وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية.
قسم اللغة العربية وآدابها

البوليفونية في الرواية الجزائرية

- نماذج مختارة -

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: قضايا الأدب و الدّراسات النّقدية و المقارنة.

إعداد الطالب:
لعداسي منير

إشراف:
أ.د/ حياة أم السعد

لجنة المناقشة:

أ.د حميد علاوي/ جامعة الجزائر (02) ..... رئيسا

أ.د حياة أم السعد /جامعة الجزائر (02) ..... مشرفا ومقررا

أ.د فريدة بوالزيداني /المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة ..... عضوا مناقشا

أ.د الزاوي لعموري /جامعة الجزائر (02) ..... عضوا مناقشا

د. ليلى قاسحي /جامعة الجزائر (02) ..... عضوا مناقشا

د. شهرزاد تيفوتي / جامعة بومرداس ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

الإهداء

أمي:

خيروني بين ألفي

ألف ألف فوق ألف

أن أخلّي عن سواك

بعض شعر....

نصف حرف.

قلت لا تكفي الحياة

أن أحب نصف نصف

هي أم علمتني...

أن أقول كل حرف.

منير

شكر و عرفان

الحمد لله رب العالمين الذي بث فينا القدرة على العمل ووفقنا ورافقنا لإنهائه.

عرفانا بما قدمته الأستاذة الدكتورة حياة أم السعد من إرشاداتودعم معنوي متواصل و متابعة دائمة لهذا العمل، لا يسعني إلا أن أقف وقفة احترام أولا للجانب الإنساني، ووقفة شكر ثانيا للجانب الإشرافي، ووقفة تقدير ثالثا للجانب الاحترافي في التعامل مع الطلبة. وأسأل الله أن يجزيها عني خيرا،و يجعلها دخرا لطلبة العلم والمعرفة.

كما لا يفوتني أن أشيد بالأستاذ الدكتور وحيد بن بوعزيز الذي لم يدخر جهدا في تقديم المساعدات المعرفية في السنة التكوينية لنا كرما منه رغم كثرة المسؤوليات فأنا أكبر فيه الجانبين المعرفي و الإنساني، كما أكبر هذا في كل أستاذة التكوين في دكتوراه قضايا الأدب.

أتوجه بجزيل الشكر لزوجتي التي ساعدتني كثيرا في هذا البحث وكامل الرفقاء أ مهدي ماط ، أ هشام العايب، أ أحمد العايب ، وكذلك الزملاء بثانويتي الثعالبية وبن قرون أحمد.

الرموز المستعملة في التوثيق

الرمز	الدلالة
مع	معجم
تر	ترجمة
مرا	مراجعة
مج	مجلد
ج	جزء
ع	عدد
ط	طبعة
ص	صفحة
ص ص	الصفحة وما بعدها
{...}	حذف من القول
*	إضافة معلومة

مقدمة

إن الحديث عن نتاج أدبي خاص بمجتمع ما يعد مسلمة من المسلمات، فلا يمكننا تصور مجتمع بدون رصيد أدبيي . سرديا كان أو شعريا. هذه الخطابات التي تكشف بطريقة أو بأخرى عن ما يسري بداخل المجتمعات من معطيات ثقافية بمرجعياتها المختلفة، فبعدما تسيد الشعر الساحة الأدبية في القديم، وكان الجنس الأدبي الأول الذي يكشف بامتياز عن جوهر المجتمعات ـ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ـ أتى دور الجنس الروائي، الذي صار أكثر الأجناس الأدبية ملاءمة لاستيعاب التغيرات الحاصلة داخل هذه المجتمعات، بوصفه جنسا يطور نفسه باستمرار، رافضا الخضوع والإذعان لأي قالب من القوالب الفنية. ما جعل الفرضيات والنظريات المتعلقة بهذا الجنس تؤدي دور المطارد لتكشف عن الخصائص الفنية المتعددة والمتجددة على مستوى الشكل والمضمون، إذ أن الرواية لم تستقر على شكل معين، ولم ترسم لها الحدود الأجناسية الفاصلة، بوصفها تنصهر في حمأتها باقي الأجناس وتعيد تشكيلها ضمن بنائها الفني.

وليت الأمر يقتصر على إشكالية التصنيف الأجناسي، وكابوس تحقيق نقاء النوع بالنسبة لهذا الجنس، فالرواية فضاء خصب لميادين شتى تستثمر فيها لتجسد وتبلور تصوراتها العلمية مثل الأنثربولوجية واللسانيات والتاريخ...فهي تقيم علاقات شائكة من خلال محتواها الثقافي مع كل ما هو إنساني،كما يختلف الإبداع الروائي من بيئة إلى أخرى، هذا الاختلاف والتناقض يساهم بدوره في تعقيد محاولة الإحاطة بخبايا النصوص والخطابات المختلفة التي تمارس تمنعها، الذي يحقق لها القراءات المختلفة والاستمرارية عبر الأجيال.

عرفت الرواية بالجزائر تطورا فنيا عبر مسارها التاريخي، واستطاعت في فترة وجيزة ـ بحكم أنها متأخرة قياسا بنظيرتها الغربيةـ أن تصنع لها مكانا في المشهد الثقافي العربي والعالمي على حد سواء، فتنوعت الإبداعات الروائية شكلا ومضمونا، بين مطاوعة للطرح النظري ومشاكسة له، وبين التقليد والمحاكاة من جهة والفرادة والخصوصية من خلال كتابة الذاكرة تارة وكتابة الواقع من جهة أخرى، والخروج عنهما أطوارا أخر عبر الولوج إلى المحطات الكبرى من تاريخ الجزائر كالثورة والعشرية السوداء والفساد الإداري، هذه المحطات التي جعلت الرواية الجزائرية تتمتع بقدر كبير من التنوع الكلامي الذي قادني لصياغة عنوان هذا البحث كالتالي: البوليفونية في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة لنماذج مختارة. تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن خصائص وسمات الجنس الروائي الجزائري انطلاقا من الطرح النظري الباختيني الذي يفصل بين شكلين وهما الرواية التقليدية (المونوفونية) والرواية الجديدة (البوليفونية).هذا الطرح الذي يتبوأ مكانة عظيمة في تاريخ النقد الروائي اذ شكلت أبحاث باختين امتدادا لدى العديد من الباحثين والدارسين، خصوصا عندما بلور مفهوما آخر في إطار تحليله لروايات دوستويفسكي وهو الحوارية، هذه الأخيرة تقاطعت معها مصطلحات عديدة أبرزها التناص "جوليا كريستيفا"، وكذا أبحاث رولان بارث حول التعددية التي تطبع النصوص والمتعاليات النصية عند جيرار جنيت والأدبي عند ميشال ريفاتير، وأوزفالد ديكرو إذ شكلت هذه الأبحاث استمرارا للطرح الباختيني، الذي شق الطريق أمام هؤلاء ليدلوا بدلوهم في مجال النقد الروائي.

يحاول البحث إضاءة جانب ما من الأطروحات النظرية وبعض المفاهيم التي ترسم الحدود المتعلقة بالبوليفونية، كما يحاول الإجابة على بعض الإشكاليات منها: ماهي البوليفونية؟ما هي المقومات الفنية للرواية البوليفونية؟ ما علاقة الحوارية بالرواية البوليفونية؟ ما مدى تأثير الطرح الباختيني في الدراسات المعاصرة؟ هل تحققت بوليفونية باختين في المتن الروائي الجزائري؟ ما قيمة البوليفونية في الرواية الجزائرية؟

للإجابة على هذه الإشكالية يتوجب الاتكاء على بعض آليات المنهج الاجتماعي البنيوي بغية الوقوف على خبايا النصوص تارة والظروف المحيطة بها تارة أخرى، وأقصد بالآليات، ما تعلق بمصطلح البوليفونية الذي راح يشتغل عليه باختين عبر تحديد طبيعة البنيات السردية كزاوية الرؤية والشخصية والبنية الخطابية ذات البعد الحواري، وكذلك ربطها بالسياق الاجتماعي بما يقيمه من علاقة شائكة مع تلك البنيات.

كما اعتمدت في بحثي على جملة من المصادر والمراجع إذ لابد لأي دراسة من مصادر ومراجع تؤثثها وتثريها أهم هذه المصادر كتب المنظر الروسي ميخائيل باختين متمثلة في "شعرية دوستويفسكي" ترجمة جميل ناصف التكريتي ومراجعة حياة شرارة وكذا"كتاب الماركسية وفلسفة اللغة" ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، مقال"الخطاب الروائي" ترجمة محمد برادة إضافة إلى كتاب "الكلمة في الرواية" ترجمة يوسف الحلاق وكذلك مرجع تودوروف المبدأ الحواري "ميخائيل باختين ترجمة صلاح فخري إضافة إلى جملة من المراجع الأخرى وجدت أنها تمت بصلة للبحث.

أما خطة البحث فتضمنت بابين: باب نظري من فصلين وباب تطبيقي من ثلاثة فصول، وقد عنونت الفصل النظري الأول بالتطور الإبستمولوجي للمصطلح،قسمته إلى ثلاثة مباحث رئيسة، أولها: "الثورة على المحاكاة نحو إنتاج نص بوليفوني" وفيه تم التطرق إلى السياقات التي مهدت لظهور المصطلح، وجاء المبحث الثاني بعنوان "البوليفونية في الطرح الباختيني الظهور والتشكل"، وفيه تم الحديث عن مصطلح البوليفونية وإضاءة مفهومه استنادا لجهود باختين في رسم ملامحه، أما المبحث الثالث المعنون "بتطور مصطلحي الحوارية والبوليفونية امتداد الطرح الباختيني" فهو يكشف عن مدى تأثر الباحثين بالمنجز الباختيني في الدراسات النقدية المعاصرة، أما الفصل النظري الثاني فقد تم فيه لمحة عن الرواية الجزائرية في ميزان النقد الأدبي، وتم فيه الوقوف على أبرز المحطات الإبداعية والنقدية في الجزائر كالثورة والعشرية السوداء وعراقيل كتابة الرواية بالجزائر وكذلك التأرجح بين الواقعي والمتخيل في الأعمال الروائية لتحري الخصوصية الروائية بالجزائر كتابة ونقدا، لأصل في الأخير إلى الباب التطبيقي وضم ثلاثة فصول تحاول الكشف عن تجليات البوليفونية في المتن الروائي الجزائري على المستويين البناء السردي والبناء اللغوي البوليفونيين في الرواية، فجاء الفصل التطبيقي الأول بعنوان بوليفونية السرد في رواية عمارة لخوص "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، فما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو حياد المؤلف الذي ألح عليه باختين، إضافة إلى تباين الأنماط الحوارية داخل النص. أما الفصل التطبيقي الثاني فكان بعنوان بوليفونية الثيمة "العنف" في رواية الحبيب السانح "الموت في وهران"، وفيه وقفت على العنف كثيمة متعددة الدلالات في الرواية، لأختم البحث بفصل

خامس بعنوان بوليفونية المتخيل والواقعي في رواية "حروف الضباب" للخير شوار أعرض من خلالها صراع المألوف واللامألوف في الرواية الجزائرية ودورهما في تحقيق البوليفونية.

وكأي بحث صادف هذا العمل مجموعة من الصعوبات تمثلت في التداخل بين المصطلحات خصوصا في ظل الموجة الحداثية، وتطور المصطلحات والمفاهيم بشكل مستمر، تباين الرؤى واختلافها من ناقد إلى آخر، خصوصا أن الدراسات المتعلقة بباختين متأخرة إذ لم توضع تحت الدراسة والتمحيص فور ميلادها على يد الباحث، ما جعل عملية الإحاطة بهذه المفاهيم الباختينية تحتاج إلى تبصر وتمحيص، وهذا ما لا أزعم أنه متوفر في بحثي، إذ أتمنى أن تتواصل الجهود بغية الكشف عن ملابسات الطرح الباختيني المتشعب، الذي يحتاج إلى الكثير من القراءات والأبحاث.

تمثل التلقي العربي لباختين أولا عبر ترجمة كتبه،وتعد هذه الترجمات قفزة نوعية مثل ما تفضل به جميل نصيف التكريتي مع مراجعة حياة شرارة من خلال ترجمة كتاب شعرية دوستويفسكي من الروسية، لكن الغائب في هذا المؤلف أن المترجم لم يدلي بدلوه في مقدمة يعرض فيها إطار الترجمة والمراجعة لفحوى الكتاب واكتفيا بترجمة ما قدمه باختين دون الوقوف عند الإشكال المصطلحي والترجمي لهذا العمل، شأنهما شأن يوسف الحلاق في كتاب الكلمة في الرواية،في حين تبدو ترجمة برادة أكثر تفاعلا مع الطرح الباختيني في ما قدمه من ترجمة لمقال باختين"الخطاب الروائي" حتى وإن لم يطلع المترجم هنا عن النص الأصلي بل ترجم انطلاقا من الترجمة الفرنسية لكتاب علم الجمال ونظرية الرواية، بالإضافة إلى الترجمة كانت هناك دراسات الأخرى، مثل مريم جبر فريحات التي اشتغلت على

البوليفونية في الرواية العربية، وإن كانت هذه الدراسة قيمة في الجوانب التطبيقية، إلا أنها مرت مرور الكرام على الجوانب النظرية ما جعل مفهوم البوليفونية ضبابيا يحتاج لمزيد من التعمق والإيضاح، وكذلك كان للطرح الباختيني حضورا بارزا في كتب ومقالات حياة أم السعد، التي وقفت عند تفاصيل عديدة في المنجز الباختيني، كمبدأ الغيرية ومقولات الانسجام وتداولية الخطاب، وجينالوجيا الرواية...، لتفتح بذلك مجالا رحبا لقراءة باختين كما كانت هناك دراسات الأخرى تعلقت بباختين، عبرت فقط عن أفكاره فيما يتعلق بالتنظير الممارس على النص بشكل عام أو الخطاب، ولم تنفذ بشكل مقنع إلى جوهر المصطلح البوليفونية الذي تماهى وسط نظرية الحوارية فأحدث شيئا من التداخل، لذلك حاولت أن أرسم في هذا البحث ولو نهجا بسيطا للفصل بين الحوارية والبوليفونية، عسى أن أستفز الباحثين ليوضحوا المسألة بشكل أعمق، إذ أن البوليفونية تتعلق بالرواية الدوستويفسكية وأبعادها الفنية في حين الحوارية تشمل اللغة بشكل عام، وتتقاطع البوليفونية مع الحوارية في طبيعة الخطاب البوليفوني الذي يكون حواريا إلى أبعد الحدود، لذلك تكون البوليفونية في الرواية مختلفة. كونها تبحث عن طبيعة المؤلف و المسرود وعناصر المسرود كالشخصية والزمان والمكان والأحداث، في حين تتجاوز الحوارية الخطاب الروائي لتشمل الخطاب بوجه عام.

إلى جانب الصعوبات التي صادفها البحث، لا يفوتني في الأخير الإشارة إلى الأيدي الخفية التي وقفت خلف هذا العمل، وعملت على دفعه نحو الأمام، لذا أتوجه بالشكر لكل من ساندني، بداية من المشرفة د حياة أم السعد التي لم تدخر جهدا، ورافقت هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن وصل إلى صورته الحالية، كما أتوجه بالشكر للجنة التكوين والإدارة،

للتسهيلات والنصائح والإرشادات الموجهة، دون أن أغفل مجهود لجنة المناقشة التي تعمل على تصويب البحث وتنقيحه وإثرائه،عسى أن يكون في الصورة التي تسمح له أن يكون ذا فائدة.

الباب الأول

الفصل الأول

التطور الإبستمولوجي لمصطلح البوليفونية

1 السياقات الثقافية التي سبقت البوليفونية الثورة على المحاكاة نحو إنتاج نص بوليفوني

2 . جوانب من التنظير الروائي قبل باختين

3 ـ مصطلح البوليفونية الظهور و التشكل في الطرح الباختيني.

4. تطور مصطلحي البوليفونية و الحوارية "امتداد الطرح الباختيني.

تعد المصطلحات والمفاهيم ثمرة الجهود البحثية المبذولة في أي مجال من مجالات العلوم، فهي محصلة بحث وتفكير، ووليدة سياقات ثقافية واجتماعية شائكة، لذلك قبل الخوض في تعريف المصطلح لابد من الإحاطة بهذه السياقات التي سبقت ميلاده، ويحاول هذا الفصل أن يجيب على عدّة إشكالات من بينها: كيف كانت الرواية قبل البوليفونية؟ وكيف تعامل النقد معها في بداياتها؟ هل ظهرت بوادر الرواية البوليفونية في النقد القديم؟ ما هي المعطيات النقدية والثقافية التي أفرزت هذا المصطلح؟ ما هي المكانة التي يحتلها المصطلح في النقد المعاصر؟

1ـ السياقات الثقافية التي سبقت ميلاد المصطلح: "الثورة على المحاكاة نحو إنتاج نص بوليفوني":

دائما ما يواجه أيّ جنس أدبي جديد صعوبات وعراقيل قبل أن يزدهر ويستقيم عوده، وهو الحال الذي جرى مع الجنس الروائي، الذي لم يجد الطريق معبدا أمامه ليتسيّد الساحة الأدبية، خصوصا في ظل تواجد أجناس تعبيرية ضاربة بجذورها في أعماق الوجود الإنساني، كالشعر والمسرح والأساطير، فالجنس الأدبي الجديد لطالما خاض صراعا ملحميا قبل أن يصل إلى الذائقة الأدبية ويرضيها.

من منظور ميخائيل باختين/**Bakhtine Mikhaïl**ومع بدايات الكتابة الروائية، كان النقد الأسلوبي تحت سيطرة المعيار الفكري الذي يتم الحكم به على الإبداع الشعري، والنظرة النقدية للشعر حاولت شعرنة الرواية في بدايتها –إن صح التعبير– لأنها تغربلها بغربال الشعر، في ظل غياب نقد خاص بالجنس الروائي الذي لم ترس دعائمه آنذاك«**فظلت النظرة**

النقدية للرواية تنكر عليها كل قيمة فنية لا تجدها في الشكل الشعري[1]»نظرا لهيمنة الشعر كجنس أدبي في الساحة الأدبية، هيمنت عدم قابلية الراوية من طرف النقد الممارس آنذاك بوصفها جنسا جديدا يخالف الكتابة الشعرية أسلوبا وبناء، عدم القابلية الذي بلغ درجة تقديس النص الشعري، ووضعه في مرتبة عالية، ما جعل أي محاولة لابتكار طريقة جديدة في القول والتعبير يعدّ خروجا عن قالب مميز، وطريقة جيدة في الكتابة، اللذان يتميز بهما الشعر حسب ما كان مسلما به، يقول باختين*:«**فكانت الكلمة الفنية أو النقد الموجه للرواية عبارة عن ملاحظات تقويمية عابرة حول اللغة بروح الأسلوبية التي لا تمس الجوهر الحقيقي للنثر الروائي**»[2]، فالنقد الممارس هنا يتسم بشيء من الاستعلاء على جنس جديد وافد للساحة الأدبية، هذه النظرة جعلت الكتابة النثرية جنسا تعبيريا مصنفا في مرتبة أقل من مرتبة الشعر، فهو يسير خلفه دون أن يضاهيه ويلتحق به ويقف ندّا له.

ما يحسب للنقد الأسلوبي آنذاك أنه لم يعرقل الكتابة النثرية ويحاربها، إلا أن النظرة الدونية لهذا النوع من الكتابة حدّ من انتشارها بشكل سريع، فالأسلوبية كانت تحاول الإجابة

---

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط/1، 1977،ص:9 .

* ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين ولد 1895 بمدينة أوريل، التحق بكلية التاريخ والفلسفة بجامعة نوفروسييسك ثم غادرها ليلتحق بجامعة سان بيتر سبورج اكتسب ثقافته عبر دراسة الفلسفة الألمانية والأدب الروسي توفي عام 1975، ينظر: ميخائيل باختين: الفرويدية، تر: شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط/1، 2015، ص ص: 12، 14.

[2] ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص: 8.

عن بعض الأسئلة فقط من خلال الكتابة والإبداع مثل: «**كيف تعكس خصائص بنية اللغة وأدبها عقلية أمة ما؟ بماذا يعبر المؤلف عن نظرته الخاصة حول العالم ؟**»[1].

معنى ذلك أن الأسلوبية القديمة لم تخرج عن إطار الواقع وكيفية محاكاته، وكيفية تمكن الكاتب من تطويع أسلوبه حتى يرصد المعطيات الواقعية، يقول جون هالبرين: «**فكرة أن الفن محاكاة، وأنه يحاكي الفعل في العالم الواقعي، عمرت من أيام أرسطو طاليس إلى منتصف القرن الثامن عشر، والعلاقة التكاملية بين الواقعية الشكلية والمحاكاة لم تنهار إلا في القرن التاسع عشر... حيث بدأت الرواية بشكل جذري ومنهجي تضع بدائل جمالية المحاكاة**»[2]، فالنقد آنذاك راح يرسم أولى ملامح الرواية الحديثة عندما حرّرها من قبضة المحاكاة التي عمّرت طويلا، لتكبح جماح هذا الفن. ويستطرد جون هالبرين: «**أضحى الإيمان راسخا بأن الرواية عبارة عن مخلوق تلقائي مستقل عن الواقع، فالرواية تشبه الواقع لكنها ليست تمثيلا واعيا له، فالنظرة الحديثة للرواية تهتم ببنية العمل وتكامل العناصر المكونة له، عوضا عن التخييل من حيث تمثيله للواقع أو عدم تمثيله**»[3].

يعكس هذا القول الإقرار بسقوط سطوة المحاكاة في الرواية القديمة، وتحرر الفن الروائي، ما سمح له بأن يعيد قراءة الواقع بشكل مختلف وبوعي آخر، ذلك الوعي الذي يتجاوز المفهوم

---

[1] باتريك شارودو ودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مر: صلاح الدين الشريف، المركز الوطني للترجمة، دار سناترا، تونس، ط/1، 2008، ص: 534.

[2] جون هالبرين: نظرية الرواية، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ط/1، ص: 28.

[3] المرجع نفسه، ص: 29.

السطحي للواقعية كونها ترتبط بالمحاكاة، وهذا ما أشارت إليه الباحثة سيزا قاسم حين قالت: «... **هذا الاستخدام مرتبط ارتباطا لصيقا بنظرية المحاكاة في الأدب، فهي بمعناها العريض الأمانة في نقل الطبيعة، ومن الواضح أن الواقعية بمثل هذا المعنى مفهوم مجرد**»[1]. لذلك تغيرت المعطيات؛ فقد صارت الكلمة الروائية تحتل مكانتها في الأسلوبية المعاصرة، وأضحت تسير في الخط نفسه مع الكتابة الشعرية وراحت تشق طريقها نحو إرضاء الذائقة الأدبية.

هذا التجاوب مع الفن النثري الجديد فرض على النقد الأسلوبي تحديث آلياته النقدية لأن الرواية أفرزت معطيات فلسفية واجتماعية كامنة في ملفوظاتها، وقف الفكر الأسلوبي أمامها بتقنياته التقليدية- التي اعتاد أن يمارسها- عاجزا[2]، ولأن الحاجة أم الاختراع فقد كان من الضروري استحداث آليات نقدية جديدة خاصة بجنس نثري منفصل، أضحى يزاحم النص الشعري بفضل عوامل حددها باختين وهو يحاول رصد تطور التعامل مع جنس الرواية، وفق مبادئ أسلوبية تختلف عن الأسلوبية المرتبطة بالشعر، وتمثلت في ما يلي:[3]

- تطور الفكر ونزوعه نحو التحرر.
- اتضاح الفوارق بين المجتمعات.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004، ص: 20.

[2] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص:9 .

[3] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص:16.

– ظهور نظم وطبقات اجتماعية متسمة بالمرونة.

– تطور الاقتصاد وضعف المراتب الاجتماعية بعد ظهور طبقات لينة

هذه الشروط التي توفرت للغرب بفضل نمو البرجوازية على وجه الخصوص، وقد يتساءل البعض كيف يزدهر الجنس بنمو طبقة معينة؟ والجواب هنا أن الطبقة البرجوازية طبقة تتسم بنوع من عدم الثبات والاستقرار، فهي الطبقة الأكثر ديناميكية في المجتمع؛ لأنها تتوسط طبقتيه الأرستقراطية والكادحة، فهي تسعى لبلوغ مرتبة اجتماعية أعلى منها، وتتحفظ من الوقوع في مرتبة أسفل وهي الطبقة الكادحة، وبين هذا وذاك تواصل الطبقة البرجوازية وجودها عائمة بينهما، ففي هذا السياق يقول تيري ايجلتون/**Terry Eagleton**:«**ترفض البرجوازية الصغيرة بسبب استسلامها للشروط الاقتصادية والاجتماعية النووية الطابع التي تحيط بها، وبسبب إيمانها بنوع من السلطة والمعايير الفوقية الطابع، الفوضوية، الديمقراطية التي تشتم من عقيدتها، كما ترفض في الوقت نفسه عقم السلطة الفعلية التي تحكمها**»[1].

ما يقره الباحث يعكس الفجوة العميقة بين طبقات المجتمع، فهي غير متجانسة فيما بينها. هذا اللاتجانس بين طبقات المجتمع، من شأنه أن يحرّك الأقلام لتجسده، فظهر بذلك جنس الرّواية ليستوعب كافة التغيرات الحاصلة آنذاك، وحتى يتم هذا الأمر لابد أن ترسم أبعاد الرّواية الفنية ومقوماتها، أو بالأحرى صقل الفن الرّوائي بما يتوافق واستيعاب أوجه

[1] تيري ايجلتون: النقد والايدولوجيا، تر:صالح فخري، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ط/1، 1992، ص: 25.

التغير وروحها، فالكلمة الشعرية الحالمة أضحت لا تلقى ذلك الصدى والتجاوب الكبيرين، نتيجة ازدهار الوعي بالواقع المرير الذي يعيشه الإنسان، بداية من حلول الآلة محله، وتشيُّئِه وغياب القيم الإنسانية ومفهوم الحضارة الحقَّة، فحتى الثورة الصناعية وذروة الرقي الفكري قادتاه إلى الهاوية، فكانت نتيجتها دمار البشرية في الحربين العالمتين، ما أدى إلى بروز النظرة التهكمية والساخرة حتى من أرفع المسلمات الإنسانية، وفي مقدمتها العلم والدين، ففي مثل هذا الطرح يقول روجيه غارودي/**RogerGaraudy**: «**إن عصر النهضة ليس حركة ثقافية وحسب، بل ولادة مواكبة أنجبت الرأسمالية والاستعمار. اللذان هدما حضارات أسمى من حضارات الغرب، باعتبار علاقات الإنسان فيها بالطبيعة والمجتمع وبالإلهي بدل أن تكون الذروة الإنسانية** »[1].

فهذه الظروف التي شهدها العالم، أثرت كثيرا في خارطة الوعي الإنساني، فالأديب والفنان عموما أضحى يحمل على عاتقه مسؤولية تكييف أعماله مع هذه الظروف، فيقدمها في شكل مختلف من شأنه أن يؤثر في خارطة الوعي، ويعيد الفكر البشري إلى مساره الصحيح. ولعل ما قدَّمه الباحث حسين مؤنس في إطار رسمه لمفهوم الحضارة أكثر تجسيدا لهذا التغير في خارطة الوعي عندما قال: «**رغيف الخبز وإناء الفخار مقياسان أصدق للتقدم الحق، من الوصول إلى القمر بقطع من حجارته، لأن رغيف الخبز نعمة لا يأتي منها إلا الخير، وإناء الفخار أدخل على الإنسان تيسيرا بعيد المدى، وكلاهما نقطة تحول**

[1] روجيه غارودي: حوار الحضارات، تر: عادل العوا، دار عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط/4، 1999، ص:9.

في تاريخ الإنسان، أما الأهرامات وقصور فيرساي أو ناطحات السحاب أو مركبات القمر فماذا تعني؟ فأما الأهرامات فتعني: أن ألوف البشر ظلت تعمل عشرات السنين لتنشئ قبرا لإنسان واحد، وقصور فيرساي: تعني أن ألوفا أخرى صرفت على منشآت، يزهو بها ملوك لم يعرفوا في حياتهم سوى الظلم والأنانية»[1]. هذا المفهوم يعكس نضج الوعي بالقيمة الحضارية التي لا تقاس بالبساطة والتعقيد وإنما تقاس بمدى النفع الذي تحققه للإنسان، فالنزعة الإنسانية حريّ بها أن تسمو فوق كل النزعات، لأن الحضارة تقام لينتفع بها الإنسان ويسير نحو الأمام لا أن يعود إلى الخلف، وتقول في هذا الصدد الباحثة حياة أم السعد: **«كانت الرواية الوسيلة الوحيدة التي أعادت للإنسان الغربي ذاته بعدما سلبته إياها الآلة والتطور في العصر الحديث حيث عرفت المجتمعات الغربية تسارعا مذهلا في مجال العلوم»**[2]، ويمكن القول الرواية البوليفونية على وجه الخصوص؛ لأنها تسعى لفهم الإنسان بعيدا عن الهيمنة التي توجه خطاباته، كما أن الرواية فتحت المجال أمام سائر الفنون يُذكر منها مثلا: الرسم الكاريكاتوري، لتعيد مساءلة الواقع واستعادة جوهر الإنسانية المفتقد .

الكتابات الأدبية القديمة لم تكن قادرة على مواكبة هذه الثقافات المتنامية بسبب سطوة المحاكاة، لذلك تعيّن على الجنس الروائي ابتكار مقومات فنية جديدة، ارتبطت ارتباطا وثيقا بجملة التنظيرات الممارسة في ميدان الرّواية، لأنها تهتم برصد تطور هذه المقومات، أضف

---

[1] حسين مؤنس: الحضارة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، د.ط، يناير 1978، ص: 09.

[2] حياة أم السعد: جينالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين (التفاتة إلى الأجناس الهجينة)، مجلة مقاليد، دورية أكاديمية محكمة، مخبر النقد ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 03، ديسمبر، 2012، ص:30.

إلى ذلك أن صعود الرّواية وتبلورها كان مرتبطا بهذه التحولات المجتمعية والفكرية، الأمر الذي جعل الفلاسفة يهتمون اهتماما كبيرا بالأشكال الأدبية والفنية والأستطيقا*، كما اتخذت الرواية مجالا للتفكير في إشكالية الإنسان المعاصر، من منظور علم مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره وذلك عبر النّفاذ بعمق لجوهر هذا الإنسان، ويلخص (فريدريك شليكل/ **FriedrichCHliekel**) هذا التوجه في قوله: «**إن تاريخ الشعر الحديث برمته هو تعليق متصل على نص الفلسفة القصير، وذلك أن كل فن يجب أن يصير علما، وكل علم عليه أن يصير فنا، وعلى الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعين**»[1].

إن هذه النبرة المتحمسة هي أحد أبرز وجوه الرومانسية الجديدة لأنها تؤشر على الزخم الذي سيطبع تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائيته وعلائقه ببقية الأجناس التعبيرية، وطموحه إلى المطلق الأدبي، وسط اللغات والخطابات المتعددة وستكون الرّواية بعدما كتبه (غوته/ **Goethe**) ومن خلال اكتشاف (دانتي/ **Dante**) و(سرفانتس/ **Cervantès**) و(رابليه/ **Rabelais**) ملتقى لكثير من جهود الفلاسفة النقدية الساعية إلى استيعاب التبادلات المجتمعية المتصارعة، وتنظير مسارات التمظهر والتعبير[2].

---

* – الأستطيقا: كلمة إغريقية وهي الدراسة الفلسفية التي تعنى بالجمال والقضايا الجمالية، أو علم الجمال أساسا هذه الدراسة في الحكم الذوقي على النصوص. ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط/2، 1999، ص: 3.

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 7.

[2] المرجع نفسه، ص:8.

فما طرحه شليكل بالنسبة للفن الشعري، كان الفن الروائي أولى به، لكونه خطابا نثريا بعيد عن الهياكل والقيود التي يتسم بها الشكل الشعري. فالرواية رفضت تقديم درجة إشباعها كجنس تعبيري، وإنما واصلت ثورتها على شكلهاومضمونها بوصفها انفتحت على بقية الأجناس الأدبية الأخرى، واستلهمت بعض عناصرها، مما جعل خطاب الرّواية خليطا متصلا بتعدد الأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى، هذه الأخيرة التي يقول فيها باختين: «**ظهرت بوادر النثر الروائي في عالم العصور الهيلينية المتعدد اللغات خلال انحلال وسقوط المركزة الإيديولوجية الكلمية للكنيسة في العصور الوسطى**»[1] هذا القهر الكنائسي الذي كبت معه إيديولوجيات كانت من شأنها أن تغير خارطة الوعي في العالم آنذاك. وظلت حادثة غاليلي تلقي بظلالها على فلسفة تفكير الفرد الأوربي، الذي أضحى يثور على كل القيود، لتكبر بذلك موجة التحرر فتشمل القوالب الفنية للأدب وحسب منظور هذه الفلسفة أن التفكير الإنساني ينبغي أن يقفز فوق كل الحواجز التي تعرقل مساره.

ويرجع ذلك إلى أن العصور القديمة كانت سلطة الكلمة فيها تؤدي إلى الركودوالجمود، لأنها لم تقع موضع شك وتطوير، ولأنها لا تزال تمارس شيئا من السلطة في ظل النظرة القدسية لهذه اللغات مثل لغة القانون، لغة السياسة... فكان من الضروري للأدب أن يأخذ على عاتقه لامركزة هذه الأيديولوجيات، عبر إدخال التنوع الكلامي الذي يشيع النسبية في مثل تلك اللغات، ويضعها موضع شك ونقاش، لأن النظر إلى بعض الأمور

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 161.

على أنها مطلقة، من شأنه أن يؤثر على الفن، لأنه غالبا ما يقدم نظرة مختلفة للأشياء، فهو لا يتمثل ويتحرى الواقع، بل ينطلق منه ليتجاوزه ويعيد صياغته في قالب جديد، وهذه هي مهمة الفن. ويعزى الإلحاح على ضرورة إدخال هذا التنوع الكلامي للرواية ومباركته فيها واعتباره من خصائصها النفيسة، إلى الباحث الروسي الفذ ميخائيل باختين الذي أحدث اختلافا إبستيمولوجيا مع من سبقه من منظرين.

2- جوانب من التنظير الروائي قبل باختين:

يأتي هذا المبحث ليعرض جملة من الطروحات والتصورات النقدية التي سبقت باختين، فعبر معرفتها يتجلى بشكل كبير الاختلاف بينها وبين الطرح الباختيني، إذ شكل المنظرون الذين سبقوا باختين مثل فريديك هيجل/ **FriedrichHegel**وجورج لوكاتش/**GeorgeLukacs** ولوسيان غولدمان/**LucienGoldman**... نظرة مغايرة لما طرحه؛ لأنهم يعتبرون الرواية كلا لا ينفصل ولا يتجزأ، عكس باختين الذي قسم الرواية إلى بوليفونية ومونوفونية كذلك ارتبطت الرواية عند باختين بالطبقة الشعبية بدل الطبقة البرجوازية ومنها:

2-1: الحركة الرومانسية بألمانيا "الدعوة لتعدد الأجناس في الرواية":

يعتبر باختين: «**مجلة (أوتينيوم/ L'athenoewm) الألمانية أول من طرح مسألة نظرية الرّواية ضمن تصورها العام المتطلع للمطلق الأدبي، الذي يتخطى الأجناس التعبيرية، ليقترب من كلية عضوية قادرة أن تلد نفسها. وتلد عالما غير منجز ومن ثمة فإن (فريدريك شليكل/ Friedrich- CHliekel)*** في رسالته عن الرواية، يلح على

أنها ينبغي أن تكون خيطا من المحكي والنشيد، ومن أشكال أخرى (تعدد الأجناس التعبيرية في الرّواية)، هذه الفكرة التي أصبحت أحد المكونات البارزة في تشييد نظرية الرّواية التالية للرومانسية الألمانية وخاصة عند باختين الذي تعمق في هذا الطرح»[1].فيقول فريدريك شليكل: «**إن فن البلاغة الرومانسي هو فن شامل تقدمي، فهو لا ينص فقط على إعادة توحيد كل أنواع الأدب، بل يخلق صلة بين الأدب والفلسفة من ناحية، وبينه وبين البلاغة من ناحية أخرى**»[2] معنى ذلك أن النص يتملص كليا من الحدود الأجناسية، ويثور على القوالب الفنية ثورة مطلقة، تجعل من القول متشعبا تشعب الفكر الإنساني .

ما يؤخذ على هذه الحركة، هو تركيز اهتمامها على فكرة محورية غيبت بموجبها هذا الطرح، ألا وهي فكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي، فهم لا يقبلون الرّواية إلا بوصفها جنسا للحرية الذاتية، والتعبير عن النّزوات في أشكال زخرفية، لذلك كانت نظريتهم متجهة نحو اللامنتهي واللامحدود، فتجاوزوا بذلك حقل الأدب إلى حقل إنتاج الإنسان لنفسه كذلك[3]، وهذا ما يخشى موريس بلانشو/**MouriceBlanchot** وقوعه لذلك يعدل هذا

---

* فريدريك شليجل /Friedrich Chlegel ولد عام 1772م في مدينة هانوفر ومات عام 1829 في مدينة دردسن درس الحقوق واللغات القديمة من أوائل الرومانسيين أسس مع شقيقه مجلة أوتينيوم، من أعماله شذرات، رواية لوسينده... ينظر: باربرا باومان وبريجيتا أوبرله: عصور الأدب الألماني تر: هبة الشريف، مرا: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، ع278، مطابع السياسة، الكويت، ذو القعدة، فيبراير، 2002، ص: 213.

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 9.

[2] باربارا بومان وبريجيتا أوبرله: المرجع السابق، ص: 23.

[3]– ينظر: ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص: 9.

الطرح حين يقول:«**يصبح الأدب المجال الفسيح للتجارب العديدة المضطربة، ليس تنوع ونزوات وفوضى التجارب هي التي تجعل من الأدب عالما مبعثرا، يجب أن نعبر بطريقة أخرى ونقول: التجربة الأدبية هي من صميم اختيار التبعثر، هي مقاربة ما ينفلت من الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون**»[1].

فهو يخشى أن تفقد الكتابة قيمتها كما تفقد بذلك الرواية معمارها الذي تستمده من المجتمع القائم على التناقضات، ومهما كان الفن بعيدا عن الواقع فهو لا ينفصل عنه تماما، وفي حال تم تمثل هذه المعطيات من المدرسة الألمانية ستدخل الرواية في جو سريالي يجعل منها مجانية لا غاية لها .

ارتبطت الرواية حديثا عند الألمان بالجانب السياسي، فيمكن القول أن الفكرة الجوهرية للمدرسة الألمانية الحديثة، تمحورت حول تنويم الطبقة المحكومة من طرف الطبقة الحاكمة التي تبرمج وعي الجماهير الخاص، بما يتيح لها البقاء في أعلى الهرم، الأمر الذي يستدعي ثورة هذه الجماهير، وتغيير خطابها النمطي الذي حقنتها به الطبقة الحاكمة حتى تسترجع ذاتها، يقول أرثر ايزا برجر/ **Arthur Asa Barget**: «**إن هذه النخبوية الموجودة في أعمال أدورنو/ Adorno، ولدى أعضاء آخرين من مدرسة فرانكفورت* يمكن ربطها بإحساسهم الخاص بفقدان المكانة. فهم جاءوا من المجتمع التراتبي ـ حيث كانوا أعضاء**

[1] موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2004، ص: 36.

في طبقة النخبة إلى مجتمع أكثر دعوة للمساواة في الولايات المتحدة»[1]كان الهدف من فلسفة المدرسة الألمانية هو نسف الموجة التي تؤثر في الوعي الجماهيري.

هذه الموجة التي أفرزتها السلطة لتخضع كامل المؤسسات لها، لذلك رأوا ضرورة تحرك الطبقات العادية في المجتمع لتتحرر من الوعي المزيف الذي غسلت به أدمغتها، ولهذه الفلسفة تأثير كبير في مجال الرواية حيث يبتكر الأديب أفكار جديدة خارجة عن الخطاب النمطي المعتاد الناجم عن تأثير الطبقة الحاكمة، ليكون بذلك ثائرا على السلطة باحثا عن الحقيقة.

2-2 الرواية ملحمة برجوازية من منظور هيجل:

بعد الطرح الذي قدمه الرومانسيين وفريدريك شليكل جاء طرح (فريدريك هيجل/ **Friedrich Hegel**)، الذي يعتبر أول من ربط الجنس الرّوائي بالنظام البرجوازي، فهو يعتبر الرّواية ملحمة برجوازية جاءت لتعبر عن واقع جديد فقدت فيه الكلية انسجامها واتساقها، وغدا الفرد يعيش تناقضا حادا بينه وبين نفسه من جهة وبينه وبين العالم المحيط

* مدرسة فرانكفورت ذات توجه ماركسي ظهرت في ألمانيا في ثلاثينيات القرن العشرين وامتدت جذورها إلى الولايات المتحدة الأمريكية كانت تدرس مشاكل البنية الفوقية من أعضائها هوركايمر/ Horkheimer، أدرنو/Adorno، ماركيوز/ Marcuse، ينظر: آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي، تر:وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط/1، 2003، ع603، ص: 83.

[1]- المرجع نفسه، ص: 85.

من جهة أخرى[1]، فالأدب الكلاسيكي الذي كان غارقا في جو المثالي لم ينفذ إلى الواقع، بل كان يعكس جوا من النفاق والتملق، كشفت عنه الرواية حسب منظور هيجل .

هذا التناقض يجسد صراع البطل ضد المجتمع، ويتم استجلاء هذا الصراع داخل الرواية، ما يجعل منها صراعا بين القلب وبين نثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الاجتماعية، ولذلك تضطلع بوظيفة ملحمة برجوازية داخل مجتمع منظم بطريقة نثرية مبتذلة، لأن هذا النظام في المجتمع غير موجود على أرض الواقع، لذلك تسعى هذه الأخيرة إلى أن تستعيد كليته وشعريته المفتقدتين[2]. فالرواية هنا من منظور هيجل، منوطة بدور إصلاحي يسعى المؤلف فيها من خلال بطله إبداء انطباعه ونظرته، ويسعى جهده لأن يستعيد الحياة المثالية من خلال نقد الواقع إيديولوجيا والسعي إلى تغييره وصقله بما يتوافق ومسلمات العقل والمنطق الجماعي للأفراد، وحسب هيجل فإن الواقع لا يمكن فهمه إلا ككل متسق وكلية دالة، والفكر الذي لا يفهم العالم الموضوعي ككلية، ويعزل الظواهر الفردية بعضها عن بعض يضل فكرا تجريديا، لأنه يفصل بين الفرد العالم المحيط به[3].هذه النظرة الهيجيلية لا يمكنها أن تفهم الواقع الحالي الذي أضحى أكثر تطورا، هذا الواقع الذي أضحت الرواية في حاجة لتغيير شكلها من أجله، لأن المجتمع في حد ذاته تغير ولم يبق متلاحما كما كان .

---

[1]– ينظر: عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة لباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، د/ط، 2007، ص: 7.

[2]– ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 10.

[3]– ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد وسيد بحراوي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، (القاهرة، باريس)، ط1، 1991، ص: 45.

يقول (جيسي ماتز/ Jessi Matz): «**عندما تتداعى الأشياء في الرواية الحداثية، فهي تفعل ذلك لأن العالم ذاته قد سقط في قبضة الفوضى الشاملة**»[1].

فالمجتمع انقسم إلى طبقات وأصناف عديدة، يحتاج كل منها إلى قراءة مختلفة، تسعى لإبراز سماته وخصائصه، يخضع هيجل الإبداع الجمالي الأدبي، للخطاب المفهومي للفلسفة. الذي يظهر حول العلاقة التراتبية التي يقيمها بين الفن والعلم، وتظهر أهمية هذا الإخضاع أثناء نقد الجماليات الماركسية (لوكاتش/ **Lukacs***) و(غولدمان/ **Goldman**)، لأنها جماليات تكمل الادعاء الهيجلي بادعاء أن كل النصوص الأدبية لها معادلها المفهومي، وبالتالي تستبعد فلسفة هيجل تعدد معاني النص عن طريق مطابقته بمعنى معين في إطار الخطاب الماركسي[2]. فالرواية تعكس صراع الفرد مع المجتمع وسعيه للتأثير فيه من خلال تقمص هذا الدور فنيا، ومواصلته عبر التخييل الذي يحاول أن يتمثل الواقع القديم إلى أبعد الحدود.

2-3 نظرية الرواية عند جورج لوكاتش/George Lukacs:

[1]- جيسي ماتز :تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى ط/1، 2016، ص: 122.

*: جورج لوكاتش من مواليد 1885 بمدينة بوداباست نال الدكتوراه في الفلسفة سنة 1909 ظل في كتاباته ذلك المفكر الذي استلهم الفكر الهيجلي والماركسي . ينظر: جورج بختهايم: جورج لوكاتش، تر: ماهر الكيالي ويوسف شويري، مرا: أسعد رزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط/1، 1982 ص:7.

[2]- ينظر: جيسي ماتز :تطور الرواية الحديثة ، ص: 47.

يعدّ جورج لوكاتش من أبرز المنظرين في مجال الفن الروائي بعد هيجل، فقد حمل المشعل بعده ليدلي بدلوه في مجال التنظير الروائي، ويبدو جورج لوكاتش على وفاق ومع طرح هيجل الذي يجعل من الرواية ملحمة برجوازية حيث يقول: «**الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي، وهناك ولا شك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة، والعصر الوسيط.غير أن الخصائص التي تعنى بالرواية وحدها، وترتبط بها لم تبدأ بالظهور، إلا بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي. وفضلا عن ذلك، ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البرجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحا**»[1].

يقر لوكاتش في هذا القول قدرة الجنس الروائي على تمثيل التناقضات البرجوازية، لأنها أكثر الأجناس مرونة، لكنه في الوقت نفسه يهمل بقية الطبقات شأنه شأن هيجل، وهذا ما جعل عبد المجيد حسيب يقول: «**تشكل جهود جورج لوكاتش في مجال التنظير لفن الرواية استمرارا فلسفيا وجماليا لتراث هيجل، خاصة قبل أن يعشق هذا الأخير الفكر الماركسي، ويعتبر كتابه " نظرية الرّواية" أهم مساهمة قدمها في هذا المجال**»[2]. وقد اهتّم لوكاتش بعد تحوّله للفكر الماركسي بمفهوم النمط، ويحدّد هذا الاهتمام تفسيره للنظرية الأدبية المرتبطة بالتوجه الماركسي، التي تعتبر الإنسان أساس الأدب، فهو يجعل الإنسان وأهميته

[1] جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، د.ط، 1987، ص: 15.

[2] عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص: 7.

هما موضوعا العمل الأدبي وهدفاه اللذان يسعى إليهما ونقطتا التقائه وجوهراه الأعمقين[1] واستنادا لذلك قدّم لوكاتش نمذجة للشكل الروائي انطلاقا من المعاينة الأساسية لعدم التلاؤم بين السريرة والمغامرة، بين روح الإنسان وما ينتجه من عمل فني، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لوجود الإنسان، وينتج عن عدم التلاؤم هذا شكلين هما[2]:

- شكل أوسع من العالم الخارجي المكون لمجال أعمال البطل.

- شكل أضيق منه.

ليطرح بذلك لوكاتش مفهوم البطل الإشكالي بداية من الملحمة وصولا للرواية فيقول: «... **الملحمة ترتبط على الصعيد التاريخي، بالمرحلة البدائية من التطور الإنساني وهي مرحلة الأبطال، أي الفترة التي لم تكن فيها الغلبة للقوى الاجتماعية التي تميزت بتفردها**»[3]معنى هذا أن البطل في الملحمة يتمتع بقوى خارقة تفوق قوى العالم المحيط به، لذلك صاحب البطل مجموعة من الشخصيات الثانوية، بينما في معرض حديثه عن الرواية رأى أن البطل في هذه الأخيرة ينبغي أن يكون سلبيا، أي محدود القدرات لأن العالم تغير من حوله، خصوصا بظهور الرأسمالية أثقلت كاهل الإنسان في الواقع، وسلبته البطولة فيقول: «**ينبغي على بطل الرواية أن يكون سلبيا، أو يكون غير نشيط على أعلى مستوى... وسلبية البطل هذه هي ضرورية لابد منها حتى نستطيع أن نبرز صورة العالم المتعاظمة**

[1] ينظر: فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرّواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، د.ط، 1989، ص: 67.

[2]– ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص: 13.

[3] جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، ص: 20.

من حوله»[1]. معنى ذلك أن البطل أضحى لا يفهم ما يحيط به، شأنه شأن الإنسان، لذلك ألحّ على تقليص الدور البطولي في الرواية حتى تكون أقرب للواقع، لذلك راح يرصد لوكاتش نماذج البطولة في الرواية وقد أشار لذلك عبد المجيد حسيب، فاستنادا إلى وعي البطل يستخرج لوكاتش ثلاثة نماذج أساسية للرّواية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعره من خلال أعمال (تلستوي/ Tolstoï) و(دوستويفسكي/ Dostoïevski) هي[2]:

- رواية المثالية المجردة: مثل لها برواية دون كيشوت (سرفانتس/Cervantès) والأحمر والأسود لِـ (ستاندال/Stendal).

- الرواية السيكولوجية لخيبة الأمل مثل لها برواية التربية العاطفية لِـ (فلوبير/Flaubert).

- الرّواية التعليمية للتحديد الذاتي وتمثلها بعض نصوص (غوته/Goethe).

يعيب عبد الحميد حسيب على لوكاتش هذه النمذجة حين يقول: «**قد جاءت نمذجة لوكاتش مشوبة بعدة شوائب هي:**

أ- تعاملها مع نموذج معياري واحد وهو الرّواية الواقعية

ب- عدم اتساعها لمختلف الأنماط والأشكال الرّوائية[3]».

---

[1] جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها ، ص: 26.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص: 8، 9.

ولعل ذلك راجع لتأثره بطرح (بيير زيما/ **Pierreziema**): «**إن مفهوم لوكاتش للواقعية يمكن التشكيك فيه لسببين:**

- ارتباطه ارتباطا وثيقا بالتراث الأدبي (الواقعية النقدية إذا كان بإمكانه أن يطبق نمذجته على إنتاج أدبي معاصر، لذلك لم تكن معاتبة (بريخت/ Brecht) و(بلوخ/ Bloch) على (لوكاتش/ Lukacs) لتخصيص بشكل مثالي ودوغمائي بعض الأشكال الأسلوبية للماضي ولم يتمكن بذلك فهم التطورات الحديثة خاصة السريالية.

- إشكالية مفهوم الواقعية في حدّ ذاته، لان مسألة معرفة واقعية العمل الفني لا يمكن تحقيقها في ضوء تعريف خاص ودليل ذلك، ميل منظرين أمثال (أدورنو/ Adorno) و(بلوخ/ Bloch) إلى إعطاء تعريف للواقع يخالف تعريف لوكاتش»[1].

إلا أنه لا يمكن إنكار الإضافة التي قدّمها لوكاتش، والتي تمثلت في الكشف عن عيوب الرؤية السوسيولوجية، التي تسعى إلى الكشف عن الواقع من خلال الآثار الموجودة في العمل الأدبي، لأن الأثر الأدبي هو عبارة عن رسالة بين الفنان وجمهوره لا تتحقق للفنان إلا بعد خبرة مع الآخرين، ومع الظروف الاجتماعية والتي تجعل الفن اجتماعيا ومن ثمة تبلور الوعي بضرورة الإحاطة بالسياق الاجتماعي قبل تفسير الأثر، وبذلك فتح المجال لمن أتى بعده، عندما تحدث عن عنصر الوعي ودوره البارز في العمل الأدبي يقول فتحي أبو العينين: «**أدخل لوكاتش عنصر الوعي/ الرؤية كوسيط لتفسير العمل الأدبي، وهو ما**

[1] بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ص: 50.

سيحتل مكانة جوهرية في أبحاث لوسيان غولدمان»[1]. من خلال ما تقدم يبدو طرح لوكاتش مجاورا لطرح هيجل، الذي يربط الرواية بالطبقة البرجوازية وإن كان هذا الأخير يلمس التناقض بين البطل البرجوازي والعالم المحيط به في ظل تطور الأنظمة الاقتصادية.

2 ـ 4:الرواية والمجتمع في أبحاث (لوسيان غولدمان/ Lucien Goldman)

يواصل لوسيان غولدمان* الخوض في السياق نفسه، الذي سطره هيجل سلفا، وهو يشير إلى أن دراسته لكتاب "نظرية الرّواية" لـ "لوكاتش" قاده إلى صياغة عدد من الفرضيات يرى أنها مهمة، فهي ترتكز على التماثل بين بنية الرّواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي، كما ترتكز على تماثلات معينة في التحولات الأخيرة في الرّواية، مفادها أن القيم الأصلية هي التي تنتظم في عالم الرواية باعتبارها كلا، وفقا لصياغة ضمنية[2].

---

[1] فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام الكويتي، مج23، ع 4/3، 1992، ص ص: 196، 197.

* لوسيان غولدمان {1913، 1970} ولد بمدينة بوخارست ودرس بها الحقوق كما احتك بالفكر الماركسي سافر إلى باريس لتحضير دكتوراه حول الاقتصاد السياسي حاول المقاربة بين النظرية الماركسية والتكوينية لبياجيه.. ينظر: علاء الدين العالم: لوسيان غولدمان السوسيولوجيا كأساس في قراءة العالم، جريدة العرب، الأحد 2015/03/29، السنة 37، ع 9871، ص: 09.

[2]– تودوروف وغولدمان وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص: 109.

* البنيوية التكوينية هي المنهج الذي يتناول البنية الأدبية بوصفها بنية إبداعية تولدت عن بنية اجتماعية فالبنيات الاجتماعية متعددة حسب غولدمان، {بنية سياسية، بنية اقتصادية، بنية ثقافية...} حيث تتغير مواقف الانسان وتتطور استنادا لتطور البنيات الاجتماعية،

وهذا ما يعرف (بالبنيوية التكوينية/ **GeniticStructuralism**)* التي صارت نظريته التي رسم أبعادها، ويعد غولدمان ممن ربطوا الأدب بالمجتمع واعتنوا بالجانب السوسيولوجي في الأعمال الأدبية، ذلك لأن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا في إطار تجانس كلي، ويقدم غولدمان نمذجة لتطور الرّواية في علاقتها بالفرد والفردية في المجتمع الرأسمالي، فيميز بين ثلاثة مراحل في تطور الرأسمالية تقابلها ثلاثة مراحل لتطور الجنس الرّوائي هي[1]:

أ- الرأسمالية الليبرالية المتميزة بازدهار الفرد والفردية، المبنية على مبدأ الحرية (الفردية الاقتصادية والمبادرة الفردية، رواية الفرد الإشكالي (فلوبير/ **Flaubert**) و(ستاندال/ **Stendal**) و(غوته/ **Goethe**) و(بلزاك/ **Balzac**).

ب- ظهور رأسمالية الاحتكارات نهاية القرن التاسع عشر (**19م**) والعشرون (**20م**)، الذي أدى إلى إزالة أي أهمية جوهرية للفرد والفردية داخل البنى الاقتصادية، وبالتالي داخل مجمل الحياة الاجتماعية، (تذويب البطل الإشكالي)، (جويس/ **Joyce**) (بروست/ **Proust**)، (مالرو/ **Marleaw**) و(ساروت/ **Sarot**)

ج- تطور أنظمة تدخل الدولة وآليات التنظيم الذاتي التي تؤدي إلى إزالة أية مبادرة فردية أو جماعية، ظهور الرأسمالية الاحتكارية للدولة.

ينظر: عبد الله الحسيني: { البنيوية التكوينية الغولدمانية المنهج والإشكالية}، مجلة أهل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الخوارزمي، ع 21، 2017، ص ص: 117، 118.

[1]عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص: 10.

ويلاحظ انتماء كل من الباحثين الثلاثة إلى المجال الفلسفي، لذا جاءت أفكارهم متشابهة وتتمثل في ما يلي[1]:

- حصر ظهور الجنس الرّوائي بظهور البرجوازية.

- مقابلة الرّواية بالملحمة، والزمن البرجوازي بالزمن الإغريقي.

- مقارنة الفن بالفلسفة.

- رفض تعدد المعاني والاهتمام بالكلية.

- الربط الآلي بين الرّواية والواقع.

وتتمثل إضافة غولدمان في تحديد مهمة الناقد التي تتمثل في التعامل مع العمل الأدبي بطريقتين:

1-الفهم / comprehénsion: وذلك عبر استنطاق النص وفهمه، وتحديد العلاقة بين النص والمعطيات الثقافية الكامنة في المجتمع ،أي الكشف عن الطريقة التي تحول فيها الواقع إلى أثر أدبي.

2- الشرح / explication: وهو تقريب المعطيات النصية بما تقيمه من معطيات غامضة إلى الفرد والمجتمع وهو بمثابة رد الأثر الأدبي إلى أصله في المجتمع، ليكون قريبا من فهم أفراده وبهذا يقارب غولدمان ولوكاتش بين رؤى العالم وبين النصوص الأدبية من خلال المعطيات الثقافية والاجتماعية [2].

---

[1] عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص:11.

[2] فتحي أبو العينين: التفسير الاجتماعي للظاهر الأدبية، ص: 197.

في هذه الطروحات النظرية نجد أن الرواية في ميزان النقد الأدبي تم التطرق إليها استنادا إلى ارتباطها بالواقع، هذا الواقع الذي ما ينفك يتطور باستمرار، لذلك تباينت الرؤى والأفكار نتيجة تغير الجنس الروائي في كل مرة، فالرواية تخوض غمار الصراع من أجل الوجود ضد الواقع الذي يطور من نفسه باستمرار، لذلك تحاول هذه الأخيرة مواكبة التطور في كل مرة .

بعد كل من هيجل ولوكاتش وغولدمان أتى ميخائيل باختين بجملة من الطروحات أحدثت اختلافا معرفيا مع من سبقه من المنظرين، فقد أساخ السمع للفن الرّوائي باعتباره فنًا ديمقراطيا يعرض أصواتا متناقضة بصورة متكافئة، منطلقا في قراءته هذه من أعمال الكاتب الرّوائي الروسي (فيودور ميخايلوفيتش دويستويفسكي/ **Mikhailovic DostoïevskiFiodor**). الذي برز في الساحة الأدبية في أربعينيات القرن الماضي، واتسم إنتاجه منذ الوهلة الأولى بالمنهج الفني الجديد (رواية المساكين)، بعد أن ابتعد هذا الأخير عن الخط الهجائي لرواية معلمه (جوجول/**Gogole**)، حيث اتجه دوستويفسكي إلى البحث العميق في نفس بطله، فيعطي من خلاله الكاتب صورة للواقع والحياة الجارية،

ويلاحظ أن كل من دوستويفسكي وباختين غيّرا مسار النظر عن الطبقة البرجوازية، وتوجها نحو الأوساط الشعبية والطبقة الفقيرة، بوصفها عالما صعبا ومعقدا، يفتح المجال لتعدد الرؤى وتضارب الأفكار[1]، هذه القفزة الجديدة تنم عن نزوع دوستويفسكي كمبدع إلى الغوص

[1] ينظر: مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، د.ط، يناير 1978، ص: 146.

في أعماق الواقع وتطوير العمل الأدبي حتى يتمكن من مجاراة المشهد الواقعي فلا ينفصل الفن عن الواقع.

ويذهب رامان سلدن/Raman Selden للقول أن أبحاث باختين تشكل مع نظيرتها من أبحاث (بفل ميدفيدف/Baval Medvedev) و(فالنتين فولوشينوف/ Valentine Voloshinov) مدرسة أطلق عليها " مدرسة باختين" ويعرف عن هذه المدرسة أنها شكلية في اهتمامها بالبنية اللغوية ولكنها متأثرة في اهتمامها بعدم فصل اللغة عن الايدولوجيا، هذه الأخيرة التي جذبت الأدب إلى المجال الاجتماعي والاقتصادي اللذان يزخران بالإيديولوجيا[1].ويلاحظ أن باختين ودوستويفسكي لا يفصلان الشكل عن المحتوى لأنهما وجهان لعملة واحدة أشار فلوبير سابقا إلى هذه الفكرة قائلا «**الحكاية أو الرواية والفكرة في الشكل هما الإبرة والخيط ولم أسمع أبدا بطائفة من الخياطين توصي باستعمال الخيط دون الإبرة أو الإبرة دون الخيط** »[2]يقر فلوبير هنا بالتلاحم الكبير بين الشكل والمحتوى، إذ لا يمكن لأي خطاب مهما كان تجريديا أن ينفصل عن الفكرة التي تحضر في الخطاب بوصفها جزءا لا يتجزأ منه.

[1]– ينظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د، ط، 1998، ص: 38.

[2]جون هالبرين: تطور الرواية الحديثة، ص: 22.

ففي رواية التمساح [1] مثلا: تزخر خطابات ماتفئتش بمعاني عميقة، تتمثل في انهيار القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي الجديد، حيث يضع قيمة الانسان " ماتفئتش " في مقابل قيمة التمساح الذي يعرض في روسيا ليجلب الأموال، فينتصر التمساح في منطق الفكر المادي الذي يسلم به الناس، ويصبح أكثر قيمة لأنه ينتج الربح الوفير، فدستويفسكي ينقل من خلال هذا البطل فلسفة التفكير الإنساني المعاصر الذي فقد الكثير من إنسانيته في إطار سعيه للتقدم.

تشير الباحثة حياة أم السعد أن باختين في معرض الحديث عن الشكل والمحتوى **«عكف على تبيين أهمية الشكل والمحتوى، دون إهمال دور المادة التقني في بناء العمل الفني، فالعمل الفني مكون في أساسه من الجوانب الثلاثة: المحتوى والمادة والشكل، وغايته من كل هذا تخطئة الدراسات الشعرية التي سبقته وتقديم مفهوم جديد لها، والكشف من جهة أخرى عن مكونات العمل الفني»**[2]. بالإضافة إلى قضية الشكل والمحتوى قدم باختين العديد من القضايا القيمة في مجال التنظير الروائي، ويشكل كتابه شعرية دوستويفسكي، واحدا من أهم كتبه الجريئة، قدم عبره مقارنة بين روايات تولستوي وروايات

---

[1] التمساح: رواية ظهرت في مجلة العصر التي أصدرها دوستويفسكي، العدد الثاني، من سنة 1865، ولم تكتمل بسبب احتجاب هذه المجلة، ينظر: دوستويفسكي الأعمال الأدبية الكاملة، المجلد 6، تر: سامي الدروبي، المؤسسة المصرية العامة للنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط/1، 1967، ص:404.

[2] حياة أم السعد: باختين وفلسفة الجمال(الموضوع الجمالي جوهر الرواية)، مجلة الرافد، الشارقة العدد 86، ماي 2011، كما أنه متاح على الموقع الإلكتروني: https://oumssadhayet.wordpress.com/، تاريخ الزيارة: 2019/08/15، 15:26 .

دوستويفسكي، ويرسم من خلاله الإطار العام للفروق الجوهرية بين النمط الوحيد الصوت (مونوفوني) والنمط الجديد متعدد الأصوات (بوليفوني)[1].

لتنفصل بذلك الرواية إلى قسمين بعد أن كانت حاضرة في جل الممارسات النقدية بوصفها كلا لا ينفصل، بفضل باختين انبثق عصر آخر للرواية أو الرواية الجديدة، التي تسعى لأن تكون أكثر نضجا من الكتابة الروائية القديمة الأحادية الصوت، فالرواية الجديدة المتعددة الأصوات ليست إلا مرآة عاكسة لواقع مختلف، وليست إلا عملا أدبيا حاول أن يتخلص من الجمود والتقوقع ليلبس ثوب الحياة الراهنة، التي يعيشها الإنسان المعاصر الذي يتخبط في جحيم المعاناة، شأنه شأن مبدع الرواية البوليفونية.

فما كان دوستويفسكي ليكتب بهذا الشكل لولا الظروف الاجتماعية القاهرة التي كانت تحيط به من كل جانب «**فقد فتح عينيه على عالم لا فرحة فيه ولا بهجة، في جو تملؤه الأدوية، بين أرجاء يعيش فيها البشر عرجا أو كتعا أو عورا، أو يرقدون على أسرة حجراتها البائسة مهزولين مصدورين** »[2]فدوستويفسكي ابن الثقافة الشعبية، وابن البيئة الفقيرة تلك البيئة التي نفذ إلى أعماقها لينقل من خلالها الجحيم الذي يتخبط فيه الإنسان، ذلك الجحيم الذي يجعل من الإنسان يكفر بكل المقدسات ويسخر من أعظم المسلمات لأنه فقد إحساسه بالحياة.

---

[1]ينظر: رامان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 39.

[2]دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة، المجلد 1، تر: سامي الدروبي، المؤسسة المصرية العامة للنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1967، ص:13.

3 ـ البوليفونية:"الظهور والتشكل في الطرح الباختيني":

3 ـ1:البوليفونية: (polyphony/polyphonie):

في معرض حديث باختين عن الرواية البوليفونية ذكر أن مصطلح (بوليفونيpoliphonie / poliphony) وجد في حقل الموسيقى إلا أنه انتقل إلى الأدب بطريقة مقصودة فيقول على لسان جروسمان/«Grousman**أن دوستويفسكي نفسه أشار إلى مثل هذا المدخل التكويني ذي النمط الموسيقي، وأجرى يوما مقارنة بين نظامه البنيوي والنظرية الموسيقية للانتقالات أو المقابلة القائمة على التعارض، وقد كتب حين ذاك قصة تتألف من ثلاثة فصول مختلفة المضامين، غير أنها تتمتع بوحدة داخلية، وقد قام فيها دوستويفسكي بإدخال قانون العبور الموسيقي* من مقام نغمي إلى آخر، إلى البرنامج التكويني الأدبي، فانبنت قصته على أسس مزج الألحان في القيمة الغنائية الواحدة، كذلك يمكن أن تبنى الرّواية على مضامين مختلفة»**[1].وأحدثت هذه التجربة المتمثلة في استعارة آلية مزج بعض المتناقضات ودمجها مع بعضها، لابتكار نغمة جديدة ميلاد جنس روائي جديد استرسل باختين في رسم أبعاده وحدوده نظريا، فأضحى تعدد

---

* أشار تودوروف في حديثه عن سيرة باختين إلى بعض أصدقائه ومنهم نيكولايفتشفولوشينوف(1894/1895 /1980)، وهو شاعر وعالم موسيقي كذلك عازف البيانو م. (بودينا- 1898 -1990)، أي أن باختين من أطلق المصطلح لم يكن غريبا عن الحقل الموسيقي كون أن له أصدقاء ذوي خبرة في هذا الحقل، ينظر: تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري (ميخائيل باختين)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص: 23.

[1]- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 62.

الأصوات مصطلحا يميز به باختين الرواية الدوستويفسكية، باعتبارها نص يتوفر على فاعل إيديولوجي، هو بمثابة جهاز يعرض عبر إيديولوجيات، ويستهلك داخل التعارض الإيديولوجي، تتوزع في هذا النص الكلمة والخطاب، بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن أن يحتلها أنا متعدد الأصوات في آن واحد[1].وكأن باختين هنا يستبدل الخطوط النغمية في المقطوعة الموسيقية بالإيديولوجية في الخطاب الروائي، فخص بذلك باختين إبداع دوستويفسكي بهذه التسمية لكونه يمثل قفزة نوعية في ميدان الجنس الروائي وبالضبط على مستوى البنية الفنية، ويقول في هذا الصدد: «**إننا ننظر إلى دوستويفسكي على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني، لقد أوجد في رأينا نمطا جديدا من التفكير الفني، هذا الذي اصطلحنا عليه بالمتعدد الأصوات**»[2].

ولارتباط هذا المصطلح بالجنس الروائي، فإنه انتقل إلى اللغة العربية معربا بالبوليفونية وترجم كذلك بالمتعدد الأصوات*، إلا أن اندماج الأصوات يبدو أكثر دقة فقد أشار تودوروف لأن هذه الصفة لافتة النظر عند باختين أكثر من غيرها، فهو يوازي الملفوظات بالخطاب، ولتغدو بذلك الخطابات المتعددة متنوعة وغير متشابهة، لأن التعددية

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص:136.

* تجدر الاشارة إلى أن ترجمة المصطلح الأصلي بوليفوني إلى تعدد الأصوات كانت من طرف جميل التكريتي عبر ترجمة كتاب شعرية دوستويفسكي .

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 5.

لا تؤدي دورا كبيرا بقدر الاختلاف والتضاد، بوصف باختين ذا موقف مضاد لفكرة التوحيد ما جعله يصطلح كلمة جديدة "raznorecie " وهي تنوع الملفوظات "heterology".[1]

ويعطي باختين مثالا عن تنوع الملفوظات في رواية دوستويفسكي فيقول: «**يقوم دوستويفسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة، إنه يتعدى بقوة القانون الأساسي لنظرية الفن وتنحصر مهمته في تدليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان، خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنافرة وغريبة عن بعضها البعض، ولهذا نجد سفر أيوب وإلهام القديس يوحنا والأناجيل، وكلمة سيمون اللاهوتية، تندمج بصورة فريدة مع النكتة والمحاكاة الساخرة " Parody"، والمشاهد السوقية المبتذلة، كل ذلك ينصهر في حمأة أسلوبه الإبداعي، ويندمج في مركب جديد يطبع نغمته وأسلوبه الشخصيين**»[2]. من خلال ذلك تبدو ترجمة المصطلح إلى اندماج الأصوات أدق وأوضح وأشمل للطرح الباختيني لأن المقصد الأول للتعدد ليس الكمية ولكن النوعية ومزج أكبر عدد ممكن من الأيديولوجيات، التي تناقض بعضها لتعطي مفاهيم جديدة شأنها في ذلك شأن الألحان التي تتداخل وتتمازج لتنسج مقطوعة مختلفة .

ومن هذا التنوع في الملفوظات – حسب جروسمان – يتصف الاتجاه الحواري بالتناقضات في عقيدة دوستويفسكي، حيث تتصادم داخل وعيه قوتان جبارتان تخوضان صراعا من أجل السيطرة على عقيدته، ويعدل باختين هذه الفكرة بإلحاحه على ضرورة خلق

---

[1] ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، ص:21.

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 22.

أشكال وعي غير موجهة إلى قاسم مشترك إيديولوجي واحد، ويؤكد على ضرورة مزجها مع مواد غير متجانسة ومترابطة للوصول إلى المنبع الفنيّ لروايات دوستويفسكي، أي البوليفونية[1].وفي هذا السياق يقول روبرت فيون/Robert Vion:«**إن الباحثين الذين تطرقوا إلى أبحاث باختين يكتشفون المبدأ الحواري الذي يلح عليه باختين وبالضبط مصطلح البوليفونيةالذي تحدث عنه عند تحليل روايات دوستويفسكي، فهو يكشف به عن التداخل بين خطابات الأبطال بشكل كبير ما ينتج عنه الخطاب البوليفوني**»[2].

فالباحث هنا يكشف عن استقلال خطاب الشخصية وتداخل خطاباتها مع خطاب الآخرين في ملفوظ واحد ما يجعل من الخطاب حواريًّا في ذاته.

3 ـ 2: البنية السردية في الرواية البوليفونية:

3ـ 2 ـ 1: الجذور التكوينية للسرد البوليفوني

خالف (ميخائيل باختين/ Mikhaïl Bakhtine) من سبقه من المنظرين، الذين زعموا أن الرّواية ذات علاقة وثيقة مع الطبقة البرجوازية، وراح يستقصي هذا الجنس من الثقافات الشعبية[3]، منطلقًا من إبداع (دوستويفسكي/Dostoïevski) الذي انزاح عن تلك الأشكال التي شاعت في عصره، والتي عالجها أدباء معاصرون أمثال (تورجينيف/Tourgueniev)

[1] ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، ص: 24.

[2]Robert vion: polyphonieénonciative et dialogisme, Colloque international ، Dialogisme: langue, discours, septembre 2010, Montpellier. P 02. .http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264

[3]ينظر: عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص:18.

و(ليف تولستوي/Tolstoï)[1]. فنمط دوستويفسكي في الكتابة ينتمي إلى نمط صنفي مختلف، فمرة يرتبط بخصائص رواية المغامرة الأوروبية، ويقرن فيها روح المغامرة مع الإشكالية الحادة والحوارية والاعتراف، والحياة، والموعظة، وهي تعد مجرد تفرع واحد من الماضي القديم الذي تستلهمه رواية دوستويفسكي[2]، ومرة بما يطلق عليه القدماء ما هو مضحك ويضم المشاهد الساخرة التي كان يقدمها سوفرون وحوارات سقراط، وأدب المآدب، وأدب المذكرات والهجائية، والشعر الرعوي، والهجائية المينيوبية، وترتبط جميعها برابطة عميقة مع الفولكلور الكرنفالي فتشارك جميعها في[3]:

– تقديم ما هو جاد مع ما هو مضحك في آن واحد.

– تقف موقفا انتقاديًا من الموروثات تارة، وتارة موقفا فاضحا بشكل ماجن، فتشكل بذلك انعطافا كاملا في تاريخ الصورة الأدبية.

– تتميز بالتنوع الأسلوبي المتعمد، وبتنوع الأصوات في جميع هذه الأصناف كما أنها ترفض الوحدة الأسلوبية فيمتزج فيها السامي بالوضيع، والجاد بالمضحك.

من رواد هذه الكتابات شارل ديكنز وسموليت وهيجل لأنها تدخل التنوع الكلامي للتحقيق الصحفي، هذه الخطابات المتنافرة تسمح للفنان أن يؤسلب لغات متنوعة ويدمجها

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دويستويفسكي، ص:147.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:153.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 191، 158.

عبر المحاكاة الساخرة مثل تمرير مقطع للبلاغة البرلمانية وكذلك لغة القانون وأشكال التنوع الكلامي في أسلوبه الفني [1].

فهذه الخصائص تخدم تطور النثر الفني الذي يميل نحو الرّواية ويتطور تحت تأثيرها، ومن بين تلك الأصناف يركز ميخائيل باختين على:

الحوار السقراطي*والهجاءات المنيبية**، بوصف أهميتهما الحاسمة في صياغة الرواية البوليفونية.وما يضيفه باختين لهذه الأصناف هو إضفاء الطابع الكرنفالي على الأدب، فهو يعتبر الكرنفال*** بمثابة المشهد المسرحي من غير أضواء أمامية ولا تقسيم

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 70 .

* الحوار السقراطي: صنف أدبي يستقر نفوره حول الطبيعة الحوارية للحقيقة والرأي الإنساني حولها، وهي تتعارض مع الاتجاه المونولوجي الذي يعبر على (امتلاك الحقيقة الجاهزة، كما يحتوي على أسلوبين: السنكريزاSinkriza الذي يقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسالة بعينها والاناكريزاAnakriza، فيعني القدرة على إثارة كلمة المناقش الآخر واسفزازه، كما يجري فيه التحاور الأيديولوجي، فسقراط صاحب إيديولوجيا وحاوره كذلك أصحاب إيديولوجيات.

**الهجاءات المنيبية: أخذ هذا الصنف اسمه من اسم الفيلسوف "منيب" من (غادارGadar) الذي أعطاه شكلا كلاسيكيا، لكن المصطلح نفسه والدال على صنف أدبي، أطلقه لأول مرة العالم الروماني "فارون" في القرن الأول قبل الميلاد، الذي سمي هجائيته saturremenippeose، ففي الهجاءات المنيبية يكون العنصر المضحك أكثر وزنا من نظيره (الحوار السقراطي)، كما أنها تتحرر تمام من القيود التاريخية التي كانت تعد من مستلزمات الحوار السقراطي، فهي تمتاز بالحرية الكامنة في الاختلاف الفلسفي المحوري، كما مهد كل من الحوار السقراطي والهجاءات المنيبية لظهور تعدد الأصوات في المستقبل. ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 158، 164، 178.

*** الكرنفال: مهرجان شعبي، احتفال طقسي، ويعدّ باختين صاحب الفضل في تنبيه النقاد إلى أهمية الاحتفالات الشعبية، باعتبارها ظواهر في وسط الطريق بين الفن والحياة، وقد اشتق منها مصطلحا جديدا هو العنصر الكرنفالي أو الاحتفالي والصفة منه هيCarnavalesque أي الاحتفالية، ينظر: محمد عناني: المصطلحات

للحاضرين داخل المسرح إلى ممثلين ومشاهدين فالكل يقوم بدور معين ولا يقتصر الأمر على ممثلين بعينهم، ففي الكرنفال الكل نشطون(عالم الذوات المستقلة) وفيه تلغى القوانين والمحظورات والقيود، والألعاب والمراتب الاجتماعية، وبالتالي يخلق الكرنفال طريقة جديدة تنظم العلاقة بين الإنسان والإنسان، فيتحرر من سلطة أي شكل من أشكال هذه المفاهيم، التي ستدخل عالم الأدب وبالذات إلى الخط الحواري الخاص بتطور النثر الفني الرّوائي، وتخللت عملية نزع التاج في الطقس الكرنفالي مجال الأدب كذلك، وكأن لها تأثير كبير على التفكير الفني، فحدد نمطا خاصا ببناء الصورة الفنية، وبناء أعمال أدبية كاملة[1]. نزع التاج في الطقس الكرنفالي يجسد كسر التعسف الممارس على لغة الأخر والسماح لها في الولوج إلى العالم دون أن تبقى مكبوتة .لذلك قال برنارد فاليث: «**طور باختين فرضيات مختلفة، ربط تعددية الأصوات، تعددية اللغات، تعددية الثقافة في الرواية بالحوارية السقراطية وليس بتدهور الخطاب الملحمي . بهذا لن يكون الهجاء إحدى حلقات السلسلة الطويلة ... إن الأمر يتعلق بشيء متجذر في الفولكلور، في الأشكال الاحتفالية المهمشة حيث تعبر عن نفسها الضحكة الكرنفالية وتعددية التنوعات الصوتية للجماعات المرفوضة من**

الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط3، 2003، ص: 226، 227.

[1]ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، ص ص: 178، 184.

طرف المؤسسات .منذ بدايتها .ظهرت الرواية هكذا باعتبارها نقدية اتجاه المعرفة والسلطة واللغة الرسمية ذاتها»[1].

يكشف التنوع الكلامي في الرواية عن التلاقح الحضاري، والعبور الثقافي الذي ينسف معه ذلك الفكر الأحادي المركزي الذي لا يقبل الجدل الفكري. وهو بتعبير آخر العزلة الفكرية والثقافية والتقوقع والاكتفاء بصوت الأنا في معزل عن صوت الآخر، ويصف ذلك باختين بأنه انقلاب جذري على مصائر الكلمة الإنسانية وأنه التحرر من السلطة الواحدة بوصف أن الرواية ما هي إلا جماعة اجتماعية، صورتها المجتمعية قائمة على التمايز والاختلاف لتكون بذلك الرواية ناقلة لجو ديناميكي تتفاعل فيها مختلف الايديولوجيات والأصوات[2]

ويتجلى دور هذه الأصناف التكوينية فيما يلي:[3]

– ربطها لأدب دوستويفسكي بما سبقه من إبداع . حيث أنها كانت أسبق من حيث بنائها الفني إلى التعدد من روايات دوستويفسكي.

– كونها أصناف قامت في مقابل الأصناف الجدية، وهنا تكمن عراقتها وفرادتها.

---

[1] برنارد فاليث: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، السداسي الأول، د.ط، 2002، ص: 10

[2] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص ص: 156، 158.

[3] ينظر: عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص: 29.

– تميزها من حيث الشكل بتنوع الأصوات واللغات، كما تتخللها لغة السخرية والضحك والباروديا،فمكنت دوستويفسكي من تدشين نوع روائي هو النوع (المتعدد الأصوات/Polyphonie).

– أسست توجها جديدا في الدراسات النقدية يمزج بين اللغة والمجتمع والتاريخ وهذا ما يسميه (تودوروف تزفيتان/Todorov tzevetan)، بالنقد الحواري الذي لا يؤمن بالمطلق ويجعل من الحوار مصدر كل شيء ومنتهاه، كما لا يفصل بين الشكل والمضمون.

– استرفادها للدراسات النقدية الغربية وتطويرها، وتجديد أدواتها مما يجعل باختين يرسم بذلك نهجا لمن يأتي بعده مثل: جوليا كريستيفا(Julia Kristeva) وتودوروف.

ورغم ما يبديه ميخائيل باختين من عرفان بهذه الأجناس التكوينية إلا أنه ينفرد بتمجيد القفزة الفنية التي انفرد بها دوستويفسكي لحظة إبداعه المنيبية العتيقة، من حيث مجموعة مواضيعها الاجتماعية والفلسفية، ومن حيث سماتها الفنية فهي بالنسبة إلى إبداع دوستويفسكي لا تزال فقيرة وساذجة ولا تعرف شيئا عن تعدد الأصوات، شأنها شان الحوار السقراطي فقد هيأ كل منهما الشروط الصنفية الضرورية فقط، لظهور تنوع الأصوات في المستقبل.

ويورد نبيل راغب أن ميخائيل باختين طبّق مفهوم الاحتفالية في دراسته دوستويفسكي من خلال ثلاثة معايير تبلوره وهي: « **المعيار الأول: يتمثل في أن الحاضر الحي المعيش بالفعل هو القاعدة التي تنطلق لفهم الواقع الراهن وتقييم معطياته وتشكيل ملامحه**»[1] ذلك

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، دار توبار، القاهرة، مكتبة لبنان، ط1، 2003، ص: 4.

أن الماضي ليس قضيتها بالرغم أن جذورها تكمن فيه (نقلها من حقبة ماضية لتجد حياتها العقلية في الحاضر)، معنى ذلك محاولة الافادة من الخبرة الانسانية السابقة وتطويرها وتكييفها مع الواقع فقد كرّس الكرنفال حرية التعبير والتحرر من السلطة المفروضة على الشخص الذي كان مقهورا، لحظة التهور في الكرنفال والتكلم بما يجيش لدى الفرد من مشاعر دون أن يعاقب أو يحاسب، ألقت بظلالها على الجنس الروائي الذي يرسم أبعاد الشخصية ويعطيها الحق الأكبر لتأكيد ذاتها .

«**المعيار الثاني: يتمثل في كونها لا تعتمد على الأساطير والخرافات**[1]»، بل تعتمد على التجربة الحية والخبرة المعيشة، في سبيل خلق مصادر للابتكار الحر، والإبداع الذي سيكشف الآفاق الجديدة، ففي الطقس الكرنفالي تتنوع الشخصيات وتختلط مع بعضها، وتتلاقح بأفكارها وتلقي إن صح التعبير بكامل المكنونات القابعة داخلها.

«**المعيارالثالث: رفضهاالاتجاه الأحادي الجانب أو الفكر المفروض على العقل البشري**»[2] فهي ترحب بتعدد الأصوات والأساليب مهما بلغ التناقض والتضاد فيما بينها، وفي هذه تكمن حيويتها وخصوبتها وتجددها.

يتجلى مما سبق أن جملة الأصناف التكوينية التي تنضوي تحت ما يسمى بالكرنفال أو الاحتفالية، ساهمت في نشوء الرّواية البوليفونية أو بالأحرى تنفست الرواية البوليفونية في

---

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية. ص04.

[2] المرجع نفســـــه ، الصفحة نفسها

جو الكرنفال العام، وعن قيمتها في المنجز الباختيني تقول الباحثة حياة أم السعد: «**من خلال جينالوجيا الرواية التي صاغها باختين نفهم جيدا المحاولة التي أوصلنا إليها، فالرواية ليست نابعة من الأجناس القديمة المحبذة من قبل السلطة بل هي تطور لمختلف أشكال التعبير الأكثر سوقية التي استعملها الإنسان ليعبر عن قهره ومعاناته**»[1]لتفتح بذلك الروايةالمجال أمام الفنون الأخرى كالرسم الكاريكاتوري مثلا لانتقاد الأوضاع الاجتماعية والثورة على خطابات السلطة، بغية الكشف عن معاناة الإنسان في ظل موجة التطور وتلاشي القيم الإنسانية.

3 ـ 2 ـ 2: حياد المؤلف في الرواية البوليفونية:

الرواية البوليفونية جنس روائي جديد خالف البناء السردي القديم للرواية (أحادية الصوت Monophonie)، فعلى عكس الأخيرة ينتهي دور المؤلف العارف المطلق داخل العمل الأدبي، فالمؤلف في الرواية المونوفونية هو من يحرك دواليب السرد، لدرجة تجعل من أبطاله وشخصياته دمى وأشكالا ورقية تتحرك وفق إرادته، بينما أضحى لدى دوستويفسكي أبطال وشخصيات مفعمة بالحياة والحيوية داخل العمل الأدبي، فهي تشكل خليطا من البنى الفلسفية المستقلة عن بعضها البعض، تستميت الشخصيات في الدفاع عنها بغض النظر عن المؤلف، سواء وقف خلفها ملاحظا أو امتزج بها أو ركب فيما بينها، فما يهم هو تمتع الشخصية أو البطل بالنفوذ المعنوي والاستقلالية، وذلك يوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي

[1] حياة أم السعد: جينالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين، ص: 35.

خاص وكامل القيمة في حدود العمل الأدبي لا بوصفه قناع يتستر وراءه السارد للإدلاء برؤية فنية متكاملة[1].

معنى ذلك أن المؤلف تنازل عن دوره لشخصياته وأبطاله، الأمر الذي جعل الرّواية البوليفونية رواية ديمقراطية، وبذلك انتقلت السلطة في (الرّواية المونوفونية) إلى الشخصيات (الرواية البوليفونية) لتفسح بذلك المجال لتنوع الأصوات داخل العمل الأدبي ويتحدث باختين قائلا: «**إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها البعض وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الأصلية كاملة القيمة كل ذلك يعتبر الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي، ليس كثرة المصائر داخل العمل الموضوعي هو ما يجري تطويره في روايات دوستويفسكي، بل أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع مالها من عوالم... إن للأبطال كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة**»[2].

ينبغي أن تكون لغة الراوي داخل العمل البوليفوني لغة أدبية، يكون ناقلا فقط لا يفضي بمقاصده، ويستخدم الحوار القائم بين اللغات حتى يضل محايدا لغويا، ويصير ناسخا يقتبس من مستودع اللغة لا غير حسب رولان بارت، هذا الحضور للراوي يجعله محايدا لغويا كأنه شخص ثالث بين اثنين وعن مقصده هو داخل العمل الفني ينبغي أن يتأرجح من نظام لغوي إلى آخر، فيقول ما يريده هو بلغة الآخر[3]معناه أن السارد بعدما كان يستعمل بطله كموضوع (Objet) في الرواية المونوفونية صار ذاتا فاعلة في العمل الأدبي

[1]ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دويستويفسكي، ص: 10.

[2]المرجع نفسه ، ص: 10، 11.

[3]ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 84.

(Subject)، هذا التحول جعل الشكلاني الروسي (توماتشفسكي/Tomashevski) يميز بين شكلين من السرد هما:

«أ- **السرد الموضوعي/ Objectif: يكون الكاتب فيه مضطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال.**

ب- **السرد الذاتي / Subjectif: نتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي، أو طرف مستمع متوفرين على كل خبر متى وكيف عرفه الرّاوي أو المستمع نفسه**»[1]. ويضيف حميد لحميداني شرحا لزاوية الرؤية حيث يفتح السارد في الرواية البوليفونية مجالا لتعدد الرّواة الذين يستخدمون للحكي، ويكون الأمر بسيطا إذا تناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع التي تتميز بالاختلاف فيما بينها، وهذا يسمى الحكي داخل الحكي، وعلى المستوى الرّوائي رواية داخل رواية، فتعدد الرّواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، كما هناك إمكانية أن يعدد راو واحد علاقات بين مقاطع حكائية، من حيث زاوية الرؤية وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية[2].ما ذهب إليه حميد لحميداني يدور حول حضور المؤلف في النص كراو للأحداث تارة وكمستمع لها تارة أخرى، هذه النقطة توقف عندها باختين وأزال عنها اللبس فهو يرى أن استقلالية البطل مقصودة من طرف دوستويفسكي لذلك يقول: «**إننا نقر وجود استقلالية البطل في حدود الخطة الفنية ... وبهذا تكون حرية**

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 46.

[2] ينظر :المرجع نفسه ، ص:49.

البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف»[1].لذلك فالاستقلالية التي يتمتع بها البطل، تمنحه زاوية رؤية خاصة في معزل عن المؤلف، الذي يعمل أساسا على تكوين زاوية رؤية تقوم على احترام وجهة نظر البطل، في معزل عن وجهة نظر المؤلف.

تؤدي زاوية الرّؤية دورا هاما في الرواية البوليفونية حيث تتوزع زوايا الرؤية بعدد كبير بين الشخصيات، ويصطلح جينيت عليها التبئير ويقسمه إلى ثلاثة أقسام: [2]

أ ـ التبئير الصفر ويختص بالحكاية الكلاسيكية متعدد الضمائر.

ب ـ التبئير الداخلي الرواي بضمير الأنا.

ج ـ التبئير الخارجي ضمير الغائب.

يحتوي مصطلح زاوية الرؤية على هذه الأهمية لقدرته على استيعاب جمالية البناء وفلسفة التوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي، أي دراسة البعدين الفكري والفني معا، الأمر الذي يعني إزاحة الراوي صاحب وجهات النظر المختلفة في العمل الفني مثلما كان في الرواية المونوفونية، ووضع الحدث الروائي في إطار وعي الشخصيات، وتتابع تشكيلات السرد تبعا لموقع الراوي، من شأن ذلك أن يعكس الإدراك المتناقض الذي تجسده تعدد المنظورات داخل الرواية، الذي يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر والمواضيع وحتى الشخوص المحركة لدواليب السرد. هذا التفاعل والتناوب على الأدوار دوما ما يسميه باختين التوزيع الأوركسترالي وهو تشبيه دقيق لأن الفرقة الأوركسترالية تتقاسم آلات متعددة تصدر

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 92.

[2] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة الكويت، ط/2، 1997، ص ص: 201، 202.

أصوات مختلفة تساهم كلها بنفس القدر في تشكيل المعزوفة الموسيقية، وهو ما يبحث عنه باختين في الرواية فمثلما لا يقتصر الدور على المغني في الحفل الأوركسترالي لا يقتصر الدور على الراوي في الرواية البوليفونية[1].

هذا الحياد تحدث عنه فلوبير قبل باختين فقد أورد أن لغة الكاتب ينبغي أن تكون نقية، فلا ترتبط بأية خصوصية والطريقة المثلى في نظره لتجسيد هذا الحياد الأسلوبي، هو عزوف الكاتب عن الدعوة لأي نحلة أو عقيدة [2]. ويجزم جون هالبرين/John Halbrine أن "فلوبير" أول من دعا إلى هذه الفكرة حيث يقول: «**كان فلوبير أول من أعلن عن مبدأ الكاتب المتخفي ففي 1852 عبر عن شعوره بأن الكاتب يجب أن يغيب تماما عن عمله، إننا يجب أن لا نعرف ماذا يفكر بمخلوقاته أكثر مما نعرف ماذا يفكر الإله في مخلوقاته، الكاتب في رواياته يجب أن يشابه الإله في الكون فهو حاضر في كل مكان ولا يرى في أي مكان**»[3].

ما يعبر به فلوبير هنا هو تماما ما يدعو إليه باختين في الرواية البوليفونية، وباختين لا يزعم بأنه مبتكر هذا الطرح المتعلق بها، كما أنه لا يزعم أن دوستويفسكي أول من كتب رواية بوليفونية لكنه يعتبره واحدا من أعظم المجددين ومبتكراللنمط البوليفوني لأنه أبرع من تمثل حيثياته التي راح يرسمها باختين نظريا، بالإضافة لذلك يلح باختين على مسألة الوعي عند البطل لذلك تقترن زاوية الرؤية بالايديولوجية والبطل واللغة الحوارية لتشكل هذه البنيات

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ص: 107.

[2] ينظر: جون هالبرين: نظرية الرواية، ص:17.

[3] ، المرجع نفسه ص: 20.

معا نصا بوليفونيا، ليجعل من زاوية الرؤية خاصية من بين مجموعة من الخصائص التي تميز الرواية البوليفونية .

يضيف كذلك جون هالبرين اسما آخر انشغل بتعدد زوايا الرؤية وباركها داخل العمل الأدبي وهي فرنون لي /Vernon Lee فيقول: «**فرنون لي تفضل الكتاب الذين تولد شخصياتهم حدسيا وبصورة غامضة على الكتاب الذين تشترك شخصياتهم اشتراكا واعيا وتغدو إيضاحات للحياة بعامة ففي الحالة الأخيرة يتوجب على الكاتب أن يلزم نفسه بزاوية رؤية خارجية على حين أن الكاتب في الحالة الأولى يستخدم زوايا رؤية** »[1].

من خلال هذا يمكننا أن نقول أن الوعي النظري بآليات الرواية البوليفونية سبق ميلادها، والمتصفح لكتب باختين يجده عارفا بأسبقية هؤلاء، في رسم أبعاد الرواية البوليفونية. لكنه يلمس شيئا من الفرادة والعبقرية لدى دوستويفسكي، لذلك يمكن ربط زاوية الرؤية في إبداعات دوستويفسكي بمصطلح آخر كان ينبغي له أن يكون موجودا. وهو مصطلح **التخاطر*** أي القدرة على قراءة أفكار الآخرين، وهذا ما يهدف إلى توضيحه باختين

---

[1] آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي، ص:74.

*يرجع أصل مصطلح التخاطر (بالإنجليزي/Telepathy) إلى الباحث النفسي مايرز في عام 1882م، الذي صاغه كنتيجة لدراسة أجراها بالتعاون مع إدموند غرني، وهنري سيدجويك، وويليام باريت حول إمكانية انتقال الأفكار من شخص إلى آخر، والتي تم إجراؤها لمعرفة السبب وراء التزامن في التفكير بين شخصين مختلفين. ينظر:

https://mawdoo3.com/%D8%B8%D8%A7%D9%87%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D8%A7%D8%B7%D8%B1#cite_note-pMt6unpovn-1تاريخ الزيارة:2019/08/15، 15:51.

في كتابه شعرية دوستويفسكي، وليس زاوية الرؤية المتعددة فحسب فكل الرواة باستطاعتهم أن يعددوا زاوية الرؤية، لكن ليسوا كلهم على القدر نفسه من البراعة في قراءة أفكار الآخرين. ولهذا المصطلح علاقة وثيقة الارتباط بالجانب الحواري يقول آرثر إيزابرجر«**إننا حين نكتب أو نتحدث فإننا نباشر ذلك أثناء الحوار ثمة ماضي يباشر تأثيره على أفكارنا وإبداعاتنا، والثانية أن ثمة مستقبل واستجابات نتوقعها من المتلقين الواقعيين أو المتخيلين** "[1]الحوار الذي يجريه المؤلف داخل عمله مع شخصياته يعتمد على عبقريته في توقع خطاباتها وردود أفعالها، فهو يتقاطع مع خطاباتها عبر استشراف ردود الأفعالوتوقعها، تلك التي لا تكون حاضرة في ذهنه وإنما تولد لحظة الكتابة والإبداع، ومن ثمة تتعدد زوايا الرؤية .

3 ـ 2ـ 3: محددات البطل في الرواية البوليفونية:

في إطار رسم باختين لمقومات البطل في الرواية البوليفونية، تجاوز ما سبقه من أبحاث حول الشخصية عندما استبدلها بالبطل، فكل شخصية داخل العمل الأدبي هي شخصية بطلة، ولا توجد حسب نظره الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، لأن الشخصيات في الرواية البوليفونية كلهم أبطال، لذلك يعطي دورا هاما للبطل، فهو يعتبره وعيا مستقلا بذاته، شأنه شأن الإنسان على أرض الواقع، لأن الرواية المميزة في نظره توغل في التوتر الحاد لإحساس الشخصية وتفرط في تصوير أفكارها ومشاعرها، وتتعمق في النفاذ إلى التناقضات الداخلية للإنسان، بناء عليه يسعى أبطال دوستويفسكي إلى تأكيد أناناتهم

[1]آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي، ص:74.

الأخلاقية، وتكمن في أساس الكارثة التراجيدية عند دوستويفسكي، والتي تنتج نزعة انفصالية خاصة بوعي البطل، ونزعة انطوائية داخل عمله الشخصي[1]. فتأكيد الوعي الغيري بوصفه ذاتا (فاعلة Subject) كاملة الحقوق وليس (موضوعا Object)، هو الذي يعتبر مسلمة دينية أخلاقية تحدد مضمون الرواية، ما ينجم عنه الاستقلال الإيديولوجي للشخصية، وهكذا يفهم المؤلف من خلال عالم أبطاله، ويفتح الاستقلال الإيديولوجي مجالا لتصادم الشخصيات مع الوسط الخارجي، وبالتالي التصادم مع كل ما يحظى باتفاق الجميع أي الوعي الجماهيري الذي يقاس به صحة تصرفات البطل من عدمها[2]. وهكذا يعرض دوستويفسكي الشخصية فنيا وموضوعيا دون أن يمزج صوته معها، لأنها شخصية غيرية تخص الغير، وبذلك لا يصبغ عليها دوستويفسكي جو الغنائية.

كما كسرت المحاكاة الساخرة الهيبة التي كان يتمتع بها البطل، وذلك بدمجه في الأجواء الساخرة التي تطبع العالم الكرنفالي، ليفتح بذلك وسطا مغايرا يتجه من خلاله إلى تكييف طباع البطل في أحضان الثقافة الشعبية، التي تتسم بشيء من البساطة والعفوية في معزل عن الصرامة والجدية، ما من شأنه أن يجعل الشخصية تضطلع بوظيفة جديدة داخل العمل الأدبي، هذه النظرة جعلت الشخصية مفعمة بالحياة والحيوية، فهي تشكل خليطا منالبنى الفلسفية المستقلة عن بعضها البعض. تستميت في الدفاع عنها في معزل عن

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص: 17، 18.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 19.

السارد ووضعيته فهي تتمتع بالنفوذ المعنوي، بوصفها خالقة لمفاهيمها الإيديولوجية الخاصة بها، دون أن يتدخل السارد للإدلاء برؤية فنية متكاملة على لسانها[1].

ويميز باختين بين نوعين من الشخصية:

1 . الشخصية" ذاتا فاعلة " /subject: تقص وتخبر وتتناول الكلمة وتتميز بالديناميكية

2 . الشخصية: " موضوعا"/ object: شخصية كالدمى والأشكال الورقية، تكون بمثابة أداة يتكئ عليها السارد للإدلاءبآرائه الفنية كاملة، وهذا النوع لا توظفه الرواية البوليفونية، لذلك قال عن البطل في روايات دوستويفسكي أنه«**عبارة عن وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات بوصفه موقفا فكريا** »[2]هذا الفهم الخاص بالبطل هو عبارة عن موجة حداثية في مجال الفن الروائي، يعكس تطور مفهوم الشخصية في الرواية البوليفونية ويعزى هذا التطور في الفهم إلى تغير معطيات الحياة ككل، فالبطل في الرواية المونوفونية عبر عن واقع قديم كانت فيه الشخصية تتمتع برؤية، وسلطة تؤثر في الواقع، في حين أضحى الإنسان الحالي في معزل عن فهم الواقع الذي بات أكثر تطورا وغموضا إن صح التعبير. يبدو البطل في الرواية البوليفونية أكثر مصداقية في التعبير عن الواقع، لأنه يؤدي دور الإنسان الذي يسعى لأن يفهم ذاته ويفهم العالم المحيط به في العمل الأدبي، لتكون الرواية أشد احتكاكا بالواقع، ومن هنا تطرح إشكالية هل الرواية هي التي تتطور أم الواقع ؟ وما مدى ارتباط الرواية الحديثة بالواقع الحالي ؟ يجيب جيسي ماتز/Jessi Matz عن هذا

[1]ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، ص: 10

[2] المرجع نفسه ، ص: 67.

التساؤل قائلا: « **باتت الروايات خشنة الملمس ومتقافزة الانتقالات وشاردة مصابة بالذهول، وراحت حكاياتها تعكس اللاتجانس والتنافر في الحياة الواقعية، التي قلما سلكت فيها الأشياء سلوكا نظاميا محددا، وصارت الحكايات متشظية أكثر فأكثر لتكون قادرة على تصوير التنوع الخطير والهائل المصاحب للحياة الحديثة** »[1]من خلال هذا القول يمكن أن يعلل سبب ظهور البطل في الرواية البوليفونية على هذه الشاكلة، إلى تطور الحياة وتشعبها وسيرورتها إلى التشابك والتعقيد الذي حتم على الأعمال الأدبية أن تكيف ذاتها وتطور أبنيتها، حتى تصبح أكثر استيعابا للمعطيات الثقافية الراهنة، يقول باختين: «**إن ما كان ينفذه المؤلف في السابق أصبح ينفذ بواسطة البطل، وهو يسلط الضوء بنفسه على نفسه، من زوايا نظر متنوعة ومختلفة تماما. المؤلف هنا لم يعد يسلط الضوء على الواقع الذي يحيط بالبطل بل على الوعي الذاتي عند البطل** »[2]إن باختين هنا يعي جيدا تطور الفكر البشري، فالمؤلف لم يعد وحده قادرا على ابتكار شخصيات تلامس الواقع المعاصر، وهي تحت سلطة آرائه الخاصة، بل أضحى المؤلف بحاجة إلى أن ينشطر ذواتا مختلفة متنوعة ذات وعي متباين مختلف، من شأنها أن تتجسد في شكل شخصيات مستقلة بأفكارها المتباينة، لذلك يضيف قائلا: «**إن ما يجري نقله من قبل المؤلف إلى منظور البطل، لا**

[1]جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط/1، 2016، ص ص: 118، 119.

[2]ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 69.

الوجود الحقيقي للبطل نفسه وحسب، بل ومعه كل العالم الخارجي وظروف الحياة اليومية التي تحيط به، والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي »[1].

من خلال هذا القول يتجلى الدور العظيم الذي يلقى على عاتق المؤلف في الرواية البوليفونية، فالحديث عن حياد المؤلف في العمل الأدبي وبقائه في معزل عن تحريك الشخصية، وتولي الكلمة نيابة عنها في الرواية البوليفونية، لا يعني اغفال دوره فمثلا عبد الفتاح عثمان يقول: «**الروائي لابد أن تكون له رؤية فمهما اختفى وراء شخصياته ورغم الحيدة، يبقى أنه في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده فيصنع المواقف ويحرك الأحداث ويحدد المصائر ويبتكر الشخصيات ويعرف النهاية سلفا**»[2] .إن حضور المؤلف في عمله حقيقة لا يمكن إنكارها، لكن من زاوية فهم الرواية المتعددة الأصوات، يمكن القول أن المؤلف أضحى بحاجة إلى القدرة على الانصهار والتشكل في قوالب شخصياته فيلبسها وتلبسه، ويكونها وتكونه داخل العمل الأدبي لدرجة لا يمكن فيها التمييز بين وعي المؤلف ووعي البطل داخل الرواية، وهذا تماما ما يقره باختين وما يعترف به للروائي دوستويفسكي مبتكر هذا النمط حسب تصوره. وفي معرض حديثه عن البطل كذلك يصطلح باختين مصطلح **المداهنة** في إطار رسمه لخطاب الشخصية، وهذا ما يجعل منه يفر من سلطة المؤلف، ويمكن اعتبار المداهنة خاصية ترتبط بالشخصية داخل الرواية، ويعرف باختين المداهنة قائلا: «**المداهنة تجعل كل تعريفات الأبطال لذواتهم قلقة، والكلمة فيها لا تتشبث**

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، ص: 70.

[2] عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/1 1993، ص:11.

بمعناها، وهي مستعدة لأن تغير في آخر لحظة نغمتها ومعناها الأخير وكأنها حرباء »[1]معنى ذلك أن البطل لا يفهم ذاته داخل الواقع، لأنه في تطور مستمر وما يعرفه عن ذاته هو ردود أفعاله مع تقدم السرد، ويستطرد باختين: «**إن المداهنة تجعل البطل مزدوج الدلالة، ولا يمكن الإمساك به حتى لنفسه هو بالذات، ومن أجل أن يشق طريقه إلى نفسه عليه أن يذلل طريقا طويلا، إن المداهنة تشوه بعمق موقفه من نفسه عن البطل لا يعرف أي رأي، ولا أي تأكيد ينطوي عليه حكمه النهائي آخر المطاف**»[2]ما يقصده باختين هنا أن الحياد لا يشمل المؤلف وحده، فحتى البطل يكون محايدا في إطار التعريف بذاته، ويبدو أن الشخصية في الرواية البوليفونية تعاني من عدم التشكل، فتشكلها يكون فقط في ذهن المتلقي الذي يتخذ موقفه منها وفق الدور الذي تقوم به داخل العمل الأدبي، ولعل هذا ما ذهب إليه ر.مألبريس حين قال: «**ذلك بأن الروائي الساخر كان قبل كل شيء روائي الحيرة السيكولوجية، وحين تخلى عن الشخصيات المصنوعة...فإنه أعطى إبهام الكائن، أي أشخاص يظلون منقسمين على أنفسهم متناقضين لا يمكن فهمهم**»[3] . فهو يربط المداهنة التي يتحدث عنها باختين بالسخرية التي تجعل من البطل متناقضا وغير مفهوم أيضا.

مما سبق يمكن القول أن البطل في الرواية البوليفونية له مقومات ومحددات ألا وهي:

- ❖ تقديمه بوصفه وعيا غيريا .

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 340.

[2] المرجع نفسه، ص:330 .

[3] ر. م ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر:جورج سالم، منشورات البحر المتوسط، منشورات عويدات، بيروت /باريس، ط/2، 1982، ص: 96 .

- ❖ جعله ذاتا فاعلة في العمل الأدبي .
- ❖ استقلاله الإيديولوجي ونفوذه المعنوي .
- ❖ تصادم أفكاره مع ما يحيط به .
- ❖ تمتعه بالمداهنة والحيرة السيكولوجية.

يستخلص مما سبق كذلك أن اشتغال باختين على البطل في الرواية الدوستويفسكية يرتبط ارتباطا وثيقا بقراءات عميقة قدمها هذا الأخير في كتابه الفرويدية الذي قدم من خلاله قراءات نقدية لأبحاث فرويد يقول باختين: «**إن الظواهر والصراعات الذهنية التي سلط عليها التحليل النفسي الضوء، ليست في حقيقة الأمر سوى علاقات معقدة وصراعات بين ردود فعل لفظية وغير لفظية ... فالمنطقة اللفظية في السلوك الإنساني هي بذاتها مسرح لصراعات خطيرة، بين خطاب داخلي وخطاب خارجي** »[1]هذه الصراعات التي ينجم عنها أبطال أكثر ديناميكية في العمل الفني، شأنهم شأن الإنسان في الواقع، لذلك يربط دوستويفسكي الصراع السيكولوجي للبطل بالجوانب السوسيولوجية، هذه الجوانب التي أهملها فرويد في التحليل النفسي حيث يقول باختين: «**تتجلى ميزة فرويد في كونه وضع هذه المشاكل{السيكولوجية} بكل حدتها، وبجمعه الظواهر الضرورية لدراستها، أما عيبه فقد تجلى في عدم إدراكه أن هذه المشاكل هي سوسيولوجية بالأساس**»[2] ، فباختين يقر بتلاحم

---

[1] ميخائيل باختين: الفرويدية، تر: شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/1، 2015، ص: 132.

[2] المرجع نفسه، ص: 133.

النفس البشرية بما يدور حولها من معطيات، لذلك يسلم تسليما مطلقا بحضور الغير في إطار حديث الذات عن نفسها، حيث تجمع بين خطابات داخلية وخارجية معا.

3 ـ 2 ـ 4:خصائص الفكرة في الرواية البوليفونية { ايديولوجيا الرواية}:

يخضع باختين عناصر البنية السردية إلى ترتيب منطقي، يتيح تنوع الأصوات حيث يتنازل السارد عن دوره للشخصيات، التي تمتلك تيارات وعي متداخلة وأفكار متعددة ومتناقضة في الآن نفسه، ويعطي باختين الكلمة التي يتلفظ بها البطل حول نفسه وحول العالم أهمية كبرى تجعلها تعادل كلمة المؤلف الاعتيادية[1].

تتميز الكلمة التي يتلفظ بها البطل داخل العمل الأدبي بالاستقلالية، فهي التي تقص وتخبر وتصور وتعالج علاقة ما تجاه مادتها، فهي تحمل في ذاتها فكرة تساعد الوعي الذاتي على تقديم استقلاليته داخل العمل الفني عند دوستويفسكي، وعلى التفوق على كل نموذج حيادي عرف بثباته ورسوخه[2].

ويعتبر حميد لحميداني أن للفكر دورا هاما في فصل العالم المونوفوني عن العالم البوليفوني، فالعالم المونوفوني هو ما يجعل الفصل بين الرواية كإيديولوجية والايديولوجيات الموجودة في الرواية أمرا سهلا، لأن هذا النوع من الرواية يحتوي على تصورات بسيطة يجسدها أبطال مختلفون، غير أنتصور الكاتب هي من توجهها وتتحكم فيها، ما يمكن من

[1]ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 11.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص: 12.

فهم هذه التصورات بشكل سريع[1] ما يقره حميد لحميداني قد يصدق بالنسبة لقارئ النص الذي يسهل عليه اكتشاف أفكار النص لأنها تخص المؤلف الذي يحرك دواليب السرد في الرواية المونوفونية، بينما في معرض حديثه عن البوليفونية رأى أن دوستويفسكي امتلك القدرة على تصوير فكرة الغير، محافظا على كل قيمتها الدلالية، واستطاع أن يحافظ في الوقت نفسه على المسافة الفاصلة دون أن يقرها أو يدمجها مع إيديولوجيته، وبالتالي تتداخل هذه الإيديولوجيات وتناقض بعضها في النص الروائي، وهذا التداخل غير مصنف ولا مفكر فيه ولا محكوم عليه، فالإيديولوجيات لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة تشكيل العمل الروائي، معنى ذلك أن النص البوليفوني لا يعتمد على إيديولوجية واحدة، إنه بمثابة جهاز تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها خلال المواجهة، فهي بالتالي تعرض التداخل الأيديولوجي بشقيه السلبي والايجابي ما يجعل إيديولوجية الرواية ككل أكثر تفاعلا وعمقا مقارنة بالنمط المونوفوني، لأن الكاتب محايد لا يوجهنا إلى موقف شامل أو فكرة كلية، ويبقى على القارئ أن يكتشف كنهها ويستجليها من خلال ذلك الصراع القائم [2]، بينما عندما يتم الوقوف التنوع الفكري الذي يلح عليه باختين، نجده يقر أن ذلك مفكر فيه ومحكوم عليه من قبل دوستويفسكي، الذي تطلع إلى خلق نص أدبي يتقاطع مع التصور المعرفي الجديد. فالمعرفة أصبحت تنبعث منها العلوم والمعارف متموجة في اتجاهات مختلفة وعديدة، وغير

[1] ينظر :حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص:07.

[2] ينظر ،:المرجع نفسه ،ص 07 .

محصورة ليجمع النص بين ثناياه شبكة من الثقافات تهبه ذلك التشعب، الذي تتصف به الثقافة في حد ذاتها .

هذا ما يؤكده باختين صراحة حين يقول:«**إن وعي مبدع الرواية المتعددة الأصوات يحضى بحضور دائم يعم كل جزء من أجزاء الرواية، وهو حضور فعال إلى أقصى حد في هذه الرواية، أما وظيفة هذا الوعي وأشكال فعاليته فأمور من نوع آخر**»[1]فحياد المؤلف في الرواية البوليفونية الذي يلح عليه باختين يجعله أكثر لحمة بالعمل الفني وأكثر لحمة مع وجهات نظر شخصياته المستقلة، كما يبدو ما عرضه حميد لحميداني بالنسبة للإيديولوجية في الرواية البوليفونية سطحيا بعض الشيء لأن باختين توقف طويلا عند الإيديولوجية في الرواية البوليفونية فكان لها العديد من السمات التي تميزها عن الإيديولوجية في الرواية المونوفونية وتمثلت هذه السمات في ما يلي:

1 ـ طابعها الحواري حيث يقول باختين في معرض تحليله لرواية الإخوة كرامازوف عندما أدرج الفكرة التالية «**كل شيء جائز إذا لم يكن هناك خلود للروح**"..." **يا للحياة الحوارية والمتواترة التي تحياها هذه الفكرة على امتداد الرواية، ويا لتعدد واختلاف الأصوات التي تؤكدها ويا لعلاقات الحوارية المفاجئة التي تقيمها**»[2]فالطابع الحواري الذي تتسم به الفكرة داخل أعمال دوستويفسكي مرتبط بسماتها الأخرى بوصفها ديناميكية تتجدد باستمرار داخل العمل الفني من بدايته إلى نهايته.

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 96.

[2] المرجع نفسه ،ص: 127.

2 ـ صورتها الحية وبعدها عن التجريد، قال باختين في معرض حديثه عن روايات دوستويفسكي«**إنه كون صورة حية لأفكاره التي عثر عليها، وسمعها وأحيانا أوحى له بها الواقع نفسه**»[1]فالصورة الحية التي تتسم بها الفكرة تجعلها تحيا داخل النص شأنها شأن الإنسان داخل الواقع وهذا ما يؤكده حين يقول « **ذلك أنه لا وجود لأفكار أفراد بل كل فكرة أو رأي تمثل إنسانا بأكمله**»[2].

لذلك تعد الفكرة في الرواية البوليفونية غير منجزة سلفا في ذهن المؤلف بل تخوض طريقا طويلا داخل العمل الفني حتى تكتمل صورتها النهائية.

3 ـ إمكانياتها الواسعة على أرض الواقع وداخل العمل الفني حيث يقول باختين في هذا الشأن أن الأفكار تحضى بالديناميكية عند دوستويفسكي، فهي ذات إمكانات تجعل منها شبيهة بالصورة الفنية، فيحرز من خلالها دوستويفسكي كيفية تطورها وتصرفها في ذاتها، حسب المعطيات الثقافية المحيطة بها تاريخيا [3] فالفكرة في الرواية البوليفونية غير منجزة فهي تسعى لتأكيد وجودها من خلال العلاقات الحوارية التي تقيمها مع الأفكار المناقضة لها وتسعى لتأكيد ذاتها في ضوء اختلاف الأصوات التي تتجادل معها .

من خلال سمات الفكرة السالفة، يصطلح باختين مصطلح الإيديولوجية الصياغية ويؤكد أنها أساس رؤية دوستويفسكي للعالم وتصويره له، وتتميز هذه الإيديولوجية بكونها تستغني عن عنصرين تتسم بهما سائر الايديولوجيات الأخرى، وهما الفكرة المعزولة {

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، ص:128.

[2]المرجع نفسه، ص: 133.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 130.

اليقينية} والقناعات التي تقيم الفكرة صائبة أو خاطئة [1]. ويضيف باختين في إطار شرح مفهومها قائلا: «**فهي لا تعرف الرأي المنعزل بذاته ولا الوحدة النظامية لأن الدلالة الملموسة فيها تندمج اندماجا كليا مع موقف الشخصية**»[2]. فالإيديولوجية الصياغية تخوض بنفسها الجدل حولها ولا تفسح مجالا للحكم عليها لأنها تناقش ما يمكن أن يقال عنها وتحارب داخل العمل كل الآراء التي ستدور حولها، ما يجعلها حوارية الطابع وبوليفونية في الآن نفسه.

كان الإطراء على هذا النوع البوليفوني الجديد من قبل باختين، قد أثار بعض الامتعاض لدى حميد لحميداني حيث يعتبر أن المفاضلة بين الرواية المونولوجية والديالوجية اعتباطية لأن كل رواية تمتلك وسائل تأثيرها الخاصة بها، والرواية المونوفونية في نظره تقنع إيديولوجيتها الخاصة بواسطة شحنة ابداعية [3] هذا الطرح يخالف مقصدية باختين، لأن الغرض الأول من هذا الجنس هو فصل ماهو نثري عن ما هو شعري، فباختين يقر أن الكلمة الشعرية ترى قداستها في صورتها وكلمتها، لذلك تركز على تنميق اللغة وسبكها للتأثير وكأنها تخاطب العواطف لا العقل، على عكس النثر الذي لا يولي العناية للغة بقدر سعيه لإثارة الثقافة بمفهومها الشاسع، والكشف عن أبعاد الإنسان المختلفة، فالرواية المونولوجية حسب باختين أقرب إلى اللغة الشعرية منها إلى النثرية على خلاف الجنس

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 131.

[2] المرجع نفسه، ص: 132.

[3] ينظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولجية، ص: 43.

البوليفوني[1]، وباختين لا يفاضل بين الروايتين بقدر ما يقف على نقاط الاختلاف بينهما ليصل إلى جوهر الإبداع في أعمال دوستويفسكي، فيقول «**إنه قاد مثل هذه الأفكار والعقائد التي كانت في الحياة العامة مشتقة تماما وصماء تجاه بعضها البعض وأجبرها أن تتجادل فيما بينها**»[2]، فالفكرة في الرواية المونوفونية تختلف عن الفكرة في الرواية البوليفونية، في الطرح الباختيني فالرواية المونوفونية أفكارها يقينية لا تقبل الجدل أما الرواية البوليفونية فالجدل لا ينفك قائما حول الفكرة، دون أن ينتهي إلى يقينيتها[3] لذلك يرى باختين على لسان رومان جاكوبسن: «**أن الأفكار الجوهرية تشكل كلها ـ في بنية اللغة ـ نظاما لا يتخلخل من الثنائيات، مكونا من ثنائيات متعاضدة لا تنفك عراها، التعرف والفهم، المعرفة والتبادل، الحوار والكلام الداخلي ... التخاطب بين مرسل ومرسل إليه، كل دليل له دلالة وكل دلالة مرتبطة بدليل، الهوية والتنوع الكوني والخاص، المجتمعي والفردي، التماسك والانقسام، التحدث والحديث**»[4]

فالفكرة حسب باختين فضاء للتعدد الصوتي من خلال العلاقة الشائكة التي تقيمها عبر الدلالة والدليل، لأنها تدخل ضمن سياق التأويل الذي يساعدها على إنتاج معاني جديدة لا حصر لها، يقول باختين: «**فالنتاج الايديولوجي ينتمي إلى واقع طبيعي أو مجتمعي،**

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 33.

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص ص: 129، 130.

[3] ينظر: : المرجع نفسه، ص: 130.

[4] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1986، ص: 11.

مثله في ذلك مثل أي جسم مادي سواء كان أداة للإنتاج أو منتوجا للاستهلاك، لكنه فضلا عن ذلك وعلى النقيض منهما، يعكس ويكسر واقعا آخر خارجيا، لأن كل ما هو إيديولوجي يتوفر على مرجع، ويحيل إلى شيء ما يقع خارجه»[1]فالخاصية التي تمتلكها الإيديولوجية تسمح لها بالتقاطع مع العديد من وجهات النظر السالفة، وتتميز بأنها تتجدد في الفكر عندما تكسر التصور السالف عنها، لتلد معنى جديدا فهي لا ترضى بالثبات والرسوخ لأنها ترتبط بمرجعيات عديدة في الواقع ساهمت في تشكلها، لذلك يقرن باختين هذه الإيديولوجية بالفهم فهو يؤمن بأن الفهم الفعال حتى يصل إلى الإيديولوجية، ينبغي له أن يربطها بأدلة أخرى وأفكار أخرى مثلما ما هو الحال في الحقل السيميائي، حيث يتم خلق سلسلة من الإحالات المتتالية لتتبع العلامة، التي تمارس عملية الإنتاج من خلال تعدد أشكالها في الواقع[2] ويذهب باختين إلى ربط هذه الإيديولوجية بالتواصل في الحياة اليومية، هذا التواصل يجعل من الإيديولوجية مادة غنية متنوعة لأنه يرتبط بعملية الإنتاج { وضع الإيديولوجية في سياق جديد، قصد، مقام.. }ويمس الدوائر الإيديولوجية المتنوعة المتخصصة والمشكلنة { الإيديولوجية في سياقها القديم}[3].

فالكلمة في التصور الباختيني عملية معقدة، لأنها تنتقل من كونها نص خالي من ظروف الإنتاج إلى خطاب نص + ظروف الإنتاج وبالتالي تكون هذه الكلمة ذات أصوات

---

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة ، ص: 17.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 20.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 24.

متنوعة في حد ذاتها بغض النظر عن المتكلم، كما يتضح مما سبق أن الفكرة البوليفونية كما يسميها باختين **الإيديولوجية الصياغية** عملية معقدة، لأنها أشبه بالإنسان الذي ينتجها فهي تعبر عن الجانب السيكولوجي والسوسيولوجي للإنسان، أثناء تفاعله مع مجريات الحياة المتطورة والمتجددة باستمرار، لتساهم الفكرة بهذه السمات في إنتاج النص البوليفوني.

3 ـ 2 ـ 5: نظرة باختين للزمكان { الكرونوتوب} في الرواية البوليفونية:

يرتبط الزمكان في الرواية البوليفونية ارتباطا وثيقا ببقية عناصر البنية السردية للرواية فالبطل والفكرة متصلان به إلى حد لا يمكن فيه الفصل بين هذه البنيات ككل، لذلك كان الحديث عن زمان الرواية البوليفونية ومكانها متصلا بالحديث عن عمل دوستويفسكي ككل يقول باختين:«**لقد سمع دوستويفسكي في حوار زمانه حتى تعارضات الأصوات، الأفكار المنتمية إلى الماضي القريب { أعوام ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي } والأبعد من ذلك ...حتى الافكار المنتظرة في المستقبل ... حسب المكان الذي أعد لها في حوار الوقت الحاضر ... وهكذا اجتمع في مستوى المعاصرة وتجادل كل من الماضي والحاضر والمستقبل**»[1]فالزمن في الرواية البوليفونية مرتبط بالفكرة التي يقدمها المؤلف هذه الفكرة التي تتطور من الماضي إلى الحاضر ويستشرف تطورها كذلك مستقبلا، لذلك لا يمكن الحديث عن الزمان والمكان كعنصرين منفصلين في الرواية البوليفونية لأنهما يكتسبان سمة

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 128.

البوليفونية عبر الأفكار والخطابات التي تدور فيهما لذلك يمكن القول أن زمان ومكان الرواية البوليفونية هما فضاء الأفكار والانفعالات.

يشير تودوروف أن ميخائيل باختين يحدد مقولتي الزمان والمكان اللتين تحدثان دائما معا، بابتداع مصطلح الكرونوتوب، وهو لايستخدم فكرة الكرونوتوب بشكل حصري ولا يحددها بتنظيم الزمان والمكان فقط. بل يوسعها ويمدها باتجاه العالم، حيث يمكن دعوة العالم بأنه كرونوتوب، مادام الزمان والمكان مقولتين أساسيتين بالنسبة لأي عالم متخيل[1].هذا يعكس ثورة باختين على الزمان والمكان كمفهومين مستقلين داخل العمل الروائي، لأنه يركز على الحدث وانطباعات الشخصية وانفعالاتها في جو معين، لعله الزمن النفسي الذي لا يعرف حدودا وفواصل، زمن يمضي بسرعة البرق إذا كان الإنسان سعيدا ويمشي بخطى السلحفاة لحظة المعاناة. وهو ما ينطبق على المكان أيضا قد يحزن الإنسان في القصر وقد يفرح في الزنزانة، إذ وحدها الأحداث والظروف في العمل الأدبي من تحرك دواليب الزمن، لذلك حين تحدث باختين عن خصائص الزمان والمكان في الرواية البوليفونية أشار إلى أن دويستويفسكي لا يستخدم تقريبا الزمن البيوغرافي التاريخي أي الزمن الروائي بمعنى الكلمة، إنه يقفز من خلاله ويركز الحدث في نقاط الأزمات والانعطافات والكوارث، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها (لبليون سنة)، أي أنها تفقد حدودها الزمانية وكذلك يقفز في الحقيقة عبر المسافة (المكان)، ويركز الحدث في نقطتين: العتبة (عند الباب... عند السلم)

[1]ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص: 159.

حيث تقع الأزمة أو الانعطاف، الساحة التي يستعاض بها (غرفة، مطعم، صالة..) حيث تقع الكارثة[1].

وهذا ما تشير إليه الباحثة فرزانه حاجي قاسمي حيث ترى أن الزمكان عند باختين لا يهتم بزمن الترتيب والتعقيب لأنه زمن سيكولوجي مرتبط بمقصد الشخصية ليكون زمنا أكثر تعقيدا[2]فالزمن في الرواية التقليدية متسلسل تسلسلا منطقيا يطاوع الحدث إلى نهاية المطاف، بينما الزمن في الرواية الجديدة يشاكس الأحداث فلا يخضع للترتيب والتسلسل المنطقي الذي يحكم بنية الزمن، فتنكسر بذلك خطية الزمن[3]. كان لمصطلح الكرونوتوب الباختيني حضورا ضمن التصورات المعرفية الحديثة ذات البناء العلمي والرياضي التي تختصرها نظرية النسبية، حين تدعو إلى أن الزمان والمكان شيئان متصلان [4]. فالزمان والمكان في الرواية البوليفونية متداخلان، مقترنان بالحدث لذلك يحضر الزمن من خلال طبيعة الحدث ويكون التسلسل فيه خاضعا لقيمة الحدث ومدى تأثيره في الشخصية، فباختين يربط الزمان والمكان في الرواية البوليفونية بالبطل وما يحيط به عندما يركز على الجانبان السيكولوجي

---

[1]ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دويستويفسكي، ص: 219.

[2]ينظر: فرزانة حاجي قاسمي: دراسة الكرونتوب التحليلية من منظار ميخائل باختين عن الرواية، مجلة بحوث في الأدب المقارن، جامعة أصفهان، السنة 7، ع28، 2018، ص: 86.

[3]ينظر: عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص: 76.

[4]ينظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، ط/1، 2009، ص: 182.

والسوسيولوجي معا فالزمكان يحضر تبعا لطبيعة البطل في الرواية ولا يعمل المؤلف على فصل هذا البطل عما يحيط به، لأن البناء الفني في رواية دوستويفسكي يعكس التلاحم الكبير بين البنى السردية التي تندمج مع بعضها لدرجة لا يمكن الفصل بينها { اللغة مرتبطة بالبطل والزمكان، البطل مرتبط باللغة والزمكان، الزمكان مرتبط بالبطل ولغة البطل}.

3-2 ـ 6 لغة الرواية البوليفونية الحوارية على نطاق واسع:

أفرز ميخائيل باختين في إطار رسمه لطبيعة اللغة في لرواية البوليفونية العديد من المصطلحات والآليات التي تخص لغة النصوص وخطاباتها فتجعل منها بوليفونية، هذه المصطلحات تبناها العديد من الباحثين في حقل لسانيات النص ولسانيات الخطاب، ويأتي هذا المبحث ليقف عند اللغة الحوارية في الرواية البوليفونية والكيفية التي تجاوزت بها الحوارية الخطاب الروائي إلى الخطاب بشكل عام فقد أفرز من خلالها باختين كما هائلا من المصطلحات قادت إلى تطور الإنجازات الغربية، التي انطلقت منها لتلد ما لا يمكن حصره من مصطلحات في مجال تحليل الخطاب ولسانيات النص والسرديات .

البوليفونية التي تكلم عنها باختين عبارة عن شكل فني له خصائصه وسماته التي تطورت نتيجة الاستفادة من أجناس خطابية قديمة، ساهمت في تغيير خارطة الرواية على جميع المستويات في حين نجد أن الحوارية ارتبطت بالبوليفونية التي تعتمد من خلالها الرواية على لغة حوارية على نطاق واسع.

تتخلل إجراءات باختين التطبيقية على روايات دوستويفسكي ممارسته النظرية التي يبدي من خلالها آراءه عن طبيعة الفن الروائي فهو يرى أن الرواية لم تنشأ ولم تتطور إلا في ضوء تعدد الأصوات، وقد تمكن أن يبلور من خلالها بطريقة ذكية مفهوما في غاية الأهمية وهو مفهوم الحوارية(Dialogisme)، الذي يحاول من خلاله إبراز سمات هذا الرواية وطريقة بنائها [1]. والملاحظ هنا أن باختين يستقي الطرح النظري من خلال مساءلة البنية الفنية لروايات دوستويفسكي محاولا تقديم الطريقة التي تبنى بها الرواية الجديدة وهناك من يصف ذلك بالمجازفة، لأن هناك نصوص متعددة الأصوات واللغات ظهرت قبل دوستويفسكي وظلت مهملة في المنجز الباختيني، ولكن بإمكان وصف ذلك بالمرور من بوابة دوستويفسكي إلى تلك النصوص، التي لم تكن مهملة من قبل باختين وإنما غابت في حضور إبداعات دوستويفسكي التي كفت ووفت بالنسبة له [2]، كما أنه رصد مظاهر التعدد الصوتي والتنوع الكلامي اللذان طبعا الرواية البوليفونية التي استفادت كثيرا منها.

يطرح باختين بمفهوم الحوارية مسألة الخطاب الرّوائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري السائد حينذاك، فباختين يطبع كل أسلوب بنبرته الاجتماعية، ما يتيح متابعة مصائر الخطاب التاريخية الكبرى، دون الغرق في التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية، والرّواية عنده هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا أدبيا منظما[3].

---

[1] ينظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجية، ص: 19.

[2] ينظر: ميلودي شنوفي: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين بين الخصوصية والتعميم، مجلة الآداب واللغات، ع 7، منشورات جامعة البليدة 2، 2014، ص: 25 .

[3] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 15.

فالبعد الحواري للكلمة كان في حدود المجتمع الذي نشأت فيه. فتقيم بذلك علاقة حوارية داخل مجال ثقافي واحد وفي لغة واحدة، بصرف النظر عن باقي العلاقات الحوارية التي تقيمها الكلمة في النصوص والثقافات الأخرى، وهذا ما ينشده باختين. فتماس الكلمة مع لغات الغير تتيح لها إقامة علاقة مع ثقافات جديدة. وتستحضر سياقات معرفية أخرى تجعل الرواية أكثر نضجا.لأن البعد الحواري للكلمة قديما كان لا يتعدى الملفوظ الذي وجدت فيه، وفي هذه النقطة تحفيز على تتبع المعنى ورصده خارج النص، حسب ما تمارسه اللغة من انتشار في المجال الثقافي [1].

ويرتكز مفهوم الحوارية على صفتين هما[2]:

أ ـ تعدد الملفوظات (التنوع الكلامي):

هذه الصفة لافتة النظر عند باختين أكثر من غيرها، فهو يوازي الملفوظات بالخطاب ويلح على ضرورة مزج لغات متباينة، تقاطع كلمة المؤلف الحماسية فيؤسلب الفنان اللغات المتنوعة، ويكييفها مع الوعي العام. ليخلق بذلك جوا من الإدراك المتناقض للإيديولوجيات النص التي تسمح له بالحياد وإدراج لغة الآخر[3]، يؤكد باختين هذه الفكرة بإلحاحه على ضرورة خلق أشكال وعي غير موجهة إلى قاسم مشترك إيديولوجي واحد، ويؤكد على ضرورة مزجها مع مواد غير متجانسة ومترابطة للوصول إلى المنبع الفنيّ لروايات

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص:29.

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص: 114.

[3] ينظر: ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص: 70.

دوستويفسكي، أي تعددية الأصوات[1]. فالكلام بشكل عام حواري في أصله، لذلك نجد الرواية مزيجا من خطابات اجتماعية نفسية وأخلاقية، لكن قد تحصر الرواية نفسها في مجال معرفي واحد لتعبر عن وجهة نظر واحدة، شأن الرواية السياسية ما يجعل خطابها يفقد ذلك البعد الحواري لتدرج ضمن النمط أحادي الصوت [2].

ب ـ البعد الحواري للكلمة:

تمثل الحوارية عند باختين«**نظرة نقدية تساءل النص الروائي من منظور العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الإيديولوجي**»[3]، ويستخدم باختين مصطلح "الحوارية "بدل التناص، ويدل المصطلح الأول عنده على العلاقة بين أي تعبير وتعبيرات أخرى[4]، كما يرى في الحوارية عديد الطرق لاستحضار خطاب الآخر يبرز منها على الخصوص، اللعب الهزلي مع اللغات، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض، لا على لسان السارد الحقيقي، وأقوال الشخصيات وما تخلقه من مناطق المحكي المباشر، كالأجناس المتخللة المدرجة في نفس الرّواية (شعر، أمثال، رسائل، حكم...) هذه

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ص: 24.

[2] ينظر: عبد اللطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط/1، 2002، ص:17.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 15.

[4] ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، ص: 114.

الأشكال التي تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتنوع الملفوظات في الرّواية، كما تجعل خطاب الآخر حاضرا بكمية وافرة، فيتحول بذلك خطاب الرّواية إلى خطاب ثنائي الصوت[1].

يعجّ مفهوم الحوارية بجملة من المصطلحات المهمة التي تساهم في انبنائه وتكوينه، وهي عبارة عن آليات لإدخال التنوع الكلامي في الرواية وجعلها متعددة الأصوات .

3 ـ2ـ7: الأنماط الحوارية:

أ ـ الجنس المتخلل /GENRE INTERCALAIRE :

المقصود بالجنس المتخلل، هو الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرّواية في مرحلة ظهورها أو نموّها وتحولاتها، وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجا مكونا من مجموعة أجناس تعبيرية[2]، إذ إن لهذا الجنس أهمية تكمن فيما يلي[3]:

- كسر وحدة الأسلوب.
- إقامة نمذجة للرّواية وتحديد شكلها.
- كسر نوايا الكاتب، ما يخلق تعددًا لغويًا ولسانيا وتعبيريا.
- إضافة لمسة فنية على الكتابة الرّوائية (تبقى مرهونة بمدى خبرة الكاتب).

ويعتبرها باختين أهم مظاهر إدخال التنوع الكلامي للرواية، فهي لا تدخل بوصفها جزءا بنائيا جوهريا فحسب، بل تحدد شكل الرواية كأن تكون رواية اعترافات ..رواية

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص: 18.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 27.

[3] عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص:40.

مذكرات[1] فحاجة الرواية لهذه الأجناس الكلمية، تتيح لها سبل معالجة الواقع ونلمس لدى رواد المذهب الرومانسي إلحاحهم على ضرورة وجود الشعر في الرواية، لأن التنوع الأجناسي في الرواية خاصية من خصائصها التي تجعلها تتخذ أشكالا لا تعد ولا تحصى من الخطابات.

ب- التهجين / HYBRIDISATION:

يحدد هذا المصطلح رفقة المصطلحين، تعالق اللغات القائمة على الحوار والحوارات الخالصة طرائق إبداع الصورة اللغوية في الرّواية، وتتداخل هذه المصطلحات فيما بينها لدرجة يصعب الفصل بينها[2]، وعلى هذا الأساس يعرف باختين التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا إلتقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ، ولابد أن يكون قصديا، فهناك التهجين الإرادي والغير إرادي، فإن باختين ميز بينهما، فالرّوائي مثلا: يوظف التهجين بشكل إرادي ومقصود، أما التهجين غير الإرادي فهو يقع عادة بين اللغات في كلام الناس، فهو تهجين غير إرادي لأنه يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، ما يجعل هذا الأخير بعيد عن اللمسة الفنية والجمالية التي

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 86.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

يحققها الهجين القصدي [1]. فالتهجين بذلك نمط حواري غاية في الأهمية في لغة الرواية البوليفونية.

ج- الأسلبة / STYLIZATION:

تندرج الأسلبة ضمن التهجين القصدي، وتكمن نقطة الاختلاف بينهما في كونها لا تحقق توحيدًا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد بل الأسلبة هي لغة واحدة محينة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء لغة أخرى، وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا وفيها نجد وعيين لغويين مفردين، وعي من يشخص الوعي اللساني المؤسلب، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة[2]، والأسلبة بذلك تعابير يستلهمها الكاتب ويستعملها فهو يستعير الملفوظات من الواقع اللغة التي يشترك فيها مع غيره والأيديولوجيات التي يدركها الوعي الجماهيري يؤسلب هذه الخطابات اليومية حتى يكون محايدا فكريا ولفظيا في إبداعه[3].فالأسلبة بذلك تختلف عن التهجين كونها تظهر وعيا وتخفي آخر داخل الخطاب خلافا للتهجين الذي يظهر فيه الوعيان معا.

د- الحوارات الخالصة /Les dialogues pures:

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 28.

[2] ينظر: : المرجع نفسه ، ص: 28..

[3] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 26 .

الحوارات الخالصة هي حوار الرّواية بوصفها شكلا مكونا لها يرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة والخلفية الحوارية[1]، وكذلك حوار الشخصيات فيما بينها داخل المحكي، وتكمن أهمية الحوارات الخالصة في كونها تكشف عن المنحدرات الاجتماعية والإيديولوجية والزمنية لمختلف الأصوات، التي تتصادم في جسد النص، فتغدو بذلك أقوال الشخصيات طريقة أخرى للإدخال التعدد اللغوي في الرّواية[2]، فلو أخذنا مقطعا سرديا تجري فيه الأحداث بين شخصين، وطلبنا من شخص ثالث نقل الحوار الذي يدور بينهما نلمس اختفاء صوت المتحاورين في ظل وجود سارد للحدث، بينما لو تناوب الشخصان على الحوار فان السارد يغيب ويحضر صوت الشخصين في معزل عن السارد، لذلك يركز باختين على الحوار بمختلف أشكاله كتقنية لإدخال التعدد اللغوي وكسر هيمنة الصوت الواحد [3]. فالحوار يعدد الأصوات في النص بشكل مباشر لأنه يدور بين وعيين مختلفين .

هـ- الصوغ البارودي / Parodisation:

عند باختين هي نوع من الأسلبة تكون فيها قصدية اللغة متعارضة مع قصدية اللغة المشخصة، ما يجعل اللغة الأولى تسعى لتحطيم اللغة الثانية ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق اللغة باروديا، وكأنها جوهر متوفر على منطقه الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ص: 124.

[2] ينظر: عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص: 38.

[3] ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية ، ص: 153.

باللغة التي كانت موضوعا للباروديا[1]. فسخرية الكاتب من لغة معينة بإدرجها بنبرة تهكمية يحيل إلى لغة أخرى ويبرز موقفا آخر ويشكل الصوغ البارودي نقدا لاذعا للغة المقدمة لأنها غالبا ما تكون محل رفض واستنكار من قبل القارئ والمبدع على حد سواء .

و – إعادة التنبير / réaccentuation:

يجعل باختين هذا المصطلح رفقة التكريس (canonisation)*، أي تفيد لغة التقديس، أما في السياق تعني تكريس لغة من لغات فئة واحدة عنصرا أساسيا في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل وجوه الرّواية، ومن ثمة فإن سيرورة إعادة التنبير سلاح ذو حدين، إما إيجابي، وإما سلبي وذلك مرتبط بقدرة الكاتب على توظيفه جماليا، ويكتسي هذا المفهوم دلالة كبيرة، فيمكن أن تعاد أعمال أدبية قديمة تنتمي إلى الماضي قريبا كان أم بعيدا فيعاد إبرازها اجتماعيا وإيديولوجيا[2]، فالنصوص والأعمال القديمة تعتبر لغة مشتركة بين المؤلف ومتلقيه غالبا خصوصا إذا تم فعل القراءة من طرفهما لهذه الأعمال وحضورها في نص جديد من شأنه أن يخلق جوا مشتركا بين صاحب النص ومتلقيه فتنشأ بذلك لغة خارجة عن لغة المؤلف تجمعه بالمتلقي .

4 ـ تطور مصطلحي البوليفونية والحوارية { امتداد الطرح الباختيني}:

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 28.

* التكريس: أشار إليه محمد برادة في ترجمته لكتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين .

[2] ينظر:ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص: 29.

يأتي هذا المبحث ليبرز تطور المنجز النقدي الباختيني وتأثيره على النقاد والدارسين الذين وسعوا المفاهيم الباختينية وانطلقوا منها ليفرزوا ما لا يمكن حصره من المصطلحات .

4- 1- التناص عند جوليا كريستيفا وعلاقته بالحوارية:

يرى فريد الزاهي أن المغامرة التي تطلعت إليها **(جوليا كريستيفا – Julia /Kristeva)** في صياغة رؤية كلية للنص، ذات جوانب نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية محايثة وخارجية دفعة واحدة، وفي هذا الطابع الخاص لم تكن جوليا كريستيفا تذكر بغير التوجه الباختيني في الدراسة الأدبية، ذلك التوجه الذي ما فتئت تعرف به وتنهل من تجديداته المغمورة والمجهولة آنذاك[1]، ما يقره الباحث هنا أن أبحاث جوليا كريستيفا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمنجز الباختيني الذي كان يقف خلف إنجازاتها المعرفية.

فدعوة باختين تلح على ضرورة تواجد حوار في أي نص ما يعني تواجد مرسل ومتلقي داخل التفاعل اللفظي، فاللفظ ذو جانبين، فهو محدد بطريقة متساوية من طرف المتلفظ ومن طرف الذي يفهم التلفظ، باعتباره لفظا، فهو إنتاج لعلاقة متبادلة بين مرسل ومتلقي، وفي هذا الصدد تقول جوليا كريستيفا«**إن اللفظ الأدبي ليس معنى ثابتا، بل هو**

[1] ينظر: جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 4.

تقاطع جملة من المجالات النصية، إنهحوار مجموعة من الكتابات – الكاتب والمتلقي أو الشخصية – مع السياق الثقافي الراهن أو السابق»[1].

ونظرا لتقارب المفاهيم بين جوليا وباختين، يستعير تودوروف مصطلح التناص من جوليا بدل الحوارية، التي يدخرها لذكر أمثلة عن التناص الحواري[2]، معنى ذلك أن المفهومان متقاربان جدا من منظور تودوروف.

كما تعتبر جوليا كريستيفا من أهم الدّارسين الذين صاغوا النظريات النقدية لتحسين إنتاج ما نسميه نصا وفقا لما أنجزه باختينفتقول: « **النص وليد خارج واقعي ولا متناه في حركته المادية، ولأنه يدمج متلقيه في تركيبة ملامحه، فإنه يبني لنفسه منطقة لتعدد السمات والفواصل، وتمكن كتاباتها غير ممركزة من ممارسة تعدد لا يقبل الوحدة»**[3]، وقد ألحت (جوليا كريستيفا) على تعدد الأصوات في النص ما يجعلها قريبة من البوليفونيةالباختينية فتقول:«**نشهد في أيامنا هذه تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس فيه، ويتمثل فيه التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي فالنص الأدبي حاليا يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وفتحها، وإعادة صهرها من**

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص: 125.

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، ص: 121.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 13.

حيث هو خطاب متعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا»[1]، فمن يقف عند هذا المقطع يلمس بوضوح تقاطع أفكار جوليا كريستيفا مع ما ذهب إليه باختين

4 ـ 1 ـ 1: الملفوظ كإديولوجيم عند جوليا كريستيفا من وحي باختين:

تحدد جوليا كريستيفا النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الاختبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه، فالنص بالنسبة لها إنتاجية، ومعنى ذلك أن كل خطاب يدخل ضمن دائرة اللسان فهو معاد بصياغة تختلف وتتشابه في طريقة تركيبها مع خطابات أخرى معادلة لها إيديولوجيا في نقل اللسان، فالنص ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضائه تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[2].

وتطلق جوليا كريستيفا مصطلح الإيديولوجيم على تقاطع نظام نصي، أي تلك الوظيفة للتداخل النصي والتي تمتد على مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية[3]. وبتعبير آخر إن التناص عند جوليا كريستيفا، هو ذلك التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، وتعرف التناصية بقولها: «**هي أن يشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو**

[1] جوليا كريستيفا: علم النص ، ص: 21.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 22.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص: 13.

تحويل عنه»[1]. معناه أن النص لا يخلو من التناص الذي يعد سمة من سمات النص لا إمكانية له في الاستغناء عنها .

يستخلص مما سبق أن جوليا كريستيفا حاولت استبدال مصطلح الحوارية بالتناص مع أن المصطلحين معا يحملان فكرة مشتركة وهي حضور الخطابات الغيرية في خطاب الأنا مثلما أشار باختين.

4- 2 النص فضاء متعدد: رولان بارت السير على خطى جوليا كريستيفا وباختين:

يقدم رولان بارت نظرية النصوصية حيث يموت المؤلف ويتحول التاريخ بالموروث إلى نصوص متداخلة ويتم الاحتفال بميلاد القارئ[2]، فقد عرف رولان بارت التناص على اعتبار أنه وظيفة يقوم بها النص، فيقول: «**النص الجديد يلتهم القديم ويتحول به إلى مكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول، لتتحول به هي الأخرى، وهكذا دواليك**»[3].

تقوم نظرية النص عند رولان بارت على موت المؤلف الذي ينجم عنه ولادة القارئ، في ظل تعددية نصية، ويقول في هذا الصدد: «**النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، يبد أن هناك نقطة**

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 139.

[2] ينظر: عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط/4، 1998، ص: 75.

[3] رولان بارت: لذة النص، تر: منذر العياشي. دار لوسوي، باريس، ط/1، 1992، ص: 9.

يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنما هي القارئ»[1]، ويدعم رولان بارت فكرة تعدد الأصوات في النص شأنه شأن باختين بل ويلح عليه ويعتبره سمة بارزة في النص ينبغي أن تستأثر به ويستأثر بها فيقول في هذا الصدد: «**إننا نعرف النص أنه ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة** »[2].

نلاحظ أن مصطلح التناص عند رولان بارت لا يظهر إلا في سياق مديح قراءة بلا إجبار ولا عقوبة، فالتناص عنده، هو استحالة عيش النص خارج النص اللامتناهي بغض النظر عن جنسه ونوعه، سواء كان جريدة أو بروست وإلى ذلك، أي الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة[3]. والكتابة عنده هي هدم لكل صوت ولكل أصل هي الحياد هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية معناه أن الكاتب يتقزم داخل عمله ويتقلص وينقل فقط دون أن يتدخل ويدرج رأيه الذي من شأنه أن يكون بمثابة تعسف على رأي الآخرين[4].

وهكذا يبدو أن رولان بارت لم يضف جديدا على طروحات جوليا حول التناص، ولم يزد على ما ذهب إليه باختين، فقد شرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسع مفهوم انفتاح

---

[1] رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط/2، 1986، ص: 87.

[2] رولان بارت: نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة ج 3) تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري، دار طوسوي باريس، ط/1، 1984، ص: 21.

[3] ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط/1، 1998، ص: 66.

[4] ينظر: رولان بارث: نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة ج 3) ، ص: 15.

النصويعود إلى القول بأن كلمة (texte) تعني النسيج، أما نظرية النص عنده، فهي علم نسيج العنكبوت (تداخل النصوص)[1]. فالمتأمل لما ذهب إليه رولان بارت يكتشف الحضور البارز للطرح الباختيني الذي ألقى بظلاله على كل من جوليا كريستيفا ورولان بارت.

4- 3- الأدبيةعند ميخائيل ريفاتير وعلاقتها بحوارية باختين:

اهتم (ميخائيل ريفاتير / MikhaïlRiffatere) في بداية أبحاثه حول التناص بظاهرة التلميح التي اعتبرها مجالا للدراسة في كتابة " إنتاج نص"، ويرى كاظم جهاد وآخرون أنه اهتم اهتماما بالغا بهذا الملمح النصي الذي رأى بأنه يمتد ليشمل كل شيء، ما يجعله على وفاق تام مع ماذهب إليه باختين في حديثه عن الطابع الحواري للكلمة، فيقول: **«يرى التلميح في كل شيء ولا يميز ما كان يدعوه القدماء، التلميح الحي، والتلميح الميت أي بين التلميح الذي ينبثق في ذهن القارئ، ويضيء معرفته للنص وهذا الذي من البعد، بحيث لا يعدو أن يكون تلاقيا هينا واتفاقا بين فكرتين أو مفردتين»**[2].

جعل ريفاتير التناص طبقة من التأويل المرتبط بأفكاره عن الوجوه البلاغية الأدبية واستخدمه استخداما واسعا، ليعطيه بذلك قيمة عملياتية (operatoire)[3]، ويطابق بذلك " ريفاتير" التناصية مع الأدبية نفسها، وذلك لأنها في نظره هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية، إنها تنتج Signifiance، في حين أن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبية كانت

---

[1] ينظر: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص: 143.

[2] نعيمة قرطاس: أدبية النص عن ميخائيل ريفاتير، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2010، ع7، (نسخة الكترونية).

[3] ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص: 71.

أولا، فإنها لا تنتج إلا المعنى[1]. ما يذهب إليه ريفاتير يماثل المنجز الباختيني الذي يعتبر الكلام حواريا بشكل عام وإن كان ريفاتير يربط المصطلح بالأدبية حيث تصير قراءة النص تقف فقط عند محاولة إظهار شبكة العلاقات التي يقيمها مع النصوص الأخرى.

4- 4- المتعاليات النصية عند جيرار جينت وعلاقتها بالحوارية:

تناول _جيرار جينت / Gérard Genette) موضوع الشاعرية، باعتباره (التعددية النصية Transtexuality)، ليستمر في السياق نفسه الذي سطره باختين وتبنته جوليا كريستيفا حول التعدد بصفة عامةفيقول: «**موضوع الشعرية ليس النص وإنما جامع النص وقد تساهم هذه العلوم في الكشف عن هذا التعالي النصي المتعلق بجامع النص أوالتعالي المتعلق بجامع النسج** »[2] فجيرار جينيت يجعل من التعددية النصية سمة تهب النصوص قيمة جمالية بحيث تفتح لها المجال لإقامة علاقات متشابكة مع نصوص خارجية تهبها الكثير من العمق لأنها تفتح المجال أمام قراءات متشعبة للنص، ليبدو بذلك النص الشاعري عند جيرار جينيت نصا بوليفونيا قائما على التنوع الكلامي والخطابات الغيرية التي تحدث عنها باختين.

---

[1] ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية ، ص: 126.

[2] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، (د.ت)، ص: 94.

هذا وبارك جيرار جينت المتعاليات النصية كثيرا حيث قال:«**لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص**»[1]. وقسم النص من حيث مجمل علاقاته بالنصوص الاخرى إلى: [2]

– التناص بالمعنى الذي صاغته كريستيفا، حيث يعد الاستشهاد أوضح مثال على ذلك وبالتالي حضور النص بلغته ومعناه في نص آخر.

– النصية الواصفة nitatexuality: علاقة الوصف النصي المقترنة بالتحليل حضور معنى النص دون لغته في نص آخر.

– النظير النصي، Paratexuality: وتشمل التعالي النصي بمفهومه الكامل أي علاقات النص الكلية مع باقي النصوص.

– التداخل النصي Hypertexualité: وتشمل المعارضة والمحاكاة الساخرة والتغيير الذي يطرأ على النص المقتبس.

– جامع النص Architexuality: وتشمل كل تلك التقسيمات ويقترح بدلها جامع النسج ليفصل بذلك جينيت في أشكال التناص لينتج ما يشبه الأنماط الحوارية عند باختين.

4 ـ 5ـ مصطلحات باختين في ميدان تحليل الخطاب "دومينيك مانغينو/ Dominique Manguno وباتريك شارودو/Patric Charoudue":

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ، ص: 90.

[2] ينظر: المرجع نفسه: ص ص:90، 91.

سجل المنجز الباختيني حضورا ملفتا للانتباه في معجم تحليل الخطاب للباحثان باتريك شارودو ودومينيك مانغينو الذي يعد واحدا من أهم الدراسات في مجال تحليل الخطاب والسرديات، إذ يضيء المعجم العديد من المصطلحات والمفاهيم ويراقب تطورها الإبستمولوجي، وتشكل أبحاث باختين رافدا مهما من الروافد التي استقى منها الباحثان مادتهما المعرفية، كما يوجد في هذا المعجم العديد من المصطلحات التي تنفست في جو البوليفونية، وماثلت المنجز الباختيني من حيث الرؤى والتصور من بينها:

4 ـ5 ـ 1ـ تعدد الأصوات/polyphonie:

يتطرق مانغينو إلى مصطلح البوليفونية عبر الكشف عن أبحاث باختين حوله بوصفه للظواهر اللسانية في تكون نظرة مانغينو للمصطلح بوصفه يعالج ظواهر تتوالد في ينطلق من خلال العلاقات المتبادلة بين البطل والمؤلف ليرسم ملامح البوليفونية، في حين يتطور هذا المصطلح عند ديكرو ليرتبط بالتلفظ في معرض تحليل هذا الأخير اللغة، فالبوليفونية من وجهة نظره دلائلية خطابية بنيوية وإرشادية في الآن نفسه، لكونها مفهوما مرنا قابلا للقراءة حدسيا لذلك يقسمها إلى مجالات حسب ما تستعمل فيه، تعدد أصوات لساني/ تعدد أصوات في تحليل الخطاب/ تعدد أصوات أدبي هذا الذي طوره باختين.[1]

4 ـ 5 ـ 2: عمل اللغة (Acte de langage):

---

[1] ينظر: باتريك شارودو ودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، دار سناترا، تونس، ط/1، 2008، ص ص: 433، 436.

يرد هذا المصطلح في المعجم بوصف اللغة ذات بعد تداولي وخاصية إنتاجية قابعتان فيها تجعلانها تدور في فلك المعاني المختلفة مثل: هل يمكنك إغلاق الباب، هذه العبارة تنتج: أغلق الباب ... هل يمكنك إغلاق الباب ...[1] هذا المصطلح وثيق الصلة بالطرح الباختيني الذي يجعل الكلمة حوارية في حد ذاتها ما يضمن تعدد الأصوات في الرواية.

4 ـ 5 ـ 3 مبدأ الغيرية Principe d'altérité :

يرد هذا المصطلح بوصفه نابعا من الحقل الفلسفي، حيث يستعمل لتحديد الكائن ضمن علاقة مقامة على الاختلاف، [2] فمبدأ الغيرية قضية عالجها باختين في كتابه شعرية دوستويفسكي، عندما حدد علاقة البطل بما يحيط به. وجعل الغير حاضرا في تشكيل خطاب البطل وزاوية نظره وفهمه .

4ـ 5 ـ 4: الجملة المضادة (Antiphrase):

هذا المصطلح البلاغي يقترن بالسخرية القائمة على التضاد [3]، وهو ما يوازي الباروديا في المنجز الباختيني بوصف الخطاب الساخر يتمتع بالقدرة على إدخال التنوع الكلامي في الرواية مثلما سلف الذكر في التعريف بالصوغ البارودي.

4 ـ 5 ـ 5:المؤلف/(Auteur):

---

[1] ينظر: باتريك شارودو ودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب ، ص: 22.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 35.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص: 52.

في إطار التعريف بهذا المصطلح يشير الباحثان إلى قضية موت المؤلف التي شاعت عند رولان بارث[1]، لكن حضور هذا الطرح كان سابقا لما جاء به رولان بارت وهو ما يماثل إلحاح باختين على انتهاء دور المؤلف في رسم ملامح الشخصيات وجعلها ذاتا فاعلة بدل أن تكون موضوعا، وقد تم الإشارة لهذا في سياق الحديث عن البطل في الرواية البوليفونية.

4 ـ 5 ـ 6:إطار المشاركة/(cadre participative):

ما يتقاطع فيه المعجم مع الطرح الباختيني في محاولة إضاءة المصطلح هو الأطراف المتعددة التي تشارك في الخطاب وتدلي بدلوها وهو ما يوازي تعدد الأصوات وكثرة أشكال الوعي في الرواية البوليفونية[2].

4 ـ 5 ـ 7 :تناقض/(contradition):

يرتبط هذا المصطلح برد الفعل الشفوي أو الكتابي ويجمع بين التضاد والتناقض حيث تكون المواقف في علاقة تضاد [3] وهذا ما تتصف به عقيدة دوستويفسكي واستعمل تودوروف هذا المصطلح في معرض حديثه عن المبدأ الحواري لدى باختين.

من خلال هذه المصطلحات بالإضافة لجملة من المصطلحات الأخرى مثل: ازدواجية، التقييم، عدم التجانس، قالب جاهز ... نكتشف الامتداد الباختيني لدى مانغينو الذي نقل الطرح الباختيني من حقل الرواية إلى حقل تحليل الخطاب.

---

[1]ينظر: باتريك شارودو ودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب ، ص: 75.

[2]ينظر: المرجع نفسه ، ص: 91.

[3]ينظر: المرجع نفسه ، ص: 135.

4 ـ 6 ـ تطور البوليفونية عند أوزفالدديكرو/Osevalde Ducrot:

تشير الباحثة حياة أم السعد في معرض حديثها عن هجرة مصطلح بوليفوني أن ديكرو عارض المنجز الباختيني منطلقا من بوليفونية التلفظ الباختينية التي انتقل بها ديكرو من النصوص إلى الملفوظات التي تكونت منها تلك النصوص[1].

فقد ربط ديكرو في أبحاثه مصطلح البوليفونية بالتلفظ فالمتكلم في تصوره يؤدي دور المنتج للتلفظ ومن خلال العلامة اللسانية في الملفوظ تتكون الجملة التي ينتجها المتكلم الذي يسمح له المؤلف بذلك[2]، ويرى مانغينو أن جديد ديكرو في مجال تعدد الأصوات يكمن في مقاربة هذا الأخير في تحديد انقسام الذات المتكلمة على صعيد الملفوظ، لأن المتكلم هو من يكون المسؤول عن التلفظ ويترك آثارا في ألفاظه كضمائر المتكلم، وفي استطاعته أن يعرض علينا متكلمين يمثلون وجهات نظر مختلفة، مع إمكانيته أن يرتبط بمتلفظين وينفصل عن آخرين وهذا يشبه ما ذهب إليه حميد لحميداني كما سلف الذكر حول إمكانية أن يعدد راوي واحد زوايا الرؤيا [3]. وهذا ما ذهب إليه محمد القاضي كذلك حين قال: «**قوام المصطلح لدى ديكرو تعدد الأصوات ووجهات النظر في الملفوظ الواحد، وهو ما نجده في كل الأقوال المنقولة فالخطاب المنقول متعدد الأصوات من ناحية أنه يرجع في حصوله إلى وقوع**

---

[1]ينظر: حياة أم السعد: هجرة المصطلحات من الدرس اللساني إلى ميادين تحليل الخطاب، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة لونيس علي البليدة، ع 09، جانفي 2015، ص ص: 108، 109.

[2]Robert Vion:libid ،p 03.

[3]ينظر: باتريك شارودو ودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب، ص: 433.

حدثين خطابيين مختلفين: خطاب الآخر المنقول وخطاب القائل الناقل الذي يدمج قول الآخر في نطاق خطابي يختلف عن النطاق الخطابي السابق»[1]ما يكشف عنه الباحث هنا يتقاطع مع الصوغ البارودي في تصور باختين، حيث المتكلم ينتقد لغة الآخر من خلال تعريضها للسخرية. وبالتالي يحضر الخطابان في ملفوظ واحد و يحضر كذلك ضمن المبدأ الحواري بصفة عامة، لكون الخطاب ثنائي الصوت .ويرى محمد القاضي أن ديكرو قد جوّد مصطلح البوليفونية من خلال فصله بين القائل والمتلفظ، ففي تصوره القائل هو من يتكلم بالقول، بينما المتلفظ هو من يرى الأشياء ويقومها، وهو صاحب الأعمال بالقول، لذلك يجمع بين مصطلحات ثلاثة: القائل هو الراوي، والمتلفظ يرى ويدرك الكلام، والمؤلف ناقل للكلام[2].

ويربط ديكرو المعنى الذي ينتج عن التلفظ بالعلامات التي تتفاعل ضمن السياق الاجتماعي قبل أن تتشكل في الملفوظ بوصفها دليل فالمدلول في المستوى اللغوي هو محصلة تفاعل العديد من العلامات [3]فالخطاب يرتبط بالجانب التداولي فعندما يقول الأب للابن مثلا نظف رجليك وهو يقصد اذهب للنوم ينتج عنه عددا لا حصر له من الجمل في التلفظ، مثل أريد النوم، الوقت متأخر ... وهذا ما من شأنه أن يجعل الخطاب متصلا

[1]محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 102.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 102، 103.

[3]Oyvind Gjerstad.la polyphonie discursive pour un dialogisme ancré dons la longue et dons l'interation.thése pour le degré de philosophiaedoctor.université Bergen.2011.p 21.

بسيرورة تعدد الأصوات، فديكرو انتقل من البوليفونية في الرواية الدوستويفسكية إلى البوليفونية كظاهرة لسانية، لتصبح بذلك البوليفونية أكثر تعقيدا، تقول الباحثة ميرنا فيلسيس كانيفاز/MirnaVelcicCanivez أن ديكرو أشار في معرض حديثه عن التلفظ إلى المتلفظ الذي قد يكون مقصده عكس ما يظهرفي الجملة التي تلفظ بها، وذلك عندما يرد التلفظ في شكل نبرة تهكمية، ليجمع بذلك الملفوظ الواحد عديدا من الأصوات [1]، وهذا ما يوضحه المثال التالي: "الجو جميل" بينما قصد المتكلم أن الجو سيء فالملفوظ يحمل صوتين معا الجو جميل/كذب، الجو ليس جميلا / حقيقة.

من خلال ذلك يلاحظ أن أبحاث باختين وسعيه لرسم الحدود الأجناسية الفاصلة بين النمط البوليفوني والمونوفوني، أتت أكلها في مجال اللسانيات وتحليل الخطاب وأفرزت كمًّا من المصطلحات والآليات السردية التي تمّ استلهامها وتطويرها من قبل الدارسين والباحثين الذين أتوا بعده، ويمكن وصفها بالمنطلق للكثير من الدارسين المشتغلين في الحقل اللغوي، وما يلاحظ كذلك أن الرواية في تطورها وتطور ملفوظاتها، وطريقة بنائها ارتبطت بالمعطيات الثقافية للمجتمعات التي أنتجت فيها، فكان لتلك الظروف الاجتماعية بداية من سلطة الكنيسة وقهر الفكر واحتكاره، مرورا إلى تشيئ الإنسان بحلول الآلة محله وكذا التطور العلمي الذي قاد العالم للهاوية والحربين العالميتين، كلها ساهمت في تغيير خارطة

[1]MirnaVelcicCanivez.Laplyphoniebakhtine etDucrot.Poetique.septembre/2002/seuil.p 370.

العالم الأدبية التي أجرت تعديلا على طرائق القول، محاولة بذلك مواكبة ماهو حاصل لذلك يصفها باختين بأنها جنس يطور من نفسه باستمرار.

كما استفادت الرواية من الطروحات النقدية التي تهتم باللسانيات والنظريات المتعلقة بالنص والخطاب لتغدو الرواية فضاء خصبا تعتمد عليه هذه الدراسات لإجراء تجاربها وتجسيد طروحاتها وتأكيد ملاحظاتها .

الفصل الثاني

الرواية الجزائرية في ميزان النقد الأدبي

1 ـ الرواية الجزائرية تأخر البداية وصعوبة الانطلاق

2 ـ هيمنة الثورة في الرواية الجزائرية

3 ـ رواية الأزمة "أدب الأزمة أم أزمة الأدب"؟

4 ـ المألوف و اللامألوف في الرواية الجزائرية

1 – الرواية بالجزائر تأخر البداية وصعوبة الانطلاق:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية كجنس أدبي وقالب فنّي حديث ضيق الأفق، فالرواية الجزائرية عصارة ذاكرة، وعصارة ثورة وواقع مرير ، وعصارة تاريخ وصراعات فكرية، وعصارة تأثر كبير بموضوعات الآخر وطرق كتابته،هذا الجنس تحمل ما لا يطيق، فهو لسان النخبة التي عايشت أحداثا متنوعة وجمة منذ فجر الاستقلال إلى يومنا هذا، فبالرغم من ظهورها متأخرة في الجزائر قياسا بنظيراتها الغربية وحتى العربية، فهي نضجت أو حاولت النضج في زمن قياسي .

يجمع أغلب النقاد على أن الرواية الجزائرية باللسان العربي بعثت على يد "أحمد رضا حوحو" في روايته غادة أم القرى،هذه الرواية وما ماثلها قبل فترة السبعينات لم ترق إلى مطامح النقاد والدارسين،ولم تبلغ النضج الفني المأمول،ولم تستوف شروط الكتابة الروائية بيد أنه يحسب لها أنها مهّدت الطريق وفتحت المجال أمام ميلاد الرواية الجزائرية الفنية إبان السبعينيات، ويرى عبد الله الركيبي أنها رغم سذاجتها، إلا أنها خاضت تحديا ضد أجناس أدبية أخرى كان الاستحسان كبيرا لها من قبل القارئ الجزائري آنذاك، كالمقالة والخطبة والرسالة ، كما أن البيئة التي ظهرت فيها لم تكن تسمح لها بأن ترتقي إلى التطلعات ، لذلك تأخر ميلاد الرواية الفنية إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين عبر نماذج عديدة منها "ما

لا تذروة الرياح" ل "محمد عرعار " و" ريح الجنوب" ل "عبد الحميد بن هدوقة" و روايتي "الطاهر وطار" "اللاز"و" الزلزال"[1] .

الملاحظ في الروايات المذكورة أنها تشترك في موضوعين هما: الأرض و المرأة ويمثل الموضوعان رمزا للإنتاج و الخصوبة، و لعل تركيز أدبائنا على هاتين الفكرتين هو إيمانهم الراسخ بالحاجة إلى الإنتاج في مرحلة ما بعد الاستعمار الذي أتى على الأخضر واليابس، فالمرأة منبع جيل قادم من شأنه أن يحمل مشعل التقدم، في حين الأرض هي منبع كل حضارة، وهي الفضاء الذي ينمو فيه هذا الشعب بمختلف طموحاته و آماله.

ويدور الموضوعان السابقان في فلك الثورة لتنبثق منهما ثورة أخرى يقول محمد مصايف :«**إن الطاهر وطار يرى وهو ليس وحده في هذا الرأي أن المثقف مناضل ملتزم بقضايا الجماهير بالدرجة الأولى ، وبما أن هذه القضايا قد تتضارب مع قضايا الحكم فإن أول شيء ينبغي أن يتحلى به الأديب هو الجرأة وحرية التعبيرعن الرأي**»[2].

إن المتأمل لهذا القول يكتشف بين ثنايا سطوره التعسف الممارس ضد الأديب الجزائري وموجة الكبح التي تقف أمام كتاباته بالجزائر، فلم يكن الطريق معبدا أمامه؛ إذ يتعرض لمحاولات القتل ومحاولات إخراس صوته، ما جعل الرواية بالجزائر ثورة في حد

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث، الدار العربية للكتاب ، تونس،ط/2 ،1978، ص ص: 200،201

[2] محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،(د.ط)،1983، ص: 10.

ذاتها، يقول محمد مصايف على لسان الطاهر وطار : «**فبالأمس كان المثقفون يذبحون ، تلك الذهنية ما تزال قائمة ، إنما بدل الذبح اليوم هناك تجييف ، الثورة التي لا تتخذ المثقفين سمادا لها ستظل تسير عرجاء**»[1] .

الرواية الجزائرية ورغم كل هذه الظروف، ورغم القمع الفكري. حاول كتابها أن يضعوا بصمتهم الخاصة في المشهد العالمي، بل وذاع صيت بعضهم عربيا وعالميا، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "واسيني الأعرج"، "أحلام مستغانمي" و"ياسمينة خضرا" وغيرهم .

لم تكن الرواية الجزائرية لترسم لها نهجا خاصا لولا أنها انطلقت من هذه الظروف في ظل الزخم الذي تشهده الإبداعات الروائية في سائر الأقطار، فالرواية بالجزائر عبّرت عن واقع مختلف، هذا الواقع الذي طبعها بشيء من الفرادة والخصوصية. كونها تنزع نحو الصدق الفني وتتجاوزه عندما تنتقد هذا الواقع، و تصبح في حد ذاتها ثورة ولسان أمة خاضت ثورة لم تكتمل، فالرواية تحمل على عاتقها مواصلة هذه الثورة، لذلك قال عنها عبد الفتاح عثمان: «**عبرت الرواية بالجزائر عن الواقع بكل همومه وطموحاته،وركزت على أقاليم أربعة: الكفاح المسلح، الثورة الزراعية، الفساد الإداري، الاغتراب عن الوطن** »[1]

[1] محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، ص: 11.

من خلال طبيعة الأقاليم الأربعة نكتشف صبغة الخطاب السياسي التي تطبع الرواية الجزائرية، فتخوض إمّا في الثورة أو الفساد الإداري أو أدب الأزمة، فهي ذات بعد آخر بالإضافة للبعد الفني، فالرواية الجزائرية الهادفة وتسعى إلى تغيير الوعي الذي تنادي به الطبقة الحاكمة والأديب الجزائري المخلص يكتب لغاية نبيلة، يكتب لخدمة هذا الوطن ويقف في وجه كل سلطة تحيد عن الهدف السامي الذي ضحَّى من أجله هذا الشعب في كفاحه المسلّح .

كما يكشف ارتباط الفن الروائي بالخطاب السياسي، عن هوس المبدع وقارئه على حد سواء بهذه المواضيع التي كانت الشغل الشاغل للمجتمع الجزائري ، لذلك انطلقت من خلال نقدها للواقع و معاينتها للحاضر، عبر ربطه بالماضي للكشف عن الجوانب المظلمة واقتلاع الاستعمار من جذوره،فالروائي الجزائري يثير داخل نصوصه قضايا سياسية كبرى وحاول إما عن طريق التخييل وإما عن طريق سرد الحقائق أن يملأ فجوات التاريخ، و يكشف المسكوت عنه ، لذلك تعددت المواضيع في المتون الروائية، وتباينت طريقة تقديمها، ومن أبرز هذه المواضيع الثورة والعشرية السوداء ، والفساد السياسي بمختلف تمظهراته.

2-هيمنة موضوع الثورة في الرواية الجزائرية :

[1] عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، د.ط، 1993،ص: 11.

لا يختلف اثنان على أن موضوع الثورة في الرواية الجزائرية، بمنزل الملح من الطعام فهي مادتها الخام التي لا تنفذ، وهي قبضة الطين التي تشكلها أيادي الروائيين كيفما شاءت، ولعل اهتمام الروائيين بموضوعها سالفا والآن ولاحقا لن يرسم لها نهاية؛ فصورة الثورة لم تكتمل والجدل حولها لا يزال لأنه يولد مع كل لحظة شك يعيشها الفرد الجزائري، بل ومع كل لحظة ألم، لأن إيمان الجزائريين كتابا وقراء ومحايدين بفكرة أن الثورة هي طريق الخلاص و السعادة، لا تزال تستحوذ على وعي الفرد الجزائري ، لذلك كل ما طرأ ما يعكر صفو الجزائر من أحداث، يسارع الكل إلى التشكيك في مصداقية الثورة، وإن صح القول في مصداقية نجاحها، يقول حاتم رشيد :«**عرفت الجزائر جدلا عشوائيا مفتوحا بكل الاتجاهات وهو جدل لم يتخلف عنه أحد، ولم تحكم هذا الجدل أية ضوابط، ولم يعترف بأية ثوابت ...لقد افترس هذا الجدل المحموم سكون الشعب الجزائري وسكينته فارضا إحساسا بالحيرة والضياع ... ولم يعترف الجدل بأي مقدسات** »[1].

لهذا السبب ظلت الثورة الجزائرية ولا تزال حاضرة في الرواية، فهي استمرار الماضي بأبعاده في الحاضر الجزائري، الذي يراها منطلقا للتغيير ومنفذا للخلاص من كل الشرور، لذلك كان حضورها مختلفا متنوعا في الرواية، فهي قابلة للقراءة والنقد والمساءلة والميلاد في كل لحظة، كما أن حضورها في المتن الروائي لم يكن مطلقا، بل تدرج مع

[1] حاتم رشيد : الأزمة الجزائرية إلى أين ؟ ، سلسلة قضايا راهنة 99/1 ، مركز الأردن الجديد للدراسات، الأردن، 1998 ص ص: 28 ،29.

مواضيع أخرى فلا تكتب الروايات الثورة بامتياز، ولا تنفصل عنها كل الانفصال ، يقول عبد الفتاح عثمان:« **لقد استقطبت الثورة الجزائرية بكفاحها المسلح واتجاهها الإيديولوجي ،اهتمام الروائيين الجزائريين الذين عايشوا وقائعها، وشهدوا أحداثها، وانفعلوا بما جرى في مسيرتها من صراع مذهبي، تطور إلى تصفيات جسدية بين رفاق السلاح الواحد و الهدف المشترك**»[1]. يقر الباحث هنا أن الثورة تمخضت عن ثورة أخرى، بين أبناء الوطن الواحد، فالثورة الجزائرية تبدو قد انتهت في الظاهر، لكنها تتواصل على جبهة أخرى في الخفاء و تتجسد للعيان في أشكال الفساد الإداري، الذي قاد البلاد للعشرية السوداء، نتيجة ذهاب الحقوق لغير أصحابها، و نتيجة لاقتصار ثمارها على فئة معينة دون البقية، ويستطرد الباحث نفسه قائلا :« **رصدت الرواية الجزائرية مشاكل ما بعد الاستقلال ورصدت السلبيات العديدة والمفارقات المأساوية، وأهمها أن الذين قاموا بالثورة كانوا من ضحاياها ، والذين أشعلوها وكانوا وقودا لها، وبعض المتزمتين قد غنموا مكاسبها، و تصدروا مواكبها، ورفعوا أعلامها. بينما المقاتلون الحقيقيون بقوا في دائرة الظل**»[2]لهذا السبب وجدت الرواية الجزائرية ضالتها في الثورة، وانطلقت منها لتلد عالما خاصا بها، كونها تفتح مجالا لتعدد الأصوات والأفكار والنقاشات، ما جعل أدباءنا يتعبدون في محرابها بإخلاص.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: الرواية الجزائرية العربية ورؤية الواقع، ص: 17.

[2] المرجع نفسه، ص: 18

هذا الإقبال على موضوع الثورة تحدث عنه مخلوف عامر قائلا : «**لعل أدباء كثيرين يكتبون عن الثورة لا عن قناعة الإيمان، بل يكتبون عنها مضطرين،لأن قيمة العمل الأدبي أو شرعية وجوده لم تعد تكتسب في الوقت الحاضر إلا بالمرور عبر جسر الثورة** »[1] ما يتحدث عنه مخلوف عامر قضية خطيرة في مجال النقد الروائي الجزائري، وهو كون الرواية الجزائرية وقعت في فخ موضوع الثورة وبدل أن تتسيّدها صارت عبدا لها وهذا من شأنه أن يؤثر في قيمة الأعمال الفنية الروائية الجزائرية، فعلى الرواية أن توظف الثورة كثيمة تضمن لها الفرادة والخصوصية، ولا تقتصر عليها فقط، فتغدو نمطية خالية من روح الإبداع ، ومن شأن هذا كذلك أن يجلب للرواية متطفلين باسم الثورة ليلجوا عالمها فيسيئوا إلى الاثنين"العمل الروائي" و"الثورة" لذلك يلحّ الباحث على قضية أخرى مهمة فيقول:« **إذ لا بد من حضور الوعي الذي هو العصب الحساس إما في النظرية وإما في الممارسة و الملاحظ أن نسبة كبيرة من الأدباء لم يقفوا على طبيعة الصراع ، كما تجسد فعلا أثناء الحرب فالمفهوم الغالب يرسم الثورة على أنها صراع بين كتلتين** "[2].

ما يبحث عنه مخلوف عامر في الرواية الجزائرية هو انفصالها عن التاريخ، الذي غسلت به أدمغة الجزائريين، فهو يلح على أن يكون الوعي حاضرا أثناء التفاعل مع هذا الموضوع فالرواية لا تحمل على عاتقها التعريف بأحداث الثورة فهي موجودة في كتب

[1] مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000،ص: 17.

[2] المرجع نفسه، ص: 18.

التاريخ، ومجّتها الآذان بل ينبغي أن يكون الخطاب الروائي مختلفا، يضع تلك المعطيات تحت المجهر يسائلها و يبعثرها ثم يعيد تشكيلها من جديد، ففي معرض حديثه عن صورة الثورة رأى أن شخصية المجاهد غالبا ما ترسم على أنها مفعمة بالروح الوطنية و الشرف، في حين يقف في مقابل هذا المفهوم نقيضه حيث يصور الخائن ظالما مستبدّا، و يرى أن هذه الصورة نتاج لتأثير الخطاب السياسي الرسمي الذي يحول دون تعمق الكاتب في سر التناقضات، إذ أخطر فئة في الثورة حسب رأيه هي تلك التي تحارب في اتجاهين ضد الاستعمار وضد الثورة فهي لا تهتم إلا بمصالحها الشخصية، فالكتابة عن الثورة لا ينبغي أن تأخذ مسارا واحدا، بل عليها أن تسلط الضوء على هذه الفئة التي تهدم الثورة، وتقف حاجزا أمام تحقق غاياتها التي قامت من أجلها [1] .

في هذا الإطار تخوض الرواية الجزائرية ثورتها في الكتابة عن الثورة، لتغدو الثورة بذلك أكثر حيوية وديناميكية، لأنها تغوص في الجوانب المظلمة من التاريخ، وكلما تحدثت بوعي عن تلك الجوانب كلما انفتح أمامها مجال ثري من الأفكار التي تُغذّي متونها، فتنفلت من الصورة النمطية وتسير نحو رؤية جديدة أكثر تعقيدا، تهبها مزيدا من الفرادة والخصوصية.

---

[1] ينظر :مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر، ص ص:19، 20.

لـم تقتصـر الثـورة الجزائريـة علـى الجزائـريين فحسـب، فقـد ناصـر غيـر الجزائـريين القضية وآمنوا بها، وشاركوا فيها وكتبوا عنها، ما يجعلها ذات صبغة عالمية، يقول محمد برادة :«**حين صدرت ترجمة " معذبو الأرض" سنة 1961... لقيت رواجا بين المثقفين العرب لأنها اقترنت بثورة الجزائر و كشفت عن تفكير جديد بلوره طبيب نفساني مارتينيكي { فرانس فانون }،ناضل في صفوف الثورة المسلحة واستطاع أن ينظر تجربته على صعيد العالم الثالث بجرأة ووعي نادرين**»[1]،ومنه يمكن القول أن الثورة الجزائرية قضية عالمية وعربية قبل أن تكون جزائرية، فهي رمز التمرد على أشكال التعسف التي عمّرت طويلا في البلدان المستعمرة، فهي وإن حققت نجاحا في رد الاستعمار إلا أنها تواجه مشاكل ما بعد الاستعمار أيضا، هذه المشاكل التي تحتاج قوالب فنية تميط اللحاف عنها، بغية رصدها و مواجهتها،وتلك القوالب الفنية وحدها كانت قادرة على الخوض في تلك المعطيات بوصف بقية الخطابات تحت هيمنة السلطة، التي تعدلها حسب ما تشتهيه، في السياق نفسه يضيف محمد برادة قائلا :« **الإبداع و التعبير الفني و الكتابات الفكرية و التاريخية غدت هي المتنفس الذي يستطيع العربي من خلاله أن يجهر بإحساسه و اعتقاده و أن يلتمس عبره الحقيقة التي تسعى أجهزة الحكم إلى طمسها** »[2]،فسعي أجهزة الحكم إلى طمس الحقائق لم

[1] محمد برادة:الرواية العربية ورهان التجديد، ص: 15.

[2] المرجع نفسه ، ص: 18.

يقتصر على الخطابات العادية، بل امتد إلى الخطاب الروائي ذاته؛ ذلك أن بعض الروائيين مازالوا تحت هيمنة الخطاب السياسي ولم يتحرروا منه، و يعطي مخلوف عامر مثالا صريحا على ذلك حين يقول : «...**أما الفرنسي الذي كانت له قناعات تخالف النظام الاستعماري و تقطع معه فتجعله يضم صوته إلى أصوات الثوار، فإن الرواية تسدل عليه ستار الصمت، و تغيبه وهذا بالذات ما يؤكد سيطرة الخطاب السياسي و تأثيره على الكتابة** »[1]

فالثورة مسألة جد معقدة وهي لا تعني فقط صراعا بين قطبين اثنين –الجزائر و فرنسا– لأنه هناك من الفرنسيين من خدم الثورة شأنهم شأن المجاهدين وآمن بها وبحقوق الشعوب المستضعفة مثلما فعل موريس أودان وهنري علاق، وهناك من الجزائريين من أساء لها أكثر من الاستعمار، هذه الحقائق وإن كانت قاسية إلا أنه لابد من أن تظهر للجزائري الذي يجب عليه أن يقرأ الماضي، وينتقد ذاته ليتطلع إلى مستقبل مغاير لا يعيد فيه تكرار أخطاء الماضي. ولا يثق في من ليسوا أهلا للثقة، أولئك الذين يتشدقون بالثورة وهم الاستعمار نفسه، أولئك الذين يصفهم عامر مخلوف قائلا :« **إنها شخصيات تمثل الذين يخونون عهد الشهداء ويجهضون الثورة، وهو الزمن الحراشي الذي قد يصبح فيه الخائن**

[1] مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر، ص: 32.

الحركي إنسانا شريفا، وهو زمن النمرود الذي قد يصل فيه المجاهد القديم إلى التردي النهائي »[1].

ما يصفه مخلوف عامر هو واقع ما بعد الاستعمار، حيث نشاهد على أرض الواقع ترسانة من السياسيين يتربعون على عرش السلطة، بوصف أنهم من حرروا هذا الوطن. حتى لتحسب أن الجزائر صارت حكرا على هؤلاء دون سائر أبنائها، فالشعب الجزائري ككل هو جزء من الثورة، فحين كان المجاهدون يحاربون في الجبال كان الشعب يواجه الثورة عاريا أمام ردود أفعال المستعمر، تلك الحقائق المهمشة ينبغي أن تظهر في الأفق ولا يأتي ظهورها ولا يتاح حاليا إلا في القوالب التعبيرية الفنية بالجزائر.

لذلك يهيمن موضوع الثورة على الساحة الفنية وخاصة الرواية فمن بين النماذج الروائية التي تناولت موضوع الثورة نذكر على سبيل المثال لا الحصر: " اللاز" للطاهر وطار، "جبال الظهرة" ل محمد ساري، "نتوءات البحر"، لعزي بوخالفة، "هموم الزمن الفلاقي" لـ محمد مفلاح[2] والنماذج كثيرة ما يؤكد حساسية الموضوع ، فهو الماضي الموصول بالحاضر والمتداخل فيه، فالثورة ومشاكل الثورة لا تنفك تتجدد كل يوم لأنها الانعطاف التاريخي للجزائر ونقطة الانطلاق التي نعود إليها في محاولة إعادة السباق من جديد، لأن

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر ، ص: 25.

[2] ينظر: وذناني بوداود: تجليات الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية،جامعة عمار ثليجي الأغواط، مقال متاح على الرابط: https://manifest.univ-ouargla.dz/ ، تاريخ الزيارة: 2019/08/25، 12:23.

الأنظمة السياسية لم تخض سباقا شريفا لتصل إلى الطليعة، فتركت بذلك سائر الفئات في نقطة الانطلاق بينما وصلت هي إلى خط النهاية .

3- رواية الأزمة بالجزائر " أدب الأزمة أم أزمة الأدب؟":

عايش الشعب الجزائري بكامل فئاته حالات اضطراب وقلق و عدم استقرار في الفترة المعاصرة، فالدموية لم تفتأ تلاحق هذا الشعب، فبعد الاستعمار العنيف الذي ودع الجزائري أخر هواجسه فجر الاستقلال، قادته ظروف اجتماعية وسياسية إلى دوامة دموية أخرى كادت تعصف بوجوده، ففترة التسعينات شهدت عودة التذبيح، والحرب هذه المرة اشتعلت بين أبناء الوطن الواحد لتتمخض عن صراع دموي عنيف، ولا شك أن أدب الأزمة بما فيه الرواية وجد نفسه أمام واقع جديد يستفز الأقلام لتسجيله ونقده، إذ لا يمكن أن تقف الأقلام أمام هذا الموقف الخطير موقف المشاهد دون أن تتحرك، وبغض النظر عن المصطلحات التي أطلقت على هذه الكتابات" كالرواية التسعينية،رواية المحنة،رواية العشرية السوداء،محكيات الإرهاب،رواية العنف،رواية المعارضة،رواية الشباب،رواية ثورة العنف،الرواية التسجيلية الجديدة،الأدب الاستعجالي،رواية الأزمة"، فمما لاشك فيه هو أن هذه الكتابات أثارت جدلا شاسعا حولها إما من الناحية النقدية، حيث وسمت بالاستعجالية وسعيها لتقديم وجبة دسمة من خلال استثمار قيمة الموضوع، الذي يعكس لحظات ساخنة وآنية، أو من حيث مواقف كتابها، الذين انقسموا بين معارض للسلطة ومؤيد، بين داعم

للجبهة وبين ناقم عليها، يقول عنها بشير مفتي :«**تفاعل الأدب الجزائري مع عشرية الأزمة و الحرب الأهلية ، وكتبت المئات من الروايات باللغة الفرنسية و العربية ، غلب عليها في تلك اللحظة الطابع الاستعجالي و التسرع و كذلك طغيان الرؤية الإيديولوجية و الأسلوب المباشر أي تلك الكتابة التي تقف مع طرف دون طرف آخر**»[1]وخلافا لهذا الطرح الذي يتهجم فيه بشير مفتي على كتاب رواية الأزمة،يقف سعيد خطيبي على طرف نقيض قائلا: «**وقد ظهرت،في سنوات التسعينات تلك،كتابات مهمّة عن فترة الإرهاب والحرب الدّاخلية في الجزائر ،لكن سرعان ما جاء روائيون من جيلي السبعينات والثمانينات من القرن الماضي،مرفقين بنقّاد يحومون في مداراتهم ،ليتهجمّوا على كتابات الشّباب في التسعينات،ويقلّلوا من قيمتها ،بوصفها :أدباً استعجالياً**»[2]. من خلال هذا الموقف تتضح نقمة الروائيين الجزائريين القدماء على الجيل الروائي الذي ولد مواكبة مع الأزمة، هذه النقمة التي تجعل الروائي يرى ميلاد كتاب جدد في الرواية الجزائرية تطفلا عليها، و هذا من شأنه أن يؤجج الصراع ويحدث فجوة وانقساما بين كتاب الرواية بالجزائر، كما من شأنه أن يؤثر في النقد الروائي لذلك قال بشير مفتي :« **أصبح النقد منذ أكثر من عقد يعيش في برج**

---

[1] بشير مفتي : سيرة طائر الليل ، منشورات الاختلاف ، ط/1، 2013 ، ص: 90.

[2] سعيد خطيبي : { كيف تكتب أدب الأزمة } ، جريدة العرب الثقافي ، السنة 39 ، ع 10337 ، الأحد 2016/07/17 الموافق ل 12 شوال ،1437، ص: 11.

عاجي ، ويدور في حلقة مفرغة ، أفرغ نفسه من أسئلة التاريخ واللحظة متجاهلا القراءة التي تنفتح على مختلف العلائق التي نجدها في النص الأدبي ذاته»[1].

ما يقره بشير مفتي يكشف عن الفجوة بين الممارسة والتنظير في الرواية الجزائرية، لكن سيكون من الجائر الحكم على قيمة العمل الأدبي بالنظر إلى المؤلف دون العمل، فالكتابة الروائية ليست حكرا على أحد والتمييز في كتابة رواية الأزمة، ليس بالضرورة محسوما أمره لقدماء الروائيين، فحتى الكتاب الشباب عايشوا اللحظة وواكبوا الأحداث، ومن شأنهم أن ينتجوا أدبا حديثا يتخلص من هيمنة الماضي والتذكر اللذين طبعا الرواية الجزائرية، عبر تسجيل الواقع المعيش ونقده و محاولة التأثير فيه، وهذا ما تقره آمنة بلعلى صراحة حين تقول :«**ولعل روايات المواقف الإيديولوجية كالشمعة والدهاليز ،وسيدة المقام وفتاوى زمن الموت و حوارية ذاك الحنين و مرايا متشظية، وتسجيلية دم الغزال والورم كلها، وغيرها قد أجاب عن هذه الإشكالية حتى وإن كان كتابها ليسوا من جيل التسعينات، كما أن وجود أشكال ظرفية مثلما هو الحل في متاهات ليل الفتنة لا يطعن في هذا الجيل**»[2] فقيمة الموضوع تجعله يكتب في أشكال مختلفة، وينظر إليه من زوايا متعددة، فتطرق الرواة لهذا الموضوع سواء كانوا من الجيل القديم أو الجديد يعد نقطة إيجابية، ويقودنا نحو النقاش لا الخلاف.

---

[1] بشير مفتي : سيرة طائر الليل، ص: 118.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل ، (د.ط)، 2006، ص: 154.

لذلك نجد نبيل سعفان يبارك هذه التعددية وهذا الاختلاف حين يقول :« **إن التعددية في جوهرها تعبر ـ بشكل أو بآخر ـ عن كون الفكر العربي يعيش إرهاصات جديدة و يعيش مرحلة مهمة ، هي مرحلة مراجعة الذات و تحديد ملامحها من أجل تكوين نيتها و تأصيلها مشروطة بمستجدات العصر**»[1]. فالبحث عن الذات في ظل التجزيئية التي يشهدها المجتمع العربي والجزائري على وجه الخصوص، جعلت الإيديولوجيات متباينة و يظهر هذا التباين بشكل جلي في المتون الروائية التي تحاول قراءة الواقع المجزء، تقول مليكة الضاوي :« **حاولت رواية الأزمة عند" بشير مفتي "و"أحلام مستغانمي "و"الجيلالي خلاَص "و" حميد عبد القادر "و" واسيني الأعرج "و" فيصل الأحمر"وغيرهم من روّاد هذا الصنف الروائي الجديد ،أن تقرأ المجتمع الجزائري في ظل التحولات التي ميزته في هذه المرحلة الحرجة ،وتكشف الواقع الجزائري محاولة تفسير التصدّعات التي تهزه يوميا ،خاصة من الناحية السياسية التي تزداد تأزما في ظل الإيديولوجيا ،التي تبنّتها السلطة والحزب الإسلامي وآثارها على الإنسان الجزائري،الذي عانى اللاّأمن ،فطرحت موضوع الإرهاب الإسلاموي والعنف بأشكال عديدة كالقتل والسرقة والاغتصاب والتعذيب ...**» [2].

من خلال هذا يتجلى الزخم الذي يطبع هذه النصوص في سعيها إلى تغيير الإيديولوجيات والقناعات، والبحث عن الأمن الذي عرف طعمه المجتمع الجزائري بعد الحرب، فوعي الروائي بقيمة الأمن المفتقد في هذه المرحلة وضرورة إعادته من جديد، وفتح

[1] إبراهيم سعفان: أزمة الفكر العربي ، شهادات الأدباء والكتاب من العالم العربي ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط/1، 1994، ص: 26.

[2] مليكة الضاوي : تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية { 2005/1990} دراسة موضوعاتية فنية ، اطروحة مقدّمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب المعاصر، اشراف : نزيهة زاغر، كلية اللغة العربية وآدابها ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، سنة 2015/2014، ص: 92،93.

المجال أمام الحوار في مقابل السلاح، كان الهدف المنشود الذي يسعى الكاتب إلى ترسيخه في الوعي الجماعي، وبالتالي عادت الرواية في هذه المرحلة إلى دورها الإصلاحي سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

ويبدو بشير مفتي متخوفا من وقوع رواية الأزمة في فخ التسجيل، و ابتعادها عن طريق النضج الفني فيقول :« **الأدب يتفاعل دائما مع واقعه وتاريخه الحاضر، لكن شخصيا لا أعتقد أنه ستقدم أعمالا أدبية ناضجة لو تناولت هذا الربيع العربي ، بل ستكون أقرب إلى الشهادات الحية ، ومن وجهة نظري ليس على الأدب أن يتسرع في تناول ذلك ، وأخاف من المتسرعين الذين يريدون أن يحصدوا شهرة مؤقتة على حساب تقديم نوعية رفيعة من الأدب**»[1]. فما يشير إليه الروائي بشير مفتي قضية في غاية الأهمية، ألا وهي تحول الرواية التي تكتب عن الأزمة إلى أزمة في حد ذاتها، خصوصا إذا انتقلت مصالح ثورة الكتابة عن الأزمة إلى غير هذه الشعوب.

ويبدو إبراهيم سعفان على وفاق مع طرح بشير مفتي، في معرض حديثه عن الأزمة التي يعيشها الفكر العربي، والتي لا يتسبب فيها الجيل الجديد أو القديم بقدر ما يتسبب فيها المتطفلون على الأدب، أو كما أسماهم أدباء الحقيبة إذ يقول :« **إن هؤلاء الأدباء قادرون على ابتزاز أي مناسبة واستنزافها ماديا على حساب المستوى،مما جعل أعمالهم سقط**

[1] بشير مفتي: سيرة طائر الليل، ص: 92.

متاع لا قيمة لها ...أمام ظاهرة أدباء الحقيبة هذه انسحب الأدباء المخلصون عن الساحة الأدبية، لينأوا بأنفسهم عن الشبهات و تركوها لأدباء الحقيبة يرتعون فيها»[1].

فالقضية ليست قضية تجربة بقدر ما هي قضية إخلاص، فوحده الإخلاص من يمنع حدوث الأزمة في معرض الحديث عن الأزمة، حتى لا تغدو الرواية والأدب عموما وسيلة أخرى من وسائل الهدم بعدما كانت وسيلة للبناء، بالتالي يمكن القول أن أدب الأزمة في محاولته للحديث عن الأزمة بالجزائر، خلق أزمة بين الروائيين لأنه شتت شملهم، وخلق أزمة في النصوص لأنه جذب إلى الرواية بعض المتطفلين عليها، لكن ما يحسب لرواية الأزمة بالجزائر أنها أعادت مساءلة الواقع، والبحث في أسباب الصراع الدموي، ونقل من خلالها الروائيون الأثار السلبية و الأثمان الباهظة التي دفعها هذا الشعب، في إطار سعي بعض الفئات إلى السلطة، و تحقيق الأطماع الذاتية، لتخوض هي الأخرى في موضوع لا يقل قيمة عن موضوع الثورة ألا وهو العشرية السوداء.

4/ المألوف و اللامألوف في الرواية الجزائرية :

لم يقتصر دور الرواية الجزائرية على محاولة تمثل الواقع إما بسرد الأحداث الحقيقية أو محاولة الوصول إلى ما يشاكلها عبر التخييل، بل كانت مادة أكثر ثراء و تنوعا فخاض أكثر من روائي جزائري غمار التجريب عبر اقتحام العجيب واللامألوف ، منهم على سبيل

[1] إبراهيم سعفان : أزمة الفكر العربي، ص: 9.

المثال لا الحصر الطاهر وطار : "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ،الخير شوار في "روايته حروف الضباب" ، الحبيب السايح في روايته" تماسخت دم النسيان" و كذلك عز الدين جلاوجي في روايته "الرماد الذي غسل الماء" ، واسيني الأعرج في روايته : "كتاب الأمير" . فإذا كانت الواقعية هي أن يقدم الفن تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي عبر دراسة الحياة والتقاليد و ملاحظتها ملاحظة دقيقة [1] فإن العجيب:« **هو ما يرد من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقليا. وقد استعمل تودوروف في إطار حديثه عن الفانتاستيكي هذا المصطلح ليوضح حسم المروي له أو الشخصية تردده إزاء الظاهرة الخارقة أينسبها إلى الواقع أم يرفض نسبتها إليه؟** »[2].

وجد الروائي الجزائري ـ بالإضافة إلى ميله للاستعارة والتوظيف الرمزي، اللذان فر إليهما نتيجة التعسف الممارس ضده ـ متنفسا في العجيب، للهروب من المألوف الذي طبع الإبداع الروائي وهيمن عليه. تقول آمنة بلعلى في هذا السياق :«**ولئن كانت العودة إلى التراث هي جزء من بداية تغيير المتخيل، الذي بدأ مع الحوات و القصر الذي وظف الأسطورة واستثمار السيرة الهلالية... فإن أكثر ما في هذه العودة من إيجابية هو عودة**

---

[1] ينظر : صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف،ط/2،1980، ص: 13.

[2] محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص: 285.

الروح بعد حالة من الإشباع في نقد الواقع السياسي و الاجتماعي والثوري»[1]إلا أن الخوض في اللامألوف لا يعني الانفصال عن الواقع والهروب منه، بل يعد طريقة مغايرة تحاول من خلالها الرواية الوصول إلى الواقع بأسلوب جديد خصوصا، أن الوضع بالجزائر فرض على الروائي أن يكون حذرا أثناء الكتابة،وتضيف آمنة بلعلى :« **إنه من الطبيعي أن يشخص المتخيل بأدوات الترميز والخرافة والأسطورة في ظل التحولات التي عاشها المجتمع خلال فترة الثمانينات، وما نتج عنه من اهتزاز في القيم والأخلاق الذي قاد البلاد نحو العشرية السوداء»**[2]وبالتالي وجد الروائي الجزائري متنفسا في مثل هذه الأنماط التي تسمح له بممارسة الإبداع دون قيود، وهذا ما تقره مرابطي صليحة في إطار تحليلها لرواية تماسخت،فهي تؤمن بأن الأزمة نتج عنها كبت طاقوي للغة وصراع فكري داخلي تتقاذفه الرغبة في الكتابة، وترى أن رواية تماسخت ما هي إلا تعبير انفراجي لكاتبها [3] .

أضف إلى ذلك أن اللامألوف مكّن الروائي الجزائري من تنويع اللغة والأسلوب وفي هذا الصدد تضيف الباحثة ذاتها :« **إن صورة انبثاق المواضيع في تماسخت تضعنا عند القراءة أمام إحساس بالانبهار وصعوبة في الإدراك لهذا التشابك الغريب، الذي يحيل إلى**

---

[1]آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص: 86.

[2]المرجع نفسه، ص: 87.

[3] مرابطي صليحة : حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح ، دار الأمل، الجزائر ،(د.ط)، 2012،ص: 110.

التقطع إلا أنه لا يخلو من الترابط يصنعه كم هائل من الألفاظ المعتادة والغريبة والقديمة والجديدة والمشتقة والمفبركة واللهجوية والبسيطة وكم آخر من الأفكار والرغبات والمشاهد والذكريات والمشاعر والصور»[1]تكشف الباحثة عن التنوع الكلامي والموضوعاتي اللذان نتجا عن اللامألوف في رواية تماسخت، ويمكن الذهاب أبعد بقليل للبحث عن سر هذا التنوع في اللغة والأيديولوجية فتربطه هذه الأخيرة بالتركيبة الهجينة للفرد الجزائري، الذي يعد وعاءً جامعا لأصناف ثقافية متنوعة فالمجتمع الجزائري عرف كما هائلا من الثقافات واحتك بالكثير من الشعوب الأخرى كالرومان والأتراك و الفرنسيين، ما نتج عنه عبور ثقافي امتزج بالثقافة الأصلية.

كما تشكّل هذه الثقافات مرجعيات ذات مشارب مختلفة للعجيب، ما يمكن الروائي الجزائري من توظيفه كونه جزءًا لا يتجزأ من ثقافته ومحيطه اللذان يزخران به، فالمجتمع الجزائري إبان الاستعمار آمن بالخرافة واعتقد بكرامات الأولياء الصالحين وحتى المثقفون تشبعوا باللامألوف من قصص ألف ليلة وليلة والمرجعيات عديدة لا يمكن حصرها .

لكن الحديث عن العجيب كعودة للتراث لا يمنع من ذكر أهمية الواقعية السحرية في روايات أمريكا اللاتينية، إذ كان لرواجها وبلوغها مصاف العالمية أثر كبير على الرواية المغاربية التي حاولت محاكاتها، بل يذهب عمري بنو هاشم إلى جعلها سببا رئيسا في ظهور

[1] مرابطي صليحة : حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح ، ص: 13.

ما يشاكلها في الأدب المغاربي فيقول :«**لقد كان لاطلاع الروائيين المغاربيين على أعمال الإسباني " خوان غويتيليو / Juan Goytisolo، و الروائي الكولومبي " غابريال غارسيا ماركيز / .Gabriel Jose Garcia Marquez وغيرها من نماذج الرواية الواقعية السحرية دور في فتح أعين الروائيين على الثقافة سردية جديدة كان أهمها توظيف العجائبي،واستبطان ما بداخله من أسئلة وروايات وتصورات، تطيح بالعادي والمألوف وتؤسس خطابا جديدا لا يتورع عن قراءة الواقعي في ضوء العجائبي** »[1]و بعد هذا يرجع الباحث العودة إلى التراث والمخزون الثقافي العجيب لدى الروائيين، بمثابة الاستجابة لنداء الواقعية السحرية اللاتينية و لولاها لظل ذلك المخزون الثقافي حبيس الأدراج لذلك يضيف قائلا :«**فالتفوا إلى تفاصيل الحياة اليومية و إلى الموروث الشعبي ليعثروا في ذلك الواقع على خامات بكر، تعد بعوالم حكائية مغرية، لما تحمله من غرابة ودهشة تمخضت عن واقع حضاري مخصوص وواقع اجتماعي و سياسي مأزوم** »[2].

والملاحظ لهذا الوضع يكتشف تبعية الرواية الجزائرية والعربية عموما للرواية الغربية، فالأدباء العرب يحاولون مجاراة الإبداع الغربي، لإيمانهم الراسخ بتفوق الغرب في هذا المجال خصوصا في الجانب الفني، إلا أنه ما يحسب للروائيين الجزائريين والعرب أنهم يتمثلون واقعهم الخاص ويستثمرونه في أعمالهم الفنية، وهذا ما يمكن اعتباره تفاعلا إيجابيا

[1] عمري بنو هاشم : التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص: 14.

[2] المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

مع الحداثة، الذي يتم عبر الإفادة من تقنيات الرواية العالمية ومحاولة تطعيمها بلمسة عربية خالصة، تنطلق من الموروث السردي لتلد عملا فنيا يمزج بين الأصالة والمعاصرة، بصرف النظرعن تلك النماذج التي لا ترق لأن تصنف ضمن هذا التصنيف.

يمكن القول أن الواقع الذي يحيط بالرواية الجزائرية فضاء شاسع و دوامة من الأفكار التي يمكن صياغتها في قالب فني، ففضاء التنوع الكلامي المتاح في الواقع الجزائري من شأنه أن ينتج نصوصا بوليفونية الشكل والمحتوى معا،كما أن الجزائر بتاريخها وتعدد الثقافات المحيطة بها مكنت الرواية من أن تضع بصمتها في المشهد الثقافي العربي وحتى العالمي، لأنها وفرت المادة الخام للروائيين لينتجوا روايات تحمل معاناة مجتمع وطموح شعب، لا يفتأ يصارع من أجل استرجاع سيادته وقيمته المفتقدتين، في ظل الحملة الشرسة التي تعرّض لها إبان الاستعمار وبعده، كما يحسب للروائي الجزائري مقاومته لكل أشكال التعسف، وخوضه غمار الكتابة في أحلك اللحظات، لإيمانه الراسخ بأهدافه النبيلة ومساعيه لتنوير المجتمع وانتشاله من القاع .

الباب الثاني

الفصل الثالث

بوليفونية السرد في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك".

1 ـ بوليفونية العتبات

2 ـ تعدد الرواة وزوايا الرؤية

3 ـ أشكال التعدد الصوتي

يأتي هذا الفصل ليكشف عن تجليات البوليفونية في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" للروائي الجزائري "عمارة لخوص"، إذ يقف من يقرأ هذه الرواية على العديد من سمات البوليفونية التي استرسل باختين في رسم ملامحها، وبذلك تطرح العديد من الأسئلة: هل رواية عمارة لخوص رواية بوليفونية؟هل نجح هذا الأخير في إنتاج نص روائي بوليفوني شأنه شأن دوستويفسكي؟هل تحققت محددات بطل الرواية البوليفونية في هذه الرواية؟هل لغة الرواية حوارية على نطاق واسع شأنها شأن لغة الرواية البوليفونية؟ ما قيمة البوليفونية وما تأثيرها في قيمة المادة الفنية المقدمة ؟.

1- البوليفونية انطلاقا من حوارية العتبات النصية:

لا يفصل باختين في معرض تحليله لروايات دوستويفسكي بين الحوارية والبوليفونية؛ لأن الطابع الحواري للغة والأفكار يعدّ محددا رئيسا من محددات بوليفونية الرواية، لذلك قبل الولوج لخطابات النص يتعين أوال دراسة الخطابات الواقعة خارجه، لأنها ترتبط به بشكل أو بآخر.

فالعتبات النصية أو المتعاليات النصية كما يسميها جيرار جينيت، نصوص ذات علاقة ظاهرة أو خفية مع النص الأصلي،أما من المنظور الباختيني، فالعتبات خطاب حواري متنوع الأصوات، وذلك بوصفها خطابات مستقلة بذاتها خارج النص، لكنها لا تنفصل عنه فهذه الخطابات من شأنها أن تحمل سمة الخطاب البوليفوني.

1-1: الأسلبة في العنوان : " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " :

إذا تم التسليم بأن الخطاب حواري بطبيعته حسب باختين، و أن كل لغة هي حوارية في ذاتها، فالعنوان المدرج في الرواية يظهر شيئا من الأسلبة بوصفها لغة مقدمة على ضوء لغة أخرى، لأنه يقيم علاقة ظاهرة أو خفية مع مضمون النص ككل. فمن يقرأ متن الرواية يجد تقاطعا كبيرا بين العنوان و المضمون، بحيث يصبح العنوان متعدد الأصوات استنادا لتعبيره عن فحوى النص الذي كان قد عنونه. ويمكن تأويل العنوان استنادا للمضمون كالآتي : "كيف تسكن في روما أو إيطاليا دون أن تتعرض للمشاكل؟"، والجواب عن الكيفية الصحيحة يجيب عنها الشخصية أميديو، تلك الشخصية الوحيدة التي لا تعضها الذئبة أو بالأحرى تتكيف مع مجتمع الذئاب دون أن تعضها، بحيث يكون الجواب "من تعلم لغة قوم أمن شرهم"، فالكاتب اختار عنوانه بدقة ليكون لغة شاملة تندرج ضمنها العديد من الأصوات التي تضمنها الخطاب الروائي ككل، خصوصا أنه يعرض مجموعة من الأشخاص في روما كلهم في معاناة "تعضهم الذئبة" في حين أميديو يتأقلم مع هذه الذئبة بواسطة معرفة اللغة حتى لا تفرق "إيطاليا" بينه و بين سائر الذئاب "الإيطاليين"، لذلك يقول أميديو في المتن:

«ما يهمني حقا هو أن أرضع من الذئبة دون أن تعضني و أمارس هوايتي المفضلة،

العواء»[1] فالعواء هو صوت الذئبة ولغتها فأميديو يتكلم الإيطالية حتى يتمكن من التعايش مع مجتمع الذئاب لذلك صار العواء هوايته المفضلة.

كما يبدو لمصطلح الذئبة الذي وظفه الراوي في متن العنوان دلالات أخرى، فالذئب عادة ما يرتبط بالمكر والدهاء لذلك فالعنوان ينتج خطابا آخر، وهو كيف تكون أذكى وأدهى من الذئاب، يمكننا أيضا أن نكتشف من خلال مصطلح الذئبة العلاقة بين أميديو والذئاب كما يطلق على مشجعي فريق روما لكرة القدم، لذلك نجد الذئب في علم هذا الفريق، وفي الرواية ما يؤكد هذا التأويل، فالراوي يكشف عن تعصب الجماهير لفرقها في إيطاليا، ويقف عند الانقسامات في صفوف المجتمع نتيجة ولعهم بكرة القدم، فالعنوان من خلال العلاقة مع المتن ينتج أصواتا عديدة لا تظهر على مستوى الملفوظ، لكنها تتضح عبر التأويل الذي يبحث عن مجموع العلاقات التي يقيمها العنوان مع النص، ليصبح بذلك فضاءً لاندماج الأصوات.

1-2: النصوص الموازية بين التهجين و الجنس المتخلل و إعادة التنبير:

ما يلاحظ في رواية عمارة لخوص أن العتبات الواقعة خارج النص موجودة في متنه أيضا فهي تؤدي دورا ثنائيا: ضمن النص وخارج النص. ضمن النص بوصفها خطابات

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/2، 2006، ص: 94.

غيرية ضمن مادة الحكي، و خارج النص بوصفها خطابا غيريا مستقلا بذاته، هذه الخطابات التي يرى حبيب بوهرور:«**أنها تعمل على كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تحيل إلا على ما هو محايث ضمن شبكة من الوسائط اللغوية الجافة**»[1]

العتبات النصية بغض النظر عن الوظيفة التي تؤديها داخل النص أو خارجه في تصور باختين، هي عبارة عن خطابات والخطاب من منظوره حواري بطبيعته، ما يجعل هذه العتبات ذات آلية تسمح بتعدد الأصوات في الرواية، وتمكن المؤلف من كسر سلطته اللغوية وتجعله منفتحاعلى لغة الآخر، وهذا ما يلاحظ من خلال إدراجها من طرف عمارة لخوص في روايته وتمثلت في :

1-3: الخطاب الشعري :

في مستهل الرواية وقبل الولوج إلى مضمونها يدرج المؤلف الخطاب التالي :

«هل تريد قليلا من الصبر؟

لا ...

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون .

يشتهي أن يلاقي اثنين.

[1]حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية، مجلة جامعة أم القرى للعلوم و اللغات، ع16،(د.ط)، 2016، ص: 207.

الحقيقة و الأوجه الغائبة»[1]

إن إدراج عمارة لخوص لهذه المقطوعة الشعرية "لأمل دنقل"، جعله يدور في فلك العديد من المصطلحات، التي أدرجها باختين في معرض حديثه عن طرق إدخال التنوع الكلامي في الرواية، لتصير لغتها حوارية وهذه المصطلحات أو الآليات هي :

1-3-1 - إعادة التنبير:

مثلما سبق التعريف بهذا المصطلح على أنه آلية يقوم فيها الكاتب بإعادة أعمال أدبية قديمة تنتمي إلى الماضي وإبرازها اجتماعيا وإيديولوجيا، يأتي هذا الخطاب الشعري المقتبس الذي كان ضمن سياق معين في دواوين أمل دنقل، ليلج ضمن سياق جديد فعمارة لخوص بإدراجه هذا الخطاب، كأنما بعثه للحياة من جديد ضمن جنس مخالف وهو الرواية الأمر الذي يجعله أولا يتمثل صوت الآخر، ويجعل من خطابه ثنائي الصوت، وثانيا يستفز من خلاله المؤلف ذاكرة القارئ، ويشاركه تلقي هذا الخطاب ويكون مرسلا للخطاب ومتلقيه في آن واحد.

1-1-2 - الجنس المتخلل :

هذه الآلية تساهم في جعل النص ككل متعدد الأصوات؛ فالجنس المتخلل يشكل رفقة الخطابات الأخرى نسيج النص الكلي، فإنه ضمن المادة الروائية يكسر نوايا الكاتب الأصلية، ففي معرض الإجابة عن السؤال المدرج ضمن متن الخطاب الشعري وهو: هل

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 07.

تريد قليلا من الصبر؟ تكون الإجابة شافية كافية من قبل أمل دنقل ضمن نفس الخطاب بحيث يبقى عمارة لخوص محايدا، لاقتناعه بتلك الإجابة اقتناعا يجعله يقتبس النص أولا ولا يتصرف فيه ثانيا، وفي هذا نجد قبول صوت الغير من طرف المؤلف، وكذا حياده بوصفه يقر صوت الآخرين ويقبله فيكسر من سلطته داخل النص.

ومن زاوية نظر أخرى يمكن تصنيف هذه العتبة كآلية أخرى بارزة في خلق تنوع الأصوات في النص وهي التهجين.

1ـ1ـ3 . التهجين :

إذا تمّ التسليم بتعريف باختين له، كونه خطابا يلتقي فيه وعيان مفصولان بحقبة زمنية في ملفوظ واحد،فإن حضور الخطاب الشعري وانتقاؤه من بين أشعار أمل دنقل، ليس اعتباطيا، فالمؤلف عندما يختار نموذجا معينا من الخطابات فهو يتقاطع في الوعي بذلك الخطاب مع قائله، وهو بمثابة استشهاد بذلك النص الذي عبر عن إيديولوجية عمارة لخوص وعبرعما يقوله، فكلاهما يؤمن بمضمون الخطاب،وكلاهما يتلفظه وإن كان جاهزا بالنسبة للمؤلف عمارة لخوص، ومبتدعا من طرف أمل دنقل، فإن الوعي بهذا المضمون نقطة التقى فيها كلاهما، ما يجعل الصوتين معا حاضرين في هذا الخطاب.

1 ـ2 الخطاب الروائي :

يقتبس المؤلف في الخطاب الثاني المدرج كعتبة من عتبات الرواية، مقطعا آخر مقتبسا من رواية: "يوم البومة" للكاتب الإيطالي :" ليوناردو شاشا" هذه العتبة ترد باللغتين العربية والإيطالية كالآتي:

«الحقيقة في أعماق بئر تنظر في بئر فترى الشمس أو القمر لكنك إذا ألقيت نفسك فيه فإنك لن تجد الشمس والقمر هناك الحقيقة فقط [1]»

«…La verita é nel fondo di un pizzarolei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna ma se si butta giu…»

من خلال هذا المقطع الروائي كذلك تتضح آلية إعادة التنبير بوصفها تساهم في تعدد الأصوات في النص، ويصنف هذا النص المقتبس أيضا بوصفه جنسا متخللا، ويجري عليه ما يجري على الخطاب الشعري، لكن ما يحسب لهذا النص هو وروده باللغتين وهو ما يجعل الرواية منذ الوهلة الأولى منفتحة على التعدد اللساني فالنص باللغتين العربية والإيطالية.

1 ـ3: الخطاب القصصي:

تبرز العتبة الثالثة أو النص الموازي الثالث في شكل مقطع مقتبس من قصة قصيرة للطاهر جاووت **«الناس السعداء ليس لهم عمر ولا ذاكرة فهم لا يحتاجون إلى الماضي[2]»**

«Les gens heureux n' ont ni àge ni mémoire ils n' ont pas besoin du passé. »

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 07.

[2] المصدر نفسه، ص: 07.

من خلال العتبات المدرجة يتضح التنوع الكلامي والتعدد اللغوي البارز في رواية عمارة لخوص، فبالإضافة إلى كون الكاتب يتمتع بالحياد الكلي في هذه النصوص التي ينسبها لأصحابها، يبرز كذلك التعدد الصوتي الذي يطبع النصوص المقتبسة، فهي أولا من أجناس مختلفة :"شعر، رواية، قصة" ما يجعل كل هذه الأجناس تنصهر لتشكل على اختلاف مادتها نسيج النص الكلي الذي هو الرواية، وهي ثانيا بلغات مختلفة: عربية، فرنسية إيطالية" ما يجعل النص متعددا لسانيا، فالتعدد اللساني يجعل من كاتب النص منفتحا على لغة الآخر وأكثر إدراجا للخطابات الغيرية، التي تجعل من نصه يحقق محددا من محددات البوليفونية ألا وهي اللغة الحوارية بامتياز.

يتجلى فيما سبق كيف كانت العتبات حوارية، لكن ما يحسب لها كذلك أنها منتقاة بعناية كبيرة من طرف المؤلف، بحيث تضم في ثناياها أصوات النص المختلفة، فهي تختزل مسيرة الخطاب الروائي، وتعيد صياغة الإيديولوجيات المتنوعة في الرواية بشكل مكثف ويمكن ربطها بإيديولوجيات الرواية كالآتي:

«الجنوبي يشتهي أن يكون... الحقيقة والأوجه الغائبة» هذه العبارات من شعر أمل دنقل تتقاطع مع المتن الروائي، خصوصا أن الرواية تشكل صراع أفراد من الجنوب في الشمال وتعكس صراع عالم الشمال مع الجنوب، عن طريق إبراز جملة من أنماط الحياة المختلفة التي تحياها الشخوص، التي تتدرج حسب دورها وطبيعتها في الرواية ضمن صراع الجنوبي

مع حضارة الشمال وثقافتهم فيسعى هذا الجنوبي أن يكون ويبحث عن ذاته في بلاد غير بلاده وثقافة غير ثقافته.

«**الحقيقة في أعماق بئر** ....»[1] لهذا الخطاب كل العلاقة مع المتن الروائي فهو يعبر عن الحقيقة الزائفة التي يعكسها البئر وهو بالضبط ما تعكسه وسائل الإعلام عن المجتمع الغربي، بحيث يصور على أنه جنة، حتى نلاحظ في مجتمعات العالم الثالث أن عامة الناس تنظر إلى تلك البلدان بعين واحدة وهي الإيجابية، ذلك أنها لم تعش واقع تلك المجتمعات وتراها فقط كما يعكسها الإعلام، في حين الحقيقة غير ذلك إذ ليس من يسمع كمن يرى،وهو ما يكشف عنه عمارة لخوص عندما يعرض معاناة الشخوص، وصراعهم في تلك البيئة ليكشف عن جانب ما من تلك الحقيقة الكامنة هناك .

« **الناس السعداء** ... »يتضمن هذا الخطاب تعريفا للناس السعداء الذين يعيشون اللحظة في معزل عن الماضي والذاكرة، وبين السطور يتم إسقاط هذا الخطاب على شخصيات الرواية التي ينغص عليها الحنين للوطن، وتعصف بها نكبات الغربة، لتصبح الذاكرة منبعا للألم والمرارة، لذلك يعتبر الراوي السعادة قابعة في النفوس التي تتجاهل وتنسى وتخوض معترك الحياة دون الرجوع إلى الماضي، وهذا ما ينطبق بشكل واضح على أميديو الذي استطاع أن يتعلم اللغة ويتكيف مع الحياة الجديدة ويصنع لنفسه مكانا عكس بارويز الذي بقي سجين ماضيه فعصفت به النكبات والأحزان.

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 07.

فالملاحظ من خلال ما تقدّم أن العتبات تضطلع بالتنوع الصوتي وتغدو أكثر انفتاحا عليه حين تقيم علاقة شائكة مع المضمون.

2 ـ استقلالية البطل ونفوذه المعنوي في الرواية:

في الرواية البوليفونية يقوم السرد على وجهات نظر مستقلة للأبطال بحيث يكون الكاتب محايدا يعرض مجموعة من الأصوات المتناقضة على لسان أبطاله دون التدخل للإدلاء برؤية معينة، فباختين في معرض حديثه عن الرواية البوليفونية يكشف عن الطريقة التي يكون بها الكاتب محايدا خالقا للبوليفونية قائلا :« **الآن علينا أن ننتقل إلى تطوير وجهة النظر هذه تطويرا تفصيليا معززا بالبراهين وبالاستناد إلى المادة التي توفرها لنا أعمال دوستويفسكي...البطل مهم جدا لدوستويفسكي فهو لا يراه كيف يكون في العالم بل يرى تصوره لهذا العالم و تصوره لنفسه في ظل تواجده في هذا العالم**»[1]يبدو استعمال باختين لوجهة النظر مرادفا للصوت لأنه يربط وجهة النظر بالاستقلالية والنفوذ المعنوي، فوجهة النظر مصطلح مهم جدا في الدراسات السردية المعاصرة، وقد عزز ألان راباتال/Alain.Rabatel بشروحاته أهمية هذا المصطلح وكشف عن طريقة تحديد وجهة النظر وتمييز وجهات النظر الخاصة بالروائي والخاصة بالشخصية، وذلك من خلال تحديد من يرى ومن يعرف استنادا للإدراكات والأفكار في معزل عن الصيغ اللغوية التقليدية، إذ

[1] ميخائيل باختين:شعرية دوستويفسكي، ص: 67 .

تبقى هناك إمكانية أن تدرك الشخصية رغم تولي الراوي الحديث نيابة عنها فهو ينحو منحى ديكرو في الفصل بين القائل ومنتج القول[1]، لذلك قام راباتال بتحديد علامات وجهة النظر التي تفرق بين الذات المدركة والذات موضوعا للإدراك وتمثلت في حضور الاسم العلم الذي ينتمي إليه فعل الإدراك، اختيار المقصد{Viseé} بحيث يتجلى عبره فعله الإدراك، ويكون ذلك في حالة غياب الاسم الذي ينوب عنه فعل الإدراك[2]، فوجهة النظر التي حددها راباتال تتماثل مع الصوت في أبحاث باختين لأنه يقر أن وعي البطل مفصول عن وعي دوستويفسكي فالوعي عند باختين يوازي الإدراك عند راباتال، لأن باختين يجعل البطل يحضر بوصفه وعيا ذاتيا ويتمثل دور الراوي "دوستويفسكي" في رؤية هذا الوعي الذاتي معزولا في الواقع، وكذا رؤية ما تبقى من وعي آخر غائب عن وعي هذا البطل، فوعيه ليس إلا جزءا من كل، هذا الكل الذي لا يخفى عن فكر دوستويفسكي، كيف اكتسب دوستويفسكي هذه البراعة؟ يجيب باختين على أن هذا الأخير تمثل البطل في روايات غوغول، كيف يتعايش داخل العمل إلى نهايته، وجعل منه واعيا مدركا لتلك التفاصيل، فصار الواقع والأحداث عبارة عن جزء من وعي البطل الذي يقدمه دوستويفسكي،

---

[1] ينظر : Rabatel Alain.la construction textuelle du point de vue.Delachaux et Nestlé.lousanne. Switzerland.Paris 1998

نقلا عن محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، تونس ط/1، 2011، ص: 35.

[2] ينظر :المرجع نفسه،ص: 36.

فيهم بطله أن القصة تحكى عليه فلا يتعرض للانتقاد من قبل المؤلف، لذلك صار الدور الذي يقوم به المؤلف ملكا للبطل الذي تدور حوله هو الأحداث وليس المؤلف [1].

فالواقع الذي صار يقدمه المؤلف لا يجري خارج البطل بل داخل وعيه، وهذا ما يسميه كذلك فريدمان/**Friedman** المعرفة الكلية المتعددة الزوايا :

«إن الكاتب لا يختفي فقط وراء أنا سارد أو مشارك، بل لا يبقى هنا أي سارد إن الحكاية تقدم مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات أي كما تنعكس في وعيهم»[2]

ففي الرواية البوليفونية ينتهي دور المؤلف في السرد فلا يتخذ من أبطاله موضوعات، بل يجعلها ذواتا فاعلة في الرواية، فالشخصية تسرد الوقائع وتتفاعل مع الأحداث وتستميت في الدفاع عن أفكارها ووجهات نظرها، وهذا ما تذهب إليه يمنى العيد حين تقول:**«إن القول السردي يكتسب فنه من ديمقراطيته،أي بانفتاح موقع الراويعلى أصوات الشخصياتبما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم،ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة، والمتفاوتة والمتناقضة»[3]**

---

[1] ينظر :ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي،ص: 69.

[2] جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى لتبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط/1، 1989، ص: .

[3] يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان،ط/1،1986،ص: 11.

وهذا ما يتجلى بشكل واضح في رواية عمارة لخوص، وفي ما يلي عرض لتعدد أشكال الوعي الخاصة بالشخصيات ما يجعل منها ذواتا فاعلة في حدود العمل الأدبي .

تبدأ رواية عمارة لخوص بحياد كلي للمؤلف، بحيث يتنازل عن السرد مباشرة لشخصية بارويز :« **قبل أيام قليلة لم تكن الساعة تجاوزت الثامنة صباحا بينما كنت جالسا على أحد مقاعد الميترو أفرك عيني**»[1] يعطي عمارة لخوص لهذه الشخصية حقّها في الكلام داخل الرواية، و ينقل من خلالها نظرتها للأمور ورؤيتها للأحداث، وكذلك رؤيتها لباقي الشخصيات، بوصفها كاملة القيمة داخل العمل الأدبي دون أن يتدخل للإدلاء برؤية فنية متكاملة، وهذا ما يجعل روايته تنحو منحى الرواية البوليفونية، في إطار عرضها للشخصية. فشخصية بارويز تتحدث عن نفسها داخل الرواية وتسرد الوقائع التي تخصّها،فيقول بارويز :«**أخذت إبرة و خيط و نفذت فكرتي لا أزال أذكر صرخة المساعدة الإجتماعية يا إلاهي بارويز خاط فمه يا إلاهي**»[2]فبارويز يسرد بنفسه تفاصيل حياته ويرسم شخصيته بنفسه دون أن يتدخل الراوي، ليكون باختين صاحب وجهة نظر خاصة به لأنه يحضر حضورا صريحا عبر الاسم العلم الذي حدده راباتال يقول بارويز كذلك :« **كنت سعيدا مع**

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 9.

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

زوجتي وأولادي أما الآن فأنا هنا أسفل المستنقع»[1]،في هذا المقطع يغيب الاسم العلم لكن الضمير العائد متعلق بباروز لكنه داخل الرواية لا يعبر عن نفسه فقط بل له نظرته الخاصة للأحداث، ويساهم كذلك في الرواية في رسم ملامح باقي الشخصيات ويسرد بعض الأحداث من وجهة نظر خاصة به، ما يجعله صوتا مستقلا يتفاعل مع باقي الأصوات الخاصة بالشخصيات الأخرى، وبحكم علاقة الصداقة التي تربط باروز بأميديو فإن هذا الأخير يشارك في رسم شخصية أميديو، ويسرد بعض الأحداث المتعلقة به، ليجعل الروائي طريقة تقديم الشخصية متعددة أولا عن طريق السرد – الشخصية تتحدث عن نفسها– أو عن طريق الشخصيات الأخرى التي تقدمها وفق منظوراتها الخاصة، يتحدث باروز عن أميديو قائلا: **«كان أميديو متميزا عن الجميع بمداومته على دروس ستيفانيا، دون أن يفوت درسا واحدا...بعد شهور قرر أميديو الانتقال للعيش مع ستيفانيا في حديقتها المطلة على ساحة فيتوريو»**[2]

فما يلاحظ في هذا المقطع أن الشخصية تقوم بالدور الذي يقوم به المؤلف، فهي ترسم ملامح الشخصيات الأخرى وتتحدث عن نفسها وتشارك في السرد، ما يجعل المؤلف في هذه الرواية يحقق تعدد الأصوات أو ما يقول عنه باختين التوزيع الأوركسترالي بحيث

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، ص: 15.

تكون الشخصيات في الرواية أشبه بأعضاء الفرقة الموسيقية، عازف الناي يصدر صوتا وعازف البيانو صوتا آخر، فتشكل خطابات الشخصيات أصوات متناقضة تشكل الخطاب الكلي للرواية، مثلما تشكل الألحان المختلفة المقطوعة الموسيقية، فباروز وسائر الشخصيات تنتقل من كونها ذوات مدرِكة إلى ذوات مدرَكة فتكون إما صاحبة وجهة نظر مستقلة خاصة بها أو موضوعا لوجهة نظر أخرى خاصة بغيرها.

فيظهر أميديو من منظور باروز على أنه شخص طيب ودود يقول عنه باروز :**«لا غرابة في تشبيه أميديو بالفاكهة، فلنقل إنه حلو وطيب كالعنب وما أحلاك يا عصير العنب»**[1]. لكن رغم قرب أميديو من باروز حسيا ومعنويا فهو يبقى لغزا محيرا في ذهن باروز، وعلى قدر كبير من التعقيد وهو ما يكشف عنه باروز حين يقول :**«...هل هو إيطالي أم لا ؟...لم أقل إن أميديو لغز يحير العقول إنه كرباعيات الشاعر الكبير عمر الخيام تحتاج سنوات طويلة لإدراك مغزاها »**[2]، يشكل صوت باروز إطلالة خارجية على شخصية أميديو ويسلّط الضوء عليها من خلال التفاعل معها، فما يراه باروز عن أميديو يمثل صوته فقط وزاوية رؤيته الخاصة به، فالراوي لا يتدخل في رأي هذا الأخير سواء أخطأ أو أصاب،فشخصية باروز تتمتع بشيء من النفوذ المعنوي وتجسد حياد المؤلف وحتى بقية

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 11،12.

الشخصيات، لأن باروبز يمتلك صوتا مستقلا ووجهة نظر خاصة، لا يتدخل المؤلف في انتقادها.

ما يلاحظ كذلك في رواية عمارة لخوص، أن الشخصية تكون موضوع إدراك الشخصيات الأخرى التي تمتلك وجهات نظر مستقلة ومتنوعة، فحتى يفهم القارئ الشخصية ينبغي أن يحلل مواقف باقي الشخصيات تجاهها، وكذلك نظرة الشخصية لنفسها، هذه الطريقة في السرد جعلت الأصوات متعددة في هذه الرواية إلى حد كبير، كما أنها مكنت المؤلف من الحياد الكلي في النص فعندما يصف باروبز بندتا قائلا : «**العجوز بندتاهي التي تشرف على العمارة التي يقيم فيها أميديو في ساحة فيتوريو، من عادة هذه الملعونة الإختباء وراء المصعد و هي كلها عزم واستعداد للتشاجر مع كل من يهم باستعماله** »[1] فهو لا يحيط بكل خبايا هذه الشخصية، بل يقدم وجهة نظر واحدة من مجموع وجهات النظر المتعددة، التي تكشف عن طبيعة هذه الشخصية فيحافظ بذلك المؤلف على التناقضات ووجهات النظر المختلفة، التي تتفاعل فيما بينها في الخطاب الروائي ككل لتشكل السرد وترسم الشخصيات .

تبدو شخصية بندتا من وجهة نظر باروبز عصبية تسيء إلى الآخرين الذين يستخدمون المصعد، فهي لا تحظى بحب باروبز لذلك يتجاهلها ولا يتكلم عنها كثيرا، يصف ذلك قائلا: «...**غير أن بندتا تترصدني كقطة شرسة، ما إن أضع قدمي في المصعد حتى تصرخ في**

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، ص: 14.

وجهي : وايو وايو"[1]، ما يتم لمسه في إطار رسم بارويز لهذه الشخصية هو براعة الراوي في تقديم رأي بارويز، فالسرد على لسانه يكون مقتضبا فيشكل إشارات طفيفة لا تنفذ بعمق لجوهر الشخصيات المحيطة به بسبب إدراكه الضيق، وعدم امتلاكه للغة وشربه الكثير للخمر، لذلك يكون بطل عمارة لخوص يملك وجهة نظر محددة عن العالم المحيط به، شأنه شأن البطل في الرواية البوليفونية، لذا يسلط بارويز الضوء على جزئية واحدة من حياة ساندرو في الرواية، فهو بحكم العلاقة البعيدةوعدم معرفته بهذه الشخصية، لا يتحدث عنها إلا من جانب واحد أو من وجهة نظر خاصة به فيقول :« **ساندرو شخص طيب، يكفي أن تقول له تحيا لازيو لترى الشرر يتطاير من لسانه، إذا رآك تحمل رمزا يدل على أنك من محبي روما، فإنه يعاملك معاملة متميزة** »[2].

ما يلاحظ على شخصية ساندرو من خلال ما يصفه بارويز هو ولعها بكرة القدم لا غير فبارويز ليس عارفا مطلقا بخبايا هذه الشخصية، كما أن المؤلف لا يتدخل في إكمال الجوانب الخفية المتعلقة بها، بل يكشف عنها من خلال وجهات نظر أخرى تكملها باقي الشخصيات وتكملها الشخصية ذاتها في معرض حديثها عن نفسها، وهذا ما يجعل القارئ يعاين الشخصية عن بعد ويسمع عنها أصواتا متعددة، والقارئ وحده من ينتقي ويحكم على الشخصية من خلال المادة المقدمة في السرد،فبارويز يتمتع بالاستقلالية والنفوذ المعنوي

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:14.

[2] المصدر نفسه، ص: 15.

داخل الرواية ويعرض ما يدور حوله بكل حرية، فعندما يتحدث بارويز عن لورانزو مانفريدي لا يفصح عن اسمه الحقيقي لأنه يجهله، كما أن حديثه عنه جاء في سياق حديثه عن اتهام أميديو في قتل هذا الأخير فيقول : «**ما علاقة أميديو بذلك المنحرف المقتول الذي يبول في المصعد؟ قلت له : المصعد ليس مرحاضا عموميا نظر إلي بوقاحة قائلا : لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى فإنني سأبول في فمك، أنت في بيتي لا حق لك في الكلام ،هل فهمت أيها الأجنبي الحقير؟ ثم أخذ يصرخ في وجهي إيطاليا للإيطاليين ...**» [1].

هذا المقطع يعزز وجهة النظر المحددة التي يمتلكها بارويز هذه التي تشكل إلى جانب وجهات نظر الشخصيات الأخرى وجهة النظر الكلية للواقع، ويفصح بارويز أيضا عن الانحراف الذي يتصف به لورانزو مانفريديوهو ما تجمع عليه أغلب الشخصيات، كما ينقل فحوى الحوار الذي يجعل من الخطاب ثنائي الصوت ففي المقطع يتصارع صوتان، صوت بارويز الذي يستنكر الفعل الشنيع من طرف الغلادياتور، وكذا صوت هذا الأخير الذي يكره الأجانب، ويتعصب لعرقه وانتمائه عبر احتقار الأجانب.

ويلاحظ في هذا المقطع حضور وجهتي نظر في ملفوظ واحد، ضمير المتكلم العائد على بارويز وضمير الغائب الذي يعود على لورانزو مانفريدي، فرغم تولي بارويز الكلام إلا أن وجهة نظر مانفريدي حاضرة وهو ما يعزز ما ذهب إليه رابتال حيث يكون فعل الإدراك أبرز علامات حضور وجهة النظر.

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 22.

والأمر ذاته يحدث لباروز أثناء حديثه عن اليزبثا فابياني فيصورها على أنها مضطربة ومجنونة، وذلك من خلال هوسها بكلبها، وهيامها به حسب ما لاحظه وما سمع عنه، فيقول:« ...**فهناك جارة أميديو أيضا التي تنادي كلبها الصغير ب Amore أي حبيبي إنها تعامله كابن أو زوج ، بل سمعتها تقول مرة أنه ينام معها في سريرها أليس هذا الجنون بعينه**»[1]، يسلط باروز الضوء على جانب واحد من هذه الشخصية، ويعكس نظرته السطحية للشخصيات فهو لا يحلل مواقفها ولا يلتمس لها أعذارا من خلال تصرفاتها، لذلك يجعل الراوي من هذه الشخصية سطحية التفكير لكنه لا يقر ذلك صراحة داخل النص، فهو يجعل القارئ يستنتج ذلك من خلال ما تعرضه الشخصية عن نفسها،وعن باقي الشخصيات في الرواية.

فباروز شخصية مشاركة في السرد تبرز وجهة نظرها وتدافع عن أفكارها ضمن الرواية وحضورها ضمن المتن الروائي كان بوصفها ذاتا فاعلة لا قناعا يتستر خلفه الراوي للإدلاء بأفكاره ووجهات نظره، وهو كذلك لا يعلق على أقوالها وأفعالها بل يترك ذلك للقارئ، كما نجد عمارة لخوص يسلط الضوء على الجوانب السيكولوجية للبطل ضمن المحيط السوسيولوجي، فقلق باروز الذي أظهره الروائي يكشف عن براعته في النفاذ لجوهر التناقضات الداخلية له، لذلك يعيش باروز حالة شك ونفور من شخصية يوهان، الذي لا يعرف حتى اسمه ويكشف من خلال حديثه عن رغبة يوهان في إنجاز مشروع يتمثل في

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 22.

تصوير فيلم، لذلك يقول عنه : «**أنا أشك في الشاب الأشقر الذي يسكن مع الغلادياتورفي نفس الشقة، إنه من المؤكد جاسوس ...في إحدى المرات انهال علي بأسئلة غريبة : ما هو سر تعلقك بالحمام؟... فردّ بتصميم وحزم : إني أتحدث عن الفيلم الذي سأقوم بإخراجه و ستكون أنت أحد أبطاله يا بارويز**»[1].

من خلال هذه النماذج التي تمثل زاوية نظر بارويز في النص نلمس الحياد الكلي للمؤلف وهذا ما يعرف في السرد أيضا ببؤرة السرد :« **ويرجع استعمال هذا المصطلح إلى كل من كلينيث بروكس / وروبرث وارن / ويعنيان به وجهة نظر الشخصية أي تلك التي تتعلق برؤيتها الداخلية الخاصة للأشياء فكل ما يسرد ويوصف نابع من هذه الشخصية، ملون بوجهة نظرها** »[2]،إن استقلالية الشخصية في هذه الرواية تكشف عن براعة الروائي وقدرته على تقمص الشخصية، لدرجة تجعل منه مختف ومحايد وهذا نتيجة لما يعرف في السرد بالتآلف الخطابي :«**التآلف الخطابي مصطلح سردي استعارته دوريت كون من فرانز ستانزل واستخدمته في تناولها للعلاقة بين الراويو الشخصية عند نقل الأول للأحوال النفسية والذهنية للثانية** »[3].

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 23.

[2] محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،تونس، ط/1،2010، ص: 49.

[3] المرجع نفسه، ص: 59.

مايحسب لعمارة لخوص ليس تحرير الشخصية من قبضة المؤلف فقط، بل نقله لوجهة نظر الشخصيات حول الحدث الواحد من زوايا مختلفة فقد استطاع أن يعدد الأصوات، من خلال نظرة الشخصيات المختلفة للأمور، ويتجلى ذلك حين يتقلد أميديو زمام السرد.

بالإضافة إلى كون هذه الشخصية صوتا مستقلا يضاف إلى جملة الأصوات الموجودة في الرواية، يلاحظ حضورها بشكل أكبر من باقي الشخصيات، ما يجعلها في مصف الشخصية البطلة، وهذا ما يصفه محمد نجيب العمامي عندما يقول أن دراساته لراباتال جعلته يقسم الرواة داخل النص إلى رواة ثانويين ورئيسيين فالراوي الأول مسؤول عن كامل القصة فهو أكثر معرفة من الراوي الثاني[1] .

لكن المتأمل لها من خلال الأحداث وعلاقاتها بسائر الشخصيات يكتشف أن من وضعها في مصف البطولة ليس الروائي، وإنما العلاقة الجيدة والطبيعة الاجتماعية لهذه الشخصية وقدرتها على فهم الآخرين، وكذلك إتقانها للغات المختلفة، وقبولها للآخر وقدرتها على التكيف مع مختلف المواقف،الأمر الذي جعلها ذات أصوات متنوعة، لذلك هي تحمل اسمين "أميديو" بحيث تعكس صورة الإيطالي، وأحمد التي تعكس الأصول الجزائرية العربية، وتحضر هذه الشخصية في الرواية لتسرد التفاصيل المتعلقة بها وبالشخصيات المحيطة بها، والروائي في إطار رسمه لهذه الشخصية يجعل منها تتحدث عن نفسها كما يقدمها من خلال

[1] ينظر :محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، تونس ط/1، 2011،ص: 55.

باقي الشخصيات وبالرغم أن الشخصيات الأخرى فاعلة*ولها أهمية كبرى وتشارك في تكوين الأحداث داخل النص إلا أن الفعل** المسند لهذه الشخصية يفوق الفعل المسند لباقي الشخصيات.

تمثل شخصية أميديو صوتا جديدا ضمن النص، وتمثل وجهة نظر خاصة تعكس إدراكهالبقية الشخصيات وجهة نظرة مستقلة أخرى تعكس كيف تنظر هذه الشخصية لذاتها، وللعالم المحيط بها فباختين يتحدث عن هذه القضية بوصف البطل يمثل رؤية خارجية لذاته لذلك غالبا ما تكون هذه الرؤية متأثرة بآراء الآخرين تجاهها.

وبالتالي يتحقق التعدد الصوتي حتى أثناء تصورنا لذواتنا وحكمنا عليها،فيعطي باختين مثالا عن الحالات التي يحدث فيها الانزياح بين البطل والمؤلف في العمل السير ذاتي ويكون ذلك عندما يصف المؤلف ذاته فهو يقع خارج الذات، ويراها بعيني الآخر فهو ينتقد ذاته وفق ما لا يكتشف من باطنه، ووفق ما يدل عليه الآخر، فهو يعبر عن الذات برؤية من الخارج بحيث يصبح باطنه لا يعدو كونه مادة حكائية يقول باختين:«**على كل**

---

*فاعل : يرجع استنباط هذا المصطلح السردي إلى غريماس وهو مفهوم مجرد مشتق في اللغة الفرنسية من اللفظ(action)، وتعني الفعل أو العمل ...والفاعل يمكن أن يتطابق والشخصية ويمكن أن تجتمع شخصيات متعددة لتكون فاعلا واحدا،ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص ص: 304، 305.

**تعرف كلمة فعل في السرديات بكونها تعني التنظيم السياقي للأعمال أو الأحداث ... ولذلك عدت العلاقة بين الفعل والحدث علاقة عام بخاص أو جزئي بكلي، ينظر: المرجع نفسه، ص: 311.

البطل أن يكون هو الكل النهائي، ينبغي أن نرى الآخر في ذاتنا حتى النهاية»[1]فشخصية بارويز تأثرت بنظرة الآخرين لها، لكن هذه النظرة تختلف بين رؤية الشخصية لذاتها، ورؤية الآخرين لها، وهذا ما يوضحه المقطع التالي :« **مسكين بارويز إنه مقتنع بأن فصله الدائم من العمل يرجع إلى كرهه للبيتزا و ليس بسبب اللغة أو شربه الخمر»**[2].

فمن خلال هذا القول، تتجلى قيمة التعدد الصوتي في الرواية، فالمؤلف يعرض وجهات نظر مختلفة إذ لكل شخصية آراؤها الخاصة التي تتآلف فيما بينها شأنها شأن المقطوعة الموسيقية لتبني معزوفة النص الكلي، في الرواية أيضا نجد أن الحدث يتطور وتتضح ملامحه وفقا لهذا التعدد الصوتي، فبارويز والقارئ يجهلان حقيقة القمح الذي تقدمه السلطات ولا تتضح ملابسات هذه الواقعة إلا من خلال أميديو حيث يقول :« **قررت البلدية التضييق على الحمام في ساحات روما الكبرى بحجة كثرتها وإزعاجها للمواطنين والسياح، ذهبت إلى أبعد من ذلك حين أدخلت بعض المواد الكيميائية المانعة من التكاثر في القمح المقدم لها ... طبعا لم أقل له شيئا عن القمح الذي يصل إليه مجانا من البلدية»**[3].وجهة نظر بارويز بشأن الحمام وصوته الواحد جعل من الحقيقة مغيبة، هذه الحقيقة التي تتمثل في إساءة بارويز للحمام من حيث لا يدري، في حين تعدد الأصوات

---

[1]مخائيل باختين: جمالية الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، سوريا، ط/1، 2011، ص ص: 22،23.

[2]عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 27.

[3] المصدر نفسه، ص: 31.

وبروز صوت أميديو أماط اللحاف عن هذه الحقيقة، ونفس الشيء نجده من خلال تباين وجهات النظر بين بارويز وأميديو وهو ما يكشف عنه مقطع آخر حول حقيقة يوهان فان مارتن، يقول أميديو :« **لم أفلح في إقناع بارويزأن يوهان فان مارتن ...طالب هولندي يدرس السينما ويحلم بإعادة مجد الواقعية الجديدة التي ازدهرت بعد الحرب العالمية الثانية بفضل المخرجين ... قال لي بأن بارويز ممثل موهوب يملك مؤهلات فنية»**[1].

عندما تعقد مقارنة بين نظرة بارويز ليوهان ونظرة أميديو يتضح الاختلاف بين هذين الصوتين، فالأول يراه جاسوسان بينما على لسان أميديو فهو طالب جامعي له هواية يسعى لاستمالة بارويز للتمثيل. وهنا يبرز مجددا دور التنوع الصوتي في الكشف عن الحقيقة عبر تعدد وجهات النظر في المدونة، فالقارئ يتلقى الأحداث المدركة بطرق مختلفة،ويتعرف على الشخصيات من خلال إدراكها لذاتها، ومن خلال إدراك الآخرين لها مع حياد المؤلف الذي يقع خارج النص، وفي هذا السياق وهذه التقنية التي وظفها الروائي يقول باختين: «**المؤلف لا يحتفظ لنفسه أي لا يبقي ضمن منظوره الخاص بأي حكم جوهري ولا بأي سمة ولا بأي لمحة مهما كانت صغيرة، من لمحات البطل، إنه يدخل كل ذلك ضمن المنظور الخاص بالبطل نفسه، ويرميه في بوتقة وعيه الذاتي** »[2]، الأمر نفسه نجده عند عمارة لخوص، فهو يقدم الشخصية كما هي، ويتركها تنظر للأمور دون الإقرار بصواب ما

[1] عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ،ص:33.

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 68 .

تسرده أو عدم صوابه فباروبز عربيد جاهل للغة الإيطالية بالتالي هو جاهل للأحداث، وعلم أميديو بما يجهله بارويز يرجع لإحاطة هذا الأخير باللغة التي تجعله يرضع من الذئبة دون أن تعضه.

المقاطع التي تكشف عن نماذج وجهات النظر المتعددة واستقلالية الشخصية وظهور الحقائق بتعدد السراد المتقابلين عديدة في هذه المدونة، لدرجة يصعب إدراجها ككل فمثلا العجوز بندتا تقول عن أميديو: «**أنا أقول عن الألباني هو القاتل ، هذا الملعون عديم التربية عندما أناديه وايو فأنا لا أعرف اسمه...**»[1]يكشف هذا المقطع كذلك عن وجهة نظر أخرى وهي وجهة نظر بندتا التي تعتبر بارويز الإيراني ألباني، وتستمر وجهات النظر المتعددة والمتباينة في الرواية، إما في علاقتها بالعالم الخارجي أو ببعضها البعض، لترسم ملامح نص بوليفوني، فأصوات إلزابتا فابياني، ويوهان فان مارتن، وإقبال أميرالله، وعبد الله بن قدور، وسانتا ماريا،وغيرها من الشخصيات تلتحم في هذاالنص لتجعل منه خليطا من الأصوات التي تتفاعل* فيما بينها لتجعل من أميديو شخصا آخر يدعى أحمد جزائري النشأة، مهاجر تمكن من معاشرة الإيطاليين حتى بدا واحدا منهم لا لشيء إلا لأنه مولع

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص:

* التفاعل : الأطراف المتفاعلين يمكن تشبيههم كما يقول لناي وبيكين بمؤدي توزيع موسيقي،لكن لا يوجد في هذه الجوقةالثقافية الواسعة لا رئيس ولا توزيع،فكل واحد يؤدي دوره بالتطابق مع الآخر ،كما يعد التفاعل ذلك المسار للتأثيرات المتبادلة التي يمارسها المشاركون في التبادل التواصلي، ينظر: دومينيك مانغينو وباتريك شارودو: معجم تحليل الخطاب، ص: 309.

باللغة عالما بها، لينصّب نفسه ملكا بين مختلف الأجانب الذين يسكنون إيطاليا ويجهلون لغتها، فأميديو أتقن اللغة أكثر من أبناء إيطاليا أنفسهم، فيكشف عمارة لخوص بذلك عن تطابق كلي بين العنوان والنص ويجيب عن سؤال العنوان، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟.

يتجلى مما سبق أن الشخصيات المدرجة في الرواية، شخصيات بطلة شأنها شأن الشخصيات في الرواية البوليفونية، لأنها تتمتع بالاستقلالية والنفوذ المعنوي، وتستميت في الدفاع عن أفكارها، فالبطل في رواية عمارة لخوص يتطابق مع البطل في روايات دوستويفسكي من منظور محددات البطل التي نظَّر لها باختين في كتابه شعرية دوستويفسكي.

3 ـ التنوع الكلامي و تباين الأنماط الحوارية في رواية عمارة لخوص:

تعد اللغة الحوارية في الرواية البوليفونية ركنا رئيسا من أركان بنائها الفني، فباختين يلحّ على أن تكون الرواية مزيجا من خطابات متنوعة، تتخلل لغة الروائي لتستحضر الخطابات الغيرية بكمية وافرة تجعل من صوت الروائي يتنوع بتنوع تلك الأصوات، كما تجعله يقر الآراء الأخرى، وما يلاحظ على رواية عمارة لخوص هو توظيفها لأنماط حوارية متنوعة تجعل من الرواية تحقق محددا آخر من محددات الرواية البوليفونية وتمثلت هذه الأنماط في ما يلي:

3ـ 1 الخـطاب الســاخر :

«السخرية Irony مشتقة من الجذر الإغريقي :eironeia كانت وصفا للأسلوب في إحدى الشخصيات بالملهاة اليونانية القديمة ،المسمى ب : ايرون كانت هذه الشخصية تتميز بالضعف و القصر مع الخبث والدهاء، كما كانت دائما تتغلب على شخصية الألازون الفخور الأحمق عن طريق الخداع والذكاء»[1]، السخرية كذلك هي أن يتكلم المتكلم بعكس ما يمكن أن يقال على سبيل الاستهزاء، وهي طريقة وظفها الفلاسفة الإغريق منذ القديم عن طريق طرح الأسئلة مع التظاهر بالتجاهل، كما استعملها سقراط عبر التظاهر بالتجاهل والغباء للوصول إلى البرهان وفي العصر الحديث أضحت السخرية تيارا يمتاز بالنقد اللاذع مع أناتول فرانس وبرنارد شو وآخرون [2] ولها العديد من المصطلحات المجاورة مثل :

الـتهكم ويعنـي « **أن تـتكلم بالعبـارة قاصـدا معناهـا مثـل قولـه تعـالى:" ذق إنـك أنـت العزيزالحكيم»**[3]، فالتهكم يجمع بين المعنى ونقيضه لينتج الموقف الساخر ففي المثال يسخر الله تعالى من الكافر فلا يكون الكافر عزيزا حكيما وهو يصلى العذاب لذلك استبدل الذليل بالعزيز الحكيم ليضاعف من ألم الكافر لأنه يصلى العذاب حسيا ومعنويا، أما المحاكاة

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ، ط/2، 1984، ص: 198.

[2] ينظر : محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط/2،1999، ص: 522.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: المرجع السابق، ص: 35.

الساخرة فهي **«إعادة أداء فني أو أدبي جاد بطريقة ساخرة مثيرة للضحك والدعابة ...ويظهرفيها البراعة في التقليد وتحويل الجاد إلى هزلي»**[1].

وهي في الرواية البوليفونية شكل من أشكال التنوع الكلامي فغالبا ما يمتزج صوتان داخل السخرية فتجمع بين الجد والهزل ويعتبر باختين المحاكاة الساخرة: **«تقوي عنصر النسبية الأدبية في كلمة الراوية الأمر الذي يحرمها من استقلاليتها ومن قوتها الإنجازية تجاه البطل »**[2]،وهي كذلك :**«وسيلة من الوسائل التي يوظفها الإنسان لمواجهة الحالات الدرامية التي يصادفها كي يخرجها من مساحتها الملحمية ويدخلها حيز الواقع والمعيش»**[3].

وبالتالي تصبح السخرية بمثابة تحفيز نفسي توظفها الشخصية للتنفيس عن مظاهر الحزن والألم وهذا ما يذهب إليه محمد رمصيص حين يقول: **«يمكن توصيف الخطاب الساخر في بعد أول باعتباره فعلا تخييليا ينتدب سياقات ومواقف سردية درامية للحياة ومفارقات الوجود وتنفيس ذهني عن كربة الساخر الذي لم يصل بعد لتعديل الواقع بالفعل»**[4].

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس:معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، ص: 340.

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 330.

[3] المرجع نفسه، ص: 176.

[4] محمد رمصيص: قضايا القص الوامض بالمغرب البدايات والامتداد ، منشورات دار الأمان، الرباط، ط/1 ،2017، ص: 56.

وتبدو شخصية بارويز في الرواية أكثر ميلا للسخرية لأنها تبحث عن مكان لها في الواقع، وفي إطار هذا يلجأ بارويز للسخرية فيقول: **«قبل أسابيع قليلة فصلوني من عملي كغاسل للصحون...عندما اكتشفوا كرهي للبيتزا ... بعد هذه الفضيحة تجد من يقول لك إن حرية الأكل والتعبير والاعتقاد بالديمقراطية مكفولة في هذا البلد»**[1]فبارويز بعد الألم والحزن الذي أحس به نتيجة الفصل من العمل جعله يسخر من الديمقراطية في البلدان الغربية هذا المفهوم الذي يدافع عنه الغرب بشكل كبير ويحاول إرساء دعائمه في مجتمعاته فخطاب بارويز يمكن قراءته كالآتي: الإيطاليون يفتخرون بالديمقراطية ، أنا أكره البيتزا ، الإيطاليون يحبون البيتزا ، أنا ديمقراطي ، الإيطاليون فصلوني عن العمل ، الإيطاليون ليسوا ديمقراطيين . ففي ضوء هذا الخطاب يتصارع صوتان في فكر بارويز الأول أن الغرب يدعي تطبيق الديمقراطية/ كذب ، الغرب لا يطبق الديمقراطية / حقيقة .

يستطرد بارويز في السخرية من الإيطاليين :**« يكفي أن تعرفوا أميديو إنه كان يتقن اللغة أكثر من ملايين الإيطاليين المنتشرين كالجراد....لم أقصد بهذا الوصف إهانتكم ... ثم ما ذنبي إذا كان الإيطاليون متعلقين بمتعة السفر والهجرة»**[2] تكمن السخرية في هذا المقطع من الإيطاليين الذين لا يتقنون اللغة بشكل جيد بحيث يتقنها أميديو الأجنبي أكثر منهم، وفي هذا المقطع يبحث بارويز عن مساوئ الإيطاليين لأنه لم يحظ بالقبول

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 10.

[2] المصدر نفسه، ص: 12.

والمعاملة الحسنة من طرفهم لذلك تبدو أصوات أخرى خلف هذا الخطاب، وهي أنا لدي عيوب، الإيطاليون لديهم عيوب، لماذا ينظرون إلى عيوبي وهم لديهم عيوب؟.

وتتأكد هذه الخطابات حين تمتد سخرية باروز من التفاصيل الصغيرة في حياة الإيطاليين يقول:« **جارة أميديو التي تنادي كلبها الصغيرAmore حبيبي لقد خلق الله الكلاب للحراسة والسهر على حماية القطيع وليس للنوم في أحضان النساء** »[1] .

هنا يبرز الاختلاف في طريقة استعمال الكلاب، ويجسد باروز نظرة العالم الثالث للكلب على أنه حيوان له دوره في الحياة، ولا يرتقي لأن يكون في مصف الإنسان، لأنه من منظور باروز المرأة تنام إلى جانب زوجها، وهذا ما تقبله فطرة باروز ،في حين يصادف توطد العلاقة بين الكلاب والبشر لدى جارته الإيطالية، التي تحتقره لعرقه وانتمائه رغم كونه بشرا وتُقرّب منها الكلب رغم أنه من فصيلة الحيوانات.

يكشف عمارة لخوص من خلال خطاب باروز التناقضات الموجودة في العالم الغربي، وإلا كيف تعامل هذه السيدة باروز بطريقة أقل لباقة من معاملتها للكلب، وهو يبرز بذلك السعي إلى إظهار الجانب الإنساني عن طريق الرفق بالحيوان هذا الجانب الذي يفتقد عندما تعامل إنسانا من العالم الثالث.

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 22.

لذلك يبرز الخلل في القناعات والمواقف لديهم ، كما يهيمن على خطاب باروبز حضور الآخر ضمن الخطاب، في حديث الأنا عن ذاتها، فحضور الإيطاليين من خلال معاملتهم لباروبز، لا يتجلى إلا من خلال نظرة باروبز لهم وهذا ما يعرف بمبدأ الغيرية[1]، وفيه يتحدث عن الأنا بحضور الآخر، ما يجعل الخطاب الواحد ثنائي الصوت.

من مظاهر السخرية كذلك،ما يورده جانفرانكو في إطار حديثه عن زوجته التي يعتبرها سمكة متجمدة في حين يطلق تسمية السمكة الطازجة على الفتيات الصغار: «...**لا تتجاوز أعمارهن العشرين بل بعضهن قاصرات، يقضي ساعة مريحة مع السمكة الطازجة ـ هكذا يسمي الفتاة المسكينة ـ قبل العودة إلى زوجته التي يتهكم عليها مع أصدقائه بتسميتها السمكة المتجمدة والتي يحتاج المرء إلى تسخينها، وانتظار ساعات قبل الانقضاض عليها**»[2]، فجان فرانكو العجوز يلجأ إلى السخرية والتهكم لتبرير فعل الخيانة والهروب من تأنيب الضمير، عندما يقابل المتعة التي يحسها مع الفتيات الصغار في مقابل

[1] مبدأ الغيرية يستعمل لتحديد الكائن ضمن علاقة مقامة على الاختلاف : فالأنا لا يمكن أن يعي بكونه أنا إلا لوجود ما ليس أنا الذي هو الآخر و مخالف ، إذن مفهوم الهوية ومعناه أن العلاقة بين الكائنين تصور على جهة الشخص ذاته ، وفي تحليل الخطاب أجري المصطلح ذاته مطبقا على علاقة التواصل، ينظر : باتريك شارودوودومينيك مانغينو: معجم تحليل الخطاب، ص: 35.ويعتبر باختين الغيرية كل خطاب يخص الغير ففي رأيه المقلد للأساليب يستفيد من لغة الغير ليلقي ظلا من الموضوعية على كلمته ويدخل بذلك وجهة نظره في إطار النسبية بوصف أنها تندمج مع وجهة نظر الآخرين، ينظر: ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي، ص ص: 276،277.

[2] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 134.

البرود الذي يحسه مع الزوجة، لذلك يلجأ إلى التهكم والسخرية رفقة الأصدقاء، حتى يبرر هذا الفعل المشين فجان فرانكو يتأرجح بين الخيانة والوفاء، ويتصارع داخل وعيه الصوتان معا ليتمخض عنهما هذا الخطاب الساخر، الذي يخرجه من الحالة الدرامية وتأنيب الضمير التي يحسها نتيجة خيانة الزوجة مع فتيات قاصرات.

3 ـ 2 الأمـــثال:

تعدُّ الأمثال والحكم خطابات جاهزة كثيرة التداول، تحظى بالاتفاق من قبل الجميع وكثيرا ما نلجأ لهذه الخطابات لتأكيد أفكارنا، والسعي للتقاطع مع وجهات نظر الآخرين أضف إلى ذلك، أن الأمثال والحكم تعد خطابات تخص الغير، وإدراجها في الخطاب يجعل منه متعدد الأصوات، ونجد حضورا ملفتا للانتباه بالنسبة للأمثال والحكم في رواية عمارة لخوص، إذ أنها متعددة المشارب ومن منابع ثقافية مختلفة، تعكس التعدد الثقافي والصوتي اللذين تنفتح عليهما الرواية، فيمزج الراوي بين الأمثال المعروفة لدى العرب ونظيراتها في المجتمع الغربي ليجعل من بيئة النص فضاء عالميا تنسجه الشخصيات الأجنبية التي تسكن بإيطاليا، والتي تجمع بينها الغربة لتجعل منها أطراف صراع فكري متباين وثري، يقول بارويز الشاب الإيراني :«**العشق توأم الشباب، صدق المثل الفارسي القائل: سكر الشباب أقوى من سكر الخمر**»[1]يحضر هذا المثل في سياق حديث بارويزعن روح الطيش والرعونة

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 15.

لدى الشباب، التي تجعل منه بعيدا عن العقل، شأنه شأن السكيرالذي يشرب الخمر، فالسكران يفيق بعد وقت وجيز، لكن الشباب يحتاج لفترة أطول ليبلغ مرحلة النضج ويتخلص من الرعونة والطيش، فالمثل مع اختصاره للكلام وقدرته على إقناع المتلقي، يجعل من الخطاب منفتحاعلى تعدد الأصوات بوصفه خطاباغيريا، كما يلاحظ أن الرواية توظف الأمثال بما يتوافق وانتماء الشخصية، فبارويز الإيراني يستعمل المثل الفارسي، في حين أميديو الجزائري المغترب يلجأ لاستعمال المثل العربي حين يقول:«**لا يجتمع سيفان في غمد واحد**»[1]ويرد هذا المثل ضمن سياق حديث أميديو عن بارويز وكرهه للأكل الإيطالي، في مقابل حبه الشديد للطبخ الإيراني، لذلك يشكل بارويز غمد المثل في حين يشكل الأكل الإيطالي والإيراني الغمدان اللذان لا يجتمعان عند بارويز، فعلاقته بالطبخ الإيراني تشبه العلاقة بين السيف والغمد اللذان لا يفترقان ولايسع أحدهما إلا الآخر. ويحضر المثل كذلك ضمن الرواية في معرض حديث بندتا مع أميديووهو مثل إيطالي حيث تقول:«إن **الأقارب مثل الأحذية الضيقة التي تسبب لأصحابها الكـثير من الإزعاج**»[2]وهذا ما يشبه المثل العربي الذي يدرجه أميديو«**الأقارب مثل العقارب**»[3]،فحضور هذا المثل بوصفه إيطاليا أو عربيا لا يخلّ بالمعنى لأن الفرق بينهما يكون على المستوى اللساني فقط، في حين المعنى

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 29.

[2] المصدر نفسه، ص: 47.

[3]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

واحد وهو حدة الأذى الذي يأتي من الأقارب فغالبا ما يتأثر الإنسان بشكل أكبر من إساءتهم لأنه لا يتوقع منهم ذلك، ويعكس المثلان تشابه الثقافات وتقاطعاتها الفكرية، فلا نكاد نجد فرقا بينهما إذ يبدوان قد نبعا من فكر واحد وبيئة واحدة. ويواصل عمارة لخوص في تقديم الأمثال على لسان شخصياته يقول أميديو عندما يتحدث عن إقبال وقضية العنصري الذي لا يبتسم لنفسه ولا يبتسم للآخرين فيقول: «**صدق المثل العربي القائل فاقد الشيء لا يعطيه** »[1]فهذا المثل يكشف عن استحالة منح الإنسان لشيء لا يملكه في الأساس، ويضرب هذا المثل في إطار صرف النظر عن شيء يرجى تحققه عند من يستحيل أن يحققه ، ولا يقتصر حضور المثل العربي في الرواية بل يتجاوزه إلى الأمثال الشعبية، التي تنم عن التجربة الحياتية البسيطة والتي تنتمي للبيئة الجزائرية، يقول عبد الله بن قدور :«**وترك البئر بغطائه كما يقول المثل الشعبي**»[2].يحضر هذا المثل في النص عندما يبقي عبد الله بن قدور حكاية أميديو في ذهنه، دون أن يحدث بها خالته ويستعمل هذا المثل في إطار إحجام الشخص عن الكلام لأسباب تتعلق بحساسية الموضوع أو لخوفه من الضرر الذي يسببه كشف الأمر في المتلقي، لذلك يقول "خلي البير بغطاه". من الأمثال كذلك **هناك مثل يردده الإيطاليون كثيرا: الضيف كالسمك بعد ثلاثة أيام يتعفن**

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص: 57.

[2] المصدر نفسه، ص: 132.

يأتي هذا المثل ليجسد نظرة الإيطاليين للغرباء فسرعان ما ينكشف أمرهم وتظهر عيوبهم في إيطاليا، لذلك هم مثل السمك كلما طال بهم الزمن يتعفنون.

من خلال هذه الأمثال المدرجة في الرواية وبالإضافة إلى كونها خطابات غيرية نلمس فيها التنوع والاختلاف وهذا يرجع لانتماءات الشخصيات المختلفة فكل شخصية تنتمي إلى بلد معين تتفاعل وتتصارع فيما بينها، لترسم نموذجا مصغَّرا للصراع الحضاري العالمي في فضاء صغير هو إيطاليا .

3 ـ 3 الأقـــوال المأثـورة:

تعدُّ الأقوال المأثورة أقرب إلى الحكمة؛ لما تحتويه من آراء ثاقبة ووجهات نظر سديدة يلجأ إليها المخاطب لتأكيد أفكاره، بالإضافة إلى ذلك تعدُّ مظهرا آخر من مظاهر إدخال العدد الصوتي في الرواية، ونجد في رواية عمارة لخوص القول المأثور:« **الصحراء لا ترحم دائما من يتطاول عليها**[1]»يعكس هذا القول فكرة مفادها أن المغامرة لا تتكلل بالنجاح في أغلب الأحيان، وهذا ما تسلم به ستيفانيا التي غرق والدها في البترول، هذا الوالد الذي كان خبيرا في التنقيب و مات نتيجة قناعته بخبرته في الكشف عن البترول، والتي قادته للتهلكة ومن الأقوال المأثورة كذلك ما جاء به أميديو في قوله:«**شرعت اليوم في قراءة كتاب إميل سيوران الذي يحتوي على أقوال مأثورة تدعو إلى التفكير العميق مثل قوله لا نسكن في**

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 127.

بلد و إنما نسكن في اللغة »[1] ويعد هذا القول ملخصا شاملا للرواية التي كتبها عمارة لخوص، ففي معرض حديثه عن الأجانب في إيطاليا كشف عن الغربة الأليمة التي يعانون منها هذه الغربة التي نجا من براثنها أميديو، عبر تعلمه للغة التي جعلت منه إيطاليا في نظر الجميع، وهذا ما لم يتحقق حتى لأبناء إيطاليا ذاتها الذين فرقت شملهم اللهجات.

3 ـ 4 القصص:

تعدُّ القصة جنسا مستقلا بذاته، والقصة مصطلح مطاط في القديم كان لفظا جامعا تنضوي تحته أجناس وضروب عديدة، لتصبح في الفترة المعاصرة جنسا مستقلا بذاته يصاغ وفق خصائص فنية معينة، ويأتي الحديث عن القصة في هذا السياق من منظور أنَّها شكل من أشكال إدخال التنوع الكلامي في الرواية، بصرف النظر عن مقوماتها الفنية، فما يهم هو أنها تخللت الرواية بوصفها خطابا غيريا يكسر لغة الراوي، ويخرجها من الأحادية إلى التعدد ونجد منها في المدونة: « **هل تذكرون قصة البغل الذي سألوه عن أبيه فرد أن الحصان خاله**»[2]تحضر هذه القصة الشعبية التي يهدف من خلالها إلى نبذ التنكر للأصل، وزعم الانتماء إلى الطرف القوي، فالقصة ترد على لسان عبد الله بن قدور ذو الثقافة الشعبية، ذلك الإنسان البسيط الذي يعيش في الجزائر، فالقصة تتوافق من حيث تركيبها و منبعها، مع شخصية عبد الله بن قدور الذي يسعى من خلالها إلى البرهنة على صحة وجهة نظره حول

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص ص: 126،127.

[2] المصدر نفسه، ص: 130.

العرب الذين يتنكرون لهويتهم وانتمائهم، ومن القصة كذلك: «**هل تذكرون قصة الغراب الذي أراد أن يقلد الحمامة، بعد محاولة فاشلة قرر العودة إلى مشيته الأصلية لكنه اكتشف أنه نسيها** »[1]في هذه القصة كذلك يتجلى إلحاح عبد الله بن قدور على إهانة من يتنكر لأصله، لذلك يوظف القصة بوصفها صوتا آخر يدعم وجهة نظره ويؤكدها ما يجعل خطابه متعدد الأصوات، لأنه يرسخ وجهة نظره عبر الخطابات الغيرية التي تحمل وجهة نظر مماثلة، والتي تحظى غالبا باتفاق الجميع، فالخطاب المتعدد الأصوات أقدر على الإقناع من الخطاب أحادي الصوت، ذلك الذي لا ينظر للأمور إلا من زاوية واحدة ، لذلك ارتبطت البوليفونية بنظرية الحجاج في أبحاث ديكرو.

3 ـ 5 إعـــادة التنـــبير :

مثلما كانت العتبات زاخرة بهذا النمط الحواري، جاء المتن الروائي حافلا به أيضا ويظهر على وجه الخصوص في خطابات أميديو، هذه الشخصية المثقفة التي لا تعرف لديها الثقافة الحدود المكانية ولا الزمانية، فالهجنة الثقافية لهذه الشخصية وحبها للقراءة والاطلاع جعلها تعيد ترسانة من الأقوال الفلسفية والأعمال الفنية للواجهة في هذه الرواية، وذلك عندما تدرجها في سياق جديد، وتجعل منها أصواتا متناقضة تمتزج مع صوتها ومنها:«**هذا المساء استوقفني طويلا هذا المقطع الوارد في كتاب سيغموند فرويد "الطوطم**

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص ص: 130، 131.

والمحرم": إن الاسم الذي يحمله الإنسان هو عنصر أساسي من كيانه، بل قد يكون جزءا من روحه»[1] يرتبط مضمون قول سيغموند فرويد مع ذهنية إقبال، الذي يجد إشكالية كبيرة في إيطاليا بسبب اسمه إما مع الإيطاليين حيث يقدمون الاسم قبل اللقب، أو مع المسلمين حيث يمتعضون من اسم أمير الله، لذلك يأتي أميديو بهذا القول كملخص لما يعانيه إقبال أمير الله من جراء هذا الاسم، الذي يعد جزءا من كيان وروح إقبال. من بين الأعمال الأدبية كذلك نجد:**«قرأت هذا المساء مقالا للفيلسوف كارل بوبرحول مكانة التليفزيون في حياتنا اليومية، يرى بوبر أن التليفزيون صار عضوا في الأسرة له صوته المسموع الذي يتجاوز صوت الأب والأم والجد والجدة والعائلة بأكملها »**[2]بالإضافة لكون هذا العمل الأدبي شكلا من أشكال التعدد الصوتي، إلا أنه يقوم بوظيفة أخرى داخل هذا العمل الأدبي، فهو يبرر تصرفات شخصية من الشخصيات وهي ماريا كريستينا، هذه التي ترعى العجوز المسنة في بيت لوحدهما حيث تجد في التلفزيون ضالتها للإطلالة على العالم الخارجي فهي تتفاعل مع الشخصيات في المسلسلات، وتكلمهم في ظل غيابها عن الواقع الفعلي، لتدخل ضمن عالم خيالي عبر التليفزيون، وهو ما يقره الراوي على لسانها في الرواية حيث يقول على لسان

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 60.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

أميديو : **«قالت لي ماريا كريستينا التلفزيون هو عائلتي الجديدة»**[1]. نجد كذلك ضمن الرواية مقطعا من رواية ليون الإفريقي لأمين معلوف : **«ختنت أنا حسن محمد بن الوزان يوحنا ليون دوميديتشي بيد مزين وعمدت بيد أحد الباباوات، وأدعى اليوم الإفريقي ولكني لست من إفريقيا ولا من أوروبا ولا من بلاد العرب وأعرف أيضا بالغرناطي والفاسي والزياتي ولكني لم أصدر عن أي بلد، ولا عن أي مدينة ،ولا عن أي قبيلة ، فأنا ابن السبيل »**[2]عندما يتم إسقاط هذا المقطع على شخصية أميديو يتجلى تطابق شبه تام بينه وبين ليون الإفريقي، فالأول ولد بالجزائر وذكر هواجس لحظة الختان، وكانوا ينادونه أميديو واسمه الحقيقي أحمد وهو ابن سبيل في إيطاليا، وكان محل دهشة وحيرة للجميع الذين لا يعرفون أصله، فتخير الراوي لهذا المقطع يجعل منه يعيد الروح لليون الإفريقي في رواية أمين معلوف ويبعثه من جديد في شخصية أميديو ليهاجم به كل الأسئلة عن الهوية والانتماء، والنظرة العنصرية للمجتمع الغربي، ذلك الذي يتشدق بالإنسانية الزائفة التي تجعله يكرم الكلب ويهين الإنسان . وتحضر في الرواية الأعمال الفنية، ومنها قول المغني دي أندري يقول أميديو : **«كيف أقول لأمي أني خائف كما يقول المغني دي أندري : أليست الراحة الأبدية في العودة إلى رحم الأم ؟ ما أوحش أن يجتمع رفاتك في قبر المنفى»**[3]. يتقاطع هذا القول مع معاناة أميديو في الغربة وحنينه لوطنه وأمه، فرغم الحياة التي يعتقد

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 126.

[3] المصدر نفسه، ص: 139.

الجميع أنها هنيئة بالنسبة له إلا أن الحنين للوطن والظروف العصيبة التي جعلته يفر للخارج مازالتا تعكران عليه صفو الحياة، هذا الأخير الذي يقتبس قول دي أندري ليعبر عن المعاناة، فتمتزج بذلك أصوات الشخصيات في هذه الرواية مع الأعمال الأدبية والفنية، لتقدم مادة سردية متعددة الأصوات كما أن هذه الأعمال تعبر بعمق عن إحساس الشخصيات داخل النص وتجيب عن تساؤلاتها فهي بمثابة شواهد داعمة للمضمون السردي في هذه الرواية ، لذلك تحسب لعمارة لخوص البراعة في انتقائها وتوظيفها في المكان المناسب ما يجعل نصه يقيم علاقة وطيدة مع ترسانة من الأعمال الفنية .

3 ـ 6 الخطاب الديني :

شكّل الخطاب الديني في الرواية شكلا آخر للخطابات، وما يلاحظ على هذه الرواية أن الخطاب الديني الذي تخللها، لم يقتصر على الديانة الإسلامية، بل ضم كذلك الخطاب الذي يعبر عن الديانة المسيحية، لذلك تباينت هذه الخطابات بين الإسلام والمسيحية.

3ـ6ـ 1 ـ الإسلام {القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف} :

يعد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف فوق كل تصنيف،لكن حضورهما في الرّواية رفقة الأجناس التعبيرية– التي سلف ذكرها – أوجب ضرورة ذكر وتمييز هذين الخطابين عن بقية الخطابات الأخرى في الرواية، فالقرآن الكريم معجز بألفاظه، وكذا حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي يعدّ وحي «**وَمَا يَنطقُ عَن الهوى– إن هو إلا وحي**

يوحى»[1]، فقد سجل هذان الجنسان حضورا في الرواية فهما خطابان مقدسان يمثلان خطان أحمران في ثقافة المجتمع الإسلامي، يجسدان الإيديولوجيات الصائبة غير القابلة للنقاش، فبمجرد تدعيم قولك بحديث نبوي أو آيات قرآنية إلا وتم إسكات الطرف الآخر الذي يجادلك، وفي رواية عمارة لخوص يرد الحديث النبوي على لسان إقبال في معرض حديثه عن أميديو قائلا : «**قال لي إن الرسول محمد هو القائل : تبسمك في وجه أخيك صدقة** »[2]سياق الحديث في الرواية جاء في إطار اعتقاد إقبال أن أميديو إيطالي يعرف الإسلام، لأنه يعرف الأحاديث النبوية ويلقي السلام وهو ما يجعله يطمئن لهذه الشخصية، والحديث المدرج على لسان إقبال يضم ثلاثة أصوات معا في خطاب واحد وهي: خطاب أميديو وخطاب إقبال بوصفه ساردا للخطاب ، خطاب النبي بوصفه صاحب الخطاب، ويدرج كذلك القرآن الكريم في خطاب عبد الله بن قدور داخل الحكاية هذا الأخير، الذي يستشهد بالآية الكريمة :« **ولن ترضى عنك اليهود و لا النصارى حتى تتبع ملتهم** »[3] ، يستدل عبد الله بن قدور بفحوى هذه الآية ليبرر نقمته على الذين يغيرون أسماءهم من أجل إرضاء الإيطاليين، ويفقدون بذلك شيء من قناعاتهم، ليجعل منهم أناسا يسعون لإرضاء النصارى { الإيطاليين} لينتهي بهم المطاف إلى اعتناق ديانتهم.

---

[1]– سورة النجم، الآية: 3، 4.

[2]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، ص: 50.

[3] المصدر نفسه، ص: 130.

3ـ 6ـ2 ـ المسيحية :

يرد في الرواية قول بندتا :**«أنا لا أخاف من بطش الآخرين مادام القديس جينارو معي»**[1]يكشف هذا الخطاب عن معتقد بندتا التي تعتقد بأن القديس أو البابا هو مندوب الإله في الأرض وهذا ما يعتقده المسيحيون، ومن الخطابات كذلك قولها :**«اللطف يا مريم العذراء»**[2]،فبندتا تطلب اللطف من مريم لأنها تعتقد بألوهيتها كما هو شائع عند المسيحيين من خلال الخطابات الدينية الواردة في الرواية نقف على الاختلاف وتعدد وجهات النظر في الرواية وصراع الأفكار والمعتقدات داخل النص هذا الصراع تكشف عنه اللغة عبر الخطابات المتنوعة.

3 ـ7: الأسلـــبة :

تزخر رواية" كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " بالأسلبة التي تجمع بين صوتين معا في ملفوظ واحد، هذه الأخيرة تختلف عن التهجين في كونها تحتوي على لغة ظاهرة وأخرى خفية داخل الخطاب، مثلما أشار باختين:**«إن الأسلبة هي لغة واحدة ملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وتلك اللغة تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا، وفيها نجد وعيين مفردين، وعي من يشخص المؤسلب ووعي من هو موضوع**

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 37.

[2]المصدر نفسه، ص: 35.

للتشخيص والأسلبة»[1] ومنها :« **قيل لي أكثر من مرة إذا أردت أن تشتغل طباخا في إيطاليا عليك أن تتعلم أصول الطبخ الإيراني»**[2]هذا الخطاب يجمع بين لغتين الأولى ظاهرة وهي لغة الآخرين المنقولة على لسان باروز، واللغة الخفية هي لغة باروز والمتمثلة في:"علي أن أتعلم أصول الطبخ الإيراني حتى أشتغل طباخا في إيطاليا" فالخطاب ثنائي الصوت صوت باروزوصوت الآخرين. ومن نماذج الأسلبة كذلك : «**قيل لها وزنك يفوق وزن ثلاثة أشخاص»**[3]. يأتي هذا الخطاب عندما يتحدث باروز عن ماريا كريستينا، التي تمنع من صعود المصعد بسبب وزنها، واللغة الظاهرة هي قول الآخرين الظاهر في المقطع يضاف إليه لغة باروز وهي كالتالي: وزنها يفوق ثلاثة أضعاف لذلك لم يسمح لها باستعمال المصعد، و منها أيضا ما جاء على لسان الشخصية ذاتها:«**إنني أنفر من دور مساعد مطبخ بل أفضل غسل الصحون وتحمل آلام الظهر والمفاصل على الاستجابة للأوامر، قشر البصل يا باروز سخن الماء يا باروز،..»**[4]ففي المقطع يجتمع ملفوظان في خطاب باروز تضجره من الأوامر قشّر البصل،سخّن الماء ... في حين يجعل من صاحب الأمر خفيًّا يحضر فقط من خلال تأويل أفعال الأمر التي يتلفظ بها، فيحضر باروز

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص:30.

[2]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، ص: 17.

[3]المصدر نفسه، ص: 18.

[4]المصدر نفسه، ص: 19.

ويختفي الآمر الحقيقي ليحضر في الخطاب الذي يتحدث به باروز بوصفه من وجّه الأوامر له . يقول باروز كذلك : «**إثرها أصر أميديو أن أقضي الليلة في بيته**»[1]فاللغة الظاهرة في هذا الخطاب هي لغة باروز بينما اللغة الخفية هي لغة أميديو التي نكتشفها من خلال عبارة أصر أميديو وتؤول كما يلي:« يجب أن تقضي الليلة في بيتي يابارويز »فيجتمع في الخطاب الواحد صوتان هما صوت باروز وصوت أميديو، ومن الأسلبة أيضا خطاب بندتا :« **أنظروا ماذا جرى للمسكين جوليو أندريوتي، بعد أن خدم الدولة عشرات السنين، ألصقوا به تهمة المافيا ،... بل ذهبوا إلى حدّ اتهامه بتقبيل زعيم المافيا رينا من الفم**"[2]تجمع بندتا في هذا الخطاب بين لغتين لغة الشعب الإيطالي : الزعيم جوليو أندريوتي مافيا، وقبل رينا من الفم هذا الشعب الذي يكشف عن حضوره في الخطاب ضمير الغائب الذي يعود عليه، ولغة بندتا الواردة في الخطاب من خلال استنكارها لهذا الاتهام. و نجد من الأسلبة كذلك: «**حاول مرارا اقناعي أنه من بلد آخر غير ألبانيا** »[3]اللغة الظاهرة في هذا الخطاب هي لغة بندتا بينما هناك لغة أخرى خفية هي لغة باروز وتُؤوَّل كالآتي : أنا لست ألبانيا.

---

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ، ص: 22.

[2]المصدر نفسه، ص: 35.

[3] المصدر نفسه، ص ص:38،39.

ويواصل عمارة لخوص توظيف الأسلبة التي تعد نمطا حواريا يجعل الرواية فضاء لأصوات متعددة على كافة النواحي بداية من الأساليب وصولا للغة والأفكار وطريقة تقديم السرد.

3ـ8ـ التهجين:

تزخر المدونة كذلك بنمط حواري آخر هو التهجين، وفيه يجتمع صوتان بارزان في ملفوظ واحد أو ووعيين لسانيين معا، فموضوع الرواية يسمح لها بتوظيف هذا النمط لأنها تدور حول الهجنة الثقافية للأشخاص المغتربين، حيث يحتك الأنا بالآخر لينتج خطابا حواريا قوامه الحوار الحضاري بين الشعوب، يقول بارويز: «**يقول لي بصوت مظطرب : يا إلهي لقد تأخرنا يجب أن نحضر الأكل، اليوم حفلة ستيفانيا**»[1]. يلاحظ أن خطاب بارويز ثنائي الصوت لأنه يضم خطاب أميديو، فالمتلفظ هو بارويز الذي ينقل خطاب أميديو ويبدو أن الوعيين ضمن الملفوظ حاضران وبارزان معا .

من نماذج التهجين كذلك :« **لا أزال أسمع صرخة المساعدة الاجتماعية : يا إلهي بارويز خاط فمه،يالهي**»[2]يجمع هذا الخطاب بين صوت بارويز وصوت المساعدة الاجتماعية، إذ أن الصوتان في الملفوظ ظاهران معا بارويز المتكلم والمساعدة الاجتماعية التي تحضر ضمن خطاب بارويز، في مقطع آخر يجتمع صوت أميديو بصوت أنطونيو ماريني في ملفوظ واحد يقول أميديو:«**سألني انطونيو ماريني بإلحاح هذا الصباح إذا كنت من أنصار**

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص: 16.

[2] المصدر نفسه،ص: 21.

الخضر بسبب تجنبي استعمال المصعد والأوتوبيس وتفضلي للمشي، أجبته بالنفي فتنفس الصعداء، قال لي أن دعاة حماية البيئة هم البرابرة الجدد وألد أعداء الحضارة لأنهم يريدون إيقاف عجلة التقدم والبحث العلمي» [1]في هذا الخطاب شكلان مختلفان من أشكال التهجين، تهجين على مستوى اللغة أي التعدد اللساني، فالملفوظ باللغة العربية تتخلله اللفظة الأجنبية الأوتوبيس، ما يجعل من لغة أميديو لغة هجينة تجمع بين وعيين لسانيين مختلفين كما ينفتح هذا الخطاب على تعدد الأصوات باندماج صوت أميديو مع صوت أنطونيو ماريني لينقلا معا نظرة أميديو لأنطونيو ماريني، ونظرة هذا الأخير لحماة البيئة . ونلحظ التهجين أيضا في خطاب ستيفانيا مسارو تقول:**«لا أزال اذكر كلماته: حبيبتي، ذاكرتي كالمصعد المعطل، بل الماضي كالبركان النائم، ساعديني على تجنب إيقاظهالفظيع وحممه الجهنمية »**[2].

تكشف ستيفانيا عن علاقتها بأميديو الذي يشكل حضوره في ذاكرتها بصوته المستقل وخطابه المتصل بخطابها، ونلاحظ أن الملفوظ يجمع بين صوت ستيفانيا وصوت أميديو ما يستخلص كذلك أن الشخصيات توظف التهجين لتكشف عن الشخصيات الأخرى كما هي في الواقع، لذلك تبدو وجهات نظرها نسبية، فشخصية أميديو غامضة غير مفهومة وهذا من

[1]عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص: 93.

[2]المصدر نفسه، ص: 120.

خصائص البطل في الرواية البوليفونية وبالضبط خاصية المداهنة التي تتمتع بها الشخصية فهي متلونة كالحرباء في نظر باختين كما سلفت لذلك الإشارة .

حضر التهجين في الرواية بشكل بارز ليجمع بين لغات مختلفة إيطالية وعربية وفرنسية فكشف عن الهجنة الثقافية للشخصيات وجمع كذلك بين الأصوات المختلفة لها وكشف عن عدم تشكلها في ذهن الراوي أولا وفي ذهن الشخصيات ثانيا، فهي لا تتشكل ولا يكتمل الوعي بها داخل النص فالقارئ وحده من يملك التصور حيالها وفق الدور الذي تؤديه داخل العمل الأدبي لأنها تقدم نفسها عبر المواقف تارة وعبر خطابها عن ذاتها تارة أخرى وعبر حضورها في خطابات الآخرين طورا آخر.

3 ـ 9 الحوار:

يختلف الحوار عن السرد المباشر والوصف:« **ويعد موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي ... وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية ... أو بالإشارة سلفا إلى ما لم يبلغه السرد** »[1]فالحوار خطاب يدور بين شخصيتين أو أكثر ما من شأنه أن يجمع الأصوات المتعددة داخل الملفوظ، ويعرضها للتصادم والمواجهة التي يدرجها باختين كركن أساس في الرواية البوليفونية هذا الركن الذي يقره تودوروف بوصفه مبدأ للطرح الباختيني كما سبق الذكر هذا البحث. ويحضر الحوار إلى جانب السرد في

[1]محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، ص: 159.

روايــة عمــارة لخــوص ليمــارس وظائفــه المختلفــة كــدفع الأحــداث للتقــدم ورســم ملامــح الشخصية،بالإضافة إلى خلق تعدد الأصوات ومنه [1]:

ثم أخذ وثيقة الإقامة وقال لي:

ـ هل هذه صورتك؟

ـ نعم

هل هذا إمضاؤك؟

ـ نعم

ـ هل هذا عنوانك؟

ـ نعم

....

ـ إذا ليست هناك مشكلة أليس كذلك؟

يــدور هــذا الحــوار بــين إقبــال ومفــتش الشــرطة الإيطــالي فالإضــافة إلــى تنــاوب الشخصيتين على الكلام يستشف من خلال هذا الحوار عديد من الوظائف التي يؤديه في السرد فالوظيفة الأولى هي رسم ملامح الشخصيتين، فالملاحظ لها الحوار يكتشف الأسئلة الموجزة الموجهة من قبل مفتش الشرطة التي تحتاج إلى الأجوبة المباشرة ما يجعله يبدو

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، ص: 53.

صارما منشغلا لا يضيع الوقت، بينما في هذا الحوار تظهر على شخصية إقبال ملامح الخوف من الشرطي في ظل خوفه الشديد من أن يعود إلى موطنه ويطرد من إيطاليا، كما يساهم هذا الحوار في دفع الأحداث السردية نحو الأمام عبر الكشف عن هشاشة المهاجرين في المجتمع الغربي . و من الحوارات كذلك حوار يوهان فان مارتن مع أعوان الشرطة:«**فتشوا حقيبتي فوجدوا بعض الغرامات من الماريخوانا،فقالوا لي :**

ـ ما هذا ؟

ـ هدايا لبعض الأصدقاء.

ـ هل تسخر منا يا ابن الحرام ؟

ـ لا أنا أقول الحقيقة لم أنتهك القانون

ـ هل أنت مجنون؟

....الآن اتضحت الأمور، روما ليست جنة المدمنين مثل أمستردام»[1]،

يحضر الحوار في المقطع السالف وهذا المقطع على شكل استجواب لكن في هذا المقطع يختلف، فالمقطع الأول يكشف عن صراع الأنا مع الآخر، إقبال مع شرطة إيطاليا في حين يستبطن الحوار الأخير صراع الآخر مع الآخر يوهان الهولندي مع الإيطاليين. و

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، ص ص: 97، 98.

هذا بسبب اختلاف القوانين من بلد لآخر لكن ما نلمسه هو النظرة العنصرية التي يعمل الراوي على إظهارها فتعامل المفتش مع إقبال وتهديده بالطرد وإرجاعه لبلده ،أكثر صرامة من تعامل الإيطاليين مع الهولنديين إذ أن الشرطة أطلقت يوهان رغم ارتكابه جنحة يعاقب عليها القانون. فالحوار في المدونة إلى جانب إدخاله التعدد الصوتي في الرواية منوط بأدوار أخرى. فقد شكل الحوار إلى جانب السرد المباشر والوصف طرائق مختلفة لتقديم المسرود في هذا النص .

4- البينثقافي:Interculturel نحو تحقيق التصادم الإيديولوجي وتكوين الإيديولوجية الصياغية:

المجال البينثقافي :« **هو الكلام عن لقاء أو وضعية أو تواصل بينثقافي،هو التركيز على الصلة بين الأفراد أو مجموعات الأفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، ولا تنحصر هذه اللقاءات في اللقاءات بين أفراد كفاءاتهم اللغوية غير متساوية،بل تتعلق أيضا بلقاءات حيث تظل قائمة،رغم ما بين المتشاركين من تساو نسبي في السجالات اللغوية**»[1]

عمل الروائي عمارة لخوص على خلق مجال بينثقافي في روايته ليحقق التصادم الإيديولوجي عبر إدراج شخصيات تنحدر من بلدان وثقافات مختلفة فبارويز و إقبال آسيويان من إيران وبنغلادش ، وأميديو وإقبال إفريقيان من الجزائر وبندتا وستيفانيا إيطاليتان، ويوهان فان

[1] دومينيك مانغينو وباتريك شارودو : معجم تحليل الخطاب، ص: 312.

مارتن هولندي ، وماريا كريستينا من البيرو أي أمريكا الجنوبية، هذه الشخصيات التي تتفاعل في ما بينها تسمح للراوي بتجسيد البينثقافي من منظور تحليل الخطاب،إذ نجد أنها تستعمل أنماطا مختلفة من المعطيات مثل: أسئلة، محادثات، تسجيلات حية تعكس الارتباك وعدم التفاهم بين هذه الشخصيات [1]. فالصراع الثقافي وعدم التفاهم يطغى في هذه المدونة ويحضر بشكل بارز فبارويز الإيراني نظرا لعدم اكتسابه اللغة يقع في مشاكل كبيرة مع الإيطاليين وغيرهم يقول :«**قلت له المصعد ليس مرحاضا عموميا ،نظر إلي بوقاحة قائلا، لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى فإني سأبول في فمك ،أنت في بيتي لا حق لك في الكلام، هل فهمت أيها الأجنبي الحقير؟**»[2]فمن وجهة نظر بارويز أن سلوك البول في المصعد لا يتوافق والسلوك الحضاري في حين يعتقد لورانزو مانفريدي أنه ايملك الحق في التصرف كيفما يشاء لأنه في بلده هذا الاختلاف في القناعات يرجع إلى التباين الثقافي بين الشخصيتين، الذي يقودهما نحو التصادم والجدل وهو ما يعكس ما يسميه باختين الإيديولوجية الصياغية التي تكون في شكل صورة حية فالجدل الذي يدور بين بارويز و مانفريدي هو عبارة عن إيديولوجية منقولة في صورتها على أرض الواقع وهذا ما يجعل إيديولوجيات رواية عمارة لخوص تحمل سمات إيديولوجية الرواية البوليفونية، لذلك تعددت في روايته نماذج التصادم، فمنها كذلك إشكالية اللغة بين بارويز وبندتا يقول بارويز :

---

[1] دومينيك مانغينو وباتريك شارودو : معجم تحليل الخطاب ، ص: 313.

[2] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك، ص: 22.

«غير أن بندتا تترصدني كقطة شرسة ،ما إن أضع قدمي على المصعد حتى تصرخ في وجهي ، وايو، وايو،...أكتفي بالرد عليها ميرسي[1]».

ما يعتقده بارويز أن وايو تعني الشتم في حين بندتا تقصد أيها الشاب، في حين تعتقد هي الأخرى أن كلمة ميرسي تعني الشتم أيضا في حين يستخدمها بارويز للشكر ،فتقول بندتا: **«..هذا الملعون عديم التربية، عندما أناديه، وايو فأنا لا أعرف اسمه،ومن عاداتنا في نابولي استعمال هذه الكلمة التي تعني أيها الشاب،لكنه يرد علي بالسب والشتم ،لا أذكر الكلمة القبيحة التي يقولها لي دائما آه تذكرتها مرسا أو مرسيس ما يهم أن هذه الكلمة الألبانية تعني كاتسو وتستخدم للسب في ألبانيا[2]»**يبدو في هذين الخطابين أن التباين الثقافي واللساني وقف عائقا أمام بندتا وبارويز أثناء عملية التواصل فكلاهما ذو نية حسنة لكن الجهل اللغوي والمعرفي بثقافة ولغة الآخر جعل منهما خطان متوازيان في الحياة، والأمر ذاته يحدث بين بندتا وإقبال تقول بندتا« **هل تعرفون إقبال الباكستاني،صاحب بقالة شارع لامارمورا...كان حمالا في سوق ساحة فيتوريو قبل سنوات قليلة أما الآن فصار تاجرا كبيرا...إنه يتاجر في المخدرات و يدير شبكة كبيرة للدعارة »[3]**فضيق الفهم وانعدام التواصل الصحيح بين الأفراد المتباينين ثقافيا يجعل الشخصية في معزل عن فهم الواقع، هذا

---

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك ، ص ص: 14، 15.

[2] المصدر نفسه، ص: 38.

[3] المصدر نفسه، ص:39.

الفهم الذي يتحقق عبر تبادل أدوار السرد وتقديم وجهات النظر فسوء الفهم يتجلى عندما تظهر وجهة نظر إقبال فيقول : " **البوابة بندتا عنصرية كذلك ،إنها تكرهني بلا سبب و لا ترد على تحيتي ، بل تتعمد إهانتي عندما تناديني يا باكستاني قلت لها مرارا أنا من بنغلادش ولا علاقة لي بباكستان، بل أنا أكره الباكستانيين كرها لا حدود له، في حرب الاستقلال عام 1971، قام الجنود الباكستانيون باغتصاب الكثير من نسائنا»**[1]في هذين المقطعين يتجلى الأثر السلبي للبينثقافي في عملية التواصل فالقارئ عندما يتلقى خطاب بندتا في معزل عن خطاب إقبال يحسبه باكستانيا لكن في الحقيقة هو من بنغلادش، فوجهات النظر المتعددة داخل هذا النص وتعددية الأصوات كان لها دور بارز في تقديم السرد وإعادة الفهم الصحيح للقارئ

ونجد في الرواية وجهة النظر ذات الفهم الخاطئ الناتج عن فعل الإدراك الأحادي يشمل جميع الشخصيات، ما عدا شخصية أميديو فالهجنة الثقافية وإحاطته بوجهات نظر الآخرين جعلاه في السرد يتمكن من التواصل والتفاعل الصحيح مع كامل الشخصيات، ولقد استطاع عمارة لخوص أن يعدد الأصوات ويمزج فيما بينها بآليات مختلفة لينقل من خلالها فضاء للصراع و التصادم والتداخل الفكري والاختلاف في الرؤى والقناعات، ما جعل من روايته تنحو منحى الرواية البوليفونية وقد حقق عمارة لخوص استنادا لمحددات البوليفونية

[1] عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة أن تعضك ، ص: 49.

التي أوردها باختين تطابقا مع الرواية الدوستويفسكية سواء على مستوى اللغة الحوارية ، أو على مستوى طريقة تقديم الشخصية وبناء إيديولوجية صياغية.

الفصل الرابع

بوليفونية العنف في رواية "الموت في وهران"

1 ـ مفهوم العنف

2 ـ أشكال العنف

بوليفونية العنف في رواية الموت في وهران :

في ظل التطور الإبستمولوجي لمصطلح البوليفونية، تجاوز التعدد الصوتي البنية السردية ليلج عوالم لسانيات النص وميدان تحليل الخطاب، ليصبح التعدد الصوتي نظرية تمس العديد من المستويات، فهذا الفصل يرصد بوليفونية الثيمة وبالضبط ثيمة العنف التي ينبثق عنها تعدد صوتي، يقترن بأشكالها المختلفة، ليشكل في نهاية المطاف مظاهر الموت في وهران، لذلك يحاول هذا الفصل الإجابة عن مجموعة من الأسئلة: ما هي الثيمة؟ وكيف عرفها باختين؟ ما هو العنف وكيف حضر بدلالات مختلفة في رواية الموت في وهران؟ ما علاقة الثيمة بالبوليفونية؟.

1 ـ مفهوم التيمة/ Thème من منظور باختين:

تعدّ الثيمة من بين المصطلحات المهمة التي وقف عندها باختين مطولا في أبحاثه المتعلقة باللسانيات، فهو يرى أنها ذلك الكل الذي تندرج ضمنه شبكة من الدلالات المتنوعة حيث يقول:« **إن كل تحدث أو قول مرتبط بكل ترتبط به دلالة ومعنى محددان وفريدان، سنسمي التحدث الكامل تيمة {عرضا} له**» [1] فالثيمة من هذا المنظور هي اكتمال القول بعد سلسلة من التفاعلات الكلامية التي قادت مجموعة من الدلالات لتكون ثيمة كلية، لذلك يستطرد باختين في تعريفها قائلا:« **الثيمة نسق من الأدلة حيوي ومعقد يسعى جاهدا للالتصاق والتطابق مع شروط لحظة معينة من التطور إنها رد فعل الوعي وهو في**

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 137.

الصيرورة أما الدلالة فهي جهاز تقني لتحقيق الثيمة»[1]. من خلال هذا القول تبدو الثيمة متصلة بفهم باختين لتحديد ملامح النص البوليفوني، حيث يصر على أن يخلق دوستويفسكي كيانا فنيا موحدا من مواد متنافرة ومعزولة، لأن التيمة عند باختين تمثل فضاء لتفاعل الأصوات المختلفة التي تحضر في النص بوصفها دلالات جزئية تشكل فيما بينها موضوع النص الكلي، لذلك نجد باختين يربط الدلالة بالتعدد شأنها شأن تعدد الأصوات حين يقول:« **تعدد الدلالات قرينة تجعل من الكلمة كلمة»**[2].

فباختين في طروحاته النظرية كشف عن انسجام كبير بين المجالات المختلفة التي خاض فيها، فحديثه عن البطل في الرواية في كتابه شعرية دوستويفسكي يرتبط بحديثه عن الجوانب السوسيولوجية والسيكولوجية في كتابه الفرويدية ويرتبط كذلك بالدروس اللسانية المقدمة في كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة" كما ترتبط جذور التنوع الكلامي في الرواية البوليفونية بكتابه الكلمة في الرواية الذي درس فيه التطور التاريخي لهذا التنوع، لذلك كان حضور التيمة في كتاب الماركسية وفلسفة اللغة مصاحبا لحضور البوليفونية بطريقة غير مباشرة وهذا ما يلمس في قوله:« **هي أثر لتفاعل بين المتكلم والمتلقي يمارس على مادة مركب صوتي معين، فهي مثل الشرارة الكهربائية التي لا تندلع إلا عند احتكاك قطبين متناقضين»**[3]، فيتجلى ضمن القول مبدأ رئيس من مبادئ البوليفونية ويتمثل في دمج

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 138.

[2] المرجع نفسه، ص: 139.

[3] المرجع نفسه، ص: 141.

المتناقضات، حيث يلحّ باختين على هذه الفكرة فهو يصف دوستويفسكي أنه ذلل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان والتي تتمثل في خلق كيان فني موحد من مواد متنافرة ومعزولة.

تبرز في رواية الموت في وهران مجموعة من الأحداث، لها دلالات متنوعة تصب في خانة العنف الذي يجمع بينها كتيمة كبرى فتتفاعل ضمن تيمة العنف مجموعة من الأصوات تجعل من الرواية بوليفونية.

2 ـ مفهوم العنف/ La violence:

جاء في القاموس المحيط :« **العنف ضد الرفق ... والعنيف من لا رفق له بركوب الخيل والشديد من القول والسير، واعتنف الأمر أي أخذه بعنف، وعنَّفَهُ لامه بشدة**» [1] أما العنف كممارسة فهو ظاهرة يكثر انتشارها في المجتمعات الحديثة، على اختلاف أنظمتها السياسية وخلفياتها الإيديولوجية، حتى غدا العنف لغة التخاطب بين أفراد هذه المجتمعات، ولغة الانتقال إلى القرن الواحد والعشرين.

والعنف سلوك فعلي أو قولي ينبني على القوة، يُلحِق الأذى بالذات أو بالغير ، ويخلف ضررا كبيرا إما ماديا أو جسديا أو نفسيا وحتى فكريا أو عقائديا ، فهو « **إشكالية معقّدة، تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كل عمل قولي أو فعلي، يصاحب في جوهره كل ممارسة تحويلية اجتماعية كان**»[2]، ويتلخص مفهومه أيضا بأنه « **محاولة تسلط متزايدة يفرض**

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي : قاموس المحيط ،إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة ط/8 2005، ص: 839.

[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية) ، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، ط/1، 2010م، ص: 11.

خلالها أحدهم مراقبة وضبط الآخر مستخدما وسائل ضغط متنوعة، تحافظ على حالة دونية وتجبره على تبنّي مواقف وسلوكات مطابقة تتوافق مع توجهاته الخاصة ورغباته»[1]، والجامع بين التعاريف المختلفة للعنف أنه، فعل مرتبط دائما بفرض السيطرة من موقع الإحساس بالقوة .

والعنف يكون فعلا عموديا إذا وُجّه ممن هو أعلى منزلة إلى من هو أدنى، ويتجلى في العنف الحكومي الذي توجهه السلطة إلى المواطنين بهدف فرض السيطرة وضمان الاستمرارية، فهو عنف يهدف إلى« **تقليص القوى المعارضة، والمنازعة له، ويمارس النظام العنف من خلال أجهزته القهرية، كالجيش والشرطة والمخابرات، والقوانين الاستثنائية»** [2] وفي المقابل هناك عُنف صاعد ممن هو أدنى منزلة كالعنف الشعبي الممارس ضد السلطة، نتيجة فشلها في التسيير أو ظلمها وجورها « **وعادة ما يرتبط العنف الشعبي بمسألة شرعية النظام التي تأخذ في التآكل نتيجة عدم كفاءة آدائه الاقتصادي، وكذا لغياب آليات التوزيع العادل للثروة**[3]»، فيأتي العنف الشعبي كردة فعل حيال المجتمع ونظامه، حين اصطدام الرغبات الفردية(الشعبية) بالاتجاهات العامة لنظام ما أو سياسة مجتمع ما.

وهناك عنف أفقي تمارسه جماعة ضد أخرى تكون في نفس قوتها ومستواها وتخالفها في الاتجاه « **كالعنف الذي تمارسه أجنحة السلطة بعضها ضد بعض، أو قوى**

---

[1] رجاء مكي وسامي عجم: إشكالية العنف(العنف المشرّع والعنف المدان)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط/1، 2008، ص:38 .

3 الشريف حبيلة: الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية) ، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وجماعات ضد قوى وجماعات منافسة لأسباب سياسية أو اقتصادية، أو اجتماعية، أو دينية» [1] فالعنف يمنح تلك الجماعات فرصا لتفرض منطقها وسلطتها ومصالحها على الجماعات الأخرى.

وفي خضم الحديث عن العنف بأشكاله يمكننا التطرق إلى العنف الاجتماعي الذي تمارسه الجماعة أو الفرد، يستهدف جماعة أو أشخاصا بعينهم، إن كان عن طريق التعذيب أو الضرب أو السطو أو التخريب أو حتى عن طريق الاغتصاب، وهناك من يرى بأن هذا النوع من العنف لا يدخل في دائرة الشر بقدر ما يُعدّ « **مركّبا طفوليا وميلا طفوليا يدفع إلى الاستسهال والاختصار، كل جريمة أو ذات تنطوي على طبيعة تتسم بالتدمير والانتزاع واغتصاب شيء والاستيلاء عليه بغير استحقاق بالقوة أو بالإغارة أو العنف، هي نزعة للحصول على شيء مقابل لا شيء»** [2] فاللص مثلا يختصر على نفسه الجهد والوقت في كسب قوته فيلجأ إلى أقصر الطرق وأسهلها فيسرق بدلا من العمل والكدّ من أجل الحصول على الشيء الذي يريده، والرّجل المغتصب العنيف لا ينتظر من الأنثى أن تسلّمه نفسها بكل طواعية وحبّ واختيار بعد أن يقوم بإغوائها، بل يلجأ إلى اغتصابها بأعنف الطرق دون الأخذ بعين الاعتبار رغبتها من عدمها في ذلك، وعلم النفس يفسر الاغتصاب على أنه **«أخذ الشيء قهرا أو ظلما...فهو فعل عنف يتّصف بانقضاض الأقوى على الأضعف، هو**

---

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية) ، ص: 11.

[2] ولسون كولن: التاريخ الاجرامي للجنس البشري (سيكولوجية العنف البشري) ، ت : رفعت السيد علي، جماعة حور الثقافية، القاهرة، ط/1، 2001، ص: 10.

إكراه الضعيف على الامتثال عنوة إلى قهر الضحية وظلمها جسديا ونفسيا ومعنويا نظرا للاضطرابات التي سيولّدها عند الضحية»[1].

ويمكن أن يضاف إلى دائرة العنف الاجتماعي ما يسمى بالعنف الإعلامي من خلال ما تقدّمه وسائل الإعلام، فالعنف الإعلامي «**ينقل الواقع أو يحث عليه بكافة متغيراته**»[2] فالعنف عموما لا يقف عند المستوى الجسدي فقط بل يتعداه إلى الروح وقتل الأفكار والحريات والكلمات حتى قبل ان تُقال فالعنف الإعلامي «**يصل إلى ما يسمى بالإرهاب النفسي وتشتيت الذاكرة الفردية ...هو صراع يذهب إلى حدّه الأقصى قتل الكلمة والإنسان معا وهو قتل الحضارة**»[3].

ويمكن التحدث عن أنواع أخرى للعنف تتمثل في العنف الإرهابي كإرهاب الدولة الممارس من خلال الضغط على الأفراد من منطلق السلطة والقوة ، وكذا الإرهاب الديني(التطرف) الذي ينتج عن الفهم الفردي الشخصي الخاطئ للدين، فالإرهاب «**هو العنف بأشكاله المختلفة والعديدة وهو نشر الخوف والرعب والموت في المواطنين العزل، وكل من يفعل ذلك يسمى إرهابيا**»[4]، هذا وكان للعنف حضور قوي وبارز في الأعمال الأدبية وخاصة الرواية التي تعدّ فضاء ملائما لإدراج العنف وهذا ما نجده في الرواية الجزائرية.

---

[1] رجاء مكي وسامي عجم: إشكالية العنف (العنف المشرّع والعنف المدان)، ص: 114.

[2] المرجع نفسه، ص: 8.

[3] المرجع نفسه ص:9.

[4] – الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية)، ص:12.

مما تقدم يتجلى أن تعاريف العنف جاءت مرتبط بدلالات متنوعة جعلت منه أشكالا مختلفة وهذا يجسّد ما طرحه باختين حول التعدد الصوتي للتيمة في ضوء تفاعل الدلالات ضمنها.

3ـ التنوع الدلالي للعنف في رواية "الموت في وهران":

تقوم رواية الموت في وهران على العديد من الدلالات المتعددة التي تنصهر تحت حمأة العنف كتيمة كبرى وتبرز في شكل ذكريات تقتحم ذاكرة الراوي لتنسج على اختلافها البنية الكلية للرواية، فالحبيب السايح أبان في رواية الموت في وهران عن تعدد أصوات العنف واختلافها واندماجها فيما بينها، لتشكل الموت في وهران بما تحمله دلالة الموت من وحشية وألم ومرارة، ناجمة عن العنف المتعدد وفي ما يلي حصر لأبرز دلالات العنف في رواية الموت في وهران.

3-1: دلالات العنف الأسري:

يعتبر الباحثان رجاء مكي وسامي عجم العنف الأسري من أكثر أشكال العنف تأثيرا على الفرد والمجتمع، كونه يهدد أمن العائلة وينتهك قوانين القرابة والترابط، فيجرّ معه آثار تتسم بفقدان الثقة بالذات وبالآخر[1]، ويتجلى العنف الأسري في رواية الموت في وهران منذ الوهلة الأولى حيث ترتسم صورة الأب العالقة في ذهن هواري، الشيء الذي يلفت الانتباه أن هواري حافظ على هذه صورة كما تخيلها وهو طفل صغير، فهو ينقل هذه الذكرى بما تركته في نفسه حينها من انطباع حول الوالد، إذ يصوره دون تزييف ودون إضفاء النظرة الواعية

[1] ينظر: رجاء مكي وسامي عجم: إشكالية العنف (العنف المشرع والعنف المدان)، ص ص: 84،71.

التي يملكها وهو كبير، لذلك نقل شعوره بالرهبة تجاه الوالد في تلك اللحظة فقال:« **كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة وكان هو مثل العسكري ينتظر قائده لتقديم تقريره لم يمل ولا انصرف أو كان راقبني إن مازلت على المسافة التي أخذها عني لما خرجنا من بيتنا في ذلك الصباح الغائم المنذر سماؤه بمطر كان قد نزل بعيدا**»[1]، هذا الوصف يعكس نظرة الطفل لوالده الذي يمثل السلطة والقوة والصرامة، فهو يصوره بالعسكري ليعكس بذلك القوة والصلابة التي تنقله من كونه أبا إلى كونه عسكريا بما تحمله الكلمة من تأويلات تصبُّ في خانة العنف المعروفة عنها، لذلك يستطرد الراوي في بلورة رؤاه الطفولية ومشاعره تجاه والده قائلا:« **إذ أتذكره الآن يراودني الإحساس بأني وقفت عند قدم جرف فاشرأببت إلى صقر يتفحص طبيعتي**»[2] من خلال هذا المقطع تبرز مشاعر الخوف التي تمخضت عن العنف الممارس من قبل الأب على أسرته، فالوالدين لطالما كانا ركنا نلجأ إليه ونطمئن في وجودهما، ويتضح جليا أن هذه الذكرى لا تزال عالقة في ذهن الراوي دون أن تنمو وتتطور وتتغير بتغير مراحل العمر، خصوصا وأن الراوي بلغ مرحلة الشباب، وهي مرحلة تسقط فيها هيبة الأب عادة عند الشباب، وهذا يكشف عن خلل ما سببه غياب الأب في حياة هواري جعله يبقى تحت ما تبقى من ذكرى ومشاعر راودته في مرحلة مبكرة من العمر، وهذا ما جعله يدخل في مجموعة من التأويلات لهذا الموقف الذي حزَّ في نفسه كثيرا، خصوصا أن تلك اللحظة هي آخر ما ورثه الأب لهذا الطفل الذي بدا متسما بشيء من القلق والاضطراب

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، دار العين للنشر، القاهرة مصر، ط/1، 2014، ص: 11.

[2] المصدر نفسه، ص: 12.

الذي أدخله في متاهة الشكوك فيقول :« **فربما كانت نظرتي الوجلة، كما كنت سأحسها قاطعت خزرته الأخيرة إلي، فإني لم أزل غير واثق من أنها ستكون مهيمنة، كلما ثملت ذاكرتي، لابد أنه وهو يدفعني إلى الداخل أرادني أن لا أرى قناع أبوته الصارم يسقط فيسفر لي على وجهه وفي عينيه شيء من ضعفه»**[1].

فالراوي يحاول أن يكسر تلك الصورة النمطية التي علقت في ذهنه زمن الطفولة، كونه صار أكثر نضجا فيحاول أن يبحث عن جانب ما من الهشاشة التي يتسم بها الأب، والتي سعى جاهدا أن يضمرها ويحجبها عن البروز، ويستخلص من خلال هذه الذكرى الأثر النفسي الذي تركه العنف الأبوي الممارس على الراوي من خلال مشاعر الخوف والرهبة. فحتى الذكرى لم تنفلت إلى الصورة الإيجابية للأب الرحيم الذي يحسن لولده، بل بقيت عالقة في ذهنه بما تحمله من أثر بالغ على نفسيته ، وعلى عكس ذلك تبدو الأم بمثابة الدواء من داء العنف الذي سببه الأب فالأم بالنسبة للراوي تمثل جانبا مختلفا ونظرة أخرى قابعة في ذات الراوي فمعها يكشف عن شيء من الارتياح والأمان كونها أقل صرامة من الأب، ففي عرضه لنفس الموقف تقريبا عن طريق مقارنة غير مباشرة يكشف عن هذه الصورة قائلا: **«غير أنني لا أنسى كيف نظرت أمي إلي من ساحة المدرسة تغادر معلمي شامخة الكتفين ومرات كثيرة كلما خرجت قبلي من البيت صباحا خاصة...فلاحظتها بعيني الراقصتين غبطة على حركة جسدها الناعمة»**[2].

---

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ففي هذه الذكريات تتصارع صورتان في السرد صورة الأب الذي غالبا ما يمثل السلطة والعنف بحكم طبيعته البيولوجية التي تجعله كذلك، في حين تبدو شخصية الأم أكثر لطفا وتفهّما لطفلها بحكم طبيعتها البيولوجية هي الأخرى، كونها أقرب إلى طفلها وأكثر اتصالا به بدءا من الاتصال فترة الولادة بالحبل السري، إلى فترة الرضاعة، ما يجعلها محببة أكثر لطفلها من زوجها.

ومن خلال هذا التصوير للجو الأسري يتجلى التناقض والتعارض بين شخصيتي الأم والأب، هذا الاختلاف يخلق داخل النص التعددية الصوتية ويجمع بين صوتين مختلفين، ليعكس من خلالهما الراوي طبيعة الأب في المجتمع الجزائري في فترة من المراحل، حيث يكون الأب ذلك الذي يسعى لفرض احترامه داخل الأسرة من خلال العنف لا من خلال اللين وحسن المعاملة، وهذا يعكس جانبا ما من غياب الثقافة الأسرية السليمة التي يمتلكها الآباء كما شكلت أسرة الهواري حضورا لدلالة مختلفة عن مجموع الدلالات التي تنصهر في بوتقة العنف كتيمة كبرى حاضرة في وعي المؤلف الذي يدمج بين الأصوات المختلفة ليشكل نسيج النص الكلي.

ب ـ دلالات العنف ضد المرأة في رواية الموت في وهران:

يشرع هواري في سرد أحداث مختلفة بعيدة عن الجو الأسري، فهو هذه المرة يصوّر جانبا من الحياة في المجتمع الوهراني، غير أن هذا الجانب يعكس حياة أشخاص في ظروف غير طبيعية، أو بالأحرى أشخاص يجسدون الموت ويمارسون العنف بمختلف

أشكاله ضد المرأة، وينقل هذه الأشكال عبر شخصية كان لها حضور رئيس ضمن المسرود وهي شخصية "حسنية" التي يصورها هواري بالفتاة المنحرفة التي تقتحم بيته بعد تعرضها للإساءة من طرف " كبابة'، هذه الفتاة التي تتعاطى المخدرات لينقل من خلالها صورة العنف ضد المرأة، فهذه الأخيرة تحيا في وسط اللهو والمجون فكل تصرفاتها تنبئ بالطيش وتدعو للريبة، فهي تحمل مسدسا وسجائر في حقيبتها، تنال هذه الشخصية داخل الرواية دورا بطوليا لابأس به، يجعلها تزاحم راوي النص على البطولة، فقد أغرق هواري في تصويرها وقلدها زمام السرد، لينقل من خلال شتى أنواع العنف الذي تتعرض له المرأة داخل النص يقول: «**كانت حسنية بعد بضعة أشهر من ذلك ترجع إلي على انتظار أو صدفة تغرق في كأسها شجونها أو في نار سيجارتها كرهها، أو هي تنف نفات من غبرتها البيضاء لتصعد عني إلى سماء أوهامها**»[1]،حسنية هذه الطالبة الجامعية التي تختار طريق المخدرات والفرار من الواقع الأليم إلى عالم اللاوعي، فهي الفتاة التي اغتصبت في مرحلة مبكرة من العمر لتفر إلى وهران لتخفي عارها يقول: «**لتنسى حي الجيلالي في سيدي بلعباس حيث ذاقت ألم الاغتصاب قبل الانتقال إلى وهران طالبة جامعية هربا من ملاحقة عارها**»[2] .

فتخير الكاتب لطالبة جامعية يجسّد العنف ضد المرأة المثقفة، كما يعالج من خلالها ظاهرة أخرى لا تزال متفشية في المجتمع وهي إجبار البنت بالزواج في سنّ مبكرة خوفا عليها من العار، وهو ما يعكس ظلم بعض الأسر للمرأة فيقول :« **كانت لا تزال في الثانوية**

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 67.

[2] المصدر نفسه، ص: 59.

لما أجبرت على خطبة عبد الجبار عموري الطالب في معهد الطب الذي تعرف عليها قبل أشهر خلال عملية فحص»[1].

فحادثة الاغتصاب تكون من خطيبها الذي يرفض مواصلتها للدراسة، ويلوح في أفق هذا المقطع نظرة الشاب للمرأة حيث يحرمها من التعلم إن تعلّق الأمر بالزواج، فحتى هذا المثقف لم يهضم فكرة دخولها الجامعة، ليجسّد بذلك الشبه الكبير بينه وبين والدها في طريقة التفكير، والذي اعترض سبيلها هو الآخر فلم يفرح بنجاحها في الباكلوريا يقول الراوي :« **كما صرخ فيها، فردت اقتلوني إن شئتم أن لا ألتحق بالجامعة فصفعها، مثل أمك وخرج من غرفتها كانت تلك هديته لي بمناسبة حصولي على البكالوريا»**[2] ومن خلال هذين المقطعين يتجلى إلى جانب الاغتصاب، شكلان آخران من أشكال العنف وهما تزويج المرأة في سن مبكرة، وحرمانها من التعليم وتتفشى هذه الظاهرة في بعض المجتمعات العربية خصوصا من منطلق التعصب للدين واعتبار المرأة مجلبة للعار دون مراعاة الجانب النفسي لها، ودون مراعاة حقها الطبيعي في الحياة شأنها شأن الرجل ففي مثل هذه المجتمعات تكون المرأة أكثر الناس عرضة للعنف، لخضوعها لتقاليد المجتمع وعاداته.

وبالتالي تحجم عن الثورة ضد هذا العنف ومحاولة تجنبه، يقول الباحثان سناء مكي وسامي عجم: «**إن إشكالية العنف ضد المرأة ومحاولة التخلص منها لا تزال ترتبط بالمرأة ذاتها**

---

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 69.

[2] المصدر نفسه، ص: 74.

وليس مؤسساتيا عبر إطارنا الرسمي واحترامه لما صاغ ويصيغ لمواثيق الأمم المتحدة وغيرها»[1].

حسنية في الرواية تكون لسان حالها عن الظروف التي صنعت منها فتاة منحرفة، وكأنها نبع الألم الذي يضيف المأساة والحزن للراوي، فهي تواصل سلسلة النكبات في الجامعة، إذ تستمر حياة المعاناة بالنسبة لهذه الفتاة لتعكس بذلك صورة الفتاة الجامعية بالجزائر التي تعيش بعيدا عن المنزل والأهل في الحي الجامعي، حيث تترصد بها الأنفس الطماعة التي تتوق بنهم إلى جسدها، ففي صوت حسنية داخل النص صرخة كل فتاة جامعية جزائرية تعاني التعسف والظلم وسوء الأوضاع الاجتماعية داخل هذا الوطن، ومن بين النماذج التي تصدم بها حسنية هي شخصية نوار مصمودي ابن التاجر الثري، الذي تذهب إليه من أجل توفير الجو المادي المناسب، لكنها تصطدم بشخص لا يقدرها كإنسانة، ويكشف لها عن حقارة كامنة في نفسه فلا يراها تصلح إلا للمتعة تقول:« **لم أدر كيف وجدت نفسي جنبه، أخيرا، جبتك هكذا زاخ لي لما عراني في سرير نوم غرفته، فلحس رقبتي ونهدي وسرتي»**[2].

تكشف شخصية نوار مصمودي عن فئة أخرى وجدت نفسها تتخبط فقط في الجانب المادي للحياة، في معزل عن القيم الروحية وفي معزل كذلك عن إدراك بعدها الإنساني، وهذا ما تصرح به حسنية قائلة:« **وجدته كما بدا لي مراهقا غير ناضج لا يأتيني بشهوته إلا بحثا عن الثقب الذي بين فخدي»**[3] نوار مصمودي يصور في هذا المقطع على أنه شخصية سطحية ساذجة مجردة من كل المشاعر والأحاسيس، فهو لا يحتوي حسنية

[1] سناء مكي و سامي عجم : إشكالية العنف (العنف المشرع والعنف المدان)، ص: 89.

[2] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 73.

[3] المصدر نفسه، ص: 74.

بآلامها ومعاناتها ولا يحاول أن يضمّد جراحها المعنوية، لأن تفكيره يقتصر على كون المرأة وسيلة لإسعاد الرجال فقط، وتبدو هذه الفكرة قريبة من طرح الباحثة نوال سعداوي التي تقول: **«إن الفكرة التي شاعت خطأ منذ التاريخ البعيد على أن الرجل سيد المرأة، وأنها ليست إلا أداة لإمتاعه ووعاء لأطفاله قد أباحت للمجتمع أن يستأصل من جسد المرأة ما يشاء ويهمل ما يشاء لتصبح المرأة مجرد الرحم الذي ينجب الأطفال»**[1]، هذا الحدث وإن كان ذا وقع شديد على حسنية، إلاّ أنه عرفها كذلك على دورها في المجتمع الذي يتخبط في موت سرمدي هو موت الأخلاق والقيم، بل موت الإنسان في حد ذاتها.

إدراك حسنية لهذه الحقيقة جاء في اعترافها:« **جحدوا وجودي كامرأة لم يروا في شخصي غير فاسقة جديرة بالقهر والاستغلال جنتهم الكاذبة عشرتهم الخادعة**[2]» في خطابات حسنية يمتزج صوتان متناقضان الأول يجسّد نظرة الرجل في المجتمع للمرأة التي فقدت شرفها، والثاني يبرز كذلك عبره الحبيب السايح نظرة المرأة للرجل وهو ما يكشف عنه في المقطع التالي:« **صرت لا أرى الرجل غير وحش مترصد لطريدة، أحسني صرتها لا أدري صوت من خرابي يحشرج لي انك لست من البقية**»[3]، فهي ترى الرجل ذئبا يترصد بها لا يهواها إلا لجسدها، تراه إنسانا مجردا من العواطف والأحاسيس، هذا الحكم الذي يسقط عن هواري الذي تلمس فيه جانبا آخر، وهو الطيبة التي يملكها الرجل هذه النقطة بالذات التي يسعى الراوي على تأكيد توفرها فيه:« **كنت أشعر بعمقها بركانا من الانفعالات كلما أبدت لي بعضها بحساسية مفرطة**»[4] فهو يكشف عن تعاطفه معها عن إحساسه بها، وكأنه بهذه الطيبة يشفع لفئة من الرجال لا تزال ذات مشاعر وأحاسيس تنظر إلى المرأة بعين الرأفة

[1] نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل بالفجالة، الإسكندرية، ط/4، 1990، ص: 13 .

[2] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 74.

[3] المصدر نفسه، ص: 77.

[4] المصدر نفسه، ص: 79.

والإشفاق، وفي هذه الخطابات يتجلّى العنف الفكري الذي تنجم عنه أضرار نفسية، ونتج هذا الضرر عن التهميش والاحتقار اللذان كانت تحسّهما حسنية، فالمرأة كائن حساس يحييها الاهتمام وتقتلها اللامبالاة ، حسنية أيضا في النص تكشف عن التناقض بين الحياة العصرية في المدينة والحياة البسيطة الخالية من التعقيدات، فالمدينة أكثر تعقيدا وهذا المجال يشرع الراوي في كشف ملابساته عبر هذه الشخصية، فيتحدث عن ماضيها المشرق وكذا علاقتها الطيبة بأبيها قبل التدهور، فيقول على لسانها« **انسحرت بالمجموعات الخضراء والوردية من جنات الآداب العالمية التي كان هو نفسه مولعا بها في صغره**«[1]، فحسنية عاشت حياة فتاة بسيطة حالمة كانت تحتوي كل طهر، قبل تعرضها للدنس تقول:« **حننت إلى شرب القهوة بالدق، اشتقت إلى أن أرى أواني أمي الطينية والنحاسية وطاسة الاستحمام الفضية**»[2] البيئة البسيطة التي تصورها حسنية تنقل إلى القارئ فكرة مفادها أن الجانب النفسي والراحة هي التي تجعل الفضاء مثاليا وسعيدا، فترف المدينة لم يحمل إليها سوى الألم، بينما ملأ روحها غبطة ذلك الجو البسيط والأواني الرخيصة، في هذا المشهد يتجلى شكل آخر من أشكال العنف وهو عنف المدينة أو بالأحرى عنف المكان هذا الذي يقول عنه الشريف حبيلة في معرض تحليله لرواية "الشمس في علبة" :« ...**أما المدينة فتبدو بارزة في المدونة تسرق البطولة من الشخصية وتكون عاملا في تنمية الحدث، يصعد العنف على جسدها المتهاوي والمتهالك**»[3] فالمدينة فضاء الانقسام والتشتت على عكس الريف، الذي يكون فيه الأفراد أكثر لحمة، هذا الانقسام والتشتت الذي يقود للعنف في أغلب الأحيان، وتسعى حسنية لقتل "كبّابة" هذا الذي يصوره الراوي قائلا:« **كنت سأرى وجوها مثل كبابة كما تخيلتهم بأقفيتهم المدرجة ورقباتهم الغليظة وكروشهم التي تسبق**

---

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 80.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

[3] الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية)، ص: 268.

أرجلهم، يخلطون في شربهم بين أنواع من الكحول على ظمأ، ويأكلون كل شيء على نهم[1]». فمثل هؤلاء يستعملون العنف دون تأنيب الضمير لأنهم يعيشون حياة فوضوية في الكباريهات والمواخير.

د ـ دلالات العنف في المجتمع:

الراوي يكشف عن عالم آخر هو عالم الكباريهات والمجون، ويسلط الضوء على فئة من المجتمع اختارت الفرار من الواقع إلى الخمور والشهوات، ما جعلهم يتّسمون بشيء من التميز عن غيرهم من البشر الذين يعيشون واقعا آخر مغايرا، وعن تلك النماذج يضيف الراوي قائلا:« **رأيت أحدهم التهم نصف رغيف صاندويتش في نهشتين وآخر بلع موزة دفعة واحدة مثل حبة الحلوة ..أذهلني شربهم للبيرة يحتسون الزجاجة الواحدة في جرعتين كما يتجرعون الماء على عطش»[2]** فأمثال هؤلاء أكثر ممارسة للعنف؛ لكونهم أكثر ميلا للنزوات والفرار من الواقع عبر تغييب العقل، هؤلاء الذين اختاروا الأقبية والمواخير فضاء للعبث، ليصطدموا بواقع أشد مرارة ففروا من جحيم إلى جحيم، ولعل استطراد الكاتب في الحديث عن هؤلاء، ما هو إلا تشخيص للوسط الذي تتعايش معه حسنية هذا المجتمع الذي يتجرد من العواطف والمشاعر الإنسانية ويميل للشهوانية فقط فيفتقدون بذلك المشاعر النبيلة والقيم والأخلاق، ينتقل الراوي من صورة إلى أخرى ليعدد بذلك الأصوات في النص. فبعد ذلك العرض الموجز عن الطبقة العربيدة يصور لنا شخصا آخر أكثر اتزانا وهو معلّمه الذي كان

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 84.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يجيد الكتابة ويحترفها هذه الشخصية التي تؤثر كثيرا في الراوي ويقلّدها ويحاكيها ليتقن هو الآخر الكتابة يقول:« **قال لي إذ سلمني ورقة آخر اختبار لنا معه في أصابعك صنعة الخطاطين»**[1].

في هذا المقطع ينتصر الراوي لذاته ويعطيها دفعة معنوية فهو ليس كائنا خال من المواهب فهو إنسان له ماض مشرق مقارنة مع حاضر لم يعد فيه أي قيمة، كائن يعيش ولا يفكر في غده وهذا ما يؤكده شخصيا في الرواية «**لو لقيته اليوم كنت سأخبره أني صرت علامة للفشل لكني في تلك اللحظة أحسست أنني تحولت إلى حزمة من الضوء سبحت في فضاء ليل ماحق»**[2]، فحزمة الضوء تلك تجلت في أحلام الطفولة وتعايش الراوي مع المجتمع الدراسي الطبيعي البعيد عن الانحراف والليل يرمز إلى المجتمع المنحرف الذي انتمى إليه شابا وهو فضاء الكباريهات، هذا الواقع المر الذي ساقته إليه الأقدار ليعيش في أماكن لا تصلح إلا للشرب ومخالطة الأوغاد، حزمة الضوء لم تبقى إلا ذكرى عالقة في ذهنه يحن إليها ويتأسى بها «**أذكر هذا لأن حنين طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز ليزامندي سابقا»**[3]، فالمعلم هنا يبدو بعيدا عن العنف والجو الدراسي

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 24.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

يحمل ذكريات طيبة للراوي فهو بمثابة المتنفس الذي يخرجه من وطأة المعاناة والذكريات الأليمة إلى الذكريات الإيجابية.

ذاكرة هواري تتنقل بين أحداث متنوعة تجعل الرواية خليطا من أصوات متنافرة، تجد لها انسجاما كليا فقط في كونها من منبع واحد هو حياة الكاتب وذكرياته الشخصية، هذه الذكريات التي يتوقف الراوي بشريطها في محطة أخرى يقول:« **هناك في صاناناص ذقت حموضة غربتي الأولى داخل متوسطة عقبة " البوليتيكنيك سابقا " كما كدت أبلعها بعد سنين في السجن أشد وطأة على عقلي وروحي ليلة شعرت أنني سأكون في غدي فقدت سيادتي على جسدي إن تنازلت عن حرمته لخصر والبومة»**[1] هذه الشخصية التي تبعث من تسميتها الشؤم والبؤس في نفس القارئ؛ فهي رمز لكل ما هو سوداوي مشؤوم فالكاتب وفق إلى حدّ بعيد في اختيار الاسم لهذه الشخصية، فهي اسم على مسمى فأثناء سرده لتفاصيل اصطدامه بها يكشف لنا عن محاولة "خصر والبومة" القيام باللواط وممارسة الشذوذ الجنسي مع الشخصية، هذا السلوك المنحرف يكشف عن مظهر آخر من العنف وهو اغتصاب الرجل للرجل في وهران وهو موت الجانب الأخلاقي، وغياب المبادئ والقيم في وسط آخر أشد قسوة وأكثر انحرافا وهو السجن.

---

[1] الحبيب السايح، الموت في وهران، ص: 25.

نهاية هذا الحدث مأساوية فهو ينتهي بارتكاب الراوي جريمة القتل في حق خصرو البومة غير أنه لم يعاتب نفسه، ولم يشعر بالذنب إطلاقا تجاه هذا الفعل وكأنه بتصفيته له يخلص الوجود من وباء قاتل، فالراوي هنا يدفع شكلا من العنف بشكل آخر عنيف ويتمثل بالعنف الجسدي المتمثل في القتل، و كأنه يوازن بين الشكلين ليركن في الأخير إلى الجريمة التي يعتبرها شرا لابد منه.

هـ ـ دلالات العنف في إطار التعصب الديني :

نجد في المجتمع الواحد العديد من التناقضات الفكرية، وهو ما نلمسه في هذه الرواية إذ أنها تجمع بين أصناف مختلفة من الناس تتعايش ضمن مجتمع واحد مبني على هذه التناقضات، التي غالبا ما تؤدي إلى العنف وفي هذا الصدد يقول أمارتيا صن: «**يمكن أن تكون هناك تباينات واسعة في السلوك الاجتماعي للأشخاص المختلفين الذين ينتمون للديانة نفسها حتى في حقول غالبا ما اعتقد الناس أنها ترتبط بالدين ارتباطا كبيرا**»[1] فشخصية أستاذ الرياضيات التي يعرضها تبدو متعصبة للدين لدرجة أنها تحمل شيئا من الحقد والكراهية تجاه الأنثى فيقول عنه: «**كنت أحس ذلك الأستاذ يحمل في صدره نقمة العالم على التلميذات اللاتي يخالفن إرشاداته عن التحجب، والكف عن الإغراء بالماكياج**

[1] أمارتيا صن: الهوية والعنف ، تر: سحر توفيق ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع353، يونيو 2008، ص: 71.

"الشيطان يأمركن بالفسق" قاذفا حمما من لسانه البني اللون من اثر المسواك، النساء أنتم حطب جهنم»[1].

هذا الأستاذ الذي يصوره الكاتب أنّه يضج غيرة على الدين فهو يشكل صنفا آخر غير الذين تحدث عنهم أمثال حسنية وكبابة، وهو بذلك يعرض صوتا آخر محملا بإيدلوجيات وقناعات مغايرة، تعكس الفكر السلفي الذي أضحى فيه الدين عبارة عن مظاهر: كإطلاق اللحي واتباع السنة على مستوى الشكل فقط، إذ يفتي هؤلاء بغير علم ويسولون لأنفسهم حق معاقبة الناس وتثريبهم، وإن كانت تعاليم الدين ذاته أكثر لطفا في التعامل مع أخطاء البشر وهفواتهم مما يزعمون، فالكاتب هنا يوجه رسالة غير مباشرة لقارئه يعكس فيها كيف يمتزج المجتمع الوهراني من أشكال متنافرة ومعزولة من الفئات التي ساهمت بدورها في جعل الرواية أيضا خليطا من خطابات متنافرة، قام تعدادها الراوي ليجعل من خطابه فضاء لأصوات متعددة وهذا ما يعكسه الصراع الذي نشأ بين هذا الأستاذ وبختة الشركي التي تختلف عنه في طريقة التفكير، وتبدو فتاة متحررة حيث يقول:« **قامت في وجه الأستاذ حذيفة لما وبخها آخر مرة على إطلاق شعرها فوق كتفيها وعلى لبسها سروال الجينز اللاصق، أستاذ: اهتم بدرسك حياتي الخاصة لا تعنيك والدي هو الوصي علي»**[2].

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 27.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يعكس هذين المقطعين اختلاف الرؤى بين الأستاذ وتلميذته، حيث تلعب التنشئة الأسرية دورا هاما في بناء أفكار الفرد، والدليل على ذلك قول بختة والدي هو الوصي علي فالراوي هنا ينوّه بثقة الفرد العمياء في مسلمات وسطه الأول الذي ينشأ فيه، ألا وهو الأسرة ليحمل فيما بعد لواء الذود عن أفكارها ومعتقداتها، يقول أمارتيا صن:« **من الممكن أن تكون هناك مشكلات خطيرة بالنسبة إلى الادعاءات الأخلاقية والاجتماعية لو أخذت على أنها الإصرار على أن هوية الشخص يجب أن تقرّها جماعته أو دينه مع إغفال كل الانتماءات الأخرى لأي شخص والتي تتنوع من اللغة والطبقة والعلاقات الاجتماعية إلى الآراء السياسية والأدوار المدنية**»[1]فالصراع بين الأستاذ والتلميذة يجسّد الاختلاف في القناعات والأصوات، إذا لكل شخص زاوية رؤية خاصة به ما يجعل هذين المقطعين برهانا على أن الراوي يحترم لغة الغير ويقرها وينقلها كما هي للقارئ، كما ينقل الروائي من خلال هذه المقاطع دلالات أخرى للعنف ترتبط بالتعصب الديني لتشكل رفقة دلالات العنف الأخرى تيمة العنف في روايته الموت في وهران.

و ـ دلالات العنف المدرسي:

في شريط الذكريات وبالضبط في مرحلة الثانوي يعالج الكاتب ظاهرة التسرب المدرسي عبر قصته، فهو طالما كان يتغيب عن المدرسة ويبرر غياباته بطرق مختلفة، وأبرزها تلك التي كان يلعب فيها "عبدقا النكريطو" دور الولي، ويعتبر هذا الموضوع متداولا

[1] أمارتيا صن: الهوية والعنف، ص: 161.

أكثر في أوساط التلاميذ الذين يهابون الأولياء، فيتحايلون على الإدارة بتقديم أولياء مزيفين حتى لا يتعرضوا للعقاب أو الإحراج، فهذه الظاهرة ذات أثر بالغ على الأفراد في المجتمع خاصة أولئك الذين ينعزلون في سن مبكرة عن المدرسة، ليحتكوا بالشارع في مرحلة متقدمة من العمر وفي معزل عن الرقابة فيكونوا أقرب إلى الانحراف من غيرهم، وتكون هذه الخطوة هي أول ما ينقل الفرد من الوسط العلمي المتسم بالانضباط، إلى الشارع بما فيه من سلبيات وأفراد لا ترحم، فالتسرب المدرسي ما هو إلا تمرد على العنف، وقوانين المدرسة هذا الأمر الذي وإن كان يبدو بسيطا، فمن شأنه أن يتطور ليحقق ثورة على النظام المدرسي ومن ثمة النظام الحاكم وخير مثال على ذلك ما أقره حنة أرندت:« **شاهدنا مؤخرا بأم عيننا كيف أن الأمر لم يحتج إلى أكثر من التمرد غير المؤذي، وغير العنيف أساسا الذي قام به الطلاب الفرنسيون للكشف عن هشاشة النظام السياسي بأسره ...لقد كان نوعا من التفتت أصاب كافة التراتبيات الهرمية**»[1] فالعنف داخل المدرسة شكل آخر من أشكال العنف الذي يحضر ضمن رواية الموت في وهران، ولا يقتصر العنف على الجانب البدني بل يتعداه إلى الجانب النفسي مثل ما وقع بين أستاذ الرياضيات والتلميذة في الرواية، أضف إلى ذلك العنف الذي يمارسه الآباء على الأبناء بسبب النتائج المدرسية، من شأنه أن يؤثر على نفسية هؤلاء، ويقودهم للانحراف .

ز ـ الفساد السياسي:

[1] حنة أرندت: في العنف ، تر: إبراهيم العريس، دار الساقي، بيروت، ط/1، 1996، ص: 44.

يشكل الفساد السياسي دلالة أخرى من دلالات العنف المتناولة في الرواية، والفساد السياسي يقع في المستوى الثاني للعنف، حسب الباحثان رجاء مكي وسامي عجم «**المستوى الأول للعنف هو الناجم عن اختلال مرضي في قوى ونوازع الفرد، تبلورت خلال تاريخه الشخصي، المستوى الثاني للعنف المتشكل كردة فعل حيال المجتمع ومؤسساته، تصادمت فيه قناعات ورغبات ومصالح الفرد الذاتية، مع اتجاهات المجتمع وسياساته فهي تمثل التقاطع النفسي الخاص مع المجتمعي العام**»[1] فغالبا ما ينجم الفساد السياسي نتيجة تغليب المصلحة الفردية على المصلحة الجماعية الأمر الذي يقود الفرد والمؤسسات على حد سواء إلى ممارسة العنف.

تتخلل الرواية بعض الأحداث التي تنقل القارئ من صورة المجتمع المدني إلى فضاء آخر مغاير وهو الفضاء السياسي الذي يدخله هواري عبر بختة الشركي التي سلمته نسخة من تقرير لوالدها الضابط يقول:« **فإني شدهت مما كنت أقرأه في تقرير سري بالأسماء والأمكنة من طبيعة المشاريع وأنواع النشاط التجاري سربت لي نسخة منه بختة الشركي في مطعم النجم المذنب ..قالت لي أحببت فقط أن أطلعك على جانب واحد من عمليات تبييض المال الوسخ كان آتيا من غنائم الجماعات المسلحة ومن بارونات التهريب على الحدود**».[2]

---

[1] رجاء مكي وسامي عجم : إشكالية العنف (العنف المشرع والعنف المدان)، ص: 7.

[2] الحبيب السايح، الموت في وهران، ص: 59.

يفتح الراوي عبر هذا المقطع الملف الأسود القديم في التاريخ الجزائري ويسلط الضوء على جزء من خبايا العشرية السوداء، ويكشف عن تأزم الوضع السياسي بالجزائر الذي ألقى بظلاله على المجتمع ككل .إذ كان للتقلبات السياسية في تلك المرحلة ضحايا وقتلى وكذا ألاعيب ممارسة وحقائق مزيفة، فالراوئي هنا يكشف عن تحكم الأطماع الشخصية لمن يزعمون أنهم يخدمون الوطن في المشهد السياسي، فتؤدي تلك الأطماع إلى ارتكاب الجرائم في حق الشعب والتاريخ ، ويضيف هواري قائلا: **«كانت بختة قد تأسفت لي على مزاج رائق، الجمبري لذيذ، كل، من اشتروا لأمك شقة بنوا لأنفسهم بدم أمثال أبيك وضحاياهم قصورا باذخة»**[1].

فمثل هذه الحقائق التي يدرجها في خضم الأحداث من شأنها أن تستفز الذاكرة الجماعية للجزائريين، كونهم عايشوا الوضع باعتقاد سائد أن السلطة رمز الخير والإرهاب هم رمز الشر، حتى في حديثه عن السجان يعالج القضية نفسها فيقول: **«كان متداولا عنه في السجن أنه أحيل على المحكمة العسكرية وأدين فسرح من الجيش بأوامر قائده باقتياد المقبوض عليهم من الجماعات المسلحة إلى الثكنة أثناء عملية التمشيط في منطقة الزبربر»**[2].

---

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 60.

[2] المصدر نفسه، ص: 101.

فالراوي يؤكد بطريقة غير مباشرة أن خيانة الوطن لم تكن من طرف واحد وإنما سارت على جبهتين، واحدة ظاهرة وأخرى خفية تقتل في صمت. ولا يقتصر الراوي على الحقبة الماضية لتصوير الفساد السياسي فهو يؤكد فكرة استغلال أصحاب النفوذ مناصبهم لخدمة مصالحهم حتى في الوقت الراهن عبر طرق مختلفة هذه المرة تحيا في السلم، وفي معزل عن الحرب فهي بمثابة حرب خفية ذات نتائج معلنة يقول:« **يحتمي الضب بالشحمة الذي كانت بختة أجابتني عنه شخص يغطي على المهربين ويراقب بيوت الدعارة غير المرخصة ويبتز المرتشين من كبار الموظفين والمقاولين**»[1].

يشخص الروائي هنا نوعا آخر من الموت وهو موت الروح الوطنية، موت الإحساس بشرف المهنة واحترامها، إنه يكشف عن زمن مات فيه كل شيء، ما خلا الطمع وحب المال، فهو يجسد كيفية تشيؤ الإنسان في الفترة المعاصرة، كما تبدو رسالة الروائي هادفة ذات أبعاد تجسّد مقاومة ضد الزيف المنقول للأوساط الشعبية، ولعل هذا الهدف من الكتابة هو ما تصفه الباحثة حياة أم السعد حين تقول:« **فلا سبيل لمناهضة هذه الشرعيات الزائفة إلا بالتسلح بالسرد والتاريخ وتحرير الذاكرة ...فهذه القوى القاهرة "السرد والتاريخ والذاكرة " استغلت من قبل أداة طيعة خدمت أفكار وإيديولوجيات قمعية متحيزة**»[2]، فالباحثة هنا وإن كانت تشير إلى الفساد السياسي، إلا أنها وضعت إصبعها على موضع حساس يدخل ضمن

---

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 92.

[2] حياة أم السعد: أوجاع الذاكرة وسيناريوهات المقاومة في كتابات رضوى عاشور، ضمن كتاب ثقافة المقاومة، مجموعة من الأكاديميين ، تق: وحيد بن بوعزيز، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، السداسي الأول، 2016، ص: 227،228.

العنف الإعلامي وتوجيه الرأي العام وصرفه عن الحقيقة، التي لا يصل إليها الشعب إلا عبر السرد والتاريخ، نتيجة العنف الإعلامي والسياسي الممارس من قبل الطبقة الحاكمة.

ح ـ دلالات عنف الماضي والذاكرة :

في إطار تصوير الحبيب السايح لمظاهر الموت المختلفة في وهران، يفتح نافذة على الماضي من خلال شريط الذكريات، هذه النافذة تجسدت في الرواية عندما تولت "حلومة" زمام السرد، لتكون عين هواري على الأحداث الماضية المتعلقة بالجد والجدة، فهو يتلقى السرد بعدما كان ساردا داخل النص، فيلتقي صدفة بها لتطلعه على العديد من التفاصيل التي كان يجهلها، ليصبح القارئ يتلقى الحدث داخل النص تزامنا مع السارد يقول:

«وتوهمت أن تلك المرأة انتظرت ظهوري لتعلن لي جدتك كانت امرأة من نسج الذهب، أنا التي غسلتها»[1].

تمثل حلومة صورة الماضي العريق الذي يعكس حلاوة الحياة البسيطة المغايرة، لما عايشه هواري من حياة في المدينة والصخب، وذلك ما يبرزه وصفه لبيتها عندما حل ضيفا عليها: **«..و لأني كنت انجذبت أكثر للفونوغراف ذلك الجهاز القديم الغناية العتيقة بمكبر صوت نحاسي شبيه بالمحقن و رأس من الكروم حامل لإبرة القراءة المرفوع الغطاء بذراع معدنية الموضوع فوق الخشب الملمع»**[2] تصوير الكاتب للفونوغراف يعكس صورة الإنسان في زمن الماضي، والذي كان يتذوق الفن بوسائل بسيطة ويخرج من الجو الروتيني

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 122.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عبر سماع الأغاني بتلك الأجهزة، وتستمر الأشياء العتيقة في منزل حلومة في التعبير عن الحياة البسيطة ذات الذوق المختلف في نظر الراوي فيقول:« **كبت لي الفنجان الثاني من إبريق الفخار في الصينية المعدنية المزينة بتصاوير من فاكهة المشمش والتفاح والعنب الوردي والأبيض وأوراقها ..كانت تبغيها بالقرفة و لخجلان**»[1] نلمس في هذه الأدوات الموصوفة ما يعبر عن طبيعة الفن الذي يزيين به أجدادنا أوانيهم وأدواتهم البسيطة فكل الرسومات من وحي الطبيعة تعكس حياة البداوة فالفواكه مؤشر على البيئة الفلاحية وهي رمز الوفرة والخير، كما تعكس ولاء الأجداد للأرض وحبهم للطبيعة التي ارتقت أن تندرج ضمن فنونهم كما أن حلومة لا يقتصر دورها على تعريف الراوي بحياة البساطة بل تفتح له متنفسا عن أصوله الماضية، فرسمها لشخصيتي الجد والجدة يشعر الراوي بالارتياح كونها تخبره أنه ينحدر من أصل شريف وهو ما لم يلمسه في التعرف على ماضي أمه وأبيه فيخبرنا على لسانها«**لم يكن في صوت حلومة ولا في ملامحها ما أثار في ذهني بشيء أي شيء من الريب، إذ أخبرتني أن جدتي كانت من قبل قد تصدقت لإمام المسجد بألبسة جدي وأحذيته والأغطية الزائدة عن حاجتها**»[2] فصورة الجدة التي ترسمها حلومة هي المرأة القديمة الطيبة التي تتصدق بحاجياتها لتساعد غيرها.

---

[1] الحبيب السايح، الموت في وهران ، ص: 128.

[2] المصدر نفسه، ص: 125.

لكن في نفس الوقت تكشف حلومة عن حقائق مرة حول والد ووالدة هواري الذي فر بأمه قبل الزواج فيقول:« **لما اعتقدت لي أن أبي كان مجنونا بأمي مذ عرفها في المتوسطة التي طرد منها لأسباب تأديبية**»[1] فالصورة المشوهة عن ماضي الوالدين لا تنفك تترسم في ذهن الراوي من خلال ما يكتشفه كل ما تقدم السرد في النص ليعاني بذلك مرارة اليتم والتاريخ المشوه للوالدين، فهو يكتوي بنار فراقهما وكذا نار تاريخهما الذي يشعره بالعار، شخصية حلومة لم يقتصر وجودها على سرد تفاصيل تخص حياة أهل هواري فهو لم يحرمها داخل النص من سرد تفاصيل تخص حياتها الشخصية فهي الأخرى تسترجع ماضيها الحافل بالمعاناة، وهذا ما يؤكده المقطع التالي:« **وبنبرة ندم عرت صوتها، لم يكن ذلك من حقي كنت أنانية ومنحازة لأمي ربما تكون لعنة أصابتني، متمحنة ولم يكن أبا سيئا، معترفة، الحق أمي، كما أدركت أنا المرأة مثلها، كانت عجزت أن تستجيب لحاجته في الفراش**»[2].

حلومة تكشف في هذا المقطع عن نفور أبيها منها لأنها رفضت زواجه على أمها تفتح بهذا الموقف نظرة البنت لزواج أبيها، كما تشخص حال المرأة عند زواج زوجها، وقضية تعدد الزوجات بما أسالته هذه القضية من حبر، فهي تعد نظرة سلبية تملكها المرأة عن الرجل الشرقي كونها تسعى لأن تكون لوحدها في حياة الرجل، دون هضم فكرة أن

[1] الحبيب السايح، الموت في وهران ، ص: 132.

[2] المصدر نفسه، ص: 134.

تتقاسمه معها الأخريات. ودلالات عنف الماضي في هذه المقاطع تكمن في الحسرة التي يبعثها في نفس الراوي الذي يراوده الحنين إلى تلك الحياة البسيطة، وروح المحبة والإنسانية التي تفتقدها المدينة فالحبيب السايح يبرز مرارة الحاضر عبر حلاوة الماضي وهو أشبه بمقولة معرفة المعنى من خلال نقيضه، حيث يصور البيئة الريفية التي تضج بالحياة خلافا للمدينة التي صارت فيها الحياة أشبه بالموت.

ط ـ دلالات العنف الثوري:

تحضر الثورة في الرواية الجزائرية بشكل ملفت للانتباه فالكثير من الرواة الجزائريين صورها من زوايا مختلفة، والحبيب السايح في هذا النص يكشف عن بعض التفاصيل المتعلقة بالثورة لكن التي تخص أهله فقط فعند حديثه عن الجد، يصوره على أنه المجاهد الذي خدم الثورة وساندها، ليستغرب كونه خرج منها هامشا أثناء الاستقلال، في حين صار خونتها متنا لها، حيث يقول على لسان هواري:« **فإن جدي كما أخبرتني حلومة وكنت خمنت أن أمي ظلت تعلم ذلك وتتستر عليه، كان نقل إلى مستشفى الأمراض العقلية إثر نوبة عصبية عاصفة خلالها كان دهس كل ما صادفه في طريقه باحثا عن سلاحه الناري»**[1].

فالنوبة العصبية كانت محصلة أوجاع الجد ومعايشته لتفاصيل قاسية في خضم الثورة التحريرية ليصطدم بكون أوجاعه ذهبت أدراج الرياح، وأن الغاية الشريفة التي دفعته

[1] الحبيب السايح: الموت في وهران، ص: 137.

لحمل السلاح لم تؤتي أكلها، وهذا ما يؤكده حين يضيف « **ذلك بعد أن مر أمام مكتب الحزب فتوقف وبصق عند قدميه، لما رأى في مدخله مسؤوله الأول بوذن عرف بها لأن أذنه التي قطعتها له جبهة التحرير تحذيرا أخيرا له على تردده على مكتب كابتان لاصاص**»[1].

هذا المقطع يجسد المغالطة السياسية حيث تقلبت الأوضاع ليحل الخائن مكان الأمين ويجني ثمار الثورة من كان ألذ أعدائها، ويجسد هذا مظهرا آخر من العنف والفساد السياسي في أرض الوطن .

من وحي التراث والثورة أيضا تحضر الأغنية الشعبية التي تتغنى بالمجاهدين وأبطالهم في موقف إنساني عظيم للجدة تجاه جده حيث تحتويه كالطفل الصغير لتضمد جراحه المعنوية بهذه الأغنية فيقول:

« يا نوري يا الغابة

نوري

يا نوري

دركي لي ذاك السبع»[2]

---

[1] الحبيب السايح، الموت في وهران ، ص: 138.

[2] المصدر نفسه، ص: 139.

هذه الأغنية تكشف دلالات عميقة ترسم لنا صورة المجاهد الذي يحتمي بالغابة لمجابهة الاستعمار، فتصفه بالسبع رمزا للقوة والشجاعة وتتضرع للطبيعة أن تساعده فهي بمثابة الأم التي تحمي المجاهدين تحت عباءتها (الجبل)، فهذه الأغنية تبعث السكينة في نفس المجاهد وتلهمه جرعة معنوية ليغفو بعدها كالطفل، إلا أن هذه الأغنية كذلك تبرز مظاهر العنف الثوري حيث يفتقد المجاهد الحياة المدنية الطبيعية، ويلجأ إلى الغابات والجبال ليحيا حياة الوحوش وذلك فرارا من العنف الاستعماري كما نجد الجد قد تعرض للعنف مرتين مرة حين أفنى عمره في الدفاع عن الوطن، ومرة أخرى حين جنى ثمار معاناته الخونة في حين لم يجن هو إلا الجراح .

من خلال ما سبق نجد أن تنوع دلالات التيمة داخل النص وغوصه في تفاصيل مختلفة جعل النص مزيجا من أصوات متنوعة، تنصهر في حمأة هذا العمل الفني لتنسج شريط ذكريات حافل لشخصية الهواري، يجمع فيه بين الماضي والحاضر بين علو كعب القيم الإنسانية تارة، وبين اضمحلالها طورا آخر، كما يكشف عن التناقضات الكامنة في المجتمع الجزائري والتي تتحكم في بنائه ككل مختلف بأجزائه، وما يلاحظ كذلك في ظل التنوع الدلالي للعنف في هذه الرواية، هو تلك اللحمة بين الشخصية والموضوع فنجد أن الموضوعات مقدمة وفق نماذج تمثلت في الشخصيات التي تفاعلت ضمن الرواية، كما يستخلص القارئ من خلالها الكيفية التي تغدو بها التيمة الواحدة متنوعة الأصوات من خلال مجموع الدلالات التي تتفاعل ضمنها لترسم ملامح تيمة العنف ككلمة مكونة من مجموعة لا

حصر لها من الكلمات، فالتيمة تضطلع بالتنوع الصوتي وليست مفهوما مجردا لتغذو بذلك تيمة العنف هي كلمة الرواية البوليفونية التي استرسل باختين في رصد تطورها الدلالي الذي يجعل منها منفتحة على تنوع واندماج الأصوات.

الفصل الخامس

بوليفونية الواقعي و المتخيل في رواية "حروف الضباب"

1 ـ مفاهيم ومصطلحات

2 ـ تجليات الواقعي و المتخيل في رواية حروف الضباب.

بوليفونية الواقعي والمتخيل في" رواية حروف الضباب":

1ـ مفاهيم ومصطلحات:

يشكل المألوف واللامألوف صوتان مختلفان ضمن الرواية الجزائرية ككل، فهذه الأخيرة في إطار رغبتها في النفاذ إلى الواقع، والتعبير عن همومه المختلفة لم تقتصر على ما هو مألوف وممكن بل تجاوزته إلى دائرة اللامألوف وغير الممكن، أو بالأحرى كانت مزيجا بين الواقعي والمتخيل بكافة أبعادهما، وفي معرض الحديث عن التداخل بين الواقعي والمتخيل يقول محمد فخر الدين:« **إن التداخل بين الواقع والمتخيل وارد لأن الإنسان لا يميز بينهما في حياته، بل هناك من يعتبر أن المتخيل هو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، لأنه يمكننا من معرفة الأشياء الحميمية التي نعيشها في أعماقنا ويهدف إلى تجاوز عدم اكتمال الواقع الحقيقي»**[1] .

فالإنسان المعاصر أضحى يعيش ضمن واقع مختلف، يتخبط في فوضى شاملة تعجز الرؤية الواقعية المجردة عن النفاذ إلى جوهرها، لذلك تلجأ الرواية من خلال العلاقة الشائكة بين الواقع والمتخيل التي يتضمنها مسرودها إلى محاولة الإحاطة بما هو حاصل داخل الواقع المعاصر، وهذا ما يشير إليه شعيب حليفي حين يقول :« **إن الرواية اليوم تعبر**

---

[1] محمد فخر الدين : الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، دار نشر المعرفة، المغرب، ط/1، 2013، ص: 10.

عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة»[1] فالواقع والمتخيل هما وجهان لعملة واحدة، لأنهما من منبع واحد وهو الإنسان، هذا الأخير الذي يملك الحرية في طريقة التعبير عن مضمون الواقع بطريقة فنية، تخلق التعدد الصوتي، الذي ينبثق عن التباين والتناقض لذلك يضيف شعيب حليفي« **من هذا المنطلق فإن الفانتاستيك في الرواية العربية يطرح إشكالا لا يناقش إلا في إطار المتخيل العربي، والذي يمكن القول بأنه خطاب بوليفوني يجعل التصادي واضحا بين الواقعي والمتخيل»**[2].

فثنائية الواقع والمتخيل تتقاطع مع البوليفونية من منظور التضاد والتناقض. وخلق كيان فني موحّد من مواد مختلفة حسب التصور الباختيني. وهذا ما يؤكده الباحث ذاته: **«كان الفانتاستيكي زاوية أخرى يمتزج فيها الواقعي باللاواقعي يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب في تحديد نسبي، لكن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والاقتحام، وتصوير إفرازاته المرحلية بغرابتها وعنفها البدائي»**[3]، وإلى جانب هذه الثنائية التي يقيمها الواقعي والمتخيل يفرز هذا المتخيل العديد من المصطلحات المتجاورة المعنى مثل: العجيب، الغريب، الخارق المستحيل، كما يجمع بين عدة أشكال قصصية كالخرافة

[1] شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 07.

[2] المرجع نفسه، ص: 14.

[3] المرجع نفسه ، ص: 35.

والحكاية الشعبية والحكاية السحرية والأسطورة، الأمر الذي يجعل منه يدور في فلك تعدد الأصوات، لذلك وجب الإشارة إلى بعض المفاهيم والمصطلحات من بينها:

1 ـ 1 :العجيب /le merveilleux:

عرف تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" العجيب بعد مقارنة واستخلاص من الدراسات السابقة، ورأى أنّه:« **التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر فالمفهوم يتحدد حسب مفهومين آخرين هما الواقعي و المتخيل»**[1].

بينما يعرف حسين علام هذا المصطلح بأنّه « **ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية، تتدخل في السير العادي للحياة اليومية فتغير مجراه تماما... ويمكن أن تدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة، بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكل ما فوق الطبيعي إطارا لها»**[2] .

[1] تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مرا: محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط/1، 1994، ص: 19.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/1، 2010، ص ص: 32،33.

من هذا التعريف نكتشف أن العجيب يدخل ضمن الواقعي فيحوّله من مساره الطبيعي إلى ما فوق الطبيعي، بالإضافة إلى تضمنه قصص الكرامات، والمعجزات وغيرها، ولعل أبسط تعريف للعجيب كذلك: أنه فضيحة أو تمزق غير محتمل في العالم الواقعي أي أنه ينافي ما يسلم به العقل ويصدقه انطلاقا مما ألفه في الواقع [1]، ويرى تودوروف أن تحقيق العجائبي يتم عبر ثلاثة أشواط:[2]

1ـ أن يجعل النص القارئ يؤمن بأن الشخصيات كالإنسان الذي يحيا على أرض الواقع حتى يحدث عنده التردد نتيجة الأحداث الفوق طبيعية .

2 ـ أن يكون الإحساس بالتردد حاضر لدى الشخصية التي تحسه رفقة القارئ.

3 ـ ضرورة اختيار القارئ لنوع من القراءة تسمح له بأن يتردد في قبول الحدث.

بناءً على ما تقدّم من تعريفات يمكن القول أن العجيب هو التردد في قبول الأحداث التي تنافي الواقع و تبتعد عن المألوف.

1 ـ 2 :الغريب/Étrange :

[1] ينظر: عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط/1، 2013، ص: 56.

[2] تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ص: 19، 20.

حاول تودوروف الفصل بين العجيب و الغريب فرأى أن : « **جنس الغريب إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة و تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة**»[1] ولا يذهب الباحث حسين علام بعيدا عندما يتحدث عن الغريب فيرى أنه يختلف عن العجيب في كونه يمكن أن يصير مألوفا، إذ يصبح الغريب مألوفا عندما يجد القارئ تفسيرا عقليا له، وبالتالي الغريب يندرج ضمن شعور الشخصية وردود أفعالها كالخوف مثلا.[2] وأضاف محمد القاضي في تعريفه لهذا المصطلح عندما ربط التردد بالظواهر الخارقة في حين يتفق مع الباحثين في امكانية تفسير الغريب[3]. لذلك يمكن القول أن الغريب يمكن تفسيره بينما العجيب لا تفسير له وهذا هو الفرق الجوهري بين المصطلحين، بينما يتفقان في كونهما بعيدان معا عن المألوف.

1 ـ 3: الخرافة / récit légendaire:

عرف جابر عصفور الخرافة ضمن المعجم الأدبي بوصفها: سردا خياليا عفويا يفرض تماثلات بين الشخصيات الوهمية والواقعية، وفيها تهيمن قوة تفوق طاقة البشر وعوامل الواقع على عقول الناس، وتجعلهم يشعرون أن المنجزات الإنسانية تصدر عن فعالية

---

[1] تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص: 20.

[2] ينظر: حسين علام : العجائب في الأدب من منظور شعرية السرد، ص:34.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 300.

خارقة[1] فالخرافة بناءً على ذلك سرد خارق، يدور في فلك العجيب يجمع بين الخيال والوهم ليجعل الناس يؤمنون بالخوارق ويصدقونها.

1 ـ 4 :الحكاية السحرية/Le conte magique :

يرى محمد فخري أن الحكاية السحرية تختلف عن العجيب والغريب في كونها تنطلق مباشرة من حدث مستحيل الحدوث في الواقع على عكس الغريب والعجيب اللذين ينطلقان من الواقع[2]، ومنه فالحكاية السحرية لا تفسح المجال للقارئ بأن يظهر ردود أفعال تجاه العجيب لأنها تضعه منذ الوهلة الأولى في فضاء بعيد عن المألوف .

1 ـ 5 :الأسطورة/Légende :

يعرفها جابر عصفور بوصفها:« **سردا قصصيا مشوها للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية**»[3] بينما يرى محمد فخري أنها ترتبط بالغيبي وتحكي حكاية مقدسة وذلك يمثل نقطة قوة فيها؛ فهي تجمع بين الغريب والعجيب

[1] جابر عصفور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط/1، 1979، ص: 101.

[2] محمد فخر الدين: الحكاية الشعبة المغربية بنيات السرد والمتخيل ، ص: 67.

[3] جابر عصفور: المرجع السابق، ص: 19.

من منظور قدسي للخوارق والغيبيات.[1] بالتالي تكون الأسطورة أكثر السرود تأثيرا على القارئ لأنها لا تفسح له المجال في إبداء التردد وعدم التصديق.

من خلال ما سبق نكتشف أن ما يجمع بين تلك المفاهيم أنها تدور في فلك اللامألوف لتلج عالم المتخيل، بوصفه يتجاوز الواقعي من خلال الظواهر فوق الطبيعية التي لا يقبلها العقل والمنطق.

2 ــ اندماج الواقعي والمتخيل في رواية حروف الضباب{الصراع بين المألوف واللامألوف نحو إنتاج نص بوليفوني }:

إن المتأمل لرواية حروف الضباب يكتشف بين ثناياها اللامألوف والمتخيل اللذين يهيمنان على الأحداث والشخصيات، التي تنقل القارئ إلى فضاء آخر غير الفضاء الواقعي، لكنهما في الوقت ذاته يرتبطان بالواقع، ليجسد الواقعي والمتخيل اندماجا للتناقض في ثنايا الرواية.

هذا التناقض الذي يعد مبدأ أساسيا ترتكز عليه الرواية البوليفونية في بداية النص، لكن مع تقدم السرد يصدم المتناقضان ليستهلك أخدهما الآخر ويحل محله بعد المواجهة، حيث يقول باختين في إطار تحليله لروايات دوستويفسكي:« **هذا التناقض الذي لا يسود إلى النهاية، ففي وقت مبكر تصطدم داخل وعيه قوتان جبارتان تخوضان صراعا حادا من أجل**

[1] محمد فخر الدين : الحكاية الشعبة المغربية بنيات السرد والمتخيل ، ص ص: 66، 77.

السيادة داخل عقيدته»[1]، و تبدو رواية "حروف الضباب" للخير شوار فضاء للتناقض؛ حيث يصدم الواقعي بالمتخيل، فالراوي يلج هذه العوالم منذ الوهلة الأولى، فيقول عن بطله الزواوي: « **وراح الناس يتكهنون بمصير هذا الشاب غريب الأطوار الذي لم يكن يفهمه أحد»**[2] .

فالغريب في شخصية الزواوي هو أن تصرفاته بعيدة عن المألوف والواقع الذي يحيط به، ما يجعل الناس والمحيطين به يصنفونه ضمن دائرة الغريب، لذلك ينطلقون إلى تفسير هذا اللامألوف استنادا للمتخيل، لأنهم لا يقفون على أسباب تلك التصرفات الغريبة، ومن بين التفسيرات يقول الراوي :« **وقال آخرون أنه تزوج جنية أجبرته على دخول عالمها ولم يتمكن أهله من استعادته إلا بجمع حفظة الفرآن »**[3] .

منذ الوهلة الأولى يرسم لنا الخير شوار كيفية تشكل اللامألوف والغريب في قرية المعقال، وهو يشير من خلالها إلى المجتمع الجزائري الذي قادته السياسة الاستعمارية والجهل وطمس الحقائق إلى تصديق البدع والخرافات . تلك التي لا تزال تهيمن على بعض الأميين في المجتمع الجزائري فالغريب يمتزج بالواقع ويحتك به ويتواجهان ويتصارعان لأن

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 24.

[2] الخير شوار: حروف الضباب، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط/1، 2008، ص: 08.

[3] المصدر نفسه، ص:08.

عدم الانسجام بين ما هو مألوف وما هو غير مألوف يؤجج صراعا حادا داخل الرواية ، ويبدأ بالضبط عندما يسرد الراوي حكاية الزواوي الجد، ذلك الذي يصير من الأولياء الصالحين يقول :« **وكانت النسوة يأكلن من تلك الطينة عند الوحم، وقيل أن تربة الزواوي مباركة من تأكل منها يرزقها الله بالذرية الصالحة»**[1] .

ففي هذا المقطع تتجلى الغرابة في قضيتين: الأولى النسوة اللاتي يأكلن الطين فهذا الحدث غير مألوف في الواقع، لكن من خلال السرد يكتشف القارئ تفسير هذا السلوك وهو اعتقاد النسوة بأنها دواء للعقم، والثانية تكمن غرابتها في كون الزواوي ذا قدرة تفوق قدرة البشر، لدرجة تجعل منه مباركا يشفي من العقم، فالتخلف والأمية في أهل القرية، جعلهم ينسجون أوهام وأساطير حول شخصية الزواوي ليتشكل هذا اللامألوف في ذهنية الأجيال ويترسخ ليبدو أكثر قوة من المألوف في بداية الرواية، يستطرد الراوي قائلا«**وبدأت الأسطورة تنتشر بين الناس الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين ،ومن يتسبب في إيذائه تلاحقه المصائب و اللعنات إلى قبره »**[2].

الملاحظ منذ البداية كذلك أن المتخيل في الرواية يندمج مع الواقع فهما يتداخلان إلى حد كبير، فالقضية التي يعالجها الخير شوار ترتبط بالبدع والخرافات المنتشرة في المجتمع الجزائري، فهذه الأحداث وإن كانت غريبة عن العقل فهي ليست غريبة عن المجتمع، فإلى

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 13.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يومنا هذا مازال هناك من يزور قبور الأولياء الصالحين ويتوسلهم، وهذا ما يؤكده المقطع الآتي:«**مكان الغضار صار مقدسا وقبر الزواوي صارت النسوة يزرنه في المواسم والأعياد، يطلبن منه ما يعجزن عن التصريح به أمام الناس ويشعلن الشموع والبخور، ويطلين شاهدي قبره بالحناء**»[1]، فلجوء النسوة إلى قبر يتوسلن منه أن يقوم بتحقيق أمانيهن، خارج عن المألوف، لأن القارئ لا يقبل فكرة أن يحقق هذا القبر المعجزات، وبالرجوع خلف هذا المقطع يبدو ما سبق من السرد إنما يمهد لظاهرة زيارة أضرحة الأولياء الصالحين ويرسم الكيفية التي جعلتها متفشية لدى بعض الأوساط .

كما يحاول الخير شوار الكشف عن جانب آخر، وهو إضفاء الطابع الأسطوري على الاعتقاد بخوارق الأولياء الصالحين حتى يؤمن بها الناس، بل ويخوفونهم منه وهذا يدخل ضمن إطار السيطرة على الجوانب النفسية لديهم الأمر الذي يجعلهم يدخلون الوهم إلى واقعهم اليومي يقول الراوي :« **صار الحديث عن الزواوي مغلفا بالقداسة ... نسبت إليه أقوال كثيرة في شكل جمل مختصرة وبليغة... ونسبن إليه المقولة التي حفظها الجميع: يا اللي حابين تربحوا زين الدعاوي**

هاتوا البخور والجاوي

وارواحوا للزواوي

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 13.

اللي يجرح و يداوي»[1].

في هذا المقطع عندما يصير اللامألوف مقدسا يكتسب شيء من القوة شأنه شأن الأسطورة، فهذا الاعتقاد يتجذر في ذهنية الأجيال من جراء تلك القداسة، والمتأمل للعبارة الأخيرة "اللي يجرح ويداوي" يكتشف كيف يكون الوهم ملاذا للناس الأميين في تفسير الظواهر، فجميع الأمور تنسب لهذا الشخص الزواوي، هذا السلوك وإن كان منبوذا في الدين الإسلامي الذي يرفض هذه المظاهر رفضا تاما فإنه يحضر ويفرض نفسه في قرية المعقال وهذا راجع إلى الجهل بتعاليم الدين والأمية، هذه الفئة من المجتمع يسهل التلاعب بها لدرجة أنها تتوهم وتتخيل وتصدق أوهامها فيما بعد .

أما المقطع الآتي: **«وقد أكلت من صلصال جامع سيدي الزواوي وأنجبت بعد سبعة أشهر فتاة في غاية الجمال، فكانت عند وعدها وأسمتها الياقوت...قيل لأمها أن تعلق لها إزارا من قبة سيدي الزواوي وخامسة من النحاس أو الفضة اتقاء للعين»**[2]، من خلال المقطع يقترن الغريب بالمعتقد عبر وضع **خامسة** لاتقاء العين فالمجتمع الجزائري يؤمن عن قناعة راسخة بالعين وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة الفلق: **«ومن شر**

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 14.

[2] المصدر نفسه، ص: 16.

حاسد إذا حسد»[1]. وكثيرا ما تعددت القصص حول العين والضرر الذي يلحقه الحسود بالإنسان، فحتى الجاحظ تحدث عن هذه القضية في كتاب الحيوان، والغريب في الأمر هو أن تدفع **الخامسة** وهي قطعة معدنية ذلك الضرر.

فالوهم سيطر على هذه الفئة التي تدخل ضمن إطار الشرك حسب العقيدة الإسلامية، وبالتالي يبرز في هذه المقاطع المآل الذي آل إليه الشعب الجزائري في الماضي القريب، حيث تمخضت سياسة التجهيل وتحريف الدين، من قبل فرنسا وعملائها عن جيل يصدق الخرافات والأوهام، فالجهل يجعل الناس يتناقلون هذا اللامألوف الذي غالبا ما يكون مجهول المصدر إذ يحضر بصيغة الغائب فيقول الراوي : **«يقال إنه في ليلة جاء في الحلم رجل وقور إلى الياقوت وأراها صورة الزواوي وأوصاها بقبوله زوجا لها و زار في الليلة نفسها الزواوي وأراه صورة الياقوت وأوصاه بالزواج منها »**[2] .

فالغريب هذه المرة يلبس ثوب الحلم من طرف الملفق لقداسة الزواوي كما يمتزج بالحدث الواقعي، وهي قصة الحب بين الزواوي والياقوت، هذه القصة كانت لتبدو مألوفة، لو أنها تجردت من قصة الزواوي، لأن قصص الحب والهوس بين المحبوبين أقرب للتصديق، فكثيرا ما عرف الأدب العربي مثل هذه القصص في التراث كقصة قيس وليلى وقصة عنترة وعبلة، لكن مع الزواوي والياقوت يختلف الأمر فالقصة تلبس ثوب الخرافة عبر الحلم لتزيد

[1] سورة الفلق، الآية 05.

[2] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 17.

من قدسية الزواوي ، وتجرّ الناس للإيمان بقدراته التي تفوق قدرات البشر، فبالرغم من وفاته إلا أنه يرافقهم في أحداثهم اليومية وفي مجريات حياتهم ويتجلى لهم في أحلامهم ، ليتمزج داخل الرواية الواقع بالحلم، وتصبح الأحلام تسير في الخط ذاته مع الأحداث الواقعية يقول الراوي : **«أحس الحبيبان ساعتها أن بابا انفتح وسط الحصار الذي ضربته تقاليد القرية ... أصبح الزواوي يلتقي الياقوت في الأحلام ويتكلمان معا عن أحلامهما وهمومهما اليومية ... كانت تقص عليه حكاية الجازية وذياب الهلالي وكان يقص عليها قصة صغرونة سابع إخوتها مع ذيب الغابة »**[1] .

فقضية التقاء الزواوي مع الياقوت بشكل يومي في الأحلام تجعل القارئ يتردد في قبول السرد، لكنه يجد تفسيرا لهذا الغريب من منظور الهوس الزائد والمشاعر الجياشة والضغط الممارس على كليهما، هذان اللذان يفران من الواقع إلى الحلم حتى يتناسيا الضغوط والقيود المفروضة عليهما، بالإضافة إلى ذلك يربط الراوي هذا الغريب بالمسرود العربي القديم الذي يفتح أمام الشخصيتين عوالم اللامألوف كمرجعية مثل السيرة الهلالية وصغرونة والذئب، لتصبح السيرة الهلالية والحكاية الشعبية ذات علاقة جلية مع إيمان المجتمع بالخوارق. وتحضر الأحلام والكوابيس كذلك في مخيلة الزواوي الذي يتخيل الأحداث الواقعية مثل: **«...و أخذت الكلاب تنهش من لحمها الطري ولم تكن تدري في غيبوبتها ماذا حصل لها ... في الليلة نفسها كاد الزواوي أن يغادر هذا العالم ، كان يهدي من شدة الحمى ويقول**

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 21.

كلاما مبهما لم تفهم منه أمه التي كانت بجانب فراشه إلا كلمات الياقوت والكلاب»[1].

فالزواوي في هذا المقطع يسافر عبر الخيال ويتنبأ بما يصيب الياقوت وهذا مظهر آخر من الغرابة، حيث يمتلك الزواوي القدرة على معرفة أمور غيبية ويرصدها كما هي.

تظهر الغرابة في النص كذلك عبر الأمور التي تتعلق بالشعوذة والسحر حيث يلجأ المشعوذ لاستغباء الناس وأكل أموالهم عبر الوصفات الغريبة التي يصفها لهم، وهذا ما يوضحه المقطع الآتي:« **كتبت لها تميمة وأمرتها بأن تضعها في وسادة الزواوي وأعطتها ورقة طلبت منها بأن تغسلها في كوب اللبن الذي يشرب منه الابن، وسرعان ما يستعيد رشده وينسى حكاية ياقوت للأبد ، وفي مقابل تلك الوصفة طلبت تركية المرابطة من والدة الزواوي أن تمنحها ديكا أسودا وثلاثين بيضة، وهددتها إن لم تفعل ذلك بأن الوصفة لن تنفع في شيء وأنها ستفقد ولدها بكل نهائي»**[2] .

المتأمل لهذا المقطع يكتشف ذكاء المشعوذين وخبثهم، فالوصفة المقدمة تحمي وتضمن ثمنها بنفسها ،لأن المرابطة هنا تربط نجاح الوصفة بالثمن الذي تتقاضاه حيالها وحتى طبيعة الثمن المقدم فيه شيء من الغرابة "ديك أسود وثلاثين بيضة" فهذا الثمن لا يكون نقودا بل يكون من جنس ما ينتج الناس البسطاء في البيئة الريفية، ويتشكل الغريب كذلك من تخصيص لون الديك ليكون أسودا، فهذا ما لا يجد له القارئ تفسيرا ويبقى السؤال

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 22.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

عالقا لماذا أسود بالذات؟ فالغرابة التي يلجأ إليها المشعوذ تحميه من أن ينكشف زيفه وكذبه أمام الناس، لذلك يلجأ إلى الغريب كملاذ ليمارس مهنته التي تضمن له قوت يومه، فالخير شوار هنا يسلط الضوء بطريقة غير مباشرة على هذه النماذج عبر إدراجها ضمن اللامألوف حتى يتمكن القارئ من الوقوف على حقيقتها كما هي على أرض الواقع .

كذلك الراوي في هذه الرواية يختار الفضاء بعناية قرية المعقال قرية بسيطة ناسها يشتغلون بالزراعة، منقطعون تقريبا عن العالم الخارجي وسبل التواصل، حيث يقول عنها : **« كانت قرية المعقال تقضي أيامها برتابة تامة الناس يتزوجون،... ولم يكن من مصدر رزق سوى الزراعة والرعي ... وحين يأتي تاجر ما يقبل الأطفال بفرح ... بعضهم يحمل بعض ما هو موجود في البيت من جلود الأنعام وصوف ويقايضونها بالحناء وبعض الحلوى والتين والزيتون»**[1].

فالبيئة البسيطة إلى أبعد الحدود، وانعدام سبل التعلم والتحضر في قرية المعقال، جعلها فضاء مناسبا لاحتضان اللامألوف، فحتى التبادل التجاري في هذه القرية مازال قديما جدا، وهو عملية المقايضة فناس القرية لا يملكون النقود، بل لا يعرفونها فهم يجمعون بين الغريب والغربة في الآن نفسه، لأنهم في بيئة لا تصلح للحياة أو بالأحرى للحياة الكريمة، هذه البيئة المنغلقة تجعل الناس يفسرون ما هو خارج عن محيطهم بتفسيرات أسطورية، لأن علمهم محدود لا يتجاوز حيز قرية المعقال، وهو ما يحدث عندما يأتي تاجر غريب مصاب

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 27.

بالطاعون وينقل العدوى لأهل القرية، فالتفسير العلمي المنطقي لهذه الحادثة غائب وغير معروف، وهو ما يجعل أهل القرية يلجون عوالم المتخيل بأصوات متعددة.

فالوباء القاتل الذي جلبه الغريب أدخل الحيرة والفزع في قلوب أهل القرية الذين لا يعرفون الطب والعلم، فيلجأون إلى قراءة البردة للبوصيري ويعتقدون أنها الدواء الوحيد يقول الراوي: **«كانت الجموع غارقة في الترتيل وترديد البردة وكأنها تعزي نفسها وتحاول استقبال قدرها المحتوم في طمأنينة وخشوع»**[1].

فالخير شوار في هذه الرواية يسلط الضوء على جزء من الماضي الجزائري المتداخل في الحاضر هذا الماضي الذي كان فيه اللامألوف يخوض صراعا ضد المألوف والعقل والمنطق ويسيطر على ذهنية الناس لأنهم مازالوا يتصفون بالسذاجة، لكن الراوي يرسل رسالة ضمنية إلى الناس الذين مازالوا يصدقون الخرافات ويلجأون إلى الدين لجوءًا أعمى، ظنا منهم أنه يغنيهم عن التحضر والعلم، عبر تعريض الحدث للسخرية الضمنية التي تنتصر للمألوف والواقع ، لأن تلك الأدوية الروحية لم تنفع أهل القرية، فالفهم الخاطئ للمعتقد جرّ هؤلاء للهلاك في الماضي القريب، والدين الحنيف أكبر من تصور هؤلاء لأنه يمجد العلم والمعرفة والدليل أن أول أية نزلت تدعو للعلم والمعرفة :« **إقرأ بسم ربك الذي خلق»**[2].

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب: ص، 33.

[2] سورة العلق: الآية 01.

لذلك تطغى في هذه المدونة أصوات متنوعة منبعثة من هنا وهناك فهي تحاول أن تصل إلى التفسير الصحيح للأحداث، فحادثة الغريب تدور حولها العديد من الأصوات ووجهات النظر يقول الراوي :« **قالت الحاجة الريم، ثم أضافت بأنها كانت تتوقع الأمر وقد تنبأت به قبل بدايته فقبل شهور نبتت الأسنان اللبنية لابنة محمود الطالب المتوفى في الفك العلوي أولا وهو أمر يدعو إلى التشاؤم والغرابة وينذر بشرّ كبير قادم قد يهلك الزرع والضرع ، فمن ساعتها أيقنت أن الكارثة آتية لا شك فيها»**[1]، فالحاجّة الريم هنا تفسر الظاهرة تفسيرا غريبا غير منطقي فالعلاقة بين الوباء ونبوت أسنان الطفلة غير منطقية، لكنه تفسير يركن إليه أهل القرية بشكل أولي في ظل غياب التفسير الحقيقي، يقول الراوي : «**وسرعان ما انتشر كلام الريم بين النساء وكلهن مصدقات، وقد عضدته بعضهن بقولها أن علامات شؤم كثيرة انتشرت قبل الوباء منها ما فعلته إحدى البنات عندما عمدت إلى قص شعرها من جهة الجبهة...**» [2].

الصوت الثاني الذي يدخل ضمن تفسير سبب الوباء، هو قول إحدى النساء أن قص الفتاة لشعرها من جهة الجبهة، كان سببا في انتشار الوباء .

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 33.

[2] المصدر نفسه، ص ص:33، 34.

فالتفسيرات الغريبة للحدث تتوالى ويناقض بعضها بعضا تارة ويدعمها طورا آخر، وهذه التفسيرات الغريبة للأحداث تفتح مجالا أمام خَدَمة قبور الأولياء الصالحين لاستغلال الوضع، وهو ما يلاحظ في هذا المقطع :« **قال الشيخ ابراهيم وكان في مجلس عزاء : لقد تكلم سيدي الزواوي عن هذه المصيبة منذ سنين طويلة ... فجأة صاح :**

يجي طور ويروح طور

وياتيكم بابور

يأخذكم للقبور

والمحقور

يقعد فيها يدور»[1].

بالإضافة إلى دخول صوت الشيخ إبراهيم كصوت آخر في إطار تفسير الحدث، إلا أنه يكشف كذلك عن براعة خَدَمة قبور الأولياء الصالحين في السيطرة على عقول الناس. فخطاب الشيخ إبراهيم يحتوى على رنة موسيقية، يشبه في تركيبته سجع الكهان، بالإضافة لكونه يختصر الحادثة، ويرمز إلى تفاصيلها فيجعل من الغريب "بابور" يأخذ الناس للقبور عبر المرض، لكنه يختم القول بجملة غير مفهومة تدخل الناس ضمن التخيل، ومحاولة البحث عن تفسير، فالشيخ إبراهيم يعقد محاولة الوصول للحقيقة، فتعدد الأصوات الغريبة

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص ص: 34 ،35.

واللامألوفة في الرواية، بغية الوقوف على تفسير للأمور، وهو ما يجعل أهل القرية يربطونها بالجانب الديني؛ فقالوا عن الغريب أنّه المسيح الدجال وأن دابته هي الدابة التي تأتي آخر الزمن يقول الراوي :« **أجمع الكل على غرابة شكل الدابة تلك ... فذيلها أقصر بعض الشيء وحتى شكلها عموما غير مألوف** »[1].

من خلال هذه التفسيرات يتضح كيف يساهم التأويل في خلق سياقات مختلفة للغريب، ويعدد الأصوات المتنافرة في هذا النص فالجهل والأمية يدخل أهل القرية في متاهة من الأفكار، يتخبطون داخلها دون القبض على الحقيقة، كما يستنتج من اللجوء إلى التفسيرات الدينية، محاولة ربط الغريب في أرض الواقع بالغريب الديني الذي يغوص في الميتافيزيقا، وهو ما يجعل ذهنية هؤلاء الناس مجالا خصبا لزرع الغريب، الذي يلقى تجاوبا كبيرا من قبلهم، هذا الغريب الذي يتحول بكثرة مواضيعه من التيمة في الرواية إلى البنية اللغوية في حد ذاتها، وتعدد الأصوات يظهر في شكل لغة غريبة غير مفهومة على لسان إحدى الشخصيات يقول الراوي: «**بدت الأرملة مرتبكة لا تقوى على الكلام ... لكنها حين تكلمت قالت شيئا غريبا ...الخيول تصهل وسط عاصفة هوجاء اجتاحت الرياح المكان سقطت الرؤوس أرضا تطايرت أشلاء الرجال كان زوجي وسط العاصفة النار أحرقت كل الأشياء ... الدجاجات تنقر عيني ... النية وحدها تخلصني في النهاية أيتها الساحرات**»[2]،

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 37.

[2] المصدر نفسه، ص: 43.

فالغريب الذي انتقل من المواضيع إلى المستوى اللغوي، يكشف بعمق عن مدى تأثر نفسية الشخصيات باللامألوف الذي قاد الأرملة في نهاية المطاف إلى الهذيان، لأنها لا تجد الانسجام في التفسيرات الكثيرة فعالم اللامألوف المحيط بها قادها نحو حالة نفسية، أقرب إلى الجنون ما جعل خطابها خليط امن مواد متنافرة ومعزولة، تشكل في نسقها الكلي خطابا غير مألوف .

فالخير شوار في رواية حروف الضباب يرسم عبر المتخيل الكيفية التي يتشكل بها الغريب في اعتقاد الناس، ذلك الذي قادهم لزيارة الأضرحة والمشعوذين، والتصديق الأعمى للبدع والخرافات، كما يبدو أنه يرصد استمرار هذا الماضي في الحاضر عبر شخصية الزواوي الابن، هذا الأخير الذي تغرس فيه الوالدة تلك المعتقدات ليلبس الغريب ثوب الحاضر في المجتمع الجزائري ، هذا الأخير الذي قطع شوطا بعيدا في محاربة تلك البدع والخرافات فيصطدم بذلك الواقعي والمتخيل صداما مباشرا .

يبدأ هذا الصدام بين المألوف واللامألوف في الرواية حين يتضجر الزواوي الابن من غرابة اسمه يقول الراوي :

«لماذا أسميتموني الزواوي؟ هل نفذت بقية الأسماء ؟

ـ إنه اسم يحمل معاني كثيرة يا بني ... بل هو أجمل الأسماء

أجمل الأسماء ؟لا تدفعيني إلى تمزيق ثيابي و جلدي...

ـ لا تقل هذا يا بني ... ألا تعلم أن اسمك مطابق لاسم سيدي الزواوي..» [1].

فالحوار الذي يدور بين الزواوي وأمه، يكشف عن التناقض في وجهات النظر ويضع اللامألوف موضع شك وجدل ، فالأم تمثل نظرة المرأة البسيطة التي لا تزال تؤمن بقدسية الولي الزواوي، في حين يمثل صوت الابن الفتى العصري الذي لا يؤمن بتلك الترهات، ليكشف بذلك الزواوي عن بداية سقوط اللامألوف في ظل ما هو مألوف ومنطقي لكن الراوي لا يفصح عن ذلك ، فمن خلال تقدم السرد تنجح الوالدة في اقناع الابن بتلك التخاريف، عبر سرد خوارق الزواوي الولي الصالح تقول:« **في يوم من الأيام وبينما كنت نائمة جاءني في أحلامي شيخ بملابس بيضاء ورائحة الجنة ... فصرخ في وجهي " أنا سيدك الزواوي أنا اللي يجرح ويداوي ألا تعرفينني...»** [2] فالأم التي تمثل صوت الماضي، تسعى لغرس تلك المعتقدات الباطلة في ذهنية ابنها، هذا الأخير الذي يخوض صراعا كبيرا نحو الوقوف على الحقيقة، فالصراع بين المألوف واللامألوف يتجسد بشكل كبير في شخصية الزواوي، هذا الصراع الذي يؤثر على نفسيته ويدخله في متاهة تتسبب في مرضه يقول الراوي: «**فجأة شعر باختلال في جسده وفقد السيطرة على نفسه و بعد مقاومة لم يتمالك الزواوي نفسه و تقيأ شيئا غريبا»**[3]. فالقصص الغريبة التي رضعها الزواوي من أمه أدخلته

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 47.

[2] المصدر نفسه، ص: 48.

[3] المصدر نفسه، ص: 57.

في متاهة، جعلت منه هو الآخر مسكونا بالأحداث الغريبة التي تنتقل عبر المخيلة إلى الخطاب الذي يتلفظ به فيقول:« **أبعدوا هذه الكراسي المفترسة ... المنضدة أكلت التفاحة .. أسنان الليل سقطت في كأس الشاي اشرب اشرب كل يا قليل النعمة نمت في وضح الحذاء أنا لماذا أنا دون سواي اسمي يدعو إلى الغثيان»**[1] .

مع تقدم الحدث يكتشف القارئ الاضطراب العقلي الذي وصل إليه الزواوي، فهذا الحديث الغريب غير المنسجم ما هو إلا محصلة السرد الغريب والخارق وغير المنسجم الذي كان يسمعه، هذا الذي جعل منه مريضا جسديا وروحيا، وينقل من خلاله الخير شوار مآل الأشخاص الذين يصدقون هذه الأباطيل التي تركز على تحطيم الجوانب النفسية، وتدخل الناس في دوامة لا سبيل للخروج منها. لأنها تستثمر المقدس والخارق والغيبي لتبسط نفوذها على الناس ، وتمنعهم من تجاوزها، لذلك الزواوي لا يقتنع بقول معلمه : «**أريد سؤالك يا أستاذ عن التمائم .**

ـ التمائم التي يعلقها بعض العوام ؟ إنها من بقايا الجاهلية والرسول صلى الله عليه وسلم يقول : " من علق تميمة فقد أشرك "

ـ لكن وماذا يكتب فيها

ـ خربشات تافهة لا معنى لها »[2]

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص:57.

[2] المصدر نفسه، ص: 83.

فالحوار داخل هذا المقطع يدور بين شخصيتين مختلفتين، المعلم المثقف الذي لا يؤمن بالتمائم. والزواوي الذي أضحى يؤمن بقدرتها على شفائه، ومن هذين الشخصيتين يتم الوقوف على اختلاف الرؤية في المجتمع الواحد، في رد متعلم وآخر جاهل متأثر بالخرافات، فالحوار الذي دار بين الزواوي ومعلمه يجسد الصدام والمواجهة المباشرة بين وجهتي نظر متناقضتين تماما، فاللامألوف الذي ينتصر في فكر الزواوي لا ينتصر في فكر معلمه الذي يمجد المألوف والمنطقي ليبدأ بذلك الراوي في دحض حجج اللامألوف الباطلة في النص رغم عجز المعلم عن إقناعه تلميذه.

ما يلاحظ كذلك أن القصص الغريبة تدخل الزواوي في متاهة، لأنه كل ما حاول الوصول إلى الحقيقة عبر التنقيب في هذا الماضي كلما غرق في الظلمات، وهذا يجسد انتصار المألوف في النص على حساب اللامألوف، فرحلة الزواوي لسبر أغوار هذه الغرابة تنطلق من محاولته التعرف على الحروف المكتوبة في التميمة، ومن ثمة كان عنوان الرواية حروف الضباب لأن الضباب يحجب الرؤية ويضبّبها مثلما استعصى فهم حروف التميمة على الزواوي؛ إذ لا معنى لتلك الحروف المقدسة حسب تصوّر أمه ووصفها لها بذلك، يقول الراوي وهو ينقل الحوار الذي دار بينهما: «**لقد قررت نزع هذه التميمة اللعينة بتمزيقها ورميها في سلة الزبالة ...**

ـ هل جننت ؟ ألا تعلم بأن ذلك الحجاب الذي تعلقه هو الذي طرد الشرور التي كانت تحوم حولك »[1]، فالأم بعد أن أدخلت ابنها في دائرة الوسوسة والمرض، راحت توهمه بقداسة تلك الأشياء الغريبة، هذه الأشياء التي تسبب الحرج للزواوي الذي يتعرض للسخرية من قبل زملائه. هؤلاء الذين لا يؤمنون بما يؤمن هو به، ويتجلى ذلك في هذا المقطع :« **..هذه ميدالية ذهبية يا كارل لويس؟ أليس كذلك؟ لكن قل لي هل هي ميدالية المائة متر أم ميدالية القفز الطويل، عندها انفجر من في القاعة بالضحك، وحده الزواوي وجد نفسه في وضع محرج للغاية وهو يراها موضع سخرية الجميع»**[2]، فالزواوي وجد نفسه بين صوتين متناقضين تماما صوت الأم وصوت الأساتذة والزملاء، فالصوتان يندرجان ضمن الصراع الحاد بين الأحداث المألوفة وغير المألوفة، فالأم تمارس عليه الترهيب والتخويف والآخرون يمارسون عليه السخرية والاستهزاء، وهذه الممارسات بمثابة الأسلحة التي يوظفها المألوف واللامألوف أثناء المواجهة، ليبدو الزواوي في النص أشبه بساحة المعركة التي تدور فيها الصراعات ، لكن الزواوي يواصل الانحياز لما هو غريب فالضرر يلحق به عندما ينزع تلك التميمة، لأنه لا يدرك أن إيمانه الشديد بقدراتها قاده إلى الوهم والتخيل، وأضحى يسيطر عليه كليا، نتيجة الأخبار التي نقلتها له والدته صارت الأوهام تسيطر عليه، إلى درجة جعلته يستحضر من مخيلته شخصية الياقوت ليلتبس الواقع بالمتخيل في هذه الرواية إلى

---

[1] الخير شوار، حروف الضباب، ص: 73.

[2] المصدر نفسه، ص: 71.

درجة يصعب فيها الفصل بينهما فالصراع لا يفتأ قائما بين المألوف واللامألوف في النص ، يقول الراوي :« **لكن شبحا تقدم أكثر نحو السرير و أزال عنه الغطاء ، فنهض الزواوي ...**

ـ و من أنت ؟ وكيف جئت ؟

ـ أو لم تعرفني بعد ؟ أنا الياقوت حبيبتك ؟»[1]

فالياقوت شخصية وهمية قفزت من الماضي الذي كانت الأم تخبره به إلى واقعه، حيث راح الزواوي عبر خياله يرسم ملامحها في واقعه اليومي ويربطها به، فالغريب الذي يحيط بالزواوي لا يتكلف الخير شوار بمحاولة تفسيره، فالقارئ فقط هو من يحاول تفسير هذا الغريب استنادا لتفاصيل الأحداث التي تقود الزواوي إلى رحلة البحث عن حروف التميمة التي كتبها له الشيخ العلمي، هذه الرحلة التي تزداد غرابة كلما أوغل فيها، لينتهي به المطاف إلى الرغبة في السفر إلى مدينة تمبكتو التي سافر إليها الشيخ العلمي ليتعرف على الحقيقة :« **خرج من القرية ومر بالقرب من مقبرة سيدي الزواوي، وعندما رآها من بعيد، تذكر الشيخ الذي حكى له البارحة رحلة الشيخ العلمي الطويلة...وجد الفتى نفسه مدفوعا إلى الدخول في جناح الشيخ وغاب البرنوس وغاب الزواوي والشيخ في عتمة الضباب»**[2] .

فالزواوي يغيب وينتهي به المطاف إلى الاختفاء لأن الغياب المقصود هنا هو غياب الوعي

---

[1] الخير شوار: حروف الضباب، ص: 76.

[2] المصدر نفسه، ص: 132.

والأوهام دون أن يتوصل إلى الحقيقة، لأنه يبحث عن أوهام لا أساس لها من الوجود، هذه الرحلة التي يقودها الزواوي في النص تكشف عن فشل الحدث الغريب في المعركة التي خاضها في النص لينتصر المنطق والواقع في نهايته .

من خلال ذلك نكتشف كيف جعل الخير شوار رواية حروف الضباب، فضاء يجمع بين الواقع والمتخيل، بين الماضي والحاضر، بين النور والظلمات ، بين العلم والجهل، هذه المتناقضات التي تخوض صراعا ملحميا في الرواية لتجعل منها، نصا بوليفونيا، يسلط الضوء على جزء من الواقع الجزائري، ويثير قضية حساسة هي قضية الوهم والحقيقة التي ترسم ملامح المجتمع الجزائري الذي يضم تركيبة هجينة من الأفراد والعقائد والقناعات التي تنصهر في بوتقته.

فالبوليفونية في هذه الرواية ترتبط بعقيدة المؤلف التي تصدم فيها قوتان جبارتان على حد تعبير باختين، فتجمع بين الواقعي والمتخيل في فكر الراوي وتجعل منهما حاضرين معا كصوتين مختلفين لكن متداخلين لدرجة يصعب فيها الفصل بينهما، لأن الراوي لا يوجهنا إلى وجهة نظر محددة، لكن عبر تعريض هذه المتناقضات للمواجهة ينتصر المألوف، هذا الانتصار الذي يستنتجه القارئ بعد انتهاء المعركة بين المألوف واللامألوف، ويقف الخير شوار على هذا الصراع كما هو في الواقع الجزائري، حيث يكتشف القارئ حياد المؤلف الذي نجح في دمج العناصر المتعارضة، التي ساهمت عبر اصطدامها في إنتاج أصوات متنوعة شأنه في ذلك شأن الرواية الدوستويفسكية .

خاتمة

من خلال الخوض في غمار البحث و التنقيب في مصطلح البوليفونية و في إطار محاولة الإطلالة على الرواية الجزائرية عبر نافذة باختين، خلصت في نهاية المطاف إلى مجموعة من النتائج أوردها كالآتي:

1 ـ تساهم السياقات و المعطيات الثقافية و الاجتماعية بغض النظر عن بساطتها و تعقيدها في التحكم في مسار شكل الفنون على اختلافها و هذا ما جرى لجنس الرواية عبر مراحل تطورها، إذ أن لكل جيل من الأجيال ذوق فني معين يتوافق و مجريات حياته.

2 ـ تشق المصطلحات و المفاهيم طريقها إلى الفكر الإنساني عبر التشكل وفق تطور ابستمولوجي فهي أشبه بالثمار التي تشق طريقها نحو النضوج.

3 ـ في معرض حديث باختين عن دوستويفسكي تحدث عن جانب العبقرية لديه ما جعله ينتج نص بوليفوني، ما يجعل مصطلح التخاطر آلية تدخل ضمن مسار زاوية الرؤية إذ يمكن للراوي أن يعدد زوايا الرؤية داخل العمل الأدبي، لكن القدرة على التخاطر ترتبط بالعبقرية و القدرة الفائقة على توقع خطابات الآخرين، و هذا ما يلح عليه باختين في حديثه عن دوستويفسكي، فمصطلح التخاطر يوجد في حقل الدراسات المتعلقة بعلم النفس و هو ينتمي إلى حقل الإبداع، ما يجعله أقرب إلى الطرح الباختيني من مصطلح زاوية الرؤية.

4 ـ الحديث عن التناص أو الحوارية في النقد تقود إلى تقسيم تقاطع الملفوظات من حيث زمن التقاطع إلى قسمين: تقاطع الخطاب مع ملفوظ في الماضي و تقاطعه مع ملفوظ

يستشرف من خلال التخاطر، فيحدث التخاطر في المستقبل مثلما أشار أرثر ايزابرجر" ثمة ملفوظ في المستقبل يباشر تأثيره علينا".

5 ـ شكلت أبحاث باختين استمرار للفكر الإنساني الذي يقوم على التراكم المعرفي فالقطيعة المعرفية التي أحدثها مع المنظرين هيجل و لوكاتش و غولدمان لا تعني انفصاله تماما عن الطروحات النقدية التي سبقته، و الدليل أنه راح يرسم ملامح البوليفونية في كتاب شعرية دوستويفسكي استنادا لما سبقه من تنظير .

6 ـ يربط باختين إبداع دوستويفسكي بالظروف و السياقات الاجتماعية التي أنتج فيها نصوصه والمتأمل لسيرة دوستويفسكي يكتشف مظاهر المعاناة التي مكنته من قراءة الجانب السيكولوجي لأبطاله جيدا، فالإنسان الذي يصل للحظة الإعدام ثم يبعث في الحياة من جديد لا شك سينطلق من رؤية ذاتية عميقة للألم في سبيل فهم النفس البشرية لذلك جاء شخصياته أشبه بكائنات حية تعيش ضمن الروايات ،أضف إليها دخوله للسجن ما مكنه من سبر أغوار نفسه جيدا في ظل ما تمارسه العزلة عليه.

7 ـ الرواية البوليفونية ذات بنية مرنة تسمح لها بقراءة المعطيات الثقافية الراهنة و مواكبة السيرورة و التطور الثقافي و تمكنها من صياغة هذه المتغيرالت في قالب فني لأنها تدمج بين المتناقضات و توظف المحاكاة الساخرة و تعج بالخطابات الغيرية ما يجعلها جنسا مؤهلا لكسر القيود و الهياكل التي تفرضها السلطة على بقية الخطابات.

8 ـ الرواية الجزائرية مؤهلة لتكون بوليفونية الشكل و المضمون فهي نص وليد هجنة ثقافية سواء لدى المبدع أو المجتمع الذي انفتح على حضارات سالفة ساهمت بشكل مباشر في تكوين ذهنية متنوعة الأصوات و المشارب الثقافية .

9 ـ لا تقتصر البوليفونية على الرواية كبنية سردية أو كبنية لغوية فتعدد الأصوات ينفذ إلى الثيمات و لقد لاحظنا ثيمة العنف التي تنبثق عنها دلالات عديدة تنضوي تحت الثيمة الكبرى و هي العنف لذلك تواصلت الأبحاث والدراسات التي طور من خلالها الباحثون هذا المصطلح.

10 ـ الرواية بالجزائر لا تعرف الحدود الزمانية و المكانية و لقد لوحظ ذلك من خلال رواية عمارة لخوص التي يسافر صاحبها عبر الجغرافيا لينقل لنا صورة الآخر في إيطاليا و يكشف من خلالها عن الصدام الحضاري و صراع الأنا و الآخر، كما سافر الخير شوار عبر الزمن ليضع القارئ ضمن فضاء تشكل اللامألوف في المجتمع و الرواية معا.

11ـ تمثلت الرواية الجزائرية عن طريق العوالم الممكنة و المستحيلة الواقع الجزائري و كان الروائي لسان حال المجتمع فهو بسائل المحطات الكبرى من التاريخ الجزائري عبر رؤية فنية متنوعة.

12 ـ في إطار محاولة رسم تفاصيل البوليفونية يبدو أن المصطلح مطاط فهو أكبر من أن يحيط به بحث واحد ووحيد، لذلك تعددت الدراسات التي تشتغل في هذا المجال فالطريق أمام

إيضاح البوليفونية لا يزال طويل لأنها تتجدد ضمن الأبحاث اللسانية وضمن تحليل الخطاب، و ضمن السرديات ما يجعل المصطلح إشكالية في حد ذاته .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1 ـ القرآن الكريم

2 ـ الحبيب السايح: الموت في وهران،دار العين للنشر، القاهرةـ مصر، ط/1، 2014.

3 ـ الخير شوار : حروف الضباب، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ط/1، 2008.

4ـ عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط/2 ، 2006.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع العربية.

1ـ آمنة بلعلى : المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل ، ط/1، 2006.

2ـ إبراهيم سعفان : أزمة الفكر العربي ، شهادات الأدباء و الكتاب من العالم العربي ، إتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط/2،2000.

3 ـ بشير مفتي : سيرة طائر الليل ، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط/1 ،2013.

4ـ حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية المسرود ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط/1، 2010.

5ـ حسين مؤنس : الحضارة ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للفنون و الآداب ، الكويت ، يناير 1978،.

6- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث. دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2009.

7- حميد لحميداني، بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، المغرب، ط1، 1998.

8- حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجي. المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1990.

9ـ رجاء مكي وسامي عجم، إشكالية العنف "العنف المشرّع والعنف المدان"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

10- سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا). عالم المكتب الحديث للنشر و التوزيع، أريد، الأردن، ط1، 2010.

11 ـ سيزا قاسم : بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة ،ط/2004.

12 ـ الشريف حبيلة : الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1 ، 2010م.

13ـ شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ،الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف،ط/1. ،2009.

14 ـ صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، دار المعارف ،ط/2 ،1980.

15 ـ عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط/1 ،1993.

16 ـ عبد القادر بن سالم : بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط/1.،2013.

17 ـ عبد القادر بن سالم :مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث ، منشورات اتحاد العرب ، دمشق ،ط،2001 .

18 ـ عبد الله الركيبي : تطور النثر الحديث، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ،تونس ،ط/2 1978.

20 ـ عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية). الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

21 ـ عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي،. منشورات مجموعة لباحثين الشباب في اللغة و الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، د/ط، 2007.

22 ـ عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

23ـ فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرّواية بالمغرب. نشر الفنك، الدار البيضاء، د/ط، 1989.

24ـ محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية. مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط1، 1998.

25 ـ محمد رمصيص : قضايا القص الوامض بالمغرب البدايات و الامتداد ، منشورات دار الأمان ، الرباط ، ط/1 ،2017.

26ـ محمد فخر الدين : الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد و المتخيل، دار نشر المعرفة ، المغرب ،ط/1 ،2013.

27ـ محمد مصايف : المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ط/1، 1983.

28ـ محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، تونس ،ط/1،2011.

29 ـ مخلوف عامر : الرواية و التحولات في الجزائر ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط 2000.

30 ـ مرابطي صليحة : حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح ، دار الأمل ط/1،2012.

31ـ مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة المجلس الأعلى للثقافة و الفنون، الكويت، ، يناير 1978.

32ـ نوال السعداوي : المرأة والجنس ، دار ومطابع المستقبل بالفجالة الإسكندرية ،ط/ 4 1990.

33 ـ يمنى العيد : الراوي و الموقع و الشكل،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت لبنان،ط/1،،1986.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1 ـ آرثر ايزابرجر: النقد الثقافي،تر: وفاء ابراهيم و رمضان بسطاويسي،المجلس الأعلى للثقافة ، ع، 603،مصر ط/1 2003.

2 ـ أمارتيا صن : الهوية والعنف ، تر : سحر توفيق ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، سلسلة عالم المعرفة ،ع353، يونيو 2008 .

3 ـ باربارا بومان و بريجيتا أوبرله: تر: هبة الشريف، مرا : عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة ،ع 278،مطابع السياسة ، الكويت ، ذو القعدة ،فيبراير،2002.

4 ـ باتريك شارودو ودومينيك مانغينو ، معجم تحليل الخطاب ، تر : عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مر: صلاح الدين الشريف ، المركز الوطني للترجمة، دار سناترا ط/1 تونس ،2008.

5 ـ برنارد فاليث: الرواية مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، تر : عبد الحميد بورايو ،دار الحكمة السداسي الأول ، ط/2002.

6 ـ بيير زيما: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد و سيد بحراوي. دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، (القاهرة، باريس)، ط1، 1991،

7 ـ تزيفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر: الصديق بوعلام ،مرا: محمد برادة ،دار شرقيات للنشر و التوزيع، ط/1 ،1994.

8 ـ تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري (ميخائيل باختين)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1996.

9 ـ تودوروف و آخرين: القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر و التوزيع، الظاهرة، ط1، 1998.

10 ـ تيري انجلتون: النقد والايدولوجيا،تر:صالح فخري،المؤسسة العربية للدراسات، عمان،ط/1، 1992.

11 ـ جورج بختهايم : جورج لوكاتش ، تر : ماهر الكيالي و يوسف شويري ، مرا : أسعد رزوق ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت لبنان ، ط/1 ،1982 .

12 ـ جورج لوكاتش: نظرية الرواية و تطورها،تر : نزيه الشوفي ، د/:ط 1987.

12 ـ جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991 – ط2، 1997.

13 ـ جون هالبرين : نظرية الرواية ،تر : محي الدين صبحي ،منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ،،ط/1، 1981.

14ـ جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج ، تر : محمد معتصم وآخرون،المجلس الأعلى للثقافة الكويت ، ط/2، 1997.

15ـ جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، تر :عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، ط/ دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.د/ط.

16ـ جيرار جينيت و آخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير تر : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ط/1 1989.

17 ـ جيسي ماتز :تطور الرواية الحديثة ، تر: لطيفة الدليمي ، دار المدى ط/1 ،2016 .

18 ـ حنة أرندت : في العنف ، تر : إبراهيم العريس ،دار الساقي ، ط/1 ،1996 .

19ـ دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة ، المجلد 1، تر : سامي الدروبي ،المؤسسة المصرية العامة للنشر ،دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة،ط/1،1967.

20 ـ دوستويفسكي الأعمال الأدبية الكاملة ، المجلد 6 ، تر : سامي الدروبي ،المؤسسة المصرية العامة للنشر ،دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ،القاهرة،ط/1 ،1967 .

21ـ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د،ط، 1998.

22ـ رامون ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة ، تر:جورج سالم ،منشورات البحر المتوسط، بيروت ،باريس،ط/1982،2.

23ـ روجيه غارودي : حوار الحضارات، تر : عادل العوا ، عويدات للنشر و الطباعة ، لبنان ،ط/4 ،1999.

24ـ رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986 – ط3، 1993.

25ـ رولان بارت: لذة النص،تر: منذر العياشي. دار لوسوي، باريس، ط1، 1992 .

26ـ رولان بارث : نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة ج 3) تر: منذر العياشي ، مركز الانماء الحضاري ، دار طوسوي باريس للنشر ط/1 1984.

27ـ موريس بلانشو: أسئلة الكتابة،تر: نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط/1 ،2004.

28ـ ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، تر يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،سوريا ، ط/1 ،1977

29ـ ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط1، 1987.

30ـ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي ، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة.دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

31 ـ ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ،تر: محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب ،ط/1 ،1986،

32ـ ميخائيل باختين: جمالية الإبداع اللفظي ، ترجمة وتقديم شكير نصر الدين ، دال للنشر دمشق سوريا ، ط/1،2011

33ـ ميخائيل باختين : الفرويدية ، تر: شكير نصر الدين ، رؤية للنشر و التوزيع، ط/1، 2015.

34ـ ولسون كولن: التاريخ الاجرامي للجنس البشري سيكولوجية العنف البشري، ت : رفعت السيد علي ، جماعة حور الثقافية، القاهرة، ط1، 2001.

المجلات والجرائد و الدوريات

1ـ جريدة العرب، السنة 37 ، ع 9871 ،الأحد 2015/03/29.

2ـ جريدة العرب الثقافي ، السنة 39 ، ع 10337 ، الأحد 2016/07/17 الموافق ل 12 شوال ،1437.

3ـ سلسلة قضايا راهنة 99/1 ، مركز الأردن الجديد للدراسات،1998.

4ـ كتاب ثقافة المقاومة ، مجموعة من الاكادميين ، تق : وحيد بن بوعزيز ،إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية السداسي الأول ،2016.

5ـ مجلة الآداب و اللغات ع 7، منشورات جامعة البليدة 2 2014.

6ـ مجلة أهل البيتِ، كلية الآداب و العلوم الانسانية ، جامعة الخوارزمي ، ع 21 ، 2017.

7ـ مجلة بحوث في الأدب المقارن ، جامعة أصفهان، السنة 7 ع ، 28 ،2018.

8ـ مجلة جامعة أم القرى للعلوم و اللغات ، ع 16 ، ط/ 2016 .

6ـ مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 271، 2008، ص: 167.

9ـ مجلة عالم الفكر ، وزارة الاعلام الكويتي ، مج :23 ، ع ،4/3 ، 1992،

10ـ مجلة الفكر العربي ، ع ،82 السنة السادسة عشر خريف 1995 .

11ـ مجلة اللغة العربية و آدابها، جامعة لونيس علي البليدة، ع 09، جانفي 2015.

12ـ مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2010، ع7، (نسخة الكترونية).

13ـ ،مجلة مقاليد، دورية أكاديمية محكمة، مخبر النقد و مصطلحاته ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 03،ديسمبر 2012.

المعاجم و الموسوعات العربية

1 ـ جابر عصفور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط/1،1979.

2 ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت و سوشريس (الدار البيضاء)، ط1، 1985.

3 ـ عبد اللطيف الزيتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر ،بيروت، لبنان ، ط/1 ، 2002.

4 ـ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي : قاموس المحيط ،اشراف : محمد نعيم العرقسوسي ،مؤسسة الرسالة ط/8 ،2005.

5 ـ مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ، ط/2 ،1984 ص ،198.

6 ـ محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ،دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ،ط/2 ،1999.

7 ــ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة و معجم انجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط3، 2003.

8 ــ محمد القاضي و آخرون ،: معجم السرديات ،دار محمد علي للنشر، تونس،ط/2010،1.

9 ــ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية. دار توبار، القاهرة، مكتبة لبنان، ط1، 2003،

الرسائل الجامعية:

1ـ مليكة الضاوي : تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية { 2005/1990} دراسة موضوعاتية فنية لنيل شهادة دكتوراه علوم، اشراف : نزيهة زاغر ، كلية اللغة العربية وآدابها ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، سنة ،2015/2014 .

مراجع أجنبية:

1 Oyvind Gjerstad.la polyphonie discursive pour un dialogisme ancré dons la longue et dons l'interation.thése pour le degré de philosophiae doctor.université Bergen.2011.

2 Robert vion :polyphonie énonciative et dialogisme،, Colloque international Dialogisme : langue, discours, septembre 2010, Montpellier..

3 Mirna Velcic Canivez.La polyphonie Bakhtine et Ducrot .Poétique .septembre/ 2002/seuil .p 370.

مواقع الكترونية

1. http://recherche.univ-

montp3.fr/praxiling/spip.php?article264 .2019،11:36/07/24

2. https://oumssadhayet.wordpress.com/

. 15:26 ،2019/08/15 ،.

3 https://mawdoo3.com/%D8%B8%D8%A7%D9%87%D8%B1%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D8%A7%D8%B7%D8%B1#cite_note-pMt6unpovn-1 15:46 ،2019/08/15 .

4 https://manifest.univ-ouargla.dz/ 12:23 ،2019/08/25 ،

فهرس الموضوعات

العنوان:	الصفحة
مقدمة.....	أ ـ ز
الفصل الأول: التطور الإبستمولوجي لمصطلح " البوليفونية".....	
1 ـ السياقات الثقافية التي سبقت ميلاد المصطلح :"الثورة على المحاكاة نحو إنتاج "نص بوليفوني":.....	13
2 .جوانب من التنظير الروائي قبل باختين.....	23
2ـ 1 .الحركة الرومانسية بألمانيا " الدعوة لتعدد الأجناس في الرواية".....	23
2 ـ 2 الرواية ملحمة برجوازية من منظور هيجل.....	26
2 ـ 3 نظرية الرواية عند جورج لوكاتش.....	29
2 ـ4 الرواية و المجتمع في أبحاثلوسيانغولدمان.....	33
3 ـ البوليفونية"الظهور و التشكل في الطرح الباختيني".....	40
3ـ 1 البوليفونية.....	40
3ـ 2 البنية السردية في الرواية البوليفونية.....	44
3ـ 2 ـ 1 .الجذور التكوينية للسرد البوليفوني.....	44
3ـ 2 ـ 2 .حياد المؤلف في الرواية البوليفونية.....	51
3ـ 2ـ 3.محددات البطل في الرواية البوليفونية.....	58

3ـ 2 ـ 4خصائص الفكرة في الرواية البوليفونية.....	65
3ـ 2 ـ 5نظرة باختين للزمكان في الرواية البوليفونية.....	72
3 ـ 2 ـ 6 لغة الرواية البوليفونية الحوارية على نطاق واسع.....	76
3 ـ 2ـ 7 :الأنماط الحوارية:.....	80
4 ـ تطور مصطلحي البوليفونية والحوارية.....	83
4- 1- التناص عند جوليا كريستيفا وعلاقته بالحوارية.....	84
4ـ 1 ـ 1 :الملفوظ كإديولوجيم.عند جوليا كريستيفا من وحي باختين.....	86
4- 2- النص فضاء متعدد رولان بارت " السير على خطى كريستيفاباختين.....	87
4- 3- الأدبية عند ميخائيل ريفاتير و علاقتها بحوارية باختين.....	89
4- 4- :المتعاليات النصية عند جيرار جينت و علاقتها بالحوارية.....	91
4ـ 5مصطلحات باختين في ميدان تحليل الخطاب.....	92
4ـ 6 ـ تطور البوليفونية عند أوزفالدديكرو.....	95
الفصل الثاني: الرواية الجزائرية في ميزان النقد الأدبي.	
1 :الرواية بالجزائر تأخر البداية وصعوبة الانطلاق.....	101
2/هيمنة الثورة في الرواية الجزائرية.....	104

3/ رواية الأزمة بالجزائر :" أدب الأزمة أم أزمة الأدب؟".....	111
4/ المألوف و اللامألوف في الرواية الجزائرية	117
الفصل الثالث: بوليفونية السرد في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك:	
1 . البوليفونية انطلاقا من حوارية العتبات النصية.....	124
1-1 ـ الخطاب الشعري.....	127
1-1-1 ـ اعادة التنبير.....	128
1-1-2 ـ الجنس المتخلل	128
1-1-3 . التهجين.....	129
1 -2 الخطاب الروائي.....	129
1 -3 الخطاب القصصي.....	130
2 ـاستقلالية البطل و نفوذه المعنوي في الرواية	133
3 ـ التنوع الكلامي و تباين الأنماط الحوارية في الرواية.....	149
3- 1 الخطاب الساخر.....	149
3 ـ 2 الأمثال.....	155
3 ـ 3 الأقوال المأثورة.....	158
3 ـ 4 القصص.....	159

3 ـ 5 إعادة التنبير.....	160
3 ـ 6 الخطاب الديني.....	163
3 ـ7 الأسلبة.....	164
3ـ8ـ التهجين.....	167
3 ـ 9 الحوار.....	169
4 ـ البينثقافي:Interculturel نحو تحقيق التصادم الإيديولوجي و تكوين الإيديولوجية الصياغية.....	173

الفصل الرابع بوليفونية العنف في رواية الموت في وهران :

1ـ مفهومالثيمة من منظور باختين.....	178
2 ـ مفهومالعنف.....	180
3 ـ التنوع الدلالي للعنف في رواية الموت في وهران.....	184
أ ـ دلالات العنف الأسري	185
ب ـ دلالات العنف ضد المرأة.....	188
د ـ دلالات العنف في المجتمع.....	195
هـ ـ دلالات العنف في إطار التعصب الديني.....	198

و ـ دلالات العنف المدرسي.....	200
ز ـ الفساد السياسي.....	201
ح ـ دلالاتعنف الماضي و الذاكرة.....	205
ط ـ دلالات العنف الثوري:.....	208
الفصل الخامس:بوليفونية الواقعي و المتخيل في" رواية حروف الضباب	
1ـ مفاهيم و مصطلحات.....	213
1 ـ 1 العجيب	215
1 ـ 2 الغريب.....	216
1 ـ 3 الخرافة.....	217
1 ـ 4 الحكاية السحرية.....	218
1 ـ 5 :الأسطورة.....	218
2 ـ اندماج الواقعي و المتخيل في رواية حروف الضباب.....	219
خاتمة.....	240
قائمة المصادر و المراجع.....	245
الفهرس.....	259