَبْلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ﴾ [البقرة: 177]، لا ريب أن هذا التصوير البديع لسكان الربوة الحمراء وما كانوا عليه من كفر وظلم، يقرب حقيقة الواقع للمتلقي، فكان بذلك التقتيل وسفك الدماء أمراً لا يجدوا فيها مخالفة للقيم الروحية.

وقد كثرت مواضع التناص الديني في الرواية بشكل بارز، وذلك ما يجلي بوضوح سعة ثقافة مرتاض الدينية، فقد أشار إلى قصة طوفان سيدنا نوح، وهو الذي كان بياناً على غلبة الحق للباطل، فقال الروائي: "... وذلك الظلام الذي غمركم في هذا الطوفان من الدماء، والدماء التي تتعشقون نكهتها، تستعذبون طعمها (...) واستعذاب الدم حملكم على أن تغرقوا فيه إلى أذقانكم ..." (مرتاض، 2013، صفحة 3)، يتقاطع هذا المقطع السردية مع الآية الكريمة في قوله تبارك وتعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾ [العنكبوت: 14]، فهذا الطوفان الذي ورد في الرواية ليس طوفان ماء، وإن اشترك بينهما الأثر التاجم عن الطوفان، إلا أن طوفان الدماء الناتج عن كثرة الاغتيالات الذي عاشته الروابي السبع نتيجة تهوّر واندفاع شيوخها عاد بالاندثار من عالمهم.

وكما ألفينا في أحد مواضع الرواية ما يحمل تناصاً مع أحد أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم في قوله: "إنما الأعمال بالنيّات وإنما لكل امرئ ما نوى فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يثكفها فهجرته إلى ما هاجر إليه" (البخاري، 2016، صفحة 54)، ويتقاطع هذا الحديث النبوي الشريف مع النص في الرواية: "... وإنما الأعمال بالنيّات، وإن لكل امرئ ما نوى، فمن نوى أن يغتال اغتيال، ومن نوى أن يحرق أحرق، ومن نوى أن يتأمر تؤمر عليه ..." (مرتاض، 2013، صفحة 69)، وهذا ما يدل على ثقافة مُرتاض الدينية الواسعة، والتي لطالما كانت مُعيناً له في كثير من كتاباته.

أجمع قراء رواية "مرايا متشظية" على حقيقة أنها كانت بحق رواية تاريخية تصف واقع الجزائر في سنوات التسعينيات، ومن ذلك ما ذكره وغيلسي أن "كل هذه المحاولات الروائية التجريبية حفزت عبد الملك مرتاض على كتابة رواية جديدة بلغ فيها قمة التجريب، هي رواية (مرايا متشظية) التي يعرج فضاؤها الزمني على جزائر التسعينيات، جزائر (العشرية السوداء)" (وغيلسي، 2012، صفحة 265)، وبما أن التراث الشعبي هو جزء من تاريخ أي أمة، فعمل مرتاض على توظيفه إدراكاً منه لدوره البالغ في تقوية المعنى أولاً، ومن ذلك قوله: "لا أذكر أنا شخصياً شيئاً عن عائلتي. قيل أَرْضَعْنِي طَبِيبَةً فِي إِحْدَى غِيَاضِ جَبَلِ قَاف. بَعْدَ أَنْ تَوَفَّيْتُ أُمِّي فِي لَيْلَةِ مِيلَادِي" (وغيلسي، 2012، صفحة 69)، فهنا نلاحظ كيف يتقاطع هذا النص مع أحد مقاطع قصة حي بن يقظان، والذي يقول فيه: "فلما اشتد الجوع بذلك الطفل بكى واستغاث. وعالج الحركة فوق صوته في أذن طيبة فقد تلاها حتى وصلت إلى التابوت ففحصت عنه بأظلافها وهو ينوء ويئن من داخله (...) فحنت الطيبة وحنّت عليه وإرتمت به، وألقت حلماتها وأروته لبناً سائغاً، وما زالت تتعهد وتربيته وتدفع عنه الأذى..." (ابن طفيل، 2012، صفحة 7)، وحتى أن المتلقي يلاحظ فيها تناسلاً وحكاية ألف ليلة وليلة، فتكاد الرواية تكون على نهجها وطريقة سرد الأحداث فيها.

ولم يكن توظيف اللغة العامية بارزاً في الرواية إلا في مقطع أو مقطعين، مع تركيزه البالغ على اللغة السردية المؤثرة، ومن أمثلة ورودها قوله: "ويك، ويك، ويل، ويل! الويل، الويل! وما أصاب بني حمران؟ الويل الويل! وَيِنَّ الرِّجَالِ؟ النِّسَاءُ أَيْضاً! يَا لِّلْعَارِ. يَا لِلْجَرِيمَةِ..." (مرتاض، 2013، صفحة 48)، ولا ريب أن العامية إنما هي في مقابل الفصحى، إلا أن مرتاض حاول أن يؤسس روايته على الفصحى وتطعيم نصّه بما يمثل التراث الشعبي كاللهجة العامية، والتي تُجَلِّي عِزَّازَهُ بِتَرَاثِهِ الشَّعْبِيِّ الْكَبِيرِ.

3- أسلوبية التكرار

يبرز التكرار Répétition من حيث هو ملمح أسلوبى مؤثر في كثير من النصوص والخطابات الأدبية والفنية، وذلك لكونه "دعامة أساسية لأي عملية أسلوبية Entreprise Stylistique، وهو الوسيلة الوحيدة، إلى أن يتم اكتشاف جديد في علم أصول المعارف (Epistemologie)، لاكتشاف الواقعة اللغوية (Fait Langagier) وتحديدها" (محمد عبد الله، 2010، صفحة 167)، وقد تباينت الأغراض الأسلوبية المحققة من خلال توظيف هذا العنصر اللغوي الفعال ما بين التقرير والتعظيم والتأكيد والوعظ، ولذا كان حرص الروائيين على توظيفه في مختلف أعمالهم الأدبية الإبداعية.

وقد كثُر توظيف التكرار في رواية "مرايا متشظية"، حيث نلاحظ فيها كيف أن الروائي حاول التركيز على هذه الدعامة اللغوية المؤثرة، إدراكاً منه لغايتها في تحقيق التأثير في الملقين نفسياً، وكذا التأكيد على كثير من فحوى رسائله التي تضمنتها الرواية وما تحمله في كنهها من موعظ وعبر.

ونحاول الآن أن نعوّج على بعض الأمثلة السردية التي كان لعنصر التكرار الأثر الأسلوبى الظاهر فيها، منها قوله: "والظلام بدأ يتكاثر. وبدأت سدوله ترتخي على الكون. لتغمره بسوادها

الصَّفِيق. أعقب السَّواد البياض. نسخ الظَّلام الثَّور. اشتدَّ الظَّلام الَّذي يسمِّكم الظَّلام. ربَّما بحق. وربَّما بباطل. لكن الظَّلام سَمَّكم الظَّلام. وكفى... (محمد عبد الله، 2010، صفحة 16)، فقد تكرر حرف "الميم" في هذا المقطع ثلاثة عشر (13) مرَّة، والمعلَّوم أنَّ حرف الميم شفويٌّ، وهو من الحروف الَّتِي تُعرَّف بانضمام وانطباق الشَّقَّتَيْن (مختار عمر، 1997، صفحة 315)، وكثرة تكرار هذا الحرف يدلُّ على الحالة التفسِّيَّة الكسيرة الَّتِي كان يعيشها المُجتمع في تلكم الحِقبة القاسيَّة العَصيبة في ظلِّ التقتيل والتعذيب، ومن إنغلاق لكلِّ منافذ العيش الكريم، وتصوير حالة الشَّعب وهو مذعورٌ يائسٌ من الحال المُزري الَّذي يكابد ويلاته، فأبانت كثرة تكرار (حرف الميم) على هذه الحالة من خلال صورتها وهيئتها في الضمِّ والإطباق، تصويراً محاكياً للحالة التفسِّيَّة للجزائريين في سنوات الجمر العَصيبة.

وقد يكون في تكرار لفظ ما بعينه، أو بنيَّة كلاميَّة ما، دلالةً حسيَّةً نفسيَّةً تجلِّي شعور الكاتب بوضوح للمتلقِّي، فإمَّا أن تكون سعيًا منه للتأكيد على أمر ما، أو توصيلًا للمعنى المراد إليه، من مثل قول مرتاض: "والظَّلام بدأ يتكاثف.. نسخ الظَّلام الثَّور.. اشتدَّ الظَّلام الَّذي يسمِّكم الظَّلام.. لكن الظَّلام سَمَّكم الظَّلام" (مرتاض، 2013، صفحة 16)، فتكرار لفظة الظَّلام هنا لا يُراد بها استلفات انتباه الذات المُتلقِّيَّة، بقدر ما يبتغي بها الرّوائيُّ إلى جعل هذه اللَّحظة السَّرديَّة لاِطئةً بنفسية المُتلقِّي، فيعايش الأحداث فيها، ويتأثر بها، فترتسمُ بذلك في مُخيَّلتِه حقيقة الحياة في تلك الحِقبة الزمَنيَّة من حياة الجزائريين.

حاول مُرتاض من خلال التكرار أن يُدمج المُتلقِّي في نصّه من باب التفاعل مع الأحداث، وكذا بغية إحداث نوع من التناغم المُوسيقي بين بنيات النصِّ وهو ما يبيُّث في نفسيَّة المتلقِّي نوعاً من الاستمالة، والتناغم الحسيّ مع النصِّ، كما أنه أكَّد على توظيف التكرار بكلِّ أشكاله الحرفيِّ واللِّفظيِّ، وحتى العبارة إمَّا سعيًا للتأثير في المُتلقِّين، أو للتأكيد على معنى ما يريد تبلغيمهم إيَّاه، أو أن يخلق جوًّا من التناغم والترابط فيما بين أجزاء نصّه يتفاعل وإيَّاه المُتلقِّي بشكل مُباشر ومُؤثِّر.

4- بلاغة التَّضاد

تموَّجُ رواية "مَرايا مُنشِطِيَّة" بظاهرة التَّضاد من بدايتها إلى خواتيمها، وذلك ما يعطي للمتلقِّي صورة اللّاستقرار في أحداث الرواية، وهو دليلٌ يقينيٌّ عن الحالة التفسِّيَّة للرّوائيِّ، والتَّضاد كما قال أبو الطَّيِّب الحلبي: "الأضداد جمع ضدّ وضدّ كلّ شيء ما نافاه، نحو البياض والسَّواد، والسَّخاء والبخل، والشَّجاعة والجبن، وليس كلّ ما خالف الشَّيء ضدًّا له، ألا ترى أنَّ القوَّة والجهل مختلفان وليسا ضدَّين، وإمَّا ضدّ القوَّة الضَّعف، وضدّ الجهل العلم... وليس كلّ مختلفين متضادَّين" (الحلبي، 1963، صفحة 1)، ولذا كان التَّضاد أوسع من حيث الدَّلالة عنه من الاختلاف، فكان بذلك قبلة كثير من الكتاب العرب الَّذين تفتنوا في فنِّ الرواية.

ومن نماذج ورُود التَّضاد في الرواية، لَمَّا حاول الرّوائيُّ أن يبيِّن الحالة المُضطربة لسُكَّان الأرض العجيبة: "وذلك القرص الَّذي يوشك أن يغرب، بل غرب، بل لَمَّا يغرب، ويكاد يغرب... يغرب أو لا يغرب، ما الفائدة من غروبه، أو عدم غروبه؟ ما دمت أنت قد غربت، واغربت، اقتربت حياتك من

نهايتها ... هي متحدرة من نهايتها إلى نحو بدايتها، أو هي متصاعدة من بدايتها إلى نحو نهايتها ... (مرتاض، 2013، صفحة 14)، يحمل التضاد هنا دلالات توشي بالحالة التفسيرية المتقلبة للكاتب، والتي حولها إلى حمولة نفسية تجليها ألفاظه: (يغرب ≠ لا يغرب، غروبه ≠ عدم غروبه، نهايتها ≠ بدايتها، متحدرة ≠ متصاعدة)، فكل هذه المفردات المتضادة إنما شكلت ملمحاً أسلوبياً يجلي نفسية الكاتب المتهللة، وكذا تجلية الحالة النفسية اللامستقرة للجزائريين في تلك الفترة.

ولقد تنوعت توظيفات التضاد في الرواية إلى حدٍ واسع جداً، وهو ما يدل دلالة واضحة على حالة اللاتبات في أحداثها، حيث وظفه الروائي في السرد والوصف وفي الأسماء والأفعال، في الأشياء المتحركة والجامدة، حتى يُعطي صبغةً جماليةً على نصّه، كقوله: "وأنت تتسلل كالثعبان. تنحدر من الأعلى. تتسلق من الأسفل نحو الأعلى ... وقد قضيت الليل كله وأنت سار حتى طلع عليك الفجر... لقد تغير شكل التور (...). وبعد أن لم تنعم بنورها منذ عهد بعيد. وحيث ربوتكم لا يوجد فيها إلا الظلام الذي يسميكم الظلام" (مرتاض، 2013، صفحة 51)، يتبادر لذهنك من الوهلة الأولى هذا التضاد العجيب فيه: (الأسفل ≠ الأعلى، الليل ≠ الفجر، التور ≠ الظلام)، فكل هذه الكلمات المتضادة إنما كان لها دور بارز في إثبات الوصف، وإثراء للمعنى، وزيادة وضوحه وتجليه، فكان الروائي مصيباً جداً في توظيفه لهذا العنصر الأسلوبى التعبيري.

5- شعرية الخطاب الاستفهامي

يعدّ الاستفهام أحد أبرز الأساليب اللغوية المعروفة في كل اللغات، فاغتنى عند الكتاب المبدعين العرب منبهاً أسلوبياً، ولمحاً شعرياً في الكتابات الإبداعية، والأصل أنّ الاستفهام كما يراه اللغويون والتحاة، ومن بينهم ابن هشام الأنصاري الذي قسم الاستفهام إلى حقيقي ومجازي، أما "الحقيقي" ومعناه طلب الفهم، فهو أسلوب يطلب به العلم بشيء ليس معروفاً لدى السائل، ومجازي وهو الذي يخرج عن معنى الاستفهام لإفادة معانٍ أخرى، وهذا الطلب يجيء إما للتصور وإما للتصديق (حيداً، 2016، صفحة 56)، ولذا كان الاستفهام من الأساليب الإنشائية الأكثر حضوراً في مختلف الكتابات الأدبية شعراً أو نثراً، إلا أنّ حضورها في النثر يكون أكثر اتساعاً ووجوداً.

ولقد زاحج مرتاض ما بين قسمي أسلوب الاستفهام، وذلك لدوره البارز في تحقيق الغاية التواصلية من حيث بلاغة التعبير وتأثيرية التبليغ، ومن جملة النصوص التي كان الاستفهام متجلياً فيها، قوله: "هل أنتم هذا الظلام؟" (مرتاض، 2013، صفحة 3)، وقوله أيضاً: "...وها أنت ذا... وهل تدري حقاً أنت، من أنت؟ ... وهل أنت ذلك الشيخ الوقور؟ أو أنت أبو الزمان في الوجود؟ أم أنت الفتى الوسيم الذي تعشقه العذارى وهو عنهن راغب؟ ... أم أنت لا هذا ولا ذاك؟ فمن أنت إذن؟ أم أنت الحقيقة لا تدري من أنت؟" (مرتاض، 2013، صفحة 10/9)، نلاحظ مبدئياً أنّ هذا النص تتزاحم فيه الاستفهامات تثرى، وهو ما يوضح حالة الحيرة التي تكتنف المستفهم والمستفهم عنه، سعياً لطلب الخبر والفهم، وهنا تحمل أدوات الاستفهام المتنوعة ما دلّته البحث عن التصديق للشيء أو الخبر على غرار: هل، وهمزة الاستفهام، فهذا التنقل بين أدوات الاستفهام هو ما يخرج القارئ من رتابة النص وجُموده، وبالتالي عمد إلى التحوّل من حدثٍ إلى آخر، ليحصل التفاعل والتأثير.

ولم يقتصر توظيفه على الاستفهام التصديقي، بل وظّف أيضاً الاستفهام التصوريّ وهو "إدراك النسبة ومعرفتها، فالاستفهام عن التصديق يكون عن نسبة تردّد الذّهن بين ثبوتها وانتفائها" (الجرجانيّ، د.ت، صفحة 47)، والأصل أنّ هذا النوع من الاستفهام تحضر فيه كلّ الأدوات عدا حرف هل، وهمزة الاستفهام وهي الأداة المشتركة ما بينهما، إمّا للتصديق أو التصوّر، ومن المقاطع التي ورد فيها استفهام التصوّر، وهي كثيرة كقوله: "ولكن... لم غابت الشّمس عن الرّوابي؟" (مرتاض، 2013، صفحة 12)، وقوله في مقطع سرديّ آخر يصف من خلاله الحال المأساوي الذي آلت إليه روابي الأرض العجيبة السبع، من كثرة سفك الدّماء، فيقول: "كلّ ربوة تعادي الأخرى... العداوة والاغتيال والحقّد... أيّ شيء أجمل؟" (مرتاض، 2013، صفحة 12).

خاتمة

وبعد استنطاق النّصّ الرّوائيّ "مَرايا مُتَشَطِّية"، تجلّى لنا بوضوح الرّخم الهائل لمختلف الطّواهر الأسلوبية المؤثّرة في الذات المتلقية على غرار: التّناس، التكرار، التّضاد والاستفهام، وما يحمله كلّ عنصر من هذه العناصر الأسلوبية من أبعاد فنية تأثيرية جعلت من نصّه نموذجا بحقّ ببراعة سبك أحداثه ومدى تأثيرية لُغته في الذات المتلقية، ويمكننا القول أنّ القلم السّرديّ لعبد الملك مرتاض لا يقل براعة وإمتاعاً عن يراعهِ النّقديّ، ولعلّ ما تمّ إظهاره في تضاعيف روايته لبيان عن براعته المائزة في التجربة الرّوائية، إذ يعدّ من أبرز الأقلام السردية العربيّة، حيث تندرج أكثر رواياته ضمن الرّوايات التاريخية، والتي سعى من خلالها إلى نقل الحياة الاجتماعيّة لبلده في الحقبة الاستعماريّة وما بعدها للآخر، وكان تفتنه البديع في تدبيج روايته بمختلف المنبّهات الأسلوبية التي تستلقت إنتباه المتلقّي، على غرار: التّناس، لدليل جليّ على مدى ثقافة الرّوائيّ الدّينية الواسعة، والتي عمد من خلالها إلى تلبّيس نصّه كساءً من التأثير في المتلقين وذلك من خلال إستحضار القصص القرآنيّة كطوفان سيّدنا نوح، وعصا سيّدنا موسى، والطّير الأبابيل، وكذا تناصه من الأحاديث النبويّة الشّريفة.

كما أنّه عمد إلى توظيف التكرار سعياً منه إلى تحقيق غايات التأكيد تارةً، وكذا لفت إنتباه المتلقّي، وقد شكّل منبّهاً أسلوبياً في أحداث الرّواية، وكان له بعدٌ تأثيريّ في البناء اللغويّ للرّواية، كما بيّن التّضاد على كثرته في الرّواية عن الأحداث وحتى عن الحالة التّفسيّة اللامستقرّة التي عاشها الجزائريّون في سنوات الجُمُر، وقد وُفّق الكاتب في توظيفه إلى أبعد حدّ. وأضفت كثرة توظيف الاستفهام في الرّواية بعداً جمالياً ومؤثراً للنّص وللمتلقي، حيث يبعد الرّتابة في أحداثه من خلال الانتقال بين المُستفهم عنه، وبلاستفهام يكون المتلقي مُندمجاً في أحداث النّص مُتفاعلاً معها.

قائمة المراجع

1. أبو بكر محمد بن عبد الملك
بن طفيل . (2012). حيّ بن يقظان (الإصدار د.ط.). القاهرة، مصر: هنداوي للتعليم والثقافة.
2. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري . (2016). صحيح البخاري (الإصدار د.ط.). باكستان، باكستان : جمعية البشرى الخيرية الإنسانية والتعليمية.
3. أحمد مختار عمر . (1997). دراسة الصوت اللغوي (الإصدار د.ط.). القاهرة، مصر : عالم الكتب.
4. الشريف الجرجاني . (د.ت.). التعريفات (الإصدار د.ط.). بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
5. آمن داود . (د.ت.). الأسطورة في الشعر العربي. القاهرة: مكتبة عين الشمس.
6. تزفيتان تودوروف. (1987). الشعرية (الإصدار 1). (المبخوت شكري، و رجاء بن سلامة، المترجمون) دار البيضاء، المغرب: دار تويقال.
7. سميرة حيدا. (2016). من أساليب العربية الاسفهام وأدواته مغني اللبيب نموذجا. مجلة حوليات التراث، 16(16)، الصفحات 55-70.
8. سيدي محمد محمد عبد الله . (2010). المعتمد ابن عباد حياته من خلال شعره دراسة أدبية أسلوبية (الإصدار 1). القاهرة، مصر : دار الكتاب المصري.
9. عبد الكريم شرقي . (2008). مفهوم التناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينيت. دورية دراسات أدبية(2).
10. عبد الملك مرتاض. (د.ت.). نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
11. عبد الملك مرتاض. (2013). مرايا متشظية (الإصدار 2). الجزائر، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر.
12. عبد الواحد بن علي الحلبي . (1963). الأضداد في كلام العرب (الإصدار د.ط، المجلد 1). سوريا، سوريا: مجمع دمشق.
13. لابوس إيجري. (د.ت.). فن الكتابة المسرحية. (خشبة دريني، المترجمون) مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
14. مارك أنجيلو. (د.ت.). مفهوم التناص في الخطاب التقدي الجديد (الإصدار 1). (المديني أحمد، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب .
15. محمد عبد المطلب. (2015). قراءات في اللغة والأدب والثقافة (الإصدار 1). القاهرة، مصر: دار المعارف.
16. مصطفى ناصف. (1981). الصورة الأدبية (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الأندلس.
17. يوسف وغليسي . (2012). في ظلال التصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية (الإصدار 2). الجزائر: جسر للنشر والتوزيع.