دلالات الحوارات الدَّاخليَّة في رواية "حيزيَّة و"صوت الكهف" للرّوائيّ الجزائريّ عبد الملك مرتاض

The Connotations Of Internal Dialogues In The Novel Of « Hizia » And « Voice Of The Cave » Of Algerian Novelist ABDOLMALEK Mortadh

مامون عبد الوهاب

كلِّيَّة الآداب واللُّغات، جامعة "طاهري محمَّد"، بشَّار/ الجزائر

mamoun.abdelouahab@univ-bechar.zdz

تاريخ الاستلام: 2020 /09/04 تاريخ القبول: 2021/09/28

ملخص:

من النَّادر أن نجد رواية لا يستخدم فيها كاتبها العرض الدّراميّ المَبْنِيّ على الحوارات الخارجيَّة والدَّاخليَّة، فإذا كانت الحوارات الخارجيَّة التي تدور بين شخصيَّات الرِّواية آليَّة مهمَّة في تكوين الشَّخصيَّة ورسم الحدث وإنارة اللَّحظة التَّاريخيَّة التي يضطلع بها البطل ويؤدِّيها، فإنَّ الحوارات الدَّاخليَّة المتَّجهة نحو الذَّات المتكلِّمة لا تقلُّ أهميَّةً عن ذلك، لأنَّها تُمَثِّلُ في أحايين كثيرةٍ معيارًا نفسيًّا دقيقًا من شأنه الكشف عن نفسيَّات الشَّخصيَّات بذكاءٍ وحذق في العمل القصصيّ.

يبدو أن الرِّوائيَّ عبد الملك مرتاض في رواية "حيزيَّة" و"صوت الكهف" قد مزج بين الحوارات الدَّاخليَّة والخارجيَّة بهدف تحقيق جملةٍ من الأهداف على رأسها كسر رتابةِ السَّردِ، إلى جانب إضفاء الحيويَّة على الأحداثِ وأبطالها في سبيلِ تحقيقِ الصَّنعة الرِّوائيَّة.

الكلمات المفتاحيَّة: الحوار الدَّاخليّ؛ الحوار الذَّاتيّ؛ المونولوج؛ حيزيَّة؛ صوت الكهف؛ عبد الملك مرتاض

Summary :

It is rare to find a novel where its author does not use the drama based on external and internal dialogues, if the external dialogues-that take place between the characters of the novel- are considered as an important mechanism that contribute to form the characters, to draw events And to light the historical moment performed by the hero, the

internal dialogues directed towards the speaking self are *equally important*, because in many cases it represents an accurate psychological standard that could reveal the personalities of the characters intelligently and smartly in the fictional work.

It appears that the novelist ABDOLMALEK Mortadh in "Hizia" and "Voice of the Cave" that he has combined internal and external dialogues for many goals amongest them is breaking the monotony of narration, an giving events and heroes vitality in order to achieve the fictional creation.

Keywords: Internal Dialogues; External Dialogues; Monologue; Hizia; Voice of the Cave; ABDOLMALEK Mortadh.

مامون عبد الوهاب، mamoun.abdelouahab@univ-bechar.dz

أولا. مقدمة:

يُعَدُّ فنُّ الرِّواية من بين أهمِّ الفضاءات السَّرديَّة التي تمتاز بالمزج المذهل والعجيب لما هو حقيقيّ في قوالب تَخْيِيلِيَّة قائمة بذاتها، هذه الذَّاتيَّةُ تجعل منه ساحة مكتظَّةً بالغنى والثَّراء الذي يتأتّى من مقدرة الرِّواية الاستيعابيّة على خلق عوالم تَتَّسِمُ بالتَّعدُّدِيَّةِ في الطَّرح، واخْتِلَافٍ للرُّؤى ولزوايا الفهم للمجتمع وللعالم، لتُظهِرَهَا بحُلَّتِهَا الرِّوائيّة، فتتضمّن مختلف الأجناس الأدبيَّةِ والتَّنظيرات الفكريّة، مرورا بالتَّحليلات النَّفسيّة، ووصفِ الأوضاع الماضية لاستخلاص الدُّروسِ منها وبلورة تكهنّات مستقبليّة... إلخ.

كلّ ذلك يتمّ عبر تقنيَّات وآليَّات يتوسَّل بها الروائيّ ما يريد أن ينقله لقارئه، في سياق لا يبدو فيه أنّه قد جاء مُقحَماً أو مضافاً في غير موضعه، وتقنية الحوار بنوعيه الدَّاخليّ والخارجيّ من بين أهمِّ تلك التِّقنيات التي تساهم في إضفاء الانسيابية، إلى جانب كونها أساسا محوريًّا في خلق مُنَاخَاتٍ درامية على القِصَّة ضمن التَّفاعلات والصِّراعات الحيَّة للشَّخصيَّات المتحاورة، في سبيل تبرير مواقفها الفكرية وإضفاء مسحة من القوَّة الإقناعيَّة على توجُّهاتها وآرائها.

لذلك فإنَّ تعامل الرِّوائيّ مع هذه الحيثيَّة يُشَكِّل لا محالةَ إشكاليَّة وتحدٍّ في حدِّ ذاته، فإلى جانب اختياره اللُّغَةَ الأنسب للفئات وللطَّبقات التي ينتمي إليها شخوص روايته ضمن الحوارات الخارجيَّة، هل يَجْنَحُ للَّهَجَات وحدها أم للُّغَةَ الفصحى وحدها؟ أم يزاوج بينهما ليجعلها لغة وسطى يُقَلِّصُ من خلالها المسافة الفاصلة بين الشخصيّة وعالمها الروائيّ، ويردم الفجوة القائمة بين القارئ وعالمه الواقعيّ؟

لا شكَّ أنَّ اعتماد اللُّغة الوسطى والتَّأَرْجُحَ بين مستويين لغويَّيْنِ هما اللَّهجة واللُّغة الفصحى كان ولا يزال السَّبيل الأصلح للرِّوائيّ في سبيل محاكاة شخوص روايته، وإشاعة الرُّوح الواقعيَّة في الفضاء السَّرديّ المُتَخَيَّل.

إلَّا أنَّ الرِّوائيّ الجادّ والحذق عليه أن لا يُهْمِلَ طابع الحوارارت الدَّاخليّة أو المونولوجات، خاصَّة وأنَّ هذا النَّوع من الحوار الذَّاتيّ يساهم في كسر رتابة التَّرَنُّحَ بين دَفَّتَيْ السَّرْد والحوار الخارجيّ، يَلْمَسُ القارئ من خلال هذا التَّنوُّعَ نوعا من الحواريَّة الدَّاخليَّةِ وتَعَدُّدِيَّة الأصوات التي في كثير من الأحيان تُعَدُّ فرصةً مناسبةً يقتنصها الكاتب لِبَثِّ رؤاه ومنظوراته وتوجُّهاته عبر الشخوص الروائية التي تُمَارِسُ هذا النَّوعَ من الحوار الدَّاخليّ (الذَّاتيّ).

يعدُّ الرِّوائيّ عبد الملك مرتاض من بين أهمِّ الرِّوائيِّين الجزائريِّين الذين أبدعوا في استخدام هذا النَّوع من الحوارات، خاصَّةً في روايتَيْ "حيزيَّة" و "صوت الكهف" التي ضمَّنَهُمَا في رباعيَّتِهِ الموسومة برباعيَّة "الدَّمُ والنَّار"، إلى جانب رواية "دماء ودموع" و"نار ونور"، والتي صدرت في الجزائر عن دار البصائر للنَّشْرِ والتَّوْزِيعِ.

لعلَّ هذا الاستخدام الكثيف والمتكرِّر للحوارات الدَّاخليَّة (الذَّاتيَّة) للرِّوائيّ عبد الملك مرتاض في روايتي "حيزيَّة"و"صوت الكهف"، يدفعنا للتَّساؤل عن مقصدياته ودلالاته التي ترمي إليها، ولماذا لجأ إليه الكاتب إذن؟ وهل هذا الخيار المتمثِّل في التَّأَرْجُحِ بين ثلاثيَّة السَّرْدِ، الحوارات

الدَّاخليَّة والحوارات الخارجيَّة يُقَوّي أم يُضْعِف من الرِّواية؟ وما مدى تحقيق هذا الخيار الفنّي للأهداف والغايات التي يتوخَّاها الكاتب؟

للإجابة على هذه التَّساؤلات، قمنا بقراءة الرِّوايتين اعتمادا على المنهج الوصفي التحليليّ لعيّنات من مقاطع حواريَّة داخليَّة بغرض الوصول لدلالات وجودها ضمن ثنايا السَّرْدِ الرِوائيّ المرتاضي، لكن في البداية ارتأينا التَّأْسِيسَ لبحثنا عبر إضاءة بعض المفاهيم والمصطلحات التي لها صلة مباشرة بموضوع البحث.

ثانيا. الحوار في اللُّغة والاصطلاح

يعدُّ الحوار من بين أهمِّ الوسائل الفعَّالة واللَّازمة لعملية التّواصل لدى أفراد المجتمع، باعتباره الآليَّة المثلى للتّفاهم بحسب اختلاف أساليبه وتنوع أهدافه، ولمَّا كان الأدب باختلاف أنواعه وأجناسه مرآةً عاكسةً لحياة المجتمعات وتطوُّرها، فإنَّ هذا الحوار قد ارتبط بها، خاصَّة الجنس السَّرديّ، وأضحى أهمَّ الرَّكائز والدَّعائم التي يعتمد عليها الرِّوائيّ، حيث توّغَّل الحوار في متنها وأصبح جزءًا مساهما في تشييد وبناء معماريَّتها الكبرى، وأضحى أداة لِتَحَاوُرِ وتَفَاعُلِ شخصيَّاتها و تصارعهم بصورة كبيرة. ولعلَّ المتتبّعَ لِلَفْظَةِ "الحوار" في المعاجم اللُّغوية يدرك لا محالة أنَّ معناها يتأرجح بين الجواب[1]، ومعنى تبادل الكلام والمناقشة[2] في موضوع ما، من حيث الأخذ والعطاء فيه.

والمعنى اللُّغويّ لا يبتعد عن المعنى الذي جاء في السِّياق القرآنيّ في قوله عزَّ وجلَّ: ﴿36﴾ قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا ﴿37﴾ (سورة الكهف، الآية: 37)، ثم قوله جل وعلى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا ۚ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴿١﴾ (سورة المجادلة، الآية: 01)، أي بمعنى الجدال الذي يحيلنا لمعنى الحوار بقُوَّةٍ والشِّدَّة في المُنَازَعَة، والإحكام والتَّشديد على الخصم بغير هوادة، ويكون مبنيّ على الخصومة والتَّعصُّب

للرَّأْيِ أثناء تبادل الأفكار، وعرض الدَّلائل بقبولها أو إنكارها. وكنتيجة لذلك يَعْنِي الحوار في اللُّغَةِ "المحادثة بين شخصين أو أكثر"، يتحدَّث أحدهم ويجيب أو يردُّ عليه الآخر ويراجعه، إمَّا على أساس المساءلة والإجابة، أو إبداء الرَّأْيِ من طرفٍ ومراجعته من الطَّرفِ الآخر.

أمَّا في المعنى الاصطلاحيّ فنجده عبارة عن "عرض دراميّ الطَّابِعُ للتَّبَادُلِ الشَّفَهِيّ، يتضمَّنُ شخصين أو أكثر، وفي الحوار تقدَّم أقوال الشخصيَّات بالطَّريقة التي يُفْتَرَضُ نُطْقُهُمْ بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبةً بكلماتِ الرَّاوي"[3]، إذن فالحوار ظاهرة أدبيَّة تتمظهر عن طريق تبادل الكلام بين الشَّخصيَّات المتحاورة حول موضوع معيَّن وبطريقة منتظمة، الهدف منه الوصول إلى الحقيقة من خلال وجهات نظر متعدِّدَة.

1 . أنواع الحوار

الحوار هو العنصر الذي يترك أثرا وظيفيًّا ضمن تشييد البناء الدّرامي وذلك من خلال عامل النُّموّ والتَّطوُّرِ الذي ينقل الشَّخصيَّات والأحداث وكذا المتلقِّي من حالة إلى حالة أخرى ومن موقف إلى آخر ليَصْعَدَ بهم نحو القمَّةِ ثّم ينزل إلى حيث النِّهاية، وبالتَّالي فهو العنصر الأساسيّ في بناء النُّصوص السَّرديَّة، والحوار أنواع:.

2 . الحوار الخارجيّ Dialogue

هو تبادل لأطراف الحديث يجمع شخصيَّتين أو أكثر عن طريق التَّناوب بينها، في إطار المشهد السَّرديّ، ويُسْتَعْمَلُ من طرف الرِّوائيِّين بغرض "الكشف عن الملامح الفكريَّة للشَّخصيَّة الرِّوائيَّة ولتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشَّخصيَّات في إطار الفعل والحركة والنُّطق، فتتوقَّف اللّقطة عند فعل الشَّخصيَّة وحوارها ،وتُقَدِّم الشَّخصيَّة نفسها بموضوعيَّة معبِّرَةً بصدقٍ عن أفكارها ومشاعرها ومواقفها من غير تدخُّلٍ من الرَّاوي"[4]

فالحوار الخارجيّ في العمل الرِّوائيّ هو حوار مشترك بين شخصين أو أكثر حول قضيَّةٍ معيَّنَةٍ؛ يتمظهر من خلال تبادل الأفكار بين الشَّخصيَّات المتحاورة بطريقة مباشرة في سبيل الكشف عن ملامح الشَّخصيَّات وتوجهاتها وانتماءاتها من خلال الألفاظ المنطوقة أو العبارات المستعملة، إلى جانب ملامح الوجه وتقلُّباته والحركات الصَّادرة عنهم والانطباعات (كالسُّرور، الفرح، الغضب والاشمئزاز...) التي تظهرها الشَّخصيَّات في خِضِمّ الحوار لتكون أكثر واقعيّة وفَعَالِيَة في التَّأثير وكذا التَّعبير بصدق عن أفكارها ومشاعرها.

3 . الحوار الدَّاخليّ Monologue

الحوار الدَّاخليّ هو عكس الحوار الخارجيّ، حيث لا يحتاج لإقامته اشتراك لشخصين أو أكثر، لأنَّه حوار من جهة واحدة، أو بعبارة أخرى هو حديث النَّفس ضمن موقف ما أو في سبيل استرجاع ذكريات ماضية، وقد عَرَّفه نبيل راغب في موسوعة النَّقد الأدبيّ بأنَّه "حديث النَّفس لِلنَّفْسِ بعيًدا عن أسماع الآخرين، أمَّا الاستخدام الأدبيّ والنّقديّ للكلمتين يفّرق بينهما على أن المونولوج نوع أدبيّ شامل (...) تنطقه الشَّخصيَّة على منصَّة المسرح ،في حين تعّد المناجاة نوعا من أنواع المونولوج وخاصَّة عندما تُفضي الشَّخصيَّة بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التَّطوُّر المصيريّ الحاسم".[5]

وعليه فإن الحوار الدَّاخليّ في أغلب حالاته حوارٌ أحاديّ الطَّرف بمعزل عن مشاركة الطَّرف الثَّاني، تتَّجه الشَّخصيَّةُ نحو الدَّاخل وتتحدَّثُ إلى ذاتها، نتيجة ضغوطات نفسيَّة عايشتها، وحالة الشَّخصيَّة أدَّت إلى نوع من الانفعال الدَّاخليّ، حيث تحاول الشَّخصيَّة حينها مقارعة الذَّات وتوبيخها من خلال استرجاع الذِّكريات المُرَّة تارة، أو الاستئناس والهروب نحو ذكريات ومناسبات سعيدة وحلوة تارة أخرى، قصد تسلية النَّفس أو ربَّما مناقشة مواقف

معيَّنة إلى جانب الكشف عن مكنونات النَّفس، وإظهار كلمتها حول ذاتها وحول العالم من حولها.

ويُعَرَّفُ أيضا على أنَّه نوع من أنواع المونولوج الدَّاخليّ الذي يتجلَّى في النُّصوص السَّرديَّة خاصة الرِّوائيَّة منها، ويستعين الكاتب في ذلك بضمير المخاطب "أنت"، وصيغ المضارع، ولا يخضع لأي تراتيبة زمنية، "فهذا الحوار يسمح بالانتقال بين الأزمنة، ويتيح وصف العالم الخارجيّ دون قطع استرسال الوعي، ويعّد الحوار الدَّاخليّ علامة حداثة سرديَّة بفضل ضمير المخاطب والمضارع الذي لا ينسخ واقعا سابقا للسَّرْدِ"[6]، كما أن الحوار الدَّاخليّ ينقسم لقسمين أساسيَّين مونولوج مباشر ومونولوج غير مباشر.

1. المونولوج المباشر

هو حوار مباشر بين الشَّخصيَّة والمتلقِّي يقدِّم الوعي للقارئ[7]، ويتميَّز بالغياب الكلِّيّ للمؤلِّف حيال ذلك، لأن الشَّخصيَّة لا توجِّه كلامها له، وإنَّما توَجِّهُهُ إلى الدَّاخل فتجعل القارئ يندمج مع حديث الشَّخصيَّة الدَّاخليّ متناسيا كلام أو تدخُّل المؤلّف.

2. المونولوج غير المباشر

بخلاف المونولوج المباشر، المؤلِّف يشكِّل حضورا بارزا، لأنَّه يستمرُّ في التَّدخُّل في هذا الحوار المونولوجي غير المباشر، بغرض توجيه القارئ عن طريق التَّعليقات والشروحات التي يقدِّمُها[8]، بغرض توضيح وإضاءة بعض الزَّوايا المظلمة، كما أنَّ المُؤَلِّف هنا يولي أهميَّةً بالغة لوجهة نظر الغائب، على عكس المونولوج المباشر الذي يمزج فيه بين ضمير المخاطب والغائب، إلى جانب استعمال المضارع بشكل مكثف في المشاهد الحواريَّة ذات الصِّيغة المونولوجية المباشرة.

أهداف الحوارات الدَّاخليَّة:

كما أسلفنا الذِّكر يعتبر الحوار من بين أهمِّ الآليات التي يتوسل بها المؤلِّف لتقديم المزيد من المعلومات، وضخِّ العديد من السِّمات الاجتماعية، والفكرية عن شخوصه الرِّوائيَّة، وعليه فالحوار يساهم في كثير من الأحيان في الكشف عن ميولات الشَّخصيَّات وأهوائها ودوافعها النَّفسيَّة، ومواقفها اتجاه العالم والأشياء من حولها، ولا يتأتَّى ذلك سوى ضمن العلاقات الحواريَّة بسلوك منهاج الخطاب السَّردي التَّداولي.

على أن المؤلِّف، بُغْيَةَ التَّوغُّلِ بعيدا في أعماق وخلجات شخصياته الرِّوائيَّة، يتوسَّلُ كذلك الحوارات الدَّاخليَّة أو ما يُصْطَلَحُ عليه بالمولوج، ليُظْهِرَ للمتلقيّ دواخلها بشكل مفضوح ومباشر، ولكي يعرِّيَ عن أفكار الشَّخصيَّات وعن أحاسيسها ومشاعرها، وأحيانا يتَّخذ المونولوج صفة الاستقلالية (الذَّات المستمعة مقابل الذَّات المتكلِّمة)، فهذا الحوار المونولوجيُّ مستقلٌّ تماما عن أفكار الذَّات الغيريَّة، وتصوراتها وإدراكاتها.[9] فهو في هذه الحالة (أحاديّ الكلام)، كما عَرَّفه باختين، "يتجاهل الطَّابع الحواريّ وهو يندرج ضمن وصف الأعمال الأدبيَّة الخالية من التَّعدُّديَّة الصَّوتِيَّة".[10] كما يُعْرَفُ هذا النمط الحواريّ كذلك على أنَّه يلعب دورا هامًّا في بناء الدّراما السَّرديَّة، يعني ذلك أنَّ هذه الآليَّة تقدم محتوى وعي الأبطال الدَّاخليّ بهدف الكشف عن كياناتهم النَّفسيَّة، دون الخوض في محتوى وعيهم الشَّخصيّ وعمليَّاتهم النَّفسيَّة على نحو كلِّي أو جزئي، وبالتَّالي فهي تمثِّل تقنيةً تمكِّنُ الرِّوائيّ من أن يقول عن الشَّخصيَّةِ ما لا يُقَال ويتسنَّى للقارئ رؤية ما لا يمكن أن يُرَى عنها.

إذن، فالحوار المولوجي هو حوار ذو طرف واحد ووحيد، بدايته الشَّخصيَّة، لكن يوجِّهُهُ للدَّاخل أي للشَّخصيَّةِ ذَاتَهَا، ليُعَرِّفَ القارئ بموقف الذات اتجاه مواقف معيَّنة أو أشياء تستوقف الشَخصيّة ذاتها، وبالتَّالي فهو ينطلق من الذَّات ثمَّ يعود إليها لفرز خوالج النَّفس البشريَّةِ وأعماقها

الخفيَّة، والتَّعبير عن آلامها، ووصف توجُّهاتها وأحلامها، والكشف عن أوهامها.

وهنا بالذَّات، يمكن للكاتب توجيه شخصيَّاته الرِّوائيَّة، والتَّحكُّمَ والسَّيطرة فيها، من خلال تصوير زوايا نظرها ورآها الخالصة على لسانها، وبالتَّالي تَبَخُّرُ تلك الحريَّة والاستقلالية[11] التي تتوخَّاها الرِّواية البوليفونية لتصبح بوقا حاملا لصوت المؤلِّف وأيديولوجِيَّتِه.

ثالثا. الحوارات الدَّاخليَّة ودلالاتها في رواية "صوت الكهف" و"حيزيَّة"

تضمَّنَتْ رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض، العديد من المونولوجات الدَّاخليَّة التي جاءت ملائمة لطبيعة الشَّخصيَّات، ومنسجمة مع مستوياتهم الفكريَّة والعلميَّة، والاجتماعيَّة، وقد رصد الرِّوائيُّ ما اختلج أعماق شخصيَّاته الرِّوائية وما دار في داخلها من أحاسيس ومشاعر عن طريق هذه التِّقنية المباشرة، والتي يطبعها الاستخدام الشَّائع لضمير المفرد المتكلِّم "أنا"، في سبيل التَّعبير عن وجهة النَّظر وسبر أغوار الذَّات والبوح بمكنوناتها، ثم التَّداخل تارة أخرى بين الذَّات العليمة المتكلِّمة "أنا" الشَّخصية، والذَّات الغائبة "هو" والذات المستمعة المخاطبة في وقت واحد، حيث يسرد لذاته حكاياته ويوجِّهها حينا أو ليعلمها حين الآخر.

يبدو أن الكاتب عبد الملك مرتاض افتتح رواية "صوت الكهف" بالاستعمال المكثَّف لضمير المخاطب "أنت"، ثمَّ انتقل إلى ضمير المتكلِّم "أنا"، ثم ضمير الغائب "هو"، ثم ظلَّ ينتقل بين هذه الضَّمائر على طول الرِّواية، مع كثرة استعماله لضمير المخاطب "أنت".

وهذه التِّقنية كانت آنذاك (أي بُعَيْدَ الاستقلال خاصَّة وأنَّ الكتابة الرِّوائية باللِّسان العربيّ في الجزائر كانت في بداياتها) قليلة الاستعمال خاصَّة في الرِّوايات العربيَّة، وعليه يمكن اعتبارها تجربة نموذجيَّة سابقة في الرِّواية

العربيَّةِ، جاءت على يدي المبدع عبد الملك مرتاض، إلى جانب نظيراتها في العالم الغربيّ، وهو بهذه الميزة، يجعل المتلقِّي طرفاً ثالثًا في أحداث روايته، فهو يُقْحِمُهُ فيها ويشدُّه لها شدًا بهدف إدخاله في الجوِّ العامِّ لوقائع وأحداث الرِّواية، فيشاركه فيها حينا بحيث يجعله يتتبَّعُ أحداثها ووقائعها بدقَّة وانتباه، ثم يجعل من القارئ المتلقِّيَ طرفا مُهِمًّا في عملية التَّواصل وقراءة ثغرات وبياضات الكتابة، ثمَّ المساهمة في إنتاج المعنى حينا آخر.

على أنَّ الهدف الأساسيَّ من استخدامه لضمير المخاطب، هو البوح والمصارحة والمكاشفة وتعرية الحال، كما هو الحال في المقطع التَّالي: "وأنت إذًا أيُّها الصَّوت الغريب من أين مصدرك؟ لا تبرح تجلجل في الفضاء. والفضاء والأثير يتظاهران على دفع الصَّوت نحوكم، لا يبرح يجلس في مسامعكم، يصكُّها صَكًّا، الصَّوت الصَّادر من بعيد، البعد الذي أصبح قريبا(...) وأنت أيُّها الصَّوت المظروف في الظَّلام، الظَّلام الذي يصاحب سريان الأثير، الأثير الذي تدفعه الأمواج، الأمواج التي تستقبل هذا الصَّوت الملفوف في الظَّلام (...) وأنت أيُّها الطَّريق المسدود أين أنت في هذا الكون؟ من أين تبدأ؟ إلى أين تنتهي؟ وهل أنت طويل أم قصير؟ وهل أنت وَعْرٌ مُلْتَوٍ أو أنت سَهْلٌ مستقيم؟ هل تقوم على البحر؟ هل أنت معلَّقٌ بأهدابِ السَّماء؟..."[12]

يبدو هنا أنَّ الرَّاوي/الشَّخصية المجهولة يخاطب الصَّوت النَّشِزَ والغريب المصدر، والمجهول النَّغمة، الذي لا يبرح يهزُّ الفضاء, ويزلزله كالرُّبوة العالية التي أصابها الصَّمَمُ، فلم تسمع أزيزه، في إشارة منه واضحةً إلى أنَّ أهل الرُّبوة العالية في سباتٍ عميقٍ، ووضعهم وحالهم يشي بركونهم وخضوعهم للضَّعف والوهنِ وخنوعهم للعجز الذي شَلَّ حركتهم فلا هم يَقْوَوْنَ على مواجهة الظُّلْمِ والاستبداد المسلَّط عليهم، ولا هم يصدحون بأصواتهم رفضا واستنكارا له.

ويستمرُّ في كشف أعماق هذا الصَّوت المزلزل، من حيث هو ملفوف ومغلَّف بظلام كالح، ومصدره مظلم مكفهِرٌّ، إلاَّ أنَّه ينبعث من خلاله خيطٌ من نورٍ، ولعلَّه بهذه الرَّمزيَّة "الظَّلام"، يشير إلى التَّعاسة والجهل اللَّذان يطبعان أهل الرُّبوة العالية، ثم المستقبل المجهول الذي يعيش فيه ويحياه أهلها، وكذلك سببها هو تلك الباخرة السَّوداء التي قدِمَتْ من "الشَّمال" وفي ذلك دلالات رمزيَّة على ما حملته السُّفن المستعملة من مُعَمِّرينَ وجنود مُحْتَلِّينَ، أولئك الذين جعلوا حياة أهل الرُّبوة العالية تستحيل إلى سواد مظلم تَرْزَحُ تحت عباءة الفقر والظُّلم والقهر والأمِّيَّةِ والحَسْرَة: "وأنتِ أيَّتها الباخرة السَّوداء، لم تحترقي، لم تغرقي، لم تلتقمك حوتة يونس، من فوقك عربدوا، غنوا تحت أجنحة الظَّلام، وحملت الأمواج المظلمة إلى آخرين أصواته..."[13]

لعلَّ تكراره لضمير "أنت"، ومخاطبته لكلٍّ من الصَّوت والظَّلام والدُّموع المنهمرة في قوله: "والعيون التي ورَّمتها الدُّموع، والدُّموع التي رسمت على ملامحك ألف حزن وحزن"[14] إنَّما يريد بذلك الولوج لأعماق تلك النُّفوس وما تختزنه من آلام وأحزان جرَّاء ما مر بها، وذلك لأزيد من قرن من الزَّمن؛" تتجرَّعُ الحزن ،حُزْنٌ بعد حُزْنٍ"[15]

لكن مع ذلك كانت ولا زالت نفوس القوم صادقة وصافية صفاء عمائمهم وصورهم، ولا زالت سرائرهم نقيَّةً، نقاء وجوههم وظلَّت محافِظة على أصالتها وشجاعتها وإقدامها وتضحياتها ضدَّ الظُّلم والطُّغيان، ولا يخشون المنيَّة أبدا، تلك هي نفوسهم؛" وأنت أيَّتُهَا الرُّؤوس المشرَئِبَة تتسمَّع الصَّوت تتأمَّل اللَّون (...)، على ملامحك مرتسم منذ أكثر من قرن من الآن، وهنا رأسك مُطَقْطِعٌ تستره عمامة بيضاء، بيضاء بدون سواد، بيضاء بدون حمرة،عمامة بيضاء فقط، أصالة الأجداد، رؤوس فوقها العمائم، آلاف وملايين، عمائم وعمائم، إن قطعوا رأسا، قام لهم رأس آخر.."[16] ثم يَعْدُلُ

عن ضمير المخاطب "أنت" إلى الغائب "هو"، والذي يعود الضَّمير فيه للغول: "والغول الذي أخبر به الصَّوت، والصَّوت هبَّت به ريح الشَّمال، عصفت على الجنوب فأحرقتك، أتلفت الزَّرع الرِّيحُ المدمِّرة التي زمجر بها الصَّوت الغريب..."[17]

الصَّوت هو صوت "الغول"، جاءت به "ريح الشَّمال" على "سفن سود"، تلك الرِّيح عصفت ب"الجنوب" فأحرقته وأهلكت الزَّرع والأرض، الصَّوت هنا يشير إلى صوت المدافع والأسلحة النَّارية، والغول يمثِّل الاستعمار، وريح الشَّمالِ هي ما وراءَ البحر، والسُّفن السَّوداء تدُلُّ على القتل والظُّلم والاستبداد والقهر، وريح الشَّمال التي عصفت بالجنوب فأحرقته، أي أرض الجزائر الطَّاهرة ومدنها وأريافها التي امتدَّت لها يد الاستعمار الغاشم، فلم تُبْقِ ولَمْ تَذَرْ.

كما أن الرِّوائي/الشَّخصيَّة المجهولة استعمل ضمير الأنا، لغرض الغوص في أعماق الدَّاخل والبوح والكشف عن مكنوناتها، والبطل "الطَّاهر"، في نفس الرِّواية يتورَّعُ عن قبول هديَة "بيبيكو" رغم فقره وعوزه، بل يعتبر ذلك إذلالا وإهانة له، فيخاطبه بجدية وحزم آمرا إيَّاهُ استرداد أرضه المغصوبة ليس إلَّا:

"أموت من الجوع ولا آكل من مكافأة يعطينيها بيبيكو. قل له لمَّا ترجع فقط أريد أن تُرْجِعَ لي أرضي التي اغتصبتها من أبي, قطعة منها على الأقل، الشعير ! لا! قل لبيبيكو : يذهب به إلى الجحيم"[18]، ثم يخاطب ذاته في عزَّة وشهامة، يظهر ذلك في خطابه لذاته، وهو ينقل لنا جانبا من نفسيَّة "بيبيكو" وخسته ودناءته، وأنَّ كرامته فوق تنازله وقبوله لبضعة كيلوغرامات من شعير "بيبيكو"، "المُعَمِّرُ الخسيس يهزأ بك، ماذا تصنع لك خمسة كيلو من الشَّعير؟ ما الفائدة من أن تجوع أيَّاما طويلةً وتشبع يوما واحدا قبلها أو بعدها؟ خمسة كيلو من الشعير: يساوي موكبها على الكرامة، ولا يخلِّصك من

الجوع الجاثم على أهل الرُّبوة العالية جميعا، والذين لم يرضوا عن موقفك... غير معقول، شيء لا يصدَّقُ!"[19]

يبدو أنَّ الحوار المونولوجي الدَّاخليَّ متواجد بكثرة في رواية صوت الكهف، والكاتب عبد الملك مرتاض قد أحسن استخداماته بسهولة وانسيابية، لأنَّ هذا الحوار "لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة، ويوجَّه إلى الدَّاخل ليبلور موقف الذَّات اتِّجَاهَ أشياء لا تظهر في الحوار الخارجيّ"[20]

كما جاءت رواية "صوت الكهف" بتعدُّديَّة الضَّمائر السَّرديَّة، كذلك كانت رواية "حيزية": "وأنت تطِلّين عليهم باسمة فاتنة، ساحرة عبقة. السِّحر والشذى، وأنتم تتطلَّعون إليها، تتطلعون بأفئدة إذ أحرقها الشوق إلى لقائها، ولقائها الذي طالما انتظرتموه، وهذا الانتظار الذي طال، مثلما طال ليلكم المظلم، ولا أمل أمامكم إلا إشراقتها التي تزيح هذا الظَّلام..."[21] "تُطِلُّ عليكم باسمة فاتنة كأنَّكم ترونها ولا ترونها، كوتكم بحبِّها، تركضون وراءها تائهين كريحكم المسعورة التي تركض في طريقكم المغلق"[22]، في رمزيَّة طافحة بالدَّلالات والمعاني والإحالات على المستعمر، وكل صفة سيِّئة وبغيضة فيه.

في رواية "حيزيَّة"، كانت هناك عدَّة مقاطع حواريَّة داخليَّة مونولوجيَّة، على غرار الخطاب الدَّاخلي لشخصيَّة "الفحل"، والذي كان يحمل في طيَّاته تأنيب الضَّمير وجلد الذَّات نتيجة استفاقته من أهوال ما قام به في الزَّمن الماضي كقتله لأطفال الحيّ واغتياله للبطل "السَّبَعْ"، وكيف كان مريدا عند الشَّيخ الكامل في زاوية الهامل بمزونة، أين كان طالب علم وفقه وحاملا لكتاب الله عزَّ وجلَّ، تراوح حواره الدَّاخليّ عبر قطبي الاسترجاع الزمنيِّ والعودة إلى الماضي ضمن ثنائِيَّةِ الحسرة والحنين، الحسرة على ما اقترفت يداه من أبشع الأفعال، والحنين إلى الأجواء الرُّوحانيَّة وزمن العلم والأدب والخير والإحسان.

جاء ذلك المونولوج الدَّاخليّ على شكل تقرير ذاتيّ يعبّر عن تحسُّنِ ويقظة السَّريرة لديه، وأنَّه يحمل بذور الخير والصِّدق في داخله، يقول مخاطبا ذاته: "وبأيِّ حَقٍّ تفعل ذلك؟ لقد أصبحتَ عقدةَ الشَّارع، سخريَّة لأطفالِ الحيّ. ولا سيَّما بعد أن قتلت طفلا بريئا، وبعد أن كنت قتلت السُّبَعْ، لقد أصبحت قتَّالا، وبأيِّ حقٍّ قتلتَ هاتين النفسين؟ ولِمَ أصبحت تتحمَّس لاقتراف الشَّرِّ أكثر من (ر) نفسه؟ وأين ما تعلمت من العلم في مزونة والزَّاوية العامرة؟ ولِمَ تكون ملكي أكثر من الملك؟ ولِمَ تبرِّئ ساحتك أمام عدالة الله؟ كيف تجرؤ على إطلاق النَّار على الأطفال؟ كيف استحلت من عاقل لبيب إلى طائش رعديد؟ كيف استطاع (ر) أن يغسل دماغك؟ كيف نجح في ذلك وأنت ترى وتسمع؟ مثلك يقتل الأبرياء! ألست حافظا للقرآن؟ ألم تكن دارسا للعلم في الزَّاوية العامرة؟ أم أنت لست إلَّا حمارا يحمل أسفارا؟ ماذا فعل لك أولئك الأطفال حتى تطلق عليهم النَّار؟ هم مجرد أطفال ولو شتموك. ولِمَ لَمْ تُعِرْهُم أذنا صمَّاءَ وتمضي؟ (...) لكن كيف تنكَّرْتَ لكلِّ القيم ؟ بعد كلِّ ما علمت وتعلمت، تحمل البندقيَّة لتقتل أبناء جلدتك. لتقتل الأطفال، وكيف لم تفكر في أطفالك أنت؟ ولو كان الأمر معكوسا, ولو انتقم أحد أقارب الطِّفلِ المقتول من أحد أطفالك ماذا سيكون موقفك؟ وستسحق وستسوَدُّ الدُّنيا في وجهك, وستفقد حتما وعيك وعقلك، ولا تدري ماذا ستفعل ؟ ولا كيف ستكون...؟ و إذا فكيف تجرؤ على فلذات أكباد النَّاس؟"[23] ثم يخاطب نفسه مقرِّعًا لها بشدَّة : "ربي وقعت في مصيبة! مصيبة لا مخرج لي منها، ورطة، محنة، مأساة، ماذا أفعل يا رب"[24]

يبدو أنَّ شخصيَّة "الفحل" تعيش في ظلِّ الصِّراع الدَّاخليّ مع ذاته بصورة متواصلة، فهو يحدِّث ذاته كأنما هي شخصيَّة ماثلة أمامه، يقول عند تذكُّره حياته القديمة، عندما كان يدرِّس في زاوية الهامل، مرتديا العباءة والعمامة وهيئته كهيئة معظم قومه، الذين يزاولون مهنة الفلاحة، لكنه أراد

أن يعيش عيشة الاستعمار الفرنسيّ، وينزع عنه لباس أهل بلدته، ويعمل حركيًّا لدى المستعمر، لأنَّه افْتُتِنَ بنمط حياتهم، واعتقدَ فيهم أنَّهم أهل الحضارة والحداثة، فتنكَّر بذلك لِلُغَةَ قومهِ وآثر عليها لغةَ المستعمر الفرنسيَّة.

لكنْ كلُّ ذلك لم يجعل منه شخصيَّة مستقرَّة داخليّا، بل كان يعيش توتُّرا داخليًّا، وصراعًا ذاتيًا دائمين، يترنَّح غالب الوقتِ بين ماضيه وما يحمله من هموم وأحلام، وحاضره الذي ينفر منه بشدَّة لسوداويَّته، ثم استشرافه لما ينتظره من مستقبل مُكْفَهِرّ وضبابيّ يهتزُّ كيانه دائما ويَقِظُّ مضجعه من مخافة ما سيلقاه.

ويقول مخاطب ذاته في موضع آخر من الرّواية : "أردت أن تصبح رجلا عصريا، حدَّثتك نفسك بإلقاء العمامة، إعتقدت أن البندقيَّة حين تحملها ستغيّر كلَّ شيء فيك، ستجلب لك المهابة والتَّقدير، حسبت أن مجرد لباسك بِزَّة رجال الحركة سيغيّر ما بداخل نفسك، حسبت الظَّاهر يستطيع تغيير الباطن، خطأ! أنت فلَّاح، ابن فلَّاح إلى آدم...، وستموت فلَّاحا، ولو سكنت في الطَّابق المائة في أحدث مدينة في العالم، ستظلُّ ذهنيَا فلاّحا، أنت فلَّاح قبل كلِّ شيء(...) أنت أبعد ما تكون عنهم على الرَّغم من أنَّك أقرب ما تكون منهم، هم يتحدَّثون السِّين، و أنت تتحدَّث الضَّاد، هم يَدِينُونَ بدين، وأنت تُدِينُ بآخر، هم من تلك الأرض، وأنت من هذه، هم شيء وأنت شيء آخر...

ولكن كيف تصنع وكيف تنجو من هذه الورطة؟ من قال لك أنَّها ورطة؟ ولا هي ورطة ولا هم يحزنون..! كيف تفكِّرُ هذا التَّفكير الانهزاميّ و أنت الفحل الشُّجاع الحازم؟ كيف يخطر على خلدك مثل هذه الأفكار الحمراء المستحيلة التَّحقيق؟ ألم تعلم ماذا تفعل "ر" في الميدان كلَّ يوم؟ كلّ يوم تقتل الآلاف والدِّماء تسير والقائمة مفتوحة، من الحمق أن تعتقد أن هذه ال....ثَّورة.... تسميها مجاراة لهم...ليكن! لتكن ثورة و ... ستنجح؟ ستنتصر؟ تنجح أو لا

تنجح، أنت خرجت وعَرفَكَ النَّاس ومن المستحيل أن تعود إلى الوراء! الحليب إذا خرج من الدّرع لا يعود إليه تارة أخرى أبدا، أنت اخترت الحركيَّة ، اخترتها وكفى..."[25]

يبدو من خلال هذا الحوار الدَّاخليَّ والكبير نسبيا، أن المؤلِّف عبد الملك مرتاض، نجح إلى حدّ بعيد في الكشف عن جوانب كثيرة من حياة "الفحل" الماضية، وعن عائلته وعن ميولاته ورغباته، ومن طريقة محاورة الذَّات هاته، كشف لنا عن كيفيَّة تفكيره ورؤيته الخاصَّة للعالم من حوله، وبالتَّالي فإنَّ هذا الحوار الدَّاخليَّ الذي مارسه الكاتب داخل النَّصِّ السَّرديّ يحقِّق خيارات واستراتيجيَّات أدبيَّة من خلال منح الكاتب لشخصيَّة "الفحل" عمليَّة السَّرد وتكليفه بها، لأنَّه أخذ حيّزاً كبيرا نسبيًّا كما أشرنا لذلك، ويتَّخذ المؤلِّف هاهنا بصفة ضمنية، صفة شخصيَّة "الفحل"، المقرّعة واللَّائِمَةَ له، فيصبح شخصيَّة ضمنيَّة من شخصيَّات روايته، ولو نسبيًّا وبصورة مؤقَّتَة فحسب.

وعليه يمكن القول بأنَّه أصبح للكاتب وجودا داخل النَّص الحكائيَّ، وأضحى شخصيَّة من شخصيَّات الرِّواية، وعليه يمكن أن نطلق عليه الشخصيَّة الضِّمنيَّة للمؤلِّف، لأنَّ هذه الحالة تتماثل بجوار الشَّخصيَّات، وبالتَّالي فهي تعكس وضعيَّة حياتيَّة أخرى، أين يصبح المؤلِّف مسكونا بشخصيَّاته، فيذهب إلى حدِّ محاورتهم ذهنيًّا، وفي تلك المواقف على ما يبدو، وقفة مشهدية يستغلها الكاتب لإضاءة جوانب مظلمة من حياة الفحل الماضية والتي لا يمكن للقارئ أن يدركها بغير صورة الحوار الدَّاخليّ والذي على ما يبدو هنا جاء على شكل مونولوج غير مباشر. وهذا ما حصل أحيانا مع "المؤلِّف" و"الفحل"، كأنَّ المؤلِّف يُسَائِلُ "الفحل" ويحاكمه افتراضيًّا بتساؤلات مُمِضَّةٍ ومرهقة لحالته النَّفسيَّة، قصد استخراج خباياها، وتعرية

ماضيها واستشراف مستقبلها، في ظل الأوضاع النَّفسيَّة والاجتماعيَّة التي تعيشها حاليا.

في موضع آخر من الرّواية يستيقظ "الفحل" من نومة اليقظة التي أصابته ومن ثَمَّ يستعيذ من الشَّيطان الرَّجيم: "وما خامرك من حلم لم يكن إلَّا من أمر الوسواس الخنَّاس، الذي يوسوس في صدور الحركة من النَّاس، ولعن الله الشَّيطان! وكنتَ انتهيتَ إلى أنه هو أنت.. فلا تلعنه، لأنَّك إنَّما تلعن نفسك، وامض، إذًا لشانك راشدا"[26]

يبدو أن الحوار الدَّاخليَّ السَّابق مفعم بالحوار الخفيّ الذي تبدَّت آثاره، وتجلَّت ظلاله في جزئيَّات من التِّكنيك الفنّي مثل التِّكرار، والاستفهام والتَّحفُّظات، حروف وأساليب التَّعجُّب، كما تبرز أشكال الوعي الكلامي التي اندمجت خلال الصَّوت الصَّادر عن الحوار الدَّاخلي "للفحل" سواء في العلم الذي يتمتع به، وقوَّته وشجاعته وحفظه للقرآن الكريم، وتضلُّعِهِ في الفقه، أو حتَّى في وعيه بالتُّراث الكلاميّ للمجتمع الذي يعيش فيه كالأمثال السَّائرة بين أهل قريته "حافظ للقرآن"، " أم أنت لست إلَّا حماراً يحمل أسفارا" في شيء من التَّهكُّم و السُّخريَّةِ. "ألم تكن دارسا للعلم" "ما ناكل رثَّة، ما يتبعني قطط" قالها الحكيم،" كما تعلَّمت في زاوية الهامل عند الشَّيخ الكامل"[27] .

إنَّ هذه المجموعة من أشكال الوعي الكلاميَّة، تطفوا للسَّطح عبر الحوار الدَّاخليّ لذات الشَّخصيَّة تشي بدلالات ومعان مختلفة، تكشف عن جوانب من حياتها، فتوجّه فهم القارئ المتلقّي واستيعابه لأحداث الرّواية، ومن ثَمَّ تسلِّط الضَّوءَ على عدَّةِ جوانب مظلمة من حياته، فهي كما وصفها باختين: "ثوب كلاميّ نموذجيّ، اجتماعيّ وتشخيص فرديّ آخر"[28]، أيّ أنَّها جاءت على لسان فرد واحد إلاَّ أنَّها تجمع في أحشائها، أشكالاً للوعي المتعارضة والمتصادمة أحيانا مع ما يحمله هذا الفرد في ذاته وأعماقه.

كذلك من خلال الجدال الخفيّ والدَّاخليّ، يمكن للبطل الخضوع لكلمة الغير والاقتناع بها والانصياع لها و"استيعابها إضطرايا"[29]، وبالتَّالي فهو يشقُّ لنفسه طريقا موازيا، ويسير في الاتِّجاه المعاكس مضطراً لذلك، ومقتنعا بوعي الآخر، من خلال استعماله لعبارات كلمة (لِمَ لَا، وَمَا المَانِعُ...الخ).

في رواية "صوت الكهف"، تُخَادِعُ "زينب" "ابن رابح الجنّ" الملقَّب بالذِّئب بطعنة خنجر في قلبه انتقاما منها لاغتصابه إيَّاها، بعد أن فضحها بالعار أمام أهل الرُّبوة العالية، وبعد اكتشاف جثَّة "الذِّيب"، وانتهاء التَّحقيق في مقتله ثمَّ دفنه، مَرَّت زينبُ على قبره في طريقها إلى مزرعة بيبيكو، هنالك يدور هذا الحوار الدَّاخليُّ بينها وبين ذاتها: "كيف تَعَمَّدَ أن يفضحكِ؟ كيف حاول أن يغرقكِ في عار تكون فيه نهايتكِ؟ وخنجركِ الذي لا يبرح في بعض ملابسك... تدافعين به عن العِقْد. وقد مَرَرْتِ اليوم بالبئر فلم يعترضك ابن الجن، هل خاف من التُّهمة أن تثبت عليه؟ لا أحد يَشُكُّ من أهل الرُّبوة في أَنَّه هو.. ولماذا، لا؟ على الرَّغم من أنَّه الخصم والحكم"[30]

في هذا المقطع الحواريّ المونولوجيّ، امتزج صوت كل من "زينب" وصوت "ابن رابح الجنّ" وصوت "أهل الرُّبوة العالية" في صوت واحد هو صوت "زينب"، واندمجت كلُّها في هذا المقطع من الحوار الدَّاخليّ، ليرسم الكاتب من خلالها لوحةً فنيةً عاليةَ التَّعقيد، وصلت إلى درجة تسمح بتشكل حبكة قصصيَّة جديدة، في عالم الرِّواية الكبير، وساهمت كذلك في بناء وتشييد صرح القصَّة بكاملها، على أساس أن أحداث الرِّواية أخذت في التَّأزُّم، أو كما قالت زينب هي"بِدَايَةُ النِّهَايَةِ"[31]

يبدو أن حادثة الاغتصاب تلك، والتي راحت ضحيتها "زينب" في الرِّواية، عملت على شحذ همَّة كل الشَّخصيات أو معظمها(وبشكل مباشر) للعب أدوارها، ثم الدَّفع بهم للكشف عن مكنوناتها وجوهرها لتفسح المجال وتخلي السَّاحة للتَّصادم الدَّاخلي الحادّ، الذي يعتبر المادَّة الخام لتشكيل الرِّواية

الحوارية، عليه فإن شخصيَّة "زينب" الأسطوريَّة في الرِّواية، كانت نقطة الارتكاز التي تدور حولها كلَّ الأحداث، وتنتهي إليها وعندها.

يبدو أنَّ هذا الشَّكل الفنيّ الفريد من نوعه، والذي جاء على لسان "زينب" كحوار داخليّ، عَمَّق من فكرة التَّعددية الصَّوتية، وأضفى طابع الحواريَّةِ على رواية "صوت الكهف"، فموقف البطل تجاه نفسه بالذَّات، يرتبط ارتباطا وثيقاً بموقفه من الإنسان الآخر، وموقف الإنسان الآخر منه، ولعلَّ وعيه بنفسه ذاتها يصدر من ذاته طوال الوقت في اتِّجاه نفسه تارة، وفي اتِّجاه الغير تارة أخرى، (أنا من أجل الآخر)، أو أنا كردَّة فعل اتجاه موقف الآخر، "ولهذا فإنَّ كلمة البطل حول نفسه تتكوَّن تحت التَّأثير المستمر لكلمة الآخر حوله"[32]

وبناء على ذلك فإنَّ الكلمات الذَّاتيَّة في الحوارات الدَّاخليَّة، تنزع عنها أحيانا لَبُوسَ الدِّيكتاتوريَّةَ الفنِّيَّة للأسلوب المونولوجي الوحيد النَّغَمَة، فهي أحيانا تتَّجه ضمن الحياة المتوتِّرة لتحقق تعدُّديَّةَ الاتِّجاهات والأصوات، ويتعيَّنُ على المتلقِّي/القارئ الواعي أن يمتلك أذنا حسَّاسة لاستيعاب الخصائص الجوهريَّة التي تنطوي عليها الأعمال الفنِّيَّة، والتي تتزيَّنُ بألوان لَفْظِيَّةٍ غنيَّة ومتنوِّعة.

خامسا. الخاتمة:

يعّدُّ الحوار بنوعيه الدَّاخلي والخارجيُّ من أّهمِّ التِّقنيَّات الأساسيَّة التي تعتمد عليها الرِّواية الحديثة خاصَّة، وبقيَّة الأجناس الأدبيَّة الأخرى كالقصَّة والمسرحيَّة... الخ، حيث أنَّ الحوار يشكِّل في حدِّ ذاته بنية فنيَّة ومكّونا من مكوِّناتها لِمَا يقدِّمه من دلالات وأهداف تساهم في لفت انتباه القارئ لما قد يكون غائبا عنه ومختفيا، حيث يقوم الحوار مثلا بدور التَّعريفِ ببعض الشَّخصيَّات من قَبِيلِ استدعاء ماضيها والكشف عن

أهوائها ومميّزاتها وخصائصها الدَّاخليَّة، كما أَنَّ الكاتب يستعمل الحوار كأداة مُثْلَى أحيانا في سبيل شرح بعض الظَّواهر التي تُعِينُ القارئ على فهم وإدراك حيثيَّات العالم الدَّاخلي للرِّوايَةِ، ويعتبر الحوار في كثير من الأحيان محطَّة استراحة وخَلْقِ نَوْعٍ من الجوِّ الدِّرَامِيِّ للأحداث الرِّوائية، لذلك حَظِيَ باهتمام الكثير من الأدباء والنُّقاد، وهذا ما نجده في معظم كتاباتهم، ويبدو أن الحوارات الدَّاخليَّة التي تَكُونُ بين الشَّخصيَّة وذاتها داخليًّا لا تقلُّ أهميّةً عن تلك الخارجيَّة التي يكون أطرافها مجموعة من الشَّخصيَّات، لذلك سَعَيْتُ في بحثي هذا استقراء بعض من تلك الحوارات الدَّاخليَّة التي جاءت بها كل من رواية "حَيْزِيَّة" و"صَوْتُ الكَهْفِ" للكاتب الجزائريّ عبد الملك مرتاض، وحاولت تَلَمُّسَ دلالاتها الخفيَّةَ وإماطة اللِّثَام عن مضامينها وفحواها، حيث تبيَّن لي أَنَّها -إلى جانب نظيراتها الخارجيَّة وعنصر السَّرْدِ القصصي- لَمْ تأتِ عبثًا، بل تَعَمَّدَ الكاتب عبد الملك مرتاض إقحامها في تلك الرِّوايتين عن قصدٍ منه، لغايات وأهداف كان يرجو تحقيقها، حيث سَيُدْرِكُ القارئ الواعي والحذق لها أَنَّها انطوت على دلالات وأبعاد مُهِمَّة نُجْمِلُهَا في النِّقاط التَّاليَة:

اعتماد الرِّوائيّ عبد الملك مرتاض في رواية "حيزيَّة" و"صوت الكهف" على الحوارات الدَّاخليَّة بأنواعها بغرض الكشف عن الشَّخصيَّات وذواتها من خلال ترجمة أفعالها وأحاسيسها.

كان للحوارات الدَّاخليَّة الدَّور الفعَّال في الكشف عن عواطف ومشاعر ومواقف الشَّخصيَّات ضمن الرِّوايتين المدروستين.

يكشف الحوار الدَّاخليُّ في رواية "حيزيَّة" عن عدَّةِ أمكنة منها المغلقة والمفتوحة كولاية غليزان وقرية مازونة، وكذا زاوية الهامل، كانت هذه الأماكن مرتبطة بالجوِّ النَّفسيّ للشَّخصيَّة "الفَحْلْ" والتي ساهمت باقتدار في بناء الأحداث وتطوُّرها.

ارتبطت بعض الحوارات الدَّاخليَّة ارتباطا وثيقا بالزَّمن حيث اعتمد فيها الكاتب على مجموعة من تقنيَّات اللَّعب بالمسار الزَّمنيِّ من خلال الاسترجاع والاستباق/ الاستشراف، حيث عَمِلَتْ بدورها على إبطاء الأحداث تارة وتسريعها تارة أخرى لخلق توازن فنِّي في الرِّواية.

عملت الحوارات الدَّاخليَّة في كلٍّ من رواية "حيزيَّة" و"صوت الكهف" على كسر رتابة السَّرد والدَّفع بعجلة الأحداث نحو النُّمُوِّ والتَّطوُّر.

يبدو من خلال ما سبق من نتائج أن الحوارات الدَّاخليَّة التي أجراها الرِّوائيّ عبد الملك مرتاض على لسان شخصيَّاتِ رواية "حيزيَّة" و"صوت الكهف"، قد حقَّقت إلى حدٍّ بعيد تلك الأهداف والغايات من وراء دمج الحوارات بشتَّى أنواعه ضمن الجنس الرِّوائيّ الرَّاهن، على أنَّ للحوارات الخارجيَّة كذلك دَوْر مهمٌّ ورئيس في الرِّوايتين "حيزيَّة" و"صوت الكهف" لا يمكن إنكار أبعاده الدَّلاليَّة، ولعلَّ الهدف من كلِّ ذلك الدَّمج الفنيَّ لتلك الحوارات بأنواعها المختلفة فِيهِ مَا فِيهِ من الأهميَّة حيث يجعل الشَّخصيَّات تتفاعل فيما بينها ضمن مَزْجِ منظورات مختلفة، وبالتالي سيطبع الجَوَّ العامَّ للرِّواية حتما تعددًا صوتيًّا، والتَّعدديَّةَ الصَّوتِيَّة هي أساسُ الحواريَّة الرِّوائيَّة، تلك السِّمة الجماليَّة التي اكتشفها النَّاقد "ميخائيل باختين" في روايات الكاتب الرُّوسيِّ الكبير "فيودور دوستويفسكي".

سادسا : الهوامش

1 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مج6، ص: 264.

2 - محمَّد مرتضى الزُّبيديّ، تاج العروس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، مج6، ج11، ص: 57.

3 - جيرالد برنس، قاموس السَّرديَّات، تر: السَّيد إمام، دار ميريت، ط 1، 2003،ص: 45.

4- هيام شعبان، السَّرد الرِّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمَّان، ط1، 2004، ص: 214.

5 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبيّ، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996، ص: 141.

6 - محمَّد القاضي وآخرون، معجم السَّرديَّات، دار محمَّد علي، تونس، ط1، 2010، ص: 161.

7 - ينظر: قيس عمر محمد، البنية الحواريَّة في النّص المسرحيّ، (ناهض الرَّمضاني نموذجا،)، دار غيداء، عمَّان، ط1، 2012، ص: 5.

8 - ينظر: هيام شعبان، السَّرد الرِّوائيّ في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، أربد، عمَّان، ط1، 2004 ، ص:221.

9 - ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السَّردي، ترجمة: عابد خزندار، محمَّد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثَّقافة، القاهرة، 2003، ص: 115.

10 - دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، ط1، الدَّار العربيَّة للعلوم الناشرون، لبنان، 2008، ص: 87.

11 - ينظر: محمد بوعزة، البُوليفونية الرِّوائيَّة، مجلَّة الفكر العربيّ، العدد 38, 1996، بيروت، ص: 95.

- ينظر كذلك: محمد بوعزَّة، تحليل النَّص السَّرديّ، تقنيات ومفاهيم، ط1، دار الأمان، 2010، الرِّباط، ص: 28، 29.

12 - عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، دار البصائر للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر، د ت، ص: 05.

13 - المصدر نفسه، ص: 06.

14 - المصدر نفسه، ص: 07.

15 - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

16 - المصدر نفسه، ص ص : 07،08.

17 - المصدر نفسه، ص: 08.

18 - المصدر السابق، ص: 12.

19 - المصدر نفسه، ص: 13.

20 - قيس عمر محمَّد، البنية الحواريَّة في النَّص المسرحيّ، ص: 55.

21 - عبد الملك مرتاض، حيزيَّة، دار البصائر للنَّشر والتَّوزيع، الجزائر، د ت، ص: 05.

22 - المصدر نفسه، ص: 06.

23 - المصدر نفسه، ص: 126.

24 - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

25 - المصدر نفسه، ص: 127.

26 - المصدر نفسه، ص: 129.

27 - المصدر نفسه، صفحة نفسها.

28 - ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: د.جميل نصيف التَّكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار توبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء، المغرب، 1986. ص: 307.

29 - ميخائيل باختين، المرجع نفسه، ص: 309

30 - عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص ص: 132، 133.

31 - المصدر نفسه، ص: 131.

32 - ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص: 302.