الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس
كلّيّة الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الحواريّة في الرواية الجزائريّة
التّعدّد اللّغويّ والبوليفونيّة في أعمال واسيني الأعرج الروائيّة

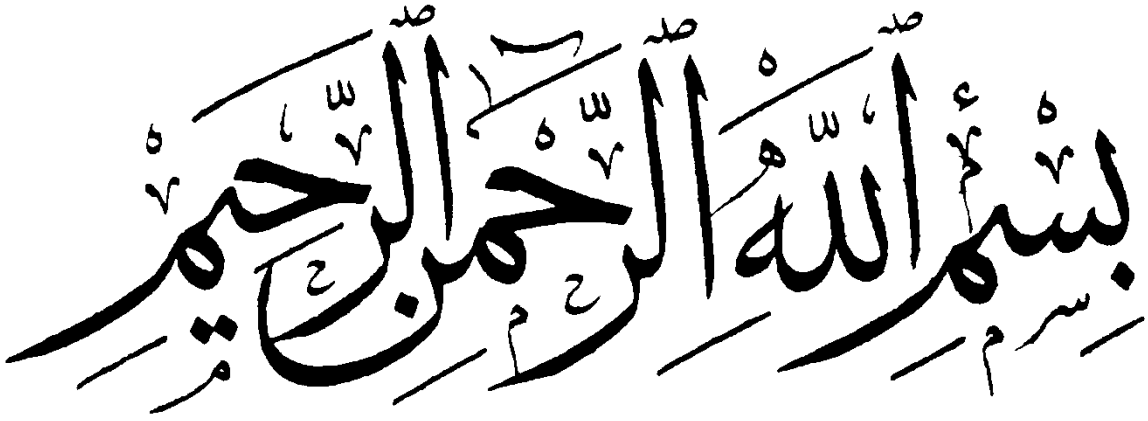
أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث والمعاصر

إعداد الطّالب | **إشراف الأستاذ الدّكتور**
محمّد مرزوق | **أ. د. كاملي بلحاج**

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. صبّار نور الدّين	**أستاذ التّعليم العالي**	**جامعة سيدي بلعباس**	**رئيسا**
أ.د. كاملي بلحاج	**أستاذ التّعليم العالي**	**جامعة سيدي بلعباس**	**مشرفا ومقرّرا**
أ.د. بن سعيد محمّد	**أستاذ التّعليم العالي**	**جامعة وهران**	**مُناقِشا**
أ.د. أوشاطر محمّد	**أستاذ التّعليم العالي**	**جامعة تلمسان**	**مُناقِشا**
أ.د. سعيدي محمّد	**أستاذ التّعليم العالي**	**جامعة تلمسان**	**مُناقِشا**
د. الأحمر الحاج	**أستاذ محاضر أ**	**جامعة سيدي بلعباس**	**مُناقِشا**

السّنة الجامعيّة 1436 -1437هـ / 2015 – 2016م


بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

قال القاضي الفاضل أستاذ العلماء البلغاء عبد الرّحيم البيْسانيّ وهو يعتذر إلى العماد الأصفهانيّ عن كلام استدْركه عليه (وقد نُسِب هذا القول للأصفهانيّ عن طريق الخطأ):

"إنّه قد وقع لي شيء وما أدري أوقع لك أم لا ؟ وها أنا أخبرك به،وذلك إنّي رأيت أنّه لا يكتب أحدٌ كتابا في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن،ولو زِيدَ هذا لكان يُسْتَحْسَن،ولو قُدِّم هذا لكان أفضل،ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا أعظم العِبر،وهو دليلٌ على استيلاء النَّقص على جُملة البشر".

مصطفى بن عبد الله المشهور باسم الحاج خليفة،كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون ص14/مج1،تح. محمّد شرف الدّين يالتقايا،دار إحياء التّراث العربيّ،لبنان.

شكـر وعرفــان

عن أبي هريرة رضي الله مرفوعا أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم قال: "لا يَشْكُرُ اللهَ من لا يَشْكُرُ النّاس". رواه أحمد وأبو داود والتّرمذيّ.

وذات السّياق قال ابن أبي ليلى: أنشدني الحسين بن عبد الرّحمن قولَه

لوْ كنتُ أعرِف فوق الشُّكْر منزِلةً أعلى من الشُّكر عند الله في الثَّمَنِ

إذًا مَـنـَحْـتُـكَـها منِّي مُـهّـذَبـــــةً حذْوًا على حَذْوِ ما أوْلَيْتَ من حَسَـنِ.

أمّـا أنا فأقول بعد شكر المولى عزّ وجلّ على عظيمِ فضله وجميلِ رِعايته وكثيرِ آلائله ونَعْمائه،فإنّي مدين بفضلٍ لأستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور *كـاملي بلحاج* على ما أوْلاني به من ثِقةٍ أوّلاً،ومن تعهُّدٍ ورعاية ثانيًا،ومن صـبـرٍ حتّى رأى هذا العملُ المتواضع إشراقه. فجازاه الله عنّي خير الجزاء وأكْمَله.

كما لا يمكن أن أنسى في مقام الشّكر أن أُقدِّم أخْلَصه للأستاذ الدّكتور صبّار نور الدّين على ما له عليّ من أيادٍ بيضاء مذ كنت طالبا،إلى أن مثُلْتُ أمام لجنة المناقشة الموقّرة. والتي بذكرها أقف باحترام مقدّمًا تحيّة إجلال للأستاذ الدّكتور بن سعيد محمّد،المشهودِ له بصدره الرّحب الواسع من خلال ما قدّمه لي في حياتي من نصائح خلال ما يعْترِض حياة المرء من كبوات. فلعلّني اليوم أجد هذه الفرصة لأعبّر له عن مكانته الخاصّة في قلبي وفي قلوب كثير من الأشخاص المحيطين به.

وأغتنِم هذه المناسبة الطّيبة التي منحتْني فرصة التّشرّف بلقاء كلٍّ من الأستاذين المحترمين،الأستاذ الدّكتور سعيدي محمّد والأستاذ الدّكتور أوشاطر محمّد لأعبّر لهما عن شكري لتجشُّمِهما عناء قراءة ومناقشة هذا العمل الذي أرجو أن يكون أهلاً لمثل هذا العناء. وإن كنت قد أخّرت ذكر أخي وصديقي الأستاذ الدّكتور الأحمر الحاج،فذاك لأنّ "ختامَه مسكٌ"،وهو فعلا كذلك مِسكٌ بفضل عَبَقِ تواضعِه وحُسْن بشاشتِه،فله منّي كلّ الشّكر أوّلُه وآخره.

الإهـداء

كلماتٌ إلى أبي رحمه الله تعالى

كان يتمنَّى لوْ حَضَـرْ

عبْر ثُقوبِ الذّاكرةْ،أو عُيون المـطــرْ

لا يهمْ.. المُـهـمُّ ليْـتَــهُ كان حـضـــــــرْ..

ينْهَضُ منْ تُرْبَتِـهِ

يرمي عن كاهِلِه تُراب الحَجَـــــــرْ

ويسْتَقيمُ شـامِـخًا كعـادتِــه،

يُناديني كعادتِــه:

محمّد.. هاتِ رأْسَـك أقـــبِّــلُـــــها

فَأَعْـتَذِرْ..

كعادتِـي خَجَلاً..... غير أنّي لوْ حضـرْ

وطلبَها اليوم.. لا أعْتَذِرْ...

أتْرُكُه يُنادِيني مثلَ ما يحْلُو لـــــهُ

يا مُباركَ النّاصيةْ.. يا ذا الجبين الأزْهَرْ..

يا ليْتـهُ فَقَـــط كــان حـــضـــــــــــــرْ....

إلى ***والدتي*** الكريمة

أطال الله في عمرها ورزقني برّها وحسن خِدْمتها.

إلى ***زوجتي*** العزيزة والغالية،شريكتي في الحياة وأمّ أولادي

مصطفى أيمن،ويزيد،*والتّوأم* ***عبد الجواد وكميلة،ورُستم هِشام***

الذين تحمّلوا غيابي عنهم أحيانا،وغضبي أحايين أخرى

إلى كلّ هؤلاء وكلّ من له عليّ فضلٌ،من أساتذة وطلبة،وأصدقاء،وإخوة أصدقاء

أقّدّم هذا الإشراق راجيا من الله تعالى أن يجعله في ميزان حسناتي وأن يفيد به غيري.

مقدّمة

أفاد الدّرس السّرديّ من منجزات البنيويّة والشّكلانيّة بوصفهما منهجين نهَلا من معين اللّسانيّات الحديثة. واستمرّ خطّ الإفادة هذا لزمنٍ ليس بالقليل،إلى أنْ

دوّت صرخة*تودوروف* مُعلِنةً أنّ "*الأدب في خطر*" جرّاء ما لحِقه من ضيْمٍ وتضييق مارسَتْه عليه البنيويّة والشّكلانيّة الصّورِيتين.

وبالرّغم من أنّ*تودوروف* كان يمثّل أحد أقطاب التّيار سالف الذّكر،إلاّ أنّه ارتدّ عنه مُنادياً بضرورة تخْليص الأدب من مآل الانغلاق الذي سَدّ أفُقَه الدّلاليّ،فَدَعا إلى ضرورة ربطِه بعوامِله الدّاخليّة وسياق ميلاده سواءٌ بسواء. فكانت تِلكُمُ الصّرخة إعلانا بميلاد اتّجاه جديد تحاول معه السّرديّات أن تفُكّ رِبْقة تقديس واحِديّة النّظْرة والنّظريّة،مُستفِيدةً ـ في زمنٍ تقاطعت فيه التّخصّصات ـ من مفاهيم جديدة وتصوّرات معاصِرة من شأنها أن تُمِيط اللّثام عن دلالات النّص وأنْ تَهْتِك حُجُبا توارت خلفها جماليّاتُه،فغدا الدّرس السّرديّ حينها سرديّاتٍ متعدّدة تعدُّد مجالات النّظريّة الأدبيّة وتفرّعاتها.

ولعلّ*تودوروف* في ذلك كان ينْهَل مرّة ويغرِفُ مرّات أخرى من الأطروحات النّظريّة والتّطبيقيّة للمنظّر والفيلسوف اللّغويّ *ميخائيل باختين*. وقد تأتّى له ذلك في نظرنا لأنّه يمثِّل من جهةٍ أبرز الدّارسين الأُوَل،ممّن كان لهم الفضل في تقديم منجزات *باختين* للقارئ الأوروبيّ،ومن جهة أخرى يُعدّ من النقّاد الذين تفاعلوا مع مفاهيم *باختين* وتصوّراته حين مارس عمَلِيّا مفهوم المبدأ الحواريّ لدى تقديمه للحواريّة الباختينيّة. إذ يعدّ كتابُه "*ميخائيل باختين:المبدأ الحواريّ*" خير مثال على هذا التّفاعل من خلال محاوراتِه*لباختين* التي تنِمُّ عن شغفٍ معرفيّ لا يفْتأ يتجدّد ويتعدّد. ونحن هنا إذ نذكُر *تودوروف* نريد أن نصل إلى باختين بوصفه المعين الذي نهَل منه*تودوروف* و آخرون حذوا حذْوه من مثل *ج. كريستيفا*،وثُلّةٍ من النّقاد الذين قدِموا من أوروبا الشّرقيّة،باتّجاه فرنسا وإنجلترا،ثمّ أمريكا فيما بعد.

من أجل ذلك اختار هذا البحث أن يعود إلى البدايات الأولى،والتي تُمثِّلها جهود *باختين* النّظريّة والتّطبيقيّة في محاولة تَمَثُّلها وفهمِها كما رام لها واضعها الأوّل أن تكون. إذ يُنظر إلى المُنْجَز الباختينيّ بأنّه إعادةٌ لتسطير تّاريخ الفهم الإنسانيّ بفضل مفهوم الحواريّة التي تختصّ بالخطاب في تجلّيه العامّ،ويُنظر إليه أيضا بما قدَّمه آليات جديدة (كالتعدّد اللّسانيّ والبوليفونيّة) أفاد منها درس تحليل الخطاب. وبذلك تكمن أَهمِّيَّةُ نظريّة الحواريّة بوصفها أساسا تفرّعت عنه مفاهيم تعدّد الأصوات والبوليفونيّة،فأثمرت في إخراج التّحليل الروائيّ من رتابة القول ضمن

إطار ثنائيّة الشّكل والمضمون،وخلّصتْه من تبِعات النّصوص الروائيّة المونولوجيّة التي كرّست تداول نقدٍ مونولوجيّ أحاديّ النّظرة والتّفسير.

وحين باشر هذا البحث تحدّياتِه راح يضع صوْب عينَيْه مجموعة كبيرة من الأسئلة المرتبطة بالموضوع،والتي رأى في الإجابة عنها مِفتاحا ينْشُد تَمثُّله وفهْمه. ويمكن إدراج هذه الأسئلة في إشكاليّتين اثنتين:

تُمثِّل أولاها نظريّة الحواريّة لدى باختين. فيما تَتَمثَّل الإشكاليّة الثّانية في محاولة قراءة النّصّ الروائيّ الجزائريّ (وروايات *واسيني الأعرج* بالتّحديد) باستخدام آليّاتٍ تطبيقيّة مسْتوْحاة من النّظريّة الحواريّة،بوصفها منهجا في تحليل الخطاب.

وقد تفرّع عن هاتين الإشكاليّتين مجموعةٌ من الأسئلة،نُوجِزها في التّالي:

-ما معالم مشروع باختين على المستوى النّظريّ والتّطبيقيّ ؟

-تحديد موقِع باختين النّظريّ تجاه الدّرس اللّسانيّ والفلسفيّ المعاصر له ؟

-ما هي مفاهيم الحواريّة والبوليفونيّة اللّسانيّة في تصوّرات ومنجزات باختين ؟

-تحديد علاقة التّاريخ بوصفه خطابا مُنْجَزا،مع الرواية كخطاب غير مُنْجَزٍ ؟

-بدايات الرواية الجزائريّة وموْقِعُها ضمن المُنجَز الروائيّ العربيّ ؟

-ميلاد الرواية الجزائريّة الجديدة وعلاقتها بمثيلتها المكتوبة بالفرنسيّة ؟

وجريا على مقولة من قال أنّ ما لا حدودَ له لا عِلمَ فيه،فقد اخْترنا لمواجهة إشكاليّة بحثِنا وأسئلتِها خطّةً اعتمدَتْ توظيف منهجٍ وصفيٍّ استقرائيٍّ مقارِنٍ عمِدنا خلالها إلى تجاوز تلك الطّريقة الكلاسيكيّة القائمة على تقسيم الأبحاث العلميّة إلى شقٍّ نظريّ وآخر تطبيقيّ. فجاء بحثنا ـ وهو يُحاول أن يجمع بين النّظريّ والتّطبيقيّ ما استطاع إلى ذلك سبيلا ـ في ثلاثة أبواب،يضُمّ كلٌّ منها فصلين اثنين.

أمّا الباب الأوّل فوسَمْناه بـ"المرتكزات النّظريّة للحواريّة الباختينيّة"،عالجنا في فصله الأوّل مَسْألة"الكلمة بوصفها علامةً لسانيّة". وقمنا أثناء فصله الثّاني بمُسائلة "الكلمة بوصفها علامةً إيديولوجيّة". أمّا الباب الثّانيّ فجعلنا منه محطّة توقّفنا حينها عند "الرواية الجزائريّة والحواريّة وكلام البدايات"،فوقفْنا في فصله الأوّل

على حفريّات موضوع "الرواية الجزائريّة" لنبحث عن "إرهاصات النّشأة ومعالم التّطوّر". ورُحْنا أثناء فصله الثّاني نُسائل موضوع "الحواريّة بين نشأة المصطلح وتحديدات المفهوم".

أمّا الباب الثّالث فقد وَلَجْنا من خلاله إلى مقاربة "التّعدّد اللّسانيّ والبوليفونيّة مقاربة تطبيقيّة"،عرّجْنا لدى فصله الأوّل على "البوليفونيّة" من خلال الوقوف على "تعريفاتها،مقولاتها ومبادئها". وانْتَخبْنا فصله الثّاني ليكون مُنْطلَقاً "من التّعدّد اللّسانيّ إلى البوليفونيّة" مُخْتَبِرا مرْدُوده أثناء "قراءة روايات واسيني الأعرج".

وإذا كان *فوفنارغ*،عالم النّفس الاجتماعيّ الشّهير يرى بأنّ قوْلَ أشياءَ جديدةً أسهلُ بكثير من التّوفيق بين أشياءَ قد قِيلت سابقا،فإنّنا تعمّدنا غضَّ الطّرف عن هذا الرأي حين عمِدنا إلى الارتكاز على جملة من منابع البحث،بوصفها مصادرًا ومراجعًا ذات صلةٍ بالموضوع. غير أنّ هذا النّزوع إلى هذه المنابع قد شكّل هاجسا أرَّقَ هذا البحث وصاحبه،ليس لأنّ هذه المصادر المتخصّصة (والعربيّة منها تحديدا) قليلة فقط،بل ولأنّها تُعبّر عن اضطراب في تحديد مصطلح الحواريّة والبوليفونيّة وتُبِين عن فوضىً في تلقّي مفهومَيْهما. مثلما ألفيناه لدى بعض المعاجم المتخصّصة وِفقا لما أشرنا إليه داخل متن هذا البحث.

وهو ما جعلنا نسْتَنْكِف على الاكتِفاء والاعتماد عليها إلاّ بقَدَرٍ موجَز،فآلَيْنا مُفضِّلين الرّجوع إلى أصل هذه النّظريّة كما جِيءَ بها في النّصوص الفرنسيّة التي تكفّلت بالتّرجمة من لسان الكتابة (الروسيّة) إلى القارئ الفرنسيّ. غير أنّ هذه المهمّة لم تكن أيسر من سابقتها،لِما اعْتَوَرنا خلال ذلك من صعوبة التّرجمة ومخاطِرها،على الرّغم من ظنّنا بادئ الأمر أنّنا نملِك إلى حدٍّ ما ناصيّة لسان كتابة هذه المصادر. ولِسانُ حالِنا حينها يستحْضِر تحذيرات *عبد السلام المسدّي* من هَنّات التّرجمة ومثالِبها حين افتتح ترجمته لكتاب الـ "مفاتيح في الألسنيّة"،بمقالٍ وَسَمه بـ" *المترجِم خائنٌ خوّان*" ،وفي ذلك إشارة واضحة لصعوبة التّرجمة ومخاطرها حين تروم نقل فكرة أو عرض تصوّر أو مفهوم.

غير أنّ مُتْعة البحث ورجاء الإفادة في فهمٍ "أسْلَم" لنصوص باختين مثَّلاَ عزاءنا الذي خفّف عنّا كثيرا من مشقّة هذا البحث المتواضع وعنائه.

لذلك سيلْحظ القارئ كمّا هائلا من الإحالات التي تشير بذكْرٍ لهذه المصادر بلسان كتابتها الفرنسيّ. ونظرا لكمِّها الهائل فلم نقُم بعرضها في الهامش مثل ما دأبت عليه تقاليدُ الأبحاث الأكاديميّة وأعرافُها،مُتعامِلين معها بنفس منطق إحالتِنا إلى كثيرٍ من المراجع العربيّة حين لم ننقلْها أيضا (في الهامش) في حالة استعمالنا لها بتصرّف. ونحن في ذلك كلِّه مُتّكِلين على القارئ الكريم إنْ هو أراد الرّجوع إلى نصوصها الأصليّة (عربيّة كانت أو أجنبيّة).

وإذا كان الحديث عن مصادر هذا البحث ومراجعِه قد جرّنا جرّاً لِعرْض مثل هذه العوائق والصّعوبات التي لا ينجو منها الباحث المبتّدِئ مثلُنا،فإنّ فرصة الحديث عن الدّراسات التي سبقت هذا البحث ليست أقلّ منها صعوبةً وخطورة. ذلك ما نُقِرّ به مُعترِفين بأنّ هذا البحث قد وجد في بعضٍ يسيرٍ من الدّراسات العربيّة مُتّكأَهُ ومَثْواه،حين نخُصّ بالذّكر تلك الدّراسات المفيدة التي أنْجزها كلّ من النّاقد محمّد بوعزّة،والباحثة سليمة عذراوي،على وجه الخصوص.

غير أنّنا ومن باب الأمانة العلميّة نُذكِّر بأنّ مثل هذه الدّراسات وبالرّغم من أهمّيتها في نظرنا،فهي لم ترْوِ عطشنا حين ألْفيْناها تَعْرض لشتّى جوانب نظريّة باختين الحواريّة وتطبيقاتها،إذ اسْتغْنت عن الرّجوع إلى كثير من كتابات باختين بوصفها مصادر أساسيّة،فجاءت مكتبة بحث هذه الدّراسات خاليةً من الإشارات إلى أمّهات مصنّفات باختين. وتاليا وجب علينا ـ طلبا لمزيدٍ من الدّقة في الفهم ـ الرّجوع إلى بعض الدّراسات الأجنبيّة وقراءتها في لسان كتابتها الأصليّ،مثل ما فعلناه حين رجعنا إلى دراسات علميّة قام بها ثلّةٌ من النّقّاد الأوروبيّين،من مثل *تودوروف*،*وديكرو*، *وكريزنسكي*،*ومانغونو*،وغيرهم.

ثمّ خلُص هذا البحث إلى خاتمة حاولت رصد نتائجِه وقطْفَ ثمارِه فاسِحةً باب "جنْي" العِلم مفتوحا على مصراعيه تماشِيا مع ما دعا إليه باختين من نسبيّة الحقيقة وتعدّديّة وجُوهها.

والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السّبيل.

الباب الأوّل

المرتكزات النّظريّة للحواريّة الباختينيّة

الفصل الأوّل

الكلمة بوصفها علامةً لسانيّة

الفصل الأوّل الكلمة بوصفها علامة لسانيّة

I - مفهوم النّص في التّنظير الباختينيّ

النّزعة الموضوعيّة المجرّدة / النّزعة الفردانيّة الذاتيّة

I -1 المفاهيم الجديدة في الدّرس اللّساني النّصيّ

I-2 النّص (بين العلوم الإنسانيّة والتجريديّة)

خصوصية العلوم الإنسانيّة

I -3 من لسانيّات الجملة إلى علم عبر اللّسانيّات

3-1 دور السّياق في عمليّة التّلفّظ

3-2 تحديد المقاربة عبر اللّسانيّة

3-3 المقاربة عبر اللّسانيّة للنّص

II- خصائص الملفوظ (النّص) في التّنظير الباختينيّ

II-1 أجناس الخطاب

II-2 بنية الملفوظ

II-3 طبيعة الملفوظ الغيرية (بوصفه وحدة التبادل اللفظي)

III- الفرق بين الدراسة الجملية والدراسة النّصيّة

III-1 اكتمال الملفوظ

III-2 النص كفعل تلفّظيّ

III-3 أهميّة أجناس الخطاب

IV- مفهوم التّبادل اللّفظيّ والحواريّة

IV-1 أهميّة وضعيّة التّلفّظ

IV -2 أسلوبيّة الملفوظ

IV -3 التّيمة والدّلالة

الكلمة بوصفها علامة لسانيّة

الملفوظ (بين النّص والخطاب)

تمهـيد

ترى كريستيفا أنّ باختين يُعدّ من بين أبرز الأحداث التي تجاوزت المدرسة الشّكلانيّة، "فبعيداً عن الصّرامة التّقنيّة للّسانيّين،وبنهج كتابة اندفاعيّة،بل تنبُؤيّة في بعض اللّحظات،عَرض باختين لمشاكل جوهريّة هي التي تواجهها اليوم الدّراسة البنيويّة للمحكي،وهي التي تجعل من قراءة النّصوص التي درسها قبل أربعين عاماً تقريباً قراءةً معاصرة."[1]

ترتكز رؤية باختين على طرحٍ يرفض الدّراسة السّكونية للّسان،ممثّلا في ملافيظ ونصوص(أي كلمات) كما دعت إليه اللسانيات الكلاسيكية وورثتها من الدّراسات البنيويّة وحتّى الشّكلانيّة. ذلك أنّه يميّز بين الكلمة في وضعها القاموسيّ،الذي يعْزِلها عن سياق سيرورتها،وبين الكلمة الحيّة التي تأْبى أن تعيش بمعزلٍ عن التّاريخ والمجتمع،إذ ينظر إليها باختين بوصفها "حلبة" تتنازع فيها الأفكار. وتاليا يستحيل الفهم الكامل لهذه الكلمات،إلا إذا نُظِر إليها في علاقاتها بباقي الكلمات. وهو ما رأتْه كريستيفا محاولةً لاستبدال التّقطيع السّكونيّ بالدّياكرونيّ،إذ يُجنّب الكلمة وضع التّشريف والتّحنيط الذي وضعته فيهما المقاربات السّكونية (اللّسانيّات الكلاسيكيّة،البنيويّة،الأسلوبيّة) ويجعل منها "كلمةً حبلى ومَلْئ" تُعبِّر عن تاريخ تفاعلها مع الكلمات الأخرى من جهة،و"لتبرِزَ" طبيعتها الاجتماعيّة بما هي حاملة لإيديولوجيا وعاكسة لمختلف أنماط الوعي من جهة أخرى.

I ـ مفهوم النّص في التّنظير الباختينيّ

شغل مفهوم النّص اهتمام الدّرس النّقديّ الحديث بشكل واسع،ما أفضى إلى ظهور تنظيرات نصّيّة متعدّدة تعدُّد منطلقاتها العلميّة. فإذا كانت اللّسانيّات الكلاسيكيّة قد تقَوْقَعت داخل أسوار الجملة،ناظرةً إليها بوصفها الوحدة النّصيّة الثّابتة،والمُعبِّرة عن فعل التّواصل الإنسانيّ،نلفي أنّ لسانيات النّص قد تجاوزت هذا الإطار المغلق

[1] جوليا كريستيفا،(الكلمة والحوار والرواية)،تر.حسن المودن،مجلة الآداب العالمية،ع104،سنة2000،اتحاد كتاب العرب،سوريا،ص250.

أثناء مقاربتها للنّص،مقاربة مرِنة مرونة مكوّناته،مُستعينة بمجالات عدّة بُغية الإحاطة به.

فإذا كانت الجملة منطلقا للّسانيّات الكلاسيكيّة فإنّ لسانيّات النّص جعلت من هذا الأخير أساس مقاربتها لفِعلِ ظاهرة التّواصل الإنسانيّ. وقد سَعَت في سبيل تذْليل الصّعوبات التي تعْتَور هذه المهمّة الجديدة إلى الإفادة من تراكمات الإرث السّابق. ولذلك فهي تُقدّم نفسها " كمجموعٍ نظريّ يستطيع أن يستوعب كلّ هذا الإرث المعرفيّ[1]، بدءا من استثمار منجزات الدّرس البلاغيّ القديم والحديث،مرورا بتوظيف نتائج الدّراسات السّوسيولسانيّة وعلم النّفس اللّسانيّ، والمعرفي والذّكاء الاصطناعيّ، ووصولا إلى الإفادة من سيميائيّات غريماص وكريستيفا وبارث.

النّزعة الموضوعيّة المُجرَّدة

ينطلق باختين من موقع نظريّ مغاير لراهن الدّراسات اللّغوية وقتئذ. وهو ما مَثّله التّوجّه الذي قاده دو سوسير والذي جعل من النّظام اللّغوي نظاما مستقِلا وقائما بذاته بعيدا كلّ البعد عن أيّ إبداع فرديّ. وقد انتقد[2] باختين أصحاب هذه النّزعة التي شَكّلت بدورها "الأساس النّظريّ للمفاهيم الشّكلانيّة الرّوسية"[3] من خلال تعاملها مع اللّسان كنظام "لغويّ" بحت،مُرجئةً مُساءلة استخدام هذا اللّسان بوصفه ضامنا لإيصال واستقبال أفكار بعينها.

إنّ المنحى الذي نحته المقاربات الكلاسيكيّة والذي يقوم على مبدأ عزل اللّغة عن سياقها التّاريخي وطبيعتها الاجتماعيّة وإفراغها من محتواها الإيديولوجيّ يمكن أن يطبَّق مثلما قامت به بعض الدّراسات على اللّغات القديمة،إذ تَبَنَّت عمليّة العزل على هذه اللّغات بوصفها ميّتة. ذلك أنها لم تجعل من مسألة الفهم هدفا لدراستها.

يرى كثير من المنظّرين أنّ تأسيس اللّسانيات النّصية يرجع إلى التّعريف الذي وضعه هاريس للخطاب سنة 1952، غير أنّ العودة المتقدِّمة إلى سنوات سالفة تُبيّن أنّ ميخائيل باختين انتقد عجز اللّسانيّات الكلاسيكيّة وقصورها نتيجة

---

[1] J. M. Adam, *Elément de linguistique textuelle*, Théorie et pratique de l'analyse textuelle, Deuxième édition Margage.1990,p.9.

[2] M. Angenot, *Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine*, Études françaises, vol. 20, n° 1, 1984, pp. 7-19. URI: http://id.erudit.org/iderudit/036812ar.

[3] ينظر: عبد القادر بوزيدة،(فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين)، مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر،ع15،أفريل 2001،ص61.

تقَوْقُعها داخل أسوار الجملة،إذ "لم تستطعْ لحدّ الآن الاهتمام بالزُّمر اللّفظيّة الكبيرة: الملفوظات الطّويلة التي نستعملها في الحياة
اليوميّة:الحوارات،والخطابات، والروايات،(...) فلحدّ السّاعة لم تَتَقدّم اللّسانيّات علميا خارج حدود الجملة المعقّدة."[1]
مما يعني أنّ باختين قد تجاوز النّزعة الموضوعيّة المجرّدة التي وسِمت اللّسانيّات الكلاسيكيّة لدى مقاربتها للجملة،فهوى لا يوافق نظرة هذه اللّسانيّات التي تُؤمن بإمكانية إدراك النّص من خلال عناصره اللّسانية فقط. إذ لا يمكن بحسب باختين فهم النّص إلاّ من خلال تناوله بأدوات متنّوعة غير تلك المرتآة من قبل الدّراسة السّكونيّة للّسان،والتي أرسى دعائمها فرديناند دو سوسير،حين تعزل في دراستها للجملة أفقَ علاقتها بما يسبقها ويليها. فبالرّغم من حداثة سنّه من جهة،وشيوع التّطبيقات الشّكلانيّة المتزامنة مع ذيوع الإرث السّوسيريّ من جهة أخرى،فقد تفطّن باختين للإجحاف الذي طال النّصوص الأدبيّة جرّاء هذه التّطبيقات المنغلقة على بنيات النّص الثّابتة.

النّزعة الفردانيّة الذّاتيّة subjectivisme individualité[2]

إذا كان باختين قد رفض توجّه اللّسانيّات الكلاسيكيّة مُمَثَّلة في النّزعة الموضوعيّة المجرّدة،فإنّه لم يتوانَ عن انتقاد نوعٍ آخر من الدّراسة اللّسانيّة والذي يُمثِّله *فلوسر* و *همبولدت*. ذلك أنّه يقوم على التّعامل مع السّيكولوجيا الفرديّة بوصفها أساس توليد فعل الكلام parole.

وغنيّ عن التّذكير أنّ باختين يؤمن بأهميّة الفرد في عملية الكلام إلا أنّه يرى أنّ تشْيِيئَ "هذه الفرديّة" من شأنه أن يشكِّل عائقا أمام دراسة الفعل الكلاميّ دراسة موضوعيّة. لأنّ تقديس هذه السّيكولوجيّة يتناقض ـ بحسبه ـ مع الطبيعة الاجتماعيّة والسّمة الإيديولوجيّة اللّتين يضمنُهما الميراث المشترك الذي يتقاسمه متحدِّثو اللّسان الواحد.

[1] J.M. Adam, *Elément de linguistique textuelle*, Op.cit., p.7.

[2] ينظر:ع. بوزيدة،(فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين)،م س،ص61.

اقتراح علم عبر اللّسانيّات

انطلاقا من هذه الانتقادات بلور باختين مفهومه لعلم عبر- اللّسانيّات la translinguistique،بوصفه علما يَروم مقاربة النّص من خلال ربط عناصره اللّسانيّة بالسّياق الذي أُنتِج فيه. وبفضل مقترحات باختين فُتِح المجال لظهور مجموعة من المفاهيم الجديدة التي أسهمت في بروز علوم حديثة كالتّداولية مثلا. وقد أفاد باختين خلال مشروع العلم الذي اقترحه،من الصّحوة العلميّة التي وسِمت حِقْبته ضمن مجالات علميّة متنوّعة،فغدا مُشْبعا بتيّارات فكريّة وفلسفيّة ولسانيّة متشعّبة،شكّلت أساس ثقافته الموسوعيّة وبوّأته لاحتلال مكانة[1] بارزة لدى الدّراسات النّقدية المعاصرة.

من أجل ذلك،شهد له كثير[2] من المنظّرين المعاصرين بما يُمثِّله من وزن علميّ وعُمْق في الطّرح المنهجيّ،وهو ما يجعل من إسهاماته - على قِدم تاريخ صدورها - إسهامات تستجيب لراهن الدّراسات المعاصرة . لذلك عُدّ باختين بأنّه أعاد التّفكير في التّاريخ اللّسانيّ وأعاد تسطير وجهات نظر جديدة،ما جعل بعض الدّارسين ينظرون إليه ليس بوصفه منظّرا للأدب العامّ والمقارن،أو أديبا مختصّا في دوستويفسكي ورابليّه،بل ومنظّرا للّغة أيضا[3].

نظرته الجديدة (التّفاعل)

بعد انتقاده لكلٍّ من النّزعة الموضوعيّة والفردانيّة،يتبنّى باختين نظرة جديدة قوامُها ذلك التّفاعل الحيّ للكلمة التي أضحت تَكتسِب معنى جديدا يضاف إلى معناها الأول كلما غادرت مجالها اللّسانيّ البحث مُتّجهة نحو خطاب الآخر. وبذلك تحصل هذه الكلمة[4] - كلّما وُظِّفت في سياقٍ استعماليّ جديد - على حمولات إضافيّة إثر دخولها إلى حلقة جديدة من حلقات التّواصل - فتغدو هذه الكلمة "حيّة " بفضل مبدأ التّفاعل الحيّ الذي يضمن لها حياتها المستمرّة.

---

[1] H. Nølke, *La polyphonie : analyses littéraire et linguistique*, Tribune, nr.9, 1999.p.1. Skriftserie for Romansk Institutt, Universitetet i Bergen, ISBN 82-90259-12-3,ISSN 0333-1792.

[2] C. Depretto et les autres, *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Edition presses universités de Bordeaux, 1997.

[3] J. Peytard, *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse de discours* : Petrand Lacoste, Paris, 1995, p.11.

[4] ينظر: سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية: الرواية والتاريخ،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،2012،ص.51.

ينطلق باختين من مبدأ جوهريّ مفاده أنّه " لا يوجد تعبير غير مرتبط بعلاقات جوهريّة مع تعبيرات أخرى"[1] . لذلك يرى أنّه يستحيل دراسة الكلمة بمعزل عن هذه الشّبكة القائمة بين الكلمات،وهي علاقات ـ بحسبه ـ حواريّة بامتياز،كوْنها تَشتَرِط في الكلمة دخولها في سياقات استخدام مُتجدِّدة ضَمانا لحيويّتها دون أن يكون ذلك مدعاةً إلى تخلّي الكلمة[2] عن حمولاتها السّياقيّة السّابقة ودون أن تنغلق على لحظة واحدة أو سياق واحد. وينتج عن طرح باختين السّالف تَمْييزه بين لحظة سانكرونيّة (سُكونيّة) الكلمة ومُحايَثَتها،المتمثِّلة في انعزاليّتها اللّسانيّة من جهة،وبين لحظة ميلادها حين تغدو متحاوِرة متفاعلة مع مختلف الخطابات الجديدة والقديمة. فتصبح الكلمة حينها في فلك تبادل حواريّ،أو كملفوظ حاليّ مُمتدّ عبر استخدامات سابقة،ولاحقة بوصفه ملفوظا لمستخدِمين آخرين سابقين ولاحقين[3].

فالحواريّة إذن،هي هذا التّفاعل الذي يمنح الكلمة الواحدة قدرة على تعدّد غير منته،أي على امتلاك الـ"أنا" خاصيّة تَُعبِّر في داخلها عن "أنا" أخرى خارجة عن الوضع الحالي.

وهو ما يجعلها حاملة لصوتين في آن واحد Deux Voix . فتَكتسِب هذه الكلمة توجّها مضاعفا نحو خطابها ونحو خطاب الآخر. إذ ينشأ الحوار بين هذين الوضعين (موضوع الخطاب الحاليّ / موضوع خطاب الآخر أو الآخرين). ونتيجة لحركيَّة هذه الكلمة وحيويّتها الدّائمة يُقرّ باختين،بالرّغم من قيامه[4] بوضع تصنيف لأنماط الكلمات المستخدمة،يقرّ بصعوبة إحاطة أو استيفاء هذا التّصنيف ليشمل كلّ التّغيرات التي يمكن تطرأ على هذه الكلمة.

I -1 المفاهيم الجديدة في الدّرس اللّسانيّ النّصيّ

أو حين ينتقد باختين دوسوسير والطرح الشّكلانيّ،والبنيويّة.

نتج عن اجتهادات باختين التّنظريّة ميلاد مفاهيم جوهريّة ومركزيّة في الدّرس اللّساني النّصي اليوم. إذ ينطلق باختين من تقويضه لمفهوم الدّراسة السّكونيّة

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de : Ecrit du cercle de Bakhtine*, Paris, Edition du Seuil, 1981. p.95.

[2] ينظر: سليمة عذراوي، شعرية التناص،م س،ص52.

[3] ينظر: المرجع السّابق،الصفحة نفسها.

[4] M.Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Trad. Du Russe. Isabelle Kolitcheff, Présentation, Julia Kristeva, Paris, Edition Du Seuil, 1970. pp.274-275.

للّسان. فيرى أنّ مُدارسة شبكة العلاقات المشكّلة لبنية الجملة الثّابتة لا يمكن أن يَفِيَ مُراد دراسةٍ تروم فكّ مغاليق فعل التّواصل الإنسانيّ،كوْنه فعلا متشابكةٌ علاقاتُه ومفتوحةٌ على مجالات تتجاوز حدود الجملة.

وسنحاول الوقوف على جملة من المفاهيم الجديدة المتعلّقة ببعض مصطلحات الدّرس اللّسانيّ: كالنّص والخطاب والملفوظ والتّلفظ والسّياق التّلفظيّ والتّيمة وأجناس الخطاب والتّبادل اللّفظيّ.

I-2 النّص (بين العلوم الإنسانية والتجريدية)

انطلاقا من نظريّته حول الكلمة،شغل مفهوم النّص حيّزا مهمّا ضمن جهود باختين التّنظيريّة،التي حاول من خلالها التّمييز بين العلوم الطّبيعيّة والعلوم الإنسانيّة. ذلك أنّ العلوم الإنسانيّة حين تهتمّ بدراسة الإنسان في ميزاته الإنسانيّة،أي بوصفه منتجا للنّصوص(متكلّما)،فهي حينها تختلف جوهريّا عن العلوم الطبيعيّة والرّياضية التي تحصر دراستها للإنسان كذات فقط.

وفي هذا المعنى يقول باختين :" لا تَعرِف العلوم الرّياضيّة والطّبيعيّة بتاتا الخطاب كموضوع للتّوجيه،(...) إذ يهدف الجهاز المنهجيّ للعلوم الرّياضيّة والطّبيعيّة إلى التّحكم في موضوعٍ ما،وحينها لا تكون المعرفة مرتبطة بتلقّي ولا بتأويل الخطاب أو في العلامة النّازحة من موضوع المعرفة في حدّ ذاته.

أمّا في العلوم الإنسانيّة على خلاف العلوم الطّبيعيّة والرّياضيّة،فإنّه تظهر عَيانا المشاكل الخاصّة ببناء وبثّ وتأويل خطاب الآخر"[1]. ومعنى هذا أنّ موضوع العلوم الدّقيقة ليس الإنسان بوصفه منتجا للخطاب،وبذلك يقدِّم باختين كلاّ من العلوم الرّياضيّة والطّبيعيّة من جهة،والعلوم الإنسانيّة من جهة أخرى[2] كخطّين متوازيّين تاريخيّا. ثمّ يعمّق باختين،بوصفه منظّرا لغويّا الهوّة الموجودة بين طرحي هذين المجالين العلميّين،ذلك أنّهما يختلفان في الموضوع وفي المنهج.

أمّا اختلاف الموضوع،فيتَأتَّى من كوْن العلوم الطّبيعيّة تتركّز على الإنسان بوصفه شيئا دون صوت،ومُمثِّلا لظاهرة طبيعيّة ماديّة يمكن دراستها مخبريّا بعزلها عن

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., pp.29.
[2] Idem., p.28.

ظواهر أخرى. في حين نلفي فيه موضوع العلوم الإنسانيّة يتحدّد في "النّص"،لأنّها تنكبّ على مقاربة الإنسان بوصفه ذاتا مبدعة ومنتجة للكلام.[1]

وبذلك تختصّ العلوم الإنسانيّة بمساءلة مشكلات تعيين خطابات الآخرين وبثّها وتأويلها. وهو ما يؤكّد عليه باختين من خلال دراسته لـ "خصوصيّة العلوم الإنسانيّة المتّجِهة نحو الأفكار والمعاني والدّلالات وغيرها،... والمتَأَتِّية من الآخر،ما يجعلها مُدرَكة وقابلة للتّحليل من طرف الباحث. فالنّص سواء أكان مكتوبا أم شفهيّا، يُعَدّ المعطى الأوليّ لجميع الفروع التّالية،من اللّسانيّات وفقه اللّغة والدّراسات الأدبيّة. إنّ النّص هو الواقع الفوريّ المباشر،(واقع الفكر والخبرة) الذي يُمكِن للفكر ولهذه الفروع جميعها أن تُشكِّل خلاله نفسها بصورة حصريّة،فحيث لا يوجد نصّ لا يمكن أن يوجد أيضا موضوع للبحث والمساءلة والفكر"[2].

خصوصيّة العلوم الإنسانيّة

يتوقّف باختين عند هذا المبحث بإسهاب،لينتهي إلى أن العلوم الإنسانيّة هي علوم الإنسان فيما يتعلّق بخصوصيّته وليست علوم شيء لا صوت له أو علوم ظاهرة طبيعيّة. إنّ الإنسان بخصوصيّته البشريّة يعبّر عن نفسه دوما (فيتكلّم)،أي أنّه يُبدع نصا على الدّوام (بالرّغم من أنّ هذا النّص قد يظلّ كامنا واحتماليّا). وتاليا فإنّ أيّ دراسة للإنسان خارج هذا النّص أو دون الاعتماد عليه هي خروج عن العلوم الإنسانيّة،وأقرب ما تكون إلى علم التّشريح البشريّ،أو علم وظائف الأعضاء[3].

ولذلك نلفي باختين يرفض[4] بشدّة التّوجّه الذي نحتْه الشّكلانيّة،حين حاولت إخضاع النّص إلى مقاييس العلوم التّجريديّة. فتعاملت معه من خلال استنطاق جزئه المادّيّ،واختزلته في موادّه الأوّليّة وبناه اللّسانيّة (تركيبا وصوتا)،دون أدنى عناية بمقاصده. ومُبَرّر هذا التّوجّه بأنّه ليس لتلك المقاصد والنّوايا أيّة تمظهرات[5] شكليّة في النّص.

---

[1] Idem., p.31.

[2] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit.,.p.31.

[3] Idem., p.32.

[4] قام باختين بتخصيص فصل عنونه بـ : مشكل المادّة والشّكل والمحتوى في نقده للشّكلانيين، ضمن كتابه : علم الجمال ونظريّة الرّواية.
M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. Par, Michel. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

[5] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.35.

وهو ما يعدّه باختين خطيئة من الخطايا التي وقعت في شِراكها التّجريبيّة (المخبريّة Empirisme) الموضوعيّة،لِما في ذلك من انتقاص لمفهوم النّص ووضع له في مستوًى أدنى من مكانته. ذلك أنّ تقوْقُع الدّراسات الشّكلانيّة واقتصارها على دراسة البنى اللّسانيّة من خلال استنطاق أدواتها الصّوتيّة والتّركيبيّة فقط فيه قتلٌ لخصوصيّة النّص الكامنة في موضوعه الجماليّ وجانبه الإبداعيّ. وهو ما لا يتـأتّى إلاّ من خلال بحث جادّ يروم استجلاء مقاصد النصّ.

وفي ذلك يقول باختين:"نحن نؤكدّ بدون ملل على الجانب الموضوعيّ والدّلاليّ والهيئة التّعبيريّة،أي القصديّة. أكثر من تمسّكنا بالمؤشّرات اللّسانيّة(التّلوينات المعجميّة،والتّناغمات الدّلاليّة). فهذه المؤشّرات الخارجيّة المرْئيّة والمتعرّف عليها على المستوى اللّسانيّ لا تستطيع هي نفسُها أن تُدرَك دون فعلٍ حيّ يؤوّلها وفق المقاصد التي تُغذِّيها"[1]. وتاليا ينتقد باختين الطّرح الشّكلانيّ القائم على عزل الطّبيعة الاجتماعيّة مُكتفِيا بالبحث عن الأشكال المادّيّة المنتِجة للّسان،داعيا إلى البحث أيضا عن القوى الإنتاجيّة الخفيّة التي تنتِج قصديّته تحت تأثير الدّوافع الاجتماعيّة،ذلك أنّه يؤكّد مجدّدا على أنّ ما يقصده باللّغة الاجتماعيّة ليس فقط مجموع العلامات Marques اللّسانيّة ولكنّها المجموع الحقيقيّ والواقعيّ والمجسّد والحيّ للاختلافات الاجتماعيّة،بوصفها أفُقا سوسيوألسنيّا[2] .
وينتهي باختين إلى عدّ مثل هذا التّوجّه كمِثْل من يَرومُ البحث عن "الكلّ" داخل الحدود الضيّقة "للجزء"[3]. ويستغرب باختين من الشّكليّين الذين يسخرون من أولئك الذين يبحثون عن "روح" أو "مزاج" في العمل الأدبيّ،ثم يقعون في ذات المطَبِّ، لأنّهم يبحثون في العمل عن القدرة النّفسيّة ـ الفيزيولوجيّة التي تكْمُن وراء إنتاج حوافز ومثيرات[4] . فينتقد باختين الشّكلانيّة التي تروم البحث عن كُليّة المعرفة عبر جزئيّة البنية المجردة المعزولة(النص)،فيفصلون بين الشّيء(النّص)،والمبدِع (المؤلِّف) والمتأمِّل (المتلقّي).

في حين أنّه يرى أنّ فنيّة الأثر الأدبيّ،تكمن في محصّلة هذه الأركان الثّلاثة وتكاثفها(بنية الموضوع،نفسيّة المبدِع،وفِعل المتأمِّل) مجتمعةً،ومؤطَّرة بفضل

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.36.
[2] Ibid.
[3] Idem., p.37.
[4] Ibid.

علاقة نوعيّة تجمع بين المبدع والمتأمّل الذين يلتقيان داخل الأثر الفني[1]. ومن ثمّة فقد أبان عن معارضته الشّديدة للبنيويّة،في وقت مبكّر كانت تستْتأْسِد المشهد النّقديّ وتتربّعُ على كرسيّ عرشه. إذ يقول صراحة أنّه " ضدّ الانغلاق والتّقوقع داخل أسوار النّص (..) وما يترتّب عن ذلك من تحديدات شكليّة من شأنها أن تُفضي إلى "لا تحديد" للسّمات الشّخصيّة،ذلك أنّ كلّ العلاقات إنّما ترتكز على خصائص منطقيّة (بالمعنى الواسع للاصطلاح). وهو ما يجعلني من جهة أخرى أسمع أصواتا في كلّ مكان،تقوم على علاقات حواريّة "[2]. فالفهم الكامل للنّص مشروط،بَعْد تمثُّل عناصره اللّسانيّة،بربطه مع سياقه التّاريخيّ ومحيطه الاجتماعيّ.

أمّا عن **الاختلاف في منهج** هذين العلمين،(وهو اختلاف مترتِّب عن الاختلاف الجذريّ في الموضوع)،فيُميِّز باختين بين: منهج العلوم الدّقيقة،القائم على الدّقة،إذ أنّ خطابها لا يقوم على ارتباط المعرفة بالتّلقّي أو بالتّأويل. وبين:منهج العلوم الإنسانيّة القائم على مُرونة منهجها تماشيا مع طبيعة موضوعها.

وهنا يرى *تودوروف* أنّ باختين" يستخدم مصطلح "الفهم" فيما يتعلّق بالعلوم الإنسانيّة ولا يُحبِّذ الحديث عن "المعرفة" التي تبقى مطْلبا تروم تحقيقه العلوم التّجريديّة. وهو في ذلك يقتفي آثار كلّ من *ديلثاي وريكرت وماكس فيبر*[3]. غير أنّ باختين لا يرى أنّ كلّ فهم يعدّ فهما صحيحا،ذلك أنّه يميّز بين الفهم الخاطئ والفهم الصّحيح. إذ أنّ فهم ملفوظ الآخر(خطابه) لا يمكن أن يُخْتزَل في مجرّد تفكير انعكاسيّ سلبيّ يهدف إلى نسخ ومضاعفة تجربة الآخر. بل يقتضي إعادة صياغة هذه التّجربة صياغة وِفق منظور جديد. فهو لا يتصوّر فهما صحيحا إلا من خلال كونه فعّالا، ذلك أنّ هذا الفعل يُمثِّل مشروع الجواب،إذ يرتبط هذا الفهم باستقبال تلفّظ الآخر. فينظر باختين إلى عمليّة التّواصل وما ينبغي أن تنتهي إليه من فهم،بوصفها حوارا مبنيّا على إجابات متعاقبة،وتاليا فالفهم[4] حالة حواريّة بامتياز.

وينتهي باختين إلى تقديم رؤيته (الحواريّة) للفهم بوصفه ترجمةً أمينة[5] تحافظ على وعيين مستقلّين وتمنعهما من الاختلاط من خلال وضع أحدهما مكان الآخر.

---

[1] Ibid.
[2] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.38.
[3] Idem., pp.38-39.
[4] Ibid.
[5] Idem., p.40.

فتغدو عمليّة الفهم بمثابة وضعٍ لعلاقات ملفوظات (نصوص) بملفوظات (نصوص) أخرى وإعادة تأويلٍ لها في سياق جديد. لكنّ منهجا بهذا الوصف،يقوم على فهم الظّاهرة النّصيّة سيتجاوز حتما دراسةً ترتكز على مقاربة الجملة ولا تبرح أسوارها. ولذلك انتقد باختين اللّسانيات الكلاسيكيّة التي تصوّرنت داخل المعطى الجُمليّ.

I -3 من لسانيّات الجملة إلى علم عبر اللّسانيّات[1]

يقوم المنهج السّالف الذي يفهم الظاهرة النّصيّة كما بيّنّاه،على تجاوز الدّراسة التي تلتزِم الوقوف عند حدود الجملة ولا تبرح أسوارها. ولذلك انتقد باختين اللّسانيّات الكلاسيكيّة. إذ يقوم المنهج الذي اقترحه باختين على فهم الظّاهرة النّصيّة في شُموليّتها (من خلال ما دعاه بالسّياق التّاريخيّ للكلمة)[2] ،وبذلك سيَتِّم تجاوز كلّ دراسة ترتكز على مقاربة جمليّة. وهو ما سيتّضِح من خلال كتابه "الماركسيّة وفلسفة اللّغة" الذي جاء كموقف صريح يُمثّل معارضته لمبدأ لسانيّات دو سوسير. ومن ثمّة راح باختين يعرض عديدا من النّقط التي أبانَت عن الثّغرات التي أفرزتها اللّسانيات الكلاسيكيّة لدى تعاملها مع النّصوص.

أفاد باختين من بعض مبادئ الفلسفة الماركسيّة(رغم معارضته لبعضها الآخر) متبنّيا توظيف المنهج السّوسيولوجيّ في اللّسانيّات،من خلال استثماره لمفهوم الطّبيعة الاجتماعيّة للعلامة. فيطلق باختين على لسانيّات دوسوسير تسميّة الموضوعيّة المجرّدة،لأنها تُخرج دراسة الكلام(التّلفّظ) من دائرة اهتمامها العلميّ. فلا يُعنى دوسوسير إلاّ بدراسة اللّسان بوصفه موضوعا مجرّدا ومتعالٍ،آنٍ ومتجانس. وبذلك يمكن القول دون مبالغة أنّ ملاحظات باختين وانتقاداته للّسانيّات الكلاسيكيّة قد سبقت كثيرا توجهات اللّسانيات الحديثة زهاء الخمسين سنة[3].

---

[1] يترجمها زياد العوف بـ: ما وراء اللسانيات، في كتابه:
زياد عوف،الأثر الإيديولوجي في النص الروائي،ثلاثية نجيب محفوظ نموذجا، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 1993،ص150. وهو بذلك يحافظ على لفظ المصطلح كما اقترحه باختين. غير أننا نفضل ترجمته ب: عبر اللسانيات، الذي هو تعريب للمصطلح الذي اقترحه *تودوروف*:Translinguistiques.

[2] T. Todorov : *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.44.

[3] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, les éditions de Minuit, 1977, p.12.

في حين يرفض باختين تماما هذا الطّرح منتقدا لسانيّات دوسوسير،التي تُخرج الكلام(التّلفّظ) من مجال اهتمامها العلميّ،مفضّلة دراسة اللّسان langue بوصفه موضوعا مجرّدا ومثاليا،ناظرة إليه كنسق آن ومتجانس،مُرجئة كلّ تمظهراته (الكلام) بوصفه آداءا فرديّا. ولأجل ذلك يولي باختين جلّ عنايته إلى "الكلام" (التّلفّظ) مؤكّدا على طبيعته الاجتماعيّة غير الفرديّة[1] .

فبالرّغم من وصفه إنجازا فرديّا،إلاّ أنّ باختين يرى بأنّ "الكلمة" هي الحلبة التي تتواجه فيها كلّ النغمات accents الاجتماعية المتعارضة. فيعكس الصّراع في اللّسان صّراعا طّبقيّا موجودا داخل النّسق نفسه[2]. فالكلام من وجهة نظر باختين بوصفه محرّك التّحوّلات اللّسانيّة لا ينفكّ يرتبط بشروط التّواصل المقترنة بالبنيات الاجتماعيّة.
وفي هذا اعتراف صريح من باختين بالطّابع الفرديّ/الاجتماعيّ للكلام من خلال الطّبيعة الاجتماعيّة التي تُوثّق ارتباطه بشروط التّواصل المقترِنة دائما بهذه البنيات الاجتماعيّة.

وينتهي باختين إلى رفض طرح دوسوسير بخصوص إمكانيّة دراسة اللّسان(النّص) دراسة آنيّة،ذلك أنّ اللّسان في مفهوم باختين متحرّك ومتحوّل،لا يمكنه أن يستقرّ على حال. لهذا يستَحيل دراسته في فترة محدّدة بزمان. ويُعلّل ذلك بأنّه لا يمكن تكرار "الكلمة"(الملفوظ)[3] ،فحتّى ولو تمّ تكرار اللّفظة الواحدة مرّتين،فإنّها لن تكون مطابقة لذاتها. إذ القيمة الجديدة للعلامة اللّسانيّة بالنّسبة إلى "تيمة" متجدّدة هي الحقيقة الوحيدة التي تهمّ الـ: متكلّم/مستمع Locuteur/Auditeur. لذلك يرى باختين أن الدّياليكتيك وحدها يمكنها حلّ التّناقض الظّاهر بين أحاديّة الدّلالة وتعدّديّتها.

فإذ كانت الموضوعية المجردة تحبّذ اعتباطيّا أحاديّة الدّلالة،بهدف سجن الكلمة داخل القاموس. وهو ما تأْباه العلامة بطبيعة أصلها المتحرّك والحيّ والمتعدّدة

[1] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage,* Op.cit., p13.
[2] Ibid.
[3] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.45.

النّبرات[1]. وبفعل انتمائها إلى ظروف إنتاجها وأسيقة تلفّظها تغدو هذه العلامات/الكلمات (الملفوظات) وحيدة وغير قابلة للتّكرار.

يتوقّف باحتين مطولا عند خاصية عدم قابليّة الملفوظ للتّكرار،ويستعمل في سبيل ذلك مصطلح Slovo[2]. وينتهي إلى أنّه وبالرّغم من التّشابهات الظّاهريّة التي قد تُلاحظ عند إعادة تكرار الجملة الواحدة،إلاّ أنّ الملفوظين يظلاّن محتفظين بخصوصيّتهما ولن يكونا أبدا متطابقين.

1-3 دور السّياق في عملية التّلفظ

لا تؤخذ أهميّة الكلمة ـ كما ينظر إليها باختين ـ بمعزل عن المكان الذي يحدث فيه التّبادل الحواريّ. و"المكان" هنا بوصفه المحيط[3] الذي تتمّ فيه عمليّة التّبادل، فهو لا يقلّ أهميّة عن الكلمة في حدّ ذاتها،من خلال ما يوفّره لها من إطار يحتضن انتقال هذه الكلمة من متلقّ إلى آخر ومن سياق إلى آخر ومن مجموعة اجتماعيّة إلى أخرى،دون أن تفقد شيئا من حمولاتها السّياقيّة التي اكتسبتها من خلال محطّات انتقالها المختلفة. إنّ رحلة الكلمة عبر مصطلح "السّياق contexte " يُخرج الطّرح الباختينيّ من مضمار اللّسانيّات ويتوجّه به خطوة كبيرة خارج الحقل اللّسانيّ وصوب حقل جديد دعاه باختين بـ "بالميتالسانيّة" Métalinguistique .

يرى بعض الدّارسين[4] أنّ *كريستيفا* عكست طرح باختين حين قدّمت مصطلح " عبر اللّسانيّة Translinguistique كبديل عن المصطلح الباختينيّ لتدُلّ به على هذا التّجاوز اللّسانيّ.

تبرير باختين للتّجاوز

يقدّم باختين تبرير تجاوزه للحقل اللّسانيّ إلى حقل الدّراسات عبر ـ اللّسانيّة،وذلك حين يعرّف كلاّ من الدّراستين،اللّتين تتقاطعان في الاهتمام بمقاربة الظّاهرة نفسها (أي الكلمة). لكنّ باختين يرى بأنّ وجه الاختلاف بين الدّراستين هو اختيارهما

[1] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p..14.
[2] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine* : *Le principe dialogique*, Op.cit., p.44.
[3] ينظر: سليمة عذراوي،شعرية التناص،م س،ص58.
[4] ينظر: المرجع السّابق،ص58.

لزوايا نظر مختلفة. فمن الزّاوية اللّسانيّة (الكلاسيكيّة) لا مجال للحديث عن دراسة العلاقات الحواريّة[1]. وعلى العكس من ذلك تهتمّ الدّراسة عبر اللّسانيّة بمقاربة "الكلمة" كموضوع لسانيّ متعدّد المستويات.

وإذا كان باختين لا يرى العلامة اللّسانيّة مثل ما يراها دوسوسير مجرّدة وساكنة،فإنّ الأوّل ينظر إليها بوصفها[2] ذات طبيعة اجتماعيّة،ولذلك لا يتردّد في وصف جميع إجراءات التّحليل اللّسانيّ (الفونيتيكيّة،المورفولوجيّة،والتّركيبيّة) بأنّها غير ملائمة،فيفسح بذلك الأولويّة للتّلفظ في شكله الكامل،أيّا كان هذا التّلفظ: كلمة،جملة أو متتالية من الجمل.

والتّلفّظ ـ هنا ـ بوصفه ردّا (إجابة)Réplique على الحوار الاجتماعيّ،يمثّل الوحدة الأساسيّة للّسان. فهو إذن من طبيعة اجتماعيّة،وتاليا فهو ليس مجرّد صوت أجوف، بل يقدَّم بوصفه حاملا لإيديولوجيا معيّنة. إذ لا يمكن أن يوجد تلفّظ خارج سياق اجتماعيّ،لأنّ كلّ متكلّم مُجْبرٌ على امتلاك أفق اجتماعيّ خاصّ به. ولأجل ذلك تقوم "الفلسفة الماركسيّة للّغة" على التّعامل مع "التلفظ" بوصفه حقيقة لسانيّة زيادة على كونه يمثِّل بنية سوسيو ـ إيديولوجيّة. وتاليا يرى باختين أنّ العلامة اللّسانيّة (الكلمة) والوضعيّة الاجتماعيّة هما أبدا مرتبطين(غير منفكين)[3].

خلُص اهتمام باختين بالكلام الإنسانيّ إلى أنّ الذّات الإنسانيّة(المتكلّمة) كائن حواريّ بامتياز. ذلك أنّ الكلمة المتلفَّظة ملك خاصّ بالذّات المتكلّمة،بسبب تجاذبها من طرف ثنائيّتي الخصوصيّة الذّاتيّة والعموميّة الموضوعيّة. فالمادة الخطابيّة تتّصف بالخصوصيّة بالقدر الذي تتّصف فيه بالعموميّة،ذلك أنّ "كلماتنا مبعثرة في ما هو اجتماعيّ وما هو استشهاديّ وسجاليّ،وفيما هو متقارب و متباعد تبعا لضغوط العوامل الاجتماعيّة".[4]

كما انتقد باختين أطاريح الشّكلانيّين حين تعاملوا مع النّص بفصله عن سياقاته الخارجيّة،وبخاصّة الإيديولوجيّةالتي أغرق فيه جرّاء الممارسات الماركسيّة وتفسيراتها المادّيّة والاجتماعيّة للّغة(والأدب). غير أنّه لا يجب أن نفهم انتقادات

[1]M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Op.cit., p.25.
[2] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage,* Op.cit., p.15.
[3] Ibid.
[4] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Erudit, Etudes Françaises, Vol.20.n°1.1984, pp.21. http://id.erudit.org/iderudit/036813ar.

باختين من خلال تطبيقه المنهج السّوسيولوجيّ في اللّسانيات أنّه ينطلق من رؤية أو توجّه ماركسيّ،بل كان ذلك،كما يرى *جاكبسون* نابعا عن وعي علميّ مؤسّس مكّنه من بلورة نظريّته من خلال إيجاد ثغرات في الفلسفات والنّظريات التي سبقته،سيّما نظريّة سوسير[1].

ومن ثمّة اقترح[2] علما بديلا عن اللّسانيّات الكلاسيكيّة،حاول من خلاله أن يجعله علما لمقاربة الإيديولوجيّات،بهدف تحقيق صياغة جدلية دقيقة تقوم على مبدأ القرابة الواضحة بين الذّات الحواريّة والذّات الإيديولوجيّة. " فهاتان الذّاتان تتعايشان معا ضمن حركة واحدة للتّواصل الاجتماعيّ"[3].

2-3 تحديد المقاربة عبر اللّسانيّة

برفضه لمبدأ دراسة اللّسان دراسة آنيّة منعزلة عن سياق إنتاجه،"يؤكّد باختين في ثنايا أعماله على أهمّية النّص في حياة الإنسان ككائن اجتماعيّ،ذلك أنّ كلّ متكلّم مجبَر بانتمائه إلى أفق اجتماعيّ"[4]. ولأنّ هذا النّص محرّك فعل التّواصل الاجتماعيّ وجوهر التّعاملات الإنسانيّة،فهو أكبر من أن يكون موضوعا يزعم الإحاطة به علم لا يرى في الظّاهرة اللّغويّة[5] سوى نسبيّتها المعياريّة المجرّدة، متجاهلا كلّ حقائقها الحيّة. لذلك اقترح باختين ضرورة إنشاء علم جديد دعاه بالدّراسة عبر اللّسانيّة،يروم مقاربة الظاهرة النّصيّة في كلّيتها.

ففي الحين الذي ارتأت فيه اللّسانيّات السّوسيريّة مبدأ مقاربة اللّسان مقاربة آنيّة،من خلال دراسة اللّسان لذاته: دراسة بنائيّة تُحدِّد عناصره التّركيبيّة والمورفولوجيّة والمعجميّة،وتلتزِم طرحا موضوعيّا مجرَّدا[6]،جاء اقتراح باختين بضرورة قيام علم،أسماه "العبر لسانيّات"،لا يختصّ فقط بدراسة اللّسان (من صوت وكلمة وجملة)،بل يحاول تجاوز هذه الدّراسة النّسقيّة إلى دراسة النّص (الخطاب) الممثَّل بملفوظات فرديّة عاكسة لكلٍّ واقعيّ وحيّ[7]،فلا ظاهرة لغويّة بمعزل عن "الكلام".

---

[1] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit. pp.12-14.
[2] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit.
[3] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, Le *Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit. p.15.
[4] Ibid.
[5] M. Aucouturier, *Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman, In : M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman*, Op.cit., p.16.
[6] T. Todorov , *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Op.cit., p.43.
[7] M. Aucouturier, *Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman, In : M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman,* Op.cit., p.16.

ترفض إذن الدّراسة عبر اللّسانيّة مبدأ السّانكرونيّة[1] المتقوقع داخل النّسق المغلق،لأنّها لا ترى نصّا(خطابا) إلاّ وهو في حالة حركة،كونه تلفّظا منتَجا ينتمي إلى سياق تاريخيّ واجتماعيّ وثقافيّ محدّد. فالنّص (الخطاب) في مفهوم باختين[2] لا يتحدّد من خلال حقيقته المادّيّة واللّسانيّة (بالمفهوم الضّيّق والتّقليديّ) فقط،بل بوصفه كلاّ:

النّص (الخطاب) = التّلفّظ +سياق التّلفّظ.

يرى باختين أنّ فهم الخطاب بوصفه أفقا لفظيّا لا يتمّ بشكل كلّيّ إلاّ إذا كان مقترِنا بتمثّل محيط القول. ويعنى ذلك ضرورة دمج الأفق غير اللّفظيّ بالمواد اللّفظيّة المشكِّلة للملفوظ[3]،ذلك أنّ التّكوين الدّلالي للخطاب يظلّ مشروطا بتمثّل كلّ من عناصره المادّية وأيضا سياقه المرتبط بوضعيّة التّلفّظ،بالرّغم من أنّها عنصر خارج ـ لفظيّ.

فإذا كان باختين ينظر إلى وضعيّة التّلفّظ بوصفها ركنا مهمّا في عمليّة فهم الملفوظ،فهو في ذات الوقت يعدّ الخطاب " بمثابة مكمّل للوضعيّة"[4]. وكنتيجة لما سبق،يمكن القول بأنّ الملفوظ لا يتألّف من الجانب اللّغويّ فحسب. بل إنّ هذه المادّة اللّسانيّة لا تشكّل إلا جزءا منه فقط. في حين ينتمي جزؤه الآخر إلى "سياق النّطق" وبذلك لم يعد هذا الأخير ـ السّياق ـ مجرد هيكل فارغ أو معزول،بل أصبح عنصرا مهما في تشكيل البنية الدّلاليّة للتّلفّظ.

يركّز باختين أيضا على ما يسمّيه بالوضعيّة الخاصّة لعمليّة التّلفّظ situation. فيشير إلى من يستخدم هذا المصطلح ـ وضعيّة ـ دون تدقيق أو مبالاة في أحيان كثيرة،وإلى من يستخدمها بمعزلٍ عن السّياق (الوضعيّة والسّياق) situation et contexte ،ليؤكّد على ضرورة استخدامها على أساس أنّها الجامع بين النّص[5] والسّياق. وتاليا نلفي أنّ باختين استخدم هذا المصطلح ليدلّ به على مكان التّلفّظ وزمانه وموضوعه أيضا،مفصِّلا في ذلك على نحو ما عبّر به*تودوروف*:" دعنا

[1] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, Le *Marxisme et La Philosophie langage*, Op.cit., p.13.
[2] M. Aucouturier, *Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman*, Op.cit., p.16.
[3] ينظر:سليمة عذراوي،شعرية التناص،م س،ص61.
[4] Bakhtine/ Voloshinov, *Le discours dans la vie et le discours dans la poésie, In. T. Todorov : Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Op.cit., p.190.
[5] ينظر:عذراوي سليمة،شعرية التناص،م س،ص62.

نوافق على استخدام الكلمة المألوفة لنا "وضع"،للدّلالة على المظاهر المتضمّنة في الجزء اللّفظيّ الخارجيّ من التّلفّظ،وذلك على فضاء النّطق وزمانه ("أين" "متى")،وموضوع التّلفّظ ("عمّ يتكلّم") وعلاقة المتحاورين بما يحدث"[1].

لأجل ذلك نلفي أنّ باختين ربط هذه الوضعيّة،والتي تمثّل محيط الملفوظ،بعمليّة الفهم ربطا وثيقا،فأصبحت بذلك من ضمن الشّروط الأساسيّة لها،وتاليا:" لن يفهم التّواصل اللّفظيّ أو يُفسَّر دون هذه الرّابطة التي تربطه بالوضع الملموس"[2]. وتاليا تحتاج عمليّة التّواصل هذه،إلى متكلّم ومستمع،إلى متلفّظ ومتلقّ. وهما الطّرفان اللّذان يلاحظ*تودوروف* أنّهما لا يُفهَمان كطرفين حقيقيّين (واقع خارجيّ)،وإنّما يجب الاستدلال عليهما من داخل عمليّة التّلفّظ ذاتها.

3-3 المقاربة عبر اللّسانيّة للنّص

حاولت الدّراسات اللّسانيّة والبنيويّة والشّكلانيّة أثناء مقاربتها للنّص حصره في مجال ضيّق،لا يتجاوز حدود الجملة الواحدة. لذلك يمكن عدّ جهود باختين التّنظيريّة محاولة مبكِّرة[3]وجادّة تفتح آفاق النّص بهدف الكشف عن بنيته وحدوده وأسلوبه،بوصفه نسيجا معقّدا. وعليه تروم الدّراسة عبر اللّسانيّة تجاوز المجال اللّسانيّ الضّيّق إلى مجال أرحب،تتنفّس فيه كلّ عناصر النّص(اللّسانيّة وغير اللّسانيّة) داخل شبكة مرتبطة عبر سلسلة نصيّة،تؤطّرها عمليّة التّبادل اللّفظيّ في مجال معين.

فالنّص في مفهوم باختين،ويُطلِق عليه أحينا تسمية الملفوظ،هو مُنجَزٌ وحيد وغير قابل للتّكرار[4]،إذ لا يمكن إعادة إنتاجه. ثمّ

يميّز باختين بين جانب ظاهر ماديّ في النّص،ممثَّلا في عناصره اللّسانيّة،التي يمكن إعادة نطقها وتحقيقها. وبين مظهره عبر اللّساني،ممثّلا في سياقه الاجتماعيّ الذي يستحيل أن يكون مادة قابلة للتّكرار. لأنّه[5] يُنظر إليه حينها من خلال علاقاته بباقي النّصوص.

---

[1] تزيفيتان تودوروف،ميخائيل باختين المبدأ الحواري،تر.فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط2،1996،ص 91.

[2] المرجع نفسه،ص99.

[3] M. Yaguello, *Introduction, In :* Bakhtine/Voloshinov, Le *Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p.12.

[4] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Op.cit., p.45.

[5] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale, Trad. Du Ruse. Alfreda*

يحاول باختين الانطلاق من بعض الأسئلة المنهجيّة،التي يرى أنها تشكّل هاجس المقاربة عبر اللّسانيّة للنّصوص. ومنها: تحديد مفهوم الخطاب،تعيين حدوده وتعيين مجال اشتغاله،لأنّه يرى بأن"كلمة "خطاب" الواسعة،التي تحيل - بدون أن تضع فروقا - إلى اللّسان،وإلى صيرورة الكلام،وإلى الملفوظ،وإلى تتابع الملفوظات (ذات طول متغيّر)،وإلى جنس خطابيّ معيّن. فهذه الكلمة إلى الآن لم تحوَّلها اللّسانيات إلى مقولة محدّدة في معناها[1]. فإذا كانت اللّسانيّات الكلاسيكيّة لم تحدّد - إلى وقت باختين - مفهوم الخطاب،فإن المقاربة عبر اللّسانيّة قد انبرت متصدّية لحل مشكلات الملفوظ،بوصفه يمثّل وحدة التّبادل اللّفظيّ.[2]

II- خصائص الملفوظ (النّص) في التّنظير الباختينيّ

ينظر باختين إلى النّص بوصفه مجالا حيويّا يستقطب حقولا معرفيّة عدّة،من فلسفيّة وميتولوجيّة وفيلولوجيّة ولسانيّة. ذلك أنّه،كما سبقت الإشارة إليه،يرى أنّ موضوع العلوم الإنسانيّة هو الإنسان بوصفه ذاتا منتجة للنّصوص.
كما لا يميّز باختين أثناء دراسته العبر لسانيّة بين ما هو شفاهيّ أو كتابيّ،كما تفعل اللّسانيّات الكلاسيكيّة،حين تجعل من النّص المكتوب أساس مقاربتها، مرجئة كلّ النّصوص الشّفهيّة.

ففي الحين الذي تقوم فيه الموضوعيّة المجرّدة ـ كما أسماها باختين ـ بمقاربة العلامة اللّسانيّة مقاربة محايثة،تروم الكشف عن نسقها الداخليّ،نلفي أنّ الدراسة العبر لسانيّة تكفّلت بمهمّة الكشف عن الملفوظ (مجموع العناصر اللّسانيّة وغير اللّسانيّة)،وعن حدوده وتبيان وظائفه. وهو بحسب باختين،ما لا تستطيع أو "تهدف" إليه الدّراسة الموضوعيّة المجرّدة سبيلا.

II-1 أجناس الخطاب

يرى باختين أنّ الملافيظ تتنوّع تبعا لتنوّع استعمالات اللّسان،فتتشكّل الأجناس الخطابيّة. ويشرح ذلك من خلال اختلاف طرائق توظيف اللّسان ضمن تنوّع

Aucouturier, Préface de Tzvetan Todorov, Edition Gallimard, France, 1984, p.314.

[1] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale*, Op.cit., p.276.

[2] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale*, p.276.

التّعاملات الإنسانيّة،لينتهي إلى أنّ كلّ مجال تعاملاتيّ يختصّ باستعمال خاصّ للّسان في شكل ملفوظات حيّة.

II-2 بنية الملفوظ

يتوقّف باختين عند هيكلة (تركيبة) الملفوظ،فيحصرها في ثلاثة عناصر. هي المحتوى الموضوعيّ والأسلوب والبناءات التّلوينيّة. فيتحدّد كلٌّ من هذه العناصر وفق طبيعة مجاله الاستعماليّ. ليخلصَ باختين إلى أنّ الملافيظ بعناصرها الثّلاثة،إذ تجتمع في مجال استعماليّ معيّن فإنّها تكوّن عندها ما يدعوه بنماذج من الملفوظات،يصطلح على تسميتها بأجناس الخطاب.[1]
نفهم من كلام باختين أنّ كلّ مجال تداوليّ لسانيّ يفترض استعمال نماذج لملافيظ معيّنة،تشكّل جنس خطابه الخاصّ به. يصرّح باختين[2] حينها أنّه رغم ثراء أجناس الخطاب،فهي لا تعرف تجانسا،فيميّز إثرها بين الحوار اليوميّ وتمظهراته المختلفة وبين الخطاب العلميّ والأدبيّ.

II-3 طبيعة الملفوظ الغيريّة (بوصفه وحدة التّبادل اللّفظيّ)

تكتسي دراسة طبيعة الملفوظ وأجناس الخطاب قيمة تأسيسيّة في الطّرح النّظريّ الباختينيّ،ذلك أنّه يعدّها تجاوزا للمقولات التّبسيطيّة المتعلّقة بالحياة اللّفظية. فدراسة الملفوظ بوصفه "وحدة للتّبادل اللّفظيّ"[3] يتيح لنا فهما أكبر لطبيعة وحدات اللّسان،بوصفها نسقا مكوَّنا من كلمات وجمل. ولا يجب أن نفهم من تصريح باختين بعجز اللّسانيّات الكلاسيكيّة عن مقاربة طبيعة وحدود وأنواع ووظائف النّص (الملفوظ)،أنّ الدّرس اللّسانيّ قد أهمل موضوع الملفوظ. لأنّ هذا يتعارض مع ما رصده باختين من اهتمام لسانيّات القرن التّاسع عشر بالملفوظ،بدءا من هومبلدت إلى دوسوسير.

[1] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale,* Op.cit., p.265.
[2] Idem., p.286.
[3] Idem., p.272.

غير أنّ باختين يؤاخذ على هذا التّوجّه الموضوعيّ المجرّد تموقعه داخل بنية الملفوظ مقصيا دور الآخر (المستمع) من حقل التّلفّظ. فحين ركّزت اللّسانيّات الكلاسيكيّة على المتكلّم،وألغت دور المستمع في الكلام وفي بناء عمليّة التّبادل اللّفظيّ،فهي قد أرجأت بالتّالي حيّزا مهمّا يشغله المستمع في سيرورة الكلام. ومن ثمّة يقترح باختين مفهوما مغايرا للملفوظ (النّص)،فلا يتصوّره حيّا إلا من خلال تماسه بنصوص أخرى،سابقة ولاحقة. وهو ما يمثّل لهذا الملفوظ "إطاره" و"حدوده". إذ يرتبط وجود ملفوظ ما،بوجود ما يسبقه وما يليه من ملافيظ. ففَبْلَ الملفوظ تكون هناك ملفوظات الآخرين القبْلية،بوصفها مصدر إلهام ينهل المتكلّم الفرديّ من معين خصوصيّتها الاجتماعيّة. وتَلِي الملفوظَ ملفوظاتُ إجابة الآخرين البعديّة،التي يفسح لها المتكلّم،بعد فراغه من إنجاز كلامه مجال الحديث.

نستشفّ من مفهوم باختين أنّ الملفوظ مرتبط بما يسبقه،ومتعلّق بما يليه. فهو ليس "وحدة تعاقديّة،ولكنّه وحدة واقعيّة محدّدة "بتناوب"[1] الذّوات المتكلّمة،والتي تنتهي بتحويل كلام إلى آخر. وهذا هو عين ما قصده باختين،مؤكّدا على طبيعة الملفوظ"الغيريّة"،بوصفه وحدة التّبادل اللّفظيّ،منتقدا اللّسانيّات الكلاسيكيّة التي تعاملت معه كـ"وحدة لسانيّة مغلقة" لا وجود فيها سوى للعناصر المادّيّة.

III- الفرق بين الدّراسة الجمليّة والدّراسة النّصيّة

يُذكّر باختين أنّ مجال الدّراسة الجمليّة هو لسانيّ. في حين يرى بأنّ الدّراسة النّصيّة تحتاج إلى علم جديد،عبر اللّسانيّات. ويوضّح بأنّ الفرق بين الجملة (القضيّة) والنّص(الملفوظ) أنّنا نلْفي أثناء دراستنا للملفوظ تناوبا بين المتكلّمين. وحين يختفي "التناوب" يكون ذلك دليلا على حضور الجملة.

ويردف باختين فرقا آخر،يميّز به بين النّص(الملفوظ) والجملة(القضيّة)،فهذه الأخيرة رغم وصفها وحدة دالّة وحاملة لمعنى قارّ،فهي على عكس الملفوظ لا تمتّ بصلة علاقة مباشرة مع الواقع[2]،كوْنها غير مرتبطة عضويّا مع باقي الملافيظ. ولذلك فلا يتحقّق المعنى للملفوظ إلا من خلال ارتباطه بالملافيظ السّابقة واللاّحقة (أي في كلّيّته). وهو ما لا يتمّ بشكل كامل بالنّسبة للجملة.

[1] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale*, Op.cit., p.278.
[2] Idem., p.280.

يرى باختين أنّ الجملة بما هي وحدة لسانيّة،فلا يدّعي أحد ملكيّتها،إذ ليس لها مؤلِّف معلوم. غير أنّ الملفوظ (النّص) يعبّر عن موقف حيّ في عمليّة التّبادل اللّفظيّ بوصفه تعبيرا يتعلّق بمتلفّظ (متكلّم)،بعكس الجملة (القضيّة) المجهولة المؤلف،وبذلك تبرز ميزة "حياديّة الجملة"،إذ ليست ملكا لأحد ولا هي موجّهة لأحد إلا إذا اقترنت بملفوظ في سياق معين. فتغدو عندها هذه الجملة عنصرا مكوّنا للملفوظ (النّص). وتاليا يستنتج باختين أنّ" اختيار استعمال معين للجمل هو الذي يحدّد جنس الخطاب"[1].

ينتهي باختين ممّا سلف إلى أنّ بنية الملفوظ هي أكثر تعقيدا من بنية الجملة المكوّنة له،ويسلّم بأنّ الجملة هي وحدة لسانيّة في حين يَعدّ الملفوظ أكبر ضمن عملية التّبادل اللّفظي. وهو ما يشكل بحسبه فرقا جوهريّا،ذلك أنّ فهم الملفوظ مقرون بإدراك شروط تكوينه وجنسه الخطابيّ الذي ينتمي إليه. وعليه "يستحيل فهم الطّريقة التي يُبنى بها أيّ ملفوظ إذا لم تعالجه كلحظة،كقطرة في نهر التّواصل اللّفظيّ"[2].

يستثمر التّنائج السّالفة،ليخلص باختين انطلاقا من أهمّ خصائص الملفوظ،وهي خاصيّة التّناوب بين الذّوات المتكلّمة التي تميّزه عن الجملة،ليبني عليها خاصيّة "اكتمال" الملفوظ. فبحسبه،لا مجال للحديث عن تناوب في التّلفظ دون أن يكون هناك اكتمال في الملفوظ الأوّل. ثمّ إنّه لا يمكن أن يحصل التّناوب[3](والتّناوب هنا صورة من صور إجابة الملفوظ الثّاني أو ردّه) دون أن يتمّ تقبّل التّلفّظ الأوّل بشيء من الفهم. ليقوم باختين بعدها بنمْذجة هذه المسألة المعقّدة وفق رسمٍ يدعوه بالرّسم الخطابيّ Le dessin discursive،ويعزو إليه تحديد "كليّة" الملفوظ.

يتكفّل الرّسم الخطابيّ بحسب باختين بقياس نهائيّة اكتمال الملفوظ،والتي لا تتأتّى إلاّ من خلال مساهمته في بناء جنس خطابيّ ما. وبذلك يُولي باختين لمسألة الجنس الخطابيّ أهميّة خاصّة بوصفها أبرز محدّدات الملفوظ.

[1] M. Bakhtine, *Le problème du texte, In. Esthétique de la création verbale*, Op.cit., p.255.
[2] Idem., p.288.
[3] Idem., p.282.

1-III اكتمال الملفوظ

وحتى نتمكّن من فهم التّلفّظ واستيعابه ينبغي أن يكتمل هذا الملفوظ. ويتمّ ذلك على مستوى ثلاثة عوامل يذكرها *تودوروف*[1]،ممثَّلة في المستويات التّالية:

-مستوى هدف الموضوع الذي تُكُلِّم من أجله.

-مستوى القصد الخطابيّ الخاصّ بالمتكلّم الذي نستطيع أن نستدلّ عليه من التّلفّظ،والذي يسمح لنا في الوقت نفسه بقياس اكتماله.

-مستوى الأشكال المولِّدة للتّلفّظ.

كما قام بصياغة نموذج للاتّصال،بحسب العلاقات التي يقيمها التّلفّظ والتي يبيّنها المخطط التّالي:

الموضوع Objet

المتكلّم Locuteur — الملفوظ — المستمع Auditeur

التّناص Intertexte

اللّسان Langue [2]

نلاحظ على هذا المخطّط الشّبه الكبير بينه وبين مخطّط *ياكبسون* للاتّصال،غير أنّهما يختلفان جوهريّا[3] في دخول السّياق كعامل أساسيّ ومحدِّد للعلاقات بين مختلف عناصر العمليّة الاتّصاليّة بالنسبة لنموذج باختين. في الحين الذي نلفي فيه *ياكبسون* يحصر نموذجه في اللّسان ويركّز على انعزاليته عن سياقه الاجتماعيّ أو الكلامي عموما. إذ تكمُن عموميّة هذا النّموذج الذي يقترح من التّطبيق على كلّ أنواع الملفوظات،تعميما يمكن عدّه أحد أسباب بقاء هذه المقولات متجدّدة،قابلة للقراءة والتّطبيق إلى يومنا هذا.

فإذا ما قمنا بسحب المقولات السّابقة على نوع واحد من أنواع التّلفّظ وحصرها في معنى واحد من معانيه قصد الوصول إلى نتيجة أكثر تخصّصا فإنّنا سنحصل على الطّريقة التي يمكن من خلالها البحث في علاقة النّص الأدبيّ بسياقه. والمعنى

[1] ينظر: تزيفيتان تودوروف،ميخائيل باختين المبدأ الحواري،م س،ص109.
[2] ينظر:عذراوي سليمة،شعرية التناص،م س،ص64.
[3] ينظر:المرجع السّابق،ص65.

المقصود هنا هو "النّص" وتحديدا "النّص الأدبيّ"،أي عَدُّ الملفوظ الذي يتحدّث عنه باختين نصّاTexte أو"متتالية لسانيّة مستقلة".[1]

III-2 النّص كفعل تلفظيّ

يستلزم الملفوظ جزءا غير لفظيّ (سياقيّ) يحدد ويكمّل معناه. وكذلك بالنّسبة للنّص الذي يحتاج بدوره إلى جانب غير لسانيّ ليتمّ. في حالة كهذه يتمّ فيها الحديث عن النّص وسياقه سيُعلِن مفهوم أو مصطلح آخر عن حضوره،هو الخطاب Discours.

نلْحظ تشعّب تعريفات مصطلح الخطاب تشعّب تخصّص المعرّفين،ذلك أنّ منها ما ألفيناه يبحث عن ماهيّته الخاصّة ومنها ما ركّز بحثه في الفصل بينه وبين مصطلح النّص. لذلك فهو يُتعامَل معه حينا[2] كمنطق،وأحيانا أخرى لا يُنظَر إليه بوضعه مقابل مصطلحات أخرى من أجل تحدي هامش التّعريف وتضييقه كاللّسان[3] Discours/Langue،الجملةDiscours/Phrase أو الحكاية Discours/Récit.

يمكن أن نستشفّ المعنى المراد من طرف باختين في هذا السّياق فهو ذاك الذي يقابل النص DISCOUR/Texte،إذ يصبح في هذه الحالة بوصفه الشّكل الذي يندمج فيه النّص مع سياقه. ومن ثمّة يمكن إيجاد التّقابلات على النّحو التّالي:

الخطاب = النص + سياق النص.

وتبعا للمبدأ الحواريّ،يتداخل النّص الواحد مع مجموعة خطابات (نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى)،ليشكّل حوار هذا المجموع الخطابي المتفاعل داخليّا مع ما هو خارجيّ خطابا جديدا يتحاور فيه من وَضَع مع من تَلَقّى. فإذا كان استخدام "حوار الخطابات داخليّا" يقصد به "التّناص"،فإنّ صفته الثّانية أي "حواره مع متلقّيه" تحيلنا إلى ما يترتّب عن الإرسال والتّلقي،أو بعبارة أخرى عمليّة الفهم وإدراك المقاصد والغايات،وهو ما لا يتمّ دون تحديد ومعرفة السّياق.

ثمّ إنّ تعلّق الأمر في معرفة هذا الجانب السّياقيّ يتحدّد بدراسته عبر التّطرّق إلى الكثير من العوامل،ومنها: المشاركون،المكان،اللّحظة،الهدف،الموضوع،جنس

---

[1] D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p.81.

[2] ينظر: عذراوي سليمة شعرية التناص، م س،ص66.

[3] تستعمل الباحثة سليمة عذراوي(صص.56-66) مصطلح اللّغة مقابلا لمصطلح langue، ونذكّر هنا بأنّ التّرجمة الأقرب،والتي اعتمدناها خلال هذا البحث هي:لسان. لأنّه في نظرنا حسب دروس دو سوسير : اللغة يقابلها langage. في حين يقابل مصطلح اللّسان مصطلح langue. للتّفصيل أكثر ينظر: الحواريّة اللّسانيّة،ص94 من هذا البحث (الفصل الثّاني من الباب الثّانيّ).

الخطاب،القناة،اللّهجة المستخدمة،بالإضافة إلى معارف المشاركين حول العالم، والمعارف الخاصّة بالخلفيّة الثّقافيّة للمجتمع الذي يحدث فيه الخطاب،إلى ما دون ذلك من عوامل التّحديد،بوصفها من الأدوات المهمّة في تحليل الخطاب الأدبيّ.إلاّ أنّه يمكن تلخيص مكونات السّياق هذه في ثلاثة عناصر:[1]

المشاركون Les participants،وهم المشاركون في الفعل التّلفظيّ.

الإطار الزّمكاني Cadre spatio-temporel،الذي تتمّ فيه عمليّة التّلفّظ.

الهدف Le but،الذي يرمي إليه المشاركون،ويتعلّق أساسا بنوع الخطاب.

نشير هنا إلى أنّ هذا السّياق لا يقدِّم نفسه بوصفه معطى بشكل معلن،إذ لا يتمّ العثور عليه بسهولة من خارج النص،بل يجب استخراجه من خلال التّمثيلات Représentation التي يقوم بها المشاركون،وذلك بالبحث خلف الإشارات المختلفة التي تملأ فضاء النّص،والتي يُطلق عليها لفظ "الإشارات السّياقيّة Les indices contextuels" بوصفها من المحدّدات التي تمكّن من تعيين السّياق. وتختلف وجوهها،فمنها[2] ما يظهر بشكل ملموس،كالهيئة،الدّيكور،والجنس..،ومنها ما يتعلّق بصفات كلاميّة(لسانيّة،تداولية)،ويتمّ إدراجها في فهم السّياق النّصيّ عن طريق التّأويل.

III-3 أهميّة أجناس الخطاب

يربط باختين بين ذاتيّة الملفوظ والرّسم الخطابيّ المتعلّق به،ذلك أنّه لا وجود لنص (منتَج من طرف متكلّم) من دون وجود مقصديّة معيّنة. فـ"هذا الجزء الذّاتيّ في الملفوظ متوقّف على اختيار الذّات المنتِجة،لارتباطه بموضوع معيّن،ليكون النّص المنتَج وحدة متلاحمة ترتبط من جهة أخرى بوضعيّة التّلفّظ المجسِّدة للتّبادل اللّفظيّ"[3]،فتغدو عمليّة استعمال المتكلّم لملافيظ معيّنة ـ حسب ما تمليه طبيعة التّبادل اللّفظيّ ـ دالّةً على اختياره لجنس خطابيّ بدل آخر. ونفهم من كلام باختين أنّ ملفوظات المتكلّم تنتمي إلى شكل مستقرّ من أشكال التّلفّظ المتداولة،فتنتظم وفق بنية كليّة تتنوّع بتنوّع المتكلّمين،وبذلك يمكننا "أن نستوعب أشكال اللّسان فقط في

[1] ينظر: عذراوي سليمة شعرية التناص، م س،ص67.

[2] D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours,* Op.cit., p.48.

[3] حياة أمّ السّعد،(حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند النظري الباختيني)،مجلة الأثر،ع13،مارس2012،جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،الجزائر، ص156.

الشّكل الذي يأخذه ملفوظ ما"[1]. وتاليا يقدِّم باختين مفهومه للجنس الخطابيّ بوصفه "نحوا" منظّما للكلام الملفوظ،وهو لا يقلّ أهمّيّة عنده عن "القواعد" التي تنظم هذا الكلام.

لمّا كانت اللّسانيّات الكلاسيكيّة تتوقّف عند مقاربة الجملة،فقد اهتمّت بدراسة الأشكال النّحويّة (البنى النّحوية)،غير مُكترِثةٍ بدراسة الأشكال الخطابيّة نظرا لطبيعة بنائها المتنافر وكثافة حجمها (الذي يتعدّى الجملة ليصل إلى فصولٍ مثلما نجد في جنس الرواية). يضيف حينها باختين تعليلا آخر لموقف اللّسانيّات الكلاسيكيّة،واصفا البنيات النّحويّة بأنّها أشكال مستقرّة للّسان. هو ما يسمح للّسانيّات من مقاربتها مقاربة محايثة. فيما يصف الأشكال الخطابيّة (أجناس الخطاب) بكونها أكثر مرونة،فلو "قارنّا أجناس الخطاب بأشكال اللّسان لرأينا أنّ الأولى أكثر تحوّلا ومرونة من الثّانية"[2]. لذلك احتلّت مقولة أجناس الخطاب مكانة أساسيّة في السّند النّظريّ الباختيني ّخصوصا وأنّه يقرنها بعمليّة التّبادل اللّفظيّ،جاعلا منها شرطا لوجود هذا التّبادل إذ لا يتصوّر باختين حديثا عن التّبادل اللّفظيّ دون وجود تحديد لأجناس الخطاب.

IV- مفهوم التّبادل اللّفظيّ والحواريّة

يبني باختين شرط فهم الملفوظ انطلاقا من خاصيّة اكتماله. إذ بحصولها يُفتَح المجال أمام إمكانيّة الرّدّ (وهو ما يسمّيه بالفهم الجوابيّ[3]) من خلال ملفوظ آخر. فيرى أنّه لا يمكن فهم ملفوظ ما إلاّ إذا نظرنا إليه بوصفه إجابة عن ملفوظات سابقة عليه. وهو بذلك يفتح الباب مشْرعا أمام حضور الآخر،ودوره الأساسيّ في تكوين ملفوظاتنا. فهذا الآخر ليس مجرّد مستعين سلبيّ،لكنّه مشارك فعّال في التّبادل اللّفظيّ،فما من ملفوظ متشكّل إلا و يتّجه صوب هذه الإجابة[4]. وعليه يغدو الملفوظ عنصرا من العناصر المشكِّلة لسلسلة عمليّة التّبادل اللّفظيّ،إذ يقترن كلّ ملفوظ بملفوظ آخر قبله،ويمهّد لملفوظ آخر بعده.

ثمّ ينتقل باختين،بعد أن توقّف عند بنية وحدود الملفوظ،إلى البحث عن أسلوبه. فيمهّد لذلك بضرورة الإجابة على بعض الأسئلة،من مثل: إلى من يتوجّه الملفوظ ؟

[1] M.Bakhtine, *Esthétique et la création verbal*, Op.cit., p.285.
[2] Idem., p.289.
[3] M.Bakhtine, *Esthétique et la création verbal*, Op.cit., p.282.
[4] Idem., 303.

ومثل: مدى قوّة تأثير المستقبل (المتلقّي) على الملفوظ ؟ يبرز باختين حاجة التّحليل الأسلوبيّ،الذي يروم الإحاطة بكلّ مظاهر أسلوب الملفوظ،إلى إجراء تحليل يتعامل مع الملفوظ بوصفه عنصرا[1] داخل عمليّة التّبادل اللّفظيّ. فيرى كلّ تحليل أسلوبيّ فقيرا إذا لم يُحِط بكلّيّة الخطاب التي لا تتحقّق إلا داخل عمليّة التّبادل اللّفظيّ،مع شرط معرفة الجنس الخطابيّ المستعمل فيه،لأنّ باختين يعُدُّ أنّ كلّ تواصل،وكلّ تبادل لفظيّ لا يتحقّق إلاّ في شكل تبادل[2] ملفوظات،من إطار عامّ أسماه بالبّعد حواري. ومنه قدّم باختين انتقاده للأسلوبيّة التّقليديّة،لأنها ـ بحسبه ـ تقوم على مبدأ مقاربة محتوى الملفوظ بوصفه تعبيرا عن معنى يمتلكه المتكلّم،مغفِلة دور الآخر. فنتج عن مثل هذه المقاربة تشكّل هوّة بينها وبين فهم جنسه وأسلوبه.

إنّ انتقاد باختين للأسلوبيّة التّقليديّة ينبع من نظرته إلى النّص (الملفوظ). إذ لا يراه حيّا إلاّ وسط حركة تفاعليّة يرتبط بموجبها بما قبله،ويتعلّق بما بعده من النّصوص. فلا يمتلك المتلفظ سوى أن يأخذ في حسبانه ـ أثناء تلفّظه ـ حضور الآخر، المستمع. وهو ما أغفلته الأسلوبيّة التّقليديّة،التي تعاملت مع محتوى الملفوظ بوصفه مادّة بحث تُعبِّر عن نص المتكلّم،دون أدنى اعتبار لتأثير الآخر (المستمع) داخل هذا النّص. إذ يرفض باختين التّعامل مع المستمع كشيء ثابت،لا استجابة له،لأنّه يراه شريكا في عمليّة التّواصل،فالمتلفّظ واع بردود أفعال المستمع (من حركات وإيماءات وتلميحاته) وما تمثّله من فهم وجواب. فيُكيِّف تلفّظه بحسب هذه الاستجابة،مدرِكا هذا البعد الحواريّ لخطابه،نتيجة للحواريّة التي تتمّ بينهما أثناء عمليّة التّبادل اللّفظيّ.

يتّضح من مفهوم باختين[3] أنّه لا يرى خطابا إلا بكونه موجها نحو آخر،يتجاوب معه مقدِّما إجابات (حقيقيّة أو افتراضيّة). فيمثل الآخر هنا بُعدا إضافيّا للعمليّة التّلفّظيّة بوصفها ذات طبيعة اجتماعيّة،بفضل التّوجّه الاجتماعيّ للملفوظ. وتاليا يرى باختين أنّ فهم بنية الملفوظ متعلّق بربطه بشروطه الاجتماعيّة التي تُؤطِّر عمليّة التّبادل اللّفظيّ،إذ يُعزَى إلى هذه الطّبيعة الاجتماعيّة تنظيم سياق الملفوظ ووضعيّته وتحديد شكله الأسلوبيّ.

[1] Idem., p.298.
[2] Bakhtine/ Voloshinov, *La structure de l'énoncé, In. T. Todorov : Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique*, Op.cit., p.292.
[3] Bakhtine/ Voloshinov, *La structure de l'énoncé,* Op.cit., p.299.

يبدو أن طرح باختين بخصوص مقاربة أسلوبيّة للملفوظ يفترض إطارا اجتماعيّا لعمليّة التّواصل اللّفظي،ذلك أنّ "الولادة الحقيقيّة للّغة تكمن في الحدث الاجتماعيّ الذي يُحَيَّن في التّبادل اللّفظيّ،ويجد نفسه محقَّقا في عدّة ملفوظات"[1]. ويبقى فهم الملفوظ بوصفه عنصرا لسانيّا،مرهونا بفهم بنيته اللّسانيّة مع ضرورة ربطها ببنية تشكّله العبر لسانيّة.

IV-1 أهمّيّة وضعيّة التّلفظ

بعد أن استوفى باختين الحديث عن بنية وحدود الملفوظ وأسلوبه،يتوقّف مبْرزا أهمّيّة وضعيّة التّلفّظ،بوصفها شرطا آخر يساهم في إجلاء فهم كامل للملفوظ. فيربط باختين بين الملفوظ كعنصر لسانيّ،وبين وضعيّة تلفّظه خلال فعل التّواصل الاجتماعيّ،كعنصر خارج لفظي. يشرح باختين ذلك بأنّ "كلّ ملفوظ يظهر وكأنّه مكوَّن من قسمين،أمّا القسم الأوّل فلفظيّ،وأمّا القسم الثّانيّ فخارج ـ لفظيّ"[2] وبذلك يجعل باختين من مسألة البحث عن معنى الملفوظ ترتبط بتوجّهه الاجتماعيّ وتنفتح على آفاقه الخارجيّة.

إنّ معنى الملفوظ ـ بحسبه ـ لا يحدّه الإطار المادّيّ للملفوظ فقط،بل يظلّ مرهونا بالبحث عن ظروف هذا الملفوظ وموضوعه ومتكلّميه وطبقاتهم الاجتماعية.ولعلّ هذا ما يفسّر بقاء معنى بعض النّصوص دون تحديد كاف من جهة واكتساب نصوص أخرى لمعان متجدّدة لنسبيّة درجة إحاطتنا بظروف الملفوظ وسياقه. فيتعدّد المعنى بتعدّد طريقة فهمنا وبنائنا لسياق التّلفّظ.

ويقترح باختين لتسمية القسم اللّفظيّ مصطلح القسم "المُحَيَّن"،فيما يطلق مصطلح "فحوى القول" على القسم الخارج ـ لفظي[3]. وعليه يشترط باختين بُغية فهم كامل للخطاب إعادة بناء سياق الملفوظ من خلال تحديد القسم الخارج ـ لفظيّ،الذي يراه محدَّدا في العناصر التّالية:

ـ زمان ومكان حصول عمليّة التّبادل اللّفظيّ (المحادثة).

ـ موضوعها.

[1] Idem., p.288.
[2] Bakhtine/ Voloshinov, *La structure de l'énoncé,* Op.cit., pp.299-301.
[3] Idem., p.191.

ـ وضعيّة الذّوات المتكلّمة أثناء عمليّة التّلفّظ،وتقييماتهم بخصوص الملفوظ[1].

يميّز باختين بين أفقين،أفق لفظيّ هو الشيء الذي قيل،وأفق غير لفظيّ يشكّله محيط القول كشيء لم يقل. وبذلك عدّ باختين وضعية التّلفظ (العنصر غير اللّفظيّ) ركنا مهمّا في التّكوين الدّلاليّ للملفوظ. ويعني هذا أنّ التّكوين الدّلالي مشروط بتمثّل كلّ من عناصر الملفوظ المادّيّة وأيضا سياقه المرتبط بوضعيّة التّلفّظ. ولمّا كان باختين يَعُدّ الخطاب " بمثابة مكمّل للوضعيّة"[2] التّلفظيّة،فهو ينظر إليها كأساس في عمليّة التّكوين الدّلاليّ للملفوظ.

إنّ طرح باختين بخصوص مقاربة الملفوظ من خلال عناصره اللّفظيّة دون إغفال لمحيطه الخارج ـ لفظيّ قد شكل مرتعا خصبا أثمر ببروز دراسات تختصّ بمجال نظريّة التّلفّظ.[3] خصوصا وأنّ باختين قد عبّر عن هذه التّصوّرات في وقت مبكّر جدا قبل ذيوعها في المشهد النّقديّ الأوروبيّ عامّة والفرنسيّ بشكل أخصّ. إذ مثّل مقاله الموسوم ب"الخطاب في الحياة وفي الشّعر" الذي ظهر في سنة 1926 البدايات الأولى التي اهتمّت بدراسة العلاقة بين الدّاخل (بنية الملفوظ) وبين المحيط الخارجيّ (السّياق المعاش كعنصر خارج لفظيّ) من جهة وبين الوضعيّة كركن أساسيّ في بناء معنى الملفوظ،وليس فقط بوصفها مجرّد عنصر خارجيّ مسبِّب فقط. فمنذ سنة 1926 نلفي باختين يؤكّد أثناء دراسة الملفوظ على أهميّة الوقوف عند المكان والزّمان، والفاعلين protagonistes، بوصف هذه العناصر كلّها معايير ضروريّة لدى دراسة الملافيظ.

ثمّ يوسّع باختين من مفهوم سياق الملفوظ ليشمل التّنظيم الاجتماعيّ،وذلك خلال مقاله الموسوم ب"بنية الملفوظ" الذي ظهر سنة 1930.

IV -2 أسلوبية الملفوظ

يرى باختين أنّ مسألة الأسلوب لا تنحصر فقط حين يضطرّ الكاتب (مثل: Tchitchikov) لاختيار كلماته بل يصبح الأمر أكثر جدّيّة إذا تعلّق بسؤال تمَوْقُعِها

---

[1] Idem., p.302.

ويورد نفس هذه العناصر في مقاله:

Bakhtine/ Voloshinov, *Le discours dans la vie et le discours dans la poésie, In. T. Todorov : Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Op.cit., p.289.

[2] Bakhtine/ Voloshinov, *Le discours dans la vie et le discours dans la poésie,* Op.cit., p.190.

[3] ينظر مثلا،ما قام به: إ. بنفنست E. Benveniste، في دراسته" مسائل اللسانيات العامة Problème de linguistique général" الذي ظهر بجزئيه الأول سنة 1966 والثاني 1974، وحينها فقط تمّ التعرف بفضله على لسانيات التلفظ في "فرنسا".

داخل الإطار الكليّ لبناء الملفوظ[1].
ذلك ما نلفيه لدى استعمال Tchitchikov واختياره بعناية لكلمات شخصيّة Betrichtchev بوصفه ضابطا حربيّا برتبة جنرال. إذ يُفتَرض من شخصيّة تحتلّ مكانة اجتماعيّة مهمّة أن توظِّف ـ عبر أسلوب ملفوظها ـ مفردات لغويّة راقيّة، أساسها كلمات مختارة ومنتقاة بعناية تروم الإفصاح عن أسلوب راق ونبيل[2].

وحين ينتقد باختين الأسلوبيّة ـ التي عاصرها ـ فلأنّها اهتمّت في نظره،بدراسة Harmoniques individuelles التّناغمات الفرديّة،مغفلة دراسة la tonalité رنّاته الاجتماعيّة الجوهريّة. ذلك أنّها تنحو نحو التّجريد مقدِّمة نفسها بوصفها أسلوبيّة " فنّ داخل حجرة"،متجاهلة الحياة الاجتماعيّة للـ" الفعل Verbe " الموجود خارج أسوار ورشة الفنّان،وداخل الآفاق الرحبة للحياة. فهي بذلك لم تتعامل مع "الكلام" الحيّ ولكنّها تدرس فقط مقاطع استولوجيّة منه Histologique من خلال إخضاعها للـ "فعل" المجرَّد الطيّع لخدمة كفاءة الفنّان(المبدع)[3].

IV -3 التّيمة والدّلالة

يخصّص باختين في مؤلَّفه "الماركسيّة وفلسفة اللّغة" مبحثا[4] يناقش خلاله مسألة الدّلالة،التي يراها من أعسر المباحث اللّسانيّة. فيقترح باختين مصطلح "التّيمة" للدّلالة على اكتمال المعنى خلال عمليّة التّلفّظ. ولعلّه من باب نافلة القول أن نذكِّر بأنّه لا يرى تلفّظا إلا بوصفه بنية اجتماعيّة خالصة[5]وكذلك محصّلة من محصلات التّأثير المتبادل بين شخصين (متخاطبين) ينتميان إلى أفق اجتماعيّ محدّد[6]. وتاليا ينتهي باختين أنّ "التّيمة" مثلها مثل التّلفّظ،فهي متفرّدة وشخصيّة وغير قابلة للتّكرار.

ثم يتوقّف باختين مميِّزا[7] بين تيمة التّلفّظ بوصفها حدثا Un fait غير قابل للتّحليل Inanalysable،وبين دلالة Signification التّلفّظ التي يمكن أن تخضع للتّحليل وفق

[1] Bakhtine/ Voloshinov, *La structure de l'énoncé*, Op.cit., p.308.
[2] Ibid.
[3] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Op.cit., p.85.
[4] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p.142.
[5] Idem., p.141.
[6] Idem., p.123.
[7] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p.143.

متتاليات دلاليّة مرتبطة بعناصرها اللّسانيّة. فإذا كانت التّيمة لا تتعلّق إلا بالتّلفّظ في حالته المكتملة،فإنّ باختين يقرِنها أيضا بـ "الكلمة"،شريطة أن تشكِّل بمفردها تلفّظا مكتمَلا[1]،وعليه ينتهي إلى أنّه من الصّعوبة بمكان وضع خطّ فاصل دقيق بين ما هو دلاليّ وما هو تيميّ.

ويخلص باختين في الأخير إلى أنّ الدّلالة،بوصفها عنصرا مجرَّدا تحتاج دوما لتكون مُسْتساغة ومهضومة engloutie بواسطة التّيمة. ولذلك[2] تبقى مسألة الدّلالة ممزَّقة déchirée بتناقضاتها الحيّة،التي تشكّل هاجسها وهويّتها التي ترفض أن ترسو على شاطئ محدّد.

[1] Idem., p.145.
[2] Idem., p.151.

الفصل الثّاني

الكلمة بوصفها علامةً إيديولوجيّة

I- الإبداع الفنّيّ بين الجوهر الإيديولوجيّ والطّرح الفنّيّ/المعرفي

II- مفهوم الإيديولوجيا بين طرحي باختين وكلّ من

وكورش Karl Korsch و لوكاتش Georges Lukàcs

1-الإيديولوجيا لدى *لوكاتش*

2-باختين وهيجل وحوار الفكرة

2-1 باختين ينهل من *هيجل* (لكنّه يخالف *لوكاتش*)

2-2 تصوّرات *لوكاتش* .

III- راهنيّة خطاب الإيديولوجيا لدى باختين .

تمهيد

إنّ الحديث عن العلامة اللّسانيّة(الكلمة) في السّند النّظريّ الباختينيّ، بوصفها حاملة لقِيَمٍ سوسيو- إيديولوجيّة،كما يرى ذلك *تودوروف*[1] يستوجِب التّوقّف عند ما قام بعرضه باختين للكلمة[2] بوصفها مفهوما إيديولوجيّا.

I- الإبداع الفنّيّ بين الجوهر الإيديولوجيّ والطّرح الفنّيّ/المعرفي

يرى *ف. كريزنسكي* Wladimir Krysinski بأنّنا قد تعودنا على قراءة باختين قراءة مَقوليّة،لأنّنا نعرف كيف ننتقل من الحواريّة إلى البوليفونيّة،وكيف نبرز وظيفة الكرنفال. غير أنّ هذا الاعتياد سرعان ما يغدو تعقيدا عندما يتعلّق الأمر بمسألة الإيديولوجيا[3].

من أجل ذلك ألْفيْنا *كريزنسكي* لا يتردّد في إبراز خطّ الألفة والقرابة[4] (في خطاب باختين) بين الذّات الحواريّة والذّات الإيديولوجيّة،من خلال كونهما يوجدان داخل حدث التّواصل الاجتماعيّ الواحد ويتعايشان فيه. مع وجوب التّذكير بأنّ الذّات المقصودة هنا هي مفهوم لسانيّ،بوصفها ذاتا متكلّمة Un sujet parlant .

فمن المسلّم به أنّ مسألة الإيديولوجيّة تحتلّ مكانة بارزة في مشروع باختين، خصوصا في مؤلّفيْه،"الماركسيّة وفلسفة اللّغة" و" المنهج الشّكليّ"،أين تظهر مسألة الإيديولوجيا بوصفها مبحثا مهيمنا،من خلال ما تُمثِّله من بنية فوقيّة تتجلّى كمِظلّة[5] ذهنيّة تساعد على اتّقاء الأفكار الموغِلة في النّزعة الفرديّة والنقديّة. ما يجعل من هذه "الإيديولوجيا" مسألة حتميّة بقدر ما هي ضروريّة.

فإذا كان باختين لا يتوقّف في "الماركسيّة" ليُفرِد مبحثا كاملا - كعادته - يشرح فيه ما يقصده بمصطلح "الإيديولوجيا"،فإنّه قد فعل ذلك عَرضا موجَزا بقوله: "فنحن إذا ذكرنا الإيديولوجيا،فإنّنا نقصد بها مجموع الانعكاسات والتّمثّلات Les reflets et les réfractions داخل الدّماغ البشريّ Le cerveau Humain للواقع الاجتماعيّ والطّبيعيّ،المعبَّر عنها بواسطة الكلمة أو الرّسم،أو بواسطة أي شكل سيميائيّ آخر. فإذا ما قلنا: بطريقة إيديولوجيّة(إيديولوجياً)،فإنّ ذلك يعني: داخل الكلمة أو الحركة أو الرّمز"[6].

يسجّل *كريزنسكي* أنّ الطّرح النّظريّ الباختينيّ "للإيديولوجيا" يأخذ منحيين متضادّين في الاتجاه،من خلال مؤلّفيه "مشكلة المضمون ومادّة التّأليف والشّكل في العمل الأدبيّ" و"الماركسيّة وفلسفة اللّغة".

---

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe Dialogique*, Op.cit., p.32.
[2] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et la Philosophie du langage,* Op.cit., pp.25-45.
[3] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.35.
[4] Idem,.p.22.
[5] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.22.
[6] T. Todorov*, Mikhaïl Bakhtine : Le principe Dialogique*, Op.cit., p.32.

ففي المؤلَّف الأوّل[1]والذي أنجزه سنة 1924،أثناء بحثه عن "خصوصيّة الإبداع والفعل الجماليّ" يخْلُص باختين إلى أنّ مسألة الإبداع الفنّيّ لا تُعدّ نشاطا إيديولوجيّا بالأساس. ذلك أنّ الفنّان ليس فقط منتجا لإيديولوجيا ما،بالقدر الذي يُعدّ فيه مشاركا في سيرورة[2] تتِمّ فيها التّقييمات الأخلاقيّة والقيميّة للواقع الذي يُمارَس النّشاط المعرفي في مواجهته.

غير أنّنا نلفي تحديدا مغايرا لمسألة الإبداع الفنّيّ خلال مؤلَّفه الثّانيّ[3]. إذ يتخلّى فيه باختين عن موقفه الأوّل مُتبنِّيا فكرة الجوهر الإيديولوجيّ للإبداع. وأمام هاذين الموقفين المتناقضين ـ ظاهريّا على الأقل ـ يتوقّف *كريزنسكي* ليحاول تعليل التّغيير في موقف باختين. فيَعْزوه إلى جسامة الأحداث التي شهدها الاتّحاد السّوفيّيتيّ سابقا خلال السّنوات الخمس التي فصلت بين ظهور الدّراستين.

وهو في ذلك يُلمّح إلى تأثير تلك الأحداث في تطوّر فكر باختين إلى الحدّ الذي يجعلنا نعتقد أن تبنّيه لفكرة السّيرورة المعقَّدة للإبداع الفنّيّ ـ في دراسته الأولى ـ لا يمكن أن يكون هو نفس الفكر[4] الذي تبنّى فيه فكرة الجوهر الإيديولوجيّ للإبداع،بلغة بسيطة يغلب عليها النّزوع إلى التّعميم في دراسته الثّانيّة.

وينتهي *كريزنسكي* إلى أنّ الخطاب السّياسيّ الرّسميّ للحزب الحاكم كان وراء هذا التّحوّل الذي جعل من الخطاب النّقديّ لباختين (ولأفراد حلقته[5] خصوصا) يقع تحت طائل الإغراء الإيديولوجيّ المتشدّد.

وهو ما يمكن عدّه تعليلا للتّغيّر في المواقف أو وصفه كـ "ضريبة رسميّة مدفوعة للأرثوذوكسيّة الماركسيّة لإكراهات تلك المرحلة[6]،والتي يُمثِّلها الاتّجاه الرّسميّ الستالينيّ الذي سبق لـ"لينين" أنْ حذّر منه مخافة بروز وتشكُّل سياق إيديولوجيّ ـ سياسيّ قد يكون مدعاةً لانتشار النّزعة التّبسيطيّة وتفاقمها[7].

وبذلك يرى *كريزنسكي* أنّ كتاب "الماركسيّة" يقوم على أسس نظريّة تسير في خطّ مستقيم مداهِنٍ للخطاب الرّسميّ،الذي يُوفِّر سندا تجد فيه تلك الأسس

---

[1] M. Bakhtine, *Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire,* In*. Esthétique et Théorie du roman, Trd. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978,* pp.21-82.

[2] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.24.

[3] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., pp.69-71. (Vers une Philosophie Marxiste du Langage).

[4] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.25.

[5] نسجّلُ بأنّنا لا نكاد نعثر في أدبيّات نقدنا العربيّ على تفصيل ذكر لحلقة باختين، وللاطّلاع على خصوصيّة هذا الحلقة يُرجى الرجوع إلى:
J. Breuillard ,(*Medvedev Pavel, cercle de Bakhtine la méthode formelle en littérature :introduction à un poétique sociologique*), Revue des études Slaves, 2009, V.80 , N.3, pp.385-386.

[6] Ibid.

[7] مثلت سنة 1929 علامة فارقة في تاريخ الاتحاد السوفييتي سابقا. ذلك أن القمع الستاليني والتوحش الديكتاتوري قد بلغ أوجه. حين عرفت تلك المرحلة أحداثا جساما بدأت بطرد تروتسكي من الحزب لمعارضته ونقده لستالين،ثمّ سحبت منه الجنسية السوفييتية لاحقا. كما عرفت عملية تأميم الأراضي اتساعا مهولا.وقد مهد هذا السياق المشحون بالصراع الإيديولوجي الطريق لانتشار النزعة التبسيطية. وهو رآه كريزنسكي سببا في تحول الخطاب النقدي لدى باختين. خصوصا مسألة الإبداع الفني.

مشروعيّتها،فتغدو مُفْرِطة في التّبسيط والوُثوقِيّة. ومع أنّ *كريزنسكي* لا يَعُدُّ ذلك نقِيصةً من قيمة الكتاب[1]،الذي يبقى مع ذلك ـ في نظره ـ مليئا بالاكتشافات والإثباتات الهامّة والمقبولة.

II- مفهوم الإيديولوجيا بين طرحي باختين وكلّ من وكورش Karl Korsch ولوكاتش Georges Lukàcs

يرى *كريزنسكي* أنّ كتاب باختين جواب رسميّ[2] على مزاعم الفيلسوفين الماركسيّين التّحريفيّين،الذين كانا يفكّران في مسألة الإيديولوجيا بشكل لا يتوافق مع مقدّسات الفلسفة الماركسيّة الرسميّة. إذ قام كلّ من الفيلسوفين الشّهيرين *كورش* و*لوكاش* بتقديم "الإيديولوجيا" بصورة معاكسة لما كان يتبنّاه باختين في النّهج الرّسميّ للماركسيّة. وهو ما جعلهما معرضين للنّبذ من طرف الخطّ الرّسميّ للماركسيّة الحاكمة. حين قاما في سنة 1923 بنشر مؤلّفيهما "الماركسيّة والفلسفة" و"التّاريخ والوعي الطّبقيّ"،والذين تمَّ ومحاصرتهما[3].
ذلك أنّه في هذين الكتابين لا تظهَر "الإيديولوجيا" بالصّورة التي عُرِضت به في "الماركسيّة وفلسفة اللّغة". إذ تركّز طرح كلّ من *كورش* و*لوكاش* حول مقولةٍ[4] مركزيّة ميزت "الإيديولوجيا" في نظرهما،ألا وهي مقولة "الوعي الزّائف".
وبالرّغم من أنّ مفهوم الوعي الزّائف مفهوم ماركسيّ خالِص[5] إلاّ أنّ الفلسفة الماركسيّة الرسميّة قد حرَّفتْ مدلوله لتجعل منه مُغايرا لمدلول الإيديولوجيا في الطّرح الرّأسماليّ. لذلك رَوَّجت لمفهومٍ عادل للإيديولوجيا،بوصفها الأداة التّصوُّريّة النّاجعة للنّظام الشّيوعيّ. فتمكَّنت حينها من التّخلّص من مفهوم الوعي لتصبح الإيديولوجيا الماركسيّة التي تتبنّاها الدّولة "إيديولوجيا عادلة"،في مقابل الإيديولوجيا التي تقدِّمها الرّأسماليّة بوصفها "إيديولوجيا غير عادلة."

1-الإيديولوجيا لدى *لوكاتش*

يبدأ *كورش* من ملاحظة أنّ *ماركس* و*إنجلز* قاما بإرْجاء التّفكير في الوعي الاجتماعيّ والحياة الرّوحيّة لأنّهما يمثِّلان إيديولوجيا خالصة.فالإيديولوجيات هي

[1] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.25.

[2] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.25.
[3] Ibid.
[4] Idem., p.26.
[5] Cf., K. Mannheim, *Ideology and utopia*, London, Rutledge, 1960, p. 66/ Wladimir Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit.,.p.26.

الوعي الزّائف فقط،وبخاصّة ذلك الوعي الذي يمنح للظّاهرة الجزئيّة من الحياة الاجتماعيّة كيانا مستقلا. ومثال ذلك[1] تلك التّصوّرات القانونيّة أو السّياسيّة التي تنظر إلى القانون والدّولة كقِوًى مستقلّة ومؤطِّرة للمجتمع.

يفسِّر *كريزنسكي* ذلك من خلال ثلاث ملاحظات. أمّا الملاحظة الأولى فيرى أنّ *ماركس وأنجلز* أخرجا الوعي الاجتماعيّ والحياة الرّوحيّة من دائرة الإيدولوجيا. فيما تكْمُن الملاحظة الثّانيّة في تركيزهما على قَصْر مصطلح الإيديولوجيا للدّلالة فقط على "الوعي الزّائف". لينتهي إلى الملاحظة الثّالثة التي أرجَع من خلالها للتّخصيص الإيديولوجيّ (المنْبثِق عن الوعي الزّائف) كافّة أشكال بلورة التّصورات الجزئيّة[2] (مثل التّصوّرات القانونيّة والسّياسيّة وظواهر الحياة الاجتماعيّة)وتُبوّؤُها مرتبة القوى المستقلّة ـ رغم طابعها الجزئيّ ـ

لا غرْوَ إذن أن تتبوّأ أطروحات باختين النّظرية بخصوص المسألة الإيديولوجيّة عرش الهيمنة على خطابه النّقديّ بشكل عام. وذلك ما يُظهِره مؤلَّفُه "الماركسيّة" من خلال نظرته إلى الوعي الاجتماعيّ والحياة الرّوحيّة بوصفهما كيانات إيديولوجيّة بشكل جوهريّ. إنّ ما يحدّد الإيديولوجيا بوصفها وعيا زائفا بالنّسبة *للوكاش* إنّما هو تشيُّؤُ الوعي،الذي ينجَم عن تشيُّؤٍ ذي مصدر اقتصاديّ مقدّس للسّلعة. فالتّمييز بين الوعي الطّبقيّ الذي سيكون ذا طابع معرفي يؤُول بعدها إلى وعي عمَليّ،وبين تشيُّؤٍ الوعي الذي هو من طبيعة إيديولوجيّة يُمكن عدّه زُبْدة ما انتهى إليه فكر *لوكاتش*.

وإجمالا[3]،فإنّ المفاهيم التي طرحها كلّ من *كورش ولوكاش*،(أي مفاهيم الوعي الزّائف،والتشيُّؤ وتقديس السّلعة) قد أسهمت في نبذ أطروحاتهما من طرف السّلطة الرّسميّة التي نعتتْها بأنّها أطروحات لا تحدّد فقط الإيديولوجيا بطريقة قيميّة،وإنّما تجعل منها مقولة سلْبيّة وحاجزا أمام المعرفة. غير أنّ السّبب غير المعلَن في تلك المهاجمة يرجع إلى أنّ الفيلسوفين حاولا القيام بإزالة الوهم عن ظاهرة أرادت الأرثوذوكسيّة الرّسميّة أن تُبطِل مفعولها وأن تختزلها في مميّزاتها الوظيفيّة. وهو ما حاول باختين تفاديه،حين رفض طبع كتابه "الماركسيّة" أوّل الأمر ثمّ تنازل *لفولوشينوف* نِيابة عنه في ذلك[4].

---

[1] K. Korsch, *Marxisme et philosophie,* Trad. de l'Allemand par Claude Orsoni, Paris, Minuit, 1964, p. 118.

[2] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.26..

[3] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie,* Op.cit., pp.27-28.

[4] قام كل من محمد البكري ويمنى العيد بترجمة كتاب ميخائيل باختين إلى العربية، فظهر وفق الإحالة التالية: ميخائيل باختين الماركسية وفلسفة اللغة،تر.محمد البكري ويمنى العيد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1986.
غير أن اللافت للنظر هو أن المترجمَين العربيين قد أسقطا من ظهر غلاف الكتاب المترجم للعربية اسم ن. فولوشينوف "شريك "

يرى *رومان ياكبسون* في المقدّمة[1] التي صدَّر بها التّرجمة الفرنسيّة لكتاب "الماركسية وفلسفة اللّغة" أنّ الكتاب المذكور (وكذلك الشّأن بالنّسبة لكتاب "العقيدة الفرويديّة La doctrine du freudisme"،و" محاولات حول اللّغة:في الحياة وفي الشّعر "Essais sur le langage dans la vie et dans la poésie "،وكذا حول" بنية الملفوظ La structure de l'énoncé ". وكلّها أعمال ظهرت مع أواخر عشرينات القرن الماضي) هو في حقيقة الأمر من تأليف *ميخائيل باختين*،بالرّغم من صدوره مُوقَّعا من طرف *فولوشينوف* .*Volochinov V.N* .

ويُعزِي *ياكبسون* هذا الأمر إلى كوْن باختين رفض الامتثال للقيود ـ الماركسيّة الرّسميّة ـ التي كانت تُفرَض على الكتّاب،فتُجبِرهم على تعديل أو تغيير بعضٍ أو كثيرٍ من شكل أو مضمون تلك الكتابات،حتى تتوافق مع النّهج الرّسميّ لنظام الحكم. فظهرت هذه المؤلّفات تحمل إمضاء أسماء أفرادٍ من حلقة باختين،سِيّما *فولوشينوف*. وبذلك استطاع باختين أن يسمح لكثير من أعماله أنْ ترى نور الإصدار وتظلّ محافِظة على جانب كبير ومهمٍّ من أصالتها،بالرّغم ممّا يكون قد اعتراها من تعديلات جرّاء خضوعها لبعض "الرّتوشات" الضّروريّة على حدّ تعبير *ياكبسون*.

يخْلُص *كريزنسكي* إلى أنّ باختين سقط[2] رغما عنه في فخاخ الأرثوذكسيّة الرّسميّة التي غذّت وهْم الإيديولوجيا بوصفها بنية فوقيّة تعكِس قاعدة الإنتاج وعلاقات الإنتاج عن طريق المؤسّسات والدّولة والفلسفة والأعمال الفنيّة. فالمساواة القائمة بين الفرد كعنصر مسخَّر لخدمة العامّ والشّامل الاقتصاديّ،بوصفه مستأجِرا يقْبَع في البنية الاجتماعيّة للعلامات الإيديولوجيّة،مُكتفِيا بتمثيل دور النّاطق الرّسميّ باسم الإيديولوجيا الرّسميّة،مُتخلِّيا عن مهمّة صياغة وبناء ونقد هذه الإيديولوجيا. إنّ دور الفرد(المبدع)،مثلما تُقدِّمه"الماركسيّة وفلسفة اللّغة" لا يعدو أن يكون مجرّد وسيطٍ مسلوب الإرادة(موجَّها) بين القاعدة الاقتصاديّة المنتِجة وبين الإيديولوجيا المنتَجة. وبالرّغم ذلك يبقى كتاب "الماركسيّة وفلسفة اللّغة"ـ بحسب *كريزنسكي* ـ كتاب "مفْرَقَة نوعيّة"في السّند النّظريّ الباختينيّ،إذ أنّ هناك

باختين، والذي أثبته مترجمة النسخة الأصلية من الروسية إلى الفرنسية، وهي مارينا ياقولو Marina Yaguello. خصوصا وأن الترجمة إلى العربية تمت نقلا عن الترجمة الفرنسية.وفقا للإحالة المذكورة في الصفحة الأولى من هذا البحث.

أثار تودوروف سنة 1973 مسألة كتابات باختين الموقعة بأسماء مستعارة،إذ استشهد بما نقله ف.ف.إينافوفIvanov، السيميائي الروسي المتابع بإعجاب لإنجازات باختين،والذي أبان أن النصوص الأساسية للأعمال الموقعة من طرف فولوشينوف أو ميدفيديف،بما فيها كتب الماركسية وفلسفة اللغة،هي في الأصل من تأليف باختين،وأن أفراد حلقته مسؤولون عن بعض التعديلات. وهو نفس الرأي الذي تبناه ياكبسون بعده بحوالي خمس سنوات.

[1] R .Jakobson, *Préface*, In. Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p.7.

[2] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.28.

فرقا "بين باختين الأصليّ الذي ألّف شعريّة *دوستويفسكي* ودراسات من قَبِيل مشكلة المضمون ومادّة التّأليف والشّكل في الخطاب الروائيّ بخاصّة، وبين *باختين*/فولوشينوف

مؤلِّف"الماركسيّة"[1]،إذ يتجلّى هذا الفرق الكبير في الأهداف والمقاصد في صياغة المفاهيم واتّخاذ المواقف.

ثمّ يحاول *كريزنسكي* تبرير موقف باختين محاولا الدّفاع عن بعض جوانب ضيق الأفق في خطاب "الماركسيّة" إلى الخطّ الرّسميّ الذي استطاع أن يُؤَدْلِج تصوّرا نمطيّا للإيديولوجيا . وهو ما حاول باختين أن يتحاشاه مخافة أن يتعرّض لما تعرض له *لوكاتش وكورش*. ولعلّ ذلك ما يفسِّر عدم قيام *باختين* حتّى بمجرّد ذكر اسميْهما في كتاب "الماركسيّة وفلسفة اللغة"[2]. غير أنّ أصالة فكر باختين ترفض أن يكون مجرّد بُوق للتّصوّر الرّسميّ للإيديولوجيا،ذلك أنّ تصوّراته النّظريّة تشكِّل ـ بحسب *كريزنسكي* ـ[3] رفضا وتجاوزا(ولَوْ بشكل رمزيّ) لخطّ الماركسيّة الحاكم.

ونتيجة لذلك تمّ رفض الطّرح الرّسميّ الذي يقدّم الإيديولوجيا على أنّها بنية فوقيّة[4] تقوم مباشرة فوق القاعدة الاقتصاديّة. فتنظُر إلى الوعي الفرديّ كمجرّد مستأجِر يتمَوْقع داخل البناء الاجتماعيّ للعلامات الإيديولوجيّة وليس بوصفه مبدع هذه البنية الفوقيّة الإيديولوجيّة ومهندسها. غير أنّ *كريزنسكي* ـ وبالرّغم من نعته للملاحظة السّالفة بكونها قد تكون وَبَالاً على خصوصيّة الخطاب النّقديّ الباختينيّ،كما قد تكبح من ديناميّة الإبستيمولوجيا الباختينيّة[5] ـ إلاّ أنّه يُقرّ " بأنّ مَلَكات باختين الحواريّة والمتعدّدة الأصوات تتأكّد وتتعزّز،وسوف يظهر باختين صاحب الكلام الجدليّ حقّا،والمبْنيّ على الدّعامة الحواريّة"[6] القائمة على المبدأ الحواريّ ناظرا إلى أنّ كلّ تلفّظ ـ مونولوج،ولو تعلّق الأمر بكتابة على نصب تذكاريّ،يشكّل جزءا لا يتجزّأ من التّواصل اللّفظيّ.

وبذلك يغدو كلّ تلفّظ،حتّى في شكله المكتوب الجامد،جوابا على شيء ما. فيَظهَر التّلفّظ(الكلمة)حينها كحلقة من أفعال الكلام. لأنّ كلّ كتابة[7] تُعدّ امتدادا لكتابات سالفة سبقتها تُجادِلها وتتوَقّع ردود فعل متفهِّمة وتظلّ في انتظارها. فكلّ كتابة تشكّل جزءا لا يتجزّأ من العلم أو من الأدب أو من الحياة السّياسيّة. ذلك أنّ

[1] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.28.
[2] Ibid.
[3] Idem., .p.32.
[4] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p31.
[5] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.36.
[6] Ibid.
[7] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage,* Op.cit., pp.105.106.

هذه الكتابة بوصفها تلفّظا ـ مونولوجا،يُرامُ منها أن تكون مفهومة،من خلال وضعها صوب قراءة ذات سياق محيَّن وضمن إطار تنمو فيه هذه الكتابة بوصفها جزءا لا يتجزّأ من مجال الإيديولوجيّة وحياتها.

لأجل ذلك نلفي باختين ينحو نحوا آخر ينهَل من بعض تصوّرات نظريّات الفنّ الحديث التي صاغها*أدورنو*،والتي تستوْجِب[1]على المبدع أن يقوم بتفكيك ما هو قارّ وجامد شكليّا وإيديولوجيّا. ولن يتأتّى ذلك سوى بوجود جدليّة تقوم على رفض التّعامل مع "الإيديولوجيا" بوصفها تحَجُّرا للبنيات الذّهنيّة المهَيْمنة.

يستخلِص*كريزنسكي* من خلال تأكيدات باختين[2] تحقّق ثلاث شبكات. يتمثّل أولاها في التّعامل مع الوعي الفرديّ بوصفه تجليّا رئيسا من تجليات الإيديولوجيا،إنْ لم يكن كلّه إيديولوجيا. أمّا ثاني هذه التّأكيدات فتكْمُن في أنّ الإبداع[3] الإيديولوجيّ هو نشاط إيديولوجيّ. لينتهي إلى أنّ "الكلمة" هي ظاهرة إيديولوجيّة بامتياز. فليس هناك تسمية[4] أخرى تُوصَف بها العلامة،غير كونها "إيديولوجيّة" فكلّ علامة سيميائيّة هي حتما علامة إيديولوجيّة،بما تحمله وتُحِيل إليه من انعكاسات reflets et réfractions.

يلاحظ*كريزنزكي* أنّ هذه التّأكيدات لا تُمثِّل قيمة معرفيّة كبيرة،إذ لا تزيد على كونها تأكيدا للحركيّة الرّتيبة للإيقاعات الاجتماعيّة،أين تتبادل فيها كلٌّ من العلامة والإيديولوجيّة والوعي والإبداع واللّغة مواقع الأدوار بالقدر الذي تُبرِز وتُوضِح بأنّ الإيديولوجيا ليست سوى مصدر للّغة،وفي ذات الحين نقطة وصول لها وللخطاب وللإبداع الفنّيّ بصفة عامّة.

وهو ما يجعلُنا نتلمّس محاولة باختين التّماشي مع الخّط الرّسمي للماركسيّة ومداهنته كنظام شموليّ مقدّس للإديولوجيا،دون أن يُغْرِق في حرفيّتها ودوغماتيّتها من خلال تبنّيه لبعض تصوّرات ما يسمّيه*تيودور أدورنو* بـ "مضمون حقيقة" العمل الفنّيّ،والذي يتمّ بمُوجبِه رفض التّعامل مع العلامات الإيديولوجيّة التي تُحِيل على البنيات الجامدة. ولعلّ ذلك عيْن ما قصده إليه باختين حين يقول: "يوجد بين ما هو نفسيٌّ وبين الإيديولوجيا تفاعلٌ جدليٌّ لا تنفصم عراه. فما هو نفسيّ (كعلامة داخليّة)يَعتزِل ويَتَقوَّض لكي يصير إيديولوجيا(كعلامة خارجيّة)،والعكس صحيح أيضا.

لذلك وجب على العلامة الداخليّة ـ حسب هذا الطّرح ـ أن تتحرّر من ذوبانها في

---

[1] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.32.

[2] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage,* Op.cit., pp.42-43-44.

[3] لقد وقع حسين بحراوي- حسب رأينا ـ في خطأ حين ترجمها بـ: الإبداع الفني هو نشاط إيديولوجي.

[4] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe Dialogique*, Op.cit., p.32.

السّياق النّفسيّ (البيولوجيّ والبيوغرافي)،وصار لِزامًا عليها أن تكُفّ عن أن تكون موضوع اختبار ذاتيّ حتّى يمْكنها أن تصير علامة إيديولوجيّة. ويجب على هذه الأخيرة أن تندمج في مجال العلامات الدّاخليّة الذّاتيّة،وأن تَرِنَّ وتُصْدِيَ بنغماتٍ ذاتيّة لكي تظلّ علامةً حيّة وتتجنّب وضع التّحنيط في متحف الذّخائر المُبهَمة"[1]،فتغدو علامات مفْعَمة حيّة داخل فعل التّواصل الإنسانيّ.

يؤكّد باختين على ذلك مرّة أخرى حين يرى[2] بأنّ كلّ كلمة تقدِّم نفسها بمثابة حَلَبَة مصغّرة،أين تلتقي داخلها مختلف النّبرات الاجتماعيّة المتعارضة التّوجّه متنافِسَةً ومتصارعة. فتبدو "الكلمة" على لسان الفرد ممثِّلة لنتاج التّفاعل الحيّ بين القوى الاجتماعيّة. وتاليا فإنّ ما هو نفسيّ وما هو إيديولوجيّ يخضعان لتأثير متبادل داخل السّيرورة الوحيدة والموضوعيّة للعلاقات الاجتماعيّة.

يقدّم *كريزنسكي* قراءته لنصوص *باختين*،فيرى أنّ هذا الخطاب يقوم بعمليّة تآلفيّة لما هو نفسيّ بواسطة الإيديولوجيا. فيبدو لأوّل وهلة وكأنّ باختين يؤسِّس لجدلٍ غير منفصم بين الإثنين. نفهَم من تأكيدات باختين بأنّ العلامات الدّاخليّة الذّاتيّة هي على نحوٍ ما علاماتٌ تُغذِّي وتخدُم العلامات الإيديولوجيّة.

وسننتهي إلى المحصّلة النّهائيّة أين يكون ما هو"نفسيّ مطالَبا بخدمة ما هو إيديولوجيّ،لتتمكَّن تلك العلامات من أنْ ترِنَّ وتصْدي بنغمات ذاتيّة حتّى تظلّ علامة حيّة رافضة الوضع التّشريفيّ الذي يُحنِّطها في متحف الذّخائر المبهمة."[3] ولأن باختين يدرك أسبقيّة الوضع الإيديولوجيّ على ما هو نفسيّ،نلْفِيه أثناء إقراره بخطورة الجدل القائم غير المنفصم بين ما نفسيّ وما هو إيديولوجيّ،يعترف ضمنيّا بلاهويّة الوضعين. ليخْلُص في المحصّلة إلى" تصوّرٍ للفنّ بوصفه ليس شيئا آخر سوى إعادة إنتاج الإيديولوجيا بواسطة هوامش ذاتيّة لرتوشات وتلوينات رنّانة"[4]،إذ ليس الفنّ عندها إلاّ تفكيكا للهويّة الثّابتة،بوصفها إيديولوجيا.

إنّ التّحليل السّابق الذي قام به*كريزنسكي* أوْصله إلى جُملة نتائج يتلخَّصُ جوهرُها في أنّ باختين وجد في الماركسيّة المناخ الذي بلور فيه أطروحاته من خلال عرضه لإشكاليّة غايةٍ في التّعقيد،ألا وهي إشكاليّة التّبادل بين ما هو ذاتيّ وما هو اجتماعيّ،بين ما هو لغويّ وما هو إيديولوجيّ،وبين ما هو فنيّ وما هو جمعيّ.

---

[1] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, Op.cit., p.65.
[2] Idem., p.67.
[3] Bakhtine/Voloshinov, *Le Marxisme et La Philosophie du langage,* Op.cit., p.65.
[4] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., p.34.

2-باختين وهيجل[1] وحوار الفكرة: (الكلمة بوصفها فكرة)

يتصدّى باختين لمسألة الإبداع الفنّيّ،وبخاصّة مشكلة الإبداع الروائيّ مُرتكِزا على ثوابت أساسيّة،يشكِّل "تنوّع الأفكار" و"تعدّد الذّوات" و"تمايز أنماط الوعي" دعامتَها الرّئيسة. فبالعودة إلى *هيجل* نلفيه ينطلق من الإثبات الشّهير،بأنّ الكائن لا يصل إلى معنى الحقيقة،إلاّ عندما تكون الفكرة هي وحدة المفهوم والواقع. ومن ثمّة يغدو هذا الكائن هو فقط ما تكون عليه الفكرة.[2] لذلك فهو يرى بأنّ توفُّر شيء على حقيقة ما،يرجع ذلك أساسا لـ"فكرته"[3]،فالفكرة هي المفهوم المطابق والحقيقيّ والموضوعيّ أو هي "عيْن الحقيقة".

2-1 باختين ينهل من *هيجل* (لكنّه يخالف *لوكاتش*)

إذا كان باختين قد أفاد من أطروحات *هيجل* بخصوص موضوع الفكرة المطلقة،فإنّ ذلك لا يعنى أنّه قد وافق تلامذته الذين التزموا تصوّراتِه بخصوص فكرة المثاليّة. لذلك نلفيه لم يتحرّجْ عندما قام بنقل تصوّرات *هيجل* لدى مقاربته لروايات *دوستويفسكي*،التي غدَت مسرحا تتناقش فيه الأفكار دون أن تصبح هذه الروايات رواياتٍ فلسفيّة. فاستطاع بذلك باختين أن يستثمر مفاهيم *هيجل* بخصوص قضيّة الفكرة ويُطبّقها في ميدان اللّغة المحسوسة للحواريّة والغيريّة Altérité. غير أنّ أصالة *باختين* وجِدّيّة طرحه يتجليّان في تَميُّز نظريّة الرواية لديه عن نظيرتها لدى *لوكاتش*،التي تُعدُّ نظريّةٍ *هيجليّة* إلى حدّ كبير[4].
ذلك أنّ الشّخوص الدّوستويفسكيّة ـ في نظر باختين ـ رغم كونها تنهل من معين الطّرح الهيجليّ،لكونها تحمل في ذواتها حنينا إلى الحقيقيّ الموضوعيّ وإلى

---

[1] جورج ويلهلم فريدريك هيجل (بالإنجليزية Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (27 أغسطس 1770 — 14 نوفمبر 1831) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا. يعدّ هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يوصف بأنه من مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.
تؤمن النظرية الماركسية بأسبقية المادة على وجود الوعي، إذ تتكفل المادة بتحديد مدركات الوعي،الذي لا يتطور إلا بمقتضى تطوها. وعلى العكس من ذلك تماما نلفي الفلسفة المثالية لدى هيجل تنادي بأسبقية الوعي على المادة. فبالرغم من انتماء ماركس للمدرسة الهيجلية، إلا أنه استقل عن فكرها ليؤسس لفلسفته الخاصة.
أعماله
ترك هيغل ما يربو على عشرين مجلدا نشرت بالألمانية عدة مرات، وترجم معظمها إلى عدة لغات، من بينها العربية التي نقل إليها بعض أعماله:
المدخل إلى علم الجمال: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت،1978
ظاهريات الروح (1807)، ترجمه إلى العربية: مصطفى صفوان
علم ظهور العقل (الفصول الأربعة الأولى)، (1980)، دار الطليعة - بيروت؛ ثم كاملا.
فنومينولوجيا الروح، فتحي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، (2006)
محاضرات في تاريخ فلسفة، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (1986)
أصول فلسفة الحق، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، (1996)
محاضرات في فلسفة التاريخ: العقل في التاريخ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير.

[2] ينظر: إكرام فهمي حسين، (منطق الفكرة الشاملة عند هيجل)، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان،ع26، يوليو 2009،ص 477 وما بعدها.

[3] G W F. Hegel, *Morceaux Choisis*, Traduit de L'Allemand par H.Lefebvre et H.Guterman, Paris, Gallimard, 1969, p.275. /Wladimir Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., .p.35.

[4] حدّد هيجل هدفا لمشروعه الفلسفي، تمثل في محاولة جمع تناقضات الأفكار وتوتراتها ووضعها داخل كلية عقلانية شاملة، اصطلح على تسميتها بـ"الفكرة المطلقة" أو "المعرفة المطلقة".

مفاهيم المطابقة،إلاّ أنّ باختين يجعل[1] الرواية تتنازل فتتخلّى عن مثاليّتها،إذ تكمن أصالة روايات دوستويفسكي ـ في نظره ـ في قدرتها على جعل أنماط الوعي والذّوات المختلفة تبرز في حالة اصطدام عبر موارَبات الأفكار والآراء والتّمثّلات،دون أن تُهمِل البحثَ عن الحقيقة الموضوعيّة وعن "المفهوم المطابق".

وبذلك يمكن عدّ نظريّة *باختين* (الحواريّة والبوليفونيّة) خلخلةً للتّسلسل الهرميّ الفلسفيّ الهيجليّ،إذ لا ترى ثمّة تناقضا بين "الأبطال الشّيطانيّين" *لهيجل* و"الأبطال الحواريّين" *لدوستويفسكي*. وبذلك يكون هذا الأخير ـ بفضل نظريّته ـ قد حرّر الرواية من عبء الملوميّة[2] والشّعور بالذّنب،الذي أوقعها فيه ـ عن حسن نيّة ـ *لوكاتش*. وهو ما شكّل تمهيدا لتطبيق مبدأ من مبادئ الدّراسة الحواريّة،وهو مبدأ اللاّأخلاقيّة.

2-2 تصوّرات *لوكاتش*

ترتكز تصوّرات *لوكاتش*،بوصفه من روّاد ومؤسّسيّ النّقد السّوسيولوجيّ، على ثلاثة روافد أساسيّة. تتمثّل في المادّيّة التّاريخيّة أوّلا،ثمّ في جهود علماء الاجتماع الألمان[3] ودراستهم للإبداع والمجتمع والإيديولوجيات،وتاليا في إسهامات مدرسة فرانكفورت السّوسيولوجيّة الخاصّة بالنّقد الاجتماعيّ والتّاريخيّ والجماليّ.

يرى *عمر عيلان* أنّ النّقد الجدليّ بتركيزه على مبادئ المادّيّة الدّياليكتيّة الجدليّة،قد هيمن على الدّراسات السّوسيولوجيّة. ويستشهد بمقالات *فلاديمير لينين* *Vladimir Lénine* حول *ليون تُولسْتُوي* *Léon Tolstoï*. إذ وجدت مثل هذه الأبحاث في موضوع انعكاس العناصر الإيديولوجيّة داخل النّصوص الأدبيّة أرضا خصبة لأعمالها. وهي إذ تبحث عن تأكيد الدّور الاجتماعيّ للإبداع الفنّيّ والأدبيّ،من خلال توظيف مصطلحاتها الخاصّة كـ:"المِرآة" و"الانعكاس الفعّال"[4]،تجعل من وظيفة النّاقد منحصِرةً[5] في بحثه الدّءوب لتبيان العناصر الإيديولوجيّة والطّبقيّة داخل النّصوص الإبداعيّة.

وبالرّجوع إلى *لوكاتش* يتَعيّن علينا الإشارة إلى المحطّتين البارزتين اللّتين وسَمَتا مساره النّقديّ. تمثّلت المحطّة الأولى في تبنّيه للمنطق *الهيجليّ* الظّاهراتيّ،من خلال كتاباته "الرّوح والأشكال" L'Ame et les formes [6]،

---

[1] W. Krysinski, *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Op.cit., .p.35.

[2] Cf G. Lukacs, *la Théorie du roman,* Pans, Ed. Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1971, p 155.

[3] نذكر منهم خاصة : ماكس فيبر Max Weber (1920.1864). و كارل مانهيم Karl Mannheim (1947.1891).

[4] هو مصطلح حظي مكانة بارزة ضمن السند النظري في كتاب هيجل الشهير :

G. W. F. Hegel *: Phénoménologie de l'esprit*, Trad. Bernard Bourgois, Librairie Philosophique, Paris, 2006.

[5] ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، م س، صص.234-235.

[6] G. W. F. Hegel : *L'Âme et les Formes* : traduction, notes introductives et postface de Guy Haarscher, Paris,

و"التّاريخ والوعي الطّبقيّ" 1913 وكتاب "نظريّة الرواية" 1920. إذ يبدو خطّ تأثُّرِه جليّا بكتاب *هيجل* الموسوم بـ "فينومونولوجيا الرّوح".

إنّ ما ميّز فلسفة *لوكاتش* هو تعامله مع الذّات بوصفها مقابلا للموضوع،ومع الوعي مقابلا للوجود،كقطبين متضادّين يُفسَّران بحركة الأخذ والرّدّ. فتنشأ بينهما جدليّة الممارسة وقدرة الذّات على وعي الوضع التّاريخيّ،فبدل أن تكون الذّات تابعة للتّاريخ الذي تنتج عنه تصبح داخله. لأجل ذلك عُدّت فلسفة الذّات لديه "معارَضةً" لتيّار للماركسيّة التّقليديّة الذي يقيم علاقة وثيقة بين الوعي والوجود. إذ يرى هذا التّيار بأنّ وجود البشر هو الذي يحدّد وعيهم،ومن ثمّة تُعطي هذه الفلسفة الأولويّة للموضوع (الوجود) على الذّات.

ولعلّ هذا هو السّبب في اتّهام *لوكاتش* بالانحراف. فبدا وكأنّه ينهل من المثاليّة الهيجليّة[1]بإصراره على دور الذّات . ومهما يكن الحال،فإنّه يمكن القول بأنّ *لوكاتش* من الرّواد الذين أسّسوا للتّحليل السّوسيولوجيّ في الدّراسات الأدبيّة،عبر كتابه"نظريّة الرواية" الذي أسهم من خلاله في وضع أسس علم اجتماع الأدب الجدليّ.

أما المحطّة الثّانيّة،فنلفي فيها أنّ *لوكاتش* قد عكس القضيّة. فإذا كان ـ خلال المرحلة الأولى من مساره النّقديّ ـ قد أغْرَق في استعمال المنطق الهيجليّ،فإنّه قد عدَل عن ذلك ـ عن قصدٍ ـ حين تبنّى أطروحات المادّيّة الجدليّة للنّظريّة الماركسيّة وهو ما نسْتَشِفه من كتاباته[2] حول *بلزاك* والواقعيّة الفرنسيّة والرواية التّاريخيّة. ذهب[3] *لوكاتش* وهو يؤسّس لسوسيولوجيا الأدب والرواية مذهبا توفيقيّا،يروم من خلاله ـ بدافعٍ من الحسّ الفلسفيّ النّقديّ ـ إلى البحث عن استراتيجيّة تُوفِّق بين المنهجين[4]. فالبحث عن المكوّنات الفكريّة والإنسانيّة لا يجب ـ بحسبه ـ أن يكون مُتَنَكِّرا أو حاجزا أمام البحث في الجماليّة الشّكليّة.

إنّ طرح *لوكاتش* وهو يحاول الجمع بين محاور أساسيّة تهدِف إلى التّوفيق بين الإبداع الأدبيّ كمُعطًى نصيّ وبين القيمة الإيديولوجيّة،يشترط أن يتِمَّ التّعامل ـ بحثيّا ـ مع المبدع بوصفه نتاج ظروف سوسيو ـ ثقافيّة،معبِّرا عنها من خلال رصده لإكراهات هذه الظروف وقيمها الإنسانيّة من جهة،ومن جهة أخرى يشترط[5]على

---

collection : Bibliothèque de philosophie Gallimard, 1974.

[1] غير أن هيجل يرى بأن العقل هو الذي يسيطر على التاريخ ويقوده ولا يشكل جزءا منه،في حين أن الذات عند لوكاتش هي في علاقة جدلية مع الموضوع وتأخذ قرارها انطلاقا منه. وعلى ذلك فإن الجدلية في "التاريخ والوعي الطبقي" تضع الحرية داخل الضرورة نفسها.

[2] ينظر:جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، تر.محمد علي اليوسفي،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،تونس/ لبنان،ط1،سنة 1985.

[3] ينظر:عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، م س،ص239

يرى عمر عيلان أن لوكاتش قد تجاوز الطرح الماركسي الذي ينظر إلى الإبداع (الأدب) كمجرد بنية فوقية ناتجة عن العلاقات المادية للمجتمع، وعاكسة لجدلية الصراع الطبقي.

[4] ينظر: المرجع السّابق، ص237.

[5] G. Lucas. *Le roman Historique*, Ed. Payot, Paris, 1965. p.13.

النّاقد أن لا يكتفي بمقاربة الشّقّ الاجتماعيّ وتكريس مقولة الانعكاس الطّبقيّ. إذ يتكفّل أيضا بالبحث عن العلاقة المتبادلة بين حركيّة التّطوّر الاقتصاديّ والاجتماعيّ وبين النّظرة إلى العالم والشّكل الفنّيّ النّاتج عنه.

يرى *عمر عيلان*[1] أنّ طرح *لوكاتش* التّوفيقيّ تُغذِّيه نظرته المتفرِّدة في دراسته لعلاقة البناء الثّقافي بالبناء الاجتماعيّ. لأنّ *لوكاتش* وبالرّغم من تنكّره لكتاباته السّابقة،فقد ظلّ وفيّا لاستقلال خطّه المنهجيّ الرّامي إلى إنجاز علاقة متكاملة بين الاتّجاهين السّالفين. ليصل في النّهاية إلى أنّ الإبداع قضيّة متّصلة ـ جوهريّا ـ بالواقع،وفي ذات الحين ناشِئة عن رؤية وتحليل فرديّ خالص. فهي أبعد ما تكون عن مجرّد انعكاس "سطحيّ"،كما تتبنّاه المقاربة الماركسيّة.

فقضيّة الإبداع ـ في نظره ـ قضيّة تهدف إلى التّأسيس لجماليّة روائيّة تجمع بين دراسة المضامين وتعطي أهميّة كبيرة للأشكال الأدبيّة،متجاوِزَة ـ أيضا ـ التّصوّرات الشّكلانيّة التي لا ترى[2] في الشّكل سوى إطارٍ تقنيّ لغويّ،متعاملةً معه بوصفه قالبا جماليّا ومعطًى للمضمون،تتجلّى فيه أبعاد تقنيّة،كالزّمن السّرديّ والعلاقة المتبادلة بين الشّخصيّات والمواقف ضمن النّص الإبداعيّ. وبذلك تتأرجح جماليّة الرواية عند *لوكاتش* بين ما هو شكليّ وما هو مضمونّي (جوهري[3]) بهدف تمثُّلٍ منشود للقيم الفنّيّة التي تضيء طبيعة الحياة. ذلك أنّ التّحليل الروائي[4] ـ لدى *لوكاتش* ـ يروم تَوْقًا إلى التّوفيق بين الدّراسة الجماليّة والتّفسير الاجتماعيّ والاقتصاديّ.

III- راهنيّة خطاب الإيديولوجيا لدى باختين

لا نقصد براهنيّة تصوّرات طرح باختين بخصوص مسألة الإيديولوجيا أنّها تصلح لكلّ زمان ومكان،فذلك ما يرفضه حتّى منطق باختين نفسه القائم على التّعدّدية في الرؤى والنسبيّة في الطّرح. لكنّنا نروم من راهنيّتها القول بتحيينها في إطار سياقها الزّمنيّ الذي وُلدت فيه. إذ يمكن أن نخلص من خلال عرض التّصوّر الباختينيّ ووضعه في سياقه الزّمنيّ،إلى أنّ باختين كان من الأوائل الذين حاولوا الاستفادة من الفلسفة الماديّة الجدليّة دون الإغراق في حرفيّتها ودوغْماتيّتها،وكذا من النّزعة الشّكلانيّة من غير التزام وخضوع لصرامتها. وكما يذهب إليه *جمال شحيّد*[5] لدى ترجمته لكتاب باختين "الملحمة والرواية" من أنّ باختين وبالرّغم من بلورته لآرائه النّقديّة منذ عشرينات القرن الماضي كما يظهر ذلك في كتابيه

---

[1] ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي،صص.237-238.

[2] ينظر: آن جيفرسون و ديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، تر. سمير مسعود،منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1992، ص253

[3] ينظر: محمد خرماش، إشكالية المنهج في النقد المغربي المعاصر، أنفو- برانت، ط1،فاس2001،ص11.

[4] ينظر:لحميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، م س، ص63.

[5] ينظر: ميخائيل باختين،الملحمة والرواية،تر.جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت،ط1،1982،ص7.

"الماركسيّة وفلسفة اللّغة 1929" و"شعريّة دوستويفسكي 1929"،إلاّ أنّ الدّرس النّقديّ الغربيّ لم يتعامل مع تلك الآراء إلا في نهاية السّتينات.

حاول *باختين* إلغاء القطيعة القائمة بين الشّكليّة المجرّدة والإيديولوجيّة التي ليست أقلّ منها تجريدا،وذلك حين أعاد تحيين مناقشة الإيديولوجيا بعدما فَتَرَ الحديث عنها مع الشّكلانيّين. غير أنّ هذا النّقاش القديم المتجدّد قد تمّ تحت هيكل جديد،حين صارت الإيديولوجيا من "صنع" الرواية بتداخلها مع الخطابات الأخرى التي تُولَد من ممارسة الكلام،كما أنّها ليست نتاجا للحياة الاجتماعيّة فقط،بل تقوم هي بدورها بإنتاج علاقات اجتماعيّة.

وقد أوضح *باختين* كذلك ـ حين تأكيده على الجانب الإيديولوجيّ ـ أنّ العلاقات النّصيّة ليست مجرد تداخل كلمات وألفاظ ونصوص وتناصّها فحسب،بل تداخل أفكار أيضا،فصوتُ الكاتب موجود داخل الرواية البوليفونيّة وكذا إيديولوجيّته. وتاليا يغدو العالم الروائيّ في نظر *باختين*[1] شبيها بمُختَبَر فنّيّ مُشبِّها الروائيّ بالنّحّات الذي ينحت من خطابات الآخر شكلا جديدا خاضعا لطريقته في الرؤية.

يخلُص *كريزنسكي* إلى أنّ الاستعمال الأمثل لمفهوم العلامة الإيديولوجيّة يجب أن يُحَدَّد من خلال التّعامل مع الإيديولوجيا تعاملا "نسبيّا"،بوصفها بنية فوقيّة من جهة،ومن خلال الاعتراف بكون "الإغراء الإيديولوجيّ" مؤكِّدا للحركيّة الاجتماعيّة للعلامة اللّسانيّة كطاقة كامنة في الكلام الإنسانيّ. فالعلامة اللّسانيّة إذن هي علامة إيديولوجيّة ليس بالمعنى المذهبيّ،لكن بما تمثِّله هذه العلامة من فكرة تعكس مواقف المتكلّمين أثناء عمليّة التّبادل اللّفظي.

إنّ رفض باختين لأطروحات الماركسيّة بخصوص الجوهر الإيديولوجيّ للإبداع،يرجع بالأساس إلى رفضه تبعاتِ هذا الموقف وتداعياتِه على المبدع والنّاقد على حدّ سواء. إذ يفرِض التّوجّه الماركسيّ من خلال ما سلف،على المبدع رؤية واحدة عليه أن يتبنّاها،يدافع عنها ويُذَوِّب عمله الفنّيّ ويُصهِره في قوالبها. فتغدو فكرةً أحاديّة لا تؤمن إلاّ بأحقّيّتها،وترفض ما سواها من الأفكار في شبه ديكتاتوريّة مطلقة. لذلك نلفي باختين،من خلال رفضه الهيمنة المطلقة والتّسلّط الماركسيّ،يدعو إلى تحاورٍ متوازن من خلال نهجِ أسلوب مغاير،يُتَبنّى فيه موقفٌ لا غلبة فيه لفكرة على فكرة،أو لوِجهة نظر على أخرى. لأنّه يؤمن بحواريّة لا تنْفَكُّ عُراها بين مختلف المواقف ووجهات النّظر،فيظلّ باب النّقاش مفتوحا،ولا يُلغي طرفٌ طرفا آخر،شعاره في ذلك أنّ الحقيقة في ظلّ نظريّته تبقى دوما "نسبيّة".

[1] M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Op.cit., p.175.

من أجل ذلك ألفينا باختين قد خالف *لوكاتش*،حين قام بعكس نظام التّسلسل الفلسفيّ للأفكار. وهو ما يتجلّى من خلال تفعيله لمبدأ "اللاّتحديد الأخلاقيّ"،إذ أنّ نظريّته الحواريّة لا ترى أفضليّة بين"الأبطال الشّيطانيّين"*لهيجل* و"الأبطال الحواريّين"*لباختين*. وبذلك يكون باختين ـ بفضل نظريّته ـ قد حرّر الرواية من عبء الملامة[1] والشّعور بالذّنب كما سبق وأشرنا إليه. كما أنّ باختين بِرفْضه للطّرح الماركسيّ في الإبداع،يكون قد تجاوز الخطّ الأسلوبيّ الأوّل،ودعا لخطّ أسلوبيّ جديد يرتكز على حوار الفكرة وديْمومة تفاعلها من خلال صراع جديد متجدّد. وهو ما اصطلح على تسميته بالبوليفونيّة الروائيّة،بوصفها وجها من وجوه نظريّته العامّة في الحواريّة. وهو ما سنقف عنده في الفصل الموالي.

[1] Cf. G Lukàcs, *la Théorie du roman,* Pans, Ed Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1971, p 155.

الباب الثّاني

الرواية الجزائريّة والحواريّة وكلام البدايات

الفصل الأوّل

الرواية الجزائريّة

إرهاصات النّشأة ومعالم التّطوّر

1-الرواية الجزائرية النّشأة والتطور.

1-1 حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق
ومشروع التّأسيس للرواية الجزائريّة

2-1 مرحلة الإرهاصات تصنيف حكاية "العشّاق"

3-1 مرحلة الظهور والنضج الفنّيّ

1 -3-1 معيار المصطلح أو التّسمية

2-3-1 معيار الحجم

3-3-1 المعيار الفني

4-1 مرحلة التّطوّر والتّجديد

1-4-1 ماهية التّطوّر الأدبيّ

2-4-1 أسس التّطوّر ودوافعه

3-4-1 تطوّر العناصر السّرديّة للرواية

أ- الرواية التّقليديّة

أ-1 الشّخصيّة في الرواية التّقليديّة

أ-2 الزّمن في الرواية التّقليديّة

ب- الرواية الجديدة.

2- الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة

(الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة وهاجس التّأصيل)

1-2 الرواية الإثنوغرافيّة

2-2 الرواية الجديدة مرحلة أدب الحرب

الرواية الجزائريّة

إرهاصات النّشأة ومعالم التّطوّر

1-الرواية الجزائريّة النّشأة والتّطور

تكاد تتّفق جميع الدّراسات التي عُنِيت بالتّأريخ للرواية الجزائريّة على أنّها مرّت بثلاث مراحل بارزة.

يمكن الحديث في المرحلة الأولى عن محطّة الإرهاصات والبحث عن التّأصيل،حين انشغل البحث عن الميلاد الأوّل للرواية الجزائريّة بحثا عن إرهاصاتها الأولى من خلال مساءلة رواية "ريح الجنوب"[1] تارة ورواية "غادة أم القرى"[2] تارة أخرى.
وظلّ هذا التّساؤل مشروعا بحثيّا عن البدايات الأولى لباكورة الأشكال القصصيّة بوصفها نواة تطوّرَ عنها جنس الرواية الجزائريّة النّاضجة فنيّا. وقد توّصلت جهود *عبد الله الركيبي* بحثا عن هذه البذور الأولى إلى التّمييز بين شكلين إبداعيين. اصطلح على تسمية النّوع الأوّل بـ"المقال القصصيّ"،ودعا النّوع الثّاني بـ"الصّورة القصصيّة".
يتجلّى النّوع الأوّل حين يحاول كاتب القصّة افتتاحها "بمقدّمة خطابيّة وعظيّة ويُتبعها بسرد الحوادث. وقد يعكس هذا فيبدأ بسرد ووصف المناظر أو الحوادث، ثم يعقّب ذلك بخطبة أو بمقال قصير"[3]. وبذلك تخَلّص *عبد الله الركيبي* من كلاسيكيّة المقارنة بين النّشأة العربيّة للقصّة وبين فنّ المقامة،كما دأَب على تكريسه كثير من النّقاد. فانتهى[4] إلى أن المقال القصصيّ يُمثّل الشكل الأدبي الأولي لبداية القصة القصيرة في الجزائر. ويتجلّى النّوع الثّاني في "الصّورة القصيّية" بوصفها تمثّل أنموذجا قصصيّا أنضج من المقال القصصيّ. لأنّه يرى أن مفهوم "الصّورة" بفضل ما يعكسه من مكوّنات فنيّة غير ناضجة،من مثل العناصر غير المكتملة،والحوار غير المحدِّد لسمات الشّخصيّة،هو أقرب تحديدا ووصفا "للصّورة القصصيّة".
وقد أفاد النّقد الروائيّ الجزائريّ من جهود *عبد الله الركيبي*،حين استعار محمّد *مصايف* "التّسميّتين" السّالفتين أثناء بحثه،الذي خلص فيه إلى أنّ البدايات الأولى للقصّة الجزائريّة نمَتْ بعد الحرب العالميّة الثّانيّة[5]،إذ ظّهرت على شكل مقال قصصيّ أو صورة قصصيّة.

---

[1] عبد الحميد بن هدّوقة،رواية ريح الجنوب،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،ط5،1989.
[2] أحمد رضا حوحو،رواية غادة أم القرى،مطبوعات وزارة الثّقافة،الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007.
[3] عبد الله الركيبي،القصة الجزائرية القصيرة،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر، دط،1983،ص55.
[4] ينظر:المرجع السّابق،ص86.
[5] ينظر:محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي1920-1971 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،دس،ص171.

كما نلفي أبحاث *نور سلمان* في الأدب الجزائريّ تكاد تقارب نفس الطرح،حين ترى الباحثة بأنّ "المقالة القصصيّة التي عايشت المقالة الإصلاحيّة (قد) تبنّت فكرة الإصلاحيّين ودافعت عنها بأسلوب خطابيّ واعظ"[1]. أما الصّورة القصصيّة فهي في اعتقادها" سرد ينتهي بخاتمة تتضمّن وعظا مباشرا وتقليديّا،فلم تتحرّر من أسلوب المقالة القصصيّة في السّرد التّقريريّ المسترسل،والوعظ التّعليميّ المباشر. ويمكن اعتبارها نواة بدائيّة للقصّة القصيرة".[2] وبذلك يمكن للملاحظ أن يسجّل أنّ الجهود النّقديّة أثناء دراستها لمبحث جينالوجيا الرواية الجزائريّة قد تداخلت مع مبحث النّشأة التّاريخيّة لجنس القصّة. ويمكنه أنْ يُعْزِيَ ذلك في رأينا إلى عاملين.

يتمثّل العامل الأوّل في أنّ موضوع الدّراسة التّاريخيّة للرواية،وبخاصّة موضوع النّشأة والتّأسيس يُحتِّم على الدّارس الرّجوع إلى مُساءلة النّماذج القصصيّة الأولى بوصفها نواة للشّكل الأدبيّ الأوّليّ للرواية. فيما يمكن أن يُرجع العامل الثّاني إلى زمن نهاية الحرب العالميّة الثّانيّة،القريب من ظهور رواية"غادة أم القرى"*لرضا* حوحو سنة 1947م،وهو ما قد يفسِّر وصف النّقاد لهذا العمل بمفهوم القصّة تارة،وبمفهوم الرواية تارة أخرى.

نقصد بالحديث عن كلام البدايات محاولتنا الرّجوع إلى تلك الفترة المتقدّمة من تاريخ الإبداع،بما تُمثِّله من تمهيد لظهور الرواية. وقد تكون هذه الفترة سابقة عن فترة الحرب العالميّة الثّانيّة،وما أفرزته من نماذج قصصيّة،من مثل(المقال القصصيّ،والصّورة القصصيّة). إذ يُمكن النّظر إليها بوصفها متزامنة مع ظهور الحركة الإصلاحيّة في ثلاثينات القرن الماضي،على أنّها شكل أوّليّ من الأشكال التّأسيسيّة للرواية الجزائريّة.

فإذا ما جاز لنا استعمال القياس واستعارة بعض مفاهيم نظريّة التّحول والتّطور البيولوجيّ،القائمة على فكرة أنْ لا شيء ينشأ من العدم،فإنّه يتعيّن علينا الغوص عبر الجذور البعيدة التي تكون قد ساهمت في بلورة شكل الرواية وبنائها. من ذلك ما يُوَّفره فنّ القصص الشّعبيّ،وقصص الضّحك والتّسليّة،وفانتازيا الفروسيّة

[1] نور سلمان،الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير،دار العلم للملايين،بيروت،ط1،1981،ص418.
[2] المرجع السّابق،ص415.

والمغامرات،وكلّ ما من شأنه أن يحمل طابعا قصصيّا ما،بوصفه تجليّا من تجلّيات الجذور الأولى التي نروم القبض عليها.
ونحن في ذلك نستَرْشِد[1] بأطروحات **باختين**،الذي لا يستثني موضوع الضّحك الشّعبي وضرورة التّفتيش فيه عن الجذور الحقيقيّة للرواية،التي تطوّرت عن بالفلكلور. ونخلص في المحصّلة إلى أنّ كلام البدايات قد يكون "حكاية شعبيّة" أو غيرها من الأشكال الأدبيّة المعبّرة عن البداية الحقيقيّة للروايّة العربيّة عامة،وللرواية الجزائريّة بخاصّة.

1-1 حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق

ومشروع التّأسيس للرواية الجزائريّة

يرى بعض الباحثين أنّ حكاية"العشّاق في الحبّ والاشتياق"[2] للأديب محمّد *بن براهيم المعروف بالأمير مصطفى*،تعبّر عن البداية الحقيقيّة للرواية الجزائريّة،بل ويعدّونها[3] ممثِّلة للبداية الفعليّة للرواية العربيّة بصفة عامّة،إذ أنّ" حكاية العشّاق" هي النّص الأدبيّ النّثريّ الذي يؤسّس للرواية العربيّة،ويؤصّل الرواية الجزائريّة وليس تخليص الإبريز في تلخيص باريس[4]. وما يزيد من تعضيد هذا الطرح ما ذهب إليه *عمر بن قينة*،حين يصرّح:" لهذا بدا منّي ميل إلى اعتبار هذه القصّة الطّويلة ـ حكاية العشّاق ـ مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربيّة الحديثة على مستوى الوطن العربيّ كلّه"[5]. غير أن رأي *عمر بن قينة* لا يمكن عدّه أكثر من ميل على حد تعبير هو شخصيّا،ذلك أنّ الحكم النّقدي يحتاج إلى دقّة مؤسَّسة على البرهنة والتّعليل أكثر منها إلى ميل مرتبط بذوق متحمِّس.
إنّ الخصائص الفنّيّة المتضمَّنة في"حكاية العشّاق" من خلال ملامح القصّ أو الحكي تختلف اختلافا بيّنا عن تلك المتجلّية في الرواية الحديثة. إذ أنّ هذه الأخيرة

---

[1] ينظر:إبراهيم السّعافين،تحولات السرد،دراسات في الرواية العربية،دار الشروق للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،1996،ص10.
[2] ألفها صاحبها سنة 1849م،وهو مولود بالجزائر سنة 1806م، يدعى بالأمير مصطفى، وجده مصطفى باشا كان دايا على الجزائر 1795-1805. وقد عانى أبوه إبراهيم في مواجهة الاحتلال الفرنسي منذ1830م، حين دخل السجن إلى أن توفي سنة 1846م، تاركا ابنه محمد في ظروف صعبة.
[3] ينظر:محمّد بشير بويجرة،(الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل دراسات جزائرية)، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران،ع1،1997،ص 142.
[4] ينظر:رفاعة رافع الطّهطاوي تخليص الإبريز في تلخيص باريز،ج1،ج2،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط.1993.
وهو كتاب ألفه رفاعة رافع الطهطاوي عندما رشحه الشيخ حسن العطّار وجعله مشرفا على رحلة علمية إلى باريس في فرنسا. نصحه مدير الرحلة الفرنسي بأن يتعلم اللغة الفرنسية وأن يترجم مدوناته في كتاب. ففعل،وألّف عدة كتب وقضى خمس سنوات في تدوين كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز.ولذلك يعدّ الكتاب يعد أوفى مصدر مباشر لدراسة البعثة التعليمية المصرية التي أرسلت إلى باريس.
[5] عمر بن قينة،الريف والثورة في الرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،1988م س،ص 13.

استطاعت أن تستعير من الفنّ التّصويريّ[1] قدرته على إيقاف حركة الزّمن،كما أفادت من السّينما قدرتها على التّحكم في تيار الوعي عند الشّخصيّات،باستخدام المونتاج واللّقطة المزدوجة والعرض البطيء أو السّريع وذوبان المنظر والقطع واللّقطات باستعمال القرينة البانوراميّة والرّجوع إلى الوراء.

2-1 2 مرحلة الإرهاصات تصنيف حكاية "العشّاق"

على الرّغم من الاتّفاق الحاصل الذي أسلفنا ذكره بخصوص حكاية"العشّاق"، بوصفها بداية أوّليّة للرواية العربيّة والجزائريّة،إلاّ أنّنا نجد اختلافا بشأن تصنيف هذا النّص الأدبي. في الحين الذي يرى فيه الرأي الأوّل أنّ حكاية"العشّاق" تصنّف تحت جنس الرواية. فيما يصنّف"تخليص الإبريز" تحت جنس السّيرة الذّاتيّة وأدب الرحلات[2]. فهل تحتمل حكاية"العشّاق" هذا التّصنيف.

إن تصنيف حكاية"العشّاق" تحت جنس السّيرة الذّاتيّة أمر مستساغ،بالنّظر إلى أنّ جل أحداث الحكاية هي حديث عن حياة البطل،أو بتعبير أدقّ عن جانبٍ من حياة البطل،بوصفه ابنا للملك،فترسم مغامراته العاطفيّة مع محبوبته "زهرة الأنس". أما بشأن تصنيفها تحت جنس أدب الرحلات فهو ما لا يمكن استساغته إطلاقا.إذ أنّ البطل لم يغادر مسكنه إلا مرّة واحدة من أجل زيارة أمّه لبضعة أيّام،ثمّ يعاود راجعا إلى حياته الأولى،حياة الدّعة والمتعة والمجون.

ولعل التّصنيف الذي يعدّ حكاية "العشّاق" تحت جنس الرواية،مسألةٌ فيها نظر وتحتاج إلى تريّث ومناقشة. ذلك لأنّ النّماذج القصصيّة التي تؤسّس للرواية ذاتها،لا يمكن عدّها رواية. "فتخليص الإبريز" صُنِّف تحت جنس أدب الرحلات،لأنّه بداية تأسيسيّة للرواية العربيّة. وعليه يمكن التّعاطي مع "تخليص الإبريز" بوصفه من جنس أدب الرحلات،لكونه يقوم أساسا على مبدأ الرّحلة،أو مبدأ الإخبار عن الرّحلة،رحلة رفاعة الطّهطاوي إلى باريز.

كما أنّ المتأمّل في شخص"رفاعة الطهطاوي" يجد شبها كبيرا بينه وبين ابن بطوطة[3]،في رحلته الموسومة ب" تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب

---

[1] ينظر:فاطمة الزهراء سعيد،الرمزية في أدب نجيب محفوظ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،1981،ص129.

[2] ينظر:محمّد بشير بويجرة،(الرواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل دراسات جزائرية)،م س،ص126.

[3] ابن بطوطة-1304م-1277م: نشأ في طنجة وأقام بها حتى 1325م. اسمه محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم الطنجي، وكنيته أبو عبد الله. ولد بطنجةسنة703هـ، نشأ في بسطة العيش. له ثلاث رحلات: بدءا من سنة 1325م إلى 1354م.وكتب رحلته المذكورة أعلاه في عام 1256م.

الأسفار". والملاحظ أن هناك تناصّا في صياغة العنونة بين "تحفة النّظار" وتخليص الإبريز" و"حكاية العشّاق". لكن مسألة تصنيف هذه النّصوص النّثريّة،و"حكاية العشّاق" على وجه التّحديد أمر يحتاج إلى دقّة ومراجعة.
فالعناصر القصصيّة،من سرد ووصف قد تكون متوافرة في النّصوص السّالفة وبدرجات متفاوتة. ولعل ذلك التّفاوت هو معيار لتصنيف الأجناس الأدبيّة التي تعتمد الحكي أو القصّ. ذلك لأنّ الحكي" يتضمّن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التّغيّر أصنافا من التّشخيص،لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتّحديد سردانarration،هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما يسمى بالوصفdescription[1] .
فإذا كان كلّ من السّرد والوصف بوصفهما عنصرين من عناصر القصّ، متوفّرين في "تخليص الإبريز" من خلال عرض وقائع وأحداث الرّحلة،وكذا من خلال وصف المناظر والأماكن والمواقع،فإنّ الصّورة التي يتجلّى بها السّرد أو الوصف هي صورة غير ناضجة أو مكتملة.
أما الرّأي الثّاني فيصنف "حكاية العشّاق" ما بين "القصّة الشّعبيّة" و"الرواية الفنيّة"،إذ يرى " أنّ موقعها (فيما أعتقد) هو في مستوى بين القصّة الشّعبيّة والرواية الفنيّة"[2]. وبذلك فهو ينفي أن تكون ممثِّلة للرواية الفنيّة،لكونها" ضعيفة من حيث التّقنيّة القصصيّة،ولغتها ضعيفة مهترلة"[3]. وبذلك فإنّ نصّ "حكاية العشّاق" متوّفر على ملامح قصصيّة كاملة لدى أصحاب الرّأي الأوّل،والنّص ذاته عند أصحاب الرّأي الثّاني لا يرتقي إلى مصاف الرواية لضعفه من حيث البناء القصصيّ واللّغويّ.
أما عن أسلوب هذه الحكاية،فيراه دعاة الرأي الأوّل قريبا من أسلوب المقامات العربيّة القديمة. في حين يعدّه أنصار الرّأي الثّاني اقتباسا لروح القصّ الشّعبيّ في الأسمار،واستلهاما لأسلوب ألف ليلة وليلة التّاريخيّ. وهو ما نراه أقرب حيث أن روح القصّ الشّعبيّ يهيمن على نصّ" حكاية العشّاق" أكثر من اقترابها من اللّسان الذي كتبت به المقامات العربيّة.

[1] ينظر:عبد المالك مرتاض،ألف ليلة وليلة،تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1993م، ص87.
[2] عمر بن قينة،الريف والثّورة في الرواية الجزائرية،م س،ص13.
[3] المرجع السّابق،ص12.

3-1 مرحلة الظّهور والنّضج الفنّيّ

نروم خلال هذه المحطّة تتبّع ظهور مصطلح "الرواية" في الأدب الجزائريّ الحديث،فإذا ما تمّ لنا ذلك تحرّينا الوقوف على بعض النّماذج القصصيّة التي اختصت بهذه التّسمية. ومن ثَمّ ننتهي إلى تحديد مواصفات الرواية النّاضجة أو المكتملة فنيّا،من خلال التّركيز على أبرز المعايير المحدِّدة لظهور الرواية الفنيّة الجزائريّة.

1 -3-1 معيار المصطلح أو التّسمية

قد تحُول معضلة توفُّر المادّة النّقديّة (البيبليوغرافيا النّقديّة) بيننا وبين مسألة تقصّي ظهور مصطلح "رواية". وبالرّغم من مشقّة الأمر وصعوبته،إلاّ أنّنا نلفي النّقد الجزائريّ قد تجشّم عناء البحث في هذا الموضوع . من ذلك ما يراه محمّد *مرتاض*[1] من أنّ "الرواية" هي نقل الروائيّ،لا الرواية،لحدث محكيّ،تحت شكل أدبيّ متوارٍ بأردِيةٍ لغويّة تقوم على جملة من الأشكال والأصول،كاللّغة والشّخصيّات والزّمان والمكان والحدث. إذ تربط بينها مجموعة من التّقنيّات،كالسّرد والوصف والحبكة والصّراع.

إنّ التّعريف السّالف،يكاد يتقاطع مع تعريفات الرّواية لدى النّقاد الجزائريّين . غير أنّنا نسجّل ثمّة خلطا بين مصطلح الرواية بالعمل المسرحيّ. ومن أمثلة ذلك الخلط بين التّسميتين نلفي محمّد *مصايف* يُصنِّف رواية "السّد" لـ"محمود *المسعدي*" ضمن الأعمال المسرحيّة[2]. فإذا ما رجعنا إلى ملاحظات محمد *مرتاض* نلفيه يشير إلى أن مصطلح "رواية"،لم يُتداول في الأدب الجزائريّ إلى غاية 1954م،بالرّغم من أنّ رواية "غادة أم القرى" نُشرت قبل التّاريخ المذكور بسنوات. وهو ما يَخْدِش في أحقيّة معيار التّسمية،فيدفعنا إلى البحث عن معيار آخر غير ه.

2-3-1 معيار الحجم

يصطدم تاريخ 1954م،بوصفه معيارا اعتمده محمد *مرتاض* لميلاد "الرواية" مع بعض النّصوص الإبداعيّة التي حملت كثيرا من الخصائص الفنّيّة للرواية،والتي ظهرت قبل ذلك التّاريخ بكثير. وتاليا فإنّ معيار التّسمية لم يتمكّن من الصّمود أمام

[1] ينظر:عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،دط،1998،ص26.
[2] ينظر:محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي1920-1971، م س، ص9.

هذه الانتقادات،ذلك أنّه يحتاج إلى تعضيده بمعيار آخر،وهو ما فسح مجال الحديث لتجريب "معيار حجم" النّص الأدبيّ.

غير أن هذا المعيار قد لا يساعد على تحديد دقيق لمعيار التّمييز بينهما. فيمكن للرواية أن تأتيَ طويلة طولا مفرطا،وهذا ما لا يحبّذه بعض النّقاد. لذلك نلفي محمد *مصايف* يعيب على *عرعار* طول روايته" الطّموح"[1]. كما يمكنها أن تأتي موجَزة قصيرة،شريطة أن لا يصل هذا القصر حدا يؤُول بها إلى القصّة القصيرة. ولعلّ ذلك هو ما جعل العرف النّقديّ يغلب بالحكم على القصّة بقصر الحجم،وعلى الرواية بطوله. إلاّ أنّ هذا الإجماع قد يُستثنى منه نصّ"غادة أم القرى" وما تلاه من آراء نقديّة متضاربة،يكاد تضاربها يبلغ حدّ التّشويش.

ففي الحين الذي يرى فيه *عبد المالك مرتاض* أنّ " من سوء حظ النّثر الأدبيّ الجزائريّ،أنّه لم يعرف إلاّ محاولة روائيّة واحدة،هي غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو،وهذه **الرواية** من النّوع القصير،إنْ صحّ هذا التّعبير،ولكنّها جاوزت في حجمها مفهوم القصّة القصير بكثير. وناهيك أنّ الكاتب نشرها وحدها مستقلة في مجلد واحد".[2] أمّا *الركيبي* فيصنّف ذات النّص بوصفه " **قصّة** مطوَّلة بعض الشّيء،كتبها أحمد رضا حوحو،وسماها غادة أم القرى"[3]. في حين نصطدم برأي *واسيني الأعرج* حين يُعَلِّق على نفس هذا النّص،إذ يرى أن حوحو " يحاول من خلال *روايته* الصّغيرة غادة أم القرى،أن يقول شيئا،وأن يضيف إلى رصيد الرواية العربيّة شيئا كغيره من الكتّاب الطّموحين"[4].

إنّ الآراء النّقديّة سالفة الذّكر،تُعبِّر عن تشويش بشأن التّصنيف الخاصّ الذي يميّز بين القصّة والرواية. ولعلّ ذلك يعزى إلى محاولة التّماشي مع هذا الجنس الأدبيّ بوصفه جنسا حديثا يكاد يخطو خطواته الأولى. غير أنّ المدهش في الأمر، أن نلاحظ ظهور هذا التّشويش حتّى لدى النّاقد الواحد نفسِه،وهو ما ألفيناه لدى *عبد المالك مرتاض* حين يصنّف "غادة أم القرى"،فينْعتها تارة بـ"رواية" من النّوع القصير،ويسميها تارة أخرى بـ" قصّة" طويلة.

فيبدو جليّا أنّ معيار الحجم لا يمكن أن يوفّر لنا حلاّ تقنيّا نستطيع بفضله أن نميّز بسهولة بين هذين الجنسين،القصّة والرواية. لذلك لم يجد النّقد بُدّا من الاعتماد على

---

[1] محمّد العالي عرعار،رواية الطّموح،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1978.

[2] عبد المالك مرتاض،فنون النثر الأدبي في الجزائر1931-1954 ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د ط،1983،صص190-191.

[3] عبد الله الركيبي،تطور النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د ط،1983،صص199-200.

[4] واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د ط،1986م،ص130.

معيار أكثر فنيّة،بُغية وضع مواصفات خاصّة لكِلّ من الجنسين قد تتيح ضبط الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة كثيفة التّداخل. فبالرّغم من أنّ النّقاد قد ذهبوا في سبيل اعتماد "معيار الحجم" مذاهب شتّى،إلاّ أنّ ذلك لم يشفع لهم في النّهاية إلى بلوغ نتيجة فاصلة صريحة بشأن مسألة التّصنيف. فوجد النّقد الأدبيّ نفسه مجدّدا في حاجة إلى البحث عن معايير تصنيف جديدة،تُميّز بين الأجناس الأدبيّة،من خلال اعتماد مواصفات فنيّة بحتة،من شأنها أن تحدِّد كلّ جنس أدبيّ على حدة.

3-3-1 المعيار الفنّيّ

بعد أن باءت محاولات تصنيف الأجناس الأدبيّة (سيّما بين الرواية والقصّة) بالفشل أو كادت،انْبرى ثلّةٌ من النّقاد في سبيل بلْورة آراء نقديّة جديدة تروم التّأسيس لمعايير فنيّة وعلميّة تُوكَل لها مهمّة تحديد مسألة التّصنيف.

نذكر من جملة هؤلاء النّقاد جهود *عبد الله الركيبي*،إذ خلص إلى اعتماد مقياس فنيّ تمثّل في "الموقف"،حاول من خلاله أن يُميّز بين القصّة والرواية. فيرى *الركيبي* بأنّ الكاتب في الرواية ينشغل بحياة الشّخص في كلّيّتها،فلا تسْتوْقِفه بعض لحظاتها. إذ لا يهدف (كما هو حال كاتب القصّة) إلى تصوير حدث خاصّ بحياة الفرد،ليُسلِّط الضّوء على *موقفه* منها،وإنّما جلُّ همِّ كاتب الرواية وغايةُ مَأْربِه أن يرسم شخصيّة الفرد في كلّيّتها[1]. ونفهم من هذا الكلام أنّ جنس القصّة يتميّز عن الرواية بميْله إلى التّركيز والاختصار. ومن جملة هؤلاء أيضا يمكن أن نتوقّف عند أبحاث *عزيزة ميريرن*[2]،والتي قدّمت بحثا مستفيضا شرحت فيه ما يميّز القصّة عن الرواية. ومن أجل اختصار هذا الشّرح المطوّل نقترح الجدول التّالي الذي يحاول تلخيص المسألة بإيجاز غير مخلّ،مُتوقِّفا عند أهمّ خصائص كلّ من القصّة والرواية،مُوضِّحا مواطن الالتقاء والافتراق بينهما.

أهمّ الخصائص	القصّة	الرواية
الحدث السّرديّ	تتضمّن القصّة عادة حادثة واحدة تدور حول شخصيّة أو أشخاص	تقوم الرواية على حادثة أساسيّة واحدة، تتفرّع عنها حوادث أخرى. مع

[1] ينظر:عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، س،ص147.

[2] ينظر:عزيزة ميريرن،القصّة والرواية،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1971،صص 73-75.

	معدودين.	عرض شخصيّات ثانويّة.
التّصور والرّؤية	تخضَع القصّة إلى أحكام الشّكل والاقتصار على نقطة مضيئة تدور حولها الأحداث.	تمتاز الرواية بنبْض حيويّ يُضفي عليها الحياة،يَستقي منه الكاتب نظرة أوسع ومجالا أرحب للوصف والتّفصيل.
معيار الكمّ والحجم	تخضع القصّة إلى ضوابط التّقيد بطول مناسب.	لا تخضع الرواية لمعيار الطّول فقد تطول وقد تقصر
موقع الكاتب	يتمَوْقع كاتب القصّة داخل أفق رواية واحدة.	يتماهى كاتب الرواية مع الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو العالم النّفسانيّ.
النّظرة والتّوجيه	يتميّز كاتب القصّة بالنّظرة الموضوعيّة غالبا.	يمكن للروائيّ التّحليّ بطرق شتّى توجيها وتغييرا في رسالته تَبَعا لأفق الرواية.

ولعلّه من باب الأمانة أن نشير إلى أنّ الباحثة حين تناولت الفرق بين الرواية والقصّة،فقد أوضحت أيضا عند بعضا من الفروق بين الرواية والقصّة القصيرة، ذلك أنّ هذه الأخيرة "تصوّر جانبا من الحياة الواقعيّة،يُحلّل فيها الكاتب حادثة معيّنة أو شخصيّة ما أو ظاهرة من الظّواهر أو بطولة من البطولات بلا تفاصيل"[1].

غير أنّ الرواية تظلّ في جوهرها أقرب إلى القصّة منها إلى القصّة القصيرة. فإذا ما جاريْنا ما يراه *مفقوده صالح*[2]،حين نطبّق الفوارق الآنفة الذّكر بين القصة

[1] عزيزة ميريرن،القصة والرواية،م س،ص13.

[2] ينظر:مفقوده صالح،(نشأة الرواية العربية في الجزائر،التأسيس والتأصيل)،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة،بسكرة، ع2،2005..

والرواية على الرواية العربيّة،فإنّنا سنكون أمام أمرين. فإمّا أن نُقصِي كثيرا من الأعمال المُدْرجة تحت جنس الرواية،فنعُدُّها قصصا وليست رواياتٍ. وإمّا أن نتحفظ غاضّين الطّرف عن ما يترتّب لدى تطبيق تلك الفروق،والتي تشترط أن تستوفي الرواية جملة من الخصائص التي لا تتوفّر سوى لبعض الأعمال الروائيّة الحديثة.

لقد تضافرت جهود النّقاد سعيا منهم إلى وضع حدّ (منهجيّ) للتّداخل الكثيف الحاصل بين جنسي القصّة والرواية تضافرا لم تُغْنِ معه اعتماد دراسة نقديّة على حساب أخرى. فتوالت بذلك الجهود النقديّة تَتْرى يُعضِّد بعضها بعضا. من ذلك ما خلُص إليه *محسن جاسم* في تبنّيه جملة من المواصفات التي تؤسّس في نظره للرواية الفنيّة،والتي تغدو بوصفها "قصّة أساسيّة،وأجزاء ملتصقة بها في بناء واحد، ومعاني أخلاقيّة،وحوادث معروفة بـدقّة الوصف،وحسن التّمثيل،وروعة التّشبيه"[1]. وبالرّغم من القيمة الفنيّة لهذا التّحديد الذي يروم وضع مواصفات فنيّة تُميّز بين جنسي القصّة والرواية،إلاّ أنّه بحاجة إلى إزالة شيء من لغة التّعميم الذي تعْتريه. وهو ما استدركه نقّاد أُخَرٌ *كعبد المالك مرتاض*(كما سبقت الإشارة إليه)،حين حكم على "رواية" غادة أم القرى بالبناء المحكم للحدث،أو بما يسمّى بـ"الحبكة"،فلاحظ أنّها تتوفّر على حبكة عضويّة متماسكة.

غير أنّه ـ وإن كان مقام الحديث لا يتّسع للتّفصيل ـ جدير بنا التّوقف عند جملة المميّزات الفارقة بين جنسي القصّة والرواية،والتي قد أفاض الحديث عنها *ميشيل رايمون*[2] ،فنوجزها في النّقط التّالية:

-يجري الحديث في الرواية في زمن الحاضر،بينما نلفيه في القصّة قد جرى في زمن الغائب.

-في الحين الذي تركز فيه الرواية على الشّعور بكثافة الأحداث،نلفي أحداث القصّة تَسْرِد وفقا لمخطّط سببيّ وزمنيّ وتفسيريّ.

-تنحو القصّة إلى الاقتصاد اللّغوي،حين تختصر جملة من الأحداث في عبارة واحدة. في الحين الذي نلفي فيه الرواية تتّسم بتوظيف كمّ هائل من المعلومات والذّكريات.

---

[1] محسن جاسم الموسوي،الرواية العربية النشأة والتحول،دار الآداب،بيروت،د ط،د س،ص62.

[2] ينظر:ميشيل رايمون،بصدد التمييز بين الرواية والقصة،تر.حسن بحراوي،طرائق تحليل السرد الأدبي،دراسات ومنشورات اتحاد كتاب المغرب،1992،ط1،صص177-178.

نخْلُص بعد رحلة اختبار مختلف المعايير أثناء مقاربة النّصوص السّرديّة إلى نتيجة اغتناء المعيار الفنيّ ومدى مردوديّته لدى تصنيف الأجناس الأدبيّة عامة،وبين جنسي القصّة والرواية بشكل أخصّ. ونُذَكِّر بأنّ جلّ آراء النّقاد تكاد تلتقي بخصوص نشأة جنس الرواية الجزائريّة وظهور "مصطلح الرواية" عند عدّ رواية"ريح الجنوب لـ*"ابن هدّوقة"* بوصفها البّداية الفعليّة للرواية الجزائريّة،حين يذكر محمّد *مصايف* نقْلا عن كثير من النّقاد أنّ رواية"ريح الجنوب" في رأيهم أوّل رواية جزائريّة كُتبت بالعربيّة في عهد الاستقلال،وذلك لاستِيفائها شروط الفنّ الروائي[1]. ويتعزّز الرأي الذي ذكره محمّد *مصايف* بما خَلُص إليه *واسيني الأعرج* حين عدّ رواية "ريح الجنوب" إنجازا فنيّا يُتَوِّج قائمة النّتاج الجزائريّ الفكريّ،نظرا لأنّها في رأيه عمل جادّ بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى[2]. ويزداد هذا الرأي وجاهة وتعضيدا حين يُقِرُّ *عمر بن قينة* بأنّ رواية"ريح الجنوب" بما تُمثِّلُه من إجماع نقديّ على أنّها البداية الفعليّة لرواية جزائريّة ناضجة بلسان الأمّة،اللّسان العربيّ[3].

ووجب التّذكير بأنّ البحث عن المعايير التي تُحدّد الفروق بين جنس القصّة والروايّة،لا يُغْني بحال عن البحث في علاقة الرواية بالأشكال القصصيّة الأخرى،من خطبة ومقامة وحكاية شعبيّة. غير أنّ حياد البحث وموضوعيّته يفرضان على الباحث التّوقّف عند مسألة استفادة الرواية الجزائريّة (المكتوبة بالعربيّة) من المعطيات الفنيّة للرواية الأوروبيّة،ومدى مساهمة ذلك في تأهيل هذه الرواية إلى رسم حدود فنيّة،وجماليّة عالية.

ولعلّ البحث حينها سيَنْهلُ من الرّوافد الأساسيّة،التي ستُمكِّنه من الكشف عن الأبعاد الحقيقيّة الرابضة وراء نشأة الرواية العربيّة بصفة عامّة،والرواية الجزائريّة بوجه خاصّ. ومن ثَمَّة يمكن الجزم بأن *رضا* حوحو في روايته"غادة أم القرى" مثلا،مَدينٌ بشكل أو بآخر في ما بلغه من نضج فنّي إلى إفادته من مؤثّرات الثّقافة الأجنبيّة،ومن الثّقافة الفرنسيّة بصورة خاصّة. سيّما حين يصرّح بنفسه عن تأثّره بالأدب الفرنسيّ،حين يقول:

---

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام،الدار العربية للكتاب،الجزائر،دط،1983،ص179.

[2] ينظر:واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،م س،ص93.

[3] ينظر:عمر بن قينة،في الأدب الجزائري الحديث،تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ديوان المطبوعات الجزائرية،الجزائر،دط،1995،ص195.

"قرأت الفقراء Les Misérables *لفيكتور هيجو*، وكانت نفسه تطالعني بين السّطور تقْطُر حيرة وألما،وما هي إلا فترة حتى اختلطت حيرتي بحيرته،وآلامُه بآلامي،فأسرعتُ إلى يراعي أكتب عن الفقراء بالعربيّة ما كتبه عنهم *هيجو* بالفرنسيّة. وليس ما أكتبه إليهم بالتّرجمة،ولم يكن كذلك بالابتكار. وإنما هو مزيج نفسين بائستين تألّمَت إحداهما منذ قرون،وتحيّرت الأخرى اليوم".[1] وهو ما يفتح باب النّقاش ليؤكّد أثر تلك العوامل الأجنبيّة على تطوّر الرواية الجزائريّة.

1-4 مرحلة التّطوّر والتّجديد

1-4-1 ماهية التّطوّر الأدبيّ

يُعنى المنهج التّاريخيّ بتتبّع مسار تطوّر الأجناس الأدبيّة،ويشكّل هذا المبحث رافدا من روافد هذا المنهج وأهمّ انشغالاته. ولعلّ هذا ما كان يقصده *محمّد منظور* حين يتعامل مع المنهج التّاريخيّ من زاوية التّاريخ الأدبيّ،لأنّ "المنهج التاّريخيّ(..) معناه التّسليم بوجود نُشوئيّة تتَطوَّر وترتقي من الفجّ إلى النّاضج"[2] فإذا ما أبْنا الرّجوع إلى مضانّ أمّهات كتب النّقد المُؤرِّخة لهذه المسألة،نلفي *رونـي ويليك* يرى بأنّ" التّاريخ الأدبيّ يُظهر أنّ "أ" مشتقّة من"ب"،في حين أنّ النّقد الأدبيّ ينُصُّ على أنّ "أ" أفضل من"ب" "[3]. ونفهم من هذا الكلام أنّ التّاريخ الأدبيّ يهتمّ بمتابعة الظّواهر الأدبيّة،عبر مسار تسلسليّ لحركيّتها.

1-4-2 أسس التّطوّر ودوافعه

يُجمع معظم النّقاد والدّارسين على أنّ أساس التّطور ومصدره إنّما هو المجتمع نفسه. وخصوصا إذا ما نظرنا إلى جنس الرواية بوصفه أكثر الأجناس مطاوَعة وملاءمة لتحوُّلات المجتمع وتغيُّراته،إذ يمكن للرواية أن تستجيب بشكل سريع للمتغيِّرات الطّارئة،فتتفاعل مع ذلك تفاعلا كبيرا.

وفي ذلك يقول *ميشال يوتور*:" إنّ الرواية هي الشّكل الأدبيّ الأقوى والتّعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة "[4]. وقد يسوقنا هذا الكلام إلى تأكيد جدليّة العلاقة بين تلازُميّة الظّروف الجديدة وبين إفراز أشكال فنيّة جديدة قد تتماهى مع ظروف

---

[1] أمين الزاوي،تكوّن الإنشاء الروائي في المغرب العربي،دراسة،منشورات قصر الثّقافة والفنون،وهران،الجزائر،1994،ص10.
وكذلك : محمد الصالح رمضان،شهيد الكلمة،أحمد رضا حوحو،وزارة الثقافة،الجزائر،1985،ص11.

[2] محمد برادة،محمد مندور وتنظير النقد الأدبي،منشورات دار الأدب،بيروت،ط1،1979،ص 220.

[3] روني ويليك و أوستن وارين،نظرية الأدب،تر.عادل سلامة،دار المريخ،الرياض،1992،ص41.

[4] شكري عزيز ماضي،انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،1978،ص23.

الواقع الجديد. ذلك أنّ" الظّروف الجديدة لا بدّ تنعكس على تقديم مضامين جديدة،ومن ثَمّ يفرض البحث عن أشكال فنيّة جديدة تصلح لأن تكون قالبا ملائما لهذه المضامين(..) وقد تفرض الأحداث الكبرى خلق أشكال فنيّة وأدبيّة جديدة"[1].
وكثيرة هي الشواهد التي تؤكِّد تلازم هذا التّناسب بين طبيعة الأحداث والظّروف التّاريخيّة من جهة،وبين نوعيّة شكل الإبداع الفنيّ،أيّاً كان جنسه. فالفرق البيّن بين رواية "ريح الجنوب" وبين رواية "ذاكرة الجسد" أو بين رواية "اللاّز" ورواية "الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزكيّ"،لا يمكن في رأينا أن يجد له تفسيرا إلاّ وفق منظور الجدليّة سالفة الذّكر.
يرى بعض النّقّاد بـأنّ "ظهور الأنواع الأدبية الجديدة،ما هو إلا استجابة لحاجاتٍ اجتماعيّة في واقع تاريخيّ محدّد. مع الإشارة إلى أنّ النّوع الأدبيّ لا ينشأ بإرادة أديب،ولا باتّفاق مجموعة من الأدباء. وإنّما هو ينمو بتفاعله مع البناء الثّقافيّ العامّ الذي يعكس كلّ مرحلة اجتماعيّة من مراحل تطوُّر المجتمع".[2] غير أنّ الحكم السّالف النّاتج عن جدليّة العلاقة التّطوُريّة بين الأحداث الكبرى وجديد الأنواع الأدبيّة،لا يمكن تعميمُه بشكل تعسُّفيّ. فكثيرة هي الأحداث الكبرى التي لم تؤدِّ سوى إلى بروز تغيُّرات فنيّةٍ أو تشكُّلات جماليّة على الجنس الأدبيّ،دون انمحائه أو ذوبانه. ناهيك عن أنّ طبيعة التّطوّر وماهيته ليست دائما تعاقبيّةً تاريخيّة. بل قد يكون مصدر هذا التّطور اجتماعيّا أو ثقافيّا أو فكريّا،فيغدو نتيجة ذلك هذا التّطوّر ضرورة حتميّة تفرضها طبيعة الأشياء ذاتِها،أو تقتضيها رغباتُ الكتّاب أنفسِهم، استجابةً لحاجات جماليّة وإبداعيّة محضة.
وبالرّغم من ذلك كلِّه تبقى الرواية الجنس الأدبيّ الذي لا يعرف الاستقرار،وحسب رأي باختين الذي يرى بأنّ " سيرورة تشكُّل الرواية لم تكن قد انتهت،ولم تنته بعد،وتدخل الآن في مرحلة جديدة"[3]. ليُؤكِّد هذا الكلام رأي *شكري عزيز* حين يرى بأنّ" تطوُّر الشّكل الروائيّ سريع النّبض،واسع الخطى متأرجح الأساليب".[4]
كما نجد الطّرح نفسه لدى *واسيني الأعرج* الذي يقرأ قضيّة تطوّر الرواية الجزائريّة من منظور تاريخيّ عميق،كثيرا ما أشفعها بتطبيقات تُمثِّل نمْذَجةً لما يذهب إليه من دراسة وتحليل،حين يرى إذ بأنّ ثورة أكتوبر وما حقّقته من

[1] المرجع السّابق،ص21.
[2] شايف عكاشة،اتجاهات النقد العربي في مصر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1985،ص29.
[3] إبراهيم السعافين،تحولات السرد،دراسات في الرواية العربية،م س،ص15.
[4] شكري عزيز ماضي،انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية،م س، ص10.

تغييرات جذريّة وعميقة في المجتمع الروسي،وفي غيره من المجتمعات كانت أساسا ومصدرا لظهور طابع فنيّ جديد في الرواية. ممّا أدّى إلى بروز أسلوب فنيّ جديد يتماهى ومبادئ الواقعيّة الجديدة التي أفرزتها الثّورة الاشتراكيّة.

يقول *واسيني الأعرج* :"لأن ثورة أكتوبر المجيدة،أطلقت كلّ القوى التي كانت مقيّدة ودفعَتْها إلى أعماق الحياة. فضمَّنت الواقعيّة بناءًا على هذا التّصور الخلاّق، إمكاناتٍ رائعةً للتّعبير عن جميع المبادرات الفنيّة،ووسّعت حريّة اختيار الأشكال والأساليب والأجناس المختلفة".[1] وقياسا على ذلك يمكن القول بأنّ ظهور الأساليب الفنيّة الجديدة والأشكال الأدبيّة المستحدثة يقترِن غالبا بحدث تاريخيّ معيّن، كارتباط ظهور الفلسفة الواقعيّة بقيام الثّورة الاشتراكيّة،بوصفها نمطا فكريّا تعبيريّا جديدا.

غير أنّ ثمّة تساؤلاً قد تُسَوِّغُه سرعة التّغيرات الاجتماعيّة السّريعة،ومدى استجابة الأشكال والأساليب والأجناس الفنيّة لهذا التّغيّر السّريع. فلو عُدنا مثلا إلى روايات *الطّاهر وطّار* التي تمثِّل الواقعيّة الاشتراكيّة،أو رواياته الإيديولوجيّة،كاللاّز، والموت والعشق في الزمن الحرّاشيّ،والزلزال. إذ لا نجد تطوّرا فنيّا أو جماليّا في هذه الروايات جميعِها،لكونها تخضع إلى صياغة أسلوبيّة واحدة،رغم ثراء مضامينها وتنوُّع أفكارها.

وهو ما يعترف به *الطّاهر وطّار* حين يقول:"هناك رأي في المحتوى ورأي في الشّكل، من حيث المحتوى مازلتُ متشبِّثا وفخورا بكل ما كتبته،وفخور بما تنبّأت به"الزّمن الحراشيّ" لم ينقطع في الجزائر. وعندما أقول اليوم أجده في "الزّلزال" عام1973م في عِزِّ نهضة الخطاب السّياسيّ اليساري. ومن النّاحية الجماليّة المحضة أقول لك بصراحة هو أنّني أرفض كلّ ما كتبتُه حال صدوره إلى النّاس ماعدا رواية واحدة، لم أرفضها كنصّ هي" الحوت والقصر"،أمّا "الزلزال" و"الزّمن الحرّاشيّ" أعتبرها رواياتً تافهة ".[2]

إنّ قيمة العمل الأدبيّ الفنيّة تَتَحدَّد شكلا ومضمونا،ولعلّ ذلك ما كان يقصده *الطّاهر وطّار* في تصريحه السابق. وحين نستعيد شريط التّاريخ نسْتذكر آراء *تودوروف* بشأن العمل الأدبيّ وشروط نجاح التّجديد فيه،إذ عدّه "بنية ووظيفة". فإذا كانت دراسة التّطور التّاريخيّ تُعْنَى بالكشف عن القوانين الدّاخليّة التي تتحكّم

[1] واسيني الأعرج،الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،1989،ص10.
[2] من حوار أجرته معه جريدة الشروق الثقافي،العدد 8،بتاريخ 26 أوت/08 سبتمبر،1993.

في تطوُّر بنية المجتمع تطوّرا عضويّا،حين يتمّ العمل على كشف تلك العلاقات الجدليّة بين البنية التّحتيّة من جهة،وبين البنية الفوقيّة من جهة أخرى، فإنّ ذلك مرتبط أساسا" بتغيُّر الأسس الاقتصاديّة،تَتَغيَّر معها وبشكل طبيعيّ ـ ولكن بدون آليّة ـ كلّ البِنى الفوقيّة التي أفرزتها في الجوهر البنى التّحتيّة".[1]

غير أن العوامل الاقتصاديّة لا يمكن أن تُفضي بمفردها لإحداث نقلة جديدة على مستوى نوعيّة الجنس الأدبيّ،بل يظلّ هذا التّطور مرتبِطا" بالدّرجة الأولى بالنّشاط الماديّ وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص".[2] ذلك أنّ التّاريخ يظلّ أيضا محكوما وموجَّها بقوًى تنتمي إلى البنية التّحتيّة،بوصف هذا التّاريخ فكرا أو وعيا ينتميان إلى البنية الفوقيّة. وتاليا لا تخضع الرواية بهذا المفهوم لسلطة الظّروف التّاريخيّة والاجتماعيّة،من حيث ظهورُها أو تطوُّرها،وإنّما قد تساهم بصورة فعّالة في توجيه التّاريخ ذاته وتطوُّره.ومثال ذلك ما يمكن أن تعكسه الرواية من صراع للشّخصيات،حين تريد أن تعكس صراعا جوهريّا متجذِّرا في المجتمع،محاوِلةً لاستقطابه وتمثُّله وتوجيهه إلى شاطئ آمن ومستقبل مضيء. وبذلك تَأْنَفُ الرواية أن تكون مقولة للانعكاس الآليّ بينها وبين مؤثّرات المجتمع وتحوُّلاته.

تأتي دراسة *واسيني الأعرج* لرواية"اللاّز" لـ*طّاهر وطّار* ضمن التّصور السّالف، إذ حاولت أن تكون عميقة إلى الحدّ الذي يجعلها تلامس مشارف التّوصّل إلى النّتائج التي ارتجتها. وشكّلت طرحا خاصّا حول مساهمة الرواية في تحديد وجهة التّاريخ،ومحاولة ضبط ميكانيزمات وأسس هذا التّطور.

1-4-3 تطوّر العناصر السّرديّة للرواية

من خلال الطّرح المتقدِّم،أمكننا القول بأنّ الأشكال والأنواع الأدبيّة الجديدة إنّما تظهر استجابة لتغيّرات تاريخيّة كبرى،كما قد تنتفي هذه الحوادث عند حدّ تشكيلات وتحويرات على الجنس الأدبيّ. ممّا قدُ يحيلنا على بروز نمطين من الكتابة الروائيّة. يتعلّق النّمط الأوّل بالرواية التّقليديّة، فيما يختصّ الثّاني بالرواية الجديدة. علما بأنّ هناك من النّقاد من يرفض هذا التّصنيف ويراه مُنِمًّا عن إشكاليّة،حين يروْن أنّه لا وجود لرواية تقليديّة وأخرى جديدة.

[1] واسيني الأعرج،الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية،م س،ص10.
[2] المرجع السّابق،ص10.

من ذلك ما ينفرِدُ به النّاقد *بن حلي*،حين يرفض هذا التّصنيف،ويشُذُّ برأيه عن إجماع معظم النّقاد الجزائريّين الذي يؤكّدون على ضرورة التّمييز جليّا بين الرواية التّقليدية والرواية الجديدة. وعلى رأس هؤلاء النّقّاد يمكن أن نذْكر *عبد المالك مرتاض* ،من خلال ما كتبه في هذا المجال من دراسات مهمّة، تنظيرا وتطبيقا.

أ- الرواية التّقليديّة

في كتابه الموسوم" نظريّة الرواية" تناول *عبد المالك مرتاض* خصائص الرواية التّقليديّة،حين قدّم عرضا مقتضبا،ثمّ تلاه بمقارنة أجراها بين البناء التّقليديّ للرواية،والبناء الجديد. فخلُص إلى أنّ هناك "أربعة عناصر،أو أربعة مشكّلات سرديّة،هي في حقيقتها خياليّة،تصاديها في البناء الروائيّ التّقليديّ،أربعة مشكّلات أخرى واقعيّة أو حقيقيّة. الحيّز يصادي المكان،والشّخصيّة تصادي الشّخص،والزّمان يصادي التّاريخ،والحدث الروائيّ يصادي الحدث التّاريخيّ أو الحيّ".[1] فالمشكلات السّرديّة السّالفة هي العناصر الفنّيّة للرواية،لأنّ التّطوّر يَمَسُّ هذه المشكلات أو هذه العناصر. فتَتَحدَّد بذلك الرواية التّقليديّة،بأربعة عناصر وهي: المكان،الشّخص،الزّمن التّاريخيّ،الحدث التّاريخيّ.

أ-1 الشّخصيّة في الرواية التّقليديّة

تأخذ الشّخصيّة في الرواية التّقليديّة صورة الشّخص الحقيقيّ الموجود في الواقع. غير أنّ هناك بعض النّقاد لا يكادون يُميّزون بين الشّخصية والشّخص،سواء في توظيفهما بصيغة المفرد،أو بصيغة الجمع. في حين نجد بعضا آخر منهم يستعمل "الشّخصية" في معرض "الشّخصيات" في حالة الجمع. والبعض الآخر يوظِّف مصطلح "الشّخص" مقابل "الشّخوص" أو "الأشخاص" في حالة الجمع.
وقد أشار *عبد المالك مرتاض* إلى هذه الملاحظة،حين قال:" لاحظنا أنّ *محسن جاسم الموسوي*،*ولويس عوض*،*ومصطفى تواتي*،*وشوقي ضيف*،*وفاطمة الزّهراء سعيد*.. لا يُميّزون تمييزا واضحا بين الشّخصية والشّخص والبطل،فيعُدُّونها شيئا واحدا ويستريحون".[2]

---

[1] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،م س،ص96.
[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،م س،ص85.

وفي مقابل ذلك نلفي نقّادا كُثُرٍ يُميّزون بين "الشّخصية" و"الشّخص"،وقد يُعْزى ذلك إلى كون "المصطلح الذي نستعمله نحن في مقابل المصطلح الغربيّpersonnage هو "شخصيّة"،وذلك على أساس أنّ المنطق الدّلاليّ للّغة العربيّة الشّائعة بين النّاس، يقتضي أن يكون"الشّخص"هو الفرد المسجَّل في البلديّة،والذي له حالة مدنيّة، والذي يُولَد فِعلا ويموت حقّا".[1]

قد يكون هذا تصوّرا للشّخصيّة،في رواية من الروايات،فلا يغادِر تفكيرنا محاولة القبض على ملامح ذلك الشّخص الحقيقيّ،المتضمَّن في النّصّ السّرديّ. فالرواية التّاريخيّة،بما تحمله من مرجعيّة تاريخيّة،تجعلنا نُؤمِن بواقعيّة شخصياتها إلى حدٍّ بعيد،وهو ما يُفضي إلى الصّدق أو الحقيقة. فرواية "اللاّز" لـ*وطّار* لا يمكن تجاهل ما تحمله من حقيقة تاريخيّة،بالنّظر إلى الشّخصيّات التي تمثّلها.

إنّ مفهوم الشّخصيّة،في حالة الرواية،بما يحمله هذا المفهوم من بُعدٍ اجتماعيّ بنبرة واقعيّة حادّة،يمكن وصفه أيضا من جهة الصدق أو الحقيقة. إنّه بحقٍّ صدقٌ اجتماعيّ يأتي في مقابل الصّدق التّاريخيّ ضمن الرواية التّاريخيّة. وهو ما يجعل الشّخصيّة تتمتّع بملامح توحي بالحقيقة والواقعيّة،من خلال التّركيز على وصفها وصفا يكاد يكون دقيقا وشاملا في الوقت نفسه،" فتُوصَف ملامحُها،وقامتها، وصوتها،وملابسها،وسِحْنتُها،وأهواؤها،وهواجسها،وآلامها،وسعادتها وشقاوتها"[2]

وعموما فقد حظيت "الشخصية" في دراسة *عبد المالك مرتاض* بوقفة هامّة،تناولت تحديد دورها من جهة هيمنتها أو تراجعها. فالرواية التّقليديّة تحتلّ فيها "الشّخصيّة" أو العناية بـ"الشّخصيّة" أهمّيّة كبرى مقارنة بالاهتمام بالعناصر الروائيّة الأخرى. وقد عرض *عبد المالك مرتاض* ثلاث مراحل[3] وسَمَت تطوّر مفهوم "الشّخصيّة":

المرحلة الأولى تمثِّل مستوى الاتِّقاد والتّوهّج والعُنفوان،والتبنُّك والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التّاريخية والرواية الاجتماعيّة خصوصا. ونلفي من الروّاد المُمثّلين لهذه المرحلة كلّ من[4]: *بلزاك،زولا، فلوبير* وغيرهم.

المرحلة الثّانية تمثّل مرحلة التّشكيك والهزّ والمسائلة والخصومة. حتّى بلغ الحدّ مبلغا ظهر معه من ينادي بإبطال دور هذه الشّخصيّة في العمل الروائي.

---

[1] المرجع السّابق،ص85.

[2] نفسه،ص86.

[3] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،م س،ص105.

[4] Honoré De Balzac.(1799, 1850). Emile Zola, (1840, 1902). Gustav Flaubert,(1821, 1880).

والاكتفاء بالتّركيز على الجانب الأسلوبيّ. ويمثّل هذه المرحلة كلّ من: *أندري جِيد*،و*فيرجينيا وُولْف*[1].

المرحلة الثّالثة تمثل هذه الفترة مرحلة الرواية الجديدة بعد الحرب العالميّة الثّانية.

وهي بمثابة مدرسة للرواية الجديدة بفضل مبادئها المتمردة على الحياة، والمنْكرة لوجود الشّخصيّة. ذلك أنّها لا تراها سوى من جهة أنّها مجرّد عنصر من عناصر مشكلات السّرديّة الأخرى. ومن روّاد هذه المرحلة نذكر كلاّ من[2]: *ألان روب جرّييه*،*ناتالي صاروت*،و*ميشال بيتور* وغيرهم.

أ- 2 الزّمن في الرواية التّقليديّة

يحتلّ "الزّمن" داخل منظومة البناء التّقليديّ للرواية مكانة بارزة،لكونه ظلّ مرتبطا بالتّاريخ. فهو مِطْواع لا يُسايِر حركيّة الزّمن الفعليّة والواقعيّة فقط،بل هو الرّوح السّاريّة فيها،فتُحِيل" البنية السّرديّة التّقليديّة التي تحترم التّسلسل الزّمنيّ، في صورته الرتيبة وتتقَيَّد به"[3] فتغدو جسما ينبض بالحياة. ويؤكّد ذلك رأي *طه وادي*[4] الذي يرى بأنّ التّاريخ حين يصبح مادّةً للرواية يصير بَعْثا كاملا للماضي، فيُوثِّق علاقتنا به من جديد،ويعمل على ربط هذا الماضي بالحاضر في رؤية فنيّة شاملة،فيها من الفنّ روعة الخيال،ومن التّاريخ وهجُ الحقيقة.

الرواية الجديدة

يرى عبد المالك مرتاض[5] أنّ الرواية التّقليديّة في شكلها المألوف لم تعُد تقوى لتُعدّ شكلا أدبيّا قادرا على التّلاؤم مع ظروف الحياة الحضاريّة الجديدة،التي تشكّلت عنها عوامل عجّلت بدفع عجلة الرواية وإخراجها من مأزقها،فتفجّر عن ذلك كلّه ميلاد الرواية الجديدة. وتاليا يمكن عدّ هذا الميلاد بمثابة تعبير عن قلق طالما عانى منه الفكر الإنسانيّ المعاصر،في تمزّقه وشقائه وعبثه. من أجل ذلك

[1] André Gide, (1869, 1951). Virginia Woolf,(1882 1941).
[2] Alain Robbe-Grillet, (1922, 2008). Nathalie Sarraute (1900, 1999).
[3] عبد المالك مرتاض،نظرية الرّواية،م س،ص105.
[4] طه وادي،صورة المرأة في الرواية المعاصرة،دار المعارف،القاهرة،ط2،1980،ص169.
[5] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية،م س،صص.52-53.

ألفينا كثيرا من النّقاد يربطون بين ميلاد الرواية الجديدة وبين حدث كبير من مثل الحرب الكونيّة الثّانية،فيعدّون ذلك من بين نتائجها.

فإذا ما أبنا مساءلة راهن الرواية الجزائريّة وتطوّر مسارها،فإنّه يمكننا أن نلاحظ أنّ الرواية الجزائريّة الجديدة قد نمت بشكل جليّ مع نهاية حرب التّحرير الجزائريّة. غير أنّ عبد المالك مرتاض حين عرضه لصيرورة تطوّر البناء السّرديّ للرواية خلال بحثه السّالف،لا يأتي في باب الرواية الجديدة إلى عرض نماذج عن الرواية الجزائريّة التي تمثّلها. وهو ما حاولنا أن نملأه،حين سنتوقّف عند الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة،لأنّها في رأينا جزء مهمّ من بناء الرواية الجزائريّة برمّتها من جهة،ومن جهة أخرى نراها خير أنموذج يمثّل الرواية الجزائريّة بعد حرب التّحرير مباشرة.

2- الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة

إذا كان مسار البحث ـ أثناء تتبُّعنا لمناحي التّشابه والاختلاف بين جنسي الرواية والقصّة ـ قد فرض علينا استقصاء علاقة الرواية الجزائريّة (المكتوبة بالعربيّة) ومدى إفادتها من المعطيات الفنيّة للرواية الأوروبيّة،فإنّه من باب أولى التّوقّف عند الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة. ذلك أنّه إذا سلّمنا بتأثّر كثير من روّاد الرواية الجزائريّة المكتوبة بالعربيّة بكثير أو ببعض من المعطيات الفنيّة الغربيّة،كما هو حال أحمد رضا حوحو مثلا،وجب الإقرار أيضا بأنّ الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة تعدّ وجها من وجوه هذا التّأثّر،من أجل ذلك آثرنا أن نتوقّف عند هذا الوجه بوصفه جزءا لا يتجزّأ من كيان الرواية الجزائريّة.

لم يتحقّق للرواية بوصفها جنسا أدبيّا كامل الشّروط ومستوفي الأركان،بما يمثّل وجودها وشكلها المستقلّ ـ في الأدبين الغربيّ والعربيّ على حدّ سواء ـ إلاّ مطلع العصر الحديث. وذلك بعد أن اقتصر وجودُها لدى أمم ما قبل العصر الوسيط[1] وجودا يعكس هيمنة طبقة اجتماعيّة على حساب أخرى. فدعا النّقاد هذا النّمط الروائيّ بالرواية غير الفنيّة،في مقابل الرواية الفنيّة التي استأثرت باهتمام بحثيّ أوسع.

[1] ينظر:طه بدر عبد المحسن،تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)،دار المعارف،مصر،ط4،د.ت،ص193.

من ذلك ما حَظِيت به الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة من اشتِغال كثير من الباحثين. ونذكر من تلك الجهود البحثيّة،ما أنجزته الكاتبة *سعاد محمد خضر* حول "الأدب الجزائريّ المعاصر"[1]. ومنها أيضا ما قدّمتْه *نور سلمان* للمكتبة العربيّة حول موضوع "الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير"[2]،وأيضا بحث *عائدة أديب بامية* حول "تطوّر الأدب القصصيّ في الجزائر"[3]. حين ترى بأنّ الأدب الجزائريّ بالفرنسية،هو أدب جزائريّ بكلّ معنى الكلمة،وحضوره تأكيد لواقع أعقبه الاحتلال الفرنسيّ واستعماره الثّقافي للجزائر. وهو أدب جزائريّين مؤمنين بوطنهم ومُتنمِّرين من غُربتهم عن لغتهم العربيّة،بل وحتّى عن لهجتهم البربريّة. وليس تعبيرهم بالفرنسيّة عن طواعيّة،بل هو نتيجة حتميّة لواقعٍ لم يكن لهم فيه يد. ولقد تجسَّد موقفهم الوطنيّ والأدبيّ في استعمالهم اللّغة الدّخيلةً وسيلةً لإعلان تمرّدهم على حضارة وُجِدت بينهم بحكم الاحتلال على كرهٍ منهم،لا بفعل تمازج.."[4]

بينما يرى بعض الكتّاب الجزائريّين (بالفرنسيّة)،من مثل الروائيّ *مراد بوربون* بأنّ اللّغة (اللّسان) مَشاع مشترك لا يَدّعي ملكيّته أحد،"فاللّغة الفرنسيّة ليست ملكا خاصا للفرنسيّين،وليس سبيلُها سبيل الملكيّة الخاصّة،بل إنّ أيّة لغة إنّما تكون ملكا لمن يُسيطر عليها ويُطوّعها للخلق الأدبيّ أو يُعبِّر بها عن حقيقة ذاته القومية"[5].

غير أنّنا نلفي كُتّابا جزائريين لا يؤيّدون نفس الموقف،حين عبّروا بلسان فرنسيّ متجرّعين مرارة ذلك كما يصوّره *مالك حداد*،نقصا رسّخه الاستعمار لديه،حتّى غدا عاجزا عن التّعبير بلغته[6]. ومنهم من أراد لتلك المرارة والألم أن يتحوّلا إلى سلاح للتّعبير عن آلام الشّعب،وليست كما قد يزعم البعض انتماءا[7] للثّقافة والأدب الفرنسيّين،أو على حدّ تعبير *محمد ديب* الذي يرى بأنّ وقوف جُموع الكُتّاب والفنّانين خِدمة لإخوانهم المظلومين،يجعل من ثقافة الكتابة سلاحا من أسلحة المعركة. لأجل ذلك لم يتردّد *محمد ديب* ككاتب في ضمّ صوته إلى صوت تلك الجموع.

والحقيقة التي يُخبرنا بها تاريخ الأدب العربيّ أنّ الجزائريّين لم يكونوا بِدعا في

---

[1] ينظر:سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر،دراسة أدبية نقدية،المكتبة العصرية للطباعة والنشر،بيروت،ط1،1967،ص1.

[2] ينظر:نور سلمان،الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير،م س.

[3] ينظر:عائدة أديب بامية،تطور الأدب القصصي الجزائري 1925 -1967،تر. محمد صقر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د.ط.،1982.

[4] عائدة أديب بامية،تطور الأدب القصصي الجزائري 1925 -1967،م س،ص10.

[5] واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية،م س،ص71.

[6] ينظر:سعاد محمد خضر،الأدب الجزائري المعاصر،م س،ص205

[7] ينظر:المرجع نفسه،ص85.

التّعبير الأدبيّ بغير اللّسان الأصليّ،إذ يحفَل هذا التّاريخ بهؤلاء الذين كتبوا خلقا أدبيّا بغير لسانهم القوميّ، طواعية في ذلك أم كراهية لم يجدوا منها مفرّا،ولم يتمّ اتّهامهم في وطنيّتهم. من هؤلاء ما قام به *إدوارد سعيد* و*جبرا إبراهيم جبرا* ، *وجبران خليل جبران* و*جورج شحاتة* ،*وأندريه شديد* و*قوت القلوب* ،وغيرهم كُثُر.
وفي ظلّ هذا التّجاذب يمكن النّظر إلى الرواية بوصفها " وليدا أدبيّا جديدا خُلِق في أرض عذراء،وكانت الرواية المكتوبة بالفرنسيّة نادرة قبل الحرب العالمية الثانيّة، بينما الرواية العربيّة معدومة الوجود"[1].
تُقرّر الباحثة في هذا النّص بالشّهادة على ميلاد الرواية المكتوبة بالفرنسيّة قبل ظهور الرواية العربيّة. وهي بذلك تلفُظ جانبا النّصوص الروائيّة التي سبقت هذا التّاريخ،والتي سلف وأن توقّفنا عندها من قبل. ويمكن أن يُعزى ذلك إلى أنّ الكاتبة ضمن هذا البحث عَنِيت فقط بالأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة من جهة،أو نظرا لوفرة ما أنتجه كثير من المبدعين كتابة بالفرنسيّة،على غرار روائع كاتب ياسين المشهورة،سيّما روايته "نجمة"[2] سنة 1956م.

بدأ الكتاب الجزائريّون بعد الحرب العالميّة الأولى اقتحام ميدان الكتابة من أبواب متنوّعة. من ذلك ما يلْحظه الدّارس لدى بعض الأقلام الصُّحفية التي دَأبت على نشر كتاباتها شاهِدة حول عدّة مواضيع اجتماعيّة ـ سياسيّة. وذلك من خلال اتّخاذ مواقف متباينة،منها ما انتَقد التّأثير السّلبيّ للاحتلال،على حياة الجزائريّين. ومنها بعض آخر تباهى بالمهمّة النّبيلة للحضارة الفرنسيّة. وبوصفه أحد النّقاد الأكثر تأريخا لأدب هذه الفترة،يرى جان ديجو Jean Déjeux بأنّه ما بين سنتي1920-1945 يمكن أن نعثر على محاولات قليلة في الكتابة الروائيّة لا تزيد عن اثني عشر رواية[3]. نذكر منها رواية "أحمد بن مصطفى القومي" للرّوائي *قايد بن شريف* ،سنة 1920. وأيضا ما كتبه *عبد القادر حاج حمو* سنة 1925 في رواية "زهرة زوجة المنجميّ". إذ يعلّق *ديجو* عليها بأنّها تقليد لتِكْنِيك الرواية الطبيعيّة لدى *إميل زولا* . ويخْلُص *ديجو* إلى وصف هذه الفترة بمرحلة الروايات الأولى،إذ يعدّها رديئة ومخيّبة. ذلك أنّها تتّسم بالطابع الوعظيّ الأخلاقيّ، وغالبا ما تلجأ إلى توظيف الفلكلور،كما يتّجه خطابها نحو القارئ الفرنسيّ. غير أنّ موقف الانتقاد

[1] عائدة أديب بامية،تطور الأدب القصصي الجزائري،م س،ص60.
[2] Y. Kateb, *Nedjma*, Collection classiques francophones, L'harmattan.2009.
[3] J. Déjeux, *La littérature algérienne contemporaine,* Coll. Que sais-je? 2ème éd., Paris, PUF, 1979, p.59

فيها لا يمسّ سوى جوانب محصورة ومعيّنة من الأخلاق.[1]

وبصفة عامّة تُشكّل روايات العشرينات والثّلاثينات حسب إجماع جلّ الباحثين مرحلة الاستيعاب والتّثاقف (الاحتكاك)،أو كما يطلق عليها البعض منهم تسمية" التّقليد في تاريخ الأدب الجزائريّ". وحسب هؤلاء النّقاد (الغربيّين طبعا) فقد استعمل الجزائريّون ـ خلال هذه الفترة ـ اللّسان الفرنسيّ بّغية محاكاة آثارٍ أدبيّة إبداعيّة لكُتّابهم المفضّلين.

الرواية الإثنوغرافيّة

تبدأ بعد الحرب العالمية الثّانية خطوة جديدة في مسار تطوّر الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة. ويمكن التّوقّف عند بعض الخصائص التي وَسمت هذه المرحلة،ومنها

ـ تزايد وتيرة النّشاط الأدبيّ للجزائريّين.

-تكوين وإنشاء الحلقات،والنّوادي،والجمعيّات الأدبيّة.

-المساهمة في تحرير الجرائد والمجلاّت.

-ربط علاقات وطيدة ـ ومحدودة ـ مع مدرسة شمال إفريقيا،ثمّ الانفصال عنها لاحقا.

يمكن أن نستنتج أنّ النّصف الثّاني من الأربعينات وبداية الخمسينات قد مثّل ـ لدى الكُتّاب الجزائريّين ـ لحظة "التّمدرس"،بوصفها البداية النّشطة نحو الإبداع الأدبيّ. كما عبّرت هذه اللّحظة في نفس الحين عن القطيعة مع الأدب السّابق،بالنّظر لتجاوز الكتّاب لمرحلة الاستيعاب والاحتكاك من جهة،ولأنّ معظم روائيّي سنوات العشرينات والأربعينات قد توقّفوا عن الكتابة. غير أنّ هذا الحكم يَستثني *جون عمروش* الذي واصل إنتاجه الإبداعيّ بوصفه رائدا للجيل الجديد من الكتّاب الجزائريين،ومعلّما له.

كما أثمرت هذه المرحلة ظهور زمرة من الأعمال الإبداعيّة الرّاقية،من مثل رواية "Le fils du pauvre"[2] "نجل الفقير"(1950)*لمولود فرعون*. ورواية " La

[1] J. Déjeux, *La littérature algérienne contemporaine,* Op.cit., p.59.

[2] M. Feraoun, *Le fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954.

grande maison"[1]"الدار الكبيرة"(1952)،لـ*محمد ديب*. ورواية " La colline oubliée"[2] "الهضبة المنسية" (1952) لـ*مولود معمري*. إذ كانت هذه الروائع نتيجةً طبيعيّة لزيادة وتيرة النّشاط الأدبيّ للجزائريّين بعد الحرب العالمية الثّانيّة. وبذلك يمكن أن نتّفق مع كثير من الباحثين أنّ هذه الروايات قد سجّلت البداية الأولى لأدب جديد بوصفه أدبا جزائريّا أصيلا. يتقاسم هذا الأدب الجديد قاسم مشترك،هو طبيعته الإثنوغرافيّة. إذ تُسمّى هذه المرحلة غالبا بالإثنوغرافيّة. من ذلك ما تراه *إرينا نيكفوروفا*،من أنّ الروايات الجزائريّة الإثنوغرافيّة "هي أقرب ما تكون إلى المحاولات،التي تُسْتَمدّ أصلا من واقع معاش."[3] وتبرّر الباحثة ما ذهبت إليه،لأنّه بحسبها من السّهولة بمكان أن نتصور "نجل الفقير" على أنّه مجموعة من المحاولات الإثنوغرافيّة التي يربط بينها وجود البطل.

ونلفي *ديجو*،يسجّل ذات الملاحظة بخصوص "L'incendie" "الحريق" لـ*محمّد ديب*،الذي يرى بأنّها تستند أساسا إلى تحقيق ميدانيّ،"روبورتاج" قام به الروائيّ شخصيّا،يتعلّق بإضراب قام به فلاحون بمنطقة عين طاية".[4]
كما نجد اهتمام بعض الدراسات النقدية المشتغلة على الأدب الإثنوغرافي تصفه بالإقليمي والغريب. أو كما يصرح *عبد الكبير خطيبي* **من** أن الروايات الإثنوغرافية تسير على تقاليد منوال الجزائريين الفرنسيين.[5] فيما يَعُدّ *غاني ميراد* سنوات الخمسينات على أنّها امتداد لمرحلة الاستيعاب.[6] في حين يرى *ديجو* عكس ذلك،حين يلاحظ بأنّ هذه الروايات تمتلك حسّا نقديّا يتمثّل في محاولة إزاحة السّتار"تعريةً وفضحًا"،والاحتجاج الرافض contestation.[7]

كما نلفي *إ. نيكيفوروفا* تصف الوظيفة الإثنوغرافيّة لهذه الروايات بأنّها "إيديولوجيّة بامتياز"[8]. وبحسب رأيها فإن الوصف المثمر للحياة التقليدية المعتدَى عليها من طرف الاحتلال بسياسته الشّموليّة،يشهد بأنّ الكاتب كان معرّضا لكثير

[1] M. Dib, *La grande maison*, Paris, Seuil, 1952.
[2] M. Mammeri, *La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
[3] I. Nikiforova, *Le Roman africain*, Moscou. Naouka, 1977, p.186.
[4] J. Déjeux, *A l'origine de l'Incendie de Mohammed Dib*, In. *Présence francophone*, Paris, 1975, pp.10-15.
[5] A. Khatibi, *Le roman magrébin,* Paris. Maspero.1986, p.28.
[6] G. Mérad, *La littérature algérienne d'expression française*, Paris, Oswald, 1976, p.40.
[7] J. Déjeux, *La littérature algérienne de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1980, p.37.
[8] I.Nikiforova, *Le Roman Africain*, Op.cit., p.192.

من الخطوب.[1] غير أن التّناقض المسجّل يأتي من كون الاحتجاج ضدّ الاحتلال في الروايات الإثنوغرافيّة يأتي معبَّرا عنه فقط على المستوى الأخلاقيّ، مما يَحدُّ من تأثير هذا الاحتجاج على المستوى السّياسيّ. ذلك أنّ الروائيّين الجزائريّين في مواجهة القارئ الأوروبيّ لا يطلبون سوى الحقّ في وجود وسيلة للحياة الوطنيّة،وهو شيء عادل من وجهة نظر الأخلاق الإنسانيّة،وناقم على الاحتلال بوصفه لا أخلاقيّا.

تصف الروايات الإثنوغرافيّة الحياة التقليديّة،وترسم الصّورة الجماعيّة للشّعب، وفي نفس الوقت هي بيوغرافيّة وتُذكِّر بالرواية الأوروبيّة في مرحلة التّعلم،والتي تتابع تطوّر حياة الأبطال بدءا من الطّفولة،فالمراهقة إلى مرحلة النّضج. لكن إذا ما قورِنت بالرواية الأوروبيّة،فإنّ البطل لا يثور ضدّ المجتمع،بل بالعكس فإنّ الوسط الوطنيّ هو الذي يُكوِّن طبيعته ونظرته للعالم. غير أنّ إدراك البطل للعالم هو شيء ذاتيّ،ولذلك فإنّ الرواية الإثنوغرافيّة الجزائريّة هي دوما بسيكولوجيّة،لأنّ حياة الشّعب غالبا ما يُعبَّر عنها بواسطة مشاعر البطل.

إن بروز النزعة البسيكولوجيّة لدى الروائيّين الجزائريّين يمكن عدُّه عملا فذّا،كما يشهد محمد ديب: "بأنّ الجزائريّين المتربّين في الوسط الإسلاميّ يعتبرون ذلك شيئا غير صحيّ. [2] فقد خرق الكتّاب الجزائريّون إذن التّقليد الوطنيّ القاضي بمنع البوح بمكنونات المشاعر الخاصّة. ومنه يغدو الوصف البسيكولوجيّ الذاتيّ للواقع سمة متّصلة بأدبهم. إنّ الفترة الإثنوغرافيّة،التي كانت قصيرة بحسب ملاحظة ج. جو*قاشفيلي*،التي نعتتها بأنّها "مرحلة المحاولة والتّجريب"،[3] إذ أنّ ظهور الرواية الإثنوغرافيّة يرجع بالأساس إلى إرادة الرغبة في التّعبير والكلام. فقد حاول الكتّاب الجزائريّون حكي طفولتهم وشبابهم،والتّحدث عن مشاكلهم ومشاعرهم،ووصف حياة الشّعب الذي يُعدُّون جزءا لا يتجزّأ منه.

الرواية الجديدة مرحلة أدب الحرب

[1] Idem.,p.187.
[2] A. Claudine, *Mohammed Dib par Claudien,* In. *L'Afrique littéraire et artistique*, Paris. Aout1971, pp.10-18.
[3] G. Djougachvili, *Le roman Algérien de langue française,* Moscou, Nouka, 1976, p.52

تبدأ هذه المرحلة حسب رأي غ. *ميراد* من 1952[1]،الذي يعتمد على الجدل الذي دار حول "الهضبة المنسيةLa colline oubliée " لـ*مولود معمري*،كمعيار لأنّها بحسب رأيه تشهد على تطوّر الموقف المتحدّي للاحتلال. وما دفع بالكتّاب إلى الانخراط في مناهضة العدوان من أجر التّحرّر. أمّا ج. جو*قاشفيلي*،فهي تربط بداية هذه المرحلة بالفاتح من نوفمبر1954. وهو تاريخ إعلان بداية الكفاح المسلّح ضدّ قوى الاحتلال الأجنبيّ الغاشم[2]. في حين نلفي فيه ج. ديجو يرجِّح سنة1956، لأنّه حسب رأيه فإن أحداث الأوراس لا يمكنها التّأثير مباشرة على الأدب. إذ أنّ ظهور "نجمة" لـ*كاتب ياسين* عنده حدث أكثر أهميّة من غيره. أما *عبد الكبير خطيبي*،فيُرْجِئ بداية هذه المرحلة إلى تاريخ أبعد من ذلك بكثير.

إنّ الفجوات الملاحظة والتي تخلّلت وسَطاً بين المرحلتين السّالفتين،يمكن أن تُفسَّر بالانتقال المتدرّج من مرحلة أدبيّة إلى أخرى. بالإضافة إلى كون الإثنوغرافيّة لم تخْتفِ فجأة حين لاحظنا استمرارها حتّى بعد بروز مرحلة رواية الاحتجاج،كما أن نزعة الاحتجاج ضدّ الاحتلال لم تنشأ بين عشيّة وضحاها،بل لاحظنا وجودها عرَضًا ضمن مرحلة الرواية الإثنوغرافيّة. لذلك يمكننا القول بأنّ ج. جو*قاشفيلي* لم تجانب الصّواب باعتمادها مواصفات ذات طبيعة تاريخيّة واحدة،على الرّغم من تقاربها من سنة 1954 إلى 1962. مع أنّنا لا ننفي وجود مرحلة وحيدة ما بين الفترتين السّالفتين،حين بدأ التّحدي في صورة الاحتجاج الضّمنيّ خلال المرحلة الإثنوغرافيّة في التّقهقر التّدريجيّ بدافعٍ من الانتقاد الصّريح،سيّما منذ عام 1962;ممّا أدّى إلى قطيعة ثانية في تطوّر الأدب الجزائريّ.

خلال السنوات التي خاضها الجزائريّون لتحرير أرضهم،نلفي الكتّاب الجزائريّين يلتفتون أحيانا إلى الماضي الوطنيّ المجيد،متّخذين من شغفهم بالشّخصيّات البارزة في ميدان التّاريخ والعلوم وفي الثّقافة،مصدر إلهام يذكّرهم بالأبطال الأسطوريّين الذين سطّروا صورا جميلة في مقاومة الغزاة. وقد استفاد هؤلاء الكتّاب أيضا خلال ممّا أمدّهم به زخم التّراث الشعبيّ،فدأبوا على نشر كثير من المقالات التّاريخيّة،وتأليف مجموعة من القصص والأساطير والأشعار

[1] G. Mérad. *La littérature algérienne d'expression française*, Op.cit., 71.
[2] G.Djougachvili, *Le roman Algérien de langue française*, Op.cit., P53.

والأغاني. منها ما كتبه *ج. عمروش* حول l'Eternel Jugurha[1] (1964)، يوغرطة الخالد. ومنها أيضا العمل الذي ألّفه *مصطفى الأشرف* ووسمه بـ "أغاني الفتيات العربيات" Chansons des jeunes filles arabes"[2](1953). وما أبدعه *محمّد ديب* في مؤلّفه "بابا فركان Baba Ferkane "[3]،وكذلك ما ترجمه *مولود فرعون* من "أشعار سي محند Si Mohand"[4] سنة 1960.

ويمكن القول أنّ محور إبداعات الكتّاب الجزائريّين في تلك المرحلة التزم بقضيّة المواجهة الحاصلة بين محتلّ غاشم يريد أن يفرض حضارته على شعب أعزل. وبذلك فُرض على أبطال هذه الأعمال الإبداعيّة أن يتّخذوا موقفهم إزاء حرب التّحرير الوطنيّة،وهو ما لم يكن سهلا خصوصا على طبقة الأنتليجانسيا الجزائريّة التي تكوّنت في المدارس الفرنسيّة. ولتمثيل معاناة هذه النّخبة يمكن أن نستذكر معاناة بطل رواية الكاتب الجزائريّ *مولود معمري* "سُبات العادل Le Sommeil du Juste[5] (1955)،قبل أن يفصل في الأمر وينخرط مع إخوانه الجزائريّين في خندق الكفاح المسلّح،بعد أن قام بقطع بالتّخلّص من رواسب تكوينه وثقافته الفرنسيّة حين أحرق جميع كتبه المفضّلة للأدباء الفرنسيّين.
ويستمرّ نفس الصّراع لدى كثير من أفراد النّخبة الجزائريّة،من الذين تلقّوا تعليمهم في المدارس الفرنسيّة،أين تشرّبوا ثقافتها وتمثّلوا فكرها،مثل ما توضّحه بعض من روايات *مالك حدّاد*،الذي استطاع تجسيد هذا الصّراع النفسيّ والفكريّ من خلال شخصيّات رواياته،كما هو شأْوُ رواية "الانطباع الأخير La Dernière Impression[6] (1958)،و"سأهديك غزالة Je t'offrirai une gazelle "[7] و" التّلميذ والدّرس L'Elève et la Leçon "[8]. وهي أعمال فنّيّة ظلّت تواجه نفس المصير،حين تبنّت بادئ الأمر موقفا ينبذ استعمال العنف،إذ لم تنخرط في خندق مكافحة الاحتلال وحرصت على أن تبقى بمنأى عن الأحداث السّياسيّة في البلاد. غير أنّ الشّعور بالمسؤوليّة حتّم عليها تقاسم نفس المصير المشترك مع أبناء

[1] J. Amrouche, (*L'éternel Jugurtha*), sous la direction du, Dugas Guy, titre de vol. Algérie un rêve de fraternité, Omnibus, Paris, 1997, pp.373-385.
[2] M. Lacheraf, *Chansons de jeunes filles arabes*, Paris, Seghers, 1953.
[3] M. Dib, *Baba Ferkane : contes d'Algérie*, Paris, Ed. La Farandole, 1959.
[4] M. Feraoun, *Les Poèmes de Si Mohand*, Ed. Minuit, 1960.
[5] M. Mammeri, *Le Sommeil du Juste*, Paris, Plon, 1955.
[6] M. Haddad, *La Dernière Impression*, Paris, Julliard, 1958.
[7] M. Haddad, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959.
[8] M. Haddad, *L'Elève et la Leçon*, Paris, Julliard, 1960.

وطنها وبنِي جلدتها.
كما يمكن أن نستشفّ ذات التّوجّه ونحن نقرأ روايات *آسيا جبّار*،فيطالعنا هذا الهاجس نحو النّزوع إلى الاهتمام بقضايا الوطن والمجتمع. مثل ما تمثّله روايتها "الظمأ La soif"[1] (1957)،التي اهتمّت بمساءلة جملة من أوضاع العائلة الجزائريّة ومشاكلها اليوميّة. أمّا في روايتها"الجازعون Les Impatients"[2] (1958) فنلفي اهتماما بمشاكل من نوع آخر،يغلب عليها طابع الأحداث السّياسيّة. ثمّ يتطوّر هاجس الكتابة الروائيّة لدى آسيا جبّار لينْخرِط في معالجة مشكل أكبر،حين نكتشف من خلال قراءتنا لروايتها "أبناء العالم الجديد Les Enfants du Monde Nouveau[3] (1961) توجّه الرواية نحو معالجة مسألة الالتزام بقضيّة الدّفاع عن الوطن الانخراط في خندق الكفاح المسلّح.

وجدير بالملاحظة أنّ رواية مرحلة سنوات الحرب قد أتاحت للبطل فرصة تمثيل دور أكثرَ استقلاليّة وقدرةٍ من الدّور الذي أُنِيط له خلال مرحلة الرواية الإثنوغرافيّة،فأصبح يُسهِم في حلّ مشاكله الخاصّة ولا يتوانى أيضا في تقديم عوْنه من أجل حلّ مشاكل مجتمعه. غير أنّ ذلك لم يكن كافيا ليمْسحَ مرارة الألم الذي كان يتجَّرّعُه أبطال روايات هذه المرحلة،حين كان عليهم أن يفْصِلوا في الخيار الصّعب الذي لا يجب التّردّد فيه. فجاءت روايات هذه المرحلة تَنُوءُ بلمسة حزنٍ ومسحة أسىً،تُعبِّران عن إحساسٍ بالقلق الكامن الذي تُغذِّيه حربٌ دمويّة،لا تُعرَف عواقبُها،ولا يمكن التّنبّؤ بزمن توقّفها.

ذلك ما نلْمسه ونحن نقرأ مثلا رواية محمّد ديب"النّول Le Métier à tisser "[4](1957)،أو رواية مولود فرعون"الدّروب المتسلّقة Les Chemins qui montent "[5](1957)،أو رواية مالك حدّاد" رصيف الورد المُخيِّب Le Quai aux Fleurs ne répond pas"[6]،إذ يشترك أبطال هذه الأعمال الأدبيّة في نبذها للعنف،الذي أُجبِرت على تبنّيه لأنّه مقبرة تموت فيها كلّ أنبل الصّفات الإنسانيّة. وبذلك أسهم الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة أثناء مرحلة حرب

[1] A. Djebar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.
[2] A. Djebar, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.
[3] A. Djebar, *Les Enfants du Nouveau Monde*, Paris, Julliard, 1962.
[4] M. Dib, *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil, 1957.
[5] M. Feraoun, *Les Chemins qui montent*, Paris, Seuil, 1957.
[6] M. Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond pas*, Paris, Julliard, 1961.

التّحرير الجزائريّة بانخراطه في خندق الدّفاع عن الوطن، واستمرّ هذا النّهج إلى حتّى إلى زمن مرحلة ما بعد الاستقلال.

الفصل الثّاني

الحواريّة بين نشأة المصطلح وتحديدات المفهوم

الباب الثّاني الرواية الجزائريّة والحواريّة وكلام البدايات
الفصل الثّاني الحواريّة بين نشأة المصطلح وتحديدات المفهوم

I ميخائيل باختين وابتكار الحواريّة

- أنتروبولوجيا الغيريّة
- الحاجة الجماليّة للآخر
- التلاقي مع طور المرآة عند *لاكان* Lacan

I-1 الحواريّة اللّسـانيّـة

I-2 الحواريّة الخطابيّة

تعدد الذات المتكلمة والتجربة الأدبية

تمثيل كلام الأخر داخل الخطاب

الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب المباشر

منطقة الحواريّة لدى ديكرو

الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر

الأسلوب غير المباشر الحر

التّفسير الأدبيّ للأسلوب غير المباشر الحرّ

الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصرف مع ضمير المتكلم والمخاطب

1-الخطاب المنقول على شكل الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصرف مع ضمير المتكلم

2-الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصرف مع ضمير المخاطب

التّنويه (الإشادة) والسّخرية Mention et l'ironie

حدود الحواريّة الجدل الضمنيّ

II البوليفونيّة لدى باختين

II-1 البوليفونيّة الأدبيّة والجنس الأدبيّ

II-2 الشّعر بوصفه جنسا مونوفونيا أحادي الصوت.

الحواريّة بين نشأة المصطلح وتحديدات المفهوم

تمهيد

عرف مفهوم الحواريّة والبوليفونيّة تطوّرهما في البدء خلال حقل التّحليل اللّسانيّ والأدبيّ على يد المنظّر الرّوسي ميخائيل باختين(1895-1975) قبل أن يتمّ نقلهما وإعادة تعريفهما من طرف ثلّة من الألسنيّين الغربيّين.

يرى باختين أنّ الحواريّة تختصّ بالخطاب في شكله العامّ. إذ تعني بحسبه،كافّة أشكال حضور الآخر داخل الخطاب،وهو ما لا يتأتّى إلاّ من خلال مسار تفاعليّ بين وعيين،وعي فرديّ ووعي آخر،وعي مُلهِم ووعي مستَلهِم.

ويمكن تعريف البوليفونيّة لدى باختين بوصفها تعدّدا من الأصوات التي تعبّر عن وعي مستقلّ داخل التّمثيل الروائيّ. فهي إذن في الأصل تكتسي طابعا أدبيّا خالصا.

I ميخائيل باختين وابتكار الحواريّة

لم يطّلع الغرب على أعمال باختين إلاّ مطلع 1970،إذ لعبت تلك الأعمال دورا حاسما في تطوّر النّظريّة الأدبية واللّسانيّة. وذلك بإحداثها لنقلة إجرائيّة بخصوص مسألة الكلام la parole . ففي الوقت الذي كان فيه التّحليل منصبا حول بنيات الملفوظ structure d'énoncé (اللّسانيّ والأدبيّ)،نلفي أنّ الاهتمام بدأ تدريجيا يتّجه نحو تحليل التّلفّظ l'analyse d'énonciation. إذ بالإضافة إلى اكتشاف أفعال الكلام Les actes de locutions،ساهم اكتشاف الحواريّة في لعب دور بارز في هذه النّقلة التّطوّرية.

وبذلك استطاع الحقل اللّسانيّ الإفادة من منجزات الحواريّة،أثناء درسه النّقديّ للبنيويّة الأدبيّة،التي تصوّرنت داخل المعطى اللّسانيّ وتعلّقت بوهْم المحايثة. فكانت الحواريّة فرصة لانعتاق النّص وانفتاحه على آفاقه الخارجيّة extériorité،غير تلك التي كانت تسِم المشهد النّقديّ ما قبل البنيويّ.

فساهمت بذلك الحواريّة في تجاوز رهانات البنيويّة المنغلقة من جهة،و في التخلّص من مجرّد العودة إلى السّياق الذي تغذّيه معلومات تاريخيّة،بيوغرافيّة وسوسيولوجيّة غريبة كلّيّا عن النّص.

أنتروبولوجيا الغيريّة

لم يكن باختين منظّرا أدبيّا فحسب،فقد كانت لديه رؤية عامّة عن اللّسانيّات والعلوم الإنسانيّة،مكّنته من تقديم طرحه بشأن الحواريّة التي تقوم وفق تصوّر خاص حول الإنسان بوصفه"أنتروبولوجيا للآخر". بمعنى أنّ وجود "الآخر" ضروريّ في بناء "الأنا".

الحاجة الجماليّة للآخر

ينطلق باختين من قناعة ثابتة تكرّسها ضرورة وجود "الآخر" لبناء وعي "الأنا" واكتماله،فهو يرى أنّه بدون الآخر: "لا يمكنني إدراك ذاتي في شكلها الخارجيّ، لكوْني دائم الإحساس بأنّه يشملني ويُلهمني. وفي هذا الصّدد يمكننا الحديث عن حاجة الإنسان المطلقة للآخر(...)،الذي وحده فقط يسمح بخلق الشّخصيّة الخارجيّة المكتملة. ذلك أنّه إذا لم يخلقها الآخر فإنّ هذه الشّخصيّة لا يمكنها أن توجد."[1]

يخلص باختين إلى أنّ الإنسان في حالة تواصل دائم مع الآخر. فأنْ نكون،هي أن نكون للآخر وبواسطته Etre signifie être pour autrui et à travers lui .فليس بوُسع الإنسان أن ينغلق داخل" إقليم سياديّ خاصّ به،فهو دوما يقف على صفيح من حدود وتماس مع آخر"[2]،بحكم الطّبيعة الاجتماعيّة وضرورات التّواصل.

التلاقي مع طور المرآة عند *لاكان* [3] Lacan

تُضاف نظريّة *جاك لاكان* Jacques Lacan (1901-1981) إلى الأطروحات الشّهيرة في نظريّات التّحليل النّفسيّ. فقد أشار *لاكان* إلى طور المرآة، كلحظة فارقة في حياة الطّفل(من ستّة إلى ثمانيّة عشر شهرا)،فهو يبتهج حين يرى صورته في المرآة. ويرجع *لاكان* ابتهاج الطّفل في هذه اللّحظة إلى اللّذة التي يجدها حينما يتأمّل صورةً مبكِّرة لمظهره في كلّيّته،وهو لا يكاد بعْدُ يعي

[1] T. Todorov *: Mikhaïl Bakhtine, Le principe Dialogique*, Op.cit., p.147.

[2] Idem., p.148.

[3] يقصد بطور المرآة تلك اللحظة الأولى التي يتماهى فيها الطفل لأول مرة حين يرى صورته في المرآة. مطوّرا بذلك وعيه بذاته conscience de soi كمكوّن للأنا، بوصفها مكانا للاستعراف الخاطئ méconnaissance .

فيزيولوجيّا هذه الكلّيّة. ثمّ طوّر *لاكان* فيما بعد طرحه بشأن طور المِرآة وذلك بإدخاله لفكرة"دور الآخر".

يلاحظ *لاكان* أنّ الطّفل لا يقف بمفرده أمام المِرآة،فغالبا ما يفعل ذلك بمعيّة أحد والديه الذي يشير له إلى صورته الخاصّة. فيكتَشِف الطّفل وِحدته الجسميّة ويتأكّد منها مُمّيزا بين صورته وصورة هذا الآخر في المِرآة أو بتعبير آخر،فإنّ الطّفل وهو ينظر إلى صورته يستدلّ على وحدته الجسميّة من خلال النّظر إلى هذا "الآخر".

الحواريّة اللّسـانيّـة

يرى باختين أنّ اللّسان[1] يعكس تماما هذا الاغتراب البنّاء Aliénation constructive. ففي واقع الأمر أنّنا لا نشكّل لساننا من أجل حاجاتنا الخاصّة،لأنّنا نرث "لسان الآخر" وقد ترسّبت فيه كلماته مسجِّلة استعمالاتِه الفردية.

فالتّحدّث(التّكلّم) ما هو إلاّ تموْقع داخل اللّسان المشترك،أين لا يوجد فيه مكان لغير كلمات هذا"الآخر".

يؤكّد ذلك باختين حين يصرّح أنّه"لا يستطيع أيّ فرد من الجماعة المتكلّمة أن يجد كلماتٍ محايدة،فارغة(exempts) من تطلُّعات "الآخر" وتقييماته،وغير مكتسية بصوته. فهو يتلقّى الكلمات بواسطة صوت "الآخر". لتبقى هذه الكلمات ممتلئة ومعبَّأة،يستعملها في سياقاته المختلفة،حاملة لسياق هذا"الآخر" *ونواياه*. وتاليا فإنّ قصده لا يمكنه إلاّ أن يجد كلمات مكتسية بالآخر".[2]

وعلى هذا الأساس فإنّ كلّ كلماتنا تحمل في طيّاتها عبْق المهنة،ورائحة الجنس، وروح التّيّار،وتوجّه الحزب،وبصمات الإنجاز الفرديّ الخاص،وخصوصيّات

[1] دأب الاستعمال الشّائع على إطلاق لفظ "اللّغة" في معرِض الحديث عن مفهوم la langue. فإذا ما رجعنا إلى دروس دو سوسير ألفيناه يقصد ب: langage الملكة التي تساعد الإنسان على التّعبير بواسطة العلامات. ويقصد ب: langue الاستعمال الجماعي لملكة اللّغة داخل مجموعة بشرية متجانسة.وتاليا وقع الاستعمال الشّائع لدى كثير من أدبيّاتنا في خطأ علميّ من وجهة نظر اللّسانيّات. وهو خطأ وجدناه حتّى في بعض القواميس المتخصّصة،من مثل ما قام به منذر عيّاشي لدى ترجمته للقاموس الموسوعي لعلوم اللّسان (المؤلّف من طرف ديكرو سشايفر)،حين عرّب langue ب:اللّغة، وعرّب langage ب:اللّسان. (ينظر:ص718 من هذا القاموس)

[2] T. Todorov : *Mikhaïl Bakhtine, Le principe Dialogique*, Op.cit., p.77.

الإنسان: من جيل وعمْر وأيّام. إنّ كلّ كلمة تحمل رائحة السّياق والأسيقة التي عاشت فيها حياتها الاجتماعيّة المكثّفة[1].فليس ثمّة كلمة بريئة أو فارغة أو محايدة.

ويخلص باختين إلى التّأكيد على وجود حواريّة مبنية للمجهولpassive داخل اللّسان، كوْنها تتأتّى من معطيات الميراث اللّسانيّ المشترك المتجسِّد في الكلام المنجَز، وليست وليدة نوايا مبطَّنة نستشفّها من وراء حدود هذا الكلام. ذلك أنّ هذا النّوع من الحواريّة يتيح [2]فرصة لاستِكْناه هذه الخاصيّة اللّسانيّة،بوصفه الصّيغة التي تعكس أكبر مسافة ممكنة بين الخطاب وصاحبه.

سنلتزم التّصنيف[3]الذي وضعه باختين،والذي يقوم على أساس وجود حواريّتين، حواريّة مبنيّة للمجهول،وأخرى مبنيّة للمعلوم. غير أنّ هناك من اقترح نماذج تصنيفيّة[4]أخرى تحت مسمّى الأنماط السّرديّة المختلفة،كصيغة الخطاب المسرود، والمسرود الذّاتيّ،وصيغة الخطاب المعروض،وصيغة المعروض غير المباشر،وصيغة المنقول المباشر،والمنقول غير المباشر.

الحواريّــة الخطــابيّــة

يرى باختين أنّه إلى جانب الحواريّة اللّسانيّة يوجد هناك بعد حواريّ آخر يختصّ بالخطاب. ففي واقع الحال أنّ خطابي يصدُر دوما عن الآخر،لأنّه حين يتشكّل يأخذ مقام هذا "الآخر" بعين الاعتبار والحسبان.

وتاليا فإنّ قواعد النّحو التي تنتظِم كلامي،ومفردات معجمي التي أوظّفها تراعي بشكل واضح المستوى اللّغوي للشّخص الذي أُخاطبه. وعلى نفس المنوال فإنّ البنيات الحجاجيّة التي تُشكّل خطابي تستجيب بشكل مسْبق مع الاعتراضات التي أتوقّع أن يقدّمها "الآخر".

---

[1] Idem., P.89.

[2] ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطبعة الأمنية الرباط ،ط1، 1999، ص.208.

[3] *Discours Indirect, Discours Direct et Leur Variantes*, In. M. Bakhtine, (V.N.Volochinov), Le *Marxisme Et La philosophie du langage,* Op.cit., p.173.

[4] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،الزمن،السرد، التبئير،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء،المغرب، ط3،1997،صص.197-198.

وفي هذا المعنى[1]،فإنّ خطابي أقلّ صدقا في التّعبير عن خاصّ ذاتيّتي (كما تروم إقناعنا به اللّسانيّات الرّومانسية من *هامبولد* Hamboldt إلى *سبيزر* Spitzer) من حوار دائم متجدّد مع الآخر،ذلك أنّ خطابي أقرب إلى بنية المونولوج monologue منه إلى بنية حوار مبنيّ على الأخذ والرّد réplique. وهو ما يتميّز أساسا ببروز الذّات المتكلّمة le sujet parlant.

تعدّد الذّات المتكلّمة والتّجربة الأدبيّة

يصطدم هذا البعد الحواريّ للخطاب وجها لوجه مع الإيديولوجيّة الرومانسيّة التي تقوم على أصالة التّجربة الأدبيّة،لكنّه في ذات الوقت يسمح بالتّعرف على بعضٍ من التّجارب الأدبيّة الحديثة.

كما يمكن أن نصف جانبا مهمّا من جوانب العمل الذي قام به*آرتود* Antonin Artaud وهو يقاوم مُحاولا التّخلص ممّا أسماه الفيلسوف *جاك دريدا* Jacques Derida "الكلام الموحَى به" " La parole soufflée».[2] ذلك أنّه بالرّغم من الحدس الأليم لدى Artaud،إلاّ أنّ كلماتِه المستوحاة والمستلهَمة من الآخر،وقفت حائلا بينه وبين الوصول إلى خصوصيّة تفكيره. لقد نهل *أُنطوان آرطو* من معين الأفكار التي نادى بها *ألفريد جاري*،والتي كانت تنادي إلى قيام مشروع مسرحيّ يقوم على أساس هدم مقوّمات البناء المسرحيّ التّقليديّ. فتمّ بذلك رفض المسرح السّيكولوجيّ[3] من خلال الرّجوع إلى الثّقافات البدائيّة الموغِلة في الميتافيزيقا. فنشأ مسرح جديد قوامه الارتكاز على جماليّات متجدّدة،كالأسطورة والسّحر والطّقوس. وهو ما اصطُلِح على تسميّته بمسرح القسوة. إذ ترتبط هذه القسوة بالنّزوع الصّارم إلى الحياة. لذلك نلفي أنّ حياة*آرطو* قد تماهت مع ما أصابه خلالها من اضطرابات عقليّة قاسية،قسوة مخلّفات دمار الحربين العالميّتين. فراحت نفسيّته مشحونة بشيء من القلق والتّوتر الذي كان يسم المشهد الفلسفيّ والفنيّ والأدبيّ.[4]

---

[1] *Discours Indirect, Discours Direct et Leur Variantes*, In. Mikhaïl Bakhtine, (V.N.Volochinov), *Le Marxisme Et La philosophie du langage*, Op.cit., pp.161-172.

[2] C. Ramond , *Derrida La Déconstruction*, Débats Philosophiques, PUF, 2008, pp.71-98

[3] ينظر: سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، د.ط. 2014،ص171.

[4] A. Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté, In, Dans Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, Coll. Idées,

إن مسرح القسوة La cruauté،يجعل من مهمّته الأساسيّة البحث عن نظام لغويّ يتخلّص من هذا الاستلاب المتأصّل L'aliénation original من جهة،ويستفيد من خصوصيّة لغة مسرحيّة "جديدة" أبْعد ما تكون عن الكلام المبتذَل الذي أثقل عبء المسرح الكلاسيكيّ. غير أنّ جهدا كهذا قد يقودنا بالضّرورة إلى الخروج عن طبيعة اللّسان،إذ يستحيل الحديث عن نظام لغويّ خالص من التّقليد.

فلْنقُل بشكل عامّ أنّ الكاتب الحديث وهو يَعِي ثقل الدَّيْن الذي تحمله كلماته تجاه كلمات الآخر،وفي مسعاه الرامي إلى بلوغ الأصالة المثاليّة المطلقة،يجعل من مهمّته الأساسيّة إرجاع خطاب" الآخر" قابلا للاستعمال الخاصّ،وتاليا سيأخذ شكل الأسلوب معيدا تشكيل اللّسان المشترك وفقا لتصريفات الكلام الشّخصيّة.

تمثيل كلام الآخر داخل الخطاب

إنّ حضور كلام الآخر داخل الخطاب مدْعاةٌ لأنْ يأخذ هذا الأخير أشكالا متعدّدة،وقد لا يكون جميعُها متعلّقا بمبدأ الحواريّة. وعليه وجب التّمييز بين الاستشهاد الصّريح لكلام الآخرPropos وتلميحاته الشّاسعة،وبين الحالات الحقيقيّة للحواريّة.

الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب المباشر

هو خطاب منقول حرفيّا بصيغة المتكلّم،يأتي بعد فعل من أفعال الكلام، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين أو مزدوجين. مثل،قال له:

"*أُغْرب عن وجهي*".[1] فعندما يكون كلام الآخر منقولا على شكل أسلوب مباشر،أو حتّى على سبيل الاستشهاد،كما وظّف ذلك *دوستويفسكي*[2] خلال مؤلفّه الأوّل فإنّه **لا مجال** للحديث عن الحواريّة. ففي هذه الحالة نجد أن خطاب الآخر معزول بشكل واضح وبواسطة علامات التّنصيص.

وبالإضافة إلى ذلك فإنه يدلّ على فعل كلاميّ،من مثل(قال،عبّرتْ،واصل..) وأنّ هذا الفعل الكلاميّ مُسندٌ بشكل جليّ إلى متكلّم. فمن خلال وجهة النّظر هذه فإنّ كلام الآخر ذاتيّ كلّيّا وهو لا يشُوب صوت الذّات المتكلّمة ولا يؤثّر فيه. وهو ما نجده

---

pp.158-159.

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون ودار النهار للنشر،ط1،بيروت،2002،ص91.

[2] M. Bakhtine, (V.N.Volochinov), Le Marxisme Et La philosophie du langage, Op.cit., pp.185-186.

يظهر بشكل جليّ في تقنيّات الحوار،[1] إذ يعمد السّارد إلى ترك متّسع للشّخصية حتّى تعبّر بألفاظها وأصواتها. وفي هذه الحالة تصبح ضمائر التكلّم وعلامات الزّمان تابعة لعالم هذه الشّخصيّة.

لأجل ذلك عَدّ باختين الحوار[2] التّبادليّ(وهو وجه جليّ من وجوه الخطاب المباشر) خطابا أحاديّ الصّوت،مونولوجيّا،لأنّه من خلال وجهة النّظر هذه فإنّ كلام الآخر في هذه الحالة يصبح ذاتيّا بشكل كلّيّ،إذ لا يشوب صوت الذّات المتكلّمة أو يمتزج معه،فلا يؤثر فيه.

قالت له: "من الظاهر أنك لست مريحا في هذه الوضعيّة،انتظر سأريحُك كما ينبغي.. هذا ما قالته Odette وهي تخاطب Swann لدى زيارته الأولى لها."[3]

نسجّل هنا أنّ نقْل الحديث بدقّة يعني إعادة إنتاج "صياغة" لمحتوًى كلاميّ- ويدلّ هنا على الحبّ المتنامي بين Odette وبين Swann-كما يعني في ذات الحين تجسيد أسلوب كلاميّ. وهو ما يبرزه كلام Odette الممزوج بالتّعبير الإنكليزيّ المتعجرف (أنت إنسان غير مريح)،والممزوج أيضا بالتّعبير العاديّ المبتذَل (أنا سأرتِّبك جيّدا). وغيرها من خصائص الحديث،وغيرها من الخصائص التي يتّسم بها كلام هذه المرأة الغاوية.

لنخلص في الأخير إلى أنّ الخطاب المنقول على شكل الأسلوب المباشر يبقى في كليّته مونولوجيّا،إذ أنّنا لا نلاحظ امتزاجا للأصوات بين الجهة السّاردة L'instance citante ويمثّلها هنا السّارد،وبين الجهة المسرودة L'instance citée،ويمثّلها هنا الشّخوص.

منطـقــة الحواريـــــّـــة لدى *ديكرو*

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،م س،ص91

[2] ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة،م س، ص198.

[3] M. Proust, un amour de Swann, Paris, Gallimard, 1919, p.49.

Un amour de Swann, est la deuxième partie du roman : *Du côté de chez Swann,* le premier tome d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

استطاع الألسنيّ *أوزفيلد ديكرو Oswald Dicrot* أن يقدّم رسما دقيقا لحدود الحواريّة،وذلك حين رأى أنّ وجودها يقترن بشرط وجود صوتين يتنافسان فعلا كلاميّا واحدا. ويعني هذا أنّه في حالة الحواريّة يوجد متكلّم واحد،يكون لوحده مسؤولا عن الكلام،الذي تنْتظِم حوله المعالم الزّمكانيّة(أسماء الإشارة: هنا، الآن).إذ حين يستشهد هذا المتكلّم بأقوال وكلام وأحاديث ليست له،فهو يمزجها داخل خطابه عبر طرائق عدّة. في حين يرى *ديكرو*[1] أنّ المتكلّم (المؤلّف) حين يُبطِّن نفسه عبر عديد من الأقنعة،فهو يؤكّد على تعدّديّة الذّات المنتجة للملفوظ.

الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر

يقدَّم هذا الخطاب بواسطة فعل يعبّر عن فعل كلاميّ، متبوع بأداة ربط(يقول بأنّه..،تشير إلى أنّه..،إلخ..). فيغدو كلام الآخر حينها غير منقول بدقّة. ويمكن تعريفه[2] بالنّظر إلى أنّه منقول بصيغة الغائب،ولا يكون مسبوقا بعلامات التّنصيص،مثل قولنا: *طَلَب منه أن يغْرُب عن وجهه*.

وفي الحقيقة فإنّ طريقة صياغته التّلفّظيّة،مثلا:الاستفهاميّة،وضميره النّحويّ، وزمن فعله يمكن أن تعتريها بعض التّغييرات. فكثيرا ما تختفي أثناء عملية الصّياغة.[3]

لقد طلبتْ منه: هل تريد وسادة؟ أسلوب مباشر

لقد طلبتْ منه إذا كان يريد وسادة. أسلوب غير مباشر.

يمكننا القول أنّه في حالة الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ فإنّ الأمر أقرب إلى ترجمةٍ لمحتوى الفعل الكلاميّ،دون التّقيّد الصّارم لشكل هذا الفعل. وبتعبير آخر،فإنّ الأقوال المنقولة يمنها أن تكون بالوصف السّالف،أقلّ أو أكثر أمانة،دون أن نكون أبدا متأكّدين إذا كانت هذه الأخيرة مسجَّلَة بكلّ دقّة،أو

[1] O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, les éditions de minuit, 1984, pp.171-172.

[2] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،م س،ص89.

[3] ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة،م س،ص171.

أنّها مُؤَوَّلَة من قِبل الجهة السّاردة،بسبب ما لحقها من ضرورات التّعديل أثناء نقل خطاب الآخر على صيغة الأسلوب غير المباشر.[1]

وتاليا يمكن القول عندئذ بوجود مزيج من الأصوات التي تتنافس فعلا كلاميّا واحدا. وهو ما يفضي إلى وجود الحواريّة.

الأسلوب غير المباشر الحر

يصرّح باختين بداية،بأنّ جلّ الذين اشتغلوا على مبحث الأسلوب غير المباشر الحرّ قد استخدموا في سبيل درسه مصطلحات عدّة ومتنوّعة. في حين يُطلعنا أنّه سيستعمل المصطلحات التي استخدمها قبله .*Gertraud Lerch Uneigentlich*[2]. نجد في الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ أنّ صيغة هذا الخطاب وزمنه وضمير المخاطب فيه كلّها أشكال تُعدّ قابلة للتّغيير. والأكثر من ذلك،إذ أنّه لا يوجد فعل كلاميّ يوحي بالإشارة إلى أنّنا بصدد خطاب منقول،إذ فهو خطاب أقرب إلى الواقع[3]. وما يُميّزه أنّه لا يسبقه فعل الكلام ولا النّقطتان ولا علامات التّنصيص ولا تتكلّم فيه الشّخصيّة بلسانها بل على لسان السّارد. ويشترك في هذه الحالة مع الخطاب المنقول بصيغة الأسلوب غير مباشر. غير أنّ السّارد يعمد[4] تقديم كلام الشّخصيّة وفق صيغة مغايرة للصّيغة التّقليديّة لنقل الخطاب غير المباشر،إذ يلجأ إلى مزج الصّوتين مزجا كبيرا،يغدو معه نقل هذا الخطاب نقلا لأفكار داخليّة أو نوايا مبطَّنة،وليس بكلام منطوق للشّخصيّة. يستَرسِل باختين في شرحه للخطاب غير المباشر الحرّ،فيذكُر بعضا من الأمثلة نذكر منها التّالي[5]: "احْتَجَّ وصرخ،لقد كان والدي يكرهها."

ثم يوضّح أنّ نقل هذا الخطاب في صيغة أسلوبه المباشر سيكون كالتّالي: "احْتَجَّ وصَرَخ، قائلا:" والدي يكرها." أما في حال نقل الخطاب في صيغة الأسلوب غير مباشر،فسيُصبِح المثال كالتّالي: "احتجّ وصرخ، بأنّ والده يكرهها."

[1] M. Bakhtine, (V.N.Volochinov), *Le Marxisme et La philosophie du langage*, Op.cit., p.178.
[2] Idem., p.194.
[3] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،م س،ص90.
[4] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،م س،ص90.
[5] ينظر: ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة،م س،ص185.

التّفسير الأدبيّ للأسلوب غير المباشر الحرّ

يعدّ الأسلوب غير المباشر الحرّ شكلا خاصّا من أشكال الحواريّة،ذلك أنّنا لا نكاد نلفيه إلاّ في الخطاب الأدبيّ،وبخاصّة في خطاب التّخييل Discours de fixion. كما تذهب المنظّرة*كيت أمبورجر Kate Hamburger* إلى عدّ هذا النوع من الأسلوب خاصيّة بارزة داخل خطاب التّخيّيل.[1]

تفيد الدّراسة التّاريخيّة أنّ هذا النّوع من الأسلوب قد عُرف خلال القرون الوسطى. إذ نجد له بعض الآثار في La fontaine[2]،لدى استعمالاته المتكرّرة خلال حكاياته[3] ses fables. غير أنّ ملاحظة كهذه تبقى مجرّد حالة شاذّة،ولم يَعرِف هذا النّوع من الأسلوب طريقَه إلى الانتشار إلاّ مع مطلع النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر(1850)،وذلك تزامنا مع ظهور الجنس الروائيّ.

ساهم ظهور الأسلوب غير المباشر الحرّ في الاستيعاب المتنامي للتّمثيل الروائيّ. إذ نلفي السّارد الحديث لا يكاد يكتفي بمجرّد وصف الأحداث التّاريخيّة،كما لو تعلّق الأمر بتقديم شهادة تاريخيّة،بل نجده موظِّفا هذا الأسلوب،يَلِج إلى سرائر شخوصه الروائيّة،منقِّبا عن خصوصيّاتها،سابرا أغوارها،مُنصِّبا نفسه تُرجمانا لِبِقًا عنها.

ومن جهة أخرى،فإنّ وقائع وعي الشّخوص أبعد ما تكون عن ذاتيّة أصحابها. حين يتخلى السّارد عن دور القاضي الذي يصدر الأحكام،وينْمَحي مُختفِيا وراء نوايا وأفكار الآخر. فيمكن الحديث عندئذ عن وجود رابط مباشر بين حياد السّارد،وبين موقفه الرامي إلى الولوج بشكل حميميّ داخل سرائر الشّخوص وأفكارها،من خلال التّعامل معها بوصفها وقائع. وعندما يتعمَّم الأسلوب غير المباشر الحرّ،ويغدو معه السّارد نفيذا ومُخترَقا بالنّسبة لأسلوب الشّخوص،يتحدّث باختين حينها عن التّهجين L'hybridisation. فيعرّفه بأنّه[4] عمليّة دمج أو مزج للغتين

[1] K. Hamburger, ***Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986. pp. 69-72**

[2] Jean de La Fontaine, poète français (1621-1695).

[3] M. Bakhtine, (V.N.Volochinov), *Le Marxisme Et La philosophie du langage*, O.p. cit., p.204.

[4] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،تر.محمد برادة،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،2009،ص34.

(لسانين) اجتماعيّين داخل ملفوظ واحد،إذ يتمّ خلالها التقاء وعيين لغويّين مفصولين داخل ساحة نفس الملفوظ بطريقة قصديّة.

الأسلوب غير المباشر الحرّ[1] المتصرّف مع ضمير المتكلّم والمخاطب

بالرّغم من أنّ هذه الحالة ليست بالشّائعة،إلاّ أنّه يمكننا ذكر بعض الأمثلة عن الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصّرف مع ضميري المتكلّم والمخاطب المفردين:

1-الخطاب المنقول على شكل الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصرّف مع ضمير المتكلّم.

نجد جنسا أدبيّا آخر إضافة إلى التّخييل(ما وراء الخيال)،قد يدعم ظهور شكل من أشكال الأسلوب غير المباشر الحرّ مع ضمير المتكلّم المفرد"أنا"،إنّه جنس[2] السّيرة الذّاتيّة.

يمكن تقسيم السّيرة الذّاتيّة إلى هيئة ساردة،وهيئة مسرود لها،وذلك دون مغادرة ضمير المتكلّم"أنا"،الذي يمكنه أن يقدِّم الأفكار(النّوايا) التي كانت لديه (هو شخصيّا) في الماضي. ثمّ يمكنه أن ينمحي بوصفه هيئة حاضرة من وراء حالة الوعي الماضية،والتي يقوم بإعادة تأويلها شفهيّا verbalement. فيظهر الصّوتان ممتزجين وملتبسين[3]،وهو ما يكرّس مبدأ الحواريّة والبوليفونيّة لدى باختين.

يستعين *سارتر* بالمثال التالي:

"أنا أحترم الكبار،شريطة أن يعرفوا قدْري،فأنا صريح،متفتِّح،وديع كالفتاة. أنا إيجابيّ التّفكير،أثق جيّدا في النّاس،فكلّ النّاس طيّبون بما أنّ كلّ النّاس سعداء" .[4]

إذَا قَرَأْنا جيّدا هذا المقطع فإنّنا نلفي أنّ الجملة الأولى هي وصف منسوب إلى السّارد الرّاشد،والذي يُظهِر بوضوح وبطريقة مغالية في الانتقاد غروره حين كان

---

[1] ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي،بيروت،ط2،1999،صص.106-108.

[2] P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357ps.

في الفرق بين السيرة الذاتية ورواية السيرذاتية.

ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الناشرون: دار محمد علي للنشر.تونس، دار الفارابي.لبنان، مؤسسة الانتشار العربي.لبنان، دار تالة.الجزائر، دار العين.مصر، دار الملتقى.المغرب، ط1. 2010،صص.218-220.

[3] ينظر: يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،م س،ص 108.

[4] J. P. Sartre, *Les Mots, (Autobiographie)*, Paris, Gallimard, 1964, 224ps.

وهو عبارة عن سيرة ذاتية، نشرت بادئ الأمر عبر مجلته:" الأزمنة الحديثة *Les Temps Modernes* " في العددين 209و210 لشهري أكتوبر ونوفمبر1963.

طفلا مدلَّلا. غير أن الجملة التّالية"*أنا صريح،متفتّح،هادئ*..." تَغُوص بنا داخل أغوار وعي هذا الطّفل. وكذلك الشّأن بالنّسبة إلى باقي الجمل من مثل:

"أقول في قرارة نفسي"، أو "*يُخيَّلُ إليّ* ". وتاليا يمكن عدّ السّيرة الذّاتيّة "الرّاشدة" تُرجمانا لأفكار الطّفل،تمّت صياغتها على لسان ضمير المتكلّم دونما حاجة إلى وضع علامات التّنصيصmarques délocutives. إنّ هذا التّمايز،وعدم التّجانس بين وجهتي النّظر يخلق نوعا من السّخرية الذّاتية.

2-الخطاب المنقول على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ المتصرّف مع ضمير المخاطب

لا يختلف اثنان لدى الحديث عن رواية "التغيير"[1] Modification،*لميشال بيتور Michel Butor*،إذ نلفي كتابة الأحداث التّاريخيّة في الرواية برمّتها مسرودة بضمير المخاطب. فكثيرا ما نجد السّارد حين يتوجّه إلى*ليون دالمون Léon Delmont*،يستعمل صيغة الجمع مخاطبا إياه ب: أنتم Vous. وكما سبق وأن رأينا في الأمثلة السّالفة للأسلوب غير المباشر الحرّ،فإنّ غياب الفعل المضمر délocutif،من مثل"*تقولون في قرارة أنفسكم*.." و"*ما قد يتسبَّبُ في إخفاقكم*"،من شأنه أنْ يخلق نوعا من الغموض ما بين الوصف الذّاتيّ الذي يقوم به السّارد،وبين الولوج الحميم إلى أفكار *دالمون Delont* المُعاد صياغته من قبل السّارد. غير أنّ هذا الوصف العرَضيّ (*وفجأة هذه الريبة تقبع فيكم*)،يدلّ بوضوح أنّنا بصدد التّعاطي مع الأفكار الضّمنيّة للشّخوص.

إنّ حضور ضمير المخاطب على شكل الضّمير المرويّ له،وسيلة تُمكِّن السّارد من مزج صوته (ضمير المتكلّم) مع صوت المخاطَب (ضمير المخاطب) من خلال استراتيجيّة تفاعليّة[2]،تجعل من القارئ متواطِئا مع السّارد،تحت سلطة صيغة الضمير المركب (أنا/أنتم)،ليتحقّق التّكافؤ بين هذه الأطراف خدمة لاستراتيجيّة التّضامن بين طرفي الخطاب.

[1] M. Butor, *La Modification*, (Roman), Les Editions de Minuits, Paris, 1957,236ps.

[2] ينظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي"ذاكرة الجسد،فوضى الحواس، عابر سرير"، دار الأمل،الجزائر،ط1،2010، صص.104-109.

التّنويه (الإشادة) والسّخرية Mention et l'ironie.[1]

يمكن أن يكون تمثيل خطاب الآخر مقتصرا على عبارة واحدة،يتحدّث عندها المناطقة واللّسانيّون عن" التّنويه". فتغدو هذه العبارة الوحيدة بمثابة الحيّز الخطابيّ الذي يتنافس(يتفاعل داخليّا) فيه صوتان،صوت الهيئة السّاردة (التي تقوم بدمج عبارة الآخر داخل خطابها)،وصوت الهيئة المسرود لها. إذ يمكن أن تكون الهيئة المسرودِ لها مجهولةً في حالة الـ"تنويه".

وقد يحدث أن يُشار إلى"التّنويه" باستعمال الحاضنتين أو بإجراء تغيير في خصائص الكتابة التّيبوغرافيّة(خط *مائل*،مسطّر تحته..)،فيتميّز التّنويه داخل الخطاب. كما قد تأخذ صيغة التّنويه شكل المفارقة،بوصفها لعبة لغويّة ماهرة وذكيّة،ترتكز على تقنيّة التّلاعب بدلالات الألفاظ وتوظيفها في غير معانيها المتوقَّعة. وقد دعاه باختين بـ"المحاكاة السّاخرة Parodie". وقد تُرجِمت إلى العربيّة بـ"الباروديا"،وهي أسلوب بلاغيّ[2] يروم التّعبير عن قصدٍ ما،من خلال استعمال ألفاظ تحمل دلالات مضادّة. وتعد المفارقة،رغم كونها أخفّ من السّخريّة،ذات تأثير أبلغ منها،وذلك بسبب أسلوبها غير المباشر. إذ يتطلّب إدراكُها فِطْنة خاصّة. كما تَستخدِم المفارقة عادة عبارات المدح ليقصد بها الذمّ،والعكس في ذلك أقلّ تواترا. كما أن نبرة صوت المتلفّظ تساعد في إدراك المفارقة الكلاميّة عن الكتابيّة.

كما نجد هذا الأسلوب مستعملا في رواية" الجزئيّات الدّقيقة[3] Les particules élémentaires"،عندما يصف السّارد ذلك التّحول من الزواج النّاضج،القائم على العقل ومنفعة المصلحة،إلى الزّواج العاطفيّ القائم على مشاعر الحبّ وحدها،بأنّه محصّلة للتّغيير الطّارئ على الظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة. ففي سنوات الخمسينات من القرن الماضي،كان الشّباب ينتظرون بتلهّف منقطع النّظير أن" *يقعوا في شِراك الحبّ*"، وبخاصّة وأنّ النّزوح الرّيفيّ،والاختفاء المتزامن للتّجمّعات البدويّة عوامل من شأنها أن تحُدَّ من مسألة اختيار الزّوج المستقبليّ.

وهنا يسهل على الملاحظ أن يميّز عبارة" *يقعوا في شِراك الحب*" بوصفها بارزة على شكل "تنويه" من قبل الصّوت السّرديّ (الذي يُفترض أنه يتكلّم في سنة

---

[1] D. Forget, *L'ironie : Stratégie de discours et pouvoir argumentatif*, Études littéraires, vol. 33, n° 1,2001, pp.41-54. http://id.erudit.org/iderudit/501277ar

[2] ينظر: دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها، تر.عبد الواحد لؤلؤة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، مج4، ط1،1993،ص257.

[3] M. Houellebecq, *Les Particules Elémentaires*, Roman, Paris, Flammarion, 1998. 393ps.
حصلت هذه الرواية على جائزة "كتاب السنة" لسنة 1998، والتي تُعدُّها مجلة "القراءة LIRE"(مجلة أدبية شهرية، تأسست سنة1975).

2070،أين يُتوقّع أن لا تتكاثر البشريّة سوى بواسطة الاستنساخ). فيُظهِر السّارد من خلال استعماله "التّنويه" أنّه غير معنيّ بالتّقيّد بهذه العبارة المُهْتَرِئة والموهِمة.

وتاليا يمكننا القول بأنّ "التّنويه" بوصفه[1] معبِّرا عن المسافة الفاصلة بين الهيئة السّاردة والهيئة المسرود لها يُعدّ أداة من أدوات السّخرية. ويمكننا كذلك عدّ السّخرية نوعا خاصا من أنواع "التّنويه"(التّنويه الخاصّ بالمواقف-التّقييمات-المتناقضة مع مواقف الهيئة السّاردة). وحتى يتّضح "التّنويه" نتأمّل المثال التّالي،أين يصف فيه سارد رواية كانديد Candide معركة "ميندين Minden" بألمانيا[2]، يقول:

(*هنا ينظر الشّيوخ المُوجعين ضربا إلى نسائهم المذبوحات وهُنّ يمُتْن،وقد ضَممْن صغارهنّ إلى صدورهنّ المُدرَّجة بالدّماء.. هنا جثث الفتيات المبْقورات بطونُهنّ،بعد أن استنْفد* ***الأبطال*** *منهنّ وطرهم وأشْبعُوا غرائزهم،تركوهنّ يلفِظْن أنفاسهنّ الأخيرة..*)[3].

إن كلمة **الأبطال**،التي تحمل مدلولا(تقييما) إيجابيّا لا يمكن نسبها إلى السّارد،الذي لا يتوانى في وصف وحشية الجنود البلغار وهمجيّتهم. فإذا ما فهمنا كلمة "الأبطال" على غير نحْوِ السّخريّة،فإنّ ذلك يحيل إلى حالة من النّشاز وعدم التّناغم بين السّياق العام للسّارد،الرّافض الشّاجب،وبين التّقييم الأخير(الذي يُفهَم على أنّه مدح).

فتبدو عندها المسافة شاسعة بين موقف السّارد،المُمْتعِض والرّافض،وبين موقف الهيئة المسرودة،وما تمثله من همجيّة ووحشيّة. لأجل ذلك عبّر السّارد عن موقفه باستعماله "التّنويه" من باب السّخرية إزاء مواقف الجنود البلغار،الموصوفين ب**الأبطال** سخريّة وليس من قبيل المدح. لذلك فإنّ الفهم الحرفيّ لسياق توظيف كلمة "الأبطال" من شأنه أن يُخِلّ بالمعنى الذي قصد إليه السّارد باستعماله صيغة "التّنويه"السّاخر. وهو عيْنُ ما قصده باختين[4]،حين رأى بأنّ توظيف مثل هذا

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين،الكلمة في الرواية،تر.يوسف حلاق،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،1988،ص150.

[2] وهي معركة فاصلة في تاريخ حروب السنوات السّبع، وقعت يوم 1 أوت 1759. وهي حرب جرت بين 1756و1763. وقد شاركت فيها بريطانيا وحلفائها بروسيا ودولة هانوفر من جهة نضد فرنسا وحلفائها النمسا والسويد وروسيا وسكسونيا. ثم دخلت فيما بعد إسبانيا والبرتغال هذه الحرب.

[3] Voltaire, (François Marie Arouet, 1694-1778.), Candide, ou l'optimisme. Tr. De l'allemand par Mr. Le Docteur Ralph. M D C C L I X. 1759. Chap.3, pp.97-98.

[4] ينظر: ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي،تر.جميل نصيف التكريتي،مر.حياة شرارة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، د.ط، 1986، صص.282-283.

الأسلوب يرمي إلى نقل كلام الآخر نقلا عكسيّا،إذ يُدخِل في خطابه اتّجاها دلاليّا يتعارض تماما مع ما نزع إليه الغير أثناء تكلّمه. فتغدو حينها "السّخرية" متجذّرة وعميقة وهدفا من أهداف المتلفِّظ. وتاليا تظهر السّخرية بوصفها نوعا من أنواع الحواريّة،أين يمتزج (يتفاعل داخليّا)صوتان داخل فعل كلاميّ وحيد. فنستطيع معاينة هذين الصوتين بواسطة موقفيهما(تقييمَيْهما) المتعارضين.

حدود الحواريّة الجدل الضمنيّ

عند حدود الحواريّة يمكننا أن نقول أنّ تمثيل كلام الآخر يكون عند الدّرجة الصّفر. فبالرّغم من أنّ خطاب المتكلّم يظلّ مستلهَما من كلام الآخر،إلاّ أنّ كلمات هذا الأخير تُعدّ غائبة ماديّا عن الخطاب. وهو ما يسمّيه باختين أحيانا بالجدل الضمنيّ. فاستطاع باختين من خلال الطّرح السّالف،أن يؤكّد أنّ كلّ مونولوج (حوار داخليّ) يكتسي في الواقع بنية حواريّة[1]. إذ أنّنا حين نكون بصدد التّفكير مثلا في موضوع ما،ونبدأ بتفحُّصه عن كثب،فإنّ خطابنا الدّاخليّ يأخذ في الحين شكل نقاش على طريقة السّؤال والجواب،ثم يظهر على شكل تأكيد لحقائق أو تقديم لاعتراضات. ذلك أنّ كلّ تلفّظ حتّى في شكله المكتوب الثّابت يُعدّ جوابا على شيء ما،وهو مبْنيٌّ بوصفه كذلك.

وباختصار فإنّ خطابنا يتطوّر بشكل واضح عبر ردود منفصلة،وتاليا يغدو خطابنا(الدّاخليّ) بالرّغم من مظهر المونولوج الذي يأخذه،منطوقا على شكل حوار Dialogue [2]،إذ لا يؤخذ التّلفّظ على أساس مقام المتلفِّظ وحده،بل يحتلُّ المخاطَب مكانة فعليّة ضمن البنية الأساسيّة لفعل التّواصل. وقد يخضع في الغالب الأعمّ كلام السّارد،الذي يبدو متوحّدا ومعزولا داخل الرواية،لتأثيرات المرسَل إليه بوصفه ملهِما غير مباشر للخطاب المنطوق. فنخلص إلى أنّ مونولوجيّة السّارد تُخْفي وراءها حوارا ثابتا مع قارئ افتراضيّ virtuel مُحَمّل بتطلّعاته وانشغالاته التي يبغي السّارد تلبيتها أو تخييب ظنّها.

[1] ينظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر.محمد يحياتن،الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، ط1،2008 ص37.

[2] ينظر: المرجع السّابق،ص53.

غير أنّ الملاحظة الأساسيّة تكمُن في انمِحاء وغياب آثار هذا الحوار داخل الكلام الأدبيّ. وقد نجد بعض الاستثناءات لذلك،مثل ما قام به *ديدورو Dedero* من إظهار لهذا الحوار الافتراضيّ. ففي روايته *جاك المشؤوم* Jacques le fataliste [1] يقوم *دونيس ديدورو* بإظهار هذا الحوار،الضمنيّ والذي يمثِّل أساس كلّ إبداع روائيّ، فيُجْلي لنا تفاصيل لعبته مع قارئه الافتراضيّ أين يُخيِّب كل طلباته ويتجاهل جلّ تساؤلاته "

سؤال القارئ الافتراضيّ: كيف حصل اللّقاء بينهما؟

جواب السّارد : بالصّدفة،مثل جميع النّاس.

سؤال القارئ الافتراضيّ: وما كان اسمُهما؟

جواب السّارد : وما المهّم في ذلك ؟

سؤال القارئ الافتراضيّ : ومن أين جاءا ؟

جواب السّارد : من أقرب مكان إلى هنا.

سؤال القارئ الافتراضيّ : وإلى أين يقصدا ؟

جواب السارد : وهل يدري المرء إلى أين يمضي ؟ "[2]

فإذا ما أبْنا إعادة صياغة هذا الحوار إلى مونولوج (ذي البنية الحواريّة)، فسنحصل على خطاب سرديّ ذي طبيعة تعاقديّة (مألوفة) على النّحو التّالي:

"لقد تمّ اللّقاء بينهما بالصّدفة،مثلما يحصل لدى الجميع. لا يهمّ ما كان اسميهما، لقد جاءا من أقرب مكان إلى هنا. أمّا إلى أين سيذهبان ؟ فلا أحد يعلم إلى أين سيمضي".[3]

نلاحظ من خلال طرح باختين بعيدا عن فكرة الحواريّة المبنيّة للمجهول (التي تسِمّ الحواريّة اللّسانيّة)،فإنّ الحواريّة الخطابيّة تمتدّ بشكل أوسع لتشمل كافة أشكال الخطاب. ولهذا نلفي كثيرا من اللّسانيّين المعاصرين يحْذُون هذا الحذو، حين

[1] D. Diderot, *Jacques le fataliste et Son Maitre*, Paris, Gallimard, 2005,464ps.
[2] Idem., p.12.
[3] جاك المشؤوم، مصاغ على شكل بنية مونولوجية حوارية.

يحلّلون الملافيظ البسيطة المنفيّة،من مثل: (لم يتوقّف بيار عن التّدخين.) فيرَوْن بأنّها ذات طبيعة حواريّة،ذلك أنّهم يفترضون وجود ملفوظ سابق،من مثل: (كان *بيار* مدخّنا)[1].

يخلص باختين إلى أنّ الحوار لا يمكنه أن يكون ذي نزعة حواريّة ـ بوليفونيّة،لأنّنا وإنْ كنّا نلاحظ فيه أصواتا مختلفة غير أنها تظلّ مسْتَفْردة(وغير ممتزجة أو ملتبَسة) بشكل معزول وذات طبيعة مونولوجيّة.

II البوليفونيّة لدى باختين

أثناء تحليله لروايات *دوستويفسكي*،ومن خلال وصفه لبعض خصائصها طوّر باختين مفهومه للبوليفونيّة. ثمّ عرف هذا المفهوم استخدامات عدّة،سيّما في مجال لسانيّات التّلفّظ أين أصبح يعني تعدّدا في الأصوات داخل الخطاب. إذ نلفي أن *ديكرو Ducrot*[2]،قد استعمل مصطلح"التعدد الصوتيّ" انطلاقا من فكرة باختين التي تنفي أحاديّة الصّوت في القول. ويقوم مبدأ *ديكرو* في التّعدّد الصّوتيّ ووجهات النّظر داخل الملفوظ الواحد على أساس حضور صوتين فأكثر داخل القول الواحد. وتاليا فإن مفهوم الحواريّة في الطّرح اللّسانيّ يشمل مفهوم البوليفونيّة.وحتى لدى باختين نفسه،فإن مفهوم البوليفونيّة ينِمّ عن أوجه عدّة:

انطلاقا من عدّ البوليفونية خاصيّة بارزة في أعمال *دوستويفسكي* مقابلا للمونولوج الخاصّ في الرواية التّقليديّة،عُمِّم هذا المفهوم على باقي الأعمال الروائية[3].

1-II البوليفونيّة الأدبيّة والجنس الأدبيّ

استطاع باختين أن يستخلص من خلال روايات *دوستويفسكي* خاصيّة مهمّة: إضافة إلى كون الشّخوص الروائيّة تعبّر عن ذواتها داخل كلام خاصّ بها،فهي مزوّدة باستقلاليّة لا متماثلة داخل الرواية،وهنا(ضمن روايات *دوستويفسكي*) ليس ثمّة وجودٌ لعدد من الأقدار التي تنمو داخل عالم موضوعيّ objectif وحيد يؤطّره

[1] Moeschler et Reboul, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Paris, Seuil, 1994, p.328.

[2] ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون،م س،صص.101-102.

[3] M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Op.cit., p.18.

وعي وحيد للكاتب. بل إنّ هناك تعدّدا في الوعي،لكلّ منها حقوقه المتكافئة،إذ يمتلك كلّ وعي عالمه الخاصّ،ثمّ تجتمع كلّ هذه العوالم داخل وحدة من الحدث،دون أن يطرأ عليها تمازج بينها.

إنّ وعي الشّخصيّة الروائيّة يشكّل وعيا آخر،وتعدّدا في الوعي،دون أن يكون متجسِّدا فيه،أو قابعا داخله. دون أن يتحوّل إلى مجرّد وعي للكاتب.[1] ونفهم من ذلك أنّ البوليفونيّة الأدبيّة لا تعني فقط تعدّدا في الأصوات،ولكن أيضا تعني تعدّدا في الوعي،وفي العوالم الإيديولوجيّة. وهو ما يُتوقّع لدى كلّ رواية.

غير أنّ باختين يؤكّد على ملاحظة أنّ شخوص *دوستويفسكي* تُجبِرنا على الدّخول في نقاش معها،على خلاف شخوص روايات أُخَرَ،فهي تشكّل وعيا مستقّلا قائما بذاته. فأصوات هذه الشّخوص ليست ترجمة لفلسفة الكاتب وليست أيضا رفضا لها. فهي تشتغل إلى جنب صوت الكاتب بنفس درجة الكرامة والاستقلاليّة التي يتمتع بها صوته. وبهذا يمكن أن نقول أنّ هذه الخاصّيّة تشكّل توجّها جديدا في الرواية الحديثة،أين يَؤُول فيه الكون الموحَّد للرواية إلى التّفكّك فاسحا المجال أمام تعدّدٍ لعوالم الشّخوص. لا يتعلّق الأمر بصياغة حبكة روائيّة،أو استخلاص موعظة أخلاقيّة وإنّما يهدف هذا الاتّجاه الروائيّ إلى غاية قُصوى تتمثّل في العمل على إبراز التّوتّرات القائمة بين وجهات النّظر المتعارضة.

وتَعني بوليفونيّة الوعي،لدى *دوستويفسكي* تعدّدا في الأساليب وفي نبرات الصّوت tons.عِلما أنّ البوليفونيّة الأسلوبيّة [2]كانت غير محبّذة لدى معاصري *دوستويفسكي* لكوْنها في رأيهم تمثّل نوعا من أنواع التّفكّك،إذ تتساوى ضمنه صفحة من الكتاب المقدّس بجانب ورقة للتّعليمات الطّبيّة،أو تتكافأ فيه قصيدة فخر وحماسة مع مجرّد ترانيم جوفاء لخادم يُتَمْتِمها أثناء قيامه بواجباته المنزليّة.

ومن وراء *دوستويفسكي*،تَمثّل باختين الرواية بوصفها جنسا ذا طابع متعدّد في الأصوات ومتعدّد في الأساليب. وهو ما يمكن أن نلاحظه فعلا داخل الرواية من خلال بروزٍ لطبقات صوتيّة متنوّعة:

-بداية هناك "السرد الأدبيّ" الذي يشكّل صوتا مهمّا. غير أنّه يكون في الغالب غير خالص (مشُوبا وغير نقيّ). فيعمل هذا السّرد الأدبيّ على أسلبة أنواع من

[1] T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe Dialogique,* Op.cit., p.161.
[2] M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Op.cit., p.45.

السّرد الشّفهيّ،موظِّفا أشكالا من الخطاب لا تمتّ بصلة قرابة إلى الفنّ الأدبيّ(كتابات أخلاقيّة،استِطْرادات علميّة،بلاغة خَطابيّة..).

كما تُضاف إلى جانب هذا الصّوت السّردي "أساليب الشّخوص"،بكلّ ما تحمله من خصوصيّة،من مثل[1] اللّهجات الاجتماعيّة ومفردات التّخصّصات المهنيّة،واللّغات الإجناسيّة،وأحاديث الأجيال والأعمار وذوي السّلطة.

II-2 الشّعر بوصفه جنسا مونوفونيّا أحاديّ الصّوت.

توصّل باختين من خلال نظرته للرواية إلى معارضة الرواية بالشّعر،بوصفهما جنسين متضادّين. يكون الجنس الأوّل بوليفونيّا بالأساس،فيما يكون الثّاني مونوفونيّا بامتياز. فبحسب باختين،يصبح الشّعر تعبيرا عن صوت واحد يحمل وعيا واحدا،حين يكون الشّاعر مجبرا على امتلاك ناصية لغته الشّعريّة،فيصبح مهيمِنا بشكل كلّيّ وشخصيّ عليها. ما يُبَوِّئُه صفة المسؤوليّة عن كلّ جوانبها،فتغدو خاضعة لقصديّته فقط.

فكلّ كلمة في شعره ينبغي أن تعبّر بشكل طبيعيّ ومباشر عن قصد الشّاعر. كما لا يجب أن تكون هناك أيّة مسافة بين الشّاعر وكلماته. إذ يجب عليه الارتكاز على لغته الشّخصيّة بوصفها كلاّ قصديّا وفريدا. فلا يجب أن يكون هناك أيّ تنضيد،ولا أيّ تنوُّع diversité لغويّ،ولا حتّى مجرّد نشاز يجب أن لا يظهر بصفة جليّة marquante،داخل الأثر الأدبيّ[2]. وقد يسلّم باختين بأنه يمكن أن يكون هناك تناقضات وشكوك[3] داخل المحتوى الشّعريّ،لكن لا ينبغي أن تَمُّر(تَعْبُر) هذه الشّكوك لتظهر على مستوى اللّغة الشّعريّة،فلغة الشّك حينها يجب أن تغدُوَ لغة اليقين.

[1] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, Op.cit., p.88.
[2] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Op.cit., p.117.
[3] Idem., p.108.

الباب الثّالث

التّعدّد اللّسانيّ والبوليفونيّة

مقاربة تطبيقيّة

الفصل الأوّل

البوليفونيّة تعريفاتها،مقولاتها ومبادئها الأساسيّة

الباب الثّالث التّعدّد اللّسانيّ والبوليفونيّة مقاربة تطبيقيّة
الفصل الأوّل البوليفونيّة تعريفاتها،مقولاتها ومبادئها الأساسيّة

I مفهوم البوليفونيّة بين تعريفات المعاجم وتنظيرات الممارسة النّقديّة

I-1 البوليفونيّة في المعاجم

I-2 البوليفونيّة في تنظيرات الممارسة النّقديّة

II البوليفونيّة بين المقولات النّقديّة والمبادئ الأساسيّة

II-1 المقولات النّقديّة للبوليفونيّة الروائيّة

1-1 التّعدّد اللّساني والأساليب

1-1-1 التّنضيد

1-1-2 التّهجين HYBRIDISATION

1-1-3 تعالق الألسن القائم على الحوار الأسلبة،التّنويع،الباروديا.

1-2 التّعدّديّة في الأطروحات الفكريّة

1-3 تعدّد الأصوات (تعدّد الشّخصيّات)

1-4 التّعدّديّة في أنماط الوعي

5-1 التّعدّديّة في المواقف الإيديولوجيّة
II-2 المبادئ الأساسيّة للبوليفونيّة الروائيّة
2-1 مبدأ التزامن
2-2 المنطق الحواريّ
2 -3 مبدأ التّساوي وشرط اللاّانتهاء واللاّتحول
2-4 مبدأ التّراكم والشّموليّة
2-5 مبدأ النّسبويّة (نسبيّة الحقيقة)
2-6 مبدأ اللاّتحديد الأخلاقيّ

الفصل الأوّل البوليفونيّة تعريفاتها،مقولاتها ومبادئها

تمهيد

لا شك أنّ مفهوم تعدّد الأصوات بوصفه طرحا روائيا حديثا قد أسهم في تخليص النّقد الروائيّ من رتابة القول في الشّكل والمضمون[1]،ومن تبعات النّصوص الروائيّة المونولوجيّة التي كرّست تداول نقد مونولوجيّ،كثيرا ما يحفِل بإجراءات تغذّيها نظرة أحاديّة إلى المبدع بوصفه راويا عليما Omniscient.

ارتبط مفهوم تعدّد الأصوات،أو البوليفونيّة الروائية،بوصفه مصطلحا نقديّا حديثا بمجال الإبداع الروائي. وقد عَدّ باختين الأعمال الروائيّة لدوستويفسكي ميلادا لهذا النّوع الجديد من الفنّ الروائيّ،إذ وصفه بمبتدع الرواية البوليفونيّة. ذلك أنّ هذا الروائيّ قد جعل من نصوصه حقلا يتّسع لبروز أصوات سردية متنوّعة قادرة على التّعبير عن وجهات نظرها المختلفة،دونما أن تخضع لتوجيه أو تأثير أو هيمنة سلطة الراوي العليم.

وتشير بعض الدّراسات[2] إلى أنّ مصطلح "تعدّد الأصوات" قد تُرجم إلى العربيّة نقلا عن مصطلح موسيقيّ بحت هو "Polyphonia". وبالرّغم من وصف تلك

[1] ينظر:نزار مسند قبيلات،(تعدّد الأصوات في الرواية،المفهوم والتوجهات النقدية)،فكر وإبداع،ع57،2010،ص201.
[2] ينظر:محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،دار أمل للنشر التوزيع،تونس،د.ط،2012،ص74.

الدّراسات لانتقال مفهوم هذا المصطلح من حقل موسيقيّ إلى حقل الإبداع الأدبيّ بأنّه انتقال مجازيّ[1]،إلاّ أنّه يجب الإشارة إلى أنّ الإغريق سبق لهم أن استعملوا هذا المصطلح، حين أطلقوه،اشتقاقا من Polyphones،ليَنْعتوا به كلّ من توفّرت لديه القدرة على إصدار أصوات متعدّدة[2] تدلّ على غزارة تعبيره اللّسانيّ،فنّا أو ثرثرة.

ومهما تختلف الآراء بشأن الرّحلة الطّويلة التي عبر خلالها هذا المصطلح قبل أن يصل إلى حقل الإبداع الروائيّ،فإنّ الأكيد أنّه قد خضع لتطويع وتذليل حتّى أمكن إطلاقُه على تقنيّة إبداعيّة حديثة،ما فتِئ الروائيّون يوظّفونها ضمن نصوصهم،متجاوِزين إبداعا تقليديّا ينطلق من نظرة أحاديّة شموليّة،تدعو لأحقّيّة نفسها وترفض ما دونها من وجهات نظر ومواقف.

فغدت بفضل هذه التّقنيّة الحديثة تلك النّصوص الروائيّة متحرّرة من رِبقة نقد روائيّ مونولوجيّ[3] يخضع لهيمنة المبدع،بوصفه صانع هذا العمل ومالكه ومن له الحقّ في توجيهه القِبلة التي يرضاها. فلا غرْو أن يتحرّر النّقد[4] حينها من مقولات جثَمت على كاهل الممارسة النّقديّة الروائيّة ردحا طويلا من الزّمن،من مثل ثنائيّة الشّكل والمضمون،أو بنية الخطاب أو دراسة أثر السّياق الخارجيّ للنّص الروائي. فانتقل النّقد الروائيّ من منظور واحد ووحيد موجَّه إلى فضاء أرحب يؤطّره منظور أوسع وأشمل،يتغذّى من وحدة العمل الروائيّ بما تمثّله التعدّديّة الصوتيّة الحاملة لإيديولوجيا متنافرة تتجلّى عبر وجهات نظر ومواقف متغايرة.

تقدّم الرواية البوليفونيّة نفسها بوصفها شكلا سرديّا جديدا،يتمّ خلاله تجاوز هيمنة[5] لونٍ سرديّ ديكتاتوريّ،هيمنت فيه رؤية الراوي/البطل الفرديّة،وتحكّمت في توجيه مستوى المنظور الإيديولوجيّ. فقدّمت مادِحةً رأيا على حساب رأي آخر،لتُعْليَ من شأن موقف رأته جديرا بالأحقّيّة،وقزّمت منتقِدةً موقفا آخرا لا يوافق توجّهاتها. من أجل ذلك تقدّم هذه الرواية نفسها كبديل نقيض عن سابقتها،وبوصفها بؤرةً تتعايش فيها عديد الرؤى ووجهات النّظر والمواقف ذات المنظورات الإيديولوجيّة المختلفة والمتغايرة،متمتِّعة بحقّها في الوجود والتّعبير عن ذاتها بعيدا عن رقابة المنظور الديكتاتوريّ والرؤية الأحاديّة للراوي "العليم"، وبذلك[6] تحقّق الرواية البوليفونيّة نقلة من مناخ ديكتاتوريّ منغلق إلى أفق ديمقراطيّ منفتح.

I- مفهوم البوليفونيّة بين تعريفات المعاجم وتنظيرات الممارسة النّقديّة

[1] ينظر:المرجع نفسه،ص79

[2] ينظر:عواطف عبد الكريم،(تعدّد التصويت في الموسيقى)،فصول،مج5،ع2،1985،ص100.

[3] ينظر:أبو إسماعيل أعبو،(نقد حواري أم مونولوجي؟) مجلة الناقد،ع39،سبتمبر1991،رياض الريّس للكتب والنشر،بيروت،صص.63-67.

[4] ينظر:نزار مسند قبيلات،(تعدّد الأصوات في الرواية،المفهوم والتوجهات النقدية)،م س،ص203.

[5] ينظر:المرجع نفسه،ص215.

[6] ينظر:فاضل تامر،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،دار المدى،دمشق،2000،صص.30-31.

1- البوليفونيّة في المعاجم

درج الباحثون على تتبّع دلالات بعض المصطلحات ضمن القواميس والمعاجم اللّسانيّة والأدبيّة. غير أنّنا ونحن نقتفي آثار مصطلح الحواريّة أو نتتبّع دلالات تعدّد الأصوات (البوليفوني ة)،بوصفه مصطلحا متفرّعا عنه ومخصّصا لوصف خاصيّة بعض الروايات الأدبيّة،ندرك جيّدا أنّنا قد لا نعثر على ما يشفي غليلنا أو حتّى ما يطفئ ظمأنا. لا لأنّنا نصف تلك المعاجم والقواميس بالغثّة أو بالسّمينة،بل لأنّنا لا نتوقّع أن يكون هذا المصطلح قد استقرّ بعدُ على مستوى الدّلالة أو نضج على مستوى الإجراء النّقديّ،لأنّه في نظرنا لا يزال جديدا ـ نسبيّا ـ من جهة،وفي طور التّلقي والتّطوّر من جهة أخرى.

1-1 البوليفونيّة في القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان

قام *ديكرو* بتحقيق نتائج جديدة من خلال تطوير بعض المفاهيم المرتبطة بالبوليفونيّة لدى باختين،حين درس ـ في إطار لسانيّات التّلفّظ ـ مسألة واحديّة الذّات المتكلّمة. إذ في الحين الذي تتّفق فيه أغلب الدّراسات على أنّ كلّ ملفوظ يملك مؤلِّفا واحدا ووحيدا فقط[1]،نلفي *ديكرو* يدحضه تماما انطلاقا من مفهوم البوليفونيّة الذي يُعَدّ حجر الزّاوية ضمن مشروعه،والتي تقوم على أساس تعدّد الأصوات وتنازعها (تزامنيّا).

وتاليا خلُص *ديكرو* حين عرْضِه للخطاب المنقول على صيغة الأسلوب المباشر ليستدلّ به على تعدّديّة الذّات المنتجة للملفوظ الواحد[2] الذي يمكن بحسبه أن يمتلك أكثر من صوت،وبخاصّة خلال الخطابات أو الحوارات غير البسيطة. غير أنّ اللاّفت للنّظر والمثير للدّهشة،أنّنا حين نستوْقف القاموس الموسوعيّ لعلوم اللّسان،الذي قام بإصداره[3] كلّ من *أوزالد ديكرو* Oswald Ducrot *وجان ماري سشايفر* (سنة 1995) لا نكاد نعثر فيه على ذكرٍ لمصطلح الحواريّة ولا للبوليفونيّة. فإذا ما أبْنا بحثا متقصّيا يروم التّدقيق في الموضوع،رُحنا نتوقّف عند بابٍ خصّصه القاموس الذي بين أيدينا لمصطلح "السّرديّات"[4]. فإذا بنا لم نزْدَدْ من موضوع بحثنا إلاّ بُعدا،إذ وبالرّغم من تطرّق القاموس للرّحلة الطّويلة التي شقّها مصطلح "السّرديّات" عبر مساره التّاريخيّ منذ أفلاطون وأرسطو،مرورا بالقرن التّاسع عشر ووصولا إلى القرن العشرين،عارِضا لأهمّ إنجازات هذا الحقل،مُركّزا على جهود العلماء الألمان والأنجلوساكسونيّين وتاليا الفرنسيّين

[1] O. Ducrot, *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, *In. Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p 171.
[2] Idem., p.172.
[3] أوزوالد ديكرو،جان ماري سشايفر،القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللسان(طبعة منقّحة)،تر.منذر عيّاشي،المركز الثقافي العربي،ط2،2007.
[4] ينظر:المرجع نفسه،مصطلح "السرديّات"،صص.206-217.

منهم،مشيرا إشارة بعيدة إلى الشّكلانيّين الروس،من مثل *ت. تودوروف* "بوصفه مواطنا فرنسيّا"،إذ تمّ إغفال ـ بشكل ملحوظ ـ كلّ ذكرٍ للتّنظير الروسيّ لهذا الحقل.

وبذلك لم نعثر خلال هذا القاموس الموسوعيّ على ذكرٍ لباختين،ولا لنظريّته الحواريّة،أو لمصطلح الرواية البوليفونيّة،بوصفها أدوات تحليل ذات مرجعيّات لسانيّة محضة،بالرّغم من أنّنا اعتمدنا على الطّبعة الثّانية(والأخيرة)،والتي صدرت تحت عنوان فرعيّ موسوم بأنّها طبعة "منقّحة"سنة (2007). لذلك لم نجد بُدّا من الرّجوع إلى النّص الأصليّ (بلغة الكتابة الأولى)،طَلَبًا لاستكمال الدّقة،مُمنِّين النّفس بأنّ المترجم يكون "ربّما" قد أسقط سهوا هذا المصطلح أثناء عمليّة التّرجمة. غير أنّنا حين رجعنا إلى النّص الأصليّ تأكّدنا ممّا توصّلنا إليه لدى قراءتنا للنّص المترجَم،منْ غيابٍ كلّيّ لهذا المصطلح.

2-1 البوليفونيّة في المصطلحات المفتاحيّة للسانيّات Les termes clés de la linguistique[1]

يتفاجأ الباحث حين لا يعثر على تعريف يتناول ـ من بعيد أو من قريب ـ مصطلحا من مثل مصطلح الحواريّة أو ما اختصّ به باختين بعض الروايات حين وصفها بذات الطّرح البوليفونيّ المتعدّد الأصوات. ونحن حين نؤكّد على غياب مثل هذين المصطلحات في المعاجم المتخصّصة في ميدان علوم اللّسان،نرتكز على أنّ هذين المصطلحين قد شكّلا محورا أساسيّا وحجر الزّاويّة لدى أشهر الدّراسات المختصّة في الموضوع. إذ نذكر منها على سبيل المثال،ما طوّره *ديكرو*،بوصفه "ألسنيّا متخصّصا" خلال كثير من أطروحاته وبخاصّة في مؤلّفه "القول والمقول Le Dire et le Dit "[2]. أو في دراساته الموسومة بـ" التّلفّظ والبوليفونيّة لدى شارل بالي[3]. وغير بعيد عنها الأبحاث التي أنجزها "*أ. نولكه*" والتي صدر منها مقاله الموسوم بـ"المرساة اللّسانيّة للبوليفونيّة" ضمن "المسألة البوليفونيّة أو الحواريّة في علوم اللّسان"[4].

دون أن ننسى اشتغال الدّرس الألسنيّ الغربيّ على هذا الموضوع من خلال الملتقيات العلميّة المتخصّصة،من مثل الملتقى الذي حمل عنوان:الحواريّة والبوليفونيّة: مقاربات لسانيّة[5]،ونظّمه المركز الثّقافي العالميّ (Cerisy-la-Salle)،والذي ضمّ مجموعة من الألسنيّين من مختلف البلدان(بلجيكا،الدّنمارك،

---

[1] M.N. Gary-Prieur, *Les Termes Clés de la Linguistique*, Paris, Seuil, 1999.

[2] O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Op.cit., p.173.

[3] O. Ducrot, « *Énonciation et polyphonie chez Charles Bally* », In. Logique, structure, énonciation, Paris, Minuit, 1989,p. 190.

[4] H.NØLKE,, (*L'ancrage linguistique de la polyphonie*). In. La question Polyphonique ou dialogique en sciences du langage. Metz, 2010, p. 17-38. (Recherches Linguistiques n°31)

[5] J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier, (Dialogisme*, polyphonie : approches linguistiques*), Ed. Boeck supérieur , 2005.

فرنسا،بريطانيا،النّرويج، السّويد،سويسرا). ولعلّه من باب نافلة القول أن نذكّر بالمشاركات الفعّالة لأبز الباحثين المشاركين في الملتقى بدراسات هامّة،من مثل: *ج. بريس،وب. أييّي،وس. ميلات،وأ. نولكه،ول. روزييه*،وغيرهم.

فإذا ما سعينا وراء تعليل علميّ منطقيّ لغياب هذين المصطلحين عن كلٍّ من معجَمي، *أ. ديكرو* (القاموس الموسوعيّ الجديد) و(المصطلحات المفتاحيّة للألسنيّة) لـ*ن.ج. ب. ماري*،فإنّه بإمكاننا أن نعْزُوَ هذا الغياب ـ في اعتقادنا ـ لسبب تأثير دروس لسانيّات دوسوسير على كثير من المعاجم اللّسانيّة،التي تصوْرنت داخل الدّراسة النّسقيّة للّسان. إذ أن مفهوم الحواريّة المحدّد من طرف المنظّر اللّغويّ الروسيّ باختين اختصّ (بادئ الأمر) ببعض الظواهر التي أقصتها اللّسانيّات من حقل اهتماماتها،نظرا لأنّها لا تدخل في جملة المعطيات النّظريّة الخاصّة باشتغال اللّسان،بوصفه الموضوع الأوحد لهذه الدّراسة. فكان غياب هذين المصطلحين غيابا مبرَّرا بحسب الدّراسات اللّسانيّة الكلاسيكيّة،لأنّهما في نظرها يندرج تحت اختصاص علم جديد اقترحه باختين،وهو علم عبر- اللّسانيّات.[1]وتاليا كان لزاما علينا أن نبحث عن تحديد لهذين المصطلحين ضمن المعاجم الخاصّة بتحليل الخطاب.

3-1 البوليفونيّة في المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب Les Termes Clés pour l'analyse du Discours.[2]

يتضمّن هذا القاموس مجموعة من التّعريفات المرتبطة بمصطلحي الحواريّة والبوليفونيّة. يتوقّف أوّلا عند مصطلح "الحواريّ Dialogal / Dialogique"،ليشير بداية إلى الغموض الذي يعاني منه هذا المصطلح. ثمّ ينتقل إلى ذكر بعض الفروق التمييزيّة لدى استعمال مصطلح Dialogal / Dialogique بشقّيه. إذ يُستعمَل عند البعض دون تمييز للدّلالة على الملفوظات التّفاعليّة. بينما يُقيم البعض الآخر،في صورة *كاترين كيربرت أوركيوني*[3] C. Kerbrat-Orecchioni تعارضا بين شقّي المصطلح فتقترح تخصيص لفظ Dialogal للدّلالة على التّخاطب المحض،ولفظ Dialogique للدّلالة على الخطابات اللاّتخاطبيّة(اللاّتحاوريّة)،بوصفها لا تنتظر إجابات(كالنّصوص المكتوبة والمحاضرات،وغيرها..)،بالرّغم من عدّها ذات نزعة بوليفونيّة،.في حين نلفي فيه *شارودو*[4] Charaudeau P. يفضّل استعمال لفظ تخاطبيّ interlocutif بدلا من Dialogal.[5]

---

[1] ينظر: الفصل الأوّل من الباب الأوّل، ص14 من هذا البحث.

[2] دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س.

[3] C .Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t.1, Paris, Armand Colin, 1990, p.15.

[4] P. Charaudeau, (*La conversation entre situationnel et le linguistique*), revue Connexion, n°53, ères, Paris, 1989, p.21.

[5] ينظر:دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س،صص.35-36.

ثم يتوقّف المعجم لدى مصطلح "الحواريّة Dialogisme "،فيحدّد دلالته من وجهة نظر البلاغة في الطّريقة التي يتمّ من خلالها تضمين حوار خياليّ في صلب الملفوظ. أما من وجهة نظر تحليل الخطاب فيرى هذا المعجم أنّ مصطلح الحواريّة" يُستعمل على إثر باختين،للإحالة على البعد التّفاعليّ الجمّ للّغة(اللّسان)،أكان شفويّا أو مكتوبا"[1]. ثمّ يشير المعجم إلى العمل الذي قام به*ص. موران* .Moirand Sophie التي وضعت تمييزا تُيسّر به التّمييز بين الحواريّة التّناصيّة،بوصفها مؤشِّرا على اللاّتجانس التّلفّظيّ والاستشهاد بمعناه الواسع. وبين الحواريّة التّفاعليّة،بوصفها كلّ التّجلّيات المتنوّعة للتّبادل الكلاميّ[2].

غير أنّ الرجوع إلى السّند النّظريّ لباختين،نجد تصوّره بشأن الحواريّة عميقا لدرجة لا يمكن معها" فصل هذين الوجهين من الحواريّة:" إنّ كلّ تلفّظ،حتّى في حال شكله المكتوب الثّابت،إنّما هو جواب على شيء ما،وهو مبْنيّ بوصفه كذلك. إنّه ليس سوى حلقةٍ في سلسلة أفعال الكلام. كلّ ملفوظ إنّما يمدّد الملفوظات التي سبقته،ويستثير سجالا معها ويتوقّع ردّات فعل نشطة للفهم ويستشرفها".[3]

ثمّ يتوقّف المعجم عند مصطلح "الحوار Dialogue "،ليشير إلى استعمالاته المتعدّدة فيبدأ باستعماله للدّلالة من حيث تضادّه مع المناجاة monologue،بوصفه يدلّ في الغالب على تبادل للكلام بين شخصين. ثمّ ينْأى القاموس عن هذا التّحديد العام،مُؤْثرا حصر مفهوم الحوار على أشكال التّخاطب الأكثر رسميّة من الحديث[4] إذ الحوار الحقيقيّ هو ذاك الذي يروم الابتعاد عن القوى والمصالح،فلا يتأتّى من الإجماع بل من الإثراءات التي لا تنتهي. وكأنّ بالقاموس يقترب ـ دون التّصريح بذلك ـ من التّحديد الباختينيّ الذي يرى في المناجاة (المونولوج) بنية أكثر حواريّة من حوار يسير في اتّجاه واحد وتغيب عنه وجهات النّظر المختلفة.

ثمّ يصل القاموس إلى بعض تحديدات مصطلح "الحواريّة" حين يتوقّف عند شرح مصطلح "التّلفّظ Enonciation". ذلك أنّ التّلفّظ[5] لا يقوم على المتلفِّظ وحده،إذ يُشترط التّفاعل كأساس لهذه العمليّة. ومن ثمّة طوّر *ديكرو* تصوّره للبوليفونيّة الذي يقوم على مبدأ أنّ "الفرد الذي يتكلّم ليس هو بالضّرورة الهيئة التي تتكفّل بالتّلفّظ"[6]. وهنا يلتقي التّلفّظ (بوصفه عمليّة تتفاعل فيها الأصوات متنازِعة) مع

---

[1] دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س،ص36.

[2] S. Moirand, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990, p.15.

[3] دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س،ص.37.

[4] ينظر: المرجع السّابق،الصفحة نفسها.

[5] ينظر: دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س،ص53.

[6] المرجع السّابق،الصفحة نفسها.

البوليفونيّة،من أجل ذلك نلفي *ديكرو* يدعو[1] إلى ضرورة تحديد التّلفّظ بمعزل عن صاحب الكلام.

ثمّ يقف المعجم عند مصطلح "تعدّد الأصوات Polyphonie "،فيبدأ بالتّذكير بأنّ البوليفونيّة (*ونحن نفرّق بين البوليفونيّة وبين تعدّد الأصوات،لأنّ تعدّد الأصوات* Plurivocale *لا يعني بالضّرورة وجود البوليفونيّة*) تقوّض مفهوم وحدة الّذات النّاطقة من جهة،وتفتح إشكاليّة اللاّتجانس الخطابيّ. ويشير المعجم أنّ باختين طرح هذه الإشكاليّة "في أعماله حول الأدب لتوصيف هذه الآثار،من ذلك مثلا روايات دوستويفسكي،حيث يعبّر العديد من الأصوات دون أن يطغى أيّ صوت على الأصوات الأخرى."[2] ثمّ يذكّر المعجم باستفادة *ديكرو* من إشكاليّة اللاّتجانس الخطابيّ،داعيا إلى ما أشرنا إليه آنفا من ضرورة تحديد المتلفّظ بمعزل عن صاحب الكلام،مؤكّدا على وجود حالات متعدّدة "لا يضطلع المنتج الفعليّ للملفوظ بهذا الملفوظ،أي لا يشعر بأنّه مسؤول عنه."[3]

ثمّ يتوقّف المعجم عند ما قام به *ديكرو* حين ميّز "بين الذّات النّاطقة sujet parlant والمتكلّم locuteur والمتلفّظ énonciateur،الذّات النّاطقة ذات عمليّة تجريبيّة empirique،أي الفرد الذي يتلفّظ فيزيائيّا بملفوظه،والمتكلّم هو ذات خطاب être de discours،أي الهيئة التي تُنسب إليها مسؤوليّة الملفوظ."[4]

4-1 البوليفونيّة في معجم السّرديّات

يتوفّر معجم السّرديّات[5] ـ حسب اطّلاعنا ـ على كمّ وفير من التّعريفات المعجميّة الدّقيقة،وهو ما يلحظه القارئ من خلال إحالة بعض مصطلحات المعجم إلى بعضها الآخر. إذ يجد الباحث نفسه أمام تكامل معرفيّ ينِمُّ على تناسقٍ بحثيّ يستمرّ في خطّ واحد. وهو ما صرّح به كاتب مقدّمة المعجم،حين قال:" وقد أردنا لهذا المعجم أن يكون حصيلة للجهود السّابقة،فيفيد ممّا أُنجز ويتجنّب ـ ما أمكن ـ أن يكرّر الأخطاء. لذلك يجد الباحث في حال تعدّد المصطلح العربيّ أنّ فريق المعجم انطلق من الرّصيد المصطلحيّ المتداول في الكتابات العربيّة،وتخيّر منها ما بدا له أقرب إلى الصّواب من وجهة شاملة،فلم ينظر إلى المصطلح معزولا عن غيره،وإنّما نظر إليه من حيث صلتُه بسائر المصطلحات المجانسة له أو القريبة منه".[6]

---

[1] O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Op.cit., p.179.

[2] دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،م س،ص98.

[3] المرجع السّابق،الصفحة نفسها.

[4] نفسه،الصفحة نفسها.

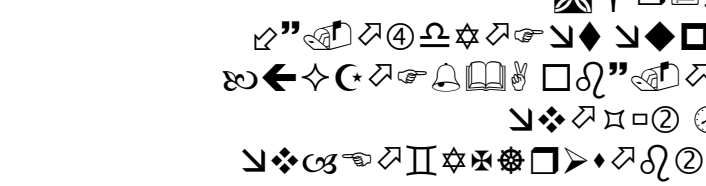
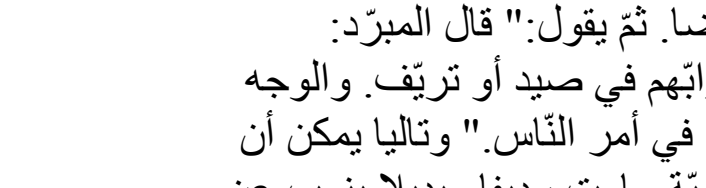
[5] ينظر:معجم السرديّات،تأليف مجموعة من المؤلفين،إشراف محمد القاضي،الرابطة الدولية للناشرين المستقلين،ط1،2010.

[6] المرجع السّابق،بين يدي المعجم،م س،ص6.

ولنُمثِّل على ذلك نستشهد بإحالة المعجم ـ بعد عرضه لمفهوم التّعدّد الصّوتيّ[1] ـ إلى موادّ ذات صلة بالموضوع،من مثل حواريّة،خطاب منقول،وجهة نظر،سياق،مقام خطاب مباشر. فإذا ما انتقل القارئ إلى مادّة "حواريّة" مثلا،أحاله المعجم ـ بعد عرضٍ مفصّل للمفهوم ـ إلى موادّ ذات صلة بموضوع البحث،من مثل حوار،تناصّ مونولوغيّة،ورواية.[2]

يبدأ هذا القاموس عرضه لمفهوم المصطلح الأساسيّ بحثنا،وهو البوليفونيّة وفق الترتيب الأبجديّ. فيتوقّف عند مصطلح "بوليفونيّة" في الصفحة الثّامنة والخمسين منه،دون أن يزيد على الإشارة التّالية:"راجع تعدّد صوتيّ". فإذا ما قلّبنا صفحات هذا المعجم،وصلنا إلى مصطلح "تعدّد صوتيّ"،لنجد في مقابله على نفس السّطر ترجمةً حملت التالي: Polyphonie/Polyphony. ينطلق المعجم من تذكير القارئ بالأصل الإتيمولوجيّ للفظ "تعدّد الأصوات"،وبأنّه عبارة عن استعارة أخذها دارسو الكلام من مجال الموسيقى. أين كان يقصد به تناسق الأصوات القائم داخل المقامات الموسيقيّة المختلفة ضمن النّغم الواحد.

ثمّ يضع هذا القاموس أصبعه على البداية الفعليّة لظهور مصطلح "تعدّد الأصوات" فيعزوه إلى باختين،الذي استعمله سنة 1929،حين قام بدارسة الملافيظ الروائيّة لدى دوستويفسكي. ليسجلّ القاموس بعدها ملاحظة أنّ باختين "استعمل مصطلحا "*رديفا*" للتّعدّد الصّوتيّ هو الحواريّة".[3]

نرى بأنْ نتوقّف قليلا لنعلّق على هذا التّعريف،إذ جاء في لسان العرب في معنى ردِف[4]،أنّ "الردف ما تبع الشّيء،فهو ردِفُه. وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو التّرادف." إلى أن يقول:" وفي حديث بدر،«

ولل

. قال:" أي متتابعين يردف بعضهم بعضا. ثمّ يقول:" قال المبرّد: وللردافة موضعان،أحدهما أن يردف الملوك دوابّهم في صيد أو تريّف. والوجه الآخر أن يُخلَف الملك إذا قام عن مجلسه،فيُنظَر في أمر النّاس." وتاليا يمكن أن نستنتج بأنّ ما ذهب إليه القاموس من عدّ الحواريّة جاءت رديفا وبديلا ينوب عن التّعدّد الصّوتيّ (البوليفونيّة) هو عكسٌ لما جاء به باختين الذي يرى بأنّ الحواريّة

---

[1] ينظر:نفسه،صص.101-105.

[2] ينظر:نفسه،صص.161-163.

[3] معجم السرديّات،م س،ص.101.

[4] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور،لسان العرب،دار صادر،د.ط.2003،صص.136-137.

[5] الآية 9 من سورة الأنفال.

هي الأصل،وبأنّ تعدّد الأصوات وجهٌ من وجوهها. إلاّ إذا كان صاحب القاموس يقصد شيئا آخر من دلالة لفظ "الرّديف" أو معنى آخر من معانيها التي لم توضع لها في لسان العرب.

ثمّ يقف المعجم عند مفهوم مصطلح تعدّد الأصوات،إذ يرى أهميّة ما يعنيه"أنّ أيّ قولٍ يقال يشتمل على أصوات وآراء منسوبة إلى آخرين غير الذي قال القول"[1]. وتاليا يُسهِم هذا المفهوم ـ حسب تصوّر باختين ـ في خلخلة مفهوم الخطاب ذي النّزعة الذّاتيّة الخالصة،لأنّ قائل الكلام لا يقدَّم بوصفه مصدرا ثابتا للمعنى القائم في قوله. بل يعُدُّه باختين مشاركا في عمليّة اجتماعيّة لإعادة بناءٍ قارّة للدّلالة من خلال عدد لا ينتهي من الخطابات خارجيّة عن خطابه المستبطن.

ثمّ يتوقّف المعجم عند تحديد مفهومه للصّوت،فلا يراه "تعدّدا لأصوات جوفاء كما عند البنيويّين والشّكلانيّين،بل هو تعدّد لأصوات مشحونة بإيديولوجيّات مختلفة."[2] ثمّ ينتقل القاموس مباشرةً من حديثه عن التّعدّد الصّوتيّ،للحديث عن الحواريّة (لأنّه يراهما ـ كما سبق وأن أشرنا إليه آنفا ـ مصطلحين "*مترادفين* "). فيميّز بين حواريّة سابقة في الزّمن،إذ "تتمّ ما بين الخطابات (Dialogisme interdiscursif) وقوامها القول يقوله القائل،فيشتمل على أصوات وآراء لقائلين سابقين. وبين الحواريّة التي تدور بين متخاطبين(Dialogisme interlocutif). وقوامها أنّ قول القائل من المتخاطبين يقوم على فرضيّات يبْنِيها وهو يستمع إلى الآخر ويتفهّمه."[3]

ينتقل بعدها معجم السّرديّات للحديث عن إسهامات النّاقد الألسنيّ *ديكرو* من خلال عرض أهمّ نتائج درسه النّقديّ ضمن منجزه Le dire et Le dit[4]. فيشير إلى أنّ *ديكرو* قد استعمل مصطلح التّعدّد الصّوتيّ بوصفه"موازيا لمفهوم المصطلح السّابق ومطوِّرا إيّاه"[5]،دون أن يشرح دلالة لفظ "التّوازي" أو أن يعلّق عليه.

ونحن إذ نتلقّى هذا الشّرح لا نشكّ في أنّ المقصود من قول المعجم "المصطلح السّابق" أنّه يعني مصطلح "الحواريّة". فإذا كان المعجم ـ آنفا ـ قد جعل من "الحواريّة" رديفا تابعا ولاحقا لـ"تعدّد الأصوات"،ثمّ يستشهد(أثناء حديثه عن التّرادف) بعدها برأي *ديكرو* الذي يرى ـ حسب المعجم ـ بأنّ المصطلحين متوازيان،دون أن يحاول المعجم التّوفيق بين "النّعت" الذي صاحب المصطلحين،وهو التّرادف والتّوازي. وهو ما يجعل القارئ مجبرا على تقبّل النّعتين بوصفهما يحملان دلالة واحدة.

---

[1] معجم السرديّات،م س،ص101.

[2] معجم السرديّات،م س،101.

[3] المرجع السّابق،ص102.

[4] O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Op.cit.

[5] معجم السرديّات،م س،ص102.

غير أنّ الأمر يحتاج ـ بحسبنا ـ إلى شيء من التّعليق،لأنّ وصف هذا المعجم للحواريّة بأنّها رديف للتّعدّد الصّوتيّ (البوليفونيّة) ـ بالرّغم ممّا في هذا الوصف من مجانبة لتصوّرات الطّرح الذي وضعه باختين،وطوّرته التّنظيرات الغربيّة بعده،كما بيّناه آنفا ـ لا يتّسق مع وصف *ديكرو* للمصطلحين بأنّهما متوازيان. لأنّ رديف الشيء هو الذي يأتي بعده،ليخلفه أو يكمّله. وهو ما لا يحصل إذا وصفناهما بالتّوازي،الذي يعني حدوث الشّيئين في نفس الوقت وفي نفس الاتّجاه،شريطة عدم التّقاطع والتّلاقي.

ثمّ يركّز المعجم على أنّ *ديكرو* مَدينٌ لباختين،حين نهل منه تصوّره بخصوص نفي أحاديّة الصّوت في القول. إذ يرى المعجم أنّ الحواريّة لدى *ديكرو* تقوم على "تعدّد الأصوات ووجهات النّظر في الملفوظ الواحد،أي أن يحضر صوتان أو أكثر في القول الواحد"[1].

يتحدّث بعدها القاموس عن وجوه الحواريّة،بوصفها تحصل في الغالب "في *كلّ* الأقوال المنقولة،فالخطاب المنقول متعدّد الأصوات من ناحية أنّه يرجع في حصوله إلى وقوع حدثين خطابيين مختلفين:خطاب الآخر المحمول(المنقول) وخطاب القائل النّاقل الذي يُدمِج قول الآخر في نطاقٍ خطابيّ يختلف عن النّطاق الخطابيّ السّابق."[2]

يُفَصّل المعجم بعدها في أنواع الخطاب المنقول،بادئا بـ"طريقة الخطاب المباشر (الذي) يقتضي موقفا يتّخذه القائل النّاقل (الراوي)."[3] غير أنّنا نرى من الواجب التّذكير بأنّ باختين لا يرى[4] مجالا للحديث عن"الحواريّة" في مثل هذه الصّيغة من الأقوال المنقولة،لأنّ الكلام المنقول رغم كونه دليلا على حضور كلام الآخر في الخطاب،إلاّ أنّه يكون هنا معزولا بشكل واضح (علامات التّنصيص مثلا). فيغدو ذاتيّا ولا يشوب صوت الذّات المتكلّمة ولا يؤثّر فيه،لأنّ الصّوتين لا يتنازعان فعلا كلاميّا واحدا(أو ملفوظا واحدا). وتاليا لا يجب تعميم الحواريّة والتّعدّد الصّوتيّ على "*كلّ*" صيغ تمثيل كلام الآخر داخل الخطاب،مثل ما فعل ذلك هذا القاموس.

ثمّ يذكُر القاموس وجها آخر من وجوه الحواريّة،لكنّه يستخدم لفظ التعدّد الصّوتيّ بدلا منها(وهو هنا يقع في مفارقة إطلاق لفظ الجزء (التّعدّد الصّوتي) على الكلّ (الحواريّة). ويتحدّد هذا الوجه حين يتجسّم في قول القائل"يكون فيه صوتان

---

[1] معجم السرديّات،م س،ص102.

لم ينتبه صاحب المعجم هنا إلى تناقض واحد.إذ أنّه إذا كانت الحوارية وتعدّد الأصوات متوازيان (لدى ديكرو)،فإنّه لا يمكن أن يقوم أحد المتوازين على الآخر.لأنّه إذا كانت الحوارية تقوم على تعدّد الأصوات ووجهات النّظر،فهي إذن كلّ والتّعدّد جزء من هذا الكلّ.وتاليا لا يعقل أن يكون الجزء موازيا للكلّ.

[2] المرجع السّابق،م س،ص102.

[3] نفسه،الصفحة نفسها. نلاحظ أنّ المعجم يستعمل مفردات غير تلك التي درج الدّرس الألسنيّ على استعمالها،حين يستخدم لفظ"**طريقة** الخطاب المباشر" بدلا من الخطاب المنقول على **صيغة** الأسلوب المباشر. في مقابل ترجمة عبارة: Le discours rapporté au style directe

[4] M. Bakhtine, (V.N.Volochinov), *Le Marxisme Et La philosophie du langage*, Op.cit., pp.185-186.

متغايران للقائل نفسه. كأن يقول الأب لأبنائه المشاغبين بحضور أبنائه المتعقّلين: "سأفرض النّظام في هذا البيت مهما كان الثّمن". ففي هذا القول صوتان: صوت الأب يهدّد المشاغبين،وصوته يطمئن الأبناء الجادّين بإحلال النّظام في البيت"[1].

ثمّ ينتقل المعجم إلى التّمييز الذي عرضه *ديكرو* أثناء حديثه عن "مصطلح التّعدّد الصّوتيّ بتمييزه *القائل* (Locuteur) من المتلفّظ (Enonciateur) في ما يقال. فالقائل هو الذي يقول القول إذ ينطق به. أمّا المتلفّظ عنده فهو غير القائل،وإنّما هو الذي يرى الأشياء ويقوّمها. وهو صاحب الأعمال بالقول. فهو متكلّم صامت. إلاّ أنّه قد يتّفق القائل والمتلفّظ في الملفوظ الواحد،كأن أقول: "المطر ينزل الآن ". فالقائل هو "أنا" والمتلفّظ المثبِت لفعل النّزول هو أيضا "أنا". وقد يكون القائل غير المتلفّظ في الملفوظ نفسه. ومن قبيل ذلك: قالت الزّوجة لزوجها: "لنخرج إلى الحديقة العموميّة،إنّ الطّقس سيتحسّن بعد حين". وعندما خرجا عصفت ريح هوجاء فتعكّر صفو السّماء. فقال الزّوج:"ها قد تحسّن الطّقس،فما أجمله". فالقائل في "ها قد تحسّن الطّقس" هو الزّوج. والمتلفّظة هي الزّوجة. وقد نطق الزّوج بما رأته زوجته قبل حين،وتبنّاه على سبيل السّخرية من توقّعها.

ثمّ يتحدّث المعجم عن تصنيف *ديكرو* للأصوات "تصنيفا آخر،إذ يرى أنّ القائل والمتلفّظ كائنان خطابيّان في القول،يختلفان عمّا يسمّيه ذاتا متكلّمة (Sujet parlant). وهي الشّخص القائم في التّاريخ والمنتج الحقيقيّ للملفوظ. فقد نجد على قارورةٍ هذا الملفوظ "أنا لا أُشرب إلاّ باردة". فالقائل والمتلفّظ في الملفوظ "أنا لا أُشرب إلاّ باردة" الملْصق على قارورة مشروب غازيّ هما القارورة نفسُه. أمّا الّذات المتكلّمة فهي كائن بشريّ يهمُّه بيع المشروب"[2]. ليخلُص المعجم إلى جهود باختين التّنظيريّة،وما تلاها من اجتهادات تمثّلت في وضع حدود لسانيّة للتّعدّد الصّوتيّ،قد أسهمت في إثراء مجال السّرديّات بما" يسمح بتعميق الكثير من الخصائص السّرديّة متى ربطناها بمسألة التّلفّظ. وتاليا يمكن عدّ تلك الجهود بمثابة قيمة كبيرة،تساعد على فتح الدّراسات السّرديّة على آفاق واسعة،يُمنح تعدّد الأصوات داخل الملفوظ الروائيّ الواحد إمكانية مسائلة المعنى[3]،إذ ينتفي عنه كلّ إطلاقيّة له،أو ما قد يؤول إلى تملّك الصّوت الواحد للحقيقة الشّاملة.

ثمّ ينتقل معجم السّرديّات فيصل إلى مادّة: حواريّة Dialogisme[4]،ليشير إلى أنّ "باختين انتبه لمفهوم الحواريّة عندما درس الرواية باعتبارها ملافيظ لغويّة

[1] معجم السرديّات،م س،م س،ص102.
[2] معجم السرديّات،م س،صص.102-103.
[3] ينظر: المرجع السّابق ،ص105.
[4] ينظر:نفسه،ص159.

وأركانا قصصيّة،في الآن نفسه"[1]
.
والحقيقة[2] التي لا بدّ أن نشير إليها هي أنّ باختين طوّر نظريّته الحواريّة من خلال عدّة دراسات سابقة ولاحقة،لعلّ أهمّها دراسته عن الماركسيّة وفلسفة اللّغة،والتي طبعت بموسكو سنة 1929،والتي أرسى خلالها دعائم نظريّته الحواريّة. غير أنّ صدور ترجمتها إلى الفرنسيّة سنة1977،ربّما يكون قد أوحى للبعض بأنّ تأليف "الماركسيّة وفلسفة اللّغة" جاء متأخّرا عن دراسته لـ"مسائل في شعريّة دوستويفسكي " التي تُرجمت إلى الفرنسيّة سنة 1970. وكذا خلال مؤلّفه "الإستيطيقا ـ جماليات ـ الإبداع اللّفظيّ "[3] أين طوّر نظريّته الخاصّة بالملفوظ بوصفه حجر الزّاوية في دراسته الأسلوبيّة للحواريّة الأدبيّة.
وتاليا لا نوافق ما ذهب إليه قاموس السّرديّات من أنّ باختين "انتبه" لمفهوم الحواريّة من خلال دراساته لبعض الأعمال الرّوائيّة. إذ نرى بأنّ الحواريّة بوصفها أصلا أساسيّا في الطّرح النّظريّ لباختين،وأنّه قد بلور هذه النّظريّة قبل أن تجد شيئا من تجلّياتها ضمن بعض الروايات (سيّما روايات دوستويفسكي)،بوصفها ذات نزعة حواريّة أدبيّة اقترح باختين تسميتها بالرواية البوليفونيّة،أو رواية تعدّد الأصوات.

5-1 البوليفونيّة في المعجم الأدبيّ لسعيد علوش

يمكن تلخيص مجمل ما عرّف به علوش مصطلح البوليفونيّة[4] في النّقط التّاليّة:

-يُعدّ ميخائيل باختين من أوائل النّقاد الذين استعملوا مصطلح البوليفونيّة "التّعدّد الصّوتيّ"،حين قام بتمييز الروايات التي كتبها الروائيّ الروسي *فيودور دوستويفسكي*،عن سواها من الأعمال الروائيّة ذات الأسلوب التّقليديّ.

-تُعدّ تقنيّة تعدّد الأصوات "البوليفونيّة" بحسب *رولان بارت* Roland Barthes خِصِّيّة يمتاز بها النّص السّرديّ عن ما سواه من الأجناس الأدبيّة.

-تُتيح الرواية البوليفونيّة فضاءا رحبا تتنافس فيه الإيديولوجيات المتعارضة،والتي تمثّل وجهات النّظر الخاصّة بكلّ شخصيّة من الشّخوص الروائيّة. وهو ما ينفي تبعيّة النّص المتعدّد الأصوات لإيديولوجيّة الكاتب الذي يعمل جاهدا على إبقاء مسافة[5] فاصلة بين موقفه وموقف البطل. فيغدو صوت

---

[1] نفسه،ص161.

[2] نذكّر هنا: بأنّ باختين ناقش رسالة الدكتوراه سنة 1940،وكانت بعنوان: إبداع فرانسوا رابيليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة. ثمّ طبعت هذه الدراسة بعد خمس وعشرين سنة،أي سنة 1965 في موسكو. ثمّ ترجمت إلى الفرنسيّة (قبل الإنكليزية سنة 1986) سنة 1970 من طرف أندريه روبال Andrée Robel،عن دار كاليمار Gallimard، أمّا مؤلّفه مشكلات في شعرية دوستويفسكي *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* الذي صدر أوّلا في سنة 1929،(أعيد طبعه في سنة 1969) ليترجم أيضا في سنة 1970 عن دار Edition du Seuil .

[3] M .Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, préface, Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984.

[4] ينظر،سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية،دار الكتاب اللبناني،بيروت،1985،ص136.

[5] ينظر:ميخائيل باختين،شعريّة دوستويفسكي،م س،ص119.

الكاتب وفق هذا الطّرح مجرّد صوت مثل باقي أصوات الرواية،التي تعبّر عن موقفها بديمقراطيّة كاملة،لا هيمنة لصوت على صوت في حركيّة وتنافسيّة ضمن مبدأ التّفاعل الحيّ.

-تُعدّ "الكلمة" حجر الزاوية في الرواية البوليفونيّة،التي توفّر مناخا ملائما لحياة هذه"الكلمة". وحينها تغدو كلمات الرواية "كلمة" كبرى تعكس تصوّر شخوص الرواية وتفكيرها وموقفها مما يجري حولها. فنخلص إلى أن "الكلمة" هي أنا الشّخصية الروائيّة،التي يوفّرها مبدأ شخصنة الفكرة كما سنرى لاحقا.

تعليق وتلخيص

فإذا ما أبنا إلى عرض تلخيص يحاول الإفادة من جميع التّعريفات السّابقة لمصطلحي الحواريّة والبوليفونيّة،فإنّه يمكننا أن نخلُص إلى أنّ باختين كان من أوائل المنظّرين الذين أثاروا تقنيّة "البوليفونيّة"،تنظيرا وتطبيقا،فكان ذلك إيذانا بفتح باب البحث والجدل على مصراعيه. فنتج عن هذا الجدل ظهور دراسات تناولت مصطلح "البوليفونية الروائية" تحت مسمّيات عدّة.

نذكر من تلك المسمّيات مصطلح "رواية تعدّد الرواة أو تعدّد الأصوات"،ومنها مصطلح "رواية التّعدّديّة الإيديولوجيّة" أو"رواية الآفاق والرؤى"،كما قد يطلق عليها مصطلح" رواية الآراء الغيريّة أو رواية وجهات النّظر أو رواية المتكلّمين". غير أنّ هذه التّسميّات رغم كثرتها إلى الحدّ الذي تقترب معه إلى الفوضى،فهي تعبرّ عن جوهر المفهوم الذي صيغت من أجله،لأنّها حين تروم تقديم صورة مشتقّة عن الحقيقة،فهي تدرك أنّ هذه الأخيرة أبعد ما تكون إلى الكمال المنشود،إذ لا حقيقة مطلقة. فيعبّر هذا التّنوع[1] في إطلاق المصطلحات المتعلّقة بالمفهوم الواحد على تأكيد نسبيّة الحقيقة،التي تظلّ مطلب الإنسان في صراعه اليوميّ مع إيديولوجيات مختلفة. وهنا تلتقي الرواية البوليفونيّة التي تعالج واقعا متعدّد الأوجه يرفض أن يرسوَ عند حقيقة واحدة مع تقنيّة تعدّد الأصوات السّاردة بوصفها أيضا تعدّدا لوجوه الحقيقة،فينتج عن هذا التّلاقي مُنجزٌ كبير من إسهامات الحداثة الروائيّة،أين تغدو الرواية على حدّ تعبير باختين حلبةً تتنافس فيها المواقف والأفكار،بفضل ما تتيحه لهم هذه الرواية من مساحة كبيرة من الحريّة ليعبّر كلّ صوت عن رأيه،دون أن يؤول هذا التّباريّ في المواقف إلى غلبة صوت على حساب صوت آخر.

ونسجّل هنا مع باختين الذي يرى أنّ السّمة الأساسيّة للّسان،كما يُنظر إليه في حالته الاستعماليّة وبوصفه ضامن كلّ تواصل بشريّ،تكاد تنشأ من صفته الحواريّة. فكلماتُنا بالرّغم من امتلاكنا لنواصيها،نظلّ مدينين بها لكلمات الآخر.

[1] ينظر:سيزا قاسم،(ميرامار والنكتة)،فصول،مج.11،ع4،شتاء 1992،ص146.

ولأنّ كلامنا بالوصف الذي أوردناه،فهو ـ زيادة على كونه من طبيعة حواريّة ـ حامل لأصوات الغير،مثل ما يحدث غالبا أثناء نقلنا لخطاب الآخر. ولعلّ خطاب الرواية،بوصفه الجنس الأكثر ملاءمة وتسامحا لظهور الإيديولوجيات المتعدّدة والمتنافرة،يُعَدّ خير دليل على هذه الحواريّة،وأدلّ برهان على مردوديّة تقنيّة "البوليفونيّة".

من أجل ذلك عَدّ باختين خطاب الرواية خطابا غير منجز،لأنّ عمليّة التّواصل ـ حسب رأيه ـ لا تتمّ بين طرفين معزولين،كما دأبت عليه مقاربات التّحليل اللّسانيّ المحايث،التي تحدّد المتكلّمَ بوصفه مرسلا،والمخاطَب بوصفه مستقبلا. إذ لا حياة لكلماتنا بوجه خاصّ،وللّسان بصفة عامّة إلاّ ضمن حركيّة تفاعليّة تؤطّرها عمليّة التّبادل اللّفظيّ. فيغدو حينها المتكلّم مدينا لمخاطَبِه،إذ يفرض الثّاني على الأوّل أن يراعي في كلامه مستواه الفكريّ والثّقافي وحتّى اللّغويّ.

نخلص إذن إلى أنّ هذا "المخاطَب" يصبح نتيجة كون الخطاب غير منجز،"مستمعا" مُؤثِّرا بعد أن كان مجرّد "مخاطَب" سلبيّ. وتاليا يتبادل كلّ من "المتكلّم" و"المخاطَب"(الذي يرفض أن يكون شيئا بلا روح) الأدوار،حين يرفض هذا المخاطَب الاكتفاء بدور المتلقيّ السّلبيّ،ليصبح "مستمعا" متحاورا[1] مع "المتكلّم" (الروائيّ) يصغي إليه تارة،ويناقشه متحدّيا آراءه تاراتٍ أُخَر.

ولعلّ هذا التّفاعل بين طرفي عمليّة التّواصل هو ما تروم إنجازه تقنيّة البوليفونيّة من خلال تكريسها لمبدأ علاقةٍ ديمقراطيّةٍ بين الروائيّ وشخوص روايته،أين يتنازل عن دور "الراوي العليم" الذي طالما أتقنه خلال الروايات ذات الطّرح المونولوجيّ التّقليديّ. ليصبح حينها طرفا في علاقة مبنيّة على المساواة والتّناظر،بعد أن تخلّى عن سلطة الهيمنة والتّوجيه.

ليتحقّق بذلك مبدأ الخطاب غير المنجز،والذي يظلّ مفتوحا[2] متى ظلّ العالم الروائيّ كذلك مفتوحا وغير منجز،بِكرا قابلا لكلّ محاولات الاكتشاف المتجدّدة،والتي تجد في تقنيّة "البوليفونيّة" ما يتيح لها تجريب هذا الفعل. فتغدو رواية تعدّد الأصوات السّاردة زاخرةً بتفاعل عددٍ كبير من الشّخصيات الروائيّة،غير أنّ الروائيّ بحكم موقعه كصوت ضمن هذه الأصوات فهو لا يملك سلطة التّوجيه والتّحكّم فيها،ما يجعله يبدو كمتحاور معها. لا يهدف إلى الجمع والتّوحيد بين شتات تلك الأصوات،بالقدر الذي يروم معه إلى المحافظة على ديمومة هذا الحوار ونزوعه نحو التعدّد والاختلاف،معبّرا في ذلك ـ حسب رأي باختين[3] ـ على صراع أبديّ أزليّ متغيّر باستمرار. فإذا كان باختين لا يرى فعلا

[1] ينظر:نزار مسند قبيلات،(تعدّد الأصوات في الرواية،المفهوم والتوجهات النقدية)،م س،ص209.

[2] ينظر:ميخائيل باختين،الملحمة والرواية،م س،ص12.

[3] ينظر:تزيفيتان تودووف،ميخائيل باختين،المبدأ الحواري،م س،ص17.

كلاميّا إلاّ ضمن سلسلة التّبادل اللّفظيّ،فإنّ هذا التّصوّر يفرض على الحوار أن يكوم فعلا مستمرّا معبِّرا عن سلسلة غير منتهية من الصراعات.

2 - البوليفونيّة في تنظيرات الممارسة النّقديّة

قبل أن نحاول بناء تصوّر جامع لمفهوم التّعدّد الصّوتيّ في الرواية،مستفيدين من نتائج تعريفات المعاجم التي أوردناها سالفا،سنقوم بالتّوقّف عند أبرز تلك التّنظيرات ـ وفق رؤيتنا ـ قبل أن نستجمع كلّ ذلك حين نتوقّف في المحصّلة عند تصوّر باختين للقضيّة.

1-2 تعريف جيرالد برنس Gerald prince للرواية البوليفونيّة

إذا كانت آراء الراوي وسلطته المتمثّلة في أحكامه المسبقة ومعرفته الشّاملة بعالمه الروائيّ شكّلت برج قيادة اعتلاه هذا الراوي ليدير شؤون الرواية المونولوجيّة، فإنّنا نلفيه ـ كما أشار إلى ذلك جيرالد برنس ـ قد تنازل عن هذا الدّور،ليصبح صوتُه ورأيه وموقفه مساهمةً من بين عدّة مساهمات في الخطاب الروائي. ليخلُص إلى أنّ الرواية البوليفونيّة،وعلى النّقيض تماما من الرواية المونولوجيّة،تتميّز بوصفها مناخا ملائما تتفاعل فيه عدّة أصوات،معبِّرة عن حالات من الوعي المختلفة والرؤى المتغايرة،شريطة ألاّ تتوحّد هذا الأصوات،أو يتفوّق أحدها على الآخر[1] مستشهدا بأنموذج رواية (الإخوة كازارفف) بوصفها خير مثال على ذلك.

يركّز تعريف جيرالد برنس للرواية البوليفونيّة على مبدأ هامّ من المبادئ التي تقوم عليها الرواية البوليفونيّة،وهو مبدأ تكافؤ الأصوات وتساويها تساويا يغدو معه صوت السّارد مجرّد صوت عاديّ وغير استثنائيّ. ونحن،حين نورد رأي "جيرالد" الذي يصف مساهمة الراوي بأنّها أقلّ أهمّية من تلك التي تقدّمها الشّخصيات الأخرى في العمل الروائيّ،نُذكِّر بمبدأ آخر تقتضيه نظريّة الرواية البوليفونيّة ولا تقوم إلا بتعاضدهما معا،وهو مبدأ اللاّتحديد الأخلاقيّ[2]،والذي يستعمله الروائي بوصفه ضابط وحارس ديمومة تفاعل الأصوات وتنافسيّتها. وبخاصّة إذا ما عدنا إلى تعريف جيرالد السّالف،حين اشترط في قيام الرواية البوليفونيّة مبدأ عدم اتّحاد الأصوات ووحدتها أو تفوّق بعضها على البعض الآخر فإنّنا نكاد نجزم بضرورة دور الراوي ومساهمته (التي لا يمكن أن تكون أقلّ قيمة

[1] ينظر:جيرالد برنس،قاموس السرديات،تر.عابد خازندار،مر.تقد.محمد بريري،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1،2003،ص59.
(مادة:السرد الحواري. Dialoc narrativ).

[2] ينظر:الصفحة 164 من هذا الفصل. (البوليفونيّة تعريفاتها،مقولاتها ومبادئها).

من باقي مساهمات الشّخصيات الروائيّة). لأنّه في اعتقادنا لو التزم الراوي بوصفه صوتا كباقي الأصوات،موقفا سلبيّا أمام تطوّر أحداث روايته،فإنّ صراع الإيديولوجيّات وتنافس الأفكار واختلاف وجهات الرأي ستؤول كلّها في النّهاية لصالح كفّة على حساب كفّة أخرى،باسم الدّين أو الأخلاق أو العرف أو العادات أو غير ذلك ممّا ترسو عليه قراءةٌ ما،تُغلِّب طرحا ما،يوافق أفق انتظارها دون غيره من الأطروحات.

من أجل ذلك لا نرى،مثل ما ذهب إليه "جيرالد" من أنّ مساهمة الراوي تُعدّ "أقلّ" قيمة من بين مساهمات باقي أصوات الرواية. ولعلّنا إذ ذّاك نستشهد برأي باختين حين عدّ *دوستويفسكي* مبتدع الرواية البوليفونيّة وخالقها،لأنّنا إذا ما وصفنا *دوستويفسكي* بالوصف الذي قدّمه جيرالد لانتهت أصوات الرواية ممثّلةً في شخصيّاتها،إلى غلبة إحداها على الأخرى،في ظلّ غياب راوٍ ضابط يحمي استمراريّة النّقاش وديمومة الصراع.

2-2 بوريس أوسبنسكي وشروط تحقّق الرواية البوليفونيّة

يشترط أوسبنسكي ضرورة وجود منظورات مستقّلة داخل العمل الروائيّ حتّى يتحقّق التّعدّد الذي هو قوام الرواية البوليفونيّة. إذ تتكفّل الشخصيّة بحمل منظور إيديولوجيّ خاصّ تماشيا مع مبدأ "شخصنة الفكرة"،لتغدو حينها كل شخصيّة ممثّلة لفكرة خاصة تعبّر عن موقفها الإيديولوجيّ،وتعكس رؤيتها الفلسفيّة[1] التي تدافع عن أحقّيتها وصواب وجهة نظرها من غير أن تتحوّل عنها أو تحيد.

أما *تيودور أدنور* فيرى[2] أنّ "تعديد التّصويت وتنويع السّاردين" يهدف إلى تجاوز الوحدة المونولوجيّة للرواية التّقليديّة وخلخلة نظرتها الشّموليّة التي لا ترى في الوجود إلاّ حقيقة واحدة تغذّيها سطوة الرؤية الأحاديّة الضيّقة،غير مكترِثة بتعقّد علاقات الإنسان وسماتها المتعدّدة حدّ التّناقض المعبِّر عن شتّى مظاهر الاستلاب والتّمزّق وسط المجتمعات الحديثة. وهنا يرى *تيودور أدورنو* أنّ اعتماد الرواية المونولوجيّة على راوي عليم بكلّ تفاصيل عالمه الروائي قد صار غير قادر على تشخيص واقع جديد ومتسارع،يتّسِم بتعقّد علاقات الإنسان الاجتماعيّة المتعدّدة والمتناقضة.

2-3 محمد بوعزة والجوانب الثّلاثة للرواية البوليفونيّة

[1] ينظر:سيزا قاسم،بناء الرواية،م س،صص.135-136.

[2] ينظر:ثيودور أدورنو،(وضعية السارد في الرواية المعاصرة)،تر.محمد برادة،فصول،ع2،1993،ص94.

يرى محمّد *بوعزة* أنّ الرواية البوليفونيّة تتميّز بثلاث خصائص رئيسة[1]،هي:

أوّلا: تتّسم الرواية البوليفونيّة بكثرة الأصوات،التي تتساوى في تمتّعها بكامل الحقوق. غير أنّ شرط كثرة الأصوات لا يعني تعدّدها،من أجل ذلك تتطلّب تقنية تعدّد الأصوات أن تكون هذه الأصوات الكثيرة "متغايرة ومتخالفة" تدافع كلّ منها عن وجهة رأيها دون تنازل.

ثانيا: تتعدّد العوالم الروائيّة داخل الرواية البوليفونيّة،كما تتعدّد المحكيّات فيها.

ثالثا: تُعَدّ الشّخصيّات الروائيّة حاملة لإيديولوجيا تعبّر عن رؤاهم الخاصّة،وتاليا فإنّ كلّ صوت من هذه الأصوات يُعدّ وجهة نظر تجاه العالم.

فإذا كان *جيرالد* قد تحدّث عن مساهمة الروائيّ التي رأى بأنّها تكون أقلّ قيمة عن مساهمات باقي الشّخصيّات الروائيّة،غير أنّ قوام الرواية البوليفونيّة يتطلّب روائيا من طراز خاصّ،يتمتّع بمقدرة عالية وبُعد نظر عميق،يمكّنه من تسيير التّعدّد الذي تزخر به هذه الرواية. وحينها يمكننا القول أنّه إذا كان أسلوب الرواية التّقليديّة هو أسلوب كاتبها،فإنّ أسلوب الرواية البوليفونيّة يصبح مجموع أساليب أصواتها المتعدّدة والتي تمثّلها الشّخصيّات الروائيّة.إذ يتكفّل الروائي بإدارة تلك الأساليب وتسييرها،في سبيل[2] إجلاء وتطوير ونشر كلّ الإمكانات الفكريّة والمعنويّة الكامنة داخل وجهات النّظر المطروحة.

4-2 مفهوم البوليفونيّة لدى باختين

سنحاول التّوقّف عند مجمل آراء باختين ومفهومه للرواية البوليفونيّة،بوصفه صاحب قَدم السّبق وأبرز النّقاد إسهاما في الموضوع. فبعد دراساته لروايات *دوستويفسكي* خلُص إلى عدّه مبتدع الرواية البوليفونيّة وخالقها. يشير باختين إلى أنّ الرواية الجديدة "البوليفونيّة" قد نحت نحو بناء تركيبيّ جديد يختلف عن البناء السّرديّ للرواية التّقليديّة،المعتمِد أساسا على المونولوج (الحوار الداخليّ)،وسطوة الراوي العليم.

يعلّل باختين لجوء *دوستويفسكي* إلى استعمال "تقنيّة البوليفونيّة" تماشيه مع تعدّد وجوه الحقيقة،وهيمنة التّورّط النّفسيّ المصاحب للسّيرة الذّاتيّة ذات الأوشاج الحياتيّة المعقّدة،وانتماء المثقّف إلى طبقات موغِلة في صفوف الشّعب،كلّها دواعٍ أفرزت ـ بحسبه ـ كاتبا روائيّا متشبّعا،إضافة إلى امتلاكه قدرة فطريّة،بنظرة شامِلة

[1] ينظر:محمد بوعزة،(البوليفونية الروائية)،مجلة الفكر العربي،ع82،خريف 1995،ص97.
[2] ينظر:ميخائيل باختين،شعريّة دوستويفسكي،م س،ص44.

تتّسع لاحتواء هذا التّعدّد الذي ما فتئ يسجّل حضوره المكثّف في جميع مناحي الحياة.
وتتميّز الشّخصيّات الروائيّة في الرواية البوليفونيّة عن غيرها من مثيلاتها في الرواية التّقليديّة ذات الطّرح الواحد،بكونها ليست تابعة أو خاضعة لهيمنة الكاتب الروائيّ. بل على العكس من ذلك،نلفي *دوستويفسكي* (وشأنه في ذلك شأن *جوته*) يقدّم شخصيات حرّة،مؤهَّلة لمجابهة صوته ومقارعة رأيه ومعارضة موقفه،من دون عقدة نقص أو استعلاء.
فقد يحدث أن يتّفق صوته مع بعضها،كما قد يثور بعضها الآخر في وجهه تماما. لأنّها في ذلك تستقي شرعيّتها من مبدأ "شخصنة الفكرة" و"استقلاليّة الوعي غير الممتزج"،لتغدو أصواتا معبِّرة عن فكرة "مزدوجة بعمق" ومحقِّقة لوجهات نظر ومواقف خاصّة،بما يضمن قيام الرواية البوليفونيّة واستمرارها.[1]
فإذا كانت الرواية البوليفونيّة قد ابتكرت بناءا سرديّا جديدا،فإنّها كذلك قد عدّلت من تقاليد القراءة التّقليديّة،التي كثيرا ما بحثت عن موقف مؤلّف الرواية ضمن تنازع عدد متعدّد من مواقف الشّخصيّات المتصارعة،بحثا عن الشّخصيّة المركزيّة أو البطل الممثِّل لثقل الرواية ومركز السّرد.
ونتيجة لذلك وُجِّه قارئ الرواية الجديدة بدل البحث عن موقف المؤلّف إلى مشاركة جميع أصوات شخصيّاتها في مواقفهم المختلفة والمتغايرة،ليصبح هو الآخر حرّا في الانتماء إلى وجهة النّظر التي توافق أفق تطلّعاته. فتظهر أصوات الرواية متساوية ومتعادلة،غير أنّها تحتفظ نتيجة عدم امتزاجها،باستقلاليّتها على مستويات كثيرة. إذ تمثّل كلّ منها وعيا مستقلا،ينتج عن موقف إيديولوجيّ خاصّ،تستخدِم للتّعبير عنه نمطا لسانيّا معيّنا. فتتعدّد بذلك الأصوات الروائيّة رغم تساويها،ويتباين نتيجة تمايز هذه المستويات جميع العناصر والأجزاء الداخليّة والخارجيّة للروايات ذات الطّرح البوليفونيّ،مثل ما حدث مع *دوستويفسكي* حين "بنى رواياته ضمن حوار كبير تتردّد داخل هذا الحوار الكبير حوارات الأبطال الدّاخليّة في تكوين الرواية"[2].
ويميّز هنا باختين بين مصطلحات متقاربة،فيدّقق النّظر في المناجاة الفرديّة "المونولوج" مذكّرا بطبيعته الحواريّة رغم طبيعة بنائه اللّسانيّة الفرديّة. في حين أنّه لا يعترف بحواريّة "الحوار التّبادليّ" لأنّ كلّ صوت خلاله يستقلّ ببنية لّسانيّة مكتفيّة بذاتها وغير ممتزجة (متنازعة) مع بنية الردّ (الإجابة) التالية. فيغدو الحوار "الكبير" بهذا المفهوم مَعِينا ينْهَل منه الكاتب الروائيّ ما ينسج به خيوط عمله الفنّيّ،الذي يولد مركّبا من عدّة أصوات،يعبّر كلّ منها عن وجهة نظره وموقفه الخاصّ من الحياة والوجود.

[1] ينظر:ميخائيل باختين،شعريّة دوستويفسكي،م س،ص10.
[2] ميخائيل باختين،شعريّة دوستويفسكي،م س،ص60.

توفّر الرواية البوليفونيّة بفضل بنائها السّرديّ القائم على تعدّد الأصوات إطارا يتخلّى فيه الراوي عن دورٍ طالما اعتاد القيام به في الرواية المونولوجيّة،حين كان ينتقي من بين شخصيّات روايته من ينوب عنه في طرح أفكاره ومواقفه. فينصّبه بطلا لا يتوانى في وصفه بشتّى أنواع المديح،والتّنويه والإشادة،وفي ذات الوقت لا يتأخّر في تقزيم غيره من الشّخصيات،ذمّا حينا وإبرازا لمساوئه أحايين أخرى.
فيُعلي الراوي المونولوجيّ من قيمة البطل مُمْتدِحا وجاهة رأيه وسلامة موقفه،ويُوجِّه خطاب روايته الوجهة التي يرتضيها.
لكنّ هذا الراوي الوصيّ على خطاب روايته،والعليم بكلّ تفاصيلها،والحاضر بكثافة في ثناياها وأحشائها قد وجد نفسه مُكرها على التّخلّي عن دور المُروِّج لأفكاره التي لا يرضى عن تَسيُّدِها وانتصارها بديلا. ليتنازل في الأخير عن عرش ملكه،فيغدوَ صوتُه متساويا مع باقي الأصوات،ورأيُه قابلا للنّقاش كسائر الآراء،لأنّ "الإيديولوجيّات التي تعرضها الرواية المتعدّدة الأصوات للشّخصيّات الروائيّة ضمن منطق حواريّ،تُفلِّص من حضور الكاتب،ومن هيمنته على قوانين اللّعبة الروائيّة،وتجعل الشّخصيّات مشارِكة في سنّ قواعد هذه اللّعبة"[1].
غير أنّ كثرة الشّخصيّات وتنوّع مآل المصائر،لا يعني بالضّرورة حضور تقنيّة "البوليفونيّة". لأنّ الرواية التّقليديّة "المونولوجيّة" تُوفّر أيضا كمّا هائلا من الشّخصيّات،وتُوهِم بتعارضها وتنازعها،لكنّها تفتقر إلى تعدّد حقيقيّ يجعل منها عوالم متعدّدة تُعبِّر عن أنماط وعيّ مختلفة،إذ يعمد خلالها الكاتب المونولوجيّ إلى التّظاهر بإبراز تفاعل تلك الشّخصيّات. من أجل ذلك لم ير[2] باختين في مسرحيّات *شكسبير* عملا أدبيّا بوليفونيّا،إذ بالرّغم من توفّرها على كمّ هائل من الأصوات إلاّ أنّ الصّوت الذي يوظّفه *شكسبير* بحسب باختين،ليس صوتا حاملا لإيديولوجيا تعبّر عن رؤيا حول العالم. وتاليا لا تُغني كثرة الشّخصيّات والأحداث في الرواية حتّى يُمكن عدّها ضمن الأعمال البوليفونيّة،ما دامت تسبح في فلك وعيٍ واحد موحَّد،على النّقيض تماما من تعدّد أشكال الوعي القائم على تعدّد أطروحات الرؤى والمواقف التي يكرّسها البناء التّعدّديّ.

إلاّ أنّه في واقع الحال،حين يفعل الكاتب المونولوجيّ ذلك يوظّف ظاهر هذه الكثرة في الشّخصيّات خدمةً لأفكاره،التي يمثّلها في الغالب بطلٌ يتحدّث إنابةً عنه. فلا يسمح الكاتب العليم لتلك الشّخصيّات بالتّعبير عن رأيها إلاّ بمقدار ما يؤكّد أفكاره ويجلِّيها،مُستعِينا في ذلك بأساليبَ تُقلّل من شأنها وتقزّم من دورها،في مقابل مدح وإعلاء شأو الشّخصيّات التي توافق طرحه وتنطق بلسان رأيه وموقفه.
وعلى العكس من ذلك تُقدّم الرواية البوليفونيّة نفسها بوصفها المناخ الذي يتيح لهذه

[1] محمد بوعزة،(البوليفونية الروائية)،م س،ص94.
[2] ينظر:ميخائيل باختين،شعريّة،دوستويفسكي،م س،ص50.

الأصوات الكثيرة أن تعبّر بحريّة عن وعيها المستقلّ ونظرتها الخاصّة إلى العالم والوجود،فتتحرّر[1] بذلك من رقابة الكاتب وتوجيهاته الإيديولوجيّة المباشرة، وتتخلّص تاليا بفضل ما تحمله من موقف إيديولوجيّ،من تبعات وصفها بالذّاتية والانغلاق على النّفس.

5-2 تعريف ميلان كونديرا للبوليفونيّة الروائيّة

يرى *كونديرا* أنّ تجسّد تقنيّة البوليفونيّة في الرواية لا يكون إلاّ إذا نحت هذه الأخيرة نحو بناء نسيج سرديّ يتعدّد فيه الرواة. فيتمّ حينها تجاوز التّقليد السّرديّ للرواية المونولوجيّة والذي يقوم على أساس بناء سرديّ يضطلع فيه الكاتب بدور السّارد الواحد المتفرّد. فتَخرُج الرواية الحديثة نتيجة ذلك من مسار التّأليف وفق خطّ واحد،فاسحةً مجال السّرد أمام "فجوات" يتركها الروائيّ متنازلا بمحض إرادته لرواة أُخَرَ يتكفّل كلّ منهم بأخذ الكلمة بدلا عنه.
يستشهد *كونديرا*[2] على ما ذهب إليه،بتوقيف سرد الراوي "*لون كيشوت*" بعد أن يلتقي بـ: *سرفانتس*،الذي يتولّى بدوره سرد حكايته بوصفه راويا آخر. فيتعدّد هذا المشهد بتعدّد الشّخصيّات الأربع التي يلتقي بها"*لون كيشوت*" خلال سفره لتمثّلَ كلّ شخصيّة منها "فجوة" ينفُذ منها راوٍ جديد،يسمح بالخروج من نسيج البناء الواحد للرواية. ويمكن أن نستشفّ من رأي *كونديرا* أنّ البناء الفنّيّ البوليفونيّ ينتِج في المحصّلة محكيات صغرى داخل محكيّ كليّ(كبير)،يتمتّع كلّ محكيّ باستقلاله الشّكليّ وبعرضه لوعي مخالف ومغاير لشتّى العوالم المتعدّدة
ينتقل *كونديرا* إلى عرض مبدأ التّزامن،الذي يراه ضروريا للحديث عن البوليفونيّة الروائيّة.إذ تقتضي تقنيّة البوليفونيّة بحسبه[3]،أن يتمّ البناء السرديّ للأحداث في آن

[1] ينظر:فاضل تامر،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،م س،ص33.
[2] ينظر:ميلان كونديرا،فن الرواية،تر.بدر الدين عرودكي،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا،ط1،1999،ص55.
[3] ينظر:المرجع السّابق،صص.55-56.

واحد بطريقة تزامنيّة تكفل تداخل الأحداث وتفاعلها في نفس لحظة تصارع الأفكار وتنازعها. وتاليا يمكننا القول أنّ رؤيةكونديرا/ للرواية البوليفونيّة رؤية أفقيّة،في مقابل رؤية باختين العموديّة. فإذا كانت الأولى تتحقّق على مستوى شكل البناء السّرديّ في النّص الأدبي،فإنّ الثّانية تقدِّم نفسها كتحقّق على مستوى حياة الأفكار المشخْصَنة التي ينطق بلسانها تعدّد الشّخصيات الروائيّة.

II البوليفونيّة بين المقولات النّقديّة والمبادئ الأساسيّة

تمهيد

يمكن عدّ جنس الرواية أكثر جنس أدبيّ،استقبالا لأنماط لسانيّة متعدّدة[1]. إذ غالبا ما يلجأ الراوي البوليفونيّ إلى تسخير كثرة شخصيات روايته،جاعلا من لسان حالها منطوقا يكشف عن تعدّد[2] الأساليب اللّسانيّة وتنوّع اللّهجات الاجتماعيّة والإقليميّة واختلاف الرطانات المهنيّة،تبعا لتباين الفروق الطّبقيّة والمهنيّة والجغرافيّة والدينيّة.

فإذا كان باختين يشترط في التّعدّد أن تكون كلّ شخصيّة وعاءا إيديولوجيّا،فإنّه لا مناص لهذه الشخصية من امتلاك ناصيّة لسانيّة خاصّة بها،تحمل فكرها وتعبّر عن موقفها ووجهة نظرها بواسطة كلماتها. وليست "الكلمة" هنا على حدّ وصف باختين بِميِّتَة. إذ يشترط في حياتها أن تتحاور وتتصارع وتتنازع مع "كلمات" الغير (الآخر)،ضمن تفاعل مستمرّ لا يخبو وقودُه ولا تنْفكّ عُقدُه وعراه.

وينتج عن تفاعل كلمات الشّخصيّات الروائيّة،بما تعبّر عنه كلّ "كلمة" من فروق سلف ذكرها آنفا،أن تغْتنيَ الرواية بـ"كلمات" متكلّمين كُثُرٍ،يتنافس الواحد منهم في

[1] ينظر:إبراهيم خليل،بنية النص الروائي،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،ط1،2009،ص234.
[2] ينظر:ميخائيل باختين،شعريّة دوستويفسكي،م س،ص265.

فَرْض نمطه اللّسانيّ وأسلوبه التّعبيريّ[1]،فتستفيد الرواية ـ بوصفها حلبةً تتصارع فيها الأفكار بواسطة هذه الكلمات ـ من بناء لسانيّ متعدّد يتغذّى ويتقوّى كلّما احتدمت جذوة تنازع الأصوات وتصارعها.

ويُرجع باختين ملخِّصا ما سبق شرحه آنفا،سبب تعدّد مستويات هذا البناء اللّسانيّ (السّرديّ) إلى بعدين رئيسين. يتمثّل الأوّل في الطّريقة التّعبيريّة التي تتجلّى بها العناصر الأسلوبيّة من خلال مبدأ "شخصنة الفكرة"،حين ترتبط كلّ شخصية بـ"كلام" يميّزها عن سواها. في حين يرى باختين أنّ السّبب الثّاني لهذا التّعدّد اللّسانيّ يكمن في كون هذه "الكلمات" ميناءا ترسو فيه الرّواسب التّاريخيّة والاجتماعيّة،وغيرها،عالقةً بفضل تجذّراتها الإيديولوجيّة.

الراوي المونولوجيّ والراوي الدّيالوجيّ

"إنّ روائيا يسقط أسير التّعصب والهوى والتّطرف الأحاديّ المنغلق والرؤيا النّرجسيّة للأصوات والنّاس قلّما يستطيع أن ينجح في خلق تعدّديّة حقيقيّة في الأصوات والرؤى والمنظورات في عمله الروائيّ،وسيظلّ بالتّأكيد دون أن يدري أسير منظوره المونولوجيّ الضيق"[2]،فيجعل من عمله الأدبيّ حقلا لاستظهار إيديولوجيّته،من خلال ترجيح كفّة بطله الروائيّ الذي يغدو تُرجمانا لأفكاره،وناطقا رسميّا بلسان حاله.

II-1 المقولات النّقديّة للبوليفونيّة الروائيّة

تقوم الرواية البوليفونية على جملة من المقومات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية،نقدّمها على شكل مقولات أساسية يمكن أن نوجزها في التالي:

1-1 التعدّد اللّسانيّ والأساليب

تكمن جدّة طرح التّنظير الباختينيّ في أصالته،إذ ينطلق من تصوّر شامل في نظريّته الحواريّة. وترتّب عن ذلك كما تطرّقنا له خلال الفصل الأوّل من الباب الأوّل،والذي وسمناه بـ:الكلمة بوصفها علامة لسانية[3]،أنّه قوّض كثيرا من مفاهيم الدّرس الألسنيّ المعاصر له. من ذلك رفضُه للأسلوبيّة التّقليديّة التي كانت تؤمن بأن أسلوب الرواية هو أسلوب كاتبها. ومن ثمّة راح يقدّم ملاحظاته وانتقاداته بشأنها،لأنّها في نظره اهتمّت بدراسة تناغماته الفرديّة Les Harmoniques individuelles مغفِلةً دراسة Sa tonalité رنّاته الاجتماعيّة الجوهريّة،فنحت بذلك

[1] ينظر: التّيمة والدّلالة،الباب الأوّل،الفصل الأوّل،ص34 من هذا البحث.
[2] فاضل تامر،المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،م س،ص34.
[3] ينظر: الباب الأوّل،الفصل الأوّل،ص 7 .

نحو التّجريد مقدِّمة نفسها بوصفها أسلوبيّة " فنّ داخل حجرة"،متجاهلة الحياة الاجتماعيّة للـ" الفعل Verbe " الموجود خارج أسوار ورشة الفنّان،وداخل الآفاق الرحبة للحياة[1].

وتندرج الرؤية الأسلوبيّة في نظر باختين،ضمن علم عام جديد،دعاه بـ:
"بالميتالسانيّة" Métalinguistique [2]،يتكفّل بمهمّة دراسة الرواية بوصفها نسقا لسانيّا مفتوحا وحيّا يتحرّك ضمن سياق استعماليّ تفاعليّ داخل سلسلة التّبادل اللّفظيّ. وتاليا فإنّ الأسلوبيّة التي تقوم على مبدأ مقاربة محتوى الملفوظ بوصفه تعبيرا عن معنى يمتلكه المتكلم،مغفلة دور الآخر تكون عاجزة ـ بحسب باختين ـ عن فهم جنس هذا الملفوظ وأسلوبه.

ولمّا كانت الرواية بأصواتها المتعدّدة وبفضل كلمات شخصيّاتها المستقلّة "كلمةً" تُولِّف بين تلك الكلمات،فلا غرْو أن تستند هذه الرواية في بناء صورتها اللّسانيّة على مجموعة من الأساليب الناتجة عن البعد التّعدّديّ،وهو ما اصطلح باختين على تسميته بـ:الصّوغ الحواريّ La Dialogisation لدى عرضه لمفهوم الميتالسانيّة.

وتاليا يَؤُول[3] أسلوب الرواية إلى تعدّديّة في الأساليب اللّغويّة المرتبطة بتعدّد الشّخوص الروائيّة،التي تتغذّى من جذوة تصادم وجهات النّظر وإذكاء صراع القيم والإيديولوجيّات بخصوص الموضوع الواحد. وينتهي التّعدّد اللّسانيّ في الرواية إلى خدمة "تنويع النّسيج الأسلوبيّ للرواية،بدل استخدام لغة(لسان)مباشرة في التّعبير."[4] غير أنّ هذا التّنوّع في التّعدّد اللّسانيّ تحكمه تمظهرات وأشكال خاصة تخضع لها برمجة هذا التّنوّع داخل جنس الرواية. نذكرها من بين تلك الأنواع ما يلي:

1 -1-1 التّنضيد STRATIFICATION

يعدّ التّنضيد من أبرز مظاهر تلك الصّياغة الحواريّة التي تعضّد هذا التّعدّد الأسلوبيّ. فإذا كانت كلمات الرواية وملفوظاتها مصاغة على شكل أجناس خطابيّة[5]،فإنّ كلّ جنس خطابيّ يمكن عدّه كطبقة منضّدة من طبقات اللّسان،لأنّ كلمات اللّسان ـ في المنظور الحواريّ ـ ليست كلمات أحاديّة كما هو حال الرواية المنولوجيّة. إذ تخضع لمبدأ التّعدّد،الذي يتجلّى هنا في صور تنضيد لسانيّ.
يمكن للكاتب البوليفونيّ حينها أن يوظّف تنضيد[6] اللّغة الشّعريّة،ولغة المقالة أو

[1] ينظر:الباب الأوّل،الفصل الأوّل،صص.33-34. من هذا البحث.
[2] ينظر: الباب الأوّل،الفصل الأوّل،ص14 من هذا البحث.
[3] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،دار أمل للنشر والتوزيع،تونس،ط1،2012،ص33.
[4] المرجع السّابق،43.
[5] ينظر:الباب الأوّل،الفصل الأوّل،ص29. من هذا البحث.
[6] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص54.

الصّحافة،كما يمكنه أن يُضمّن روايته بالتّنضيد المهنيّ،كأن يدرج لغة السّياسيّ ورجل الحرب ورجل القانون أو لغة التّاجر والعامل والبسيط،وما إلى ذلك من صور لسانيّة منضّدة وِفق مستويات الطّبقات الاجتماعيّة. وبذلك ينظر باختين إلى التّنضيد بوصفه وجها من وجوه التّعدّد اللّسانيّ على أنّه يعبّر عن وجهة نظر نوعيّة حول العالم،أين تصطفّ جميع أشكال التّنضيدات اللّسانيّة على صعيد الرواية البوليفونيّة متجابهة وفي نفس الوقت متكاملة،داخل التّعدّد اللّسانيّ الاجتماعيّ وفق مبدأ الحواريّة الذي يستعمله الكاتب البوليفونيّ الفنّان،تنسيقا لتيماته وتخفيفا من شدّة التّعبير غير المباشر عن نواياه وأحكامه القيميّة.

وتاليا يُقدَّم الإشباع "التّنضيديّ" للّسان على أنّه تعبير عن التّعدّد الطّبقيّ والتّنوّع الهرميّ الاجتماعيّ،بوصفه مظهرا من مظاهر رؤية الشّخصيّات الروائيّة للعالم وللوجود وعاكسا لأوجه اختلافاتها الإيديولوجيّة. إذ أنّ المهمّ في هذا التّنضيد هو جانبه القصديّ[1] الذي لا يراه باختين مقصورا على الجانب التّركيبيّ للّسان. لأنّ ما يتنضّد ويتباين ليس هو إطار قواعد النّحو بمعزل عن نوايا ومقاصد المتكلّمين ورؤاهم المضمّنة في اللّسان.

من أجل ذلك ألفينا باختين يؤكّد بإلحاح على ضرورة الاهتمام بالجانب التّعبيريّ القصديّ[2]،الذي لا يتحقّق إلاّ إذا نظرنا إلى الملافيظ لا بوصفها مجرّد علامات لسانيّة معزولة،بل بوصفها حلقة متفاعلة ضمن سلسلة التّبادل اللّفظيّ،يتحقّق معها تنضيد اللّغة الروائيّة وتباينها.

2-1-1 التّهجين HYBRIDISATION

ويحصل حين يلتقي وعيان منفصلا عن طريق مزج لغتين اجتماعيّتين داخل ساحة ملفوظ واحد.[3] وقد يقوم المتكلّم بهذا المزج بطريقة قصديّة واعية فنكون حينها بصدد التّوظيف الأدبيّ المقصود. كما قد يحصل هذا المزج بطريقة لاإراديّة ولاواعيّة،ويحدث ذلك غالبا ليدلّ على إحدى الصّيغ الهامّة للوجود التّاريخيّ ولصيرورة الألسن.

وتمثيلا على ذلك يستشهد باختين بهذا الحوار الدّاخليّ الذي يرد على شكل جدل خفيّ:

" *خضنا منذ أيام حديثا خاصا مع يغستافي إيفانوفيتش،يقال: إنّ أهمّ فضيلة في هذا البلد ـ أن تعرف كيف تجمع النّقود ـ. قالوا ذلك على سبيل النّكتة(وأنا أعرف أنّها*

[1] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص50.
[2] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،ص51.
[3] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص108.

نكتة)،فالموعظة الأخلاقيّة هنا هي أنّه لا يتعيّن عليك أن تكون عالة على أحد،وأنا من ناحيتي لست عالة على أحد! لديّ كسرتي من الخبز الذي آكله،صحيح أنّها كسرة خبز بائسة،وأحيانا حتّى تكون يابسة،ولكنّها موجودة حصلت عليها بعرقي،وأستعملها بطريقة قانونيّة لا عيب فيها.

على كلّ ما العمل! وأنا نفسي أعرف أنّه ليس مما سيبعث على الاعتزاز أن يعمل المرء نسّاخا. أجل،ومع ذلك فأنا فخور بذلك،فأنا أعمل،وأريق عرقي. ولكن ما هو المعيب،في الواقع،في أنّي أستنسخ! وهل يرتكب المرء إثما إذا عمل في الاستنساخ؟ أجل،وما المخجل في ذلك؟... على الأقلّ إنّي بهذه الطّريقة أعي الآن بأنّي مهمّ،وأنّ هناك من هو بحاجة إليّ،وأنّه ليس في هذا ما يبرّر إزعاج الإنسان بمثل هذه السّخافات.

على كلٍّ،دعهم يقولون إنّي جرذ. إذا كانوا قد وجدوا هناك شبها. إنّ هذا الجزء ضروريّ،إنّه يقدّم ما يفيد،ثمّ إنّهم يتمسّكون بهذا الجرذ،وإنّهم ينعمون على هذا الجرذ بمكافأة. هل رأيت أي جرذ هذا!

بالمناسبة لقد تحدّثنا كثيرا حول هذه المسألة يا عزيزتي. لا أخفي عليك،إنّي لم يكن في نيّتي أن أحدّثك حول هذه المسألة غير أنّي تحمّست قليلا. مع ذلك،فإنّ المرء يشعر بالراحة،وهو ينصف نفسه من وقت لآخر"[1].

يتّضح من المثال السّالف أنّه ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النّحوية والتّوليفيّة إلى متكلّم واحد،لكنّه وبصفة عمليّة يعبّر عن امتزاج ملفوظين وطريقتين في الكلام وأسلوبين ولسانين ومنظورين دلاليين واجتماعيين،لا تفصل بينهما أيّة حدود شكليّة من وجهة نظر التّوليف أو التّركيب. وتاليا يمكننا أن نصطلح على هذه التّقنيّة بـ"البناء الهجين"،ونقصد به أنّ هذا الملفوظ يحمل هجنة قصديّة،يقوم بها "وعي لسانيّ"،يتوارى خلفها صراع القيم المُذكَّى بتباين الأفكار ووجهات النّظر وتعدّد المنظورات الإيديولوجيّة. إذ يعمد الروائيّ حين ينقل خطاب الآخر في صيغة الأسلوب غير المباشر،فيغدو المتكلّم الغائب حاضرا ـ بواسطة التّهجين ـ بوصفه طرفا من طرفي الجدل الخفيّ. ويكون هذا الكاتب،وهو يقصد تنويع أسلوبه الروائيّ،مرتكزا[2] على مقصديّة فكريّة وجماليّة،يغدو بواسطتها هذا التّهجين دليلا على انفكاك عرى الارتباط بينه وبين لغة الكتابة من جهة،وشاهدا على خلق مسافة جماليّة بين الألسن والأساليب من جهة أخرى. فيتجاوز التّهجين ـ نتيجة لذلك ـ حدّ المزج بين لغتين اجتماعيّتين ليشير أحيانا إلى المزج بين وجهات النّظر حول العالم متحاورة فيما بينها دون أن ينصهر بعضها في بعض.

[1] ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،صص.102-103.

[2] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص37.

3-1-1 تعالق اللّغات القائم على الحوار

إذا كان التّهجين يقوم على مزج مباشر للغتين اثنتين داخل ساحة ملفوظ واحد فإنّ تعالق الألسن هو أيضا نوع من العلاقات الحواريّة التي تدخل بموجبها لغة الرواية في تفاعل مع لغات أخرى،لكنّ هذا التّعالق لا ينتهي ـ كما هو حال التّهجين ـ إلى المزج بين اللّغتين مزجا مباشرا يوحّد بينهما داخل ساحة الملفوظ الواحد. بل "ينهض على لغة واحدة "محيّنة" وملفوظة. إلاّ أنّها مقدّمة في ضوء لغة أخرى،تظلّ خارج الملفوظ ولا تتحيّن أبدا."[1]كما يشترط في هذا التّعالق "وجود وعين لغويّين (لسانيّين)،الوعي اللّغويّ للمؤسلِب،أي وعي من يشخِّص. ووعي من هو موضوع الأسلبة."[2]
ومن أبرز مظاهر هذا التّعالق نجد،الأسلبة والتّنويع والباروديا.

3-1-1 -أ الأسلبة الروائيّة STYLISATION

ويطلق عليها باختين أيضا "تسمية الإضاءة المتبادلة ذات الصّيغة الحواريّة الدّاخليّة"[3].
وتُعرّف الأسلبة[4] بأنّها عبارة عن تشخيص أدبيّ لأسلوب وكلام الأخر،تشخيصا يروم تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة "حاضرة" ولغة ضمنيّة "غائبة"،تقليدا يجمع بينهما داخل ساحة الملفوظ الواحد. وهي بهذا الوصف من أبرز أنواع التّعالق،لأنّها تهدف إلى أسلبة مادّة لغويّة أجنبيّة داخل أسلوب لغويّ معاصر،يروم استخلاص بعض عناصر اللّغة موضوع الأسلبة وتوظيفها،كما يفعل كثير من الكتّاب المعاصرين حين يعمدون إلى تقليد أساليب السّرد التّراثيّ،طلبا لتحقيق وظائف فنيّة وجماليّة ودلاليّة.
وحليّ بالذّكر،أنّ الأسلبة تعبّر عن قيام وعي لسانيّ بتقليد أسلوب لغويّ ومحاكاته داخل وعي أسلوبيّ آخر. كما يمكن ـ في الغالب ـ أن تظلّ نوايا اللّغة المؤسلِبة متّفقة مع نوايا اللّغة المؤسلَبة،إذ تعبّر اللّغة الأولى عن موقفها من خلال صورة اللّغة الثّانيّة. فنخلص إلى أنّ المتكلّم يقوم بأسلبة لغة الغير خدمة لنواياه،مضفيا عليها نبرته الخاصة intonation[5]،من خلال أسلبة مختلف أشكال التّعبير المكتوبة والمتداولة الرفيعة والمبتذلة،المقدّسة والمدنّسة.

---

[1] محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص38
[2] المرجع السّابق،ص39.
[3] نفسه،الصفحة نفسها.
[4] ينظر:لحميد لحمداني،أسلوبية الرواية،منشورات دراسات،الدار البيضاء،د.ط،1989 ،ص88.
[5] ينظر:ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية،م س،صص.149- 150.

1-1-3-ب التّنويـــــــــــع VARIATION

يعدّ التّنويع أحد أنواع الأسلبة التي يعتمدها المؤسلِب حين يعمد إلى إدخال مادّة لغويّة أجنبيّة "معاصرة" داخل المادّة الأوليّة للّغة موضوع الأسلبة. وقد تكون هذه المادّة المؤسلَبة المدخلَة كلمةً أو صيغة أو جملة،يَقصِد من وراء توظيفها المؤسلِب إدراجها ضمن مواقف جديدة يستحيل تحقّقها عند وضعها الأوّل،فينجم عن ذلك بروز مفارقة[1] في الأسلوب.

غير أنّ هامش الفرق بين الأسلبة والتّنويع يظلّ رفيعا،فإذا كان كلٌّ من الأسلبة والتّنويع يلتقيان في اعتمادهما لغة تراثيّة تُقدّم في ضوء لغة عصريّة،فإنّنا نلفي خلال الأسلبة غلبة لغة التّراث على الملفوظ،بخلاف التّنويع الذي تطفو فيه اللّغة المعاصرة على الملفوظ. إذ تتوارى خلال الأسلبة اللّغة المعاصرة،لكنّ تأثيرها لا يخبو ولو بشكل مضمر،نستشفّه أحيانا من دلالة الانتقادات السّاخرة المُضَمّنة في سياق الملفوظ.

بينما يخفت خلال التّنويع صوت لغة التّراث،فيتمّ انتقادها بلغة معاصرة. وبذلك يتيح التّنويع للكاتب فُرص إدخال المادّة الأجنبيّة بكلّ حريّة "في التّيمات المعاصرة ويجمع العالَم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر،ويضع موضع الاختبار اللّغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنّسبة لها"[2]،لذلك يمكننا وصف التّنويع بأنّه أسلبة تشتمل على مفارقة.

1-1-3-ت الباروديا (المحاكاة السّاخرة) Parodie

إذا كان نزوع الكاتب حين يلجأ إلى توظيف تقنيّات التّهجين والأسلبة بنوعيها، يقوم على مبدأ عدم المساس بنوايا الآخر أو مزج صوته أثناء تقليد أسلوبه،فإنّ الأمر يختلف مع المحاكاة (التّقليد) السّاخرة. إذ رغم عدّها نوعا من أنواع الأسلبة بوصفها تقليدا لأسلوب الغير،إلاّ أنّ هذا التّقليد يتأسّس على مبدأ تحطيم نوايا الآخر،فتغدو كلماتُ الآخرين المؤسلَبة غير متّفقةٍ مع نوايا اللّغة المؤسلِبة،لتتعارض معها دلاليا حين تقاوم اللّغةُ الأولى اللّغة الثّانيّة فيصطدم الصّوتان معا.

لينتهي ذلك إلى هيمنة الأوّل الذي يعمل على فضح الثّاني وتحطيمه وإجباره على

---

[1] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص40.

[2] ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص111.

خدمة أهداف تتعارض مع أهداف وضعه الأصليّ. وبذلك يقوم"التّعارض المطلق بين مقاصد ونوايا اللّغة المشخِّصة ونوايا اللّغة المشخَّصة"[1].
فإذا كانت الأسلبة تحافظ على مبدأ توافق النّوايا بين اللّغتين المؤسلِبة والمؤسلَبة،داخل ساحة الملفوظ الواحد،فإنّ المحاكاة السّاخرة،بوصفها أسلبة باروديّة فعّالة ومنتجة[2]،فهي تتوق دوما إلى تحطيم لغة الآخرين تحطيما يتجاوز البنى السّطحيّة والدّلالات البسيطة،مستهدفةً المبادئ الكبرى والأسس العميقة لكمات الغير. فتصبح اللّغة الباروديّة كاشفةً وفق وعي جديد،لعالم فريد،بوصفها طريقة أسلوبيّة تقوم على إيراد أساليب الآخرين بطريقة ساخرة،قوامها التّضاد والتّناقض والسّخرية. غير أنّ قيمة الباروديا لا تتوقّف عند كونها مجرّد عنصر أساسيّ يدخل في تركيب الرواية،إذ ينظر إليها باختين بوصفها "أسلوبا هزليّا" يرتبط بمغاير الرواية الهزليّة.[3] ولعلّ ذلك هو ما يفسّر عدّه لنصوص الرواية الهزليّة بكونها الشّكل الأكثر وضوحا وتجلّيا للتّعدّد اللّسانيّ. فالرواية الهزليّة الأوروبيّة عموما تزخر بشتّى الاستحضارات السّاخرة لمجموع مستويات اللّغة الأدبيّة،داخل ملفوظ الرواية بوصفه مستودعا يضمّ أشكالا متنوّعة من اللّغة الأدبيّة وفقا لتنوّع المستويات الاجتماعيّة للشّخوص الروائيّة،غير أنّ كاتب هذه الرواية يعمد[4] إلى توظيف صيغة لغويّة نوعيّة تمثّل إرثا مشتركا يتقاسمه متوسّط مستخدمي هذه اللّغة،ويتمثّل ـ حسب رأي باختين ـ في لغة الرّأي العام،بوصفها وجهة النّظر أو الحُكم أو الذّوق السّائد.
فيغدو تاليا الأسلوب الهزليّ عنصرا من عناصر إدخال التّعدّد اللّسانيّ إلى الرواية، فتتنوّع[5] لغة الرواية بحسب الإمكانات الأسلوبيّة التي يتيحها الأسلوب الهزليّ،الذي يمنح الكاتب فرصة التّحرك واستيعاب جميع اللّغات المتداولة في الحياة اليوميّة أو مجالاتها المتعدّدة.

4-1-1 الحوارات الخالصة

يقصد بها باختين ما تصطلح على تسميته السّرديّات بـ"الحوار" بوصفه تقنيّة صريحة مباشرة داخل المتن السّرديّ،إذ يميّز بين الحوار (الخارجيّ) أو الديالوغ البوليفونيّ،ويستلزم ـ بحسبه ـ زيادة على شرط تعدّد الشّخصيات،أن يكون حاملا لأفكار ومواقف مختلفة،نابعة عن أنماط وعيّ متعدّدة وعاكسة لإيديولوجيّات متصارعة. يؤكّد باختين على الطّبيعة الحواريّة لهذه الحوارات الخالصة،ذلك أنّ مفهومها يتجاوز التّصوّر الضّيق لشخصيّة الأسلوب وذاتيّته. فينظر إليها بوصفها

[1] محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص41.
[2] ينظر: المرجع السّابق،ص41.
[3] ينظر:نفسه،ص52.
[4] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،صص.63-64.
[5] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،صص54-55.

تجلّيا من تجلّيات التّعدّد اللّسانيّ داخل ملفوظ الرواية،الذي يغذّيها وينمّيها على شكل "مونولوجات وحوارات شخصيّات الرواية،تكون اللّغة الخالصة خاضعة لنفس مشكلات خلق صورة اللّغة."[1]

وتاليا يميّز باختين بين حوار (لا تحاور فيه) يسير في اتّجاه واحد،كما هو شأن الحوار التّعليميّ،الذي يقدَّم فيه المعلّم بوصفه مالكا للحقيقة،ويكتفي المتعلّم بدور السائل المستفسر والباحث المتلقّي لهذه الحقيقة المعلومة مسبقا. فحوار كهذا يعدّه باختين أقل حواريّة (بوليفونيّة) من مونولوج (حوار داخليّ) مؤسَّس على بنيات حواريّة ضمنيّة،يقوم المتكلّم حينها بالردّ على أسئلة غير مباشرة ومناقشة آراء ذات بنيات لا تظهر على سطح المونولوج.

ومهما يكن الأمر،فإنّ التّعدّد اللّسانيّ بوصفه تنوّعا في النّسيج الأسلوبيّ للرواية لا يتأثّر بالفروق الدّلاليّة الضّئيلة التي تفصل بين حدود هذه الأساليب،ولا يحول دون أن تصبح الرواية في كلّيّتها،من وجهة نظر اللّغة والوعي اللّسانيّ لمستخدميها "هجينا" قصديّا واعيا،ومنظّما أدبيّا،وأبعد ما يكون عن المزيج المطلق الآليّ[2] بفضل تحقّقاتها النّصيّة على مستوى ملفوظ الرواية.

5-1-1 الأجناس المتخـلّلـة والعبارات المسكـوكـة

Les genres intercalaire et les expressions figées

نشأت الرواية،تاريخيّا،عند ملتقى الأجناس الأدبيّة،فاعتمدت آليّات التّفاعل وتقنيّات استعارة النّصوص في سبيل بناء قالبها الفنّيّ. فامتلكت نتيجة ذلك بُعدا انفتاحيّا،وخاصّيّة استيعابيّة،ميّزتها عن الشّعر والفلسفة الذين لا يقدران مثلا على استيعاب الرواية[3]،فأُتيح لها توظيف مختلف أشكال الأجناس التّعبيريّة أدبيّة كانت،من مثل القصص والأشعار وغيرها،أو علميّة من مثل نصوص العلوم المجرّدة والتجريبيّة وغيرها،لتغْدُوَ جنسا يقدر على ضمّ جميع الأجناس التّعبيريّة،ناهيك عن هضم المعارف الفلسفيّة والعلميّة.

وينظر باختين إلى قيمة هذه الأجناس التّعبيريّة المتخلّلة،لا بوصفها عنصر تركيب أساسيّ في تكوين الرواية وفقط،بل[4] يعزو إليها مسؤوليّة تحديد شكل الرواية برمّتها. إذ يُرجع لها الفضل في خلق نماذج ومغايرات للشّكل الروائيّ،من مثل رواية الرسائل،أو رواية الاعتراف،أو رواية المذكّرات،وغيرها. وفي الحين الذي

[1] ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص112.
[2] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص113.
[3] ينظر:ميلان كونديرا،فنّ الرواية،تر.بدر الدين عرودكي،م س،ص31.
[4] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي من باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص45.

تسهم فيه هذه الأجناس المتخلّلة في توسعة النّسيج الأسلوبيّ لملفوظ الرواية،من خلال تتخلّلها محمّلة بلغاتها الخاصّة ووسائلها الأسلوبيّة المميّزة،نلفيها أيضا تسهم في كسر نوايا الكاتب وتخفيف هيمنة سلطته على خطابه الروائيّ بوصفها وجهات نظر معبّرة عن مواقف فكريّة يغذّيها تعدّد منظوراتها ورؤاها للعالم.

ومن بين أشكال الأجناس المتخلّلة يمكن أن نذكر جنس العبارات المسكوكة. وهي أحد أنواع الأسلبة أيضا،وتشترك مع التّنويع في اعتمادهما إدخال مادّة لغويّة أجنبيّة إلى جنب الأسلوب اللّغويّ للمتكلّم. غير أنّ لغة التّنويع المؤسلَبة تكون غالبا لغة معاصرة. بينما حين يلجأ الكاتب إلى توظيف لغة مؤسلَبة مستوحاة من التّراث نكون عندها بصدد الحديث عن العبارات المسكوكة.
وتسمّى مثل هذه التّراكيب المسكوكة بالعبارات الجاهزة،بوصفها بنيات لسانيّة ثابتة ذات قوالب مستقرة،قد تكون أمثالا أو حكما أو غيرها من العبارات التّراثيّة المأثورة والمتواترة جيلا عن جيل. كما قد تأخذ أشكال صيغ،من مثل صيغة التّعجب،أو صيغة المضاف والمضاف إليه،كقولك "سخريّة القدر"،أو صيغة فعل ومفعول به،كقولك "ولاّه دُبره"،أو صيغة فعل وشبه جملة،كقولك " أسقطته من حساباتي"،وغيرها من العبارات المسنونة بدقّة وإحكام والتّراكيب المنسوجة ضمن النّصوص الأدبيّة وداخل اللّسان المشترك الواحد.

6-1-1 أقـوال الشّخصيـــّات

تعدّ أقوال الشّخصيّات الروائيّة عنصرا من عناصر إدخال التّعدّد اللّسانيّ إلى الرواية. ويلجأ الكاتب ـ غالبا ـ إلى اعتماد تقنيّة الحوار،بنوعيه الداخليّ والخارجيّ خدمة للتّعدّد الروائيّ.

تستأثر كلّ شخصيّة داخل الخطاب الروائيّ بحيّز خاصّ بها،يدعوه باختين بـ"المناطق الخاصّة للشّخوص". وتتكوّن من أنصاف ـ خطابات الشّخوص،ومن مختلف أشكال النّقل المستتر لكلام الآخرين،ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك،(..)،هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشّخصيّة مختلطا على نحو آخر،بصوت الكاتب[1]. فتغدو الشّخصيّات الروائيّة بفضل تقنيّة الحوار عاملا من عوامل التّعدّد اللّسانيّ في الرواية،فتؤثّر المناطق الخاصّة للشّخوص الروائيّة على خطاب الرواية،بوصفها مناطق متأصّلة ومتجذّرة بعمق،ترسو فيها أشكال البنيات الهجينة الأكثر تنوّعا[2] لتظهر على شكل حوار خالص،يتكفّل من خلاله هذا التعدّد بكسر نوايا الكاتب،وتنويع لغة الرواية لتصير مع أقوال الشّخصيّات لغاتٍ ثانيّة لا تقلّ أهمّيّة عن لغة كاتب الرواية.

[1] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص74.
[2] ينظر:المرجع نفسه،ص78.

وتاليا يمكننا أن نزعم بأنّ التّهجين والأسلبة والتّنويع والباروديا والحوارات الخالصة وكثيرا من الأجناس التّعبيريّة المتخلّلة،من مثل الحكاية الشّعبيّة والخرافة، والأسطورة أو الأمثال والشّعر والمسرح والرحلة،أو الرسالة،والخطبة،و مقالات الصّحافة والإعلام وغيرها من الأجناس التّعبيريّة الصّغرى أو الكبرى يمثّل بعدا حواريّا بارزا من ملامح الرواية البوليفونيّة. لأنّها تحقّق للخطاب الروائيّ تعدّده اللسانيّ الذي لا يقوم على مجرّد تنوّع في الأساليب والكلمات المعجميّة الجوفاء فقط،بل يضطلع هذا البناء المتعدّد بمهمّة التّأصيل الأسلوبيّ للجنس الروائيّ،الذي "يكمن في تجميع تلك الوحدات التّابعة والمستقلّة نسبيّا داخل الوحدة العليا، فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب،ولغة الرواية هي نسق من اللّغات."[1] فتحافظ الرواية نتيجة ذلك على بعدها الاجتماعيّ المبنيّ على خلفيّة صراع شخوصها الروائيّين وخلافاتهم القائمة باستمرار.

2-1 التّعدّديّة في الأطروحات الفكريّة

تنهض ـ في الغالب ـ الرواية المونولوجيّة على مبدأ الفكرة الواحدة أو الموقف الذي يتبنّاه الكاتب. وقد تجسّد ذلك تاريخيّا مع الروايات الواقعيّة أو الروايات الطبيعيّة الكلاسيكيّة،حين كان مسار الرواية من البداية إلى النهاية يتحدّد داخل الإطار الذي يرسمه هذا الطرح المونولوجيّ،أين يتولّى فيه البطل تبنّي هذه الفكرة والدّفاع عنها بالإنابة عن الكاتب الذي لا يدّخر جهدا في إثباتها بكلّ ما أوتي من وسائل الإقناع اللّغوية والفنّيّة،حتى تغدو "سيّدةً" مهيمنة ومفضّلة.
لذلك لا نكاد نعثر على مساحة قرائيّة ذات قيمة أو بال ضمن تلك الأعمال المونولوجيّة،التي يطغى عليها خطاب شموليّ أحاديّ،إذ يقع القارئ تحت السّيطرة المطلقة ضحيّةً لمصادرة الكاتب خطاب روايته ومتلقّيها على حدّ سواء. فينتهي هذا القارئ ـ غالبا ـ إلى تبنّي وجهة نظر الكاتب من خلال آراء ووجهات نظر من ينوب عنه من الأبطال الروائيّين.

[1] ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،صص.63-64.

وعلى عكس الكاتب الديالوجيّ،يمارس الكاتب المونولوجيّ سلطته الفكريّة على أعماله،إذ يرى باختين أن فكرة الكاتب "يمكنها أن تضطلع في عمل أدبيّ من النمط المونولوجيّ بـثلاث وظائف :

-إنّها تعتبر الأساس الذي تستند إليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم،والمبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها،والمبدأ الذي يقرّر النّبرة الأحاديّة الإيديولوجيّة لجميع عناصر العمل الأدبيّ.

-يمكن تقديم الفكرة باعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدّرجة أو تلك،أو وعيا مستخلصا من المادّة التي يجري تصويرها.

-فإن فكرة المؤلف يمكن أن تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الإيديولوجيّ للبطل الرئيس".[1]

وتاليا تجسّد الرواية المونولوجيّة تكريس أحادية الطّرح الفكريّ،على النّقيض تماما من الرواية البوليفونيّة التي تقوم على أطروحات فكريّة متعدّدة،يغذّيها تحاور الأفكار وتجادلها بشكل تنافسيّ حر وديمقراطيّ تختلف فيه وجهات النّظر وتتباين المواقف الإيديولوجيّة. فيصبح التعّدّد سمة بارزة ونهج الرواية الحديثة و"أطروحتها" بامتياز.

لقد نادى باختين دوما بضرورة النّظر إلى الأبطال الروائيين بوصفهم حاملين لأفكار حيّة متجادلة ومتنافسة،فالإنسان ـ بحسبه[2] ـ هو إنسان الفكرة بوصفه إنسانا داخل إنسان،يحقّق خطابا داخل خطاب،في فعل لا يمكن إنجازه أو تحقيقه بالشّكل الكامل المطلق. وبذلك يتحقّق للرواية شرط تعدّديّة أطروحاتها الفكريّة.

3-1 تعدّد الأصوات (تعدّد الشّخصيّات)

لعلّه من باب نافلة القول،أنْ نذكّر بأنّ مفهوم الصّوت المتعدّد كما طرحه باختين،يتجاوز المعنى الاصطلاحيّ له،إذ ليس الصّوت معطًى فيزيائيّا أجوف،أو مجرّد أثرٍ صادر عن شخصيّة من شخصيات الرواية. فالشّخصيّة التي يتحقّق بفضلها تعدّد الأصوات هي تلك التي تحمل فكرة تعكس وعيها المستقلّ وتعبّر عن وجهة نظرها الخاصّة لتبرز موقفها الذي ينبغي عليها أن تستميت دفاعا عنه بشتىّ وسائل الإقناع والتّعبير شريطة أن لا تتحوّل دونه أو تتنازل عنه.

ولأجل ذلك عدّ باختين[3] شخصيّات روايات *دوستويفسكي* تتميّز عن شخصيّات الروايات الاعتياديّة باستقلاليّتها وعدم تبعيّتها لصوت الكاتب أو شخصيّة البطل الذي ينوب عنه. ذلك أنّ هذا الروائيّ الفنان توصّل إلى توظيف استقلاليّة داخليّة

[1] ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي،م س،ص117.
[2] ينظر:المرجع السّابق،ص122.
[3] ينظر: ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي،م س،صص19-20.

مدهشة،باستعمال أقّل جهد وبوسائل فنّيّة محدودة. وتاليا يغدو خطاب الرواية البوليفونيّة من خلال تعدّد أصوات الشّخصيّات الروائيّة خطابا حاملا لوجهات نظر مختلفة تجاه العالم،ومعبّرا عن مواقف فكريّة تغذّيها مشاكل الحياة التي ترفض أن تستقر على حلّ،شأنها في ذلك شأن عقدة الرواية البوليفونيّة التي يُشترط في بنائها أن تظلّ "مشاكسة" تتنازعها أصوات غيريّة تعصف بها رياح تفاعل الأفكار وتنافسها.
فيتحقّق لهذه الرواية الحديثة شرط كونها خطابا غير منجز،بما تمثّله الشّخصيّات الروائيّة من عدم إنجازّية حرّة وعدم استقرار[1] تبعا لحملها "لأفكار عظيمة غير قابلة للحلّ"[2]. فإذا ما تمّ تجريد تلك الشّخصيّات من أفكارها الحيّة المتفاعلة والمتشاكسة،فإنّ صورها وأصواتها داخل البناء السّرديّ ستنهار حتما،وتؤول حينها الرواية من نمط التّعدّد إلى نمط النّظرة الأحاديّة المونولوجيّة.

4-1 التعدّديّة في أنماط الوعي

يرى باختين أنّ الرواية التّقليديّة وإن كانت تتوفّر على شخصيات كثيرة،فهي تقوم على استقطابها داخل العالم الموضوعيّ الواحد المستنير بضوء موّحد لدى الكاتب المونولوجيّ. بينما تقوم الرواية المتعدّدة الأصوات على تطوير أشكال وعي مختلفة ومستقلّة وغير ممتزجة ببعضها،للشّخصيّات الروائيّة ذات القيمة الكاملة الحقوق والمتساوية. فيرى أيضا[3] بأنّ الأبطال الروائيّين داخل وعي *دوستويفسكي* الفنّان لم يعودوا مجرّد موضوعاتٍ لكلماته،بل أضحوا يستأثرون بكلماتهم الشّخصيّة الخاصّة بهم،والتي تعبّر عن وعيهم المتفرّد. غير أنّ هذا الوعي لا يُقدَّم بنفس الشّكل،فقد يكون وعيا زائفا كما قد يكون وعيا واقعيّا عن العالم الذي يعيشه[4]. فيعكس تصوّرات إيجابيّة مرّة،وقد يكون وعيا سلبيّا في مرّات أُخَر.
وبذلك تغتني الرواية البوليفونيّة حين تصبح مسرحا يقدَّم فيه وعي البطل بوصفه وعيا غيْريّا،وليس مجرّد قناع يتوارى خلفه وعي الكاتب المهيمن. فتتعدّد نتيجة ذلك أنماط الوعي لتُعبّر كلٌّ منها عن وجهة نظرها الخاصّة تعبيرا عن حريّة امتلاك وعي مستقلّ،يؤهِّل الرواية البوليفونيّة لأنْ توصف بالرواية الأطروحة.

5-1 التّعدّديّة في المواقف الإيديولوجيّة

[1] ينظر: المرجع السّابق ،ص121.
[2] نفسه،ص123.
[3] نفسه،صص10-11.
[4] ينظر:الباب الأوّل،الفصل الثّاني،(في مفهوم الوعي والوعي الزائف)، ص42.من هذا البحث.

توصف الرواية البوليفونيّة بأنّها رواية "الأطروحة Roman de la Thèse"،إذ تتمتّع كلّ شخصيّة بهامش كبير وحرّ في إبراز صوتها المعبّر عن أفكارها،المفصح عن مشاعرها والمدافع عن طرحها وإيديولوجيّتها،التي لا تكون بالضرورة متوافقة مع إيديولوجيّة الكاتب.

وقد استطاع *دوستويفسكي* التّعبير عن هذه النّماذج من الشّخصيّات الروائيّة،التي يكون فيها البطل متمتّعا"باستقلاليّته ونفوذه المعنويّ،ويُنظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجيّ خاصّ وكامل القيمة،لا بوصفه موضوعا لرؤيا *دوستويفسكي* الفنّيّة"[1]. وتاليا تغدو الشّخصيّات في رواية تعدّد الأصوات أقنعة رمزيّة معبّرة عن وجهات نظر فكريّة،وحاملةً لإيديولوجيا متعدّدة. وتغدو معها "كلماتها" حين تستقلّ عن "كلمة" الكاتب،عاكسةً لذوات أفكارها من جهة،وللعالم من جهة أخرى[2]،لتستطيع في النّهاية أن تمارس وعيها بكلّ حريّة فتغدو نتيجة ذلك ذوات مذهب إيديولوجيّ.

II-2 المبادئ الأساسيّة للبوليفونيّة الروائيّة

2-1 مبدأ التّزامن

تقدّم البوليفونيّة الروائيّة نفسها بوصفها نقيضا للسّرد الزمنيّ التّتابعيّ المعهود لدى الروايات التّقليديّة. إذ لا ينتقل النّص الروائيّ حين يعرض أصواته المتعدّدة "من نقطة في الزمن تمثّل البداية،ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تاليا. بل نظلّ نتقدّم ثمّ نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنيّة الأولى نفسها".[3] لأنّه لا يتحقّق حوار حقيقيّ أو نزاع أصوات مختلفة ومتغايرة في لحظات متباعدة من الزمن. فالتّزامن كفيل بضمان تكثيف الحوار وتأجيجه بين الشّخصيّات الروائيّة المتعدّدة،إذ أنّ تعدّد لحظات السّرد مناف لتصارع أنماط الوعي المختلفة،فلا مناص إذا رام راوٍ توظيف تقنيّة البوليفونيّة من أن يحترم مبدأ التّزامن،"لأنّ اللّحظة الواحدة تكتسب كثافة مكانيّة،إذ تصبح متعدّدة الأبعاد وتتراكم عليها الرؤى،فكأنّنا نراها من زوايا مختلفة،وفي أضواء مختلفة وبأحجام مختلفة.

لذا يغلب على هذه الروايات ضيق الزمن الذي ينفي عنصر التّغيير،إذ لا تتيح الرقعة الزمانيّة القصيرة والمكثّفة،مساحةً كافية لكي تتغيّر الشّخصيّات وتتبدّل

[1] ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي،م س،ص9.
[2] ينظر:المرجع السّابق،ص111.
[3] سيزا قاسم،(ميرامار والنكتة)،م س،ص146.

وتتطوّر".[1] ذلك أنّه إذا حادت الشّخصيّة عن موقفها أو تبدّلت،فإنّ صراع الأفكار حينها سيؤول إلى الخمول. فتفقد الرواية صفة التّعدّد وتقترب من هيمنة الصّوت المفرد.

2-2 المنطق الحواريّ

نذكّر هنا بمبدأ الحواريّة المبنيّة للمجهول،بوصفها خاصيّة لسانيّة بامتياز.[2] فلسانُنا مدينٌ في كلماته للآخر،حين لا يسعه إلاّ أن ينهل من معين كلمات الغير،التي هي ميراث تشترك فيه الجماعة المتكلّمة ذات اللّسان الواحد. وحين يعمد الكاتب الروائيّ إلى فسح المجال لشخصيّاته كي تعبّر بصوتها عن موقفها ووجهة رأيها ورؤيتها للوجود،نلفيه يعمد إلى تقنيّة نقل خطاب الأخر،إمّا بشكل مباشر أو غالبا ما يتمّ ذلك بشكل غير مباشر.

فتخضع الرواية حينها لمنطق رئيس هو الحواريّة. فحين يتنافس صوتان مختلفان فعلا كلاميّا واحدا[3]،تتحرّر تلك الأصوات من توجيهات صوت المؤلّف،الذي تصبح آراؤه موضوعة "مقابل آراء الشّخصيّات،فلا تمتلك امتيازا خاصا منظّما،وإنّما تُصارع هي نفسُها آراءَ الآخرين،فتُهزَم تارة،وتنتصر أخرى. ولكنّها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة النّهائيّة".[4]

3-2 مبدأ التّساوي وشرط اللاّانتهاء واللاّتحول

إذا كان الكاتب الديالوجيّ (الحواريّ) يتنازل عن سلطة الهيمنة والتّوجيه،في سبيل بناء رواية تتعدّد فيها الأصوات،فإنّه من باب أولى أن تحذوَ الشّخصيّات الروائيّة (بوصفها أصواتا معبِّرة عن وجهات نظر مختلفة) حذو هذا الكاتب. فلا نلْحظ تمايزا أو تفاوتا في قيمة كلّ صوت من هذه الأصوات التي يُشترط في تعدّدها شرط التّساوي واللاّانتهاء لدى الشّخصيّات الروائيّة المتصارعة،لأنّ غياب هذا الشّرط كفيل بإدخال الرواية إلى الطّرح المونولوجيّ الأحاديّ،حتّى وإن تعدّدت فيه الأفكار المتعارضة،مثل ما تمثّله رواية "حفيد رامو Le Neveu de Rameau" فبالرّغم من الإيديولوجيّتن المتعارضتين إلاّ أنّنا نلفي "الأنا" الإيجابيّ لـ" *ديدورو* Diderot" يتغلّب على "الهو" السّلبيّ لـ "*رامو* Rameau".

---

[1] المرجع السّابق،ص116.
[2] ينظر:الباب الثّاني،الفصل الثّاني، ص95. من هذا البحث.
[3] ينظر:الفصل الثّاني من الباب الثّاني،ص9،من هذا البحث.
[4] حميد لحمداني،أسلوبية الرواية،م س،صص.39-40.

كما أنّ شرط اللاّتحول لدى الشّخصيّة الروائيّة وتمسّكها بوجهة نظرها وعدم تنازلها عن مواقفها يعدّ من الشّروط التي تضمن قيام الرواية البوليفونيّة،مثل ما نلفيه لدى رواية "*كانديد* Candide" لـ "*فولتير* Voltaire" أين تكون الإيدولوجيا معروضة على شكل تطوّر (وتحوّل)،فتبدو انتصارا لإيديولوجيا على حساب أخرى في ذهن "الشّخص الواحد" الذي يتنازل ـ في النّهاية ـ عن صوته، مثل ما فعل أبطال *فولتير* حين تخلّوا عن فلسفة التّفاؤل التي طالما كانوا من أشياعها بادئ الأمر.

من أجل ذلك لا يمكن عدّ تلك الروايات بأنّها تنتمي إلى نمط الروايات البوليفونيّة لأنّ هذه الأخيرة لا تنتهي إلى جوّ من الدّيمقراطية الفنيّة والتّعبيرية،يَسِمُه "انفتاح موقع الراوي على أصوات الشّخصيّات بما فيها صوت السّامع الضّمنيّ. فيترك لهم التّعبير الخاصّ بهم،ويقدّم لهم منطوقاتهم المختلفة،والمتفاوتة والمتناقضة. وبذلك يَشِفُّ الفنّيّ عن طابع سياسيّ عميق،قوامه حريّة النّطق والتّعبير"[1].

فلا إيديولوجيّة إلاّ إيديولوجيّة النّص الروائيّ بوصفه شكلا فنيّا،يستوْعب تعدّدا "أفقيّا" تمثّله الأحداث المتداخلة والمتزامنة من جهة،ويعضّده تعدّد "عموديّ" يمثّله تنازع الأصوات المشخْصنة وتنافسها من جهة أخرى. تسقط عندها الإيديولوجيات الشّخصيّة النّرجسيّة،فاسحةً المجال لإيديولوجيا النّص المتعدّد،فيغدو حلبة تتصارع فيها الأفكار،وتحتدم فيها الرؤى. إذ لا هيمنة للراوي،ولا مكانة خاصّة للبطل،في ظلّ مبدأ التّساوي وشرط اللاّانتهاء واللاّتحوّل الذي يقتضيه قيام الرواية البوليفونيّة.

ليتكفّل حينها الكاتب البوليفونيّ بعرض "جميع الرؤى على قدم المساواة،بحيث لا تمثّل رؤيته الخاصّة سوى نمطٍ من أنماط تصوّر الواقع العديدة"[2] . غير أنّ الكاتب البوليفونيّ حين لا يستأثر بميزة الخصوصيّة عن غيره من الأصوات المتعدّدة التي يزخر بها عمله الروائيّ،فهو يضطلع بمهامّ أخرى يقتضيها قيام الرواية البوليفونيّة. إذ يتكفّل بمهمّة[3] تنظيم أشكال الوعي المتعدّدة داخل الرواية وتشخيصها بشكل متساوٍ،لا يؤدّي إلى هيمنة وعي واحد على الآخر،في حركيّة سرديّة تؤول إلى تكريس مبدأ اللاّانتهاء بوصفه خاصّيّة بوليفونيّة تتمتّع خلالها أفكار الشّخصيّات الروائيّة بوصفها "أفكارا عظيمة غير قابلة للحلّ"[4]. فالكاتب البوليفونيّ هو مهندس التّشخيص الإيديولوجيّ داخل النّص الروائيّ.

---

[1] يمنى العيد،الراوي الموقع والشكل،دراسة في السرد الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية،لبنان،ط1،1986،صص.11-12.

[2] حميد لحمداني،أسلوبية الرواية،م س،صص.39-40.

[3] ينظر:محمد بوعزة،البوليفونية الروائية،م س،ص93.

[4] ميخائيل باختين،شعرية دوستويفسكي،م س،ص123.

4-2 مبدأ التّراكم والشّموليّة

وصفنا آنفا الرواية البوليفونيّة أنّها توفّر طابعا فنّيّا تعبيريّا ديمقراطيّا،ويتأتّى لها ذلك بفضل العدد الهائل من الأصوات ووجهات النّظر والمواقف المعبّرة عن أنماط الوعي المستقلّة التي يعرضها النّص الروائيّ. ولا شكّ أنّ هذا الازدحام والتّراكم الكبير في وجوه المواقف ووجهات النّظر يعكس بدوره تعدّدا في وجوه الحقيقة المتعلّقة بموضوع واحد. إذ تكتسي الرواية المتعدّدة الأصوات شرعيّتها ومصداقيّتها من خلال شموليّة الأفكار المختلفة التي تقوم بعرضها عرضا يحترم فيه كلُّ صوت باقي الأصوات دون أن يتنازل قيد أُنْمُلة عن وجهة رأيه الخاصّة.

وبذلك يمكن فهم التّعدّد بمستويَيه العموديّ (بوصفه فكرة مشخْصنة) والأفقيّ (بوصفه بنية تراتبيّة نصيّة) ينبع من التحام كتلة العلاقات البنيويّة والتّيماتيّة بين عناصر الرواية وأجزائها،ما يجعل من الرواية برمّتها بنية بوليفونيّة،تتعدّد فيها الأصوات ممثِّلةً لأنماط وعي ووجهات نظر مختلفة،كما تتعدّد فيها ـ في ذات الحين ـ البنى الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة[1]. وحينها تحقّق الرواية البوليفونيّة خاصّيّتها الحواريّة "التي تجعل التّعدّد بنية كلّية واحدة وشاملة"[2] تتراكم فيها الأصوات داخل حلبة الرواية تراكما يضمن لكلّ وجهة نظر ـ مهما اختلفت ـ مكانتها.

5-2 مبدأ النّسبويّة (نسبيّة الحقيقة)

انتهينا آنفا إلى أنّ الرواية فضاء يزخر بتعدّد لسانيّ وأسلوبيّ يرتكز على تفاعل أصوات الشّخصيّات الروائيّة وتعارضها،فكلّما اسمرّت حدّة هذا التّفاعل والتّصادم المتمثّل في اختلاف الأفكار وتضارب وجهات النّظر والمواقف،استمرّ معها التّعدّد اللّسانيّ بوصفه مظهرا سطحيّا من مظاهر ذلك الصّراع.

وتاليا تعكس الرواية البوليفونيّة تعدّدا في وجوه الحقيقة المتعلّقة بالموضوع الواحد التي تُقدّم بوصفها "نسبيّة" متخلّية عن دورها المطلق الذي لا يمكن أن يوجد سوى في نمط رواية ذات طرح مونولوجيّ. لذلك ألفينا باختين يتبنّى بعض تصوّرات ما يسمّيه*تيودور أدورنو*[3] بـ: مضمون حقيقة العمل الفنّيّ. وهو تصوّر يقوم أساسا على رفض التّعامل مع "الكلمة" بوصفها علامة إيديولوجيّة تُحيل على بنيات

[1] ينظر:محمد بوعزة،(البوليفونية الروائية)،م س،ص92.
[2] نزار مسند قبيلات،(تعدّد الأصوات في الرواية،المفهوم والتوجهات النقدية)،م س،ص238.
[3] ينظر: الفصل الأوّل من الباب الأوّل،ص47،من هذا البحث.

جامدة. إذ لا يمكن تلقيّ مضمون الحقيقة،أو كما يعبّر عنه *هيجل* بعيْن الحقيقة حين يربطها بمنطق الفكرة الشّاملة. فلا يمكن الحديث حينها عن فكرة شاملة أو مطلقة إلاّ إذا استطاع المتلقّي أن يتجاوز تلك النّظرة التّقييميّة،التي قد تثمنّها وقد تخطّئها.

غير أنّ جِدّة البحث لدى باختين وأصالة مشروعه تكمن في قدرته على "التّوليف" بين طرح *هيجل* بخصوص فكرة المثاليّة،وبين تصورات *أدورنو* بخصوص مطلق الفكرة الشّاملة. فلا هو أَغْرق في مثاليّة الشّخوص الروائيّة كما نادى بها *هيجل* ولا هو تصوْرن داخل تصوّرات *أدورنو*،إذ نلفيه قد اهتدى ـ كما يرى ـ اكتشاف حالة ثالثة،لا تكون الفكرة بمقتضاها صحيحة تماما ولا خاطئة تماما. إذ يرى باختين أنّ ديمومة الحوار واستمراره بمفهومه التّحاوريّ،لا يمكن أن يوجَد في ظلّ نظرة تخطيئيّة وتصوييبيّة. فالحوار التّحاوريّ بمفهومه قبول صوت الآخر وعدم إقصائه (دون التّنازل عن صوت الأنا) لا بدّ له من تصوّر جديد،يقف فيه على نفس المسافة من الأصوات المتنافسة. فيبتعد[1]عن فكرة الصّواب والخطأ،ومفهوم الخير والشّر. وذلك هو ديْدن الحواريّة التي تقوم على مفهوم التّعدّديّة واختلاف وجهات النّظر،من خلال تعاملها مع مبدأ شخصنة الفكرة التي لا يمكن أن تحدّد قيمتها إلاّ بواسطة زاوية نظر الصّوت الذي يعبّر عنها والأفق الذي تنتمي إليه.

وإذا كانت النّسبويّة تعني نفيا مطلقا لكلّ شمول،فإنّه يجوز لنا أن نسْتعير تعبير *تودوروف*،فنقول بأنّ "كلّ شيء نسبيّ إذن..إلاّ مذهب النّسبيّة فهو شموليّ"[2]. وبذلك وقف باختين وسطا[3] بين العقلانيّة التي تعتقد بإمكانية الاقتراب التّدريجيّ من الحقيقة. وبين النّسبويّة التي "لا" تعتقد بوجود حقيقة مطْردة.

6-2 مبدأ اللاّتحديد الأخلاقيّ

إذا كانت الرواية البوليفونيّة تتبنّى مبدأ تعدّد وجوه الحقيقة بالنّسبة للموضوع الواحد،من خلال قدرتها على جعل أنماط الوعي والذّوات المختلفة تَبرز دائما في حالة اصطدام عبر مواربات الأفكار المختلفة ووجهات النّظر المتعدّدة،فإنّ هذا الأمر يغدو مستحيلا في حالة النّمط المونولوجيّ وخطاب الرؤية الأحاديّة.

ذلك أنّه يمكن أن يؤول تنازع الأفكار وتصارعها إلى غلبة إحداها على الأخرى فتهيمن الفكرة الغالبة بوصفها تملك الحقيقة أو لأنّ الذّوق يُؤيّدها،أو لأنّها تجد من يتبنّاها كفكرة تُنسَب للرأي العام فتبدو صائبة وذات فائدة وقيمة أخلاقيّة.

---

[1] ينظر: إيرك فروم،فن الإصغاء،تر.محمود منقذ الهاشمي،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،د.ط.2004.ص12.

[2] تزيفتان تودوروف،نحن والآخرون،تر.ربى حمود،دار المدى للثقافة والنشر،دمشق،1998،ص75.

[3] استعان موريس باريس Maurice Barrés، وهو سياسي وروائي فرنسي، أثناء دفاعه عن دريفوس الذي تحصّل على الحكم بالبراءة سنة 1906، بعد أن وُجّهت له تهمة الخيانة وأدين بها طيلة مدّة اثنتي عشرة سنة بناءا على حقائق ومعطيات قضائية. إلاّ أنّه بعد أن تغيّرت معطيات الحقيقة القضائية وجد دريفوس نفسه بريئا. وهو ما استغلّه باريس في تأكيده لمبدأ الفكرة النسبية،والدّفع بعدم وجود حقيقة مطردة (ثابتة).
ينظر:ت.تودوروف، نحن والآخرون،م س،صص.75-76.

من أجل ذلك تَشترِط القراءات المونولوجيّة[1] للأعمال الأدبيّة الروائيّة أن يعمل الروائيّ على إنهاء الصّراع الدائر داخل الرواية،بغية تَمثُّلٍ أوضح لمعالم إيديولوجيّة الرواية. وهو ما لا تقبل به القراءة الحواريّة،لأنّها لا تَطلُب من الكاتب أن يتدخّل لفضّ نزاع الإيديولوجيّات المتغايرة،ولا لحلّ مشكل تعارض الأفكار ووجهات النّظر القائمة.بل إنّ الكاتب الديالوجيّ يتميّز عن مثيله في النّمط المونولوجيّ،وذلك حين يبذل جهدا "مقصودا"بوصفه ضابط الصّراع،من أجل الإبقاء على التّعارض الحواريّ (بين الإيديولوجيّات المعبَّر عنها بواسطة وجهات النّظر) مستمِرّا وبدون حلّ[2]،بل ويُطلَب منه أحيانا أن يُبرهِن على نفي وجود حلولٍ نهائيّة للمشكلات القائمة،لأنّه يتكفّلُ بهندسة التّشخيص الإيديولوجيّ المتعارض.

تعليق وتلخيص

تَختلِف إذن نظرة النّقد الحواريّ عن نظرة النّقد المونولوجيّ بخصوص مسألة دور الكاتب. إذ يَنظر إليه الأوّل بوصفه مجرّد صوت مثل باقي الأصوات،يظهر في الروايات البوليفونيّة كوجهة نظر كباقي وجهات النّظر الأخرى[3]،أين تتساوى مع باقي كلمات الشّخوص الروائيّة،التي تَستمِع إلى الكاتب وتُناقشه وتردّ عليه.
في حين يصرّ النّقاد المونولوجيّون[4] مركِّزين بحثهم عن الفكرة الرّئيسة بوصفها مفتاح "الحلّ"،ولذلك نلفيهم يفرضون على الكاتب أن يتبنّى وجهة نظر يرؤْنها "أخلاقيّة".
فيغدو الكاتب ـ وفق طرحهم المونولوجيّ ـ مُجبرا على الانتصار لموقف،فيشْجُب وينْبذ الأفكار والمواقف الأخرى،لأنّها في نظره تُعدُّ لامنطقيّة ولاعقليّة ولاأخلاقيّة. فإذا هو لم يفعل ذلك،لأنّه كاتب ديالوجيّ،نعتتْه القراءات المونولوجيّة بصاحب دور سلبيّ[5] ،لأنّه بحسبها يتخلّى عن دوره بوصفه كاتبا عليما.
والحقيقة أنّ الكاتب الديالوجيّ صار يتكفّل ـ داخل النّمط الحواريّ ـ بمهمّة جديدة تتمثّل أساسا في ضبط إيقاع البوليفونيّة وضمان توتّر العلاقة بين الأفكار

[1] ينظر:حميد لحمداني، النقد الإيديولوجي والرواية،م س،ص35.
[2] M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Op. cit., p.48.
[3] Idem., pp.120-103.
[4] L. Tokarev, *Les Caves du Vatican*, Les Faux-monnayeurs, Moscou, 1990, p.10.
[5] تتساءل ماجدة حمود مثلا،هل يحقّ للروائيّ تجاهل كلّ ما يشكّل خصوصيّة الشّخصيّة؟(..)لماذا سيطر صوت واحد للآخر"مسالم ومتسامح وخيّر"،وأُغفِل الصوت المعتدي الذي أصرّ على البقاء في الجزائر مائة وثلاثين سنة.
ينظر:ماجدة حمود،إشكاليّة الأنا والآخر،نماذج روائيّة عربيّة،عالم المعرفة،الكويت،مارس2013،ص215 وما بعدها.

المتشاكِسة من خلال دوره الجديد كمهندسٍ للتّشخيص الإيديولوجيّ . من أجل ذلك لا يمكننا أن نعدّ دور الكاتب المونولوجيّ في هذه الحالة مديرا لصراع الأصوات الإيديولوجيّة،لأنّه يُفْتَضح من خلال ميله ومدحه وتهليله لبعضها على حساب نأيه وذمه وتقزيمه لبعضه الآخر.

وهو ما يعرف في النّقد الحواريّ بمصطلح "التّعاطف"[1]،الذي يوظّفه الكاتب الديالوجيّ حين يركّز عمله الروائيّ صوْب نواة داخليّة،يستفيد منها القارئ "الحرّ" مسْتشعِرا مشاكلها المركّبة،إثنيّة واجتماعيّة وفلسفيّة وتاريخيّة،تركيبا متراكما ومعبَّرا عنه بواسطة مجموعٍ كلّيّ تؤسِّس له الإيديولوجيا من جهة،وإستطيقا الرواية من جهة أخرى. وتالِيًا تُبقي الرواية البوليفونيّة على مبدأ التّعارض الحواريّ قائما،بفضل دور الكاتب الذي يُنشِّط تنازع الإيديولوجيّات المعبّر عنها بواسطة وجهات النّظر المختلفة. فتنشأ نتيجة ذلك خاصيّةُ "الغموض" داخل الرواية،إذ يَرفُض النّزاع القائم أن يرسوَ على حلّ،فلا تصل تلك الإيديولوجيّات إلى حدّ التّأكيد النّهائيّ أو إلى "التّدمير" الكلّيّ.

وإذا كان الغموض يُعزَى إلى ذلك التّعارض الحواريّ،فإنّ مقياس درجة تعدّد أصوات الرواية يمكن أن يُحسَب بواسطة هذا الغموض. فكلّما كان التّعارض بين الفكرة المنطقيّة(العقليّة) وبين الفكرة اللامنطقيّة (اللاّعقليّة) ظاهرا بشكل جليّ،كان "التّباين Le contraste" جليّا أيضا،فتَكتسب الرواية البوليفونيّة خاصّيّتها الأساسيّة،وهي "الغموض" الذي يضمن تعايش الأفكار المتنافسة داخل الرواية البوليفونيّة.

كما تزداد مهمّة الكاتب الديالوجيّ مشقّةً،حين يتولّى إدارة هذا الصّراع،إذ يعمل على عدم خُفوت تلك الأصوات،حين يتدخّل في الحالات التي تهدّد بقاء التّنافس واستمراريّة خاصّيّة تعدّد الأصوات. إذ بمجرّد حصول التّباين الشّديد في حالة التّعارض الديالوجيّ(وهو أشدّ حالات البوليفونيّة وضوحا)،وأمام خشية وهيمنة الفكرة العقلانيّة (المنطقيّة والأخلاقيّة) التي قد تَفرض نفسها مستفيدة من النّمط المونولوجيّ،الذي يُفضِّل ذوقا على حساب لآخر،ويُرجّح فكرة على حساب أختها يتدخّل حينها الكاتب الديالوجيّ قاطعا الطريق أمام هيمنة فكرة (عقلانيّة) تحْظى بالقبول على حساب فكرة أخرى (لاعقلانيّة) منبوذة.

فيُعدِّل الكاتب الديالوجيّ من وضع التّعارض غير المتوازن،عاملا على استمراريّة الصّراع،وحارسا على حياة الفكرتين المتقابلتين،مستعملا في سبيل إنجاح مهمّته تقنيّة "التّعاطف مع الطّرح اللاّعقلانيّ". ونُمثّل لذلك بذكر بعضٍ من شخصيّات *دوستويفسكي*،بوصفها تحمل فكرة سلبيّة(لاأخلاقيّة) من وجهة نظر النّمط المونولوجيّ،أين استطاع هذا الروائيّ الفنّان ـ على حدّ وصف باختين له ـ أن يَخلُق

[1] G. M., Fridlender, *Dostoïevski*, *In. Histoire de La Littérature Mondiale*, Tm.7, Moscou, Naouka, 1991, p.122.

شخوصه الروائيّة متجاوزا وصفها بالإيجابيّة أو السّلبيّة،بفضل استخدامه لتقنيّة "التّعاطف".
وبذلك استطاع *دوستويفسكي* أن يحقِّق مبدأ "اللاّتحديد الأخلاقيّ "،حين تعاطف مع شخصياتٍ من مثل "المجرم الصّغير" في روايته "الجريمة والعقاب Le crime et le châtiment". وكذلك شخصيّة "الأمير السّاذج Mychkine " في روايته "الأبله L'idiot ". وشخصيّة "شاتوف Chatov" في روايته "المفتونون Les possédées". وكذلك الشّأن بالنّسبة لتعاطفه مع شخصيّة " أليوشا Aliocha" في روايته "الإخوة كارامازوف Karamazov"[1] .

خلص *دوستويفسكي* إثر استخدامه لتقنيّة التّعاطف مع الفكرة اللاّعقلانيّة مستفيدا من مبدأ نسبيّة الفكرة القائم على نظريّة الشّكّ الأخلاقيّ[2]،أن يُترجم دوره إلى "لاتحديد أخلاقيّ"،يستطيع بفضله أنْ يُنشِئ من الأفكار المشخْصنة وتفاعلها فيما بينها حواريّـةً على شكل منافسة كبرى،بين ما هو عقلانيّ وأخلاقيّ من جهة،وبين ما هو لاعقلانيّ ولاأخلاقيّ "نسبيّا" من جهة أخرى.
فتتعايش الفكرتان وسط الرواية البوليفونيّة،مهما اشتدّ التّعارض الحواريّ بينهما أو فَتُر. لتَتحدّد نتيجة ذلك مسافةُ الكاتب من شخوصه الروائيّة[3]،التي تختلف حسب تنوّع التّعارض الحواريّ وشدّته،شريطة أن لا تؤول الرواية إلى وصفة سحريّة تصبح معها مشاكل الشّخوص محلولة ومنتهية ومنحصرة كما هو الشّأْنُ في نمط الإبداع المونولوجيّ.

[1] G. M., Fridlender, *Dostoïevski, In. Histoire de La Littérature Mondiale*, Op.cit., p.121.
[2] إذا كان *ديكارت* ينطلق من نظريّة الشّك،فإنّ *هوسرل* في فينومينولوجيته ينطلق من "الإيبوخي" بوصفه مبدأ تعليق الحكم.
ينظر في هذا المجال،
A. Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, PUF, 3ème éd. Quadrige, 1993, T2, p.357.
[3] N.F. Rjevskaï, *A. Gide. In. Histoire de La Littérature Mondiale,* Tm.8, Moscou, Naouka, 1991, p.23.

الفصل الثّاني

من التّعدّد اللّسانيّ إلى البوليفونيّة

قراءة في روايات واسني الأعرج

الفصل الثّاني من التّعدّد اللّسانيّ إلى البوليفونيّة
قراءة في روايات واسني الأعرج

تمهيد

تلخيص موجَز للروايـــة

بين يدي الرواية

I- التّعدّد اللّساني وأسلوبيّة السّارد الرئيسيّ

I- 1 التّهجين

I-2 تعالق اللّغات القائم على الحوار

I-2-1 الأسلبة الروائيّة

I-2-2 التّنويع

I-2-3 المحاكاة السّاخرة (الباروديا)

II-التّعدّد اللّسانيّ وأسلوبيّة السّاردين

II -1 الحوارات الخالصة

II-2 أقوال الشّخصيّات

II-3 الأجناس المتخلّلـــــــة

II-4 التّنضيد اللّسانيّ

الفصل الثّاني من التّعدّد اللّسانيّ إلى البوليفونيّة

قراءة في روايات واسني الأعرج

تمهيد

يقدّم *واسيني الأعرج* روايته "كتاب الأمير" بوصفها نصّا يقوم على إعادة تمثّل "سيرة" الأمير عبد القادر بن محي الدّين الجزائريّ. ولأنّ هذا النّص لا يروم أن يكون وثيقة تاريخيّة فقد جاء أسلوب الرواية مطرّزا بالتّحوير المشوّق الذي يرجع إلى حقائق التّاريخ،طلبا للحقيقة من دون إيغال في تصويرها.
قد أفاد الروائيّ من تجربته الإبداعية التي بدأها منذ ثمانينات القرن الماضي[1]،بما نتج عنها من تراكم معرفيّ وحسّ جماليّ أتاح له التّأسيس لمشروع روائيّ يقوم على تجاوز الأنماط السّرديّة التّقليديّة من جهة،ومحاورة التّاريخ عن طريق خلق هامش يتّسع لكل مغامرات الاختراق والاختلاف والمساءلة. وقد كانت هذه الرواية

[1] تعدّ "جغرافيا الأجسام المحروقة" التي صدرت له بمجلة آمال الجزائرية،ع48،من سنة 1978،من أوائل باكورة أعماله الإبداعية.

لتليها رواية" وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" والتي صدرت عن الشركة الوطنية،1983.
ينظر:جعفر يابوش،الأدب الجزائري الجديد،التجربة والمآل،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثّقافية crase،2007،

ص237.

ولا تزال مثار جدل واختلاف،شأنها في ذلك شأن كلّ عمل ناجح،وهي التي ترجمت إلى عديد اللّغات،مثل الفرنسيّة،الألمانيّة،الإيطاليّةالسويديّة،الدنمركيّة، الإسبانيّة والعبريّة،كما حقّقت رقم[1] مبيعات مرتفع.
ويعزى الرّواج الكبير الذي عرفت هذه الرواية ـ في نظرنا ـ وما تمخّض عنه من جدل في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة،إلى خروجها عن نمطيّة الرواية العربيّة ومألوفها. ذلك أنّه بالرّغم من كوْن نصّ الرواية برمّته مبنيّا أساسا على شخصيّة الأمير عبد القادر التّاريخيّة وجهاده ضدّ الاحتلال الفرنسيّ الغاشم،من خلال استدعاء المادّة التّاريخيّة واستلهامها[2]،إلاّ أنّ هذا النّزوع إلى الشّرط التّاريخيّ ليس من أجل أن تغدو الرواية علما من علوم التّاريخ،إنّما هو نزوع من نوع آخر،نزوع إيحاء تاريخيّ وإحياء إبداعيّ تهدف معه الرواية إلى الإجابة عن بعض المسكوت عنه،مثل بعض اللّحظات التّاريخيّة القابعة تحت ظلّ الوثائق التّاريخيّة،كعلاقة الأمير عبد القادر الحميميّة بالأسقف المسيحيّ مونسنيور"*ديبوش*".
وتاليا تحاول الرواية ملئ بعض فراغات التّاريخ حين تعالج واقعة أو مجموعة وقائع في حياة الأمّة الجزائريّة العربيّة،مستفيدة من أدواتها الفنّيّة وخصائصها الإبداعيّة،التي تؤهّلها لتجاوز إكراهات السّرد التّاريخيّ،على العكس تماما من الرواية التّاريخيّة التي لا يمكنها أن تقفز على تسلسل الأحداث وتراتبها زمنيّا. كلّ ذلك نستشفّه ونحن نقرأ "متدبّرين" عنوان الرواية،الذي يحمل نكتة دلاليّة طريفة،إذ نلفي في صفحة غلاف الرواية التي تحمل عنوانها الروائيّ قد عمد إلى تقديم لفظ "كتاب" على لفظ "الأمير"،فقال: "كتاب الأمير ".
ولعلّه في ذلك حين أخّر لفظ "الأمير" بكل رمزيّته التّاريخيّة،وسبّق عليه لفظ "كتاب" بما يحمله من دلالات إبداعيّة كان يقصد إلى أنّ هذه الرواية عمل فنّيّ بالأساس بوصفها هي التي قامت باستدعاء التّاريخ وتوظيفه خدمة لأغراض أدبيّة إبداعيّة محضة. وبذلك أمكن للعنوان أن يتخلّص من الشّحنة المرجعيّة التي كثيرا ما تزخر بها المصنّفات التّاريخيّة.
دون أن نلغي إمكانية إشارة ملفوظ "كتاب"إلى كتاب حقيقيّ سابق عن الرواية،كتبه الأسقف الفرنسيّ (*أدولف أنطوان ديبوش* Adph.A.Dupuch) والموسوم ب: "*Abdelkader, sa vie intime et sa lute avec la France, son avenir*". عبد القادر،حياته الخاصّة وقتاله ضدّ فرنسا،ومآل حاله"،والذي طبع بفرنسا سنة 1860م،بعد أن كتبه صاحبه كرسالة مرافعة قدّمها المؤلّف إلى *نابليون الثّالث* دفاعا عن حرّيّة الأمير،وتذكيرا للحكومة الفرنسيّة وقتها بوعودها الموقّعة في بنود

[1] ينظر:لكحل عائشة،(مكونات الخطاب السردي في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج)،مجلة دراسات،جامعة زيان عاشور الجلفة،ع3،2012، ص1.
[2] ينظر:أحمد بقار،(الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج،الاستدعاء والدلالة)،مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح ورقلة،ع19،ينير2014،ص109.

معاهدة الاستسلام. والذي تكون الرّواية قد اتّخذت من فصله الأول الموسوم بـ" Abdelkader à Amboise عبد القادر في أمبواز" نواة اتّكأ عليه سرد الرواية.
وتاليا جاء هذا العنوان مشتملا على جزئه الأصليّ "الأمير" من جهة،وعلى جزئه الفرعيّ "مسالك أبواب الحديد" من جهة أخرى. غير أنّنا نلاحظ أنّ الإضافة التي رُكِّب بهذا العنوان لا تحقّق شرط التّعريف كما يقتضيه حال التّخصيص في العربيّة. وهو ما يعضّد نزوع الرواية من التّأريخ إلى التّخييل. وتزداد حدّة هذا التّخييل[1]عند قراءتنا للعنوان الفرعيّ،"مسالك أبواب الحديد" الذي يحمل إيحاءات يتعالق فيها التّرميز مع ما تعرّضت له حياة الشّخصية الروائيّة من قسوة الحال والمآل.
أمّا عن شكل الرواية ومعماريّتها الخارجيّة،فنلفي روائيّنا قد قدّم لنا روايته "كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد"،والتي صدرت عن دار الآداب للنشر والتوزيع ببيروت في طبعتها العربيّة الأولى سنة2005،وفقا للحلّة الخارجيّة التّاليّة:
تقع الرواية مكوّنة من ستّمائة صفحة (600) من القطع المتوسّط. وقد حملت صفحة واجهة الكتاب صورة مكبّرة لشخصيّة الأمير عبد القادر بن محي الدّين الجزائريّ. (تختلف الصّورة بحسب تعدّد الطّبعات). أمّا عن المتن فقد قسّمه الروائيّ إلى ثلاثة أقسام رئيسة.
القسم الأوّل،وعنونه بـ: باب المحن الأولى. وقد تضمّن العناوين الفرعيّة التّالية:
الأميراليّة(1).
الوقفة الأولى (مرايا الأوهام الضّائعة).
الوقفة الثّانيّة (منزلة الابتلاء الكبير).
الوقفة الثّالثة (مدارات اليقين).
الوقفة الرابعة (مسالك الخيبة).
الوقفة الخامسة (منزلة التّدوين).
أمّا القسم الثّاني،فعَنونه بـ: باب أقواس الحكمة. وقد تضمّن العناوين الفرعيّة التّالية:
الأميراليّة (2).
الوقفة السّادسة (مواجع الشّقيقين).
الوقفة السّابعة (مراتب[2] المهاوي الكبرى).
الوقفة الثّامنة (ضيق المعابر).
الوقفة التّاسعة (انطفاء الرؤية وضيق السّبل).
القسم الثّالث،وعَنْونه بـ: باب المسالك والمهالك. وقد تضمّن العناوين الفرعيّة التّالية: الأميراليّة (3).

[1] ينظر:أحمد الجوّة،(تفاعل التاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج)،مجلة قراءات،ع2،قسم الأدب العربي،جامعة بسكرة،2009،ص287.
[2] عَنْوَن المؤلّف هذه الوقفة بـ:"مراتب"المهاوي الكبرى،داخل متن الرواية.لكنّه أثناء صفحة الفهرس(ص632)وجدنا عنوانا مغايرا هو:مرايا المهاوي الكبرى. ونذكر أنّه لم يُشَر إلى مثل هذه الملاحظة في المراجع والدّراسات التي اطّلعنا عليها.

الوقفة العاشرة (سلطان المجاهدة).
الوقفة الحادية عشرة (فتنة الأحوال الزائلة).
الوقفة الثّانية عشرة (باب قوسين أو أدنى).
الأميراليّة (4).
ثمّ خُصّصت الصّفحة رقم 629 لمعلومات تتعلّق بإصدارات المؤلّف (من الروايات). لتكون الصّفحة رقم 631 خاصّةٍ بمحتويات الكتاب.
وغنيّ عن التّبيان أنّ اختيار الرواية لمثل هذه العناوين والتّسميات الموحية يتوفّر على بعد قصصيّ وعمق مجازيّ،يتيح لها أن تنزاح عن مألوف التّسميات التّاريخيّة. فهي حين تختار تسمية الباب الأوّل بـ"المحن الأولى"،تروم تصوير التّجربة القاسية التي كابد تجشّم معاناتها الأمير عبد القادر.
وحين تَسِم الرواية الباب الثّاني بـ" باب أقواس الحكمة"،فهو تستعمل تعبيرا مجازيّا عن اقتران المحسوس بغير المحسوس من خلال إضافة الأقواس إلى الحكمة،كما تفيده هذه الاستعارة الموظّفة.
أمّا الباب الثّالث الموسوم بـ"باب المسالك والمهالك"،فهو وسْمٌ ينزع إلى كثير من الإيحاءات الدّالة على معاناة الأمير بعد أن وجد نفسه مجبرا على التّفاوض من أجل إنهاء الحرب وتسليم السّلاح،بتعبير "*ميريّو* Mérillou" على أساس وعد مسبق[1]. وإذا كان الباب يوضع في الأصل للبناء ذي السّقف أو السّياج،فإنّ توظيفه هنا جاء من باب المجاز،لا الحقيقة لأنّه ليس للمسالك والمهالك باب حقيقيّ[2]،غير باب مشرّع على مصير مجهول ونهايات أليمة.

تُلخيص موجَز للروايـــة

افتتح *واسيني الأعرج* روايته بذكر "*جون موبي* Jean Maubet "مرافق "*جون ديبوش* Jean Dupuch" أوّل أسقف فرنسيّ للجزائر وخادمه. وهو الذي تولّى تنفيذ وصيّة "مونسينيور ديبوش" بنقل رفاته ودفنه في أرض الجزائر التي مكث بها أكثر من عشرين سنة،ليتمّ ذلك بعد ثماني سنوات.
تبدأ أحداث الرواية يوم 28 من شهر جويلية سنة 1864م،فجرا على متن قارب الصّياد المالطيّ،الذي استأجره "جون موبي" لنقل رفات "*مونسينيور ديبوش*".
وأثناء ذلك تبادل "*جون موبي*" مع الصّياد أطراف الحديث،فأبان الصّياد عن شغف كبير لسماع حكاية "*مونسنيور ديبوش*".
كان "*جون موبي*" قد وضع بداخل القارب كيسا من الأتربة التي جلبها معه من مدينة بوردو،والتي كانت جزءا من الوصيّة،بالإضافة إلى ثلاثة أكاليل من الورد.

[1] رواية كتاب الأمير،ص32.
ميريّو هو أحد القادة الذين حضروا جلسة الحكومة الفرنسيّة،لمناقشة قضيّة سلطان الجزائر المسجون.
[2] ينظر:أحمد الجوّة،(تفاعل التاريخي والروائي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج)،م س،صص.287-288.

قصّ "*جون موبي*" حكاية "*مونسينيور ديبوش*"،منذ تعيينه كأوّل قسّ في الجزائر، ثمّ تعرُّفَه بالأمير الذي جمعته به صداقة قويّة. ثمّ تنتقل بنا الرواية إلى لحظة وعد "*مونسينيور ديبوش*" للأمير *عبد القادر* بالمساعدة في تحريره من سجن منفاه بقصر "أمواز".
ولم يدّخر "*مونسينيور ديبوش*" جهدا في سبيل فكّ أسر الأمير،إذ كان كثير التّردّد على باريس لحضور المناقشات الحكوميّة. واستطاع أن يقنع الحكومة الفرنسيّة بفتح ملفّ "قضيّة الأمير *عبد القادر*" ضمن المواضيع المطروحة للنقاش،وذلك بعد محاولات عدّة كلّلتها مساعدة "*لولا موري سير*" و"صاحب السّمو الملكيّ حاكم الجزائر الدوق *دومال*" وبعض نوّاب مجلس البرلمان. غير أنّ الصّراع كان محتدما بين مؤيّدي وفاء فرنسا بوعودها للأمير قبل أن يمضي وثيقة الاستسلام،وبين خصوم آخرين ممّن رأوا في الأمير قاتلا للسجناء الفرنسيّين ومهدّدا لمصالح الدّولة من جهة أخرى.

تُصوِّر الرواية أثناء ذلك حرص "*مونسينيور ديبوش*" على الوفاء بعهده للأمير، وخشيته من أن يصيبه الموت قبل أن يفي بالعهد،دون أن تغادر مخيّلَته صورة المرأة التي كانت سببا في تعرّفه إلى الأمير،إذ راسله بشأن الإفراج عن زوجها،فأطلق الأمير سرح الرجل ومعه جميع الأسرى معاتبا "*مونسينيور ديبوش*" على تدخّله لصالح فرد واحد،وتجاهله لبقيّة الأسرى. وهو ما جعل "*ديبوش*" يعجب بشخصيّة الأمير ويبحث عن صداقته.
كما تركّز الرواية على تلك الزّيارات التي كان يقوم بها "*ديبوش*" للسجن الذي كان يضمّ الأمير وعائلته. فتصوّر حفاوة استقبال الأمير(وهو قابع في دهاليز القصر) لـ"*ديبوش*" وسعادته بكلّ لقاء يجمعهما. ويتوقّف السّرد فيفسح مجال الحوار بين الرجلين، ليتفنّن كلّ منهما بإبراز جوانب السّماحة في دينه،ما زاد من إعجاب كلّ منهما بشخص الآخر. ولا تقفز الرواية على تفاصيل مبايعة الأمير وجمعه لشتات القبائل ومكابدته جهدا مضنيا في سبيل رسّ وبناء الجيش.
لتنتقل الرواية بعد استعادتها لأحداث سابقة ولاحقة لا يخضع فيها السّرد لمنطق تسلسل الزّمن،إلى ذكر تتكرّر الزّيارات التي تتكرّر معها مفاجآت الأمير لـ"*ديبوش*"،الذي وجد الأمير ـ خلال زيارته الثّالثة ـ منهمكا في كتابة سيرته،متألّما لفشله ضدّ صدّ الجيش الفرنسيّ بقيادة "*تريزيل*" ليتّجه إلى المغرب قصد إعادة تنظيم صفوف جيشه ودولته.
وهكذا تنتقل بنا الرواية ـ والأمير في منفاه مسجونا ـ عبر الأحداث الكثيرة التي خاضها الأمير طيلة جهاده ضدّ المحتلّ الفرنسيّ الغاشم،وبين الفينة والأخرى

يتوقّف السّرد المستعاد فاسحا المجال أمام سرد واقع سجن "أمواز". وكان الأمير حينها يقصّ تفاصيل حربه مع بعض قادة فرنسا،من مثل "*كلوزيل*" و"*لوجو*".
واستمرّ مكوث الأمير في سجن منفاه،واستمرّت معه آلامه وذكرياته،واستمرّت كذلك مساعي "*ديبوش*"،التي كلّلت بعد عناء ومشقّة طويلين بزيارة "*لويس نابليون بونابرت*" (بعد انقلاب 2 ديسمبر1851م)،وذلك يوم 16 أكتوبر 1852م،ليعلن له عن حيان موعد حريّته،بعد أن استمات "*مونسينيور ديبوش*" في الدّفاع عنه عن طريق مراسلة على شكل مرافعة،كاشفا فيها حقيقة نبل صفات الأمير وطيبة جوهره مخاطبا رئيس فرنسا "*لونابرت*". استُقبل الأمير بعدها من طرف "*لونابرت*" في القصر الجمهوريّ،ثمّ فرح بلقاء صديقه" *مونسينيور ديبوش*".
ثمّ توقّفت عقارب السّرد أمام حوار دار بين الرجلين الصّديقين. لتُمنح للأمير فرصة زيارة بعض الأماكن بباريس،وبخاصّة متحف لوحة الاستيلاء على الزمالة. ومن ثمّة يغادر الأمير رفقة عائلته وما تبقّى من حاشيته صوب تركيّا.
تعود بنا أحداث الرواية إلى الأميراليّة،أين بدأ الحديث بادئ الأمر. إذ النّاس ينتظرون بلهفة وصول رفاة القسّ المسيحيّ صديق الأمير في الأسى والمنفى"*مونسينيور ديبوش*". وكان من بين الحضور آنسة،هي الطّفلة الصّغيرة التي اصطحبتها المرأة التي كانت سببا في لقاء الأمير مع "*ديبوش*" وباب صداقتهما. وكان يتقدّم هذا الجمع وفد رسميّ كبير،أبى إلاّ أن يودّع "*مونسينيور ديبوش*" إلى مثواه الأخير وكلّه حزن على فقدان رجل عظيم ورمز من رموز الشّهامة والوفاء. وأثناء هذا الجوّ الملبّد بغيوم الحزن والأسى،يختتم *واسيني الأعرج* روايته بمقطع لا يقلّ حزنا عن هذا المشهد،قائلا:
" عندما تصمُت الطّيور والنّوارس التي تبحث باستماتة عن أعشاشها عميقا في مداخل منارة الماء القديمة،وتُهزم عيونُها الصّغيرة وسط الظّلمة وأشعّة الشّمس المنعكسة،هذا يعني أنّ شيئا جسيما قد حدث،أو ربّما هو بصدد الحدوث."

بين يدي الرواية

تنفرد رواية "كتاب الأمير" بتمثّل شخصيّة ميّزت التّاريخ العربيّ عامّة والجزائريّ على وجه خاصّ. فالأمير *عبد القادر الجزائريّ* شاهد من شواهد التّاريخ على مرحلة حسّاسة من مراحل تاريخ وطنه وأمّته إثر الاحتلال الفرنسيّ الظّالم،إذ تحكي الرواية مراحل هامّة من حياة "الأمير" الرّمز وجهاده ضد المحتلّ،فتصوّر تحركاته الحربيّة وما يستدعي ذلك من عتاد حربيّ ورغبة في تأسيس جيش[1] وبناء دولة.

لاتكَلّ الرواية من ذكر تفاصيل تنقّلات "الأمير" ومطاردة الفرنسيّين له وما لاقاه

[1] ينظر:نصيرة لكحل،(مكوّنات الخطاب السّرديّ في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج)،م س،ص2.

من ظلم بني جلدته،فتصوّر حنكته العسكريّة في مواجهة العدوّ وتبرز سعة صدره وكبير صبره في معاملة بني جلدته من الذين دفعتهم مصالحهم إلى التّخندق إلى جنب المحتلّ المعتدي.

غير أنّ اللاّفت هو تركيز الرواية على بعض الأحداث المهيمنة[1] على نسيج الخطاب السّردي فيها،وأهمّ حدث مسيطر هو منفى الأمير في سجن قصر أمواز وخروجه منه بعد جهد شاقّ وطويل قام به صديقه أسقف الجزائر "*مونسينيور ديبوش*".

لتلي ذلك أحداث أقلّ هيمنة من مثل رحلة الأمير بعد إطلاق سراحه من باريس إلى القسطنطينيّة بتركيا،كما نلفي الرواية قد افتتحت مشاهدَها واختتمتها بالموكب الجنائزيّ الذي أقيم لـ"*مونسينيور ديبوش*"تكريما له بوصفه رمزا من رموز التّسامح الدينيّ. وبذلك حول *واسيني الأعرج* بوصفه أحد أبرز الروائيّين العرب الذين أبانوا ارتباطهم بالتّراث من خلال استدعاء التّاريخ،بُغية مقاربة الماضي من وجهة نظر واقع جديد وبهدف التّعايش مع مستجدّات مشاكل الحياة الراهنة. إذ يعمد الروائيّ إلى فتح باب المغامرة[2] حين أُقْحم التّاريخ في نصّ رواياته رغبة منه في إيصال أفكاره إلى القارئ بشتّى الوسائل.

فتغدو الرواية حينها شاهدا جديدا "بطريقتها الخاصّة فلا تكون كتابا مصْقولا في التّاريخ بل مصباحا يضيء التّاريخ عبر انفتاحها عليه،فيجعلنا نرى وقائعه وأحداثه ومشاهده من منظورات متباينة وزوايا متعدّدة"[3]،وهو ما يمكن للرواية أن تضيفه مستفيدة من كونها جنسا أدبيا مَرِنا باستطاعته أن يحْتضِن مستويات عدّة من التّخييل.

I- التّعدّد اللّساني وأسلوبيّة السّارد الرئيسيّ

يلجأ السّارد الدّيالوجيّ (الحواريّ) إلى توظيف تقنيّة التعدّد اللّسانيّ بوصفها ركنا من أركان قيام الرواية البوليفونيّة،عن وعي[4] يُمليه كوْن الرواية الأدبيّة من أكثر الأجناس التّعبيريّة انفتاحا وتقبّلا لحضور مختلف الأشكال الأخرى.

سنحاول التوقّف عند أهمّ أشكال التّعدّد اللّسانيّ في رواية "كتاب الأمير" *لواسيني الأعرج*،الذي نلفيه يعبّر عن وعي كبير بضرورة توظيف هذا التّعدّد اللّسانيّ. ذلك أنّ هذه الرواية تجمع بين شخوص مختلفة في أديانها وأوطانها وألسنتها ومراتبها الاجتماعيّة والفكريّة. فلا غَرْو أن يخلق التّعدّد في الانتماء تعدّدا ألسنيّا. وبالرّغم

---

[1] ينظر:عبد الرحيم العلام،عبد الحميد عقار،وآخرون،الأدب المغاربي اليوم،قراءة مغاربية،اتحاد كتاب المغرب،المغرب،ط1،2006،ص110.

[2] ينظر:جعفر يابوش،الأدب الجزائري الجديد،التجربة والمآل،م س،ص73.

[3] عبد الرحمن منيف،الكاتب والمنفى،هموم وآفاق الرواية العربية،دار الفكر الجديد،بيروت،ط1،1992،ص364.

[4] يقرأ النّقد المونولوجيّ مسألة اختيار الروائيّ لتقنيّة التّعدّد اللّسانيّ قراءة مونولوجيّة،إذ يرى في ذلك "إيهاما" من الكاتب للمتلقّي "بأنّ السارد غير متسلّط عليم تحكّميّ،يفرض على شخوص روايته أفكاره،ويحمّل لغتهم لغته وأسلوبه".
ينظر:رزان محمود إبراهيم،الرواية التّاريخيّة بين الحواريّة والمونولوجيّة،ط1،2012،دار جرير للنشر والتّوزيع،ص11.

من هذا المزيج الهائل على مستوى التعدّد المفتَرض الذي يحقّقه خطاب الرواية،فإنّ الرواية الديالوجيّة تَرومُ دوما إلى تحقيق التّكامل والانسجام بينها،إذ تعمل على أن يغدو هذا التّنوّع اللّسانيّ شرطا من شروط الجماليّة الروائيّة،التي يتنازل الروائيّ عن سلطة[1] الأسلوب التّعبيريّ الواحد لصالح تعدّد لسانيّ وأسلوبيّ،يساعد على خلق صورة اللّغة[2] حين يرتبط بتعدّد الشّخوص الروائيّة وتصادم وجهات نظرها حول العالم.

ونحن إذ نؤمن بأنّ أفضل طريقة للقبض على طبيعة هذا التّعدّد اللّسانيّ تكمن في محاول رصد أشكال تحقيقه،حليّ بنا أن نذكّر برأي باختين حين يرى بأنّنا عندما نتكلّم (لساننا)،فنحن نتموْقع داخل لسان مشترك،متخمٌ بميراث لسان الآخر[3]وقد تسرّبت فيه كلماتُه مسجّلة استعمالاتِه الفرديّة. وبذلك يرسّخ باختين مبدأ حواريّة اللّسان. غير أنّه يرى كذلك أنّ الحواريّة الحقيقيّة تتحقّق حين تتغلغل في خطاب الذّات المتكلّمة خطابات الغير المتعدّدة. وبوصف الرواية حلبة تتجلّى فيها جميع الوضعيات التي تؤطّر وجود الإنسان المتكلّم،فيجد نفسه مجبرا على نقل كلام غيره داخل خطابه الخاصّ.

يتحدّث باختين على خطاب منقول بصيغة الأسلوب المباشر،فيعدّه في كلّيّته مونولوجيّا،لأنّ صوت الجهة السّاردة يظلّ غير ممتزج بصوت الجهة المسرودة،لكوْن الخطاب المنقول هنا يبقى معزولا بشكل واضح بواسطة علامات التّنصيص. كما يميّز بين خطاب منقول على صيغة الأسلوب غير المباشر،فيعدّه في كلّيّته ديالوجيّا(حواريّا)،لأنّه في نظره يتوفّر على شرط امتزاج الصّوتين ـ أثناء عمليّة نقل الخطاب ـ مثل ما خلص إلى ذلك أ. ديكرو[4]الذي جعل من تنافس صوتين داخل فعل كلاميّ واحد حدّا فاصلا بين الحواريّة والمونولوجيّة.

وكلّما تنوّعت الأنماط السّردية (بتعبير سعيد يقطين)[5]،تنوّع معها توظيف الروائيّ لتقنيّة نقل خطاب الآخر،بوصفه أبرز التّجلّيات للتّعدّد اللّسانيّ. وهو ما يدركه المتلقّي حين يباشر قراءة رواية "كتاب الأمير".

وإذا ما أبنا إلى مقاربة أشكال تحقّق هذا التّعدّد فإنّنا سنتبنّى مقترحا[6] نظريّا لمثل هذه المقاربة،يتمثّل في التّوقف عند ثلاثة أصناف جوهريّة:

I-1 التّهجين

سبق تعريفه بأنّه يتحقّق حين يلتقي وعيان منفصلان عن طريق مزج لغتين اجتماعيّتين داخل ساحة ملفوظ واحد.[7] ويحدث ذلك بصفة خاصّة حين يكون

---

[1] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي نمن باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص33.

[2] ينظر:ميخائيل باختين،تر.محمد برادة،م س،ص112.

[3] ينظر:الحوارية اللّسانيّة،ص:.... من هذا البحث

[4] ينظر:منطقة الحوارية لدى ديكرو،ص.....من هذا البحث.

[5] ينظر:سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،الزمن،السرد، التبئير،م س،صص.197-198.

[6] ينظر:محمد بوعزة،حوارية الخطاب الروائي نمن باختين إلى ما بعد باختين،م س،ص36 وما بعدها.

[7] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص108.

السّارد بصدد نقل الخطاب على صيغة الأسلوب غير المباشر. وهو ما نلفيه خاصّيّة مهيمنة داخل خطاب رواية "كتاب الأمير"،ذلك أنّ *واسيني الأعرج* يعمد إلى خلق مسافة (لسانيّة) بينه وبين شخوصه الروائيّين،فيعمد إلى نقل خطابهم مستعملا في ذلك ضمير الغائب[1].

وللتّمثيل على ذلك نستشهد بالملفوظ التّالي من الرواية،وهو نصّ مراسلة الأمير عبد القادر بعد مبايعته،مخاطبا به زعماء قبائل البلاد وشيوخها وعلماءها.

" بسم الله الرحمن الرحيم،وصلّى الله على سيّدنا محمّد الذي لا نبيّ بعده.
إلى الشيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل،وخاصّة فرسان السّيف والأعيان والتّجار وأهل العلم،السلام عليكم.
وفّقكم الله وسدّد خطاكم وجمع شملكم،وحقّق لكم النّجاح ويسّر لكم الخير في جميع أفعالكم،وبعد.
فإنّ أهل مناطق معسكر واغريس الشّرقيّ والغربيّ ومن جاورهم واتّحد بهم،وبني شقران وعبّاس،والبرجيّة واليعقوبيّة،وبني عامر وبني مهاجر،وغيرهم ممّن لم ترد أسماؤهم قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السّمع والطّاعة في اليسر والعسر،وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله. وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم،كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه،مُؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين،وإزالة النّزاع والخصام من بينهم،وتأمين السّبل ومنع الأعمال المنافية للشّريعة المطهّرة،وحماية البلاد من العدوّ الذي غزا أرضنا وهو يهدف للسّيطرة علينا. وكشرط لقبولي فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسّلطة العليا واجب الامتثال دائما في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشّريعة المقدّسة وكتاب الله،وأن يقيموا العدل على هدي سيرة رسوله بأمانة وتجرّد على القويّ والضّعيف،والشّريف والمشروف،وقد ارتضوا بهذا الشّرط.
أدعوكم إذن لتحضروا إلينا،لتقدّموا بيعتكم وتظهروا طاعتكم،وفّقكم الله وأرشدكم في الدّنيا والآخرة. إنّ هدفي الأسمى أن أحقّق ما فيه الصّلاح والخير،واتّكالي على الله،فنه وحده أنتظر الثّواب والفلاح.

[1] إذا تصفّحنا رواية أخرى لواسيني الأعرج كالبيت الأندلسيّ مثلا:(بوصفها: رواية تروي قصّة بيت بناه مورسكيّ حالم،في أعالي الجزائر العاصمة، بعد سقوط غرناطة،ومأساة المورسكيّين. هو سيدي أحمد بن خليل،الروخو في القرن السّابع عشر فظلّ يقاوم عواصف الدّهر ونوائب الظّروف وكلّ محاولات الهدم والمسخ،إلى أن سقط في أيدي عصابة إجراميّة غدت تحكم كلّ شيء)،فإنّنا نلفي تحديدا من نوع آخر،وذلك حين يستخدم الروائيّ ضمير المتكلّم،فاسحا مجال السّرد لخمسة من الشّخوص الروائيّة،وهي: مراد باسطا،ماسيكا،وغاليليو،وسيلينا،وسارد مجهول. *ينظر*:واسيني الأعرج، رواية البيت الأندلسيّ،منشورات الجمل،بيروت،ط1،2010.

حرّر بأمر من ناصر الدّين،السّلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدّين،أدام الله عزّه وحقّق نصره،آمين،بتاريخ الثالث من رجب1248الموافق لـ:27 نوفمبر 1832.[1]

يمثّل هذا الملفوظ،بحسب ما توحي إليه مؤشراته النّحويّة والتّوليفيّة،خطابا منسوبا إلى الأمير *عبد القادر* بعد مبايعته لأعيان البلاد وعلمائها إذ يبدو من وجهة نظر لسانيّة أنّ الأمير هو المسؤول عن هذا الكلام بوصفه "متكلّما"،وتاليا يبدو هذا الخطاب ذي بنية مونولوجيّة. غير أنّ القراءة البوليفونيّة لنصّ هذا الملفوظ قد تخلص إلى غير ذلك. إذ أنّ الأمير بوصفه هنا القائم بالسّرد،يعمِد إلى نقل خطاب الآخر داخل خطابه،مستعملا صيغة الأسلوب غير المباشر. فيغدو ـ تاليا ـ هذا الخطاب معبّرا عن امتزاج ملفوظين وطريقتين في الكلام وأسلوبين ولغتين ومنظورين دلاليّين واجتماعيّين،لا تفصل بينهما أيّة حدود شكليّة(ظاهريّة) من وجهة نظر التّوليف أو التّركيب.

من أجل ذلك لا يمكن أن نعدّ السّارد(الأمير) مسؤولا لوحده عن نصّ هذا الملفوظ وذلك لاعتبارين على الأقلّ. أمّا أوّل الاعتبارين،فيتمثّل في أنّ الأمير بوصفه متكلّما هنا،لا يمكننا أن نعدّه مسؤولا عن كلّ وجهات النّظر والمواقف الواردة في نصّ هذا الملفوظ[2]،لأنّ الأمير "المتكلّم"حين يقول: " قد أجمعوا على مبايعتي أميرا"،فهو يعبّر عن رأيٍ غير رأيه إذ ينقل وجهة نظر قومٍ بايعوه على الإمارة،من خلال نقله لخطابهم على صيغة الأسلوب غير المباشر.

وما ينطبق من كلام على ملفوظ: "قد أجمعوا على مبايعتي أميرا" ينطبق أيضا على " *وعاهدوني على السّمع والطّاعة في اليسر والعسر،وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله*".

في حين أنّ الملفوظ التّالي" *وقد قبلتُ بيعتَهم وطاعتهم،كما قبلتُ هذا المنصب مع عدم ميلي إليه*"،يمكن نسبته للأمير بوصفه "متكلّما" و"متلفّظا صاحب وجهة النّظر والموقف" في ذات الحين. وتاليا يمكننا القول بأنّ مثل هذه الملافيظ (حين تلجأ إلى نقل خطاب الآخر ـ باستعمال ضمير الغائب ـ داخل ساحة ملفوظها نقلا غير مباشر،يتمّ خلاله التّمازج بين صوت الجهة الساردة(النّاقلة) والجهة المسرود لها(المنقول عنها)) تعبرّ ـ الملافيظ ـ عن "التّهجين" بوصفه شكلا بارزا من أشكال التعدّد اللّسانيّ،يعبّر عن هجنة أدبيّة قصديّة يتوارى خلفها وعيان لسانيان.

وحين يتعمّم الأسلوب غير المباشر يعمِد السّارد إلى تعضيده بالأسلوب غير المباشر "الحر"،الذي يتميّز عن سابقه بأنّه موغل في نقل الخطاب نقلا غير حرفيّ،إذ نكاد لا نعثر حينها على فعل كلاميّ يوحي بالإشارة إلى أنّنا بصدد

[1] رواية كتاب الأمير،صص.89-90.

[2] O. Ducrot et al. *Les Mots du discours*, Editions de Minuit, 1981.Chapitre.1.

الخطاب المنقول. فيكون حينها هذا النّقل أقرب إلى ترجمة نوايا الآخر وأفكاره المبطّنة،وليس نقلا لخطابه المنطوق.
فنخلُص إلى أنّ صوت الهيئة السّاردة يغدو ترجمةً لسريرة الهيئة المسرودة،ليندمج الصّوتان بشكل كلّيّ ويغدو السّارد عندها" نفيذا" ومختَرَقا بالنّسبة لأسلوب شخوصه الروائيّين.
وللتّمثيل على ذلك نستشهد بالملفوظ التّالي:
جاء الأمير إلى وهران وفي رأسه إعادة حصار المدينة وإغلاق كلّ منافذها،حتّى انصياع دوميشال لكلّ شروطه."[1]
يبدو من خلال المؤشّرات النّحويّة لهذا الملفوظ أنّه ينتمي إلى خطاب السّارد،الذي يتولّى بنفسه هنا نقل خطاب شخصيّته الروائيّة. فيعمد *واسيني الأعرج* إلى تنويع الأسلوب الكلاميّ لروايته من خلال استعماله أسلوب التّهجين،إذ يغدو أسلوبه مخترقا بشكل جليّ من طرف خطاب شخصيّة الأمير.
ويظهر التّهجين بشكل كبير حين يتجاوز الروائيّ نقل خطاب شخوصه إلى نقله لأفكارهم وترجمته لنواياهم. وذلك حين يريد تصوير شخصيّة الأمير عبد القادر العسكريّة وحنكته الاستراتيجيّة التي مكّنته من فرض منطقه ومجابهته لغطرسة الآلة الحربيّة لجيش الاحتلال الفرنسيّ،وذلك حين تغلّبه عليه في مواقع كثيرة وتضييقه لخناق الحصار على قوّات الجنرال *دوميشال*.
وفي حالة الملفوظ الذي بين أيدينا يبدو هذا الخطاب من خلال وجهة النّظر اللّسانيّة منسوبا إلى السّارد (الروائيّ) بوصفه متكلّما. إلاّ أنّ وجهة النّظر التي يحملها هذا الملفوظ لا يمكن نسبتُها إلى السّارد المتكلّم،ذلك أنّ هذا الملفوظ يعبّر عن خطاب منقول بصيغة الأسلوب غير المباشر "الحرّ". وتاليا يتيح مثل هذا الأسلوب للروائيّ تلوينَ أسلوبَ لغة الرواية وتنويعَه،فيغدو بواسطتها هذا التّهجين دليلا على انفكاك عرى الارتباط بين السّارد وبين لغة الكتابة من جهة،وشاهدا على خلق مسافة جماليّة بين اللّغات والأساليب من جهة أخرى. ذلك ما نستشفّه من خلال ما توحي به عبارة "*وفي رأسه*" التي لا تتحّمل تأويلا غير كوْنها تفيد أنّ السّارد ينقل ما تفكّر فيه شخصيّة الأمير *عبد القادر*،وما تعزم على فعله من تضييق للحصار على جيش الغزاة الفرنسيّين داخل مدينة وهران من جهة،وبُغية إخضاع الجنرال *دوميشال* لشروط الأمير من جهة أخرى. وكأنّنا *بواسيني الأعرج* هنا قد تجاوز نقل منطوق خطاب الأمير،عن طريق الصّيغة التّقليديّة لنقل الخطاب غير المباشر،فلجأ إلى مزج الصّوتين مزجا عميقا يتغلغل إلى حدّ نقل هذا الخطاب نقلا يترجم الأفكار الدّاخليّة لشخصيّة الأمير وينطق بلسان نواياها المبطّنة. وتاليا يغدو أسلوب الرواية

[1] رواية كتاب الأمير،ص112.

هو أسلوب شخصوها الروائيّين،ليتحقّق للرواية مبدأ تعدّدها اللّسانيّ الذي يعدّ ركنا من أركان قيام الرواية البوليفونيّة.

وتستمرّ رواية "كتاب الأمير" على نفس النّسيج الأسلوبيّ،إذ نلفي السّارد ـ بالرّغم من قلّة تدخّلاته السّرديّة المباشرة ـ وفيّا لتوظيف نقل خطاب شخوصه بصيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ. ومن أمثلة ذلك حين يروم تصوير موقف الأمير *عبد القادر*،الذي يكتشف ـ وهو يحاول محاصرة مدينة وهران وتطويق جيش *دوميشال* ـ أنّ عتاده الحربيّ تليدٌ ومُهْتَرِئ. إذ كان لا يملك سوى[1] مدفعٍ محدود المدى وآخر جبليّ،قد عفا عنهما الزّمن من فرط ما تعرّضا للتّصليحِ والترقيع،فانفلق أحدهما في وجه الرماة عند ثالث رمية،بينما أصاب المدفع الثّاني ـ بعد جهد كبير وقذائف عديدة ذهبت في الفراغ ـ تحصيناتِ قلعة المدينة بقذفة واحدة لم تحدث سوى ثقبٍ صغير لا يكاد يظهر للعيان.

وللتّمثيل لهذا الموقف نستشهد بملفوظ الخطاب التّالي:

"تأكّد للأمير أنّ الحرب التي يخوضها تحتاج إلى وسائل أخرى،الزّمن تغيّر،وأنّه كان على حافّة عصر انتهى وآخر لا أحد يعرف ملامحه،سوى أنّ الموازين تغيّرت بشكل صارخ." [2]

يبدو عند التّحليل اللّسانيّ لهذا الملفوظ أنّ مؤشّراته النّحويّة والتّوليفيّة تنتمي إلى السّارد بوصفه الروائيّ المتكلّم،غير أنّ التّحليل البوليفونيّ يظهر بأنّ المتكلّم بصدد نقل خطاب ـ غير منطوق ـ لشخصيّة روائيّة. وهو ما قصد إليه *واسيني الأعرج* حين تحدّث عن صدمة الأمير وتغييره لقناعاته واكتشافه لعدم تكافؤ العتاد والعدّة بينه وبين القوّات الفرنسيّة. لذلك لا يمكن من وجهة نظر بوليفونيّة أن ننسب تلفّظ هذا الخطاب إلى السّارد المتكلّم،لأنّ *واسيني الأعرج* ليس مسؤولا عن وجهة نظر الأمير هذه. من أجل ذلك لم يتوان الرّوائيّ عن توظيف الأسلوب غير المباشر الحرّ،الذي يتيح له فرصة انمحاء صوته خلف صوت الأمير ومزجهما مزجا كلّيّا،يغدو حينها هذا الملفوظ حلبةً يتنافس فيها الصّوتان،تنافسا يتحقّق معه التّعدّد الأسلوبيّ وتقوم عليه الرواية البوليفونيّة.

ويواصل السّارد مُعمّما توظيفه لنقل خطاب شخوصه الرّوائيّين باستعمال صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ،وذلك حين يريد تصوير موقف الأمير *عبد القادر* إزاء هذا الوضع الجديد،فيستعمل العبارة التّالية :

"في الصّباح عندما أشرقت الشّمس،كان الأمير قد اتّخذ قرار العودة إلى معسكر بعدما تأكّد له أنّ أسلحته لم تكن قويّة بالشّكل الذي يجعله يواجه القوّات الفرنسيّة". [3]

---

[1] رواية كتاب الأمير،ص112.

[2] المرجع نفسه،ص113.

[3] رواية كتاب الأمير،ص112.

فإذا كان المتكلّم هنا هو السّارد الروائيّ،فإنّ المتلفّظ بوصفه صاحب وجهة النّظر والموقف لا يمكن أن يكون *واسيني الأعرج*. لأنّ من اتّخذ قرار الرجوع إلى معسكر هو شخصيّة الأمير *عبد القادر*،ولأنّ الذي اقتنع وتأكّد أنّ موازين القّوة العسكريّة كانت قد اختلّت هو أيضا شخصيّة الأمير *عبد القادر*.

وذات هذا التّحليل يمكن أن نصل إليه لدى قراءتنا لملفوظ الخطاب التّالي:

"الفرنسيّون ليسوا كما تصوّرناهم،وإيماننا وحده ليس قادرا على تدميرهم. ولهذا يجب أن ندافع عن اتّفاق الهدنة بكلّ الوسائل."[1]

من الواضح أنّ السّارد المتكلّم هو نفسه المسؤول عن وجهة النّظر،لأنّ هذا الملفوظ يوحي بحديث الشّخصيّة حديثا أقرب إلى السّيرة الذّاتيّة حين يقدّم السّارد النّوايا والتّصوّرات التي كانت لديه سابقا. إذ يمكن تقديم خطاب السّيرة الذّاتيّة إلى هيئة ساردة (حاضرة) وهيئة مسرود لها (غائبة)،دون مغادرة ضمير المتكلّم (أنا). لذلك نلفي السّارد (الأمير) يقدّم الأفكار التي كانت لديه هو شخصيّا في الماضي والتي تدلّ على تقزيمه لصورة الجيش الفرنسيّ المحتلّ والتّقليل من شأنه،والتّواكل على مجرّد الإيمان بالقضيّة دون إعداد العّدة لملاقاة العدّو،كما يقتضيه شرع الإيمان الصّحيح. إذ يقوم السّارد (وفي هذه الحالة ينطبق وضع المتكلّم مع المتلفّظ كما أشرنا آنفا) بوصفه هيئة حاضرة بالتّواري خلف حالة الوعي الماضية من خلال إعادة تأويل الأفكار السّابقة واتّخاذ مواقف جديدة ومغايرة. فيظهر الصّوتان وهُما في حالة مزج وتنافس،وهو ما من شأنه أن يجعل الرواية تحفل بتعدّد في أسلوبها تكريسا لمبدأ الرواية البوليفونيّة.

وتاليا يمكننا القول بأنّ السّارد ـ واسيني الأعرج ـ بفضل استخدامه لصيغة الخطاب المنقول على شكل الأسلوب غير المباشر الحرّ،استطاع أن ينقل ما يدور في ذهن شخصيّته الرّوائيّة ويترجم سريرتها ويعبّر عن مواقفها،فغدت روايته متنوّعة ومتعدّدة في أسلوب لغتها الرّوائيّة.

ولا يجد السّارد،حين يعتمد خطاب التّخيل وهو يصوّر وقائع تاريخيّة حدثت بالفعل،أيسر سبيل من توظيفه للأسلوب غير المباشر الحرّ لدى نقله لخطاب شخوصه الروائيّين. لذلك نلفيه يختار تعميم خاصّيّة التّهجين ليصف مشاعر الأمير *عبد القادر* وهو يجابه خطر انقسام القبائل التي رفضت دفع "الخراج"[2]،بعد إعلان اتّفاق الهدنة. فيصف الروائيّ (بوصفه سّاردا) مشاعر الأمير،من خلال العبارات التّالية:

"نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أنّنا من أرض واحدة،ولو كنّا من قبائل شتّى.

[1] المرجع السّابق،ص 124.

[2] رواية كتاب الأمير،ص122.

وأنّ مستقبلنا الكبير في تكاتفنا وتعاضدنا،وليس في تقاتلنا. تمتم الأمير في خاطره دون أن يترك سبحته " [1].

وهو ما جعل الأمير "القائد" يحزن على وضع الحرب التي فرضت عليه،بعد أن "ارتدّت"[2] كثير من القبائل،التي لم ينضج تفكيرها إذ لم تكن قد تخلّصت بعد من عقليّة العشيرة والقبيلة. فيصف الروائيّ واقع حال الأمير مُستعملا نفس الأسلوب كما يبيّنه ملفوظا الخطاب التّاليين:

"كان يدرك جيّدا أنّ إخراج النّاس من دائرة القبيلة،من منطقها ولغتها،يحتاج إلى زمن وإلى تجربة في السّاحة." [3]

" كان (الأمير) متألّما من الحرب التي بدأ يخوضها ضدّ القبائل التي تنكّرت لسلطانه ورفضت دفع الضّرائب." [4]

يبدو من خلال نصّ الملافيظ السّابقة أنّ الروائيّ (السّارد) حين ينقل خطاب شخصيّة الأمير يعمد إلى جعل صوته نفيذا ومخترَقا بالنّسبة إلى صوت اللّغة السّاردة. ذلك ما يتجلّى بوضوح حين نقرأ عبارة "*تمتم الأمير في خاطره*" التي توحي بأنّ صوت السّارد يختفي وراء ما يختلج في ذهن الأمير من خواطر. فنخلص إلى ذات الملاحظة حين نقرأ العبارة التّالية"*كان يدرك جيّدا*". إذ نلاحظ أنّ الخطاب هنا ليس منقولا بشكل حرفيّ،لأنّ السّارد يتعمّد مزج صوته (بوصفه متكلّما) مع صوت شخصيّة الأمير (بوصفه من يملك وجهة النّظر) حين يُترجم تصوّرات شخصيّة الأمير ونواياها. وتاليا يتعمّم أسلوب نقل الخطاب بصيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ،ويتعمّم معه امتزاج الأصوات وأساليب الشّخوص محقّقا للرواية مبدأ تعدّدها اللّسانيّ.

ويواصل السّارد نهج ذات الأسلوب حين ينقل خطاب شخصيّة الأمير عبد *القادر* وأسباب تمسّكه باتّفاق الهدنة مع قوّات الجنرال دوميشال،فيلجأ الروائيّ وهو يصف وعي شخصيّة الأمير وحنكته العسكريّة حين أراد لهذه الهدنة أن تكون استراحة محارب،يخدم بها بناء دولته ويرصّ صفوف جيشه،فيعمد السّارد إلى تصوير هذا الوعي بلسان ملفوظي الخطابين التّالين[5]:

"كلُّ الخوف هو أن يتمّ اختراق الاتّفاق وينكسر كلُّ شيء قبل أوانه. لسنا مهيّئين لحرب قد لا تكون مثل شبيهاتها. ترتيب الدّولة يحتاج إلى قليل من الاستقرار." [6]

---

[1] المرجع السّابق،ص114.

[2] نفسه،ص115.

[3] رواية كتاب الأمير،ص115.

[4] المرجع السّابق،الصفحة نفسها.

[5] هذا الملفوظ لشخصيّة ابن دوران،وهو تاجر جزائريّ من عائلة يهوديّة،ظلّ مصاحبا لأمير ومحافظا على ثقته.قال له الأمير:" أنت يا بن دورا أصيل، وملاحظاتك تنوّر كل الالتباسات. أنت وكيل يستحقّ كلّ التقدير والاحترام. لقد ورثت عن عائلتك اليهوديّة حرفة التّجارة والشّطارة. كنت بيننا وبين "حسين داي"، وظللت وفيّا في عملك على الرغم من الصّعوبات القاسية. وأنت اليوم بيننا وبين الفرنسيّين،ولم نر منك إلاّ الخير. هذه الأرض أرضك،وأنت سيّدها مثلي،ومثل أيّ واحد هنا في البايلك الوهرانيّ". من رواية كتاب الأمير،ص123.

[6] رواية كتاب الأمير،ص120.

يبدو أنّ السّارد (الروائيّ) قد فتح مجال السّرد لشخصيّة الأمير *عبد القادر*،الذي يعبّر من خلال هذا الملفوظ،بوصفه خطابا مباشرا يتطابق فيه المتكلّم (الذي ينسب له هذا القول) مع المتلفّظ (صاحب هذا الموقف ووجهة النّظر) عن تصوّراته الشّخصيّة،كما ينقل تصوّرات غيره ممّن يشاطرونه نفس الرأي (حين يتكلّم بضمير الجمع "نحن" مستعملا عبارة: لسنا مهيّئين.).
نلْفي أيضا أنّ ملفوظ الخطاب التّالي يلبّي ما يجنح إليه السّارد حين يروم التّواري بصوته ووعيه اللّسانيّ خلف وعي لسانيّ آخر تمثّله هذه المرّة إحدى الشّخوص الروائيّة.
"يجب أن ندافع عن اتّفاق الهدنة بكلّ الوسائل،من مصلحة بلادنا وتجارتنا،الاتّفاق يعطينا حقّ السّيادة على جزء كبير من البايلك الوهرانيّ،وحقّ الإشراف على حركة السّفن والتّجارة في مرسى آرزيو. رجالنا يتحكّمون في حركة تجارة القمح وغيرها. نحن من يموّن أسواق وهران،وإلاّ سيموت سكّان المدينة جوعا. أرسلنا باخرة L'Assomption،مملوءة بالقمح من آرزيو إلى جبل طارق في 21 أفريل لصالح اعمر وشركائه،ورجعت مدجّجة بالبنادق والبارود الرّفيع ،و600 كيس من الكبريت. أعتقد أنّ كلّ شيء على ما يرام." [1]
فإذا كان ملفوظا الخطاب السّالفين يختلفان من حيثُ الجهةُ السّاردة،إلاّ أنّهما يتّفقان من حيثُ تطابقُ المتكلّم ـ بوصفه من يُنسب إليه الخطاب ـ مع المتلفّظ ـ بوصفه المسؤول عن وجهة النّظر أو الرأي الذي يحمله هذين الملفوظين ـ. وتاليا تتنوّع الجهات السّاردة حاملة معها مختلف أساليبها المتعدّدة،لتُحقّق بذلك شرطا أساسيا من شروط قيام الرواية البوليفونيّة.
ويواصل الروائيّ تعميم توظيف نقل الخطاب عن طريق صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ،وذلك حين يصوّر معاناة شخصيّة الأمير وهو يدافع عن اتّفاق الهدنة محاولا إقناع أحد محاوريه المتواكلين،من الذين يحتجّون بإيمانهم بالله واليوم الأخر[2] وينسون ما أمر الله به أنْ يُعدَّ من قوّة ومن رباط الخيل. إذ يتوارى الروائيّ خلف صوت شخصيّة الأمير ووعيها اللّسانيّ،مثل ما يبيّنه ملفوظ الخطاب التّاليّ:
"ومن قال غير هذا الكلام؟ صحيح أنّنا نملك إيمانا مخلصا بهذه الأرض. ولكنّنا لا ننسى أنّنا نشتري أكثر من تسعين بالمائة من حاجتنا من الأسلحة من الخارج،وإذا لا قدّر الله أُغلقت كلّ الموانئ فسنَخْتنِقْ. يجب أن نفكّر للبعيد،مرفأ رشقون ما يزال في حوزتنا،والإنجليز راضون علينا لأنّنا نحارب أعداءهم الذين سبقوهم إلى هذه البلاد. سنُمحى إذا لم نبْنِ مصانعنا الخاصّة،ولهذا نحتاج إلى بعض الوقت والاتّفاقيّة إذا كانت صادقة،فهي تمنحنا الوقت الكافي لإعادة ترتيب بيتنا" [3].

[1] المرجع السّابق،صص.124-125.
[2] رواية كتاب الأمير،ص131.
[3] المرجع السّابق،ص131..

يبدو جليّا من خلال المؤشّرات النّحويّة لهذا الملفوظ أنّه منسوب إلى شخصيّة الأمير *عبد القادر* بوصفه متكلّما. غير أنّ التّحليل البوليفونيّ يخلُص إلى أنّ وجهات النّظر والمواقف التي يتضمّنها هذا الملفوظ لا يمكن نسبة جميعِها إلى الشّخصيّة المتكلّمة.

من ذلك موقف جلّ أتباع الأمير من الذين يتناسوْن أنّهم تابعون اقتصاديّا وعسكريّا للخارج،ما يجعل من مصائرهم تنفرط من عقد أيديهم.

ومن ذلك أيضا ذكر الشّخصيّة المتكلّمة لموقف *الإنجليز* تجاه قضيّة الأمير وأتباعه وهو موقف مصلحة براغمتيّة كما لم يعْزُبْ ذلك عن وعي شخصيّة الأمير. وتاليا يظهر من خلال نصّ هذا الملفوظ أنّه يخضع لمزيج أصوات متنافسة تعبّر كلّ منها عن وجهة نظرها الخاصّة بها،وهو ما تُوَفِّره تقنيّة التهجين.

ويظلّ الروائيّ وفيّا لخطّ نهجه البوليفونيّ حين يعمد إلى نقل موقف شخصيّة الأمير وترجمة مشاعره تجاه قومه من الذين لم يُحْسنوا الاستعداد للحرب،مثل ما يبيّنه خطاب الملفوظين التّاليين:

"عندما كان النّاس يُعِدّون للحروب،كنّا نتغنّى بمجدٍ لم يعدْ له أيُّ وجود." [1]

"الإيمان أيّها الإخوة لم يعد وحده كافيا،يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى. الكثير من الأمم القويّة ذهبت مع الرّيح عندما دخلتها الفرقة والحسابات الصّغيرة والأنانيات الكبرى." [2]

تفيد القراءة اللّسانيّة لنصّ الخطابين السّالفين أنّهما ينتميان بحسب مؤشّراتهما النّحويّة إلى شخصيّة الأمير بوصفه متكلّما. غير أنّ التّحليل البوليفونيّ ـ من وجهة نظر لسانيّة ـ يرفض أن يكون صاحب القول السّالف (المتكلّم) مسؤولا عن وجهات النّظر والمواقف التي يحملها خطاب الملفوظين السّالفين. لأنّ الروائيّ بعدما توارى بصوته فاسحا المجال لسارد آخر غيره كان يقصد إلى إبراز هذا التّعدّد في الرؤى واختلاف وجهات النّظر. ذلك ما نستشفّه إذا أردنا أن ننسب موقف الاستعداد الحقيقيّ للحرب،في ملفوظ "*كان النّاس يُعِدّون للحروب*"،لأنّ وعي هؤلاء النّاس بضرورة الاستعداد الجيّد للحرب لا يمكن أن ينسب للمتكلّم الذي تكفّل بنقل خطاب الآخر (النّاس) نقلا تجاوز منطوق كلامهم،ليترجم لسان حال موقفهم.

ونخلص إلى نفس هذه الملاحظة لدى قراءتنا لملفوظ "*الإيمان أيّها الإخوة لم يعد وحده كافيا*". إذ تُضمر عبارة "*أيّها الإخوة*" عدم إمكان نسبة من يتواكل على الإيمان وحده للمتكلّم السّارد،ذلك أنّ صوت شخصيّة الأمير ووعيه اللّسانيّ ـ

[1] رواية كتاب الأمير،ص128.

[2] المرجع نفسه،ص130.

بوصفه ساردا هنا ـ لا يمكن أن يُنْسب له موقف الاتّكال في الملفوظ السّالف خصوصا وأنّ شخصيّة الأمير لا تفتأ تذكر هذه العبارة :*" الحرب نظام"* [1].
ولا يمكن أن يُنسب له أيضا موقف " *الفرقة والحسابات الصّغيرة والأنانيّات الكبرى.*" وتاليا تغدو الرواية متنوّعة في أساليها اللّغوية التي تعبّر عن تعدّد في مستوى أنماط الوعي اللّسانيّ لدى الشّخوص الروائيّة،بفضل ما يتيحه أسلوب نقل خطاب الآخر نقلا على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ.
وعندما تختلّ موازين القوّة،وتَعُوزُ القائدَ الشّجاع قلّة العتاد والحيلة،ويتكالب عليه العدوّ من الخارج وتمتدّ إليه يد الغدر من الداخل،تصبح عندها مواصلة القتال تهوّرا وشجاعة المواجهة انتحارا. لذلك نلفي الروائيّ كثيرا ما يلجأ إلى فسح مجال السّرد أمام شخوصه الرّوائيّين،مثل ما يفعل حين يقف مطوّلا عند مشاهد" *الوقفة الأولى مرايا الأوهام الضائعة*"،حين يتوارى بصوته ووعيه اللّسانيّ خلف صوت شخصيّة البرانس *دولا موسكوفا* [2] لدى تدخّله في جلسة البرلمان المنعقدة بتاريخ *17 جانفييه 1848*،والتي خصّصت لمناقشة قضيّة الأمير *عبد القادر*،يقول:
" أقولها صراحة،على حكومتنا أن لا تتردّد في ترسيم الوعد الذي قدّمته لعبد القادر. لنتذكّر قليلا كيف تمّت الوقائع: عبد القادر عندما عرف إخفاق مفاوضاته مع سلطان المغرب،وحبس خليفته البوحميدي عرف أنّ عليه أن يبحث عن مخرج مع الفرنسيّين. لذلك قطع بكلّ شجاعة مسالك الملويّة،على الرّغم من قوّة مياهها والأوحال والأمطار،هو والسّتة آلاف شخص والجمال والأحصنة وعدد هائل من الأغنام والعتاد الحربيّ. واستطاعت دائرته بكاملها أن تعبر بدون أن يبقى رأس غنم واحد على الضّفّة الأخرى. حنكة عسكريّة عالية تستحقّ كلّ التّقدير والاحترام. وعندما عرف بانسداد كلّ المنافذ المؤدّية إلى الجنوب،سلّم نفسه ووضع سيفه بين يدي الجنرال دو لامورسيير .هذا الأخير استقبله هو والثمانين فارسا الذين كانوا يحيطون به. ثمّ اقترح عليه شروط الاستسلام،التي تعرفونها جميعا. الآن هناك حلاّن لا ثالث لهما: إمّا اعتبار عبد القادر مجرم حرب وقرصانا تافها،وفي هذه الحالة يجب شنقه على الفور. أو اعتباره قائدا ومقاتلا سلّم نفسه وفق وعد مكتوب في هذه الحالة يجب أن يعامل باحترام."[3]
يبدو من خلال المؤشّرات النّحويّة لملفوظ هذا الخطاب أنّه منسوب إلى كلام شخصية البرانس *دولا موسكوفا*،غير أنّ وجهات النّظر والمواقف التي يعبّر عنها هذا الملفوظ لا يمكن أن ننسبها إلى الشّخصيّة المتكلّمة. وبذلك يعبّر هذا الملفوظ عن تمازج صوتيّ يختفي وراءه تمازج لعدّة مواقف ووجهات نظر متعدّدة.

---

[1] نفسه،ص129.

[2] Le prince de la Moskowa.

[3] رواية كتاب الأمير،صص.32-33.

وتستمرّ الرواية مستعملة أسلوب التّهجين بوصفه التّقنيّة الأسلوبيّة الملائمة لعرض وجهات النّظر المتباينة،ذلك ما نلحظه من خلال الأمثلة التي سنوردها تاليا: تحتفي الرواية كثيرا بشخصيّة من أهمّ الشّخوص الروائيّة،إنّها شخصيّة *مونسينيور ديبوش*،أوّل قسّ فرنسيّ يعيّن في الجزائر. كما تركّز على علاقة التّلاقي والتّفاهم والصّداقة التي كانت تجمعه بشخصيّة الأمير *عبد القادر*،قبل أن يتمّ إجباره على منفاه بسجن أمبواز،على عكس ما تمّ الاتّفاق عليه في شروط توقيف القتال وتسليم السّلاح. كما تركّز الرواية على تصوير إخلاص *مونسينيور ديبوش* والتزامه في الدّفاع عن شخصيّة الأمير *عبد القادر*،دفاع محبّ رغم انتمائهما لوجهتي نظر متغايرة. يقول *مونسينيور ديبوش* مخاطبا *الأمير عبد القادر*:

"لا أدري من أين جاءني كلّ هذا،ولكني أحبّك أكثر ممّا يمكنك أن تتصوّر. لك في قلبي مكان واسع،وفي ديني متّسعٌ لا يفنى ولا يموت." [1]

لا يبدو من خلال هذا الملفوظ أنّ هناك تعدّدا لسانيّا،لأنّ الروائيّ عمِد إلى ترك ساحة هذا الملفوظ خالية من تنازع صوتي لضرورة اعتبار التّعبير عن المودّة الخالصة يحتاج أكثر إلى مونولوجيّة لسانيّة منها إلى تعدّد صوتيّ،وهو ما ألفيناه متحقّقا حين أمْكننا نسبة الملفوظ السالف الذكر إلى نفس متكلّم ومتلفّظ واحد. غير أنّ الروائيّ حين أراد تصوير مشاعر شخصيّة الأمير *عبد القادر* تجاه *مونسينيور ديبوش*،نلفيه قد لجأ إلى أسلبة من نوع آخر،تتيح له إبراز محبّة شخصيّة الأمير *لمنوسينيور ديبوش* بطريقة يتعمّم معها أسلوب التّهجين،من خلال عمدِه إلى توظيف نقل الخطاب على صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. ونستشفّ ذلك من الملافيظ التّالية:

الملفوظ الأولّ،وقد آثر الروائيّ أن يفسح مجال السّرد فيه لشخصيّة الكولونيل *أوجين دوما*[2]،الذي يقول مخاطبا شخصيّة *مونسينيور ديبوش*،وهو يستعدّ لزيارة شخصيّة الأمير *عبد القادر* في منفاه بسجن أمبواز :

" أعتقد أنّه سيسعد بوجودك. مونسينيور،ستزور الشّخصيّة الاستثنائيّة،ولن تندم على مشقّة السّفر التي بذلتها لزيارته. عرفتَ عبد القادر في أيّام عزّه وقد كانت الجزائر كلّها تحت سطوة سلطانه وقوانينه. ستجده اليوم أكبر وأكثر إدهاشا في نقاشاته. لا يطلب الشيء الكثير من الدّنيا،ولا يشتكي أبدا،ويجد الأعذار حتّى لخصومه في الميدان،ولا يسمح لأحد بأن يمسّهم بسوء." [3]

[1] رواية كتاب الأمير،ص50.

[2] Le colonel Eugène Daumas.

[3] رواية كتاب الأمير،ص46.

الملفوظ الثّاني،وفيه يتولىّ الروائيّ سلطة السّرد مباشرة،مستعملا أسلوب نقل الخطاب على صيغة الأسلوب غير المباشر الحرّ من أجل تعميم تقنيّته الأسلوبيّة المفضّلة،وهي التّهجين. يقول السّارد:

" عندما دخل عليه أشرق وجه الأمير وصار صافيا فجأةً. من أين يأتيه كلُّ ذلك النّور. تساءل مونسينيور وهو يحاول أن يفتّش عن الغيمة التي كانت تتخفّى وراء ابتسامات الأمير الهاربة،ووقاره المتجلّي عميقا. الأمير عندما عرف بمجيء مونسينيور،وكرما على احترامه،لبس الجوارب ونعلا جلديّا لاستقبال ضيفه. عانقه طويلا قبل أن يسحبه من يديه باتّجاه عمق الزّاوية،في المكان الذي تعوّد الأمير أن يجلس فيه." [1]

الملفوظ الثّالث،وفيه يفسح الروائيّ مجال السّرد لشخصيّة الأمير *عبد القادر*،حين يخاطب *مونسينيور ديبوش*،مُوضّحا له أنّ المال الذي أرسله له،كان قد جمعه حتّى يفكّ به شيئا من الضّائقة الماليّة التي نجمت عن تراكم الدّيون،التي ما فتئ المدينون يطالبونه بأدائها أمام المحاكم. يقول الأمير *عبد القادر*،وهو في منفاه بسجن أمبواز:

" طيّب،لكنّ الدّيون؟ كيف حللت المشكل؟ ديون ثقيلة ذهبت في خدمة الله. لو كان ذوو الشّأن يفكّرون ولو قليلا لما فعلوا معك ما فعلوه. عندما جاءني جون الطّيّب برسائلك،فرحت كثيرا أنّك لم تكن مريضا ولا أستطيع عيادتك،ولكنّي حزنت أنّني لم أكن أملك حلاّ يخفّف الوطء عنك. جمعنا لك نحن سكان أمبواز بما في ذلك الجنرال دوما وبواسوني وزوّارنا الطّيبون ونساء المساجين القدامى،شيئا رمزيّا،لم يكن مهمّا ولكن عربون وفاء لك ولطيبتك. صحيح أنّه لا يحلّ مشكل الدّيون،ولكنّه يخفّف من ثقل المأساة. نعرف جيّدا أنّ تفانيك الكبير في خدمة الدّين والخير الإنسانيّ لا يضاهى،ولكنّنا نعرف أيضا أنّ خادم الله يحتاج إلى سقف وإلى أكل. ربّما أفادتك هذه النّقود في تسيير حياتك في انتظار حلّ حقيقيّ ونهائيّ. أو على الأقلّ هكذا كانت نيّتنا الطّيّبة." [2]

فإذا ما أبنا إلى تحليل بوليفونيّ للملافيظ السّالفة،وجدنا أنّ الملفوظ الأوّل،وإن كان ينسب إلى شخصيّة الكولونيل *أوجين دوما* بوصفه متكلّما،إلاّ أنّه لا يمكن أن يكون هذا المتكلّم مسؤولا عن وجهات النّظر الواردة في خطابه. ذلك أنّه حين أراد نقل خطاب الآخر آثر استعمال أسلوب النّقل غير المباشر الحرّ،إذ تلفيه قد ترجم مشاعر شخصيّة الأمير *عبد القادر* حين وصفه بأنّ سيكون سعيدا بملاقاة *مونسينيور ديبوش*. ونفس الملاحظة يمكن أن نسجّلها حين عبّر المتكلّم عن موقف *مونسينيور ديبوش* بأنّه لن يندم على مشقّة السّفر التي بذلها لزيارته.

وحين يروم الروائيّ وصف مشهد اللّقاء لدى زيارة *مونسينيور ديبوش* للأمير *عبد القادر* في منفاه بالسّجن،نجد أنّ السّارد يستعين بتقنيّته الأسلوبيّة المفضّلة،ألا

---

[1] المرجع السّابق،صص.47-48.

[2] رواية كتاب الأمير،ص559.

وهي التّهجين. فيصوّر الأمير َووجهَه الذي يشرق (كالشّمس) حين يلتقي صديقه ورفيقه *مونسينيور دييوش*،إذ يعمد السّارد هنا حين يروم نقل خطاب الأمير إلى أسلوب النّقل غير المباشر الحرّ مترجما مشاعره ومعبّرا عن مواقفه بلسان سردٍ غير لسان شخصيّة الأمير،فيغدو حين يتعمّم التّهجين أسلوبُ السّارد مخترَقا ونفيذا بالنّسبة إلى أسلوب شخصيّة الأمير.

وتتواصل أحداث الرواية ويتواصل معها أسلوب التهجين فارضا هيمنته على خطابها بشكل عامّ،من ذلك ما نجده من إعجاب شخصيّة *مونسينيور دييوش* بشخصيّة الأمير *عبد القادر*[1]،ودفاعه عنه لدى الهيئات الحكوميّة ومطالبة فرنسا بالوفاء بوعدها وتنفيذ شروط اتّفاق تسليم السّلاح[2].

كما ينحو أسلوب الرواية نفس النّهج حين ينقل خطاب شخصيّة *مونسينيور دييوش*،إذ يعمد السّارد إلى إبراز نبله ومروءته وتعلّقه بالجزائر،ترابا وأناسا وقضيّة[3]. ويبرُز أسلوب التّهجين جليّا حين ينقل السّارد وجهة نظر شخصيّة الأمير ومواقفه[4] الثّابتة حين غدرت به حكومة فرنسا،فظلّ متمسّكا بالمطالبة بتنفيذ اتّفاق توقيف القتال وتطبيق بنود الوعد المكتوب،ورفضه لإغراءات فرنسا حين عرضت عليه أن يصبح مواطنا فرنسيّا متمتِّعا بكافّة الحقوق المدنيّة والسّياسيّة،إذ قال قولته الشّهيرة: *" والله ولو جمعت كلّ كنوز الدّنيا في بُرنسي وطلب منّي أن أضعها مقابل حرّيّتي،لاخترت حرّيّتي.."* [5].

وتتكاثف مشاهد الرواية وأحداثها المفعمة بهيمنة أسلوب التّهجين،غير أنّنا نُؤْثِر أن نختمها بملفوظ يحمل نبوءة شخصيّة الأمير *عبد القادر* باستمرار كفاح الشّعب الجزائريّ وجهاده ضدّ المحتلّ الظّالم،إذ يقول:

"سيأتي زمن لا أحد يعرف ملامحه أكثر تطرّفا وأكثر قسوةً ممّا عشناه،وهذا الله وحده يعرف نتائجه. ليس من السّهل أن نختار بلدا ونذهب إليه بقوّة السّلاح والموت. الانتصار ممكنٌ بالقوّة،لكنّ البقاء تنهزم أمامه أخطر القوى وأشرسها." [6]

فإذا كانت رواية كتاب الأمير قد نحت صوب توظيف أسلوب نقل الخطاب غير المباشر الحر توظيفا مكثّفا،فإنّ *واسيني الأعرج* قد عمد إلى تطعيمه بأسلوب نقل الخطاب نقلا مباشرا في كثير من رواياته الأخرى،مثل ما نجد شخصيّة "*مراد باسطا*" بعد أن صار مهيمنا ومالكا لنصّ الرواية بفضل استخدامه لضمير المتكلّم "أنا"،إذ يقول وهو ينقل كلام شخصيّة *سليم* نقلا مباشرا: "

[1] رواية كتاب الأمير،صص.46-49-105.
[2] المرجع السّابق،صص.31-32-34-47-103.
[3] نفسه،صص.10-11-12-13-14-15-28.
[4] نفسه،صص.527-577-538.
[5] نفسه،ص537.
[6] نفسه،ص502.

"عندما أخبرت سليم،قال لي وقتها حاول أن ترى صديق كريمو،فهو طيّب جدّا وشاطر في كلّ شيء." [1]

ثمّ ما يلبث السّارد أن يعمِد إلى تعميم نقل الخطاب على صيغة الأسلوب غير المباشر تأكيدا لقصديّة التّهجين بوصفه أبرز أشكال التّعدّد اللّسانيّ. من ذلك ما نلفيه حين يصف الروائيّ حياة *"سارة"* الشّخصيّة داخل البيت رفقة صديقها *"البغل القبرصيّ"* حين يقول:

"رأيتها عندما صعدت،أحسست بنقرات حذائها النّاعم،تحسّستها وهي تستلقي بجانبه،كأنّ البغل القبرصيّ قد بدأ يتمطّط في فراشه،كمن يريد أن يعطي لجسمه طولا." [2]

وحين يريد الروائيّ تعميم التّهجين يعمِد إلى تكثيف توظيف نقل الخطاب بصيغة الأسلوب غير المباشر الحر،مثل ما نلفيه خلال الورقة الثّامنة من المخطوطة،حين كان *"سرفانتس"* يستعيد ذكريات مشاركته في الحرب إلى جانب الجيش الإسبانيّ،أين يختفي الروائيّ فاسحا المجال لشخصيّة*"غاليليو"*الذي يتكفّل بوصف موقف "سرفانتس":

" شعرتُ بنفَسِه يكاد ينقطع من شدّة سرعته في قصّ الوقائع والأحداث. توقّف قليلا. شرب كأس ماء،ثمّ واصل حديثه،ولم تبْد على وجهه أيّة علامة من علامات التّعب. لاحظتُ أنّه لم ينس أيّ تفصيل في قصّته،حركاته المتكرّرة بيده اليُمنى وهزّات رأسه،تعطي الانطباع كأنّه لا يروي،ولكن يحارب بمرارة." [3]

نخلص في الأخير إلى أنّ توظيف الروائيّ لمثل أسلوب التّهجين يجعل من هذه الملافيظ رغم انتمائها إلى متكلّم واحد إلاّ أنّ جميع جهات النّظر والمواقف الواردة فيها تنسب إلى متلفّظين أُخُرٍ(يكونون مسؤولين عن الآراء الواردة ضمن هذا الخطاب). وبذلك يتحقّق أسلوب التّهجين بفضل تنازع عدّة أصوات(وجهات نظر ومواقف) داخل ساحة الملفوظ الواحد،فيتحقّق معه شرط التعدّد اللّسانيّ للرواية البوليفونيّة.

2-I تعالق اللّغات القائم على الحوار

إذا كان التّهجين أبرز شكل من أشكال التّعدّد اللّسانيّ في الرواية،فإنّ تعالق اللّغات القائم على الحوار يعدّ وجها آخر من أشكال هذا التّعدّد. ففي الحين الذي ينهض فيه التّهجين على مزج لغتين (لسانيين) اثنتين مزجا مباشرا داخل ملفوظ واحد،نلفي فيه التّعالق الحواريّ بين اللّغات يقوم على لغة واحدة محيّنة وملفوظة غير أنّها تستنير بضوء لغة أخرى غير محيّنة وغير ملفوظة.

ويبرز هذا التّعالق من خلال الصّيغ التّالية:

---

[1] رواية البيت الأندلسي،ص39.

[2] المرجع السّابق،ص45.

[3] نفسه،ص275.

I-2-1 الأسلبة الروائيّة

يجتهد الروائيّ في تقديم نصّه مزركشا،يحفل بتعدّد لسانيّ يعكس مختلف أوجه الوعي اللّسانيّ لشخوصه الروائيّين،فتغدو حينها الأسلبة قائمةً على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة محيّنة من خلال لغة ضمنيّة،داخل ساحة ملفوظ واحد[1] فيتمّ بذلك الجمع بين أسلوبين،أحدهما معاصر مؤَسْلِبٌ،والآخر تراثيّ مُؤَسْلَب ينتهي بهيمنة أسلوب اللّغة التّراثيّة على الملفوظ،بفضل ما تحافظ عليه عمليّة الأسلبة من معجم لسانيّ وحمولة فكريّة،يجتهد المؤسلِب خلالها أن يستفيد من أسلوب الغير خدمة لنواياه الخاصّة.

كنّا حين توّقفنا لدى تقنيّة التّهجين،قد أطلنا الحديث[2]من خلال الكمّ الهائل من الأمثلة التّطبيقيّة،التي استشهدنا بها،غير أنّنا سوف لن نثقل كاهل هذا البحث فوق طاقته،مؤثرين الاكتفاء ببعض من الأمثلة التّطبيقيّة المنتقاة من نصّ بعض الروايات المنتقاة،والتي تعضّد التّنوّع اللّسانيّ لنصّ هذه الرواية.

نسجّل في البداية أنّ قارئ رواية كتاب الأمير سيتفاجأ حين يجد صعوبة في الحصول على نص يحاكي أسلوب الكتابة التراثيّة. ومكْمَن هذه الغرابة مردّها إلى أنّنا كنّا قد خلصنا إثر مدارستنا لتقنيّة التّهجين إلى أنّ الروائيّ قد عمد إلى توظيفه بوصفه ظاهرة فنّيّة وأسلوبيّة تجعل من رواية كتاب الأمير بناءا تعدّديّا لسانيّا. وهو ما لا نكاد نعثر عليه لدى مدارستنا لتقنيّة الأسلبة بوصفها محاكاة لأسلوب الآخر وتقليده،إذ تنتهي غالبا بتغليب أسلوب التّراث على أسلوب الكتابة المعاصرة. غير أنّ غياب اعتماد الروائيّ على أسلوب الكتابة التّراثيّة ليس من شأنه أن ينقص من قيمة أسلوب لغة الكتابة في رواية كتاب الأمير،لأنّ الروائيّ يعمد بدلا عن ذلك إلى استعمال تقنيّة التّنويع،بوصفها نوعا من أنواع الأسلبة،مستفيدا من كوْن كلٍّ من الأسلبة والتّنويع وجهين من وجوه التّعالق الحواريّ للّغات.

وقبل أن نباشر في تحليل بعض الملافيظ الدّالة على أسلوب تقنيّة التّنويع سنتوقّف عند نماذج من أسلوب تقنيّة الأسلبة ـ وإن كانت رواية كتاب الأمير ـ تشحّ على القارئ بمثلها. من ذلك ما يلجأ إليه الروائيّ حين يصف لنا شخصيّة الأمير *عبد القادر* حين يجد متّسعا في وقته،وهو في ينتقل ما بين معركة وأخرى دون أن يشغله ذلك عن قراءة مصحف أو مطالعة كتاب. مثل ما يبيّنه الملفوظ التّالي:

"اتّكأ بظهره،ثمّ فتح الكتاب الذي لم يغادر يده،الإشارات الإلهيّة،وتوقّف قليلا عند فصل الغريب الذي ملأ قلبه وعينه: يا هذا.. فأين أنت عن غريب طالت غربته في وطنه،وقلّ حظّه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى

---

[1] ينظر:لحميد لحمداني،أسلوبية الرواية،م س،ص88.

[2] اقتضت منّا ضرورة البحث أن نقف ونسْتوْقف معنا القارئ،لدى حديثنا عن "التّهجين"،بوصفه الشّكل الأكثر تجلّيا للتّعدّد اللّسانيّ في رواية "كتاب الأمير" ورواية "البيت الأندلسيّ".ذلك أنّنا رُمْنا تسليط الضّوء بشكل مركّز من خلال "نوعيّة" الأمثلة المُساقة،والتي أبْنا أن تكون مرتّبة ترتيبا يسمح لها بأن تكون تقديما موجزا ومركّزا لرواية "كتاب الأمير" بوصفها مركز أساسيّا في تنظير هذا البحث.

الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشّحوب وهو في كنّ،وغلبه الحزن حتّى صار كأنّه شنّ: إن نطق نطَق خزيانا متقطّعا. وإن سكت سكَت حيرانا مرتعدا. وإن قرُب قرب خاضعا،وإن بعد بَعُد خشعا،وإن ظهر ظهَر ذليلا،وإن توارَى توارى عليلا،وإن طلَب طلب واليأس غالب عليه،وإن أمْسك أمسك والبلاء قاصد عليه،وإن أصبحَ أصبح حائل اللّون من وساوس الفكر،وإن أمْسى أمسى منتبه السّر من هواتك السّتر،وإن قال قَال هائبا،وإن سَكت سكت خائبا وقد أكله الخمول ومصّه الذّبول وحالفه النّحول... قيل الغريب من جفاه حبيب،وأنا أقول: بل الغريب من هو في غربته غريب،بل الغريب من ليس له نسيب،بل الغريب من ليس له من الحقّ نصيب. فإن كان هذا صحيحا،فتعال حتّى نبكي على حال أحدثت هذه الهفوة وأورثت هذه الجفوة." [1]

يبدو جليّا من خلال نصّ هذا الملفوظ أنّ الروائيّ يحتفظ بكلام مؤلِّف[2] كتاب الإشارات الإلهية،إذ يقوم بتقديمه من خلال أسلبة مباشرة،يغدو معها جزءا من نصّ الرواية،من دون أن يخضعه لنبرته الخاصّة،غير أنّه يخضعه ليتماشى مع نوايا شخصيّة *الأمير عبد القادر*. فحين يؤسلب الروائيّ كلام *أبي حيّان* من خلال الكلمات التّالية: غريب طالت غربته في وطنه + غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان. فهو حينها يروم تحقيق قصديّة تتضمّن إبراز تلاقي موقفي كلّ من *أبي حيّان* وشخصيّة الأمير *عبد القادر* تجاه معانتيْهما النّفسيّة والاجتماعيّة. وتاليا ألفينا أنّ نصّ رواية كتاب الأمير قد تعدّد تبعا لتعدّد الظّواهر الفنّيّة والأسلوبيّة التي تتيح فسحة لخلق مثل هذه التّعدّديّة الصّوتيّة التي لا يمكن أن توجد بمعزل عن هذا التّعدّد اللّسانيّ.

ويمكن أن نستشهد بأمثلة أخرى تؤكّد ما ذهبنا إليه،من مثل نصّ الملفوظ التّالي: (نصّ صكّ البيعة)[3]

" بسم الله الرحمن الرحيم وصلّى الله على سيّدنا محمّد الذي لا نبيّ بعده. إلى الشّيوخ والعلماء وإليكم يا رجال القبائل،وخاصّة فرسان السّيف والأعيان والتّجار وأهل العلم،السّلام عليكم:

وفّقكم الله وسدّد خطاكم وجمع شملكم،وحقّق لكم النّجاح ويسّر لكم الخير في جميع أفعالكم،وبعد.

فإنّ أهل مناطق معسكر واغريس الشّرقيّ والغربيّ ومن جاورهم واتّحد بهم،وبني شقران وعبّاس،والبرجيّة واليعقوبيّة،وبني عامر وبني مهاجر،وغيرهم ممّن لم ترد

---

[1] رواية كتاب الأمير،ص515.

[2] أبو حيّان التّوحيدي:(310هـ 414هـ)،فيلسوف متصوف وأديب بارع، من أعلام القرن الرابع للهجرة. عاش في بغداد،وإليها ينسب.
ينظر:الإمام شمس الدين الذّهبي،سير أعلام النبلاء،ج17،تح.شعيب الأرنؤوط وآخرون،مؤسسة الرسالة،ط11،1996،لبنان،صص.119-123.

[3] يمثّل نصّ هذا الملفوظ صكّ البيعة الأولى حسب ورودها في نصّ رواية كتاب الأمير. لأنّ الروائيّ تحاشى أن يستعمل نصّ البيعة (المطرّز بأسلوب كتابة تراثيّة قحّة) كما ورد في النّصوص والآثار التّاريخيّة.

أسماؤهم قد أجمعوا على مبايعتي أميرا عليهم وعاهدوني على السّمع والطّاعة في اليسر والعسر،وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله. وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم،كما قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه،مُؤملا أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين،وإزالة النّزاع والخصام من بينهم،وتأمين السّبل ومنع الأعمال المنافية للشّريعة المطهّرة،وحماية البلاد من العدوّ الذي غزا أرضنا وهو يهدف للسّيطرة علينا. وكشرط لقبولي فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسّلطة العليا واجب الامتثال دائما في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشّريعة المقدّسة وكتاب الله،وأن يقيموا العدل على هدي سيرة رسوله بأمانة وتجرّد على القويّ والضّعيف،والشّريف والمشروف،وقد ارتضوا بهذا الشّرط.

أدعوكم إذن لتحضروا إلينا،لتقدّموا بيعتكم وتظهروا طاعتكم،وفّقكم الله وأرشدكم في الدّنيا والآخرة.إنّ هدفي الأسمى أن أحقّق ما فيه الصّلاح والخير واتّكالي على الله،فنه وحده أنتظر الثّواب والفلاح.

حرّر بأمر من ناصر الدّين،السّلطان وأمير المؤمنين عبد القادر بن محي الدّين،أدام الله عزّه وحقّق نصره،آمين،بتاريخ الثالث من رجب1248الموافق لـ:27 نوفمبر 1832.[1]

تتيح حادثة بيعة الأمير *عبد القادر الجزائريّ* للروائيّ فرصة لتوظيف تقنيّة الأسلبة،بوصف نصّ هذه البيعة قد كتب درجا على أسلوب لغة الكتابة وقتئذ. غير أنّ الروائيّ قد آثر أن يعتمد أسلوب التّنويع بوصفه وجها آخر لتقنيّة الأسلبة،كما أوضحنا ذلك سلفا[2].

I-2-2 التّنويع

إذا كانت تقنيّة التّنويع تفيد أنّ الروائيّ يعمد إلى محاكاة أسلوب كلام الآخر فإنّ حضور هذا الأسلوب الغيريّ يظلّ محدودا نسبيّا إذا ما قورن بأسلوب الكتابة لدى الروائيّ الذي يستأثر حينها بغلبته على الأسلوب المحاكى. ويظهر ذلك حين يقحم الكاتب لغة معاصرة يخفّف بها من ثقل حدّة أسلوب الكتابة التّراثيّ،مثل ما يظهر من خلال العبارات التّالية:

"*وكشرط لقبولي،فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسّلطة العليا واجب الامتثال دائما في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشّريعة المقدّسة وكتاب الله*". [3]

---

[1] رواية كتاب الأمير،صص.89-90.

[2] ينظر: الفصل الأوّل من الباب الثّالث،صص.148-149،من هذا البحث.

[3] رواية كتاب الأمير،صص.89-90

يبدو أنّ العبارة الأخيرة من نسج أسلوب الرّوائيّ،ذلك أنّها لم ترد في النّصوص التّاريخيّة التي وثّقت لحادثة البيعة. إذ نلفي أنّ مفردات من مثل:(السّلطة العليا وتعاليم الشّريعة المقدّسة)[1] تعدّ مفرداتٍ تنتمي إلى أسلوب لغة غير تلك التي ولد في سياقها نصّ البيعة. ذلك ما نستشفّه إذا ما قارنا هذه العبارات بتلك التي وردت في النّص الأصليّ (أسلوب الكتابة التّراثيّ)،إذ يبدو أنّ الكاتب قد استبدل عبارة: البيعة على السّمع والطّاعة بعبارة: السّلطة العليا. وكذلك فعل حين استخدم عبارة: تعاليم الشّريعة المقدّسة بدلا من عبارة النصّ الأصليّ: الملّة المحمّديّة والشّعائر الأحمديّة. وتاليا يكون نصّ رواية كتاب الأمير قد اغتنى بفعل تقنيات التّنويع،الذي عمد إليه الكاتب تعويضا منه على غياب تقنيّة الأسلبة،بالرّغم من أنّ كلا التّقنيّتين تُعدّان من أبرز الظّواهر الفنّيّة والأسلوبيّة المساعدة على إدخال التّعدّد اللّسانيّ للرواية البوليفونيّة.

لكنّ السّؤال الذي قد لا نجد له إجابةً شافية هو لماذا كرّس الكاتب غياب مثل هذه النّصوص ذات اللّغة التّراثيّة،خصوصا وأنّ الروائيّ لم تَعْزُه فرص[2] توظيف أسلوب الكتابة التّراثيّة من خلال كمّ لا بأس به من مراسلات شخصيّة للأمير،وكذا من نصوص بعض المعاهدات التي أبرمها مع جنرالات فرنسا. إذ يتفاجأ قارئ رواية كتاب الأمير أنّ الروائيّ عمد قصدا إلى إفراغها من أسلوب لغة التّراث،وجرّها جرّا إلى أسلوب كتابةٍ معاصرة بعيدة عن أسْيِقة إنتاجها،قريبة إلى أسيقة تلقّيها.
فإذا ما حاولنا أن نجد تأويلا لما نزع إليه الرّوائيّ حين تعمّد تجنّب استعمال أسلوب الكتابة التّراثيّة،فإنّنا قد نذكّر بموقف الكاتب تجاه التّاريخ،بوصفه ثابتا مقدّسا وأنّه قد اختار لغة التّخييل الأدبيّ،جاعلا من الرواية باب مواجهة مع التّاريخ،تحاول زحزحة هذا الثّابت عبر فجواته التي تفسح للكاتب هامش حرّيّة أكبر،قد لا يتوفّر ذلك لكاتب التّاريخ. وتاليا يكون هذا الكاتب قد نأى بنفسه عن التّاريخ،وعن كلّ ما له صلة بهذا التّاريخ،من أجل ذلك يكون قد عمد إلى تعطيل أسلوب الكتابة التّراثيّة،وهو ما نستشفّه من إفراغ نصوص ثابتة (تاريخيّة) ولدت حينها بلسان هذه اللّغة. غير أنّ عدم توظيف الروائيّ لتقنيّة الأسلبة لم يكن على حساب ثراء البناء اللّسانيّ الذي ظلّ يحفل بتعدّد مشهود. وقد يُردّ ذلك إلى استخدامه لأسلوب التّنويع الذي لا يقلّ أهمّية عن تقنيّة الأسلبة. إذ ـ وكما سبق وأن أشرنا سالفا ـ فإنّ الفروق

[1] زيادةً على كوْن هذه العبارات مستحدثة داخل وثيقة تاريخيّة أصليّة،فهي تحمل أبعدا إيديولوجيّة تنتمي إلى ثقافة غير الثّقافة الإسلاميّة حينئذ. كدلالة السّلطة التي تنتمي إلى الثّقافة القانونيّة الحديثة.ودلالة كلّ من :"تعاليم"،ولفظ "المقدّسة"،اللتين تنتميان إلى الثّقافة المسيحيّة.

[2] تبيّن هذه النّصوص أنّ الروائيّ قام بأسلبتها وفق لغة معاصرة،كما يتّضح حين الرجوع إلى الصّفحات التّالية من رواية كتاب الأمير:90- 548 549-569—578. فإذا ما رجعنا إلى النّصوص التّاريخيّة التي تشير إلى *نصّ البيعة* وما تلاه من مراسلات حملها رسل الأمير إلى مختلف أصقاع بلاد الجزائر،فإنّنا سنتفاجأ بأسلوب لغة كتابة ينهل من معين تراثيّ فُحّ.
ينظر:الأمير محمد بن الأمير عبد القادر الجزائريّ، تحفة الزّائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر،ج1،سيرته السيفية،المطبعة التجارية غرزوزي وجاويش،الإسكندرية،سنة1903،صص.98-101.

تضحى ضئيلة بين التّقنيّتين. ومن أجل تمثيل أجْلى لتوظيف الروائيّ لصيغة التّنويع نستشهد بالملافيظ الروائيّة التّالية:

" ليس من السّهل. الكثير من الأجواد يحتجّون ويرفضون دفع الضّرائب بحجّة أنّنا أوقفنا الجهاد،لاحظ الأمير،ابن عامر يرفضون دفع الخراج وهم حلفاؤنا،فهم يعتقدون أنّ الخراج يخصّ الجهاد،والجهاد أُوقف ضدّ النّصارى." [1]

يتحدّث نصّ هذا الملفوظ بلسان شخصيّة الأمير *عبد القادر*،وهو يصارع في سبيل رصّ صفوف الجبهة الدّاخليّة ومعاناته أمام تصدّعاتها وصبره تجاه بناء وعي وطنيّ يكون لبنة في بناء أركان الدّولة الفتيّة. فيبدو من سياق هذا الملفوظ أنّ السّارد فضّل محاكاة أسلوب الآخر،حين استعار منه عبارة "دفع الضرائب " ليوظّفها داخل كلامه. إذ أنّ هذه العبارة التي تنتمي إلى سياق أسلوب معاصر قد وظّفت في كلام شخصيّة الأمير تحقيقا لصيغة التّنويع،بوصفه أسلبة تحاكي أسلوب الغير مع شرط عدم هيمنة الكلام المؤسلَب على نصّ الملفوظ،مثل ما هو حال الأسلبة المباشرة. وبذلك أمكن للروائيّ أن يحقّق ـ بفضل صيغة التّنويع ـ شكلا من أشكال التّعدّد اللّسانيّ.

وذات الملاحظة يمكن أن نستحضرها لدى استشهادنا بالملفوظ التّالي حين كان الأمير *عبد القادر* يكابد من أجل محاربة جهلٍ مُطبق ادْلَهَمّ فغشَّى قلوب وأفئدة كثير من القبائل العربيّة التي لم تستطع التّخلّص من رِبْقة ضيق الرؤية وتخلّف الفكر. يقول الأمير *عبد القادر* بوصفه ساردا متكلّما:

" لكنْ كلّ يوم يُؤكّد لي،أنّه عندما كن النّاس يُعدّون للحروب كنّا نتغنّى بمجدٍ لم يعُد له أيُّ وجود". [2]

يلجأ الروائيّ هنا إلى أسلبة غير مباشرة،حين يستعين بصيغة التّنويع إذ يستعير من كلام الآخر ألفظا محدودة يوظّفها داخل ساحة ملفوظه كلبا لتحقيق قصديّة معيّنة. وتكمن صيغة التّنويع في هذا الملفوظ في عبارات: *يُعدّون للحروب + نتغنّى بمجدٍ*. فيبدو جليّا أنّ السّارد قام بأسلبة قرآنيّة حين استعمل لفظة الإعداد للحرب،التي استعارها من الآية الكريمة " ❑⊻✌📖🔔■▫❑🙰❑✌☸ ℯ𝓇☸⓿♌"

⌚⑦⑨♎❑⬀♋☪✠ ❖⬀⌑▫② "♋⇧☜⬀⬃❍⬀☸⬝☸⇧☜⬀⬃⌘✈☸✌ ✌⬀♎②

🏱♒⬀⬃♑☜⬀☸☪❹☹ℯ𝓇✍❍✌ ▫⬝✌⊘✡⬀☞⌑♊♦ ❖▫②⊻❑

♎❑✍❑⬀⊘■ ⅄▫⑩⬀♊✡⬀☞ ⊻◆❑⬀♌✡☜⬀▫➊➢⬧⬀♋⑦☞

⊻❖♑⬀☞🏱⬧⬀☸☪❺✌⊘▪⊻❑ ⬃"✍⬀③♎❑✍❑⬀⊘■⊻❑ 🡸⬈✍✍☸✌

☸☙☙ ⬃"🏱⓿▫☪⬀☞❑♋❑ ❖⬀▫②

⬈♌✍✍✍ ♌"♌⓿☸☪⬀☞❑⬀♌①☸♓⬀⬃❍⬀☸⑦☞

✌⊘②⊻❑ ✍⬃"♌⓿♌①☸♓⬀⬃❍⊘♑⬀☞

♐🏱✡✠ ⌚▪➢♐⬀ॐ❁⌘ ❖⬀▫② ☹✌❑⬀♋☪⌖⬀♊✡⌖⬄☜⬀♋⑦☞

⬈✞⊘❑♌♑⬀☞ 🡸⬈✍✍❍✌ 🏱♒♑☜⬀♊✡☜⊻⌘

---

[1] رواية كتاب الأمير،ص122.

[2] رواية كتاب الأمير،ص128.

❁❧☜ ⇙"☋⇳☜☾⇗☞🕭🕮✌◻ل ⇙"🕯⇗④⇗⇙ᔓ☜⇗❁ℯ𝓇▭Ⅱ✌
[1]."☎🖴🗁◑ ل◆◻⇗ᘏ①❁⟩⇗☮⚐·⇗☋⑦☞

وبذلك استطاع الروائيّ أن يستفيد من نفس نوايا الكلام المؤسلَب لتتماشى مع نوايا كلامه المؤسلِب ومقاصده.

كما يبدو أيضا أنّ السّارد قد قام بأسلبة تراثيّة حين وظّف عبارة التّغني بالمجد،إذ نجده قد حافظ على دلالة هذه العبارات التي تحاكي أسلوب لغة أقدم من اللّغة المؤسلِبة وتسير معها في نفس خط نواياها ومقاصدها. ليحقّق الروائيّ نتيجة ذلك تعدّدا في لغة الملفوظ الواحد من خلال اعتماده لهذه التقنيّة الفنّيّة الأسلوبيّة.

ويواصل الروائيّ في نهج ذات الخطّ الأسلوبيّ،حين يوظّف صيغ التّنويع مثل ما تظهره نصوص الملفوظين التّاليين:

" الكثير من الأمم القويّة ذهبت مع الرّيح،عندما دخلتها الفرقة والحسابات الصّغيرة والأنانيات الكبرى." [2]

"هناك صراعات كبيرة في الجزائر،ولكنّي على يقين أنّ جناح السّلم سينتصر." [3]

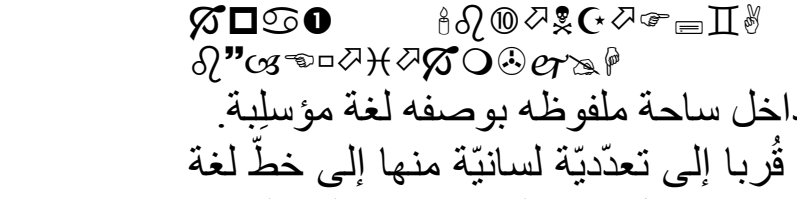
يبدو من خلال نصّ الملفوظ الأوّل،الذي ينسب إلى كلام شخصيّة الأمير *عبد القادر* بوصفه ساردا،أنّه قد استعان بتقنيّة التّنويع الأسلوبيّ،الصّيغة الأكثر ورودا في نصّ الرواية. فحين أراد أن ينبّه من حوله من عشائر القبائل التي بايعته،ثمّ ما لبثت تتحيّن فرص التّنازع بينها لأتفه الأسباب،لم يجد بُدّا من استعمال تقنيّة التّنويع بوصفه أسلبة غير المباشرة فراح يستعير من القرآن الكريم ما يؤسلِب به كلامه وينوّعه، مثل ما تظهره العبارة التّالية: " *الأمم القويّة ذهبت مع الرّيح* ". إذ يبدو أنّ السّارد لجأ إلى توظيف تقنيّة التّنويع مستعيرا عبارة نصّ قرآنيّ،بوصفها لغة مؤسلَبة أقدم من أسلوب كلامه المعاصر،فراح يمزج بها ملفوظه دون أن تهيمن عليه اللّغة المؤسلَبة (مثل ما يقتضيه شرط صيغة التّنويع) محافظا في ذلك على نفس نوايا اللّغة المؤسلَبة والمتمثّلة في الآية الكريمة:"

ᘏ⑩⇗❁ℯ𝓇◻♍⇗⌘ل◆◻ ❁↗🖃✍☝ ☮✌◻⇗ᘏ❍⇗ᔓ☜⇗↘○🕭🕮✌◻ل
☮✌◻⇗ᘏ■❁☯⬧⇗✂🖫❁⇔☜⇗❁⑦☞ ❁❧☜ل◻
ل⚻🖒⓫🞬♈❑⇗❁⑦☞ل◻ ☮✌◻⇗ᔓ⟩☙⌧⇗⇙✲⌖⇗❁⇳☜⇗ᘐ⇗✲✠
♦Ⅱ✌▭◆♎ ☮✌🖋❧◻ᘏ⬧⇗Ⅱ✲☜🞬❾✌ل◻ ⇙"🕯⇗④⇗ᘏ❹ᔓ⇗☞Ⅱ♦
✌☝✍🖹⬧⇗Ⅱ✲☜⇗✂🖫↗❽ℯ𝓇✍❁✌ ل●⇗ᘐ② ❁↗🖃✍❁✌ل❖ᔓ⇗☞🖹⬧⇗Ⅱ✲☜
[4]،والتي تمّ إخضاعها لنفس اتّجاه نوايا كلامه المؤسلِب.☎🗐🖮◑"

في حين أنّ الملفوظ الثّاني ينسب إلى شخصيّة "*ابن دوران*" التّاجر اليهوديّ الذي ظلّ مرافقا للأمير *عبد القادر*. إذ يلجأ فيه *ابن دوران* لدى مخاطبته للأمير *عبد القادر* من أجل طمأنته والتّخفيف عنه،فيعمد إلى أسلبة غير مباشرة حين يستعمل

[1] سورة الأنفال،الآية 60.
[2] رواية كتاب الأمير،ص130.
[3] المرجع السّابق،ص123.
[4] سورة الأنفال،الآية:46.

تقنيّة التّنويع،فيؤسلِب عبارة النصّ القرآنيّ،والمتمثّلة في الآية الكريمة: "



"[1]،بوصفها لغة مُؤسلَبة ليقحمها داخل ساحة ملفوظه بوصفه لغة مؤسلِبة.

وتاليا تغدو رواية كتاب الأمير أكثر قُربا إلى تعدّديّة لسانيّة منها إلى خطّ لغة مونولوجيّة يهيمن عليها أسلوب كتابة أحاديّ،بفضل تعدّد لسانيّ عمد إليه الكاتب طلبا لإضفاء سمة التّعدّديّة الصّوتيّة. كلّ ذلك كان نتيجة حتميّة انتهى إليها هذا الاستعمال المقصود للتّعالق الحواريّ بين اللّغات،بوصفه شكلا من أشكال تحقيق التّعدّد اللّسانيّ،بفضل تقنيّة التّنويع الأسلوبيّ بوصفها صيغة من صيغ هذا التّعدّد، كما أوضحناه من خلال نماذج الملافيظ السّالفة.

غير أنّنا إذا ما تصفّحنا روايات أُخَرَ *لواسيني الأعرج* فاجأنا بميله إلى استخدام أسلوب كتابة متوازن. مثل ما نلفيه لدى قراءتنا لرواية *البيت الأندلسيّ*. إذ وبالرّغم من أنّ الرواية تجمع بين زمنين،لكلٍّ منهما طريقته وأسلوبه،إلاّ أنّ الروائيّ أميل إلى استعمال أسلوب التّنويع،بوصفه أسلبةً لسانيّة يهيمن على بنائها أسلوب الكتابة المعاصرة. من ذلك ما نقرأه من شغف بأسلوب الكتابة التراثيّ،حين يختار الروائيّ عناوين فصول روايته معبّرة عن رغبة في العودة إلى التراث،من خلال استعارته لبعضٍ من التّسميّات الموسيقيّة الأندلسيّة القديمة. فيجعل من مثل هذه العبارات: استخبار توْشِية،نوْبة مقام،إيقاع،سيكا،عناوين يطرّز بها أسلوب كتابة الرواية الذي يظلّ رغما عن ذلك محتفظا بروح حديثة وأسلوب كتابة معاصر.

وبذلك تحافظ رواية *البيت الأندلسيّ* على لغتها السّرديّة القريبة من أسلوب الروائيّ الفصيح والأكاديميّ،إذ يحرص *واسيني الأعرج* على المحافظة على حدّ أدنى تلتقي عنده أساليب الرواة المتعدّدين من جهة والمتقاربة مستوياتهم الثّقافيّة من جهة أخرى. وتأكيدا لهذا الكلام نلفي *واسيني الأعرج* حين يعرض للمخطوطة الشّرقيّة يكاد يفرغها من أسلوبها التّراثيّ،مفضّلا استخدام تقنيّة التّنويع،بدلا من الأسلبة. إذ كان بإمكانه أن يسرد نصّ الوثيقة التّاريخيّة ويمزج أسلوبها التّراثيّ ضمن نصّ روايته،مثل ما يفعله كثير من الروائيّين،من مثل ما قام به*لحبيبي عبد الرحيم* حين نقرأ له نصّ الخروج،يقول:

"*تجشّمتُ أسفارا بعيدة أبعد من آمالي،ومشيت في مناكب الأرض أطوي المسافاتِ والمراحل،وأجتاز الوهاد والجبال،ولا زاد إلاّ ما صادت النّبال والحراب،وما عاف وحش الصحراء والبياب...ولا أعلم إن كان من نداء الشّؤم،أم من بشائر الأمل*

[1] سورة الأنفال،الآية:61.

وحسن الطّابع،أن يكون خروجي مقرونا بسقوط تطوان في يد الإسبان،الذين لم يغمدوا سيفا،ولم يُسكتوا مدفعا منذ سقوط غرناطة وطرد المسلمين من الأندلس."[1]

يتّضح من نصّ الملفوظ السّالف أنّ السّارد وظّف أسلوب لغة تراثيّ يكاد يضاهي أسلوب كتابة المقامة. وهو ما تحاشى القيام به *واسيني الأعرج* بالرّغم ممّا يوفّره مثل هذا الأسلوب من فُرص تعضيد التّعدّد اللّسانيّ.

ويستمرّ خطّ أسلوب الكتابة لدى *واسيني الأعرج* ،إنْ في رواية كتاب الأمير أو في رواية البيت الأندلسيّ،ويستمرّ معه إصرار الروائيّ على إبراز التّعدّد اللّسانيّ،إذ يراه سندا ومرتكزا لا تقوم الرواية البوليفونيّة إلاّ به. وحتّى يكتمل هذا التّعدّد اللّسانيّ المبنيّ على التّعالق الحواريّ بين اللّغات وجب علينا التّوقّف عند صيغة أخرى من أهمّ صيغ هذا التّعالق،وهي المحاكاة السّاخرة أو الباروديا.

I-2-3 المحاكاة السّاخرة (الباروديا)

أسلفنا من قبل أنّ المحاكاة السّاخرة تعدّ صيغةً من صيغ التّعالق الحواريّ للغات فكثيرا ما يلجأ الراوي إلى التّحدث بواسطة الآخرين،حين يقحم داخل كلامه بعضا من أسلوب الغير أو شيئا من المنظورات الاجتماعيّة الإيديولوجيّة[2]، مقحما خلال ذلك اتّجاها دلاليّا يتعارض مع دلالة الوضع الأصليّ. فيتمّ تقليد أسلوب الغير (لسانا ومنظورا) دون المحافظة على نوايا الأسلوب المقلَّد ومقاصده،التي تتحطّم وتتلاشى طيّعةً أمام خدمة نوايا الأسلوب المقلِّد.

ينشأ عن هذا التّقليد الأسلوبيّ حالةٌ من تصادم بين الكلام المؤسلِب وبين الكلام المؤسلَب الذي يُجبر حينها على خدمة أهداف غير تلك التي كان يقصدها قبل المحاكاة. من أجل ذلك تتميّز المحاكاة السّاخرة عن باقي صيغ الأسلبة الأخرى،حين كان الكاتب يستعمل تقليد كلمات الغير داخل كلامه دون أن يصل التّقليد إلى حدّ التصادم الحادّ،وهو ما يحدث لدى استخدام تقنيّة الباروديا،أين تحمِل كلمات الغير المقلَّدة دلالاتٍ جديدةً تجعل منها أشبه بكلمة الغير التّهكّميّة ذات الدّلالة المزدوجة.

يلْحظ قارئ روايته كتاب الأمير أنّ الروائيّ *واسيني الأعرج* لا يتوانى عن توظيف الأسلبة الباروديّة. وللتّمثيل على ذلك نستشهد بالملافيظ التّالية:

"جيّد أنّهم يتركوننا نصلّي على الأقلّ،وإلاّ لتحوّل هذا القصر إلى محشرة. أعتقد أنّ الصلاة لا تؤذي أحدا. فهي ليست بيننا وبينهم ولكنّها بيننا وبين خالقنا. " [3]

يتجلّى المعنى الباروديّ من خلال تحديد موقف المحتلّ السّجّان،كما يظهر من خلال نصّ الملفوظ من خلال الضّمير المنفصل "هُم". وهو تحديد يُبين عن نفسه وكأنّه "كلام الآخرين"،إذ يمكن أن نضع عبارة "*يتركوننا نصلّي على الأقلّ*" بين

---

[1] عبد الرحيم لحبيبي،رواية:تغريبة العبيدي المشهور بولد الحمرية،إفريقيا الشّرق،المغرب،ط2،2014،صص.31-35.

[2] ينظر:ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،م س،ص145.

[3] رواية كتاب الأمير،ص145.

مزدوجتين. وتاليا يغدو موقف هذا الآخر شكلا من أشكال القول المستور الذي لا يحتاج إلى إشارة واضحة توضح انتماءه إلى هذا الآخر انتماءا مباشرا أو غير مباشر،وهو ما أراده الروائيّ حين أدخل هذا التّحديد إلى خطاب الغير،فأفرغه من دلالة وضعه الأوّل،والتي قد تعني تسامح الآخر وتظاهره بتكريس حريّة العبادة. غير أنّ استعمال الأسلبة البارودية بإقحام هذا التّحديد(بوصفه كلاما مُؤسلَبا) داخل ساحة ملفوظ السّارد (بوصفه كلاما مؤسلِبا) لم يكن بغرض إبراز نوايا اللّغة المؤسلَبة والمحافظة عليها،بل كان يهدف إلى تحطيمها وإخضاعها لدلالة اللّغة المؤسلِبة. ذلك أنّ الروائيّ على لسان السّارد من خلال سياق العبارات التّالية:

" *جيّد + يتركوننا + على الأقلّ* "، ليس في موضع المدح تجاه موقف الآخر المتسامح دينيّا(وكلامه)،إذ استطاع السّارد أن يؤسلِب لغة الغير على سبيل التّهكّم،حين أشار إلى التّسامح الدّيني للآخر بطريقة ساخرة،تمْتعضُ ـ تارةً ـ من محتلّ أخلّ ببنود توقيف القتال،وصادر الأمير في حرّيّته وسَلَبه حقّه في اختيار منفاه مثل ما تمّ الاتّفاق عليه. وتتعجّب ـ تارةً ـ أخرى من ذات المحتلّ الغادر الذي يحاول أن يظهر بمظهر المتسامح دينيّا مع من سلبهم حرّيّة الحياة. وتاليا يمكن القول أنّ السّارد حاكى موقفين (من خلال لغة محاطة بشكل مستتر)،يتمثّل الأوّل في عرض موقف متسامح يسمح بحريّة العبادة للمساجين، فيظهر هذا الآخر بصورة إيجابيّة سرعان ما تتوارى خلف الموقف الثّانيّ،الذي يتمثّل في صورته السلبيّة المتمثّلة في خيانة العهود وعدم احترام المواثيق. وبذلك يحقّق الروائيّ تعدّدا لسانيّا حين يعمد إلى توظيف الأسلبة البارودية بوصفه تعارضا ساخرا،من محتلّ "يحترم" حريّة العبادة من جهة و"لا يحترم" عهدا مكتوبا قطعه على نفسه،إذ يُخضِع خطاب الغير لنبرة تهكّميّة تزداد حدّةً حين يصطدم صوت الكلام المؤسلَب ونواياه بصوت الكلام المؤسلِب ومقاصده. فيغدو الوعيّ اللّسانيّ المؤسلِب موقفا ساخرا حادّا من الكلام المؤسلَب عن طريق فضحه وتحطيم نواياه.

وتتواصل مشاهد توظيف الأسلبة البارودية في رواية كتاب الأمير حين يعمد *واسيني الأعرج* إلى تقليد خطاب الغير (منطوقا أو منظورا عبر لغة مستترة) تقليدا ساخرا،مثل ما يوضّحه الملفوظ التّالي حين يفسح الروائيّ فرصة السّرد لإحدى الشّخصيّات الروائيّة المصاحبة لشخصيّة الأمير عبد القادر،إذ تتلفّظ شخصيّة *حمدان خوجة* بما يلي:

" أتساءل لماذا وجب أن تتعرّض لزعزعة جميع أساساتها وتُحرم من جميع قواها الحيويّة،بينما ألاحظ من تفحّص أوضاع الدّول الأخرى المجاورة أنّ ما من واحدة منها تعرّضت لعواقب مماثلة لتلك التي حلّت بنا. أرى اليونان تُساعَد وتُكوَّن على أسس متينة،بعد أن اقتطعت من السلطة العثمانيّة. وأرى الشّعب البلجيكيّ قد فُصل

عن هولندا... وعندما أرتدّ بنظري إلى بلاد الجزائر أرى سكّانها التّعساء قد وُضعوا تحت نير الاستبداد والإبادة وجميع ويلات الحرب...". [1]

لجأ السّارد هنا إلى تقليد كلام الآخر من خلال استعمال كلامه المتمثّل في موقف الدّول الغربيّة،المُشبع بممارسات التّضامن والتّعاون مع البلدان الأوربيّة التي يتقاسم معها الثّقافة والدّين والمستقبل. وهو ما تُبرزه العبارات التّالية: "*تُساعد + تُكوَّن على أسس متينة*.." والتي تشكِّل الكلام المؤسلَب الذي يعمد السّارد إلى إقحامه داخل ملفوظه،لا بقصد تثمين مقاصده أو المحافظة على نواياه،بل ليجعله في محلّ مواجهةٍ مع الكلام المؤسلَب،الذي يبرُز من خلال العبارات التّالية:

"*سكّانها التّعساء + وُضعوا + نير الاستبداد + الإبادة + جميع الويلات*."

وبذلك يجمع السّارد بين موقفين،موقف الغرب المتضامن والمتساند مع دول بني جِلْدته،وموقف ذات الغرب تجاه الشّعب الجزائريّ،حين تركه يواجه مصير الاحتلال والاستبداد والإبادة. فينتج عن تعارض الموقفين حالةٌ من التّصادم تغذّيها نبرة الكلام المؤسلِب السّاخرة المتهكّمة نتيجة توظيف الروائيّ لتقنيّة الأسلبة الباروديّة. وتاليا يمكننا القول أنّ توظيف مثل هذه التقنيّة الأسلوبيّة،بوصفها صيغة من صيغ التّعالق الحواريّ بين اللّغات،تجعل من الرواية بناءا قائما على تعدّد لسانيّ بفضل توظيف مثل هذه المحاكاة السّاخرة. إذ استطاع السّارد حين حاكى موقف الدّول الغربيّة المتضامن في ما بينها أن يُفرغه من دلالته ويحطّم نواياه ومقاصده،ويجعله يخدم نوايا كلامه السّاخر،من خلال تغذيته للموقفين المتعارضين ليتمّ تغليبُ نبرة الكلام المؤسلِب والذي يرفض مثل هذا التّعامل المزدوج المبنيّ على منطقِ مصلحةٍ أعرجَ،مرتكزٍ على ثقافة فوضويّة متطرّفة.

وينهج السّارد ذات النّهج حين يظلّ وفيّا لخطّ التّعدّد اللّسانيّ،إذ نلفيه يُصرّ على توظيف صيغة الأسلبة الباروديّة بوصفها شكلا من أشكال هذا التّعدّد. ويتجلّى ذلك حين نقرأ الملفوظ التّاليّ من رواية كتاب الأمير:

"لكن مادام عبد القادر قد سلّم نفسه بشكل علنيّ،فنحن مجبرون على احترام الاتّفاقيّة. هل تريدون أن تتصرّف حكومتُنا مثل ما تصرّف الجنرال الإسبانيّ الذي وقّع وثيقة استسلام بايلن؟ مهزلة ستبقى في ذاكرة التّاريخ وصمة عار ضدّ الذي لم يحترم وعده. فكّروا قليلا وبتجرّد تامّ." [2]

يفسح الروائيّ مجال السّرد لشخصيّة البرانس *دولا موسكوفا*[3]،وهو أحد الذين استطاع "*مونسينيور ديبوش*"- على قلّتهم - أن يقنعهم بضرورة الدّفاع عن الأمير *عبد القادر* وإطلاق سراحه،لأنّ في ذلك أيضا دفاع عن فرنسا وشرف صورتها. فيُفسح نتيجةً لذلك مجال التّعدّد اللّسانيّ للرواية،الذي يتقوّى ويتعاضد بفعل تنوّع

[1] رواية كتاب الأمير،ص120.

[2] رواية كتاب الأمير،ص34.

[3] Le prince de la Moskowa.

أساليب كلام الشّخصيّات السّاردة. من ذلك ما نلفيه في نصّ الملفوظ السّالف،حين يلجأ السّارد(شخصيّة البرانس *دولا موسكوفا*) إلى إعادة تمثّل كلام الغير (المستتِر) وتقليده داخل ساحة ملفوظه. إذ يبدو كلام الغير بوصفه مؤسلَبا من خلال العبارات التالية:

"*تصرّفَ الجنرال الإسبانيّ الذي وقّع وثيقة استسلام بايلن + مهزلة + وصمة عار + ضدّ الذي لم يحترم وعده.*"

استطاع السّارد أن يجمع هذه اللّغة (الموقف والمنظور) ويقحمها إلى جانب لغته المؤسلِبة،التي تظهر من خلال العبارات التّالية:

" *مادام عبد القادر قد سلّم نفسه + نحن مجبرون على احترام الاتّفاقيّة + هل تريدون أن تتصرّف حكومتنا + فكّروا قليلا وبتجرّد تامّ.*

وتاليا ينجم عن التقاء الأسلوبين الكلاميّين حالةٌ من التّصادم بين الموقفين،لأنّ السّارد حين يلجأ إلى توظيف الأسلبة الباروديّة يعمِد إلى تحطيم وعي اللّغة المؤسلَبة و إخضاع نواياها ومقاصدها خدمةً لموقفه ولغته المؤسلِبة،ذلك أنّ هذا السّارد حين يتحدّث عن موقف الجنرال الإسبانيّ وعدم التزامه بما قطعه على نفسه من وعود مكتوبة لا يمكن عدّ حديثِه من قبيل ذكر المحاسن. من أجل ذلك استعان المؤسلِب بصيغة الاستفهام الاستنكاري مخاطبا أعضاء جمعيّة البرلمان الحكوميّ أثناء مناقشتها موضوع "قضيّة الأمير *عبد القادر* السّجين" مستنكرا ما قام به الجنرال الإسبانيّ تجاه "*بايلن*" بعد استسلامه،فوصف فعلته بالمهزلة ووصمة العار. وتاليا أمكننا القول بأنّ السّارد حين وظّف مثل هذه المحاكاة السّاخرة،جاعلا من موقف الجنرال الإسبانيّ يصطدم بموقف وتصرّف (ما يليق بمكانة فرنسا)،يظهر ذلك من خلال استعمال السّارد لدى مخاطبة أعضاء البرلمان الحكوميّ الفرنسيّ للغة استنكار وتهكّم،مثل ما توحي به عبارة:

"*هل تريدون أن تتصرّف حكومتنا..؟*"

وبذلك استطاع السّارد تقليد ومحاكاة أسلوبين كلاميّين وموقفين،موقف يستنكر ما فعله الجنرال الإسبانيّ تجاه أسير حربٍ سلّم نفسه طواعيّة بناءا على وثيقة مكتوبة رسميّة ومختومة،ليجعلَ من هذا الموقف لغةً مؤسلَبة تتعارض مع لغة مؤسلِبة تتمثّل في موقف السّارد المستهجِن والمستنكِر من تصرّف الحكومة الفرنسيّة على نفس طريقة تصرّف الجنرال الإسبانيّ،فيغدو التّصادم واضحا والتّناقض جليّا بين استنكار الرأي العامّ الفرنسيّ لتصرّف الجنرال الإسبانيّ تجاه أسرى الحرب وبين سكوت الرأي العام (وهو قبول ضمنيّ) عن تصرّف الحكومة الفرنسيّة المماثل لتصرّف الجنرال الإسبانيّ. وحينها تستطيع الأسلبة الباروديّة أن تحطّم نوايا الكلام المؤسلِب وتفضح مثل هذا الموقف المبنيّ على ازداوجيّة في معايير الحكم،أو ما يسمّى في هذا العصر: deux poids deux mesures .

ويتواصل لجوء الروائيّ إلى توظيف الأسلبة الباروديّة في رواياته حين يعمد *واسيني الأعرج* إلى تقليد خطاب الآخر (منطوقا أو منظورا)،فيستعمل لغة مستترة تقليدا ساخرا،مثل ما يوضّحه الملفوظ التّالي،الذي يفسح فيه الروائيّ مجال السّرد لشخصيّة "*يوبا*" الذي جاء لزيارة القدس بحثا عن ماضي عائلته الممتدّ بدءا من الأندلسيّين. يقول السّارد:

"*كنت أُبعثر رماد أمّي المعجون بنوّار البنفسج البرّي،كمن يزرع حقلا ميّتا بسماد الرّوح،من حيّ المغاربة الذي أصبح امتدادا للحيّ اليهوديّ،حتّى مقام سيدي بومدين لُمغيث. أوقفني عسكريّ إسرائيليّ وسيم،مدجّج بالأسلحة عند حائط البراق،وقال لي: ماذا تفعل ؟ قلت: أخُطُّ طريق أمّي حتّى حائط البراق ومقام جدّها الأوّل. ابتسم. لا بدّ أن يكون قد ظنّني مجنونا. ثمّ قال: أنت في مواجهة حائط المبكى،ولا يوجد في عمقه،كما ترى،أيّ مقام. ثمّ سألني: من أين ؟ أخرجت جوازي من جرابي وقدّمته له. هزّ رأسه وقال بابتسامة عريضة بدّلت قليلا من مُحيّاه الجميل: أمْرِيكان ؟ welcome...welcome . أعاد لي الجواز،ثمّ التفت إلى شأنه "يحرص المصلّين، ويلعب بحزام سلاحه" أنهيت عملي،حتّى وصلت مقام جدّي الذي لم يعد اليوم له أيّ أثر،وقرأت فاتحة الغياب عليه،كما سلّمتها لي أمّي،وهي تلحّ على وقوفي باستقامة عندما أواجه جدّي الأندلسيّ.*" [1]

يلجأ الروائيّ إلى تقليد موقف الآخر (بدلا من استعمال كلامه)،داخل ساحة ملفوظ خطابه. مثل ما توضحه عبارة "*يحرُص المصلّين*"،التي يحاكي من خلالها السّارد موقفين متعارضين. إذ يشير الموقف الأوّل إلى وظيفة العسكريّ وواجبه الذي يحتّم عليه القيام بحراسة النّاس. بينما يوحي الموقف الثّاني أنّ حراسة هذا الجنديّ الإسرائيليّ للمصلّين،ليست من باب حمايتهم،بل لأنّهم يمثّلون خطرا ما قد يهدّده. وبذلك تصبح الأسلبة الباروديّة ـ حين يجعل السّارد الموقف المؤسلَب يتعارض مع دلالة الوضع الطّبيعيّ للغة المؤسلِبة ـ وسيلة من وسائل فضح خطاب الآخر (وموقفه) وتحطيمه نتيجة التّعارض بين صوتيْ اللّغتين (الموقفين) وتصادمهما. وتزداد حدّة هذا التعرض السّاخر الذي يوظّفه الروائيّ حين يستعمل عبارة "*ويلعب بحزام سلاحه*". إذ يشير هذا التوظيف الأسلوبيّ لتقنيّة الأسلبة الباروديّة إلى تعارض من نوع ثانٍ وتصادم في الموقف لنف الشّخصيّة الواحدة. فلا هي حرصت المصلّين قصد حمايتهم،ولا هي حرصتهم بوصفهم خطرا يهدّد غيرهم،لأنّ الجنديّ في هذه الحالة وهو يلعب بحزام سلاحه،يبدو شِبْه مطمئنّ من عدم جدْوى هذه الحراسة أصلا. وتاليا يغدو الوعي المؤسلِب موقفا ساخرا حادّا من اللّغة المؤسلَبة (أو موقفها)،حين يشهد مثل هذا التّوظيف البارودي بوصفه صيغة

[1] واسيني الأعرج،رواية سوناتا لأشباح القدس،دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،ط1،2009،ص11.

من صيغ التّعالق الحواريّ بين اللّغات على البناء المتعدّد الرواية البوليفونيّة،الذي يُبَوّؤُها لتكون رواية متعدّدةً في أصواتها.

نخلُص في الأخير إلى أنّ السّارد باعتماده توظيف تّقنيّة أسلوبيّة،هي الأسلبة الباروديّة قد استطاع بفضلها أن ينوّع من أسلوب الكتابة الروائيّة،جاعلا من الأسلبة السّاخرة صيغةً تشهد على التّعالق الحواريّ للّغات،الذي يُعدُّ بدوره شكلا من أشكال التّعدّد اللّسانيّ،مثل ما خلُصْنا إليه من خلال النّماذج الروائيّة السّالفة.

II-التّعدّد اللّسانيّ وأسلوبيّة السّاردين

II -1 الحوارات الخالصة

يعمِد الكاتب البوليفونيّ إلى توظيف ما أسعفه من تقنيّات أسلوبيّة،يؤسّس **بها** **بناء** روايته البوليفونيّة،فيَنْزَع إلى توظيف تقنيّةٍ تصطلح على تسميّتها السّرديّات بأسلوب "الحوار" الذي يتخلّل سيرورة الحكي. غير أنّ باختين يميّز بين بنية ديالوجيّة (حواريّة)،وأخرى مونولوجيّة(أحاديّة الصّوت) داخل هذه التّقنيّة الأسلوبيّة. ذلك أنّ كلّ حوار يسير في اتّجاه طرح واحد ويدعم ذات الموقف ووجهة النّظر لا يعدّه باختين
حوارا "تحاوريّا" لأنّه من بنية مونولوجيّة.
ومن أمثلة تلك الحوارات المونولوجيّة في رواية كتاب الأمير يمكن أن نذكر النماذج التّالية: "

-مونسينيور أنطوان ديبوش؟ كان أبي وأخي. كان كلّ شيء في حياتي. خدَمتُه أكثر من عشرين سنة،جئتُ معه إلى هذه الأرض عندما عُيّن أُسقُفا على الجزائر وصاحبتُه في كلّ منافيه إلى أن مات.

-تأخّرتم كثيرا في نقل رفاته،ثماني سنوات بعد موته؟ كثير. ألم يكن ممكنا نقله مباشرة بعد وفاته ؟ ربّما أسعده ذلك وأراحه على الأقلّ في قبره.

-وماذا يستطيع خادمٌ مثلي أن يفعل،سوى أن يُذكّر ذوي الشّأن من حين لآخر. وصيَّتُه ظلّت عالقة في القلب. أشكر الله أنّها وجدت مسلكها اليوم،وأنّ مونسينيور دو بافي[1] توصّل إلى إقناع العائلة،وسكّان بوردو كذلك الذين منحوه كلّ محبّتهم بضرورة تنفيذ الوصيّة. يجب أن لا ننسى هذا Mieux vaut tard que jamais. هكذا يقول الذين اختبروا الحياة.

- معك حقّ. " [2]

جرى هذا الحوار بين شخصيّة "جون موبي"[3]،خادم أسقف الجزائر مونسينيور ديبوش وبين شخصيّة الصّاد المالطيّ،الذي أوكلت له مهمّة نقل جثمان أسقف

[1] Monseigneur De Pavy.

[2] رواية كتاب الأمير،ص11.

[3] Jean Maubet.

الجزائر من "بوردو" ليدفن في أرض الجزائر تنفيذا لوصيّة مكتوبة*"وأن تُزْرع رفاتُه مثل الذي يزرع حبوبا في فضاء واسع (...علّها) تنبت يوما خيرا وبركة"* [1].

يبدو من خلال القراءة البوليفونيّة أنّ هذا الحوار ينتمي إلى بنية مونولوجيّة،لأنّه يعرض الصّوتين المتحاورين بوصفهما يمثّلان موقفا واحدا يصدر عن وجهة النّظر نفسها،وتاليا لا يمكن الحديث أثناء تحليل هذه الحوار عن تنازع في الأصوات أو اصطدام في المواقف أو تعدّد قي وجهات النّظر.

ونجد مثل هذا الحوار ذي البنية المونولوجيّة يتكرّر في روايات أُخَرَ *لواسيني الأعرج*. يمكن أن نستشهد بالحوار التّالي الذي دار بين إحدى أبرز شخصيات رواية "سوناتا لأشباح القدس":

-لماذا سكتّ يا يمّا؟ غنّي كما تريدين. أريد أن اسمع صوتك الحنون،كما لو أنّ عمري سنوات قلائل لا أعرف فيها معاني الكلمات،ولكن جراحاتها وأصداء موسيقاها. غنّي الله يُسْتُرك، أغنيّة جدّك الأندلسيّ.

-صوتي كئيبٌ. جدّي مات وشبع موتا،وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس،وأن يريحني معه. كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا منّي أكثر من زمن مضى. أشعر به ينادينني نحو أرضه المفقودة...لا صوت لي. سأُشوّهُ أغنيّة عزيزة على قلبي،وهي ما تبقّى من ذاكرة سُرِقت منّي.

- يَمّـّا... جئت لأراك.. واصلي فقط وكأنّي لست هنا.

-طيّب... سأدندن مثلما أعرف،مادمت تلحّ على ذلك.

-أنت تتواضعين يا يَمَّا،مع أنّ صوتك أكبر من أيّ شيء. لو عرفت الدّنيا فقط كيف تنصفك،وتركَتْك تهيمين في شوارع القدس وأنت صغيرة تتشبّعين من دروبها الضّيّقة،وتربتها الآجريّة،وحجارتها الباردة صيف والدّافئة شتاء،قبل أن تأخذك عاصفة مجنونة انتزعَتْك من أرضك ورمتك في منافي مدينة لم تتصوّريها حتّى في الأحلام. كانت القدس هي بداية الدنيا ومنتهاها بالنسبة لك،ربّما لكنت اليوم "ديفا" أو"سوبرانو" من أعظم ما أنجبت هذه الدنيا. أنا صادق يا يَمَّا فيما أقوله.

-تلك قصّة أخرى. لو كانت الدّنيا دنيا. كان خالي غسّان مفتوحا على الدّنيا ومفتونا بالموسيقى. كان يأخذني بصحبته إلى سهرات القدس وأنا صغيرة. فاجأني يوما وهو ينظر إلى وجهي. قلت له : شو فيه يا خالي ؟ قال : اليوم سنزور صديقنا "بولص شحادة". بتِعْرفي ليش ؟ قلت بدون تفكير لأنّي كنت أعرف علاقته به: حتّى تسلّمه مقالةً لينشرها في جريدته: مرآة الشرق. قال : لا. قال: لأنّه سيستقبل اليوم السينمائيّ والموسيقار العالمي الإسبانيّ "خوسي ماجيكا". يريد أن يسمع شيئا من الشرق،وستغنّين أنت في السّهرة مع ضيوف آخرين. قلت له: جَدُّو ما بِيحِب. قال وهو يضحك: جَدُّو في أعماقه بِيمُوت في "تحيّة كاريوكا" و"السِّت بديعة

[1] رواية كتاب الأمير،ص13.

مصابني" وتمايل على صوتيهما وعلى رقصهما. وكلّ مساء يلتصق بإذاعة فلسطين "هنا القدس"،ليستمع إلى فرقتها الموسيقيّة حتّى يأخذه النّوم. طمأنني خالي وأزال عقدتي الدّاخليّة.

أطلقت العنان في ذلك المساء لصوتي النّاعم،وغنّيت "سيّد درويش"،الذي كنت أحفظ كلّ أغانيه من أمّي وخالي غسّان. وجُنّ جنون "خوسي ماجيكا"،ووعد بأن يبحث لي عن منحة للدّراسة في كونسرفاتوار في بريطانيا أو مدريد،ولكنّ العائلة وقفت بحزم ضدّ ابتذال ابنتهم. تخيّل الموسيقى ابتذال ؟ ياه يا يوبا... كم نخطئ في المسالك المهمّة ونظنّ أنفسنا في الطّريق الصّحيح؟ وعندما نصحو يكون قطار الدّنيا قد مضى،فلا نلحق حتّى لتوديعه.

-في أيّ شيء كانت "ماريا" أفضل منك ؟ صوتك عندما يخرج من القلب يجرح حتّى الميّت في قبره،قبل أن يورّثه حسّا عميقا من الراحة الأبديّة.

-أيّ مبالغة هذه يا يوبا ؟ يبدو أنّي اللّيلة غزوت حلمك وحوّلت مسارك الصّباحيّ نحو عملك. إحساسك نبيل يا روحي،ولكنّه غير صحيح. لا يمكن أن نكون بكلّ هذه المهارة ونعيش خَواء روحيّا لا يضاهى ؟ طيّب ... ذنبك على جنبك .. اسمع الأغنيّة إذن.. لقد كانت نشيد جدّي المهزوم.. هذا ما تبقّى من رحلة الثّمانية قرون ونيف.."[1]

تخلص القراءة البوليفونيّة لهذا الحوار إلى أنّ انتماء متكلّمين لنفس الأفق الثّقافيّ أو الفكريّ أو اللّسانيّ لا يمكنه أن يكون عنصرا في بناء البنية الديالوجيّة للحوار إذ أنّ حوار شخصيّة"يوبا" و"مَيْ" يظلّ بنية مونولوجيّة بالرّغم من ظاهره التّحاوريّ إلاّ أنّنا لا نكاد نعثر داخل هذا الحوار على موقفين يمثّلان وجهتي نظر متعارضتين ومتناقضتين. وتاليا لا يمكن الحديث أثناء تحليل هذه الحوار عن تصادم في المواقف أو تعدّد في وجهات النّظر.

ويمكن التّمثيل لهذا النّوع من الحوارات الخالصة بنماذج أخرى يكون فيها طرفا الحوار منتميين إلى ثقافة مختلفة وأفق انتظار مغاير،ورغم ذلك فإنّ صوت لغة الحوار يظلّ مونولوجيّا. ومن أمثلة ذلك نستشهد بحوار واحد من رواية كتاب الأمير،تمّ بين شخصيّة الأمير عبد القادر وهو في وضع الأسير المسجون،وبين شخصيّة الأسقف الفرنسيّ "ديبوش"،حين كان يتردّد لزيارة الأمير بسجن أمبواز،ليُطلعه على مستجدّات مسعاه الحثيث طلبا لإطلاق سراحه: "

-أتمنّى أن يأتي الخير على يديك،مونسينيور.

قال الأمير وهو يجد صعوبة كبيرة في كتم سعادته.

-أتمنّى من كلّ قلبي أن يسمع الله دعوانا،وهو لا يخيّب أبدا طالبيه.

-قلبي يحدّثني أنّ زيارتك هذه حاملة لبشرى خير.

[1] رواية،سوناتا لأشباح القدس،صص.26-27-28.

-لا يوجد للأسف شيء ملموس يمكن أن يفكّ كربتك،ولكنّي جئتك بيدين فارغتين،وقلب مليء بالخير والدّعوات،وبرجلين لم تكلاّ أبدا من الرّكض بين مكاتب الإدارات لكي يلتفتوا إلى قضيّتك.

-لو تعلم يا مونسينيور! فأنا أفضّل أن أراك فارغ اليدين ممتلئ القلب،على أن أراك مليء اليدين وفارغ القلب. اطمئنّ،فأنا لا أعني من كلامي إلاّ الخير الروحيّ،ما عاداه،الله وحده يملك الإجابات عنه.

-أتمنّى أن يسمع الله دعواك،فأنا مثلك،لا أتمنّى إلاّ ذلك."[1]

لا يكاد المحلّل البوليفونيّ يعثر لدى قراءته لملفوظ الحوار السّالف،على تصادم في وجهات النّظر أو تنازع في المواقف،بالرّغم من أنّ الشّخصيّتين المتحاورتين تنتميان إلى لسانين متمايزين وثقافتين متغايرتين ودينين مختلفين. إلاّ أنّ ذلك لم يؤثّر على مجرى الحوار،الذي ظلّ يسير في اتّجاه واحد بفعل تقاسم طرفيه لنفس الرّغبة وذات الهدف. وتاليا يمكننا القول بأنّ حوارا مثل هذا يتضمّن بنية مونولوجيّة،إذ رغم عدّه شكلا من أشكال التّعدّد اللّسانيّ إلاّ أنّ شرط تنازع الأصوات غير مستوفٍ فيه وهو ما يجعله أقرب ـ رغم مورفولوجيّته الحوارية ـ إلى بنية مونولوجيّة.

وتاليا يمكننا من خلال النّموذج الأوّل السّالف للحوار،أين تحاورت شخصيّة "*جون موبي*"،خادم أسقف الجزائر *مونسينيور ديبوش*،مع شخصيّة تقاسمها الانتماء لنفس الأفق وهي شخصيّة "*الصّياد المالطيّ* "مالك القارب الذي نقل جثمان أسقف الجزائر،وكذلك من خلال النّموذج الثّاني للحوار،أين تحاورت شخصيّة الأمير *عبد القادر* الجزائريّ مع شخصيّة *مونسينيور ديبوش*،بوصفهما لا تنتميان إلى نفس أفق التّاريخ والحاضر والمستقبل،يمكننا أن نلحظ أنّ انتماء المتحاورين إلى نفس الأفق كما هو حال النّموذج الأوّل،أو انتماؤهما إلى أفق مختلِف،كما هو حال النّموذج الثّاني لم يؤثّر على وصف خطاب الحوار في النّموذجين بالحوار المونولوجيّ،لقيامه على بنية أحاديّة (مونولوجيّة)،تنتمي إلى نفس وجهة النّظر وذات الموقف.

فنخلّص إلى أنّ شرط انتماء أطراف الحوار إلى نفس الأفق من عدمه،ليس عنصرا من عناصر البنية المحدّدة لنوعيّة الحوار،الذي قد يكون مونولوجيّا بين طرفين ينتميان إلى نفس الأفق،أو ينتميان إلى أفقين متمايزين.

وغير بعيد عن هذه الحوارات الخالصة (المونولوجيّة)،يمكن أن نستشهد بملافيظ مونولوجيّة (بنيةً وشكلا)،من مثل ما نلفيه لدى قراءتنا لرواية البيت الأندلسيّ حين يلجأ الروائيّ إلى المزاوجة بين وصف الأحداث ونقل خطاب النّفس الداخليّ. حين يعرض لمشهد نقل ما تبقّى من مسلمي الأندلس المواركة إلى ساحل وهران عبر

[1] رواية كتاب الأمير،ص48.

إحدى السّفن،فيعمِد إلى نقل حديثه مع نفسه الذي يعبِّر عن حالة يائسة بائسة مضطربة حُيال ما ينتظرها في منفاها القصريّ،بعيدا عن تربة أرضها التي نبتت فيها. يتكرّر هذا المشهد (عبر مونولوجات مختلفة)،في روايتين أخريتين هما "رمل الماية"و"جُمْلُكيّة آرابيا"[1]،حين يفسح الروائيّ المجال لشخصيّة"*البشير الموريسكيّ*".

وإذا كان ذلك كذلك،حين يصبح تموْقُع طرفي الحوار داخل نفس "الأفق"،أو تموقعهما داخل "أفقين" متمايزين غير كافٍ ليجعل من هذا الحوار بنيةً ديالوجيّة وجب علينا البحث عن تعليل آخر نفسّر به ما نقصده بالبنية (مونولوجيّةً كانت أم ديالوجيّة) المحدّدة لنوعيّة خطاب هذا الحوار. فحين نستجوب جميع الحوارات التي تخلّلت متن بعض من روايات *واسيني الأعرج* نلفي عددا لا بأس به منها،يمكن إدراجه ضمن الحوار"التّحاوريّ"،ذي البنية الدّيالوجيّة (الحواريّة).

ومن أمثلة هذه الصّيغة من التّقنيّة الأسلوبيّة يمكن أن نستشهد بملفوظ الحوار التّالي،الذي دار بين شخصيّة "*بابا حسن*" أحد سكّان عرب فلسطين (أو ما يسمّى بعرب ثمانيّة وأربعين)،الذي شهِد آخر أنفاس القدس وهي تلفظ حرّيّتها أمام غزوٍ إسرائيليّ وبين شخصيّة طبيب العائلة اليهوديّ "*هرمون سيمون*"،الذي انتابته وعائلته حالة ذعر وخوف شديدتين،إثر نزول جيش *هتلر* خلال الحرب العالميّة الثّانيّة بطُبْرُق بقيادة "*رومل*". ينقل الروائيّ تفاصيل الحوار على لسان شخصيّة "مي"،حين تقول: *" قال له "بابا حسن" عندما زاره في بيته في شارع الملك جورج،وكان مرعوبا هو وعائلته:*

-تعال إلى بيتي يا سيمون. لن يمسّك أحد بأذى.

وعرض عليه البقاء عنده في حالة ما إذا تمكّن الألمان من الدّخول إلى فلسطين وتقاسمَ بيته معه،هو وزوجته وابنته. لكنّ هرمون بعد أن شكره وباسه على رأسه اعترافا،قال له:

-يا صديقي وحبيبي،مجبر أن أقول لك الحقيقة،فبيننا ملح وخبز ومحبّة كبيرة. أفضّل الموت على السّقوط في أيدي القتلة الألمان. وأشار إلى ثلاث إبرٍ جاهزة بالسّمّ،له ولزوجته ولابنته.." [2]

يتّضح من نصّ الحوار السّالف،الذي جرى بين شخصيّتين لا تنتميان إلى نفس "الأفق" أنّ البنية الدّيالوجيّة حاضرة بكثافة. ذلك أنّه حين تنتمي شخصيّة الطّبيب اليهوديّ "*هرمون سيمون*" إلى معسكر المحتلّ الغاشم،وتنتمي شخصيّة "*باب حسن*" إلى معسكرٍ فلسطينيّ،سُلِبت أرضه وسُفِكت دماؤه وهُجِّر في أحسن الأحوال إلى منفًى لم يختره. يتولّد من خلال صراع الأفكار بنية ديالوجيّة تتصادم

[1] واسيني الأعرج،رواية:جملكيّة آرابيا،أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر،حكايات ليلة الليالي"،منشورات الجمل،بيروت،ط1،2011،ص143 وما بعدها.

[2] رواية سوناتا لأشباح القدس،ص42.

فيها وجهات الرأي و تنازع في المواقف،معبّرة عن نزوع الشّخصيّة الأولى إلى ثقافة الحرب والتّدمير والموت،ونزوع الشّخصيّة الثّانية إلى ثقافة السّلم والحياة. وتاليا قد يكون الاختلاف في الانتماء إلى "الأفق الثّقافيّ أو الحضاريّ" دليلا على وجود بنية ديالوجيّة.

ويستمرّ خطاب روايات واسيني الأعرج بين مدّ الحوارات الديالوجيّة،وجزر الحوارات المونولوجيّة،حين يخضع لتأثير بنية صراع الأفكار والقيم واختلاف وجهات النّظر والمواقف،سواء تمّ ذلك من خلال "أفقين" متمايزين أو تمّ تحت مظلّة "أفق" متجانس. مثل ما يوضّحه نصّ الحوار التّالي،حين يعرِض *واسيني الأعرج* لتسليط الضّوء على مناقشة أعضاء البرلمان حكومة فرنسا لقضيّة "الأمير *عبد القادر*"،فينتقي سرد الحوار التّالي الذي دار بين شخصيّة متنازعتين هما "شخصيّة البرانس *دولا موسكوفا*"،وبين شخصيّة"الجنرال *ماربو*". مثل ما يوضّحه النّموذج التّالي:"

-أقولها صراحةً،على حكومتنا ألاّ تتردّد في ترسيم الوعد الذي قدّمته لعبد القادر. لنتذكّر قليلا كيف تمّت الوقائع: عبد القادر عندما عرف إخفاق مفاوضاته مع سلطان المغرب،وحبس خليفته البوحميدي،عرف أنّ عليه أن يبحث عن مخرج مع الفرنسيّين. (....)،الآن هناك حلاّن لا ثالث لهما:إمّا اعتبار عبد القادر مجرم حرب وقرصانا تافها،وفي هذه الحالة يجب شنقه على الفور. وإمّا اعتباره قائدا ومقاتلا سلّم نفسه وفق وعد مكتوب،في هذه الحالة يجب أن يعامل باحترام.

-يجب ألاّ ننسى أبدا أنّ هذا الرجل الذي تدافع عنه اليوم،ذبح أكثر من 300 سجين فرنسيّ في يوم واحد. إذا كنتم تعتبرون هذه الجريمة أمرا هيّنا،فأطلقوا سراحه،ومرّغوا شرف هذه البلاد في الأوحال ." [1]

يبدو أنّ هذا الحوار الذي جرى تحت قبّة البرلمان الفرنسيّ أثناء مناقشة قضيّة الأمير *عبد القادر*،قد كان بين طرفين تنازعت أصواتهما واختلفت وجهات نظرهما وتمسّك كلٌّ بموقفه،رغم أنّهما ينتميان ـ نظريّا ـ إلى نفس المعسكر. ذلك ما نستشفّه لدى تحليلنا للجزء الأوّل من الحوار،على لسان شخصيّة البرانس *دولا موسكوفا*،الذي يرى أنّ شرف فرنسا مرهون بترسيم العهود التي قطعتها على نفسها،حتّى ولو تعلّق الأمر بأعدائها.

بينما يظهر من خلال إجابة الطّرف الثّاني للحوار،على لسان شخصيّة الجنرال *ماربو*[2] أنّ متلفّظه يرافع من أجل الدّفاع عن وجهة نظر أخرى،على النّقيض من وجهة النّظر الأولى. وهي وجهة نظر وإن كانت تتبنّى نفس الموقف المدافع عن شرف فرنسا لكن من خلال طرحٍ آخر،يصطدم كلّيّة مع وجهة النّظر السّالفة. وتاليا يمكننا القول بأنّ الحوار السّالف،رغم انتماء طرفيه إلى نفس "الأفق"،فهو يعبّر

[1] رواية كتاب الأمير،صص.32-33.

[2] Le général Marbot.

عن صوتين متعارضين،تتنازعهما وجهتا نظر مختلفة تُضفي على خطاب الرواية تعدّدا صوتيّا،يتجلّى من خلال توظيف السّارد لتقنيّة الحوار،ذي البنية الدّيالوجيّة.

تتواصل فصول الرواية ويتأكّد معها توظيف السّارد لمزيد من أشكال التّعدّد اللّسانيّ وصيغه،فنلفيه يستعين بتقنيّة الحوار التّحاوريّ (ذي البنية الديالوجيّة)، ليضفي على روايته مزيدا من هذا التّعدّد بفضل ما تحقّقه مثل هذه التّقنيّة من إبرازٍ لتنازع الأصوات وتنافسها. ويمكن تمثيل ذلك حين نستشهد بملفوظ الحوار التّالي:

"

-أنظر. اقرأ يا سي مصطفى ماذا يقول "فوارول"[1] في تقريره. (....)[2]

-وماذا يَنتظر سيّدي منهم. أنت تعرفهم جيّدا،ثقتهم فينا تكاد تكون معدومة وثقتنا فيهم ليست أقلّ. في رؤوسهم شيء آخر،ولهذا فمحاربتهم هي المسلك الوحيد. والله ينصرنا على أعدائه.

-نحن في مرحلة أخرى غير هذه. أنت تعرف أنّنا بدأنا نخوض معارك طاحنة ضدّ القبائل لفرض الاتّفاقيّة،وقد نترك أرواحنا وراءنا. حادثة الحنايا ما هي إلاّ البداية ومع ذلك يجب أن نفكّر مليّا فيما يجب فعله. تربيّة شعب تعوّد على الغزوة والنّهب والتّفكير في الحصول على مال جاره،ليس أمرا هيّنا. قد نموت ويأتي من يخلفنا ولا يتغيّر الأمر إلاّ قليلا. هذا النّمط متأصّل في النّفس كما يقول ابن خلدون،ويحتاج للانتفاء إلى تدمير أسسه الأساسيّة: الطّمع والجشع وغياب الاستقرار.

-وماذا نفعل إذا كانت العودة إلى الحرب ضرورة ؟

-وقّعنا على معاهدة وسنحترمها. المهمّ أنّ دو ميشال ما يزال على عهده. وأعتقد أنّها رجولة كبيرة من طرفه. اسمع ماذا تقول الوثائق التي بين أيدينا،تؤكّد على قناعته بما فعل على الرّغم من نقد الحاكم العسكريّ له بأنّه تنازل عن حقوق فرنسا للعرب،وأنّه كان عليه ألاّ يقبل الاتّفاقيّة بالبنود الملحقة بها،والتي تضعف من موقف فرنسا. وهذا وحده كافٍ لأن يجعلنا نثق في كلمته....

-وإذا عادوا إلى الحرب من جديد ؟

-علينا أن نحذر كثيرا يا سي مصطفى. لم يقبلوا بمبادرته،ونحن لن نترك لهم فرصة التّراجع بسبب أنّنا كنّا أوّل من اخترق الهدنة. حتى موقف وزير الحربيّة الماريشال مورتييّ[3] ليس أحسن من ممثّليه في الجزائر. فقد بعث برسالة ساخنة لحاكم الجزائر،يفتح أمامه السّبل لاختراق اتّفاقيّة الهدنة الموقّع عليها بالتّراضي. (.....).

---

[1] Voirol.

[2] رأينا تجاوز بعض التّعابير التي ضمّنها الروائيّ متن بعض الحوارات،وجعلها تتخلّل كلام الشّخصيّات الروائيّة،متّخذا منها فرصة يعلّق بها عن موقف تارة،ويمهّد لموقف تارة أخرى. فارتأينا (من باب عدم إثقال كاهل البحث) أن نحافظ فقط على نصوص الحوارات المباشرة.

[3] Le Maréchal Mortier.

-في مثل هذه الظروف،اللّهمّ اجعلني معتدى عليه ولا معتديا،تمتم الأمير، فالكلمة مثل الرصاصة عندما تخرج لا تعود،وسأظلّ على عهدي.." [1]

سيشعر القارئ بأنّ هذا الحوار الدّائر بين شخصيّة الأمير *عبد القادر* وبين شخصيّة صهره وأمين سرّه ونائبه ومستشاره الأوّل ورفيق دربه قبل ذلك كلّه،السّيّد *مصطفى بن التّهاميّ*، قد أخذ مساحة كبيرة من متن هذا البحث. غير أنّ طول هذا الحوار هو في الحقيقة أكبر ممّا عمدنا إلى الاستشهاد به،ولولا مظنّة المشقّة لسُقْناه كما هو في أكثر من ستّ صفحات[2]. ذلك أنّنا نرى بأنّ حوارا طويلا مثل السّالف بين شخصيّتين رغم تتقاسمها معا رواسب الماضي،ومحن الحاضر وهواجس المستقبل،إلاّ أنّ خطاب هذا الحوار يأبى أن يستقرّ على رأي ووجهة نظر واحدة. إذ تظلّ كلّ شّخصيّة من الشّخصيّتين المتحاورتين تحتفظ بوجهة نظرها الخاصّة وتدافع عن موقفها بما أوتيت من وسائل الإقناع والحِجاج. فهذا المستشار وأمين سرّ أمير البلاد لا يتردّد في إبداء نصحه وإيصال وجهة نظره القائمة،عبر حوار أشبه بالجدال،مصرّا على فكرته،غيرِ متنازل عنها حتّى وإن استمرّ نقاش الحوار أمدا بعيدا.

وفي مقابل ذلك يقف الطّرف الثّاني من عمليّة الحوار،وهو شخصيّة الأمير *عبد القادر* موقفا يرى الأمور بغير عين محاوره. فيفضّل الوفاء بالعهد والتّمسّك بما قطعه على نفسه من وعد،ويرفض أن يكون هو المبادر في اختراق الهدنة،بالرّغم من كلّ المؤشّرات التي تدلّ على أنّ العدوّ يتحيّن الفرص للانقضاض على جيش الأمير عبد القادر. وتاليا يمكننا القول بأنّه رغم انتماء طرفي الحوار إلى نفس الخندق ودفاعهما عن نفس القضّية،فقد استطاع الروائيّ أن يجعل من خطاب هذا الحوار منفتحا على تعدّديّة صوتيّة واختلاف في المواقف،حين ظلّ كلّ طرف من طرفيه متشبّثا بموقفه مدافعا عن وجهة رأيه.

نخلص في الأخير إلى أنّ شرط انتماء أطراف الحوار إلى نفس الأفق ثقافيّا ودينيّا واجتماعيّا ولسانيّا ليس من عناصر البنية التي تحدّد نوعيّة خطاب الحوار،إذ يمكن أن ينتمي متحاوران إلى نفس الأفق،كما هو واقع حال نموذجِ الحوار بين شخصيّة البرانس *دولا موسكوفا* وشخصيّة الجنرال *ماربو*،ومع ذلك يظلّ الحوار بينهما قائما على بنيةّ ديالوجيّة،يحتفظ كلّ طرف من الطّرفين المتحاورين بوجهة نظره ويتمسّك بموقفه دون أن يتنازل عنه قيْد أُنْمُلة. وينطبق ذات الوصف على نموذج الحوار الأخير الذي استشهدنا به،أين ظلّ تنازل الأصوات قائما مستمرّا بين الشّخصيّتين المتحاورتين،الأمير *عبد القادر* ومستشاره ونائبه سي *مصطفى بن التّهاميّ*.

فإذا ما تصفّحنا بعضا من الحوارات الخالصة في روايات أُخَر *لواسيني*

[1] رواية كتاب الأمير،صص.116-119.
[2] المرجع السّابق،صص 116-120.

الأعرج،مثل التي استشهدنا بها سالفا في "جملكيّة آرابيا"،أو"سوناتا لأشباح القدس"لم نعثر إلاّ على مزيد من التّأكيد لما انتهينا إليه.

2-II أقوال الشّخصيّات

يلجأ السّارد إلى تنويع لغته الروائيّة حين يعمِد إلى توظيف تقنيّة الحوار،بوصفها صيغة تتيح إمكانات إقحام كلام الآخر داخل متن الرواية. فيتعاضد بذلك التّعدّد اللّسانيّ كلّما تنوّعت أشكال حضور كلام الغير داخل خطاب الرواية. غير أنّنا نؤثر أن نتوقّف عند نمط معيّن من هذه الأقوال،بعد أن أفردنا للحوارات الخالصة وقفة خاصّة بها. يميّز باختين بين حوار ذي طبيعة مونولوجيّة،حين يقوم على بنية أحاديّة صوتيّة،لا تتنازع فيها أصوات (أفكار) المتحاورين ولا تتنافس.

وبين حوار ذي طبيعة ديالوجيّة يرتكز على بنية صوتيّة بوليفونيّة،تتصارع فيها الأفكار داخل حلبة الرواية،ويظلّ كلّ طرف من أطراف الحوار متمسّكا بوجهة نظره ومدافعا عن موقفه. فيُدرِج باختين المونولوج،بوصفه مناجاة فرديّة ضمن صنف الحوار ذي الطّبيعة الدّيالوجيّة،إذ يرى بأنّه أكثر حواريّة من حوار يسبح في فلك منظورٍ واحد ووحيد. وللتّدليل على ذلك نستشهد بالنّموذج التّالي:

" هو لا يريد أن يتذكّر متاعب المسافة التي قطعها،ولا مصاعب الطّريق من بوردو إلى هذا المكان. المهمّ أنّه وصل ليلتين قبل انعقاد جلسة 17 جانفيّيه،*القضايا الكبرى تسقط أمامها المتاعب،وتُذلّل كلّ المصاعب*،تمتم في خاطره." [1]

يقحم الروائيّ،حين يتولّى مهمّة السّرد،كلام شخصيّة *مونسينيور ديبوش* داخل خطاب روايته. فيبدو من خلال عبارة: "*تمْتم في خاطره*" أنّ الكلام الذي سبقها منسوب إلى مناجاة فرديّة تحدّث بها *مونسينيور ديبوش*،حين كان يظنّ أنّ التزامه بالدّفاع عن قضيّة الأمير *عبد القادر* أمرٌ يسهُل تحقيقه،ليتغيّر رأيُه أمام الصعوبات والعراقيل التي حالت دون ذلك. وتاليا يظهر من خلال منطوق الملفوظ السّالف أنّه يعبّر عن وجهة نظرٍ غير تلك التي كان يؤمن بها المتلفّظ قبل أن يباشر مهمّة الدّفاع عن قضيّة الأمير. إذ تصبح هذه المناجاة التي "*تمتم في خاطره*" على شكل حديث مع النّفس،بوصفها إجابةً عن ملفوظ ضمنيّ يتعارض مع وجهة النّظر المعبّر عنها.

ويمكن أن نسوق أمثلة عديدة من متن رواية كتاب الأمير،لمثل هذه الأقوال،غير أنّنا سنكتفي بالملفوظ التّالي،الذي يعضّد ما انتهينا إليه في تحليلنا للملفوظ السّالف. يفسح الروائيّ مجال السّرد لشخصيّة الأمير *عبد القادر*،حين يقول:

[1] رواية كتاب الأمير،ص28.

" نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أنّنا من أرض واحدة،ولو كنّا من قبائل شتّى. وأنّ مستقبلنا الكبير في تكاثفنا وتعاضدنا،وليس في تقاتلنا. تمتم الأمير في خاطره بدون أن يترك سبحته. " [1]

تفيد عبارة " *تمتم الأمير في خاطره*" التي علّق بها الروائيّ على كلام شخصيّة الأمير بوصفه ساردا،أنّ هذا الكلام مونولوجا فرديّا تحدّث به الأمير وهو يخاطب نفسه خطابا داخليّا. كما يفيد التّحليل البوليفونيّ لهذا الملفوظ أنّه يحمل وجهة نظرٍ تعبّر عن موقف قائلها ـ الأمير *عبد القادر* ـ،الذي يحمل بين ضلوعه همّ قومه،وحالَ تفرّقهم وتقاتلهم،وهم لم ينضجوا بعد ليخرجوا من التفكير القبليّ الضيّق إلى وعي التفكير القوميّ الوطنيّ.

كما يبدو من خلال مورفولوجيّة هذا المونولوج أنّه جاء ردّا réplique على ملفوظ سالف ضمنيّ،شكّلته وجهة نظر مغايرة تماما كان المتلفّظ يحملها. وحين تبيّن له أنّ واقع الحال يتناقض مع ما كان يرجوه من قومه،ويصطدم معه،لم يجد بدّا من الالتفات إلى مخاطبة نفسه تخفيفا عن آلامها. وتاليا تغدو المناجاة الفرديّة متضمّنة لرأيين متعارضين،يعبّران عن موقفين متعاكسين،وهو ما يجعلها تحمل صوتين متعدّدين يشكّلان صيغة من صيغ التّعدّد اللّسانيّ،المعضّد لبناء الرواية البوليفونيّة.

3-II الأجناس المتخلّلـــــــة

حين يلجأ الروائيّ إلى توظيف تقنيّة الأجناس المتخلّلة،بوصفها عباراتٍ مسكوكةً تساعده على إضفاء مزيد من التّعدّد اللّسانيّ داخل متن روايته،فهو بذلك يؤكّد على الطّبيعة الانفتاحيّة والخاصّيّة الاستيعابيّة للرواية،بوصفها أكثر الأجناس الأدبيّة استقبالا لمختلف الأساليب التّعبيريّة. فتسهم بذلك هذه الأجناس التّعبيريّة المتخلّلة إلى جانب تكريس البعد التّعدّديّ لخطاب لغة الرواية،في تحديد كثير من النّماذج الروائيّة. من ذلك ما نلفيه حين نقرأ رواية كتاب الأمير،إذ نكتشف توظيف الروائيّ لعدد هائل من تلك العبارات،التي نكتفي بسوْق بعض النّماذج تدليلا عليها.

يقول الروائيّ على لسان شخصيّة الأمير *عبد القادر*،بوصفه ساردا:

" قرأت في قصصكم القديم: أنّ مسافرا ذهب ليزور أحد أصدقائه المحزونين، التقى في طريقه ملاكا،سأله هذا الأخير: إلى أين أنت ذاهب؟ فردّ عليه هذا الأخير وهو يسابق الملاك: سأزور صديقا في حاجة ماسّة إليّ. فردّ الملاك:وماذا تنتظر منه ؟ هل هو غنيّ أو صاحب جاه وسلطان ؟ فأجاب الرجل: لا هو في حاجة إلى مساعدتي. وسأمنحه كلّ ما أملكه وأستطيعه من خير وودّ ومساعدة. فختم الملاك: واصل طريقك،فكلّ خطواتك ستحسب لك. وكلّ كلماتك ستلقى جزاءها. " [2]

---

[1] المرجع السّابق،ص114.

[2] رواية كتاب الأمير،صص.49-50.

يقحم الروائيّ داخل متن روايته نصوصا تنتمي إلى خطاب الآخر ولسانه،طلبا منه في تعضيد التّنوّع اللّسانيّ لخطاب الرواية. ذلك أنّ القصّة التي حملها الملفوظ السّالف تنتمي إلى ميراث دينيّ مشترك بين دينين سماويين على الأقلّ،وهو ما يجعل من نصّ رواية كتاب الأمير مفتوحا قابلا لاستيعاب أجناس تعبيريّة أخرى،مثل ما أظهره ملفوظ القصّة،بوصفها عبارة تراثيّة جاهزة حين تقتحم خطاب الرواية محمّلة بخلفيّة وعي لسانيّ آخر.

وتزداد لغة الرواية تنوّعا حين يعمد السّارد إلى توظيف أنواع أخرى من الأجناس المتخلّلة،مثل ما يوظّفه الملفوظ التّالي:

" *حلّ محلّه دو ميشال بصرامته المعهودة،وهو من أنصار تحريك المعركة في أرض العدوّ،أحسن وسيلة للدّفاع هي الهجوم.* "[1]

ينتمي الملفوظ السّابق إلى خطاب الروائيّ،الذي قليلا ما يأخذ زمام الحديث،مثل ما يفعله هنا متحدّثا عن خصال الجنرال الفرنسيّ *دوميشال*،إذ يستعين الروائيّ بشكل آخر قريب من الأجناس المتخلّلة،حين وظّف هذه العبارة المسكوكة :

" *أحسن وسيلة للدّفاع هي الهجوم*". ذلك أنّ لغة هذه العبارة تسترعي انتباه القارئ بفعل لغتها الخاصّة ووسائلها الأسلوبيّة المتميّزة،التي تنتمي إلى سياقات استعماليّة متعدّدة. فيتنوّع نتيجةً لذلك النّسيج الأسلوبيّ للرواية معمّقا معه تنوّع لغاتها.

ويمكن أن نخلص إلى ذات الملاحظة حين نقرأ ملفوظ الرواية التّالي،على لسان شخصيّة الأمير *عبد القادر*،حين يجيب مادحه قائلا :

" *شكرا. صحيح،لم أكن أكثر من أداة طيّعة في يد الله. أعود إلى دوميشال مونسينيور،لدينا مثل شعبيّ يقول: الجمل عندما يسقط يكثر ذبّاحه. مثله مثلي.*" [2]

حين يدخل نصّ هذا المثل الشّعبيّ إلى متن رواية كتاب الأمير،يحمل معه لغته وأسلوبه،محاولا تكسير نوايا لغة الآخر ولغتها. وبذلك يسهم مثل هذا التّوظيف الأسلوبيّ لهذه الأجناس التّعبيريّة والعبارات المسكوكة في جعل شكل الرواية أكثر حريّة،كما يكرّس مبدأ التّعدّد اللّسانيّ تبعا لتغيّر سياقات الاستعمال وأشكال المعرفة.

وتزداد شدّة توظيف العبارات المسكوكة،بوصفها وجها من وجوه التّعدّد اللّسانيّ الذي تقوم عليه رواية تعدّد الأصوات (البوليفونيّة)،حين يقحم الروائيّ نصوصا جاهزة بوصفها عبارات مسكوكة،تنتمي إلى متلفّظين أخر.

ومن أمثلة ذلك ما يفتتح به *واسيني الأعرج* روايته "سوناتا لأشباح القدس"[3]،حين يستعير مقولات من مثل:

---

[1] رواية كتاب الأمير،ص108.

[2] المرجع السّابق،ص150.

[3] رواية سوناتا لأشباح القدس: تروي فصول حكاية شخصيّة "مي"،فتّانة فلسطينيّة رحلت إلى أمريكا من فلسطين وهي ابنة ثماني سنوات. أصيبت

-" إنّ الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي. هل هي كذلك في الطبيعة،أم أنّ عينيّ أصبحتا مريضتين؟ هل أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها. في قلب المأساة ثمّة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تُظهرها.."

فانسون فان غوخ،الرسالة الأخيرة إلى أخيه "ثيو" (1890م).[1]

-" إنّ اللّون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع،بما في ذلك تعبيره عن أشدّ اللّحظات مأساويّة." جمانة الحسيني،فنّانة فلسطينيّة.[2]

-" أرفض جازما أن أسلّم بفكرة أنّ الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثّة في مهبّ نهر الحياة،تُحوّطها العواصف من كلّ الجهات. كما أرفض أن أسلّم بفكرة أنّ مآل الإنسانيّة المفجع هو ليل العنصرية المظلم والحروب،بدل نّور الفجر والسّلام والأخوّة". مارتن لوثر كينغ. خطاب أوسلو (10ديسمبر1964).[3]

وحين يروم الروائيّ تنويع لغة خطاب الرواية وإضفاء التّعدّد اللّسانيّ يعمَد إلى توظيف أجناس أخرى داخل جنس الرواية. مثل ما نلفيه خلال رواية "سوناتا لأشباح القدس" حين يوظّف مقطع أغنيّة داخل نصّ الرواية. يقول *واسيني الأعرج* على لسان شخصيّة "مي":

لَيّامْ تمرض وتبرا،والصَّبرْ هو دْواها...
أه.. يا أسفي على ما مضى.
من ذلك الزمان اللّي فات وانقضى..
آه يا فرقة الدّيار،ديار الأندلس،
ما هانوا عْلَيَّ ... ما هانوا عْلَيَّ. "[4]

نلْحظ من خلال لغة الخطابات المختلفة التي يوظّفها الروائيّ أنّها تختلف متمايزةً بوصفها أجناسا تعبيريّة متعدّدة،تشهد على تعدّد خطاب الرواية ولغتها،موفِّرةً لها شرطا من شوط انتماءها إلى الرواية البوليفونيّة.

II-4 التّنضيد اللّسانيّ

تُقدِّم الرواية نفسها كملفوظات مصاغة على شكل أجناس خطابيّة،بوصفها طبقات منضَّدة من طبقات اللّسان. فحين يستعمل الروائيّ كلمات اللّسان التي تخضع لمبدأ التّعدّد،يستعين بصور مختلفة للتّنضيد،بوصفه وجها من وجوه التّعدّد اللّسانيّ الذي تقوم على أساسه الرواية البوليفونيّة.

في كبرها بمرض السرطان،فأوصت غبنها "يوبا" أن تُحرق وأن يُذرّ رمادها فوق نهر الأردن،وفي حارات القدس،وأن تدفن عظامها في أمريكا أين يقيم ابنها، ليتسنّى لأهلها زيارة ما تبقّى من حطامها. يتفاجأ القارئ بتعامل الرواية مع الفنّ والموسيقى بحرفيّة عالية،ومع الصّوت والرائحة..ومع كلّ عناصر الفضاء،كما تعبث عبثا لذيذا بترتيب زمن الحكاية،تقديما وتأخيرا. مستعينة في رسم الشّخوص الروائيّة بلغة موحية شاعريّة،لا يُعكّر صفو نقائها إلا لحظات التّوثيق التّاريخيّ.

[1] رواية سوناتا لأشباح القدس،ص5.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] نفسه،الصّفحة نفسها.

[4] رواية سوناتا لأشباح القدس،ص28.

لا يجد قارئ رواية كتاب الأمير كبير عناءٍ ليلْحظ ذلك الكمّ من الإشباع التّنضيديّ المعبّر عن التّعدّد الطبقيّ في لغة الشّخصيّات الروائيّة. إذ يمكن تمييز نوعين من هذا التّنضيد داخل هذه الرواية،جريا على لغة الكتابة التي يستخدمها الروائيّ. يتمثّل النّوع الأوّل في استعمال لسان أجنبيّ عن لسان كتابة الرواية. وذلك حين يلجأ الروائيّ إلى توظيف اللّسان الفرنسيّ بلسان الشّخوص الروائيّة على اختلاف طبقاتها الاجتماعيّة. ويمثّل توظيف الروائيّ للّغات المنضّدَة للشّخوص الروائيّة وفق لسان كتابة الرواية الأصليّ (العربيّة)،نوعا ثانيا من هذا الإشباع التّنضيديّ. ولتمثيل ذلك نبدأ بالنّوع الأوّل،فنستشهد بالملافيظ التّالية:

-تنضيد أسلوب كتابة التّحرير الإداري

نقصد به تلك النّصوص الرسميّة للخطابات الأجنبية (لسانيّا طبعا)،إذ لجأ الروائيّ إلى حشو متن روايته بعدد كبير من تلك النّصوص. ونستشهد ببعضها من مثل: [1]

« Je ne connais pas le texte du traité passé entre le général Desmichels et Abd-el-Kader, mais d'après ce qu'on m'en a dit, je ne Ce chef est aussi « l'éprouverai pas dans toute dispositions. » entreprenant qu'ambitieux mérite toute l'attention du gouverneur général qui doit s'en méfier puisqu'il est visible que cette arabe veut établir sa puissance aux dépends de la notre. Les relations qui existent entre le général Desmichels et Abdelkader rendent la position de cet officier français général assez bonne, mais il est à craindre qu'Abdelkader ne l'ait pas placé dans une fausse sécurité. J'ai déjà parlé de l'ambition de ce chef arabe sur le quel on ne saurait trop avoir les yeux ouverts. »

ينتمي نصّ هذا الملفوظ إلى *فوارول*[2]،وهو وثيقة إداريّة كتبت على شكل تقرير. وقد لجأ السّارد إلى توظيفها داخل متن روايته،مثل ما وردت في نصّها الأصلي،دون أن يلجأ إلى ترجمتها،أو حتىّ يتبعها بنص مترجم مراعاة للقارئ الذي لا يملك ناصيّة اللّسان الفرنسيّ. وتاليا يمكن أن نخلص إلى أنّ توظيف مثل هذه النّصوص المنضَّدة يسهم في إثراء بناء الرواية،وتأكيد تعدّدها اللّسانيّ.

– تنضيد أسلوب الكلام اليوميّ

نقصد به فسح مجال السّرد أمام الشّخوص الروائيّة النّاطقة بغير لسان لغة كتابة الرواية. ذلك أنّ السّارد حين يروم تأكيد التّنضيد اللّسانيّ يعمِد أحيانا إلى فسح مجال السّرد لشخوصه الروائيّين،فيُجري على ألسنتهم (التي تختلف عن لسان

[1] رواية كتاب الأمير،صص.116-117.

[2] Voirol.

كتابة الرواية) حوارات يسردها بلسانها الأصليّ،لكنّه هذه المرّة يلحق لها ترجمة (نراها ركيكة[1]) على هامش الإحالات. مثل ما يبرزه النّموذج التّالي:

" *عندما سمع مونسينيور أنطوان ديبوش دقّة الجرس الثّالثة،كان قد لملم الرسائل والأوراق التي سهر ليلة البارحة على ترتيبها واحدة واحدة. دقّق للمرّة الأخيرة في نسخ جريدة المونيتور الموضوعة على الطّاولة الخشبيّة القديمة بعد أن قام بفليها حرفا حرفا وجملة جملة،وضع على رأسه معطفه القديم،ليقي نفسه من الأمطار الغزيرة وخرج بسرعة:*

- *J'ai entendu, le monde ne va pas s'écrouler. Oui !*

- *Monseigneur, Je suis à l'heure comme prévu.*

ردّ سائق العربة الذي كان ينتظر عند الباب بعد أن سمع احتجاجات مونسينيور."[2]

يمكن لقارئ رواية كتاب الأمير،حين يقرأ الملفوظ السّالف أن يلحظ بسهولة هذا التّنوع في أسلوب الرواية،بفضل الإشباع التّنضيديّ الذي يستعمله الروائيّ بوصفه وجها من وجوه التّعدّد اللّسانيّ للرواية.

-تنضيد أسلوب المقامات الاجتماعيّة الرفيعة(مقام رئيس الدّولة)

يتواصل التّنضيد اللّسانيّ في رواية كتاب الأمير،حين يصرّ الروائيّ على فسح مجال السّرد أمام شخوصه الروائيّين،ليتحدّثوا بلسانهم الأصليّ (الفرنسيّة) الذي يقتحم متن الرواية ممتزجا بلسان كتابتها،شاهدا على تلوّن فسيفسائيّ وتعدّد لسانيّ. من ذلك ما يستعمله الروائيّ حين يترك شخصيّة *نابليون الثّالث* تتكلّم بلسانها الفرنسيّ،أثناء توجّهه على متن سيّارته صوب قصر أمبواز،وفي طريقه طلب قلما ليخطّ رسالته التي ستحمل نبأ إطلاق سراح الأمير *عبد القادر*.

يقول السّارد: " [3]

- لقد ظُلم كثيرا،وآن الأوان لكي يسترجع حقّه. اعطني قلما،أريد أن أخطّ شيئا يسعده. لا أريد فقط أن أزوره،ولكن أن أطلق سراحه،ليشعر بدءا من اليوم أنّه حرّر طليق. بقاؤه في السّجن إهانة لدولة بعظمة فرنسا.

-تفضّل يا سيّدي،قلم رصاص.

-لا يهمّ.

في السّيارة خطّ كلماتٍ كان قد فكّر فيها طويلا،حتّى قبل أن يبدأ زيارته لبوردو،ولمدينة بلوا:

« Je suis venu vous annoncer votre mise en liberté. Vous serez conduit à Brousse, dans les états du sultan, dés que les préparatifs

---

[1] قام الروائيّ بترجمة عبارة (Oui, J'ai entendu, le monde ne va pas s'écrouler)،بـ:نعم سمعتك،والعالم لن ينهار). ونرى بأنّ الترجمة، قد تكون أقر إلى سياق المعنى إذا استعمالنا بعض أدوات اللغة العربيّة،من مثل: نعم "*لقد*" سمعتك، والعالم "*سوف*" لن ينهار.

[2] رواية كتاب الأمير،صص.26-27.

[3] المرجع السّابق،صص564-566.

nécessaires seront faits, et vous y recevrez du gouvernement français un traitement digne de votre ancien rang.
Depuis longtemps, Vous le savez, votre captivité me causait une peine véritable, car cela me rappelait sans cesse que le gouvernement qui m'a précédé n'avait pas tenu les engagements pris envers un ennemi malheureux ;et rien à mes yeux de plus humiliant pour le gouvernement d'une grande nation que de méconnaitre sa force au point de manquer à sa promesse. La générosité est toujours la meilleure conseillère, et je suis convaincu que votre séjour en Turquie ne nuira pas la tranquillité de nos possessions d'Afrique. »

يتيح توظيف مثل هذه الأساليب إغناء أسلوب الرواية،ذلك ما نلحظه لدى قراءتنا للملفوظ السّالف،الذي يعبّر عن تنضيد أسلوبٍ يليق بمقام حاكم ورجل دولة. إذ كان يمكن للروائيّ أن يستعمل تقنيّة الخطاب المنقول،لكنّه آثر التّواري فاسحا مجال السّرد للشّخوص الروائيّة،وهو ديْدن كاتب الرواية البوليفونيّة.

-تنضيد أسلوب الخواطر وحديث النّفس

حين يريد الروائيّ تعميم الإشباع التّنضيديّ نلفيه ينقل خواطر شخوصه الروائيّين وخلجات مناجاتهم،نقلا بلسان تلك الخواطر. من ذلك ما يذكره حين يصوّر موقف أسقف فرنسا بالجزائر مونسنيور ديبوش وتعاطفه مع كلّ من الأمير *عبد القادر* والجنرال *دوميشال* أثناء مفاوضات اتّفاق الهدنة. يقول السّارد:"

-« *Pauvres gents ! Deux nobles Don Quichotte sans grande issues*. »[1]

ينتمي الملفوظ السّالف إلى شخصيّة *مونسينيور ديبوش*،إذ يبدو من خلال المؤشرات النحويّة والأسلوبيّة والدّلاليّة أنّه ملفوظ يعبرّ عن موقف فكريّ مدرك لما تعانيه الشخصيّتان المذكورتان من متاعب وضعيّتيهما كقائدين لمعسكرين مختلفين.

كما يعبّر أيضا عن سعة أُفقٍ وبُعد نظرٍ يصدران عن عقل موضوعيّ وقلب متسامح.

أمّا النّوع الثّاني من أنواع التّنضيد اللّسانيّ،فهو إشباع يروم من خلاله الروائيّ تأكيد التّعدّد الذي اتّخذه أساسا لبناء روايته كتاب الأمير. فغدت حُبلى بتنوّع شخوصها تبعا لتنوّع أساليبهم ومقاماتهم الاجتماعيّة والفكريّة. يظهر ذلك من خلال حرص الروائيّ على ترك الرواية تتحدّث بمثل هذا التّفاوت في المستويات الأسلوبيّة. من ذلك ما تبرزه النّماذج التّاليّة:

-النّموذج الأوّل: وفيه يفسح الروائيّ مجال السّرد،ليختفي تماما تاركا شخصيّة الأمير *عبد القادر* تتحدّث بلسان الكاتب والمفكّر وعالم الدّين. يحصل ذلك حين

[1] رواية كتاب الأمير،ص106.

يتولّى الأمير *عبد القادر* كتابة فصول مؤلَّفه الذي أسماه تنبيه الغافل[1]،إذ قام بإملائه على الكابتن بواسوني بوصفه خليفة *مونسينيور ديبوش*،حين تولّى القيام برعاية شؤون الأمير بعد تدهور صحّة الأسقف المسيحيّ. يقول السّارد: "

-*هل* نواصل،قال بواسوني وهو يبحث عن قلمه.

-*نواصل. تحدّثنا في الباب الأوّل في العلم والجهل،وعرفنا أنّ على العاقل أن ينظر في القول،ولا ينظر إلى قائله. فإن كان القول حقّا قبِله،سواء كان قائله معروفا بالحقّ أو الباطل. فالعاقل يعرف الرّجال بالحقّ ولا يعرف الحقّ بالرّجال. وذهبنا في تعريف العقل أنّه منبع العلم وأساسه ومطلعه. فقوّة العقل هي إحدى القوى الأربع التي إذا اعتدلت في الإنسان،يكون إنسانا كاملا،وهي قوّة العقل وقوّة الشّجاعة وقوّة العفّة وقوّة العدل. وأنهينا الباب الأوّل بخاتمة.*

اندهش بواسوني من دقّة الأمير ووضوح أفكاره الكثيرة. بينما كان ابن التّهاميّ منغمسا في تسجيل كلّ ما كان يسمعه كلمة،كلمة.

-*سندخل الباب الثّاني.*

-*سيكون بابا دينيّا بحتا. في إثبات العلم الشّرعيّ. هناك حقائق لا يُهتدى إلى الاطّلاع عليها إلاّ بتصديق الأنبياء واتّباعهم والانقياد إليهم. بمعنى أنّ علوم الأنبياء زائدة على علم العقل. لا تجعلوا الكمال وقفا على العقل،فوراء كمال العقل كمالٌ آخر أعلى منه...* " [2]

يلْحظ قارئ رواية كتاب الأمير تفاوتا ظاهرا في المستويات الأسلوبيّة في الكتابة،وهو فعلٌ مقصود يتّخذ منه الروائيّ وسيلةً مساعدة في إضفاء مزيج من الأساليب الكلاميّة التي تسعى الرواية إلى تأكيد تعدّدها،تبعا لتعدّ الشّخوص الروائيّة ومقاماتهم الفكريّة والاجتماعيّة والثّقافيّة،مثل ما نستشفّه لدى قراءتنا للملفوظ السّالف،الذي ينطق بلسان عربيّ أقرب إلى أسلوب الكتابة العلميّة منها إلى أسلوب الانزياح الأدبيّ. وهو مقام استوْجبه سياق المؤلَّف ذي النّزعة التّعليميّة التّصنيفيّة الفلسفيّة.

وغير بعيد من ذلك،ما يمكننا أن نستشهد به على التّنضيد اللّسانيّ،القريب من الأسلوب التّراثيّ. من مثل ما يستعين به الروائيّ حين ينتقي عناوين فصول روايته بدقّة متماهية مع موروث موسيقيّ عربيّ أصيل. نلمس روح ذلك التّوجّه ونحن نقرأ عناوين من مثل[3]: اسختبار سيكا،أو توْشية مراد باسطا،أو نوبة خليج الغرباء،أو مقام الرماد،أو إيقاع الحرف السّريّ،أو لمسة سيكا النّاعمة.

---

[1] ينظر:الأمير عبد القادر الجزائريّ،رسالة إلى الفرنسيّين ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، تحقيق عمّار طالبي،تصدير الرئيس عبد العزيز بوتفليقة منشورات ANEP،د.ط.،2007.

يجب أن نشير إلى الملاحظة التّاليّة: لم يكتب الأمير عبد القادر هذا المؤلّف وهو في سجن أمبواز كما جاء في رواية واسيني الأعرج،بل في بروسة بتركيا أثناء إقامته بها،وتحديدا يوم 14 رمضان1271هـ/1855.(ينظر: مقدّمة المحقّق.ص7.).

[2] رواية كتاب الأمير،صص.539-540.

[3] رواية البيت الأندلسيّ،صص.35-103-195-305-419.

-النّموذج الثّاني: وفيه يظهر تنضيد لسانيّ من شكل آخر،حين ينقل الروائيّ كلام بعض شخوص روايته نقلا بلسان حديثها اليوميّ. فيفتح مجال السّرد لتنضيد أسلوب الحديث "بالعامّيّة" أو"الدّارجة العربيّة".

تبرز الملافيظ التّالية تنضيد لسان الاستعمال الدّارج للّسان العربيّ

يوضح المثال الأوّل تبادل زوجة سي *مصطفى بن التّهاميّ* أخت الأمير *عبد القادر* أطراف الحديث مع زوجها وابن عمّها،محاولة إقناعه ـ بالرّغم من اشتداد المرض الذي ألمّ به ـ بضرورة الخروج لاستقبال الأمير *عبد القادر* لدى عودته من زيارة،دعاه إليها حاكم فرنسا الجديد *نابليون الثّالث*،بعد أن أصدر أوامره بإطلاق سراح الأمير ومن معه. يقول الروائيّ: "

دخلت عليه زوجته. ثمّ لفّت جزءا من رأسه بكتّانة بيضاء بعد أن غطّستها في ماء بارد وعصرتها ووضعت أمامه كأس الشّيح. إنّها المرّة الثّالثة التي يعاينه فيها طبيب القصر منذ سفر الأمير إلى باريس.

-مجرّد وجع للرأس،ربّما من كثرة الفرحة. مولاي عبد القادر وْصل،تقدر تنزل تشوفو. كلّهم ينتظرونك في الصّالون.

لم يقل شيئا،لكنّه اكتفى من جديد بشرب الماء كما نصحه الطّبيب،منقوعا بماء الزّهر وقشور البرتقال. ثمّ شرب كأس الشّيح دفعة واحدة على الرّغم من حرارتها.

-هل تحتاج إلى شيء آخر يا سيدي مصطفى. سألته زوجته مرّة أخرى. كلّهم يسْتنّونك تحت في الصّالة.

-أريد أن أنام قليلا. مانيش قادر الآن على القيام.

– لا يمكنك أن تفعل هذا. الأمير وصل من مدينة باريس. البارحة لم تنم أبدا. طوال اللّيل وأنا أهزّك،وأنت تصرخ وتتململ في فراشك.

-ربّما لأنّ فعل الحرّيّة المفاجئة أيقظ كلّ الجروح،بعد أن سلّمنا أمرنا لله.

-طوال اللّيل وأنت تصرخ بكلام غير واضح: المْحابسيّة، المْحابسيّة. واش كنت قادر ندير يا سيدي ؟ العقّون من جهة ولامورسيير قبائل الريافة. واش كنت قادر ندير؟؟؟

-ربّما المتاعب الكثيرة فتحت الجروح النّائمة.

-الله يسُتْرك . البس كسُّوتك،وانزل معانا لاستقبال الأمير،سأساعدك على القيام.." [1]

يوضح المثال الثّاني،حديثا جرى بين الأمير *عبد القادر* وأبيه *محي الدّين*،حين كان الأمير منهمكا في تفقّد حوافر حصانه،فخاطبه الشّيخ محي الديّن قائلا:

"أنت تعرف أنّ "عوْد حْميّان" لا يخدع صاحبه." [2]

ذلك أنّ عبارة " *عوْد حْميّان* " تكاد تكون أقرب إلى تنضيد مهنة الفارس منها إلى لغة كتابة الرواية.

---

[1] رواية كتاب الأمير،صص.587-589.

[2] المرجع السّابق،ص84.

يوضح المثال الثّالث،نصيحة الشّيخ محي الدّين لابنه الأمير عبد القادر،حين تكالبت عليه قوى المحتلّ الغاشم من جهة،وبعض من القبائل الخائنة ،أو التي لم ينضج وعيها السّياسيّ بعدُ من جهة أخرى. فيتدخّل الشّيخ محي الدّين مهدئا من روع الأمير عبد القادر الذي كاد يفقد أعصابه،قائلا: "

- *"بالهداوة"يا إبني. بـ"السّياسة، ما تتقلّقْشْ " الله خلق الدّنيا في سبعة أيّام،وليس حراما التّفكير في الغنائم،النّاس تعوّدوا على هذا النّظام.* " [1]

يوضح المثال الرّابع،قصّة "القوّال" الذي يجوب الأسواق ويحكي قصصا عن الأوّلين،يمزج فيها بين فنتازيا الخيال ونبوءات المستقبل،يتحدّث رافعا عقيرته بلسان عربيّةٍ دارجة. يقول السّارد:

"لم يعد يحكي عن السّيّد علي وراس الغول ولكن عن قصّة الشّاب الذي خرج من صلب الأرض،بعد رؤيا رآها والده وسيدي لعرج،وعلماء أرض الحجاز.
-عَوْدُوه يقطع لبْحور والوديان،ولَجْراف العامر،وسِيفه بتّار،يْفلّق الجبال واحْجار الصّوان. رجل شْرب العلم في الكيسان،وجاي من بلاد برّانيّة.
(..)يدير فيهم واشْ دار علي في الكفّار.
- *واشْ دار فيهم،أنا خُوكْ ؟*
- *سأل الرّجل المحشّش وصاحبه، القوّال الأعمى.*
- *تْسوّلْني يا وحْد الجاهل. احْلَفْ باش ما يوقْفْشْ الحرب حتّى يشوفْ الدّم وْصل رْكاب الخيل..."* [2]

قد يتفاجأ قارئ رواية كتاب الأمير حين يطّلع على مثل هذا الأسلوب اللّغويّ لهذه الملافيظ،التي تكرّرت عبر صفحات الرواية في أكثر من مناسبة. ولعلّنا قد نزيل بعضا من حيرة هذا القارئ حين نذكّره بأنّ الروائيّ قد قصد عمدا إلى استخدام مثل هذه الحوارات،التي تفسح مجال الحديث للشّخوص الروائيّة،من دون تدخّلٍ في تنميق أسلوب حديثها،أو تزويق لغتها. ويُعزى سبب ذلك في نظرنا إلى أنّ الروائيّ بتوظيفه لمثل هذا التّنضيد في لغة الرواية إنّما يروم إضفاء التّعدّد اللّسانيّ على نصّ روايته،بوصفه ركنا من أركان قيام الرواية البوليفونيّة.

نكاد نعثر في قراءتنا لروايات أخَر لواسيني الأعرج على نفس التّوجّه،حين يعمِد إلى استعمال لغة بسيطة جرْيا على لسانٍ عامّيّ دارج. مثل ما توضّحه الملافيظ التّالية:

الملفوظ الأوّل: حين يوظّف الروائيّ،في البيت الأندلسيّ،أسلوب الحوار الخالص فيفسح مجال السّرد لشخصيّة *مراد باسطا* وشخصيّة "*مُوح الكاريتل*"،حين دار بينهما نصّ هذا الحوار بخصوص قيام بعض التّلاميذ بزيارة للبيت: "

[1] نفسه ،ص95.
[2] رواية كتاب الأمير،ص79.

-على كلّ حال لا يوجد إزعاج،أعرف أنّك ستحافظ على البيت أكثر منّي. أنا رايح لتلمسان. أسوّي وضعيّة خاصّة،وأعود. أدع معي يا عمّي مراد،ربّي يجيبها على خير.

-إن شاء الله تفلح في مسعاك،وتعود لنا بألف خير. "[1]

الملفوظ الثّانيّ: وفيه يوظّف الروائيّ تنضيدا لسانيّا قريبا جدّا من لسان العامّيّة الدّارجة،حين ينقل هذا الحوار الذي جرى بين شخصيّة "*الحاج براهيم*" أحد رموز الفساد الماليّ في البلاد،وبين إحدى بناته من زوجاته السّابقات،التي جاءت تطلب منه أن لا يقسو على زوجته الجديدة. يقول السّارد:

-يا بابا البنت صْغيره ومجروحه، حرام؟ فقال لها بلا تردّد:

-تزوّجتها بإرادة والدها ولم أسرقها،سترتها من المتربّصين بها.

-ولكن هل سألتها عن رأيها ؟ فقال وهو يبرم شاربيه :

-هذا شُغْل الرّجال يا بنتي وليس شُغْل النّساء. يجب ألاّ تطبّقي عِيشة المْدينة على القريه مْداوْروش تمشي بمنطق السّتره. وأنا أسترها من العيون التي تتصيّدها في كلّ مكان.

-ولكنّ رأيها مهمّ. صْغيره بزّاف. أصغر منّي بكثير... " [2]

الملفوظ الثّالث: وفيه يسرد الروائيّ حوارا جرى بين شخصيّة "*خادم مقبرة القدس*" الشّيخ الطّاعن في السّن وبين شخصيّة "*يوسي*" أحد المجاذيب الذين فضلّوا العيش داخل المقبرة رفقة الأموات،على العيش خارج أسوارها رفقة الأحياء. يقول الروائيّ على لسان خادم المقبرة: "

-يوسي.. يا يوسي.. وينك يا بُويْ ؟ أعرف أنّك هنا. ليس بعيدا عنّا. اخرج وخلّصنا. مرّ على قبر آل سليمان المغربي،تركنا لك شْويّة مصاري،مِشانْ تِشْتِري الطّباشير ومستلزمات تنقية المقبرة من الأعشاب الضّارة،وْعشاءك. يا الله يا يوسي،وَرْجيني حالك. يا الله يا بُويْ .. بِيكَفّي ملْعنة. " [3]

وبذلك استطاع الروائيّ من خلال توظيفه لمثل هذه الملافيظ البسيطة في لغتها أن يستفيد من تقنيّة التّنضيد اللّسانيّ،ليؤكّد به صفة التّعدّد اللّسانيّ لرواياته،التي تغدو حينها قائمة على تعدّد صوتيّ حقيقيّ بفضل الوعي اللّسانيّ لتلك الأساليب الكلاميّة المنضّدة. غير أنّ توظيف الروائيّ لمثل هذه الملافيظ الدّالة على تنضيد لسانيّ جريا بلسان عامّيّة دارجة،لا يتوقّف عند هذا الحدّ. إذ نلفي الروائيّ يوظّفه أيضا كلمات مفردة داخل نصّ روايته البيت الأندلس،من مثل لفظة "الشوافْرية" التي تعني السّائقين،أو لفظة "التريسيان" التي تعني الكهربائيّ[4]. أو يستعير ألفظا

---

[1] رواية البيت الأندلسيّ،ص138.

[2] المرجع السّابق،ص189.

[3] نفسه،ص14.

[4] رواية البيت الأندلسيّ،صص.108-109.

من اللّسان الإسبانيّ لتَنطِقه بعض الشّخوص الروائيّة بلهجة محرّفة،من مثل لفظة "الكونْفِرسوس"،التي تعني "المرتدّين"[1].
ويتواصل التّنضيد اللّسانيّ،ويتواصل معه قصدُ الروائيّ إلى إضفاء التّعدّد اللّسانيّ داخل خطاب روايته ليبلُغ حدّ توظيف بعض العبارات بلسان أجنبيّ عن لغة كتابة الرواية. من ذلك ما نقرؤه في الملفوظ التّالي،الذي ينسب إلى شخصيّة "*سليم*" حفيد "*مراد باسطا*"،الذي يقول حين يهمّ بالدّخول: "

-جَدُّو...أنا ياجدُّو ؟؟؟ هل تعرف من ؟ .C'est moi le loup, grand père

-أدخل يا سليم وُليدي، ادخل." [2]

ويمكن أن نخلص في الأخير إلى أنّ هدف الكاتب البوليفونيّ حين يعمِد إلى توظيف مثل هذا التّنضيد بشتّى صوره وأشكاله (كما رأينا ه بالتّفصيل)،هو استغلال الجوانب القصديّة والدّلالة الغيريّة الكامنة في تعبير الآخر وكلامه. ذلك أنّ هذه الأساليب الكلاميّة لا تتباين بسبب معجمها اللّسانيّ فقط،أو بسبب تعدّد تعابيرها وتراكيبها المنتظمة وفق قواعد نحويّة معيّنة،بل لأنّ المحلّل البوليفونيّ ينظر إليها بوصفها أشكالا قصديّة وتأويليّة حاملة لمواقف معيّنة،ومعبّرةً عن وجهات نظر متباينة.
وبذلك يمكن أن نقول بأنّ الروائيّ *واسيني الأعرج* خلال رواياته "كتاب الأمير" ،أو "البيت الأندلسيّ"،أو "جملكيّة آرابيا"،أو "سوناتا لأشباح القدس" لم يدع شكلا من أشكال توظيف التّعدّد اللّسانيّ،أو صيغة من صيغ تمثيل كلام الآخر داخل الخطاب إلا وحرص على استعماله بوصفه أبرز الركائز التي تقوم عليها الرواية البوليفونيّة.

[1] المرجع السّابق،ص192.
[2] نفسه،ص191.

خاتمة

وفي الختام آن للمسافر أن يؤوب من رحلته الطّويلة،مُتوقِّفا عند بعض نتائج هذا العمل المتواضع،مفضِّلا تلخيصها بإيجاز يعْهَد إلى القارئ الكريم إن هو أراد تفصيلا أكثر أن يعود إلى متن هذا البحث.

-أعاد باختين التّفكير في التّاريخ اللّسانيّ،فعُدّ منظّرا وفيلسوفا لغويّا.

-يُنظر إلى مشروع باختين بوصفه تجاوزا للّسانيّات الكلاسيكيّة وما نتج عنها من درس بنيويّ وأسلوبيّ تقليديّ. من خلال رفضه التّعامل مع اللّسان بوصفه نظاما "لغويّا" بحتا ومُصوْرَنا،داعيا إلى ضرورة النّظر إليه من خلال حركيّته وبعده التّواصلّي،وتفاعله الحواريّ.

-تُعدُّ ملاحظات باختين وانتقاداته للّسانيّات الكلاسيكيّة قد سبقت كثيرا توجهات اللّسانيات الحديثة زهاء الخمسين سنة.

-ينطلق باختين من مبدأ جوهريّ يؤمن بأنّه لا يوجد تعبير غير مرتبط بعلاقات جوهريّة مع تعبيرات أخرى. فتغدُوَ "الكلمة"حينها في فلك تبادل حواريّ،مُمتدّة عبر استخدامات سابقة،ولاحقة بوصفها ملفوظا لمستخدِمين آخرين سابقين ولاحقين.

-حين رفض باختين توجّه اللّسانيّات الكلاسيكيّة باختزالها للنّص في موادّه اللّسانيّة ومظهره المورفولوجيّ،قدّم في المقابل رؤيته (الحواريّة) التي ترى بأنّ فهما كاملا لهذا النّص يسْتوْجب إلى جانب تمثُّل عناصره اللّسانيّة ربطه مع سياقه التّاريخيّ ومحيطه الاجتماعيّ. فقدّم مشروع علم جديد دعاه بعبر اللّسانيّات بوصفه ممهّدا لعلوم انبثق بعده كلسانيّات التّلفّظ والتّداوليّات.

-سبق باختين كثيرا من نتائج الدّرس اللّسانيّ الحديث،حين تعامل مع النّص بوصفه مُحصّلةً لبنية لسانيّة مقرونة ببنية خارج لسانيّة. فنظر إليه من خلال المعادلة التّالية: النّص (الخطاب) = التّلفّظ +سياق التّلفّظ.

-شكّلت جهود باختين التّنظيريّة سندا معرفيّا أفادت منه تعليميّة اللّغات La didactique des langues،سيّما ضرورة الانتقال من تعليميّة الجملة إلى التّركيز على إبراز خصوصيّة النّصوص وأبنيتها اللّسانيّة وعبر اللّسانيّة. فالنّص في السّند الباختينيّ لا يمكن فهمه إلاّ من خلال تمثّل بعده الحواريّ الذي يتجلّى في علاقاته بباقي النّصوص السّابقة واللاّحقة.

-إنّ الحديث عن العلامة اللّسانيّة(الكلمة) في السّند النّظريّ الباختينيّ،بوصفها حاملة لقِيَمٍ سوسيو- إيديولوجيّة،هو ما جعل باختين يعرض مفهومه للعلامة الإيديولوجيّة.

-يبرز في خطاب باختين خطّ الألفة والقرابة بين الذّات الحواريّة والذّات الإيديولوجيّة،من خلال كونهما يوجدان داخل حدث التّواصل الاجتماعيّ الواحد ويتعايشان فيه. مع وجوب التّذكير بأنّ الذّات المقصودة هنا هي مفهوم لسانيّ بوصفها ذاتا متكلّمة Un sujet parlant.

-يقصد باختين بالحمولة السّوسيو إيديولوجيّة للكلمة أنّها تقدِّم نفسها بمثابة حَلَبَة مصغّرة تلتقي داخلها مختلف النّبرات الاجتماعيّة المتعارضة التّوجّه متنافِسَةً ومتصارعة. فتبدو "الكلمة" على لسان الفرد ممثِّلة لنتاج التّفاعل الحيّ بين القوى الاجتماعيّة.

-نهل باختين من أطروحات *هيجل* بخصوص موضوع الفكرة المطلقة،غير أنّه لم يوافق تلامذته (لوكاتش مثلا) حين التزموا تصوّراتِه. ما جعل نظريّة الرواية لديه تتميّز عن نظيرتها لدى *لوكاتش*،التي تبقى نظريّةٍ *هيجليّة* إلى حدّ كبير. وبذلك يمكن عدّ نظريّة *باختين* (الحواريّة والبوليفونيّة) خلخلةً للتّسلسل الهرميّ الفلسفيّ الهيجليّ.

-حاول *باختين* ردم الهوّة وإلغاء القطيعة التي كانت القائمة بين الشّكليّة المجرّدة(اللّسانيّات الكلاسيكيّة)والإيديولوجيّة التي ليست أقلّ منها تجريدا،حين أعاد تحيين مناقشة الإيديولوجيا بعدما فَتَرَ الحديث عنها مع الشّكلانيّين.

-قدّم باختين تصوّره لإيديولوجيّة العلامة اللّسانيّة بوصفها قيمة ناتجة من **"صنع"** الرواية بتداخلها مع الخطابات الأخرى التي تُولَد من ممارسة الكلام،إذ أنّه لم ينظر إليها على أنّها نتاج للحياة الاجتماعيّة فقط.

-يكمن الاستعمال الأمثل لمفهوم العلامة الإيديولوجيّة لدى باختين في التّعامل معها تعاملا "نسبيّا"،كبنية فوقيّة مؤطَّرة (وليس كما ينظر إليها الطّرح الماركسيّ كبنية تحتيّة مؤطّرة) .

- تتّفق جلُّ الدّراسات التي عُنِيت بالتّأريخ للرواية الجزائريّة على أنّها مرّت بثلاث مراحل بارزة. يمكن تمثيل مرحلتها الأولى في محطّة الإرهاصات والبحث عن التّأصيل،حين انشغل البحث عن الميلاد الأوّل للرواية الجزائريّة من خلال مساءلة رواية "ريح الجنوب" تارة ورواية "غادة أم القرى" تارة أخرى.

-يرى بعض الباحثين أنّ حكاية"العشّاق في الحبّ والاشتياق" للأديب *محمّد بن براهيم المعروف بالأمير مصطفى*،تعبّر عن البداية الحقيقيّة للرواية الجزائريّة،بل ويعدّونها ممثِّلة للبداية الفعليّة للرواية العربيّة بصفة عامّة. فغدت بذلك هي النّص الأدبيّ النّثريّ الذي يؤسّس للرواية العربيّة،ويؤصّل الرواية الجزائريّة وليس "تخليص الإبريز في تلخيص باريس".
-يرى عبد المالك مرتاض أنّ الرواية التّقليديّة في شكلها المألوف لم تعُد تقوى لتُعَدّ شكلا أدبيّا قادرا على التّلاؤم مع ظروف الحياة الحضاريّة الجديدة،التي تشكّلت عنها عوامل عجّلت بدفع عجلة الرواية وإخراجها من مأزقها،فتفجّر عن ذلك كلّه ميلاد الرواية الجديدة.
-من ذلك ما حَظِيت به الرواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة(بوصفها أبرز وجه للرواية الجديدة) من اشتِغال كثير من الباحثين. ونذكر من تلك الجهود البحثيّة،ما أنجزته *سعاد محمد خضر* حول "الأدب الجزائريّ المعاصر". ومنها أيضا ما قدّمتْه *نور سلمان* للمكتبة العربيّة حول موضوع "الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفض والتّحرير"،وأيضا بحث *عائدة أديب بامية* حول "تطوّر الأدب القصصيّ في الجزائر حين ترى بأنّ الأدب الجزائريّ بالفرنسية،هو أدب جزائريّ بكلّ معنى الكلمة وحضوره تأكيد لواقع أعقبه الاحتلال الفرنسيّ واستعماره الثّقافي للجزائر.

- لم يطّلع الغرب على أعمال باختين إلاّ مطلع 1970،إذ لعبت تلك الأعمال دورا حاسما في تطوّر النّظريّة الأدبية واللّسانيّة. وذلك بإحداثها لنقلة إجرائيّة بخصوص مسألة الكلام la parole . ففي الوقت الذي كان فيه التّحليل منصبا حول بنيات الملفوظ structure d'énoncé (اللّسانيّ والأدبيّ)،نلفي أنّ الاهتمام بدأ تدريجيا يتّجه نحو تحليل التّلفّظ l'analyse d'énonciation.فبالإضافة إلى اكتشاف أفعال الكلام Les actes de locutions،ساهم اكتشاف الحواريّة في لعب دور بارز في هذه النّقلة التّطوّرية. وبذلك استطاع الحقل اللّسانيّ الإفادة من منجزات الحواريّة،أثناء درسه النّقديّ للبنيويّة الأدبيّة،التي تصوْرنت داخل المعطى اللّسانيّ وتعلّقت بوهْم المحايثة. فكانت الحواريّة فرصة لانعتاق النّص وانفتاحه على آفاقه الخارجيّة extériorité غير تلك التي كانت تسِم المشهد النّقديّ ما قبل البنيويّ.

-يرى باختين أنّ الحواريّة تختصّ بالخطاب في شكله العامّ. إذ تعني بحسبه كافّة أشكال حضور الآخر داخل الخطاب،وهو ما لا يتأتّى إلاّ من خلال مسار تفاعليّ بين وعيين،وعي فرديّ ووعي آخر،وعي مُلهِم ووعي مستَلهِم.

-يمكن تعريف البوليفونيّة لدى باختين بوصفها تعدّدا من الأصوات التي تعبّر عن وعي مستقلّ داخل التّمثيل الروائيّ. فهي إذن في الأصل تكتسي طابعا أدبيّا خالصا.

-ينطلق باختين من قناعة ثابتة تكرّسها ضرورة وجود "الآخر" لبناء وعي "الأنا" واكتماله. يؤكّد ذلك باختين حين يصرّح أنّه"لا يستطيع أيّ فرد من الجماعة المتكلّمة أن يجد كلماتٍ محايدة،فارغة exempts من تطلّعات "الآخر" وتقييماته وغير مكتسية بصوته. فهو يتلقّى الكلمات بواسطة صوت "الآخر".

-استطاع الألسنيّ *أوزفيلد ديكرو* *Oswald Dicrot* أن يقدّم رسما دقيقا لحدود الحواريّة،وذلك حين رأى أنّ وجودها يقترن بشرط وجود صوتين يتنافسان فعلا كلاميّا واحدا.

-يقوم مبدأ *ديكرو* في التّعدّد الصّوتيّ ووجهات النّظر داخل الملفوظ الواحد على أساس حضور صوتين فأكثر داخل القول الواحد. وتاليا فإن مفهوم الحواريّة في الطّرح اللّسانيّ يشمل مفهوم البوليفونيّة.

-ارتبط مفهوم تعدّد الأصوات،أو البوليفونيّة الروائية،بوصفه مصطلحا نقديّا حديثا بمجال الإبداع الروائي. وقد عَدّ باختين الأعمال الروائيّة لدوستويفسكي ميلادا لهذا النّوع الجديد من الفنّ الروائيّ،حين وصفه بمبتدع الرواية البوليفونيّة. ذلك أنّ هذا الروائيّ قد جعل من نصوصه حقلا يتّسع لبروز أصوات سردية متنوّعة قادرة

على التّعبير عن وجهات نظرها المختلفة،دونما أن تخضع لتوجيه أو تأثير أو هيمنة سلطة الراوي العليم.

-تقدّم الرواية البوليفونيّة نفسها بوصفها شكلا سرديّا جديدا،يتمّ خلاله تجاوز هيمنة لونٍ سرديّ ديكتاتوريّ،هيمنت فيه رؤية الراوي/البطل الفرديّة،وتحكّمت في توجيه مستوى المنظور الإيديولوجيّ.

-لا بدّ أن نشير إلى أنّ باختين طوّر نظريّته الحواريّة من خلال عدّة دراسات سابقة ولاحقة،لعلّ أهمّها دراسته عن الماركسيّة وفلسفة اللّغة،والتي طبعت بموسكو سنة 1929،والتي أرسى خلالها دعائم نظريّته الحواريّة. غير أنّ صدور ترجمتها إلى الفرنسيّة سنة1977،ربّما يكون قد أوحى للبعض بأنّ تأليف "الماركسيّة وفلسفة اللّغة" جاء متأخّرا عن دراسته لـ"مسائل في شعريّة دوستويفسكي " التي تُرجمت إلى الفرنسيّة سنة 1970. وكذا خلال مؤلّفه "الإستيطيقا ـ جماليات ـ الإبداع اللّفظيّ " أين طوّر نظريّته الخاصّة بالملفوظ بوصفه حجر الزّاوية في دراسته الأسلوبيّة للحواريّة الأدبيّة.

-يرى باختين أنّ السّمة الأساسيّة للّسان،كما يُنظر إليه في حالته الاستعماليّة وبوصفه ضامن كلّ تواصل بشريّ،تكاد تنشأ من صفته الحواريّة. من أجل ذلك عَدّ باختين خطاب الرواية خطابا غير منجز،لأنّ عمليّة التّواصل ـ حسب رأيه ـ لا تتمّ بين طرفين معزولين،كما دأبت عليه مقاربات التّحليل اللّسانيّ المحايث.

-يتحقّق مبدأ الخطاب غير المنجز،والذي يظلّ مفتوحا متى ظلّ العالم الروائيّ كذلك مفتوحا وغير منجز،بِكرا قابلا لكلّ محاولات الاكتشاف المتجدّدة والتي تجد في تقنيّة "البوليفونيّة" ما يتيح لها تجريب هذا الفعل. فتغدو الرواية البوليفونيّة زاخرةً بتفاعل عددٍ كبير من الشّخصيات الروائيّة.

-لا يملك الروائيّ بحكم موقعه كصوت ضمن الأصوات الكثيرة في الرواية سلطة التّوجيه والتّحكّم فيها،ما يجعله يبدو كمتحاور معها. فلا يهدف إلى الجمع والتّوحيد بين شتات تلك الأصوات،بالقدر الذي يروم معه إلى المحافظة على ديمومة هذا الحوار ونزوعه نحو التعدّد والاختلاف،معبّرا في ذلك ـ حسب رأي باختين ـ على صراع أبديّ أزليّ متغيّر باستمرار.

-يعلّل باختين لجوء *دوستويفسكي* إلى استعمال "تقنيّة البوليفونيّة" تماشيه مع تعدّد وجوه الحقيقة،وانتماء المثقّف إلى طبقات موغِلة في صفوف الشّعب،فظهر بذلك كاتب روائيّ متشبّع،بنظرة شاملة تتّسع لاحتواء هذا التّعدّد الذي ما فتئ يسجّل حضوره المكثّف في جميع مناحي الحياة.

-يرى باختين أنّه إذا كانت الرواية البوليفونيّة قد ابتكرت بناءا سرديّا جديدا فإنّها كذلك قد عدّلت من تقاليد القراءة التّقليديّة،التي بحثت عن موقف مؤلّف الرواية والشّخصيّة المركزيّة ممثّلة في صورة البطل

-يجد قارئ الرواية الجديدة (البوليفونيّة) نفسه موجَّها بدل البحث عن موقف المؤلّف إلى مشاركة جميع أصوات شخصيّاتها في مواقفهم المختلفة والمتغايرة.

-لا تعني بالضّرورة كثرة الشّخصيّات وتنوّع مآل المصائر،حضور تقنيّة البوليفونيّة لأنّه حتّى الرواية التّقليديّة "المونولوجيّة" تُوفّر كمّا هائلا من الشّخصيّات وتُوهِم بتعارضها وتنازعها،لكنّها تفتقر إلى تعدّد حقيقيّ.

-يمكن عدّ جنس الرواية أكثر جنس أدبيّ،استقبالا لأنماط لسانيّة متعدّدة تعكس تعدّد الأساليب التّعبيريّة وتنوّع اللّهجات الاجتماعيّة والإقليميّة واختلاف الرطانات المهنيّة،تبعا لتباين الفروق الطّبقيّة والمهنيّة والجغرافيّة والدينيّة.

-تقوم الرواية البوليفونية على عدد من المقوّمات والسّمات والفنّيّة والجماليّة نقدّمها على شكل مقولات أساسية نوجزها في التّالي:

التعدّد اللّسانيّ والأساليب،وتحكمه تمظهرات وأشكال خاصّة تخضع لها برمجة هذا التّنوّع داخل جنس الرواية. ويتجلّى في التّنضيد والتّهجين وتعالق اللّغات القائم على الحوار(ومن أبرز مظاهر هذا التّعالق نجد،الأسلبة والتّنويع والباروديا) وكذلك على الحوارات الخالصة و الأجناس المتخلّلة وأقوال الشّخصيّات.

-كما تقوم أيضا على التّعدّديّة في الأطروحات الفكريّة و على التعدّد في الأصوات وعلى التعدّديّة في أنماط الوعي والتّعدّديّة في المواقف الإيديولوجيّة.

-ترتكز الرواية البوليفونيّة على جملة من المبادئ الأساسيّة،ومنها مبدأ التّزامن ومبدأ المنطق الحواريّ،ومبدأ التّساوي،وشرط اللاّانتهاء واللاّتحول،ومبدأ التّراكم والشّموليّة،ومبدأ النّسبويّة (نسبيّة الحقيقة)،ومبدأ اللاّتحديد الأخلاقيّ.

-تَختلِف نظرة النّقد الحواريّ عن نظرة النّقد المونولوجيّ بخصوص مسألة دور الكاتب. إذ يَنظر إليه الأوّل بوصفه مجرّد صوت مثل باقي الأصوات،يظهر في الروايات البوليفونيّة كوجهة نظر كباقي وجهات النّظر الأخرى. في حين يصرّ النّقاد المونولوجيّون مركِّزين بحثهم عن الفكرة الرّئيسة بوصفها مفتاح "الحلّ"،ولذلك نلفيهم يفرِضون على الكاتب أن يتبنّى وجهة نظر يروْنها "أخلاقيّة".

-يتكفّل الكاتب الديالوجيّ ـ داخل النّمط الحواريّ ـ بمهمّة جديدة تتمثّل أساسا في ضبط إيقاع البوليفونيّة وضمان توتّر العلاقة بين الأفكار المتشاكِسة من خلال دوره الجديد كمهندسٍ للتّشخيص الإيديولوجيّ،وكحارس للتّعارض الحواريّ وضامن لعدم خفوت الأصوات المتنازعة. فتنشأ نتيجة ذلك خاصيّةُ "الغموض" داخل الرواية حين يَرفُض النّزاع القائم أن يرسوَ على حلّ نهائيّ.

-تُشكّل أطروحات باختين وتصوّراته النّظريّة بابا مُشْرعا ـ بفضل مبدأ نسبيّة الحقيقة وتعدّد ووجوهها ـ أما مجالات معرفيّة عِدّة،من مثل التّداوليّة التي أفادت من علم عبر اللّسانيّات،والسّيميائيّة التي استثْمرت التّحليل السّوسيولوجي المقدَّم من طرف باختين،حين نادى بضرورة ربط عناصر الملفوظ الدّاخليّة بسياق إنتاجه الخارجيّ. إلى جانب نظريّات التّلقّي والقراءة خلال إفادتها من البنية الفنّية للرواية البوليفونيّة القائمة على التّعامل مع الكاتب (السّارد) بوصفه مجرّد صوتٍ مثل باقي أصوات الشّخوص الروائيّين. فتَخَلّص القارئ حينها من سيف الكاتب وتوجيهاته وتدخّلاته،ليَغْدُوَ حرّا طليقا يسبح في فلك هامش الحريّة التي يتنازل له بِمُقْتضاها الكاتب الدّيالوجيّ. فتصبح استراتيجيّة الكاتب البوليفونيّ شبيهةً بفكرة الفراغات التي يتعمّد تركها المُبدع وِفْقا لأطروحات نظريّات التّلقي والقراءة.

-يقدّم *واسيني الأعرج* جلّ رواياته بوصفها نصوصا تقوم على إعادة تمثّل سِير تاريخيّة. ولأنّ هذه النّصوص لا تروم أن تكون وثيقة تاريخيّة،فقد جاء أسلوبها مطرّزا بالتّحوير المشوّق الذي ينهَل من حقائق التّاريخ حين يطلب مساءلة الحقيقة من دون إيغال في تصويرها.

-أفاد الروائيّ من تجربته الإبداعية التي بدأها منذ ثمانينات القرن الماضي،وما نتج عنها من تراكم معرفيّ وحسّ جماليّ أتاح له التّأسيس لمشروع روائيّ يقوم على تجاوز الأنماط السّرديّة التّقليديّة من جهة،ومحاورة التّاريخ عن طريق خلق هامش يتّسع لكل مغامرات الاختراق والاختلاف والمساءلة. وتاليا حاولت روايات واسيني الأعرج ملئ بعض فراغات التّاريخ حين عالجت مجموعة وقائع في حياة الأمّة الجزائريّة العربيّة،مستفيدة من أدواتها الفنّيّة وخصائصها الإبداعيّة،التي تؤهّلها لتجاوز إكراهات السّرد التّاريخيّ،على العكس تماما من الرواية التّاريخيّة التي لا يمكنها أن تقفز على تسلسل الأحداث وتراتبها زمنيّا.

-توقّفنا عند أهمّ أشكال التّعدّد اللّسانيّ في بعضٍ من روايات *واسيني الأعرج* فوجدناه يعبّر عن وعي كبير بضرورة توظيف هذا التّعدّد. ذلك أنّ الرواية حين تجمع بين شخوص روائيّة متعدّدة في انتماءها فهي تعبّر عن تعدّد لسانيّ في خطابها. فيغدو هذا التّنوّع اللّسانيّ شرطا من شروط الجماليّة الروائيّة،التي يتنازل

الروائيّ خلالها عن سلطة الأسلوب التّعبيريّ الواحد لصالح تعدّد لسانيّ وأسلوبيّ. فيصبح أسلوب الرواية هو أسلوب الشّخوص الروائيّين.

-خلُصنا في الأخير إلى أنّ هدف الكاتب البوليفونيّ (ويمثّله هنا واسيني الأعرج) حين يعمِد إلى توظيف مثل هذا عدّد اللّسانيّ بشتّى صوره وأشكاله (كما رأينا ه بالتّفصيل)،هو استثمارٌ للجوانب القصديّة والدّلالة الغيريّة الكامنة في تعبير الآخر وكلامه. لأنّ التّحليل البوليفونيّ ينظر إل هذا التّعدّد بوصفه أشكالا قصديّة وتأويليّة حاملة لمواقف معيّنة،ومعبّرةً عن وجهات نظر متباينة.

-وبذلك يمكن أن نقول بأنّ الروائيّ *واسيني الأعرج* خلال رواياته "كتاب الأمير" أو"البيت الأندلسيّ"،أو"جملكيّة آرابيا"،أو"سوناتا لأشباح القدس" لم يدع شكلا من أشكال توظيف التّعدّد اللّسانيّ،أو صيغة من صيغ تمثيل كلام الآخر داخل الخطاب إلا وحرص على استعماله بوصفه أبرز الركائز التي تقوم عليها الرواية البوليفونيّة.

-يخْلُص باختين إلى التأكيد على ضرورة قراءة الأعمال الحوارية قراءة حوارية، ذلك أن النّص الحواريّ قد يساء فهمه إذا ما قُرِئ بمنظار المقاربة المونولوجيّة.

-لا يهدف هذا البحث إلى صوْرنة المقترحات النّظريّة لباختين،وجعلها ثابتا لا يجوز الخروج عنه،إذ يتنافى ذلك مع طبيعة المشروع الباختينيّ الرّامي إلى تفعيل مبدأ نسبيّة الحقيقة القائم على تعدّد وجهات النّظر والمواقف. كما لا يهدف أيضا التّعامل مع النّصوص الإبداعيّة بوصفها حقلا تُخْتَبر فيه مرودوديّة المنهج. وبذلك فقد أبانت هذه المقاربة عن كثير من صلاحيّتها لدى كشفها لجوانب الجماليّة الأسلوبيّة داخل النّصوص الروائيّة المدروسة.

هذه بعضٌ من النّتائج التي توصّل إليها هذا البحث المتواضع،حين حاول جُهْدَ المُقِلّ أن يجمع بين تنظيرٍ نقديّ لا يزال في مرحلة التّلقي في الممارسة العربيّة،وبين تطبيقٍ لنتائج هذا الدّرس من خلال مساءلة جديدة لنصوصٍ إبداعيّةٍ اسْتَنْزَفتها قراءات تقليديّة.وإذا كان هذا الجهْد المتواضع لا يرقى في نظرنا إلى تحقيق كلّ الرّجاء المعقود عليه،فيكْفيه أن يكون قد ساهم في فتح باب نقاش تسْتَأْهِله إبداعات روائيّنا واسيني الأعرج وتسْتَحِقه. وتقتضيه قراءات جديدة متجدّدة للسّند النّظريّ الباختينيّ على ضوء نظريّات جدّ حديثة،كتلك التي تطوّرها مؤخّرا أنموذج البوليفونيّة اللّسانيّة الاسكندينافيّة والتي تحمل اسمها La ScaPoLine.

والله من وراء القصد،وهو يهدي إلى سواء السّبيل.

قائمة مكتبة البحث

القرآن الكريم،رواية الإمام ورش عثمان بن سعيد،عن الإمام نافع بن عبد الرحمن.

أوّلا المصادر والمراجع العربيّة

1-أديب بامية (عائدة)،تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ 1925 -1967،تر. محمّد صقر،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،دط،1982.

2-الأعرج (واسيني)،اتّجاهات الرواية العربيّة في الجزائر،بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرواية الجزائريّة،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر،د ط،1986.

3-بدر عبد المحسن (طه)،تطوّر الرواية العربيّة الحديثة في مصر (1870-1938) دار المعارف،مصر،ط4،د.ت.

4-برّادة (محمّد)،محمّد مندور وتنظير النّقد الأدبيّ،منشورات دار الأدب،بيروت ط1،1979.

5-بن قينة (عمر)

-الرّيف والثّورة في الرواية الجزائريّة،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر دط،1988.

-في الأدب الجزائريّ الحديث،تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ديوان

المطبوعات الجزائريّة،الجزائر،دط،1995.
7-بوطيّب (عبد العالي)،مستويات دراسة النّص الروائيّ،مقارنة نظريّة،مطبعة الأمنيّة الرّباط ،ط1،1999.
8-بوعزة (محمّد)،حواريّة الخطاب الروائيّ من باختين إلى ما بعد باختين،دار أمل للنّشر والتّوزيع،تونس،دط،2012.
9-تامر (فاضل)،المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربيّ،دار المدى،دمشق 2000.
10-حمود (ماجدة)،إشكاليّة الأنا والآخر،نماذج روائيّة عربيّة،عالم المعرفة الكويت،مارس 2013.
11-خرماش (محمّد)،إشكاليّة المنهج في النّقد المغربيّ المعاصر،أنفو- برانت،ط1 فاس2001.
12-خليل (إبراهيم)،بنية النّص الروائيّ،الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،بيروت،ط1، 2009.
13-الذّهبيّ (الإمام شمس الدّين)،سير أعلام النّبلاء،ج17،تح.شعيب الأرنؤوط وآخرون،مؤسّسة الرّسالة، لبنان،ط11،1996.
14-الركيبي (عبد الله)
-القصّة الجزائريّة القصيرة،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،دط،1983.
-النّثر الجزائري الحديث،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،د ط،1983.
16-رمضان (محمّد الصّالح)،شهيد الكلمة،أحمد رضا حوحو،وزارة الثقافة الجزائر،1985.
17-الزاوي (أمين)،تكوّن الإنشاء الروائيّ في المغرب العربيّ،دراسة،منشورات قصر الثّقافة والفنون،وهران،الجزائر،1994.
18-السّعافين (إبراهيم)،تحوّلات السّرد،دراسات في الرواية العربيّة،دار الشّروق للنّشر والتّوزيع،الجزائر،دط،1996.
19-سعيد (فاطمة الزهراء)،الرّمزية في أدب نجيب محفوظ،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،ط1،1981.

20-سلمان (نور)،الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير،دار العلم للملايين
بيروت، ط1،1981.
21-شايف (عكاشة)،اتّجاهات النّقد العربيّ في مصر،ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر،دط،1985.

22-الطّهطاوي (رفاعة رافع)، تخليص الإبريز في تلخيص باريز،ج1،ج2،مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،د.ط.1993.
23-عبد القادر الجزائريّ (الأمير)،رسالة إلى الفرنسيّين ذكرى العاقل وتنبيه الغافل،تحقيق عمّار طالبي،تصدير الرئيس عبد العزيز بوتفليقة،منشورات ANEP،دط،2007.
24- عذراوي (سليمة)،شعريّة التّناص في الرواية العربيّة: الرواية والتّاريخ،رؤية للنّشر والتّوزيع،القاهرة،ط1،2012.
25-عزيز ماضي (شكري)،انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربيّة المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،ط1،1978.

26-العلاّم (عبد الرّحيم)،عبد الحميد عقّار،وآخرون،الأدب المغاربيّ اليوم،قراءة مغاربيّة،اتّحاد كتّاب المغرب،المغرب،ط1،2006.

27- عوف (زياد)،الأثر الإيديولوجيّ في النّص الروائيّ،ثلاثيّة نجيب محفوظ نموذجا،مؤسّسة النّوري للطّباعة والنّشر والتّوزيع،دمشق،ط1،1993.

28-العيد (يمنى)
-تقنيّات السّرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيويّ،دار الفارابي،بيروت، ط2،1999.
- الرّاوي الموقع والشّكل: دراسة في السّرد الرّوائيّ،مؤسّسة الأبحاث العربيّة،لبنان،ط1،1986.

30-فلاّح (حسينة)، الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد فوضى الحواس،عابر سرير،دار الأمل،الجزائر،ط1،2010.

31-كريمي (سعيد)،مسرح القسوة والمسارح التّجريبيّة الحديثة، منشورات دائرة الثّقافة والإعلام،الشّارقة،الإمارات العربيّة المتّحدة،د.ط،2014.

32-لحمداني (حميد)،أسلوبيّة الرواية،منشورات دراسات،الدّار البيضاء د.ط،1989.

33-محمّد بن عبد القادر الجزائريّ (الأمير)،تحفة الزّائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر،ج1،سيرته السيفية،المطبعة التّجاريّة،غرزوزي وجاويش الإسكندرية،سنة1903.
34-محمّد خضر (سعاد)،الأدب الجزائريّ المعاصر،دراسة أدبيّة نقديّة،المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر،بيروت،ط1،1967.

35-محمود إبراهيم (رزان)،الرواية التّاريخيّة بين الحواريّة والمونولوجيّة،دار جريرللنّشر والتّوزيع،ط1،2012.
36-مرتاض (عبد المالك)

-ألف ليلة وليلة،تحليل سيميائيّ تفكيكيّ لحكاية حمّال بغداد،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،دط،1993.
-نظريّة الرواية بحث في تقنيّات السّرد،المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب،الكويت،دط،1998.
-فنون النّثر الأدبيّ في الجزائر1931-1954،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،د ط،1983.

39-مصايف (محمّد)

-النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي1920-1971،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،الجزائر،دط،دس.
-الرواية العربيّة الجزائريّة بين الواقعيّة والالتزام،الدار العربيّة للكتاب الجزائر،دط،1983.

41- منيف (عبد الرحمن)،الكاتب والمنفى،هموم وآفاق الرواية العربيّة،دار الفكر الجديد،بيروت،ط1،1992.
42-الموسوي (محسن جاسم)،الرواية العربيّة النّشأة والتّحول،دار الآداب،بيروت، د ط،د س.

43- ميريرن (عزيزة)،القصّة والرواية،ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر،1971.

44-وادي (طه)،صورة المرأة في الرواية المعاصرة،دار المعارف،القاهرة،ط2،1980.

45-يابوش (جعفر)،الأدب الجزائريّ الجديد،التّجربة والمآل،المركز الوطنيّ للبحث في الأنثروبولوجيّة الاجتماعيّة والثّقافية crase،2007.

46-يقطين (سعيد)،تحليل الخطاب الروائيّ،الزّمن،السّرد،التّبئير،المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتّوزيع،الدّار البيضاء،المغرب،ط3،1997.

ثانيا المصادر والمراجع المترجمة إلى العربيّة

47 -آن جيفرسون (آن) و روبي (ديفيد)،النّظريّة الأدبيّة الحديثة،تر. سمير مسعود،منشورات وزارة الثّقافة دمشق،1992.

48-باختين (ميخائيل)

- الخطاب الروائي،تر. محمد برادة،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط1 2009.
-شعريّة دوستويفسكي،تر. جميل نصيف التكريتي،مر. حياة شرارة دار توبقال الدار البيضاء،المغرب،دط، 1986.
-الكلمة في الرواية،تر. يوسف حلاّق،منشورات وزارة الثّقافة دمشق 1988.
- الماركسيّة وفلسفة اللّغة،تر. محمد البكري ويمنى العيد،دار توبقال للنّشر،الدّار البيضاء،1986.
- الملحمة والرواية،تر. جمال شحّيد،معهد الإنماء العربيّ،بيروت،ط1 1982.

53-تودوروف (تزيفيتان)

- الأدب في خطر، تر. عبد الكبير الشّرقاوي،دار توبقال للنّشر،المغرب ط1،2007.

-ميخائيل باختين المبدأ الحواري،تر. فخري صالح،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،بيروت،ط2،1996.
-نحن والآخرون،تر. ربى حمود،دار المدى للثقافة والنشر دمشق،1998.

56 -رايمون (ميشيل)،بصدد التّمييز بين الرواية والقصّة،تر.حسن بحراوي، طرائق تحليل السّرد الأدبيّ،دراسات ومنشورات اتّحاد كتّاب المغرب، ط1،1992.

57 -فروم (إيرك)،فنّ الإصغاء،تر.محمود منقذ الهاشمي،منشورات اتّحاد كتّاب العرب،دمشق،دط،2004.

58-كونديرا (ميلان)،فنّ الرواية،تر.بدر الدّين عرودكي،الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع سوريا،ط1،1999.

59-لوكاتش (جورج)،بلزاك والواقعيّة الفرنسيّة،تر.محمّد علي اليوسفيّ المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين،تونس/ لبنان،ط1،1985.

60-ويليك (روني) و وارين (أوستن)،نظريّة الأدب،تر. عادل سلامة،دار المريخ، الرياض،1992.

ثالثا الروايات

61-الأعرج (واسيني)

-البيت الأندلسيّ،منشورات الجمل،بيروت،ط1،2010.

-جغرافيا الأجسام المحروقة،مجلّة الآمال الجزائريّة،ع45،1978.
-جملكيّة آرابيا،أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر،حكايات ليلة الليالي،منشورات الجمل بيروت،ط1،2011.
-سوناتا لأشباح القدس،دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،ط1،2009.
-كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،دار الآداب للنّشر والتّوزيع،بيروت ط1،2005.

-وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع 1983.

67 -بن هدّوقة (عبد الحميد)،رواية ريح الجنوب،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب الجزائر،ط5،1989.

68-حوحو (أحمد رضا)،رواية غادة أم القرى،مطبوعات وزارة الثقافة،الجزائر عاصمة الثقافة العربية2007.

69 -عرعار(محمّد العالي)،رواية الطّموح،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1978.

70-لحبيبي(عبد الرحيم)،تغريبة العبيدي المشهور بولد الحمرية،إفريقيا الشّرق،المغرب،ط2،2014.

رابعا المعاجم والقواميس

أ-بالعربيّة

71 -ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)،لسان العرب،دار صادر،د.ط،2003.

72 -**زيتوني** (لطيف)،معجم مصطلحات نقد الرواية،مكتبة لبنان،ناشرون دار النّهار للنّشر،ط1،بيروت،2002.

73 -علوش (سعيد)،معجم المصطلحات الأدبيّة،دار الكتاب اللّبنانيّ،بيروت 1985.

74 -القاضي (محمد)، وآخرون،معجم السرديّات،الرابطة الدّولية للنّاشرين المستقلين، ط1،2010.

ب- المترجمة إلى العربيّة

75 - برنس (جيرالد)،قاموس السّرديّات،تر. عابد خازندار،مر. تقد.محمّد بريري

المجلس الأعلى للثّقافة،القاهرة،ط1،2003.

76- ديكرو (أوزوالد)،سشايفر (جان ماري)،القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان(طبعة منقّحة)،تر.منذر عيّاشي،المركز الثقافي العربيّ،ط2،2007

77-مانغونو (دومينيك)،المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب،تر.محمد يحياتن،الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف،ط1،2008.

78-ميويك (دي سي)،موسوعة المصطلح النّقديّ،تر..عبد الواحد لؤلؤة،المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر،بيروت،مج4،ط1،1993.

خامسا المجلاّت والدّوريات

أ-بالعربيّة

79- أعبّو (أبو إسماعيل)،نقد حواريّ أم مونولوجيّ؟ مجلة النّاقد،ع39،سبتمبر 1991،رياض الريّس للكتب والنشر،بيروت.

80-أمّ السّعد (حياة)،حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند النّظريّ الباختيني،مجلة الأثر،ع 13،مارس2012،جامعة قاصدي،مرباح ورقلة،الجزائر.

81-بوزيدة (عبد القادر)، فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر،ع15،أفريل 2001.

82-بشير بويجرة (محمّد)،الرواية الجزائريّة بين التّأسيس والتّأصيل دراسات جزائرية،مج. يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران،ع1،1997

83-بقار (أحمد)،الرواية والتّاريخ عند واسيني الأعرج،الاستدعاء والدّلالة،مجلة الأثر،جامعة قاصدي مرباح ورقلة،ع19،ينير2014.

84-بوعزة (محمّد)،البوليفونيّة الروائيّة،مجلة الفكر العربي،ع82،1995.

85-الجوّة (أحمد)،تفاعل التّاريخيّ والروائيّ في كتاب الأمير لواسيني الأعرج مجلة قراءات،ع2،قسم الأدب العربيّ،جامعة بسكرة،2009.

86- سيزا قاسم،(ميرامار والنكتة)،فصول،مج.11،ع4،شتاء 1992.

87-عبد الكريم (عواطف)،تعدّد التّصويت في الموسيقى،فصول،مج5،ع2، 1985.

88-فهمي حسين (إكرام)،منطق الفكرة الشّاملة عند هيجل،مجلة كليّة الآداب بجامعة حلوان،ع 26، يوليو 2009.

89-قبيلات (نزار مسند)،تعدّد الأصوات في الرواية،المفهوم والتّوجّهات النّقديّة فكر وإبداع،ع57،2010.

90-لكحل (عائشة)،مكوّنات الخطاب السّرديّ في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج،مجلة دراسات،جامعة زيان عاشور الجلفة،ع3،2012.

91-مفقوده (صالح)،نشأة الرواية العربية في الجزائر،التأسيس والتأصيل،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.جامعة بسكرة،ع 2،2005.

ب-المترجَمة إلى العربيّة

92 -أدورنو(ثيودور)،وضعية السّارد في الرواية المعاصرة،تر.محمد برادة،فصول
ع2،1993.

93-كريستيفا (جوليا)،الكلمة والحوار والرواية،تر.حسن المودن،مجلة الآداب العالمية،ع 104،سنة2000،اتحاد كتاب العرب،سوريا.

المصادر والمراجع بالفرنسيّة

94- Adam, J., M., *Elément de linguistique textuelle, Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, 2 éditions, Margage, 1990.

95- Bakhtine, M.,
- *Esthétique de la création verbale,* Trad. Du Ruse. Alfreda Aucouturier, Préface de Tzvetan Todorov, Gallimard, France, 1984.
- *Esthétique et théorie du roman*, Trad. Par, Michel. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.
- *La poétique de Dostoïevski,* Trad. Du Russe. Isabelle Kolitcheff, Présentation, Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970.
- *Le Marxisme et La Philosophie du langage, Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, les éditions de Minuit, 1977.

99- Benveniste, E.,
- *Problème de linguistique général,* t.1 .Paris, Gallimard, 1966.
- *Problème de linguistique général,* t.2. Paris, Gallimard, 1974.

101- Bres, J., Haillet, P, Mellet, S, Nølke, H, Rosier, L, *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Ed. Boeck supérieur, 2005.

102- Claudine, A., *Mohammed Dib par Claudien,* In. L'Afrique littéraire et artistique, Paris.1971.

103- Depretto. C., et les autres, *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Edition presses universités de Bordeaux, 1997.

104- Déjeux, J.,
- *A l'origine de l'Incendie de Mohammed Dib,* In. Présence francophone, Paris, 1975.

- *La littérature algérienne contemporaine,* Coll. Que sais-je? 2ème Ed., Paris, PUF,1979.
- *La littérature algérienne de langue française*, Sherbrooke, Naaman,1980.

107- Ducrot, O.,

-*Énonciation et polyphonie chez Charles Bally*, In. Logique, structure, énonciation, Paris, Minuit, 1989,p. 190.
- *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- *Les Mots du discours*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

110- Fridlender, G. M., *Dostoïevski*, *In. Histoire de La Littérature Mondiale*, Tm.7, Moscou, Naouka, 1991, p.122.

111-Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986**.**

112- Hegel. G., W., F.,

- *L'Âme et les Formes* : traduction, notes introductives et postface de Guy Haarscher, Paris, collection : Bibliothèque de philosophie, Paris, Gallimard, 1974.
- *Phénoménologie de l'esprit*, Trad. Bernard Bourgois, Librairie Philosophique, Paris, 2006.

114- Kerbrat-Orecchioni, C., *Les interactions verbales*, t.1, Paris, Armand Colin, 1990.

115- Khatibi, A., *Le roman magrébin,* Paris, Maspero,1986.

116- Lejeune, P., *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

117- Lucas. G.,
- *la Théorie du roman*, Pans, Ed. Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1971.
- *Le roman Historique*, Ed. Payot, Paris, 1965.

119- Mérad, G., *La littérature algérienne d'expression française*, Paris, Oswald, 1976.

120- Moirand, S., *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

121- Nikiforova, I., *Le Roman africain*, Moscou. Naouka, 1977.

122- Peytard, J., *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse de discours* : Petrand Lacoste, Paris, 1995.

123- Ramond, C., *Derrida La Déconstruction*, Ed.PUF, Débats Philosophiques, 2008.

124- Rjevskaï, N.F., *A. Gide. In. Histoire de La Littérature Mondiale*, Tm.8, Moscou, Naouka, 1991.

125- Todorov, T., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de : Ecrit du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Romans الروايات

126- Amrouche, J., *L'éternel Jugurtha*, sous la direction du, Dugas Guy, titre de vol. Algérie un rêve de fraternité, Omnibus, Paris, 1997.

127- Butor, M., *La Modification*, (Roman), Paris, Les Editions de Minuits, 1957.

128- Dib, M.,
- *Baba Ferkane : contes d'Algérie*, Paris, Ed. La Farandole, 1959.
- *La grande maison*, Paris, Seuil,1952.
- *Le Métier à tisser*, Paris, Seuil, 1957.

131- Diderot, D., *Jacques le fataliste et Son Maitre*, Paris, Gallimard,

2005.

132- Djebar, A.,
- *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.
- *Les Enfants du Nouveau Monde*, Paris, Julliard, 1962.
- *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.

135- Feraoun, M.,
- *Le fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954.
- *Les Chemins qui montent*, Paris, Seuil, 1957.
- *Les Poèmes de Si Mohand*, Ed. Minuit, 1960.

138- Haddad, M.,
- *La Dernière Impression*, Paris, Julliard, 1958.
- *L'Elève et la Leçon*, Paris, Julliard, 1960.
- *Le Quai aux fleurs ne répond pas*, Paris, Julliard, 1961.
- *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959.

142- Houellebecq, M., *Les Particules Elémentaires*, Roman, Paris, Flammarion, 1998.

143- Kateb, Y., *Nedjma*, Collection classiques francophones, L'harmattan, 2009.

144- Lacheraf, M., *Chansons de jeunes filles arabes*, Paris, Seghers, 1953.

145- Mammeri, M.,
-*La colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
-*Le Sommeil du Juste*, Paris, Plon, 1955.

147- Proust, M., Un amour de Swann, Paris, Gallimard, 1919.

148- Sartre, J, P., *Les Mots, (Autobiographie)*, Paris, Ed., Gallimard,1964.

149- Voltaire, F. M. A., *Candide, ou l'optimisme*. Tr. De l'allemand par Mr. Le Docteur Ralph. M D C C L I X. 1759.

Dictionnaires القواميس

150- Gary-Prieur, M.N., *Les Termes Clés de la Linguistique*, Paris, Seuil, 1999.

151- Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 3ème éd. Quadrige, 1993, T2, p.357.

152- Maingueneau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

153- Moeschler et Reboul , *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* , Paris, Seuil,1994.

Revues المجلاّت

154- Breuillard. J., *Medvedev Pavel, cercle de Bakhtine la méthode formelle en littérature : introduction à un poétique sociologique*, Revue des études Slaves, V.80, N.3. 2009.

155- Charaudeau, P., *La conversation entre situationnel et le linguistique*, Revue Connexion, n°53, ères, Paris, 1989.

Revues électroniques المجلاّت الإلكترونية

156 -Angenot, M., *Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine*, Études françaises, vol. 20, n° 1, 1984.

URI: http://id.erudit.org/iderudit/036812ar

157- Forget, D., *L'ironie : Stratégie de discours et pouvoir argumentatif*, Études littéraires, vol. 33, n° 1,2001.

http://id.erudit.org/iderudit/501277ar

158- Krysinski, W., *Bakhtine et la question de l'idiologie*, Erudit, Etudes Françaises, Vol.20.n°1.1984, http://id.erudit.org/iderudit/036813ar.

159- NØLKE, H.,

- *La polyphonie : analyses littéraire et linguistique*, Tribune, nr.9, 1999.
Skriftserie for Romansk Institutt, Universiteteti Bergen, ISBN 82-90259-12-3,ISSN 0333-1792.
- *L'ancrage linguistique de la polyphonie*. In. La question Polyphonique ou dialogique en sciences du langage. Metz, 2010. (Recherches Linguistiques n°31)

فهرس الموضوعات

.