حوارية السرد بين التعدد اللغوي والصوتي
رباعية "الدم والنار" لعبد الملك مرتاض أنموذجا

Dialogism Of Narration between Multilinguism and Polyphony

« Blood And Fire' Tetralogy » Of Abdolmalek Mortadh

أ. مامون عبد الوهاب *

د. بن لحسن عبد الرحمان ♣

تاريخ الإرسال: 2020/08/13	تاريخ القبول: 2021/07/19	تاريخ النشر: 2021/12/20

الملخص:

يتناول البحث الراهن ظاهرة التعدد اللغوي والتعدد الصوتي ضمن الخطاب السردي في رباعية "الدم والنار" للكاتب والروائي الجزائري عبد الملك مرتاض، والتي تعد من بين النصوص التي أسهمت في طرح بنية سردية تمتاز بالتعدد اللغوي، حيث ساهمت في تعددية صوتية أدت لظهور العديد من الشخصيات المتناقضة فكريا والمتباينة اجتماعيا ما خلق لمسة حوارية تتأرجح بين ثلاثة مستويات: اللغة الشعرية الفصحى، اللغة العامية الدارجة واللغة التقريرية المباشرة.

المؤلف المرسل: مامون عبد الوهاب

mamoun.abdelouahab@univ-bechar.dz

* جامعة طاهري محمد/ بشار mamoun.abdelouahab@univ-bechar.dz

♣ جامعة طاهري محمد/ بشار benlahcen.abderrahmane@ univ-bechar.dz

حاولنا من خلال ذلك دراسة المستويات الثلاث التي ميزت البنية اللغوية لرباعية "الدم والنار"، مستضيئين في ذلك بآراء نقدية ساهمت في التأسيس لمفهوم التعدد اللغوي والصوتي في إطار جماليات الحوارية الروائية.

الكلمات المفتاحية: حوارية؛ تعدد لغوي؛ دارجة؛ لغة مباشرة؛ سرد.

Abstract:

This study tackled the phenomenon of multilingualism and plyphony *in the narrative discourse of Blood and Fire's tetralogy of Abdolmalek Mortadh, that's considered as one of the narration structure characterized by the diversity.*

This multilingualism contributed to the diversity of voices, giving rise to many ideologically contradictory and socially divergent personalities.Which created a dialogical touch that oscillated between three levels: poetic language, slang language and direct language, thus, we try to study these levels which marked linguistic structure of the tetralogy with the help of critic bests who established the concept of multilingualism within the framework of dialogism of novel.

***Key words**: Dialogism; Multilingualism; Slang; Direct language; narration*

*** *** ***

مقدمة:

تقوم آليات اشتغال الرواية الحوارية من مستويات أسلوبية أو تعددية في أصوات شخصيتها الحاملة لأيديولوجيات متنوعة ومتناقضة، حيث ينتقل السارد من مؤلف إلى شخصية فاعلة، ثم يتدرج في الحكي بضمير المتكلم ثم المخاطب والغائب، كل ذلك ابتغاء تحقيق عالم متعدد من زوايا النظر، الشيء الذي يضفي على الرواية لمسات فنية وحوارية، يجعلها تتسم بالتعددية والانفتاح.

كما تتمظهر الحوارية في مستوى لغة الخطاب الروائي التي يشتغل عليها الكاتب، والتي تدفع به إلى استخدام مختلف اللغات واللهجات الاجتماعية، في حيز واحد هو جنس الرواية، ذلك الجنس الجامع لأجناس ولغات عدة، وبناء على ما سبق يستطيع القارئ وهو يطالع روايات وكتابات الروائي عبد الملك مرتاض، أن يلمس إحتفاءا ظاهرا وعناية خاصة

باللغة، فهي هاجسه الأكبر، يسلب بها قارئه فيحلق به عبر فضاءات شاسعة تشي باختلاف الموضوعات.

من هنا ابتغينا إماطة اللثام عن تلك المستويات اللغوية وكشف النقاب عن خصوصياتها تداوليا ضمن المجتمع الروائي لدى عبد الملك مرتاض، وصولا بذلك إلى الإجابة عن إشكالية البحث الرئيسية والمتمثلة في مدى شرعية ربط التعدد اللغوي بخاصية التعدد الصوتي في الرواية، ثم كيفية تمظهر اللمسة الحوارية عبر تلك تعددية الأصوات الناجمة عن التداخل والتتباين اللغوي في الرباعية،

سنحاول من خلال المنهج الوصفي التحليلي اجتزاء بعض المقاطع من الرباعية وتصنيفها ضمن المستوى اللغوي المناسب لها، ثم نعمل على الكشف عن خلفياتها ومصادرها التي تجعل القارئ والمتلقي الحذق يستشعر الأصوات الكامنة خلف تلك اللغات المتعددة، على أن تلك الأصوات المتسترة خلف الكلمات تشي في الغالب لتلك الجمالية السردية المتمثلة في تعددية الأصوات ضمن المجتمع الروائي عند عبد الملك مرتاض، وقبل الخوض في ذلك ارتأينا **البحث في النظرية الباختينية من خلال مراعاة ثنائية التعدد اللغوي في مقابل التعدد الصوتي.**

2. النظرية الباختينية بين التعدد اللغوي و التعدد الصوتي

اهتم الناقد الروسي ميخائيل باختين بالبعد الجمالي للغة الروائية وعدها مرصدا للعديد من الحمولات الاجتماعية التي تتوارى خلف التعدد اللغوي فينتج عن ذلك تعددا صوتيا يضفي على الرواية طابع الحوارية التي رفع من شأنها وجعل الجمالية الروائية إنما تكمن في مدى تحقيقها للمبدأ الحواري، فشعرية الرواية الحوارية تتميز حسب ميخائيل باختين ب" **التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية، التنوع المنظم أدبيا**"[1]، على أن هذه الحوارية تتيح كذلك التعدد الأيديولوجي المضمر تارة والظاهر تارة أخرى عبر ثنايا اللغة، وهي حسب رأيه تؤدي دور الدليل، وعليه فان "كل ما هو أيديولوجي دليل، ولا وجود للأيديولوجيا بدون أدلة"[2]، واللغة القناة المثلى التي من خلالها يصور الكاتب وبشكل دقيق الصراعات الاجتماعية، كما أنها تحاكي إلى حد بعيد المتغيرات الحاصلة في المجتمع لأنها "نمط العلاقة الاجتماعية الأكثر نقاء والأكثر وضوحا"[3].

إذن لا مناص من هيمنة التعدد اللغوي في الرواية الحوارية باعتبارها مرآة للمجتمع، يبتغي الكاتب من خلال ذلك تحرير لغتها من سلطة اللغة الواحدة ومن هيمنة أحادية الصوت، فتغدو الرواية بذلك متعددة اللغات والأساليب والأصوات ومن ثم تدفع بالمحلل إلى نفض الغبار عن تلك الوحدات والبنى اللامتجانسة التي تأتي في صور لسانية مختلف وأساليب تعبيرية متنوعة كل لها قواعدها وأسسها ومعاييرها القيمية[4] .

يبدو أن الرواية الحوارية تشيد بناءها على أساس التعدد اللغوي والأسلوبي الذي يستلزم لا محالة التعدد الصوتي الذي تتميز به جل المجتمعات نسبيا، يقول ميخائيل باختين في هذا الصدد: "تمثل الرواية التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا .وتقضي المسلمات الضرورية بأن تقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار، والمدارس، والسلطات، والنوادي، والموضات العابرة..."[5].

انطلاقا مما سبق يمكن أن نحصر- مبدئيا هذه الأشكال المتصلة بإدخال التعدد اللغوي في النص الروائي في ثلاث مستويات هي اللغة الفصيحة التي تكشف عن المستوى الثقافي والتعليمي للشخصيات، حيث نخبة المجتمع من معلمين وأساتذة وإطارات عليا ومن هم على شاكلتهم من يلهجون بها ومن يستعملونها، إلى جانب اللغة التقريرية المباشرة ذات البعد الرسمي نسبيا والمتمثلة في لغة من يخاطبون عامة الناس باعتبارهم إما مسؤولين أو عاملين في مجال الإعلام، والهدف من استعمال هذا النوع من التعابير التقريرية إنما جاء للإفهام والإخبار وتوصيل المعلومة للعامة، وفي مقابل ذلك كله هناك الأسلوب الدارج أو ما يعرف بالعامية، وهو أسلوب الطبقة الكادحة والعاملة، يستعمل كذلك من طرف الطبقة الأمية أو تلك المحدودة التعليم، على أن كل استعمال لهذا النمط التعبيري أو ذاك من لدن الكاتب على لسان شخوص الرواية إنما يأتي غالبا عن قصد منه بغية عكس الصورة الحقيقية لذلك الصراع الطبقي واختلاف مستويات التفكير ووجهات النظر، وبالتالي يتحقق بذلك تفاعل الكلمة داخل المجتمع الروائي، فتغدو الرواية جنسا متمردا على سلطة اللغة الوحيدة، وحيزا منفتحا على التعدد اللغوي، باختلاف أشكاله وتنوع صيغه.

2. أنماط الخطاب النثري

يصف عبد الملك مرتاض اللغة الأدبية قائلا: **" اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر، إذن، إلا بداخلها أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عن ما في قلبه(...)، والإنسان بدون لغة يستحيل إلى لا كائن، إلى لا شيء"**[6].

يبدو أن الروائي يشيد بناء ومعمارية روايته من خلال اللغة، بمختلف تشكلاتها وتمظهراتها، فيصور لنا صراع الشخصيات وتصادم الأفكار وتحاورها، حيث يسعى جاهدا إلى استنفاذ كل طاقاته وحمولاته التعبيرية التي حباه الله بها، في سبيل سرد فني وجمالي يلبي ذوق قراءه، مستندا في ذلك على عنصر التشويق والغواية اللذان يمثلان مبدأ التواصل والتأثير والتأثر، وكذا الاشتغال الدائم والمستمر على تقنيات اللغة وغرابتها وإدهاشها، وبالتالي فإن تركيز الروائي لا يكون على الجانب الموضوعاتي فحسب، بل وحتى على اللغة في حد ذاتها، وفي ما يلي رصد لأهم المستويات اللغوية التي اشتغل عليها الروائي عبد المالك مرتاض في رباعية "**الدم والنار**"، والتي تتأرجح هذه اللغة بين المستوى الشعري الفصيح والمستوى العامي الدارج، إلى جانب اللغة التقريرية المباشرة.

1.2 اللغة الشعرية الفصيحة

لعل استخدام الروائي للغة شعرية بسحرها الأخاذ وبجمالها العذب، وتوترها ونغمتها، يؤثر إلى حد ما في المتلقي/ القارئ، من خلال تلك الغواية التي تمارسها اللغة عليه، وانزياح اللغة الروائية يرتقي بنظريتها إلى مصاف التعابير الشعرية، تتجاوز الأطر التقليدية، وتعبر في مضمونها عن الأيديولوجيات والمضامين الفكرية وتجعلها مستترة، هذه اللغة المثخنة بالجمال الفني والبلاغي تحقق حسب وجهة نظر الناقدة فاطمي الزهراء نوعا من الخرق الفني في الإبداع اللفظي، وترى بأنها **" تقود الكاتب في عمله الأدبي (...) إلى تحقيق التجاوز والسمو"**[7]، على أن لغة الخطاب السردي ترتقى إلى تلك اللغة الشعرية الشاعرية الفصيحة، حين يهتم الكاتب بالمعنى الذي سخرت الألفاظ لأدائه، دون إهمال الشكل اللغوي لعدم تعطيل الوظيفة الجمالية[8]، وذلك بهدف الإفهام وتوصيل المعنى وتصوير الوقائع والأحداث وصبر غور أعماق الشخصيات النفسية، من هنا كانت عناية عبد الملك مرتض باللغة الروائية، إذ يبدو أنه أخضعها لمعايير الفصاحة والبلاغة، وزاوج فيها بين

الشكل اللغوي واللفظ المادي لها، **" ليكون ذلك أوقع لها في النفس، واذهب بها في الدلالة على القصد"**[9]

تتجلى لغة عبد الملك مرتاض الشعرية والفصيحة في تلك اللغة السردية الفريدة من نوعها، لأن طبيعة النص تقتضي ذلك، حيث تجاوز في خطابه السردي دائرة **"اللانص"** التي مكنته من التخلي نوعا ما عن اللغة السردية التقليدية والاتجاه نحو شيء من الأحدثة على مستوى اللغة، خاصة في هذه الرباعية، والتي جاءت بالتوازي مع تغير تقاليد القراءة بتغير تقاليد الكتابة السردية الحديثة إلى حد ما، في وطننا العربي عامة، وفي الجزائر على وجه التحديد، حيث **"أصبح يحتفل بالنص/اللغة الذي يحاور اللغة باللغة من أجل اللغة التي تحقق أدبية النص، وترقى به إلى مستوى من الجمال والفن"**[10]، يبدو أن عبد الملك مرتاض يستعمل هذا المستوى اللغوي الشعري الفصيح في الحوارات المنتشرة في الرباعية وبكثرة، خصوصا إذا كانت تلك الشخصيات التي تؤدي تلك الحوارات تنتمي لطبقة المثقفين، كما أنها تتجلى كذلك في الحوارات الداخلية التي تصف الذات المتكلمة أو المخاطبة لتبرر وجودها، فتبعث من خلال ذلك برسائل معينة ذات إشارات ومعاني رمزية تارة، وصريحة وظاهرة وجلية للمتلقي القارئ تارة أخرى.

علاوة على أن السرد يتخلله مقاطع حوارية تشعر القارئ وكأنه يطالع مؤلفا تراثيا، ينتمي للقرون الأولى التي تتميز فيها العربية بجزالة اللفظ، وسحر الأسلوب وأناقة التركيب وروعة البيان، وكأن القارئ بصدد قراءة قصيدة أو مقطعا شعريا، ومن ثم فان خاصية اللغة الشعرية في الرواية النثرية لم تعد خاصية تمتاز بها النصوص الشعرية فقط، بل تعدتها في العصر الحديث لتلك النصوص الأدبية عامة والروائية على وجه الخصوص، كما أنها مست كل عناصر الرواية، من سرد وشخصيات ومكان وزمان وجماليات في الأسلوب واللغة، ليغدو كتاب الرواية الجزائرية الحديثة، وخاصة عبد الملك مرتاض في طريق مسايرة هذه الصيحة الأدبية باللجوء إلى تطوير أدواتهم الإبداعية وذلك من خلال إضفاء مسحة من الجماليات الفنية والأسلوبية والشعرية على لغة الرواية عن طريق استثمار كل الإمكانيات اللغوية واستنفاذ طاقاتها، على اعتبار أنها المادة الخام (أي اللغة) لخلق البنية الفنية الروائية.

وقد كان عبد الملك مرتاض من مناصري اللغة الشعرية الفصيحة، خاصة في الكتابة الروائية، وبهذا التوجه يبدو أنه قد عارض تلك الكتابات الروائية التي تمتزج لغتها بالعامية واللغة السوقية خاصة في الحوار الروائي الذي عادة ما تشكل النسبة الأكبر منها، في حين يرى الناقد والأستاذ الدكتور "**محمد تحريشي**"، وهو يناقش مسألة استخدام العامية في النصوص السردية، بأن ذلك لا بأس به في مجالات وأطر ضيقة ومحددة سلفا، وتجنب – قدر الاستطاعة- الانحدار باللغة العامية إلى تلك اللغة السوقية والرتيبة، التي تفقد العمل الإبداعي جماله ورونقه؛ **"و مع أننا نرى بأدبية اللغة حين تنشط عبر نفسها، من أجل نفسها، فإننا مع ذلك نميل إلى ألا تكون هذه اللغة هانية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن (...)، إننا نطالب تبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح به تقعرا وتفيقها.. غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزلها وركادتها"**[11].

وذلك ما لمسه الناقد محمد تحريشي في قراءاته للغة عبد الملك مرتاض السردية، حيث يصرح قائلا: **" إن مما يتميز به عبد الملك مرتاض هو تلك المقدرة على جعل اللغة طيعة مطواعة يشكلها كما يريد، وهي لا تعص له أمرا لأنه يتعامل معها تعامل العالم التعارف بكل خباياها، والمتحسس لمواطن الجمال فيها، والكاشف عن تلك القدرات التعبيرية الكامنة وراء توظيف الألفاظ توظيفا غنيا راقيا، وتتصف هذه اللغة بأنها لغة حضارية غير منفرة"**[12]، وكل ذلك لا يتأتى سوى لمن تملك ناصية اللغة، وتحكم في أساليبها، ونهج أسلوبا تحريريا- كما يقول عبد الملك مرتاض- **"قائم على العمل البارع باللغة والنسج بألفاظها، في دائرة نظامها، وليس هذا النسيج الرفيع الكريم إلا في مقدور الفنانين المتألقين والكتاب البارعين المتأنقين"**[13].

وفي ما يلي بعض من الأمثلة من الرباعية من اللغة الروائية الفصيحة ذات الصبغة الشعرية:

في رواية "دماء و دموع" يصف الكاتب صباح القرية: **"وذات صباح من أصباح قرية... الوادعة الساحرة، قد اشرقت شمسه وبسمت سماؤه، ورق نسيمه وطاب، واعذودب هواؤه حتى صاركأنه ألذ الشراب، وسارت فيه موجة الحياة الجديدة، "**[14].

"وكنت ترى طوائف من الطير محلقات في الفضاء العريض أسرابا أسرابا، راقصات بأجنحتها الطيفية، لاغية بأصواتها الرطيبة، حالمة بشذى الزهر الذي انتشر فيما حواليه، فضاع عرفه الجميل، نشوى بهذا الجمال العظيم، سكرا بما تشاهده تحتها من مياه لجينية تنساب مع هذا النهر الذي يفصل ما بين الجزائر والمغرب، كأنها كانت تريد الفرار وكانت الطير تردد أناشيد الحياة الأزلية، وكانت الطير تغني لحن الطبيعة الرائعة في ازدهاء واختيال"[15].

ثم يصف ابتساما وهي قائمة بزيها العسكري في الصفوف الأمامية خدمة للمجاهدين:

"لقد غدت ابتسام بزيها العسكري كأنها النور الكريم، جسم وضاء وضاح في هذا الجسد البض الغض الجديد، وكانت أنوثتها تبدو من خلال البدلة العسكرية الضاغطة، ناضجة فاتنة فياضة متدفقة، تغري إغراء... كأن الصباح الوضاح في ثغرها، والشفق الأرجواني في شفتيها، وكأن الليل في شعرها، والأصيل الناعس في عينيها، وكأن الربيع في نفسها، والهلال الجديد في حاجبيها، وكأن الخزامى في أنفها، والشمس في وجنتيها... وكانت الحياة الطافحة في صدرها... وكانت ابتسام نشيدا جميلا، ونغما عبقريا، وكانت نسيما منعشا وصباحا ضحوكا، ..."[16].

في رواية "نارونور"، يطالعنا الكاتب على هذه المقاطع من اللغة الشعرية الفصيحة من بينها هذا التمثيل الرمزي لواقع أليم يغشى المواطنين الجزائريين جراء عيشهم تحت سماء الاحتلال الظالم:

"لا عجب إن رأيتهن غاضبات هائجات ثائرات... لقد صبرن من قبل وصابرن، وكلما تقدمت السنون بالثورة، عيل صبرهن على نحو أشد، ولم يبقى لهن اليوم إلا أن ينتفضن فيأتين شيئا ما، ويجب أن يأتينا ذلك، وهن مجتمعات متحدات، لا متفرقات مختلفات، والنساء يستطعن أن يأتين، أين يردن، العجائب"[17].

" سحقا لك أيها الاستعمار الظالم! أنا سائل عنك السماء والأرض ومن فيهما، فيا عدو الإنسانية، ويا معرقل التاريخ، و يا ظالم الشعوب، ويا مسبب الشقاء، ويا صاحب البلاء، ويا عراب البؤس، ويا عنوان الحرمان، ويا مسلط الجوع، ويا أصل الشرور كلها على الأرض، يا استعمار، إخسأ بلعنة الإنسانية، لعنة أبدية لا تنمحي ولا تزول أبدا"[18].

أما في رواية "**حيزية**"، فقد اعتمد الكاتب عبد الملك مرتاض، على لغة فصيحة وراقية، مثخنة بالرمزية والدلالات المستبطنة كما في الأمثلة التالية وهو يصف الأسطورة حيزية:

" ما أسعدك يا حيزية، وينضر وجهك الكريم، ويشرق ثغرك كما تشرق شمس الربيع، وتتجلين آية... أسطورة... ملكة الكون، وينتشر من حواليك نورك الوهاج. يضيئ الدروب والفجاج، ويتعلق بك كل يوم يراك أو يسمعك، أو يرى من يراك أو يسمع من يسمع عنك، ويهيم بك هؤلاء... كما هذا الشيخ، و أبوك الذي ليس أباك، والذي لم يلدك قط.."[19].

" وجمالك هو الذي جعل منك ضحية، وجمالك هو الذي كان منه كل جمال، و أنت أسطورة الجمال، و أسطورة الأساطير، وزليخا أنت، وعائشة أنت، وزبيدة أنت، وفاطمة أنت، وهند أنت، وخديجة أنت، وكاهنة أنت، وكنت قبلهن جميعا، وبقيت بعدهن جميعا، و أين الفانيات من الخالدة؟ و أين الذاهبات من الباقية؟ وهام بجمالك المغامرون..."[20].

كما كان للرواية الرابعة من الرباعية وهي "**صوت الكهف**"، نصيبا من تلك اللغة الشعرية الفصيحة، نذكر منها على سبيل التمثيل:

" والصوت الخافت الذي يصك مسمعك، يزدجيك نحو الربوة العالية، بقية من أشجار البرية تغشاها، أشجار شوكية عقيمة..."[21].

" والمرآة الكليلة البصر، ماذا عكست على وجوه ؟ وماذا عكست على عيون وهن مثقلات بالدموع؟..."[22].

" وترسل قهقهة عالية، سمجة، ناشزة، كيف أحال الحقد هذه الحسناء اللعوب إلى سعلاة، إلى شيطان، سعلاة تلتهم جيدك بنظراتها الحاقدة..."[23].

إن هذه الأمثلة التي ذكرناها وغيرها كثيرة في الرباعية، يدل فيما لا مجال للشك، أن المبدع عبد الملك مرتاض، أخذته اللغة الشعرية كل مأخذ، وأسرت كيانه واستولت على خياله، بجمالها الأخاذ، وبصياغتها العذبة السلسة، وبهذه اللغة الفصيحة والشعرية استطاع عبد الملك مرتاض، إحياء ذوق القارئ واستفزاز عواطفه وأحاسيسه، إستلابة بفتنة غوايتها.

وبالتالي فإن الكاتب قد أوتي قوة في التعبير، وملكة في تمثل الأفكار بسهولة وانسيابية، مكنته من الممارسة السلسة للغة، حتى غدت طيعة بالنسبة إليه، يعبر بأريحية عن تجارب شخصياته في الرواية، ويصور أغراضهم ببراعة وبدقة وقدرة فذة.

أما وصف الطبيعة ورسم الشخصيات واقتفى أثر الأحداث والوقائع برهافة حس وبدقة وعناية شديدتين تجعل من القارئ المتلقي وكأنه أمام مشهد سنمائي مرئي، بل يجعله يشعر أحيانا وكأنه شاهد عيان وحاضر حضورا واقعيا وحقيقيا أمام هذه الوقائع والأحداث.

كما أن سرعة استحضاره للألفاظ الفصيحة والأساليب اللغوية الراقية والمضامين السامية، قد ساعده في ذلك قوة ذاكرته، فهو أديب عبقري أوتي قوة في خلق المعنى وابتكار المبنى، فهو الأديب الناقد الذي يؤكد على أن عملية الابتكار اللغوي في نظره ليست في المضمون وحده، **" ولكن في المفاهيم و المداليل للألفاظ"**[24].

قد أوتي الكاتب والروائي عبد الملك مرتاض قدرة على النفخ في الألفاظ، وضخ المعاني الجديدة في عروقها ضخا، وهذا ما خلق عنصر التأثير في المتلقي الناقد، والذي سيحفزه لا محالة، على التحليل والنقد والاستقصاء في النص، محاولا استنطاق أبنيته، وتعرية معانيها بغرض تلمس شعريتها.

يبدو أن هذا الإتقان اللغوي الظاهر في الأمثلة السابقة، يشي كذلك بالخلفية القرآنية والاطلاع الواسع على التراث العربي الفصيح، وخاصة أشعار الجاهلية الأولى، إضافة إلى الأدباء المعاصرين.

و يجب أن نشير هنا إلى أن من بين الركائز التي منحته اليد الطولى في الكتابة الأدبية بأسلوب راقي، ومقارعته للأدباء العالميين، هي تلك القاعدة التراثية الضخمة التي يرتكز عليها وذلك المعين الذي لا ينضب والذي يستقي منه الكاتب مادته اللغوية، والمتمثلة في حفظه لكلام الله عز وجل، أفصح الكلام، القرآن الكريم المعجز بألفاظه وبمعانيه، تربطه به صلة روحية وحميمية،

ولعمري هذا هو السر في تفوقه بحسن السبك وانتقاء الألفاظ وخلق المعاني، محاكاة واقتراضا وتمثل بأفصح الكلام، كلام الله عز وجل، الذي ﴿٤١﴾لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد ﴿٤٢﴾ (سورة فصلت، الآية 42)، يقول في هذا الصدد عبد الملك مرتاض: **" إن هذا القرآن لتربطني به صلة روحية حميمة منذ صباي**

المبكر، حيث كان أول ما حفظت، فأمعنت في ختمه إحدى عشرة مرة، مسطورا على لوح الخشب، وبقلم القصب، وبحبر الصمغ"[25].

2.2 اللغة العامية/ الدارجة

إذا كانت اللغة الفصحى هي التي تستخدم في تدوين النصوص النثرية، وكذا كتابة وصياغة النصوص الشعرية، وهي لغة تحكمها قواعد وأنظمة معينة، فإن اللغة العامية، هي لغة عامة من الناس، وهي اللغة العادية، التي يتحدث بها السواد الأعظم من الناس ابتغاء تحقيق التواصل فيما بينهم، وتسهيل قضاء شؤونهم العامة، وللغة العامية قواعد وأنظمة ليست كتلك التي تخضع لها الفصحى لأن **"المتكلم العامية، يطبق قواعد لكنه لا يدرك، ولا يشعر بذلك"**[26]،لأن طبيعة العفوية والتلقائية يطبع تلك اللغة العامية.

واللغة العامية كغيرها من اللغات، تولد وتنمو ثم تتطور، ليخفو ضوئها، فتضمحل وتموت إما بإهمالها أو إبدال ألفاظها وتعابيرها، أو بانقراض الجيل الذي يستخدمها، وبالتالي فهي ظاهرة طبيعية ككل الظواهر الأخرى، تتغير بتغير الظروف المحيطة بها.

وعلى اعتبار أن الرواية ظاهرة أدبية تعكس واقع المجتمع وآلامه وأحلامه، فإن تعددية لغتها السردية تفرض عليها –إن جاز التعبير- الاقتراب نوعا ما من لغة مجتمعها ومن بنيته الداخلية العميقة، وهذه التعددية اللغوية وانفتاح اللغة الروائية على لغات المجتمع لا يتأثر سوى بملامسة كل فئاته وطبقاته، ذلك ما يمكن أن يلاحظه القارئ في الروايات ذات البعد الحواري من خاصية التعددية الصوتية الناشئة عن الحضور الدائم لمستويات اللغة العامية، أو اللغة اليومية في النصوص السردية الحديثة والمعاصرة. وهذا ما يجعل من لغة السرد الروائي لغة تتسم بالشعرية[27]، و ظاهرة من مظاهر الحوارية في الخطاب الروائي الجزائري.

وظف الكاتب عبد المالك مرتاض اللغة العامية في رباعية "الدم والنار" بهدف تصوير الواقع الاجتماعي بكل حيثياته، ومضامينه، ولكي يكشف لنا عن الحالة النفسية والمستوى الاجتماعي والثقافي لشخصياته الروائية، وتشخيص ردة فعلها حيال الأحداث والأزمات من حولها، تتجلى هذه اللغة في العديد من المقاطع في رواية **"نار و نور"** يمكن سرد بعض منها مع معادلها بالعربية الفصحى: **كيتك في ناظرك**... = ما أغباك....[28]، **ويلي ويلي ويلي**... = يا

ويلتاه (للدلالة على الخوف الشديد وأحيانا على السخرية والاندهاش من أمر ما)[29]، **ها الحلوى يا ولاد**.. = ها هي ذي الحلوى يا أولاد (تفضلوا بأكل الحلوى يا أولاد)[30]

يبدو أن قلة النماذج من اللغة العامية في رواية "**نار ونور**"، يعود أساسا إلى أن كل الشخصيات التي كانت تدور على ألسنتها المقاطع الحوارية الواردة في الرواية هم من الطبقة المثقفة، والأمثلة التي سردناها لها ما يبرر استعمالها، وقد جاءت كلها على لسان كل من الطلاب أو الأساتذة أو الضباط المظليين..

المثال الأول جاء على لسان ذاك الجزائري الذي كان يعمل في الشمال الفرنسي، حين علم أن المرأة الفرنسية تزعم أنها تعرف العامية، فأراد أن يثبت لهم عكس ذلك بأن أختبرها فقال لها: **" كيتي في ناظرك"، فأجابت السيدة حائرة متسائلة: كيتي في نظري!؟ ما معنى هذه العبارة؟.."**[31]، حيث يعمد الكاتب عبد الملك مرتاض لتشكيل صورة تقابلية متناقضة بين شخصيتين الأولى بسيطة في معيشتها وحياتها الاجتماعية كبساطة تعابيرها ولغتها المستعملة، في مقابل السيدة الفرنسية التي بالرغم من تعلمها اللهجة الجزائرية الا أنها لم تبلغ حد الاتقان والدليل عدم فهمها لبعض من تلك التعابير العامية، في اشارة منه الى أن "ابن الأرض" هو الأصل أنه، في حين أن المستعمر يبقى مستعمر ودخيل غير مرغوب فيه ولو مكثر سنينا واكتسب اللغة ولبس ثوب عادات وتقاليد الشعب المستعمر، وهنا تكمن المفارقة الضددية والتي تتمثل في التعدد الصوتي الذي يحدثه التعدد اللغوي في الرواية.

والمثال الثاني جاء على لسان أم "**فاطمة**"، زوجة خال "**سعيد**"، عندما علمت بأن طلبة الثانوي تدرسهم أستاذتهم العامية بدل اللغة العربية: **"ويلي، ويلي، ويلي... الدارجة ؟"**[32]، ثم جاء ردها المتعجب والمستفسر والممزوج بالحيرة والدهشة، وتلك ردة فعل طبيعية، وهي امرأة مسنة ليس لها من الثقافة ما لابنتها "**فاطمة**" و"**سعيد**"، حيث يبدو أن هذا المز ج للغة السرد بالعامية من لدن الكاتب، ثم وضعها على ألسنة بعض شخوص الرواية التي تنتمي للطبقة الأمية والعامة يساهم وبشكل مباشر في خلق تنضيد تراتبي للغة الروائية، يطبع الوعي اللساني بطابع النسبية.

في المثال الثالث والأخير"**ها الحلوه يا ولاد**"[33]، التي جاءت على لسان صاحب المقهى الذي كان في الأصل يعمل لصالح الوطنيين، وكان خبيرا في معرفة الرجال، فكان كلما جاء من

ليس من زبائنه المعروفين بسيماهم لديه، كان يعطي إشارة ما إلى الجالسين ليحتاطوا في حديثهم، ولعل ذاك الشخص مخبر لدى المجاهدين الجزائريين، وكان قرب باب المقهى شاب معوق يبيع التبغ وأعواد الثقاب وبعض الحلوى، وكان إلى جانب ذلك مناضلا كبيرا يعرف معظم أسرار الرجالات الذين يترددون على المقهى.

وحين كان يرى الجنود الفرنسيين يقصدون المقهى، كان يصدر إشارات إلى صاحب المقابل بقوله: **ها الحلوه يا ولاد**، ولهذا التعبير العامي ما يبرره، فهو صادر من شاب، ربما لم يلتحق بمقاعد الدراسة بتاتا، في ظل ما كانت تعانيه الجزائر من احتلال، أو ربما إعاقته كانت تقف حائلا دون ذلك.

يبدو أن الشخوص الروائية التي أقحمها الكاتب في لعبته السردية جاءت على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص، لأن الكاتب باستخدامه عبارة **"ها الحلوه يا ولاد"**[34] **على لسان أحد شخوصه الروائية** استطاع دمجه ببراعة ضمن المسار السردي من خلال تقنية الحوار، فتحققت بذلك تعددية اللغة التي كسرت نوايا الكاتب، وأدت بالأقوال والملفوظات المستعملة تتوارى تحت مظلة اللغة الثانية .وبالتالي فقد مارست تلك الأقوال الروائية ذات اللغات المتعددة تأثيرها على خطاب الكاتب، فرصعته بكلمات غيرية، وتنضيدا تراتبيا، وبذلك اندمجت فيه وامتزجت معه ضمن خاصية التعدد اللغوي.

في رواية **"دماء ودموع"** تأتي على لسان بعض الشخصيات العبارات التالية: **ويلي = يا للمصيبة**[35]**، تابوت مستفزا: أيش تريدين يا عمتي... = تابوت مستفزا: ماذا تريدين يا عمتي...**[36]**، تابوت إن شاء الله من فمك لربي...= إن شاء الله يستجيب لك الله عز وجل....**[37]، حيث يبدو من خلال هذه الأمثلة المستقاة من رواية "دماء ودموع" والتي جاءت على لسان شخوصها أن الكاتب قد وفق إلى حد بعيد في إدراج التعدد اللغوي في جسم الرواية والذي أدي إلى تعددية صوتية ضمن تلك الخطابات، تعددية ساهمت في ترجمة خطابات الآخرين بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم الفكرية داخل المجتمع الروائي، ولعل هذا الدمج الفعلي والمباشر لأصوات عديدة متوارية خلف تعددية لغوية يشي بتعددية في أنماط وعي كل فرد من أفراد طبقته، إضافة إلى أنه يعكس صورة التفاعل الفكري ضمن اختلاف الرؤى وزوايا النظر.

على منوال رواية "**نارونور**"، جاءت رواية "**دماء ودموع**" خالية نسبيا من اللغة العامية، وذلك راجع على ما يبدو لمستوى شخصيات الرواية العلمي والفكري، فمنهم المعلمين ومنهم المديرة، والطلبة المناضلين، إلا أن ذلك لم يمنع الكاتب من أن يستعين باللغة العامية في بعض الأحيان، والتي جاءت على لسان كل من: "**أم ابتسام**" بحكم ثقافتها الشعبية ومستواها العلمي الضحل: **"ويلي"** عندما علمت أنها ستلتحق بصفوف الجيش التحرير الوطني، وذلك تعجب من أمها وخوف عليها لأنها لا تزال طفلة صغيرة.

شخصية **"تابوت"** وهو رئيس الكتيبة التي كانت تقاوم الاستعمار، في منطقة تلمسان وفي جبالها، يقول: **"إيش تريدي عمتي"**، ورده على دعاء المختار"**من فمك لربي"** بمعنى يستجيب لك دعائك الله إن شاء الله.

يلمس القارئ في الروايتين الأولى والثانية من الرباعية نوعا من الازورار عن اللغة العامية في الحوارات إلا النزر القليل منها، وهذا راجع على ما يبدو كما أسلفنا، إلى المستوى الذي اختاره الكاتب عبد الملك مرتاض لشخصياته عامة، وكذا طغيان الحركة السريعة على وقائع الرواية، وتدفق الأحداث وتسارعها، موازاة مع المقاطع الحوارية.

أما في الرواية الثالثة والرابعة، فقد كانتا مثخنتين باللغة العامية، وهذا راجع لمستوى الشخصيات الثقافي المتدني، ومستواهم المعيشي، من خلال انتمائهم لسكان الأرياف، وامتهان معظمهم للفلاحة، وعدم التحاقهم بمقاعد الدراسة آنذاك، ويمكن التمثيل ببعض من تلك المقاطع مع ذكر ما يقابلها بالعربية جاءت في رواية "حيزية": **هيا يا جماعه العمل جماعة نفلي له قمله** ... = هيا يا جماعة لكي ننظفه من القمل...[38]، **جفافة موريس**...= منظفة لأرضية البيت عند السيد موريس..[39]، **مول الشي**....= صاحب القرار، القائد، الزعيم، المخلص....[40]، وكذلك الأمر بالنسبة للرواية الرابعة **"صوت الكهف"**، نورد ما يلي: **أيش تريد تقول يا ولدي**... = ماذا تريد أن تقول يا ولدي....[41]، **بعد يا ابن الكلب**... = أبعد عني يا ابن الكلب... [42]، **يا النو صبي صبي**... = أيتها الأمطار أهطلي أو إنزلي(الغيث).....[43]، **غدوه التويزه**..... = غدا العمل التضامني جماعة...[44]

نلاحظ أن في كل من الروايتين الثالثة والرابعة (**حيزية وصوت الكهف**) استعمال مكثف نسبيا مقارنة بالروايتين الأولى والثانية (**دماء ودموع ونار ونور**)، وهذا راجع على ما يبدو لرغبة من الكاتب ومقصدية منه مسبقة في تصوير واقع سكان الأرياف، وحياتهم الشعبية

في بيئة اجتماعية فلاحية فقيرة كانت تعاني الأمرين، إلى جانب إضفاء نوع من اللمسات الواقعية على الأحداث والحوارات في الرواية ما جعل من الأصوات الروائية تتعدد بتعدد المستويات اللغوية فيها، مما أدى إلى جعل الأجواء الروائية تسبح في فضاء واسع ورحب تحرك دواليبه الحوارية اللغوية.

3.2 .اللغة التقريرية

اللغة التقريرية هي لغة مباشرة وإعلامية تهدف أساسا لإبلاغ معلومات ما أو إيصال فكرة محددة، وهي عكس اللغة الإيحائية والتصويرية الغير المباشرة، والتي تعمل على التأثير في مشاعر المتلقي من خلال ترسيخ المعاني عبر وسائط متنوعة كالأساليب الإنشائية من (أمر ونهي ونفي واستفهام وتعجب...)، وأساليب خبرية كالمدح والذم والتوكيد في شقيه المعنوي واللفظي.

جاءت اللغة في رباعية "**الدم والنار**" في بعض مقاطعها السردية، لغة بسيطة ومباشرة وواضحة، تحاكي واقع الشخصيات الروائية، ومثال ذلك في رواية "**دماء ودموع**"، نص رسالة المفتش للمعلم أحمد حينما قدمتها له المديرة سوزان يعلمه فيها بأنه تم الاستغناء عن خدماته: **"يؤسفني أن أنهي إلى علمك أنني قررت الاستغناء عن خدماتك، إبتداءا من فاتح يناير 1959 وذلك لأسباب مالية"**[45]، فاللغة في هذا المقطع جاءت بسيطة وواضحة ومعبرة عن فكرة المفتش، وعن القرار التي اتخذها حيال المعلم أحمد.

في رواية "**نارونور**"، يتوسل الكاتب اللغة المباشرة التقريرية في وصف واقع وحال أحد أبطال روايته: **" كان سعيد انخرط في تنظيم جبهة التحرير منذ شهور، لقد كان العم محمود صاحب الدكان المجاورلبيته، أوقل لبيت أمه السيدة ميمونة..."**[46].

كما أن اللغة التقريرية المباشرة جاءت واضحة ومفصلة ومقررة للأخبار التي تحمل تطور الأحداث ومجرياتها المتعلقة بالثوار، وذلك عندما فتحت فاطمة المذياع وهي تتأهب للإنصات لنشرة الأخبار من إذاعة صوت الجزائر: **"هنا... صوت الجزائر...**

- **أيها الإخوة الأحرار، إننا نخاطبكم من قلب الجزائر(...) أما الآن فإليكم بيانا مفصلا عما قام به أبطالنا خلال الأربعة والعشرين ساعة الأخيرة ... فقد قاموا بنشاط كبير، حيث سجلت عشرات الاشتباكات في الجبال والقرى، كما سجلت هجمات موفقة في المدن، سنخبركم في تفاصيل هذه الأعمال عندما تصلون كاملة، فإليكم هذا النبأ:**

وهران... ألقى أمس أحد الفدائيين قنبلة يدوية على قاعة للرقص بقلب مدينة وهران، وذلك على الساعة التاسعة ليلا بالضبط، فهلك من جراءها من لا يقلون عن عشرة جنود من اللفيف الأجنبي ..."[47].

ثم استماع سعيد لنشرة الأخبار من إذاعة لندن الإخبارية:

"- لا يزال الوطنيون الجزائريون يوالون مظاهراتهم الضخمة في كبريات المدن الجزائرية، ويقول مراسل هيئة الإذاعة البريطانية في شمال إفريقيا، والموجود الآن في مدينة الجزائر: شهدت الجزائر اليوم، أعظم مظاهرة منذ قيام الثورة، وربما في تاريخها كله، لقد تجمع الأطفال والنساء والرجال بصورة مدهشة، ثم انتشروا في الشوارع والساحات العمومية حاملين الرايات الوطنية! ..."[48].

في رواية "**حيزية**"، يستخدم الكاتب اللغة التقريرية المباشرة على لسان أحد شخصياته، وهو المحامي الذي يوجه كلماته المباشرة والواضحة للوكيل، ليوضح له براءة موكلته من التهم المنسوبة إليها بكل بساطة ووضوح ودون تكلف:

" بأي حق ألقيتم القبض على موكلتي؟(...) موكلتي بريئة حتى تثبت التهمة عليها، ولكي تثبت، عليكم أن تأتوا بالبينات الدامغة، وهي تتمثل في أحد ثلاثة أمور، إما اعتراف وكيلتي، وإما إثبات بينة على تهمتها بواسطة شهادة شهود، وإما العثور على السلاح المتهمة بسرقته، في حوزتها... بدون ذلك لا تستطيعون أن تنالوا منها شيئا ..."[49].

وظف كذلك الكاتب عبد المالك مرتاض هذه اللغة التقريرية المباشرة، في رواية "**صوت الكهف**" ليعري الواقع الجزائري في تلك الحقبة وخاصة واقع سكان الأرياف والفلاحين منهم خاصة، وما يمرون به من قمع وظل واستغلال في مقابل خدمة شرذمة من المعمرين على حساب صحتهم، ويتجلى ذلك واضحا في المقاطع التالي: **"هناك في أراضي ببيكو الشيطان يوجد بقوق كثير، أنتن نساء، لعله أن لا يضربكن، رأيناه اليوم ركب سيارته وذهب إلى المدينة(...)، حتى رابح الجن صاحبه، الفرصة مواتية، أنتن النساء، لا أحد يؤذيكن... هيا!"**[50]، يبدو أن هذه التعددية الصوتية التي تتوارى خلف التعددية اللغوية التي اعتمدها الكاتب عبد الملك مرتاض، وذلك من خلال الدمج الصريح والقصدي للغة التقريرية إنما مرده لرغبة في نفسية الكاتب في تحقيق واثبات الحوارية الروائية، لأن باللغو عبرها "يمكن اعتبار الرواية ظاهرة لسانية تتجسد عبر العلامات والرموز بواسطة التلفظ في الرواية"[51]،

ولعل هذا التعدد اللغوي الذي اعتمده الكاتب قد خلق مجالا ونطاقا لشخوصه الروائية منه تكتسب صفات تجعلها متميزة ومتفردة.

الملاحظ من خلال هذه النماذج المستقاة من الرباعية، أن اللغة التقريرية لم تستخدم بكثرة إلى جانب اللغة الشعرية، ولكن ورغم قلتها إلا أنها تعكس لنا صور واضحة عن حياة المجتمع الجزائري الريفي، بصفة واضحة، وقد ساهمت كذلك في مواضع عدة من الرباعية، في الدفع بعجلة الأحداث، وتبرير بعض الوقائع، ووضع القارئ/ المتلقي في جو الأحداث مباشرة كأنه يشاهد شريطا تلفزيونيا مباشرا.

3.خاتمة:

هكذا نكون قد عرضنا لأهم الأشكال التي تنظم التعدد اللغوي من حيث المستوى العام للغة السردية داخل الرواية وذلك وفق ثلاث مستويات هي:

اللغة الفصيحة، اللغة العامية أو الدارجة وكذلك اللغة التقريرية.

وبالتالي فإن رباعية "الدم والنار" بروايتها الأربع لعبد الملك مرتاض قد تحقق فيها تمظهرات الحوارية عبر سيرورة اللغة السردية ضمن لغات ثلاث تأرجحت تارة بين اللغة الفصيحة والعامية وتارة أخرى مزجت بلغة تقريرية مباشرة، وقد تميزت هذه الأشكال بتنوعها ومرونتها، حتى أضحى التعدد اللغوي يعكس تعددا صوتيا يشي بتعدد المواقف الإيديولوجية والرؤى للعالم، وبالتالي فقد تنوعت دلالاته ومراميه الاجتماعية، وقد تأكدت لنا بعض الاستنتاجات من خلال قراءتنا للرباعية نذكر منها:

التدرج في مستويات اللغة السردية، حيث تمازجت في الرباعية اللغة الفصحى الشعرية واللغة العامية الدارجة واللغة التقريرية المباشرة، الشيء الذي جعل لغة السرد في الرباعية لغة ذات بعد بعد حواري ساهم في الكشف عن العوالم الظاهرية والباطنية، لمختلف شخصيات الروايات الأربع، عبر التعددية الصوتية التي يمكن للقارئ الحذق والواعي سماعها ضمن هذا التعدد اللغوي.

صورت الرباعية المظاهر الاجتماعية بدقة ويسر، وساهمت في تعرية بعض العادات والتقاليد التي كانت سائدة في مجتمعات الأرياف الجزائرية آنذاك، من خلال استحضار العديد من المعتقدات الشعبية، والعادات و التقاليد السائدة في تلك الحقبة من الزمن.

الجزائرية وإذاعة لندن، يعد بمثابة مفتاح للأحداث الروائية، ومنحها طابع الحقيقة، وقد اعتمد الكاتب على هذه النصوص التقريرية، لكي يجعل منها دافعا حيويا يؤدي إلى بث روح التفاؤل في النصر وإسماع صوت الثورة والثوار لكل الوطن العربي وحتى الغربي، مما دفع بعجلة الأحداث إلى الأمام، عبر إسماع صوت العمل الثوري الذي يشي بقرب انتهاء هذا المستعمر، ودق آخر مسمار في نعشه، إيذانا منه بقرب موعد الحرية والاستقلال.

وعليه فإن رباعية الدم والنار لعبد الملك مرتاض، بالرغم من قدمها حيث كتبها المؤلف غداة الاستقلال، إلا أنها برواياتها الأربع ذات منحى حداثي تحمل في طياتها وجوانبها شيئا من النضج والتجريب خاصة على مستوى الأسلوب والصياغة اللغوية، لاعتمادها على التعددية اللغوية والصوتية.

5. الهوامش:

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، صفحة 39.

2 - Mikhaïl Bakhtine ,Le Marxisme et la philosophie du langage, Paris: Éditions de Minuit,1977 ,44p.

3 - Ibid, page ; 30.

4 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر .محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1/ 1987، صفحة: 32.

5 - المرجع نفسه، صفحة: 33.

6 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998، صفحة: 93.

7 - زهراء فاطمي، "اللغة الشعرية في الرواية"، www.aswatalchamal.com، نظر يوم: 2020/01/17.

8 - ينظر: مسلم حسن حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها و اتجاهاتها، ط1، منشورات ضفاف، الرياض، 2013، صفحة: 193.

9 - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، د ط، ج2، دار الرفاعي، الرياض، 1984، صفحة: 68.

10 - تحريشي محمد، في الرواية و القصة و المسرح (قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية)، د ط، دحلب، 2007، صفحة: 24.

11 - المرجع نفسه، صفحة: 34، 35.

12 - المرجع السابق، صفحة: 26.

13 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، صفحة: 112.

14 - عبد الملك مرتاض،دماء ودموع، د ط، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، صفحة: 19.

15 - المصدر نفسه، صفحة: 19، 20.

16 - المصدر نفسه، صفحة: 265، 266.

17 - المصدر نفسه، صفحة: 122.

18 - عبد الملك مرتاض،نارونور، د ط، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، صفحة: 196.

19 - عبد الملك مرتاض،حيزية، د ط، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، الصفحة: 131.

20 - المصدر نفسه، صفحة: 132.

21 - عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، د ط، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، صفحة: 09.

22 - المصدر نفسه، صفحة: 25

23 - المصدر نفسه، صفحة: 78.

24 - ينظر: عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط2، الدار التونسية للنشر، 1988، صفحة: 435، 436.

25 - عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، د ط، دارهومة، الجزائر، 2001، صفحة: 08.

26 - نفوسة زكرياء سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامية و آثارها في مصر، ط1، دارنشر الثقافة ، الإسكندرية، 1964، صفحة: 17.

27 - ينظر: محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، صفحة: 65.

28 - عبد الملك مرتاض، نارونور، صفحة: 39.

29 - المصدرنفسه، صفحة: 42 – 47.

30 - المصدرنفسه، صفحة: 64.

31 - المصدرنفسه، صفحة: 39.

32 - المصدرنفسه، صفحة: 47.

33 - المصدرنفسه، صفحة: 64.

34 - المصدرنفسه، صفحة: 64.

35 - المصدرنفسه، صفحة: 111.

36 - المصدرنفسه، صفحة: 222.

37 - المصدرنفسه، صفحة: 252.

38 - عبد الملك مرتاض، حيزية، صفحة: 25.

39 - المصدرنفسه، صفحة: 32.

40 - المصدرنفسه، صفحة: 27.

41 - عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، صفحة: 22.

42 - المصدرنفسه، صفحة: 39.

43 - المصدرنفسه، صفحة: 102.

44 - المصدرنفسه، صفحة: 108.

45 - عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، صفحة: 180.

46 - عبد الملك مرتاض، نارونور، صفحة: 23.

47 - المصدرنفسه، صفحة: 84 85.

48 - المصدرنفسه، صفحة: 139.

49 - عبد الملك مرتاض، حيزية، الصفحة: 168.

50 - عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، صفحة: 32.

51 - الصويقن مصطفى، تشكل مكونات الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، صفحة: 197.